

LÝ DUY CÔN
Chủ biên

TRUNG QUỐC NHẤT TUYẾT

TẬP I



NHÀ XUẤT BẢN VĂN HÓA

LÝ DUY CÔN

Chủ biên

TRUNG QUỐC NHẤT TUYỆT

TẬP I

- Trương Chính
- Phan Văn Các
- Ông Văn Tùng
- Nguyễn Bá Thính
dịch

**TIỂU NHÃ XUẤT BẢN VĂN HOÁ THÔNG TIN
HÀ NỘI - 1997**

LỜI NÓI ĐẦU

"Nhất tuyệt" có nghĩa là hay nhất, kỳ lạ nhất, hoàn hảo nhất... tóm lại là tuyệt vời nhất.

Viết về nền văn hoá Trung Hoa xưa nay không ít, nhưng lần này mới có một cuốn sách viết khá đầy đủ về các mặt Triết học - Văn học - Tôn giáo - Vũ đạo - Hí Khúc - Thơ Hoa - Kiến trúc - Khoa học kỹ thuật - Dưỡng sinh - Núi sông. Lại viết theo hướng khai thác chiều cao, tầng sâu của từng mặt do các nhà khoa học, các học giả và các chuyên gia hàng đầu viết, dưới sự lãnh đạo của nhà học giả Lý Duy Côn đã đưa chúng ta thâm nhập vào mọi miền sâu thẳm nhất của nền văn hoá Trung Hoa xán lạn:

Một *Chu Dịch* Thiên cổ kỳ thư - Một *Hồng lâu mộng* Tuyệt thế kỳ thư - Một *Thuật nội đan* của Đạo giáo - Một *Kho báu âm nhạc* dưới đất của huyện Tuy - Một danh kịch *Tây Sương ký* - Một bức tranh *Lạc thần phủ* - Một *Ấn cổ* thời Tần - Một *Khu mộ* Tần Thuỷ hoàng - Một *Vạn lý trường thành* - Một *Phép châm cứu* - Một *Đài thiên văn* và *đồng hồ máy cổ* xưa nhất của nhân loại - Một *Ngọn Chô - lô - lông* - ma cao nhất thế giới.

Tất cả gần hai trăm mục, các tác giả đã đưa chúng ta từ ngạc nhiên này đến ngạc nhiên khác và không khỏi khâm phục vì, về

mọi mặt, người *Trung Quốc* đã đi trước nhân loại từ năm sáu thế kỷ đến hàng thiên niên kỷ; thậm chí, có mặt còn làm cho các nhà khoa học hiện đại phải kinh hoàng.

Cho nên nói *"Trung Quốc nhất tuyệt"*, hoàn toàn không phải là khoa trương đại ngôn vô lối, mà là một sự khẳng định nghiêm túc đáng tôn trọng.

Dịch gần hai trăm mục bao quát nhiều vấn đề, mặc dầu, những người dịch đã rất cố gắng, ngoài ra còn có sự tham gia của các ông Trần Minh Châu - Trần Trọng Sâm (Ghi rõ từng dịch phẩm ở phần mục lục) nhưng vẫn không thể không có thiếu sót. Kính mong bạn đọc gần xa lượng thứ và góp ý cho những lần tái bản sau.

Hà Nội 1 - 6 -97

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HOÁ THÔNG TIN

孔子像
自也子花芳外傳日風花
五



孔 子 像

Chân dung Khổng Tử do Tôn Mặc Long tiên sinh vẽ

I

THIÊN TRIẾT HỌC

ĐIỂM CAO NHẤT CỦA TRÍ TUỆ PHƯƠNG ĐÔNG:

Nhân học

Thi Trung Liên

Trong rất nhiều dân tộc văn minh, quan niệm nhân ái đã từng sinh ra và phát triển, hơn nữa được các nhà tư tưởng của các thời đại coi trọng đầy đủ (chú ý đúng mức) nhưng đa số vẫn còn cho nó là quan niệm về tôn giáo và luân lý học (ở phương Tây cận đại cũng đã có mang ý nghĩa chính trị xã hội). Nhưng trong lịch sử tư tưởng văn hoá của Trung Quốc, quan niệm nhân ái chiếm một địa vị đột xuất, chẳng những có hàm ý về mặt chính trị xã hội tôn giáo luân lý học mà còn quan trọng hơn, ở chỗ nó còn là quan niệm cơ bản về mặt triết học.

Khổng Tử là người đầu tiên xem "Nhân" là phạm trù chủ yếu của triết học. Trong sách *Luận ngữ* ghi chép những lời nói và việc làm của Khổng Tử, 58 trang nói về "Nhân" và

105 lần nhắc đến chữ "Nhân". Mạnh Tử xem "Nhân" là bản tính của con người. "Nhân" là khái niệm nòng cốt của triết học của ông. Sau Khổng - Mạnh, khái niệm về "Nhân" trở thành luận đề của các nhà triết học Trung Quốc khai thác bất tận. Các triết gia các thời đại khác nhau đều cho "Nhân" là một hàm ý mới. Thời Bắc Tống, Chu Hi cho "Nhân" là phép tắc cơ bản của vũ trụ. Vương Dương Minh đòi Minh cho "Nhân" là bản thể của thế giới. Hai nhà cải cách xã hội cận đại Khang Hữu Vi, Đàm Tự Đồng nói: "Nhân" là nguồn gốc của vạn vật, lấy nó để phê phán chuyên chế chủ nghĩa và quan niệm đẳng cấp phong kiến trong lịch sử tư tưởng Trung Quốc, các triết gia bàn luận về quan niệm nhân ái rất nhiều, sách viết ra cũng lắm. Sự sâu sắc, phong phú về nội dung học thuyết trong lịch sử văn minh thế giới thật là rực rỡ vô cùng (kỳ quan). Có thể nói, sự đào sâu tìm hiểu lý luận đối với "Nhân học" quán xuyên toàn bộ quá trình của triết học truyền thống Trung Quốc. Học thuyết về "Nhân" là nội dung cơ bản của triết học truyền thống Trung Quốc.

Chữ "Nhân" đã xuất hiện rất sớm trong "Thượng thư". Trong bài "*Kim đẳng*" nói: "Dữ nhân nhược xảo" ý là khi đã có nhân đức thì lại vừa khéo léo và lanh lợi, cùng một hàm ý với các trước tác ở thời kỳ Xuân Thu, đều chỉ về một loại đức tốt đẹp (mỹ đức). Nhưng Khổng Tử không chỉ xem "Nhân" là một loại đức tốt đẹp. Ông đã từng chỉ rõ "Nhân" là để yêu người (*Luận ngữ* - Hiếu vấn), nhân bao hàm phẩm chất của dũng. Ông còn nói nếu có thể làm được như năm

điều sau đây cũng đã đạt đến nhân rồi: cung, khoan, tín, mẫn, huệ (*Luận ngữ* - Dương hoá). Cung là biết cung kính, sẵn sàng nghe lời dạy bảo của người khác; khoan là khoan dung, có lòng rộng rãi; tín là tín nghĩa, biết giữ lòng tin, thật thà; mẫn là mẫn cán nhanh nhẹn tháo vát; huệ là ân huệ, biết tạo thuận lợi cho người khác ; ông lại còn nói: "Cương, nghị, mộc, nột, cận, nhân" (*Luận ngữ* - Tử Lộ). Cương ở đây có nghĩa là vừa vặn, vừa phải đúng mức, không quá sang một bên, nào cả; nghị là kiên quyết; mộc là lành hiền nói ít; nột là chậm rãi thông thả, không hấp tấp vội vàng, có bốn đức tính đó cũng coi như đã gần đạt đến nhân. Do đó, có thể thấy tất cả những phẩm chất ưu tú nhất của con người đều quy về hàm ý của "Nhân". Khổng Tử còn chỉ rõ "Nhân" còn biểu hiện ở tác phong thái độ tốt đẹp trong công việc, trong xử thế, trong tiếp đãi người. Một học trò của ông là Trọng Cung hỏi về nhân, Khổng Tử đáp: "Xuất môn như kiến đại tân, sử dân như thừa đại tế". Kỷ sở bất dục vật thi ư nhân, tại bang vô oán, tại gia vô oán (*Luận ngữ* - Nhan Uyên) có nghĩa là khi ra khỏi cửa phải sạch sẽ, gọn gàng, áo quần thơm tất chỉnh tề như gặp khách cao quý; sai khiến dân với tác phong như đang tế lễ lớn; cái gì mình không muốn thì không để người khác làm; trong nước không gây oán hờn thù hận, ở nhà cũng không gây cãi cọ giận nhau ; ông nhấn mạnh "Nhân" còn biểu hiện trên tác phong học tập, ông nói: "Bác học nhi đốc chí, thiết vấn nhi cận tư, nhân tại kỳ trung hỹ" (*Luận ngữ* - Tử Trương) có nghĩa là muốn học hỏi hiểu

biết rộng rãi, biết nhiều thì phải dốc chí, biết hỏi những điều thiết thực sẽ gần đến chỗ đạt, hiểu biết sâu sắc. "Nhân" là ở trong đó cả ; người có nhân (nhân giả) có sẵn trạng thái tinh thần cao minh. "Trí giả lạc thủy, nhân giả lạc sơn. Trí giả động, nhân giả tĩnh, trí giả lạc, nhân giả thọ" (*Luận ngữ* - Ung dã) có nghĩa là người có trí thức thì vui nơi sông nước, người có nhân thì vui nơi núi non, người có trí thức thì vui, người có nhân thì thọ. "Trí giả bất hoặc, nhân giả bất hận, dũng giả bất cự" (*Luận ngữ* - Tử Hân) có nghĩa là, người có trí thức không nghi hoặc, người có nhân không biết giận, người dũng cảm không sợ hãi. Như vậy, có thể thấy, "Nhân" trong tư tưởng của Khổng Tử không chỉ là phẩm chất yêu người mà là một loại đức cao đẹp nhất vừa kiêm nhiệm hấp thu gìn giữ nhiều loại đức tốt đẹp, là tên gọi tổng hợp cho các loại mỹ đức, dùng để biểu thị nhân cách lý tưởng, biểu thị mức độ tinh thần lý tưởng. Nhưng "nhân giả" mà Khổng Tử nêu ra, có nhiều phẩm chất ưu tú, hơn nữa, không cố định nội dung của "Nhân". Chẳng qua là đối với những người khác nhau hỏi Khổng Tử, nên mỗi người được trả lời một ý kiến cụ thể. "Nhân" không thể quy kết về một phẩm chất, hay một số loại phẩm chất nào, thực tế nội dung cụ thể của "Nhân" là không có cách nào nói hết được. Ý nghĩa chân chính về khái niệm "Nhân" là ở chỗ nó biểu thị tinh thần lý tưởng, nhân cách, lý tưởng đây là tư tưởng của Khổng Tử đối với người Trung Quốc, cũng là cống hiến to lớn đối với tư tưởng của nhân loại.

Giá trị chân chính của con người theo Cơ đốc giáo là đi tìm chân = thiện = mỹ của Thượng đế để cầu chuộc tội cho con người khi sinh ra đã có ; còn theo Khổng Tử chân giá trị con người ở chỗ cầu nhân. Ông nói : "Quân tử khứ nhân ác hồ thành danh ? Quân tử vô chung thực chi gian vi nhân, tạo thứ tất vu thị, diên bái tất vu thị" (*Luận ngữ* - Lý Nhân). Ý nghĩa là : Nói người quân tử xa rời nhân thì không thể thành danh, người quân tử nên lúc nào cũng cầu nhân, đến như trong một thời gian ngắn như ăn một bữa cơm, cũng không được làm trái điều nhân, khi trong kho trong nhà có đầy của hay bức bách nhất, hoặc khi sa cơ lỡ vận, lưu lạc không nơi nương tựa, cũng đều phải cầu đến nhân. Cũng giống như Cơ đốc giáo, Khổng Tử xác định cho con người một mục tiêu cực kỳ cao cả, nhưng cũng không giống như Cơ đốc giáo đưa con người đến chủ nghĩa bỏ đời (tạ thế) thoát ly xã hội hiện thực, phủ nhận nhân sinh, dẫn đến con người siêu việt đối lập với con người nói chung.

Từ trước đến nay, các phái triết học của Trung Quốc đối với học thuyết nhân học cũng có nhiều điều rối rắm phức tạp, khiến cho người ta hoa cả mắt, nói thẳng thắn ra, là trong đó có nội dung đã quá lỗi thời, hoặc chỉ là cặn bã không có giá trị nữa, nhưng về tổng thể mà nói, so sánh với các quan niệm khác được sinh ra trong thời đại phong kiến, thì "Nhân" vẫn bao hàm nhiều nội dung đáng khẳng định, có một vài quan niệm, trong đó có giá trị vĩnh hằng có thể vĩnh

viễn mở đường dẫn dắt sự phát triển về mặt tinh thần của nhân loại.

Biểu hiện chủ yếu ở mấy mặt sau đây :

Thứ nhất, "Nhân" là bác ái. Khổng Tử đã từng nói : "Nhân là yêu người". Ông còn nói : "Phàm ái quần nhi thân nhân" (*Luận ngữ* - Học nhi). Có nghĩa là nói chung yêu đồng bào đó cũng là nhân rồi. "Bác thi vu nhân nhi năng tế quần", "Kỷ dục lập nhi lập nhân, kỷ dục đạt nhi đạt nhân. Năng cận thủ thế khả vị nhân chi phương giả kỷ" (*Luận ngữ* - Ung dã) có nghĩa là nói rộng cho dân tức là cứu tế cho dân, cái gì mình muốn lập ra thì cũng nhớ lập cho người, cái gì mình muốn đạt thì cũng tạo điều kiện cho người đạt được như vậy, nhưng có thể nói là chỉ có theo hướng của điều nhân mới được.

Rõ ràng Khổng Tử đã có **mầm mống** của tư tưởng bác ái. Mạnh Tử tiến thêm một bước, nhấn mạnh thêm về xu thế này. Ông chỉ rõ : "Lão ngô lão dĩ cập nhân chi lão. Ấu ngô ấu dĩ cập nhân chi ấu" (*Mạnh Tử* - Huệ vương - Quyển thượng) có ý nghĩa là cần đem cái yêu người nhà của mình mở rộng ra đến những người khác. Đây cũng là điều ông đã nói " Nhân giả dĩ kỳ sở ái cập kỳ sở bất ái" (*Mạnh Tử* - Tận tâm - Quyển hạ) ý của ông là con người nên đem lòng yêu người không ngừng mở rộng ra hơn nữa "thân thân nhi nhân dân, nhân dân nhi ái vật" (*Mạnh Tử* - Tận tâm - Quyển thượng) cũng là ý đem lòng nhân ái để mở rộng đến phạm

vi rộng nhất. Đời Đường, Hàn Dũ lần đầu tiên qui định rõ ràng : "Bác ái chi vị nhân, hành nhi nghi chi vị nghĩa" (nguyên đạo) có nghĩa là bác ái là nhân, làm hợp với lòng người là nghĩa. Đời Tống, các nhà lý học lại bổ sung phong phú phát huy thêm tư tưởng này. Trương Tải đề ra tư tưởng : "Dân bào vật dữ" ý nói người trong thiên hạ đều là đồng bào anh em chị em cả. Trình Hạo lần đầu tiên nêu ra : "Nhân giả dĩ thiên địa vạn vật vi nhất thể, mạc nhi kỷ giả" (*Thức nhân thiên*) đó là tư tưởng được các nhà nho đời sau nhấn mạnh nhiều lần. Vương Dương Minh đời Minh nhờ đó tiến thêm một bước đề ra người có nhân nhìn thiên hạ như là một người, nhìn Trung Quốc như là một nhà, "Thị thiên hạ do nhất thân, Trung Quốc do nhất gia" (Đại học vấn).

Tư tưởng bác ái này tuy bị quan niệm tông pháp phong kiến hạn chế nặng nề, nhưng cuối cùng, nó vẫn là vũ khí tư tưởng của các nhà tư tưởng tiến bộ, nhằm phê phán sự áp bức bóc lột tàn khốc của chủ nghĩa phong kiến. Về sau trở thành nguồn gốc của chủ nghĩa khai mông chủ nghĩa của Trung Quốc (chủ nghĩa mở ra ánh sáng cho mọi người).

Thứ hai : "Nhân" là bình đẳng. Tư tưởng này chủ yếu là do các nhà cải cách xã hội cận đại nêu ra. Khang Hữu Vi từ trong triết học truyền thống xem "Nhân" là nhất thể của vạn vật, đã trình bày và phát huy thêm tư tưởng bình đẳng của phương Tây. Ông nói : "Vật tức kỷ nhi kỷ tức vật" (*Trung dung chú*) có nghĩa là ta và vật nhất thể không có ranh giới

hai bên, vật là ta còn ta là vật. Vì vậy nên đả phá mọi quan niệm đẳng cấp, tiêu diệt mọi hiện tượng bất bình đẳng như quân thì trọng, thần thì khinh, nam thì trọng nữ thì khinh, đến cả nước lớn uy hiếp đè nén nước nhỏ v. v... Cũng gần giống như vậy, Đàm Tự Đồng cũng đem "Nhân" giải thích là "thông", nói "thông" là nghĩa thứ nhất của "nhân", còn hình tượng của "thông" là bình đẳng, vì vậy cần làm đến thông suốt tất cả, tức là phải đập tan ba mắt xích đã duy trì bảo hộ chủ nghĩa chuyên chế và chế độ đẳng cấp phong kiến.

Thứ ba: Nhân là sáng tạo. Chu Hi đối với "Nhân" đã có một giải thích sáng tạo độc đáo - Nhân là sức sống không ngừng. Ông nói: "Chữ nhân sợ không chỉ là một ý sống mà còn phát triển đến trắc ẩn, đến thiện ác, đến khiêm tốn, đến phải trái" (*Chu tử loại ngữ*. Quyển 6. "Nhân nghĩa lệ trí v.v... danh nghĩa"). Chữ "sống" này biểu thị sống một cách sáng tạo, sáng tạo cái mới, cách tân đổi mới, biểu thị công dụng và năng lực của đủ loại quan niệm, tư tưởng, lý luận, phép tắc, chế độ, sự vật... Cho nên, ông còn nói : "Nhân chi giao tế chi gian nãi vạn hoá chi cơ trụ" (Sách trên đã dẫn) có nghĩa là sự giao tiếp giữa nhân và trí là trục cơ của vạn sự biến hoá. Không chỉ có thế, ông còn đem lý của nhân gọi là tâm của trời đất, là sức sống của vũ trụ. Lực lượng phát dục sinh trưởng sáng tạo này tập trung dồn vào vạn vật, khiến cho toàn bộ vũ trụ trở thành quá trình lưu hành (chuyển

động) đại biến hoá ngày một đổi mới, sống mãi không ngừng, sự sống trước sau cuốn cuộn không dứt mà tràn trề bất diệt.

Thứ tư : Nhân là tinh thần kiên cường tự cường không ngừng. Người có nhân tự mình phải thực tế làm nên được một công việc gì. Cho nên Khổng Tử nói : "Lực hành cận hồ nhân" (*Trung dung*) có nghĩa là sức làm việc hành động cũng gần như là nhân. Ông phản đối những tác phong hoa lá không thiết thực, những ngôn từ ba hoa vẽ vờ. Ông nhấn mạnh "cương, nghị, mộc, nột, cận, nhân", ông cho rằng người có nhân thì sinh hoạt tác phong phải nghiêm túc, làm việc phải cẩn thận, có tinh thần phụ trách, giúp đỡ kẻ khác hết sức mình, như ông đã nói : "Cư sở cung, chấp sự kính, dĩ nhân trung" (*Luận ngữ*, Tử Lộ). Có nghĩa là nơi ở thì biết tôn trọng cung kính người, khi làm việc, xét xử công việc cũng phải tôn kính, kính nể người, đối với người thì phải trung thành. Theo ông, muốn có nhân, làm được nhân là do ở mình, hoàn toàn dựa vào sự nỗ lực cố gắng phấn đấu, tự mình tự cường không ngừng. Ông còn nói: "Nhân viễn hồ tại ngã dục nhân, tả nhân chi hĩ" (*Luận ngữ* - Thuật nhi) có nghĩa là nhân xa lắm ư ? Mình muốn nhân thì nhân sẽ đến. Trong triết học Nho gia, nhân biểu hiện ở chỗ người quân tử tự giác quan tâm giúp đỡ người khác, biểu hiện ở chỗ có tình cảm trách nhiệm xã hội để có cống hiến cho xã hội. Vì vậy, có thể tổng hợp sinh ra được động lực tinh thần tự cường mạnh mẽ, tự cường không ngừng.

Nhân ái khi đã trở thành quan niệm triết học đã sản sinh ra một ảnh hưởng cực kỳ sâu xa trong mọi lĩnh vực nghệ thuật và khoa học nhân văn của Trung Quốc. Nó đã tạo ra được những vĩ nhân văn hoá quan tâm đến vận mệnh dân tộc và quốc gia, tạo nên được một số đông người có lòng đồng tình với nhau, khiến cho nền văn hoá Trung Quốc toả sáng phát ra màu sắc chủ nghĩa nhân văn mãnh liệt. Lấy văn học làm ví dụ, quan niệm nhân ái là cội nguồn tư tưởng cơ bản của truyền thống chủ nghĩa nhân đạo, tính nhân dân và tinh thần hiện thực chủ nghĩa của nó. Xem như Đỗ Phủ, Bạch Cư Dị, những nhà thơ hiện thực chủ nghĩa này cũng được sinh ra từ tư tưởng nhân ái, đồng tình hết sức sâu sắc đối với khổ nạn của quần chúng. Họ đã lấy thơ ca của mình để phản ánh nỗi khổ đau triền miên, về loạn lạc về áp bức lừa bịp, bị hà hiếp, sưu cao thuế nặng phu dịch v.v... vạch rõ cuộc sống hủ bại hoang dâm, vô độ, ham muốn vô cùng, tiêu xài xa xỉ không chừng mực của giai cấp thống trị. Tác phẩm cảm động đến lòng người, ngược lại giáo dục được con người đời này qua đời khác. Từ đó, nâng cao chất lượng đạo đức, tố chất tinh thần của dân tộc Trung Hoa.

Về mặt chính trị, Mạnh Tử đề ra nhân chính đã nói, chủ trương "dữ bất nhẫn nhân chi tâm hành bất nhẫn nhân chi chính", lấy cái tâm không đè nén người, thực hành cái chính trị không đè nén người. (Mạnh Tử - Công Tôn Sửu. Quyển thượng) cũng chính là yêu cầu "phát chính thi nhân", tức là yêu cầu kẻ thống trị phải vì dân mà làm việc, khiến cho điều

kiện cuộc sống, sản xuất của dân được bảo đảm, để rồi sẽ được sự giúp đỡ và ủng hộ của trăm họ. Nhân chính là biểu thị và diễn đạt lý tưởng chính trị của phái Nho gia. Nhưng ở trong thời đại phong kiến rất khó thực hiện. Mặc dù như vậy, lý luận này vẫn có thể phát huy tác dụng chỉ đạo đối với thực tiễn của nền chính trị phong kiến, như về mặt tư tưởng, có thể hạn chế ràng buộc bớt những dục vọng của kẻ thống trị, trên một trình độ nhất định, có thể giảm bớt tác dụng phá hoại của chế độ quân chủ chuyên chế có thể sinh ra những tai nạn cho dân chúng, có thể thúc đẩy chế độ quân quyền phát huy tác dụng tích cực trong việc phát triển văn hoá kinh tế xã hội, duy trì an ninh hoà bình để duy trì xã hội.

ĐIỂM CAO THỨ HAI CỦA TRÍ TUỆ PHƯƠNG ĐÔNG:

Đạo

Thi Trung Liên

Triết học phương Tây bắt nguồn từ yêu trẻ, lấy câu chân làm mục đích, còn tôn chỉ căn bản của triết học Trung Quốc là câu đạo. Toàn bộ nội dung của học thuyết Đạo gia là luận đạo, luận cái biểu hiện, tác dụng, đặc trưng của đạo, luận phương thức tác dụng của đạo, luận con đường và phương pháp cầu đạo v.v... Từ khi bắt đầu, các Nho gia đã hết sức coi trọng khái niệm về đạo. Khổng Tử chỉ rõ : "Triều văn đạo, tịch tử khả hi", có nghĩa là sáng được nghe giảng đạo lý, chiếu tối chết cũng cam lòng. Những lời trong "*Luận ngữ*" giảng về đạo thì chỗ nào cũng có. Lý luận về đạo là nội dung cơ bản của các phái học thuyết Nho gia sau Khổng Tử. Còn các nhà lý học đời Tống, đời Minh chú trọng nhiều nhất về luận đạo, cho nên phái triết học này gọi là "Đạo học".

"Cầu đạo" thì cần "ngộ đạo" "thể đạo" "tri đạo" "đổ đạo" (gặp đạo, thể nghiệm đạo, biết đạo, nhìn thấy đạo). Đạo bao hàm trọn vẹn chân thiện mỹ. Nó đã phép tắc căn bản của vũ trụ, vừa là chuẩn tắc cao nhất của con người, lại còn thể

hiện hài hoà cao nhất đẹp nhất của vũ trụ. Cầu đạo là cầu chân cũng là cầu thiện cầu mỹ vậy. Cầu chân và cầu thiện ở phương Tây là riêng rẽ tách rời ra. Cầu chân là nhiệm vụ của triết học, cầu thiện là sứ mệnh của luân lý học và tôn giáo. Triết học Trung Quốc đã cầu chân, cũng cầu thiện mỹ, triết học, kiêm nhiệm luôn sứ mệnh của mỹ học luân lý và tôn giáo nữa.

Đạo là pháp tắc. Từ biểu thị pháp tắc trong triết học Trung Quốc còn có lý, nghĩa, pháp, tắc v.v... Còn đạo có hàm ý chỉ riêng một mình đạo có (đặc hữu). Nó chỉ rõ góc nhìn đặc biệt riêng của người Trung Quốc nắm bắt thế giới, là các khái niệm khác không thể nào thay thế được. Đạo là tổng pháp tắc trong hệ thống, còn lý là một pháp tắc cụ thể trong hệ thống này. Cho nên Chu Hi nói "Đạo thị thống danh, lý thị tế mục" có nghĩa đạo là bao trùm thống soái, lý là một hạng mục chi tiết. Chữ đạo là lớn lắm (hùng đại), chữ lý thì tinh xác tỉ mỉ. Một triết gia đời Minh là Lã Thân đối với vấn đề này có một giải thích hết sức sinh động. Ông nói mỗi con người có rất nhiều thân phận, nên người đó có rất nhiều tên xưng hô. Cháu của ông ta gọi ông ta bằng ông nội, ông nội của ông ta gọi ông ta bằng cháu bác, cháu chú, con anh của ông ta gọi ông ta bằng bác, con em ông ta gọi ông ta bằng chú, anh của ông ta gọi ông ta bằng em, em của ông ta gọi ông ta bằng anh, vợ của ông ta gọi ông ta bằng chồng v.v...

Ở đây có ông nội, cháu nội, chú, bác, anh, em, chồng v.v... Vậy thì có đến mấy người? Chỉ có một người. Tiếng gọi thì nhiều như vậy, thực ra chỉ một người. Nên bậc "nhân giả" nhìn thấy nó cho nó là "nhân", bậc "trí giả" nhìn thấy nó cho nó là "trí". Thật là vô cùng. Cho nên có thể thấy, đạo nắm bắt một sự vật, một hệ thống trên tổng thể, còn lý thì nắm bắt từ một phương diện. Quan niệm đạo thể hiện toàn bộ thể quan của người Trung Quốc, tức là quan sát sự vật, tri hiểu lý sự vật từ tổng thể nắm bắt và giải quyết vấn đề căn bản của một sự vật từ tổng thể. Cầu đạo là phải đem các loại hiện tượng của một sự vật, nhất là mặt đối lập, đem các loại nhận thức đối với một sự vật nhất là những quan niệm đối lập, tổng hợp lại để nghiên cứu tìm ra tính thống nhất trong đó, từ trong tính phức tạp của một sự vật nắm bắt tính nhất thể của nó. Đạo biểu hiện tính nhất thể tính thống nhất của một hệ thống cho nên đạo luôn luôn có tương quan liên hệ với nhất là một. Lão Tử nói : "Đạo sinh nhất, nhất sinh nhị, nhị sinh tam, tam sinh vạn vật" (*Lão Tử* trang 12-Quyển 4).

Phương Tây cận đại phát triển ra một loại phương pháp nghiên cứu khoa học, tức là đối với sự vật, đối với vấn đề phải phân tích, phân giải ra từng bộ phận, từng bộ phận, lại phân tích phân giải ra từng phần nhỏ nữa, từng tầng từng lớp nhỏ hơn để phân tích nghiên cứu. Phương pháp này thay

đối phương pháp nhận thức lòng thông của người cổ đại, thúc đẩy mạnh mẽ nhận thức của con người đối với tự nhiên và xã hội. Nhưng loại phương pháp này cũng có tỳ vết của nó, tức là chia nhỏ cắt nhỏ, cắt tách tổng thể ra, nên toàn bộ tính phức tạp, pháp tắc của tổng thể trong mối liên hệ của tổng thể thường bị vô hiệu hoá trong phân giải. Triết học của đạo có thể tránh khỏi khuynh hướng này.

Do đạo là nhận thức tính tổng thể đối với thế giới và vạn sự vạn vật, cho nên những quy định cụ thể không thể tận cùng hiểu hết ý tứ nội dung tiềm tàng chứa đựng trong đó. Cho nên các triết gia Trung Quốc hết sức nhấn mạnh cái trừu tượng, cái huyền hư của đạo, để tránh những quy định cụ thể cắt chia đạo, cấm chỉ đối với đạo có nhận thức cụ thể, định đoạt đặc biệt v.v... Và cũng để đối với bản thân đạo tránh được biến thành những giáo điều và lý luận cứng nhắc đông kết chết cứng khi bàn về đạo.

Nhà đại triết học Nho gia cuối đời Minh-Lưu Tôn Chu đã từng chỉ rõ, đạo không thể thêm vào những quy định cụ thể. Đạo gia lấy đạo làm nguồn gốc cơ bản của thế giới, là đại toàn huyền diệu vô hạn của vũ trụ, do đó càng không thể quy định được đạo. Lão Tử chỉ rõ, đạo không thể dùng tên gọi, khái niệm để nắm bắt, nói đạo là không tên, đạo như bó giây thùng nghìn đầu vạn mối không thể có tên không diễn đạt được, cho rằng đạo có thể quy định, có thể diễn đạt

được là không phải đạo vĩnh hằng. Trang Tử tiến thêm một bước, chỉ rõ đạo không thể thông qua ngôn ngữ để nắm bắt được, ông nhiều lần chỉ rõ: "Đại đạo bất ngôn", đạo không diễn đạt được, diễn đạt được là không phải đạo. Đạo gia nhấn mạnh, đạo không có tên, không thể diễn đạt được là tự có lý do riêng của nó. Trang Tử bàn về vấn đề này rất nhiều. Ông chỉ rõ, mỗi con người đều bị hạn chế bởi hoàn cảnh thời gian không gian và hoàn cảnh văn hoá nơi người đó ở. Về khách quan mà xét, tư tưởng con người luôn luôn bị hiện tượng thế giới che khuất, rất khó đạt đến lĩnh vực, nói hết được đủ mọi điều, diễn đạt hết được mọi ý. Về chủ quan mà xét, con người ta thường tiếm nhiễm mặt phải và mặt trái của thành tâm, thường thường biểu hiện tự cho mình là trung tâm, bài xích người khác đầy tính phiến diện, nên không thể nắm bắt thực tại một cách toàn diện và sâu sắc được. Trang Tử không những chỉ rõ tính cục bộ giới hạn về nội dung văn tự ngôn ngữ thể hiện lý tính, khái niệm tư tưởng của con người, mà còn vạch ra vấn đề hình thức để tạo thành ngôn ngữ văn tự nữa.

Văn tự ngôn ngữ lấy từ câu để ghi chép tường thuật sự vật, hiện tượng, truyền đạt ý nghĩa. Nhưng người sử dụng lại thường thường đem nó làm công cụ để bàn cãi. Điều này dẫn đến tác dụng của ngôn ngữ bị những từ nông nổi không thực che khuất mất chủ ý của mình. Do thâm nhập mang

nặng ý kiến chủ quan, do dùng dẫn sai ngôn ngữ, nên bản thân ngôn ngữ thường là nguyên nhân duyên có, lý do gây nên sự tranh cãi. Không ít học giả quá đua tranh bàn luận, dùng từ, chữ bừa bãi tiến hành tranh luận không có ý nghĩa, thường thường càng làm cho vấn đề thêm rắc rối. Đáng chú ý những lời Trang Tử đã nói, văn tự ngôn ngữ chỉ là công cụ diễn đạt tư tưởng, là môi giới để truyền đạt tinh thần ; quan hệ giữa ngôn ngữ văn tự và tinh thần như là quan hệ cái nom bắt cá, cái bẫy bắt thỏ với cã và thỏ cũng như quan hệ giữa bã rượu và rượu vậy, hai phương diện trên mặt thể chất là hoàn toàn khác nhau.

Người xưa thể nghiệm và ngộ đạo, lịch trình tâm lộ của mỗi người rất khó thông qua văn tự ngôn ngữ để diễn đạt một cách chuẩn xác và hoàn chỉnh, người đời sau xem văn tự ngôn ngữ của người đời trước thì chê bai bôi bác cho là cặn bã cả rồi. Đối với đạo, con người chỉ có thể dựa vào thể nghiệm và ngộ đạo của mình mới có thể có ít nhiều nhận thức được.

Các nhà triết học phương Đông đối với tư tưởng cho đạo là không thể diễn đạt đ ược, với truyền thống triết học phương Tây, hoàn toàn khác hẳn. Triết học phương Tây coi trọng sự chính xác của khái niệm, khúc chiết của ngôn từ, phân tích phải hợp lô gích, ngôn ngữ thì hùng biện, căn cứ vào truyền thống này, quan niệm về đạo của phương Đông

là không thể hiểu được. Đúng vậy, đạo gia đối với lý luận về đạo có khuynh hướng chủ nghĩa thần bí. Điều này không nghi ngờ gì là không có lợi cho sự phát triển tư tưởng khoa học và tư duy lý tính của Trung Quốc, thế mà nó vẫn hiển nhiên là trí tuệ chỉ ở phương Đông mới có mà thôi. Đạo gia nhấn mạnh đạo là không thể diễn đạt được, ý của nó không phải là vứt bỏ khái niệm danh từ và văn tự ngôn ngữ. Bởi vì, từ trước đến nay, họ vẫn dựa vào ngôn ngữ văn tự, khái niệm danh từ, để bàn luận tường thuật tư tưởng của đạo, từ trước đến nay vẫn không như các tôn thần, thầy phù thủy thường hay dùng gây quất tháo, múa may quyền phép để truyền đạo.

Họ nhấn mạnh cái vô danh, không diễn đạt được của đạo, là để phản đối khuynh hướng đã tuyệt đối hoá về các trước tác, văn tự ngôn ngữ, tư tưởng lý luận về đạo, là muốn đá phá tâm lý ỉ lại, mê tín đối người trước, đối thánh nhân, đối sách vở, nhằm thúc đẩy tinh thần chủ động, tinh thần sáng tạo của mình, tự mình đào sâu tìm hiểu, tự mình đi thể nghiệm, ngộ đạo.

Dưới con mắt của Đạo gia, đạo là vô cùng rộng lớn, thâm thúy huyền diệu, nội dung của đạo vô cùng phong phú sâu sắc. Cho nên vấn đề nhận thức về đạo, lý luận về đạo, về các trước tác về đạo đều không thể hiện được tận cùng đại toàn của đạo, mà chỉ nắm được một bộ phận rất nhỏ của

đạo, như đầu mút của một lông tơ trên thân động vật chia vụn phần mà chứa được một phần vụn. Cho nên, chỉ có ý nghĩa tương đối, không thể hoàn toàn dựa vào cái đó để nắm bắt được đạo. Trong hiện thực xã hội hiện nay, không ít nhà triết học có khuynh hướng độc đoán luận, xem lý luận và trước tác của họ là chân lý. Đạo gia trước tình hình này nói như sau: "Đạo không thể diễn đạt được, đạo diễn đạt được thì không phải là đạo". Chính là nói đạo không phải là một số văn tự nói về đạo. Trước tác tự xưng nói về đạo, lý luận về đạo tuyệt không phải là đạo. Càng quan trọng hơn là, biểu hiện cụ thể của đạo là vô hạn, biểu hiện của đạo luôn luôn là không ngừng biến hoá, dưới tình hình khác nhau, thì biểu hiện cũng khác nhau. Cho nên, cái vô cùng huyền diệu của đạo hoàn toàn dựa vào tự mình thể nghiệm và ngộ đạo, người khác không thể thay thế được. Lý luận của hiền triết cổ thánh nhân ngày xưa, là nhận thức về đạo trong điều kiện thời đại mà họ sống, nay thời gian đã trôi qua, cảnh đời thay đổi không thể lúc nào, ở đâu, cũng dung nạp được.

Đọc trước tác của cổ thánh nhân, không thể thay thế cấu tạo, tư tưởng của thánh nhân không thể trói buộc tinh thần của con người ngày nay. Đây chính là muốn loại trừ mọi quyền uy của trước tác của lý luận đã trói buộc tinh thần của con người, chứ không phải chủ trương vứt bỏ ngôn ngữ.

Sách *Ngoại vật* nói : “Thuyền giả sở dĩ tại ngư, đắc ngư nhi vong thuyền ⁽¹⁾; đề ⁽²⁾giả sở dĩ tại tù⁽³⁾, đắc tù nhi vong đề ; ngôn giả sở dĩ tại ý, đắc ý nhi vong ngôn”. Nói như vậy là muốn loại trừ sự ràng buộc của các trước tác và lý luận quyền uy đối tinh thần của con người, chứ không phải chủ trương vứt bỏ ngôn ngữ. Lý luận “đắc ý nhi vong ngôn” là công cụ tư tưởng của các nhà triết gia giữa hai thời Ngụy Tấn dùng để phê phán kinh học rồi rầm lộn xộn, phái thiền tông trong thời Hậu Đường đả phá sùng bái kinh Phật, các nhà tâm học ở thời kỳ Tống - Nguyên - Minh bài trừ tư tưởng mê tín đối với kinh thư của con người.

Lý luận của Đạo gia cho đạo là không diễn đạt được để mở đường cho trí tuệ và anh minh của biết bao nhiêu người trong lịch sử, đã sản sinh ra một ảnh hưởng to lớn trong sự phát triển của triết học Trung Quốc.

(1). Thuyền là cái nơm

(2). Đề là cái bẫy.

(3). Tù là con thỏ.

KHO BẢO VĂN MINH PHƯƠNG ĐÔNG:

Văn Hoá Lễ Nhạc.

Thi Trung Liên

Đời người thì hữu hạn, cuộc sống hàng ngày của loài người thì tầm thường, nhưng con người luôn luôn không thoả mãn với cuộc sống tự nhiên của nó, không vừa lòng với những hoạt động sống tự nhiên. Có những người đem gắn cuộc sống của mình với mục tiêu cuối cùng, quy sinh mệnh cá nhân vào một cái siêu việt cao cả nhất, thiêng liêng nhất, hi vọng làm cho cuộc đời mình được thần thánh hoá, khiến tư tưởng, tình cảm và hành vi của mình trở nên thánh khiết, từ đó khiến con người mình có tính bất hủ. Ở phương tây, trong một thời kỳ lịch sử khá dài, tôn giáo thoả mãn được thứ nhu cầu siêu nhiên đó của con người, nâng tinh thần nhân loại lên một cấp độ khá cao.

Khác với phương Tây, ở Trung Quốc, thứ tôn giáo có tổ chức chặt chẽ và giới luật rạch ròi ấy không bao giờ chiếm được địa vị thống trị trong xã hội, chưa bao giờ chi phối được mọi lĩnh vực tinh thần của cả thế giới tư tưởng và của toàn dân tộc. Thế nhưng, Trung Quốc cổ đại cũng có một thứ văn hoá có thể thoả mãn được nhu cầu tinh thần siêu nhiên của người ta, thánh khiết hoá cuộc đời hàng ngày của người ta,

khiến tinh thần người ta lên đến tầng cao thiêng liêng, đó là văn hoá lễ nhạc riêng của phương đông.

Lễ vốn là nghi thức và khí vật tế tự tôn giáo thời xưa, hành lễ là để thờ thần cầu phúc. Nhưng theo đà phát triển của xã hội cổ đại Trung Quốc, lễ đã tràn lan, thế tục hoá rất nhiều, trở thành chuẩn mực và quy phạm hành vi xã hội, chế độ và lễ nghi xã hội gắn với một quan niệm chính trị và luân lí nhất định. Phạm vi mà nó quy phạm hoá bao gồm mọi phương diện của đời sống xã hội, như chính trị, quân sự, ngoại giao, giáo dục, hôn nhân, tang táng, tế tự, đời sống hàng ngày, giao tế xã hội, hoạt động thể dục vui chơi... Ở phương Tây, trong các hình thức xã hội thời cổ đại và trung thế kỷ, được phát triển đầy đủ nhất là tổ chức tôn giáo và các quy tắc của nó, còn ở Trung Quốc thì đó là lễ chế. *Lễ kí* - *Lễ khí* nói: "Kinh lễ (tức là đại cương của lễ) tam bách, khúc lễ (tức là các mục nhỏ của lễ) "tam thiên" nghĩa là các quy định của lớn của lễ thì có ba trăm điều, còn các điều chi tiết của lễ thì có ba ngàn. *Trung dung* cũng nói: "Lễ nghi tam bách, uy nghi tam thiên", là nói sự phồn đa của lễ chế cổ đại. Sự phát triển của lễ chế có ảnh hưởng rất lớn đến tư tưởng học thuật sau này. Bắt đầu từ Lão Tử, Khổng Tử, các phái triết học Trung Quốc đều phải thảo luận vấn đề lễ. Nho gia, dòng chính của tư tưởng học thuật Trung Quốc đã lấy lễ làm luận đề chủ yếu của học thuyết mình, đã nêu ra rất nhiều lí luận và học thuyết về lễ, bàn ý nghĩa xã hội của lễ, về giá trị của lễ trong luân lí học, chính trị học, về triết học

và về tôn giáo. Còn các loại trước tác nhằm nghiên cứu lễ chế cổ đại, giải thích các kinh điển nho gia bàn về lễ thì quả là chất đến nóc nhà, trâu kéo toát mồ hôi, nhiều không kể xiết. Tất cả đó làm nên văn hoá lễ phong phú đẹp đẽ.

Nhạc ở thời xưa vốn gắn liền với lễ, được diễn tấu trong nghi thức tôn giáo, tồn tại như một người bạn đồng hành của lễ. Mặc dù nhạc do có giá trị thẩm mỹ riêng của nó, về sau đã thoát li tôn giáo, cũng có thể tồn tại tách rời với lễ, nhưng bởi vì lễ và nhạc có công dụng tinh thần và văn hoá tương tự, để tăng cường tác dụng cảm hoá lòng người của lễ, lễ vẫn luôn luôn trước sau không tác rời với nhạc, và trường hợp biểu diễn chủ yếu của nhạc, cơ hội để nhạc có thể phát huy tác dụng độc đáo của nó nhất cũng là khi hành lễ cho nên người xưa trước sau vẫn đề cập song song lễ nhạc và coi trọng chúng như nhau. Do nguyên nhân đó, nhạc ở Trung Quốc cổ đại đã phát triển đến trình độ tương đối cao. *Tăng hầu Ất biên chung* (bộ chuông Tăng hầu Ất) đời chiến Quốc, đào được ở huyện Tuy, Hồ Bắc, một bộ 64 chiếc, âm vực rộng, âm sắc đẹp, đã nói lên một cách sinh động nét xán lạn huy hoàng của văn hoá lễ nhạc cổ đại Trung Quốc.

Khổng Tử động mở miệng ra là nói đến lễ nhạc, chính ông là người đầu tiên đã quy định ý nghĩa và tác dụng của lễ nhạc trên các phương diện xã hội học, chính trị học, luân lí học và triết học. Ông đặt ngang "lễ nhạc" với "chính phạt", xếp làm việc lớn hàng đầu của quốc gia mà thiên tử

trước hết phải quan tâm và trực tiếp nắm lấy quyền quyết định nó. Học trò của ông là Nhan Uyên hỏi ông về việc lớn trị nước, Khổng Tử không hề nói một chữ nào về phương lược chính trị về phương châm chính sách, mà chỉ nói rằng phải thực hành lễ nhạc cổ đại. Lễ nhạc chẳng những là căn bản của chính trị quốc gia, mà còn là thủ đoạn cơ bản để tu dưỡng tinh thần và hoàn thiện nhân cách cá nhân. Ông nêu ra: "Hung ư thi, lập ư lễ, thành ư nhạc" (*Luận ngữ - Thái bá*). Do sự khởi xướng của Khổng Tử, lễ nhạc cũng giống như nhân nghĩa, trở thành những quan niệm căn bản được Nho gia trọng thị hết sức, có ảnh hưởng sâu xa đối với sự phát triển tinh thần của dân tộc Trung Hoa, đối với văn hoá Trung Hoa. Người Trung Quốc xưa nay mong quốc gia mình trở thành nước của lễ nghĩa, coi trọng sự cao thượng về tinh thần, sự hoàn mỹ về nhân cách, sự đẹp đẽ nhã nhặn của lời nói và hành vi, đối xử với người thì "bân bân hữu lễ, tương hồ khiêm nhượng" (nhô nhã lễ độ, khiêm nhường với nhau); tất cả những điều đó đều giúp cho cổ nhân thoát ra khỏi tập tính dã man xa xưa còn sót lại, tránh khỏi trạng thái dã man xuất hiện ở phương Tây thời Trung cổ.

Đương nhiên, xét về thực chất thì lễ khẳng định và bảo vệ trật tự đẳng cấp chặt chẽ có tính chất tông pháp. *Lễ khí* - *Khúc lễ* nói: "Phù lễ giả, sở dĩ định thân sơ, quyết hiềm nghi, biệt đồng dị, minh thị phi dã" (Lễ là cái dùng để xác định thân hay sơ, để quyết đoán điều hiềm nghi, để phân biệt cái giống cái khác, để làm sáng rõ điều phải điều trái),

cho rằng không có lễ thì không lấy gì mà phân vị trí trên dưới lớn bé của vua với tôi, phân sự thân sơ của cha con trai gái anh em. Rất rõ ràng, lễ là duy trì quan hệ nhân luân quân quân, thần thần, phụ phụ, tử tử, (vua ra vua, tôi ra tôi, cha ra cha, con ra con). Khổng Tử quy định "Phi lễ vật thị, phi lễ vật thính, phi lễ vật ngôn, phi lễ vật động" nghĩa là "Không đúng với lễ thì chớ xem, không đúng với lễ thì chớ nghe, không đúng với lễ thì chớ nói, không đúng với lễ thì chớ làm" (*Luận ngữ - Nhan Uyên*). Điều đó tất yếu trói buộc tư tưởng của người ta, bóp chết tinh thần sáng tạo sinh động hoạt bát của người ta. Do những công dụng xã hội như vậy, nên lễ đương nhiên là lễ đã bị các nhà phê phán cấp tiến cổ đại cũng như cận hiện đại phủ định.

Lễ là sản phẩm của xã hội tông pháp, tất nhiên nó phản ánh quan hệ xã hội tông pháp chủ nghĩa. Nhưng đó không phải là toàn bộ nội dung của quan niệm lễ trong Nho gia. Quan niệm tông pháp không hoàn toàn hạn chế sự phát triển của lí luận lễ nhạc Nho gia. Nho gia không hề dừng ở cấp độ ý nghĩa xã hội hẹp hòi của lễ. Họ đã kết hợp lễ với nhạc, nhằm đi vào cấp độ tinh thần, không còn chỉ dừng ở chỗ coi lễ là những chuẩn mực (quy phạm) hành vi cố định bề ngoài nữa, mà là dùng lễ nhạc để kích thích kêu gọi và biểu đạt tình cảm tốt đẹp của loài người, dắt dẫn người ta đạt tới một cõi tinh thần cao cả, hình thành mối quan hệ hài hoà bầu bạn giữa người với người, sống một cuộc đời lý tưởng nên thơ.

Khổng Tử từng nói: "Lễ vân lễ vân, ngọc bạch vân hồ tai? Nhạc vân nhạc vân, chung cổ vân hồ tai" (*Luận ngữ - Dương hoá*) có nghĩa là: lễ đâu phải chỉ bày các lễ khí bằng ngọc bằng lụa, nhạc cũng đâu phải chỉ việc đánh gõ vào các nhạc khí như chuông trống! Khổng Tử muốn nhấn mạnh rằng người ta không thể chỉ chú ý phương diện bề ngoài, hình thức và thứ yếu của lễ nhạc, mà nên gắng đạt tới nội hàm của cấp độ sâu nhất của nó, tức là từ lễ nhạc mà bồi dưỡng tình cảm nội tại, tốt đẹp, thuần khiết chân thực để bước vào cõi tinh thần cao cả. Khổng Tử nói: "Cư thượng bất khoan, vi lễ bất kính, lâm tang bất ai, ngô hà dĩ quan chi tai?" (*Luận ngữ - Bất dật*). Chữ "kính" ở đây là chỉ tình cảm thành kính, chân chất, cung kính, nghiêm trang cần có của người hành lễ. Lễ vốn là nghi thức và lễ khí tế tự tông giáo, vốn là dùng để bồi đắp ý thức tông giáo thiêng liêng trong sạch, gọi cái tâm thành kính đối với thần linh. Sau khi thế tục hoá, lễ phục vụ cho những mục đích xã hội nhất định, nhưng cái tâm thành kính vẫn là ý nghĩa đích đáng của lễ, cho nên Mạnh Tử nói: "Cung kính chi tâm, lễ dã" (*Mạnh Tử - Cáo Tử Thuợng*) nghĩa là cái tâm cung kính, đó là lễ vậy. Gọi ra và thúc đẩy cái tâm thành kính, đó là chỗ khác nhau căn bản giữa một bên là lễ với tư cách một thứ chuẩn mực hành vi xã hội với một bên là những chuẩn mực phép tắc chính trị và đạo đức, pháp luật và phong tục tập quán cũng làm khuôn phép cho mọi hành vi của người ta. Cơ đốc giáo của phương Tây thông qua hoạt động tôn giáo để bồi dưỡng cái

tâm thành kính của con người đối với Thượng đế, nhằm dẫn dắt người ta hoàn thiện tinh thần và nhân cách của mình. Còn văn hoá Trung Quốc thì thông qua lễ nhạc để bồi dưỡng và tăng thêm cái tình chân thật, bầu bạn, cung kính của con người với nhau, nhằm thúc đẩy sự thăng hoa của tinh thần con người. Ở châu Âu dưới sự thống trị của tôn giáo, những thế ước giữa nước này với nước khác được bảo đảm bằng sự oai nghiêm của thần linh và Thượng đế, còn Trung Quốc cổ đại kí kết các hoà ước theo lễ nghi, thì dùng cái tình kính yêu được bồi dưỡng bằng lễ để giữ gìn mối quan hệ hữu hảo giữa hai bên kí kết.

Nho gia không phải lấy việc bỏ ác theo thiện của cá nhân và sự thân thiện hoà mục giữa con người với nhau làm mục đích một cách chung chung, mà mục tiêu căn bản họ theo đuổi là chữ *nhân*, tức là tình cảm thuần khiết chân thành nhất, cõi tinh thần cao thượng nhất, nhân cách hoàn mỹ nhất của con người. Bởi thế lễ nhạc phải lấy thực hiện điều nhân làm mục đích. Khổng Tử chỉ ra rằng: "Nhân nhi bất nhân, như lễ hà? Nhân nhi bất nhân, như nhạc hà?" (*Luận ngữ - Bát dật*) nghĩa là làm người mà bất nhân thì chẳng có gì hợp với lễ và nhạc cả. Theo Khổng Tử, thực chất tinh thần của lễ nhạc là cái tâm nhân ái, vứt bỏ con tim nhân ái thì lễ đã mất hết cái ý nghĩa vốn có và cũng chẳng còn cái nhạc thuần chính nữa. Nhà triết học Bắc Tống là Chu Hi nói: "Lễ giả, nhân chi phát", lại nói "Lễ giả, nhân chi tiết văn" (*Chutử ngữ loại*, quyển 6, *Tính lý tam*) có nghĩa là: lễ là từ lòng nhân mà phát ra, là biểu hiện cụ thể của nhân, và là để thực

hiện nhân. Các nhà Tân Nho hiện đại dựa vào đó mà trình bày mối quan hệ giữa nhân với lễ, nói rằng lễ đã biểu hiện tính khả thi và tính thiết thực của nhân, nhân là siêu việt, còn lễ thể hiện tiêu chuẩn của bờ bên này, nói rõ lên sự thật là một con người sống trong một xã hội nhất định. *Nhân* cần có một cái cửa sổ để bày tỏ mình với ngoại giới, không thể thì nó bị ngột ngạt, cái cửa sổ để bày tỏ mình với ngoại giới, không thể thì nó bị ngột ngạt, cái cửa sổ ấy chính là hành động thực hiện *nhân* dưới cái *lễ* là những chuẩn mực xã hội cụ thể, tức là quá trình tu thân. hành *lễ* là quá trình nhân tính hoá trong những điều kiện xã hội cụ thể đặc định, nó khiến cho tư tưởng tình cảm của con người được thánh khiết hoá, khiến cuộc đời được thi vị hoá. Thực hiện điều nhân trong quá trình thực hiện sự nhân tính hoá của tu dưỡng cá nhân (tức là hành *lễ*, hoàn thành một cuộc đời chân chính, là chủ đề trước sau quán xuyến cả Nho học.

Văn hoá lễ nhạc của Nho gia đã thành quả khứ, nhưng công lao của nó đối với sự tiến bộ của văn minh Trung Hoa, đối với sự phát triển của tinh thần Trung Hoa thì không thể mất. Cái truyền thống người Trung Quốc hoàn thiện con người và thực hiện cuộc đời lí tưởng thông qua những chuẩn mực xã hội cụ thể ấy, cái truyền thống được biểu hiện bởi văn hoá lễ nhạc ấy, đã trở thành di sản quý báu của văn hoá Trung Hoa, nó sẽ lưu truyền mãi mãi từ đời này sang đời khác không bao giờ dứt.

LÝ HỌC⁽¹⁾ TRÌNH CHU - Một bông hoa lạ trong vườn Triết học Phương Đông.

Thi Trung Liên

Ra khỏi thế kỷ thứ 5, phương Tây tiến vào thời Trung thế kỷ, ⁽²⁾ trong khoảng hơn 1000 năm sau đó, châu Âu đã chia thành mấy trăm quốc gia phong kiến. Các lãnh chúa phong kiến dù to hay nhỏ đều thi hành một chính sách áp bức, bóc lột tàn bạo các nông nô và tầng lớp bình dân; đối ngoại tiến hành các cuộc chiến tranh chinh phạt, người chết đầy đồng. Trong lúc đó, giáo hội nắm quyền thống trị cả chính trị, văn hoá và tất cả các mặt khác của đời thường. Giáo hội có một quyền uy tối thượng. Những phán xét của tôn giáo là tàn bạo và cực đoan, đã giết chết bao nhiêu nhân sĩ kiệt xuất chỉ vì họ dám đi tìm chân lý và chính nghĩa. Thần học tôn giáo thì nhằm nhí, vô văn cứ, chỉ làm mê hoặc nhân dân, làm cho toàn bộ xã hội bao gồm đại bộ phận tầng lớp trên và cả giới trí thức cũng đều nằm trong tình trạng mê muội, còn giáo hội chỉ gây ra hết cuộc chiến tranh tôn

(1) Lý học: là học thuyết thể hiện tư tưởng triết học của các nhà nho.

(2) Trung thế kỷ: còn gọi là trung cổ, khoảng từ 476 - 1640 thời kỳ đế quốc La mã diệt vong (N.D)

giáo này đến cuộc chiến tranh tôn giáo khác. Thảm khốc hết chỗ nói, nó đã mang đến cho nhân dân châu Âu và Trung đông vô vàn tai ương, cho nên các sử gia đã gọi đó là nghìn năm đen tối của thời kỳ Trung cổ ở Châu Âu.

Đối xứng với tình trạng ấy thì ở Viễn đông lại hình thành một nhà nước đế quốc phong kiến thống nhất khổng lồ, tồn tại trong nhiều thế kỷ, có nền kinh tế và văn hoá phồn thịnh khá lâu bền. Nguyên nhân của tình hình đó có nhiều, nhưng quan trọng hơn hết là trên mặt trận tư tưởng và văn hoá đã hình thành một khuynh hướng vô thần, truyền thống triết học lý tính chiếm ưu thế. Trong khi ở châu Âu, lý tính bị chủ nghĩa tín ngưỡng đè bẹp, thì ở Trung Quốc, lý tính đã thấp sáng trí tuệ của mình một cách rực rỡ, đã xua tan bóng tối do nạn mê tín tôn giáo gây ra trong một phạm vi khá rộng lớn, soi sáng con đường tiến lên của nền văn hoá Trung Quốc.

Lý tính nói ở đây, không phải là phương pháp nhận thức duy lý kiểu châu Âu là, mọi hoạt động của nhận thức và năng lực nhận thức đã phải phán đoán và suy luận theo một nguyên tắc lôgich nghiêm ngặt, đối lập với kinh nghiệm và trực giác, do chủ nghĩa duy lý qui định. Mà là phương pháp nhận thức chủ yếu thông qua lý giải và thuyết lý, không trông cậy vào sự mách bảo của thần linh và giáo điều thần học để giải quyết các vấn đề lý luận và thực tế, nó đối lập với chủ nghĩa thần bí và chủ nghĩa tín ngưỡng. Từ Lão Tử,

Khổng Tử thời Tần, các triết gia Trung Quốc đã biết dựa hẳn vào lý tính để giải thích lý luận chủ đạo của mình. Truyền thống tốt đẹp đó đã khiến cho chủ nghĩa tín ngưỡng không thể trở thành khuynh hướng chủ yếu ở Trung Quốc. Không những thế, các triết gia Trung Quốc, ngay trong thời kỳ trung cổ, do yêu cầu đấu tranh chống chủ nghĩa tôn giáo, đã kiên trì lâu dài một cuộc nghiên cứu khảo nghiệm đầy gian khổ và cuối cùng đã đi đến hình thành được một hệ thống lý luận triết học khá hoàn chỉnh, có trình độ lý tính cao. Tức là lý học Trình Chu. Nó đã giáng một đòn trí mạng vào hệ tư tưởng của Phật giáo và Đạo giáo, và tuyên bố rằng, trải qua cuộc đấu tranh lâu dài hàng nghìn năm, triết học Trung Quốc đã giành được thắng lợi cuối cùng trước kẻ thù của mình là các loại thuyết giáo mê tín của Đạo giáo và Phật giáo.

Lý học Trình Chu dù đã lừng danh nhờ Nhị Trình (2 anh em họ Trình là Trình Hạo và Trình Di thời Bắc Tống) và Chu Hy thời Nam Tống, trên thực tế, người sáng lập ra lý học là Chu Đôn Di đầu Bắc Tống, còn hai anh em họ Trình là người đặt nền tảng cho lý luận lý học. Rồi đến Chu Hy là người tổng hợp thành môn lý học. Thành tựu lớn nhất của Trình - Chu về, hương diện lý luận lý học là ở chỗ: xác định rằng "lý" đứng ở vị trí cao nhất, trên mọi quan niệm và phạm trù và đi đến kết luận: Việc hiểu tường tận cái lý (cùng lý - thấu triệt cái lý của trời đất, của muôn loài muôn vật) là

mục đích căn bản mà các sĩ phu phải tìm để học và là sứ mệnh tối cao của triết học.

Thế nào là "lý" của các nhà lý học? Đó là những phép tắc, quy luật, cũng tức là tính tự nhiên (qui luật khách quan - N.D) của vũ trụ, của vạn vật, của tất cả các sự việc. Hai nhà lý học họ Trình nói: "Mọi sự vật trong thiên hạ đều có thể lấy lý mà giải thích. Đã có sự vật thì phải có phép tắc, mỗi vật đều có cái lý của nó" (Quyển 10 *Dĩ thư nhị Trình*). Họ lại cho rằng "vạn lý chung quy chỉ là một lý" "lý của một vật cũng là lý của vạn vật" (Quyển 2 sách đã dẫn) các nhà lý học nhấn mạnh rằng lý là cái có sẵn của vũ trụ và của muôn loài muôn vật, là phép tắc tất yếu tồn tại khách quan. "Không có sự tồn tại của vua Nghiêu không có sự diệt vong của vua Kiệt" (Sách đã dẫn), tức là sự vật không vận động theo ý chí của con người. Theo họ, thì dù thế giới tự nhiên và xã hội loài người thiên biến vạn hoá, hiện tượng đổi thay vô cùng phức tạp, trong đó có một số biến động làm cho con người phải ngạc nhiên kinh sợ, nhưng nói cho cùng, chúng chẳng có gì thần bí, không phải do bàn tay thần bí siêu tự nhiên nào điều khiển, mà chẳng qua là do cái "lý" tạo ra mà thôi. Họ cũng cho rằng vũ trụ không phải là một mớ bòng bong không trật tự, mà nó vốn có một thứ trật tự nào đó, họ còn tiến sâu hơn một mức, và nói rằng, cả cái trật tự sẵn có ấy cũng không phải do một đấng thiêng liêng nào đó an bài, mà chính là do những phép tắc quy luật phổ biến còn có trong vũ trụ quyết định. Chính tư tưởng của các nhà lý

học về cái "lý" như đã nêu, đã khắc phục được một số vấn đề có tính chất cục bộ trong triết học nhà Nho mà tôn giáo có thể lợi dụng. Khổng - Mạnh cũng cảm nhận được rằng trong vũ trụ cũng như trong xã hội có một thứ trật tự, không vận động theo ý của con người, buộc con người phải tuân theo nó, đó là tính tất yếu, nhưng họ lại cho rằng cái trật tự đó và tính tất yếu, nhưng họ lại cho rằng cái trật tự đó và tính tất yếu đó là biểu hiện của thiên mệnh, rồi họ chủ trương con người phải biết "sợ thiên mệnh. Tuy hai ông không chủ trương sùng bái một đấng thần linh được nhân cách hoá, nhưng chính cái "*Thiên mệnh luận*" của hai ông dễ dẫn đến thần luận và Túc mệnh luận (có thần và có số N.D) - còn các nhà lý học thì ít bàn đến thiên mệnh, họ chỉ bàn đến thiên lý (lẽ của trời), thiên đạo (đạo của trời) - Trình Di nói: "Nói tính tự nhiên của trời tức là nói thiên đạo" (đạo của trời). (Quyển 11 sách đã dẫn) - Chính điều đó đã đánh tan được cái thần bí cảm (cảm giác thần bí) xưa nay hay có trong con người đối với trời. Nhà lý học không nhìn trời xanh với con mắt run sợ, mà là nhìn vũ trụ với một suy tư lý tính rất điềm tĩnh.

Khái niệm về "lý" của các nhà lý học nêu ra, nhằm phê phán Phật giáo, mà trước hết là muốn gạt bỏ thứ Phật giáo đang lung lạc lớp người hạ tầng trong trăm họ. Còn Phật giáo lại ra sức tăng cường sự sùng bái Phật, tạo ra hình ảnh một thế giới huyền hoặc, nhằm dẫn dụ tín đồ phải khổ hạnh

tu hành, thậm chí cả đến việc đốt ngón tay, đốt tóc để tỏ rõ lòng thành với Phật, mong thoát khỏi địa ngục và kiếp luân hồi, được sang thế giới cực lạc của Phật. Ngược lại, triết học về lý thì có thể loại bỏ được sự mê hoặc cuồng nhiệt mang tính tôn giáo ấy. Vì theo triết học này, toàn bộ vũ trụ đều được lý chi phối, không có phần toàn tri toàn năng và cũng không có đất dung thân cho các vị thần trong Phật giáo. Do vậy, thuyết luân hồi cũng mất nốt căn cứ. Cho nên, hai nhà triết học họ Trình đã nói: "Cái mà người đời bị huyền hoặc là việc cho mọi vật do thần chuyển hoá, họ luôn nhắc đến câu đó, và không tiếc sức giải thích cái đó, đánh vào lỗ hổng không đáy trong tâm thức từng người, làm cho cả cuộc đời của họ không thoát ra được. Ngày nay, chúng ta phải tự mình dùng lý đã làm sáng tỏ thế giới, quyết không đi nhầm đường (sách đã dẫn, tập I quyển II). các nhà lý học còn dùng triết học về lý để phê phán một số sĩ tử có những lý luận cơ bản về Phật học mang tính mê hoặc người đời - tất cả đều là rỗng tuếch. Phật học cho rằng thế giới bên ngoài là do ảo giác của con người mà có, không thực. Bao nhiêu những tình cảm và dục vọng cũng đều do ý niệm cần quấy (vọng niệm) của người tạo ra, Thiền tông kinh điển (Lục tổ đàn kinh) có đoạn viết: "Tính người vốn trong sạch. Chẳng qua do những ý niệm cần rữ che khuất đi thôi. Một khi không còn ý niệm cần rữ (vọng niệm) thì tính người lại trong sạch". Như vậy, chỉ cần gột sạch vọng niệm, là có thể thấy được tính người, cũng có nghĩa là sẽ xoá sạch mọi phiền não, đau khổ, và

thành Phật! Kiểu lý luận ấy đã dẫn dắt con người thoát ly thực tại, trút bỏ hết trách nhiệm xã hội mà họ cần phải gánh vác, không còn ham muốn đi tìm chân lý và hiểu biết, họ sẽ rơi tõm vào cõi hư vô, thăm lặng, điều đó nguy hại không lường, như hai nhà học giả họ Trình đã nói: "Ngày xưa cũng từng có họ Thích (Tức Phật giáo), lúc cực thịnh cũng chẳng qua đặt tượng tôn thờ, tác hại rất ít. Còn ngày nay, điều đầu lười họ nói đến là tính mạng, đạo đức, đánh vào kẻ có trí thức trước, cho nên kẻ tài trí càng cao, thì sa lầy càng sâu" (Tập I quyển II sách đã dẫn) - Các nhà lý học đã dùng luận điểm: tất cả đều rỗng tuếch nhằm vào Phật giáo, để nhấn mạnh lý là thực lý, là đầu nguồn của vạn vật vạn sự. Tóm lại, nó là lý của khí, cho nên khi nói hình thành như thế, lý không tách khỏi sự vật, cũng không tách khỏi khí. Tuy không có hình, không thể trông thấy, nhưng lý thực sự đang tồn tại, còn lý luận của Phật giáo là sai lầm, ở chỗ xoá nhoà tất cả các sự vật, hành vi, quan hệ trên cõi đời này mà vốn chúng đều thể hiện một chân lý. Do đó, Chu Hy mới nói: "Họ Thích chỉ nhìn cái vỏ, mà không thấy được bao nhiêu đạo lý bên trong" (Trích dẫn lời Chu tử quyển 14). Phật học cho rằng trời đất muôn loài biến hoá vô thường, bất cứ một sự vật nào cuối cùng cũng đến tiêu vong, do đó đã khẳng định thế giới là hư ảo, nhưng các nhà lý học thì cho rằng sự biến đổi của vạn vật đều do lý định đoạt. Từng sự vật cụ thể có thể diệt vong, nhưng những phép tắc phổ biến thì tồn tại

mãi mãi. Hai nhà lý học họ Trình nói: "Họ (chỉ các tín đồ Phật giáo) cho việc sinh nở chỉ diễn ra vào hai mùa xuân hạ, đến thu đông thì huỷ hoại trở thành hư ảo, cho nên mới mỗi đời người cũng chỉ là ảo ảnh, thôi thì phó mặc nó! Nhưng sự có sinh, tử, hình thành và tan biến của mọi sự vật đều có cái lý của chúng cả. Sao gọi là ảo?" Do vậy ta thấy, triết học về lý của Trình - Chu có sức mạnh to lớn trong lập luận và không thể bẻ gãy được về lý tính, nó đã đánh vào thần học tôn giáo những đòn trí mạng.

Do sự hạn chế bởi điều kiện thời đại và bản thân triết học của các nhà nho kém chất "bẩm sinh" (tiên thiên) nên các nhà lý học chưa có khả năng quán triệt đầy đủ lý tính, và khi họ qui định nội dung cụ thể của lý (giải thích cụ thể lý là cái gì? N. D), chưa phân tích, suy luận, chứng minh thật sát đúng theo một lôgic, thậm chí có lúc còn tỏ ra tùy tiện. Họ đã khẳng định cứng nhắc rằng cương thường phong kiến là vĩnh viễn, là lẽ trời không thể lay chuyển, đã tô vẽ một lớp đạo đức vào phép tắc vũ trụ, cách làm đó chỉ thoả mãn nhu cầu bảo vệ chế độ thống trị phong kiến mà thôi. Dù sao, lý học Trình - Chu còn có những đóng góp to lớn cho nền văn hoá Trung Quốc. Ở đây, các nhà lý học đưa vào triết học về lý đã đặt ra cho các tầng lớp trí thức một nhiệm vụ tối trọng đại và không thể khuớc từ, đó là khách vật trí tri, tức vật cùng lý (Tìm hiểu hết các lẽ về sự vật), Chu Hy nói: "Trên từ thái cực vô cùng, dưới đến từng ngọn cây gốc cỏ, từng loại côn trùng nhỏ xiu, tất cả đều có cái lý của nó. Bỏ

không đọc một cuốn sách thì không hiểu được đạo lý của cuốn sách đó. Bỏ không tìm hiểu một việc, thì không hiểu được đạo lý của việc đó. Bỏ không cách (phân tích) một vật, thì không hiểu đạo lý của vật đó. Cho nên phải tìm và lý từng việc từng vật" (Quyển 15 sách *Chu tứ ngữ loại*). Chu Hy rất hứng thú đối với tất cả mọi tri thức học vấn của thời qua, cái gì ông cũng nghiên cứu và đều thu được kết quả, biến tác phẩm đọc được thành biết của mình. Ông là một triết gia, một nhà kinh điển vĩ đại, còn là nhà văn học, nhà sử học, là chuyên gia về lịch sử văn học; thậm chí ông còn là nhà khoa học tự nhiên có thành tựu khá. Ông để tâm khảo cứu lý giải cái "lý" của vạn vật thuộc giới tự nhiên và thường có những kiến giải độc đáo. Ông đã căn cứ vào hiện tượng hoá thạch của lớp vỏ ốc trong cao tầng nham thạch ở trên núi cao, mà suy đoán dải núi này xưa kia từng là một eo biển. Hoặc căn cứ sự nhấp nhô, không phẳng của ngọn núi mà đoán rằng thời xa xưa dòng nham thạch ở đây là dạng lỏng. Ông rất coi trọng giá trị học thuật của Thẩm Quát, một nhà khoa học thời Bắc Tống. Trong cuốn *Mộng Khê bút đàm*, ông rất nhuần nhuyễn nội dung cuốn sách đó, đồng thời còn triển khai làm rõ thêm những quan điểm khoa học trong sách - ví dụ ông đã khẳng định quan điểm về nguồn sáng của mặt trăng của Thẩm Quát, cho rằng mặt trăng tròn không có chỗ khuyết, nhận ánh sáng từ mặt trời và cho rằng hình như chỗ gọi là khuyết là phần mặt trăng không tiếp thu được ánh sáng của mặt trời. Những nhận

thức đó đã đạt đến trình độ khoa học khá cao, đúng về hoàn cảnh thời ấy, có thể coi, đó là những tiến bộ độc nhất vô nhị trong lĩnh vực khoa học thế giới. Những thành tựu đó không thể tách rời với lý luận triết học của ông. Tóm lại, lý học Trình - Chu đã đẩy tới sự phát triển của tư duy lý tính Trung Quốc, làm cho văn hoá Trung Quốc rực rỡ thêm.

II. TÂM HỌC CỦA LỤC - VƯƠNG⁽¹⁾ - Một đoá hoa lạ trong vườn uyên Triết học Phương Đông

Thi Trung Liên

Tại thời kỳ trung thế kỷ, ở phương Tây, Cơ đốc giáo thống trị toàn bộ lãnh vực Tinh thần. Thậm chí, trên một mức độ rất lớn, giáo phái này đã khống chế cả các hoạt động chính trị, quân sự và giáo dục của đời thường - Cơ đốc giáo đề cao vai trò của Chúa, coi nhẹ vai trò của người. Cho rằng thế giới ta đang sống cũng do Chúa tạo ra, loài người sinh ra là mang theo tội lỗi sẵn có, không thể tự chuộc được, chỉ có dựa vào Chúa mới mong được cứu vớt; và, con người không thể thay đổi được những hiện tượng không hợp lý trên cõi đời này, phải cầu mong Chúa giáng thế, xoá bỏ mọi bất nghĩa của thế gian, thi hành chính nghĩa. Thần học trong Cơ đốc giáo đã tiêu diệt tính chủ thể của con người, chèn ép tinh thần sáng tạo của con người, vì thế đã làm cho Châu Âu trong một thời kỳ dài nằm trong tình trạng đen tối và ngu muội.

(1). Lục Cửu Uyên (1139 - 1193), Triết gia thời Nam Tống-Vương Dương Minh, còn có tên là Vương Thủ Nhân (1472 - 1529), Triết gia đời Minh

Khác với phương Tây, trong thời kỳ Trung cổ, ở phương Đông đã xuất hiện phái "Tâm học" của Lục-Vương có ảnh hưởng cực kỳ to lớn. Phái này ra sức tuyên truyền cho tinh thần chủ thể của con người. Phái Triết học này do Lục Cửu Uyên thời Nam Tống sáng lập, rồi Vương Dương Minh giữa thời nhà Minh tổng hợp hoàn chỉnh. Cơ sở lý luận của phái Triết gia này là "Cái tâm của chúng ta". ("ngô tâm"). Tâm của ta là vũ trụ. (Tập *Tượng sơn niên phổ*). Trên cơ sở đó Vương Dương Minh đã chỉ rõ thêm: "Ngoại tâm không có vật" ("Tâm ngoại vô vật" - thư gửi Vương Thuần Phủ) "Ngoại tâm không có lý" (Tâm ngoại vô lý); "Ngoại tâm là vô sự" (Tâm ngoại vô sự) (tập *truyền tập lục*). Ông cho rằng: Tâm của con người là suối nguồn sinh ra thiên địa vạn vật. Không những là nơi phát sinh, là nguyên tắc để xã hội loài người dựa vào đó mà tồn tại, mà cũng là căn cứ tồn tại của thế giới tự nhiên, của trời đất muôn loài: Ông nói: "Lương Tri của con người (Tức bản tâm của con người) cũng là Lương Tri của cây cỏ gạch ngói. Nếu chúng không có Lương Tri của con người, thì làm sao có được bản thân chúng? không phải chỉ cỏ cây đá ngói, mà cả trời đất nếu không có Lương Tri của con người thì cũng không còn là trời đất" (Sách đã dẫn) - Xét từ khía cạnh tính chất Triết học, thì Tâm học của Lục-Vương thuộc chủ nghĩa Duy tâm chủ quan, nhưng không nên vì thế mà xem nó như là vật chẳng lành, đáng sợ bỏ xó không nhìn. Mà cần thấy: Tâm học của Lục - Vương là sản phẩm sinh ra và lớn lên của quá trình phê

phán chủ nghĩa giáo điển và loại Triết học vụn vặt trong giới học thuật tư tưởng. Suốt các thời kỳ Tống, Nguyên, Minh, bao nhiêu người trí thức chỉ có đọc thuộc lòng các lời nói của Khổng, Mạnh và giải thích chữ nghĩa kinh điển, chỉ lặp lại những lời nói của hai học giả họ Trình và Chu Hy còn bản thân họ không dám phát huy Trí tuệ riêng có của mình, khi ông đưa ra kiến giải riêng của mình. Trong tình hình đó, các nhà Tâm học hết sức cố vũ cho tác dụng chủ thể của bản ngã mà căn cứ Triết học của họ là thuyết "Tâm ngoại vô vật" "Tâm ngoại vô lý".

Nhằm nói rõ chủ thể của thế giới, các nhà Tâm học đã giải thích bằng nhiều mặt tác dụng chúa tể, tức là tác dụng quyết định của Tâm. Trước hết, họ chỉ ra rằng Tâm là Chúa tể của Thân thể, Vương Dương Minh nói: "Mắt nhìn được là do tâm. Tai nghe được cũng do tâm. Miệng và tứ chi nói được, cử động được cũng đều là do tâm cả." (Sách đã dẫn) không những thế, tâm còn là chúa tể cả trời đất và vạn vật." Vương Dương Minh lại nói: "Người là Tâm của thiên, địa, vạn vật. Tâm là chủ của thiên địa vạn vật" ("trả lời .. Minh Đức") Vương còn nói: "Linh cảm" của ta là Chúa Tể của trời đất quỷ thần. Nếu không có cái linh cảm của ta thì ai đi chiêm ngưỡng cái cao vút của Trời? Đất cũng thế. Nếu không có cái linh cảm của ta thì ai sẽ cúi nhìn chiều sâu thẳm của đất? Quỷ thần nếu không có linh cảm của ta thì còn ai đi phân tích cái tốt, cái xấu, điều lành, điều dữ nữa (Tập sách *Truyền tập tục*). Tác dụng chúa tể của Tâm mà ông nói ở

đây trên thực tế là chỉ năng lực nhận biết đầy sáng tạo của tinh thần chủ quan của con người. Cho nên ông đã nói: "Lương tri là tinh hoa, là điều thiêng liêng của Tạo hoá. Những cái đó sẽ sinh ra trời ra đất và cũng thành quỷ thành ma". (Sách đã dẫn).

Khác hẳn với lý thuyết của Cơ đốc giáo là chủ trương con người phải dựa vào Chúa và giáo hội để rửa sạch tội lỗi, các nhà Tâm học xuất phát từ quan điểm cơ bản trong triết học của mình, nên một phương pháp và con đường quan trọng nhất để con người giành được trí tuệ và hoàn thiện được nhân cách là " Minh bản Tâm" (Làm sáng mình trong cái tâm của chính mình), tức là khôi phục sự Linh mình sẵn có trong tâm ta, cũng tức là đòi hỏi con người phải điều động về tinh thần chủ quan của chính mình. Họ cho rằng: con người do bị mê hoặc bởi những quan niệm về giá trị đời thường và say đắm những thú vui cảm quan (những thú vui mà con người nhận biết trực tiếp bằng các giác quan của mình. N.D), cũng tức là con người bị che lấp sau những thiên kiến đời thường và quyền uy danh vọng, đã làm mất đi sự Linh mình vốn có, trở nên tối tăm, nên tinh thần không phát huy được tác dụng Chúa Tể của nó, cuối cùng đã mù quáng chạy theo cách sống rẻ tiền của đời thường. Cho nên con người chỉ có thể phá bỏ được những ràng buộc và bung biết về tinh thần, mới có được sức mạnh đủ trí tuệ để phân biệt phải trái, thiện ác và đủ sức mạnh tinh thần to lớn để tự hoàn thiện mình và xã hội. Triết học "Minh bản Tâm" đòi hỏi con

người phải biết tự làm chúa tể từ trong học tập, trong nghiên cứu, trong sinh hoạt hàng ngày, nhất nhất không được nuông. Do đó, Lục Cửu Uyên đã nêu ra vấn đề: "con người phải tự đắc (Tự mình giành lấy.). Tự thành (tự mình thành đạt), Tự đạo (Tự mình rèn luyện), không dựa dẫm vào thầy, không học vẹt theo sách" (Trong tập *Ngũ lục hạ*); "con người phải tự lập, tự trọng, không bám theo gót người khác" (Sách đã dẫn)

Nhằm vào xã hội đương thời, tinh thần năng động chủ quan của con người bị co rúm lại, cái bản ngã bị đánh mất, nên các nhà Tâm học đã đề xướng việc đề cao tinh thần chủ quan của con người. Trước hết, họ đề cao địa vị con người và bản ngã con người trong vũ trụ. Lục Cửu Uyên nói: "Tâm con người lớn lắm. Nếu biết phát huy hết cái tâm đó thì con người cũng bằng trời" (Sách đã dẫn) và ông đã có thơ rằng:

Ngưỡng thủ phan Nam đầu

Phan thân ý Bắc thân

Cứ đầu thiên ngoại vọng

Vô ngã giá ban nhân

(Dịch nghĩa:

Ngẩng đầu lên vịn được sao Nam đầu

Trở mình thì chạm vào sao Bắc đầu

Phóng tâm mắt tận cùng thế giới

Nào có ai như ta?

Dịch thơ:

Với tay bắt được sao Nam

*Trở mình sao Bắc cũng nằm bên ta
Phóng tầm mắt đến phương xa
Trên đời chẳng có ai là như ông.)*

(Sách đã dẫn) Nếu phát huy được cái bản ngã theo Minh bản Tâm, thì con người cũng vĩ đại như Chúa và cũng cao như Trời vì vậy, không có lý gì con người lại tự xem thường mình! Đừng tự ruồng bỏ mình và không làm gì cả. Lục nói: "Cái lẽ ấy không có gì ngăn cản được trong vòng trời đất này? Chẳng qua tự anh làm mai một anh, che khuất anh, tự anh đặt mình vào cái giếng âm u, nên không biết đâu cái sâu xa đó thôi. Anh phải phá vỡ miệng giếng bé bỏng ấy mà nhìn rộng ra ngoài vòng cương toả" (Sách đã dẫn). Ông còn khích lệ thêm: "Cần phấn chấn vươn lên, đừng cam chịu chôn vùi trong nơi tục tằn thấp kém" (Sách đã dẫn). Những người chịu ảnh hưởng tư tưởng của Lục Cửu Uyên, đều tỏ ra rất có tinh thần trong cuộc sống và trong học tập, , dám hoài nghi để đi sâu nghiên cứu. Trong học thuật, không như ai bảo sao nghe vậy, khác hẳn kiểu rập khuôn của bọn học trò Chu Dy. Cho nên ngay cả Chu Hy cũng nói "những kẻ tìn theo Lục Cửu Uyên đều học giỏi, thậm chí cả những người "chỉ học kiểu theo chị theo em" mà cũng "dám nghênh ngang không hề nghe lời". Rồi ông kêu lên: "Đáng sợ! Đáng sợ!" (Đoạn trích trên xem trong *Chu Tử ngữ loại*, quyển 124). Như vậy đủ biết Tâm học trong xã hội phong kiến thực sự có tác dụng điều động được tinh thần tự chủ của kẻ sỹ.

Điều càng đáng chú ý nữa là, Tâm học của Lục đã rút ra được một nguyên nhân quan trọng làm cho con người không thể phát huy tinh thần tự làm chúa tể là do sùng bái một cách mù quáng đối với các bộ thánh nhân và sách vở. Nên các nhà Tâm học đã tìm ra sức tìm cách phá bỏ nguyên nhân đó.

Lục đã đặt vấn đề: "Hễ xét việc thì phải xem cái lý của việc đó là thế nào, chứ không cần hỏi việc đó là của ai?" (tập II *Người lục*). Người đó là ai? Tuy ở đây không nêu rõ họ tên vị thánh nào, nhưng rõ ràng ông đã có ý nói: Trong đó có cả những người đã được coi là bậc thành. Còn Vương Dương Minh thì nêu hẳn tên Khổng Tử và nói: "Xem ra họ đang đi tìm ở cái tâm mà lại không phải thế. tuy lời đó là của Khổng tử, mà không dám nói đó là của ngài. Huống chi là những kẻ còn chưa bằng Khổng Tử." ("*Tuyển tập Lục*"). ở đây ông muốn nói học tư tưởng Khổng Tử cũng phải thông qua sự độc lập suy nghĩ của người học, không thể mù quáng. Rõ ràng ông đang nhằm vào tình hình xã hội đương thời là quá sùng bái Khổng Tử đến nỗi làm đen tối cả sự linh minh trong từng con người mà nói. Trong bài thơ: "*Trường sinh*" của mình, Vương Dương Minh đã viết:

"Thiên thánh giai quá ảnh

Lương tri thị ngô sư."

Nghĩa là: Hàng ngàn vị thánh cũng chỉ là cái bóng lướt qua - Chỉ có Lương Tri là thấy ta mãi mãi - Ở đây, Vương đã đối lập rõ nét giữa ngàn vị thánh với Lương Tri tỏ ý hạ

thấp cái trước và đề cao cái sau (Lương Tri). Điều đó nói lên tinh thần không run sợ và dũng khí của một lý luận thuyết vĩ đại.

Thái độ của các nhà Tâm học đối với sách vở lại càng rõ rệt. Lục Cửu Uyên đã có câu nói làm ngạc nhiên cả thiên hạ như sau: "Sáu kinh cần chú (giải thích) ta - còn ta làm sao phải giải thích kinh?" (6 kinh: Thi, Thư, Dịch lễ nhạc, Xuân Thu N.D.) xem niên phổ). Nghĩa là ông rất coi khinh xu hướng một sách thịnh hành và tâm lý mê tín sách đương thời. Tuy nhiên, ở đây cần nói rõ thêm một điều là, trong câu nói trên, chữ ta trong câu I không phải đại từ nhân xưng ngôi thứ nhất, không phải nói bản thân Lục Cửu Uyên. Mà là "bản ngã" hàm ý là "tự mình", là "Tâm", là một khái niệm triết học, còn chữ ta trong câu mới là đại từ nhân xưng ngôi thứ nhất, là chỉ Lục Cửu Uyên, còn chữ "chú" (giải thích, chú giải) thứ nhất là mượn chữ "chú" trong câu phát vấn mà không viết ra chữ chú, để biểu thị sự phát minh. Do vậy, ý của câu nói này là 6 kinh đã khơi dậy cái lý vốn có trong tâm ta, và ý nghĩa (vai trò) của 6 kinh chỉ là hướng dẫn, gợi ý lay tỉnh cái tâm gốc của con người, để con người nắm lấy sinh mệnh thật sự của mình, không chỉ vui đùa học làm kinh sử, một đời lo học, lo giải nghĩa kinh điển, mà không biết sáng tạo. Rất rõ ràng mối quan hệ giữa cái bản ngã với sách vở Lục Cửu Uyên đã chọn bản ngã làm chủ, sách vở chỉ là phương tiện (sở dụng) của bản ngã. Ông phản đối một khuynh hướng hết sức nghiêm trọng trong giới học thuật và

tư tưởng đương thời là: làm nô lệ sách vở, sách vở là ông chủ: Tâm học của Lục - Vương luôn luôn chống lại lấy việc mê tín sách vở. Vương Dương Minh đã từng nói: Sách vở chẳng qua chỉ là công cụ để con người học tập thánh hiền. Đối với những ai đã hiểu được học thuật của thánh hiền rồi, thì sách vở chỉ còn lại như là cái bã của đạo thánh hiền. (Tỉnh hoa đã được chất lọc. N.D). (Xem bài tựa của sách "*Ngũ kinh tiểu thuyết*"). Nói vậy, cũng chỉ là để vứt bỏ kiểu sùng bái một cách mù quáng đối với sách vở trong hàng ngũ kẻ sỹ mà thôi. Các nhà Tâm học phủ định địa vị quyền uy của thánh nhân và của sách vở thánh nhân. Bởi họ rất biết, việc mê tín sách vở sẽ đẩy con người mất đi tinh thần tự làm chủ tể (tự chủ). họ cho rằng nghiên cứu những tác phẩm lừng danh không nên say sưa đến nín thở, mà phải khơi dậy tính sáng tạo cho mình.

(I) PHÉP BIỆN CHỨNG CỖ ĐẠİ: Một cống hiến to lớn cho Triết học thế giới.

Thi Trung Liên

Phép biện chứng với tư cách là một học thuyết về qui luật phổ biến của sự vận động, phát triển và biến hoá các mâu thuẫn của sự vật, ở hầu hết các nước có nền văn minh cao, nó đã tồn tại dưới nhiều dạng thức khác nhau. Trước khi có triết học Marx thì ở Đức có phép biện chứng của Higel là hoàn hảo nhất. Còn ở Trung Quốc, nên nhìn từ góc độ lý luận của nền triết học truyền thống, thì phép biện chứng ở đây còn rất mộc mạc, không bằng trình độ của Phép biện chứng Hégels. Nhưng xét về mặt nội dung tư tưởng, thì Phép biện chứng Trung Quốc không thua kém bất kỳ một dân tộc nào trên thế giới. Vả chăng, lịch sử phát triển Phép biện chứng của nhân loại hơn hai nghìn năm nay đã chứng minh rằng, Phép biện chứng truyền thống của Trung Quốc có nhiều điểm mạnh và có một số đặc điểm giá trị mà Phép biện chứng của các khu vực khác không có. Nó đã tỏ rõ bản sắc rực rỡ riêng của nó.

Phép biện chứng Trung Quốc ra đời sớm nhất thế giới. Trước khi Héraclytos (khoảng từ 540 - 470 trước CN), người

đặt nền móng cho Phép biện chứng Châu Âu ra đời 400 năm, thì Trung Quốc đã có *Kinh Dịch*. Nhân dân Trung Quốc đã phát hiện được: Trên thế giới này đang tồn tại một cách phổ biến những sự vật mà hiện tượng đối lập nhau, đồng thời đã biết chuyển những sự vật và quan niệm đối lập ấy lại với nhau một cách có ý thức. Như trong 64 quẻ Dịch đã có Càn, Khôn (trời và đất, dương và âm), Thái - Bĩ (Tốt và xấu, thông suốt và bế tắc), Tồn - Ích (giảm bớt và tăng thêm)... một loạt những khái niệm đối lập như vậy được xếp song song với nhau. Đời Tây Chu trước CN 780 năm xảy ra một trận địa chấn dữ dội, Bấy giờ đã có một học giả nổi tiếng, một sử quan tên là Bá Dương Phủ dùng thuyết âm dương để giải thích hiện tượng địa chấn. Ông nêu vấn đề là, sở dĩ có địa chấn là do khí âm áp đảo khí dương, khí dương bị nén lại không thoát ra được, và gây ra hiện tượng đó. Đủ biết 8 thế kỷ trước CN, người Trung Quốc vận dụng thuyết âm dương đối lập để giải thích các hiện tượng tự nhiên và xã hội. Và Lão Tử, ra đời trước Heraclitos 40 năm, đã chứng minh một cách sâu sắc và có hệ thống tư tưởng của Phép biện chứng. Triết học Lão Tử sau này đã có ảnh hưởng sâu xa đối với lãnh vực tư tưởng của Trung Quốc.

Phép biện chứng Trung Quốc biểu hiện một truyền thống triết học có nguồn gốc xa xôi, vô cùng sâu sắc - xuyên suốt cả quá trình phát triển nền triết học Trung Quốc. Hơn 2400 năm qua, từ Lão Tử đến Mao Trạch Đông, nối tiếp không ngừng dòng suối ấy. Sau Lão Tử, do việc giải thích *Kinh Dịch*

mà *Chu Dịch* trở thành tác phẩm triết học thuần túy, thành kinh điển triết học cho tất cả các phái triết gia cùng tôn thờ, noi theo và, "Dịch học" của Phép biện chứng Trung Quốc dùng để nghiên cứu sự chuyển đổi của âm dương hầu như sẽ thành từ đồng nghĩa của triết học, không hiểu được nó thì không thể trở thành nhà triết học. Bản chất của *Chu Dịch* là Phép biện chứng. Càng là người nắm chắc "dịch học", sẽ là người nắm sâu hơn, nắm chắc hơn Phép biện chứng. Từ sau đời Tần - Hán, các triết gia Trung Quốc hoặc ít nhiều, hoặc sâu rộng, tuy mức độ có khác nhưng ai nấy đều nói tới *Chu Dịch*. Vì vậy, ít nhiều họ đều đề cập đến Phép biện chứng. Không còn nghi ngờ gì nữa, trong lịch sử triết học Trung Quốc đã tồn tại một cuộc đấu tranh giữa Phép biện chứng và siêu hình học. Vậy nhưng, do tư tưởng của Phép biện chứng hai luồng tư tưởng của Trung Quốc đã đã có một truyền thống sâu xa, cho nên, dù ai đó là một triết gia có khuynh hướng siêu hình học trên một số mặt nào đó thì ông ta vẫn - trên một số vấn đề nào đó - rất có thể cứ đề cập đến Phép biện chứng. Từ sau Tần - Hán, hầu hết các triết gia lớn mà tư tưởng của họ đã có ảnh hưởng quan trọng đối với toàn bộ tư tưởng của một thời đại đều phải bàn đến "dịch học" vì đó là ông thầy lớn của Phép biện chứng. Nhưng triết gia trẻ tuổi Vương Bật thời Tào Ngụy, nhờ việc chú giải "Lão Tử và *Chu Dịch*" mà làm chuyển biến cả một truyền thống triết học từng lưu truyền hàng mấy trăm năm, mở ra một hướng mới cho quá trình phát triển triết học; "Thuyết Thái

cực đo" của Chu Đôn Di thời Bắc Tống đã dựa vào "Dịch lý" để bàn về phép tác cơ bản trong quá trình diễn biến của trời đất và thể giới, do đó đã dẫn đến một trào lưu mới về lý học, lại như, toàn bộ hệ thống triết học của Trương Tải, một triết gia lớn thời Bắc Tống, người thầy lớn của Phép biện chứng Trung Quốc đã xây dựng trên nền của nguyên lý "dịch học". Các tác phẩm *Chu Dịch ngoại truyện*, *Chu dịch nội truyện phát lộ* và *Trương Tử chính mông chú*, *Lão Tử diễn Trang Tử thông...* của Vương Phù, một triết gia vĩ đại giữa thời Minh - Thanh, đã phát triển tư tưởng của Phép biện chứng cổ đại kết hợp với triết học duy vật đến một trình độ rất cao. Nhà cách mạng vô sản vĩ đại Mao Trạch Đông, từ thời thanh niên đã rất say mê triết học Vương Phù, ông đã đi sâu nghiên cứu, đã thông suốt học thuyết của Phép biện chứng Marxít kết hợp với tư tưởng của Phép biện chứng truyền thống Trung Quốc mà viết ra hai tác phẩm bất hủ *Bàn về mâu thuẫn* (Mâu thuẫn luận) và *Bàn về thực tiễn* (Thực tiễn luận), những tác phẩm đó đã tạo thành cơ sở triết học của tư tưởng Mao Trạch Đông, có tác dụng to lớn cho sự phát triển triết học hiện đại của Trung Quốc.

Đối với Trung Quốc, Phép biện chứng Trung Quốc không chỉ là một lý luận triết học, mà quan trọng hơn, đó là phương thức của một dân tộc. Nó khai thác trí tuệ riêng có của phương Đông tại Trung Quốc, tạo thành một phương thức sống và làm việc mang đặc thù Trung Quốc. Ví dụ, Lão Tử căn cứ vào phép tác "vật cực tất phản" (vật cùng thì phải

biến) mà nêu ra luận điểm: "Hoạ hễ phúc chi sở ỷ, phúc hễ hoạ chi sở phục" (Cái hoạ là điểm tựa của cái phúc, cái phúc là chỗ ẩn náu của cái hoạ). Luận điểm đó đã có ảnh hưởng cực lớn cho các thế hệ đời sau. Vì thế mà trong lịch sử Trung Quốc đã ghi lại nhiều sỹ phu am hiểu triết lý đã hết sức nhấn mạnh cách sống: Khi yên đã lo đến nguy (cư yên tư nguy). Trên cả các mặt chính trị, quân sự hay trong hoạt động thường đều như vậy. Cũng xuất phát từ nhận thức "vật cực tất phản", các nhà nho phản đối chủ nghĩa cực đoan, đề xướng đạo trung dung; yêu cầu phải nắm đúng mức độ phát triển của sự vật, từ sự thống nhất của hai mặt đối lập để nắm vững tính toàn diện của sự vật. Phương thức tư duy biện chứng của người ta biểu hiện ở các lãnh vực văn hoá mà binh pháp là biểu hiện điển hình nhất, sinh động nhất. Phép biện chứng trong binh pháp truyền thống đã được biểu hiện đầy đủ ở "*Binh pháp Tôn Tử*". Cuốn sách đã căn cứ vào quan điểm các sự vật có mối liên hệ phổ biến với nhau. Coi trọng mối quan hệ giữa chiến tranh với các mặt khác. Không tách rời vấn đề quân sự ra khỏi mối liên hệ đó, mà đặt nó trong mối quan hệ với chính trị, kinh tế và ngoại giao để xem xét; Chủ trương cải lương nền chính trị, tăng cường sức mạnh kinh tế, để quân sự đứng vượt ở địa vị không thất bại - Thông qua các hoạt động chính trị, ngoại giao để làm cho binh đao không nhuốm máu, không đánh vẫn thắng, vẫn đạt được mục đích của một cuộc chiến tranh - "*Tôn Tử binh pháp*" rất coi trọng việc phân tích sự vận động của các mâu

thuần và những chuyển hoá, do đó, nhấn mạnh rằng, cần dựa vào tình hình cụ thể mà vận dụng chiến lược cho linh hoạt. Sách còn nêu ra một loạt phạm trù nối tiếp nhau, như địch và ta; chủ và khách; đông và ít; mạnh và yếu; công và thủ; trốn và lui; thắng và bại; kỳ và chính (nổ súng trước là chính, nổ súng sau là kỳ; đánh vòng, đánh xuất kỳ bất ý...) hư và thực; yên và động; dám đánh và khiếm nhược; trị và loạn; mệt mỏi và an nhàn... Đồng thời cũng vạch ra rằng, các mặt đối lập ấy trong một tình hình cụ thể nào đó, chúng sẽ chuyển hoá cho nhau, cần giành được quyền chủ động chuyển hoá để giành thắng lợi. Ngoài lý luận quân sự, các học thuyết khác của Trung Quốc như chính trị, luân lý, giáo dục, pháp lý, mỹ học, cả đến y học, số học... cũng đều thấm đậm tư tưởng biện chứng, đều nói lên một loại trí tuệ phương Đông, người ta giải quyết các vấn đề thực tế và lý luận trên mọi lãnh vực bằng phương thức của chính mình.

Mở xem lịch sử phát triển triết học hơn hai nghìn năm, trước thời cận đại, ta thấy, trên thế giới chưa có một nơi nào có Phép biện chứng vừa phong phú về nội dung vừa sâu sắc về tư tưởng như Trung Quốc. Trong lịch sử Trung Quốc, qua nhiều thời kỳ khác nhau, mỗi người một vẻ, đề cập đến các mặt của học thuyết Phép biện chứng. Ví dụ, Lão Tử đưa mệnh đề "Phản dã đạo chi động" (Có phản thì đạo mới động, mới tạo ra cái mới), nó vạch rõ giữa các sự vật đối lập có tương phản, tương thành (phản lại nhau tác thành cho nhau)

và vật cực tất phản. Ông nói: " Có và không tương sinh cho nhau - khó và dễ tương thành cho nhau".

" (Chương 2 sách Lão Tử) và " Quanh co thì tròn vện. Cong thì thẳng. Nơi trũng thì đầy. Cũ thì mới - Ít thì được, nhiều thì nhảm (Chương 22 sách đã dẫn). Đó là nhận thức về thể thống nhất của hai mặt đối lập và sự chuyển hoá. Từ mặt đối lập này sang mặt đối lập kia. Khổng Tử, lại nhìn thấy mỗi sự vật đều có hai đầu đối lập với nhau nên chủ trương "cầm hai đầu mà sử dụng đoạn giữa" tức là thống nhất giữa hai mặt chính diện và phản diện, giữa hai mặt đối lập của sự vật, nhằm tránh tình trạng phiến diện hoặc cực đoan. "Dịch truyện" thì nhấn mạnh quan niệm, tư tưởng lịch sử xã hội của trời đất muôn loài và nhân loại. Tóm lại, "Dịch truyện" cho rằng tất cả những gì trên thế giới đều biến động không ngừng, mới nêu ra tư tưởng của "Đạo nhất âm nhất dương", khẳng định tính phổ biến của mâu thuẫn. Coi pháp tắc của mâu thuẫn (tức 1 âm 1 dương) là pháp tắc phổ biến của vũ trụ. "Dịch truyện" còn nói: "Cương nhu tương thôi nhi sinh biến hoá" nghĩa là cứng tác động vào mềm và ngược lại mới ra biến hoá. Động lực của sự vận động ấy bắt nguồn tác dụng tương hỗ giữa hai mặt đối lập ngay trong nội bộ của sự vật. Trương Tải thì bàn đến tư tưởng biện chứng "1 sự vật 2 thực thể", không những coi quan hệ tương phản và tương thành là quan hệ giữa hai mặt đối lập của

sự vật, mà còn coi đó là mâu thuẫn vốn có, nội tại của một vật đồng nhất. Ông còn nói: "Nhất cổ thân, nhị cổ hoá" (nghĩa là để một (thống nhất) thì là thân, có sức biến hoá khôn lường; tách làm 2 (đối lập) thì sự vật sẽ biến hoá (N.D) "Sách Chính mông", "Tham lương " ý nói: Do thống nhất hai mặt đối lập, nên sự vật ấy có khả năng biến hoá khôn lường; do giữa hai mặt đối lập có xu hướng tách làm 2 mặt đối lập nhau, nên tất yếu dẫn đến sự biến đổi vật cũ thành vật mới. Ông còn phát hiện được quy luật lượng đổi chất đổi, ông nói: "Biến (chỉ chất đổi) thì hoá (chỉ lượng đổi). Từ đơn giản đến tinh vi; Hoá thì tách ra (tài, đột biến), đó tức là biến, để đạt đến độ tinh vi (sách "Chích mông" Chương thân hoá). Và nói, sau khi chất đổi lại bắt đầu lượng tiếp tục đổi mới. Sự vật cứ như thế không ngừng hoàn thiện và phát triển; Lượng đổi đến một giai đoạn nhất định lại dẫn đến chất đổi, làm nổi bật hơn sự biến đổi chưa thật rõ nét của lần trước. Một triết gia giữa thời Minh - Thanh tên là Phương Di Trí đã nêu vấn đề: Trời đất xưa nay đều chia làm hai - giữa hai cái đó (trời và đất) không bên nào ngừng trao đổi với bên nào. Nếu không thì đã không là hai mà là một rồi. Giữa trời với đất vừa tương phản (đối lập nhau) lại vừa tương nhân (tác nhân của nhau), vì là hai nên phải tương tác, tương hỗ" (Sách "Đông Tây quân phần Tam Chính)-Nhấn mạnh đối lập thống nhất là qui luật phổ biến vĩnh hằng của thế giới tự

nhiên và của xã hội loài người. Hai mặt của mọi mâu thuẫn vừa đối lập lại vừa thống nhất. Chúng vừa dựa vào nhau lại vừa đấu tranh với nhau. Tính thống nhất của hai mặt đối lập sản sinh ngay trong tính mâu thuẫn của chúng. Cùng thời với Phương Di Trí còn có Vương Phù. Vương đã nói về quan điểm phát triển của Phép biện chứng như sau: "Trời đất ngày ngày đổi biến" (Sách "*Tư vấn lục*" - chương ngoại thiên) và "âm dương cùng kiến tạo". Ông nói: Tôi phản đối lập luận cho rằng "Âm dương tách hai một cách dứt khoát". Mà nhấn mạnh hai mặt đối lập đó bổ sung cho nhau, thấm thấu vào nhau. Ông còn nói rõ phép biến đổi giữa động và tĩnh, rằng động là tuyệt đối, là vĩnh hằng. Đứng yên (tĩnh chỉ) là tương đối, nói đứng yên đó chỉ là một hình thái của sự vận động. "Tĩnh mà là tĩnh trong động, không phải bất động" (Sách "*Tư vấn lục*" Chương nội thiên). Trên đây, đã nêu lên một số tinh hoa về tư tưởng Phép biện chứng Trung Quốc trong triết học truyền thống Trung Quốc, chắc chắn mới đưa ra được một phần rất nhỏ còn bỏ sót nhiều điều đáng nói. Nhưng dù chỉ ngần ấy thôi cũng đủ làm nổi lên tính đa dạng phong phú về nội dung tư tưởng của Phép biện chứng Trung Quốc.

Nếu xét từng triết gia, thì tư tưởng của Phép biện chứng ở họ có những khiếm khuyết này hay khiếm khuyết nọ. Nhưng nhìn tổng thể nền triết học Trung Quốc thì có thể

khẳng định: Tư tưởng của Phép biện chứng Trung Quốc là hết sức triệt để. Các triết gia Trung Quốc cho rằng vũ trụ là cả một quá trình luôn luôn vận hành biến hoá lớn lao. Không có cái gì đứng yên. Vũ trụ là vô hạn cả về không gian lẫn thời gian. Nhưng động lực làm thay đổi vũ trụ lại xuất phát trong bản thân vũ trụ. Triết gia Trung Quốc khác triết gia phương Tây ở chỗ, họ không đi ra ngoài vũ trụ để tìm kiếm "con người số một đã thúc đẩy vũ trụ biến hoá", mà họ thực sự đã lấy sự thống nhất, đối lập làm phép tác phổ biến của vũ trụ: Quá trình sản sinh và diễn biến của vũ trụ là quá trình một chia hai. Con người là sản phẩm của vũ trụ đã phát triển đến một giai đoạn nhất định. Không phải do Chúa nặn ra. Các pháp gia Trung Quốc còn cho rằng lịch sử loài người cũng là lịch sử phát triển tiến hoá. Hàn Phi cho rằng từ khi có văn minh, loài người đã trải qua ba thời kỳ: thượng thế, trung thế và hạ thế. Quan niệm về đạo đức và chế độ xã hội mỗi thời kỳ mỗi khác.

Các đạo gia thì lại cũng có quan điểm phân tích quá trình phát triển của Phép biện chứng giống như quan điểm của Hegel. Lão Tử nói: "Khi đạo lớn bị phế bỏ, mới bộc lộ tính nhân nghĩa. Khi có trí tuệ mới vạch được cái nguy và cái không đúng. Khi trong lục thân ⁽¹⁾ bất hoà mới làm rõ lòng

(1) Lục thân: cha, mẹ, anh, em, vợ, con

hiếu thảo. Khi quốc gia rối loạn mới thấy được kẻ tôi trung" (Sách "Lão Tử", chương 18). Do đó, "Sau khi đạo bị bỏ thì sẽ mất đức. Sau khi thất đức sẽ đến bất nhân. Khi đã bất nhân sẽ đi đến bất nghĩa. Đã bất nghĩa thì sẽ thất lễ" (Sách "Lão Tử" chương 38). Về điều này, Trang Tử đã nói rõ thêm. Ông phân tích lôgic đó như là một quá trình lịch sử. Ngoài ra còn có nhiều triết gia bàn đến phương pháp tư duy biện chứng. Tóm lại, triết học truyền thống của Trung Quốc đã đề cập nhiều luận đề, nhiều lĩnh vực trong học thuyết Phép biện chứng, cho dù về mặt lý luận chưa triển khai được đầy đủ, chưa xây dựng được một hệ thống lý luận đồ sộ kiểu Hégels. Nhưng tư tưởng của Phép biện chứng Trung Quốc là một di sản cực kỳ quý hoá trong kho tàng văn hoá thế giới. Ở thời cổ đại nó thúc đẩy sự phát triển nền văn hoá Trung Quốc. Trong xã hội hiện đại nó vẫn dẫn dắt trí tuệ và bồi dưỡng tinh thần sáng tạo của con người.

(II) CHÍNH NGÔN NHƯỢC PHẢN (Nói một cách mà phải hiểu một cách) và **CHẤP LƯƠNG ĐOAN** (Nắm hai đầu):

Một cống hiến to lớn cho Triết học thế giới.

Thi Trung Liên

Từ xưa đến nay, phương Tây hay chú trọng logic hình thức. Hay nói nhiều về quy tắc và lý luận của logic hình thức. Một loạt các nhà triết học nổi tiếng như Socratès (người cổ Hy Lạp - trước CN 409 - 399), Platon (Cổ Hy Lạp - tr CN 427 - 347. Học trò của Socratès) và Aristotèlès (Cổ Hy Lạp Tr CN 384 - 322) - ⁽¹⁾ đều tự giác tuân theo nguyên tắc của logic hình thức để tiến hành suy lý và luận chứng những quan điểm triết học của họ và phê phán các luận điểm của phái khác. Trong khi đó, các nhà triết học cổ đại Trung Quốc đã đặc biệt chú trọng đến logic biện chứng, rất cố gắng giải thích những đạo lý của thuyết tương thành và tương phản, đồng thời cũng tự giác tuân theo phương thức tư duy về sự thống nhất và đối lập để giải thích thế giới, trình bày lý luận của mình. Phương thức tư duy này có hai

(1) Các chú thích trong () trên là của người dịch (N.D.)

biểu hiện điển hình, đó là thuyết "Chính Ngôn nhược phản" của Lão Tử và luận điểm "Năm hai đầu của Khổng Tử".

Thuật ngữ "Chính ngôn nhược phản" gồm có hai ý. Một là, vạch ra ẩn dụ chứa trong sự vật mà thoảng nghe dường như hoàn toàn trái ngược với tính chất và nội dung của sự vật đó. Ví dụ, Lão Tử nói: "Dưới trời này không có vật nào mềm như nước. Nhưng đánh vật rắn thì không có gì vượt được nước, không dễ gì tìm được một vật thay nước. Cho nên thánh nhân xưa mới có câu: "Người hứng chịu cát bụi của cả nước lại là Chúa của xã tắc. Người hứng chịu cát bụi của cả nước lại là vua của thiên hạ." (Chương 18 sách "Chính ngôn nhược phản"). Ai cũng biết tính chất của nước là mềm. Đó là luận cứ không ai không rõ và không có ai bác bỏ được. Nhưng nghe ra hình như "chính ngôn" của Lão Tử nên trên đây, lại hoàn toàn khác với luận cứ ấy: đánh vật rắn thì không bằng nước. Cũng vậy, nói hứng chịu nỗi nhục, nỗi đau của cả nước, có nghĩa là hứng chịu sự bất hạnh to lớn nhất, nhưng chính nhờ vậy mà người hứng chịu ấy lại gạt hái được những thành đạt rất lớn, trở nên vua của một quốc gia, chúa của thiên hạ.

Ý thứ hai của thuật ngữ "Chính ngôn nhược phản" là, một nhận thức sâu xa nhằm nêu rõ sự hoàn thiện nhất của sự vật, của một quan niệm, một tính chất, thường thường lại giống mặt tương phản đối với chúng. Trong cuốn "Lão Tử" đã có nhiều đoạn nói về đạo lý đó. Ví dụ chương 14 viết:

"Đạo sáng lại như mờ. Đường tiến lại như lui... Chất thật lại như giả. Màu trắng phau lại như bẩn. Bình diện rộng lớn không trông thấy góc. Tài năng thì thành đạt muộn, giọng to không tiếng. Xác to không hình" Đoạn văn trên đây muốn chỉ ra một điều là: Các đạo lý đã hiển rồi thì hình như bị nhạt lu mờ đi. Con đường đang tiến lại như đang lùi. Trong sáng thuần khiết lại như bị vẩn đục. Màu trắng tinh hình như bị vương bẩn. Cái hình vuông to nhất không nhìn thấy góc. Những đồ dùng to nhất phải làm xong sau cùng. Giọng (âm) to quá nghe không rõ tiếng (thanh). Dáng (tượng) to quá trông không rõ hình. Chương 45 còn nói: Trộn vụn quá vẫn như chưa trộn vụn, nhưng trực dụng không tối. Đây quá vẫn như vơi, nhưng thực dụng không cạn. Thẳng quá như cong. Hùng biện quá như người ấp úng. Khéo léo quá như kẻ vụng về, nhưng thực dụng thì khá lắm". Đoạn trích trên có nghĩa là, cái hoàn thiện nhất vẫn như còn khiếm khuyết, song tác dụng của nó là vô tận. Mỗi câu nói ngược lại trên đây, ẩn dụ rằng mọi sự vật, mọi tính chất, mọi quan niệm khi đã phát triển đến cực độ thì trở lại giống mặt đối lập của nó.

Phương pháp tư duy của logic hình thức rất roi trọng tính nhất quán, sự kín kẽ, tính xác định trong tư tưởng, nó gạt bỏ mọi nội dung có mâu thuẫn với nó ra khỏi khái niệm. Nhưng kiểu tư duy "CHÍNH NGÔN NHƯỢC PHẢN" của Lão tử thì vượt ra ngoài vòng luẩn quẩn ấy, nó tự giác vạch ra những mâu thuẫn trong bản thân sự vật. Bởi phương pháp

đó dựa vào các phép tác phổ biến phát triển, tương phản, tương thành, vật cực tất phản của mọi sự vật, nên không những không gây rối loạn trong tư tưởng, mà càng nắm sâu hơn nội dung và tính chất của sự vật, làm cho tư tưởng càng nhuần nhuyễn, trở nên sáng suốt và giàu trí tuệ hơn. Cái đạo lý của câu "mềm mại lại thắng cứng rắn" (trong ví dụ nước ND) chính là niềm tin về sự tất thắng của sự vật tân sinh còn non nớt trước một sự vật từng lớn mạnh một thời nhưng đã một ruồng. Kẻ hèn mọn phụng sự sự nghiệp chính nghĩa biết được đạo lý đó sẽ tăng cường niềm tin tất thắng, tràn đầy hy vọng tiến lên. Lão Tử đã theo phương thức tư duy "Chính ngôn nhược phản" mà để ra phương châm: Người biết đánh thắng tuyệt đối không ham giành thắng trong công thủ trước mắt (Thiện thắng địch giả phát dự - chương 68, ý nói người biết thắng địch là người không chỉ ham công thủ). Phương châm đó đã nói đúng chỗ kỳ diệu nhất, sâu sắc nhất trong binh pháp. Có thể nói đó là cơ sở triết học của "Binh pháp Tôn Tử". Tôn tử nói: "Phép dùng binh lấy, việc giữ trọn vẹn được nước làm mục đích cao nhất, vì thắng địch mà phải để đất nước bị tàn phá là hạ sách. Bảo toàn được lực lượng là thượng sách. Phải tiêu hao sinh lực là hạ sách... Chỉ vì bách chiến bách thắng (mà bất chấp sự trả giá N.D) thì chưa phải là người đánh giỏi nhất trong những người tướng tài. Không đánh mà làm thất bại được quân đối phương đó mới là người dùng binh giỏi nhất. Cho nên trong phép dùng binh, giỏi mưu lược là thượng sách. Hạ sách là đánh địch trên bàn

ngoại giao và sau đó mới là đánh bằng quân đội tiêu diệt sinh lực địch. Còn đánh để công phá thành trì của đối phương thì chỉ là hạ sách. Đó chỉ là hành động bất đắc dĩ" (Chương nói về công và mưu). Đoạn dẫn lời Tôn Vũ trên đây đã chứng minh một cách sinh động sự phát huy tư tưởng quân sự của Lão Tử "Thiện thắng địch giả phát dự". Tư tưởng đó của Lão Tử đã được chứng minh qua lịch sử chiến tranh trong hơn nghìn năm ở khắp nơi trong nước cũng như ngoài nước, như là một chân lý luôn luôn đúng, có ý nghĩa hàng đầu trong chiến tranh dù là chiến tranh cổ đại hay hiện đại, và dù cuộc chiến đó xảy ra ở đâu.

"CHÍNH NGÔN NHƯỘC PHẢN" là trí tuệ sâu sắc nhất luôn luôn khác với cách hiểu thông thường. Nếu dựa vào những kiến thức thông thường thì người ta chỉ chú ý đến bề ngoài, mặt tĩnh có tính tạm thời của sự vật. Còn tư duy của phép biện chứng thì chú ý đến các tầng nấc sâu hơn, đến tính lâu dài và khả năng chuyển hoá của sự vật. Người bình thường thì cho rằng "kẻ hứng chịu mọi thứ cát bụi của cả nước, hứng chịu tai ương cho cả nước là người bất hạnh nhất nước". Nhưng họ không biết sự vật lại xu thế chuyển hoá. Chính sự hứng chịu đó đã giúp cho tinh thần của người đó được rèn luyện và thử thách và một người bình thường không sao có được. Do đó đã tạo cho người đó một ý chí ngoan cường và một sự suy tư rộng lớn. Nhân dân cả nước sẽ chú ý và đồng tình về sự cố gắng của họ. Chính những người như vậy mới có thể gánh vác trọng trách của một quốc

gia. Như vậy đủ thấy "CHÍNH NGÔN NHUỘC PHẢN" đã xói lên một chân lý rất dễ bị lãng quên, không dễ gì nắm vững.

"NĂM HAI ĐẦU" là phương thức tư duy của Khổng Tử đòi hỏi tự mình phải tự giác vận dụng lấy. Khổng Tử đã từng giới thiệu phương pháp đó "Có người đến hỏi ta có biết không. Ta không biết gì cả. Hoàn toàn không biết sự việc của họ. Nhưng khi nghe họ kể, ta đã giúp họ giải quyết theo phương thức năm hai đầu thế là ổn". Chuyện kể đó là khi Khổng Tử nghe biết sự việc, hiểu rõ các mặt chính diện và phản diện của vấn đề, là tìm được đáp án. Tức là theo phương pháp nắm hai đầu, nắm cả hai mặt phản diện và chính diện của sự việc, thống nhất hai mặt đối lập lại, để có cách xử lý tránh phiền diện. Khổng Tử tuy chưa trình bày một cách hệ thống pháp tắc đối lập và thống nhất thành lý luận, nhưng sách "*Luận ngữ*" đã dùng phương pháp luận Nắm hai đầu rồi. Như trong chương "*Vì Chính*" đã viết: "Học nhi bất tư tác vọng. Tư nhi bất học tác đãi" (học mà không suy nghĩ thì mơ hồ. Suy nghĩ mà không học thì nguy hiểm hoặc hiểu không chính xác). "Trong chương "*Ung dã*" viết: "*Chất thắng văn tắc dã. Văn thắng chất tắc sử, Văn chất bản bản nhiên hậu quân tử*" Chất (bản chất, nguyên dạng) thắng văn (chỉ học thuật, có sách vở) thì thô lỗ, văn thắng chất thì quan dạng, Văn và chất hoàn hảo (ngời ngời) sẽ thành người quân tử). "*Quân tử bác học vu văn, ước chi dĩ lễ. Kính quý thân nhi viễn chi*" (Người quân tử học rộng về sách vở, khuôn phép mình theo lễ nghĩa. Kính trọng quý thân

nhưng không bám vào quĩ thần). - (Đoạn trích trên đây chữ có gạch ở dưới là chữ biểu thị hai mặt đối lập trong một câu). Không thể nêu hết được các ý nói về luận đề này tương tự như thế. Những mặt đối lập trong các câu trên đều bao hàm tính đối lập của chúng. Nhưng chúng lại liên hệ với nhau bằng nhiều dạng thức và cuối cùng đi đến mục đích là phải nắm được tính toàn diện trong một thể thống nhất của các mặt đối lập.

Khổng Tử còn nói: "Chấp lưỡng đoan, dụng kỳ trung vụ Dân" ("*Trung dung*"). (Nắm hai đầu và sử dụng điểm chính giữa vì dân). Lời nói trên của Khổng Tử nhằm đề xướng đạo trung dung. Trong sự từng trải của mình, Khổng Tử đã phát hiện được rằng trong xã hội, con người hay đi theo hướng cực đoan. Ví như khi họ thích một học thuyết hay một lý luận nào đó, khi họ tuân theo một chuẩn tắc đạo đức nào đó, hoặc khi lâm vào một trạng thái tinh thần nào đó, thường thường họ chìm vào sự mê hoặc không tỉnh táo nên đồng thời với việc đưa ra một quyết định về vấn đề này, ông cũng hay chỉ ra hướng cực đoan theo hướng tương phản, ví dụ, trong sách *Luận ngữ*, ở chương "*Bát dật*" ông nói: "Quan thư" vui mà không dâm dật. Buồn mà không thương đau. "Chương "*Thuật nhi*" thì viết: "Thấy ôn tồn không nghiêm khác, nghiêm nhưng không dữ. Cung kính mà điểm đậm". Chương "*Nghe viết*" có đoạn: "Người quân tử đưa của cho người khác nhưng không lãng phí, làm việc vất vả mà không phàn nàn. Muốn mà không tham. Sướng mà không kiêu

căng, nghiêm mà không dữ". Tất cả những điều đó đều là những biểu hiện của tư duy nắm hai đầu, nhằm mục đích không cho những qui định của con người vượt quá những hạn định cần giữ đúng, đòi hỏi con người phải hành động đúng giới hạn thích trung của nó.

Tùng có một sự hiểu lầm rất rộng lớn, cho rằng các nhà Nho giáo chủ trương trung dung là vì muốn . Cần chỉ ra rằng đã có một đám hủ nho đã lý giải, thực hiện đạo trung dung và lúc bấy giờ họ có chủ trương thi hành chủ nghĩa chiết trung thật. Nhưng ý nghĩa sâu xa, vốn có của đạo trung dung không phải thế. Nhà Nho giáo cỡ lớn thời Nam Tống là Chu Hy từng chỉ ra vấn đề này như sau: "Hai đầu không có nghĩa là và chỉ là quăng giữa. Ví như nặng và nhẹ. Có thể quăng giữa nằm về phía đầu nhẹ và ngược lại". Ông lại nói: "Nắm hai đầu", dùng điểm giữa cho dân. Nói như vậy, không có nghĩa là lấy điểm chính giữa. Cần "hậu" thì "hậu", điểm giữa ở ngay trên phần hậu đó. Cần "bạc" thì "bạc", điểm giữa cũng nằm trên cái giới hạn bạc đó". (sách "*Chu tử ngữ loại*" quyển 63). lại ví như cái điểm giữa trong quan hệ nóng lạnh chẳng hạn. Không hẳn chỉ có ấm mới là điểm giữa. Mùa hè uống đồ mát, mặc áo lụa, hứng gió mát, tức là điểm giữa của mùa hè. Còn mùa đông thì uống trà nóng, mặc áo da, ngồi trong phòng kín, đó là điểm giữa của mùa đông. Như vậy ta thấy, chữ trung (giữa) trong từ trung dung không phải là chủ nghĩa chiết trung mà là vừa phải, thoả đáng, phù hợp với một điều kiện chủ quan nhất định. Nói theo

ngôn ngữ ngày nay, đó là thực sự cầu thị. Trí tuệ trong phương pháp "Chấp lương đoan" là ở chỗ chỉ có thể nắm vững quan hệ giữa hai mặt đối lập thì mới có thể xác định được một thái độ, một phương pháp phù hợp với hoàn cảnh nhất định nào đó với một điều kiện nào đó.

Nhà triết học cổ Hy Lạp Socratès có một "Thuật biện chứng" là thông qua tranh luận và đối thoại để phát hiện mâu thuẫn trong luận điểm của đối phương rồi tìm cách khác phục mâu thuẫn đó để có được một phương pháp thuộc về chân lý. Đó là phương pháp nhận thức khá điển hình, dựa vào pháp tắc của logic hình thức. Còn tư duy phương Đông lại khác, ở chỗ không tìm cách gạt bỏ mâu thuẫn, mà tìm cách nắm mâu thuẫn, từ hai mặt đối lập tìm ra tính xác định, tính toàn diện và tính thống nhất của sự vật. Phương pháp tư duy của phương Đông có khả năng giúp con người có được một trí tuệ siêu phàm, không bị những hiện tượng bề ngoài, những cách nhìn đời thường dung tục và khuynh hướng mù quáng làm chao đảo lập trường. Do đó mà phát huy được đầy đủ tính sáng tạo, tự chủ và tự giác, khiến mặt trí tuệ tinh thần phát huy hết công năng của nó.

UTOPIA PHƯƠNG ĐÔNG:

Lý tưởng xã hội sớm nhất trên thế giới:

Thi Trung Liên.

Cụm từ "Utopia" (Có nghĩa là nào có quê hương để gửi thân) là do nhà tư tưởng Anh cuối thời kỳ trung thế kỷ tên là Tomas More sử dụng đầu tiên, về sau được dùng rộng rãi để biểu thị về một nhà nước hoặc một xã hội lý tưởng. Tư tưởng "Utopia" đã có một quá trình phát triển lâu dài ở phương Tây. Hình thái biểu hiện thứ nhất của tư tưởng đó là một kiểu nhà nước lý tưởng của Platon thời cổ Hy Lạp. Đến thời kỳ cuối của trung thế kỷ thì xuất hiện chủ nghĩa Cộng sản không tưởng, đó là lý tưởng Utopia của Tomas. More và "Thái dương thành" của Crampanella - Itali. Vào thời kỳ cận đại lại xuất hiện Chủ nghĩa xã hội không tưởng, chủ yếu do "chế độ thực nghiệp" của Saint Simon (Pháp), kiểu "Phalange" của Fourier (Pháp) và kiểu "làng Tân hài hoà" của Robert Townen (Anh). Tuy không tưởng, nhưng "Utopia" đã từng cổ vũ bao nhiêu người ra sức phấn đấu cho một xã hội đẹp đẽ và cũng đã cống hiến cho nhân loại một lý tưởng tiến bộ to lớn.

So với phương Tây, tư tưởng "Utopia" ở Trung Quốc càng sâu sắc. Một trăm năm trước khi Platon ra đời, đã có một "Utopia" đầu tiên ở Trung Quốc. Đó là một xã hội "nước nhỏ, ít dân" của Lão Tử. Về sau, tư tưởng Utopia này ngày càng lan rộng, nội dung ngày một phong phú hơn. Hai thế kỷ sau, các học trò của Trang Tử đã không ngừng tán dương rằng, đó là một thế giới chí đức (đạo đức cao nhất). (Xem các chương "Vô ngựa", "Cây hòe" (khử khiển) "Trời đất" "Đạo chính" Sách *Trang Tử*) và họ đã đưa ra một lý tưởng xã hội không phân biệt đẳng cấp, không áp bức bóc lột, không chiến tranh cướp bóc, người với người, người với thiên nhiên sống hài hoà với nhau. Không phải các nhà nho, các đạo gia có tư tưởng "Utopia", mà trong các tác phẩm *Lễ ký*, *Lễ vận* trong thời kỳ Chiến Quốc cũng từng nêu lên những ý niệm đẹp đẽ như lý tưởng đại đồng, xã hội đại đồng, không có chế độ tư hữu, thiên hạ là chung, ai cũng lao động, bỏ pháp tắc phong kiến, mọi người thương yêu nhau, không có chiến tranh, thiên hạ thống nhất, của cải đối dào, nhân dân sống hạnh phúc. Tư tưởng nêu ra trong bài "*Lễ vận*" là cội nguồn tư tưởng quan trọng về chủ nghĩa xã hội không tưởng ở Trung Quốc. Cái xã hội tự do không có vua không có tôi, mà các học giả thời Nam Bắc triều Ngụy, Tấn, như Nguyễn Tịch, Kê Khang, Bào Kính Ngôn từng hướng tới, hay kiểu "Đào hoa nguyên" (suối Đào hoa trong Đào hoa nguyên ký của Đào Tiềm) đầy yêu thương, mọi người yên cư lạc nghiệp không biết chiến tranh là gì, sống yên vui hoà bình được mô

tả dưới ngòi bút của Đào Uyên Minh đều là "Utopia" cả. Đến thời cận đại Trung Quốc, thì "Utopia" không còn là một sự tưởng tượng đơn thuần nữa, mà là một lý tưởng xã hội do các nhà cải cách xã hội và các nhà cách mạng lao tâm khổ tứ thiết kế và mong thực hiện được, nó còn nhằm phục vụ cho nhiệm vụ của thời đại là chống phong kiến, trở thành nguồn sức mạnh tin thần to lớn của nhân dân Trung Quốc trong cuộc cải tạo thế giới cũ và xây dựng xã hội mới. Có ba loại "Utopia" tiêu biểu cho thời kỳ này.

1) "Chế độ mẫu ruộng thiên triều" của Thái bình thiên quốc, chủ trương "Thiên hạ là một nhà, mọi người đều là anh em", bỏ chế độ phong kiến bóc lột, ruộng đất chia theo đầu người, của cải là công hữu, sản xuất tập thể, sinh hoạt tập thể. Đó là một kiểu Xã hội chủ nghĩa không tưởng, lấy sản xuất nhỏ nông nghiệp, lấy kinh tế tự nhiên làm cơ sở.

2) Khang Hữu Vi thì chủ trương xây dựng một xã hội đại đồng lấy sản xuất lớn, cơ khí hoá công nông nghiệp cận đại làm cơ sở. Trong đó, các ngành công thương nghiệp và ruộng đất đều công hữu hoá, không ai được chiếm làm của riêng, mọi người đều phải làm việc, nghiêm cấm chây lười. Về chính trị, xây dựng một thế giới thái bình, mọi người đều bình đẳng, không có đẳng cấp tôi đòi, tỳ thiếp, nô lệ, bỏ quân chủ thống trị, không giáo hoàng giáo chủ "(xem sách *Đại đồng*) thực hiện tự do dân chủ rộng rãi, thế giới đại đồng sẽ xoá bỏ gia đình, đẳng cấp, giai cấp, quốc gia và phân biệt

chúng tộc. Toàn bộ nền kinh tế xã hội, khoa học văn hoá đều phát triển cao, sản phẩm cực kỳ phong phú, cuộc sống con người hết sức tốt đẹp hạnh phúc.

3) Xã hội chủ nghĩa không tưởng của Tôn Dật Tiên thì chủ trương bình quân địa quyền, tiết chế tư bản làm nội dung chủ yếu. Tôn Trung Sơn hy vọng rằng "làm được cách mạng chính trị thì cách mạng xã hội cũng thành công" (Bài bình luận khi xuất bản tờ *Dân báo*). Ông chủ trương lấy chủ nghĩa dân sinh để thực hiện nhiệm vụ cách mạng. Ý đồ của ông là dùng biện pháp cải lương kinh tế tránh tình trạng giàu nghèo quá chênh lệch, làm cho mọi nơi mọi lúc đều công bằng, không có người đói rét. Thiên hạ là của chung. Cả ba loại hình "Utopia" cận đại ấy đều đã có tác dụng không nhỏ trong việc tuyên truyền và phát triển lý tưởng Xã hội chủ nghĩa ở Trung Quốc.

Dù ở phương Đông hay phương Tây, lý tưởng về "Utopia" đều có chung những đặc trưng của nó. Đó là phủ định chế độ tư hữu, thực hiện công hữu hoá mọi của cải, mọi người đều phải lao động, hưởng thụ bằng những thành quả của mình làm, cuộc sống đẹp đẽ hạnh phúc. Nhưng "Utopia" của Trung Quốc còn có một số đặc điểm riêng, làm cho Utopia của Trung Quốc có thêm màu sắc độc đáo. Đó là:

1). "Utopia Trung Quốc" chủ trương thực hiện thế giới thống nhất, thiên hạ đại đồng, hoà bình bền vững. Nếu trong quốc gia lý tưởng của Platon cư dân vẫn còn phân chia đẳng

cấp, những võ sĩ được thuộc đẳng cấp thứ hai, chức năng thiên phú (thiên chức) của họ là phòng ngừa ngoại xâm, bảo vệ quốc gia. Tomas more và Crampanella đều mong muốn thông qua một cơ cấu nhà nước để thực hiện lý tưởng xã hội. Ngược lại, trong "Utopia" Trung Quốc không có Nhà nước. Trên thực tế, lý tưởng "nước nhỏ, ít dân" là hình thức công xã độc lập tự chủ của Lão Tử, không có cơ cấu nhà nước trong công xã, xoá bỏ quân đội, ý Lão Tử muốn dùng hình thức công xã áp dụng chừng cho cả thiên hạ. Ý nghĩa chân chính trong "Utopia" của Lão Tử là muốn mở ra một thế giới đẹp: không ai lừa dối ai, không giành giật lẫn nhau, không có chiến tranh, mọi người an cư lạc nghiệp, vui sống thanh bình. Sách *Trang Tử*, chương "Tại hựu", lần đầu tiên đã đưa ra khái niệm đại đồng như sau: Do Đại đồng nên không còn óc cá nhân (Đại đồng nhi vô kỷ). Chủ trương xoá bỏ mọi thứ giới hạn, để hoà đồng thành một thể cả trời đất muôn loài, cả mình và người. Trong bài "Lễ vận" thì quy định rõ ràng là xã hội Đại đồng không có cơ cấu nhà nước. "Thiên hạ là chung. Chọn người hiền tài làm việc, đề cao chữ tín, bồi đắp tình người hoà mục". Do đó không còn lo chiến tranh, "không phải có thành cao hào sâu", loại bỏ chiến tranh ra khỏi cuộc sống. Trong cuốn "*Đại đồng*", Khang Hữu Vi còn vẽ ra một thế giới thống nhất thực hiện các bước bảo đảm hoà bình bền vững. Trước tiên thiết lập một liên minh giữa các quốc gia một cách bình đẳng, thực hành tài giảm binh bị, mỗi nước mỗi năm giảm quân số là 10.000 người, cho đến khi

xoá bỏ hoàn toàn cơ sở chiến tranh thì thôi. Sau đó bỏ danh từ nước, mà chia quả đất làm mười châu lớn, lập chung một chính phủ cai quản toàn cầu. Mỗi vùng có một tiểu chính phủ. Tất cả nhân viên hành chính đều do dân bầu ra. Thống nhất các chế độ giao thông, pháp luật, tiêu chuẩn đo lường, thuế quan, văn tự ngôn ngữ trên toàn cầu. Lấy năm đại đồng làm kỷ nguyên đại đồng. Đó là ngày đầu tiên đại hoà hợp toàn trái đất. Các triết gia Trung Quốc cho rằng, sự tồn tại các quốc gia tất yếu dẫn đến sự bùng nổ chiến tranh, gây huỷ diệt cho của cải, tính mạng, mang lại cho nhân loại vô vàn tai ương và bất hạnh. Họ tin chắc rằng, khi không còn ranh giới quốc gia, thực hiện thế giới đại đồng, thì hẳn có hoà bình vĩnh cửu, tạo ra những điều kiện tất yếu để sáng tạo cuộc sống hạnh phúc cho loài người.

II). Thuyết Thế giới đại đồng của Trung Quốc là kiên trì lý tưởng thiên hạ một nhà, thấm đậm một tinh thần nhân ái rộng khắp. Còn trong quốc gia lý tưởng của platon thì còn đầy rẫy đẳng cấp. Nông dân, người thủ công nghiệp đều do thần linh dùng loại vật liệu cấp thấp làm ra, nên thấp kém, những người nô lệ thì không thuộc đẳng cấp nào cả, bị đặt ra ngoài vòng cuộc sống chính trị, văn hoá. Đối chiếu với thuyết đại đồng trong "Lễ vận" lấy tư tưởng nhân ái Nho giáo làm cơ sở, thì: người ta không chỉ thân với người thân của mình mà thôi, không chỉ thương mỗi con mình, làm cho người già ai ai cũng có nơi nương tựa, người khoẻ được sử dụng trẻ thơ có điều kiện để lớn khôn, người cô đơn tàn tật

có chỗ nuôi dưỡng. Toàn bộ xã hội đầy áp tình yêu hơi ấm của gia đình. Nguồn gốc của xã hội cũng như cơ sở lý luận và xuất phát điểm của tư tưởng đại đồng do Khang Hữu Vi đề ra, đó là tính Nhân. Các chế độ, các qui định trong thế giới đại đồng đều phải thể hiện một cách rộng rãi nhất, qui mô to lớn nhất tính Nhân, lòng nhân ái phải toả khắp đến mọi loài hữu sinh, thậm chí cả động vật. Ông hy vọng lòng nhân ái sẽ làm tiêu tan được mọi sự hận thù, mọi hờn dỗi trong thế gian, và từ đó sẽ xoá sạch được tất cả mọi tai ương, đau khổ trong xã hội. Mở ra một thế giới mới tràn đầy tình hữu ái, hoà hảo, dạt dào hạnh phúc.

III) Xã hội lý tưởng không có sự thống trị tồn tại trong đó, giữa người và người không có sự phân biệt tôn ti. Thế nhưng trong Utopia do Platon, Tomas More và Campanella thiết kế vẫn còn kẻ thống trị, vẫn còn các thủ lĩnh tôn giáo. Trong Utopia của Trung Quốc không có đất cho các nhân vật ấy. Mục đích căn bản của công xã "nước nhỏ ít dân" do Lão Tử chủ trương và thế giới chí đức do Trang Tử thiết kế đều nhằm thực hiện một xã hội không có giai cấp, nhất là phải diệt tận gốc chế độ quân chủ, chuyên chế, xây dựng một xã hội không vua. Cho nên Trang Tử đã nói trong chương "Thiên địa" (Sách *Trang Tử*) rằng: "Thế giới chí đức không biết chơi trội, không khoe tài, ai cũng cảm thấy mình như chót vót của cành cây (không còn bị chèn chấn N.D), tự do tự tại như con hươu trên đồng cỏ, sống đoan chính mà thoải mái (không như là một nghĩa vụ bắt buộc gò bó), thương yêu

nhau như một thói quen tự nhiên mà không coi là một hành động nhân nghĩa..." Đó là một xã hội tuyệt đối tự do bình đẳng, không áp bức, không gò bó. Tư tưởng sau này còn được các sĩ phu thời Ngụy Tấn như Nguyễn Tịch, Kê Khang nhắc lại nhiều lần trong các trước tác của mình. Còn Khang Hữu Vi trong cuốn Đại đồng ông đã kết hợp tư tưởng tự do bình đẳng cận đại của phương Tây với những tư tưởng "Utopia" Trung Quốc trên đây và nhấn mạnh "Thế giới đại đồng, thiên hạ là chung, tất cả bình đẳng. "Đồng thời để đề phòng sự xuất hiện lại của chế độ độc tài, chuyên chế, ông còn dự kiến ra bao nhiêu chế độ, biện pháp thực hiện. Ví dụ trong cuốn Đại đồng, ông viết: Trong xã hội đại đồng vẫn phải ngăn ngừa tệ một đám đông người "công kênh và sùng bái quá xá người "Đầu đảng". Cần biết: ai đó muốn làm vua làm chúa trong xã hội này đều là vi phạm đạo lý bình đẳng, phải coi là đại nghịch, vô đạo, phạm trọng tội lớn nhất. Cần quảng họ đi, "(xem phần XX tập VIII (tân) trong chương 14 nói về Bốn điều cấm). Trong bốn điều cấm của pháp định lớn dưới chế độ đại đồng thì "cấm độc tôn" là điều số 1. Tư tưởng bình đẳng của tư tưởng gia Trung Quốc là phản ánh cuộc đấu tranh của nhân dân Trung Quốc kéo dài hàng mấy nghìn năm chống chế độ đẳng cấp tôn giáo, chủ nghĩa chuyên chế quân chủ. "Utopia" là sản phẩm của sự oán hận, sự bất mãn của loài người đối với hiện thực bất hợp lý mà phải đi đến chỗ tìm vạch ra một mô hình xã hội lý tưởng. Tuy những tư tưởng ấy không trực tiếp trở thành bức tranh về một xã hội

tươi đẹp trong tương lại, vì nó mang tính không tưởng, nhưng phải coi đó là một di sản cực kỳ quý báu của lịch sử tư tưởng nhân loại. "Utopia" Trung Quốc là kết tinh của nhiều thế hệ triết gia Trung Quốc sưu tầm kim cổ, chất lọc tinh hoa, lao tâm khổ tứ mới có. Họ quan tâm sâu sắc đến toàn bộ vận mệnh của loài người, tỏ rõ tầm suy nghĩ rất rộng lớn. Họ đi tìm nguyên nhân sâu xa và cơ bản nhất đã gây ra đau khổ cho xã hội văn minh của nhân loại, tìm phương thuốc chạy chữa những bệnh hoạn của xã hội mà họ đang sống, mong mở ra một con đường giải phóng loài người, biểu hiện trí tuệ rất sâu sắc của họ. Sức tưởng tượng của họ thật là kỳ lạ, táo bạo, vượt lên trên tất cả những ràng buộc của những quan niệm truyền thống đã thâm căn cố đế. Thể hiện tinh thần sáng tạo và dũng khí phi thường trên mặt trận lý luận. Họ đã viết lên những trang chói lọi cho lịch sử văn minh nhân loại bằng những tư tưởng của chính họ ngay trong xã hội đen tối mà họ đang phải sống

MINH DI ĐÃI PHÒNG LỤC:

Bản tuyên ngôn nhân quyền sớm nhất

Thi Liên Trung

"TUYÊN NGÔN NHÂN QUYỀN" là giản lược của cụm từ Tuyên ngôn về quyền lợi của công dân và của con người. Đó là cương lĩnh chính trị của cuộc đại cách mạng Pháp thế kỷ 18, được quốc hội Pháp thông qua ngày 26/8/1789. Nó khẳng định bằng hình thức pháp luật tư tưởng dân chủ - Bình đẳng - Tự do của các nhà tưởng sơ khai hoá. Nhưng có tác dụng thúc đẩy rất lớn đối với tiến trình lịch sử của châu Âu và thế giới. Tuy là phỏng theo kiểu Tuyên ngôn độc lập của Mỹ, nhưng tư tưởng dân chủ cận đại trong tuyên ngôn nhân quyền được phát triển lên rất cao so với bản tuyên ngôn độc lập của Mỹ năm 1776, trước khi Bản Tuyên ngôn nhân quyền ra đời 13 năm.

Tuyên ngôn nhân quyền tuyên bố rằng người ta sinh ra ở đời đều bình đẳng như nhau được hưởng quyền con người như là một quyền trời phú, bất khả xâm phạm. Mác gọi đó là bản tuyên ngôn nhân quyền thứ nhất và đánh giá rất cao. Xét theo tiến trình lịch sử với tư cách là người sáng lập chế độ Dân chủ tư sản, Tuyên ngôn độc lập và Tuyên ngôn nhân

quyền đều được xếp hàng đầu trong lịch sử văn minh của loài người.

Nhìn từ quá trình phát triển tư tưởng dân chủ của nhân loại thì các nhà tư tưởng khai hoá ở một quốc gia phương Đông - Trung Quốc, đã có những bước đi dũng cảm. Từ trước khi có "Tuyên ngôn độc lập" 114 năm, và trước khi các nhà tư tưởng khai hóa ở Châu Âu phát động cuộc công kích lý luận chống chuyên chính quân chủ và chủ nghĩa ngu dân của giáo hội khoảng 70, 80 năm, nhà tư tưởng Hoàng Tôn Hy, (cuối triều Minh) đã viết tác phẩm lớn: *Minh di đại phóng lục*, tác phẩm ra đời như một đường chân trời mới, nó tuyên bố một cách hùng hồn rằng, không phải vua, mà nhân dân mới chính là người làm chủ nhà nước. Ông nói: "Thiên hạ là chủ, vua chỉ là khách" ("*Nguyên quân*") nhân dân có quyền sống, quyền chính trị không ai có thể tước đoạt. Quan hệ vua và tôi là bình đẳng. *Minh di đại phóng lục* đã chọc thủng quan niệm truyền thống ăn sâu vào tiềm thức hàng nghìn năm, như là một tuyên ngôn sớm nhất trên thế giới đòi quyền lợi chính đáng của người lao động.

Trước hết, Hoàng Tôn Hy khẳng định con người khi sinh ra là có quyền bảo vệ cuộc sống của chính mình. Con người, ai cũng phải bảo vệ tự bảo vệ lợi ích của mình một cách tự nhiên. Ông nói: "Người sinh ra là có ngay lợi ích riêng, ai cũng lo cho lợi ích riêng đó". ("*Sách Nguyên quân*"). Xuất phát từ lập trường của chủ nghĩa nhân đạo mà khẳng định

quyền lợi chính đáng của mọi người là không thể tước đoạt. Còn phải thoả mãn. Cho nên, trong tập VI sách *Mạnh Tử* viết có câu: "Chỉ nhân giả tòng dân sinh khởi kiến" (người hướng vào điều nhân phải bắt đầu nhìn từ góc độ dân sinh"). *Minh - di - đãi - lục* chỉ rõ: tác dụng của nhà nước, mục đích của mọi hoạt động chính trị là ở chỗ nhằm thoả mãn nguyện vọng của mọi người trong thiên hạ, bảo vệ lợi ích đáng được của con người, cho nên: "Thiên hạ trị hay loạn không phải là sự hưng vong của một họ, mà là nỗi vui hay buồn của muôn dân" (sách *Nguyên quân*). Chính vì tư tưởng ấy mà tác giả đã xác lập một nguyên tắc dân chủ là "Thiên hạ là chủ. Vua là khách". Đây không phải là một lời nói riêng lẻ, hay chỉ là một luận điểm ngẫu nhiên, cá biệt trong *Minh di đãi lục* mà là một quan niệm cơ bản xuyên suốt từ đầu đến cuối.

Xuất phát từ quan điểm nhân dân là người làm chủ nhà nước, nên *Minh di đãi lục* đã vạch trần tính bất hợp lý, sự tàn bạo dã man của chế độ quân chủ chuyên chế. Hoàng Tôn Hy chỉ rõ rằng quân chủ chuyên chính đi ngược lại nguyên tắc thiên hạ là chủ, vua chỉ là khách. Nếu đặt vấn đề ngược lại: Vua là chủ, dân chỉ là khách thì cực kỳ nguy hiểm, là một thứ lý luận hết sức hoang đường. Một khi vua là chủ, thiên hạ chỉ là khách, thì cả thiên hạ phải phục tùng ý chí một người, lợi ích thiên hạ phục vụ cho lợi ích một người. Điều đó nhất định sẽ dẫn đến tình trạng vua trở thành kẻ thống trị cực kỳ tàn bạo, cực kỳ tư lợi, tham lam, trảm họ

phải gánh chịu mọi sự giày xéo, tàn nhẫn do vua gây ra. Vua làm chủ nên vua cho rằng quyền sinh quyền sát trong thiên hạ đều do ta. Và cái gì lợi trong thiên hạ sẽ ôm vào lòng vua, cái gì hại trong thiên hạ sẽ trút lên đầu dân. "Để giành được chính quyền, dù tiêu huỷ gan óc bao nhiêu người không tiếc, làm ly tán con cái bao nhiêu gia đình không cần, chỉ cốt làm cho mình ta có cơ nghiệp. Khi có chính quyền vào tay rồi, thì bòn rút tận xương tuỷ thiên hạ, chia ly con cái nhiều gia đình, chỉ cốt cho một mình ta sung sướng". Ông cho chế độ quân chủ là "tai vạ lớn cho thiên hạ". Và ông nhận định rằng, người trong thiên hạ sẽ oán giận vua, coi vua là thù địch, là kẻ độc tài, đó là điều không tránh khỏi. (Trên đây đều trích từ *"Nguyên quân", Minh di đại lục*).

Hoàng Tôn Hy phê phán sâu sắc chế độ quân chủ chuyên chế đến cả lĩnh vực pháp luật của nó. Ông nói: "Pháp luật của chế độ phong kiến là pháp luật của một gia đình". Tức là nó chỉ nhằm bảo vệ lợi ích của một nhà. Cũng như nền chính trị của chế độ chuyên chế pháp luật cũng chỉ nhằm bảo vệ cho cái thiên hạ riêng nhà họ. Rồi để phòng đủ mọi thứ, nó vô cùng hà khắc, hòng "trói chặt tay chân nhân dân" (*Sách Nguyên pháp*), để răn đe, ngăn chặn, trấn áp sự chống đối của nhân dân. Nhưng rồi cuối cùng vẫn không sao cứu được sự diệt vong tất yếu của vương triều chuyên chế. Hoàng Tôn Hy chủ trương phải định ra bộ luật "của thiên hạ", để bảo vệ quyền lợi của mọi người trong thiên hạ, qui mọi quyền lợi của núi sông về tay nhân dân, việc hình phạt chỉ là uỷ

thác vào tay quan lại. Quan lại tuy là ở trên triều đình nhưng không cao sang và không để hưởng đặc quyền đặc lợi. Nhân dân ở nơi thôn dã, cũng không vì thế mà thấp hèn và bị áp bức. Một bộ luật như thế ắt sẽ giữ cho thiên hạ mãi mãi yên vui.

Minh Di Đãi Phóng Lục căn cứ vào tư tưởng lấy "thiên hạ làm chủ, vua là khách", nên đã định ra một kiểu quan hệ vua tôi mới.

a) Tôi không chịu trách nhiệm trước vua, mà trước nhân dân. Tôi làm việc là vì thiên hạ, chứ không phải vì vua, vì trăm họ chứ không phải vì một gia tộc. (Sách *Nguyên pháp*). Do vậy, trước vua, tôi phải tuân thủ một nguyên tắc làm việc nhất định, không nhảm mắt phục tùng vua một cách vô nguyên tắc. Hoàng Tôn Hy còn chỉ ra, hiện nay trong xã hội lắm kẻ làm tôi (quan) đều cho rằng vua giao thiên hạ cho mình quản lý, vua giao nhân dân cho mình cai trị, và như vậy là họ đã coi thiên hạ là "của riêng trong túi vua" (Sách đã dẫn). Quan niệm đó là hoàn toàn trái ngược với quan hệ giữa vua và dân.

b) Quan hệ vua tôi phải bình đẳng hợp tác. Đã là vua và tôi đều làm việc cho dân, thì cả hai đều chẳng khác gì đang chung vai cùng gánh một cây gỗ. Không ai được làm chúa trong công việc này, mà đều phải gắng sức như nhau, đối xử bình đẳng với nhau. Trong thực tế xã hội hiện nay, vua coi tôi như là lớp người phục dịch riêng cho mình. Còn bề tôi

thì được thoát khỏi cảnh đói rét, là cảm thấy được ơn trên tri ngộ, mà không cần xem mình đã đúng lẽ (hợp tư cách - ND) hay chưa. Ngược lại, họ coi phận làm tỳ thiếp là lẽ đương nhiên. (Sách đã dẫn). Ông cho đó là một hiện tượng rất không bình thường. Theo ông: "Ra làm quan cho vua mà không nghĩ là mình làm việc cho thiên hạ, thì chỉ là tỳ thiếp của vua. Nếu coi đó là làm việc cho thiên hạ, thì sẽ thấy mình ở vị trí là bầu bạn của vua" (sách đã dẫn). Nghĩa là, chỉ cần xác lập được nguyên tắc phục vụ thiên hạ, là có thể xây dựng được mối quan hệ bình đẳng giữa vua và tôi.

Để cải tiến tình trạng trên, *Minh di đãi phóng lục* đề ra một số biện pháp cải cách để thực hiện tư tưởng "lấy thiên hạ làm chủ, vua là khách", để nhân dân tham gia chính trị, để bảo vệ lợi ích chung của thiên hạ. Ông chủ trương biến trường học thành một cơ cấu giám sát, đàm đạo trị dưới dạng phản ánh dư luận, thông qua trường học mà định ra phương châm chính trị, đánh giá cái được cái chưa được trong chính trị và mặt tốt mặt không tốt của quan lại. Biện pháp cụ thể là: qui định vị trí của người phụ trách *tế tửu* là Thái Giám, Kinh sư tương đương với Tế tướng, hàng tháng cử đến ngay sóc (mồng một âm lịch), thiên tử, công khanh trong triều đều đến trường nghe giảng bài tế tửu như là một thái giám sinh thực sự. Trong tế tửu, thầy giảng bài có thể nói thẳng nói thật mỗi khi nhận xét triều chính. Điều "thiên tử" cho là đúng chưa hẳn đã đúng. Điều "thiên tử" cho là sai chưa hẳn đã sai. Sai hay đúng đều phải thông qua việc bình xét

thác vào tay quan lại. Quan lại tuy là ở trên triều đình nhưng không cao sang và không để hưởng đặc quyền đặc lợi. Nhân dân ở nơi thôn dã, cũng không vì thế mà thấp hèn và bị áp bức. Một bộ luật như thế ắt sẽ giữ cho thiên hạ mãi mãi yên vui.

Minh Di Đãi Phỏng Lục căn cứ vào tư tưởng lấy "thiên hạ làm chủ, vua là khách", nên đã định ra một kiểu quan hệ vua tôi mới.

a) Tôi không chịu trách nhiệm trước vua, mà trước nhân dân. Tôi làm việc là vì thiên hạ, chứ không phải vì vua, vì trăm họ chứ không phải vì một gia tộc. (*Sách Nguyên pháp*). Do vậy, trước vua, tôi phải tuân thủ một nguyên tắc làm việc nhất định, không nhắm mắt phục tùng vua một cách vô nguyên tắc. Hoàng Tôn Hy còn chỉ ra, hiện nay trong xã hội lắm kẻ làm tôi (quan) đều cho rằng vua giao thiên hạ cho mình quản lý, vua giao nhân dân cho mình cai trị, và như vậy là họ đã coi thiên hạ là "của riêng trong túi vua" (*Sách đã dẫn*). Quan niệm đó là hoàn toàn trái ngược với quan hệ giữa vua và dân.

b) Quan hệ vua tôi phải bình đẳng hợp tác. Đã là vua và tôi đều làm việc cho dân, thì cả hai đều chẳng khác gì đang chung vai cùng gánh một cây gậy. Không ai được làm chúa trong công việc này, mà đều phải gắng sức như nhau, đối xử bình đẳng với nhau. Trong thực tế xã hội hiện nay, vua coi tôi như là lớp người phục dịch riêng cho mình. Còn bề tôi

công khai ở trường Thái giám. Các trường địa phương cũng được tham gia vào việc xác định như Thái giám, để nhận xét điều đúng điều sai của quan lại ở cấp quận huyện. Sai nhỏ thì trói phạt, sai lớn thì đánh trống thông báo cho mọi người biết (Sách đã dẫn). Thực tế kiểu phê phán thông qua trường học như vậy, trường học đã trở thành một dạng nghị viện ngày nay. Nó phản ánh nguyện vọng, yêu cầu của nhân dân thông qua dư luận. *Minh di đài phóng lục* còn chủ trương đề cao vai trò của Tể tướng nhằm hạn chế độc tài của vua. Giữa vua và Tể tướng chỉ cách nhau một bậc, cũng giống như giữa Khanh và Đại phu cũng chỉ cách nhau một bậc. Ngày thường Tể tướng bàn bạc việc triều đình với vua, những số tấu mà vua duyệt không kịp thì Tể tướng giúp phê duyệt. Khi cần thiết, Tể tướng có thể thay vua điều hành việc nước. Như vậy, chế độ quân chủ đó đã gần như là quân chủ lập hiến.

Minh di đài phóng lục đã có những tư tưởng vượt hẳn người xưa. Nó không chỉ tỏ ra căm ghét những hành vi phạm tội của vua do chế độ quân chủ chuyên chế tạo ra, cũng không như các nhà đạo giáo, chỉ tỏ thái độ tiêu cực để phản đối một cách dè dặt theo khuôn khổ lễ phép, mà xây mới thực sự từ quan niệm cho đến cả những chế độ cơ bản. Từ chỗ đặt lợi ích của nhân dân lên trên vua, nên đã làm cho tư tưởng lấy dân làm gốc của truyền thống Nho giáo có sự nhảy vọt về chất. Những nguyên tắc và phương án cải cách lập theo đó, đã chọc thủng phạm vi ý thức của chế độ phong

kiến, phản ánh những yêu cầu của tầng lớp thị dân được lớn lên từ cuối đời nhà Minh với sự mạnh mẽ của chủ nghĩa tư bản. Do thể lục phong kiến quá lớn, nên Minh di đãi lục sau khi đã viết thành sách mà vẫn chưa phát huy được tác dụng mạnh mẽ trực tiếp đối với xã hội đương thời. Nhưng từ cuối thế kỷ 19 trở đi, thì tư tưởng được viết ra trong *Minh di đãi phóng lục* đã được truyền bá rộng rãi: "Nhu Lương Khải Siêu, Đàm Tự Đồng đề xướng chủ thuyết Cộng Hoà Dân Quyền, bí mật in phát hàng vạn cuốn *Minh di đãi phóng lục* (tóm tắt). Đến cuối thời Mãn Thanh thì tư tưởng này đột biến, có sức mạnh ghê gớm "(Xem cuốn *Thanh đại học thuật khái lược* của Lương Khải Siêu)". Cuốn sách đã "kích thích mạnh mẽ tinh thần hưng phấn của thanh niên đương thời" (sách đã dẫn). Đủ thấy, cuốn sách đã thực sự trở thành một thứ vũ khí tư tưởng quan trọng nhằm cải cách xã hội Trung Quốc, có tác dụng to lớn trong công cuộc đấu tranh chống chế độ phong kiến.

TIÊN THIÊN ĐỒ: (báo trước) nguyên lý điện não

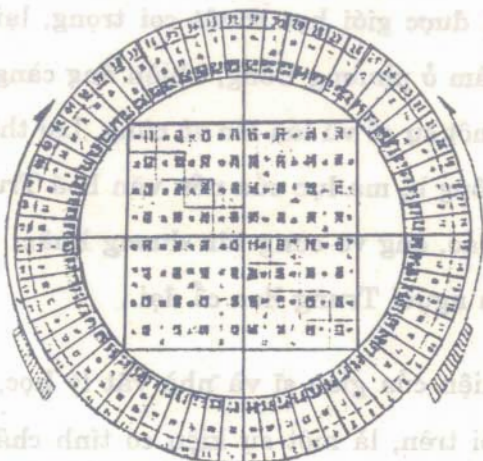
sớm nhất thế giới

BẢN VẼ CÓ SẴN: (báo trước) nguyên lý điện não

sớm nhất thế giới

Thi Trung Liên

Đầu thế kỷ 18, nhà triết học nhà số học trứ danh người Đức Leibniz, nhận được một bức thư từ Trung Quốc xa hàng vạn dặm. Bức thư này do giáo sĩ Thở Bạch Tấn gửi từ Bắc Kinh về, trong thư có kèm theo một bản vẽ có sẵn hình tròn gọi là *Tiên thiên đồ Chu Dịch* (hình 1).



Hình 1: Hợp đồ chung 64 quẻ viên đồ (tròn)

và phương đồ (vuông)

Sau khi xem xét nghiên cứu tỷ mỉ bản vẽ này, ông cảm thấy hết sức kinh ngạc. Ông phát hiện, nếu đem các phù hiệu âm dương (—, —) phân biệt đối thành 0 và 1, thì bản vẽ 64 quả được tiên thiên, đồ sắp xếp với cách ghi 64 chữ số từ 0 đến 63 trong toán thuật *Nhị tiến chế* do ông phát minh ra là hoàn toàn giống nhau, không sai một tí nào cả. Ông tuyệt đối không hề nghĩ tới tác phẩm mình cho là đặc ý nhất, tự mình tìm tòi phát minh là *Hệ nhị tiến* (nhị tiến chế) - một đột phá trọng yếu trong môn số học ở châu Âu, lại có thể tìm thấy trong văn hiến cổ đại của Trung Quốc thời xa xưa. Mặt khác, lúc đó ở châu Âu, hệ nhị tiến do ông phát minh ra cũng chưa được giới học thuật coi trọng, lại có thể tìm được bản tri âm ở phương Đông, khiến ông càng phấn khởi, như là được một sự cổ vũ lớn lao vô cùng. Lại thêm một mặt khác nữa, là ông bị ma lực của nền văn hoá Trung Hoa làm cho khuynh đảo, ông vô cùng tán dương khâm phục trí tuệ phi phàm của người Trung Hoa cổ đại.

Sự phát hiện của giáo sĩ và nhà vật lý học, nhà số học người Đức nói trên, là một sự kiện có tính chất kịch tính, cực kỳ có ý nghĩa trong lịch sử giao lưu văn hoá Đông Tây. Nhưng lúc đó, ở châu Âu chưa có ai chú ý. Mãi đến sau nửa

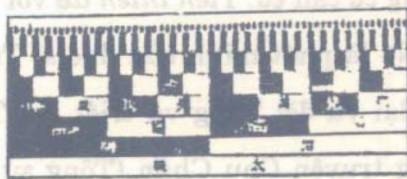
thế kỷ thứ hai mươi thiết kế máy tính điện tử thành công, được hoàn thiện dần, càng ngày càng được vận dụng một cách phổ biến tỏ ra có công dụng thần kỳ. Kết cấu thiết kế và quá trình vận toán của máy tính điện tử đều dựa vào nguyên lý hệ nhị tiến, với việc sắp xếp đồ tượng của tiên thiên đồ có rất nhiều chỗ giống nhau. Cho nên, cái kỳ diệu của *Tiên thiên đồ Chu Dịch*, giá trị và trí tuệ của nó bao hàm, càng ngày càng dẫn đến sự chú ý của rất nhiều người.

Lúc đầu *Tiên thiên đồ* toàn là gọi là *Tiên thiên đồ* Phục Hy - Nghe nói là do ông thủy tổ nhân văn Trung Quốc trong dòng họ Phục Hy làm ra. Laipunixơ chịu ảnh hưởng của giáo sĩ Thổ Bạch Tấn, ông này đối với *Chu Dịch*, một nửa chữ cũng không biết, cho nên cứ tin là như vậy. Kỳ thực truyền thuyết này không có căn cứ. *Tiên thiên đồ* với Phục Hy không có quan hệ gì. Nó là phát minh của đạo sĩ Trần Doãn ở vào giữa thời Ngũ đại và đời Tống và triết gia Thiệu Ung thời Bắc Tống. Trong truyện Chu Chấn (Tống sử) có nói : "Trần Doãn truyền *Tiên thiên đồ* cho Chung Phóng ; Chung Phóng truyền cho Mục Tu ; Mục Tu lại truyền cho Lý Chi Tài, Lý Chi Tài lại truyền cho Thiệu Ung. Theo suy đoán, khi còn ở trong tay Trần Doãn, chỉ có 8 quẻ *Tiên thiên đồ* (hình 2) sau

đó nhờ vào phương pháp sắp xếp hoà âm dương, một phân thành hai (nhìn hình 3), mới được *Tiên thiên đồ*. 64 quẻ, trên cơ sở này, sắp xếp lại phát triển ra bản vẽ hình tròn mà về sau Laipunixơ đã nhìn thấy (hình 1).



Hình 2. Bát quái tiên thiên đồ



附图二 八卦先天图
附图三 邵雍六十四卦次序图

Hình 3: Hình đồ 64 quẻ thứ tự
của Thiệu Ung (Khang Tiết)

Laipunixơ cho rằng *Tiên thiên đồ* là một hình thức khác để diễn đạt *Hệ nhị tiến*. Trên thực tế, thật nghiêm khắc mà nói, trong *Tiên thiên đồ* không có *Hệ nhị tiến*, chỉ có thể nói rằng sự sắp xếp phù hiệu trong tiên thiên đồ và sắp xếp chữ số trong *Hệ nhị tiến* (nhị tiến thế là hoàn toàn giống nhau.) Bởi vì *Nhị tiến chế* của Laipunixơ là một loại phép ghi số, cũng là phép tính toán số, có thể biểu thị một cách xác định và chuẩn xác bất kỳ số nào, hơn nữa lại có thể tiến hành vận toán bốn phép tính cộng trừ nhân chia hoàn toàn không cần dựa vào hệ thập phân. Còn *Tiên thiên đồ Chu Dịch* thì lại không biết phép *Nhị tiến vị*, trong đó những nét hào âm dương và quy tắc sắp xếp 64 quẻ từ trước đến nay cũng chưa trở thành phép ghi số hay tính toán số. Chúng có thể có mối liên hệ tương quan với một số và một lượng nhất định, nhưng lại không biểu thị trị số xác định. Bất kỳ một quẻ tượng nào, và nét hào âm dương nào trong tình hình không giống nhau có thể biểu thị số lượng và con số không giống nhau. Ngoài ra cần chỉ rõ, con số và lượng mà 64 quẻ này biểu thị ra từ trước đến nay đều thuộc hệ thống thập phân cho nên càng chứng tỏ sự kỳ diệu, tuyệt diệu của *Tiên thiên đồ* là ở chỗ không biểu hệ nhị tiến, mà phù hiệu sắp xếp của nó với *Hệ nhị tiến* không có gì khác nhau, đều có thể dự báo trước được nguyên lý điện não. *Tiên thiên đồ* và hệ nhị tiến là sự sáng tạo độc lập của triết nhân Đông Tây trong bối cảnh lịch sử văn hoá hoàn toàn khác nhau, chế độ nhà nước khác nhau, thời đại của nhà nước khác nhau. Sự hoàn toàn

nhất trí giữa *Tiên thiên đồ* và *Hệ nhị tiến* là sự trùng hợp cực kỳ hiếm thấy, khi so sánh giữa hai nền văn hoá Đông Tây phương. Đương nhiên, đây quyết không phải là sự trùng lặp thuần tuý ngẫu nhiên, mà là sự phát triển của tư tưởng lôgích phù hiệu, khiến cho hai trào lưu tư tưởng Đông Tây phương đi đến đan xen gặp nhau.

Lôgích phù hiệu là môn học dùng phương pháp phù hiệu và con số để xử lý và nghiên cứu phép diễn dịch, đến thế kỷ thứ 19 mới có tiến bộ rõ rệt, đến thế kỷ này mới được ứng dụng rộng rãi. Nhưng tư tưởng cơ bản của nó là vớt bỏ nội dung khái niệm và văn tự ngôn ngữ, dựa vào phù hiệu và quy tắc đơn giản để biểu thị quan niệm và sự vật, tiến hành tư duy, thì đã sớm sinh ra và phát triển trong các dân tộc có trình độ tư duy trừu tượng phát đạt. Ở thời cổ Hy Lạp, học phái Pitago đã dùng 1, 2, 4, 5, 8 năm con số này để biểu thị lý tính, ý kiến, chính nghĩa, hôn nhân, ái tình; còn lấy số 1 làm điểm chấm (.), số 2 làm tuyến(-), số 3 làm mặt,số 4 làm khối , cho rằng đồ hình là rất huyền diệu, bao hàm được huyền bí của thế giới. Đương nhiên, những cái này có màu sắc của chủ nghĩa thần bí và tính chất gán ghép. Laipunixơ cố gắng dùng phương pháp khoa học, đem tư duy biến thành phù hiệu đơn giản, quy phạm hoá theo một quy tắc nhất định để tiến hành diễn toán. Ông cho rằng, làm như vậy, có thể khiến cho tư tưởng giữ nguyên tính chuẩn xác cao độ, những sai lầm về mặt tư tưởng cũng có thể phát hiện và sửa chữa như những sai lầm trong tính

toán. *Hệ nhị tiến* là thử nghiệm của ngôn ngữ khoa học phổ biến do ông thiết kế ra. Do hạn chế về điều kiện thời đại, ông đã cải tiến được máy tính, nhưng không thể phát minh ra máy tính điện tử. Máy tính điện tử là kết tinh của khoa học và kỹ thuật của thế kỷ thứ 20.

Triết học Trung Quốc, mở lối đi riêng, mục tiêu cũng là dùng phù hiệu đơn giản để biểu thị vạn vật vạn sự. Cách làm tối sơ nhất là quan vật thủ tượng (xem vật lấy hình). *Chu dịch* dùng quẻ tượng tám kinh quẻ (tức là tam hào (ba hào) quẻ cũng gọi là bát quái) và 64 biệt quái (tức là sáu hào quẻ còn gọi là trùng quái) biểu thị con người thời đó nhận rõ sự vật cơ bản nhất trong thế giới, biểu thị phương vị thời tiết, biểu thị tính chất cơ bản nhất của sự vật, tư thế biến hoá của sự vật, quan hệ giữa người và sự vật, giữa sự vật với nhau và một số quan niệm và tư tưởng. Đương nhiên đây cũng là một loại gán ghép. Hơn nữa quẻ tượng của *Chu Dịch* chỉ có hai loại tam hào và lục hào, quẻ tượng tam hào chỉ có 8 cái, quẻ tượng lục hào chỉ có 64 cái, 64 quẻ tổng cộng có 384 hào. Số lượng có hạn, không thể biểu thị rõ được cả thế giới phong phú phức tạp vô hạn này. *Tiên thiên đồ* đột phát tính cục bộ và giới hạn này. Nó không những không ngừng chú ý đi sâu tìm hiểu ý nghĩa đặc thù của từng loại quẻ tượng và mối quan hệ giữa các quẻ tượng khác nhau, mà còn cố gắng sắp xếp có quy tắc các hào âm dương, đem tượng, 4 hình (tứ tượng) tám kinh quái và 64 biệt quái thống nhất dập thành một hệ thống phù hiệu, dùng để biểu hiện,

thể hiện toàn bộ quá trình biến hoá của vũ trụ. Cái mà *Tiên thiên đồ* sử dụng là hệ nhị phân, tức là sau khi đem thể thống nhất chia thành hai phương diện âm dương, và mỗi cái âm dương mới được chia ra đó lại tiếp tục phân chia ra hai, thành một âm dương mới thấp hơn một tầng (xem bản vẽ 3), rồi cứ bội phân như vậy thành một tầng âm dương mới nữa, thấp hơn tầng trước v.v... Quá trình phân chia này cứ như thế tiếp tục một cách vô hạn, làm vô hạn phép bội phân. Đồ tượng (bản vẽ) do phương pháp này tạo thành không chỉ giới hạn ở tam hào, lục hào mà còn có thể đến tứ hào, ngũ hào, có đến 6, 7, 8, 9 hào... Số mục của đồ tượng không chỉ hạn chế ở 64 cái nữa mà về mặt lý luận là có thể nói có vô số cái. Cho nên Thiệu Ung ⁽¹⁾ nói : "Mười phân thành trăm, trăm phân thành ngàn, ngàn phân thành vạn... càng to thì càng nhỏ, càng nhỏ thì càng to, hợp lại thành một, triển khai ra thì thành vạn (quan vật ngoại thiên). Đây là dùng hai phù hiệu đơn giản, sắp xếp có quy tắc đã mở ra con đường biểu thị vạn có của thế giới, còn máy tính điện tử chính là thu hoạch lớn nhất của nhân loại thu được trên con đường này ⁽²⁾."

Phép nhị phân trong *Tiên thiên đồ* và *Nhị tiến chế* (hệ nhị tiến), hai cái đó, một cái thì nói phân đôi một cái thì nói

(1). *Tức Thiệu Khang Tiết tác giả Mai hoa dịch số...* (N.D)

(2). *Xem Mai hoa dịch của Ông Văn Tùng nhà xuất bản văn hóa thông tin 1995*

tiến vị (gấp đôi) hoàn toàn tương phản. Nhưng sự sắp xếp phù hiệu của hai cái thì không có gì không giống nhau. Dùng hai phù hiệu đơn giản, sắp xếp có quy tắc để biểu thị sự vô hạn của sự vật và con số tất nhiên sẽ xuất hiện sự nhất trí với nhau ở ba mặt dưới đây :

Thứ nhất - Hai phù hiệu sử dụng xen kẽ. Vì chỉ có hai phù hiệu đơn giản nhất, lại muốn biểu thị con số và sự vật không giống nhau, chỉ có thể đem hai con số đó sử dụng xen kẽ với nhau, tức là một âm một dương, hay cái này là 0 thì cái kia là 1. Như vậy, số đầu tiên trong chữ số của nhị Tiên chế và nét hào đầu tiên của hàng đầu tiên của quẻ tượng Tiên thiên đồ, tất nhiên có tương ứng với nhau.

Thứ hai - Khái niệm dẫn tiến "vị" do chỉ có hai phù hiệu đơn giản, nên chỉ có dựa vào "vị" (vị trí) mới khiến cho dung lượng của nó tăng lên, mới có thể biểu thị càng nhiều con số và sự vật, nếu không thì chỉ biểu thị được hai sự vật. Phù hiệu tuy chỉ có hai cái, còn tầng lớp của "vị" là vô hạn. Cho nên, dựa vào sự hỗ trợ của "vị", hai phù hiệu có thể biểu thị con số và sự vật một cách vô hạn. Hào vị trong *Tiên thiên đồ* với vị trí trên số học không là một quan niệm đồng đẳng, nhưng nó có thể biểu hiện và biểu thị lần tăng của bội phân. Căn cứ vào điều này, có thể suy đoán ra lượng của quẻ tượng đã được bội phân ra đó. Mỗi một hào vị của quẻ tượng biểu thị vị trí xác định bất dịch của quẻ tượng trong *Tiên thiên*

đồ, có thể biểu thị một số lượng nào đó hoặc mỗi trật tự nào đó. Đây với loại toán thuật *Nhị tiến chế* dùng vị không giống nhau giữa 0 và 1 để ghi số có cái huyền diệu của cách làm thì khác nhau mà công dụng thì giống nhau.

Thứ ba - Lượng của "vị" biểu thị tùy theo sự gia tăng của vị số mà thành tăng dần lên gấp đôi. Trong *Tiên thiên đồ*, hào của quẻ tượng mỗi lần tăng một vị, biểu thị bội phân và thâm nhập một tầng, thì lượng của nó có lúc đầu tự nhiên tăng lên một lần. Hai vị hào nói rõ bội phân đến tầng thứ hai, có 4 quẻ tượng ; ba vị hào nói rõ bội phân đến tầng thứ 3 có 8 cái quẻ tượng. Nếu lấy n biểu thị hào vị thì hào vị với lượng của nó biểu thị thành quan hệ $2n$. Đây với vị trí nhị tiến chế, với quan hệ của vị số là nhất trí, sự so sánh vị trí hai vị của số sát cạnh nhau trong *Nhị tiến chế* cũng là 1: 2.

Hệ nhị phân và *Nhị tiến chế* (hệ nhân gấp đôi) thực tế là quá trình đồng nhất hỗ trợ lẫn nhau nhưng nghịch chiều. *Nhị tiến chế* thì theo trật tự từ nhỏ đến lớn, không ngừng tiến vị, khiến vị số tăng nhiều vị trí tăng cao, con số càng lớn ; còn hệ nhị phân thì theo trật tự từ to đến nhỏ, bội phân không ngừng chia đến hào vị có giá trị nhỏ nhất, khiến lượng của hào vị có trước biểu thị tăng lên nhiều lần. Một cái thì từ 2 đến 4, đến 8 đến 16 tiến vị theo tầng thứ, còn một cái thì một phân thành hai, hai phân thành bốn, bốn phân

thành tám, tám phân thành mười sáu, theo thứ tự đối phân. Cho nên, chỉ cần lấy hào âm hào dương thay đổi bởi số 0 và 1, thì 64 quẻ trong *Tiên thiên đồ* tự nhiên thành thứ tự sắp xếp con số trong *Nhị tiên chế*. Như trên có thể thấy dùng hai phù hiệu biểu thị sự vô hạn của sự vật và con số, phép tác sắp đặt là tồn tại khách quan của nó, quyết định sự nhất trí giữa *Tiên thiên đồ* và *Nhị tiên chế*. Cái huyền bí về sự trùng hợp của hai cái là ở chỗ hai cái đều xác nhận lượng của hai vị (hào và số) ở sát cạnh nhau đã biểu thị thành sự so sánh 1 và 2.

Tiên thiên đồ xuất hiện ở Trung Quốc vào thế kỷ thứ 10, đã có thể dự báo trước nguyên lý *Nhị tiên chế* ở châu Âu vào thế kỷ thứ 17 và nguyên lý máy tính điện tử ở thời đại ngày nay. Đây không thể không nói được là một kỳ tích trong lịch sử văn hoá thế giới.

CHU DỊCH: Thiên cổ kỳ thư

Thi Trung Liên

Trong lịch sử văn minh nhân loại, có hai quyển sách lạ đáng chú ý. Một là "kinh thánh", là sách kinh của Cơ đốc giáo, một tôn giáo chiếm địa vị thống trị ở phương Tây, trong một thời kỳ dài đã chi phối tư tưởng của các tầng lớp nhân dân, có tác dụng không thể lường được đối sự phát triển văn hoá và tinh thần của phương Tây. Một quyển khác là *Chu Dịch*, quyển đứng đầu trong sáu kinh của Nho gia dùng quan niệm triết học, hình thức tư duy và đồ tượng phù hiệu của mình quy định ra được phương hướng phát triển văn hoá và tư tưởng của dân tộc Trung hoa. Hai quyển sách này lúc đầu là sản phẩm (vật) của sự mê tín của nhân dân thời đại viễn cổ, nhưng vẫn chi phối hành vi và tư tưởng của con người ở thời đại văn minh, trong lịch sử mấy nghìn năm của nhân loại vẫn tiếp tục phát huy ảnh hưởng rất lớn, trở nên một điều rất lạ trong lịch sử văn hoá nhân loại. Nhất là *Chu Dịch* trong xã hội hiện đại, sức hấp dẫn của nó không hề bị giảm sút, ngược lại còn toả sáng những màu sắc mới mẻ lạ thường. Nhà vật lý học lượng tử hiện đại Mauricefion rất tán thưởng tư tưởng âm dương hỗ trợ bổ sung cho nhau trong "*Chu Dịch*", lấy "*Thái cực đồ*" làm đồ án có hình dáng

"tước sĩ thuẩn" có nét vẽ ẩn ý (bản vẽ có từng cấp chống đỡ nhau có nét vẽ ẩn ý).

Nguyên lý *Nhị tiến chế* trong máy tính điện tử với "*Tiên thiên đồ*" (bản vẽ có sẵn của *Chu Dịch* giống nhau lạ lùng. Điều này nói lên khoa học hiện đại và trí tuệ cổ lão phương Đông trong *Chu Dịch* là có chỗ gặp nhau. Thế vận hội lần thứ 2 tổ chức ở Hán Thành cũng như vô số lần đấu thể thao quốc tế khác, thông qua vô tuyến truyền hình "*Thái cực đồ quả tượng*" của *Chu Dịch* treo trên quốc kỳ của Nam Triều Tiên được truyền khắp thế giới, *Chu Dịch*, đã tỏ ra có sức sống mới trong phạm vi toàn thế giới.

Kinh Thánh có giá trị riêng của nó. Nó xác định vị trí địa vị của thượng đế là đấng tối cao siêu việt nhất, tượng trưng cho sự thống nhất cao nhất của chân thiện mỹ, đã phá sự sùng bái các loại ngẫu tượng, sáng tạo điều kiện cho một loại thần giáo thay thế nhiều loại thần giáo. Cũng như vậy, *Chu Dịch* mở ra trí tuệ cũng như tinh thần tự cường không ngừng chỉ phương Đông mới có mà thôi, dắt dẫn người Trung Quốc cổ đại đi theo con đường vô thần luận.

Kinh Thánh ghi lại nhiều lời đoán, lời khuyên, lời cảnh cáo, chỉ thị của thần Giê-hô-va. Thần thưởng kẻ thiện, phạt kẻ ác cùng với rất nhiều kỳ tích khác do thần tạo ra.

Chu Dịch bao gồm hai bộ phận : một là kinh hai là truyện. Kinh là kết quả của xóc xăm bốc quẻ, là người xua hướng về thần để hỏi điều may vận rủi. Dù cho với thánh

kinh như nhau, cũng đều hết sức chú ý về thần dựa vào thần, nhưng nó không chờ mong trông đợi những gợi ý và kỳ tích của thần cho. Xóc xâm bói quẻ là cầu thần. Chỉ là muốn hy vọng nhận thức trước được một tý, mong việc làm được thành công, chính là muốn cố gắng khiến cho tinh thần của con người và hoạt động thực tiễn hiện ra được tính thần kỳ. Đây là một điểm khác nhau căn bản giữa *Chu Dịch* với kinh thánh cổ đại của các dân tộc văn minh khác. Toàn bộ văn tự trong *Chu Dịch - Kinh* không hề nhắc đến một chữ thần nào, chỉ có một chỗ nhắc đến chữ "đế", toàn bộ nội dung đều ghi chép hiện tượng tự nhiên và sinh hoạt xã hội, bản thân *Chu Dịch - Kinh* không hề có chút thần bí nào ; trong thời đại viễn cổ, một thời đại mà tôn giáo mê tín đầy rẫy, trong mọi lĩnh vực sinh hoạt xã hội, thì điều vừa nói trên thật là một kỳ tích.

Dịch truyện đặc biệt chú trọng quan niệm về thần. Trong hai quyển "hệ từ" có 22 chỗ nói về thần, chỉ rõ "dịch" "hiện đạo, thần, đức, hành". Thần là một trong bốn phương diện mà *Dịch truyện* cố sức trình bày thật sâu. Dĩ nhiên *Dịch truyện* đem khuynh hướng vô thần luận trầm ẩn trong *Dịch kinh* biểu hiện ra hết sức đầy đủ, căn cứ vào phương pháp lý tính chủ nghĩa trình bày và phát huy quan niệm về thần. Trong "Dịch truyện", cát hung không tái hiện ra ý thần, mà là biểu hiện ý của thánh nhân tức là cái gọi là "thánh nhân đặt quẻ xem tượng, hệ từ hoa vân" để phán cát hung (*Hệ từ* quyển thượng). Thần không phải là lực lượng huyền bí, ngoại

tại siêu tự nhiên, cũng không chỉ nhân cách của thần mà là chỉ sự khôn lường được của đạo Dịch, nói "âm dương bất trắc chi vị thần" "Thần vô phương nhi dịch vô thể" (như sách trên đã dẫn) nghĩa là âm dương không quan trắc đo lường được gọi là thần, thần vô phương, dịch vô thể. Thần chỉ nhiều nhất là chỉ tinh thần của con người, chỉ tinh thần của con người coi thể tạo ra tác dụng thần kỳ.

Chu Dịch yêu cầu con người căn cứ vào pháp tắc của vũ trụ, quy luật và điểm báo trước của sự vật biến hoá bên ngoài để dự kiến biết phương hướng phát triển của sự vật và con người nên áp dụng hình vi nào. Nó mong cho con người tự mình mở ra được tinh thần và trí tuệ cao minh xuất thần nhập hoá thần diệu khôn lường.

Chu Dịch là đại số học của vũ trụ, những hình vẽ phù hiệu và văn tự trong đó không phải xác lập một hình thức đồ bản thần bí cố định để nắm bắt cái bí hiểm của vũ trụ, mà chỉ nói rõ biểu hiện phương thức tư duy giàu tính chất sáng tạo, dắt dẫn con người thu được trí tuệ cao hơn, hình thành một tinh thần có sức sống nhất.

Những phương thức tư duy này chủ yếu có :

Thứ nhất là "Chỉnh thể tư duy", tức là tư duy toàn bộ tin tức phản ảnh tình hình của vật thể tồn tại trong không gian, trời với người hợp làm một mà tư duy, xem trời - đất - người là một vật thể thống nhất, nhận thức vạn vật trong vũ trụ có quan hệ tương hỗ, tương thông không ngừng. Mỗi

một quẻ sáu nét hào điểm từ dưới lên trên, nét hào thứ nhất thứ hai biểu thị đất, hai nét hào ở giữa biểu thị người nét, hào thứ năm thứ sáu biểu thị trời. Ý nghĩa của mỗi quẻ cần phải xem quan hệ ba mặt trời - đất - người để mà xác định. Cũng như vậy, *Chu Dịch* đối với các vấn đề và hiện tượng không bao giờ theo sự luân sự mà luôn luôn đặt nó trong một điều kiện xã hội, điều kiện tự nhiên nhất định để phân tích. *Dịch truyện văn ngôn* nhấn mạnh "Thừa thiên nhi thời hành" tức là yêu cầu con người tôn trọng quy luật vũ trụ, căn cứ vào tình hình cụ thể hoàn cảnh bên ngoài để quyết định hành vi của mình.

Thứ hai là Động thái tư duy. *Chu Dịch* đem cả vũ trụ xem thành một đại quá trình chuyển động vô cùng vô tận, biến hoá không ngừng, lấy vũ trụ làm trung tâm, mỗi một sự vật, quan niệm, chế độ không có cái gì không biến hoá. *Chu Dịch* lấy quan niệm biến dịch để giảng đạo "dịch". Mỗi một chữ, một loại đồ tượng mỗi một quá trình xóc xâm bốc quẻ đều quán triệt tư tưởng biến dịch. Nó chỉ rõ cát hung không phải cố định không biến đổi. Dưới một điều kiện nhất định, cát có thể biến thành hung, hung có thể biến thành cát. *Chu Dịch* nói : "Tri biến hoá chỉ đạo giả, kỳ tri thần chi sở vi hô" (*Hệ từ Quyển thượng*) cho rằng người nắm bắt một cách chân chính, lẽ đạo luôn biến hoá thì người ấy có thể thu được trí tuệ thần kỳ nhất.

Thứ ba là "Chính phản tư duy". *Chu Dịch* cho rằng trong vận động có mặt đối lập. Vận động đại biến hoá là quá trình đối lập thống nhất. "Nhất âm nhất dương chi vị đạo". To thì đến cả vũ trụ, nhỏ thì một sự vật cụ thể, nội bộ của nó đều có hai lực lượng hoặc xu thế tương phản nhau một là dương một là âm. Dương là phương diện chủ động, có tính chất quyết định, có tinh thần sáng tạo, cứng rắn kiên cường ; âm là mặt bị động, bị quyết định, hỗ trợ cho sự sáng tạo, mềm yếu hiền dịu. Hai mặt âm dương tương hỗ dựa vào nhau mà tồn tại, tương phản, tương thành, giao cảm lẫn nhau, chuyển hoá lẫn nhau. Tất cả mọi biến hoá của sự vật và hiện tượng đều là quá trình hai lực lượng âm dương cái này tiêu đi thì cái kia lớn ra. Quy luật tất nhiên của sự vật phát triển là "vật cực tất phản".

Toàn bộ văn tự phù hiệu đồ tượng của *Chu Dịch* nhiều lần nói rõ, diễn đạt, biểu thị những đạo lý này, khiến cho quan niệm âm dương trở thành quan niệm cơ bản của các môn khoa học và triết học Trung Quốc, khiến cho biện chứng pháp đối lập thống nhất được thâm nhập vào lòng người ở Trung Quốc.

Thứ tư là "Thủ tượng tư duy". *Chu Dịch* ngoài suy lý khái niệm và ngôn ngữ văn tự, còn tìm thủ đoạn để diễn đạt tư tưởng. *Chu Dịch* dựa vào phương pháp xem vật lấy hình, dùng hình của vật để biểu thị thuộc tính cơ bản của sự vật, dùng để vạch rõ tư thế pháp tắc cơ bản của sự vật biến hoá,

cùng với đủ mọi loại quan hệ giữa hoàn cảnh với người. Nó không bài trừ tư duy lô gích hình thức, dùng khái niệm tiến hành phân tích quy nạp suy lý, nhưng nó không chỉ hạn chế đến đó, mà còn lợi dụng tưởng tượng, gợi ý ám thị, giới hạn, hiện tượng cảm ứng dặt dẩn, hoặc những hoạt động linh cảm, tiềm thức của tinh thần nhân loại đã có từ lâu để phân tích lý giải sự vật. Điều này, chỉ khiến cho tinh thần của con người có thể phản ánh năng động hơn, toàn diện hơn nội dung đối tượng tính phức tạp và phong phú của đối tượng, biểu hiện được tinh vi và huyền diệu của triết lý, từ đó khai sáng ra tư duy có tính sáng tạo.

Thứ năm là "Phù hiệu tư duy". *Chu Dịch* dùng nét hào âm dương (- -, -), theo quan niệm triết học nhất định và quy tắc sắp đặt phù hiệu, lập nên một hệ thống phù hiệu to lớn hoàn chỉnh, điều này đã xuất hiện rất sớm trong lịch sử văn minh nhân loại. Hệ thống phù hiệu được thiết kế khoa học, sắp đặt hợp lý, nội dung trong đó bao hàm phong phú vô hạn, cũng như quá trình biến hoá toàn bộ của vũ trụ, pháp tắc căn bản của vũ trụ, sự vật cơ bản của thế giới và tính chất của nó, toàn bộ quan niệm và triết học của *Chu Dịch* đều có thể thông qua nó để biểu hiện một cách cực kỳ đơn giản. Những phù hiệu đơn giản, theo quy tắc khoa học sắp xếp lại có thể biểu hiện vạn sự vạn vật, cách làm này với nguyên lý điện não của xã hội hiện đại là giống nhau (tương thông) là sáng tạo vĩ đại của tư tưởng nhân loại. Những quan hệ số lượng thú vị, quy tắc biến hoá, đối xứng, tương

phản, tiến dần theo thứ tự được các loại đồ tượng của *Chu Dịch* thể hiện rõ trên sự sắp đặt phù hiệu thực là kỳ diệu tuyệt vời. Hệ thống phù hiệu của *Chu Dịch* nâng cao cực đại năng lực tư duy trừu tượng, xúc tiến một cách mạnh mẽ sự phát triển tư duy hình tượng và tư duy lô gích của con người phương Đông.

