

SỰ ĐỒNG ĐÁNH CỦA PHƯƠNG PHÁP

Lời nói đầu

Nghiên cứu văn hóa ở Việt Nam không phải là công việc đến bây giờ mới được tiến hành, trái lại, với truyền thống của một đất nước ngàn năm văn hiến, cha ông ta từ lâu đã làm công việc sưu tầm, ghi chép và nghiên cứu văn hóa. Nhưng nếu hiểu văn hóa học với tư cách một ngành khoa học thì ngành khoa học ấy ở Việt Nam lại đang ở giai đoạn ban đầu. Nếu phải kể tới công trình khoa học văn hóa đầu tiên thì có lẽ đó chính là công trình Việt Nam văn hóa sử cương của giáo sư Đào Duy Anh, bản in lần đầu do Quan hải tùng thư công bố tại Huế vào năm 1938. Hơn sáu thập kỉ trôi qua những công trình nghiên cứu các thành tố cụ thể của văn hóa Việt Nam đã ra đời như những cột mốc đã được cắm trên đường nghiên cứu, một số công trình văn hóa học về văn hóa Việt Nam đã được xuất hiện.

Để xây dựng được kịp thời khoa Văn hóa học Việt Nam, chúng tôi nghĩ, một mặt phải tìm về cội nguồn di sản lí luận văn hóa của cha ông, mặt khác tiếp thu có chọn lọc tinh hoa lí luận văn hóa, tri thức văn hóa học nước ngoài. Xuất phát từ những suy nghĩ ấy cùng với các số tạp chí ra hàng tháng, Tạp chí Văn hóa nghệ thuật, cơ quan ngôn luận của Bộ Văn hóa - Thông tin về nghiên cứu, lí luận, phê bình, thông tin văn hóa, nghệ thuật chủ trương xây dựng Tủ sách Văn hóa học. Với tủ sách này, Tạp chí Văn hóa nghệ thuật sẽ lần lượt giới thiệu những công trình văn hóa học ở các nước phương Tây, Liên Xô (cũ) và Liên bang Nga hiện nay, Trung Quốc, Mỹ v.v... đã quen thuộc với giới văn hóa học nước ngoài, mà chưa được giới thiệu rộng rãi ở Việt Nam, như Cảnh vàng J. Frazer, Hình thái học truyện cổ tích và Những gốc rễ lịch sử của truyện cổ tích thần kì, Lễ hội nông nghiệp Nga, Folklore và thực tại của V.Ia Propp, một số tác phẩm nhân học văn hóa của các nhà khoa học Đức, Pháp, Mỹ, Trung Quốc v.vv... Chúng tôi hi vọng, bằng sự cung cấp những tư liệu của ngành văn hóa học ở nước ngoài như vậy, các nhà nghiên cứu Việt Nam sẽ chắt lọc được những tư liệu, những kinh nghiệm quý để xây dựng khoa Văn hóa học còn đang ở giai đoạn ban đầu ở Việt Nam.

Bên cạnh đó, chúng tôi sẽ công bố những công trình văn hóa học về văn hóa Việt Nam của các nhà khoa học trong nước trong tủ sách này, như công trình Văn hóa Việt Nam, tìm tòi và suy nghĩ của giáo sư Trần Quốc Vượng, Góp phần nghiên cứu văn hóa tộc người của cố giáo sư Từ Chi... Lần này, Tủ sách Văn hóa học xuất bản công trình Sự đồng đánh của phương pháp nhằm giới thiệu với bạn đọc một cách tương đối hệ thống các lí thuyết và phương pháp nghiên cứu trong văn hóa nghệ thuật suốt hai thế kỉ qua ở phương Tây. Ngoài việc cung cấp kiến thức tham khảo, mở rộng không gian nghiên cứu cuốn sách muốn thức nhận một điều là cùng với sự phát triển của con người và xã hội, các lí thuyết văn hóa cũng không đứng im, mà luôn phát triển bằng con đường vừa kế thừa vừa thay thế nhau. Bởi vậy, từ sự đồng đánh này, có thể rút ra: không có một phương pháp nào là tuyệt đối. Và việc ứng dụng một phương pháp nào đó với tư cách là phương pháp chủ đạo là tùy thuộc vào trường hợp cụ thể, cố nhiên vẫn dùng các phương pháp khác làm bổ trợ.

Xây dựng khoa Văn hóa học ở Việt Nam là công việc có ý nghĩa nền tảng, góp phần vào công việc xây dựng nền văn hóa Việt Nam tiên tiến, đậm đà bản sắc dân tộc, cần sự đóng góp tâm huyết và trí tuệ của nhiều nhà nghiên cứu, nhiều bậc trí giả cùng đồng đạo bạn đọc. Do đó, chúng tôi ý thức rằng, Tủ sách Văn hóa học của Tạp chí Văn hóa nghệ thuật chỉ là một đóng góp nhỏ nhoi. Chúng tôi hi vọng sẽ nhận được sự cộng tác, sự đóng góp, chỉ bảo chân tình của các nhà nghiên cứu, các bậc trí giả để Tủ sách Văn hóa học của Tạp chí Văn hóa nghệ thuật ngày một phong phú và phát triển.

Hà Nội, tháng 3 năm 2004
Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật

Hành trình tư tưởng mỹ học và văn học phương Tây - Một cái nhìn nghiêng

Đỗ Lai Thúy

Trong khoa học nói chung và khoa học xã hội và nhân văn nói riêng, lí thuyết và phương pháp bao giờ cũng là một vấn đề hết sức quan trọng. Đành rằng mọi lí thuyết bao giờ cũng xuất phát từ thực tế, nhưng một khi cái thực tế được khái quát ấy thăng hoa thành lí luận thì nó không chỉ chiếu sáng cho chính thực tế ấy mà còn cho nhiều thực tế khác. Bởi vậy, lí thuyết và phương pháp luôn hấp dẫn những đầu óc giàu sáng tạo. Bằng đôi cánh của tưởng tượng và khoa học, những bộ óc ấy biết vượt thoát khỏi những khuôn khổ chật hẹp của một thực tế đã chín nẫu. Đặc biệt là trong những thời buổi mà cái cũ đã qua, nhưng vẫn không chịu lui vào hậu trường mà vẫn chềnh ềnh trên sân khấu, còn cái mới thì chưa thấy đến. Lúc giao thời này, hệ giá trị cũ bị đảo lộn, không còn đủ chuẩn để làm một tiêu chí đánh giá nữa thì vai trò của lí luận là hết sức quyết định. Nó có thể chỉ hướng cho cả một nền khoa học, mở đường cho cái mới hình thành và phát triển.

Trong mỗi nền văn hóa tộc người bao giờ cũng có những đứt đoạn như vậy, hay đúng hơn liên tục qua những đứt đoạn. Và mỗi đứt đoạn có thể là một phát triển đột biến. Tôi cho rằng, hiện nay văn hoá nghệ thuật của chúng ta đang đứng trước một thách thức và một cơ hội như vậy. Trước đây, trong nghiên cứu văn hóa nghệ thuật hầu như chúng ta chỉ mới làm theo kinh nghiệm, hoặc chỉ theo một lí thuyết và một phương pháp duy nhất. Có thể, bấy giờ thực tiễn văn hóa, hoặc ít nhất là cái thực tiễn trong quan niệm của chúng ta, còn thuần nhất, nên cách làm đơn nguyên này còn chưa bộc lộ nhiều nhược điểm. Nhưng hiện nay, nước ta đang đổi mới và mở cửa trong bối cảnh toàn cầu hóa, thực tiễn văn hóa đã trở nên phong phú và phức tạp, thậm chí có phần hỗn độn. Bởi vậy, chúng ta cần phải hiểu biết nhiều lí thuyết và phương pháp mới, để trên cơ sở đó, chọn lấy những lí thuyết và phương pháp thích hợp cho mình, đáp ứng cả nhu cầu trước mắt và lâu dài.

Để làm được điều đó, tôi nghĩ, một mặt chúng ta phải quay về tìm hiểu những cách làm, cách ứng xử, những thành tựu của cha ông, để đến hiện đại từ truyền thống, như nhan đề một cuốn sách hết sức sâu sắc của Trần Đình Hượu, mặt khác phải tìm hiểu các lí thuyết và phương pháp nghiên cứu tiên tiến của nước ngoài. Lấy xưa phục vụ nay, lấy ngoài phục vụ trong vẫn là phương châm ứng xử khôn ngoan của chúng ta trước đây, nhưng hiện nay có lẽ những ứng xử ấy phải được thực thi trên một hệ quy chiếu mới. Chúng ta đi sau thế giới một bước, nhưng nếu có đầu óc thì sự đi sau ấy cũng có điều để mà khai thác, lợi dụng. Học cái được của người, tránh cái sai của người mà khỏi phải đóng một khoản học phí quá đắt. Với suy nghĩ trên, tôi tổ chức, biên soạn và giới thiệu các lí thuyết và phương pháp trong nghiên cứu văn hóa nghệ thuật của nước ngoài từ đầu thế kỉ XIX đến nay, tức từ khi thế giới hình thành các khoa học về văn hóa, đặc biệt là khoa học về văn học.

Ở lời giới thiệu này, chúng tôi đi sâu vào khoa học văn học, bởi lẽ văn học trong truyền thống Việt Nam là tiêu biểu cho văn hóa, còn triết học và văn hóa học thế giới hiện nay thì luôn lấy văn học làm phòng thí nghiệm tư duy.

*

* *

Ở phương Đông, đặc biệt là ở Việt Nam, do đặc điểm tư duy tổng hợp nên quá trình hình thành các bộ môn khoa học riêng biệt rất chậm. Tình trạng “văn sử triết” bất phân còn kéo dài cho đến ngày nay. Bởi vậy, một sự “tái tổng hợp” nào đó mà chưa qua tình trạng phân tích tuy dễ được chấp nhận, nhưng kèm theo nó bao giờ cũng mang tính hời hợt. Bởi vậy, việc đặt ra vấn đề khoa học văn học hiện nay là cần thiết. Nói vậy, không phải là muốn nói khoa nghiên cứu văn học của ta từ trước đến nay chưa khoa học. Không, nó vẫn có tính khoa học, nhưng chưa phải là một khoa học theo nghĩa là có một

đối tượng riêng, một phương pháp nghiên cứu riêng, một hệ thuật ngữ riêng... trên nền hiểu biết về vật liệu ngôn từ. Ta có thể lấy một ví dụ, theo R. Jakobson, đối tượng riêng của khoa học văn học là chất thơ, chất văn, tính thơ, tính nghệ thuật, tóm lại đó là cái đẹp. Như vậy, đối tượng này không phải là cái xã hội được phản ánh vào văn chương (vì đó là đối tượng của Xã hội học), từ đó phương pháp riêng của nó sẽ là thi pháp học, hệ thuật ngữ riêng của nó sẽ là cấu trúc văn bản, xếp chồng văn bản, tính liên văn bản, tính đối thoại, tính đa âm... Và, cuối cùng, vì văn chương được xây cất từ vật liệu ngôn từ cho nên nhà nghiên cứu phải có những hiểu biết về ngôn ngữ học như một thứ khoa học về vật liệu của mình. Nhưng để đi đến một kết luận như vậy, khoa học văn học cũng phải trải qua một hành trình gian khổ đi tìm bản thân mình.

Khoa học văn học ở Việt Nam hiện nay chỉ mới xuất hiện nên nó chưa có đủ dữ kiện để cho phép mô tả nhận diện nó. Hơn nữa, chúng ta vẫn thường có tâm lí bụt chùa nhà không thiêng (âu cũng là một sự lộn trái của cái thú tắm ao nhà), nên chúng tôi muốn giới thiệu sự hình thành một khoa học văn học ở phương Tây như giới thiệu một kinh nghiệm mà ít nhất một bộ phận nhân loại đã trải qua.

Khoa học văn học, với tư cách là một khoa học nhân văn đặc biệt, là một bộ môn tương đối trẻ. Thời gian ra đời của nó khoảng đầu thế kỉ XIX. Nhưng từ đó đến nay đã có nhiều trường phái, khuynh hướng phát triển khi cạnh tranh nhau, khi xâm nhập vào nhau, nhưng bao giờ cái sau cũng vừa phủ định, vừa kế thừa cái trước. Nếu theo dõi tiến trình của tư tưởng văn hóa và của mỹ học, người ta thấy chỉ khi nào nhận thức được vai trò của con người vừa như là đối tượng vừa như chủ thể của nó, thì khi ấy khoa nghiên cứu văn chương mới có cơ trở thành một khoa học.

Thời Cổ đại và Trung đại, con người chỉ là một bộ phận của thế giới và có cấu tạo đẳng hình với thế giới hoặc với thượng đế (giống như ở Đông phương coi con người là “tiểu vũ trụ” đồng nhất với “đại vũ trụ” là thế giới). Là một bộ phận, hoặc một thành viên (của cộng đồng nào đó), nên vai trò của con người rất hạn chế. Vai trò này dần dần được tăng trưởng cùng với việc con người thành viên trở thành con người cá nhân, có giá trị tự tại. Quá trình này hoàn kết vào giai đoạn Lãng mạn, khi con người khách thể, con người chức năng trở thành chủ thể, con người tự do, khi mỗi ngành khoa học xác định được đối tượng riêng của mình và tách ra thành các khoa học riêng biệt.

Đầu tiên là khoa học xã hội tách ra khỏi khoa học tự nhiên, bởi vì mỗi ngành đã có đối tượng nghiên cứu riêng của mình. Khoa học tự nhiên nghiên cứu thế giới tự nhiên và các quy luật của nó. Khoa học xã hội nghiên cứu các quy luật xã hội và văn hóa. Đến cuối thế kỉ XVIII - đầu XIX, khoa học nhân văn lại tách ra khỏi khoa học xã hội. Sự khác nhau của chúng là ở chỗ một đẳng thì nghiên cứu các thuộc tính thuần túy khách quan của xã hội, còn một đẳng thì nghiên cứu cả những thuộc tính chủ quan của con người và xã hội, đặc biệt chú trọng đến thế giới quan niệm và biểu tượng của con người. Đây là một bước ngoặt trong việc chuyển từ nền văn minh Cổ đại và Trung đại sang nền văn minh của Thời Đại Mới. Chính ở ngưỡng cửa Thời Đại Mới đó, khoa học về văn học xuất hiện.

Như mọi người đã biết, từ thời Cổ đại đến cuối thế kỉ XVIII là sự thống trị của “từ chương học” và “thi pháp học” của triết gia Hi Lạp Cổ đại Aristote (384-322 tr. CN). Quan điểm “Nghệ thuật là sự mô phỏng” của ông là cái đỉnh treo móc đa số các lí thuyết nghệ thuật châu Âu Trung thế kỉ, kể cả của trường phái tả thực sau này. Bởi vậy, theo Aristote, đặc điểm quan trọng nhất của mọi nghệ thuật là cái có thể học được. Bởi vậy, “khoa học”, đó là tri thức lí thuyết về mỗi nghệ thuật, là tổng thể các quy tắc để làm ra các nghệ thuật này. Người nghệ sĩ không sáng tạo theo cảm hứng của mình mà tuân thủ theo các quy tắc có sẵn. Có thể nói, anh ta không sáng tạo ra vật thể, mà vật thể tự xuất hiện qua việc làm của anh ta. Sự sáng tạo thơ ca (tức văn chương nói chung) giải thích theo quan điểm của Aristote sẽ là như sau: mục đích của bi kịch là để “thanh lọc” (catharsis) tâm hồn người xem; hãy lấy những vở kịch có khả năng thanh lọc cao (tức những vở mẫu mực) rồi đem rút ra các quy tắc sáng tạo, và dựa vào các quy tắc này để sáng tác ra những vở bi kịch khác.

Như vậy, “thi pháp học” của Aristote thực chất là một khoa học về sự chế tác các tác phẩm thơ ca. Nó có ba đặc điểm sau: 1) Cột chặt nhà thơ vào nghệ thuật thủ công, có khuynh hướng mục đích luật;

2) Có tính chất quy phạm, đúng với mọi thời đại; 3) Có tính thực dụng vì các quy tắc sáng tác chỉ để dùng vào việc sản xuất tác phẩm. Sơ đồ lí thuyết này tồn tại cho đến thời đại của chủ nghĩa Lãng mạn, tức là khi trong mọi hoạt động, người ta nhận thức rằng con người không phải là thứ “công cụ phụ” để vật chất hoá các quy tắc có trước, mà là một lực lượng độc lập, tự do, là chủ thể sáng tạo. Đó là nguyên nhân của sự phê phán và khước từ thi pháp học của Aristote và là tiền đề nảy sinh ra thi pháp học hiện đại, tức khoa học văn học.

Khoa học văn học, bởi vì là một khoa học cho nên nó không có tính mục đích luận, không quy phạm hóa và không thực dụng. Khoa học văn học không có tham vọng dạy nhà văn làm ra những tác phẩm đúng. Nó không lập ra các quy luật, mà là nhận biết quy luật, và bởi thế, nó không ứng xử với văn chương theo lối độc thoại, hoặc mệnh lệnh, chỉ thị, mà chỉ như một sự miêu tả khách quan.

Nếu thi pháp học quy phạm (trước hết là thi pháp học của Aristote và không chỉ có thi pháp học của Aristote) hướng tới sự phân chia các tác phẩm văn chương ra thành “đúng” và “không đúng”, và thao tác quan trọng nhất của nó là loại trừ các tác phẩm không đúng ra khỏi nền văn chương “chân chính”, thì khoa học văn học không loại ra khỏi tầm mắt mình một văn bản nào cả. Nếu có một tác phẩm nào đó nằm ngoài một mô hình lí thuyết, tức không thể dùng mô hình lí thuyết để luận giải được nó, thì nhà nghiên cứu thừa nhận ngay sự không thỏa đáng của mô hình lí thuyết do mình xây dựng, và sẵn sàng sửa chữa lại theo tiêu chuẩn “thực tiễn là chân lí”. Thi pháp học quy phạm nhằm mục đích “dạy” cho các tác giả sản xuất ra những tác phẩm mẫu mực, nên nó hướng tới việc làm sao để có thể nắm bắt được những yếu tố nào đó của tác phẩm mà bản thân tác giả cũng trực tiếp ý thức được. Ngược lại, khoa học văn học kiên quyết chối từ chức năng thực dụng và thường hướng tới miêu tả những điều kiện sâu xa của văn chương mà chính tác giả cũng thường không ý thức được, và chúng được đưa vào tác phẩm ngoài ý định chủ quan của tác giả, bởi vậy, khoa học văn học thừa nhận văn chương có tính độc lập tương đối, thừa nhận tính tự trị của tác phẩm.

Khoa học văn học không phải hình thành ngay một lúc và nhất thành bất biến. Nó phát triển, trước hết, theo quy luật của chính bản thân nó và, sau đó, của hoàn cảnh lịch sử xã - hội cụ thể. Sự phát triển thành nhiều xu hướng của nó thể hiện một sức sống khỏe khoắn và lành mạnh. Mỗi một xu hướng khi đẩy đến tận cùng ưu điểm của nó thì đồng thời cũng phơi ra những nhược điểm. Xu hướng ra đời sau đó là để khắc phục những nhược điểm này thì lại lộ ra những bất cập khác để thách đố hoặc mời gọi sự khắc phục. Cứ như vậy, khoa học văn học đi trên con đường đến những sai lầm hợp lí hơn, dần dần hoàn thiện mình và trở thành khoa học.

Khoa học văn học với tư cách là một khoa học nhân văn, ngay từ khi ra đời, đã đặt ra nhiều câu hỏi quan trọng cho đương thời mà ngày nay vẫn đòi hỏi tiếp tục được trả lời. Trước hết vì thi pháp học Aristote không chú ý đúng mức đến tác giả với tư cách là người sáng tạo mà chỉ như một thợ thủ công, nên câu hỏi đầu tiên mà khoa học văn học đặt ra là tác giả là ai và mối quan hệ giữa tác giả và tác phẩm là như thế nào, và đặt trọng tâm nghiên cứu vào tác giả. Trên cơ sở cách đặt vấn đề này, phương pháp tiểu sử của nhà phê bình văn học Pháp nổi tiếng Sainte-Beuve (1804 - 1869) ra đời. Đây là sự tổng hợp độc đáo của nguyên tắc tính chủ quan và tính lịch sử của quá trình văn hóa kết gắn với học thuyết khai sáng về “bản chất không thay đổi của con người”. Cá nhân con người cụ thể là kẻ sáng tạo ra văn chương. Tác phẩm là một thứ con đẻ của tác giả, nên theo quy luật “giò nhà ai quai nhà ấy” thì nó phải in đậm dấu ấn người làm ra nó như khí chất, tính tình, thiên hướng, giáo dục... Sainte-Beuve nghiên cứu tác phẩm để thông qua nó tìm hiểu tác giả, đúng hơn là chân dung tâm lí của tác giả. Những nghiên cứu theo Phương pháp tiểu sử thường dẫn đến những khái quát ngắn gọn về tác giả như Montaigne là “tâm hồn trong sáng”, Lamartine “đa sầu đa cảm”, Nguyễn Tuân “ngông”...

Tuy nhiên, do quan niệm cá nhân là một bản chất bẩm sinh, không phụ thuộc vào hoàn cảnh xã hội lịch sử, nên phương pháp tiểu sử sa vào giản lược tâm lí, đóng đinh mỗi nhà văn vào một định ngữ chết. Hơn nữa, phương pháp tiểu sử dễ hòa tan phê bình văn chương vào tâm lí học, và, bởi vậy đánh mất đối tượng riêng và phương pháp riêng của mình. Xét cho cùng, đó là một thứ nghiên cứu văn học

không có văn học, vì tác phẩm không phải là mục đích nghiên cứu, mà chỉ là phương tiện để đi đến tâm lí tác giả.

Dường như để bổ khuyết cho phương pháp tiểu sử, trường phái văn hoá- lịch sử ra đời do nhà triết học, nhà phê bình văn học Pháp H. Taine (1828 - 1893) đứng đầu. Trường phái này chịu ảnh hưởng sự phát triển mạnh mẽ của khoa học xã hội, chủ yếu là thực chứng luận của A. Comte (1789-1857). Taine tham gia trả lời câu hỏi trên bằng sự nhấn mạnh tuyệt đối đến hoàn cảnh lịch sử - xã hội. Văn chương, với ông, chỉ là “tấm ảnh của những phong tục tập quán và thước đo của tình trạng trí tuệ đương thời”. Ưu điểm của trường phái này là cắt đứt được sự quy phạm và tính phi lịch sử khi xem xét bản chất tâm lí tác giả. Khi nghiên cứu một nhà văn, Taine đưa ra ba nguyên lí cần phải áp dụng là chủng tộc, địa điểm và thời điểm.

Tuy nhiên, trường phái văn hóa - lịch sử vẫn tìm giá trị của văn chương không phải ở bản thân văn chương, mà ở đối tượng in dấu của văn chương, tức là văn hóa - lịch sử. Như vậy, nó đã có phần đồng nhất văn chương với thực tại xã hội mà văn chương phản ánh. Bởi vậy, lịch sử văn chương mà Taine muốn tạo dựng thực chất là lịch sử văn minh, lịch sử tư tưởng xã hội. Mỗi quan hệ biện chứng, chân thực giữa các quá trình xã hội và quá trình văn học chưa được giải thích rõ.

Phản ứng lại trường phái văn hoá - lịch sử nói riêng và chủ nghĩa thực chứng nói chung, trường phái tinh thần - lịch sử ra đời với thủ lĩnh là nhà triết học Đức W. Dilthey (1833-1911), người đầu tiên đặt vấn đề tính tự trị của khoa học nhân văn. Theo Dilthey, sự khác nhau giữa khoa học tự nhiên và khoa học nhân văn là ở phương thức nhận thức. Thiên nhiên thì vô hồn, không có mục đích, không có cấu trúc tư tưởng, còn con người thì có tình cảm và ý chí. Đó là hai hiện thực khác nhau về chất. Thiên nhiên - đối tượng của khoa học tự nhiên - chỉ là vật liệu của kinh nghiệm “bề ngoài” của con người. Ngược lại, khoa học nhân văn nghiên cứu con người ở chính cái nơi mà chủ thể và khách thể trùng nhau; đó là tinh thần của con người. Bởi vậy, muốn hiểu được con người phải xuyên thăm vào động cơ, lí tưởng, quan niệm của nó, vào thế giới tinh thần trọn vẹn của nó. Khoa học văn học với tư cách là khoa học nhân văn cần phải nghiên cứu thế giới bên trong, mà phương pháp nghiên cứu, hoặc đúng hơn phương pháp nhận thức đối tượng, là đồng nhất mình với đối tượng, trở thành đối tượng để tự xem xét. Bảo vệ sự tự trị của tinh thần, nhà triết học đưa vào đó tính lịch sử bằng những khái niệm kết hợp như tinh thần Cổ đại, tinh thần Trung đại, tinh thần Khai sáng... Nếu trường phái văn hóa-lịch sử tuyệt đối hóa khoa học xã hội, thì trường phái tinh thần - lịch sử tuyệt đối hóa khoa học nhân văn. Tách khỏi khoa học tự nhiên là đúng, nhưng tách khỏi khoa học xã hội, như trường phái tinh thần - lịch sử đã làm, là không đúng. Bởi vậy, nó không khỏi lúng túng trong việc giải quyết mối quan hệ giữa cái chủ quan, cái khách quan và cái lịch sử.

Như vậy là ở đầu thế kỉ XX, có cơ sở để nói đến một sự lúng túng của khoa học nhân văn nói chung và khoa học văn học nói riêng. Cần phải tìm kiếm những con đường đi mới. Và một trong những lối đi đó là Phê bình Mới (The New Criticism) xuất hiện ở Mĩ vào những năm 1920-1940 với những tên tuổi như J.C. Ransom, T.S. Eliot, R. Wellek, W.K. Wimsatt... Quan niệm tác phẩm như là một “hình thức hữu cơ”, trường phái này đã làm nổi bật tính chỉnh thể bên trong tuyệt đối của nó, đồng thời cũng nêu ra được mối quan hệ của từng yếu tố với chỉnh thể, của yếu tố với yếu tố theo một cấu trúc tầng bậc. Bởi vậy, tác phẩm ở một mức độ đáng kể, không phải là cảm hứng tùy tiện của tác giả, mà là kết quả của sự hiện thực hóa các quy luật khách quan của chính nghệ thuật. Nói chính xác hơn, trong tác phẩm có những yếu tố thể hiện tương đối trực tiếp ý đồ và ý chí tự giác của tác giả, nhưng cũng có cả những yếu tố không mới mẻ, mà tác giả sử dụng nó một cách vô thức theo ký ức cộng đồng.

Đưa ra thuật ngữ truyền thống, T.S. Eliot (1888-1965), nhà thơ, nhà phê bình văn học Anh gốc Mĩ này có ngụ ý nói tới đặc điểm phi cá nhân và phi lịch sử của những hình thức và những cơ chế nào đó tồn tại trong nghệ thuật. Chúng làm cho các tác giả, hoặc các thời đại văn chương, liên quan với nhau, đảm bảo tính liên tục, tính xuyên suốt của văn chương nói riêng và văn hóa nhân loại nói chung, bất chấp những đứt đoạn, những đổi mới không ngừng.

Sự tìm kiếm những hằng số trong văn hóa và văn học đã được nhiều nhà khoa học nhân văn của thế kỉ XX chú ý. Và chính ở đây có thể bắt gặp quan điểm giống nhau giữa Phê bình Mới, và Tâm lí học phân tích của Jung, cũng như trường phái Thần thoại-nghi lễ và một phần Chủ nghĩa cấu trúc.

Nhà tâm phân học Thụy Sĩ C.G.Jung (1875-1961) cùng với việc đưa ra lí thuyết về các loại hình tâm lí, về vô thức tập thể, đã phần nào trả lời câu hỏi về hằng số này bằng lí thuyết của ông về cổ mẫu (archetype): những mô típ nhất định có khả năng lặp lại ở những tác giả khác nhau trong tiến trình của toàn bộ lịch sử nghệ thuật, và không thể chỉ giải thích chúng bằng đời sống tâm linh của cá nhân người nghệ sĩ, mà cả bằng sự tác động của hoàn cảnh xung quanh, của cả truyền thống văn hóa xa xưa. Cổ mẫu cắm rễ sâu vào lĩnh vực “vô thức tập thể”, nơi chứa đựng kinh nghiệm tổng thể, lặp đi lặp lại hàng triệu lần của toàn thể nhân loại. Đó không phải là những quan niệm mới nảy sinh, mà là các khuôn mẫu được làm đầy bởi những vật liệu cụ thể của kinh nghiệm hữu thức, thứ kinh nghiệm được thực tiễn xã hội của một thời nhất định ngấm mách bảo. Cổ mẫu thực hiện vai trò điều chỉnh độ dao động sơ đồ cấu trúc của dòng chảy ngầm của vô thức, nơi mà tính tích cực sáng tạo của chủ thể xuôi theo trên đó. Nó dường như sắp xếp lại trục giác, ẩn tượng phi hình thể của người nghệ sĩ, mang đến cho anh ta “hình hài” cụ thể, cá biệt. Cổ mẫu không chỉ là nguyên tắc điều chỉnh và cấu tạo hình thức của tác phẩm, mà chính sự tồn tại của nó tạo ra tính xuyên văn bản, giải thích tại sao ở một thời đại xa chúng ta, ở một đất nước xa chúng ta mà một sáng tạo nghệ thuật vẫn hấp dẫn chúng ta. Bởi lẽ, nhờ cổ mẫu mà cái vô thức toàn nhân loại gắn vào cảm xúc cá nhân và kết hợp được với ý thức một thời đại cụ thể, thắng vượt cái nhất thời của tồn tại cá nhân và đưa số phận cá nhân đến số phận toàn nhân loại.

Lí thuyết của Jung về cổ mẫu kết hợp với lí thuyết thần thoại-nghi lễ của nhà nhân học văn hóa Anh J.G. Frazer (1854-1941) nghiên cứu cái đặc thù của ý thức huyền thoại dẫn đến sự xuất hiện của trường phái Thần thoại -nghi lễ trong nghiên cứu văn học vào những năm 30 mà đại biểu xuất sắc là N.Frye với tác phẩm Giải phẫu phê bình (1947). Nhà bác học người Canada này đến với huyền thoại không phải như những “mảnh vỡ” hay những thủ pháp được nhà văn sử dụng trong tác phẩm của họ, mà như những cổ mẫu chung của nhân loại cho phép lí giải những bình diện ngữ nghĩa khác nhau của tác phẩm.

Chống lại việc coi văn chương như một hiện tượng tinh thần kiểu Hégel, Chủ nghĩa hiện sinh suy tư về Tồn Tại xuất phát từ nghiệm sinh của con người, và cho rằng Tồn Tại có trước Bản Chất, nên đã kéo văn chương trở về với đời sống, nhất là đời sống xã hội. ở đây, nghệ thuật được coi như một phương thức “tồn tại của sự thật”. Nhưng khác với ở nhà triết học Đức Heidegger (1889-1976), ở J.P.Sartre (1905-1980) sự thật đó đã được chuyển từ bình diện bản thể luận trừu tượng sang bình diện giao tiếp xã hội cụ thể. Khoảng cách chia cắt con người và thế giới là ở chỗ thế giới thuần túy thì mang tính toàn vẹn, trong khi đó con người thì mang tính thiếu khuyết, bởi một cá nhân cụ thể không có khả năng như thượng đế nằm trọn vẹn được thực tiễn: cá nhân không nằm ngoài mà nằm trong thực tiễn, nhìn thực tiễn từ góc độ riêng của nó. Văn chương với tính hình tượng cụ thể cảm tính của nó tạo ra sự đồng cảm, xích con người lại gần nhau khiến cho nó có khả năng nắm được tính toàn vẹn của thế giới trong trạng thái quên mình và hoàn cảnh của mình. Heidegger nhấn mạnh đến khả năng xuyên cá nhân của văn chương, còn Sartre thì nói đến sự đồng cảm xã hội.

L. Goldman cũng tiếp cận văn học từ góc độ xã hội học, ông thành lập trường phái cấu trúc phát sinh. Chống lại chủ nghĩa kinh nghiệm, chủ nghĩa trực giác, ông tìm nguồn gốc nghệ thuật trong kinh tế - xã hội và giai cấp, nghĩa là muốn tìm một cách nghiên cứu văn học không chỉ như một khoa học nhân văn, mà như một khoa học xã hội - nhân văn. Đây là một thử nghiệm của sự kết hợp chủ nghĩa Marx và chủ nghĩa cấu trúc. Quan niệm này của ông thể hiện trong cuốn Vì một xã hội học của tiểu thuyết...

Khoa học về văn học của thế kỉ XX phát triển đặc biệt phong phú và mạnh mẽ. Nó gắn liền với những thành tựu mới về triết học, khoa học xã hội và nhân văn. Trước hết đó là học thuyết Freud phát hiện ra một miền bí ẩn trong con người: vô thức. Hóa ra, con người còn chịu sự chi phối sâu xa của vô

thức. Sau đó là thuyết trực giác của H. Bergson (1859-1941, nhà văn, nhà triết học Pháp, giải Nobel văn chương năm 1925). Và, cuối cùng, là ngôn ngữ học cấu trúc của Saussure (1857-1913, nhà ngôn ngữ học Thụy Sĩ). Thành tựu ngôn ngữ học của ông có ảnh hưởng lớn đến các khoa học xã hội và nhân văn và đã có lúc ngôn ngữ học cấu trúc được coi là một “khoa học hoa tiêu” (science pilote). Các khoa học này chẳng những đã làm thay đổi triệt để quan niệm về con người (từ khách thể thành chủ thể; từ hữu thức sang vô thức; từ sản phẩm của hoàn cảnh, con người chức năng thành con người chủ động, tác nhân sáng tạo; từ con người chỉ được nhìn từ ngoài vào thành con người được nhìn từ trong ra, đa nguyên về bản chất, về văn hóa...) làm cho văn chương không những trở nên sâu sắc hơn, cận nhân tình hơn, mà còn cung cấp cho nghiên cứu văn học những cái nhìn mới, phương pháp mới, chìa khóa mới để giải mã tác phẩm. Bởi vậy, khoa học văn học làm nảy sinh nhiều phương pháp phê bình khác nhau như phê bình chủ đề, phê bình tưởng tượng, phê bình ý thức, phê bình tâm phân, phê bình cấu trúc phát sinh, phê bình thi pháp học... và các phương pháp tiếp cận từ các ngành khoa học khác như xã hội học, ngôn ngữ học, ký hiệu học...

Tuy nhiên, khi xã hội loài người bước vào giai đoạn hậu hiện đại, thì chủ nghĩa cấu trúc biến thành hậu cấu trúc hoặc giải cơ cấu với các tên tuổi như Roland Barthes và Jacques Derrida. Sự việc bắt đầu bằng sự phân biệt văn bản và tác phẩm, một bước tiến mới trong quá trình nhận thức và khái niệm hóa tác phẩm văn học. Theo Roman Ingarden (1893 - 1970) trong Tác phẩm văn học (1931) và sau đó là Umberto Eco trong Tác phẩm mở thì những gì mà nhà văn viết ra mà bấy lâu nay chúng ta vẫn tưởng đã là tác phẩm văn học thì theo lý luận văn học hậu hiện đại chỉ đang là, hay nói khác chỉ là văn bản. Cái văn bản đó cần phải được người đọc bằng cảm xúc, bằng kinh nghiệm sống và kinh nghiệm thẩm mỹ, cộng thêm trí tưởng tượng cụ thể hóa nó thì mới trở thành tác phẩm. Như vậy, nói đến tác phẩm văn học không thể thiếu được vai trò người đọc như là kẻ đồng sáng tạo, người thực hiện công đoạn hai trong việc hoàn tất một ngôi nhà. Nhưng để người đọc có thể tham dự được vào công trình sáng tạo này thì văn bản của nhà văn phải có nhiều khoảng trắng, khoảng trống và khoảng lặng, phải có sự chưa nói hết, sự đa nghĩa và ẩn ý, phải có những khẳng định và hoài nghi có tính chất thách đố... Thứ kết cấu vậy gọi (thuật ngữ mỹ học tiếp nhận của nhà minh giải học W. Iser, này sẽ dẫn dụ người đọc tham gia vào đối thoại với văn bản để hình thành tác phẩm, biến nghĩa của văn bản thành ý nghĩa của tác phẩm, hay nói khác biến nghĩa đang tồn tại thành nghĩa đang tạo lập. Như vậy, sự hình thành nên tác phẩm văn học là một quá trình. Quá trình này là rất không ổn định và không có kết thúc, luôn luôn ở trạng thái dang dở.

Đến đây một vấn đề khác được đặt ra là mỗi người đọc, với tư cách là một cá nhân có cảm nhận riêng, liệu có thể biến một văn bản thành ngọn tháp Babel của vô vàn những tác phẩm khác hẳn nhau? Theo nhà chú giải học nổi tiếng người Đức Hans Robert Jauss thì câu trả lời là không. Bởi lẽ, mỗi một người đều là sản phẩm của một thời đại văn hóa, xa hơn là một truyền thống văn hóa. Chính thứ định kiến văn hóa này sẽ điều kiện hóa cảm xúc và suy nghĩ của mọi người, khiến cho họ dù có “tung tẩy” đến đâu trong cách đọc thì cũng chỉ tung tẩy trong giới hạn của một vài cách đã được quy định trước, gọi là tầm đón đợi. Sự khác nhau của những tầm đón đợi trong một cộng đồng đọc hoặc giữa những cộng đồng đọc khác nhau thúc đẩy hoặc kìm hãm sự phát triển của một nhà văn hoặc một nền văn học dân tộc.

Nếu ở giai đoạn đầu của khoa học văn học mà trọng tâm nghiên cứu là tác giả như là một con người có thực và quan hệ tác giả - tác phẩm là mối quan hệ nhân quả, thì nghĩa của tác phẩm văn học lúc này là nghĩa ổn định, tức sự chủ ý của nhà văn. Giai đoạn sau chỉ coi trọng tác phẩm, cho rằng tác phẩm có tính tự trị, nghĩa ổn định vì văn bản có giá trị khách quan. Tác giả thì đã chết còn người đọc thì chưa ra đời. Sự xuất hiện của người đọc ở giai đoạn gần đây, thời hậu hiện đại, đã làm cho văn bản giải cấu trúc để trở thành liên văn bản, chủ thể trở thành liên chủ thể và nghĩa của tác phẩm văn học trở nên không ổn định, không hoàn kết và có tính quan hệ. Tác phẩm văn học, như vậy, ngoài phần chủ ý còn có phần không chủ ý. Và, thật là nghịch lý, giá trị của tác phẩm văn học hình như lại nằm ở chính

cái phần không chủ ý này.

*

*

*

Xu thế văn hóa Việt Nam thế kỉ XX (và, có lẽ, cả XXI nữa) là hiện đại hóa để hòa nhịp cùng thế giới. Bởi vậy, việc giới thiệu những thành tựu khoa học của nước ngoài là điều vô cùng cần thiết. Nhưng do đặc điểm của Việt Nam là một nước sẽ công nghiệp hóa, hiện đại hóa trong một thế giới đã chuyển sang hậu công nghiệp, nên bản lĩnh lựa chọn là tối quan trọng: làm sao vừa đảm bảo được những yếu tố công nghiệp (tính tuần tự) vừa tiếp thu được những yếu tố hậu công nghiệp (tính nhảy vọt) để rút ngắn thời gian, vừa không giam chân trong trì trệ, vừa không nôn nóng duy ý chí. Nếu xem xét một mặt cắt đồng đại của phê bình văn học hiện nay, người ta thấy nó hội đủ các yếu tố nông nghiệp, công nghiệp, hậu công nghiệp... Từ những suy tư học thuật nghiêm túc, cập nhật và cập thế giới đến thói đôi co cãi nhau vặt, đủ cả. Bởi vậy, để khỏi làm rối bạn đọc, trước khi và cùng với việc giới thiệu những thành tựu của khoa học về văn chương của nước ngoài hiện nay, chúng tôi muốn giới thiệu quá trình hình thành của nó, lịch sử của nó, như một thứ kinh nghiệm, một vật-cho-ta.

Chúng tôi tổ chức, biên soạn và giới thiệu cuốn Các lí thuyết và phương pháp trong nghiên cứu văn hóa nghệ thuật này để bạn đọc có tài liệu tham khảo. Mặc dù tập sách đã khá dày, nhưng vẫn là không đầy đủ, đặc biệt là những lời giới thiệu còn sơ sài. Tôi hi vọng rằng từ những khiếm khuyết của tập sách này chẳng bao lâu nữa chúng ta sẽ có nhiều bản dịch các tác phẩm lí thuyết và có những nhà chuyên nghiên cứu và giới thiệu lĩnh vực lí luận và phương pháp của thế giới.

Sainte-beuve và phương pháp tiểu sử học

(Đỗ Lai Thúy giới thiệu và dịch)

Lời giới thiệu

Phương pháp khoa học đầu tiên xuất hiện trong nghiên cứu văn học, văn hóa là phương pháp tiểu sử học, tức lấy việc tìm hiểu con người tác giả để tìm hiểu tác phẩm. Phương pháp này ra đời trong Thời đại Mới, như một đứa trẻ song sinh cùng chủ nghĩa lãng mạn.

