

## Chương X. NHÀ VĂN VÀ QUÁ TRÌNH SÁNG TÁC

### I - TƯ CHẤT NGHỆ SĨ Ở NHÀ VĂN

Văn học là một hình thái ý thức xã hội đặc thù. Với tư cách là chủ thể thẩm mĩ, nhà văn, do đó, cũng phải có tư chất nghệ sĩ đặc biệt. Phan Huy Chú cho rằng các nhà trước thuật thì "cô đọng, sâu suối, bao quát, xa rộng, cốt ở tính chất mực thước và hệ thống", nhưng "phản lớn kém ở lời văn hoa mĩ". Còn nhà văn, nhà thơ thì "diễn đạt tình cảm đến tột mức và thu lượm được mọi cảnh hay việc lạ... mà nhà học giả giỏi về diễn chương không rỗi đâu để tâm đến, cũng không có tài làm ra". Nếu nhà trước thuật "cố đủ cái học uyên bác", thì nhà văn nhà thơ lại "có nguồn cảm hứng bay bổng"<sup>(1)</sup>.

Tư chất nghệ sĩ rõ nhất ở nhà văn, là một con người giàu tình cảm, dễ xúc động và nhạy cảm. Trong khoa học, tình cảm chỉ nằm trong tiến trình sáng tạo, còn trong văn học, tình cảm nằm ngay trong thành phẩm sáng tạo. Chính vì thế mà nhà văn, chủ thể sáng tạo, không thể chỉ có lí trí lạnh lùng đã dành, mà cũng không phải chỉ có tình cảm, thông thường hời hợt. Yêu, ghét, vui, buồn, thương mến hay căm giận, v.v... đều đến độ mãnh liệt ở nhà văn. Lỗ Tấn nói : "Gặp những cái gì hay và đáng yêu thì họ ôm choàng lấy, nếu gặp điều trái đắng giận thì họ sẽ bác bỏ... Phải kịch liệt công kích cái sai như đã từng nhiệt liệt chủ trương cái đúng. Ôm chặt người yêu thế nào thì phải nghiến chặt kẻ thù như thế, như Écquyn nghiến chặt người khổng lồ Ăngtê, anh ta nhất định làm đứt xương gân kẽ thù mới thôi"<sup>(2)</sup>. Ngô Thì Nhậm cũng nói đến tính chất mãnh liệt, thẩm thiết đó ở tình cảm nhà văn : "Tình cảm dồi dào thì thơ này sinh. Hoặc là tình nam nữ thương nhau, hoặc là tình vợ chồng nhớ nhau... Niềm vui thích của ta ở triều chính thì ta cùng triều chính có cái tình nam nữ, nỗi nhớ mong của ta là ở ruộng

(1) Từ trong di sản... Sđd, tr. 108.

(2) Lỗ Tấn toàn tập. Nxb Văn học nhân dân, Bắc Kinh, 1958, T. 6, tr. 265.

vườn thì ta cùng ruộng vườn có cái tình vợ chồng"<sup>(1)</sup>. Bất kì viết về cái gì, nhà văn cũng thâm nhập vào đối tượng với một con tim nóng hổi, chuyển hóa cái đối tượng khách quan thành ra cái chủ quan đến mức "tưởng như chính mình sinh ra cái khách quan ấy". Nhà văn luôn luôn mang một tấm lòng rộng mở, biết ngạc nhiên dù là với một vẻ đẹp bình dị của cuộc sống, rất nhạy cảm với những đổi thay chung quanh.

Trí tưởng tượng phong phú cũng là tư chất nghệ sĩ nổi bật ở nhà văn. Gorki nhấn mạnh tưởng tượng là một trong những biện pháp quan trọng nhất để nhà văn xây dựng hình tượng. Quả vậy, qua óc tưởng tượng, các hình tượng mới hiển hiện sống động dưới ngòi bút nhà văn với ngôn ngữ cử chỉ và hành động, với dáng vẻ và nội tâm. Chính nhờ trí tưởng tượng mà nhà văn mới sống cuộc đời của hàng trăm hàng ngàn nhân vật khác. Bandarc cảm thấy được sự rách rưới của nhân vật trên lưng của chính mình và như mình đang đi đôi giày thủng của họ. Sự hòa nhập vào nhân vật đến mức có khi nhà văn quên cả bản thân. Khi Phlôbe viết đến chỗ bà Bôvari uống thuốc độc tự tử, thì chính ông cũng cảm thấy trong miệng có mùi thạch tín và rất buồn nôn. Trí tưởng tượng còn giúp nhà văn phối hợp tổ chức toàn bộ tác phẩm với tính toàn vẹn của nó. Có một trí tưởng tượng phong phú, nhà văn mới tìm ra được những bố cục với những thể tương đồng và tương phản hợp lí, tạo nên những hình thức hài hòa cân đối và sinh động, từ đó sáng tạo ra được "thiên nhiên thứ hai" thống nhất nhưng không đồng nhất với cuộc sống, không những phản ánh thực tại khách quan mà còn biểu hiện được tư tưởng tình cảm phong phú của mình.

Nhà văn cũng là người có thói quen và năng khiếu quan sát tinh tế. Trí tưởng tượng của nhà văn dù có phong phú đến đâu, cũng không thể phong phú bằng chính bản thân thực tế. Cho nên không thể không biết cách quan sát những sắc thái và diễn biến tinh vi trong cuộc sống. Bản chất con người và cuộc sống không phải lúc nào cũng bộc lộ rõ ràng qua những hiện tượng dễ thấy. Chỉ có quan sát kĩ lưỡng, nhà văn mới có thể phát hiện được những ý nghĩa sâu xa trong từng chi tiết cùng những diễn biến đa dạng của nó. Gớt khuyên mọi người hãy "thọc tay vào tận đáy, vào lòng sâu của cuộc sống con người", ở đó sẽ "tóm" được nhiều điều thú vị. Các nhà văn lớn thường không từ bỏ bất cứ một cơ hội nào có thể quan sát được những ngóc ngách cuộc sống. L.Tônxtôi thường đi tàu hỏa với vé hạng bét để tiếp xúc được với những người nông dân, hoặc trực tiếp trò chuyện hoặc lắng nghe họ chuyện trò với nhau. Đốpgiencô nói chí lí rằng : "Hai người cùng nhìn xuống, một người

(1) Tạp chí Văn học, Số 5-1973, tr. 114 (trích lại).

chỉ nhìn thấy vũng nước, người kia lại thấy được những vì sao". Gôgôん tập trung quan sát sự vật đến mức như sờ mó được những đặc trưng tinh vi của nó. Không những quan sát đời sống bên ngoài, mà nhà văn còn rất nhạy bén trong việc tự quan sát. Họ giỏi lắng nghe những xúc động tinh vi của mình một cách đầy đủ và rõ ràng, rồi từ đó tìm được một cách biểu hiện độc đáo không giống một ai. Đặc biệt đối với những nhà thơ trữ tình và nhà văn viết tự truyện, sự tự quan sát này càng có ý nghĩa quan trọng, vì ở đây những cảm xúc và suy tư của tác giả vốn là một chất liệu trực tiếp của thành phẩm sáng tạo. Dĩ nhiên ở bất cứ loại thể văn học nào cũng cần có sự tự quan sát, bởi vì hai loại quan sát không hề loại trừ nhau mà bồi bổ cho nhau ... Có biết lắng nghe những tiếng nói nội tâm thì mới biết quan sát thế giới bên ngoài một cách tinh tế. Ngược lại, có nhận biết được sắc thái muôn màu muôn vẻ của ngoại cảnh thì mới bộc lộ được thế giới nội tâm phong phú của mình.

Nhà văn cũng là người có trí nhớ tốt. Dĩ nhiên những người thông minh trong mọi lĩnh vực, nhất là các nhà khoa học, đều có phẩm chất trí tuệ này. Nhưng nếu nhà khoa học giỏi nhớ chủ yếu những con số, những công thức và khái niệm, những định đế và lí thuyết, thì nhà văn thuộc lòng những ấn tượng sinh động, những chi tiết, những dấu hiệu cụ thể do mình đã từng quan sát, tưởng tượng, xúc động đem lại. Tất cả những cái đó đều trở thành kí niệm da diết, khi cần nhà văn có thể hồi tưởng và tái hiện lại toàn vẹn thành những hình tượng cụ thể cảm tính. Bandác nhớ rành rọt họ tên, lai lịch, hành động, ngôn ngữ, cử chỉ của mấy nghìn nhân vật trong tiểu thuyết của mình. Gót có thể nhắc lại rành rọt nội dung một tác phẩm định viết dở dang từ hơn ba mươi năm trước. Cần nói thêm rằng, nếu có sự đăng trí bác học, thì cũng có sự "ngờ ngẩn" của nhà văn, nhà thơ. Nhưng điều đó chỉ nói lên rằng những loại người sản xuất tinh thần này chỉ thường tập trung vào lĩnh vực sáng tạo của họ.

Nhà văn cũng thường bộc lộ cá tính rõ nét nhất trong lĩnh vực của mình. Bởi vì văn học làm giàu cho xã hội không phải bằng số lượng của cái như sản xuất vật chất. Chân lí mà văn học đem lại cũng không phải chỉ là chân lí khách quan như trong khoa học, mà còn xuyên thấu những sắc thái chủ quan. Sự thật có thể là một, nhưng cách nhìn, cách cảm, cách nghĩ của nhà văn là muôn màu muôn vẻ, làm phong phú thêm đời sống tinh thần cho xã hội. L.Tônxtôi nói : "Khi ta đọc hoặc quan sát một tác phẩm nghệ thuật của một tác giả mới, thì câu hỏi chủ yếu này ra trong lòng chúng ta bao giờ cũng là như sau : Nào, anh ta là con người thế nào đây nhỉ. Anh ta có gì khác với tất cả những người

mà tôi đã biết, và anh ta có thể nói cho tôi thêm một điều gì mới mẻ về việc cần phải nhìn cuộc sống chúng ta như thế nào"<sup>(1)</sup>.

Nếu cá tính nhà văn mờ nhạt, không tạo ra được tiếng nói riêng, giọng điệu riêng, thì đó là một sự tự sát trong văn học – một lĩnh vực tối kị sự nhai lại ngay cả đối với những chân lí quan trọng. Cao Xuân Dục nói : "Nếu chỉ biết rập khuôn, chấp nhận những cái sáo cũ, thì dù cho câu đẹp lời hay, vẽ trăng tả gió, nhưng ý hướng không kí thác vào được, thì rõ cuộc sống là bát chuci giọng điệu người khác, chẳng nói lên được tính tình thực của mình"<sup>(2)</sup>.

Không phải bất cứ nhà văn nào cũng có dồi dào những tư chất nghệ sĩ nói trên, mặc dù những mặt đó cũng chưa phải là tất cả. Những tư chất đó cũng không tồn tại cô lập, mà xuyên thâm và bổ sung cho nhau và dựa vào nhau mà phát huy tác dụng. Tâm hồn nhạy cảm của nhà văn, nếu không dựa vào trí tưởng tượng phong phú thì không thể nào tạo ra được "thiên nhiên thứ hai" trong tác phẩm. Trí tưởng tượng nếu không dựa trên cơ sở quan sát và tự quan sát thì cũng dễ mông lung, huyền hoặc. Khiếu quan sát tinh tường nếu không được trí nhớ ghi dấu lại thì cũng hoài phí. Và tất cả những cái đó lại không tách rời với cá tính nhà văn, bởi vì chính nó sẽ góp phần quyết định chiều hướng, cách thức của tưởng tượng, rung động, quan sát, kí ức, v.v...

Cũng cần nói thêm rằng, những tư chất nói trên ít nhiều cũng có ở tất cả mọi người. Gorki nói : "Tôi tin chắc rằng mỗi người đều mang trong mình những năng khiếu của người nghệ sĩ, và nên có thái độ quan tâm nhiều hơn đến những cảm giác và ý nghĩ của mình, những năng khiếu ấy có thể phát triển lên"<sup>(3)</sup>. Điều này cũng giải thích tại sao tác phẩm văn học lại được sự đồng cảm rộng rãi và nhiều tài năng văn học xuất hiện bất ngờ trong quần chúng. Có điều là ở nhà văn, những tư chất đó biểu hiện tập trung và phát triển nhanh chóng hơn.

## II - CON ĐƯỜNG DẪN ĐẾN TÀI NĂNG

Phạm Văn Đồng nói : "Làm văn nghệ phải có khiếu, có tài. Nhưng dù có khiếu thế nào đi nữa, nếu không cố gắng trau dồi bản thân thì không thể phát triển thành tài năng, làm này nở tác phẩm tốt được. Cho nên tài năng phải đi đôi với công phu mới làm nên sự nghiệp... Tôi

(1) L.Tônxid i toàn tập, T. 30, tr. 19 (tiếng Nga).

(2) Tạp chí Văn học, Số 5-1979, tr.151.

(3) Gorki bàn về văn học. Sđd, T. 2, tr. 253.

nghỉ chúng ta hoạt động trong lĩnh vực đặc biệt này, lĩnh vực văn học nghệ thuật, mà không có tài có khiếu, thì khó khăn lắm. Làm các nghề khác, không có tài cũng có thể làm được việc... Nếu không có tài năng gì đặc biệt, thi anh nên đi làm việc khác, chứ làm văn nghệ khổ lắm"<sup>(1)</sup>. Quả đúng như vậy, trước hết phải nói những năng khiếu thiên bẩm là điều rất đáng quý. Phù nhặt điều này, sẽ không phải thích được những tài năng xuất hiện sớm trong văn học. Lập đơ Vêga, mới năm tuổi đã biết làm thơ. Bôcaxiô mới lên sáu tuổi đã sáng tác. Bảy tuổi, Nhêcraxôp đã ứng tác một bài thơ châm biếm. Tám tuổi, Puskin đã nghĩ ra một vở hài kịch. Ở ta, theo truyền thuyết, Mạc Đĩnh Chi cũng là một thần đồng trong văn thơ ; Lê Quý Đôn, Cao Bá Quát năm sáu tuổi đã biết làm thơ ; Nguyễn Trung Ngạn mười hai tuổi dỗ thái học sinh ; Nguyễn Hiền mười ba tuổi dỗ trạng nguyên ; v.v...

Nhưng sự nghiệp của những nhà văn nói trên hoàn toàn không phải ở những sáng tác đầu tay ấy. Lịch sử văn học cũng cho biết có nhiều người vốn không có năng khiếu, nhưng do rèn luyện lâu dài bền bỉ mãi về sau lại trở thành những nhà văn vĩ đại. Sécxpia đến tuổi hai mươi sáu mới bắt đầu sáng tác. Gần bốn mươi tuổi Rútô mới cảm thấy trong mình có chất nhà văn. Vợ của L.Tônxtôi có nói rằng "con người văn sĩ lớn lên trong ông rất chậm chạp, và trong một thời gian khá lâu, ông đã không tin vào tài năng vĩ đại của mình"<sup>(2)</sup>. Như thế, tuy năng khiếu rất quý, nhưng không đủ làm nên tài năng thật sự. Giorgio Xang có luận giải về vấn đề này : "Nghệ thuật không phải là một năng khiếu có thể phát triển mà không cần mở rộng kiến thức về mọi mặt. Cần phải sống, phải tìm tòi, phải xào nấu lại rất nhiều, phải yêu rất nhiều và chịu nhiều đau khổ, đồng thời không ngừng kiên trì làm việc. Trước khi dùng kiếm phải học kiếm thuật. Nghệ sĩ mà chỉ thuận túy là nghệ sĩ thôi thì sẽ là một người bất lực, tức là một kẻ tầm thường, hoặc sẽ đi tới chỗ thái quá, tức là một kẻ điên rồ"<sup>(3)</sup>.