Chu Dịch không những dựa vào phương thức tư duy độc hữu đặc biệt của nó đúc tạo nên yấn hoá phương Đông, mà còn lấy tinh thần tự cường không ngừng để cổ vũ anh tài của Trung Hoa. Lúc đầu, nó là sách để xóc xăm xem quẻ bói cát hung nhưng triết học của nó lại phản đối quan niệm số mệnh. "Dịch truyện, tượng cảm" nói "Thiên hành kiện, quân tử dĩ tự cường bất tức" tức là yêu cầu con người không nên tin vào sự sắp xếp của mệnh vận, không dựa vào điều kiện bên ngoài, cũng không khuất phục hoàn cảnh ác hiểm, tự mình tiến đức tu thân tu nghiệp, phấn đấu không ngừng mà đi lên. Trong sách *Chu Dịch* chỗ nào cũng thấy hai chữ kiên cường, nó mô tả tinh thần khí thế bùng bùng, nỗ lực phấn đấu, chủ động tiến thủ, tích cực nhìn lên v.v... Toàn sách *Chu Dịch* là một bài ca kiên cường. *Chu Dịch* tuy có nêu một số quan niệm khác như lo sợ tai hoạ, cẩn thận, khiêm tốn, cảnh giác, nhưng mục đích là yêu cầu con người để phòng và khắc phục trạng thái tinh thần buông lỏng, thoả mãn, tản mạn, cũng là vì để điều động và phát huy tinh thần kiên cường, loại tinh thần này có thể giúp con người chiến thắng

các loại khó khăn nguy hiểm, sáng tạo ra đủ mọi loại kỳ tích trong nhân gian.

Từ cổ đại đến hiện đại, vẫn có không ít người muốn thần hoá công dụng của *Chu Dịch* hòng dẫn nó đến chủ nghĩa thần bí. Kỳ thực, bản thân nó không có gì là thần bí, tác dụng thần kỳ của nó là sáng tạo ra phương thức tư duy, sáng tạo ra tinh thần kiên cường và trí tuệ xuất thần nhập hoá mà nó đã suy tôn. Những nhân vật thần kỳ như Lưu Cơ⁽¹⁾, Gia Cát Lượng có biết bao nhiêu thần cơ diệu toán không phải là dựa vào xóc xăm bốc quẻ, mà là dựa vào tinh thần và trí tuệ của *Chu Dịch* đã đề xướng. Loại tinh thần và trí tuệ này trong quá khứ hàng ngàn năm đã dẫn đường cho sự phát triển của văn minh phương Đông, trong hiện tại và tương lai văn minh khoa học càng ngày càng thịnh vượng, có thể khiến cho *Chu Dịch* vẫn tiếp tục sáng chói toả hào quang trên thế giới này.

1) Tức Lưu Bá Ôn đời Minh (ND).

"HỌC ÁN"

Bộ lịch sử triết học đồng đại độc đáo trong vườn
hoà học thuật thế giới.

Thi Trung Liên

Trên lịch sử học thuật phương Tây, tác phẩm triết học sử sớm nhất và hoàn bị nhất phải kể "Tập bài giảng Triết học sử" (Triết học sử giảng diễn lục) của nhà triết học Đức cận đại Hegels. Bộ sách này rất đồ sộ, nguyên bản tiếng Đức ba tập dày cộp, dịch ra tiếng Trung Quốc xuất bản làm 4 tập giới thiệu mấy trăm nhà triết học từ cổ Hi Lạp La mã và phương đông cổ đại đến Châu Âu cận đại. Bộ sách lần đầu tiên dùng quan điểm phát triển biện chứng để xử lý lịch sử triết học, đặc biệt là lịch sử phát triển của phép biện chứng, có vai trò rất lớn trong sự phát triển của triết học phương Tây. Nhưng ở phương đông có một tác phẩm triết học sử xuất hiện còn sớm hơn, khuôn khổ còn đồ sộ hơn, nội dung còn phong phú hơn, đó là bộ "*Học án*" ba triều đại Tống Nguyên Minh do Hoàng Tông Hi, nhà học giả vĩ đại thời cuối Minh đầu Thanh của Trung Quốc, sinh trước Hegels 160

năm. "*Học án*" chia ra làm "*Tống Nguyên học án*" (sách này chưa xong thì Hoàng Tông Hi chết, được con trai ông là Hoàng Bách Gia và nhà học giả nổi tiếng Toàn Tổ Vọng tiếp tục hoàn thành) và "*Minh Nho học án*", hai phần. Phần đầu 100 quyển, phần sau 62 quyển. Thập kỷ 80 thế kỷ này, Trung Hoa thư cục đã xuất bản bản có dấu chấm câu, "*Tống Nguyên học án*" 4 tập dày 3335 trang, "*Minh Nho học án*" 2 tập, 1603 trang, 4938 trang, gồm ba triệu bốn mươi vạn chữ. Bộ sách giới thiệu một khối lượng lớn các triết gia, học giả, thầy trò. "*Tống Nguyên học án*" có hơn hai ngàn sáu trăm vị, "*Minh Nho học án*" khoảng 260 vị. Cả hai cuốn "học án" đều là sử đồng đại, ghi chép lịch sử tư tưởng học thuật 700 năm trong 3 triều đại. Nhằm phản ánh được vừa sâu vừa rộng tư tưởng của một thời đại, chỉ nguyên để biên soạn "*Minh nho học án*", Hoàng Tông Hi đã sưu tập chỉnh lý trước tác của mấy trăm nhà, còn tham khảo rất nhiều tư liệu văn hiến của hương bang, truyện ký nhân vật, cho đến các tư liệu điển chương chế độ, địa lý thủy lợi, thiên văn lịch pháp. .. Nếu so với "*Triết học sử giảng diễn lục*" thì thời gian bao quát của hai bộ "*Học án*" ngắn hơn, phạm vi địa lý (Trung Quốc) cũng không rộng lớn bằng, nhưng khuôn khổ sách lại dày gấp 3 lần, bởi thế "*Học án*" giới thiệu và ghi chép tư tưởng của các triết gia học giả tường tận hơn nhiều, việc

miêu tả quá trình diễn biến của tư tưởng học thuật một thời đại tất nhiên cũng kỹ càng, sâu sắc và thấu triệt hơn nhiều.

Thể lệ biên soạn "Học án" là một sáng tạo độc đáo của Hoàng Tông Hi: trước hết trình bày tiểu sử, đối với mỗi người đều kể một cách ngắn gọn về kinh lịch, trước tác, tư tưởng và sự truyền thụ học thuật, sau đó mới tuyển lục các văn tập và lời nói tinh túy để làm rõ tông chỉ học thuật của người đó. "Tống Nguyên học án" biên soạn sau "Minh Nho học án", cho nên thể lệ càng hoàn bị hơn. Trước mỗi học án đều kê một biểu, kể rõ thầy, bạn và học trò, nhằm làm rõ cội nguồn học thuật, ở sau lại có phụ lục ghi chép các mẫu chuyện giai thoại truyền văn và bình luận của người đời sau. Đại bộ phận nội dung "Học án" đều là tài liệu nguyên thủy bậc 1. Do công của "Học án", rất nhiều tư liệu tư tưởng sử quý giá của 3 triều đại Tống, Nguyên, Minh đã được bảo tồn trải qua bao nhiêu tai biến lịch sử lớn lao. *Nho lâm truyện* (chuyện rừng Nho) trong "Minh sử" chủ yếu là nhật nhạch tài liệu trong "Minh Nho học án", biên soạn lại mà thành.

Đặc điểm lớn nhất của toàn bộ *Học án*, là đối với tư tưởng học thuật của mỗi triều đại đều có sự trình bày hệ thống theo từng học phái. *Tống Nguyên học án* trình bày cả thảy 89 học án, 3 "học lược"; *Minh Nho học án* lập 19 học án. Trong phân chia học phái, Hoàng Tông Hi đã chú ý lần cho

ra mối quan hệ truyền thụ kế thừa thầy trò giữa các nhân vật, và thường lấy đó làm căn cứ quan trọng để phân chia. Đối với từng nhân vật, ông đều nói rõ người ấy đã theo học thầy nào, học thuật của người ấy lại do những môn nhân đệ tử nào kế thừa truyền bá, còn những người cùng trang lứa thì chia ra bạn bè đàm đạo, người đồng điệu và bạn đọc. Hoàng Tông Hi phân chia các học phái, không chỉ dựa vào quan hệ thầy trò, mà còn tùy theo sự dị đồng về tư tưởng học thuật. Hai người mặc dù có quan hệ thầy trò, song nếu quan điểm cơ bản có sự khác biệt rõ rệt, thì ông cũng lập học án riêng để trình bày. Tính ưu việt của việc chú trọng vạch rõ học phái, làm rõ mối quan hệ giữa các học phái khác nhau là hết sức rõ ràng. Hậu kỳ của xã hội phong kiến Trung Quốc, văn hoá phồn vinh cao độ, các triết gia học giả nhiều không kể xiết, lý luận học thuyết của họ vô cùng phong phú đa dạng. Tư tưởng học thuật của một triều đại cũng muôn ngàn mối manh, cực kỳ phức tạp chống chéo, nếu không có một phương pháp hữu hiệu, thì người sau sẽ chỉ thấy rối như tơ vò, khó lần ra manh mối. Hoàng Tông Hi lấy học phái làm tuyến chính, khiến cho tư tưởng học thuật suốt 700 năm trở nên mạch lạc phân minh, khiến người ta nhìn vào là thấy rõ ngay.

"Học án" là một bộ lịch sử phát triển tư tưởng với ý nghĩa tương đối trọn vẹn. Hoàng Tông Hi chẳng những chú ý tình hình các học phái mọc lên như rừng, mà còn coi trọng việc

truy lên ngọn nguồn diễn biến và phát triển tư tưởng của từng triết gia, từng trường phái và của cả thời đại. Lấy *Minh Nho học án* mà nói, Hoàng Tông Hi đã khám phá cả quá trình phát triển tư tưởng đời Minh, ông cho rằng đó là cả một lịch sử ra đời, hừng thịnh, và kết thúc của tâm học, tức là "Bạch Sa (Trần Hiến Chương) mở đầu, đến Diêu Giang (Vương Dương Minh) thì bắt đầu rạng rỡ" (Minh Nho học án - Diêu Giang học án), đến Lưu Tông Chu thì tổng thành. Bàn về một học phái, thì nói triết học trường phái Vương Dương Minh do Vương Cấn, Vương Kỳ truyền bá mà lan khắp thiên hạ, rồi cũng do hai người ấy đã cải biến quan điểm cơ bản của học thuyết họ Vương theo một lập trường triết học khác mà khiến cho học thuyết Vương "dần dần thất truyền" (tiện thất kỳ truyền), rồi đến khi truyền tới phái Nhan Quân, Hà Tâm Ẩn thì học thuyết Vương đã đi tới mặt trái của mình, từ chỗ bảo vệ danh giáo đã chuyển biến thành phá hoại danh giáo. Bàn về một triết gia, thì tư tưởng của bản thân Vương Dương Minh trải qua đôi ba phen chuyển biến, "tam biến" trước là nói về quá trình phương hướng cầu học của ông từ "cái học từ chương" chuyển sang cái học Phật Lão, cái học cách vật của Chu Hi, cuối cùng đi tới tâm học ở Quý Châu Long Trường; "tam biến" sau là nói về quá trình xây dựng, hoàn thành và hoàn thiện hệ thống lí luận tâm

học của ông. Trong "Học án" của Hoàng Tông Hi, lịch sử học thuật không còn là sự chống chất hỗn loạn của tư liệu nữa, cũng không phải là sự giải thích, bình luận và sắp xếp tùy tiện của người biên soạn đối với học thuyết của các triết gia, mà là cả một quá trình biến hoá phát triển của tư tưởng.

Hoàng Tông Hi là một triết gia, một nhà tư tưởng vĩ đại có kiến giải độc đáo. Triết học của ông hết sức đề cao tinh thần sáng tạo của chủ thể, coi tất cả sản phẩm của văn hoá nhân loại là sự thể hiện của tinh thần đó. Ông biên soạn "Học án" theo tư tưởng triết học của mình, và thông qua biên soạn "học án" mà làm sáng tỏ lý luận triết học của mình. Do đặc điểm đó, "Học án" của ông còn tỏ ra một số điểm ưu việt khác, chủ yếu là 3 điểm dưới đây.

Thứ nhất, tôn trọng thành quả tư tưởng của các triết gia, các nhà tư tưởng tất cả các trường phái. Hoàng Tông Hi cho rằng tinh thần năng động chủ quan của con người mặc dù biến hoá không lường, song nhất định phải có những biểu hiện cụ thể muôn màu muôn vẻ. Tinh thần đó sáng tạo ra mọi thứ, nhưng bản thân nó không hề là một thực thể lơ lửng, vĩnh hằng bất biến. Nó chỉ có thể biểu hiện ra thông qua các vật nó sáng tạo ra, thông qua quá trình sáng tạo của nó, cho nên ông nói: "Tâm vô bản thể, công phu sở chí, tức kì bản thể, cố cùng lí giả, cùng thử tâm chi vạn thù, phi

cùng vạn vật chi vạn thù dã" (*Minh Nho học án*, tác giả nguyên tự) có nghĩa là cần phải tìm tòi khám phá mọi biểu hiện cụ thể muôn màu muôn vẻ của tinh thần sáng tạo năng động của người ta, vì thế cần phải nghiên cứu tỉ mỉ tư liệu tư tưởng của các phái triết học. Ông nói: "Tiên nho chi ngũ lục, nhân nhân bất đồng, chỉ thị ẩn ngã chi thâm thể, biến động bất cư" (như trên). Lời của chư nho, có điều tự mình tìm được, có điều là do truyền thụ, có điều cất xén mà ra, có điều tưởng như nông mà thực ra sâu, có điều tưởng như sâu mà thực lại nông, đều nhất nhất phải giới thiệu và bình luận. Như "*Tống Nguyên học án*" tuy lấy các nhà lý học làm chính, nhưng cũng có thiết lập các chương "Kinh công tân học lược", "Tô thị thực học lược", giới thiệu tư tưởng học thuật bất mãn và chống đối của các nhà lý học. Hoàng Tông Hi chủ trương phản ánh các tư tưởng của các nhà đúng như nó thực tồn tại, vừa không thể dựa vào sự yêu ghét cá nhân và ý kiến chủ quan của người biên soạn, vừa cũng là không thể xuất phát từ lập trường của một trường phái nào đó, hoặc dựa theo một nguyên tắc bất biến nào đó mà tùy tiện thêm bớt, cất xén, tăng bớt hay chèn ép, gạt bỏ ý kiến của người này người nọ.

Thứ hai, nắm vững thực chất tinh thần của các trường phái triết học. Hoàng Tông Hi cho rằng ngũ lục của tiên nho

là “ấn ngã chi tâm thể”, vì thế chắc chắn có cái “tinh thần” riêng mà ông gọi là “tông chỉ”. Ông nói: “Đại phạm học hữu tông chỉ, thị kì nhân đắc học xứ, diệc thị học giả chi nhập môn xứ” (*Minh Nho học án phát phạm*). Nhận thức được tông chỉ của triết học một nhà nào đó thì có thể nắm vững được yếu linh của nhà ấy, đồng thời cũng khiến mình có thể nắm được nhà ấy. Ông phát hiện được người xưa biên tập ngữ lục, hoặc giới thiệu tư tưởng triết học của một nhà, có những khi không vạch ra được tông chỉ của nhà ấy, tư liệu tư tưởng như vậy thì trở thành một nắm tơ vò rối tình rối mù, vì thế ông nhấn mạnh phải nắm vững tinh thần của học thuyết. Ông sở trường tổng kết thực chất tinh thần của triết học các nhà bằng những câu chữ súc tích, thí dụ như ông chỉ ra rằng tông chỉ của học thuật Vương Dương Minh là “trí lương tri”, tông chỉ triết học của Vương Cấn người sáng lập trường phái Thái châu là ở chỗ “ái thân, kính thân”; tông chỉ triết học của nhà đại nho cuối đời Minh, Lưu Tông Chu (thầy của Hoàng Tông Hi) là “thận độc”... đều đã khái quát được chuẩn xác cái tinh thần căn bản của các nhà triết học.

Thứ ba, để xứng sáng kiến. Mục đích biên soạn “Học án” của Hoàng Tông Hi là “cùng thử tâm chi vạn thù”, tức là làm rõ mọi biểu hiện cụ thể của tinh thần sáng tạo của con người, vì vậy trong các nhà triết học khác nhau, ông húng

thứ nhất là những kiến giải độc đáo của họ, những cách nhìn khác người của họ, ông cho rằng những cái đó là có giá trị nhất, và ông dốc sức khai thác ghi nhận những điều đó. Ông nói: "Thử biên sử liệt, hữu nhất thiên chi kiến, hữu tương phản chi luận, học giả ư kì bất đồng xứ, chính nghị trước nhân lí hội" (như trên) nghĩa là "những điều trình bày trong sách này, có ý kiến thiên về một phía, có những lời bàn trái ngược nhau, ở những chỗ bất đồng ấy, người học chính nên để ý tìm hiểu". Còn đối với những lời dựa dẫm, bắt chước theo đuôi thì ông chẳng hứng thú gì, ông nói "dĩ thủy tể thủy, khái thị học vấn?" (như trên) nghĩa là nước pha với nước, há phải là học vấn? Xuất phát từ tư tưởng đó, trong "Học án" ông đã thu lượm ghi chép được một số lý luận cực kỳ táo bạo, rất mực đặc sắc, bảo tồn được cho hậu thế những tư liệu tư tưởng rất có giá trị.

Qua những điều giới thiệu vắn tắt trên đây có thể thấy rằng "Học án" các triều đại Tống Nguyên Minh của Hoàng Tông Hi quả là một tấm bia lớn bất hủ trên lịch sử tư tưởng học thuật nhân loại.

KÌ QUAN TRONG LỊCH SỬ TRIẾT HỌC THẾ GIỚI:

Trăm nhà đua tiếng thời kỳ Xuân thu Chiến Quốc.

Thi Trung Liên

Lịch sử loài người khi bước vào thế kỷ thứ 6 trước CN đã xảy ra một hiện tượng kì lạ, nền văn minh tinh thần của các trung tâm văn hoá trên toàn cầu không hẹn mà cũng bắt đầu toả sáng chói lọi, thời gian kéo dài đến mấy trăm năm. Ở thời kỳ đó, dù là ở Ấn Độ, Trung Quốc ở phương Đông hay là Hi Lạp La mã ở phương Tây, các lĩnh vực chủ yếu của tinh thần đều lần lượt được khai thác. Đã xuất hiện nhiều triết gia, học giả và nghệ sĩ viết nên nhiều tác phẩm mang tính chất kinh điển, trong đó không ít tác phẩm được bảo tồn đến ngày nay. Các trước tác này đã đặt vững cơ sở lý luận cho các ngành khoa học, đã quy định phương hướng độc đáo cho phát triển văn hoá ở các vùng. So với các trung tâm, văn hoá khác, Trung Quốc thời kỳ này đã giành được thành tựu đặc biệt to lớn về triết học: trường phái nhiều, triết gia đông, trước tác phong phú nhiều màu sắc, tư tưởng sâu sắc, mọi thứ lý luận đua tài đẹp để cập đến các ngành học và các

luận đề hết sức rộng rãi, tranh luận dữ dội và sôi nổi đầy sức sống, thật hiếm thấy trên lịch sử tư tưởng thế giới.

"Trăm nhà" trong từ "trăm nhà đua tiếng" là chỉ các phái triết gia, đây không phải là một con số có tính chất khoa trương. Theo *"Hán thư - Nghệ văn chí"* thống kê, các nhà có trước thu lập thuyết phải đến 189 nhà, tổng số trước tác của họ lên đến 4324 thiên. Chu tử Tiên Tần chia ra thành rất nhiều trường phái, chủ yếu có Nho giáo, Đạo giáo, Âm dương gia, Pháp gia, Danh gia, Mặc gia, Tung hoành gia, Bình gia, Tạp gia, Nông gia, Tiểu thuyết gia. Mỗi trường phái lớn sau khi trải qua một thời kỳ phát triển lại chia thành nhiều phái nhỏ, như sau Khổng Tử thì Nho gia chia làm 8 phái, có Nho Tử Trương, Nho Tử Tư, Nho họ Nhan (thị), Nho họ Mạnh, Nho họ Tất Điều, Nho họ Trọng Lương, Nho họ Tôn, Nho họ Nhạc chính; Đạo gia sau Lão tử thì có phái Trang Tử, phái Dương Chu, phái Tống Hình Doãn Văn, phái Tác hạ... · Mặc gia sau Mặc Tử thì chia làm ba, có Mặc họ Tương lí, Mặc họ Tương phu, Mặc họ Đặng Lăng; Danh gia thì có trường phái Huệ Thi chủ trương "hợp đồng dị" và phái công tôn Long chủ trương "li kiên bạch". Mỗi phái đều tập hợp được rất nhiều triết gia có sở trường và lí luận. Triết gia Trung Quốc thời kỳ này như trời sao xán lạn, ở vào thời đại hoàng kim.

Chủ tử bách gia ai nấy đều có một cách tiếp cận lý luận độc đáo, có phương hướng và phương pháp khám phá riêng, có những vấn đề triết học riêng và cách giải quyết riêng. Đạo

gia tập trung chú ý vào các quy luật căn bản của vũ trụ, Nho gia thì bắt đầu từ tinh thần chủ quan giữa con người và con người. Mặc gia chủ trương nguyên tắc bác ái và công lợi, pháp gia chú trọng sự tập trung quyền lực và cải cách chế độ chính trị và kinh tế của nhà nước, Danh gia quan tâm các vấn đề logic học, tạp gia dốc sức vào việc tổng hợp sở trường của mọi nhà, Âm dương gia giải thích thiên nhiên xã hội và lịch sử bằng thuyết âm dương ngũ hành. Trên các vấn đề triết học, trọng tâm chú ý của các nhà cũng rất khác nhau. Trong mối quan hệ giữa trời và người, Lão Tử Tổng Hình và Doãn Văn nhấn mạnh đạo trời tự nhiên vô vi, nhấn mạnh vai trò của quy luật khách quan, còn Khổng Tử. Mặc tử, Mạnh Tử thì coi trọng tính năng động chủ quan của con người. Trên vấn đề quan hệ giữa cảm tính, lí tính và trực giác, Đạo gia trọng trực giác, Nho gia nhấn mạnh lí tính, Mặc gia trọng kinh nghiệm. Trong quan niệm về năng lực nhận thức của người ta, Nho gia có khuynh hướng độc đoán luận. Đạo gia khuynh hướng về chủ nghĩa tương đối, chủ trương thuyết chân lí chủ quan, Pháp gia nghiêng về thuyết chân lí khách quan. Trong quan hệ giữa danh (khái niệm và tên gọi) với thực (thực tại, sự thực), Lão Tử chủ trương "vô danh", cho rằng danh không thể phản ánh thực, Khổng Tử đề ra "chính danh", đòi hỏi lấy danh chính thực, Mặc Tử nêu

ra lấy thực cho danh, cho rằng nhận thức phải phù hợp với tình hình thực tế, Danh gia Công tôn Long nhấn mạnh danh và thực phải tương đương, Mặc gia hậu kì chủ trương "dĩ danh cử thực", cho rằng khái niệm tên gọi là bất chước thực tại, Tuân Tử nêu ra "chế danh dĩ chỉ thực" (đặt cái danh để chỉ cái thực)... Trong thuyết nhân tính, có thuyết "tính tương cận, tập tương viễn" của Khổng Tử, thuyết "tính vô thiện vô bất thiện" của Cáo Tử, thuyết tính thiện của Mạnh tử, thuyết nhân tính tự nhiên của Trang Tử, thuyết tính ác của Tuân Tử, ngoài ra còn có thuyết "tính khả dĩ vi thiện khả dĩ vi bất thiện", thuyết "hữu tính thiện hữu tính bất thiện". Về quan hệ giữa lễ và pháp, Đạo gia chủ trương vô vi nhi trị. Nho gia chủ trương lễ trị, đức trị, nhân trị, Pháp gia thì trọng pháp trị. Có thể thấy rằng các phái triết học Tiên Tần tùy theo cách tiếp cận và góc nhìn của mình mà khai thác theo các hướng khác nhau làm giàu lí luận triết học Trung Quốc lên rất nhiều. Giới tư tưởng Trung Quốc lúc bấy giờ tung bừng một cảnh tượng muôn tia ngàn hồng, trăm hoa đua tươi khoe sắc, phồn vinh mọi mặt.

Do sự xung đột giữa quan điểm căn bản của các nhà, hơn nữa do đua nhau mở rộng ảnh hưởng trong tập đoàn thống trị, trong giới trí thức và trong xã hội các nước, giữa các phái triết gia đã nổ ra các cuộc phê phán và phản phê phán. Qua

các tư liệu tư tưởng của, còn truyền lại có thể thấy rằng, cuộc tranh luận về lí luận học thuật chủ yếu diễn ra trên ba chiến tuyến chính Nho-Mặc, Nho-Đạo và Nho-Pháp. Lí luận chủ yếu của Mặc gia có thể nói là chĩa thẳng vào Nho gia. Trong khi trình bày các chủ trương của mình, họ bác bỏ từng điểm một các quan điểm hữu quan của Nho gia, thí dụ như Khổng Tử chủ trương "úy thiên mệnh" (sợ mệnh trời) thì Mặc tử nêu ra quan điểm "phi mệnh", nhấn mạnh phát huy vai trò năng động của bản thân con người, và chỉ ra rằng thuyết mệnh trời của Nho gia dẫn đến tình trạng "thượng bất thính trị, hạ bất tòng sự" (trên không nghe trị, dưới không làm việc). khiến quốc gia tài dụng bất túc (của cải không đủ dùng), "ngoại vô dĩ ứng đãi chư hầu chi tân khách, nội vô dĩ tự cơ ý hàn" (ngoài không lấy gì mà ứng đãi tân khách của chư hầu, trong không lấy gì mà cho kẻ đói ăn, cho kẻ rét mặc) thuyết thiên mệnh là "hung ngôn chi sở tự sinh nhi bạo nhân chi đạo dã" nghĩa là con đường từ đó sinh ra những lời hung dữ làm hại con người (những câu trên đều trích trong *Mặc tử - Phi mệnh thượng*). Nho gia đối với Mặc gia cũng phê bình rất dữ dội, như Mạnh Tử phê bình thuyết kiêm ái của Mặc tử, cho rằng thứ lí luận đó là chủ trương không cần đến bố, bởi vì thuyết kiêm ái nêu lên rằng phải yêu bố mẹ người khác như yêu bố mẹ mình. Ngoài ra, Tuân

Tử còn chỉ ra rằng "Mặc Tử tế v dụng nhi bất tri văn" (Mặc tử chỉ biết có ích lợi mà không biết cái đẹp) (*Tuân tử Giải tế*), nói Mặc gia chỉ chú trọng giá trị thực dụng của lí luận, chế độ và khí vật, mà không coi trọng giá trị văn hoá nghệ thuật của những thứ đó. Tuân tử từng viết thiên *Nhạc luận*, từ đầu đến cuối gọi đích danh ra mà phê phán tư tưởng phi nhạc của Mặc tử. Trên mặt trận Nho Đạo, thì tấn công mạnh nhất là Đạo gia. Đạo gia phủ định quan niệm căn bản của Nho gia, nêu lên "tuyệt thánh khí trí", "tuyệt nhân khí nghĩa", chỉ ra rằng đạo đức nhân nghĩa của Nho gia đè nén, trói buộc, vùi dập, làm bại hoại nhân tính, thánh nhân mà Nho gia tôn sùng chính là căn nguyên của họa loạn, nói rằng "thánh nhân bất tử, đại đạo bất chỉ" (*Trang Tử - Khử níp*), còn trong các thánh vương mà Nho gia xưng tụng thì "Nghieu bất từ, Thuấn bất hiếu, Vũ thiên khổ (quá lao khổ), Thang phóng kì chủ, Vũ Vương phạt trụ, Văn Vương câu Dữu Lí" "giai dĩ lợi hoặc kỳ chân nhi cường phản kì tình tính" (*Đạo Chích*) [nghĩa là Nghieu thì bất từ, Thuấn thì bất hiếu, Vũ thì quá khổ, Thang thì đuổi chủ, Vũ Vương thì đánh Trụ, Văn Vương thì giam ở Diữu Lí, đều là lấy điều lợi mà mê hoặc chân lí và cưỡng trái với tính tình tự nhiên. Nho gia đối với Đạo gia cũng có phê phán: Mạnh Tử chỉ trích thuyết vị ngã của Dương Chu là "vô quân" (không có vua),

Tuân Tử vạch "Trang Tử tế u thiên nhi bất tri nhân" (Trang Tử bị trời che lấp mà không biết con người) học thuyết đó là "nội dĩ tự loạn, ngoại dĩ hoặc nhân" (*Tuán tử - Giải tế*). Ngoài ra, Mạnh Tử, Tuân tử đối với học thuyết Tống Hình, Doãn Văn một biệt phái của Đạo gia cũng triển khai phê bình. Trên mặt trận thứ ba, Nho gia công kích chính sách "canh chiến" của Pháp gia, gọi đó là "bá đạo", nói rằng "tranh địa dĩ chiến, sát nhân doanh dã; tranh thành dĩ chiến, sát nhân doanh thành, thủ sở vị suất thổ địa nhi thực nhân nhục, tội bất dung ư tử" (đánh nhau để giành đất, giết người đầy đồng; đánh nhau để cướp thành, giết người đầy thành, đó gọi là xua đất đai đi ăn thịt người, tội đáng chết không tha. *Mạnh tử - Li Lôu Thuợng*). Còn Pháp gia thì phê phán học thuyết đạo đức nhân nghĩa của Nho gia, chỉ ra rằng thời Chiến quốc tranh nhau bằng khí lực, nên phát triển thực lực chứ thuyết nhân nghĩa thì không thích hợp với đương thời. Hàn Phi nói: "Cổ cử tiên vương, ngôn nhân nghĩa giả doanh đình, như chính bất miễn ư loạn; hành thân giả cạnh ư vi cao, nhi bất hợp ư công" - Ông còn chỉ ra rằng, trị đời loạn phải dùng hình pháp thật nghiêm khắc, chứ nếu giảng nhân đức, gặp phải quý thích phạm pháp thì có thể "thuyền khắp bất dục hình", ông cho rằng "Nhu muốn dùng chính trị khoan hoãn để trị dân ở đời Cấp, thì giống như không có roi

cương mà cười ngựa khoẻ dữ" (*Hàn Phi tử - Ngũ đố*). Ngoài ba chiến tuyến chính kể trên, còn có những chiến tuyến thứ yếu như cuộc tranh cãi giữa Nho gia với Nông gia, giữa Nho gia với Âm dương gia, giữa Đạo gia với Mặc gia, sự phê phán của Pháp gia đối với Mặc gia, và sự phê phán của Tuân Tử đối với Mạnh Tử trong nội bộ Nho gia, sự đối lập giữa "hợp đồng dị" với "li kiên bạch" trong nội bộ Danh gia.... không thể nhất nhất kể hết. Cuộc tranh luận học thuật ấy có lúc tới mức vô cùng gay go quyết liệt, hai bên dùng những lời lẽ cay độc sắc nhọn để công kích nhau. Như "*Mặc Tử - Phi Nho hạ*" nói: Khổng Tử "Thâm lự chu mưu dĩ phụng tặc, lao tư tận trí dĩ hành tà, khuyến hạ loạn thượng, giáo thần sát quân" (lo nghĩ sâu xa chu đáo để thờ giặc, lao tâm khổ tứ để làm điều tà, khuyến kẻ dưới làm loạn người trên, dạy bề tôi giết vua), và nói Khổng Tử ở vào cảnh khốn thì "cầu sinh", cảnh huống khá lên thì "cầu nghĩa", "phù cơ ước, tặc bất từ vọng thủ dĩ hoạt thân, doanh bảo, tặc nguy hành dĩ tự sức, ô từ trá nguy, thực đại ư thủ!" (đói thì không từ việc làm bậy để được sống; no đủ thì làm bừa để tô điểm mình, bắn thủ sai trái lừa lọc dối trá, còn gì lớn hơn thế!). Mạnh Tử trả miếng, nói kiêm ái của Mặc Tử là vô phụ (không có cha), vị ngã của Dương Chu là vô quân (không có vua), vô phụ vô quân là "cầm thú". Còn *Trang Tử - Đạo Chích* thì

công kích con người Khổng Tử, gọi Khổng Tử là "Lỗ quốc chi xảo nguy nhân" (kẻ xảo trá nước Lỗ) và mắng là "bất canh nhi thực, bất chức nhi y, dao thần cổ thiệt, thiện sinh thị phi" (không cày mà ăn, không dệt mà mặc, khua môi múa lưỡi, khéo gây điều thị phi). Mặc dầu có xen vào những lời lẽ quá khích như vậy nhưng cuộc "tranh minh của Chu tử Tiên Tần vẫn là động lực mạnh mẽ phát triển tư tưởng triết học của Trung Quốc, thúc đẩy việc khai thác tung thâm, về lí luận của triết gia các phái, hoàn thiện học thuyết của mình, do đó trên tổng thể đã nâng cao trình độ của triết học Trung Quốc.

"Trăm nhà đua tiếng" cũng là quá trình tư tưởng học thuật của Chu tử hấp thu lẫn nhau, dung hợp lẫn nhau. Bốn nhà Nho Đạo Mặc Pháp đã bổ sung cho nhau về lí luận, lí luận triết học của phái này bù đắp cho chỗ thiếu hụt về học thuật của phái kia. Các triết gia đều ý thức được điểm này và trên thực tế cũng đã làm như vậy. Ví như Pháp gia đã hấp thu thuyết Thượng đồng (lý thuyết về tăng cường tập trung thống nhất) của Mặc gia và quan niệm tự nhiên Thiên đạo cùng tư tưởng biện chứng pháp thô sơ của Đạo gia. Cái học Hoàng Lão đã tổng hợp triết học tự nhiên của Đạo gia, một số quan điểm triết học chính trị và luân lí học của Nho gia, tư tưởng pháp trị của Pháp gia và quan niệm âm dương

ngũ hành của Âm dương gia, hoà chung cái lí luận đó vào trong một lò, để chế tạo ra một hệ thống lí luận, thích ứng với đòi hỏi của tình hình mới. Nho gia Tuân Tử cải tạo và hấp thu quan điểm tự nhiên thiên đạo của Đạo gia, đề xuất tư tưởng "thiên nhân tương phân", "chế thiên mệnh nhi dụng chi" (Trời và người chia nhau, chế ngự mệnh trời để lợi dụng nó), tổng hợp các thành quả lí luận trong tầm tòi vấn đề danh thực của Tắc hạ Đạo gia và Mặc gia hậu kì, làm giàu lí luận của mình về nhân tính luận, nhận thức luận và lôgich học. Về phương diện triết học chính trị, ông đã hấp thu tinh thần mới về pháp trị, cải tạo tư tưởng lễ trị của Nho gia. Triết học của Tuân Tử có thể nói là tập đại thành của triết học Tiên Tần.

Chu tử Tiên Tần trong quá trình "đua tiếng" đã đặt vững nền tảng lí luận của hệ thống triết học phương đông đủ để sánh đẹp với triết học phương tây, khiến cho triết học phương đông hoàn toàn có thể độc lập tự chủ phát triển tiến lên theo phương hướng của mình. Triết học Tiên Tần là một mảnh vườn đầy hoa thơm cỏ lạ trong vườn hoa lớn của văn hoá thế giới. Các lí luận của nó trong hơn hai ngàn năm qua đã từng là, hiện nay và tương lai trong quá trình sáng tạo văn hoá thế giới chắc chắn sẽ tiếp tục là một ngọn nguồn tư tưởng chủ yếu của tư duy sáng tạo của nhân dân phương đông.

TINH THẦN ĐẶC BIỆT ĐỘC ĐÁO CỦA TRIẾT GIÁ TRUNG QUỐC (1)

Tinh Thần Côn Bằng.

Thi Trung Liên

Loài người ngay từ thời cổ đại đã nảy sinh quan niệm muốn vượt lên. Người ta khát khao được vượt lên khỏi mọi hạn chế của thiên nhiên và xã hội, vùng thoát khỏi sự trói buộc của mọi quan hệ xã hội, thế lực chính trị và lưới bủa tinh thần, để được tự do trong hành vi hoạt động, phát triển tinh thần và sáng tạo văn hoá. Quan niệm của Cơ đốc giáo về một đấng Thượng đế toàn trí toàn năng, có thể thực hiện bất cứ công việc sáng tạo tự do nào đã phản ánh khát vọng của người phương Tây về tự do từ thời Trung cổ đến thời cận đại. Nhưng quan niệm vượt lên đó của Cơ đốc giáo trên thực tế đã tước đoạt tự do của con người, khiến con người hoàn toàn chịu sự chi phối của thần học và Giáo hội, vì vậy đã cản trở sự phát huy tinh thần sáng tạo của người phương Tây.

Quan niệm vượt lên trong triết học cổ đại Trung Quốc thoát đầu do Đạo gia sáng lập. Biểu hiện tươi tắn sinh động nhất của nó là tinh thần côn bàng (cá côn chim bàng) mà Trang Tử hết sức tôn sùng, chủ yếu được miêu tả trong các thiên *Tiêu dao du*, *Tề vật luận* của sách *Trang Tử*. *Tiêu dao du* đã vẽ ra một con đại bàng to lớn vô song, kì dị vô cùng, hoá thân từ một con cá khổng lồ dài đến mấy ngàn dặm sống trong biển Bắc - con cá côn. Lưng con chim đại bàng ấy như núi Thái Sơn, rộng đến mấy ngàn dặm. Đại bàng bay xuống biển Nam, quạt nước dậy lên ba ngàn dặm, xoáy tròn mà bay lên chín vạn dặm, "kì dục nhược thủy thiên chi vân" (cánh nó như mây rủ kín trời). Mục đích của nó là "thừa thiên địa chi chính, nhi ngự lục khí chi biến, dĩ du vô cùng" (thuận theo cái bản tính của trời đất, mà giá ngự cái biến hoá của lục khí để dạo chơi cõi vô cùng). Chim đại bàng ở đây chính là sự thể hiện của tinh thần siêu việt vượt lên. Nó hướng tới cõi cao xa nhất, vượt lên trên mọi sự vật thế tục, bay tới vô cùng, không phải dựa vào bất cứ vật gì, không chịu bất cứ sự trói buộc nào, tự do tự tại, một mình tiến thoái. Tinh thần đó tỏ rõ một khát vọng cơ bản mà con người gửi gắm vào sự vượt lên suốt hàng ngàn năm nay: Tự do.

Trang Tử dùng đại bàng để ví với tinh thần vượt lên, không chỉ là một thủ pháp văn học để làm cho tư tưởng được

sinh động, có hình tượng, mà điều quan trọng hơn, đó là một phương pháp triết học, dùng hình tượng để bày tỏ một cách sinh động cái nội hàm của tinh thần vượt lên. Tự do mà Trang Tử hướng đến vừa không phải sự miệt thị chà đạp lên tính tất yếu mà thần thoại vẫn hướng tới, càng không phải là sự suy tưởng vô vắn và mong muốn tùy tiện của kẻ tâm thường bất chấp phép tắc quy định mà là sự vùng thoát ra khỏi gông cùm của các quan niệm giá trị thế tục để đạt tới sự phát triển của tinh thần không có gì hạn chế cản trở. Hình tượng đại bàng biểu hiện đầy đủ nhất, sát sao nhất tư tưởng đó, tư tưởng mang những nội dung chính sau đây:

Trước hết, tinh thần siêu việt ấy có một mục tiêu rất cao xa. Sự vượt lên của Cơ đốc giáo phương Tây lấy việc ở cùng với Thượng đế làm mục tiêu, còn sự vượt lên của Trang Tử là để đạt tới Đạo, cùng với Đạo là một. Đạo là tuyệt đối là sự đại toàn của vũ trụ. Nó là vô hạn về thời gian và không gian, nội dung phong phú và huyền diệu vô cùng. Đạo trong triết học của Trang Tử vừa là thực tại tối cao, lại vừa là chân lí tuyệt đối, con người có thể nắm được một bộ phận của nó, nhưng khó mà đạt tới toàn bộ nó. Câu Đạo là một quá trình vô hạn. Đạo là siêu hiện tượng, vượt lên hết thảy mọi đối lập và giới hạn, vì thế tinh thần vượt lên đó phải trừ bỏ mọi thứ hàng rào, phải vứt bỏ một cách vô hạn cái

132

đam lạc thế tục, vứt bỏ mọi giá trị thế tục. Kể ngộ Đạo thì tâm linh bay tới cõi tinh thần tối cao, tâm linh sáng ngời trong suốt, tinh thần tự do bay lượn, không chút mảy may vướng vấp. *Tiêu dao du* chính là bày tỏ một cách hình tượng cõi tinh thần đó. *Tiêu dao du* nói: "Thừa vân khí, ngự phi long, nhi du hồ tứ hải chi ngoại" (Đáp hơi mây, cưỡi rồng bay, mà rong chơi ở ngoài bốn bể). *Tế vật luận* nói: "Thánh nhân bất tông sự ư vụ... nhi du hồ trần cấu chi ngoại" (Thánh nhân không làm công việc... mà rong chơi ở bên ngoài nơi bụi bặm), *Đại tông sư* nói: "Đăng thiên du vụ, nao khiêu vô cực, tương vong dĩ sinh, vô sở chung cực" (Lên trời bơi trong mây mù, vòng tới vòng lui vô cực, quên đi mà sống, không hề có kết thúc), *Ứng đế vương* nói: "Thừa phi mãng diêu chi diêu, dĩ xuất lục cực chi ngoại, nhi du vô hà hữu chi lương, dĩ xử khoáng nhượng chi dã" (Đáp cánh chim phiêu diêu mà ra ngoài sáu cực để rong chơi ở cõi không có gì, để ở vào cánh đồng bao la trống trơn). Tất cả những ngôn từ ấy không phải là để dụ người ta siêu thoát hiện thực, xa rời cuộc sống thế tục, trốn vào hoang dã và hư tịch, mà là miêu họa cõi tinh thần tối cao, tức là cảnh siêu trần tuyệt tục, tịnh khiết vô cấu của cõi siêu việt, trong cõi đó tinh thần bay lượn tự do vươn tới vô cùng. Đó không phải là mơ ước viễn vông thoát li hiện thực, mà là biểu đạt nguyện vọng tốt

đẹp của loài người. Thứ hai, kẻ vượt lên ấy có sức ngưng tụ tinh thần cực kì to lớn. Trang Tử nói đại bàng là hoá thân từ con cá còn, một con cá to mấy ngàn dặm, mà bản thân nó lại to mấy ngàn dặm, lưng như Thái Sơn, cánh như mây rủ kín trời, điều đó biểu hiện sức tưởng tượng phi thường của ông. Điều quan trọng hơn là ông dùng nó để ví với tinh thần siêu việt có nội hàm sâu xa rộng lớn. Kẻ siêu việt chẳng phải hạng tầm thường, mà là bậc siêu quần tuyệt luân, có sức xung động nội tâm và sức mạnh tinh thần to lớn, tự nâng lên, tự phát triển, tự truy cầu. Điều hiển nhiên là, người ta nếu không có sự tích súc và ngưng tụ tinh thần sâu xa, thì tuyệt đối không muốn, và cũng hoàn toàn không thể vùng thoát được sự mê say luyến tiếc những tình thú thế tục cùng những trói buộc của quan niệm truyền thống. Trong sách, Trang Tử nhiều lần miêu tả bậc đắc đạo chi sĩ nếu không có trí tuệ cực sâu và sức mạnh tinh thần to lớn thì không thể vượt lên quan niệm danh lợi địa vị, đứng ngoài sống chết mà thoát khỏi chết chóc sợ hãi.

Thứ ba, kẻ vượt lên ấy có một tinh thần hiên ngang phấn phát. Cuộc tiêu dao du của đại bàng có thanh thế rất lớn, quạt nước ba ngàn dặm, xoáy tròn mà bay lên chín vạn dặm, thật là tràn đầy khí thế, không gì ngăn nổi, có thể phá bung mọi trói buộc và chướng ngại. Trong sách *Trang Tử* còn có

những lời lẽ hình dung khí thế của Tiêu dao du, như *Tề vật luận* nói: "kì nhật nguyệt" (cuối mặt trời mặt trăng), "bàng nhật nguyệt, hiệp vũ trụ" (kề bên mặt trời mặt trăng, cấp lấy vũ trụ)... đều có sức truyền cảm rất lớn. Những ngôn từ đó có thể khắc phục được một số nhân tố tiêu cực nào đó trong học thuyết của Đạo gia, cổ vũ người ta tích cực cố gắng, hàng hái vượt lên, với khí phách luôn luôn xốc tới, không chút rụt rè, không hề sợ sệt trèo lên chiếm lĩnh hết đỉnh cao này đến đỉnh cao khác trong lĩnh vực tinh thần.

Cuối cùng, hình tượng đại bàng còn ngấm mách bảo người ta quá trình tìm kiếm Đạo. *Tiêu dao du* kể lại rằng chim đại bàng lúc bay về Nam đã bị chế giễu. Sự chế giễu một lần đến từ con ve và con ban cưu (một loại chim nhỏ có vằn), chúng không sao hiểu nổi đại bàng tung cánh bay cao bay xa, chúng cho rằng chỉ bay lui bay tới giữa các ngọn cây đã là lạc thú lớn lao lắm rồi, và khi không đủ sức thì có thể đỗ xuống đất mà nghỉ, bởi thế chúng chế giễu đại bàng hà cớ phải long đong vất vả khổ sở bay về nam chín vạn dặm? Một lần khác, là từ lũ chim sẻ. Chúng bay vụt lên, nhưng chỉ mấy nhận (đơn vị đo chiều cao, bàng tám thước) là sà xuống, nhưng lại cứ tưởng là đã "ngao tường bổng cảo chi gian, thử diệp phi chi chí dã, nhi bỉ thả hề thích dã?" (lượn bay trong khoảng bổng cảo, bay cao thì cũng đến thế là cùng,

vậy mà kẻ kia còn phải đi đến tận đâu?) Khi thực chúng là kẻ ngồi đáy giếng nhìn trời, tự mình nhỏ bé, tầm mắt chật hẹp, không biết trời cao đất dày, nhưng lại nỏ mồm chê bai kẻ vượt lên mang chí hướng cao xa. Một dụng ý quan trọng của Trang Tử khi dựng lên hình tượng đại bàng là muốn đem nó so sánh với lũ côn trùng và chim sẻ chim cuu bé nhỏ kia, để làm nổi bật cái lỗ bịch đáng thương hại của chúng. *Tiêu dao du* chỉ rõ rằng lũ côn trùng và chim sẻ chim cuu kia là những "trí hiệu nhất quan, hạnh tử nhất hương, đức hợp nhất quân, nhi trung nhất quốc giả" tức là hạng người mà trí tuệ đủ để làm một chức quan, phẩm hạnh đủ để có kết được một làng, đạo đức có thể hợp ý với một ông vua, năng lực đủ để người một nước tín nhiệm. Bốn hạng người ấy cũng là những kẻ được người đời ca ngợi, khâm phục và bắt chước, và chúng cũng thường vênh vang đắc ý vì những thành tựu mình giành được. Thế nhưng Trang Tử cực lực hạ thấp những kẻ đó. Ông dày công thiết kế, dùng ngọn đại bút vẽ nên hình tượng đại bàng chính là để hạ thấp những kẻ đó và coi thường cả những giá trị mà người đời thường sùng thượng như quan niệm công danh, lợi lộc, địa vị và cả quan niệm đạo đức nữa. Trang Tử cho rằng kẻ cầu Đạo muốn đạt tới được cõi tinh thần tối cao thì trước hết phải vượt lên những quan niệm thế tục đó, phải coi những thứ

mà người đời hăm hở theo đuổi kia như chiếc giày rách, vứt bỏ không thèm nhìn; như thể tinh thần mới có thể đi vào cõi tối cao, ở đó có thể tự do phát triển, tự do sáng tạo. Chẳng những như vậy, Trang Tử còn chỉ ra rằng miệt thị bốn hạng người nói trên vẫn chưa đủ, vì điều đó thì triết gia có công phu tu dưỡng tinh thần khá sâu lúc bấy giờ là Tống Vinh Tử (có người nói chính là Tống Hình) cũng có thể làm được. Cõi tinh thần của Trang Tử còn cao hơn một bậc, đạt tới mức "cử thế nhi dự chi nhi bất gia khuyến, cử thế nhi phi chi nhi bất gia tử, định hồ nội ngoại chi phân, biện hồ vinh nhục chi cảnh" (cả thế gian khen ngợi cũng không gắng làm, cả thế giới chê bai cũng không chán nản, trong lòng tự mình có tiêu chuẩn riêng để phân chia vinh nhục), không coi việc khen ngợi hay chê bai của thế tục là vinh hay nhục, tự ông đã vượt lên trên qua niệm vinh nhục của thế tục. Trang Tử cho rằng như vậy cũng vẫn chưa đạt tới cõi tối cao. Ông chỉ ra tinh thần muốn vượt lên mọi chương ngại, "Du ư vô cùng", thì phải làm cho được "vô kĩ", "vô công", "vô danh", tức là phải vượt lên trên cái tôi, cái công và cái danh. Phải "ngoại thiên hạ", "ngoại vật", "ngoại sinh" (đặt thiên hạ ra ngoài, đặt mọi vật ra ngoài, đặt cuộc đời ra ngoài) tức là không để cho việc thế tục làm bế tắc linh minh (che kín cái sáng suốt thiêng liêng), không bị ngoại vật chi phối, không lo nghĩ gì

đến sống chết, đạt tới cõi vật ngã lưỡng vong, dù Đạo vi nhất (cả vật lẫn ta đều quên hết, cùng với Đạo là một). Có thể thấy rằng, sự vượt lên về tinh thần chính là quá trình chủ thể vùng thoát khỏi sự níu kéo của khách thể và sự trói buộc của quan niệm giá trị thế tục.

Cái tự do tuyệt đối mà *Tiêu dao du* của Trang Tử theo đuổi không thể nào thực hiện được trong xã hội hiện thực. Tư tưởng đòi triệt để vùng thoát khỏi sự trói buộc của tất cả những quan niệm truyền thống thế tục đó của ông cũng hàm chứa một chủ nghĩa hư vô rõ rệt. Mặc dù như vậy, cái tinh thần côn bồng (khí phách cá côn chim bồng) tiêu dao du mà ông miêu tả vẫn có ý nghĩa lí luận và ý nghĩa lịch sử cực kì quan trọng. Lần đầu tiên trong lịch sử tư tưởng nhân loại, ông đã xác lập quan niệm vượt lên (siêu việt), và xác định sự tự do về tinh thần là mục tiêu duy nhất của vượt lên. Quan niệm vượt lên (siêu việt) của Nho gia và Cơ đốc giáo là lấy sự hoàn thiện của nhân cách làm mục tiêu của sự vượt lên, còn Đạo gia thì coi trọng sự phát triển tự do của tinh thần người ta bởi Đạo gia lấy tự do tuyệt đối làm mục tiêu của vượt lên, cho nên quan niệm ấy từ xưa tới nay luôn luôn gợi dẫn người ta phủ định và phê phán tư tưởng, quan niệm và chế độ của chủ nghĩa tông pháp, chủ nghĩa chuyên chế, trở thành vũ khí tư tưởng phê phán quan niệm

đạo đức luân lý và phong kiến quân chủ chuyên chế của Nho gia. Ngoài ra, tinh thần côn bằg của Trang Tử còn có ảnh hưởng rất lớn đến sự trưởng thành tinh thần của trí thức trái các thời đại. Được cảm nhiễm bởi tinh thần côn bằg, giới trí thức có hoài bão lớn lao, có sự truy cầu cao xa và có tinh thần cao đẹp. Tinh thần côn bằg theo đuổi tự do giúp cho người trí thức vùng thoát mọi trói buộc tư tưởng, phát huy đầy đủ thông minh tài trí của họ. Lý Bạch, Tô Thức và nhiều người khác đã biểu hiện trong tác phẩm của mình lòng say mê dùng cảm truy cầu lí tưởng, khí khái hào phóng, sức tưởng tượng kì lạ và tinh thần sáng tạo không voi cạn, chính là không thể tách khỏi ảnh hưởng của tinh thần côn bằg Trang Tử.

TINH THẦN ĐẶC BIỆT ĐỘC ĐÁO CỦA TRIẾT GIA TRUNG QUỐC (2)

Tinh Thần Hào Kiệt.

Thi Trung Liên

Triết gia Đức thế kỷ 18 Kant có thể nói là tiêu biểu cho một lối sống điển hình của triết gia phương tây: ông suốt đời làm nghề dạy học và nghiên cứu khoa học, rất ít tham dự các hoạt động chính trị xã hội, sống cực kỳ điều độ, ngủ dậy đúng giờ, uống cà phê, lên lớp, viết bài, ăn, đi bách bộ. Khi ông cầm can bước ra khỏi nhà, đi bách bộ trên con đường mòn trong đám cây bồ đề gần đó, thì hàng xóm biết chắc chắn lúc đó là ba giờ ruỗi chiều. Tất nhiên, phương Tây cũng có Socrates, Bacon, Voltaire.. là những triết gia tích cực tham gia hoạt động xã hội, cuốn hút vào đấu tranh chính trị, nhưng nhìn vào dòng chính, xét trên chính thể, thì các triết gia phương Tây nghiêng về nghiên cứu học thuật thuần túy, nhiều người thoát li chính trị, vùi đầu vào tìm tòi lí luận, bởi thế họ phần nhiều là giáo sư và học giả thuần túy.

Dòng chủ lưu của các nhà tư tưởng Trung Quốc chảy theo một con đường nhân sinh khác. Nho gia chủ trương cái học "nội thánh ngoại vương", tức là khai thác tinh thần nội tại để thực hiện nền chính trị lí tưởng, kiến lập một xã hội lý tưởng. Như vậy thì đòi hỏi phải tích cực can dự vào hiện thực, cải tạo hoàn cảnh bên ngoài. Lối sống mà Nho gia quy định cho người trí thức là "tu thân, tề gia, trị quốc, bình thiên hạ", nghiên cứu học thuật cũng được đưa vào quỹ đạo đó. Vì thế, trong các triết gia Trung Quốc chẳng những có nhiều thầy giáo và học giả, mà còn có nhiều nhà hoạt động xã hội, nhà chính trị, nhà cải cách xã hội, thậm chí nhà cách mạng. Khổng Tử, người sáng lập Nho gia chính là một đáng chú ý. Tuổi gần hoa giáp, ông còn dặt dẹo tử di chu du liệt quốc, mong tìm lấy một nơi thực hiện chủ trương chính trị của mình. Mạnh Tử, một trong những người đặt nền cho Nho học cũng từng đi thăm khắp các nước phương đông, cũng muốn đem học thuyết của mình ra cải tạo chính trị. Sau Khổng Mạnh, các nhà tư tưởng Nho học hầu như đều có kinh nghiệm làm quan, có rất nhiều người giữ trọng trách nhà nước, và đã có vai trò to lớn trong quốc gia và xã hội. Liễu Tông Nguyên, Vương An Thạch, Khang Hữu Vi, Đàm Tự Đồng là những nhà cải cách xã hội; Hoàng Tông Hi, Cố Viêm Võ, Vương Phu Chi đều đã từng tham gia đấu tranh

vũ trang chống Thanh. Can dự vào hiện thực, cải biến hoàn cảnh, cải lương chính trị, cải tạo xã hội, đều đòi hỏi một tinh thần không thoả hiệp với hiện thực xấu xa và thế lực hung ác, phải có dũng khí và khí khái dám thách thức với những sự vật, những quan niệm, những lí luận, những chế độ bất hợp lí. Các nhà tư tưởng Nho ý thức được điều đó, họ kêu gọi một tinh thần hào kiệt và tự mình ra sức thực hiện, có ý thức phát huy tinh thần đó bằng hành vi của mình.

Hào kiệt nói đây đương nhiên không theo nghĩa hẹp hiện đại là chỉ những hảo hán giang hồ tinh thông võ nghệ, thấy việc bất bình chẳng tha, mà là chỉ những nhân vật kiệt xuất cự tuyệt việc khuất phục trước những sự vật hoặc tư tưởng bất hợp lý nhưng lại đầy sức mạnh, những nhân vật không khiếp sợ thế lực hung ác, không chịu sự trói buộc của lễ thói cũ kĩ, của lý lẽ quan niệm truyền thống, chí khí hiên ngang, dám làm dám nghĩ, và đã có những cống hiến quan trọng về chính trị, về tư tưởng, về học thuật và về nghệ thuật. Bắt đầu từ Khổng Tử, các nhà tư tưởng gia Nho học đều ra sức đề xướng tinh thần hào kiệt, có điều ở họ tinh thần hào kiệt không hoàn toàn giống nhau, mỗi người có nét đặc sắc riêng. Nhìn chung học thuyết Nho gia, tinh thần hào kiệt có thể chia làm 4 loại dưới đây:

Thứ nhất: Tinh thần hi sinh thân mình để bảo vệ đạo nghĩa, bảo vệ các phép tắc đạo đức luân lí. Triết học Nho gia

cho rằng giá trị của đời người là ở câu nhân hành đạo, chứ không phải hưởng lạc, vì thế đạo nghĩa, nguyên tắc và đạo đức bất cứ lúc nào cũng cao hơn sinh mệnh. Một khi hai mặt đó phát sinh mâu thuẫn, không giữ được cả hai thì phải vứt bỏ cái sau để bảo vệ cái trước, như vậy mới có thể tỏ rõ vẻ đẹp tráng lệ của đời người và ánh sáng rực rỡ của tinh thần mới có thể thực sự hiển thị giá trị của con người. Cho nên Khổng Tử đề ra: "Chí sĩ nhân nhân, vô cầu sinh dĩ hại nhân, hữu sát thân dĩ thành nhân" (*Luận ngữ Vệ Linh Công*) nghĩa là kẻ sĩ có chí và con người có nhân thì không vì ham sống mà làm hại điều nhân, mà chỉ có chịu hi sinh thân mình để hoàn thành điều nhân. Lại nói: "nhân giả tất hữu dũng" là người nhân thì ắt có dũng khí, và kẻ sĩ "Kiến lợi tư nghĩa, kiến nguy thụ mệnh" (*Luận ngữ Hiến văn*) nghĩa là thấy lợi thì nghĩ đến nghĩa, thấy nguy thì trao hiến tính mệnh. Danh ngôn của Mạnh Tử là "xả thân thủ nghĩa" (*Mạnh tử - Cáo tứ thượng*) nghĩa là bỏ thân mình để giữ lấy đạo nghĩa. Khổng Tử và Mạnh Tử đều chủ trương người ta phải vì đạo nghĩa mà hiến thân.

Thứ hai là chính khí hào nhiên bảo vệ sự tôn nghiêm của nhân cách quân tử đã lấy hành nhân nghĩa làm trách nhiệm của mình thì phải có nhân cách độc lập, ngay thẳng cứng rắn không a dua kẻ khác, có sự tôn nghiêm cá nhân không cho phép ai xâm phạm, có thiết tháo cao thượng sáng như băng trong như ngọc. Hạng người đó "đắc chí, dữ dân do chí,

bất dắc chí, độc hành kì đạo. Phú quý bất năng dâm, bần tiện bất năng di, uy vũ bất năng khuất, thủ chí đại trượng phu" (*Mạnh Tử - Đằng Văn Công hạ*) nghĩa là khi dắc chí thì cùng với dân theo đạo, khi bất dắc chí thì một mình thực hiện đạo của mình, giàu sang không thể quyến rũ, nghèo hèn không thể chuyển lay, uy vũ không thể khuất phục, người như vậy thì gọi là bậc đại trượng phu) Ông đã từng đem câu chuyện lịch sử ra để thuyết minh: Một lần Tề Cảnh Công đi săn, dùng tinh kì để gọi kẻ quan lại trông coi việc săn bắn, viên quan đó vẫn không tới, Tề Cảnh Công tức giận đem giết, Mạnh tử nói rằng người có chí khí thì không sợ bỏ thây nơi khe núi, người dũng cảm thì không sợ chặt đầu: "chí sĩ bất cụt tại câu hác, dũng sĩ bất cụt táng kì nguyên". Không tử tán dương viên quan đó là vì sao? Là vì khen ông tư cụt tuyệt cách làm không đúng lẽ. Mạnh tử lấy chuyện đó để biện giải việc mình không chịu sự triệu kiến của vua Tề, và nhấn mạnh rằng sĩ đại phu phải có phẩm tiết và nhân cách của mình, không khuất phục trước bất cứ áp lực nào của ngoại giới, cho dù có vì thế mà phải hi sinh tính mạng cũng quyết không từ.

Thứ ba là hùng tâm tráng chí ngang trời dọc đất, dựng công lập nghiệp. Triết gia Trung Quốc phần lớn có ý thức về sứ mệnh văn hoá và ý thức trách nhiệm lịch sử. Khổng Tử

tự mình cho rằng trời trao cho ông sứ mệnh kế thừa, bảo tồn và phục hưng văn hoá cổ đại, lúc bị người không vây khốn, ông nói một cách rất tự ti: "Văn Vương kí một, văn bất tại tư hồ? Thiên chi vị táng tư văn dã, khuông nhân kì như dư hà?" (*Luận ngữ Tư hãn*) nghĩa là vua Văn Vương mất đi rồi, văn hoá chẳng phải ở ta đây sao? Trời kia chưa bỏ mất nền văn hoá này thì người Khuông há làm gì được ta. Mạnh tử thì nêu ra rằng cứ năm trăm năm ắt có bậc vương giả nổi lên, thời đại ông sống phải có vương giả xuất hiện, và nói rằng: "Nhu dục bình trị thiên hạ, đương kim chi thế xả ngã kì thuỳ" (*Mạnh tử · Công tôn sứ hạ*) nghĩa là nếu muốn bình trị thiên hạ, ở thời buổi ngày nay bỏ ta thì còn ai. Trương Tải đời Bắc Tống thì khái quát cái hoài bão lớn lao dọc ngang trời đất ấy như sau: "Vị thiên địa lập chí, vị sinh dân lập đạo, vị khứ thánh kế tuyệt học, vị vạn thế khai thái bình" ("*Ngũ lục trung*") nghĩa là vì trời đất mà lập chí, vì sinh dân mà lập đạo, vì bậc thánh nhân xưa mà kế thừa cái học đã bị đứt, vì muôn thuở mở nền thái bình. Câu đó sau này đã trở thành chí hướng chung của tất cả các triết gia các nhà tư tưởng Nho học. Quá trình phấn đấu suốt đời của các bậc đại nho như Trình Hạo, Trình Di, Chu Hi, Vương Dương Minh, Vương Phu Chi, Hoàng Tông Hi, Cố viêm Võ đều nhằm thực hiện các chí hướng đó.

Thứ tư, tinh thần sáng tạo cái mới, dám khai phá, không chịu sự trói buộc của thói cũ lễ xưa. Triết gia cuối đời Minh là Lưu Tông Chu nêu ra rằng trong nghiên cứu học thuật và tìm tòi lí luận cũng phải phát huy tinh thần hào kiệt. Ông nói: "Lập chí tác vi hào kiệt, bất lập chí tác vi phàm dân" nghĩa là lập chí thì là bậc hào kiệt, không lập chí thì là kẻ tầm thường, mà các đệ tử của Nhị Trình (*Trình Hạo - Trình Di*) và Chu Hi thì thiếu cái tinh thần hào kiệt. Họ chỉ "lục lục vô sở biểu hiện, cần dĩ vấn đáp truyện chú, y dạng hồ lô, y đại nho dĩ thành danh giả, thị giai phàm dân chi loại dã" (xem Hoàng Tông Hi "*Mạnh Tử sư thuyết*" quyển 7 chương "*Đãi Văn Vương*") nghĩa là tất bật mà chẳng có biểu hiện gì, chỉ làm vấn đáp truyện chú, rập khuôn như cũ, dựa vào các đại nho để thành người có tiếng, đó đều là loại người tầm thường cả. Theo quan niệm của ông, lời nói việc làm của bậc hào kiệt được mọi người đương thời và hậu thế truyền tụng, điều đó nói lên rằng họ chắc chắn phải có một tinh thần chân chính. Ông nói: "Không nên hiểu sai hào kiệt, mỗi lời nói mỗi việc làm của người xưa, phàm được đương thời tin theo, hậu thế truyền tụng, hẳn không thể không có một tinh thần chân chính trong đó" (Bất yếu thác khán liễu hào kiệt, cổ nhân nhất ngôn nhất động, phàm khả tín chi đương thời, truyền chi hậu thế giả, mạc bất hữu nhất đoạn

chân chí tinh thần tại nội) *Minh Nho học án - Tráp Sơn học án - Hội ngữ*. Học trò ông là Hoàng Tông Hi vạch rõ hơn một bước rằng tinh thần phá cái cũ lập cái mới đầy sáng tạo ấy không nên chỉ giới hạn trong việc nghiên cứu học vấn Nho gia, mà nên nhìn ra tất cả mọi lĩnh vực của văn hoá nhân loại. Ông nói: "Tùng lai hào kiệt chí tinh thần bất năng vô sở ngụ. Lão Trang chí đạo đức, Thân Hàn chí hình danh, Tả Thiên chí sử, Trịnh Phúc chí kinh, Hàn Âu chí văn, Lí Đỗ chí thi, hạ chí Su Khoáng chí âm thanh, Quách Thử Kính chí luật lịch, Vương Thực Phủ, Quan Hán Khanh chí viện bản, giai kì nhất sinh tinh thần sở ngụ dã" (*Hoàng Lê châu văn tập Cận Hùng Phong thi tự*) nghĩa là xưa nay tinh thần hào kiệt chẳng thể không có nơi gửi gắm; Đạo và đức của Lão Tử Trang Tử, hình và danh của Thân Bất Hại và hàn phi tử, sử của Tả Khâu Minh và Tư Mã Thiên, kinh của Trịnh Huyền và Phục Kiên, văn của Hàn Dũ và Âu Dương Tu, thơ của Lý Bạch và Đỗ Phủ, dưới đến âm thanh của Su Khoáng, luật lịch của Quách Thử Kính, viện bản của Vương Thực Phủ và Quan Hán Khanh, đều là nơi gửi gắm tinh thần cả cuộc đời của họ. Ông cho rằng cái tinh thần như vậy là không thể đè nén ngăn chặn được, một khi nó "dật nhi tứ xuất, thiên địa vị chi động sắc, như hướng ư kì tha hồ" (như trên) nghĩa là đầy tràn ra bốn phía thì trời đất cũng phải vì

nó mà đổi màu, chú hướng chỉ mọi vật khác. Nó có một sức mạnh vĩ đại và thần kì để sáng tạo văn hoá, cải biến thế giới, rung chuyển trời đất, kinh động lòng người.

Ở Trung Quốc thời xưa, người ta phải chịu hai tầng thống trị của chủ nghĩa chuyên chế phong kiến và chủ nghĩa nông nô. Cá tính và tinh thần sáng tạo của họ bị đè nén nặng nề và vùi dập khắc nghiệt, cho nên các triết gia luôn luôn đề xướng phải phát huy tinh thần hào kiệt, và cho nó một nội dung cực kỳ sinh động và phong phú. Trong các thời kì lịch sử, tinh thần đó đã biến thành hành động tự giác của các bậc chí sĩ nhân nhân mỗi khi dân tộc có nguy cơ, trong đấu tranh chính trị, cải cách xã hội và trong cách mạng của nhân dân, trở thành truyền thống ưu tú sâu sắc của văn hoá Trung Hoa. Những người bỏ mình vì chí lớn như Nhạc Phi, Văn Thiên Tường, Lưu Tông Chu, Sở Khả Pháp, Tăng Tĩnh, Đới Danh Thế, Đàm Tự Đồng, Cù Thu Bạch, Phương Chí Mẫn, Đặng Diễn Đạt, Dương Hổ Thành, Văn Nhất Đa... nhiều không kể xiết. Tư tưởng và hành vi của họ là thể hiện sinh động của tinh thần hào kiệt ở các chí sĩ Trung Hoa, là sự đại phát huy của tinh thần dân tộc Trung Hoa, sẽ mãi mãi là ngọn nguồn sức mạnh tinh thần để dân tộc Trung Hoa hăng hái tiến lên, sáng tạo xã hội mới, văn hoá mới và thế giới mới.

II

THIÊN VĂN HỌC

**KINH THI— Những áng văn tuyệt vời của lớp người thời
trung cổ để lại**

Bạch Dục

Kinh Thi là một tập hợp thi ca cổ từ thời xa xưa, sớm nhất ở Trung Quốc. Kinh Thi đã thu thập được 305 bài (ngoài ra còn 6 bài có tên bài mà không có lời, gọi là *Sinh thi*) bao gồm từ thời Tây Chu (Thế kỷ thứ 11 trước Công nguyên) đến giữa thời Xuân Thu (Thế kỷ thứ 6 trước Công nguyên) khoảng trên dưới 500 năm. Đó là những bài thi ca sáng tác tại lưu vực sông Hoàng hà và các vùng Trường giang, Hán giang, Nhữ thủy... Đó là những thơ ca ghi lại cuộc sống và lời ca của nhân dân thời cổ đại, kết tinh của nền văn minh cổ đại của Trung Quốc.

305 bài thi ca trong *Kinh Thi* được chia làm ba bộ phận: PHONG - NHÃ - TỤNG. Phong là những bài thuộc nhóm ca dao các vùng (phong dao) của 15 nước. Gồm CHU NAM, THIỆU

NAM, BAN, DUNG, VỆ, VUONG, TRINH, TẾ, NGUY, ĐUONG, TÂN, TRÂN, CÔI, TÀO, BAN, cả thảy có 160 bài. "Nhã" là những bài thơ ca thuộc nhóm chính thanh nhã nhạc ở vùng ven đô thuộc kinh thành nhà Chu, chia làm ĐẠI NHÃ, 31 bài. TIỂU NHÃ 74 bài, cộng là 105 bài. TỤNG là lời ca vũ nhạc của tầng lớp thống trị đương thời, nó được sử dụng trong các trường hợp tế tự ở tôn miếu. Tụng có tất cả 40 bài. Chia ra : 31 bài CHU TỤNG, 4 bài LỖ TỤNG và 5 bài THƯƠNG TỤNG. Trước kia người ta chỉ gọi Thi kinh là tập thơ hoặc tập 305 bài thơ. Đến đời Hán, các học giả nho giáo mới yên lên thành kinh được xếp vào địa vị cao quý trong văn học thời phong kiến.

Vậy các bài thi ca trong *Kinh Thi* đã được sắp xếp và biên soạn như thế nào để trở thành sách: Theo các sử liệu xưa thì *Kinh Thi* đã được biên soạn bằng hai cách:

a. Triều đình nhà Chu đặt quan HÀNH - NHÂN, chuyên đi sưu tầm các bài dân ca đưa về cơ quan Thái sư là cơ quan chuyên coi việc lễ nhạc của vương triều. Sau khi Thái sư phổ nhạc, thì đem diễn tấu cho nhà vua nghe, mục đích để nhà vua thấu hiểu phong tục của dân gian và cái được, cái không được trên trường chính trị.

b. Nhà Chu còn đặt chế độ hiến thơ. Trong những trường hợp được quy định đặc biệt, các công khanh phải có thơ dâng vua. Cách tìm thơ, hiến thơ nói trên tuy các sách xưa ghi lại không thống nhất, nhưng các học giả đều cho rằng rất có thể đó là việc có thật đã diễn ra trong thời ấy.

Sự bắt đầu của thi ca không tách khỏi âm nhạc. Thơ trong *Kinh Thi* cũng vậy, không thể tách khỏi âm nhạc. Giữa thi ca và âm nhạc có mối quan hệ khăng khít với nhau. Thơ vốn là lời của bài hát được phổ nhạc, đều có thể hát theo các bản nhạc đã phổ cho các bài thơ đó. Các sách xưa đều có nói đến vấn đề tất cả các bài thơ đều có thể diễn tấu bằng các loại nhạc cụ. Sách *Mạnh Tử* - Công Mạnh viết: "Đọc 300 bài thơ, hát 300 bài thơ, đánh đàn 300 bài thơ. Múa 300 bài thơ", càng nói rõ hơn từ thời xa xưa thơ, vũ, nhạc đã là ba bộ phận của một thể thống nhất không thể tách rời nhau. Nhưng cùng với sự biến thiên của xã hội ngày qua ngày, những bản phổ thơ, những điệu múa theo thơ thời ấy không còn nữa, nay chỉ còn lưu lại đó 305 bài thơ.

Có người cho rằng *Kinh Thi* đã được Khổng Tử cải biên, từ chỗ trước kia có hơn 3000 bài rút xuống còn 300 bài. Cách nhìn ấy không thể tin được. Nhưng nghe Khổng Tử tự kể: "Tôi từ nước Vệ về Lỗ, nhiên hậu mới có chỗ cho Nhạc chính, nhã tụng." (*Luân ngữ* - Tử Hãn). Như vậy, quả là ông có sửa chữa qua phần nhạc phổ nhạc các bài thơ trong *Kinh Thi*.

Tác phẩm trong *Kinh Thi* phong phú đa dạng, nhất là phần *Quốc phong*, đại bộ phận các bài trong *Quốc phong* đều là ca dao trong dân gian, ở phần *Tiểu Nhã* cũng có một số dân ca. Những bài dân ca đó đều phản ánh một số mặt cuộc sống của các dân tộc, của nhân dân lao động, đều vui tươi, tự nhiên và sinh động. Ai cũng biết bài *Phạt đàn* (chặt cây gỗ đàn) trong thiên *Ngụy phong* bài ca bộc bạch nỗi lòng người lao động chặt cây bên bờ nước, căm ghét và tố cáo bọn

thống trị ngôi không mà được hưởng. Bài "Thạc thủ" (Chuột xù) trong *Ngụy phong* và *Tướng thủ* (xem tướng con chuột) trong *Dung phong*) đều chửi bọn thống trị là đồ con chuột. Bài *Tướng thủ* viết:

Tướng thủ hữu bì

Nhân nhi vô nghị.

Nhân nhi vô nghị

Bất tử hà vi?

Tướng thủ hữu xỉ

Nhân nhi vô chi

Nhận nhi vô chi

Bất tử hà sỉ?

Tướng thủ hữu thể

Nhân nhi vô lễ

Nhân nhi vô lễ

Hồ bất thuyên tử?

Lời dịch:

Xem kìa con chuột có da

Người sao đáng điệu bề tha bất nghị.

Người mà bề rạc bất nghị

Sao không chết quách sống gì nhớ nhăng?

Xem kìa con chuột có răng

Người sao lại sống như không bến bờ

Người mà sống chẳng bến bờ

Sao không chết quách còn chờ đợi ai?

*Xem kìa chuột có hình hài
Người sao lại vô lễ vô loài thế kia.
Người mà vô lễ thế kia
Sao không chết sớm, sống chi nữa mà!*

Bài ca dao trên đã chửi thẳng bọn người ngô ở vị trí cao mà toàn làm chuyện xấu xa không biết xấu hổ, thật không bằng lũ chuột.

Dưới sự thống trị của vương triều nhà Chu, nhân dân phải gánh chịu bao công việc nặng nhọc như phu phen, lính tráng... cho nên nội dung nhiều bài thi ca đều chan chứa nỗi niềm cha mẹ nhớ con, vợ nhớ chồng, người di viễn chinh nhớ quê hương xứ sở. Ví như bài *Đông sơn* trong thiên *Ban phong* là tả tâm trạng một chiến binh khi quay về quê nay không rõ nó đã thay đổi ra sao, càng về gần nhà càng bồi hồi xao xuyến. Bài *Thái vi* trong *Tiểu nhã* cũng viết về nỗi đau trong lòng một người lính trở về:

*Tích ngã vãng hỹ, dương liễu y y
Kim ngã lai tì (tu), vụ tuyết phi phi
Hành đạo trì trì, tải khát tải kì (cơ)
Ngã tâm thông bi mặc trì ngã ai*

Lời dịch:

*Xưa ra đi xanh rờn dương liễu
Nay trở về khắp nẻo tuyết bay
Lê từng bước một thế này
Miệng khô, dạ đói lòng đầy xót xa
Ai người thấu nỗi lòng ta?*

Nhà thơ bất đắc dĩ phải đi trấn giữ nơi xa, tình thương nhà hoà với tình yêu nước, không dành ngôi yên, mọi vật, mọi việc mắt thấy tai nghe trên đường về đều lặng lẽ đi vào tâm khảm của nhà thơ, để viết người viết cảnh. Những bài thơ như vậy đã trở thành tuyệt tác muôn đời. Nhưng trong *Kinh Thi* cũng có những câu đầy khí phách:

" Khi viết vô ý? Dữ tử đồng bào.

Vương vu hưng sư, tu ngã qua mâu

Dự tử đồng cừ."

*(Sao lại bảo tôi không áo mặc? Tôi và anh chung một áo
thay:*

Vua ra quân đánh giặc, tôi vác giáo theo ngay.

Bọn chúng ta chung kẻ thù này.)

Đó là một khổ trong bài *Vô y* (không có áo) trong thiên *Tân Phong*. Bài ca đã thể hiện tinh thần chống xâm lược, trả thù chung, đoàn kết một lòng, hướng về đạo nghĩa, hện cùng tông quân. Nhưng trong *Quốc phong* thì số lượng những bài thơ nói về tình yêu là nhiều nhất, và cũng rung cảm nhất. Như bài *Quan thu* thiên *Chu Nam* viết về tâm tình người con trai khi nghe tiếng gáy của con chim cưu mái mà liên tưởng đến người con gái mà mình đang yêu, để rồi "Du tai, triển chuyển phản trắc" (Vì buồn quá, cộ quạnh quá, trần trọc mãi không ngủ được. Chàng cứ nằm trần trố không sao chợp được mắt. Chàng tưởng tượng cảnh chơi đàn sao cho nàng vui cười, không khí rộn ràng của buổi lễ kết hôn: trống chiêng rộn rã, từng nấc từng nấc như vậy, tác giả đã

khắc họa một cách đầy xúc cảm nỗi niềm yêu thương, theo đuổi, rạo rực cuồng nhiệt của người con trai. Còn bài *Tương Trùng tử* trong thiên *Trịnh Phong* thì miêu tả tâm tình người con gái khi nói nết lòng và suy nghĩ của mình cho người yêu nghe với vẻ ngập ngừng e lệ: khuyên chàng không nên trèo tường vào gặp nhau vì sợ cha mẹ anh em dị nghị, thể hiện một cách dè dặt tình yêu thương của mình trong sự ràng buộc của hoàn cảnh thực tế. Bài *Đảo đông* và bài *Khiên thường* thì lại thể hiện tính diều cợt, sự âm thầm và đáo để nhưng thú vị trong người con gái khi trêu người con trai yêu. Còn bài *Đào yêu* trong *Chu Nam* tả cảnh gả chồng trong dân gian khi hoa đào nở đẹp man mác giữa ngày tháng 3 xuân ấm. Bài "*Manh*" trong thiên *Vệ Phong* là một bài thơ nói về chuyện bỏ vợ, một người con gái đã trao mối tình đầu cho một chàng trai "khẩn thâm áo lụa", sau khi về nhà chồng người con gái đã lao động hết mình cho nhà chồng, thức khuya dậy sớm, nhưng đến khi cửa nhà khấm khá lên, thì nhan sắc nàng đã nhạt phấn phai son, sức khỏe cũng yếu, bị người chồng bỏ rơi. Người đàn bà quần quai giữa giận và yêu, chìm trong thất vọng và đau khổ, than khóc đến ngất lịm đi... bài ca đã từng nấc từng nấc làm nổi bật thêm tình cảnh éo le của một chuyện tình bi đát. Đây là bài thơ hoàn chỉnh, cốt chuyện vững vàng, phương pháp khắc họa cá tính sâu sắc và tế nhị, kết hợp nhuần nhuyễn giữa chuyện kể với chất trữ tình rất chặt chẽ.

Khác với văn học cổ điển phương Tây, văn học Sử thi của Trung quốc chưa phát triển đầy đủ. Nhưng *Kinh Thi* lại để lại cho ngày nay một số sử thi cổ đại của dân tộc. Ví dụ: Bài "*Sinh dân*", "*Công lưu*", "*Hoàng hỹ*", "*Đại minh*" trong thiên "*Đại Nhã*" đã phác hoạ được lịch sử thành lập và phát triển của vương triều nhà Chu, phác hoạ được đôi điều về cội nguồn dân tộc theo các truyền thuyết thần thoại, ca ngợi tinh thần lao động cần cù, dũng cảm và trí tuệ trong quá trình sáng nghiệp đầy gian khổ của cha ông rồi. Ví dụ: Bài "*Sinh dân*" thì kể về chuyện bà thủy tổ Khương Nguyên của dân tộc Chu dậm phải một dấu ngón chân cái của người khổng lồ tự thấy trong lòng cảm động và có thai đẻ ra Hậu Tắc. Trên thực tế đó chỉ là sự phản ánh tư tưởng của xã hội mẫu hệ thời thượng cổ xa xưa là chỉ biết mẹ mà không biết cha, mà thôi. Hậu Tắc khi sinh ra đã rất thần kỳ, vút lặn vút lóc mấy lần vẫn không chết, mà trâu, dê chim chóc còn đến che chở cho chàng. Ngay từ thơ ấu, Hậu Tắc đã có khả năng sống độc lập, tự nhiên, vậy mà chàng nắm được kỹ thuật nông nghiệp và trở thành người anh hùng đầu tiên của dân tộc Chu lấy nghề nông để dựng nước. Loại Sử thi dân tộc cổ đại này có nội dung phong phú, kết cấu chặt chẽ, ngôn ngữ giản dị và sinh động, hình tượng rõ ràng mà tràn đầy hơi thở cuộc sống, là những tư liệu quan trọng để nghiên cứu lịch sử cổ đại của Trung Quốc.

Những bài thơ có liên quan đến nông nghiệp, chăn nuôi cũng là một bộ phận quan trọng trong *Kinh Thi*. Bài

"*Quỳnh*" (ngựa béo) tả tỉ mỉ mầu lông, tác dụng của con ngựa. Bài "*Hi, hi*" trong "*Chu tụng*" tả cảnh buổi lễ Tịch điền của vua Chu Thành vương, là bài thơ đôn đốc các quan trông coi việc nông tang và nông dân phải tiến hành sản xuất nông nghiệp với qui mô to lớn. Bài thơ tả việc nông tang nổi tiếng nhất phải nói là bài "*Tháng bảy*" trong thiên "*Ban Phong*". Bài thơ đã mô tả cảnh làm ăn quanh năm không nghỉ của tầng lớp nông thê có kết cấu nhiều dạng nhưng đa số là câu 4 chữ. Giản hoặc, cũng có câu một chữ, hai chữ, tám chữ và chín chữ, cho ta thấy trong toàn cục của bài thơ là linh hoạt và thoải mái.

Thơ trong *Kinh Thi* là lời các bài ca phổ nhạc. Qua đó, ta có thể rút ra được một đặc điểm nào đó của lời ca. Ví dụ thường hay dùng hình thức điệp khúc, điệp ngữ để làm đậm nét tình cảm trong lời ca. Như bài "*Phù dĩ*" (I) trong thiên *Chu Nam* (Phù dĩ là tên một loại thảo mộc, giống Xa tiền tử, người xưa tin là dùng cây này luộc ăn thì có thể chữa được hái cây Phù dĩ. Trong các câu điệp cú điệp ngữ ta thấy chỉ thay đổi có một số chữ mà lột tả được cảnh hài rau vui vẻ nhanh nhẹn của chị em."

Thái thái phù dĩ
Bạc ngôn thái chi
Thái thái phù dĩ
Bạc ngôn hữu chi
Thái thái phù dĩ
Bạc ngôn thoát chi
Thái thái phù dĩ

*Bạc ngôn loát chi
Thái thái phù dĩ
Bạc ngôn kiệt chi
Thái thái phù dĩ
Bạc ngôn hiệt chi,*

(Thái là hái dùng hình thức điệp ngữ để hình dung động tác làm rất nhanh nhẹn..⁽¹⁾ Bạc ngôn: 'trợ ngữ cũng có nghĩa là khẽ nói nhỏ với nhau. Chữ "thái" đứng một mình và chữ "hữu" có nghĩa hái được đấy, loát là nhặt vào. Thoát là dụng vào tà áo... Tạm dịch là:

*Nhanh nhanh hái phủ dĩ.
Bảo nhỏ: hái được rồi.
Nhanh nhanh hái phù dĩ.
Bảo nhỏ: mình có rồi.
Nhanh nhanh hái phủ dĩ.
Nhặt hết dùng để rơi.
Nhanh nhanh hái phù dĩ.
Hái từng nắm cho rồi.
Nhanh nhanh hái phù dĩ.
Bỏ vào tà áo thôi.
Nhanh nhanh hái phù dĩ.
Dụng vào túi áo thôi*

(1) Trong bài tác giả giải thích chữ thái là mâu sắc tôi cho là không đúng cả chữ nghĩa và sự vật. Lúc tôi học, bố tôi giải thích ở đây, thái là hái chứ không phải thái là mâu sắc. Tôi cho cách lý giải này đúng hơn. N.D)

Thời Xuân Thu, *Kinh Thi* đã đi sâu vào cuộc sống chính trị xã hội cách rộng khắp. Lớp sĩ phu cho rằng nếu không học *Kinh Thi* thì không biết nói: (Xem "*Quý thị*" trong *Luận ngữ*). Trường hợp ngoại giao, lớp sĩ phu hay lấy "thơ phú để biểu đạt ý chí của mình". Khổng Tử nói: "Sao chú không học Thi." Thi có thể hứng, có thể quan sát, có thể tìm bạn (hợp quần), có thể trách giận. Gân thì có thể thờ phụng cha mẹ, xa thì phụng sự được vua. Thi sẽ giúp ta hiểu nhiều chim muông cây cỏ. Thi không những dùng để khảo sát chính trị thể hiện tình cảm mà còn trở thành biểu tượng để tỏ lòng phụng thờ quân (vua) phụ (cha), trở thành một loại bách khoa toàn thư để tìm hiểu thế giới tự nhiên và sự vật. Có lẽ trên thế giới chưa có một tác phẩm văn học nào lại có tác dụng rộng lớn đến thế.

Khi Tần Thủy hoàng phần thư khanh nho, *Kinh Thi* cũng là một trong những loại sách bị đốt. Nhưng do *Kinh Thi* là loại sách có văn đọc truyền miệng thế nhân được, nên *Kinh Thi* lạng lẹ tồn tại cho đến ngày nay. Đầu đời Hán, khi có lệnh khôi phục lại sách vở (xóa bỏ lệnh cấm sách), *Kinh Thi* được các quan văn khôi phục lại, viết lại bằng lối chữ lệ thông thường (gọi là kim văn), đó là bộ *Kinh Thi* ngày nay ta đang dùng. Có ba nhà truyền bá *Kinh Thi* theo lối chữ lệ đó là Tề Viên Cố, Lỗ Thấm Bôi, Yến Hàn Anh. Ngoài ra còn có *Kinh Thi* viết bằng chữ cổ, thời Tần, đó là *Kinh Thi* cổ văn, còn gọi là *Mao Thi* vì do hai người họ Mao tên là Mao Hanh nước Lỗ và Mao Trường nước Triệu chép ra. *Mao Thi*

giải thích *Kinh Thi* có phần không giống cách giải thích của "Tam gia thi" - *Kinh Thi* do ba nhà họ Tể, họ Lỗ và họ Hàn nói ở trên. Sau thời Ngụy Tấn, Tam gia thi bị thất truyền, *Mao Thi* độc nhất giữ vai trò đến nay.

Do *Kinh Thi* phong phú về nội dung tư tưởng , nghệ thuật lại ở trình độ cao, nên đã chiếm được vị trí quan trọng trên văn hoá sử.trong nước, và thế giới. *Kinh Thi* đã miêu tả một cách sâu rộng để phản ánh hiện thực như là một chất dinh dưỡng phong phú cung ứng cho nền văn học Trung Quốc.

**SƠN HẢI KINH - một bách khoa toàn thư của
nền văn hoá thượng cổ
Hoàng Phong Hiến**

Trong số sách cổ điển của văn hoá Trung quốc còn lại đến hôm nay, thì *SƠN HẢI KINH* là một cuốn sách lạ có một không hai. Bởi màu sắc kỳ lạ và có vẻ thiêng liêng độc đáo của nó, bộ sách đã thu hút đông đảo độc giả trong và ngoài nước.

Trước đây, người ta cho là sách của Hạ Vũ và Bá Ích viết. Nhưng không đủ cơ sở để xác định. Căn cứ các khảo sát sau này, thì đây là sáng tác của nhiều người không rõ tên tuổi trong thời Chiến quốc, lại trải qua ngọn lửa "phần thư khanh nho" của Tần Thủy hoàng, nên sách tiếp tục được nhiều người khác thời Tần Hán sửa đổi và bổ sung. Trong chương *Nghệ văn chí* sách Hán thư có ghi được 13 thiên, xếp vào nhóm hình pháp sơ lược về thuật số, có sự chú giải của Quách Phác người nước Tấn rồi Dương Thận người nước Minh bổ sung thêm phần lời giải. Trong số đó thì hai cuốn "*SƠN HẢI KINH TÀN HIỆU CHÍNH*" của Tất Nguyên đời Thanh và *SƠN HẢI KINH TIÊN SƠ* của Hảo Ý Hành là có chất lượng hơn cả. Cuốn hiện nay còn giữ được có 18 thiên, khoảng hơn ba mươi một nghìn chữ. Chia ra: *SƠN KINH* 5 tập, *HẢI KINH*

13 tập. SON KINH còn có tên gọi là Ngũ tàng sơn kinh, gồm NAM SON KINH, TÂY SON KINH, BẮC SON KINH, ĐÔNG SON KINH và TRUNG SON KINH. HẢI KINH gồm HẢI NỘI KINH 4 thiên, HẢI NGOẠI KINH 4 thiên. ĐẠI HOÀNG KINH 4 thiên. Ngoài ra còn một HẢI NỘI KINH nữa, ngắn, chỉ có một thiên.

SON HẢI KINH chủ yếu lần theo địa lý về sông núi và ghi chép theo địa phận của hơn 100 nước, nêu lên từng ngọn núi, từng con sông, phong cảnh sản vật và mối quan hệ của chúng trong lịch sử cổ đại. Vì vậy, bao nhiêu đời nay, người ta vẫn cho đó là cái mào đầu của khoa học địa lý. Nhưng xét về tính chất và nội dung của sách, *SON HẢI KINH* ghi chép phần lớn những chuyện thờ cúng thần linh bằng các loại gạo ngon hợp với ma thuật, có thể nói đó là loại sách của các thầy cúng đời xưa. Trong cuốn *Lược sử tiểu thuyết Trung Quốc* phần nói về thần thoại và truyền thuyết, Lỗ Tấn đã viết rằng, ma thuật là chiếc giường ấm để cho thần thoại phát triển tràn lan, trong sách ghi lại hàng loạt chuyện thần thoại cổ đại, làm cho nó đã trở thành một bộ sách cổ bảo tồn tư liệu thần thoại phong phú nhất Trung Quốc Ai cũng biết, do tác dụng của tư duy nguyên thủy, người xưa đã sáng tác tạo ra thần và thần thoại, do sự chi phối của quan niệm ngũ (năm) phương (đông, tây, nam, bắc và chính giữa - trung ương) và với những cách khác nhau, người ta đã khai thác khoảng không (không gian) mà mình đang tồn tại (kể cả

không gian do họ tưởng tượng ra), điều đó đã làm cho cả lãnh vực hoạt động của thần và không gian (kể cả không gian tưởng tượng) hoạt động của người đều mang một mầu sắc thần bí hoang đường. Do đó, *SON HẢI KINH* trên thực tế là một bộ sách viết về chuyện thần thoại - sách của các thầy cúng. Nhưng, ở thời đại xa xưa ấy, thần thoại là một khái niệm có ý nghĩa văn hoá học của con người, vì thần thoại đã bao hàm cả những kiến thức mà con người đương thời có thể suy tưởng đến. Từ ý nghĩa ấy, có thể nói *SON HẢI KINH* là một bộ Bách khoa toàn thư văn hoá của thời thượng cổ.

Cuốn sách đề cập đến nhiều vấn đề khá phong phú, bao gồm cả thiên văn, lịch pháp, địa lý, khí tượng, động vật, thực vật, khoáng sản, y dược, địa chất, thuỷ lợi, hải dương, lịch sử, khoa học kỹ thuật, cổ sử, dân tộc, tôn giáo, thần thoại.... Có học giả nói rằng, trong *Hải ngoại Đông kinh*, *Đại hoang Nam kinh*, *Đại hoang Hải nội kinh* có những ghi chép liên quan đến hệ mười ngày (từ ngày can giáp đến ngày can quý - N.D) mười hai tháng trong một năm có 10 công 2 tháng. phản ánh lịch pháp nguyên thuỷ như mười ngày một vòng thiên can, mười hai ngày cho một vòng địa chi, một năm có 12 tháng và một tuần có mười ngày và cách tính mười đơn vị là một chục, mười chục là 100.. là cách tính tiến 10 sớm nhất thế giới. Trong sách còn nói đến 550 ngọn núi, 300 con sông, mà trong đó một số lớn gọi được tên, ở vùng nào một cách rõ ràng. Trong "*Hải nội Đông kinh*" lại kể đến 25 con sông

nổi tiếng phân bố trên 5 lưu vực Liêu hà, Hoàng hà, Hoài hà, Trường giang, Châu giang, đồng thời cũng ghi khá nhiều tình hình phân bố địa lý của các bộ lạc các thị tộc thời thượng cổ. Các truyền thuyết thần mưa "ứng long", thần hạn nữ Bạ, là những tài liệu về mặt khí tượng học có tương đối sớm. Về mặt y dược, sách ghi chép được trên 30 loại bệnh, 130 loại thuốc chữa trị cho mười loại bệnh tật. Về mặt kỹ thuật, khoa học cũng ghi được các phát minh sáng tạo như kỹ thuật làm tàu thuyền, dẫn cầm đàn sắt, đúc chuông, cung tên. Về thủy lợi có kỹ thuật xây dựng đê, kè phòng chống lụt và làm hồ chứa nước tiêu nước. Ngoài ra, sách còn ghi được 277 loại chim, 158 loài thực vật, 12 nhóm với 92 loài khoáng sản. Đặc biệt đã xuất hiện dấu hiệu sớm nhất của dầu khí và khí đốt tự nhiên. Trong sách, địa lý tự nhiên và địa lý nhân văn đan xen với nhau. Tri thức về khoa học tự nhiên lại xen lẫn nhiều nội dung dân tộc, lịch sử, thần thoại, và tôn giáo, khiến cho nó phẳng phất giống loại sách kinh điển triết học tự nhiên cổ đại của Tây Âu. Có ảnh hưởng to lớn đối với việc phát triển khoa học kỹ thuật và văn hoá của Trung quốc sau này.

Mặt đặc sắc nhất của *SON HẢI KINH* phải nói là nội dung các chuyện thần thoại. Sách kể khoảng hơn 400 chuyện về thần và thần thoại. Trong đó có một ít chuyện kể về thần là người hoá ra, còn đại bộ phận đều là thần không phải hoá từ người. Những thần phi nhân này đều là những sản phẩm tưởng tượng do một lực lượng tự nhiên sinh ra thời xa xưa

được nhân cách hoá và có sẵn trong tâm linh con người, là chuyện thần thoại rất gần hình thái nguyên thủy của thời cổ đại Trung Quốc. Trong đó có bao nhiêu hình thù kỳ quái do hai cách sùng bái : sùng bái tự nhiên (thờ các thần sấm, thần mưa...) và sùng bái Totanim (bái vật, thờ các loài động vật thậm chí cả thực vật, nếu người xưa cho có liên quan đến tổ tiên của họ. Chữ Totanism nguồn gốc từ chữ totem: tiếng indien, nghĩa là vật ấy cây ấy là người thân trước đây của tôi. N.D) những hình thù được thờ là những con vật lắp ghép: hoặc là mình lợn mặt người, hoặc là mình rồng đầu chim, hoặc mặt người thân rắn, thân ngựa... Như hình minh hoạ cho quẻ LÔI TRẠCH là thân rồng đầu người, bụng to như cái trống gổ vào là thành sấm. Đó là thần sấm, theo "*Hải nội Đông kinh*", mắt người mình chim, hai tai đeo hai con thanh xà, hai bàn chân dẫm lên mình hai con thanh xà khác, đó là hình Ngẫu cương phương Bắc...vv đều mang màu sắc thần bí của tôn giáo nguyên thủy, đồng thời cũng hé ra một khía cạnh về ý thức đi tìm các hiện tượng tự nhiên và thần bí trong thế giới tự nhiên mà lớp người cổ đại đang sống. Còn hình ảnh về câu chuyện những anh hùng là người hoá thân thì vô cùng anh dũng oanh liệt, lại thể hiện niềm tin tất thắng và tinh thần đấu tranh bất khuất của nhân dân thời thượng cổ trước thiên tai và mọi thứ uy hiếp khác. Ví dụ chuyện Đế Tuân cho Hậu Nghệ chiếc cung màu mận chín và mũi tên có sợi dây bằng tơ để giúp hạ giới dụng nước và mọi nguy nan. Kể là các anh hùng đã kể trước ngã người

sau vượt lên, không sợ hy sinh suốt đời dẫn thân cho sự nghiệp chống lụt như cha con ông Cỗn (một thủ lĩnh của các bộ tộc .N. D) và như Khoả Phụ đã suốt đời đến chết cũng không quên làm phúc cho mọi người hậu thế, đã đến hết cây đào hết đá trên núi Tây sơn lấp cạn biển đông, hay như thần chim tinh vệ đám thể với biển cả quyết trả được mối thù nhà, tất cả những chuyện thần kỳ đó nói lên nguyện vọng mạnh mẽ và tinh thần dũng cảm của người đương thời chinh phục thiên nhiên và chiến thắng khó khăn. Người ta lại có những tưởng tượng kỳ quặc và nhào nặn một cách cũng rất kỳ dị về những quốc gia ở phương xa, đại loại như các chuyện về những nước "Xuyên ngực", nước "người có cánh", nước "cánh tay lạ", nước "bất tử", nước "ba mình", nước "không ruột", nước "đàn ông", nước "đàn bà", nước "người to", nước "người bé" ...vv hoặc chuyện người hai cánh, xe bay, đi mây về gió (chuyện nước cánh tay lạ).... phần lớn đều xuất phát từ ước mơ thay đổi hoàn cảnh cuộc sống và điều kiện sinh hoạt. Ngoài ra, trong hàng loạt chuyện thần thoại về cao vị "đế" như Hoàng đế, Thái cao, Thiếu Hạo, Chuyên Húc, Đế Tuân, Đế Nghiêu, Đế Cao.... đều chứa đựng những bí ẩn của lịch sử thời thượng cổ, như chuyện Tri Vu, một hung thần phương nam dám nhiều phen đương đầu đánh nhau với Hoàng đế, bị chặt đứt rồi vẫn múa gậy, rõ ràng là chuyện muốn thể hiện một tinh thần bất khuất trước mọi bạo lực cường quyền.

Như vậy đủ biết trong *Son Hải Kinh* chứa đựng một khối lượng thông tin văn hoá thời thượng cổ Trung Quốc khá lớn. Những thông tin đó có tầm ảnh hưởng không thể cân đo được đối với sự hình thành và phát triển của nền văn hoá Trung Quốc. Thậm chí, nó còn có tác dụng điều chỉnh sự hình thành tính cách của người Trung Quốc sau này. Ngoại trừ một số chuyện hoang tưởng như xe bay, thả bay, nhìn chung nó còn đóng góp tích cực cho sự phát triển xã hội và tiến bộ khoa học kỹ thuật của cả loài người. Điều cần nói nữa là những chuyện thần thoại đó có một giá trị thẩm mỹ và giá trị nghệ thuật rất cao. Trong lời bạt cho cuốn *Phê phán chính trị kinh tế học*, Mác cho rằng: Thần thoại Hy Lạp không những là kho vũ khí của nghệ thuật Hy Lạp mà còn là đất đai của nghệ thuật Hy Lạp. Cũng vậy, thần thoại trong *SON HẢI KINH* đã có ảnh hưởng rõ rệt đối với nền văn học nghệ thuật Trung Quốc sau này. Tinh thần đấu tranh bất khuất và chủ nghĩa anh hùng không nề gian nguy hiểm trở đã tạo nên những vẻ đẹp cao thượng và cái đẹp mang tính bi kịch ẩn náu trong các chuyện thần thoại mãi mãi đã trở thành một mảnh đất tốt, một bối cảnh văn hoá tốt cho sự hình thành thế giới quan và thẩm mỹ quan của các thế hệ tác giả hậu thế. Thủ pháp nghệ thuật độc đáo và hình thức ảo tưởng thần kỳ của các cốt chuyện thần thoại như là một kinh nghiệm và gương phản chiếu cho văn học đời sau. Thậm chí còn có không ít những câu chuyện mà đời sau còn dùng làm đề tài của các hình loại văn học. Từ Sở từ, Hán phú, Đường

thi, Tống từ, đến Nguyên khúc, tiểu thuyết Minh Thanh, từ Khuất Nguyên đến Lý Bạch, Đỗ Phủ, hầu hết dù là tác phẩm văn học quan trọng nào, dù là tác giả vĩ đại của bất kỳ thời đại nào, đều rút được những chất liệu có ích trong *SON HẢI KINH*. Đến như nhà thơ nổi tiếng ẩn dật chốn điền viên thời Đông Tấn là Đào Tiềm cũng đã viết 13 bài tán tụng những chuyện anh hùng kỳ thú trong *SON HẢI KINH* như ca ngợi tinh thần tha cảnh cây lạp biển của nàng Tinh Vệ và tinh thần bất tử của Tri Vưu chết rồi vẫn múa gậy chiến hình trường....

Tổng quát lại, có thể nói *SON HẢI KINH* là một tập hợp phong tục nhân vật bốn phương và chuyện thần kỳ từ thuở hồng hoang, bao nhiêu quái dị, bao nhiêu huyền ảo khôn lường, đề cập đến nhiều mặt từ số thuật đến địa lý, từ chuyện sơ khai của tiểu thuyết đến những chuyện huyền hoặc của làng bói toán, nhưng đều chứa đựng những nhân tố đáng quý của trí tuệ và lòng nhân ái xuyên suốt các câu chuyện kể. Chính cái đó đã cho thấy cái hay cái lạ trong cuốn sách này.

TRANG TỬ - Một dấu ấn vĩnh hằng trong lịch sử văn hoá Trung Quốc

Hoàng Phương Hiến

Bộ sách *Trang Tử* là một trước tác tổng hợp của Trang Chu, một nhân vật đại biểu cho phái Đạo gia thời Chiến quốc và của các học trò Trang Chu cùng những môn đồ hậu bối. Theo *Nghệ văn chí* của Hán thư thì toàn tập *Trang Tử* có 52 thiên. Nay chỉ còn cuốn chú giải *Trang Tử* của Quách Tượng người nước Tấn gồm 33 tập, chia ra 7 tập Nội thiên, 15 tập Ngoại thiên và 11 tập Tạp thiên. Nói chung, đều chung một nhận định rằng Nội thiên có trước, do chính Trang Tử viết. Ngoại thiên và Tạp thiên có sau, là tác phẩm của lớp học trò và môn đồ của Trang Tử viết. Đây là trước tác kinh điển của phái Đạo gia, có giá trị tương đối quan trọng trên cả mặt triết học và mặt văn học, đồng thời cũng có chỗ đứng chân kha khá trong làng văn hoá sử của Trung quốc. Đúng như Văn Nhất Đa tiên sinh đã có nhận xét: "Từ sau thời Ngụy Tấn, "Trong lãnh vực văn hoá Trung Quốc mãi mãi để lại dấu ấn của *Trang Tử*". ("Văn Nhất Đa toàn tập", quyển 2) Không những thế, sách *Trang Tử* còn có ảnh hưởng mang tính thế giới.

Trước hết, phải nói *Trang Tử* là một tác phẩm đồ sộ có lý luận sâu sắc về triết học. Trang tử đã kế thừa tư tưởng *Đạo đức kinh* của Lão Tử, cho rằng Đạo là căn bản, là nhận thức tối cao của thế giới. Sách *Đại tôn sư* nói: "Đạo vừa có tình và có tín, vô vi và vô hình. Có thể truyền mà không thể thụ, có thể được mà không thể nhìn thấy. Tự làm gốc mà cũng tự làm rễ. Đạo có trước cả khi chưa có trời đất, đạo có sẵn từ xưa. Đạo sẽ thần hoá cả vua, sinh cả trời và sinh cả đất. "Nhu vậy là cái Đạo thân bí ấy là khởi nguyên của vũ trụ và là điểm tựa cho sự phát triển và tôn tạo của trời đất muôn loài. Sách *Tế vật luận* lại nói: "Phải trái rõ ràng là do đạo còn có chỗ trống hụt. Sở dĩ đạo còn trống hụt là do yêu thích gây ra." Lại nói: Đạo xấu ở chỗ khuất tất nên mới có sự giả dối trên thực tế. Lời nói xấu ở chỗ lẫn khuất, nên mới có sự thị phi.... Đạo bị che lấp bởi những thành tựu nhỏ, lời nói dễ méo mó sau những từ hoa mỹ, nên mới có sự thị phi trong làng Nho Mặc (Nho Mặc chỉ những người học vấn cao, như Khổng tử và Mặc Tử. ND.)" Đạo: ở đây là nói nhận thức cao nhất của con người. Nhìn từ góc độ của Đạo, thì sự khác biệt của vạn vật trong đời này chỉ là tương đối, không có ranh giới rõ ràng, cho nên, nếu xem xét theo quan điểm bất đồng thì gan và mật khác nhau rõ rệt, nếu xem xét theo quan điểm tự đồng thì vạn vật là một. "(Đức sung Phù) từ đó ông phủ định mọi tiêu chuẩn khách quan của sự vật,

cho rằng năng lực nhận thức của con người là có hạn, và ông, đi đến chủ nghĩa hoài nghi với lập luận "bất tri" là "chân tri" (không biết mới là biết thật). nhưng lại khẳng định sự bài xích cảm tính và thể nghiệm trực giác lý tính, điều đó đã làm cho nhận thức luận của Trang Tử gần giống Hoài nghi luận của phương Tây mà Pyrrhon là đại biểu (Pyrrhon triết cổ Hy Lạp 365 - 257 tr CN. N.D) Xuất phát từ thể nghiệm trực giác, Trang Tử cực kỳ nhạy cảm về sự dị hoá giữa người với thiên nhiên, giữa xã hội với người và giữa con người với nhau. (Dị hoá là biến đổi theo đối tượng đã tác động với mình. ND) Ông cho rằng, trong thế giới hiện thực, con người bị những ràng buộc lôi kéo các vật ngoài bản thân và của chính xác thịt bản thân (như sợ chết và ham muốn tiền tài danh vọng) nên đã đánh mất tự do, vì vậy phải vùng ra khỏi mọi sự ràng buộc ấy để tìm cho mình một sự độc lập về nhân cách siêu hiện thực và sự tự do tinh thần tuyệt đối, thì mới mong đạt đến môi trường sống, ta với trời cùng sinh tồn, vạn vật với ta là một, (*Tề vật luận*) và tự ta cũng trao đổi với trời đất về mặt tinh thần (*Sách thiên hạ*.) Đó là lý tưởng sống của Trang tử và là thái độ nhân sinh của Trang Tử. Cũng chính triết học nhân sinh ấy đã tạo nên trung tâm của triết học Trang Tử. Cố nhiên triết học Trang Tử còn chứa đựng nhiều mâu thuẫn như hư vô, tiêu cực, bi quan, yên mệnh thủ thường, vô vi, chủ trương tránh xa hiện thực, mặc

kệ mâu thuẫn, phủ nhận tính khả năng và tính tin cậy của nhận thức. Trải qua các đời Tần, Hán, triết học Trang Tử đã trực tiếp kích thích cho các tư duy "Huyền học" và "Thiên tông" thời Ngụy Tấn. Nhìn chung, những quan niệm cơ bản và những luận đề chủ yếu về triết học sử của Trung Quốc phần nhiều xuất phát từ "Trang Tử". Điều đó không cần bàn thêm nữa. Không ít học giả trong và ngoài nước đều chỉ ra rằng, giữa triết học Trang Tử và khoa học giữa Trang Tử và triết học phương Tây có nhiều chỗ tương thông. Như có người cho rằng quan niệm về thời, không gian của Trang Tử có nhiều chỗ nối thông với tư tưởng Albert Einstein (nhà vật lý người Đức 1879 - 1955) trong quan niệm thời, không gian và trên một số mặt của vật lý hiện đại. Nếu Trang Tử nhấn mạnh tính hai dạng (nhị tượng) của sự vật, thì trong tư tưởng triết học của lý thuyết lượng tử cũng có nhiều chỗ tương đồng. Trong phê phán những giá trị truyền thống, Trang Tử nhấn mạnh vai trò của cá tính đòi giải phóng cá tính, theo đuổi sự tự do tinh thần cho con người... và như vậy, tư tưởng Trang Tử lại có nhiều điểm tương đồng với triết học duy ý chí của Friedrich Nietzsche (triết gia Đức 1844 - 1900). Khi bàn về vấn đề tự do cho con người, không ít học giả đã đặt Trang Tử ngang với Sartre (Jean Paul Sartre) một triết gia Pháp. (1905 - 1980 N.D) họ cho rằng Trang Tử là người đề xướng chủ nghĩa tồn tại cổ đại của Trung Quốc.

Với tư tưởng triết học đó, Trang Tử cũng có những đóng góp quan trọng đối với lịch sử văn học. Sách *Trang Tử* viết rằng, "Trời đất đẹp lắm chỉ không nói ra lời mà thôi." (Cuốn "Tri Bắc du"). Giản dị chất phác mà không có gì đẹp bằng. (sách "*Thiên đạo*"). Cái đạo của tự nhiên vô vi là thuộc về cái đẹp. Những luận thuyết ấy đã kế thừa và phát huy tư tưởng của Lão Tử, ghét điều giả dối, quý cái chân thực, và chủ trương, pháp luật và lễ trời quý ở chỗ chân thực (pháp thiên quý chân). Nhấn mạnh tính thống nhất giữa chân và mỹ và đề cao cái đẹp thiên nhiên "Khéo quá hoá vụng. Nguyên sơ tự nhiên không dũa gọt" (Đại xảo nhược chuyết. Đại phác bất điều). Xuất phát từ mối quan hệ giữa Đạo và vật, (tức là nhận thức cao nhất của con người với thế giới khách quan. N.D), để tìm tòi cái đẹp tinh thần "hợp với Đạo", cho rằng đức hữu sở trường nhi hình hữu sở vong, (Cái đức thì có thể tồn tại và phát triển còn cái nhận được bằng vật chất thì dễ gây cho con người những đặc chí quá đà mà quên mất tất cả N.D). Do, đặc ý vong hình (đặc ý quên cả hình dạng bản thân), đặc ý vong tượng, đặc ý vong ngôn, (đặc ý quá sinh ra nói năng ngông cuồng) dẫn đến chỗ vật hoá cả bản thân mình.... Sau này, nhiều học giả về mỹ học và thi học Trung quốc đều được luận điểm ấy dẫn dắt và ảnh hưởng cả về mặt lý luận cũng như thực tiễn. Như trong cuốn "*Thi lục tình*" trong "Ý cảnh" "Hình thần" và các quan điểm nổi

tiếng liên quan như "quí trong sạch và chân thiện" tiếng lòng (chân) lời nói thì hết nhưng ý vẫn vô cùng, phải tìm, ý thơ ngoài văn, không dùng một chữ mà được mọi điều thoải mái, (bất trước nhất tự, tận đắc phong lưu) đều là do Trang Tử khỏi xướng.

Sách *Trang Tử* lập luận: "Xem lời bàn là sự phát triển. Coi trọng ngôn (lời khen, nhấn mạnh) là thật. Ngụ ngôn là nghĩa rộng. " (sách *Thiên hạ*), tức là thông qua những tưởng tượng kỳ dị và những ngôn ngữ sinh động ủa hình tượng để tìm được một luận thuyết trừu tượng, thông qua dẫn chứng hoặc mượn lời các nhân vật nổi tiếng xưa nay để viết thành một số chuyện thần thoại, chuyện ngụ ngôn, để thể hiện tư tưởng sinh động và trong sáng của mình, cho nên trong sách đã tự khẳng định rằng "Ngụ ngôn 19, trọng ngôn 17, Chi ngôn" (Lời bàn, lời góp ý) ngày nào cũng có, tổng hoà các sai biệt vốn có trong trời đất (Tập thiên. Ngụ ngôn) là hoang đường, vô căn cứ, (thiên thi, thiên hạ). Trong sách "Tiên giao du", lại viết những chuyện thần kỳ khó tưởng như viết về một bài chim hoá thân từ cá gọi là cá chim "Côn bằng", to dài không biết mấy dặm., lúc nổi giận thì nó bay, cánh nó xòe xuống như một đám mây. Có thể "bơi dưới nước ba nghìn dặm, bay trên trời chín vạn dặm." Rồi lại lấy chim chàng vịt và con ve để so sánh để ví dụ về sự khác nhau trong kiến thức và giới hạn tư tưởng rộng hẹp, không như

nhau. Còn trong tác phẩm *Tác dương* ông lại viết: người của nước ở sừng trái con Oa ngư (Tên khoa học: Fruticicla) gọi là Xúc thị, người của nước ở sừng phải con Oa ngư gọi là Man thị, vì giành đất đai mà gây đánh nhau luôn. Hàng vạn xác chết đầy đồng, bị đuổi về phía bắc được dăm bữa lại quay lại. "Thế đấy, ông đã cùng kiểu ngụ ngôn, mẩu chuyện nhỏ để mô tả cuộc thế rối reng. Và trong sách *Trang Tử* đã không ít những kiểu viết tài tình tế nhị như thế, cấu thành một lối viết tản văn đặc sắc của *Trang Tử*: văn thần kỳ vừa lãng mạn với phong cách văn chương thoáng đảng không hề bị khuôn sáo, khiến người đọc phải kinh ngạc trước vẻ bát ngát mênh mông của nó, của ngòi bút văn học giàu sức tưởng tượng và đầy vẻ hồn nhiên. Cho nên, trong bài *Hán văn học sử cương yếu*, Lỗ Tấn đã phải thốt lên: "Văn như biển cả dạt dào, bát ngát, phong độ vô cùng, tưởng các tác phẩm cuối thời Chu cũng không ai vượt được". Về hành văn, *Trang Tử* đã loại bỏ kiểu *Ngũ lục thể* thời Tiên Tần, không những từ ngữ rất phong phú mà lại vận dụng vô cùng lưu loát, khéo léo trong cách mô tả sự vật một cách sinh động mà tinh tế. Lưu Hy Tải gọi đó một văn phong nhẹ nhàng uyển chuyển như gió vờn trên nước, cứ tuôn trào một mạch cho đến khi hoàn tất một áng văn. (*Nghệ khái*). Như trong "*Tề vật luận*" có bài *Địa lại* đã tả tiếng sáo vút lên như tiếng gió, tiếng sáo kỳ ảo, hết đời thần tình. Trong bài "*Thu thủy*" tả cảnh

mùa thu về, nước từ trăm sông con đổ vào sông lớn: mệnh mông bát ngát cực kỳ đẹp mắt. Trong bài "*Tiểu dao du*" tả vẻ đẹp của tiên nữ: da trắng nõn nà tựa tuyết, tha thướt uyển chuyển như một người đẹp ẩn mình nơi tĩnh quạnh vắng, không ăn các loài ngũ cốc, mà chỉ hút gió ăn sương. Người đọc vừa có cảm giác kỳ ảo mà lại cứ tưởng như thực. Chẳng thế mà Lý Bạch, nhà thơ vĩ đại đời Đường, đã hết lời ca ngợi Trang tử (trong bài *Đại bàng phú*) rằng: tản văn của Trang là "Thể trang vinh chi cao luận, khai hao dăng chi kỳ ngôn" (Cứ thốt ra lời bàn là ý cao vời vợi hơn đỉnh núi ngút ngàn. Cứ nói ra lời nào là kỳ vĩ mông mệnh không cạn ý):

Chính vì thế nên có thể nói "*TRANG TỬ*" là một bộ sách lạ: vừa là kinh điển triết học, vừa là qui phạm văn học, .. ảnh hưởng sâu xa trên cả các lãnh vực triết học sử, văn học sử, văn hoá sử của Trung quốc, thậm chí còn có ảnh hưởng đến văn hoá sử của thế giới.

TRƯỜNG THI "THIÊN VẤN" (TRỜI HỎI) - Một đoá hoa đẹp trong nghệ thuật sử thi ca thế giới.

Hoàng Phương Hiến

Thiên vấn là một bài trường thi vô cùng kỳ lạ, vô cùng đặc biệt do Khuất Nguyên, nhà thơ vĩ đại thời Chiến quốc viết. Toàn bài có 347 câu với 1.553 chữ (TQ). Trong lịch sử văn học Trung Quốc dù là hình thức hay nội dung, *Thiên vấn* là bài thơ hay nhất không tiền khoáng hậu.

Một học giả thời Hán tên là Vương Dật nhận xét rằng, bài thơ này được viết khi nhà thơ bị lưu đày: Khuất Nguyên bị lưu đày. Lòng xiết bao buồn bã. Đường gồ ghề vất vả, Nhìn sông nước bàng hoàng. Ngứng trông trời mà than, trời ơi trời có thấu! Khi Khuất Nguyên trông thấy miếu mạo thời Tiên vương nước Sở và nhà thờ của các bậc công khanh, nhìn những bức đồ hoạ vẽ cảnh từ trời đất núi sông, thần linh lộng lẫy và hùng tráng, và kia những thánh hiền lẫn trong đám ma tà quái kiệt, ông loanh quanh mãi về ngồi nghỉ ngay dưới đó, ngứng đầu lại thấy các bức đồ hoạ vẽ trên vách, ông à to một tiếng mà hỏi bằng quơ, để trút nỗi buồn vào những giòng thơ bị phẫn... ("Chương cú Sở từ"). Nói là *Thiên vấn* nhưng thực ra để *vấn thiên* (hỏi trời).

Nhà thơ đã viết một thời từ đầu đến cuối để nêu ra 172 câu hỏi, để cập đủ mọi phương diện cả về tự nhiên lẫn nhân văn, như vũ trụ sinh thành như thế nào, tinh tú vận hành ra sao, hình sông thế núi như thế nào và cả những chuyện thần thoại, những vấn đề của lịch sử xã hội. Có thể chia bài thơ làm hai phần lớn. Phần thứ nhất, từ mở đầu đến câu "Chim sao rã cánh" hỏi các vấn đề về trời đất tự nhiên, như trời đất sinh ra thế nào, cấu tạo của các thiên thể, sự vận hành của mặt trăng mặt trời, việc các ông Cổn, ông Vũ trị thủy và hình dạng quả đất như thế nào. Phần thứ hai, từ chỗ nói về công lao trị thủy của vua Vũ cho đến hết, hỏi các vấn đề xã hội loài người, bao gồm các việc thực tế và lịch sử hưng vong của các nước Hạ, Thương, Chu và Sở. So với các bài thơ khác của cùng tác giả, thì bài thơ này gửi gắm sâu hơn, tỉ mỉ hơn, thể hiện tinh thần tích cực tìm hiểu và suy tư nghiêm túc của nhà thơ đối với các mặt: đạo trời, lẽ sống, lịch sử, chính trị, đạo đức, luân lý...

Trước hết, nhà thơ hỏi những hiện tượng thiên nhiên khó hiểu trong buổi đương thời mà nhà thơ mới có những ước thuyết. Nhà thơ hỏi: "Tuy cổ chi sơ, thủy truyền đạo chi? Thượng hạ vị hình, hà do khảo chi? Minh chiêu mông ám, thủy năng cực chi? Phùng dục duy tượng, hà dĩ thức chi? (Khi trời đất chưa thành hình, ai biết mà kể lại và tìm hiểu nó! Khi chưa phân ngày đêm, vũ trụ còn là một không gian đầy áp nguyên khí đục ngầu, ai đã biết để mà phân tích!). Đúng là nhà thơ đã nêu lên một câu hỏi hóc búa về vấn đề

vũ trụ phát sinh trong *Nguyên khí thuyết*. Tiếp đó ông lại hỏi:

"Viễn tác cử trùng, thủy doanh đặc chi? Duy tư hà công, thực sơ tác chi? Quản duy yên hệ? Tiên cực yên gia?" (Trời chín tầng cao, ai lên mà đo đạc? Một công trình lớn như thế, ai là kẻ khởi đầu? Ai buộc ấy chẳng giữ cho trời kia xoay chuyển? Nam Bắc cực đặt ở phương trời nào?) Thế là nhà thơ đã đặt ra một câu hỏi hóc búa nửa đùa nửa nghiêm, đối với các thuyết chín tầng trời và thuyết thiên cái. Những điều đó chứng tỏ Khuất Nguyên có một thái độ cầu thực (đi tìm thực chất), không mê tín, không mơ hồ và đó là lập trường triết học duy vật luận giản đơn.

Thứ hai, "*Thiên vấn*" còn dám đặt câu hỏi đối với cả thượng đế bất khả phạm, nhà thơ còn hoài nghi tất cả hệ thống thần linh. Ông hỏi: "Thuận dục thành công, đề hà bình yên?" (Thủ lĩnh Cổn toan ra sức trị thủy giúp muôn dân, sao để lại do trùng phạt ông ta? Nhà thơ chỉ trích Thượng đế bạo ngược: Phùng diệu lợi quyết, Phong Hy thị xa... (Hậu Nghệ phun mang đi săn lợn rừng. Lấy thịt để tế trời đất. Vì sao thượng đế không vui?) Nhà thơ đã móc tới điều vô lý của thượng đế: (Thượng đế đã nhận lễ của Hạ Kiệt, vì sao cuối cùng lại tiêu diệt nó?) Đoạn thơ này nhà thơ đã vạch đến thói xấu của thượng đế là tư lợi. Đồng thời ông cũng tỏ thái độ phủ định các cốt chuyện kỳ quái siêu tự nhiên về Nữ Oa, Cầu Long, Nữ kỳ, Cộng công...

Sau nữa, Khuất Nguyên phản đối cách giải thích sự hưng vong của các vương triều bằng lập luận thiên mệnh. Ông cũng tỏ ra hoài nghi cả lập luận "Duy đức thị phụ" (chỉ có đức mới là cứu cánh). Ông cho rằng, sự sụp đổ của các vương triều Hạ, Thương, Chu đều là kết quả của sự thống trị tàn bạo vô đạo, là do con người gây ra chứ không là thiên mệnh. Chẳng hạn như Hạ Kiệt vì đắm đuối Muội Hỷ, hoang dâm tàn bạo, nên cuối cùng bị lưu đày ở đất Minh diêu. Vua Trụ nhà Thương cũng vì hôn mê nghe lời siểm nịnh, xa người hiền gần kẻ xấu, kết quả bị vua Vũ vương tiêu diệt. Chu vương làm toàn những việc trái đạo, cuối cùng cũng bị Khuyển Nhung giết chết. Ngược lại các vua Vũ, Thang, Văn Vũ thi hành chính sách nhân đức, dùng người hiền, giao việc cho nhân tài, mà lòng dân qui phục, giành được thiên hạ. Rõ ràng là lẽ hưng vong thành bại không phải là tại trời mà là do con người quyết định.

Nhiều vấn đề mà Khuất Nguyên đưa ra hỏi trời, thể hiện một tình thần dám hoài nghi nhằm cùng lý tính để làm sạch các luận thuyết cũ, vạch trần sai lầm nhằm nhĩ, phủ định mê tín, phê phán tập quán lạc hậu, tư tưởng lạc hậu. Trường thi "*Thiên vấn*" thực sự đã hun đúc vào đó những tư tưởng triết học sâu sắc của tác giả, chứng tỏ rằng nhà thơ đã có nhiều cố gắng khai thác trên cả hai mặt: lãnh vực tư duy và quan điểm không gian và thời gian. trình độ nhận thức

tư tưởng và năng lực tư duy của nhà thơ đều đạt đến đỉnh cao. Trong lịch sử văn học Trung Quốc, đây là bài thơ đầu tiên lấy toàn bộ vũ trụ làm bối cảnh và đối tượng cho tác phẩm, là một bài thơ lạ, đi đầu trong việc tìm cội nguồn ban đầu của lịch sử nhân loại. Nhà thơ đã thẳng thừng chỉ đích danh mà hỏi, nhìn thẳng chân lý mà hỏi, không e dè run sợ, khí thế hiên ngang, làm cho toàn bài vừa hoành tráng về khung cảnh, lại phong phú về nội dung, có sức tưởng tượng phi phàm buộc người nghe phải nghiền ngẫm.

Về nghệ thuật, "*Thiên vấn*" cũng rất sáng tạo độc đáo. Vào bài bằng một chữ "*viết*" (rằng, nói rằng). Tiếp theo, là bảy mươi hai câu hỏi. Chỉ hỏi mà không đáp. Người ta mới nói rằng từ khi có thi thư đến nay chưa thấy thể thơ nào như thế. Phải xếp nó vào hàng đầu của sự sáng tạo". (Sách "*Thất thập nhị gia bình Sở từ*" Quyển 3, dẫn lời Trần Thâm đời Minh). Về kết cấu toàn bài thơ, "phân trước nổi bật, cao vút lên, phần sau thì mở rộng, bung ra, quăng giũ lại mênh mông bát ngát như biển trời ban đêm, xa vời tít tắp, như mây bay róng cuộn, thoát ẩn thoát hiện". (Lời bình của Trần Bản Lễ đời Thanh, bàn về *Thiên vấn* trong bài *Khuất từ tình nghĩa*. Nghĩa là vô cùng xuất sắc. Cơ bản mỗi câu có 4 chữ, với thủ pháp thay đổi cách dùng chữ nghi vấn và tư tưởng rất đa dạng: hà (cái gì), hồ (vì sao), yện (vậy à) nhi (chữ đệm, trợ từ) thực (a?) an (nào, đâu) và cách biến đổi cú pháp rất linh hoạt: có loại một câu chỉ hỏi một vấn đề, loại ba câu hỏi một chuyện, hoặc bốn câu hỏi một vấn đề... hoặc hỏi lại câu đã hỏi, hoặc trong lời bàn chính luận bỗng xen vào lời bàn

chính luận bỗng xen vào lời người khác, ý khác để hỏi thêm, hoặc đang hỏi theo tuần tự từ trên xuống, bỗng có câu hỏi ngược lại. Đó là cách biến đổi cung đoạn của những câu hỏi trong bài thơ... (Lời bàn của Hoàng văn Hoán thời nhà Minh trong bài *Sổ từ thính trực*). Ngôn ngữ trong thơ là khéo léo linh hoạt, không trùng lặp, không xơ cứng, chứng tỏ cấu tứ của nhà thơ hết sức tinh tế, sử dụng chữ nghĩa rất cao siêu, đúng như Hạ Đại Lâm người đời Thanh đã nhận xét: "Bài *Thiên vấn* có những cái lạ (kỳ): cách sáng tạo lạ. Cách đặt câu hỏi lạ, trình độ uyên thâm tinh xảo lạ. Không gò bó khuôn sáo lạ. Không cần kinh điển - lạ Một cây bút mà thần kỳ mang đủ mọi mầu sắc, thủ pháp, đàng hoàng đỉnh đạc, làm cho người đọc khó mà lẫn ra. Kỳ lạ thay, kỳ lạ thay. (Phát Phầm bàn trong *Khuất Tao tâm án*)

Bài thơ có ảnh hưởng sâu sắc đối với đời sau. Nó không những bảo tồn một di sản trí tuệ về nhận thức đối với vũ trụ, bảo tồn một khối lượng to lớn về chuyện thần thoại và tư liệu thời xưa, mà còn là chất dinh dưỡng tổng hợp cho các nhà tư tưởng, nhà văn Trung Quốc qua nhiều thế hệ bởi những suy ngẫm triết lý và giá trị tinh thần hoài nghi và tìm tòi nghiên cứu của nhà thơ đã tạo thành một thành phần quan trọng của tinh thần Khuất Tao (Khuất là Khuất Nguyên, Tao là Ly Tao dùng để chỉ văn học của Khuất Nguyên N.D). Mặt khác, hình thức nghệ thuật trong thơ lại là một khuôn mẫu, một gợi mở cho hậu thế Trung quốc. Nhà thơ đời Đường là Lý Hạ nói: "Ngôn ngữ của "*Thiên vấn*" thật

là tuyết, phải đặt vào hàng đầu trong "Sổ từ" nếu nói từ khi phát triển đến nay nó vẫn là số một. Đáng mừng lắm thay, ý đẹp lắm thay. Hồi tôi ở Nam viên đọc nó, bỗng nảy ra câu: "Vấn chương hà xứ khắp thu phong" (Văn chương khóc với gió thu chỗ nào N. D). "(Đoạn trên trích trong" *Thất thập nhi gia bình Sổ từ*)".

Những câu hỏi đặt ra đối với muôn loài với mọi sự vật trong thế giới khách quan là hiện tượng chung của nhận thức tư tưởng nhân loại đến một giai đoạn nào đó, vậy là hình thức "*Thiên vấn*" đã xuất hiện ở mọi nơi dù phương đông hay phương tây. Ở Trung Quốc, dân tộc Mèo vùng Tây nam có bài ca về khai thiên lập địa, ca rằng: "Ai sinh ra trời đất? Ai đẻ ra côn trùng? Và ai người bày đặt: loài người có gái, trai?... " (Theo truyền thuyết khai thiên lập địa trong người Mèo, của Sammal R.CARH đăng ở tạp chí "Tân Trung hoa" tái bản ở Đài Loan, số 6 cuốn 3). Đó là một bài ca có cùng công dụng chỉ khác khúc điệu so với "*Thiên vấn*" mà thôi. Trong kinh thánh của người Do Thái có câu: "Ai đặt ra thước đo trời đất? Ai cầm dây chằng thẳng ở phía trên? Cái góc xưa chúng đặt ở nơi nào? Ai đã đặt lộ trình cho họ?... ánh sáng dọi từ đâu tới? Bóng tối nguyên ở chốn nào? " Ấn độ có bài ca sáng tạo: Li - zụ - Pei - Túc, đoạn 6 chương I bài ca có đoạn: "Ai biết sự thật? Ai hiểu cội nguồn? Biết nó ở đâu? Vì sao mà có? Thần thiêng nối tiếp, hợp với lẽ trời, biết rõ là ai? Vì sao mà có? "Trong "*Hoá giáo kinh*" của đạo Islam viết: "Ai đặt quả đất, nằm dưới lưng trời? Ai sanh ra nước,

cây cối muôn loài? Ai người quản việc, mưa gió cho người? người khôn đâu ta, chỉ đường cho tôi? " v, v... So với các kinh điển ấy, thì "*Thiên vấn*" càng có nội dung phong phú hơn nhiều, càng có tính nghệ thuật và tính triết lý hơn nhiều. Và, thời gian ra đời của *Thiên vấn*" cũng tương đối sớm. Do đó, ưu tiên vẫn không chỉ là một bông hoa lạ trong lịch sử nghệ thuật thi ca thế giới, mà còn ta một cống hiến quý báu lịch sử nhận thức vũ trụ của loài người.

KHÍ TƯỢNG THỜI THỊNH ĐƯỜNG

TRONG VĂN ĐÀN- Một kỳ quan, dạt dào hoành tráng (I)

Tống Hiếu Hà

Cũng như danh hiệu *Phong cốt Kiến An*, *Khí tượng Thịnh Đường* là một truyền thống của lịch sử thi ca Trung Quốc. Nó khái quát bức tranh thi ca thời Thịnh Đường là "Bao hàm vạn vật, cao vút thái không" (Thái không là không gian bao la kể cả ngoài tầng khí quyển. N.D) là lý tưởng thẩm mỹ, là chất liệu nghệ thuật sau *Phong cốt Kiến An* (phong cốt Kiến An là chỉ phong cách văn học của cha con mà họ Tào và những nhà thơ cùng thời gồm 7 người nổi tiếng thời Hán Ngụy. N.D.) mà hầu hết thi nhân của nhiều thời đại của Trung Quốc hằng noi theo. Thịnh Đường là thời kỳ cực thịnh của nền thi ca cổ điển Trung Quốc. Cái khí thế bừng bừng ấy không chỉ là tình hình phát triển mạnh mẽ của thi ca mà quan trọng hơn là, một tính cách, một tinh thần thời đại được hình thành do tư tưởng tình cảm nồng cháy lúc đó tạo ra cho thi ca. Vì sao gọi là *Khí tượng thời Thịnh Đường*? Bởi nó phản ánh vào thi ca tinh thần và tư tưởng của một thời đại, trong đó bao hàm cả hứng thú thẩm mỹ, lý tưởng thẩm

mỹ và những mục tiêu chung trong nghệ thuật của các nhà thơ thời Thịnh Đường.

Về thời Thịnh Đường kéo dài bao nhiêu năm, hiện nay có nhiều ý kiến khác nhau (Tham khảo các bài viết của nhiệm vụ với *Thương lạng thi thoại* và của Cao Bình với "*Đường thi phẩm hối*", của Vương thế Mậu với "Nghệ phổ kiệt dư" v.v...) Nhìn chung, họ ước tính vào khoảng từ năm đầu niên hiệu Khai Nguyên cho đến năm 50 là thời Thịnh Đường. Theo lịch sử thì từ năm 13 năm đầu niên hiệu Khai Nguyên, xã hội Trung Quốc đã bước vào thời kỳ đi lên khá sôi nổi, nhưng thơ thì phải sau đó 15 năm, tức là vào khoảng giữa thời vua Đường Huyền Tôn (727) thơ mới thật sự phát triển. Ân Phan người nước Đường viết: "Từ năm thứ 15 niên hiệu Khai Nguyên (727)" trở về sau, phong cách và thanh luật của thơ Đường mới hoàn thiện (Sách *Hà nhạc anh linh tập tự*). Tính cách thể loại thi ca thời Thịnh Đường được hình thành và chín muồi, song một thời gian tương đối ngắn. Tuy không phải từng bước đi lên cùng với nhịp độ phát triển của xã hội, nhưng khí chất, tâm lý và thế giới quan của các nhà thơ thời Thịnh Đường đều được hun đúc nên bằng tinh thần và phong độ của thời đại.

Khí tượng Thịnh Đường trong thi ca bắt nguồn từ tình hình xã hội phát triển lúc bấy giờ. Sức nước hùng mạnh, kinh tế dồi dào, chính trị sáng sủa, chế độ dùng người không hẹp hòi thiên cận (không gò bó theo một cung cách), là

những nhân tố về mặt xã hội, cộng với một nền văn hoá Thịnh Đường hoà đồng nam bắc, giao lưu trong ngoài, làm cho nó mang đủ khí thế bao trùm, xán lạn, hình thành một tâm lý xã hội tự tin, hào mai, đầy hy vọng, giấu ước mơ "Sự vật mới, khí tượng mới, mục tiêu mới đã đem đến cho thi ca một khí thế hào hùng muốn mở mang trời đất để mà sáng tạo..." (Theo Viên Hành Bái trong thi ca Lý Bạch và văn hoá Thịnh Đường") cho nên khí tượng Thịnh Đường được biểu hiện thành sức mạnh tinh thần bất bình, khẳng khái, không ngừng nghỉ trong đấu tranh, biểu hiện thành nhiệt tình trong cuộc sống đầy đủ và niềm tin chan chứa vào ngày mai. Đúng như lời thơ Lý Bạch trong bài "Hành lệ nan" mà sau này trở thành giai điệu cơ bản của thời Thịnh Đường:

"Trường phong phá lãng hội hữu thời.

Trục quải vân phàm tế thương hải".

Tạm dịch:

Sẽ có ngày gió đê sóng cả,

và buồm mây lướt nhẹ trùng khơi.

Nhà thơ thời Thịnh Đường có niềm tin đầy đủ đối với hiện thực vì vậy càng khát vọng ngày mai với ý tưởng cao hơn. Cố nhiên, chưa hẳn những hoài bão ấy đã được thực hiện nhưng há chẳng phải chính trong những lời thơ tiếng hát nồng cháy đến mức lãng mạn ấy đã thắp sáng một tinh thần không bao giờ thoả mãn, không ngừng vươn lên một sức mạnh bùng bùng được nung nấu ngay trong lòng xã hội thời Thịnh Đường đó sao? Thi ca thời Thịnh Đường cũng viết

tình buồn khi ly biệt, cũng viết, nỗi buồn bực khi bất đắc ý, nỗi trống vắng cô đơn, nhưng tất cả những tình cảm ấy đều ẩn trong một vẻ âm thầm hồn hậu, tự nhiên, bồi hồi, dằng dặc mà nhẹ nhàng ở nhiều cung bậc khác nhau. Hai câu trong bài "Ngũ mỹ nhân" của Nam - Đường Lý Hậu Chủ sau đây đúng là hai câu thơ viết về nỗi buồn rất hay:

*"Vấn quân năng hữu kỉ đa sầu,
Hạp tự nhất giang xuân thủy hướng đông lưu"
(xin hỏi người buồn biết mấy kia,
có như sông nước đổ xuôi về)*

Nhưng so với: "Hoàng hà" chỉ thủy thiên thượng lai,
Bốn lưu đào hải bất phục hồi...

*Ngũ hoa mã, thiên kim cầu, hô nhi tương xuất
hoán mỹ tửu,*

Dữ ngã đồng tiên vạn cổ sầu "

Trong bài *Tương tiến tửu* của Lý Bạch lại càng thấy đáng thương cho nỗi buồn trong mỹ nhân. (tạm dịch ý mấy câu thơ của Lý Bạch trong "Tương tiến tửu" là: Nước sông Hoàng hà trên trời đổ xuống, khi chảy ra biển đông chẳng thấy quay về... Hãy gọi thu đông ra xem ngựa vẫn đẹp và cả áo da có giá hàng ngàn lạng vàng đi đổi rượu ngon về cùng nhau uống cho vui hết nỗi buồn muôn thuở). Hoàng hà không hẳn lớn hơn Trường giang nhưng chín "nỗi buồn muôn thuở" ấy mới đúng là cái khí tượng trong thơ thời Thịnh Đường. Hình tượng đầy đà và tình trường mộng mệnh chính là chất liệu chân chính của khí tượng Thịnh Đường. Do đó, cho dù có

buồn giận, cũng không đánh mất vẻ hào phóng vốn có của nó. Cho dù có thất bại cũng không đánh mất khí phách của bậc anh hùng.

Trong nhiều đề tài thơ Đường, thì bài *Biên tái thi thể* hiện rất đậm đà sức mạnh tinh thần của khí tượng Thịnh Đường. Bài *Tòng quân hành* (đoạn 5) của nhà thơ Vương Xương Linh viết:

"Đại mạc phong trần nhật sắc hôn.

Hồng kỳ bán quỳên xuất viên môn.

Tiên quân dạ chiến Thao hà bắc,

Dĩ báo sinh cầm Thỏ cốc hôn."

(Dịch ý bài thơ:

Ngày trên sa mạc lớn bụi mù che kín mặt trời.

Lúc hành quân ra khỏi doanh trại cờ mới ra

nửa lá

Thế mà quân tiên tiêu đã chiến thắng ở mặt

trận sông Thao, đã bắt sống được Thỏ -cốc - hôn)

Đây là bài thơ ca ngợi chiến thắng ở Đại sa mạc, một trận đánh ban đêm. Bài thơ đã cổ vũ ý thức sự nghiệp của mọi người, tăng cường khí chất hào hùng để đẩy lùi hiện trạng, kích thích lòng hăng say đi tìm lý tưởng, nó biểu hiện tính tích cực và phẩm chất lãng mạn mới. Thật ra, Thỏ - cốc hôn đã bị tiêu diệt cùng với Thỏ - phôn từ lâu, Vương Xương Linh viết ca ngợi chiến thắng, cố nhiên không phải của chiến dịch đương thời, mà là của một chiến dịch không chỉ định, mang tính khái quát lịch sử, nhằm biểu hiện một tình cảm

trong sáng hiên ngang và sức mạnh, khí thế hào hùng khoẻ khoắn, đó chính lại là giai điệu chính của khí thế Thịnh Đường. Đúng như Lâm Canh tiên sinh nói: "Những bài thơ về biên tái (đôn biên phòng) thời Đường thường là không viết theo một chiến dịch cụ thể, tại một thời điểm, một không gian cụ thể, mà là một thời , không bất kỳ, chỉ cốt để ca ngợi tinh thần chiến thắng của cả một vùng biên tái. Và như vậy, người đọc sẽ cảm nhận được một tầm nhìn bao la, của một niềm tin đối với công cuộc biên phòng. Nội dung cụ thể của những bài thơ đó thường là phát triển chủ đề truyền thống như tình người tha hương, mở rộng tầm nhìn chính trị, phát triển cách tả về cảnh sắc sông núi thiên nhiên". (Thử bàn một số tiêu chí trong cao trào thơ Đường"). Với đề tài này, các nhà thơ đời Đường đã gửi gắm vào những lý tưởng chính trị cao xa và ý chí hiên ngang của họ, đồng thời phát huy tinh thần tiến thủ mạnh mẽ và ý chí băng lên tìm cuộc sống vui vẻ tự do với một tình cảnh sáng ngời rộng mở. Tiếng ca biến tái là tình cảm hào hùng, là hồi âm những bước chân thời đại, vì thế nó tiêu biểu cho tiếng nói thời Thịnh Đường.

Nhà thơ Hạ - Di - Tôn trong *Thuyên thơ* có viết: "Cái lạ của từng câu từng chữ trong thơ thời Thịnh Đường là do nguyên khí toàn bộ một bài thơ hun đúc nên. Khi tổng thể đã già dặn sinh động, thì từng câu tất phải già dặn sinh động. Dù có một câu nào đó khác thường cũng chẳng ảnh hưởng gì đối với vẻ tự nhiên của toàn cảnh. " Nguyên khí

một bài thơ bắt nguồn từ sự già dặn sinh động của cốt cách thi nhân, đồng thời nó thể hiện tính hồn nhiên trong không gian của thơ. Trong thi ca trước thời Đường cũng có những không gian thoáng rộng hồn nhiên như trong thơ Đào Uyên Minh, nhưng chưa phải là sự tìm tòi có chủ ý, mà là sự rung cảm tự dung. Còn các nhà thơ thời Thịnh Đường thì chủ động nắm bắt lấy cảnh sắc không gian của thơ giao hoà trong tình tứ, nên đã tìm được những chất liệu thích hợp cho một tứ thơ hay. Số nhà thơ như thế không phải chỉ có một vài người, mà có rất nhiều. Họ biết kết hợp tìm bối cảnh cho thơ và nét đẹp văn điệu. Trong thơ Đường, nét đẹp văn điệu là một tiêu chuẩn để đánh giá. Thi ca thời Thịnh Đường đạt được trình độ xưa chưa từng có về nghệ thuật tạo dựng bối cảnh cho tứ thơ. Sau này, các nhà phê bình như Tư Không Đồ cuối đời Đường, Nghiêm Vũ đời Tống, đều dựa vào thi ca thời Thịnh Đường để tổng kết thành ý luận về bối cảnh thơ ca cổ điển Trung Quốc. Do đó, tìm bối cảnh cho ý thơ là một mặt của khí tượng Thịnh Đường.

Tìm bối cảnh là một hiện tượng phổ biến trong thi ca Thịnh Đường. Ví dụ Vương Duy với bài "*Tân Di ố*",

"Mặt mộc phù dung hoa.

Sơn trung phát hồng ngạc.

Giản hộ tịch vô nhân,

Phân phân khai thả lạc "

Tạm dịch:

"Cuối cành một đoá phù dung

Nở hồng trong núi, lạnh lùng bên khe

*Nhà ai vắng chủ đi về
Nở rồi lại rụng bốn bề cô liêu."*

Trong khe núi trống trải cô liêu, hoa phù dung tự nở rồi tự tàn, tự sinh rồi tự diệt, nở rồi rụng, sinh rồi diệt, âu đó cũng là sự tịch liêu trong lòng người! Nhưng trong cái yên ắng ấy, lại vẫn vương một mùi thơm như có mà như không có, cảnh vật đó đã dẫn nhà thơ từ cảm nhận về hình tượng của vật đến ảo giác về mùi hoa. Thực sự chúng ta cũng khó mà phân biệt được đó là sự u tịch ức chế trong lòng nhà thơ một hay là cảnh vật thiên nhiên. Trong cách miêu tả thuần khiết đến mức không sao thuần khiết hơn được nữa, hình như trong thoáng suy tưởng của nhà thơ một hoa phù dung đã xuất hiện, tạo ra một bối cảnh thực yên ắng và trống trải. Thế nhưng, dù yên tĩnh đến đâu thì cái tươi đẹp roi rói và bùng lên của hoa vẫn để lộ ra một ước mơ của sự sinh tồn vô hạn gắn liền với hơi thở của trời đất. Vì vậy chúng ta nói, chúng ta hiểu ra rằng khí tượng thơ thời Thịnh Đường là hồn hậu.

Bài "*Tống Nguyên nhị sứ An Tây*" (Vị thành khúc) là một bài thơ điển hình nhất của thể thơ tiễn biệt thời Đường. Trong bài này, Vương Duy viết:

*Vị thành triều vũ áp khinh trần.
Khách xá thanh thanh liễu sắc tân.
Khuyến quân cánh tận nhất bôi tửu.*

Tây xuất Dương quan vô cố nhân"

Tạm dịch: *Vị thành bụi ám bởi mưa mai
Nhà khách xanh xanh liễu trải dài.
Uống nữa đi anh, thêm chén nữa,
Dương quan bên ấy, bạn còn ai?*

Đây là bài thơ viết tiễn chân bạn đi sứ sang An Tây ở phía tây, nhưng giai điệu tình cảm của nó đã vượt ra ngoài sự triển miên của thương nhớ, mà lắng sâu vào một thế giới mới. Trước hết, ta thấy buổi chia tay đã diễn ra giữa một sáng xuân không khí trong lành, nghe như đang chảy âm ỉ trong thơ không phát ra một tiếng róc rách nào cả, nó đang thò một nhịp với bầu không khí của thời đại. "Xanh xanh liễu trải dài" Mưa ban mai đã tưới ướt cành liễu, càng làm nổi lên sự tươi tắn của màu xanh của cây cỏ cùng là một màu xanh mon morn của mùa xuân. Thế tại sao nhà thơ không tả màu xanh bằng chữ lục (lục cũng là xanh. N. D), mà nhất thiết phải dùng chữ "thanh thanh"! Có phải chăng vì chúng ta đã thường gọi mùa xuân bằng chữ *thanh dương*, gọi thân xuân là *thanh đô*, gọi tuổi thiếu niên là *thanh xuân*, và đi chơi xuân gọi là *đạp thanh* mà không gọi là đại lục đó không? Thì ra trong bốn chữ "thanh thanh liễu sắc" đã chứa đựng màu sắc mùa xuân tràn đầy nhựa sống. Chúng ta cũng nhận biết trong cái buổi sáng xuân tươi đẹp ấy có hơi mát dịu dịu của mưa xuân, đâu đó đều mang trong mình ý tứ

của màu xanh mới, rồi nó hoá thành không khí, hoá thành mưa xuân, nó tạo thành một bầu không khí bao trùm lên toàn bộ bài thơ của Vương Duy. Độc lập với bầu không khí ấy là cảnh tình của bạn *Tây xuất Dương quan vô cố nhân*. (Dương quan bên ấy bạn còn ai? hay là không còn bạn cũ). Quan hệ Dương và Quan không chỉ Dương quan là tên một biên ải, mà ta còn có thể thông qua câu thơ *Nhật chiếu Đông quan tứ phiên khai* (Mặt trời chiếu sáng xuống cửa Đông quan thì bốn cánh cửa Đông quan đều mở toang. ý nói đã qua một đêm, trời đã sáng. Cửa Đông quan lại mở. N.D). Ánh sáng ấy của mặt trời là niềm vui chung xuyên suốt kim cổ đông tây. Trong ý bài thơ, ánh sáng ấy như là một giá trị hùng hồn của tứ thơ. ánh sáng ấy có màu vàng, và màu vàng cũng là màu của đất, trời đất vận động mà tồn tại màu vàng ấy cứ sinh sôi không ngớt, há chẳng giống như những bước đi của nền văn minh Hoa Hạ (chỉ Trung Quốc.N.D) từ thừa sơ khai phát triển đến ngày nay và còn tiếp nối đến mai sau đó sao? Và, người bạn của Vương Duy sang An tây (Dương quan) há lại không phải đi trên *Hàm Dương cổ đạo* đó sao? Bài thơ vừa lấy tứ *Nhà khách xanh xanh liên trái dài* vừa ngụ ý "cổ đạo" (Hàm dương cổ đạo âm trầm tuyệt) cái cũ cái mới đan xen với nhau một cách tự nhiên, tạo thành một tứ thơ rất rộng, rất hồn. Nỗi niềm chia tay xưa nay vốn là *Bi mặc bi hề sinh biệt ly* (Buồn gì hơn được nỗi buồn sinh ly)

Thế nhưng Vương Duy trong tứ thơ của mình, với ngôn ngữ nhuần nhuyễn phù hợp, đã làm cho người đọc cảm nhận được ngay trong nỗi buồn ly biệt vẫn có một cái gì đó tươi sáng hơn, sâu kín hơn về sự sống.

Qua bài thơ này chúng ta tìm thấy một nghệ thuật dùng ngôn ngữ bình dị mà tạo được bối cảnh thơ ngọt ngào vẫn điệu. Lý tưởng thẩm mỹ và thú thẩm mỹ của các nhà thơ thời thịnh Đường chính là cái đẹp tự nhiên như thế. "Chẳng hạn như Lý Bạch trong bài *Tặng Giang - Hạ Vi Thái thú lương tể* (Tặng vị quan tốt Thái thú họ Vi đất Giang Hạ) có câu: *Thanh thủy xuất phù dung. Thiên nhiên khủ điều súc* (Nghĩa là nước trong sẽ nhìn thấy rõ bóng hoa phù dung, có cái đẹp của tự nhiên chẳng cần gì phải tô vẽ) Đó chính là bản chất và đặc sắc của thơ Đường.

Cái đẹp tự nhiên là cái đẹp của ngôn ngữ như ngọn lửa trong lò cháy đến độ màu xanh tinh khiết. Ngôn ngữ đó không chỉ là rõ ràng mà còn phải sau khi chất lọc nó lại trở với chất chân và giản nhưng không phải đơn sơ nông cạn. Cũng Lý Bạch, trong bài *Tặng Uông Luân* đã viết:

*"Lý Bạch thừa chu tương dục hành.
Hốt văn ngạn thượng đập ca thanh.
Đào hoa đàm thủy thâm thiên xích,
Bất cập Uông Luân tống ngã tình."*

Tạm dịch: *Lý Bạch lên thuyền sắp phải xa*

Bỗng nghe trên bến tiếng vui ca ⁽¹⁾
Đầm Hoa đào ^(a) có sâu nghìn thước
Khôn sánh tình Uông đến tiền ta ⁽²⁾

Bề ngoài, hình như bài thơ không có gì hoa lá, giản dị mộc mạc, rõ ràng như đang nói chuyện, nhưng kỳ thực cả bài thơ đẹp rực rỡ, tròn mát mịn màng như ngọc. Chính vì tác giả đã đi sâu vào trung tâm tình cảm để khi thể hiện ra ngoài nhẹ nhàng đơn giản mà đàn tuyệt. Như vậy đó, thơ Lý Bạch không những thanh thoát mà phong phú, không những dễ hiểu mà ý tứ sâu xa. Đó mới là đến giới hạn 'hoá' của thơ. Bình thản vài nét chấm phá mà đạt tới đỉnh của vẻ đẹp tự nhiên, gần như sương mai trôi nhẹ vậy.

Trên thi đàn thời Thịnh Đường không phải chỉ một mình Lý Bạch đi tìm cái đẹp tự nhiên, mà còn những Mạnh Hạo Nhiên với bài "Xuân hiểu" có câu: Xuân miên bất giác hiểu (giác ngủ mùa xuân say không biết trời đã sáng), Vương Chi Hoán với bài "Kính châu từ" có câu: "Hoàng hà viễn thượng bạch vân gian (Sông Hoàng hà chảy từ dãy núi Côn lôn, xa trông như giòng sông chảy giữa những tầng mây trắng). Thôi Hạo với bài "Hoàng hạc lâu", có câu: Tích nhân dĩ thừa

(a) Đầm Hoa đào: Đào hoa đầm ở Kinh huyện, tỉnh An huy. (N.D)

(1) Nguyên văn Đạp ca là kiêu vừa dẫm chân làm nhịp vừa múa hát thời xưa

(2) Không thể so được tình cảm của Uông Luân đến tận bến tiền ta. (N.D)

Hoàng hạc khứ (Người xưa cười hạc đi rồi)... Những nhà thơ không cùng cá tính, phong cách khác nhau đều tìm cho mình những vẻ đẹp tự nhiên, đã mang lại cho khí tượng thơ Thịnh Đường sự hồn hậu đáng quý. Tư tưởng tôn sùng tự nhiên bắt đầu có từ Lão Tử và Trang Tử. Chung Vinh (518, nhà phê bình văn học nước Lương, thời Nam triều N.D) từng chủ trương trong lĩnh vực thi ca lấy chân mỹ kết hợp với cái đẹp tự nhiên. Thế nhưng mãi tới thời Thịnh Đường thì các nhà thơ mới đặt lý tưởng thẩm mỹ phổ biến làm mục tiêu cho mình hướng theo trong sáng tác một cách rộng khắp như vậy. Tạ Trấn (nhà văn học đời Minh 1495 -1575)nói: Người thời thịnh Đường đột nhiên lấy văn làm mục tiêu chính trong thơ, còn lời để thể hiện ý, phong cách rất tự nhiên, không cần dưa gọt tô điểm. Hoặc nhờ ý mà làm thành câu, lấy văn để phát ý, hợp thành một cách nhuần nhuyễn không gò ép. Đó chính là phong cách Thịnh Đường. "(Quyển I tập "Tứ minh thi thoại"). Trên phương diện nghệ thuật, nó biểu hiện ở vẻ đẹp tự nhiên, đó cũng là đỉnh cao nhất của nghệ thuật cổ điển Trung Quốc.

Khí tượng Thịnh Đường được kế thừa trực tiếp từ "Kiến An phong cốt". Cả hai đều chung tiếng hát, giải phóng, đều có nội dung cứng khoẻ thẳng thắn; có huyền luật nhấp nhô như làn sóng. Nếu không có "*phong cốt Kiến An*" thì không thể có "*khí tượng Thịnh Đường*". Điều đó giải thích vì sao

ngay buổi đầu thời Đường, Trần Tử Ngang đã nhấn mạnh nghĩa trọng đại của vấn đề "phong cốt Kiến An" trong lịch sử thi ca và cũng giải thích vì sao mà nhà thơ Lý Bạch ca ngợi căn cứ của phong cốt Kiến An. Nhưng khí tượng Thịnh Đường không giới hạn mỗi cái "cốt", mà nó đã phát triển phong phú tới mức chỉ dùng hai chữ khí tượng để thuyết minh là đủ. Nếu Kiến An phong cốt lấy cảnh "gió thu xào xạc" và "nỗi buồn dài cao" làm bản sắc, thì khí tượng Thịnh Đường lấy "cái khí thể phơi phới gió xuân, lấy tinh thần hiên ngang trước triển vọng muôn dặm sáng trong làm bản sắc. Ngay hai chữ "Khí" và "Tượng" cũng đã phong phú hơn hai chữ "phong" và "cốt". Từ đó cũng càng có đủ sức mạnh hơn để nói rõ cho tinh thần của phong cốt. Từ đó, cũng càng có đủ sức mạnh hơn để nói rõ cho tinh thần của phong cốt. Lâm Canh tiên sinh nói: "chúng (chỉ phong cốt và khí tượng) đến cùng một bản chất. Chỉ có điều là khí tượng Thịnh Đường thì thể hiện rõ nét hơn tác dụng phong phú của bản chất đó trong cuộc sống. Nó chuyển hoá một cách lặng lẽ vô hình, không mất đi mà cũng như không tồn tạo., vậy chỉ có thể nói đó là khí tượng, không thể chỉ đơn giản có "phong cốt"* mà bao hàm được hết. Nó, chính nó là sự phát triển phong phú hơn phong cốt Kiến an. "(Thịnh Đường khí tượng). Đây

* "Kiến an phong cốt" là cụm từ chỉ phong độ, cốt cách thơ của cha con họ Tào và Thât tử (bảy danh sĩ thời Kiến An) cùng thời

không phải chỉ là một hiện tượng của lịch sử thi ca Trung quốc, mà là một thời đại khó quên. Đối với truyền thống nghệ thuật Trung quốc thì là một hình tượng tính cách mãi mãi tươi sáng bùng lên. Trong lịch sử thi ca không biết còn có bao nhiêu nhà thơ, nhà lý luận đang hướng theo, đang tìm hiểu vấn đề này: *Lý tưởng nghệ thuật!* ⁽¹⁾

(1). Các bài: *Kinh thi*, *Sơn hải kinh*, *Thiên vấn*, *Trang tử*, *Khí tượng thời thịnh Đường*, *Phong cốt Kiến An* do ông Trần Minh Châu người Nam Đan dịch. Theo yêu cầu khiêm tốn của ông, chúng tôi ghi ở đây để ông làm kỷ niệm. (Nhóm dịch)

KỈ QUAN VĂN ĐÀN DẠT DÀO HOÀNH TRẮNG (2):

Thơ vịnh sử

Trương Anh

Dân tộc Trung Hoa từ xưa vốn có truyền thống tôn trọng sử. Ngay từ thời Hoàng Đế, Nghiêu Thuấn trong truyền thuyết đã có chức quan sử - chúc - (quan chép sử và quan tế tự). Sau đó, các triều đại đều có đặt chức biên tu sử quán, chuyên việc biên soạn lịch sử của tiền triều hoặc bản triều. Khác với truyền thống văn hoá dùng thơ chép sử của phương tây, Trung Quốc là dùng văn chép sử. Với tư cách thơ ca trữ tình vịnh hoài, nó hoặc vịnh thân hoặc cảm khái trước lịch sử, ý nghĩa chính là mượn sử để gửi tình, húng hội cổ kim, "sử" trong thơ ca chỉ là "viên gạch" để dẫn "ngọc", mà suy ngẫm sâu xa và nghị luận thâm trầm mới là tinh túy của thơ vịnh sử. Truyền thống này đã hình thành nên đặc tính của thơ vịnh sử Trung Quốc là quý ở "vịnh" không quý ở "sử".

Thơ vịnh sử mạnh nhà thời Tiên Tần: *Thiên vấn* của Khuất Nguyên rất nhiều nội dung là sự hoài nghi và vịnh thân (Ngâm vịnh thân thờ) đối với lịch sử và thân thoại truyền thuyết. Thơ mang dấu để *Vịnh sử* thì bắt đầu với Ban

Cổ đời Đông Hán. Sau đó, trải qua sáng tác rộng rãi của Vương Xán, Tả Tư, Đào Uyên Minh, Bao Chiếu, mới đặt được cơ sở phát triển cho thơ vịnh sử. Ngay Tấn về sau, xã hội và nhân thế biến đổi quá nhanh, ngày càng có nhiều nhà thơ nắm bắt hiện thực và nhân sinh trong lịch sử, thế là thơ vịnh sử bỗng thành phong trào. Đời Đường, hầu như nhà thơ nào có thành tựu thì đều ít nhiều có làm thơ vịnh sử. Từ đó, thơ vịnh sử có bước phát triển khá dài. Địa vị của nó trong thơ ca cổ điển cũng giống như thơ tình trong thi ca phương Tây, bền vững lâu dài.

Trong quá trình phát triển, thơ vịnh sử đại thể hình thành 3 loại.

1. Uốn nắn bản truyện, không hề tô vẽ.

Ban Cổ mở đầu thơ vịnh sử, được người đời sau ca ngợi là "sử bút hi tài hữu hợp triệt" "bút sử và tài thơ hợp vào một lối - Vương Phu Chi *Cổ thi bình tuyển* quyển 4) bởi bài *Vịnh sử* đã miêu tả sự thật lịch sử nàng Đế Oanh cứu cha. Trong *Vịnh sử* nhà thơ đã dùng bút pháp gần như viết sử, xử lý sử liệu vốn có, "hoặc nhục kì giản, hoặc tiết kì dư" (Khi bỏ mục chỗ sơ giản, khi cắt tĩa chỗ dư thừa - Vương Phu Chi *Cổ thi bình tuyển*, quyển 4), "đãn tự sự nhị bất xuất kì ý" (Chỉ kể việc mà không nói ý mình - *Vĩ lô thi thoại* quyển 3). nội dung thơ là "uốn nắn bản truyện", mà hình thức "không hề tô vẽ", vịnh sử là để rõ sự việc mà thành khuyên răn. Vì "chỉ kể việc mà không nói ý mình", nên đặc trưng

tỉ: hứng của thơ ca bị bỏ qua, không tránh khỏi "chất chống đơn điệu", hình thành nên đặc điểm "chất mộc vô văn" (Chất phác mộc mạc không văn hoa - Chung Vinh. *Thi phẩm*). Loại hình này, mặc dù có tên là "chính thể" vịnh sử, nhưng rất cuộc vì không hợp với trào lưu phát triển của thơ ca cổ điển Trung Quốc nên ảnh hưởng rất nhỏ bé.

2. Cảm hoài thơ vịnh, tự gửi tính tình.

Thoát khỏi "cái gông" thuật sử, tìm kiếm sự thống nhất giữa uốn nắn sử truyện với vịnh hoài, là loại hình thứ hai trong quá trình phát triển của thơ vịnh sử. Trong loại thơ vịnh sử này, "đọc sử kiến cổ nhân thành bại, cảm nhi tác chi" (đọc sử thấy sự thành bại của người xưa, cảm xúc mà làm ra - *Văn kính bí phủ luận. Văn ý*) là động cơ vịnh sử, mượn sử để nói nỗi lòng là mục đích của việc làm thơ. Chuyển hoá của thơ ca từ khách thể hướng tới chủ thể, từ thuật sử hướng tới vịnh hoài, đã tăng cường đặc trưng nghệ thuật của thơ trữ tình, dựa vào vật để nói chí, mượn sử để gửi tình, độc giả chẳng những nhìn thấy lịch sử trong thơ mà còn vượt lên lịch sử mà nhìn thấy nội tâm tác giả. Loại thơ vịnh sử "dĩ sử vi vịnh, chính đương ư xướng thán tả thần lí" (lấy sử làm vịnh, chính là để hát ca than thở - Vương Phu Chi, *Đường thi bình tuyển*, quyển 2), trộn nát cổ kim, đưa vào hứng hội, danh là sử, nhưng thực là tình. Loại thơ ca mượn sử để nói nỗi lòng này là dòng chính trong thơ vịnh sử.

3. Thu thập khảo cứu điều tốt điều xấu, mượn sử để giúp cho chính trị "Khảo chính nghiên xỉ dụng phá tâm. Tiến tài thiên cổ hiến đương kim". (thu thập khảo cứu điều hay dở với tất cả dụng tâm, chọn lựa trong ngàn xưa để dâng hiến thời nay - Chu Huyền, *Vịnh sử thi. Nhàn ngâm*) tiêu biểu cho một loại hình khác trong thơ vịnh sử Trung quốc. Nó không dùng sự sắp xếp chọn lựa giản đơn về thời không gian để cảm hoài cổ kim nữa mà chú trọng sự suy ngẫm triết lí lạnh lùng nghiêm khắc đối với lịch sử, nói ra cái lô gíc lịch sử khắc nghiệt bằng sự nhạy cảm riêng của nhà thơ, với kiến giải tinh vi, "để tai mắt ở chỗ nhà làm sử không đạt tới" (*Đường âm quý thiên*, quyển 3). Dụng ý bút lực đều tập trung ở chỗ do "sử" mà "luận", cốt tìm tấm gương để soi chung. Công năng nghệ thuật của thơ vịnh sử từ thuật sử đến vịnh hoài, và cuối cùng phát triển thành loại hình sử luận.

Các loại hình khác nhau của thơ vịnh sử có một quá trình diễn tiến dần dần. Thời Hán Ngụy thơ vịnh sử lấy thuật sử làm chính. Các tác phẩm *Vịnh sử* của Ban Cố đời Hán, *Tặng Vô Khâu Kiệm* của Đỗ Chí đời Ngụy, "chỉ chỉ một việc, không nói ý mình", trong thơ phần "sử" át phần "vịnh", thuật sử cốt để khuyên răn.

Tả Tư thời Tây Tấn sáng tác tám bài *Vịnh sử*, cải biến truyền thống lấy thuật sử làm chính của thơ *Vịnh sử* từ Ban Cố cho đến lúc bấy giờ, gắng sức "bày tỏ lòng dạ" (tự thư

hung ức - Hà Chương, *Nghĩa môn độc thư kí. Văn quyển*, quyển 2), giải bày nỗi phiền uất sâu muộn của chính mình. Sau đó, với Đào Uyên Minh, Bao Chiếu, đến Trần Tử Ngang thời Sơ Đường rồi Lý Bạch, Đỗ Phủ, Vương Duy. Cao Thích thời Thịnh Đường v.v, thơ vịnh sử về cơ bản kế thừa và phát triển truyền thống "vịnh cổ nhân nhi chỉ tính tình câu hiện" (vịnh người xưa mà tính tình của mình đều hiện rõ - *Cổ thi nguyên*) mà Tả Tư đã khởi xướng. Nội dung thơ hoặc ngợi than người xưa, "Kính Kha ẩm Yên thị, Tửu ham khí ích chẩn" (Kính Kha uống rượu chợ Yên, rượu say khí phách càng thêm hào hùng - Tả Tư, *Vịnh sử* bài 6), hoặc cảm thương người bất ngộ "Thượng hữu đế bào tặng, Ung liên Phạm Thúc hàn, Bất tri thiên hạ sĩ. Do tác bố y khan" (Áo dũi còn đem để tặng chàng, Hân thương Phạm Thúc lạnh lùng chẳng. Chẳng hay chúc cả trong thiên hạ. Vải xử như anh áo vải xoàng - Cao Thích, *Vịnh sử*), hoặc giận đời ghét tục "Lạc Dương vi Ngụy tướng. Thực tử tuần quân công. Cốt nhục thả tương bạc, Tha nhân an đắc trung" (Lạc Dương làm tướng Ngụy, Ăn thịt con lập công, Cốt nhục mà bạc bẽo, Sao có được lòng trung? - Trần Tử Ngang, *Cảm ngộ*, bài 4), hoặc thương người quân tử chẳng gặp minh triều "Đan thanh năng linh xú giả nghiên, Vô Diêm phiên tại thâm cung lí. Tự cổ đồ nga mi, Hồ sa mai hạo xỉ" (Đan thanh khiến kẻ xấu thành tươi, Vô Diêm lại ở trong cung vắng, Từ xưa ghen mảy ngài, cát Hồ vùi răng trắng. - Lý Bạch. *Vu Diêm thái hoa*), phần nhiều đều mượn sử để kí thác cảnh ngộ và cảm

khái trong đời sống cá nhân, có ý từ trong đối tượng mà tìm về chính mình. Từ Tây Tấn đến Thịnh Đường là thời kì vịnh sử trữ hoài (giải bài nổi lòng).

Thơ vịnh sử kiểu sử luận thành thực ở thời Trung văn Đường. Loạn An Sử thỉnh linh làm cho người Đường giật mình tỉnh giấc chiêm bao ca vũ thăng bình. Biến đổi dữ dội của xã hội buộc nhà thơ vứt bỏ cái được mất của cảnh ngộ cá nhân mà để mắt vào đại cục của xã hội, suy ngẫm vấn đề hưng vong trị loạn của quốc gia. Sau loạn An Sử, tập đoàn thống trị nhà Đường đã mất đi cái khí phách và tấm lòng lắng nghe tiếng nói trăm nhà Đường đã mất đi cái khí phách và tấm lòng lắng nghe tiếng nói trăm nhà trước kia, bè đảng tranh giành, hoạn quan chuyên quyền cũng khiến cho đông đại trí thức chẳng thể công khai luận bàn chính sự, "khảo chính nghiêm xỉ dụng phú tâm, Tiền tài thiện cố hiển dương kim" đã trở thành một nẻo đường cho trí thức luận bàn việc nước. Họ hoặc mượn việc được mất trị loạn trong lịch sử để rửa rói chính sự đương thời, "Tuyên thất câu hiền phỏng trực thân, Giả Sinh tài diệu cách vô luân. Khả liên dạ bán hư tiền tịch, Bất vấn thương sinh vấn quỷ thần." (Tuyên thất cần hiền hỏi tục thân. Giả Sinh tài diệu quá siêu nhân. Thương thay khuya khoắt mong chờ mãi, Chẳng hỏi dân đen hỏi quỷ thần - Lý Thương Ẩn *Giả Sinh*, hoặc tổng kết lịch sử, nêu ra bài học "Lịch lãm tiền hiền quốc dữ gia, thành do cần kiệm bại do xa" (Xem suốt tiền hiền nước với nhà, Thành: do cần kiệm bại: xa hoa - Lý Thương Ẩn.

Vịnh sử). Nhà thơ đã nhảy ra khỏi cái vòng cảm ngộ vịnh hoài, chuyển tâm nhìn vịnh sử từ cá nhân sang hưng vong của cả quốc gia, mong qua diễn biến lịch sử mà tìm thấy tấm "gương báu" tự quốc an bang, biến vịnh sử trữ hoài thành vịnh sử nghị chính, đem đến cho thơ vịnh sử một nội dung chính trị sâu rộng, thơ vịnh sử bèn trở thành một hình thức đặc thù của thơ chính trị. Thơ vịnh sử của Lý Thương Ẩn và Đỗ Mục thời Văn Đường là đại diện hoàn mĩ nhất của lại thơ vịnh sử này.

Thơ vịnh sử từ thuật sử đến trữ hoài, cuối cùng đến sử luận, trong quá trình phát triển của nó, mặc dù loại trước không hoàn toàn biến mất khi loại sau ra đời, nhưng chiều hướng lớn vẫn là từ khách thể chuyển sang chủ thể, từ lịch sử chuyển sang hiện thực. Thích ứng với điều đó, nhân tố lí tính của thơ dần dần nổi lên, công năng nghệ thuật dần dần diễn biến từ tái hiện sang biểu hiện. Thơ vịnh sử do đặc điểm này mà có thành tựu đã vượt lên trên sự xa xôi và cách bức của thơ với sử ở phương tây, lại tránh được cái thẳng tuột và dữ dội của thơ chính trị thông thường, hình thành một thể chế và phong cách độc đáo.

KÌ QUAN VĂN ĐÀN DẠT DÀO HOÀNH TRẮNG (3):

Thơ biên tái

Trương Anh

Thời xưa, ở Trung Quốc "biên tái" có một phạm vi đặc định, chủ yếu chỉ các khu vực rộng lớn ở phía bắc và phía nam Đại mạc cùng với Cam Túc, Tân Cương ngày nay. Thơ biên tái thì nội dung chính là các cuộc chiến tranh, sinh hoạt quân lữ, phong cảnh biên địa ở các vùng đó cùng với mọi vấn đề có liên quan.

Mầm mống của thơ biên tái có thể lần ngược lên đến Nam Triều. *Đại xuất Kế bắc môn hành* của Bao Chiếu triều Tống, *Nhập quan* của Ngô Quán triều Lương, *Xuất tái* của Lưu Hiếu Tiêu, *Lũng đầu thủy* của Tiêu Dịch cũng triều Lương, v.v đều lấy chiến sự và sinh hoạt cùng phong cảnh biên địa làm nội dung. Nhưng, Nam triều cách vùng đất thường gọi là biên tái rất xa, các đời Tống, Tề, Lương, Trần cũng không hề viễn chinh đến đó, thơ của họ chỉ có thể dựa vào nsách vở và điển cố, rồi mặc sức tưởng tượng cho nên tình cam⁴ và hình tượng nghệ thuật thơ đều cách bức.

Đời Tùy, Lô Tư Đạo, Dương Tố, Tiết Đạo Hành v.v cũng đã viết một số thơ lấy đề tài biên tái, tiêu biểu như *Tòng*

quân hành, Xuất tái... Lê, Dương, Tiết đều sống từ Bắc Chu chuyển sang Tùy, từng sống ở Bắc quốc "triều kiến Mã lĩnh hoàng sa hợp, tịch vọng Long thành trậ vân khởi" (Sớm nhìn Mã lĩnh cát vàng phủ, tối ngóng Long thành nổi trậ mây - Lô Tư Đạo *Tông quân hành*) có thể nghiệm và cảm thụ thiết thân đối với cuộc sống biên địa, sức cảm nhận nghệ thuật vượt lên trên các tác phẩm cùng loại của Nam triều, song số lượng còn ít ỏi.

Đời Đường là cái nôi phát triển thơ biên tái. Công cuộc "an biên" (giữ yên biên thủy) thời Sơ Đường, "thác biên" (mở rộng biên cương thời Thịnh Đường, "bảo biên" (bảo vệ biên cương) thời Trung Vãn Đường khiến vùng nam bắc Đại mạc, dải đất buốt lạnh này đều đã trở thành sân khấu quân sự chiến trsanh liên miên ngót 300 năm. Vắn thần vô tướng, sĩ tử tao nhân, chẳng ai là không "thúc thân tái thượng phấn mệnh tặc đình" (Bó mình trên biên tái, gắng công chốn sân giắc), thi thố chí lớn chim hồng chim hộc. Hí vọng "nhất triều đắc thành công" (một mai được nên công - Cao Thích, *Tái hạ khúc*) xông pha chiến trận "lục chiến yên trần lí" (đánh nhau trong khói bụi - Vương Duy. *Tông quân hành*). Cuộc đời quân lữ "tướng quân kim giáp địa bất thoát, bán dạ hành quân quạ tương bát" (tướng quân thâu đêm mặc áo sắt, loảng xoảng dạo gươm đi khuya khoắt - Sầm Tham, *Tẩu mã xuyên hành*), phong cảnh biên thủy "nhất xuyên toái thạch đại như đấu, tùy phong mãn địa thạch loạn tẩu" (lòng sông đá vụn to như đấu, gió đẩy chạy bừa khắp trong xú - Sầm

Tham - *Tẩu mã xuyên hành*) đã khêu gợi nhiệt tình sáng tác và linh cảm của nhà thơ. Từ Dương Quynh, Lạc Tân Vương, Trần Tử Ngang thời Sơ Đường, Cao Thích, Sầm Tham, Lí Kí, Vương Hàn, Vương Xương Linh, Vương Chi Hoán thời Thịnh Đường, đến Lô Luân, Lí Ích thời Trung Đường, ai cũng đem cái cảm thụ thâm thiết "vong thân từ phượng khuyết, báo quốc thủ Long thành" (quên mình rời cửa khuyết, vì nước lấy thành rồng - Vương Duy, *Tống triêu đô đốc phó đại châu đốc thanh tự*) biến thành những bài thơ khoẻ khoắn tráng lệ, hợp thành dòng thác thơ biên tái, trở thành một kì tích lớn trên lịch sử phát triển thơ ca ở Trung Quốc và cả thế giới.

Nội dung thơ biên tái, chủ yếu có ba phương diện: ca ngợi lòng yêu nước, bày tỏ khí phách anh hùng huyết chiến đến cùng với kẻ thù; vạch trần những mâu thuẫn và tệ đoan của chiến tranh, phê phán chiến tranh phi nghĩa, phản ánh những tai nạn mà chiến tranh mang lại cho nhân dân; miêu tả quang cảnh nơi chiến địa. Nếu đem so với thơ ca viết về đề tài chiến tranh của phương tây, thì thơ biên tái của Trung Quốc chẳng những đã phản ánh được mọi mặt của chiến tranh trong cương vực đặc định với một không gian ổn định, một thời gian dai dẳng, mà còn có sức hấp dẫn độc đáo trên các phương diện góc độ nắm bắt, tinh thần ẩn chứa, nỗi lòng dãi tỏ, và hình tượng nghệ thuật được xây dựng. Truyền thống của Trung Quốc, văn võ không tách biệt. Người thanh niên trong xã hội phong kiến, vừa tập văn vừa luyện võ, sách

với gương không rời. Truyền thống văn hoá hợp lưu văn võ, đã tạo cho nhà thơ Trung Quốc những tố chất và vốn sống đặc thù. Khi nước có nạn, ném bút tòng quân, thỉnh anh báo quốc; khi đất nước thăng bình, lại tung bút dài văn, phát huy đèn sách. Chiến tranh và cuộc sống chiến tranh trong thơ ca đều là hiện thực mà nhà thơ tự mình chứng kiến và nếm trải, không phải như các nhà thơ phương tây phải dựa vào tài liệu "bàn nhì" là các tư liệu dị sử, văn học dân gian hoặc những điều truyền miệng để ghép thành những câu chuyện chiến tranh, mà tự họ nhào đúc các tình cảm chủ quan và cảm thụ khách quan khi tòng quân xuất tái thành những bài thơ tráng lệ dạt dào cảm xúc sôi nổi mạnh mẽ. Vì thế, thơ biên tái không bao giờ kể lể về quá trình và tình tiết của chiến tranh như thơ ca phương Tây, mà chú trọng dài bày những tình cảm và nhận thức chủ quan của người tham chiến, để lại dấu vết phát triển tình cảm và tư tưởng, từ đó mà hình thành cá tính độc đáo của thơ biên tái.

Thứ nhất, các nhà thơ biên tái phần nhiều đều từng trải cuộc sống tòng quân xuất tái, đặc biệt là đời Đường, con đường làm quan lập công danh chốn sa trường đã hấp dẫn hàng loạt nho sinh xếp bút tòng nhung, và sức sống xã hội bùng bùng cũng như tinh thần thời đại phấn chấn và khích lệ ý thức hành động của cả thế hệ. "Kết thúc phù vân tuấn, phiên phiên xuất tòng nhung" (Chấm dứt thời mây nổi, hăm hở ra tòng quân - Cao Thích, *Tái hạ khúc*) trở thành thời thượng, "Công danh chỉ ung mà thượng thử" (Công danh chỉ

giành trên lưng ngựa - *Sấm Tham Tổng lý phó sứ phó Thính tây quan quân*) là tâm lí xã hội phổ biến. Nhà thơ trút chiếc áo dài văn sĩ, mặc áo giáp chèn của tướng sĩ, "vong thân từ phượng khuyết, báo quốc thủ long thành".

Vì nhà thơ hiểu thấu sâu sắc chất cao quý và tính chính nghĩa của việc tòng quân xuất tái, "vạn lí phụng vương sự, nhất phân vô sở cầu, Dã tri tái viên khổ, khởi vị thê tử mưu" (Muôn dặm lo vương sự, thân chẳng hề truy cầu, vốn biết biên tái khổ, Có vì vợ con đâu - *Sấm Tham Sơ quá Lũng sơn đồ trung trình Vũ văn phán quan*). Cho nên tràn đầy nhiệt tình với sự nghiệp mà mình tham dự, "Hoành hành phụ dũng khí, Nhất chiến tĩn yên phân" (Tung hoành đầy dũng khí, Một trận quỷ yên tan - *Lí Bạch Tái hạ khúc*), "Chiến phạt hữu công nghiệp, yên năng thủ cự khâu" (Chiến tranh là sự nghiệp, Yên năng thủ cự khâu - *Đỗ Phủ Hậu xuất tái ngũ thủ chi nhất*). Cảnh tàn khốc của chiến trường, "sát khí tam thời tác trận vân" (Ba mùa sát khí tựa mây dùn), "Trương khan bạch nhãn tuyết phân phân" (Cùng nhìn lưỡi kiếm tuyết bay tung - *Cao Thích Yến ca hành*), cảnh gian khổ nơi chiến địa, "Bắc phong quyển địa bách thảo chiết" (Gió bắc cuốn đất cây cỏ gãy - *Sấm Tham Bạch tuyết ca*), "Phong đầu như dao diện như cát" (Gió như dao sắc mặt như cát - *Sấm Tham Tẩu mã xuyên hành*) đều trở thành bạn đồng hành "trường khu tĩn thiết quan" (Rong ruổi đẹp thiết quan - *Lí Bạch Tòng quân hành*) của các nhà thơ. Lòng yêu nước sắt son, chí báo quốc tráng lệ, trong hành động chuyển hoá

thành khí phách anh hùng quyết quét sạch quân thù, "nguyện tương yêu hạ kiếm, trực vị trảm lâu lan" (Kiếm đeo bên mình đây, xin chém chết Lâu lan - Lí Bạch, *Tái hạ khúc*) "hoàng sa bách chiến xuyên kim giáp, bất phá Lâu Lan chung bất hoàn" (Trăm trận sa trường mang áo giáp, Lâu Lan chưa phá quyết không về - Vương Xương Linh, *Tòng quân hành thất thủ* chỉ tứ) Chí khí hào hùng, lời nói thốt lên tự đáy lòng, hùng hực như lửa hoả diệm sơn, có tác dụng khích lệ và lay động lòng người rất lớn, đó là nội hàm tinh thần của vẻ đẹp thơ biên tái.

Thứ hai, ngoài ca ngợi, thơ biên tái rất chú trọng vạch trần những mâu thuẫn và tệ nạn trong chiến tranh. Nội dung chủ yếu có: - Chỉ trích những thất sách của triều đình trong biên phòng, "đình hầu liệt vạn lí, Hán binh do bị Hồ" (Đình hầu đặt vạn dặm, Quân Hán vẫn lo Hồ - Cao Thích *Tài hạ khúc*), "chiến đấu khởi trường sách, hoà thân phi viễn đồ" (Đánh nhau há kể dài lâu, Hoà thân đâu phải mưu đồ xa xa - Cao Thích *Tài thượng*).

Vạch tội các biên tướng tâm thường bất tài, đam mê hưởng thụ, "Bất văn chinh chiến công, dẫn văn ca xuy huyền" (Chẳng nghe công chinh chiến, chỉ nghe đàn sáo rộn - Sâm Tham, *Đông quan trấn quốc quân câu phúc sứ viện tảo xuân kí Vương đồng châu*).

Phê phán chiến tranh phi nghĩa, "Biên đình lưu huyết thành hải thủy, Vũ hoàng khai biên ý vị dĩ" (Ngoài biên máu

chảy thành biển đó. Mở cõi nhà vua ý chưa bỏ - Đỗ Phủ, *Binh xa hành*), bày tỏ khát vọng hoà bình "Biên đình tuyệt điều dẫu, chiến địa thành ngư tiêu" (Biên đình điều dẫu dứt, Chiến địa hoá ngư tiêu - Cao Thích, *Tuy Dương thù biệt Sướng Đại phán quan*).

Phản ánh những tai nạn mà chiến tranh đem lại cho cuộc sống của nhân dân, "Liên niên bất giải giáp, tích nhật vô sở xan" (liên năm không cởi giáp, nhiều ngày phải nhịn ăn - Vương Xương Linh, *Đại Phù Phong chủ nhân đáp*), mong sớm ngày kết thúc chiến tranh "Hà nhật bình Hồ lỗ, Lương nhân bãi viễn chinh" (Ngày nào giặc Hồ dẹp, cho chàng hết viễn chinh - Lí Bạch, *Tĩ dạ ngô ca*) .

Vấn đề đề cập đến vừa sâu vừa rộng, trong thơ ca phương Tây cùng loại đề tài này, hiếm có thí dụ.

Truyền thống văn hoá Trung Quốc với Tây phương không giống nhau, quan niệm vinh nhục cũng khác. Thơ ca phương tây cố nhiên cũng ca ngợi chủ nghĩa anh hùng bắt nguồn từ yêu quốc gia, dân tộc, giai cấp, nhưng vinh dự cá nhân cũng chiếm tỉ trọng không nhỏ. Với các nhà thơ phương Tây cho rằng chủ nghĩa anh hùng chỉ đơn thuần vì vinh dự cá nhân mà tham chiến cũng đáng được ngợi ca. Chiến tranh bất luận thắng hay bại, dũng cảm là chính, hèn nhát là nhục. Quốc gia, dân tộc và vinh dự của cá nhân dường như có thể tách ra mà bàn, điều này khiến cho nhà thơ phương tây rất chú trọng sự phân xét về phẩm chất cá nhân trong chiến tranh.

Vì thế, ca ngợi anh hùng, đả kích kẻ hèn nhát là chủ đề của văn học chiến tranh phương tây.

Ở Trung Quốc, thần dân với nhà vua đại biểu cho quốc gia và dân tộc cùng chung vinh nhục, không tồn tại thứ vinh dự cá nhân lũng lơ bên ngoài quốc gia và dân tộc. "Quốc gia hưng vong sát phu hữu trách chính là biểu hiện quan niệm vinh nhục của dân tộc Trung Hoa. Trong bối cảnh văn hoá đó, nhà thơ tòng quân xuất tái, chẳng những là dũng sĩ giết giặc đền nợ nước, mà còn là giám sát viên chính trị và quân sự. Họ vừa phải tham dự chiến tranh với dũng khí và nhiệt tình của người chiến sĩ, lại vừa phải quan sát toàn quá trình chiến tranh, xem xét những vấn đề liên quan với chiến tranh bằng sự thâm thúy của nhà chính trị và đảm lược của nhà quân sự, bày tỏ thẳng thắn lập trường, quan điểm và nhận thức của mình, cho trọn đạo thần tử hiếu trung báo quốc. Tố dưỡng văn hoá văn võ kiêm bị của nhà thơ, quan sát thể nghiệm của người từng trải chiến trường cùng với quan niệm vinh nhục sẽ chia đã cung cấp cho nhà thơ con dao giải phẫu sắc bén để bắt lượn là vạch trần mâu thuẫn hay là châm biếm tệ đoan, bao giờ cũng sâu sắc sát sao, vô cùng thấm thía.

Thứ ba, về ra nét riêng của phong cảnh vùng biên địa là một tầm cao nghệ thuật nữa trong sáng tạo của thơ biến tái.

Thơ biên tái tả cảnh rất đặc biệt, nhưng rất ít khi toàn bài tả cảnh, phần nhiều là dùng phương thức "cảnh đổi theo tình" hoặc "tình sinh theo cảnh", hoà quyện một cách hữu cơ cảnh trước mắt với tình trong lòng, chung đúc nên ý đẹp lời hay. Chỗ khác với thơ phương tây là các nhà thơ biên tái phần nhiều đều đã tự mình đến nơi biên địa, trước có trực quan, rồi sau mới phát huy tưởng tượng nghệ thuật, nên cảnh sắc tươi tắn, chân thực, tráng lệ cực kì nổi bật. Cát, đá mù mịt mênh mông, "hỏa sơn" rực trời lửa cháy. Nhiệt hải cát bốc hơi đá nát vụn, Thiên sơn trắng xóa một màu, trăm ngàn vẻ đẹp hùng vĩ kì thú.

Thơ biên tái tuy chỉ tả cảnh bằng một vài câu lẻ, song phương thức miêu tả trong đó lại phản ánh từ nhiều góc cạnh khác nhau cái nét riêng của phong cảnh biên tái. Trong thơ biên tái, đại mạc bao la khi thì lặng êm hiền dịu "Đại mạc cô yên trực, Trường hà lạc nhật viên" (Trên bãi rộng, làn khói lẻ loi bốc thẳng. Nơi sông dài, mặt trời lặn, thật tròn - Vương Duy *Sứ chí tái thượng*): Khi lại điên cuồng ngạo ngược, "Bắc phong quyển địa bách thảo chiết, Hồ thiên bát nguyệt tức phi tuyết" (Gió bắc cuốn đất cỏ gãy hết, Trời Hồ tháng tám đã bay tuyết - Sầm Tham, *Bạch tuyết ca*), khi thì mênh mông hùng hồn, "Đại mạc phong trần nhật sắc hôn" (Đại mạc gió bụi tối mặt trời - Vương Xương Linh, *Tòng quân hành*), "Dã vân vạn lí vô thành quách" (Mây hoang muôn dặm chẳng thành quách - Lí Kỳ, *Cổ tòng quân hành*), có khi "Doanh khai biên nguyệt cận" (Trại mở, trăng biên khu gần

lại - Trương Tuấn Văn dịch). Sáng tươi mà kiều diễm, có khi "dương hoà biến sát khí" (ánh dương thành sát khí - Lí Bạch. *Cổ phong* bài 14), "thủy hàn phong tự đao" (nước buốt, gió như dao - Vương Xương Linh, *Tái hoạ khúc* tứ phủ, bài 2) tối tăm và ghê rợn độc giả qua đó có thể cảm nhận mạch đập biến hoá của phong cảnh biên tái cùng cá tính dữ dằn ngạo ngược của nó lại vừa có thể hình dung được cảnh quan chinh thổ bao la, hùng hồn, thần kì, tráng lệ, mặc sức thả trí tưởng tượng của mình bay bổng.