Mỹ học và văn học châu Âu trung đại, như chúng ta đã biết, chịu sự thống trị của tư tưởng Aristote (384-322 tr.CN), nhà triết học cổ đại Hy Lạp. Ông cho rằng mọi sáng tạo văn học nghệ thuật đều là sự mô phỏng, đầu tiên là mô phỏng tự nhiên, sau đó là mô phỏng các mẫu mực. Ví như, muốn sáng tác một vở bi kịch, người ta lấy ra những bi kịch mẫu mực nhất, rút ra những nguyên lí sáng tạo, rồi cứ đó mà làm theo. Một sự mô phỏng như vậy sẽ biến nghệ thuật thành thủ công, người nghệ sĩ thành thợ thủ công... ở đây không có chỗ cho tác giả như một con người và như một chủ thể sáng tạo.

Thời đại Mới mở ra với sự phát triển của chủ nghĩa cá nhân. Mỹ học lãng mạn đề cao con người tác giả như là một chủ thể sáng tạo, một nguồn gốc quan trọng của tác phẩm theo nguyên lí cha nào con nấy. Bởi vậy, việc tìm hiểu “cha” để biết “con”, tìm hiểu tác giả để biết tác phẩm được coi là một cách làm khoa học: phương pháp tiểu sử học ra đời.

Cha đẻ của phương pháp này là nhà phê bình văn học, nhà thơ, bè bạn của Victor Hugo và nhiều nhà văn khác: Sainte-Beuve (1804-1896). Tác phẩm chính của ông: **Bức tranh lịch sử và phê bình thơ và kịch Pháp thế kỉ XVI** (1828) đã làm sống lại Ronsard; **Chateaubriand và nhóm văn chương của ông thời Đế chế** (1861); **Phê bình và chân dung văn học...**

Phương pháp tiểu sử học của Sainte-Beuve là sự tổng hợp độc đáo của nguyên lí tính khách quan và tính lịch sử của quá trình văn hóa với học thuyết khai sáng về một “bản chất người” không thay đổi. Chủ nghĩa lịch sử được Sainte-Beuve tiếp thu được từ các nhà lãng mạn đã đưa ông đến việc thừa nhận sự bình đẳng tuyệt đối về mặt giá trị của tất cả các thế giới nghệ thuật - dù đó là thế giới của

nhà thơ trung đại Villon hay nhà cổ điển chủ nghĩa Corneille, nhà văn “hạ lưu” Rabelais hay các nhà thơ hùng tráng Hugo, Ronsard... Còn nguyên tắc tính khách quan được thể hiện ở Sainte-Beuve trong quan niệm rằng nhân tố thực sự quyết định sáng tạo văn học không phải là nhân tố hình thức, mà là cá nhân riêng biệt và cụ thể của chính người sáng tạo.

Như vậy, tác phẩm đối với Sainte-Beuve là cái tôi tác giả, “cái tôi nói năng”, còn cá nhân tác giả là thế giới tâm hồn của nhà nghệ sĩ. “Các nhà viết tiểu sử cho rằng không hiểu sao toàn bộ lịch sử một nhà văn thường gắn với các tác phẩm của anh ta và còn sự phê bình hời hợt thì không biết nhìn thấy trong nhà thơ có một con người”. Theo Sainte-Beuve thì, “văn học, sáng tạo văn học không khác biệt, hay chí ít là đối với tôi, gắn liền với tất cả những gì còn lại trong con người, với bản tính của con người. Tôi có thể thường thức tác phẩm này hay khác, nhưng tôi sẽ gặp khó khăn khi bàn luận về nó mà không có sự hiểu biết về chính con người...”

Nhưng con người là gì, theo Sainte-Beuve? Trước hết đó là một “tính cách” nào đó có tính bẩm sinh, một kiểu khí chất, một cố kết những thiên hướng, tốt và xấu, tóm lại là một đặc định tâm lí của cá nhân. Như Montegne là một tâm hồn trong sáng, không giả tạo, hiện thân của tính chừng mực, tính dịu dàng, trong khi đó Corneille có bản tính dễ bị kích động, sự chân thành trẻ thơ, sự nghiêm khắc và kiêu ngạo... Nhờ có cách nghiên cứu con người như vậy, quả thực Sainte-Beuve đã tạo ra một gallery những chân dung văn học rất ấn tượng và tuyệt vời về cả sự chính xác lẫn vẻ đẹp, mà ngày nay đọc ông chúng ta vẫn còn có thể hình dung được “bộ mặt sống động” của những nhà văn này. Chính ở đây, chúng ta thấy, sức mạnh của trực giác tâm lí của Sainte-Beuve, đồng thời gắn liền với nó là chỗ yếu của phương pháp tiểu sử học của ông.

Trước hết, cá nhân nhà văn với tư cách là nhà văn, là người sáng tạo còn xa mới đồng nhất với con người tiểu sử, tức bản tính của nó như Sainte-Beuve nói đến. Cá nhân, như ông quan niệm, không phải là một chủ thể có tính lịch sử mà tâm lí của nó được hình thành qua những trải nghiệm xã hội, mà là một bản tính bẩm sinh, nên đối với nó hoàn cảnh lịch sử chỉ bề ngoài và ít nhiều có tính ngẫu nhiên. Từ đó, nhược điểm chính của phương pháp tiểu sử học là sự giản lược hoá tâm lí của nó, là xu hướng hoà tan phê bình văn học vào tâm lí học. Và, vì thế, mà nó đánh mất đối tượng riêng và cách tiếp cận riêng của nó đối với văn học. Sainte-Beuve giải thích không phải tác phẩm văn học xuất phát từ tâm lí nhà văn, mà ngược lại, sử dụng tác phẩm như một nguồn tư liệu để miêu tả thế giới tâm hồn nhà văn. Tác phẩm văn học thế là không phải là mục đích của phê bình văn học, mà chỉ là phương tiện nhận thức tâm lí tác giả. Xét cho cùng, đây là một phương pháp phê bình văn học không có văn học.

Những nhược điểm của phương pháp tiểu sử học khiến nó chỉ tồn tại như một phương pháp chứ không thể thành một trường phái. Tuy nhiên, từ những nhược điểm này sẽ xuất hiện, với tư cách là sự đối lập, điều chỉnh và bổ xung cho nó, trường phái văn hóa lịch sử, cách tiếp cận tâm lí học, đặc biệt là phân tâm học Freud.

Phương pháp tiểu sử học có ảnh hưởng lớn đến phê bình văn học ở Việt Nam. ở đây, dường như ngoài sự tương đồng về trình độ phát triển, còn có áp lực nào đó của truyền thống văn hóa dân tộc. Từ lâu trong hệ thống văn học, chúng ta chỉ chú ý đến mối quan hệ tác giả - tác phẩm, trong đó tác giả là yếu tố chủ đạo, bởi thi dĩ ngôn chí. Người đầu tiên áp dụng phương pháp tiểu sử học là Trần Thanh Mại với tác phẩm **Trông dòng sông Vị** (1936) và **Hàn Mặc Tử** (1941). Sau 1945, tuy vẫn giữ vai trò hết sức quan trọng, nhưng phương pháp này không còn được sử dụng một cách thuần nhất nữa mà thường hoà lẫn với một cách tiếp cận khác đã trở thành chủ đạo là phương pháp xã hội học.

Đỗ Lai Thúy

Xác định phương pháp tiểu sử

Như vậy, chúng ta đã quy định với nhau rằng hôm nay tôi sẽ được phép đi vào một số chi tiết tỉ mỉ liên quan đến quan điểm và phương pháp mà tôi sử dụng có hiệu quả nhất khi nghiên cứu các tác phẩm và các tài năng.

Văn học, sáng tạo văn học không khác biệt, hay chí ít là đối với tôi, mà gắn liền với tất cả những gì

còn lại trong con người, với bản tính của anh ta. Tôi có thể thưởng thức tác phẩm này hay khác, nhưng tôi sẽ gặp khó khăn khi bàn luận về nó mà không có kiến thức về bản thân con người. Tôi có thể nói như thế này: *Cây nào, quả nấy*. Đó chính là lý do tại sao việc nghiên cứu văn học rất tự nhiên đã dẫn tôi đến nghiên cứu tâm lý học.

Về các tác giả cổ đại thì ở đây chúng ta không có tất cả mọi phương tiện quan sát cần thiết. Nếu trước chúng ta là các tác giả thực sự cổ đại, các tác giả mà cho đến chúng ta chỉ còn giữ lại được các bức tượng không nguyên vẹn của họ thì trong đa số các trường hợp đó, khi cầm trong tay tác phẩm của họ, chúng ta không thể đi thẳng đến con người đứng đằng sau tác phẩm. Đó chính tại sao chúng ta buộc phải bàn luận chỉ về tác phẩm, tán phục nó và chỉ qua nó mà tưởng tượng ra tác giả nhà văn hay nhà thơ. Một khi đã thấm nhuần tình cảm lý tưởng cao quý thì có thể tái tạo lại diện mạo của các nhà thơ hay các nhà triết học từ các bức tượng bán thân của Platon, Sophocle và Virgile. Đó là tất cả những gì mà kiến thức hạn chế của chúng ta, sự ít ỏi của các nguồn cung cấp nhận thức, sự thiếu vắng thông tin và các phương tiện thâm nhập vào quá khứ cho phép, không phải dòng suối nhỏ mà là dòng sông lớn đang ngăn cách chúng ta với các tác giả cổ xưa vĩ đại. Chúng ta chào mừng họ từ phía bờ của chúng ta.

Đối với các tác giả hiện đại thì tình hình hoàn toàn khác. ở đây, ngay trước giới phê bình đang cùng nhau tạo ra các phương pháp của mình bằng mọi phương tiện có trong tay, nảy sinh các nhiệm vụ khác. Nhận thức và nhận thức một cách cơ bản nhất mỗi một con người mới, đặc biệt nếu con người này là một cá nhân lỗi lạc và vinh quang là công việc cấp thiết, hoàn toàn không thể coi nhẹ.

Việc quan sát tính cách về mặt đạo đức ngay cả hiện nay cũng bị hạn chế bởi những điều vụn vặt, bởi chính những luận điểm ban đầu, bởi việc miêu tả một số đặc điểm, hay quan trọng nhất một số biến dạng của chúng. Tuy nhiên, tôi cảm giác rằng trong quá trình công việc dù sao thì tôi cũng đã có thể nhìn thấy trước được rằng sẽ đến một ngày một khoa học hoàn chỉnh xuất hiện mà nó sẽ xác định và nghiên cứu họ hàng cơ bản của các đầu óc lớn và sự khác biệt giữa chúng. Chỉ khi đó mới nhanh chóng trở nên rõ ràng đặc điểm cơ bản của trí tuệ này hay kia, và từ đó có thể làm rõ một số đặc điểm khác của nó. Đương nhiên, không bao giờ chúng ta có thể nghiên cứu được con người như là nghiên cứu động vật hay cây cối. Con người là một thực thể tinh thần phức tạp. Nó có một bản tính vẫn được chấp nhận gọi là *Tự do*, còn tự do trong mọi trường hợp bao gồm nhiều các kết hợp có thể có. Dù sao chẳng nữa tôi cũng thấy rằng cùng với thời gian sẽ được khẳng định một cách cơ bản hơn một khoa học về tinh thần của con người. Hiện tại khoa học này còn ở tình trạng song trùng với tình trạng của thực vật học trước Zhiuce⁽¹⁾, giải phẫu học so sánh trước Kiuve⁽²⁾. Nói cách khác ở mức độ hấp dẫn bình thường. Về phần mình chúng ta cũng mới chỉ lập ra các chuyên khảo tích lũy các quan sát cá nhân. Tuy nhiên tôi đã có thể đoán trước được các mối liên hệ và quan hệ giữa chúng, còn một trí tuệ thông minh, quảng bác hơn mà đồng thời vẫn cảm nhận tinh tế được các chi tiết sẽ có lúc vạch ra được những lớp khác biệt tự nhiên cơ bản phân loại trí tuệ người ra thành các nhóm.

Nhưng thậm chí cả khi khoa học về trí tuệ này được xác lập (ở một chừng mực thấy trước có thể có) thì bản thân của nó vẫn tinh tế và dễ thay đổi đến nỗi chỉ có những người có thiên chức hay tài năng quan sát mới hiểu được. Khoa học đó mãi mãi là nghệ thuật đòi hỏi ở người theo đuổi nó phải có linh cảm y học, còn thơ ca thì muốn trở thành miền đất riêng của các nhà thơ chân chính.

Ví dụ, tôi tưởng tượng tôi là một con người có tài năng và thiên khiếu kiểu như vậy cho phép phân tách các nhóm và các phân nhóm văn học (vì ở đây đang nói về văn học), một con người biết phân biệt chúng hầu như ngay từ cái nhìn đầu tiên, tóm bắt được đích thị tinh thần và cuộc sống của chúng, một con người mà đối với anh ta thì công việc như vậy là thiên chức chân chính và có khả năng thể hiện mình như là một nhà tự nhiên học thực thụ trong lĩnh vực hết sức rộng lớn được tạo nên bởi trí tuệ người.

Giả sử rằng ở đây chúng ta nói về một con người vĩ đại hay ít nhất là xuất sắc (nhờ các sáng tạo của ông ta), về một nhà văn mà các sáng tác của ông chúng ta đã đọc và là con người đáng được lưu tâm sâu sắc. Tiếp cận con người đó như thế nào nếu chúng ta không muốn bỏ qua bất kỳ điều gì quan trọng và cơ bản trong con người ông ta, nếu như chúng ta muốn bứt ra khỏi vòng suy luận lẩn quẩn của phép tu từ học

già cỗi và không muốn sa vào những cảm dỗ giả tạo của câu chữ, của các ý kiến khá êm tai nhưng đầy ước lệ, nếu như chúng ta khao khát đạt được chân lý như vẫn thường thấy trong các công trình khoa học tự nhiên?

Trong trường hợp như vậy, nếu bắt đầu ngay từ đầu và nếu như có khả năng làm điều đó thì hãy xem xét một nhà văn vĩ đại hay xuất chúng trên cơ sở gốc gác của anh ta, giữa những người thân của anh ta. Kiến thức sinh lý học sâu sắc về các đặc điểm gia đình, việc nghiên cứu những người thân từ cổ đến kim và cha mẹ có thể soi sáng các đặc điểm căn bản còn tiềm ẩn của một trí tuệ, song thông thường thì những đặc điểm thâm căn này khuất trong bóng tối mà chúng ta không với đến được. Còn nếu chúng không bị che lấp hoàn toàn thì khi quan sát chúng, chúng ta thu được những điều bổ ích đáng kể.

Tất nhiên một con người vĩ đại có thể nhận thức được, có thể mở ra được (chí ít là một phần) qua những người thân của ông ta, đặc biệt là người mẹ - người chắc chắn là thân thiết nhất, cũng như qua các anh chị em ruột và thậm chí cả qua con cái. Tất cả họ có cái đặc điểm mà không hiếm khi ẩn khuất trong chính cá nhân vĩ đại do chúng hoặc quá đậm đặc hay quá quện chặt vào nhau. Bản chất của các đặc điểm này, ở hình thức trần trụi hơn và rõ ràng hơn, được tìm thấy ở những người cùng dòng máu vĩ nhân. Trong trường hợp này, tự nhiên dường như giúp giảm nhẹ việc phân tích. Đây là vấn đề hết sức tinh tế và để làm rõ nó phải lấy những con người thực tế và số lượng sự việc nhất định làm ví dụ. Tôi xin chỉ ra một số trong các ví dụ đó.

Hãy lấy các chị em gái ra làm ví dụ. Một trong các chị em gái của Chateaubriand⁽³⁾, theo lời của chính ông, có một trí tưởng tượng xen lẫn với sự ngu ngốc, trí tưởng tượng chắc chắn có hoà trộn với sự loạn trí, còn ở một người chị khác thì ngược lại có một cái gì đấy rất thánh thiện. Cô ta có một cảm xúc tinh tế, trí tưởng tượng phong phú. Cô ta đã phát điên và tự sát. Những bản tính ấy nếu liên kết và hoà lẫn nhau trong con người Chateaubriand (ít nhất trong tài năng của ông) và tồn tại trong một sự hài hòa đặc biệt thì chúng lại tách biệt và có không đều nơi các chị em gái của ông.

Bà De Sévine, tôi đã nhiều lần nói về điều này, hết như đã phân chia bản thân mình trong hai đứa con của mình. Cô con gái lớn, thoải mái về tính cách nhưng nhẹ dạ, đã hấp thụ từ người mẹ vẻ kiêu diễm của bà, còn cô thứ hai thông minh nhưng hơi lạnh lùng thì kế thừa trí tuệ của người mẹ. Bản thân người mẹ có được mọi tính chất được nói trên: không có ai lại đi tranh cãi về vẻ diễm lệ và trí thông minh vốn có của bà.

Những gì đã nói ở trên hoàn toàn chỉ rõ suy nghĩ của tôi và được minh chứng qua các ví dụ. Sau khi chúng ta thu nhập mọi thông tin có thể có về nguồn gốc của những người gần gũi và cùng dòng máu của một nhà văn xuất chúng: cũng như sau khi chúng ta đã làm quen với học vấn và nền giáo dục mà ông ta hấp thụ thì cần thiết phải xác định điều kiện tối quan trọng là nhóm người gần gũi đầu tiên, nhóm bạn bè và những người cùng thời bao quanh ông ta vào lúc tài năng của ông ta khai mở, định hình và chín muồi. Thực sự thì tài năng luôn luôn được ghi nhận qua ảnh hưởng của nhóm người như vậy và cho dù có gì xảy ra về sau thì tài năng vẫn luôn mang dấu ấn này.

Tuy nhiên ta hãy thoả thuận với nhau ý nghĩa của từ *nhóm* mà tôi luôn sẵn dùng. Tôi xác định nhóm không phải là một liên hiệp ngẫu nhiên và nhân tạo của những người thông minh cùng theo đuổi một mục đích nào đấy mà như là một liên minh tự nhiên xuất hiện một cách tự do của trí tuệ trẻ trung và các tài năng hoàn toàn không giống nhau và không nhất thiết phải là thân thuộc nhau song là những người cùng tuổi bay ra đồng thời từ một tổ, cùng một vì sao chiếu mệnh và cảm thấy (với tất cả mọi khác biệt về thị hiếu và thiên chức) rằng họ được sinh ở đời cho một mục đích chung. Nhóm thân hữu gồm Boileau, Racine, La Fontaine và Molière hợp thành vào khoảng đầu năm 1664 ở ngưỡng cửa của Kỷ nguyên vĩ đại là một liên minh như vậy. Đó đích thực mới là nhóm - toàn bộ đều là các bậc thiên tài! Liên minh của Chateaubriand, Fontanes... vào năm 1802 cũng như vậy. Xét về phẩm chất của các bộ óc tạo nên nhóm này thì họ cũng không kém hơn.

... Nhân về một trong các liên minh như vậy xuất hiện ở trường Đại học Tổng hợp Dublin mà Thomas Moore đã tham gia khi còn trẻ, một nhà phê bình đã nhận xét một cách đúng đắn rằng: “Lần nào cũng vậy

khi một tổ chức của những người trẻ tuổi được cổ vũ bởi một niềm hưng phấn cao thượng và cảm thấy trong mình một thiên chức vĩ đại thì nó, tổ chức này, hành động và trở nên phong phú nhờ các liên minh nhỏ hơn. Một giáo sư trên bục giảng chỉ đưa ra những kiến thức chết. Tư duy sống động sẽ tạo thành cuộc sống tinh thần của cả một dân tộc, và một thời đại thuộc về những người trẻ tuổi giàu nghị lực này đang tập hợp cùng nhau để chia xẻ các phát minh, dự cảm và hy vọng.”

Đối với hiện tại thì các độc giả có thể tự chọn lấy các ví dụ thích hợp. Chẳng hạn tất cả chúng ta đều biết đến nhóm văn học - phê bình hợp thành xung quanh báo *Globe* khoảng năm 1827 hay nhóm thơ ca thuần túy *Nàng thơ Pháp* xuất hiện năm 1824 cũng như nhóm *Senadle* hình thành năm 1828. Việc tham dự các nhóm này, quãng đời sống ở đó đã không trôi qua một cách vô dấu vết đối với bất kỳ tài năng trẻ trung nào vào thời đó. Vậy tôi khẳng định rằng để nhận thức sâu sắc một tài năng thì cần thiết phải tìm ra được trung tâm thơ ca hay văn học phê bình mà trên nền tảng của nó tài năng này được hình thành, nhóm văn học tự nhiên mà anh ta trực thuộc và so sánh một cách chính xác của anh ta.

Những người có tài năng đặc biệt không cần thiết phải lập nhóm: “Bản thân họ là một trung tâm mà xung quanh nó mọi người khác qui tụ lại. Tuy nhiên chính ở nhóm, sự liên minh, liên hợp việc trao đổi tích cực các tư tưởng, sự tranh đua của những người đồng hạng, của các cá nhân không chịu thua nhau mới là nơi cho phép một tài năng thể hiện ra bên ngoài, phát triển hết mình và có được ý nghĩa của mình. Cũng có những tài năng đồng thời tham gia vào một số nhóm, luân chuyển từ giới này sang giới khác và bằng cách đó tự hoàn thiện, tự thay đổi hay thậm chí thay đổi chính bản thân mình. Trong trường hợp này cần thiết phải tìm ra cái lò so luôn có sẵn dù nó có ẩn kín, một và chỉ một động lực đứng đằng sau tất cả những thay đổi này, những bước chuyển từ từ hay đột ngột từ niềm tin này sang niềm tin khác.

Có một vai trò đáng kể luôn được duy trì ở đằng sau việc phê bình dựa trên lần đọc đầu tiên, dựa vào ấn tượng đầu tiên mà tác phẩm gây ra, đằng sau phê bình thời thượng và phê bình bác học. Tuy vậy cũng đừng để cho niềm phấn khích khiến chúng ta muốn đạt đến tận cội rễ của tác phẩm, thâm nhập vào đáy sâu của nó làm kinh sợ quá mức sự phê bình này, bởi vì có những thời điểm và hoàn cảnh khi mà nguyện vọng như vậy là thích hợp. Chúng ta không có ý định sử dụng các thủ pháp nghiên cứu phòng thí nghiệm trong thời gian các buổi lễ kỷ niệm trọng thể hay là trong sự có mặt của bất kì thứ công chúng nào. Các viện sỹ và các giáo sư đang thuyết trình trên các bục giảng đúng ra là được xếp đặt để mô tả xã hội và văn học từ phía trước, phía dễ nhìn. Không cần thiết và có thể là không có lợi ích đặc biệt gì nếu để cho những người có trách nhiệm trưng bày và tán tụng các bức tranh treo tường, những con thú nhồi sặc sỡ lại thấy và biết đầy đủ chúng từ mặt trái, từ phía trong. Việc này có thể làm họ bối rối.

Đồng thời việc phân tích tự bản thân nó cũng có thể gây ra xúc động đặc biệt. Nó mang trong mình tính thơ ca và tính hùng biện. Những ai mà lúc xế muộn mới thấy rằng mình có một tài năng nhất định chỉ có thể đánh giá nó ở giai đoạn đã chín muồi hay ở những tác phẩm cuối của họ. Những ai không nhận thấy được tài năng này khi còn trẻ lúc nó được mở ra và phát triển thì người đó không bao giờ có thể tạo được quan điểm đầy đủ và thực sự sinh động về nó. Vauvenargues đã mô tả khéo léo sự cảm dỗ của thành công đầu tiên và màn trình diễn trót lọt đầu tiên đối với một tài năng trẻ: “Thậm chí ánh bình minh cũng không đẹp bằng vầng hào quang của niềm vinh quang lần đầu rọi vào ta”. Đối với một nhà phê bình nghiên cứu về tài năng cũng vậy, không gì có thể so sánh được với khả năng quan sát thấy tia hào quang của anh ta, ngọn gió đầu tiên thổi hương thơm của anh ta vào giờ bình minh, vào thời điểm khai hoa của tâm hồn và tuổi trẻ của anh ta. Đối với một người hiểu biết và tinh tế thì nét bút đầu tiên của bức chân dung có giá trị đến mức mà không có gì so sánh được. Đối với một nhà phê bình tôi không biết có niềm vui sướng nào lại lớn hơn niềm vui sướng mà cùng với nó anh ta thấu hiểu và mô tả được tài năng với đầy đủ vẻ tươi mới, thuần khiết và bình dị, không hề lẫn một tạp chất nào của cái mà về sau được và có lẽ được mang đến một cách nhân tạo.

Nhưng quan trọng không phải là chỉ tóm nắm một cách chính xác tài năng vào lúc nó thử sức lần đầu tiên, lần khai hoa đầu tiên và sau khi đã qua giai đoạn thơ ấu hiện lên trên trước ta dưới dạng đã định hình và trưởng thành. Cũng có những giai đoạn không kém đáng chú ý. Nếu chúng ta muốn nhận thức được tài

năng một cách trọn vẹn thì đó là thời kỳ nó bắt đầu suy thoái, tàn lụi dần, bắt đầu có những biểu hiện lệch lạc. Dù có cẩn thận và tế nhị thế nào đi nữa trong cách thể hiện thì điều này vẫn diễn ra với mọi tài năng. Tôi không minh họa bằng các ví dụ, song qua phần lớn các tiểu sử văn học mà ta được biết vẫn thường xảy ra chuyện là sự chín muồi vẫn hằng mong đợi hoàn toàn không đến, hay là sau khi đến lại lập tức trở nên cần cỗi cho nên chính sự dư thừa cá tính lại trở thành sự thiếu hụt: Trong các trường hợp như vậy thì một số mất đi sự mềm dẻo, trở nên khô héo, số khác thì kiệt sức buông tay, số nữa thì khô cứng và phát phì, những người khác thì trở nên dữ tợn. Từ những nụ cười trong quá khứ chỉ còn lớp son khô cứng. Song với giai đoạn đầu tiên khi một tài năng phát triển rực rỡ, trở thành một cá nhân hào hoa, phong nhã trẻ trung, cũng phải ghi nhận giai đoạn hai, cay đắng khi con người thay đổi, trở nên già lão và thành một con người khác.

... Hiện đang tồn tại vô số các phương pháp và cách tiếp cận cho phép nhận thức một con người là một cái gì đó cao hơn riêng chỉ trí tuệ của anh ta. Chừng nào mà một số các câu hỏi nhất định còn chưa được đưa ra cho chúng ta, chừng nào chúng ta còn chưa trả lời (không nhất thiết phải thật rõ ràng) những câu hỏi liên quan đến tác giả này hay khác thì chúng ta còn chưa thể tin tưởng được rằng chúng ta biết rõ toàn bộ về tác giả này, thậm chí cả khi có cảm giác rằng các câu hỏi này không liên quan gì đến bản chất của các sáng tác của anh ta là các quan điểm tôn giáo của anh ta như thế nào. Thiên nhiên có ảnh hưởng gì đến anh ta? Thái độ của anh ta với phụ nữ ra sao? Lối sống hàng ngày như thế nào?

... Cuối cùng thì những khuyết điểm gì anh ta có? Còn khuyết điểm thì ai cũng có cả. Bất kỳ câu trả lời nào cho những câu hỏi này đều không phải là vô ích trong việc đánh giá tác giả của cuốn sách này hay khác, hay là chính cuốn sách, chỉ với điều kiện nếu cuốn sách đó không phải là một lý thuyết hình học và đặc biệt nếu đó là tác phẩm văn học trong đó nhân cách nhà văn được biểu lộ ra hoàn toàn.

Các suy luận của chúng ta về các đối tượng có thể thay đổi nhiều lần trong cuộc sống, song tính cách của chúng ta vẫn không thay đổi. Cũng giống như có thể chuyển từ thể loại này sang thể loại khác mà không thay đổi một chút căn bản nào phong cách của chúng ta. Trong phần lớn trường hợp, các tài năng thường có cùng một thủ pháp áp dụng cho các đối tượng khác nhau, thậm chí các thể loại khác nhau. Những trí tuệ vĩ đại nhất dường như mang con dấu mà họ đóng vào góc tác phẩm của mình. Dấu sao những người khác có một hình thức sẵn mà họ áp dụng cho bất kỳ đối tượng nào mà không cần phân biệt và tái tạo nó đến không cùng.

ở mức độ nào đó có thể nghiên cứu tài năng bằng cách nghiên cứu những thầy giáo tinh thần, học sinh và những người thực sự ngưỡng mộ họ. Đó là phương tiện cuối cùng trong số những phương tiện thuận lợi, và có thể đạt được sự giống nhau của các tâm hồn trong trường hợp này được nhận ra và biểu lộ ra hoàn toàn tự do. Thiên tài, đó là vị lãnh chúa tập hợp quanh mình các thần dân Lamartine, Hugo, Balzac, Musset là những người như vậy. Những người ngưỡng mộ nhiệt thành là những người đồng tham gia theo kiểu riêng của thiên tài. Thông qua người đại diện vĩ đại của mình, họ tôn vinh chính bản thân họ, các phẩm chất và các khuyết điểm của họ. Hãy nói cho tôi những ai ngưỡng mộ và yêu mến anh, tôi sẽ nói anh là ai. Tuy nhiên cần thiết phải biết nhóm người bao quanh thực sự và tự nhiên của bất kỳ nhà văn nổi tiếng nào và biết phân biệt cái hạt nhân đặc thù in dấu ấn của người thầy và công chúng bình thường, cái đám đông những người ngưỡng mộ chỉ lặp lại những gì họ nghe được qua những người bên cạnh.

Nhưng nếu bàn luận một cách công bằng về con người tài năng theo bạn bè và những người ngưỡng mộ anh ta thì hoàn toàn có quyền suy luận nghịch về anh ta (do ở đây nói về việc đánh giá nghịch theo nghĩa chân chính nhất của từ này) theo các kẻ thù mà anh ta, tất nhiên là không muốn, đã dựng lên và vũ trang chống lại anh ta, theo các đối thủ và những người không có thiện chí, theo tất cả những ai không chịu được anh ta một cách bản năng. Không có gì cho phép vạch rõ ranh giới của tài năng, xác định lĩnh vực và môi trường ảnh hưởng của nó hơn là sự hiểu biết chính xác về tất cả các ranh giới trong đó bùng lên cuộc nổi loạn chống lại anh ta. Như vậy là cuối cùng đã xuất hiện sự đối kháng giữa các nhóm trí tuệ. Có gì ở đây làm ta ngạc nhiên? Sự đối kháng này có ở trong máu, trong khí chất trong những định kiến đầu tiên, thường xuất hiện ngoài ý muốn của chúng ta.(1) Nếu loại bỏ những trường hợp ghen ghét thấp kém thì rõ

ràng toàn bộ vấn đề là ở sự căm thù chủng loại khác:(2)Làm sao mà có thể buộc Boileau khâm phục Quinault,(3)Fontenelle ngưỡng mộ Boileau, còn Joseph de Metra hay Montherlant yêu mến Voltaire.

1861

(Trích dịch từ Chateaubriand trong sự đánh giá của một trong những người bạn thân vào năm 1803,bản tiếng Nga)

Trích sổ tay của Sainte – Beuve

Liên quan đến phê bình tôi có hai ý tưởng dường như mâu thuẫn nhau nhưng thực chất hoàn toàn như nhau: 1) Nhà phê bình - đó là người biết đọc và dạy tất cả người khác đọc và 2) Phê bình như tôi hiểu và như tôi muốn thấy nó như vậy trong thực hành là sự khám phá không ngừng và sáng tạo không ngừng.

*

* *

Ở tôi chỉ còn một thỏa mãn, tôi phân tích, tôi sưu tập các tiêu bản thực vật, tôi là nhà tự nhiên học trong lĩnh vực trí tuệ người. Điều tôi muốn tạo ra là lịch sử tự nhiên của văn học.

*

* *

Bây giờ hơn lúc nào hết, các luận cứ cần phải dựa trên thị hiếu đúng đắn, nhưng cho đến nay chúng ta vẫn còn chưa thoát khỏi những luận cứ có tính hùng biện. Đã đến lúc lịch sử văn học phải được tạo lập theo khuôn mẫu của lịch sử tự nhiên - bằng con đường quan sát và phân loại.

Đỗ Lai Thúy dịch

(1) Antuan-Loran Zhiuce (1748-1836), nhà thực vật học người Pháp, lần đầu tiên hệ thống hóa thực vật, phân bố chúng dưới dạng thang bậc, đưa ra khái niệm gia hệ.

(2) George Kiuve (1769-1832), nhà động vật học người Pháp, đặt cơ sở cho giải phẫu học so sánh và cổ sinh học.

(3) François René Chateaubriand (1768-1848) nhà văn Pháp, đã từng đi khám phá châu Mỹ, tham gia Cách mạng Pháp, một trong những người mở đầu cho văn xuôi lãng mạn Pháp. Tác phẩm chính: Atala, René...

H.Taine và trường phái văn hóa lịch sử

(Đỗ Lai Thúy giới thiệu và dịch)

Lời giới thiệu

Sự phát triển như vũ bão của các khoa học xã hội đã đặt ra cho khoa học văn học những vấn đề mới, nghiêm túc hơn, mà để giải quyết nó cần phải có những quan điểm học thuật mới: trường phái văn hoá lịch sử ra đời. Mặc dù không có tính thuần nhất cao, nhưng nó đã thu hút được một loạt các nhân vật lỗi lạc ở nhiều nước tham gia, như Brunetière, Lanson (Pháp), Sherer, Hetzer (Đức), Brandes (Đan Mạch), Pypin, Tikhonranov (Nga)... Nhưng tiêu biểu nhất là H.Taine.

Hippolyte Taine (1828-1893) là nhà triết học, sử học và phê bình văn học Pháp có ảnh hưởng lớn trong tư tưởng học thuật thế giới. Taine bắt đầu con đường khoa học từ năm 1853 sau khi tốt nghiệp Đại học Sư phạm. Ông là người sùng bái Spinoza và Hegel, một nhà thực chứng luận nhiệt thành. Sau

hai năm dạy học ở tỉnh xa, ông trở về Paris và nhận học vị tiến sĩ với luận án về La Fontaine, sau được xuất bản với cái tên **Luận về truyện ngụ ngôn của La Fontaine** (1865). Sau đó ông tích cực cộng tác với các tạp chí khoa học và xuất bản công trình đầu tiên **Các nhà triết học Pháp thế kỉ XIX** (1857). Dựa vào luận đề của chủ nghĩa thực chứng về nguyên tắc đồng nhất của các quy luật điều khiển cả thế giới tự nhiên lẫn thế giới tâm hồn con người, Taine chứng minh khả năng có thể đặt thành một công thức cái nguyên nhân đầu tiên phổ quát mà từ đó các yếu tố riêng lẻ, cả vật lí lẫn tâm lí, được rút ra như một hậu quả. Bởi vậy, theo ông, nhiệm vụ và mục đích của khoa học nằm ở chỗ thiết lập được cái “quy luật sinh thành” khởi nguyên ấy.

Trong nhiều bài báo phê bình văn học vào thập niên 50-60, được tập hợp lại thành các tập **Kinh nghiệm phê bình và lịch sử** (1858) và **Kinh nghiệm mới phê bình và lịch sử** (1865), Taine đã chuẩn bị và phát triển nhiều tư tưởng về sau là cơ sở của cuốn sách **Lịch sử văn học Anh** (1864, 5 tập). Phần dẫn luận của công trình này đã thu tóm thực chất các quan điểm mỹ học và phương pháp của tác giả. Theo lời Sainte - Beuve, **Lịch sử văn học Anh** có thể gọi là “lịch sử của chủng tộc Anh và nền văn minh qua văn học của nó”. Lí thuyết thực chứng luận về tâm lí học được Taine triển khai đầy đủ trong tác phẩm **Về trí tuệ và nhận thức** (1870).

Vào năm 1864, sau chuyến du hành sang Italia và Hà Lan, nhờ những công trình đồ sộ của mình về nghệ thuật ý, Hà Lan và Hy Lạp, H.Taine được nhận chức trưởng bộ môn lịch sử nghệ thuật ở Trường Mỹ thuật Paris. Kết quả những bài giảng ở đây là cuốn sách **Triết học nghệ thuật** (1880), trong đó thể hiện những đổi mới về quan điểm thẩm mĩ của Taine. Nói chung, trên quan điểm thực chứng luận, Taine đã mở rộng nhiệm vụ của phê bình, đưa vào đó việc đánh giá tác phẩm từ hai điểm nhìn: thẩm mĩ và đạo đức.

Nếu Sainte-Beuve coi tác phẩm như một tài liệu, trong đó in dấu cá nhân người sáng tạo, thì Taine và trường phái văn hóa lịch sử của ông nhìn thấy trong đó tài liệu thể hiện một trạng thái xã hội nào đó. Với Taine, văn học chỉ là “một bức ảnh chụp các phong tục tập quán và một dấu hiệu của một trạng thái dân trí nhất định” cho phép người ta có thể “phán xét xem con người của nhiều thế kỉ trước đây đã cảm xúc và suy nghĩ như thế nào”.

Trường phái văn hóa lịch sử, như vậy, tìm giá trị của văn học không phải ở trong bản thân nó, mà ở cái đối tượng đã in dấu vào nó, tức cái đối tượng tồn tại trước và độc lập với tác phẩm và chỉ “được phản ánh” trong tác phẩm. Tuy nhiên, tác phẩm không phản ánh một cách thụ động, bởi tác giả của nó không chỉ đơn giản là người lập biên bản, mà trong vai trò một chứng nhân có tư tưởng và tình cảm của mình. Tác phẩm văn học là đài tưởng niệm của thời đại nó. Thế là, trong khi tham vọng xây dựng lịch sử văn học, thì các đại diện của trường phái văn hóa lịch sử chỉ có thể xây dựng được lịch sử văn minh, lịch sử tư tưởng xã hội hay lịch sử các phong trào xã hội đứng sau lưng sự phát triển văn học.

Trường phái văn hóa lịch sử có ưu điểm lớn là cắt đứt được với chủ nghĩa phi lịch sử của phương pháp tiểu sử học. Nghĩa là coi tâm lí con người, hay con người tâm lí với tư cách là tác giả, là chủ thể sáng tạo không phải là bẩm sinh, là nhất thành bất biến, mà là sản phẩm của những hoàn cảnh văn hóa lịch sử cụ thể. Ở đây, nổi lên luận thuyết quan trọng của H.Taine về ba ảnh hưởng: Chủng tộc, địa điểm và thời điểm. Mọi nhà văn, mọi tác phẩm đều chịu ảnh hưởng của ba yếu tố này, bởi vậy, nhà phê bình văn học muốn tìm hiểu, lí giải một nhà văn, một tác phẩm phải nghiên cứu ba “lực tác động” trên. Nếu không hiểu chủng tộc, địa điểm và thời điểm một cách cứng nhắc và chật hẹp (bởi nó có thể là dân tộc, môi trường và thời đại), nhất là không hiểu khái niệm “ảnh hưởng” một cách trực tiếp và thô sơ thì lí thuyết của Taine là rất đúng đắn. Nó xứng đáng có một vị trí trong lịch sử tư tưởng văn học và mỹ học thế giới.

Hơn nữa, vì phương pháp văn hóa - lịch sử giải thích văn học như là ấn tượng của tinh thần nhân dân trong các giai đoạn khác nhau của đời sống lịch sử của nó, nên những tìm kiếm nguyên nhân của sự xuất hiện tác phẩm nghệ thuật không chỉ ở ý thức tác giả tiểu sử, mà còn ở những bằng chứng thời đại. Điều này đã ảnh hưởng nhiều đến nhà ngữ văn học Pháp G.Lanson (1857-1934), tác giả những

công trình **Văn học Pháp (1894)** và **Phương pháp trong lịch sử văn học**. Lanson coi lịch sử văn học là một bộ phận của văn minh. Vì thế, khác với Taine, ông chú ý nhiều đến văn bản và bổ xung cho sự phân tích khoa học bằng những ấn tượng và bằng việc nghiên cứu tâm lí của nghệ sĩ.

ở Việt Nam, trước 1945, nhà phê bình Trương Tửu đã áp dụng khá thành công lí thuyết của Taine vào việc nghiên cứu ca dao Việt Nam (**Kinh thi Việt Nam**, 1940), Nguyễn Du (**Truyện Kiều và thời đại Nguyễn Du**, 1942) và Nguyễn Công Trứ (**Tâm lí và tư tưởng Nguyễn Công Trứ**, 1945). Còn Lanson, mà sách của ông đã trở thành một thứ giáo khoa trong nhà trường, thì ảnh hưởng lớn đến những nhà phê bình như Trương Chính, Kiều Thanh Quế, Lê Thanh, đặc biệt là Vũ Ngọc Phan với công trình đồ sộ **Nhà văn hiện đại**. Sau 1945, bóng dáng và các biến thể của những tư tưởng của trường phái văn hóa - lịch sử thì có thể tìm thấy rất nhiều ở phê bình văn học cả ở đây và ở kia, hôm qua và hôm nay.