Việc trau dồi rèn luyện để trở thành một nhà văn tài năng bao gồm nhiều mặt cơ bản : lập trường tư tưởng, vốn sống, trình độ văn hóa và kĩ thuật viết văn, v.v... Nói đến lập trường tư tưởng trước hết là nói đến viết văn vì mục đích gì. Theo truyền thống tốt đẹp của ông cha ta, thì viết văn không phải vì văn chương. Cái nghịch lí đó có chứa đựng phép biện chứng trong mối quan hệ giữa văn chương với cuộc đời. Nguyễn Văn Siêu cho rằng có hai loại văn chương : "Có loại đáng thờ. Có loại không đáng thờ. Loại không đáng thờ là loại chỉ chuyên chú ở văn

(1) Về văn hóa văn nghệ. Sđd, tr. 401.

(2) Lao động nhà văn. Sđd, T. I, tr. 143.

(3) Gorki bàn về văn học. Sđd, T. I, tr. 121 (trích lại).

chương. Loại đáng thờ là loại chuyên chú ở con người"<sup>(1)</sup>. Liên hệ với những quan niệm cơ bản của ông cha ta, thì văn chương nghệ thuật, văn nhân nghệ sĩ không thể đứng trên, ở ngoài, mà phải nằm trong sự nghiệp cứu dân, cứu nước. Với quan niệm "mục đích mà con người vươn tới càng cao thì năng lực, tài ba của con người phát triển càng nhanh và càng có ích", Gorki cho rằng "chủ nghĩa xã hội đã tạo cho chúng ta một cao nguyên tinh thần hùng vĩ nhất, từ đó có thể thấy rất rành mạch quá khứ và con đường thẳng duy nhất dẫn đến tương lai"<sup>(2)</sup>.

Nhà văn cần phải tích lũy vốn sống phong phú, lịch lâm, cần phải từng trải cuộc đời. Mác đã khen Bandarc là một người "nói chung hiểu biết sâu sắc một cách kì lạ những quan hệ thực tế". Lênin cũng nói : "L.Tônxtoï hiểu biết một cách tuyệt diệu nước Nga nông thôn, đời sống của địa chủ và nông dân". Phan Huy Chú ở ta có viết : "Văn túc là lẽ phải của sự vật xưa nay... Kẻ học giả ngoài việc đọc kinh sử, còn phải xét hỏi sâu rộng, tìm kiếm xa gần"<sup>(3)</sup>. Nói chung nhà văn phải đi nhiều. Huygô đã đi du lịch ở Tây Ban Nha, Xecvantex đã sống bảy năm ở Italia, Bairon cũng đi Hi Lạp và nhiều nơi khác, Sêkhôp đã thực hiện một chuyến đi gian khổ, vượt qua Xibéri đến tận đảo Xakhalin, Gorki đã đi hầu khắp nước Nga để tìm hiểu không biết mệt mỏi và về sau mới viết nên được *Những trường đại học của tôi* v.v... Làm một nghề khác để kiếm sống, dĩ nhiên cũng sẽ tăng cường rất nhiều cho vốn sống của nhà văn. Điều này không những có tác dụng cho việc xây dựng những tác phẩm phản nào có tính chất tự truyện như trường hợp *Sông mòn* của Nam Cao, mà cả đối với mọi thể loại khác. Nhờ nghề ghi tốc kí ở nghị viện Anh mà Dickenx đã hiểu rõ bộ mặt thực của nhiều chính khách để đưa vào tiểu thuyết của mình. Sêkhôp còn nói rõ tác dụng nghề y của mình như sau : "Công việc y đã mở rộng khá nhiều lĩnh vực quan sát của tôi, làm phong phú những hiểu biết của tôi ; giá trị chân chính của những hiểu biết này đối với tôi là một nhà văn, thì chỉ có người nào bắn thận là thấy thuốc mới hiểu nổi... Những hiểu biết về khoa học tự nhiên, về phương pháp khoa học làm tôi dễ đặt thận trọng, nên khi nào có thể, tôi đã cố gắng sử dụng tài liệu khoa học, còn ở những chỗ không thể được, tôi thà không viết gì hết"<sup>(4)</sup>. Nhưng điều quan trọng hơn cả về mặt này là nhà văn phải tham gia trực tiếp vào công cuộc đấu tranh cải tạo xã hội. Ăngghen đã có nhận xét về các nhà văn ở thời Phục hưng như sau : "Điều làm cho họ đặc biệt nổi bật là

(1) Từ trong di sản... Sđd, tr. 125.

(2) Gorki bàn về văn học. Sđd, T. 2, tr. 177.

(3) Từ trong di sản... Sđd, tr. 148.

(4) Lao động nhà văn. Sđd, T. 1, tr. 67 (trích lại).

ở chỗ hầu hết họ đều hòa mình vào phong trào của thời họ, vào cuộc đấu tranh thực tế ; họ tham gia chính đảng, tham gia chiến đấu, người thì dùng lời nói và cây bút, người thì dùng kiếm và thường là dùng cả hai"<sup>(1)</sup>. Nhiều nhà văn Nga thế kỉ XIX như Puskin, Lécmontôp, Nhêcraxôp, Xantucôp-Sêdrin, L.Tônxtôi đã tham gia vào cuộc đấu tranh chống chế độ nô lệ đến mức phải chịu khổ sai, tù đày, phát vãng, thậm chí hi sinh, v.v... Kế thừa những truyền thống đó, các nhà văn Xô viết đã chiến đấu trong thời kì nội chiến, và nhất là trong thời kì chiến tranh Vệ quốc vĩ đại chống phát xít. Đảng ta cũng luôn luôn giáo dục và cổ vũ nhà văn đi sâu vào cuộc sống lao động và chiến đấu của nhân dân. Phạm Văn Đồng nói : "Người làm văn học nghệ thuật phải sống cuộc sống chiến đấu, sống sự nghiệp cách mạng của dân tộc, nghĩa là sống cái hiện thực vĩ đại nhất của nhân dân ta, mà đồng thời cũng là hiện thực vĩ đại của nhân dân thế giới. Sống hiện thực ngày nay, sống tương lai vĩ đại của ngày mai, và trong lúc sống cái hiện thực trước mắt và cái tương lai ngày mai thì tất nhiên ta phải sống lại cái quá khứ, mà cái quá khứ đó được hiện tại làm sáng tỏ hơn nhiều. Phải sống cuộc sống chiến đấu với tất cả quả tim, khối óc, với tất cả tâm hồn và nghị lực của chúng ta. Sống một cách rất say mê, đồng thời rất sáng suốt"<sup>(2)</sup>. Dù nhiều, tiếp xúc rộng rãi là cần thiết, nhưng mỗi nhà văn cần gắn bó lâu dài với một vùng quê riêng của mình, là một kinh nghiệm tốt. Nguyễn Thi với chiến trường Nam Bộ, Nguyễn Trung Thành với chiến trường Tây Nguyên, Chu Văn với vùng công giáo Nam Định là những ví dụ. Dù nhiên không nên tuyệt đối hóa kinh nghiệm này. Then chốt vẫn để là ở chỗ sống với tất cả quả tim khói óc, với tất cả tâm hồn và nghị lực để nâng cái *vốn sống* lên thành *chất sống* – như ý kiến của nhà văn Bùi Hiển đã nói : "Ta thường gọi là vốn sống, nhưng tôi gọi là chất sống. Vì tôi muốn nói đến cái độ mà lượng biến thành chất, nó quyên chặt vào con người của nhà văn... Truyện anh viết hay hay dở là do chất sống của anh có nhuần nhị hay không. Và nếu có hay, thì nó có ích hay có hại, cũng lại do chất sống nào đó đã nhuần thấm nhiều nhất vào anh"<sup>(3)</sup>.

Liên quan với vốn sống là trình độ văn hóa. Quá trình sáng tác đòi hỏi nhà văn phải thông qua năng lực tư duy của mình mở rộng sự hiểu biết từ vốn sống trực tiếp đến vốn văn hóa bằng con đường học hỏi gián tiếp qua sách vở. Phạm Phú Thứ cho rằng : "Không đọc hết muôn cuốn sách... không thể đạt đến chỗ sâu rộng để cho văn thơ làm ra có thể

(1) Mác, Ăngghen, *Lênin về văn học và nghệ thuật*. Sđd, tr. 105.

(2) *Về văn hóa văn nghệ*. Sđd, tr. 433.

(3) Nguyễn Công Hoan. *Hồi chuyện các nhà văn*, NXB Tác phẩm mới, Hà Nội, 1977, tr. 68.

lưu truyền đời sau" (*Giá Viên toàn tập*). Nguyễn Tư Giản khẳng định : "Đọc nát vạn cuốn sách, cảm thấy như có thân ở bên mình, thì thế cách văn sẽ lớn lao mà đúng đắn"<sup>(1)</sup>. Đó cũng là một phương châm của Đỗ Phú : "Độc thư phá vạn quyển. Dụng bút như hữu thần". Dĩ nhiên đối với nhà văn, vốn văn hóa thể hiện trước tiên ở sự làm chủ kho tàng văn học nghệ thuật của dân tộc và nhân loại. *Truyện Kiều* đã chứng tỏ đại thi hào dân tộc Nguyễn Du tinh thông thơ văn Việt Nam và Trung Hoa, cả hai nguồn bác học lẫn dân gian. Truyện kí và thơ của Hồ Chủ tịch cho thấy Người am hiểu một cách sâu rộng văn thơ cổ, kim, đồng, tây. Ngoài ra, sáng tác còn đòi hỏi nhà văn phải hiểu biết một cách sâu rộng kiến thức thuộc các lĩnh vực văn hóa khác. Tác phẩm văn học là một loại sách giáo khoa về đời sống, nó đòi hỏi nhà văn phải có một kiến thức phong phú rộng rãi về nhiều mặt. Cũng như quan hệ giữa tư duy và tư tưởng, kiến thức tuy không tách rời quan điểm, nhưng không đồng nhất với quan điểm. Mặc dù có những kiến thức đồng thời là quan điểm, và cũng có những quan điểm có giá trị kiến thức, nhưng quan điểm với kiến thức vẫn là hai việc khác nhau. Nói đến quan điểm là nói đến sự nhận xét, đánh giá theo một lập trường nhất định, còn nói đến kiến thức là nói đến mức độ am hiểu sự vật trong thiên nhiên và trong xã hội. Là nhà tư tưởng, nhà văn, do đó, còn đồng thời là nhà văn hóa. Những nhà văn lớn thường kiên trì học hỏi những kiến thức khoa học xã hội cũng như tự nhiên. Lô Tấn khuyên các nhà văn trẻ : "Chỉ chuyên xem sách văn học cũng không tốt lắm. Các bạn nhà văn thanh niên trước đây thường ghét môn toán, lí, hóa, sử, địa, sinh vật, cho rằng những môn ấy chả đâu vào đâu. Về sau thậm chí đến những tri thức thông thường cũng không có. Do đó, tất nhiên khi đi sâu vào nghiên cứu văn học sẽ không sáng rõ, rồi bản thân cũng hổn nốt"<sup>(2)</sup>. Không phải ngẫu nhiên mà Bandacr thích nghiên cứu hóa học và cổ sinh vật học. L.Tấn suốt đời nghiên cứu nông nghiệp. Tác phẩm *Phaoxt* chứng tỏ Gorki rất am hiểu triết học và nhiều môn khoa học tự nhiên. Gorki vừa đi du lịch vừa nghiên cứu địa lí, và đặc biệt quan tâm đến sử học, vì ông cho rằng càng biết quá khứ bao nhiêu thì càng hiểu hiện đại bấy nhiêu.

Cuối cùng, cũng như bất cứ ngành nghề nào khác, nhà văn cần phải có vốn nghề nghiệp đặc thù của mình. Đó là trình độ vận dụng và sử dụng tất cả các phương tiện và kĩ thuật tổ chức tác phẩm, biện pháp biểu hiện, tả, kể, cách thức khắc họa nhân vật, cách vận dụng thể loại,

(1) Từ trong di sản... Sđd, tr. 169.

(2) Lô Tấn toàn tập. Sđd, T. 10, tr. 309.

năng lực sử dụng ngôn ngữ, v.v... mà sau này lần lượt sẽ đề cập đến. Vốn nghệ nghiệp này vô cùng quan trọng, nhưng nó phải gắn bó hữu cơ với vốn chính trị, vốn sống và vốn văn hóa nói trên, nếu không, nó sẽ có nguy cơ biến nhà văn thành người thợ ghép chữ, ghép văn mà thôi. Ba thứ vốn căn bản nói trên cũng phải gắn bó chặt chẽ và chuyển hóa lẫn nhau. Lập trường chỉ có ý nghĩa đích thực khi nó thoát thai từ vốn sống phong phú từng trải và sẽ trở nên vô cùng sắc bén khi nó gắn quyết với vốn văn hóa sâu rộng. Vốn sống và vốn văn hóa tức là hai mảng tri thức trực tiếp và gián tiếp có tác động qua lại, và phải được dẫn đường bằng lập trường tư tưởng sáng suốt, nếu không nhà văn chỉ là một người lối đời, uyên bác, chứ không thể trở thành người chiến sĩ tiên phong của xã hội. Dĩ nhiên trong thực tế, không thể không có sự so le giữa các thứ vốn cơ bản đó ở những nhà văn bình thường. Nhưng muốn trở thành một nhà văn thật sự có tài năng, tức là người "có bản lĩnh lớn, có nhiệt tình lớn, có khí phách lớn" thì không thể không có sự hài hòa ở tầm cao giữa vốn chính trị, vốn sống, vốn văn hóa và nghiệp vụ đó.

### III - QUÁ TRÌNH SÁNG TÁC

Sáng tác văn học nghệ thuật thuộc lĩnh vực sản xuất tinh thần, theo phương thức "cá thể", không thể có một quy trình công nghệ như sản xuất công nghiệp, mà được diễn ra muôn màu muôn vẻ. Tô Hữu nói : "Mỗi người có cách làm của mình, cách sáng tạo của mình, không bắt chước của ai được"<sup>(1)</sup>. Quả vậy, chỉ mới nói đến thói quen trong khi sáng tác, cũng không ai giống một ai. Chỉ ở chốn thôn quê thanh vắng thì nguồn thơ của Puskin mới tuôn trào. Còn Dickens nếu phải rời phố xá Luân Đôn ồn ào sầm uất, sẽ không viết được một dòng. La Phôngten thích viết ngoài trời, còn khi khóa trái cửa phòng, cách li vợ con, ấy là lúc Gót dang miệt mài viết, v.v... Tuy vậy từ trong sự đa dạng này, cũng có thể tạm rút ra trạng thái tâm lí cùng những khâu chung nhất trong quá trình sáng tác của nhà văn.