Ma lực hấp dẫn của thơ biên tái không chỉ có thế, nhưng chỉ như thế cũng đủ xác lập địa vị văn học thiên cổ của nó. Thập kỉ 50 của thế kỉ này, khi dân tộc Trung Hoa lại vươn mình mạnh mẽ ở phương đông, thơ biên tái vượt ra ngoài biên giới đã trở thành đối tượng nghiên cứu học hỏi của các học giả Âu Mỹ, có cống hiến đáng kể cho cánh rừng văn học thế giới thêm phong phú.

KÌ QUAN VĂN ĐÀN DẠT DÀO HOÀNH TRẮNG (4):

Thơ du Tiên

Tống Hiểu Hà

Núi rừng từ xưa vốn là kho tàng văn tứ. Văn nhân mặc khách, chẳng có ai không được sự trợ giúp của núi sông. Với cỏ cây sông núi, họ có dịp ngắm nhìn rồi thu cả đất trời vạn tượng vào trong tác phẩm, như người ta thường nói "Phú gia chi tâm, bao quát vũ trụ" (Lòng thi sĩ bao quát cả vũ trụ). Thế nhưng trăm vẻ của muôn vật trong giới tự nhiên vẫn chẳng đủ để kích thích tâm hồn thơ, thế nên thơ lại có duyên với một thiên nhiên huyền tưởng - thế giới thần tiên siêu nhiên. Tiên giới là do tưởng tượng cấu thành, có thể vượt lên trên giới hạn của trần thế mà đạt tới cái vô hạn của thời gian và không gian. Nó đã chẳng còn là tự nhiên theo ý nghĩa thông thường nữa, mà là vũ trụ bao chứa cả tự nhiên với quy mô rộng lớn. Thơ du tiên chính là văn học tiêu dao ngoài tám cõi, lâng lâng tiên giới.

Trang Tử. Tiêu dao du đã ghi chuyện thần nhân ở núi Cô Dịch "đáp khí mây, cưỡi rồng bay, mà rong chơi ngoài bốn biển" (thừa vận khí, ngự phi long nhi du hồ tứ hải chi ngoại), qua lại với tinh thần thiên địa. Cuộc thần du của

Trang Tử chính là từ tâm cao của bản thể vũ trụ (Đạo) mà vượt lên khỏi cõi nhân sinh chật hẹp, để thăm dò tìm kiếm con đường cho tinh thần nhân loại đạt tới vô hạn và tự do. Sự khẳng định đối với tự do tinh thần của nhân loại và sự miệt thị đối với thói truy cầu danh lợi thế gian mà Trang Tử đề xướng, là cội nguồn tinh thần trọng yếu của thơ du tiên sau này, nó đã phú cho thơ du tiên một thế giới tinh thần siêu việt, một khí độ phong thần thoải mái và một thú vị thẩm mĩ thuần khiết.

Dung hợp được Đạo giáo của tư tưởng thần tiên gia là một truyền thống tinh thần khác của thơ du tiên... Với các tôn giáo khác, Đạo giáo có hai đặc điểm lớn: Thứ nhất, "Người ta sẽ ra sao sau khi chết" vốn là vấn đề mà các tôn giáo khác muốn giải thích, còn vấn đề mà đạo giáo muốn giải quyết lại là "người ta làm thế nào để không chết", tức là truy cầu trường sinh bất tử, nhục thể thành tiên. Thứ hai, đạo giáo có nguyện vọng can dự chính trị mãnh liệt, trong khi "xuất thế" được giải thoát thành thần tiên, lại mưu toan trị lý xã hội thực hiện mục tiêu "trí thái bình" (đem đến thái bình), cho nên nó yêu cầu "siêu thế" thành tiên, song không đòi hỏi "xuất gia" lìa thế sự. Thế giới thần tiên của đạo giáo thực hiện ngay trong thế giới hiện thực. Đạo giáo là tôn giáo của chính dân tộc Trung Hoa. Đặc điểm tư tưởng của đạo giáo đã ảnh hưởng và quyết định sự phát triển của thơ du tiên trên nhiều phương diện.

Thơ du tiên đại để là một truyền thống tương đối ổn định hình thành dần dần trong quá trình phát triển văn học. Truyền thống này có thể truy ngược lên đến *Sổ từ*. "Bi thời tục chi bách ách hể, Nguyên khinh cử nhi viễn du" (Buồn thối thời hay dồn ép, Muốn nhẹ cất mình đi xa - *Viễn du*) Mâu thuẫn giữa lý tưởng với hiện thực khiến nhà thơ thả sức tưởng tượng, thần du cõi Trời, tìm kiếm sự kỳ thác tình thần ở một thế giới khác. Chu Kiên đời Thanh nói rằng: "*Viễn du* là ông tổ của thơ du tiên đời sau" (*Nhạc phủ chính nghĩa*). Thơ du tiên đời sau gửi gắm nhiều, có lẽ bắt nguồn từ truyền thống của *Sổ từ*. Tương truyền Tân Thủy Hoàng đã từng "đặt bài ca tiên chân nhân", có lẽ là bài thơ du tiên sớm nhất. *Sơn lăng* và *Đổng đào hành* trong Hán Nhạc phủ là những bài thơ du tiên sớm nhất hiện còn. Thế nhưng, thơ du tiên thực sự chín là ở thời Ngụy Tấn. Thơ du tiên thực chín có hai phẩm cách cơ bản, được các đời sau noi theo: một là hướng tới tiên cảnh siêu nhiên, hai là khao khát ngưỡng mộ đối với thần tiên trường sinh bất tử và tự do ngao du.

Du tiên của Tào Tháo là từ tư tưởng nhập thế mãnh liệt mà dẫn tới khao khát kéo dài tuổi thọ của thời xưa, như ông nói "Bất thích niên vãng, ưu thế bất trị" (Chẳng buồn vì năm tháng qua đi, mà lo vì cuộc đời không bình trị - *Thu Hô hành*). Thơ du tiên của Tào Tháo tiếp nối *Sổ từ*. *Viễn du*, mới thật sự có sự theo đuổi tìm kiếm một thế giới không gian bao la khác. Tào Tháo lấy tài liệu nguyên sơ từ trong truyền thuyết thần tiên cổ đại, phát huy thành bài, mượn

đó mà giải bày niềm khao khát trường sinh. Kỳ thực, Tào Thục không tin thờ Đạo giáo, đã từng viết *Biện đạo luận* để bài bác sự giả dối xằng bậy của các phương sĩ. Ông mộ thần tiên, tả cảnh tiên là xuất phát từ cảnh ngộ trôi buộc trong hiện thực. Thời Hoàng Sơ (niên hiệu của Tào Phi - ND) hành động của Tào Thục bị khống chế nghiêm mật, nói thì có vết giả theo dõi, đi thì không được quá 30 dặm. Tiên nhân bay lượn trên chín tầng mây, tiêu dao ngoài tám cõi nói trong truyền thuyết tự nhiên thúc đẩy Tào Thục dựa vào huyền tưởng mà gửi gắm nỗi lòng "Nhân sinh bất mãn bách, Tuế tuế thiếu hoan ngu. Ý dục phẫn lục cách, bài vụ lãng tử hư. Thiên thuế đồng từng tể, phiên tích đẳng Đỉnh Hồ. Ngao tường cửu thiên thượng, sinh bí viễn hành du. Đông quan Phù tang diệu, Tây lâm Nhược thủy lưu, Bắc cực Huyền thiên chủ, Nam tường trác Đan khâu" (Chẳng đầy trăm, đời người. Năm tháng ít ngày vui. Ý muốn tung sáu cánh. Rẽ mây vút lên trời. Ve lột xác cùng thông. Đỉnh Hồ bước lên chơi. Chín tầng trời bay liệng Giọng cương tít xa vời Đông ngắm Phù tang sáng. Tây nhìn Nhược thủy trôi. Bắc đến Huyền thiên bến, Nam lên Đan khâu chơi. - *Du tiên*). hai chữ *Du tiên* lần đầu thấy ở bài Nhạc phủ này của Tào Thục. Sự ngời ca nồng nhiệt đối với tự do tinh thần, lòng ngưỡng vọng nhiệt liệt đối với sự giải thoát nhân cách chỉ có thể được ca vịnh trong thế giới thần tiên huyền tưởng.

Nhiều bài thơ từ Cổ thi thập cửu thủ (mười chín bài thơ cổ) cuối đời Hán đến thơ Kiến An về sau đều ngậm vịnh thời

gian thắm thoát và đòi người ngán ngủi. Xã hội rối ren xao động cộng với sự thức tỉnh của ý thức sinh mệnh cá thể khiến cho trong tiếng thở than về đời người biến ảo đã ngầm chứa sự tìm tòi về ý nghĩa và giá trị của sự sinh tồn cá thể. Sau khi suy ngẫm trầm ngâm về đời người ngán ngủi mà vũ trụ thì trường tồn, nhà thơ thường thường tiện tay nhón lấy những truyền thuyết thần tiên, mượn sự ngưỡng mộ tiên cảnh và lòng ao ước đối với thần tiên để biểu hiện sự than thở của mình trước cõi người hữu hạn, bởi vì những ý tượng này chính là tượng trưng cho sự vượt lên số phận. Lúc bấy giờ, câu tiên trở thành một phong khí phổ biến. Kê Khang viết *Dưỡng sinh luận* nâng phương thuật dưỡng sinh diên thọ lên tầm cao, thực hiện lí tưởng nhân cách mà Huyền học vẫn theo đuổi, vì thế thơ du tiên cộng hưởng từ xa với tinh thần Trang Tử để mang sức mạnh nhân cách độc lập cao đẹp. Thơ du tiên của Kê Khang, Nguyễn Tịch là tiêu biểu. Kê, Nguyễn theo đuổi một lối sống tự do về tinh thần, êm đềm nhàn tản, hoàn toàn tự nhiên. Lí tưởng này cùng với chủ trương "vượt qua danh giáo để phó mặc tự nhiên" đã thúc đẩy Kê Nguyễn có thái độ hoàn toàn đối lập với danh giáo và ấp ủ một tình cảm chán ghét và phản kích đối với thế thái thơ du tiên của họ nói là khao khát ước ao thần tiên, không đúng bằng nói rằng họ mượn cố du tiên để biểu hiện thái độ ngông nghênh ngạo đời và tâm thái tự xưng cao khiết, tức cái mà Khuất Nguyên gọi là "cử thế giai trọc nhi ngã độc thanh" (cả cõi đời đục mà riêng mình ta trong). Cho

nên thơ du tiên của họ hàm chứa sự truy cầu nhân cách lí tưởng và niềm thanh cao cô độc" thanh điệu mình ngã tâm" (Chim xanh rõ lòng ta - Nguyễn Tịch Vinh hoài bài 22). *Du tiên thi* của Kê Khang viết: "Dao vọng sơn thượng tùng, Long cốc uất thanh thông. Tự Ngộ nhất hà cao, Độc lập quýnh vô song. Nguyên tưởng du kì hạ, Khê lộ tuyệt bất thông. Vương kiều khí ngã khứ, Thừa vân giá lục long. Phiêu phiêu hí huyển phố, Hoàng Lão lộ tương phùng. Thụ ngã tự nhiên đạo, Khoáng nhược phát đồng mộng. Thái được Chung sơn ngưng. Phục thực cái tư dung. Thiên thuế khí uế luy, Kết hữu gia bản đồng. Lâm trường tấu cửu thiếu, Nhã ca hà ung ung. Trường dữ tục nhân biệt, Thủy năng đổ kì tung." (Xa trông tùng trên núi, Thùng cao cây xanh um. Kìa ngọn cây cao vút. Đứng đó thật vô song Những muốn chơi dưới ấy. ngô quanh, đường không thông. Vương Kiều lia bỏ tớ, Đáp mây cười sáu rỗng. Phiên diêu đùa Huyền phố. Hoàng Lão được tương phùng. Trao ta đạo tự nhiên. Như dạy trẻ võ lòng Hái thuốc góc núi. Chung, Uống vào đôi tư dung. Ve lột bỏ ô uế, kết nhà bạn gỗ đồng. Nâng chén tấu cửu thiếu. Nhã ca tiếng trập trùng. Xa cách mãi người đời, Ai thấy tung tích ông). Chính tự nói lòng mình. Muốn kết bạn với người tiên, xa vút vào mây, không muốn cùng người trần tục ở mãi nơi chật hẹp này. Nguyễn Tịch nói: "Độc hữu diên niên thuật, khả dĩ ụy ngô tâm" (Riêng có thuật trường thọ, An ủi được lòng ta - Vinh hoài, bài 10) ý chẳng phải ở chỗ mê tín uống thuốc trường sinh, mà là lấy việc du tiên - cái thế giới tiêu

dao mà tinh thần hằng theo đuổi - làm một trong những điểm tựa của tinh thần mình, hoặc một con đường tự giải thoát, cho nên trong tập của ông có thể có nỗi hoài nghi "Tam sơn chiêu tùng kiêu, Vạn thế thủy dữ kì" (Ba núi vẫy tùng cao, muôn đời cùng ai hẹn - *Vịnh hoài*, bài 80).

Quách Phác đời Tấn thích kinh thuật, học rộng tài cao, từ phú đứng đầu thời Trung hưng⁽¹⁾. Thơ họ Quách nổi tiếng nhất là *Du Tiên*, nay còn hơn mười bài. *Du tiên thi* của Quách Phác tuy "hội hợp lời nói của Đạo gia mà đặt thành vần" (*Thế thuyết tân ngữ. Văn học thiên dẫn* Đan Đạo Loan *Tục Tấn Dương kỉ*), song "lời nhiều khẳng khái", "khốn đốn tế lòng" thơ du tiên chính là thơ trữ tình có tính tình chân thực. Thơ du tiên nói chung thường thường quá u trầu tượng, thơ du tiên của Quách Phác tả cảnh sinh động như vẽ, tả người thì có thần thái: vì thế có hương vị nghệ thuật đậm đà. Ngoài ra, Quách Phác còn mang lại một biến đổi quan trọng. Thơ ông tả cảnh tiên "Lục la kết cao lâm, mông lung cái nhất sơn" (Tầm gửi xanh kết rừng cao, mông lung cái nhất sơn) ("Hàn lộ phất lãng diêu, nữ la từ tùng bách" (Sương lạnh quét tử uy, Tầm gửi rời tùng bách) đều là cảnh sắc rừng núi chân thực, gột sạch hết màu sắc kì quái lục li Nơi tiên ở cũng không phải là lầu quỳnh điện ngọc như thơ du tiên của Tào Thực đã tả nữa, mà là ở trong núi thăm

(1). *Trung hưng*: niên hiệu của Tây Yên - Mộ Dung Vĩnh (năm 386 CN) - chú thích của ND.

"thanh Khê thiên dũ nhận" (khe xanh hơn tám ngàn thước). Thơ du tiên của Quách Phác từ tiên cảnh siêu nhiên trở về với tự nhiên hiện thực, sắc điệu huy hoàng mà thần bí xưa kia đã trở nên mộc mạc mà thanh u. Các vị tiên cũng không còn quá nhiều "vẻ tiên", họ hoặc "tĩnh khiêu phủ thanh huyền" (kêu khê vô giây trong) hoặc "tiểu ngạo di thế la" (kêu ngạo di thế la?), hoặc "lâm hà tư tẩy nhĩ" (đến sông nghĩ muốn rửa tai), cái khí độ phong thần của nó ăn khớp với tinh thần của ẩn sĩ chốn rừng núi (Xem thêm Vi Phụng Quyên *Du tiên thi đích nhân gian hoá cập kì nguyên nhân*). Sự biến đổi này nói lên rằng thế giới thần tiên được thực hiện trong thế giới, "Linh Khê khả tiềm bàn, an sự đẳng vân thê" (Quách Phác, *Du tiên thi*) - Khe thiêng cuộn ẩn được. Việc gì lên thang mây?) Ở giữa trần gian cũng có thể thành tiên, hà tất phải lên trời? Trí tưởng tượng triển khai trong thế giới không gian vô hạn, rồi cuộc lại phải trở về với thế giới không gian hữu hạn, dấu trong đề tài siêu nhiên như thơ du tiên, thì ý nguyện của người Trung quốc cũng vẫn không xa lánh hiện thực mãi mãi.

Cùng thời với Quách Phác có Cát Hồng viết *Bảo Phác tử* dựng lên một hệ thống lí luận cho Đạo giáo phản ánh những đặc điểm của thời đại lúc bấy giờ và những đặc trưng văn hoá dân tộc và tâm lí dân tộc Trung Hoa. Cát Hồng cho rằng Đạo giáo chia ra hai phương diện nội và ngoại. "Phù Đạo giả nội dĩ trị thân, ngoại dĩ trị quốc" (Đạo gia bên trong thì sửa mình, bên ngoài thì trị nước - *Minh bản thiên*.) Nhân

cách lí tưởng nhất thì vừa có thể trường sinh bất tử" lại vừa có thể "trị quốc an dân" hoặc "kiêm tông lễ giáo (kiêm thống lĩnh cả lễ giáo). *Thích trệ thiên* nói: "Tích Hoàng Đế hà tứ hải chi nhiệm, bất phương Đỉnh hồ chi cử" (Xưa Hoàng Đế gánh việc lớn của bốn biển, mà không hề trở ngại việc làm ở Đỉnh hồ) - "Bành Tổ làm quan đại phu tám năm, rồi mới đi sang phía tây bến Lưu Sa (người ở phía Tây nước Lưu Sa nhìn thấy, xếp ông vào hàng tiên thân và đưa vào thần tiên truyện)... Cổ nhân nhiều người đắc đạo mà giúp đời, hẳn là vì tu đạo ở triều ẩn, nên có sức thừa vậy. Hà tất phải tu ở sơn lâm, bỏ hết công việc của sinh dân rồi mới thành đạo?" Hiển nhiên là Cát Hồng muốn mở thông hai thế giới hiện thực và siêu thực, tiên cảnh chính là nhân thế, nhân thế cũng là tiên cảnh, sửa mình và trị nước kiêm tu. ở đây đã phản ánh đặc điểm của trí thức Trung Quốc từ xưa đến nay, ngay cả các nhà tư tưởng tôn giáo yêu cầu siêu thế, cũng vẫn coi "trị quốc an dân" là trách nhiệm của mình, từ đó ta có thể lĩnh hội được nét đặc sắc của văn hoá truyền thống dân tộc Trung Hoa. Sự phát triển của Đạo giáo và của thơ du tiên dưới ảnh hưởng của Đạo giáo nói lên rằng dân tộc Trung Hoa vốn thiếu một tư tưởng tình cảm tôn giáo mang tính siêu thoát.

Trần thế đã ngang bằng với tiên đô, thì thần tiên bất tất phải siêu phàm xuất thế; "Thăng hu" đã không mất hết niềm khoái lạc "mặt đất" (địa thượng) thì theo đuổi "trường sinh

bất tử" xét cho đến cùng cũng chính là truy cầu sự tiếp tục sinh tồn tiếp tục hưởng lạc mãi mãi lâu dài trong cái thế giới hiện thực này. Bài *Mã minh sinh* trong *Quảng kí quyển 7*: "Bất lạc thăng thiên, dẫn phục bán tể vi địa tiên, hằng cư nhân gian" (Không muốn lên trời, chỉ uống nửa tể thuốc để làm địa tiên, ở mãi nhân gian), đã nói lên bản chất thực của việc học đạo cầu tiên. Thời cận đại Chu Tác Nhân cũng nói: "Kì chỉ nguyện vi địa tiên, bất lạc thăng thiên, đã dư bỉ ý phản tương hợp" (Người xưa chỉ muốn làm địa tiên, không thích lên trời, cũng tương hợp với ý ta - *Tri đường thư thoại. Liệt tiên truyện*) Có thể thấy rằng thuyết đó rất hợp lòng người, có thể là bắt nguồn từ tâm lí đặc thù của dân tộc Trung Hoa. Thơ du tiên thời Lục triều từ sự truy cầu lí tưởng siêu nhiên dần dần lột xác thành sự thoả mãn dục vọng vật chất, đi tới con đường truy lạc tham sống buông tuồng, thậm chí có cả lạc thú chần gối với tiên nga tục tũ.

Mặc dù các nhà thơ hậu thế có các trước tác "hậu du tiên", "tân du tiên", "mộng du tiên" song thơ du tiên càng ngày càng ít. Đời Đường còn có Lí Bạch, ngũ nhạc tâm tiên (Lí Bạch cầu tiên học đạo là tìm kiếm cuộc đời lí tưởng phi phàm và hưởng lạc tùy thích) và Lí Hạ mộng thiên (Lí Hạ dựng lên một thế giới thần tiên như mộng mơ ở giữa tiềm thức với hoài nghi). Đến đời Tống, trong *Tống thi* sao không

còn tìm được một tác phẩm nào kiểu như *Du tiên*, *Thăng thiên hành* nữa.

Tư tưởng du tiên vốn là hư huyền sai lầm. Thế nhưng các nhà thơ đời Đường trở về trước đã dựng lên trong thơ du tiên một thế giới cảm tính, tự do và vô hạn, đã biểu đạt một cách quanh co lí tưởng và hi vọng của họ trước một thế giới tông pháp, kìm nén và hữu hạn. Cho nên, thế giới thần tiên chính là lí tưởng của những thời đại không có lí tưởng, là hi vọng của những thời đại vô vọng. Thơ du tiên chính là miêu tả sự vượt lên trên hiện thực của con người bằng phương thức ảo tưởng.

KÌ QUAN VĂN ĐÀN DẠT DÀO HOÀNH TRẮNG (5):

Thơ du hiệp

Trương Anh

Người phương Tây đọc thơ Trung Quốc có bình luận rằng thơ châu Âu ca ngợi dũng sĩ, còn thơ Trung Quốc ca ngợi ẩn sĩ. Kỳ thực, Trung Quốc không những có thơ ca thượng võ dũng hiệp như trong văn học kỳ sĩ của phương Tây mà khí độ tinh thần còn đặc sắc hơn cả thơ ca cùng loại đề tài của phương Tây, đó là thơ du hiệp Trung Quốc.

Thơ du hiệp ra đời thời Hán Ngụy, đương thời một số bài thơ Nhạc phủ như *Bạch mã thiên*, *Kết khách thiếu niên trường hành*, *Bác Lăng vương cung hiệp khúc* v.v... chính là lấy ca ngợi du hiệp làm nội dung chủ yếu. Sau đó, trong thơ văn nhân Ngụy Tấn đến Tùy Đường "hiệp" đã là đối tượng thường xuyên được ca tụng. Đặc biệt là thời Sơ Đường và Thịnh Đường, chính trị tiến bộ, kinh tế phồn vinh, thế nước cường thịnh, cùng với chế độ dùng người không trọng môn phiệt, đã kêu gọi mạnh mẽ tình cảm tự hào và ý chí tiến thủ của các hàn môn thứ tộc (nhà nghèo họ nhỏ), đông đảo trí thức và cả toàn dân tộc. Phấn chấn hiên ngang, lập công với đời, hào hùng phóng khoáng trở thành tâm lý xã hội và

đặc trưng tinh thần phổ biến, mà hành vi hăm hở chuộng nghĩa và khí chất ngang tàng ban nhậ của các nhà du hiệp thời xưa, lại hoàn toàn phù hợp với đặc trưng tâm lí và tinh thần thời đại ấy, nên đã khêu dậy nhiệt tình nghĩa hiệp của con người đời Đường. Ở thời đại nhà Đường mà mọi mặt cuộc sống đều biến thành thơ, nhiệt tình nghĩa hiệp ấy lập tức có được phản hồi bằng hình thức thơ ca. Kết bạn, giao du, kiến công, lập nghiệp, thậm chí thơ ca biểu hiện lí tưởng chính trị cũng thấm đẫm tinh thần nhiệm hiệp, "Lục bác tranh hùng hảo thái lai, Kim bàn nhất tịch vạn nhân khai. Trượng phu đồ mệnh báo thiên tử, Đương chiết Hồ đầu ý cầm hồi" (Đánh bạc tranh đua một nước đi, Mâm vàng gieo xuống vạn người mê, Trượng phu cuộc mạng đền thiên tử, Nên bẻ đầu thù mặc gấm về. - Lí Bạch, *Tổng ngoại sinh Trịnh Quán tông quân tam thủ*, bài 1). Cuộc đồ đen gieo con xúc xắc trong sinh hoạt thoát biến thành cuộc đặt cược tính mạng để đền ơn trong chính trị, tinh thần nhiệm hiệp ăn sâu đến như vậy, rõ ràng là văn học kì sĩ phương Tây không thể bì kịp.

Trước đời Đường, thơ du hiệp nói chung chỉ hạn chế trong phạm vi thơ Nhạc phủ, nội dung phần nhiều là ca ngợi khí tiết vũ dũng cấp nạn tỵ nghĩa của hiệp khách. Bởi bản thân nhà thơ không từng trải nhiệm hiệp, ca vịnh du hiệp, cốt để mượn hiệp khách mà nâng cao ý khí, dài bày tình cảm. *Bạch mã thiên* của Tào Thực, *Bác Lăng vương cung hiệp khúc* của Trương Hoa, *Kết khách thiếu niên trường hành* của Bao

Chiếu đều có đặc điểm đó. Sang đến đời Đường, người ta không chỉ tán tụng tinh thần hiệp khách mà thực sự sống theo đạo nghĩa hiệp khách, nhiều nhà thơ đã từng trải cuộc sống nhiệm hiệp như Lạc Tân Vương thời Sơ Đường mà Văn Nhất Đa đánh giá là "con người sinh ra với cốt cách nghĩa hiệp, chuyên bênh vực kẻ yếu, thích dúng tay vào việc người khác, giữa đường thấy việc bất bình chẳng tha, giết người để trả thù, làm cách mạng, giúp các cô gái thơ ngây, hỏi tội những tên đàn ông phụ bạc" (*Cung thể thi đích tự thực*). Trần Tử Ngang lúc còn trẻ cũng "sục sôi nghĩa khí" có tiếng tăm lớn trong thiên hạ mà không lấy thế làm kiêu, cương nghị quyết đoán mà không bao giờ ngỗ ngược, thích giúp tiến của mà không mong quả báo" (*Lô Tùng Dụng Trần Tử Ngang biệt truyện*) Nhà thơ lớn Thịnh Đường là Lí Bạch, cả đời hào hiệp phóng khoáng, Ngụy Hạo nói ông là hiệp khách, từng "tự tay chém nhiều người" (*Lí Hàn Lâm lập tự*). Chính Lí Bạch cũng nói: "Kết phát vị thức sự, Sở giao tận hào hùng. (Kết tóc còn thơ dại, Bạn bè thấy hào hùng).. "Thác thân bạch nhận lí, Sát nhân hồng trần trung" (Gửi mình trong gương trắng. Giết người giữa bụi hồng - *Tặng Tống huynh tương đương thiếu phủ Hạo*). Nhà thơ điển viên Mạnh Hạo Nhiên, thuở trẻ chuộng tiết nghĩa, thích giúp người hoạn nạn" (*Tân Đường thư. Mạnh Hạo Nhiên truyện*) thà lỡ việc được tiến cử với triều đình chứ không chịu bỏ cuộc gặp vui với bạn cũ. Nhà thơ biên tái Cao Thích, lúc còn trẻ cũng chuộng nghĩa hiệp, ngang tàng phóng khoáng. Ngoài ra các

nhà tản văn nổi tiếng Lí Ung, nhà thơ Vương Hàn, Vương Chi Hoán, Lí Kì, Lí Hoa v.v., đều đã từng là những thanh niên mang bầu nhiệt huyết yêu chuộng nghĩa hiệp.

Khí chất nghĩa hiệp của nhà thơ, một mặt đòi phá tung phạm vi chật hẹp của các thi nhân trước Đường chỉ làm thơ theo cổ thể Nhạc phủ, đã mở rộng chủ đề du hiệp ra đến các loại thơ ca vịnh sử, tặng đáp, tống biệt, cảm ngộ, vịnh hoa v.v., mặt khác, thực tiễn nhiệm hiệp cũng đã phá vỡ phong cách thơ ôn nhu đôn hậu của thi đàn truyền thống, hội nhập cả hơi thơ chuộng võ trọng dũng. Từ "Sơ Đường tứ kiệt", Trần Tử Ngang đến Lí - Đỗ⁽¹⁾, Vương - Mạnh⁽²⁾, Cao - Sấm⁽³⁾ và Vương Xương Linh, Thôi Hiệu, Lí Kì, các nhà thơ lừng danh Thịnh Đường, không một ai không tràn đầy nhiệt huyết, đã nhào nặn nên biết bao tư thế nghĩa hiệp trẻ trung như rồng bay hổ vờn hăm hở hào hùng. Tráng chí chuộng võ khinh nho, giúp đời bằng "dũng", tâm hồn dám xả thân vì nghĩa, phẩm chất khinh tài hiếu thí, sùng thượng đạo nghĩa, phong độ "chẳng khoe tài năng, được khen thì xấu hổ" (Tư Mã Thiên, *Sử kí. Du hiệp biệt truyện*) cùng với tư thế hào hùng phóng khoáng vui sống yêu đời của họ so với các "dũng sĩ" trong văn học kì sĩ phương Tây nào có kém gì, nếu không phải là trội vượt hơn.

1- Lí Bạch và Đỗ Phủ.

2 - Vương Duy và Mạnh Hạo Nhiên.

3. Cao Thích và Sấm Tham

Kị sĩ châu Âu và hiệp khách Trung Hoa đều là sản phẩm của xã hội phong kiến, nhưng do truyền thống văn hoá và dân tộc khác nhau, nên tinh thần hàm chứa trong "tinh thần kị sĩ" và "khí phách hiệp khách" và sự thể hiện ra thành các mẫu người cũng hoàn toàn khác nhau.

Kị sĩ là sản phẩm của chế độ phong kiến trung cổ châu Âu, là một đẳng cấp đặc thù được bọn chúa phong kiến nuôi nấng để tiến hành chiến tranh và đàn áp nhân dân. Vì là công cụ thống trị, kị sĩ không chỉ có những tín điều chính trị rõ ràng là trung với vua, bảo vệ giáo đường, mà còn có hàng loạt chuẩn mực đạo đức luân lí và hành vi mà bọn thống trị quy định cho họ, ví như văn nhã biết lễ, trung thành với chủ nhân, phục vụ nữ chủ nhân, và từ đó phát triển thành ái mộ và sùng bái các mệnh phụ quý phái, tất cả những cái đó hợp thành nội hàm chủ yếu của cái gọi là "tinh thần kị sĩ". Hành hiệp (làm điều nghĩa hiệp) chỉ là hành vi cụ thể dưới những tín điều chính trị và quy phạm đạo đức luân lí phong kiến đó.

Hiệp sĩ của Trung Quốc cổ đại bắt nguồn ở tầng lớp "sĩ" thời Xuân thu Chiến quốc. Bấy giờ, nhà Chu suy vi, lễ pháp bại hoại, đại phu nổi dờn nắm quyền, bồi thân chấp mệnh, chủ hầu thấy đều tranh cường xưng bá, kẻ "sĩ" nắm được cái học "lục nghệ" nên được các chư hầu đang mưu đồ tự lập trọng dụng. Trung đó, các vị "khách đeo kiếm" chuyên hầu

thờ người ta bằng vũ lực, chính là thủy tổ của giới hiệp sĩ Trung Quốc.

Hiệp sinh ra ở thời loạn, được người "tri kỉ" trọng dụng, "Sĩ vị tri kỉ giả tử" (Kẻ sĩ chết cho người tri kỉ) trở thành lẽ sống được hiệp sĩ Trung Quốc tôn thờ. Do không có khuôn khổ của các tín điều chính trị "trung với vua, bảo vệ giáo đường" như các kị sĩ phương Tây, cho nên hành hiệp trượng nghĩa có "tính độc lập" và "tự do" nhiều hơn kị sĩ. Vì lấy võ để thờ người và giúp đời, hiệp sĩ Trung Quốc sùng võ chuộng dũng; vì nó không lệ thuộc vào giai cấp thống trị, không có chỗ dựa ổn định về chính trị, hiệp khách Trung Quốc trọng tri kỉ, trọng tình bạn, trọng lời hứa, vì nó giằng tính độc lập, hiệp khách Trung Quốc trọng danh dự, trọng công danh, trọng khí tiết; vì không có sự ràng buộc của các tín điều chính trị, nên hiệp khách Trung Quốc trọng sự vừa ý, chuộng tự do, truy cầu sự phóng khoáng, tất cả những điều này cấu thành thể giới tinh thần và đặc trưng hành vi của hiệp khách Trung Quốc. Hoà tan vào thơ ca, thì hình thành nên phẩm chất và diện mạo riêng của thơ du hiệp.

Hiệp khách thờ người bằng võ, thượng võ, là nội dung chung của văn học võ hiệp Trung Quốc và nước ngoài. Trong thơ du hiệp Trung Quốc cũng không thiếu những giai cú thượng võ: "Ninh vì bách phu trưởng, Thắng tác nhất thư sinh" (Thà làm cai làm đội, Hơn làm một thư sinh - Dương Quýnh *Tòng quân hành*), "Công danh chỉ ung mã thượng

thủ, Chân thị anh hùng nhất trượng phu" (Công danh nên kiếm trên lưng ngựa, quả thực anh hùng một trượng phu Sầm Tham, *Tổng Lí phó sứ phó Thích tây quan quân*). Nhà thơ ca ngợi vũ dũng, hơn nữa làm nổi bật định hướng giá trị của mình bằng cách khinh Nho: "Đại tiểu Lỗ nho niên tứ thập, Yếu gian do vị thức kim ngư" (Cả cười nho Lỗ bốn mươi tuổi, Bên lưng chưa biết cá vàng đeo - Chu Khánh Dư, *Vũ lâm lang*) Nhưng, thơ du hiệp càng chú trọng bộc lộ thế giới tinh thần của hiệp khách, viết lên cái hào khí anh phong được khơi dậy bởi tình và nghĩa: "Cảm quân ân trọng hứa quân mệnh, Thái sơn nhất trịch khinh hồng mao" (Cảm ơn vua nặng dâng tính mạng, Gieo Thái sơn nhẹ tựa lông hồng - Lí Bạch *Kết miết tử*) "Đan linh nhất cố trọng, Bất lạn bách thân khinh, Báo ân vi hào hiệp, tử nạt tại hoành hành" (Chỉ nặng tình tri ngộ, chẳng tiếc trăm thân mình, Đến ơn là hào hiệp, tử nạn vẫn tung hoành - Lô Chiếu Lân, *Lưu sinh*). Hiệp khách Trung Quốc độc lập trong xã hội như một cá thể, điểm tựa để hành hiệp trượng nghĩa được đặt trên cơ sở quan niệm ân nghĩa tương đương mà nội hàm là "tri" (biết) và "tín" (tin). Đã là tri kỉ, dẫu là áo vải cũng báo đền bằng cái chết, không từ: "Ninh vi thương quỷ hùng, nghĩa bất nhập viên tường" (Thà làm ma anh hùng, Nghĩa chẳng vào tường vườn - Trương Hoa: *Bác Lăng vương cung hiệp khúc*) "*Hoành hành tuần tri kỉ, Phụ vũ hoàn tông nhung*" (Xông, xáo liễu mình đến tri kỉ, Dẫu già lụ khụ vẫn tông quân - Lư Chiếu Lân *Kết khách thiếu niên trường hành*). Nếu không phải

tương tri, dầu là bậc vương công, cũng khó mà khiến họ khom lưng: "Kháng từ thỉnh nhậm tru bộ khúc, Tái sắc luận binh phạm nhị soái" (phản kháng chối từ cam tội chém, giận bàn quân vụ xúc phạm cả hai vị chánh phó soái - Lí Kỳ, *Biệt Lương Hoàng*), "Quy lai sử tửu khí, Bất khảng bách Tiêu Tào" (Trở về dùng hơi rượu, không chịu lạy Tiêu Tào - Lí Bạch, *Bạch mã thiên*). Nguyên tắc hành hiệp theo ơn nghĩa chứ không theo tín điều chính trị đã vun đắp đạo đức tốt đẹp của hiệp khách biết ơn tìm cách báo đáp, tiết tháo sùng giao thượng nghĩa (quý trọng tình nghĩa bạn bè) và lòng thiện xem nhẹ của cải sẵn lòng bố thí, khiến thơ du hiệp chú trọng miêu tả ý khí hào hiệp được kêu gọi bởi ân và nghĩa: "Bình sinh nhất cố trọng, ý khí dật tam quân." (Trong đời được biết đến, ý khí tràn ba quân - Lạc Tân Vương *Tòng quân hành*), "Khí cao khinh phó nạn, Thuỳ cố Yên sơn minh" (Chí khí cao coi thường tử nạn, Ai đoái nhìn bài minh Yên sơn - Vương Xương Linh, *Thiếu niên hành*), "Ý khí tương khuynh sơn khả dĩ" (Ý khí hợp nhau dời được núi - Lí Bạch *Phù phong hào sĩ ca*). Trong từng dòng từng chữ chứa chan tráng khí vượt chín tầng Tiêu Hán, tràn đầy vẻ uy nghiêm gió sương dầu dãi.

Phương diện thứ hai kêu gọi tâm chí người ta của thơ du hiệp là định hướng nhân sinh coi trọng sự nghiệp coi nhẹ huân tước.

Sự nghiệp và huân tước là sự truy cầu phổ biến của thế tục, cổ kim đông tây, người ta đều chung một ý nguyện, nhưng hiệp khách coi trọng "vinh dự" của cá nhân, con đường để đạt được vinh dự phần lớn đều là trừ nạn giải nguy, lập công, bắt hủ, hiệp khách Trung Quốc Cổ đại cũng như vậy. "Sóc Hồ thừa nguyệt khấu biên thành, Quân thư pháp vũ thiết trung kinh. Thiên tử kim đàn bá phi tướng Thiên Vu ngọc tái chấn giai binh. Kị xạ tiên minh suy nhiệm hiệp, Long thao quyết thắng trử thời anh" (Giặc Hồ nhân trăng quấy biên thành, quân thư cấm đèn tận trung kinh, Thiên tử đàn vàng bá phi tướng. Thiên Vu ả ngọc động quân binh. Kị xạ hò reo tôn nhiệm hiệp, Thao rồng quyết thắng đợi tài anh - Hạ Triệu, *Tòng quân hành*) "Phát phần khí Hàm Cốc, Tòng quân hướng Lâm Thao. Sát sá kinh bách chiến, Hung nô tận bôn đào" (Cắm phần rời Hàm Cốc, Tòng quân đến Lâm Thao, Hò hét trải trăm trận, Hung nô chạy nháo nhào - Lí Bạch, *Bạch mã thiên*). Hiệu ứng vinh dự sản sinh bởi sự nghiệp là cái gốc lập thế của hiệp khách. Mặt khác, sự nghiệp còn có thể mang lại lợi ích hiện thực cho hiệp khách, về điều này các hiệp khách Đông Tây có định hướng không giống nhau.

Ở phương Tây, kị sĩ hành hiệp trọng nghĩa, kiến lập sự nghiệp có mục tiêu chính trị rõ ràng, tức là phục vụ giai cấp thống trị, dâng quà lễ lên "chủ nhân" và "quý bà yêu mến" để mong làm vừa lòng họ. Cho nên trong văn học kị sĩ, nội dung mạo hiểm vì "chủ nhân" vì "quý bà" chiếm tỉ trọng khá

cao. Còn các hiệp khách của Trung Quốc cổ đại thì khá siêu thoát đối với những "lợi ích" mà sự nghiệp đem lại: "sự liễu phát y khứ, thâm tàng thân dữ danh" (Việc xong phải áo đi, giấu kín cả thân danh - Lí Bạch, *Hiệp khách hành*) "*Lạc nhân nhiên hậu phát y khứ, khểng tái đồ nhĩ nhất nam nhĩ*" (Người Lạc sau đó phải áo đi. Đâu chịu làm thân trai vô dụng - Vương Duy *Bất ngộ Vịnh*), "Chung nhiên bất thụ thưởng, Tu dữ thời nhân đồng" (Cuối cùng không nhận thưởng, Thẹn giống như người đời. - Lí Bạch, *Ngũ nguyệt Đông Lô hành đáp Văn thượng ông*). Thái độ của họ khi công thành không tự nhận, cho thấy mục đích nhân sinh lí tưởng của hiệp khách Trung Quốc, vừa muốn lập nên sự nghiệp bất hủ, lại vừa không bận tâm danh lợi. Bởi thế mới khi nói đến du hiệp lao ra biên tái cứu nước, thì võ gươm dương mây, hiên ngang phấn chấn, tràn đầy khí phách anh hùng; mỗi khi thuật đến sinh hoạt thường ngày thì phóng túng hưởng lạc, tiêu tiền như rác, tràn đầy phong độ bất cần danh lợi. Hai tính thần đó cùng đi vào thơ ca, hình thành nên định hướng giá trị trọng sự nghiệp khinh huân tước của thơ du hiệp Trung Quốc. Công lao đặc biệt dẹp nạn giải nguy và tấm lòng trong trắng không màng thưởng công đã làm nên nội hàm tinh thần đẹp đẽ của thơ du hiệp. Đó chính là nguyên nhân bên trong, khiến cho thơ du hiệp Trung Quốc có thể nổi bật lên trong cánh rừng văn học võ hiệp thế giới

KÌ QUAN VĂN ĐÀN ĐẠT DÀO HOÀNH TRÁNG (6):

Thơ nhạc phủ

Trương Anh

Tên gọi Nhạc phủ, khởi đầu từ Hán Ngụy. Thoạt đầu là cơ quan hành chính trông coi âm nhạc, về sau diễn biến thành một thể thơ ca cổ điển liên tục phát triển trong nhiều đời kéo dài ngót ngàn năm.

Là một cơ quan âm nhạc, Nhạc phủ thoạt tiên được lập ra ở thời Tây Hán Vũ đế. Hiệp luật để thành chế độ, là chức năng chủ yếu của nó. Ngoài việc biên soạn các nhạc khúc, huấn luyện nhạc công để phục vụ các điển lễ, yến tiệc của triều đình ra, nhiệm vụ quan trọng nhất là thu thập dân ca, bao gồm cả lời ca và điệu nhạc, một là để thoả mãn thú vui con mắt lỗ tai của đế vương, hai là nhờ "lượm lặt thơ ca" mà xem xét phong tục giúp cho việc cai trị.

Nguy Tấn về sau, chế độ Nhạc phủ không phế bỏ, song chế độ "lượm lặt thơ ca" thì không còn nữa. Nam Bắc triều, các tập đoàn thống trị mặc sức thoả thích thanh nhạc, cơ quan Nhạc phủ đã khôi phục truyền thống thu thập dân ca tục khúc, nhưng không còn có yêu cầu "quan sát phong tục",

"thi hành nhạc giáo" nữa. Tuỳ Đường về sau Nhạc phủ bị phế bỏ.

Nhạc phủ với tư cách một thể thơ, thoát đầu chỉ những thơ có thể phổ nhạc do cơ quan Nhạc phủ sưu tập từ Hán Ngụy đến Nam bắc triều. Về sau các văn nhân bắt chước các đề cũ của Nhạc phủ, mô phỏng phong cách dân ca Nhạc phủ Lương Hán để vịnh hoài trữ tình, tác phẩm tuy mệnh danh Nhạc phủ, song đại bộ phận không còn phổ nhạc, loại thơ do Tào Tháo khởi xướng này cũng được gọi là Nhạc phủ hoặc Nhạc phủ thi. Ngụy về sau, Nhạc phủ hoặc Nhạc phủ thi do văn nhân sáng tác phần nhiều nối theo phong cách đó, gọi là thể Nhạc phủ, đã hoàn toàn không có liên quan gì với âm nhạc.

Đời Đường, Bạch Cư Dị và Nguyên Chấn đế xướng Tân nhạc phủ, chủ trương "sáng tác vì vua, vì tôi, vì dân, vì vật, vì việc" (Bạch Cư Dị, *Tân nhạc phủ tự*), yêu cầu "từ chất nhi kính, ngôn trực nhi thiết, sự hạch nhi thực, thể thuận nhi tú" (từ thật mà ngắn, lời thẳng mà sát, việc đúng mà thật, thể thuận mà thoải mái), "thủ cú tiêu kì mục, tốt chương hiển kì chí" (Câu đầu nêu đề mục, chương cuối rõ chủ đề). Loại tân nhạc phủ chịu mệnh ở Lương Hán, đứng chân ở đương thời đó, quả là "lấy tai mắt làm việc thu thập thơ của triệu đình, lấy giấy bút để thay miệng lưỡi của trăm họ" (Tiêu Dịch Phi, *Hán Ngụy Lục triều Nhạc phủ văn học sử*). Dưới sự chỉ đạo của tư tưởng văn học "văn chương làm ra

phải hợp với thời, thơ ca viết ra-phải hợp với việc), sáng tác "bao giờ cũng nhằm đúng vào việc của đương thời". Thơ nhạc phủ thời này chẳng những thoát li âm nhạc, mà thậm chí cả đến các đề cũ cũng bắt tất phải dùng theo mà chỉ bất chúc phỏng theo một số đặc điểm về tinh thần về thể chế cơ bản của dân ca Nhạc phủ, đặt đề theo ý, tự thành thơ mới, "Tân nhạc phủ" chính là một thể thơ "phúng hứng thời sự".

Nhạc phủ từ thơ ca dân gian Lương Hán, biến đổi lần thứ nhất thành thơ vịnh hoài của văn nhân Ngụy Tấn, biến đổi lần thứ hai thành thơ phúng thích của người đời Đường. Giọng thơ thay đổi, song tinh thần không khác. ảnh hưởng của nó đối với thơ ca Trung quốc vừa sâu rộng vừa lâu dài.

Nhạc phủ Lương Hán; phần nhiều thu thập trong dân gian, "cảm bởi vui buồn, phát ra vì sự việc" là tinh thần sáng tác cơ bản của nó, nội dung thơ phần nhiều là tả chân cáo vấn đề xã hội. Dân ca nổi lên từ ngõ xóm, truyền bằng hình thức của miệng, đã đem lại cho thơ Nhạc phủ một hình thức tự do hoạt bát, không câu nệ số chữ, không né tránh tạp ngôn, khiến cho hình thức nghệ thuật của nó còn tự do linh hoạt hơn cả *Kinh thi* vốn lấy 4 chữ làm chính, và phong cách ngôn ngữ cũng chất phác tự nhiên hơn. *Đông môn hành*, *Bệnh phụ hành*, *Thập ngũ tông quân chính*, *Mạch thượng tang*, *Khổng tước đông nam phi* có thể coi là tiêu biểu. Thậm chí tinh thần sáng tác, hình thức thơ ca và phong cách ngôn

ngữ biểu hiện cá tính, khiến cho thơ ca "thể nhạc phủ" ngay từ đầu đã tràn trề sức sống.

Cuối Hán đầu Ngụy, cha con họ Tào (Tào Tháo, Tào Phi, Tào Thục) dùng điệu Nhạc phủ cũ phổ lời mới, biến tả chân xã hội của Nhạc phủ Luỡng Hán thành trữ tình vịnh hoài, thơ ca "chụp ảnh"⁽¹⁾ từ xã hội chuyển sang cá thể. Lí tưởng tiến bộ, hoài bão chính trị lớn lao, tình cảm xót vì dân sinh của nhà thơ do hiện thực xã hội khêu gợi, đã đem lại cho thơ một nội hàm sâu sắc và cách điệu bi tráng mà khẳng khái. *Khao lí hành*, *Giới lộ hành* của Tào Tháo, *Yên ca hành*, *Mạch thượng tang* của Tào Phi, *Lương phủ hành* của Tào Thục v.v tuy là trình bày ý mình bằng cách đổi thay nhiều lời Hán, tăng thêm chút ít tình tế và điển nhã của văn nhân, song tinh thần và khí vận về đại thể là nhất trí với Nhạc phủ Hán.

Khi các văn nhân sĩ tộc Tây Tấn chiếm lĩnh thi đàn, thì phóng khí phóng cổ của thơ Nhạc phủ rất đậm đặc. hoặc mượn đồ cổ vịnh ý xưa, đại để là nhân nguyên ý của người trước mà phô diễn thành bài, như *Diễn ca hành* của Phó Huyền, *Yên ca hành* của Lục Cơ v.v "màu - rơm hơn Chính Thủy, sức yếu hơn Kiến An (*Văn tâm điều long. Minh thi*). Sau khi nhà Tấn chuyển về đông, thể đạo truân chiền, tập đoàn thống trị sống tạm bợ qua ngày. Các đời Nam triều

(1) Nguyên văn "nhiếp tượng" nghĩa đen là chụp ảnh, đây dùng với nghĩa "lấy hình tượng", "phản ánh trực tiếp".

dâm ô xa xỉ, tiếng Ngô tiếng Sở toả nhiều sắc thái mới. Đối tượng ca vịnh không có gì ngoài bệnh tương tư trai gái. *Tỳ dạ ca, Độc khúc ca, Tây châu khúc, Trường can khúc* ..., dẫu tiếng là dân ca, thực ra đều là tả chân cuộc sống đô thị, không phải như sắc thái ruộng đồng của Nhạc phủ đời Hán. Nhạc phủ văn nhân thời này, đại để cũng như vậy. Thể chế của chúng phần nhiều là bài ngắn, phong cách diêm dúa hơi hợt. Duy có thơ Nhạc phủ của Bao Chiếu (Tống) thì tinh thần có phần gần với Hán Ngụy. Các bài *Mai hoa lạc, Đại bản tiện sầu khổ hành, Đại phóng ca hành, Đại Đông Vũ ngâm* của ông thở than về kẻ sĩ không có khí tiết, giải bày nỗi khổ đau của kẻ nghèo hèn, chế giễu phong khí chính trị ô trọc, thịnh mệnh thay cho sĩ tốt, cảnh sinh tình, bị thương dai dẳng. Trong Nhạc phủ phần hương diêm dúa thời Nam triều, thơ Nhạc phủ của Bao Chiếu khác nào một ngôi sao le lói lẻ loi giữa đêm dày, như một mỏm đá cheo leo giữa đồng thác xiết. Đề tài của Nhạc phủ Bắc triều rộng lớn hơn. Các tác phẩm tiêu biểu *Mộc Lan thi, Sắc lạc ca, Xí dục ca, Lũng đầu ca, U châu mã khách ngâm. Chiết dương liễu chi ca* v.v. đã phản ánh từ những góc độ khác nhau đời sống xã hội và tư tưởng tình cảm của nhân dân Bắc triều. Nội dung sâu sắc rộng lớn, tình cảm thẳng thắn chân thành. Ngôn ngữ chất phác tự nhiên, phong cách khoẻ khoắn mới mẻ. Trên kế thừa được truyền thống Hán Ngụy, dưới khởi phát được phong khí mới của Tuỳ Đường.

Tuỳ Đường và sau Tuỳ Đường, thơ Nhạc phủ rất thịnh. Thịnh Đường trở về trước, phần nhiều phát huy truyền thống Nhạc phủ văn nhân Hán Ngụy, còn Trung Đường về sau, thì Tân Nhạc phủ nổi tiếng hơn. Nhưng bất luận là tập dụng đề cũ để nói ra ý mình, hay là mở con đường mới, tự lập đề mới ý mới, thì Nhạc phủ của người đời Đường đều đã xua tan cái mùi hương phấn lụy là của thơ Nhạc phủ Nam triều, phát huy sáng tỏ tinh thần sáng tác hiện thực chủ nghĩa "phát ra vì sự việc" (Duyên sự nhi phát) của Nhạc phủ Hán Ngụy, chẳng những đề tài và nội dung rộng lớn sâu sắc, mà khí phách, tâm hồn và phạm vi cũng bao quát thâm trầm hơn do những biến đổi của thời đại. Cho nên Nhạc phủ đời Đường đi theo tinh thần của Nhạc phủ Lương Hán, là tập đại thành của Nhạc Phủ văn nhân.

Quách Mậu Thiến đời Tống thu thập được 5283 bài thơ Nhạc phủ từ Hán Ngụy đến Đường Ngũ đại, biên soạn thành *Nhạc phủ thi tập* 100 quyển, chia ra 12 loại lớn là Giao miếu ca từ, Yến xạ ca từ, Cổ xúy khúc từ, Hoành xúy khúc từ, Tương hoạ ca từ, Thanh thương khúc từ, Vũ khúc ca từ, Cầm khúc ca từ, Tạp khúc ca từ, Cận đại khúc từ, Tạp ca dao từ, Tân Nhạc phủ từ, trong đó Giao miếu, Yến xạ, Cổ xúy, Hoành xúy, Vũ khúc là thuộc về "quan nhạc", chủ yếu là văn học miếu đường; Tương hoạ, Thanh thương, Cầm khúc, Tạp khúc là thuộc về "thương nhạc", phần nhiều là tác phẩm vô danh lưu truyền trong dân gian. Hai loại trên đều có nhạc, còn Cận đại khúc, Tân Nhạc phủ và Tạp ca dao từ

thì không nhất thiết là tác phẩm có nhạc. Cách biên tập và phân loại của họ Quách đại thể đã phản ánh được sự phát triển và biến đổi thời đại của thơ Nhạc phủ.

Thơ Nhạc phủ ra đời trên cơ sở yêu cầu "vui tai mắt" và "xem phong tục" của đế vương phong kiến, nhưng bước phát triển và ảnh hưởng của nó đã vượt xa ra ngoài phạm vi công lợi của giai cấp thống trị.

Trước hết, truyền thống thơ ca hiện thực chủ nghĩa được phát huy và đề cao. Sau *Kinh Thi*, thơ hiện thực chủ nghĩa trầm lắng mất mấy trăm năm, thơ Nhạc phủ ra đời không những mang lại sức sống thanh xuân cho thơ, mà còn khiến cho truyền thống sáng tác hiện thực chủ nghĩa do *Kinh Thi* khai sáng được kế thừa và phát huy, và chức năng, yêu cầu "xem phong tục" của Nhạc phủ đời Hán đã xác lập thêm một bước địa vị của chủ nghĩa hiện thực trong thơ Nhạc phủ. Ngụy Tấn về sau, bất luận là tập dụng đề cũ của Nhạc phủ để trừ tình vịnh hoài, hay là các bài tức sự nổi tiếng, các bài phóng hứng thời sự, tất cả đều hấp thu sức mạnh và dinh dưỡng từ trong Hán Nhạc phủ chất phác tả chân, từ đó, khiến cho chủ nghĩa hiện thực toả sáng mạnh mẽ, đảm bảo cho thơ ca cổ điển Trung Quốc có được cái thể vững bền, công lao kế thừa đời trước khởi phát đời sau của thơ Nhạc phủ thật là rõ ràng.

Thứ hai, thể thơ Nhạc phủ luôn luôn đổi mới, đóng vai trò quan trọng trong diễn biến và phát triển của thể thơ ở Trung Quốc.

Nhạc phủ Lương Hán phần nhiều là thơ tạp ngôn, thường thường lấy câu năm chữ và câu bảy chữ làm chính, có chen những kiểu câu dài ngắn không đều. Sự xuất hiện lặp đi lặp lại của câu năm chữ và câu bảy chữ, cùng những ưu điểm vốn có của hai kiểu câu này và tiết tấu và sức biểu hiện, dần dần được các văn nhân phát hiện và trở thành miếng đất tốt cho thơ cổ thể ngũ ngôn và thất ngôn đời sau ra đời.

Nhạc phủ Nam Bắc triều lấy bài ngắn 4 câu 5 chữ làm chính thỉnh thoảng có thể tạp ngôn. Những bài thơ ngắn 4 câu 5 chữ, tứ thơ sâu sắc, phong cách mới mẻ, hình thức đều đặn cân đối, thanh luật tự nhiên, mở đường cho sự phát triển của thơ ngắn trữ tình Trung Quốc. Về sau, trải qua sự mô phỏng và gia công của văn nhân Nam Bắc triều, đến đời Đường thì diễn tiến thành "tuyệt cú" ngũ ngôn cận thể, trở thành một trong những hình thức thơ ca giàu sức sống nhất của thơ ca cổ điển Trung quốc.

Thứ ba là phong cách thơ chất phác tự nhiên trải hàng ngàn năm. Thơ Nhạc phủ bắt nguồn từ dân ca, ngôn ngữ mộc mạc, sống động, giàu khẩu ngữ. Còn chức năng "vui vẻ giải trí" của Nhạc phủ đời Hán, lại đòi hỏi thơ có tính tiết

tấu rất mạnh, cho nên thơ Nhạc phủ trong cái tự nhiên mặc mạc lại có chất nhạc trầm bổng du dương, điều này có tác dụng kêu gọi và tham khảo về nghệ thuật cho thơ văn nhân đời sau. Xét trên ý nghĩa đó, thì nếu tách rời khỏi thơ Nhạc phủ, sẽ không thể hình dung được sự phát triển của thơ cổ điển Trung quốc.

Thơ Nhạc phủ chẳng những có ý nghĩa quan trọng đối với sự phát triển của thơ ca cổ điển Trung quốc, mà còn có tác động quan trọng cả đến phát triển xã hội. Trên mảnh đất văn hoá thơ Trung quốc, từ xưa đã có quan niệm đạo thơ thông với chính sự, kinh bang trị quốc, bổ sát thời chính, tiết đạo nhân tình, thường nhờ sức thơ, mà thơ Nhạc phủ rõ ràng là sự vận dụng thành công nhất. Hiện tượng văn hoá thơ đặc thù này phải nói là hiếm thấy trong văn hoá các dân tộc khác.

KỶ QUAN VĂN ĐÀN DẠT DÀO HOÀNH TRẮNG (7):

Truyện Truyền Kỳ Dời Đường.

Lưu Anh

Văn đàn đời Đường đã vun tưới nở đẹp hai bông hoa rực rỡ: một là thơ và một nữa là truyện kỳ đời Đường. Truyện kỳ tức chỉ các tiểu thuyết văn ngôn đoản thiên của đời Đường, thường ta đã căn cứ vào đặc trưng của loại tiểu thuyết này là kể lại những sự việc kỳ dị, dùng "truyện kỳ" để đánh dấu các tác phẩm chuẩn của thể văn mới ra đời, phân biệt với cổ văn chính thống từ trước. Truyện kỳ đời Đường, người thời Tống đã đánh giá là "dữ thi luật khả xưng nhất đại chi kì" (cùng với luật thơ đáng gọi là chuyện lạ của một thời đại - Đào Nguyên cư sĩ *Đường nhân tiểu thuyết tự dẫn Ngũ triều tiểu thuyết*). Nhưng số phận của truyện kỳ xưa nay kém xa vận số vẻ vang may mắn của thơ Đường. Người ta, một mặt luôn luôn bị cuốn hút bởi các tác phẩm đó, nhưng mặt khác lại cho rằng những tác phẩm loại như vậy thật khó lòng bước lên được thêm "đại nhã". Các văn nhân phái chính thống gọi chúng bằng "truyện kỳ" với tất cả thiên kiến chế giễu chúng là "vô thực bác tạp" để tỏ ý phân biệt với cổ

văn cao nhã. Tuy nhà cổ văn đại gia đời Đường là Hàn Dũ đã từng công nhiên đem cả Khổng Phu tử "do hữu sở hí" ⁽¹⁾ ra để làm lá chắn, cho rằng "thuyết bác tạp" sáng tác ra có tính chất đùa cợt hí hước cũng không có hại gì cho đạo của Nho gia. Nhưng cũng chẳng thực sự thay đổi được đăi ngộ bất công của người ta đối với truyền kì đời Đường. Truyền kì đời Đường được đánh giá công bằng, là chuyện mới gần đây.

Truyền kì đời Đường đã kế thừa hấp thu tinh túy của truyền thuyết thần thoại cổ đại Trung Quốc, của văn học sử truyện và tiểu thuyết chí quái Lục triều. Còn với đương thời, thì được nuôi dưỡng bởi kinh tế phồn vinh, văn hoá phát đạt và thơ ca đại diện cho thành tựu cao nhất của văn học đời Đường, đã tăng thêm sức hấp dẫn nghệ thuật cho tiểu thuyết truyền kì. Trong nhiều truyền kì ưu tú, thơ ca chiếm một tỉ trọng đáng kể. Nhờ sức truyền cảm nghệ thuật trữ tình của thơ ca khiến cho truyền kì tỏ ra đẹp đẽ cả tình ý lẫn lời văn. Thơ và tiểu thuyết tô điểm cho nhau, như *Trường hận ca truyện* với *Trường hận ca* nổi tiếng song song, châu liên bích hợp, truyền thành giai thoại trên văn đàn. Lại còn âm nhạc, vũ đạo, thư pháp, hội hoạ... thành tựu của các hình thức nghệ thuật này thời Đường cũng làm phong phú thêm sức biểu hiện nghệ thuật của tiểu thuyết truyền kì. Như *Du tiên*

1. Còn có lúc đùa.

quạt mô tả dáng múa của chị Năm: "Bền mềm mại đứng lên, thuót tha nhẹ bước, uyển chuyển tựa rồng cuốn, chấp chới như chim hộc bay. Quay mặt lại thì như gương sen dội nắng, vươn mình lên thì như gió lướt liễu mềm. Nghiêng mày liếc trộm thì hết sức lẳng lơ, bước chậm đi nhanh, thì cực kì điệu bộ. Áo the lỏng lảnh, như phượng màu vờn mây, áo gấm dập dừ, như loan xanh soi nước. Ngàn con mắt đẹp, trên trời mất ánh sao băng, một tay chống lưng, Lạc phổ then khi xuống tuyết" đã vẽ nên dáng múa tuyệt vời của chị Năm, là bức ảnh chân thực của nghệ thuật vũ đạo đời Đường.

Tác giả của truyện kì đời Đường, nói chung đều là sĩ tử có tu dưỡng văn hoá, điều này có liên quan với chế độ khoa cử hoàn thiện và kèm theo đó là phong thái làng Nho đời Đường. Đương thời kẻ sĩ muốn bước lên hoạn lộ thì phải lao vào khoa cử. Trước khi ứng thí, họ phải xin gặp các bậc đại quan quyền quý hoặc các tay cự phách văn đàn, dâng văn lên họ, mong được họ đề mắt tới, để khảo quan nhớ được tên mình, lót đường cho khoa cử. Triệu Ngạn Vệ đời Tống nói trong *Văn lộc mạn* sao: "Cử nhân đời Đường, trước hết dựa vào các hiển nhân (người hiển đạt) thời đó để đạt tên họ lên chủ ti, rồi sau đó dâng những bài mình làm, qua mấy hôm lại gửi tiếp, gọi là "ôn quyền". Như *U quái lục*, *truyện kì* đều là như vậy. Bởi loại văn này có đủ các thể, có thể thấy được sử tài, thì bút và nghị luận. Đến tiến sĩ thì phần nhiều lấy thơ làm lễ vật". Có lẽ thoát đầu "ôn quyền" phần nhiều là thơ Đường, dần dần đến Khai Nguyên, Thiên Bảo về sau,

"người ta lần lượt chán dần thơ, thế là có người bỏ cả tiểu thuyết vào trong bài thi, hơn nữa thế rồi vẫn đổ. Cho nên nhiều người trước kia không thích tiểu thuyết, đến lúc này cũng viết tiểu thuyết. Vì thế mà tiểu thuyết truyền kì rất thịnh một thời" (Lỗ Tấn, *Trung Quốc tiểu thuyết lịch sử biến thiên*). Một thể văn nào đó, gắn liền với việc thi cử làm quan của văn nhân, thì có nhiều văn nhân lao vào thử sức, tự nhiên thúc đẩy thể văn ấy phát triển, nâng cao trình độ của thể văn ấy lên. Thời Trung Văn Đường, sáng tác truyền kì đi vào thời hoàng kim, nhiều tác phẩm nổi tiếng ra đời liên tiếp. Như các tác phẩm ưu tú nhất trong tiểu thuyết truyền kì *Trưởng hận ca truyện*, *Liễu Nghị truyện*, *Oanh Oanh truyện*, *Câu nhiêm khách truyện* (truyện người khách râu xoắn)... đều là tác phẩm của thời kì này.

Đề tài truyền kì đời Đường khá rộng rãi trên từ đế vương khanh tướng, hậu cung phi tần, dưới đến sĩ tử thương nhân, ăn mày gái điếm, tang đạo ni cô, nô bộc thị tì, hiệp sĩ dịch phu, thợ giỏi khéo nghề, lại còn cả thần tiên ma quái. Nhân vật hoặc sự tích trong các tiểu thuyết này đều có đặc điểm "kì", quanh co li kì, quỷ quyết khác thường, có sức tưởng tượng phong phú và sắc thái tình cảm nồng đậm. Trong tiểu thuyết có tác phẩm thở than về trần thế đổi thay, phú quý như mây nổi, như *Chấm trung kí*, *Đông thành phụ lão truyện*; có truyền thuyết li kì tài khéo lạ thường, như *Cổ kính kí*, *Bổ giang tổng bạch viên truyện*; có truyện đề cao Phật đạo linh nghiệm như *Nam Kha thái thú kí*... Nhưng đề

tài mà các tác giả truyền kì chung tình miêu tả là tình yêu và nghĩa hiệp. Ở loại tác phẩm này, tác giả như dốc hết tình cảm lãng mạn nồng nhiệt của mình, đến nay đọc vẫn khiến người ta sôi máu. Các tác phẩm nổi tiếng kể chuyện tình yêu thì có *Hoắc Tiểu Ngọc truyện*, *Lí Oa truyện*, *Trường hận ca truyện*, *Oanh Oanh truyện*... Hồng Mai đời Tống khen rằng: "Tiểu thuyết đời Đường không thể không thuộc, những chuyện tình nho nhỏ, mà duyên dáng buồn thương, thật có thần ngộ mà không tự biết". Trong đó có những truyện nồng nhiệt ca ngợi tình yêu tha thiết chân thành như *Li hôn kí*, biểu đạt chủ đề tình yêu mạnh hơn cái chết, kể chuyện cô gái xinh đẹp lìa hôn đi theo Vương Trụ, cuối cùng đã được kết cục mỹ mãn. Có truyện đồng tình thông cảm với người con gái bị tình yêu giày vò, cũng có truyện lên án gay gắt quan niệm thế tục lạnh lùng vùi dập tình yêu. Truyện nào cũng khiến người ta ngậm ngùi sa lệ. Như *Hoắc Tiểu Ngọc truyện* kể câu chuyện cô gái lầu xanh Hoắc Tiểu Ngọc với chàng Lí Ích. Lí Ích "chỉ non thể biến" thể cùng Tiểu Ngọc mãi mãi yêu thương, nhưng về sau đã phản bội lời thề, bỏ rơi nàng, nàng rốt cuộc ôm hận mà chết, trước khi chết đã trách mắng Lí Ích một cách đau xót: "Thiếp là con gái, bạc mệnh như nàng; chàng là trượng phu bạc tình như chàng vậy. Má hồng răng trắng, nuốt hận lìa đời; nhà có mẹ già, không ai phụng dưỡng.... Lí quân Lí quân, giờ đây vĩnh quyết, sau khi thiếp chết, tất thành ma thiêng, thê thiếp của chàng, sẽ không yên ổn!". Đoạn kết của tiểu thuyết tuy gần

như quái đản, nhưng lại thống khoái lâm li, thể hiện tình thân phục thù của nhân dân lớp dưới đối với giai cấp thống trị. Người thời Đường sùng chuộng nghĩa hiệp, "Bạch nhãn thù bất nghĩa, hoàng kim khuynh hữu vô. Sát nhân hồng trần lí, Báo đáp tại tư tu" (Kiếm trắng thù bất nghĩa, Vàng nén nghiêng có chăng⁽¹⁾). Giết người trong bụi cỏ, Báo đáp chỉ tắc gang - Đỗ Phủ, *Khiến truyện*) ca ngợi nhiệt huyết và tình cảm hào hùng của hiệp sĩ, trong truyện kì thì có các truyện *Cầu nhiêm khách truyện*, *Hồng tuyến truyện*, *Côn Luân nô*, *Nhiếp Ân nương*, *Tạ Tiểu Nga truyện* là tiêu biểu. Trong đó, *Cầu nhiêm khách truyện* lấy chuyện quen biết giữa ba người Hồng Phất Nữ, Lý Tịnh và Cầu nhiêm khách, làm nội dung, màu sắc truyện kì rất đậm. Hồng Phất "có vẻ đẹp người trời, chứa tài nghệ hơn đời", anh hùng đoán giữa trần ai; Lý Tịnh "thần khí trong sáng, tài nghệ hơn người", khí vũ siêu phàm; Cầu nhiêm khách thì khảng khái hào phóng, trượng nghĩa sơ tài, kiến thức trác việt mà hành động quý bí. Người đời sau gọi bộ ba ấy là "phong trần tam hiệp". Những cuộc kì ngộ và tráng cử như vậy đã thoả mãn được khát khao và ngưỡng vọng của người đời đối với tinh thần nghĩa hiệp. Ngay trong những câu chuyện tình thương cảm triển miên như *Hoắc Tiểu Ngọc truyện*, *Liễu Nghị truyện* cũng đều có những nghĩa cử của các hiệp sĩ "kiến nghĩa dũng

1. Ý nói "Vàng làm đao lợn có thành không, không thành có" tựa như tục ngữ ta "nén bạc đâm toạc tờ giấy". (ND)

vi, bạt đao tương trợ" (thấy việc nghĩa là hàng hái làm, rút đao giúp đỡ). Nhưng giữa lúc Tiểu Ngọc đau lòng tột độ nhất, thì một khách áo vàng giữa đường thấy chuyện bất bằng đã kèm Lí Ích về với Tiểu Ngọc, hoàn thành điều tâm nguyện cuối cùng của nàng. *Liễu Nghị truyện* viết câu chuyện người với thần yêu nhau, thần quái, ái tình và nghĩa hiệp ba yếu tố đan xen, nổi bật hơn cả là tính cách cương nghị, hào sảng, thành tín và khiêm cung của Liễu Nghị. Chính các nghĩa cử này đã đem lại niềm tin cho loài người chiến thắng số phận của mình, vì thế được người ta yêu thích.

Thành tựu nghệ thuật của tiểu thuyết truyền kì được biểu hiện thông qua hình thức nghệ thuật đẹp đẽ, dạt dào tình cảm lãng mạn, có ma lực nghệ thuật cuốn hút ghê gớm. Một loạt điển hình nghệ thuật do nó sáng tạo ra, đã rung động lâu dài tâm hồn người đọc như Hoắc Tiểu Ngọc, Lí Oa, Oanh Oanh, Hồng Phát, Hồng Tuyền, Bộ Phi Yên, Thiên Nương, Liễu Nghị, Trương Sinh, Lí Ích, Cầu Nhiêm khách... đều là những hình tượng nhân vật giàu sức sống nghệ thuật có được giá trị tham khảo rất tốt cho các hình thức nghệ thuật khác như hí kịch và tiểu thuyết. Các thời đại Tống, Nguyên, Minh, Thanh, số lượng tiểu thuyết và hí khúc lấy đề tài truyền kì đời Đường để tiến hành tái sáng tác nhiều vô kể và lưu truyền rất rộng với ý nghĩa sâu sắc, đáng gọi là một kì quan cả trong lịch sử văn học thế giới. Như *Lì hôn kí* cải biên thành *Thiên nữ li hôn*, *Chẩm trung kí* cải biên thành *Hoàng lương mộng* và *Hàm Đan kí*, *Liễu Nghị truyện*

cải biên thành *Liễu Nghị truyền thư* và *Thần trung lâu*, *Hoắc Tiểu nương truyện* cải biên thành *Ngô đông vũ*, *Trường sinh điện* còn *Oanh Oanh truyện* cải biên thành *Hội Chân kí* và *Tây sương kí*, *Câu Nhiễm khách truyện* cải biên thành *Hồng Phát kí* và *Nữ trượng phu truyền kì*, *Bác dị chí*. *Bạch xà kí* cải biên thành *Bạch xà truyện*, *Lôi phong tháp*... Bồ Tùng Linh đời Thanh dùng "phương pháp truyền kì" sáng tác *Liêu trai chí dị*. Các hí khúc và tiểu thuyết này đến nay vẫn là bộ phận tổ thành quan trọng trong đời sống nghệ thuật của mọi người. Truyền kì đời Đường kế thừa người đời trước khởi phát đời sau, và ảnh hưởng đến cả lịch sử sáng tác văn học suốt mấy trăm năm sau, có thể thấy sức sống của nó mạnh mẽ và dồi dào biết chừng nào.

Cổ kính kí (Truyện chiếc gương xưa) trong truyền kì đời Đường thường được coi là tác phẩm thành thực đầu tiên. Lấy sự được mất tấm gương xưa làm sợi dây, nó đã xâu chuỗi nhiều câu chuyện kì lạ lại với nhau. Kết cấu này bây giờ xem lại rất giống với *Chuyện mười ngày* hoặc *Nghìn một đêm* lẻ thu nhỏ. Nhưng trong tiểu thuyết Trung Quốc trước đó không thể tìm thấy truyền thống tương tự. Cái khung kết cấu ấy bắt nguồn từ tập chuyện cổ Ấn Độ *Ngũ độ thư* và chuyện kinh Phật Ấn Độ, rất nhiều truyền kì đời Đường nổi tiếng hầu hết đều có thể tìm thấy cội nguồn trong chuyện Ấn Độ và trong kinh Phật, đặc biệt là văn học Phật giáo đã có ảnh hưởng đến sáng tác truyền kì không chỉ về nội dung mà cả về thể tài và kết cấu. Trong các sách như Phật điển

Lục độ tập kinh dịch sang Trung văn ở thời Ngụy Tấn, thường có những thiên chương lồng ghép các câu chuyện "nghệp báo" trần gian vào với nhau. *Cổ kính kí* đã được sự gợi ý như vậy. Những chuyện "li hồn", "hồn du" trong truyền kì đời Đường tuy rằng li kì, như các chuyện *Chấm trung kí*, *Nam Kha thái thú kí*, song hình mẫu của nó đã có trong loại chuyện "ảo mộng" và "hồn du" ở Kinh Phật. Người Ấn Độ tin rằng, khi người ta ngủ, linh hồn có thể rời xác mà đi du hành. Hơn nữa linh hồn có thể nói cười thức ngủ với người ta, không khác bao nhiêu với người sống, như Thiến Nương trong *Li hồn kí* "linh hồn xuất khiếu" đi theo Vương Trụ chung sống bao năm, tưởng chừng rất kì dị hấp dẫn, song cũng không phải là sáng tạo độc đáo. Lại như *Chấm trung kí*, chép chuyện đạo nhân Lã Ông trên đường đi qua Hàm Đan, gặp chàng thiếu niên Lư sinh trong quán trọ, trong khi cười nói Lư sinh thường thở than nhân sinh bất đắc chí, nói xong buồn ngủ, Lã Ông lấy chiếc gối trong bọc đưa cho chàng, thế là Lư sinh được nếm đủ mùi phú quý và ưu hoạn ở trong cõi mộng. Ý tưởng ấy bắt nguồn từ câu chuyện trong kinh Phật của Ấn Độ. *Tập báo tạng kinh*, quyển 2 *Sa La Na ti khuu vi* Ác sinh sở khổ não duyên kể rằng con vua Ưu Diễn xưa tên là Sa La Na xuất gia học đạo bị Ác sinh làm khổ nhục, đã cáo từ hoà thượng Ca Chiên Diên mà về nhà. Hoà thượng bảo Sa La Na ngày mai hãy đi, thế là Sa La Na trong chiêm bao tối đó đã trải qua kiếp nạn sau khi về nhà. Rõ ràng loại chuyện này đã gợi ý cho truyền kì đời

Đường. Thời kì phồn vinh của Phật giáo giảng kinh, tức "tăng kinh" và biến văn thuyết xướng dân gian tức "tục giảng" vừa vạm là thời đại hoàng kim của tiểu thuyết truyền kì, đó không phải là điều ngẫu nhiên. Nhưng truyền kì đời Đường đã hoà tan các chuyện đó khá nhuần nhuyễn, kể lại tế nhị và khéo léo hơn, tình tiết li kì hấp dẫn hơn. Cõi Trời cõi người thiên biến vạn hoá, lắm vẻ diệu kì, giàu sức biểu hiện và sức truyền cảm hơn. Trình độ nghệ thuật cao hơn hẳn so với các chuyện kể trong Kinh Phật.

Một số câu chuyện thuyết pháp trong kinh Phật, ở đất nước phát nguyên của nó đã vẳng bóng từ lâu, nhưng trên cơ sở hình mẫu của chúng, qua cải tạo, rót tinh thần văn hoá Trung Quốc vào đó mà sản sinh ra truyền kì đời Đường, thì đến nay lại vẫn lung linh sức sống. Tình hình đó cũng có thể nói tương tự như Sếch-xpia nâng truyền thuyết dân gian Đan Mạch lên thành Ham - lét, Swift từ trong kịch điển viên I-ta-lia mà biến hóa ra *Gu - li - ve du kí* vậy. Truyền kì đời Đường vay mượn câu chuyện Phật giáo như những tài liệu nguyên thủy, rót sức sống mới vào đó, khiến nó thăng hoa thành tác phẩm văn học "bàn nhất", mãi mãi toả sáng trong kho tàng văn học thế giới.

KỶ QUAN VĂN ĐÀN SÓNG MẠNH TRÀO DÂNG

(8) Chí Quái

Bạch Dục

Chí quái là sự phân loại tiểu thuyết riêng Trung Quốc có. Chí là ghi, quái là lạ, tức là những việc kỳ quái, quái gì, biến dị, quỷ thần ma quái. Từ "chí quái" sớm nhất thấy ở *Trang Tử Tiêu dao du*: "Tế hài giả, chí quái giả dã". Tế hài, có người cho là tên sách; nhưng nhiều người cho là tên người. Tế Hài là người chuyên ghi chép những chuyện quái dị. Bấy giờ "chí quái" chưa dùng để xác chỉ một loại tác phẩm, nhưng đời sau gọi những tiểu thuyết chuyên ghi chép các câu chuyện quái dị là "chí quái" thì đúng là từ đây mà ra.

"Chí quái" khởi nguồn từ vụ thuật thần thoại và truyền thuyết dân gian cổ đại. Phôi thai sớm nhất của tiểu thuyết Chí quái, phải kể *Sơn hải kinh*. Tác phẩm này đại để hoàn thành trong khoảng từ Chiến Quốc đến Tần Hán, tác giả không rõ là ai, hẳn là do tay nhiều người. Trong đó *Sơn kinh* 5 quyển, *Hải kinh* 13 quyển, *Tứ khố toàn thư tổng mục* để yếu nói nó là "tiểu thuyết chi tối cổ giả" (tiểu thuyết xưa nhất), Hồ Ứng Lâm đời Minh gọi nó là "cổ kim ngữ quái chi tổ" (Ông tổ kể chuyện quái lạ xưa nay). Cả pho sách chỉ hơn

ba vạn chữ, nhưng bao hàm những thần thoại truyền thuyết về dân tộc, địa lý, lịch sử, thiên văn, khí tượng, khoáng sản, sinh vật, rất nhiều phương diện của Trung Quốc cổ đại, nội dung hoang đường kinh khủng, "đa kỳ quái quái đáng chi ngôn" nghĩa là nhiều lời kỳ quái, lạ lùng (Quách Phác đời Tấn, *Chú Sơn hải kinh tự*). Thí dụ như nói rằng hải hoang nội ngoại, tồn tại đủ hình đủ loại cổ quốc. Có một nước Vô Khái, cư dân ở đó không có ruột, cũng không có phân biệt nam nữ, ăn đất, sau khi chết 120 năm lại sống lại. Còn dân nước Nhiếp Nhi thì có đôi tai to, một tai trái làm chiếu, một tai làm chân đạp. Người nước Quân Tử đội mũ đeo gươm, hay nhường nhịn không tranh giành. Còn ghi chép nhiều đế vương thượng cổ trong truyền thuyết. *Cổn Vũ trị thủy* chép: "Hồng vũ thao thiên, Cổn thiết Đế chi tức nhường dĩ yên hồng thủy, bất đãi Đế mệnh. Đế lệnh Chúc Dung sát Cổn ư Vũ giao. Cổn phúc sinh Vũ. Đế mãi mệnh Vũ tốt bổ thổ dĩ định cử châu" nghĩa là "Nước lụt ngập trời, Cổn ăn trộm tức nhường (thứ đất sinh sôi) để chặn nước lũ, không chờ lệnh Đế. Đế sai Chúc Dung giết Cổn ở Vũ Giao. Bụng Cổn sinh ra Vũ. Đế bèn sai Vũ bày đất để định chín châu. Cổn ở đây là anh hùng bị sát hại vì đã cứu vớt loài người cũng giống như sự tích Prometheus ăn trộm lửa trời cho nhân loại trong thần thoại Hy Lạp. "Hình thiên" là hình tượng một anh hùng phản kháng thiên đế khác "Hình thiên dĩ Đế tranh thần. Đế đoạn kỳ thủ, táng chi Thường Dương chi sơn. Nãi dĩ nhũ vi mục, dĩ tể vi khẩu, thao can thích dĩ vũ" (Hình

thiên tranh thần với Đế. Đế chặt đầu Hình Thiên chôn ở núi Thường Dương. Hình thiên bèn lấy vú làm mắt, lấy rốn làm miệng, vung khiên giáo mà múa) Ngoài ra "Nữ Oa thị chi trường "(Ruột bà Nữ Oa) hoá làm mười thần; con gái Viêm Đế là Nữ Oa chết đuối biến thành chim Tinh vệ; chiếc gậy của Khoa Phụ hoá thành rừng đào. Những hình tượng kỳ ảo quái dị, những đề tài lạ lùng quái đản đã đặt cơ sở cho huyền tưởng của chí quái.

Hán Ngụy về sau cho đến Lục triều, sách chí quái ra đời ngày càng nhiều : *Liệt dị truyện*, *Sưu thân ký*, *Bác vật chí*, *Thập Di ký*, *Sưu thân hậu ký*... liên tiếp xuất hiện tạo thành thời đại hoàng kim của tiểu thuyết chí quái. Đặc trưng của chúng trước hết là "*tùng tàn, tiểu ngữ*" (nhặt nhạnh chuyện vặt) "đạo thính đồ thuyết" (chuyện kể ngoài đường), nói chung là những mẫu ngắn gọn, kỳ lạ gồm những truyền thuyết của miệng và chuyện kể dân gian, không trang nghiêm chính thức gì, người biên soạn chỉ chép lại coi là sự thật. Thứ hai là cổ xúy vu thuật, lẫn lộn Phật Đạo, bày đặt quỷ thần, đề cao linh dị, vừa có truyền thuyết dân gian hoang dã kỳ ảo, lại vừa tiếm nhiễm chất mê tín tôn giáo, thiên đường, địa ngục, nhân quả báo ứng. Thứ ba là đã bước đầu có quy mô của tiểu thuyết theo nghĩa hiện đại, tuy chưa phải là "cố ý làm tiểu thuyết" nhưng đại thể đã có cốt truyện và tình tiết, tính cách nhân vật đã bắt đầu trở nên rõ rệt. *Chuyện Tam vương trúng* (Mộ ba vua) trong *Sưu thân ký* của Can Bảo đời Tấn kể rằng Can Tương và Mạc Da nước

Sở đúc kiếm cho Sở vương, đúc xong kiếm thì bị giết. Vợ Can Tương bấy giờ đang mang thai, sinh ra đứa con không biết mặt bố, đặt tên là Xích Tị (mũi đỏ), mang thanh kiếm đi báo thù cho cha. Gặp một hiệp khách, khách nói rằng có thể trả thù được cho con, con bèn cắt cổ tự vẫn. Khách xách lấy đầu con, đến yết kiến Sở vương, bỏ vào vạc canh mà nấu. "Nấu cái đầu ba ngày ba đêm không rửa, mà còn nhảy múa trong canh, trợn mắt giận dữ". Khách lừa Sở vương đến xem, lấy kiếm chặt đầu Sở vương, đoạn rồi tự vẫn, cả ba cái đầu cùng như ra, không tài nào phân biệt được, đành đem táng chung và đặt tên là Tam vương trủng. Câu chuyện truyền thuyết này đã phản ánh ý thức phản kháng mạnh mẽ của người bị áp bức, ca ngợi tinh thần phục thù và dũng khí hi sinh thân mình dám làm việc nghĩa của họ. Chuyện bạch thủy tổ nữ trong *Sưu thần hậu ký* để là Đào Tiềm đời Tấn soạn, là một truyền thuyết dân gian đẹp đẽ sinh động: Anh nông dân nghèo Tạ Đao cực khổ lam làm khiến Thượng đế cảm động sai Ngân hà tiên nữ hoá thân làm Bạch thủy tổ nữ giấu mình trong một con ốc nhồi xuống giúp chàng "trông nhà nấu cơm (thủ xá xuy phanh). Khi chàng khám phá ra điều bí mật, tiên nữ bèn nhân lúc "thiên hốt phong vũ, hấp nhiên nhi khứ" (Trời bỗng nổi gió mưa, khép lại mà đi), nhưng còn để lại cho chàng một chiếc vỏ ốc to, trong đựng thóc gạo khiến chàng có cuộc sống khá giả. Hình tượng Bạch thủy tổ nữ chất phác, siêng năng, bình dị gần gũi đã gửi gắm lý tưởng thuần phác của nhân dân lao động trong đó.

Đồng thời cũng có những tiểu thuyết chí quái hấp thu các chuyện Thích, Đạo mà thành: Dương Tiễn thư sinh trong Tục Tể Hải ký của Ngô Quân đời Lương viết chuyện Hứa Ngạn công cái lồng ngỗng đi trên đường núi, gặp một thư sinh, nói rằng chân đau xin cho được ngồi nhờ vào trong cái lồng ngỗng. Hứa Ngạn đồng ý. Anh thu mình vào lồng, lồng không to thêm, anh thư sinh cũng không nhỏ đi, Hứa Ngạn không cảm thấy nặng mà ngỗng cũng không kinh sợ. Lúc nghỉ, thư sinh ra khỏi lồng, nhả trong mồm ra một cái tráp đồng, trong đựng đầy nem công chả phượng, lại nhả trong mồm ra một cô gái cùng ăn. Thư sinh say nằm lăn ra, cô gái nhả trong mồm ra một chàng trai, chàng trai lại nhả trong mồm ra một cô gái, hai đôi cùng nằm. Thư sinh sắp tỉnh thì cả lũ trai gái lại lần lượt nuốt vào, cuối cùng đều vào hết trong mồm thư sinh mà đi. Hình mẫu của chuyện này là ở *Cựu tạp thí dụ kinh* của Thiên Trúc, *Linh quỷ chí* của họ Tuân đời Đông Tấn cũng đã lấy làm chuyện Ngoại quốc đạo nhân (Đạo nhân nước ngoài), nhưng *Tục Tể Hải ký* kể tỉ mỉ và hấp dẫn nhất. Qua những câu chuyện nuốt vào nhả ra đó, chúng ta có thể nhìn thấy nhân tình thế thái của xã hội hiện thực. Lỗ Tấn nói trong Trung Quốc tiểu thuyết sử lược: "Chuyện Thiên Trúc cũng lưu truyền ở đời, văn nhân thấy nó mới lạ thì thích, bèn hữu ý hoặc vô ý dùng nó, rồi biến dạng đi làm của nước mình" Sự trà trộn thẩm thấu của các câu chuyện nhà Phật cũng khiến cho tiểu thuyết chí quái phủ thêm một lớp màu sắc mê tín của nhân quả báo ứng.

Thiên *Triệu thái* trong *Minh Tường ký* do Nam triều Tề vương Viêm soạn, viết chuyện Triệu Thái sau khi chết đi xuống địa ngục, nhìn thấy cái thảm trạng của cõi âm, sau khi hoàn hồn lập tức lập nhiều đạo tràng cho các thân nhân đã chết và "giai mệnh tử tôn cải ý phụng pháp" (ra lệnh cho con cháu đều cải ý phụng pháp) quy y Phật giáo.

Tiểu thuyết chí quái Lục triều, nội dung phong phú, hình thức kỳ dẫn, có nhiều câu chuyện trở thành nguồn đề tài cơ bản cho tiểu thuyết truyền kỳ, thoại bản, tạp kịch đời sau, như chuyện Đồng Vinh trong *Sưu thần ký*, *Đồng hải hiếu phụ* (người đàn bà có hiếu ở Đông Hải, về sau trong tạp kịch đời Nguyễn diễn thành *Đậu Nga oan*), *Tiêu hổ miếu chúc* trong *U minh lục* (về sau diễn thành câu chuyện Hoàng lương mộng, giấc mộng kê vàng...

Đời Đường, văn truyền kỳ hưng thịnh, thì tiểu thuyết chí quái có phần lắng xuống. Nhưng vẫn có sự tiếp nối liên mạch, như *Minh báo ký* nói nhiều về Phật pháp linh dị; *Quảng dị ký* chép nhiều chuyện quỷ tinh ma quái; *Đậu dương tạp* trở nội dung rộng rãi pha tạp, phần nhiều là chí quái, cũng thỉnh thoảng xen lẫn truyền kỳ. Trong đó chuyện Thôi Huyền Vi miêu tả xử sĩ Thôi Huyền Vi giúp cho các thần hoa chiến thắng thần gió, xây dựng nên hình tượng A Thố hoa An thạch lựu không sợ cường bạo, dũng cảm hiên ngang chống chọi với thần gió, khá là sinh động tươi nét.

Việc xuất hiện bộ tiểu thuyết loại biên cỡ lớn *Thái Bình quảng ký* đầu đời Tống làm cho nhiều tiểu thuyết chí quái

đời Ngũ đại trở về trước được bảo tồn lại. Trong số người biên soạn *Thái bình quảng ký*, có Từ Huyền, Ngô Thục, họ đồng thời cũng là tác giả của tiểu thuyết chí quái. Từ Huyền có *Kê thần lục*, Ngô Thục có *Giang Hoài dị nhân lục*. Nhưng tác phẩm của họ "vừa mất cái chất cổ của chí quái Lục triều lại thiếu cái triển miên quán quýt của truyền kỳ của người đời Đường. Đến đầu Tống, chí quái lại muốn trỗi lên về mặt đáng tin (Lỗ Tấn, Trung Quốc tiểu thuyết sử lược) cho nên chí quái đời Tống phần nhiều đều thiên nặng về sự trạng, thiếu phần giải bày kể chuyện, nên thật thà và nhạt nhẽo hơn. Tập tiểu thuyết chí quái đời Tống nổi tiếng nhất phải kể *Di kiên chí* do Hồng Mai (Nam Tống) soạn. Hồng Mai sớm nổi tiếng văn tài từ nhỏ, đọc sách rất rộng. *Di kiên chí* là tác phẩm nhàn thích cuối đời của ông, hiện còn hơn hai trăm quyển. Do vội thành sách, lại thích nhiều bạn, không có thì giờ san nhuận, nên thường trùng lặp, văn phong cũng nhạt nhẽo khô khan, nhưng được cái phản ánh nhiều sinh hoạt bình dân thành thị và thôn quê đời Nam Tống, trong đó viết nhiều chuyện ma ở lẫn với người, hoặc không phân biệt được, cuộc sống của ma cũng như người ngày càng bình dân hoá đi.

Thành tựu của tiểu thuyết chí quái đời Minh không thể nào so được với tiểu thuyết thần ma đương thời (như *Tây du ký*) mặc dù tiểu thuyết thần ma chắc chắn cũng chịu ảnh hưởng của chí quái. Sự ra đời *Liêu trai chí dị* của Bồ Tùng Linh đã đẩy tiểu thuyết chí quái lên đỉnh cao mới. *Trung*

Quốc triều thuyết sử lược của Lỗ Tấn gọi đó là "dùng truyền kỳ pháp nhĩ dĩ chí quái" (dùng phương pháp của truyền kỳ để viết chí quái). Hơn 400 thiên sách ấy trong khi miêu thuật các câu chuyện tình ái ân oán, biến hình mê ảo của rất nhiều quỷ hồ tiên quái với con người, đã phản ánh sâu sắc đặc trưng thời đại của xã hội hiện thực. Công tôn cứu nương viết người với ma yêu nhau, đã tố cáo mạnh mẽ thảm trạng "vu thất nhất án, nhất nhật biểu sổ bách nhân, tận lục ư diễn vô trường trung, bích huyết mãn địa, bạch cốt xanh thiên" (trong vụ án thất nhất, trong một ngày đem mấy trăm người ra giết sạch giữa diễn vô trường, máu xanh đầy đất xương trắng ngập trời) của cuộc trấn áp khởi nghĩa của nhân dân Sơn Đông đầu đời Thanh gây ra. *Xúc chúc* viết để hoá hồn, phơi bày hiện thực nhân dân hết đường sinh sống chỉ vì hoàng đế thích vui chơi, quan liêu thích nịnh hót. *Tĩnh phương bình* viết chuyện hồn xuống âm ti kiện cáo oan, kể về quan lại tham của dút lột bẻ cong luật pháp, nhân gian với địa ngục đen tối như nhau. *Tư vân lang* viết về khảo quan dốt nát, khoa trường hỗn độn, ngòi bút trào phúng thật nhọn sắc gay gắt, tình cảm thật dữ dội, yêu ghét thật phân minh. Nhiều thiên kể những câu chuyện ái tình yêu đương quẩn quýt, đau lòng dút ruột như thiên *Hương Ngọc* viết về Hoàng Sinh yêu Hương Ngọc là yêu quái của hoa mẫu đơn trắng, không ngờ hoa bị người ta dời đi nơi khác. Hoàng Sinh ngày ngày đến huyết khóc than, làm thần hoa cảm động, lại lệnh cho bạch mẫu đơn sống lại. Hoàng Sinh sau khi chết

cũng hoá thành mẫu đơn, nụ đỏ tua tủa nhưng không nở hoa. Về sau bị người ta chém đi, thì mẫu đơn trắng cũng héo khô theo. "Tình chí chí giả, quỷ thần khả thông" (tình đến tận độ, quỷ thần cũng có thể cảm thông) tư tưởng đó cũng quán xuyến trong rất nhiều thiên khác như Anh ninh, Liên Hương, Hồng Ngọc, Tiểu Hạ, Kiều nữ, Thanh Nga, A Tú, A Bảo, Nha dẫu...

Liễu trai chí dị đã rũ bỏ hết cái chất phác vụng về và đạo thánh đồ thuyết (nghe nhạt ngoài đường) của tiểu thuyết chí quái buổi đầu. Tác giả đã dụng ý khác hoạ hình tượng và tính cách nhân vật. khéo léo đan kết các tình tiết câu chuyện kể lại một cách khéo léo hấp dẫn, đẹp đẽ xúc động. Xuất hiện với tư cách chủ nhân ông các câu chuyện, các hoa yêu hồ quý, các tinh quái quỷ thần thường chẳng còn là vật đối lập của con người nữa, không còn là những hình tượng góm ghiếc mặt xanh nanh vàng nữa mà những đồng minh đứng về phía cái thiện và chính nghĩa, sát vai cùng con người để chống lại thế lực đen tối, vừa rùng rợn mê li, lại vừa dễ mến dễ gần. Tác giả chú ý kết hợp khá hoàn mỹ đặc tính của người với đặc trưng của hoa yêu hồ mị (yêu quái của các loài hoa có hay chốn cáo), "xuất ư ảo vực, đốn nhập nhân gian" (xuất hiện từ cõi ảo, thoát nhập vào cõi người), "hoa yêu hồ mị, đa cụ nhân tình, hoà dị khả thân, vong dị loại, nhi hựu ngẫu kiến cốt đột, tri phục phi nhân", nghĩa là yêu quái cỏ hoa hay chốn cáo phần nhiều đều có tính người, hoà nhã dễ gần, khiến người ta quên là loài khác, nhưng rồi

lại có sự biến đổi thoát xác bất ngờ, mới biết lại không phải là người (*Trung Quốc tiểu thuyết sử lược*). Cả về tư tưởng lẫn về nghệ thuật, Liêu trai chí dị đều đã đẩy tiểu thuyết chí quái lên đến đỉnh cao, trở thành niềm kiêu hãnh vĩnh hằng của tiểu thuyết chí quái.

Tiểu thuyết chí quái ra đời và phát triển, có bối cảnh văn hoá xã hội sâu xa của nó. Sự xuất hiện của Sơn hải kinh không tách rời miếng đất thần thoại truyền thuyết thượng cổ và sự thịnh hành của vu thuật (đồng cốt) dân gian; nội dung của tiểu thuyết chí quái Lục triều không thể không chịu ảnh hưởng và sự thấm thấu vào của tư tưởng Phật và Đạo; Di kiên chí đã thể hiện một cách sâu sắc nguyện vọng mơ hồ mà mạnh mẽ mong muốn đập tan sự trói buộc của trật tự phong kiến, hướng tới cuộc sống mới tốt đẹp. Kỳ thực, tiểu thuyết chí quái các đời đều là những tìm tòi táo bạo phản ánh hiện thực bằng hình thức lãng mạn kỳ ảo, đồng thời ra sức đột phá sự trói buộc hiện thực. Khác với các câu chuyện kể về các nhân thần và thần nhân yêu quái biến dị trong thần thoại phương Tây, sự biến dị trong thần thoại phương Tây, thường là một sự trùng ác, là sự trừng phạt nghiêm khắc đối với sự xa sút nhân tính không hi vọng văn hồi lại được, từ thần thoại Hy Lạp La mã cho đến Biến hình ký của nhà văn Áo là Káp ka đều đã kế thừa truyền thống đó. Còn truyện tiểu thuyết chí quái ghi chép quỷ thần biến dị và hoa yêu hồ mị, ngay từ thời kỳ đầu đã ấp ủ thai nghén và đến Liêu trai chí dị phát triển thành thực thành sự truy

cầu chân thiện mỹ, trở thành sự bổ sung cần thiết cho khiếm khuyết của xã hội. Hoa yêu hồ mị có thể tu luyện thành người, cũng có thể thành tiên thành phật, có thể nhân thần, nhân quỷ, nhân yêu yêu nhau và kết hợp với nhau đạt tới sự hài hoà thống nhất cao độ giữa mỹ và thiện. Qua sự hình thành và phát triển của tiểu thuyết chí quái, ta có thể nhận thấy hoài bão lớn lao của dân tộc Trung hoa yêu đời, yêu cuộc sống, vươn tới những điều chưa biết, có thể nắm bắt được nhịp mạch trẻ trung mãi mãi rộn rã của dân tộc cổ xưa này.

PHONG CỐT KIẾN AN - Đình điểm lý tưởng thẩm mỹ của dân tộc Trung Hoa Tống Hiếu Hà

Tào Tháo tiêu diệt Viên Thiệu hùng cứ bốn châu lúc bấy giờ, dựng nên trung tâm chính trị ở đất Nghiệp bấy giờ. Các nhà trí thức suốt thời gian dài lưu li di động, được Tào Tháo ân cần mời gọi đã tụ tập ở Nghiệp Thành, hình thành một tập đoàn văn học mà trung tâm là Nghiệp Hạ (huyện Lâm Chương tỉnh Hà Bắc ngày nay). Ba cha con Tào Tháo, Tào Thực, Tào Phi và Kiến An thất tử (Vương Xán, Lưu Trinh, Trần Lâm, Nguyễn Vũ, Từ Can, Ứng Dương, Khổng Dung) là hạt nhân của tập đoàn ấy. Họ đi lại giao du với nhau mật thiết, có khuynh hướng sáng tác đại thể giống nhau, sử gọi là văn học Kiến An. Kiến An là niên hiệu của Đông Hán Hiến đế Lưu Hiệp, bắt đầu từ năm 196, chấm dứt năm 220. Cái gọi là Văn học Kiến An không giới hạn trong 25 năm đó, mà bao gồm cả thời gian Tào Phi lên ngôi, lập ra triều Ngụy cho đến thời Thái Hoà sau khi Ngụy Minh Đế Tào Duệ kế vị. Phong cốt Kiến An là sự khái quát của dòng văn học chủ lưu thời kỳ này.

Trên lịch sử thơ ca Trung Quốc, Kiến An là một thời đại thơ ca lý tưởng trước đời Đường. Đây là một thời đại giải phóng. Cùng với sự tan rã của đế quốc Đường dài hơn 400

năm, xã hội được giải phóng khỏi thế lực cung đình Lương Hán. Tính người được giải toả khỏi sự trói buộc của lễ giáo nặng nề. Kẻ sĩ được giải thoát khỏi tâm thái trung thành bảo vệ chính quyền đại nhất thống. "Một hình tượng sáng trong giàu triển vọng với khí chất lãng mạn tự do rong ruổi, đó là thực chất tinh thần làm nên phong cốt Kiến An" (Lâm Canh, *Đường thi tổng luận* - Trần Tử Ngang dũ Kiến An phong cốt). Tưởng tượng hùng vĩ, ý cảnh khoáng đạt, cảm tình mạnh mẽ, khí thế hào phóng chính là phong cách tiêu biểu nhất của thời đại Kiến An. Tào Tháo ngắm biển xanh mà dấy lên tình cảm hào hùng và niềm tin nhất thống thiên hạ. (*Bộ xuất Hạ Môn hành. Quan thương hải*), Tào Thục "Thù cao niệm hoàng gia, Viễn hoài nhu Cửu châu, Phủ kiểm nhi lôi âm, Mãnh khí tung hoành phù" (*Hà trố thiên*). Đó là một sức mạnh giải phóng, đem đến cho văn học Kiến An tiếng hát mạnh mẽ sôi nổi, đó là truyền thống tốt đẹp chân chính của phong cốt Kiến An.

Kiến An là một thời đại giải phóng, nhưng cũng là một thời đại cực kỳ gian khổ. Chiến tranh liên miên không dứt suốt từ thời Hán mạt, nạn đói lớn và nạn ôn dịch nghiêm trọng do chiến tranh gây ra mang lại những tai nạn hiểm thấy trong lịch sử. Tào Tháo từng nói: "Ngô khởi nghĩa binh, vị thiên hạ trừ bạo loạn. Cựu thổ nhân dân tử táng lược tận, Quốc trung chung nhật hành, bất kiến sở thức, sử ngô thê thắng thương hoài" (*Tam Quốc chí, Ngụy chí, Vũ đế kỷ*) nghĩa là: Ta dấy nghĩa binh, trừ bạo loạn cho thiên hạ. Nhân

dân quê cũ chết hầu hết. Trong nước đi suốt ngày chẳng gặp ai quen biết, khiến ta thương cảm đau lòng. Vương Xán trên đường lưu lạc ở Kinh Châu từng mục kích thảm kịch mẹ vứt bỏ con thơ, bất giác "vị nhiên thương tâm can" (Thất ai) nghĩa là tìm gan đau nhói. Tào Thục mắt nhìn thấy "tích nhật kinh hoa cúc vi mậu thảo" (Kinh thành hoa lệ ngày xưa thành cỏ rậm) cũng "khí kết bất năng ngôn" nghĩa là khí giận uất kết không nói được. (Tống Ung thị). Tai nạn xã hội trông thấy mà đau lòng đã gợi nên tình cảm thâm trầm thương thời mẫn thế của họ. Bằng tinh thần chủ nghĩa nhân đạo cổ đại trong tư tưởng Nho gia Tiên Tần, họ đã miêu tả rộng rãi mà sâu sắc những tai nạn xã hội gây nên bởi chiến loạn liên miên. Nội tâm họ bức thiết đòi hỏi chấm dứt cảnh động loạn xã hội, xây dựng lại một quốc gia phong kiến phồn vinh. "Tá thời chỉnh lý (giúp thời sửa sang) từ đó mà lập nghiệp là âm hưởng chủ đạo của tinh thần thời đại Kiến An. "Nhàn cư phi ngô chí, Can tâm phó quốc ưu" (Nhàn cư chẳng phải chí ta, Nguyên lao vào chốn nước nhà lo âu) và "Phủ kiến tây nam vọng, Tư dục phó Thái Sơn" (Vỗ gươm trông hướng tây nam, lòng ta muốn đến Thái sơn tức thì) là tráng chí của Tào Thục (Tạp thi) tiêu biểu cho nguyện vọng phổ biến của thời đại Kiến An. Tào Tháo bước lên vũ đài lịch sử chính là lấy thống nhất thiên hạ làm trách nhiệm của mình. Nhưng muốn xây dựng được một quốc gia thống nhất phồn vinh trên đồng đồ nát bình hoang mã loạn, khôi phục được sức sản xuất xã hội đã bị phá hoại hầu hết, thực hiện lý

tướng nhân chính của Nho gia Tiên Tần, tất nhiên phải trải qua bao nhiêu đấu tranh tàn khốc, đòi hỏi trả giá bằng sự hi sinh to lớn "Bác phong thanh chính bị, Hùng bị đối ngã tôn, hổ báo giáp đạo đề" (Tào Tháo, *Khổ tái hành*) nghĩa là "Tiếng gió bắc bị thương, Gấu lớn chồm trước mặt, Hổ báo gầm bên đường" đã nói lên nỗi gian khổ trắc tuyệt của cuộc đấu tranh. Loạn lạc lâu dài như vậy, tráng chí khó hoàn thành như vậy mà sinh mệnh con người lại mong manh yếu đuối và ngắn ngủi nhường kia, khiến người ta bất giác cảm khái bởi nhân sinh vô thường. *Đoản ca hành* của Tào Tháo giải bày nỗi cảm khái sâu lắng của nhà thơ vì thời gian trôi nhanh mà công nghiệp chưa thành, đã biểu hiện hoài bão hùng vĩ của ông vờ gọi nhân tài để hoàn thành sự nghiệp thống nhất. Cả bài thơ khơi dậy một tinh thần hiên ngang khảng khái trong mối ưu uất trầm lắng. Cảm khái cuộc đời người chống tàn tạ trong văn học Kiến An tất nhiên không giống giọng thở than kinh hải từ Hán mạt đến lúc bấy giờ, nó đã vượt lên trên mạng sống của cá nhân, đúng như Tào Tháo đã nói "Bất thích vãng niên, ưu thế bất trị" (*Thu Hổ hành*) nghĩa là: Chẳng buồn vì năm tháng trôi đi, chỉ lo vì đời không bình trị, do đó mà có nội dung xã hội và sắc thái anh hùng tích cực.

Văn tâm điều long. Thời tự tổng kết văn học Kiến An nói: "Quan kỳ thời văn, nhĩ hảo khảng khái, lương do thế tích loạn li, phong suy tục oán, tình chí thâm nhi bút trường, cố cánh khái nhi đa khí dã" nghĩa là Xem văn thời đó, phong

nhã khảng khái, quà là bởi đời chống chất loạn li, phong tục suy đồi, và chí sâu xa mà bút lực sở trường, cho nên cứng cáp mà giàu khí lực vậy. Lời bi ca thương thời mẫn loạn, tiếng hát hùng tráng kiến công lập nghiệp và giọng cảm thán khảng khái đời người ngán ngủi của thời kỳ Kiến An đã cấu thành dòng văn học chủ lưu thời kỳ này. Do đó mà trong đời loạn thấy hiên ngang, trong tráng chí thấy tái tê, trong túng lạc (niềm vui hết mức) thấy bi thương. Phong cốt Kiến An chính là một thứ tình cảm thẩm mỹ bi tráng, hiên ngang, thanh tuấn, thông thoát được khơi dậy và thăng hoa trong cảnh bao đời li loạn, phong suy tục oán của lịch sử, và trong cuộc đấu tranh hiện thực gian nan và hào tráng ấy. Đó là một tiếng hát đau buồn mà hiên ngang giàu khí phách anh hùng. "Kinh phong phiêu bạch nhật" (gió hải hùng lướt mặt trời trắng) và "Cao đài đa bi phong" (Đài cao nhiều gió buồn) chính là giọng điệu nền của phong cốt Kiến An.

Phong cốt Kiến An cũng gọi là phong lực Kiến An, thấy sớm nhất ở *Thi phẩm* của Chung Vinh đời Lương. Ông đề cao và suy tôn phong lực Kiến An để xướng phong cách trong sáng mạnh mẽ, lời văn tốt tươi hoa lệ. Bàn về Lưu Trinh: "Chân cốt lẫm sừng, cao phong khoa tục" nghĩa: cốt cách thật át trời sừng, phong khí cao vượt hẳn thói thường. *Phong cốt* trong *Vấn tâm điều long* của Lưu Hiệp coi "Phong cốt" là một lý tưởng mỹ học, và tiến thêm một bước tổng kết lại. Theo Lưu Hiệp, "phong" tức là sự giải bày và biểu hiện của cái "tình" có thể cảm nhiễm được người khác, nó liên

quan mật thiết với "khí". Nhấn mạnh "tình" trong sáng tác nghệ thuật, cái "tình" đó là tình cảm trong trạng thái hoạt động tích cực của sinh mệnh ("khí"), năng động hướng tới thế giới bên ngoài. Cái "khí" gắn liền với "tình" đó lại là có "lực". "Tình dữ khí hài" (tình hài hoà với khí), cho nên "lực" của "phong" là một thứ lực hướng ngoại, bay bổng và tình cảm. "Cốt" về bản chất văn chương có trí tuệ sâu sắc và sức mạnh của lí tính. "Cốt" đã quan hệ đến "lý", "lý" không thể theo tình mà động, cần phải "nghiêm thủ cốt ngành" (rắn rỏi), đồng thời "cốt" lại là cái nâng đỡ hình thể một cách nội tại, cho nên "lực" của cốt là một thứ "lực" hướng nội, ngưng tụ và lí tính. Thống nhất hai thứ "lực" đó lại, tức là đã thể hiện cái đẹp "phong cốt". "Phong lực từ", "Cốt tuỷ tuần" (sức gió mạnh, cốt tuỷ cứng) thì hình thành nên khí thế và sức mạnh bay bổng của phong cốt Kiến An. Với tư cách một lý tưởng mỹ học, phong cốt Kiến An chẳng những là một phong cách mà còn là phẩm cách của nhà thơ. "Khải bất lệ ngưng hàn? Tùng bách hữu bản tính" (Há chẳng sợ ngưng hàn? Tùng bách có bản tính) của Lưu Trinh đã biểu hiện một phẩm chất cao quý tốt đẹp. Chung Vinh nói ông "Chân cốt tang sương, Cao phong khoa tục" không chỉ nói thơ, mà còn là nói nhân phẩm và tính cách của ông. Bởi thế mà tác phẩm có "cốt" hay không có "cốt" liên quan với phẩm cách của nhà thơ. Xét trong lịch sử, quan niệm "cốt" có quan hệ mật thiết với đời sống tự nhiên của con người. (Phép xem tướng cho rằng xương của người ta có liên quan với thọ yếu, hoạ phúc

của người ấy), và đạo đức luân lý của người ta (xem Vương Sung *Luận hành Cốt tướng*) với tài năng trí tuệ (xem Lưu Thiện, *Nhân vật chí*), với cá tính và phong độ tinh thần của người ta (*Thế thuyết tân ngữ* thường đánh giá nhân vật từ góc độ "cốt"). Người đầu tiên rõ ràng dẫn quan niệm "cốt" và "cân" vào lĩnh vực mỹ học là Vệ Quan thời đầu Tây Tấn (xem Trương Hoài Quan, *Thu đoán*), *Bảo Phác Tử*, Từ nghĩa của Cát Hồng thời cuối Tây Tấn lại đưa khái niệm "cốt" vào văn học, yêu cầu văn chương có "cốt ngành" rắn rỏi. Cố Khải Chi đời Đông Tấn nhiều lần dùng "cốt pháp" để đánh giá các tác phẩm hội họa của Ngụy Tấn. Khái niệm "cốt pháp" được phát triển trong *Cổ họa phẩm lục* của Tạ Hách, người đại thể cùng thời với Lưu Hiệp, đem "Cốt pháp" gắn với "dung bút", mở rộng và làm giàu thêm hàm ý của "cốt pháp".

Qua sự phân tích trên đây, phong cốt Kiến An không chỉ là sự khái quát về hiện tượng và phong cách của văn học một thời nào đó, mà còn là một lý tưởng thẩm mỹ mới được nêu lên và triển khai trên lý luận. Nó vừa là một trong những thước đo phẩm bình nghệ thuật, mà cũng vừa là lý tưởng trong lòng người sau. Trần Tử Ngang thời Sơ Đường nối mạch Kiến An thời trước và mở ra Thịnh Đường ở sau, chính là lấy "phong cốt Hán Ngụy" dẫn đường. Phong cốt mà Trần Tử Ngang theo đuổi, so với văn học Kiến An càng to đẹp hiên ngang hơn. Trong sáng tác, ông biểu hiện nó thành cõi bao la của vũ trụ nhất thể. Trên lý luận thì yêu cầu "cốt khí đoan tường, âm tình đồn toả, quang anh lãng luyện, hữu

kim thạch thanh (*Dữ Đông phương Tà Sử Cù tu trúc thiên tự*) đã phát huy truyền thống của phong cốt Kiến An. Sau đó Lý Bạch đã làm thông suốt thêm thuyết đó. Bài *Cổ phong* thứ 59 của ông nói: "Tự tông Kiến An lai, ỷ lệ bất túc thân" (Từ Kiến An đến nay, hoa lệ không đáng quý). Trong *Tuyên thành Tạ Diếu lâu tiền biệt hiệu thúc vân* nói: "Bồng Lai văn chương Kiến An cốt, Trung gian tiểu Tạ hựu thanh phát. Câu hoài dật hùng tráng tư phi, Dục thương thanh thiên lâm minh nguyệt" (Văn chương Bồng Lai, phong cốt Kiến An, Tiểu Tạ ở giữa lại thanh phát, Đều mang dật hùng và tráng tứ mà bay. Muốn lên trời xanh kéo trăng sáng). Có thể thấy rằng khí tượng Thịnh Đường đã kế thừa phong cốt Kiến An. Phong cốt Kiến An vì thế có cả trong khí tượng Thịnh Đường và cũng là cốt cán của khí tượng Thịnh Đường. Như phong cốt Kiến An, dùng văn học của một thời kỳ mà có thể hình thành một truyền thống và được tiếp thụ về sau, không phải là có nhiều.

Từ "phong cốt" cũng như nhiều phạm trù trong lý luận nghệ thuật Trung Quốc chẳng những là một vấn đề phức tạp, mà hơn nữa bản thân từ đó lại mang một ý nghĩa khó biểu thuật bằng khái niệm mà chỉ có thể lĩnh hội một cách trực cảm. Nói một cách ngắn gọn thì "phong cốt" là sự thống nhất của hai sức mạnh, sức mạnh sự sống và tình cảm biểu hiện hướng ngoại (phong) với sức mạnh lý tính ngưng tụ hướng nội (cốt), nó là một vẻ đẹp biểu hiện cái lực ngưng luyện cao độ trên nghệ thuật cao quý của nhân cách chủ thể.

"Lực" với tư cách một khái niệm có ý nghĩa thẩm mỹ, có thể lần ngược lên từ tư tưởng "Sinh sinh chi vị dịch", "Thiên hành kiện, quân tử dĩ tị cường bất tức" của *Chu Dịch*. Mạnh Tử ca ngợi "chí đại chí cường" của "bao nhiêu chí khí" cũng đã ngầm chứa đựng ý nghĩa tương quan giữa "lực" và mỹ. Mỹ học tâm lý học Cô s ta phương tây hiện đại, dẫn khái niệm "sức căng" trong vật lý học để nói về vẻ đẹp nghệ thuật, có thể nói là một cách giải thích của khoa học tự nhiên. Mỹ học truyền thống của Trung Quốc thì nhìn nhận vẻ đẹp của lực trong sự vận động "sinh sinh bất tức" của sự sống và tinh thần, trong mối liên hệ không thể chia cắt tồn tại giữa cái đẹp với sinh mệnh con người, đã nắm vững điểm căn bản rằng hình thức đẹp là hình thức tự do của sự tồn tại và phát triển của sinh mệnh con người và cấu thành của nó. Cho nên có thể nói rằng phong cốt Kiến An chẳng những đã có ảnh hưởng sâu xa đối với sự phát triển tâm lý và lý tưởng thẩm mỹ của dân tộc Hán mà còn tỏ rõ sâu sắc đặc trưng trọng yếu của lý tưởng thẩm mỹ dân tộc Trung Hoa.

ĐÀO UYÊN MINH - Đỉnh cao nhân cách lý tưởng của văn nhân Trung Hoa

Tổng Hiếu Hà

Nhìn một con người bằng con mắt văn hoá Trung Quốc thì cái quan trọng là cội tinh thần của người ấy. Cội là phạm trù đánh dấu tính hoàn mỹ tinh thần của người ta, là phạm trù giác ngộ và hiểu được vũ trụ nhân sinh và bản thân mình, bao gồm cả trình độ đạo đức của con người trong đó. Tư tưởng, đời sống và thơ ca Đào Uyên Minh cuối cùng đều đạt tới mức tự nhiên, đó là trí tuệ sinh tồn mà ông đã luyện nên trong thể nghiệm nhân sinh của cá nhân. Ánh sáng trí tuệ đó, được đèn lửa lưu truyền, trần trở không dứt trong lịch sử văn hoá lâu đời.

Đào Uyên Minh (365 - 427) tự là Nguyên Lượng, về sau đổi tên Tiềm, là người Sài Tang, Tầm Dương (nay ở phía tây nam Cửu Giang tỉnh Giang Tây). Tầng tổ (cụ) là Đào Khản từng làm quan đến Đại tư mã, ông và bố đều làm quan ở bậc Thái thú, đến đời Đào Uyên Minh thì gia cảnh đã sa sút. Buổi đầu ông đã từng ứng tuyển làm tể tửu Giang Châu, không lâu thì từ chức. Và sau lại đảm nhiệm các chức Trấn quân, Kiến uy tham quân, Bành Trạch lệnh. Bốn mươi một tuổi bỏ quan về ở ẩn, tự mình cày cấy mà ăn, về sau được

mời ra nhận chức Trước thư lang, nhưng kiên quyết từ chối không nhận. Thụy hiệu là Tĩnh tiết tiên sinh.

Đào Uyên Minh xưa nay được ca ngợi là "hung thứ du nhiên" (lòng dạ thanh thoi). Người đời Tống nói là "như giáng vân tại tiêu, thư quyển tự như" (Đào Tôn, *Ngạo khí chi thi bình*) nghĩa là: như mây đổ trên trời, trải ra hay cuộn vào là tự ý mình. Ở đây không chỉ là hình dung khí tượng của nhân vật, mà càng là một cõi tinh thần, tức là mức độ tự nhiên của sự gắn khớp như in giữa tình điệu sống chủ quan với muôn hình vũ trụ khách quan. Bài *Ấm tửu* (uống rượu) thứ 5 của Đào Uyên Minh viết: "Kết lô tại nhân cảnh, Nhi vô xa mã huyên. Vấn quân hà năng nhĩ? Tâm viễn địa tự nhiên. Thái cực đông li hạ, Du du kiến Nam Sơn. Sơn khí nhật tịch giai, Phi diểu tương dũ hoàn. Thử trung hữu chân ý, Dục biện dĩ vong nghiên (ngôn)" nghĩa là: Dựng nhà ở cõi người, mà không có tiếng ngựa xe ồn ào. Hỏi ông làm sao có thể như vậy, (thì đáp rằng) Lòng xa thì đất tự nhiên vắng vẻ hẻo lánh. Hái cúc dưới bờ gài phía đông, nhìn thấy núi Nam xa xa. Khí núi sớm tối đều đẹp, chim bay như cùng về. Trong đây có chân ý - muốn biện luận thì đã quên mất lời. Đào Uyên Minh làm nhà vắng trong cõi đời với mọi người (chứ không nham thế ẩn dật), ngoài nhà có hoa cúc, có núi lại có cánh chim hôm sớm chung một bầu trời, trông lên nhìn xuống chung quanh là một bầu thiên nhiên phối phối sức sống. Ông chẳng phải thưởng ngoạn thẩm mỹ núi sông một cách thuần túy, mà là để cho lòng mình với thiên nhiên bỏ

sung cho nhau, hoà thành một thể. Từ sân nhà mình, ông thánh thoi nhìn sinh khí và tiết tấu của vũ trụ và lĩnh ngộ được "chân ý" của nhân sinh (lẽ đời). Chân ở đây chính là bản tính tự nhiên của con người. *Trang Tử*. *Ngư phủ* nói "Lễ gia, thế dục chi sở vi dã. Chân giả, sở dĩ thụ ư thiên dã. tự nhiên bất khả dịch dã. Cố thánh nhân pháp thiên quy chân, bất câu ư tặc" (Lễ là cái mà thế tục đặt ra. Chân là cái được nhận ở trời, tự nhiên không thể thay đổi. Cho nên thánh nhân theo trời quý chân, không câu nệ ở tục). Đào Uyên Minh từ trong cánh chim sớm đi tối về lĩnh ngộ được rằng vạn vật trong vũ trụ không có cái gì là không thuộc với tự nhiên, con người cũng nên "nhiệm chân" (Đào Uyên Minh, *Liên vũ độc ẩm*). Là một lý tưởng nhân sinh, nhiệm chân có nghĩa là cội tự tại tự như không có lễ giáo ràng buộc gò bó, là một đạo đức tiết tháo, nhiệm chân có nghĩa là thoát ra khỏi mọi thứ tư dục thế tục, giữ lấy bản tính tự nhiên của con người. Như vậy thì "nhiệm tự nhiên" của Đào Uyên Minh vừa là theo đuổi cõi tinh thần siêu nhiên thông thoát của Lão Trang, lại vừa chứa đựng cõi đạo đức bác ái khác ki của Khổng Tử.

Lão Tử và Trang Tử đều lấy tự nhiên làm cội tối cao (*Lão tử*, chương 25: "Nhân pháp địa địa pháp thiên, thiên pháp Đạo, Đạo pháp tự nhiên" nghĩa là Người noi theo đất, đất noi theo trời, trời noi theo đạo, đạo noi theo tự nhiên; *Trang Tử Ung Đế thiên*: "Nhữ du tâm ư đạm, hợp khí ư mạc, thuận vật tự nhiên, nhi vô dung tư yên, nhi thiên hạ trị hĩ" nghĩa

là Người thả lòng ở đạm, hợp khí ở mạc, thuận vật tự nhiên, mà không chứa cái riêng trong đó, thì thiên hạ được trị đó. Lão Trang nhiệm tự nhiên, quý cái tâm mà coi rẻ cái thân, lại càng trọng tự do của tâm linh, cái siêu nhiên của cảnh giới, cho nên Tuân Tử nói rằng Trang Tử biết có trời mà không biết có người. Huyền học thời Ngụy Tấn bắt nguồn ở tư tưởng của Lão Trang mà có phát triển, vừa coi trọng tâm linh tự do, cảnh giới siêu nhiên, lại vừa quý cái thân (xem Chính Thủy Huyền học bàn về thánh nhân hữu tình hay vô tình và *Trang Tử chú* của Quách Tượng đời Tây Tấn). Đào Uyên Minh sống ở thời Tấn Tống, người thời bấy giờ thường chỉ dốc sức vào việc theo đuổi ý vị của "huyền" về nghĩ thái và ngôn ngữ, vì thế thường viễn vông, hời hợt. Đào Uyên Minh tiếp nhận Huyền học nhưng lược bỏ phần nghĩ thái (hình thức), lấy cái sâu xa, coi cuộc sống "nhiệm tự nhiên" là cõi sống lý tưởng để thực hiện. Tuy chẳng qua "tức kỳ sở cư chi vị, lạc kì nhật thường chi dụng" (lời Chu Hi, nghĩa là ở cái địa vị mình đang ở, vui với cái dùng thường ngày của mình), nên có thể theo đuổi cõi tinh thần tự do cao xa ngay trong cuộc sống ruộng vườn chất phác của mình. Không tâm huyền hư mà không khinh lờ nhân sự, tinh thần cao xa mà không bỏ nhân sinh. Bài *Độc Sơn hải kinh* thứ nhất của ông nói: "Mạnh hạ thảo mộc trưởng, Nhiều ốc thụ phù sơ. Chúng điều hân hữu thác, Ngô diệp ái ngô lô. Kí canh diệp dĩ chủng. Thời hoàn độc ngã thư. Cùng hạng cách thâm triệt. Phả hồi cố nhân cư (xa). Hoan nhiên chúc xuân tửu, trích ngã viên

trung sơ. Vì vũ tòng đông lai, Hảo phong dữ thời câu. Phiếm
lâm Chu Vương truyện, Lưu quan Sơn hải đồ. Phủ ngưỡng
chung vũ trụ, bất lạc phục hà như!" nghĩa là: "Đầu mùa hạ
cỏ cây sinh trưởng. Quanh nhà cây vườn cành. Lũ chim
mừng có chỗ đỗ. Ta cũng yêu mái nhà của ta. Cày đã rồi mà
gieo cũng đã xong, về ta đọc sách ta. Ngõ nghèo xa cách các
vết bánh xe sâu. Đôi lúc có xe của bạn cũ. Vui vẻ rót chén
rượu xuân. Hái ngọn rau trong vườn ta. Mưa phùn từ
phương đông đến. Gió lành thổi đúng mùa. Đọc phiếm
truyện Chu vương, xem lướt tranh sơn hải. Ngẩng lên cúi
xuống nhìn suốt cả vũ trụ, Làm sao mà có thể không vui".
"Nhà ta" "sách ta" "rau trong vườn ta" đều là một bộ phận
làm nên cái cõi tinh thần "nhiệm tự nhiên" của Đào Uyên
Minh, cho nên tuy chỉ là mấy gian nhà cỏ cây cối bao quanh,
chẳng qua là cuộc sống giản đơn cấy trồng và đọc sách,
nhưng từ trong đó ông thưởng thức được niềm vui vong tình.
Cho nên đối với vẻ đẹp thiên nhiên ông có cảm nhận sâu sắc,
mà đối với cái vị diệu kỳ của nhân sinh, ông càng thấu rõ.
Thảo mộc, chúng diểu, mưa phùn và gió lành đều tương
thông với lòng người, lòng người cũng là một bộ phận hài
hoà trong thiên nhiên tràn trề sức sống. Nói như Tông Bạch
Hoa, "Sông núi mặt đất là ảnh hiện của lòng thơ vũ trụ, mà
tâm linh sôi động của họa sĩ thi nhân, bản thân nó chính là
sự sáng hoá của vũ trụ" (*Trung Quốc nghệ thuật ý cảnh chi
đản sinh*). Người đời Thanh là Hạ Di Tôn nói: "Kỳ thị thụ
mộc giao ẩm, giai tự nhiên chi văn chương, như thời diểu

biến thanh, giai tự nhiên chi ti trúc dã. Sở vị "du nhiên kiến Nam Sơn" khỉ hư ngữ tai: Đại đế Bành Trạch nãi kiến Đạo giả, kỳ thi tác vô ý ư truyền nhi tự nhiên bất hủ giả" (*Thi phật*) nghĩa là: Ông (Đào Uyên Minh) coi cây cỏ toả bóng mát là văn chương của thiên nhiên cả. Nói rằng "Thảnh thơi thấy núi Nam" phải đâu một lời nói suông! Đại đế Bành Trạch chính là người thấy được Đạo, cho nên thơ ông không có ý định truyền lại mà tự nhiên trở thành bất hủ. Gọi là "thấy được Đạo" tức là tâm và vật mặc nhiên gặp gỡ, đạt tới cõi "nhiệm tâm chi tự nhiên" (phó mặc tâm cho tự nhiên). chỉ có lĩnh ngộ được lẽ sống không ngừng nghỉ của thiên nhiên chính là nơi yên ổn quy về của sinh mệnh mình, thì mới có được niềm vui "chúng diều hân hữu thác, ngô diệc ái ngô lô" (chim chóc mừng có chốn, ta cũng yêu nhà ta). Nói về một phương diện, Đào Uyên Minh từ trong cuộc sống điển viên thái bình đầy đủ hưởng niềm chí lạc của nhân sinh, chính là nhập vào cảnh "vật ngã lưỡng vong" (quên cả ta lẫn vật) mà tự đắc. Nói về một phương diện khác, Đào Uyên Minh đã có cách hiểu tuyệt vời về tự nhiên như vậy, thì có thể bất cứ lúc nào đạt tới cõi "vô ngã". Vô ngã thì hoạ phúc thành bại của cá nhân, thậm chí cả cái sống cái chết đều không đủ khiến phải bận tâm. Người vô ngã thì không chấp trệ ở mình (Bài *Ấm tửu* số 14 của Đào Uyên Minh: "Bất giác tri hữu ngã, an tri vật vi quý" nghĩa là: Bất giác biết rằng có ta, làm sao biết vật là quý) không vào đâu mà không tự đắc. Thời Ngụy Tấn, đời loạn liên tiếp, khó lòng đợi được đến

Hoàng hà trong, vấn đề sống chết hết sức được người đời chú ý. Đào Uyên Minh chủ trương "túng lãng đại hoá" (Hình ảnh thần) mà không khu khu bám lấy cái trường sinh có tính chất vật chất, mà cũng không chăm chăm vào cái vĩnh tồn có tính chất tinh thần, mà là buông xuôi cho tự nhiên dời đổi. "Hình' tích nhiệm hoá vãng, linh phủ trường độc nhân" (*Mộ Thân tuế lục nguyệt trung ngô hoá*), cái hình hài của mình tùy theo sự dời đổi tự nhiên mà ngày một tổn hao, và mặc cho cõi tinh thần tự nhiên còn mãi, bởi thế "Đồng vật ký vô lự, hoá khứ bất phục hồi" (*Độc Sơn hải kinh kỳ thập*). Sinh tử giải thoát không thể thực hiện trong thế giới vật chất, nó chung quy là một cõi tinh thần. Đào Uyên Minh thân nhiên với cái sống cái chết, bằng cõi tự nhiên, đi hay đến thì tùy ý, đạt được sâu sắc cõi tinh thần siêu nhiên thông thoát của Lão Trang.

Thời niên thiếu, Đào Uyên Minh học tập và yêu thích Nho học (*Ấm tấu*, bài 16: "Thiếu niên hân nhân sự, du hiếu tại lục kinh". Thiếu niên ít trải việc đời. Ra vào chăm chỉ giùi mài sáu kinh), hơn nữa lòng yêu thích đó còn giữ mãi đến tuổi già, năm sáu mươi tuổi làm bài *Đáp Bàng tham quân* có câu: "Hữu khách thưởng ngã thú, Mỗi mỗi cố lâm viên Khôi hải vô tục điệu, Sở thuyết thánh nhân thiên" (có người khách thưởng thức cái thú của ta, thường hay đến nhà ta ở rừng, chuyện vui không có điệu tục, lời nói toàn là sách thánh nhân). Thái độ sống và ý thức xã hội biểu hiện ra trong toàn bộ thơ văn cũng có một bối cảnh văn hoá Nho học. Trong khoảng 12 đến 25 tuổi, nhân sĩ Giang Châu,

chuộng kinh học (xem *Lộc Khâm Lập Độc Đào quán kiến*). Người để xướng tư trào kinh học là Phạm Tuyên, nhà ở Dự Chương, cách quận Tầm Dương nơi Đào Uyên Minh ở không xa. Theo sử truyện chép, Phạm Tuyên ản dật cày ruộng, tự lập thanh khiết, lại lấy giảng tụng làm nghiệp, truyền bá Nho học (*Tấn thư*). Phẩm cách và tiết tháo khí chất của Đào Uyên Minh hẳn đã hình thành trong hoàn cảnh kinh học và ản dật cùng coi trọng đó. Học thuyết Nho gia với cõi tinh thần siêu công lợi vốn không đối lập. Khổng Tử suốt đời chấp trước ở dụng thế, nhưng cũng thường nói "Dụng chi tác hành, xả chi tác tàng" (dùng thì hành, bỏ thì tàng), "Đạo bất hành, thừa phiêu phù ư hải" (Đạo không thì hành thì cưỡi bè trôi ra biển). *Luận ngữ Tiên tiến* kể rằng: Tử Lộ, Tăng Tích, Nhiệm Hữu, Công Tây Hoa ngồi hầu. Tăng Tích nói chí mình rằng: "Mộ xuân giả, xuân phục ký thành, quán giả ngũ lục nhân, đồng tử lục thất nhân, dục hồ Kỳ, phong hồ Vũ Vu, vịnh nhi quy" (Tiết cuối xuân, xuân phục đã thành, năm sáu người lớn, sáu bảy đứa trẻ, tắm ở sông Kỳ, hóng gió ở Vũ Vu, ngâm vịnh mà về). Chí hướng của Tăng Điểm, là một cõi tinh thần siêu việt lên trên công danh sự nghiệp, thanh thoi tự đắc, vừa hiểu được sự lưu hành đại hoá của vũ trụ, lại vừa có thể thưởng thức cái công của Trời đất tạo hoá, hơn nữa trong thực tiễn sống của cá nhân mình, hiểu biết được lẽ diệu kỳ của vạn vật các đặc kỳ sở, rất được Khổng Tử tán thưởng. Điều đó nói lên rằng trong toàn bộ cõi tinh thần và nhân cách lý tưởng theo Khổng Tử lý giải thì sự tự tại, tự đắc của đời sống tinh thần cũng là một phương diện hết sức trọng yếu. Nhân cách và cõi lý tưởng,

chẳng những đề cập đến đời sống xã hội của quần thể mà còn đề cập đến sự giác ngộ và hiểu biết của cá nhân về vũ trụ nhân sinh. Đào Uyên Minh đọc rộng và hiểu sâu truyền thống tinh thần này trong Nho học.

Qua *Đào nguyên ký*, chúng ta thấy Đào Uyên Minh có một tấm lòng nhân dân ái vật (thương dân yêu vật) rất thuần chân và một chút ảo tưởng nhân tâm tương ái đối với nhân sinh. Đọc các bài *Định vân*, *Đáp Bàng tham quân* (ngũ ngôn), *Di cư*, *Tế Trình thị muội văn*, *Tế tông đệ Kính Viễn văn*, *Dữ tử Nghiễm đẳng thư*, biết Đào Uyên Minh là một con người tình cảm thật sâu sắc, với thân nhân bằng hữu, với trời đất muôn vật đều có một mối thân tình mộc mạc, thuần hậu, lâu bền. Truyền thống Nho học đầy áp trong toàn bộ tinh thần Đào Uyên Minh về đạo đức luân lý, hun đúc nên một ý thức trách nhiệm thâm căn cố đế trên cả hai phương diện tâm linh và hành vi của ông. Khổng Tử nói "Quân tử ưu đạo bất ưu bản", "Quân tử cố cùng" (Luận ngữ Vệ Linh Công), coi nghèo mà vui là một sự tu dưỡng đạo đức rất cao. Vì đạo mà cam chịu nghèo hèn, luôn luôn là một nhân cách lý tưởng làm người cao quý (Nhan Uyên ở trong ngõ hẻm, cơm giở nước bầu mà xứng chí đức). Đào Uyên Minh "bị hạt hân tự đắc", "lũ không thương yếm như" (áo chân vui tự có, không có vẫn thường vui), điều sở đắc và sở an của ông chính là ở cuộc sống nhiệm tự nhiên và cõi tinh thần được nâng đỡ bởi tiết tháo "cố cùng". Bài *Ấm tửu* 2: "Bất lại cố cùng tiết, bách thế đương thủy truyền" (Không dựa vào cái khí tiết cố cùng thì trăm đời lấy gì truyền) Ông coi "cố cùng" là một sức mạnh đạo đức để tự mình động viên

khuyến khích mình, tiết tháo "cổ cùng" chính là nơi ông an thân lập mệnh. Cõi đạo đức bác ái khác kỷ của Nho gia từ trước đến sau tan hoà rộng lớn trong nhân tính và tâm tính Đào Uyên Minh.

Cuộc đời Đào Uyên Minh, tự nó là một tác phẩm văn học tuyệt đẹp. Văn học Trung Quốc coi trọng, là ở chỗ phẩm cách và đời sống nhà thơ, cuộc sống thường nhật, kinh nghiệm thiết thân thì nhân tự nói về mình, đã khiến cho người và thơ hoà làm một. *Khái trai thi đàm* của Trương Khiêm Nghi đời Thanh nói: "Đào thi cú cú cận nhân, khuớc tự tự cao diệu, bất thị công phu, diệc bất thị ngộ tính, chỉ duyên hưng khâm hạo đẳng, sở dĩ tri siêu tuyệt" (nghĩa là: Thơ họ Đào câu nào cũng gần gũi, mà chữ nào cũng cao xa kỳ diệu, không phải công phu, cũng không phải ngộ tính, chỉ vì lòng dạ bao la rộng lớn cho nên biết siêu tuyệt,) thật là đã nói đúng được thực chất thơ Đào Uyên Minh. Đào Uyên Minh đã sáng tạo nên một cõi nhân sinh lý tưởng, nghệ thuật hoá, và một cõi thơ bình đạm chân thuần, hồn nhiên thiên thành. Con người ông nhìn mọi vật trong trời đất, đi đến đâu mà chẳng tự đắc; thơ ông "bất dãi an bài, hưng trung tự nhiên lưu xuất" (lời Chu Hi, nghĩa là: không đợi sắp xếp, trong lòng cứ thế tự nhiên chảy ra), rất được kẻ đọc sách từ hàng ngàn năm nay ngưỡng mộ. Sức hấp dẫn của văn học Trung Quốc, chính ở chỗ giờ phút này với cố nhân cách bao đời vẫn nhìn nhau mà cười, chẳng trái với lòng mình.

HỒNG LÂU MỘNG - Tuyệt thế kỳ thư (1)

Tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc là bộ phận tổ thành trọng yếu của văn học cổ đại Trung Quốc. Tiểu thuyết thông tục trường thiên tiêu biểu cho thành tựu cao nhất của văn học Minh Thanh, trong đó không ít tác phẩm vừa ra đời đã được coi là "kỳ thư", gây được tiếng vang xã hội mạnh mẽ. *Tam quốc diễn nghĩa, Thủy hử truyện, Tây du ký và Kim Bình Mai* được gọi là "tứ bộ kỳ thư" (4 pho sách lạ) chẳng những là khôi bảo văn học đời Minh mà còn có ảnh hưởng to lớn sâu xa đến tâm lí văn hóa và tính cách văn hóa của dân tộc Trung Hoa. Thế nhưng, thực sự tiêu biểu cho tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc ở trình độ cao nhất, là bộ tuyệt thế kỳ thư có thể phản ánh toàn diện diện mạo văn hoá Trung Quốc, thì phải kể bộ *Hồng Lâu Mộng* ra đời ở đời Càn Long nhà Thanh.

Hồng Lâu Mộng là một kiệt tác hiện thực chủ nghĩa vĩ đại. Tác giả Tào Chiêm, tự là Mộng Nguyễn, hiệu là Tuyết Cẩn, Cẩn Phố, Cẩn Khê, xuất thân quý tộc thế gia. Tuổi thiếu niên tự mất mình chứng kiến cảnh đỉnh thịnh của gia tộc, lại trải qua toàn quá trình thịnh cực đến suy của gia

đình, đến cuối đời bắt đầu sáng tác tiểu thuyết trong cảnh khốn khổ thê lương "bồng dũ mao duyên, thàng sàng ngoã tảo" (nhà tranh vách liếp, giường, treo bếp đất) "Tự tự khán lai giai thị huyết, Thập niên tân khổ bất tầm thường" (Mỗi chữ xem ra là giọt máu, Mười năm cay đắng chẳng tầm thường) Ông đem toàn bộ tâm huyết cho đến cả sinh mệnh của mình trao hết vào bộ tiểu thuyết ấy. Tiếc rằng tác phẩm chưa hoàn thành, Tào Tuyết Cần đã gác bút đi xa trong cảnh ốm đau nghèo túng.

Bản thảo dở dang của Tào Tuyết Cần cơ bản viết xong chỉ có 80 hồi, đặt tên *Thạch đầu ký* (câu chuyện hòn đá), thoạt đầu chỉ truyền tay nhau đọc trong số rất ít bạn bè chí thân, sau đó thì lưu truyền trong hình thức bản chép tay. Năm Càn long thứ 56 (tức năm 1791) Trình Vĩ Nguyên và Cao Ngạc lần đầu tiên cho in bản chữ rời để xuất bản, tên sách từ *Thạch đầu ký* đổi thành *Hồng lâu mộng* (giấc mộng lâu hồng), sách tăng lên đến 120 hồi.

Hồng Lâu Mộng vừa chào đời đã được người ta chào đón nồng nhiệt, giá bán mỗi bộ đến mấy mươi lạng bạc, người khắp kinh thành "án đầu tất hữu nhất bản" (Sách thư đường bút ký) nghĩa là "đầu bàn thế nào cũng phải có một bộ". Nhiều người "thích thú vô tay", "vừa đọc vừa khen hay", ca ngợi đó là "tiểu thuyết trung vô thượng thượng phẩm" (*Tri dư tòng thoại*: tác phẩm hay nhất không có sách nào hay hơn trong hàng tiểu thuyết), "thật là tác phẩm có một không

hai trong trời đất (*Mộng hoa toả bạc*), hình thành nên một phong khí xã hội "khai đàm bất thuyết Hồng lâu mộng, độc tận thi thư diệc uống nhiên" (*Kinh đô Trúc chi từ: Chuyện trò không nhắc Hồng Lâu Mộng, đọc hết thi thư cũng phí hoài*). Bởi vì người đời đã ghét cay ghét đắng cái nền kinh học "xuyên tạc khiến cưỡng, uốn cái học hòa theo thời thế" của thời buổi Càn Long- Gia Khánh đến giờ, lại càng bởi vì người ta bị hấp dẫn bởi cấu tứ nghệ thuật thiên nhiên hỗn thành, hình tượng nhân vật đầy đặn sinh động, ngấm suy cuộc sống thâm trầm nhạy bén, cảm nhận cuộc đời chân thực tế nhị và ngôn ngữ văn học giàu đẹp thuần thực của *Hồng lâu mộng*, nên "đến đầu Quang Tự, sĩ đại phu kinh triều rất thích đọc, thường tự khoe với nhau là "Hồng học" (*Bát kỳ hạo lục dẫn*). Cái cung cách giễu cợt chế nhạo "kinh học" đem "Hồng học" đối lập với "kinh học", khẳng định "hồng học" là văn học đích thực như vậy, trong lịch sử văn học Trung Quốc như vậy quả là có một không hai. Mà lấy tên tác phẩm để gọi tên ngành học như vậy, trong văn học sử Trung Quốc cũng chỉ có "Tuyển học" (Lấy tên sách *Văn tuyển*) là có thể so sánh mà thôi. Do thành công to lớn của *Hồng lâu mộng* trong xã hội đã liên tiếp ra đời đến gần bốn chục bộ tiếp theo *Hậu hồng lâu mộng*, *Hồng Lâu Mộng bổ*, *Hồng Lâu viên mộng*, *Hồng lâu chân mộng*... và đến hơn hai chục bộ phóng tác như *Kinh hoa duyên*, *Hoa nguyệt ngân*, *Nhi nữ anh hùng truyện*, *Thủy thạch duyên*, *Nhất tăng lâu*...

Mặt khác *Hồng Lâu Mộng* cũng bị kẻ thống trị phong kiến và các vệ đạo sĩ phong kiến huỷ báng và chống đối. Chúng hoặc vu khống *Hồng lâu mộng* là sách "hối dân" (dạy dân) là "tà thuyết bị hành chi vu" hoặc nguyên rửa tác giả *Hồng Lâu mộng* và hậu duệ của ông gặp "quả báo", thậm chí còn có kẻ kiến nghị "mặc nhục tự thủ dân thư, di Tống hải ngoại, dĩ đáp kỳ nha yên lưu độc chi ý" (*Nhất định khảo cổ tạp ký*) nghĩa là: chỉ bằng dồn loại dân thư này lại, đưa tống ra hải ngoại, để đáp lại các ý lưu độc thuộc phiên của nó. Bọn thống trị coi *Hồng lâu mộng* như mãnh thú như nước lũ, không ngừng ra văn cáo cấm và huỷ, hồng ngân trở sự truyền bá sách này. Qua những lời nguyền rủa chửi đổng và hành động mài dao chọc giết ấy của chúng, cũng có thể thấy ảnh hưởng xã hội lớn lao của *Hồng lâu mộng*.

Ảnh hưởng của *Hồng lâu mộng* không hạn chế ở trong nước. Năm Càn Long 58 (1793) *Hồng lâu mộng* chào đời chưa lâu đã truyền sang Nhật Bản, về sau truyền đến các nước Đông Nam Á. Cuối thế kỷ XIX, ở Anh đã xuất hiện bản trích dịch. Đầu thế kỷ XX, nhiều nước phương Tây lần lượt có bản trích dịch. Theo thống kê chưa đầy đủ, hiện nay trên thế giới đã có bản dịch toàn văn hoặc trích dịch ra 16 thứ chữ khác nhau Anh, Pháp, Đức, Nhật, Ý, Hungary, Hà Lan, Rumani, Triều tiên, Việt nam... Đại bách khoa toàn thư của không ít nước xếp *Hồng lâu mộng* làm mục từ, đánh giá rất cao, cho rằng "*Hồng lâu mộng* là một tấm gương của xã hội Trung Quốc thế kỷ XVIII", "là một tấm bia lớn trên văn đàn thế

giới" (*Bách khoa toàn thư thông dụng Pháp*). Đọc và nghiên cứu *Hồng Lôu mộng* đã là công việc ở phạm vi thế giới. Hội thảo Hồng học quốc tế cũng đã tổ chức nhiều lần, "Hồng học" đã trở thành một môn học vẫn có tính thế giới.

Cái tuyệt thế chi kỳ của Hồng Lôu Mộng không chỉ thể hiện ở cái mặt thành tựu văn học và ảnh hưởng xã hội của nó mà còn phản ánh trên hình thái đặc thù của bản thân tác phẩm.

Hồng Lôu Mộng là một bản thảo còn dở dang. Tào Tuyết Cần lúc còn sống đã "phi duyệt thập tái, tạng san ngũ thứ" (đọc duyệt mười năm, thêm bớt năm lần). Có bản viết tay hồi đầu lưu truyền đến nay chỉ có 80 hồi trước, có bản còn tàn khuyết, sai khác câu chữ không ít, vậy rốt cuộc thì bản nào là bản định cảo cuối cùng của Tào Tuyết Cần? Bốn mươi hồi sau phải chăng do Cao Ngạc viết nối, trong đó phải chăng có một phần nguyên cảo của Tào Tuyết Cần? Trong quá trình sáng tác, Tào Tuyết Cần đã có tiếp thu phê bình của những người Chi nghiên trãi, lời bình của Chi để lộ những mạch phát triển ở 40 hồi sau. Những mạch ấy có phản ánh chân thực ý đồ sáng tác của Tào Tuyết Cần hay không? Các tình tiết chủ yếu của 40 hồi sau lẽ ra nên phát triển như thế nào, các nhân vật đông đúc như vậy rốt cuộc nên kết thúc ra sao? Các vấn đề trên đây đều đề cập việc xác định diện mạo cơ bản của bộ sách *Hồng lôu mộng*, mà xác định diện mạo cơ bản của tác phẩm là tiền đề và cơ sở để đọc, nghiên cứu và

đánh giá một tác phẩm. Vậy mà, do tính đặc thù của việc sáng tác và lưu truyền Hồng lâu mộng, diện mạo cơ bản của nó rất khó xác định. Đối với các vấn đề nêu trên, ý kiến giới Hồng học còn có ý kiến khác nhau xa, người ta không thể chờ làm rõ các vấn đề ấy rồi mới đọc và bình luận tác phẩm, mà để đọc và bình luận người ta lại không thể chọn lựa và xác định đối tượng tác phẩm trước đã. Hai cái khó ấy tất nhiên đã gây bàn cãi rất rôm rả.

Tào Tuyết Cần sáng tác *Hồng Lâu mộng* là lấy kinh lịch thiết thân mắt thấy tai nghe làm tài liệu cơ bản ban đầu, áp dụng thủ pháp nghệ thuật "ẩn giấu việc thật đi", "dùng lời giả đệm vào", khiến nhân vật và tình tiết tiểu thuyết so với gia thế và kinh lịch của tác giả khi khớp khi lìa, vừa chân vừa ảo, và kết cấu cùng tình tiết của tác phẩm phát triển li kỳ lắt léo, càng khiến người ta khó lẩn cho ra. Người ta, một cách rất tự nhiên, muốn thông qua tìm hiểu gia thế và sự từng trải cá nhân của Tào Tuyết Cần, tìm hiểu bối cảnh kinh tế, chính trị và văn hoá của xã hội đương thời, để hiểu sâu thêm *Hồng lâu mộng*. Thế nhưng, tư liệu về thân thế cá nhân Tào Tuyết Cần lại hết sức thiếu thốn, đến nỗi ngay dân tộc, quê quán năm sinh năm mất của ông đến nay vẫn chưa xác định được. Về năm sinh có hai ý kiến: Khang hi năm thứ 54 (1715) và Ung Chính năm thứ 2 (1724). Về năm mất có ba thuyết: Nhâm Ngọ, Càn long 27 (1762), Quý Mùi, Càn long 28 (1763) và Giáp Thân Càn long 29 (1764). Về dân tộc có 2 thuyết là Hán tộc và Mãn tộc. Về quê quán

cũng có hai thuyết: Phong Nhuận, Hà Bắc và Liêu Dương, Liêu Ninh. Phụ thân ông là Tào Ngung hay là Tào Thiếu, cũng vẫn là một nghi án còn treo lơ lửng. Câu đố về thân thế Tào Tuyết Cần càng tăng thêm màu sắc thần bí của *Hồng lâu mộng*, thậm chí đã gây ra cả mối hoài nghi của một số người về bản quyền tác giả của Tào Tuyết Cần. Tình hình này, giống với việc nghiên cứu Shakspeare của Anh quốc đến mức kinh khủng.

Tư tưởng chính của *Hồng lâu mộng* là gì, đó là vấn đề mà mỗi người đọc *Hồng lâu mộng* đều muốn làm rõ, mỗi người nghiên cứu *Hồng lâu mộng* đều muốn đưa ra lời giải đáp. Do *Hồng lâu mộng* phản ánh cuộc sống toàn diện và phong phú, mỗi người đọc, mỗi nhà nghiên cứu cảm thụ nghệ thuật đối với *Hồng lâu mộng* đều không giống nhau, thậm chí khác nhau rất xa, cũng giống như cảm thụ của họ đối với cuộc đời hiện thực vậy. Mặc dù tác giả tuyên bố "đại chí bất quá đàm tình" (mục đích chẳng qua để nói tình), thế nhưng, nhiều người vẫn không chịu tiếp thu cái kết luận có sẵn ấy. Có người cho rằng *Hồng lâu mộng* là "diễn tình lý chí thư" (sách diễn tình và lý, như Trương Tân Chi), có người cho rằng *Hồng lâu mộng* viết về tể tướng Minh Châu gia sự (như Trương Tường Hà), có người nói là viết việc nhà của Kim Lăng Trường hầu (như Chu Xuân), có người nói là viết ẩn sự của Thanh Thế Tổ với Đồng Ngạc Phi (như Vương Mộng Nguyên, Thẩm Bình An), có người thì nói "chuyện chính trong sách là để khóc việc mất nhà Minh và vạch cái

sai trái của nhà Thanh, mà đặc biệt là các danh sĩ Hán tộc làm quan với nhà Thanh muốn ngụ cái ý đau tiếc trong đó" (Thái Nguyên Bồi), có người cho *Hồng lâu mộng* là một bộ "Minh Thanh hưng vong sử" (Đặng Cuồng Ngôn), thật có thể nói là "nhà Đạo học xem thì thấy dâm, tài tử xem thì thấy vương vấn, nhà cách mạng xem thì thấy chống Mãn Thanh, nhà lưu ngôn xem thì thấy việc kín trong cung vi" (Lỗ Tấn, *Tập ngoại tập, Giảng động hoa chủ tiểu dẫn*). Về tính chất của tiểu thuyết, có người nói là tiểu thuyết ái tình, có người nói là tiểu thuyết tự truyện, có người nói là tiểu thuyết lịch sử chính trị, cũng rất khác nhau. Do chỗ mỗi người lý giải một cách, phương pháp nghiên cứu không giống nhau, nên đã hình thành nên rất nhiều trường phái Hồng học, như phái bình điểm, phái sách ẩn, phái khảo chứng... Các trường phái mọc lên tủa tủa càng thêm hứng thú của người ta đối với *Hồng lâu mộng*, nhưng cũng khiến vấn đề thêm phức tạp hoá. Dù cho nhận thức của người ta đối với *Hồng lâu mộng* sai khác nhau đến bao nhiêu, thì cũng không ai phủ nhận được *Hồng lâu mộng* hầu như đã bao chứa hết toàn bộ tư tưởng và cuộc sống của xã hội phong kiến Trung Quốc, là một bộ bách khoa toàn thư xã hội phong kiến. Các loại chế độ về mặt kinh tế, chính trị, văn hoá của xã hội phong kiến Trung quốc như ruộng đất, thương nghiệp, pháp luật, tôn giáo, quan lại, nô tì, dịch thứ, khoa cử trong *Hồng lâu mộng* đều có phản ánh ở mức độ khác nhau. Trên từ hoàng thất, dưới đến lê thứ, trạng huống kinh tế chính trị, tâm lý văn

hoá xã hội và tính cách văn hoá, quan hệ qua lại và ảnh hưởng hỗ tương của các giai cấp các tầng lớp đều có miêu tả tỉ mỉ và sinh động trong *Hồng lâu mộng*. Văn học, nghệ thuật, viên lâm, kiến trúc, y dược, nấu nướng cho đến tham thiền ngộ đạo, xem bói đoán chữ, trong *Hồng lâu mộng* đều có cả, thật đáng gọi là tổng hoà văn hoá truyền thống của dân tộc Trung Hoa. Mặc dù bàng bạc khắp tác phẩm là không khí bi kịch và tinh thần mệt mỏi, nhưng cũng là chân dung sinh động của tinh thần thời đại xã hội phong kiến Trung Quốc. *Hồng lâu mộng* khác nào một tấm gương, chẳng những soi chiếu xã hội phong kiến Trung Quốc đi vào mặt thế, soi chiếu văn hoá truyền thống lịch sử lâu đời của dân tộc Trung Hoa, mà còn soi chiếu kiếp nhân sinh gian nan không muốn trầm luân, hướng tới đời mới mà không tìm ra lối thoát. *Hồng lâu mộng* cũng vì thế mà có ma lực lay động tâm hồn mãi mãi không suy giảm. Xét theo quan điểm thuần văn học, *Hồng lâu mộng* xứng đáng là tác phẩm tập đại thành mang ý nghĩa điển phạm, thành tựu nghệ thuật của nó là không gì so sánh được. Nói chung lại nó "lập ý mới, bố cục khéo, từ ngữ đẹp, đầu mối rõ, khởi kết kì, xen cài điệu, miêu tả thật, sắp xếp tài, kể việc thực, nói tình thiết, đặt tên sát, dùng bút kín, cái tài tình thật không kể xiết. Hơn nữa chế giễu thì được cái hậu của nhà thơ, khen chê thì có cái tài của sử bút, nói chuyện ma không cảm thấy hoang đường, tả sự vật không thấy chông chất, không có lời nào tự mâu thuẫn, không có việc nào không trùng nhân tình. Ngoài

ra như chúc tết mừng tuổi, mừng thọ trị tang, xem bói bốc thuốc, thách rượu đánh bạc, mất của gặp ma, bị cháy bị cướp, cho đến những việc vặt vãnh gia thường, tư tình nhi nữ, không có chuyện gì mà không ghi đủ những chuyện thường trong nhân sự. Đến như cầm kỳ thư hoạ, y bốc tính mệnh (thầy thuốc, thầy bói, chiêm tinh, đoán số), giải quyết rất tinh, sắp đặt xác đáng. Nhưng đặc biệt tới cho rằng không có gì tài khéo hơn là thơ từ câu đối hoành phi, lệnh phật rượu, câu đố đèn, và kèm thêm văn từ, điểm diễn hí khúc, không một chỗ nào là không ám hợp với ý chính, nhất bút song quan (nói một được hai ý). Quả là một cuốn sách không tiền tuyệt hậu, độc truyền trên đời vậy" (Hong Thu Phiên, *Hồng lâu mộng quyết vi*)

Tóm lại, *Hồng lâu mộng* có tính sáng tạo độc đáo về văn học có tính sâu sắc về tư tưởng, có sức phong phú về nội dung, có tính toàn diện về văn hoá, tính đặc thù về hình thái và tính sâu xa về ảnh hưởng, không hổ thẹn là một bộ tuyệt thế kỳ thư trên lịch sử văn học Trung Quốc.

TÂY DU KÝ: Tuyệt thế kỳ thư (2)

Tây du ký kể lại câu chuyện Hầu vương Tôn Ngộ Không hộ tống Đường tăng đi Tây thiên lấy kinh, trải qua chín chín tám mươi mốt nạn, cuối cùng đến được nước Phật. Nguồn gốc của cuốn tiểu thuyết vốn là một sự kiện lịch sử chân thực. Vị cao tăng đời Đường là Huyền Trang muốn thống nhất học thuyết của các phái Phật giáo, một mình vượt biên giới, đến Ấn Độ cầu lấy Phật pháp. Ở Ấn Độ, Huyền Trang học khắp các giáo lý Phật giáo Đại Tiểu thừa, và mang theo rất nhiều kinh Phật bằng chữ Phạn về Tràn An, Sau khi về nước, do Huyền Trang kể lại, môn đồ chỉnh lý thành *Đại Đường Tây vực ký*, giới thiệu địa lý, tập tục, phong tình các nước Tây vực. Và sau, các môn đồ của Huyền Trang lại viết ra *Đại Đường đại từ ân tự tam tạng pháp sư truyện*, kể lại chuyến đi tây của Huyền Trang. Bản thân hành trình lấy kinh của Huyền Trang đã giàu sắc thái truyền kỳ, mà bao nhiêu cảnh nguy hiểm trên đường đi thỉnh kinh, cảnh sắc kỳ dị dọc đường, càng khiến cho chuyến Tây du của Huyền Trang mang thêm một vầng hào quang thần bí. Đương

thời, chuyện về Đường tăng Huyền Trang đã bắt đầu lưu truyền. Các truyền thuyết này, mấy trăm năm sau đến đời Tống đã kết thành *Đại Đường Tam tạng thủ kinh thi thoại*, đến đời Nguyên thì sản sinh ra bình thoại *Tây du ký*. Bình thoại *Tây du ký* là chỗ dựa chủ yếu của tiểu thuyết *Tây du ký*. Đến đời Minh, chuyện Tây du cuối cùng được Ngô Thừa Ân viết lại cố định, đó chính là tiểu thuyết *Tây du ký*. Trong quá trình tích lũy lâu dài như vậy, chuyện lấy kinh ngày một phong phú lên, nhân vật trung tâm của việc lấy kinh cũng dần dần từ Huyền Trang biến sang Hầu vương. Ngay trong *Thủ kinh thi thoại* đã xuất hiện hình tượng Tôn hành giả. *Tây du ký* là một kiệt tác ảo tưởng. Tác giả dùng ngòi bút tràn đầy sức tưởng tượng của mình mở ra trước mắt chúng ta một thế giới cộng đồng của người, thần và ma, một thế giới đầy sắc thái kì dị.

Sức tưởng tượng phong phú thể hiện ở *Tây du ký* đã khiến nó có giá trị sáng tạo độc đáo trên lịch sử văn học và trên nền văn hoá Trung Quốc. Trên lịch sử văn hoá Trung Quốc, chưa có một tác phẩm nào sáng tạo được một thế giới thần và ma hoàn chỉnh như vậy. Mà cả trên phạm vi thế giới, sáng tác tiểu thuyết *Tây du ký* nhất là hình tượng Tôn Ngộ Không trong đó cũng là độc nhất vô nhị. Giáo sư Trung Dã Mỹ Đại tử người Nhật Bản từng viết bài giới thiệu: Tết băng tuyết trát hoàng ở đạo Bắc hải Nhật Bản từng xuất hiện quần thể tượng băng của Tôn Ngộ Không và một số

nhân vật khác trong *Tây du ký*. Trong bộ phim quay hợp tác Trung Pháp "Cánh diều" Tôn Ngộ Không trong *Tây du ký* cũng là một vai quan trọng liên kết tình hữu nghị giữa nhân dân hai nước. Qua đó có thể thấy, bộ tiểu thuyết thần và ma nổi tiếng này của Trung Quốc cổ đại có ảnh hưởng rộng lớn biết bao. Tôn Ngộ Không trong đó là nhân vật được người ta yêu mến đến mức nào. Nó hầu như có thể được xem là một đại biểu của văn hoá Trung Quốc, là một hình tượng đặc sắc rất Trung Quốc mà được cả thế giới ngợi khen.

Tiểu thuyết *Tây du ký* trước sau lấy Tôn Ngộ Không làm nhân vật chính, là trọng tâm của các tình tiết. Đại náo Thiên cung và Tây phương thủ kinh thì tất nhiên khỏi phải nói. Sau khi Tôn Ngộ Không bị đè dưới Ngũ Hành Sơn, tiểu thuyết quả có mấy hồi không viết về Tôn Ngộ Không, mà viết về thân thế của Đường tăng, Ngưu Trung chém rồng và Đường Thái tông du địa phủ, nhưng nhìn chung toàn tác phẩm, thì vai trò của mấy hồi đó chỉ là để chuyển tiếp tình tiết, trình bày nguyên do đi lấy kinh chứ không hề làm thay đổi địa vị của Tôn Ngộ Không trong tiểu thuyết.

Trong một loạt hình tượng xây dựng nên bởi tiểu thuyết cổ đại Trung Quốc, Tôn Ngộ Không là hình tượng rất hấp dẫn, ai ai cũng biết. Những tình tiết giàu huyền tưởng, li kỳ cuốn hút người ta, đã nắm bắt được con tim của vô số độc giả.

Cơ sở của *Tây du ký* tuy là một sự kiện lịch sử chân thực, nhưng sự miêu thuật của tiểu thuyết đã vượt lên trên lịch sử, tập trung vào việc biểu hiện thế giới thần ma. Mà hình

tượng Tôn Ngộ Không lại có giao điểm chung với tác phẩm văn học của các nước khác. Hình tượng con khỉ trong văn hoá của nhiều dân tộc khác cũng đã nhiều lần có biểu hiện nổi bật. Bởi thế Tôn Ngộ Không là hàng nội địa hay hàng nhập khẩu đã trở thành một đầu đề tranh luận không ngớt.

Khỉ vượn là những động vật rất khôn ngoan rất gần với loài người. Sự khôn ngoan ranh mãnh của chúng đã được loài người chú ý rộng rãi. Ở những nước khác nhau trong những nền văn hoá khác nhau, khỉ vượn đã được biểu hiện ở những mức độ khác nhau. Trong Phật giáo, một tôn giáo nổi tiếng thế giới, đã có các loại thần tướng khỉ vượn, đười ươi hoặc có đặc trưng hình thể loài hươu. Trong sử thi Ramâyana Ấn Độ đã miêu tả một bầy "khỉ lỗi lạc". Chúng biết biến hoá, có uy lực, mà trong đó nổi bật nhất là Hanuman - con của thần Gió: "Người có sức mạnh, Hanuman! Người có trí tuệ và lòng dũng cảm, là kẻ tinh thông thao lược! Người có thao lược, người hiểu được nơi chốn và thời gian". Ở Châu Âu, khỉ vượn cũng đã đi vào lãnh địa của văn học, trong Fauxtor nổi tiếng của Goethe đã viết về những con khỉ dài đuôi, một loài động vật trung gian giữa người và thú. Chúng là đầy tớ của ma nữ, là những "động vật dụ dỗ", chúng chuyện trò với Mê - phi - xơ.

Trên lịch sử Trung Quốc cũng có nhiều truyền thuyết về khỉ. Khỉ vượn có thể thành tinh, hoá làm người. Chúng có trí tuệ rất cao. Ví như: trong *Thập di ký* đã có một con vượn

trắng thò ngang với Trời, biết được quá khứ và tương lai; *Ngô Việt Xuân* thu thì đã chép về một ông già tự xưng là Viên công cùng xử nữ nước Việt tỉ thí kiếm thuật, không địch nổi bèn hoá thành con vượn trắng... Đặc biệt đáng chú ý là thuỷ quái sông Hoài Vô Chi Kỳ trong truyền kỳ đời Đường *Cổ nhạc - độc kinh*, nó giỏi "ứng đối ngôn ngữ", "hình như khỉ vượn, mũi chun trán cao, mình xanh, đầu trắng, mắt vàng răng tuyết, cổ vượn trăm thước, sức vượt chín voi, đánh nhau tung mình nhào lộn, nhanh nhẹn, vun vút, nghe nhìn chẳng được lâu". Trong các ý kiến chủ trương Tôn Ngô Không bắt rễ ở văn hoá Trung Quốc, Vô Chi Kỳ được coi là hình mẫu quan trọng.

Tiểu thuyết Trung Quốc, trong quá trình trưởng thành của nó, đã chịu ảnh hưởng rất lớn của Phật giáo. Để tuyên truyền kinh điển đạo Phật, các tăng lữ thường dùng những câu chuyện sinh động để phổ diễn giáo lý. Biến văn đời Đường chính là thể văn các tăng lữ nhà chùa dùng để tuyên truyền để hiểu trong quần chúng, nói chung là bằng hình thức giảng một đoạn hát một đoạn để tuyên truyền giảng giải những câu chuyện thần biến trong kinh Phật. Thử biến văn đó ảnh hưởng trực tiếp đến tiểu thuyết về sau. Thuyết Kinh, Thuyết Sâm trong 4 nhà thuyết thoại đời Tống chính đã thoát thai từ tuyên truyền giảng kinh của tín đồ Phật giáo.

Sự tích lấy kinh ghi trong *chuyện Tây du*, trong buổi đầu lại trước hết lưu truyền trong các tín đồ đạo Phật. *Đại Đường Tam tạng thu kinh thi thoại* là văn bản sớm nhất chép *chuyện Tây du* càng là bản gốc "thuyết kinh", điều đó đã quyết định mối liên hệ không thể nào cắt đứt giữa *chuyện Tây du* với Phật giáo. Tuy *chuyện lấy kinh* trong quá trình phát triển ngày càng đi vào dân gian, không ngừng hấp thụ chất dinh dưỡng dân gian, nhưng trong quá trình hình thành câu chuyện, ảnh hưởng Phật giáo cũng không thể phủ định được.

Là vai chính trong tiểu thuyết, Tôn Ngộ Không cũng chịu sự bồi đắp của hai nền văn hoá. Một mặt, nó cắm rễ vào mảnh đất văn hoá Trung Quốc, thu hút mọi loại truyền thuyết về viên hầu tinh trong văn hoá Trung Quốc; mặt khác, các thần tượng có đặc trưng động vật trong kinh Phật cũng đem đến cho nó những ảnh hưởng nhất định, nhất là Di hầu với tư cách thần tượng hộ pháp Phật giáo hẳn là có sự gợi ý cho hình tượng Tôn hành giả buổi đầu. Hai nền văn hoá hòa quyện nhau nên hình tượng Tôn Ngộ Không. Mà trong quá trình lưu truyền lâu dài ở dân gian, văn hoá Trung Quốc, tập tục dân gian lại càng tăng cường đặc sắc Trung Quốc cho Tôn Ngộ không, giảm bớt màu sắc Phật giáo, khiến nó ngày càng trở thành nhân vật thân thiết hơn, quen thuộc hơn đối với dân chúng Trung Quốc. Chín trăm năm tuế nguyệt khiến Tôn Ngộ Không cuối cùng trở thành con khỉ thần Trung Quốc.

Tôn Ngô Không trong *Tây du ký* vừa không giống con vượn trong *Phau xơ*, cũng vừa không giống Ha nu man trong *Ramayana*. Nó chẳng những trí tuệ và dũng cảm mà còn giàu tinh thần phản kháng, thần thông quảng đại, tính tình thẳng thắn, hồn nhiên vô tà. Trong tiểu thuyết, Tôn Ngô Không có một cây gậy bịt vàng Như ý, nặng một vạn ba ngàn năm trăm cân, có thể biến hoá tùy ý. Lớn thì có thể lớn đến mức trên chạm ba mươi ba trời, dưới đến mười tám tầng địa ngục, mà nhỏ thì có thể nhỏ bằng cây kim khâu, giấu được vào lỗ tai. Tôn có bảy mươi hai phép biến hoá, lông tơ trên mình đều có thể biến thành khí con, cùng nó chiến đấu với mọi thần ma. Tôn Ngô Không buông thả mà cố chấp, sống động trong từng dòng từng chữ của cuốn tiểu thuyết. Nó dám nghĩ dám làm, không hề sợ hãi, quấy Long cung, náo Địa phủ, lại đánh bại cả thiên binh thiên tướng, đại náo Thiên cung. Lò bát quái của Thái thượng lão quân không thể khiến nó khuất phục. Sau bảy bảy bốn chín ngày, Tôn Ngô Không trong lò vọt ra, lại một lần nữa đánh tới Linh tiêu bảo điện. Nó đòi cùng Ngọc hoàng đại đế thay phiên nhau trị vì thiên hạ. Trên đường đi Tây thiên lấy kinh, Tôn Ngô Không đã lần lượt chiến thắng mọi yêu quái.

Đem so với Ha nu man, tài giỏi văn chương, Tôn Ngô Không tịnh nghịch, khôi hài hơn nhiều, và càng giàu màu sắc huyền tưởng, trong khi Ha nu man thì gần con người hơn. Trong *Ramayana*, khi Ha nu man nhảy vọt biển lớn đến thành Lăng Già, thì bước nhún ban đầu của nó hoàn toàn

có thể xem là sự miêu tả khoa trương bước nhún của con người, nó là bước nhún của một người khổng lồ. Lúc này Ha nu man đề cho núi phải biến dạng, đề cho các sinh vật trong núi kêu oai oái. "Khi nó nhảy lên, thì cây cối mọc trên núi đều thu gọn hết cành, nhất tể lao mạnh lên bầu trời". "Mọi loài hoa trên các giống cây bị con khỉ quạt gió xô đẩy, rơi lá tả xuống biển cả, vì bản thân chúng đều rất nhẹ" Còn Tôn Ngộ Không một phát nhào lộn là một vạn tám ngàn dặm trong mây, trái lại cứ nhẹ tênh, không hay biết gì cả. Ha nu man là một vị quan đại thần khỉ khéo nói, ngoài một đôi lúc thất thố ra, nói chung là lịch sự nho nhã, cử chỉ chừng chặc. Còn Tôn Ngộ Không thì rất ít khi ra dáng trang nghiêm, cũng rất ít trình trọng phát biểu trường thiên đại luận, nhưng hễ nó đặt tay lên đầu, nhắc cây gậy bịt vàng lên là hình tượng ấy khiến mọi người mừng rỡ. Ngôn ngữ nghịch ngợm hài hước của nó ở đâu cũng gây cười. Nó lúc nào cũng ngẩng cao đầu, không biết sợ là gì. Trong tiểu thuyết, Tôn Ngộ Không sau khi bị Bồ tát thít chặt kim cô, trong lòng hết sức tức giận. Khi nó gặp lại Bồ tát, lập tức lao thẳng lên không trung, thét lớn với Bồ tát: "Này cái tên sư bầy Phật kia, hỡi giáo chủ từ bi! Sao mày sinh phép hại ta! " "Mày trêu tao giỏi đấy! Mày đã thả tao ra, để cho tao tiêu dao tự tại rong chơi là được. Ngày trước mày đón tao trên biển, xúc phạm tao mấy câu, bảo ta tận tâm tận lực hầu hạ Đường Tăng là xong; có sao mày cho ta một chiếc mũ hoa, lừa ta đội lên đầu để chịu khổ? Thít cái vòng này lên đầu lão Tôn

ta, lại dạy nó niệm một quyển "thần chú thít kim cô" gì gì, để lão sư già kia niệm lên niệm xuống, khiến cái đầu ta buốt oi là buốt, đó chẳng phải là mày hại ta đó sao?" (Hồi 15). Ngôn ngữ thẳng thắn đã phơi bày trước mắt chúng ta tất cả tính cách của Tôn Ngộ Không. Và tác giả *Tây du ký* cũng chính là mượn ngòi bút khôi hài đó để trút hết mọi phần uất trong lòng mình, mượn thế giới huyền tưởng để miêu tả trạng thái bệnh hoạn của xã hội. Người định cáo bộ tiểu thuyết này là Ngô Thừa Ân, khoa cử không thành, bao phen thất bại. Hơn ba mươi tuổi mới bổ tuế cống sinh. Cả đời chỉ làm huyện thừa Trường Hưng có một thời gian ngắn. Cuộc đời nghèo túng, khiến ông thường phẫn chí và bất bình. Cá tính "giỏi hài kịch", ham thích chuyện vui dã sử, khiến ông đã dùng hình thức chí quái để châm chọc xã hội đó. Trong "Nhị lang sư sọ đồ ca", Ngô Thừa Ân đã viết: "Hưng trung ma tổn trầm tà đạo, Dục khởi bình chi hận vô lực; cứu nguyệt hữu thi cứu nhật cung, thế gian khởi vị vô anh hùng" (Trong lồng ngực mài mòn lưỡi đao chém tà, muốn đứng lên dẹp bằng nó mà hận mình không có sức; cứu mặt trăng có tên cứu mặt trời có cung, thế gian há bảo không có anh hùng). Trong lời ông ca tụng Nhị lang thần, đã ký thác lý tưởng của mình trong đó. Dưới ngòi bút Ngô Thừa Ân, thế giới thần ma đã chiết xạ những hành vi xấu xa của thế giới người ta.

Tây du ký không phải một bộ tiểu thuyết tôn giáo, Ngô Thừa Ân cũng không phải một tín đồ Phật giáo. Ông không

hể tinh thông Phật học. Cho nên quan niệm về tôn giáo phản ánh trong tiểu thuyết khá hỗn tạp. Nhưng chính điều đó lại khiến cho *Tây du ký* bao chứa được những truyền thuyết rộng rãi nhất, dù là của Phật giáo, của Đạo giáo hay là của dân gian. Quan niệm tôn giáo hỗn loạn đã pha loãng thêm một bộ tiểu thuyết thần ma thực sự. Đồng thời quan niệm tôn giáo hỗn loạn đó lại vì nó hợp với quan niệm tôn giáo thế tục của đại chúng Trung Quốc, khiến *Tây du ký* cũng được chấp nhận rộng rãi. *Tây du ký* đã sáng tạo được đỉnh cao của tiểu thuyết thần ma Trung Quốc. Sau đó, đề tài thần ma trở thành một điểm nóng của văn học Trung Quốc, đẻ ra hàng loạt tác phẩm tương tự. Những nhân vật nửa người nửa thần nửa ma trong *Tây du ký*, nhất là Tôn Ngộ Không, ăn sâu vào lòng người Trung Quốc, và ngày càng phổ biến phép thần thông của nó, đã tăng thêm cho văn hoá thế giới một màu sắc diễm lệ kỳ ảo.

TỪ: Thể thơ hoa hạ riêng chiếm phong tao

Triệu Nghĩa Sơn

Từ là một loại thơ ca thể Nhạc phủ ra đời ở đời Tùy, hưng khởi ở Đường, thịnh hành ở Tống, sa sút thời Nguyên Minh và trung hưng ở đời Thanh. Buổi nó mới ra đời, nó hoàn toàn tồn tại với tư cách lời ca hát theo nhạc, và vì trong thể tương đối với nhạc khúc được hát cho nên gọi là từ, hoặc giả nói gộp lại, gọi là "khúc từ từ". Có khi vì kiểu câu dài ngắn so le nhau nên gọi là "trường đoản cú"; có khi vì ra đời sau thơ nên gọi là "thi du" (Thừa thơ ra đến từ). Sự hưng khởi của nó liên quan mật thiết với sự giao lưu trong ngoài nước về âm nhạc, với sự biến cách lớn dung hợp nhà với tục (Triều nội với dân gian). Thoạt đầu, nó lưu truyền rộng rãi trong dân gian với hình thức rất linh hoạt biến hoá, về sau qua tay nhuộm của văn nhân, bèn có hình thức tương đối cố định.

Cách thức cơ bản của nó là: Mỗi bài từ ít có một điệu từ gọi là "từ bài" như *Bồ tát man*, *Ưu Tân nga*, *Vọng Giang nam*... Mỗi điệu từ đều có lai lịch nhất định, song phần lớn đều không thể khảo cứu được nữa, chỉ có một phần rất ít còn có thể biết được nhờ sự ghi chép của tiến nhân, như *Vũ lâm linh* thì *Nhạc phủ tập lục* của Đoàn An Tiết có ghi rằng: "Vũ lâm linh, là do Đường Minh Hoàng xa giá về đến Lạc Cốc, nghe mưa ướt nhạc ngựa xe loan, bèn sai Trương Dã,

Hồ soạn thành tên khúc". Ngoài ra một số sách như *Giáo phường ký* của Thôi Lệnh Linh, *Bích kê mạn chí* của Vương Chúc.. cũng có chép được lai lịch một số khúc điệu. Mỗi khúc điệu có cách hát đại để cố định, do đó lời phối hợp với nó cũng có số câu cố định, và mỗi câu có số chữ cố định, mỗi chữ lại có đòi hỏi về phương diện thanh vận bằng trắc. Đó chính là như thường nói "điệu hữu định cú, cú hữu định tự, tự hữu định thanh" Từ phải diễn theo giai điệu âm nhạc của khúc điệu thì mới hát được, cho nên làm từ gọi là "diễn từ". Còn như về sau khúc điệu thất truyền, người ta diễn theo điệu phổ bằng trắc của từ, thì đã là chuyện khác rồi.

Từ có tất cả bao nhiêu "từ bài"? Theo *Từ luật* do Vạn Thụ đời Thanh thu thập có cả thấy 660 điệu; theo *Từ phổ* do Vương Dịch Thanh biên soạn, tên do Khang Hi khâm định thì có 826 điệu (trong đó có một ít là tiểu lệnh khúc của người Nguyên), nhưng các "từ bài" tương đối thường dùng thì chỉ vào khoảng một hai trăm, mà một nhà làm từ thường chỉ có mấy chục điệu.

Những từ điệu này, có điệu tùy theo sự khác nhau về tính chất hoặc đặc điểm của âm nhạc lại còn có các tên gọi lệnh, dẫn, cận, mạn... như *Điệu tiểu lệnh*, *Thái Thường dẫn*, *Kiểm khí cận*, *Thanh thanh mạn*... Nói chung, số chữ của lệnh từ ít hơn của dẫn, cận, mạn. Sau đó, còn có phân biệt *tiểu lệnh*, *trung điệu*, *trường điệu*. Trong *Diễn từ danh giải* của Mao Tiên Thu đời Thanh còn căn cứ số chữ nhiều hay ít mà giới định thêm: "Năm mươi tám chữ trở lại là *tiểu lệnh*,

năm mươi chín chữ đến chín mươi chữ là *trung điệu*, chín mươi một chữ trở lên là *trường điệu*".

Là thơ cách luật hợp nhạc, luật của từ biểu hiện trên các mặt kiểu câu, bằng trắc và gieo vần. Xét về kiểu câu thì từ câu 1 chữ, đến 2 chữ, 3 chữ, 4 chữ, 5 chữ, 6 chữ, 7 chữ, dài ngắn không đều, thậm chí 8 chữ, 9 chữ, cho đến câu 11 chữ cũng có lúc xuất hiện. Từ được kết nên bởi những kiểu câu vắn dài ngắn khác nhau, nếu đem so với thơ tứ ngôn, ngũ ngôn, thất ngôn đều đặn, thì tỏ ra đặc biệt rõ rệt một vẻ đẹp của sự so le xen kẽ. Thế nhưng, các câu dài câu ngắn ấy xen kẽ phối hợp ra sao, thì lại hoàn toàn do từ điệu quy định, chứ tuyệt không thể chấp nối tùy tiện. Thứ đến xét về bằng trắc, thì mỗi câu chữ này với chữ kia cũng đòi hỏi bằng trắc xen kẽ nhau, nhưng nếu so với sự xen nhau bằng trắc giữa chữ với chữ trong từng câu thơ cận thể, thì từ tỏ ra biến hoá hơn. Còn quan hệ bằng trắc giữa câu với câu thì lại càng không dễ lần ra quy luật như trong thơ cận thể. Từ chẳng những đòi phân chữ bằng trắc giống như thơ cận thể, mà một số nhà làm từ đời Tống như Trương Viêm còn chủ trương "tự biệt tứ thanh, thanh biệt âm dương" (Chữ phân biệt 4 thanh, mỗi thanh phân biệt âm với dương) so với thơ cận thể thì chặt hơn nhiều. Cuối cùng xét về gieo vần, thì từ không có vận vị (vị trí vần) cố định như thơ cận thể, cũng không phải chủ yếu gieo vần bằng như thơ cận thể "Từ bài"

khác nhau, vị trí của vần cũng khác nhau, yêu cầu bằng trắc cũng theo đó mà thay đổi. Trên thực tế, từ là sản phẩm của việc các văn nhân đời Đường đem thành tựu của cách luật thanh vận của thơ vận dụng vào sáng tác lời ca thông tục, thoát đẫu còn tương đối tự do linh hoạt, càng về sau càng khó, đến Ngũ đại về sau, cuối cùng biến thành một thể thơ cách luật hợp nhạc còn chặt chẽ hơn cả thơ cận thể.

Qua tay các văn nhân đời Đường, từ đã thoát khỏi "dã khí" (về quê mùa) lúc mới ra đời trong dân gian, mà bước vào cao nhã, và đến thời văn Đường - Ngũ đại thì hình thành một truyền thống về nội dung chủ yếu viết chuyện tình nam nữ và hoài bão cá nhân, về phong cách nghệ thuật thì lấy êm ái dịu dàng làm chính. Truyền thống đó càng được củng cố và phát triển thêm một bước trong tay người thời Tống. Và thế là cuối cùng từ có thể đua tươi sánh đẹp với thơ cận thể, trở thành một sắc hoa lạ trong thiên quốc thơ ca cổ điển. Do chỗ về nội dung đề tài nó lấy việc viết nỗi vui buồn trai gái và tình hoài cá nhân làm chính, cho nên phong cách nghệ thuật của nó cũng rất khác với thơ. Nói chung, có thể nói rằng thơ trang nghiêm còn từ thì uỷ mị, thơ cứng rắn còn từ thì mềm mại, thơ rõ ràng còn từ thì kín đáo, thơ rộng còn từ thì sâu (thi trang nhi từ mị, thi cương nhi từ nhu, thi hiển nhi từ ẩn, thi quảng nhi từ thâm). Tóm lại, từ lấy tú lệ, dịu dàng, sâu sắc làm đặc trưng thẩm mỹ. Đúng như

Vương Quốc Duy nói trong *Nhân gian từ thoại*: "Cái thể của từ là phải nhỏ phải dài, có thể nói được những điều thơ không nói được, nhưng không thể nói hết những gì thơ có thể nói. Cảnh của thơ rộng, lời của nó dài". Còn như Tô Thức "lấy thơ làm từ" thì bị coi là "cách tân", đến như Tân Khí Tật "lấy văn làm từ", hình thành một nhánh hào phóng Tô - Tân, thì bị gọi là "biệt phái" (phái riêng) rồi.

Nếu như xét trên bối cảnh lớn là thơ ca cổ điển Trung Quốc do ca hát hợp nhạc, sau đó dần dần biến thành "đỗ thi" (thơ sông, không có nhạc) từ nên coi là sản phẩm giai đoạn ba, tức là từ chỗ "đi nhạc tòng thi" (lấy nhạc đi theo thơ), sau đến "thái thi nhập nhạc" (đưa thơ vào nhạc) và cuối cùng đến giai đoạn (y thanh điển từ " (điển từ theo thanh). Cái gọi là "thanh" này, thoát đầu hẳn là dân ca tục dao lưu hành trong dân gian, là thanh và từ đều có, rất được lưu hành thời Tùy Đường. Sau đó, văn nhân dựa vào "thanh" mà diễn lời cho nó, Lý Bạch, Bạch Cư Dị, Trương Chí Hoà, các nhà thơ nổi tiếng này đều có thử nghiệm chỉ có điều lúc đó, "Đường thi" còn có sức sống mạnh mẽ, văn nhân thời đó còn có thể rong ruổi tài tình trong thơ, cho nên việc điển từ thời Trung Đường về trước chưa rộ lên thành phong khí. Đợi đến khi thơ đã có phần hết ngón, văn đàn cần có thể chế mới như thời kỳ Văn Đường - Ngũ đại, việc điển từ mới thịnh hành lên. Lúc này đã xuất hiện các nhà từ "Hoa gian phái"

(trường phái "Trong hoa") mà đại biểu là Ôn Đình Quân và Vi Trang, cùng với các nhà từ Nam Đường mà đại diện là Lý Dục, Phùng Diên Di. Tổng tập từ của văn nhân đầu tiên ra đời lúc này là *Hoa gian tập* (Trong hoa) chính là tập tác phẩm của Hoa gian phái. Các tác phẩm này tuyệt đại bộ phận viết về tình yêu trai gái bằng những ngôn từ hoa lệ, phong cách ước ắt. Còn các nhà từ Nam Đường như Lý Dục, Phùng Diên Di thì viết nhân tình li tứ (nỗi tình chia li), thương xuân bì thu, phong cách náo nùng. Sau khi đất Tây Thục là địa¹ bàn của phái Hoa gian và Nam Đường của Lý Dục bị nhà Tống thống nhất, thì từ phong của hai vùng đã ảnh hưởng đến từ đàn Bắc Tống một cách hết sức tự nhiên.

Đến đời Tống, từ có bước phát triển dài. Đầu thời Bắc Tống, thái bình trăm năm, thịnh hành ca vũ, những nhà như Án Thù, Trương Tiên, Âu Dương Tu, Án Kỉ Đạo kế thừa mạch sống của *Hoa gian*, nhưng nghệ thuật mỗi người có sáng tạo riêng, đã cơ bản hoàn thành bước quá độ từ Đường sang Tống. Còn thời gian giữa và cuối Bắc Tống, thì Tô Thức "đi thi vi từ" (lấy thơ làm từ), "vô ý bất khả nhập, vô sự bất khả ngôn" (Không có ý thì không được vào, không có việc thì không được nói) (*Nghệ khái*), "nhất tẩy y la hương trạch chi thái, bãi thoát trù liêu uyển chuyển chi độ" (rửa sạch phong thái lụa là hương phấn, thoát khỏi phong độ thướt tha ông ọ) (Hổ Dẩn, *Tứ biên từ tự*), làm một cuộc biến đổi

trọng đại, từ đó mở ra trường "Hào phóng". Chu Bang Ngạn gom lấy sở trường của các nhà, quy phạm từ thể, cống hiến cực lớn. Lý Thanh Chiếu ở vào thời chuyển về Nam, dùng từ để viết cảm khái thể lương, nối tiếp sau chân Tân Quan, phát triển thêm một bước kỹ xảo của "từ thuốt tha". Sau khi chuyển về Nam (Nam độ), phong khí thời đại chống thù rửa nhục đã ảnh hưởng đến từ đàn. Trương Nguyên Can, Trương Hiếu Tường, Tân Khí Tật, Lục Du, Trần Lượng, Lâm Khắc Trang... viết thời sự, tỏ hào tình, phong khí thay đổi lớn. Tân Khí Tật thành tựu nổi bật nhất. Thế là Tô - Tân được ghép bên nhau, được coi là thủ lĩnh của "hào phóng". Còn những nhà từ khác mà tiêu biểu là Khương Quỳ, Sử Đạt Tổ, Ngô Văn Anh, Trương Viêm thì giữ nghiêm cách luật, thành tựu nghệ thuật rất cao, nhưng cuối cùng vì chạy theo "nhã" quá mức, nên đã rơi vào mặt lộ. Từ, cho đến Lương Tống, do chỗ tác giả rất đông, các loại nội dung đề tài và kỹ xảo thể thức đều được khai thác phát triển thành công, nên cái nụ của bông hoa độc đáo trên thi đàn được thai nghén vun trồng từ đời Đường, cuối cùng đến đời Tống đã nở tung rực rỡ. Từ, cuối cùng đã trở thành người đại biểu của văn học đời Tống, được nhắc đến trong cách gọi "Tống từ", sánh với "Đường thi" đời trước và "Nguyên khúc" đời sau, trở thành ba hình thức lớn trọng yếu của thơ ca cổ điển.

Đến thời Nguyên Minh, vì trọng tâm văn học đã từ thơ từ chuyển sang hý khúc và tiểu thuyết cho nên từ rất suy v. Nhưng đến đời Thanh, lại có thể trung hưng, các nhà xuất hiện liên tiếp, các từ tập ra đời ô ạt, các trường phái khác nhau đua tranh dụng cờ. Theo thống kê của các nhà biên soạn *Toàn Thanh từ sao*, thì đời Thanh số nhà làm từ vượt quá bốn ngàn, hơn gấp ba số lượng đời Tống, trong đó nổi tiếng nhất có Ngô Vĩ Nghiệp, Vương Sĩ Trinh, Trần Duy Tùng, Chu Di Tôn, Nạp lan tính đức, Lê Ngạc, Trương Huệ Ngôn, Chu Tế... Các trường phái từ nổi tiếng có "Duong Tiễn phái" do Trần Duy Tùng đứng đầu, "Chiết Tây phái" đại biểu là Chu Di Tôn, và "Thường Châu phái" tiêu biểu là Trương Huệ Ngôn, Chu Tế. Từ, đến đời Tống về sau thì dần dần thoát li âm nhạc mà trở thành thơ suông ("đỗ thi"), sau nhiều biến đổi phát triển, tuy đến nay vẫn còn tác giả, song e rằng mãi mãi không dễ mà thịnh hành được một lần nữa.