Đỗ Lai Thúy

Một nhà sử học có thể có thái độ đối với tâm hồn con người như nó được thể hiện trong một khoảng thời gian nhất định, hàng nhiều thế kỉ hay ở một dân tộc nhất định. Ông ta có thể nghiên cứu, mô tả, trình bày mọi hiện tượng, mọi biến dạng, mọi bước ngoặt trong thế giới nội tâm của con người và sau khi hoàn thành công việc như vậy ông ta đã có lịch sử của nền văn minh của dân tộc hay giai đoạn mà ông ta đã chọn.

(Guizot. Lịch sử văn minh châu Âu)

Một trăm năm trước khoa học lịch sử đã được đổi mới ở Đức, sáu mươi năm trước ở Pháp, và nguyên nhân dẫn đến điều này là nghiên cứu văn học.(1)

Người ta đã vạch ra rằng, tác phẩm văn học không đơn thuần là trò chơi của trí tưởng tượng, một cách kì quặc, tùy tiện của một tâm hồn sôi sục mà là bức ảnh chụp của các tính cách và là nhân chứng của một trạng thái nhất định của trí tuệ. Từ đây rút ra kết luận rằng: Các nhà nghiên cứu văn học qua các tượng đài văn học có thể bàn luận về việc con người của nhiều thế kỉ trước đã cảm nhận và suy nghĩ như thế nào. Các nhà nghiên cứu văn học đã cố gắng làm việc này và đã đạt được kết quả.

Khi xem xét những phương pháp tư duy và cảm thụ, người ta cho rằng chúng có ý nghĩa hàng đầu. Rõ ràng các phương pháp này gắn liền với những sự kiện lịch sử quan trọng nhất. Chúng giải thích các sự kiện và đến lượt mình lại được các sự kiện giải thích. Bởi vậy từ nay phải dành cho chúng một vị trí đặc biệt trong lịch sử - vị trí trang trọng nhất. Và từ thời điểm này trở đi, trong khoa học lịch sử, mọi sự bắt đầu đổi thay ngay trước mắt chúng ta: đối tượng, phương pháp, phương tiện, quan niệm về các quy luật và các nguyên nhân. Thay đổi này là gì, nó diễn ra như thế nào và phải diễn ra như thế nào đó chính là cái mà chúng tôi muốn trình bày ở đây.

1. Thực chất của các nguồn gốc lịch sử là các chỉ dẫn mà nhờ chúng tái tạo cá thể hữu hình.

ý nghĩ đầu tiên nào đã đến với bạn, khi lật giở các trang còn lành lặn của một pho sách cổ, những trang đã ố vàng của một bản thảo, hay nói ngắn gọn là cầm trong tay một bài thơ, bộ luật hay một biểu tượng của niềm tin. Có phải ý nghĩ rằng chúng không xuất hiện tự thân? Chúng chỉ là bản chụp lại tương tự của một vỏ sò đào được, là hình để lại trên đá của một sinh vật nào đấy đã sống và đã chết. Trong chiếc vỏ sò đã có một sinh vật sống, còn trong trang tài liệu có hình bóng của một con người. Bạn nghiên cứu làm gì cái vỏ sò nếu không để hình dung ra con vật sống? Cũng vậy, bạn nghiên cứu tài liệu là để biết con người. Cả vỏ sò, cả tài liệu không hơn gì là những mảnh vỏ sò chết; giá trị của chúng chỉ ở chỗ chúng là bằng chứng của một thực thể hoàn chỉnh và đầy sức sống. Đó là cái ta phải đạt được, là cái ta phải tái dựng lại. Thật sai lầm cho những ai xem xét nguồn gốc văn học theo kiểu như nó là một tồn tại tự thân. Điều này có nghĩa là đơn giản chỉ thu thập các thông tin, dựa hoàn toàn vào kiến thức sách vở. Thực ra, không có huyền thoại, không có ngữ pháp mà chỉ có những con người tạo nên các hình tượng, các từ ngữ phù hợp với các nhu cầu của cơ thể mình và nếp tư duy đặc biệt của mình. Hãy lấy một giáo điều tôn giáo: chỉ riêng bản thân nó thì không là gì cả, nhưng hãy nhìn lên những con người đã tạo ra nó, hãy nhìn kĩ vào bức chân dung của thế kỉ XVI, vào khuôn mặt hung hăng và dữ dội của một giáo chủ hay của một người tử vì đạo của Anh quốc.

Không có gì tồn tại bên ngoài một cá thể. Và cái chúng ta cần biết chính là cá thể. Sau khi xác định những phân nhánh của các giáo điều, phân loại các bài thơ, phát triển các quy định có tính quy luật, hay sự chuyển giao của các ngôn ngữ, chúng ta cũng mới chỉ làm công việc dọn sạch cái nền. Lịch sử chân chính được bắt đầu vào thời điểm con người, người sống, người hoạt động với các khát vọng và thói quen, với giọng nói và hình dạng bên ngoài, hành vi, quần áo... rõ ràng như là của một người qua đường mà ta vừa gặp. Ta hãy cố gắng ở chừng mực có thể vượt qua quãng thời gian dài đằng đằng cản trở ta quan sát một con người, nhìn thấy anh ta bằng chính mắt mình". Ai đang ẩn đằng sau những trang tuyệt vời của một bài thơ? Một nhà thơ hiện đại như Musset, Hugo, Lamartine hay Heine, tức là một ngài nào đấy mặc áo choàng đen và mang găng tay, đã biết qua một khóa trình khoa học nào đấy và đã từng ở nước ngoài. Ông ta được các bà mền mộ, trong một buổi chiều đã cúi mình chào dăm chục lần và đã nói vài chục câu dí dỏm hợp mốt; ông ta thường đọc báo vào buổi sáng và sống ở tầng thứ tư, đôi khi cau có vì căng thẳng thần kinh và do bầu không khí ngột ngạt và ẩm mốc của nền dân chủ của chúng ta, nền dân chủ đã đánh giá sai danh hiệu và chức vụ, trọng lượng cơ thể; và khi các tham vọng tăng lên, ông ta thường có xu hướng coi mình là ông Trời. Đó là cái mà ta tìm thấy đằng sau các bài "trăm tư" và "xonnê"(2). Cũng vậy, đằng sau truyền thống thế kỉ XVII là nhà thơ, như Racine chẳng hạn, duyên dáng, ôn hòa, thông minh với những cử chỉ tinh tế, đội bộ tóc giả uy nghi, đi giày đế cao buộc nẹp; đó là một người vô chính phủ hay là người Thiên chúa giáo được trời phú cho cái tài không biết dỏ mặt trong bất kì đám đông nào, dù là giữa các ông vua hay các đức cha thiêng liêng. "Hơn nữa ông ta còn biết làm cho đức vua vui vẻ bằng cách dịch sang tiếng Pháp sành sỏi những từ đặc Pháp của Amio; ông ta kính cẩn trước các nhân vật có thể lực và biết vị trí của mình giữa họ, và dù ở ngay trong cung điện Versailles, ông ta vẫn là người hết sức quảng giao và kiên định. Bao bọc quanh ông ta là thiên nhiên hiền từ và tươi đẹp; ông ta sống giữa sự kính trọng, ban bố, tiếp xúc tế nhị và thói kênh kiệu của các quý bà, dậy từ tinh mơ sáng để làm nghĩa vụ trong vương triều với hi vọng nhận được ân sủng. Bạn sẽ được biết về tất cả những điều này ở Sainte Simon, qua các tranh in của Perréal, cũng giống như trước đây bạn đã đọc Balzac hay tranh màu nước của Lamy. Cũng vậy, khi đọc các di sản Hi Lạp, chúng ta quan tâm đến việc hình dung ra những người Hi Lạp - những người nửa trần truồng mà cuộc đời của họ đã diễn ra trong các trường phổ thông và tại các quảng trường dưới bầu trời xanh vời vời, giữa những phong cảnh oai nghiêm và hài hòa, rèn luyện tính nhanh nhẹn và sức mạnh cơ thể hoặc là chuyện trò, tranh luận, bình bầu ở các cuộc họp, hoặc làm những chuyến cướp biển vì vinh quang của tổ quốc. Trong tất cả các dụng cụ sinh hoạt thì chỉ thích loại bình hai quai, trong các đồ ăn thì chỉ thích ăn cá và uống sữa. Những người nô lệ phục dịch họ, và vì vậy, họ có nhiều thời giờ nhàn rỗi để trau dồi trí tuệ và phát triển thân thể. Họ không có mối quan tâm nào khác ngoài việc làm sao để có những thành phố đẹp nhất, những lễ hội linh đình nhất, những khái niệm cao cả nhất và những con người đẹp đẽ nhất. Hãy nhìn vào bức tường của Méléagrine, hay *Texea ở Perphanon* hay tốt hơn là bầu trời Địa Trung Hải xanh và rực rỡ như tấm áo lụa và những hòn đảo nhô lên giống như những tượng đá hoa cương. Thêm vào đây vài chục bài nói của Platon và Aristophane thì từ đây bạn có thể thu lượm được nhiều hơn là từ hàng trăm luận văn khoa học và bình luận khoa học.

...Dù thế nào đi nữa, việc nghiên cứu phải đi theo một và chỉ một con đường. Mọi ngôn ngữ, bộ luật hay bản đối thoại chỉ là trừu tượng; chỉ có con người là hoàn chỉnh - con người qua các hành động của anh ta, con người xương thịt, hữu hình đi lại, làm việc, chiến đấu. Hãy đặt sang một bên lí thuyết về cơ chế quyền lực, các hệ thống tôn giáo, và hãy cố gắng nhìn con người trong các xưởng máy, văn phòng, trên cánh đồng. Hãy nhìn vào bầu trời mà họ sống dưới đó, hãy nhìn vào mặt đất mà trên đó họ ở, áo họ mặc, tập quán của họ, đồ ăn của họ giống như bạn sẽ quan sát khi sang Anh hay Ý. Bạn xem kiểu cách và mặt mũi, đường đất, quán xá người thị dân khi đi dạo, hay người công nhân ngồi sau chai rượu. Nếu có thể, hãy tìm lại sự cảm thụ cảm tính cá nhân và trực tiếp mà chúng ta đã đánh mất. Mối quan tâm chính của chúng ta phải như vậy, vì chỉ có thế mới nhận thức được con người. Đó là chúng ta biến quá khứ thành hiện tại. Để luận về sự vật thì cần đạt được cái không có. Thực ra, một sự khôi phục như vậy không tránh khỏi là không đầy đủ, và sẽ là nguồn gốc của các suy luận cũng không trọn vẹn. Nhưng phải bằng lòng với điều này. Biết

được một phần cũng còn tốt hơn là không biết, hay là biết một cách giả tạo; và đối với chúng ta chỉ có một cách tìm hiểu quá khứ là nhìn thấy, dấu chỉ một phần, những con người của quá khứ.

Bước đầu tiên của khoa học lịch sử là như vậy. Nó đã được thực hiện ở châu Âu vào cuối thế kỉ, trước là Lessing và Walter Scott và muộn hơn một chút tại Pháp là Chateaubriand, Augustin. Ngài Michelet và đông đảo các nhà văn khác đã phục hồi lại vai trò của trí tưởng tượng. Còn bây giờ đã tới lúc hoàn thành bước thứ hai.

2. Con người thân xác và hữu hình là đường vào nghiên cứu con người vô hình và nội tâm.

Bạn muốn tìm kiếm gì trong con người hữu hình khi người đó ở trước mắt bạn. Phải chăng con người vô hình? Những lời nói của anh ta, cử chỉ, nét mặt, quần áo, hành vi và vô số thành quả lao động của anh ta chẳng phải là gì khác hơn là cái biểu hiện bên ngoài. Nhưng trong chúng còn chứa đựng một cái gì khác nữa: Tâm hồn con người. Con người bề ngoài chứa đựng con người bên trong. Trong con người thứ nhất có con người thứ hai. Khi bạn nhìn vào ngôi nhà của một người, đồ đạc, áo quần của người đó, chắc bạn sẽ tìm thấy các dấu vết của những thói quen và khát vọng, xác định xem anh ta là con người khéo léo hay vụng về, hoang phí hay tiết kiệm, ngốc nghếch hay khôn ngoan. Qua chuyện trò với anh ta, bạn có thể nhận ra anh ta có tính tình thoải mái, vui vẻ hay ngược lại là người khô khan, cứng nhắc, biết được các ý muốn của anh ta. Khi làm quen với tất cả những gì anh ta viết và làm ra, với hoàn cảnh tài chính và chính trị bạn biết được trình độ hiểu biết của anh ta, khả năng nhìn xa trông rộng, trí tưởng tượng và sự điềm tĩnh, biết được tính cách, kiểu tư duy và chiều sâu suy nghĩ của anh ta, biết được cách anh ta suy luận và ra quyết định. Những biểu hiện bên ngoài như vậy giống như những con đường dẫn đến một tâm điểm và bạn đi theo những con đường ấy là để đi đến được trung tâm. Ở trung tâm ấy là con người thực sự tức là một tổng thể của những khả năng và tình cảm nhất định, là xuất phát điểm của tất cả những gì còn lại. Một thế giới mới được mở ra trước mặt ta như vậy đó, một thế giới vô biên, bởi vì đằng sau mỗi hành động quan sát được là cả một chuỗi vô tận các lí do, là các chuyển biến trong tâm hồn, những trần trở, từ lâu hay mới đây, đã dẫn đến hành động. Giống như những tảng đá cao mọc lên từ lòng đất, tất cả đạt đến cao điểm trong hành động và cùng nhô lên khỏi mặt đất. Thế giới bị che khuất mắt ta này là đối tượng nghiên cứu thứ hai, là đối tượng của nhà sử học. Nếu như anh ta có năng khiếu phê bình tốt, anh ta có thể nhận ra qua bất kì hoa văn kiến trúc nào, nét vẽ nào, câu văn nào, cái tính cách đặc biệt đã tạo ra hoa văn, nét vẽ, câu văn đó. Nó là nhân chứng của màn kịch diễn ra trong tâm hồn của họa sĩ hay văn sĩ. Tất cả mọi thứ như chọn từ ngữ, độ dài ngắn của chương hồi, những đặc điểm về các lối nói bóng bẩy, âm điệu câu thơ, quá trình suy luận. Khi đọc một bản văn, bằng cả tâm hồn lẫn suy nghĩ bạn theo dõi xem cái chuỗi của những trở trăn tâm thức và quan niệm mà từ đó bản văn xuất hiện, và qua chúng bạn tái tạo lại được tâm lí của người sáng tạo. Nếu bạn muốn hình dung được quá trình này thì hãy nghiên cứu Goethe, người mở đầu và là biểu tượng của toàn bộ nền văn hóa hiện đại vĩ đại, người mà trước khi viết *Iphigenie auf Tauris* đã bỏ ra nhiều ngày liền để vẽ ra những bức chân dung hoàn hảo nhất. Và, cuối cùng, khi đã uống no bằng mắt những hình dáng hùng vĩ của bức tranh cổ đại và in vào trí óc của mình vẻ đẹp và sự hài hòa của cuộc sống cổ đại, Goethe mới có thể tái tạo lại chính xác trong tâm hồn của ông nếp cảm của những người Hy Lạp cùng tất cả các tập quán và nguyện vọng của họ và sáng tạo một nhân vật như chị em sinh đôi của Antigona và thánh nữ của Phidias(3). Một sự xâm nhập tinh tế và căn bản vào những tình cảm đã mất hiện nay là sự phục hồi lại khoa học lịch sử. Trong thế kỉ trước người ta hầu như không biết cách nhận ra những tình cảm này. Trong khi theo đuổi một quan niệm trừu tượng nào đó về một giống người duy nhất, họ đã coi con người của mọi chủng tộc, mọi thời đại là tương tự như nhau, và cho rằng người Hy Lạp, người man dã, người Indus, người Phục Hưng và người của thế kỉ XVIII có thể đo được bằng cùng một thước. Bởi vậy, người ta chỉ biết một con người duy nhất mà không biết đến những con người vì chưa thâm nhập được vào tâm hồn con người; không nhận ra rằng tâm hồn của những người khác nhau là đa dạng không cùng và phức tạp đáng ngạc nhiên. Không phát hiện ra rằng đạo đức của một dân tộc nào đó trong bất kì thời đại nào cũng đều mang tính phổ quát đồng thời cũng khác biệt với đạo đức của các dân tộc khác, giống như cấu trúc vật lí của các loại cây cùng họ hay là các động vật của một nhóm! Ngày nay lịch sử cũng đã biết thực hiện những

cuộc giải phẫu xã hội khéo léo không kém gì môn động vật học, và nếu xét bất kì ngành lịch sử nào, dù là huyền thoại học, ngôn ngữ học hay triết học thì chỉ có một phép phân tích như vậy mới bảo đảm được sự phát triển có kết quả của nó. Lao động căng thẳng và vĩ đại này được bắt đầu bằng Herder, Muler, và đã được nhiều nhà văn không ngừng tiếp tục và lái theo một hướng đúng đắn. Hãy để cho độc giả xem chỉ cần hai nhà sử học trong số họ và hai tác phẩm, hai bài bình luận “Cromwell” của Charles và “Porte Royale” của Sainte-Beuve(4) thì độc giả sẽ thấy được rằng có thể nhận thấy tâm hồn của con người qua các việc làm và các sáng tạo của anh ta một cách đúng đắn, chính xác và sâu sắc như thế nào. Độc giả thấy trong vị tướng già không phải là một con người đạo đức giả hiếu danh và tẻ nhạt mà là một con người có trí tưởng tượng đa sầu đang bị chế ngự bởi những ảo ảnh đầy lo ngại và mịt mờ. Đồng thời, ông ta cũng là người có thiên bẩm suy xét và nếp tư duy mạch lạc, là một người Anh đến tận xương tủy, xa lạ và không hiểu được cho tất cả những ai không biết khí hậu và chủng tộc Anh. Độc giả sẽ thấy rằng qua 100 bức thư nhàu nát nào đó và qua vài chục dòng từ các bài nói của ông ta là có thể khôi phục được toàn bộ đường đời của ông ta từ khu trang trại của gia đình đến cả chiếc giường nằm cấp tướng và vương miện nhiếp chính quan, theo dõi được sự thay đổi và phát triển của cá tính ông ta, những căn rút lương tâm và những bước đi kiên quyết trên chính trường. Dưới mắt của độc giả, đằng sau những mâu thuẫn của tu viện và sự bất tuân lệnh của các xơ nữ là một thế giới bao la của tâm hồn con người; 50 tính cách ẩn trong mạch văn đơn chiều nghiêm ngặt dần dần có được tính rõ ràng, tính đặc sắc vô tận của các đặc điểm. Đằng sau những suy luận thần học và những giáo huấn đơn điệu dần dần thấy được sự run rẩy của những con tim, là sự thăng trầm của khát vọng tôn giáo, những nguồn cơn và xúc động bất ngờ của tính tự nhiên bối rối, những ảnh hưởng bên ngoài và đôi khi là sự đồng nhất của khoái cảm thu được. Tất cả những cái này hiện ra với biết bao sắc thái mà một sự mô tả tỉ mỉ hay một phong cách sắc sảo nhất chắc gì đã truyền đạt được. Vụ mùa được gieo bằng các nỗ lực của phê bình trên cánh đồng bị bỏ hoang cho tới lúc này quả là vô tận. Ở các nước khác thì tình hình cũng như vậy. ở Đức quý sự tự do và linh động, biến hóa khôn lường và dường như được tạo ra là để tái tạo suy nghĩ của con người trong những biểu hiện ranh ma và phức tạp nhất. ở Anh nơi ngүй trị của tư duy chính xác có khả năng nghiên cứu tỉ mỉ các vấn đề đạo đức qua các phép tính toán, cân nhắc đo đạc, các số liệu địa lí và thống kê dựa vào uy tín và tư duy lành mạnh; và cuối cùng ở Pháp với nền văn hóa thủ đô và các tính cách và tác phẩm cùng với sự mỉa mai làm bật được những yếu điểm của con người và sự tinh tế nhận ra một cách khéo léo những sắc thái - ở mọi nơi công việc đều theo một hướng và chúng ta bắt đầu hiểu rằng không có nơi đâu mà lại không cần cày lật lớp nền tảng lịch sử này nếu như chúng ta muốn gieo những hạt giống bổ ích trên mảnh đất của mình.

Đó là bước đi thứ hai của khoa học lịch sử mà giờ đây chúng ta hoàn thành. Nó hoàn toàn là công lao của phê bình hiện đại; Nhưng không ai đi xa hơn và đáng tin hơn Sainte-Beuve. Tất cả chúng ta là học trò của ông. Hiện nay phương pháp Sainte-Beuve có trên các trang sách và thậm chí các báo đang thúc đẩy phải đổi mới mọi loại phê bình: văn học, triết học, tôn giáo. Đây là phương pháp mà chúng ta phải coi là xuất phát điểm cho sự phát triển tiếp theo. Tôi đã chỉ ra nhiều lần tính chất của sự phát triển này. Theo ý kiến của tôi thì ở đây trước môn lịch sử đã mở ra một con đường mới mà tôi sẽ cố gắng mô tả một cách tỉ mỉ hơn.

3. Những phương pháp tư duy và cảm nhận chung nhất định là nguyên nhân của mỗi hành động và trạng thái của con người vô hình và nội tâm

Khi quan sát một người nào đó bạn sẽ nhận thấy trong anh ta một, hai, ba và sau đó là rất nhiều tình cảm. Ngần ấy liệu đã đủ cho bạn chưa và bạn có coi kiến thức của mình là đầy đủ hay không? Những nhận xét trong một cuốn ghi chép phải chẳng là một bức chân dung tâm lí hoàn chỉnh? Không, đó chưa phải là tâm lí học. ở đây cũng như ở mọi chỗ khác đằng sau tập hợp các sự kiện cần phải tìm kiếm các nguyên nhân. Không phụ thuộc vào việc các sự kiện có nguyên nhân vật chất hay tinh thần, chúng luôn có các nguyên nhân. Giống như việc có nguyên nhân cho hệ tiêu hóa, chuyển động cơ bắp, hay nhiệt độ thì cũng có nguyên nhân cho danh dự, lòng dũng cảm, tính trung thực. Tội lỗi hay điều thiện cũng là những thực phẩm giống như axit sunfuric hay là đường, và mọi liên kết phức tạp khác được tạo thành của những tác động

tương hỗ, những phân tử khác đơn giản hơn mà chúng phải phụ thuộc vào. Ta hãy cố gắng thử tách ra những phân tử đơn giản này về mặt vật chất cũng như tinh thần và xem xét một sự việc bất kì nào - nhạc nhà thờ, nhạc cử trong nhà thờ Tin lành. Có nguyên nhân nội tại dẫn đến việc tinh thần của các tín đồ hướng đến những giai điệu trang trọng và đơn giản, nguyên nhân còn đáng kể hơn là kết quả. Cái mà tôi đang đề cập tới đây là quan điểm chung về các hình thức của sự sùng bái chân chính mà con người dành cho Chúa Trời. Kiến trúc của nhà thờ cũng phục tùng tư tưởng tổng thể này. Chính là nó đã đập vỡ các biểu tượng, xóa các bích họa, hủy bỏ các trang trí, cắt giảm việc tế lễ, bỏ những ghế tựa có lưng cao che lấp tầm nhìn và quy định hàng ngàn chi tiết trang trí, tư thế và hình dạng bên ngoài của bàn thờ. Bản thân tư tưởng này xuất phát từ một nguyên nhân khác lớn hơn từ tư tưởng chung về hành vi con người khi anh ta còn lại một mình với Chúa, hành vi bên ngoài cũng như bên trong, những việc tụng niệm, các hành động, sự chuẩn bị tinh thần cần thiết. Tư tưởng cuối cùng này đã choàng lên vương miện học thuyết về khoái lạc, làm giảm vai trò của giáo giới, biến cải thần bí, ca tụng nghi lễ cũ và đưa tôn giáo đạo đức vào thay tôn giáo phục tùng. Đến lượt mình, tư tưởng thứ hai phụ thuộc vào tư tưởng thứ ba còn rộng rãi hơn là tư tưởng hoàn thiện về đạo đức được hiện thân trong một vị Chúa thánh thiện. Chúng có tại mỗi thời điểm và mọi tình huống, có ở khắp nơi và luôn có ảnh hưởng của mình. Chúng không bị xóa bỏ do đó chắc chắn là thống soái bởi vì mọi ngẫu nhiên đi ngược lại nó vốn là hạn chế và tư hữu rất cục nường bước trước sức ép im lặng nhưng liên tục của nó. Như vậy cơ cấu tổng thể của mọi vật và các đặc điểm chính của các sự kiện là kết quả của chính các nguyên nhân này, còn mọi tôn giáo, triết học, thơ ca, công nghiệp, hình thức xã hội và gia đình rút cuộc chỉ là bản in con dấu của chúng.

4. Những hình thức tư duy và tình cảm chủ yếu. Tác động của chúng trong lịch sử.

Như vậy, trong các tình cảm và tư tưởng của con người có một hệ thống nào đó và động lực chủ yếu của hệ thống này là những nét chung nhất định, các đặc điểm của tâm hồn và của nếp tư duy phân biệt những con người của một chủng tộc, một thế kỉ hay một địa phương. Giống như trong khoáng vật học, mọi tinh thể dù có đa dạng đến mấy cũng đều được hình thành từ những hình thức đơn giản nhất của vật thể. Cũng vậy, các nền văn minh, trong lịch sử, cùng với tất cả sự đa dạng của chúng cũng đều xuất phát từ những hình thức đơn giản nhất của tinh thần. Các tinh thể có thể giải thích nhờ yếu tố hình học đầu tiên, còn nền văn minh - từ yếu tố tâm lí đầu tiên. Đó là nguyên tắc chính mà nội dung là ở chỗ nghĩa vụ được tuyên bố bởi người chỉ đạo độc quyền cuộc sống con người, còn mọi lí tưởng được quy về các dấu vết của lí tưởng đạo đức. Vậy là ở đây chúng ta đi đến bản chất của con người - thực ra để giải thích nguyên tắc này cần phải nghiên cứu chủng tộc mà từ đó anh ta xuất hiện, ví như người Đức, người miền Bắc, nếp tính cách và trí tuệ, những phương pháp tư duy và cảm nhận cố hữu và chung nhất của anh ta, tính chậm chạp và lạnh lùng trong cảm giác cản trở sự dâng hiến dễ dàng và mạnh mẽ vì khoái cảm, sự què quặt của thị hiếu, tính không kiên định và những thay đổi đột ngột trong các quan niệm kìm hãm sự phát sinh trong anh ta những ý đồ hài hòa và những hình thức cân đối, lòng khinh bỉ của anh ta với ngoại cảnh và nhu cầu tìm chân lí, lòng trung thành với các tư tưởng trần trụi và trừu tượng phát triển trong anh ta ý thức gây tổn hại đến tất cả những gì còn lại. ở đây là sự kết thúc của việc nghiên cứu. Chúng ta đã sờ nắm được cái gì đó mang tính tiền định của một thế kỉ, một chủng tộc nhất định, nét đặc trưng của mọi tình cảm và khái niệm của họ, một đặc điểm nào đó gắn bó chặt chẽ với các hình tượng, suy tư và cơ cấu tâm hồn. Đó là các nguyên nhân chính - vì rằng các nguyên nhân này được sự thống nhất của tất cả các dạng tinh thể ở đâu thì trước hết cần phải xét một vật thể rắn thực sự nói chung với tất cả các góc cạnh của nó và trong hình thức đầu tiên này tìm ra cái khả năng biến hóa vô cùng đa dạng có trong nó. Tương tự như vậy, nếu bạn muốn hiểu ở đâu có sự thống nhất của tất cả những biến dạng lịch sử của tâm hồn con người, thì trước tiên hãy xem xét tâm hồn nói chung qua hai - ba những đặc tính quan trọng nhất và trong phạm vi này sẽ mở ra cho bạn tất cả những hình thức cơ bản nhất mà tâm hồn có thể có. Bức tranh tư duy mà rút cục chúng ta nhận được - hình học cũng như tâm lí học - sẽ rất đơn giản, và chúng ta sẽ nhanh chóng xác định được những giới hạn của các nền văn minh cũng giống như trường hợp của các tinh thể? Cái gì chúng ta tìm thấy trước hết trong ý thức con người? Những hình tượng khác nhau hay là những quan niệm về sự vật. Những gì là mù mờ đối với cái

nhìn của con người mất đi qua một thời gian lại xuất hiện khi con người nhìn thấy một cái cây, một con vật nào đó, tóm lại là một vật thực. Đó chính là vật chất mà từ đó hình thành nên mọi thứ khác; sự phát triển của vật chất này diễn ra qua hai con đường - hoặc là lí thuyết, hoặc là thực tiễn xét qua việc từ quan niệm này xuất hiện khái niệm chung hay quyết định thực tế, toàn bộ con người vẫn tất là như thế. Trong những khuôn khổ hạn hẹp như vậy - trong khuôn khổ của vật liệu ban đầu theo hai hướng - là toàn bộ mẫu hình đa dạng của con người. Những khác biệt trong những phần tử đầu tiên dù có nhỏ đến mấy thì trong toàn thể vẫn rất lớn và một sự thay đổi dù là nhỏ nhất của các nguyên nhân sẽ dẫn đến những thay đổi to lớn cuối cùng. *Quan niệm* ban đầu có thể rõ ràng như được tạo ra hoặc là như được rửa sạch hoặc là mù mờ. Nó có thể gồm nhiều hay ít các dấu hiệu của vật thể, xuất hiện mạnh mẽ cùng với các trần trở của tâm hồn con người và mọi quá trình được tạo ra tùy thuộc vào điều này. Và cũng như vậy, cùng với sự phát triển tiếp tục và sự thay đổi của quan niệm thì sự phát triển của bản thân con người cũng thay đổi. Nếu như *khái niệm chung* được sinh ra từ quan niệm dẫn tới những quy định ước lệ khô khan như ở người Trung Quốc thì ngôn ngữ biến thành một thứ giống như đại số, tôn giáo và thơ ca đứng ở hàng thứ hai, triết học không vượt ra ngoài cái giới hạn của tư duy đạo đức và tư duy thực tiễn lành mạnh. Khoa học bị hạn chế bởi một bộ các đơn thuốc, các phân loại và các thủ pháp trí nhớ vị lợi và mọi hoạt động tinh thần đều mang tính tích cực. Ngược lại, nếu khái niệm chung sinh ra từ quan niệm có tính hình tượng, sáng tạo thơ ca, hình tượng sinh động thì ngôn ngữ giàu sắc thái của sử thi mà trong đó bất kì một từ nào đều trở thành cá thể hoạt động thì thơ ca và tôn giáo có một quy mô rộng rãi và to lớn, phép siêu hình phát triển rộng rãi cùng với mọi sự tinh tế của nó mà không hề quan tâm đến việc áp dụng thực tiễn còn tâm hồn vươn mạnh mẽ đến cái cao cả, cái tuyệt vời, khắc phục trên đường đi lên của mình những sai lầm hay thoái bộ không tránh khỏi và trong khi sáng tạo lí tưởng được thúc đẩy bởi sự hài hòa và lòng cao thượng vẫn tìm kiếm tình yêu và sự ngưỡng mộ của toàn nhân loại. Cuối cùng, nếu như khái niệm chung được sinh ra bởi quan niệm tràn đầy thơ ca nhưng không có mức độ, nếu con người đạt tới khái niệm không phải từ từ từng bước mà là bất ngờ, bằng trực giác, nếu như quá trình tinh thần đầu tiên không phải là một sự phát triển đồng đều mà là bước vọt mạnh mẽ thì khi đó - như ở chủng tộc người Xêmit - siêu hình học nói chung không có, tôn giáo chỉ biết Chúa trời tối cao không với tới được và mang đến cái chết, khoa học không thể được xác định, trí tuệ quá cứng nhắc và đơn chiều không có khả năng tiếp nhận sự hòa đồng tinh tế của thiên nhiên, thơ ca chỉ cho ra đời một chuỗi các lời hoan hô nồng nhiệt, xáo động, ngôn ngữ không đủ khả năng truyền đạt sự thống nhất của tư duy, con người chỉ biểu hiện qua sự hoan hỉ trữ tình, trong khát vọng không được chế ngự và qua những hành động nghèo nàn, cuồng tín. Trong cái khoảng trung gian này giữa quan niệm riêng và tư tưởng chung bắt rễ các mầm mống của những khác biệt đích thực giữa những con người. Một số chủng tộc ví dụ các chủng tộc cổ xưa vươn đến khái niệm từ quan niệm theo những nấc thang đi lên của các tư tưởng nhóm và ngày càng chung một cách nhất quán. Những chủng tộc khác, chẳng hạn như Đức, đang vượt qua trạng thái mất cân đối bằng những bước nhảy vọt sau những sai lầm kéo dài, đáng nghi ngờ. Một số khác như người Anh hay người La Mã dừng ở các bậc thấp, những người khác như người Indus hay Đức đạt được những đỉnh cao nhất. Còn bây giờ sau khi đã xem xét sự biến chuyển từ quan niệm sang quyết định thực tế. Chúng ta thấy rằng những khác biệt trong những yếu tố ban đầu ở đây cũng có tính chất và ý nghĩa như vậy. Chúng phụ thuộc vào ấn tượng mà sự vật gây ra rõ ràng như trong khí hậu miền Nam hay mờ nhạt như trong khí hậu miền Bắc, có dẫn đến hành động ngay lập tức như ở những người dã man hay là dẫn đến suy tư như ở các dân tộc văn minh. Nó có khả năng trở nên mạnh hơn, dao động, giữ được ổn định hay tạo ra các mối liên hệ với các khái niệm khác. Toàn bộ cơ cấu khát vọng của con người, toàn bộ các điều kiện trật tự xã hội, an ninh, lao động và hoạt động được giải thích bằng các nhân tố này. Tình hình đối với các khác biệt ban đầu khác cũng như vậy. Chúng tác động lên toàn bộ nền văn minh về đại thể và giống với các công thức đại số bao hàm vượt trước dưới dạng kín đáo cái khuất khúc mà quy luật cấu tạo của nó được chúng biểu hiện. Quy luật này không phải luôn luôn được thực hiện đến cùng. Đôi khi nó bị vi phạm. Tuy nhiên, các vi phạm không phải là dấu hiệu của sự lừa dối của quy luật. Chúng chỉ chứng tỏ rằng tác động của nó không phải là duy nhất, rằng có các phần tử mới thêm vào cho các phần tử cũ, rằng có các sức mạnh

khác loại và mạnh mẽ nào đấy đang chống lại các lực lượng ban đầu. Một chủng tộc di cư như đã từng xảy ra với dân tộc Aria cổ đại, đằng sau sự thay đổi về khí hậu là sự thay đổi toàn bộ nếp tư duy và cơ cấu xã hội. Một dân tộc bị chinh phục, như dân tộc Sacxông, thì hệ thống chính trị mới sẽ buộc dân tộc này phải tiếp nhận các phong tục, đặc tính, khuynh hướng mà trước kia không có. Một dân tộc chẳng hạn như những người Spacte cổ đại hình thành giữa dân tộc bị đánh bại, bị đè nén nhưng không khuất phục và sự cần thiết phải sống trong tình hình như bị bao vây đã thay đổi mạnh mẽ và lái toàn bộ các quy định xã hội và đạo đức đến một mục tiêu. Cơ chế của lịch sử nhân loại trong mọi trường hợp đều giống nhau. Động lực đầu tiên luôn luôn là một sự tiền định chung nào đó của trí tuệ và tâm hồn của một chủng tộc - hoặc là bẩm sinh, cố hữu, hoặc có được qua tác động của hoàn cảnh bên ngoài. Những động lực ban đầu vĩ đại này tác động từ từ: Tôi muốn nói rằng dưới ảnh hưởng của chúng, qua một vài thế kỉ một dân tộc tiếp nhận một tình trạng tôn giáo, văn học, xã hội, kinh tế mới; dưới sự tác động tiếp tục của các động lực này, tình trạng mới này sớm muộn sẽ sinh ra tình trạng hoặc tốt, hoặc xấu... Như vậy, sự vận động chung của một nền văn minh riêng rẽ có thể xem như là kết quả sự tác động của một lực lượng ổn định mà tác động của nó không ngừng thay đổi tùy thuộc vào các hoàn cảnh thay đổi.

5. Ba động lực đầu tiên

Chủng tộc

Ba căn nguyên thúc đẩy sự ra đời của trạng thái đạo đức ban đầu là *chủng tộc, môi trường và thời điểm*. Chúng ta gọi những xu hướng bẩm sinh, di truyền xuất hiện cùng với con người và gắn liền với những đặc điểm về tính cách và hình thể của nó là chủng tộc. Ở các dân tộc khác nhau, những xu hướng này cũng khác nhau. Trong tự nhiên tồn tại các biệt dạng tự nhiên của con người cũng giống như các giống bò và ngựa. Một số người thì dũng cảm và thông minh, một số khác thì nhút nhát và nông cạn. Người này thì có khả năng tạo ra các khái niệm và các sáng tạo, người khác thì chỉ có manh nha của các tư tưởng và hoạt động sáng tạo. Một số người chỉ có khả năng đối với một vài công việc nhất định nhưng lại nhiều bản năng hơn số khác. - Ví như một loại chó có khả năng chạy, loại khác đánh nhau, loại thứ ba đi săn, cuối cùng, loại thứ tư giữ nhà hay gia súc. Những khác biệt này rõ đến nỗi có thể dễ dàng nhận ra mà không cần phải xét đến tác động biến dạng to lớn của hai căn nguyên đầu tiên. Chủng tộc người Aria cổ đại chẳng hạn có thể sống từ miền Sông Hằng đến Hebrid, có mặt ở mọi vùng khí hậu, ở mọi trình độ văn minh, thay đổi diện mạo của mình trong 30 thế kỉ đầy biến động. Nhưng dẫu sao, chủng tộc này vẫn tìm thấy trong tất cả mọi ngôn ngữ, mọi tôn giáo, văn học, triết học một tính chất chung máu thịt và cái tinh thần mà hiện nay còn đang liên kết con cháu của họ lại. Quan hệ thân tộc của họ vẫn được duy trì bất kể mọi khác biệt; Bất chấp những sự gieo rắc của các nền văn hóa khác, những khác biệt về khí hậu, đất đai, những ngẫu nhiên thuận lợi hay bất lợi có ảnh hưởng đến họ như thế nào, thì sự quy định chung của hình thức đầu tiên vẫn không thay đổi, và từ các dấu ấn sau cùng mà thời gian đặt lên xuất hiện những đường nét cơ bản của bức tranh đầu tiên. Không có gì đáng ngạc nhiên trong sự ổn định khác thường này. Nếu vì sự khác biệt to lớn về thời gian mà chúng ta hình dung sự xuất hiện của các loài chỉ được một nửa và hoàn toàn không rõ ràng, thì các sự kiện lịch sử sẽ rọi sáng các sự kiện tiền sử đủ để có thể giải thích tính chất bền vững ổn định của những đặc điểm chủ yếu của chủng tộc. Khi chúng ta gặp những đặc điểm này ở một người Aria, người Ai Cập, hay người Trung Hoa nào đó từ 15, 20, 30 thế kỉ trước công nguyên thì họ đã là sản phẩm của bao nhiêu những thế kỉ trước đó. Có thể là của rất nhiều thiên niên kỉ. Bởi vì bất kì sinh vật nào khi vừa mới chào đời đều phải thích nghi với môi trường bao quanh; môi trường điều chỉnh cơ thể theo kiểu nào, cơ thể phản ứng với thế giới bên ngoài theo kiểu ấy. Sự thay đổi về khí hậu và môi trường tạo ra cho nó các nhu cầu mới; chúng kéo theo một hệ thống ứng xử mới và hệ thống này đến lượt mình lại tạo ra một hệ thống các thói quen, còn hệ thống này lại tạo ra hệ thống mới của các năng khiếu và bản năng. Bị buộc phải thích nghi với các hoàn cảnh, con người có được tính khí và tính cách phù hợp với các hoàn cảnh này. Chúng càng bền vững thì càng được lặp lại thường xuyên, và ấn tượng bên ngoài càng thâm nhập sâu vào con người thì càng được truyền lại lâu dài cho con cháu. Đương nhiên, tính cách dân tộc ở vào một thời điểm nhất định có thể xem như một biểu hiện cô đúc của tất cả mọi hành động và mọi cảm nhận có từ trước, tức là như một đại lượng của các kích cỡ và khối lượng tuy không phải là vô cùng tận nhưng người ta cũng không thể đo được bằng cái cân khác và hầu như không bao quát được bởi vì mỗi khoảnh khắc của quá khứ bất tận làm tăng thêm cái khối lượng mà có thể đo được chỉ khi đặt lên đĩa cân bên kia một số lượng lớn hơn các hành động và cảm thụ. Đây chính là nguồn gốc đầu tiên và phong phú nhất của các đặc tính cơ bản của chủng tộc làm nền tảng cho các sự kiện lịch sử; Sức mạnh của nó, như ta thấy, phát sinh từ chỗ đây không chỉ đơn thuần là nguồn gốc mà dường như là một cái hồ hay một thác nước sâu mà nhiều thế kỉ nay các nguồn nước khác đổ vào.