#### 1. Cảm hứng - trạng thái tâm lí then chốt và bao trùm trong sáng tác của nhà văn

Cảm hứng được biểu hiện rõ nhất khi nhà văn bắt đầu viết, nhưng có thể bằng bạc trong hầu hết các khâu của quá trình sáng tác. Dĩ nhiên, cảm hứng cũng có thể có trong tất cả các ngành sản xuất khi

(1) Xây dựng một nền văn nghệ lớn xứng đáng với nhân dân ta, với thời đại ta. Nxb Văn học, Hà Nội, 1973, tr. 421.

mà con người lao động hoàn toàn tự nguyện theo những mục đích hoàn toàn phù hợp với lí tưởng và khả năng của mình. Nhưng khác với thành phẩm của tất cả các ngành lao động khác, tác phẩm văn học nghệ thuật còn chứa đựng tình cảm chủ quan của chủ thể sáng tạo, cho nên cảm hứng sáng tạo của văn nghệ sĩ vốn phải mãnh liệt. Nguyễn Quỳnh nói : "Người làm thơ không thể không có hứng, cũng như tạo hóa không thể không có gió vậy... Tâm người ta như chuông như trống, hứng như chày và dùi. Hai thứ đó gõ, đánh vào chuông trống khiến chúng phát ra tiếng ; hứng đến khiến người ta bật ra thơ, cũng tương tự như vậy"<sup>(1)</sup>. Cũng có nhà văn không coi trọng cảm hứng. Phlôbe không tin tưởng nhiều vào cảm hứng. Phrangxơ cảm thấy ngọn lửa cảm hứng trong ông rất ôn hòa. Xtangđan có lúc hối tiếc không sử dụng tốt mười năm của đời mình vì cứ chờ đợi cảm hứng. Dôla nói rằng sáng sáng ông ngồi vào bàn viết như nhà buôn ngồi vào bàn tính sổ. Giorgio Xăng cũng hàng ngày viết đều đặn một số trang nhất định. Tô Hoài còn nói rõ hơn : "Dù không thấy hứng, cũng cứ viết... Hôm ấy, dù không thích cũng viết... Lúc sửa có vứt đi mấy trang hôm ấy, nhưng cũng còn lại cái thói quen làm việc"<sup>(2)</sup>. Như thế, không có cảm hứng mà miễn cưỡng viết, chẳng qua là để tập một thói quen. Và chính đó là con đường động não, tích lũy sẽ dẫn đến cảm hứng thật sự. Cho nên tuy có nhanh chậm, cao thấp, kéo dài hoặc chóng tan nhau, nhưng sáng tác văn học nghệ thuật không thể không có cảm hứng. Viết văn là gan ruột, tâm huyết, chỉ bộc lộ những gì đã thật sự tràn đầy trong lòng, không thể cho ra những sản phẩm của một tâm hồn băng lặng, vô vị, miễn cưỡng.

Cảm hứng là một trạng thái tâm lí căng thẳng nhưng say mê khác thường. Sự căng thẳng của ý chí và trí tuệ, sự dõi dào về cảm xúc, khi đã đạt đến sự hài hòa, kết tinh, sẽ cháy bùng trong tư duy nghệ thuật của nhà văn, dẫn dắt họ đến những mục tiêu da diết bằng con đường gần như trực giác, bản năng. Chính vì thế mà ở đây có nhiều sự lí giải duy tâm già tạo. Xem văn nghệ sĩ là công cụ của một sức mạnh huyền bí, Platông xưa kia cho rằng sáng tác là những giây phút thần linh đột nhập, văn nghệ sĩ sẽ phải triền miên trong một trạng thái bị ám ảnh. Bécxông, Crôse thì giải thích cảm hứng sáng tác là hoàn toàn mang tính chất trực giác. Phrót thì cho cảm hứng bắt nguồn từ bản năng tính dục. Tất cả những quan niệm này đều gấp nhau ở chỗ cho cảm hứng sáng tác là một thứ vô thức phi lí tính mà nhà văn không tự chủ tự giác được. Điều rắc rối mà cũng không kém phần lí thú là chính một

(1) Từ trong di sản... Sđd, tr. 103.

(2) Một số kinh nghiệm viết văn của tôi. Nxb Văn học, Hà Nội, 1960, tr. 61.

số nhà văn cũng có những phát biểu, về khách quan gần như phụ họa cho một quan niệm như vậy. Xưa kia, Höme cũng gán cảm hứng sáng tác của mình cho thần Dót và thần Apôlông. Puskin thừa nhận mình sáng tác ngay trong giấc mơ, ông buộc phải vùng dậy và ghi lại những câu thơ vừa诞生. Maiacôpxki cũng nói đến cảm hứng sáng tác được hình thành trong lúc chiêm bao. Nhiều nhà văn khác cũng nói đến "tính tự sinh" của cảm hứng sáng tác. Bandarc nói : "Xét về mặt tự tiễn và đồng đánh thì không một gái giang hồ nào so sánh nổi với cảm hứng của nghệ sĩ, nên hễ cảm hứng xuất hiện một cái là phải tóm ngay lấy nó, như tóm lấy một dịp may hiếm có vậy"(1).

Tất cả những hiện tượng mới xem qua có vẻ như "ma ám" hoặc "vô thức" này kì thực không phải là phi lí tính. Nói như Valéri, nếu quả cảm hứng của nhà văn là thật sự huyền bí thì chắc có lẽ họ có thể sáng tác bằng tiếng nước ngoài mà họ không hề biết. Cần lưu ý rằng mỗi người chỉ có thể "bừng sáng đột ngột" trong lĩnh vực chuyên môn của mình : nhà toán học trong lĩnh vực toán học, nhà sinh học trong lĩnh vực sinh vật, nhà văn trong lĩnh vực văn thơ, v.v... Cảm hứng chỉ có thể là kết quả bất ngờ của việc thai nghén lâu dài, suy tư, cầu từ, tưởng tượng trước đó. Traicôpxki đã nói chí lí rằng cảm hứng là một khách hàng không ưa đến thăm những kẻ lười. Sinle nói : "Cái mà đã uổng công trong suốt mấy tuần liền, thì lại được giải quyết trong ba ngày nhờ một tia nắng dịu ; song rõ ràng là sự thường xuyên của tôi đã chuẩn bị cho bước tiến triển đó"(2). Bôđole cũng nói : "Cảm hứng là nghị lực, là sự phấn khởi mang tính chất trí tuệ và là khả năng nương giữ các sức mạnh trong trạng thái kích thích"(3). Không hiểu hoặc không muốn hiểu thực chất của vấn đề như vậy, một số nhà văn vùi đầu vào rượu, thuốc phiện, ma túy, v.v..., tác động vào phản ứng sinh lí nhằm gây ra cái gọi là "cảm hứng tự tạo". Nhưng chính như Bôđole đã nói : "Một kẻ đã phải dùng tới chất độc để suy nghĩ, kẻ đó chẳng thể suy nghĩ thiếu chất độc được"(4). Dôđê cũng có lưu ý đến hậu quả của loại "cảm hứng tự tạo" đó : "Đúng rằng các kích thích tự tạo quá cố dấy lên thời kì hứng khởi thích thú về mặt trí tuệ và trữ tình, song cũng đúng rằng sau đây chẳng mấy nổi là cả một thời kì nặng nề u uất, rồi tiếp đấy lại cảm thấy bắt buộc phải dùng ma túy hay rượu, song sẽ không còn tác dụng nữa mà chỉ tổ gây ra những đau khổ, sự mòn mỏi hay nỗi sợ hãi mà thôi"(5).

(1) *Bandarc toàn tập*. Mátxcova, 1960, T. 20, tr. 253.

(2), (3), (4), (5) *Tâm lí học sáng tạo văn học*. Sđd, tr. 392, 390, 605, 607.

## 2. Các khâu sáng tác

Thông thường có thể chia các khâu trong quá trình sáng tác như sau : hình thành ý đồ, thu thập tư liệu, thiết lập sơ đồ, viết, sửa chữa, v.v... Các khâu này không hoàn toàn phân biệt một cách rạch ròi, có thể xen kẽ gối dấu nhau, và trong quá trình sáng tác cụ thể có thể thêm hoặc bớt, nhất là tùy theo các thể loại văn học khác nhau.

*Hình thành ý đồ*, nói chung, là giai đoạn đầu tiên trong quá trình sáng tác. Nó chỉ một ý định và động cơ cụ thể, có tác dụng xác định phương hướng chung cho một quá trình sáng tác cụ thể. Thật ra, việc hình thành ý đồ cũng là một quá trình. Ý đồ có thể mạnh nha từ một vài hình ảnh hay cảm nghĩ nào đó trong tâm trạng nhà văn, rồi dần dần mới hình thành tương đối hoàn chỉnh và cũng chỉ mới là ý đồ ban đầu. Dù sao khi đã có ý đồ này, thì nhà văn mới triển khai quá trình sáng tác của mình.

Ý đồ sáng tác được khơi nguồn muôn màu muôn vẻ. Tất nhiên phải kể trước hết đó là những niềm xúc động trực tiếp trước một con người hay sự kiện mang ý nghĩa lớn lao trong cuộc sống chặng hạn như *Bác oi !*, *Thù muôn dài muôn kiếp không tan* của Tố Hữu, *Sao chiến thắng* của Chế Lan Viên, *Người mẹ cầm súng* của Nguyễn Thi, v.v... Cũng đáng lưu ý là ý đồ sáng tác có thể bắt nguồn trực tiếp từ những nhiệm vụ giáo dục và đấu tranh tư tưởng. Là thi sĩ của Sóng Hồng nhằm chống lại những quan niệm nghệ thuật của các nhà thơ lảng mạn tiêu cực trước Cách mạng tháng Tám. Ngôi trong nhà tù, Sécnusepxki viết tiểu thuyết *Làm gì ?* nhằm giáo dục cho thanh niên nhận rõ mục đích và triển vọng của cách mạng. Không nên nghĩ rằng với những ý định và động cơ giàu tính chiến đấu, tất yếu sẽ dẫn đến những sáng tác công thức minh họa. Từ ý đồ đến thành phẩm còn là một quá trình lao động nghệ thuật phức tạp và tinh vi. Và chặng, ý đồ ở các nghệ sĩ chân chính không bao giờ là những ý niệm và tín điều trừu tượng. Cho nên mục đích giáo dục và đấu tranh ở họ luôn gắn liền hữu cơ với ý thức về vũ khí và phương tiện của mình bao giờ và ở đâu cũng phải là nghệ thuật. Khi đọc những dòng thơ tuyệt mệnh của Эxênhin : "Trên đời này chết đã không là mới. Thị sống cũng chẳng mới hơn gì", Maiacôpxki đã nói : "Ngay lập tức người ta thấy rõ ràng câu thơ mạnh mẽ này, đúng là câu thơ, sẽ dấy bao nhiêu người dao động đến thòng long thát cổ và khẩu súng lục. Và không một sự phân tích nào trên báo chí, không một bài báo nào có thể thủ tiêu được câu thơ này. Có thể và cần phải đấu tranh với câu thơ này bằng thơ và chỉ bằng thơ thôi. Như vậy xã hội đã đặt hàng cho các nhà thơ Liên Xô làm thơ về Эxênhin"<sup>(1)</sup>. Và bản thân

(1) Gulaiép. *Lý luận văn học*. Nxb Đại học và Trung học chuyên nghiệp, Hà Nội, 1982, tr. 206  
(trích lại).

Maiacópxki đã để ba tháng ròng làm bài thơ *Gửi Xécgây Èxênhin* hơn một trăm dòng với câu kết như sau : "Trên đời này chết chẳng có gì là khó. Xây dựng cuộc đời còn gian khổ hơn nhiều".

Không hiếm những ý đồ sáng tác bắt nguồn từ một câu chuyện dân gian, một lí thuyết khoa học, một hồi tưởng hay liên tưởng nào đó trong cuộc đời. Gót còn cho rằng có khi chỉ một cái cớ nhỏ nhặt nhất cũng có thể dẫn đến một tác phẩm tuyệt đẹp. Tất nhiên, xét đến cùng bất kì ý đồ sáng tác nào cũng liên quan đến quan niệm và sự hiểu biết về cuộc đời, lòng quan tâm, ước mơ và lí tưởng của nhà văn. Nhưng những nỗi niềm và tâm trạng đó được đốt cháy thêm lên và bùng nổ ra có khi bằng những nguyên cớ "không đâu". Trong tâm tưởng nhà văn luôn luôn có một kho dự trữ những ấn tượng và cảm nghĩ về cuộc đời, nó có thể thoát ra một cách ngẫu nhiên, nhưng thật ra đều có căn cứ tất yếu. L.Tônxtôi thời trẻ trong quân ngũ ở Cápcá đã biết rõ gương dung cảm và cương nghị của Khátgi Murát, nhưng mãi đến nửa thế kỷ sau mới nảy ra ý định viết về nhân vật này. Ấy là nhân một buổi dạo chơi ông thấy một bụi cây tatáchia xác xơ đang cố đấu tranh sinh tồn một cách tuyệt vọng : "Nó nhắc nhở đến Khátgi Murát. Muốn viết quá. Bảo vệ cuộc sống đến người cuối cùng, và một mình giữa cả cánh đồng, dù có thể nào đi nữa, và cuối cùng đã bảo vệ được nó"<sup>(1)</sup>. Việc hình thành ý đồ sáng tác *Dào kép mới* của Nguyễn Công Hoan cũng có thể xem là một ví dụ về loại này. Nhà văn kể lại : "Năm 1932, bọn thực dân Pháp đưa Bảo Đại đang học dờ bên Pháp về nước để làm cái việc mà bọn chúng gọi là chấp chính. Để nhân dân ta phục cái tài đào tạo vua của chúng, chúng quảng cáo, tuyên truyền để cao ẩm ỷ anh bù nhìn. Muốn cho ta tin rằng nước ta sẽ đổi mới vì có vua mới được học mới, chúng thành lập nội các mới, nhưng lại gồm những tuấn phủ, tổng đốc cũ... Nhưng cả nước không nhìn được cười. Riêng tôi, tôi thấy ngứa ngáy tay, muốn đã cho việc gian dối này một chùy... Thì mãi đến bốn năm sau, cơ hội tốt mới đến với tôi. Ngày ấy là tháng 8 năm 1936, tôi đang ở Nam Định. Một buổi chiều, đứng trên hiên gác nhìn xuống đường, tôi thấy gánh hát tuồng cho anh chị em đào kép, mũ áo, phấn sáp, ngồi trên xe kéo, kèn trống ầm ỷ để quảng cáo tấn hát sẽ diễn buổi tối hôm ấy. Nhìn những người xanh xao mà đánh phấn trắng, phấn hồng, gầy gò mà mặc áo to rộng, ngồi lủng củng trên mui, trên đệm, trên sàn xe, tôi tóm ngay được ý. Dúng là cái triều đình Huế đây rồi ! Và nhìn bọn vua quan Bảo Đại, tự nhiên óc nghĩ truyện của tôi này ngay ra một sáng tạo. Trong khoảnh khắc, câu chuyện hình thành trong óc tôi... Truyện ấy tôi lấy tên là *Dào kép mới*"<sup>(2)</sup>.

(1) *L.I luận văn học*. Sđd, tr. 205 (trích lại).

(2) *Đời viết văn của tôi*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1971, tr. 398-400.

Ý đồ sáng tác không đứng yên mà có thể thay đổi và phát triển, nhất là trong những tác phẩm tự sự được hoàn thành trong khoảng thời gian dài, nhà văn phải đối diện với nhiều biến cố trong cuộc sống. Trong đại chiến thế giới lần thứ nhất, Visnhépxki có ý định viết một tác phẩm về số phận bi thảm của thủy thủ, nhưng trải qua Cách mạng tháng Mười, nhà văn đã mục kích và xúc động trước cuộc đấu tranh vì lí tưởng xã hội chủ nghĩa của quân chúng. Và cuối cùng vở *Bi kịch lạc quan* ra đời với nhân vật trung tâm là chính ủy, đảng viên cộng sản đã hi sinh anh dũng cho sự toàn thắng của cách mạng.