. Từ đời Tống đến nay, không ít học giả đã dốc sức nghiên cứu từ. Các học giả Minh Thanh có thành tựu rõ rệt nhất. Thời cận đại đến nay, công việc chỉnh lý tư liệu và nghiên cứu sáng tác từ cũng có thành tích khả quan. Sách từ quan trọng thì có *Hoa gian tập* do Triệu Sùng Tộ biên tập, *Tôn Tiễn tập* của soạn giả khuyết danh. Từ đó về sau, thì các tổng tập, tuyển tập từ do học giả các đời biên tập nhiều không kể xiết. Thời cận đại, các nhà từ học, trong việc chỉnh

lý nghiên cứu sách từ, thường mong cầu toàn, đã thành rồi thì có *Toàn Đường Ngũ đại từ* của Trương Chương, Hoàng Xa, *Toàn tổng từ* của Đường Khuê Chương. *Toàn Kim Nguyên từ*, *Toàn Minh từ* và *Toàn Thanh từ* cũng đang được chỉnh lý, biên soạn. Các sách chuyên khảo về từ phổ, từ vận, quan trọng hơn cả có *Từ học toàn thư* của Tra Kế Thiệu, *Từ luật* của Vạn Thụ, *Từ phổ* của Vương Dịch Thanh, *Từ Lâm chính vận* của Qua Tái. Người xưa bàn về từ, phần nhiều khái luận bằng hình thức bình điểm, những sách quan trọng có đến hàng chục quyển, Đường Khuê Chương đã hợp biên thành *Từ thoại từng biên*. Người cận đại bàn về từ càng có hệ thống rộng lớn hơn, như *Từ học thông luận* của Ngô Mai, có đến mấy chục đầu sách loại này. Tạp chí chuyên môn trước kia có *Từ học quý san*, nay có *Từ học*.

PHÚ: Thể văn Hoa Hạ độc chiếm phong tao

Hoàng Phụng Hiểu

Phú là một thể văn hình thức rất đặc biệt trong lịch sử văn học Trung Quốc.

Người đầu tiên viết phú là Tuân Huống, học giả nổi tiếng thời Chiến Quốc. *Hán thư - Nghệ văn chí* ghi Tuân phú thập thiên (Tuân tử có mười bài phú) nay còn 5 thiên là *Lễ*, *Trí*, *Vân* (mây), *Tầm* (con tầm) và *Châm*. Muộn hơn một chút, Tống Ngọc nước Sở có các tác phẩm *Phong phú* (Gió), *Cao Đường phú*, *Thân nữ phú*, nổi lên sau Tuân Huống. Lưỡng Hán về sau, người làm phú rất đông ; tác phẩm rất nhiều. Xét theo sự diễn biến hình thể, có thể quy nạp thành 4 loại lớn :

1. **Phú cổ** - Chủ yếu nổi lên từ Lưỡng Hán bao gồm Tao thể phú, Tản thể đại phú và Tiểu phú. Tao thể phú xuất hiện đầu đời Hán, ảnh hưởng sâu sắc của *Li Tao* nước Sở (Khuất Nguyên). Thể chế hùng vĩ, từ thái hoa lệ, chuộng việc trình bày phô diễn, giàu sắc thái trữ tình. Nói chung khuôn khổ bài tương đối ngắn, đặt câu chỉnh tề đều đặn, dùng vần suốt cả bài, thường mang chữ "hê". Nó là hình thức tiền thân của Tản thể đại phú (Phú xuôi). Tác phẩm tiêu biểu có *Điều*

Khuất Nguyên phú, Phục điều phú của Giả Nghị. Sau Giả Nghị, *Thất phát* của Mai Thặng đánh dấu sự chính thức hình thành của Tản thể đại phú. Thời đại từ Vũ đế đến Tuyên đế, nhằm "hung phế kế tuyệt, nhuận sắc hồng nghiệp" (phục hung cái bị phế bỏ, kế tiếp cái bị dứt đứt, điểm tô cho nghiệp lớn), nhiều bậc đại thần thị tòng văn học đều dốc sức vào sáng tác tản thể đại phú. Các tác phẩm này phần nhiều miêu tả phong cảnh vườn tược rừng cây của đế đô, ca tụng uy thanh Đại Hán, cuối bài thì có lời khuyên nhà vua về việc tiêu xài xa hoa, đòi gọi là "phúng nhất nhi khuyến bách" (can ngăn một nhưng xúi giục một trăm). Bài dài, thể chế hùng vĩ, nói chung áp dụng phương thức kết cấu chủ khách vấn đáp. Trước bài phú có lời tựa, nói rõ ý nghĩa của đề. Bài phú chia ra ba phần "thủ, trung, vĩ" (đầu, giữa và đuôi), "thủ" tức là lời dẫn, nói rõ đầu đuôi lí do hỏi đáp của nhân vật trong bài phú bằng một đoạn đối thoại ngắn gọn; "trung" là đoạn đối đáp lớn, cao đàm khoát luận của "chủ" và "khách" giả định, là nội dung chủ yếu của tác phẩm; "vĩ" thì thường kết thúc bằng việc thán phục của một bên đối với bên kia, hoặc áp dụng "loạn viết" hay "Từ viết" của thể Sở từ để làm lời kết. Ngôn ngữ là vận tản gián xuất (vận văn xen với tản văn), từ tao phong phú, văn thái hoa lệ. Về thủ pháp thì phô trương dư dội, thích dùng khoa trương, bài tỉ (câu song song) và đối ngẫu đến nỗi có khi trở thành hoa lệ quá mức, rắc rối cầu kì, chống chọi các hình dung từ. Thời giữa Lương Hán có *Tử Hư phú* và *Thượng Lâm phú* của Tư mã Tương Như, *Cam Tuyền phú*, *Tập liệt phú* của Dương Hùng, *Lương đô phú* của Ban Cố, *Tây Kinh phú*, *Đông Kinh phú* của Trương

Hành v.v... đều là những bài tản thể đại phú nổi tiếng. Đến đời Đông Hán, chính trị đen tối, dân sinh lầm than, các nhà làm phú chẳng còn lòng nào tô vẽ thái bình, chuyển sang sáng tác tiểu phú trữ tình. Bài thường ngắn hơn, phong cách mới mẻ, gieo vần suốt bài, phần nhiều lấy tứ ngôn (bốn chữ) làm chính. Tiểu phú nổi tiếng có *Quy điền phú* của Trương Hành, *Thích thế tạt tà phú* của Triệu Nhất, *Thuật hành phú* của Sái Ung, *Anh Vũ phú* của Di Hành.

2. Bài phú : Bài phú còn gọi là Biến phú, thai nghén thời Hán, bắt đầu từ Ngụy Tấn thịnh hành ở thời Nam Bắc triều. Do chịu ảnh hưởng của phong cách biến lệ thời Ngụy Tấn Lục triều mà hình thành các đặc điểm tự thân của nó : Câu chữ thì cố sao cho đối xứng cân bằng, âm tiết thì nặng nhẹ cho hài hoà. Không ít tác phẩm dùng câu đối tứ lục (tức cái mà *Khất xảo văn* của Liễu Tông Nguyên gọi là "Biến tứ lệ lục") Có bài còn chú ý âm luật bằng trắc. Bài ngắn gọn, nặng về dùng điển, phương thức biểu hiện thì từ tả vật chuyển sang trữ tình. Tiêu biểu có *Nguyên thành phú* của Bao Chiêu, *Hạ phú* và *Biệt phú* của Giang Yêm, *Lệ nhân — phú* của Thảm Ước, *Ai Giang Nam phú* của Dữu Tín v.v...

3. Luật phú : Hình thành trên cơ sở Bài phú, so với Bài phú còn tỏ ra trau chuốt sự đối xứng cân bằng hơn nữa, chú ý hài hoà bằng trắc và có sự hạn chế gieo vần rất ngặt. Nó ra đời để thích ứng với lối phú dùng vào khoa cử Đường Tống cho nên nội dung phần nhiều nhằm làm sáng tỏ nghĩa kinh hoặc ca tụng công đức, về hình thức thì lấy hạn vần làm đặc

điểm, ngoài hạn vắn 8 chữ (hoặc 4, 5, 6 vắn) ra, thứ tự gieo vắn, gieo vắn bằng trắc, số chữ cả bài (nói chung trong vòng 400 chữ) đều có hạn định. Luật phú sớm nhất hiện còn là *Hàn ngô thể phong phú* của Vương Bột, một trong Sơ Đường tứ kiệt, lấy "cô thanh dạ nguyệt" làm vắn. Luật phú đến đời Nguyên thì sa sút, đời Thanh có một đạo phục hưng nhưng ít có giai tác.

4. Văn phú : Ra đời do chịu ảnh hưởng của phong trào cổ văn Đường Tống, chống mô thức bài phú và luật phú, có xu hướng, văn xuôi hoá. Kiểu câu đặt dài ngắn so le, gieo vắn tương đối tự do linh hoạt và hấp thụ chương pháp, khí thế cùng phong cách ngữ thể cổ văn đường thời, coi trọng tính mới mẻ trôi chảy của ngôn ngữ, trong tự sự và trữ tình có chen nhiều thành phần thuyết lí. *A Phòng cung phú* của Đỗ Mục đời Đường, *Thu thanh phú* của Âu Dương Tu, *Tiền Xích bích phú* của Tô Thức đời Tống đều là tác phẩm tiêu biểu văn phú.

Từ cuối Chu đến cuối Thanh, phú tuy vẫn luôn luôn tồn tại như một thể văn độc lập, nhưng sự phát triển của nó thì không đồng đều. Đời Hán, phú lấy tản thể đại phú làm hưng thịnh một thời và được coi là cái mốc văn học của một thời. Chỉ trong *Hán thư - Nghệ văn chí*, đã chép Hán phú trên 900 bài, tác giả có hơn 60 người. Phú thời này ra sức miêu tả hăng loạt cung uyển, đô thành, sơn trạch, sản vật, yến ẩm... tuy cũng có thoát li đời sống hiện thực và phần nào

cầu kì rườm rà, nhưng đã phản ánh được thế nước cường thịnh và uy thanh khí thế đại nhất thống đời Hán, biểu hiện khí phách sáng tạo vĩ đại của dân tộc Trung Hoa đời Hán, ghi nhận những thành tựu cao về văn hoá vật chất và văn hoá tinh thần mà đời Hán đã giành được. Nó nhiều màu nhiều vẻ, khoa sức khôi kì, tưởng tượng phong phú, ngôn ngữ uyên bác, miêu tả tinh vi, kết cấu hùng vĩ tráng lệ, tả rõ đầy đủ cảnh tượng phồn vinh phát đạt trong thời kì đang lên của xã hội phong kiến đời Hán, đồng thời cũng đã thể hiện tinh thần tự tin tích cực và tài hoa học thức của sĩ tử đời Hán. Vì thế giá trị tư tưởng và giá trị nghệ thuật của Hán phú không thể nào xoá nhoà được. Đương nhiên, Hán phú không phải là đỉnh cao nhất của thành tựu sáng tác phú. Không ít tác phẩm tiểu phú sau thời Đông Hán hoặc giận đời ghét tục, châm biếm thói xấu thời đại, hoặc vịnh vật trữ tình, thể vật tả chí, có tư tưởng sâu lắng, tình cảm chân chất, làm thay đổi hẳn văn phong xơ cứng chống chéo của tản văn đại phú, cống hiến tích cực cho sự phát triển và biến đổi của thể phú. Trong bài phú *Nguy Tấn - Lục triều*, ngoài những tác phẩm nhắc đến trên kia, thì *Đặng lâu phú* của Vương Xán, *Lạc thần phú* của Tào Thục, *Tam đô phú* của Tả Tư, *Đại nhân tiên sinh truyện* của Nguyễn Tịch, *Bắc Sơn di văn* của Khổng Trĩ Khuê, *Quy khứ lai hề tữ* của Đào Tiềm v.v..., chẳng những nội dung phong phú, mà cả về kĩ

xảo trữ tình, miêu tả tài tình khéo léo, Hán phú cũng không thể nào sánh kịp. Trong luật phú Văn Đường, tác phẩm của những người như Tống Ngôn, Vương Khải, Hoàng Thao cũng có nhiều bài cực kì đẹp đẽ. Còn tác phẩm văn phú của những người giữa thời Đường Tống như Đỗ Mục, Âu Dương Tu, Tô Thức thì thành tựu càng được người đời công nhận. Có thể thấy rằng, trên lịch sử văn học Trung Quốc tác phẩm thể phú tự nó có vẻ đẹp chói lọi riêng.

Thể văn này rất giàu đặc sắc dân tộc. *Nghệ khái - Phú khái* của Lưu Hi Tái đời Thanh viết : "Thi vi phú tâm, phú vi thi thể. Thi ngôn từ, phú ngôn phô, từ ước nhi phô bác dã". (nghĩa là : Thơ là tâm của phú, phú là thể của thơ. Lời thơ nén lại, lời phú thì phô ra, nén thì cô đọng còn phô thì dàn trải) cho nên phú là một thứ thơ tản văn hoá, hay là một thứ tản văn thơ hoá. Ở giữa thơ mà ngôn ngữ cực kì súc tích với văn xuôi mà ngôn ngữ tự do lỏng lẻo hoạt bát hơn thì phú lấy cái chiết trung, mà gom được vẻ đẹp cũng như sở trường của hai thể ấy. Đó là một sự lựa chọn thông minh và sở đắc độc đáo của văn gia Trung Quốc. Nó ràng buộc thơ trong tản văn và thông qua hình thức tản văn làm cho thơ vươn ra, do đó nó vừa có thể trữ tình tả ý như thơ, lại có thể phô bày miêu tả như văn xuôi. Các nhà văn cổ đại Trung Quốc đã đem hai hình thức nghệ thuật đó đan kết giao thoa vào nhau thẩm thấu lẫn nhau, qua tìm tòi và thể

nghiệm, làm cho phú hình thành được đặc điểm của mình : khổ bài vươn dài ra, kết cấu đồ sộ hơn ; phô trương dữ dội, thể vật tả tình ; văn thái sắc sỡ, từ ngữ phong phú ; khí thế tuôn trào, tiết tấu rõ ràng ; căng chùng tự do, vần luật hài hoà... Đúng như Tư Mã Tương Như đã nói : "Hợp toàn tổ dĩ thành văn, liệt cảm tú nhi vi chất. Nhất kinh nhất vĩ, nhất cung nhất thương, thủ phú chi tích dã. Phú gia chi tâm, thương quát vũ trụ, tổng lãm nhân vật, tư nãi đắc ư nội, bất khả đắc nhi truyền lãm" (Dẫn theo *Tây kinh tạp kí* quyển 2 của Cát Hồng đời Tấn) nghĩa là "Hợp đan dệt để thành văn, bày gấm thêu để làm chất. Một kinh nhất vĩ, nhất cung nhất thương, đó là cái dấu tích của phú. Tấm lòng của người làm phú bao quát cả vũ trụ, nhìn hết cả người và vật, như thế thì sẽ được ở bên trong, mà không thể được ở truyền xem". Chỗ huyền diệu của nó, đại để là như vậy. Sau đời Hán, bài phú và luật phú gần với thơ mà xa với văn hơn, còn văn phú thì gần văn xa thơ hơn, đều có phần thiên lệch. Có thể đó là lí do khiến thể phú dần dần tiêu vong mà hoà tan vào trong thơ hoặc tản văn.

Cần phải nói rằng các tác phẩm thể phú ưu tú cổ đại cũng là một bộ phận hợp thành không thể thiếu được trong di sản văn học phong phú đa dạng của Trung Quốc. Đặc biệt, nó đã có vai trò tích cực trong việc mở rộng đề tài văn học, trong sự tự giác tìm kiếm cái đẹp hình thức, xúc tiến sự hình

thành quan niệm văn học, trong việc nâng cao thủ pháp và kĩ xảo biểu hiện văn học, và trong việc làm giàu vốn từ của tác phẩm văn học. Đối với các dạng thức văn học khác, đặc biệt là đối với thơ, từ và văn, nó cũng có ảnh hưởng quan trọng.

BIỂN VĂN: Mỹ văn Hoa Hạ riêng chiếm phong tao

Sách *Thuyết văn* nói rằng : "Biển, giá nhị mã dã, tòng mã tính thanh" (Biển là thặng xe hai ngựa, bộ mã chỉ ý nghĩa, chữ tính biểu thị âm thanh) Nghĩa phát triển của nó là đặt sóng đôi và đối xứng. Bất cứ một người nào sử dụng Hán ngữ đều không xa lạ với đối ngẫu. Từ thơ từ ca phú cổ đại đến bài tập làm văn của học sinh tiểu học ngày nay, thậm chí cả trong khẩu ngữ của đời sống hàng ngày ở đâu cũng có thể bắt gặp. Và biển văn chính là một bông hoa đẹp nở ra trong bàn tay của văn nhân cổ đại Trung Quốc từ phương thức tu từ rất đối bình thường ấy.

Nói cho chặt chẽ thì biển văn không phải một thể loại văn học, mà là bài văn được viết nên bằng cách vận dụng một phương thức đặc thù. Hình thức đó có thể dùng ở tản văn, tiểu thuyết, hí kịch và mọi thể văn thực dụng theo nghĩa văn học hiện đại. Ở thời đại hưng thịnh nhất của nó, hầu như nó trùm lấp lên tất cả những gì xuất hiện dưới hình thức văn tự, trừ kinh sử ra.

Là một thủ pháp tu từ, đối ngẫu tồn tại trong mọi ngôn ngữ văn học trên thế giới, nhưng sự phân biệt biển văn trong

văn chương là hiện tượng chỉ riêng văn học cổ đại Trung Quốc mới có. Cũng có thể nói rằng biến văn là loại tác phẩm nghệ thuật tinh xảo dùng Hán ngữ cổ đại làm nguyên liệu đặc biệt. Cổ Hán ngữ lấy từ đơn âm làm chính, từ song âm cũng thường thường là từ lấy do các ngữ tố có quan hệ với nhau về âm và nghĩa hợp thành, chính đặc điểm đó khiến có thể hình thành các câu biến ngữ lệ cú trong đó ba mặt hình, âm, nghĩa đều tế chỉnh và hài hoà. Đó chính là tiền đề tự nhiên cho biến văn ra đời. Trong văn học dùng văn tự phiên âm, thì chỉ có thể làm cho ngữ khí và nội dung đi đôi với nhau, không có cách nào thực hiện được sự đối nhau từng cặp về kiểu câu trong suốt cả bài, cũng không thể nào cùng một lúc thu được cả vẻ đẹp hài hoà về vận luật và tiết tấu.

Nhà văn học lớn đời Đường trong bài *Khất xảo văn* đã khái quát đặc điểm của biến văn : "Huyền diệu vì văn, toái toái bài ngẫu, trù 'hoàng đối bạch, hạp lộng phi tẩu. Biến tứ lệ lục, cảm tâm tứ khẩu, cung trâm vũ chấn, sinh hoàng xúc thủ" (chói lợi làm văn, vụn vặt sắp sôi, lấy vàng đối trắng, hót kêu bay chạy. Biến bốn lệ sáu, cảm tâm tứ khẩu, cung lẳng vũ động, sinh hoàng chạm tay). Thật là một sự khái quát chí lí. Chúng ta có thể xuất phát từ mấy câu đó mà xét hình thức cụ thể của biến văn.

Nếu duy danh định nghĩa thì đối ngẫu là đặc điểm lớn thứ nhất của biến văn. Đối ngẫu của biến văn chẳng những đòi hỏi kết cấu câu và từ tính song song đối xứng mà còn đề cập đến nghĩa từ. Trong *Văn tâm điều long - Lệ từ*, Lưu Hiệp

đã nhắc đến : "Cố lệ từ chi thể, phạm hữu tứ đối : Ngôn đối vi dị, sự đối vi nan ; phản đối vi ưu, chính đối vi liệt" (Lệ từ là lời sóng đôi. *Quảng Nhã - thích hử*, "lệ, ngẫu dã". Cho nên Biền văn còn gọi là Biền lệ văn) nghĩa là : cho nên cái thể của Lệ từ có bốn thứ đối tất cả. Đối lời là dễ, đối việc là khó ; đối ngược là giỏi, đối thẳng là kém). Muốn cho đối ngẫu tinh xảo, ngoài các yêu cầu cơ bản kể trên, nhà biền văn trong khi hành văn còn chú ý phân biệt sự loại, như sắc màu, phương vị, tên người, tên đất v.v... Đó chính là điều mà Liễu Tông Nguyên nói là "Trừu hoàng đối bạch" (lấy vàng đối trắng). Từ góc độ kiểu câu, còn có thể chia ra đơn đối, ngẫu đối và trường ngẫu đối (đối đơn, đối kép, đối kép dài) "Nhất thiên trung tu dĩ đơn ngẫu tham dụng, phương kiến lưu đăng chi trí" (Trong một bài phải dùng cả đối kép, mới thấy là suôn sẻ tốt bậc). Về dạng thức thì có các tên gọi tá đối, xảo đối, hư thực đối, lưu thủy đối (đối mượn, đối khéo, đối hư thực, đối nước chảy). Điểm này, trong các sách *Vấn kính bí phủ luận*, *Thức Tôn Mai tứ lục trùng thoại*, cổ nhân đều đã nghiên cứu rất kĩ.

Thứ hai, kiểu câu tứ lục tế chỉnh, tức là ngoài các thành phần câu cùng có ra, số chữ của vế trên vế dưới đối ngẫu phải tương đương nhau. Biền văn thời kỳ đầu thường có chen ngũ, thất ngôn thậm chí cả kiểu câu dài hơn, nhưng càng thành thực thì càng có xu hướng trau chuốt đều đặn, từ Đường Tống về sau thì đã định hình hoá. Cách thức câu đối thông dụng có 5 loại : tứ đối tứ, lục đối lục, tứ tứ đối tứ tứ,

tứ lục đối tứ lục, lục tứ đối lục tứ. Sự hình thành kiểu câu như vậy không phải là ngẫu nhiên mà là bắt nguồn từ sự truy cầu cảm giác tiết tấu. *Văn tâm điều long. Chương cú* : "Tứ tự mật nhi bất xúc, lục tự cách nhi phi hoãn" (bốn chữ thì dày nhưng không gấp, sáu chữ thì thưa nhưng không chận) đã thể hiện sự nắm vững tính hài hoà giòn giã của dòng ngũ lưu ở người thời bấy giờ. Và từ Trung Văn Đường về sau, biến văn còn có tên gọi tứ lục, cũng là kiểu câu như vậy.

Thứ ba, trong khi theo đuổi sự chỉnh luyện về kiểu câu, biến văn còn chú ý thanh luật hài hoà. Biến văn không có quy định về gieo vần. Gieo vần hay không là tùy theo bản thân văn thể là "văn" hay "tán" mà định, nhưng lại hết sức coi trọng thanh luật bằng trắc trong nội bộ câu. Thẩm Ước thời Nam Triều đề ra "tứ thanh bát bệnh thuyết" (thuyết tám bệnh bốn thanh), tức là yêu cầu "Tiền hữu phù thanh, hậu đối thiết hưởng. Nhất giản chi nội, âm vận tận thù. Luồng cú chi trung, khinh trọng tất dị" (Trước có thanh phù, đối sau phải vang. Ở trong một giản, âm vận đều khác Ở trong hai câu, nặng nhẹ đều khác), chẳng những thích hợp với thơ cách luật, mà đồng thời cũng thích hợp cả cho "thời văn" lúc bấy giờ là biến văn. Đồng thời với việc thơ cách luật tiến tới thành thực, thì cách luật bằng trắc của biến văn cũng ngày càng hoàn thiện, chính là hiệu quả của vẻ đẹp âm nhạc "Cung trầm vũ chấn, sinh hoàng xúc thử" (tiếng

cung lắng, tiếng vũ rung, như sinh hoàng chạm táy) trong hành văn vậy.

Về phương diện từ vựng, với tư cách một loại văn đẹp, biến văn theo đuổi sự hoa lệ của từ ngữ, đòi hỏi "thanh tình tịnh mậu" (thanh âm và tình cảm đều tươi tốt), hết sức coi trọng lấy tích lấy điển, rèn chữ đúc câu. Cùng với yêu cầu về kiểu câu và thanh luật, về phương diện cách dùng điển và kĩ xảo tạo từ được phát triển rất nhiều, thường là mỗi câu một điển, dày công gọt giũa, từ hay câu đẹp, mắt nhìn không xuể. Sự truy cầu đó gắn bó tương ứng với văn phong hoa lệ Lục triều. Sử dụng điển và trau chuốt trang sức trở thành đặc trưng quan trọng của biến văn. "Cẩn tâm tú khẩu" cũng trở thành tố chất lí tưởng của nhà biến văn.

Tại sao trong văn học cổ đại Trung Quốc lại đã ra đời thể thức biến văn, và nó đã phát triển diễn biến ra sao ? Ở trên đã có nói đặc điểm của bản thân tiếng Hán cổ đã cung cấp điều kiện tiêu thiên ưu việt cho đối ngẫu. Đó là tiền đề để cho nó được sử dụng nhiều và phát triển tới tình xảo. Về nguyên nhân ra đời thủ pháp tu từ này, học giả các đi đời đã từng phân tích không ít. *Văn tâm điều long* từng viết : "Tạo hoá phú hình, chi thể tất song ; thần lí vi dụng, sự bất cô lập. Phù tâm sinh văn từ, vận tài vận lực, cao hạ tương tu, tự nhiên thành đối". (Tạo hoá cho hình hài, tay chân đều thành đôi. Thần lí ứng dụng, việc không cô lập. Bởi thế tâm sinh ra văn từ, muôn ý nghĩ suy, cao thấp cần có nhau, tự

nhiên thành đối). Phạm Văn Lan thì quy nạp thành 4 phương diện : liên tưởng, dễ nhớ, sự chứng và tiện nói. Ngoài ra ý nghĩa mỹ học về các phương diện văn thái, kết cấu ngữ cú, âm vận cũng không thể bỏ qua.

Trong điển tịch Tiên Tần, đối ngẫu cũng rất thường gặp, như trong Kinh Thi : "Tích ngã vãng hĩ, dương liễu y y, kim ngã lai tu, vũ tuyết phi phi" (Tiểu nhã Thái vi) chỉ có 16 chữ, vấn vương quán quýt, ý cảnh ấy hàng ngàn năm nay vẫn được dùng theo (câu trên nghĩa là : xưa ta ra đi, dương liễu ngời ngời, nay ta trở về, mưa tuyết lả tả). Đặc sắc nổi bật của Kinh Thi là "khởi hứng", cũng thường thực hiện bằng câu đối ngẫu. Trong các loại văn chương kinh, sử, tử, tập, đều có rất nhiều câu đối ngẫu, trong đó có những câu như "mãn chiêu tổn, khiêm thụ ích" (đầy thì dẫn đến tổn hao, khiêm thì nhận được ích lợi) được người ta truyền tụng lâu dài, trở thành thành ngữ, cách ngôn. Nhưng ở thời ấy, sử dụng đối ngẫu còn là ngẫu nhiên, tự do lỏng lẻo. Đến thời kỳ Lương Hán, với thể phú thịnh hành, để tiện phô bày tự thuật và theo đuổi ngữ cú chỉnh luyện, giàu màu sắc, các thủ pháp bài tử (đặt câu song song), đối ngẫu đã được ứng dụng tương đối tự giác và rộng rãi, mở đầu giai đoạn "doanh lệ từ" (chăm lo lời đẹp). Cuối Hán đến Ngụy Tấn, sự tiến hoá của các tác phẩm từ phú càng rõ rệt, các câu nổi tiếng trong *Lạc thần phú* của Tào Thục : "Biển nhược kinh hồng, uyển nhược du long ; vinh diệu thu cúc, hoa mậu xuân tùng, phảng phất hề nhược khinh vân chi tế nguyệt, phiêu phiêu

hê, nhược lưu phong chi hồi tuyết" (chấp chới như cánh hồng sợ hãi, uốn chuyển như khúc rỗng nhón nhơ ; rực rỡ thu cúc, tươi tốt xuân tùng, ôi phảng phất như mây nhẹ che trăng, chừ phơi phới như gió đưa về tuyết). Đối ngẫu đã hết sức tinh tế. Tiếp đó "Tả Lục dĩ hạ, tiêm xu chỉnh luyện ; Tế Lương nhi giáng, ích sự nghiên hoa, cổ phú nhất biến nhi vi biến phú" (*Tứ lục từng thời*) nghĩa là : Tả Lục về sau, dần dần chỉnh luyện ; Tế Lương trở xuống, càng cố trau chuốt, cổ phú biến đổi mà thành biến phú. Xét về sự phát triển của phú, cố nhiên là thể phú mới đã biến đổi, nhưng xét trên chiều ngang, thì đó là người Hán Ngụy Lục triều dùng thể thức thời văn (biến thể) viết phú. Giai đoạn này chính là thời kì hình thành và chín muồi của biến văn. Có quan hệ mật thiết với việc Trung Quốc lúc đó đi vào "thời đại tự giác của văn học", cùng với sự phân biệt "văn" với "bút", sự khẳng định của giá trị bản thân văn học càng nhấn mạnh sự truy cầu nghệ thuật. Quan điểm "kì hội ý dã thượng xảo, kì khiến ngôn dã quý nghiên, kí âm thanh chi diệt đại, nhược ngũ sắc chi tương tuyên" (Hội ý thì chuộng khéo, dùng lời thì quý đẹp, âm thanh thay thế nhau, ngũ sắc để cao nhau) trong *Văn phú* của Lục Cơ, tiêu chuẩn lựa chọn "sự xuất u trầm tu, nghĩa quy hồ hàn táo" (việc xuất phát từ nghĩ suy, nghĩa quy về lời chữ) của *Văn tuyển* đều đã thể hiện rõ quan điểm mỹ học văn nghệ đương thời, vạch ra nguyên nhân khiến biến văn thịnh hành. Thời Lục triều, thị hiếu của các nhân sĩ lớp trên trong giai cấp thống trị đã thúc đẩy biến văn

thịnh hành, không những đã nảy sinh một loạt tác giả và tác phẩm ưu tú, mà công văn giấy tờ và văn ứng dụng cũng toàn dùng biến thể. Đến Tuỳ Đường tuy người ta có dị nghị với văn phong hoa mỹ Lục triều, nhưng biến văn vẫn chiếm vị trí trọng yếu trong đời sống và đã hình thành nên phong cách mới của mình. Sau hai lần vận động cổ văn thời Đường Tống, tản văn dần dần chiếm địa vị chủ đạo, nhưng suốt đời Minh đời Thanh, biến thể vẫn lưu hành trong các thể văn hành chính và ứng thù, thời nào cũng có người nghiên cứu tinh thông.

Ngoài ra, "luật phú" dùng trong khảo thi khoa cử Đường Tống là bắt nguồn từ biến phú. Hạn văn, coi trọng đối ngẫu, có thể gọi là biến thể của biến văn ; còn "văn bát cổ" dùng để chọn kẻ sĩ, thời Minh Thanh thì có nguồn gốc ở luật phú, cũng là một nhánh của biến văn, nhưng đã hoàn toàn xơ cứng, mất hết sức sống. Sau Tống Nguyên, việc sáng tác biến văn chính thức ngày càng suy tàn, thì đồng thời, lời dẫn trong văn học thuyết xướng và ca vù kịch khúc, các đoạn biến bài của hí khúc và tiểu thuyết, với tư cách những biến dòng của biến văn, vẫn thể hiện sức sống tươi mát, trở thành một trong những nét đặc sắc của văn nghệ dân tộc Trung Quốc.

Đến ngày nay, biến văn đã trở thành dấu vết của lịch sử để lại, nhưng ý nghĩa của nó trên lịch sử văn học Trung Quốc thì không thể xem nhẹ. Nó đã được hình thành tự

nhiên trong sự tìm kiếm vẻ đẹp văn chương của người ta, là sản phẩm của việc các văn nhân Trung Quốc cổ đại khéo lợi dụng đặc điểm của tiếng Hán, khiến nó được phát huy triệt để trên tất cả các mặt hình, âm, và nghĩa, và thu được hiệu quả mỹ học rất cao. Tuy nó quá chú trọng hình thức, có cái tệ là dễ rơi vào phù hoa đẽo gọt, cuối cùng đã bị đào thải, nhưng nó đã từng rất giàu sức sống, bao nhiêu tác giả ưu tú với tu dưỡng học vấn cao độ và tài hoa nghệ thuật tuyệt vời đã hoà quyện tình cảm hiện thực sâu lắng thiết tha vào trong thể thức đó, để lại cho chúng ta nhiều tác phẩm văn học quý giá, như *"Dữ Tống Nguyên Tư thư"* (thư gửi Tống Nguyên Tư) của Ngô Quân, *Đào Trung sĩ lỗi* của Nhan Diên Chi, *"Đăng Đại lôi ngạn dữ muội thư"* (Lên bờ Đại Lôi gửi thư cho em gái) của Bao Chiếu, *Tư cữu minh* của Dữu Tín, *Đăng vương các tự* của Vương Bột v.v... đều là những giai phẩm được người đời truyền tụng hàng ngàn năm nay. Những tác phẩm rực rỡ và kĩ xảo nghệ thuật cao độ ấy, trong hiện tại và tương lai, đều đáng được chúng ta thưởng thức và học tập vận dụng.

HIỆN TƯỢNG ĐỘC ĐÁO CỦA VĂN HỌC HOA HẠ: Hán Ngữ Với Thơ

Tống Hiếu Hà

Chữ Hán là một trong những chữ viết sớm nhất của thế giới. Tiếng Hán phát triển đến nay đã có mấy ngàn năm lịch sử. Ngôn ngữ chủ yếu mà văn học cổ điển Trung Quốc sử dụng, tức là cái thường gọi là văn ngôn, chính là ngôn ngữ viết của tiếng Hán thượng cổ hình thành trên cơ sở khẩu ngữ Tiên Tần là chính, và việc ghi chép Hán ngữ là nhờ vào hệ thống văn tự biểu ý do các chữ vuông cấu thành.

Đã từng có người lấy việc Hán ngữ đã không thể chuyển hoá từ chữ khối vuông thành chữ cái để chẽ giễu người Trung Quốc thiếu tính sáng tạo. Kỳ thực chính vì Hán ngữ đã không biến dị thành văn tự ghi âm, nên mới vượt được lên trên thời gian không gian và phương ngữ. Tiếng Anh thế kỉ 18 vì thời gian dời đổi, ngôn ngữ tách biệt với các phù hiệu ghi âm, đã trở thành thứ văn tự khó hiểu đối với người đời sau. Còn người Trung Quốc ngày nay vẫn có thể đọc được sách cổ của Trung Quốc ba ngàn năm trước, khác nào như hội ngộ một nhà với tiền nhân, hiểu được văn tự của họ và biết được ý cảnh tâm tình của họ, chính là nhờ ngôn ngữ Trung Quốc.

Hán ngữ hiện đại thông dụng hiện nay, thủ đoạn ngữ pháp từ vựng và tu từ của nó đều kế thừa và phát triển từ ngôn ngữ văn học cổ đại mà có. Về phương diện ngữ pháp, có rất nhiều hư từ và hình thức kết cấu cổ đại thường dùng trong Hán ngữ hiện đại, nhất là trong ngôn ngữ sách vở. Nhờ vậy những câu thơ từ ba ngàn năm trước như "nhất nhật bất kiến, như tam nhật hề, như tam tuế hề, như tam thu hề" (Kinh Thi) nghĩa là "Một ngày chẳng thấy nhau, như ba ngày vậy, như ba năm vậy, như ba mùa thu vậy", có thể trải qua ba ngàn năm đằng đẵng để trở thành một thành ngữ của xã hội Trung Quốc. Những gì người xưa nhìn thấy, nghe thấy, những suy nghĩ và tình cảm của họ cũng nhờ vậy vẫn rõ mồn một tất cả trong mắt người sau, và vẫn như ở trong trái tim con người ngày nay. Chỉ có văn học văn tự của Trung Quốc mới khiến cho các thế hệ người Trung Quốc được chung một tâm tình, chung một sự sống. *Đoán ca hành* của Tào Tháo viết : "Đối tửu đương ca, nhân sinh kỉ hà. Thí như triều lộ, khứ nhật khí đa", người ngày nay đọc cảm thấy như mình cũng ở vào lúc đó, khác nào như tự nói về lòng mình. Nếu tiếng Hán tiếp tục tồn tại, thì dù cách ngàn năm sau nữa, cũng không cảm thấy sự ngăn cách cổ kim.

Vượt được lên sự ngăn cách của thời gian và không gian, để truyền được sức sống tâm hồn rộng lớn lâu đời của văn hoá Trung Hoa là một trong những cống hiến của văn học Hán ngữ cho văn hoá Trung Quốc.

Đặc điểm tự thân của Hán ngữ cũng mang lại nhiều ảnh hưởng cho văn học Trung Quốc, trong thi ca cổ đại Trung Quốc càng biểu hiện rõ nét.

Thơ ca là một loại ngôn ngữ đặc thù khác với khẩu ngữ và ngôn ngữ có hai phương diện, một là về phương diện ngữ âm đã xây dựng cách luật để hình thành vẻ đẹp âm nhạc; hai là về phương diện dùng từ đặt câu, biểu hiện ra trong cải biến từ tính, đảo ngược trật tự từ, tỉnh lược thành phần câu v.v... Sự biến hình của thơ ca đối với ngôn ngữ giúp cho thoát khỏi tính Logic và tính liên tục của ngữ pháp, khiến nhân tố cảm tính trong ngôn ngữ được hiện nổi lên một cách tự do. Đặc điểm của Hán ngữ càng tạo thuận lợi cho thơ ca trong mặt này.

Nói rằng ngôn ngữ thơ ca vượt lên trên ngữ pháp một cách tự do là thế nào? Nó mang lại cho nghệ thuật thơ ca Trung Quốc những ảnh hưởng gì?

Trước hết, ngữ pháp Hán ngữ không có biến đổi hình thái theo ý nghĩa chặt chẽ khiến thơ ca thoát khỏi những hạn chế về thời, số, giống, cách. Thử lấy bài *Túc Kiến Đức giang* (Ngủ lại ở sông Kiến Đức) của Mạnh Hạo Nhiên làm thí dụ: "Di chu bạc yên chủ. Nhật mộ khách sâu ttân. Dã khoáng thiên dê thụ. Giang thanh nguyệt cận nhân." (Dời thuyền ghé bãi nhỏ đầy khói, Ngày về chiều, nổi sâu của khách mới thêm. Đồng mênh mông, trời hạ thấp xuống cây, sông trong

trắng gần với người hơn). Thử hỏi: Ai dời thuyền? Chính nhà thơ ư? Người đọc thơ cổ nói chung có thể chỉ ra người đó chính là "tôi" nhưng lại không cần phải làm như vậy. Thế nhưng, rất nhiều bản dịch tiếng Anh lại không thể không thêm "tôi" và "con thuyền lòng tôi" để hạn định nhân vật trong bài thơ. Duy Hán ngữ có thể hoàn toàn không dùng đại từ nhân xưng trong thơ, chỉ cung cấp một bầu không khí hoặc tạo ra một ý cảnh mặc cho người đọc di nhập cảm thụ tham dự trực tiếp. "Đã khoáng thiên đề thụ, Giàng thanh nguyệt cận nhân" bỗng trở thành cảm xúc thực và cảm giác trực tiếp của chúng ta, và trong lòng ta cũng phảng phất một tâm tình lữ khách tần ngần lẻ loi.

"Di chu: bạc yên chữ" là một hoạt động, hoạt động tất phải xảy ra trong thời gian, nhưng văn ngôn không có biến hoá thời thái, chúng ta rất khó, trong quá trình đọc thơ, cứ đóng chặt "di chu" vào điều kiện kinh nghiệm quá khứ (như nhiều bản dịch tiếng Anh là thế). Vì văn ngôn không có biến hoá thời thái "hiện tại", "quá khứ" hay "tương lai" như trong ngữ hệ Ấn Âu, nhà thơ có thể xử lý và biểu hiện một cách linh hoạt quan hệ thời không gian của ý tưởng, không cần phải hạn chế nó trong một thời không gian đặc định nào đó, ngôn ngữ thơ vì thế càng co giãn. Cảm thụ "nhật mộ khách sầu tân" bèn hoá thành một kinh nghiệm nhân loại hàng thường. Thơ ca cổ điển Trung Quốc thoát khỏi những hạn chế của thời, số, giống, cách, nên nhà thơ có thể tránh khỏi việc đứng ra giữa sự vật hiện tượng với độc giả mà giảng

giải phân tích, trái lại trực tiếp trình bày kinh nghiệm thơ ca, giữ được sức truyền cảm cụ thể và tươi tắn của chính sự vật hiện tượng.

Thứ hai là tổ chức câu của Hán ngữ thường thường dựa vào ý hợp chứ không phải hình hợp. Các thành phần trong câu như liên từ, giới từ thường tỉnh lược. Thơ ca cổ điển Trung Quốc đã phát huy triệt để đặc điểm đó, hình thành một quy luật tổ hợp ý tượng độc đáo. Trong thơ ca cổ điển Trung Quốc đặc biệt là trong thơ cận thể và từ, ý tượng (hình tượng ý niệm) hầu như không cần đến bất cứ một môi giới trung gian nào có thể tổ hợp trực tiếp với nhau, đó là cái gọi là "ý tượng tịnh trí". Như vậy chẳng những tăng thêm mật độ của ý tượng, mà hơn thế giữa các ý tượng không có một quan hệ lôgic xác định, do đó tăng cường hiệu quả đa nghĩa của thơ, khiến nó càng thêm hàm súc, tăng thêm tính tung tẩy, giữ được cho người đọc thêm nhiều tưởng tượng và dư địa để tái sáng tạo. Thí dụ như câu thơ "Kê thanh mao điểm nguyệt, nhân tích bản kiều sương" (Ôn Đình Quân, *Thương Sơn táo hành*) nghĩa là : Tiếng gà (trong) trắng nơi cái điểm bằng tranh, dấu chân người (trên) sương nơi cầu ván, câu thơ đã mượn sự tổ hợp trực tiếp của một ý tượng thanh và một ý tượng sắc để biểu hiện cảm giác cô đơn và cảm giác trống vắng của người lữ khách ra đi sớm. Giữa các ý tượng được ghép nối trực tiếp như vậy, dường như không có gán

nổi, nhưng về phương diện ý thì cũng có thể tìm thấy một mối liên hệ nội tại ở tầng sâu. Mối quan hệ giữa "nhân tích" (dấu chân người) với "bản kiều sương" (sương trên cầu ván) tương đối rõ ràng hơn : dấu chân người in trên sương ở chiếc cầu ván. Còn "kê thanh" (tiếng gà) và "mao điểm nguyệt" (trăng quán tranh) là điều tai nghe mắt thấy của nhà thơ ở quán trọ lúc mờ sáng. Những ý tượng tưởng chừng cô lập đó cùng tồn tại đồng thời, đã gọi lên nỗi sầu tư của lữ khách đường trường. Tình là cái nút dây móc nối các ý tượng. Có thể thấy nếu không có sự đan dệt tiềm tàng của cảm tính, thì sự nhẩy cóc trên ngôn ngữ sẽ không có chỗ dựa, nhưng nếu không có sự đột phá của ngôn ngữ nhẩy cóc thì cảm tính cũng không có cách gì đan kết được. Đó chính là điều mà người xưa gọi là "phong đoạn vân liên, từ đoạn ý thuộc" (núi đứt nhưng mây liên, lời đứt mà ý nối).

Đặc điểm tổ hợp ý tượng của thơ ca cổ điển Trung Quốc đầu thế kỷ này đã ảnh hưởng đến phong trào thơ mới Mỹ hiện đại. Phong trào thơ mới là cuộc vận động hiện đại hoá và dân tộc hoá thơ ca Mỹ. Thơ ca cổ điển Trung Quốc là ảnh hưởng ngoại lai chủ yếu mà phong trào thơ mới tiếp thu được. "Phong cách Trung Quốc" đã gợi ý cho các nhà thơ Mỹ áp dụng một thái độ quan sát và tư duy mới. Trường phái ý tượng mà chủ yếu là Aizla Pangơ, Emi Lô-ơ, Wiliam Các-lôx Wiliams qua việc mô phỏng và học tập thơ ca cổ điển

Trung quốc đã hình thành phương pháp cấu tạo ý tượng kiểu "ý tượng tịnh tri" và "ý tượng diệt gia". Ý tượng diệt gia (Super position) là một từ do Pang-tơ sáng tạo ra để chỉ một ý tượng có tính tỉ dụ được trực tiếp tổ hợp với ý tượng mà nó tô điểm, không dùng đến từ nối. Tác phẩm nổi tiếng "Lưu triệt" của Pang-tơ là đã vận dụng "ý tượng diệt gia". Bài thơ viết : "Không còn nghe tiếng tơ lụa sột soạt, / bụi đất tung bay trong sân cung, / không nghe được tiếng bước chân, mà lá cây / cuốn thành đồng, lặng im bất động, / nàng, niềm hoan lạc trong tim ta, ngủ dài dưới đó : / một chiếc lá ẩm ướt dính trên bậc cửa". Bài thơ này là dựa theo bốn câu đầu bài *Lạc diệp ai thiên khúc* (Ve sầu thương lá rụng) của Hán Vũ đế mà cải tác. Pang-tơ đã cắt bỏ hai câu cuối của nguyên tác, mà khiến cho "lạc diệp y u trọng cục", tự nhiên hình thành một lối kết thơ "diệt gia ý tượng".

Thứ ba là tính đa nguyên của từ và tính đa nghĩa của thơ đã đem đến cho thơ ca cổ điển Trung Quốc cái hiệu quả phức hợp khiến người ta phải suy ngẫm. Trong văn ngôn, một từ nào đó thuộc vào một từ loại nào đó thì cũng tương đối cố định, nhưng một số từ nào đó có thể vận dụng linh hoạt theo những tập quán ngữ pháp nhất định. Cách dùng linh hoạt về từ loại thì chủ yếu có danh từ dùng như động từ, hình dung từ dùng như động từ, danh từ dùng làm trạng ngữ, động từ dùng làm trạng ngữ v.v... Thí dụ như "Nhật

lạc giang hồ bạch, Triều lai thiên địa hắc" (Mặt trời lặn, sông hồ trắng; Nước triều đến, trời đất đen) thì "bạch" và "hắc" vừa dùng làm hình dung từ, cũng có thể dùng như động từ. Câu thơ này vì thế mà có một hiệu quả song trùng vừa là trạng thái vừa là động tác. Lại xem câu thứ ba trong bài thơ của Mạnh Hạo Nhiên "Dã khoáng thiên đề thụ", chữ "đề" vừa là hình dung từ lại cũng có thể dùng như động từ, cho nên câu thơ này có thể hiểu là vì đồng rộng nên trời dường như thấp hơn cây, tức là như "thiên hướng bình vu tận xứ đề" (Lục Du, *Du Tu giác tự*) nghĩa là "Trời thấp xuống ở chỗ cánh đồng hoang bằng phẳng kết thúc", cũng có thể hiểu là đám cây bằng ngọn xa xa trong ánh chiều dường như kéo thấp bầu trời xuống. "Dã khoáng", "thiên", "đề thụ", ba thứ đó đi vào thị giác cấu thành một sự mạch bảo ngầm gợi sự suy ngẫm, gần với lối chơi sức căng không gian mang tính hội hoạ.

Ngôn ngữ thơ cổ điển Trung Quốc qua sự sáng tạo và chất lọc của các nhà thơ bao đời, đã tích lũy được nhiều từ ngữ nên thơ, giàu gợi cảm. Những từ ngữ này vốn dĩ có một ý nghĩa xác định được công nhận, nhờ sự sáng tạo của các nhà thơ mà mang thêm một sắc thái chủ quan của thi nhân và những tầng nghĩa phức tạp. Thí dụ như "bàng lan", "ý lan" có nghĩa là dựa vào lan can, thế thôi, nhưng dùng trong thơ, thì "bàng lan" "ý lan" lại có nhiều tầng nghĩa, hoặc biểu

thị nhớ nhung xa xăm, hoặc tiếc thương hoài cổ, hoặc sầu khổ dồn nén, hoặc bi phẫn khảng khái, tóm lại nó không chỉ là một động tác, mà hơn thế là một phương thức gửi gắm tình cảm. Nhờ vào Hán ngữ, người đọc chẳng những hiểu được nghĩa gốc của "bằng lan", "ỷ lan" mà còn lĩnh hội được cái tình cảm và ý vị bên ngoài nghĩa gốc, cái tình cảm và ý vị chứa chất, nồng đậm do thi nhân bao đời dồn nén vào trong đó, khiến thơ Trung Quốc có sức hấp dẫn nghệ thuật không gì sánh được.

RƯỢU VỚI VĂN: Hiện tượng độc đáo của văn học hoa hạ

Tống Hiến Hà

Lịch sử uống rượu của người Trung Quốc hết sức xa xưa. Các văn nhân nhà sĩ sửa lễ bên sông, trèo cao trên đỉnh núi, tiễn đưa trên đập nước, nhớ người xa dưới trăng, xưa nay không tách rời rượu. Quan hệ giữa rượu với văn từ xưa đã được người ta chú ý đến. Như *Doanh khuê luật tuỷ* (Tuyển tập thơ luật Đường Tống) do Phương Hồi đời Nguyên biên soạn, đã liệt kê "Tứ loại" và giải thích rằng: "Thơ với rượu thường nhắc đến sóng song, chưa hề có nhà thơ nào không thích rượu. Dẫu không uống được, nhưng trong đó cũng chưa hẳn là không có rượu".

Uống rượu cố nhiên có thể kích thích trí tưởng tượng của nhà thơ, giải phóng sức sáng tạo nghệ thuật nội tại của văn nhân. Song, rượu sở dĩ chiếm nhiều câu nhiều bài trong văn học Trung Quốc là do bởi rượu chẳng phải chỉ là một sự hưởng thụ sinh hoạt, mà nó đã đi vào đời sống tinh thần của kẻ sĩ, trở thành một bộ phận không thể thiếu trong truyền thống văn hoá kẻ sĩ Trung Quốc. Kẻ sĩ dựa vào rượu mà ngạo đời, phần thể hoặc lánh đời, mượn rượu để truy cầu

nhân cách và nhân sinh lí tưởng. Ma lực của rượu trong văn học chính nằm ở ma lực của rượu nhờ đó người ta tìm kiếm trí tuệ nhân sinh và ở ma lực của cá tính người uống rượu, tức cũng chính là sức hấp dẫn nghệ thuật của tác phẩm văn học. Rượu trong văn học ủ kín các cảm thụ và suy ngẫm độc đáo của văn nhân về cuộc đời, sóng sánh những xúc động và linh tính của thơ, chứa đựng những sáng tạo nên thơ của nhà thơ bao đời đối với ngôn ngữ nghệ thuật. Phân tích mối quan hệ giữa rượu với văn học có thể từ một trục diện mà gợi ra sâu sắc cuộc sống tinh thần của kẻ sĩ truyền thống cùng phương thức tồn tại của cuộc sống ấy.

Rượu là vật quen thấy hàng ngày trong đời sống cổ đại Trung Quốc nhưng rượu thực sự đi vào cuộc sống tinh thần của kẻ sĩ, trở thành thể nghiệm tinh thần trước một cảnh ngộ nhân sinh hoặc một sức mạnh tinh thần giải thoát những khổ não nhân sinh, thì bắt đầu từ Hán mạt và Ngụy Tấn. Trúc lâm thất hiền Kê Khang, Nguyễn Tịch, Nguyễn Hàm, Sơn Đào, Hương Tú, Lưu Linh, Vương Nhung đều hay rượu. Kê Khang khi say "Ngôi nga nhược Ngọc sơn chi tương băng" (*Thế thuyết, Dung chỉ*) nghiêng ngả như núi Ngọc sắp sứt tung ; Nguyễn Tịch "túng tử hôn ham, di lạc thế sự" (*Ngụy thị Xuân thu*) rượu khuớt say mềm, quên hết việc đời ; Sơn Đào "ấm tử chí bát dấu phương tuyền" (*Tấn thư - sơn Đào truyện*) uống rượu đến tám dấu mới say, Lưu Linh "đĩ tử vi danh" (*Thế thuyết - Nhiệm đản*), lấy rượu làm tên. *Tấn Thư - Vương Nhung truyện* nói rằng : "thường kinh Hoàng công tử lư hạ quá, cố vị hậu xa khách viết, ngô tích

đũ Kê Khang thúc dạ Nguyễn Tự Tông ham sướng ư thử" (thường đi qua dưới lò rượu của ông Hoàng, quay lại bảo với khách đi xe sau rằng tôi trước kia cùng chú Kê Khang đem đến Nguyễn Tự Tông say khuớt nơi đây). Uống rượu thoải mái dường như là đặc trưng chung của cuộc đời danh sĩ trong giai đoạn lịch sử đó. Uống với quy mô lớn như vậy và còn ca tụng nhau vì rượu, tôn vinh nhau vì rượu, để tiếng ở đời cũng vì rượu, thoải mái rượu, phóng dăng rượu, thanh đàm dùng rượu, nói lên rằng uống rượu đã thành thời thượng, nó là một thú tố dưỡng mà danh sĩ phải có, đồng thời cũng là một tiêu chí của danh sĩ phong lưu. Vương Cung đời Tấn nói : "Đã sử thường đắc vô sự, thống ẩm tửu, thực độc "Lì Tao" tiện khả xưng danh sĩ" (chỉ cần thường được vô sự, uống rượu cho đã, và đọc thuộc "Lì Tao" là có thể xưng là danh sĩ). Có thể thấy rằng, uống rượu và bàn suông, uống thuốc, kêu dài đều là phương thức biểu hiện cõi tinh thần, có hàm dưỡng đặc biệt của kẻ sĩ, cho nên cái ý uống rượu không chỉ ở rượu. Vương Diêu phân tích lí do uống rượu của danh sĩ có hai điều (*Văn nhân dĩ tửu*). Một là mượn rượu để tìm kiếm cõi tự nhiên ta với vật đều tâm tối. Cõi tự nhiên ấy bắt nguồn từ Trang Tử, những lý tưởng của Trang Tử thì phải nói là một cõi tinh thần triết học thuần túy đúng hơn là nói rằng đó là một cõi nhân sinh, và rất khó thực hiện thật sự trong cuộc đời. Mà nhờ có rượu, mượn rượu có thể có thực sự vượt lên về cảm quan và tinh thần, thể ngộ cái đạo tự nhiên trong trạng thái vô tư vô lự, không chút lo âu, tức là cảnh "tiêu dao phù thế, dữ đạo câu thành" (*Nguyễn Tịch, Đại nhân tiên sinh truyện*). Mục đích uống rượu là ở

chỗ "tử chính tự dẫn nhân trước nàng địa" (*Thế thuyết Nhiệm Đán*) tức là rượu dẫn người ta đến thắng địa. Cái cảnh tâm hợp với đạo, ta và thiên nhiên hoà làm một, có thể thông qua thủ đoạn uống rượu để cảm nhận, thể hội và nắm chắc về tinh thần. Cho nên chỉ chệnh choáng hơi men hay ngà ngà say thì còn xa mới đủ, mà phải uống cho đã, cho say khuớt, thậm chí chỉ còn thiếu đắm mình trong rượu nữa thôi. Lý do thứ hai để uống rượu là để trốn tránh hiện thực. Nguyễn Tịch nát rượu để có thể bảo toàn mình trong các cuộc bức hại chính trị và tranh chấp nhân sự, mượn rượu để mặc cho tính tình tự do phát tiết, mượn rượu để bài khiển nỗi uất muộn và phẫn khải. Rượu trở thành sức mạnh tinh thần giải thoát nỗi khổ đau nhân sinh.

Phong cách uống rượu của Trúc lâm thất hiền và cỏi thẩm mỹ của họ cùng nội hàm tinh thần của họ có ảnh hưởng sâu xa ; và cũng đặt vững phẩm cách cơ bản của văn hoá cơ bản trong truyền thống văn hoá kẻ sĩ Trung Quốc. Tuy nhiên ở họ rượu là rượu và thơ là thơ, cái cỏi họ đạt được nhờ uống rượu cũng chỉ hiện ra ở hành vi của họ chứ chưa trực tiếp ảnh hưởng đến thơ. Chính Đào Uyên Minh đã đưa rượu vào thơ rất nhiều, chính ông đã trực tiếp gắn rượu với thơ. Từ đây rượu mới có quan hệ chặt chẽ hơn với văn học.

Đào Uyên Minh tính hay rượu, trong văn ông "thiên thiên hữu tửu" (Lương Chiêu Minh thái tử *Đào tập tự*) nghĩa là bài nào cũng có rượu, từng nói : "Hoặc hữu sở dẩu tửu, nhàn

ẩm tự hoan nhiên" (*Đáp Bàng tham quân*) nghĩa là : Có khi có mấy bát rượu, rồi rãi uống tự vui với mình. Cái lối nhàn ẩm vui vẻ tự tại này chứa đựng cái lí tưởng nhân sinh trở về với tự nhiên của Đào Uyên Minh. Lý tưởng nhân sinh này là cõi tối cao của Lão Trang, và cũng là cõi tối cao mà Huyền học theo đuổi. Đào Uyên Minh tiếp nối Huyền học, đã hàm dưỡng một tâm hồn dôi dào và tự do, đạt tới sự triven và siêu việt của tinh thần chính trong cuộc sống diễn viên chất phác đó, thực sự đã đưa cõi tinh thần của Lão Trang vào thực tiễn nhân sinh, đạt tới cõi nhân sinh "vật ngã khế hợp, dũ đạo minh nhất" (muôn vật cùng ta hoà hợp, lạng lẽ hoà đồng với Đạo). Bài *Liên vũ độc ẩm* (Mưa liên miên uống rượu một mình) viết : "Cố lão tằng dư tửu, nãi ngôn ẩm đắc tiên. Thĩ chúc bách tình viên, trùng trường hốt vong thiên. Thiên khỉ khứ thử tai ! Nhiệm chân vô sở tiên" Bài thơ này đã miêu thuật quá trình uống rượu dần dần tiếp cận với lẽ đời tự nhiên. Uống chén đầu thì có thể xa dần tình đời. "Dã ngoại hân nhân sự, cùng hạng quả luân uống. Bạch nhật yếm hình phi, đối tửu tuyệt trần tưởng". (*Quy điền viên cư, kỳ nhĩ*) nghĩa là : Ngoài đồng ít việc người, ngô vắng thừa vết xe. Ban ngày đóng rèm tre, với rượu cất dứt mọi suy nghĩ trần tục. Đó chính là "viễn thế tình" (xa hết tình đời). Tiết cuối xuân thời tiết trong trẻo, cùng đôi ba lân khúc chơi ở bên sông, Tảng khâu (chương sơn), con mè con chép , con chim âu và dòng sông xa đều là cảnh vật và thú trời do tâm hồn linh ngộ trực tiếp. Trong cõi vật và ta

khế hợp như vậy, dốc bầu mà nốc rượu, mở lòng siêu thế (vượt lên trên cuộc đời), quên hết lo lắng ngàn xưa, là một niềm vui thuần chân biết bao (*Du tà xuyên*) ! Thế nhưng, xa dần cõi tục vẫn chưa phải là thắng cảnh tối cao của việc uống rượu. Quên thế tình nhưng vẫn chưa quên trời. Uống lần thứ hai thì bỗng nhiên quên cả trời, gần với tự nhiên. *Trang Tử - Thiên địa* nói rằng : "Hữu tri tại nhân, vong hồ vật, vong hồ thiên, kì danh vi vong kỉ, vong kỉ chi nhân, thị chi vi nhập ư thiên" Quên vật, quên trời thì có thể quên mình. Bài *ẩm tửu* số 14 của Đào Uyên Minh viết : "Bất giác tri hữu ngã ; An tri vật vi quý. Du du mê sở lưu, tửu trung hữu thâm vị !" (Bất giác hay có ta, biết đâu vật là quý. Dàng dặc mê để lại. Trong rượu có vị sâu !). Người quên mình thì không có gì chấp trệ ở mình, không cầu ở ngoại vật cho nên có thể nhập vào trời : "Thiên khởi khứ thử tai" (Trời há cách xa đây sao), đó là Trời và ta hoà hợp. Bài thứ bảy viết : "Nhất trường tuy độc tiến, Bôi tận hồ tự khuynh. Nhật nhập quần động tức, Quy diểu xu lâm minh, tiêu ngạo đông hiên hạ, liêu phục đắc thử sinh" (Một chén tuy là uống một mình. Hết chén thì bầu lại nghiêng rót. Mặt trời lặn thì mọi hoạt động đều ngừng. Đàn chim về rừng cất tiếng hót vang dưới mái hiên phía đông vì hăng được sống ở đời này. Muôn vật trong vũ trụ, mặt trời lặn thì đều nghỉ ngơi, tự nhiên lưu truyền. Lúc này Đào Uyên Minh nhàn ẩm độc tận, giữa lúc say linh ngộ được chân ý cuộc đời, đó tức gọi là thắng địa hình thần tương thân, cũng chính là cái vị sâu xa được ấp

ủ trong rượu vậy. Cõi lòng Đào Uyên Minh lúc uống rượu cố nhiên là siêu mại (vượt lên xa), nhưng vẫn là được thực hiện trong cuộc sống cày ruộng và đọc sách com giở nước bầu. Nơi ông ở bốn bề vắng vẻ, nhưng một mặt có thiên nhiên mà ông có thể tự mình đến được, mặt khác có sách, có đàn, có rượu có thể rèn đức, có lúc có cả bạn tri âm lui tới. Đứng giữa trời đất, đặt tâm mình vào cõi huyền hư cũng không bỏ nhân sinh. Cho nên, uống rượu mà như "Lộc ngã tân thực tửu, song kê chiêu cận cục" (*Quy điển viên cư, kì nhị*) là Lộc ta rượu mới chín, đôi gà vờ cận cục). "Thung truật tác mỹ tửu, tửu thực ngô tự châm" (*Hoạ Quách chủ hạ kì nhị*) là : Già gạo làm rượu ngon, rượu chín ta tự rót, uống rượu như thế, lại còn có cả "diên phụ" (ông già cày ruộng) từ tận phương xa mang đầy một hũ rượu đến từ sáng sớm (*Ấm tửu, kì cửu*), tuy rất bình thường, song lại chứa chan lạc thú nhân sinh siêu nhiên, hoà nhã, vừa cao xa lại vừa thân thiết.

Đào Uyên Minh uống rượu quả đã đạt tới cái cõi lí tưởng và nghệ thuật trong tâm tưởng của giới trí thức Trung Quốc, nên được kẻ sĩ từ ngàn xưa ngưỡng mộ sâu sắc. Thơ ông đều từ trong lồng ngực chảy ra một cách tự nhiên, không hề có tí gì ý định làm thơ. Thực sự lấy rượu làm một phương diện của tác phẩm văn học, và tan hoà thành tứ thơ một cách phổ biến và triển khai toàn diện thành tượng tượng phong phú, thì phải đến Thịnh Đường. Nếu như thời Ngụy Tấn là không khí uống rượu của người trung niên, thì đến Thịnh Đường là tuổi thiếu niên mặc sức say sưa. Vương Hân nói :

"Bồ đào mỹ tửu dạ quang bôi. Dục ẩm tì bà mã thượng thôi"
 (Rượu ngon bồ đào, chén ngọc dạ quang, Toan uống thì tiếng
 tì bà đã lập tức thúc giục). Vương Duy nói : "Tân phong mỹ
 tửu đấu thập thiên, Hàm Dương du hiệp đa thiếu niên"
 (Rượu ngon Tân phong, một đấu mười ngàn, khách du ở
 Hàm Dương phần nhiều còn rất trẻ). Mạnh Hạo Nhiên nói
 : "Tửu ham bạch nhật một, Tẩu mã nhập hồng trần" Rượu
 ngà ngà mặt trời lặn, phi ngựa vào trong bụi đỏ. Lý Bạch
 nói : "Trừu đao đoạn thủy thủy cánh lưu, Cử bôi tiêu sấu,
 sấu cánh sấu" (Rút đao chém nước, nước càng chảy. Nâng
 chén tiêu sấu, sấu thêm sấu). Đỗ Phủ nói : "Bạch nhật phóng
 ca tu túng tửu, Thanh xuân tác bạn hảo hoàn hương" (Ngày
 trắng hát tràn phải mặc sức uống rượu, tuổi xanh làm bạn
 để về làng). Người đời Đường uống rượu thật hào sảng, nhiệt
 tình, cởi mở và lãng mạn. Thời này dường như rượu là một
 thứ thuốc kích thích tứ thơ, gợi lên những tình cảm nhấp
 nhô như sóng cuộn và những tưởng tượng hỗn nhiên càng
 đây, thúc đẩy văn học tiến đến cao trào Thịnh Đường. Lý
 Bạch "Đấu tửu thi bách thiên" (rượu một đấu thơ trăm bài)
 là điển hình của thời đại Thịnh Đường và cũng là nhà thơ
 giàu tính cách nhất trong lịch sử Trung Quốc. Tưởng tượng
 phong phú, cá tính giải phóng, khí chất trẻ trung và lãng
 mạn, luôn luôn là chất thơ sôi nổi, mạnh mẽ, trong trẻo và
 hăm hở hùng hực hơi men. Lý Bạch trong sự yêu thích của
 hậu thế bao giờ cũng gắn liền với rượu. Nếu như "Tam bôi
 thông đại đạo, nhất đấu hợp tự nhiên" "Giải ngao tức kim

dịch, Tao khâu thị Bồng Lai" (*Nguyệt hạ độc chúc*) : Ba chén thông với Đạo lớn, một đấu thì hợp với tự nhiên, và Càng cua là nước vàng. Đồng men là Bồng lai, là kẻ thừa nội hàm tinh thần uống rượu của thời Ngụy Tấn, thì đến như *Đáp Vương thập nhị hàn dạ độc chúc hữu bôi*, cái tinh thần ngạo nghễ trước kẻ quyền quý, phản đối bọn tâm thường đã là nét riêng độc đáo của một Lí Bạch đối trời đập đất, một mình đến một mình đi ; còn như "Họa gian nhất hồ tửu, độc chúc vô tương thân, cử bôi yêu minh nguyệt, đối ảnh thành tam nhân" (Trong hoa, rượu một bầu, uống một mình chẳng ai thân, nâng chén mời trăng sáng, nhìn bóng thành ba người) tưởng tượng hồn nhiên đến thế thì quả là tiến vô cổ nhân, hậu vô lai giả. Bằng cuộc đời và tính linh giàu sức sáng tạo của mình, Lí Bạch đã đem đến cho thơ với rượu, cho rượu và văn học cái khí thế trường phong vạn lí (gió dài muôn dặm) và sóng lớn menh mông, đã hát lên giai điệu cao vút giàu tiết tháo giải phóng mà tiêu biểu là *Tương tiến tửu*.

Kể sĩ sau đời Đường vẫn "phủ ngưỡng các tự đắc, đắc tửu thì tự thành" (Tô Thức) : ngẩng lên cúi xuống, lúc nào cũng tự đắc, có rượu là thơ tự nhiên thành. Môn sinh của Tô Đông Pha là Lí Chi Nghi có một bài thơ nhỏ, toát lên được cái ý cảnh uống rượu của người đời Tống. Thơ rằng : "Kỉ niên vô sự tại giang hồ, Tuý đảo Hoàng công cụ tửu lô. Giác hậu bất tri tân nguyệt thượng, Mãn thân hoa ảnh thiển nhân phù" (*Thư phiến*), nghĩa là : Mấy năm vô sự ở giang hồ, Say lán bên lò rượu cũ cụ Hoàng, Tỉnh ra chẳng hay trăng mới

đã mọc, Đầy mình bóng hoa nâng người đẹp : Nét phong lưu, nho nhã, thanh u của bài thơ đúng là phong vị riêng của văn nhân đời Tống. Rượu trong văn học sau Tống, đại để có thể quy làm mấy loại. Một là "độc chúc vịnh hoài", mượn rượu giải bày hoài bão, hoặc trút bầu tâm sự "Tự tiểu nhĩ lai năng dụng đoản, Chỉ tương độc túy tác sinh nhai" (*Tiểu phố độc chúc*) : Tự cười mình xưa nay tài năng kém cỏi, chỉ biết coi sự say một mình là cuộc đời, có thể lấy Lục Du làm dẫn chứng. Hai là "văn nhân tửu hí" (nhà văn uống rượu trêu chọc nhau), như trong *Tô Đông Pha* tập có không ít bài là tác phẩm uống rượu "thi dĩ hí chi" (làm thơ để đùa trêu). Trong các tác phẩm loại này, tuy có những bài vớ vẩn, nhưng phần nhiều đều chứa đựng cảm khái nhân sinh của tác giả, hé cho ta thấy tinh thần nội tại của kẻ sĩ truyền thống từ một góc độ đặc biệt. Ba là thơ tức hứng trên tiệc rượu và ca để đưa cay. Đời Đường đã thịnh hành tiệc rượu du yển, đại loại như *Khúc giang yển*, *Quỳnh lâm yển*, *Noãn hàn hội* v.v... Tân Khí Tật đời Tống thường thiết yến sai ca kỹ hát những sáng tác mới của mình, "biến văn khách, tất sử trích kì từ" (hỏi khắp lượt khách, cố xin họ chỉ trích những chỗ từ vết của bài thơ), có thể gọi là những tiệc rượu văn chương cốt mượn rượu để gọi văn. Đời Minh thì yến ẩm ca kỹ trở thành phong khí đua nhau, trên tiệc rượu ca kỹ chúc rượu, văn sĩ thì làm thơ viết văn, tức hứng thư họa. Ngoài ra, tập tục hành lệnh khuyến tửu (chúc và phạt) trong tiệc rượu từ đời Đường về sau thịnh hành mãi, trong đó thi lệnh, nhã lệnh,

tự lệnh, luận ngữ trừ lệnh đều đòi hỏi tố dưỡng văn học khá cao. Trái các triều đại đã có rất nhiều trước tác ghi chép tử lệnh, trong các tác phẩm *Hồng lâu mộng* và *Liêu trai chí dị* đều có nhiều đoạn miêu tả.

Quan hệ giữa rượu với kẻ sĩ, về đại thể mà nói là kẻ sĩ mượn rượu để tìm lấy sự an ninh và thư thái cho mình cả nhưng nghiên cứu kĩ thì thấy họ rất khác nhau. Các danh sĩ cuối đời Hán đắm say trong rượu, là sự cập thời hành lạc trong tâm trạng khổ vì cuộc đời ngắn ngủi, trong thơ rượu hưởng lạc có gửi gắm nỗi bi lương. Các danh sĩ Trúc Lâm mượn rượu để giữ yên thân cảnh và tâm cảnh của mình, trốn tránh hiện thực, truy cầu và hưởng thụ cõi nhân sinh "nhiệm kỳ tự nhiên". Còn đối với các danh sĩ họp nhau uống rượu ở Kim Cốc (Thạch Sùng đời Tấn xây dựng Kim cốc viên) hay các văn sĩ ở Ngọc Sơn thảo đường (chép trong *Ngọc Sơn danh thắng tập* của Cố Anh đời Nguyên) thì rượu tô điểm cuộc sống, tăng thêm một chút nhã thú cho tiệc tùng ca múa của họ... Từ góc độ rượu với văn học mà tìm tòi nghiên cứu cuộc sống tinh thần và tâm thái ý hưởng của kẻ sĩ truyền thống Trung Quốc âu cũng là một việc làm có ý nghĩa.

VĂN TUYỂN HỌC: Sự khai phá lớn lao trong lĩnh vực học thuật (I)

Trần Tiệp

Cuốn "*Văn tuyển*" (còn gọi là "*Chiêu Minh văn tuyển*" do Tiêu Thống, thái tử Chiêu Minh nhà Lương thời Nam Triều tổ chức biên tập là bộ tuyển tập thơ văn sớm nhất hiện còn của Trung Quốc. Nó tuyển chép hơn bảy trăm tác phẩm của 130 nhà (không kể những tác phẩm khuyết danh) từ Tiên Tần đến đời Lương, được người đời sau ca ngợi là "ngọn nguồn đầm vực của văn chương", "mũ biển mũ miện của tuyển tập". "*Văn tuyển*" ra đời chẳng bao lâu thì đã xuất hiện những trước tác chuyên môn lấy nó làm đối tượng nghiên cứu. Ở thời Tùy Đường, nó là tập bài văn mẫu quyền uy nhất trong văn nhân mặc khách. Sự hưng khởi ở đời Đường của "Văn tuyển học", một ngành học lấy "Văn tuyển" làm đối tượng nghiên cứu, đánh dấu việc nghiên cứu văn học lần đầu tiên đã giành được một ghế trong lĩnh vực học thuật. Cho đến ngày nay, nghiên cứu văn tuyển học trải qua một lịch sử văn học cổ đại Trung Quốc, một tác phẩm văn học mà hình thành được cả một ngành học thuật riêng như vậy, có lẽ chỉ có "Hồng học" một thời cực thịnh gần đây là có thể so sánh mà thôi.

Nhà sử học đời Thanh là Chương Học Thanh bình luận về *Văn tuyển* có nói : "Quát đại tổng tuyển, tu dĩ sử lệ quan chi ; Chiêu Minh thảo sáng, dĩ Mã Thiên lược đồng" (*Dĩ Trần Tú tài luận Văn tuyển nghĩa lệ thu*) nghĩa là "Tuyển chung bao quát các đời, phải coi là sử lệ ; Chiêu Minh sáng tạo có phần giống với Tư Mã Thiên", coi *Văn tuyển* không chỉ là một bộ tuyển tập văn học mà còn là một bộ tổng tập tư liệu lịch sử. Cách đánh giá như vậy quả là tài giỏi sáng suốt. *Văn tuyển* ra đời có bối cảnh văn hoá riêng của nó. Thời Nam triều Đông Tấn xu thế thần thánh hoá, sấm vĩ hoá của Nho học từng được Hán Vũ đế độc tôn trước đây, đang bị sự tấn công của Huyền học đề cao chân thực và sùng thượng thiên nhiên bấy giờ mới nổi lên, và cuối cùng bị Huyền học thay thế chiếm chỗ. Sự biến đổi về phương diện văn hoá tư tưởng đã ảnh hưởng trực tiếp đến sự biến thiên của quan niệm văn học và ảnh hưởng đến sự biến đổi của hình thức văn học. Sống trong bối cảnh lớn mà truyền thống văn hoá cả về nội dung lẫn hình thức đều trải qua biến hoá đổi mới như vậy, Tiêu Thống dường như nhận thức được đầy đủ cả tình hình văn học phát triển theo thời đại. Trong *Văn tuyển tự* (Lời tựa Văn tuyển), ông đã nêu ra khái niệm "Văn chi thời nghĩa" (ý nghĩa thời đại của văn chương), chỉ ra rằng nội hàm tư tưởng của văn chương mỗi thời một khác, thể chế hình thức của tác phẩm cũng "tuỳ thời cải biến" (luôn luôn thay đổi), không ngừng phát triển về đẹp, từ chỗ chất phác giản ước phát triển đến hoa mỹ giàu đẹp. Do có con

mát và tầm nhìn tương đối khách quan lịch sử như vậy, trong việc tuyển chép tác phẩm của các tác giả lịch đại, *Văn tuyển* đã có thể, vô luận về nội dung tư tưởng hay về hình thức phong cách đều cơ bản thể hiện được tinh thần không thiên phía nào, không giới hạn ở một thể nào, mà căn cứ vào thực tế tác phẩm các đời, lựa chọn được những tác phẩm tiêu biểu, có ảnh hưởng lúc bấy giờ. Xét trên ý nghĩa đó, *Văn tuyển* chẳng những đã tập trung được các tác phẩm văn học từ Tiên Tần đến đời Lương, mà còn phản ánh được trên một mức độ khá đáng kể sự phát triển của văn hoá thời kì này.

Nguy Tấn Nam Bắc triều là thời đại tự giác của văn học Trung Quốc, nhà văn nhà thơ ra đời hàng loạt, tác phẩm tăng vọt. "Từ nhân tài tử, đắc danh dật ư phiếu nang ; phi văn nhiễm hàn, tác quyển danh hồ sương trật" (Tiêu Thống *Văn tuyển* tự nghĩa là các nhà thơ nhà văn thì tên trên túi đựng, văn thơ thì đầy rương chật hòm. Sự phồn vinh của sáng tác văn học và sự thành thực (độ chín) của lí luận văn học đã tạo điều kiện tốt đẹp cho việc biên soạn tổng tập. Trước *Văn tuyển*, đã có *Thiện văn* của Đỗ Dự, *Văn chương lưu biệt tập* của Chât Ngụ và nhiều tổng tập khác, nhưng lưu truyền lại được thì chỉ có nó mà thôi. Mặc dù việc lưu truyền tư liệu văn hiến có vô số nhân tố ngẫu nhiên này nọ, nhưng việc chọn chép và sắp xếp của "Văn tuyển được đương thời và hậu thế hoan nghênh, có lẽ là một trong những nguyên nhân chủ yếu khiến nó được bảo tồn. Nói chung đều nhận rằng, tiêu chuẩn tuyển chép của *Văn tuyển* là "Sự xuất

ư trầm tư, nghĩa quy hồ hàn tảo" như Tiêu Thống đã nói trong *Văn tuyển tự*, tức là sự lựa chọn tài liệu của văn chương phải kinh qua sự gọt giũa thàng hoa của tác giả, ý nghĩa của văn chương lại phải có ngôn từ đẹp đẽ. Xét trên các tác phẩm thực tế được chọn, thể văn được chọn nhiều nhất là từ phú và thơ giàu chất văn chương, trong đó Sở từ, Hán phú và tác phẩm của người Lục triều như Phan Nhạc, Lục Cơ, Tạ Linh Vận, Nhan Diên Chi chiếm tỉ lệ lớn nhất. Sự đề cao từ tảo phồn bác và chất văn hoa mỹ vừa thể hiện hứng thú thưởng thức của người soạn, lại vừa phản ánh trào lưu văn học của toàn xã hội trong thời đại Tề Lương cho đến Sơ Đường.

Người đời sau bình luận *Văn tuyển* "tuy thứ cư Tập bộ, nhi thượng hạ thiên tải, kiêm lãm chúng trường. Nghĩa uẩn kí thâm, thiên chương vuu phú" (Lạc Hồng Khải *Văn tuyển học Độc tuyển đạo ngôn*) nghĩa là : Tuy chỉ đứng khiêm tốn ở Tập bộ, nhưng trên dưới ngàn năm, gồm thâm sở trường của nhiều nhà. Nội dung uẩn súc sâu xa, mà thiên chương đặc biệt phong phú. Nó đã tập trung được đại bộ phận tác phẩm văn học quan trọng từ Tiên Tần đến Tề Lương là những mẫu mực tối ưu cho văn nhân học sĩ viết các loại thơ văn, và học tập văn chương tình thái, và cũng là chỗ dựa quan trọng cho người đời sau thưởng thức truyền thống văn học Trung Quốc nghiên cứu sự diễn biến dòng phái của thơ văn cổ đại. Nó đã bảo tồn được rất nhiều tác phẩm thơ văn cổ đại, trong đó có một số là nhờ được thu vào *Văn tuyển*

mới khỏi bị mất mát vì khói lửa, có một số tuy cũng còn thấy ở sách khác, nhưng nhờ *Văn tuyển* mà lưu giữ được diện mạo bản cổ. Qua việc tuyển chép, nó đã bày tỏ sự bình luận đối với tác gia và tác phẩm, và bằng phương thức đó đã ảnh hưởng đến địa vị của nhà văn và tác phẩm của họ trên lịch sử văn học, do vậy tuy rất ít trực tiếp bình luận tác phẩm, nhưng lại có giá trị nghiên cứu về phê bình văn học, văn thể luận (bàn về thể loại) và phong cách luận. Nó còn được gọi là kho báu ngôn ngữ văn học cổ đại và là biển sâu của từ tảo loại điển, là kho tư liệu quý giá để nghiên cứu ngôn ngữ cổ đại.

Các trước tác nghiên cứu *Văn tuyển*, theo *Tuỳ thư. Kinh tịch chí* ghi chép, sớm nhất là *Văn tuyển âm nghĩa* 3 quyển của em họ Tiêu Thố là Tiêu Cai, sau đó vào khoảng giao thời Tuỳ Đường có Tào Hiến soạn ra *Văn tuyển âm nghĩa. Tứ khố toàn thư tổng mục. Chiêu Minh Văn tuyển* viết tài nói rằng : "Chiêu Minh cựa bản, Đường nhân phụng vi kì quý" (Chiêu Minh bản cũ, người đời Đường làm thêm chú giải) đã khái quát được sự sùng thượng của người đời Đường với *Văn tuyển*. Học trò Tào Hiến là Lí Thiện nói tiếng "yêm quán cổ kim" (thông suốt cổ kim) *Văn tuyển chú* của ông bốn lần thay bản thảo, chú thích khảo hạch, thể lệ rất chặt chẽ. Do viện dẫn phong phú, khuôn khổ từ chỗ 30 quyển của nguyên văn đã tăng lên đến 60 quyển. Bản chú của Lí Thiện, trọng điểm là ở âm đọc từng chữ, nghĩa từng từ và sự điển của tác phẩm, huấn hỗ tinh tế đích đáng, giải thích việc sát

thực, trở thành tác phẩm tiêu biểu của trường phái văn tuyển học lấy huấn hử làm chính và kiêm cả giải thích sự điển. Tống Nguyên về sau, đặc biệt đời Thanh một bộ phận khá lớn các nhà văn tuyển học chính là noi theo tấm gương mẫu mực này, lấy *Văn tuyển* và *Văn tuyển chú* làm trung tâm, tiến hành nghiên cứu và khảo chứng về văn tự, âm vận và huấn hử, và coi bản chú của Lí Thiệu là "khảo chứng chi tu lương" (vốn liếng để khảo chứng).

Nhưng, mặc dù Lí Thiệu chú có giá trị học thuật rất cao, song đối với các văn sĩ nói chung đọc *Văn tuyển* để nghiên ngẫm mảy mò kỹ xảo viết văn mà nói, thì lại khí vụn vặt tũn mủn. Năm Khai Nguyên 6 đời Đường Huyền Tông (năm 718) đã ra đời *Văn tuyển ngũ thân chú* chính là nhằm đáp ứng nhu cầu của lớp độc giả này. Trọng điểm của ngũ thân chú (năm viên quan làm chú thích) là ở "thuật tác chi do" (Nguyên do sáng tác) và "tác giả vi chí" (cái chí tác giả) chú đơn giản nhưng sớ tường tận, lấy việc sáng tỏ ý văn, giảng giải từ chương làm chính, là lối chú thích xuất phát từ việc làm văn, tương đối tiện lợi và thích hợp cho các độc giả thông thường tập văn để đi thi. Nhưng vì người chú không trọng huấn hử khảo chứng, bởi thế cho nên các thí dụ lấy ý giải thích từ và giải thích gượng ép không phải là ít. Cách làm này về sau phát triển thành các loại bản phường : *Văn tuyển tuyển bản*, *giản chú bản*, *tăng quảng bản* (bản mở rộng), *bình điểm bản* và *Văn tuyển từ cú phân loại trích biên* chuyên dành cho việc tra khảo lúc tập viết văn. Mặc dù loại

sách này xét về kiến giải học thuật thì sáng tạo không nhiều, nhưng tác dụng của chúng về phương diện phổ cập văn học và phổ cập văn hoá thì cũng không thể đánh giá thấp.

Văn tuyển đã biểu đạt tư tưởng văn học của người biên soạn trong việc phân biệt chọn lựa tác phẩm. Các phương thức bày tỏ chủ trương văn học của mình thông qua tuyển chép và biên tập tác phẩm này được hậu thế noi theo tiếp nối, trở thành trường phái "tuyển gia" (các nhà bình tuyển) trong lịch sử phê bình văn học Trung Quốc, có phần khác với các nhà lí luận và các nhà bình luận. Sau khi phong trào Cổ văn Đường Tống nổi lên, thì *Văn tuyển* với tư cách lấy việc tuyển chép tác phẩm thơ ca từ phú Hán Ngụy Lục triều làm chính này đã bị các nhà cổ văn coi là yếu kém suy lậu và phủ định đi. Việc phủ định cách tuyển văn và biên thứ của *Văn tuyển* đã dẫn đến sự ra đời một loạt khảo biện về các tác gia tác phẩm mà *Văn tuyển* đã thu vào, và những sách tục (nối) quảng (mở rộng) bổ (bổ sung thêm) đính (khảo sát đính chính) của *Văn tuyển*. Mặt khác, các nhà Cổ văn cũng noi theo phương thức tuyển văn "diệt gia", xuất phát từ quan niệm văn học của mình, đã biên chọn không ít tổng tập Cổ văn. Nhất là sau khi Biên văn đời Thanh phục hưng, một số tổng tập Cổ văn và Biên văn được biên soạn càng đậm ý vị tranh chấp Cổ văn - Biên văn. Nhìn từ góc độ này, thì sự đánh giá từ đời Tống về sau đối với *Văn tuyển* và sự hưng suy của văn tuyển học, trên thực tế đã để lộ ra các tin tức về các cuộc tranh luận lí luận văn học.

Văn tuyển chẳng những có địa vị quan trọng và ảnh hưởng sâu xa trên lịch sử văn học Trung Quốc, mà từ rất sớm đã truyền sang Triều Tiên, Nhật Bản. Ở Nhật Bản từ thời Nại Lương - Bình An, *Văn tuyển* đã có địa vị kinh điển, được bàn luận cùng với các sách kinh, và trở thành thư mục quy định cho các kì thi Tiến sĩ. Giới Hán học tây phương tuy nghiên cứu *Văn tuyển* tương đối muộn, nhưng việc phiên dịch cổ thi và từ phú Trung Quốc đầu thế kỉ này cũng được tiến hành bắt đầu từ *Văn tuyển*. Tuy nhiên do sự cách biệt về thời gian và không gian, các tác phẩm trong *Văn tuyển* chẳng những dịch ra ngoại văn tương đối khó, mà ngay độc giả Trung Quốc đã qua giáo dục cao đẳng (đại học) cũng cảm thấy rất gian khổ. Nhờ sự chú thích của người xưa và sự sơ giải của các học giả hiện đại, mà thể hội và lí giải tỉ mỉ các tác phẩm cổ đại này, chúng ta có thể cảm thụ cụ thể sự xa xưa lâu đời và tinh thần của văn hoá cổ đại Trung Quốc. Cũng chỉ có như vậy, chúng ta mới có thể hiểu một cách chân thực và xác đáng giá trị và công lao của các nhà *Văn tuyển* học hơn một ngàn năm nay.

THI THOẠI VÀ TỪ THOẠI: Khám phá lớn lao trong lĩnh vực học thuật (2)

Mạnh Nhị Đông

Thi thoại và từ thoại là hình thức chủ yếu của các trước tác lí luận thi pháp Trung Quốc từ Tống Nguyên về sau. Chúng phần lớn được viết dưới hình thức của thể bút kí, hình thức giản tiện linh hoạt, ngôn ngữ nhẹ nhàng sinh động, kiêm cả hai tính chất lí luận và tư liệu. "Trong giọng bút nhẹ nhàng, vẫn có thể chứa đựng lí luận quan trọng ; trong lời phê bình nghiêm chỉnh, loại ít nhiều mang yếu tố hài hước" (Quách Thiệu Ngu, *Tổng thi thoại tập dật tự*). Đó là đặc điểm nổi bật của thi thoại và từ thoại.

Thi thoại và từ thoại ra đời trên cơ sở phồn vinh cao độ của sáng tác thơ và từ. Trong lịch sử văn minh rực rỡ huy hoàng của Trung Quốc, thơ ca có thể nói là nguồn xa dòng dài, đặc biệt phát triển. *Kinh thi*, *Sổ từ*, Hán nhạc phủ trở thành ngọn nguồn của thơ ca cổ điển Trung Quốc, tiêu biểu cho truyền thống tiến bộ của thơ ca cổ điển Trung Quốc. Trải qua sự phát triển ập ủ thời Ngụy Tấn Nam Bắc triều, đến đời Đường, sáng tác thơ ca càng đạt tới thời đại hoàng kim phồn vinh cao độ. Chẳng những đông đảo nhân dân yêu thích thơ ca, thậm chí giai cấp thống trị phong kiến cũng lấy "Thi giáo" làm quốc sách trị nước quan trọng, do đó đàm thi

luận nghệ bèn trở thành một phong khí xã hội, một cách hết sức tự nhiên. "Thi ngôn chí" khởi đầu từ Thượng Thư - Nghiêu điển, các lời bàn và trước tác bình luận thơ ca đã không ngừng nảy sinh dưới nhiều hình thức. Thể ngũ lục như *Luận ngữ*, dạng lời tựa sách như *Mao thi tự*, dạng văn xuôi như *Điển luận - Luận văn* của Tào Phi, thể phú như *Văn phú* của Lục Cơ, thể biên văn như *Văn tâm điều long* của Lưu Hiệp, thể thơ như *Hí vi lục tuyệt cú* (Sáu bài tuyệt cú viết đùa) của Đỗ Phủ, thể thư tín như *Dữ Nguyên Cửu thư* (Thư gửi Nguyên Cửu) của Bạch Cư Dị v.v... ; Và chuyên khảo về thi pháp thì có các trước tác *Thi phẩm* (Bình luận về thơ) của Chung Vinh, *Thi thức* (Hình thức thơ) của Hạo Nhiên và *Nhị thập tứ thi phẩm* (Bình về hai mươi bốn bài thơ) của Tư Không Đồ v.v... Nhưng bắt đầu từ đời Tống, mặc dù các kiểu bình luận về thơ nói trên vẫn tiếp tục tồn tại một hình thức phổ biến hơn đã ra đời, đó là Thi thoại và sau đó là Từ thoại.

Cuốn Thi pháp chuyên luận đầu tiên mang tên "thi thoại" là *Lục nhất thi thoại* của Âu dương Tu (một quyển hai mươi tám mục). Sự ra đời của nó đánh dấu sự xuất hiện chính thức của một hình thức bình luận thơ rất mới, đó là thi thoại. Từ đó về sau, các tác phẩm thi thoại liên tiếp xuất hiện, và trở thành hình thức chủ yếu của các trước tác bình luận thơ, lưu truyền đến nay phải có đến mấy trăm cuốn. Đó là một di sản thi pháp học rất khả quan. Còn từ thoại thì ra đời dưới ảnh hưởng của thi thoại, trong quá trình từng bước phồn vinh của sáng tác loại hình văn học mới này : từ. Từ thoại

sớm nhất đều chen lẫn trong hoặc phụ chép trong các bút kí và các trước tác thi thoại, về sau mới dần dần tách riêng độc lập. Chuyên khảo từ thoại sớm nhất ngày nay được biết là *Thời hiền bán sự khúc tử tập* (Tập các bài khúc của các hiền sĩ đời nay) của một người đời Tống tên là Dương Hội (tự là Nguyên Tố). Nhưng sách này đã mất từ lâu (Người thời cận đại là Lương Khải Siêu và người đương đại Triệu Vạn Lí sưu tập cả thấy được 9 điều). Còn cuốn từ thoại đầu tiên có giá trị nay còn truyền lại thì phải kể *Bích kê mạn chí* (Ghi chép tản mạn ở Bích Kê) của Vương Chuốc thời Nam Tống (5 quyển). *Từ thoại tùng biên* do Đường Khuê Chương (người đương đại) biên tập đã thu thập được tới 85 loại từ thoại.

Thi thoại và từ thoại làm thành dòng chủ lưu phát triển của lí luận thi pháp học Trung Quốc. So với lí luận thi pháp học phương tây, các đặc điểm của thi thoại và từ thoại Trung Quốc hết sức rõ rệt. Trong bài *Tuỳ cảm lục*, Chu Quang Tiềm đã từng nói về các phương thức tư duy khác nhau của loài người : "Theo sự phân tích của tâm lí học, sự vận dụng tâm tu của loài người đại thể dùng hai cách : một là phương thức suy chúng, phân tích theo logic, từ sự thực quy nạp thành nguyên lí, hoặc từ nguyên lí diễn dịch thành lí luận cá biệt, như bóc kén rút tơ, như chồng gạch xây nhà, tầng bậc mỗi manh rõ ràng ngăn nắp, còn một nữa là trực ngộ, tổng hợp, ngụp lặn sâu trong nhân sinh thế tướng, không cần phải suy lí mà nhất đán bùng nổ có sự triệt ngộ, như linh quang chợt hiện, như Phục tuyến trào tuôn đầu bất tất có mối

manh logic tầng bậc, mà tự nhiên có sẵn trong lòng người, khiến người ta không thể phủ nhận đó là chân lý". Và hai phương thức tư duy ấy biểu hiện hết sức rõ rệt trong sự so sánh thi pháp học Trung Quốc với thi pháp học phương Tây. Nhìn chung mà nói, thi pháp học phương Tây thiên về tư duy logic phân tích, còn thi pháp học Trung Quốc mà tiêu biểu là thi thoại và từ thoại thì nặng về tư duy trực giác cảm ngộ. Thi pháp học phương tây mang nhiều đặc trưng tư biện lí tính, còn thi pháp học Trung quốc thì mang màu sắc tình cảm chủ quan nhiều hơn. Ở phương tây, người sáng lập ra tên gọi "Thi pháp" là Aristote, vận dụng tư duy logic phân điều chế sợi ra, lập nên hệ thống thi pháp đồ sộ của ông. Ông có nói rằng nguyên tắc viết thi pháp học của ông là "theo nguyên lí của tự nhiên, trước hết bắt đầu từ nguyên lí quan trọng nhất" (*Thi pháp*, chương II). Xuất phát từ một nguyên lí cơ bản, bằng phương pháp logic nghiêm ngặt, tiến hành suy luận phân tích có hệ thống. Ví như ông trước hết phân biệt đối tượng ông nghiên cứu với các đối tượng hữu quan khác, tìm ra chỗ giống nhau và khác nhau của mỗi đối tượng. Sau đó từng bước phân loại chúng từ "loại" đến "chủng"; sau đó thì hạ định nghĩa, tìm quy luật. Aristote đã dựng nên mẫu mực phân tích khoa học cho hệ thống thi pháp học phương tây. Mấy ngàn năm nay, thi pháp học phương tây về cơ bản đã phát triển theo con đường đó. Vì thế có thể nói rằng hệ thống thi pháp học phân điều tách sợi như vậy trước sau là đặc trưng nổi bật nhất của thi pháp

học phương tây. Còn thi pháp học Trung Quốc cổ đại do thi thoại và từ thoại đại diện, thì nặng về bình luận tác gia tác phẩm và khảo định, tự thuật những việc cụ thể. Ngay cả những trước tác đậm màu sắc lí luận nhất, cũng là nắm bắt lấy cảm ngộ chủ quan trong trực giác thẩm mỹ trên cơ sở duyệt đọc thưởng thức, ngâm vịnh nhấm nháp nhiều lần, và ghi lại cái ánh sáng thiêng ngộ tính đó bằng đôi ba câu. Phương pháp này coi trọng nghiên cứu vi mô và cảm thụ chủ quan, tức là coi trọng cá biệt mà xem nhẹ cái chung ; coi trọng cụ tượng mà xem nhẹ cái trừu tượng ; thiếu sự luận thuật tổng hợp kiểu phân điều tách sợi và nghiên cứu vĩ mô, và càng thiếu sự tìm kiếm quy luật. Đương nhiên, trong thi thoại và từ thoại Trung Quốc cũng có một số tác phẩm đề cập đến sự luận thuật chiều dọc hoặc sự so sánh chiều ngang, nhưng phần lớn vẫn là sự giải bày theo kiểu ấn tượng, cảm ngộ, chứ không phải là kết luận của suy lí logic, hơn nữa lại quá giản lược. Mặc dù trong thi pháp học Trung Quốc có những bất túc của tự thân nó, nhưng nó cũng có nhiều ưu điểm. Ví như tính hình tượng cụ thể của nó, bằng những cung cấp cho người đọc những tư liệu bối cảnh cụ thể đáng tin cậy, mà còn có thể giúp cho người đọc thể nghiệm được mỹ cảm của tác phẩm qua sự miêu tả hình tượng hoá của thi thoại từ thoại. Hơn nữa người đọc có thể cảm ngộ nhiều hơn trong lí tưởng thẩm mỹ và tình cảm thẩm mỹ của tác giả thi thoại từ thoại.

Về nội dung cũng như hình thức, thi thoại và từ thoại đều không có yêu cầu nghiêm ngặt, cho nên khi đọc thường cho người ta một cảm giác rời rạc lồi thoi. Nhưng nếu chúng ta không nhìn một cách cô lập từng điều, hay từng cuốn thi thoại từ thoại mà nhìn chúng như một chỉnh thể thì chúng ta hoàn toàn có thể nói rằng bản thân chỉnh thể ấy chính là một hệ thống có đủ hết mọi thứ của lí luận thi pháp học Trung Quốc, mà điều đó chính đang đòi hỏi chúng ta đi sâu nghiên cứu, chỉnh lý và tổng kết. Nói về các giá trị quan trọng của chúng, đại để bao gồm ba phương diện dưới đây :

Thứ nhất là giá trị lí luận. Trong thi thoại và từ thoại, đã nêu ra nhiều phạm trù thẩm mỹ thi pháp học quan trọng như : "phong nhā tĩ húng", "ý tại ngôn ngoại", "biệt tài biệt thú", "húng thú", "diệu ngộ", "phong cốt", "hình thần", "khí tượng", "ý tượng", "ý cảnh", "thần vận", "cách điệu", "tính linh", "cơ lí", hay như "uyển ước", "hào phóng" v.v... Các phạm trù thẩm mỹ thi pháp học này đề cập đến sáng tác thơ và từ, đến các vấn đề đời sống xã hội và tu dưỡng của nhà văn, vấn đề nội dung và hình thức của thơ và từ, vấn đề tính chân thực và tính điển hình, vấn đề nguồn gốc, diễn biến, chức năng và phong cách của thơ và từ, vấn đề ý tượng, ý cảnh và tư duy hình tượng trong thơ và từ, vấn đề kế thừa và sáng tạo cái mới, kĩ xảo nghệ thuật và thủ pháp biểu hiện của thơ và từ v.v... Ngoài ra trong các thi thoại từ thoại ấy, còn có nhiều phạm trù về phép biện chứng nghệ thuật có ý

nghĩa phổ biến hơn nữa, như : hư và thực, động và tĩnh, khúc và trực (cong và thẳng), kì và chính (bình thường và đặc biệt), thuận và nghịch (xuôi và ngược), xảo và chuyết (khéo và vụng), khinh và trọng (nhẹ và nặng), nông và đậm (dậm và nhạt), sơ và mật (thưa và mau), sinh và thực (sống và chín), thiển và t hâu (nông và sâu), tục và nhã, ước và dương (dè và nâng), li và hợp, vân vân. Sự tìm tòi về những phạm trù đó trong thi thoại từ thoại không những có ích giúp cho người ta nắm vững quy luật sáng tạo nghệ thuật để nâng cao trình độ sáng tác thơ và từ, mà còn làm giàu lí luận thi pháp học thậm chí lí luận mỹ học Trung Quốc.

Thứ hai là giá trị phê bình giám thưởng. Thi thoại từ thoại đã kế thừa các quan điểm quan trọng của lí luận phê bình giám thưởng truyền thống của Trung Quốc như coi trọng tri nhân luận thế (biết rõ người để bàn về đời), nhấn mạnh sự thống nhất giữa thi phẩm với nhân phẩm, chú ý tư vị (mùi vị) và vận vị (vấn điệu), vân vân. Trong các trước tác đó cũng đã phát biểu nhiều ý kiến phê bình rất tinh về cái được cái chưa được của từng nhà thơ và từng tác phẩm của họ. Trong đó vừa có những lời bình từ góc độ vĩ mô đối với sự phát triển của thơ và từ qua các thời đại hoặc của thi đàn, từ đàn của một thời nào đó, lại cũng vừa có sự biện luận phân tích so sánh những phong cách và trường phái khác nhau, và có cả những phân tích bình luận trên góc độ

vì mô đối với một nhà thơ hay một tác phẩm cụ thể, thậm chí đến từng câu, từng chữ. Những điều đó chẳng những có ích cho việc lí giải và thưởng thức thơ từ cổ đại của mọi người, mà đối với sáng tác văn học trước mắt và từ nay về sau cũng có ý nghĩa tích cực.

Thứ ba là giá trị tư liệu. Trong mấy trăm bộ thi thoại từ thoại hiện còn, đã bảo tồn được những tư liệu quý giá về cuộc đời, sự tích và hoạt động văn học của thi nhân, từ nhân, miêu tả cụ thể gia thế tước vị, si hoạn giao du, tư tưởng phẩm đức, cử chỉ phong độ của họ, bản thân công việc sáng tác của họ, quá trình lưu truyền tác phẩm, khảo đính văn bản thật giả, chân nguy của từng câu chữ, vân vân. Như *Đường thi kỉ sự* của Kế Hữu Công đời Tống, *Đường tài tử truyện* của Tân Văn Phòng đời Nguyên, *Đường âm quý thiêm* của Hồ Chấn Hanh đời Minh, vân vân, đều đã có những cống hiến nổi bật về phương diện tư liệu nghiên cứu thơ Đường, và đến nay vẫn có giá trị quan trọng của nó.

LOẠI THƯ: Chằm vực (cái kho) của tư liệu văn hiến Hoa Hạ

Trần Tiệp

Trong các tư liệu văn hiến cổ đại Trung Quốc mênh mông như biển cả, có một loại điển tịch do nội dung nó phong phú nhiều vẻ, hình thức biên soạn có đặc sắc riêng, và giá trị sử dụng đặc biệt mà được mọi người chú ý, đó là "loại thư" thường được mệnh danh là Bách khoa toàn thư cổ đại Trung Quốc. Cái gọi là loại thư, trên thực tế là một loại sách công cụ, nó tập hợp phân loại mọi thứ tri thức và tài liệu về giới tự nhiên và xã hội loài người để tiện tra tìm khảo cứu. Phạm vi nội dung của nó đề cập đến thiên văn, địa lí, phi cầm (chim bay), tẩu thú (thú chạy), thảo mộc, trùng ngư, điển chương, chế độ, nhân vật, điển cố, thi văn, từ tảo (từ ngữ), "phạm đại lục hợp chi nội, cụ tế tất cử" (Trần Mộng Lôi, *Thuợng Thành thân vương hội biên khái*) nghĩa là : Phạm trong phạm vi lục hợp, lớn nhỏ đều nêu hết. Xét về hình thức biên soạn, nó sưu tầm, tuyển chọn tư liệu của mọi ngành học rồi cắt xén, sắp xếp so sánh, và phân môn biệt loại, là một loại vựa biên tư liệu có tính chất tổng hợp. Bách khoa toàn thư của châu Âu hưng khởi ở thế kỉ XVIII nói

chung thường là do tác giả căn cứ vào tri thức và thành quả nghiên cứu hiện có mà soạn lời giải thuyết cho mỗi mục từ, còn Loại thư tuy cũng có trường hợp phụ thêm lời giải thuyết khảo biện hoặc lời án để hiệu khám, nhưng nội dung trung tâm của nó chính là tài liệu vốn có của các loại văn hiến được vụng biên có phân loại. Chính vì trong loại thư bảo tồn được những tư liệu văn hiến với nội dung phong phú và số lượng rất nhiều, lại tiến hành phân loại đại thể các tư liệu về một chuyên đề nào đó tập hợp lại một chỗ, cho nên, đối với người ngày nay, chúng vừa là cái kho mênh mông những tư liệu văn hiến cổ đại Trung Quốc, lại vừa là công cụ để tìm hiểu văn hoá Trung Quốc.

Cổ đại biên soạn loại thư, có của quan phương biên soạn, có của văn nhân học giả soạn riêng, cũng có thứ do thư phòng (hiệu sách) biên tập. Xét theo mục đích biên soạn, thì có quyển là để phục vụ vua chúa, hoàng tộc và văn nhân học sĩ nói chung nhờ đó mà am hiểu nắm vững các tri thức văn hoá cổ đại ; có loại là để tiện cho đế vương và quan liêu lâm thời tra cứu trích dẫn khi xử lý công việc chính trị hoặc ứng phó mọi sự vật ; có loại là tư liệu hữu quan chuyên chuẩn bị cho khảo thí khoa cử ; lại có loại là để dạy vỡ lòng văn hoá và dùng hàng ngày trong nhà. Do mục đích biên soạn và công dụng khác nhau của loại thư, nên thể lệ biên chép cũng có nhiều loại. Như *Thái bình ngự lãm* đời Tống thì chú trọng nhặt nhạnh các lời trong kinh sử và bách gia, *Sách phủ nghiên quy* thì chuyên chép việc cũ trong chính sử

; *Nghệ văn loại tự* đời Đường và *Sự văn loại tự* đời Tống thì chép cả điển cố lẫn thơ văn. Hình thức biên chép của Loại thư chủ yếu là áp dụng hình thức biên chép phân loại, nhưng cũng có trường hợp biên theo âm và biên theo chữ số.

Nhĩ nhĩ đại để hoàn thành vào đời Hán chép riêng theo loại các từ ngữ huân hồ trong sách kinh, được coi là cội nguồn của loại thư về sau. Nhưng thủy tổ đích thực của loại thư thì phải kể *Hoàng lãm* được biên soạn theo chiếu chỉ của *Văn đế* thời Tào Ngụy. Sách này "tùy loại tương tòng, phạm thiên dư thiên" (*Tam quốc chí. Ngụy chí. Văn Đế kỉ*) nghĩa là : xếp theo loại với nhau, tất cả hơn một ngàn thiên. Ý nghĩa của tên sách, nghe nói là "nghĩ hoàng vương chỉ tỉnh lãm" (*Sứ kí, Ngũ đế bản kỉ, Tư mã Trinh Sách ẩn*) nghĩa là : tiện cho nhà vua xem được gọn. Sau *Hoàng lãm*, *Nam bắc triều* đến *Tuỳ* từng có không ít loại thư chào đời, nhưng phần lớn đã thất truyền từ lâu. Những quyển tàn sót của loại thư cổ, bản chép tay của người đời Đường tìm thấy ở Đôn Hoàng tỉnh Cam Túc những năm *Quang Tự* cuối đời Thanh là loại thư xưa nhất ngày nay còn thấy được, tiếc là chỉ còn lại được có 259 dòng. Để đáp ứng nhu cầu sáng tác thơ văn và khảo thi khoa cử, đời Đường đã biên soạn được không ít loại thư tập hợp sự loại, điển cố và từ tảo, dùng để lấy tài liệu khi lâm sự. Tương đối nổi tiếng có *Đường đại tứ đại loại thư* (bốn cuốn loại thư lớn đời Đường) là *Bắc đường thư* sao do *Ngô Thế Nam* biên soạn, *Nghệ văn loại tự* do *Âu Dương Tuân* cùng một số người biên soạn, *Sơ học kí* do *Từ Kiên* và

một số người biên soạn và *Bách thị lục thiếp sự loại tập* do Bạch Cư Dị biên soạn. Trong đó *Bách đường thư sao* trên thực tế là do Ngu Thế Nam biên soạn khi làm quan đời Tuỳ. Các loại thư này, có quyền là theo chiếu lệnh của hoàng đế, biên soạn bằng lực lượng nhà nước ; có quyền do văn nhân học sĩ tự mình biên soạn, quy mô lớn nhỏ và hình thức biên soạn mỗi quyển mỗi khác, nhưng nội dung và thể lệ đều có cải tiến nâng cao trên cơ sở loại thư đời trước, không ít cuốn được đời sau kế thừa. Đặc biệt như thể lệ của các mục con do *Nghệ văn loại tụ* đầu tiên đặt ra, dưới cái mục con đó trước hết bày câu chuyện, sau đó biệt thư văn, khiến cho loại thư bảo tồn được nhiều bài thơ văn nổi tiếng mà nhiều biệt tập, tổng tập không thu thập hoặc bảo tồn được. Đến đời Tống, phong khí biên soạn loại thư càng thêm hưng thịnh. Do nghề khắc ván ra đời và phát triển, loại thư đời Tống bảo tồn được nhiều hơn. Đầu thời Bắc Tống, chính phủ tổ chức biên soạn "Tống đại tứ đại thư" (Bốn sách lớn đời Tống) trong đó *Thái bình ngự lãm* một ngàn quyển và *Sách phủ nguyên quy* hai ngàn quyển là những bộ loại thư đồ sộ (hai bộ nữa là tiểu thuyết loại biên *Thái bình quảng kí* và *văn chương tổng tập* Văn uyển anh hoa). *Thái bình ngự lãm trích dẫn sách cổ* hai ngàn mấy trăm loại, là bộ loại thư hiện còn bảo tồn được nhiều văn hiến Ngũ đại về trước hơn cả. Hiện còn *Sách phủ nguyên quy* là bộ loại thư chuyên môn về phương diện chính sự lịch sử, khuôn khổ gấp đôi *Thái bình ngự lãm*, là bộ loại thư lớn nhất đời Tống. Ngoài những loại thư được

biên soạn để hoàng đế đọc sách cổ ra, các văn nhân học giả vì mục đích nắm vững điển cố, tích lũy vốn từ và các tư liệu cần để đi thi, cũng đã biên soạn một số loại thư mỗi quyển đều có nét đặc sắc riêng. Như *Ngọc hải* do Vương Ứng Lâm biên soạn 200 quyển, thu thập các văn hiến về điển chương chế độ và các câu chuyện cát tường, là sách chuyên soạn để dự kì khảo thi khoa bác học hoàng tử. *Cổ kim hợp bích sự loại bị yếu tiên, hậu, tục, biệt, ngoại tập của Tạ Duy Tân* 366 quyển, đã bảo tồn được không ít cổ sự và đặt thi đời Tống. Loại thư đời Tống đã vượt xa đời Đường về cả số lượng, chủng loại và quy mô, phạm vi chọn tài liệu cũng rộng rãi hơn nhiều. Loại thư từ Đường Tống về sau đã có bước phát triển mới trên cơ sở đời trước. Ngoài các loại thư tổng hợp ra, còn có nhiều loại thư biên soạn riêng chuyên về nội dung một việc, như *Dụ lâm* của Từ Nguyên Thái đời Minh thu thập các từ ngữ tỉ dụ của cổ nhân, chia ra làm 10 môn hơn 580 mục con, *Cách trí kính nguyên* của Trần Nguyên Long đời Thanh khảo sát cội nguồn của mũ áo, cung thất, đồ dùng hàng ngày, thực vật, động vật. Nhưng quy mô lớn nhất, giá trị cao nhất, công dụng rộng nhất thì phải kể *Vĩnh Lạc đại điển* do Minh Thành tổ dưới niên hiệu *Vĩnh Lạc* hạ lệnh cho Giải Tấn, Diêu Quảng Hiếu v.v... biên soạn và *Cổ kim đồ thư tập thành* do Thanh Thế Tông trong những năm Ung Chính sai Tưởng Đình Tích v.v... biên soạn lại bộ *Hội biên* của Trần Mộng Lôi mà thành. *Vĩnh Lạc đại điển* tổng cộng 22877 quyển, tập lục bảy tám ngàn loại đồ thư, theo vẫn

phân biệt chữ đơn, dưới mỗi chữ phân loại vụng tập các điều ghi chép có liên quan với chữ đó, các tài liệu được dẫn hoàn toàn sao chép trọn bộ, trọn bài hoặc trọn đoạn của sách ban đầu, bảo tồn được một khối lượng lớn các tư liệu văn hiến cổ đại quý giá, được gọi là trân phẩm (tác phẩm trân quý) trong di sản văn hoá cổ đại Trung Quốc. *Vĩnh Lạc đại điển* ở đời Minh có hai bộ một chính một phó, bản chính đã mất từ lâu, bản phó đến đời Thanh do quản lý không tốt bị thất tán nhiều, đặc biệt là khi liên quân Anh Pháp và liên quân tám nước xâm nhập Bắc Kinh, hai lần bị phá hoại và cướp đoạt có tính cách huỷ diệt, hầu như mất đi gần hết. *Vĩnh Lạc đại điển* hiện nay tàng trữ ở các nơi trên thế giới chỉ sót lại hơn 370 sách, 810 quyển. *Cổ kim đồ thư tập thành* cộng một vạn quyển, chia làm 6 "biên", 32 "điểm", 6109 "bộ" là bộ loại thư hiện còn quy mô lớn nhất, thể lệ hoàn thiện nhất, rất tiện cho độc giả theo bộ loại và xuất xứ ghi rõ tỉ mỉ mà tìm các tài liệu tương đối hệ thống và chuẩn xác.

Người xưa khi biên soạn loại thư có lẽ mang những cách nghĩ và mục đích không hoàn toàn giống nhau, nhưng ngày nay nhìn lại, tính chất của các loại thư ấy đều có thể khái quát là "vụng biên tư liệu" và "công cụ tra tìm". Loại thư với nội dung rộng lớn và chủng loại rất nhiều, là một thứ văn hiến có đặc sắc riêng, chiếm một địa vị trọng yếu trong kho báu văn hoá cổ đại Trung Quốc. Đối với người đời nay mà nói, công dụng thực tế của loại thư đại để thể hiện trên hai phương diện cụ thể dưới đây.

Thứ nhất, cung cấp các loại tư liệu và dấu mối để tra tìm tư liệu. Do chỗ loại thư là một thứ vựa biên tư liệu mà phạm vi rút tài liệu rất rộng lớn, cho nên có thể sử dụng nó để tìm hiểu các tri thức về mọi phương diện thiên văn địa lí, phong tục dân tình, điển chương chế độ, văn học nghệ thuật v.v... thời cổ đại. Nó bảo tồn không ít tài liệu văn hiến mà sách ban đầu đã thất truyền, những tài liệu này là những văn hiến mà những người nghiên cứu văn hoá lịch sử cổ đại không thể thiếu. Lại do chỗ nó đã tiến hành phân môn biệt loại theo quy cách nhất định, nên khi tra cứu tư liệu về một chuyên đề nào đó, sử dụng dấu mối do nó cung cấp để tra cứu nguyên thư (sách ban đầu), có thể thu được hiệu quả mất ít thì giờ mà được việc rất nhiều. Tư liệu do các loại thư cổ đại cung cấp chẳng những có thể tìm hiểu lịch sử, mà nhiều khi còn có ý nghĩa hiện thực rất lớn. Ví như trong *Thái Nguyên phủ chí* mà Vĩnh Lạc đại điển *thư thập* đã ghi chép tình hình phân bố và khai thác mỏ than các vùng ở tỉnh Sơn Tây, là tài liệu mà địa phương chỉ về sau không có, rất có giá trị tham khảo cho người hiện đại tìm hiểu tình hình phân bố khoáng sản Sơn Tây.

Thứ hai, phát huy tác dụng trong hiệu khám cổ tịch, tập lục dật thư (sưu tầm các sách đã mất) và các dật văn trong cổ tịch. Trong loại thư đã bảo tồn được một khối lượng lớn tài liệu trích ra trong các loại thư tịch thời đó. Năm tháng trôi đi, có những quyển sách ban đầu (nguyên thư) đã không còn trên đời, có những quyển sách tuy trên đời vẫn còn

truyền bản, nhưng trong bản hiện nay đã thiếu mất những đoạn mà loại thư đã thu chép vào, có những truyền bản sách tuy không tàn khuyết, nhưng trong loại thư bảo tồn được bộ mặt văn tự khá sớm của sách đó. Nhằm đúng vào những trường hợp khác nhau, người nghiên cứu lợi dụng các tài liệu này, có thể tập lục và chấp nối các mảnh của một quyển sách nào đó được trích dẫn trong loại thư, khôi phục được một số sách cổ đã thất truyền ; cũng có thể tập lục được những câu hoặc những bài mà truyền bản bỏ sót. Sử dụng các loại thư mà văn bản hoàn thiện để hiệu khám sách cổ, có thể đính chính được các loại sai lầm trong truyền bản như thừa thiếu chữ, đảo ngược hoặc nhầm chữ v.v... Công việc này các học giả đời trước đặc biệt là người đời Thanh đã bắt đầu và thu được thành tích khá, như Trương Phổ đời Minh khi biên soạn *Hán Ngụy Lục triều bách tam gia tập* (Tập 103 nhà đời Hán Ngụy Lục triều) đã sử dụng *Nghệ văn loại tự*, Nghiêm Khả Quân đời Thanh biên tập *Toàn thượng cổ tam đại Tân Hán Tam quốc Lục triều văn* đã nhặt chép được rất nhiều tài liệu trong *Bắc đường thư sao*, *Nghệ văn loại tự*, *Sơ học kí* và *Thái bình ngự lãm*. Người xưa sử dụng loại thư để tập lục dật thư, quy mô lớn nhất phải kể đời Thanh tập dật trong *Vĩnh Lạc đại điển* để soạn *Tứ khố toàn thư*. "*Hiệu khám "Vĩnh Lạc đại điển" tán thiên biện thư xứ*" thiết lập lúc đó, số người tham gia trước sau có 39 vị, nhặt ra được 385 loại dật thư, gồm hơn 4900 quyển. Pháp Thúc Thiện đời Thanh khi bàn đến giá trị lợi dụng *Vĩnh Lạc đại điển* đã cảm khái

mà nói rằng: "Nếu muốn khảo văn chương chế độ của hai triều Tống Nguyên, thì hẳn có lấy không hết, dùng không xuể" (Cầu dục khảo Tống Nguyên lương triều chế độ văn chương, cái hữu thủ chi bất tận, dụng chi bất kiệt yên). Nguyễn Nguyên cũng nói: "Tồn Ngự lâm (chỉ Thái Bình ngự lâm) nhất thư, tức tồn Tân Hán dĩ lai dật thư thiên dư chủng hĩ" (*Phóng Tống khắc <Thái Bình ngự lâm> tự*) nghĩa là: "Còn được một bộ sách Ngự Lâm - chỉ Thái Bình ngự lâm - tức là còn giữ được hơn một ngàn loại sách đã mất từ thời Tân Hán đến nay". Cảm thụ của họ có thể tiêu biểu cho cách nhìn của các học giả nói chung đối với giá trị của loại thư cổ đại trên các phương diện khảo chứng, tập dật và hiệu khám vậy.

III

THIÊN TÔN GIÁO

DIỂN HÌNH CỦA TINH THẦN VĂN HÓA CỔ HOA HẠ:

Đạo Giáo và "Đạo Tạng"

La Hiệu

Trung Quốc có 5 tôn giáo lớn: Đạo giáo, Phật giáo, Thiên chúa giáo. Cơ đốc giáo và Islam giáo, duy chỉ có Đạo giáo là tôn giáo Trung Quốc chính cống, phát sinh và phát triển trên quê hương của nó là đất nước Trung Hoa. Đạo giáo ra đời vào giữa thời Đông Hán, nếu đi ngược lên cội nguồn thì có thể nói là lịch sử lâu đời, nguồn xa dòng dài. Là thể tổng hợp của văn hoá cổ đại Trung Quốc, Đạo giáo đã có sự kế thừa đối với tất cả tư tưởng học thuật của Chu Tử Tiên Tần, đối với tín ngưỡng tôn giáo cổ đại và cả đối với văn hoá đồng cốt (vũ thuật) dân gian. Sau khi Phật giáo truyền vào Trung Quốc, Đạo giáo lại đã hấp thụ nhiều yếu tố văn hoá Phật giáo để làm giàu làm chắc nội dung của mình. Quả có thể

nói là gồm thu mọi thứ, phức tạp mà lắm mối rối rắm. Hàng ngàn năm nay, Đạo giáo đã có ảnh hưởng to lớn trong mọi lĩnh vực chính trị, kinh tế, tư tưởng, văn hoá và đời sống xã hội cổ đại Trung Quốc.

Khởi thủy sớm nhất Đạo giáo chủ yếu là trong hoạt động dân gian. Cầm mốc quan trọng cho sự hình thành Đạo giáo, bộ kinh điển Đạo giáo nguyên thủy "*Thái bình kinh*" đã được biên soạn bằng cách thu gom các loại truyền bản dân gian. Trong đó có nhiều nội dung là phản ánh lí tưởng và yêu cầu của quần chúng bình dân, ngoài ra còn bảo tồn một khối lượng lớn những nội dung tín ngưỡng tôn giáo dân gian cổ đại, đậm đà màu sắc dân gian. Thời Hán Thuận đế, Trương Lăng sáng lập ra ở đất Ba Thục đạo Năm đầu gạo (Thiên sư đạo), thời Hán Linh đế, ở Cự Lộc Hà Bắc, Trương Giác sáng lập đạo Thái bình, các phái Đạo giáo thời kỳ đầu này đều từ trong dân gian mà phát triển lên.

Trong khoảng mấy trăm năm từ cuối Hán đến Lương Tấn, chính trị biến động nhiều, xã hội bất an, các cuộc khởi nghĩa nông dân và bạo động với quy mô lớn nhỏ khác nhau nổi ra liên tiếp, và Đạo giáo hầu như có liên quan với tất cả các cuộc ấy. Đối với một tôn giáo có cơ sở xã hội rộng rãi như vậy, nhà đương cục thống trị tất nhiên không bao giờ bỏ mặc cho nó tự do phát triển. Chúng đã áp dụng chính sách hai tay vừa hạn chế và trấn áp, lại vừa lợi dụng và cải tạo, để dần dần đưa nguồn lực xã hội này vào quỹ đạo của

mình. Đồng thời, nội bộ Đạo giáo cũng nảy sinh sự phân hoá, một bộ phận bắt đầu phát triển lên xã hội hội thượng tầng; một phương diện khác, không ít quý tộc thượng tầng và sĩ đại phu tự mất nhiều thấy cảnh xâm lược thôn tính tàn sát lẫn nhau trong tranh giành quyền lực, đối mặt với thực trạng tàn nhẫn bẩn thỉu của sân khấu chính trị, cảm than thế sự được mất đổi thay trong phút chốc, số phận khôn lường, lại đau lòng vì sống chết vô thường, mà quay sang tôn giáo, tìm kiếm chỗ dựa tinh thần và con đường giải thoát cuộc đời. Thế là, tố chất văn hoá tổng thể của đám người tổ thành Đạo giáo được nâng cao không ngừng. Đạo giáo được sĩ đại phu (trí thức) hoá, tạo điều kiện cho sự chín muồi của Đạo giáo.

Thời Đông Tấn, nhà lý luận Đạo giáo nổi tiếng Cát Hồng viết sách *Bao Phác tử*, ghi chép, bình luận và trình bày về các phái Đạo giáo, sắp xếp một cách hệ thống các lý luận về phương thuật thần tiên, dưỡng sinh luyện đan, dựng lên cả một hệ thống lý luận thần tiên, đồng thời góp nhặt các tư tưởng của Nho - Mặc - Đạo và Âm dương các nhà, nhất là hoà trộn quan niệm luân lí của Nho gia và lý luận nhân quả của Phật giáo vào, nhấn mạnh việc tu luyện thành tiên cần phải lấy việc hành thiện lập đức làm căn bản, đã đặt nền tảng lý luận về triết học cho Đạo giáo. Đạo sĩ thời Bắc Ngụy là Khấu Khiêm Chi, dựa vào sức nặng của chính quyền Bắc Ngụy, thác ngôn rằng được thần trao sứ mệnh "thanh chính" (chỉnh đốn cho trong sạch) Đạo giáo, đã tiến hành cải cách

đạo Năm đầu gạo (ngũ đầu mễ) trên tất cả các mặt chế độ tổ chức, nghi thức quy giới cho đến lý luận giáo nghĩa, khiến cho cái tôn giáo dân gian hồi đầu đó đổi hẳn bộ mặt, một thời trở thành quốc giáo, được gọi là đạo Thiên sứ mới, hay còn gọi là Bắc thiên sư đạo. Sau đó ít lâu, đạo sĩ ở Lư Sơn thời Nam Triều Lưu Tống là Lục Tu Tĩnh rộng nhặt các đạo thư, "san chính chân ngụy" (san định thật giả), chia các sách kinh Đạo giáo làm 3 bộ Động Chân, Động Huyền và Động Thần, khiến cho được hệ thống hoá, đã đặt cơ sở cho việc biên soạn "Đạo Tạng" đời sau. Ông còn hấp thu các nghi thức tu từ của Phật giáo, soạn ra các nghi phạm trai giới, khiến cho nghi thức tôn giáo của Đạo giáo dần dần thành thực. Đồng thời, ông lại cải cách đạo Năm đầu gạo lưu truyền ở miền Nam, gọi là Nam thiên sư đạo. Sau Lục Tu Tĩnh, Nam triều lại xuất hiện một học giả Đạo giáo lỗi lạc nữa là Đào Hoàng Cảnh. Ông này tiến hành tổng kết và cải cách một số phái biệt chủ yếu trong nội bộ Đạo giáo, và khai sáng ra Mao Sơn Tông có ảnh hưởng sâu xa đến sự phát triển Đạo giáo đời sau. Về lý luận Đạo giáo, ông rộng lấy tư tưởng của hai nhà Nho Phật, chủ trương tam giáo hợp lưu, lại còn dựng nên phả hệ thần tiên Đạo giáo, thuật lại lịch sử truyền thụ Đạo giáo, xác định một phương hướng cơ bản cho Đạo giáo phát triển về sau.

Trải qua việc cải tạo và xây dựng ở thời Đông Tấn và Nam Bắc triều, Đạo giáo từ hình thức đến nội dung đều đi đến chính quy và kiện toàn. Từ Tùy Đường về sau, Đạo giáo

hung thế thịnh suy, trong quá trình phát triển tự thân và tiếp xúc giao lưu với các văn hoá khác, tuy đã tăng thêm nhiều nội dung mới có bước phát triển rất lớn, song về cơ bản vẫn đi theo phương hướng đã được định sẵn trong thời kì đó.

Là một hiện tượng văn hoá, tôn giáo bao giờ cũng sản sinh và phát triển trong những môi trường lịch sử địa lí, tập tục xã hội và văn hoá tư tưởng nhất định. Đạo giáo không phải là tôn giáo có tính thế giới như Phật giáo, Cơ đốc giáo, Islam giáo, mà là tôn giáo cố hữu của người Trung Quốc, hoặc giả có thể nói rằng đó là sự hệ thống hoá, lý luận hoá của tôn giáo dân gian Trung Quốc. Tính khu vực địa lý của Đạo giáo rất mạnh, thể hiện một cách hết sức điển hình đặc sắc tinh thần của văn hoá Hoa Hạ.

Bản chất của tôn giáo là tìm kiếm sự vĩnh hằng Phương thức tìm kiếm sự vĩnh hằng và cách lí giải khác nhau về sự vĩnh hằng ấy trở thành sự khu biệt chủ yếu giữa các tôn giáo. Quan niệm vĩnh hằng của Phật giáo là Niết bàn. Niết bàn là một cõi siêu thoát, cõi siêu thoát ấy chỉ có thể đạt tới khi thông hiểu mọi lẽ vô ngã, vô thường, cho nên thân này đời này đều không đáng luyến tiếc. Quan niệm chuộc tội và cứu vớt của Cơ đốc giáo là thuận nói về linh hồn, linh hồn và xác thịt bị tách làm hai, thậm chí cho rằng hưởng thụ và hoan lạc trong đời sống hiện thế sẽ chuốc lấy khó khăn cho việc lên thiên đàng của linh hồn. Hạng nhân tín ngưỡng của

Đạo giáo là tu đạo thành tiên, con đường để tìm kiếm cuộc sống vĩnh hằng là luyện đan và dưỡng sinh. Cuộc trường sinh bất lão, lên trời thành tiên theo Đạo giáo, là có thể thực hiện cùng với thể xác con người. So sánh như vậy thì thấy Đạo giáo khẳng định và lưu luyện nhân thể (đời người) một cách hết sức nổi bật.

Biển quy nạp trăm sông, biển lớn là vì biết dung nạp. Đạo giáo dung nạp rộng rãi các nhà, nó chẳng những hấp thụ kế thừa tư tưởng học thuật của mọi nhà, mọi phái Trung Quốc cổ đại, mà còn có quan hệ trực tiếp hoặc gián tiếp với các khoa học kỹ thuật cổ đại Trung Hoa như thiên văn, y học, hoá học, luyện kim, dưỡng sinh, ăn uống. Văn hoá Đạo giáo có diện bao quát lớn, có thể nói là có một khôn ghai trong mọi tôn giáo trên thế giới. Văn hoá Đạo giáo chủ yếu được bảo tồn trong *Đạo tạng*.

Đạo tạng là tổng tập kinh sách của Đạo giáo. Tên gọi "*Đạo tạng*" khởi đầu từ đời Đường, nhưng kết cấu cơ bản của nó thì đã hình thành từ thế kỉ 5 trước Công nguyên. Lục Tu Tĩnh đời Lưu Tống của Nam triều đã rộng góp Đạo thư, biên soạn thành *Tam động kinh thư mục lục*, thu mọi loại kinh Đạo, tranh bùa (phù đồ) và dược y, phương kĩ tất cả 1228 quyển, chia ra làm 7 bộ phận, phân biệt quy vào *Tam động*, sách kinh tập hợp vào mỗi động thì lấy một bộ làm trung tâm. Ngoài *Tam động* ra, thì có *Tứ phụ* để bổ sung, gọi là *Tứ phụ* vì chúng chỉ ở vào địa vị phụ tá. Cách phân loại

"Tổng quát tam động" như vậy khiến cho Đạo thư vốn rất nhiều như vậy, được hệ thống hoá lại, đặt cơ sở cho hậu thế biên soạn thành *Đạo Tạng*.

Vào thời Tiên Thiên của Đường Huyền tông, Thái Thanh quán chủ là Sử Sùng vâng sắc soạn thành *Nhất Thiết Đạo kinh âm nghĩa*, 140 quyển. Đến thời Khai Nguyên, triều đình lại xuống chiếu sưu tầm Đạo thư trong thiên hạ, biên soạn thành *Tạng*, theo cách phân loại Tam động, đặt tên là *Tam động quỳnh cương*, cả thảy 3744 quyển (có thuyết nói 5700 quyển, lại có thuyết là 7300 quyển). Đó là bộ *Đạo Tạng* đầu tiên trên lịch sử Đạo giáo. Người đời sau, căn cứ vào niên đại thành sách gọi đó là *Khai Nguyên Đạo Tạng*. Sau loạn An Sử, Đạo thư tàng trữ ở hai kinh (Tràng An và Lạc Dương) bị đốt cháy gần hết, đến Đường mạt Ngũ đại, chiến tranh liên miên, kinh điển Đạo giáo mất mát quá nửa. Khi nhà Triệu Tống dựng nước, nhiều vị hoàng đế sùng phụng Đạo giáo đã nhiều phen chiếu lệnh sưu tập chỉnh lý Đạo thư, trùng tu *Đạo Tạng*. Đời Thái tông, tìm Đạo thư trong thiên hạ được hơn 7000 quyển, lệnh cho Tán kỵ thường thị Từ Huyền và Tri chế cáo Vương Vũ Nhiễm hiệu thù, bỏ những phần trùng lặp, giữ lại 3737 quyển. Dưới niên hiệu Đạo Trung Tường Phù đời Tống Chân tông, tuyển các đạo sĩ Chu Ích Khiêm và Phùng Đức Chi cùng một số người khác hiệu đính lại Đạo thư, lệnh cho tể tướng Vương Khâm Nhược thống lĩnh công việc, chỉnh lý kinh sách được 4359 quyển, biên thành mục lục, trình dâng Chân tông, Chân tông ban

lệnh đặt tên, *Bảo văn thống lục*. Không lâu sau, trích quan Hải Ninh là Trương Quân Phòng lại vâng mệnh biên tu *Đạo Tạng*. Trên cơ sở *Bảo văn thống lục*, Trương Quân Phòng theo phép phân loại *Tam động* biên thành *Thiên cung Bảo tạng* 4565 quyển. Cần phải nói rằng *Bảo văn thống lục* chỉ là tên sách mục lục của *Đạo Tạng*, *Thiên cung Bảo Tạng* mới là tên của bản thân *Đạo Tạng*. Đó là bộ *Đạo Tạng* thứ hai của Trung Quốc. Về sau, Trương Quân Phòng lại rút lấy tinh hoa của sách đó, biên soạn thành *Vân níp thất thiên* 120 quyển, được đời sau gọi là *Tiểu đạo tạng*. Thời Tống Huy tông lại nhật nhật di đặt (những sách thất lạc hoặc bỏ sót), hiệu đính lại *Thiên cung bảo tạng*, tăng lên đến 5481 quyển, và lần đầu tiên cho khắc ván in, gọi là *Vạn Thọ Đạo Tạng*. *Đạo Tạng* từ đó có bản khắc in chính thức.

Bản ván kinh *Vạn Thọ Đạo Tạng*, đến đời Kim phần nhiều đã tàn khuyết. Đời Đại Định nhà Kim có chiếu cho chuyển ván kinh *Đạo Tạng* ở Khai Phong đến Thiên Trường quán (nay là Bạch Vân quán) ở Bắc Kinh, lại tìm thêm *Đạo thư* trong thiên hạ được 1074 quyển. Đến niên hiệu Minh Xương nói toàn khác thành *Tạng*, cả thảy 6455 quyển, đặt tên là *Đại kim huyền đô bản tạng*. Không lâu, Thiên Trường quán bị hỏa tai, ván kinh bị cháy, *Đạo tạng* ở các nơi cũng bị nạn binh đao cuối đời Kim thất lạc rất nhiều. Đầu đời Nguyên, đạo sĩ phái Toán châu là Tống Đức Phương tuân theo di chỉ của thầy là Khâu Xử Cơ, vào năm Thái tông thứ 9 để xướng khắc in *Đạo tạng*. Sưu tầm bổ khuyết, dựa trên

Đạo tạng được bảo tồn ở Quận Châu (nay là Tỉnh Lạc thuộc Sơn Tây) hợp với kinh thư sưu tầm được ở các nơi trong cả nước, tiến hành hiệu đối, tăng bổ và đính chính. Đến năm thứ 3 Xung chế đời Nguyên thì toàn *Tạng* khắc xong, cả thảy hơn 7800 quyển, cũng gọi là *Huyền đô Bảo tạng*. Tất cả *Đạo tạng* biên soạn dưới các triều đại nói trên đều đã bị mất. *Đạo tạng* lưu truyền hiện nay là sách được biên soạn và khắc in đời Minh *Chính thống đạo tạng* và *Vạn lịch tục Đạo tạng*. Niên hiệu Vĩnh Lạc đời Minh Thành tổ, vị Thiên sư đời thứ 43 Trương Vũ Sơ phụng chiếu trùng biên *Đạo tạng*. Sau khi Trương Vũ Sơ qua đời, lại chiếu lệnh cho con trai ông là Trương Vũ Thanh tiếp tục chủ trì công việc, Trương Vũ Thanh cũng chết trước khi hoàn thành công việc. Năm Chính Thống thứ 9 Minh Anh tông, lại xuống chiếu cho đạo sĩ Thiện Dĩ Chính đốc hiệu, đến năm Chính Thống 10 thì ván khắc xong, đặt tên là *Chính Thống Đạo tạng*. Niên hiệu Vạn Lịch đời Thần tông lại sắc cho Thiên sư đời thứ 50 là Trương Quốc Tường khắc *Tục Đạo tạng*, đặt tên là *Vạn Lịch tục Đạo tạng*. *Đạo tạng* cả chính và tục cộng 5485 quyển, hợp làm một lưu hành ở đời. *Đạo tạng* đời Minh được trân tàng ở Bắc Kinh, Thượng Hải, Tứ Xuyên, Sơn Đông và cả ở Nhật Bản. Những năm 20 thế kỷ này, nhà in sách Hàm Phân Lâu ở Thượng Hải mượn *Chính Thống Đạo tạng* ở Bạch Vân quán Bắc Kinh in chụp lại, đổi từ sách gập kinh thành sách đóng chỉ, in 350 bộ, chia ra từng túi ở các nơi trong cả nước. Gần đây, Đài Loan và lục địa Trung Quốc lại lần lượt xuất bản

mấy loại in chụp (ảnh ấn) nữa lưu truyền ở đời. *Đạo tạng* số quyển đồ sộ, nội dung rộng lớn phức tạp. Ngoài việc chứa đựng một khối lượng lớn điển tịch Đạo giáo có thể giúp cho việc nghiên cứu tìm hiểu lịch sử của bản thân Đạo giáo, đồng thời, nó còn bảo tồn hàng trăm loại trước tác của các học phái khác, trong đó có không ít cổ tịch ngoài bản được *Đạo tạng* thu chép vào thì đều đã thất truyền. Vì thế, *Đạo tạng* cũng là một pho tư liệu quan trọng để nghiên cứu văn hoá tư tưởng cổ đại Trung Quốc, có giá trị học thuật rất cao. Diện đề cập của *Đạo tạng* rất rộng, ngoài những nội dung có quan hệ tương đối mật thiết với tôn giáo như chính trị, kinh tế, lịch sử, triết học, văn học, nghệ thuật ra, nó còn đề cập đến rất nhiều ngành khoa học như thiên văn, địa lí, y học, hoá học, sinh vật, luyện kim, dưỡng sinh học, dược vật học và khoa học giới tính v.v., là cả một kho báu đồ sộ về văn hoá cổ đại Trung Quốc, chờ được hậu thế đào bới khai thác.

HÌNH THÁI QUAN NIỆM VÀ MÔ THỨC HÀNH VI ĐẶC BIỆT ĐỘC ĐÁO CỦA QUỐC GIÁO:

Thuật nội đan của Đạo giáo

Thuật luyện đan của Đạo giáo phát triển từ Ngoại đan đến Nội đan là một quá trình tất yếu từ phiền đến giản, từ bác đến ước (từ phiền phức đến giản đơn, từ rộng lớn đến thu gọn). Thuật Nội đan tuy xuất hiện muộn hơn thuật Ngoại đan song cũng đã có nguồn xa dòng dài Thuật Nội đan là sự phát triển tổng hợp của các công phu luyện dưỡng như thủ nhất, hành khí, đạo dẫn, phòng trung trong Đạo thuật thân tiên thời kì đầu. Nó lấy trường sinh thành tiên làm hạt nhân, kế thừa các học thuyết về Thiên đạo Hình thần, Âm dương ngũ hành trong triết học cổ đại, đồng thời lại chịu sự kích thích của lí luận tâm tính của hai nhà Nho, Phật, do cảm thấy mối tệ và sự bất túc của thuật Ngoại đan, kết hợp với thực tiễn luyện dưỡng của Đạo giáo, tạo nên một thứ hình thái quan niệm và mô thức hành vi chứa đựng vũ trụ quan, triết học sự sống và khoa học nhân thể của Đạo giáo.

Sách *Chu Dịch tham đồng khí* do Ngụy Bá Dương đời Đông Hán viết, trình bày cả nội ngoại đan thuật, song chưa

chính thức dùng tên Nội đan, vả lại bấy giờ thuật Ngoại đan còn thịnh, cho nên trong thời gian dài, sách ấy được coi là trước tác kinh điển về ngoại đan. Nói chung, người ta cho rằng thuật Nội đan khởi đầu từ Tô Nguyên Lăng, một đạo sĩ đời Tùy. Niên hiệu Khai Hoàng đời Tùy, Tô Nguyên Lăng tu luyện đại đan ở núi La Phù, thấy các đệ tử "tranh nhau bàn về linh chi" "bèn viết *Chỉ Đạo thiên* để dạy bảo, từ đó Đạo đồ mới biết Nội đan vậy". Đến Đường về sau, Nội đan học dần dần hưng thịnh, các trước tác hữu quan cũng dần dần ra đời ngày một nhiều. Đường mạt Ngũ đại có các bậc cao đạo Chung Li Quyền, Lã Động Tân, Thi Kiêm Ngô, vâng theo đại ý của "Tham Đồng khế", đưa Nội đan vào đời, bắt đầu mở đường và đặt nền cho các Đan phái của Đạo giáo về sau. Đạo giả nổi tiếng đầu thời Bắc Tống là Trần Đoàn, xa thì kế thừa Bá Dương, gần thì nối theo Chung Lã, soạn ra *Vô cực đồ*, trình bày tôn chỉ "thuận tác thành nhân, nghịch tác thành đan" (xuôi thì thành người, ngược thì thành đan), đặt cơ sở lý luận cho Nội đan học. Học trò của Trần Đoàn rất đông, nhiều người là nhân vật nổi tiếng trong lịch sử Đạo giáo. Đệ tử tái truyền (học trò 2 đời) của ông là Trương Bá Thuy viết ra tác phẩm nổi tiếng về kim đan là *Ngộ chân thiên*, dùng lẽ "tính mệnh song tu" (tu cả hai mặt tính và mệnh) để làm sáng tỏ sự quan trọng của Nội đan, được Đạo gia hậu thế "suy vi chính tông" (suy tôn chính tông), coi là kinh điển làng đầu của Nội đan học ngang với *Tham đồng khế*. Lương Tống là thời kỳ đỉnh thịnh của Nội đan học. Li

luận và phương pháp tu luyện Nội đan học phần nhiều được xác định ở thời này, và về sau bắt đầu phân hóa thành nhiều dòng phái.

Đạo sĩ nổi tiếng phái Nội đan là Thi Kiêm Ngô nói trong *Tu tiên từ* "Đan điền tự chủng lưu vi dược, Huyền cốc trường sinh tục mệnh chi, Thế thượng mạn mang kiêu mạn tẩu, Bất tri cầu kỉ cánh cầu nhân" (Ruộng Đan tự trồng để làm thuốc, khe Huyền mọc dài cây cỏ chỉ nối dài mạng sống, [vậy mà] người đời cứ phải bươn bả chạy vạy lung tung, không biết cầu ở mình lại đi cầu ở người khác). Cơ sở lí luận của Nội đan và Ngoại đan đều cùng là tư tưởng thiên nhân hợp nhất, nhưng lý giải và nhân thức của Nội đan học đối với mệnh đề cũ kỹ này rõ ràng là sâu sắc hơn nhiều. Nội đan cho rằng: "Thiên pháp tượng ngã, ngã pháp tượng thiên" (Phép trời giống ta, phép ta giống trời). Tiên đan bất tất ngoại cầu, cơ thể người ta là vạc, tinh và khí là dược phẩm, vận dụng thần mà đốt luyện, thì có thể khiến cho tinh, khí và thần trong trong cơ thể người ngưng tụ không tan, kết thành thánh đan, tức là Nội đan. Đạo giáo xem tinh khí và thần của người ta là 3 thứ nguyên tố của sự sống, gọi là "tam bảo". Ba cái đó hợp thì sống, li thì chết. Ý nghĩa của Nội đan là bảo bản quy nguyên (ôm lấy gốc, trở về với cái ban đầu), khiến ba cái đó vĩnh viễn ngưng tập hợp nhất, trường sinh bất tử.

Sách *Lão tử* nói: "Đạo sinh nhất, nhất sinh nhị, nhị sinh tam, tam sinh vạn vật" nghĩa là Đạo sinh ra một, một sinh ra hai, hai sinh ra ba, ba sinh ra muôn vật. Đó là cái đạo thuận hành tạo hoá của thế giới từ không đến có. Lý tưởng của triết học Đạo gia là phải trở về với trạng thái tự nhiên nguyên thủy hư vô hỗn độn. Đạo giáo kế thừa tư tưởng đó của Đạo gia, cho rằng "thuận tắc sinh nhân sinh vật, nghịch tắc thành Tiên thành Phật" (xuôi thì sinh người sinh vật, ngược thì thành Tiên thành Phật), đề ra chủ trương "phản giả, Đạo chi nghiệm" (trở lại là điều nghiệm của Đạo), đặc điểm của Nội đan học chính là một chữ "phản" (từ về) này. Luyện đan là nghịch hướng phản diễn, cụ thể là quy ba (tinh, khí, thần) thành hai (thần và khí), quy hai thành một (kim đan), về với gốc trở lại với mệnh, khiến sinh mệnh trở về trạng thái tự nhiên nguyên thủy chưa phân, hợp với Đạo mà sống mãi thành Tiên. Nhà luyện đan hết sức chú trọng phân biệt tiên thiên với hậu thiên của tinh, khí và thần. Phàm sự tồn tại của tiên thiên là vô hình, vô chất, bất cảm, bất động, cho nên gọi là nguyên tinh, nguyên khí, nguyên thần. Theo lý luận đan pháp, người thường do cứ một mực hướng ngoại tri cầu (chạy tìm ra ngoài), khiến cho tinh, khí và thần tiên thiên không ngừng li tán đi mất, một đời người ta đi từ tuổi thơ bước vào tráng niên rồi đến tuổi già, quá trình trưởng thành đó chính là quá trình dần dần tiêu hao, dâm dề và khô kiệt của "chân nguyên". Phép luyện đan Đạo giáo chính là nhằm bảo đảm cho các nguyên lý của sự sống

không mất đi, phản lão hoàn đồng. Cho nên Đạo giáo gọi việc luyện thành Nội đan là Thánh thai, anh nhi.

Đạo thể bản tĩnh, hữu cảm nhi động, tinh khí sơ động, được tượng tức sinh (Thể của Đạo vốn tĩnh, có cảm bèn động, tĩnh và khí vừa động thì được tượng liền sinh ra). Người luyện đan phải nắm lấy thời cơ, dùng ý niệm dắt dẫn quy vào Đan điền, đó gọi là "thái được" (hái thuốc). Thực tế luyện đan tức là sự điều vận ý niệm, tức dụng thần. Nhà luyện đan gọi dụng thần là "hoả hậu" (đội lửa), cho thấy tầm quan trọng của điều này trong quá trình luyện đan tức là sự điều vận ý niệm, tức là dụng thần. Nhà luyện đan gọi dụng thần là "hoả hậu" (đội lửa), cho thấy tầm quan trọng của điều này trong quá trình luyện đan. "Thánh nhân truyền thuốc không truyền lửa, xưa nay đội lửa ít ai hay). Cái diệu của đan công (chỗ kì diệu của công phu luyện đan) đều ở cả nơi hoả hậu. Khác nào nấu nướng, thức ăn chuẩn bị nhiều bao nhiêu, pha trộn khéo đến mấy, nếu không nắm vững hoả hậu vận dụng, thì cũng không sao nấu được món ăn ngon miệng. Tĩnh là cơ sở, khí là động lực, thần mới là chúa tể. Luyện đan cốt trông cả vào lấy thần ngự khí, lấy thần luyện tinh. Cho nên phải khéo dụng thần, hoả hậu thích đáng. Như khi hái thuốc nấu luyện thì nên dùng vô hoả, còn khi tắm gội ôn dưỡng (nuôi mát) thì lấy văn hoả làm diệu. Ngoài ra còn có hạ thu chi hoả hậu (hoả hậu bắt đầu chủ yếu chỉ hoả hậu (hoả hậu dùng ngắt), tiến dương chi hoả hậu (hoả hậu tiến dương), thoái âm chi hoả hậu (hoả hậu hư âm) vân vân. Tóm

lại "Kim đan toàn lại hoá hậu tu trì nhi thành" (Kim đan hoàn toàn dựa vào sự sửa giữ hoá hậu mà thành".

"Thổ nạp khả dĩ diên niên" (Nhả ra hít vào có thể kéo dài tuổi thọ). Công phu cơ bản của việc tu luyện Nội đan là nắm vững phương pháp hô hấp thổ nạp (hút vào nhả ra). Miệng thở ra, mũi hít vào. Hô thì phải căng bụng, hết sức đưa khí trọc phổi nhả ra từ miệng, còn hấp thì thu bụng, lại thông thả hít không khí trong lành qua lỗ mũi vào, khiến nó vào đầy buồng phổi. Đó gọi là "thổ cố nạp tâm" (nhả cũ hít mới). Hô hấp phải thực hiện cho được khinh (nhẹ) hoãn (từ từ), vân (đều đặn), trường (dài), thâm (sâu), thực hành lâu dài thì sẽ thấy công hiệu.

Then chốt của việc luyện nội đan là ở chỗ "vận chuyển đại tiểu chân thiên", tức là vận chuyển tuần hoàn tinh và khí trong cơ thể theo đường kinh lạc. Nhà nội đan dựa vào lí luận thiên nhân tương ứng (trời và người ứng với nhau), gọi phép đó là "chu thiên công". Chu thiên lớn hay nhỏ là phân biệt theo sự khác nhau về công pháp và hiệu quả của nó. Tiểu chu thiên công thì tiến hành trong giai đoạn luyện tinh hoá khí. Nó lấy thượng đan điển làm vạc, hạ đan điển làm lò. Khí động được sinh, thần thanh tinh mãn, lúc này có thể dùng hoá hậu tiểu chu thiên tức là ý niệm dẫn nguyên khí bắt đầu từ hạ đan điển, ngược dốc mạnh mà lên, đánh thông ba cửa quan là "lịch vĩ lư", "giáp bối" và "ngọc chẩm", thế nhưng lại theo nhiệm mạch mà xuống, qua ba đan điển

thượng, trung và hạ, tức là não bộ nê hoàn (hòn bùn bộ não), hung bộ hoàng đình (sân vàng bộ ngực) và phúc bộ tể nội (Trong rốn bộ bụng). Hoàn thành một vòng tuần hoàn như vậy, tức là một tiểu châu thiên luyện tinh hoá khí. Đặc điểm của công phu "tiểu châu thiên là tinh" khí hợp luyện, mang thuốc vận chuyển, thuật ngữ của nhà luyện đan gọi là "chuyển hà xa". Vận sông không có thuốc chỉ là "thông nhiệm đốc", "quay ròng rọc" thì không thành đại dược, cũng không thể có tác dụng chuyển tinh bổ não. Mục đích của công phu "đại châu thiên" là để luyện khí hoá thần, cao hơn một tầng so với cõi "tiểu châu thiên". Đại châu thiên đem vạc từ thượng đan diễn dời xuống trung đan diễn, cũng không vận khí tuần hoàn nữa, mà chỉ là giữ khí ở giữa hai đan diễn trung và hạ, mặc cho nó tự nhiên linh hoạt, dùng công phu "miên mật tịch chiếu" và lực nhập định, đi vào đến cõi vô vi. Tức là dụng thần từ hữu quan hữu chiếu đến vô thị vô giác (từ chỗ có nhìn có soi đến chỗ không xem không thấy), khí cũng từ vi động (hơi động) đến bất động và đến hoá tận, để tự phát sự sinh trưởng của nguyên thần.

Tu luyện nội đan nói chung chia làm bốn giai đoạn. Giai đoạn thứ nhất gọi là "củng cơ", giai đoạn này chưa coi là chính thức luyện đan, mới chỉ làm một số công việc chuẩn bị mà thôi. Chủ yếu là khử bệnh bổ khuyết (trừ bệnh, bù hao) tiến hành tu phục và bổ ích cho cơ năng sinh lý của cơ thể người ta, đạt tới tinh mãn, khí túc, thần vượng, đồng thời

còn phải làm thông suốt hai mạch "nhiệm" và "đốc", khiến ba cửa quan thông suốt, đặt cơ sở cho bước luyện đan sau.

Thứ hai là luyện tinh hoá khí, đây là sơ quan (Cửa ải đầu). Giai đoạn này chủ yếu là làm tiểu chu thiên công, giữ lấy nguyên tinh khí tương hợp để thành khí (.....) mà thành ra hai thành phần luyện đan là thần và khí, cấu thành đại được (thuốc lớn), tức là quy ba thành hai. Quá trình cụ thể của nó chia làm 4 bước thái được (hái thuốc), phong lô (đóng lò), luyện được (luyện thuốc) và chỉ hoá (ngừng lửa).

Thứ ba là luyện khí hoá thần, cũng gọi là trung quan (cửa ải giữa). Vì ở giai đoạn này thánh thai đã thành cho nên lại gọi là "thập nguyệt quan" (cửa ải mười tháng) có ý ví việc thai nghén linh được, khó khăn như mười tháng mang thai vậy. Giai đoạn này chủ yếu làm "đại chu thiên công", khiến khí quy vào trong thần, hợp hai thành một, thần và khí ngưng kết mà thành thánh thai. Thế chốt của luyện khí hoá thần đòi hỏi nguyên khí (.....) (không rò rỉ), dụng công mặc cho tự nhiên, mới có thể thần và khí ngưng tụ kết thành thánh thai. Thái đan dưỡng thai đều hoàn thành lúc này. Công hiệu của nó là phản lão hoàn đồng, diên niên ích thọ.

Cuối cùng là luyện thần hoàn hư, đây là côi cao nhất của đan đạo (đạo luyện đan) cho nên còn gọi là thượng quan (cửa ải trên). Ba giai đoạn trước đều thuộc về tu luyện giai đoạn *mệnh công*, đến đây đã thuần tuý vào *tính công*. Tu luyện

lúc này có thể dưỡng mà thôi. Một khi đại công đã thành, thì mọi thứ đều không (nhất thiết giai không), "Bão bản quy nguyên, phản hư nhập vô, dữ thiên địa vi nhất, dữ đạo hợp chân" (ôm gốc về ban đầu, trở về hư vô, cùng trời đất làm một và hợp chân với đạo) Cõi lúc này là vạn tượng thông minh, viên thông vô ngại, đó chính là đại công đã thành vậy.

"ĐÀN KINH" VÀ THIỀN TÔNG - Một thành quả lớn lao của Phật giáo Thế giới.

La Hào

Tuệ Năng, sau khi được phép ở "chỗ tổ 5 đời Hoàng Nhẫn, một lần đến chùa Pháp Tính ở Quảng châu, vừa vặn gặp Ấn Tông pháp sư đang giảng kinh "Niết Bàn", lúc đó có hai nhà sư thấy gió thổi động cây phướn nên tranh luận với nhau một người bảo là phướn động, một người bảo là gió động; Tuệ Năng đứng cạnh đó nói xen vào: "Không phải gió động không phải phướn động mà lòng các người động". Mấy câu nói làm cho đông đảo tăng ni đều kinh ngạc, ngẫm hiểu rằng ông là một người khác thường. Ấn Tông vội mời Tuệ Năng ngồi lên phía trên, hỏi rằng, đã lâu nghe nói y pháp Hoàng Mai (Hoàng Nhẫn người Hoàng Mai) truyền đạo xuống phương Nam, phải chăng chính đại đức đây? Tuệ Năng, bèn nói ra thân thế của mình. Thế là Ấn Tông lập tức cắt tóc cho Tuệ Năng và mời luật sư thọ cụ túc giới cho ông để thành một tỳ khưu chính thức. Không lâu sau, Tuệ Năng trở về chùa Bảo Lâm ở Tào Khê, Thiệu Châu. Thứ sử Thiệu Châu là Vi Tứ mời Tuệ Năng thuyết pháp ở chùa Pháp Môn nhân Pháp Hải đã biên soạn những điều đã nói thành

vấn, đó tức là *Lục tổ đàn kinh* gọi tắt là *Đàn kinh*, rất thịnh hành trong đời và có ảnh hưởng trực tiếp đến tự hình thành và phát triển Thiền tông ở Trung Quốc.

"Lục tổ" vì người đời sau thấy Tuệ Năng có thể tiếp thụ được sự truyền thụ của y pháp ngũ tổ nên tôn xưng ông như vậy, biểu thị địa vị của ông trong Thiền tông, "Đàn" tức là giới đàn, bởi Tuệ Năng khi thuyết pháp ở Tào Khê khiêm thụ vô tương giới. "Kinh", nối theo truyền thống của đạo Phật, thì chỉ có giáo pháp do Phật tổ Thích Ca mầu ni nói ra mới được gọi là "Kinh", thuyết pháp của Tuệ Năng cũng gọi là kinh, thì ở một mức độ nào đó mà nói, có mang ý là có địa vị bằng vai phải lứa với Phật tổ Thích Ca, điều đó không phải hoàn toàn không thấy trong lịch sử Phật giáo Trung Quốc và nước ngoài.

Đàn kinh ban đầu chỉ được tụng niệm, truyền thụ trong đệ tử của cửa Phật, theo đà phát triển nhanh chóng của Thiền tông, ảnh hưởng của *Đàn kinh* mỗi ngày một lớn và được lưu truyền rộng rãi ở trong và ngoài đạo giới. Thế là số quyển của *Đàn kinh* cũng nhiều lên. Theo suy đoán của những người thời gần đây, *Đàn kinh* xuất hiện trong quá trình lịch sử có tới gần 20 loại. Trong đó, có 4 loại được loại lưu hành tương đối rộng rãi và có tính tiêu biểu là bản Đôn Hoàng, bản Huệ hân, bản Khiết tùng và bản Tông bảo. Năm 1923, một học giả Nhật bản đã phát hiện trong số văn thư Đôn Hoàng, toàn tên của bản này là *Nam tông đốn giáo tồ*

thượng đại thừa ma kha bàn nhược bà la mật kinh lục tổ Tuệ năng đại sư u Thiều châu Đại phạm tự thi pháp đàn kinh nhất quyển, khiêm thụ vô tương giới Hoàng pháp đệ tử Pháp hải tập ký (Bản ghi chép của đệ tử Pháp hải Hoàng pháp khiêm thụ vô tương giới về kinh của Đại thừa ma kha bàn nhược bà la mật kinh cao nhất của đốn giáo Nam tông là Lục tổ Tuệ Năng đại sư thuyết pháp tại chùa Đại Phạn ở Thiều Châu). Hiện nay được giới học thuật cho rằng là cuốn gần nhất với nguyên vẻ khi Tuệ Năng thuyết pháp. Số chữ của bản Đôn Hoàng là 12000 chữ, ít nhất so với số chữ của ba tập kia, nội dung tư tưởng cũng có những chỗ khác nhau, các học giả cho rằng ba tập kia có lẫn lộn một số nội dung sau này mới thêm vào, nhưng dù sao đi nữa, những gì phản ánh ở phần chủ thể của các bản này vẫn là tư tưởng của Tuệ Năng.

Trong lịch sử Phật giáo Trung Quốc, thuộc Thiền tông không chỉ riêng có một hệ Nam thiền của Tuệ Năng, như ngưu đầu tông (phái đầu bò) do Pháp Dung sáng lập và từng được tứ tổ Đạo Tín chấp nhận, lại còn Bắc tông do Thần Tú đệ tử của Hoàng Nhẫn thượng thủ truyền bá rộng rãi ở miền Bắc, lúc đầu còn hơn cả Nam tông theo sự ghi chép của cuốn sách *Lãng giả sư tư ký*, chuyện kể về lịch sử Thiền tông thì trước phút lâm chung, Hoàng Nhẫn từng nói với các môn đệ rằng chỉ có 11 người là truyền được đạo này, Tuệ Năng chỉ là một trong số đó, mà lại chỉ là “nhân vật của một vùng”, chưa phải là người có thể làm nên chuyện lớn, nhưng trên

thực tế, do Thiên tông mà Tuệ Năng sáng lập ra (Nam tông) có ảnh hưởng lớn nhất, lưu truyền rộng rãi nhất ở Trung quốc và trở thành dòng chính và là điển hình của Phật giáo Trung Quốc. Nhìn từ góc độ lịch sử của Thiên tông thì thấy, Đạt ma từ phương Tây tới, dựa vào *Lăng già kinh* truyền đạo, dùng để ấn tâm, đến thời ngũ tổ, lại cải tông là *Kim cương kinh*. Còn từ Tuệ Năng về sau, việc truyền thụ giữa các tông môn lại thay thế bằng *Đàn kinh*, "lấy đó làm chỗ dựa", nếu "không thông thuộc *Đàn kinh*, thì không phải là đệ tử của Nam tông". Lấy kinh điển của tạng ni Trung Quốc sáng tạo ra để là "của tin" cho tông môn và căn cứ lý luận để hành giáo, cũng có thể nói là "chỉ có một nhà này". Tuy rằng ở thời kỳ lịch sử sau đó, Thiên tông thực sự trở thành một loại văn tự không thành văn, một loại tôn giáo "ngoại đạo" không có giáo điều nào làm chỗ dựa, nhưng các nhà Thiên tông sau Lục tổ, lại không ai không thu nhận lý luận của "*Đàn kinh* do Tuệ Năng mở đầu ra. Lý luận của *Đàn kinh* trở thành nền tảng tư tưởng của Thiên tông.

Tư tưởng cốt lõi của *Đàn kinh* là tự cụ của Phật tính, qua đến "ngộ" trở thành Phật thuyết, đặc điểm thiền pháp của nó là nhìn nhận xác định tuệ là nhất thể, không tách đôi, lấy vô tương làm thể, vô niệm làm tông, vô chú làm bản, nên mới nói làm nhất hành tam vị. Tuệ Năng cho rằng, mỗi con người đều có những chủng nhân để thành Phật - đó là Phật tính. Chỉ có điều kẻ phàm phu, trong lòng họ có nhiều ý nghĩ viển vông nên nó bị che lấp đi. Nếu là chúng sinh mê

muội, "ngộ" đã là Phật rồi, mọi người chỉ cần "tự thức được bản tâm, tự thấy được bản tính" thì chẳng còn khác Phật là mấy. Nói như lời của Tuệ Năng, tức là : "Trước nghĩ đến "mê" là người phạm tục, sau nghĩ đến "ngộ" là thành Phật". Chủ trương đó của Tuệ Năng đã mở ra cho Thiên tông của những đời sau lấy mình tâm, kiến tính làm tôn chỉ, và mang đặc điểm là coi nặng về nhìn nhận, coi nặng về giác ngộ, giản dị trong sáng và nhanh chóng.

Các tôn giáo nói chung đều nhấn mạnh công phu thực tiễn lúc tu trì, đưa nó lên vị trí hàng đầu, Thiên tông cũng không loại trừ chữ tu đó, nhưng nó đặt trọng tâm vào chữ "ngộ", truyền thống này cũng được các tổ sư nhiều đời sau Tuệ năng đem hết sức ra để noi theo. Như thiền sư Ngưỡng Sơn, sau khi kiến đạo ở chỗ Quy Sơn đã hỏi những người "theo gót" sau đó, Quy Sơn đã trả lời rằng, ta chỉ cần xem có ngộ đạo hay không, chỉ cần kiến địa đúng rồi, thành Phật hay làm tổ cũng không biết chừng, lo gì công phu chưa đến nơi đến chốn, tu chứng là việc riêng của bản thân anh. Sau đó Ngưỡng Sơn quả là không phụ lòng mong mỏi, kết hợp với Quy Sơn mở ra một trong năm nhà thiền hưng thịnh sớm nhất là Ngưỡng tông.

Thiên tông tự xưng là "giáo ngoại biệt truyền" (truyền bá riêng bằng con đường ngoại đạo) nhấn mạnh tự tính giác ngộ, để xuống ra việc tự tính tự độ, không trông chờ nhân tố bên ngoài, là một tôn giáo "tự lực" rất điển hình. Thiên

tông không có quyền uy, không có tượng thờ, nhất cử nhất động của thiền sư đều hết sức thực sự thực tế, không hề che giấu hoặc tô vẽ chút nào. Lời nói và việc làm của những thiền sư thực sự kiến đạo, thường thường là ngoài ý nghĩ của người khác, cách làm việc và xử thế của họ thường là ngay các tín đồ khác cũng không thể làm, không dám làm. Thiền sư Đan Hà đốt tượng Phật để sưởi ấm, xem ra như một việc rất ngỗ ngược và bất đạo, thế nhưng trong đó lại tồn tại một màu "thiền".

Thiền tông không lập văn chữ, không dựa vào kinh sách, kiến đạo hay không, không phải ở chỗ kiến thức nhiều hay ít, trình độ văn hoá cao hay thấp, bởi thế Thiền tông có thể đi vào xã hội, đi vào dân chúng, và đó cũng là một đặc điểm lớn, nổi bật của nó. Thiền tông cho rằng đọc kinh sách có thuộc đến đâu chẳng nữa, cho dù có thuộc lòng từng câu cả 12 bộ kinh Tam tạng, tinh thông mọi chuyện trong đạo ngoài đạo cũng chẳng giải quyết được gì trong việc minh tính, ngộ đạo, thậm chí ngược lại còn trở nên một sự "trở ngại về lý lẽ". Thiền tông tối kỵ sự tính toán tất cả sự tách biệt về khái niệm, cho nên gọi là "vô niệm vi tông" (đòng vô niệm) tất cả sự tách biệt về ngôn ngữ đều là viển vông đảo lộn, không kể gì Phật nói hay ma nói. Có câu chuyện Giáp Sơn ngộ đạo rất có thể nói rõ vấn đề này. Giáp Sơn thiền sư trước khi ngộ đạo, đã là một vị sư đi giảng kinh rất có danh tiếng. Một lần trong khi giảng kinh, bị một cử tọa vốn đã kiến đạo rồi làm cho lúng túng, ông tự thấy hiểu biết của mình còn

chưa đủ, bèn đi đến hỏi hoà thượng Đức Thành ở dưới thuyền Giáp Sơn gặp Đức - Thành, mới đầu còn ỷ vào học vấn của mình, khoe mẽ với Đức Thành, nhưng hỏi đi hỏi lại một hồi bỗng tác tị, một đằng là công phu thật sự, một đằng là học vấn giả tạo. Đức Thành thấy Giáp Sơn không trả lời tiếp được, bèn liên tiếp hỏi dồn; Giáp Sơn mang hết cả vốn liếng có trong bụng ra, cố moi trong kinh điển mà mình đã học để tìm câu trả lời, đến lúc vừa mở miệng, bị Đức Thành phang cho một mái chèo, lặn xuống sông. Giáp Sơn từ dưới nước nhô lên: "Su (Đức Thành) luôn nói: Đạo! Đạo! Giáp Sơn vừa định mở miệng, su đã đánh Giáp Sơn liên tỉnh ngộ ra, gật đầu liên ba cái". Đặc điểm Thiền tông tiếp dẫn với con người (cách giáo dục) là làm cho người ta suy nghĩ mông lung đến lúc không còn đường thoát, không còn nơi che thân, mới bật ra tỉnh ngộ và lập tức kiến đạo. Người làm thầy giảng chỉ xác nhận và khơi gợi, không nói hẵn ra, không để cho mình ỷ lại vào sách vở, để tránh cho tâm tư có chỗ bám vào mà dính dáng theo những ý niệm khác.

Thiền tông không bị liên lụy dính dáng tới kinh giáo, không có nhiều sự quy luật, không bị trói buộc bởi bất kể khuôn mẫu nào, sự tu hành cũng như sự sống của nó cũng không gò bó hình thức, buông thả, tự do và có một phong cách độc đáo. Thiền tông ở thời gian đầu không tách rời với công phu ngồi thiền, "lấy việc ngồi thiền làm một việc tất yếu" như sư tổ Đạt ma ngồi quay mặt vào tường ở Sùng Sơn, ngồi một mạch 9 năm liền. Từ Tuệ Năng trở đi mới dùng

tham thiền thay cho ngồi thiền. Ngồi thiền nặng về "ngồi", là tĩnh công, tham thiền nặng về "tham" là động công. Tham là phải tham vào trong cuộc sống, không phải xa lánh chỗ bụi trần mà tham miếu cổ chốn rừng sâu. Lục tổ cũng từng nói: "Phật pháp ở tại cuộc đời, thì sự giác ngộ cũng không rời khỏi cuộc đời". Từ đó, khiến đạo Phật bước thêm một bước vào cuộc sống, bước vào cuộc sống, bước vào cuộc đời trần tục của con người, đó là một trong những đặc điểm lớn của Thiền tông. Căn cứ vào chủ trương của Thiền tông chỉ có tham thấu vào cuộc sống, tham thấu đời người, mới thực sự được giải thoát. Các thiền sư thường nói "tuỳ duyên tiêu cực nghiệp, nhiệm vận trạo y thường" (theo cơ duyên mà tiêu dao với nghiệp cũ, tuỳ tiện trong ăn mặc hàng ngày). Mỗi mắt thì đi ngủ, đói bụng thì ăn cơm, cần đi thì đi, đáng đứng lại thì đứng lại, tất cả đều không phải giữ gìn, không cần thiết phải so bì, đương nhiên là càng không nên gượng ép. Có điều ăn với ngủ thì ai ai cũng biết, làm thế nào thấu rõ được thiền ý? Như thế thì đằng sau nó phải có một khung cảnh "Làm thẳng theo lòng mình, không vướng vào pháp tướng" tồn tại, và vẫn không xa rời được thiền pháp nhất hành tam vị của *Đàn kinh*.

Lý luận của Tuệ Năng, đã giải phóng cho tư tưởng con người, mở rộng được lồng ngực con người. Phật giáo truyền vào Trung Quốc, chế độ tăng lữ sống nhờ vào khất thực trước sau rất khó gán bó được với xã hội Trung Quốc. Vấn đề này không biết đã có bao nhiêu tăng ni bỏ ra rất nhiều tâm cơ,

bằng mọi cách để giải quyết, nhưng chỉ có các tổ sư của Thiền tông mới dám phá vỡ mọi thứ, định lập lại thanh quy, sáng lập ra chế độ, mở rộng cửa phương tiện khiến cho phương thức sống của Phật giáo và phương thức kinh tế, thực hiện Trung Quốc hoá. Tuy rằng trong lịch sử có rất nhiều tăng ni bảo thủ, tỏ ra nghi ngờ phương pháp tu hành và phương thức sống của Thiền tông, nêu ra những ý phê bình, nhưng chính những mặt bị nghi ngờ và phê bình ấy của Thiền tông, lại tiếp thêm một tinh thần mới cho Phật giáo Trung quốc, mở ra một cuộc đời mới cho Phật giáo Trung quốc, đồng thời cũng truyền thêm một dòng máu mới vào cho nền văn hóa cổ truyền của Trung quốc ảnh hưởng tới nhiều mặt của văn hoá Trung quốc, cho đến Đường Hội Xương về sau, Phật giáo nhiều phen bị đả kích, cũng lại chính nhờ có Thiền tông mới làm cho Phật giáo được bảo tồn. Tóm lại, địa vị của Thiền tông cũng như tác dụng và ảnh hưởng của nó trong lịch sử Trung quốc thì không có một tông phái nào có thể sánh kịp.

PHÁP MÔN ĐẶC BIỆT TỐT ĐẸP TRONG LỊCH SỬ PHẬT GIÁO THẾ GIỚI:

Tịnh Thổ Tông

La Hiệu

Tay lần tràng hạt, miệng niệm nam mô, hình ảnh đó sớm đã trở thành tượng trưng của Phật giáo, một câu Adi đà phật!, trai gái trẻ già ai ai cũng cất lên của miệng, đã trở thành câu chào nhau, thành một câu thiền nơi cửa miệng. Nếu nói đặc chất của Phật giáo Trung quốc là ở Thiền (tông), thì Tịnh thổ tông là cơ sở của Phật giáo Trung quốc rất nhiều người lập tức sẽ nêu ra ngay ba tông phái chính là Thiền Thai, Hoá Nghiêm và Thiền, rất ít khi nhắc đến Tịnh thổ tông. Đúng vậy, đúng về góc độ tư tưởng, văn hoá mà nói, ba tông phái đó, đúng là có mang đậm đặc sắc của Trung quốc. Thế nhưng tính chất cơ bản của Phật giáo là tôn giáo, mà cơ sở để tôn giáo tồn tại là đông đảo tín đồ. Tịnh thổ tông bắt đầu từ khi trở thành tông phái, đã luôn luôn có đông đảo tín đồ và chiếm phần lớn trong số tín đồ đạo Phật. Trong giới Phật giáo ngày nay, những tín đồ tin theo Tịnh thổ tông ít nhất cũng chiếm 80% toàn bộ tín đồ Phật giáo. Một nhà sử học đã từng nói: "Phàm là những di tích Phật

giáo lớn lao đã mất đi hoặc còn lưu giữ được đến ngày nay, hầu hết đều có liên quan đến Tịnh thổ tông. "Từ góc độ văn hoá thông tục, ảnh hưởng của Tịnh thổ tông tới phong tục dân tộc Trung Quốc và đặc điểm Trung quốc hoá của nó hoàn toàn vượt xa các tông phái khác.

Tư tưởng Tịnh thổ bắt nguồn từ Ấn Độ. Thổ (đất) là ý dịch từ chữ Phạn "ksetra", cũng có thể gọi là "sát", tức là thế giới, là nơi chốn. Tịnh thổ là thế giới, là nơi chốn thanh tịnh, kỳ diệu. Ngay từ trước cả đạo Phật, trong đạo Bà la môn, tịnh thổ là thiên giới của thần tì thiếp nô. Sau khi Phật giáo lớn dậy, tín ngưỡng về Tịnh thổ lại càng phổ biến, là xu hướng chung của cả tam thừa. Mà trong Phật giáo đại thừa, tư tưởng Tịnh thổ lại càng sâu sắc hơn, lý luận Tịnh thổ hình thành sự hệ thống hoá. Đạo Phật cho rằng các nước trong thập đều có tịnh thổ, như trong thế giới này của chúng ta, có tịnh thổ đầu suất của Di lạc bồ tát, ở Phương Đông có tịnh thổ của Dược sư Như Lai; ở Tây Phương có Tịnh thổ A di đà Phật v.v. Sự tín thụ của đạo Phật Trung quốc đối với tịnh thổ chủ yếu là hai loại: Tịnh thổ Di Lạc và Tịnh thổ Di Đà và Tịnh thổ Di Đà là phổ biến hơn.

Tuy bắt nguồn từ Ấn Độ, nhưng do là một tông phái trong đạo Phật, tín ngưỡng Tịnh thổ ở Trung quốc có rất nhiều đặc điểm mà không thấy có trong đạo Phật ở Ấn Độ. Sự xuất hiện của Tịnh thổ tông là được hình thành xoay quanh sự tín ngưỡng đối với Tịnh thổ Di Đà. Trong *Bàn chú*

tam vị kinh do Chi Sấm cuối đời Hán dịch giới thiệu sự tu trì đại thừa thiên quan, để chỉ ra rằng nếu có người muốn đến sống ở đất nước của A di đà Phật, chỉ cần một lòng tu niệm mà được thiên định, tức có thể thành công. Đồng thời *Vô lượng thọ kinh* chuyên kể về công đức của A di đà Phật và sự tươi đẹp của đất nước ấy cũng truyền dịch đi, đến thời Nam Bắc triều, bốn bộ kinh điển dựa vào Tịnh thổ tông để lập giáo là "Tam kinh, nhất luận" (*Vô lượng thọ kinh*, *Quan vô lượng thọ kinh*, *"A di đà kinh"*, và *"Vãng sinh luận"* đã dịch toàn bộ và đưa vào Trung quốc.

Sự tín ngưỡng của tín đồ Trung quốc với Tịnh thổ tứ phương, bắt đầu từ thời Đông Tấn, nó có đầy đủ tính đại biểu và có ảnh hưởng rất lớn đến việc sáng lập các tính đại biểu và có ảnh hưởng rất lớn đến việc sáng lập các Tịnh thổ tông cho đời sau, là việc đại sư Tuệ Viễn ở Lư Sơn cùng với 123 *tăng tục tri chúng* kiến trai lập thế kết xã niệm Phật cùng mong được vãng sinh Tây phương. Sau này, Tuệ Viễn cũng được tôn xưng làm tổ sư đời thứ nhất của Tịnh thổ tông. Lại do ở chùa Đông Lâm mà Tuệ Viễn từng ở, có đào một ao sen (liên trì) cho nên người đời sau còn gọi Tịnh thổ tông là Liên tông. Kỳ thực, Tuệ Viễn lập liên xã, chỉ có thể coi như của việc Tịnh thổ lập tông. Sau đó, người có đóng góp cực kỳ to lớn cho việc sáng lập Tịnh thổ tông là đại sư Đàm Loan thời kỳ Bắc Ngụy. Sử chép rằng do quan thiết đến vấn đề sống chết, Đàm Loan đã từng học thuật trường sinh của nhân vật Đạo giáo nổi tiếng là Đào Hoàng Cảnh

sau gặp nhà sư Ấn Độ là Bồ đề Lưu Chi, được một pho *Quan vô lượng thọ kinh*, thế là đổi sang tu Tịnh nghiệp đi khắp nơi phổ biến rộng rãi Tịnh thổ pháp môn, đạo tục xa gần, qui y làm đệ tử của ông rất đông. Ảnh hưởng của Đàm Loan với đời sau là ở thuyết nhị hành nan, dị (khó, dễ) Đàm Loan cho rằng Tịnh độ pháp môn có sự nâng đỡ của phật lực nên có những công hiệu độc đáo, bởi vậy dễ hành đạo.

Sau Đàm Loan, sư sãi ca ngợi tịnh thổ môn rất đông như Tịnh Ảnh Tuệ Viễn, Thiên thai tông đại sư Trí Dĩ, người khai sáng ra Tam luận tông Cát Tạng v.v.... đều có sự soạn thuật về Tịnh thổ pháp môn; mà người chính thức khai sơn phá thạch đặt nền móng cho Tịnh thổ tông lại là hai vị đại sư đời Tùy - Đường là Đạo Xước và Thiện Đạo. Đạo ca vốn học tông Niết Bàn, sau được xem bia văn ghi lại sự tích của Đàm Loan thấy cảm động và đã chuyển sang học và bắt đầu chuyên tu tịnh nghiệp, hàng ngày niệm Phật, lấy mốc là 7 vạn lượt và khuyên mọi tín đồ hãy nhất tâm niệm thánh hiệu a di đà Phật, còn phát minh ra cách đếm số lần niệm Phật bằng đếm đậu hay lần tràng hạt; cách làm này còn ảnh hưởng mãi đến ngày nay. Theo số liệu còn ghi chép lại, số đậu mà Đạo Xước từng đếm có đến hàng trăm斛, qua đó mới thấy sự chí thành của ông. Lúc đó, có những người từng chê bai pháp môn Tịnh thổ, sau khi gặp ông, đã bị đạo phong độ của ông cảm hoá, thay đổi vẻ mặt, trở nên kính trọng và quay sang tinh nghiệp. Những người được ông giáo hoá cũng đông, có những nơi, con trai con gái từ bảy tuổi trở lên đều

chào nhau bằng Phật hiệu. Tất cả những gì là tinh hoa trong tư tưởng của Đạo Xước đều được ông thể hiện trong cuốn *An lạc tập* mà ông biên soạn. Ông đứng trên thuyết nan dị nhị hành, lập ra hai môn Thánh đạo và Tịnh thổ. Ông cho rằng, Thánh đạo môn ngoài những người thượng căn không làm được, đi đến Phật thì xa, chúng sinh ở thời kỳ chưa có pháp muốn siêu phàm nhập thánh, chỉ có dựa vào sức mạnh bốn nguyện của A di đà Phật thì xa, chúng sinh ở thời kỳ chưa có pháp muốn siêu phàm nhập thánh, chỉ có dựa vào sức mạnh bốn nguyện của A di đà Phật, tụng niệm Phật hiệu, trí cầu vãng sinh đến Tây phương tịnh thổ, mới là con đường duy nhất đi đến thành công. Đạo Xước gọi đó là Tịnh thổ môn tiện lợi giản dị. Những người được Đạo Xước cảm hoá về mặt này cũng rất đông, trong đó, nổi bật nhất là Thiện Đạo.

Năm Trinh Quan thứ 15 (năm 641) Thiện Đạo nghe Đạo Xước giảng kinh ở chùa Huyền Trung, Phổ Dương (Thái Nguyên), vô cùng thích thú, cho rằng cuối cùng đã tìm ra con đường đến với Phật, vội vàng đến ở Nam Sơn, Tích Chung, chuyên tu niệm Phật. Thiện Đạo hàng ngày tu trì chịu khó và cực kỳ tinh thâm, hàng ngày quỳ trước tượng Phật, chấp tay tụng niệm cho đến khi mệt mỏi rã rời, hơn ba mươi ngày, không hề nằm ngủ, không hề gián đoạn. Tương truyền mỗi lần ông niệm Phật một câu, hào quang ở miệng lại phát ra, lay động cả cây cỏ, nên người đương thời tôn làm Quang minh Thiện Đạo. Chịu ảnh hưởng của ông, thời bấy giờ hầu

như nhà nào cũng tụng niệm và xưng hô Phật hiệu. Cả thành Trường An đều râm ran tiếng Phật hiệu. Thiện Đạo cũng biên soạn ra rất nhiều trước tác về tu hành, về pháp sư và nghi quỹ của Tịnh thổ, tạo nên một cách đầy đủ về lý luận đạo nghĩa cũng như chế độ nghi quỹ cho Tịnh thổ tông. Đến đây, Tịnh thổ tông với ý nghĩa nghiêm chỉnh mới coi như chính thức được thành lập, đại sư Thiện Đạo trở thành người sáng lập thực tế tông. Trong lịch sử Phật giáo, Tịnh thổ tông được coi như một pháp môn đặc biệt, pháp môn tiện lợi, quả thật có rất nhiều điểm độc đáo. Theo sự ghi chép trong *Quan vô lượng thọ kinh*, *A di đà kinh*, Phật A di đà trước khi thành Phật, vì nghe nói Thế tự đại vương Phật nói rằng có tới 210 ức các loại tịnh thổ khác nhau, nên đã phát nguyện, muốn thực hiện một tịnh thổ trong sạch và tròn vẹn nhất. Phàm là những kẻ chúng sinh nguyện cầu Vãng sinh, miễn là chỉ cần tâm thành và khẩn thiết, nhất tâm chuyên niệm danh hiệu của người đó lên, thì đến lúc lâm chung, A di đà Phật và các đại Bồ Tát sẽ đến đón người đó tới thế giới cực lạc ở Tây phương. Trong *Quan vô lượng thọ kinh* còn ghi chép tỉ mỉ về phương pháp niệm Phật tu hành. Tính chất khác lạ đặc biệt và ưu việt của Tịnh thổ tông là ở chỗ làm lớn thêm nguyện lực của Phật đà, tiện lợi để thực hiện siêu độ qua tam giới, là có thể thành tựu được.

Trong những tông phái lớn của đạo Phật ở Trung quốc, Thiền tông và Tịnh thổ tông có nhiều điểm đặc sắc nhất,

phương pháp bắt tay thực hiện cũng hết sức đơn giản và thoải mái. Thiền tông lấy "ngộ" là trọng yếu, đi thẳng vào lòng người cho rằng tâm tức là Phật, ai ai cũng đủ điều kiện để xướng ra việc tự tính tự độ, thừa nhận trực tiếp. Thoải mái cố nhiên là thoải mái, nhưng thực sự làm tới mức giác ngộ triệt để bản tính cũng không phải là dễ, cho nên có nhiều người trong tông môn này đã cho rằng nếu như không phải người thượng trí lợi căn thì đừng nói đến Thiền tông. Đã có học giả đã coi Thiền tông là một thứ tôn giáo của các bậc trí thức hiểu biết nhiều như các bậc đại đại phu. Còn Tịnh thổ tông là tôn giáo mà lực phụ thuộc bên ngoài, quan trọng là hai chữ tín nguyện, chỉ cần chuyên tâm niệm Phật, thì sẽ cảm ứng được với Phật, làm cho nguyện lực A di đà lớn mạnh lên, quyết định vãng sinh. Trong *Quan kinh*, cho rằng có người ngộ nghịch tàn ác, lúc lâm chung chỉ cần niệm Phật mười tiếng, cũng sẽ được vãng sinh.

Đạo Phật có một câu nói rằng "Nghiệp không nặng, không sinh", cho rằng chúng sinh ở trên cõi đời này, đâu cũng thấy phiền não khổ đau đó chính là vì nghiệp chướng quá nặng. Muốn được giải thoát, cần phải đoạn hoặc phục lũy, thanh tịnh mọi nghiệp. Thế nhưng làm việc đó không dễ, phải tu hành hết đời này sang đời kia, phải qua rất nhiều lần luân hồi. Trong khi đó Tịnh thổ tông lại mở rộng sự tiện lợi cho nghiệp vãng sinh, chúng sinh có thể nhờ vào sức

mạnh của Phật mà sinh ra liễu sinh thoát tử, không cần phải luân hồi trong tam giới. Cho nên Tịnh thổ pháp môn được coi là một thứ đạo dễ thực hiện, tiện lợi nhất trong Phật môn. Người xưa thường coi quan niệm lớn lao của Phật a di đà như một con thuyền lớn, và chúng sinh là đá chở trên thuyền, đá rơi xuống biển, tất nhiên sẽ chìm sâu đáy biển. Nếu dùng thuyền chở đá, đương nhiên đá sẽ cùng với thuyền sang tới bến bên kia. Đối với các tín đồ tôn giáo mà nói, nguyện vọng cơ bản của họ là được thoát ra khỏi sự uy hiếp và lo sợ của cái chết. Thiền tông nói đến "ngộ", nhưng không phải ai ai cũng đạt được tới "ngộ". Phật tính vốn bình đẳng, về lý thì thế, song người ta, có một tín niệm vững vàng, một mong muốn bức thiết, nhất tâm niệm Phật, thì sẽ có thể thoát chết, chẳng những giản đơn dễ làm mà lại chắc chắn đáng tin cậy. Chính vì thế, nhiều vị đại sư Thiền tông ngày xưa lại kiêm cả việc tuyên truyền mở rộng Tịnh tông, đề xướng ra việc thiền tịnh cùng tu thậm chí còn ca ngợi Tịnh thổ tông nhiều hơn. Ví dụ đại sư Vĩnh Minh thời Tống sơ, bản thân ông là một trong năm nhà Thiền tông, tức là tổ sư của Pháp nhãn tông, đồng thời cũng lại rất coi trọng pháp môn Tịnh thổ, được người đời sau tôn xưng là vị tổ thứ sáu của Liên tông (Liên tông đệ lục tổ). Ông có một bài kệ rất nổi tiếng, trong đó có câu: "Có thiền không tịnh thổ, mười tu chín nhỡ nhàng, âm cảnh đến trước mặt, buộc mí phải

bước sang. Không thiên có tịnh thổ, vạn tu vạn được đi, được thấy cả Di Đà, lo gì không khai ngộ" những người tôn sùng Tịnh thổ đời sau, thường ngâm nga hai câu kệ này của Vĩnh Minh đại sư để nói lên cái hay cái đẹp của pháp môn Tịnh thổ.

Một đặc điểm nữa của Tịnh thổ tông là không cần bàn đến căn khí, không phân biệt khôn, ngu, chỗ khác lạ của nó là "tam căn phổ bị" (có sẵn cả ba điều căn khí). Theo kinh nhà Phật, trong thế giới cực lạc ở Tây Phương không có cửu phẩm liên vị, tức là chín bậc toà sen, chín thứ cấp bậc. Người có thượng căn ví như một học trò học giỏi, về giáo lý và tu hành đều rất ưu tú, sau khi vãng sinh tự nhiên sẽ có phẩm vị cao nhất; người hạ căn tuy là như một học trò xoàng, nhưng nếu chịu khấn thiết niệm Phật, cũng vẫn có thể vãng sinh đến Tây Phương, tuy chỉ chiếm được phẩm vị thấp thôi, nhưng không bị xoay vần kém đi, không chịu nỗi khổ của kiếp luân hồi nữa, còn như về phép tu, tịnh thổ cũng có tính phổ, rất mạnh. Pháp môn niệm Phật vốn có ba loại: một là niệm Phật quan tưởng; hai là niệm Phật thực tướng; ba là niệm Phật xưng danh. Hai loại trước gọi là niệm Phật định tâm, phải kết hợp với lực thiên định yêu cầu rất cao và khá phức tạp. Pháp môn niệm Phật truyền đến Trung Quốc đến Đạo Xước ở Đời Đường trở đi, lại trở thành một loại là niệm Phật xưng danh. Niệm Phật xưng danh đơn giản dễ dàng,

cho nên người ít chữ nghĩa cũng vẫn không thấy khó. Tín đồ thường nói "Niệm Phật thật thà" nói lên rằng cách này, tín đồ thấy thực tế hơn, bình ổn và đáng tin cậy hơn nên dễ tiếp thu.

Chính vì Tịnh thổ tông được đông đảo tín đồ cho rằng tốt đẹp và tiện lợi cho nên được đón nhận rộng rãi mà trong lịch sử nhiều sư sãi của tông phái khác thường cũng tu luôn cả Tịnh thổ tông. Từ sau Tuệ Viễn đại sư thời Đông Tấn trở đi, cao tăng Tịnh thổ tông xuất hiện hàng loạt, Tịnh thổ tông không câu nệ truyền lại theo pháp hệ mà xác định địa vị tổ sư của Pháp môn qua việc đóng góp cho sự truyền bá, mở rộng tịnh thổ. Cho nên từ vị tổ đầu tiên là Tuệ Viễn đến vị tổ thứ 13 gần đây là Ấn Quang đại sư cách nhau hơn 1500 năm, đó cũng nói lên một đặc điểm nữa của Tịnh thổ tông vậy.