Môi trường

Như vậy, sau khi đã xác định cấu trúc tinh thần của một chủng tộc, cần phải nghiên cứu môi trường mà chủng tộc đó sống, bởi con người không cô độc trong thế giới. Bao quanh con người là thiên nhiên và những người khác. Những đặc điểm thứ cấp và ngẫu nhiên phủ lên nếp tính cách đầu tiên, bất biến. Những điều kiện vật lí và xã hội trong khi tác động lên cơ sở đầu tiên của chủng tộc đồng thời cũng thay đổi hay làm cho chủng tộc thêm phức tạp. Đôi khi khí hậu cũng có ảnh hưởng. Mặc dù chúng ta chỉ có thể theo dõi lờ mờ được lịch sử di cư của các dân tộc Aria từ tổ quốc chung của họ đến các vùng mà ở đó họ tìm được nơi cư trú cuối cùng, song chúng ta cũng có thể khẳng định rằng sự khác biệt sâu sắc một mặt, giữa các chủng tộc Đức và mặt khác với các chủng tộc Hy Lạp và Latin trước hết được đặt cơ sở trên sự khác biệt của các địa phương mà họ cư trú: Một số thì định cư ở những vùng lạnh lẽo và ẩm ướt, trong những cánh rừng rậm rạp và lầy lội hay dọc các bờ đại dương hoang dã không biết cảm xúc gì khác ngoài sự u sầu hay là hung hăng, ham nhậu nhẹt và thích thức ăn thô và cuộc sống là các cuộc chiến tranh hay chạy trốn. Những người khác, ngược lại, định cư giữa thiên nhiên hùng tráng, bên bờ biển dịu dàng đầy nắng, sống bằng nghề đi biển hay buôn bán và do thoát ra khỏi những đòi hỏi của dạ dày nên ngay từ đầu đã thiên về cuộc sống xã hội và tổ chức chính trị, về những tình cảm và tâm hồn làm phát triển mãi mãi, cách hưởng thụ cuộc sống và thúc đẩy phát minh khoa học nghệ thuật và ngôn từ. Các hoàn cảnh chính trị cũng thường có tác động lớn đến lối sống. Ví dụ từ hai nền văn minh trên bán đảo Apenin thì một dân tộc hoàn toàn dốc tâm vào chuyện đánh nhau, vào các cuộc chinh phục, vào nhà nước và pháp luật và do ngay từ đầu đã có thành phố, có biên thị, có giới quý tộc quân sự để lôi kéo các dân tộc ngoại bang hoặc chinh phục họ để buộc họ phục vụ cho mình và luôn biết đặt các kẻ thù vào thế chống lại nhau, thì dân tộc đó lại không tìm được lối thoát khỏi các mâu thuẫn nội bộ và thỏa mãn các bản năng xâm lược của mình ngoài các cuộc chiến tranh liên miên. Dân tộc thứ hai thì không có sự thống nhất và các tham vọng chính trị ích kỉ bởi tính bền vững của các nguyên tắc thị chính, vị trí thống soái của Giáo hoàng và các cuộc xâm lăng của lân bang đã chịu nhường các thiên hướng của mình và hoàn toàn quay về với sự sùng bái cái đẹp và tiện nghi. Cuối cùng, các điều kiện xã hội cũng đã đặt được dấu ấn, ví như đạo Thiên chúa cách đây 18 thế kỉ và đạo Phật cách đây 25 thế kỉ: Vào các thời kì đó ở Địa Trung Hải và ở bán đảo Ấn Độ việc thôn tính đất đai và thể chế xã hội Aria rất cục đã dẫn đến sự áp bức không thể chịu đựng nổi, đè nén nhân cách, cảm giác không có lối thoát đè lên thế giới. Nhưng đồng thời ở đây cũng phát triển phép siêu hình và sự mơ mộng. Con người cảm thấy con tim chịu đau thương quá mức đã đạt được sự tự siêu giải, lòng nhân từ, tình yêu dịu dàng, sự hòa nhã và tình anh em trong trường hợp này hướng đến sự siêu thoát toàn vũ trụ, trong trường hợp khác thì đến lòng nhân từ của Thượng đế. Nếu chúng ta quan sát mọi bản năng hướng dẫn một chủng tộc, mọi năng khiếu có trong chủng tộc đó hay ngăn gọn toàn bộ nếp sống tinh thần mà chủng tộc này hiện tư duy và hành động, thì sẽ thấy rằng nếp tinh thần ấy thường xuất hiện hơn cả dưới ảnh hưởng của một trong các trạng thái bền vững, các hoàn cảnh bên ngoài, của sức ép mạnh mẽ mà nó tác động lên toàn bộ cộng đồng và không ngừng từ giống loại này sang giống loại khác, tạo nên toàn thể cộng đồng cũng như từng cá nhân riêng rẽ. ở Tây Ban Nha thập tự chinh kéo dài 8 thế kỉ chống lại những người Hồi giáo có quy mô rất rộng lớn và kết thúc bằng sự kiệt quệ vì các cuộc chiến tranh tôn giáo. Tại Anh chế độ chính trị tồn tại 8 thế kỉ duy trì phẩm giá cá nhân con người và tôn trọng quyền lực, tính độc lập và sự tuân thủ, dạy con người hành động hợp tác với mọi người khác dưới sự che chở của luật pháp; Tại Pháp - chính quyền nhà nước La Mã mà thoát đầu để ràng buộc những người man dã ngoan ngoãn, sau đó đã chết dưới các đồng tro tàn của thế giới cổ đại nhưng rồi lại sống lại dưới tác động của bản năng dân tộc thầm kín, được phát triển trong các điều kiện vương quyền thế tập và rốt cục đã biến thành một nhà nước cộng hòa hành chính, tập trung nơi mà các triều đại cầm quyền luôn luôn bị các cuộc cách mạng đe dọa. Từ số các nguyên nhân có thể quan sát được tạo nên tính cách ban đầu của một chủng tộc thì nó cũng như là sự giáo dục, ngành nghề, vị trí xã hội, và nơi sống. Tác động của các nguyên nhân này rõ ràng mang tính tổng thể vì rằng chúng bao hàm mọi động lực đem lại hình dạng cho bản chất con người từ ngoài vào và nhờ chúng cái bên ngoài

ảnh hưởng lên cái bên trong.

Thời điểm

Loạt nguyên nhân thứ ba: song song với các động lực bên trong và động lực bên ngoài còn có sản phẩm của sự tác động chung của cả hai loại động lực này đến lượt nó lại trở thành một sức mạnh sáng tạo. Thực ra, ngoài ảnh hưởng liên tục và ổn định của chủng tộc và môi trường nhất định thì tốc độ mà dân tộc đạt được trong sự phát triển của mình cũng có ý nghĩa. Đặc điểm dân tộc và hoàn cảnh bên ngoài đặt dấu ấn không phải lên một cái “nền trắng” mà là lên một bề mặt đã có các hình. Tùy từng thời điểm khác nhau mà bức tranh này khác nhau, vì vậy mà kết quả chung có khác nhau. Ta hãy lấy hai thời điểm nào đó trong lịch sử văn học và nghệ thuật của một dân tộc làm thí dụ: bi kịch Pháp thời kì Corneille, Voltaire, sân khấu Hy Lạp thời Etchin và Euripides, thơ La tinh thời đại Likretxia và Klavdiana, hội họa Italia thời Léonard de Vinci. Đương nhiên sự hiểu biết chung về nghệ thuật ở một trong hai cực này là không thay đổi: mẫu người được mô tả trong văn học hay hội họa vẫn như cũ, cấu trúc của bài thơ hay vở kịch vẫn được giữ nguyên. Tuy nhiên giữa các khác biệt khác, thì giữa các nghệ sĩ vẫn có một sự khác biệt là một người trong số họ là người đi trước, còn người kia là người kế tiếp, người thứ nhất không có hình mẫu, còn người thứ hai thì có, người thứ nhất nhìn các sự vật trực tiếp, còn người thứ hai thì qua sáng tạo của người thứ nhất, còn trong khoảng thời gian giữa hai nghệ sĩ thì nghệ thuật hoàn thiện hơn về nhiều phương diện. Tính đơn giản, tính hoành tráng của ấn tượng giảm đi, còn sự gọt rũa và tinh tế của hình thức tăng lên. Nói gọn, tác phẩm thứ nhất quy định tác phẩm thứ hai. Về mặt này thì mỗi một dân tộc cũng giống như cây cỏ: cũng một đọt cây ở cùng một khí hậu và thổ nhưỡng phát triển ra những thù hình khác nhau ở những giai đoạn phát triển khác nhau như nụ, hoa, quả, hạt giống, cho nên mỗi một hình thức sau được quy định bởi hình thức trước đó và được sinh ra từ cái chết của nó. Nếu như giờ đây thay cho một lát cắt thời gian, bạn lấy hẳn một trong những giai đoạn phát triển dài mà chúng, như thời kì trung cổ hay thời đại cổ điển đã qua của chúng ta, bao hẳn cả một thế kỉ hay một số thế kỉ, thì các kết luận của bạn sẽ giống nhau. Trong những giai đoạn như vậy trong ý thức luôn luôn có một tư tưởng chủ đạo ngự trị, trong vòng 200 năm, 500 năm, đối với mọi người đã tồn tại một mẫu người lí tưởng duy nhất: ở thời kì trung cổ đó là hiệp sĩ hay thầy tu, trong thế kỉ cổ điển của chúng ta đó là người hùng biện và người quý tộc. Tư tưởng sáng tạo tổng thể này được thể hiện trong nhiều lĩnh vực của hoạt động và tư duy; và sau khi phổ cập ra toàn thế giới một hệ thống được hình thành một cách tự nhiên của các sáng tạo, nó trở nên kiệt quệ và lụi tàn. Thay vào đó một tư tưởng mới xuất hiện với thiên chức phải đạt được một sự thống trị và cũng tạo ra vô vàn các sáng tạo như vậy. Chẳng hạn, ta cứ cho rằng tư tưởng thứ hai một phần phụ thuộc vào tư tưởng thứ nhất, rằng chính là tư tưởng thứ nhất tác động cùng với thiên tài dân tộc và các hoàn cảnh bên ngoài quy định kho tàng và hướng phát triển của các hiện tượng được sinh ra một lần nữa. Đó sẽ là quy luật hình thành của tất cả mọi xu hướng lịch sử vĩ đại; cái mà tôi đang nói ở đây là những thời kì ngự trị lâu dài của một hình thức tinh thần nào đó hay một tư tưởng cơ bản nào đó, ví như thời của những đường bay sáng tạo tự do với cái tên là Phục sinh hay là thời của những phân loại tu từ học được gọi là thế kỉ cổ điển hay là chuỗi kế tiếp nhau của các khái quát thần bí với những tên gọi là thời đại Alexandria, thời kì Thiên chúa giáo, hoặc là giai đoạn phát triển rực rỡ của huyền thoại mà chúng ta vẫn gặp ở những cội nguồn văn hóa của Đức, ấn Độ và Hy Lạp.

Bằng hình thức nào lịch sử là một trong vấn đề của cơ chế tâm lí. Các giới hạn của sự tiên đoán.

Ở đây cũng như ở mọi chỗ khác cái mà chúng ta gặp không gì khác là vấn đề cơ chế: kết quả chung là một chỉnh thể phức tạp, hoàn toàn được quy định bởi tầm cỡ và phương hướng của các động lực tạo ra nó. Sự khác biệt duy nhất của các vấn đề đạo đức với các vấn đề vật chất là ở chỗ trong trường hợp thứ nhất, tầm cỡ và phương hướng này không chịu một sự tính toán chính xác như đối với trường hợp thứ hai. Nếu như nhu cầu hay khả năng bất kì nào của con người là một đặc điểm định lượng nhất định mà giống như áp suất hay trọng lượng có thể lớn hay nhỏ, thì khác với áp suất hay trọng lượng, đặc tính này không thể đo được. Không thể thể hiện nó bằng một công thức chính xác hay gần chính xác mà chúng ta chỉ có thể tạo ra một ấn tượng mang tính hình tượng nào đó về nó và truyền đạt cho những người khác. Việc duy nhất chúng

ta phải làm là ghi nhận và nhấn mạnh những yếu tố nổi bật mà qua đó nó được thể hiện và đưa lại cho ta một quan niệm tương đối và sơ sài về vị trí của nó trong chiếc khung thang độ. Nhưng dù các phương tiện xác định được sử dụng trong các khoa học đạo đức khác với các phương tiện được sử dụng trong các khoa học tự nhiên thì vật liệu trong cả hai nhóm khoa học là giống nhau và được hình thành đồng đều từ các động lực, hướng và đại lượng cho nên có thể nói rằng kết quả cuối cùng được đưa ra cũng theo những quy luật này. Nó sẽ phụ thuộc nhiều hay ít vào đại lượng lớn hay nhỏ của các động lực cơ bản, vào hướng tác động đồng đều nhiều hay ít của các động lực này, vào việc các ảnh hưởng về chủng tộc, môi trường và thời điểm có bổ sung cho nhau hay là tiêu diệt lẫn nhau trong sự phát triển. Chính điều này giải thích cho những giai đoạn dài khi hoa kết trái hay thành tựu rực rỡ kế tiếp nhau một cách vô trật tự và nhìn bề ngoài là không có nguyên nhân trong cuộc sống mỗi dân tộc. Chúng được sinh ra bởi sự hài hòa nội tại hoặc bởi các mâu thuẫn giữa chúng. Đã từng có một sự hài hòa như vậy trong thế kỉ XVII khi tính quảng giao và tài nói chuyện vốn có của người Pháp được bổ sung bằng những điều bộ phận trà và các thủ pháp phân tích tu từ học, hay ở thế kỉ XIX, thiên tài năng động và sâu sắc của người Đức bước vào thời kì tổng hợp triết học và phê phán thế giới. Những mâu thuẫn trên đã xuất hiện, chẳng hạn trong thế kỉ XVII tinh thần khắc nghiệt và khép kín của Anh quốc, đã cố gắng tiếp thu một cách vụng về những cách thức giao tiếp mới nhất, trong thế kỉ XVI trí tuệ lành mạnh và thiên về văn xuôi Pháp cố gắng sinh ra thơ ca sinh động. Kết quả của sự hài hòa sâu sắc của các sức mạnh sáng tạo đã đưa lại một nền văn học lịch thiệp, cân đối, cao thượng và hết sức hoàn thiện của thời kì Louis XIV, những hệ thống siêu hình vĩ đại và tư duy phê phán tổng thể trong thời đại của Hegel và Goethe. Dấu tích của mâu thuẫn sâu sắc của các sức mạnh tương tự là nền văn học của sự hoàn thiện, hài kịch Scandinave và sân khấu vụng về thời đại Diderot và Ulich, những vay mượn ngu ngốc ở người Hy Lạp, những sai lầm thô thiển, những bắt chước và những mảnh đẹp vụn lẻ trong thời kì Rosan và Pléiade(5). Chúng ta có thể khẳng định chắc chắn rằng những sáng tạo còn chưa được biết đến với thời gian sẽ được sinh ra và hình thành bởi ba động lực đầu tiên, rằng nếu có khả năng đo đạc và tính toán được những động lực này, thì chúng ta sẽ rút ra từ chúng, hết như từ một công thức, các đặc tính của nền văn minh sắp đến, rằng ngày nay nếu chúng ta muốn có được một khái niệm nào đó về số phận tương lai của chúng ta thì chúng ta phải đặt cơ sở cho mọi tiên đoán của mình trên việc nghiên cứu những động lực này. Bởi vì, sau khi xem xét chủng tộc, môi trường, và thời điểm, tức là xung lực bên trong, ảnh hưởng của các điều kiện bên ngoài và tốc độ chuyển động đạt được, chúng ta đã khai thác hết không chỉ những nguyên nhân quan trọng mà còn cả toàn bộ các nguyên nhân có thể có của sự phát triển.

6. Các tác động của nguyên nhân đầu tiên phân bố như thế nào. Tính chung của các yếu tố. Thành phần của các nhóm. Quy luật phụ thuộc lẫn nhau. Quy luật về các ảnh hưởng cân đối

Chỉ còn việc xác lập xem tác động của những nguyên nhân này đối với một dân tộc hay một thế kỉ được phân bố như thế nào. Cũng giống như nước nguồn chảy từ cao xuống thấp, từ chỗ này qua chỗ khác chừng nào chưa xuống đến chỗ sâu nhất, các đặc điểm của trí tuệ hay tâm hồn được chủng tộc, thời điểm hay môi trường cấp cho một dân tộc nào đó phân bố theo những tỉ lệ khác nhau và theo một trật tự hướng xuống với mọi hiện tượng khác nhau, tạo nên nền văn minh của dân tộc đó. Nếu lập bản đồ địa lí của một địa phương thì có thể thấy nước từ dưới điểm xuất phát chia ra thành năm, sáu bể nước chủ yếu và mỗi bể này đến lượt nó lại chia ra thành một số bể khác v.v... cho tới khi toàn bộ địa phương cùng hàng ngàn nếp lồi lõm được phủ bởi mạng phân nhánh này. Tương tự nếu lập một bản đồ tâm lí của sự kiện và tình cảm tạo nên một nền văn minh này hay khác thì trước hết phải đánh dấu năm hay sáu lĩnh vực nổi bật như tôn giáo, nghệ thuật, triết học, nhà nước, gia đình, nghề thủ công, sau đó bên trong mỗi lĩnh vực là các vùng tự nhiên, trong mỗi vùng là các vùng nhỏ hơn và cứ vậy cho đến vô vàn những chi tiết nhỏ nhất của cuộc sống mà chúng ta quan sát thấy hàng ngày trong chúng ta và ở xung quanh. Nếu bây giờ ta nghiên cứu và so sánh các nhóm hiện tượng khác nhau này với nhau thì ngay lập tức trở nên rõ ràng là tất cả chúng chia thành các phần, hơn nữa một số phần đối với chúng ta là chung. Đầu tiên hãy lấy ba sáng tạo chủ yếu của tinh thần con người là: tôn giáo, nghệ thuật, triết học. Một nền triết học bất kì là gì nếu không phải là quan niệm về thiên nhiên và các nguyên nhân ban đầu của nó được thể hiện qua các khái quát trừu tượng và các công

thức. Và thực chất của một tôn giáo và nghệ thuật bất kì là gì nếu không phải là một quan niệm cũng về tự nhiên ấy và cũng những nguyên nhân ban đầu ấy được thể hiện qua các biểu tượng tương đối bền vững hay các hình tượng tương đối rõ ràng của các thần linh và các vị anh hùng chỉ với sự khác biệt là trong tôn giáo người ta tin vào sự tồn tại thực tế, còn trong nghệ thuật thì người ta không tin. Hãy để cho độc giả xem một số sáng tạo tinh thần vĩ đại như vậy. Độc giả sẽ thấy rằng ở khắp mọi nơi dù đó là Ấn Độ, Scandinave, Thổ Nhĩ Kỳ hay La Mã hoặc Hi Lạp thì nghệ thuật là một biến dạng của triết học, là triết học khoác cái vỏ hình tượng và tình cảm, tôn giáo là biến dạng của thơ ca - thơ ca được tiếp nhận như là một chân lí, còn triết học là biến dạng của nghệ thuật và tôn giáo được quy thành những khái niệm khô khan và các tư tưởng thuần túy. Đường nhiên hạt nhân của mỗi trong ba nhóm là một yếu tố chung - quan niệm về thế giới và cơ sở ban đầu của nó; Sự khác biệt của các nhóm này là ở chỗ ở mỗi nhóm có một yếu tố đặc biệt liên kết với yếu tố chung. Trong một trường hợp thì đây là sức mạnh của tư duy trừu tượng, trong trường hợp khác thì là khả năng sáng tạo các hình tượng và niềm tin vào chúng và cuối cùng, năng khiếu nhân cách hóa. Bây giờ ta hãy lấy hai sáng tạo cơ bản của xã hội con người: gia đình và nhà nước. Cơ sở của nhà nước là gì nếu không phải là tình cảm thần phục liên kết nhiều người lại dưới quyền của lãnh tụ. Còn cơ sở của gia đình là gì nếu không phải cũng là tình cảm thần phục này khiến vợ con hành động theo ý chí của người chồng, người cha. Gia đình đó là nhà nước tự nhiên đầu tiên, đơn giản nhất. Cũng tương tự như vậy, nhà nước là gia đình nhân tạo, thứ hai được mở về chiều sâu. Xã hội nhỏ là gia đình, xã hội to là nhà nước cùng có một xu hướng tinh thần mang tính quyết định khiến chúng xích gần nhau lại, liên kết nhau lại, bất chấp mọi khác biệt về số lượng, nguồn gốc và vị trí của các thành viên. Bây giờ ta hãy giả sử rằng yếu tố chung này có những tính chất khác biệt dưới tác động của môi trường, thời điểm và chủng tộc; rõ ràng là phù hợp với những thay đổi của yếu tố này thì tất cả các nhóm mà chúng là thành phần cũng sẽ thay đổi. Nếu như tình cảm thần phục này chỉ là sự sợ hãi, thì như tại hầu hết các quốc gia phương Đông, bạn sẽ thấy chủ nghĩa độc đoán khắc nghiệt, là những tra tấn và xử tử bất tận, là sự bóc lột các thần dân, là việc nô lệ hóa về đạo đức, sự đe dọa liên tục quyền sở hữu, sản xuất đi xuống, tình trạng về quyền của phụ nữ và các tục lệ khuê phòng Hồi giáo. Nếu như ở Pháp nơi mà cơ sở của sự thần phục là tính kỉ luật bẩm sinh, xu hướng cộng sinh, một số quan niệm danh dự, thì bạn sẽ thấy một tổ chức quân đội tuyệt vời, bậc thang hành chính hài hòa, sự khiếm khuyết của tinh thần công dân kết hợp với các quy luật của chủ nghĩa yêu nước, các thần dân tốt bụng và những người cách mạng thiếu nhẫn nại, sự xun xoe của quan triều và tính độc lập của con người quân tử, tính quảng giao tế nhị của những người đối thoại và cách ứng xử giữa mọi người, những mâu thuẫn gia đình, sự bình đẳng vợ chồng và sự thiếu hoàn thiện trong hôn nhân mà nếu cần thiết được pháp luật bảo vệ nghiêm ngặt. Cuối cùng, nếu tình cảm thần phục, giống như các dân tộc ở Đức, được đặt cơ sở trên bản năng thần phục và tư tưởng trách nhiệm, thì bạn sẽ thấy một tổ ấm gia đình hạnh phúc và bền vững, một trật tự vững chắc trong cuộc sống gia đình, sự phát triển muộn màng và không đầy đủ của cuộc sống trong xã hội, sự tin sùng bẩm sinh với các chức danh được quy định, sự tôn sùng đầy ngưỡng mộ trước quá khứ, sự bất bình đẳng xã hội vững chãi, việc tôn trọng pháp luật tự nhiên và như một thói quen. Tương tự như vậy, nghệ thuật, tôn giáo, triết học của mỗi chủng tộc nhất định sẽ khác nhau tùy thuộc vào khả năng chấp nhận các tư tưởng chung của nó. Nếu như con người vốn có khả năng sáng tạo những khái niệm rộng rãi, bao quát thì đồng thời do sự nhạy cảm của hệ thần kinh và tổ chức hết sức nhạy cảm của nó, con người cũng có thiên hướng làm cho chúng trở nên hỗn độn. Bạn sẽ thấy ở Ấn Độ một sự phong phú đáng ngạc nhiên của các sáng tác tôn giáo cao cả, sự khai hoa rộ rỡ của các học thuyết triết học tinh tế và phóng túng liên hệ chặt chẽ với nhau và tràn đầy một sinh lực đặc biệt đến mức tầm cỡ, màu sắc và thậm chí ngay cả tính không cân đối của chúng cũng cho thấy ngay rằng đây là các tác phẩm của cùng một môi trường và cùng một tinh thần. Ngược lại, cũng có khi con người, xét về bản chất là có tư duy lạnh mạnh và cân bằng, cố ý hạn chế tính rộng lớn của các khái niệm mà họ tạo ra để đạt được một sự gọt rửa tinh tế - Bạn sẽ thấy ở Hi Lạp thần học của các nghệ sĩ và những người kể chuyện, sẽ thấy các vị thần ngay lập tức được tách ra khỏi thế giới tự nhiên và có bộ mặt xương thịt riêng, bạn sẽ thấy mất đi hầu như hoàn toàn cảm giác thống nhất của thế giới mà nó chỉ còn được giữ lại trong một quan niệm mù mờ về số

phận, tìm thấy nền triết học mang tính chặt chẽ, gọn gàng hơn là hoành tráng, có hệ thống, thu hẹp lại trong lĩnh vực của phép siêu hình, siêu đẳng(6) song lại không có tương đồng về lôgic, nguyên biện và đạo đức, sẽ thấy một thứ nghệ thuật và thơ ca mà vẻ mặt rõ ràng, đơn giản, tính đúng mực, chân xác và vẻ đẹp vượt tất cả những gì nhìn thấy ở trên đời. Cuối cùng, nếu như con người hiểu được những khái niệm đơn giản nhất lại mất đi sự tinh tế của tư duy tư biện, hơn nữa lại xơ cứng trong những công việc thực tế cuốn hút anh ta hoàn toàn thì bạn sẽ thấy ở La Mã các quan niệm đơn giản hóa về các vị thần, những cái tên trống rỗng mà phải chăng chỉ dành để gọi những công việc canh nông vun vọt nhất, các quan hệ họ hàng và kinh tế gia đình và vụn vặt chỉ là những nhãn hiệu của sinh hoạt nông thôn và gia đình, và do vậy mà triết học, huyền thoại học và thơ ca ở đây hoặc vay mượn nhau hoặc đơn giản không có. ở đây cũng như nói chung có biểu hiện quy luật phụ thuộc lẫn nhau(7). Một nền văn minh bất kì là một chỉnh thể duy nhất, mà các bộ phận của nó liên kết với nhau cũng giống như các bộ phận của một cơ thể sống. Cũng giống như mọi bản năng, những cái răng, các cơ quan, tế bào, hệ cơ bắp của động vật liên quan với nhau chặt chẽ tới mức một sự thay đổi của một trong các bộ phận dẫn đến những thay đổi tương quan ở mọi bộ phận khác, cho nên một nhà tự nhiên học sành sỏi có thể chỉ bằng những phần còn sót lại tạo ra hầu như cả một cơ thể nguyên vẹn. Tương tự như vậy, tôn giáo, triết học, hình thức gia đình và nghệ thuật của mỗi nền văn minh tạo nên một hệ thống mà tại đó mỗi thay đổi bộ phận kéo theo sự thay đổi toàn thể cho nên một sử gia có kinh nghiệm khi nghiên cứu một phần hẹp của hệ thống này có thể đưa ra và đôi khi đề xuất ra mọi điểm còn lại của nó. Sự phụ thuộc này hoàn toàn rõ ràng. ở cơ thể sống sự phụ thuộc này được điều khiển bởi khát vọng thể hiện một dạng ban đầu nào đấy, sau đó là nhu cầu về các bộ phận có khả năng đáp ứng các nhu cầu của cơ thể này cũng như sự cần thiết về cân bằng nội tại cho phép nó tồn tại. Trong văn minh nhân loại, tính phụ thuộc này được điều khiển bởi yếu tố sinh thành nhất định mà nó có trong mỗi sáng tạo riêng biệt của tinh thần của nền văn minh cũng như ở tất cả mọi sáng tạo cùng gộp lại. Yếu tố này như tôi hiểu là khả năng nhất định, xu hướng nhất định, một thiên kiến thực tế nào đó được thể hiện rõ và có tính chất độc nhất vô nhị: khuynh hướng này đặt dấu ấn lên mọi quá trình mà nó tham gia đồng thời vừa tự thay đổi thì nó cũng thay đổi mọi tác phẩm sinh ra từ nó.

7. Quy luật tạo nhóm. Các ví dụ và chỉ dẫn

Chúng ta đã mở ra trong những nét cơ bản những biến đổi khác nhau của tinh thần con người và giờ đây chúng ta có thể bắt tay vào việc tìm kiếm những quy luật chung điều khiển không chỉ các sự kiện riêng rẽ mà hẳn cả các lớp sự kiện, không phải một tôn giáo hay một nền văn học mà hẳn cả một nhóm các tôn giáo và các nền văn học. Để lấy ví dụ, cứ cho rằng tôn giáo là phép siêu hình dưới cái vỏ thơ ca và tràn đầy tín niệm. Nếu ghi nhận rằng vào một thời điểm nhất định, ở một chủng tộc hay một môi trường nhất định, tín niệm, năng khiếu thơ ca và khả năng về siêu hình cùng một lúc bộc lộ ra với một sức mạnh chưa từng thấy. Nếu ghi nhớ rằng Thiên chúa giáo và Phật giáo phát triển rực rỡ trong các thời đại tổng hợp văn hóa vĩ đại và giữa các trắc trở mà chúng chỉ giống như sự dè dặt dẫn đến cuộc nổi loạn của những người cuồng tín ở Cévennes(8); nếu như mặt khác thừa nhận rằng các tôn giáo nguyên thủy xuất hiện cùng những ánh hào quang đầu tiên của lí trí con người khi mà trí tưởng tượng còn chưa biết giới hạn và sự mộc mạc và thơ ngây còn ngự trị; nếu như cũng xét rằng Hồi giáo ra đời ở dân tộc không có khoa học vào thời điểm lên cao đột ngột của tinh thần, khi khái niệm thống nhất dân tộc được hình thành và văn xuôi thơ ca chào đời, thì chúng ta sẽ đi đến kết luận rằng sự xuất hiện, suy thoái, hồi phục và cải tạo tôn giáo sẽ phụ thuộc vào việc các hoàn cảnh bên ngoài tăng cường và liên kết ba động lực phái sinh của nó một cách cơ bản và bền bỉ như thế nào. Chúng ta sẽ biết rõ tại sao tôn giáo lại trở thành nét không thể tách rời được của Ấn Độ, của những trí tuệ triết học. Mơ mộng và được ca tụng hết mức, tại sao trong thế kỉ XVI, vào thời điểm tái sinh toàn diện, vào lúc thức tỉnh của các chủng tộc Đức, tôn giáo đã có một bộ mặt mới với một nghị lực anh hùng. Tại sao nó biến thành những giáo phái dễ biến đổi ở châu Mỹ với nền dân chủ thô thiển ở Nga, với chủ nghĩa độc đoán quan liêu của nó. Cuối cùng tại sao ở châu Âu hiện nay lại có sự phổ cập không đồng đều và đa dạng như vậy tùy theo khác biệt giữa các chủng tộc và các nền văn minh. Với hình thức bất kì nào của hoạt động con người thì tình hình cũng như vậy - Văn học, nghệ thuật tạo hình, âm nhạc, triết

học, khoa học, đời sống quốc gia, công nghiệp... Nguyên nhân trực tiếp của mỗi một hình thức này hoặc là một xu hướng đạo đức nào đó, hoặc là kết hợp của các xu hướng này. Các hình thức này xuất hiện khi có nguyên nhân như vậy và mất đi khi nguyên nhân này biến mất. Tác động mạnh hay yếu của nó được đo bằng độ mạnh hay yếu của chính tác động đó. Các hình thức này gắn bó của hiện tượng vật lí với điều kiện sinh ra: sương sinh ra do nhiệt độ giảm, vật thể dãn nở khi nhiệt độ tăng. Trong thế giới đạo đức cũng tồn tại các mối liên hệ nhân quả đúng như trong thế giới vật chất. Chỉ có ở chỗ này hay chỗ khác chúng khác biệt nhau về độ bền và tính toàn thể. Tất cả những gì mà một trong các thành phần của sự phụ thuộc này sinh ra, thay đổi hay tiêu diệt thành phần khác của nó. Mọi sự giảm nhiệt độ đều làm xuất hiện sương. Tôn giáo được sinh ra khi có bất kì một sự phát triển đồng đều nào của tính thơ ngây và cái nhìn thơ ca trọn vẹn về thế giới. Luôn đã như vậy và sẽ còn như vậy. Khi chúng ta xác định được điều kiện cần và đủ của bất kì một trong các hiện tượng lớn này thì chúng ta cũng biết được ngay quá khứ và tương lai của nó. Chúng ta có thể nói chắc chắn rằng nếu biết được với các điều kiện nào mà nó phải được sinh ra thì chúng ta có thể nói được mà không sợ tự mãn, một số đặc điểm tiến hóa của nó trong một tương lai gần và phác thảo được một số đặc điểm phát triển tiếp theo của nó với một sự thận trọng nhất định.

8. Nhiệm vụ cơ bản và tương lai của khoa học lịch sử. Phương pháp tâm lí. ý nghĩa của văn học.

Mục đích của cuốn sách này

Ngày nay khoa học lịch sử đã đạt được mức độ này hay ít nhất cũng gần đạt đến trong khi nằm ở ngưỡng cửa của sự nghiên cứu mà chúng tôi đề xuất. Hiện nay đứng trước khoa học lịch sử nảy sinh vấn đề sau: Nếu như đã có nền văn học, triết học, cơ cấu xã hội, loại hình nghệ thuật hay một nhóm trọn vẹn các bộ môn nghệ thuật thì trạng thái tinh thần khiến chúng được sinh ra như thế nào? Tiếp theo, các chủng tộc nào, thời điểm nào và môi trường nào thúc đẩy hơn cả sự phát sinh của trạng thái đó? Mỗi một trong các dạng hoạt động này và mọi biến dạng của nó đều có một trạng thái tinh thần phù hợp đặc biệt riêng; nó có chung cho nghệ thuật nói chung và cho tất cả các môn nghệ thuật riêng biệt - kiến trúc, hội họa, điêu khắc, âm nhạc, thơ ca; Một đợt cây bất kì như thế đều được phát triển trên cánh đồng rộng lớn của tâm lí con người từ hạt giống đặc biệt của mình. Mỗi đợt cây có quy luật riêng của mình mà nó phải tuân theo khi nó mọc ra mà thoát nhìn thì dường như không có lí do, trong một sự đơn độc hoàn toàn, giữa các cây héo tàn bên cạnh. Điều này đã xảy ra với hội họa của Flandrin và hội họa Hà Lan thế kỉ XVII, với thơ ca ở Anh thế kỉ XVI với âm nhạc Đức thế kỉ XVIII. Vào thời điểm đó, ở các nước này, các điều kiện được hình thành thuận lợi cho dạng nghệ thuật này nhưng lại bất lợi cho các dạng khác và chỉ một nhánh cây nở hoa giữa cảnh úa tàn. Lịch sử hiện đại phải tìm kiếm các quy luật phát sinh phát triển của văn minh nhân loại, cần vạch ra tâm lí đặc biệt cho mỗi lĩnh vực đặc thù của nó, cần vươn tới lập ra một bức tranh trọn vẹn của mọi điều kiện sinh thành. Montesquieu(9) đã cố gắng làm như vậy nhưng ở thời kì của ông, khoa học lịch sử còn là một bộ môn quá trẻ để ông có thể thành đạt. Khi đó, người ta cũng không nghi ngờ rằng nên đi theo con đường nào. Thậm chí ngay cả giờ đây, con đường này cũng chỉ bắt đầu được mở ra cho chúng ta. Tương tự như thiên văn học về thực chất là một trong các vấn đề cơ học, còn sinh lí học một trong các vấn đề hóa học thì lịch sử về thực chất là của một trong các vấn đề của tâm lí học. Tồn tại một hệ thống đặc biệt của các ấn tượng và các quá trình tinh thần tạo nên người nghệ sĩ, nhạc sĩ, con chiên, họa sĩ, người chăn cừu và người công dân. Với mỗi người trong số họ, sự phân nhánh của các tư tưởng và các trần trở, sức mạnh của chúng và mối quan hệ qua lại của chúng sẽ khác nhau. Mỗi người đều có nguồn gốc đạo đức riêng, có tổ chức riêng biệt và có một khuynh hướng chủ đạo và đặc điểm cơ bản trội hẳn lên. Để giải thích chúng thì phải phân tích tỉ mỉ từng người, dành cho mỗi người một chương riêng. Trong thời đại chúng ta, công việc này mới chỉ bắt đầu. Chỉ có một người là Stendhal(10) nhờ trí tuệ lỗi lạc và học vấn uyên thâm đã làm việc này, vậy nên phần đông độc giả cho tới nay vẫn cho các cuốn sách của ông là kì quặc và không rõ ràng. Tài năng và các tư tưởng của ông đã xác lập nên thời đại của mình. Những đoán định đáng ngạc nhiên, những nhận xét sâu sắc mang tính phòng thủ và thoảng qua, tính chính xác đến ngạc nhiên của các quan sát, và phép lôgic của ông đã không hiểu nổi. Đằng sau bề ngoài của một người đối thoại tinh tế và thời thượng, người ta đã không nhận ra rằng ông đã giải thích các cơ chế phức tạp nhất của

tâm hồn, đã sờ nắm những dây lò xo quan trọng nhất của nó, rằng ông đã đưa các phương pháp khoa học - tính toán, phân tích, diễn dịch vào lịch sử đời sống tâm hồn, rằng ông là người đầu tiên chỉ ra các nguyên nhân sâu sắc nhất tức là tính dân tộc, khí hậu và tính khí. Nói gọn, ông đã tiếp cận đến các tình cảm của con người theo cách cần phải vậy, từ địa vị của một nhà tự nhiên học và nhà vật lí qua việc phân loại các hiện tượng và đo lường các động lực. Cho nên người ta đã coi ông là khô khan và dị biệt, ông tro trọi cùng các cuốn tiểu thuyết của mình, các cuốn vở ghi chép các nhận xét và các ghi chép dọc đường mà chỉ có vài chục nhà phê bình, như ông cũng muốn vậy, đã đọc. Tuy nhiên, trong các cuốn sách của ông có thể thấy ý đồ mà ngày nay trở nên tin tưởng nhất là mở ra con đường mà tôi đã cố gắng mô tả. Không có ai tốt hơn ông đã dạy đầu tiên nhìn một cách hiểu kì vào những người xung quanh và vào cuộc sống hiện tại, sau đó là vào những tài liệu thực sự cổ, đồng thời đọc được giữa các dòng và phân biệt được rõ ràng, đằng sau con dấu ố màu hay các bản thảo cái tình cảm, sự phát triển của các tư tưởng và trạng thái tinh thần đã bao trùm người viết. Từ các sáng tác của ông, từ những cuốn sách của Sainte-Beuve và của các nhà phê bình Đức(11), độc giả sẽ hiểu được rằng có thể lấy ra được nhiều thứ như thế nào từ những tác phẩm văn học lớn. Nếu một tượng đài phong phú về nội dung, thì nếu biết bình luận, chúng ta có thể mở ra tâm hồn người sáng tạo, thông thường là tâm lí thế kỉ, đôi khi là của cả một chủng tộc. Về phương diện này, một trường ca vĩ đại, một tiểu thuyết tuyệt tác, một tự thuật của con người xuất chúng bổ ích hơn là các công trình của nhiều nhà sử học. Để có được các bút kí của Chelin, các bức thư của Đức giáo hoàng Pavel, những bài nói bàn trà của Luter hay các hài kịch của Aristophane, tôi sẵn sàng đổi năm mươi tập hiến chương hay hàng trăm tập tài liệu ngoại giao. Giá trị của các tác phẩm văn học chính là ở chỗ đó. Chúng bổ ích vì chúng tuyệt vời. Chúng càng bổ ích thì càng hoàn thiện. Chúng có giá trị như các tài liệu vì chúng là những tượng đài còn lại với chúng ta. Các tình cảm của con người càng được mô tả rõ trong một cuốn sách thì nó càng có tính văn học bởi vì thiên chức của văn học là ghi lại các tình cảm. Một cuốn sách mô tả các tình cảm càng rõ ràng và càng lớn thì nó càng có giá trị trong văn học bởi vì qua việc mô tả phương thức tồn tại của cả một dân tộc hay cả một thế kỉ nhà văn đạt được sự công nhận của thế kỉ đó hay dân tộc đó. Cho nên bất kì nền văn học nào, đặc biệt nếu đó là một nền văn học vĩ đại, không nghi ngờ gì, vượt trên mọi tài liệu khác cũng cho ta biết tình cảm của các thế hệ trước kia. Nó giống như những dụng cụ tuyệt tác, nhạy cảm một cách lạ thường mà nhờ chúng các nhà vật lí tìm ra và đo được thậm chí cả những thay đổi nhỏ nhất và ẩn sâu nhất của vật thể. Các đạo luật nhà nước và các tôn giáo phải chịu thua nó; các chương của bộ luật hay bản văn đáp chỉ mô tả tâm hồn con người bằng những nét sơ sài. Nếu như có các tài liệu nào mà ở đó chính trị và giáo thuyết tràn đầy sinh lực thì đó là các bài cổ vũ được phát ra từ diễn đàn hay bục giảng, các bút kí, tự thuật và có liên quan đến văn học. Như vậy, ngoài các phẩm chất riêng của mình, nó còn có cả các phẩm chất khác. Đó là lí do tại sao việc nghiên cứu văn học cho phép hiểu được lịch sử phát triển đạo đức và dẫn đến nhận thức được các quy luật tâm lí điều khiển các sự kiện. Trong cuốn sách này, tôi cố gắng viết lịch sử của một nền văn học để vạch ra tâm lí của một dân tộc. (...)