Ý đồ vốn đã phải dựa trên cơ sở ít nhiều tư liệu nhất định. Nhưng khi ý đồ đã hình thành thì tư liệu càng được tổ chức lại, nhất là phải được bổ sung thêm. *Thu thập tài liệu* là giai đoạn tiếp theo rất cần thiết, nhất là đối với tác phẩm tự sự. Để viết *Võ bờ*, Nguyễn Đình Thi đã nghiên cứu cẩn thận các tác phẩm của Hồ Chủ tịch và các đồng chí lãnh đạo chủ chốt khác, và đọc toàn bộ giáo trình về lịch sử Đảng của trường Nguyễn Ái Quốc trung ương, để tìm hiểu những nhận định chính thống về từng sự kiện lịch sử có liên quan đến nội dung cuốn tiểu thuyết. Anh còn đọc không sót một hồi kí cách mạng nào. "Những hồi kí này đã giúp tôi rất nhiều để nhìn thấy cái bên trong và dằng sau những sự việc mà tôi được biết. Cái hậu trường nó quyết định lắm"<sup>(1)</sup>. Viết *Anh em Caramadop*, Đôxtôiépxki đã nhiều lần đến thăm sa mạc Optina, đã tìm hiểu tỉ mỉ sinh hoạt và tâm trạng của các tu sĩ. Những đoạn mô tả quá trình thẩm vấn và xử án trong tiểu thuyết đã được nhà văn trao đổi với các luật sư. Những dòng tái hiện cơn ác mộng của Ivan Caramadop, tác giả có tham khảo ý kiến của các bác sĩ tâm thần. Để viết *Chiến tranh và hòa bình*, L.Tônxtôi đã đi thăm cánh đồng gần Borodinô, gặp gỡ nhiều chiến sĩ trong cuộc chiến tranh Vệ quốc năm 1812. Ông còn vào Viện lưu trữ đọc nhiều văn kiện gốc, đối chiếu nhiều tư liệu cùng ghi một biến cố. Ông còn tìm đọc nhiều trang hồi kí, nhật kí, thư từ và nhiều tác phẩm văn học nửa đầu thế kỉ XIX, nghiên cứu các cuốn sách viết về hội Tam điểm, v.v... L.Tônxtôi đã từng nói có khi chỉ viết có năm dòng cho đúng, ông phải đọc rất nhiều cuốn sách.

Giai đoạn tiếp theo rất quan trọng của quá trình sáng tác là *lập sơ đồ*. Nó nhằm hệ thống hóa những điều quan sát và thu thập được, những ấn tượng, hình ảnh và cảm nghĩ vào trong một chỉnh thể. Nó là "phương án tác chiến", là bản phác thảo cho nhà văn trước khi viết. Nó giải quyết mối quan hệ giữa toàn thể và bộ phận, giữa bộ phận này với bộ phận khác. Nó không hề là sự sắp xếp hình thức, mà là một phương tiện bảo đảm cho ý đồ được quán xuyến, sự việc và tâm trạng được diễn

(1) Nguyễn Công Hoan. *Hồi chuyện các nhà văn*. Nxb Tác phẩm mới, Hà Nội, 1977, tr. 22.

biến hợp lí. Nói chung các nhà văn đều rất coi trọng việc lập sơ đồ này và rất dụng công trong việc tạo dựng và chọn lựa phương án hoàn thiện nhất qua nhiều sơ đồ khác nhau. Viết *Thằng ngốc*, Đôxtôiépxki đã nói "Tính trung bình, tôi đã nghĩ đến sáu sơ đồ (không ít hơn thế) hàng ngày. Đầu tôi quay cuồng như chiếc cối xay. Làm thế nào mà tôi không hóa điên, tôi cũng không hiểu nữa"<sup>(1)</sup>. Puskin lập đến năm sơ đồ cho *Người da đen của Piôt đại đế* và bày sơ đồ chung cùng sơ đồ từng phần cho *Dubrópxki*. Về cuốn *Chiến tranh và hòa bình*, L.Tõnxtõi viết : "Phải suy đi tinh lại tất cả những gì có thể xảy ra với tất cả các nhân vật tương lai trong tác phẩm sắp viết, một tác phẩm rất lớn và phải nghĩ ra hàng triệu cách phối hợp có thể có được, để rồi trong số đó chỉ chọn lấy một phần triệu mà thôi, thật là một điều kinh khủng"<sup>(2)</sup>. Cũng có nhà văn không coi trọng việc lập sơ đồ. Xtăngđan chỉ phác qua vài nét khái quát nhất. Giorgio Xăng, A.Tõnxtõi không hề viết bối cục trên giấy. Gorki thì cho rằng trên những nét chung, bối cục tất nhiên là có, có điều là ông không viết nó ra giấy. Nhưng có lúc cũng chính ông lại quả quyết : "Tôi không bao giờ lập sơ đồ, sơ đồ tự nó được lập ra trong quá trình làm việc, chính các nhân vật tạo nên nó. Tôi thấy rằng không được gả cho nhân vật là họ phải xử sự như thế nào"<sup>(3)</sup>. Có thể thấy tầm quan trọng của việc lập sơ đồ còn phụ thuộc vào thiên hướng cá nhân của nhà văn. Điều này càng nên lưu ý với loại thơ trữ tình thường lấy cảm xúc và tâm trạng đào dạt, mãnh liệt của nhà thơ làm động lực chủ yếu, khó mà khuôn theo một dàn bài định trước. Tố Hữu nói : "Tôi làm thơ không có dàn bài. Tôi không biết trước được bài thơ đến bao giờ thì hết, không biết bao giờ nó dừng lại. Tôi nghĩ có lẽ lúc làm một bài thơ nào đó cũng cần có những ý lớn làm mốc, nhưng không thể có một dàn bài. Mình có thể "buộc" cho mình những cái ý chặt chẽ để tự mình kiểm tra bài thơ về tư tưởng, về quan điểm, nhưng không thể biết được nó sẽ diễn ra như thế nào. Có khi mình tưởng đến câu ấy thì bài thơ sẽ dừng, nhưng hóa ra không phải... Câu văn, câu thơ như ta thường nói trong văn nghệ, có cái "sóng bàn thân" của nó. Càng làm thì càng thấy ra, câu đầu gọi ra câu thứ hai, câu thứ hai gọi ra câu thứ ba... cứ gọi dần như thế đến lúc không cần gọi nữa thì nó dừng lại"<sup>(4)</sup>. Đây quả là đặc điểm của việc làm thơ trữ tình : không thể có dàn bài chi tiết trước được. Tuy vậy nhà thơ vẫn lưu ý "cần có những ý lớn làm mốc".

(1) *Lý luận văn học*. Sđd, tr.211 (trích lại).

(2) *Lao động nhà văn*. Sđd, T. 2, tr. 107 (trích lại).

(3) *Gorki toàn tập*. Sđd, T. 26, tr. 224.

(4) *Xây dựng một nền văn nghệ lớn xứng đáng với nhân dân ta, với thời đại ta*. Sđd, tr. 424.

Thiết kế đã xong, nguyên vật liệu đã sẵn, bước sang thi công, tức là giai đoạn viết. Nhưng cũng như thi công có khi phải thay đổi thiết kế, thì viết cũng không phải chỉ là "bồi đắp da thịt" cho sơ đồ, mà có khi phải điều chỉnh lại ít nhiều. Với tiểu thuyết *Anna Carénina*, ban đầu L.Tolstoi dự định viết Carénin chính trực mà đôn hậu, còn Anna như người phụ nữ suông sã, phóng dãng. Nhưng cuối cùng ông đã viết Carénin thành một người lạnh lùng, khắc nghiệt, còn Anna là một người phụ nữ có nội tâm sâu sắc, dũng cảm, bị vùi dập, là nạn nhân bi đát của xã hội thương lưu. Mặc dù đã được thai nghén trước đó, có khi rất lâu, nhưng đến lúc viết nhà văn mới thật sự sống với thế giới hình tượng, mới thật sự "nhập vai" với nhân vật của mình. Đó là lúc kết tinh cao độ của một óc tưởng tượng vô cùng phong phú và sinh động với một tấm lòng đồng cảm mãnh liệt và da diết : Ipxen nói trông thấy được nhân vật của mình từ đầu đến gót chân. Gót thì khóc nức nở trước Inphigheni. Phlôbe kể lại : "Từ hai giờ chiều tôi ngồi viết *Bà Bovari*. Tôi miêu tả cuộc đi chơi bằng ngựa, bây giờ tôi đang ở chỗ sôi sục nhất, tôi đã viết đến đoạn giữa, mồ hôi tuôn ra ướt đầm, cổ nghẹn lại. Tôi vừa sống qua một trong những ngày hiếm có nhất trong đời tôi, đây là những ngày suốt từ đầu đến cuối được sống bằng ào ánh... Hôm nay, cùng một lúc tôi vừa là đàn ông, vừa là đàn bà, vừa là tình quân, vừa là tình nương và đã cưỡi ngựa vào rừng đầy những lá vàng giữa một ngày thu. Tôi vừa là những con ngựa, những chiếc lá, là làn gió, vừa là những lời thô lộ giữa những người yêu nhau, lại vừa là mặt trời đỏ rực làm nhíu lại những cặp mắt chan chứa tình yêu"(1).

Giai đoạn viết hiển nhiên là giai đoạn khó khăn nhất. Nhà văn phải vật lộn với từng chữ, từng cách diễn đạt. Nhữ Bá Sí từng nghiên ngâm không hiểu tại sao người xưa làm thơ văn đã dồn hết tâm tư khôn khéo, dụng công khó nhọc "ba năm mới nghĩ được một chữ, mười năm mới nghĩ được một bài" mà vẫn không tự bằng lòng được. Theo Nguyễn Hồng kể lại thì Nguyễn Huy Tưởng thuộc loại nhà văn "đé đái" khó khăn nhất, có ngày chỉ nhích được mấy dòng bút tháo, nhưng cuối cùng lại dập xóa hết. Nguyễn Đình Thi thì "dòng nào, trang nào cũng làm đi làm lại, xóa, kéo moóc, thêm bớt chi chít như mắc cửi trên giấy". Trong khó khăn chung, Gorki cho rằng khó hơn cả là lúc bắt đầu, là câu đầu tiên, bởi vì như nó có tác dụng quy định cái giọng điệu cơ bản cho toàn tác phẩm, chẳng khác nào sáng tác nhạc vậy. Tố Hữu cũng nói : "Về quá trình làm một bài thơ như thế nào, riêng tôi thì tôi thấy rất khó viết những câu đầu". Viết khó khăn như thế nào, có thể hình dung thêm

(1) *Lao động nhà văn*. Sđd, T. 2, tr. 12 (trích lại).

qua "quy trình" của L.Tônxtôi : lần thứ nhất viết nháp, tiếp theo chép lại, loại bỏ những gì thừa, sắp xếp lại ý cho thật thích hợp, cuối cùng chép lại lần nữa và trau chuốt cách diễn đạt.

Tất nhiên cũng có nhà văn viết khá nhanh như Dôla và Môpátxăng. Tuđeghênhêp viết *Rudin* chỉ có năm mươi ngày, *Mối tình đầu* trong mươi ngày. Xtăngđan đọc cho người khác chép *Tu viện thành Pácma* trong bốn mươi hai ngày. Puskin cũng viết khá nhanh, có ngày ông viết 168 câu thơ trong *Épghêni Ônéghin*, gần như tốc kí vậy. Đa số những trường hợp này, xét đến cùng, đã có một "quá trình viết" cũng khá gian nan diễn ra trước trong óc họ. Dali có nhận xét : "Puskin cả khi tinh lân lúc mơ đều mang trong mình một công trình nào đó suốt trong nhiều năm, và khi nó đã chín tới trong mình, thì nó tuôn trào thành chữ, thành lời cứ như một nguồn lửa kim loại phút chốc nguội đi trong không khí, và thế là công trình đã hoàn thành"<sup>(1)</sup>. Về mặt này có thể suy nghĩ đến hai loại nhà văn. Một loại hình thành ý đồ và triển khai sơ đồ chậm, thì lúc viết thường nhanh hơn. Loại khác, ngược lại, thì lúc viết gấp nhiều khó khăn hơn. Dĩ nhiên ở đây còn phụ thuộc vào tính chất phức tạp của dề tài, thói quen và cá tính sáng tạo của nhà văn, chứ không hề là dấu hiệu của tài năng, và do đó, càng không phải là điều quyết định chất lượng của tác phẩm.

Cuối cùng là giai đoạn sửa chữa. Không phải sửa chữa trong khi đang viết, cũng không phải việc sửa chữa khi tái bản thuộc vào một quá trình khác với những bối cảnh khác khi có sự thay đổi hoặc tiến triển trong quan niệm và tài năng của nhà văn cùng sự đóng góp ý kiến của công chúng và giới phê bình. Đây chỉ hạn chế trong phạm vi việc sửa chữa bản thảo lần đầu chưa công bố. Bước vào giai đoạn này, nhà văn mới có cơ hội nhìn bao quát thành quả của mình, hoàn thiện nó để đạt đến tính tư tưởng và tính nghệ thuật theo ý đồ và mong muốn mới nhất và cao nhất lúc đó. Tất nhiên cũng có nhà văn không muốn và cho rằng không cần sửa chữa : Đơ Xtan, Giorgio Xăng, Đôđê, Dôla, v.v... Thậm chí có nhà văn như Oantô Xcốt viết xong tác phẩm cũng không hề đọc lại. Có những nhà văn quan niệm rất duy tâm về vấn đề này. Lamáctin cho sáng tác thơ ca là một cái gì "vô chủ" mà thiêng liêng, nhà văn không có quyền nhúng bàn tay của những kẻ dốt nát vào những cảm hứng cao cả này. Ông còn nói : "sửa chữa, thay đổi, làm hỏng thì thật vô duyên và thảm hại, đây là công việc của một tay thợ đá, chứ không

(1) *Tâm lý học sáng tạo văn học*. Sđd, tr. 593 (trích lại).

phải của nghệ sĩ"<sup>(1)</sup>. Trong thực tế quả là có những nhà văn viết xong không sửa chữa, nói đúng hơn là rất ít sửa chữa hoặc sửa chữa rất ít. Theo Tô Hoài kể lại : "Bản thảo của nhà văn Nam Cao, giấy rất phẳng phiu, dòng nào dòng nấy thẳng tắp, chữ nào cũng dù nét, không ngoáy, chữ cuối trang cũng nắn nót như chữ mờ đầu, ít xóa, chửa. Viết xong, anh đọc lại, cũng không xóa mấy"<sup>(2)</sup>. Điều này chẳng qua là vì nhà văn đã nghiên ngẫm kĩ từng câu, từng chữ trước khi viết rồi. Nhà thơ Đức Hôphênh nói : "Khi viết, điều chủ yếu là làm sao suy tính cho tất cả đều phải có một hình thức rõ ràng và ổn định trong đầu, trước lúc chép ra ; trước nhất là nó phải chín muồi trong lòng, chỉ lúc đó mới dâng chép lại"<sup>(3)</sup>. Nhưng ngay những nhà văn loại này, viết xong họ cũng sửa chữa chút ít. Huygô, người mà khả năng ứng tác rất được ngưỡng mộ, nhưng trong bản thảo vẫn không phải là không có chỗ sửa chữa. Đã là nhà văn nghiêm túc, trừ những thoảng đâu tự choáng ngợp, về sau khi tâm trạng đã lắng xuống, vẫn thường phát hiện ra chỗ thiếu sót trong bản thảo của mình. Cho nên có thể nói, trừ một số trường hợp, còn tuyệt đại đa số nhà văn đều coi trọng khâu sửa chữa "Apôlông – vị thần sửa chữa" là câu châm ngôn của Phlôbe, và chính ông đã kiệt sức trong việc sửa chữa Bà Bôvari. Không phải ngẫu nhiên mà người ta gọi Phlôbe là "tên đao phủ không thương tiếc của phong cách". Satôbriêng sửa chữa mười bảy lần bản thảo *Atala*. Raxin sửa chữa *Phêdro* trong hai năm. Gorki đã chỉnh lí hơn bốn nghìn chỗ trong *Người mẹ*. Haino ngồi hàng tuần để sửa chữa một bài thơ. Bản thảo của Lô Tân đã đưa đi in, tòa soạn còn nhận được dây nói ông gọi đến nhấn mạnh cần phải chữa thêm những chữ, những câu ở trang bao nhiêu, hàng thứ mấy, v.v... Cupa, nhà văn lăng man Anh nói : "Những sửa chữa lặp đi lặp lại không biết mệt mỏi là bí quyết hẫu như của bất cứ tác phẩm nào đạt, nhất là của thơ, mặc dù có một số tác giả vẫn khoe mẽ về tính cầu thả của họ, còn những người khác thì lại đã từng đỏ mặt khi đưa ra các bản nháp của mình"<sup>(4)</sup>. Vôte thi đã tự nhận : "Tôi không chỉ thấy sai sót của mình, mà còn cảm thấy trách nhiệm của mình đối với những người đang quở trách tôi. Ngoài việc cố gắng sửa chữa, tôi không biết đáp lại sự phê phán bằng một cách nào khác"<sup>(5)</sup>. Bandac còn sửa chữa đến cả bản in thử tác phẩm, và có khi phải in thử đến lần

(1) *Tâm lý học sáng tạo văn học*, Sđd, tr. 631 (trích lại).