SỰ NGHIỆP PHIÊN DỊCH PHẬT GIÁO Ở TRUNG QUỐC:

Đóng góp quan trọng cho Phật giáo Thế giới.

La Hiệu

Ngôn ngữ là công cụ để trao đổi của loài người. Trung Quốc là một đại gia đình văn hoá. Theo sự suy đoán bằng những tư liệu văn hiến, ngay từ thời kỳ nhà Hạ nhà Chu giữa các bộ tộc khác nhau đã có hoạt động phiên dịch. Theo sử sách ghi chép lại, ngay trong triều đình nhà Chu đã có những viên quan chuyên làm công việc phiên dịch. Thế nhưng, sự nghiệp phiên dịch của nước ta chính thức bước lên con đường phát triển là kể từ sau khi Phật giáo được truyền vào Trung Quốc. Bất kỳ thứ ngôn ngữ gì, bản thân nó cũng không ngừng phát triển và biến đổi. Ngôn ngữ của thời đại nào, có đặc điểm của thời đại đó, để tiện cho việc truyền bá, ngay như chúng ta bây giờ cũng thường phải dịch Hán ngữ cổ đại ra thành Hán ngữ hiện đại, người xưa cũng có tình trạng như vậy cho nên phiên dịch vốn có hai loại, một là phiên dịch những loại tiếng khác nhau, hai là việc phiên dịch ngay cùng trong một loại tiếng. Khái niệm phiên dịch chúng

ta thường nói là ở trường hợp thứ nhất, việc phiên dịch Phật điển cũng thuộc loại này.

Những năm tháng sớm nhất làm công tác phiên dịch kinh Phật đã không còn cơ sở để khảo cứu nữa. Căn cứ những điều ghi chép trong *Tam quốc chí*, *Ngự Chí*, *Đông Di truyện*, "*Ngự Lạc, Tây nhung*" do Bùi Chú dẫn Ngự Hoạn, thì vào thời An đế nhà Tây Hán thế kỷ thứ hai trước công nguyên" bác sĩ đệ tử Cảnh Lu thụ đại nguyệt thị Vương sử y Tôn, tiếp thu *Kinh phù đồ*. Có những học giả coi "*Kinh phù đồ*" là bản dịch kinh Phật sớm nhất của nước ta. Cũng có người căn cứ vào những văn bản như *Lý hoặçLuận* của Mâu Tử, nên cho rằng" tứ thập nhất chương kinh (kinh 41 chương) truyền bá và dịch vào thời Minh đế của nhà Đông Hán là bản dịch ra tiếng Trung Quốc sớm nhất của Kinh Phật. Tuy nhiên, sự nghiệp phiên dịch Phật giáo với ý nghĩa nghiêm chỉnh, thì phải nói là bắt đầu từ An Thế Cao ở những năm cuối đời Hán Hoàn đế, sau đó, đến thời Đông Tấn, Nam Bắc triều, rồi Tùy, Đường mới dần dần cực thịnh, sau thời Bắc Tống lại có xu hướng yếu đi. Cả một sự nghiệp phiên dịch của Phật giáo có một lịch sử kéo dài hàng ngàn năm nay.

An Thế Cao là Thái tử của nước An Tức vùng Tây Vực, nghe nói ông đã bỏ cả việc nối ngôi vua, xuất gia tu hành, du hoá bốn phương, năm đầu Kiến hoà đời Hán Hoàn đế (năm 147) đã tới Lạc Dương, không bao lâu sau, đã thông thạo tiếng Hán và bắt đầu công việc phiên dịch kinh Phật.

Theo sự ghi chép trong *Chúng kinh mục lục* của Đạo An, kinh sách An Thế Cao đã dịch gồm 35 bộ 43 quyển; hiện còn lưu giữ được 22 bộ với 26 quyển. Nội dung chủ yếu những kinh sách nhà Phật mà An đã dịch thuộc hệ thống bộ thượng toạ trong bộ phái Phật giáo tức là phạm vi Phật giáo tiểu thừa như thông thường người ta vẫn nói. Bản thân An cũng là người rất có công phu thực tiễn, lại rất có sở trường về học vấn thiên số, mà phần ông dịch được trọn vẹn nhất cũng là bộ phận thiên pháp(định học) và số pháp (tuệ học) khơi nguồn mạch về thiên học cho hậu thế. Về công việc phiên dịch của An Thế Cao, *Cao tăng truyện* đã đánh giá ông rất cao là nghĩa lý trong sáng, chữ dùng đúng đắn, rõ ràng mà không cao xa, có chất mà không tầm thường"; Còn Đạo An thì cho rằng ông hơi lệch về dịch thẳng câu nệ kết cấu của nguyên văn, không chau chuốt thêm, khiến người xem không thể hiểu được ngay. Ít lâu sau, có một người ở nước Nguyệt chi Tây Vực, tên là Chi Lâu gia Sấm đến Lạc Dương truyền bá đạo phật. Chi Sấm học vấn uyên bác, thông hiểu tiếng Hoa, kinh điển dịch ra hầu như toàn thuộc đại thừa, tạo nên tiếng nói mới cho việc lưu truyền đạo Phật đại thừa ở Trung Quốc. Nhất là việc dịch ra kinh điển của đại thừa bàn nhược học "đạo hành kinh", có ảnh hưởng lớn nhất đến việc phát triển nghĩa học sau này cho Phật giáo. Do có An Thế Cao đã tích lũy được một ít kinh nghiệm, nên trong việc phiên dịch của Chi Sấm tương đối thông thuận hơn, nhưng vẫn không "tồn tại sự trau chuốt văn chương", chỉ thiên về dịch thẳng,

hơi khó hiểu. Thế nhưng, là một nhà sáng lập ra sự nghiệp truyền bá đạo Phật ở Trung quốc, An Thế Cao và Chi Sấm đều có ảnh hưởng rất lớn đến những người đời sau.

Tiếp sau An, Chi sự nghiệp phiên dịch Phật giáo phát triển rất mau lẹ, theo số liệu thống kê của "Khai nguyên Thích giáo lục", nhân sĩ tham gia công việc phiên dịch Phật giáo từ Hậu Hán, Tây Tấn có 34 người, số Phật kinh đã dịch là hơn 700 bộ, hơn 1400 quyển. Tuy thế nhưng thời kỳ này vẫn không phải là thời kỳ mới sáng lập buổi đầu, công tác phiên dịch vẫn chưa được thành thực, còn nhiều chỗ thiếu sót, ví như việc phiên dịch kinh điển còn thiếu tính hệ thống, thiếu sự chỉ đạo về lý luận phiên dịch, thể văn chưa đầy đủ, ngôn ngữ dùng để phiên dịch chưa thống nhất v.v. .. cho đến thời Đạo An, La Thập đời Đông Tấn, sự nghiệp phiên dịch của Phật giáo mới bước vào một giai đoạn mới. Đạo An là lãnh tụ Phật giáo buổi đầu của đời Đông Tấn sự đóng góp cả đời ông rất là lớn lao những năm cuối đời bị Phù Kiên đưa đến trung tâm Phật giáo bấy giờ. Cả Trung Quốc là Tráng An, lãnh đạo một đạo trường với quy mô lớn tới mấy ngàn người và tổ chức sự nghiệp phiên dịch. Tuy Đạo An không biết tiếng Phạn, song ông có thể qua việc nghiên cứu những bản dịch khác nhau của cùng một bản văn so sánh và tổng kết được một pho lý luận phiên dịch có ảnh hưởng rất lớn đến những lớp người sau, trong đó có một thuyết nổi tiếng nhất là "ngũ thất bản, tam bất dị" (năm điều trật gốc ba điều sai khác). Lý luận về "ngũ thất bản, tam bất dị" chủ

yếu là từ các mặt ngữ nghĩa từ chương, thể văn, ngữ pháp và nghĩa lý v.v... đã vạch rõ ra những chuẩn mực phải tuân theo trong khi phiên dịch Phật giáo, đặt nền móng lý luận cho công tác phiên dịch Phật giáo.

Cừu Ma La Thập nguyên gốc ở Ấn Độ, sau chuyển đến ở Quy Từ, những năm đầu còn nhỏ học tiểu thừa ở đất Kê Tân trung tâm Phật giáo tiểu thừa thời bấy giờ. Học tập rất có kết quả. Sau lại đổi sang học đại thừa và nắm bắt được những học vấn khác trên thế gian nên tiếng tăm rất nổi. Khi Đạo An còn sống đã xin Phù Kiên đón La Thập đến Trung quốc truyền giáo. Năm Diêu Tấn Hoàng sứ thứ ba (năm 401) La Thập được đón vào trong nước, không lâu sau, đã bắt tay vào công tác dịch kinh ở dịch trường Tiều Dao viên.

Cả đời La Thập dịch được tất cả ba mươi lăm bộ kinh luận (có sách nói 74 bộ) 290 quyển, (có sách nói 384 quyển), trong đó chủ yếu nhất là truyền dịch một cách hệ thống kinh điển loại đại thừa bàn nhược, đồng thời cũng là lần đầu tiên giới thiệu phần "Luận tạng" trong bộ kinh "Tam tạng". Phần lớn những kinh điển mà La Thập dịch ra như các tập kinh luận "Pháp hoa", "Duy ma", "Kim cương", "Di đà" và "Đại trí độ" v.v... đều có ảnh hưởng rất lớn đến các mặt văn hoá Trung quốc từ sau Lục triều.

Do bản thân La Thập nhuần nhuyễn nghĩa lý của đại tiểu thừa, lại được trau dồi khá tốt về tiếng Hoa, cho nên những nhà sư tham gia công việc dịch kinh với La thập, đều

thuộc hàng nhân tài số một tinh giáo lý giỏi về văn từ, từ đó khiến cho sự nghiệp dịch kinh của La Thập đạt tới mức trước nay chưa từng có. Văn dịch của La Thập "súc tích như phương ngôn, ai đọc cũng thích" lại còn chú ý việc gọt dũa về mặt ngôn ngữ, được đảm bảo chắc chắn cả về ba mặt tin cậy, đạt tới và đẹp đẽ (tín, đạt, nhã) ở thời Nam Bắc triều đời Tấn, còn có nhiều nhân vật có đóng góp lớn lao cho việc phiên dịch Phật giáo như Pháp Hiển, Phật Đại Bát Đà, Chân Đế, Bồ Đề Lưu Chi v.v..., họ có tác dụng nhất định trong việc thúc đẩy sự nghiệp phiên dịch Phật giáo. Việc phiên dịch Phật giáo ở thời kỳ này có rất nhiều đặc điểm, như: Việc sáng lập ra dịch trường Phật giáo; từ việc dịch tư trước đây biến dần sang dịch công, từ phiên dịch riêng lẻ, dần dần chuyển sang tập thể; sự kết hợp lẫn nhau giữa truyền dịch và dịch kinh; sự thành thực trong kỹ xảo và lý luận phiên dịch kinh điển. Tóm lại là, sự nghiệp phiên dịch của Phật giáo thời kỳ này đã đi dần đến chỗ thành thực, đặc điểm của sự nghiệp phiên dịch Phật giáo Trung quốc đều được hình thành ở thời kỳ này.

Nhà Đường là thời kỳ toàn thịnh của phiên dịch Phật giáo, đã sản sinh ra nhiều nhà phiên dịch vĩ đại. Hai trong bốn nhà phiên dịch lớn nhất và nổi tiếng trong lịch sử Trung quốc (Huyền Trang và Nghĩa Tịnh - có thuyết nói là Huyền Trang và Bất Không) cũng xuất hiện vào đời Đường. Nhất là sự cống hiến của pháp sư Huyền Trang cho sự nghiệp phiên dịch Phật giáo, đã khiến ông trở thành một nhân vật

sáng lập ra thời đại trong cả một nền lịch sử phiên dịch Phật giáo Trung quốc.

Huyền Trang xuất thân là một môn đệ dòng dõi thư hương, gia đình có nguồn gốc sâu xa và được giáo dục đầy đủ và tốt đẹp. Mười lăm tuổi xuất gia tu hành, biết nhiều học rộng, hiểu khắp cả tam thừa, đi sâu cận kề đến từng học thuyết một, năm hai mươi mấy tuổi đã trở thành một pháp sư đi giảng kinh nổi tiếng khắp kinh thành. Nhưng Huyền Trang không bao giờ vừa lòng với những điều mình đã học, cảm thấy Phật giáo có rất nhiều cách nói, khó đi đến một sự thống nhất. Để mong có được sự thông suốt, ông đã quyết tâm sang Ấn Độ để cầu pháp. Huyền Trang lưu học ở Ấn Độ, là một trong 10 đại đức tinh thông tam tạng của học phủ cao nhất của Ấn Độ bấy giờ ở chùa Nā Lan Đà, và được tôn xưng danh hiệu "Đại thừa thiên", "Giải thoát thiên". Năm Đường Trinh Quan thứ 19 (645), pháp sư Huyền Trang mang theo niềm vinh dự lớn lao cùng mấy trăm bộ kinh luận các loại thu thập được ở Ấn Độ và tranh Phật, đồ xá lợi v.v... trở về đến Trung quốc. Không lâu sau, được sự ủng hộ của Triều đình, Huyền Trang đã tổ chức nên một dịch trường quy mô hoàn thiện, bắt đầu công việc dịch kinh.

Trong cuộc đời làm phiên dịch gần 20 năm, pháp sư Huyền Trang đã dịch tất cả được 57 bộ kinh luận 1335 quyển. Con số này đã vượt xa số quyển kinh của ba người dịch kinh nổi tiếng khác cộng lại, chiếm gần nửa số quyển

kinh mới dịch ở đời Đường. Về nội dung, những phần Huyền Trang đã dịch, hoàn toàn là có kế hoạch, có hệ thống; những kinh luận đã dịch bao trùm và đầy đủ cả bộ tam tạng. Về chất lượng, lời văn mà Huyền Trang dịch ra hoàn toàn đạt được chuẩn mực mà ông đề ra trong công tác phiên dịch là "vừa phải chân thực, lại vừa phải nôm na". Người đời sau đã ca ngợi trình độ phiên dịch của Huyền Trang là "ngôn ngữ thông Hoa - Phạm, văn vẻ khéo hơn người", cho rằng ông nổi trội hơn tất cả mọi nhà phiên dịch sớm có từ trước tới giờ là "người đầu tiên trong các nhà phiên dịch từ khi có lịch sử tới lúc này". Tóm lại, sự nghiệp phiên dịch kinh của Trung quốc; Người đời sau gọi những kinh do Huyền Trang dịch là tân dịch, gọi những bản dịch ra đời trước ông là cựu dịch; từ đó thấy được địa vị của ông trong lĩnh vực phiên dịch kinh Phật như thế nào.

Sự nghiệp phiên dịch của nước ta, đến thời Huyền Trang đã lên tới đỉnh cao. Thời kỳ giữa của nhà Đường cũng có khá nhiều nhà phiên dịch, nhưng thành tựu và khí thế đều kém xa Huyền Trang. Từ cuối nhà Đường trở đi, Phật giáo ở Ấn Độ dần dần suy yếu. Những người sang Tây Phương cầu pháp và về Đông phương truyền pháp hầu như vắng bóng, việc phiên dịch là dĩ pháp nhiên cũng chìm lắng xuống. Đời Tống tuy cũng có một số nhà phiên dịch, và rải rác cũng có một số bản dịch kinh, nhưng vẫn không thành một khí thế, không đáng kể.

Trong suốt chiều dài lịch sử phiên dịch Phật giáo của Trung quốc, có rất nhiều đặc điểm đáng được nêu ra bằng sự nghiệp phiên dịch Phật giáo có lịch sử lâu dài, nối tiếp nhau gần một ngàn năm, những nhà phiên dịch được sinh ra trong thời gian đó, toàn là làm công việc phiên dịch Phật điển, đây có thể nói là một đặc điểm duy nhất trong lịch sử phiên dịch của loài người; Công việc phiên dịch nói chung, thường thường được tiến hành khi quen thuộc, yêu mến một nền văn hoá của nước khác, nhằm du nhập, giới thiệu nền văn hoá ưu tú của nước khác. Nhưng việc phiên dịch kinh Phật, bắt đầu đều do những tín đồ đạo Phật, tăng ni của Tây vực, Thiên trúc làm. Những nhà phiên dịch kinh Phật nổi tiếng trong lịch sử cũng phần lớn là sư sai ở các khu vực khác, điều đó có thể liên quan đến việc nhà Phật đề xướng tinh thần hoàng dương Phật pháp, phổ độ chúng sinh. Công tác phiên dịch nói chung, đều lấy nguyên bản làm chỗ dựa, rồi cần một người hoặc đông người là có thể hoàn thành được, nhưng phiên dịch Phật giáo thì rất ít khi có thể một người làm được. Việc phiên dịch ở thời kỳ đầu, thường thường toàn dựa vào truyền khẩu, tức là có một người nào đó đọc một đoạn kinh lên, một người dịch miệng ra tiếng Hán, việc đó gọi là "truyền khẩu" hay "thông ngôn", một người hay một số người khác ghi chép lại thành văn bản, gọi đó là "bút thụ", sau này mới hình thành sự phân công chi

tiết hơn như các công việc chính nghĩa, nhuận văn, hiệu đính v.v... Trong thời Diêu Tần, đã xuất hiện những trung tâm dịch thuật có nhiều điểm đặc sắc nhất trong lịch sử phiên dịch Phật giáo Trung quốc. Trung tâm dịch thuật này (dịch trường) cũng đồng thời là nơi giảng kinh, những người đến nghe kinh, đều có thể tham gia việc dịch kinh. Quy mô của trung tâm này rất lớn, số người cũng đông, theo số liệu trong sử sách, trung tâm dịch kinh của La Thập có tới ngàn người, khung cảnh hẳn là phải to rộng, nên có thể nói đó là một kỳ quan của lịch sử phiên dịch trên thế giới.

"ĐẠI TẠNG KINH" BẰNG HÁN VĂN: Một văn hiến **Phật giáo ảnh hưởng đến văn hoá Thế giới.**

"Đại tạng kinh" là một bộ đại tạng thư (một tủ sách) thu tóm mọi văn hiến của Phật giáo, nó tập hợp bởi những nội dung như giáo pháp bằng lời nói và hành động của Phật Thích ca mâu ni và những điều tâm đắc của các Phật đệ tử khi bàn bạc truyền bá và thực tiễn các giáo lý có liên quan. Cái tên *Đại tạng kinh* xuất hiện ở Trung quốc từ lâu, nó chuyên chỉ tổng tập kinh điển Phật giáo bằng Hán văn. Sau này, cùng với sự phát triển sự nghiệp văn hoá của đạo Phật ở đất Hán và sự phổ biến của nghề in bằng bản khắc, lại xuất hiện các loại *Đại tạng kinh* bằng các ngữ khác như Mông, Tạng, Mãn, Tây hạ, Bô ri, Nhật v.v... Tuy nhiên, về góc độ bảo tồn sự trọn vẹn và phong phú của Phật điển, có ảnh hưởng đến sự phát triển của văn hoá thế giới, thì phải nói *Đại tạng kinh* bằng Hán văn phải được đưa lên hàng đầu.

Phật giáo sinh ra ở thứ đại lục Nam Á, khi Phật Thích ca Mâu ni còn sống di truyền kinh thuyết pháp, không có chữ để ghi chép. Sau khi Phật lên Niết bàn, các đệ tử muốn

giữ được Phật pháp mãi mãi để tiện cho người đời sau tu tập và nối theo, đã tiến hành kết tập nhiều lần để thống suốt Phật pháp. Phương pháp để kết tập là một người trong số đông tụng Phật kinh lên, rồi nhiều người khác bổ sung thêm, sửa những chỗ chưa đúng, rà soát ngay tại chỗ, để xác định Phật pháp lại. Sau này có chữ viết, mới bắt đầu dùng chữ viết ghi chép một cách hệ thống rồi bỏ vào một cái ống tre, cái ống tre đó gọi là "tàng" hay "tạng". Tập quán của người Nam Á hay đựng đồ vào cái ống tre để "tạng", cất giữ lại. Các đệ tử của nhà Phật căn cứ vào đặc điểm nội dung của Phật pháp, chia thành ba phần, những giáo nghĩa mà Phật đi tuyên thuyết gọi là kinh; những quy định về tôn giáo và những điều cần kiêng giữ mà Phật tử phải tuân theo gọi là luật; còn bộ phận Phật tử giải thích Phật nghĩa gọi là luận. Lần lượt đặt chúng vào tiếng "tạng" một, gọi là "kinh tạng", "luật tạng", "luận tạng", gọi chung là "Tam tạng", và cũng trở thành tên gọi chung các loại Phật điển.

Phật giáo truyền vào Trung quốc giữa hai đời nhà Hán, những kinh điển của đạo Phật cũng theo đó được phiên dịch và loan truyền rộng rãi. Theo tài liệu sử sách ghi chép được, từ khi đạo Phật bắt đầu du nhập vào Trung quốc đến Đường Huyền tông Khai Nguyên; số lượng kinh điển dịch ra trong thời gian này tới hơn 2000 bộ, với hơn 7000 cuốn; tạo điều kiện cơ bản cho việc biên soạn tạng kinh. Từ đời Tấn về sau các nhà sư Trung quốc đã viết sách, soạn văn, từ đó làm phong phú thêm, đầy đủ thêm cho nội dung của "Tam tạng".

Đồng thời, để tiện cho việc khảo cứu và kiểm kê, đã bắt đầu việc biên soạn mục lục kinh tịch. Mục lục kinh Phật giáo, là công việc chuẩn bị không thể thiếu được trước khi làm công việc biên soạn tạng kinh. Tập kinh lục Phật giáo đầu tiên của Trung quốc là cuốn *Tổng lý chung kinh mục lục* do một bậc cao tăng thời Đông Tấn là Đạo An biên soạn (trong sử gọi là "An lục"). Các triều đại về sau, đều có người biên soạn Phật giáo kinh lục. Việc biên soạn ra những tập kinh lục này, đã đặt nền móng cho việc biên soạn tạng kinh, mà trong số đó, ảnh hưởng lớn nhất đến việc biên soạn tạng kinh, trước hết phải nói đến bộ *Khai nguyên thích giáo lục* gồm 20 quyển do Thích Trí Thăng biên soạn vào những năm đời Đường Khai Nguyên (gọi tắt là "Khai Nguyên") và bản bốn quyển *Khai Nguyên thích giáo lục lược xuất*. Trên cơ sở các cuốn kinh lục các triều đại trước đó, *Khai Nguyên lục* đã bổ sung những chỗ còn thiếu sót, sửa những chỗ lầm lẫn, góp nhặt kết quả của nhiều người... nên có thể coi đó là thành tựu cao nhất của mục lục Phật điển Trung quốc. *Khai Nguyên lục* đã ghi thuật lại mục lục kinh tịch mà các dịch giả đã dịch ra hoặc thất dịch từ đời Đông Hán, đến đời Đường bao gồm tác mục ghi chép loại có dịch có bản, có dịch nhưng không còn bản hoặc loại thất, mất hoặc nghi là giả v.v... bao quát và thu lượm rất rộng rãi. Phương thức đánh thứ tự và phân loại của mục lục này, được phần lớn các kinh tạng sau này noi theo, cho nên người đời sau đã đánh giá

Khai Nguyên lục là "cái mốc mà các tập ghi chép về Kinh pháp không vượt lên được".

Việc phân loại *Đại tạng kinh* bằng Hán văn thường lấy tứ tạng sau đây là kinh, luật, luận, tạp làm tổng mục. Ba tạng trên lại chia thành hai mục con là đại thừa, tiểu thừa, tạp tạng chia ra nhiều mục con như Ấn Độ soạn thuật, Trung quốc soạn thuật và những loại khác. Trong mục con về đại tiểu thừa của kinh tạng, đại thừa kinh lại chia làm năm bộ lớn là Bàn nhược, Bảo tích, Đại tập, Hoa nghiêm, Niết bàn... và các loại trùng dịch kinh và đơn dịch kinh ngoài năm bộ lớn kia; Kinh tiểu thừa thì ra A hàm bộ và đơn dịch kinh. Việc biên định tạng kinh vẫn áp dụng cách đánh số thứ tự bằng các chữ trong "Thiên tự văn" mà Trí Thắng đã sáng tạo và dùng trong cuốn *Khai Nguyên thích giáo lục lược xuất*. Nhìn từ sự phát triển của Phật học hiện nay, hình thức biên mục của *Đại tạng kinh* bằng Hán văn còn chưa hợp lý và hoàn thiện lắm, nhưng ở vào thời điểm đó đã là nghiêm túc và tiên tiến lắm rồi.

Trước khi phát minh ra nghề in bằng bản khắc, việc biên soạn và lưu thông kinh Phật chủ yếu nhờ vào hai loại là chép tay và khắc đá. Theo con số thống kê của các tư liệu bắt đầu từ khi Trần Vũ đế hạ lệnh viết "Nhất thiết kinh thập nhị tạng" đến năm Hiên Khánh đời Đường Cao tông mà chùa Tây Minh viết "Nhất thiết kinh", thì số kinh được viết trong dân gian và trong hoàng thất phải đạt tới trên

800 tạng. Phật kinh viết tay lưu truyền đến ngày nay, chỉ còn một số quyển lẻ tẻ, không có một tập đại tạng nào hoàn chỉnh. Kinh Phật khắc đá bắt đầu từ vương triều Bắc Tề ở quãng giữa thế kỷ thứ 6 sau công nguyên, trong đó nổi tiếng nhất là pho kinh khắc đá mà Thích Tĩnh Uyển khắc ở chùa Vân Cư ở Phòng Sơn Hà Bắc viết vào những năm Đại nghiệp đời nhà Tùy. "Kinh khắc đá Phòng Sơn" được khắc kéo dài hàng ngàn năm, tất cả đã khắc hơn 15000 tấn, Phật tịch gần 1000 bộ, vốn có giá trị văn hiến và giá trị văn hoá rất cao, hiện nay nhà bảo tàng văn vật Phật giáo Trung quốc đang bắt tay chỉnh lý, đã nối tiếp xuất bản và phát hành nhiều tập, rất được các nhà nghiên cứu trong ngoài nước quan tâm và coi trọng.

Năm tháng chính xác của phát minh nghề in bằng bản khắc hiện nay không có căn cứ để xác định, kinh in bằng bản khắc gỗ ít nhất ngay từ đời Tùy - Đường đã có. Bản in khắc gỗ sớm nhất còn được giữ đến ngày nay là bản "Kinh Kim cương" khắc vào năm Hàm thông thứ 9 đời Đường Ý tông (868) rất tiếc rằng đã bị trôi nổi ra nước ngoài. Tạng kinh khắc bằng gỗ thì bắt đầu từ thời kỳ đầu nhà Tống. Từ đời Tống đến đời Thanh *Đại tạng kinh* khắc gỗ, có ghi chép có thể tra cứu được gồm 17 bản gốc. Trong đó có bản quan khác, điều đó cũng nói lên sự phát đạt của nghề in khắc của Trung quốc. Dưới đây giới thiệu mấy loại có tính chọn lọc:

Khai báo tạng, đây là pho *Đại tạng kinh* đầu tiên của Trung quốc và cũng là của thế giới. Năm Khai bảo thứ 4 đời nhà Tống (971), Tống Thái Tổ đã lệnh cho khắc ở Ích Châu (Thành Đô), kéo dài 13 năm đến năm Thái bình hưng quốc thứ 8 (938) thì xong. Toàn tạng 5048 cuốn, đóng kiểu gáy cuộn. Về nội dung, phân loại và xếp thứ tự của tạng kinh, đều dựa vào *Khai Nguyên thích giáo lục*. Bản kinh của *Khai báo tạng*, từ lâu đã không còn đầy đủ, nay thỉnh thoảng mới có thể thấy những bản gốc lẻ tẻ.

Sùng Ninh vạn thọ tạng là bản "*kinh Đại tạng*" đầu tiên do tư nhân khắc bằng gỗ ở Trung quốc. Năm Nguyên Phong thứ ba đời Huy tông (1105) thì khắc xong. Toàn tạng 6108 quyển, lần đầu đóng bằng kiểu gấp lại, sau này việc khắc tạng kinh phần lớn đều dùng theo bản nắn. *Sùng Ninh tạng* còn cải tiến cách biên mục của "*Khai Nguyên lục*", trước hết chia làm hai loại lớn là đại tiểu thừa sau đó lại lập các mục con như kinh, luật, luận v.v... Về sau, các bản tạng kinh của tư nhân, trên căn bản tuân theo cách biên mục của bản *Sùng Ninh* mà không thay đổi gì nữa. Một điều lý thú là tạng kinh do quan khắc thì vẫn giữ phương thức biên mục của *Khai Nguyên lục*. Toàn tạng nay cũng không còn thấy nữa.

Triệu thành tạng cũng là một bản khắc tư nhân do dân gian đóng góp. Năm Hoàng Thống thứ 9 đời Kim Hy tông (1149) bắt đầu khắc, đến năm Đại Định thứ 13 đời Kim Thế tông (1173) thì xong toàn tạng, nhưng có một phần lại là

bản khắc lại *Khiết Đan tạng*. Cuối đời nhà Kim, đầu nhà Nguyên, bản kinh *Triệu Thanh tạng* bị chiến tranh phá hủy mất một nửa. Đầu đời nhà Nguyên, lại tu sửa lại, khắc bù những bản kinh đã bị mất nên về căn bản đã khôi phục được nội dung của bản khắc cũ. Năm 1933, tại chùa Quảng Thắng cách 40 dặm về phía Đông Nam huyện Triệu Thành tỉnh Sơn Tây, tính cỡ phát hiện ra 4957 cuốn thuộc tạng này về sau do di chuyển cất giữ ở nhiều nơi, nên bị mất mát nhiều. Sau này, do các nơi sưu tập được và đem quyên hiến dồn lại được 4800 quyển, trở thành một pho kinh có số quyển nhiều nhất trong số tạng kinh thiện bản còn lưu giữ tới ngày nay.

Gia Hưng tạng còn gọi là *Kinh Sơn tạng*, cũng là một bản tạng kinh do tu nhân khắc vào cuối nhà Minh đầu nhà Thanh. Đặc điểm chính của tạng kinh này là đối kiểu đóng gáy đứng trước đây thành cách đóng chống từng chập bằng chỉ mở ra mở vào nhẹ nhàng, các loại Phật tịch bằng bản in khắc hay bằng sắp chữ sau này đều dùng hình thức này. Một điểm khác nữa giữa nó với các pho tạng kinh khác là ngoài chính tạng ra còn thêm những tạng tiếp theo nữa, thu một số lớn những điều viết lại, kể lại.

Càn Long tạng còn gọi là "Thanh tạng" hay "Long tạng", là bản tạng kinh do quan khắc vào đời Thanh, là bản *Đại tạng kinh* khắc gỗ cuối cùng của Trung quốc cổ đại. Kinh bản gồm gần 8 vạn mảnh, trước vẫn để ở điện Vũ Anh ở Cố Cung, sau chuyển sang để ở chùa Bá Lâm, Bắc kinh, nay cất

giữ cẩn thận ở chùa Trí Hoá. Các loại bản khắc tạng kinh đã khắc qua các triều đại, ngoài "Thanh tạng" còn giữ được hoàn chỉnh ra, những pho khác đều mất mát, thất lạc nhiều. "Thanh tạng" khắc xong từng in ra hàng trăm pho, ban phát cho các chùa chiền; đầu thế kỷ này lại in một lần nữa. Trong các kinh tạng của các triều đại, ngày nay chỉ có "Thanh tạng" là dễ tìm thấy nhất.

Những đời gần đây, Trung quốc không khắc lại Tạng kinh nữa.

IV

THIÊN VŨ NHẠC (Nhạc và múa)

ÂM XƯA NHẤT CỦA NHẠC ĐÀN HOA HẠ:

Sáo xương Già hồ ở Vũ Dương

Tấn Tự

Lịch sử âm nhạc Trung Quốc mở đầu từ bao giờ? Đối với câu hỏi này, mọi người đều cảm thấy hứng thú, nhưng vì tài liệu không đủ, nên đến nay vẫn chưa có được câu trả lời cho thật minh xác.

Trung Quốc là một trong những vùng đất hoạt động sớm nhất của loài người. Các phát hiện khảo cổ cho biết từ một triệu bảy trăm ngàn năm trước đã xuất hiện người Nguyên Mưu. Có thể suy luận rằng, với tư cách một trong những môn nghệ thuật sớm nhất mà loài người sáng tạo ra, âm nhạc hẳn cũng ra đời rất sớm trong đời sống dân tộc Trung Hoa, cách ngày nay phải tính hàng ngàn, hàng vạn năm.

Thế nhưng âm nhạc lại là một bộ môn nghệ thuật sức sống rất sôi nổi. Nó lấy sóng âm thanh, lấy tiếng vang làm tài liệu vật chất, vì thế trôi qua là mất, mất tăm mất tích, khó mà bảo tồn được. Vậy chúng ta biết tìm dấu vết âm nhạc thời xa xưa ấy ở đâu? Trong điển tịch văn hiến thời kỳ Tiên Tần, có không ít truyền thuyết về nguồn gốc âm nhạc, như nhạc của Cát Thiên thị, âm nhạc do Hoàng Đế và Nữ Oa sáng tạo v.v... Những ghi chép đó ít nhiều đã bảo tồn được những mẫu tài liệu rời rạc về sự phát triển âm nhạc thời xa xưa, nhưng lại không thể mách bảo cho chúng ta niên đại cụ thể của những sáng tạo đó một cách chuẩn xác.

May là như nhà âm nhạc học Đức là Khu Xa-khơ nói, các nhạc cụ mà người ta dùng để phát ra nhạc âm và diễn tấu âm nhạc "là những vật trong nghệ thuật ta có thể sờ mó được, khá cố định và bất hủ". Các nhạc cụ thời Nguyên cho dù có đơn giản thô thiển xù xì đến mấy, một khi chúng được phát hiện, moi ra từ lòng đất phủ dày những lớp bụi lịch sử, thì tự chúng sẽ mách bảo cho ta về những trang đầu đáng tin cậy nhất của lịch sử âm nhạc.

Theo đà phát triển nhảy vọt của khảo cổ học Trung Quốc mấy chục năm nay, các hiện vật khảo cổ về âm nhạc thời viễn cổ đã có nhiều phát hiện khiến những người nghiên cứu lịch sử âm nhạc cổ đại Trung Quốc dần dần thoát khỏi tình cảnh thảm hại trước kia chỉ có thể chấp nhận những dấu vết mỏng manh như tơ nhện như dấu vó ngựa của lịch sử phát

triển âm nhạc thời sơ khởi qua các truyền thuyết thượng cổ, và bắt đầu có manh mối khoa học. Người ta lần lượt phát hiện được những vật lắc vang bằng gốm (đào dao hưởng khí), hũ gốm, còi gốm, ống tù và gốm, chuông gốm, khánh đá và còi xương, sáo xương, đủ các loại nhạc khí. Tù và gốm rõ ràng là bắt chước theo cái sừng trâu hoặc sừng những con thú khác. Vật lắc vang bằng gốm là một vật gây tiếng vang vỏ rỗng, trong có hòn đất. Hũ gốm, còi gốm đều nặn bằng đất, cái trước thì có hình quả trứng, bụng tròn mà rỗng, có lỗ thổi hơi và lỗ tiếng (bị ngón tay), còn cái sau là một nhạc cụ hình ống kín, chỉ có lỗ thổi mà không có lỗ tiếng. Còi xương và sáo xương thì làm bằng xương ống chân của loài chim, có khoét lỗ tiếng, hoặc cắm mẩu xương có thể trượt lên trượt xuống làm lá gió để điều chỉnh độ dài ngắn của luồng hơi. Chuông gốm và khánh đá là những nhạc cụ gỗ. Các nhạc khí nhiều chủng loại đó chứng tỏ âm nhạc thời kỳ đồ đá mới của Trung Quốc đã có nhiều màu nhiều vẻ, và sẽ còn đầy niên đại lịch sử âm nhạc lên sớm hơn, hướng con mắt tìm tòi của chúng ta là từng bước đi sâu hơn.

Thí dụ như chiếc chậu gốm màu có hoa văn vũ đạo năm ngàn năm trước đây mới đào được ở Tôn Gia trại, thuộc Đại Thông Thượng tỉnh Thanh Hải, vách trong vẽ ba dãy một dãy năm người nhảy múa, động tác đều đặn thống nhất của các vũ công cho thấy họ đang thực hiện vũ đạo trong tiết

tấu âm nhạc thống nhất. Đó là hình ảnh sinh động của vũ nhạc thời xa xưa.

Hay như hai cái hũ một lỗ tiếng (cũng có người gọi là còi gốm) đào thấy ở di chỉ văn hoá Ngưỡng Thiều tại Bán pha tỉnh Tây An, niên đại có thể lên đến hơn 6.000 năm trước. Và từ đó cho đến đời Thương, việc phát hiện các hũ gốm lưu vực Hoàng Hà, về văn hoá khảo cổ học cơ bản là sự phát hiện hệ khổng, cách phát âm của hũ diễn tiến từ một lỗ hai âm, đến hai lỗ ba âm đến ba lỗ (bốn âm), bốn lỗ (năm âm) và nhiều lỗ nhiều âm hơn. ở bến Mẩu sông Du Diêu ở Chiết Giang thì phát hiện được hũ gốm (một lỗ tiếng) còn sớm hơn, khoảng 7.000 năm trước.

Các nhạc cụ nói trên có cái kiềm dùng để phát tín hiệu hoặc làm đồ chơi, cũng có nhiều cái đến nay vẫn có thể phát thành tiếng, có cái thậm chí còn có thể thổi thành khúc điệu đơn giản. Dựa trên những tài liệu tiếng vang thực tế đó, kết hợp với các phát hiện khảo cổ về âm nhạc thời Thương Chu, các học giả suy đoán rằng giai đoạn cuối thời đại đồ đá mới ở Trung Quốc (có thể lấy hũ gốm ở khe đốt lửa Ngọc Môn tỉnh Cam Túc khoảng tương đương đời Hạ làm căn cứ) đã xuất hiện một loại âm giai bốn thanh nào đó. Âm giai ngũ thanh và thất thanh hoàn chỉnh thì phải đến khoảng giao thời cuối Thương sang Xuân Thu thì mới hình thành. Cũng có cá biệt học giả cho rằng âm giai ngũ thanh hoàn chỉnh đã tồn tại ở cuối thời đại đồ đá mới.

Từ năm 1987 đến nay, một phát hiện mới của khảo cổ rất quan trọng được các chuyên gia lịch sử âm nhạc hết sức quan tâm và phấn khởi. Theo với sự khai thác dần dần các kết quả mới đào gần đây nhất ở di chỉ thời đại đồ đá mới Vũ Dương Giả hồ tỉnh Hà Nam, người ta ý thức được rằng chương mở đầu của lịch sử âm nhạc cổ đại Trung Quốc lại sắp phải viết lại.

Bắt đầu từ năm 1983, Sở nghiên cứu văn vật tỉnh Hà Nam đã bắt đầu tiến hành đào thử ở di chỉ Giả hồ. Từ 1984 đến 1987, lại tiến hành lần lượt năm lần phát quật, nhận định đây là một di chỉ thời đại đồ đá mới có diện tích khá lớn, bảo tồn khá tốt, niên đại tương đương với thời kỳ văn hoá Bùi Lý Cương. Tin cho biết, trong di chỉ này đã phát hiện cả thấy 16 chiếc sáo xương, làm bằng xương ống chân mãnh cầm. Chúng phần nhiều đều có 7 lỗ, cũng có chiếc có 5 lỗ hoặc 6 lỗ. Có chiếc bên cạnh các lỗ tiếng còn có thể nhìn thấy những dấu vết chia đều khắc vạch trước khi khoan lỗ. Cá biệt có chỗ bên cạnh lỗ tiếng còn khoan thêm lỗ nhỏ chỉnh âm (hoặc khoan thử). Điều này chứng tỏ lúc bắt đầu chế tác, đã từng tiến hành việc tính toán tinh xác, mà sau khi chế tác xong, còn áp dụng phương pháp khoan thêm lỗ nhỏ để tiến điều chỉnh độ cao âm thanh. Đây là một thu hoạch quan trọng nữa của khảo cổ âm nhạc.

Qua trắc định niên đại bằng C14 phóng xạ, niên đại của di chỉ này cách ngày nay 7920 + 150 năm. Vì vậy, sáo xương

Giả hồ là nhạc cụ thổi sớm nhất của Trung Quốc cho đến nay đã phát hiện được. Hơn nữa, việc chế tác chúng lại tinh tế đến thế, lỗ thổi lại hoàn bị đến thế, vượt xa các nhạc cụ thời đại đồ đá mới đào tạo được đã biết trước đây, không thể không khiến người ta chăm chú theo dõi, được các chuyên gia hết sức coi trọng. Tháng 11 năm 1987, một tổ 5 người do nghiên cứu viên Hoàng Tường Bằng sở nghiên cứu âm nhạc thuộc viện nghiên cứu nghệ thuật Trung Quốc dẫn đầu, mang theo máy trắc âm tần phổ tia chớp đã tới Sở nghiên cứu văn vật tỉnh Hà Nam tiến hành khảo sát và trắc âm. Họ đã chọn được chiếc sáo hoàn chỉnh nhất, không hề có vết nứt rạn nào (kí hiệu M282: 20) trong số 16 chiếc sáo xương ấy để tiến hành thổi và trắc âm.

Căn cứ vào hình thể của chiếc sáo, họ đã áp dụng phương pháp nghiêng ra một góc 45 độ của sáo xương chìm ung hiện có để thổi dọc. Để được tự nhiên, tránh khỏi sự chủ quan điều khiển hơi bằng miệng, trước hết chưa mời các nhạc công chuyên nghiệp thổi, mà do hai người hai lần khác nhau thổi từ trên xuống và từ dưới lên, để có thể có được âm hưởng và số liệu tương đối khách quan. Họ sung sướng và kinh ngạc nhận thấy rằng, chiếc sáo xương này chẳng những chất âm khá tốt, mà còn phát âm tương đối chuẩn xác. Dây âm của sáo xương đó đo được như sau:

Tiếng ống	Lỗ 7	Lỗ 6	Lỗ 5	Lỗ 4	Lỗ 3	Lỗ 2	Lỗ 1
# F5 hoặc G5	A5	B5	C6	D6	E6	#F6	A6

Tiếng ống #F5 và G5 là sự khác nhau xảy ra trong hai lần thổi của hai người khác nhau, đều ghi lại cả để tham khảo. Trong kết cấu âm giai của sáo xương có một âm giai 6 thanh mang "nhuận" âm (b7), nó được cấu thành với tiếng ống là #F. Nếu dùng tiếng ống G, thì có thể tổ thành một "âm giai điệu chuyển hạ" xa xưa với bảy thanh đầy đủ.

Tiếng ống	Lỗ 7	Lỗ 6	Lỗ 5	Lỗ 4	Lỗ 3	Lỗ 2	Lỗ 1
Cung	Thương	Giốc	hòa	Chủy	Vũ	Biến Cung	Thương

Nếu dùng cách nói thông thường biểu thị bằng nhạc số thì âm giai trước là:

3 (tiếng ống) 5 6 b7 1 2 3 5

Âm giai sau là

1 (tiếng ống) 2 3 4 5 6 7 2

Theo tài liệu trắc âm các chiếc sáo xương khác thu được mới nhất, thì loại kết cấu âm giai thứ nhất trong sáo xương Giả hồ, có khả năng lớn nhất. Nếu nó được xác lập, thì chẳng những rất khớp với điệu Tuân Húc đời Tấn đã nói: "*Giốc thanh tại địch thể trung, cổ chi chế dã*" (*Tấn thư-Luật lịch chí*) nghĩa là: Tiếng Giốc ở giữa thân sáo, là chế độ từ xưa, mà còn nói lên rằng âm giai Thương trong lưu hành rộng rãi ở đời sau đã có cội nguồn rất xa xưa. Tài liệu quan trọng này còn chứng tỏ, ngay ở thời đại đồ đá mới bảy tám ngàn năm về trước, người Trung Quốc đã sử dụng âm giai 6 thanh mà cốt cán là 5 thanh Cung - Thương - Giốc - Chủy - Vũ,

hơn nữa cũng có khả năng đã phát minh ra âm giai 7 thanh. Ngoài ra, qua việc trắc nghiệm hai chiếc sáo đào được trong cùng một mộ thấy âm cao và kết cấu âm giai rất gần nhau, rõ ràng là dùng để hợp tấu.

Sáo Vũ Dương Giả hồ chẳng những sớm hơn rất nhiều so với sáo đào được ở ngôi mộ cổ Ô-nhĩ (Our) nổi tiếng của Mesopotamie, và cũng sớm hơn chiếc sáo hình khí mãnh làm bằng gốm thời kỳ Vương triều thứ nhất cổ Ai Cập, và hình tượng chiếc sáo rất giống sáo trúc (Na-y) A rập hậu thế khắc hoạ trên tấm hoạ trang. Sáo xương Giả hồ là một trong những nhạc khí loại sáo có niên đại sớm nhất, hình chế hoàn bị phát triển nhất đến nay được biết trên thế giới.

Phát hiện trọng đại này trên lịch sử âm nhạc thế giới, khiến chúng ta phải đánh giá lại trình độ phát triển của văn hoá âm nhạc thời đại đồ đá mới của Trung Quốc, đồng thời cũng chỉ ra phương hướng và tăng thêm niềm tin cho chúng ta tìm tòi tới ngọn nguồn văn minh âm nhạc Trung Quốc xa xưa hơn. Bởi vì, nếu như có người cho rằng đây là trang đầu của chương mở đầu lịch sử âm nhạc Trung Quốc, cho rằng âm nhạc Trung Quốc khởi nguồn từ đây, thì sáo xương Giả hồ ở Vũ Dương hình chế hoàn bị như thế, kết cấu âm giai phát triển như thế chẳng hoá ra nói lên rằng âm nhạc Trung Quốc ngay từ lúc ra đời đã hoàn thiện thành thực giống như Lão Tử trong truyền thuyết vừa cất tiếng khóc oa oa chào đời thì đã có chòm râu bạc như cước đánh dấu sự lão thành sao? Sáo xương Giả hồ phải là kết quả sự phát triển dài dằng dặc của âm nhạc Trung Quốc mới đúng.

"NHẠC THU" - Cuốn Bách khoa Toàn thư về Cổ nhạc Hoa hạ

Tấn Tự

Nhà nho xưa nay vốn coi trọng âm nhạc, Khổng Tử liệt nó vào một trong "lục nghệ, và còn nói: "Hung ở Thi, đứng vững được ở Lễ, thành công được ở Nhạc", cho rằng âm nhạc là khâu cuối cùng trong việc dạy học của ông, từ đó mới có thể hoàn thành việc học. Bởi vậy, khám phá về lý luận cũng như sự ghi chép trong lịch sử có liên quan đến âm nhạc, từ xưa đến nay, liên tục không ngừng trong những văn hiến cổ điển của Trung Quốc được cất giữ cẩn thận và trân trọng, âm nhạc cũng là một bộ phận hết sức nổi bật. Thí dụ như trong "Chính sử" các thời đại, mở đầu bằng "Sử ký" đều đã dành chương mục riêng như "Nhạc chí" (hoặc "Âm nhạc chí", "Lễ nhạc chí", "Luật lịch chí" ghi chép những sự biến đổi, những chế độ, nhạc lý về âm nhạc và cả ca từ v.v... Những thư tịch ghi chép những văn vật điển chương như *Thông điển* của Đỗ Hữu đời Đường, *Thông chí* của Trịnh Chuý đời Tống, và các thứ thư loại khác (như *Sơ học ký* đời Đường, *Thái bình học lãm* Ngọc Hải đời Tống đều có phần dành riêng ghi chép về âm nhạc, ghi chép, trích dẫn với số trang

tương xứng, cung cấp cho chúng ta những tư liệu quý báu khi nghiên cứu, tìm hiểu về sự phát triển của âm nhạc cổ đại.

Điều đáng chú ý là ở Trung Quốc, từ rất sớm, đã xuất hiện những trước tác có tính chất bách khoa toàn thư về âm nhạc. Chúng không giống như các thư loại nói chung là chỉ "sắp xếp" các tài liệu có liên quan theo thứ tự mà không bàn luận gì thêm, đằng này chúng đã bắt đầu nói rõ một cách có hệ thống những hiểu biết về nhạc lý và kỹ thuật âm nhạc. Tuy rằng chưa thể sánh kịp những cuốn bách khoa toàn thư về âm nhạc hiện nay, nhưng suy cho cùng, đó cũng là những điều ghi nhận sớm nhất và rất quý giá, là những sự sáng lập và đóng góp trong lịch sử văn hoá về âm nhạc.

Hai trăm quyển *Nhạc thư* do Trần Dương thời Bắc Tống biên soạn tức là một trước tác bách khoa về âm nhạc xuất hiện sớm nhất mà chúng ta thấy được ngày nay.

Trần Dương, người Mẫn Thanh, Phúc Kiến, tự là Phổ Chi. Những năm Thiệu Thánh thời Tống Triết tông (1094-1098) đăng đệ. Từng nhậm chức Lễ bộ thị lang. Người anh của ông là Trần Tường Đạo, từng soạn ra bộ *Lễ thư* 150 quyển được sự khích lệ và chịu ảnh hưởng của người anh, Trần Dương đã "đóng cửa" miệt mài gần 40 năm, cuối cùng đã soạn xong cuốn sách này và đến Tĩnh Quốc nguyên niên (1101) đã tiến hiến lên Tống Huy tông Triệu Cát. Nhưng không may, lại cứ bị "giữ kín một nơi, lâu mà không ai biết",

không được tiếp xúc với thế giới bên ngoài. Hơn chín mươi năm sau, Trần Kỳ thời Nam Tống, tìm thấy một bản sao lại của sách này ở nhà của Trần Dương và mới cho xuất bản lần đầu vào năm Khánh Nguyên thứ 5 (1199), lúc đó tác giả Trần Dương đã chết từ lâu, không được tận mắt nhìn thấy tác phẩm của mình được in ra như thế nào. Về sau, đến năm Nguyên Chí Chính thứ 7 (1347) đã từng in lại. Đến đời Minh, lại qua Chu Tải Dục, Trương Phổ khắc in lại hai lần, bản thường thấy hiện nay là bản Phương Tuấn khắc in lại vào năm Quang Tự thứ hai đời Thanh (1876).

Nội dung của *Nhạc thư* chia làm hai phần lớn. Phần thứ nhất là "Huấn nghĩa" từ quyển 1 đến quyển thứ 95, đã trích lục những câu chữ có liên quan đến âm nhạc trong 10 loại sách như "Lễ ký", "Chu lễ", "Nghị lễ", "Kinh thi", "Thượng thư", "Xuân thu", "Chu dịch", "Hiếu kinh", "Luận ngữ", "Mạnh Tử" v.v... và giải thích rõ từng câu từng chữ. Một trăm lẻ năm quyển sau gọi là *Nhạc đồ luận*, bàn về 12 luật, ngũ thanh, bát âm (nhạc cụ), nhạc chương, nhạc vũ, tạp nhạc, bách hý v.v... qua từng triều đại. Ba loại: nhạc cụ, ca, vũ và tạp nhạc (tạp kỹ) lại giới thiệu tường tận theo nhã bộ, hồ bộ và tục bộ. Nhạc cụ của ba bộ phận nhã, hồ, tục lại được kể riêng từng loại theo bát âm là (kim, thạch, thổ, cách, ty, trúc, bào, mộc).

Chương bài trong toàn sách có tới 1.124 mục, về âm nhạc cũ mới, trong nước và nước ngoài, lúc đó hầu như không có

gì không nói đến ở trong đó, đã làm một cuộc tổng kết đối với nền âm nhạc hơn 2.000 năm của Trung Quốc. Trần Dương rất chú ý đến việc khảo chứng qua lịch sử, có rất nhiều nội dung còn tiến hành điều tra nghiên cứu và thu thập những tài liệu có giá trị hàng đầu. Thí dụ: Mục "trống đồng", đã nhắc đến vật thực, được cất giấu ở nơi cung cấm. Đối với nhạc dân gian và nhạc ngoại lai, Trần Dương không tỏ ra tẩy chay một cách quyết liệt, ngược lại, còn ghi chép tiếp nhận rất rộng rãi. Ví như về ba loại trống được dùng rộng rãi trong dân gian (trống dẫu, trống quắc, trống hoà) đều lần lượt chỉ dẫn rất rõ ràng, ghi lại cả cách dùng từng loại trống. Có người vì thấy ông thu thập rộng rãi âm nhạc dân gian và ngoại lai nên đã cười ông làm thứ "tạp nham", kỳ thực đó chính là những phần rất có giá trị của *Nhạc thư*.

Bộ sách này, ngoài những từ ngữ để diễn tả, còn kèm theo 540 hình vẽ minh hoạ. Phần nhạc cụ phần lớn đều có kèm theo hình vẽ. Nguồn gốc những hình vẽ này là từ những sách nhạc đời Đường, đời Tống, đến nay đã thất lạc hết như *Đường nhạc đồ*, *Nhạc pháp đồ*, *Luật thư nhạc đồ*, *Đại Chu chính nhạc* v.v... Những tư liệu đó chính đã qua sự ghi chép của Trần Dương vào trong *Nhạc thư* mà đã được lưu giữ đến ngày nay, trở nên hết sức quý giá.

Nhạc thư cũng có những chỗ thiếu sót, thí dụ không ghi chép các khúc phổ, vì thế nên người sau "muốn tìm cái gì gọi là thanh của nó" đều không thể được" (Thế nhưng các

trước tác bách khoa về âm nhạc sau này, không phải cuốn nào cũng đều ghi được khúc phổ hết). Ngoài ra, Trần Dương có tư tưởng nệ cổ rất đậm đà, như ông định chủ trương bỏ "tiếng tứ thanh" (chỉ lấy 12 bán âm của một bát độ mà bỏ đi bốn bán âm từ bát độ trở lên) và "nhị biến" (biến cung, biến vi) những cái đó rõ ràng sẽ hạn chế sức diễn đạt của âm nhạc. Những hình minh hoạ, có tấm rất không chính xác, thậm chí "nghĩ thế nào vẽ thế ấy". Như "cái đàn không hấu"⁽¹⁾ nằm" mà lại vẽ ra đặt nằm ngang là sai.

Sự ra đời của *Nhạc thư* với hình thức bách khoa toàn thư về âm nhạc, đã phản ánh lên sự phát triển về sử học âm nhạc của Trung Quốc ở thời kỳ đó. Nếu đem so sánh, thì những vấn đề hiển tương tự như vậy ở phương Tây xuất hiện muộn hơn rất nhiều năm. Một cuốn từ hội về thuật ngữ âm nhạc đầu tiên của phương Tây do một người Itali là Joan net - Tinctoriés biên soạn, mãi năm 1495 mới xuất bản, cả sách có 15 trang chẳng những nội dung và hình thức, không thể nào so với *Nhạc thư* được mà về thời gian cũng muộn hơn cả 400 năm, còn bách khoa toàn thư về âm nhạc, mãi đến nửa đầu của thế kỷ 18 mới xuất hiện, như *Từ điển âm nhạc* của J. J. Rutzô, *Bàn về âm nhạc xưa và nay* của J.B de La Bots, cũng như *Từ điển âm nhạc* của J.G Wather người Đức (xuất bản năm 1732) giá trị của *Nhạc thư* của Trần

(1) Một loại nhạc cụ gồm 24 dây, gần giống một loại nhạc cụ cổ gọi là đàn sđl.

Dương trong lịch sử văn hoá âm nhạc thế giới là hết sức nổi bật.

Lại còn có những tài liệu khác nói rõ rằng trước *Nhạc thư* của Trần Dương, chẳng những đã xuất hiện nhiều loại sách có ghi chép nhiều văn hiến sử liệu về âm nhạc rất phong phú, những thư tịch bách khoa âm nhạc giống như *Nhạc thư*, chuyên môn thu thập tài liệu mọi mặt về âm nhạc và kèm hình vẽ để diễn tả rõ thêm một cách hệ thống... cũng lác đác xuất hiện. Thí dụ Từ Cảnh An từng nhậm chức hiệp luật lang (quan về âm nhạc) cuối đời Đường đã từng soạn thảo ra *Tân soạn nhạc thư* (hay còn gọi là *Lịch đại nhạc nghi*) gồm 30 quyển. "Từ quyển 1 đến 10 bàn về thanh, luật, khí, phổ; từ quyển 11 đến 30 bàn về nghi thức tế nhạc. Trong đó, phần bàn về thanh luật khí phổ lại chia ra lần lượt bàn về "Luật lẫn tương sinh", "Thanh âm thành nhạc", "Ngũ âm tuyền cung", "Lịch đại nhạc danh", "Nhã, tục nhị bộ", "Bát bộ nhạc khí", "Ca vũ phục sức", "Tứ huyền thiết nhạc", "Tế tự nhạc tiết" và "Nhạc chương văn phổ". Một phần lớn sau đó là nói về nghi thức âm nhạc tế tự ở các đền miếu. Rất tiếc rằng sách này nay đã mất, chỉ còn phần mục lục xem *Trung hưng thư mục* (phần trích dẫn của *Ngọc hải tập* thứ 105). Ngoài ra còn có những bài văn lễ tế xem những phần đã dẫn của *Ngọc hải* hay *Nhạc thư* của Trần Dương, những tài liệu đó cũng quý giá trong việc bổ sung những điều chưa đủ.

Khoảng những năm Hiển Đức nhà Chu (955-960) Đâu Nghiêm soạn ra *Đại Chu chính nhạc* 84 quyển, trong sách đó của Đâu Nghiêm đã từng bàn kỹ về nhạc danh, nhạc nghi, nhạc nghi, nhạc âm, nhạc đồ, nhạc chương, nhạc khí, nhạc khúc và di nhạc từng thời đại, thứ gì cũng có nói đến. Ngoài ra còn *Tân khúc phổ tam thập lục quyển*, hợp lại thành 120 quyển, 12 tập. Đến đời Tống, theo sự ghi chép trong *Trung hưng thư mục* thì "Sách ngày nay 84 quyển vẫn còn, khúc phổ chỉ có bốn quyển là Hoàng Chung, Đại Lã, còn lại đều thiếu mất", tức là đang còn 88 quyển. Những sách ấy chẳng những bản bạc tương đối toàn diện mà còn có cả nhạc phổ, rất tiếc là đã không giữ được, không nghiên cứu nó tới cùng được. Nhưng từ những tài liệu này thấy rằng, sự xuất hiện *Nhạc thư* của Trần Dương hoàn toàn không phải ngẫu nhiên, đó là kết quả tất nhiên của sự tích lũy về văn hiến âm nhạc từ Đường, Tống trở về sau.

Sớm hơn nữa, còn có *Tân nhạc thư* 12 quyển của Trương Văn Thu thời đầu nhà Đường, *Nhạc kinh* của Lý Huyền Sở gồm ba mươi quyển; *Nhạc thư yếu lục* mười quyển soạn thời Võ Tắc Thiên (Nhật Bản đang còn giữ được ba quyển 5, 6, 7), xem *Kinh tịch chí* của *Tân Đường thư* và *Cựu Đường thư*. Xét về số quyển, đều có nội dung khá phong phú, có thể đứng hàng đầu với *Nhạc thư* về mặt biên lục, sắp xếp, phân quyển (có liên quan đến phân loại). Về việc này, còn cần phải đi sâu nghiên cứu thêm.

ÂM THANH THỊNH ĐƯỜNG: Một trang sáng ngời của Âm nhạc Thế giới

Tán Tự

Tục nhạc mà thời nhà Tuỳ, nhà Đường rất được các bậc quý thích trong cung đình yêu thích, là một loại âm nhạc ca múa mang tính nghệ thuật để mọi người vui chơi thưởng thức, khác với *Nhã nhạc* là thứ âm nhạc có tính nghi thức trong các hoạt động tế lễ ở giao, miếu; Vì nó được dùng rộng rãi trong trường hợp tiệc tùng của các quý thích nơi cung đình nên nó còn được gọi là nhạc Yên hay nhạc Yến.

Sự phát triển của âm nhạc cổ đại Trung Quốc, đại thể có thể chia ra làm hai giai đoạn lớn tức là giai đoạn từ Tiên Tần đến Đường, Ngũ đại, lấy nhạc ca múa làm đại biểu, và giai đoạn Tống, Nguyên cho đến Minh, Thanh, lấy âm nhạc hý khúc làm đại biểu. Đỉnh cao đầu tiên của thời kỳ nhạc vũ là nhạc kim thạch của thời Tiên Tần; còn nhạc vũ thời Tuỳ Đường lại là một đỉnh cao khác. "*Tục nhạc* " Tuỳ, Đường phồn thịnh một thời, là sự kết tinh của sự phát triển nhạc vũ từ Tần Hán trở về sau, là sự đại biểu tập trung của nhạc ca vũ đương thời, ảnh hưởng của nó rộng ra tới bốn phía

láng giếng, đã viết nên những trang vẻ vang cho nền âm nhạc cổ đại Trung Quốc.

Triều nhà Tùy đã chấm dứt cục diện cát cứ chia rẽ lâu hàng trăm năm và thống nhất lại Trung Quốc. Nhà Đường vươn dậy tiếp nhà Tùy, là một thời đại lớn lao mà xã hội phong kiến Trung Quốc phát triển cao độ. Trong khoảng thời gian hơn 100 năm từ đầu đời Đường đến những năm Khai Nguyên, Thiên Bảo (năm 618 đến năm 755 xã hội phồn vinh và ổn định chưa bao giờ thấy, thế nước lớn mạnh, văn hoá, nghệ thuật phát triển đầy đủ. Sự phát triển và thịnh vượng của "*Tục nhạc*" cũng có một điều kiện xã hội rất tốt đẹp.

Đối với dòng âm nhạc truyền thống của dân tộc Hán được phát triển liên tục từ Hán, Ngụy, Lục triều như nhạc Thanh Thương v.v. .. cũng như dòng nhạc các dân tộc ít người và nhạc nước ngoài, theo đà chan hoà, giao lưu của các dân tộc phía Bắc đã từ các hướng Bắc, Tây, Nam không ngừng tràn vào Trung Quốc... Cung đình Tùy, Đường đã áp dụng thái độ tiếp thu rộng rãi. Nhất là những người say mê nghệ thuật nhạc, vũ như Tùy Dạng đế (Dương Quảng) và Đường Huyền tông (Lý Long Cơ) v.v... đã lần lượt đề xướng và đôn đốc đẩy mạnh, dòng nhạc múa Tùy, Đường muôn màu muôn vẻ, lấy "*Tục nhạc*" cung đình làm trung tâm như hổ mọc thêm cánh, phát triển vô cùng rầm rộ.

Ngay từ đầu nhà Tùy, Tùy Văn đế đã rất coi trọng việc xây dựng lễ, nhạc, thành lập nên cơ cấu âm nhạc cung đình.

Sau khi dẹp Trần và giành được nền âm nhạc cũ của Tống, Tề (âm nhạc truyền thống phương Nam) đã từng lập ra Thanh Thương tự trong Thái Thường tự (cơ cấu âm nhạc) để tiến hành quản lý. Lại đặt ra "Thất bộ nhạc" rất nổi tiếng, tức là quốc kỹ (nhạc Tây Lương), Thanh Thương kỹ, Cao Ly kỹ, Thiên Trúc kỹ, An quốc kỹ, Quy Từ kỹ, Văn Khang kỹ. Ngoài ra, còn pha lẫn cả các "kỹ" khác của Sơ Lặc, Phù Nam, Khang Quốc, Bách Tế, Đột Quyết, Tân La, Lâu Quốc v.v... và bốn dòng múa lớn là Ty Đạc Càn Phật.

Tuỳ Dạng để lại thích xa hoa, thường tập trung rất nhiều nhạc công ở Thái Thường tự, lại sửa thất bộ nhạc thành cửu bộ, tức là Thanh nhạc, Tây kinh, Quy từ, Thiên trúc, Khang quốc, Sơ Lặc, An quốc, Cao Ly, Lễ Tất. Mỗi bộ âm nhạc đều có xuất xứ khác nhau, nhạc cụ, quần áo, đạo cụ, nhạc khúc đều không giống nhau, thể chế lại càng trọn vẹn. Ở cung đình thường xuyên tổ chức những buổi biểu diễn rất hào hoa. Năm Đại Nghiệp thứ 2 (năm 606) nhân dịp chiêu đãi Nhiệm Cán của Đột Quyết đến triều đình và cũng muốn khoe thế mạnh của đất nước, Dạng đế đã cho tập hợp tất cả nhạc công ở bốn phương về Lạc Dương tổ chức một buổi biểu diễn tấu với quy mô rất lớn. Về sau, cứ đến tháng giêng lại hội diễn một lần, chỉ riêng những người ca múa tập hợp về, đã có tới gần ba mươi ngàn người, biểu diễn từ chiều tới sáng. Năm Đại Nghiệp thứ 6 (năm 610), các nước đến tiến cống, chúc mừng, Dạng đế lại tổ chức diễn Bách hý ở Thiên Tân, tiếng nhạc, tiếng trống, tiếng phách vang xa đến hàng

muội dặm, người tham gia tấu nhạc tới con số gần hai chục ngàn, về sau hàng năm bỗng trở thành lệ, mới hay lúc này âm nhạc cực thịnh đến chừng nào.

Thời Thái tông đầu nhà Đường, trong cung thường có những buổi biểu diễn ca nhạc với quy mô lớn. Thí dụ như buổi biểu diễn *Phá Trần nhạc*, ca ngợi võ công của mình, nhà vua cho tổ chức riêng người múa đã tới con số 120, hoà tấu trống lớn với nhạc Quy từ "tiếng vang trăm dặm, rung động núi rừng". Cơ cấu âm nhạc cung đình đời Đường rất công kênh, quy mô to lớn, ngoài Đại nhạc thự ở Thái Thường tự (có cả nhã nhạc và tục nhạc) nhạc kèn (đội kèn trống nghi lễ) còn lập ra trường dạy múa nhạc gọi là "Giáo phường", do cung đình trực tiếp nắm giữ. Đến đời Đường Huyền tông, số nhạc công ở Đại nhạc thự và nhạc kèn có tới gần một vạn người, ngoài ra còn mở ra năm nơi dạy nhạc múa ở trong và ngoài thành. "Nội giáo phường" là trường ở trong cung, "Ngoại giáo phường" ở hai nơi là Tây Kinh và Trường An, hai nơi nữa ở Đông Kinh và Lạc Dương. Thành viên của các trường này có nam, có nữ, có người đảm nhiệm ca múa, có người đảm nhiệm tân nhạc. Đường Huyền tông còn chọn lựa những nam nữ nhạc công tương đối có trình độ, thân chinh dạy ở "Lê Viên" (vườn Lê), trong khi diễn tấu nếu có sai sót gì, Huyền Tông có thể phát hiện ra và chỉ ra cho họ biết đồng thời uốn nắn cụ thể. Những nhạc công đó sau này được gọi bằng cái tên là "đệ tử vườn Lê của Hoàng đế". Ở Lê Viên

có tới ba trăm nhạc công; ngoài ra còn có hàng trăm cung nữ; những người được huấn luyện ở Nghi Xuân Bắc viện, cũng được coi là "đệ tử vườn Lê". Trong Lê Viên còn có một ban nhạc gồm những thiếu niên từ 15 tuổi trở xuống gọi là "tiểu bộ âm thanh", họ cũng có trình độ nghệ thuật tương đối cao. Về việc huấn luyện và sát hạch đối với các nghệ nhân, nhà Đường cũng có những chế độ rất chặt chẽ. Trong số những nghệ nhân chuyên nghiệp đông tới hàng vạn người đã nổi bật lên những nhà âm nhạc lỗi lạc, có người giỏi về ca hát như Hứa Hoà Tử (Vĩnh Tân), Lý Quy Niên, Mễ Gia Vinh v.v..., có người lại có sở trường về biểu diễn nhạc cụ lần lượt xuất hiện nhiều nhân tài như danh thủ đàn tỳ bà Tào Diệu Đạt, Hạ Hoài Chí, Khang Côn Luân, Tào Cương v.v... Nghệ nhân nổi tiếng về đàn ngũ huyền như Bùi Thần Phù, danh thủ về thổi sáo như Lý Mô . Các nghệ nhân ở cung đình trừ một số người chuyên môn đi vào kèn trống, nhã nhạc và tán nhạc ra, phần lớn đều đi theo tục nhạc. Đường Huyền tông rất tinh thông âm nhạc, rất sở trường về chơi trống Kiệt ⁽¹⁾ nhất là rất say mê thú âm nhạc gọi là "Pháp khúc", có phong cách "Tục nhạc", nhẹ nhàng và mang màu sắc Đạo giáo, đó là một phần tinh xảo và tươi đẹp nhất trong những đại khúc âm nhạc đời Đường, là tinh hoa của

(1). Một dân tộc ít người thời cổ ở mạn Bắc Trung quốc

dòng tặc nhạc. "Pháp bộ" trong Lê Viên là một cơ cấu tổ chức chuyên làm việc dạy về "Pháp khúc".

Âm nhạc đầu đời Đường cũng từng tiếp tục dùng "cửu bộ nhạc" của đời Tùy. Năm Trinh Quán thứ 16 đời Đường Thái tông (năm 642) đổi thành "thập bộ nhạc" (còn gọi là "thập bộ kỹ"), tức là thêm phần nhạc Cao xương, và lấy phần "Yến nhạc" mới được sáng tác cách đó không lâu (gồm bốn điệu múa Cảnh vân, Phá trận, Khánh thiện, Thừa thiên) để thay thế cho Văn Khang kỹ (Lễ tất) liệt vào bộ thứ nhất.

"Thập bộ nhạc" nói chung dành để diễn tấu ở điện đình trong trường hợp mừng lập Thái tử, chiêu đãi sứ thần ngoại quốc và đón các vị cao tăng từ nước ngoài trở về, mở những buổi tiệc lớn, cũng có trường hợp diễn để ban cúng ở các chùa chiền, trong các bữa tiệc ở tư thất các quý thích hoặc cả ở bên ngoài cung đình. Thập bộ nhạc bắt đầu từ bộ đầu tiên là "Yến nhạc" rồi diễn lần lượt từ đầu đến cuối. Quy mô của nó rất lớn và màu sắc lại phong phú, có mang theo nét đặc sắc của dân tộc và đặc điểm của địa phương ở mức độ khác nhau.

Cùng đi với thập bộ nhạc, còn dần dần hình thành một loại chế độ "Lập bộ kỹ" (đứng) và "Toạ bộ kỹ" (ngồi) phân biệt theo phương thức diễn tấu và tiết mục khác nhau khi biểu diễn. Cả hai thứ đều là âm nhạc ca múa. Lập bộ kỹ (đứng) diễn ở ngoài trời (sân, quảng trường) quy mô diễn xuất lớn, cảnh tượng hùng vĩ. Người múa đông tới 180 người,

ít cũng phải 64 người. Toạ bộ kỹ (ngồi) thì diễn trong nhà, quy mô nhỏ, người múa ít thì 3 người, nhiều mới đến 12 người. Phong cách hai chế độ biểu diễn này cũng không giống nhau: nhạc ngoài trời phần lớn là trống, tiêu, sáo; trong nhà hay dùng khèn bè và hát. Ngoài trời thì vang động ồn ã, trong nhà thì thanh nhã dịu dàng, về kỹ xảo biểu diễn xem ra phần biểu diễn trong nhà vẫn cao siêu hơn. Lập bộ kỹ (đứng) thì nhạc khúc gồm tám bộ, toạ bộ kỹ (ngồi) chỉ có 6 bộ. Tên các nhạc khúc như sau:

Lập bộ kỹ (đứng - 8 khúc) Toạ bộ kỹ (ngồi - 6 khúc)

- | | |
|--------------------------|--|
| 1 - "An nhạc" | 1 - "Yến nhạc"(gồm 4 khúc
Cảnh vân, Khánh thiện,
Phá trận, Thừa thiên) |
| 2 - "Thái bình nhạc" | |
| 3 - "Phá trận nhạc" | |
| 4 - "Khánh thiện nhạc" | 2 - "Trường thọ nhạc" |
| 5 - "Đại định nhạc" | 3 - "Thiên Thụ nhạc" |
| 6 - "Thượng nguyên nhạc" | 4 - "Điếu ca vạn tuế nhạc" |
| 7 - "Thánh thọ nhạc" | 5 - "Long trì nhạc" |
| 8 - "Quang thánh nhạc" | 6 - "Tiểu phá trận nhạc" |

Khi biểu diễn những phần trên không giống như "Thập bộ kỹ" nghĩa là bắt đầu từ kỹ thứ nhất rồi lần lượt từ đầu đến cuối, mà có thể tùy theo sự cần thiết biểu diễn một khúc nào trong đó. Âm nhạc của nó tuy rằng có thể dùng nhạc

Quy Từ hoặc nhạc Tây Lương, nhưng nội dung thì hầu hết là ca ngợi võ công văn đức của từng triều đại. Việc phân biệt trong nhà ngoài trời cũng phỏng theo nhã nhạc mà làm, cho nên chúng cũng có tính chất nghi thức nhất định.

Từ sự biến đổi về tổ chức và sự cấu thành nhạc khúc của nhạc cử bộ, thập bộ của lối biểu diễn ngồi đứng, có thể nhìn ra một khía cạnh là từ đời Đường trở đi, âm nhạc ngoại lai dần dần được hấp thụ và hoà trộn thế nào. Nhiều nhạc khúc trong cử bộ nhạc vẫn còn dùng tên theo âm dịch tiếng nước ngoài, thí dụ "san san mô ni" trong nhạc Quy Từ, như "chuy và ti" (cư hoà đế) trong nhạc An Quốc, mà bộ kỹ toạ, lập (đứng, ngồi) lại dùng tên khúc nhạc diễn tấu biên soạn lại trong nhạc Quy Từ v.v... của nước ngoài và đồng thời dùng hình thức diễn tấu trong nhà, ngoài trời của kiểu nhã nhạc. Cuối thời kỳ "Khai Nguyên", "Hỗ bộ" được nâng lên thành bộ diễn trong nhà, và đến năm Thiên Bảo thứ 13 (năm 754) Đường Huyền tông đã hạ lệnh để Hỗ bộ kết hợp với pháp khúc đạo diệu và cho công diễn ở Thái nhạc thự, công bố tên diệu mới và sự thay đổi tên của hàng trăm nhạc khúc, chủ yếu là đổi tên nhạc ngoại lai bằng Hồ ngữ thành tên nhạc khúc mới mang màu sắc Đạo giáo. Điều đó đã đánh dấu một bước mới về sự hoà trộn giữa Hồ nhạc với âm nhạc truyền thống nội địa, đã đến mức mật thiết không còn ranh giới nữa.

Thành tựu huy hoàng nổi bật nhất của âm nhạc ca vũ đời Đường là ca vũ khúc nhiều đoạn cỡ lớn "Đại khúc". Nó đã tổng hợp ba thứ: nhạc cụ, thanh nhạc và vũ đạo biểu diễn liên tục trong một tiết mục nguyên vẹn. Kết cấu của nó đại để gồm có tản tự (phần dẫn đầu bằng độc tấu, luân tấu, hợp tấu nhạc cụ với tiết tấu tự do), trung tự (còn gọi là phách tự, ca đầu, tiết tấu cố định, chậm chạp, ca hát là chính, có múa hoặc không có múa), phá (hoặc vũ biên, tiết tấu từ tản mạn chuyển sang dồn dập cho đến nhanh và múa là chính). Trong mỗi bộ phận lại bao gồm một số đoạn nhạc. Đời Đường có rất nhiều đại khúc, như "Lục yêu", "Lục huyền", "Lượng châu", "Lương châu", "Doãn châu", "Giá kỹ" v.v... đến ngày nay, theo thống kê cũng còn tới trên một trăm khúc. Trong đó, nhạc cụ của khúc điệu gần với thanh nhạc của dân tộc Hán, "Pháp khúc" tương đối u nhã có tính nghệ thuật khá cao, những khúc nổi tiếng như "Nghê thường vũ y", "Xích bạch đào lý hoa" chính là những tác phẩm tiêu biểu của đại khúc kiểu pháp khúc. Trong bài thơ "Nghê Thường", Bạch Cư Dị viết: *"Thiên ca vạn vũ bất khả số. Tự trung tối ái 'Nghê Thường vũ' "* (Ngàn bài ca, vạn điệu múa không đếm hết, nhưng suy cho cùng chỉ có điệu múa "Nghê Thường" là đáng yêu nhất) điều đó nói lên sự yêu chuộng từ đáy lòng của người đương thời với nhạc khúc này. Nhạc khúc này hoàn thành từ trên nền móng thập nhị biên của khúc nhạc "Bà La Môn" vốn mang sẵn màu sắc âm nhạc ngoại lai do Tây Lương tiến cống, thêm vào đó phần "Tán tự" rất độc đáo

trong đại khúc của dân tộc Hán (tương truyền do Đường Huyền Tông sáng tác). Đó là tác phẩm âm nhạc có tính đại biểu của các tác phẩm âm nhạc có tiếng nhất ở đời nhà Đường.

Những tác phẩm đại khúc khác nhau, thì phần âm nhạc, khúc điệu, nhạc khí, ca hát... của nó cũng có những điểm không giống nhau, về vũ đạo cũng có sự phân biệt khác nhau giữa "múa khoẻ" bằng động tác nhanh và "múa mềm" dẻo dăng, trữ tình. "Giá kỹ" và "Lục yêu" chính là những ví dụ cụ thể của múa khoẻ và múa mềm.

Nhạc khí của đời nhà Đường thì vô cùng phong phú, số nhạc khí đã dùng có tới trên 300 loại, nhạc khí có tính tiêu biểu của tục nhạc, có tì bà, không hầu, pí le, trống Kiệt, khèn bè, tiêu sáo v.v... những nhà biểu diễn nổi tiếng cũng luôn luôn xuất hiện, họ đã làm phong phú hơn và phát triển thêm danh mục các nhạc khúc nhạc khí và kỹ xảo diễn tấu, là một cao trào nữa trong sự phát triển nhạc khí cổ đại Trung Quốc.

"Tục nhạc" cung đình được phát triển cao độ, qua sự mô phỏng bắt chước của các tầng lớp xã hội, qua việc các nghệ nhân của các giáo phường đến các nhà quyền quý hiến nghệ, và những hoạt động ca múa theo thường lệ bên ngoài cung đình, làm cho yến nhạc được lưu truyền rộng rãi trong xã hội, tạo nên một dòng chảy cho nền âm nhạc Tùy, Đường. Hơn thế, cho mãi đến thời Ngũ đại, Lương Tống, nhạc cung đình, giáo phường cũng vẫn còn tiếp diễn, chỉ có điều qui

mô, mức độ không thể nào bì kịp với đời Đường mà thôi; Nhưng cũng với những khúc nghệ mới hoặc các bộ môn như nghệ thuật hát nói vẫn để lại những ảnh hưởng sâu sắc.

Ảnh hưởng "Tục nhạc" Tùy Đường, cũng bức xạ sang nước ngoài, trước hết là các nước châu Á. Thí dụ Nhật Bản đã có những lưu học sinh như Cát-bị-chân-bị v.v... đã học tập và mang về nước mình nhạc khúc, nhạc khí, nhạc thư của Trung Quốc. Cũng có những người Trung Quốc giỏi diễn tấu nhạc Đường đã làm nhạc công ở Nhật. "Tục nhạc" Tùy Đường vốn có ý nghĩa rất lớn lao trong việc phát triển văn hoá âm nhạc hồi Trung thế kỷ ở Nhật Bản. Theo sự nghiên cứu của các học giả Nhật, số khúc điệu "Tục nhạc" của Trung Quốc truyền sang Nhật Bản kể tới trên 100 và cho đến nay, Đường "Tục nhạc" cũng có ảnh hưởng rất lớn ở Triều Tiên, đến đầu thế kỷ 12, âm nhạc Triều Tiên vẫn còn khái niệm phân biệt giữa *Hương nhạc* và "Đường nhạc" và Đường nhạc đều dùng nhạc khí Trung Quốc. Đến nay ở Triều Tiên vẫn lưu giữ những khúc nhạc như "Xuân Oanh chuyển", "Đường đại khúc" v.v...

TÂN PHÁP MẬT SUẤT . Một đóng góp lớn vào luật nhạc học của âm nhạc thế giới

Tân Tự

Chu Tải Dục đời Minh Vương Tử (tự Bá Cẩn, hiệu Câu, người Khúc Sơn) là một cây đại thụ về khoa học và văn học nghệ thuật đời nhà Minh ở Trung Quốc. Ông có một học vấn sâu rộng, lại nhiều tài nghệ, bác sĩ Lý Uớc Sắt, chuyên gia nổi tiếng về lịch sử khoa học kỹ thuật Trung Quốc, đã từng ca ngợi ông là "Người của thời đại văn nghệ phục hưng". Ông không để ý đến gì đến địa vị và sự hưởng thụ của con cháu Trịnh Vương chịu sống đạm bạc trong áo cơm chung đỉnh và sự giàu sang phú quý, "một mình một chốn", mười chín năm trời chuyên đi sâu vào học vấn. Qua nhiều bước gian nan, ông đã lần lượt chiếm hết đỉnh cao này tới đỉnh cao khác của khoa học kỹ thuật và có những đóng góp lớn lao về nhiều mặt, mà một trong những đóng góp lớn lao đó là sáng tạo ra "*Tân pháp mật suất*" trong luật nhạc học về âm nhạc.

Sự ra đời của *Tân pháp mật suất* đã giải quyết triệt để mọi mâu thuẫn của vấn đề "tuyển cung" trong việc khám phá mười hai luật từ thời Tiên Tần trở đi trong lịch sử luật nhạc Trung Quốc, hơn nữa, lý luận số học về mười hai luật

bình quân xuất hiện sớm nhất trong lịch sử văn hoá nhân loại, đã mãi mãi để lại tên tuổi sáng ngời trong sử sách.

Nhạc luật học cổ truyền của Trung Quốc có truyền thống rất lâu đời. Nếu không kể lại theo sự tính toán trong các sử liệu văn hiến, mà chỉ tính toán theo những căn cứ của hệ thống lý luận đang còn tồn tại thể hiện rõ trên các hiện vật khảo cổ, cũng đã có một lịch sử khoảng 3.000 năm.

Ngay từ thời Xuân Thu, luật học của Trung Quốc đã được đặt nền móng lý luận một cách rất hệ thống. Mà "Tuyển cung chuyển diệu" và cách tính toán luật học, lại là một trong những vấn đề quan trọng mà từ thời Tiên Tần trở đi, nhạc luật học luôn ra công khám phá. Cái gọi là "Tuyển cung chuyển diệu" là chỉ sự chuyển đổi của "cung" (điệu cao) và "điệu" (điệu thức) trong hệ thống cung diệu nhất định. Lấy mười hai luật như Hoàng Chung, Đại Lã, Thái Tộc, Hiệp Chung v.v... (gần như 12 bán âm để xác định độ cao âm thanh ngày nay) lần lượt làm cung âm, sau đó tạo nên những âm giai gồm 5 âm hoặc 7 âm có diệu cao khác nhau, đó tức là "Tuyển cung" hay "Tuyển tương vi cung". Mà mười hai luật, thì ngoài những chủ âm có thể luân lưu làm cung diệu thức, còn có thể luân lưu làm chủ âm cho các loại diệu thức thương, giốc, chuyển, vũ, đó chính là sự "chuyển diệu".

Nếu dùng piano, đàn ác-coóc -đê-ông, đàn điện tử v.v... có thể giúp ta hiểu thêm vấn đề tuyển cung chuyển diệu. Những nhạc cụ này, trong một bát độ, có 12 phím đen, trắng,

đó tức là 12 bán âm, lấy bất kỳ một phím nào trong đó làm âm chủ, đều có thể diễn tấu được âm giai của điệu đó. Mặt khác, bất kể phím nào cũng có thể làm âm chủ của bất kỳ một điệu thức nào khác ngoài cung điệu thức, xây dựng nên bất kỳ điệu thức nào ngoài cung điệu thức. Bởi vậy, chỉ cần học thuộc 12 bán âm trong một bát độ là có thể diễn tấu được bất kỳ khúc điệu nào, đàn được ra bất cứ âm nào trong nhạc phổ. Đúng là có thể nói biến đổi đến vạn lần cũng không rời cái gốc.

Thế nhưng các nhạc cụ như piano v.v... sở dĩ có thể diễn tấu bất kể điệu cao, bất kể điệu thức nào một cách thoải mái và nhanh nhạy như thế, còn bởi vì nó đã dùng những quy định của luật 12 bình quân, tức là âm trình của một bát độ, chia đều ra thành 12 bán âm có khoảng cách đều nhau, tức là 12 âm phím có khoảng cách đều nhau.

Nói như thế, luật bình quân 12, hầu như chẳng có gì phức tạp, "phát minh" ra luật bình quân chẳng qua cũng là chuyện đơn giản thế thôi. Thực ra, không phải thế. Nguyên tắc và sự tính toán của luật bình quân 12 chẳng hề giản đơn chút nào, các nhà nhạc luật học Trung Quốc và nước ngoài đã từng suy nghĩ, khám phá hàng mấy ngàn năm, lại qua việc mây mù bao nhiêu năm trong thực tiễn, mãi đến khi Chu Tải Dục lần đầu tiên đưa ra phương pháp tính toán khoa học về *Tân pháp mật suất*, mới thực hiện được mong ước từ lâu.

Luật bình quân 12 là một sự "quy định về luật" (luật chế) (một hệ thống một loạt các cao độ nhạc âm quy định theo phương pháp số học trên cơ sở một âm trình nhất định), nó là một loại "luật nhân tạo", tức là một loại luật chế khác hẳn với luật chế dựa vào âm trình tự nhiên (luật tự nhiên), bởi rất ít dựa vào âm trình tự nhiên.

Những luật chế khác nhau quyết định bởi phương pháp sinh luật khác nhau, mà phép tắc sinh luật lại liên quan tới âm trình và cách tính toán đã được chọn lựa. Người xưa lý giải và tính toán âm trình qua quan hệ tỷ lệ về trường độ của thể phát âm (nhạc cụ hơi và nhạc cụ dây) cho nên tỷ lệ trường độ dùng trong cách sinh luật của bất kỳ một dân tộc nào thời xưa cũng đều là những con số chẵn, nó phù hợp với quan hệ âm trình của âm tự nhiên chiếm ưu thế trong âm gốc và âm phẩm của nhạc âm.

Luật chế được vận dụng sớm nhất trong thực tiễn âm nhạc truyền thống của Trung Quốc là luật tự nhiên "Thuần luật", mà trong tính toán lý thuyết, thì lại là một thứ "Luật tam phân tổn ích" giản ước đi. Chúng đều là luật bất bình quân, như thế sẽ gây khó khăn cho việc tuyển cung chuyển điệu.

Luật tam phân tổn ích cũng còn gọi là luật ngũ độ tương sinh, thấy sớm nhất ở "*Quần Tử - Địa viên thiên*". Nó xuất phát từ một luật nào đó, cứ cách mỗi năm độ (năm độ thuần) thì sinh một luật, nối nhau tương sinh, ra được các luật khác.

Nếu khi sinh luật theo trường độ hơi hay trường độ dây với một tiêu chuẩn nào đó, nếu lấy trường độ vốn có chia đều ra làm ba rồi trừ đi một (gọi là tam phân tổn nhất) tức là âm năm độ (năm độ thuần) bên trên âm tiêu chuẩn; Nếu tăng trường độ dây lên một phần ba (gọi là tam phân ích nhất) thì sẽ được âm bốn độ ở phía dưới âm vốn có (thuần tứ độ, tức là sự chuyển vị của năm độ trên) sử dụng thay đổi hai cách "tổn, ích" sẽ xoay vần sinh ra các luật.

Tuy nhiên giữa 12 luật xuất phát từ Hoàng Chung luật, dưới sinh (năm độ thuần) năm lần, trên sinh (cầu thuần tứ) 6 lần mà có được lại chia ra làm đại bán âm và tiểu bán âm, nét trong hình vẽ là đại bán âm, cách nhau 114 âm phần (luật bình quân bán âm đều là 100 âm phần) nét V trong hình vẽ là tiểu bán âm, chỉ có khoảng cách 90 âm phần. Trọng Lã nếu có tái sinh lại Hoàng Chung thì sai lệch so với gốc của Hoàng Chung 24 âm phần (còn gọi là âm sai lớn nhất), như thế muốn "12 luật quay đi rồi trở lại từ đầu" *Tuyển tương vi cung* thì sẽ gặp một trở ngại lớn.

Ngay từ đời Tiên Tần trở đi, các nhà nhạc luật học của Trung Quốc đã từng phải vắt óc đưa ra đủ các phương án để tu sửa, bổ sung vấn đề này. Có người thì dùng phương pháp chia ba thêm bớt một với thuần luật tam độ để mong sinh ra sự cải chính, biến đổi các luật. Kinh Phòng thời Tây Hán lại dựa vào cách chia ba rồi thêm bớt liên tục sinh ra "60 luật" thông qua sự cộng dồn của sai số đạt tới khả năng

biến đổi của âm luật (như ở âm sai lớn nhất, nếu như "e" sinh ra bốn lần, đã gần kề với âm "f" nguyên vị, có thể biến đổi được). Đến thời Nam Bắc Triều, Tiền Nhạc Chi lại tiếp tục tính toán thêm cho đến lúc sinh ra 360 luật. Nhưng vẫn không giải quyết được vấn đề luật Hoàng Chung đi mà không về mà lại không có dung sai.

Một số nhà nhạc luật gia khác như Hà Thừa Thiên thời Nam Bắc Triều, người đầu tiên đã thử giải quyết luật bình quân bằng số học. Ông áp dụng cách điều chỉnh cao độ của các luật trong 12 luật, để Hoàng Chung có thể trở về nguyên vị trí ban đầu, đem chỗ dung sai cộng dồn khiến không về được đúng luật ban đầu, căn cứ trường độ của thể rung động chia ra làm 12 phần, lần lượt thêm vào kết quả mỗi lần tính toán theo năm độ tương sinh. Nhưng hiệu quả của nó chỉ gần tới chứ chưa phải là luật bình quân 12. Bởi vì, giữa các luật trong luật bình quân 12 trên thực tế không phải căn cứ vào sai số trường độ của thể rung động mà quyết định theo tỷ lệ tần số (sai số trường độ của vật rung động càng đến cao âm, sai số càng nhỏ). Như thế là "Tân luật" của Hà Thừa Thiên thật ra không phải là luật bình quân 12 thực sự chính xác. Sau đó là Lưu Trác của đời Tùy, Vương Phúc thời Ngũ Đại cũng đã dùng phương pháp tương tự tức là muốn điều chỉnh trường độ của các luật trong 12 luật để giải quyết vấn đề tuyền cung, nhưng đều không khắc phục được sự sai lệch xuất hiện giữa những âm cấp trong quá trình tuyền cung.

Chu Tải Dục là người có công lớn trong lịch sử nhạc luật học Trung Quốc, là một nhân vật quan trọng có tính sáng tạo vạch thời đại. Ông đã đúc rút những bài học kinh nghiệm của những người đi trước một cách sáng tạo, có phê phán, không mù quáng tin tưởng quá mức vào cách "chia ba rồi thêm bớt" từ trước đến nay vẫn được tôn sùng. Dựa vào chỗ hàng ngàn năm trước, cách "chia ba rồi thêm bớt" không đạt được yêu cầu toàn cung. Chu Tải Dục đã "suy nghĩ hàng năm, miệt mài rất lâu", "dứt khoát từ bỏ cách chia ba rồi thêm bớt". Ông gọi cách ấy là "cách cũ" mà cho rằng nó "đi mà không trở lại được sai do phép tính chia ba rồi thêm bớt một không tinh xác dẫn tới". Thế là ông "không dùng phép chia ba rồi thêm bớt" mà "Tạo riêng ra một suất", tức là lấy quan hệ tỉ lệ trường độ âm dây giữa Hoàng Chung bối luật với Hoàng Chung chính luật là 2:1. Sau đó, dùng dây số tỷ lệ chuẩn, làm cho tỷ lệ của bất cứ trường độ âm dây nào giữa hai âm luật gần nhau bất kỳ đều thành tỷ lệ tương đương, giữa bát độ cao thấp của một luật bất kỳ nào cũng là quan hệ bội, bán. Cũng có nghĩa là dùng phương pháp khai căn, khi trường độ chính luật Hoàng Chung là 1 thì trường độ bội luật Hoàng Chung là 2, trên cơ sở đó, khai căn của 2 ra được số tỷ lệ về trường độ bội luật Nam Lã, tỷ số ấy lại khai căn nữa sẽ được số tỷ lệ trường độ ứng chung bội luật. Con số cuối cùng tức là tỷ số trường độ giữa ứng chung bội luật và Hoàng Chung chính luật; cũng chính là thể hiện rõ tỷ lệ

về trường độ bán âm luật bình quân (tỷ số giữa trường độ của hai luật kế nhau).

Phương pháp tính toán do Chu Tải Dục nêu ra khiến cho âm trình giữa 12 luật có tính đồng đều nghiêm chỉnh, chẳng những giải quyết được đi được và có thể quay về được của luật Hoàng Chung, cũng khiến cho giữa các cấp âm giai trên bất kỳ một điệu cao nào đều đạt tới một sự hoàn toàn nhất trí về quan hệ âm trình. Sự tính toán tường tận của Chu Tải Dục, đã đạt được số liệu rất chính xác, giải quyết khó khăn một cách triệt để.

Tân pháp mật suất của Chu Tải Dục được viết vào tác phẩm đồ sộ của ông *Luật học tân thuyết* (viết tựa năm 1584). Trước đây, lấy năm làm bài tựa là năm sáng tạo ra mật suất tân pháp. Nhưng do sự khảo chứng của ông Lý Thuần Nhất những năm gần đây, phần lớn sự thực đã chứng minh rằng, luật bình quân 12 đáng ra xuất hiện trước năm 1581.

Sự đột phá lớn lao này của Chu Tải Dục, từ rất sớm đã được giới học thuật châu Âu coi trọng. Người sớm nhất tinh luyện về mật số học đối với luật bình quân 12 ở phương Tây, nói chung đều cho rằng đó là nhà số học, công trình sư người Hà Lan Simon Stevin (1548-1620). Ông đã đề ra phương pháp tính toán và định nghĩa số học đối với luật bình quân 12 vào năm 1585 hoặc sau đó. Nhưng chẳng những ông đã muộn hơn Chu Tải Dục, mà công thức toán học cũng kém xa so với sự chính xác và đơn giản của Chu Tải Dục. Mãi 55

năm sau khi Chu Tả Dục đưa ra *Tân pháp mật suất*, nhà số học Pháp Marin Mersenne (1588-1648) trong cuốn *Vũ trụ hài hoà* của mình, mới nêu ra một phương pháp và công thức số học biểu thị y hệt của Chu Tả Dục tức là tỷ lệ tần suất hai bán âm kế nhau trong 12 bán âm là 1,05946, tức là $12\sqrt[12]{2}$. Phát hiện của Mersenne cũng được gợi ý qua thành tựu của Chu Tả Dục về lý thuyết âm luật.

Giới học thuật châu Âu tỏ ra rất kinh ngạc và ca ngợi về lý thuyết của Chu Tả Dục. Nhà khoa học nổi tiếng H.V.Helmholtz (1821-1894) đã chỉ ra "Phương pháp biến đổi chia bát độ ra làm 12 bán âm", "cũng là đất nước có thiên tài và có kỹ xảo này (Trung Quốc) phát minh ra". Trong phần 1 quyển thứ tư của cuốn *Trung Quốc khoa học kỹ thuật sử* của Lý Ước Sắt cũng chỉ ra "niềm vinh dự là người đầu tiên làm cho luật bình quân được số học hoá trên công thức nên dành cho Trung Quốc".

Ở nửa trước thế kỷ 17, sau khi cơ bản hoàn thành lý thuyết và thực nghiệm về luật bình quân 12, ở châu Âu, các nhạc sĩ sáng tác bắt đầu ứng dụng loại luật thế này. Nhất là nhạc sĩ sáng tác lớn của Đức là Pachelbel trong thời kỳ đầu của thế kỷ 18 đã tập trung những nghiên cứu lý thuyết và thành quả thực tiễn của những người đi trước, lần lượt vào năm 1722 và 1744 đã viết tập 1 và tập 2 *Nhạc khúc cho piano theo luật bình quân*, bằng thực tiễn sáng tác, chứng minh tính hợp lý của luật chế này, đã có ảnh hưởng rất sâu

sắc trong lịch sử âm nhạc châu Âu, và được gọi là người cha của luật bình quân 12.

Ngoài việc đầu tiên đưa ra *Tân pháp mật suất*, cũng tức là lý thuyết toán học luật bình quân 12, Chu Tả Dục còn có phát minh sáng tạo về nhiều mặt khác nữa. Như về lĩnh vực vật lý, ông đã là người đi đầu nêu ra phương pháp "dị kính quản luật" giải quyết dung sai đường kính của các nhạc cụ thổi; cũng là người đầu tiên hệ thống những lý thuyết về nhạc luật học rồi tách bạch rõ ràng thành hai bộ môn lớn là nhạc học và luật học, đúc rút có hệ thống kinh nghiệm toàn diện mà luật học truyền thống của Trung Quốc va chạm tới là môn học về đo lường, phương pháp tuyển cung, phương pháp sinh luật và chính luật khí v.v... Ông còn trắc định một cách chính xác mật độ thủy ngân. Về lịch pháp, thiên văn và nhiều mặt khác, đều có những đóng góp kiệt xuất. Ông là một học giả vĩ đại mang tính bách khoa toàn thư.

TƯ DUY ÂM NHẠC ĐỘC ĐÁO CỦA PHƯƠNG ĐÔNG: Âm nhạc Hí khúc

Tấn Tự

Hý khúc là một hình thức hí kịch cổ truyền đặc sệt của Trung Quốc. Nó có lịch sử lâu đời, chủng loại đông đảo, vốn có đặc điểm dân tộc rõ ràng và một ma lực nghệ thuật độc đáo, lại có một lớp khán giả hết sức đông đảo, trong làng nghệ thuật hí kịch thế giới chiếm một địa vị quan trọng. Hý khúc là môn nghệ thuật tổng hợp gồm nhiều loại nhân tố nhu văn học, âm nhạc, vũ đạo, mỹ thuật, võ thuật, xiếc và sự diễn xuất của nhân vật v.v..., âm nhạc hí khúc là một bộ phận cấu thành quan trọng trong những nhân tố đó và cũng là một sáng tạo vĩ đại của đông đảo quần chúng nhân dân và các nhà làm công tác hí khúc của Trung Quốc.

Trung Quốc có một lãnh thổ rộng bao la, mỗi nơi lại có tiếng địa phương của mình, có khúc điệu âm nhạc dân gian riêng của mình, bởi vậy, các loại hí khúc với phong cách khác nhau hình thành trên cơ sở tiếng địa phương và khúc điệu âm nhạc địa phương, cũng còn gọi là kịch địa phương. Theo sự thống kê của những năm gần đây, các kịch chủng hí khúc địa phương của Trung Quốc, có tới 317 loại; sự đông

đảo về chủng loại, có thể nói là đúng đầu thế giới. Ngay như một quốc gia đất đai rộng lớn và nhiều dân tộc đến như Liên Xô cũ, thì chủng loại kịch địa phương cũng còn kém xa, không thể so với Trung Quốc về mặt này được. Người ta phân biệt một loại kịch địa phương chủ yếu dựa vào sự khác nhau về giọng hát và khúc điệu của nó, có những điểm đặc biệt khác với các loại kịch khác, dựa vào giọng nói, lời hát của từng địa phương v.v... Cho nên âm nhạc hý khúc cũng là một tiêu chí quan trọng để phân biệt các loại kịch khác nhau. Cái tên gọi "Hý khúc" đã phản ánh một cách xác thực địa vị nổi bật của khúc điệu âm nhạc trong hình thức hý kịch dân tộc của Trung Quốc.

Hát và âm nhạc trong hý khúc đã quan trọng như thế, tại sao lại không gọi là ca kịch? Trên thực tế, có nhiều người nước ngoài đã gọi hý khúc là ca kịch của Trung Quốc, họ đã dịch Kinh kịch thành ca kịch Bắc Kinh. Có điệu âm nhạc hý khúc bất kể là về mặt lịch sử phát triển, hình thức cấu tạo hoặc về mặt sáng tác, biểu diễn v.v... đều khác xa so với ca kịch phương Tây, cách gọi như thế, dễ xoá nhòa đặc điểm nổi bật của âm nhạc hý khúc, không thoả đáng chút nào.

Hình thức thành thực sớm nhất của hý khúc, nói chung đều cho là Nam kịch của nhà Tống; nhưng thể tài tổng hợp về âm nhạc, vũ đạo, hý kịch thì sự sâu xa của nó có thể lần tìm về những nhạc vũ, bài ưu, bách hí ở thời Tấn, Hán. Thời kỳ Tùy, Đường thì có: đại diện, bạt đầu, đập dao nương, tham

quân kịch. Thời Bắc Tống đã hình thành tạp kịch (kim xung viên bản). Thời kỳ đầu của Nam kịch, âm nhạc phần lớn là những khúc nhạc nhỏ quê mùa (thôn phường tiểu khúc) sau mới hấp thu âm nhạc ở những khúc hát thịnh hành cũng như nhạc khúc cung điệu, mặt khác được kế thừa âm nhạc truyền thống ở những nhạc khúc thời Đường, Tống, xác lập nên hình thức kết hợp hữu cơ giữa ca hát, nói, vũ đạo, biểu diễn với tình tiết vở diễn, cũng tức là hình thức thành thực của hí khúc. Muộn hơn chút nữa, tạp kịch đời Nguyên phát triển trên cơ sở của thời tạp kịch Bắc Tống và viên bản, nhà Kim là một cao trào trong lịch sử phát triển hí khúc. Kết cấu của nó nhiều lên, mỗi kịch chia làm bốn đoạn, phần trước có "mào đầu". Âm nhạc cũng hình thành một hình thức khá ổn định, mỗi đoạn có dùng một "số trở" nhất định (thao số) tức là một số khúc trong cùng một cung điệu, và sẽ do vai chính của đoạn kịch đó diễn các khúc điệu của toàn bộ các trở hát. Vì có dùng nhiều khúc điệu miền Bắc, nên còn gọi là "Bắc khúc tạp kịch".

Cuối đời Nguyên, Nam kịch phát triển rất nhanh, hấp thu được những thành quả phong phú của tạp kịch đời Nguyên, đến đời Minh trở thành "truyền kỳ". Kết cấu của nó dài và lớn hơn, lại chia ra làm nhiều "suất" hơn; âm nhạc cũng không chịu hạn chế bởi một cung điệu nào, mỗi một đoạn không phải chỉ một nhân vật chính hát đến cùng, cùng cảnh ấy, các nhân vật đều có thể cùng nói hoặc hát, khá linh

hoạt đa dạng. Có một điều đáng chú ý nhất, là sự xuất hiện nhiều "làn điệu" (thanh xoang) như bốn làn điệu chính nổi bật, như làn điệu Hải Diêm, làn điệu Dư Diêu, làn điệu Di Dương và làn điệu Hàng Châu, Thanh Dương v.v... Trong số đó, có những làn điệu khác nhau trên khúc điệu; có những làn điệu trong quá trình lưu truyền và phát triển của khúc điệu, các diễn viên khác nhau đã phát triển một cách sáng tạo nào đó đối với khúc điệu, hoặc có cải tiến về cách hát hoặc có sự phát huy mới mẻ. Những làn điệu này đã tranh khoe nhau mạnh mẽ, gây nên một ảnh hưởng sâu xa với sự phát triển âm nhạc hý khúc. Như làn điệu Côn Sơn là một đỉnh cao mới của sự phát triển của âm nhạc hý khúc thời Tống Nguyên. Chẳng những xung thịnh được trong vòng một hai trăm năm mà trong lịch sử hý khúc còn có những tác dụng kế thừa cái trước dẫn dắt cái sau vô cùng quan trọng.

Đến đời Thanh lại có vô số làn điệu mới xuất hiện, cuối thế kỷ 18 gây ảnh hưởng lớn nhất là làn điệu như "Điệu nhịp mõ", "Làn điệu Bì Hoàng" v.v... Làn điệu nhịp mõ có tên như vậy vì khi hát đã dùng cái mõ làm bằng gỗ táo gõ lên làm nhịp, lại do có nguồn gốc từ Thiểm Tây, nên còn có tên là làn điệu nước Tần (Tần xoang). Chẳng những nhiều loại kịch ở miền Bắc dùng nó làm nền móng, mà ảnh hưởng của nó còn lan tràn tới cả các loại kịch ở miền Nam. Làn điệu "Tây Bì" trong làn điệu "Bì Hoàng" cũng do sự diễn biến của làn điệu Tần mà ra. Làn điệu Bì Hoàng là cách gọi ghép hai làn điệu "Tây Bì và "Nhị Hoàng" khi kết hợp với nhau.

Cuối thế kỷ 18, đầu thế kỷ 19, bốn ban Huy kịch lớn cùng các diễn viên của Hồ Bắc theo nhau vào kinh đô lập đoàn biểu diễn, luyện cho hai điệu Huy, Hán vào một lò và tiếp thu rộng rãi thành quả các làn điệu như làn điệu Côn Sơn, nhịp mõ v.v... hình thành một loại kịch có ảnh hưởng trong cả nước là Kinh kịch. Nhịp mõ và Bì Hoàng đều áp dụng một hai loại âm điệu cơ bản để làm kết cấu "thể làn điệu" thay đổi theo kiểu thức các làn điệu khác nhau; Linh hoạt, tự nhiên và dễ làm cho đông đảo mọi người nắm được và thành thục, đó là một thể hệ mới khác của âm nhạc hý khúc. Một mặt khác, ở đời nhà Thanh, có nhiều loại kịch nhỏ dân gian khác như làn điệu "Liễu tử xoang", các kịch nhỏ như Than hoàng, Hoa cổ v.v... cũng phát triển rầm rộ, và từ trong đó nảy sinh ra rất nhiều loại kịch mới như Việt kịch, Bình kịch, Lã kịch v.v...

Con đường phát triển độc đáo của hý khúc Trung Quốc, rồi sự sáng tạo chung của đông đảo công chúng và các nghệ nhân hý khúc ưu tú qua các thời đại làm cho âm nhạc hý khúc sẵn có những kịch loại phong phú và làn điệu với số lượng nhiều đến mức thế giới phải ngạc nhiên như thế. Thí dụ trong hơn ba trăm loại kịch khác nhau đó, tuy rằng có một số loại có lịch sử khá lâu đời, phát triển khá cao, phần lớn đều là một hay một số trong các làn điệu Côn Sơn, Cao xoang, nhịp mõ và Bì Hoàng lưu truyền từ đời Minh trở về sau, được lấy làm cơ sở để sáng tác âm nhạc; thế nhưng cùng

một loại làn điệu, ở trong những kịch loại khác nhau thế nào cũng có sự sai khác ở những mức độ khác nhau. Như làn điệu "Côn Sơn" trong một vở kịch riêng lẻ, có hai phái hệ là "Nam Côn", "Bắc Côn"; thế nhưng ở trong Tương kịch và "Xuyên kịch" lại có sự khác nhau giữa "Tương Côn" và "Xuyên Côn". Lại như làn điệu Tấn (Tấn xoang) và Dự kịch⁽¹⁾ trong hệ thống làn điệu nhịp mõ; Xuyên kịch và Tương kịch⁽²⁾ trong hệ thống làn điệu cao (Cao xoang) tuy cùng một loại làn điệu của những khu vực gần kề nhau, nhưng sự khác nhau về khúc điệu cũng rất rõ rệt.

Phần lớn các kịch chủng trực tiếp phát triển trên cơ sở âm nhạc dân gian, như Việt kịch, Hộ kịch phát triển từ dân ca của địa phương và các tiểu khúc thanh xướng; các trò diễn như hái chè, hoa trống, hoa đăng v.v... phát triển từ ca múa dân gian; các trò Đoan Công, trò rước thần có quan hệ đến ca múa tôn giáo cổ xưa; Lã kịch, Khúc tử kịch Hà Nam phát triển trên cơ sở âm nhạc hát nói v.v... Âm nhạc của những kịch loại này đều sẵn có màu sắc địa phương rất rõ nét. Sự thay đổi của bản thân các kịch loại này cũng rất phong phú. Như hoa đăng, chẳng những có sự phân biệt giữa hoa đăng Tứ Xuyên, hoa đăng Quý Châu, hoa đăng Vân Nam; chỉ riêng hoa đăng Vân Nam cũng lại có sự phân biệt giữa các nơi như Côn Minh, Ngọc Khê, Kiến thủy, đến mức không thể

(1) Dự: Tên gọi tắt của tỉnh Hà Nam

(2) Tương: Tên gọi tắt của tỉnh Hồ Nam.

đếm xuể. Ngoài ra lại còn hơn ba mươi loại kịch chủng hý khúc các dân tộc thiểu số xây dựng trên nền tảng khúc điệu âm nhạc của từng dân tộc, loại nào cũng mang đầy đủ đặc sắc dân tộc rõ ràng.

Âm nhạc hý khúc lại sẵn có sự sáng tạo về hình thức rất đa dạng. Ví như hý khúc coi sự kết hợp các nhân tố hát, múa, trò diễn làm đặc điểm, thế nhưng cũng có những cách nhìn nặng về một mặt nào đó khác nhau như "kịch hát", "kịch động tác", "kịch võ công", có cái dùng thể khúc bài, có cái dùng thể bản xoang, có cái kết hợp cả hai thứ. Có cái dùng giọng phụ hoạ mà không dùng nhạc hơi, nhạc dây đệm theo như làn điệu cao của Xuyên kịch; có loại lại dùng nhạc hơi nhạc dây mà không đệm bằng làn điệu, như là Côn khúc. Mỗi một kịch chủng loại có rất nhiều kịch mục và những làn điệu với số lượng nhất định, như khúc bài của Côn khúc phải có số lượng tới hàng ngàn, đó là một di sản rất giàu có. Mỗi một khúc bài, mỗi một làn điệu cơ bản được vận dụng trong kịch mục với số lượng như thế nào, lại có thể có những thay đổi khác nhau.

Âm nhạc hý khúc còn có một đặc điểm nổi bật nữa là nó vốn có rất nhiều trường phái. Có những trường phái khu vực hình thành do cùng một kịch chủng nhưng lưu truyền ở những điều kiện khác nhau ở các vùng khác nhau, cũng có những trường phái diễn viên hình thành do sự sáng tạo độc đáo của một diễn viên nổi tiếng nào đó. Sự sáng tạo, biến

đổi về mặt âm nhạc thường là một trong những nguyên nhân quan trọng hình thành trường phái. Có những trường phái lớn, có trường phái nhỏ; có những trường phái bộc lộ trên sân diễn, mà ngay trong các nhạc sư của hý khúc cũng có nhiều trường phái như thế. Sự phát triển và phong phú của trường phái đã thúc đẩy sự phát triển của âm nhạc hý khúc.

Về mặt cấu thành, về sáng tác và về biểu diễn, âm nhạc hý khúc cũng có nhiều đặc điểm dân tộc nổi bật.

Thí dụ về mặt thanh nhạc, chẳng những có làn điệu, giọng hát, nhưng cũng bao gồm cả những lời thoại, bạch gọi là niệm bạch. Một phần lớn của niệm bạch là "niệm" có tính âm nhạc khá mạnh (niệm lời dẫn, niệm thơ) và "nói vần", so với "nói nô" trong ngôn ngữ hàng ngày, cũng có tính âm nhạc nhất định. Niệm bạch là một trong những thành phần hữu cơ của âm nhạc hý khúc.

Làn điệu, giọng hát, là trung tâm của âm nhạc hý khúc, là thủ đoạn chủ yếu để diễn đạt tư tưởng tình cảm của nhân vật, khắc hoạ tính cách của nhân vật. Chủ yếu biểu hiện qua việc đơn ca trên sân diễn. Hý khúc thường vận dụng những làn điệu giọng hát với đoạn lớn để diễn tả qua giọng hát thật lâm ly và sâu lắng, càng khiến người ta yêu thích và hát truyền miệng nhau. Hình thức hết cấu của làn điệu về căn bản có thể chia ra thành khúc bài thể và bản xoang thể. Khúc bài thể là nối liền một số khúc bài lẻ tẻ thành một bộ tạo nên một ngón trò hay âm nhạc của một tích kịch cho

nên còn gọi là thể liên khúc; Còn bản xoang thể còn gọi là thể biến hoá bản thức, lấy câu trên câu dưới, đối xứng nhau làm đơn vị cơ bản, theo nguyên tắc biến thể nhất định, diễn biến thành các bản thức khác nhau, lai dùng các bản thức khác nhau chuyển đổi đi tạo nên âm nhạc của một màn hay của cả một vở diễn. Thí dụ Tây Bì trong Kinh kịch có các loại bản thức như nguyên bản, mạn bản (chậm), nhị lục, lưu thuỷ, khoái bản (nhANH), dao bản, tán bản, đạo bản v.v... Mỗi làn điệu của một kịch chủng, đều lấy những bản xoang, khúc bài nhất định hoặc tài liệu âm nhạc khác làm nền tảng, vốn có tính kế thừa truyền thống rất rõ rệt. Tuy nhiên những làn điệu và âm nhạc sáng tác bằng cách vận dụng những tài liệu này, lại không hề lặp đi lặp lại một cách máy móc những khúc điệu cổ xưa mà đều có sự sáng tạo và đổi mới ở những mức độ nhất định, trước sau vẫn duy trì được sức sống. Thí dụ như Côn khúc rất cổ xưa, tính ổn định của khúc bài rất mạnh, tính linh hoạt trên khúc điệu cũng khá ít, tuy nhiên trong thực tiễn sáng tác và biểu diễn, người ta có thể làm cho cùng một khúc bài mà trong một phạm vi nhất định nào đó thích ứng với yêu cầu nội dung khác nhau, về mặt khúc điệu cũng có sự thay đổi và phát triển tương ứng. Đó là một kiểu phương thức sáng tác hoàn toàn khác với âm nhạc ca kịch phương Tây.

Về mặt diễn xướng các làn điệu, một mặt có quan hệ chặt chẽ với sự phân biệt hành động của nhân vật, việc diễn

xướng những hành động khác nhau có phương pháp và yêu cầu khác nhau, như là trong số lớn các kịch chủng, vai đào diễn bằng giọng nhỏ, vai kép diễn bằng giọng lớn để thể hiện sự phân biệt giới tính của vai diễn; Có những kép nhỏ dùng giọng nhỏ, nhưng đào già lại dùng giọng lớn để biểu hiện sự phân biệt về tuổi tác. Một mặt khác, lại do sự khác nhau về tính cách nhân vật cụ thể và tình tiết của vở diễn, có thể có sự thay đổi về diễn xướng bằng nhiều loại, nhiều kiểu. Giai điệu của làn điệu hết sức chú ý phối hợp với lời hát, nhấn mạnh "dùng giọng tùy chữ" "tròn giọng rõ chữ". Làn điệu tận dụng sự kéo giọng, luyến láy để phát huy tính năng biểu hiện của khúc điệu, miêu tả sự diễn biến tình cảm một cách chi tiết và sinh động; lại sử dụng nhiều sự biến đổi về tiết tấu như "câu đồn" (tiết tấu chặt chẽ, gọn gàng) có hiệu quả kịch tính tương đối mạnh và các loại tán bản (nhịp điệu tán mạn không chặt chẽ) làm cho khúc nhạc có chỗ khoan chỗ nhặt, lúc xuống lúc lên. Trong âm nhạc hý khúc còn vận dụng rộng rãi sự biến đổi màu sắc của điệu thức và điệu tính, như Tây Bì với Nhị Hoàng, Nhị Hoàng với Nhị Hoàng trong Kinh kịch tạo nên một sự so sánh rất rõ rệt. Nhất là các nghệ nhân khúc nghệ trứ danh từng thời đại, đã có những sáng tạo lỗi lạc về mặt làn điệu, đã làm phong phú thêm rất nhiều cho ma lực nghệ thuật của âm nhạc hý khúc

Một bộ phận quan trọng khác tổ thành âm nhạc hý khúc là nhạc khí. Theo thói quen truyền thống các đội nhạc hý khúc chia ra là "văn trường" và "vũ trường", gọi chung là

"trường diện" hoặc "văn võ trường". Văn trường chỉ nhạc hơi và dây, võ trường chỉ nhạc gõ (cũng có cả kèn sũa-na và kèn loa). Đội nhạc hý khúc trong truyền thống thường gọn nhẹ, tinh túy và nặng về đặc sắc. Nhạc cụ dây và hơi ít thì hai thứ, nhiều thì sáu bảy thứ; bộ gõ thông thường là trống cái, thanh la, nã bạt, thanh la nhỏ v. v... chừng dăm sáu thứ. Trong đội nhạc thường lấy cổ sư (người gõ trống cái) làm người chỉ huy. Nhạc khí của dây hơi và gõ của các làn điệu trong các kịch chủng không hoàn toàn giống nhau, sự tổ hợp các nhạc khí khác nhau và các nhạc khí chủ tấu đặc biệt, thường là điều kiện tất yếu về đặc điểm của một kịch chủng. Như các làn điệu Bì Hoàng thì lấy kinh hồ làm nhạc khí chủ tấu; các làn điệu nhịp mõ phần lớn dùng nhạc khí là bản hồ; làn điệu Côn sơn dùng sáo, Việt kịch v.v... dùng nhị hồ, tì bà. Nhạc gõ có lúc dùng mõ, có lúc dùng Kinh la; Xuyên kịch lại dùng nã bạt hoặc nhạc cụ sẵn có tính đặc sắc là mã la. Nhạc khí dây và hơi đảm nhận việc hoà tấu các làn điệu và diễn tấu "âm nhạc quá trường" (chuyển cảnh), có lúc lại dùng nhạc cụ hơi và dây kết hợp tiếng động tự nhiên gây hiệu quả âm thanh như tiếng ngựa hí, gà gáy v.v... Nhạc khí gõ có địa vị và tác dụng khá đặc biệt trong âm nhạc hý khúc, vượt xa nhạc cụ gõ trong dàn nhạc bằng nhạc cụ hơi và dây của phương Tây. Mỗi một hành động cử chỉ của diễn viên như động tác thân thể, niệm bạch, diễn xương, mào đầu, không cái nào là không chịu sự phối hợp và tiết chế của nó. Chẳng những biểu hiện được tình cảm nhân vật, khuấy động không

khí võ diễn trên sân diễn làm cho các hành động như hát, nói, làm, đánh nhau v.v... trên sân khấu thống nhất một cách hữu cơ, trong một số võ diễn hay một số trường đoạn tả việc đấu võ, trở nên một thủ pháp biểu hiện chính bằng âm nhạc. Có lúc còn có trách nhiệm gây hiệu quả âm hưởng, tiếng động như tiếng nước chảy, tiếng trống cầm canh, tiếng gõ cửa v.v... Trong thực tiễn lâu dài và trong quá trình mài mòn khám phá, nhạc khí hý khúc cũng tích lũy được khá nhiều khúc bài, chiêm trống chuyên dùng, chúng là những tài sản quý giá không thể thiếu trong kho tàng âm nhạc hý khúc.

Âm nhạc hý khúc lâu đời của Trung Quốc, trong khi kế thừa truyền thống tốt đẹp và phong phú vẫn không ngừng sáng tạo, nó mãi mãi bùng lên sức sống thanh xuân, đứng vững trên diễn đàn nghệ thuật thế giới.

KHO BÁU DƯỚI ĐẤT VỀ ÂM NHẠC Ở HUYỆN TUỖ:

Kỳ tích của Thế giới Âm nhạc.

Tấn Tụ

Mùa hè năm 1978, trên một mỏm núi nhỏ gọi là Lôi Cổ Đôn ở Tây Bắc huyện lỵ huyện Tuỳ (nay là thành phố Tuỳ Châu) tỉnh Hồ Bắc, đã truyền đi một tin phẫn chấn lòng người: Phát hiện một kho quý về âm nhạc không gì so sánh nổi bị chôn vùi hơn 2400 năm khi TằngHầu Ất là một người say mê âm nhạc thời bấy giờ đã đem cả một đội nhạc lung linh choáng ngợp đã tận tình hưởng thụ lúc còn sống xuống dưới đất để cho mình tiếp tục hưởng thụ dưới âm cung, không hề nghĩ rằng đã để lại cho người sau một sự chứng kiến sinh động về thành tựu vẻ vang của nền âm nhạc Tiên Tần, không hề nghĩ rằng người ta đã mở ra ở đây một trang xán lạn huy hoàng của lịch sử âm nhạc Tiên Tần.

Trong hơn bảy ngàn văn vật quý được khai quật lên ở khu mộ này, đã có một số lớn những nhạc cụ quý giá làm cho những nhà yêu thích âm nhạc trên thế giới tỏ ra hết sức lý thú. Tổng cộng có tới 8 loại với 125 thứ nhạc cụ gồm chuông, khánh, trống, tỳ bà, đàn cầm, tiêu (tiêu bè). Ngoài ra còn có những dụng cụ phối hợp với nhạc cụ gỗ gồm 12

thứ như dùi trống, vỗ chuông, vỗ khánh... và 1714 các loại phụ kiện như giá chuông, móc chuông, giá khánh, móc khánh, bệ trống, trụ tì bà, cần đàn cầm... nhạc cụ và các loại phụ kiện cộng lại là 1851 kiện. Cho tới nay, đây là một phát hiện quan trọng nhất về khảo cổ âm nhạc ở Trung Quốc. Bộ phận nhạc cụ phát hiện thấy ở nhà giữa của khu mộ gồm chuông dàn, khánh dàn, đàn sắt, khèn, tiêu bè, trì... tất cả gồm 115 thứ. Khi khai quật lên, treo nhạc kim thạch theo hình ba mặt, giữa đó bày song song các nhạc cụ kiểu tơ trúc, thể hiện rõ tổ chức cơ bản của một ban nhạc cung đình lớn lao và sự bố trí mặt bằng trong khi biểu diễn.

Một số ít nhạc cụ phát hiện thấy ở phòng phía Đông của mộ gồm đàn sắt, đàn cầm khèn, trống... tất cả gồm 10 thứ, như tổ chức của một ban nhạc thính phòng.

Toàn bộ nhạc cụ, có thể chia ra làm mấy loại là nhạc gõ, nhạc cụ hơi và nhạc cụ dây.

Trong số những nhạc cụ gõ, đáng để mọi người quan tâm là một số bộ chuông dàn đồ sộ, vàng ngọc sáng ngời, đúng là kỳ tích trong những kỳ tích. Cả bộ gồm 64 quả chuông lớn nhỏ (chuông treo 19 chuông đứng 45 cộng với một cái bấc ⁽¹⁾ khá lớn của Sở vương tặng thành 64 thứ) tất cả nặng tới hơn 2500kg. Lúc khai quật vẫn còn treo thành ba lớp ở trên một cái giá chuông bậc thang cao gần 3 m. Cái dầm ngang to nặng của giá chuông do 6 lực sĩ bằng đồng có đeo

(1). Bấc: chuông to, một loại nhạc khí cổ.

kiểm đỡ bằng đầu hoặc hai tay, qua hơn 2000 năm vẫn không hề suy yếu.

Chuông có quai treo chia làm ba nhóm treo ở lớp trên cùng. Chuông đứng treo ở lớp giữa và lớp dưới, lớp giữa ba nhóm, lớp dưới hai nhóm, sắp xếp theo kích thước lớn nhỏ. Chuông do Sở vương tặng treo giữa những quả chuông đứng ở tầng dưới. Mọi quả chuông đều có khắc chữ, phần lớn có nạm vàng. Quả chuông đứng cao nhất cao tới 153,4 cm, nặng 203,6 kg là một trong những hiện vật lớn nhất nặng nhất trong các thứ nhạc cụ khai quật được của thời Tiên Tần. Dụng cụ để đấm chuông gồm 6 cái vồ gỗ kiểu chữ T có sơn vẽ và hai cái chày gỗ cũng được sơn vẽ, cùng khai quật được một lúc với chuông.

Trong nhạc kim thạch, thì kìm là chỉ chuông đàn, thạch là chỉ khánh đàn bằng đá, cùng khai quật trong ngôi mộ này có một bộ khánh gồm 32 cái, vốn chia thành hai lớp treo trên một cái giá cao, lúc khai quật đã bị hư hỏng. Ngoài ra ở gian phía bắc mộ còn khai quật được ba cái hộp đựng khánh bằng gỗ, trong đó có những rãnh đặt khánh được đánh số, có thể đặt được 41 cái khánh để chứa những cái khánh dư ra chưa dùng tới. Đá để làm khánh chủ yếu là đá vôi (còn gọi là đá xanh), có một số ít làm bằng đá hoa cương. Trên khánh có khắc chữ hoặc viết chữ, theo nghiên cứu, những chiếc khánh chia làm 4 nhóm treo trên giá.

Trống gồm 4 cái (gian giữa ba cái, gian phía đông 1 cái) hình dáng đều khác nhau. Trong đó 1 chiếc trống cái khá lớn, dài 106 cm, đường kính mặt trống 74 cm, cột gỗ tròn dọc theo thân trống cao 3,65 m. Bệ trống đúc bằng đồng thau, xung quanh có đắp nổi hình rồng cuốn, nặng 192,1 kg. Ba chiếc trống khác là trống có cán, trống dẹp và trống treo.

Nhạc cụ hơi gồm ba loại là khèn, tiêu bè, trì đều là những thứ bằng tre gỗ mau mục nát. Khèn gồm có 6 chiếc đều là loại có bầu bằng vỏ quả bầu (phòng giữa 4 chiếc, phòng phía đông 2 chiếc) ông khèn làm bằng cây trúc đắng và đều có sơn vẽ. Khèn có ba loại 18 ống, 14 ống và 12 ống, tuy đều còn có dấu vết để lại, nhưng số ống khèn thu được chỉ có 32 cái. Trong số đó, đáng quý là có 10 ông khèn tương đối hoàn chỉnh còn được giữ lại, lam thối của ống khèn hình phẳng và dẹp, khe hở giữa nó với rãnh hình chữ nhật lắp lam khèn trên ống khèn, chỉ bằng sợi tóc, có thể rung động tự do, đó là loại lam kèn có sớm nhất trên thế giới. Bầu khèn, ống khèn gắn vào tận đáy giống như các loại khèn bầu mà dân tộc ít người ở phía Nam hiện nay vẫn dùng.

Tiêu bè gồm hai cái đều là 13 ống. Cũng làm bằng thân cây trúc đắng và có thêm cái kẹp cũng bằng tre để cố định thành bó, tất cả đều sơn vẽ, khi chưa thoát nước làm khô, có tám ống vẫn thổi thành tiếng nhạc được, âm phát ra ít nhất cũng là kết cấu âm giai 6 thanh.

Trì gồm có hai cái đều ở phòng giữa, hình ống, vật liệu bằng tre, trên khắp bề mặt đều sơn vẽ, bảy lỗ có đáy, năm lỗ ấn tay thành một hàng thẳng, riêng có hai lỗ ấn tay lại vuông góc 90o với hàng lỗ này. *Trì* là loại nhạc cụ cổ phát hiện lần đầu, qua khảo chứng, thấy loại nhạc cụ gọi bằng *trì* này, chính là "trì" trong câu thơ "*Họ Bá thối "huân"*" ⁽¹⁾, *họ Chung thối "trì"* (Thơ - Tiểu nhã - Hà nhân tư). Khi diễn tấu, hai tay bưng "trì" lên ở vị trí thẳng bằng, lòng bàn tay quay vào trong khác với động tác thối sáo ngày nay, lòng bàn tay úp xuống.

Nhạc cụ dây gồm hai loại là đàn sắt và đàn cầm. Đàn sắt gồm 12 cái (Phòng giữa 7 cái, phòng phía đông 5 cái) phần lớn đều còn giữ nguyên vẹn, đều là bốn phím cao bốn phím lôm, 25 dây, phần lớn đều được sơn vẽ.

Đàn cầm có hai cái đều ở phòng phía Đông, một cái có 10 dây, sơn vẽ toàn bộ thân đàn. Hình thức tương tự như chiếc thất huyền cầm khai quật được ở Mã Vương Đồi - Trường Sa, nhưng hơi rộng hơn một chút. Có gỗ đệm mà không có nhãn, dây đàn không còn. Thân đàn khoét bằng nguyên một cây gỗ, hộp âm và tấm đuôi có sự phân biệt rõ rệt. Phía dưới thân đàn là tấm đáy cời, trong có 4 cái chấn.

Ngũ huyền cầm có một cây, hình dáng độc đáo: vật liệu bằng gỗ dài toàn bộ 115 cm, không có trụ và chấn, phía đầu

(1) *Huân* là một loại nhạc cụ thời xưa, làm bằng đất nung (N. D)

mặt đàn có một cái trụ hình nấm; thân đàn quét sơn đen, trên cùng có vẽ màu, có người cho rằng hình vẽ đó là bức "Hạ hậu khai đắc nhạc đồ". Nhạc cụ này có người bảo là đàn, có người lại bảo là trúc (loại nhạc cụ gõ vào dây). Gắn dây, qua khảo chứng, cho rằng có thể đây là một thứ để điều chỉnh âm cao của chuông nên gọi là "quân chung". Lúc ấy các nhà âm nhạc đã khéo léo dùng dụng cụ xem ra rất giản đơn này, để đánh ra các loại âm cao biến đổi rất tế nhị (trong đó có rất nhiều âm phạm) rồi căn cứ vào đó tiến hành điều âm cho các loại chuông có âm cao rộng và phức tạp trong những bộ chuông đồ sộ như thế.

Sự toàn diện về chủng loại và với số lượng lớn như vậy của những nhạc cụ khai quật được ở mộ Tăng Hầu Ất cho đến nay mới chỉ thấy lần đầu, nó có một ý nghĩa quan trọng trong lịch sử âm nhạc. Những loại nhạc cụ phát hiện thấy ở mộ này như tiêu bè, trống lớn, trù, thập huyền, ngũ huyền (quân chung)... đều là những thứ phát hiện lần đầu, rất quý giá cho việc khám phá các loại nhạc cụ thổi, nhạc cụ dây, nhạc cụ gõ thời Tiên Tần. Như là đàn thập huyền là thứ đàn sớm nhất biết được hiện nay, nhưng số dây khác với đàn thất huyền ở Mã Vương Đồi, là sự đứt đoạn của văn hoá Tiên Tần. Hoặc như sự hoàn chỉnh về chuông, khánh của Tăng Hầu Ất cùng những giá để, dụng cụ gỗ chế tạo tinh vi như thế, trước đây đều chưa bao giờ có, rất là hiếm hoi.

Những nhạc cụ ở mộ Táng Hầu Ất đã thể hiện sự phát triển cao độ của nghệ thuật âm nhạc thời Tiên Tần. Chỉ riêng về chuông, khánh ở đây mà nói, hơn 2800 chữ khắc trên chuông, chữ khắc trên khánh không còn đầy đủ cũng còn hơn 700 chữ, cộng thêm những chữ trên vật treo chuông, giá chuông, khánh, hộp đựng khánh... cũng trên 4000 chữ. Ngoài việc đã ghi rõ những cái Táng Hầu Ất làm và Sở vương tặng, ghi rõ thời gian tặng (theo đó có thể khảo cứu thời gian chôn cất là năm 433 trước công nguyên) ra, phần lớn đều là những dòng chữ ghi về luật về âm và nhạc, cung cấp một phần lớn các thông tin về nhạc luật học thời Tiên Tần. Văn khắc trên các thứ chuông đàn nói lên quan hệ đối chiếu về tên luật tên giai điệu sự thay đổi về âm danh giữa những nước như Tề, Sở, Tấn, Chu thời Xuân thu Chiến quốc với nước Táng. trong đó xuất hiện 12 tên luật và các dị danh, tất cả tới 26 tên gọi, có những cái không phù hợp với vị trí đã ghi trong các điển tịch; có tới quá 2/3 là cựu truyền nay đã không thấy. Trong những văn khắc đó, đối với những thay đổi về luật cao, âm trình, âm vực, đều áp dụng hình thức sau trước nhịp nhàng với nhau, cùng dùng chung với tên giai điệu, tên luật. Thí dụ những thuật ngữ như (biến) nhỏ, to, đục, cùng với đốc, phụ tống v...v... để biểu thị ba cung độ trên dưới.v...v...

Đó là một hệ thống trong sáng và chính xác trong đó 2/3 từ ngữ dùng trong nhạc luật là những phát hiện mới mà văn hiến đã thất truyền.

Văn khắc về tiêu âm, cũng ghi rõ tên giai điệu của mỗi chuông, ngoài núm chính có ghê tên giai điệu ra, núm ở hai bên phải trái (phần lớn là núm phải) văn khắc tiêu âm rõ như đập vào mắt. Như quả chuông to nhất đánh số 1 ở nhóm dưới, núm chính ghi là "cung", núm bên phải ghi là "vi tầng 9tầng)", núm chính số 1 nhóm 1 tầng giữa ghi "Vũ phản" ("phản" là bát độ cao), núm bên phải ghi "cung phản". Điều đó nói lên mạnh mẽ rằng lúc bấy giờ đã nhận thức đầy đủ việc nắm vững quy luật một chuông song âm và vận dụng một cách có ý thức. Toàn bộ văn khắc tiêu âm đều lấy vi, vũ, cung, đốc là chính, có một số dị danh và những từ ngữ hàm ý về luật nhạc học đi kèm, còn có hệ thống âm thay đổi trên nền của 4 âm này, thể hiện nhạc âm có hàm ý khác nhau ở các nhóm bát độ khác nhau. Mà trên cùng một bộ chuông, lại có đủ 12 bán âm, chữ khắc trên chuông, đều ghi rõ tên chuông, đó cũng là điều chưa từng thấy bao giờ.

Qua đo thử, các chuông treo tiếng kêu còn trong, nhưng chuông đúng dùng để diễn tấu, tổng âm vực từ C2 bắt đầu đến âm cao nhất của C1, như vậy là gồm tới 5 bát độ, so với chuông cầm hiện đại thì ở hai đầu, bình quân ít đi một bát độ. Trong âm vực trung tâm (chiếm khoảng 3 bát độ) đều đủ cả 12 bán âm. Âm cốt cán là kết cấu âm giai 5 thanh 6 thanh dĩ chí đến 7 thanh.

Nhìn về âm luật, luật của chuông trên thực tế vượt ra ngoài cục hạn cách chia ba thêm bớt một, đã kết hợp thuận

luật tam độ, mạnh dạn sáng tạo hình thành một loại luật chế triết chung. Tuy không thể lấy toàn âm giai bảy thanh trong tất cả 12 cung như luật bình quân, nhưng qua diễn tấu thử, đã chứng minh rằng tuyến cung đạt 6 cung trở lên, vượt xa so với những ghi chép "Chu Lễ - Xuân Quan - Đại tự nhạc", dùng nó có thể diễn tấu những nhạc khúc sáng tác bằng phương pháp kỹ xảo hoà thanh, phức điệu và chuyển điệu.

Sự xuất hiện hai tên gọi biến cung, biến vi trong văn khắc trên chuông Tăng Hấu Ất nói lên rằng âm giai 7 thanh đã tồn tại từ lâu, nó còn nói rõ rằng cái gọi là âm giai mới, sớm đã đứng vững trong thực tiễn âm nhạc Tiên Tần. Phép sinh luật của chuông Tăng Hấu Ất cũng giống như cách ghi trong *Quản tử - Địa viên biên*, đã nêu ra chứng cứ có sức thuyết phục về niên đại sinh ra mười hai luật thời Tiên Tần và cách tính toán của nó.

Chuông Tăng Hấu Ất còn nói lên rằng nhiều đặc điểm nhạc luật học truyền thống âm nhạc của dân tộc ta của nước ta có thể tìm thấy cội nguồn từ thời Tiên Tần, có nhiều vấn đề có thể từ đó nối liền những chỗ đứt đoạn trong lịch sử. Nó vượt qua sự ngăn cách thời gian hơn 2400 năm tái hiện lại những âm thanh khiến mọi người phải lắng nghe, đồng thời qua văn khắc trên đó, đã kể lại hiện tượng thời Tiên Tần đã có tổ chức như thế nào đối với âm nhạc mà tiến hành phân tích tổng hợp; tổng kết kinh nghiệm của nó như thế

nào để đúc kết nó thành hình thức lý luận và hệ thống. Đó là một kho báu lớn lao của nền âm nhạc và cổ truyền nước ta, cũng là di sản quý báu của loài người.

Tính năng âm nhạc lấy lòng và kết cấu đồ sộ của chuông Tăng Hâu là điều hiếm hoi trong thế giới cổ đại, hấp dẫn vô số các nhà yêu thích âm nhạc trong và ngoài nước. Cũng giống như những khảo cổ về bình mã lăng nhà Tần, có người đã hào hứng gọi đó chuông Tăng Hâu là "kỳ quan thứ 8 của thế giới" và đánh giá cao. Chuông Tăng Hâu và các vật quý cùng được khai quật, đã khiến chúng ta về thăm được nơi cổ xưa say đắm với sáng tạo vẻ vang của tiên tổ và khích lệ chúng ta cố gắng sáng tạo nên văn hoá Trung hoa huy hoàng hơn để khỏi hổ thẹn với tiên tổ.

KIỆT TÁC CỦA THẾ GIỚI NHẠC CỤ(I):

Chuông song âm thời Tiên Tần.

Tân Tự

Chuông nhạc bằng đồng thau của thời kỳ Tiên Tần ở Trung Quốc thí dụ chuông treo và chuông đứng sử dụng thành nhóm thường thấy nhất từ thời Tây Chu về sau, có hình dáng rất độc đáo: Thân chuông tròn và dẹt, hai đầu dẹt lại nhô ra và chùng xuống. Trên thân chuông còn có những cái "mấu" như hình gai thô, khiến ai đã nhìn một lần đều có thể khó quên. Âm sắc và âm cao của nó cũng hoàn toàn khác với chuông tròn Châu Âu hay chuông Phạn của nhà chùa. Ông Thẩm Khoát thời Bắc Tống trong tác phẩm *Bố but đàm - Mộng Khê bút đàm* đã viết: "Các chuông cổ nhạc đều dẹt, giống như hòn ngói cong. Chuông tròn thì tiếng dài, chuông dẹt thì tiếng ngắn. Tiếng ngắn thì gọn, tiếng dài thì gãy khúc, mặt yếu của âm ngắn là thanh đều loạn với nhau, không thành âm luật. Người sau không biết ý đó nên dùng chuông tròn, vội hỏi cưỡng lên, không phân biệt được trong đục". Tiếng của chuông tròn ngân nga kéo dài, nếu đặt thành nhóm rồi diễn tấu một bản nhạc, thì những âm cao kéo dài

vang lẫn vào nhau, dẫn đến giai điệu không rõ ràng nữa. Chuông dẹt thì không có nhược điểm đó, mà âm cao lại càng tỏ ra rõ ràng.

Điều khiến người ta kinh ngạc là chuông nhạc bằng đồng thau thời Tiên Tần phần lớn đều là trên một chuông, có thể gõ nên hai âm khác nhau nên gọi là "song âm". Tức là ở chỗ "nút chính" nơi gần miệng ở chính giữa thân chuông và "nút cạnh" ở gờ mép của vành chuông, khi gõ lên, có thể phát ra hai âm thanh khác nhau. Về quan hệ âm trình giữa hai âm này, ở thời kỳ giữa và cuối Tây Chu, ở trên chuông có khuynh hướng là ba độ và có chứng cứ xác thực thể hiện rằng chúng không phải tồn tại một cách ngẫu nhiên và vô ý thức, mà là sự chế tác khéo léo có dụng ý của các nhà âm nhạc thời Tiên Tần, điều đó tuyệt nhiên không thể có được trên chuông tròn. Song âm làm phong phú thêm âm giai cho chuông đàn, mở rộng thêm sức biểu hiện của chuông đàn, làm đẹp thêm âm hưởng của chuông đàn, là một thể hiện tuyệt vời của nền văn minh cổ đại sáng ngời và trí tuệ cao siêu của dân tộc Trung Hoa.

Nhưng cũng cách đây chưa lâu, đối với sự sáng tạo lớn lao về chuông song âm, chúng ta vẫn chẳng hay biết gì, bởi vì nó bị che phủ bởi lớp bụi thời gian của lịch sử hơn 2000 năm, mà trong các văn hiến cổ đại lại không hề ghi chép. Nhờ một loạt các nhân tố ngẫu nhiên dẫn dắt tầm mắt nhảy

bén của các nhà khảo cổ âm nhạc nên đã gõ được vào cửa lớn của cung đình bí mật cổ xưa.

Tháng 3 năm 1977, một nhóm khảo cổ âm nhạc do Hội trưởng Hội âm nhạc La Ký dẫn đầu đã lên đường làm một chuyến khảo sát gần ba tháng đến các nơi trong 4 tỉnh Sơn Tây, Thiểm Tây, Cam Túc, Hà Nam. Trạm đầu tiên là thành phố Thái Nguyên tỉnh ly Sơn Tây. Một hôm, sau khi họ đã đo thử từng cái một trong dàn chuông chín cái khai quật được ở ngôi mộ thứ 13 của Hấu Mã, các đồng chí ở nhà bảo tàng nêu đề nghị, có thể dùng dàn chuông này diễn tấu vài bản nhạc, thí dụ như bài mọi người đều quen thuộc như "Đông phương hồng" chẳng hạn, được không?

Đề nghị nhỏ nhỏ mà cũng rất tự nhiên đó lại làm cho các thành viên trong tổ rất khó nghĩ. Bối âm của chuông dàn không đủ; chuông thứ 2 và thứ 3 do bị nứt hay tu sửa gì đó đã đổ chùi vào, tiếng bị rè, câm. Làm thế nào bây giờ?

May sao có người nhớ lại khi các nhà âm nhạc đi đo thử dàn chuông 13 cái khai quật được ở Trường Đài Quan huyện Tín Dương Hà Nam hồi năm 1957, cũng do muốn diễn tấu một bài nhạc nhưng bị thiếu một âm mà buồn rầu. Lúc ấy, những đồng chí đảm nhiệm đo âm thanh bỗng có sáng kiến, gõ trên phần "mẫu" của chuông ra một âm thanh tuy còn lơ mờ, nhưng rất cao, và gần với âm đang thiếu đó, qua đó đã diễn tấu trót lọt một bản nhạc. Về sau, đài truyền hình nhân

dân Trung ương còn dùng băng ghi nhạc đó phát trên đài. Thế là họ cũng gõ các vị trí khác nhau trên chuông Hấu Mã. Họ vô cùng sung sướng phát hiện ra rằng phần lớn các chuông, ở chỗ núm bên phải đều có thể phát ra một âm thanh rất trong và cao ba độ so với âm gõ ở núm chính, như thế là trong cùng một bộ chuông có thể phát được ra nhiều âm thanh khác nhau. Tuy nhiên như vậy, vẫn còn thiếu mấy âm. Đồng chí Lã Ký nêu sáng kiến dùng bát đựng nước ở mức độ khác nhau, gõ tiếng thay cho "nhạc chuông". Cuối cùng đã diễn tấu được bài "Đông phương hồng" một cách hoàn chỉnh.

Các âm thanh khác nhau ở núm phải nói lên cái gì? Là do ngẫu nhiên hay có mang một ý nghĩa gì? Tuy cách nhìn nhận chưa hẳn giống nhau hết, nhưng họ cũng quyết định sau này trong khi đo âm, nếu gặp các dụng cụ loại chuông như thế này, nên gõ thử vào nhiều vị trí và ghi lại để đo đạc. Lúc đó, họ không hề nghĩ đến rằng quyết định đó đã đưa họ đến một phát hiện quan trọng.

Ở Phù Phong tỉnh Thiểm Tây, lại thu được kết quả hơn một bước: Hơn 20 cái chuông dân phát hiện ở kho ngầm thời Tây Chu chẳng những phần lớn đều phát ra được hai âm, mà ở vị trí phát ra âm ở núm phải còn có hoa văn hình chim làm dấu, gõ vào đó có thể phát ra âm cao hơn 3 độ so với âm phát ra ở núm chính. Ở vách trong của chuông, còn phát hiện ra dấu vết đục, dấu rất rõ ràng. Ở Hà Nam, còn phát

hiện ra một loại nạo (một trong các loại chuông) phần lớn cũng đều có thể phát ra song âm, có điều quan hệ âm trình còn chưa qui phạm, ở vách trong cũng không có vết chỉnh âm.

Sau khi khảo sát trở về, Hoàng Tường Bằng dựa vào tài liệu do đặc ở hàng trăm quả chuông, soạn thành văn nêu ra một suy đoán quan trọng: "Song âm" chưa ghi chép rõ ràng trong tài liệu văn hiến là quy luật quan trọng của chuông nhạc thời Tiên Tần. Nếu như nói ở thời Ân Thương, âm ở núm phải chỉ là dấu hiệu của song âm, thì đến thời giữa và cuối Tây Chu, nó đã "được chỉnh lý trong quá trình phát triển", tính quy luật của nó "đã không ai còn có thể hoài nghi". Đến thời đại Xuân Thu lại càng thể hiện là "kết quả một sự chọn lựa có ý thức căn cứ vào nhu cầu quy luật của âm giai", "có tác dụng qui định đối với hệ thống âm giai.

Những nhìn nhận có tính đột phá như thế, đương nhiên không dễ gì được chấp nhận ngay, thậm chí còn bị cá biệt, một vài chuyên gia bậc thầy mắng cho là nói bậy, phần sau của bài viết cũng bị bỏ xó không công bố kịp thời.

Điều may mắn cho các nhà khảo cổ âm nhạc Trung Quốc là những văn vật về âm nhạc bị chôn vùi dưới đất hơn 2000 năm hình như không chờ đợi được, đã đội đất đứng lên, dùng những sự thực không thể chối cãi được kịp thời chứng minh cho sự luận đoán quan trọng đó. "Chuông song âm", một sáng tạo kỳ diệu cuối cùng đã được làm rõ trước mọi người.

Mùa hè năm 1978 từ Lôi Cổ Đôn, ngoại thành huyện Tuy tỉnh Hồ Bắc truyền đi một tin quan trọng: Mộ Tăng Hầu Ất, được coi là "kho báu ở dưới đất về âm nhạc" đã khai quật được rất nhiều nhạc cụ quý giá. Đáng để mọi người chú ý nhất là dàn chuông cỡ lớn đứng hiên ngang và huy hoàng lấp lánh, 64 quả chuông và một cái bích do Sở vương tặng chia làm ba hàng treo trên giá chuông cao gần 3m. Trên mỗi quả chuông lại đều có khắc chữ, phần lớn còn nạm vàng. Ngoài việc ghi rõ ràng chuông do Tăng Ất Hầu làm ra, nhưng chữ khắc trên chuông phần lớn đều có liên quan đến âm nhạc. Những chữ khắc để đánh dấu âm thanh trên núm chính và núm cạnh (phần lớn là núm bên phải) đều rõ như bày ra trước mắt, như chuông số 1 nhóm 1 ở tầng giữa, ở núm giữa ghi hai chữ "Vũ phản", núm bên phải ghi "Cung phản". Qua đo đạc âm thanh chứng tỏ, các chuông đều phát ra song âm và phù hợp với những chữ đánh dấu trên chuông. Những âm này cùng tạo nên một âm vực rộng tới 5 bát độ. Mà âm vực trung tâm chiếm khoảng phạm vi ba bát độ có đầy đủ cả 12 bát âm. Lấy đó tuyến cung (thay đổi điệu cao) có thể đạt 6 cung trở lên.

Như vậy, chỉ trong vòng hơn một năm bí mật chuông song âm bị thất truyền hàng ngàn năm, từ chỗ phát hiện ra hiện tượng của nó đi đến mạnh dạn nêu ra phán đoán và minh chứng xác thực bằng hiện vật chôn dưới đất, thật khiến cho

người ta hồi hộp trông chờ, trở thành một giai thoại trong lịch sử khám phá khoa học.

Vậy thì nguyên lý nào, kết cấu gì sinh ra một chuông hai tiếng? Sự hợp tác của nhiều ngành khoa học đã rất nhanh chóng mở ra bức màn bí mật đó.

Kết hợp với việc nghiên cứu, đo, thử để phục chế chuông Tăng Hấu, các nhà khoa học đã áp dụng kỹ thuật mới như chụp ảnh toàn tín hiệu (toàn tức nhiếp ảnh) đã đi sâu vào phân tích toàn diện về vật lý, âm thanh học, thành phần hoá học, tổ chức kim tương... của chuông dần rọi từ những góc độ khác nhau tổng kết ra kỹ thuật chế tác chuông dần.

Sự ra đời của chuông song âm chủ yếu quyết định bởi những nhân tố sau:

1. Mặt cắt ngang của nó không phải là hình bầu dục mà là một đôi nửa đường tròn hợp với nhau như hai cặp ngói âm dương úp lại. Hai tiền hai bên là góc sắc và mép có gờ, cùng với việc có lợi cho sự giảm âm thanh còn tạo nên sự chế ước rung động ở thành chuông để nó hình thành một model rung động đặc biệt.

2. Chuông dần có hai phương thức rung động cơ tần chủ yếu. Một là khi gõ vào núm chính, tiết tuyến thông qua núm cạnh, làm cho sự phát thanh của âm cơ tần thứ hai bị ức chế, mà âm cơ tần thứ nhất (âm núm chính) khá mạnh. Đó là một vận động đối xứng thuận. Hai là vận động phản đối

xúng, khi gõ vào núm phải, tiết tuyến lại thông qua bộ phận núm giữa và mép tiến. Cơ tần thứ nhất bị ức chế, cơ tần thứ hai (âm núm cạnh) lại mạnh lên (Xem trong hình vẽ, bên trái là vận động đối xứng thuận, tức là khi phát âm ở núm chính; bên phải là vận động phản đối xứng, tức là rung động khi phát âm ở núm cạnh. a á, b b' là vị trí bị rung động, nét khuất thể hiện vị trí biến dạng trong khi rung động, chỗ giao nhau gọi là trấn tiết).

3. Chuông song âm Tiên Tần tuy là rung động tấm, dạng rung động tấm nói chung không sinh ra sự xác định về âm cao, cũng không thể sinh ra được hai âm cơ tần rõ rệt, thế nhưng vách trong của chuông song âm có kết cấu "gồ" đặc biệt (cái chỗ gồ lên làm cho dày thành, còn chỗ lõm xuống để mỏng thành đi, gọi là "hùng") làm thay đổi độ cứng và sự phân bố chất lượng của hệ thống rung động. Tác dụng của nó cũng như rãnh âm tạo ra trên trống của các ban nhạc hiện đại, nó làm cho trong khoang chuông chia ra làm nhiều khu vực âm thanh để sinh ra hai cơ tần có sự tách bạch rõ ràng. Chỗ lồi và chỗ lõm ấy là một bộ phận mấu chốt quyết định song âm có chuẩn xác hay không. Trên các chuông cổ thường có những vết gọt dũa rất rõ ràng, nó nói rõ ràng đó chính là những chỗ chủ yếu để điều âm. Dựa vào thực tiễn lâu dài, trong trường hợp chế tác còn tồn tại dung sai dẫn tới chất lượng phân bố không đối xứng, các nhạc sư thời xưa

đã nắm chắc hướng đi của tiết tuyền, tìm đúng được vị trí cần gọt dũa, để được những âm luật chuẩn xác. Đó là một kỹ nghệ tinh thâm để phù hợp nguyên lý thanh học hiện đại.

4. Những bộ phận và vị trí khác của chuông đàn cũng có ảnh hưởng nhất định đến sự phát tiếng. Một phần thao cát⁽¹⁾ còn để lại cũng có tác dụng ngăn trở, có thể cải thiện chất lượng âm thanh. Những cái mấu cũng có tác dụng tăng phụ tải tại khu vực rung động, làm cho cao tần suy giảm nhanh hơn, giúp cho chuông đàn bước vào sự rung động ổn định làm nổi bật âm cơ tần của nó lên.

5. Ngoài ra, chiều dày vách chuông, chiều dài chỗ sa xuống, thành phần hoá học, công nghệ nhiệt luyện cũng như dụng cụ gõ, lực gõ và điểm gõ... đều có ảnh hưởng đến sự phát thanh.

Vạch ra được những điều huyền bí này khiến chúng ta càng cảm nhận sâu sắc về tài hoa và sự cống hiến của các nhà âm nhạc và những nhạc sĩ đúc chuông thời xưa và càng cảm thấy tầm vóc lớn lao của nền văn minh tinh thần của dân tộc Trung Hoa.

Việc khám phá những bí hiểm của chuông song âm cho đến nay còn chưa hoàn tất. Từ góc độ thanh học âm nhạc,

(1). Thuật ngữ ngành đúc: là những lõi cát để làm khuôn đúc phần rỗng của vật đúc

hoà thanh học... đang tiến hành những nghiên cứu mới, thì lại như mới là những bước ban đầu như "hiệu ứng kết hợp" hai cơ âm" của chuông đàn mà các học giả mới chỉ ra gần đây, cho rằng song âm của chuông có ý nghĩa hoà thanh sinh ra giai âm trên và dưới. Hiện tượng song âm ly kỳ, còn đang hàm chứa ấp ủ bao nhiêu điều bí ẩn tiềm tàng chờ khai phá.

KIỆT TÁC CỦA THẾ GIỚI NHẠC CỤ (2):

Khèn bè.

Tần Tự

Khèn là một loại nhạc hơi duy nhất trong các nhạc cụ dân tộc mọi người đều ưa thích. Nó chẳng những là thứ nhạc cụ hơi duy nhất trong các nhạc cụ dân tộc của Trung Quốc có thể trình diễn hoà thanh được. (Người Âu châu gọi nó là thứ phong cầm thổi bằng ống cỏ truyền của Trung Quốc (Mouth organ) mà nó còn là thứ nhạc cụ thổi có lăm đồng tự do lâu đời nhất trên thế giới.

Khèn bè có hình dáng bên ngoài rất đặc biệt, khiến người ta thấy một lần rồi là khó có thể quên: Nó giống như một cái tẩu thuốc cực lớn, phần thân làm bằng gỗ hoặc kim loại, trên đó cắm nhiều ống tre dài ngắn khác nhau (sáo khèn), phía dưới các ống tre có các sừng khèn bằng hồng mộc hay tử đàn là những loài gỗ cứng, phía trên có lắp những lăm phát âm bằng đồng hình chữ nhật. Ở đầu trên và đầu dưới của ống lần lượt khoét những cái lỗ thoát âm hoặc lỗ bấm tay. Khi người ta bung cái tẩu lớn này thổi hít vào đó, từ những ống tre dài ngắn khác nhau phát ra không phải những sợi khói thuốc mà là những âm thanh dịu dàng dễ

nghe. Những chiếc khèn thường thấy thường có 13 lam (ống) 17, 19 thậm chí hơn 20 và tới 36 lỗ, có âm vực và sức diễn đạt rất rộng, có thể độc tấu hoà tấu hay đệm. Những năm gần đây, còn có thêm những loại khèn có phím, có đĩa quay, khèn đàn và những loại mới khác, mở rộng thêm sức diễn đạt của khèn.

Khèn có một lịch sử rất lâu đời. Thời xưa tương truyền rằng do Nữ Oa làm ra, điều đó chưa hẳn đáng tin. Trong "Thượng thư - Ích Tắc" cũng có nhắc đến khèn. Vậy thì thời Nghiêu Thuấn đã có khèn hay chưa cũng chưa có gì khảo chứng. Có điều, các nhà học giả cho rằng, ít nhất ngay từ thời Ân Thương của nước ta, đã xuất hiện chiếc khèn của thời kỳ đầu. Trong văn giáp cốt đã có những chữ tượng hình chỉ hình một nhạc cụ ống, chắc là tiền thân của cái khèn sau này. Như trong "Nhĩ nhĩ - Thích nhạc" có nói "cái khèn lớn gọi là "sáo", khèn nhỏ gọi là "hoà".

Đến đời nhà Chu, khèn đã được dùng khá rộng rãi. Trong việc phân loại "bát âm" cho nhạc cụ thời Chu, khèn thuộc tiếng bào (bầu) trong đó. Đó là vì ở thời kỳ đầu, người ta đã dùng vỏ quả bầu để làm bầu khèn. Trong Kinh Thi cũng nhiều lần nhắc đến khèn, như câu "Cổ sắt suy sênh" (gảy đàn sắt thổi khèn) trong "Tiểu nhã - Lộc ô". Lúc đó, còn xuất hiện những dàn nhạc khèn rất lớn. Như câu chuyện "lạm vu sung cổ" (tràn ngập tiếng khèn, chan hoà tiếng trống) trong ("Nội trữ thuyết - Hàn Phi tử" đã kể đến Tề Tuyên vương

sai người thổi vu (một loại khèn) "phải có tới ba trăm người". Chính vì một dàn nhạc khèn lớn như thế mới khiến cho vị "Nam Quách tiên sinh" ấy đắm trong tiếng khèn. Theo một số tư liệu nói, nhiều nhân vật nổi tiếng thời Tiền Tần như Khổng Tử, Mặc Tử, đều biết thổi khèn.

Chẳng những các nước Trung nguyên mà ngay cả các nước "Mandi" thời đó ở phía Nam như nước Sở cũng thịnh hành thổi khèn. Như câu "Trần vu (đại sênh) sắt hê hạo xương" trong (Sở từ - Cửu ca - Đông hoàng thái nhất) hay câu "vu sắt hoảng hội" trong (Chiêu hồn" thì "vu, sênh" đều là chỉ cái khèn đã phản ánh sinh động tình hình lúc đó.

Do cái khèn có tác dụng quan trọng trong đời sống con người lúc đó cũng như trong dàn nhạc, cho nên còn được coi là "đúng đầu ngũ âm", "khèn đi trước rồi chuông và đàn sắt theo sau, khèn xương, các nhạc cụ khác hoạ theo" nghiêm nhiên là một thứ linh tấu trong dàn nhạc.

Những năm gần đây, ngành khảo cổ đã phát hiện và sưu tầm được nhiều tài liệu về loại nhạc cụ này, đều là những tài liệu quý giá. Tương đối sớm hơn là hai cái bầu khèn bằng vỏ bầu ở mộ Sở số 5 tại Tào Gia cương tỉnh Hồ Bắc, ở trên còn để lại hai hàng lỗ cắm ống, mỗi hàng còn lại 8 lỗ nhưng lại có hơn chục ống lắp dăm khèn, niên đại của nó vào cuối đời Xuân Thu, ngoài ra ở những nơi khác của Hồ Bắc như Giang Lăng, Thiên Tỉnh Quan, Lưu Gia loan, Vũ Đài sơn... đều lần lượt khai quật sưu tầm được khèn Sở. Ở Lưu Thành

kiêu, Trường Sa, Hồ Nam lại sưu tầm được bầu khèn gỗ nhạ hình quả bầu, có 10 lỗ.

Mộ Tàng Hầu Ất ở huyện Tuỳ, Hồ Bắc cũng khai quật được 5 cây khèn, đều có bầu bằng vỏ quả bầu, có ba loại 12 ống, 14 ống và 18 ống, điều hiếm hoi và đáng quý là làm bằng tre trong ống tre và vật gắn dăm khèn cũng còn giữ lại được, đó là tài liệu cực kỳ quý giá để nghiên cứu làm khèn thời Tiên Tần

Trên bầu khèn và các ống khèn đều có vẽ hình rất tinh tế. Từ đó thấy rằng thời đó người ta quý trọng nâng niu loại nhạc cụ này như thế nào.

Ở mộ Hán số 1, số 3 tại Mã Vương Đồi, Trường Sa phát hiện thấy một cái khèn 22 ống (hình bên) không có lăm, một cái 26 ống. Phần bầu khèn đều bằng gỗ, đối chiếu lẫn nhau có thể thấy được sự cấu tạo hoàn chỉnh của khèn Hán. Khèn 26 dăm dùng ống gấp, để chiều dài ống có hạn sinh ra âm thanh tương đối thấp, đó là loại nhạc cụ ống gấp sớm nhất thế giới.

Ở những nơi như vùng Đại Ba na ở Tường Vân, Lý Gia sơn ở Giang Xuyên, Thạch Trại sơn ở Phổ Minh của tỉnh Vân Nam cũng lần lượt khai quật được nhiều chiếc khèn bầu đồng và những tài liệu hình vẽ sinh động về khèn tương đương với thời Chiến quốc đến Tây Hán. Nói lên rằng nhạc cụ loại khèn cũng được sử dụng rất rộng rãi trong các dân tộc phía Tây nam thời xưa. Những cái khèn bầu này có 5 lỗ

hoặc 7 lỗ, rất giống với những loại khèn bầu với hình dáng và số lỗ giống nhau thường thấy ở các vùng dân tộc thiểu số như Di, Lật Túc, Na Xi, La Cu, Nô, Ngõa... ở vùng Tây Nam Tứ Xuyên, Vân Nam. Một mặt khác, cách đặt hai hàng ống trước ống sau vào bầu đồng của khèn lại giống với khèn sru tầm được ở vùng Hồ Bắc, Hồ Nam. Điều đó nói lên rằng hình dáng chế tạo của khèn ở thời kỳ đầu luôn luôn được giữ như vậy ở trong các dân tộc vùng Tây Nam, giữa các nhạc cụ loại khèn này của các dân tộc ở nước ta có quan hệ rất sâu xa và mật thiết.

Từ Tiên Tần trở đi, khèn luôn được mọi người ưa thích, không ngừng được cải tiến và phát triển. Bầu khèn trước đây dùng gỗ thay cho vỏ quả bầu, sau này lại thay thế bởi bầu đồng có tính năng tốt hơn. Ở thời kỳ Tuỳ Đường, trong Thanh nhạc, Tây lương nhạc, Cao ly nhạc và Quy từ nhạc... thuộc "Cửu bộ nhạc" và "Thập bộ nhạc", đều có khèn. Lúc ấy, còn xuất hiện một loại khèn 17 dăm có nghĩa quân, ngoài 17 dăm ra, còn có hai ống gọi là "nghĩa quân" dùng để sử dụng thay đổi nhau khi chuyển điệu. Cũng ở thời kỳ này, đã xuất hiện nhiều tay khèn rất nổi tiếng, đã nâng cao được kỹ xảo trình diễn nhạc cụ này. Nhiều nhà thơ đời Đường như Thẩm Thuyên Kỳ, Tống Chi Vãn, Cố Huống, Đỗ Mục, Lý Thương Ẩn... đều đã miêu tả tiếng khèn, cũng như cảnh nghe khèn và ấn tượng tốt đẹp của mình trong thơ.

Nhạc cụ loại khèn này của Trung Quốc cũng rất có ảnh hưởng đến các nước xung quanh. Ở Viện chính thống Đông Đại tự, Nại Lương, Nhật Bản đến nay còn giữ hai cây khèn tre thời Ngô và hai cây vu (một loại khèn), khèn tre và vu bằng trúc dóm, mỗi thứ một cây và được coi là báu vật của đất nước Nhật. Chúng là những vật chứng sinh động nói lên sự giao lưu văn hoá lâu đời giữa nhân dân hai nước Trung Nhật vốn chung trời chung biển.

Từ đời Tống Nguyên trở lại đây, khèn có nhiều thay đổi và cải tiến về số dăm và hình thức. Thời Tống có một đạo sính dùng loại khèn 19 dăm, đời Minh Thanh trở lại đây lại thích dùng loại 17 lăm, 14 lăm, 13 lăm. Ngoài ra còn có sự phân biệt giữa khèn Tô, khèn Kinh (khèn to) khèn Phương... Còn những vùng dân tộc thiểu số ở phía Nam, ngoài việc vẫn nhiều người dùng khèn bằng vỏ bầu ra, lại dần dần phát triển loại khèn bè (nay vẫn còn ở Thái Lan) khèn ngà và khèn sừng (lấy ngà voi và sừng thú làm ống cầm lăm, trước là nhạc cụ của nước xem "Tân Đường thư truyện") khèn lô... Khèn lô dần dần trở thành thức nhạc cụ mà các dân tộc ít người ở Tây Nam nước ta như H'Mông, Dao, Đông... ưa thích. Trong các dân tộc miền núi ở Việt Nam, Lào cũng thường thấy nhạc cụ này. Ngày nay, sự phân bố của loại nhạc cụ khèn này không những bao gồm Đông Á, Đông Nam Á và Nam Á (như Ấn Độ) mà sang đến tận châu Phi (như Công gô).

Mặc dù nhạc cụ dạng khèn có rất nhiều chủng loại, lại phân bố rộng như thế, nhưng chúng ta vẫn có thể xác định chủng loại từng cái một, hơn thế, còn có thể xác nhận được chúng có nguồn gốc chung, nhận định giữa chúng với khèn theo nghĩa hẹp, có quan hệ "họ hàng" gì với nhau không?

Điều đó, một mặt là do khèn của Trung Quốc là thứ rất cổ xưa, được nối tiếp mãi, hơn thế từ rất sớm đã có trình độ tương đối phát triển và không ngừng hoàn thiện. Một mặt khác, những nhạc cụ này có hình dáng cấu tạo đại thể giống nhau và gần như nhau, đồng thời cách trình diễn cũng giống nhau. Điều quan trọng hơn nữa, là chúng có nguyên lý phát âm và phương thức phát âm hết sức đặc biệt và phức tạp. Khác nào như người ta dựa vào nhóm máu để có thể xác định quan hệ về dòng máu giữa những con người, bằng biện pháp nói trên người ta cũng khám phá và tìm tòi ra "họ hàng huyết thống" của các loại nhạc cụ khèn.

Lăm khèn ở phần dưới ống, là cái dăm hình chữ nhật (hình thang thì đúng hơn) khắc trên khung lăm, ngoài phần gốc của lăm liên kết với khung ra, ba phía còn lại đều tách rời với khung và có những khe hở, nên lăm khèn có thể tự do. Bởi thế, bất kể là thổi ra hay hút vào, khèn đều có thể phát ra âm, những nhạc cụ hơi khác thua xa ở điểm này.

Có thể có người cho rằng một cái lăm khèn cồng cồng và đơn giản thì có gì là ly kỳ. Xin đừng coi nhẹ một sự sáng tạo trong cái "giản đơn" đó của cái khèn. Khèn chẳng những

là thứ nhạc cụ hơi phát âm bằng lưỡi có sớm nhất trên thế giới, hơn thế, trong việc cải tiến, phát triển quần phong cầm ở phương Tây hoặc sự sáng tạo ra đàn ác coóc dê ông, ác mô ni ca nó đều có những ảnh hưởng rất quan trọng.

Quần phong cầm ở phương Tây lúc đầu lưỡi dần lớn hơn lỗ ống, chỉ có thể rung đập một phía theo luồng hơi, loại lưỡi này gọi là lưỡi đập hoặc lưỡi cứng (chết). Năm 1777 một giáo sĩ người Pháp là Tiên Đức Minh (Jean Joseph Marie Amiot 1718 - 1793) khi về nước, đã mang cái khèn của Trung Quốc về Châu Âu. Sau này, khèn được người ta đón nhận và gọi là "Quần phong cầm của Trung Quốc". Một nhà vật lý học người Đan Mạch, sau khi được nghe khèn của Trung Quốc ở Xanh pê tec bua và khảo sát cái lưỡi khèn, đã đề nghị nhà chế tạo quần phong cầm ở Xanh pê tecbua áp dụng loại lưỡi khèn này. Sau đó A.G Joseph Vogler người Đức (1749 - 1814) đã chế tạo thành công chiếc quần phong cầm có lưỡi tự do đầu tiên. Từ 1800 trở đi, người Âu châu đã lần lượt làm các loại phong cầm, ác mô ni ca, ác coóc dê ông, mà chẳng cái nào là không xuất phát từ gợi ý của chiếc dăm khèn. Cái khèn Trung Quốc đã để lại một trang vẻ vang trong lịch sử phát triển nhạc cụ thế giới. Sau này, quần phong cầm và phong cầm lại truyền vào Trung Quốc, có thể nói đó là một giai thoại.

Bởi vậy, tiến sĩ Lý Ước Sắt đã chỉ ra rằng: "Khèn, là tổ tiên của acmônica và các loại nhạc cụ có lưỡi tự do (phong

cầm, ác coóc 6 cạnh, ác-cọc-đê-ông). Tác dụng của lăm khèn trong lịch sử nhạc cụ thế giới, quả là không thể coi thường.

Sự phát âm của khèn lại là một hệ thống ngẫu hợp rất phức tạp, nó phát ra âm nhờ sự phối hợp của hai loại rung động, tức là ngoài sự rung đông do kích thước lớn nhỏ dày mỏng của lăm khèn ra, còn phải phối hợp với cột không khí có chiều dài nhất định, đường kính nhất định trong ống rung động lên. Hai thứ này phối hợp với nhau không tốt để sự sai lệch vượt qua một hạn độ nhất định nào đó, thì sẽ không phát được âm ra. Sự phối hợp của ống khèn, còn có chỗ khác với những nhạc cụ bằng ống có lăm khác. Khi làm ống khèn, những ống khèn dài ngắn khác nhau ấy trước hết phối hợp với những lá lăm khèn nhất định tạo nên sự cộng hưởng âm thanh, sau khi phát ra âm cao cần thiết, lại mở ra ở phía cuối của ống khèn một lỗ bấm tay, như thế đã "phá vỡ" quan hệ phối hợp mới xây dựng nên. Thế là khi trình diễn cần đến âm cao của ống khèn đó, chỉ cần ấn ngón tay vào lỗ đó, quan hệ ngẫu hợp cũ lại được khôi phục, ống khèn lại phát ra âm; Còn khi không cần thì buông ngón tay ra, ống khèn đó sẽ không kêu một tiếng nào nữa; Theo sự thiết kế khéo léo đó, là có thể tùy theo ý thích mà trình diễn từng âm một như trong bản nhạc mong muốn. Hiện tượng ấn vào lỗ thì phát âm, bỏ ra thì không phát âm của khèn, tạo nên một đặc điểm lớn hoàn toàn ngược lại với nhạc cụ hơi khác là ấn vào lỗ thì không phát âm, bỏ ra mới phát âm.

Căn cứ những đặc trưng chủ yếu về phát âm của khèn, và các đặc trưng khác vốn có, chúng ta có thể nhận biết và phân biệt Khèn là một thành viên khác trong họ hàng nhạc cụ, đồng thời cũng tìm ra được cây khèn - "tổ tiên" chung của cả họ hàng tuy qua hàng ngàn năm tháng năm gió bụi mà vẫn còn phơi phới sức xuân.

NHẠC CỤ TRUNG HOA VANG TIẾNG KHẮP TOÀN CẦU:

Thanh la đồng.

Nhạc giao hưởng với dàn nhạc giao hưởng, đều là hình thức nghệ thuật của phương Tây, là nhạc "Tây". Điều đó thì ai cũng biết, nhưng có một điều e rằng còn nhiều người chưa biết đến, đó là trong số nhạc cụ đủ hình đủ kiểu đó của dàn nhạc giao hưởng đồ sộ ấy, nhạc cụ dân tộc của Trung Quốc không những giành được một chỗ đứng, hơn thế nữa, trong các dàn nhạc nổi tiếng trên thế giới hiện nay, không thể thiếu loại nhạc cụ có ở Trung Quốc, do Trung Quốc chế tạo đó.

Loại nhạc cụ dân tộc duy nhất của Trung Quốc có trong dàn nhạc giao hưởng đó là thanh la đồng của Trung Quốc. Từ ngày nước Trung Quốc mới được thành lập đến nay, dàn nhạc giao hưởng Trung ương từng lần lượt tặng đại la (còn gọi là son la, hắc la hay đạo sao la) cho các đoàn nhạc giao hưởng nổi tiếng của các nước Liên Xô, Đức, Triều Tiên, Ba lan, Mỹ... đến thăm và biểu diễn ở Trung Quốc. Năm 1979 nhà chỉ huy dàn nhạc nổi tiếng của Đức tên là Cơ lai ăng

dàn nhạc giao hưởng Tây Béclinh đến biểu diễn ở Trung Quốc đã tự đặt mua hai chiếc đại thanh la của Trung Quốc. Hoặc như chiếc thanh la cỡ lớn (đường kính 60 cm) mà dàn nhạc giao hưởng Đretsdén của Đức đã dùng trong một thời gian dài, là loại được chế tạo từ đời nhà Thanh, mép nó đã bị rách, sau đó cắt chỗ rách đi dùng tiếp, sau khi dàn nhạc giao hưởng Trung Quốc tặng họ một chiếc thanh la mới, tình hình bí bó đó mới được thay đổi. Năm 1981, dàn nhạc giao hưởng thành phố Bôtston của Mỹ đến thăm và biểu diễn ở Trung Quốc, thanh la họ dùng chẳng những nhỏ, lại còn là sản phẩm của xưởng "Thái Lai" của Trung Quốc có từ bao nhiêu năm nay. Họ đã vui mừng nhận một cái thanh la lớn mới đặt làm, đường kính tới 120 cm do dàn nhạc giao hưởng của Trung Quốc tặng.

Chẳng những các dàn nhạc giao hưởng mà các ngành khác cũng hâm mộ tiếng tăm tìm đến. Những năm gần đây, xưởng làm thanh la của Vũ Hán, đã chế tạo cho một công ty của Nhật Bản một chiếc thanh la đồng lớn nhất trên thế giới. Đường kính của nó tới 1,42m, nặng 56 kg. Sau khi chở sang Nhật Bản, thị trưởng một thành phố đã thân chinh đặt tên cho cái thanh la đó là "Vũ Hán" và coi đó là "vật quý" được liệt hạng của thành phố.

Bạn có thể thấy lạ lùng, thanh la chẳng qua là thứ nhạc cụ bằng đồng để giữ tiết tấu, vừa chẳng có hình dáng kết cấu gì ly kỳ phức tạp cũng chẳng phát ra những âm cao

chuẩn xác khác nhau để diễn tấu thành giai điệu. Các nước Âu Mỹ, vốn có ưu thế về kỹ thuật cao và nguồn tài chính giàu có lại sẵn có truyền thống lịch sử "chế tạo những nhạc cụ tinh vi đẹp đẽ và phức tạp.... lại không "tự lực cánh sinh" để đúc ra những cái thanh la lý tưởng được sao?

Nhưng sự thực quả là như thế. Trung Quốc là nước đầu tiên sáng tạo ra việc sử dụng nhạc cụ này, qua mấy ngàn năm vận dụng và phát triển, chẳng những hình thành một cục diện là chủng loại của thanh la nhiều lên và đa dạng thêm, trong việc chế tác sửa sang, thanh la cũng đúc rút được nhiều kỹ nghệ tinh thâm và kinh nghiệm phong phú, những người thợ đều là những tay tuyệt vời khiến cho thanh la của Trung Quốc mãi mãi được hưởng tiếng thơm và chiếm địa vị độc tôn trên nhạc đàn thế giới.

Theo nghiên cứu của các nhà khảo cổ học. Ngay từ thời Xuân Thu, các dân tộc Bách Việt, Bách ở phía Tây Nam Trung Quốc vốn thạo nghề nấu luyện kim loại, cùng với việc sáng tạo ra nền văn hoá trống đồng xán lạn, cũng sáng tạo ra nhạc cụ kiểu thanh la sớm nhất. Trống đồng suu tằm được trong quần thể các mộ cổ ở Thạch Trại Sơn tại Tấn Ninh Vân Nam, có những cái, tại chỗ bị đánh nhiều ở giữa mặt trống đã xuất hiện những chỗ nhô lên hình nửa khối tròn, giống như cái măng la (nhũ la) ⁽¹⁾ mà đời sau thường thấy. Có nhà học giả còn cho rằng, một vật suu tằm được ở mộ cổ số 12 Thạch Trại Sơn có hình như nón thúng hoa văn sao 8

(1) Như hình cái chông của Việt Nam - N.D

cánh và 22 người có cánh đang múa (vũ nhân) (M12: 1) chính là thanh la đồng thời trước. Ngoài ra, trong những hình hoa văn trống đồng, như trống đồng Khai Hoá nổi tiếng, trong hình múa khèn ở Quảng chính trên mặt trống có những cái giá treo những vật hình tròn, cũng được coi là một loại "biển la" (thanh la đẹp - xem hình vẽ).

Ở mộ cổ Tây Hán số 1 ở La Bạc Loan tỉnh Quảng Tây và di chỉ văn hoá Đông Sơn của Việt Nam cũng đều sưu tầm được trống đồng.

Như vậy, mặc dù việc sử dụng thanh la được ghi chép trong các thư tịch lịch sử tương đối muộn, chúng ta cũng thấy được rằng, ở nước ta, thanh la đã có hơn hai ngàn năm lịch sử của nó.

Theo những tài liệu ghi chép về sau đó, ngoài việc dùng trong các cuộc vui dân dã, các buổi hoà tấu nhạc cụ, các hoạt động hí khúc... ra, thanh la còn được dùng rộng rãi trong các trường hợp lễ nghi, chinh chiến, thông tin, tế lễ, lao động, rao bán hàng... trong đội nghi vệ thời xưa có việc "kèn la đẹp đường, cũng như trong chiến trận" thổi kèn, gõ phèng la thu quân", đều là những thí dụ cụ thể của việc vận dụng thanh la vào các hoạt động phi âm nhạc.

La dễ diễn tấu âm thanh lại lớn. "Đánh phèng la reo mừng", "phèng la, chiêng trống vang trời" là những phương thức điển hình và có tính quần chúng dễ diễn tả sự vui mừng của người Trung Quốc. Trong các đội nhạc kèn và chiêng trống rất được mọi người ưa thích, đương nhiên rằng thanh

la sẽ là một vai trò quan trọng không thể thiếu được. Như thập phiên cổ, thập phiên la cổ (trống), lưu hành ở vùng Giang Nam từ đời Minh đến nay cùng nhạc trống dân gian Thiểm Tây, nhạc chiêng trống Triều Châu trong đó không ít những đoạn chỉ thuần túy dùng nhạc cụ gõ là chiêng, la, trống. Cường độ, tiết tấu, sự so sánh âm sắc, sự thay đổi tổ hợp phong phú và đa dạng... phức tạp và luôn biến đổi của nhạc cụ gõ như thanh la, trống, có thể diễn tả các loại nội dung. Những khúc bài, những đoạn nhạc về thanh la, trống các kiểu hình thành trong quá trình thực tiễn lâu dài, là một di sản quý giá về nhạc cụ dân gian cổ truyền của nước ta.

Tác dụng của la trong dàn nhạc hí khúc cũng trở nên quen thuộc với mọi người. Những trường đoạn (chỉ có dàn nhạc đệm) do võ trường hình thành bởi nhạc trống thanh la, kết hợp với văn trường hình thành bởi nhạc dây tạo thành hí khúc. Về mặt biểu diễn, võ trường kết hợp hình thể, động tác của diễn viên, các điệu múa võ; về mặt dài từ và làn điệu, nó giúp cho tiết tấu nổi bật, tăng được ngữ khí, vạch rõ được giới hạn mỗi đoạn, mỗi câu; "Võ trường" còn có thể làm nhuần nhuyễn tình tiết vở diễn, nâng không khí sân diễn, thậm chí còn tạo được hiệu quả âm thanh đặc biệt như diễn tả tiếng mưa tiếng gió, tiếng mái chèo khua nước... những thủ pháp thể hiện khái quát mà cô đọng này, là một trong những thành phần tạo nên ma lực độc đáo của nghệ thuật khúc nghệ cổ truyền của Trung Quốc.

Việc vận dụng lâu dài và rộng rãi, khiến cho hình dáng chế tạo của thanh la hết sức đa dạng tên gọi cũng vô cùng phức tạp. Theo thống kê chưa đầy đủ, về kiểu dáng có tới hơn 30 loại. Về âm sắc, hiệu quả và tạo hình của chúng, mỗi thứ đều có đặc điểm khác nhau, không cái nào giống cái nào. Nhỏ thì đường kính chỉ vài cm, lớn thì trên 1m. Thanh la thường thấy nhất có thể có thể chia làm bốn loại là thanh la lớn, thanh la nhỏ, thanh la bàn tay và vân la. Thanh la lớn âm trầm, ở mép có lỗ khâu dây để xách bằng tay hoặc treo trên giá, tay phải cầm dùi hay vỗ đánh, trong đó có nhiều tên gọi như song quang la, hồ âm la, trung đường la, phỏng tô la, đại sư la, sao la, măng la... Thanh la nhỏ phát âm cao hơn, mặt la hơi tạo dốc ở giữa phẳng gọi là "tâm", ở mép không có lỗ, lấy đốt ngón trỏ tay trái đỡ vào mép trong của la, tay trái giữ mặt la để gõ, gọi là thanh la tay, hoặc đường la, kinh tiểu la... Thường la nhỏ như miệng chén, còn gọi là tuyên tử, là một loại la nhỏ nhất; mặt la phẳng như mặt mây, mép la có khoan lỗ khâu dây giữa trong lòng tay, tay phải gõ vào la. Loại này có xuân la, nguyệt la... Vân la là một loại la dàn gồm 10 đến 14 cái tiểu la có âm cao khác nhau tạo nên, có dây treo trên giá, tay trái giữ la, tay phải dùng cái vỗ con để gõ. Vân la chẳng những hý khúc địa phương và âm nhạc dân gian cũng thường được dùng trong âm nhạc đến miếu và các bữa tiệc cung đình.

Ở vùng các dân tộc thiểu số nước ta, vẫn còn có nhiều loại nhạc cụ la rất đặc sắc. Măng la (giữa mặt la có núm lõi nửa

khối tròn) mà các dân tộc thiểu số vùng Tây Nam hay dùng có âm sắc rất êm dịu. Cái "biển măng" (măng la đẹp) của dân tộc Thái cũng là một loại biển la (đẹp) đặt trên giá có dùi liên động kiểu đòn bẩy, cùng lúc gõ vào 5 đến 6 cái măng la khác nhau, phát ra một hoà thanh đầy đặn và có bề dày. Cũng có nơi như dân tộc Ngô ở Tây Minh, dùng mấy loại thanh la có âm cao khác nhau để diễn tấu các giai điệu. Những loại măng la này có yêu cầu âm chuẩn khá cao, ngoài việc chọn lựa tỉ mỉ, còn phải tiến hành điều âm bằng cách gọt dũa phần đáy hoặc đập sập vào đáy nó.

Nhân dân Trung Quốc cần cù và thông minh đã đúc kết được những kinh nghiệm làm la rất tinh thâm. Về mặt dùng vật liệu, đã dùng hợp kim đồng, thiếc (tục gọi là đồng kêu) để có thể phát ra thanh âm đẹp, mà tỷ lệ pha trộn là điều quyết định chất lượng tốt xấu. trong *Khảo công ký - Chu Lễ* quyển 14 có ghi: "Phàm dùng đồng để làm những vật gõ kêu, thì cho thiếc Quảng không có chì vào, nếu làm chiêng, la thì cho 8 cân đồng đỏ 2 cân thiếc, đúc các loại náo bạt thì thiếc càng phải tinh luyện hơn". Ngày nay, hàm lượng thiếc trong đồng kêu để làm la thông thường từ 22,5 % đến 24%, gần sát với tỷ lệ pha trộn để đúc đồng làm chiêng, la thời xưa.

Đồng kêu được đúc ra rồi còn qua việc rèn dọt nhiều lần mới thành tấm thanh la giữa mỏng xung quanh dày. Sau đó đem cắt cạnh, nung và giọt nữa thành tấm rốn (tấm rốn là chỗ nhô cao ở giữa phát ra âm. Sau đó lại nung, ép đỉnh,

định hình và qua nhiều công nghệ nung rèn rồi mới bước vào khâu cuối cùng và mấu chốt là giọt nguội, mục đích là làm cho thanh la có gốc kết cấu phân tử được tự do phân bố đều nên có khả năng biến dạng, đồng thời còn chứa đựng một khả năng đàn hồi tốt để phát ra một âm điệu nhất định. Những người thợ có tay nghề điêu luyện lại đặt thanh la lên cái đe bằng thép để rèn, căn cứ độ dày mỏng, mềm cứng của vật liệu làm thế để thay đổi nội ứng lực của thanh la, để nó phát ra những âm thanh vang và đều. Bước nữa là gọt dũa cho phẳng bề mặt, gõ ở phần rốn của nó để định âm cao, sau cắt mép, vê tròn, khoan lỗ. Cuối cùng, phải qua bước thử âm thanh. Định âm lúc này là cuộc biểu diễn tuyệt kỹ của các tay thợ. Thành ngữ Trung Quốc có câu "mười búa rèn lá, một nhất định âm", các tay thợ trước hết lấy tay mần mò, gõ nhẹ mấy nhất tìm vị trí, sau đó "choang choang" đập thật mạnh, tiếng thanh la đổi khác đi, chẳng những có thể đánh ra những âm sắc tuyệt hay, còn có thể điều chỉnh được âm sắc theo ý muốn. Kỹ xảo tuyệt vời này, có người gọi là "búa thần". Bởi có những cái thanh la bị những người không biết rèn làm "hổng" tiếng đi, mời những ông thợ thanh la này đến, họ "sửa chữa" rèn đập một hồi, tiếng thanh la lại vang lên như mới.

Ở miền Nam, miền Bắc nước ta đều có những xưởng làm thanh la nổi tiếng, ở phía nam thì Lương Quảng là nổi tiếng nhất, song ở Vũ Hán, Bắc Kinh, Thượng Hải, Tô Châu và Truy Bác, Chu Thôn ở Sơn Đông đều là những nơi sản xuất

thanh la nổi tiếng ở miền Bắc. Những dàn nhạc giao hưởng nói ở phần trên đặt làm thanh la, phần lớn đều là hàng của Chu Thôn và Vũ Hán.

Đại sao la của Trung Quốc có âm vực rộng, âm chất thuần, lại có bề dày âm thanh và tiếng ngân dài. Khi tấu lên như sấm rền, như sóng gấm, khí thế mạnh mẽ vang mãi không dứt, khiến người nghe phải chú ý. Sau khi đại la truyền sang phương Tây, năm 1791 một nhạc sĩ người Pháp là Cơ - sai - khơ đã vận dụng vào trong tác phẩm nhạc hơi và nhạc dây của mình, cuối cùng thành một thứ nhạc cụ Trung Quốc duy nhất không thể thiếu trong dàn nhạc giao hưởng, như trong trường hợp biểu diễn tác phẩm "Bản giao hưởng số 6" của Trai - cốp - xki...

Thanh la cũng được ứng dụng rất rộng rãi ở Đông Nam Á. Ở Campuchia chia trong các bức phù điêu của đền cổ Ăng Co cũng hay gặp hình tượng của thanh la. Có chỗ còn có hình ảnh hai người khiêng thanh la lớn. Ở In đô nê xia loại la mà ở giữa có vú bán nguyệt nhô lên, là thứ nhạc cụ rất thường thấy. Dàn nhạc "Gia Mỹ Lan" nổi tiếng có hẳn một dàn măng la. Loại hình văn hoá đồng la phát triển thế này chính có nguồn gốc sâu xa và quan hệ mật thiết với nền văn hoá đồng thau mà văn hoá trống đồng thời kỳ đầu trên cao nguyên Vân Quý là tiêu biểu. Cũng là sự thể hiện sinh động mối quan hệ chặt chẽ và sự trao đổi mật thiết lâu đời về văn hoá giữa các dân tộc ở phía Nam Trung Quốc với các dân tộc trong vùng Đông Nam Á.

**"LƯU THUỶ" - Cung đàn cổ xưa của dân tộc
Trung Hoa vang trong vũ trụ.**

Tấn Tự

Ngày 20 - 8 - 1977, tàu vũ trụ "Nhà du hành" (Apôlô) của Mỹ được phát đi từ mũi Ken nơ đi từ từ lao vào không gian, bước vào cuộc hành trình lâu dài đi thăm những nơi nằm sâu trong vũ trụ ở ngoài hệ mặt trời. Con tàu vũ trụ còn có một sứ mạng cao cả nữa là các nhà khoa học hy vọng rằng nó có thể gặp được động vật có trí tuệ cao cấp sống ngoài trái đất và gây mối quan hệ giữa họ với con người trái đất. Bởi vậy, trong con tàu vũ trụ này đã chở theo nhiều tài liệu để con người trái đất "tự giới thiệu mình", có hình ảnh người đàn ông và người đàn bà ở trên trái đất, ngoài ra còn có những tư liệu tiêu biểu cho nền văn minh trái đất. Để giới thiệu Trung Quốc là một quốc gia có hàng tỷ người với hàng mấy ngàn năm văn minh lâu đời; người ta đã ghi hình Vạn Lý trường thành bằng đồ giải mã hoá lên trên một đĩa hát bằng đồng có phun vàng để hàng tỷ năm sau vẫn nguyên vẹn, ngoài ra, còn có một bản nhạc mà người biên soạn không một chút nghi ngờ gì, đã nhận rõ "đủ để tiêu biểu cho Trung Quốc" - đó là cổ cầm khúc: *Lưu thủy*. Bởi vì, người

biên soạn tin chắc rằng "cổ cầm của Trung Quốc" có ngay từ trước khi Giê su ra đời", hơn nữa "từ thời Khổng Tử trở đi, bản nhạc *Lưu thủy* là một phần tạo nên nền văn hoá của Trung Quốc".