1864

Đỗ Lai Thúy

(dịch từ cuốn **Lịch sử Văn học Anh**, bản tiếng Nga)

Chú thích:

(1) H. Taine ngụ ý khẳng định nguyên tắc lịch sử trong nghiên cứu văn hóa.

(2) Tên những tác phẩm nổi tiếng của Lamartine (1790-1869), nhà thơ lãng mạn Pháp. Thế thơ xonnê đặc biệt phát triển trong văn học Pháp thời hậu lãng mạn, nhất là ở Baudelaire.

(3) Antigone nhân vật nữ trong vở bi kịch cùng tên của Sophocle (khoảng 496-406 tr. CN) và pho tượng thờ tạc nhân vật này của nhà điêu khắc thiên tài Phidias (khoảng 490-430 tr. CN).

(4) Cromwell nhà cách mạng Anh trong tác phẩm của nhà sử học Thomas Charles (1795-1881) và *Porte-Royale* tên tác phẩm của Sainte-Beuve.

(5) Đây là nhóm văn học “Pléiade” (“Nhóm người kiệt xuất”) hình thành tại Pháp khoảng giữa thế kỉ

XVI xung quanh Pierre de Ronsard (1524-1585) là nhà thơ lớn nhất thời kì Phục hưng Pháp. Pléiade đã coi việc đạt được mục đích của mình là làm giàu ngôn ngữ và thơ ca Pháp bằng cách bắt chước các tác giả cổ đại.

(6) Triết học Alexandre được sinh ra chỉ nhờ sự tiếp xúc với phương Đông. Những quan điểm siêu hình của Aristote là một ngoại lệ, hơn nữa ở Aristote cũng như ở Platon đây chỉ là những phác thảo sơ sài. Để làm nổi rõ hãy so sánh chúng với các hệ thống hùng mạnh của Plotin, Schelling và Hegel hay với những công trình hết sức táo bạo của triết học Phật giáo và Bà la môn giáo.

(7) Tôi đã nhiều lần cố gắng chỉ ra tác động của quy luật này, chẳng hạn trong lời Tựa cho cuốn *Kinh nghiệm lịch sử và phê phán* (lời Tựa lần hai cho lần xuất bản cuối cùng).

(8) Chỉ cuộc nổi dậy chống Chính phủ Pháp của những người nông dân theo đạo Tin lành ở Cévennes miền Nam nước Pháp năm 1702.

(9) Trong *Suy nghĩ về nguyên nhân hưng thịnh và sụp đổ của La Mã* (1734) và *Tinh thần pháp luật* (1748). Montesquieu muốn giải thích tính cách dân tộc bằng những điều kiện như môi trường địa lí, khí hậu, đất đai, lối sống...

(10) Theo ý kiến của Taine, nhà văn Stendale là người đầu tiên đặt ra cho sáng tác văn học nhiệm vụ như của phê bình văn học: nghiên cứu tâm hồn con người. Như vậy, Stendale đã làm cái điều mà Sainte - Beuve làm trong phê bình.

(11) Ý nói đến việc nghiên cứu so sánh các văn hóa và văn học của các dân tộc khác nhau phát triển rộng rãi ở Đức với các tác giả lớn như Herder, Goethe, Schelegel...

Ja.Grimm và trường phái thần thoại học

(Đỗ Lai Thúy giới thiệu và dịch)

Lời giới thiệu

Jakov Grimm (1785-1863) là nhà ngữ văn học Đức kiệt xuất thế kỉ XIX, người đã mở ra phương pháp huyền thoại học so sánh trong nghiên cứu lịch sử văn hóa. J. Grimm không chỉ đơn giản đưa ngữ văn học Đức ra khỏi tình trạng phụ thuộc, mà còn mở rộng một cách đáng kể những biên giới của nó bằng cách đưa vào lãnh địa của nó môn ngôn ngữ học so sánh, môn lịch sử các tộc người Đức, dân tộc chí, dân tộc học...

Anh em nhà Grimm, Jakov và Wilhelm, sưu tầm, kể lại, xuất bản nhiều truyện cổ tích, bài ca Đức và Scandinavie, trong đó có những tác phẩm nổi tiếng như **Bài ca về Gintebant, Truyện cổ Đức, Bài ca anh hùng Đan Mạch, Bài ca về Rolan** và ba tập **Truyện cổ tích về trẻ em và gia đình...** Ngoài ra, các ông còn biên soạn **Ngữ pháp tiếng Đức, Từ điển tiếng Đức**.

Chủ nghĩa lãng mạn cùng với việc đề cao cá nhân với tư cách là chủ thể sáng tạo, còn hết sức đề cao bản sắc văn hóa dân tộc như là một cội nguồn của những sáng tạo văn hóa, văn học. Các phong trào sưu tầm, nghiên cứu văn hóa dân gian ra đời rầm rộ ở các nước. Bởi folklore, đặc biệt là huyền thoại, lưu giữ cái dân tộc ở tận cội nguồn. Công trình **Huyền thoại Đức** (được viết và công bố năm 1844) của Jakov Grimm có vai trò mở đầu. ở đây, trước hết ông phân biệt lớp văn hóa gốc, văn hóa bản địa của Đức là đa thần giáo và lớp văn hóa đến sau, lớp phủ văn hóa, do Thiên Chúa giáo, một tôn giáo nhất thần, mang đến. Để tìm lại những gốc tích của văn hóa bản địa, cổ sơ đã bị lớp văn hóa Thiên Chúa giáo tiêu diệt, hoặc làm cho biến dạng, méo mó, Jakov Grimm đã đề ra phương pháp “tách bóc” rất hiệu quả như phân tích các tên gọi (Đức - La Mã), phân tích các lời cầu khẩn (bởi trong nguyên tắc tín ngưỡng cái gì cổ hơn thì thiêng hơn, cái gì khó hiểu hơn thì thiêng hơn, nên nó giữ lại được hình thức cổ xưa), tìm các mảnh vỡ của văn hóa đa thần giáo còn “găm” trong các sử thi, truyền thuyết,

cổ tích...

Ngoài ra, cũng ở công trình này, thông qua những ví dụ cụ thể, sống động và hết sức thuyết phục, Jacov Grimm cũng đã làm nổi bật phương pháp huyền thoại học so sánh. Ông đã so sánh huyền thoại Đức và Hy Lạp và La Mã để khẳng định những yếu tố gốc Đức một mặt, mặt khác so sánh huyền thoại Đức với huyền thoại các nước gần gũi hơn về mặt văn hóa - lịch sử như Phần Lan, Đan Mạch, Thụy Điển (Bắc Âu) để khẳng định đặc tính Đức của nó. Từ đó, ông đã có những bàn luận rất sáng suốt về sự tương đồng và khác biệt của các nền văn hóa dân tộc qua con đường truyền bá văn hóa và con đường phát triển độc lập tại chỗ. Đồng thời, ông cũng là người đề ra những phương thức, tiêu chuẩn cho việc nghiên cứu và đánh giá folklore và thái độ cần thiết cho một nhà sưu tầm, nghiên cứu văn hóa dân gian.

Công trình **Huyền thoại Đức**, tôi nghĩ, hẳn sẽ có ích rất nhiều cho việc nghiên cứu văn hóa dân gian ở Việt Nam, đặc biệt là những gợi ý từ phương pháp nghiên cứu. Một nền văn hóa hình thành trong giao lưu như nền văn hóa Việt Nam hẳn sẽ rất cần đến phương pháp tách bóc. Một văn hóa chuyển di từ Đông Nam á sang Đông á như văn hóa như văn hóa Việt Nam hẳn sẽ rất cần đến phương pháp so sánh ít nhất là so sánh khu vực...

Jakov Grimm với tác phẩm **Huyền thoại Đức** đã mở ra trường phái huyền thoại học trong lí thuyết và phương pháp nghiên cứu văn học. Đầu tiên là khuynh hướng phê bình nghi lễ (ritual) được mở đầu bằng các công trình nghiên cứu huyền thoại của J. Frazer, tác phẩm **Cành vàng**. Sau đó là phê bình theo lí thuyết về cổ mẫu (archetype) của nhà tâm lí học phân tích C. G. Jung. Phê bình huyền thoại học càng ngày càng mở rộng và phức tạp hóa khi nó kết hợp với chủ nghĩa cấu trúc (Lévi - Strauss, Roland Barthes)...

Cơ sở của phê bình huyền thoại học là ý tưởng cho rằng huyền thoại là chiếc chìa khoá để hiểu toàn bộ di sản nghệ thuật của nhân loại... Bởi, tất cả các tác phẩm nghệ thuật đều là một “huyền thoại” vì trong đó nó đều chứa đựng những yếu tố cấu trúc gọi là huyền tố (mythème). Như vậy, huyền thoại không phải chỉ là tư liệu cho tác phẩm nghệ thuật, mà còn chi phối đến toàn bộ sáng tạo văn hóa văn học, kể cả sự vận hành lịch sử của nó.

Do kế thừa từ huyền thoại học so sánh của Grimm, dân tộc học của Frazer, lí thuyết cổ mẫu của Jung, lí thuyết về huyền thoại của M. Eliade... phê bình huyền thoại học có phương pháp luận đa nguyên. Hơn nữa, bản thân khái niệm huyền thoại cũng không có một nội hàm chặt chẽ. Tất cả những điều nói trên đã tạo cho phê bình huyền thoại học nghiêng về mặt sáng tạo hơn là mặt khoa học nghiêm ngặt. Nếu ở Anh, phê bình huyền thoại học thường không dám vượt ra ngoài các phép tắc của lí thuyết Frazer, tức các quan niệm và phương pháp phân tích thực chứng chủ nghĩa, thì ở Hoa Kỳ và Bắc Mỹ, nó được tự do phát huy khả năng sáng tạo của mình. Bởi thế, phê bình huyền thoại học ở Mỹ, vào những năm 40 - 60, phát triển mạnh mẽ và đa dạng. Người ta đã vận dụng phương pháp này vào tất cả các lĩnh vực nghiên cứu: tiểu thuyết, kịch, thơ...

Ở Việt Nam, phê bình huyền thoại học hầu như chưa được áp dụng. Tuy nhiên, nếu tìm hiểu và vận dụng, thì phương pháp này hẳn sẽ giúp ta nhiều trong việc nghiên cứu nguồn gốc của văn học. Nó sẽ soi rọi, khám phá được bản chất của những hình ảnh, biểu tượng, các đề tài chủ đạo, những “xung đột vĩnh cửu” mang tính toàn nhân loại, nêu lên được những hằng số nghệ thuật trong các thời đại khác nhau. Tuy nhiên, cũng cần lưu ý một điều là từ sáng tạo đến suy diễn chỉ có một bước, nên sáng tạo gì thì sáng tạo cũng phải trên cơ sở khoa học, nếu không thì dễ biến một tác phẩm khoa học nghiêm túc thành một thể loại nghệ thuật bán thành phẩm.

Đỗ Lai Thúy

Huyền thoại Đức

Huyền thoại Scandinavie cũng gần gũi với chúng ta như là các ngôn ngữ Scandinavie. Chúng còn giữ được những đặc điểm ngôn ngữ cổ cho phép nhận biết được sâu hơn bản chất của chính ngôn ngữ Đức.

Đối với các vị thần cũng vậy, các ngôn ngữ tất nhiên đưa ra cách giải thích bổ sung về các vị thần Đức. Nhưng không thể nào có một định hướng duy nhất do ở huyền thoại, cũng như trong ngôn ngữ, kiểu Đức có những khác biệt nhất định so với kiểu mà ở một số trường hợp có thể xem như ưu điểm. Còn nếu tôi đưa toàn bộ huyền thoại vào trung tâm nghiên cứu thì sẽ xảy ra mối nguy cơ đánh giá không hết tính đặc thù Đức, mà dù sao, ở mức độ đáng kể, nó cần phải được giải thích một cách tự thân, và mặc dù có nhiều điểm chung với huyền thoại các nước, nhưng ở nhiều điểm huyền thoại Đức vẫn đối nghịch với nó. Thiết nghĩ, vấn đề là ở chỗ, cùng với sự giàu lên của kiến thức, chúng ta đang đi đến ranh giới cuối cùng và sẽ đạt tới điểm, mà tại đó, những rào cản sẽ được phá vỡ và cả hai nền huyền thoại sẽ hòa với nhau thành một chỉnh thể. Mặc dù hiện nay đã rõ rằng dù có những điểm tương đồng song chúng cũng có những khác biệt căn bản. Tôi hi vọng rằng phương pháp của tôi sẽ lôi cuốn được các nhà nghiên cứu văn hóa cổ đại, cũng giống như việc chúng ta sau khi đã tiếp nhận nhiều từ họ, sẵn sàng chia sẻ với họ cái của chúng ta. Họ không chỉ cho mà còn phải được nhận. Các tượng đài văn chương của chúng ta ít hơn những cổ hơn, còn của họ thì trẻ hơn và thuần nhất hơn; ý nghĩa của toàn bộ những tượng đài này dẫn đến sự khẳng định ở hai điểm, một là, mọi huyền thoại đều là chân chính và hai là, huyền thoại Đức là rất cổ xưa.

Đến thời của chúng ta thì không còn lại một *Edda* nào cả và cũng không một nhà văn nào của chúng ta cố gắng thu lượm những mảnh sót lại của các tín ngưỡng đa thần giáo. Và nhiều người trong số những tín đồ Thiên chúa giáo khi còn nhỏ thì uống sữa Đức, nhưng trong trường phổ thông kiểu La Mã thì đã nhanh chóng chối bỏ những hồi tưởng thơ ấu và cố sức gạt bỏ những ấn tượng cuối cùng của đa thần giáo trong khi đáng lẽ phải gìn giữ. Ngay cả Jordan và Pavendiason, những người biết nhiều về các truyền thuyết đa thần giáo cũng ít khi hướng đến huyền thoại. Các nhà văn tôn giáo khác, chỉ vì lí do đặc biệt nào đó, mới nhắc đến chút ít, còn với chúng ta hiện nay thì chúng lại rất có giá trị: *Jona, Beda, Alkyin, Vidukin, Adam Bremengki...* Một thầy tu nào đấy trong một nhà thờ ở Saint Galen, Funda, Merzebur, Korvei đã có thể có ý nghĩ ghi chép lại các truyện cổ nước mình như Sakson Gramachic đã làm, thu nhặt những gì đơn giản đã rơi vung vãi dưới chân, và bằng cách đó giữ lại được những bằng chứng vô giá về giai đoạn đầu của lịch sử chúng ta, khi nó còn gắn liền với các truyền thuyết. Nhưng truyền thống Đức lưu giữ các truyền thuyết từ thế kỉ VII đến XI có kém hơn và nghèo nàn hơn so với của Đan Mạch ở thế kỉ XII. ở miền Bắc xa xôi thì quá trình ghẻ lạnh với các truyền thuyết của nước mình diễn ra chậm hơn, song “Vantari” và “Ruodlif” và văn điệu của Norkera chứng tỏ rằng thậm chí trong các tu viện vẫn còn sống những bài hát cổ.

Như vậy, nhiều huyền thoại của ta đã mất đi không lấy lại được. Bây giờ ta hãy quay về các cội nguồn đã giữ được các huyền thoại này. Chúng là các tác phẩm được ghi lại hay là hiện thân của các tục lệ và truyền thuyết hiện vẫn đang sống. Các tác phẩm được ghi lại trực tiếp trải dài vào lòng sâu của các thế kỉ mặc dù ngắt quãng và đứt đoạn; các truyền thuyết còn sống trong dân chúng hiện nay cũng được giữ trên các sợi chỉ mà rút cuộc cũng trực tiếp nối chúng với thời cổ đại.

Những chứng nhận vô giá của những người La Mã đã chiếu rọi những tia sáng đầu tiên vào lịch sử của chúng ta. Những chứng nhận này sẽ còn thu hút sự chú ý của các nhà nghiên cứu rất lâu. Giữa các vị thần và các anh hùng thì chỉ có sự khác nhau là anh hùng thì được gọi theo tên La Mã. Chỉ có các tên phụ nữ: *Nertux, Veleda, Tanphana, Huldana, Aliruna*, cũng như tên gọi của các dân tộc, các thành phố được coi có nguồn gốc thần thánh: *Ingevony, Ixtevony, Germiony, Asiburgi* thì được giữ ở dạng ban đầu. Các tác giả Thiên chúa giáo viết bằng tiếng La tinh cũng thích những tên La Mã hơn dù ở một số chỗ không tránh khỏi phải nhắc đến *Vodana, Donara, Phrein, Sagnot*. Sự hoàn thiện của ngôn ngữ đã có. Những đường viền của các truyền thuyết anh hùng cho phép đoán ra sự phát triển rộng lớn của các tín niệm cổ đại vừa nhường chỗ cho Thiên chúa giáo. Một vài thế kỉ trôi qua, chúng ta thấy những thổ ngữ khác, cùng họ với các thổ ngữ Gothic đã thoái hóa, và sau một thời gian đáng kể đã trôi qua, kể từ khi phần lớn các bộ lạc hướng về Thiên chúa giáo, thì đương nhiên là đa thần giáo trong ngôn ngữ và thơ ca bị đẩy lùi xa hơn. Đồng thời, một đoạn ở trong *Muxpili die Abrenuntiation*, các câu cầu khẩn Merzebur và một số các bài hát khác cho phép đột ngột nhìn vào quá khứ xa xôi, trong các chú giải có chứa những diễn đạt cổ, tên người, tên các địa danh, cây cỏ có nguồn gốc cổ xưa; từ trong sương mù hiện ra không chỉ các vị thần và

các anh hùng như *Vuotan*, *Donar*, *Tin*, *Fon*, *Pantar*, *Fro* các nữ thần và những người phụ nữ thông minh như *Frouva*, *Fola*... Nhờ vậy, những từ này đã được cứu thoát khỏi sự quên lãng. Đương nhiên, ở những người Sac, những người giữ được lâu hơn đa thần giáo và những người Anglosac là những người nhờ có thơ ca mà ngôn ngữ của họ giữ được tính cảm thụ lớn thì những mảnh tàn dư như vậy còn lại gấp nhiều lần.

Song song với việc là nhiều tượng đài văn chương hàm chứa những mảnh riêng rẽ và mảnh vỡ của huyền thoại cổ thì nội dung riêng biệt của chúng khiến ta xúc động vì trong đó còn giữ được nhiều các truyền thuyết và tập tục được lưu truyền từ đời cha sang đời con. Chúng được truyền lại chính xác như thế nào từ thế hệ này sang thế hệ kia, chúng giữ được chính xác đến mức nào những đề tài chủ yếu điều này đã được tất cả mọi người biết và dần dần nhận ra được giá trị to lớn của chúng...

Tuy nhiên, các truyền thuyết dân gian cần phải được cảm thụ bằng cặp mắt tinh tường. Những ai tiếp cận chúng với định kiến thì chúng khép những cánh hoa lại và hương thơm thâm kín nhất không tỏa ra nữa. Chúng có khả năng phát triển và khai hoa phong phú tới mức thậm chí các khúc đoạn của chúng, dù dưới dạng đã bị gọt rũa, cũng vẫn đem lại những khoái cảm thực sự. Nhưng các bổ sung khác loại sẽ phá vỡ và gây phương hại đến chúng. Những ai bạo gan dám thêm vào các bổ sung này, nếu không muốn bị giảm uy tín bản thân, thì phải cảm nhận được sâu sắc vẻ thơ ngây của thơ ca dân gian nói chung. Cũng như vậy, những ai có ý định nghĩ ra dù chỉ một từ cũng cần phải biết mọi bí mật của ngôn từ. Viết *el'fy* thay cho *el'by* có nghĩa là cường bức tiếng nói của chúng. Các ý đồ thêm một cái gì đó vào sắc thái và nội dung của huyền thoại thì lại càng vô ích và tàn nhẫn hơn. Những ai khi làm điều này cho rằng họ đi xa hơn truyền thuyết dân gian thì lại luôn rút lại sau nó. Thậm chí, ở nơi mà truyền thuyết dân gian đến với chúng ta với những thiếu sót rõ ràng cũng không nên thêm gì vì các thêm thắt ấy sẽ trông như các vết trắng trên đồng tro tàn cổ, chỉ một vài nét phết lạc điệu cũng đủ làm hỏng sự duyên dáng. Tính đa dạng của thơ ca dân gian trong sự trọn vẹn của nó còn đang làm chúng ta sửng sốt thì bỗng từ một chỗ bất ngờ những nét tô điểm phụ trào ra như một cái vòi phun, nhưng thơ ca dân gian khai hoa rực rỡ không phải ở bất kì miếng đất nào mà đôi khi nó nhột nhạt khô héo vì không quen thủy thổ. Đặc biệt nó sinh động ở đâu mà trong đó xuất hiện các vần điệu... Có cảm giác là những tác phẩm dân gian phong phú nhất do tiếp thu được các truyền thuyết địa phương và chúng hấp thụ tất cả những gì có thể hấp thụ được mà không vượt ra ngoài khu vực địa phương này.

Việc tách riêng truyện cổ tích ra khỏi các truyền thuyết dân gian là hoàn toàn hợp lí mặc dù chúng đan quện vào nhau. Vốn tự do hơn và ít gò bó hơn truyện dân gian, truyện cổ tích không nhất thiết phải gắn với địa phương nhất định vốn là đặc điểm của truyện dân gian và truyền thuyết. Truyện cổ tích bay lượn, truyện dân gian thì đi bộ, gõ vào cánh cửa bằng cây gậy đi đường, truyện cổ tích có thể được sáng tạo ra một cách tự do từ một bài thơ nào đó, còn truyện dân gian thì ít nhất có một nửa cơ sở là lịch sử. Quan hệ giữa cổ tích và truyền thuyết cũng giống như truyền thuyết với lịch sử hay có thể thêm là như của lịch sử với cuộc sống thực tế. Trong thực tế thì mọi thứ đều sắc nét, nguyên vẹn và chính xác, trong miêu tả lịch sử ở mức độ này hay khác, chúng bị che mờ hay phủ khuất. Huyền thoại cổ ở mức độ nhất định liên kết các đặc tính của cổ tích và huyền thoại và không kiềm chế đường bay của mình: nó có thể đậu xuống địa phương này hay địa phương khác.

Giá như buộc phải tóm tắt bằng vài lời những gì mà các nhà bác học chuyên nghiên cứu huyền thoại đã rút ra từ các truyền thuyết dân gian, thì cần phải nói rằng chỉ nhờ các truyền thuyết mà chúng ta có được các quan niệm về các nữ thần *Honde*, *Berte* và *Frich* cũng như huyền thoại về cuộc đi săn thú hoang gần liền với *Vuotan*. Câu chuyện cổ tích về bà già nghèo gọi cho ta nhớ đến *Grimhir*. Những người phụ nữ thông minh, các cô gái thiên nga và các ông vua biến mất từ các đỉnh núi không được nhắc tới trong các tượng đài văn chương thì lại được rọi sáng trong các truyền thuyết. Các truyện tưởng tượng dân gian thậm chí còn đụng chạm tới cả nạn Đại hồng thủy và Ngày tận thế. Cái mà truyện cổ tích thích hơn cả và thường được chúng đan bện lại bằng các sợi chỉ màu sắc sỡ chính là những câu chuyện đầy tình cảm về những người khổng lồ, những người lùn, những con ma xó, các nàng tiên cá, những con yêu tinh, những thần lùn giữ cửa và những con ma nhà. Các truyện tưởng tượng dân gian nói về tất cả mọi thứ, cũng giống như

những con thú tô điểm cho truyện ngụ ngôn là những con thú hoang dại và bất kham. Trong thơ ca thì thú hoang thường trội hơn thú nhà.

Trong truyện cổ tích thì những người lùn và những người khổng lồ rất sinh động. Cô gái thiên nga và Vankra xuất hiện trong truyện cổ tích qua hình tượng Người đẹp ngủ và Nàng Bạch Tuyết. Không phải trong truyền thuyết mà trong các truyện cổ tích có nhiều nét gần gũi với các huyền thoại về các thần, và rải rác đây đó thường thấy xuất hiện những con thú, và các huyền thoại chuyển thành những thiên sử thi về súc vật.

Ngoài các truyện cổ tích và truyện dân gian, những thức ăn lành mạnh cho cả trẻ em lẫn người lớn ở mọi thời đại, thì các tập quán và nề nếp đạo đức cũng đáng được xem xét. Chúng đi ra từ văn hóa cổ đại và vẫn sống cho đến nay và mang lại cho ta nhiều thông điệp quan trọng. Đã có nhiều ý tưởng chỉ ra rằng những tín điều như ăn trộm lửa, các đồng lửa paskha, các nguồn chữa bệnh, những đám rước nước, những con thú được coi là linh thiêng, trận đánh giữa mùa đông và mùa hạ... gắn chặt với đa thần giáo.

Nhiều điểm ở đây chỉ trở nên sáng rõ, sau khi nghiên cứu kĩ lưỡng mọi mặt của cuộc sống dân gian trong mọi thời gian và ở mỗi lứa tuổi. Mặt khác, tổng thể các quy chế pháp luật cổ đã soi sáng các tín ngưỡng và tập quán cổ xưa của chúng ta. Các lễ hội và các trò chơi cho ta thấy mặt vui vẻ và sinh động của cuộc sống ấy. Tôi muốn chỉ ra vô vàn những mầm mống còn chưa phát triển của những quan niệm bi kịch có thể so sánh được với những nguyên tắc sơ đẳng của nghệ thuật Hi Lạp, La Mã.

Các dòng văn hóa của chúng ta có một nguồn gốc sâu xa như vậy. Chúng ta sẽ còn được thấy rằng các công trình nghiên cứu về văn hóa dân gian trước đây đã có thể lấy được những gì từ nguồn đó.

Hạt nhân của bất kì huyền thoại nào cũng là các vị thần: ở ta hầu như các thần đã hết và chúng ta buộc phải đào họ lên từ đất. Các dấu vết của họ phần nào được giữ lại trong chữ *run* (chữ của các dân tộc Bắc Âu khoảng thế kỉ II) còn sót lại đến nay mà với chúng ta nó hầu như chỉ còn như một âm thanh trống rỗng. Nó cũng còn được giữ lại dưới dạng đã thay đổi trong truyền thuyết dân gian hiện nay, nhưng đầy đủ hơn. Trong đó các nữ thần nhiều hơn nam thần. Các thần và các nhân vật thậm chí có cả các tên gọi bằng chữ *run* mà tiếng đầu tiên trong số đó gọi theo tiếng Aixôlen cổ là *Preir*, ngoài ra còn có *Toir*, *Tin*, *Jor*, *Ask*, *Man*, nhưng không có nữ thần nào có tên bằng chữ *run*.

Trong số các thần nổi bật lên có 3 vị mang tên của các ngày trong tuần và tượng trưng cho sao Thủy, sao Mộc và sao Hỏa. Trong huyền thoại Đức thì *Vuotan*, *Jona*, *Fredege Pavel diason*, hay như được gọi là *abrenunciatio* được coi là những ông tổ của tất cả những ông vua, nhiều địa danh đến nay còn mang tên của vị thần này. Còn ai khác ngoài *Vuotan*, vị thần “râu dài”, chìm trong giấc mơ trên các đỉnh núi và được thể hiện trong hình ảnh: các vị vua anh hùng Karle và Fridrich đỡ các vị thần kia ngồi trên vai mình và được các vị thần thổ lộ suy nghĩ của họ và báo rằng nếu muốn biết các sự kiện lịch sử đang diễn ra thì có thể hỏi con quạ đang bay và những con sói. Bởi vậy, quạ và sói đã trở thành tên gọi của đàn ông trước tất cả các con thú khác. Trong các truyện dân gian, ông già mù hỏi chuyện rõ ràng là Odin trưởng lão. Là người chiến thắng, ông cũng là vị thần chữa bệnh và thần hoan lạc mà sau này hiện thân trong khái niệm “Wuush” còn sau đó được thay bằng “Salida”. Ông là vị thần của thơ ca, của sự hài hòa nên từ đó hoàn toàn có thể xem năng khiếu, khoái lạc và nghệ thuật là xuất phát từ vị thần này.

Con trai của *Vuotan* thua ông về sức mạnh và ảnh hưởng. *Donar* biểu lộ như một người ngang hàng với *Vuotan*, thậm chí đôi khi còn cao niên hơn ông ta và được ngưỡng mộ trước cả ông ta. Tương tự như sao Mộc, *Donar* là cha đẻ, là ông nội của nhiều dân tộc và là ông tổ thần núi, đ á, đầm. Đối với vị thần này cây sồi là cây thiêng và đất đai được đo bằng vũ khí cổ bằng đá hay những mũi tên chợp. Vị thần này chiến đấu với những người khổng lồ nhiều hơn là điều khiển các trận đánh của các anh hùng. Thần chỉ ham mê mỗi nghệ thuật chiến tranh. Còn một điểm quan trọng khác, đáng lẽ phải đi ngựa như *Vuotan* thì ông lại đi bằng phương tiện nào đấy hay đi bộ. Chưa bao giờ người ta mô tả ông giữa đoàn chiến binh hay giữa các phụ nữ. Nhưng tên của ông vẫn lưu lại ở những câu chửi rủa, còn tên của *Vuotan* chỉ có trong những lời biểu lộ thương tiếc. Với tư cách là một vị thần thì *Donar* cũng có thể ngồi ở trên núi. Tất cả các vị anh hùng bay lên trời cùng *Vuotan* còn dân chúng quay lại với *Donar*. So sánh với *Vuotan* cao thượng và tinh tế thì *Donar* có vẻ gì đấy dân dã, quê mùa, thiếu học. Hãy hình dung rằng đây là vị thần gốc gác cổ hơn và

ngày càng bị chèn ép, nhưng có sức mạnh hơn.

Nếu *Vuotan*, *Donar* có thể coi như những vị thần cao cả của thiên đình thì *Tin*, *Tivax* cũng có thể coi như vậy vì rằng tên của họ trực tiếp phản ánh khái niệm thiên giới. *Vuotan* có nghĩa là không khí, còn *Donar* là giông bão. Và cũng như *Vuotan* mang lại chiến thắng hay thất bại, *Tin* hành động như một vị thần chiến tranh thực sự. Vật dụng duy nhất mà ông ta có là thanh kiếm cũng mang một ý nghĩa như cái cung tên của *Sacxnot* và *Kheru*, như búa của *Donar* và chiếc lao của *Vuotan*. ở đây có cái gì đấy còn chưa rõ ràng vì truyện dân gian không ghi nhận lại được tất cả. Nhưng *Tin* cũng giống *Vuotan* trút đông bão xuống từ trời.

Đến đây, tôi xin chuyển sang các nữ thần. Người mẹ của các vị thần *Nertux* được gọi là *Taxit*. Tên của bà khớp chính xác với tên của vị thần mà sự tồn tại của ông được bà xác nhận giống như *Freir* đã có thể xác nhận *Freiin*. Và cùng cơ sở như vậy, kết luận này phù hợp với *Frانيا* của xứ Goski. Tên của *Nertux* đã chết (nếu như nó được phổ cập giữa các bộ lạc Đức): Hẳn cả một nhóm các vị thần khác gần gũi với nữ thần này tiếp tục sống trong các truyện dân gian đặc sắc: *Honda*, *Beruh*, *Fric*, *Kharko Gane*, *Stempe*, *Tempe*.

Một số lượng các thần như vậy đủ để lập thành một cái khung huyền thoại Đức bao quanh nó. Nếu xem xét một cách kĩ lưỡng hầu như tất cả các thần riêng rẽ đều biểu hiện như là các phái sinh hay phân nhánh của cái duy nhất: các nam thần là Trời, các nữ thần là Đất. Các nam thần thì sáng tạo, lãnh đạo, quản lí, nắm trong tay mình thắng lợi và hoan lạc, không khí, lửa và nước. Các nữ thần thì đưa lại thức ăn, dệt vải, làm ruộng, đam mê và ăn mặc đẹp.

Cũng như mọi âm thanh của tiếng nói được sinh từ một số từ đơn giản mà tất cả âm còn lại được cấu tạo từ đó, trong huyền thoại tôi quy nhiều kiểu thần về một, và từ một đưa ra nhiều và chắc gì đã sai nếu giả thiết rằng tất cả các thần và các vị anh hùng có sự thống nhất, sự pha trộn và biến đổi theo tính cách và các phẩm chất riêng của họ. Về việc *Vuotan*, *Donar*, *Tin* đã biến đổi vào nhau như thế nào đã được nói ở trên, *Logi* trở thành *Loki*, từ “G” thành “K”. Chúng ta đã thấy *Vuotan* trong *Karle* râu dài ngó ra từ sau *Phxidix* râu ngô. Các truyền thuyết anh hùng ca so sánh với các truyền thuyết anh hùng ca của Đức đưa ra những ví dụ còn nổi bật hơn sự chuyển biến của các tên và các hình tượng. *Gudrun* trong *Eda* đã chiếm chỗ của *Krimkhid* của Đức (Krimhilt) còn mẹ của bà ta gọi là *Grimhildz*. Trong *Saga* về người Viking, *Mimir* thành người thợ rèn, *Regin* thành rồng. Trong *Saga* về *Vionxun*, *Regin* là thợ rèn, *Pharni* là rồng. Nếu những thay đổi như vậy diễn ra lộn xộn thì chúng đã chẳng có ý nghĩa gì cả, và có cảm tưởng rằng chúng chỉ diễn ra ở một mức độ nhất định và không có nhảy vọt.

ở mọi bộ lạc của dân tộc Đức, ta thấy vô số những sai lệch về thổ ngữ đáng được chú ý; cũng nên chú ý đến vô số các khác biệt trong các tín điều dân gian. ở đây chỉ khó liên kết các mối quan hệ về không gian với các quan hệ về thời gian.

Những nghiên cứu tương tự như vậy có thể tiếp tục ở mọi hướng, và nhiều người hiện nay còn chưa đoán ra ý nghĩa lớn lao của chúng để xem xét mọi mặt của huyền thoại Đức. Một điều quan trọng khác là xác lập các mối quan hệ giữa tín ngưỡng Đức với tín ngưỡng của các dân tộc láng giềng, bởi vì nhìn chung việc nghiên cứu huyền thoại quay quanh các lối này. Nhưng hiếm khi bằng cách đó xác lập được ảnh hưởng qua lại hay xung đột nhau để từ đó xuất hiện một xung lực mạnh mẽ nhằm nghiên cứu nền huyền thoại này hay kia.

Có cảm tưởng rằng, về bản chất của mình mỗi một dân tộc đều có khả năng tự ngăn chặn và chống lại những tác động xa lạ. Ngôn ngữ, sử thi chỉ thoải mái trong nhóm thân thuộc, và trong khi các bờ ngăn đang xích lại gần nhau thì dòng chảy được tô điểm bằng nhiều màu sắc, và từ cốt lõi này trào ra một sự phát triển đầy nội lực. Nhưng bất kì một dòng chảy nào đều không chỉ hút vào mình các con suối nhỏ mang nước trong đến từ các đỉnh núi, mà nó còn hợp lưu để đổ ra biển. Các dân tộc tiếp xúc với các dân tộc. Những tiếp xúc hữu nghị, những cuộc chiến tranh đang đúc họ thành một khối. Từ sự hòa trộn này có thể xuất hiện một cái gì đấy bất ngờ mà ở đó cái thu được không ít hơn cái mất đi thể hiện qua việc yếu tố nội sinh bị chèn xuống. Nếu như ngôn ngữ, thơ ca và niềm tin của cha ông chúng ta ở mọi lúc, mọi nơi không thể chống cự lại được sức ép ngoại bang thì chúng đã chịu sự thay đổi sâu sắc khi dân tộc chuyển sang

Thiên chúa giáo.

Trong một thời gian dài, chúng ta đã trần trở làm sao để tách ngôn ngữ của chúng ta ra khỏi cổ ngữ Do thái, và chỉ nhờ nghiên cứu một đặc ngữ châu Âu gần gũi nhất mà cuối cùng chúng ta tìm ra được một cách thức đáng tin cậy để thâm nhập sâu hơn vào Trung á sau khi gạt các thứ tiếng Sêmit sang một bên. Giữa các ngôn ngữ của ấn Độ và đa số các ngôn ngữ phổ cập ở châu Âu có mối liên hệ trực tiếp, nhờ đó mà các ngữ này được xem như là các ngôn ngữ thân cận trong tổng thể của chúng. Ngay từ đầu chúng có những nét chung cơ bản, tuy nhiên sau đó lại đi theo các ngã khác nhau, và ở khắp nơi chúng đều có lí do và khả năng tách rời nhau. Cần phải tìm ra điểm tiếp xúc giữa tất cả các ngôn ngữ của trái đất; mỗi quy tắc được xác lập đòi hỏi phải loại trừ ra khỏi nó những cảm dỗ khác nhau. Các quy tắc này dạy chúng ta củng cố những khác biệt cơ bản mà chúng phải được hòa tan trong một sự thống nhất cao hơn. Mặc dù có cảm tưởng rằng cư dân của châu Âu đã dần dần di cư sang từ Trung á, nhưng sự loại trừ của chúng ta không đạt đến điểm mà ở đó chúng ta có thể thấy quá trình phát sinh thực sự của ngôn ngữ từ một nguồn gốc ban đầu. Ngoài sự gần gũi xa xưa và nhất thiết phải có này người ta đã xác định được kết quả của việc so sánh các ngôn ngữ. Trong lịch sử các ngôn ngữ Âu Châu cần phải phân biệt vô vàn các khác biệt bề ngoài, ngẫu nhiên, và cần phải tách chúng ra khỏi các ngôn ngữ ban đầu. Chỉ cần nhắc đến ảnh hưởng cũ của tiếng Latinh hay gần đây là tiếng Pháp đối với các tiếng khác, hay xuất xứ của tiếng Anh do sự xung đột và hòa nhập của các yếu tố Đức và Roman. Tất cả các từ cùng gốc từ xa xưa đã chạm đến cái quan trọng nhất trong đời sống ngôn ngữ.

Tính bác học sùng ngoại quen với sự hào nhoáng nước ngoài và học vấn nước ngoài chứa đầy rẫy những từ nước ngoài nhưng lại biết rất ít cái của mình, của tổ quốc mình, và sẵn sàng quy các huyền thoại cổ của chúng ta thành huyền thoại Hi Lạp hay La Mã được coi như là cao hơn, đáng kể hơn, và cũng sẵn sàng phủ nhận tính độc lập của thơ ca Đức và của saga Đức. Giống như trong ngữ pháp *Ist* được đưa ra từ *Est* và thay cho việc phải xem xét cả 3 hình thức như là ba hình thức có giá trị như nhau. Khi quan sát những sự tương hợp như vậy thì đáng ra phải kiểm nguồn gốc của chúng trong thời cổ đại xa xưa thì các học giả lại bằng mọi giá tìm ra các dấu vết của những vay mượn muộn nhất, và như vậy vô hình trung họ đã từ chối tổ quốc với mọi sức mạnh và khả năng sáng tạo của nó. Thậm chí không thỏa mãn với việc coi huyền thoại của chúng ta là tài sản của nước ngoài, họ còn gắng đưa chúng ra khỏi các sự kiện lịch sử nhất định và nhờ việc mỗ xê lịch sử này để quy tội huyền thoại qua sự tồn tại của các yếu tố hết sức phi lịch sử.

ở đây mà ở hai dân tộc có sự giống nhau về ngôn ngữ, phong tục và tín ngưỡng thì việc xem nó như là bằng chứng của sự trùng hợp về niên đại và không lạm dụng các kết luận về sự vay mượn và ảnh hưởng qua việc quy định cho chúng bất kì đặc điểm nào là hết sức tự nhiên. Cần phải đặt dấu ấn lên công trình nghiên cứu và song song với cả một loạt các sự tương hợp đồng thời cũng gặp các nhóm hoàn toàn tùy tiện của các sai lệch và biến động.

Trong “Sách về các anh hùng” của chúng ta, các cuộc phiêu lưu của *Vongditaix* và *Oreudelia* dù có khác nhau theo kiểu riêng của mình, chúng vẫn có sự giống như Odyssée. Việc đầy các thiên thần đến tâng đá tro bụi và đến với bà Brenz rất giống với việc đầy Hermet đến Calipso khi mà người ta đề nghị bà thả Odyssée. Nhưng những hoạn nạn như vậy của các nhân vật và những cuộc gặp gỡ với những người phụ nữ và những người khổng lồ có cảm giác là một thành tựu phổ cập chung trong khi đó thì sự thiếu vắng các motif căn bản khác của thần thoại Hi Lạp đã bác bỏ ý nghĩ về sự vay mượn. Chúng ta có thể tính đến vô số các so sánh giữa *Vuotan*, *Zeus* và *Apolon*, giữa *Tin*, *Zeus* và *Areem*, *Nertus* và *Demetra*, các *norn* và *moir*, nhưng không thể trên cơ sở của các so sánh này mà đưa toàn bộ các vị thần Hi Lạp sang miếng đất của chúng ta hoặc cố công tìm kiếm ở Hi Lạp tất cả những gì ta có. Đối với thần thoại Hi Lạp, chúng ta thấy rõ là với tất cả mọi điểm giống nhau chúng vẫn không hòa lẫn vào nhau và điều này lại càng đúng hơn đối với quan hệ giữa huyền thoại Đức và La Mã do văn thơ Hi Lạp thâm nhập hết sức sâu vào văn thơ La Mã, còn hơn cả ảnh hưởng của văn thơ Latin vào văn thơ cổ đại của chúng ta.