(2) *Một số kinh nghiệm viết văn của tôi*, Sđd, tr. 39.

(3) *Tâm lý học sáng tạo văn học*, Sđd, tr. 633 (trích lại).

(4), (5) *Tâm lý học sáng tạo văn học*, Sđd, tr. 636, 637, (trích lại).

thứ mười hai. Về cuốn *Miếng da lừa* ông nói : "Tôi sửa chữa cuốn tiểu thuyết này để làm cho nó trở nên không thể chê trách được, nhưng sau hai tháng làm việc tôi lại phát hiện ra hàng trăm lỗi"<sup>(1)</sup>. Bôđole đã làm chậm kế hoạch in hàng năm tháng tác phẩm *Những đóa hoa tội ác* và đã bị nhà xuất bản phản đối chỉ vì như ông đã nói : "Tôi đang vật lộn để chống lại ba mươi câu thơ viết tôi, vẫn dở, khó chịu, không đạt yêu cầu"<sup>(2)</sup>. Đôxtôiépxki nói : "Tài nghệ vĩ đại nhất của nhà văn là ở chỗ biết xóa bỏ. Ai biết và dám xóa bỏ cái của mình, người đó sẽ tiến xa"<sup>(3)</sup>. Scôpenhao lại nhấn mạnh : "Trong những chỗ bớt đi có nhiều tinh khôn hơn là những chỗ thêm vào"<sup>(4)</sup>, v.v...

Tuy vậy việc sửa chữa của nhà văn cũng phải biết dừng lại trước khi quá mức cần thiết. Gót nói : "Không gì đáng sợ hơn là khát vọng sửa chữa và nâng cao không biết mệt mỏi, để rồi chẳng bao giờ kết thúc được cả". Có trường hợp, Phlôbe cho rằng thời chữa có lợi hơn. Và L.Tonxtôi có lần cũng tự nhủ phải dừng lại vì ông cảm thấy đã bắt đầu làm hại tác phẩm của mình. Viên Mai, nhà lí luận thơ cổ Trung Hoa đã có ý kiến toàn diện về vấn đề này : "Chữa thơ khó hơn làm thơ, vì sao vậy ? Làm thơ khi hứng đã đến, dễ làm thành bài. Chữa thơ khi đã đi qua, đại thể đã xong, có một hai chữ chưa được vừa lòng, dồn muôn nghìn khí lực ra chữa cũng không xong... Làm thơ không thể không chữa, nhưng không nên chữa nhiều. Không chữa thì át hời hợt, chữa lầm lại tác rồi" (*Tùy viên thi thoại*).

Hoàn thành tác phẩm, một niềm hạnh phúc đạt dào trào dâng đến nhà văn, nhưng với một tâm trạng khó tả, buồn vui lẫn lộn. Vui vì cũng như người mẹ sinh nở, đã đưa lại cho đời một sinh mệnh bấy lâu thai nghén. Nhưng người mẹ tinh thần này cũng có chỗ khác, có xen vào một ít nuối tiếc, vì từ nay phải xa dần những cảnh, những người bấy lâu gắn bó, da diết, thân thương hết mực.

Hồi tưởng lại một khoảnh khắc này, Nguyên Hồng nói : "Và đây, tất cả đã xong... Tôi muốn reo, muốn thét, muốn cười, muốn khóc. Tôi đã muốn kêu gọi tên mấy người thân thiết yêu dấu, và yêu đương của tôi. Tôi đã muốn đứng dậy, dang hết cánh tay, mà hôn, mà cắn... Tôi lại

(1), (2) *Tâm lý học sáng tạo văn học*, Sđd, tr. 637, 639 (trích lại).

(3), (4) *Tâm lý học sáng tạo văn học*, Sđd, tr. 642.

chỉ nằm xuống cái chõng ngắn hẹp của tôi, hai tay khoanh ấp lấy gáy, mắt nhắm lại mà nghe một cảm giác bâng khuâng, nghẹn nắc và tràn đầy trong người"<sup>(1)</sup>. Và thế rồi một quá trình mới lại bắt đầu. Gót cho rằng nhà văn chẳng khác nào những người phụ nữ vừa mới đẻ đã mang thai. Cứ như thế..., bất kì nhà văn nghiêm túc nào cũng sẽ nghĩ như Huygô rằng tác phẩm hay nhất của đời mình còn ở phía trước.

---

(1) Một số kinh nghiệm viết văn của tôi. Sđd, tr. 59.

## **Chương XI. BẠN ĐỌC VÀ TIẾP NHẬN VĂN HỌC**

### **I - TIẾP NHẬN VĂN HỌC VÀ ĐỜI SỐNG LỊCH SỬ CỦA SÁNG TÁC VĂN HỌC**

#### **I. Tiếp nhận văn học là giai đoạn hoàn tất quá trình sáng tác - giao tế của văn học**

Nghệ sĩ sáng tạo tác phẩm là để truyền đạt những khái quát, cảm nhận về cuộc đời cho người đọc. Ngay khi viết cho mình thì "mình" đó cũng là một người đọc. Do đó, chỉ khi được người đọc tiếp nhận, quá trình sáng tạo kia mới hoàn tất. Ở đây, vai trò của tiếp nhận văn học vô cùng lớn lao. Để hiểu được thực chất của tiếp nhận, cần thấy rõ là hình tượng nghệ thuật tồn tại như một quá trình có nhiều giai đoạn. Thoạt đầu nó nảy sinh trong ý đồ nghệ sĩ và được phát triển thành một thế giới nghệ thuật trọn vẹn tồn tại dưới dạng tinh thần trong ý thức nghệ sĩ. Giai đoạn hai là nó được thể hiện vào một phương tiện vật chất nhất định, trở thành một tác phẩm mà người ta có thể đem ra đọc, trình diễn, sản xuất (đúc tượng, in sách...). Tác phẩm được "cắt rốn" rời khỏi ý thức tác giả và tồn tại độc lập trong xã hội. Nhưng ở đây, tác phẩm tồn tại qua một văn bản, được hiểu như một tổ chức kí hiệu chặt chẽ, liên tục, phù hợp với một cấu trúc ý nghĩa trọn vẹn, phức tạp. Đối với những người không biết, hoặc không có ý định tiếp nhận văn học, thì tác phẩm đến đây nhiều lầm chỉ được sử dụng như một vật, và như vậy quá trình hình tượng bị đứt đoạn, tác phẩm bị bỏ quên. Điều đó cũng giống như một bức thư mà không có ai nhận thì nó không tồn tại như là một bức thư, mà chỉ như một dấu tích, một bản thảo. Tác phẩm chỉ có được đời sống khi được tiếp nhận. Ở đây, hình tượng bước vào giai đoạn tồn tại thứ ba, sự tiếp nhận chuyển nội dung văn bản thành một thế giới tinh thần, biến tác phẩm thành yếu tố của đời sống ý thức xã hội. Điều này cũng giống như sự sử dụng, tiêu dùng trong sản xuất nói chung. Mác nói : "Chỉ có sử dụng mới hoàn tất hành động sản xuất, mang lại cho sản phẩm một sự trọn vẹn với tư cách là

sản phẩm"<sup>(1)</sup>. Như vậy tiếp nhận là một giai đoạn tồn tại của hình tượng nghệ thuật, là một khâu không thể thiếu được của sáng tạo nghệ thuật như "là một hoạt động sản xuất tinh thần"<sup>(2)</sup>.

Sự tiếp nhận văn học diễn ra như thế nào, phạm vi của nó đến đâu là một vấn đề phức tạp. Không phải mọi sự sử dụng tác phẩm đều coi là "tiếp nhận văn học". Khi các nhà nghiên cứu chỉ tìm thấy trong tác phẩm văn học các bằng chứng về ngôn ngữ, văn học, về lịch sử, về tâm lí hoặc về kinh tế... thì đó không phải là tiếp nhận văn học. Văn học là một sản phẩm tinh thần, kết tinh những kinh nghiệm tư tưởng tình cảm của con người trước một cuộc sống nhất định. Chỉ khi nào sử dụng đến thế giới tinh thần đó mới coi là tiếp nhận văn học toàn vẹn. Ở đây có sự khác biệt căn bản giữa sử dụng sản phẩm vật chất và tiếp nhận sản phẩm tinh thần. Trong sản xuất vật chất, con người chiếm lĩnh vật liệu tự nhiên dưới một hình thức xã hội, và dưới hình thức đó, con người lại sử dụng chính các thuộc tính vật chất sẵn có của tự nhiên. Chẳng hạn lông cừu trong áo dạ, chất đồng trong cái xanh, chất bột trong bánh mì. Trong sản xuất tinh thần ở nghệ thuật con người cũng tái hiện lại các thuộc tính tự nhiên của thế giới, lại phải dùng các phương tiện vật chất kí hiệu để truyền giữ, nhưng người ta chỉ sử dụng các khía cạnh tinh thần và ý nghĩa của chúng. Mua tranh rồi lấy người trong tranh làm vợ chỉ là một truyền thuyết thi vị về nỗi khát khao những giá trị tinh thần. Nói như thế không phải là thuộc tính tự nhiên của chất liệu không có ý nghĩa. Mác từng nói : "đặc tính vật chất của màu và đá granit cũng không nằm ngoài phạm vi hội họa và điêu khắc"<sup>(3)</sup>. Bức tượng gỗ hoặc đá có một phẩm chất thẩm mĩ mà bức tượng vàng và đồng không thay thế được. Nhưng ngay ở đây, các thuộc tính tự nhiên được sử dụng ở ý nghĩa tinh thần. Như sử dụng mọi sản phẩm tinh thần khác, người tiếp nhận ở đây phải biết "khắc phục" tính vật chất, biết "giải mã" để tiếp xúc với thế giới tinh thần. Đúng như nhà lý luận văn học xưa của Trung Hoa là Lưu Hiệp trong thiên *Tri âm* có nói : "Người làm văn tình cảm rung động mà phát ra lời, người xem văn phải rẽ văn mà thâm nhập vào tình cảm"<sup>(4)</sup>. Người đọc mà không biết "khắc phục chất liệu" thì sẽ giống như nhân vật của Sêkhôp trong vở kịch *Chim hải âu*, xem opéra về chỉ thích một diều là diễn viên có giọng hát tốt.

(1) Mác, Ăngghen. *Tác phẩm*, T. 46, phần 1, tr. 30 (tiếng Nga).

(2) Mác, Ăngghen. *Tác phẩm*, T. 26, phần 1, tr. 355 (tiếng Nga).

(3) Mác, Ăngghen. *Tác phẩm*, T. 13, tr. 136 (tiếng Nga).

(4) *Văn tâm điêu long chú. Tri âm* (quyển hạ). Bắc Kinh, 1958, tr. 715 (tiếng Hán).

Tiếp nhận đòi hỏi người đọc trước hết phải biết tri giác, cảm thụ tác phẩm, phải hiểu ngôn ngữ, tình tiết, cốt truyện, thể loại để có thể cảm nhận hình tượng trong sự toàn vẹn các chi tiết, các liên hệ. Cấp độ thứ hai, người đọc tiếp xúc với ý đồ sáng tạo của nghệ sĩ, thâm nhập vào hệ thống hình tượng như là sự kết tinh sâu sắc của tư tưởng và tình cảm tác giả. Cấp độ thứ ba, đưa hình tượng vào văn cảnh đời sống và kinh nghiệm sống của mình để thể nghiệm, đồng cảm. Cuối cùng, nâng cấp lí giải tác phẩm lên cấp quan niệm và tính hệ thống, hiểu được vị trí tác phẩm trong lịch sử văn hóa, tư tưởng, đời sống và truyền thống nghệ thuật.

Tiếp nhận văn học đòi hỏi sự tham gia của toàn bộ nhân cách con người – tri giác, cảm giác, tưởng tượng, liên tưởng, suy luận, trực giác – đòi hỏi sự bộc lộ cá tính, thị hiếu, và lập trường xã hội, sự tán thành và phản đối... Chính vì vậy khái niệm tiếp nhận bao quát hơn và bao hàm các khái niệm cảm thụ, thường thức, lí giải, đồng cảm...

## 2. Tính khách quan của tiếp nhận văn học

Tiếp nhận văn học là một hoạt động xã hội lịch sử, mang tính khách quan, nhưng một thời gian dài, người ta xem nó như một hoạt động cá nhân, chủ quan thuần túy. Có quan niệm cổ xưa xem tiếp nhận văn học là một việc "tri âm" của những cá nhân đặc thù, hiếm hoi, có khả năng nhận ra cái chí của tác giả. Thời Xuân thu ở Trung Quốc, có Chung Tử Kì nghe đàn Bá Nha mà biết được chí người đàn ở cao sơn hay lưu thủy. Và Bá Nha cũng chỉ gảy cho Tử Kì nghe, nên khi Tử Kì chết, Bá Nha đập đàn không gảy nữa. Lưu Hiệp nói : "Tri âm thực khó thay ; Âm đã khó tri, người tri khó gặp, gặp kẻ tri âm, nghìn năm có một !"<sup>(1)</sup>. Truyền thuyết và quan niệm đó bao hàm một tư tưởng hoài nghi về khả năng tiếp nhận khách quan phổ biến của văn nghệ. Nó sẽ dẫn đến quan niệm nghệ thuật viết cho một ít độc giả sành nghệ thuật, hoặc cách đọc tâm nguyên, cố tìm ra dụng tâm, dụng ý, tâm sự của tác giả.

Một quan niệm khác cho rằng tiếp nhận văn học là lấy "ý" của mình mà suy ra "chí" của tác phẩm. Mạnh Tử trong thiên Vạn Chương chủ trương : "Người giải thích thơ không vì văn mà hại lời, không vì lời mà hại chí, lấy ý (mình) mà truy ngược lại chí (của tác giả), làm thế thì đạt được"<sup>(2)</sup>. Phương pháp lấy ý mà tìm ngược lại chí đã làm cho các học giả đời Hán biến một số bài dân ca trong Kinh thi thành bài ca ca ngợi "sức giáo hóa của Văn Vương – đức hạnh của hậu và phi". Học giả

(1) *Văn tâm diêu long chú. Tri âm* (quyển hạ). Bắc Kinh, 1958, tr. 714 (tiếng Hán).

(2) Quách Thiệu Ngu. *Trung Quốc văn học phê bình sử*. Bắc Kinh, 1961, tr. 27 (tiếng Hán).

Nam Tống hiểu đó là bài ca chỉ trích thói dâm bôn, nhưng vẫn chỉ là tìm ra cái "chí" của kẻ bảo vệ đạo đức phong kiến. Mãi đến thời Ngũ tú (1919), *Kinh thi* mới được đọc như là những bài dân ca tình tú, táo bạo.

Văn nhân xưa còn phát triển quan niệm đọc kí thác, cho rằng : "Dụng tâm tác giả chưa chắc đã vậy, mà dụng tâm của người đọc tại sao lại không được như vậy"<sup>(1)</sup>. Kim Thánh Thán cũng chủ trương lấy lòng mình mà đọc văn, dụng tâm tác giả không quan trọng. Một số tác giả phương Tây như Bodole, Phrāngxơ cũng cho rằng đọc tác phẩm là một cuộc "phiêu lưu của tâm hồn". Cách đọc này giải phóng sức sáng tạo người đọc nhưng lại dễ rơi vào chủ quan, xuyên tạc.