Quả thật vậy, cổ cầm nguyên tên là cầm, còn gọi là dao cầm, ngọc cầm, thất huyền cầm, là một trong những nhạc cụ cổ nhất của Trung Quốc, rất quan trọng trong đời sống văn hoá cổ đại của Trung Quốc. Truyền thuyết trong văn hiến Tiên Tần nói rằng do "Phục Hy", "Thần Nông" thời viễn cổ làm ra. Đến đời nhà Chu, cổ cầm đã được sử dụng rất rộng rãi và được ghi chép trong các tác phẩm như "Kinh Thi"... Nhà đại giáo dục Khổng Tử rất thích gảy đàn ngâm thơ và đưa nó thành một môn không thể thiếu trong nội dung giáo dục.

Thời kỳ Tiên Tần cũng lưu truyền một câu chuyện rất cảm động về "tri âm". Theo sự ghi chép trong những tác phẩm như "Lã thị Xuân thu", "Liệt Tử".. Bá Nha gảy đàn rất giỏi mà Chung Tử Kỳ lại rất sành nghe nhạc. Theo như kể thì mỗi khi Bá Nha gảy đàn, để hết tâm hồn vào để "trí tại non cao", thì Chung Tử Kỳ tuy chẳng quen biết gì ông, nghe xong bỗng thốt lên: "Ôi sừng sững tựa Thái Sơn", khi Bá Nha "lòng như nước chảy" thì Chung Tử Kỳ cũng lập tức nói ra ý trong tiếng nhạc, chỉ ra ngay: "Ôi mệnh mang như sông biển!". Bá Nha lòng nghĩ những gì, Tử Kỳ đều đọc ra được hết. Bá Nha thấy Tử Kỳ rất "đồng lòng" với mình tỏ ra

vô cùng sung sướng, hai người đã xây đắp nên tình bạn rất nồng nàn. Về sau Tử Kỳ chẳng may chết sớm, Bá Nha vì thế cũng vút đàn suốt đời không bao giờ gảy nữa. Cầm Đài ở Hán Dương ngày nay tương truyền là nơi Bá Nha, Tử Kỳ gặp nhau nghe đàn và vì Tử Kỳ mà Bá Nha đã vút đàn. Như Lưu Hiệp thường ca ngợi trong "Văn tâm điêu long". "Tri âm như thế, ngàn năm mới có một", người đời mãi mãi cảm động cảm động, về sự hiểu nhau sâu sắc và tình bạn chân thành của hai người. Bản đàn *Lưu thủy* (còn gọi là Cao sơn Lưu thủy) nghe nói là bắt nguồn từ tác phẩm của Bá Nha, được người ta cho là một khúc nhạc có tên tuổi tiêu biểu cho nhạc không lời ở những buổi ban đầu.

Bản nhạc *Lưu thủy* sớm nhất còn giữ được đến nay thấy ở trong *Thân kỳ mật phổ* do Chu Quyển biên soạn vào đầu đời Minh. Phần "*Giải đề*" ở phía trước bản nhạc, sách này đã nói: "Hai bản "Cao sơn" và *Lưu thủy* nguyên chỉ là một bản", "Đến đời Đường mới chia thành hai bản mà không chia ra số đoạn. Đến đời Tống, chia "Cao Sơn" ra làm bốn đoạn, *Lưu thủy* ra làm tám đoạn. Từ trong thơ vịnh cầm của người đời Đường đã thấy nhắc tới "*Lưu thủy khúc*", "*Lưu thủy hành*", "*Cầm khúc phổ lục*". Đời Tống cũng có tên "*lưu thủy thao*"... mà xét, thì cách nói trên cũng có căn cứ của nó. Trong thơ Đường cũng còn viết nhiều đến "*Tam hiệp lưu thủy*" của Nguyễn Hàm truyền tấu từ thời Ngụy - Tấn, nội dung rất phù hợp với *Lưu thủy* hiện nay. Bởi vậy, bản nhạc

ấy, nếu là tiền thân của *Lưu thủy* thì nguồn gốc sâu xa của nó ít nhất phải ngược lại thời Ngụy Tấn trở về trước.

Bản nhạc "Cao sơn" và "Lưu thủy" qua các danh cầm của nhiều thời đại diễn tấu và cải tạo, không ngừng phát triển và thay đổi. Chỉ một khúc "Cao sơn" ghi trong các tập nhạc thời Minh, Thanh còn giữ đến nay, đã có tới hơn 40 bản khác nhau, còn "Lưu thủy" cũng có hơn ba chục bản. Đến đạo sĩ Thanh Thành Sơn đời Thanh và danh cầm Xuyên phái Trương Khổng Sơn (tên Hợp Tu) cải biên và gia công thêm bản *Lưu thủy*, và sau khi biên tập vào "*Thiên vận các cầm phổ*" và phát hành đi, thì chủ yếu lưu hành bản *Lưu thủy* này. Nghe nói Trương Khổng Sơn đã dựa vào bản nhạc nổi tiếng trong *Đức âm đường cầm phổ* để gia công thêm. Trong bản *Lưu thủy* của ông đã thêm vào rất nhiều thủ pháp như cổn, phát, xước, chú (sôi sục, mơn man, khoan thai, sâu lắng) phát huy đặc điểm "dồn dập của tiếng đất Thục", hình tượng rõ ràng, khí thế mạnh mẽ, cho nên còn được gọi là *Thất thập nhị cổn phát lưu thủy* và *Đại lưu thủy*, rất được các danh cầm trong nước tôn sùng. Bản *Lưu thủy* của Trương Khổng Sơn là khúc nhạc lưu hành nhất trong thời kỳ gần đây.

Bản *Lưu thủy* sau khi Trương Khổng Sơn gia công lại, bảo đảm khúc điệu phạm âm của hai đoạn 2 và 3 của nguyên khúc, nhấn mạnh khúc điệu tiếp âm hai đoạn 4 và 5, tăng thêm hai đoạn 6 và 7 tả thế của nước, áp dụng thủ pháp cổn, phát liên tiếp nối nhau, thêm vào đó là phần hoạt tấu

của âm trầm. Cuối cùng, biến hoá tái hiện khúc điệu của đoạn 4 và 5 càng trở nên thu thái ung dung. Về nội dung của khúc nhạc, đệ tử của Trương Khổng Sơn là Âu Dương Thu Đường đã có tả một đoạn, nêu lên đại ý từng đoạn một cách hình tượng: "Điệp đàn ở đoạn 2 và 3 mở đầu, nghiêm nhiên âm vang thánh thót, vang dội núi non. Hai đoạn 4 và 5 mạch nước mới ra nguồn, mạnh mẽ dôi dào, có lúc còn nghe tiếng sóng, đã có cái thế mệnh mônng dạt dào, khó có thể lường, đến đoạn mở đầu cổn phất, như thế ào ào réo sôi, cảnh tượng như giao long găm thét. Lặng nghe như ngồi thuyền mảnh qua thác hiểm, chóng mặt ngất ngây, lo âu hồi hộp, như đang lạc giữa núi non trùng điệp, muôn ngọn nước đang dôn về. Hai đoạn 7 và 8 thế nước như ra chỗ rộng, lúc vấp vào mỏm đá, khi thì hội tụ xoáy tròn, thật là mệnh mônng quả là giai khúc hiếm có trong âm nhạc xa xưa (*Cầm học tùng thư - Cầm phổ - Quyển 3*).

Sau Trương Khổng Sơn, bản nhạc này được khắc in, sao chép truyền đi tới hàng chục loại và đều nói lấy được từ Trương Khổng Sơn, sự sai lệch trong khúc nhạc, có thể là do Trương Khổng Sơn ở thời điểm khác nhau đã có sự gia công thêm bớt khác nhau.

Bản nhạc này có phải là tác phẩm ban đầu của Bá Nha hay không, cũng khó có gì để khảo chứng. Nhưng từ quá trình phát triển của nó mà xét, thì ít nhất nó cũng là sự tích lũy và sáng tạo của bao nhiêu đời các danh cầm từ trên ngàn

năm nay. Sự hoà quyện giữa cảnh và tình, sự mới mẻ về thủ pháp, là kết tinh văn hoá âm nhạc của dân tộc Trung Hoa, là tinh hoa của những bản đàn nổi tiếng.

Bản *Lưu thủy* ghi âm ở trong phi thuyền Apôlô là do nhà danh cầm hiện nay, ông Quán Bình Hồ diễn tấu theo bản nhạc trong *Thiên vấn các cầm phổ*. Quán Bình Hồ (1897 - 1967) là người Tê Môn - Tô Châu; từ nhỏ theo cha học đàn, học họa. Năm 13 tuổi mồ côi cha, sau theo học Diệp Thi Mộng, Dương Tôn Tác và nhà sư Ngô Trùng ở Thiên Bình Sơn, rồi lại học *Lưu thủy* Xuyên phái của đạo sĩ Tân Hạc Ô ở Sơn Đông. Trước giải phóng ông Quán Bình Hồ sống rất khổ cực thậm chí phải sống bằng nghề chữa đàn và các đồ dùng gấm sơn. Nhưng ông vẫn không ngừng rèn luyện nâng cao ngón đàn. Năm 1952 được mời vào làm việc ở sở nghiên cứu âm nhạc (nay thuộc sở nghiên cứu âm nhạc, thuộc Viện nghiên cứu nghệ thuật Trung Quốc) nên có điều kiện đầy đủ để phát huy sở trường của mình, đã có những đóng góp tích cực trong việc phát hiện, sưu tầm vào trình diễn những bản nhạc truyền thống nổi tiếng. Với những ngón đàn cứng cáp của ông, những khúc nhạc được diễn tấu như *Lưu thủy*, *Quảng lăng* có khí thế mạnh mẽ và nổi tiếng trong ngoài nước. Sự trình diễn điêu luyện của ông Quán Bình Hồ, khiến khúc đàn cổ *Lưu thủy* như được thêm hoa lên gấm, thể hiện được đầy đủ thành tựu cao vời của nhạc đàn cổ xưa của Trung Quốc khiến nó càng trở nên quý giá.

DÁNG MÚA ĐIỂN HÌNH CỦA THỜI KỲ VŨ ĐẠO LẠM TRƯỜNG ⁽¹⁾; Trung Quốc


金 瓦 瓦

Vu Bình

Múa là hoạt nghệ thuật lấy động tác cơ thể làm môi giới. Hình tượng múa chẳng những phải tạo hình trong không gian mà còn phải biến hoá trong thời gian. Thời gian trôi đi, vũ đạo trên lịch sử, nhất là hình tượng động tác của thời kì lạp trường vũ đạo Trung Quốc dường như là một câu đố không tài nào giải được đối với mọi người. Cùng với sự phát triển đi sâu của sự nghiệp khảo cổ văn vật, trên nham hoạ, trong hoa văn trang trí của gốm màu và đồ đồng thau, đã phát hiện được ngày càng nhiều những tạo hình nhân vật có mang dáng dấp vũ đạo. Nói rằng những tạo hình nhân vật này có mang dáng dấp vũ đạo, là bởi vì chưa có đủ lí do và chứng cứ để nói lên rằng các tạo hình nhân vật đó chính là hình tượng múa thời ấy, chúng còn hết sức nhất trí với động tác sinh hoạt và sản xuất trong hiện thực.




(1). Lạm trường: Khởi thủy, bắt đầu (nguyên là nổi được cái chén uống rượu, chữ trong Khổng Tử gia ngữ) với ý nghĩa là ở nơi đầu nguồn phát tích từ sông lớn mây cũng rất nông, nước chỉ đủ làm nổi



Có không ít người nghiên cứu đã khảo sát cách tạo hình nhân vật trên nham hoạ (tranh trong hang đá) coi là "vũ đạo", đại thể có hai căn cứ: một là động thái của nhân vật trong nham hoạ tương đối sát hợp với hình thái vũ đạo trong quan niệm của chúng ta, cũng có nghĩa là tiếp cận với hình thái vũ đạo mà hậu thế có thể xác nhận; hai là động thái của nhân vật trong nham hoạ không có mục đích công lợi trực tiếp, đây là một tiền đề quan trọng để cho động thái của nhân vật xuất hiện như một đối tượng thẩm mỹ. Nhưng căn cứ này rõ ràng mang tính tùy ý chủ quan rất lớn, vì nó chưa chắc đã phù hợp với trình độ nhận biết của con người thời đó. Khảo sát sự phát sinh nguyên thủy của múa, không thể thoát li trình độ nhận biết của con người nguyên sơ, không thể thoát li cách hiểu của họ về "vũ".

Hình tượng động tác của thời kì lạm trường vũ đạo Trung Quốc, được xác nhận tương đối chắc chắn, trước hết là chữ "vũ" trong cổ văn tự Trung Quốc sớm nhất hiện nay có thể thấy được - văn tự giáp cốt, hình chữ của nó bấy giờ được khắc là . Định cái tạo hình nhân vật hai chân hơi dạng ra, hai tay cầm hai bó lúa là chữ "vũ", nói lên rằng đó là hình tượng vũ đạo thường thấy nhất, cơ bản nhất lúc bấy giờ. Ngay đến chữ "vũ" đặt tên cho các nhà vũ đạo chuyên nghiệp thời đó, cũng là từ chữ tượng hình tạo hình nhân vật đó mà chuyển hoá thành. *Thuyết văn giải tự* do Hứa Thận đời Đông Hán soạn, giải thích chữ "vũ" là "nữ năng sự vô hình, dĩ vũ giáng thần giả dã. Tượng nhân lưỡng tự vũ hình" (người con

gái biết thờ dáng vô hình, dùng múa để giáng thần. Tượng hình người múa hai ống tay áo). Ở đây chỉ rõ chữ "tự" (ống tay áo) đầu tiên của người múa là lấy hình tượng tay ngắt bông lúa, nói lên rằng động tác múa điển hình này có liên quan với phương thức sản xuất nông nghiệp, cội nguồn của hình thái động tác ấy là từ phương thức sản xuất nông nghiệp "đạo thực bạt kì tuệ" (lúa chín, tuốt lấy bông). Chính phương thức sản xuất này đã thúc đẩy sự định hình động tác vận động cơ thể.

Song, trên đất đai Hoa Hạ bao la, còn có không ít sơ dân tiến hành sản xuất du mục. Hình tượng động tác thời kỳ vũ đạo lạm trường của họ đương nhiên là một dạng thái khác. Trên nham hoạ Âm Sơn ở Nội Mông, trong hoa văn trang trí gồm màu loại hình Mã Gia Dao đào được ở Thanh Hải, có hai loại tạo hình nhân vật thấy tương đối nhiều: một loại là quần thể, rất nhiều người nắm tay nhau thành vòng tròn, một loại là đơn độc, là một người nửa ngồi xổm bước chân ngựa đồng thời hai tay dang ngang. Phía trước hai loại tạo hình nhân vật đó đều có một hay nhiều con dê đang chạy, rất rõ ràng đó là động thái ngăn đón dê trong sản xuất du mục. Mà trong hoa văn trang trí gồm màu loại hình Mã Gia Dao, hai loại tạo hình nhân vật đó dần dần tiếp cận với động thái của con ếch, đến nỗi người ta gọi đó là "dáng múa hình ếch". Dáng múa này tức là chữ "vô" 𠂔 xuất hiện trong văn tự Hán đời sau, chữ tượng hình của nó là 𠂔. Học giả nổi tiếng Cao Hanh cho rằng 𠂔 là tượng hình người đội mũ

cong chân múa ("tượng nhân đài quan khúc hình vũ hình"). Ông khẳng định rằng đây là một hình tượng múa, là hình tượng múa đầu đội mũ, đùi chân cong lên múa. Hiện tượng trên không đơn độc mà có đôi hần hoi. Trong "Đông Ba vũ phổ" xa xưa dân tộc Na-xi (Nạp tây) Trung Quốc còn giữ được, chữ "vũ" viết bằng văn tự tượng hình chính là . "Đông Ba" là thầy mo của dân tộc Na-xi, "vũ phổ" thì ghi chép lại chuẩn mực động tác lên trống của Đông Ba. Tiên dân của dân tộc Na-xi chính là người Ê Đê Khương cổ hoạt động ở vùng Nội Mông, Thanh Hải, Cam Túc. Họ định  là chữ "vũ", nói lên rằng đây là động tác múa cơ bản nhất, thường thấy nhất trong hoạt động vũ đạo của họ. Điều cần chỉ ra thêm là âm đọc  của là "xước". Điều này ăn khớp với việc các dân tộc thiểu số Tạng, Di, Na-xi, Phu-mi (Phổ miễn) gọi "múa" là "xước".

Động thái nhân thể  và  do chỗ các sơ dân (người nguyên thủy) xác nhận trên khái niệm ngôn ngữ mà có nghĩa thật là "múa" chắc chắn không nghi ngờ gì nữa. Có thể nó đó là 2 dáng múa điển hình của vũ đạo Trung Quốc thời kỳ lam trường. Hai dáng múa điển hình này tuy không thể phục hiện hoàn toàn diện mạo của vũ đạo thời đó, nhưng lại đã ngưng tụ được nội hàm văn hoá sâu rộng hơn bản thân vũ đạo. Đó là vì vũ đạo là hiện tượng văn hoá xã hội quan trọng nhất của buổi đầu phát sinh loài người. Trong các bộ lạc nguyên thủy, cầu được mùa phải nhảy múa, cầu lấy vợ lấy chồng phải nhảy múa, tế tự tổ tiên phải nhảy múa, xua đuổi

con ma ồm phải nhảy múa, trước chiến tranh phải nhảy múa, sau khi đi săn về phải nhảy múa... Cơ hồ như chẳng có việc gì không múa, chẳng chỗ nào không múa. Có thể nói việc giải mã hai mã văn tự về hai dáng múa điển hình và này, chẳng những đối với việc nghiên cứu vũ đạo tiền sử mà cả đối với việc nghiên cứu văn hoá nhân loại học đều có ý nghĩa vô cùng quan trọng.

Ở trên kia đã nói, hai dáng múa điển hình này lần lượt là sự định hình động tác vận động cơ thể do sản xuất nông nghiệp (chủ yếu là lao động trồng lúa) và sản xuất du mục (chủ yếu là lao động chăn dê cừu) thúc đẩy mà thành. Khi loại dáng múa điển hình này được quan tâm chú ý đầy đủ với tư cách vũ đạo, với người múa mà nói không phải là phải cố ý tái hiện một động thái cụ thể nào đó. Mục đích của nó chủ yếu là ở một công năng vu thuật (đồng cốt) nào đó. Kì thực, bản thân hình tượng động tác của đã ngầm mách bảo điều đó. Nhà nghiên cứu văn tự giáp cốt lòng danh Trần Mộng Gia chỉ rõ; "Công việc của "vu" là múa gọi để giáng thần cầu mưa. Gọi tên người đó là "vu", gọi tên động tác là "vũ", gọi tên việc tế tự để cầu mưa là "vu", "hu ta" và "hào" là điệu hát khi múa. Vu 巫, vũ 舞, vu 雩, hu 吁 đều đồng âm, đều là từ việc cầu mưa mà phân diễn ra cả". Từ đó có thể thấy rằng chức năng vu thuật của 巫 là "vu" 雩 (cầu mưa), là một hành vi tế tự cầu mưa. Cũng như vậy, 武 với tư cách dáng múa điển hình, cũng có công năng vu thuật của nó. Loại phong cách múa "hữu lực như hổ, chấp bí như

tổ" (khoẻ như hổ, cầm cương đi như chạy) đó trong *Thi kinh-Bội phong -Gián hê* được gọi là "Vạn vũ". Vạn vũ với tư cách một loại hoạt động mang công năng vu thuật, còn gọi là "vạn". *Tả truyện* chép: "Sở lệnh doãn Tử Nguyên, dục cổ Văn phu nhân, vi quán ư kì cung trác nhi chấn "vạn" yên. Phu nhân văn chi khắp viết: "Tiên quân dĩ thị vũ dã, tập giới bị dã. Kim lệnh doãn bất tầm chư cừ thù nhi ư vị vong nhân chi trác, bất diệc dị hồ?" (Quan lệnh doãn nước Sở là Tử Nguyên, muốn nguyên rửa Văn phu nhân, cho làm nhà ở cạnh cung của bà mà nổi điệu vũ "vạn" ở đó. Phu nhân nghe vậy sùt sùi mà nói rằng: "Tiên quân dùng điệu vũ này là để tập giới bị. Nay quan lệnh doãn không tìm điều đó ở kẻ cừu thù mà ở bên kẻ gái goá này, chẳng cũng lạ lắm sao?"). Đoạn văn trên đây cho thấy công năng vu thuật của 𠄎 vốn là "tập giới bị", là "tầm chư cừu thù", dùng vào chiến sự. Cũng giống như sự cầu mong "vũ thủy" (nước mưa) của các dân tộc nông canh vậy, các dân tộc du mục đều hướng về "thủy thảo" (cỏ nước) - cho nên gọi là "trục thủy thảo nhi cư" (đuổi theo cỏ nước mà ở). Các dân tộc nông canh mong nước mưa, thì nước mưa chỉ có thể bị động chờ đợi "thiên thời", còn cỏ nước của dân du mục thì phải chủ động tranh đoạt "địa lợi". Chiến tranh trở thành nhu cầu tất yếu để sinh tồn. "Tập giới bị" của 𠄎 đại thể có hai ý nghĩa, một là thông qua vận động làm nóng cơ thể của mình trước khi ra trận để kích phát sĩ khí, hai là khoe khoang vũ lực của mình để uy hiếp kẻ địch. Nhưng xét từ góc độ công năng vu thuật,

thì điệu vũ này có thể "cổ" là quan trọng hơn, tức là sản sinh ra một sức phép gì đó để làm gia hại cho địch thủ.

Ngoài công năng vu thuật ra, 𪛗 và 𪛘 còn có quan hệ mật thiết với sùng bái tô tem của thị tộc. Sùng bái tô tem kì thực là do cảm giác thần bí và cảm giác kính sợ đối với nguồn gốc máu mủ của thị tộc gây ra. Có một số nhà nghiên cứu bỏ qua sự chế ước của tồn tại khách quan (chủ yếu là môi trường sinh tồn và phương thức sản xuất) mà chú ý nhiều đến vật thái tự nhiên tương tự với động thái múa, cho rằng hình tượng động tác là mô phỏng sự vỗ cánh bay của chim, còn hình tượng động tác là bắt chước dáng nhảy của ếch. Và về "chim" với "ếch" thì lại đề cập đến một số liên quan quan trọng.

𪛗 trong bốt từ giáp cốt Ân Thương, chẳng những là sự ghi chép chân thực (thực lục) văn hoá Ân Thương mà còn in đậm dấu ấn của tiên dân họ là văn hoá Bách Việt bao gồm cả cổ Ngô tộc trong đó. Tộc Ân Thương lấy "huyền điểu" (con chim đen) làm tô tem, như *Kinh Thi* có câu "Thiên mệnh huyền điểu, giáng nhi sinh Thương" (Trời sai chim huyền điểu giáng xuống mà sinh ra tộc Thương). Huyền điểu còn gọi là "huyền kì" hoặc gọi tắt là "kì" (其鳥). *Thuyết văn giải thích* "kì" là "yến" (én). Nhĩ nhã cho rằng "yến" có hai giống. Xét trên âm đọc, "kì" là loài "yến" được gọi là "ý nhĩ", cũng tức là "cốc kì", là một loài "nhạn". Điều này lại khớp với một đặc trưng quan trọng của văn hoá Bách Việt về phương thức

sản xuất - lưu hành "điều diên" (ruộng chim), "nhạn dân diên" (ruộng dân nhạn). Vì loài chim này phát huy tác dụng quan trọng trong sản xuất trồng trọt lúa nước của thị tộc này, hơn nữa định hình động lực thể thái của thị tộc này có hình thái vỗ cánh bay của chim, cho nên thị tộc này thường xưng là "lạc dân", "điều di". Trong đó có thể thấy dấu vết sùng bái tô tem của họ. "Con "đương ô" (quạ) ngồi chần giữa mặt trời có lẽ chính là do tô tem "ất" 𠂔 này thắng hoa mà có. Điều rất thú vị là "ô" (quạ) trong mặt trời lại có âm đọc vẫn giữ âm "ất" ("ô" và "ất" cổ âm giống nhau). "Ngô" của Cổ Ngô tộc và 𠂔 lại nhất trí về âm đọc.

Đối xứng với điều đó, sùng bái tô tem của thị tộc là con cóc vào làm chủ cung trắng. ở trên đã có nhắc đến, trong đó gồm màu ở Mã Gia Dao, động thái nhân thể của 𠂔 là "dáng múa hình ếch" cùng tồn tại với hoa văn ếch, người ếch. Hơn nữa, gọi điệu múa này là "vạn" cũng nói lên mối liên hệ giữa nó với động vật loài ếch. "Vạn" 萬 trong *Thuyết văn* là đồng nghĩa hổ huấn (lấy chữ nọ để giải thích chữ kia và ngược lại) với vạn 萬, với oa 𡵈 với tri 𠂔. Theo *Thuyết văn* giải thích, "vạn" là con ếch có độc, kì thực chính là con cóc (thiến thừ). phát âm là xước, là vũ đạo của người Đê Khương xưa. Mà "thiến" ("thiến thừ" có thể gọi tắt là "thiến") với "vạn", "khương" và đều là "đồng nữu tương thông". Trong hậu duệ của người Đê Khương xưa, dấu vết sùng bái "cóc" rất phong phú, điển hình nhất có lẽ không có gì hơn là một nhánh người Tạng tự xưng "paimi" nghĩa là "người ếch". Còn tộc

Pu-mi thì gọi "ếch" là "pô-ti-a-khâu" nghĩa là "cậu của người Pu-mi". "Vạn" có những điều kiện tiên quyết làm động vật tô tem của người Đê Khương xưa: thứ nhất, người Đê Khương xưa là dân tộc du mục "trục thủy thảo nhi cư" (đuổi theo cỏ nước mà ở). Khi một bãi cỏ nào đã hao hết, thì dân tộc du mục trước hết thường là trong đêm trăng sáng lắng nghe tiếng ếch kêu để phán đoán chỗ nào có cỏ nước, điều này nói lên rằng ếch phát huy vai trò quan trọng trong đời sống của họ. Thứ hai, động thái của ếch rất giống, thể thái cơ bản của người Đê Khương xưa, đến nỗi người ngày nay nhìn thấy hình tượng động tác 𠂔 vẫn gọi là "dáng múa hình ếch".

Cũng cần nói thêm rằng, "ất" 𠂔 ngồi trấn giữa mặt trời có thể có liên quan với loài nhận mặt trời mọc thì làm, mặt trời lặn thì nghỉ; Nhật xuất với ất xuất có mối liên quan nào đó; còn "vạn" vào làm chủ cung trăng thì có thể là có liên quan với việc đêm trăng sáng thì ếch kêu như trống, còn đêm không trăng thì tiếng ếch lặng đi. Mặt trăng mọc và ếch ra cũng có mối liên quan nào đó. Có thể cho rằng trong hai động tác múa điển hình của thời kì lạm trường vũ đạo Trung Quốc 𠂔 và 𠂔 thậm chí bao hàm cả chủ cán của thần thoại cổ đại Trung Quốc.

ĐIỆU VŨ PHƯƠNG ĐÔNG RỰC RỠ NGÀN THU:

Múa Na

Vu Bình

Nói đến "Na", không thể tránh khỏi ắt phải nói "múa Na". Bởi vì "Na" thoát tiên với tư cách một loại hoạt động nghi thức, vốn không phút nào tách rời "vũ". Viện bảo tàng Cổ Cung có lưu trữ một bức tranh phong tục không đề lạc khoản "Đại Na đồ", qua sự khảo chứng của ông Thẩm Tùng Văn thì đó là tác phẩm của người đời Tống, 12 người múa trong tranh, có người đầu đội cái nia, có người tay cầm tấm phách, có người công cái vỏ trai trên lưng, có người đeo hồ lô bên hông... có người quay, có người lướt, có người đập chân có người chấp tay, có người tránh, có người che có người dựa có người đỡ, tái hiện một cách sinh động bộ mặt của múa Na thời đó. Nhưng nói đến múa Na, thật ra không phải bắt đầu từ đời Tống. Tư liệu lịch sử từ rất sớm như *Chu Lễ* và *Lễ kí* đã lần lượt ghi chép về hình thái và chức năng của Na. *Chu Lễ-Hạ quan* chép: "Phương Tương thị chương môn hùng bì, hoàng kim tứ mục, huyền y châu thường chấp qua dương thuận, soái bách lệ nhị Na, dĩ sách thất khu dịch" (Họ Phương Tương tay che (bọc) da gấu, bốn mắt bằng vàng, áo

đen xiêm đỏ, cầm giáo nâng mộc, dẫn trăm tên lệ mà Na, để lòng nhà đuổi địch). *Lễ kí-Nguyệt lệnh* thì nói rằng: "Quy xuân chi nguyệt, mệnh quốc Na, cứu môn triết nương, dĩ tất xuân khí... Trung thu chi nguyệt thiên tử nãi Na, dĩ đạt thu khí... Quy đông chi nguyệt, mệnh hữu ti đại Na, bàng triết, xuất thổ ngư, dĩ tống hàn khí" (Tháng cuối xuân, ra lệnh quốc Na, chín cửa phanh xác súc vật tể đuổi đánh, để kết thúc khí xuân... Tháng giữa thu, thiên tử bèn Na, để đạt khí thu... Tháng cuối đông, ra lệnh các quan đại Na, giúp phanh xác súc vật tể, ra trâu dẫu, để tống tiễn khí lạnh). Theo sự giải thích của Trịnh Huyền đời Hán, thì Na là một hoạt động lễ nghi, chức năng của nó là xua đuổi cái "đại lãng tích thì chi khí" (cái khí ở chỗ lãng lớn có nhiều xác chết) có thể hoá thành "lệ quý" (quỷ dữ). Học giả hiện đại Đinh Sơn trong cuốn *Trung Quốc cổ đại tông giáo dữ thần thoại khảo* (Khảo về tôn giáo và thần thoại cổ đại Trung Hoa) càng nhấn mạnh: "Lệ Na hai chữ chỉ chuyển có một thanh. Phàm các chữ "lệ" nói đến trong các sách *Tế pháp*, *Đàn cung* và *Tả truyện*, *Sơn hải kinh* thì trong các tài liệu ghi chép khác gọi là Na. Trịnh Huyền bao giờ cũng dùng ý nghĩa xua quỷ dữ (lệ quý) để giải thích Na, có thể thấy rằng Na tức là tể lệ thần (hung thần)."

Là một loại hoạt động lễ nghi, hình thái của Na bao giờ cũng theo đuổi chức năng của nó. Vì muốn "sách thất khu địch" (lòng trong nhà để xua đuổi địch), người múa Na cầm giáo giơ mộc mới có mục đích. Nhưng vì sao người múa Na

mang mặt nạ lại "mông hùng bì" (bọc da gấu), hoặc dùng da gấu để làm mặt nạ? Đây là con đường tất phải đi qua để phân tích giải thích nội dung văn hoá của Na. Không chỉ có thế, chẳng những người múa Na có liên quan chặt chẽ với "gấu"; mà bản thân "lệ quỷ" (quỷ dữ) bao giờ cũng hiện hình là "hoàng hùng" (gấu vàng). *Tả truyện-Chiêu công thất niên* nói: "... chiêm bao thấy gấu vàng vào cửa buồng ngủ, là con quỷ dữ nào vậy?) *Quốc ngữ-Tấn ngữ* cũng chép giống như vậy. Có thể thấy rằng: người múa Na sở dĩ phải "bọc da gấu" là để giả trang thành quỷ dữ (hoàng hùng - gấu vàng) để xua đuổi quỷ dữ, đó chính là "sách thất khu dịch" (lùng trong nhà để xua đuổi dịch) vậy.

"Lệ quỷ" có thể làm hại con người, lễ nghi Na chính là thủ đoạn tự vệ duy nhất của con người. Theo *Tả truyện-Chiêu công thất niên* chép: "Quỷ hữu sở quy, nãi bất vi lệ... Sát phu sát phụ cường tử, kì quỷ phách do năng bằng y ư nhân, dĩ vi dâm lệ." Có nghĩa là: "lệ" là loại quỷ không có chỗ về, là vía quỷ (quỷ phách) của những kẻ cường tử (chết vì cường bức oan uổng) có thể bám dựa vào người, cũng chính là "đại lãng tích thi chi khí" mà Trịnh Huyền đã nói. Không ít nhà nhân loại học, qua nghiên cứu các dân tộc nguyên thủy đã phát hiện ra rằng trong các dân tộc nguyên thủy có một quan niệm khá phổ biến, là cho rằng chết tức là người ta trở về nơi ở của tổ tiên của thị tộc mình. Lễ nghi Na "bọc da gấu", sở dĩ có chức năng thần bí xua đuổi quỷ dữ, chỉ có thể lý giải là trong đó có bám dính kí ức sót lại

của sự sùng bái tổ tiên. Tổ tiên mà trong sử sách có nói rõ liên quan với "gấu" là Cồn. Cồn là cha của Vũ, vì lấy trộm tức nhượng của Thiên đế để lấp hồng thủy mà bị Thiên đế sai Chúc Du giết chết ở Vũ giao. *Sở từ-Thiên vấn* có chép "Hoá vi hoàng hùng, vu hà hoạt yên hà do tịnh đầu, nhi Cồn tât tu doanh" (Hoá làm gấu vàng, bà cốt làm sao mà sống ở đây... Vì sao cùng gieo, mà tât của Cồn lại đây). Xét việc chết của Cồn, thì quả là "cường tử" chi quý (quý chết vì bị cưỡng bức), "hoá làm gấu vàng" thực ra là nói nó "không có chỗ về" (vô sở quy) nên làm "lệ". Không chỉ Cồn có được ghi chép "hoá vi hùng", mà con của Cồn là Vũ cũng có truyền kì "hoá vi hùng". Theo *Hoài Nam Tử* chép: "Vũ trị hồng thủy, thông Hoàn Viên sơn, hoá vi hùng. Vị Đồ Sơn thị viết: "Đục hưởng, vấn cổ thanh nãi lai". Vũ khiêu thạch, ngộ trứng cổ, Đồ Sơn thị vãng, kiến Vũ phương tác hùng, tầm nhi khứ." (Vũ trị hồng thủy, thông đến núi Hoàn Viên, hoá thành gấu. Bảo Đồ Sơn thị rằng: "Muốn ăn, nghe tiếng trống thì đến". Vũ nhảy trên đá, nhầm trúng vào trống, Đồ Sơn thị đến, thấy Vũ vừa thành gấu, xấu hổ bỏ đi). Cha con Cồn Vũ truyền nhau một kiếp gấu ("hùng"), ít nhiều ngấm mách bảo đấy là một bộ tộc lấy "gấu" làm tô tem của thị tộc mình. Vũ thì vì "trị hồng thủy" mà hoá thành gấu; Cồn sau khi hoá thành gấu vàng thì "nhập ư Vũ Uyên (đi vào Vũ Uyên). Không ít học giả cổ đại đã chú ý đến điểm này, chỉ ra rằng "gấu" không phải là loài vật đi vào nước. Cồn Vũ "hoá hùng" thật ra là nhầm từ "hoá Na" . Bên dưới chữ đó là ba chấm chú

không phải bốn chấm, âm đọc như Na, trong sách cổ còn viết "năng". Như việc "hoá vi hoàng hùng" của Cỗn, thì trong *Quốc ngữ-Tán ngữ* viết là "hoá vi hoàng năng". *Nhã Nhã-Thích* ngu nói: "Miết tam túc, năng". "Năng" là loài ba ba, là tô tem thị tộc của tộc Hạ trong đó có Cỗn và Vũ. "Mông hùng bì" (bọc da gấu) của người múa Na, thật ra là lấy "năng bì" (da năng) làm mặt nạ, mà "da năng" này chính là mai ba ba, nó vừa có màu sắc sùng bái tổ tiên mà vừa là cái mặt nạ tự nhiên. Điều hết sức lý thú là, vũ đạo mang mặt nạ của Trung Quốc từ thời Đường truyền sang Nhật Bản, vẫn gọi là "năng nhạc" (tuồng Nô) và "năng" được họ phát âm như Na. Học giả đương đại Cung Duy Anh trong bài *Chu tộc tiên dân đồ đẳng sùng bái khảo biện - Kiêm thuyết Hoàng Đế tộc, Hạ tộc đích đồ đẳng tín ngưỡng*, (Khảo biện về sùng bái tô tem của các tiên dân tộc Chu - Kiêm bàn về tín ngưỡng tô tem của tộc Hoàng Đế, tộc Hạ) chỉ ra rằng: tộc Chu tự xưng "Ngã Cơ thị xuất tự Thiên nguyên" (họ Cơ ta ra đời từ Thiên nguyên), một mặt là nói rằng tộc Chu cùng Hoàng Đế đều là họ Cơ, mặt khác là nói họ Cơ lấy "nguyên" làm tô tem, "nguyên" là loài ba ba, cùng họ với "năng".

Từ đó có thể thấy rằng, múa Na thoát đầu sở dĩ có chức năng thần bí "sách thất khu dịch" (lùng trong nhà xua đuổi dịch), là vì sau khi nó mang mặt nạ lên thì nhận được sức phép và linh tính của tổ tiên. Và lắng đọng lại trong cái mặt nạ "da năng" đó chính là sự sùng bái tổ tiên của viễn tổ tộc Chu - tức là tộc Hạ và thậm chí cả tộc Hoàng Đế. Vì thế,

múa Na, thoát tiên là thuộc về một loại hoạt động lễ nghi uy nghiêm trang trọng; cho mãi đến Đông Hán, Na vẫn ghi chép trong "*Lễ nghi chí*" của chính sử. *Hậu Hán thư-Lễ nghi chí* có chép tường tận về nghi thức Na thời bấy giờ. So với ghi chép của *Chu Lễ*, thì ngoài chức "Phương Tương thị" được truyền nổi ra, "bách lệ" trước kia nay thay bằng "bách nhị thập chấn tử", còn xuất hiện 12 thần thú (con thú thần) là Đằng giản, Bá Kì v.v... đuổi bắt và ăn 12 hung sát là Bất tường, Kí sinh v.v... Nhưng đến Nam Tống, thì ghi chép về Na không đưa vào chính sử, phần lớn các đoạn miêu tả là ở trong bút ký của văn nhân sĩ đại phu, như *Mộng lương lục-Trừ dạ* của Ngô Tự Mục thời Nam Tống chép: "Cấm trung trừ dạ trình đại khu Na nghi... Dĩ giáo nhạc sở kinh công, trang Tướng quân, Phủ sứ, Phán quan, Chung Quỳ, Lục đình, Lục giáp, Thần binh, Ngũ phương, Quỷ sứ, Táo quân, Thổ địa, Môn hộ, Thần úy đẳng thần. Tự cấm trung động cổ xúy, khu tuý Đông hoa môn ngoại, chuyển Long trì loan, vị chi mai tuý nhị giáo" (Trong cung cấm đêm ba mươi trình diễn nghi thức xua Na... Các linh công của sở giáo nhạc cải trang thành các thần như Tướng quân, Phủ sứ, Phán quan, Chung Quỳ, Lục đình, Lục giáp, Thần binh, Quỷ sứ năm phương, Táo quân, Thổ địa, Môn hộ, Thần úy... Từ trong cung cấm nổi trống lên, xua quỷ ra ngoài cửa Đông Hoa, chuyển qua vịnh Long trì, gọi là chôn quỷ mà dạy). Múa Na thời này đã là hành vi làm trò của các linh công sở nhạc, mang nhiều tính chất gây cười và huyền ảo hơn.

Múa Na từ hoạt động lễ nghi chuyển thành trò diễn vui chơi có nghĩa là chức năng của nó đã nảy sinh sự biến dị có tính thực chất. Sự biến dị này diễn ra trong một thời kỳ lịch sử dài dằng dặc từ Ngụy Tấn, Lục triều đến Tuỳ Đường Ngũ đại. Trước tiên đem lễ Na ra đùa vui với nhau, phải kể Tôn Hưng Công người Ngô thời Tam quốc. Theo *Kiến Khang thực lục* chép: "Tôn Hưng Công thường trước hí vi Na, chí Hoàn Tuyên Vũ gia, Tuyên Vũ giác kì ứng đối bất phạm, thôi văn chi, nãi Hưng Công." (Tôn Hưng Công có lần mặc đồ làm trò Na, đến nhà Hoàn Tuyên vũ, Tuyên Vũ thấy Na ứng đối khác thường, bèn đồn hỏi, mới hay là Hưng Công). Về sau, trong *Văn Khang* kỉ đời Tuỳ, cũng dùng mặt nạ đóng vai Văn Khang công Dữu Lượng, mặt nạ Na không riêng là chỉ hiệu của thần Na, mà cũng đã trở thành dung nhan thế tục rồi. Tôn Hưng Công trước hí vi Na, Văn Khang kỉ dĩ Na bao tướng (Tôn Hưng Công mặc đồ làm trò Na, Văn Khang kỉ dùng Na sắm vai tướng) nói lên rằng thời Ngụy Tấn, Na đã từ miếu đường của lễ bước vào sân khấu của hí kịch. Từ đó về sau, múa Na lại trải qua một quá trình từ nhã thú của văn nhân sĩ đại phu đến trò chơi của thôn phu dã lão (già trẻ ở thôn quê).

Cần phải nói rằng trong năm tháng dằng dặc, "Na" vẫn có cái gien ổn định tương đối của nó. Đó là về thời gian "lập nhật chi thời" (những ngày tháng chạp), về hình thái "diện cụ chi thức" (hình thức đeo mặt nạ), và về chức năng "trục dịch chi thể" (thế lực xua đuổi dịch bệnh). "Quê hương của

múa Na" ở Giang Tây nổi tiếng là làng Thạch Bưu huyện Nam Phong bên đền thần Na của làng có đôi câu đối. Vế trên là "Cận hí hồ phi chân hí dã" (gần với hí kịch mà không phải là hí kịch thật sự), vế dưới là "Quốc Na hĩ nãi đại Na yên" (Quốc Na đó chính là đại Na vậy). "Nhảy Na" hằng năm diễn ra ở đây, chủ yếu đã không còn là lễ tế "kì thị cánh cánh, kì uy túc túc" (uy nghiêm và lo lắng) nữa mà là trò vui giải trí hân hoan sôi nổi. Có thể cho rằng, với tư cách một hiện tượng văn hoá, Na càng ngày càng ra khỏi phạm vi "lễ" để bước sang lĩnh vực "hí". Với sự tiến bộ của khoa học và sự phát triển của văn hoá, sự biến đổi trong quan niệm, Na sẽ càng mất đi chức năng "xua đuổi dịch quỷ" mà chỉ còn lại hình thái "múa mặt nạ", trở thành một loại nghệ thuật biểu diễn với đầy đủ ý nghĩa của nó. Nhưng chúng ta không nên quên rằng trong loại hình thức thuần túy "múa mặt nạ" đó đã lắng đọng kí ức xa xăm sùng bái tổ tiên của dân tộc Trung Hoa.

ĐỈNH CAO CỦA LÝ TƯỞNG THẨM MỸ MÚA CỔ ĐIỂN: Múa Cung Đình

Vu Bình

Múa cung đình thuộc phạm trù văn hoá của giai cấp thống trị. Là thể hiện (trong vũ đạo) của quan điểm công lợi và quan điểm thẩm mỹ của giai cấp thống trị trong vũ đạo, múa cung đình có thể nói là đã thể hiện một cách khá điển hình diện mạo và phong cách thẩm mỹ vũ đạo của một thời kỳ. Đó chẳng những vì văn hoá của giai cấp thống trị là văn hoá chiếm địa vị chủ đạo trong một thời kỳ, mà còn vì múa cung đình Trung Quốc nhiều khi đã hấp thu dinh dưỡng từ trong múa dân gian. "Thái thi dĩ quan phong" (Thu thập ca dao dân ca để quan sát phong tục) ở đời Chu và đặt Nhạc phủ thu thập các điệu múa ở đời Hán chính là như vậy. "Thanh thương thụ" thời Ngụy Tấn và "giáo phường" đời Đường như là những cơ cấu vũ nhạc cung đình cũng thường khi cải tạo múa dân gian để đưa vào trong múa cung đình. Vì thế, nói trên ý nghĩa chung, sự biến thiên của phong cách múa cung đình thường cũng là đối ứng với tâm thái văn hoá dân tộc trong những thời kỳ nhất định.

Múa cung đình là một khái niệm tập hợp. Múa cung đình Trung Quốc đại thể chia làm 3 loại: một loại có thể gọi là múa "lễ nhạc" chủ yếu là múa có tính chất tế lễ của cung đình, một loại có thể gọi là múa "yến nhạc" chủ yếu là múa có tính chất lễ mừng của cung đình; còn một loại nữa có thể gọi là múa "nữ nhạc", chủ yếu là múa mang tính chất tình cảm vui chơi của cung đình. Ngoài ra, có một loại là múa có tính chất tự sáng tác tự mua vui của tầng lớp văn nhân sĩ đại phu, dường như cũng có thể xếp vào "múa cung đình", múa tự mua vui như "đi vũ tương thuộc" (lấy múa để tập hợp nhau theo nhóm) ở giao thời Ngụy Tấn, múa tự sáng tác như "tự khởi vũ kiểm tác ca" (tự mình đứng lên múa kiểm mà hát) của Lý Bạch và "*Dương liễu chi*" *tân biên* của Bạch Cư Dị.

Từ góc độ toàn bộ lịch sử mà xét sự biến thiên của múa cung đình, ta có thể phát hiện rằng ở các thời kỳ lịch sử khác nhau, phương diện nổi lên của múa cung đình có sự khác nhau. Thời Ân Thương, phong cách đồng cốt hưng thịnh, múa gắn chặt với hoạt động vụ thuật cầu mưa, trong sử tịch thậm chí có chép việc bản thân vua Thương "đi thân vi sinh" (tức là lấy mình làm vật tế để cầu đảo thần linh), nổi lên trong múa cung đình thời kỳ này là múa tôn tại như là một mặt của "vũ nhạc". Thời Tây Chu, tương truyền Chu Công "chế lễ tác nhạc" (đặt ra lễ và làm ra nhạc) để làm chuẩn mực cho hình thái văn hoá để làm biện pháp bổ sung cho biện pháp "phong thổ kiến bang" (phong đất dựng bang)

của vương triều Chu về chính trị. Múa ghi công (kí công vũ đạo) từ Hoàng Đế đến Chu Vũ vương - "Lục đại vũ" (tức là "Vân môn" của Hoàng Đế, "Đại Chương" của Nghiêu, "Đại Thiều" của Thuấn, "Đại Hạ" của Hạ Vũ, "Đại Hoạch" của Thương Thang và "Đại Vĩ" của Chu Vũ Vương) được xác lập chính là các bước cụ thể của việc "chế lễ tác nhạc" ấy. Sau khi loại múa cung đình này chuyển hướng từ nội hàm "ghi công" sang công dụng "tế lễ", thì về đẳng cấp dùng nhạc của đối tượng tế tự và của người tế tự đều có lễ quy rõ ràng. Ngoài ra, vương triều Chu còn sáng chế ra "lục tiểu vũ" (tức là 6 điệu múa nhỏ được đặt tên theo dụng cụ múa: múa "phất", múa "hoàng", múa "vũ", múa "can", múa "mao" và múa "người") để tiến hành giáo dục lễ phép cho Quý Tru. Có thể nói, múa cung đình Tây Chu chủ yếu thể hiện ra là một loại múa "lễ nhạc", thể hiện nguyện vọng giữ gìn sự hài hoà trong trật tự đẳng cấp.

Trải qua sự biến động thời Xuân Thu Chiến Quốc, sự thống nhất ngắn ngủi của vương triều Tần, múa cung đình Tây Hán chủ yếu tồn tại trong biểu diễn của "nữ nhạc". Các nhà vũ đạo "nữ nhạc" nổi tiếng nhất có Thích phu nhân và Triệu Phi Yến. Sử tịch nói rằng Thích phu nhân "thiện vi kiều tự chiết yêu chi vũ" (khéo thực hiện điệu múa gập lưng gờ cao tay áo), còn Triệu Phi Yến thì "thiện Vũ bộ hành, nhược nhân thù chấp hoa chi, chiêm chiêm nhiên" (khéo làm điệu ông Vũ bước đi, như người cầm cành hoa trong tay, run rẩy). Múa "nữ nhạc" chủ yếu dùng phong thái múa lả lướt

mềm mại để mua vui cho kẻ thống trị, điều này có liên quan chặt chẽ với phong cách ở đời bấy giờ là nhiệt thành cầu tiên phỏng đạo. Đông Hán về sau cho đến Ngụy Tấn Lục triều, chịu ảnh hưởng của quan niệm đương thời thở than "khổ vì đời người ngắn ngủi", trong múa cung đình đã xuất hiện một phong cách múa với nội hàm hết sức mâu thuẫn: một mặt đòi hỏi hành lạc kịp thời, điều này có nghĩa là chìm đắm trong thế tục, mặt khác lại yêu cầu siêu nhiên thoát tục, nảy nở một khuynh hướng thần bí chủ nghĩa. "Bạch trử vũ" thu lượm trong dân gian đưa vào cung là một thí dụ rất điển hình. Loại múa này có thể gọi là múa "thanh nhạc". Một là loại múa này được chọn vào trong "thanh Thương nhạc"; hai là lấy cái ý "nhập thế là trọc" còn "xuất thế là thanh". Đây là sau khi từ chỗ "vu nhạc" (nhạc đồng cốt) làm vui cho thần đến "nữ nhạc" làm vui cho người, thì lại từ hoàn cảnh thế tục trở về với cõi tiên siêu trần.

Sự ra đời của múa "thanh nhạc" chắc chắn là đã chịu ảnh hưởng của quan niệm nhạc vũ Phật giáo từ Tây vực ulla vào. Đến giao thời của Tuỳ và Đường, múa Tây vực (và cũng bao gồm cả các vùng lân cận khác) truyền vào được chỉnh hợp, từ thất bộ kĩ, cửu bộ kĩ đời Tuỳ đến cửu bộ nhạc, thập bộ nhạc đầu đời Đường, gọi chung là "yến nhạc" (yến là yến tiệc) (cũng còn gọi là "yến nhạc", yến là chim én), chủ yếu dùng cho các lễ mừng và các buổi yến tiệc. "Yến nhạc" trên một ý nghĩa nào đó, có điểm tương thông với "lễ nhạc", tức là đã thể hiện một thứ giao dung văn hoá và chỉnh hợp văn

hoá. "Lục đại nhạc" là như vậy, "thập bộ nhạc" cũng là như vậy. "Thập bộ nhạc" là từ "thất bộ kĩ" mà ra, các bước chỉnh hợp của nó đại thể như sau: một là thời kỳ từ "thất bộ kĩ" đến "cửu bộ kĩ", đổi "quốc kĩ" thành "Tây Lương kĩ", đẩy "Thanh Thương kĩ" của Trung nguyên lên vị trí đầu, vứt bỏ địa vị chủ đạo của "quốc kĩ" trước kia; hai là thời kỳ từ "cửu bộ kĩ" đến "cửu bộ nhạc", đổi "kĩ" thành "nhạc", khiến tên gọi của nó trở về với truyền thống cổ xưa của nhạc vũ Trung Quốc; ba là từ "thập bộ nhạc" về sau, không còn lấy tên vùng đất (như Cao li nhạc, Thiên Trúc nhạc, Quy tư nhạc, An quốc nhạc v.v...) để làm tên nhạc vũ nữa, mà lấy phong cách diện mạo của bản thân vũ đạo mà phân loại và đặt tên. Do có nhạc vũ giao dung trên quy mô lớn và chỉnh hợp văn hoá cao độ, múa cung đình đời Đường thật có thể gọi là "thanh dung tráng lệ" hết sức đẹp đẽ.

Sau Đường ngũ đại, nhà Triệu Tống "uy nội cụ ngoại" (oai bên trong sợ bên ngoài) thoát đầu còn có múa đội hình lớn để chung ra bộ mặt của vũ đạo cung đình về sau thì vì kinh tế quần bách đã đem các người múa cung đình gửi vào trại lính hoặc bỏ mặc cho họ lưu lạc trong dân gian. ở trại lính thì gọi là "tả hữu quân" (quân hầu), ở dân gian thì gọi là "lộ kì nhân" (người rẽ đường). Kì thực, múa theo đội với tư cách một loại múa cung đình tiêu biểu vì trong đó có xen những đoạn "trí ngữ" (gửi lời), "đối bạch" (đối thoại) và có sắp đặt tình tiết câu chuyện, bắt đầu có một khuynh hướng "hý khúc hoá". Nhạc vũ lúc này nếu như nói có một chút đặc

trung nào đó thì chính là ở điểm "hý nhạc" này đây. Là múa của "hý nhạc", chức năng chủ yếu của nó là ở diễn dịch câu chuyện, điều này khiến cho múa cung đình lại từ chỗ phương ngoại thuốt tha lơ lửng quay về phạm thể thực tại mà đối thoại với tục dân. Đương nhiên, kẻ thống trị không hề quên rằng đây là một thủ đoạn hữu hiệu để "hành giáo hoá" (thực hiện việc dạy dỗ). Nghệ thuật hý khúc Trung Quốc phát triển cao độ rõ ràng là không thể tách rời việc vũ đạo cung đình bước vào "hý nhạc" để có được khả năng miêu tả và tự thuật cao. Minh Thanh về sau, cung đình nếu như có vũ đạo đáng nói, thì đương nhiên phải lấy múa trong hý khúc làm chủ lực. Đồng thời, một số quan to hiển quý có nuôi con hát (lệ này vốn đã tồn tại từ Hán Đường đến nay), khiến cho múa "gia nhạc" được bùng lên lại. Điều này có lẽ có thể xem là dư âm của "nữ nhạc", là hình thái nhược hoá của múa cung đình chăng.

Sau khi điểm lướt qua vội vã về tác phong múa cung đình cổ đại Trung Quốc như trên, có thể thấy rằng sự biến dị trong đó chịu sự chế định của tâm thái văn hoá dân tộc ở những thời kỳ nhất định. Nhưng trong tất cả các biến thể đó, vẫn có thể nắm bắt được một cái gì đó nhất quán ở bên trong xét cả về hình thái lẫn chức năng. Đó là tính chất "phụ âm nhi bão dương, trung khí dĩ vi hoà" (có âm mà có dương, lấy trung khí làm hoà) về hình thái, và "phát hồ tình nhi chỉ hồ lễ nghĩa" (khởi phát từ tình nhưng dừng lại ở lễ nghĩa) về chức năng. Cũng có nghĩa là, chất nền của nó có tính nhất

trí với "Thái cực" của Đạo gia và "Trung dung" của Nho gia. Đó không phải là Nho-Đạo bổ sung cho nhau mà là về căn bản tìm được sự nhất trí của Nho và Đạo: "Trung dung "tình lễ tương ước" (tình và lễ chế ước lẫn nhau) cũng chính là "Thái cực" âm dương hỗ hàm (âm và dương bao hàm lẫn nhau). Múa hí khúc với tư cách là hình thái chủ lưu cuối cùng của múa cung đình cũng đã thể hiện đặc trưng nói trên. Thái cực được đồ hình hoá thành một hình tròn giữa có một đường cong, đường cong này chia hình tròn thành hai cực âm dương. Động tác của múa hí khúc, bàn tay, cánh tay, lưng và đùi chân, phần nhiều có vận động hình tròn, hai bàn tay trái phải thường phân âm dương, rồi sau quy về một mối. Vai dẫn thuộc âm là biểu trưng của múa văn, động tác kín đáo hướng nội, hai bàn tay hai cánh tay thường làm hoa cổ tay hoặc lật cánh tay hình tròn, rồi hướng ngoại hướng nội thu về, mà dừng lại ở bộ vị âm dương, động tác mềm mại duyên dáng, là biểu hiện của cực âm. Còn vai sinh thuộc dương là biểu tượng của múa võ, động tác cứng rắn mạnh mẽ, phát triển từ trong ra ngoài, phần nhiều là động tác khai phóng, mở ra, hai bàn tay "bảo nguyên thủ nhất", thuộc về biểu hiện của cực dương.

CAO CỒ THẦN VẬN (NÉT THẦN XA XUA)

HIẾM THẤY (1): Múa tay áo dài

Vu Bình

"Trường tụ thiện vũ" (Tay áo dài thì khéo múa) là một thành ngữ của tiếng Hán, sớm nhất được ghi trong bài *Hàn Phi tử-Ngũ đồ* của thời Chiến Quốc: "Bì ngạn viết: "Trường tụ thiện vũ, đa tiên thiện cổ". Thử ngôn đa tư chi dị vi công dã" (Lời ngạn ngữ nhà quê nói rằng: "Tay áo dài thì khéo múa, tiền nhiều thì giỏi đi buôn". Thử ngôn đa tư chi dị vi công dã" (Lời ngạn ngữ nhà quê nói rằng: "Tay áo dài thì khéo múa, tiền nhiều thì giỏi đi buôn". Đó là nói nhiều vốn thì dễ tài khéo vậy). Có nghĩa là nhiều tiền nhiều của thì giỏi buôn bán, ống tay áo dài thì múa giỏi. Thành ngữ ngày nói lên rằng trong truyền thống võ đạo Trung Quốc, "múa tay áo" hoặc "vung tay áo múa" đã có lịch sử lâu đời.

Tượng ngọc vũ nữ thời Chiến Quốc đào được ở Lạc Dương tỉnh Hà Nam, dáng múa trên đó là một tay giơ ống áo lên trên trán, tay kia phát ống áo ở ngang bụng. Theo ghi chép của *Chu Lễ-Địa quan*, thì trong "Lục tiểu vũ" (sáu điệu múa nhỏ) ở cung đình đời Chu dùng để giáo dục con em quý tộc, có điệu "Nhân vũ" (múa người) là múa tay áo. Gọi là Nhân vũ, có nghĩa là trong tay không cầm vật gì cả, "dĩ thủ tụ vi uy nghi" (lấy tay áo làm uy nghi). "Lấy tay áo làm uy nghi"

ở đây là chỉ việc rèn luyện hun đúc hình mạo thể thái của con người bằng cách luyện tập động tác múa tay áo được nghi thức hoá. Đến đời Hán, "múa tay áo" không chỉ là huấn luyện hình thể nữa, mà đã trở thành một loại hoạt động biểu diễn dành cho nhà quan quyền quý thưởng ngoạn. Thích phu nhân của Hán Cao tổ Lưu Bang sở trường biểu diễn "kiểu tự chiết yêu chi vũ" (điệu múa gấp lưng giơ cao tay áo), tức là bằng độ uốn lớn của lưng mà tăng mạnh sức vung của "tay áo dài" và nhờ đó mà tăng cường sức biểu hiện của "tự vũ" (điệu múa tay áo). Đời Đông Tấn và sau đó là Nam Triều (bao gồm Tống, Tề, Lương, Trần), "múa tay áo" được phát huy trong *Bạch trử vũ* - Bạch trử là một thứ chất liệu mặt ngoài của trang phục nhẹ nhàng mà mượt mà, y phục múa được may bằng chất liệu đó thì "múa tay áo" càng thể hiện được phong cách và dáng vẻ thướt tha uyển chuyển, pháp phối như tiên của vũ đạo Trung Quốc. *Bạch trử vũ từ* (bài Từ về điệu múa Bạch trử) của Lưu Thuộc, người thời đó viết: *"Tiên Tiên từ động hà doanh doanh, Ngọc uyển câu ngưng nhược vân hân, Giai nhân cử tự điệu thanh nga, Sam sam trạc thủ ánh tiên la, Trạng tự mình nguyệt phiếm Ngân hà. Thể như khinh phong động lưu ba"* (Những nàng tiên từ từ chuyển động sao mà duyên dáng, Tay ngọc đều ngừng lại như mây bay, Người đẹp nâng tay áo lên mây ngài xanh, thon thon bàn tay ánh màu lụa tươi, Khác nào ánh trăng lan trên Ngân hà, Như hết gió hiu hiu lùa sóng lẫn tăn). Tuy nhiên, "tự" (tay áo) trong quan niệm của người Trung

Quốc thời xưa, thoát đầu không phải dùng để chỉ bộ phận trên y phục che kín cánh tay và phần nối dài của nó. Chữ "tự" (Cổ), *Thuyết văn* có nói khi giải thích chữ "vu" (bà cốt): "nữ năng sự vô hình, dĩ vũ giáng thần giả dã, tượng nhân lưỡng tự vũ hình" (người con gái biết thờ đấng vô hình, dùng múa để giáng thần. Tượng hình người múa hai ống tay áo). Là nhà vũ đạo chuyên nghiệp đầu tiên, "vu" cùng nguồn từ nguyên với chữ "vũ" (múa) trong giáp cốt khắc là . Có nghĩa là, tay áo múa xưa kia là chỉ vật cầm trong tay người múa. Cái "vật nắm trong tay người múa" đó, xét trên cổ tự "tự", là trong "y" (áo) lấy "thủ" (tráo: tay, ngón tay) nắm "hoà" (lúa), cầm bông lúa để làm vui lòng thần linh, lấy đó làm thủ đoạn giáng thần. "Từ vật cầm trong tay mà chuyển sang ý nghĩa "tay áo" về sau, một tiền đề quan trọng là ở thời đại con người nguyên thủy từ chỗ trần truồng bước vào che thân, và cái áo che thân đó lại vì một nhu cầu sinh tồn đặc biệt nào đó mà buộc phải kéo dài bộ phận che cánh tay ra. Từ liệu văn vật hiện nay thì thường thấy hình tượng múa tay áo trên gạch đá có vẽ tranh đời Hán. Mà "múa tay áo" thì ngoài lối múa tay áo đã trình thức hoá chỉ mới xuất hiện ở thời cận đại trong múa hí khúc ra, chủ yếu là trong "huyền tử vũ" (múa dây) của dân tộc Tạng. Chỉ có ở dân tộc Tạng, tay áo dài lòng thòng mới là bản tướng trong đời sống của họ, chứ không phải là cốt đặc biệt may dài ra để múa. Xét theo quan điểm phát sinh nghệ thuật của chủ nghĩa duy vật là "công lợi tiên ư thẩm mỹ" (công lợi đi trước thẩm mỹ) thì

"tay áo dài" của dân tộc Tạng là do nhu cầu sinh tồn đặc thù của họ quyết định. Về sau, nhu cầu đó không phải là bắt buộc nữa, nhưng "tay áo dài" được giữ lại như một nét thẩm mỹ truyền thống. Nghĩa gốc của "Trường tụ thiện vũ" hẳn là nói bộ tộc mặc áo có ống tay dài kia (có thể là chỉ người Khương cổ, một trong những nguồn tộc của dân tộc Tạng) có sở trường múa. Trên thực tế, bản thân việc "chế lễ tác nhạc" (đặt ra lễ nhạc) của vương triều Chu đã có nghĩa là một sự chỉnh hợp văn hoá. Trong "Lục tiểu vũ" (sáu điệu múa nhỏ) đặt tên theo dụng cụ múa, thì "phất vũ" (múa phất), "hoàng vũ" (múa hoàng), "vũ vũ" (múa lông vũ) là vũ đạo của các dân tộc miền Đông lưu vực Hoàng Hà; còn "can vũ" (cầm mộc), "mao vũ" (cầm đuôi trâu) và "nhân vũ" (múa tay áo) bắt nguồn từ các dân tộc miền tây lưu vực sông Hoàng. Sự chỉnh hợp văn hoá này diễn ra là vì Vũ vương "đông tiến phạt Trụ" (tiến sang phía đông, chinh phạt vua Trụ) có quan hệ hết sức chặt chẽ với người Khương cổ ngay từ đầu. Và sự xuất hiện "nhân vũ" (múa người) trong "Lục tiểu vũ", nói lên rằng người thời đó coi "tay áo dài" cũng là một loại dụng cụ múa. Điều này vừa vận phù hợp với quan niệm cầm vật mà múa đã lâu đời ở Trung nguyên, đến mức trở thành một đặc trưng cực kỳ quan trọng của phong cách thẩm mỹ vũ đạo truyền thống Trung Quốc.

Quách Mậu Thiển đời Tống đã biên soạn một bộ *Nhạc phủ thi tập*, trong đó có những miêu tả hết sức phong phú

về động tác múa tay áo. Như "vũ tụ thủy tân sủng" (tay áo buông mới được sủng ái), "la tụ phát khinh hàn" (tay áo lụa phẩy hơi rất nhẹ), "vũ tụ huy đan phượng" (tay áo lông vũ vẩy phượng đỏ), "quảng tụ đài phương trần" (tay áo rộng mang bụi thơm), "trường tụ duệ tam nhai" (tay áo dài quét ba đường phố), "chấn tụ phong lộ tiến" (rung tay áo trước gió sương), "sầu phiên vũ tụ trì" (buồn rầu lật tay áo chấm chậm), "bi đa tụ vị cử" (nhiều nỗi buồn tay áo chưa nâng), "vũ sam hồi tụ thành xuân phong" (áo múa thu tay về hơn cả gió xuân), "la tụ yểm diện đề hướng thiên" (tay áo lụa che mặt khuất trời), "Thủy thủ phấn tụ phiêu bà sa" (buông tay vung ống áo bay sột soạt), "trường thư la tụ vũ bất thành" (xoè mãi tay áo lụa mà múa vẫn không thành), "ngọc nữ sinh đình dương vũ tụ" (người ngọc yếu điệu vờn tay áo múa), "la tụ phiêu li phát điêu tượng" (ống tay áo lụa phấp phới phẩy lên bức tượng khác)... Động thái múa tay áo có biết bao nhiêu về "thủy" (buông), "phát" (phẩy), "huy" (vung), "đái" (mang), "duệ" (kéo), "chấn" (rung), "phiên" (lật), "cử" (nâng), "hồi" (thu về), "yểm" (che), "phấn" (giơ), "thư" (xoè), "dương" (vờn), "phiêu" (lướt)..., đã có ảnh hưởng quan trọng đối với việc hình thành phong cách độc đáo và làm giàu thể hình động tác của vũ đạo trung Quốc. Quan trọng hơn nữa là, múa tay áo phát triển sau này thành một thủ đoạn biểu hiện quan trọng của múa hý khúc, đã không còn

là biểu diễn kỹ xảo đơn thuần, mà là sự biểu hiện hoà quyện tình cảm nhân vật với hình thái sinh hoạt. Ví như: biểu hiện giận dữ thì phất tay áo, biểu hiện mừng vui thì mân mê tay áo, biểu hiện sợ hãi thì rung tay áo; thậm chí cả đến uống trà, thi lễ, đi đứng trong mưa gió, trơn trượt đều phải nhờ vào sự biểu hiện bằng tay áo. Có thể nói "trường tụ thiện vũ" (tay áo dài khéo múa) chẳng những là truyền thống lâu đời độc đáo của vũ đạo Trung Quốc, mà đã trở thành thủ đoạn biểu hiện đặc thù phản ánh cuộc sống xã hội của vũ đạo Trung Quốc.

"Trường tụ thiện vũ" còn có ảnh hưởng đối với hình thái và quan niệm biểu hiện của văn hoá múa Trung Quốc. Vì "tay áo" che lấp và hạn chế bàn tay, vũ đạo truyền thống của Trung Quốc không phát triển kiểu hình bàn tay và biến hoá tư thế bàn tay phong phú như múa cổ điển Ấn Độ, và cũng không để ra lối múa đôi lấy việc đỡ người đứng và nâng bổng người lên làm chủ thể như ba-lê cổ điển. Đồng thời, lại cũng do "tay áo" nổi dài một cách hữu cơ động thái của cơ thể và ý nghĩa tượng trưng của nó, mà khiến cho vũ đạo truyền thống Trung Quốc trong biểu hiện tình người và sự vật hết sức nhấn mạnh tính tượng tượng và tính tượng trưng, hết sức chú trọng sự mềm mại, thuót tha của "đường nét". Nghĩa là, "trường tụ" (tay áo dài) chính là sự nổi dài sức biểu hiện của toàn bộ cơ thể trong sự hạn chế đối với

bàn tay người. Điều này lại ăn khớp với cung cách người Trung Quốc nhìn sự vật không phải bằng con mắt phân tích mà bằng con mắt tổng hợp. Hạn chế tính độc lập của bộ vị cụ thể trong cơ thể con người thì cũng chính là giữ lấy tính tổng hợp hữu cơ của hình thái chỉnh thể của người múa.

CAO CỠ THẦN VẬN (NÉT THẦN XA XUA) HIẾM THẤY (2): Múa Kiếm

Trương Hoa

Không biết vì sao, trong các loại binh khí cổ đại, nếu bàn về tính phong nhã của nó thì vô luận Đông Tây, kiếm bao giờ cũng cao vượt hẳn lên. Quý trụ trong cung đình, hiệp khách lênh đênh nơi chân trời, những vai chính của các câu chuyện lãng mạn đó nói chung chẳng bao giờ rời thanh gươm đeo bên mình tràn đầy hào khí. Các kị sĩ bàn tròn của vua Ac-thơ trong truyền thuyết trung cổ nước Anh, Ham-let dưới ngòi bút Sêc-xpia, anh hùng Zô rô trong chuyện dân gian Tây ban nha, không ai không có một tài nghệ kiếm thuật phi phàm thần sầu quỷ khốc.

Cái cao quý của kiếm, hầu như là một hiện tượng thế giới phổ biến.

Thế nhưng, ở Trung Quốc, kiếm lại càng cao quý trong những cái cao quý. ấy là vì ngoài kiếm khí, kiếm thuật ra, đặc biệt còn nảy sinh ra một vùng trời đất riêng của kiếm vũ: múa kiếm. Nó rửa sạch cái mùi khói lửa của cách dùng công lợi, mà chỉ dùng sự biểu hiện thuần khiết của hơi gươm,

thần gương, đạo gương và quan niệm thẩm mỹ trong đó để đứng một mình giữa trời đất.

"Tích hữu giai nhân Công tôn thị, Nhất vũ kiếm khí động tứ phương. Quan giả như sơn sắc từ táng, Thiên địa vị chi cửu đề ngang. Diệu như Nghê xạ cửu nhật lạc, Kiểu như quân đế tham Long tường. Lai nhi lôi đình thu chấn nộ, báii như giang hải ngưng thanh quang" (Xưa có người đẹp Công tôn thị, hể múa gương lên khí động bốn phương. Người xem (đông) như núi đều sợ hãi thất sắc, Trời đất cứ vì thế mà cao thấp mãi. Lung linh như Hậu Nghê bắn rụng chín mặt trời, hùng dũng như quân đế đuổi rồng bay. Khi vung lên như sấm sét thu thịnh nộ, lúc ngừng thôi như sông biển động ánh sáng trong...) Đây là bài tuyệt xướng thiên cổ của Đỗ Phủ miêu tả múa kiếm. Múa kiếm đặc sắc, đánh, đâm, đỡ, gạt, ánh kiếm loang loáng, hoa kiếm tung bay, trong đại khai đại hợp (thế mở thế đóng lớn) tàng ẩn sự tinh vi mềm mại của việc luôn chỉ kim thủ, trong mưa kinh gió giạt lại toát ra vẻ trong sáng ung dung của người ngâm nga dưới nguyệt. Động thì nhanh như sóc, như tia chớp, quán trên quét dưới, tả xung hữu đột, một thanh kiếm hoá thành muôn thanh kiếm; thoát một cái dừng lại, bỗng tĩnh lặng như đầm sâu, ánh gương thu hết rồi mà ý khí vẫn chảy ngầm không dứt. Ghi chép sớm nhất về múa kiếm, có thể lần ngược lên đến thời Xuân Thu cách đây hơn hai ngàn năm. *Khổng Tử gia ngữ* chép: "Tử Lộ hung phục kiến Khổng Tử, bạt kiếm nhi vũ viết: "Cổ chi quân tử cố dĩ kiếm tự vệ hồ?" Khổng Tử

viết: "Cổ chi quân tử trung dĩ vi chất, nhân dĩ vi vệ" (Tử Lộ mặc nhung phục đến yết kiến Khổng Tử, rút kiếm ra múa và nói rằng: "Người quân tử từ xưa hẳn cũng dùng kiếm để tự vệ chứ?" Khổng Tử đáp: Người quân tử từ xưa lấy trung làm chất, lấy nhân để tự vệ. Giữa đám học trò Khổng Tử, Tử Lộ hiện ngang bồng bồng hào khí, rút kiếm ra múa, cảnh tượng thật là ngoạn mục! Suốt từ ngàn xưa cho đến ngày nay, dáng đẹp múa kiếm vẫn thấy ở khắp nơi: trên bờ liễu giữa đồng không mông quạnh, trong quán võ trên sân khấu, kiếm Thái cực sao mà nặng thế, kiếm Trường Tuệ sao lại nhẹ tênh."Bá Vương biệt cơ" mỹ nữ tình trường, "Tướng quân tuý kiếm" anh hùng bi hào...

Kì thực, múa võ các loại khí giới đều có chứ phải đâu một mình múa kiếm. Dao có dao pháp, côn có côn thuật, kiếm có kiếm pháp, diễn thành đường mòn, thời kì hoà bình thì lặng lẽ chuyển hoá mà thấm vào ý thức thẩm mỹ, thế là tự nhiên có "múa dao", "múa côn", vân vân. Trong nhã nhạc cung đình có ghi rõ "can thích vũ" (múa mộc và giáo), dùng vào hoạt động cúng tế cũng từ xa xưa mà "can" và "thích" chính là cái mộc (lá chắn), cùng với phủ việt.

Song, trong các thứ "múa binh khí" chỉ duy "múa kiếm" là giàu tình điệu lãng mạn nhất, giàu nội hàm văn hoá nhất. Những từ ngữ ngợi ca siêu phàm thoát tục như "kinh long" (rồng giết mình), như "thu hỏa" (lửa thu), như "phi hồng" (cầu vồng bay), như "du điện" (chớp lượn), chỉ xứng đáng

dành cho "múa kiếm". Cái tinh diệu của kiếm, quý ở một chữ "khí": tinh khí, thần khí, khí thế, khí tiết, thiên nhân hợp nhất chỉ khí vận. Bởi thế nên chỉ sinh ra có một từ "kiếm khí". "Huy kiếm quyết phù vân" (vung kiếm chặt mây trôi), thật là hào khí ngút trời, và khiến con người có một tâm thế siêu mại; Và "kiếm" vốn có một mối duyên nợ với "sĩ" từ lâu.

Sĩ, chính là người gánh vác chủ yếu của văn hoá tinh anh Trung Quốc. Sĩ có võ sĩ, có văn sĩ, nhưng kẻ sĩ xa xưa thường là văn võ kiêm toàn. Tử Lộ nơi cửa Khổng là một thí dụ. Trong học cung Tây Chu, trong lục nghệ của giáo dục quý tộc, lễ nhạc xạ ngự đều liên quan với võ. Khổng Tử nói rằng người trước tập lễ nhạc mà sau làm quan là người lớp dưới; người có quan tước trước rồi sau học lễ nhạc là con em lớp trên. Nếu dùng người thì ông thích dùng hạng trước. ý nói rằng hạng trước là hạng học ưu nghi sĩ (học giỏi mà làm quan)! Sĩ với tư cách quý tộc lớp dưới, thuộc loại này nhiều hơn. Học nghi ưu, lễ đương nhiên là tinh cả lục nghệ. Văn võ song toàn mới có thể kham được làm rường cột của bang quốc. Người quân tử xưa lấy văn đức làm trọng, nhưng phổ biến đều đeo kiếm, đủ biết đó là phong khí một thời.

Kiếm là vũ khí quan trọng thời đại đồng thau, do đó mang khí chất xa xưa (cao cổ). Nhờ kiếm mà nên bá nghiệp, tất nhiên dành cho kiếm vị trí hiển hách. Không như qua, mâu, kiếm dễ mang đeo, tiện vung múa, ngoài thực tế chém giết ra, nó càng thích hợp với việc chỉ huy chiến trận. Thế

là đeo kiếm thành một dáng vẻ uy nghi cao quý, quý nhân đeo kiếm lại tăng thêm sự cao quý của kiếm, người và kiếm tôn nhau lên. Nói về chức năng cách đấu thực tế, trường mâu và đại đao trong chiến tranh về sau này đã vượt kiếm rất xa, nhưng giá trị tượng trưng đặc thù về tinh thần văn hoá thì kiếm vẫn ngày càng cao. Câu Tiền phục thù, Lưu Bang chém rắn, Bá Vương giã biệt Ngư Cơ... Giao thời Chiến Quốc Tấn Hán, bao nhiêu ánh kiếm đã tung bay!

Đời sau, văn sĩ biến thành nho sinh, võ sĩ biến thành hiệp khách, thì kiếm càng thường gắn bó với hiệp khách hơn. Kiếm cộng với hiệp, trên vũ đài hiệp sĩ đã dựng nên thần thoại "kiếm hiệp". Thơ *Hiệp khách hành* của Lí Bạch viết: "*Triệu khách mạn Hồ anh, Ngô câu tuyết minh. Ngân yên chiếu bạch mã, Táp đập như lưu tinh. Thập bộ sát nhất nhân, Thiên lí bất lưu hành. Sự liễu phát y khứ, Thâm tàng thân dữ danh. Nhân quá tín lãng ảm, Thoát kiếm tất tiên hoành. Tương chá đàm Chu Hại, Từ trường khuyến Hưu Doanh Tam bôi thổ nhiên nặc, Ngũ nhạc đảo vi khuynh.*"

(Triệu khách coi thường Hồ anh, khe Ngô tuyết sáng. Yên bạc soi ngựa trắng, loang loáng như sao băng. Mười bước giết một người, ngàn dặm chẳng để đi. Xong việc phải áo di, giấu biệt cả người lẫn họ tên. Rồi việc qua Tỉn Lăng uống, cỡi kiếm ra đặt ngang trước đầu gối. Dem chẻ rủ Chu Hại ăn, nâng chén chúc Hưu Doanh. Ba chén là ừ ừ gật gật, Ngũ Nhạc cũng coi khinh)

Khí phách hào phóng thoải mái và hùng hổ hăng hái biết bao! Thân danh đều gác ra ngoài, dồn nghĩa khí vào câu vông, kinh hồng tuyết nê vân du tứ hải, coi khinh hiểm nguy rong chơi bốn biển. Người kiếm khách lí tưởng tẩy sạch tục khí khói lửa, chỉ lấy hiệp khí làm liệt mà sống cùng đạo lớn trời đất, nghiễm nhiên là một pho tượng sống của triết lí Đạo gia! "Pháp cụ" quan trọng nhất của pho tượng sống ấy lại chính là thanh kiếm dài ba thước anh ta giắt ngang lưng để chủ trì chính đạo. Kiếm hiệp nhờ kiếm mà làm việc hiệp, lâu dần rồi khiến cho "kiếm khí" vốn tung hoành chiến trận đã thêm lên một lớp khí chất cao quý hào hùng. Rồi đến tiên gia đạo sĩ nhiệm chỉ, tiên và hiệp bao dung thấm thấu lẫn nhau, "quỳnh quỳnh thái thanh thu hỏa hạ" (dưới lửa thu long lạnh đẹp đẽ), thanh kiếm dài ba thước ấy còn thần hơn cả thần. Hãy xem Can Tương và Mạc Da, chôn ở ngoài đồng hoang, mà tự nó khí xông Ngưu Đẩu! Với kiếm báu vô thượng như vậy (nhất trên đời không còn gì hơn), làm sao có thể không múa? Múa kiếm lên thì khí tượng ra sao?

"Tự cổ dụng binh phi hiếu chiến, Binh bất huyết nhân tối vi thượng" (Từ cổ dùng binh không phải hiếu chiến, binh khí không dây máu mới là hơn) Truyền thuyết nói vua Thuấn có can thích (phủ việt và là chấn) mà không dùng, lại lấy văn đức đến với thiên hạ, "vũ can thích" tam niên, "thần phục Hữu Miêu" (múa can thích ba năm khiến họ Hữu Miêu thần phục). Hình Thiên bị chém cụt đầu vẫn lấy hai vú làm mắt, rốn làm mồm, phần nọ và múa can thích. múa không phải

là võ, nhưng uy vũ và mãnh chí trong đó, mới càng tỏ rõ ra một cách nổi bật hơn. Cho nên múa kiếm có ý nghĩa sâu hơn dùng kiếm. Múa tuyệt không phải chỉ là dịu dàng, mềm mại và đẹp đẽ. Kiếm, múa kiếm gắn liền huyết mạch với trở thành võ sĩ múa kiếm, với văn sĩ nho sinh chuộng nghĩa hiệp cũng chưa cách biệt hẳn. Coi cả thiên hạ là trách nhiệm của mình, tích cực tiến thủ, song lại còn yêu cầu cuộc đời khoáng đạt, một hoài bão như vậy, tất nhiên cũng có được mấy phần hiệp khí. Các sĩ đại phu có hoài bão như vậy thì khó tránh khỏi thích xem người ta, là múa kiếm, hoặc là khi hứng chí lên, tự mình cũng rút kiếm ra mà múa, để giải bày cái chí cạnh cánh báo quốc, thoả cái khí khái thanh thần của mình.

Đời Đường, vận nước lớn lao tốt đẹp, phong khí múa kiếm trong sĩ đại phu cực thịnh. Văn nhân thời bấy giờ xuất tái nhập quan, giao du xướng ẩm, "*ninh tố bách phu trưởng, thắng vi nhất thư sinh*" (thà làm chân cai đội, hơn làm gã thư sinh), hào khí tràn trề, tài hoa sung mãn. Làm tướng thì có múa kiếm với khí phách nhà tướng: "*Tướng quân tự khởi vũ trường kiếm, tráng sĩ hô danh động cửu cai*" (Tướng quân đứng dậy múa trường kiếm, tiếng hô tráng sĩ động chín miền) "*Vũ kiếm quá nhân tuyệt, minh cung xạ thú năng*" (múa kiếm giỏi hơn người, gương cung tài bắn thú). Tài múa kiếm của Sầm Tham như phản ánh trong thời biên tái hào hùng và bi thương của ông: "*Tửu Tuyên thái thú năng vũ kiếm, Cao đường trí tửu dạ kính cổ, Hồ già nhất khúc đoạn*

nhân trường, Toạ thượng tương khan lệ như vũ" (Thái thú Tửu Tuyển tài múa kiếm. Khả Cao thết rượu đêm nổi trống. Một khúc Hồ già người đứt ruột, cử toạ nhìn nhau lệ như mưa). Bài múa kiếm của Phí Văn tướng quân cùng với tranh của Ngô Đạo Tử và thư pháp của Trương Húc được gọi chung là "Thịnh Đường tam tuyệt" (ba tuyệt tác đời thịnh Đường). Trương Húc xem múa kiếm viết chữ thảo, trong nét bút chứa đựng cái cuồng phóng của múa kiếm. Phong thái múa kiếm của Phí tướng quân, thì có một truyền thuyết nói rằng: Lúc ông để tang mẹ, có mời Ngô Đạo Tử vẽ tranh cầu siêu cho mẹ. Ngô Đạo Tử muốn ông hãy múa một bài kiếm để trợ sức cho thần tử của mình, ông khẳng khái nhận lời đứng lên múa; *Tẩu mã như phi, tả toàn hữu trưu, tịch kiếm nhập vân, kiếm lạc như quang hạ xạ, Phi văn dẫn tiêu thừa chi, kiếm thúc nhiên nhập tiêu, diện cực, linh quan giả trủng thân,*" (phi ngựa như bay, vòng bên trái lao bên phải, tung kiếm lên mây, kiếm rơi xuống như tia chớp. Phi Văn đưa nỏ ra hứng, kiếm nhẹ nhàng chui tọt vào vỏ, tuyệt đẹp, khiến người xem sòn gáy). Tướng quân múa kiếm, không phải tướng quân cũng múa kiếm. Đỗ Phủ, Liễu Tông Nguyên, Nhan Chân Khanh, Diêu Hợp vân vân chẳng biết có múa kiếm hay không, nhưng đều đã viết văn làm thơ hoặc đặt lời ca về múa kiếm thật tuyệt vời. Còn Lý Bạch "*Khởi vũ Liên hoa kiếm, hành ca Minh nguyệt cung*" (đứng múa kiếm

Liên hoa, đi ca cung Minh nguyệt) "*Đình bôi đầu tự bất năng thực. Bạt kiếm kích trụ tâm mang nhiên*" (Ngừng chén ném đĩa ăn chẳng được. Rút gươm chém cột lòng rồi bởi) "*Vạn ly hoành qua thám hổ huyết, tam bôi bạt kiếm vũ long tuyên*" (Muôn dậm cầm ngang ngọn giáo thám dò hang hùm. Ba chén rút kiếm múa long tuyên) "*Tam bôi phát kiếm vũ thu nguyệt. Hốt nhiên cao vịnh thuế tứ liên*" (Ba chén vung gươm múa dưới trăng thu. Bỗng nhiên ngâm thơ vang, nước mắt đầm đìa) tự nói rằng, sau Phi tướng quân, người lính trên múa kiếm lên, hẳn là khiến các đại trượng phu hả hê lòng dạ hơn nhiều so với khi ông ngâm tụng lời thơ huyền diệu "*Vân tướng y thường hoa tướng dung*" (Thấy mây ngỡ là xiêm áo, thấy hoa ngỡ là dung nhan [nàng]) nhiều: Múa kiếm, thật là tuyệt! Nắm được thần vận xưa, toả phát khí tượng bậc vương giả, mà thêm một lớp dật khí hào hiệp, lại dẫn dắt ý tứ sâu xa của các sĩ đại phu, thâm nhập thẳng vào làng ngõ của bá tính nổi lên sức sống tinh vi, kiếm này hề múa lên thì đến mấy ngàn năm sau cũng không thể thu lại được. Thế là thanh gươm Trung Quốc, múa kiếm của Trung Quốc, đương nhiên đã có biết bao tư thế đẹp đáng chiêm ngưỡng, có ý nghĩa sâu rộng, biết bao thần thoại lung linh và biết bao câu chuyện, không thể nào kể xiết...

MÚA DÂN GIAN ĐẶC SẮC CỦA DÂN TỘC HÁN: ƯƠNG CA ĐẠI TRƯỜNG

Trương Hoa

Nói đến múa dân gian của dân tộc Hán ở Trung Quốc, phải kể ương ca là đặc sắc nhất, mà nói đến ương ca thì rõ ràng đặc sắc nhất là "ương ca đại trường".

Vì sao nói "ương ca đại trường" là đặc sắc nhất? Bí quyết là ở "trường đồ". Cái gọi là "trường đồ", chính là đồ án đội hình của đội ương ca dàn ra nên nó còn có tên khác là "trận đồ". Các nghệ nhân thường nói: "Đại trường bão, tiểu trường náo" (Trường đồ lớn chạy nhanh, trường đồ nhỏ nhộn nhịp). Trường đồ biến hoá, đội múa rảo bước chạy, rôm rả rộn ràng, đó là "ương ca đại trường". Dân gian nói: "Đội ương ca múa có đẹp hay không, tùy thuộc vào đồ án có biến hoá không, có đa dạng không, và có phải nghệ thuật chính cống hay không". Câu này đã bộc lộ đầy đủ cái bản chất của "nghệ thuật ương ca đại trường đặc sắc".

Ương ca chia ra đại trường và tiểu trường, không phải là do quy mô đội múa lớn nay nhỏ mà là do sự sai khác trong hình thức biểu diễn. Như trên đã nói, đại trường chú trọng đồ án đội hình chạy. Còn cái "nhộn nhịp" của tiểu trường,

thì chú trọng sự biểu diễn của "nữ" (vũ đạo của chính diễn viên) và "xuất tử" (tình tiết gây cười của nghệ nhân thủ vai). "Nữ" hay gọi là vũ và "xuất tử" thì rất nhiều lối múa dân gian cổ kim và trong nước ngoài nước đều phải có, chứ chẳng động riêng gì ương ca. Nhưng trò chạy đại trường có nét đặc sắc riêng.

Thật ra, phạm là múa, nhất là múa tập thể, thế tất phải có đội hình, có trận thế và có sự biến hoá của đội hình, trận thế. vậy thì sao lại nói ương ca đại trường có nét đặc sắc riêng.

Đội hình vũ đạo cổ xưa nhất ra sao, thì nay quả khó mà khảo cho kĩ được. Có điều dang cánh tay nắm nhau thành vòng tròn để múa là hiện tượng vũ đạo phổ biến nhất. Từ những bức tranh vách đá nguyên thuỷ đến trang trí hoa văn đồ cổ, từ các điệu múa dân gian nguyên thuỷ ở khắp mọi xó xỉnh trên thế giới đến diễn xuất của các nhà vũ đạo trên sân khấu hiện đại, đâu đâu cũng có nó. Khi một đồng lửa trại đốt lên tụ tập bấy người nguyên thuỷ nhảy múa quanh ngọn lửa, thì quy luật nội tại tìm kiếm sự trật tự hoá của vũ đạo đã thể hiện ra một cách hết sức tự nhiên. Đồng lửa trung tâm vòng tròn cung cấp sức nóng cho người ta, con người nguyên thuỷ từ đó liên tưởng đến ngọn lửa trời - Mặt trời, cội nguồn sự sống và là chúa tể của vũ trụ. Kết quả điều tra dân tục học (văn hoá dân gian) xác nhận có hàng loạt nghi thức sùng bái Thần Mặt Trời trong điệu múa lửa trại cho ta

một cái đầu mối: trong đội hình vũ đạo cổ xưa là vòng tròn, có một ý nghĩa thiêng liêng. Múa vòng tròn xoay quanh một vật quái lạ - một ông tổ đá, một gốc cây thần, một thánh đàn, hay một ngôi nhà thờ - khiến cho nhóm người múa ngưng tụ vào trung tâm. Rồi một ý chỉ thần bí, một phép lực thiêng liêng tung hoành rong ruổi trong đó. Mặc khác, hình thức của "trường đồ" cũng gợi cho người ta những tưởng tượng thắm mĩ: vòng tròn suôn sẻ mà trọn vẹn triển khai thành một dây mang lại cho người ta ý niệm bao la; đường xiên chéo góc của sân khấu là đường kéo dài dài nhất của nó; bước tiến từ phía sau lên phía trước sân khấu có một lực xung kích rất mạnh... Vũ đạo trở thành nghệ thuật. Bất cứ sự sáng tạo vũ đạo của nghệ sĩ múa nào cũng đều tận sức phát huy việc vận dụng các trường đồ.

Mặc dù như vậy, nói rằng ương ca đại trường có nét đặc sắc riêng vẫn là một luận đoán có cơ sở.

Chiêng trống rộn trời nổi lên, đội ương ca đông đảo chạy ra, trường đồ biến hoá chạy ra trong khí thế hùng tráng, vốn rất đáng chú ý! Quả vậy, xét trên các khía cạnh "đông", "khéo" và "sân", đội hình của ương ca đại trường đều rõ ràng là một kỳ quan lớn trong múa dân gian của thế giới.

Một đội ương ca, nếu không có được mấy "trường đồ" tử, thì rất khó biểu diễn ở ngoài thôn xóm. Theo lệ, các "trường đồ" này không truyền ra ngoài. Trên đồng bằng bao la của miền Bắc Trung Quốc, có bao nhiêu thôn xóm? Có bao nhiêu

đội ương ca? Và có bao nhiêu trường đồ ương ca? Trường đồ nhiều vô kể, cũng không ai làm thống kê cụ thể. Chưa kể những trường đồ đã thất truyền và không ngừng sáng tạo ra, thống kê chính xác quả là điều trên thực tế không thể thực hiện được. Những trường đồ đó lại được gán cho những cái tên đầy ý nghĩa: nhất tự trường xà (rắn dài chữ nhất), nhị long xuất thủy (hai rồng nhô khỏi nước), tam dương khai thái (ba con dê mở vận hành), tứ quý bình an (bốn mùa bình yên), ngũ phúc lâm môn (năm phúc lành cùng đến nhà), lục súc hưng vượng (sáu loài gia súc phát triển), thất xảo (bảy ngón khéo), bát bảo (tám thứ quý báu), cử liên đăng (chín ngọn đèn hoa sen), thập toàn thập mỹ (mười phần vẹn mười), tứ môn đấu (chơi bốn cửa), bát diện phong (gió tám mặt), thập nhị liên thành (mười hai toà thành liên tiếp), long bãi vĩ (rồng quấy đuôi), thập tự mai (hoa mai chữ thập), song toán biện (hai múi hành), tiễn tử cổ (cánh kéo), bàn trường (mâm dài), táo bài (nhân quả táo), hổ lô trường (đội hình quả bầu), tuyến khuông tử (cái khung sợi), biên hoa li (hàng rào hoa), ngư ngư oa (xoáy đàn trâu), hổ điệp phiên (bướm lượn) v.v... Dưới những tên gọi giống nhau, các đội hình cụ thể thường có thể khác nhau, ngược lại gọi bằng tên khác nhau lại có thể là cùng một bức tranh giống nhau. Tình hình đan xen phức tạp ấy khiến cho hình thức của ương ca đại trường vô cùng phong phú đa dạng.

Mặc dù như vậy, nếu nghiên cứu kĩ vẫn thấy quy luật nội tại hiện lên khá rõ.

Trước hết, phép tác cấu đồ (tạo hình) của nó là nối liền một mạch. Các đội ương ca miền đông miền tây cách xa nhau hàng ngàn dặm, mỗi đội chạy theo trận thế riêng, mỗi đội chơi một trường riêng, thế nhưng lại như đúc cùng một khuôn! Tuy nói rằng trường đồ có "chạy", có "bày", nhưng "chạy" vẫn chiếm địa vị thống trị tuyệt đối. Vì thế trường đồ ương ca trên thực tế là quỹ tích lưu động của đội múa in dấu trên mặt đất. Trong con mắt người bàng quan không am hiểu ngô ngách thì chỉ thấy nhộn nhịp, hoa mắt, nhưng trong ý thức của người múa và dưới chân của đội hình vũ đạo lại rất bài bản. Đồ phả, các nghệ nhân đều có thể tùy ý vẽ ra, nhưng ra sân khấu thì do "tán đầu" dẫn dắt, người nọ nối đuôi người kia, chạy thành hàng lối. Một "tán đầu" dẫn ra một tuyến, hai "tán đầu" dẫn ra hai tuyến, thông thường thì chỉ thế thôi, nhưng trường đồ chính là do một hoặc hai tuyến ấy vẽ nên. Như vậy, việc tạo hình tất nhiên là có yêu cầu, cách chạy của người múa cũng phải có bài bản. Muốn chạy được trơn tru rành mạch, "không dón dống vo viên, không kéo lê rời rạc", thì trước hết phải thành đội hình, phải theo quy củ. Thông thường đòi hỏi tạo hình ngoài tròn trong vuông, chuyển góc chen với vuông, vuông để làm nổi rõ tăng bậc, tròn để giấu kín vụng về. Tuyến đường hành tiến, chỗ ngoặt muốn cho tròn, thế là sản sinh ra một thứ đồ hình nhỏ, như và gọi là hoa rau chân vịt, khác nào nét bút hồi phong trong thư pháp. Cứ như thế, mỗi một trường đồ, sợi dây do mỗi một "tán đầu" kéo ra, dẫn cho biến hoá phức tạp

đến mấy, nhờ có "hoa rau chân vịt" điều hoà, bao giờ cũng kéo liền một mạch, hả liền một hơi. Có một trường đồ được gọi thẳng ra là "quả bầu eo", phong vị đậm đà sinh động cốt ở chỗ eo không đứt. Trong tất cả các điều cần chú ý, thì "hoa rau chân vịt" uốn góc là then chốt: ở đây, mỗi một người múa cần nắm cái bí quyết, cái bí quyết ấy có thể tóm tắt mấy chữ là "cọc cố định, chỗ thay thế". Gọi bằng "cọc cố định", có nghĩa là điểm chuyên ngoặt do "tán đầu" xác định. Sau khi định vị, "tán đầu" đi quanh thành "hoa rau chân vịt", chuyển hướng sang tuyến mới, những người theo sau nối nhau bù chỗ, sau khi đến chỗ cũng đi quanh thành "hoa rau chân vịt", theo "tán đầu" chạy về phương hướng mới, đó gọi là "chỗ thay thế". Thực hiện được "cọc cố định, chỗ thay thế", thì trường đồ dẫu có thiên biến vạn hoá cũng ngăn nắp đầu ra đấy.

Quy tròn củ vuông, cân bằng đối xứng, thua mau phồn giản, tượng hình biểu ý..., cấu tạo thẩm mĩ của trường đồ phải nói là rất chặt chẽ. Nhìn trên tổng thể, có khi là hình ảnh sinh hoạt nhà nông, có khi là trận đồ quân sự thời cổ, có khi là dấu vết của thờ cúng đồng cốt, muôn hình ngàn vẻ.

Phân tích so sánh thêm một bước sẽ thấy đằng sau cái muôn hình ngàn vẻ ấy, té ra còn ẩn giấu cả một hệ thống sâu xa mà đẹp đẽ. ấy là tượng của trường đồ với số của hoa rau chân vịt. Sự hợp thành vi diệu của chúng có dây mơ rễ má vấn vương chằng chịt với hệ thống sùng bái "tượng số"

dây thần bí của văn hoá truyền thống Trung Hoa. Có thể nói rằng chính cái hệ thống sùng bái ấy đã cấu tạo nên cơ sở tầng sâu của trường đồ ương ca, do đó khiến cho trường đồ ương ca mang hàm nghĩa thần bí của hệ thống.

Khoan hẵng truy cứu nguồn gốc của công dụng nguyên thủy của ương ca, chỉ cần trả nó trở về với bối cảnh văn hoá nửa đồng cốt nửa trần tục trong dân gian Trung Quốc nơi sinh thành ra nó, thì thấy mối liên quan giữa nó với thời tiết nông canh, mối quan hệ giữa nó với hoạt động cầu đảo chúc phúc của tín ngưỡng nông nghiệp thật hết sức chặt chẽ. Mà ở đây nơi tập trung nội dung tín ngưỡng đậm đặc nhất chính là *trường đồ*. Nếu như coi cái trường đồ lưu hành rộng rãi nhất mà biến động nhỏ nhất là *trường đồ hạt nhân*, còn các trường đồ tương đối ngẫu nhiên, tương đối tùy ý thì coi là *trường đồ phái sinh* hoặc *trường đồ tức hứng*, như vậy lập tức sẽ nổi rõ lên rằng *trường đồ phái sinh* phần nhiều là hình ảnh gắn với hiện tượng sinh hoạt nhà nông, còn *trường đồ hạt nhân* thì phần nhiều đối ứng với các quan niệm âm dương, tứ tượng, bát quái, cửu cung. Sự thật là, từ trong quan hệ diễn tiến số lượng của *trường đồ* và *hoa rau chân vịt*, nếu muốn lấy ra một loạt trường đồ có ý nghĩa *yêu tường nạp cát* (cầu mong mọi sự tốt lành) hoàn chỉnh thì chẳng có mấy may khó khăn nào, chẳng hạn như trong những tên gọi đã liệt kê kể trên kia như *nhất tự trường xà*, *nhị long xuất thủy*, *tam dương khai thái*... cho mãi đến *thập nhị liên thành*... Số tên gọi các trường đồ đó thông thường chính là

con số *hoa rau chân vịt*, hoặc giả là số "cửa", số "hành lang" của đồ tượng do *hoa rau chân vịt* tạo thành. Mà những trường đồ thành chuỗi này, thường thường đều là trường đồ *hạt nhân*. Đặc biệt là các trường đồ *cá âm dương* (âm dương ngư), *bốn cửa* (tứ môn), *tám hướng gió* (bát phong) hay còn gọi là *tám quẻ* (bát quái). Ở dưới mỗi ý tưởng cơ bản như vậy cùng một số lượng *hoa rau chân vịt* như nhau, lại có thể biến hoá ra rất nhiều đồ hình, những hệ thống con này tự nó phát triển ra trong hệ thống lớn như vậy khiến chúng trở thành *hạt nhân* của *hạt nhân* trong trường đồ ương ca. Thế là với trật tự về số và sự vô cùng về *tượng*, trường đồ ương ca nghiêm nhiên trở thành một hình ảnh tượng trưng của chuỗi sinh sinh biến hoá nhất nguyên, nhị khí, tam giới, tứ tượng, ngũ hành, lục hợp, thất tinh, bát quái, cửu cung...

Khi mà cả cái hệ thống tượng trưng đồ triển khai một cách toàn diện, thì sẽ xuất hiện một cảnh tượng có tính chất chuyên môn với lớp lang phong phú, thí dụ như cảnh *cây phướn quay* (chuyển phan can). Nhưng trong dân gian quen biết nhất là cảnh *chuyển cửu khúc* cực dương cấu tạo đại cát đại lợi. *Chuyển cửu khúc* dùng hơn 360 cây sào buộc dây, lập nên một *phương trận* (hình vuông) rộng lớn gồm nhiều hành lang quanh co vòng trong vòng ngoài lồng vào nhau, *phương trận* lại theo cửu cung mà chia ra 9 thành gồm ngũ phương, nhật nguyệt v.v... tượng trưng vũ trụ, mỗi thành một cửa, cả thấy có chín cửa, mỗi cửa dẫn chín khúc quanh, 9 thành có chín lần chín tám mươi mốt khúc quanh, cộng với chín

điểm ngọt lớn, hợp thành 90 khúc quanh. Cửu cửu cửu cửu, trùng dương lại trùng dương, 90 khúc, là số ngày trong một quý, bốn chín ba trăm sáu, hợp bốn quý thành một năm, chính là con số 360 cây sào. Đêm trừ tịch, mỗi cây sào treo một ngọn đèn, hơn 360 ngọn đèn cùng toả sáng, đội ương ca dẫn đầu già trẻ trong thôn hát bài thần ca, lần lượt chuyển hết 90 khúc, chín tầng thành, tin tưởng rằng nhờ thế mà tập được thần khí của trời đất, cho nên mới có câu ca rằng: "chuyển chuyển Hoàng hà đặng, nhất niên bách sự thuận" (Hoàng hà đèn lượn quanh quanh, cả năm trăm sự tốt lành thuận xuôi). *Hoàng hà đặng* chính là 9 khúc, còn gọi là *cửu khúc Hoàng hà đặng* (đèn Hoàng hà 9 khúc), lại nói sai thành *cửu khúc hoàng hoa đặng*, vốn là một tiết mục lớn cực kì phổ biến trong dân gian cả một miền đất rộng lớn ở Đông Bắc, Thiểm Bắc, và cả Hoa Bắc. Người ta chỉ cầu mong điều tốt lành, chứ ít ai biết rõ những điều bí ẩn sâu xa về *tượng* và *số* trong đó. Tuy nhiên, mặc dù "dân nhật dụng nhi bất tri" (người dân vẫn dùng hàng ngày mà không hay biết), phải khi giải thích ngọn ngành ra, mới thấy cái tinh thâm của *ương ca đại trường* chính là ở chỗ nó gắn chặt với *tượng số* của trời đất, âm dương, ngũ hành, bát quái tương sinh tương ỷ, hết sức sáng tỏ rõ ràng.

V

THIÊN HÍ KHÚC

NHỮNG HẠT NGỌC CHÂU CỦA NGHỆ THUẬT HÍ KHÚC THẾ GIỚI:

"Quốc Kịch " Kinh Kịch.

Lí Hiếu

Trên sân khấu hí kịch thế giới, hí kịch Trung Quốc vốn rất đặc sắc, bởi nó giàu sắc thái riêng biệt của dân tộc Trung Hoa và bởi nghệ thuật kịch có thành tựu cao được nhân dân các nước ưa thích. Hí kịch Trung Quốc, rất nhiều chủng loại, mỗi loại một vẻ, duy chỉ có Kinh kịch đứng đầu trăm hoa, là kịch chủng tiêu biểu nhất của trung Quốc.

Kinh kịch, tên cũ là *Bì hoàng ký*, đầu thế kỷ xx báo chí Thượng Hải bắt đầu gọi là Kinh hí, ở Bắc kinh thì gọi là Bình kịch, lại vì nó kế thừa một cách tập trung truyền thống lịch sử lâu đời của hí kịch Trung Quốc, nguồn xa dòng dài, tích lũy đầy đặn ngôn ngữ cao siêu nên được người trong

nước tôn xưng là “quốc kịch”. Nó được hình thành qua sự diễn biến dần dần trực tiếp trên cơ sở “Huy ban tiến kinh”.

Năm Càn Long thứ 55 (1970), Huy ban (đoàn kịch An Huy) “Tam khánh” (ba việc mừng lớn) của Dương Châu, được triệu vào kinh diễn xuất mừng lễ bát tuần đại điển của Càn Long, độc chiếm sáu khấu của kinh đô vì các tiết mục, làn điệu và động tác mới lạ độc đáo hấp dẫn của nó. Chẳng bao lâu, ba đoàn kịch An Huy khác là *Tứ hí* (Bốn cái mừng), *Xuân đài* và *Hoà xuân* lần lượt vào kinh. Đó chính là sự kiện lừng danh trên lịch sử hí kịch lớn cuối thế kỉ XVIII, gọi là *Tứ đại Huy ban tiến kinh* (Bốn đoàn kịch lớn của An Huy vào kinh đô) Mặc dù Huy ban chủ yếu hát điệu *nhị hoàng*, nhưng cũng là đoàn kịch hát đủ làn điệu, nên sau khi vào kinh, đã hấp thu hai làn kinh, Tấn, đặc biệt là Tấn xoang nhiều điệu (Năm 1779, nghệ sĩ đất Thục là Ngụy Trường Sinh vào kinh đô, một điệu hát đất Tấn nổi danh cả kinh sư, thế là Tấn xoang lưu lại Bắc Kinh). Tấn xoang thuộc hệ *bang tử xoang* (điệu hát theo nhịp mõ), theo kết quả khảo chứng là điệu hát Cam Túc, là Tây Bì điệu, thế là hai loại làn điệu Tấn, Huy pha trộn vào nhau, đó là tiền thân của cái mà đời sau gọi là *Bì hoàng hí*.

Các đoàn kịch An Huy khéo thu gom nhặt nhanh, thực lực hùng hậu, nổi danh ở kinh đô một thời. Đến năm Đạo Quang thứ tám (1828) về sau, các nghệ sĩ nổi danh ở Hồ Bắc như Vương Hồng Quý, Lí Lục, Dư Tam Thảng... vào kinh,

mang theo Hán điệu. Hán điệu lúc bấy giờ đã có câu "Khúc trung phản điệu tối thê lương. Cấp thị Tây Bì hoãn Nhị Hoàng" (Điệu hát ngược cực kì thê lương, khúc nhanh Tây Bì, khúc chậm Nhị Hoàng), điệu Tây Bì trong Hán điệu là do Tân xoang lưu truyền đến Hồ Bắc mà diễn biến thành. Vì thế, Hán điệu vào kinh đô bắt vào diễn xuất của Huy ban (gánh hát An Huy), làn điệu rất hoà hợp, nên đã xúc tiến thêm một bước dung hợp điệu Tây Bì với điệu Nhị Hoàng. Hai làn điệu Huy Hán hợp lưu, đã dẫn tới một cuộc biến đổi mới. Từ năm Đạo Quang thứ 25 (1845) về sau, các gánh hát Kinh sư Lê Viên đều từ chỗ đào sấm vai chính chuyển sang kép sấm vai chính. "Lão tam đỉnh giáp" (ba cụ đỉnh giáp lớp trước), Trình Trường Canh, Trương Nhị Khuê và Du Tam Thắng mỗi người một vẻ đều đạt tới đỉnh cao nghệ thuật trong vai kép già, trở thành lãnh tụ sân khấu, đã có cống hiến trác việt cho việc cải tạo, thống nhất và sáng tạo đối với điệu *Bì Hoàng* cũ, đưa nghệ thuật *Bì hoàng hí* bước lên con đường phát triển thành thực, nghệ thuật biểu diễn ngày càng hoàn mĩ, trở thành đỉnh cao của hí khúc Trung Quốc được cả thế giới ngưỡng mộ.

Hí khúc Trung Quốc là hệ thống lớn các nghệ thuật hí kịch dân tộc, cùng với hí kịch cổ Hi Lạp và Phạn kịch Ấn Độ làm thành thể chân vạc trong hí kịch thế giới cổ đại, và cùng với hệ thống Sta. ni.lap.xki, hệ thống Brest đi vào sân khấu Thế giới thế kỷ này, mà hí khúc Trung Quốc thì lấy hệ thống biểu diễn nghệ thuật Kinh kịch đại diện là Mai

Lan Phương làm chuẩn mực. Nghệ thuật Kinh kịch đã kế thừa các đặc điểm biểu hiện của hí khúc dân tộc là tổng hợp, khoa trương, hư thực tương sinh (cái hư và cái thực dựa vào nhau), sơ mật tương gián (thưa xen kẽ với mau, nhất thưa xen kẽ), bằng thủ đoạn tổng hợp hát-đọc-làm-đánh, nhào nặn hình tượng, biểu hiện tính cách, nhằm đạt tới hình thần thống nhất, dùng phương pháp truyền thần - ngôn tình - tả ý làm phương pháp sáng tác, dẫn dắt trí tưởng tượng và kinh nghiệm thẩm mĩ của người xem, đạt tới thế giới của cái đẹp nghệ thuật. Vì thế nó được thế giới công nhận là nghệ thuật hí kịch đẹp trội nhất phương Đông.

Nguyên lí sân khấu của kinh kịch Trung Quốc và của lí kịch phương Tây hoàn toàn khác nhau. Nó có được phương pháp biểu hiện mà các nhà hí kịch phương Tây coi là tiên tiến nhất trong hí kịch thế giới. Có người dự báo rằng nguyên lí sáng tác của hí kịch tương lai chắc chắn sẽ tiếp cận với tính tả ý và tính giả định của kinh kịch, lấy giả làm thật, lấy hình để truyền thần là bản chất tính biểu hiện phù hợp nhất với sân khấu hiện đại. Nghệ thuật phương Đông có nguyên lí "tính tả ý" giống nhau, như nghệ thuật ca vũ kĩ của Nhật Bản lấy ca, múa, và động tác kết hợp lời thoại làm thủ đoạn chủ yếu để biểu hiện câu chuyện, nguyên lí nghệ thuật chung của nó cũng là tả ý. Lịch sử hình thành ca vũ kĩ của Nhật sớm hơn Trung Quốc 100 năm. Nó là một loại kịch nghệ biểu hiện phát triển trên cơ sở của nghệ thuật lưu li kết hợp năng nhạc, cuồng ngôn với hình người bạo liệt,

và lưu truyền cho đến nay. mà năng nhạc và cuồng ngôn lại là kịch nghệ cổ đại Nhật Bản hình thành từ phân nhánh "viên nhạc" của Trung Quốc đời Đường (tản nhạc) truyền đến Nhật Bản diễn biến mà thành. Cội nguồn tính biểu hiện của nó, xét trên ý nghĩa truyền bá văn hoá, là cùng một nguồn với hí khúc Trung Quốc. Năng nhạc lấy ca vũ làm chính, có màu sắc võ nhạc cung đình đậm đà; cuồng ngôn hình thành trong dân gian, lấy động tác kết hợp lời thoại làm chính, nhiều chất hoạt kê khôi hài; còn hình người bạo liệt là lối biểu diễn kết hợp nghệ thuật thuyết xướng với con rối, là kịch nghệ múa rối phát triển cao. ở buổi đầu hình thành ca vũ kĩ, trong quá trình tổng hợp ba loại kịch nghệ, chúng đã bảo lưu rõ ràng hình thái nguyên thủy của chúng, và ảnh hưởng mãi đến sự phát triển về sau. Vì thế, trong biểu hiện, ca vũ kĩ đã thể hiện các đặc điểm của kịch nghệ cổ đại Nhật Bản, mà chưa thể đạt tới mức nghệ thuật trong đó các loại ngón nghề hoà quyện vào nhau một cách tự nhiên nhuần nhuyễn, tuy cũng là tiêu biểu cho nghệ thuật có tính tả ý của phương đông, song xét cho cùng không hoàn bị về mặt hệ thống như nghệ thuật kinh kịch Trung Quốc.

Hí khúc Trung Quốc được đặc trưng chủ yếu bởi nó mang thanh vận và làn hát có nhân tố địa vực, nhưng kinh kịch thì ngay từ buổi thai nghén đã vượt lên khỏi giới hạn của địa vực, dần dần hình thành được thanh vận và làn điệu thống nhất, chuẩn mực. Ở buổi đầu kinh kịch cũng đã xuất hiện ba phái thanh vận Huy (hí khúc Giang Tô) Dục (làn

điệu hí khúc Giang Tây - khởi nguồn từ huyện Dục Dương của tỉnh này) và Bang (làn điệu Thiểm Tây) không thể nào so sánh được. Giữa thời Quang Tự, một trong *hậu tam đỉnh giáp* (ba đỉnh cao nghệ thuật kinh kịch lớp sau) là Đàm Hâm Bồi lại học theo Dư Tam Thắng hát Bì Hoàng, sau đó dần dần chuẩn hoá, lấy âm Hồ Quảng pha âm kinh đọc Trung Châu vận làm thành tiêu chuẩn thanh vận của kinh kịch, lưu hành suốt cả vùng "quan hoả" chiếm đến 3/4 diện tích Trung Quốc. Làn điệu đẹp dễ ngọt ngào của Kinh kịch thuộc loại *bản xoang* (hí khúc hát có nhịp mạnh) biến thể, lấy Nhị hoàng và Tây bì làm làn điệu chủ yếu. Nhị hoàng thì âm điệu bình ổn, tiết tấu chậm giọng hát lắng đọng, hồn hậu, vững chãi, thích hợp để biểu hiện tình cảm trầm uất, nghiêm trang, bi phẫn hoặc xúc động; âm điệu Tây bì thì bổng trầm biến đổi tương đối nhẹ nhàng, trong sáng, du dương, hoạt bát, sôi nổi, thích hợp để biểu hiện các tình cảm tươi vui, kiên nghị hoặc giận dữ. Nhị hoàng và Tây bì có nhiều khổ nhịp tiết tấu khác nhau, nhanh chậm khoan mau, lại đã hấp thu được nhiều khúc điệu địa phương như Xuy xoang (làn điệu chủ yếu của Huy kịch, đệm sáo), Hán điệu (Hồ Bắc), Cao bát tử (một làn điệu của Huy kịch), Nam bang tử (một làn điệu của Tây bì), Oa oa điệu v.v, hình thành nên làn điệu giàu sức biểu hiện nhất trong hí khúc Trung Quốc.

Hí khúc Trung Quốc là nghệ thuật tả ý đáng quý trên thế giới. Nghệ thuật hoá trang của Kinh kịch là bộ phận tổ thành hài hoà của vẻ đẹp chính thể hí khúc, và trong phong

cách tả ý lại càng có được mĩ cảm cực kì tinh tế. Hoá trang tức là phục sức và trang điểm của nhân vật, là phần tạo hình tĩnh, nền tảng nhất để xây dựng nhân vật, xưa nay vốn được các diễn viên coi là bước đầu của sức sống nghệ thuật biểu diễn. Phục sức của Kinh kịch, dựa vào phục sức đời Minh, tham chước thêm chế độ trang phục Đường. Tống, Nguyên, Thanh, chẳng những lạ mắt mỹ quan, nghiêm trang chững chạc, mà chủng loại phong phú, nhiều tên nhiều kiểu, cũng thuộc hạng hiếm có trong kí kịch thế giới. Y phục bên vẫn có *mãng* (tức *mãng bào*, lễ phục đại thần thời Minh Thanh, thêu hình con *mãng xà* bằng kim tuyến) *bị* (loại trang phục khoác vai che lưng, quần cổ), *quan y*, *khái sườn* (áo choàng làm bằng lông chim), *chấp tử* (áo nhiều nếp gấp), *phú quý y* (áo phú quý) v.v, bên võ có *đại kháo*, *tiễn y*, *bảo y*, *đả y*, v.v..., lại có các loại áo, váy xiêm của các vai nữ và các vai đặc biệt. Nam đội *khôi*, *mão*, *cân*, *quan* và đeo *nhiêm khẩu* (râu giả), nữ đội *khăn đầu cài trâm*, *thiếp phiến*, trang sức dùng *điểm thủy*, *thủy siêm*, *ngân phao*, vô cùng sắc sỡ, diêm dúa. Phục sức đều bằng kim tuyến ngũ sắc, hoa văn và màu sắc thêu định rõ tùy theo cấp bậc của nhân vật. "Có thể mặc rách, không được mặc nhảm". Nghệ thuật *kiểm phá* (vẽ mặt) của Kinh kịch là nghệ thuật hoá trang giàu tính sáng tạo, có tư tưởng, cổ lí trí, dùng các thủ pháp khoa trương, biến hình, gam màu nồng đậm, tinh xảo đẹp đẽ, hoa văn chứa chất trí tuệ, màu sắc phân biệt tính cách, rất được các hí kịch gia thế giới tán thưởng.

Nghệ thuật biểu diễn của Kinh kịch có một phong cách riêng trong hí kịch thế giới, các ngón nghề có sự dung hợp thẩm thấu ở tầng sâu nghệ thuật, hài hoà thống nhất, hình thành một thứ nghệ thuật biểu diễn tổng hợp, bao chứa cả nói, đọc, động tác đánh, vừa ca múa hoá hí kịch hoá, vừa tiết tấu hoá. Nghệ thuật hát thì ngọt ngào, du dương, trong sáng, chú trọng vận khí, phát thanh, thu âm, quy vần tròn vành rõ chữ, tiếng rõ tình sâu. *Niệm bạch* là ngôn ngữ sân khấu đã âm nhạc hoá, chẳng những phải có âm điệu, tiết tấu, giong giã mà còn chú trọng ngũ âm tứ hô đều có vận vị. Động tác gồm cả các loại đặc kĩ và ngón nghề từ thân hình, dáng điệu, đến việc vận dụng *linh tử* (các thứ lông vẽ trang sức trên mũ của quan lại đời Thanh), *thủy phát* (tóc giả), *mạo sí* (cánh chuồn trên mũ), *thủy tụ* (ống áo rộng), *thế mặt* (phông cảnh nhỏ). *Đánh* là biểu hiện nghệ thuật võ nghệ, và các cảnh chiến đấu chính là võ thuật và xiếc truyền thống đã được vũ đạo hoá, có các pha nhào lộn, đánh côn, đánh kiếm, đánh đao, đánh quyền v.v.

Nghệ thuật kinh kịch qua tích lũy trong lịch sử, trên tất cả các phương diện ngón nghề biểu diễn, làn điệu tiết tấu, âm nhạc phụ cảnh, hoá trang vẽ mặt, đều đã hình thành đồng bộ một hệ thống trình thức chế ước lẫn nhau, bổ sung nâng cao lẫn nhau, đã được chuẩn mực hoá cao độ. Trình thức hoá là đặc trưng hình thái của nghệ thuật biểu diễn kinh kịch.

Đặc trưng này cũng phản ánh trong việc phân công các nhân vật thành những nhóm nghề diễn. Chế độ nhóm nghề của Kinh kịch xưa kia có người nói là 10 nhóm hay 7 nhóm, nhưng hiện nay thường là có 4 loại hình cơ bản: Sinh, đán, tịnh, sửu; mỗi loại hình này lại chia nhiều phân chi, dưới phân chi lại có các mục nhỏ, mỗi loại có nhân vật diễn và đặc sắc biểu diễn cơ bản của nó. Nhóm nghề vừa là loại hình nhân vật được nghệ thuật hoá chuẩn mực hoá trong biểu diễn mang sắc thái tính cách nhất định. Các nhóm nghề đều có một loạt chuẩn mực trình thức, song diễn viên có thể giới một nhóm, đồng thời kiêm tập các nhóm khác, có thể xuất phát từ nhân vật mà phối hợp hoà quyện với các nhóm khác để biểu hiện nhân vật được tốt hơn, như là kết hợp vô tịnh, trường khảo vô sinh để sáng tạo "vô sinh vẽ mặt", hoà quyện thanh y, hoa đán, đao mã đán để sáng tạo ra "hòa sam", khiến nhân vật xé rào từ nhóm nghề này sang nhóm nghề khác, làm giàu thêm nghệ thuật nhóm nghề của Kinh kịch.

Do chỗ kinh kịch ngay từ buổi mới hình thành đã đi vào cung đình, cho nên sự phát triển nghệ thuật không giống như hí khúc địa phương. Lĩnh vực đời sống đòi hỏi nó phải biểu hiện càng rộng hơn, loại hình nhân vật xây dựng càng nhiều hơn, tính toàn diện và tính hoàn chỉnh về ngôn diễn cũng đòi hỏi nghiêm khắc hơn, và yêu cầu mỹ học đối với việc sáng tạo hình tượng sân khấu cũng cao hơn. Ca vũ kỹ của Nhật Bản ở thời kì đầu không thể có được những điều kiện và yêu cầu như vậy. Ở thời đại Đức Xuyên Gia Khang

Mạc Phủ, chỉ có năng nhạc và cuống ngôn có thể làm "thức nhạc" cho võ gia tướng quân, còn ca vũ kĩ do nữ nghệ nhân Anh Quốc khởi đầu sáng tạo thì chỉ có thể mở được diễn xuất trong phạm vi Bắc dã thần xā và Tứ điều hà nguyên (Bốn điệu nguồn sông), đại để là nghệ năng nữ lưu, người ta gọi là *A Quốc ca vũ kĩ* vì dùng nữ lưu biểu diễn nên có hại cho phong hoá, năm 1629 đã bị Mạc Phủ cấm diễn. Về sau đổi thành nam sắm vai nữ, gọi là "*Nhược chúng ca vũ kĩ*", đều là những thiếu niên đẹp trai, thi nhau trở tài khoe đẹp, năm 1652 lại bị cấm. Sang năm sau tuy được phép diễn xuất, nhưng điều kiện là khống chế ca vũ, thêm "mô phỏng cuống ngôn", nghệ sĩ phải cắt tóc "dã lang". Từ "dã lang ca vũ kĩ" về sau, phát triển chiều hướng động tác và thuyết bạch (nói), về các phương diện hí kịch hoá và diễn kĩ hoá, đều có tiến bộ rất lớn. Cuối thế kỉ XVII lại hấp thu nghệ thuật "lưu li tĩnh hình người", biểu diễn nghệ thuật dần dần hướng tới hoàn thiện, đến thế kỉ XVIII, ca vũ kĩ đã là kịch nghệ thành thực, đã có sân khấu và nhà hát kiểu riêng của mình. Con đường đi của nó thật quanh co khúc khuỷu và lắm gian nan. Làn điệu của *ca vũ kĩ* là *tĩnh lưu li* và *trường bối*, v.v. nhạc khí đệm chủ yếu là *tam vị tuyến*, người hát theo hình thức hát kèm. Âm nhạc hát không có phát triển lớn. Việc biểu diễn của diễn viên đã cải cách được mặt *giả năng nhạc*, *cuống ngôn*, về mặt đơn giản. Vũ đạo bắt nguồn từ *năng nhạc*, biểu diễn động tác bắt nguồn từ *cuống ngôn* đã tăng cường tính kịch và tính khoa trương, ngón nghề động tác

kèm lời thoại có nhiều trường phái. Diễn viên cũng phân ra nhóm nghề, gọi là *lập dịch*, "đán giác" gọi là *nhuọc nữ phương*, "tĩnh giác" gọi là *địch dịch*, "mặt giác" gọi là *đạo ngoại phương*, "sửu giác" gọi là *viên nhuọc*, cũng có thể phân tỉ mỉ hơn, rất có chuẩn mực. Sân khấu có *hoa đạo* để biểu diễn và vào ra sân khấu, điều này khá là tiên tiến. Tuy tương đối coi trọng ngón diễn, có nhiều loại trình thức, đặc biệt coi trọng ngón diễn sắm vai nữ, hoá trang kĩ lưỡng, tinh thần với ngoại hình kết hợp chặt chẽ, nữ tính hoá một cách triệt để, song trên phương diện nghệ thuật tổng hợp của hí kịch nếu đem so với hí khúc Trung Quốc, thì vẫn có điểm tiên thiên bất túc: Trong biểu diễn có tính tả ý, cũng vì cường điệu bản sắc tự nhiên, nên có phần kém hơn. Vì vậy, ca vũ kĩ tuy là một nghệ thuật hết sức tinh vi, song do các nguyên nhân lịch sử và quan niệm về diễn kịch, nên có nhiều hạn chế, vì thế về sau đã phát triển một loại kịch mới, song đó đã là hình thức hí kịch thuộc phái tả thực rồi.

Kinh kịch Trung Quốc và ca vũ kĩ Nhật Bản xét trên quan niệm diễn kịch thì đều thuộc phái tả ý, có rất nhiều điểm giống nhau về thủ pháp biểu hiện, và cũng đã giao lưu với nhau nhiều, từ thập kỉ 30 lại nay, đã có cả lịch sử diễn xuất chung trên một sân khấu. Năm 1991, các diễn viên kinh kịch và diễn viên ca vũ kĩ hợp tác biên soạn và diễn xuất vở "Long vương", đem diễn ở Nhật Bản cũng được hoan nghênh rộng rãi.

Kinh kịch Trung Quốc chẳng những xét trên các phương diện lịch sử và nghệ thuật kịch chủng xứng đáng là "quốc kịch", mà xem xét và phân tích ngôn ngữ tinh khéo của các thể hệ nghệ sĩ xuất sắc cũng như sự phong phú của các tiết mục kịch các vở diễn, nó cũng không hổ thẹn là tập đại thành của nghệ thuật hí khúc Trung Quốc. Đó là kho báu của nghệ thuật hí khúc Trung Quốc, là hạt ngọc sáng ngời của nghệ thuật phương Đông, có sức quyến rũ kì diệu mãi mãi trên sân khấu thế giới.

NHỮNG HẠT NGỌC CHÂU (2)

CỦA NGHỆ THUẬT HÍ KHÚC THẾ GIỚI:

"Ông Tổ Của Một Loại Kịch" - Côn Kịch

Lí Hiếu

Côn kịch Trung Quốc, do lịch sử lâu đời của nó, do nghệ thuật tinh xảo kì diệu, hệ thống hoàn bị và ảnh hưởng của nó đối với các kịch chủng ra đời sau, được tôn vinh là "bách hí chi tổ" - ông tổ của mọi loại kịch, chiếm một địa vị rất cao trên lịch sử văn hoá hí kịch Trung Quốc.

Sự hình thành của Côn kịch có quan hệ cội nguồn trực tiếp với Nam hí thời cuối Nguyên đầu Minh. Ở đời Minh diễn xướng Nam hí có bốn giọng hát lớn là giọng Hải Diêm, giọng Dục Dương, giọng Dư Diêu và giọng Côn Sơn, giọng Côn Sơn hình thành muộn nhất. Cuối Nguyên đầu Minh, Nam hí truyền qua vùng Côn Sơn, kết hợp với ngữ âm và âm nhạc địa phương, qua giọng hát và sự cải tiến của nhạc sư Côn Sơn là Cố Kiên, sáng tạo ra làn điệu mới, nên có tên gọi là giọng Côn Sơn. Trong khoảng từ Gia Tĩnh thứ 10 đến Gia Tĩnh thứ 20 (1531 - 1541). Thái Thương Ngụy Lương Phụ được Trương Dĩ Đường, Tạ Lâm Tuyên và một số người nữa giúp sức, đã tổng kết nghệ thuật diễn xướng Bắc khúc, hấp

thu các ưu điểm của các giọng Hải Diêm, Dục Dương v.v., cải cách giọng Côn Sơn thêm một bước, tìm tòi lí luận xướng khúc, đã dựng lên hệ thống ca xướng Côn xoang "Thuỷ ma điệu" (điệu cối xay nước) mềm mại uyển chuyển, trong sáng du dương. Vào thời Long Khánh (1567 - 1572), Lương Thìn Ngự và Trịnh Tư Lập, Đường Tiểu Ngưu v.v ở Côn Sơn lại nghiên cứu cải tiến Côn xoang Thuỷ ma điệu. Lương Thìn Ngự còn viết kịch bản *Cán sa kí* (Câu chuyện giặt the) dựa trên đặc điểm và quy luật của Côn xoang, lúc diễn xuất lại được sự hợp tác của các danh thủ sáo, tì bà, nhạc cụ dây, khiến cho tiếng hát giọng mới của Côn xoang thu được thành công lớn lao và đi vào thời đại hưng thịnh mạnh mẽ. Thời Vạn Lịch (cuối thế kỉ XVI), Côn xoang lưu hành khắp miền Giang Chiết, rồi truyền đến Bắc Kinh, nhảy vọt lên trở thành "chư xoang chi thủ" (số một trong mọi làn điệu). Từ đầu Thiên Khải đời Minh đến cuối Khang Hi đời Thanh (1621 - 1722), là thời kì hưng vượng phát triển rầm rộ của Côn kịch, ra đời hàng loạt tác phẩm mới, các gánh hát thi nhau biểu diễn, sôi nổi một thời, ngón nghề ngày càng tinh xảo. Các vở nổi tiếng với các trích đoạn lừng danh dần dần được quần chúng coi trọng và yêu thích. Từ giữa đời Càn Long về sau, diễn xuất Côn kịch đã hoàn thành bước quá độ tới giai đoạn lấy diễn trích đoạn làm chính, và cũng là giai đoạn quan trọng nâng cao nghệ thuật biểu diễn. "*Xuyết bạch cầu*" ấn hành năm 1770 chọn ra hơn 400 vở trích đoạn về cơ bản đã phản ánh bộ mặt khái quát các kịch mục diễn xuất

của các gánh Côn kịch miền Nam thời Càn Long. Cuối đời Đồng Trị đầu đời Quang Tự nhà Thanh, Côn kịch dần dần sa sút, nhưng một lớp thức giả cuối cùng lúc đó đã ra sức bảo tồn Côn kịch, thở hơi thoi thóp qua những năm tháng gian nan. Cho mãi đến sau ngày giải phóng, được sự quan tâm chăm sóc của Đảng và Chính phủ, vườn hoa hí khúc lại gặp xuân, đâm chồi nẩy lộc, nghệ thuật Côn kịch cổ kính mới bước lên chặng đường của cuộc đời mới.

Thành tựu văn học của Côn kịch rất cao, bắt đầu từ *Tì bà hành*, các danh tác truyền kì như rừng cây mọc, đến *Mẫu đơn đình* của Thang Hiến Tổ thì đạt đến đỉnh cao. Các danh tác truyền kì đó, từ Gia Tĩnh về sau, rất nhiều vở chuyển ra hát Côn xoang, còn các vở mới cuối Minh đầu Thanh thì hầu như toàn hát Côn xoang. Kịch bản Côn kịch phần nhiều đều do các cây bút đại danh, tính văn học bao giờ cũng rất mạnh. Về sau, dù lấy diễn trích đoạn làm chính, phần nhiều vẫn toát lên chất thơ chất hoạ nồng đậm, đạt được sự dung hợp cao độ tính văn học với tính nghệ thuật. Văn học Côn kịch đã kế thừa được truyền thống trữ tình của thơ ca Trung Quốc, tả cảnh tả tình cốt để dung hợp nên ý cảnh. Như cảnh *Mẫu đơn đình*. *Dạo vườn*, Đỗ Lệ Nương vừa bước vào vườn hoa, nhìn thấy cảnh xuân tươi đẹp nhường kia, đã từ kinh ngạc dẫn đến ai oán mà hát: "Thì ra hồng tươi tía thắm nở khắp nơi, như cảnh này đều phó cho vườn tan giếng nát. Ngày lành cảnh đẹp biết sao Trời, lòng vui việc hỉ ấy vườn ai? Sớm giăng chiếu cuốn, ráng mây hiền Thuý; trận gió làn

mưa, thuyền hoa trong khói sóng. Người sau màn gấm sao mà xem rõ ánh thiếu quang!" Lối miêu tả tâm lí tinh tế tài tình như vậy, nổi ai oán nội tâm hoà tan trong tả cảnh, lời cảnh cũng chính là lời tình, các kịch chủng khác khó lòng đạt tới được. Côn kịch cũng có những vở thông tục mà giàu tính văn học, như cảnh *Tì bà kí. Ấn cảm*, lời hát của Triệu Ngũ Nương "Cám với gạo vốn ở bên nhau, bởi giần sàng bay sang đôi chốn, một bên hèn lại một bên sang, như thiếp chàng không ngày gặp lại", hoàn toàn là phong cách bạch miêu (mộc mạc, có gì viết nấy sát với tình ý), đã khắc hoạ vô cùng chân thật và xúc động tình cảm phức tạp của Triệu Ngũ Nương oán hờn Thái Bá Giai. Có người nói rằng Côn kịch là loại kịch nhi nữ tình trường, anh hùng khí đoản, uỷ mị lả lướt, quả là không biết đến rằng Côn kịch kế thừa Bắc khúc cũng diễn *Đơn đao hội* của Quan Hán Khanh, Quan Vũ ra sân khấu liền hát "Đại Giang đông khứ lãng thiên điệp, sấn Tây Phong giá trước giá tiểu châu nhất điệp "Sông lớn về đông muôn trùng sóng, lướt gió Tây cười chiếc thuyền con này ta vẫy vùng" khí khái hào hùng, vang trời dậy sóng, thành tựu văn học của vở kịch này có thể nói còn vượt cả bài từ của Đông Pha.

Âm nhạc Côn kịch đã kế thừa truyền thống của cổ khúc, hệ thống kết cấu của nó là kết cấu liên hoàn của khúc bài, phân ra Bắc sáo, nam sáo và Nam bắc hợp sáo (sáo: đồng bộ), các khúc bài được chọn vừa có quy tắc cách luật chặt chẽ, lại vừa có chương pháp tổ hợp vận dụng linh hoạt. Làn

điệu phân ra Nam Bắc khúc, mỗi bên đều có đặc điểm riêng về cách điệu nghệ thuật cũng như về phương pháp biểu hiện. Nam khúc chủ yếu hát âm giai năm thanh, giai điệu tiến lên từng bậc, tiết tấu chậm rãi, sở trường giải bày tình cảm nội tâm tế nhị của tài tử giai nhân. Bắc khúc thì hát âm giai bảy thanh, giai điệu tiến vọt là chính, tiết tấu dồn dập, có lợi thế biểu đạt hoạt động và tư tưởng cảm khái bi thương của anh hùng hào kiệt. Khúc điệu thì coi trọng định từ (lời nhất định). định bản (nhịp nhất định) tương đối chặt chẽ. Các tác phẩm ca kịch thanh nhạc ưu tú của châu Âu cũng vậy, ví như điệu trữ tình đều là "tam đoạn thể láy lại", gọi là da - capoaria, nhưng cũng có thể thêm giọng hoa. Hát Côn khúc tuy có "tứ định", nhưng "cái thần tình trong vận dụng thì lại ở nhất tâm", vô luận là Nam hay là Bắc khúc đều có thể sản sinh hiệu quả nghệ thuật uyển chuyển khúc chiết, thánh thót du dương. "Tình gửi trong lời ca, Hồn thổi vào trong sáo", xướng hoạ trong Côn kịch tương đối quan trọng, phải là người hát giỏi mới có thể hát nên hình tượng. Như trong *Ngọc trâm kí. Thu giang*, Phan Tất Chính hát bài *Tiểu đào hồng* (Hoa Đào đỏ) theo Việt điệu, lời ca trau chuốt, khúc điệu uyển chuyển quán quýt, nhịp phách hợp lí, tiết tấu hợp tình. Người hát phải nắm vững sự biến đổi tình cảm của nhân vật, từ tình bi oán biệt li, trải rộng dần theo khúc điệu, dần dần hát lên hoạt động nội tâm ngày càng thấm thía, nhạc và lời hoà quyện sâu lắng, đạt đến độ tinh diệu của nghệ thuật ca xướng.

Trong quá trình phát triển của mình, hí kịch châu Âu phát triển tách biệt ca - vũ - kịch và đã ra đời ca kịch, vũ kịch, hí kịch còn hí khúc Trung Quốc thì ca - vũ - kịch - kĩ hoà chung một lò, hát - đọc - múa - đánh không thể thiếu một mặt nào. Côn kịch lại càng nhấn mạnh sự kết hợp kịch - kĩ - ca - vũ, lấy vừa ca vừa múa làm hình thức biểu diễn chủ yếu. Bậc thầy lớn về nghệ thuật là Dư Chấn Phi cho rằng xét về hình thái thẩm mĩ thì vừa ca vừa múa coi trọng nhất sự dung hợp của vẻ đẹp kết cấu ngoại hình với vẻ đẹp ý cảnh nội hàm.

Động tác cơ thể trong biểu diễn Côn kịch, các nhà mỹ học gọi là nghệ thuật "đường nét", trong quá trình động tác vũ đạo hoá bao gồm 4 yếu tố *điểm* (khởi và kết), *tuyến* (tiến trình), *góc* (gấp khúc, lên xuống, *diện* (trường hình), chúng kết hợp chính xác và tài tình với lời và nhạc mới làm thành một "thể" hoàn chỉnh tuyệt đẹp, đó là sự cụ thể hoá cái đẹp của kết cấu ngoại hình. Như khi diễn các " độc giác hí" (vở một vai) *Thập hoạ*, *Khiếu hoạ*, *Dạ bốn* v.v., diễn viên biểu diễn, vung tay đưa chân, múa lên thoăn thoắt, bao giờ cũng thể hiện tính hoàn chỉnh của nghệ thuật "đường nét". Quan trọng hơn nữa là thể hiện rõ được mọi loại biến đổi động tĩnh, cương nhu, trương trì (căng ra và chùng lại), trăm hình ngàn vẻ, đem đến cho người xem cái cảm giác thẩm mĩ của sự tự do có quy tắc. như khi diễn các vở *Kinh biến*, *Cầm khiêu* là loại "diện đối đầu", các vở *Đoạn kiều*, *Thượng bộ* là loại "ba chân chống", và các vở *Thuỷ đầu*, *Giá muội* là loại

sân khấu hỗn hợp, thì tổ hợp vũ đạo hết sức coi trọng nhiều hình nhiều kiểu phân và hợp, tiến và lui, hướng tới và quay đi, lên và xuống, cao và thấp, nhanh và chậm, càng phù hợp với quy luật nghệ thuật thống nhất đối lập.

Côn kịch coi trọng ngón nghề, phân công rất tỉ mỉ, mỗi nghề đều có quy phạm kĩ thuật riêng. nhưng lúc biểu hiện nhân vật, một "nghề" cũng có thể tham khảo động tác hình thể của các "nghề" khác, biến hoá đi mà vận dụng, để đạt tới hiệu quả đặc thù của nghệ thuật biểu diễn. Các trích đoạn ưu tú của Côn kịch trải qua trăm ngàn rèn luyện, đời đời truyền nối, trong đó bao hàm nhiều kĩ thuật tinh vi đẹp đẽ, khiến cho biểu diễn Côn kịch có vẻ đẹp đặc sắc về kết cấu ngoại hình.

Y cảnh trong biểu diễn Côn kịch là sự thể hiện tính văn học Côn kịch trong nghệ thuật biểu diễn. Diễn viên biểu diễn là dùng hình tượng có thể xem thấy để làm bộc lộ cái đẹp ý cảnh của nội hàm văn học của kịch bản vốn không xem thấy được, bất luận là kịch bản nghiêng về tả cảnh hay nghiêng về tả tình. Động tác múa kết hợp với hát của diễn viên cùng một lúc phát huy tác dụng, thể hiện nội tâm của nhân vật và hoàn cảnh ngoại tại, rõ nét chứ không hời hợt, kín đáo nhưng không tối nghĩa khó hiểu, thì có thể đạt tới hiệu quả cao. Thí dụ như, cùng diễn Đỗ Lệ Nương trong *Mẫu đơn đình*, nhưng trước và sau khi dạo vườn, hay trong các lớp nhập mộng, giật mình tỉnh mộng và tìm mộng, thì biến đổi

tình cảm rất nhiều lần, hoạt động tâm lí lên lên xuống xuống hết đợt này đến đợt khác, nghệ sĩ đã thiết kế nên rất nhiều động tác cơ thể giàu đặc điểm; màu sắc và cách điệu được tô đậm rõ ràng không thể thay lẫn cho nhau. Bởi vì có ý cảnh, mà nội hàm mỗi lớp một khác, hiệu quả tổng hợp của các lớp diễn, qua không khí tình cảm đậm đà khiến cho từ trong ý cảnh đã bước ra một hình tượng nghệ thuật rục rịch mà văn học không thể miêu tả nổi. Vì thế biểu diễn Côn kịch, xưa nay được giới sân khấu coi là tinh hoa của nghệ thuật biểu diễn hí khúc, vẻ đẹp của kết cấu ngoại hình với vẻ đẹp của ý cảnh nội hàm bổ sung cho nhau, nương tựa lẫn nhau mà đạt tới cõi cao siêu của nghệ thuật biểu diễn.

Ảnh hưởng của Côn kịch đối với các kịch chủng khác thì mọi người đều biết. Bốn gánh hài trong "tứ đại Huy ban" (bốn đoàn Huy kịch lớn) cuối đời Càn Long hầu như hoàn toàn kế thừa chương trình diễn xuất của Côn kịch, được gọi là "Côn loạn bất đương" (Côn kịch hầu lớn). Trò võ trong kinh kịch, phần nhiều đều giữ lại bố cục của Côn kịch, dù cho là diễn *Náo học*, *Du viên*, *Kinh mộng*, *Đoạn kiều* v.v, cũng bắt buộc phải giữ lại phần âm nhạc Côn xoang. Khoảng thời Càn Long, Côn kịch du nhập vào Tứ Xuyên để lại một phần các kịch mục trong Xuyên kịch, mà ảnh hưởng lớn nhất là những làn điệu cao của Xuyên kịch cũng hát "Côn đầu tử" (một làn điệu chính của Côn kịch). Tình hình cũng như vậy đối với Huy hí (kịch An Huy) và Kinh kịch. Tương kịch (Kịch Hồ Nam) không dùng "Côn đầu tử" song bảo lưu hoàn toàn

hình thức diễn xuất của Côn kịch. "Kim Hoa Vụ kịch" (vốn có tên là "Kim Hoa hí" là một trong những loại hí kịch địa phương của Chiết Giang, lưu hành rộng rãi ở Kim Hoa là một vùng rộng lớn của tỉnh ấy, Kim Hoa dưới thời Minh về trước gọi là Vụ Châu ----- ND) và "Ôn Châu loạn đàn" (tên gọi chung của các làn điệu hí khúc ngoài Côn xoang và Dục Dương xoang ra, lưu hành trong khoảng đời Càn Long 1736 - 1795 và Gia khánh 1796 - 1820 nhà Thanh, một trong những ngọn nguồn của Kinh kịch. -----N.D) cho đến nay vẫn bảo lưu nhiều tiết mục Côn kịch hoàn chỉnh, có những vở ngày nay ở Côn kịch đã thất truyền nhưng lại còn lưu truyền trong Vụ kịch, như *Sát lôi*, *Văn nhạc* v.v... Ngoài ra, như Tô than (một loại ca kịch nhỏ ở Tô châu tỉnh Giang tô), Đàn từ (một loại khúc nghệ lưu hành ở các tỉnh phía nam Trung Quốc, đệm đàn ba dây hoặc đàn tì bà), Hồ âm khúc (ca kịch vùng nam hồ Động Đình), Kì kịch (ca kịch luyện Kì Dương tỉnh Hồ Nam), Cống kịch (ca kịch Giang Tây, phát triển từ Dục Dương xoang mà thành), Quế hí (ca kịch Quảng tây), Liễu Tự hí (ca kịch Sơn Đông, lưu hành ở miền tây Sơn Đông, bắc Giang Tô, đông Hà Nam), Chính tự hí, Việt kịch (ca kịch vùng Chiết Giang, Thượng Hải) đều từng chịu ảnh hưởng rõ rệt của Côn kịch.

Hệ thống biểu diễn của hí khúc Trung Quốc đã phát triển lên trên cơ sở hệ thống biểu diễn của Côn kịch. Các nhà lí luận kịch ở phương Tây đã nêu ra rằng trên thế giới tồn tại ba hệ thống biểu diễn khác nhau là hệ thống Stanilavski chủ

trọng thể nghiệm nội tâm, hệ thống Brest chú trọng biểu hiện bên ngoài, và hệ thống Mai Lan Phương coi trọng cả thể nghiệm nội tâm lẫn biểu hiện bên ngoài. Xét trên thành tựu nghệ thuật của Mai Lan Phương và ảnh hưởng quốc tế của các cuộc diễn xuất của ông ở Mĩ và Liên Xô (trước đây), thì lấy tên ông để đặt tên cho hệ thống biểu diễn là hoàn toàn xứng đáng, song nếu nghiên cứu lịch sử nghệ thuật của hệ thống biểu diễn hí khúc Trung Quốc, thì quả là nó kế thừa di sản nghệ thuật biểu diễn Côn kịch mà phát huy lên, dần dần hình thành từng bước. Mai Lan Phương sáng tạo ra "hoa sam" (một loại "đào", nhân vật phụ nữ trong hí khúc, phát triển từ sự tổng hợp các đặc điểm của "thanh y", "hoa đán", "đao mã đán", sắm vai những phụ nữ có tính cách hoạt bát hơn "thanh y", trang trọng hơn "hoa đán." -----ND), đặt ra ca múa, làm đẹp thêm cái động tác cơ thể, là từ Côn kịch phát triển lên. Stanilavski đặc biệt thích thú vở Côn kịch *Thích hổ* (Đâm cọc) do Mai Lan Phương diễn xuất, từ đó nêu ra rằng lối biểu diễn hí khúc Trung Quốc là "hành động tự do có quy tắc". Brest hết sức ca ngợi lối biểu diễn của vở *Đánh cá dùng mái chèo thay thuyền*, nhưng thật ra trong vở Côn kịch *Tàng châu* (Giấu thuyền) Mai Lan Phương đã biểu diễn như vậy từ lâu rồi. Các nghệ sĩ biểu diễn của hí khúc Trung Quốc phần nhiều đều khởi đầu từ ngón nghề cơ bản của Côn kịch, qua đó mà nắm vững quy luật biểu diễn của hí khúc Trung Quốc. Sự khác nhau cơ bản nhất giữa ba hệ thống lớn đó trên thế giới là Stanilavski tin vào "bức

tường thứ tư", Brest đòi lật đổ "bức tường thứ tư", còn đối với Mai Lan Phương, thì căn bản không hề có "bức tường thứ tư" nào cả.

Hí khúc Trung Quốc từ đời Tống cho mãi đến đời Thanh, về hình thức diễn xuất ba phía đều không có "tường", người diễn viên biểu diễn không bao giờ đi tìm kiếm "ảo giác về cuộc đời chân thực" mà họ theo đuổi cái "chân thực nghệ thuật" cao hơn cả cái chân thực trong đời. Đó là quy tắc của hí khúc Trung Quốc trải qua thực tiễn diễn xuất lâu dài mà tự nhiên hình thành. Đồng thời cũng chịu sự chỉ đạo của tư tưởng mê học truyền thống, lí luận mê học hư thực tương đối thống nhất là hạt nhân của nghệ thuật biểu diễn hí khúc Trung Quốc, là cơ sở lí luận để hí khúc sáng tạo cái đẹp bằng hư cấu và ước lệ. Bởi thế, trong nghệ thuật biểu diễn Côn kịch chú trọng "hình thần kiêm bị, dĩ hình truyền thần" (hình thể và tinh thần đều có đủ, lấy hình thể để truyền cái tinh thần), đó là nguyên tắc sáng tạo, còn vừa ca vừa múa chỉ là đặc trưng bề ngoài của nó. Tinh hoa về biểu diễn của nghệ thuật hí khúc Trung Quốc đã hình thành nên cả một hệ thống hoàn bị trong nghệ thuật Côn kịch kéo dài đã 400 năm. Bảo rằng Côn kịch là "ông tổ của mọi loại kịch", quả là xứng đáng!

NHỮNG HẠT NGỌC CHÂU CỦA NGHỆ THUẬT HÍ KHÚC THỂ GIỚI (3)

Việt kịch nữ.

Trung Quốc có hơn 300 loại kịch, phạm vi lưu truyền của Việt kịch thật rộng rãi, chỉ đứng sau Kinh kịch mà thôi. Nó chủ yếu lưu truyền ở miền Chiết Giang, Thượng Hải, Giang Tô, mà ở thời hoàng kim của nó thì các thành phố lớn miền bắc như Ngân Xuyên, Lan châu, Bắc Kinh, Thiên Tân, Tây An đều có các đoàn và các rạp Việt kịch. Việt kịch trên cơ sở toàn do nữ diễn viên diễn xuất, sinh, đán, tịnh, mặt, sũu⁽¹⁾ đều do nữ diễn viên sắm vai, sở dĩ có tình hình đó, tất nhiên là đã có cả một quá trình phức tạp quanh co.

(1) Tên các loại nhân vật khác nhau trong hí khúc:

Sinh là các vai nam, có lão sinh (ông già), tiểu sinh (chàng trai) võ sinh (nam võ sĩ)...

Đán là các vai nữ, có thanh y (các vai nữ thanh niên hoặc trung niên trang trọng, thường mặc áo xanh), hoa đán (vai nữ trẻ tếu, hoặc lẳng lơ, đánh đố), hoa sam (vai nữ có tính cách trung gian của hai loại thanh y, hoa đán nói trên), lão đán (vai bà già), đao mã đán (vai nữ có võ nghệ), vũ đán (vai nữ chuyên võ nghệ).

Tịnh là các vai có tính cách cứng rắn, nóng nảy, thô bạo. Mặt là các vai đàn ông trung niên. Sũu là các vai hề, mũi xoa phấn trắng, có văn sũu, vô sũu. (Chú thích của ND)

Thời kỳ mạnh nũa của Việt kịch gọi là "đích đốc ban", do các nam diễn viên sắm tất cả các vai. Khoảng trước sau năm 1923, ở Chiết Giang xuất hiện các gánh hát nữ, bấy giờ nam diễn viên Kim Vinh Thủy với biệt hiệu "ni cô lùn" đã tổ chức tại huyện Thặng (tỉnh Triết Giang) một gánh hát toàn nữ diễn viên (ở Thi Gia Áo, một bản miền núi của huyện Thặng), và đã liên tiếp xuất hiện nhiều diễn viên ưu tú như Triệu Thủy Hoa, Thi Ngân Hoa.... Năm 1929, huyện Thặng lại có một gánh hát nữ, nhưng vẫn chưa đứng vững được. Sau năm 1937, diễn viên Việt kịch dần dần tập trung ở Thượng Hải. Các nữ diễn viên đã thay thế các nam diễn viên trước kia, nhất thống được sơn hà của Việt kịch. Các diễn viên nam trước kia đều chuyển nghề, làm thầy dạy, được gọi là sư phụ già nghề.

Do hạn chế bản thân, các gánh nữ không thể phát triển theo hướng võ hí, mà phải phát triển theo hướng văn hí coi trọng cả hát lẫn diễn, bèn đổi tên "Thiệu hưng nữ tử văn hí" (gánh hát văn nữ Thiệu Hưng) thành "Nữ tử Việt kịch" (Việt kịch nữ) Bấy giờ ngọn cò của giới Việt kịch là Diêu Thủy Quyên, báo Việt kịch từng bầu bà làm Hoàng hậu Việt kịch. Bà cùng với làng báo và giới trí thức có đi lại tiếp xúc, và có thử cải cách bước đầu. Dựa vào đặc điểm ngôn ngữ huyện Thặng và điều kiện giọng nữ, đã sáng tạo ra "tứ công điệu" và "huyền hạ điệu". Nhờ vậy khúc điệu âm nhạc của Việt kịch đã được phong phú lên và phát triển đáng kể.

Cuối kháng chiến, tô giới Thượng Hải bị Nhật nguy chiếm đóng, Viên Tuyết Phần và một số người khác vẫn nỗ lực cải cách, hấp thu thêm một số thủ pháp biểu diễn mới của các nghệ thuật kịch nói và điện ảnh, như tăng cường tính vũ đạo của động tác, đưa thêm vào thủy tú⁽¹⁾ và vân thủ⁽²⁾... của Côn kịch. Và do nhu cầu của nội dung kịch bản, phục trang, ánh sáng, phong màn... đều có tham khảo mỹ thuật sân khấu của kịch nói.

Vai đán nổi tiếng lúc bấy giờ như Diêu Thủy Quyên, Viên Tuyết Phần, Tiểu Đan Quế, Phó Toàn Hương... cố nhiên là nữ diễn viên, nhưng cả các vai *sinh* nổi tiếng như Doãn Quế Phương, Từ Ngọc Lan, Phạm Thúy Quyên cũng đều là nữ cả.

Sau ngày kháng chiến thắng lợi, đoàn kịch Tuyết Thanh của Viên Tuyết Phần, đoàn kịch Phương Hoa của Doãn Quế Phương đoàn kịch Ngọc Lan của Từ Ngọc Lan, cùng đoàn kịch Vân Hoa, Sơn đông kịch nghệ xã... đều tập trung ở Thượng Hải. Đoàn kịch Tuyết Thanh từng cải biên diễn xuất *Chúc phúc* của Lỗ Tấn. Tháng 8 năm 1947, nhằm mục đích sáng lập trường Việt kịch và xây dựng sân khấu thực nghiệm, giới Việt kịch và các diễn viên nổi tiếng của các đoàn kịch đã liên danh tổ chức nghĩa diễn "*Sơn hà luyện*" (Tình

(1) *Thủy tú*: phần ống tay áo rộng buông thông của diễn viên hí khúc và vũ đạo... thường bằng lụa trắng.

(2) *Vân thủ*: tay mây, một dụng cụ biểu diễn cầm tay.

sông núi) để lấy tiền quyên góp, đăng quảng cáo trên các báo có tên Doãn Quế Phương, Từ Ngọc Lan, Trúc Thủy Chiêu, Tiểu Đan Quế, Viên Tuyết Phần, Trương Quế Phương, Ngô Tiểu Lâu, Phó Toàn Hương, Từ Thiên Hồng, Phạm Thụy Quyên. Cũng chính là "mười chị em Việt kịch" sau này vẫn được mọi người nhắc đến một cách quý mến.

Sau ngày dựng nước, Việt kịch năm 1949 phồn vinh chưa từng có, số đoàn Việt kịch lên đến trên bốn trăm. Mùa xuân năm 1950 đã thành lập đoàn kịch thực nghiệm Việt kịch Hoa đông, trực thuộc Viện nghiên cứu hí kịch Hoa đông. Đoàn kịch này vẫn thuần túy là nữ diễn viên. Tham gia Hội diễn toàn quốc lần thứ nhất với hai vở *Lương Sơn Bá với Chúc Anh Đài* và *Bạch xà truyện*, khiến cho ảnh hưởng của Việt kịch phát huy rất nhiều. Sau đó, Việt kịch trải nhiều thăng trầm, đã xuất hiện các kịch mục hiện đại diễn chung nam nữ.

Nhưng với tư cách vở diễn bảo lưu, có thể công diễn nhiều lần ở nước ngoài và ở Hồng Kông, có thể cải biên thành kịch truyền hình, thì vẫn là những vở với đề tài tài tử giai nhân trang phục cổ như *Hồng lâu mộng*, *Tây sương ký*. Kịch sân khấu *Hán Văn Hoàng đế* thì do nam nữ hợp diễn, tuy đã quay thành kịch truyền hình, với toàn bộ diễn viên nữ.

Việt kịch nữ tuy mới trở nên phồn vinh từ thập kỷ 40, nhưng Việt kịch từ đó đã trở thành kịch chủng phát triển nhanh nhất, điều đó không phải ngẫu nhiên mà là do cái

Cuối kháng chiến, tô giới Thượng Hải bị Nhật nguy chiếm đóng, Viên Tuyết Phần và một số người khác vẫn nỗ lực cải cách, hấp thu thêm một số thủ pháp biểu diễn mới của các nghệ thuật kịch nói và điện ảnh, như tăng cường tính vũ đạo của động tác, đưa thêm vào thủy tú⁽¹⁾ và vân thủ⁽²⁾... của Côn kịch. Và do nhu cầu của nội dung kịch bản, phục trang, ánh sáng, phong màn... đều có tham khảo mỹ thuật sân khấu của kịch nói.

Vai đán nổi tiếng lúc bấy giờ như Diêu Thủy Quyên, Viên Tuyết Phần, Tiểu Đan Quế, Phó Toàn Hương... cố nhiên là nữ diễn viên, nhưng cả các vai *sinh* nổi tiếng như Doãn Quế Phương, Từ Ngọc Lan, Phạm Thúy Quyên cũng đều là nữ cả.

Sau ngày kháng chiến thắng lợi, đoàn kịch Tuyết thanh của Viên Tuyết Phần, đoàn kịch Phương Hoa của Doãn Quế Phương đoàn kịch Ngọc Lan của Từ Ngọc Lan, cùng đoàn kịch Vân Hoa, Sơn đông kịch nghệ xã... đều tập trung ở Thượng Hải. Đoàn kịch Tuyết Thanh từng cải biên diễn xuất *Chúc phúc* của Lỗ Tấn. Tháng 8 năm 1947, nhằm mục đích sáng lập trường Việt kịch và xây dựng sân khấu thực nghiệm, giới Việt kịch và các diễn viên nổi tiếng của các đoàn kịch đã liên danh tổ chức nghĩa diễn "*Sơn hà luyến*" (Tình

(1) *Thủy tú*: phần ống tay áo rộng buông thông của diễn viên hát khúc và vũ đạo... thường bằng lụa trắng.

(2) *Vân thủ*: tay mây, một dụng cụ biểu diễn cầm tay.

sông núi) để lấy tiền quyên góp, đăng quảng cáo trên các báo có tên Doãn Quế Phương, Từ Ngọc Lan, Trúc Thủy Chiêu, Tiểu Đan Quế, Viên Tuyết Phần, Trương Quế Phương, Ngô Tiểu Lâu, Phó Toàn Hương, Từ Thiên Hồng, Phạm Thụy Quyên. Cũng chính là "mười chị em Việt kịch" sau này vẫn được mọi người nhắc đến một cách quý mến.

Sau ngày dựng nước, Việt kịch năm 1949 phồn vinh chưa từng có, số đoàn Việt kịch lên đến trên bốn trăm. Mùa xuân năm 1950 đã thành lập đoàn kịch thực nghiệm Việt kịch Hoa đông, trực thuộc Viện nghiên cứu hí kịch Hoa đông. Đoàn kịch này vẫn thuần túy là nữ diễn viên. Tham gia Hội diễn toàn quốc lần thứ nhất với hai vở *Lương Sơn Bá với Chúc Anh Đài* và *Bạch xà truyện*, khiến cho ảnh hưởng của Việt kịch phát huy rất nhiều. Sau đó, Việt kịch trải nhiều thăng trầm, đã xuất hiện các kịch mục hiện đại diễn chung nam nữ.

Nhưng với tư cách vở diễn bảo lưu, có thể công diễn nhiều lần ở nước ngoài và ở Hồng Kông, có thể cải biên thành kịch truyền hình, thì vẫn là những vở với đề tài tài tử giai nhân trang phục cổ như *Hồng lâu mộng*, *Tây sương ký*. Kịch sân khấu *Hán Văn Hoàng đế* thì do nam nữ hợp diễn, tuy đã quay thành kịch truyền hình, với toàn bộ diễn viên nữ.

Việt kịch nữ tuy mới trở nên phồn vinh từ thập kỷ 40, nhưng Việt kịch từ đó đã trở thành kịch chủng phát triển nhanh nhất, điều đó không phải ngẫu nhiên mà là do cái

"gu" thẩm mỹ hình thành bởi văn hoá truyền thống Trung Quốc quyết định.

Nữ tiến sĩ Cường Kỳ Do Mĩ ở trường Đại học Tảo đạo diễn của Nhật Bản, nghiên cứu văn học cổ điển Trung Quốc, trong cuốn sách *Tiếng vọng của tâm linh xưa cũ* (Cổ lão tâm linh đỉnh hồi âm), cho rằng Trung Quốc cổ đại bao giờ cũng dùng những hình dung từ đại loại như "mỹ như quán ngọc", "văn tinh nhĩ nhĩ"... để miêu tả các nam thanh thiếu niên, chứ không nhấn mạnh cái khí dương cương của đàn ông. Chính vì vậy, vô luận trong tác phẩm văn nghệ hay trong cuộc đời thực, tiêu chuẩn thẩm mỹ về nam tính hầu như đã được định cao thấp tùy theo mức độ nữ tính hoá cao hay thấp.

Bà còn tiến thêm một bước chỉ ra rằng trên sân khấu Kinh kịch, các vai tiểu sinh và hoa đán đều dùng cùng một điệu, cùng phát thanh như nhau, và cũng chỉ ra rằng Giả Bảo Ngọc trong *Hồng lâu mộng* là một anh đàn ông không có chút sinh khí dương cương nào khá là điển hình. Cách nói đó rõ ràng là có lý. Vì sao *Hồng lâu mộng* đã trở thành kịch mục may mắn nhất trong Việt kịch, hình tượng nghệ thuật Giả Bảo Ngọc trong Việt kịch và diễn viên sắm vai đó vì sao được quần chúng nhiệt liệt ủng hộ, đều phải tìm đáp án theo phương hướng này.

Trước đây, đạo diễn Việt kịch lòng danh quá cố Hoàng Sa đã từng cố gắng giải đáp vấn đề này, cho rằng cả sinh

và dần đều là nữ trong biểu diễn có thể tránh xảy ra hiểu nhầm hoặc xích mích ghen tuông, làn giọng và khúc điệu càng dễ dàng thống nhất, đương nhiên cũng có ích cho sự tìm tòi, song chưa nói được thấu triệt và trúng như Cung Kỳ Do Mĩ.

Thời đại đang tiến vọt như bay, toàn thế giới hí khúc hôm nay so với thập kỷ 50 đã trăm tính hơn nhiều, "gu" thẩm mĩ truyền thống về nam tính cũng đã xoay chuyển một trăm tám mươi độ, yêu cầu phổ biến của người ta chính là cái khí dương cương tráng kiện hùng dũng có phần thô dã chứ không phải là nữ tính hoá sâu sắc như trước nữa, vì thế "Việt kịch nữ" dường như đã đi vào ngõ cụt. Chuyển sang nam nữ hợp diễn cũng không phải một mai một chiều đã có thể thay đổi được tình thế, bởi vì toàn bộ phong cách của cả kịch chủng đã trở nên "mềm như bún" từ lâu.

Nhưng, với tư cách là một hiện tượng văn hoá độc đáo, nó đã từng có lịch sử huy hoàng một thời vang bóng và thấm đượm cái "gu" nghệ thuật riêng của dân tộc phương đông, chắc chắn vẫn là một bông hoa đặc sắc trong vườn hoa sân khấu Trung Quốc, và cả sân khấu thế giới.

DANH KỊCH KHUYNH QUỐC (1):

Tây Sương Kí.

Tưởng Tinh Tinh

Trên lịch sử hí khúc Trung Quốc, có một vở kịch có ảnh hưởng thế giới lâu dài, đó chính là *Tây sương kí*.

Nguyên Chấn đời Đường đã viết một thiên tiểu thuyết truyền kì khoảng bốn ngàn chữ, đặt tên là *Hội chân ký*, viết về chuyện yêu đương giữa cô thiên kim tiểu thư con quan tướng quốc, tên là Thôi Oanh Oanh với chàng thư sinh Trương Quân Thụy, cho nên cũng gọi là *Oanh Oanh truyện*. Về sau, mãi mãi đã trở thành một đề tài tác phẩm văn học nghệ thuật đủ mọi thể loại. Đặc biệt là ở đời Kim do tộc Nữ Chân dựng lên, Đồng Giải Nguyên chọn đề tài này viết nên bản *Tây sương kí chư cung diệu* với khối lượng đồ sộ, và đến đời Nguyên do tộc Mông Cổ dựng nên, thì Vương Thực Phủ lại cũng với đề tài đó viết nên vở tạp kịch *Tây sương kí*. Đến đời Thanh do Mãn tộc dựng lên, ở buổi đầu khai quốc, đã có bản dịch Mãn văn toàn bộ *Tây sương kí*, và đó cũng là bộ tạp kịch đời Nguyên duy nhất được dịch ra tiếng Mãn. Chúng ta nên thừa nhận rằng trong đại gia đình các dân tộc Trung Hoa, thì *Tây sương kí* là một bông hoa tươi thắm mà

các dân tộc Hán, Nữ Chân, Mông, Mãn đã cùng nhau vun tước hơn ngàn năm nay và được tất cả các dân tộc anh em đều yêu thích.

Tây sương kí được Vương Thực Phủ viết bằng âm nhạc và ngôn ngữ hí khúc miền bắc đời Nguyên, nên nó thuộc hệ thống âm nhạc Bắc khúc. Sau khi nhà Nguyên suy vi, Bắc khúc về cơ bản đi vào trạng thái suy sút, rất ít diễn xuất, mà xuất bản cũng không nhiều. Trái lại, trong cả đời Minh, *Tây sương kí* lại đạt được cao trào in khắc lại, nhất là dưới triều Minh Vạn Lịch, các thành phố lớn Nam Kinh, Tô Châu, Thiệu Hưng, Hàng Châu đua nhau xuất bản rất nhiều với các loại văn bản các lần in khác nhau.

Xu thế này đến đời Thanh vẫn còn tiếp tục, ngoài bản dịch Mãn văn đã nhắc đến ở trên, thì bản hiệu đính của Chu Tổ Thần triều Khang Hy và bản hiệu đính của Ngô Lan Tu niên hiệu Gia Khánh đều là những bản hiệu đính cho diễn xuất, có thể thấy mức độ lưu hành rộng rãi biết bao. Kim Thánh Thán đã tiến hành phê bình *Tây sương kí* với tư cách là tác phẩm văn học hí khúc. Phê bình của Kim Thánh Thán xuất hiện sớm nhất là ở niên hiệu Thuận Trị. Sách phê bình của Kim trong cả thời kỳ lịch sử trên dưới 260 năm của nhà Thanh, được in đi in lại hoặc in bổ sung liên tiếp, tổng số có đến khoảng 100 loại.

Cuối Nguyên đầu Minh, *Tây sương kí* chỉ được nhắc đến tương tự với vị trí của Tì bà hành, được trọng thị như nhau.

với tư cách là tác phẩm tiêu biểu của Bắc khúc và Nam Khúc. Dưới thời Minh Vạn Lịch, tư trào nhân văn, chủ nghĩa phương Tây lan về phương Đông, miễn duyên hải Trung Quốc bắt đầu nảy sinh mầm mống của chủ nghĩa tư bản về kinh tế, sự cấm cố của Lí học đối với nhân tính không thể nào duy trì được. *Tây sương kí* bắt đầu được trọng thị và ca tụng nhiệt liệt. Nhà tư tưởng lớn Lí Chí, đã viết nhiều loại bình chú cho vở kịch này. Chỉ tính các bình bản *Tây sương kí* của Lí Chí hiện còn, ít ra cũng đã có trên 5 loại. Tất nhiên đến lúc đó thì *Ti bà ký* đã tỏ ra kém cạnh rồi. Thời phong trào Ngũ tứ, dân chủ và khoa học đã trở thành trào lưu thời đại, đã tiến hành phê phán dữ dội đối với văn hoá truyền thống Trung Quốc. Ngay cả trong không khí đó, *Tây sương kí* vẫn một lần nữa được trọng thị và truyền bá. Các bậc thầy nghệ thuật như Quách Mạt Nhược, Trịnh Chấn Đặc liên tiếp viết bài ca ngợi và đề cao tình thần phản phong của *Tây sương kí*. Sau ngày giải phóng 1949, các bản chú thích *Tây sương kí* lần lượt xuất bản, ít nhất đã có 6 loại khác nhau. Hơn nữa các bộ môn Côn kịch, Kinh kịch, Việt kịch, Hoàng mai hí, Kịch nói, ca kịch... đều có diễn xuất, có cả những bản cải biên được xuất bản, và đã đưa cả lên màn ảnh hoặc truyền hình.

Mặc dù vấn đề nguyên tác giả của *Tây sương kí* là ai thì suốt từ giữa đời Minh cho đến bây giờ vẫn tranh luận không ngớt, và mãi vẫn chưa ngã ngũ, song phạm vi những người làm bình điểm, hiệu chú cho *Tây sương kí* thì vẫn cứ rộng

thêm mãi, rộng hơn phạm vi các nhà bình điểm hiện chú cho bất cứ hí khúc cổ điển nào khác. Có các nhà văn, nhà viết kịch Trần Kế Nho, Thang Hiễn Tô... có các nhà tư tưởng Lí Chí, Kim Thánh Thán..., có các nhà kinh học, khảo cứ học Mao Tế Khả, Ngô Lan Tu... Các nhà hậu tục (viết nối), sắp bổ (chêm thêm), phiên án (lật lại vấn đề), những người đổi cả họ tên nhân vật đi để viết thành kịch khác, những người phiên cải khuếch biên thành tác phẩm diễn xướng bằng Nam khúc thì lại càng nhiều, ba đời Nguyên, Minh, Thanh có hơn ba chục loại, trong đó nổi tiếng hơn cả là *Khiêu tường trước kì* (Nhảy tường đánh cờ) của Vương Sinh cuối đời Minh, *Nam Tây vương kí* của Lí Nhật Hoa và *Nam Tây sương kí* của Lục Thái cũng cuối đời Minh.

Chính vì thể chế nghệ thuật của *Tây sương ký* khác nhau như vậy, mà các nhà phê bình, chú thích, hiệu khám và cải biên quá đông, rất dễ lẫn lộn, cho nên đã xảy ra một loại hiện tượng quái lạ là gán thêm ở đầu tên sách bao nhiêu tên họ, do vậy mà có đủ các loại Đồng Tây sương, Vương Tây sương, Vương Quan Tây sương, Lý Tây sương, Lục Tây sương, Kim Tây sương, Điền Tây sương, Thạch Tây sương, Mã Tây sương..., tên gọi phức tạp nhìn hoa cả mắt.

Xuân thu là trước tác kinh điển của Nho gia, được xếp làm một trong năm kinh Thi Thu, Lễ, Dịch, *Xuân thu*, thậm chí có cả lời bình "Khổng Tử tác Xuân thu, nhi loạn thần tặc tử cụ" (Khổng Tử làm ra sách Xuân thu mà bọn loạn thần

tặc tử sợ hãi). *Tây sương kí* được các nhà Đạo học cho là "Hối dân chi tác" (Tác phẩm dạy dân) ngay đến những người yêu thích nó sâu sắc cũng nói rằng trong vở kịch, Vương Thực Phủ đã quá mặn muối đỏ tương, làm tổn thương sự trung hậu. Nhưng hai đời Nguyên Minh, *Tây sương kí* lại được người ta tôn xưng là *Thôi thị Xuân thu* hoặc *Quan thị Xuân thu*. Theo *Từ hước* của Lý Khai Tiên, khi một vị quan viên bị cấp trên phạt bắt đọc thuộc lòng kinh *Xuân Thu*, thì ông ta lại đọc thuộc lòng vanh vách *Tây sương kí* hết hồi này sang hồi khác.

Tranh nhân vật lấy đề tài Tây sương kí từ đời Minh đến nay đã dần dần chiếm địa vị trọng yếu trên hoạ đàn, thậm chí đã có tác dụng đánh mạnh vào trào lưu tranh do thời đại Đường Tống hình thành nên là trào lưu lấy tranh sơn thuỷ làm dòng chính. Đường Bá Hổ, Tiền Cốc, Thịnh Dục, Trần Long Liên, Nhữ Văn Viên đời Minh đều là hoạ sĩ *Tây sương kí* nổi tiếng. Tác phẩm của họ còn truyền đến nay không phải là ít. Nhất là cuối Minh đầu Thanh, đồ sứ hoạ xanh Cảnh Đức trấn xuất tiêu hàng loạt sang Anh, Anh đã đề ra yêu cầu vẽ các tranh vẽ trên đồ sứ mong rằng đổi tranh sơn thuỷ hoa điệp trên đồ sứ đỏ thành tranh đề tài ái tình, thế là đồ sứ Cảnh Đức trấn vô luận là bình hoa hay đĩa sứ... đều chọn nhiều tranh Tây sương kí bấy giờ đã tràn ngập làng tranh. Các sản phẩm này được thị trường nước Anh và cả Châu Âu đón nhận nồng nhiệt, tranh nhau tàng trữ. Lưu truyền đến nay, ngoài Bảo tàng Đại Anh ở nước Anh ra, Bảo

tàng nghệ thuật Phượng hoàng ở Bang A li xang na nước Mỹ, bảo tàng Cô lông ở Đức là những bảo tàng nổi tiếng thế giới đều còn cất giữ.

Ngôn ngữ *Tây sương kí* vô cùng tinh luyện. Hơn sáu trăm năm nay, sức sống của nó tỏ ra ngoan cường và mạnh mẽ, hơn nữa đã trở thành khẩu ngữ được người hiện đại thường xuyên sử dụng. Trong đó tương đối văn hoa như những câu "Bích vân thiên, hoàng hoa địa, Tây phong khản, Bắc nhạn nam phi" (Trời mây biếc, đất hoa vàng, Gió tây rít, Nhạn bắc bay về nam), "Tuyết lãng phách trường không, Thiên tế thu vân quyển, Trúc sách lâm phù kiêu, Thuỷ thượng Thương long yển" (Sóng tuyết vỗ trời dài, Chân trời mây thu cuộn. Dây tre kéo cầu phao, Trên sông rồng xanh uốn), "Hiểu lai thùy nhiễm sương lâm tuyết, Tận thị li nhân lệ" (Sáng ra ai nhuộm rừng sương say. Hết thấy đều là nước mắt kẻ chia li)... còn tương đối bình dân như "Nguyện thiên hạ hữu tình nhân giai thành quyến thuộc" (Ước sao những người có tình trong thiên hạ đều trở thành thân thuộc gia quyến) đều đã được đưa vào các loại từ điển khác nhau.

Chính vì *Tây sương kí* đã dâng hoàng cất cao lời ca ngợi tình yêu của nam nữ thanh niên, mà văn từ lai láng, lời lời châu ngọc cho nên các tiểu thuyết cổ điển nổi tiếng như *Kim bình mai* và *Hồng lâu mộng* đều vô tình hay hữu ý mượn dùng không ít ngôn ngữ của *Tây sương kí*. Và *Hồng lâu mộng* có hẳn một hồi "Tây sương kí diệu từ thông hí ngữ,

Mẫu đơn đỉnh điểm khúc kinh phương tâm" đặc tả hai cô cậu Giả Bảo Ngọc và Lâm Đại Ngọc cùng say mê *Tây sương kí* cho đó là một tác phẩm đọc xong rồi còn "hương thừa đầu môm". Trong *Hồng Lâu mộng* có nhiều câu đố và lệnh phạt rượu là lấy từ *Tây sương kí*.

Chùa Phổ Cứu ở huyện Vĩnh Tế tỉnh Sơn Tây, trên lịch sử Phật giáo vốn chẳng có tầm quan trọng gì đặc biệt, nhưng do ảnh hưởng của *Tây sương kí* mà đã trở thành nơi hẹn hò của văn nhân mặc khách. Đời Thanh bị động đất huỷ hoại, chỉ có một cái tháp sừng sững còn lại một mình, người ta không gọi nó là tháp chùa Phổ Cứu mà trái lại gọi nó là tháp Oanh Oanh. Bắt đầu từ năm 1986, tỉnh Sơn Tây chuẩn bị kinh phí trùng tu chùa Phổ Cứu, dự định sẽ kinh doanh như một điểm du lịch dành cho nam nữ thanh niên hưởng tuần trăng mật, nay đã tu tạo xong hoàn toàn. Đồng thời trên đường cái huyện Vĩnh Tế, một toà khách sạn lớn sẽ đặt tên *Tây sương đại tửu gia*, lại còn có cả một loại rượu Tây sương, thơm dịu ngọt, chỉ đứng sau rượu Phần mà thôi.

Ảnh hưởng quốc tế của *Tây sương kí* ngày càng mở rộng, việc phiên dịch chú thích ở các nước trên thế giới đã hình thành cả một cơn lốc Tây sương, như giáo sư I vê đơ của Hà lan, giáo sư Điền Trung Khiêm Nhị của Nhật Bản, giáo sư Ba Đa Dã Thái Lang cũng của Nhật Bản, giáo sư Nham Thành Tú Phu cũng vậy, đều là những học giả quyền uy ở nước ngoài nổi tiếng về nghiên cứu *Tây sương ký*. Nhiều

trường đại học Âu, Mỹ, Nhật, đều có khoá trình về *Tây sương kí*.

Trong đời sống hàng ngày của mọi người, *Tây sương kí* càng ngày càng tỏ ra có sức mạnh lớn. Trung Quốc năm 1983 đã phát hành bộ tem lưu niệm *Tây sương kí*, theo con dấu bưu điện nó sắp đến với mọi người, mỗi một xó xỉnh nào trên toàn thế giới cũng đều sẽ có hình bóng đẹp đẽ của Trương Quân Thuy và Thôi Oanh Oanh.

Một vở kịch, có ảnh hưởng lớn lao đến như vậy, quả là "Hoa Hạ nhất tuyệt" (Tuyệt vời ở đất Hoa Hạ)

DANH KỊCH KHUYNH QUỐC (2)

Mẫu Đơn Đình.

Tướng Tinh Dục

Thang Hiến Tổ (1550 - 1616) là nhà viết kịch nổi tiếng dưới thời Vạn Lịch nhà Minh.

Ông là bậc tài tử giàu lòng nghĩa khí, mà thơ văn truyền kì đều được đánh giá rất cao trên lịch sử văn học nghệ thuật Trung Quốc. Con đường ông đi suốt cuộc đời hết sức quanh co khúc khuỷu, luôn luôn bị chèn ép và bức hại.

Con đường đi lên chính quy nhất của người đọc sách lúc bấy giờ chính là khoa cử, từng bước từng bước leo lên. Thang Hiến tổ cũng đã làm như vậy, song cực kỳ long đong. Bởi danh tiếng quá lớn, Trương Cư Chính muốn mua chuộc ông ta, để cho ông với con trai Trương đồng thời cùng được lọt vào ba tên đỗ đầu trong kỳ thi hội. Thang Hiến Tổ kiên quyết từ chối. Thế là Trương Cư Chính bèn dùng đủ mọi thủ đoạn dê hèn bỉ ổi để phá từ trong. Cho mãi đến khi Trương Cư Chính thất bại, Thang Hiến Tổ mới đỗ được tiến sĩ.

Khi làm tri huyện Toại Xương, chính tích của Thang rất nổi bật, song dám đại quan liêu vẫn không chịu dung nạp. Ông về quê Lâm Xuyên, dốc hết tinh lực vào việc sáng tác

truyền kỳ, nổi tiếng nhất là *Hoàn hồn kí* (cũng chính là *Mẫu đơn đình*)

Cốt chuyện của kịch bản lấy trong tiểu thuyết thoại bản, viết về Lệ Nương con gái quan phủ doãn phủ Nam An là Đỗ Bảo. Lệ Nương một hôm đi dạo vườn hoa về mộng thấy mình hẹn hò tự tình với một thư sinh, tỉnh dậy nhớ nhung rồi thành bệnh mà chết, thi thể nàng được chôn dưới cây mai trong vườn. Đỗ Bảo được điều đi nơi khác, con trai của quan phủ doãn mới Liễu Ân bắt được bức chân dung tự hoạ của Lệ Nương ở trong vườn, bất giác sinh tình, đêm đêm hẹn hò gặp gỡ với hồn Lệ Nương. Lệ Nương van xin chàng Liễu vì nàng mà phá quan tài, bảo rằng nàng sẽ có thể sống lại. Chàng Liễu làm theo lời dặn, Lệ Nương quả nhiên lại hồn, hai người bèn kết thành vợ chồng.

Qua câu chuyện thoát xem dường như quái đản thần bí đó, Thang Hiến Tổ giốc sức đề cao tình cảm chân thành của Đỗ Lệ Nương "nhất sinh ái hiếu thị thiên nhiên" (suốt đời rất mực chuộng thiên nhiên), đánh mạnh vào quan niệm thối nát của các nhà Lí học "tôn thiên lý, diệt nhân dục". Bởi thế giai cấp thống trị phong kiến mới cảm thấy lo lắng và sợ hãi.

Sau khi ra đời, *Mẫu đơn đình* lập tức trở thành tiết mục được yêu thích lưu hành nhiều nhất trên sân khấu lúc bấy giờ, thậm chí có người nói "cơ linh Tây Sương giảm giá" (cơ hồ khiến cho *Tây Sương kí* bị xuống giá), có thể thấy ảnh hưởng của *Mẫu đơn đình* rất lớn.

Chính vì hình tượng Đỗ Lệ Nương trong *Mẫu đơn đình* đã phản ánh được điều bí ẩn sâu xa trong thế giới nội tâm

truy cầu cuộc sống hạnh phúc của một thiếu nữ, cho nên vô luận là độc giả, khán giả hay diễn viên đều bị lôi cuốn hấp dẫn, đặc biệt là phái nữ thì càng bị quyến rũ sâu sắc.

Người con gái Lâu Giang tên là Du Nhị Cô mê say *Mẫu đơn đình* đã phê chú lên đầu sách bằng chữ tiểu khải nhỏ li ti ⁽¹⁾. Qua số phận của Đỗ Lệ Nương, liên hệ đến cuộc sống tình yêu trống rỗng của mình, rơi vào trong buồn bã đau khổ không sao thoát ra được, mới mười bảy tuổi đầu đã u uất mà chết. Cô gái Dương Châu tên là Kiều Tiểu Thanh, cũng là một trang tài nữ, số phận chẳng may lấy làm lẽ một gã họ Phùng, sau khi đọc *Mẫu đơn đình* cảm xúc lan man, đã viết hai bài thơ, về sau cũng được lưu truyền rộng rãi. Một trong hai bài đó viết rằng:

*"Lãnh vũ u song bất khả thính
Khiêu đẳng nhàn khán Mẫu đơn đình
Nhân gian diệc hữu si u ngã,
Khởi độc thương tâm thị Tiểu Thanh*

(nghĩa là:

*Mưa lạnh song khuya nghe chẳng được,
Khêu đèn đọc hết Mẫu đơn đình
Trên đời có kẻ si tình vậy.
Há chỉ đau lòng một Tiểu Thanh)*

Một nhà viết kịch khác lúc bấy giờ là Ngô Bính đem câu chuyện Kiều Tiểu Thanh viết thành truyện kỳ *Liệu đổ canh*

(1) Nguyên văn: Dạng đầu tiêu khải, một lối viết chữ Hán theo chữ Khải rất bé, chữ chỉ như đầu con muỗi.

(Món xúpchữabệnh ghen); trong đó có một bài *Đề khúc* viết về tâm thái thần tình của Kiều Tiểu Thanh lúc đọc *Mẫu đơn đình*. Nữ diễn viên nổi tiếng Thương Tiểu Linh, sở trường sắm vai Đồ Lệ Nương trong *Mẫu đơn đình* bất giác đã tự ví mình với Đồ Lệ Nương lúc nào không hay. Rồi một lần, khi hát đến câu "Đài dả tính hương hôn nhất phiến, âm vũ mai thiên, Thủ đích cá mai căn tương kiến" (Đời khi nhập làm một với hôn, trời mưa lâm thâm, ôm lấy gốc mai gặp gỡ) trong lớp *Tâm mộng*, vì quá xót thương, đã chết luôn trên sân khấu, gương mặt đầm lệ.

Từ cuối Minh đầu Thanh đến nay, các nghệ sĩ nổi danh vì sắm vai Đồ Lệ Nương trong *Mẫu đơn đình* đã có biết bao người. Tương đối sớm như Triệu Tấn Đạt. Tác giả *Mại hoa thảo đường ký* Trương Đại Phục là một người sành nghệ, ông cho rằng then chốt thành công hay thất bại trong việc sắm vai Đồ Lệ Nương là ở chỗ có linh hội đầy đủ hay không cái tính cách của người thiếu nữ chung tình mà Thang Hiến Tổ đã sáng tạo nên cùng với cái năng lượng nội tại không gì so sánh được ấy, sau đó mới có thể khắc họa được hình tượng nghệ thuật "người sống có thể chết, người chết có thể sống lại. Trương Đại Phục thưởng thức Triệu Tấn Đạt, nói rằng lối diễn của Triệu Tấn Đạt như "soi đèn lấy bóng", cho nên có thể "thừa trừ lẫn nhau", trên thực tế là cho rằng từ một góc độ lý tưởng đã phản ánh được toàn diện.

Trước sau niên hiệu Hàm Phong (1851 - 1861) nhà Thanh, *Dương Châu Hoa phổng lục* đã ghi lại chuyện Chu Liên Phần (hỉ quan) trong "Dương châu song thanh ban" thời trung điệp nhà Thanh, sở trường diễn *Tâm mộng*, có thể sắm nhiều vai trong *Lâm Xuyên tứ mộng*, vẫn coi *Đỗ Lệ Nương* trong *Mẫu đơn đình* là danh tiếng nhất, *Du viên kinh mộng* và *Tâm mộng*, đều là lớp diễn "tử". Ngoài ra còn có *Đề khúc* trong kịch thật ra chính là sự phát triển đi sâu của *Đỗ Lệ Nương*. Có một vị Tứ bát đầu đã còn đặc biệt viết một bài Lãng đào sa cho *Kinh mộng* của Chu Liên Phần, ca ngợi đến tột đỉnh việc Chu Liên Phần có thể diễn vai đó say mê đến như vậy.

Sau Cách mạng Tân Hợi, Mai Lan Phương cũng đã làm chấn động giới sân khấu bằng vai diễn *Đỗ Lệ Nương*, lần đầu tiên ông hợp tác diễn xuất với Du Chấn Phi, cũng là lớp *Du viên kinh mộng*.

Trong hơn 40 năm sau ngày dựng nước, Côn Kịch đã được sống lại, Mai Lan Phương và Du Chấn Phi, Ngôn Tuệ Chu năm 1960 đã quay một bộ phim tài liệu *Du viên kinh mộng*.

Năm 1982, Hội sân khấu Trung Quốc liên danh với Cục văn hoá tỉnh Giang Tây tổ chức hội thảo và diễn xuất kỷ niệm 366 năm ngày Thang Hiễn Tổ tạ thế. Cùng với những hoạt động học thuật rầm rộ, các kịch chủng các đoàn kịch tỉnh Giang Tây đã đua nhau diễn *Lâm Xuyên tứ mộng*, thì tiết mục chủ yếu nhất vẫn là *Mẫu đơn đình*.

Năm 1986, giới sân khấu Trung Quốc tổ chức rộng rãi các hội thảo học thuật và hoạt động diễn xuất kỷ niệm Thang Hiến Tổ. Đoàn Côn kịch Thượng Hải, Nhà hát Côn kịch Giang tô, Đoàn Côn kịch Chiết Giang đều chỉnh lý cải biên diễn trọn vở *Mẫu đơn đình*, thì *Du viên kinh mộng* và *Tâm mộng* vẫn là bộ phận tố thành chủ yếu. Đỗ Lệ Nương vẫn là vai diễn chủ yếu nhất trong kịch. Các đoàn kịch và nhà hát này đi biểu diễn ở nước ngoài cũng đều đã lần lượt diễn một số trích đoạn trong *Mẫu đơn đình*, hầu như không có trích đoạn nào không lấy Đỗ Lệ Nương làm vai chính.

Bình luận và chú thích liên quan đến *Mẫu đơn đình* có khá nhiều khiến người ta kinh ngạc nhất là "bản hợp bình của ba bà vợ Ngô Ngô Sơn". Ấy là dưới thời Khang Hi đầu nhà Thanh, có một người ở Ngô Ngô Sơn, đã từng bình điểm, nhưng bình điểm chưa xong, phu nhân họ Trần đã ốm chết, ông Ngô Ngô Sơn đã tục huyền với Đàm thị. Đàm thị là một tiểu thư xuất thân trong một danh môn, thông đạt thi thư. Nàng tiếp tục công việc của Trần phu nhân tiếp tục bình điểm phần còn lại, và sau khi công việc hoàn thành chẳng được bao lâu cũng mắc bệnh mà chết. Ngô Ngô Sơn lại lấy bà Ba là Tiến thị, bà này đã chỉnh lý lại phần bình điểm của hai bà trước, viết lời thuyết minh và bổ sung, rồi đem bán hết đồ tể nhuyển trang sức của mình để tổ chức khắc in bản bình điểm ấy. Đó chính là Tam phụ hợp bình bản (Bản hợp bình của ba bà vợ Ngô Ngô Sơn). Quả là việc lạ hiếm có trên đời.