Cái mà tôi đang nghĩ khi so sánh người Đức với người La Mã có thể áp dụng được đối với người Kent, người Slavian, người Litva và người Phần Lan ở mức độ mà đa thần giáo của họ giống hay không

giống đa thần giáo của chúng ta. Một sự trùng hợp lớn mà vào thời điểm bất kì nào cũng có thể nhân lên và hoàn toàn đối nghịch với giả thuyết về vay mượn.

Cũng giống như người Kent từ phía tây, chúng ta bị những người Slavơ bao bọc từ phía đông. Và giống như ở người ở Kent, ở các nhà văn Slavơ thường có những chỗ mà các tín ngưỡng Slavơ và Đức trùng hợp nhau. Và nếu như có cảm giác rằng các *Saga* và những người lùn được nhào nặn ít kĩ lưỡng hơn so với của người Kent thì huyền thoại của chúng ta về những người khổng lồ có rất nhiều điểm chung với của Slavơ và Phần Lan. Nhìn chung huyền thoại Slavơ mãnh liệt hơn và dễ cảm thụ hơn của Đức, và dù sao thì vẫn có thể lấy ra được cái gì đấy cho huyền thoại Đức vì truyền thuyết dân gian Slavơ và các cổ tích được ghi lại gần với các nguồn gốc, và các sưu tập cũng phong phú hơn.

Từ những sưu tập như vậy, các huyền thoại Litva, Latus và các cổ tích về súc vật cần phải rút ra những kết luận quan trọng mà mối tương quan đáng ngạc nhiên của ngôn ngữ cho phép đoán ra. Về phương diện này Phần Lan đã đạt được nhiều điều. Tại đây ngày nay nhân dân còn giữ lại trong truyền thuyết sinh động một cách trọn vẹn đáng ngạc nhiên các bài hát và các *saga*. Về mặt này tôi chỉ có thể so sánh họ với người Serbi và nếu như trong thơ ca Serbi những truyền thuyết anh hùng chiếm chủ đạo thì trong thơ ca Phần Lan các huyền thoại là chủ yếu. Từ trong các ấn phẩm của Ganander, Portan và hiện tại là Lionrot thì rõ ràng là giữa các huyền thoại của Đức, Scandinavie, Slave, Hi Lạp và châu á có vô vàn các tương đồng.

Cũng giống như người Slave và người Đức, người Vochiac coi chim sẻ là con chim thiêng. Nhưng cái tôi muốn nhấn mạnh đặc biệt là sự sùng bái gấu ở các dân tộc của Thụy Điển và Na Uy mà lần theo sự sùng bái này có thể tìm ra được lớp cổ sơ nhất của các truyền thuyết Đức về động vật. Các lời ca dân gian bao quanh con vật linh thiêng và khi nó bị giết hại thì ngay lập tức người ta tổ chức các cuộc hát tang ca trong đó nguyên nhân bị phủ lấp đi. Trong *sử thi Kalevale* ở các khúc 28 và 29 được mô tả vẫn chỉ một cuộc đi săn và lễ hội kèm theo. Những người Oschiak quỳ xuống thề trên miếng da gấu, các lễ vật đa thần giáo được gói bằng da gấu. Sau đó rất lâu da gấu còn được treo như là dấu hiệu thờ ma quỷ. Gấu là ông vua của các súc vật khác. Người ta gọi gấu bằng các danh hiệu “ông cụ”, “ông già”. Cái tên “Chòm sao gấu lớn” có lẽ phản ánh sự kính trọng gấu chắc đã có ở những người Hi Lạp.

Nếu như từ Bắc á chúng ta đi xuống phương nam, đến với các dân tộc Kapkaz thì tại đây chúng ta sẽ thấy những điểm giống nhau đáng kinh ngạc. Những người Cherkes có sự sùng bái lợn rừng giống như ở những người Austrixa và người Đức. Sự sùng bái kiến của những người Alan và những người Skif có lẽ gắn liền với những người Đức đa thần giáo. Một số tập quán Mông Cổ trùng với các tập quán của Đức và Kent, tôi chỉ muốn nhắc lại về cái hạt nhân như là một cơ sở cho những so sánh khác nhau.

ở những người Mông cổ còn có nhiều nét chung với văn hóa cổ đại Đức hơn là ở những người Phần Lan. Chúng ta có thể tìm ở các huyền thoại Zenxki và ấn Độ có quan hệ gần gũi từ xa xưa. Huyền thoại ấn Độ, cũng như Hi Lạp cũng được nhào nặn kĩ. Giống như những người Kent, người ấn Độ có xu hướng vươn đến thần trí luận rõ rệt. Còn trong toàn bộ huyền thoại Hi Lạp và Đức, thần trí luận chỉ đóng vai trò thứ yếu. Đáng ngạc nhiên là các thần và các nữ thần ấn Độ, giống như trong *Eda*, đều ở trên thiên giới và được trao các tên gọi thiêng liêng của mình. Giữa các thần, sức mạnh sáng tạo của Brahma cũng giống như sức mạnh này của *Vuotan*, còn *Donar* có những nét chung với Indra, phóng ra các tia chớp, ngự trị trong không trung và đứng trên cả gió. Cũng giống như Ngọc Hoàng, ông có thể so sánh với *Tin*.

Từ đâu mà trong những truyện cổ tích khác nhau xuất hiện những nét giống nhau? Điều này biểu lộ ra trong mọi vùng, mọi nước. Phải chăng có con chim nào đó cắp cái hạt nhân của truyền thuyết và mang qua các nước, qua các núi đồi và thung lũng. Tôi cho rằng huyền thoại là thành tựu chung của nhiều dân tộc và nhiều con đường đi của huyền thoại chúng ta còn chưa được biết, nhưng huyền thoại phù hợp với bản chất sâu xa của mỗi dân tộc. Nó liên kết các ông thần của dân tộc thành một hệ thống nghiêm ngặt. Cũng như có thể tìm được cái chung của một số ngôn ngữ khác nhau nếu như tìm kiếm các gốc rễ của những ngôn ngữ này. Truyện cổ dân gian về Iele, tuy không dựa trên sự kiện cụ thể, nhưng lại được tái sinh trên phong nền Thụy Sĩ một cách chân thực, không giả tạo, như một huyền thoại chân chính để tô điểm sự kiện hiện thực liên quan tới những điều thăm sâu trong đời sống dân tộc này.

Tôi không có ý định phủ nhận rằng song song với sự phổ cập tương tự, đầy bí mật các huyền thoại còn có sự vay mượn bên ngoài, dù cách thức này khó bắt rẽ vào dân gian hơn. Văn học La Mã rất sớm được phổ cập trong các nước châu Âu khác, và trong một số trường hợp không thể xác định được ranh giới rõ ràng giữa truyền thuyết địa phương và ảnh hưởng của văn học La Mã. Và không ở đâu ảnh hưởng bên ngoài lại có thể rõ ràng như trong trường hợp xung đột giữa Thiên chúa giáo với đa thần giáo ở các dân tộc tiếp thụ Thiên chúa giáo. Khi đó họ buộc phải chối từ cái của bản thân họ và đặt lên trên cái mà học thuyết mới đòi hỏi sự thích ứng thay thế truyền thuyết quen thuộc.

Nhà thờ thường thể hiện như được miêu tả ở nơi nào đó sự kiên nhẫn và độ lượng. Nó cho phép (hay không thể ngăn cản) việc để cho đôi lúc các yếu tố đa thần giáo và Thiên chúa giáo xâm nhập vào nhau; thậm chí các nhà truyền giáo không phải ở khắp nơi đều đạt được việc vạch rõ ranh giới giữa hai học thuyết trên. Và trong ngôn ngữ, song song với một loạt các câu Hi Lạp và La Tinh, còn có, thậm chí cả trong từ vựng tôn giáo, một số các từ Đức trước đây dùng trong nghi lễ tôn giáo bản địa. Ví dụ trong tên gọi các ngày trong tuần vẫn còn lại tên của các vị thánh cổ đại. Các từ thuộc loại này chứng tỏ những thói quen cũ vẫn được tiếp tục sùng bái một cách thâm lặng và kín đáo. Các lễ hội dân gian là một bằng cứ. Chúng bắt rẽ trong lối sống của một dân tộc sâu tới mức thậm chí Thiên chúa giáo buộc phải thu nhận vào mình cả những tạp chất để giữ lại dù chỉ một phần lễ truyền thống dân yêu thích. Người ta thường xây nhà thờ lên những chỗ trước đây là nơi các vị thần đa thần giáo hay nơi cây cối linh thiêng của vị thần đó bị hạ xuống, còn dân chúng thì vẫn cứ đi theo những con đường cũ đến chỗ quen thuộc: không hiếm khi các bức tường còn sót lại của nhà thờ đa thần giáo cũng biến thành nơi thờ phụng. Cũng có trường hợp khi mà các bức tượng thờ các vị thần đa thần giáo vẫn còn được đặt bên các nguồn nước được cải biến theo các tên của những người cha thiêng liêng của nhà thờ Thiên chúa giáo. Những cánh rừng thiêng liêng được đặt theo tên của các nhà thờ mới hay của ông vua. Ngay cả khi cánh rừng đã trở thành tài sản cá nhân, chúng vẫn hoàn toàn không bị mất đi sự sùng bái có từ lâu.

Dù có những pha trộn đa dạng như vậy vẫn không thể tránh được một sự thực là các quan niệm bản địa và các quan niệm của thường dân cần có huyền thoại, dù nó chịu trên mình mọi tác động của các quá trình hỗn dung này. Học thuyết Thiên chúa giáo bắt đầu thích nghi với học thuyết đa thần giáo. Các hình tượng đa thần giáo bị chèn ép và các tín ngưỡng bắt đầu thâm nhập vào mọi ngóc ngách chưa bị tràn ngập bởi tín ngưỡng mới. Cho nên nếu đề tài Thiên chúa giáo xuất hiện trong hình thức đa thần giáo thì hình thức Thiên chúa giáo đã che đậy đề tài đa thần giáo.

Tương tự như trường hợp nữ thần Ostara trở thành biểu tượng của thời gian, *Gelia* đã có được những biên giới không gian rộng lớn nhất định. Những gì mà trong thời cổ đại chúng ta kể về các và những người khổng lồ đã được biểu lộ ra và được tiếp tục phát triển trong các thiên thần và quỷ sứ nhưng các truyền thuyết cũ được giữ lại. *Vuotan*, *Donar*, *Tin*, *Phon* có những đặc tính phá hủy, tình quái và truyền thuyết về cuộc rước hàng năm đã biến thành truyện cổ dân gian về tính hiếu chiến hoang dã và càn bậy mà dân chúng hoảng sợ, cảnh giác, mặc dù một khi nào đó, ngược lại đã được thu nhận vào làm thành phần của các đám rước dân gian.

Dưới lớp vỏ của các tên lấy từ Kinh thánh như *Kain*, *Ilia*, *Enoxh*, *Antikhrixt*, *Irud* là những huyền thoại về nguyệt thực, những công trình vĩ đại, những vị thần điều khiển sấm chớp và thời tiết, những phụ nữ dịu dàng sống về ban đêm và cuộc đại hỏa hoạn. Còn ở những người La Mã thì những từ *Venera*, *Junon* và các vườn cây bắt đầu gắn liền với Maria. Trong các truyện cổ tích, bà Hole và Maria chiếm vị trí của trưởng lão *Vuotan*. Những câu chuyện cổ tích này rất trân trọng Maria và không một nền thơ ca nào có thể đặt cái gì đối nghịch nó! ở đây, trong ý thức của chúng ta, tình cảm thiêng liêng cao cả bao bọc quanh người phụ nữ này gắn với những đặc điểm đa thần giáo dịu dàng. Các loại hoa và cỏ được gọi bằng tên Maria, những bức họa Maria được vẽ trên cây rừng và điều này hoàn toàn phù hợp với sự sùng bái đa thần giáo. Maria lúc thì là đức mẹ, lúc là người thợ dệt, lúc thì là cô gái sẵn sàng giúp đỡ mọi người. Đối với những người nông dân ý thì nhìn chung Maria đã chiếm vị trí hết sức quan trọng trong các tín niệm của họ. Tại Nêapôn, các bức tranh Maria ở các nhà thờ khác nhau vừa là các thần được tiếp nhận khác nhau, thậm

chí đối nghịch nhau, vừa là Venera thiêng liêng. Sự sùng bái Maria ở mức độ lớn như vậy, mà không được hợp thức hóa trong kinh thánh đã không được công nhận trong những thế kỉ đầu tiên sau Công nguyên. Chúng ta có thể giải thích điều đó bằng những nguồn gốc thâm căn mà các quan điểm đa thần giáo vô tội đã cấy vào trong nhân dân, được nhà thờ trân trọng và dần dần gắn vào chúng những quan điểm của mình đã được trau chuốt hơn và được dệt thêm bằng vô số các huyền thoại và giáo huấn. Nhưng Maria hoàn toàn không cô độc. Cùng với Bà tại các nhà thờ Thiên chúa giáo và nhà thờ Hi Lạp xuất hiện sự sùng bái các thánh thần quyền năng bất tận có nghĩa vụ thay thế các vị thần đa thần giáo lớp thứ hai hay thứ ba, các vị anh hùng và những người phụ nữ thông thái mà từ nay đã có thể ngưỡng vọng thần vị linh cao cả hơn, khắc nghiệt hơn. Thực ra, chính giáo điều tôn giáo phân biệt thánh thần và những nhân vật trung gian cho dù có thể trong số những người đang cầu nguyện trước tượng thánh có người không biết về sự khác biệt này hay là đã quên đi. Giữa các vị thánh này có vô số các cấp độ và mỗi vị ở cấp độ của mình có thể cứu rỗi những nỗi bất hạnh khác nhau. Sự phân công này là theo địa vị và nghề nghiệp của các thần. Chẳng hạn mọi bệnh tật và mọi phương thức chữa được gọi bằng các tên của họ. Công trình phức tạp này có rất nhiều điểm tương đồng trong các hình thức tôn vong một số các vị thần trong huyền thoại của Scandinavie và của Litva. Vị trí của người anh hùng người chiến thắng đã giết chết con rồng thuộc về Mikhail và Georgi, còn Ziberg của đa thần giáo và rõ ràng là Eresberg đã nhường chỗ cho Mikhail. Khi nhắc đến các vị thánh thì thay vào *Odin* và *Frein* là *Ioan* và *Gertruda*. Trong một số trường hợp khác *Gertruda* được thay thế cho *Frein*. Đồng thời cũng dễ hiểu tại sao thường nên tìm những chuyện tương đương với các truyện dân gian ở trong các truyền thuyết La Mã hơn là trong các truyền thuyết Đức của chúng ta. Còn về thần thánh bản địa và những nhân vật được coi là thiêng liêng thì nhà thờ không có sự ngăn cấm nào cả, và những điều vô lí trở nên rõ ràng hơn khi nhìn vào những việc làm và những kỉ tích của Đấng cứu thế và các môn đồ mà trong một số trường hợp bị che phủ bởi những việc làm của các vị thần thánh.

Cần phải coi chuyện sau đây là motif cổ của nền huyền thoại của chúng ta: rằng không phải một thượng đế mà là hai hay là ba thượng đế từ thiên giới xuống trần gian để thử thách trí óc và hành vi của mọi người hay là để tìm kiếm chuyện phiêu lưu. Điều này tất nhiên là vi phạm đến tín điều Thiên chúa giáo về Đức chúa toàn minh toàn thể nhưng dù sao thì huyền thoại này cũng rất hấp dẫn các vị thần sống động và vô hình đi đó đây trên mặt đất và ghé vào thăm những người đã chết. Odyssée đã nhắc đến những trường hợp tương tự và từ đây sinh ra lòng hiếu khách cao cả: người ta sợ từ chối ngay tại nơi ở của mình một người xa lạ mà trong nhân dạng của ông ta lại là một vị thần thiên giới nào đó. Có một huyền thoại Hi Lạp rất tỉ mỉ về đề tài này: đó là truyền thuyết về Orion: có ba vị thần là Zeus, Posédon và Hermet Donar, Tin, Vuotan đi đến chỗ Giren. Giren đã mở tiệc chào mừng và họ sẵn lòng thực hiện ước muốn của ông và ông đã xin một đứa con trai. ở những người Indux thì hai vị thần vẫn thường xuyên xuống thăm trái đất hơn cả là Braman và Visnu. Trong một truyền thuyết Litva, Perkunax đi chu du thiên hạ vào các thời mà chim chóc còn biết nói. Ông đi đến một con ngựa nhờ chỉ đường và nhận được câu trả lời: “Tôi không có thời giờ để chỉ đường cho ông. Tôi còn phải ăn”. Cạnh đó là một con bò thiến đang gặm cỏ và cũng nghe thấy lời hỏi của Perkunax. “Hãy lại đây con người xa lạ kia tôi sẽ chỉ cho ông đường ra sông”. Và vị thần đã nói với con ngựa: “Do mày vì miếng ăn mà từ chối ta một sự giúp đỡ bằng hữu thì để trừng phạt, mày sẽ không bao giờ được ăn no”. Ông lại nói với con bò thiến: “Còn chú mày, con vật hiền lành sẽ dễ dàng được ăn no và nằm trong yên tĩnh mà thanh thản nhai lại thức ăn vì đã tỏ ra sẵn sàng giúp đỡ ta”. Huyền thoại này cũng ca ngợi lòng hiếu khách và những người kể chuyện về sau này không ngại ngần thay Perkunax bằng vị thần Thiên chúa giáo. Trong *Edda* thì Odin, Loki, Honir luôn đi du ngoạn cùng nhau, đó vẫn là ba vị thần cũ luôn xuất hiện cùng và hành động. Nếu bây giờ chúng ta, sau những huyền thoại đa thần giáo này nhìn vào những huyền thoại sau cùng mang y phục Thiên chúa giáo thì mối quan hệ qua lại cũng không dẫn đến ngộ nhận: ở đây vẫn là Perkunax người trở thành thiêng liêng đóng vai trò chủ đạo. Kristof và Pie hoặc cùng lên đường hoặc ai đấy trong số họ đi một mình; tự bản thân đề tài sẽ chuyển động. Một trong những việc làm quen thuộc nhất của ông là cuộc đi thăm người thợ rèn và từ đây mà có truyền thống hiếu khách. Trong truyện cổ Na Uy vị thần vượt xa ông chủ của mình về nghề rèn đề nghị thực hiện ba ước

muốn của ông và ba ước muốn này đã được thực hiện.

Một ví dụ khác không đáng kể lắm nhưng cũng hữu ích xét từ quan điểm hòa trộn của các tư tưởng đa thần giáo và Thiên chúa giáo là truyền thuyết cổ về Fruoto.

Biên niên sử hiện đại tuyên bố tin mừng về sự ra đời của Đấng cứu thế và bắt đầu từ buổi đó chuyển qua quan niệm về “thế kỉ vàng” tức hòa bình và hạnh phúc vĩnh cửu. Vị thần La Mã Augusta mà dưới thời ông Kristof đã sinh ra, đã đóng cửa đền Ixnus. Người ta cho rằng trong thời kì đó hòa bình ngự trị trên thế giới. Trong các truyền thuyết Scandinavie cũng ở khoảng thời đại của Augusta có Frondi huyền thoại, mà triều đại của ông được đánh dấu bằng sự thanh bình và yên ổn. Ông bắt những nữ tù binh khổng lồ đập vàng và lát ngọc dọc hai bên đường lớn, thế mà không có ai ăn cắp. Các thi sĩ đã gọi vàng là “bột Frondi”. Khi Hendi được sinh ra, những con đại bàng cất tiếng gáy và nước thánh rưới xuống từ các đỉnh thiên sơn và vào năm đó Hacon được chọn chim hai lần sinh con, cây hai lần đơm trái. Huyền thoại này về ông vua hiền từ, phúc hậu được phổ cập ra ngoài Scandinavie sang đến Đức và đến cả Anh. Các nhà biên niên sử và các nhà thơ như Xnori hay Sacxon đánh giá đặc biệt thế kỉ hòa bình của Auguste.

Những ví dụ như vậy tôi có thể liệt ra nhiều hơn nếu như không có ý định để dành cho những người khác hay để đợi trường hợp khác, và chỉ ra một cách tỉ mỉ rằng cơ sở huyền thoại từ đó nảy sinh ra các bài hát ngợi ca các vị anh hùng thơ ca dân gian Đức hay thậm chí thơ ca Anh.

Nếu như tất cả mọi giải thích này không vô ích (bản thân tôi có cảm giác rằng việc xem xét bấp bực của nền huyền thoại chúng ta từ mọi phía là bổ ích) thì cuối cùng giờ đây tôi có thể cố gắng trả lời những câu hỏi về những nét cơ bản của huyền thoại Đức hay ít nhất là một số trong các câu hỏi này.

Nếu so sánh với những nền huyền thoại khác đã đi hết con đường của mình từ đầu đến cuối, như huyền thoại Hi Lạp mà nó có chung những nét cơ bản thì huyền thoại Đức không thể chịu được một sự so sánh nào, bởi vì sự phát triển của nó bị cắt ngang quá sớm và nó chưa đạt được cái mà nó có thể đạt được. Ngôn ngữ và thơ ca bị xấu đi do dao động và chịu ảnh hưởng bên ngoài, tuy nhiên chúng tiếp tục phát triển để có thể tái sinh một lần nữa. Tín niệm đa thần giáo bị chặt đứt ngay từ gốc và những phần còn lại của nó chỉ được giữ lại dưới các dạng khác. Nó trông có vẻ xù xì, thô ráp nhưng trong cái vỏ thô ráp có cái giản dị còn trong cái xù xì có sự chân thành.

Trong huyền thoại đa thần giáo của ta có những quan niệm mà trước hết cần cho trái tim con người. Nhờ có chúng mà trái tim con người mạnh mẽ, trong sạch và công bằng. Vị thần cao cả nhất đối với nó đó là người cha, người gia trưởng, ông nội, người mang lại cho cuộc sống niềm vinh quang và thắng lợi và coi cái chết là trở lại nhà mình. Cái chết đó là sự quay về nhà, con đường quay lại với cha. Bên cạnh vị nam thần là nữ thần tối cao người mẹ, cụ tổ thông thái và thanh khiết, là bà nội. Nam thần thì vĩ đại còn nữ thần thì đẹp đẽ. Cả hai đều không xa lạ với người đời. Nam thần dạy cách tiến hành chiến tranh và sử dụng vũ khí, còn nữ thần dạy quay tơ, dệt vải, gặt hái. Thơ ca bắt nguồn từ ông, còn truyền thuyết từ bà. Trong luật cổ đại quyền lực của người cha bắt rễ khá sâu. Ông đặt đứa con mới sinh lên đầu gối và nhận ra nó. Đồng thời trong luật lệ dân gian cổ xưa còn ghi nhận là: đầu tiên thì những người phụ nữ chiếm địa vị xã hội cao. Sự trọng vọng phụ nữ của người Đức đã được Tacit ghi nhận và lịch sử đã minh chứng điều này từ các thế kỉ Trung cổ. Bà Ute được chú ý nhiều hơn trong các bài ca hơn là cụ tổ anh hùng.

Lịch sử xa xưa nhất của nhân dân ta nói rằng học thức và tính thiện đã không đi khỏi nước ta. Cùng với ta có thể đưa Saviana ra như là một nhân chứng quý giá (thế kỉ 5 sau công nguyên) Đồng thời thì vẻ duyên dáng tinh tế thường lùi lại sau và mất đi trong các hồi tưởng; đối với những người Hi Lạp thì Apolon và Aphrodite gần gũi hơn. Cuộc sống của họ vui sướng hơn cũng giống như bầu trời của họ. Mặc dù nhiều bông hoa của huyền thoại cổ của chúng ta còn chưa được xem xét và héo tàn thì đối với những người am hiểu vẫn nhận ra được rằng trong chúng vẫn còn nhiều sự tươi mới, những điểm tô không hào nhoáng, chân thực. Chúng giống như một số loại cỏ không thể gặp ở những nơi cao rộng.

Nếu như nghệ thuật tạo hình và nghệ thuật thơ ca sinh ra trên nền của tín ngưỡng dân gian thì tất nhiên chúng tô điểm và gìn giữ các tín ngưỡng này thông qua các tác phẩm kiệt xuất. Nhưng bao giờ cũng phải nghĩ rằng cả hai, nhà thơ và họa sĩ, dần dần thoát khỏi tính thiêng liêng bất khả xâm phạm ở dạng cổ xưa và

chuyển sang bình luận tự do các đối tượng thần thánh dù có thiêng liêng đến đâu, vi phạm tính trung thành với truyền thống. Để đạt được các đích của mình các tác giả đã thay đổi cái mà sử thi đưa lại nguyên vẹn. Các nhà nặn tượng để đạt được những hình thức gọn gàng nhất đã bỏ đi nhiều hình tượng quan trọng bởi vì những nét huyền thoại đối với họ là thừa, cũng như nhiều như những nét mà họ thiếu. Họ cần phải thêm vào và bớt đi gì đó. Kịch và hội họa đề ra nhiệm vụ tái tạo các vị thần sao cho dễ hiểu hơn và con người hơn. Cũng giống như trên bức tượng, những đường nét ngẫu nhiên và vụng về bị bỏ đi thì trí nhớ cũng không muốn gán bó thừa trong quan hệ với thần linh. Ngôn ngữ cũng vậy, cho dù nó có sinh ra dưới ngòi bút của các nhà thơ thì nó vẫn muốn vươn lên từ sự hoàn thiện miễn cảm của thơ ca sang thứ văn xuôi của sự cởi mở tâm hồn.

Trong số tất cả các hình thức của thần học thì xứng đáng hơn cả là nhất thần luận vì đáp ứng được lí trí. Bản thân nó là cổ xưa nhất, từ trên nền của nó, đa thần giáo bị lấy đi dễ dàng và những phẩm chất cao cả của một vị thần đầu tiên được nhân ba, sau nhân mười hai. Các quan hệ kiểu như vậy, ta thấy trong tất cả các nền huyền thoại. Hầu như tất cả các vị thần không ngang bằng nhau về thứ bậc và quyền lực, lúc thì trội hơn lúc thì kém hơn vì vậy mà họ lần lượt phụ thuộc vào nhau và rút cục tất cả họ được hiểu như là biến dạng của vị thần tối cao duy nhất. Và bằng cách đó tính chất thành kiến có trong đa thần giáo được giảm bớt. Thậm chí ngay trong tâm hồn của người đa thần giáo khó khăn mới tắt đi được ý thức về tính đồng phụ thuộc ban đầu và niềm tin đang ngủ vào vị thần tối cao luôn luôn có khả năng tỉnh giấc.

Cái mà tôi hiện nay còn chưa lập luận được đó là tính nhất quán của các vị thần theo các nguồn hầu như đã cạn kiệt của chúng ta. Nhưng 12 vị thánh của Hi Lạp không giống 12 vị thánh của ta. Của họ 6 vị thánh nam đứng bên 6 nữ thánh, còn của ta có 12 thánh nam và 12 nữ thánh, tất cả là 24 thánh tức là gấp đôi các thánh Hi Lạp. Có thể đặt 12 chỗ để cho các thánh yên tọa. Đôi khi bên cạnh vị thần tối cao còn thêm 12 vị thấp hơn và khi đó con số tổng cộng tăng thêm 1: giữa các thánh thì vị thứ 13 là loại, giữa các nữ thánh là Gha. Tính chất ba ngôi và 12 ngôi được phản ánh thêm một lần nữa ở con số các vị anh hùng và những người phụ nữ thông thái. Man cho ra đời ba người con trai - cụ tổ của các giống nòi. Heimdan đã củng cố ba tầng lớp, Saga về những người Ingling đã gọi 12 vị thần của Odin là 12 vương công của ông. Chúng ta đã biết 13 vankir và 3 noru; 12 vị môn đồ của vua Karl có thể coi như 12 giáo chủ. Họ có trong vô vàn các huyền thoại và truyền thuyết. Sức mạnh của ông vua thần thánh này một lần nữa được biểu hiện trong hào quang của các vị anh hùng của ông.

Đa thần giáo, như tôi cảm tưởng, hầu như ở khắp mọi nơi đã xuất hiện từ sự ngây thơ vô thức: trong nó có cái gì đó hiền từ thân mến với con tim nhưng ở đâu mà quỷ sứ làm chủ được bản thân thì một lần nữa nó lại quay về với nhất thần luận mà từ đó nó xuất phát. Không ai gọi học thuyết Thiên chúa giáo là đa thần giáo nhưng dù sao vẫn có thể nói: ở mức độ nào đó những người Thiên chúa giáo liên quan với những người đa thần giáo, cũng như những người theo đạo Tin lành với những người Thiên chúa giáo. Đa thần giáo đã chịu thất bại trước Thiên chúa giáo thuần túy. Cùng với thời gian trong nhà thờ lại xuất hiện các xu hướng đa thần giáo và việc cải cách đã muốn thanh lọc khỏi chúng. Nguyên tắc đa thần giáo ở sự phát triển tiếp theo chủ yếu thiên về hai điểm: ngưỡng vọng các thần linh và các thánh tích. Các nhà thờ trung cổ và các nhà thờ nhỏ được thẩm tinh thần sùng bái. Những bộ xương khô tỏa mùi ẩm mốc của các ngôi mộ, tính chân thực, sức sáng tạo của các bộ xương này hiếm khi được khẳng định và đôi khi hoàn toàn là không có thể. Những công việc mưu sinh quan trọng nhất, những tuyên thệ và bệnh tật đòi hỏi phải có sự tiếp tục của các vị thần linh và mọi tượng đài lịch sử minh chứng cho những tập quán tương tự như vậy được phổ cập rộng rãi mà không nhận được sự khẳng định nào trong kinh thánh và xa lạ với Thiên chúa giáo giai đoạn sớm. Những ngẫu tượng giáo và các lễ tục thiêng liêng của đa thần giáo đóng một vai trò lớn trong việc củng cố sự thống trị của giáo giới.

Tôi cho rằng trong đa thần giáo không có nhị nguyên luận. Theo như tôi hiểu thì nhị nguyên luận ra đời sau đa thần giáo và không phải như hậu quả của sự xuống dốc mà là dưới tác động của phản xạ của ý thức và có thể của đạo đức. Đa thần giáo kiên nhẫn và niềm nở: những ai nhìn thấy trước mắt chỉ có thiên đường hay địa ngục, chúa trời hay quỷ sứ thì người đó sẽ yêu hết mức và căm thù sâu sắc.

Khó mà vạch ra được ranh giới giữa ngẫu tượng hóa nhiều và ngẫu tượng hóa tất cả, bởi vì ngay trong quan điểm phiếm thuần luận tệ hại nhất vẫn có chỗ cho ngoại trừ. Tính chất 12 ngôi nhắc trên đã chỉ ra các giới hạn của các tín điều Hi Lạp và Scandinavie, nhưng theo tôi thấy thì nhân cách hóa thiên về phiếm thần luận. Những nhân vật tư duy như những nhân tố thần thánh không phải là ai khác ngoài các vị thần chủ yếu đã biết chấp nhận theo lối mới: không khí biến thành *Vuotan*, búa thành *Donar*. Tinh thần của con người đang gắng hiểu cái sức mạnh không giải thích được của thần linh bằng những cách ngày càng mới. Người ta gán buộc đa thần giáo của chúng ta vào bái vật giáo trong khi búa, lao, đá lửa chỉ là những biểu tượng của sức mạnh thần thánh từ đó phát sinh ra những quan niệm về tình cảm và đạo đức. Đồng thời rất dễ dàng chuyển từ khái niệm chung sang khái niệm nhân cách hóa và ngược lại, cũng giống như việc các thần chuyển sang thành các nhân vật và được tái sinh một lần nữa. Họ được phản ánh trong các con thú và sự phản ánh này cần một số giải thích. Số các vị thần càng được nhân lên thì niềm tin càng nhanh chóng biến thành sự phủ nhận hay phỉ báng các vị thần cổ đại, những dấu vết đáng ngạc nhiên của các quan điểm về thần như vậy đã có ở Scandinavie.

Thật là tuyệt vời khi mà mắt dường như được sinh ra từ mặt trời, máu từ nước, tóc từ cỏ, nước mắt mặn mòi từ nước biển đắng cay và vì thế mà các huyền thoại về tóc của Sif càng sâu sắc hơn. Bầu trời và mặt đất phản ánh lẫn nhau. Cũng giống như các thuyết cổ đại về khai sinh của vũ trụ biến hóa như thế nào thì cũng như vậy, các vị thần đa thần giáo không thể hoàn toàn quy về chiêm tinh học hay lịch pháp, không về các hiện tượng tự nhiên sơ đẳng và cũng không về các quan niệm đạo đức. Chúng chỉ xuất hiện trên tác động tương hỗ của trời rơi xuống. Nó đã trải qua những thời kì không thể thấu được nhờ trí nhớ của nhân dân và rút cuộc nó phải được yên nghỉ trong một sự công khai tĩnh lặng đầy bí mật có thể so sánh với những điều kì diệu của ngôn ngữ, sáng tạo và sự tiếp tục của nòi giống con người. Đa thần giáo của ta không đầy rẫy những quan niệm buồn bã về tính chất phù du của sự tồn tại phái sinh (như học thuyết của Ấn Độ về bức xạ) nó tuyên truyền cho thuyết định mệnh vô tư và tin vào thiên đường và sự đổi mới của thế giới, thánh linh hóa các vị anh hùng. Các vị thần của nó giống như các vị thần Hi Lạp, các tín điều càng nhắc nhiều hơn đến câu La Mã: *tanta gentium in rebus frivolis, plerumque religio est*.

Buộc phải nghe một cách nghiêm túc câu hỏi đặt ra: Có tồn tại thực sự hay không các vị thần đa thần giáo. Tôi rất sợ phải trả lời câu hỏi này. Ai tin vào ma quỷ thực sự, vào địa ngục thì những người đó sẵn sàng thiêu các thầy mo. Họ gần với việc ủng hộ những hành động như vậy, vì họ huyền tưởng rằng họ củng cố niềm tin vào những điều kì diệu của nhà thờ bằng những bằng chứng của điều kì lạ mà như họ cảm tưởng là nằm ở trong thắng lợi trước các vị thần giả tạo cũng như trước các địch thủ thực sự và các thiên thần.

Tôi muốn đề cao Tổ quốc vì tôi nhận thức rằng ngôn ngữ của nó, luật tục của nó và văn hóa cổ đại của nó bị đánh giá quá thấp. Công việc này bổ sung công việc khác. Khi tìm thấy các bằng chứng của một cái tôi có thể chứng minh cái khác. Cái đưa ra các luận cứ ở chỗ này sẽ là sự khẳng định ở chỗ khác. Có thể các cuốn sách của tôi sẽ mang lại những kết quả tốt hơn trong một thời đại phẳng lặng và sung sướng hơn. Nhưng chúng cũng đã phải thuộc về hiện tại mà tôi hình dung được chỉ ở dạng được soi sáng bởi các tia sáng của quá khứ, nếu không tương lai sẽ báo thù hiện tại vì mọi sự đánh giá không đúng mức văn hóa cổ đại. Những bông lúa do tôi lượm được tôi dành cho những ai đứng trên vai tôi, những người đến sau tôi trong tư thế được trang bị đầy đủ để quan sát và thu hoạch những vụ mùa trên cánh đồng rộng lớn.

Đỗ Lai Thúy
(dịch từ bản tiếng Nga)

F.Brunetière và tiến hóa luận văn học

(Đỗ Lai Thúy giới thiệu và dịch)

Lời giới thiệu

F. Brunetière (1867-1906) là một nhà phê bình văn học nổi tiếng người Pháp. Ông theo tiến hóa luận là học thuyết có ảnh hưởng lớn ở Pháp vào những năm 60 - 70 thế kỉ XIX. Tác phẩm lớn đầu tiên của ông là **Về sự tiến hóa của các thể loại trong lịch sử văn học** (1886). Khi tiến hành so sánh sự giống nhau giữa sự phát triển của các thể loại văn học và các chủng loại tự nhiên, Brunetière đã đưa ra những nguyên tắc phê bình văn học mới hơn so với quyết định luận văn học của H. Taine. Đó là tác phẩm nghệ thuật được xem xét không chỉ như một tài liệu lịch sử, một “bức ảnh” do chủng tộc, môi trường và thời đại tạo ra, mà còn như là một giai đoạn nhất định trong sự tiến hóa của một thể loại nào đó. Nhà phê bình, do vậy, phải đặc biệt chú ý nghiên cứu truyền thống văn học khi xác định vị trí của tác phẩm trong thời gian. (**Sự tiến hóa của phê bình**, 1890). Brunetière còn phát triển tư tưởng này ở các công trình **Các thời đại phát triển của sân khấu Pháp**, 1892 và **Sự tiến hóa của thơ trữ tình thế kỉ XIX**, 1894.

Brunetière mong muốn tạo ra được một thứ phê bình khách quan, vượt thoát khỏi sự cảm tình cá nhân hay ác cảm với tác giả (**Những vấn đề của phê bình**, 1890). Điều này thể hiện rõ nhất trong cuộc tranh luận nảy lửa của ông với nhà văn A. France và các nhà phê bình ấn tượng chủ nghĩa vào năm 1891. Đối lập lại các luận điểm của France là “mọi cái đẹp đều có thể tranh cãi” hay “không ai có thể không là tù nhân của sự cảm thụ cá nhân của mình”, Brunetière cho rằng nhà phê bình như một thẩm phán trung thực, công tâm trước tác phẩm. Trước nhiệm vụ đánh giá tác phẩm văn học, Brunetière cũng chống lại các phương pháp của Renan và Taine thời trẻ. Tiêu chí cơ bản để đánh giá một tác phẩm văn học theo ông, đó là tiêu chí đạo lí, tức là trong tác phẩm đó phải có một lí tưởng đạo đức cao cả.

Tham vọng lập ra một hệ thống duy nhất chung cho cả các giá trị văn học lẫn các giá trị xã hội đã buộc Brunetière vào cuối những năm 90 phải từ bỏ nhiều luận điểm đã được ông trình bày trong các tác phẩm trước đó, trước hết là những say mê tiến hóa luận. Trong các công trình **Sách giáo khoa lịch sử văn học Pháp** (1898) và **Lịch sử văn học cổ điển Pháp** (1904 - 1912), ông cho rằng sự phân chia thành các thể loại của ông trước đây là tùy tiện và nhân tạo, giờ đây ông muốn nghiên cứu văn học theo thời đại và theo từng tác giả riêng biệt để thấy rằng tài năng cá nhân là nhân tố chủ yếu của sự phát triển văn học.

Bài “Phê bình văn học” của F. Brunetière mà chúng tôi giới thiệu dưới đây được ông viết cho cuốn **Đại Bách khoa từ điển về khoa học, văn chương và nghệ thuật** (Paris, 1891) đã thể hiện một cách đầy đủ, xuất sắc tư tưởng của ông về môn khoa học này.

Đỗ Lai Thúy

Phê bình văn học

Phê bình văn học còn chưa là một thể loại theo nghĩa đen của từ này. Nó không có gì giống kịch hoặc tiểu thuyết, hay nói đúng hơn, nó đối lập với các thể loại khác và là tiêu chuẩn nhận thức thẩm mĩ và đánh giá của các thể loại đó. Chính vì thế mà không có một thể loại nào vừa ít rõ ràng, vừa nhiều sai lầm và hay

phải chịu những biến đổi sâu sắc hơn nó. Quả thật, dù có sự khác biệt nào chẳng nữa giữa bi kịch của Eschyle như *Agamemnon*, và bi kịch của Shakespeare, *Hamlet* hay *Vua Lear*, hoặc giữa kịch của Lope de Vega, *Mudarra Bastard*, và bi kịch của Racine, *Baiazet* hay *Inphigenia*, thì vẫn không chỉ có thể mà còn dễ dàng thống nhất được tất cả các dạng kịch và quy chúng vào một dạng, tựa như trong ngành thực vật học hay động vật học, nhiều biến chủng được quy lại thành một dạng tiêu biểu loài. Nhưng có thể có mối quan hệ nào giữa bản luận văn *Về sự kết hợp từ* của Dionisi Galicarnaski và *Năm văn học* của Phreron hay giữa *Học vấn của nhà hùng biện* của Kvintilian và *Lịch sử Port - Royale* của Sainte Beuve, hay giữa kí sự sân khấu của Gioffru, giữa *Lịch sử so sánh ngữ hệ Xêmit* của Ernest Renan và *Những người thợ già* của Egen Phromanten chẳng có gì rõ ràng cả từ khi mới thoát nhìn cũng như khi đã suy xét kĩ càng. Có vẻ như ở đây tất cả đều khác biệt: và không chỉ các nhà văn, các đề tài, các giai đoạn, mà ngay cả chính đối tượng nghiên cứu của các tác giả, chủ đề mà họ quan tâm, ngay cả những phương pháp và nguyên tắc của họ do đó cái chung nhất trong các tác phẩm của họ chỉ là phần phụ của một khả năng tư duy trí tuệ nào đó giống nhau, nhưng đối với các sự vật khác nhau. Ngoài ra, tất cả các thể loại khác đều phát triển trong các khuôn khổ đã được định nghĩa về chúng xác định, và nếu vượt ra ngoài những khuôn khổ này thì ở một mức độ nhất định chúng sẽ không còn là chúng nữa; anh hùng ca sẽ trở thành tiểu thuyết, thơ ca trữ tình sẽ trở thành nghệ thuật hùng biện giống như ở Hi Lạp, hoặc ngược lại, như ở nước ta nghệ thuật hùng biện sẽ trở thành thi ca trữ tình; khác với các thể loại này phê bình chỉ *thể hiện mình* thông qua sự *tương phản*, từ thế kỉ này sang thế kỉ khác nó giãn dần biên giới đã được định sẵn cho nó và (nếu như chúng ta vẫn phải bắt chước cách nói của các nhà triết học) *khách thể hóa*, chỉ khi vượt ra khỏi những ranh giới riêng của nó. Nhưng trong mọi thời đại, phê bình chỉ mang một cái tên, phải chăng đó là dấu hiệu của sự hòa trộn các khái niệm, hay đó chỉ là sự nghèo nàn về ngôn ngữ? Hoàn toàn không; vấn đề là ở chỗ phía sau lớp vỏ muôn hình muôn vẻ bề ngoài, nó vẫn giữ nguyên bản chất bất biến của mình. Phê bình chỉ thay đổi kiểu cách nó luôn hướng tới một mục đích duy nhất và thực hiện cùng một chức năng. Phương pháp của nó tùy thuộc vào thời đại không hẳn là đổi mới, mà đúng hơn là tiếp nhận những ứng dụng hẹp hơn hoặc rộng rãi hơn. Phương pháp này không hẳn chỉ là cải tạo mà đúng hơn là biến đổi.