Quy luật tiếp nhận văn học là một vấn đề lớn của mĩ học hôm nay. Các nhà lí luận phương Tây xây dựng lí luận tiếp nhận là để lợi dụng hiện tượng tiếp nhận nhằm phù hợp nội dung phản ánh hiện thực, chân lí đời sống của sáng tác văn học, xóa bỏ tính quy định xã hội - lịch sử đối với quá trình văn học. Chẳng hạn nhà lí luận Tây Đức là Dintei đã xuất lí luận giải nghĩa văn học nhằm mục đích "hiểu tác giả hơn là bản thân tác giả, xuất phát từ tính chất không tự giác của sáng tác". Quá trình giải nghĩa trải qua ba giai đoạn : "Thể nghiệm, biểu hiện và hiểu"<sup>(2)</sup>, bởi vì theo họ, bản chất của sáng tác là tìm lối thoát cho cảm thụ của nghệ sĩ. Đầu thế kỉ này, một nhà lí luận Nhật Bản, Trù Xuyên Bạch Thôn (1880-1923), xem bản chất của sáng tác là một "biểu hiện tượng trưng của đau buồn" đã đề ra lí luận tiếp nhận gồm bốn giai đoạn : 1 - "Giai đoạn lí trí" - người đọc phải hiểu được ngôn ngữ, cốt truyện ; 2 - "Giai đoạn cảm giác" - chuyển hiểu biết thành cảm giác cụ thể ; 3 - "Giai đoạn hình tượng cảm giác" - phát hiện ẩn tượng nội tại, 4 - "Giai đoạn đồng cảm sinh mệnh" - tức là người đọc thâm nhập, cùng sống trong cõi vô thức của tác giả, phát hiện cái ta trong tác phẩm của người<sup>(3)</sup>. Tuy con đường tiếp nhận được hiểu khác nhau, nhưng hai quan niệm trên giống nhau ở chỗ đều xem cơ sở của sáng tác là tự biểu hiện, cơ sở của thường thức là đồng cảm. Theo cách đó, đọc là một phạm vi tự trị của ý thức người đọc, tách rời xã hội, lịch sử.

Những người theo lí thuyết mã hóa, tượng trưng về văn học thì chủ trương tác phẩm có nhiều cách đọc, có nhiều nghĩa, không phụ thuộc vào các hoàn cảnh xã hội xung quanh. Chẳng hạn nhà lí luận Pháp

(1) Đàm Hiến Thành. *Phục đường từ lục tự*. Xem : Vương Quý Ân. *Thường thức từ*. Văn nghệ báo, số 2-1963, tr. 38.

(2) Xem Nauman (chủ biên). *Xã hội, văn học, đọc*. Mátxcova, 1978, tr. 90 - 91 (tiếng Nga).

(3) Xem *Tượng trưng của đau buồn*. Lô Tấn dịch văn tập, T. 3, tr. 54-59, 49 (tiếng Hán).

Bartó cho rằng : "Khi đọc tác phẩm, tôi đặt vào sự đọc cái tình huống của tôi... tình huống luôn thay đổi ấy làm ra tác phẩm, chứ không phải tìm lại được nó ; tác phẩm không thể phản đối, chống lại cái ý nghĩa mà tôi gán cho nó, vào thời điểm mà chính bản thân tôi, tuân theo sự quy định của mă tượng trưng, tạo ra nó, tức là vào thời điểm mà tôi ưng thuận ghi thêm sự đọc của mình vào cái không gian của những tượng trưng"<sup>(1)</sup>. Bằng cách đó Bartó chối từ việc nghiên cứu nguồn gốc và sự phát minh của tác phẩm văn học. Và như vậy lí luận tiếp nhận này đã di đến chỗ cắt đứt quá trình của hình tượng nghệ thuật, cắt đứt bản thân sự giao tế có tính chất xã hội và khách quan của văn học.

Từ lí thuyết hiện tượng học, Ingarden xem tiếp nhận văn học như là quá trình cụ thể hóa một tác phẩm như nó vốn có. Theo ông, tác phẩm đó là một cấu tạo có nhiều lớp : 1 - Một cấu tạo âm thanh ngôn ngữ, trước hết là tiếng vang của từ ; 2 - Nghĩa của từ hay ý của đơn vị ngôn ngữ như câu ; 3 - Cái mà tác phẩm nói tới như một vật được miêu tả ; 4 - Cái hình thù mà vật kia hiện lên hữu hình cho ta. Nhưng đó chỉ là bộ xương sơ lược, đòi hỏi người đọc cụ thể hóa, bổ sung, bù đắp<sup>(2)</sup>. Nhưng quan hệ giữa sự cụ thể hóa với bộ xương ở nhà khoa học Ba Lan hoàn toàn không mang nội dung xã hội lịch sử.

Không thể lí giải đúng đắn bản chất của tiếp nhận văn học nếu mang một quan niệm duy tâm về bản chất của tác phẩm và hoạt động văn học. Văn học phản ánh đời sống xã hội nên vốn mang tính khách quan. Một khía cạnh nội dung tinh thần của tác phẩm được truyền đạt trên cơ sở ngôn ngữ toàn dân và các phương tiện tạo hình, biểu hiện nên hoàn toàn có thể truyền đạt các yếu tố nội dung tương đồng, bất biến từ tác giả tới người đọc. Chúng định hướng giới hạn sự lí giải, tưởng tượng của người đọc, nên người đọc có thể tiếp cận đồng nhất với tác phẩm. Bằng chứng là giữa người đọc và tác giả có thể có được sự đồng cảm cao độ. Chẳng hạn, đọc xong *Khói lửa* của Bacbux (1873 - 1935), nhiều người lính đã viết thư cho tác giả khẳng định sự đồng tình của họ. "Đọc sách của ông, - một người lính viết, - tôi thấy như mình đang bò từ chiến壕 ra. Tôi như thấy mặt mình tiêu tụy, bẩn thỉu và xúc động". Một người khác viết : "Ông là người phát ngôn cho những kẻ đã phải chịu đau khổ trong chiến tranh. Ông đã dũng cảm nói ra những chân lí mà chúng tôi ai cũng cảm thấy nhưng không dám nhìn thẳng vào". Nhiều chiến sĩ Xô viết cũng đã biên thư cho Sôlôkhốp sau khi xem *Họ chiến đấu vì Tổ quốc*, xác nhận nhà văn như là viết về họ : "Rất thực.

(1) Dẫn theo Khrápsencô. *Sáng tạo nghệ thuật, hiện thực, con người*. Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội, 1984, tr. 295.

(2) Ingarden. *Nghiên cứu về mê học*. Mátxcova, 1962, tr.23 - 24, 72-73 (tiếng Nga).

Tất cả tôi đều đã trải qua". Những độc giả đã xem tiểu thuyết, kịch đều có những ấn tượng chung vững bền về nhân vật, đến nỗi có thể phán xét các diễn viên đóng nhân vật ấy có "giống" hay không. Đối với phương diện cơ bản, bất biến này, người đọc càng tiếp xúc với tác phẩm càng có ấn tượng xác định. Dĩ nhiên mức độ đồng nhất này có giới hạn. Nó giống như sự đồng nhất của các bản dịch đối với nguyên tác, như sự thống nhất trong cái đa dạng, cái chung trong cái riêng. Nếu như không thể phù nhận các yếu tố chung bất biến này thì cũng vậy, không thể phù nhận tính khách quan của tiếp nhận văn học.

### 3. Bản chất xã hội của tiếp nhận văn học

Tiếp nhận văn học là một hoạt động mang tính cá nhân sâu sắc, gắn liền với tình cảm, thị hiếu của mỗi người. Ngày xưa, Lưu Hiệp đã nhận thấy : "Người khảng khái nghe điệu hiên ngang liền gõ nhịp, người kín đáo thấy văn hùng súc liên đi theo, kẻ sáng ý thấy văn đẹp thì động lòng, kẻ chuộng lạ thấy chuyện khác thường thì mê đắm"<sup>(1)</sup>. Nhưng về bản chất, tiếp nhận văn học mang khuynh hướng xã hội, gắn liền với đời sống thực tế. Chẳng hạn, Gorki hồi tưởng một lần tiếp nhận văn học của ông : "Tôi tình cờ bắt gặp một quyển sách dày, đoạn đầu đã bị xé, tôi đem ra đọc và chẳng hiểu gì hết, ngoài một trang kể chuyện một ông vua muốn phong hầu cho người bắn cung bình thường, nhưng anh ta trả lời vua bằng thơ :

*Hỡi ơi, hãy để cho tôi  
Sóng thác tựa người dân quê rộng bước  
Cha tôi - người nông dân bình thường thuở trước,  
Tôi - con người - tôi mong được như cha.  
Chả là khi anh em bình dị chúng ta  
Trong công việc tỏa ra người tài tri  
Hơn cả đức ông lấy lừng danh vì  
Thì vinh quang càng to lớn hơn ra.*

Tôi đã chép mấy câu thơ nặng nề đó vào quyển vở, và trong bao nhiêu năm, mấy câu thơ ấy đối với tôi có cái gì giống với chiếc gậy của người lữ khách, và có lẽ nó là chiếc mộc che chở cho tôi tránh được sự quyền rũ và những lời giáo huấn ti tiện của bọn trưởng giả, tức là các "đức ông quyền quý" của thời ấy"<sup>(2)</sup>.

Có thể dẫn ra vô vàn ví dụ về tính khuynh hướng xã hội trong tiếp nhận văn học như vậy. Đó là Puskin âu sầu khi nghe Gôgôん đọc *Những*

(1) *Văn tâm điệu long chủ. Tri âm* (quyển hạ). Sđd, tr. 714 (tiếng Hán).

(2) *Tôi đã học viết như thế nào*. Trong sách : *M.Gorki bàn về văn học*, T. 1, Hà Nội, 1965, tr. 212.

*linh hồn chết*, Lênin thấy ngột ngạt khi đọc *Phòng sổ sâu* của Sêkhôp, Dimitrôp đọc *Làm gì?* của Sécnusepxki, ngâm thơ Gót trong tù. Nếu lấy ví dụ trong tác phẩm văn học thì có thể kể trường hợp nhân vật Hoàng đọc *Tam quốc chí diễn nghĩa* trong *Đôi mắt*, nhân vật Mariuyt đọc hồi kí trong *Những người khốn khổ*. Và đây là Bác Hồ "tiếp nhận" Lô Tấn :

"Ngày nào, khi nói đến Đảng ta, Hồ Chủ tịch đã dịch hai câu thơ của Lô Tấn :

*Trọn mắt xem khinh nghìn lực sĩ  
Cùi dâu làm ngựa các nhi đồng.*

Và Người giải thích : "Nghìn lực sĩ" có nghĩa là những kẻ địch mạnh, ví dụ lũ thực dân Pháp, bọn can thiệp Mĩ, cũng có nghĩa là những sự khó khăn, gian khổ. "Các nhi đồng" nghĩa là quần chúng nhân dân hiền lành đông đảo ; cũng có nghĩa là những công việc ích quốc lợi dân"<sup>(1)</sup>. Chính tính khuynh hướng xã hội làm cho tiếp nhận văn học sâu sắc và giàu sáng tạo. Dĩ nhiên, lập trường giai cấp quy định thái độ và phương pháp tiếp nhận. Tương truyền, Napôlêông đọc Cornay và tán thưởng : "Nếu ông còn sống, ta sẽ sắc phong cho ông". Còn Tụ Đức đọc *Truyện Kiều*, đến câu trái ý liền nổi giận : "Nếu ông còn sống ta sẽ nọc ra đập ba chục roi". Ngược lại, chính quần chúng nhân dân là kẻ tiếp thu, gìn giữ và phát huy những tác phẩm mang nội dung cách mạng, dân chủ, tiến bộ.

#### 4. Tính sáng tạo của tiếp nhận văn học

Tiếp nhận văn học là tri giác, lí giải tác phẩm, nhưng không phải là một hoạt động tiêu cực. Tính sáng tạo của tiếp nhận văn học đã được khẳng định từ lâu. Nhà ngữ văn Nga Pôtéphnia đã nói : "Chúng ta có thể hiểu được tác phẩm thi ca chừng nào chúng ta tham gia vào việc sáng tạo nó"<sup>(2)</sup>. Nhưng vấn đề đặt ra là *hiểu* cho đúng thực chất của tính sáng tạo này. Sáng tạo đây là để hiểu tác phẩm, chứ không phải làm ra tác phẩm mới. Nội dung của tác phẩm không phải là do người đọc mang từ ngoài vào, mà vốn chưa đựng trong tác phẩm. Nếu không như thế thì không lí giải được tại sao có những tác phẩm trường tồn với thời gian, còn nhiều tác phẩm khác thì rơi vào quên lãng. Thống kê xã hội học cho biết 80% ấn phẩm năm trước, năm sau đã bị bỏ quên, và cứ hai mươi năm, số ấn phẩm bị quên là 99%. Dĩ nhiên số bị quên có vai trò lớn lao của chúng trong đời sống và trong văn học, nhưng số

(1) Võ Nguyên Giáp. *Những năm tháng không thể nào quên*. Hà Nội, 1974, tr. 92.

(2) Pôtéphnia. *Mĩ học và thi pháp học*. Mátxcova, 1976, tr. 543.

được nhớ chứng tỏ số phận chúng không phải chỉ do bạn đọc định đoạt mà còn do "phẩm chất bên trong của chúng"<sup>(1)</sup>. Ngoại trừ các hành động dã man như sát hại nhà văn, đốt sách mà bọn quân phiệt có thể làm, người đọc không thể tự tiện lảng quên các tác phẩm lớn hoặc làm sống lại tác phẩm tồi.

Tính chất sáng tạo của người đọc và tác giả khác nhau trên căn bản. Nhà văn tìm tòi, khai quật để tạo ra tác phẩm mới. Cố gắng của người đọc là phát hiện lại tác phẩm, thâm nhập vào những chiêu sâu có thể là bất ngờ đối với tác giả. Đó là hai hướng sáng tạo khác nhau, vì thế câu chuyện "đồng sáng tạo", như có người vạch ra, chỉ là một ẩn dụ thi vị "chứ không phải là một khái niệm chặt chẽ"<sup>(2)</sup>. Chỉ trong một số trường hợp, khi người đọc là người biên tập, người nhuận sắc, là người dịch, người vẽ minh họa, người chuyển thể ... mới có thể nói phần nào là người đồng sáng tạo với tác giả. Trong tiếp nhận, "đồng sáng tạo" của người đọc được hiểu là hoạt động cùng sản xuất sản phẩm tinh thần với tác giả, hoàn thành chu trình sản xuất mà tác giả đã khởi đầu, và chủ yếu là nói sự đồng thể nghiệm, đồng cảm, cùng biểu diễn để làm sống dậy cái điêu nhả văn muôn nói.