Bản bình chú này là kết tinh trí tuệ tập thể của ba bà vợ, tất nhiên có ưu điểm về hai phương diện, một là sự thể hội chân thực của phụ nữ và hai là sự quan sát suy nghĩ tinh tế đặc biệt của họ, cho nên sau khi chào đời sách này đã trở thành bản bình điểm *Mẫu đơn đình* được người đời coi trọng hơn cả.

Các nữ sĩ Phùng Nhàn, Cố Tự, Lý Thục đều đã viết bình luận và đề lời bạt cho sách này. Lý Thục viết: "Trong cuốn hợp bình này, việc giải thích văn nghĩa, trình bày danh lí thật xác đáng, chỉ hận rằng cổ nhân không kịp nhìn thấy. Thật là điều bất hạnh của cổ nhân". Có thể nói là đã đánh giá rất cao. Từ Ngũ Tứ đến nay, phàm là chuyên gia nghiên cứu *Mẫu đơn đình* bao giờ cũng dẫn lời bình của *Tam phụ hợp bình bản* để phát triển thêm. Vì ảnh hưởng lớn lao như vậy, cho nên về sau các "đầu nậu" sách nhằm mục đích kiếm lời đã ngụy tạo cả *Tây Sương ký Tam phụ hợp bình bản*.

Một tác phẩm hí kịch đã có ảnh hưởng rộng lớn và sâu xa như vậy đối với các diễn viên sắm vai nữ suốt từ cuối đời Minh đến nay, đối với phụ nữ từ thời cuối Minh đến nay, bất kể là đọc kịch bản, xem diễn xuất hay là bình luận, có lẽ cả trong và ngoài nước, cả cổ và kim cũng chỉ có bộ truyền kỳ *Mẫu đơn đình* này là một mà thôi.

TÁC PHẨM TIÊU BIỂU ĐIỂN HÌNH CỦA PHONG CÁCH HÍ KHÚC TRUNG QUỐC:

"Trương Hiệp Trọng Nguyên"

Hồ Hồng Khánh

"Kịch bản kịch bản, nhất kịch chi bản " (Kịch bản kịch bản, cái gốc của kịch), cổ kim trong ngoài, không hề có lệ ngoại. Thế nhưng, do sự khác biệt trong ý thức thẩm mỹ của các dân tộc Trung Hoa và nước ngoài, cho nên con đường lịch sử phát triển hí kịch Trung Quốc và ngoại quốc cũng có chỗ không giống nhau. Hai yếu tố lớn của nghệ thuật hí kịch thế giới là ngôn ngữ và động tác. Sau văn nghệ phục hưng, hí kịch phương Tây chia làm ba: kịch nói lấy lời thoại và ngôn ngữ thể thái làm chính; ca kịch lấy ngôn ngữ âm nhạc làm chính và vũ kịch ba lê lấy ngôn ngữ vũ đạo làm chính. Còn hí khúc Trung Quốc thì từ khi hình thành cho đến nay luôn luôn kiên trì phương thức cấu trúc ca vũ kịch tam vị nhất thể (kết hợp ba ngôi hát múa kịch trong một thể thống nhất), hình thành nên cách thức độc đáo "khúc, bạch, khoa tịnh cử" (hát, nói và động tác cùng tiến hành). hát - đọc - làm - đánh kết hợp và phân biệt với hí kịch phương Tây bởi sự hoà trộn tính tự sự với tính trữ tình và thống nhất tính

tả ý với tính tả thực. Kịch bản hí khúc sớm nhất hiện còn của Trung Quốc "Trương Hiệp Trạng nguyên" cho thấy: Từ thế kỉ XII tức là thời Tống Nguyên, hí khúc Trung Quốc đã hình thành nên một loại hình thức nghệ thuật biểu diễn hoàn chỉnh và độc đáo, và thể chế kịch bản hí khúc mang đặc sắc Trung Quốc đã sơ bộ hình thành. Quan niệm thẩm mỹ và tập quán thưởng thức lắng đọng lâu dài của dân tộc Trung Hoa đã thai nghén nên những đặc trưng và phong cách riêng của hí khúc Trung Quốc, trở thành một khóm hoa tươi đẹp nhiều màu của sân khấu thế giới.

Được thu thập và ghi lại trong *"Vĩnh Lạc đại điển"*, "Trương Hiệp trạng nguyên" là vở diễn trò Nam (Nam hí) sớm nhất, hoàn chỉnh nhất của Trung Quốc, do Cừu Sơn thư hội tài nhân đất Ôn Châu thời Nam Tống biên soạn, họ tên tác giả không tài nào khảo được nữa. Kịch bản đã diễn dịch một câu chuyện "hôn biến" (Tráo trở trong hôn nhân) thay lòng đổi dạ vong ân bội nghĩa sau ngày đăng khoa của một anh học trò, bấy giờ diễn ra khá nhiều. Đại thể tình tiết vở kịch như sau: Thư sinh đất Tứ Xuyên tên là Trương Hiệp vào kinh ứng thi, đi đến Ngũ Kê Sơn bị lũ cướp đánh cho bị thương và đoạt hết tiền của, được một cô gái nhà nghèo cứu giúp trong một ngôi cổ miếu, bèn kết hôn với cô. Hai tháng sau ngày hôn lễ, cô gái nghèo cắt mái tóc xanh bán lấy tiền đi đường cho Trương Hiệp kịp đi thi, về nhà hơi trễ bị Trương Hiệp đánh mắng. Trương Hiệp vào kinh đô dự thi, đỗ Trạng nguyên. Tể tướng Vương Đức Dụng muốn gả con

gái là Thảng Hoa cho chàng làm vợ nhưng bị chàng từ chối. Cô gái nghèo ở Ngũ Kê Sơn nghe tin Trương Hiệp thì đổ vèn vào kinh để tìm chồng. Trương Hiệp tức giận không thèm nhìn nhận, sai người đánh đập đuổi ra. Chẳng bao lâu, Trương Hiệp được bổ làm quan thiêm phán Tử Châu, trên đường nhậm chức đi qua Ngũ Kê Sơn muốn đốt cháy ngôi cổ miếu để trừ cỏ tận gốc, chẳng nghĩ gì đến tình chồng vợ khi trước, lại còn dùng kiếm đâm cho người vợ cũ bị thương. Tiểu thư Thảng Hoa con gái Vương Đức Dụng cầu hôn không thành lại mang nhục, ốm nặng rồi chết. Vương Đức Dụng quyết lòng báo thù, xin vua phái nhiệm Tử Châu. Trên đường đi qua ngôi miếu Ngũ Kê Sơn, thấy người bán nữ tướng mạo rất giống Thảng Hoa, bèn nhận làm con nuôi, cùng đi đến Tử Châu. Sau khi nhậm chức, Trương Hiệp xin ra mắt, Vương Đức Dụng không cho. Trương Hiệp biết là do bị mình cự tuyệt lời cầu hôn khi trước, bèn mở tiệc nhờ Đàm tiết sức giúp lời nói khéo xin lấy cô con gái nuôi của Vương Đức Dụng để tạ tội. Ngày kết hôn, mới biết cô dâu lại chính là người bán nữ Ngũ Kê Sơn. Cô gái nghèo kể hết ân oán ngày xưa, không chịu thành hôn. Vương Đức Dụng khoan hồng tha thứ cho Trương Hiệp, chàng lại được cùng cô gái nghèo đẹp duyên loan phượng trở lại.

Hãy khoan bàn đến màu sắc thời đại và tính tư tưởng của nội dung kịch bản *Trương Hiệp Trạng nguyên*, mà qua cái khung kết cấu của kịch bản cùng với cách thức cơ bản và đặc trưng sân khấu của nó, chúng ta có thể thấy được

rằng hí khúc Trung Quốc đã trải qua một con đường không giống với hí kịch thế giới. Hí khúc Trung Quốc trải qua giai đoạn manh nha, thai nghén từ Tiên Tấn, qua Hán Tấn đến Tùy Đường hơn một ngàn năm đã lần lượt xuất hiện những hình thức có chứa đựng nhân tố hí khúc như "ưu chí hí lộng" (đùa vui) "giác để hí" (trò chơi sùng)... Đến thời Tống, Kim, Nguyên, mới hình thành hình thái nghệ thuật hí khúc tương đối hoàn chỉnh, được đánh dấu bằng sự xuất hiện tạp kịch và nam hí (trò nam). *Trương Hiệp Trọng nguyên* là tác phẩm tiêu biểu hiện còn. Trong khoảng bảy tám trăm năm sau đó, nghệ thuật hí khúc đã không ngừng thừa kế và sáng tạo, tiến đến thành thực và phổ biến, trở thành hình thức nghệ thuật dân tộc độc đáo riêng biệt.

Về kết cấu, *Trương Hiệp Trọng nguyên* khác biệt một cách rõ rệt với kịch nói phương Tây ở chỗ kịch nói phương Tây tổ hợp theo hình khối, còn *Trương Hiệp Trọng nguyên* thì tổ hợp điểm tuyến, theo lối liên trường (liên cảnh). Sự khác biệt này có quan hệ với sự khác biệt về quan điểm mỹ học và tập quán thưởng thức. Cũng giống như hội họa Trung quốc không chọn phép thấu thị tiêu điểm của hội họa châu Âu mà chọn phép thấu thị tán điểm vẽ nên các bức tranh "Hàn Hi tải dạ yến đồ", "Thanh minh thượng Hà đồ" vậy, hí khúc Trung Quốc không chọn kết cấu nhiều màn phân cách thời gian, trường cảnh và tình tiết của kịch nói phương Tây mà đã chọn lối kết cấu điểm tuyến liên cảnh. *Trương Hiệp Trọng nguyên* do giáo sư Tiền Nam Dương đánh dấu thành

53 lớp, thế nhưng kết thúc lớp trước với mở đầu lớp sau không hề có gián đoạn, trái lại là diễn xuất liên tục. Toàn bộ tình tiết kịch gắn khớp với nhau. Sự chuyển đổi thời gian và địa điểm hết sức tự nhiên, ở giữa chẳng phải đóng màn mở màn, cứ thế cho đến hết kịch. Đó là đặc trưng riêng của hí khúc Trung Quốc.

Cách thức của kịch bản *Trương Hiệp Trạng nguyên* đã thể hiện tính tổng hợp của hí khúc Trung Quốc. Hí kịch phương Tây do chỗ tách ngôn ngữ, âm nhạc và vũ đạo thành ba hình thức nghệ thuật, nên sức hấp dẫn và thủ đoạn biểu hiện của nó khác hẳn so với hí khúc Trung Quốc kết hợp hữu cơ "văn (lời, vũ (múa) âm (nhạc) - mỹ (hội hoạ)", hoà trộn hát - đọc - làm - đánh vào một thể. Trong *Trương Hiệp Trạng nguyên*, "khúc" phân ra độc xướng, đối xướng và hợp xướng (hát một mình, hát qua lại và hát chung), "từ" thì phân ra tỏ tình, tự sự, tả cảnh; "bạch" thì phân ra đối bạch (nói qua lại), độc bạch (nói một mình) và bàng bạch (nói bên cạnh), dùng bạch xuôi và bạch vắn mà ngâm tụng, giúp cho việc biểu hiện xung đột, triển khai tình tiết; "khoa" thì tập hợp các động tác đi, ngồi, múa, đánh, làm để khắc hoạ sinh động mối quan hệ giữa các nhân vật, biểu hiện các trường diện hí kịch. Khúc, bạch và khoa kết hợp hài hoà tự nhiên, hỗn nhiên nhất thể, đem đến cho người xem sự hưởng thụ nghệ thuật hoàn mỹ.

Đặc trưng sân khấu của hí khúc Trung Quốc là lấy tính hư nghi (giả vờ) của động tác, tính linh hoạt của thời không gian và sự nhập vai (giác sắc hoá) của nhân vật để đạt tới

cái đẹp tả ý. Hí kịch phương Tây nhấn mạnh mô phỏng cuộc sống, chú trọng tái hiện tính chân thực khách quan, tạo ảo giác cho khán giả; còn hí khúc Trung Quốc không nhằm tới tính xác giống thật mà lấy truyền thần tả ý, biểu hiện tinh thần khí chất làm gốc, theo đuổi tính chân thực chủ quan. Trong *Trương Hiệp Trọng nguyên* đã có thể thấy rằng, biểu hiện ra trên sân khấu chẳng phải sự bắt chước giản đơn, mà là cố tình trừu tượng hoá, hoặc khoa trương, như người ta thường nói "tam ngũ bộ, hành kinh bách lý, diện đối diện, như cách trùng san" (dăm ba bước mà đường đi trăm dặm, mặt đối mặt mà xa cách trùng sơn), thường thường là một đoạn khúc từ, một câu tân bạch hoặc một cái động tác, có thể biểu hiện được chân thực cuộc sống nhiều màu trong sự tả ý. Thế là, trong thời không gian sân khấu hí khúc hữu hạn có thể biểu hiện được thanh thế thiên quân vạn mã, tháng ngày đổi thay thoăn thoắt, thậm chí nhiều cảnh nhiều lớp nhiều tầng nhân vật xuất hiện đồng thời trong cùng một không gian, linh hoạt và biến hoá. Và các loại vai "sinh", "đán", "tịch", "mạt", "sửu" càng làm cho việc nhào nặn các loại nhân vật được tăng thêm màu sắc đến vô cùng nhờ sự biểu diễn quy cách hoá của nó, đem đến cho người xem sự hưởng thụ mỹ học rất phong phú. Hí kịch phương Tây tuy cũng có sự phân chia các loại vai, song hoàn toàn không thể có được sức quyến rũ mà chỉ riêng các loại vai của hí khúc Trung Quốc mới có được.

Chẳng những các vai được trình thức hoá, mà hí khúc Trung Quốc, khởi đầu từ *Trương Hiệp Trạng nguyên*, phàm biên soạn kịch bản, biểu diễn nhân vật, thiết kế âm nhạc cho đến hoá trang vai diễn, sắp đặt bối cảnh, thực hiện động tác, đều đã định ra những quy cách nhất định, mà cái cách gạn lọc, khoa trương và mỹ hoá của chúng đối với sự thật cuộc sống rõ ràng là cách truy cầu mỹ học riêng của nghệ thuật hí khúc; ý cảnh của nó và tình thú nghệ thuật qua đó mà thu được cũng rõ ràng là điều mà hiệu quả tiếp nhận của kịch phương Tây không thể nào theo kịp.

Hí khúc Trung Quốc, bằng thủ pháp tả ý giàu chất thơ, đã huy động mọi nhân tố biểu hiện, tổng hợp chúng cải tạo chúng thành bộ phận tố thành hữu cơ của hí kịch, khiến cho "xem kịch" thực sự trở thành một thứ hưởng thụ nghệ thuật thoả lòng và vui mắt. Cho dù xuất phát từ góc độ tư duy lý luận mỹ học tiếp thu từ phương Tây, thì sức cuốn hút nghệ thuật của hí khúc Trung Quốc cũng là điều không ai nghi ngờ được. Trước hết bởi hí khúc Trung Quốc có tính tự sự rất mạnh, rất rõ ràng là chịu ảnh hưởng của văn học thuyết xướng (nói và hát) của Trung Quốc, hí khúc thường thường nói toạc ra ngay từ đầu tất cả tình tiết, nhân vật, thậm chí cả kết cục. Khuynh hướng giáo hoá khản giả và phát ngôn hộ thấy rất rõ. Như trong *Trương Hiệp Trạng nguyên*, khúc giáo đầu cũng như lời tự báo gia môn thân thế của nhân vật, lời dẫn cho lớp trước lớp sau, lời bâng bạch hoặc đạo bạch có tính chất tự thuật và làn điệu hát..., đều nhảy ra khỏi

tình tiết kịch, nhắc khán giả rằng đang "xem kịch" hoặc "nghe kể chuyện", cốt để thể hiện "hiệu quả tách ra khỏi", kêu gọi cho khán giả suy nghĩ. Thứ hai, tính trữ tình là trọng tâm sức cảm nhiễm nghệ thuật của hí khúc. Trong kịch *Trương Hiệp Trọng nguyên*, động tác của hí khúc được vũ đạo hoá, ngôn ngữ thì ca hoá và thời không gian hư nghi hoá (giả định), bỏ công sức vào việc giải bày tư tưởng tình cảm và trạng thái tâm lý của nhân vật, khiến cho khán giả biết rõ là mình đang "xem kịch" mà vẫn cứ cảm động không cưỡng lại được. Hí khúc Trung Quốc vẫn được gọi là "thơ kịch", kỳ thật đó là do sự thẩm thấu lẫn nhau, sự bao dung lẫn nhau giữa tính tự sự với tính trữ tình. Thứ ba, tính tổng hợp, tính hư nghi (giả định) và tính trình thức của hí khúc sở dĩ cao hơn cách mô phỏng thực sự thậm chí nhờ cả khoa học kỹ thuật hiện đại của hí kịch phương Tây, không có cái gì khác hơn là sự kết hợp thành công tính tả thực với tính tả ý. Hí kịch đã là một sự hưởng thụ của lý tính, của tinh thần, thì tác phẩm có phong cách tả ý dường như càng dễ lọt vào mắt xanh hơn. Bởi vì tả ý là sự thăng hoa đối với tả thực. Tả thực chưa chắc đã tả ý, còn như tả ý thì bắt buộc phải lấy tả thực làm gốc, rồi trên cơ sở đó tiến lên triển khai sự lý giải và thuyết minh nghệ thuật đối với cuộc sống thực một cách tự do.

Thật không khó lý giải, tại sao hí khúc Trung Quốc ngay từ thế kỷ XVIII đã được người nước ngoài chú ý, lần lượt dịch ra nhiều thứ tiếng và được cải biên hoặc đi sâu nghiên

cứu. Là một nghệ thuật đỉnh cao của dân tộc độc đáo Trung Hoa, hí khúc đã trở thành thứ của cái tinh thần chung của toàn nhân loại. *Trương Hiệp Trọng nguyên* đã cho thấy hình thái trướng nước của thể chế kịch bản hí khúc Trung Quốc, cho nên có vai trò không thể nào đánh giá thấp được đối với sự phát triển của văn học hí khúc đời sau. Bởi vì đó là kịch bản hí khúc (vở diễn) sớm nhất hoàn chỉnh nhất hiện còn của Trung Quốc, và chưa hề qua tay người sau tùy tiện sửa chữa. Từ trong sử liệu lịch sử quý giá là *Trương Hiệp Trọng nguyên*, các nhà nghiên cứu hí kịch trong và ngoài nước chẳng những có thể khảo sát diện mạo lịch sử của hí khúc Trung Quốc, mà còn có thể xem xét đánh giá đặc điểm thẩm mĩ của hí khúc Trung Quốc và đặt nó vào rơng tâm mắt lịch sử của sự phát triển văn minh thế giới. Cho nên, xếp Trương Hiệp Trọng nguyên vào hàng sáng tác hí kịch Trung Quốc độc đáo trên thế giới là hoàn toàn xác đáng, chẳng quá tí nào

KÌ QUAN TRÊN LỊCH SỬ VĂN HOÁ HÍ KỊCH THỂ GIỚI (1)

Mục Liên hí.

Tưởng Tinh Dục

Là một hiện tượng văn hoá độc đáo, Mục Liên hí ⁽¹⁾ đáng được chúng ta đi sâu nghiên cứu, nội dung đề cập tới sẽ vượt ra ngoài phạm vi của hí khúc, mà đụng đến cả lĩnh vực văn hoá, thậm chí vượt cả ra ngoài phạm trù của lĩnh vực văn hoá.

Theo thói quen, chúng ta gọi tất cả các hí khúc từ đời Tống đến nay diễn xuất ở khắp nơi trong cả nước với đề tài Mục Liên cứu mẹ bằng một cái tên chung là "trò Mục Liên" (Mục Liên hí), chứ thực ra thì từ câu chuyện của kịch bản đến hình thức diễn xuất và làn điệu đều không hoàn toàn giống nhau.

Câu chuyện Mục Liên cứu mẹ bắt nguồn từ kinh điển Phật giáo *Phật bản hạnh tập kinh* và *Phật thuyết Vu lan bốn kinh*. Và *Mục Liên biến văn* lưu hành khá rộng ở đời Đường cũng đã giới thiệu tỉ mỉ những tình tiết có liên quan. Đại ý

(1) Trò (diễn) Mục Liên

là: Thời Thích ca Mâu ni, ở nước Ma hạt đà có vị trưởng giả tên là Câu Li Đà, phu nhân hiệu là Tịnh Đế, người đoan trang nhưng tính tham lam, sinh được con trai tên là Mục Liên, lớn lên quy y Thích Ca Mâu ni, trở thành môn đồ bất đắc dĩ của Ngài. Tuy có tình tiết cứu người mẹ đã mất ở địa ngục, song không trở thành động tác quán xuyên trong kịch. Chủ yếu là xoay quanh sinh tử họa phúc của gia đình Mục Liên mà thuyết minh đạo lý đời người vốn là bể khổ, chỉ có xuất gia quy y của Phật, mới có thể được giải thoát, truyền một cách trắng trợn cho các tư tưởng phong kiến mê tín về nhân quả báo ứng và chuyển kiếp luân hồi.

Theo ghi chép trong *Đông Kinh mộng hoa lục* thì thời Bắc Tống đã có diễn *Mục Liên cứu mẹ*, tiếc rằng kịch bản đã thất truyền. Còn *Mục liên cứu mẫu khuyến thiện hí vãn* của Trịnh Chi Trân đời Minh đến nay còn giữ được thì đã Trung Quốc hoá câu chuyện nói trên bằng thủ pháp thác vị thời không gian. Thích ca Mâu ni và tử đệ của Ngài là Đại Mục Kiền Liên tương ứng với thời Chiêu Vương nhà Chu của Trung Quốc, nhưng Trịnh Chi Trân đã chuyển một phát xuống đời Đường, còn Mục Liên cũng tức là Phó La Bốc lúc mới ra sân khấu đã được xử lý thành Tam Tạng pháp sư đi Tây thiên lấy kinh. Xét bằng thước đo lí luận hí kịch ngày nay thì cũng có thể nói là một vở kịch hoang đường xằng bậy.

Khuyến thiện hí vãn tăng thêm nhiều thần tiên được Đạo giáo thờ phụng, đã làm nổi bật cả quá trình cứu mẹ của Mục Liên trải bao gian nan nguy hiểm, hiếu cảm được trời, khiến

cho một vở diễn vốn tuyên truyền giáo lý đạo Phật thành một thể kết tinh hoà trộn ba hệ tư tưởng Nho Thích Đạo vào làm một.

Trước và sau khi *Khuyến thiện hí văn* của Trịnh Chi Trân chào đời, trên sân khấu dân gian còn lưu hành rộng rãi một loại *Mục Liên cứu mẫu* khác, đặt bối cảnh thời đại ở Nam triều Lương thời Nam Bắc triều, viết chuyện Lương Vũ Đế vì lấp hang khỉ làm chết đói một bảy khỉ con, đàn khỉ biến thành Hầu Cảnh làm loạn, ông nội của Phó La Bốc là Phó Thiên Đẩu bất chấp nguy hiểm đã giải lương cứu chủ... Xét trên tình hình thực tế diễn xuất ở các vùng Phúc Kiến, Tứ Xuyên, Hồ Nam thì thể chế diễn xuất bắt đầu từ *Phó Thiên Đẩu* ông nội của Phó La Bốc là khá phổ biến. *Mục Liên hí* của An Huy tương đối gần với bản Trịnh Chi Trân, có lẽ Trịnh Chi Trân đã chỉnh lý cải biên từ *Mục Liên cứu mẫu* mà ông đã được xem lúc bấy giờ, bản thân ông là người Huy Châu ở miền nam An Huy.

Dân gian ăn cơm gạo đen vào ngày mồng tám tháng Tư âm lịch tương truyền là sinh nhật Phật tổ, vốn là điển cố khi Mục Liên đưa cơm cho Lưu thị ở dưới địa ngục thường bị lũ quỷ đói cướp đi mất, bèn lấy lá cây nhuộm cơm cho đen đi. Nhưng bắt đầu từ đời Tống, diễn *Mục Liên cứu mẫu* không vào ngày mồng tám tháng tư nữa mà vào dịp Tết Trung nguyên rằm tháng Bảy âm lịch. Cho nên phải nói rằng *Mục Liên cứu mẫu* câu chuyện Phật giáo ấy đã phủ lên

một màu sắc Đạo giáo, chẳng phải do Tống Chi Trân đời Minh, bởi vì coi rằm tháng Giêng là tết thượng nguyên, rằm tháng bảy là tết trung nguyên, rằm tháng mười là tết hạ nguyên, gọi chung là tam nguyên đó vốn là một tập tục của Đạo giáo, về sau mọi người tiếp thu, nhưng lại hoàn toàn không có chút quan hệ gì với Phật giáo và với các bang quốc Ấn Độ nữa.

Mục Liên cứu mẫu vừa đậm đà màu sắc Phật giáo lại vừa mang màu sắc Đạo giáo nhất định, mà ở miền Hồ Nam - Hoài Hoá vốn thịnh hành vu thuật, nên cũng đã có quan hệ mật thiết với vu thuật. Tôn giáo và vu thuật đều coi trọng nghi thức, cho nên các địa phương diễn xuất *Mục Liên cứu mẫu* đều có đủ thứ nghi thức cổ quái ly kì. Đó là vì khi tăng đạo thiết đàn làm đạo tràng, thì diễn *Mục Liên cứu mẫu* vốn là một bộ phận tổ thành của toàn bộ hoạt động đó.

Một dải đất Tuyên Châu, Bồ Điền, Thiên Du của tỉnh Phúc Kiến, các gánh hát trước kia phải trải giới từ một tháng trước, lúc diễn xuất thì tất cả đều ở tập trung, không ai được về nhà. Chẳng những trong rạp trò phải cúng bài vị Ngọc Hoàng Đại Đế, mà lúc mở trò còn phải mời Ngọc Hoàng Đại Đế chư thần kì ra sân khấu trước.

Phần câu chuyện mở đầu về ông nội Mục Liên, ở Tuyên Châu - Bồ Điền thuộc Phúc Kiến gọi là *Phó Thiên Đẩu*, ở Hoài Hoá thuộc Hồ Nam gọi là *Lương truyện*, các phần *Bạch Hoa đảo* và *Song loan đối* của trò Mục Liên ở Tứ Xuyên, có

cả Lương Vũ Đế và hoàng hậu Hi thị đều là nhân vật chính trong kịch.

Tục cũ của Hồ Nam Hoài Hoá, khi diễn *Lương truyện*, phải dựng một cột buồm cao giữa sân khấu, trên cột buồm treo một con măng xà dài một trượng năm xích quấn bằng giấy, đầu là đầu mi nữ, gọi là "Hi thị phươn", bởi vì trong kịch có tình tiết "Hi thị biến măng" (Hi thị hoá thành trăn), hình tượng "phươn Hi thị" này hung dữ gớm ghiếc dễ sợ, khá hấp dẫn đối với người xem. Đó là vì Hi Thị được viết thành nhân vật tai ác tai quái "khuyến mạn trai tãng, trục đạo huỷ tự" (đút bánh bao thịt chó cho thầy chùa, đuổi đạo phá chùa) quả là mẹ đẻ Mục Liên Lưu Thanh Đề thứ hai. Dựa vào nhân quả báo ứng, về sau hoá thành trăn tội cũng đáng đời.

Toàn bộ *Mục Liên cứu mẫu* phải diễn trong bao lâu, cũng mỗi nơi một khác. Lật Dương thuộc Giang Tô và Quảng Đức thuộc An Huy, trước kháng chiến thì bắt đầu diễn từ khi mặt trời lặn cho đến sáng hôm sau mặt trời mọc mới kết thúc, hết khoảng 12 tiếng đồng hồ. Dân gian gọi là "lương đầu hồng" (đỏ hai đầu). Thiệu Hưng thuộc Chiết Giang cũng cơ bản như vậy. Cũng có nơi diễn ba ngày ba đêm, hoặc bảy ngày bảy đêm. Như bản Trịnh Chi Trân, muốn diễn hết phải ba đêm. *Khuyến thiện Kim khoa* của Trương Chiếu có đến 240 lớp, ít ra cũng phải diễn 10 đêm mới hết.

Về hình thức diễn xuất, *Mục Liên cứu mẫu* có những đặc điểm hoàn toàn khác với diễn xuất sân khấu thông thường: đặc biệt là khán giả tham gia diễn xuất. *Mục Liên hí* ở Hoài Hoá Hồ Nam thì khi bắt đầu diễn, do vai "tịnh" trong gánh hát sắm vai Linh Quan, sau phi ngổi kiệu đi chơi phố, rước về trước sân khấu, sau đó Bao đài sư "khai quang" cho. Kim Đồng Ngọc Nữ đón tiếp Linh Quan thì lâm thời tìm trẻ con địa phương sắm vai. Tứ Xuyên diễn đoạn mẹ Mục Liên là "đán" sau khi hoá trang xong thì ngổi vào kiệu hoa, kèn trống inh ỏi, dạo khắp phố phường. Đám rước này, đằng trước có đội nghi trượng dẹp đường, đằng sau còn có cả một đám người hô ủng, tất nhiên không thể người trong gánh hát, mà là quần chúng tự phát tham gia. Cô dâu chú rể về đến sân khấu, thì trên sân khấu treo đèn kết hoa, đuốc hồng rực rỡ, chẳng khác gì đám cưới trong dân. Người đương vai chủ sự thì mở tiệc dưới sân khấu chiêu đãi quan thân địa phương, đồng thời chọn ra hai người lên sân khấu chúc mừng cô dâu chú rể.

Cho nên trò Mục Liên trên thực tế là diễn xuất ở sân khấu, quảng trường hoặc ở một không gian như vậy của thôn trấn hoặc thành phố. Quả có chút mùi vị của Càn khôn đại hí trường (sân khấu lớn của Trời Đất). Đặc biệt là lớp Ngũ quỷ tróc nã Lưu Thị Tứ Chân, trước đó cũng không nhất thiết phải định rõ tuyến đường cụ thể, mà là Lưu Thị trốn đi đâu, thì Ngũ quỷ cũng đuổi theo đến đó. Sau đó là một

loạt quần chúng khán giả nam nữ lão ấu chạy theo sau mà reo hò. Nếu không biết trước là diễn trò, thì cứ tưởng là đang có cuộc thi rước thần hoặc trò xua Nô. *Đào am mộng ước* của Trương Đại cuối đời Minh cũng chép: "Như các kịch *Chiêu ngũ phương ác quỷ*, *Lưu thị đào bằng*, hàng vạn người cùng đồng thanh gào thét. Hùng Thái Thú tưởng là "giặc biển tới" thì hoảng sợ, sai nha quan đi dò hỏi". Có thể thấy là vùng Chiết Giang Thiệu Hưng dưới thời Minh, diễn xuất trò Mục Liên cũng gần bó với khán giả như vậy.

Diễn xuất Mục Liên hí có những cảnh hết sức kinh hãi, nhất là cảnh "dả thoa" Ngũ Quỷ tróc nã Lưu Tứ Chân. Quỷ tốt dùng những cây thoa ⁽¹⁾ bằng thép thật hết sức sắc nhọn đâm về phía Lưu Thị, cuối cùng phải đâm liên 6 phát, phát thứ nhất đâm vào tóc ngũ sắc trên đầu Lưu Thị. Thoa thứ hai thứ ba đâm dưới háng Lưu Thị, lần lượt cắm vào sàn diễn ở hai bên chân. Thoa thứ 4 thứ 5 đâm trước ngực Lưu thị, nhưng Lưu thị lần lượt đưa hai tay ra đón lấy. Cây thoa thứ sáu đâm bên cạnh gáy Lưu thị, cũng phải cắm vào cọc sân khấu. Lối diễn này chẳng những đòi hỏi diễn viên có kỹ xảo cao siêu điêu luyện, mà còn phải có sự phối hợp hết sức ăn ý. Một chút sơ suất là có thể gây ra án mạng. Cho nên khi biểu diễn người ta sắm sẵn một cỗ áo quan, nếu bình an

(1) cây nĩa, cây đinh ba

vô sự thì khi diễn xong cổ áo quan sẽ thuộc về diễn viên sắm vai Lưu Thị.

Hồi đầu đời Thanh, thời Khang Hi, ở Trấn Thái Hoà huyện Xạ Hồng tỉnh Tứ Xuyên diễn Mục liên hí, diễn viên sắm vai Lưu thị chẳng may bị đâm chết, quần chúng làm đám tang rất trọng thể, trước mộ dựng bia đá "Mục Liên chi mẫu Lưu thị Tứ nương chi mộ". Về sau dĩ ngoa truyền ngoa, đồn đại sai dẫn, lại dựng bia đá "Đường thánh tăng Mục Liên cố lí". Tất nhiên là hoàn toàn không thể tin được.

Ở các vùng Tứ Xuyên, Hồ Nam, Phúc Kiến, Giang Tây, An Huy, diễn xuất Mục Liên hí "luồng đầu hồng" đã cơ bản tuyệt hết dấu vết chứ đừng nói chi đến diễn ba ngày ba đêm, chỉ có khi nào tiến hành hoạt động nghiên cứu học thuật trọng đại, mới có thể tổ chức lực lượng biểu diễn một vài cảnh. Nhưng trong đó một vài cảnh cá biệt, trải qua cải biên chỉnh lý, đã được bảo tồn lại. Như *Bác thí tế chúng* ở bản Trịnh Chi Trân, có một trích đoạn "Già công vợ trẻ" (Lão bồi thiếu phụ) một diễn viên sắm hai vai, hết sức đặc sắc. Nhà vũ đạo Đái ái Liên soạn thành *Á thử bồi phong* (Anh cầm công anh điên), nhà nghệ sĩ Vũ kịch⁽¹⁾ Chu Việt Tiên diễn thành cảnh *Tuyết lí mai* (cây mai trong tuyết) mang đặc sắc riêng của chính bà. Tình tiết táng ni xuống núi trong *Khuyến*

(1) Vũ kịch, một loại hí khúc địa phương, nguyên tên là trò Kim Hoa (Kim hoa hí), lưu hành ở vùng Kim Hoa tỉnh Chiết Giang (trước đời Nguyên gọi là Vũ Châu)

thiện kim khoa cũng được gạn lọc cặn bã, cải biên thành *Tư phạm* (nhớ cội phạm), *Hạ sơn* (xuống núi) được Côn kịch, Kinh kịch, Hán kịch, Vụ kịch trình diễn rộng rãi.

Mục Liên hí quả là một hiện tượng văn hoá kì diệu, vừa phục vụ giáo lý Phật giáo, Đạo giáo, lại đồng thời tuyên truyền đề cao quan niệm đạo đức trung hiếu tiết nghĩa của Nho giáo. Thời gian diễn xuất dài đến 10 ngày 10 đêm, già trẻ gái trai thậm chí cả trẻ con, quần chúng khán giả đông đảo cũng tham gia diễn xuất, phải nói là độc nhất vô nhị trong cả nước. Trên phạm vi thế giới, ở các nước văn hoá cổ xưa như Hi Lạp, La Mã cũng chưa từng có hiện tượng văn hoá tương tự như vậy.

KỶ QUAN TRÊN LỊCH SỬ VĂN HOÁ

HÍ KỊCH THẾ GIỚI (2)

Hí Thần Trung Quốc

Lí Hiến

Hí thần Trung Quốc tức là vị "thần kỳ" mà hí khúc Trung Quốc vẫn thờ cúng từ xưa đến nay. Đó là sản phẩm của xã hội theo tổ chức ngành nghề dưới chế độ phong kiến. Mỗi một bang nghề đều có ông tổ nghề của mình, ở Trung Quốc hay ở nước ngoài cũng đều như vậy. Các Guild ⁽¹⁾ ở Châu Âu hồi trung thế kỷ là như vậy. Trung Quốc cũng vậy. Thợ mộc thờ Lỗ Ban, thầy thuốc thờ Hoa Đà. Tổ nghề nếu không phải là nhà phát minh đầu tiên thì cũng là vĩ nhân kì sĩ có công lớn với nghề, người đời sau đặt lên ngôi thờ cúng, để nhớ mãi không quên. Ở Trung Quốc đã sản sinh tương ứng rất nhiều truyền thuyết, thần thánh hoá các vị tổ nghề được thờ cúng, thì thục lễ bái, trong nghề hí khúc có mấy vị tổ

(1) Guild hay Gild là những tổ hợp đồng nghiệp ở Châu Âu thời trung thế kỷ, trước thế kỷ XI đã thấy có ở Anh, đến thế kỷ XIV đã thịnh hành khắp Âu Châu, lúc đầu bảo hộ lợi ích của hai phía người sản xuất, và người tiêu dùng, về sau thì trở thành tổ chức riêng của nghề nghiệp (Chú thích của ND).

sư đều được thờ làm Hí thần. Lẽ ra, được người ta thờ phụng làm thần chỉ nên là một người, song do thời gian khác nhau, vùng miền khác nhau, loại hình hí khúc khác nhau, cho nên nếu hỏi thần hí khúc Trung Quốc là ai thì ngay thời cổ đại cũng đã không rõ ràng. Thần kỳ vốn là sản phẩm của tín ngưỡng mê tín, nhưng vốn dĩ đã có, lại thống trị được giới sân khấu suốt mấy trăm năm, không dứt hương khói, chẳng những hậu đãi có khám thần, mà còn lập đền dựng miếu, con em hành nghề đời đời nối nhau thờ phụng, cũng có thể nói là một nét đặc sắc trên lịch sử văn hoá. Vì điều này thì có khác với nghề diễn và thần Rượu ở nước ngoài từ cổ đại đến trung thế kỉ. Thần Rượu cuối cùng đã không trở thành Hí thần.

Hãy nói về tổ tông của nghề nghiệp ở Trung Quốc. Ở hậu đài của các gánh hát trước kia có thờ một cái khám thần, trên khám viết bốn chữ "Dục tú tinh quân", cũng có khi viết sáu chữ "Cửu thiên Dục tú tinh quân". Ở Tỉnh trung miếu phía nam cổng chợ Chu ngoài Tiền môn của Bắc Bình trước đây, chính giữa đại diện thờ một pho tượng, áo bào đỏ, khăn đầu vàng, mặt trắng, râu đen vẽ để vương, trên hoành phi cũng viết bốn chữ Dục tú tinh quân. Dục tú tinh quân không thấy kinh truyện. Theo thiên tượng, phương Nam Chu tước (sẻ đỏ) có 7 sao, Dục tú là thứ sáu, có lẽ Hí thần là tinh quân xuống trần gian, không thể nào tra cứu được họ gì tên gì, cũng không sao biết được do đâu mà trở thành Hí thần. Chỉ biết người ta theo thói quen gọi là "Lão Lang thần", cũng

có người gọi là "Nhị Lang thần", hàng trăm đời nay đã thành ra cả một vụ kiện tụng về Hí thần. Tôi cho rằng cứ mặc người ta tự do tín ngưỡng, hà tất phải đề cao một ông thần độc tôn trong thiên hạ, song tìm kiếm gốc gác của Lão Lang và Nhị Lang thì lại có thể có ích cho việc lý giải lịch sử hí khúc.

Có thuyết nói rằng Lão Lang Thần là Ưu Mạnh nước Sở. Nếu xét niên đại, thì Ưu ⁽¹⁾ Mạnh cách đây hai ngàn năm trăm năm, có thể gọi là ông tổ của bài ưu (nghệ nhân diễn hoạt kê hí), chuyện ông đã mặc áo đội mũ cho Tôn Thúc Ngao khiến Sở vương tỉnh ngộ, đáng được người sau sùng kính. Vì thế, hậu đài cấm nói chữ mộng vì *mộng* và *mạnh* đồng âm, kiêng huý, phải dùng "hoàng lương" (kê vàng) để nói thay cho "mộng". Còn bài ưu nước Tề lại là Ưu Thi sớm hơn Ưu Mạnh đã bị Khổng Phu tử phân thây, Ưu Thi nước Tấn thông dâm với Lệ Cơ giết thái tử thì phẩm hạnh không đạt, kém xa Ưu Mạnh. Nhưng Ưu Mạnh người thấp lùn, không có tướng đế vương, tôn làm thần kì thì người sau cũng có hoài nghi.

Một thuyết khác nói rằng "Lão Lang thần" là tiểu lang Cảnh Mộng. Nhưng chẳng có sử sách chứng cứ, chỉ là truyền thuyết. *Mộng Hoa toả bọ* nói rằng: "Tiểu Hà vị dư ngôn, văn

(1) *Ưu* là từ dùng để chỉ người diễn hí khúc, diễn kịch. Cũng gọi là *lĩnh*. Có từ ghép *ưu lĩnh* chỉ diễn viên hí khúc

chư phụ lão: Lão Lang thân Cảnh tính danh Mộng, tính đồng tử tông giáo sư học ca vũ, mỗi kiến nhất tiểu lang cực tú tuệ, vị chư lang đạo, cố phi đồng học trung dã. Mỗi dị nghiệp thời chí, hoặc tập chủ lang, kí dữ chi tập nhạc dữ du, kiến chi tác trí tuệ đồn sinh, do thị tương kinh dĩ thần, hậu nãi tiểu tượng tự chi, thuyết phả bất kinh" (Tiểu Hà nói với tôi rằng nghe các bô lão kể: Lão Lang thân họ Cảnh tên Mộng, xưa còn trẻ thơ học hát múa với thầy giáo, thường thấy một tiểu lang cực kỳ thông tuệ tuấn tú, hướng dẫn cho chư lang, vốn không phải là người trong số bạn bè đồng học. Mỗi khi giờ học đến hoặc nhóm họp chư lang, đã từng tập nhạc và giao du với nhau, nhìn thấy Cảnh Mộng là trí tuệ bỗng nảy sinh, vì thế đều kinh ngạc phục như thần, về sau vẽ chân dung mà thờ, thật là đặc biệt, lại nói thêm rằng các lớp diễn viên đều kiêng nói chữ mộng, tức là kiêng tên húy của thần.) Các thuyết như vậy hãy tạm tồn nghi song xem ra các tượng Lão Lang thần đều chỉ cao chừng một thước, "Tác bạch tích tiểu nhi trang mạo, hoàng bào bị thể" (hình dáng một chú bé trắng trẻo mũm mĩm, mặc áo vàng). Tác giả nói rằng ở Lê Viên hội quán ngũ Khôi trong cửa Quy Đức thành phố Quảng Châu có bia ghi sự tích Lão Lang thần rất tỉ mỉ, song ông cũng chưa nghe được nội dung bài văn bia ấy.

Một thuyết khác nói "Lão Lang thần" là một con sói già ảo hoá thành đứa bé áo đỏ. Đó là một câu chuyện thần thoại lưu truyền trong giới diễn viên hí khúc. Kể rằng Đường Huyền Tông cùng Quý Phi đến Hưng Khánh cung Trầm

Hương đình, gặp lúc hoa thược dược nở, bèn tuyên gọi Lý Bạch tiến ba chương Thanh bình điệu, tức các bài "Vân tướng y thường, hoa tướng dung" ⁽¹⁾ ... sai nhạc công phổ nhạc, nhưng mãi không thành giai điệu. Hôm sau, Huyền Tông bước vào Lê viên chợt nghe giọng ca trong trẻo uyển chuyển, ngỡ là tiên nhạc, đi một lát thì thấy một chú bé áo đỏ, tóc buộc hai trái đào, đang chỉ huy đám nhạc công tấu theo điệu nhạc. Huyền Tông hỏi chú bé này từ đâu đến. Chú bé nhảy thoát cái bỏ chạy, đám nhạc công cũng chẳng biết chú bé ở đâu đến. Kịp đuổi đến trước hòn non bộ, chú bé chui tọt vào trong hang, gọi mãi không thưa. Huyền Tông truyền dụ đốt củi khô cho chú bé phải ra, kết quả là có một con sói già toàn thân màu tro bạc quỳ ở cửa hang, nước mắt giàn giụa van xin tha chết. Huyền Tông thấy thế thương tình, bèn tha thứ cho, thì bỗng lại không thấy con sói già đâu nữa. Huyền Tông lại sai nhạc công tấu khúc, thì thấy giống hệt như điệu nhạc vừa nghe ban nãy. Đám nhạc công cảm cái ơn của con sói già, bèn tôn thờ làm Lê Viên tổ sư. Có lẽ vì "lang" là chàng trai với "lang" là chó sói đồng âm với nhau, chữ nọ viết thành chữ kia, nên trở thành điển tích xuất xứ của chuyện Lão Lang thần chẳng. Thuyết này cũng như thuyết trước, đại đồng tiểu dị, đều là hoang đản khó tin.

(1) nghĩa là: "Trông mây ngỡ là xiêm áo, trông hoa ngỡ là dung nhan [của nàng], ca ngợi-sắc đẹp khuynh thành của Dương Quý Phi (ND)

Một thuyết nói "Lão Lang thần" chính là Đường Huyền Tông. Thuyết này lưu truyền lâu dài và rộng rãi, nhiều người trong giới hí khúc tin theo. Theo *Giáo phường ký* của Thôi Lệnh Khâm đời Đường, Huyền Tông lập Lê viên, đặt ra giáo phường, rộng mời các bác sĩ nhạc công giảng dạy cho con em Lê viên. Năm Khai Nguyên 11 (723) lần đầu tiên định ra "*Thánh thọ nhạc*", sai các nữ công mặc áo ngũ sắc ca múa. Các cô gái ở Nghi Xuân viện, chỉ dạy một ngày là xong. Huyền Tông bèn đích thân chỉ huy luyện tập, ra lệnh cho các cô gái Nghi Xuân viện ở đầu và cuối, dàn nhạc ở giữa, học theo cánh tay họ nâng lên hạ xuống. Huyền Tông vốn giỏi Kiết ca ⁽¹⁾, tay trống chính là chỉ huy, một lần tiếng đàn chưa dứt, nghe sốt ruột không chịu nổi, bèn bảo nội thị rằng; Mau sai hoa nô đem "*Kiết cổ*" ⁽²⁾ đến cho ta.

Đường ngữ lâm chép rằng ngày xuân liễu và hạnh chưa nở, Huyền Tông đánh Kiết cổ điệu "*Xuân quang nô*" tự mình sáng chế, trống vừa dứt thì đầy vườn liễu hạnh nở rộ, Huyền Tông đắc ý cười rằng Trăm chính là Thiên công (ông Trời). Các gánh hát đề cao vai hề, nghe nói cũng là vì Huyền Tông đã từng đóng vai hề như vậy. Huyền Tông lập ra Lê viên, liên hệ mật thiết với nghệ nhân hí khúc, các nghệ nhân hí khúc đời sau đều tự xưng "*Lê viên tử đệ*", cho nên thờ Huyền

(1) Dân ca của người Kiết, một nhánh của Hung nô, sống ở miền đông nam tỉnh Sơn Tây ngày nay (chú thích của ND)

(2) Trống của người Kiết.

Tông làm Lê viên tổ sư, thì cũng là hợp tình hợp lý. *Duyệt vi thảo đường bút ký* của Kỷ Vân đời Thanh, quyển 4 viết: Nghệ nhân hí khúc thờ Đường Huyền Tông, với tư cách là Lê viên tử đệ vậy. *Lê viên nguyên* nói rằng: Lão lang thần tức là Đường Minh Hoàng, gặp lúc Lê viên diễn hí khúc, Minh Hoàng cũng hoá trang ra sân khấu, che giấu diện mạo vốn có. Duy chỉ có trong khi đang diễn, không tiện xưng vua tôi, song vì thể thống, nên tôn xưng là lão lang. Nay còn có mũ đời Đường, người ta gọi là "*lão lang khôi*", chính là nghĩa đó. Đường Huyền Tông khi còn sống, thích Đạo, tự đặt đạo hiệu, còn truy tôn Lão Tử là Huyền nguyên hoàng đế. Đám đào kép mê tín bèn đem vị hoàng đế sùng Đạo liên hệ với tinh tú trên trời, đã vô cớ cung phụng tổ sư lên làm Dục tú tinh quân, rồi tổ chức Hội thần Lão Lang hằng năm vào ngày 11 tháng giêng hoặc tháng 11, nghỉ thức cực kỳ long trọng. Lại còn "*Cửu hoàng hội*" của giới hí khúc hàng năm từ mồng 1 đến mồng 9 tháng chín, cũng có liên quan đến Đạo giáo, ăn chay, lạy Cửu hoàng, hết sức thành kính.

Một thuyết khác nói Lão lang thần là Đường Trang Tông Lí Tôn Húc. *Mộng hoa toả bọ* chép: "Thứ Hương nói rằng vị thần được giới hí khúc thờ chính là Hậu Đường Trang Tông chứ không phải Đường Minh Hoàng. Có lẽ Thứ Hương nghe theo Tống Bính Quân. Song cũng chỉ vì *Tân Ngũ đại sử* có "*Linh quan truyện*", cố đoán ra như vậy chứ thực ra cũng chẳng có chứng cứ xác đáng". Trang Tông cũng tinh thông

âm luật, tính thích kịch, có cả ngàn nhạc quan, vài trăm ca nữ, tự đặt nghệ danh là *Lý thiên hạ*. Vì Hoàng hậu không nhận người cha xuất thân hèn mọn của mình là Lưu Sơn Nhân, Trang Tông đã từng hoá trang vai ông già để đùa hoàng hậu, được truyền thành giai thoại. Thế nhưng Trang Tông là ông vua mất nước, không thể diện bằng Đường Huyền Tông người sáng lập Lê viên và Giáo phường.

Giới hí khúc thờ Lão lang thần, kì huý tên họ, vừa thờ như thần minh, lại vừa quên hết căn do, truyền thuyết phân kỳ khác nhau, đó là biểu hiện ngu muội trong văn hoá phong kiến. Kể về hí thần, lại có "nhị lang thần", vốn có cội nguồn từ Tứ Xuyên, lưu truyền Giang Tây, Giang đông, có liên quan với trị thuỷ, truyền thuyết cũng rất khác nhau. *Nghi Hoàng huyện hí thần Thanh nguyên tổ sư miếu kí* của Thang Hiễn Tổ đời Minh ghi: "Ta nghe rằng Thanh nguyên là Tây xuyên quán khẩu thần. Người tốt đẹp, du hí mà đắc đạo, truyền dạy cho nhân gian". Ở đời Minh, giới hí khúc đã thờ cúng vị Thanh Nguyên tổ sư đó. Lý Ngự đời Thanh trong truyền kỳ *Tỉ mục ngư* cũng nói "nhị lang thần là tổ tông diễn hí khúc của ta", Quán khẩu thần tức là Nhị lang thần, ngày nay ở huyện Quán tỉnh Tứ Xuyên có Nhị vương miếu trên núi Thanh thành chính là thờ Quán khẩu Nhị lang, để kỉ niệm trị thuỷ tạo phúc cho cả vùng Tứ Xuyên, không biết rằng cũng là vị thần kỳ mà giới hí khúc thờ phụng.

(1) *Khảo về vị tổ sư hí khúc Nhị lang thần*

Gần đây có Vương Triệu Càn viết bài khảo chứng *Hí khúc tổ sư Nhị Lang thần khảo* ⁽¹⁾, người ta mới hiểu được Nhị lang trị thủy đã trở thành hí thần như thế nào. Nhị lang thần trong truyền thuyết có Dương Tiễn, Triệu Dục, Đặng Hà, Lý Băng, trong đó Dương và Đặng không có quan hệ gì với trị thủy ở Tứ Xuyên, còn Lý Băng thời Tấn và Triệu Dục thời Tùy thì truyền thuyết lẫn lộn làm một, đều được gọi là "Quán khẩu Nhị lang", có quan hệ duyên do với hí thần Nhị lang. *Tam giáo sưu thần đại toàn* chép rằng: "Triệu Dục đời Tùy, làm quan Thái thú Gia Châu, hai sông Lãn và Nguyên có giao long tác quái, Dục cầm kiếm lao xuống nước đánh nhau với giao long, cuối cùng chém chết được giao long mà lên bờ. Đời sau lập miếu thờ ông ở Quán Khẩu, cho nên có tên Quán Khẩu nhị lang" Trong *Thục trung danh thắng kí* và *Phương dư thắng lãm* cũng có ghi chép, trong các tạp kịch đời Minh *Quán khẩu Nhị lang trăm kiện giao* ⁽¹⁾ và *Nhị lang thần tổ Tể thiên đại thánh* ⁽²⁾ cũng có miêu tả, gọi Triệu Dục là Thanh nguyên Diệu đạo Chân quân, chém giao long ở Gia Châu (Lạc Sơn) Kiện Vi, nhưng lại lập miếu ở Thanh Thành Quán Khẩu, lẫn lộn với Lý Băng.

Thang Hiến Tổ trong Miếu ký nói chưa có lời bình, có lẽ là chỉ Triệu Dục này chăng. Lý Băng là thái thú Thục ở thời Tấn, tạc Li đôi, đắp đập Đô Giang, dẹp trừ nạn lụt, truyền thuyết rất nhiều, người ta đều biết, "Thục nhân tư Băng, bất

(1) *Nhị lang dứt Quán khẩu chém chết thương lưỡng dữ.*

(2) *Nhị lang thần khoá chặt Tể thiên đại thánh.*

(3) *Người Thục nhớ Lý Băng chẳng khác gì nhớ vua Vũ.*

dị ư tư Vũ ⁽³⁾", ở Quán huyện cũng lưu hành câu chuyện cha con Lí Bãng hàng long trị thủy (trị thủy, bắt giao long hàng phục), Nhị vương (lang) miếu ở Quán Khẩu chính là miếu thờ cha con Lí Bãng, thời Đường Tống về sau các nơi khác cũng có Nhị lang miếu. *Độc tỉnh tạp chí* gọi đó là "Quán Khẩu Nhị Lang", tạp kịch của Dương Triều Quán đời Thanh *Quán Khẩu Nhị lang sơ hiển thánh* ⁽¹⁾ viết rằng: "Hương hoá thiên niên, Thục nhân tôn vi Xuyên chúa, tư kỳ đức nhi ca vũ chi nghi hĩ" (Hương lửa ngàn năm, người đất Thục tôn làm Xuyên chúa, xứng đáng được nhớ công đức mà ca múa vậy). Triệu Nhị lang trộn lẫn với Lí Nhị Lang, vừa là Quán Khẩu Nhị lang, lại vừa là Thanh nguyên Diệu đạo Chân quân, vừa là có công đức với dân, lại vừa là đồng tông họ Triệu với Vua Tống, rất gần gũi với tướng đế vương của hi thần.

Các nhà khảo chứng lại từ "Dương hí của Tuân Nghĩa Quý Châu và "Thỉnh dương thần" của Trì Châu ở An Huy mà khảo ra rằng "Xuyên chủ" "Dương thần" phần nhiều chỉ Nhị lang thần, hoạt động tế tự tất lấy ca nhạc, trống, múa để làm vui chư thần", vì Nhị lang thần trị thủy có công, trăm họ ca múa để làm vui cho thần, bèn có "du hí chi đạo" tức là nhảy "Dương hí" và "Vũ cổn dăng", đeo mặt nạ, đóng vai Nhị lang thần. Thời Đường đã có "Quán khẩu thần đội", thời

(1) *Quán Khẩu Nhị lang hiển thánh lần đầu.*

Bắc Tống vào ngày sinh nhật Quán khẩu Nhị lang hai mươi tư tháng sáu, tế thần càn phồn thịnh (theo *Đông Kinh mộng hoa lục*). Theo *Hạnh hoa thôn chí*, ở cửa ao Quý Trì xưa có Nhị lang miếu, trước miếu đã từng "đào được mặt nạ", liên hệ với lễ tục cổ xưa của đội múa trò Nô, có thể biết "đi du hí nhi đắc đạo" là do nhân dân tôn thần mà hình thành, thế là Nhị lang thần từ đội múa tế tự hoá thành hí thần, hình tượng bao giờ cũng là "phong lưu tử đệ" mặt trắng không râu, cười ung đả chớ, tay cầm đàn cung.

Hí thần Trung Quốc, có hai nguồn gốc: Lão lang thần là do Lê viên suy tôn mà có; Nhị lang thần là do thờ tự tôn thần mà có, bất kể là Dục tú tinh quân hay là Than Nguyên Diệu đạo Chân quân đều có liên hệ với đế vương và Đạo giáo. Hí thần và sự hình thành hí khúc ở thời cổ đại đều mang ý nghĩa tôn giáo đậm đà. Ở nước ngoài cũng vậy, có điều là thần kỳ không đi đến đàn tế hí kịch. Nghệ thuật ở nước ngoài nói chung đều có thể truy nguyên lên đến thần thoại Hi Lạp. Cổ Hi Lạp là một quốc gia tín ngưỡng tôn giáo hết sức cuồng nhiệt, và cũng là đất nước hí kịch bắt nguồn sớm nhất phương Tây. Trong thần thoại Hi Lạp có vô số thần, chỉ có "Zeus⁽¹⁾ nhỏ", con của Trời và Đất, và Dionysus con trai của Zeus và Demeter có chút duyên với hí kịch nhân gian, Dionysus là Tiểu thần, tương truyền rượu nho là do vị

(1) Đọc là Đất

thần này sáng tạo ra. Thần này có sức sống vô biên, biểu hiện trong tuổi thanh xuân của muôn vật, cũng hiển hiện trong sự kì diệu của cuộc sống ngày ngày say nóng bừng cả hai tai. Thần cũng có khi xuất hiện trong hình tượng một trẻ thơ, cứu vớt nhân thế, mỗi khi gặp mùa thu hoạch thóc lúa và nho, người ta đều thờ cúng Thần này. Tín ngưỡng tôn giáo nguyên thủy như vậy, cái cách cảm ơn thần minh như vậy, rất gần với hình thái nguyên thủy của Nhị lang thần hí thần Trung Quốc. Khi đến mùa thu hoạch, người ta cũng dùng hình thức hí kịch để biểu hiện tiểu thần hoặc sự sùng bái đối với tiểu thần. Trong hí kịch cũng có kì huý, tức là tên của Dionysus không được đề cập gắn liền với sự chết chóc. vì thế, người chết trong bi kịch nhất thiết không phải Dionysus, mà là người khác. Người kể chuyện chết chóc và phúng viếng cũng không thể là Dionysus, mà là do một sứ giả hoặc một nhân vật thay quyền, Sơn dương chính là người thay quyền thích hợp nhất, bởi vì Sơn dương là thuộc về thần. Như vậy, ta thấy rõ, vì bi kịch gọi là "bài ca Sơn dương"⁽¹⁾. Sau bi kịch còn phải diễn kịch Satyre có nhân tố hài kịch, tức là "Kịch người và dê". Dionysus quan hệ mật

(1) Từ bi kịch "tragédie" trong tiếng Pháp tương tự như vậy trong các tiếng châu Âu là do hai từ tragos (con dê) và Oide (bài ca) trong tiếng Hi Lạp ghép lại. Con dê tượng trưng cho Dionysus, thần rượu nho, và những bản kịch đầu tiên xuất phát từ những bài ca và vũ nhạc có trước đó đều được diễn vào dịp tế thần Dionysus tại Athènes vào thế kỷ VI (trước CN) - Chú thích của ND)

thiết như vậy với hí kịch, nhưng đó là thần Thanh xuân của vạn vật, là hoá thân của hoan lạc sướng vui, mang lại cho con người sức mạnh và hạnh phúc, tinh thần siêu nhiên của thần chan hoà trong các tinh thần Apollo khác nhau bằng một hình thức ấm áp, trong trẻo của nghệ thuật, chứ không chỉ riêng thuộc về hí kịch. Vì thế, thần có thể mang lại cho con người hí kịch và tinh thần của nó, nếu thờ thần làm hí thần thì hoá ra hạ thấp thần lực của ngài quá. Trong vấn đề tôn thần hí kịch, Trung Quốc và phương Tây lại cũng đồng nguyên (chung nguồn) nhưng thù đồ (khác nẻo).

Hí thần Trung Quốc ngoài Lão Lang thần và Nhị lang thần là hai vị thần chính của giới hí khúc ra, ở các thời đại khác nhau, các kịch chủng khác nhau lại có phần riêng khác, như trong các gánh Tấn xoang, Bang tử thì phần nhiều thờ Tấn Nhị thế Hồ Hợi, vì Hồ Hợi đề xướng mạnh mẽ Tấn xoang. Còn Côn, Cao, Huy, Hán, Bì hoàng thì đều là thờ Lão lang thần. Đến đời Thanh, do vua Càn Long thích hí khúc, triệu 4 gánh Huy kịch lớn vào kinh, triệu danh ưu đất Tô Hoàn vào cung phụng Nam phủ, triệu học giả chỉnh lý cải lương hí khúc, có công lao đối với việc phát triển hí khúc, cũng từng được thờ làm tổ sư. Lại còn mẹ của hoàng đế Đạo Quang, tương truyền vốn là diễn viên hát tiểu sử (hề nhỏ), về sau cũng được tôn là "ngự hậu tổ sư". Hí khúc phát triển đã mấy trăm năm rồi lại xuất hiện một tổ sư, vốn là chuyện

lố bịch nực cười. Ở hậu đài, võ sinh cúng "ngũ xương thần vị", tôn Bạch Khởi, Vương Tiễn, Liêm Pha, Lí Mục, Tôn Vũ năm vị tướng thời Chiến quốc lên làm thần, nghề võ còn thờ "tổ sư nhào lộn" Bạch Viên, cúng chung là "Vũ Xương thần", có vẻ còn có cái lí nào đó. Trong Xuyên kịch theo hạng nghề, lại có Tiểu sinh thái tử hội thờ Thái tử Bồ tát. Đán giắc nương nương hội thờ Tam tiêu Nương nương, Hoa kiếm tài thần hội thờ Triệu Công Minh, Sứu giắc thổ địa hội thờ thần Thổ Địa, ... Những người giữ hòm quần áo thờ Thanh y đồng tử, người quản đạo cụ đạo kiếm... thờ Võ Đế, người giữ gương lược đài trang thờ Quan Thế Âm. Diễn hí khúc Quan Công, thờ Quan Công và Thanh long yếu nguyệt đao, diễn Kim Tiền Báo thì thờ cây đinh ba... không thể kể hết. Thờ hí thần chẳng qua là cầu thần phù hộ cho diễn xuất thành công mà thôi.

ÔNG TỔ CỦA MÚA RỐI THẾ GIỚI:

Trò Rối

Lí Hiếu

Trò rối tức là trò tượng gỗ bây giờ. Trò rối cổ đại, theo sự ghi chép bằng văn tự của cổ nhân và khảo sát trên văn vật, có nguồn gốc từ xa xưa, là một ngành nghệ thuật dân gian rất có truyền thống có quan hệ rất mật thiết với hí khúc Trung Quốc. Các nhà nghiên cứu bao giờ cũng đặt nó vào trong phạm trù hí khúc, hơn nữa đã từng có bàn cãi về việc giữa trò rối với trò người diễn, cái nào cổ hơn. Người viết bài này cho rằng, trò người diễn từ thời Tây Hán đã có, trò tượng gỗ thì đến Hán mạt, còn bản thân con rối (tượng gỗ) thì xuất hiện rất sớm. Trò tượng gỗ thì cổ, kim, Trung Quốc, ngoại quốc đều có. Sách chép ở Âu châu có trò rối diễn trên bàn tay, mới có hai ba trăm năm lịch sử, còn trò rối Trung Quốc tính từ cuối đời Hán đã có hơn một ngàn năm. Xét về độ thành thực cao siêu của kĩ xảo nghệ thuật rối, thì trò rối cổ của Trung Quốc đáng gọi là tuyệt vời, tôn xưng là ông tổ của múa rối thế giới cũng đúng với thực tế thôi.

Buổi đầu của trò rối, có hai thuyết: một thuyết nói rằng khởi đầu từ Yến Sư đời Chu, như *Nhạc thư* của Trần Dương

đời Tống, việc thấy ghi trong *Liệt Tử*. *Thang vấn*, nói rằng thời Chu Mục Vương có thợ khéo Yển Sư đem con hát đến yết kiến, hát hợp luật, múa đúng nhịp, nhưng bỏ ra xem thì đều là ghép gỗ và da lại mà thành. *Liệt Tử* là ngụ thư không đáng tin. Có thuyết nói khởi đầu từ Trần Bình đời Hán giải vây, như *Nhạc phủ tạp lục* nói: "Con rối, từ xưa truyền rằng khởi nguồn từ Hán Tổ ở Bình Thành, bị Mạo Đốn vây. Một mặt thành là vợ của Mạo Đốn, Yên Chi. Trần Bình biết Yên Chi hay ghen, bèn làm tượng gỗ, đặt máy vận hành trong tường thấp. Yên Chi từ xa trông thấy tưởng là người thật, nghĩ rằng sau khi hạ được thành, Mạo Đốn đã thu nhận kĩ nữ, bèn lui quân. Về sau nhạc gia phiên thành hí khúc". *Sử kí* nói "Hán hữu hảo lệ mỹ nữ" (Hán có gái đẹp, *Hán thư* nói "Sử hoạ công đồ mỹ nữ" (Sai thợ vẽ hoạ tranh mỹ nữ), có thể thấy rằng thuyết này cũng chẳng thể tin. Nhưng đời Chu đã có tượng gỗ tùy táng thì đó là sự thật. *Lễ kí. Đàn cung* chép: "Khổng Tử vị vi sô linh giả thiện, vị vi dũng giả bất nhân, đãi ư dụng nhân hồ tai". (Khổng tử đánh giá người làm sô linh là thiện, đánh giá người làm tượng gỗ là bất nhân, ngại là ở chỗ dùng người vậy). "Sô linh" là hình nộm kết bằng cỏ tranh, "dũng" là tượng gỗ, khắc gỗ đồng thành người, "hữu diện cơ phát, hữu tự ư sinh nhân" (có mặt, điều khiển bằng máy, giống hệt như người thật - Trịnh Huyền chú), khảo sát trên hiện vật khảo cổ cũng như vậy, thì tượng gỗ xuất hiện đã có gần ba ngàn năm lịch sử. Mộ táng thời Hán sơ đào ở Mã Vương đôi Trường Sa đã

có tượng người ca múa và tượng người chơi nhạc. Trong mộ đời Hán phát hiện ở Lai Tây thuộc tỉnh Sơn Đông, có cả một tượng người bằng gỗ cao bằng người thật, cơ động linh hoạt, có thể điều khiển hoạt động. Như vậy thì hai ngàn năm trước, tượng gỗ đã có thể cử động được, tất nhiên là chưa có tài liệu ghi chép về biểu diễn, mà chỉ có minh khí bồi táng.

Đến cuối đời Hán, tượng gỗ mới bắt đầu dùng vào biểu diễn như *Cựu Đường thư. Âm nhạc chí* chép: "Quật luy tử, diệp vân khôi luy tử, tác ngẫu nhân dĩ hí, thiện ca vũ. Bản tang gia lạc, Hán mạt thủy dụng chi ư gia hội" (Quật luy tử - cũng gọi là khôi luy tử, làm người gỗ để chơi, khéo hát múa. Vốn là trò vui trong tang gia, cuối đời Hán dùng nó vào hội vui). Khôi luy tử, Quật luy tử, Khôi lồi tử đều là tên gọi cổ của tượng gỗ. Về sự ra đời của Trò rối, tài liệu sử thành văn có hai điều: Một là *Nguy thư. Đồ Quỷ truyện*, Bùi Tùng Chi chú, dẫn lời Phó Huyền kể về người gỗ "thuỷ chuyển bách hí" (trăm trò nước quay) do Mã Quân chế tạo. Mã Quân khiến người gỗ đánh trống, thổi tiêu, nhảy đàn, ném kiếm, leo dây đứng lộn ngược, khéo léo như người thật. Phương pháp của ông là đeo tượng gỗ như thật rồi móc nhau như bánh xe, thả trên đất bằng, rồi kích nước làm động lực. Còn một điều ghi chép nữa là *Cựu Đường thư. Âm nhạc chí*: "Quật luy tử tác ngẫu nhân dĩ hí, thiện ca vũ, Tế hậu chủ Cao Vỹ vuu sở hiếu." (Con rối làm trò tượng gỗ, giỏi hát múa, Tế hậu chủ Cao Vỹ đặc biệt thích thú). Lời tựa sách *Nhạc phủ thi tập* dẫn *Nhạc phủ quảng đề* cũng nói: "Bắc Tế Hậu

chủ Cao Vĩ nhã hiếu khôi lỗi, vị chi Quách công, thời nhân hí vi Quách công ca." (Bác Tế Hậu chủ Cao Vĩ rất thích trò rối, gọi là Quách công, người đương thời đùa gọi là Quách Công ca). Được sự đề xướng của Cao Vĩ, trò rối đã trở thành nghệ thuật biểu diễn mua vui cho mọi người. Mã Quân, người thời Ngụy Minh Đế, ở thế kỷ III, còn Cao Vĩ thì ở thế kỷ VI, như vậy thì trò rối của Trung Quốc muộn nhất cũng đã ra đời được một nghìn năm trăm năm nay. Gọi là "Quách Công", cũng gọi là "Quách Thốc" (Quách đầu trọc), "Quách lang" (chàng Quách), từ Bắc Tề đến Đường, cũng đã trở thành một tên gọi nữa của trò rối. Do đó có thể biết, kịch rối của Ấn Độ, "nhân hình tích lưu li" của Nhật Bản, rối bao tay của châu Âu đều ra đời muộn hơn Trung Quốc. Có người ngờ rằng rối châu Âu mãi đến thời cận đại mới được lưu truyền từ phương Đông sang. Vì thế từ chủng loại hình thức đến kĩ xảo biểu diễn con rối đều kém rất xa trò rối của Trung Quốc.

Trò rối trải qua Tùy Đường, phát triển đến đời Tống, đã tương đối thành thực hoàn bị, bước vào thời hoàng kim. Hình thức chủng loại cực kì cao siêu, khiến kịch rối của các dân tộc khác và ngay cả trò rối Trung Quốc đời sau đều phải thốt lên lời kính phục kinh ngạc.

Đại Nghiệp thập di của Đỗ Bảo đời Đường cho biết: Tùy Dương Đế sai Hoàng Cỗn tạo ra thuỷ súc, người gỗ cao hai thước, đi theo dòng nước quanh co, có thể diễn được 72 thế của các câu chuyện "Thái Công钓鱼 ngư" (Thái Công câu

cá), "Lư Bì quá Đàn Khê" (Lư Bì qua Đàn Khê), "Chu Xử trảm giao" (Chu Xử chém giao long) v.v... *Tùy thư* lại ghi Đường Đế sai thợ khắc người gỗ giống hình Liễu Công để chơi trò rối. Đến thời Đường Huyền Tông, trò rối đi vào trò vui phổ biến, lại có cả "bàn linh khôi lỗi" (trò rối thanh la) tức là đội múa rối có thanh la đệm theo (*Lưu Tân Khách giai thoại lục*). Lại có cả "tế bàn khôi lỗi" (trò rối mâm tế), mâm cao 8, 9 chục thước, dùng đến ba bốn trăm cái giường, kĩ xảo rất cao. Thời Đại Lịch, (Thái Nguyên tiết độ sứ chết) ngày tang tiết độ sứ Tân Vân Kinh đất Thái Nguyên, mâm tế cực kì cao đầy, khắc gỗ diễn trò Uất Trì Ngọc, đầu tướng Đột Quyết, lại có cả tượng Hạng Vũ - Lưu Bang ở Hồng Môn, điều khiển bằng máy chẳng khác chi người thật. Đó là trò rối trên mâm tế (giống như trò rối đài các sau này), dường như có người điều khiển (xem *Phong thị văn kiến lục*). *Minh Hoàng tạp lục* ghi Đường Huyền Tông sau khi thoái vị có một bài thơ rằng:

*Khắc mộc khiên tì tác lão ông,
Kê bì hạc phát dữ chân đồng.
Tu du lộng bãi tịch vô sự
Hoàn tự nhân sinh nhất mộng trung*

(Tạm dịch:

*Gỗ đeo dây chẳng một cụ già
Giống in: tóc hạc với da gà
Mùa vui chốc lát rồi im ắng,
Cuộc thế khác nào một giấc mơ)*

Đường như đã có rối treo dây.

Và trong 31 hang của Mạc Cao quật có bức bích hoạ thời Thịnh Đường "Lộng Sở", trò rối do người đàn bà trong tranh biểu diễn có vẻ như rối bao vải. Vì thế đến đời Tống, thời phát triển cực thịnh của trò rối, thì sự phát triển của kĩ xảo hình thức là có cơ sở của kĩ thuật trò rối cổ làm nền.

Trò rối đời Tống được đời sau ca ngợi bởi kĩ thuật tinh xảo và diễn xuất phồn vinh. Các nhà nghiên cứu cho rằng có hai hình thức cơ bản: một là đội múa rối, hình như ra đời từ thời Đường, diễn xuất lưu động, theo *Vũ Lâm cựu sự* khảo cứu thì có đến hai ba chục tiết mục, người thật đeo mặt nạ biểu diễn, không giống như trò rối ở đời sau. Một hình thức nữa là trò rối lều bạt diễn tích chuyện, là tiền thân của trò rối đời sau. Điều cần nói rõ là: hai chữ "mộc ngẫu" (tượng gỗ) không phải là tên gọi của đời sau. *Sử kí. Mạnh Thường Quân truyện* có kể rằng: "Kiến mộc ngẫu nhân dữ thổ ngẫu nhân tương dữ ngữ" (Thấy tượng gỗ nói chuyện với tượng đất) "Tượng gỗ" ở đây ví Mạnh Thường Quân, giống như tượng người khắc bằng gỗ. Có điều thời cổ không gọi là "mộc ngẫu hí" (trò tượng gỗ) mà gọi là "khôi lỗi hí" (trò rối). Trò rối đời Tống, theo các sách *Đông Kinh mộng hoa lục*, *Mộng lương lục*, *Đô thành kỉ thắng*, *Vũ Lâm cựu sự* ghi chép, có cả thấy 5 loại: trượng đầu khôi lỗi (rối đầu gậy), huyền ti khôi lỗi (rối treo dây), dược phát khôi lỗi (rối thuốc), thủy khôi lỗi (rối nước), nhục khôi lỗi (rối thịt).

Rối đầu gậy và rối treo dây, biểu diễn linh hoạt, chế tác giản tiện, cho nên còn lưu truyền đến nay. Rối đầu gậy thì đặt lấy ở gậy, điều khiển các bộ vị đầu, tay và chân của con rối, làm được đủ loại động tác khéo léo, người sau cũng gọi là "thác ngẫu", con rối tương đối lớn, diễn được nhiều nhân vật, thì gọi là "đại đài cung hí" (trò sân khấu lớn). Rối treo dây, đời sau gọi là "đề ngẫu" (rối xách), dùng dây tơ giắt cho đầu và tay chân cử động, "biểu diễn hết như người thật, kiêm cả người đi dây rất khéo". Hai loại này ngày nay ta còn thấy, không khó giải thích. Rối thuốc, sách vở ghi chép không kĩ, đời sau cũng thất truyền, có lẽ gắn với việc phát minh ra thuốc súng ở đời Tống, dùng thuốc nổ làm động lực, khiến con rối bay lên không, kết hợp với khói lửa để thành một thứ biểu diễn đặc kì. Rối nước đời Tống không giống rối nước đời Tuỳ, toàn điều khiển bằng tay. *Đông Kinh mộng hoa lục* - *Giá hạnh lâm thủy điện quan tranh tiêu tứ yến* chép rất tỉ mỉ: Trên thuyền con kết một ngôi lầu ngũ sắc tí hon, cửa giữa mở ra, thấy một tượng gỗ, có mấy hồi câu cá, chèo thuyền, lượn đi lượn lại. Trong tiếng nhạc, người ta câu lên được một con cá thật con con, thuyền đi vào lầu. Kế đó lại có tượng gỗ biểu diễn múa lượn, chơi cầu Quý Dương v.v... Hình như trong thuyền có chứa nước, tượng gỗ biểu diễn tạp kịch, bách hí trong đó, chứ không phải dùng nước làm động lực. So với rối nước được ghi rõ trong *Phối trung chí* của Lưu Nhược Ngụ, không sai là mấy. Là dùng một cái ao gỗ hình vuông đựng nước làm bệ nền, con rối đeo bằng gỗ nhẹ, cao

khoảng hơn hai thước, chỉ có từ mông trở lên, tô màu cho giống, con rối đều phẳng dẹt, có chốt có mộng, dùng một thanh tre dài chừng ba thước đỡ lấy chúng, đặt vào trên hồ nước, dưới hồ nước dùng ghế đầu kê lên, quây màn che, người điều khiển ngồi sau màn giật dây con rối. Dưới nước có cá, tôm, cua, ốc, ếch, lươn, trạch, rong rêu trôi nổi, con rối thì có thể theo tình tiết và nhân vật mà biểu diễn các câu chuyện "bất tiên quá hải" (tám vị tiên vượt biển) hay "tam bảo hạ tây dương" (tam bảo đi xuống biển tây) v.v... Rối nước thực ra là biểu diễn trò rối dưới nước. Rối thịt đời Tống, cũng khá kì lạ. *Đô thành kỉ thống* chép: "Rối thịt là dùng lớp hậu sinh trẻ nhỏ biểu diễn." ⁽¹⁾ Nhưng diễn theo hình thức gì thì không được rõ. Phụ họa thì có kĩ nhạc đời Tống, có "ở phố có dăm ba người chơi nhạc lập thành đội, công kênh một hai bé gái mà múa xoay tròn, hát vài câu, cứ thế đi dọc phố" ⁽²⁾ bé gái cưỡi trên vai người lớn này chỉ múa chứ không hát, người hát là nhạc nhân đi trên đường, điệu múa của bé cũng phải được người nhạc nhân trợ lực. Từ đó có thể suy ra rằng, cái gọi là rối thịt cũng không khác mấy, tức là người lớn kiệu hoặc nhắc bổng trẻ con, người kiệu thì hát ca, còn bé con thì biểu diễn động tác con rối theo tình tiết. Chỉ có khác là rối thịt diễn trong rạp chứ không đi dọc

(1) Nguyên văn: *Nhục khôỉ lồi, dĩ tiểu nhi hậu sinh bối vi chi.*

(2) Nguyên văn: *Nhai thị hữu nhạc nhân tam ngũ vi đội, kinh nhất nhị nữ đồng vũ hoàn, xướng tiểu từ, chuyên duyên nhai hãn sấn.*

phổ mà thôi. Trò này dường như đã thất truyền song cũng có thể còn đây đó. Theo *Hoa viên tạp chí*, đến đầu đời Thanh vẫn còn gọi là "liên tượng", trẻ con đứng trên vai người lớn, hát những bài hát nhỏ, người kiệu bé trên vai, ở dưới hoà theo, đánh xoay thì xoay, đánh chuyển thì chuyển, biểu diễn theo nhịp phách. Còn bé thì mở miệng hát, điểm này hơi khác với rối thịt. Cuối đời Thanh lại có "trò đùa với bé", có tay trống, tay phách, tay nhạc đi theo, bé hát và mọi người phụ hoạ; vùng Sơn Đông - Thương Châu gọi là "lạc tử", còn lưu truyền đến nay, tết Nguyên tiêu, người lớn kết thành đoàn công kênh con trẻ, trẻ con vừa hát vừa múa. ở Phúc Kiến, khu Tam Minh, huyện Sa lưu hành "trò trên vai" (kiên bảng hí) người lớn mặc quần áo trắng toàn thân, công kênh các diễn viên tí hon biểu diễn, sắm các vai sinh, đán, khoa, bước đi trên dưới phối hợp, trẻ con có các vai "tam tiểu", làm các động tác tay và nửa trên người, miệng hát hí khúc. Ngày tết hoặc hội rước thần, thường có diễn xuất. Liên tượng từ thời đầu nhà Thanh đến nay, đã mất hết ý nghĩa rối thịt, mà chỉ còn là công kênh trẻ con biểu diễn. Với tư cách trò rối, rối dẫu gậy và rối treo dây đời Tống phát triển đến ngày nay, cùng tồn tại với rối bao vải, nghề diễn đã trải qua hàng trăm đời ngày một tiến bộ, trò rối cũng rất được đồng nghiệp các nước ngưỡng mộ tột đỉnh.

Năm 1953, bậc thầy nghệ thuật múa rối Liên Xô A-bu-lat-dốp từng đến khảo sát nghệ thuật hí khúc ở Trung Quốc, sau khi về nước đã viết cuốn sách *Hí kịch của nhân*

dân Trung Quốc, trong đó có một chương chuyên bàn về trò rối. Chỉ riêng những gì mắt thấy ở Trung Quốc, ông viết: "Đối với tôi đây là cả một phát hiện mới, nói cho đúng hơn là cả một chuỗi phát hiện mới mẻ. Bởi vì chỉ mấy tiết mục ngắn ngủi mà tôi được xem, từng tiết mục ấy về nội dung và hình thức đều vượt quá sức tưởng tượng của tôi đến thế". Trong con mắt người nước ngoài, trò rối Trung Quốc, phải gọi là "tuyệt".

Rối bao vải của Trung Quốc, diễn xuất trong dân gian, tất cả quẩy trên một cái gánh, đó là toàn bộ sân khấu lưu động, gọi là "gánh hát". Nó chẳng khác gì pê-tơ-rô-ska của Nga, pô-li-xê-ne của Pháp, pen-try của Anh, can-xphuốc-xtô của Đức, pô-li-xi-ne của ý, ka-so-pa-lêch của Tiệp Khắc. Nhưng các trò rối của châu Âu mặc dù đều có đặc điểm dân tộc của họ song về các nhân vật sắm vai thì đều có tính chung, ấy là đều có cái mũi dài, miệng loe, lưng gù hoặc lưng hạc ực gà, đầu đội mũ hể, tay cầm ba-toong, diễn toàn hài kịch vui nhộn, còn rối bao vải Trung Quốc thì sắm đủ các loại vai, làm xiếc có; diễn tạp kĩ có, diễn cả câu chuyện cũng có, hơn nữa rất coi trọng kĩ xảo. Con rối có thể diễn ném đĩa, quay đĩa, chính xác chẳng khác gì diễn viên xiếc thật, điều này thì biểu diễn rối châu Âu không tài nào tưởng tượng nổi. Người Anh gọi loại con rối này là glovepuppets, tức là rối tất tay, chỉ dựa vào ngón tay giữa, ngón thực chỉ và ngón tay cái điều khiển con rối, làm sao có thể luyện được đến tài nghệ kì diệu như vậy? Đương nhiên, con rối Trung

Quốc cấu tạo đặc biệt cân đối, động tác và biểu cảm đặc biệt linh hoạt, không như con rối của nước ngoài thường là trên cái thân hình vụng về có một cái đầu rồ to, và động tác cổ tay ngón tay thì rất hạn chế.

Rối đầu gậy của Trung Quốc có kĩ xảo rất tài tình. Chỉ có ba cái gậy con con mà điều khiển con rối có thể khiến con rối đưa hai tay ra đỡ đòn gánh với hai thùng nước, đặt lên vai, bước đi nhún nhảy mà không trượt. Trên thực tế chỉ có hai chiếc gậy nhỏ điều khiển gánh nước, còn chiếc gậy ở giữa là để nâng thân mình và điều khiển cái đầu cùng nét biểu cảm trên mặt. Khoảng những năm 1920-1930, Yê-phi-mốp của Liên Xô mới thiết kế được loại con rối biểu diễn Mác-bét, gậy xôn xao dư luận, chẳng biết vì sao lại gọi là "Rối Java", từ 1930 về sau, ở châu Âu đã phổ biến loại rối đầu gậy này. Nhưng từ kĩ xảo biểu diễn đến cội nguồn lịch sử mà nói thì tổ tiên của rối đầu gậy chính là đời Tống ở Trung Quốc.

Rối giạt dây của Trung Quốc, cũng chính là rối treo dây thời cổ đại. Rối giạt ngày nay, thì người biểu diễn dùng tay cầm tám điều khiển (hình cái thập giá), dùng 20, 30 thậm chí 40 sợi dây treo con rối, dây nối với bất cứ bộ vị nào của con rối cần biểu diễn, có thể khiến cho đầu, ngũ quan, bộ mặt, ngực, bụng, lưng, tay, khuỷu, cánh tay, chân, đùi, vế của rối thực hiện bất cứ động tác nào mà con người thật có thể làm được, kì diệu giống như thật, con rối đã "sống" hẳn đây. Bàn tay của con rối giạt dây có thể cầm bất cứ vật gì,

làm bất cứ động tác nào, quay xa, dẹt vãi, bắn cung v.v... Còn con rối châu Âu, nếu muốn cầm một vật gì thì phải buộc vật đó vào một sợi chỉ, sợi chỉ đó thông qua một chiếc cặp trên bàn tay con rối, rồi nối vào cần điều khiển. Lúc cần phải cầm thì giật căng dây một cái, vật đó đến tay rối, cách thức thật vụng về cứng nhắc, còn rối Trung Quốc hoàn toàn không cần đến sợi chỉ ấy, mà có thể hoạt động rất tự nhiên. A-bu-lat-dốp kinh ngạc thốt lên: "Rối Trung Quốc dường như có đủ mọi phương pháp điều khiển rối, hễ ở quốc gia nào có một phương pháp gì là họ đều có phương pháp ấy rồi". Còn có thể nói thêm, phương pháp điều khiển rối của Trung Quốc thì ngược lại ở nước khác chưa chắc đã có. ở Trung Quốc, mỗi vùng đều có chủng loại rối của mình, cho dù loại hình giống nhau thì phương pháp điều khiển cũng có thể khác nhau tùy nơi, tùy người, tùy chủng loại kịch. Họ đều đã nắm vững kĩ xảo đích thực; nghệ thuật rối tuyệt diệu từ xưa đến nay đã xuất hiện biết bao nghệ sĩ biểu diễn rối với tài nghệ tuyệt vời.

Nghệ thuật rối hiện đại của Trung Quốc vẫn tương đối phát đạt. Theo thống kê năm 1954, đại thể có khoảng gần một ngàn đoàn rối, ngày nay có thể giảm bớt một ít, song với sự phối hợp của âm thanh ánh sáng điện hiện đại, chế tác tinh xảo, sân khấu diễm lệ, có những loại diễn xuất lớn, nói trên một ý nghĩa nào đó, có thể vượt cả lên hơn diễn xuất của người thực, mỗi lần ra biểu diễn ở nước ngoài, đều giành

được vinh dự trở về. Rối hiện đại, vinh dự vẫn thuộc về Trung Quốc! Kịch chũng trò rối có đặc sắc địa phương, cây cổ thụ lại đâm chồi mới, thời hiện đại vẫn được phát triển, ngoài nghệ thuật rối đô thị như ở Bắc Kinh, Thượng Hải ra, tương đối nổi tiếng còn có trò rối đeo dây của Hợp Dương Thiểm Tây, tạo hình như con phỗng đời Đường; rối bao vải của Long Khê Phúc Kiến là thuộc dòng nghệ diễn phương Bắc, con rối cao đến 50 xăng ti mét, nhiều lần đoạt giải ở nước ngoài; rối giật dây của Tuyên Châu Phúc Kiến, số dây giật lên đến 30 dây, một màn có đến trên một chục con rối, diễn xuất trên cùng một sân khấu; Long Khê Phúc Kiến còn có rối que thép, sau lưng và trên hai cánh tay của con rối có móc ba que thép khác nhau, điều khiển sau lưng, nghệ diễn rất độc đáo; rối Quảng Đông, rất nhiều hình thức, có đủ mọi kiểu, thậm chí người thật với con rối cùng diễn trên một sân khấu; rối đầu gậy của Hải Nam bắt nguồn từ "thủ thác mộc đầu ban" (tốp nâng gỗ) đời Tống, diễn xuất vẫn theo kiểu đời Tống, là dư âm của văn hoá rối cổ; tam giác châu Châu Giang còn có rối giật dây lều bạt lớn, dân địa phương gọi là "xả tuyến công tử hí" (trò công tử kéo dây), trên sân khấu và dưới sân khấu cùng hát đế, tương truyền đã có hai trăm năm lịch sử, Nam Sung Nghi Lũng ở Tứ Xuyên lại có một loại trò rối lớn, khác với các loại rối thông thường ở trong và ngoài nước, con rối cao đến trên dưới

1m50, chế tác tinh xảo, người và rối diễn chung sân khấu, hết sức sinh động. Điểm cuối cùng cần nói thêm là: con rối của Trung Quốc rất quý, khi diễn xuất thì là con rối, lúc không diễn trò thì nó vật trưng bày nghệ thuật. Có những con rối truyền thống đã trên tuổi một trăm, trở thành hiện vật trưng bày, ngay cả những con rối mới chế tác, cả về điều khắc, thêu ren lẫn chất liệu, đều là nghệ thuật phẩm tinh xảo thượng hạng. Một nghệ thuật làm con rối như vậy chỉ có thể tồn tại ở Tổ quốc của rối!

NGHỆ THUẬT DIỄN XUẤT TUYỆT KỸ LÒNG DANH THIÊN HẠ (1):

Ngũ Độc Hí

Lí Hiếu

Động tác biểu diễn hí khúc Trung Quốc được chung cất lên từ trong động tác tự nhiên của cuộc đời theo nguyên tắc biểu hiện hư cấu, cộng thêm sự khoa trương nghệ thuật, từng bước hướng tới những quy phạm (chuẩn mực) nhất định. Biểu diễn Côn kịch coi trọng nhất vẻ đẹp tự nhiên của động tác cơ thể. Mọi tình trạng tư thái của vạn vật trong thế giới đều có thể trở thành ngọn nguồn sáng tác của nghệ thuật biểu diễn. Trong các thuyết về nguồn gốc của nghệ thuật có một "thuyết bất chúc", nhưng trong nghiên cứu nghệ thuật học, lại cho rằng bất chúc chưa thể nói là nghệ thuật đích thực, chỉ có thể nói là một loại ngôn ngữ, bởi vì trên ý nghĩa nào đó, nghệ thuật là phải có ý nghĩa bản chất mang tính sáng tạo. Vì thế, trong sáng tạo nghệ thuật, cõi cao siêu kì diệu chính là ở giữa "cái giống và cái không giống". Khi chung cất động tác biểu diễn từ trong động tác của cuộc sống tự nhiên, cũng chú trọng "phỏng theo" tức là

"đi hình khiển thần" (lấy hình điều khiển thần), bao hàm một thứ thú vị trong thưởng thức.

Như trong Côn kịch *Hồng lê kí*. *Tuý tạo* khi Tào lệ hát "tham hương nhĩ, huyền quả vật" (tham mỗi thơm là vật treo lên), trước hết đưa hai ngón thực chỉ lên trở vào miệng, rồi tách rời hai tay buông xuống hai bên hông, múa lung tung vô loạn xạ, như con cá vẩy đôi vẩy, hai chân kiểng lên, đầu hơi ngẩng cao, cổ vươn dài, nghiêng chặt răng cửa, giống như con cá mắc lưới câu. Hay như trong *U khuê - kí*. *Chiêu xuyên* Điểm Tiểu Nhị có tám thân "quật không đổ". "Quật không đổ" là dụng cụ để chúc rượu, giống như con lật đật, trong có rượu, quay trên mặt bàn, khi dừng lại quay mặt nhìn vào người nào thì người đó phải uống rượu. Khi biểu diễn, diễn viên đọc lên câu "quật không đổ đang đến" hai tay nắm hai bên đó, chống hai bên lườn, kiểng ngón chân lên, thân mình tự quay tròn. Và như trong *Tâm thân kí*. *Trà phông*, Trà bác sĩ tay phải đặt cạnh sườn, cánh tay thành vòng tròn, như cái quai ấm, bàn tay trái hơi cong, đưa ra trước ngực như cái vòi ấm, chân phải đứng một mình, chân trái nhấc lên, thân cúi xuống ngẩng lên ba lần, gọi là "phượng hoàng tam điểm đầu" (phượng hoàng gật đầu ba lần).

Loại động tác biểu diễn hình tượng này chính là "bất chúc", trong sự thưởng thức của quần chúng sẽ tràn đầy "ngư thú", "tiểu thú" và "trà thú", trong lòng cảm thấy khoái

lạc và vui mừng, được thoả mãn về tâm lí. Trong quá trình biểu diễn, thì thân phận của tạo lệ, Điểm Tiểu Nhị và Trà bác sĩ không thay đổi, tức là bất chúc đối tượng còn không thay đổi bản thân. "Ngũ độc hí" trong Côn kịch mà chúng tôi sắp nói tới đây cũng vậy, có điều là độ khó của động tác biểu diễn lớn hơn, là trò hề Côn dày công phu nhất.

Tục cũ ở Tô Châu, đến tết Đoan ngo, nhà nhà đều đốt cỏ ngải, xua đuổi ngũ độc (năm thứ độc) là nhện, rết, bọ cạp, cóc và rắn. "Ngũ độc hí" chính là đặc trưng động tác do các nghệ nhân tiền bối đã quan sát động tác của năm loại trùng độc (động vật gây hại) rồi chung cất gia công khoa trương, đem vận dụng vào trong vở hí mà biểu hiện nhân vật một cách hình tượng.

Vũ Đại trong *Hí khúc biệt huynh* lúc biểu diễn, thân uốn thẳng rồi ngồi xổm xuống, không thể nhô mông ra, đi như người lùn, hai cùi tay không rời cạnh sườn, không được động dậy bấp tay, tay chân co rúm vào, trông như chân nhện, ngực phải độn ngực giả cho căng tròn lên như mình nhện. Vũ Đại lấy sự thấp lùn làm đặc trưng ngoại hình, khó nhất là bước đi kiểu người lùn, toàn dựa vào sức của lưng và đùi thật khoẻ. Khi biểu diễn, nhất là lúc lên xuống ghé khép chặt hai chân mà nhảy lên nhảy xuống, không được phép duỗi thẳng đùi chân dù chỉ trong chớp mắt v.v... Khó hơn nữa là kĩ xảo yêu cầu cao, không được mảy may buông lỏng, mặt khác phải biểu hiện được tính cách của nhân vật, phải

diễn cho ra sự khiếp nhược và lương thiện trong tính cách thì mới có thể làm xúc động người xem.

Thám tử trong *Vấn thám* khi biểu diễn bước đi quanh co, như con rết bò, thân mình ngồi xổm xuống, lá cờ giơ lên trên đầu khê vẩy, giống hệt hình tượng con rết. Thám tử phụng lệnh Lã Bố thám dò tin tức, phi mã về báo, tình tiết hết sức giản đơn, nhưng biểu diễn lại hết sức khó khăn nặng nề. Thám tử vừa hát vừa múa, bắt chước làm vẻ thăm dò được tình hình quân đội, đều phải biểu hiện bằng động tác mình. Lúc ra sân khấu phải đi ven như rết bò, về tốc độ nhanh chậm phải dùng động tác nhẹ, khi hát câu "bôn tẩu hoang giao", dùng bước đi người lùn, hai bàn chân căng ra, cứ mỗi bước đi tới trước, lại đưa bàn tay vỗ xuống mũi bàn chân một cái, bước nào cũng căng thẳng, tính tiết tấu rất mạnh. Bước kiểu người lùn ở đây lại không giống Vũ Đại bước, rất giống chim sẻ nhảy, cho nên còn gọi là "tước hành bộ" (bước chim sẻ), cũng gọi "bản cước khiêu" (nhảy quặt chân). Lại có đòi hỏi phát cờ lệnh rất tinh xảo, trước ngực sau lưng, trên đầu dưới háng, bay lượn tự nhiên, có các động tác "nhảy cờ" với độ khó cực lớn, cho nên gọi là "văn sủ ngũ độc". Nhưng "văn sủ" thông thường không diễn nổi, phần nhiều phải do "vũ sủ" (hề võ) kiêm diễn.

Trong *Đạo giáp* thì Thời Thiên lại phải diễn bản lĩnh con bọ cạp. Võ này gọi là "vô sủ ngũ độc", diễn viên diễn nổi võ này mới là vô sủ (hề võ) đạt tiêu chuẩn. Công phu là ở

"bước bộ cạp" và "bộ cạp lên xuống bàn". Quy cách của bước bộ cạp rất nghiêm, khi đi toàn thân phải nằm rạp xuống, hơi nổi lên một chút, hai bàn tay nắm lại, dùng hai cùi tay và hai đầu bàn chân bám đất, di động trái phải, bước nọ tiếp bước kia, phải vừa nhanh vừa vững, không được kéo bàn chân và nổi mông lên, tựa như con bộ cạp bò nhanh. Chiếc áo cánh nhạn đặt trong một chiếc va li con màu đỏ treo trên cao, tức là trên một chiếc ghế đặt trên hai cái bàn chống nhau. Trên ghế buộc một tấm màn nhỏ, va li treo bên trong màn. Thời Thiên phải dùng bước bộ cạp rất rùng rợn bước lên bàn xuống bàn để lấy trộm chiếc áo cánh nhạn. Lúc biểu diễn, diễn viên phải nhìn thẳng, hai bàn tay nắm lấy thành ngang của chiếc bàn trên, hai chân treo lên, móc vào chân sau của chiếc bàn trên, lật lưng lên, hai tay đặt trên mặt bàn, ôm đầu, rơi xuống, ngồi xổm trên mặt ghế. Sau khi lấy trộm va li thì xuống bàn, chân trái móc vào chân sau của ghế, uốn ngược người xuống dưới, chân phải lủng lọng vung vẩy, vươn dậy, chân phải cũng móc vào chân sau của ghế, hai tay bé va li, nửa lưng dưới phải xoay ngược, nằm ngang trên không, đặt va li lên mặt chiếc bàn tầng trên, hai tay chống xuống mặt bàn tầng dưới, hai chân thoát ra thả xuống đất, rồi lấy va li. Giai đoạn này, động tác phải hết như con bộ cạp treo ngược mình, là gian nan nhất. Diễn viên lúc biểu diễn động tác bản lĩnh bộ cạp, thì luôn, nhảy, bật, tung, ngón nào cũng phải thành thạo, dùng kĩ xảo để biểu hiện nhân

vật, phải thể hiện được sự mưu trí dũng cảm của Thời Thiên, một bản sắc anh hùng dũng cảm tài nghệ.

Chú tiểu trong *Hạ sơn*, đầu đội cái khăn ngỗng, quỳ chân, vươn nửa cánh tay, giống như con cóc. Trước kia chú tiểu thường do *sửu* sắm vai, bây giờ do *tuấn* sắm vai, biểu hiện hoạt động tâm lí theo đuổi hạnh phúc tuổi trẻ, hát nói khoẻ, cơ thể dẻo, dễ diễn thành một chú tiểu nhanh nhẹn hoạt bát đáng yêu phá vỡ giới quy của cửa Phật. Tư thái cơ bản của chú tiểu là hình dáng con cóc, trong một loạt động tác ra sân khấu đã có biểu diễn, như nghiêng mình che mặt lên sân khấu chéo góc, nghiêng mình lộ diện hai bên trái phải, lẩn tràng hạt, nhào lộn, tung tràng hạt lên không rồi đưa cổ ra đón lấy. Khi làm những động tác này diễn viên vươn cổ ra thụt cổ vào, người nửa quỳ xuống, vung tay áo, khép khuỷu tay, chớp mắt, vai dính xuống đùi, cơ mặt hơi giật, lưỡi thè ra..., kĩ xảo phiền phức, hình tượng xấu xí. Ngày nay thì hình tượng chú tiểu đã có thay đổi, bỏ đi những động tác dung tục hạ lưu, biểu hiện một tâm hồn lành mạnh, cho nên các động tác xấu xí như lè lưỡi, co giật cơ mặt đều đã bị loại bỏ, làm cho hình tượng cóc được đẹp hơn. Trong trò còn có ngón diễn "lội nước tung ủng", tiểu ni cô hô lên "có người đến" thì chú tiểu cuống, cần lấy hai chiếc ủng rồi vút lên bờ, cũng có khi vút hai chiếc hai bờ, động tác càng khó thì trò càng thú vị.

Mẹ Trương trong *Dương đồ*, cả đầu lẫn hai bàn tay phải luôn luôn khẽ rung, sau khi trúng độc, nhảy lên ghế, "thay lông" ngã xuống, lăn lộn dưới đất, thân hình co duỗi vật vờ, lưỡi thè ra thụt vào, hết như động tác của con rắn ở các trạng thái khác nhau, diễn rất khó. Khi sắp chết, cũng có động tác kiểu bọ cạp, thân hình cứng đờ, dùng hai cùi tay và hai mũi chân, trườn đi quanh sân khấu, biểu hiện sự vật vờ đau đớn của mẹ Trương, cho đến khi chết cứng. Trước kia khi diễn trò này, mẹ Trương khi làm động tác ăn ruột dê (dương đồ) thì phải ăn vào trong mồm, rồi ngửa cổ phun ngược lên không, đoạn lại há miệng ra đón lấy; sau khi trúng độc, phải chảy "nước mũi" dài đến mấy thước, gọi là "gân ngọc buông dôi". Trò diễn này cũng là một ngón độc đáo, nhưng vì quá xấu xa, nên đã bị bỏ đi từ lâu. Mẹ Trương là một cụ già xấu xí, nhưng ngón võ rất nặng, do "võ sư" sắm vai mới diễn nổi.

Trong hí khúc Trung Quốc, loại động tác biểu diễn mô phỏng "lấy hình khiến thần" như vậy khá nhiều. Chúng có quan hệ mật thiết với hệ thống biểu diễn hí khúc Trung Quốc, song với nghệ thuật vũ đạo và võ thuật Trung Quốc cũng có liên hệ khá chặt chẽ. Phong cách vũ đạo phỏng theo muôn vật trong tự nhiên là một phương pháp sáng tác rất chủ yếu, và "tượng hình quyền" trong võ thuật thì đã có lịch sử lâu đời. "Ngũ cầm hí" (trò năm loài chim) chính là loại quyền thuật tượng hình xuất hiện rất sớm. Vì thế trong hí

khúc tổng hợp bách hí tạp kĩ xuất hiện lối biểu diễn mô phỏng tình diệu tuyệt vời là phù hợp với quy luật sáng tác. Cái đáng quý của nghệ thuật là ở chỗ vượt lên trên đối tượng mô phỏng để biểu hiện nhân vật. Trong nghệ thuật thế giới, có thể sánh với nó được không phải là hí kịch mà là vũ đạo. Dù là vũ đạo phương Đông hay ba-lê phương Tây, đều có đáng múa mô phỏng tự nhiên rất tuyệt vời, như múa Voi của Sri Lanka, múa Rắn của Ấn Độ, múa Công của Thái Lan, múa Thiên nga của ba-lê, v. v..., đều là nghệ thuật rất tinh diệu, song vẫn không vượt qua được đối tượng mô phỏng, điều này khác với hí khúc lấy mô phỏng làm thủ đoạn biểu hiện. Trong hí kịch truyền thống của châu Âu, đối tượng biểu hiện là con người, mô phỏng mọi tư thái này nọ cũng là con người, chưa có được sức tưởng tượng kì diệu như vậy. Nhưng trong hí kịch hiện đại, đã khai thác lĩnh vực sáng tác, ở Mĩ đã xuất hiện một tác phẩm làm rung động cả giới hí kịch như tác phẩm "Con mèo", là một vở kịch ngụ ý sâu sắc, cũng có thể nói là đồng thoại hiện đại, nhưng cũng không thể xuất hiện được ý nghĩa văn học và ý nghĩa mĩ học đặc thù như của động tác mô phỏng trong hí khúc Trung Quốc được. *

Ngũ độc hí của Trung Quốc, còn một hàm nghĩa khác nữa, đó là "lũy công hí" (trò chống chất bản lĩnh). Mỗi một môn phái Côn kịch đều có thể có "lũy công hí" riêng, tiếng nhà nghề gọi là "chính trường" tức là tác phẩm tiêu biểu cho

môn phái, cũng có thể gọi là "ngũ độc". Trò ngũ độc nói trên (ngũ độc hí) tức là *Côn sũu ngũ độc*, hay như pháp thông biểu diễn của vở *Du điện* là "nhi diện ngũ độc"; biểu diễn của Dương Kế Thịnh vở *Tả bản* là "chính sinh ngũ độc". Biểu diễn của Vương Quế Anh vở *Si tố. Điểm hương* là "thiếp đán ngũ độc" v.v... "Ngũ độc hí" là hiện tượng văn hoá-đặc thù của biểu diễn Côn kịch trong hí khúc Trung Quốc.

NGHỆ THUẬT DIỄN XUẤT TUYỆT KỸ LÒNG DANH THIÊN HẠ (2):

Nghệ Thuật Hề

Lí Hiếu

Nghệ thuật (vai) hề trong hí khúc Trung Quốc quả có địa vị và tiếng tăm đặc biệt trên lịch sử diễn kịch của thế giới. Mỗi lần có đoàn nghệ thuật hí khúc đi ra nước ngoài diễn xuất, đều có biểu diễn của vai hề tài tình, khiến khán giả các nước vô cùng khâm phục. Vai hề là nhân vật có tính chất hài kịch được quần chúng hoan nghênh nhiệt liệt, chứa đựng nội hàm văn hoá truyền thống và cái "gu" thẩm mỹ của mỹ học truyền thống của dân tộc Trung Hoa.

Sinh - đán - tịnh - mặt - sũu, sũu xếp hàng cuối cùng, nhưng chức năng biểu diễn của sũu trọng yếu gấp mười lần các "hàng" khác, phải bác học đa năng, kiêm tập mọi "hàng", hát đọc làm đánh, đệm lót khôi hài, nghề gì cũng làm được. Quy chế cũ của hậu đài, trừ phi vai hề vẽ mặt trước, các vai khác không dám động bút. Các "hàng" khác ngồi đâu, nhất nhất có quy định, duy có hề là tùy ý ngồi đâu cũng được. Vai hề có vị trí cao nhất trong các gánh hát ngày xưa. *Mộng hoa toả bộ* của Dương Chương Sinh đời Thanh cho biết:

"Ngày nay đi vào gánh hát hỏi thăm các diễn viên, nếu như hỏi thăm đích danh vai hề, thì tất cả các diễn viên đều chạy đi tìm kiếm rồi đứng hầu bên cạnh; còn nếu chỉ quen với *sinh*, *đán* thì các diễn viên khác không chào". ⁽¹⁾ Tương truyền là vì Đường Huyền Tông (có thuyết nói là Đường Trang Tông) sủng hạnh các diễn viên và thích diễn kịch, từng sắm vai hề, cho nên đề cao hề tức là đề cao hoàng đế.

Nếu tôn hệ Mạnh triều Sở Trang Vương thời Xuân Thu làm ông tổ của hề thì lịch sử vai hề đã có ngót 2.600 năm còn sớm, 160 năm so với thời A-rix-tô-phan, người cha của hài kịch Hi Lạp. Thế nhưng cổ ưu (diễn viên thời xưa) chưa phải là diễn viên, "tham quân" trong trò tham quân đời Đường và diễn biến thành "phó tịnh" trong tạp kịch đời Tống; trong hí kịch phụ trách hoá trang, pha trò, gây cười mới thực sự là tiền thân của hề. Ở thời kỳ thành thực của hí khúc, tạp kịch đời Nguyên thì gọi là "phó tịnh", còn trong Nam hí của Tống - Nguyên thì hề (sửu) đã thành vai chuyên chính thức. Vai hề như vậy đã sớm hơn chú hề trong hí kịch Shakespeare của Anh và diễn viên hài kịch trong hài kịch đeo mặt nạ của I-ta-li đến 400 năm. Có thể nói vai hề trong hí khúc Trung Quốc là diễn viên hài kịch sớm nhất trong hí kịch thế giới.

(1) Nguyên văn: *Kim nhập ban phỏng chư linh, như chỉ danh phỏng sưu cước, tác chư linh bên tấu, liệt thị kì bàng; đán dữ sinh đán thiện gid, chư linh bất vì lễ dã.*"

Về sự ra đời của từ "sửu" (hề) có nhiều cách giải thích. Nói chung đều cho rằng cách nói của *Hoài duyên lục* tương đối hợp lý. Thuyết này nói: *Đô thành kỉ thắng* tạp phân, hoặc gọi là tạp vương đều có thể gọi là "nữ nguyên tử", còn gọi là bạt hoà, là những đoạn rời của tạp kịch, phần nhiều hoá trang làm dân quê ở Sơn Đông, Hà Bắc để gây cười... Vai sửu⁽¹⁾ ngày nay có thể là rút gọn từ chữ nữ⁽²⁾ nguyên tử.

"Nữ nguyên tử" tức "Sửu nguyên tử" chuyên diễn các đoạn rời hài hước, gọi tắt là "sửu". Trong hí kịch nước ngoài, vai hề tiếng Anh là clown, cùng một từ chỉ "con người quê mùa", "thằng nhà quê", chú hề trong rạp xiếc cũng gọi là clown, các từ cùng họ như clownage, clownery, clownish v.v... đều mang nghĩa hoạt kê, đùa cợt.

Trong hài kịch Shakespeare, chú hề là người hướng dẫn gây cười, cũng có khi đội mũ nhọn của hề, mặc áo sặc sỡ, địa vị thấp hèn, nhưng lại là vai thông minh tuyệt đỉnh, cơ trí lạ thường, làm chúa tể cả số phận mang tính hài kịch của mọi người trong vở kịch. Vai hề như vậy, chủ yếu là do nhà văn sáng tạo ra, song các diễn viên ưu tú thường dựa vào thiên tài nghệ thuật ngôn ngữ của mình đã tức hứng biểu diễn một cách thông minh, hết sức hóm hỉnh. Đặc điểm của hài kịch I-ta-li đeo mặt nạ chính là ở chỗ diễn theo hứng (diễn "cương"). Diễn viên căn cứ vào một cái "mặt biểu"

(1). 丑脚

(2). 鈕元子

(cái cương của cả màn), tự mình quyết định chọn lời gây cười, cũng gọi là lazzo, tức là đệm lời gây cười. Diễn viên trong một thời gian dài chuyên diễn một vai, sẽ thành thạo một pho những lời nói và tài liệu gây cười, để vận dụng vào mọi cơ hội diễn hài kịch. Vai hề nước ngoài chủ yếu biểu diễn bằng nghệ thuật ngôn ngữ, điều này rất giống với "cổ ưu" của Trung Quốc có truyền thống lộng thần, song phát triển về sau thì không giống nhau. Vai hề của Trung Quốc có cái duyên gắn bó với hí khúc, nghệ thuật biểu diễn tổng hợp được phát triển toàn diện, ngôn ngữ ngày càng tinh khéo, đáng gọi là tuyệt vời trong nghệ thuật hề thế giới.

Nghệ thuật hề Trung Quốc là nghệ thuật truyền thống thành thực, có đặc sắc về phong cách của mình trong các chủng loại kịch khác nhau. Biểu diễn của hề thường không coi trọng giọng hát mà chủ yếu lấy việc nói rõ ràng, phát âm rành rọt, trôi chảy, giòn giã làm chính, thường dùng "tản bạch"⁽¹⁾ lúc biểu hiện các nhân vật tầng lớp trên thì dùng "vận bạch"⁽²⁾. Hề cũng có trình thức biểu diễn, không nghiêm cẩn như những "hàng" diễn viên khác, song cũng có phong cách và chuẩn mực riêng của mình. Như kiểu đứng tất phải co đầu gối, cong khoeo chân, kiễng chân, xo vai; biểu diễn đặc biệt coi trọng động tác tay và bước chân, tùy theo tình tiết kịch đòi hỏi, kết hợp với nét mặt, ánh mắt, và động tác

(1). Nói văn xuôi

(2). Nói văn vần

minh, trở thành những động tác có ý nghĩa. Trình thức biểu diễn của hể có thể chia ra làm 3 loại: một loại là giống như các "hàng" khác, nhưng kích thước động tác phải nhỏ hơn, tiếng nhà nghề gọi là "tiểu khai môn"; một loại là chỉ riêng hể mới có như bước đi anh lùn; một loại là động tác bất chước, là cuộc sống bị khoa trương, biến dạng như bước đi bọ cạp, "quạt không đỡ" v. v... Trong các kịch chủng cổ, vai hể biểu diễn đòi hỏi tương đối chặt chẽ, còn trong trò dân gian thì tự do linh hoạt.

Vai hể của Trung Quốc thường sắm vai một nhân vật nào đó, hình tượng chủ yếu do diễn viên sáng tạo ra, có thể sắm vai một nhân vật chính diện hóm hỉnh mưu trí, cũng có thể đóng một nhân vật xấu xa, thấp hèn có khuyết điểm nghiêm trọng về phẩm hạnh. Tuỳ theo thân phận, tính cách và đặc điểm về kĩ thuật của nhân vật mà mình sắm vai, hể được người ta chia ra thành hể văn và hể võ. Hể văn lại có thể chia nhỏ ra thành hể đại bào, hể áo quan⁽¹⁾, hể khăn vương, hể trà y, hể già v.v..., hể sắm vai con nhà giàu có, công tử ăn chơi, Xuyên kịch gọi là "chấp tử sủ"⁽²⁾, Kinh kịch gọi là "hài bì sủ"⁽³⁾, cao giáp hí gọi là "công tử sủ" (hể công tử), mỗi kịch chủng có một tên gọi riêng và đặc điểm cũng rất khác nhau. Hể võ tục gọi là "khai khẩu khiêu" (mở mồm nháy: ý nói hể nói là nháy), sắm vai những nhân vật mưu trí hài hước, võ nghệ cao siêu, coi trọng võ nghệ nhào lộn

(1). Quan y sủ: hể mặc áo nhà quan.

(2). Hể nếp gấp

(3). Hể da giấy.

chạy nhảy, đặc biệt chú trọng sự nhanh nhẹn khéo léo. Hề sắm vai nữ gọi là hề nữ (sử đán), tính cách đánh đá nhanh nhẩu, lại chia ra hề bà già và hề con gái. Trong Côn kịch lại có một "hàng" đặc biệt gọi là "phó", hề gọi là "tiểu diện", phó gọi là "nhị diện", hề coi trọng hài hước, phó coi trọng sự bình tĩnh, "phó" thường sắm các vai gian thần hoạt lại giảo hoạt nham hiểm, vai thầy dùi và văn nhân vô hạnh, thân phận thì cao hơn hề, nhưng phẩm hạnh lại thấp hơn hề.

Mặt hề Trung Quốc, tục gọi là "tàng đậu phụ", đặc trưng rất nổi bật, song không phải muốn tùy tiện vẽ thế nào cũng được, mà là có kiểu cách quy định. Có ba phả thức cơ bản: mặt yêu tử, từ lông mày cho xuống đến miệng vẽ thành hình quả thận (yêu tử), là mặt hề gian ác; mặt tàng đậu phụ, dưới lông mày ở khoảng mũi vẽ thành hình vuông hoặc hình chữ nhật, là hề thông thường; mặt hạt táo, ở khoảng mũi vẽ thành hình hạt táo, là hề võ. Vai hề của Xuyên kịch rất nổi tiếng, phả thức khối phấn trắng cũng rất sáng tạo, có hình bầu dục, hình hoa mai, hình con bướm, hình quả bầu eo lộn ngược, hình con cua, và mặt hai cái bánh, mặt con rối, mặt bắp cải thối, v.v..., đều đặt tên theo hình và hình gắn với ý nghĩa, gọi lên đặc trưng cá tính của nhân vật. Vai hề trong hí kịch nước ngoài cũng bôi mặt trắng, song là bôi khắp cả khuôn mặt, chỉ làm nổi hai con mắt và hai làn môi, dùng cái mặt phấn vô hình và vô cảm để thực hiện sự biểu diễn có tính hài, "nhất phả diễn bách kiểm" (một khuôn mặt diễn đủ trăm vai), cũng có đặc điểm riêng của nó. Vai hề nước

ngoài bôi mặt bằng thứ phấn gọi là phấn hê (clown white), cũng có khi không bôi mặt mà đeo mặt nạ hê màu trắng. Xem ra không thú vị bằng mặt hê Trung Quốc, về tư duy nghệ thuật và ý nghĩa thẩm mĩ kém xa cái thâm thúy của văn hoá mặt hê ("kiếm phá") của Trung Quốc.

Nghệ thuật biểu diễn của hê Trung Quốc có tam tuyệt (ba điều tuyệt vời): ý thú tuyệt, bạch khẩu tuyệt và tố công tuyệt. Các nghệ sĩ trong biểu diễn gắng công theo đuổi vẻ đẹp nghệ thuật, đã sáng tạo nên nhiều kĩ xảo biểu diễn khiến người ta phải tấm tắc.

Hê khăn vuông của nghệ sĩ hê Kinh kịch tiên bối Tiêu Trường Hoa là nổi tiếng nhất. Trong *Thẩm đầu*, ông sắm vai Thang Cân, bồi thẩm đầu người, thoạt đầu không dám tùy tiện, niêm bạch rất trang trọng, nhưng sau khi đổi bạch đầu khẩu với Lục Bích rồi thì dương dương đắc ý, trong lời bạch có nụ cười khẩy, trong nụ cười giấu cả con dao, không ngờ Lục Bích cướp lời, mĩa mai giễu cợt, khoét vào nỗi khổ tâm, bèn đành phải lấy thoái làm tiến, bề ngoài có phần cò lại. Tâm lí Thang Cân biến đổi rất lớn, khắc hoạ rất sâu sắc chân tướng của một tên tay sai trở tay thành mây, trở tay thành mưa. Trong *Đạo thu* sắm vai Trương Can, vẻ ngớ ngẩn, đúng cái thần thái của kẻ "đại ngu nhược trí", tự coi là khôn ngoan, sau khi bị Tào Tháo quả mắng, nét mặt sợ hãi, lại làm ra vẻ, khiến người xem tấm tắc gật gù. Ông diễn loại hê văn này, có thể từ trong lối diễn lạnh lùng mà

làm bật lên cái ý hài sâu sắc, khiến người xem buồn cười đến chết. Ông "niệm bạch"⁽¹⁾, rất rõ ràng, chọn ý chọn lời rất kĩ, u-mua hóm hỉnh, cách điệu cao nhã, người ta ca ngợi là "tẩy thoát trần ôa, độc tiêu tâm thú" (bỏ hết những sự nhàm chán, nêu được cái thú mới mẻ độc đáo). Niệm bạch giàu nhạc tính và vẻ đẹp vần điệu, nghe ngọt như mía lùi, ý vị vô cùng, lại đọc nhiều sử sách, cái cười gây nên rất trí tuệ, có căn nguyên, khiến người ta không thể giữ nghiêm được. Ông diễn *Chùa Pháp Môn*, *Giả Quế* đọc cáo trạng, đọc thật khéo, không chê vào đâu được. Vẻ đẹp của vai hể nằm ngay trong bước đi. Trong "Thuyền dạo hồ" (Đăng hồ thuyền), ông "chọn bước" (trạch bộ) trong *Nhung hoa châm*, ông đi "bước nhanh" (xu bộ), trong *Liên thăng điểm*, ông "đi ngang nhanh" (hoành xu bộ), rất đẹp, đồng thời khéo biểu hiện tính cách. Biểu diễn cũng có những ngón độc đáo, như trong *Đạo thư*, *Tướng Can* xuất trướng (ra khỏi màn), chột nhó ngón nển đặt sai vị trí, thỉnh linh quay ngoắt người, nửa trên người thì quay lại, nhưng chân vẫn như bước tới, bóng đèn chỉ chớp một cái, đã trở về chỗ cũ, vừa nhanh vừa chuẩn xác, hết sức đặc sắc.

Hể Xuyên kịch Phó Tam Càn thì tập trung thể hiện được truyền thống của "Xuyên sửu", cá tính rõ nét, kĩ xảo tinh diệu, tất cả vì nhân vật. Cùng là hể áo quan, nhưng sắm vai

(1) Niệm bạch, hoặc đạo bạch: những đoạn lời nói của diễn viên bằng giọng nói bình thường, ngoài các lời hát (trong hí khúc hoặc ca kịch). N.D

Trương Tùng trong *Tây xuyên đồ* thì thanh âm vang vọng, niệm bạch dứt khoát, động tác phóng khoáng, làm nổi bật tính cách kiêu căng cuồng phóng của nhân vật; diễn Tu Cổ trong *Tặng Đệ bào* thì hay cong chân, dùng động tác dưới lưng, chân tay bao giờ cũng rụt rè, sắc mặt biến đổi theo hoạt động tâm lí, rõ ra một kẻ tiểu nhân hèn nhát bất tài, xu phụ quyền thế. Kĩ xảo của "Xuyên sử" (hề Xuyên kịch) là diễn tính cách. Ông diễn "chấp từ sử" Hồ Liên trong *Náo thoa* rất nổi tiếng. Cái khéo của vở này là ở chỗ bậc "chính nhân quân tử" bảo vệ lễ giáo phong kiến lại chính là "ông Hoa công" cờ bạc trai gái như cơm bữa. Hồ Liên tình cờ nhặt được chiếc thoa, bèn ngờ cho em gái có tình vụng trộm với Long Tướng, thế là làm toáng lên mỗi lúc một dữ, thế là các điều bí mật riêng tư của mình đều lộ hết cả ra. Vở diễn này nặng về hát, động tác diễn rất công phu rất khó, nhưng ông diễn cứ nhẹ nhàng êm ru, đâu ra đấy, ca rất mùi, đọc rất hay, bước chân, thân hình, đầu mày cuối mắt, cho đến ngón tay, phối hợp với chiếc quạt cầm tay, cái miệng vừa duyên dáng lại có tính cách, diễn cái vẻ đạo đức giả của nhân vật thật là đạt. Trong *Viên đình thập cân* (Nhật khản ngoài vườn), ông sắm vai Vương Văn, có ngón diễn độc đáo là "phi chấp phao phiến": Vương Văn đứng trên lưng ghế đang say sưa ngắm vẻ đẹp, bỗng một con ong bay đến, Vương Văn vội tránh, chân đi hia đứng trên lưng ghế xoay một vòng, ba tầng nếp gấp bay lên, tung cao chiếc quạt giấy, lúc người nhẩy xuống đất thì nếp gấp xoè ra trên mặt đất, chiếc quạt

giấy nhào lộn trên không cũng vừa vắn rơi vào tay. Động tác này có độ khó cực lớn. Trong các vở *Điếu đả*, *Bôn phiên*, và *Quy môn*, ông có các ngón diễn "treo dây mềm", "anh lùn" và "thuỷ phát" v.v..., song nếu không nhằm biểu hiện nhân vật thì không bao giờ khoe ngón trở tài.

"Côn sủ" trên sân khấu, vắn thì hoa chân múa tay, võ thì lườn lách nhảy leo, biểu diễn khá là vất vả. "Niệm bạch" thì đòi hỏi phải tròn vành rõ chữ, phương ngôn phải thành thạo, hát phải tốt giọng, thể hiện nhiệt tình, động tác cơ thể phải đúng quy cách. "Côn sủ" Hoa Truyền Hạo vốn rất coi trọng biểu diễn với hát và nói phải nhất trí, động tác phải "hé mở cửa", phải rất khoa trương, dùng cơ thể của vai hề để biểu hiện nhân vật. Khi sắm vai bác sĩ Trà trong *Trà phồng*, khuôn mặt tăng đau phụ hơi tròn hết sức buồn cười. Lúc chiêu đãi Phạm Trọng Yên, ân cần rôm rả, linh lợi tháo vát, hát bài "Chị yêu quý" cung điệu tròn vẹn, biểu diễn "cái bình trà" rất hài hước có duyên. Đối phó Trương Mẫn thì bề ngoài tăng bốc nhưng ngấm ngấm chế giễu mỉa mai, diễn rất thông minh. Chỗ tuyệt hơn cả là "nổi vai" trong kể chuyện, một mình kiêm mấy vai, có hát có nói, có thanh có sắc, diễn rất sinh động, rôm rả, khẩn trương, đầy đặn, hóm hỉnh u mua, hết sức lôi cuốn. Ông sắm vai Lục Phương Huyền trong *Tuý tạo* cũng rất khéo. Hề ông ra sân khấu là khắp sân khấu ngào ngạt hương men, một loạt động tác biểu diễn giễu người và tự giễu mình trong vở như chơi vườn hoa, say ngã, soi gương, xé thiệp, vờ làm tiểu thư... hết sức hài

huộc thú vị. Cá tham mỗi thom, thân hình quật không đổ, thể hiện sinh động cái dáng vẻ nửa say nửa tỉnh. Từ trong cuộc sống ông đã thể nghiệm để biểu hiện người "say", lại phải biểu hiện cái say của "tạo", trong cái say phải biểu hiện cho được cái tính cách đích thực của nhân vật ở trạng thái không say. Cái tuyệt vời của ngón nghề là ở chỗ đó.

Nghệ thuật vai hề của hí khúc Trung Quốc, về thực chất chính là nghệ thuật có tính sáng tạo của diễn viên. Nhà viết kịch cung cấp rất ít, chính là các thế hệ nghệ sĩ biểu diễn đời này nối đời khác trong sự phát hiện sáng tạo không ngừng đã không ngừng hoàn thiện hình tượng nghệ thuật, đáng gọi là trác việt chính là dùng kĩ thuật kĩ xảo để diễn nhân vật. Đây là nghệ thuật đẹp có một không hai trên thế giới.

NGHỆ THUẬT DIỄN XUẤT TUYỆT KỸ LỪNG DANH THIÊN HẠ (3):

Nhào Lộn Trong hí Khúc

Lí Hiếu

Biểu diễn nhào lộn trong hí khúc Trung Quốc xứng đáng gọi là tuyệt kỹ trong hí kịch thế giới, không chỉ vì động tác của nó khó khăn nguy hiểm, có cả hàng loạt trình thức, mà quan trọng hơn là nhào lộn trong hí khúc là một thủ đoạn rất nổi bật để khắc hoạ nhân vật và biểu hiện tình tiết. Nguyên tắc biểu diễn của nó nhất trí với phong cách tả ý của hí khúc Trung Quốc. Vì thế, nội dung đặc định mà hí khúc cần biểu hiện, như tinh thần, tính cách, võ nghệ của nhân vật và những việc đánh dấu, chiến tranh, đi đường, leo núi, lội nước, dâng vãn giá vụ v.v... có tính tình tiết, đều có thể dùng nhào lộn để biểu hiện.

Nhào lộn hí khúc là đặc điểm có tính đặc trưng của hí khúc Trung Quốc, đó là đặc điểm không thể có được ở hí khúc nước ngoài thuộc phái tả thực. Từ giữa thế kỷ này trở lại đây, hí kịch nước ngoài cũng có sự thay đổi lớn lao, nhích gần tới nghệ thuật tả ý, hoặc giả có thể nói trên con đường tiến tới kết hợp hí kịch tả thực với hí kịch tả ý, hí kịch nước

ngoài đã có phong cách tả ý hoặc thành phần tả ý, thì nó cũng có thể vận dụng nhào lộn (nghệ thuật tạo hình của động tác kĩ xảo) để biểu hiện nội dung mà trong hí kịch muốn biểu hiện, nhưng nói về độ khó của kĩ xảo và phương diện hệ thống hoá của nó, thì rất xa không thể nào so với nhào lộn hí khúc được.

Nhào lộn hí khúc Trung Quốc từng có lịch sử lâu đời, trong bách hí (trăm trò) đời Hán đã có biểu diễn tạp kĩ và nhào lộn. Đến thời kì hí khúc hình thành và thành thực, thì nhào lộn đã trở thành một trong những thủ đoạn biểu hiện chủ yếu, và ngay từ đầu đã chịu sự chế ước của tính cách và tình tiết. *Trương Hiệp trạng nguyên* là tác phẩm thời kì đầu của hí văn, còn giữ được dấu vết của cổ kịch, đã thiết kế rất nhiều biểu diễn nhào lộn ngã, vồ, lộn, lăn mang theo tình tiết. Trong hí văn *Hoạn môn tử đệ thác lập thân* (Con em của hoạn nữ việc lập thân) con em quan hoạn sa sút Diên Thọ Mã nói anh ta có thể diễn tạp kĩ viện bản, có câu hát rằng: "Lâm viện bản sinh điểm qua *Thuỷ mẫu kế*, buộc một vở *Thiếu niên du*, ngã mấy keo lăm bụng lăm lưng". "Lăm bụng lăm lưng" cũng giống như nói nhào lộn mà bụng hoặc lưng chạm đất. Cũng giống như trong *Đông Kinh mộng hoa lục* chép chuyện "bản lạc" (rơi ván), "ngạch tường bối" v.v... đều thuộc loại "nhào lộn". *Xuyết canh lục* quyển 25 có chép danh mục Kim nguyên viện bản, có giáo phường sắc trưởng 3 người là Ngụy, Vũ và Lưu, trong đó Vũ sở trường nhào lộn, là nhạc nhân đời Nguyên khởi đầu cho. Tạp kịch đời

Nguyên cũng có diễn viên sở trường nhào lộn, như *Thanh lâu tập* chép rằng chồng Chu Cẩm Tú là Hầu Xọa Thiến "nhào lộn cao nhất" (bản *Thuyết tập*); Cao An Đạo trong bộ *Tiểu biến* từng chế giễu những diễn viên không nhào lộn nổi hai trăm cái, đã xuất hiện khuynh hướng đơn thuần thưởng thức kĩ xảo nhào lộn. Từ Minh đến trung điệp nhà Thanh, biểu diễn nhào lộn có tính chất kĩ xảo và nhào lộn biểu hiện tình tiết song song phát triển, nổi bật nhất là sự phát triển của biểu diễn tạp kĩ "Mục liên hí". Theo *Đào Am mộng ước* trong vở có các mục biểu diễn "đo dây treo dây, lộn bàn lộn thang, chuồn chuồn nhào lộn, đập chum đập cối, nhảy dây nhảy vòng, luồn lửa luồn kiếm", các kiểu ngón nghề đua tài, cung cấp kinh nghiệm cho nhào lộn. Một hiện tượng khác là các làn Dục Dương coi trọng việc biểu diễn lao-ngã-bật-đánh, đã trực tiếp ảnh hưởng đến biểu diễn võ công của Huy ban, khiến kĩ xảo nhào lộn đã đạt tới trình độ rất cao. Sau khi Kinh kịch nổi lên, nhào lộn hí khúc đã đi vào thời kì mới biến đổi và hình thành hệ thống, thực sự trở thành môn luyện tập cơ bản bắt buộc đối với tất cả các "hàng" *sinh, đán, tịnh, sũu*.

Nhào lộn hí khúc ngoài việc dùng kĩ xảo có phong cách dân tộc để biểu hiện nhân vật, tình cảnh, không khí và hành động quyết đấu trên sân khấu ra, còn có thể thông qua việc rèn luyện nó mà hội hợp tứ chi của diễn viên, tăng thêm độ mềm dẻo và độ hiệp đồng của các khớp trong toàn thân, và rèn luyện khả năng điều khiển của hệ thống trung khu thần

kinh đối với vận động tay chân, khiến cho hình thể của diễn viên hí khúc vận dụng được tự nhiên thoải mái trong sáng tạo nghệ thuật. Vì thế, các động tác túm đầu, lưng, cầu trước, cầu sau, hổ nhảy, giẫm chân, bẻ lưng v. v... là cơ sở của kĩ năng nhào lộn, cũng là cơ sở của động tác biểu diễn của sinh, đán, tịnh, sủu, là công phu luyện tập cơ bản bắt buộc của các diễn viên hí khúc phải có.

Côn sủu (hệ Côn kịch) Dương Minh Ngọc trong số 13 diễn viên xuất sắc thời Đồng Quang vốn nổi danh về võ nghệ. Ông có tài nhào lộn tuyệt vời siêu việt. Ông diễn *Vấn thám*, cầm cờ lệnh sau lưng mà lộn "xoáy", "nhảy hổ", nhảy "ngạch cửa sắt" trước và sau, vậy mà cờ lệnh trên lưng trước sau vẫn giữ nguyên không cuốn góc, không vương quẩn lấy mình. Cách tạo hình nghệ thuật tuyệt diệu này đã thể hiện sinh động cảnh thám tử chạy nhanh như gió, đồng thời đã thể hiện tài nghệ cao siêu của diễn viên. Ông sắm vai A Đại trong *Giáo ca*, mô phỏng động tác của con khỉ, lộn liên hai động tác "man tử co giò" ở trên chiếc ghế bàng, hai chân vẫn rơi đúng trên băng. Động tác này rất khó phát lực lại dễ bị lệch, vậy mà ông có thể nhào lộn vững, chuẩn, thoải mái khiến cho một động tác giản dị đã trở thành tuyệt kĩ. Bắt đầu từ Dương Minh Ngọc, biểu diễn nhào lộn đã chú trọng tới sự phát triển theo hướng hí khúc hoá.

Phát triển của nhào lộn ở Kinh kịch có liên quan mật thiết với sự phát triển trò võ Kinh kịch và sự hình thành nghệ thuật biểu diễn của võ sinh Kinh kịch. Lí Xuân Lai là

đại biểu của võ sinh Nam phái, rất nhiều tuyệt kĩ. Trong *Phạt Tử Đô*, ngón "hổ vô phía trước" của ông đủ khiến người ta khâm phục. Ông là người đầu tiên hơn một trăm năm về trước đã thực hiện pha nhào lộn có độ khó rất cao đó. Mình thắt áo giáp hộ thân, trên có 4 lá cờ cắm trong một cái bối hô (bình đeo sau lưng), lấy dây quấn chặt lưng với ngực, dưới vạt có 4 tấm đại giáp phiến hoạt động, mình mặc áo béo, trên đầu đội mũ cứng, dưới chân là ủng dày hai ba thốn, nặng nề không có sức bật, diễn viên với trang phục như vậy mà có thể nhảy "hổ vô phía trước" thật không dễ chút nào. Vì thế khi cờ vung lên, còn chưa đến màn chào kết thúc, thì khán giả đã vỗ tay như sấm, ca ngợi hình tượng uy vũ, đồng thời cũng khâm phục tài nghệ cao siêu của diễn viên.

Kĩ xảo tuyệt vời xuất chúng về nhào lộn giàu sức sáng tạo đó đã khai sáng cục diện mới của việc vận dụng nhào lộn. Cái Khiếu Thiên kế thừa tinh thần cải cách của phái Lí, kết hợp với thiên bẩm nghệ thuật cá nhân, trong biểu diễn nhào lộn cũng rất đặc sắc. Ông đã vận "xoáy" cao hơn bốn thước, khi nhào lộn như vậy thân thể với đầu và chân thành chữ "nhất" rất hiếm thấy (*Thập nhật hí kịch* số 53.) "Xoáy" của Cái Khiếu Thiên vừa nhẹ vừa cao, khác nào chim ung liệng trên bầu trời, được giới chuyên môn và khán giả hết sức tán thưởng. Theo Lí Hồng Xuân hồi ức trên *Kinh kịch trường đàm*, nhào lộn trong vở *Thiết công kê* (Gà trống thép) nhiều hơn ở bất cứ vở nào, "vô hàng" trên sân khấu thì xung, thì cao, thì mới, trong Song đoạt Thái Bình thành,

có đến năm sáu chục người nhảy qua thành, lúc đó tường thành cao hơn bây giờ, mấy chục người ai nấy lần lượt trở tài nhảy qua tường cao, trên sân khấu lại thêm một hòn non bộ, (hai cái bàn chống một cái ghế tựa), Cái Khiếu Thiên dùng động tác "Hổ khiêu man tử" nhảy qua. Lối biểu diễn thoát đầu để cho "hàng võ" nhảy qua tạo thanh thế, làm đệm nền, sau đó vai chính dùng phép nhảy nổi bật nhất, không cần chạy lấy đà, nhún mình nhảy qua thành, khiến cho tinh thần thượng võ của nhân vật được thể hiện rất mạnh mẽ.

Nhào lộn qua thành trong *Song đoạt Thái Bình thành*, vốn là do Trương Đức Tuấn, một truyền nhân khác của Lí phái sáng tạo ra. "Nhảy thành" cũng đã trở thành một từ đặc thù của nhào lộn Kinh kịch. Trương Đức Tuấn trong màn "Thủy cầm" của vở *Hoa hổ điệp* cùng với Đàm Vĩnh Khuê sấm yai Tưởng Bình, từ độ cao hai chiếc bàn rươi nhảy "cao mao" xuống, thì Đàm "luồn" qua dưới háng, mà bay qua hai chiếc bàn rươi. Đây là động tác phối hợp giữa hai người, phải thật xứng đôi mới có thể thực hiện được động tác có độ khó cao như vậy. Đây cũng là sáng tạo của Trương Đức Tuấn.

Biểu diễn nhào lộn trong hí khúc, tính kĩ xảo hết sức mạnh mẽ, có lúc cũng khó mà nói được rằng động tác ấy biểu hiện nội dung gì, có lúc xuất hiện cả một chuỗi nhào lộn, động tác có độ khó rất cao, thể hiện sức hấp dẫn của kĩ xảo, pha loãng cả sự liên tục của tình tiết kịch, mà khán giả

vẫn khen ngợi, vì bản thân kĩ xảo đã có thể trở thành nghệ thuật để thưởng thức. Đó là hiện tượng văn hoá đặc hữu trong hí khúc Trung Quốc. Với hí kịch nước ngoài, điều này là không tưởng tượng được, thậm chí không thể chấp nhận. Thế nhưng khán giả nước ngoài cũng đã tiếp thu, đặc biệt thích thú các trò võ *Tam xá khẩu*, *Bạch xà truyện*, *An thiên hội* v.v..., khen là kì quan.

Thí dụ như biểu diễn "lên lan can", ở mặt chính của sân khấu, đặt một thanh ngang bằng sắt để biểu diễn nhảy lên lộn xuống. Chu Sáu Trúc nói trong *Tiểu sinh đàm thoại*: "Tiểu sinh Ngưu Trủy Sơn chẳng những *tinh* mà còn *bác*, văn *tinh* võ *giỏi*... Sắm vai Hàn Tú trong *Liên hoa hồ* (Hồ sen) lên lan can, người ngồi *xồm* trên lan can, lộn qua bờ sân khấu mà xuống. Thử nghĩ trên đầu là chiếc khăn mềm, trán rộng, khăn đuôi chồn, chân đi ủng đế dày, lan can thì lắc la lắc lư, đạp lên lan can mà quỳ xuống đã khó lắm rồi, đằng này còn phải nhảy qua bờ sân khấu mà xuống, khó ơ là khó, ngón này cũng là tuyệt kĩ." (*Bán nguyệt hí kịch quyển II*, số 10). Trong biểu diễn Câu Lan thời cổ đại có "lên lan can", Ngưu Trủy Sơn hồi đầu Dân quốc cũng lên được lan can, bây giờ thì không còn thấy ngón tuyệt kĩ đó nữa, song kĩ xảo cao độ và tinh thần khổ luyện sáng tạo của lớp nghệ sĩ tiền bối vẫn còn ảnh hưởng đến sự phát triển của nghệ thuật nhào lộn.

Cố Triệu Chương trong "Sự ra đời và hình thành của nhào lộn hí khúc" đã có tìm tòi rất đáng quý về lịch sử hình thành của nhào lộn hí khúc, và về lí luận đã quy nạp được xu thế phát triển hí khúc hoá - tổng hợp hoá toàn diện của nhào lộn hí khúc, đã làm sâu sắc thêm nhận thức tổng thể về nghệ thuật biểu diễn nhào lộn chỉ riêng hí khúc Trung Quốc mới có.

1. Ra sức sáng tạo trình thức nhào lộn mới, tăng cường tính hệ thống, và tính nhằm đúng đối tượng của biểu diễn nhào lộn. Ở thời kì toàn thịnh của Kinh kịch, nhào lộn xuất hiện xu thế về "hàng", *sinh*, *đán*, *tịnh*, *sử* đều có vai chuyên về võ công, như *vô đán* trong vai *đán*, *vô tịnh* trong vai *tịnh*, *vô sử* trong vai *sử*. Trong vai *sinh* đã có võ lão sinh, lại có võ tiểu sinh, còn có võ vô sinh mới hình thành và võ hàng chuyên diễn "hạ thủ". Nhào lộn của võ sinh yêu cầu phải "đẹp, chuẩn, giòn", chú trọng lộn "cổng trước", "phi cước", "tảo đường", "hoàn tử"... thì võ sinh buộc phải biết, động tác có bực độ lớn, hình tượng chính khí, có lợi cho việc xây dựng hình tượng chính diện của vai. Yêu cầu của võ sử (hệ võ) là "lưu, khinh, linh", khiến người ta có cảm giác thân nhẹ như én, xuống đất không tiếng động. *Vô tịnh* thì nhảy "cổng sau", "cổng bên" nhiều hơn, động tác được đo bằng "xung, hãn, cao" lấy dũng mãnh, khoẻ khoắn làm đẹp. Nhào lộn của *vô đán* có một kiểu cách riêng, nhào lộn dài thì thiên về "man tử", "la la" có bực độ lớn, "động tác đầu" và loại nhào lộn cũng vận dụng tương đối nhiều, còn "chạy ngã" thì thuộc

về võ đán. Phong cách nhào lộn của võ đán đòi hỏi "nhẹ và đẹp", tức là đòi hỏi vẻ đẹp "nhẹ và nhanh như gió". Còn "võ hàng" thì yêu cầu bản lĩnh toàn diện "ngã, lao, lặn, lộn" và những kĩ xảo có độ khó nhất định tương đối cao, phải chú ý "xuyên, tân, tuyệt" (thành chuỗi, mới mẻ, độc đáo) có thể gây không khí sôi nổi).

Trong diễn biến lịch sử, nghệ thuật nhào lộn đã sáng tạo ra các trình thức biểu diễn kiểu tổ hợp nhào lộn như "chạy ngã", "đánh liên hoàn" v.v..., mà "quần đảng tử" là một loại kĩ xảo nhào lộn đặc thù vừa đánh vừa lộn biểu hiện hai bên giao chiến xảy ra cuộc hỗn chiến. Nhào lộn được trình thức hoá đã đánh dấu rằng nó đã là một bộ phận tổ thành không thể cắt rời được của nghệ thuật hí khúc.

2. Kết hợp hình và mỹ. Theo cách nói của Cố Triệu Chương, "hình" là hình tượng do nhào lộn tạo thành, "mỹ" là nói tắt của mỹ thuật sân khấu, tức là sự kết hợp của các nhân tố đẹp: kĩ xảo nhào lộn với phục trang, hoá trang, đạo cụ của hí khúc. Thí dụ như "ngồi bệt đất" với kĩ xảo bình thường, khi diễn viên nhảy đứng lên, thì có thể lợi dụng tính khả vũ (có thể múa được) của trang phục, để biểu diễn vung tay áo, hay xòe phảng nếp gấp; khi diễn viên rơi xuống đất, nếp gấp sẽ xòe tròn ra như bố đoàn quanh mình, tăng thêm mỹ cảm của màu sắc và hình tượng. Hay như Tô Đình Khuê diễn Hoa Hùng, khi đại đao của Quan Vũ đưa ngang tới, Hoa Hùng từ đất bằng nhảy "vọt" lên, nhanh chóng đưa cả

mũ lẫn lưới quét đi, đồng thời ngửa cổ ra sau, hất râu che mặt, giống như một cái xác cụt đầu. Mặc dầu toàn thân bó chặt và mang theo nhiều thứ nhưng do biểu diễn khéo léo, nên vẫn thấy gọn gàng, thoải mái nhẹ nhõm và sinh động. Nhào lộn biểu diễn kết hợp với những vật dùng lắc lư theo nhịp thân như bảng cờ, vạt áo bào, dây loan, đuôi ngù, râu ria, hất tóc, lông trĩ cắm trên mũ cùng các loại khí giới trong tay, làm thành một nghệ thuật tổng hợp rất đẹp, vô luận là về độ mạnh, bức độ và tính phối hợp, tính chuẩn xác cùng vẻ đẹp pha chút rùng rợn đều đã được nối dài và phát triển đầy đủ, hiệu quả nghệ thuật càng mãnh liệt hơn.

3. Kết hợp hình và âm, tức là sự kết hợp của hình tượng nhào lộn với âm nhạc hí khúc. Điều này chủ yếu thể hiện ở bộ gõ. Bộ gõ trong âm nhạc hí khúc vốn thành một hệ thống riêng, nhưng lại là có thêm điểm chiêng trống có thể co giãn và biến đổi tính năng. Phân tích về phương thức nhào lộn trong võ hí, điểm chiêng trống đại thể có 3 loại: như "đoạt đầu", "cấp cấp phong" v.v phối hợp với động tác lộn trên sân khấu, "chín búa ruồi", "đùi ngựa", "xé biên" v.v phối hợp thành chuỗi thành bộ; và như "xé biên một búa", "bốn gõ đầu" v.v.. phối hợp với ra mắt ngắn ngủi sau khi nhào lộn dư dội. Sự phối hợp giữa nhào lộn với bộ gõ, tiết tấu rất hài hoà hoàn mĩ, có thể nói, bộ gõ khiến cho kĩ xảo nhào lộn tăng thêm màu sắc, không khí và tình cảm đặc biệt, nhất là khi lộn đám đông và lộn chuỗi, căn bản không thể thiếu sự

phối hợp của bộ gõ. Bộ gõ có sức biểu hiện mạnh mẽ đặc biệt, tiết tấu mãnh liệt, tính cách rõ rệt, là những người bạn mật thiết nhất thúc đẩy cho kĩ xảo nhào lộn được hí khúc hoá, tổng hợp hoá. Các điệu tấu và thổi trong âm nhạc hí khúc cũng rất quan trọng, nó kết hợp với bộ gõ, có thể giúp cho cảm giác tiết tấu của nhào lộn và hình tượng diễn viên thêm rõ nét tươi tắn, không khí chiến đấu thêm nồng đậm, khiến cho kĩ năng nhào lộn biểu hiện nhân vật và biểu hiện tình tiết kịch được hiệu quả hơn.

NGHỆ THUẬT DIỄN XUẤT TUYỆT KỸ LỪNG DANH THIÊN HẠ (4):

Lửa Màu

Hồ Hồng Khánh

Lửa màu là tên gọi chung cho các kĩ xảo đặc biệt thể hiện lửa khói trên sân khấu. Kĩ xảo này phát triển trên từ các trò nuốt dao phun lửa (thôn đao thổ hỏa) đời Hán. *Tây Kinh phú* của Trương Hành đời Hán đã có ghi chép. Thời Đường Tống đã được dùng trong biểu diễn vũ đạo, để tạo ra không khí xuất quỷ nhập thần. Đời Đường có vở *Vũ Chung Quỳ*, khi kết thúc phải toả khói lửa "yên vân hốt khói, nan lưu vũ bãi chi tư" ⁽¹⁾ (Chu Diêu, *Mộng "Vũ Chung Quỳ" phú*). Trong trò diễn (bách hí) của đời Tống cũng có trò dùng lửa màu, như trong *Đông Kinh mộng hoa lục* ghi chép về diễn xuất các vở *Bảo la* (ôm chiêm), *Ngạnh quỳ* (Ma cúng), *Thất thánh đao* vân vân, người múa hoặc từ trong khói lửa đi ra, hoặc "Miệng phun ra khói lửa, răng chó sói" (khẩu thổ lang nha, yên hoả). Đời Minh diễn *Mục Liên hí*, quỷ thần biến hiện cũng dùng nhiều khói lửa, mà *Mục Liên hí* đời Tống đã

(1) Nghĩa là "mây khói bỗng nổi lên, khó lòng lưu giữ được đáng vẻ đẹp khi điệu múa kết thúc".

có diễn xuất, trong hí khúc dùng kỹ xảo lửa khói, có thể đã bắt đầu từ đời Tống. Đến hí khúc đời Minh, việc vận dụng lửa màu đã rất phổ biến, chẳng những dùng cho biểu diễn quỷ thần, mà còn dùng ở các màn lớp về quân sự, như "lửa thiêu Xích Bích" trong *Tháo lô kí*, "nổi lửa trên đao" trong *Cổ thành kí*, điểm tô không khí và khắc hoạ nhân vật của vở diễn, hiệu quả rất rõ. Hí khúc đời Thanh và cận đại, trong các kịch chủng thuộc hệ thống Côn, Cao, Bang, Hoàng, việc vận dụng lửa màu càng rộng rãi.

Nhà viết kịch cổ Hi Lạp Aeschylus viết *Prometheus*, tình tiết của vở kịch này lấy tài liệu trong thần thoại Prô-mê-tê lấy trộm lửa nhà trời. Lửa là cội nguồn văn minh nhân loại, vậy mà Zeus đã lũng đoạn lửa, toan bắt nhân loại phải sống mãi trong đen tối mông muội. Prô-mê-tê thương loài người đau khổ bất chấp cả luật nhà trời lấy trộm lửa xuống trần thế, đã chọc giận Zeus và bị đẩy xuống địa ngục. Trong kịch bản, có nhiều lần miêu tả tình tiết về lửa, nhưng không rõ trên sân khấu người ta đã biểu hiện lửa như thế nào. "Ta lấy trộm mầm lửa về đây, giấu trong ống rạ hồi hương", rạ hồi hương cao 4, 5 thước, vỏ cứng, sau khi phơi khô rất dễ cháy, người ta thường dùng để lấy lửa. Nếu dùng rạ hồi hương để biểu hiện mầm lửa, thì cũng là việc rất bình thường, khó mà nói được là có kỹ xảo gì đặc biệt. Về sau trong hí kịch phương Tây, việc biểu hiện ngọn lửa cũng là tả thực, không thể xem là một hình thức kỹ xảo biểu diễn. Nhưng, *Prometheus* coi ngọn lửa là tượng trưng của văn

minh nhân loại, với việc hí khúc Trung Quốc coi lửa là ảo thuật xuất quỷ nhập thần là hai quan niệm hoàn toàn khác hẳn nhau. Dùng lửa để biểu hiện quỷ thần, trong tượng tượng nghệ thuật, đã sáng tạo ra những cách biểu diễn lửa màu rất kì lạ, điều này trong hệ thống diễn kịch của phương Tây dường như là điều không thể được.

Trong hí khúc Trung Quốc, việc biểu diễn lửa màu qua sự vận dụng lâu dài và không ngừng phát triển phong phú lên, đã trở thành một đặc kĩ biểu diễn hí khúc. Lửa màu trong hí khúc chủ yếu có hai loại: một là do nhân viên công tác hậu đài tức là "kiểm trường" ném lên sân khấu, gọi là "tung lửa màu"; một loại nữa là do diễn viên trong khi biểu diễn, phun lửa màu bằng miệng, gọi là "màu miệng" (khẩu thái). Vật liệu sử dụng gồm có mồm lửa và bắt lửa. Mồm lửa thì có "minh hoả" và "ám hoả", "ám hoả" tức là "than giấy", tức là dùng giấy và mặt tro giấu ngọn lửa hoặc đóm lửa; bắt lửa thì có bột tùng hương và ê-te, bột tùng hương này gọi là "hương mặt" phối chế bằng trụ hương và tùng hương, yêu cầu rất cao, trụ hương tăng hay giảm là tùy theo chất lượng của tùng hương, nếu không thì chỉ thấy rắc thứ bột màu vàng mà không thấy khói lửa, hoặc chỉ loé lên rồi tắt, người trong nghề gọi là "rắc bột mì mốc" rất đáng xấu hổ. Người có kĩ thuật cao, điều chế hương mặt có bí quyết riêng.

Tung lửa màu, trong Xuyên kịch gọi là "đả phẩn hoả", nếu kết hợp với biểu diễn vũ đạo, thì quen gọi là "lăn lửa" (cổn hoả). Tung lửa màu trong hí khúc rất công phu, trước

hết phải chuẩn bị giấy gấp mỗi lửa, lúc sắp thả phải kẹp giữa các ngón tay, dùng để bắt mỗi lửa đốt hương mat. Tất cả đều trông vào sự khéo léo của mấy ngón tay. Qua sáng tạo tổng kết của các nghệ nhân từ đời này sang đời khác, các dạng thức tung lửa màu có thể nói là rất phong phú đa dạng, nhiều mẫu nhiều vẻ, có khoảng mười mấy loại khác nhau. Như "nguyệt lượng môn" (cửa sáng trắng) lúc tung ra thì hoa lửa chạy thành một vòng tròn lớn, ngồi dưới nhìn lên như hình một cái cửa sáng trắng. "Liên chu pháo" (pháo liên hoàn) lúc tung ra hoa lửa thành chùm, như một chuỗi tràng hạt nối tiếp hoài không dứt. "Đảo tâm" khi tung ra từng chùm hoa lửa từ dưới mà lên, cao đến hơn một trượng, sau do từ trên rơi xuống, trên nhỏ dưới to, giống như hình tháp, kĩ xảo này chỉ những người tài nghệ thuật tinh mới dám làm. "Quá lương" (qua cầu) thì dễ nhất, tức là cho chùm lửa bay ra, từ gần đến xa, hoặc tung ra qua một bức tường. "Điều ngư" (câu cá) tức là chùm lửa bay ra, rơi trúng vào cái lư hương hay cái chậu đựng ê-te làm cho ê-te bốc cháy, khi phi chùm lửa ra thì tung theo dạng pa-ra-bôn, hết như một chiếc cầu vồng. Người cao tay còn có thể "song điều ngư" (câu cá đôi), ném lửa bằng cả hai tay trái phải. Ném lửa màu khó nhất mà cũng đẹp nhất là "mãn đường hồng" (đỏ đầy nhà), khi trong kịch bản cần biểu hiện bốn bề lửa cháy, thì do "kiểm trưởng" đứng ở giữa sân khấu, tự mình xoay tròn, tung thành một hình vành khăn, hoa lửa nhảy nhót, toàn sân khấu đỏ rực, có thể nói là hết sức thần tình, không

phải tay cao thủ thì khó mà thành công được. Lại còn có các dạng thức *Bàn hương đạo*, *Bảo long trụ*, *Điều vân*, *Phản điều vân*, *Hồi đầu vọng nguyệt*, *Tiên nhân quá kiều*, v.v.

Diễn viên phun lửa màu, thì chia ra thổi đốm lửa và phun lửa. Thổi đốm lửa, tức là miệng diễn viên ngậm ống thổi lửa, hai đầu ống có lỗ, trong ống chứa đầy "than giấy", từ từ dùng sức thổi mạnh ra, hoa lửa sẽ theo đó mà phun ra thành chuỗi, lấp lánh tung bay. Hình thức này, lúc diễn Chung Quỳnh, quan toà ra sân khấu, thường phải dùng nển. Thời Tống Nguyên, rất lưu hành "vũ phán", ở giáo phường, ở trong rạp hay ở ngoài đồng đều có thể biểu diễn; thời Minh Thanh, *Mẫu đơn đình* có *Hoa phán*, *Cửu Liên đăng* thì có *Hoả phán*, đều có diễn thổi đốm lửa. Còn Chung Quỳnh ra sân khấu, trước vốn là không thổi đốm lửa, khác với phán quan, vì Thượng đế sắc phong cho Chung Quỳnh làm đô linh thiên hạ phán quan, gọi tắt là "đô phán quan", thì Chung Quỳnh đã là phán quan, khi ra sân khấu cũng phải thổi đốm lửa. Phun lửa, tức là diễn viên ngậm sẵn hương mật trong mồm, khi biểu diễn, dùng miệng phun hương mật vào cây đuốc đã bốc cháy, khiến cho ngọn lửa bốc lên, hiệu quả sân khấu rất mãnh liệt. Người cao tay có thể làm được những tư thái động tác rất đẹp đẽ, phối hợp với các kỹ xảo nhào lộn, phun lửa không ngừng, có thể có đến 38 ngọn lửa. Ngày trước, biểu diễn "lửa mồm" (khẩu thái), là tuyệt kĩ gia truyền của diễn viên. Ống thổi lửa chế tác rất tinh xảo, có thể biểu diễn kết

hợp thổi đóm lửa với phun lửa, hết sức tài tình khéo léo, khiến người ta phải tấm tắc.

Trên sân khấu Kinh kịch hải phái, phàm diễn mấy chục vở như *Thiết công kê* (Gà trống thép), *Hoả thiêu môi sơn* (Lửa thiêu núi than), *Ồ bốn kí* (cái chậu đen), *Quan Công khiêu bào* (Quan Công kêu áo), *Cửu giang khẩu* (Cửa chín sông), *Âm dương hà* (Sông âm dương), *Quan Công hiển thánh* (Quan Công tỏ thiêng), *Hồng mai các* (Căn gác mai hồng), *Chiến Uyển thành* (Đánh thành Uyển), *Diễm dương lâu* (Lầu nắng đẹp), *Bác vọng pha* (Đốc Bác vọng), *Hoả vân động* (Động mây lửa), *Xích Bích chi chiến* (Trận Xích bích), *Liên doanh trại*, *Thiêu Bộc dương*, *Phân Miên sơn* (đốt cháy Miên sơn) v. v..., đều có biểu diễn lửa màu. Như *Quan Công khiêu bào*, Tào Tháo dẫn quân đến cầu Bá Lãng tiễn Quan Vũ, dặn dò ban rượu và cấm bào. Quan Vũ ngồi trên mình ngựa dùng rượu tế đao, đao chạm vào rượu, ngay lập tức lửa cháy bùng bùng, Tào Tháo hoảng lắm, Quan Vũ cả giận, thì ra Tào tướng là Trình Dục đã bỏ thuốc độc vào trong rượu. Dùng lửa màu để thể hiện trong rượu có độc là một sáng tạo hết sức tinh xảo. Đó là do kiểm trường "câu cá" (điều ngư), tung chùm lửa vào cốc rượu trong vận động sắp chạm vào sống đao, độ khó kỹ thuật rất lớn, chưa phải cao thủ tập thành kĩ thì không thể tung lửa màu đúng lúc đúng chỗ được. Thử nghĩ, lúc cốc rượu từ từ đến gần sống đao, trong chớp mắt tung một nắm "điều ngư", thì vừa vận không sớm không muộn, không sai không trệch, đao rượu chạm vào

nhau, hoa lửa tung toé, hiệu quả hí kịch mãnh liệt biết chừng nào, không khí lập tức trở nên căng thẳng. Trong *Liên doanh trại*, Lục Tồn đánh hoả công vào trại quân Thục, Lưu Bị nghe báo tiền doanh thất hoả, hậu doanh bốc cháy, kiểm trường phải tung liên tiếp mấy nắm "quá hương", để biểu hiện gió tăng sức hoả, đẩy trời lửa rực, một cảnh rất đặc biệt. Lúc binh tướng Thục Ngô giao chiến, Lưu Bị lên sân khấu biểu diễn đặc kĩ, kiểm trường phải có hện ngâm, ném "cầu lửa đậm", cũng cực khó. Sau khi Lưu Bị lên sân khấu, kiểm trường phải theo sau thật sát. Lưu Bị lật ra một túm lông, thì kiểm trường phải đệm một chút lửa màu ở chỗ mà túm lông sẽ rơi xuống, lông rơi xuống vừa vắn đề lên chùm lửa, lập tức hoa lửa toé ra. Lưu Bị tung mấy nắm lông, thì kiểm trường tung chừng ấy lửa màu, phải đúng lúc không sớm không muộn, sớm quá thì không có hiệu quả dập lửa, muộn quá thì sẽ rơi xuống mình diễn viên, cháy hồng cả quần áo. Tung đúng lúc, thì vừa biểu hiện được hình cảnh, lại tô đậm được hình thái hoảng sợ của Lưu Bị, vừa đẹp vừa hợp lý, đó cũng là một cái khéo của "tung lửa màu". Trước kia khi diễn *Hồng mai các*, có biểu diễn lửa màu biến hoá khôn lường, về sau vì nhấn mạnh yêu cầu tĩnh hoá vũ đài, thủ tiêu kiểm trường, thì không có trò tung lửa màu nữa, nhiều lắm thì cũng chỉ tung mấy nắm ở trong cánh gà thôi, còn biểu diễn *Lí Tuệ nương* cũng chỉ có thể giữ lại đặc kĩ phun lửa màu, để tô đậm không khí quỷ thần ra sân khấu và đánh nhau với gia tướng của Giả Phủ (nhà họ Giả), biểu

diễn phun lửa kết hợp với các cơ thể vũ đạo, cũng rất đẹp
đẽ đặc sắc. Bỏ vai trò của kiểm trường, khiến cho việc tung
lửa màu bị hạn chế là rất đáng tiếc. Nhưng đặc kĩ lửa màu
vẫn là nét đẹp của sân khấu hí khúc. Trong các diễn viên
"thế hệ chữ chính" ở Thượng Hải, có người mang tên AMao,
bấy giờ là một "kiểm trường" có kĩ xảo tung lửa màu rất
cao, dạng thức sở trường của ông là "điếu ngư", "quá hương",
"nguyệt lượng môn", "mãn đường hồng", "phao hoả cầu" vân
vân, hơn nữa có thể tung "điếu ngư" hai tay, trăm phát trăm
trúng, đáng gọi là tuyệt vời. Thời trước, Du Thúc Nham dắt
Trình Nghiễn Thu để cùng diễn ở đường cái, Kim Phúc sắm
vai hung thần "vấn tiêu não phủ", kiểm trường gọi là "anh
điểu", đã làm cho lớp "*thư phòng*" sinh động thêm rất nhiều,
chính là vì "anh diểu" có ngón tung lửa màu rất cao tay, phối
hợp với Kim Phúc rất ăn ý. Do kiểm trường tung lửa màu
tuyệt nhất là mỗi năm một lần "Tế sân khấu". Ba mươi
tháng mười hai Nông lịch, nhà hát theo lệ thường phải tế hí
thần, rước hí thần từ hậu đài lên sân khấu, nghi thức tế lễ
có "ba nhảy", sau nhảy gia quan, nhảy thần tài là nhảy linh
quan. Lúc tứ linh quan đốt pháo nổ, thì kiểm trường cao thủ
nhất sẽ tung lửa màu trước hết, tận lực biểu diễn tài nghệ,
thì thố kĩ xảo tuyệt kĩ siêu phàm để thể hiện bản lĩnh của
người trùm kiểm trường. Vì thế, kiểm trường mà không biết
tung lửa màu thì không đáng mặt kiểm trường, không thể
giữ chức tiếp tục trong rạp nữa. Hiện nay, có kịch chủng, có
tiết mục vẫn khôi phục lại kiểm trường, mong rằng cũng có

thể nắm vững kĩ xảo tung lửa màu, kế thừa được đặc kĩ đó khỏi thất truyền, cũng có lợi cho sân khấu, giờ đây chẳng mấy phồn vinh.

Lửa màu khởi lên do biểu diễn quý thần, phát triển đến biểu diễn hình thái nhân vật, biểu hiện những tình cảnh quy định, là sự phát triển tiến bộ, được vận dụng trong hí khúc trước sau gắn với tình tiết kịch, là một thủ đoạn kết hợp kĩ thuật với tình tiết kịch trong biểu diễn hí khúc. Đây là một kĩ xảo độc đáo giấu sức biểu hiện của hí khúc Trung Quốc, chỉ riêng hí khúc Trung Quốc mới có. Nếu xem nó như một trò ảo thuật, thì sẽ bỏ mất ý nghĩa hí kịch của nó, thì sẽ giống như biểu diễn tạp kĩ, ma thuật thôi. Trong biểu diễn ma thuật ở nước ngoài, cũng có loại trò phun lửa, trong đại ma thuật của tây phương còn có cả những trò diễn khói lửa rất đẹp, bởi vì lửa gắn chặt với loài người, từ lâu đã trở thành "vật thiêng" trong giáo lý tôn giáo. Tương truyền trong hàng người biểu tình của nghi thức tôn giáo tế lễ, cũng có vũ đạo và ảo thuật phun lửa, để tạo ra tâm lý sợ hãi sùng bái của chúng sinh đối với lửa. Ở bộ lạc Cyprus, sùng bái lửa diễn biến thành một loại du nghệ, di lưu động diễn xuất các tạp kĩ lửa biến hoá, đều có thể coi là một thứ "lửa màu" của ma thuật hiện đại tây phương. Nhưng, nó chỉ là biểu diễn ma thuật hoá, chẳng có tình tiết gì mà nói, cũng không thể đi vào hí kịch, trở thành một loại thủ đoạn khác hoạ

nhân vật, tạo bầu không khí, biểu hiện tình cảnh. Điều này có quan hệ với thể chế chặt chẽ của hí kịch phương tây. Còn hí khúc Trung Quốc vốn là nghệ thuật tổng hợp trình diễn mọi trò, xưa nay vẫn hấp thụ mọi kĩ xảo giấu sức biểu hiện và chú trọng thủ đoạn biểu hiện có tính chất tả ý. Lửa màu vốn là biểu hiện tả thực lửa và khói, song sau khi đi vào hí khúc, bản chất biểu hiện của nó không còn là tả thực nữa mà là tả ý, sức biểu hiện của nó trái lại được tăng cường và làm phong phú lên, trở thành một nghệ thuật vậy.

ĐỈNH CAO VỀ KỸ XẢO BIỂU DIỄN

NỔI TIẾNG THIÊN HẠ: Nghiêu công

Lý Hiếu

Trong việc biểu diễn của các vai đào ở các hý khúc của Trung Quốc, có một công việc rất khó, đó tức là "Nghiêu công" còn gọi là "đi kheo", người diễn viên dẫm lên cái kheo, làm những động tác biểu diễn rất khó. "Kheo" còn gọi là "bàn kheo", chia làm hai loại "kheo mềm" và "kheo cứng".

Kheo mềm dùng nhiều lớp vải chần lại với nhau, kheo cứng làm bằng gỗ, thường làm bằng gỗ táo, gỗ long não hay gỗ cây da là thứ gỗ cứng, dẻo không bị vỡ, gãy. Thân kheo làm như hình bàn chân bị bó của phụ nữ, dài chừng ba tấc, phía dưới trước nhọn sau tròn, giữa lõm (cho nên còn gọi kheo là "giày cong") phía trên có một đoạn dài 8 tấc, rộng 2 tấc dày hai ba phân, hình giống như đầu nhọn của cái lưỡi bò thành cái tấm dẫm chân hếch lên trên, tấm dẫm chân này tạo với mặt phẳng một góc 75 độ, trên có quai thắt bằng vải. Khi đi kheo, 2/3 bàn chân từ giữa đến sau bàn chân đều nằm trên phần đỡ chân rồi dùng quai vải thắt lại. Chỉ có 1/3 bàn chân trước dẫm vào đầu dưới của nghiêu, mặt chân và xương gót chân đứng thẳng, không để lộ gót ra. Sau khi diễn

viên đã thắt dây quai vào phía ngoài trùm lên bằng chiếc "giày nghiêu" làm bằng gấm thêu và ống quần rộng đã che mất phần chân thật, chỉ để lộ ra phần "giày nghiêu", đúng như một cánh sen ba tấc, nhìn y như thật. Nhưng vài đào có nghiêu công giỏi, lưng và đùi đều phải thẳng, bất kể là đi hay đứng hoặc cử động đều vững vàng và đẹp dễ, đào võ có chân nghiêu thấp hơn của đào hoa vì phải làm những động tác biểu diễn phức tạp khác như múa võ, nhào lộn v.v...

Nghiêu công bắt đầu có từ bao giờ, chưa ai khảo cứu xác định được. Nay chỉ biết người dùng nghiêu công nổi tiếng xuất hiện sớm nhất là Ngụy Trường Sinh, một vai đào hoa hát điệu Tấn Xoang xuất hiện vào những năm đời Càn Long, rồi sau đó lại có học trò là Trần Ngân Quan kế tục dần dần gây thành trào lưu ở các ban hát Bì Hoàng, Ban tử v.v... và được lan truyền rộng rãi. Ngoài những vai đào hoa, đào võ, những vai khác đều đi hài hoa mà không đi nghiêu.

Nghiêu công là một kỹ xảo độc đáo trong hí khúc của Trung Quốc, bởi vì Trung Quốc thời xa xưa có thói quen bó chân. Tương truyền hậu chúa Nam Đường đã lệnh cho tất cả các cung tần mỹ nữ ai cũng phải dùng vải quấn chân để cho chân nhỏ như hình một mảnh trăng non; thế là mọi người bảo nhau bắt chước làm theo, cho như thế là đẹp. Các hí khúc biểu hiện đời sống cổ xưa, nên cũng bắt chước bó chân, luyện dần nên môn kỹ thuật đi nghiêu như thế này. Từ tập tục trong đời sống mà sáng tạo ra kỹ nghệ biểu diễn,

cũng là quy luật sáng tạo của nghệ thuật, nghệ thuật biểu diễn của các dân tộc trên các nước cũng có những kỹ xảo độc đáo tương tự như vậy. Thế nhưng riêng có việc "đi nghiêu" trong hí khúc của Trung Quốc là do tục bó chân của phụ nữ mà sáng tạo nên, điều này không thể có được ở các nước không có tục bó chân. Bởi vậy, nghệ thuật đi nghiêu ở Trung Quốc là một tuyệt tác độc nhất vô nhị trên vũ đài nghệ thuật thế giới.

Ngụy Trường Sinh, tự là Uyển Khanh, là con thứ ba, nên gọi là Ba Ngụy, người Kim Đường, Tứ Xuyên. Từ sau, năm Giáp Ngọ đời Càn Long (1774), ông đã ba lần lên kinh, hai lần xuống Dương Châu, trong những năm ở Bột Hưng, Hoa Bộ, nổi tiếng một thời về nghệ thuật Tần Xoang, Ngụy Trường Sinh và 40 đệ tử của mình, đã độc hưởng niềm vinh dự trên kịch trường bảy tám mươi năm. Nghệ thuật của Ngụy Trường Sinh nổi tiếng bởi sự sáng tạo trong giọng hát và trong biểu diễn, nổi tiếng khắp kinh thành, lẫn át mọi trường phái khác và có ảnh hưởng khá rộng lớn. Vai đào hoa mà ông diễn, chính là nghệ thuật đi nghiêu nói trên. Trong quyển 5 của *Yến Lan tiểu phả* có nói: "Những người đóng vai đào có bàn chân nhỏ, ngày xưa chỉ có vài ba người, rồi mỗi ngày mỗi ít. Từ sau khi Ba Ngụy nổi tiếng, thì ai cũng bước lên sân diễn với đôi chân nhỏ. Chân bước, mắt đưa, đổi

trau tình cảm. Mới thấy dáng người đẹp, như Tấn Hầu trong mộng, ôm lấy Sở tử".

Trong cuốn *Mộng Hoa toả bọ* cũng ghi: "Trước gọi các vai đào là "trùm đầu"... ngày nay đã chải tóc trần, không khác gì phụ nữ... Nghe những người già nói, ca lâu chải tóc trần và đi nghiêu cao, hai việc đều do Ba Ngụy đầu tiên ra, trước đây không hề có. Cho nên, hễ bước lên sân diễn, người xem đều thốt lên rằng trước chưa hề có, khuynh đảo một thời". *Thiết phiến tử* ⁽¹⁾ của vai đào trong hý khúc, cũng có từ việc chải tóc trần, nghiêu công của vai này cũng có một tinh thần sáng tạo, đổi mới, đã kết hợp khéo léo với trình tự biểu diễn trong các vai đào truyền thống, đã biểu hiện sinh động được hình dáng tươi đẹp của hình tượng vai đào hát. Đó cũng là một trong những nhân tố của Ngụy Trường Sinh trong biểu diễn nghệ thuật, có thể nói là "khéo nhất trong thiên hạ". Có thơ ca ngợi rằng:

Trăm bước lướt quanh như nước chảy

Sen vàng đôi gót ngóai nhìn theo.

Sóng băng trong mắt thành đường bụi.

Lạc Thuỷ Thần phi cũng khá nhiều

Nghiêu công là một tuyệt nghệ của đào hát, thế nhưng muốn rèn luyện để có một tài nghệ nổi bật về môn này, thật

(1). *Thiết phiến tử*: những khúc diễn vật của vai phụ

không phải dễ dàng gì, mà phải chịu được khổ mới luyện được. Tuần Tuệ Sinh là một trong bốn ngôi sao nổi tiếng về môn nghệ thuật này, cũng nổi danh bởi các vai đào, nghiệp công của ông cũng rất nhiều người biết tiếng. Ông cũng đã cải tiến công cụ này, tăng chiều dài dưới bàn chân lên thành bốn tấc rưỡi, phần nhọn tăng lên đến bằng một ngón tay, như vậy lúc biểu diễn không đến nỗi khó coi, mà càng vững chãi. Mới chỉ có một chút cải tiến như thế thôi mà cũng bị thế lực bảo thủ công kích, bởi nghiệp công là một tuyệt kỹ kiểu bảo thủ. Tuần Tuệ Sinh 7 tuổi đã học diễn kịch, và bắt đầu luyện nghiệp công. Trước hết là luyện đứng, sau tập bám tường mà đi, rồi mới bỏ tay ra tập đi. Có những lần tập đến nổi lưng, đùi, vai đều đau nhức, chảy nước mắt ra vẫn phải tập, đến khi ông sắp ngất lịm đi, sư phụ mới cho tháo nghiệp ra. Lúc tập đứng còn phải đứng trên gạch, mà là những viên gạch đặt nghiêng, lúc đầu tập một tấc hương, rồi vài tấc đến khi cháy hết cả một nén hương. Như thế gọi là đứng nghiệp. Sư phụ sợ rằng ông đứng lâu như thế sẽ rùi gối và làm cong chân nên dùng cái cuống chổi có gai nẹp vào bụng chân, hễ hơi cong chân xuống là gai đâm vào da thịt, về sau, lại dùng ghim tre nên nó đâm vào da dữ dội hơn. Việc tập nghiệp công, có thể nói là "tàn khốc". Dương khiêu như thế, lại còn phải tập ở chỗ cao, trên mặt bàn đã kê thêm cái ghế, trên ghế còn đặt một hòn gạch, mỗi lần đứng lại đứng rất lâu. Sau khi tập được vững vàng rồi, bắt đầu chuyển sang tập đi, tập chạy.

Tập đi, tức là tập tư thế và bước đi của vai đào trong khi biểu diễn. Tập chạy, tức là tập vận dụng các động tác đi nghiêng để lên xuống sàn, nhảy ngựa, đi đường, rất nhiều kiểu cách, lại còn tập các tư thế bước ngang, bước lùi, tiến, quay v.v... rất là vất vả. Nhiều lúc, thầy dạy còn bắt đeo túi cát ở chân để tập, tập suốt mùa đông, tập sang mùa hè không được bỏ ngày nào. Nhìn diễn viên biểu diễn trên sân khấu, lướt nhẹ như chim bay, vờn như rồng lượn, tư thế uyển chuyển, mềm mại nhẹ nhàng như thế, nhưng thực ra là họ đã đổ bằng mồ hôi, nước mắt thậm chí cả bằng máu của bao nhiêu ngày tập luyện. Tuần Tuệ Sinh nói, luyện được nghiêu công, thì những công cơ bản ở lưng, ở đùi cũng càng vững vàng thêm.

Do nghiêu công là sự bắt chước phong tục bó chân - một phong tục lạc hậu của phụ nữ Trung Quốc thời xưa, cho nên sau cách mạng Tân Hợi, có nhiều nghệ nhân đã chủ động huỷ bỏ, cũng có người chủ trương giữ lại song chỉ với mục đích là để làm một cách huấn luyện về công cơ bản ở lưng, chân của các vai đào mà thôi. Sau khi nhà nước Trung Quốc mới ra đời, môn nghệ thuật này bị huỷ bỏ, cho nên những gì là kỹ xảo của nó cũng coi như là "hết".

Ông Vương Dao Khanh là một bậc đàn anh trong làng ca kỹ, cũng là một nhà cải cách trong kinh kịch, trong quá trình cải cách về động tác, cách biểu diễn, trang phục và những

quy định cũ ở hậu đài v.v... đều có những đóng góp nổi bật. Mà sự ảnh hưởng lớn nhất là khi ông biểu diễn "Thập Tam Muội" đã bỏ hẳn nghiêu công. Đó là lúc ông đang đóng thanh y⁽¹⁾ bị mất giọng chuyển sang đóng vai đào múa võ để diễn thập tam muội. "Thập Tam Muội" là vở kịch do Lý Dục Như soạn, thời ấy, chỉ có gánh hát Phúc Thọ hát vở này. Người chủ gánh hát Phúc Thọ là Du Ngọc Cẩm, với tư cách một vai đào võ, ông đã đóng Thập tam muội, từng nổi tiếng một thời về tài nghiêu công. Và cũng chính vì phải đi nghiêu nên không có người thứ hai diễn được vai này. Chỉ có Vương Dao Khanh lần đầu tiên diễn vai này mà không có nghiêu công. Vương Dao Khanh lại cùng hợp tác diễn xuất với Mai Lan Phương ở Trung hoà viên, Mai Lan Phương đóng vai Trương Kim Phượng, Vương Dao Khanh đóng "Thập Tam Muội", không phải đi đôi giày nhỏ xíu mà người diễn nghiêu công thường đi, ngược lại ông lại xỏ chân vào đôi ủng da. Và nhờ đôi ủng da đó làm cho nàng Thập Tam Muội nghĩa hiệp đa tình trở nên khoẻ khoắn dẻo dăng. Tuy sau đó có bị phải bảo thủ chê cười và gây khó khăn, nhưng động tác đi nghiêu được Vương Dao Khanh cải tiến đi, người diễn Thập Tam Muội nhiều lên, mà đều đi ủng da. Vương Dao Khanh gạt bỏ nghiêu công đi là có phân tích hình tượng cụ thể, ông bỏ

(1). Thanh y: diễn viên nam trong hí khúc sắm vai nữ, thường mặc áo xanh

đi động tác đi nghiêng của vai Thập Tam Muội, một nữ hiệp mà vai đào võ đóng chứ không phải nghiêng công của vai đào hoa, cho nên việc cải cách là rất thận trọng, là xuất phát từ hình tượng nhân vật, cho nên mới được người đời sau chấp nhận.

Đi nghiêng, đó là công phu cơ bản trong diễn xuất của các vai đào, có cần bãi bỏ đi không, xem ra cũng còn là một vấn đề cần trao đổi. Nhưng tập luyện môn này, có những chỗ bổ ích cho việc tập luyện công phu về lưng về chân, đùi của một diễn viên đóng vai đào thì các nhà nghệ thuật tiền bối, đã có những thể nghiệm rất thiết thân. Người thầy lớn về nghệ thuật Mai Lan Phương, khi còn nhỏ cũng luyện tập môn này, đặt một viên gạch lên ghế băng, rồi trụ chân nghiêng lên trên đó, phải chờ cháy hết một nén hương. Tuy có đau có mỏi nhưng sau này lưng và đùi đều khoẻ lên. Mùa đông, còn phải đi nghiêng trên băng tập đánh vào búa hay lượn vòng tròn. Đi được nghiêng trên tuyết đến lúc lên sân diễn không đi nghiêng nữa, thấy nhẹ nhàng thoải mái lên nhiều. Khi Mai Lan Phương ở tuổi 60 đã từng nói, đối với trẻ em, nghiêng công là một môn tập rất nghiêm khắc, khi bị ép buộc, thực ra trong lòng bỗng có sự phản ứng. Đến tuổi của ông lúc này vẫn còn diễn được các vai có động tác mạnh như say rượu, đấm đá như "Mộc Kha Trại", "Hồng Nghê Quan" v.v... thì không thể không nghĩ đến mặt tốt của việc luyện tập nghiêng

công những năm trước đó. Mai Lan Phương tập luyện nghiêu công, nhưng từ thời tiền tổ của ông là Mai Xảo Linh khi diễn vai đào đã không đi nghiêu trên sàn diễn. Cha ông là Mai Trúc Phấn cũng không đi nghiêu, cho đến đời Mai Lan Phương, cũng chưa từng biểu diễn nghiêu công trên sân khấu. Mai Lan Phương nói: "Vấn đề dễ hay bỏ nghiêu công đã từng gây nên những cách nhìn nhận khác nhau và sự tranh luận kịch liệt. Vấn đề này, qua sự nghiên cứu và tranh luận nhiều mặt như thế, sau này hẳn sẽ được một kết luận thích đáng" ("Bốn mươi năm trên sân khấu").

Từ năm 1774 đến 1911 là thời đại hoàng kim trong sự phát triển của nghiêu công, từ sau 1911, môn nghệ thuật này đi dần đến suy thoái, nhưng trong việc luyện tập các bài vở, vẫn có nó, cho đến năm 1949 thì nghiêu công bị xoá bỏ hoàn toàn. Đó là lịch sử tuyệt đỉnh nghiêu công của các diễn viên đóng vai đào. Nhưng bàn về công và tội của nghiêu công thì từ sau 1911 vẫn liên tục bàn bạc tranh cãi, cho đến nay trong nghiên cứu nghệ thuật hí khúc, vấn đề này vẫn được bảo lưu. Nghiêu công và tục bó chân, về thuộc tính bản chất, là hai sự việc khác nhau hoàn toàn. Quán chân là một tục lệ lạc hậu của thời đại cũ là sự huỷ hoại nhân cách tâm linh của phụ nữ, là một hình thức biểu hiện của quan niệm luân lý khinh miệt và trói buộc phụ nữ của xã hội phong kiến Trung Quốc; là một thứ văn hoá quan ngu muội. Còn nghiêu

công tuy bắt nguồn từ tục quấn chân, nhưng qua sự sáng tạo và cải tiến lâu dài của nghệ nhân, nó đã trở nên một thủ pháp biểu diễn của nghệ thuật hý khúc, nó đã thuộc phạm trù sáng tạo của cái đẹp. Nghiêu công đã trở thành một môn nghệ thuật, vậy thì bản thân nghệ thuật lại có thể theo con đường cải cách mà được phát triển. Bởi vậy, bây giờ quay lại thảo luận vấn đề này, nên phá vỡ khuôn sáo tư duy cũ là bắt chước tục lệ xấu để luyện tập công cơ bản, để có thể có được những nhận thức mới về phạm trù mỹ học nghệ thuật về sáng tạo cái đẹp trong nghệ thuật.

TUYỆT KỸ TRONG NGHỆ THUẬT DIỄN XUẤT LÒNG DANH THIÊN HẠ (6)

Tay (phép đầu trong năm phép)

Lí Hiểu

Năm 1973 nghệ nhân bậc thầy về Kinh kịch Mai Lan Phương đã đi thăm và biểu diễn ở Liên Xô, sự biểu diễn đầy ma lực của Mai Lan Phương đã khiến người ta phải kinh ngạc và trầm trồ khen ngợi. Mai-a-cốp, bậc thầy về đạo diễn của Liên Xô trước đây, coi đó là một cuộc biểu diễn làm rung động lòng người. Ông đã ca ngợi trong biểu diễn nghệ thuật của Mai Lan Phương, quan trọng nhất là kỹ xảo biểu diễn của tay. Ông nói: "Sau khi xem Mai Lan Phương biểu diễn rồi lại đi một vòng các nhà hát của chúng ta, các bạn sẽ nói rằng: có thể chặt hết tay của các diễn viên của chúng ta đi được rồi, vì chúng chẳng có ích lợi gì. Mặc dù chúng ta nhìn thấy những bàn tay, chẳng qua chỉ là một cục thịt nhô ra ngoài tay áo, chúng chẳng biểu hiện được cái gì, cũng chẳng diễn đạt được cái gì hoặc là chỉ diễn đạt được những thứ không nên diễn đạt, vậy thì, chúng ta không chặt những cái tay đó đi còn để làm gì?". Mai-a-cốp dùng từ có hơi mạnh mẽ một chút thật, nhưng từ góc độ công năng biểu diễn, ông

đã phát hiện ra rằng "bàn tay của Mai Lan Phương" là một sự thể hiện mẫu mực nhất mạnh mẽ nhất về lý luận của phái biểu hiện, tức là vở diễn nên phó cho động tác biểu diễn một ý nghĩa to lớn, đó mới là nghệ thuật.

Ảnh hưởng do "bàn tay Mai Lan Phương" đem lại cho nghệ thuật hí kịch thế giới là tương đối sâu xa.

Trong biểu diễn hí khúc ở Trung Quốc, nghệ thuật của tay quả là tương đối quan trọng. Chúng ta thường nói đến tay, mắt, thân thể, phương pháp và bước đi, phương pháp bàn tay đứng đầu trong "năm phương pháp ấy", trên sân diễn, tay có thể khắc họa được nhân vật, biểu hiện được tư tưởng, tình cảm, tay có thể nói, tay có thể đùa, bởi vậy trong nghệ này có một câu thành ngữ: "Chỉ cần chia tay ra là biết nghề nghiệp có hay không".

Ngón tay trong hí khúc cầu kỳ về hình dáng, vị trí, tư thế của ngón tay. Về hình dáng có ngón tay hoa lan, bàn tay hoa lan, nắm tay hoa lan, có bàn tay chìa ra, ngón tay như kiếm, nắm tay như giữ. Xuyên kịch còn có Phật thủ là hình bàn tay như trong tượng Phật, có tay hình lá sen, hình dung theo hình dáng lá sen cao sang và trong sạch. Vị trí tay gồm năm loại căn bản nhất: chống nặng, tay vòng cung, nắm tay đặt ngang sườn, lòng nắm quay về phía sau; vươn vai: tay vòng cung như nâng lên một phía, lòng tay quay ra ngoài; đỡ bàn tay: tay vòng và giò cao lên đầu, lòng bàn tay quay

lên; ấn tay, tay vòng trước ngực, lòng bàn tay quay xuống dưới; vung tay, một tay ấn xuống phần dưới phía trước, một tay nâng lên phía trước. Sự kết hợp xen kẽ giữa hình tay và vị trí tay, có thể hình thành những thế tay vốn có một nội dung nhất định và diễn đạt một ý nghĩa nhất định. Trong Xuyên kịch, gọi đó là "công ngón tay", theo sự quy nạp của các nghệ nhân nhiều thế hệ, thế tay trong hí khúc có 100 loại: trời, đất, mặt trời, mặt trăng, đêm, gió, tuyết, sấm, mưa, mây, núi, nước, đá, cá, sóng, cỏ, cây, chim, hoa, hương, anh, tôi, nó, đến, đi, quay, không, ngủ, mở, tránh, đóng, đẹp, vẻ mặt, mắt, mi, miệng, ngực, tim, cánh tay, da, nắm, trà, rượu, cơm, dưa, bát, rửa, cọ, lễ, màn, rèm, súng, dao, cung kiếm, chùy, bút, mực, nghiền, đập, sách, chia, hợp, đi, về, nuôi, áo, bọc, tỉnh, nhỏ, ngồi, ngựa, đập, đá, lửa, chiếu, sát, đánh, ki, khoá, chìa, rỗng, hổ, đưa, vút, thất, trối, bó, xấu, mi, kéo, vắn, đưa, hộp, thuyền, lấu, cao, thấp, có, không. Trong 100 thế tay đó, chủ yếu là thông qua thủ pháp như tượng hình, chỉ sự, hội ý, tuân theo nguyên tắc tả ý trong vở, nhưng vấn đề biểu diễn đều nằm trong nội dung có từ trong tự nhiên và đời sống.

Động tác của tay bao gồm sự vận dụng tổng hợp của ngón tay, bàn tay, cổ tay và cánh tay, ngón tay và bàn tay có khả năng tạo hình đẹp, cổ tay có mức độ lực để biểu lộ mạnh, yếu, mềm, cứng; cánh tay và bả vai để đỡ và chia tầng thứ

cho từng tiết tấu. Trong đó công của tổ tay vô cùng quan trọng, khi tập luyện phải dùng nước nóng để tắm, bóp, để cho khớp được mềm dẻo linh hoạt quay phải, trái hoặc xoay tròn, liên động cùng các ngón tay, tạo nên nhiều động tác rất đẹp. Vai đào của Vụ kịch ⁽¹⁾ tay rất mềm dẻo, tạo nên nhiều thế tay rất đẹp và trang nhã, không một loại kịch nào có thể so bì kịp.

Sau khi Mai-a-cốp phát hiện ra "tay của Mai Lan Phương" chừng ba bốn mươi năm, Ba Lan lại phát hiện ra "hý kịch chất phác" của Crô-tôp-ski, ông rất chú trọng đến tác dụng của việc diễn viên lấy cơ thể của mình để làm chủ thể biểu diễn, xây dựng một thể chế huấn luyện hoàn chỉnh của quá trình tâm lý - hình thể - tình cảm. Ông cố gắng phát huy công năng biểu diễn hình thể của diễn viên, nhưng ông đòi hỏi về tay của diễn viên, chỉ là mềm dẻo và linh hoạt, sự tập luyện về tay cũng chỉ là ăn khớp với sự biểu hiện về hình thể, chưa có thể làm cho tay có được công năng độc lập có ý nghĩa biểu diễn, cái mà ông yêu cầu là nghệ thuật biểu diễn của toàn bộ thân thể, tay mà xa rời thể hoàn chỉnh đó, thì cũng không có ý nghĩa gì. Đó là sự khác biệt bản chất nhất về tay trong hý khúc Trung Quốc và hý kịch phương Tây. Tay trong hý khúc Trung Quốc vốn có công năng thẩm mỹ độc đáo của nó, đó là một nghệ thuật có một không hai

(1). Một loại kịch địa phương của tỉnh Giang Tây - N.D

trong biểu diễn hý kịch thế giới. Nói đến sự biểu diễn của tay lại không thể không nhắc đến kỹ xảo biểu diễn của cái ống tay áo, chiếc khăn tay và cái quạt trong tay, chúng chẳng những là những đạo cụ ở trong tay diễn viên, mà còn là sự tiếp nối của kỹ xảo biểu diễn của bàn tay, càng dễ nhìn nhận ra mức độ khó khăn trong biểu diễn của tay trong hý khúc cũng như sự hoà quyện trong lễ thói thẩm mỹ dân tộc, trở thành một môn nghệ thuật độc đáo trong biểu diễn hý kịch trên thế giới.