Đối tượng và các phương pháp phê bình. Như tôi đã giới thiệu, lịch sử phê bình xác định trước hết sự hiện diện một đối tượng có thực của nó, nói cách khác, lịch sử này đã xác nhận sự tồn tại của *phê bình khách quan*. “Có thị hiếu thấp kém và có thị hiếu lành mạnh, vì vậy cuộc tranh cãi về thị hiếu xảy ra là một điều dễ hiểu”; nhất lại là trong văn học không thể tồn tại hai chân lí. ở đây đã thấy rõ một số lượng người hoài nghi nhất định; song một số kẻ nghiệp dư xảo quyệt nịnh hót khi viện dẫn Cant đã bỏ qua kết luận lôgic của thuyết phê bình Cant một thuyết mà chúng ta có thể gọi một cách khá chính xác bằng từ của Hegel là thực chứng luận siêu nghiệm. Những kẻ này tuyên bố dường như “chúng ta chưa bao giờ vượt được ra khỏi “cái tôi” của mình, chính vì vậy mà với tất cả những cố gắng của mình, chúng ta cũng không phát hiện được một điều gì trong các tác phẩm văn học nghệ thuật, ngoại trừ cái phần cá nhân của bản thân mà chính chúng ta đã gán vào cho chúng. Nhưng một lí luận như vậy chỉ là lối nguy biện thuần túy, nếu như không phải là sự giễu cợt đối với cả thế giới. Một số người yêu thích Racine, một số khác hoặc không hoặc ít yêu quý ông hơn: và như vậy những ai yêu quý ông, thực tế sẽ tìm thấy trong *Andromaque* hay trong *Inphigenia* nhiều ưu điểm hơn những người không yêu quý ông; có thể trong những vở kịch nay người ta tìm thấy cả những điều mà ngay cả Racine cũng chưa hề nghĩ tới, song ở Racine lại có tất cả những điều đó dù chỉ bởi lẽ chưa có ai dám kiếm tìm một điều gì tương tự trong *Andronika* của Campistron hay trong *Gipermnestra* của Lemier, và kết cục họ cũng chẳng tìm được gì nếu như muốn tìm đi chẳng nữa. Có cần thiết phải dẫn ra những ví dụ khác chẳng? Dĩ nhiên, tất cả đều *tương đối*, nếu giả định rằng chúng ta được tạo hóa sinh ra theo một kiểu khác và chúng ta có “con mắt của con ruồi”, ví dụ như có lần người ta đã nói, hay là “bộ não thô sơ nguyên thủy của con đười ươi”, thì chúng ta đã có những ấn tượng khác, những cảm giác khác và những quan niệm khác. Nhưng bởi vấn đề chính là ở đó, bởi chúng ta không có một “bộ não” như vậy cũng như không có “con mắt” và chúng ta được cấu tạo như chúng ta đang có chứ không phải theo một kiểu nào khác. Tương tự như hình họa, vật lí học hay hóa học bao giờ cũng giống nhau ở một điểm là

chúng liên quan tới thế giới vật chất, độ sâu bản chất và quan hệ nhân quả của thế giới đó, không phụ thuộc vào “tính tương đối của nhận thức”; chúng là *các hệ thống nối kết chặt chẽ* mà trong đó các mối quan hệ tồn tại ngoài sự can thiệp của chúng ta. Chính điều này với một nền tảng lớn hơn có thể liên quan tới khách thể, mà chính xác hơn là tới tài liệu phê bình: hiển nhiên là, nếu có sự phù hợp nào đó giữa con người và thiên nhiên, thì giữa người này với người khác sự hòa hợp này còn cần phải đầy đủ hơn. Sẽ sai lầm hơn nếu nói rằng chúng ta không đủ sức vượt qua “cái tôi” của chính mình và không đủ khả năng thẩm thấu tinh thần của một tác phẩm văn học, bởi toàn bộ nền văn học dựa trên cơ sở giả thuyết cho rằng xét từ khía cạnh chỉ mong muốn là đủ hay chỉ đơn giản là không có lực cản trở để linh hồn được những tư tưởng và tình cảm khác hẳn với tư tưởng, tình cảm của bản thân. Cả nhà thuyết giáo trên diễn đàn và nhà bác học trong phòng thí nghiệm đều tin tưởng như nhau vào điều này. Nhà thuyết giáo nói để chúng ta nghe ông ta và khi nghe xong, chúng ta sẽ đổi thay quan điểm của mình bằng những điều mà ông ta truyền giảng; chính chúng ta đang hướng tới điều đó không kém gì một mục sư, và thành công của nhà truyền giáo đó trở thành thước đo tài năng của chính ông ta. Điều tương tự như vậy cũng đúng với cả nhà thơ, nhà viết kịch và cả nhà viết tiểu thuyết.

Cả những dẫn chứng về tính mâu thuẫn của phê bình cũng không xác đáng hơn. Bởi lẽ, thứ nhất là các mâu thuẫn của nó hoàn toàn không quá nhiều như đôi khi người ta vẫn thích khẳng định; mà điều quan trọng là khi xem xét thật cận kề thì những mâu thuẫn này hóa ra chỉ là giả tưởng. Lấy ví dụ, tất cả những phán xét mà cả phê bình thù nghịch cũng như phê bình thiện chí đã đưa ra với các vở hài kịch của Molière, như *Trường học của các bà vợ* hay *Tartuffe*, trong suốt hai thế kỉ qua. Ngoài những đánh giá của những người đương thời, tôi gần như không biết tới những điều phán xét mà ở đó có thể chứa đựng những mâu thuẫn của một *bản án* được đưa ra, dù cho các *lí do* để đưa ra bản án đó không hề trùng hợp. Hơn nữa, tất cả các nhà phê bình không trừ một ai đều chứng minh sự vượt trội của Molière so với Lesage hay Beaumarchais, và lại họ đều xuất phát từ những ý kiến giống nhau. Liệu có cần thiết phải bổ sung rằng, khi những mâu thuẫn của phê bình trở nên nhiều hơn và sâu sắc hơn thì nó cũng không cản trở việc nhìn nhận chính các nhà phê bình: có thể họ đã đánh mất quyền được gọi là nhà phê bình, ngay cả khi chưa bắt đầu nói, vì sự dốt nát của mình chẳng? Nếu bạn không biết tiếng Hi Lạp, lẽ dĩ nhiên, bạn sẽ không thể bàn cãi được về Aristophan như khi bạn biết tiếng Hi Lạp, nhưng bạn có đúng không khi bạn nhận định một cách chung chung về Aristophan trong trường hợp này? Và có lẽ nào chúng ta sẽ nói về những mâu thuẫn ở đây chẳng? Đơn giản là chúng ta sẽ gửi nhà phê bình đó đến trường phổ thông. Những mâu thuẫn của phê bình đã đưa ra các chứng cứ kém thuyết phục cho rằng phê bình khách quan là không thể, và phủ nhận tính hiện thực của nó một cách yếu ớt hơn cả những mâu thuẫn của các nhà bác học khi chứng minh sự giả dối của khoa học và ngăn cản sự tồn tại của nó.

Mục đích của phê bình là gì? Chúng ta lại tìm được câu trả lời ngay trong lịch sử của nó: mục đích của phê bình là để *phán xét, xếp loại* và *giải thích* các tác phẩm văn học và nghệ thuật. Tôi sẽ bắt đầu từ việc giải thích, một công việc mà ở đó toàn bộ nền phê bình hiện đại được quy lại, như đôi khi có thể thấy. Nhưng việc giải thích trong thời đại chúng ta phần lớn chỉ gây tác động chứ không hấp dẫn được hai thành phần khác. Nói cách khác, việc giải thích, phân loại và phán xét ở mọi thời đại, như chúng ta thấy, đã hợp lại thành một chỉnh thể thống nhất. [...]

Giải thích. Khi các nhà tự nhiên học muốn biểu đạt trong một từ bản chất của một sự tiến bộ đã có vị trí trong ngành khoa học của họ ước chừng 100 năm nay, họ nói rằng lịch sử tự nhiên từ chỗ mang tính chất *thường ngoạn* hoặc *miêu tả* đã biến thành tính chất *giải thích* hay tính *lịch sử*. Chính điều này cũng xảy ra với phê bình. Ở các thời đại trước *giải thích* một tác phẩm chính là và có nghĩa là miêu tả nó, phân tích hoặc bình luận về nó, thêm nữa chúng ta còn nhận thấy rằng, ngay cả bây giờ cũng cần phải bắt đầu từ chính những việc đó. Phê bình thuần túy miêu tả, thuần túy thư mục hay ngữ pháp, thuần túy ngữ văn hoặc phân tích, trong một chừng mực nào đó chỉ làm mất đi những ưu điểm của mình và có thể là cả niềm kiêu hãnh trước kia của mình, song phê bình vẫn làm người ta quan tâm như trước và hơn nữa, vẫn cần thiết như trước. Ngay trong chúng tôi cũng không có nhiều người biết đọc một bài văn, và số người có thể hoàn toàn

thấu hiểu được nội dung của nó thì lại càng ít hơn nữa. Nhưng ngày nay người ta có quyền đòi hỏi và đòi hỏi ở phê bình nhiều hơn: phê bình cần phải thiết lập được những mối liên hệ giữa một tác phẩm riêng biệt với lịch sử chung của nền văn học, với các quy luật vốn có của thể loại tác phẩm, với hoàn cảnh mà nó xuất hiện và cuối cùng là với tác giả của nó. Đó chính là công việc được gọi là giải thích.

Nói tới mối tương quan giữa tác phẩm và tác giả của nó, thì có một điều hoàn toàn chưa được chứng minh. Đó là, tính cách của nhà văn nhất thiết cần phải tương đồng với đặc điểm sáng tác của anh ta. Có thể bạn biết rằng, người sáng tác ra *Những lời cảnh cáo đối với các tín đồ Tin lành* là một người hiền dịu lạ thường, trong khi tác giả của *Telemaque* thì ngược lại, cực kì kiêu ngạo. Nhưng chính những tư liệu này lại có ý nghĩa nhận thức, cần phải nắm bắt được chúng và để nắm bắt được thì phải nghiên cứu một cách cặn kẽ cả hai nhà văn. Họ ra đời ở đâu? ở vùng nào? Miền Bắc hay miền Nam? Họ sống ở thời đại nào? Họ được thừa hưởng một thể chất và khí chất như thế nào? Họ gầy yếu hay khỏe mạnh lực lưỡng, tư chất bình tĩnh ôn hòa hay dễ nổi nóng? Họ xuất thân từ gia đình như thế nào? Hoàn cảnh gia đình họ ra sao? Nguồn gốc gia đình? Bà con ruột thịt? Họ đã từng có tấm gương nào? Họ đã được giáo dục như thế nào? Họ đã học hành ra sao? Cuộc đời họ có nhẹ nhàng, thanh thản và bình yên hay ngược lại, trắc trở, đầy âu lo và đau khổ? Thêm nữa, phương pháp tư duy của họ như thế nào? Thái độ của họ đối với tình yêu, tôn giáo và cái chết được thể hiện như thế nào? Họ nhìn những lạc thú thường ngày của con người, nhìn việc ăn, chơi, du lịch ra sao? Họ hiểu như thế nào về nghệ thuật của mình? Họ đã thể hiện được bao nhiêu phần cá nhân của mình trong đó? Họ còn giữ lại trong mình điều gì bí mật? Tất cả những đặc điểm sinh lí và tâm lí tạo nên diện mạo duy nhất của con người ấy hoàn toàn cần thiết cho sự thấu hiểu cũng như giải thích sáng tác của anh ta. Tác phẩm của nhà văn đúng hơn không phải là dấu hiệu, là bằng chứng hay là hình ảnh đáng tin cậy cho thấy nhà văn thực tế là người như thế nào, mà văn học hay nghệ thuật là “sự phản ánh xã hội đương thời”, còn phong cách đó mới chính là con người. Không có gì giống với Bernardin de Saint - Pierre ít hơn là *Paul và Virginie*. Nhưng mỗi trường hợp như vậy càng lạ thường bao nhiêu thì lại càng hấp dẫn bấy nhiêu: không ở trong một trường hợp nào sự khác thường lại có thể trở thành cái cớ để xem nhẹ kiểu nghiên cứu này, ngược lại, chính là để phát hiện ra sự khác biệt này mà chúng ta cần phải trả lời được tất cả các câu hỏi đã đặt ra.

Nghiên cứu xong tác giả, chúng ta sẽ chuyển sang nghiên cứu **môi trường**: bởi dù chúng ta có kháng cự thế nào đi nữa, dù chúng ta cũng chỉ có một phần thuộc về chính chúng ta, và những người đương thời bao giờ cũng tự nhận là đồng tác giả ẩn danh bí mật với chúng ta. Hẳn là số phận của Corneille trong *Side* hay *Polievkta* của ông là rất lớn; song liệu tôi có dám nói chẳng? Số phận của Riselie, của Chapline, của Mere trong các tác phẩm này hầu như cũng vĩ đại như vậy, và vĩ đại hơn nữa là vận mệnh của dư luận xã hội, của người chủ thể giới mà tất cả những con người vĩ đại này đều cố gắng như nhau để đạt được những yêu cầu của nó. Chúng ta suy nghĩ cùng với thời đại của mình và thời đại cùng viết với chúng ta. Do đó để cắt nghĩa các tác phẩm và hiểu chúng thực sự, cần phải nghiên cứu chính các tác phẩm đó khi chúng riêng rẽ cũng như trong các mối quan hệ của chúng với với tinh thần thời đại ở một mức độ có thể. [...]

Nhưng các tác phẩm văn học và nghệ thuật không chỉ quan hệ với tác giả của chúng và thời đại mà chúng ra đời, chúng còn liên quan tới tất cả các tác phẩm có cùng thể loại ra đời trước đó. Có thể nói, đặc điểm của một vở hài kịch nào đó của Dancur hay Detus về cơ bản đã được xác định bởi gánh nặng kí sự về Molière đè lên trí tưởng tượng của họ. Mỗi người trong số ít nhiều đều có ý thức thử độ sức với các bậc tiền bối vĩ đại bằng cách cố gắng tạo ra trước tiên một tác phẩm thuộc về văn học, chứ không phải thuộc về riêng anh ta. Khi họ đã bắt đầu hòa nhập được vào cùng một thể loại với Molière, thì trong thâm tâm họ lại nảy ra ý nghĩ là phải tạo ra được cái gì đó khác với ông, nếu không vượt xa được ông thì ít nhiều cũng phải hơn ông. Nói cách khác, tác phẩm văn học không chỉ thể hiện bản chất của tác giả và của xã hội đương thời. Nó còn là một thời điểm nào đó hay là một trong các giai đoạn phát triển của thể loại của nó, nếu có thể diễn đạt như vậy. Bởi vậy, đúng như câu danh ngôn nổi tiếng, khi nghiên cứu tác phẩm này, không thể “nhận biết được tổng thể nếu không biết các phần và không thể nhận biết được các phần, nếu không biết tổng thể”. Do đó mục đích của giải thích trong phê bình chủ yếu sẽ là xác định vị trí của tác

phẩm trong thời đại. Nếu có thể so sánh cuộc sống của các thể loại trong lịch sử văn học và cuộc sống của các loài trong thiên nhiên không phải vì nó có chút nào minh bạch, mà chỉ là để tiện trình bày, tôi muốn nói rằng, việc giải thích trong tiểu sử của những người như Detus và Dancur cần phải được dựa trên toàn bộ lịch sử nền hài kịch Pháp, giống như trong các sách chuyên khảo của các nhà tự nhiên học, nơi mà toàn bộ lịch sử của loài được trình bày vắn tắt. Một tác phẩm văn học được giải thích không chỉ bắt đầu từ bản thân nó và môi trường xung quanh nó, mà còn thông qua những tác phẩm ra đời trước nó và sau nó.

Cuối cùng, cần phải vượt ra khỏi những giới hạn của văn học dân tộc và *xếp đặt vị trí* cho tác phẩm trong lịch sử văn học nói chung. [...] Có lẽ cuối cùng đã đến lúc phải đền bù xứng đáng cho phần này của giải thích, một phần mà người ta vẫn thường quá xem nhẹ chẳng? Dù sao đi nữa, phần này vẫn góp phần đắc lực nhất trong việc nhận thức các quy luật điều khiển các thể loại, hoặc nếu có thể, trong việc hiểu thấu các điều kiện cần thiết cho sự tồn tại của một tác phẩm văn học và các điều kiện khai sinh ra vẻ đa dạng cho loại hình của nó. Chúng ta sẽ xem xét kỹ ý nghĩa của phần này ở dưới, khi chuyển sang phần phân loại.

Phân loại trong phê bình. Có một điều lạ lùng là cho tới nay, thậm chí ngay trong thời đại chúng ta, trong thế kỉ chúng ta, khi mọi người tranh nhau tán dương những phát kiến và thành tựu hàng ngày của “giải phẫu học so sánh”, “ngữ văn học so sánh” hay “thần thoại học so sánh”, chỉ một mình phê bình không thể so sánh giữa kịch của Shakespeare với bi kịch của Racine hoặc giữa thơ trữ tình của Musset với thơ trữ tình của Heine mà không gặp phải những lời nhạo báng từ phía tất cả các bậc thầy vĩ đại về so sánh. Nhưng đối với phê bình cũng như đối với ngữ văn và giải phẫu, có thể nói hoàn toàn dứt khoát không còn một công cụ phân tích và nghiên cứu nào hữu hiệu hơn, bởi công cụ này có nhiều triển vọng hơn tất cả các loại khác. Giả sử cho tới khi phê bình biến thành lịch sử tự nhiên của trí tuệ, nó vẫn chưa biết tới so sánh thì lúc đó nó buộc phải nghĩ ra điều đó.

[...] Nếu trong văn học và nghệ thuật có những nhóm tự nhiên tương đương với các loài, là các thể loại, thì chúng ta, theo bước chân của các nhà tự nhiên học, có thể đặt ra cho mình mục đích phân tách chúng. Quả thật, lẽ nào chính ngôn ngữ lại chẳng xác nhận rằng các loài, thể loại hay giống tồn tại thực đó sao? Có lẽ nào chúng ta lại lầm lẫn được giữa thơ trữ tình và kịch? Chẳng lẽ chúng ta lại không thừa nhận rằng các quy tắc của điêu khắc khác với các quy tắc của hội họa được sao? Nhưng ngay cả các quy tắc điêu khắc đồng cũng không hoàn toàn giống với các quy tắc điêu khắc đá cẩm thạch. Và để chúng ta có thể chính xác tới cùng, lẽ nào chúng ta lại không phân biệt trong thể loại bi kịch và hài kịch, trong hài kịch kịch vui và kịch nhộn, còn trong kịch nhộn kịch nhộn thực và hề? Mặt khác, chính từ việc liệt kê này, bất kì ai cũng có thể trông thấy khá rõ là có các thể loại cao cấp và các thể loại sơ cấp, bởi vậy mà có thể thiết lập một cấp phân bậc nhất định cho chúng và việc phân loại kiểu đó, tiếp theo giải thích, cũng là một mục đích của phê bình. Khi giải thích xong các tác phẩm văn học, chúng ta phải tách chúng ra thành các lớp và khi đã xác định được sự giống nhau và khác nhau của chúng, khi đã biết được chúng thuộc loại cao cấp hơn hay sơ cấp hơn, phải quy chúng vào một sự phân loại mà sự phân loại đó có thể phản ánh và lưu giữ chính lịch sử và thực tiễn của chúng một cách cô đọng.

Một thử thách như vậy có thể đã vượt quá khuôn khổ bài báo của chúng tôi; song chúng tôi có thể định ra trong hai từ đặc điểm của các nguyên tắc được đặt trên cơ sở sự phân loại này.

Một là, sự phân loại sẽ được xây dựng trên các nguyên tắc khoa học tương tự như các nguyên tắc đã được thừa nhận trong lịch sử tự nhiên: ví dụ như trong ngành động vật học, đó là nguyên tắc phân biệt tăng tiến và phức tạp dần. Nói giả dụ, nếu như thơ ca có khả năng phản ánh thế giới một cách bao quát hơn, sâu sắc hơn và chính xác hơn hội họa hay âm nhạc, thì đúng theo nguyên tắc này và không phụ thuộc vào bất kì sự lĩnh hội nào về thiên nhiên hay về đối tượng nghệ thuật, chúng ta sẽ xếp thơ ca vào một cấp bậc nghệ thuật cao hơn hội họa và âm nhạc. Hệt như khi thơ ca thuần túy miêu tả chỉ cạnh tranh với thiên nhiên trong vẻ hào hoa rực rỡ của màu sắc, còn thơ ca trữ tình gắn thiên nhiên và con người vào nhau và bằng cách đó kết hợp sự thể hiện tình cảm tâm trạng với sự miêu tả thế giới bên ngoài, và thơ ca hình tượng thêm vào đó còn truyền đạt một mối quan hệ thâm kín nào đó hay là một sự phù hợp bí ẩn một mặt tồn tại giữa con người và thiên nhiên và mặt khác nó còn quan trọng hơn cả hai loại kia, lúc đó cần phải đặt thơ ca hình

tượng cao hơn thơ ca trữ tình, còn thơ ca trữ tình cao hơn thơ ca miêu tả. [...]

Hai là, sự phân loại sẽ dựa trên cơ sở những nguyên tắc đạo đức, bởi nếu tin rằng nghệ thuật, như chúng là vẫn tạo ra bởi con người và cho con người.

Khi nói về nghệ thuật, chúng ta sẽ không bao giờ có thể phân tách hoàn toàn bản thân nghệ thuật ra khỏi khái niệm đã biết về các mục đích, sứ mệnh và chức năng của nó. Mục đích của nghệ thuật là gì? Chỉ có trong sự thể hiện cá tính của họa sĩ hay nhà thơ hay sao? Hay là có thể, người ta sẽ nói với chúng ta rằng, mục đích của nghệ thuật nằm ở ngay trong nó? Hay tựa hồ mục đích của nó nằm ở bên ngoài và cao hơn nó? Tùy thuộc vào việc chúng ta sẽ trả lời những câu hỏi này như thế nào và chúng ta sẽ theo học thuyết nào trong nhóm ba học thuyết, các nguyên tắc phân loại sẽ khác nhau. Vấn đề sứ mệnh của nghệ thuật, thực ra, trùng khớp với vấn đề mục đích của nó, nhưng vấn đề này được đặt ra có hơi khác chúng ta cần phải xác định được, liệu nghệ thuật có giải quyết những nhiệm vụ mà chính khoa học đã làm, bởi đôi khi trong nghệ thuật, người ta chỉ thấy một điều dự đoán trước nào đó của khoa học. Hay, có lẽ, sứ mệnh của nghệ thuật cũng giống như sứ mệnh của đạo đức chẳng? ý kiến tương tự như vậy đã lắng xuống không chỉ một lần. Hoặc, cuối cùng, thiên nhiên không trao cho nó một sứ mệnh xã hội nào cả? Chúng ta có xu hướng nghĩ đúng như vậy. Trong trường hợp đó rõ ràng là các tác phẩm được sinh ra bởi sự thù hận, nếu có thể nói như vậy, chúng sẽ đứng ở một vị trí thấp hơn nhiều so với các tác phẩm được sinh ra bởi tình yêu. Ví dụ, trong văn xuôi, không có gì thấp hơn loại văn đã kích, còn trong thơ ca thì chẳng có gì thấp hơn loại thơ châm biếm. Nhưng rút cục, sứ mệnh xã hội này của nghệ thuật nằm ở đâu? Phương tiện nào của nó có thể làm cho ta xúc động, và phương tiện nào thì không? Việc giải đáp các câu hỏi này và một loại câu hỏi khác không phải là nhiệm vụ của chúng tôi; chúng tôi chỉ đặt ra các câu hỏi này để chỉ ra một cách hoàn toàn rõ ràng là: mặc dù nghệ thuật và đạo đức không thể lẫn lộn vào nhau, thế nhưng cũng không thể tách chúng hoàn toàn khỏi nhau, và khi cố gắng thiết lập một cấp phân loại nhất định đối với các thể loại, sẽ cần phải tìm cách kết hợp trong nó các nguyên tắc đạo đức với các nguyên tắc khoa học.

Cuối cùng, còn có các nguyên tắc thẩm mỹ, nguyên tắc quan trọng nhất trong số đó rõ ràng là ở chỗ: ưu điểm của một tác phẩm riêng biệt, tùy thuộc vào mối tương quan giữa hình thức và nội dung trong nó, được đo bằng một mức độ tuyệt đối, mức độ được thể hiện và khám phá trong tác phẩm này. [...]

Liệu chúng ta có đúng khi khẳng định rằng phê bình, khi tuân theo những nguyên tắc mà chúng ta chỉ có thể đưa ra một khái niệm chung nhất này, ngày nay đã có khả năng thiết lập một sự phân loại nào đó và một cấp phân bậc các thể loại? Tôi cho rằng đúng; trong bất kì trường hợp nào, phê bình cũng phải thực hiện thử nghiệm đó, dù cho cuối cùng nó có thất bại đi chăng nữa. Nếu như các nhà tự nhiên học mong đợi khám phá ra tất cả các loài rồi mới phân loại chúng thì có lẽ, lịch sử tự nhiên cho tới nay vẫn không dịch chuyển khỏi điểm phát triển mà Buffon đã đặt ra từ thời đại ông. Nhưng họ đã hiểu rằng sự phân loại lí thuyết, như August Comte nhận xét, luôn luôn là “một sự trình bày ngắn gọn nhất và chính xác nhất hệ thống nhận thức đương đại... và đồng thời là công cụ chủ yếu có tính lôgic để hoàn thiện nó. Và họ cũng hiểu rằng chính nhờ sự phân loại mà lịch sử tự nhiên từ chỗ mờ mịt mơ hồ đã trở nên có hệ thống, từ chỗ có hệ thống trở thành một ngành tự nhiên, từ ngành tự nhiên trở thành có đẳng cấp thứ bậc và cuối cùng, từ chỗ có đẳng cấp thứ bậc trở thành có gia hệ, vì thế suốt một trăm năm qua, trong tất cả các ngành khoa học về thiên nhiên và các sinh vật sống đã có một bước ngoặt thực sự. Phê bình có thể và cần phải tự an ủi mình bằng niềm hi vọng có được một bước ngoặt như vậy.

Trách nhiệm phán xét. Phê bình trong thế kỉ khoa học của chúng ta đã không cố tình né tránh một trách nhiệm nào của mình một cách thường xuyên hơn và với những lí do khéo léo và đôi khi có tính nguy hiểm hơn là từ chối trách nhiệm phán xét; nhưng ngày nay cần phải đưa phê bình trở lại với chính trách nhiệm này. ở đây, nên nhớ lại một từ nguyên thủy chỉ đúng tên gọi của nó, và chúng ta sẽ không làm được điều này chỉ vì từ “phê bình” gần như đã thay đổi hẳn ý nghĩa sau 2000 năm sử dụng, tuy nhiên nó đã giữ lại được một chút gì đó từ ý nghĩa ban đầu. Dù có sự khác biệt khởi thủy nào chăng nữa tồn tại hoặc xuất hiện trong khoảng thời gian giữa một đoàn ca nào đó của Pindar và một đoàn ca trong *Phương Đông* của Hugo chẳng hạn, chúng cũng không vì vậy mà không còn là đoàn ca và thuộc thể loại trữ tình. Tương tự

như vậy, phê bình bao giờ cũng có nghĩa là phán xét; khoa học và lịch sử không chỉ không bao giờ giải phóng phê bình khỏi trách nhiệm phán xét mà ngược lại, đúng hơn là đã cột chặt trách nhiệm này vào nó. Nếu như trước kia trong các tác phẩm của nhà phê bình chỉ phản ánh thói đồng đánh cầu kì hay là tâm trạng nặng nề u uất của anh ta, và nói chung, thể hiện niềm tin tưởng của anh ta vào sự thanh tao tinh tế và tính đúng đắn tuyệt đối của thẩm mỹ cá nhân, thì nhờ có lịch sử và khoa học các tác phẩm này đã thể hiện một chân lí không phụ thuộc vào cá tính của nhà phê bình và không biến đi cùng với anh ta. Mặt khác, nếu sự ra đời của phê bình trong thế giới hiện đại gắn liền với sự cần thiết phải tìm được một đối trọng với một sự dư thừa vẫn ngày một tăng lên thì do đâu nó lại không thể làm được một việc tối nữa và không thể lay chuyển được tính tự mãn cố hữu của nhiều người trong số chúng ta khi nó nhắc tới nguồn gốc của mình? Một người nào đó đã viết về việc này: “Cần phải nhận thấy rằng, các xã hội được tạo thành từ những con người riêng biệt, nói chung họ đều không muốn bị coi là phần ít quan trọng nhất của chính thể mà họ tạo nên”. Suốt trong khoảng thời gian từ 2,5 đến 3 thế kỉ, phê bình đã không bỏ lỡ cơ hội làm giảm đi một chút lòng kiêu ngạo văn học hay là sự hiếu danh văn học của một số người nào đó; cả một giai đoạn lịch sử của phê bình, có thể nói, chỉ là một tập bản án; vì vậy mà không thể hiểu được, do đâu mà ngày nay nó lại cần phải nhân từ hơn, nói đúng hơn, phê bình sẽ dễ dàng tìm được đầy đủ lí do để càng khắt khe hơn.

Nhưng nguyên nhân căn bản mà vì nó phê bình có trách nhiệm phán xét là ở chỗ, nếu ngừng phán xét thì phê bình sẽ không còn là phê bình nữa và nếu chối bỏ mục đích của mình, sẽ dẫn tới chỗ chối bỏ luôn cả mục đích của chính văn học, nếu có thể nói như vậy.

Trong thời đại chúng ta, nhà động vật học hay nhà thực vật học tự đề ra cho mình nhiệm vụ phục vụ một sự chí công khoa học nào đó mà theo lời họ, sự chí công này tiêu biểu trước hết ở việc không có những đánh giá đối với các vật thể và sinh vật sống được miêu tả. Con cóc hay con nhện trong con mắt của nhà tự nhiên nghiên cứu chúng hoàn toàn không quan hệ với những cái mà chúng ta gọi là vẻ đẹp, sự xấu xí, cái thiện hay là cái ác: những con vật này chỉ là bản thân chúng, đúng hơn, là cái mà chúng cần phải như vậy. Một nhà bác học, như Buffon ở thế kỉ trước, ngày nay sẽ bị đưa ra làm trò cười nếu ông ta muốn điều chỉnh và phân loại động vật theo một đặc điểm được xét theo các mối quan hệ của chúng đối với chúng ta, chẳng hạn như xuất phát từ lợi ích mà chúng ta nhận được từ chúng, ví dụ từ ngựa hoặc bò, hay xuất phát từ những mối nguy hiểm mà chúng đe dọa chúng ta như hổ hoặc cá sấu. Một quan điểm như vậy có thể được coi là thực tế và có tính thẩm mỹ, nhưng chỉ không có tính khoa học. Song nhà bác học đó sẽ còn trở nên lố bịch hơn nếu ông ta lại ý định hồn nhiên chê trách thiên nhiên vì thiên nhiên đã tạo ra rắn mai gầm hay là *datura stramonium*. Vậy thì tại sao mà phê bình, về phần mình, lại không thể học tập sự cần trạng của lịch sử tự nhiên? Tại sao nó lại không thể theo gót thực vật học và động vật học để miêu tả, phân loại và giảng giải? Có lẽ nào một tác phẩm nghệ thuật trước hết lại không phải là một tài liệu về lịch sử tâm linh con người, giống như động vật là đơn vị bảo tồn nòi giống của chúng trong kho lưu trữ của tự nhiên? Tất nhiên, một tác phẩm tự bản thân nó hấp dẫn chúng ta, song ở một mức độ khá lớn chúng ta quan tâm tới tác phẩm đó như một bằng chứng cho ta khái niệm về tác giả, về thời đại và về lịch sử nhân loại. Do đâu mà lại có sự cuồng si, sự ái mộ nồng nhiệt đối với phán xét như vậy? Bởi nếu chính nó đã kìm hãm sự phát triển của lịch sử tự nhiên lâu như vậy thì cố nhiên, chỉ có trong nó mới tồn tại những chướng ngại vật cản trở tính khoa học của phê bình sẽ từ bỏ luôn phần bạc bẽo nhất trong sứ mệnh của mình, một phần thường gây ra những cuộc tranh cãi lớn hơn cả, và sau rốt nếu được giải phóng khỏi một thiên kiến cuối cùng mà cho tới nay phê bình vẫn tiếp tục khẳng khẳng níu giữ, nó sẽ hoàn thành được một cách chậm chạp nhưng chắc chắn bước tiến triển ban đầu.

Trên luận cứ xác đáng, bằng những lời lẽ khôn ngoan có thể diễn đạt một điều sau. Thứ nhất, sẽ là sai lầm nếu cho rằng, dường như nhà thực vật học hoặc động vật học tự bằng lòng với việc không đánh giá hay là kiêng kị điều đó. Nếu xem xét kĩ, sẽ nhận thấy rằng, họ chỉ xáo trộn các tiêu chí phán xét của mình; họ xét xử chính bởi vì họ phân loại, vì rằng việc phân loại không thể có được nếu thiếu các đẳng cấp của các đối tượng mà nó đề cập tới. Thực tế thì cả con cóc lẫn con nhện đều không đẹp, không xấu, không tốt bụng và cũng không độc ác, song chúng là động vật có xương sống đứng ở vị trí cao hơn động vật thân mềm, và

không một nhà tự nhiên học nào nghi ngờ rằng trong số các loài có xương sống thì cá đứng ở vị trí thấp hơn động vật bốn chân. Nhà tự nhiên học không chỉ không nghi ngờ mà hơn thế nữa, ông ta còn chứng minh được điều này. Nếu bắt đầu từ thời điểm mà cuối cùng phân loại đã bắt đầu có tính phổ hệ, thì chính các từ “thấp nhất” và “cao nhất” sẽ được làm phong phú thêm bởi một ý nghĩa mới sâu sắc hơn. [...]

Nhưng hãy giả sử rằng, lịch sử tự nhiên không phán xét. Song đã có ai quả quyết được rằng, phê bình phải mô phỏng lịch sử tự nhiên về mọi phương diện và tại sao? Chính vì thế mà thật đúng chỗ khi nhắc tới điều này ở đây. Chúng ta có thể thành công trong việc so sánh các tác phẩm văn học và nghệ thuật với những sáng tạo của thiên nhiên, song chỉ trong ý nghĩa ngôn ngữ hoặc xã hội so sánh với sinh vật, có nghĩa là không một phút nào được quên rằng, đó chỉ là sự so sánh hay phép ẩn dụ. [...] Nói đúng ra, nếu các tác phẩm văn học và nghệ thuật, như *Phiên tòa khủng khiếp*, *Odyssée* hay *Hài kịch thần thánh* thực sự là những sáng tác của con người, thì sẽ là quá kì cục khi ngăn cấm việc nghiên cứu chúng chính từ một quan điểm thuần túy con người. Thậm chí nếu những sáng tác này chỉ là các chỉ dẫn hay các tư liệu đi nữa, thì chẳng lẽ những tư liệu này lại không có các mức độ biểu cảm khác nhau, ít hay nhiều sự phong phú về ý nghĩa, và chẳng lẽ chỉ toàn các chỉ dẫn lại không rõ ràng đối với chúng ta hơn là có thêm những điều khác chẳng? Trong các tác phẩm này chắc chắn sẽ mở ra trước chúng ta “một trạng thái của tâm hồn” hay của xã hội, và trạng thái này có thể kích thích sự chú ý nhiều hơn hoặc ít hơn. Chúng ta sẽ luôn luôn tìm thấy trong chúng một sự phù hợp nhiều hơn hoặc ít hơn giữa dự định và sự thể hiện nó, sẽ nhận thức được trong chúng một ý nghĩ và một cánh tay ở mức độ cao hơn hay thấp hơn của người nghệ sĩ đó.

Tất nhiên, người ta có thể phản bác lại chúng ta rằng, không cần phải tìm kiếm các mục đích trong con người, còn trong các sáng tác của anh ta thì không cần phải đi tìm ý nghĩa cũng như ta không tìm nó trong thiên nhiên. Họ có thể còn cho rằng, Michel - Ange trong các bức tranh của mình và Phidias trong các bức tượng của mình nói chung đã không hề cố gắng thể hiện một cách rõ ràng dễ hiểu và rằng, văn học và nghệ thuật chỉ là các sản phẩm chế tiết của loài người! Nhưng ngay cả luận cứ này cũng sẽ không thay đổi được vị trí của nhiệm vụ: sự cần thiết phải phán xét một lần nữa lại xuất hiện, dù chúng ta có lẩn tránh nó thế nào đi nữa và dù chúng ta có chống lại chúng bằng cách gở đi nửa. Bởi lẽ giữa các tác phẩm khác nhau, cũng như giữa các tác phẩm với các hình tượng của chúng, bao giờ cũng có thể tìm được nét giống nhau hoặc sự tương đồng. Trong hai bức chân dung được vẽ từ cùng một nguyên bản, trong hai tác phẩm miêu tả cuộc sống hàng ngày, nhất định sẽ có một tác phẩm chính xác hơn và cũng chính vì vậy mà đối với chúng ta, giá trị của chúng cũng khác nhau. Nếu xác định được sự khác nhau của chúng, bằng cách đó chúng ta sẽ đánh giá được chúng. Racine và Campystron đã diễn tả nỗi đam mê cuồng nhiệt của tình yêu; ai sẽ tước mất của chúng ta quyền phán xét về tính trung thực của hình tượng thể hiện? Trên thực tế, các tác phẩm văn học và nghệ thuật có thể thực hiện nhiệm vụ huấn thị một cách tuyệt vời; nhưng trước tiên chúng là các tác phẩm văn học nghệ thuật, và do đó chúng cần phải được xem xét như là các tác phẩm văn học nghệ thuật chứ không phải là một cái gì khác, phù hợp với bản chất chứ không phải chức năng phụ của chúng. Tôi không phản đối việc người ta tìm kiếm trong “*Andromaque*” hay trong “*Ifigenia*” những tư liệu về tâm hồn Racine, tôi chỉ muốn, khi làm việc đó người ta đừng quên rằng tâm hồn ông đã có thể gần gũi với chúng ta nếu như ông không phải là tác giả của *Ifigenia* và *Andromaque*. Ai quan tâm tới tâm hồn Pradon? Thi ca là sự thể hiện tâm hồn thi sĩ, nhưng đồng thời nó cũng là thi ca, và phê bình nếu như quên mất điều này và tuyên bố rằng, phê bình tránh đánh giá, thì khi đó nó sẽ không còn là phê bình nữa mà sẽ biến thành lịch sử hay là tâm lý học.

Và điều gì sẽ xảy ra sau đó? Chỉ có một điều là chính khái niệm nghệ thuật sẽ đơn giản bị loại bỏ khỏi nghệ thuật. Chúng ta không còn quan tâm tới vấn đề vở bi kịch này hay bức tranh kia nói về điều gì hay phục vụ cho cái gì; chúng ta muốn biết, những đặc điểm kiến trúc Trastevere thế kỉ XV hay các nghi lễ cung đình thời Louis XIV đã được phản ánh như thế nào. Những điều giống như vậy đã diễn ra trong thời đại chúng ta không chỉ một lần: ví như các tác giả của *Những trò chơi của tình yêu và những cơ hội* hay *Những mối liên hệ nguy hiểm* đã bị chê trách bởi trong các tác phẩm của họ không có các thông tin chi tiết, đầy đủ và tương đối chính xác về sự phân bố gánh nặng thuế khóa hay về tình hình nông nghiệp của thế

kỉ XVIII. Nhân tiện cũng phải nói thêm rằng, trong khi đó người ta vẫn không ngừng đánh giá chúng một cách tồi tệ khi tuân theo những nguyên tắc xa lạ với chúng. [...]