Lí luận xem tiếp nhận văn học như một sự "cụ thể hóa" tác phẩm vốn chỉ như một "bộ xương" cũng không đúng. Nghệ sĩ không miêu tả toàn bộ hiện thực mà chỉ chọn lấy những chi tiết, đường nét tiêu biểu, điển hình, giàu sức biểu hiện. Đó không phải là "bộ xương", mà là máu thịt, là tinh túy của suy nghĩ và cảm xúc. Hoạt động tiếp nhận cũng không hướng chủ yếu tới việc thêm thắt các chi tiết và hành động cho hình tượng. Sẽ rất nhầm, nếu khi xem một bức tượng nửa người, tưởng tượng sáng tạo của người xem liền nghĩ ra thêm phần dưới để "bổ sung" vào ! Nội dung của tác phẩm văn học, như một nhà mĩ học Xô viết đã nói, không tự rót vào đầu người đọc như người ta rót nước từ ống vào ca<sup>(3)</sup> mà phải do người đọc đánh thức dậy. Do đó tính tích cực của tiếp nhận văn học trước hết là làm nổi lên những nét mờ, khôi phục những chỗ bỗ lửng, nhận ra mối liên hệ của các phần xa nhau, ý thức sự chi phối vận động của chính thể. Lênin rất tán đồng câu nói sau đây của Phobach : "Viết một cách thông minh, là không nói hết, là để cho người đọc tự nói với mình những quan hệ, những điều kiện, những giới hạn mà chỉ với những quan hệ, điều kiện và giới hạn ấy thì một câu nói mới có ý nghĩa"<sup>(4)</sup>. Rõ ràng ở đây không được đồng nhất việc phát hiện lí giải tác phẩm với việc sáng tạo ra tác phẩm.

(1), (2) Khrápsenco. *Sáng tạo nghệ thuật*... Sđd, tr. 296, 297.

(3) Axmux. *Đọc là lao động và sáng tạo*. Trong sách : *Những vấn đề lý luận và lịch sử mĩ học*. Mátixcova, 1968, tr.62 (tiếng Nga).

(4) Lênin. *Bút kí triết học*. Hà Nội, 1963, tr. 71.

Tuy nhiên tính sáng tạo của tiếp nhận không chỉ là làm sống dậy có tính biểu diễn cả một thế giới nghệ thuật trong tâm hồn, mà ở sự lý giải, thâm nhập vào chiều sâu của hình tượng, mà chúng ta sẽ nói ở dưới.

### 5. Đời sống lịch sử và tính nhiều tầng nghĩa của tác phẩm văn học

Do được tiếp nhận mà tác phẩm văn học có thể tham gia vào các môi trường xã hội khác nhau, thuộc các thời kì lịch sử khác nhau. Từ đó tác phẩm văn học có một đời sống lịch sử và số phận lịch sử của nó. Có những tác phẩm hiến hách một thời, rồi sau bị quên, trong số đó có tác phẩm sẽ được nhớ lại vào lúc khác, còn phần khác sẽ bị chìm đi mãi mãi. Có tác phẩm được tiếp nhận lúc đầu khó khăn, nhưng sau lại có vị trí vững vàng. Như vậy lịch sử văn học không chỉ là lịch sử ra đời của các tác phẩm, mà còn là lịch sử tiếp nhận tác phẩm nữa.

Đời sống lịch sử của tác phẩm văn học là sự vận động của tác phẩm trong dòng trôi của các thế hệ và thời đại lịch sử. Tác phẩm không đứng yên, không đồng nhất với dự định ban đầu, không đồng nhất với chính nó. Điều này không chỉ thể hiện trong sáng tác dân gian với tính biến cải và dị bản. Lịch sử văn học viết biết đến nhiều dị bản *Truyện Kiều*, *Chinh phụ ngâm*, *Lục Vân Tiên*, thơ Hồ Xuân Hương, thơ Tú Xương, thơ Nguyễn Khuyến, v.v... Văn học hiện đại cũng có những dị bản. Tác phẩm càng có âm hưởng xã hội lớn lao ; càng có nhiều dị bản. Nhiều khi muốn tìm ra một văn bản gốc, kết quả chỉ làm ra được một dị bản mới. Nhưng đời sống lịch sử của tác phẩm chủ yếu không ở sự biến đổi văn bản, mà ở sự tiếp nhận. Về mặt này, số phận tiểu thuyết *Đôn Kihôtê* của Xécvantex và *Truyện Kiều* của Nguyễn Du thuộc vào các trường hợp điển hình.

Đôn Kihôtê từ khi ra đời đã được tiếp nhận rất khác nhau. Chỉ riêng chân dung, tác giả cho biết rất sơ sài, người gầy, mặt khô, có thể nói là thiếu chân dung. Nhưng tranh minh họa của Gustave Doré cho thấy Đôn Kihôtê cao gầy, trán cao, mũi nhọn, mắt trợn trừng như trông thấy ma. Tranh minh họa của Toni Johannot đâ khác, mắt chàng kị sĩ đầy uất, trầm tư.

Khi mới ra đời, người Tây Ban Nha hiểu Đôn Kihôtê là một chàng điên buôn cười. Dịch sang tiếng Anh, dần dần chàng kị sĩ có một bộ mặt khác. Đó là một người ngày ngô vừa buôn cười vừa đáng yêu. Một tác giả viết : "Nỗi thất vọng của chàng làm ta vừa cười, vừa thương. Khi thương chàng, ta nghĩ tới thất vọng của mình ; khi cười chàng thì ta tự biết, chàng chẳng buồn cười hơn ta". Dịch sang tiếng Pháp, dần

dân Đôn Kihôtê được hiểu mới hơn, theo "khẩu vị" Pháp của thế kỉ XVII : Đôn Kihôtê là người có lí tính, trọng đạo đức. Suốt thế kỉ XVIII giới văn học Anh xem Đôn Kihôtê là người đáng kính vì có quan niệm đạo đức nghiêm túc, có lí tính mãnh liệt, và vì lí tính quá mãnh liệt mà chàng gạt bỏ phán đoán của cảm giác.

Sang thế kỉ XIX, dưới ảnh hưởng của chủ nghĩa lãng mạn, Đôn Kihôtê trở thành một nhân vật bi kịch : chàng tự nguyện hi sinh bản thân, một lòng phấn đấu để thực hiện một lí tưởng mà đời không dung, cho nên vừa buồn cười, vừa bi thảm. Bairon lấy làm xót xa khi thấy Đôn Kihôtê bị đem làm trò cười. Trong Đônjuan, ông viết :

Buồn nhất trong câu chuyện buồn này  
Là chúng ta cười nhung nhãnh vật dung  
Chàng tuyên bố các lí thuyết vẻ vang  
Đấu tranh chống bạo quyền và giữ gìn lẽ phải  
Nhưng đời xếp chàng vào hàng người diên  
Chàng biết gì phải trái.

Nhưng ngược lại, những người mang cảm quan hiện thực chủ nghĩa thì hiểu Đôn Kihôtê như là sự hạ bệ các lí tưởng anh hùng ảo tưởng, xa thực tế, không nhận ra thực tại (Haino, Bélinxki). Nhưng rồi sau, Haino, rồi Tuốcghênhêp hiểu Đôn Kihôtê là người xả thân, thà chết không bỏ lí tưởng. Theo Laphácgơ, Mác hiểu Đôn Kihôtê ngày ngô buồn cười là vì chàng muốn diễn lại trong xã hội tư sản một đạo lí hiệp sĩ dã lối thời. Người ngày nay có kẻ hiểu Đôn Kihôtê là điển hình của chủ nghĩa chủ quan, của chủ nghĩa duy ý chí... *Truyện Kiều* cũng là một hiện tượng nổi bật về đời sống lịch sử qua các thời đại. Từ khi ra đời, *Truyện Kiều* liên được yêu chuộng, nhưng cũng được tiếp nhận khác nhau. Phái người đọc đại diện cho đạo đức phong kiến chính thống (như Minh Mệnh, Tự Đức, Nguyễn Văn Thắng...) đều tiếp nhận Kiều như hiện thân cho sự hi sinh thân mình để gìn giữ cương thường luân lí phong kiến. Trong một bài thơ, Tự Đức nói rõ :

Ngắm lại cổ kim người hào kiệt  
Một thân mà gánh đạo cương thường  
Được thua sướng khổ, thôi dừng nói  
Hằng dem lời ngọc phả vân chuong

(Nguyễn văn chữ Hán)

Nguyễn Công Trứ mạt sát Kiều cũng từ một lập trường ấy (xem bài *Vịnh Thúy Kiều*). Trái lại phái người đọc đại diện cho lớp trí thức bắt

đặc chí, thì tiếp nhận Kiều như hiện thân của số phận tài tình bạc mệnh. Tiêu biểu là Phạm Quý Thích :

*Đoạn trường trong mộng cǎn duyên hết*

*Bạc mệnh dàn xong, oán hận còn*

(Nguyên văn chữ Hán)

Sang đầu thế kỉ XX, trước hiện thực đen tối, Nguyễn Khuyến tiếp nhận Kiều như một bức tranh hiện thực :

*Có tiền việc áy mà xong nhi*

*Đời trước làm quan cũng thế a ?*

Từ lập trường của một kẻ bán nước làm tay sai cho giặc, Phạm Quỳnh tiếp nhận Kiều như một thể hiện cho tính cách "trung dung" và "danh phận"<sup>(1)</sup>. Các nhà văn lăng mạn trước 1945 như Lan Khai, Lưu Trọng Lư, tiếp nhận nàng Kiều như con người của nhân tính muôn thuở. Những độc giả tiến bộ, cách mạng tiếp nhận *Truyện Kiều* qua cảm hứng tố cáo, nhân đạo, đòi quyền sống (Hoài Thanh, Xuân Diệu, v.v...).

Hai ví dụ trên đây cho ta thấy rõ đời sống lịch sử của tác phẩm văn học là một hiện tượng phức tạp, không thuần nhất, đầy mâu thuẫn. Hình tượng nghệ thuật, do vậy, không phải là nhất thành bất biến. Từ đó không thể rút ra kết luận chiết trung, cho rằng trong lịch sử, tác phẩm văn học là tổng cộng các sự tiếp nhận về nó. Bởi vì các sự tiếp nhận trên tuy đều xuất phát từ tác phẩm, nhưng trong một số trường hợp, đã lệch lạc, phiến diện, nói chưa tới hay nói quá đáng. Chúng ta có thể tán thành quan điểm của Phrangxơ, xem đọc là một cuộc đối thoại với tác giả, đồng ý với Huygô xem đọc là cuộc đối thoại với chính mình, nhưng tiếp nhận văn học trên hết là khám phá cái mới trong cuộc sống và trong nghệ thuật, là nhận thức chính mình, hưởng thụ và tự giáo dục. Vì vậy không thể gạt vấn đề chân lí ra ngoài tiếp nhận. Không thể coi những tiếp nhận xa rời chân lí nghệ thuật và chân lí đời sống là có ý nghĩa. Theo dõi đời sống lịch sử của các tác phẩm văn học ta thấy rõ một điều là tiếp nhận văn học ngày càng chiếm lĩnh tác phẩm sâu sắc hơn, toàn diện hơn, cụ thể hơn, trong nhiều tương quan và bình diện hơn. Nhưng đồng thời phải nhấn mạnh rằng trong những cách lí giải khác nhau về tác phẩm nghệ thuật có chỗ đúng, có chỗ sai, nhưng hoàn toàn không có nghĩa là chỉ có một cách hiểu nào đó là duy nhất

(1) Phạm Quỳnh. *Thương chí văn tập*, T. 3, tr. 148.

đúng. Xét theo quan điểm lịch sử rộng lớn thì nhiều sự tiếp nhận khác nhau đều tỏ ra tương đối đúng. Điều này gắn liền với sự khai quát nhiều mặt, nhiều nghĩa của tác phẩm, đồng thời cũng gắn liền với việc tác phẩm được soi rọi dưới ánh sáng của các văn cảnh khác nhau. Chỉ trong đời sống lịch sử dài lâu, sáng tác văn học mới bộc lộ hết sự phong phú và sức mạnh ẩn tàng của nó. Tóm lại, tác phẩm văn học là một quá trình, chân lí nghệ thuật cũng là một quá trình. Ở đây cần phân biệt đúng sai, lập trường lạc hậu hay tiên tiến, nhưng ở đây không có sự lí giải tiếp nhận duy nhất đúng. Điều này bảo đảm một chân trời tự do cho tiếp nhận và phát triển nhận cách người đọc.

## II - NGƯỜI ĐỌC TRONG QUÁ TRÌNH SÁNG TÁC VÀ TIẾP NHẬN VĂN HỌC

### 1. Người đọc như một yếu tố bên trong của sáng tác văn học

Theo quan điểm thống nhất biện chứng giữa sản xuất và tiêu dùng có thể thấy rõ được thực chất của vai trò người đọc trong sáng tác văn học. Mác nói : "Với tư cách là một đòi hỏi, một nhu cầu, bản thân sự tiêu dùng là một yếu tố nội tại của hoạt động sản xuất"<sup>(1)</sup>, bởi vì sản xuất phải đáp ứng tiêu dùng bằng cách sản xuất ra cái để tiêu dùng cách tiêu dùng và do đó tạo ra sự tiêu dùng. Quan hệ sáng tạo và tiếp nhận cũng như vậy. Chủ tịch Hồ Chí Minh mỗi khi nói chuyện với nhà văn, nhà báo thường nhắc nhở : Bao giờ cũng phải tự hỏi : "Ta viết cho ai xem?", "Phải đặt câu hỏi : Viết cho ai?..." "Viết để làm gì?...", rồi "Viết cái gì?"<sup>(2)</sup>.

Đối với nhà văn, người đọc bao giờ cũng là hiện thân của nhu cầu xã hội. Trong mọi trường hợp, mỗi khi nói tới người đọc, nhà văn đều cảm thấy họ "yêu cầu", "đòi hỏi", "tin cậy", "hứng thú", "phê bình", "dè bỉu", "hối hận", "trông chờ"... Còn nhà văn thì "đáp ứng", "lí giải", "tác động", "lôi cuốn", "thuyết phục", "giúp đỡ", "truyền đạt", "phơi bày", "cho thấy"... Tuy nhiên, khái niệm người đọc có nhiều nghĩa. Hoặc đó là người đọc có thực, cụ thể, lịch sử trong đời sống, hoặc đó là một quan niệm về một người đọc giả thiết mà nhà văn hướng tới và cuối cùng là nhân

(1) Mác và Ăngghen. *Tác phẩm*, T. 46, phần 1, tr. 30 (tiếng Nga).

(2) Hồ Chí Minh, Lê Duẩn, Trường Chinh, Phạm Văn Đồng... *Về văn hóa văn nghệ*. Nxb Văn hóa, Hà Nội, 1972, tr. 16, 21.

vật mang danh người đọc xuất hiện trong cấu trúc tác phẩm<sup>(1)</sup>. Sự phân biệt này còn tương đối, nhưng nó cho thấy mỗi phạm trù người đọc có một phạm vi tác động tới sáng tác văn học.

Nhà văn bao giờ cũng hướng tới người đọc thực tế, của hôm nay và mai sau ở ngoài văn học. Người đọc thực tế sẽ tiếp nhận sáng tác một cách cá thể, từng người một, theo cá tính riêng. Nhưng nhà văn không biết cụ thể là ai sẽ đọc văn mình hôm nay, và càng không biết có ai mai sau. Dẫu biết cũng không quan trọng, vì tác phẩm không phải là thư riêng, và dấu tác giả để tặng người này người nọ cụ thể thì ~~bản chất xã hội của văn học cũng không thay đổi~~. Tác giả viết cho tất cả mọi người. Tất cả mọi người có thể là *người nhận*, người nhận này xuất hiện với tác giả như một quan niệm khái quát về người đọc thực tế của mình đã có hay có thể có. Chẳng hạn, Nguyễn Du có ý gửi gắm ở người đọc mai sau, còn Nguyễn Hành (1771 – 1824) viết *Minh quyển tập* dành cho những ai hiểu được tiếng kêu thương của con chim cuốc. Văn học hiện thực có một quan niệm người đọc rộng rãi nhất. *Người nhận nội tại* này thường mang tính chất tập hợp : một lớp người, loại người, giai cấp, dân tộc, nhân loại... Người nhận trong văn học là một phạm trù ý thức hệ, cho nên có thể chia thành hai loại : người nhận bạn bè và người nhận đối thủ. Có thể dễ dàng nhận ra hai loại này trong các bài văn như : *Hồi thăm quan tuần mất cướp*, *Thuế máu* – một loại đọc thấy khoái, loại khác đọc thấy đau. Nhưng vì văn học là hoạt động thẩm mì cho nên vai trò chủ chốt là người đọc bạn bè, mang tư tưởng tình cảm tiên tiến, tiêu biểu cho một trình độ phát triển của con người. Khi Chủ tịch Hồ Chí Minh nhắc lại : "Phải viết cho văn chương. Vì ngày trước khác, người đọc báo chí muốn biết những việc thật. Còn bây giờ khác, sinh hoạt đã cao hơn, người ta thấy hay, thấy lạ, thấy văn chương thì mới thích đọc"<sup>(2)</sup>, thì chính là nói người nhận. Mỗi thời đại, giai đoạn có một quan niệm người nhận lưu hành tác động tới nhà văn như một nhu cầu có tính ý thức hệ và tâm lí, văn hóa. Có một quá trình chuyển hóa từ người nhận thời đại thành người nhận tinh thần của từng tác giả, lớn lên trong tâm hồn tác giả. Người nhận đó là một "đại diện toàn quyền" của những "bạn đời", là một "cái tôi khác" của nhà văn

(1) Nauman (chủ biên). *Xã hội, văn học, đọc*. Mátxcova, 1978, tr. 56 (tiếng Nga).