Cửa tay áo bắt nguồn từ việc kéo dài và khoa trương chiếc cửa tay áo lót trắng trong trang phục đời Minh bởi vậy trong những măng bào, áo nhà quan, áo kép của trang phục hý khúc, thế nào ở cửa tay cũng may thêm một dải lụa trắng gọi là thuỷ tỵ. Diễn viên có thể lợi dụng mảnh-vải đó mà biểu diễn ra nhiều động tác rất phong phú, để biểu hiện được tư tưởng tình cảm và tăng thêm mỹ cảm cho hình tượng. Yếu lĩnh biểu diễn tay áo là sự phối hợp ăn nhịp của các bộ phận như vai, cánh tay, cổ tay, ngón tay v. v... mới có thể linh hoạt nhạy bén trong khi vận dụng. Kiểu dáng biểu diễn của tay áo rất nhiều, nhưng phổ biến nhất là động tác rung tay áo, cái cửa tay áo được tung ra rồi rung lên để thu về, phải dùng sức cổ tay, rung lên một vài nhát, làm cho cửa tay áo lại dồn xếp về phía cánh tay. Những động tác thường dùng khác, còn phải kể đến động tác luồn, vung, giật, nắm cửa tay áo v.v... Những diễn viên giàu kinh nghiệm, mỗi người đều nêu được đặc điểm riêng và sự sáng tạo của mình

trong kỹ xảo vận dụng động tác của tay áo. Thí dụ như Trình Nghiênn Thu đã thâm tóm kỹ xảo của tay áo vào 10 động tác chính là móc, vẩy, chống, xông, phạt, vẩy, giữ, tung, đập, rung. Những động tác cơ bản này lại qua sự tổ hợp thiết kế kỹ lưỡng, có thể diễn đạt được nhiều thứ tình cảm khác nhau.

Về kích thước, chất liệu, kiểu dáng và phong cách động tác của cửa tay áo, tùy từng diễn viên khác nhau, tùy kịch loại khác nhau, thường thường mang thói quen và đặc điểm khác nhau. Cửa tay áo của các thư sinh hay những vai quan có tính hài, chỉ dài chừng một thước, nhưng động tác biểu diễn thì lại ngắn gọn, dứt khoát, thoải mái và hài hước, hóm hỉnh, rất nhiều kiểu cách. Cửa tay áo trong Cát kịch thì kế thừa hý khúc cổ truyền, lại kết hợp với động tác đại ương ca và động tác múa khăn tay hai người thịnh hành của vùng Đông Bắc, nên dài tới ba thước, khi múa lên, có sức diễn ra rất mạnh mẽ. Như động tác xoắn tay áo, xoắn lại rồi tung ra, chuyển động về một hướng; toả ra như hoa, làm cho áo tung toả ra như hoa; tạo làn sóng, kết hợp với kỹ xảo múa lúa, dùng một cửa tay hay cả hai cửa tay đập dòn lên xuống tạo nên làn sóng; vận tay áo, theo nhịp bước trong điệu ương ca, vận một tay hay cả đôi tay áo; tạo mây, tay áo phải vung lên qua đầu tạo thành dáng mây bay; quay tay áo, quay một tay áo ở trên đầu, quay theo chiều nằm ngang, nửa thân dưới quay thấp hơn v.v... đặc điểm và đặc sắc của địa phương rất đậm đà. Cảnh "đả thân cáo miếu" ở trong hý khúc, thể

hiện tư tưởng tình cảm và trạng thái tinh thần phức tạp của Kiều Quế Anh sau khi bị ruồng bỏ, đã có những động tác biểu diễn của tay áo khiến người xem mê lịm. Cửa tay áo của diễn viên Tấn kịch Điền Quế Lan cũng dài tới ba thước, đã sử dụng xen kẽ các động tác múa như xông, tung, quơ, đập, vung... đã diễn tả rất đầy đủ trạng thái tình cảm đầy phần uất, oán giận của Kiều Quế Anh trong lúc đó. Cửa tay áo của diễn viên Việt kịch Trần Phi còn dài tới 9 thước, khi tung ra cùng một lúc trong không gian, tư thế mạnh mẽ nhưng dáng điệu lại uyển chuyển, mà vẫn tỏ ra vững vàng, lại có thể tạo sóng bằng cửa tay áo trong thế "ô long giáo trụ" (rồng đen quấn cột), quay liên một lúc năm vòng, cửa tay áo tung lên như bay. Diễn viên nổi tiếng về kịch và Giang Tô Trương Hồng, có tài nghệ biểu diễn tay áo kết hợp nhuần nhuyễn với phong cách Nam - Bắc, rắn mẽ hỗ trợ lẫn nhau, nên có sức biểu hiện cực mạnh, được coi là "người biểu diễn thủy tú (cửa tay áo) giỏi nhất vùng Giang Nam".

Biểu diễn khăn tay bắt nguồn từ điệu quay hai người, Cát kịch đã trực tiếp kế thừa tài múa khăn tay trong điệu quay hai người, làm cho chiếc khăn hết sức bình thường, ở trong tay diễn viên bỗng trở nên một vật có hồn, có "ma lực" biến hoá khôn lường. Khăn tay có hai loại: bốn góc và tám góc, các vai đào trước đây hay dùng loại bốn góc, cách biểu diễn gồm lật hoa hai phía, vắn hoa, rung hoa v.v... khăn luôn ở trong tay; những năm gần đây, diễn viên cả nam lẫn nữ đều dùng loại khăn hai lớp có tám góc, phát triển ra thành

khăn quay, khăn ngậm, khăn đỡ, khăn đá, khăn tung, khăn bắt, khăn quạt v.v... tất cả có tới hơn 30 loại khăn ra đời. Thí dụ: Khăn tung cũng có mấy loại như tung ngang, tung lên, tung ra sau, tung quay. Khi tung ra, chiếc khăn bay ra cửa sân khấu hay gần đến phòng ngoài của cánh gà rồi lại bay về trúng tay người diễn viên, một diễn viên lại có thể cùng một lúc tung ra nhiều chiếc khăn như thế, bay ra đến với nhiều người, kỳ diệu chẳng khác gì một nàng tiên rắc hoa xuống trần. Động tác khăn quạt là kết hợp giữa quạt và khăn tay có loại quạt trên khăn, có loại khăn trên quạt, sau khi chiếc khăn tay được tung ra, dùng quạt úp từ trên xuống để chiếc khăn lật trên cái quạt, hoặc cái quạt từ phía trên khăn vòng xuống dưới, rồi dùng lưng quạt đỡ lấy cái khăn, sau đó lại tung ra. Có khi quạt đội lên khăn, sau khi khăn được tung ra, dùng phần đỉnh quạt đỡ lấy khăn, hoặc dùng phần cuối của phần giáo quạt đã gấp lại đỡ lấy cho chiếc khăn xoay đi, cực kỳ khéo léo.

Tài nghệ biểu diễn khăn tay trong Cát kịch hết sức cao siêu, đặc sắc và đậm đà, vừa thể hiện được các động tác múa rất tuyệt diệu, động tác hình thể lại sinh động hoạt bát, làm tăng thêm không khí hỷ kịch của vở diễn... lại có thể thay thế được các loại đạo cụ, làm một thủ pháp khắc họa nên thế giới nội tâm và tính cách của nhân vật. Như động tác tung khăn qua đầu của Phong thị trong "Đào Lý Mai", đã thể hiện đầy đủ sự tức giận của nàng đối với việc mối manh của Triệu Vân Hoa; động tác khăn tay của Nhiệm Tú Anh

trong "Nhạn Thanh bán chỉ" đã thể hiện lên lòng tự tin của nàng khi đối phó với địch thủ, động tác ngậm khăn của A Hoàn thể hiện đầy đủ tính đơn thuần, nghịch ngợm của một cô gái; động tác tung khăn ra phía trước, đi quanh sân khấu một vòng của Thời Thiên, lại miêu tả đầy đủ nỗi sung sướng phát cuồng lên của nhân vật khi lấy trộm được tờ thiếp mời; động tác quay khăn như bánh xe hai bên phải trái của Thiết Trân trong "Tam thỉnh Lê Hoa" lại thể hiện lên tình cảm phấn khích của nhân vật trước giờ hạ lệnh xuất chinh, lúc bấy giờ chiếc khăn trong tay diễn viên được ước lệ như một lá cờ lệnh.

Công phu biểu diễn quạt trong hí khúc Trung Quốc thì Xuyên kịch tinh xảo nhất. Quạt có hai loại, quạt xếp và quạt lông, quạt lông chủ yếu là a hoàn, nữ tỳ v.v.. dùng. Xuyên kịch diễn quạt cũng muôn hình muôn vẻ, tuy nhiên lại có một trình thức nhất định, nếu vận dụng thích nghi, sẽ có tác dụng tốt trong việc thể thiện hoạt động tâm lý của diễn viên cũng như làm đẹp cho tư thế biểu diễn. Mỗi cách biểu diễn quạt, đều có quy cách khác nhau, nhưng vị trí của cái quạt thì đều có quy định thống nhất, bắt buộc phải tuân theo: chẳng hạn vai đào hoa thì quạt che đầu, vai thư sinh quạt xoè ấp ngực, vai đào thì che tóc mai và che ngực, vai nịnh thì quạt phẩy tai, vai bình thường phẩy quạt vào cổ hay vào ngực. Động tác cơ bản biểu diễn quạt thì các loại kịch đều gần giống như nhau, gồm các động tác phẩy, xạc,

nắm, kẹp, xếp, che, đập, rung, văng v.v... qua việc phối hợp các động tác cơ bản biểu diễn quạt, kết hợp với vận động cơ thể, có thể diễn ra được nhiều động tác múa để biểu diễn tình cảm cũng như khắc họa được tính cách của nhân vật. Vai Đỗ Lệ Nương, Xuân Hương trong vở Côn khúc "Du viên", Triệu Nhữ Châu trong "Đình Hội", Dương Quý phi trong Kinh kịch "Quý phi say rượu", Hải Anh trong Bạc kịch "Bán nước lã", công tử trong vở "nhảy thuyền trong lễ hội" v.v... đều có vận dụng kỹ xảo múa quạt, mỗi cái mỗi vẻ.

Cách dùng quạt trong Xuyên kịch tinh xảo nhất, cái chính muốn nói đến ở đây là phương pháp vận dụng cái quạt nhiều vẻ, tế nhị, tinh xảo, người ta tìm đủ mọi cách để đưa cái quạt vào diễn trò. Đại thể, có khoảng 65 kiểu cách, nhưng có đặc điểm nhất là quạt đuôi cá, một tay mở quạt, dùng càng cua bàn tay phải kẹp lấy quạt, lấy sức ngón tay giữa bập vào cái quạt, quạt sẽ vẩy qua vẩy lại như đuôi cá, chân trái bước lên một bước, hơi trệch sang trái, tay trái bung lên tựa như cá bơi trong bể nước; Quạt trắng non: tay phải lật lên trao quạt sang tay trái, ngón cái tay trái, kẹp quạt vào ngón giữa rồi cùng khoa tay, tay trái lật quạt, mặt quạt quay xuống dưới, chân phải thò ra phía sau, tay phải tựa như trắng non hơi nghiêng về bên trái; Quạt họa mi, tay phải cầm quạt (mở) từ cánh trái quạt qua mi phải, tay trái chống sườn, chân trái lùi một bước, thân nghiêng sang bên phải,

nhìn sang trái, thoải mái tự nhiên; Quạt rơi ngang: Chân phải bước một bước, tay phải cầm quạt nằm ngang, gối trái hơi cong xuống về phía đùi phải, hai tay chơ rơi đều xuống như dáng loài chim sà chạm đất. Quạt hoa rơi, tay phải xòe quạt ra, chân trái dẫn sang bên phải, chân phải bước lên một bước, hai tay cùng quơ về bên trái đầu gối trái tựa vào sau đùi phải, thân nghiêng sang phải, quạt hạ xuống theo phương nằm ngang mình dưới theo quạt, tay trái (tay hoa lan) đưa lên, tựa như nhìn thấy hoa rơi đầy mặt đất; Quạt uyên ương: chân phải lùi ra sau một bước, quạt xếp vào hai phần ba, kẹp ở càng cua tay phải, mắt nhìn phía dưới bên trái, chân phải bước lên, cùng lúc đó hai tay lên xuống như dáng uyên ương đang bơi, sóng đôi nhau. Những cách biểu diễn quạt như thế đều chứa đầy thú vị, khéo không thể tả được. Lại còn có cách biểu diễn quét quạt, bay quạt rất nhẹ nhàng vui vẻ hoặc thể hiện quạt che miệng che mặt, quạt then, thể hiện sự suy nghĩ bằng cách quạt lưng, hay kẻ quạt dưới má, thể hiện sự nhòm ngó thì kẹp quạt chéo đi, hoặc cầm quạt ngược ở cổ tay; thể hiện sự kiêu ngạo thì dùng quạt quay mặt đi, hoặc quạt phẩy mây, thể hiện sự buồn bực thì xoay quạt trong tay v.v... bất kể là cầm quạt, mở quạt, khép quạt, tung ra, kéo về, đều có những quy tắc nhất định. Một chiếc quạt cồng con như vậy mà muốn diễn được tốt, chẳng những cần phải có một cái tay dẻo dai linh hoạt,

những ngón tay khéo léo mà còn cần sự phối hợp động tác nhuần nhuyễn với các bộ phận khác trên cơ thể như vai, cánh tay, lưng đùi, chân v.v... và quan trọng hơn là tầm nhìn của đôi mắt, dùng để lột tả tinh thần mới có thể làm cho động tác diễn quạt lột tả được ý nghĩa các động tác thể hiện tâm lý, tình cảm của nhân vật.

Công phu luyện tập quạt rất chú trọng một điều "Cầm quạt cũng như không, dùng quạt không thấy quạt", ý muốn nói là quạt đấy mà không phải là quạt, là hoá thân của thân phận, tính cách, tình cảm của nhân vật cùng những biểu hiện tâm lý nhỏ nhoi tế nhị nhất, đó mới là giới hạn cao nhất của nghệ thuật dùng quạt.

TUYỆT KỸ TRONG NGHỆ THUẬT DIỄN XUẤT LÒNG DANH THIÊN HẠ (7)

Kỹ xảo đặc biệt của Xuyên kịch

Lý Hiểu

Xuyên kịch được lưu hành rộng rãi ở tỉnh Tứ Xuyên, Vân Nam và một phần tỉnh Quý Châu ở phía tây nam Trung Quốc, đó là một loại hình kịch dung hoà bởi năm loại nghệ thuật thanh nhạc là cao xoang, Côn khúc, hồ cầm, đàn hý và hý khúc múa đèn dân gian. Lời văn trong Xuyên kịch đẹp mà tao nhã, màu sắc diễn xuất trên sân khấu rất tươi sáng, rõ ràng, có ma lực cảm động lòng người rất độc đáo, từng nổi tiếng ở trong nước và trên thế giới.

Tên gọi của Xuyên kịch, lần đầu thấy trong "Tam Khánh hội" của năm Quang Tự nhà Thanh, lúc bấy giờ gọi là Xuyên hí. Nhưng một số làn điệu của Xuyên kịch thì ngay từ thời Minh đã có một số gánh hát trong tỉnh trình diễn, những làn điệu được lưu hành trong tỉnh vào những năm Ung Chính, Càn Long đã lần lượt kết hợp nhuần nhuyễn với ngữ âm Tứ Xuyên và thói quen thưởng thức của người Tứ Xuyên, về mặt nghệ thuật dần dần nó mang trong mình đặc sắc địa phương của Tứ Xuyên.

Người tỉnh khác xem Xuyên kịch bảo rằng Xuyên kịch xem thì thấy đẹp nhưng nghe không hiểu. Cố nhiên là có nguyên nhân về làn điệu, ngữ âm, song cũng nói lên rằng nghệ thuật biểu diễn của Xuyên kịch mang sẵn một giá trị thưởng thức rất cao, mà điều khiến người ta ca ngợi nhất là những kỹ xảo đặc biệt tinh vi rực rỡ muôn màu của nó. Hãy lấy màn "xạ điêu" trong vở *Phàn vương cung* mà nói. Một thiếu nữ quý tộc Hàn Yên trên đường đi đã gặp chàng thợ săn tài ba Hoa Vinh, yêu bởi chàng bắn một tên trúng hai con chim, võ nghệ hơn người, khôi ngô tuấn tú, cầm lòng chẳng đậu cứ lưu luyến nhìn mãi dùng dằng chẳng muốn rời chân. Người chị dâu dáo dể đã rút được từ trong mắt của thiếu nữ ra một sợi dây tình cảm vô hình, rồi lại từ trong mắt của Hoa Vinh cũng đã rút ra một sợi dây như thế, sau đó đã chập hai sợi dây lại, thắt cho một cái nút vô hình, để chỉ cần gõ nhẹ cũng kêu lên như chuông, chỉ cần khê gập cũng làm cho hai con người ấy rung lên nhẹ nhàng, dầm mạnh chân làm cho hai người tỉnh lại. Cái hay còn ở phía sau. Trời dần tối, khi đánh xe về nhà, người đánh xe đã đứng tuổi, trên môi để một bộ râu đen sì. Cô gái Hàn Yên vén rèm, vén màn nhìn ra, thấy chẳng phải ai khác mà chính là chàng thiếu niên đã bắn chim vừa mới nói tối, nàng vui mừng báo với chị dâu. Chị dâu không tin, cũng vén rèm nhìn ra, vẫn chỉ thấy người đánh xe có bộ râu đen. Hàn Yên nhìn lại, vẫn là chàng thiếu niên Hoa Vinh, vội gọi chị dâu cùng nhìn ra. Một tiếng thanh la nổi lên, vẫn là người đánh xe có

râu đen. Người đánh xe đã dùng kỹ xảo đặc biệt trong khi biểu diễn, dùng sự thay đổi của bộ râu lột tả nỗi lòng thiếu nữ, ai dám bảo đó không phải là kỹ xảo đã đến độ xuất thần? Năm 1989, học viện hý kịch trung ương đã từng đưa màn "xạ điêu" này đi Tiệp Khắc, tham gia hội diễn các kịch mục giáo khoa hý kịch thế giới, đã làm khuynh đảo giới nghệ thuật.

Đặc điểm kỹ xảo đặc biệt của Xuyên kịch là hiểm, tuyệt, kỳ, xảo, lấy nhân vật làm trung tâm, tình tiết làm chỗ dựa, lấy sự vật ngoại tại của hình tượng nhân vật như hoá trang, phục sức và hành vi động tác làm nhân tố kỹ thuật, sáng tạo nên sự biểu diễn kỹ xảo đặc biệt, khắc hoạ sâu sắc đặc trưng tính cách của nhân vật và trạng thái tâm lý trong tình cảnh đặc biệt vạch ra được thế giới nội tâm của nhân vật. Kỹ xảo đặc biệt là thủ pháp, bản chất là sự ngoại hoá của nội tâm. Điểm này hoàn toàn khác hẳn phái thể nghiệm và phái thể hiện trong biểu diễn hý kịch nước ngoài về mặt phương pháp và thủ đoạn. Phái thể nghiệm thiên về biểu diễn tả thực tự nhiên, đòi hỏi diễn viên đi sâu vào nội tâm của vai diễn, thể nghiệm và biểu diễn tình cảm như thật, phải thể hiện cuộc sống trên sân diễn y như có thật. Trên thực tế, đó là việc hơi khó làm, bởi kịch muốn gì thì muốn, cũng là giả. Phái biểu hiện thì tỉnh ngộ được ra điều này, thế là dưới tiền đề không bài xích việc thể nghiệm vai diễn, chú trọng đến các loại thủ đoạn để biểu hiện nhân vật, vạch ra thế giới nội tâm, ví như dùng những mảng màu, tiếng

động, vũ đạo cùng là các thủ đoạn như khuếch trương, phóng đại, biến dạng v.v..., biến tình cảm nội tâm thành hình tượng vật chất hoá có thể nhìn thấy, nghe thấy, cảm nhận thấy được, để thu được hiệu quả biểu diễn của hý kịch. Trong thế kỷ này, đến đây, cũng đã rất chú ý đến sự biểu hiện hình thể của tự thân diễn viên, hý kịch trở về với gốc rễ của nó, tăng thêm sự hàm xúc về văn hoá vốn có của nó nhưng, hý khúc của Trung Quốc gốc rễ vốn là một thứ văn hoá có màu sắc rất đậm đà, kỹ xảo đặc biệt của Xuyên kịch chỉ là một loại biểu hiện trên kỹ xảo biểu diễn văn hoá cổ truyền, sử dụng một cách sáng tạo kỹ nghệ tổng hợp các môn bắt nguồn từ tạp kỹ, kỹ xảo, ảo thuật v.v... làm đẹp thêm lên trong vở diễn làm cho tính thưởng thức của vở diễn sinh động thêm lên.

Kỹ xảo đặc biệt của Xuyên kịch trong hoá trang là biến diện. Trước đây, thường thấy "tam biến hoá thân" trong vở *Quy chính lâu* và "đoạn kiều" trong vở *Bạch xà truyện*. Cái trước thể hiện hành động lấy trộm của người giàu để cứu người nghèo, dùng kỹ xảo biến diện mà thoát thân, gọi là "trở mặt"; cái sau thể hiện tâm trạng bức bối của Tiểu Thanh trước sự phụ bạc của Hứa Tiên, diễn viên miệng ngậm răng nanh (tức răng để diễn) lần lượt lấy tay xoa lên mặt đỏ và mặt đen, đó là "xoa mặt", tiếp sau lại thổi ra mặt vàng, gọi là "mặt thổi". Trong vở *Thạch Hoài Ngọc kinh mộng*, Thạch Hoài Ngọc thấy hồn cáo đến lấy mạng, trong khi sợ hãi dùng cách thổi biến đã biến ra mặt đen, sau đó vào màn sau rửa

mặt đen đi trở nên khuôn mặt trắng trẻo gầy gò như vừa ở dưới nước lên, đó gọi là "hoàn diện", biểu hiện hình tượng Thạch Hoài Ngọc lúc sắp chết, vừa khoa trương nhưng lại rất thực.

Năm 1956, nhà nghệ thuật Xuyên kịch là Tịch Minh Chân đã đưa đoạn "Thanh nhi biến diện" trong "Đoạn kiều" lên "Kim Sơn tự", để Tử Kim Nảo Bạt mượn đó thể hiện sự ác hiểm hung dữ. Rồi lại dùng động tác trở mặt trong *Quy chính lâu* thay cho động tác xoa mặt trong "Đoạn kiều", cải tiến vật liệu chế tác và trình tự thao tác, làm cho kỹ xảo đặc biệt về biến diện có thêm sắc thái mới. Năm 1959 "Kim Sơn tự" mang đi biểu diễn ở Đông Âu, Tịch Minh Chân lại có một cấu tứ mới, do Hồ Minh Khắc và Triệu Thuần thực tiễn thêm, không cần đạo cụ, cũng chẳng cần quay đầu vào, trong khi mọi mắt nhìn chòng chọc mà vẫn biến được bộ mặt đỏ, gọi là "trở mặt", làm ngơ ngác hàng vạn người xem châu Âu. Tháng 12-1980 *Bạch xà truyện* được diễn ở Hồng Kông, võ sinh Lưu Trung Nghĩa đóng Tử Kim Nảo Bạt", đổi một nửa mặt thành cả mặt, trong khi đánh nhau với Bạch nương tử, nhiều lần đã biến đổi ra mặt xanh, mặt đỏ, mặt lam, mặt trắng rồi lại biến trở lại thành mặt vàng vốn có, mày đậm râu rậm, mang đầy đủ vẻ đẹp tạo hình và cảm giác dữ tợn. Đó lại là một nghệ thuật biến diện mới, gọi là "khoả diện". Tháng 5 năm 1987, biểu diễn ở Tokio 10 ngày, 18 buổi, người xem đông nghịt, xuất hiện một tình hình hiếm thấy trong giới biểu diễn của Nhật Bản. Có người ở trong vùng đã dùng đến 6 máy ca mê ra, quay thực tế ba lần, và đo tốc độ biến mặt của Vương Đạo Chính là người đóng vai Nảo Bạt là

1/270 giây, nhưng vẫn không tìm ra được điều bí hiểm trong đó.

Biến diện là một kỹ nghệ hết sức cao siêu, thần bí khôn lường, nổi trội hẳn lên khiến ai cũng thấy là tuyệt diệu. Nó chẳng những là thứ độc chiếm của Xuyên kịch ở trong nước, mà trong nghệ thuật hí kịch thế giới cũng được coi là một kỹ xảo thần kỳ của hí khúc Trung Quốc. Thay đổi sắc mặt là phản ánh cuộc sống tình cảm, trong các tác phẩm văn học nghệ thuật cũng đã từng miêu tả, hí kịch thả thực của nước ngoài đòi hỏi diễn viên lột tả bằng phong thái của nét mặt; hí kịch của phái biểu hiện có thể thay đổi mặt nạ, riêng Xuyên kịch lại đi sâu vào nghệ thuật diện phả cổ truyền, làm sao có thể thay đổi diện mạo được ngay tại chỗ, nêu bật được hiệu quả thần bí hoá, phù hợp thói quen thưởng thức của người Trung Quốc, mà cũng để cho người nước ngoài có thể chấp nhận được, bởi vì về mặt nguyên lý tâm lý, giữa đôi bên có thể thông hiểu nhau được; cái tuyệt là tuyệt ở chỗ thú vị thẩm mỹ về mặt kỹ thuật cũng như nghệ thuật diện phả. Trong kỹ xảo đặc biệt về hoá trang, lại có những cách xử lý về mặt cũng thể hiện được mạnh mẽ về tính cách và trạng thái tâm lý của nhân vật.

Thiết mặt⁽¹⁾ trong Xuyên kịch là vật thần kỳ tăng cường công năng diễn xuất, đao, thương v.v... ở trong tay diễn viên

(1). Thiết mặt: Bộ cđnh phụ và đạo cụ bổ sung trong hí khúc. Tên gọi khởi đầu từ Nguyên khúc.

đều là những vật thần kỳ. Một ngón nghề đột xuất độc đáo nhất là pha "giấu dao" trong vở *Đả hồng đài*. Kép nổi tiếng Bành Hải Thanh trong vai tên lưu manh Tiêu Phương, tay cầm quỹ đầu dao nhảy xuống thuyền, thấy Canh Nương, Kim Đại Dụng sợ hãi, liền cởi áo dài ra ném cho Kim Đại Dụng. Tiêu Phương tro trọi một chiếc áo lót trên mình, ngực phanh trần ra, đến con dao nhỏ cũng khó có chỗ giấu, thế mà quỹ đầu dao biến đâu không thấy. Kim Đại Dụng giũ áo ra rồi vo lại một nắm, ném trả Tiêu Phương, hai vợ chồng xuống thuyền. Tiêu Phương cầm áo trong tay, xoay mình, khuyu chân xuống, chẳng thấy dao đâu; nhưng vừa đổi thân sắc, chỉ loáng một cái Tiêu Phương đã rút quỹ đầu dao ra, chém vào Kim Đại Dụng, từ trên sàn diễn đến tất cả người xem, ai ai cũng ngẩn người ra, không hiểu con dao ấy được lấy ở đâu ra. Kỹ xảo đặc biệt về giấu dao, cũng vừa vận thể hiện thói quen trộm cướp hung hãn của tên cướp nham hiểm như Tiêu Phương. Trong Xuyên kịch, cái cây nến trong tay diễn viên cũng trở thành đạo cụ. Trong vở *Thạch Hoài Ngọc kinh mộng* có màn "hoàn hoả" biểu diễn cây nến bằng tuyệt kỹ. Thạch Hoài Ngọc cầm trong tay cái cây nến, đem thổi tắt nến đi. Thạch Hoài Ngọc vừa định thần, vội dùng tay che lấy cây nến, cây nến vốn tắt bỗng bật cháy lên. Tuy cũng giống ảo thuật, nhưng được vận dụng vào trong những tình cảnh đặc biệt này, chẳng phải là sự mô tả đầy đủ về tâm lý hốt hoảng sợ sệt không yên thần hồn nát thần tính của Thạch Hoài Ngọc đó sao? Bởi vậy mà tuyệt kỹ trong việc "hoàn hoả" (trả lửa) cho cây nến này, vừa là một kỹ xảo đặc biệt mà cũng là phương pháp thể hiện của chủ nghĩa hiện

thực. Vương Thế Trạch diễn "Phóng Bù", phối hợp biểu diễn vạt gấp, đã thể hiện tài nghệ "đá hậu cây đèn" với độ khó rất cao nên vừa rất đẹp lại vừa vận biểu hiện đúng chỗ tâm trạng đặc biệt của Bù Sinh trong đêm tối nhìn Tuệ Nương vừa như người vừa như ma. Xuyên kịch vận dụng thiết mặt để biểu diễn kỹ xảo đặc biệt nhiều không sao kể hết, có nhiều ngón nghề ở kịch khác cũng có, nhưng ở Xuyên kịch được vận dụng một cách nổi bật hơn, sát thực hơn.

Trang phục trong Xuyên kịch cũng rất độc đáo, như vạt gấp cân sinh xẻ tà rất cao chủ yếu là để lúc diễn vạt gấp thể hiện được kỹ xảo đặc biệt, điển hình nhất là "vạt bay". Trong vở "Phóng Bù", những kỹ xảo đẹp và khó trong biểu diễn vạt bay, khiến cho người xem không chớp mắt. Các kép hát tiền bối như Khang Tử Lâm, Tiêu Giai Thành, Khương Thượng Phong v.v... đều có những kỹ xảo đặc biệt về diễn vạt bay, và diễn xuất của Tào Tuấn Thành mới thật là khiến người xem sững mắt. Tào đã hoà trộn giữa vẻ phong lưu thoải mái của Văn Tiểu Sinh với vẻ kiêu kỳ nhay bén của Vũ Tiểu Sinh, kết hợp các động tác bay, phất, đá của vạt gấp, với động tác lật, quay, xoắn của cửa tay áo với các động tác di thái cực đồ, rồng đen quán cột v.v... diễn tả đủ mọi trạng thái tinh thần của Bù Sinh như sợ hãi, nghi ngờ, vui sướng v.v... và có rất nhiều kỹ xảo cao siêu. Diễn viên nổi tiếng Vương Thế Trạch đã kế thừa truyền thống và có những sáng tạo nổi bật, vạt gấp của ông bay rất cao, trải rất phẳng, bay như lượn, chân trái đỡ để nhảy lên, chân phải nhấc đùi

cao lên, ngửa mặt, uốn ngực theo đà vạt gấp bay ra phía sau, người bước lên nhẹ nhàng, bước nhanh và gấu trong điệu múa, cảm giác về tiết tấu rất mạnh, tư thế ung dung thoải mái, mà trong động tác lại biểu diễn được ý nghĩa của tình cảm. Khi Bùi Sinh không ngờ Tuệ Nương mặt hoa da phấn như thế lại là ma, đi tới đi lui để quan sát, ông đã dùng động tác vạt gấp bay ra sau để cất bước lên trước, dứt khoát và mạnh dạn; rồi lại dùng bước ngắn và tung vạt gấp lên, xoay quanh mình Tuệ Nương hai vòng, vạt trước vạt sau cùng bay lên trong tư thế "rồng đen quấn cột"; rồi lại dùng thế "điểm sao", ngậm lấy vạt rồi cho bay lên, nhẹ bước chân vẩy vạt phía sau lên, bỗng quỳ xuống vái liền mấy cái thể hiện tình cảm chân thành đối với Tuệ Nương. Kỳ diệu hơn là kỹ xảo "Song phi yến", trong khi trốn chạy đi, Bùi Sinh mãi tìm giày, động tác cho bay tà từ chậm đến nhanh, cất bước, dậm chân rồi quay gấp, vạt gấp xoay tròn nhanh gấp lên, thể hiện tâm trạng hoảng loạn bức xúc rất gần với sự thực; khi nghe Tuệ Nương nói "đem giết nó đi", Bùi Sinh hết sức kinh hãi, một chân nhảy thót lên ghế, rồi tung chân bay lên như phượng hoàng bay lên đón gió. Đó là động tác "bay tà trên ghế" có độ khó rất cao, là sự sáng tạo độc đáo của Vương Thế Trạch, kỹ xảo bay tà gấp của ông đã trở nên một thứ nhất tuyệt trong Xuyên kịch đương thời.

Phàm là hý khúc, thế nào cũng diễn xuất qua lông trĩ cài trên đầu, diễn bằng "vây", bằng kỹ xảo vẩy tóc ướt, ở trong Xuyên kịch lại càng thấy tài giỏi, chẳng những cần phải có

một trình tự nhất định, mà trong vở diễn phải có những cách diễn đặc biệt. Chẳng hạn như Khang Tử Lâm diễn Lục Tốn với "Bát trận đồ", hai cái lông trĩ dài vút lên bay đảo tự nhiên, bông đầu mà biến đổi muôn hình, quay bên phải bên trái theo "Thái cực đồ". Trong tiết tấu khoẻ mạnh của trống và thanh la đã biểu diễn bằng lông trĩ ở nhiều tư thế khác nhau, biểu hiện khí phách anh dũng của Lục Tốn cũng như tâm trạng bức xúc mong đuổi giết Lưu Bị của hắn, giống cả ngoài lẫn trong. Tóc ướt của diễn viên dài hai hai thước, được nhúng qua nước nóng, nhân lúc còn ướt và chưa nguội chắt thành từng món, quán lên đầu, đội tử kim quan trong có lót mũ lưới, đỉnh tóc búi lên đỉnh mũ. Khi biểu diễn thì cởi giải mũ ra, dùng lực thật mạnh, mũ bay đi, tóc dựng lên biểu hiện mạnh sự tức giận của Lục Tốn đúng như nghĩa đen câu thành ngữ là tóc giận đội bật cả mũ lên, nói lên sự uy nghi lẫn liệt vì nước quên thân cũng như trạng thái đau đớn khác thường của nhân vật. Phó Tam Càn diễn Tào Tháo trong "Nghị kiếm", cách biểu diễn "vây" của ông lại khác với mọi người, nghe nói phải đi giết Đồng Trác, Tào Tháo giật mình từ trên ghế bật lên hàng thước rồi rơi xuống, sau đó dùng kỹ xảo đặc biệt gọi là "hai chân gõ vây". Đùi trái đùi phải từ từ lên lại từ từ xuống, rồi lần lượt dùng mũi giày ủng mà "gõ vây", lúc trái lúc phải, bông lên lại bông xuống, khi lên khi xuống, lúc chậm lúc nhanh, mềm cứng xen lẫn nhau; sau đó hai chân cùng đưa lên, cùng đội cái "vây" lên, lúc trái lên phải xuống, lúc phải lên trái xuống, lúc cùng chỉ lên trời,

lúc thì hai vây đều xuống đất, xen kẽ nhau, nhanh chậm ăn khớp nhau, đúng là một kỹ xảo hết sức đặc biệt trên sàn diễn, trạng thái lo sợ kinh hoàng của Tào Tháo thể hiện hết qua diễn "vây".

Lại còn một kỹ xảo độc đáo nữa, không phải nhờ vào vật gì khác mà chỉ nhờ công phu luyện tập của diễn viên tả qua thân thể của mình, để lột tả tính cách và tâm lý của vai diễn. Như trong "Đoạn kiều" Bạch Tố Trinh thấy Tiểu Thanh không bỏ Hứa Tiên ra, vội nhào ra ngoài sàn diễn để rẽ hai người ra. Tiểu Thanh găm lên một tiếng, Bạch Tố Trinh còn chưa đứng vững, nghe thấy tiếng giật mình, hai chân trượt đi, cả nửa người dưới tuột hẳn ra ngoài sàn diễn, người xem hết sức sững sốt. Tuy nhiên chỉ thấy Bạch Tố Trinh làm động tác "móc câu treo ngược", bật trở lại sàn diễn, chặn lấy Tiểu Thanh. Đó là kỹ xảo đặc biệt và độc đáo của Xuyên kịch gọi là "tuột khỏi sàn diễn". Diễn viên nổi tiếng Lam Quang Lâm diễn *Thạch Hoài Ngọc kinh mộng* cũng "tuột khỏi sàn diễn". Thạch Hoài Ngọc bị cô hồn đuổi theo, đột nhiên xông về phía người xem, tuột ngay xuống mép sàn diễn y như tụt xuống vực sâu, bỗng thoáng một cái, làm động tác "cuộn tròn", bật trở lại sàn diễn, kinh hiểm hết mức. Diễn viên lột tả sự kinh hãi và động tác kinh hiểm, chính xác đã khác hoạc nên tâm trạng hết hồn hết vía của vai diễn, hiệu quả vô cùng mạnh mẽ. Diễn viên lớp trước là Đàm Vân Tiên khi diễn *Cung nhân tỉnh*, đã từ vịn niền dài cao 3m, vừa đi nghiêng vừa "tuột khỏi sàn", mới thật là ghê người. Trong vở *Tam*

tiểu lại còn kỹ xảo đặc biệt là "chân đập lưng". Đường Bá Hổ thấp hương lễ Phật, đã để ý Thu Hương, tiếc thay giữa hần và Thu Hương lại có một a hoàn đang quỳ, Đường Bá Hổ liền hươ chân một cái, nhào qua lưng a hoàn, sánh vai quỳ vào cạnh Thu Hương, vừa hài hước vừa mau lẹ, người xem ai cũng phải khen hay. Nhà nghệ thuật Dương Hữu Hạc diễn "Điều song", với 40 năm kinh nghiệm, sáng tạo nên nhiều động tác đẹp. Tiến Ngọc Tiên xông ra trước cửa, mở cửa không được, kéo mạnh quá, buông tay ra bị bật lại phía sau, tung người lên cao rồi ngồi xuống nhẹ nhàng, tư thế như một toà sen hạ xuống, mạnh mẽ rõ ràng, gọi là động tác "cao toạ liên". Lại vội quay ra Điều Song phía sau, ngón chân nhón trên ghế, một động tác "bật lưng cao", bay xuống thấp, động tác tuyệt đẹp và gọn. Hai động tác này đều khó, tuy nhiên đều xuất phát từ cuộc sống, phù hợp với hoàn cảnh quy định và tâm lý nhân vật lúc ấy, hầu như hý khúc buộc phải diễn như vậy.

Thật vậy, hý khúc đã biểu diễn như thế đấy. Diễn Xuyên kịch mà không có mấy ngón nghề tuyệt kỹ thì không tồn tại trên sân diễn được. Xem bốn loại kỹ xảo đặc biệt vừa giới thiệu trên, cũng chỉ mới là chọn lựa ra thôi, có thứ chỉ là ngón riêng của một diễn viên. Nhưng ngón riêng cũng có quy luật đặc biệt của nó, đó là sự đặc thù hoá trình thức biểu diễn, thiết kế ra riêng để nhào nặn hình tượng, khắc hoạ nhân vật. Sở dĩ Xuyên kịch làm người xem trên thế giới sửng sốt, cũng chính vì nhờ kỹ xảo tuyệt hiếm của nó, người xem

nước ngoài ca ngợi hết lời về "công phu" trong hý kịch Trung Quốc, họ không thể hình dung trên thế giới lại có một nghệ thuật kỳ lạ như vậy. Việc biểu diễn hý kịch nước ngoài tuy cũng có yêu cầu đẹp về động tác, đẹp về tư thế, đẹp về tạo hình nhưng đều lấy sự linh cảm cuộc sống và hội họa, tạo hình để rút ra cái đẹp không giống như thể hệ của Trung Quốc, trong biểu diễn hý kịch sẽ quyết không thể nào xuất hiện những kỹ xảo đặc biệt như trong Xuyên kịch.

ĐỈNH CAO CỦA LÝ TƯỞNG THẨM MỸ

MÚA CỔ ĐIỂN: Múa Cung Đình

Vu Bình

Múa cung đình thuộc phạm trù văn hoá của giai cấp thống trị. Là thể hiện (trong vũ đạo) của quan điểm và quan điểm thẩm mỹ của giai cấp thống trị trong vũ đạo, múa cung đình có thể nói là đã thể hiện một cách khá điển hình diện mạo và phong cách thẩm mỹ vũ đạo của một thời kỳ. Đó chẳng những vì văn hoá của giai cấp thống trị là văn hoá chiếm địa vị chủ đạo trong một thời kỳ, mà còn vì múa cung đình Trung Quốc nhiều khi đã hấp thu dinh dưỡng từ trong múa dân gian. "Thái thi dĩ quan phong" (Thu thập ca dao dân ca để quan sát phong tục) ở đời Chu và đặt Nhạc phủ thu thập các điệu múa ở đời Hán chính là như vậy. Thanh thương thời Ngụy Tấn và giáo phường đời Đường như là những cơ cấu vũ nhạc cung đình cũng thường khi cải tạo múa dân gian để đưa vào trong múa cung đình. Vì thế, nói trên ý nghĩa chung, sự biến thiên của phong cách múa cung đình thường thường cũng là đối ứng với tâm thái văn hoá dân tộc trong những thời kỳ nhất định.

Múa cung đình là một khái niệm tập hợp. Múa cung đình Trung Quốc đại thể chia làm 3 loại: một loại có thể gọi là múa "lễ nhạc" chủ yếu là múa có tính chất tế lễ của cung đình; một loại có thể gọi là múa "yến nhạc" chủ yếu là múa có tính chất lễ mừng của cung đình; còn một loại nữa có thể gọi là múa "nữ nhạc", chủ yếu là múa mang tính chất tình cảm vui chơi của cung đình. Ngoài ra có một loại là múa có tính chất tự sáng tác tự mua vui của tầng lớp văn nhân sĩ đại phu, dường như cũng có thể xếp vào "múa cung đình", múa tự mua vui như "đĩ vũ tương thuộc" (lấy múa để tập hợp nhau theo nhóm) ở giao thời Ngụy Tấn, múa tự sáng tác như "tự khởi vũ kiểm tác ca" (tự mình đứng lên múa kiểm mà hát) của Lý Bạch và "*Dương liễu chi*" *tân biên* của Bạch Cư Dị.

Từ góc độ toàn bộ lịch sử mà xét sự biến thiên của múa cung đình, ta có thể phát hiện rằng ở các thời kỳ lịch sử khác nhau, phương diện nổi lên của múa cung đình có sự khác nhau. Thời Ân Thương, phong cách đồng cốt hưng thịnh, múa gắn chặt với hoạt động vụ thuật cầu mưa, trong sử tịch thậm chí có chép việc bản thân vua Thương "đi thân vi sinh" (tức là lấy mình làm vật tế để cầu đảo thần linh), nổi lên trong múa cung đình thời kỳ này là múa tôn tại như là một mặt của "vũ nhạc". Thời Tây Chu, tương truyền Chu Công "chế lễ tác nhạc" (đặt ra lễ và làm ra nhạc) để làm chuẩn mực cho hình thái văn hoá để làm biện pháp bổ sung cho biện pháp "phong thổ kiến bang" (phong đất dựng bang)

của vương triều Chu về chính trị. Múa ghi công (kí công vũ đạo) từ Hoàng Đế đến Chu Vũ vương - "Lục đại vũ" (tức là "Vân môn" của Hoàng Đế, "Đại Chương" của Nghiêu, "Đại Thiệu" của Thuấn, "Đại Hạ" của Hạ Vũ, "Đại Hoạch" của Thương Thang và "Đại Võ" của Chu Vũ Vương) được xác lập chính là các bước cụ thể của việc "chế lễ tác nhạc" ấy. Sau khi loại múa cung đình này chuyển hướng từ nội hàm "ghi công" sang công dụng "tế lễ", thì về đẳng cấp dùng nhạc của đối tượng tế tự và của người tế tự đều có lễ quy rõ ràng. Ngoài ra, vương triều Chu còn sáng chế ra "lục tiểu vũ" (tức là 6 điệu múa nhỏ được đặt tên theo dụng cụ múa: múa "phất", múa "hoàng", múa "vũ", múa "can", múa "mao" và múa "ngư") để tiến hành giáo dục lễ phép cho Quý Trữ. Có thể nói, múa cung đình Tây Chu chủ yếu thể hiện ra là một loại múa "lễ nhạc", thể hiện nguyện vọng giữ gìn sự hài hoà trong trật tự đẳng cấp.

Trải qua sự biến động thời Xuân Thu Chiến Quốc, sự thống nhất ngắn ngủi của vương triều Tần, múa cung đình Tây Hán chủ yếu tồn tại trong biểu diễn của "nữ nhạc". Các nhà vũ đạo "nữ nhạc" nổi tiếng nhất có Thích phu nhân và Triệu Phi Yến. Sử tịch nói rằng Thích phu nhân "thiện vi kiều tự chiết yêu chi vũ" (khéo thực hiện điệu múa gập lưng giơ cao tay áo), còn Triệu Phi Yến thì "thiện Vũ bộ hành, nhược nhân thù chấp hoa chi, chiên chiên nhiên" (khéo làm điệu ông Vũ bước đi, như người cầm cành hoa trong tay, run rẩy). Múa "nữ nhạc" chủ yếu dùng phong thái múa lả lướt

mềm mại để mua vui cho kẻ thống trị, điều này có liên quan chặt chẽ với phong cách ở đời bấy giờ là nhiệt thành cầu tiên phủng đạo. Đông Hán về sau cho đến Ngụy Tấn Lục triều, chịu ảnh hưởng của quan niệm đương thời thở than "khổ vì đời người ngắn ngủi", trong múa cung đình đã xuất hiện một phong cách múa với nội hàm hết sức mâu thuẫn: một mặt đòi hỏi hành lạc kịp thời, điều này có nghĩa là chìm đắm trong thế tục, mặt khác lại yêu cầu siêu nhiên thoát tục, nảy nở một khuynh hướng thần bí chủ nghĩa. "Bạch trư vũ" thu lượm trong dân gian đưa vào cung là một thí dụ rất điển hình. Loại múa này có thể gọi là múa "thanh nhạc". Một là loại múa này được chọn vào trong "thanh Thương nhạc"; hai là lấy cái ý "nhập thế là trọc" còn "xuất thế là thanh". Đây là sau khi từ chỗ "vũ nhạc" (nhạc đồng cốt) làm vui cho thần đến "nữ nhạc" làm vui cho người, thì lại từ hoàn cảnh thế tục trở về với cõi tiên siêu trần.

Sự ra đời của múa "thanh nhạc" chắc chắn là đã chịu ảnh hưởng của quan niệm nhạc vũ Phật giáo từ Tây vực ulla vào. Đến giao thời của Tuỳ và Đường, múa Tây vực (và cũng bao gồm cả các vùng lân cận khác) truyền vào được chỉnh hợp, từ thất bộ kĩ, cửu bộ kĩ đời Tuỳ đến cửu bộ nhạc, thập bộ nhạc đầu đời Đường, gọi chung là "yến nhạc" (yến là yến tiệc) (cũng còn gọi là "yến nhạc", yến là chim én), chủ yếu dùng cho các lễ mừng và các buổi yến tiệc. "Yến nhạc" trên một ý nghĩa nào đó, có điểm tương thông với "lễ nhạc", tức là đã thể hiện một thứ giao dung văn hoá và chỉnh hợp văn

hoá. "Lục đại nhạc" là như vậy, "thập bộ nhạc" cũng là như vậy. "Thập bộ nhạc" là từ "thất bộ kĩ" mà ra, các bước chỉnh hợp của nó đại thể như sau: một là thời kỳ từ "thất bộ kĩ" đến "cửu bộ kĩ", đổi "quốc kĩ" thành "Tây Lương kĩ", đẩy "thanh Thương kĩ" của Trung nguyên lên vị trí đầu, vứt bỏ địa vị chủ đạo của "quốc kĩ" trước kia; hai là thời kỳ từ "cửu bộ kĩ" đến "cửu bộ nhạc", đổi "kĩ" thành "nhạc", khiến tên gọi của nó trở về với truyền thống cổ xưa của nhạc vũ Trung Quốc; ba là từ "thập bộ nhạc" về sau, không còn lấy tên vùng đất (như Cao li nhạc, Thiên Trúc nhạc, Quy tư nhạc, An quốc nhạc v.v...) để làm tên nhạc vũ nữa, mà lấy phong cách diện mạo của bản thân vũ đạo mà phân loại và đặt tên. Do có nhạc vũ giao dung trên quy mô lớn và chỉnh hợp văn hoá cao độ, múa cung đình đời Đường thật có thể gọi là "thanh dung tráng lệ" hết sức đẹp đẽ.

Sau Đường ngũ đại, nhà Triệu Tống "uy nội cụ ngoại" (oai bên trong sợ bên ngoài) thoát đầu còn có múa đội hình lớn để chung ra bộ mặt của vũ đạo cung đình về sau thì vì kinh tế quần bách đã đem các người múa cung đình gửi vào trại lính hoặc bỏ mặc cho họ lưu lạc trong dân gian. ở trại lính thì gọi là "tả hữu quân" (quân hầu), ở dân gian thì gọi là "lộ kì nhân" (người rẽ đường). Kì thực, múa theo đội với tư cách một loại múa cung đình tiêu biểu vì trong đó có xen những đoạn "trí ngữ" (gửi lời), "đối bạch" (đối thoại) và có sắp đặt tình tiết câu chuyện, bắt đầu có một khuynh hướng "hý khúc hoá". Nhạc vũ lúc này nếu như nói có một chút đặc

trung nào đó thì chính là ở điểm "hý nhạc" này đây. Là múa của "hý nhạc", chức năng chủ yếu của nó là ở diễn dịch câu chuyện, điều này khiến cho múa cung đình lại từ chỗ phương ngoại thuốt tha lơ lửng quay về phạm thế thực tại mà đối thoại với tục dân. Đương nhiên, kẻ thống trị không hề quên rằng đây là một thủ đoạn hữu hiệu để "hành giáo hoá" (thực hiện việc dạy dỗ). Nghệ thuật hý khúc Trung Quốc phát triển cao độ rõ ràng là không thể tách rời việc vũ đạo cung đình bước vào "hý nhạc" để có được khả năng miêu tả và tự thuật cao. Minh Thanh về sau, cung đình nếu như có vũ đạo đáng nói, thì đương nhiên phải lấy múa trong hý khúc làm chủ lực. Đồng thời, một số quan to hiển quý có nuôi con hát (lệ này vốn đã tồn tại từ Hán Đường đến nay), khiến cho múa "gia nhạc" được bùng lên lại. Điều này có lẽ có thể xem là dư âm của "nữ nhạc", là hình thái nhược hoá của múa cung đình chăng.

Sau khi điểm lướt qua vội vã về tác phong múa cung đình cổ đại Trung Quốc như trên, có thể thấy rằng sự biến dị trong đó chịu sự chế định của tâm thái văn hoá dân tộc ở những thời kỳ nhất định. Nhưng trong tất cả các biến thể đó, vẫn có thể nắm bắt được một cái gì đó nhất quán ở bên trong xét cả về hình thái lẫn chức năng. Đó là tính chất "phụ âm nhi bão dương, trung khí dĩ vi hoà" (có âm mà có dương, lấy trung khí làm hoà) về hình thái, và "phát hồ tình nhi chỉ hồ lễ nghĩa" (khởi phát từ tình nhưng dừng lại ở lễ nghĩa) về chức năng. Cũng có nghĩa là, chất nền của nó có tính nhất

trí với "Thái cực" của Đạo gia và "Trung dung" của Nho gia. Đó không phải là Nho Đạo bổ sung cho nhau mà là về căn bản tìm được sự nhất trí của Nho và Đạo: "Trung dung "tình lễ tương ước" (tình và lễ chế ước lẫn nhau) cũng chính là "Thái cực" âm dương hỗ hàm (âm và dương bao hàm lẫn nhau). Múa hí khúc với tư cách là hình thái chủ lưu cuối cùng của múa cung đình cũng đã thể hiện đặc trưng nói trên. Thái cực được đồ hình hoá thành một hình tròn giữa có một đường cong, đường cong này chia hình tròn thành hai cực âm dương. Động tác của múa hí khúc, bàn tay, cánh tay, lưng và đùi chân phần nhiều có vận động hình tròn, hai bàn tay trái phải thường phân âm dương, rồi sau quy về một mối. Vai dán thuộc âm là biểu trưng của múa văn, động tác kín đáo hướng nội, hai bàn tay hai cánh tay thường làm hoa cổ tay hoặc lật cánh tay hình tròn, rồi hướng ngoại hướng nội thu về, mà dừng lại ở bộ vị âm dương, động tác mềm mại duyên dáng, là biểu hiện của cực âm. Còn vai sinh thuộc dương là biểu tượng của múa võ, động tác cứng rắn mạnh mẽ, phát triển từ trong ra ngoài, phần nhiều là động tác khai phóng, mở ra, hai bàn tay "bảo nguyên thủ nhất", thuộc về biểu hiện của cực dương.

TUYỆT KỲ TRONG NGHỆ THUẬT DIỄN XUẤT LỪNG DANH THIÊN HẠ (8)

Võ Công Nam Phái Trong Việt Kịch

Lí Hiếu

Việt kịch Quảng Đông được mang cái tên đẹp là "Nam quốc hồng đầu" lấy tiếng hát phô mặt tốt của mình, có nhiều trường phái, nhưng rất ít diễn xuất kịch võ. Nhưng ở thời kì đầu của Việt kịch, lại nổi tiếng nhờ những màn kịch võ, ngoài làn điệu chính và giọng hát ra, còn hấp thụ tập kĩ của võ công. Theo sự ghi chép của Trương Đại trong *Đào am mộng ước*, các diễn viên của ban kịch Qua Dương khi diễn xuất trên sân khấu, có rất nhiều kĩ xảo đặc biệt, như tranh giành, múa, lật bàn, lật thang, chuồn chuồn, nhảy dây, nhảy vòng, xuyên lửa, xuyên kiếm v.v... Vương Tư Nhiệm từng viết trong *Chu thái bộc vạn chủng truyện* xuất ưu đồng ra làm cho khách vui, diễn võ thuật, gươm giáo y như thật, có sai sót chưa biết chừng, song ông vẫn thích thế để làm cho khách phải kinh ngạc". Việt kịch thời kỳ đầu cũng có những dấu vết lịch sử như vậy. Phó đô thống của quân Hán triều Thanh đóng ở Quảng đông là Cát Sấm quả nhi đồn cũng có thơ rằng: Giỏi nhất có tài y như thật, đeo mắc dây mình đá

lại dấm". Ban "Quá Sơn" của Việt kịch diễn rất thô thiển, chất phác, có những tuyệt chiêu như đá chân, lăn lộn, nhào trượt, đi nghiêng, đảo mắt, văng tóc, vuốt râu v.v..., nam thường "nhảy ngắn", nữ thường "uốn lưng". Thứ hai là đưa quyền thuật dân gian vào kịch. Cơ sở võ công của Nam phái là Nam quyền, thứ đến là côn, đao, thương, nên có câu nói: "Quyền là giống, côn là thầy, đao thương là cha mẹ"; kỹ thuật của Nam quyền rất tinh xảo, sức chân của Bắc phái lại rất mạnh, nên mới có câu "tay Nam chân Bắc". Nam quyền thuộc phái Thiếu Lâm, sau khi truyền vào Quảng đông đã biến hoá và phát triển thành môn quyền thuật của năm dòng họ là Hồng, Lưu, Thái, Lý, Mạc, được các nghệ nhân Việt kịch hấp thụ và dung hoà vào trong diễn xuất đánh võ của hý kịch, trở thành một môn nghệ thuật biểu diễn tinh thâm và tuyệt hiếm.

Môn diễn võ trong Việt kịch phân chia rất kỹ, có võ sinh, tiểu võ, đánh gần, lục phân, đánh lục phân, đánh kéo dài, đánh đào võ, ngũ quân hổ, thủ hạ v.v..., "triều đình tính theo tước, ban kịch tính theo vị", các chức sắc của Việt kịch thời kỳ đầu, võ sinh, tiểu võ là được quý trọng nhất. Việt kịch lại có truyền thống "sắp cảnh", và sự sắp cảnh này do hàng loạt các nhân tố như trống phách, giọng hát âm nhạc, bản nhạc, công giá, điệu độ vũ đài, nhân vật, miêu tả tâm lý tình tiết, tình cảnh đặt ra v.v. .. nó là kỹ thuật và phương pháp biểu diễn cơ bản của Việt kịch. Nghe nói "sắp cảnh" cơ bản những hơn 300 loại, nói chung chia ra sắp cảnh phổ thông,

sắp cảnh ngành võ, sắp cảnh ngành văn, sắp cảnh vai xấu, nhưng sắp cảnh võ nhiều nhất, có tới 169 cảnh, như "mãi võ", "trăm tứ môn", "giơ cá đánh chim" v.v... Muốn trở thành một diễn viên đánh võ, xuất sắc, cần luyện tập thật sự đến nơi đến chốn, phải có công cơ bản vững vàng thì khi ở trên sàn diễn mới có thể ứng phó tự nhiên làm đẹp mắt người xem.

Nguyên tắc biểu diễn võ công của Nam phái trong Việt kịch là lấy hình thể mà chuyển tải tinh thần, kịch thì giả nhưng tình là thật, về mặt hệ thống, nó cũng thống nhất với tính tả ý và tính giả định trong hí khúc của Trung Quốc, song vào kịch với quyền thuật truyền thống, thì việc luyện võ của nó là phải y như thật. Bởi vậy, những diễn viên đánh võ giỏi, cũng tức là những bậc tinh anh có võ nghệ siêu quần. Việc diễn võ trong Việt kịch được nổi tiếng ở Đông Nam Á, võ công Nam phái là môn võ thuật độc đáo được hí kịch hoá ở Trung Quốc. Từ trong hí kịch, nó lại được chan hoà vào võ công truyền thống để khoẻ người và phòng ngự ở trong dân gian, đó là điều độc đáo không hề thấy ở trong hí kịch thế giới.

Hí kịch ở châu Á là một thứ ca vũ kịch được tổng hợp cao độ, diễn viên được gọi là người biểu diễn tư thế xinh đẹp, bởi vậy bất kể là kỹ nghệ ca múa Nhật Bản, kịch hát của Triều Tiên, hát chèo của Việt Nam hay vũ kịch kha ta kha li của Ấn Độ, Khổng kịch của Thái Lan v.v... đều lấy ca múa

làm thủ đoạn chính. Điểm này cũng giống như hý khúc của Trung Quốc tuy rằng cũng có biểu diễn nội dung kịch võ, nhưng vẫn là những động tác đã vũ đạo hoá, không giống như diễn võ trong Việt kịch, đã kết hợp công phu trong quyền thuật với trình thức vũ đạo hoá, chẳng những lấy hình thể chuyển tải tinh thần, mà còn biểu diễn võ nghệ thực sự ra nữa. Hý kịch Âu Châu cũng là nghệ thuật tổng hợp, nhưng sự tổng hợp của họ có giới định rất chặt chẽ, từ trung cổ đến cận đại và sau này đều có xu hướng phân hoá những nhân tố tổng hợp, từ trong hý kịch đã chia ra vũ kịch, ca kịch, âm nhạc kịch, hý kịch gần thời hiện đại lại có một lần đổi mới nữa. Khi tổng hợp một lần nữa, cũng tương đối coi trọng việc biểu diễn kỹ thuật hình thể con người, sáng tạo nên ngôn ngữ hý kịch về hình thể con người như việc "làm hý kịch đến cùng" của Dê ru Cơ rut tập ski người Ba Lan lấy biểu diễn thân hình làm thủ đoạn chính, nhấn mạnh việc tập luyện thể hình, nhân tố kỹ thuật được tăng cường lên rồi, cũng có nhiều động tác với độ khó cao, thể hiện được tình cảm của vai diễn và ý nghĩa của tình tiết. Tuy nhiên, việc đó vẫn khác xa so với võ công trong hý khúc của Trung Quốc, từ góc độ thưởng thức mà nói, xem hý khúc là hai lần thưởng thức nghệ thuật, võ công của Việt kịch còn có giá trị thẩm mỹ độc lập của nó, còn mỹ cảm hình thể do "làm hý kịch đến cùng" mang lại khi đã xa rồi hý kịch thì chẳng còn ý nghĩa gì nữa. Trong hý kịch truyền thống của Âu Châu, thường họ để những cảnh vũ kịch cách ly ra ngoài sàn diễn,

cho dù trên sân diễn có cảnh tranh đấu bằng khí giới xuất hiện, diễn viên cũng phải hiểu về kiếm thuật, nhưng chú trọng đến việc mỹ hoá tư thế chứ không phải sự giỏi giang về kiếm thuật. Jôn nêch Jên Clây xo của Hà Lan rất chú trọng đến tư thế của diễn viên, yêu cầu với người đấu kiếm tức là những động tác quay đẹp, cao quý và vẻ đẹp của đường nét, đối với cách cầm và bộ phận cầm của lá chắn, lưỡi kiếm v.v... đều có những quy phạm nhất định, bởi vì người xem là đến thưởng thức cái đẹp. Anh muốn thưởng thức kiếm thuật, thì hãy đến sân đấu kiếm mà xem, còn đây, vì vốn là nhà hát. Về quan niệm hí kịch và truyền thống văn hoá, hí khúc Trung Quốc và hí kịch của các nước châu Á khác hoặc hí kịch Âu Châu... đều có sự khác biệt; chỉ có ở Trung Quốc mới xuất hiện tuyệt kỹ này về võ công trong hí kịch mà võ công Nam phái của Việt kịch đã đạt tới trình độ tột đỉnh.

Võ công Nam phái của Việt kịch bao gồm những động tác đánh thủ kiêu, đao thương, công về ghế về sà cao, công phu về thân thể v. v...

Đánh thủ kiêu tức là đánh đơn Nam Quyền. Mỗi diễn viên đều phải học những đường cơ bản, gọi là "thủ kiêu đông người", cũng có kiểu đánh thành đường thành bài, có đơn khẩu luyện, song khẩu luyện, thiết mã qua kiêu, ngũ doanh đấu, sư tử hí cầu, độc tý hầu v.v... mỗi bài lại có hai loại công, thủ, trong nghề gọi là "quyển chính phụ", "quyển cha mẹ". Đặc điểm của Nam quyền là cứng kiêu cứng mã, người

thẳng chân phẳng, Phương vị không rộng, nhưng bước đi vững chắc; ra tay là có lực, thật và giả đều dùng, động tác mau lẹ, kích thước chính xác; công và phòng đều coi trọng, từng vòng khép lại; mềm cứng phối hợp nhau, hư thực kết hợp. Khi biểu diễn, dũng mãnh xuất quyền, định đánh vào bộ phận nào của đối phương thật, thì lập tức thu lực về, nếu không thì sẽ không phải là diễn võ, mà là đánh người. Diễn viên võ công khi học nghề, đều phải dụng lán võ để tập quyền, đánh vào "cọc người gỗ"; lấy "cọc người gỗ" làm đối thủ giả thiết, quyền pháp có 6 bài 108 động tác và phải vận dụng phương pháp kết hợp thân tay và mắt, hình thành giá công truyền thống. Công giá là tổ hợp hữu cơ của trình thức diễn ra tay, cất bước, dời con mắt, chuyển thân mình v.v..., chú trọng sức mạnh thực tế, kích thước và vẻ đẹp tạo hình để biểu diễn được tính cách và phong mạo của vai diễn. Công giá có hai kiểu phải, trái và giá cao, vừa, thấp, và nhiều nhất là giá thấp, nhưng cũng hấp dẫn người xem nhất, khi biểu diễn, từ giá công biến ra hình dạng, từ hình dạng biến ra trạng thái", tất cả đều phục tùng tình huống kịch và yêu cầu nhân vật.

Công giá truyền thống của Việt kịch, nói chung chia làm công giá thường, công giá đặc biệt và công giá chuyên dùng. "Khiêu đại giá" là cơ sở của công giá cho thân hình, động tác gồm bước rảo, dùng giá, bước làn sóng, rửa mặt, lán mình, đi quanh sàn v. v... lại có những đại giá có cầm theo đao, thương, đại giá cầm cương ngựa v.v... "Khiêu đại giá" bắt

nguồn từ màn *Tây Sở bá vương khởi binh* trong Côn kịch, trong Kinh kịch tức là "khởi bá". Công giá đặc biệt là loại có riêng của danh kịch truyền thống, phối hợp với những trường hợp đã quy định, để biểu diễn tính cách của nhân vật đặc biệt nào đó. Như trong màn "du long hỷ phượng", Lý Phụng bày bát đĩa, bày mâm quả, bày dưa, bày tương dấm... tất cả những trình thức đó đều rất tế nhị mà đẹp. Lại còn có những loại đặc biệt như giá đào hoa nữ, vĩ đà giá, phục hổ giá v.v... Những công giá chuyên thuộc một loại hình thì gọi là công giá chuyên môn như những giá đẩy xe, che ô v.v... thuộc vào những vai đào hoa. Giá nhảy che ô bao gồm hàng loạt động tác hình thể như uốn lưng, nhảy nhẹ, bước yếu điệu, bước lùi dích dắc, phủ bụi ở chân, uốn lưng để lấy ô, xoay chuyển ô v.v... điều đòi hỏi là công phu phải đến nơi đến chốn, thể hình phải đẹp.

Dem vận dụng quyền pháp của Nam quyền vào thập bát ban binh khí tức là công đao thương bà tử. Thương pháp lại có thương tiểu thương đại, lại còn chia loại ra làm thương chữ thập, thương ba mũi, thương hai sao, thương bốn sao, thương bảy sao v.v... Côn pháp thì có khêu, đập, chọc, đánh, quạt, gẩy, đè, gối, lùi, nhảy v.v... Võ công Việt kịch mang đao thật và thương thật lên sân diễn đánh chém thật sự, có tính đại biểu nhất có lẽ là màn "đá chân quân", dùng ngũ ngũ sắc để trang sức cho đao thương kiếm kích để biểu diễn, nên còn gọi là màn "ngũ sắc chân quân". Trong các vở *Su tử lâu*, *Phụng phụ tâm mẫu*, *Tiết Cương phản Đường*, *Sưu bảo*

kính đều có động tác đánh quân thật, trên sàn diễn, hai bên giao chiến, thương sắt xếp hàng, đao thép sáng loà, binh khí sắc nhọn đưa qua đưa lại, như tái hiện cảnh chiến trường xưa. Đả chân quân (đánh quân thật) gồm 26 trình tự biểu diễn gọi là "đại bài lộ" hoặc "đại đảng". Trong biểu diễn có khá nhiều động tác kinh hiểm, thí dụ một mình mang thương xông vào nhanh chóng xĩa vào hai bên đầu và hai bên sườn đối phương, diện đao, tức là dùng đao đâm vào mắt, phúc đao là đâm đao vào bụng, nhân đao là đâm vào mắt, v.v... Diễn viên có những công phu độc đáo gọi là "ngón đòn riêng", để ra những trò tuyệt diệu: Tiết Cương Nguyên diễn *Ngũ long khốn nhan* đóng vai Vương Nhan Chương, biểu diễn đại đao, đã để cho đại đao lăn từ lòng bàn tay đến cổ tay đến vai phải, nách phải xuống sườn phải, đùi phải chân phải, lăn xuống đến bụng chân, bỗng đá tung một nhát, đao bay lên cao, chân cao quá đầu, gót ủng chéch lên trên, mũi ủng đón lấy đại đao, lăn xuống đến gót ủng lại hất lên, sau thu đao đứng thẳng lại đi nghiêng vào hậu trường, thật là cực kỳ xuất sắc. Tiểu võ Mạc Hùng Đầu diễn tiêu thương đã đến mức xuất kỳ, khi đối địch, đã đá bật đối phương, đối thủ nhào qua mặt sàn, Mạc Hùng Đầu lao mũi thương theo, đúng lúc đối thủ xoay chân sắp chạm sàn, mũi thương xuyên qua dũng quân đối thủ đâm xuống sàn gỗ, thật vô cùng kinh hiểm. Chân Thương Lan diễn *Ký Giản lưu đao*, dùng cái thiết đầu dài 5 tấc phóng từ lòng bàn tay ra, trúng vào chuỗi phạn châu trên mũ tên gian quan làm vỡ tan mà người

không hề gì. Khi luyện võ, ông có thể đứng xa hai trượng, có thể phóng trúng lỗ đồng tiền đúng là tài nghệ "cách trăm bước bắn trúng lá liễu". Côn nhị khúc bằng đồng của Lại Văn khi múa lên, như gió cuốn mây bay, hắt nước vào không ướt người. Những tuyệt chiêu về võ công người ta đọc thấy trong tiểu thuyết thế nào thì sự thực đã thể hiện trên sân diễn Việt kịch như thế, quả thật là tuyệt!

Công trên sân cao và trên ghế thường biểu diễn kết hợp với nhau, lại càng kinh hiểm hơn. Như trong màn "ghế bay", tiểu võ Anh Hùng Xương đóng Chu Du, nghe báo Lưu Bị và Tôn phu nhân lén trở lại Kinh Châu, ông vừa căm vừa giận, hai tay phải trái móc vào hai bên lưng ghế, chân trái móc vào thang ghế, chân phải ấn xuống sàn một nhát, cả người cả ghế tung lên bay ra phía ngoài sân diễn. Lại còn một màn khó hơn là "Cao đài chiếu kính", không phải từ chỗ cao nhảy xuống ngồi vào ghế, mà là từ trên mặt sân tung người lên, hai gối xếp bằng ngồi vào chiếc ghế đã xếp trên bàn cao, vững như bàn thạch. Còn có màn diễn càng khiến người ta khen ngợi hơn là "Cao đài diều yêu" (treo lưng trên sân cao) diễn viên biểu diễn trên chiếc ghế đặt trên hai cái bàn, hai tay nắm lưng ghế, hai chân đứng ngược trông cây chuối lên, sau đó treo lưng thả xuống, một tay rời ghế, một tay bám lưng ghế đỡ lấy toàn thân, lưng người lủng lơ trên không thành một đường cong, xoay mạnh và rơi ngồi vào ghế, khiến người xem nín thở, toát mồ hôi hột! Vua nhào lộn Tinh Tinh Tử rất sợ trường môn này. Lại còn màn lửa rực "Đặt lan

đài", diễn viên như con rồng bay từ chiếc ghế trên ba chiếc bàn tung người bay lên không, người phụ trò rút cái ghế và cái bàn thứ ba đi, diễn viên rơi xuống chiếc bàn thứ hai, sức mạnh ngàn cân, đập nát mặt bàn, tấm sàn bay sang hai phía, chân diễn viên rơi xuống chiếc bàn thứ nhất, lại tiện đà nhún chân một nhát, cái bàn thứ nhất cũng nát ra, một con tức phá hai cái bàn, uy lực không ai bì! Lại còn trò "qua cầu trên núi cao", một đôi vợ chồng bị đuổi giết, mạo hiểm vượt núi qua cầu độc mộc (trên sàn diễn treo ngang một cây tre) tiểu vũ tay ôm đào hoa đi trên cầu, đến đoạn giữa, đột nhiên lấy chân móc cây tre, quay một vòng như cánh quạt cối xay gió lại ngồi trên cây tre, hát đối với đào hoa. Tuyệt chiêu trên sàn cao như vậy, ngay trong võ công Nam phái cũng thuộc loại hiếm hoi.

Diễn viên võ công Việt kịch, từ khi bắt đầu luyện tập, ngoài việc đánh vào "cọc người gỗ" để luyện công giá, còn phải luyện khí công và luyện lưng đùi ngay từ khi còn nhỏ, khinh công có rồi, lưng đùi khỏe, mới có thể đứng vững, mới có "đài phong" vừa có thể diễn võ, lại vừa thể hiện tuyệt chiêu, trở thành diễn viên ưu tú của võ công Nam phái trong Việt kịch.

NGHỆ THUẬT SỞ TRƯỞNG CỦA VĂN HOÁ

TRUNG HOA:

Kiểm Phả Hí Khúc (1)

Lí Hiếu

Lúc thưởng thức hí khúc, người ta có thể nhìn thấy rất nhiều nhân vật vẽ mặt (hoa kiểm nhân vật), dùng các thứ màu sắc đường nét bôi vẽ một cách khoa trương tạo thành các hình tượng diện mạo đủ kiểu, đó là thuật hoá trang độc đáo của hí khúc - vẽ mặt, vẽ ra đủ mọi hình thức, gọi là "kiểm phả" (họ hàng nhà mặt nạ). Kiểm phả hí khúc hết sức kì quái, nhưng khán giả Trung Quốc xem không lấy làm lạ, vì nó phù hợp với hứng thú thưởng thức của dân tộc, song khán giả các địa vực khác thì ngạc nhiên thích thú vô cùng, khen là tuyệt vời. Sau khi nhận thức được giá trị thẩm mĩ của nó, kiểm phả cũng được coi là tượng trưng của hí khúc Trung Quốc.

Hí khúc xưa nay gọi việc hoá trang sơ sơ của đào kép (sinh đán) có dùng đôi chút mực màu là "tổ diện" (mặt trắng)

(1). Kiểm phả: các kiểu các vẽ mặt hóa trang nhân vật trong hí khúc Trung Hoa. (ND).

còn các mặt vẽ trát nhiều gọi là "hoa diện" (mặt hoa). Các *sưu* thì kiểm phá đơn giản và ít ỏi, chủ yếu có mặt quả thận, mặt đậu và mặt hạt táo. *Sinh đán* không vẽ mặt, nhưng cũng có trường hợp ngoại lệ, như trong vở Côn kịch *Kì bàn hội* (cuộc hội bàn cờ) *đán* diễn Chung Vô Diệm, phải vẽ ba loại kiểm phá không cùng dòng phái là mấu đơn, liên hoa và giáng đào. Kiểm phá của các vai *tịnh* thì phong phú nhiều vẻ, nhiều kịch chủng có đến hàng trăm kiểu mặt vẽ, thậm chí đến mấy trăm. Cùng một kiểm phá, cũng có thể có nhiều hình thức khác nhau. Kiểm phá đã trở thành một nhân tố quan trọng không thể tách rời của nghệ thuật "hàng" *tịnh*, "phấn mặc thanh hồng, tung hoành ư diện" (mực phấn xanh đỏ dọc ngang trên mặt), đủ cả hình dạng tinh thần ý thú, quả là "thủ hình" trên mặt, "xuân thu" đầu bút vẽ, vừa có mỹ cảm đặc thù vừa có nội hàm ý nghĩa sâu xa.

Nghệ thuật kiểm phá chẳng phải chỉ riêng của hí khúc Trung Quốc mà phạm là hí kịch có mang thành phần tả ý và tình điệu lãng mạn, thì cũng đều có cách dùng sắc màu và tình điệu khoa trương, biến hình, mỹ hoá và ngụ ý bằng hoá trang gương mặt diễn viên, hoặc dùng mặt nạ, hoặc trực tiếp vẽ màu lên mặt. Như loại kịch mặt nạ châu Âu (*Mask*) dùng trong tế lễ rất thịnh hành từ thế kỷ XIV đến thế kỷ XVI, mà đặc trưng là quần áo trang sức đẹp và đeo mặt nạ, biểu diễn các thần thoại tôn giáo để răn người đời. Náo kịch cổ La Mã thì do năm nhân vật định hình đeo mặt nạ diễn

các câu chuyện, về sau lưu hành sang Pháp và có ảnh hưởng rõ rệt đến hài kịch Pháp. Ở Anh cũng có một loại hài kịch đeo mặt nạ khởi nguồn từ Trung cổ, gọi là Mummer's play, ăn mặc sắc sỡ kì dị, biểu diễn chuyện Thánh George chém rồng. "Năng lực", "cuồng ngôn" của Nhật Bản cũng đeo mặt nạ, về sau phát triển đến "ca múa kĩ" thì đổi thành vẽ mặt. Tuồng của Việt Nam có nguồn gốc dân gian, có trình thức biểu diễn chặt chẽ, cũng vẽ mặt. Vẽ mặt tất nhiên tiến bộ hơn là đeo mặt nạ, bởi vì sự biểu cảm của mặt nạ là cố định, tính cách của vai kịch chẳng thay đổi bao nhiêu, trong kịch cổ Hi Lạp, loại vai này cũng có lúc đeo mặt nạ ra sân khấu. Vai hề và vai diễn kịch câm trong hí kịch nước ngoài, cũng vẽ mặt, đó là một gương mặt trắng bệch không chút biểu cảm, nhờ vào tính vô cảm ấy vừa diễn được mọi tình trạng tính cách, quả không phải là điều dễ dàng. Vẽ mặt trong ca vũ kĩ và tuồng, màu sắc đơn giản, đường nét sơ sài, chủ yếu là phác nên tính cách bằng nét vẽ ở quảng mắt và làn môi, có cảm giác hình tượng nhất định, ca vũ kĩ thì trang trọng, còn tuồng thì hài hước, đều là bộ phận hợp thành của nghệ thuật biểu diễn. Song, nếu đem so với kiểm phẩm hí khúc Trung Quốc, thì vô luận là xét về nội dung tả ý sâu sắc, độ phức tạp khoa trương của đường nét, sự phong phú của màu sắc, sự thiên biến vạn hoá trong biểu cảm, sắc thái văn hoá mang dấu ấn truyền thống, hay là sức tưởng tượng thần kỳ

thì lối vẽ mặt của ca vũ kĩ và tuồng đều tỏ ra kém sâu sắc và tài tình.

Kiểm phá hí khúc có lịch sử hình thành của nó. Gọi là "vẽ", vốn chẳng phải là vung bút vẽ bừa, mà là có lịch sử và quy phạm có thể lần ra được. Kiểm phá bắt nguồn từ sự bôi mặt thần nhân quỷ quái, từ đơn giản đến phức tạp, dần dần hình thành nên hình thái ngày nay. Khảo thời Đường Tống đã có cách hoá trang nghệ diễn kết hợp vẽ mặt với đeo mặt nạ, như "đại diện" của Lan Lăng Vương, thơ Mạnh Giao "*Sáu quỷ nhiễm diện duy xỉ bạch*" (Quỷ gầy mặt nhuộm, duy răng trắng). *Kiên tồn tử* của Ôn Đình Quân chép: "*Mặc đồ kì diện, trước bích san tử, tác thân, vũ nhất khúc mạn xu nhi xuất*" (Bôi mực đen mặt, mặc áo cánh biếc, làm thân, múa một khúc thông thả đi ra). Đời Tống, bôi mặt đã thành thủ đoạn hoá trang chủ yếu của tạp kịch Tống - Kim, và đã hình thành hai loại hình cơ bản mặt trắng (tố diện) và mặt hoa (hoa diện). Tạp kịch đời Nguyên và Nam hí đã trực tiếp kế thừa truyền thống, mặt hoa dùng cho *phó tính* và *sưu*, có sự phát triển mang tính đột phá, hấp thu thủ pháp miêu tả trong nghệ thuật tiểu thuyết và thuyết xướng (nói và hát), đã sáng tạo nên nghệ thuật hoá trang tính cách hoá của nhân vật chính diện, như một số nhân vật có tính cách hào phóng, nghiêm chính, hoặc lỗ mãng như Quan Vũ, Bao Chửng, Lí Quỳ v.v... Kiểm phá của nhân vật chính diện đời Nguyên duy nhất hiện còn, là tạo hình nhân vật mặt màu hồng, lông

mày đen, vẽ một đường phấn trắng giữa hai lông mày trên bức hoạ hí khúc ở điện Minh Ứng vương tỉnh Sơn Tây. Sau khi các làn điệu Côn, Dục đời Minh thịnh hành, sự phát triển nghệ thuật biểu diễn của "hàng" tỉnh, đã thúc đẩy sự phát triển toàn diện của nghệ thuật kiểm phá. Đến đời Thanh, sự hưng khởi của "bang tử" và "bì hoàng", "hàng" tỉnh lại có phân biệt coi trọng hát với coi trọng diễn, chú ý đến động tác cơ thể, "mặt hoa" biểu cảm thường khéo vẽ mặt, "mặt hoa võ" và "võ sinh vẽ mặt" cũng nhờ vẽ mặt mà làm nổi bật tính cách dũng mãnh thượng võ, khiến cho nghệ thuật kiểm phá có xu hướng ngày càng tinh vi, đa dạng và tính cách hoá.

Kiểm phá hí khúc vừa "hoa" mà vừa có "phả", do hình và sắc cấu tạo nên theo những nguyên lí nhất định. Xét về màu sắc, thì phân ra màu chính, màu phụ, màu trung gian và màu nền. Màu chính tượng trưng hàm ý phẩm chất, tính cách và khí chất của nhân vật, màu đỏ là trung dũng, màu vàng là dữ tợn, màu trắng là gian trá, màu đen là thẳng thắn, màu xanh là yếu tà hoặc lục lâm trộm cướp, vàng bạc thì bao giờ cũng là thần thánh tiên Phật, quy ước mãi thành quen, không thể lẫn lộn. Xét về hình dáng, thì có đường nét và phả thức. Đường nét thì chú ý nét bút sắc sảo, lưu loát, đường gân nếp hoa chuẩn xác, và phải trơn tru mềm mại, đặc biệt ở các bộ vị chỉ tính cách thì phải vẽ một cách nổi bật và khoa trương những đường nét biểu cảm hoặc biểu ý

cần thiết cho nhân vật. Phả thức tức là loại hình cơ bản của kiểm phả, là do quán chúng khán giả khẳng định dần cùng với sự sáng tạo của nghệ sĩ trong quá trình sáng tạo lâu dài, dần dần tích lũy mà thành, gồm sắc màu, đường nét và hình vẽ dành cho năm bộ vị là lông mày, mắt, mũi, môi và trán tổ hợp biến hoá nên.

Trước kia cho rằng cấu thành kiểm phả, là chung một nguyên lí với "lục thư", phân tích kĩ thì thấy phần lớn là giống nhau. Như Bao Chứng mặt sắt vô tư, cương trực bất khuất, Quan Vũ lòng trung son sắt, nghĩa dũng vô song, cho nên lấy hai màu đen đỏ để chỉ rõ cá tính; Tào Tháo, Từ Mã Ý, Triệu Cao, Nghiêm Trung thì lòng dạ hiểm trá điêu gian, mặt không để lộ thanh sắc, cho nên lấy màu trắng để chỉ thị nhân phẩm, đó gọi là loại "chỉ sự". Như Ngô Không, Bát Giới, Ngưu Thần, Hạc đồng, Kim Tiên Báo v.v..., thì vẽ các hình khỉ, lợn, trâu, hạc, báo lên mặt, đều là ý nghĩa "tượng hình". Như Trương Phi thì vẽ con bướm, nói ý giương cánh bay đi, Triệu Khuông Dận thì vẽ rồng giữa khoảng hai lông mày, tỏ ý ngôi cao cửu ngũ, ngoài ra như vẽ sóng nước, bầu lửa, đều thuộc về loại "hội ý". Như Quan Thắng nhờ Quan Vũ mà được vẽ mặt đỏ. Tiêu Tán, Lí Quỳ, Ngưu Cao thì nhờ Trương Phi mà được vẽ mặt đen, Triệu Cao, Nghiêm Trung thì nhờ mặt trắng của Tào Tháo mà được vẽ mặt trắng, đại phàm tính cách gần giống nhau, địa vị gần như nhau thì cách vẽ mặt đều thuộc loại "giả tá". Thế nhưng nghệ thuật

kiểm phá nói cho cùng là một loại sáng tạo mỹ học đặc thù, "lục thư" là lí, khoa trương và biến hình là thủ pháp, nguồn gốc của nó chính là đại thiên thể giới và là nhận thức mỹ học độc đáo của loài người đối với tự nhiên và cuộc đời. Vì thế, nó biến hoá vô cùng, muôn hình ngàn vẻ, "Trời đất bảy tấc" lấp lánh ánh sáng thông minh trí tuệ của dân tộc Trung Hoa.

Kiểm phá với "lục thư" cùng một lí chẳng qua là một thuyết, còn sự biến đổi cá tính của kiểm phá thì có trình thức quy phạm truyền nối nhau. Lấy Kinh kịch làm thí dụ, phá thức cơ bản của nó có 7 loại hình lớn.

Mặt hoàn chỉnh (chỉnh kiểm), loại mặt này không lệch, không vỡ, cả gương mặt có một màu, chỉ vẽ lông mày, mắt, mũi, miệng với đường nét của nó, như Quan Vũ mặt đỏ, Tào Tháo mặt trắng.

Mặt ba mũi (tam khôi oa kiểm) khi vẽ thì thiên về khoa trương lông mày, mắt, lỗ mũi và màu da, chia khoảng mặt ra hai mang tai và trán thành ba hình viên gối, nên gọi là mặt ba viên gối. Mặt này không xa thời cổ, là một phá thức cơ bản nhất. Như Khương Duy ba mũi đỏ, Mã Tốc ba mũi trắng; người già thì ở đuôi mày, khoé mắt vẽ hình sệ xuống, như Hoàng Cái và Từ Diên Chiêu là mặt ba mũi già. Lại có ba mũi hoa, dùng màu phụ, màu nền, màu trung gian vẽ những hình hoa và đường nét phức tạp, biểu thị tính nhiều mặt của tính cách, như Đậu Nhĩ Đôn mặt ba mũi xanh, trên

lông may đỏ thêm một cái sừng màu vàng, vừa có tính cách cương cường dũng mãnh lại vừa dữ tợn hung bạo, còn lông mày đỏ thì có mặt lỗ lác, sắc màu xanh đỏ vàng, đường nét, đồ án thì cấu thành tính cách phức tạp của nó. Lại còn có mặt ba mũi vụn với hình vẽ vụn vặt.

Mặt cửa chữ thập (Thập tự môn kiểm) do mặt ba mũi biến hoá mà thành, giảm bớt màu chính ở hai bên má và thu nhỏ màu chính ở trán, từ sống mũi trở lên vẽ một đường màu, tượng trưng tính cách nhân vật, hai má đều màu, tăng cường thần thái của nhân vật. Vì mũi màu của mắt nối liền với điểm giữa của đường màu chính, thành hình chữ thập cho nên mới có tên gọi như trên. Nếu vẽ chi tiết và có biến đổi thì sẽ thành *mặt cửa chữ thập hoa*.

Mặt chia sáu (Lục phân kiểm) do mặt hoàn chỉnh biến hoá thành. Nửa dưới của trán trở xuống vẽ màu chính, với trán màu trắng thành tỉ lệ 6 trên 4. Mặt này làm nổi sống mũi và trán, thể hiện vẻ già quắc thước, vì thế Hoàng Cái có thể vẽ đỏ *chia sáu*, Từ Diên Chiêu có thể vẽ tím *chia sáu*, thì có cái oai dũng của vị lão tướng quân.

Mặt nguyên bảo (nguyên bảo kiểm) cũng do mặt ba mũi biến hoá mà thành, trán để màu da hoặc xát cho đỏ lên, hoặc vẽ đỏ, hai thái dương bôi trắng, giống như hình thỏi bạc. Mặt này thường dùng cho nhân vật lớp dưới trong xã hội như Nhan Bội Vi trong *Ngũ nhân nghĩa*, Hầu thượng quan trong *Xuân thu phối v.v...* Nếu mạch vẽ hoa văn có chiều

hướng phúc tạp và vụn vặt, như thần sắc vô định, tính hay bộp chộp, thì đó là nguyên bảo hoa hoặc mặt nát. Như mặt Chung Quỳ, màu chính là đen, màu phụ là đỏ: đen tượng trưng lỗ mũi, chính trực, đỏ biểu thị mặt mày xấu xí hồng thi. Lại dùng màu pha trắng vẽ nét vân trên mắt, để biểu thị bộ mặt xấu xa ghê tởm, phục sức thì bó nách, độn mông, toàn thân hoá trang dị dạng, để làm nổi hình tượng đặc thù của nhân vật.

Mặt lệch thì màu sắc và hình vẽ đều không đối xứng, hình tượng kiếm phá lệch lạc, xiên xẹo, cường điệu sự khác thường và xấu xí của nhân vật, như Lí Thất, Trịnh Ân là mặt lệch trong kiểu "mặt hoa", Hách Văn trong ác hổ thôn là mặt lệch trong kiểu "mặt ba mũi".

Mặt võ là trên kiểu mặt cơ bản dùng màu, hoa văn hoặc đồ án mà vẽ cho võ ra, có ý nghĩa bao biếm khen chê. Mặt võ phần nhiều là người xấu, nhưng người tốt cũng có khi vẽ mặt võ như Triệu Khuông Dận hai lông mày hình thức khác nhau, có chút biếm chê việc cướp ngôi của ông ta; Khương Duy thì giữa trán bị vẽ Thái cực đồ cho võ ra, vì đó là kẻ nhị thần hàng Thục; Kiếm phá Quan Vũ thường thấy có một nốt ruồi đen to, là vì các diễn viên tôn kính nhân vật không dám hoá trang hoàn toàn giống thật. Ba nhân vật đó là những mặt võ có ý nghĩa đặc biệt, không mang ý ghét bỏ. Kiếm phá có trình thức, lại càng có sáng tạo. Nghệ sĩ ưu tú càng chú trọng sáng tạo các kiểu phá đặc thù, có khi tạo

hình thành kiểu mặt đơn nhất dành riêng cho một nhân vật nào đó. *Hách Thọ Thần kiểm phá tập* thu thập 59 kiệt tác của ông, trong đó ba phá Quan Vũ, Diêu Cương, Bao Chửng được tôn làm "vô song kiểm", đáng gọi là tuyệt vời tinh xảo, thiên hạ vô song!

Kiểm phá hí khúc Trung Quốc chứa đựng ý nghĩa văn hoá dân tộc sâu sắc, và dựa trên nguyên tắc thẩm mỹ truyền thống mà thể hiện rõ ràng màu sắc đặc biệt của văn hoá Trung Hoa, là nghệ thuật sở trường độc đáo của văn hoá Trung Hoa.

Nguyên tắc mỹ học của sáng tác kiểm phá hí khúc là "li hình đắc tự" (rời khỏi hình trạng mà đạt tới sự giống thật), "khiển mạo thủ thần" (điều khiển nét mặt lấy cái thần sắc). "Li hình" tức là không câu nệ ở hình thái tự nhiên của đời sống, bằng thủ pháp khoa trương biến hình để tổ chức một cách có bài bản khéo léo một số màu sắc đường nét của những bộ vị quan trọng trên khuôn mặt, đưa chúng vào những đồ án lấy "hình". Như cách vẽ khoe mày, thì có mày đuôi cọp, mày đuôi phượng, mày con ngài, mày bộ ngựa, mày vân mây, mày ngọn lửa, mày gươm, mày bảo đao, mày chữ thọ, mày răng sói, mày vòng, mày động v.v...⁽¹⁾ tức là lấy

(1) Nguyên văn: hổ vĩ mi, phượng vĩ mi, phi nga mi, đường lang mi, vân văn mi, hoả diêm mi, kiếm mi, bảo đao mi, thọ tự mi, lang nha mi, hoàn mi, ngưng mi, đổng.

hình sau khi biến hoá, tìm nét giống ở bộ phận lông mày, khiến cho lông mày vẽ mang ý nghĩa văn hoá đậm đà. Hay như Tào Tháo vẽ mặt thuỷ bạch, giữa hai lông mày vẽ một con dơi đen bay nghiêng, và chấm lên màu đỏ son, vừa khuếch đại vừa làm đẹp, khiến cho nét biểu cảm tăng thêm ý thức và vẽ đẹp hình thức mạnh mẽ. Mục đích của "li hình" là để "khiển mao thủ thần", cần tính cách hoá mà cũng là cần ngụ ý. Tính cách hoá thì nhấn mạnh đặc trưng và thần khí, là hiệu quả tổng hợp của màu sắc với hoa văn. Cùng là mặt đen, do hoa văn khác nhau, có thể biểu hiện những đường nét thần tình khác nhau, như cái khóc của Quan Vũ, nụ cười của Trương Phi, nỗi lo Bao Chửng, niềm vui Tiêu Tán v. v... Màu sắc có sự tích luỹ của thẩm mỹ truyền thống, nét vẽ có căn cứ trong đời sống, hai cái kết hợp lại, thì nét thần tình biểu hiện có thể đạt tới trình độ hết sức mạnh mẽ, rõ nét. Nhưng phả thức của một nét vẽ không thể thích hợp với những tình cảnh khác nhau của một nhân vật, như Hạng Vũ rối lông mày, sụp mắt, khóc mũi, trong *Thập diện, Biệt Cơ* có thể gọi là "thủ thần" (lột được tinh thần) nhưng nếu muốn biểu hiện khí phách "lực bạt sơn hê"(sức lay nhổ núi) thì lại không hợp. Kiểm phá một khi vẽ cố định, thì cũng có hạn chế, không thể thay đổi theo cảnh ngộ, vì thế Xuyên kích có nghệ thuật "biến kiểm" (đổi mặt). Hách Thọ Thần

cũng đã nói một cách cảm thán: "Nên sáng tạo thêm một kiểm phủ Bá Vương với vẻ diệu vô dương oai.

Ngụ ý và truyền thần của kiểm phủ gắn liền với nhau, ngụ ý bao biếm, phân biệt thiện ác, thường thường có được nhờ nét bút truyền thần. Ý nghĩa tượng trưng của hình vẽ con dơi nghiêng giữa đôi lông mày Tào Tháo, dùng nét vẽ võ để ẩn giấu sự nham hiểm. Vành trăng màu trắng trên trán Bao Chửng, biểu hiện ông ta "trú đoán dương, dạ đoán âm", khi sống trong cảnh đen tối của quan lại địa phương, nhân dân ngưỡng vọng ông ta như vầng trăng vàng vạc giữa trời, trong cái hàm ý tượng trưng của nó bao hàm một ý thức văn hoá fôn-klo sâu sắc. Thuở thức kiểm phủ có thể nâng cao sức phán đoán thẩm mỹ của người ta, tôi luyện đạo đức tiết tháo. Phấn đại thanh hồng xuân thu bút (nét bút khen chê trong phấn son xanh đỏ) là một nét tuyệt vời của hí khúc.

MỘT SÁNG TẠO ĐỘC ĐÁO TRÊN LỊCH SỬ CÁCH TÂN NGHỆ THUẬT TRANG TRÍ SÂN KHẤU THẾ GIỚI:

Bố Cảnh Máy Cửa Hải Phái

Hồ Hồng Khánh

Cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX, văn hoá truyền thống Trung Quốc chịu ảnh hưởng của văn minh cận đại và văn hoá ngoại lai, đã có sự biến đổi nhanh chóng trên hình thái sinh tồn. Nhất là ở các vùng duyên hải, nghệ thuật hí khúc đã bước lên một con đường phát triển đặc thù. Chỉ nói riêng Kinh kịch là nghệ thuật có ảnh hưởng lớn nhất, thì Kinh kịch đã chịu ảnh hưởng trực tiếp và gián tiếp của kịch nói và điện ảnh nước ngoài và các nghệ thuật âm nhạc, mime thuật và vũ đạo phương Tây khá rõ nét, trong đó ảnh hưởng của kịch nói là đậm nhất. Do sự khác nhau của môi trường văn hoá khu vực, và sự biến đổi của bối cảnh nhân văn sau “Ngũ tứ”, Kinh kịch đã hình thành hai trường phái lớn: Kinh phái và Hải phái. Sự chung sống và phát triển của hai phái Kinh-Hải đã dẫn đến một thời kỳ phồn vinh của Kinh kịch. Kinh phái, trung tâm là Bắc Kinh, đã kính cẩn giữ vững những chuẩn mực lịch sử của nghệ thuật Kinh kịch, nhấn mạnh kế

thừa nhiều hơn phát triển sáng tạo cái mới. Còn Kinh kịch Hải phái mà đất phát tích là Thượng Hải thì chú trọng cách tân nghệ thuật, táo bạo hấp thu và học hỏi các hình thức biểu hiện nghệ thuật, đã dày công tìm kiếm cách phản ánh gương mặt thời đại và theo đuổi hiệu quả kinh tế thương nghiệp.

Thượng Hải là nơi gặp gỡ văn hoá Đông Tây và là một thành phố buôn bán mới nổi lên, nhân tố tư bản chủ nghĩa tương đối phát đạt, thị dân lại càng dễ tiếp thu ảnh hưởng văn hoá phương Tây. Khán giả không còn thoả mãn với kiểu "nghe hát" theo đúng quy củ, mà mong được thưởng thức những trò rôm rả tân kì, mới lạ thời thượng. Để thoả mãn thích ứng nhu cầu mới của thẩm mỹ xã hội hình thành bởi đặc điểm văn hoá khu vực kiểu mới này, các nghệ sĩ Hải phái đã tiến hành sự tìm tòi biến đổi nhiều chiều. Về phương diện đề tài, họ đã sáng tạo ra các vở thời trang hí (hí kịch hiện đại) phản ánh cuộc sống hiện thực trong và ngoài nước, như *Hắc tịch oan hôn* (Hôn oan số đen), *Tân trà hoa* (Trà hoa mới), *Tống Giáo Nhân*, *Thương tề Diêm Thuy Sinh* (Bán chết Diêm Thuy Sinh) v.v... Về hình thức biểu hiện, đã học tập tham khảo nhiều thủ pháp tả thực chủ nghĩa của kịch nói và điện ảnh, làm giàu thêm lối biểu diễn sinh hoạt hoá. Về phương diện mỹ thuật sân khấu, nghệ thuật Hải phái đặc biệt theo đuổi sự sáng tạo độc đáo, về chiều sáng và bố cảnh không câu nệ một quy cách, mà luôn luôn đổi mới. Bố cảnh

máy, chính là một sáng tạo độc đáo trong cách tân mỹ thuật sân khấu của nghệ thuật Hải phái.

Bố cảnh máy được hình thành trên cơ sở của bố cảnh tả thực, hấp thu một số thủ pháp biểu hiện trong nghệ thuật đèn màu, cộng thêm cách bố trí sân khấu cơ giới hoá. Tuy theo nhu cầu của tình tiết kịch và của việc biểu hiện nhân vật trong kịch, bố cảnh máy xuất hiện liên tiếp, đã lần lượt có các hình thức và tên gọi bố cảnh ảo thuật, bố cảnh ma thuật, bố cảnh điện, bố cảnh hoạt động, bố cảnh có âm thanh, bố cảnh khoa học, bố cảnh thần bí, bố cảnh cơ giới, bố cảnh biến hoá và bố cảnh đèn màu v.v... thiết bị và đạo cụ chủ yếu bao gồm dây thép người bay, ròng rọc đứng, hồ nước, ván lộn, xe bật, vòng treo ghế treo, tủ tàng hình, đường trượt người bay (cũng gọi là cột người bay), ống cuộn sóng nước, lò bát quái v.v... Phong màn thì có tranh mềm, tranh cứng để sử dụng riêng rẽ hoặc hỗn hợp. Dụng cụ chiếu sáng thì phần nhiều lấy nguồn sáng điện làm cơ sở tạo ra hiệu quả kỹ thuật đặc biệt, cũng dùng cả đèn chiếu màn trời, đèn nê-ông, thậm chí máy chiếu phim để tạo ra hiệu quả tạo hình.

Là một loại hình bố cảnh hí khúc, đặc trưng chủ yếu của bố cảnh máy thể hiện ở chỗ thay cảnh nhanh, thủ đoạn nhiều biến hoá, hiệu quả sân khấu li kì, do đó thường chủ yếu dùng cho những tiết mục kịch có tình tiết câu chuyện tương đối căng thẳng, gay gắt, thần kì như các vở thần

thánh, võ võ hiệp và võ trình thám. Võ hí khúc sử dụng bố cảnh máy đầu tiên là võ trình thám *Tụ thị ngã* (Chính tôi), sân khấu mới mô phỏng phim 16 tập diễn ở Thượng Hải năm 1916 (cũng có người cho rằng diễn viên nổi tiếng cuối đời Thanh là Hương Cửu Tiêu khi dàn dựng võ hí khúc đèn màu *Ngưu Đầu Cung* đã từng sử dụng rồi). Trong hồi kí *Tự ngã diễn hí dĩ lai* (Từ khi tôi diễn đến giờ), Âu Dương Du Thiển đã viết: "Hí khúc trình thám toàn dựa vào hoá trang và bố cảnh máy. Sân khấu mới rất chú trọng bố cảnh máy, cho nên dễ kiếm tiền, hốt bạc". Sau đó, khi dàn dựng *Tế công hoạt Phật, Hứa Điền xạ lộ*, càng sử dụng bố cảnh máy với quy mô lớn. Ví dụ trong vở *Hứa Điền xạ lộ* (Hứa Điền bắn hươu) đã chế tác "mấy màn bố cảnh đặc biệt", "như cảnh nước thật chìm ba quân, trong chốc lát thác tràn lênh láng là bố cảnh nước thật trên sân khấu. Còn các chim lạ thú hiếm trong cảnh Hứa Điền săn hươu thì đều nhồi bông thất lưa, chim bay thú chạy y hệt như thật. ở cảnh đặt tiệc rượu luận anh hùng thì có cả cảnh cầu vồng, mưa gió sấm chớp cũng giống như thật". Vì hiệu quả sân khấu cực tốt, khán giả đến xem như nước, nhà hát lãi to, cho nên càng gọi cho giới kĩ khúc Thượng Hải say mê với bố cảnh máy. Một thời gian Đại vũ đài (Sân khấu lớn), Thiên thiêm vũ đài (Sân khấu Cốc Trời), Lô giang vũ đài (Sân khấu sông Lô), đua nhau diễn các vở như *Hùng bích duyên*, sử dụng bố cảnh máy. Bố cảnh máy ngày càng đổi mới, biến hoá vô cùng, dụng công thể hiện các hiện tượng kì giặc gân như núi đổ

nhà sập, người tiên đăng vân giá vũ, môi trường sống chuyển đổi, nhân vật ăn mặc biến hoá, cho đến bị nhốt vào lồng, độn ấn không dấu vết tung tích, bay qua khe núi, bay từ trên trời xuống, thú dữ ăn thịt người, xác vụn lại hoàn nguyên, đầu lia khỏi cổ trôi sông mà không chết v.v... Như khi biểu hiện các đạo nhân thần tiên và thiên binh thiên tướng trên trời bay xuống, đã sử dụng đường dây thép đu bay kiểu đường dây bánh xe trượt, diễn viên kéo cái ống kéo bánh xe trượt trên dây cáp mà trượt xuôi xuống, đem lại cho người xem cái cảm giác y như thật. Khi thể hiện đại bàng quắp người, ở đầu vuốt đại bàng có lắp những vòng treo bằng dây thép, diễn viên nắm lấy vòng treo, rất giống bị vuốt đại bàng quắp chặt. Các tiết mục kịch nhờ sử dụng bố cảnh máy mà thu được thành công lớn thì có *Thần quái kiếm hiệp án* (Vụ án kiếm hiệp thần quái), *Li miêu hoán thái tử* (Li miêu đổi lấy thái tử), *Phi long truyện* (truyện Rồng bay). *Tây du kí*, *Phong thân băng*, *Bành công án*, *Thi công án*, *Hoả thiêu Hồng Liên tự* (Lửa cháy chùa Hồng Liên), *Quái hiệp Âu dương Đức*, *Huyết đích tử* (Đứa con giọt máu), *Càn Long hạ Giang Nam* (vua Càn Long xuống Giang Nam), *Thủy bạc Lương Sơn*, *Hoàng thiên bá*, *Thất kiếm thập tam hiệp*, *Hoang giang nữ hiệp* v.v... Các nhà hát chủ yếu ở Thượng Hải như Tân vũ đài, Đại vũ đài, Thiên thiêm vũ đài, Đan quế đệ nhất đài, Canh tân vũ đài, Tam tinh vũ đài, Tế thiên vũ đài, Càn khôn vũ đài, Cộng vũ đài, Trung Quốc đại hí viện, Hoàng

kim đại hí viện, Khả nhi đặng, Hoàng hậu v.v... không có chỗ nào không sử dụng bố cảnh máy diễn xuất, và đã xuất hiện một loạt các bậc thầy chế tạo bố cảnh máy như Trương Duật Quang, Hùng Tùng Tuyển, Du Hồng Quan, Chu Du Khanh v.v..., sau đó còn có cả những tổ chức ngành nghề như Hội bố cảnh Hà quang chuyên môn làm nghề chế tác bố cảnh máy. Từ thập kỉ 30, cơn sốt bố cảnh máy của Thượng Hải bắt đầu ảnh hưởng đến các tỉnh lân cận như Giang Tô, Chiết Giang, An Huy, Phúc Kiến, Sơn Đông, Giang Tây, Hồ Nam, Hồ Bắc, sân khấu ở các nơi đó cũng bắt đầu diễn các vở có bố cảnh máy, có lúc còn đặc biệt mời các nhà thiết kế bố cảnh ở Thượng Hải đi thiết kế và chế tác bố cảnh máy. Bố cảnh máy từ đó lan ra cả nước.

Bố cảnh máy sử dụng các kĩ xảo sân khấu đặc biệt gây ra những kích thích cảm quan căng thẳng thần kỳ, đón lấy cái tâm lí hiếu kì của người xem thích chạy theo những cảnh hư ảo li kì. Khi biểu hiện Thái Thượng Lão quân đốt luyện Tôn Ngộ Không trong *Tây du kí*, người ta đã sử dụng đạo cụ "lò bát quái" dùng ánh đèn kết hợp với sự biến đổi bằng máy. Mặt ngoài của lò bát quái trang trí rất tinh xảo, sau khi bật đèn thì để lọt ánh sáng đỏ ra, hết như ngọn lửa thiêu thấu vách lò. Nóc lò phun lên từng sợi khói xanh, y như thật. Trong vở, Lão Quân ngự là Tôn Ngộ Không đã bị thiêu chết trong lò, sai đồng tử mở nắp lò ra. Lúc này cửa lò tự động mở, từ trong bụng lò các chùm ánh sáng màu đỏ vàng xanh

tím chiếu xạ ra cực kì chói lọi. Bỗng Tôn Ngộ Không từ đỉnh lò nhào lộn một vòng hiện ra, rút cây gậy kim cô ra múa. Rõ ràng là hiệu quả sân khấu rất tốt, khán giả hoan nghênh nhiệt liệt. Ngoài việc hấp thu các thủ pháp của hí khúc truyền thống như những mảnh bố cảnh gọn nhẹ có lắp "máy" ra, bố cảnh máy chủ yếu là vận dụng các nguyên lí của vật lí, hoá học, và quỷ thuật, dùng những thành tựu mới của khoa học kĩ thuật hiện đại mà thiết kế ra những cảnh vĩ mô với kĩ xảo đặc biệt. Trong vở *Phong thần bảng*, khi thể hiện "hồ li biến thành Đất Kì", người ta dùng bột sáng ma-nê-di hoặc màn khói để che lấp, ngăn cách tầm nhìn của khán giả. Đồng thời sử dụng đạo cụ quỷ thật là tấm lật để mau chóng đánh tráo diễn viên, gây ra cho khán giả cái ảo giác sai lạc là nhìn thấy hồ li thoát biến thành mỹ nữ. Quỷ thuật thì cổ kim trong ngoài nước đều có, khi bố cảnh máy thịnh hành lên, chính là lúc quỷ thuật phương Tây đang rầm rộ. Nhưng quỷ thuật Tây với tư cách là một nhánh của nghệ thuật xiếc, lúc bấy giờ không hề có khuynh hướng hoặc ý đồ thẩm thấu vào hình thức diễn kịch của thoại kịch phương Tây. Còn giới hí khúc Thượng Hải ở vào điểm giao tiếp văn hoá Đông Tây đã dám tìm tòi cái mới, đã dẫn nhập thủ pháp biểu diễn ảo thuật vào sân khấu hí khúc, kế thừa, cách tân và tiếp thu mạnh dạn, sáng tạo nên loại bố cảnh máy của Hải phái thật là mới lạ trong kĩ thuật sân khấu. Xét động cơ sáng tác, thì không có gì khác hơn là gỡ ngón bịp, hấp dẫn khán giả, để

bán được nhiều vé, kiếm được nhiều lời. Bố cảnh máy lúc đầu thấy ở hí khúc diễn liền nhiều tối, cũng là kiểu làm ăn thương nghiệp. Thế là, trên sân khấu đã xuất hiện những hình ảnh máu me, hoang dã, dị dạng và dung tục thấp kém kiểu đầu người văng ra, oan hồn hiện lên, người đẹp tắm v.v... Trong *Hoả thiêu Hồng Liên tự* đã có một cảnh như sau: Sau khi mở màn, trên sân khấu bằng bạc ánh trắng, mấy con đom đóm lập loè giữa bãi mố hoang trên đồng vắng, một oan hồn khoác áo trắng có vẽ hình rắc bột huỳnh quang từ trong nắm mố hiện ra. Một lát, trên sân khấu tắt hết đèn, hai dãy đèn pha chiếu thẳng xuống khán giả khiến người ta có cảm giác sân khấu càng tối mò đen kịt. Lúc này, chiếc xe đạo cụ máy có ghế cao lạng lẽ hoạt động đưa oan hồn áo trắng lên lơ lửng trên đầu khán giả, cả nhà hát chìm vào trong một không khí ghê rợn rất giật gân, gây cảm giác kích thích rất mạnh. Nhưng dầu sao bố cảnh máy vẫn là một di sản của mĩ thuật sân khấu hí khúc Trung Quốc, nhiều kĩ xảo đặc biệt trong đó đến nay vẫn có thể kế thừa sử dụng tùy theo nhu cầu của tình tiết kịch. Ngay đạo cụ xe nâng ghế cao đặc biệt vừa nói đó khi diễn *Khai thiên tịch địa* ở Lộng vũ đài sau giải phóng người ta đã tham khảo kĩ xảo trước kia dùng cho *Hoả thiêu Hồng Liên tự* có cải biến chút ít, biểu hiện tình tiết Hằng Nga uống nhấm linh dược bay lên cung trăng, hiệu quả sân khấu rất lí tưởng. Có thể thấy rằng bố cảnh máy của Hải phái từ ngày xuất hiện ở những năm XX thế kỉ này đến nay, quả đã đóng vai trò thúc đẩy

rõ rệt đối với việc cách tân và phát triển nền mỹ thuật sân khấu hí khúc của Kinh kịch Hải phái và cả những kịch chủng khác nữa, đối với việc tô đậm tình tiết câu chuyện kịch, điểm tô không khí cho tình tiết kịch, gây ra cảm giác "xem trò" hết như thật. Đương nhiên, bố cảnh máy được vận dụng như một kĩ xảo đặc biệt, một là phải có lợi cho việc biểu hiện nhân vật trong kịch, thể hiện chủ đề của kịch bản, chứ không được lủng lọng bên ngoài; hai là phải giúp cho diễn viên vào vai chứ không phải ngược lại. Sử dụng bố cảnh máy quá nhiều một cách bừa bãi thì không thể chấp nhận được.

Từ thập kỉ 60, do những nguyên nhân bên trong và bên ngoài, bố cảnh máy đã rất ít thấy trên sân khấu hí khúc. Cuối thập kỉ 70, giới Kinh kịch Thượng Hải đã khôi phục một phần, dựng lại nhiều tiết mục kịch có sử dụng bố cảnh máy như *Hồng bích duyên*, *Thất hiệp ngũ nghĩa*, *Phong thần bảng* v.v... Sự thực đã chứng tỏ, trong một số kịch thần thoại, sử dụng đúng đắn đặc kĩ mỹ thuật sân khấu có tính chất tổng hợp thì có thể sáng tạo ra mọi thứ cảnh tượng đẹp đẽ thần kì, thì rất được sự hoan nghênh của khán giả hiện đại, nhất là đám thanh thiếu niên. Là một ngón tuyệt kĩ đặc biệt riêng nghệ thuật hí khúc Trung Quốc có, người nước ngoài mê bố cảnh máy chẳng kém gì các tuyệt kĩ hí khúc khác hoặc kĩ thuật đánh võ của Trung Quốc cũng vậy. Bố cảnh máy chẳng còn giới hạn trong hí khúc Hải phái, mà đã nổi tiếng thế giới như một tuyệt xảo của hí khúc Trung Quốc.

Nó hoà trộn hí khúc với đặc kĩ ảo thuật, có tình có cảnh, biến hoá đa dạng, khiến người xem được hưởng thụ cái thú nghệ thuật rất lớn. Điều này thì ảo thuật đơn thuần của phương Tây cũng như diễn xuất hí kịch phương Tây không thể nào so sánh được. Giờ đây ảo thuật phương Tây đã kịch tình hoá và kĩ thuật thanh hình hiện đại sử dụng phổ biến, trong kĩ thuật sân khấu phương Tây, tuy không thể nói chắc rằng đó là do học hỏi kĩ xảo đặc biệt bố cảnh máy trong hí khúc của Trung Quốc, song về phương diện theo đuổi hiệu quả biểu diễn giống như thật đầy sức hấp dẫn, thì rõ ràng là đạt được những hiệu quả giống nhau bằng những phương thức khác nhau. Là một loại hình thức biểu hiện ra đời trong dòng chảy phát triển lịch sử kĩ thuật sân khấu hí khúc Trung Quốc, bố cảnh máy chẳng những có một chỗ đứng trên lịch sử hí kịch thế giới, mà cho đến nay vẫn có sức sống nhất định. Điều này rất nên và rất cần thiết phải khẳng định đầy đủ.

QUANG CẢNH RỰC RỠ CỦA NỀN NGHỆ THUẬT TIẾNG THƠM MUÔN THUỞ:

Đồng-Quang Thập Tam Tuyệt

Hồ Hồng Khánh

Kinh kịch nổi tiếng trong làng nghệ thuật thế giới với danh hiệu "ca kịch Bắc Kinh", tiêu biểu cho thành tựu cao nhất của nghệ thuật hí khúc Trung Quốc. Kinh kịch hình thành cho đến nay mới có hai trăm năm, nhưng đã có thể lan khắp cả nước, dựng lên một phong thái riêng. Trên sân khấu quốc tế, nhân dân các nước cũng chịu cách biểu diễn Kinh kịch của dân tộc Trung Hoa là có đặc sắc rõ rệt, xem mãi không chán, thật là tuyệt vời. Lao động sáng tạo của các nghệ sĩ Kinh kịch đã hình thành nên nhiều trường phái nghệ thuật đặc sắc rộ nở. Kỹ năng và tài nghệ tuyệt vời của các bậc thầy biểu diễn đã thi thố đầy đủ ma lực vĩnh hằng của nghệ thuật Kinh kịch. Đồng-Quang thập tam tuyệt chính là những đại biểu lỗi lạc của các nghệ sĩ Kinh kịch lừng danh ở thời cực thịnh của nó.

Thập tam tuyệt là cách gọi chung 13 diễn viên Kinh kịch và Côn kịch lừng danh dưới thời Đồng Trị và Quang Tự nhà Thanh Trung Quốc, vì có bức tranh tả chân vẽ họ trong trang

phục hí khúc màu sắc lộng lẫy của hoạ sĩ Thẩm Dung Phố dưới thời Quang Tự mà được hình thành tên gọi ấy (xem hình kèm theo). Tên của 13 nghệ sĩ lừng danh trong bức hoạ từ trái sang phải lần lượt là: Hách Lan Điện (*lão đán*, sấm vai Khang thị trong *Hành lộ huấn tử* - Đi đường dạy con), Trương Thắng Khuê (*lão sinh*, sấm vai Mạc Thành trong *Nhất phủng tuyết* - Một vốc tuyết), Mai Xảo Linh (vai đán, ông nội của bậc thầy Kinh kịch Mai Lan Phương, sấm vai Tiều Thái hậu trong *Nhạn môn quan*), Lưu Hãn Tam (vai hê, sấm vai bà già nhà quê trong *Thám thân gia* - Thăm nhà thông gia), Du Tử Vân (*vai đán*, sấm vai Vương Ngọc Xuyên trong *Thái lâu phối*), Trình Trường Canh (*lão ninh*, sấm vai Lỗ Túc trong *Quần anh hội* - Cuộc hội tụ những người anh hùng), Từ Tiểu Hương (*tiểu sinh*, sấm vai Chu Du trong *Quần anh hội*), Thời Tiểu Phúc (*vai đán*, sấm vai La Phu trong *Tang viên hội*, cuộc hội Vườn dâu), Dương Minh Ngọc (*hê*, sấm vai Mẫu Thiên Lượng trong vở Côn khúc *Tư Chí Thành*), Lư Thắng Khuê (*lão sinh*, sấm vai Gia Cát Lượng trong *Chiến Bắc Nguyên* - Đánh Bắc Nguyên), Chu Liên Phần (*vai đán*, sấm Trần Diệu Thường trong vở Côn khúc *Ngọc trâm kí* - Chuyện chiếc trâm ngọc), Đàm Hâm Bồi (*lão sinh*, sấm Hoàng Thiên Bá trong *Ác hổ thôn* - Thôn Hổ dữ), Dương Nguyệt Lâu (văn võ *lão sinh*, sấm Dương Diên Huy trong *Tứ lang thám mẫu* - Cậu Tư thăm mẹ). Các vai trong tranh bao gồm đủ *sinh đán* mặt sửu trong Kinh kịch và Côn

khúc, 13 nghệ sĩ đều có tài nghệ tuyệt vời, nghề diễn tinh thông xưa nay được người đời công nhận.

Lão đán Hách Lan Diễn thoát đầu diễn vai *lão sinh*, từng nổi tiếng với vai Gia Cát Lượng trong các vở Tam quốc *Tế phong đài*, *Thiên thủy quan*. Sau khi đổi sang diễn vai *lão đán*, ông đã vận dụng làn điệu *lão sinh* sáng tạo ra cách hát *lão đán* nhiều màu sắc. Người đời sau gộp hình tượng và làn điệu của vai mối họ Lưu do ông sáng tạo trong vở *Pháp Môn tự* (Chùa Pháp Môn), vai Giả Hữu Lễ trong *Song đình kí* (chuyện cặp đình) và vai Diên Tử Xuân trong *Hoài Hà đình* (Trại sông Hoài) của ông lại gọi chung là Hách thị tam tuyệt (ba vai tuyệt vời của họ Hách). Ngoài ra, Hách Lan Diễn còn khéo sắm vai *hề*, có nhiều ngón diễn sáng tạo độc đáo. Ông tinh thông cả Kinh kịch lẫn Côn khúc, tài nghệ nhiều vẻ khiến người sau phải kính phục.

Lão sinh Trương Thắng Khuê nổi tiếng từ trước trên Cúc đàn với giọng hát "vân già nguyệt" (mây che trăng), sắm các vai người già cả, uỷ mị thì động tác và giọng hát đều tuyệt vời. Người ta gọi là "suy phái hí nhất tuyệt". Ông còn là tay phụ tá kì tài, khi phối hợp với các nghệ sĩ nổi tiếng khác chẳng những đạt được hiệu quả gắn bó hoa thắm lá xanh, mà bằng tay nghề cao siêu của mình đạt tới mức ăn ý chu liên bích hợp toả sáng cho nhau. Như khi cùng Đàm Hâm Bối phối diễn *nhị lộ lão sinh* trong vở *Sưu cô cứu cô*, thì vai Công tôn Chủ Cửu do Trương Thắng Khuê đóng còn được

hoan hô nhiệt liệt hơn cả vai Trinh Anh của Đàm Hâm Bồi. Các tác phẩm tiêu biểu của ông *Nhất phủng tuyết*, *Cửu canh thiên*, *Thiên Lôi báo* đã biểu hiện một cách tập trung tài nghệ tuyệt diệu, cho đến nay cũng không có mấy ai theo kịp.

Vai *đán* Mai Xảo Linh là một diễn viên toàn tài các vai *thanh y hoa đán* không vai nào không khéo. Diễn và hát đều hay, niệm bạch lại càng xuất sắc. Người đương thời khen ông nói lời thoại "dồn dả trong trẻo cực kì", "như tiếng oanh riu rít trong hoa". Niệm bạch các lời "tuần ngữ nhã từ" nhiều điển cố, ông đọc cứ tự nhiên trôi chảy như khẩu ngữ vậy. Thành tựu đặc sắc của Mai Xảo Linh là vai Tiêu Thái hậu trong *Nhan môn quan*, vở kì trang hí do ông sáng tạo dàn dựng. Tiêu Thái hậu do ông sắm vai mô phỏng nhân vật kì nhân mệnh phụ, nhất cử nhất động đều khéo léo tài tình, người xem đều tấm tắc xuýt xoa gọi ông là "Tiêu Thái hậu sống". Về các phương diện nghiên cứu lời kịch, tìm hiểu tình cảm nhân vật, biểu hiện hình tượng nhân vật, Mai Xảo Linh biết hấp thu chất liệu từ trong cuộc sống và trong vốn tích lũy văn hoá và có được nhiều thần vận nghệ thuật rất được khán giả tán thưởng, cho nên đã để lại lời đánh giá cao "vô Xảo Linh tắc hạp toạ bất hoan" (thiếu Xảo Linh thì cả rạp mất vui).

Vai *hê* Lưu Hãn Tam tên thật là Lưu Bảo San, bởi phá lệ của nhà hát, trong một ngày diễn liền ba suất, nên các đồng nghiệp đùa tếu gọi là "Hãn Tam". Ông cũng không lấy

đó làm điều, lại còn lấy luôn "Hãn Tam" làm tên nghệ. Thoạt đầu ông học *lão sinh*, về sau đổi sang vai *hề*, nổi danh vì sắm vai diễn *thái đán hí* (trò hề nữ). Khi sắm vai bà già nhà quê trong *Thám thân gia*, ông thường cười một con lừa thật tên là Mặc bảo, điều khiển lừa hoặc đi hoặc đứng nhất nhất đúng với kịch bản, đó là một ngón đặc sắc. Ngoài ra, Lưu Hãn Tam còn khéo "huy động ngũ quan" tức là dùng các khí quan lông mày, mắt, mũi, miệng, tai để biểu diễn, mức độ khoa trương thích đáng vừa phải, hiệu quả kịch rất tốt. Giọng ông trong sáng cao vang, mở đường cho việc phát triển phương pháp thể hiện giọng hát *hề*. Lưu Hãn Tam tài tú mẫn tiệp, khéo ngụ ý châm biếm vào hí khúc, đã phát huy được truyền thống tốt đẹp của hài kịch Trung Quốc trào phúng bọn quyền quý, chế giễu thói tệ xã hội để lại nhiều giai thoại, đồng thời là sự ghi nhận chân thực về nhân cách và tài nghệ của ông.

Vai *đán* Dư Tử Văn theo học thầy Mai Xảo Linh, cũng là một nghệ sĩ toàn tài trong Côn khúc. Ông hát hay diễn khéo, sắm được nhiều vai, diễn xướng sôi nổi ngọt ngào, thuyết bạch linh lợi tinh nghịch, biểu diễn chân thật, nổi tiếng về "tài bập bênh" khi diễn *Hồng nghệ quan*, Dư Tử Văn là người đầu tiên sáng tạo trong việc diễn a hoàn thành chính kịch, góp tựa lấy các kĩ xảo biểu diễn của hoa đán với thanh y, đặt cơ sở cho sự ra đời của hàng "hoa sam". Đến nay những người diễn *Hồng nghệ quan* vẫn theo mẫu Dư Tử

Vân, từ giọng hát, động tác cho đến bước đi trên sân khấu đều trở thành mẫu mực cho người sau.

Lão sinh Trình Trường Canh là người sáng lập ra Kinh kịch Trung Quốc người ta gọi ông là "ông chủ lớn". Ông tinh cả Côn Loạn, diễn được nhiều loại. Giọng hát vang ấm, có thể "xuyên mây nứt đá", cao vang đầy căng, tròn vành rõ chữ, có "du âm vang vọng", là một trong "lão sinh tam kiệt" và "tam đỉnh giáp" lòng lẫy nhất. Trình Trường Canh giỏi về tài hát, nhưng độc bạch, động tác mình, bước đi sân khấu, động tác tay đều rất xuất sắc, trở thành điển phạm cho người sau học tập. Thành tựu của ông rất nhiều, phạm tiến y, bào dới, chấp dới đều diễn rất sinh động. Ngoài *lão sinh* ra, ông còn có thể diễn các loại vai *hoa kiếm*, *tiểu sinh*, tài nghệ khéo léo người đời truyền tụng, nổi danh là "loạn đàn cự phách" và "linh thánh" (nghệ sĩ bậc thánh).

Tiểu sinh Từ Tiểu Hương văn võ côn loạn đều đóng được, là bậc toàn tài tiểu sinh lúc bấy giờ, tài nghệ sánh ngang với Trình Trường Canh. Ông có tố chất ưu việt lại hăng hái tìm tòi nghệ thuật, đối với *tiểu sinh* Kinh kịch cả về hát, đọc, diễn, đánh đều có sự phát triển sáng tạo độc đáo. Từ Tiểu Hương sắm được nhiều vai, văn võ đều giỏi, hát diễn đều hay, tướng mạo xinh đẹp. Dù là văn sinh, võ tiểu sinh, tri vĩ, xướng công đều rất tài tình khéo léo, mà xuất sắc nhất là vai Chu Du trong hí khúc diễn liên tục được gọi là "Công Cẩn sống" (Công Cẩn là tên tự của Chu Du) đến nỗi Trình

Trường Canh cũng nói thiếu Tiểu Hương thì không diễn *Quân anh hội*.

Vai *hề* Thời Tiểu Phúc còn loạn đều giỏi, khéo nhất là diễn chính công thanh y hí, người thời bấy giờ gọi là "đệ nhất thanh y". Giọng vang ấm chắc khỏe, nhả chữ rất thật, thanh điệu sôi nổi, tình tứ. "Hễ cất lên tiếng thì như gió đưa tiếng tiêu, giọng vang ngoài trời, dao không hạc lệ, thanh triệt giáng tiên, từng chữ từng làn đều khéo léo tinh vi, điệu nào cũng thần diệu, vừa như oanh ca yến hót, lại vừa vang vọng như chuông", "hễ cất giọng ca thì khắp vườn trăm trổ, cách tường lảng tai, thấy đều tán thưởng; đến những chỗ tiết liệt bi phần, thì người nghe đều chảy nước mắt. Bấy giờ ông còn có một biệt tài không ai theo kịp: giọng ông không kiêng rượu, uống rượu càng nhiều thì giọng càng ngọt càng êm.

Vai *hề* Dương Minh Ngọc là *hề* tô duy nhất thời Đồng Quang, chuyên về Côn khúc. Ông diễn rất tài, không có vở nào không hay, không có nghề nào không khéo. "Trò nào cũng có sở trường, đều có chỗ hơn người, không thể thì ông không diễn". Dương Minh Ngọc hát, đọc, làm vẻ, biểu thái kiểu gì cũng tinh, khiến khán giả vui lòng ưa mắt, thật không kể xiết. *Thời Thiên đao giáp* do ông diễn, chính là "trò bọ cạp" một trong "Ngũ độc hí" phải luyện tài hình tượng bọ cạp leo vách, thật là tuyệt vời. *Hoạt tróc tam lang* (Bắt sống cậu ba) lại là một ngón tuyệt vời khác, nổi tiếng là "trò thạch sùng" đòi hỏi khí công giỏi. "Ngô công hí" (Trò con rết) thuộc

"ngũ độc hí" biểu diễn trong vở *Vấn thám* (hỏi dò), cũng như "Hà mô hí" (Trò con cóc) cũng thuộc "Ngũ độc hí" trong vở *Hạ sơn* (xuống núi), trò nào cũng tuyệt vời độc đáo. Các vai khác do Dương Minh Ngọc diễn trong các vở khác như Lâu A Thử trong *Thập ngũ quán* (Mười lăm quán tiền), Vạn Gia Xuân trong *Tướng Lương thích Lương*, Tô Châu A Đại trong *Giáo ca* (Dạy hát), tên bọm vật trong *Quài nhi*, Khương Thi trong *Lô lâm* (Rừng lau), nhà sư điên trong *Tào Tần Chiêm ái Quyên* trong *Kinh tẩu, Tiên thân*, Lí Quân Phú trong *Đăng hồ thuyền* (Thuyền dạo hồ), anh chàng đàn ông trong *Đả hoa cổ* (Đánh trống hoa), vai ăn mày trong *Thập kim* (Nhặt vàng), Lưu Nhi trong *Tá ngoa* (mượn cumpang), Mẫn Thiên Lượng trong *Tư Chí Thành* đều có sáng tạo khác thường. Chẳng thế mà sau khi Dương Minh Ngọc tạ thế thì trong dân gian có câu "Dương tam dĩ tử vô Tô sủ" (Dương tam chết rồi, hết hể Tô).

Lão sinh Lu Thảng Khuê vốn là học trò thi trượt ở Giang Tây, diễn hí khúc rất coi trọng giọng sách vở, ông diễn xướng ngay ngắn không hoa mỹ, nhưng động tác diễn thì rất chú trọng nội dung tình tiết kịch, nhất là sấm vai Khổng Minh là sở trường của ông. Ông thuộc thế hệ biên kịch đầu tiên của Kinh kịch, là người đầu tiên viết *Tam quốc chí* diễn liên trên sân khấu 36 buổi. Trong vở đó, ông sấm vai Khổng Minh, lão luyện thông minh, ôn trọng khoáng đạt, đầy mưu

trí, thể hiện được phong độ nhà chính trị, bấy giờ được gọi là "Khổng Minh sống". Trên lịch sử Kinh kịch, Lu Thảng Khuê chẳng những nổi tiếng là diễn viên *lão sinh* mà càng lừng danh hơn vì là kịch tác gia. Nhà viết kịch này đọc kĩ sử sách, nghiên cứu sâu về văn học, lại thông tỏ sân khấu, có nhiều sáng tạo trong sáng tác kịch bản. Kịch bản của ông kết cấu chặt chẽ, tình tiết khéo tình, nhân vật sinh động, văn từ lưu loát, dễ diễn, đến nay phần nhiều vẫn là kịch mục truyền thống diễn mãi không thôi.

Vai *đán* Chu Liên Phần được gọi là "đệ nhất Côn đán" (người đóng vai nữ số một của Côn khúc), cũng diễn cả Kinh kịch. Ông có tài nghệ tinh thông, sở trường diễn các vở *Hoạt tróc tam lang*, *Tướng Lương thích Lương*, *Đá kì bàn*, *Tu Phàm hạ sơn* v.v... đặc biệt vở *Ngọc trầm kí*, *Cầm khiêu* là trội nhất vì chân hơi dài, vẽ kĩ xảo diễn xuất Chu Liên Phần đã sáng tạo ra phương pháp gia công nghệ thuật thân mình hạ thấp xuống, lòng bàn chân đi ngang, khiến tư thái nhẹ nhàng như lướt đi. Ông thường diễn chung với vai *hề* Côn khúc Dương Minh Ngọc, bấy giờ được khen là "song tuyệt" (một cặp tuyệt vời).

Lão sinh Đàm Hâm Bồi có tên nghệ là "Tiểu Khiếu Thiên", thoát đấu diễn võ sinh kiêm võ sư, từ trung niên về sau đổi sang diễn *lão sinh*. Đàm được huấn luyện cơ bản chặt chẽ từ bé, lại thêm khiêm tốn và ham học, nên tài nghệ tiến nhanh. Lúc diễn võ sinh đã được đánh giá cao, các vở

"trường khảo hí" *Khiêu hoạt xa*, "đoản đả hí" *Thần châu lôi*, "tiển y hí" *Nhất tiến cửu* đều được quần chúng tán thưởng. Vai Hoàng Thiên Bá trong *Ác hổ thôn* càng tuyệt vời. "Vô sữu hí" (vở hề vô) như *Ngũ nhân nghĩa*, *Kim tiên báo*, *Ba tiêu phiến* v.v... cũng rất trội hơn người. Trong khi phát triển nghệ thuật biểu diễn lão sinh Kinh kịch, Đàm Hâm Bối khác khổ nghiên cứu, dám sáng tạo, tiếp thu ưu điểm của các nghệ nhân tiền bối, chú ý kết hợp hát, diễn, đọc, đánh, vừa chú trọng trình thức vừa giàu hơi thở cuộc sống. Cuối cùng đã tự mình thành một trường phái riêng, trở thành tông sư cả một thế hệ *lão sinh* cận đại, tên được xếp là một trong "lão sinh hậu tam kiệt". Trường phái Đàm ảnh hưởng mãi đến nay, danh tiếng không mờ. Tài nghệ ông thường nổi tiếng một thời vô song, Lương Khải Siêu từng tặng thơ ca ngợi bằng những câu "tứ hải nhất nhân Đàm Hâm Bối, thanh danh trấp tải oanh như lôi" nghĩa là (Trong bốn biển chỉ có một người là Đàm Hâm Bối, thanh danh vang động như sấm suốt hai chục năm trời). Mai Lan Phương cho rằng, giọng hát cuối đời của Đàm Hâm Bối "đã hoàn toàn biểu hiện sự tu dưỡng nghệ thuật cao độ lửa lò thuần xanh, như sự điêu luyện trong cách phát âm, răng miệng lạnh lợi và lấy hơi rất khéo v.v..., đều khiến người ta khâm phục".

Văn võ *lão sinh* Dương Nguyệt Lâu văn võ đều giỏi, văn hí sở trường *Đá Kim Chi* (Đánh Kim Chi) v.v..., võ hí sở

trường *Trường Bản pha* (Dốc Trường bản) v.v..., vì đóng vai Triệu Vân trong *Tam quốc chí* cực hay nên được mệnh danh là "Triệu Vân sống". Ngoài ra, ông còn sở trường diễn hầu hí (khỉ) nên có biệt hiệu là "Mĩ hầu vương" và "Dương hầu tử". Dương Nguyệt Lâu cổ họng to hát hay, xoang điệu đều tốt, lại thêm tướng mạo hùng vĩ, hơn nữa tiếp thu được ưu điểm của cả ba trường phái Trùng, Khuê, Dư, hát, đọc, võ, động tác mình, bước đi sân khấu, diễn xuất đều khéo, trở thành nhân vật kiệt xuất hiếm có tu sinh kiêm diễn võ sinh (trường khảo, đoan đả, hầu hí) trong giới hí kịch lúc bấy giờ.

Đồng - Quang thập tam tuyệt (mười ba ngôi sao hí khúc thời Đồng Trị - Quang Tự) là tập hợp nghệ sĩ nổi tiếng mà Kinh kịch để lại từ khi có sử đến nay, mặc dù chưa thể gồm hết tất cả các bậc thầy lớn (như vai hoa kiêu còn khuyết) nhưng đã chứng tỏ đầy đủ: Với tư cách là một trong những chủng loại nghệ thuật biểu diễn độc đáo của Trung Quốc, các nhà nghệ sĩ biểu diễn Kinh kịch tài nghệ tinh thông, bất kỳ một nghệ thuật biểu diễn nào khác của Trung Quốc hay nước ngoài trong cùng thời cũng không thể bì được. Dẫu cho đến ngày nay, tài nghệ biểu diễn Kinh kịch vẫn cao hơn các chủng loại khác một bậc. Các diễn viên hí kịch nước ngoài có sự phân biệt giữa phái bản sắc với phái kĩ xảo biểu diễn, nhưng vô luận là thoại kịch, ca kịch phương Tây hay là năng nhạc, ca vũ kĩ của phương Đông, xét về sự phong phú hoàn thiện của kĩ xảo diễn xuất, thì Kinh kịch hát, đọc, diễn, đánh

tự thành hệ thống, kết hợp hữu cơ, vượt xa nội dung và hình thức mà nghệ thuật diễn kịch của nước ngoài có thể bao trùm được. Thời kỳ Đông Quang thập tam tuyệt đã như vậy, hơn một trăm năm qua, ngày nay vẫn là như vậy. Có thể cả quyết rằng, nghệ thuật ngôn ngữ và nghệ thuật biểu diễn Kinh kịch của Trung Quốc là một bậc thành cao vút mà các hình thức nghệ thuật khác khó lòng vượt qua được. Thử nghĩ, trên thế giới này có kịch chủng nào có thể như Kinh kịch, trong một thời gian ngắn đã đồng thời xuất hiện hàng loạt bậc thầy nghệ thuật biểu diễn được như Đông Quang thập tam tuyệt.

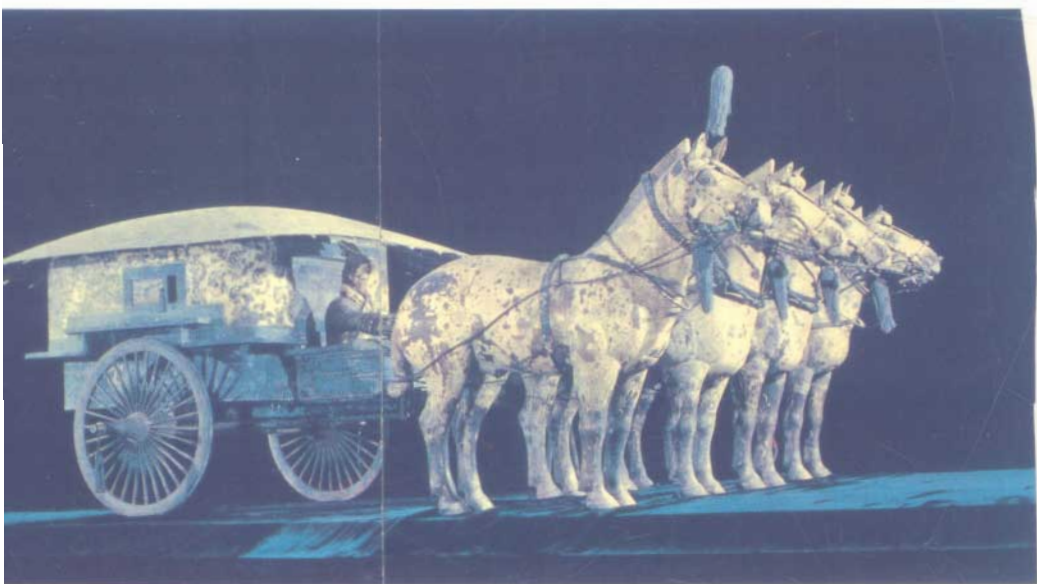
HẾT TẬP I



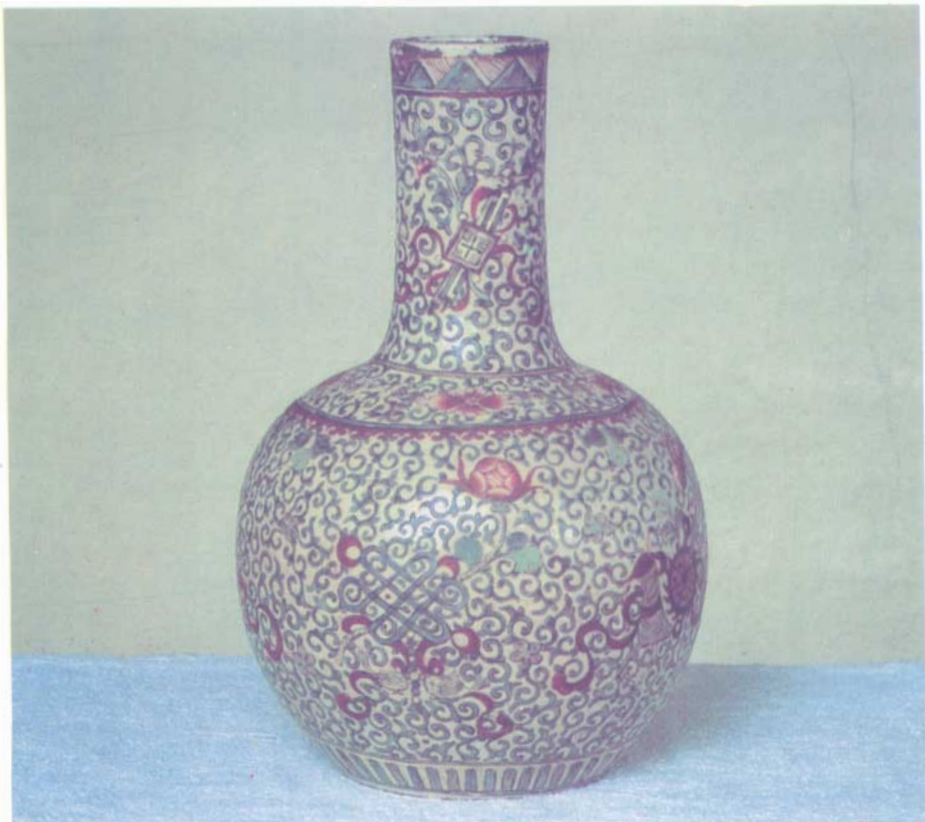
Tượng Quách Thủ Kính (1231 - 1316). Nhà thiên văn học - nhà toán học, chuyên gia thủy lợi nổi tiếng đời Nguyên .



Tượng trâu sắt chấn thủy vùng Hồng Trạch hồ và kênh vận hà đời Thanh (1644 - 1911) vào giữa khoảng thời Khang Hy

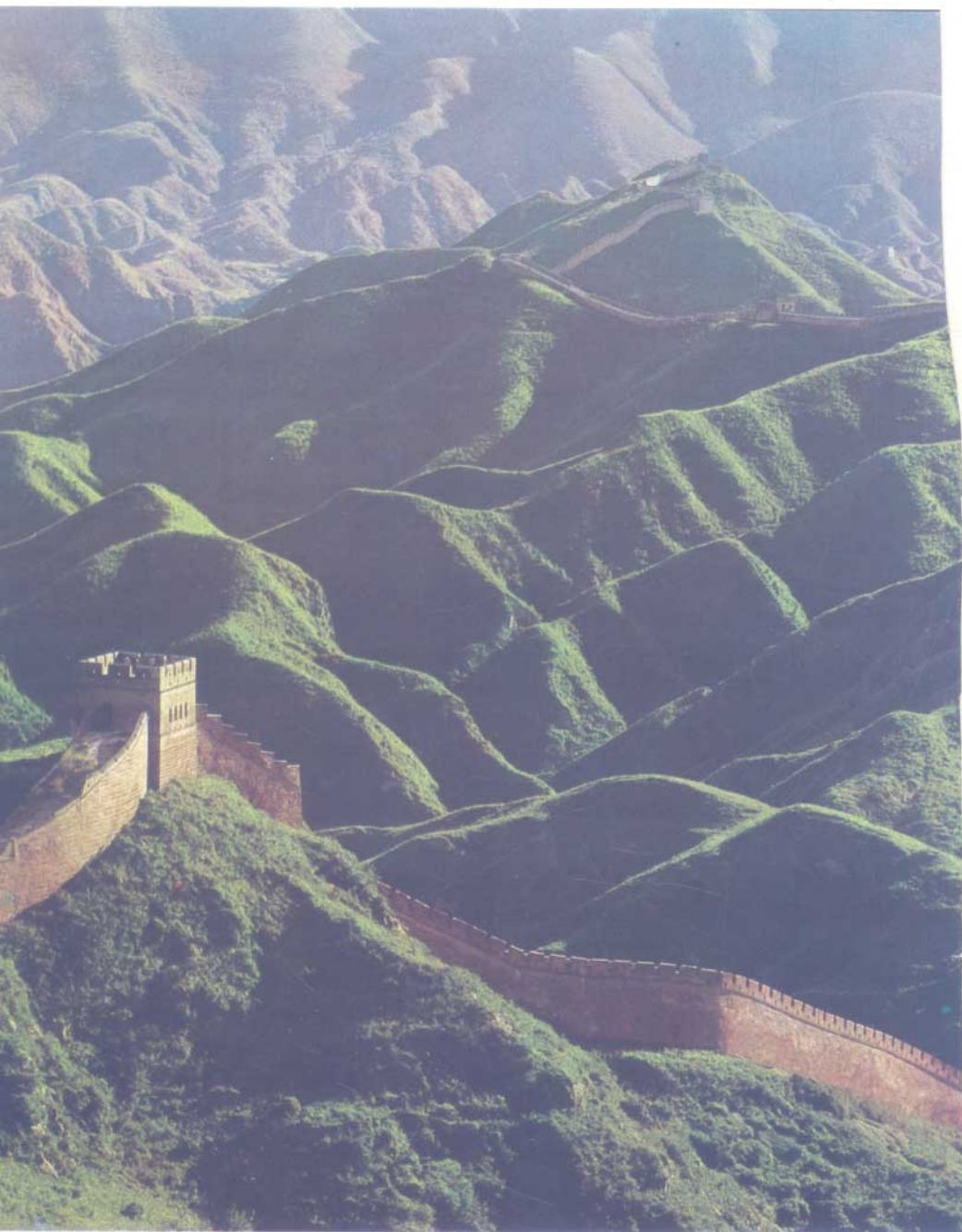


Ngựa đồng xe đồng trong khu lăng mộ Tần Thủy Hoàng, kích thước bằng nửa ngựa thật được phát hiện sau hơn 21 thế kỷ chôn sâu dưới lòng đất



Đồ sứ cổ Trung Hoa đào thấy ở Indônêxi-a





Vạn Lý trường thành xây dựng từ đời Tề đời Minh (1368 - 1644 sau CN) . Gọi là



221 - 207 trước CN) hoàn thành vào
lý, thực ra là 1 vạn 2 nghìn dặm

秦昭王像



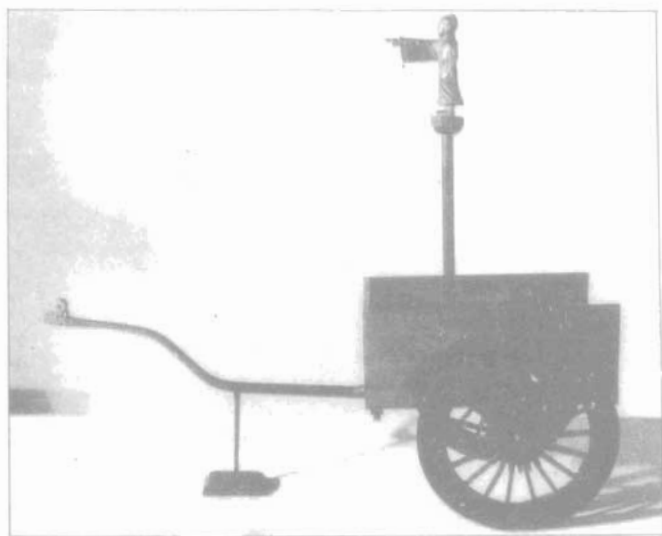
Tượng Tần Thủy Hoàng



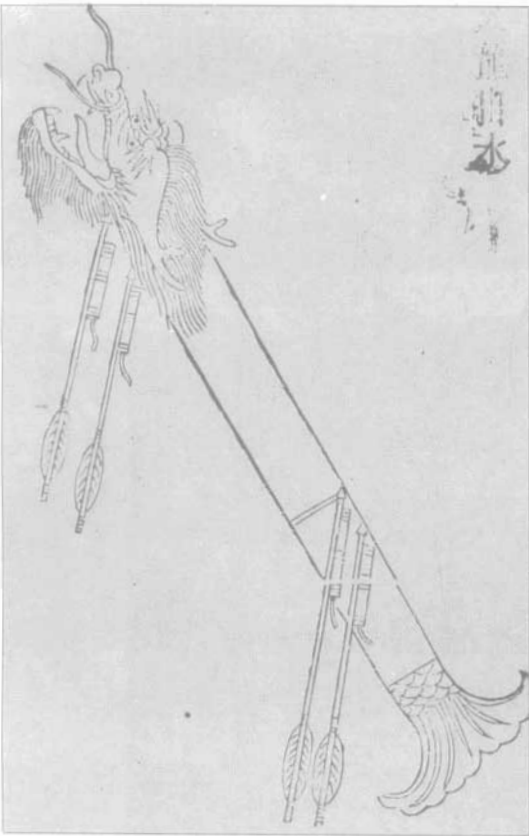
Chân dung hoàng đế. Tranh của Ngô Đạo Tử đời Đường



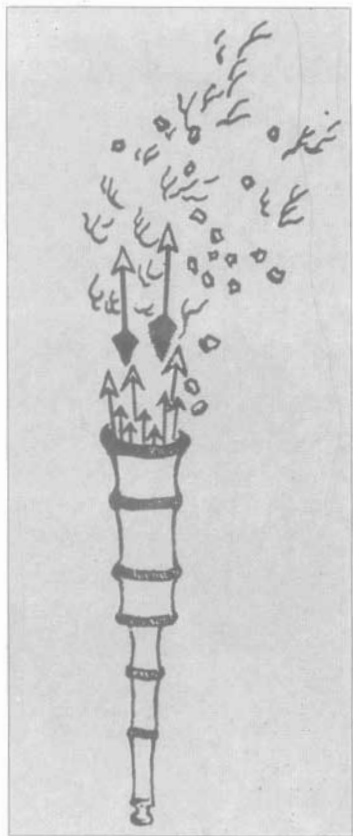
Kinh Kim Cương - ảnh phẩm khắc ván sớm nhất hiện còn (in năm 868)



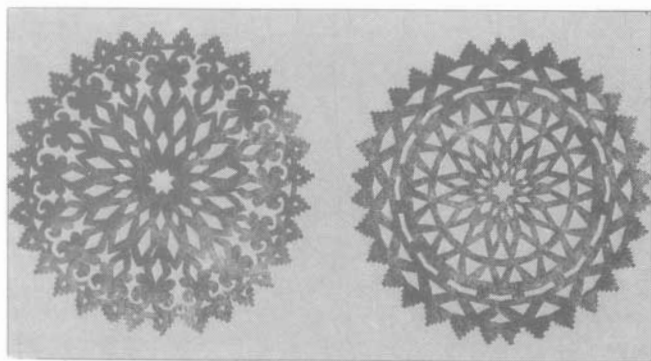
Xe chi nam (mô hình)



Hỏa long xuất thủy
Hỏa tiễn nguyên thủy đời Minh



Pháo tãng thiên đời Tống



Tranh cắt dán thời Nam Bắc Triều
(420 - 589) đào được ở Tân Cương

Tượng Đại Vũ một trong những vật xuất hiện sớm nhất. Tượng bằng đá, tìm thấy trong quần mộ của họ Vũ huyện Hạ Tương, Sơn Đông thời Đông Hán (CN 25 - 250)

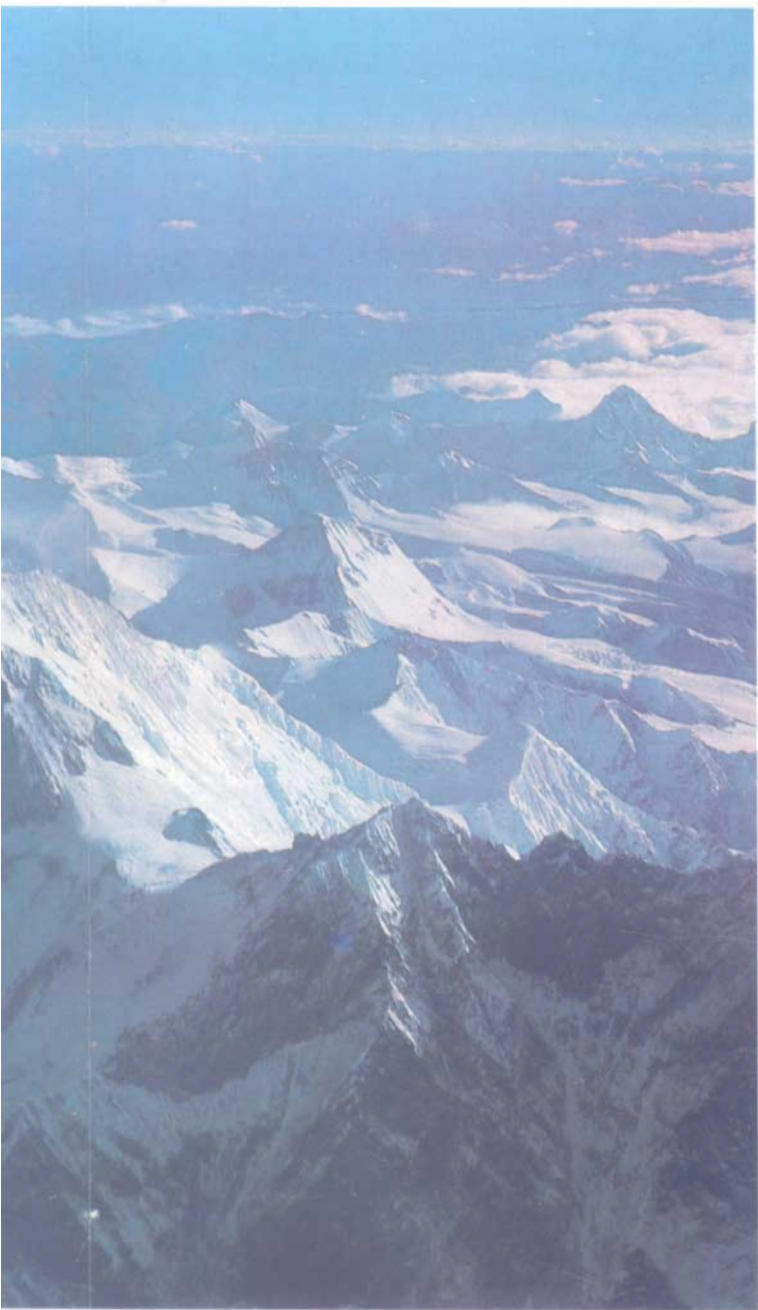




1. Tranh vẽ Phật giáo, thế kỷ thứ XIII



Đỉnh Chôlôlongmô



nhất thế giới



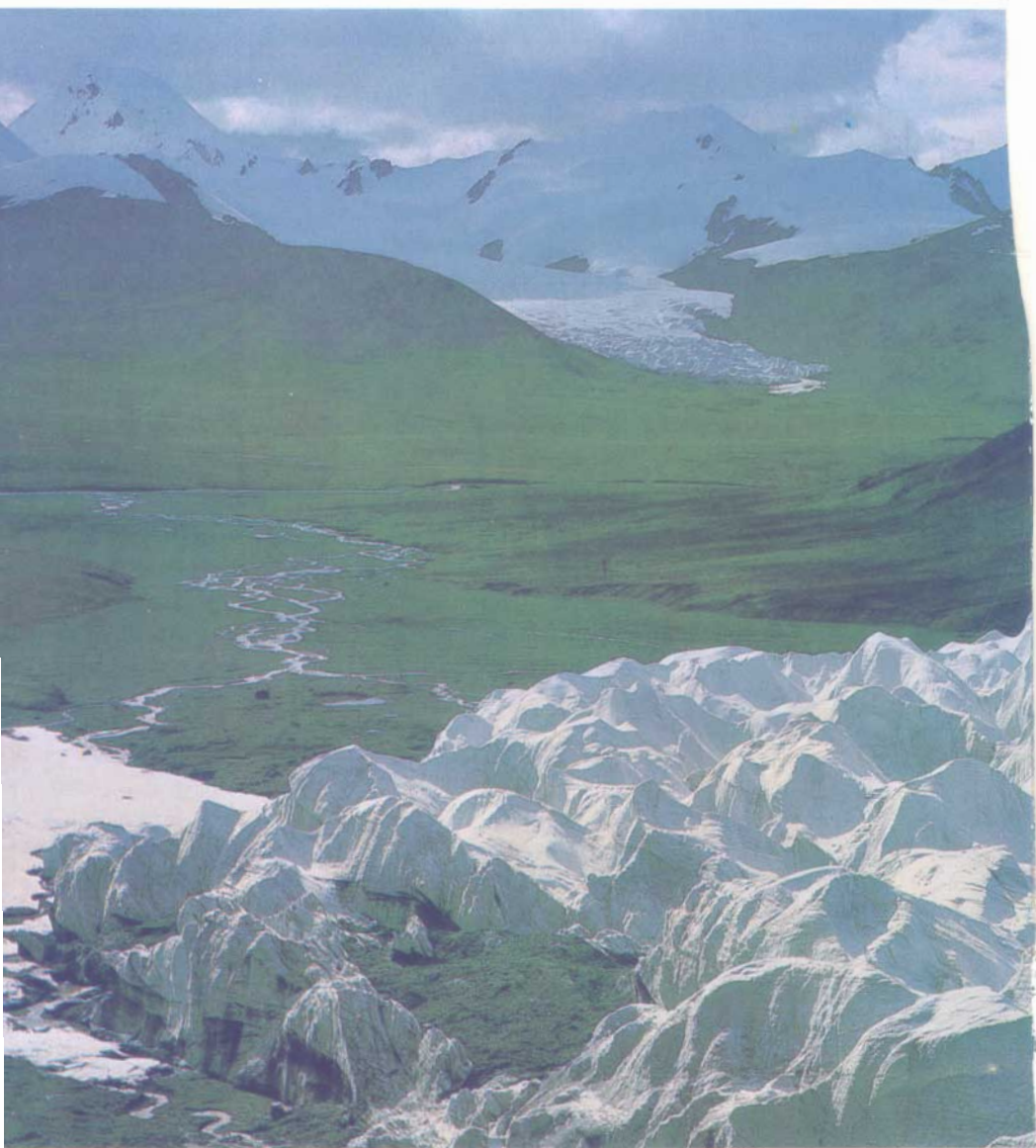
Tượng Phật ở Chùa Kim Tháp, Phi Thiên - tranh thân thương
phật giáo tranh bích họa đại Đường

lên qua đời. Bích họa lớn trong nhà điện cùng Vĩnh Lạc của Đạo giáo
trùng xuy dựng vào thế kỷ thứ XIII - XIV ở huyện Vĩnh Tế, tỉnh Sơn Tây.





Thiên đàn nơi tế trời của các triều Minh. Thành xây dựng năm 1420 tới đời nhà Minh.



Trương Giang con sông lớn nhất Trung Quốc phát
nguồn từ cao nguyên Thanh Tạng dài hơn 6300 km



Gia du quan ở đầu tây Vạn Lý Trường Thành.



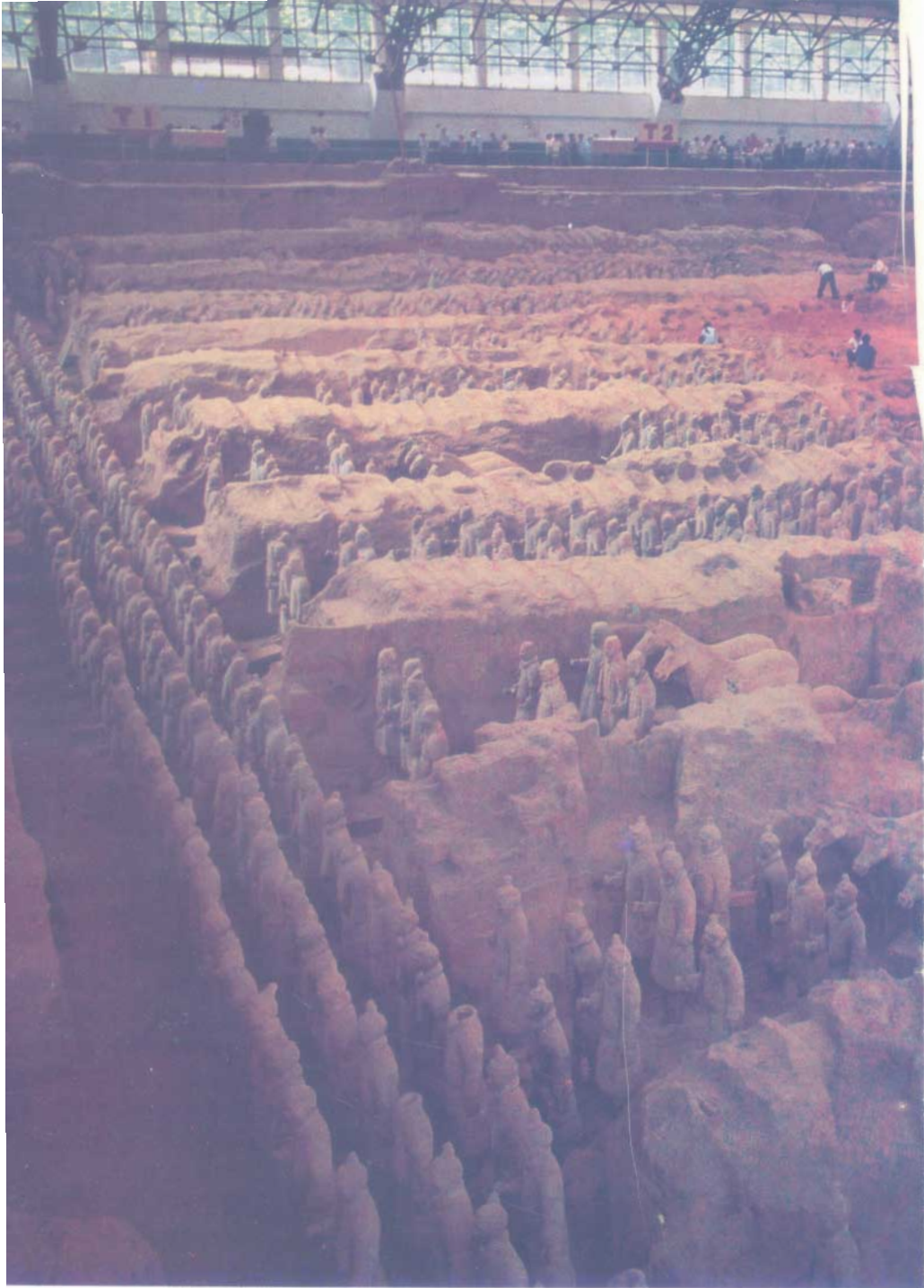
Bích họa Đồn Hoàng thời Bắc Chu nửa sau thế kỷ thứ VI



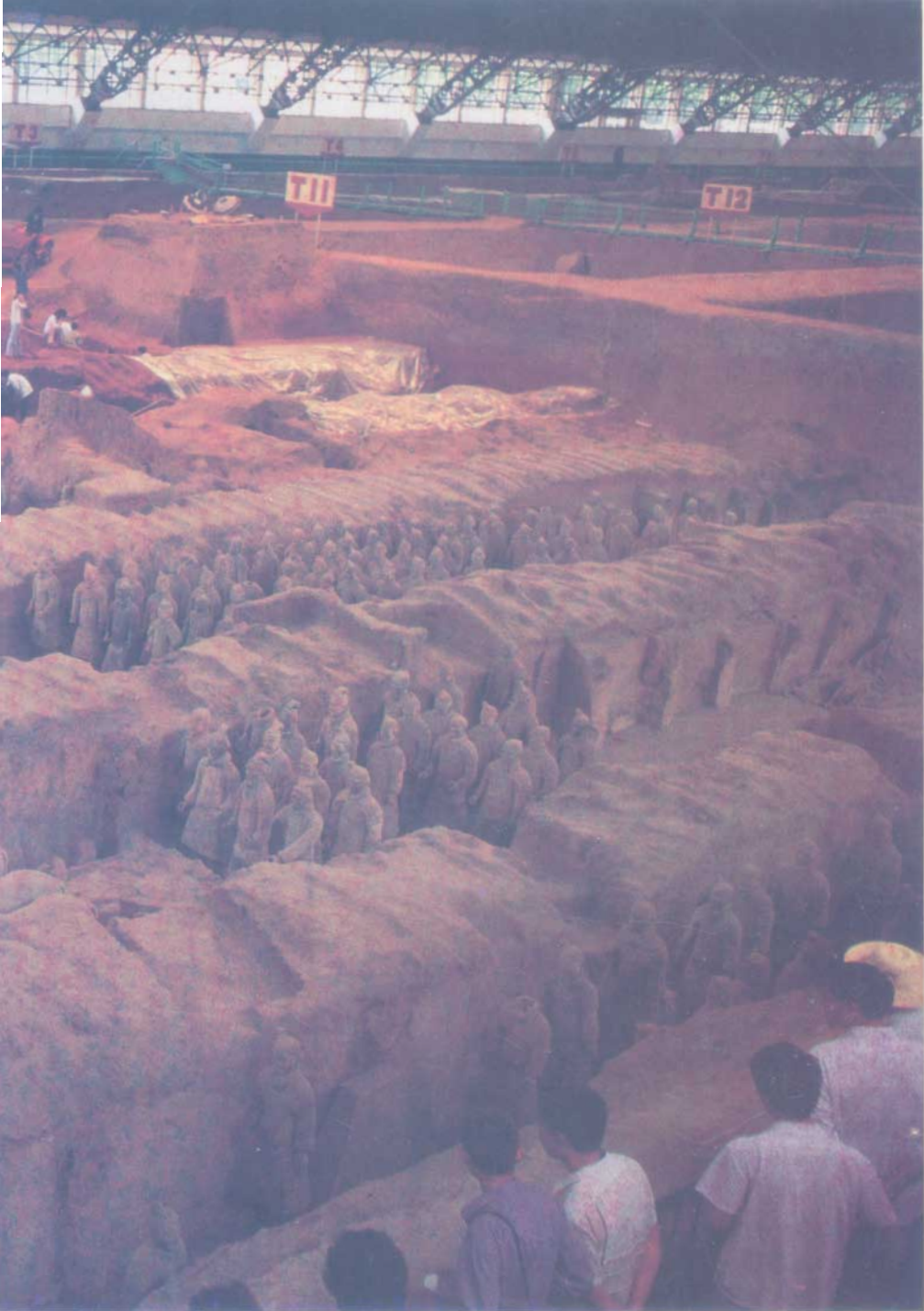
Cổ cung, còn gọi là Tử Cấm Thành hoàng cung

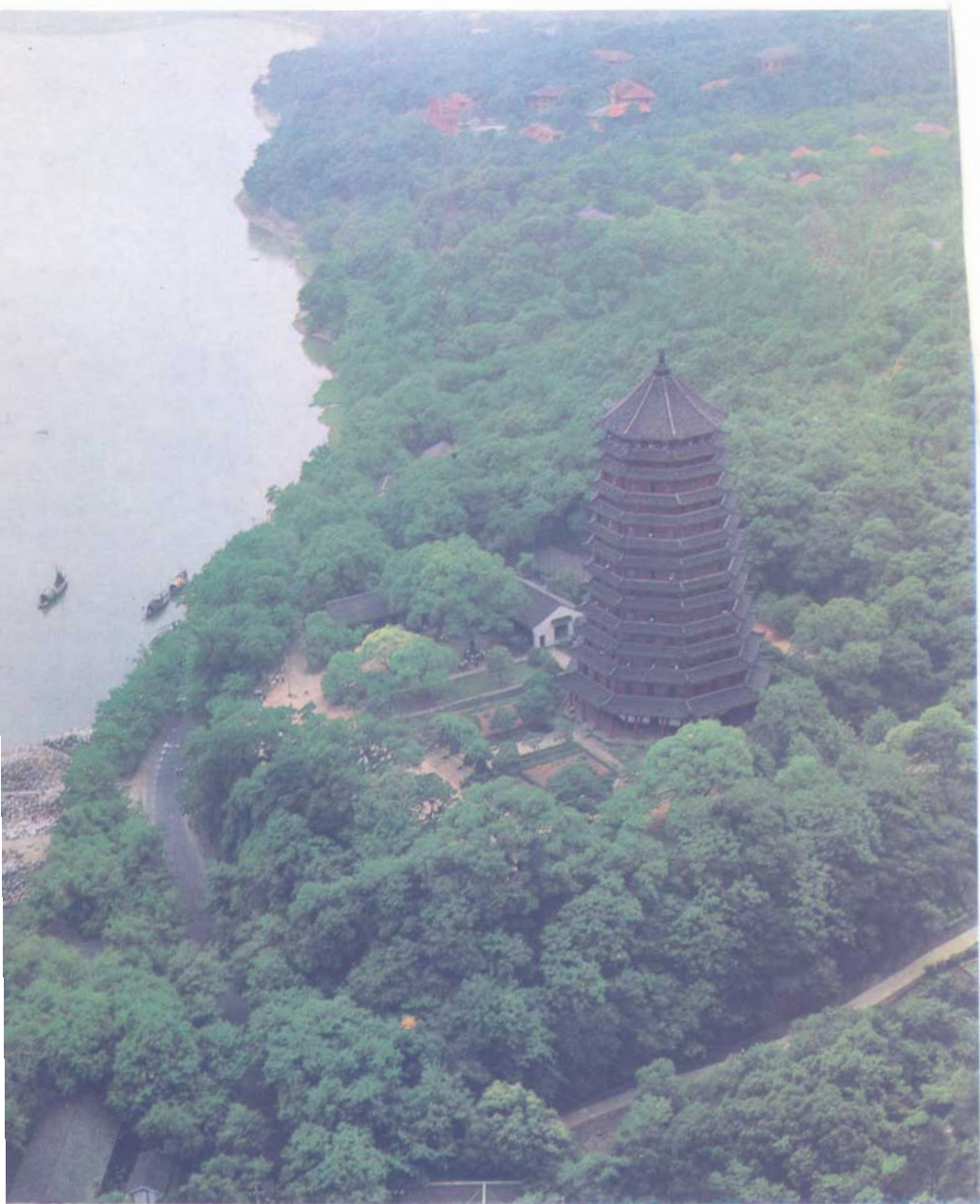


Thị trấn Minh, Thanh xây dựng từ năm 1406

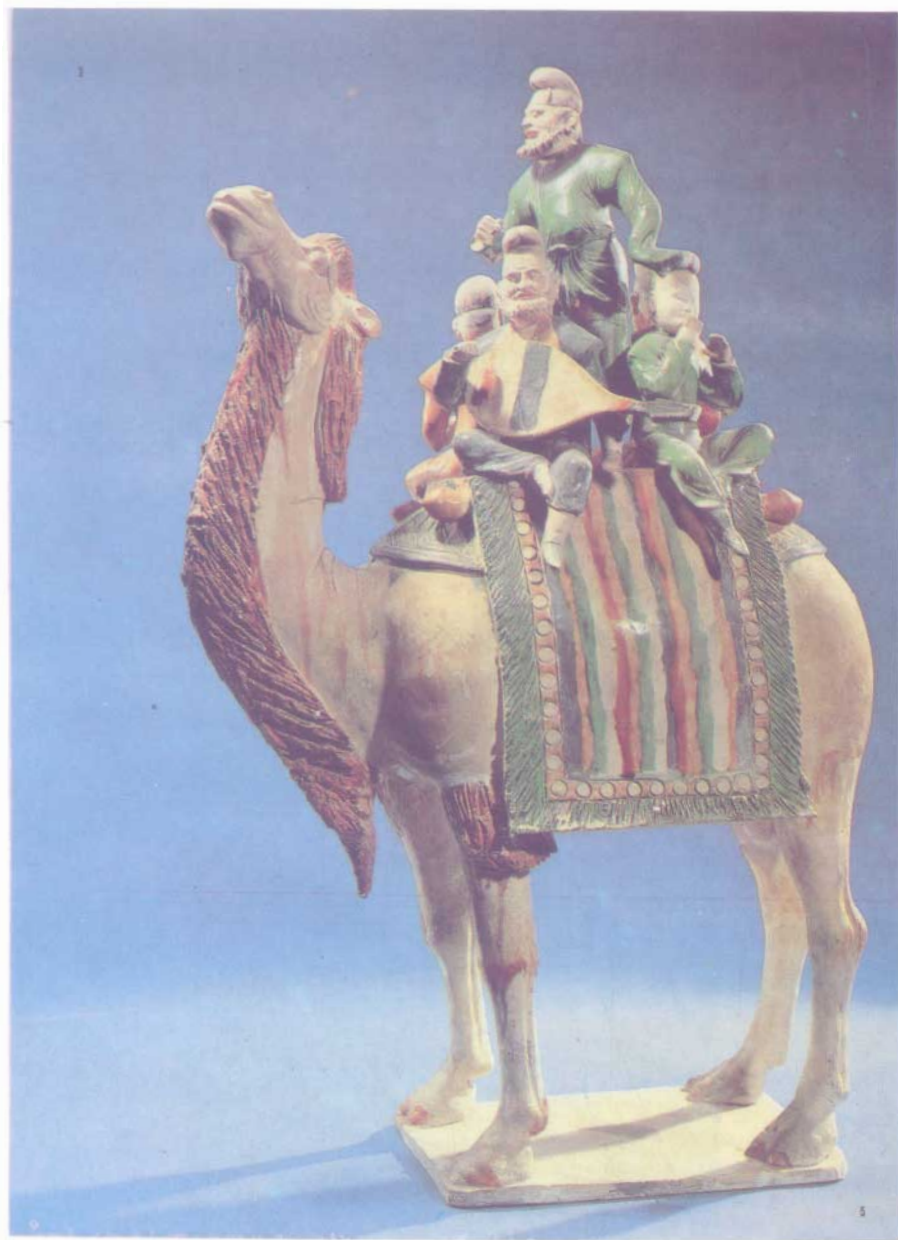


Tượng binh mã trong lăng mộ Tần Thủy Hoàng

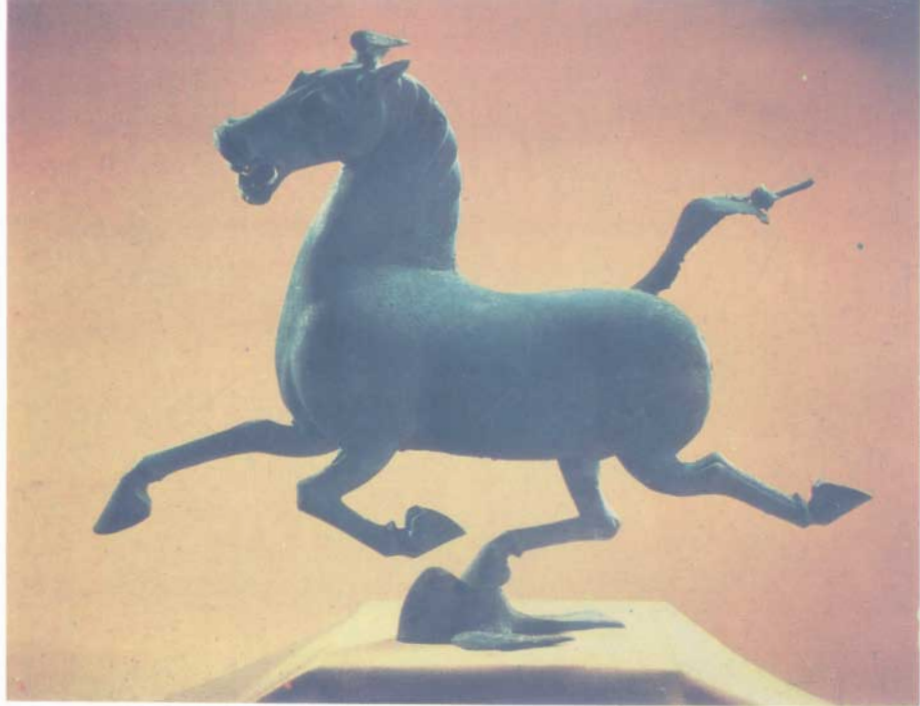




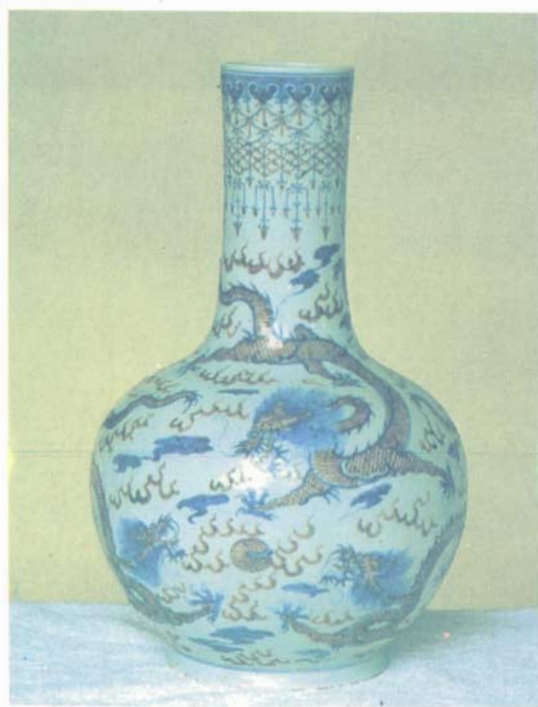
Tháp Lục Hòa trên núi Nguyệt Linh Sơn
bên bờ sông Tiền Đường, bắt đầu xây dựng từ năm thứ ba
Niên hiệu Khai Bảo đời Tống (970)



Tượng lạc đà chở nhạc bằng sứ ba màu đời Đường



Ngựa phi bằng đồng đời Đông Hán (25 - 22 CN)



Đồ sứ Trung Hoa đào thấy trong các thành cổ

MỤC LỤC

I

Thiên Triết học

	Người dịch	Trang
1. Đỉnh cao nhất của trí tuệ Phương Đông - Nhân học	Ông Văn Tùng	7
2. Đỉnh cao nhất của trí tuệ Phương Đông - Đạo	Trần Trọng Sâm	18
3. Kho báu văn minh phương đông Văn Hoá Lễ Nhạc	Phan Văn Các	27
4. Lý học Trình - Chu - Bông hoa lạ trong vườn Triết học phương Đông	Trần Minh Châu	35
5. Tâm học Lục - Vương - Bông hoa lạ trong vườn Triết học phương Đông	Trần Minh Châu	45
6. Phép biện chứng cổ đại - Một cống hiến lớn cho nền Triết học cổ đại thế giới.	Trần Minh Châu	54

	Người dịch	Trang
7. Chính ngôn nhược phản và chấp lưỡng đoan - Một cống hiến lớn cho Triết học thế giới.	Trần Minh Châu	65
8. Utopia (Chủ nghĩa xã hội không tưởng phương Đông) lý tưởng xã hội sớm nhất thế giới.	Trần Minh Châu	74
9. Minh di dãi phỏng lục - Bản tuyên ngôn nhân quyền sớm nhất thế giới.	Trần Minh Châu	83
10. Tiên thiên đồ - Mô hình máy tính điện tử sớm nhất thế giới.	Trần Trọng Sâm	91
11. Chu Dịch - Thiên cổ kỳ thư	Ông Văn Tùng	102
12. Học án - Bộ lịch sử Triết Học độc đáo trong vườn hoa học thuật thế giới	Phan Văn Các	111
13. Bách gia tranh minh thời Xuân thu. Chiến quốc - Kỳ quan trong lịch sử triết học thế giới.	Phan Văn Các	120
14. Tinh thần Côn bằng, tinh thần đặc biệt độc đáo (1) của triết học Trung quốc.	Phan Văn Các	130
15. Tinh thần Hào kiệt - Tinh thần đặc biệt độc đáo (2) của Triết học Trung Quốc.	Phan Văn Các.	140

II

Thiên Văn học

	Người dịch	Trang
1. Những áng văn tuyệt vời của người cổ đại. Kính Thi	Trần Minh Châu	149
2. Cuốn bách khoa toàn thư của nền văn minh thượng cổ: Sơn hải kinh	Trần Minh Châu	161
3. Dấu ấn vĩnh hằng trong lịch sử văn hoá Trung quốc: Trang Tử.	Trần Minh Châu	169
4. Trường thi " Thiên văn" - Đoá hoa lạ trong lịch sử nghệ thuật thơ ca Thế giới.	Trần Minh Châu.	177
5. Khí tượng thời Thịnh Đường trong văn đàn (1): Một kỳ quan, dạt dào hoành tráng		185
6. Kỳ quan trên văn đàn (2) Chất trữ tình hoành tráng: Thơ Vịnh sử.	Phan văn Các	200

	Người dịch	Trang
7. Kỳ quan trên văn đàn (3) đạt dào hoành tráng: Thơ Biên tái.	Phan văn Các	207
8.Kỳ quan trên văn đàn (4) đạt dào hoành tráng Thơ Du tiên.	Phan Văn Các	217
9. Kỳ quan trên văn đàn (5) đạt dào hoành tráng: Thơ Du hiệp.	Phan Văn Các	228
10. Kỳ quan trên văn đàn (6) đạt dào hoành tráng : Thơ Nhạc Phủ.	Phan văn Các	238
11. Kỳ quan trên văn đàn (7) đạt dào hoành tráng: Đường Truyền kỳ.	Phan văn Các.	247
12. Kỵ quan trên văn đàn (8) đạt dào hoành tráng: Truyện Chí quái.	Phan Văn Các	257
13. Đỉnh cao nhân cách kỳ tưởng của văn nhân Trung Hoa: Đào Uyên Minh.	Phan văn Các	277
14. Tuyệt thế kỳ thư (1): "Hồng Lâu mộng".	Phan Văn Các	287

	Người dịch	Trang
15. Tuyệt thế kỳ thư (2):		
Tây du ký.	Phan văn Các	297
16. Thể thơ Hoa Hạ độc chiếm phong tao:		
Từ.	Phan Văn Các	307
17. Thể thơ Hoa Hạ độc chiếm phong tao:		
Phú.	Phan Văn Các	316
18. Mỹ văn Hoa hạ độc chiếm phong tao:		
Biển văn.	Phan Văn Các	324
19. Hiện tượng độc đáo của văn học Hoa Hạ:		
Hán ngữ với thơ.	Phan Văn Các	333
20. Hiện tượng độc đáo của văn học Hoa Hạ:		
Rượu với thơ.	Phan Văn Các.	342
21. "Khám phá lớn lao trong lĩnh vực văn học (1):		
Văn tuyển.	Phan văn Các	353
22. Khám phá lớn lao trong lĩnh vực học thuật (2):		
Thi thoại và Từ thoại.	Phan Văn các	361
23. Các kho của tư liệu Hoa Hạ:		
Loại thư.	Phan văn Các.	369

III

Thiên Tôn Giáo

	Người dịch	Trang
1. "Đạo giáo" và "Đạo tạng" - Diễn hình của văn hoá Hoa Hạ.	Phan văn Các	378
2. Thuật nội đan của Đạo Giáo - Hình thái quan niệm và mô thức hành vi đặc biệt độc đáo của quốc giáo.	Phan văn Các	388
3. "Đàn Kinh và "Thiên Tông" - Một thành quả lớn lao của Phật giáo thế giới.	Nguyễn Bá Thỉnh	397
4. Pháp môn đặc biệt tốt đẹp trong lịch sử thế giới: Tịnh thổ tông	Ông Văn Tùng.	406
5. Cống hiến quan trọng cho Phật giáo thế giới: Sự nghiệp phiên dịch Phật giáo Trung Quốc.	Ông Văn Tùng.	416
6. Kinh "Đại Tạng" bằng Hán văn - Đóng góp quan trọng cho Phật giáo thế giới.	Ông Văn Tùng.	426

IV

Thiên Vũ Nhạc

	Người dịch	Trang
1. Âm xưa nhất của nhạc dân Hoa Hạ Sao xương Giả Hồ ở Vũ Dương.	Phan Văn Các	434
2. Nhạc thư - Cuốn bách khoa toàn thư về cổ nhạc Hoa Hạ.	Nguyễn Bá Thỉnh	442
3. Âm thánh thịnh Đường - Một trang sáng ngời của âm nhạc thế giới.	Ông Văn Tùng	449
4. Tân pháp mật suất - một đóng góp lớn vào luật nhạc học thế giới.	Nguyễn Bá Thỉnh	460
5. Tư duy âm nhạc độc đáo của phương Đông: Âm nhạc Hí khúc.	Ông Văn Tùng.	470
6. Kho báu dưới đất về âm nhạc ở huyện Tuy - Kỳ tích của thế giới âm nhạc.	Nguyễn Bá Thỉnh	482
7. Kiệt tác của thế giới âm nhạc (1) chuông song âm thời Tiên Tần.	Nguyễn Bá Thỉnh.	492

	Người dịch	Trang
8. Kiệt tác của thế giới nhạc cụ (2)		
Khèn bè.	Nguyễn Bá Thỉnh.	502
9. Nhạc khí Trung hoa vang tiếng		
khắp hoàn cầu: Thanh la đồng.	Nguyễn Bá Thỉnh.	512
10. "Lưu Thủy" - Cung đàn cổ của dân tộc		
Trung hoa vang trong vũ trụ.	Ông Văn Tùng.	521
11. Dáng múa điển hình của thời kỳ		
Vũ đạo Lâm trường Trung Quốc.	Phan Văn Các	527
12. Điệu múa phương Đông rực rỡ ngàn thu:		
Múa Na.	Phan Văn Các	536
13. Đỉnh cao của lý tưởng thẩm mỹ		
múa cổ điển: Múa cung đình.	Phan Văn Các	544
14 Nét thần xa xưa hiếm thấy:		
Múa tay áo dài.	Phan Văn Các.	551
15. Nét thần xa xưa hiếm thấy:		
Múa kiếm.	Phan Văn Các	558
16. Múa dân gian đặc sắc của dân tộc Hán:		
Ưng ca đại trường.	Phan Văn Các.	567

V

Thiên Hí Khúc

	Người dịch	Trang
1. Những viên ngọc của nghệ thuật hí khúc (1)		
thế giới:		
"Quốc kịch" kinh kịch.	Phan văn Các.	576
2. Những viên ngọc của nghệ thuật hí khúc (2)		
thế giới:		
Ông tổ của mọi loại kịch:Còn kịch	Phan Văn Các	588
3. Những viên ngọc của nghệ thuật hí khúc (3)		
thế giới:		
Việt kịch. nữ	Phan văn Các.	599
4. Danh kịch Trung quốc (1)		
Tây Sương Ký.	Phan Văn Các	605
5. Danh kịch Trung quốc (2)		
Mẫu Đơn Đình.	Phan văn Các	613
6. Tác phẩm tiêu biểu điển hình của phong cách hí khúc Trung Quốc:		
Trương Hiệp Trọng Nguyên.	Phan Văn Các.	620

	Người dịch	Trang
7. Kỳ quan trên lịch sử văn hoá thế giới (1)		
Hi kịch Trung Quốc:		
Mục Liên Hi.	Phan Văn Các	629
8. Kỳ quan trên lịch sử văn hoá		
Hi kịch thế giới (2):		
Hi thần Trung Quốc.	Phan Văn Các	638
9. Ông tổ của múa rối Trung Quốc:		
Trò rối.	Phan Văn Các.	652
10. Nghệ thuật diễn xuất tuyệt kỹ		
Lùng danh thiên hạ (1):		
Ngũ độc Hi.	Phan Văn Các.	666
11. Nghệ thuật diễn xuất tuyệt kỹ		
Lùng danh thiên hạ (2):		
Nghệ thuật hề.	Phan Văn Các	675
12. Nghệ thuật diễn xuất tuyệt kỹ		
lùng danh thiên hạ (3):		
Nhào lộn trong Hi kịch.	Phan Văn Các.	686
13. Nghệ thuật diễn xuất tuyệt kỹ		
lùng danh thiên hạ (4):		
Lửa mẩu.	Phan Văn Các.	697
14. Đỉnh cao về kỹ xảo diễn xuất		
nổi tiếng thiên hạ (5):		
Nghieur công.	Ông Văn Tùng.	707

	Người dịch	Trang
15. Tuyệt kỹ trong nghệ thuật diễn xuất lùng danh trong thiên hạ (6): Tay (Đứng đầu trong năm phép).	Nguyễn Bá Thính.	717
16. Tuyệt kỹ trong nghệ thuật diễn xuất lùng danh trong thiên hạ (7): Kỹ xảo đặc biệt của xuyên kịch.	Nguyễn Bá Thính.	729
17. Đỉnh cao của lý tưởng thẩm mỹ: Múa cung đình	Nguyễn Bá Thính.	742
18. Tuyệt kỹ trong nghệ thuật diễn xuất lùng danh trong thiên hạ (8) Vô công Nam phái trong việt kịch.	Ông văn Tùng	749
19. Nghệ thuật sở trường của văn hoá Trung hoa: Kiểm phá Hí Khúc.	Ông văn Tùng	759
20. Một sáng tạo độc đáo trên lịch sử cách tân nghệ thuật trang trí sân khấu thế giới: Bố cảnh máy của hải phái.	Nguyễn Bá Thính.	771
21. Quang cảnh của nền nghệ thuật tiếng thom muôn thuở: Đồng - Quang thập tam Tuyệt.	Nguyễn Bá Thính	781

TRUNG QUỐC NHẤT TUYỆT

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HOÁ - THÔNG TIN

Chịu trách nhiệm xuất bản: QUANG HUY

Biên tập: ĐAN TÂM, THẾ VINH

Vẽ Bìa: VĂN SÁNG

In 1.000 cuốn, khổ 14.5 x 20.5 cm. Tại Nhà in Bộ LĐTĐ và XH
Giấy phép xuất bản số : 887/CXB - 04/VHTT
In xong và nộp lưu chiểu quý III/1997

Giá : 95.000đ



TRUNG QUỐC NHẬT TUYẾT

Giá : 87.000đ