(2) Hồ Chí Minh, Lê Duẩn, Trường Chinh, Phạm Văn Đồng... *Về văn hóa văn nghệ*. Sđd, tr. 48.

có quyền kiểm soát, phán xét công việc của nhà văn. Người nhận này có thể có một mức độ cụ thể như thiếu nhi, người lính hay trí thức, công nhân, nông dân. Người đọc tinh thần này có mặt ngay từ đầu khi xuất hiện ý đồ và tồn tại suốt quá trình sáng tạo, nó có tính chất già thiết, nhưng quan trọng. Tác giả biết viết thế nào thì sẽ gây được hứng thú và thế nào thì sẽ bị người đọc chê. Khi sáng tác, Dôxtôiépxki thường suy nghĩ cách khêu gợi người đọc. Khi các nhà văn viết xong thường đọc thử cho một số người đọc nghe là thí nghiệm về người nhận đó.

Nếu tán thành với nguyên lý của Mác, là, sản phẩm nghệ thuật có thể sản sinh ra một công chúng hiểu được nghệ thuật, biết thưởng thức cái đẹp, và mặt khác, sản phẩm trước khi xuất hiện trên thực tế đã xuất hiện trong đầu tác giả dưới dạng tinh thần như một mục đích, thì người nhận mà ta đang nói vừa là cái đích hướng tới, vừa là sản phẩm mà nhà văn sẽ tạo ra. Người nhận không tồn tại trong tác phẩm như một nhân vật, nhưng tồn tại qua tác phẩm : tư tưởng, tình cảm, cách viết, thể loại... X. Âydanhxanh nói : "... tác phẩm là một quá trình hình thành các hình tượng tình cảm và lí trí của người xem"<sup>(1)</sup>. Và khi đọc, người đọc thực tế tự nâng mình lên thành người nhận, người đọc tinh thần của tác giả. Dĩ nhiên, người đọc hình thành từ nhiều tác phẩm, do đó người đọc "tri âm" chỉ là một trường hợp riêng.

*Người nhận hữu hình* là người đọc được khách thể hóa trong tác phẩm. Nhà văn qua người đọc hữu hình để nói với người đọc bên ngoài tác phẩm. Khi người bình dân nói : "Ai ơi chờ lấy học trò" ; Tân Đà làm thơ gửi "Người tình nhân không quen biết" ; Nguyễn Khuyến "Hỏi thăm quan tuần mất cướp" ; Tô Hữu nói với "bạn đời" hay làm thơ "Kính gửi cụ Nguyễn Du" hoặc gọi "Em ơi... Ba Lan..." thì những người đọc được gọi tên ra ấy là hiện thân cụ thể của một quan hệ nhán gửi, có vai trò quan trọng trực tiếp đối với việc tổ chức văn bản tác phẩm. Trong tác phẩm tự sự và kịch nhiều khi cũng có người nhận hữu hình. Nhưng nhiều trường hợp người đọc xuất hiện *vô hình* như sự vô hình của nhân vật người trần thuật, nhưng chỉ phổi sự trần thuật.

Như vậy là trên cả ba bình diện, trong thực tế, trong ý thức tác giả và trong tác phẩm, người đọc đều là yếu tố nội tại của quá trình sáng

(1) Mâyлák. *Tiếp nhận nghệ thuật*. Sđd, tr. 11.

tạo văn học. Dĩ nhiên người đọc thực tế là một sức mạnh vật chất xã hội ; giữ vai trò tác động ở tinh thứ nhất, nghĩa là nếu không có họ thì không có tất cả. Nhưng để cho tác động đó thực hiện được thì nó phải chuyển hóa thành yếu tố nội tại của sáng tác. Chẳng hạn, "đặt hàng" là một tác động của người đọc thực tế. Nhưng chỉ khi "đơn đặt hàng" trở thành cảm hứng, trở thành sự thôi thúc chân thành muôn nói một cái gì với công chúng, thì lúc đó nhà văn mới tạo ra tác phẩm đích thực.

## 2. Vai trò của người đọc đối với đời sống lịch sử của văn học

Đời sống lịch sử của tác phẩm văn học sở dĩ có được một mặt do tác phẩm phản ánh đời sống chân thực, khái quát sâu sắc, phong phú, cung cấp nhiều ý nghĩa tiềm tàng cho người tiếp nhận. Mặt khác là do vai trò sáng tạo năng động của công chúng người đọc thực tế.

Người đọc bình thường bao gồm tất cả công chúng thuộc mọi lứa tuổi, giới tính, nghề nghiệp, trình độ văn hóa, thành phần và địa vị xã hội, thị hiếu thâm mì, khuynh hướng tư tưởng. Công chúng văn học luôn bị quy định bởi điều kiện xã hội lịch sử. Trong các xã hội giai cấp bóc lột chiếm địa vị thống trị, đại đa số nhân dân không được học hành, công chúng đọc chủ yếu đóng khung trong giới văn nhân, trí thức – thị dân, tiểu tư sản. Trong điều kiện nhân dân làm chủ đời mình, công chúng đọc là đồng đảo nhân dân lao động. Trong điều kiện của sinh hoạt văn hóa hiện đại, bên cạnh ti vi, điện ảnh... "thời gian đọc" của công chúng nói chung bị rút ngắn hơn. "Tâm thế đọc" cũng do không khí xã hội, truyền thống nghệ thuật hoặc khuynh hướng thời thượng nào đó quy định. Xét về tâm lí tiếp nhận, công chúng cũng chia ra nhiều kiểu : có kiểu tiếp nhận trọn vẹn tương đồng với tác phẩm về mặt thâm mì, biết nhận ra đặc điểm phong cách và tư tưởng tác phẩm ; có kiểu tiếp nhận thiếu trọn vẹn, nám bát hình tượng sơ lược ; có kiểu tiếp nhận thiên về lí trí, cốt nám các thông tin về sự thực trong tác phẩm ; có kiểu tiếp nhận nặng về cảm xúc, liên tưởng ; có kiểu chỉ theo dõi tình tiết, cốt truyện ; có kiểu tiếp nhận chỉ để "giết" thi giờ.

Công chúng đồng đảo tiếp nhận văn học thường xuất phát từ thực tiễn đời sống và nhu cầu tự nhiên của tình cảm. Đặc điểm của nó là sự đa dạng muôn màu như sự muôn màu của cá tính. Nhưng sự tiếp nhận của công chúng cũng có sự thống nhất. Các sáng tác chân thực,

tài nghệ, lột tả được nỗi niềm và ước ao của công chúng đều được đón nhận nhiệt tình. Tuy nhiên sự "ưa chuộng rầm rộ" cần được lí giải về mặt xã hội, chứ không phải là dấu hiệu giản đơn của giá trị tác phẩm. "Văn hóa đại chúng" ở các nước tư bản đầy rẫy những cảnh khiêu dâm, sùng bái bạo lực được tiếp nhận trong khung cảnh đời sống quay cuồng tê nhạt của các nước đó, chỉ cho thấy tính chất thương mại của nền văn hóa.

Sự tiếp nhận tác phẩm đương thời và tác phẩm quá khứ cũng có những khác biệt đáng kể. Khoảng cách thời gian thường cho phép tiếp nhận đi vào chiều sâu.

Nhà văn và nhà phê bình là một loại người đọc đặc biệt. Loại người đọc này cũng bị xã hội quy định như mọi người đọc khác, nhưng sự tiếp nhận của họ khác biệt ở tính chất nghề nghiệp và độ chuyên sâu. Nhà văn vừa là người sáng tạo, vừa là người đọc thực tế. Với nhu cầu sáng tạo ra những tác phẩm mới độc đáo về nghệ thuật, sự tiếp nhận văn học của nhà văn thường gắn liền với sự tìm tòi những khía cạnh tự duy nghệ thuật mới, sự phân tích có tính chất nghệ nghiệp, kĩ thuật. Họ tiêu biểu cho sự tự ý thức nội tại của quá trình sáng tạo văn học. Tiếp nhận văn học của nhà văn nhiều khi khó tránh khỏi yếu tố chủ quan phiến diện nhưng thường bao hòa xúc cảm, và có nhiều phát hiện sắc sảo lí thú.

Tiếp nhận văn học của nhà phê bình cũng mang tính chất chuyên nghiệp, nhưng ở tư cách khác. Nhà phê bình đại diện cho các nhu cầu xã hội, thẩm mĩ của người đọc để tiếp nhận tác phẩm. Đó là ý thức về văn học trên cấp độ ý nghĩa xã hội, xuất phát từ những lập trường xã hội nhất định, từ nhu cầu phát triển những trào lưu văn học nhất định.

Sự phân biệt như trên chỉ có ý nghĩa tương đối. Cái chủ yếu là tiếp nhận của nhà văn và nhà phê bình có ý nghĩa rất lớn đối với sự phát triển năng lực tiếp nhận của người đọc nói chung.

Nói đến vai trò tiếp nhận đối với đời sống lịch sử của sáng tác văn học không thể bỏ qua vấn đề các giới hạn của tiếp nhận. Hoạt động tiếp nhận có nhiều cấp độ như đã nói trên. Nhưng vai trò sáng tạo của người nhận còn ở chỗ mở rộng các giới hạn nghĩa. Đọc tác phẩm là đưa tác phẩm vào văn cảnh mới, quan hệ mới, phát hiện ý nghĩa mới. Khi Nguyễn Du lần giờ "cǎo thơm" của Tiểu Thanh ; rồi của Thanh Tâm

Tài Nhân là ông đưa các tác phẩm ấy vào hệ quy chiếu của thời đại ông. Khi ông kêu lên : "Đau đớn thay, phận đàn bà. Lời rằng bạc mệnh cũng là lời chung" thì cái chung đó là sự bạc mệnh của người tài tình mà Phạm Quý Thích lấy làm đồng điệu. Các nhà văn lăng mạn trước 1945 đọc *Truyện Kiều* lại đưa nó vào văn cảnh khao khát giải phóng cá tính, nên họ tán thưởng ở sự thể hiện nhân tính mà họ hiểu một cách trừu tượng. Ngày nay đọc *Truyện Kiều* ta lại đưa tác phẩm vào văn cảnh đấu tranh chống áp bức bất công, giải phóng dân tộc. Khi Tô Hữu nói : "Đau đớn thay, phận đàn bà. Hỡi ơi thân ấy biết là mấy thân" thì cái chung ở đây đã rộng lớn hơn nhiều so với ý nghĩa mà Nguyễn Du quan niệm. Còn với câu thơ của Chế Lan Viên : "Chạnh thương cô Kiều như đời dân tộc. Sắc tài đâu mà lại lầm truân chuyên" thì ý nghĩa chung còn rộng lớn hơn, chuyển sang một giới hạn khác. Đây là quy luật phổ biến của việc đọc văn học. *Truyện Duseska* của Sêkhốp kể với một chút chẽ giẽ về một người đàn bà trải qua nhiều đời chồng, chồng nào cũng một lòng chiều chuộng. L.Tõnxtõi hiểu đó là điển hình của một người đàn bà giản dị, không đòi hỏi gì, dâng tất cả cho tình yêu. Lênin đưa vào văn cảnh chính trị và nhận thấy bản chất cơ hội trong tình yêu. Người viết : "Đồng chí Starôvér rất giống với nữ nhân vật của Sêkhốp. Duseska thoát dấu sống với ông bầu gánh hát và nói : "Chúng tôi cùng Vanétka dựng những vở kịch nghiêm chỉnh". Sau sống với người buôn cùi và nói : "Chúng tôi rất vất và vì giá cùi lên cao". Cuối cùng sống với viên thú y và nói : "Chúng tôi cùng Xôlétka chữa bệnh cho ngựa". Đồng chí Starôvér cũng như thế : "Chúng tôi cùng với Lênin nguyên rùa Martunõp. Chúng tôi cùng Martunõp sẽ chửi rùa Lênin. Cô nàng dân chủ xã hội thân mến, ngày mai cô sẽ ngã vào tay ai ?"(1). L.Tõnxtõi không phải không thấy sự chẽ nhạo của Sêkhốp đối với những người mà nhân vật yêu dấu, nhưng ông chỉ chú ý tới khía cạnh vị tha, đến tình cảm muốn làm cho người mình yêu được hạnh phúc. Lênin quan tâm tới phía khác. Nữ nhân vật thiếu hẳn một chiêu sâu tình cảm, thiếu một khuynh hướng, dễ dàng phụ họa và đổi thay bộ mặt tinh thần của mình, tùy theo khuynh hướng của người khác. Rõ ràng L.Tõnxtõi khẳng định một nét tình cảm truyền thống, còn Lênin xuất phát từ yêu cầu có óc phê phán và tính kiên định của một nhân cách phát triển. Hoạt

(1) Lênin. *Toàn tập*, T. 11, tr. 281 (tiếng Nga).

động tìm nghĩa trong tiếp nhận văn học phù hợp với khát vọng của con người lịch sử muốn nhận thức các mối liên hệ, các quy luật, các cấu trúc, ý nghĩa và cái có nghĩa. Khát vọng đó là một bộ phận của hoạt động thực tiễn chiếm lĩnh thực tại. Điều kiện để phân biệt ý nghĩa khách quan và ý nghĩa chủ quan tùy tiện của người đọc là phải xác định đúng mối liên hệ khách quan giữa các tác phẩm và đời sống thực tại, vốn là cội nguồn của ý nghĩa. Đời sống lịch sử của các tác phẩm cho thấy, không phải ý muốn chủ quan của người đọc mang lại nghĩa mới cho tác phẩm, mà là tiến trình đời sống khách quan. Nhưng mặt khác phải có tính năng động sáng tạo của người đọc mới phát hiện ra ý nghĩa mới. Ở đây người đọc phải có bản lĩnh cao để có thể cất nghĩa tác phẩm một cách mới mẻ theo những bình diện mới, góc độ mới, khắc phục những động hình đã mòn<sup>(1)</sup>.

Từ những vấn đề trên có thể thấy rõ việc giáo dục, bồi dưỡng nâng cao trình độ đọc của công chúng có một ý nghĩa bức thiết để biến tài sản văn học thành sở hữu của mỗi người. Trong xã hội xã hội chủ nghĩa của chúng ta hôm nay công việc đó rõ ràng có một ý nghĩa quan trọng bức thiết.

---

(1) Mäyläk : *Tiếp nhận nghệ thuật như một vấn đề khoa học*. Trong sách : *Tiếp nhận nghệ thuật*, Leningrat, 1971, tr. 17 (tiếng Nga).