Có thể là bây giờ người ta sẽ nói với chúng ta rằng, khi phán xét các tác phẩm, chúng ta thường xuyên có xu hướng đưa thêm vào chúng các thị hiếu hoặc những thiên kiến của chúng ta và đôi khi còn đưa vào đó cả ác ý cá nhân; có gì phải nghi ngờ, điều đó là công bằng, song đối với phê bình điều đó chỉ có nghĩa là phê bình trong bất kì trường hợp nào cũng cần phải biết tính đến khả năng sai lầm cá nhân. Không lẽ các nhà bác học lại chẳng hề biết tới sự lầm lẫn như vậy, có lẽ nào mỗi nhà thiên văn học lại không có “một phương trình riêng” của mình? [...] Bởi sự quan sát trong văn học tuy không khó hơn, song phức tạp hơn và đa diện hơn sự quan sát trong khoa học, nên ở đây khả năng sai lầm nhiều hơn. Nhưng khó có thể đồng ý với ý kiến cho rằng, dường như không thể sớm lường được khả năng mắc lỗi này và không thể loại trừ nó ra khỏi những kết luận của chúng ta. Không lẽ chúng ta không mắc sai lầm hàng ngày trong các công việc phân loại và giải thích? Thế nhưng cả việc giải thích và việc phân loại, tuy vậy, vẫn tồn tại và khoa học nhờ có những việc này mà vẫn tiến lên phía trước. Nói chung, nếu có thể thừa nhận rằng, tâm hồn con người về cơ bản bao giờ cũng vẫn như nó có và tương lai của tâm hồn trong mọi thời kì đều bao gồm quá khứ của nó, nói đúng hơn là bắt rễ từ đó, thì nhiệm vụ của phê bình chủ yếu và trước nhất sẽ là để có thể hiểu tường tận hơn và đánh giá đúng quá khứ này. Làm sao phê bình có thể làm việc này thành công nếu nó không phán xét? [...]

Chức năng của phê bình. [...] Chức năng của phê bình là tác động tới quan điểm xã hội, tới chính các tác giả và khuynh hướng phát triển chung của văn học và nghệ thuật.

Bởi bất kì một tác phẩm nghệ thuật nào, dù thuộc thể loại nào đi nữa, như chúng tôi đã nói, đều có mối tương quan với các tác phẩm cùng thể loại ra đời trước nó trong lịch sử, cho nên phê bình thực hiện vai trò của mình ngay từ trong quá trình sáng tạo tác phẩm nghệ thuật [...] Ngoại trừ các biên niên sử cổ sơ, hay nói đúng hơn, ngoại trừ các tư liệu mà chúng thuật lại, trong phần cốt lõi của mọi sáng tác chúng ta đều tìm được một quan điểm nào đó, một sự phán xét phê bình nào đó về các tác phẩm mà sức mạnh sáng tạo của chúng dường như vẫn còn đang tồn tại và đang hồi sinh trong nó. [...] Chúng tôi muốn nói rằng: ở mọi thời đại, chức năng đầu tiên của phê bình là làm cho các thể loại nhận thức rõ ràng về những khả năng của chúng.

Quid valeant humeri, quid ferre recusent và khi đặt ra trước các thể loại những đòi hỏi nghệ thuật cấp thiết thì phải chỉ ra được những phương tiện có thể giúp đỡ chúng đáp ứng được những đòi hỏi này.

Một nhiệm vụ như vậy thì chỉ có phê bình mới đủ sức làm; chỉ mình nó mới có khả năng phát hiện ra giữa các trào lưu đối lập hoặc đối kháng nhau trong văn học và nghệ thuật của một thời đại xác định cái thuộc về tương lai. Bởi lẽ chỉ có nó mới là người đại diện trong mọi thế kỉ cho truyền thống nghệ thuật ở một mức độ cao hơn lịch sử, bởi lẽ trong tất cả các phương tiện mà chúng ta đã xem xét, chỉ nó mới có thể trong mọi thế kỉ đưa ra một ý niệm rõ ràng về việc sự tiến triển của thể loại này hay thể loại khác nằm ở điểm nào trong quá trình phát triển của nó; bởi lẽ chỉ phê bình mới có thể nói được, nên nghệ thuật mới cần phải đáp ứng những điều kiện gì để một mặt vừa là mới thực sự, và mặt khác vừa là nghệ thuật thực sự.

Để hoàn thành nhiệm vụ này, phê bình có quyền sử dụng nhiều phương tiện; dù có lúc người ta nói gì đó về sự vô dụng của nó thì như chúng ta thấy, nó có thể có ảnh hưởng đáng kể tới các tác giả. Ví dụ, nếu mọi ngành nghệ thuật thực tế đều có một phần nghề nghiệp và nếu nghề nghiệp này có thể học được thì chính phê bình cần phải dạy điều này. Boileau đã có ngụ ý nói tới công lao không phải cuối cùng của mình khi ông khoe rằng “ông đã khổ công dạy cho Racine cách làm những vần thơ đơn giản”. [...] Nhưng phê bình không chỉ có thể khám phá ra cho tác giả những bí mật nghề nghiệp của anh ta, mà đôi khi còn tìm ra chính bản chất tài năng hay thiên tài của anh ta. Có lẽ, chúng ta hiểu về chính chúng ta tồi nhất, và kinh nghiệm thường cho thấy, trong mọi trường hợp chúng ta phán đoán tình cảm và hành động của người khác chính xác hơn nhiều hành động và tình cảm của bản thân. Trong lịch sử văn học cũng như trong lịch sử nghệ thuật, có hàng loạt ví dụ về việc các nhà văn có những hiểu biết mơ hồ về chính mình; phê bình khi giúp họ nhận thức được chính mình, có thể chỉ ra cho họ một hướng phát triển phù hợp nhất với các đặc

điểm thiên hướng văn học của họ. Và có lẽ nào lại không đúng nếu như ngay cả việc phê bình khuyết điểm có lúc cũng không quá vô ích như là đôi khi người ta phản ánh? Tôi dám chắc rằng chính Voltaire trong thời đại của mình đã từng phải chịu ơn Freron, người mà ông đã lăng mạ thậm tệ, vì một điều gì đó!

Tuy nhiên, cứ tạm cho là các tác giả không chịu lắng nghe những lời khuyên răn của phê bình; ngay cả trong trường hợp này phê bình vẫn không ngừng được ứng dụng và như vẫn thường xảy ra, sẽ có thể chiếm được ở quần chúng cái mà nó đã không chiếm được ở các nhà văn. Tuy không đủ sức thay đổi thói quen hay khuynh hướng của họ, phê bình lại có khả năng làm thay đổi quan niệm xã hội và buộc nó đoạn tuyệt với các thần tượng của mình.

Có thể, người ta sẽ bác bỏ lại chúng tôi rằng, xác định vai trò hay chức năng của phê bình bằng cách này, chúng tôi đã làm lẫn lộn giữa nó với lịch sử văn học, cũng hết như ở trên, khi cố gắng xác định đối tượng của nó, chúng tôi hình như đã tách nó ra khỏi mỹ học một cách không rõ ràng lắm. Song nhiệm vụ của chúng tôi chính là ở đó, và chúng tôi đã cố gắng chỉ ra được rằng chính lịch sử đã cho chúng tôi quyền làm việc đó. Thực tế, bất kì việc phê bình nào cũng sẽ không còn là phê bình nữa, nếu như trong thực tiễn nó không áp dụng một môn mỹ học nào đó; mặt khác, mọi ngành mỹ học nếu không lấy lịch sử văn học làm mục đích chính cuối cùng thì như người ta thường nói, nó sẽ lơ lửng trên không trung. Tôi muốn nói, nếu như chúng ta vẫn thường xuyên cho rằng kịch có những luật lệ của mình, thì những luật lệ này không tự nó tồn tại, mà tồn tại trong mối quan hệ chặt chẽ nhất với lịch sử kịch, một lịch sử mà sự tổng hợp nó thực ra lại chính là những luật lệ này; ngoài ra, bất kì một lời phán xét phê bình nào về *Tháp Nienski* hay *Người hạnh phúc nhất trong bộ ba* sẽ được áp dụng ở một mức độ nhất định hoặc có thể, sẽ là kết quả của đặc tính chung của những luật lệ này. Chúng ta phân tách cái đã luôn luôn được thống nhất bởi bản chất của các sự vật, bởi lôgic và bởi chính thực tiễn để làm gì? Để phân tích dễ hơn chăng? Nhưng có lẽ nào lại không cần khôi phục lại bằng cách tổng hợp sự nguyên vẹn mà việc phân tích đã phá vỡ? Bởi trong thực tế, phê bình, mỹ học và lịch sử văn học chỉ tồn tại khi luân chuyển từ cái nọ sang cái kia. Hoàn tất việc nghiên cứu phê bình một tác phẩm có nghĩa là đánh giá nó, phân loại và giải thích nó. Nếu gạt bỏ khỏi định nghĩa phê bình một trong ba hợp phần này, chúng ta sẽ làm sai lạc nó, nói đúng hơn là sẽ bóp méo bản chất thực của nó, tựa như khi chúng ta hủy bỏ khỏi định nghĩa về loài động vật một phần trong lôgic học được gọi là giống trung và chỉ giữ lại một sự phân biệt về loại rạch ròi. Đó chính là những điều chúng tôi đã cố gắng chỉ ra và chúng tôi tin chắc rằng: chỉ cần chúng ta biết hiểu hoặc thực sự muốn hiểu điều này, cũng giống như phê bình khi đã được giải phóng và cuối cùng khi đã thoát khỏi mọi thứ tạp chất ngoại lai mà thói háo danh, lòng đố kị, sự thù hằn và tham vọng nổi trội đưa vào trong nó, thì nó sẽ tiếp nhận được một khả năng mới mẻ để hoàn thành sứ mệnh của mình, tiến sát tới mục đích của mình và tiếp tục sự phát triển của mình trong lịch sử.

1891

Đỗ Lai Thúy

(dịch từ bản tiếng Nga)

W.Dilthey và trường phái lịch sử tinh thần

(Đỗ Lai Thúy giới thiệu và dịch)

Lời giới thiệu

Wilhelm Dilthey (1883-1911) là người sáng lập ra trường phái lịch sử tinh thần, hay triết học văn hoá, trong nghiên cứu văn học. Những quan tâm lí thuyết văn học của Dilthey xuất phát từ vị trí độc đáo của nhà tư tưởng trong ông. Và, dĩ nhiên, điều mới mẻ này, cũng như La Mã, không phải được xây dựng xong trong một ngày. Dilthey chia tay với thế giới truyền thống của các trù tượng triết học, sau khi đã coi lí trí thuần tuý của chủ thể siêu việt và chủ nghĩa duy tâm cổ điển Đức là những ảo ảnh

thiếu sinh khí của đầu óc siêu hình. Đồng thời, sự say mê những thành tựu khoa học thế kỉ XIX và các hệ thống của Comte và Spencer cũng không làm cho Dilthey trở thành nhà thực chứng luận. Bởi, ông cho rằng, khoa học mặc dù nâng cao đáng kể sự sinh tồn của con người, nhưng sự mô tả thuần túy các sự kiện của thực chứng luận sẽ phá vỡ giá trị của nhận thức và đánh tráo sự thống nhất hữu cơ của đời sống tinh thần bằng sự máy móc hóa. Khôi phục lại giá trị đời sống, theo Dilthey, cho phép việc nghiên cứu lịch sử con người khai triển theo biên niên sử của những tập đại thành của nó. Bằng cách đó, ông đòi hỏi nhiều tri thức nhân văn hơn các nhà thực chứng luận, những người thường thay thế lịch sử hiện thực của nhân loại bằng các sơ đồ tiến bộ toàn cầu. Tuy nhiên, sự chìm sâu vào lịch sử của đời sống tinh thần phải cầu viện đến, theo tư tưởng Dilthey, sự hồi quy của con người về với chính bản thân mình.

Dilthey coi việc hiểu con người, như một kẻ sáng tạo và như một vật sáng tạo của lịch sử là cốt lõi của “trường phái lịch sử” của Herder. Thứ chủ nghĩa lịch sử mang lại ý nghĩa cao cả cho tồn tại người, theo Dilthey, chỉ có ở Hegel trẻ, còn ở Hegel muộn thì chỉ có lí thuyết toàn - logic. Hegel già đã buộc cuộc sống lệ thuộc vào các cơ cấu tư tưởng trừu tượng. Dilthey được coi là người theo chủ nghĩa Cante mới, nhưng ông thay thế sự phân tích tiên nghiệm của Cante bằng sự “phê phán lí trí lịch sử”, nơi “kinh nghiệm” bên trong của đời sống người được coi là hiện thực khởi nguyên.

Trong **Nhập môn khoa học về tinh thần** Dilthey xây dựng một phương pháp nghiên cứu tự nhiên và xã hội có tính đến cả nhân tố tự do của ý chí sáng tạo và bởi vậy không phải là sự chuyển dịch đơn giản các thủ pháp nhận thức tự nhiên sang lĩnh vực xã hội nhân văn, mà với sự nghiêm khắc của mình không nhân nhượng với các khoa học tự nhiên. “Phương pháp nghiêm khắc” của các khoa học về tinh thần của Dilthey - chú giải học với công cụ chủ yếu - “sự thấu hiểu”, tức biết nhìn thấy đằng sau sự kiện là sự chuyển động kiếm tìm tinh thần con người. Thâm nhập vào “cảm nghiệm” của con người lịch sử cho phép hiểu được “cảm nghiệm” tương tự của nhà nghiên cứu. Cơ sở của lịch sử nhân loại ẩn chứa bí mật sáng tạo, và việc khai mở nó chỉ thực hiện được ở nơi khởi nguyên của nó; bản chất sáng tạo trong khoa học tiến hành đối thoại với bản chất sáng tạo trong con người và lịch sử người.

Đầu thế kỉ XX, chủ nghĩa lịch sử của Dilthey bị gọi là chủ nghĩa tương đối hoài nghi (Husserl), sự vô nguyên tắc phản triết học (Rikkert), sự phá vỡ tư tưởng triết học và từ đó chỉ còn là sử chí triết học và tâm lí học (Vindelband). Tuy nhiên, Husserl về sau đã thừa nhận rằng bấy giờ ông đọc Dilthey không chăm chú lắm nên đã không hiểu rằng tác phẩm của Dilthey “không hề cũ”, ngược lại còn “chứa đựng một tiên kiến thiên tài và là bậc thang đầu tiên dẫn đến hiện tượng học. Quả thực, cuốn **Lược quy hiện tượng học** của Husserl rất gần với nguyên tắc Dilthey thu tóm các hiện tượng vào khởi nguyên tinh thần. Vào những năm 60 thế kỉ XX, phương Tây bắt đầu nghiên cứu rộng rãi các tác phẩm của Dilthey, khái niệm “sự thấu hiểu” của ông hóa ra là hạt nhân của các khuynh hướng tư tưởng minh giải học (tức chú giải học hiện đại) và mỹ học tiếp nhận.

Để không bị mất hút trong biển các sự kiện lịch sử, Dilthey chọn lấy những công trình sáng tạo giàu chất sống. Trước hết là tác phẩm của các nhà thơ, những “cơ quan của sự thấu hiểu đời sống”. Vì thế Dilthey chú ý đến sáng tạo nghệ thuật trong các công trình: **Về khả năng tưởng tượng của các nhà thơ**(1877), **Sức mạnh của sự tưởng tượng thơ ca và sự điên rồ** (1886), **Sức mạnh của sự tưởng tượng thơ ca. Khởi nguyên của thi pháp học, Cảm xúc và thơ ca** (1906), các nghiên cứu về Novalis (1865), Lessing (1867) Scheiermakher (1870), Dickens (1877)...

Học thuyết của Dilthey là một trong những nguồn gốc lí thuyết của phương pháp ẩn tượng trong phê bình văn học. Nhà nghiên cứu thâm nhập tác phẩm bằng con đường thấu hiểu. Tức người giải thích phải phục hồi lại được trạng thái tâm lí của tác giả văn bản và sống với nó. Cơ sở để thấu hiểu chính là tinh thần thời đại, hồn thời đại. Trong cái tiểu khí hậu này, tâm hồn mỗi tác giả đều có sự tương đồng, nên nhà phê bình có thể “lấy hồn ta để hiểu hồn người”(Hoài Thanh). ở Việt Nam, tuy trường phái lịch sử - tinh thần trước đây chưa được biết đến, nhưng tư tưởng của nó thông qua phê bình ẩn tượng ít nhiều đã đến với người đọc của đất nước này.

Đỗ Lai Thúy

Sức mạnh của tưởng tượng thi ca.

Những khởi nguyên của thi pháp.

Thi pháp học do Aristote lập ra tồn tại trong suốt các thế kỉ của đời sống ý thức của nghệ thuật thơ ca và trở thành công cụ cho các nhà thơ trong sáng tạo của họ và là thước đo nghiêm ngặt của các nhà phê bình cho đến nửa sau của thế kỉ XVIII, thời của Boileau, Lessing. Tác phẩm này cũng còn là sách giáo khoa có hiệu quả nhất của ngữ văn học trong việc diễn giải, phê bình và đánh giá thơ ca Hy Lạp. Cùng với ngữ pháp học, tu từ học và lô gích học, thi pháp học là một bộ phận tạo nên học vấn cao cấp. Sau công trình này của Aristote, một mĩ học mới được sinh ra bởi tinh thần Đức trong cái kỉ nguyên thơ ca Đức vĩ đại đã chỉ đạo sáng tác của Goethe, Schiller, làm sâu sắc thêm khả năng hiểu biết của Humboldt, Schlegel và làm nền tảng cho suy luận phê phán của họ. Dưới ánh sáng của hai ngọn nến Goethe và Schiller này, mĩ học Đức đã thống trị toàn bộ nền thơ ca Đức với sự hỗ trợ của những người phục vụ cho nghệ thuật của cái đẹp đã bị nó chinh phục là Humboldt, Schlegel, Schelling và cuối cùng là Hegel. Nó chỉ đạo lại ngành ngữ văn học. Nó cũng làm phong phú thêm sự đánh giá phê bình trước hết dựa vào tiêu chuẩn của lí trí và các quy định ngữ pháp, niêm luật học và kĩ thuật tu từ và dần dà thay thế nó bằng phê bình mĩ học xuất phát từ sự phân tích hình thức.

Tại Pháp và Anh, mĩ học Đức cũng đã đẩy nhanh sự sụp đổ của các hình thức cũ và ảnh hưởng đến những sáng tạo đầu tiên của một thời đại thơ ca mới còn chưa đủ tự tin.

Ngày nay, không gian văn học ở tất cả các nước đang ngự trị sự hỗn độn, bởi thi pháp học mà Aristote lập ra đã chết. Những hình thức và quy định của nó đứng trước các tác phẩm tuyệt vời của Sterne, Rousseau trở thành những cái bóng mờ nhạt của một cái gì đó không có trong thực tế, trở thành những công thức khuôn sáo được sao lại từ các mô hình nghệ thuật cổ. Và bây giờ, mĩ học Đức, đến lượt mình, lại rơi vào tình trạng mà thi pháp học Aristote đã trải qua. Tuy nhiên, Mĩ học Đức vẫn còn thoi thóp ở đâu đó tại một số khoa của trường Đại học, nhưng trong ý thức của các nghệ sĩ, các nhà phê bình đầu đàn mà chỉ ở nơi đó nó mới có thể sống được thì nó đã không còn chỗ nữa. Một khi ở nghệ thuật tạo hình Pháp, David mất đi ý nghĩa của mình còn Pelaros và Gale bước lên hàng đầu, một khi ở nghệ thuật tạo hình Đức, các bức tranh của Kornelius lùi vào bóng tối của bảo tàng nhường chỗ cho những con người hiện thực, thì cũng là lúc bộ luật về cái đẹp lí tưởng của bộ môn nghệ thuật này, do Goethe và những người thuộc trường phái Veima tạo ra, trở nên mất giá trị. Sau Cách mạng Tư sản Pháp, con mắt của nhà thơ và công chúng hướng nhiều hơn đến một thực tế tưởng như khó mà có thật của Luân Đôn, Paris, nơi đang tràn đầy hơi thở của một loại thơ ca mới. Khi ở đó Dickens và Balzac bắt đầu sáng tạo các sử thi của cuộc sống thì cũng là lúc cáo chung của các nguyên tắc thi ca đã được bàn luận một lúc nào đó bởi Schiller, Goethe, Humboldt trong trường phái thơ điền viên Veima. Chúng ta bị bao bọc ngày càng chặt bởi vô vàn các hình thức nghệ thuật của các dân tộc, các thời đại hết sức khác nhau. Chúng đồng thời cũng đang gây ra sự tan vỡ của mọi ranh giới giữa các thể loại thơ ca và mọi khuôn mẫu. Đặc biệt là Đông Âu đang nhấn chìm chúng ta trong dòng chảy thơ ca, âm nhạc, hội họa tự phát, vô hình thức. Tuy trong đó còn có nhiều tính man rợ, song nhiều hơn vẫn là cái nghị lực không vơi cạn của các dân tộc trẻ, mà những cố gắng tinh thần của họ được thể hiện trong những tiểu thuyết và những bức tranh hoành tráng. Giữa mớ hỗn độn này, người nghệ sĩ bị tước mất các quy tắc, còn ở nhà phê bình thì thước đo duy nhất còn lại là trực giác. Công chúng tự ngự trị. Những đám đông quần chúng chen chúc trong các phòng trưng bày thênh thang, các rạp hát to nhỏ, trong các thư viện đang tạo dựng và hạ bệ nhanh chóng danh tiếng của người nghệ sĩ. Một sự hỗn mang như vậy của các thị hiếu là nhân danh thời đại, khi mà cách tiếp nhận thực tế theo lối mới phá vỡ các hình thức và quy định hiện tồn, tạo một nền móng cho sự xuất hiện của những hình thức nghệ thuật mới. Nhưng không thể để cho sự hỗn độn này cảm rễ sâu; và một trong những nhiệm vụ sống còn của triết học, lịch sử nghệ thuật và văn học là phải khôi phục mối tương quan lành mạnh giữa tư tưởng thẩm mĩ và nghệ thuật.

Nhiệm vụ của thi pháp học mới xuất phát từ mối quan hệ sinh động của nó với thực tiễn nghệ thuật có

thể được biểu hiện qua những câu hỏi hướng vào nó: liệu nó có thể tìm ra những quy luật chung có ý nghĩa trở thành những quy định sáng tạo hay là các tiêu chuẩn phê bình hay không? Thi pháp của một thời đại hay một dân tộc có liên quan gì đến các quy định chung này? Cần phải giải quyết như thế nào vấn đề tách biệt những giá trị chung đang đeo đuổi mọi khoa học về tinh thần khỏi kinh nghiệm của suy tư nội tâm luôn hạn chế trong cái cá nhân, không xác định và đa nghĩa, đồng thời cũng không biểu lộ ra được hết. Nhiệm vụ trước đây của thi pháp học lại một lần nữa đặt ra trước chúng ta, và hiện tại còn chưa rõ là có giải quyết được không nếu chỉ dựa vào các phương tiện phụ trợ mà chúng ta có được nhờ việc mở rộng chân trời khoa học. Những nhận thức kinh nghiệm chủ nghĩa và công cụ phương pháp luận của khoa học hiện đại dù sao và chắc chắn vẫn cho phép vượt lên các nguyên tắc thẩm mỹ riêng rẽ mà vẫn thuộc khoa học thẩm mỹ chung.

Và ở một phương diện khác, thi pháp học đã trở thành một nhu cầu của hiện tại. Một khối lượng khổng lồ các tác phẩm thơ ca của tất cả các dân tộc cần phải được sắp xếp, đánh giá nhằm mục đích đem lại khoái cảm sống và phải được sử dụng để nghiên cứu con người và lịch sử người. Nhiệm vụ này chỉ giải quyết được nếu cùng với lịch sử văn học nghệ thuật bước lên diễn đàn một khoa học chung về các cơ sở và quy luật cấu trúc thơ ca. Cả hai khoa học này có cùng một chất liệu và không có một sai lệch phương pháp luận nào mang lại tác hại hơn là việc từ bỏ bao quát một cách rộng rãi các sự thực lịch sử, trong đó có cả các yếu tố tiểu sử, khi xây dựng một khoa học chung về bản chất người và công việc sáng tạo mà chúng ta chỉ nghiên cứu được trên cái nền xã hội người. ở đây vẫn là mối tương quan giữa một khoa học tổng hợp và việc phân tích các hiện tượng lịch sử giữa tất cả những biểu hiện quan trọng khác của đời sống xã hội. Điểm xuất phát của một lí thuyết như vậy phải là sự phân tích khả năng sáng tạo quy định nhà thơ. Trí tưởng tượng của nhà thơ trong mối quan hệ với thế giới kinh nghiệm là điểm xuất phát cần thiết đối với bất kì một luận thuyết nào thực sự mong muốn giải thích được thế giới thơ ca đầy màu sắc trong trình tự biểu hiện của nó. Thi pháp học hiểu theo nghĩa này là phương pháp tiếp cận thực sự đến lịch sử văn học nghệ thuật, như là một phương pháp luận của khoa học về tinh thần, chính là đường vào lịch sử của các vận động tinh thần. Nghệ sĩ và công chúng đang cần có một tiêu chuẩn chắc chắn nhất để phân định giá trị các tác phẩm thơ. Chúng ta đã bước vào thời đại duy sử. Toàn bộ quá khứ lịch sử đang quây chúng ta lại trong lĩnh vực thơ ca. Nhà thơ cần xác định vị trí của mình trong lịch sử và chỉ có thi pháp học với thế giới quan lịch sử mới có thể đưa lại cứu cánh cho nhà thơ. Ngôn ngữ học, bộ môn đầu tiên xem xét sự tương tác giữa các tác phẩm thơ ca của một dân tộc trong mối liên hệ với đời sống tinh thần của dân tộc ấy cũng không tách khỏi kĩ thuật thơ ca mang tính lịch sử cụ thể, còn vấn đề quan hệ của cuộc sống tinh thần dân tộc với các quy luật thơ ca chung chắc chắn sẽ đưa nhà ngôn ngữ học đến với các cơ sở ban đầu của thi pháp học.

Như vậy, chúng ta đã đi tới vấn đề căn bản nhất và chỉ trong phương diện lịch sử của nó. Liệu chúng ta có đủ sức hiểu được bằng cách nào đó những quy luật được cảm rễ sâu trong bản chất người, và chính vì vậy đang tác động ở khắp nơi, làm nảy sinh ra các kiểu thơ ca khác nhau và thay đổi từ dân tộc này sang dân tộc khác, từ thời đại này sang thời đại khác. ở đây, chúng ta động chạm đến thực chất của một khoa học về tinh thần: tính lịch sử của cuộc sống tinh thần được biểu hiện trong các hệ thống cụ thể của nền văn hóa do nhân loại tạo ra. Tính đồng nhất bản thể người của chúng ta thể hiện qua những văn hóa tương đồng gắn liền với tính bất biến, tính lịch sử của nó như thế nào?

Có thể, trên bình diện nghiên cứu yếu tố căn cốt này của các khoa học về tinh thần, về tính lịch sử của bản chất tự do của con người, thi pháp học đã có trước một ưu thế lớn so với các lí luận về tôn giáo và đạo đức. Không ở một lĩnh vực nào, phải chăng là trừ triết học, các kết quả của quá trình sáng tạo được lưu giữ đầy đủ như vậy. Trình tự của chúng được mở ra trước ta trong văn học, nghệ thuật. Những động lực của nó hình như vẫn đang còn giữ được nhịp đập sống động chung. Hơn nữa, các quá trình thơ ca vẫn còn đang khai triển ngày nay cũng giống như ở bất kì một kỉ nguyên nào trước kia. Nhà thơ sống ngay trước mắt ta và chúng ta được chứng kiến sáng tạo của anh ta. Tóm lại, sáng tạo hình tượng thơ ca, cấu trúc tâm lí của nó có thể dễ dàng nghiên cứu được. Hi vọng rằng thi pháp học sẽ cho phép soi sáng các quá trình tâm lí trong lịch sử với một sự chính xác đặc biệt. Trên cơ sở lịch sử văn học, việc tìm hiểu lịch sử mang tính

triết học của chúng ta được phát triển. Có thể, thi pháp học cũng sẽ có ý nghĩa lớn như thế đối với việc nghiên cứu các biểu hiện lịch sử của cuộc sống.

Ngày nay, thi pháp học không đi quá sự nhận thức các mối quan hệ qua lại có tính nhân quả kinh nghiệm chủ nghĩa, và việc đầu tiên là nó cố gắng học ở các bộ môn gần gũi với nó những gì liên quan đến phương pháp và các phương tiện phụ trợ.

Môn gần gũi nhất với thi pháp học là tu từ học đáng tiếc vẫn ở trong tình trạng đã đạt được từ thời cổ đại. Tu từ học đến nay vẫn là học thuyết đơn giản về các hình thức và các thủ pháp kĩ thuật. Thậm chí nó cũng chẳng dẫn thêm một bước để tiếp cận đến nhận thức các mối liên hệ nhân quả. Nhưng dù sao thì cách hiểu cổ lỗ, hạn hẹp của nó cũng như trong nghĩa rộng của lí thuyết nhằm mục đích chứng minh và thuyết phục, tu từ học vẫn có lợi cho ngữ văn học và thực tiễn cuộc sống. Thực ra, ngoài ngữ pháp học và âm luật học thì các phương tiện mà một nhà ngữ văn học có tư duy lô gích và cảm xúc thẩm mĩ tinh tế có thể huy động được hầu như đã được tận dụng hết. Và cũng vậy, chỉ bằng phương pháp so sánh và giải thích tâm lí mới có thể xác định được trong phạm vi nào và trong mối tương quan nào các yếu tố phong cách có thể biến hóa ở một tác giả. Và như thế đã có thể xuất hiện cơ sở hệ thống để nghiên cứu các vấn đề nhất định của nền phê bình báo chí cũng như bác học. Gần gũi về loại hình với thi pháp học là từ chương học. Song cũng như thi pháp học, sau khi nó được F. Schleiermacher nâng lên tầm của sự chiêm quan hình thức thẩm mĩ cho tới lúc này nó cũng chẳng nhích lên được chút nào.

Ngữ pháp học và âm vận học là cơ sở của thi pháp học và trở thành các hình mẫu cho thi pháp học trong việc xác lập phương pháp so sánh mà nó có thể, trước hết vạch ra cho các mối phụ thuộc nhân quả riêng rẽ một hình tượng, còn sau đó tiếp cận dần dần đến sự nhận thức tổng quát các mối liên hệ.

Tuy nhiên, không nên bỏ qua sự khác biệt không thể tránh khỏi hiện nay giữa các phương pháp ngữ pháp học và các phương pháp thi pháp học. Nhà ngữ pháp học nghiên cứu những thay đổi hết sức sơ đẳng trong khuôn khổ của ngữ âm học và anh ta có khả năng đưa ra một loạt những thay đổi ở các ngôn ngữ khác nhau và so sánh hàng loạt những thay đổi như vậy. Anh ta có thể dựa vào sự giống nhau về gia hệ giữa các ngôn ngữ. Anh ta có thể vạch ra những tiền đề sinh lí học của sự đồng nhất của các thay đổi âm vị học sơ đẳng này. Thi pháp học không thể sử dụng bất kì sự phân chia gia hệ nào của các trường phái thơ ca. Nó cũng không thể biến một kiểu thơ ca hay một motif thơ ca nào đó vào thành những quy tắc chặt chẽ. Sinh lí học của quá trình sáng tạo thơ ca không đạt được việc sử dụng như vậy cho việc giải thích sơ đẳng thi pháp, cũng như trong ngữ âm học, sinh lí học của tiếng nói không được sử dụng.

Tất nhiên, trò chơi ngữ âm, ngữ điệu, tiết tấu thẩm nhuần toàn bộ thơ cho đến thơ văn xuôi, nhưng phương diện này của thơ ca ít có lợi hơn cho việc giải thích các cơ sở của thi pháp học so với việc sử dụng ngữ âm học để giải thích các cơ sở của ngữ pháp. Những cố gắng vạch ra các dấu hiệu sinh lí học kèm theo các quá trình sáng tạo thơ ca chẳng hạn như các học thuyết về ảo giác mà người Pháp đã sử dụng hiện chưa cho thấy kết quả. Tóm lại, trong thi pháp học chưa chắc chúng ta đạt được những kết quả khả quan như trong ngữ pháp học nếu trong thi pháp học chúng ta chỉ dừng lại ở sự quan sát mang tính kinh nghiệm bề ngoài, ở sự soi sáng có tính qua lại các bình diện song song của các mối liên hệ nhân quả, ở việc khái quát hóa bằng phương pháp so sánh và ở lập luận sinh lí học. Đương nhiên, chúng ta phải hướng đến sử dụng tối đa những phương tiện phụ trợ như vậy. Nhưng, những nguyên nhân dưới đây buộc chúng ta phải vượt ra ngoài các ranh giới của các thủ pháp của ngôn ngữ học:

Nhà ngữ pháp học coi ngôn ngữ như một hệ thống có sẵn mà trong đó những thay đổi diễn ra chậm chạp đến mức khó mà chỉ ra được chúng bằng phương pháp quan sát trực tiếp. Trong quá trình sáng tạo ngôn ngữ có tác động của những động lực sáng tạo được thấy cả trong cuộc sống tinh thần nói chung, song sự hiện hữu của chúng trong những từ được nói ra không thể cảm nhận trực tiếp. Nó thấy được nhờ các suy lí. Ở đây chúng ta có quyền nói về sự tương đồng giữa phương pháp ngôn ngữ học và phương pháp khoa học tự nhiên. Mặt khác, quá trình xuất hiện sinh động của thơ ca từ giai đoạn manh nha cho tới khi trở thành một hình tượng trọn vẹn có thể thấy qua ví dụ về một nhà thơ đương thời nào đó. Và mỗi một người có khả năng cảm thụ thơ ca đều có thể cảm nhận thấy điều gì đó tương tự như vậy. Thêm vào đấy là sự thừa

nhận của chính các nhà thơ về quá trình sáng tạo được hình thành trong bản thân họ, những tượng đài văn học cho phép chúng ta dựng lại một lịch sử sinh động mà trong tiến trình đó những tác phẩm thơ ca xuất sắc được sinh ra. Hơn nữa, con đẻ của quá trình sáng tạo thơ ca vẫn được giữ lại trong cái biển văn học khổng lồ và ngang hàng với các tác phẩm văn xuôi, chúng có những nét đặc trưng khiến có thể nghiên cứu được những mối quan hệ nhân quả đa dạng của chúng. Trong các tác phẩm thơ ca dường như thấy rõ được nhịp thở của sức mạnh sáng tạo ra chúng. Diện mạo của chúng là cánh cửa rộng mở cho việc tìm hiểu những quy luật sáng tạo ra chúng. Chẳng nào chúng ta có thể quan sát trực tiếp sáng tạo thơ ca cùng với việc cảm thụ thẩm mỹ cùng với nó đồng thời lại có các bằng chứng về những quá trình này, chẳng nào sự cảm thụ thẩm mỹ đạt tới bằng cách này được ứng dụng vào lịch sử bên ngoài của việc sáng tạo các tác phẩm thơ ca, và cuối cùng chẳng nào diện mạo đã được đẽ gọt xong có thể phân tích được và làm phong phú, củng cố thêm sự am hiểu của chúng ta về nguồn gốc của nó thì chẳng đó một viễn cảnh khá sáng sủa trong lĩnh vực này được mở ra trước chúng ta. Ở đây có thể đạt được sự giải thích mang tính nhân quả các hiện tượng dựa trên các quá trình sáng tạo thơ ca. Rõ ràng ở đây thi pháp học có mọi tiền đề cần thiết để đi đến việc giải thích một chỉnh thể tinh thần - lịch sử nhất định.

Việc thu thập và chỉnh lí bằng các phương pháp phân tích văn học hay phương pháp tiểu sử, những đặc điểm vốn có ở tất cả các nhà thơ là nhiệm vụ đầu tiên và đơn giản nhất. Chúng thể hiện ra trên nền của cái vốn cổ hữu cho các nhà thơ ở mức ngang bằng với các nhà triết học, bác học hay các chính khách. Nói về điều này là thừa, nếu như các khuynh hướng cổ điển và lãng mạn không nhắm mắt trước sự phụ thuộc này của các nhà thơ vào thế giới thực tại và đã không đưa họ lên những đám mây của các mẫu lí tưởng hay đến các miếng đất của các ảo tưởng về cuộc sống.

Đối tượng của thơ theo Aristote là những công việc của con người. Dù công thức này quá hạn hẹp, nhưng chúng ta vẫn có quyền nói rằng yếu tố cuộc sống tâm hồn hay tổ hợp của các yếu tố như vậy có thể trở thành bộ phận cấu thành của thơ ca chỉ ở mức độ tương quan với xúc động và việc tái tạo xúc động đó. Lớp đệm lót của bất kì một thứ thơ ca chân chính nào là xúc động, các kinh nghiệm sống động, các diễn biến của tâm hồn đều gắn liền với kinh nghiệm này. Mọi hình tượng của thế giới bên ngoài được gắn kết bằng một mối liên hệ như vậy đều có thể trở thành chất liệu cho sáng tạo nghệ thuật. Hoạt động bất kì nào của lí trí làm phong phú, hoàn chỉnh kinh nghiệm của chúng ta và qua đó có ích hơn cho chúng ta đều phục vụ cho sáng tạo của nhà thơ. Lĩnh vực này của kinh nghiệm - môi trường hoạt động của nhà thơ - không khác với lĩnh vực vốn là đất sống của các nhà triết học hay chính trị gia. Nếu từ các thực tiễn văn học chúng ta muốn rút ra câu trả lời cho câu hỏi sáng tạo thơ ca được sinh ra từ mảnh đất mẹ này như thế nào, thì trước hết cần phải xác định xem công việc đặc thù, hay như vẫn nói, chức năng của nhà thơ là ở chỗ nào, sau đó chúng ta mới có thể quan sát và mô tả những dấu hiệu riêng rẽ của một số quá trình của công việc sáng tạo thơ ca.

Thực chất và chức năng của nghệ thuật không nên đưa ra từ cách hiểu cao hơn cách hiểu ngày nay của chúng ta về lí tưởng như là mỹ học lí tưởng đã làm. Đa số các lí thuyết về thế giới tinh thần được đề ra trong kỉ nguyên của triết học tư biện Đức đều có thiết sót như nhau. Những gì được hình thành trong những điều kiện đặc biệt thuận lợi không nên coi là nguyên nhân sinh động của toàn bộ chuỗi các hiện tượng trong đó cuộc sống nghệ thuật được triển khai. Nghệ thuật có ở khắp mọi nơi dù đó là các âm thanh hay là một vật liệu mang tính vật chất hơn thì vẫn là một cái gì đó không phục vụ trực tiếp cho nhận thức thực tại và không đòi hỏi phải được thực hiện vào cuộc sống, nhưng tự bản thân nó đáp ứng được hứng thú của người quan sát. Từ các tấm da hươu hay cá voi mà người Eskimô dùng làm bao súng, từ những chiếc mặt nạ của những người châu Phi hay các sáng tạo của Goethe, Raphael đều là cả một không gian của sự sáng tạo muôn hình muôn vẻ đang được hoàn thiện dần. Nét chung của nó là chính bản thân quá trình tái tạo như nó có và việc chiêm nghiệm những kết quả của nó đưa lại khoái cảm trực tiếp. Đặc điểm này khả năng đem lại niềm vui cho các khán giả hay thính giả đều có thể thấy ở bất kì tác phẩm nghệ thuật nào. Nhưng cũng nên biết kiềm chế ý muốn cho rằng trong cái đặc điểm đơn này là tất cả thực chất của nghệ thuật. Đây là mối nguy hiểm mà Aristote cũng không tránh khỏi. Cũng phải kiềm chế ý muốn liệt kê ngay lập tức ở đây

tất cả những gì làm cho nghệ thuật phong phú hơn.

Nhà thơ thể hiện các hình tượng của mình trong các tập hợp từ. Có thể nghĩ rằng cùng thời gian thực chất của phương tiện biểu đạt này là ngôn ngữ đã thúc đẩy việc chuyển các đối tượng mô tả cho các loại hình nghệ thuật vốn dễ dàng tái tạo chúng hơn là ngôn ngữ. Còn dành lại cho ngôn ngữ là những đối tượng phù hợp hơn với nó là tiếng nói. Nếu thế thì có thể tuyên bố rằng việc mô tả trực tiếp thiên nhiên hay các cơ thể lí tưởng không phải là công việc của thơ ca vì không có đủ các phương tiện để làm việc đó trong khi ở bức tranh hay pho tượng những hình tượng nhìn được sờ nắm được này có khả năng làm rung động tâm hồn hay làm “thích mắt” hơn. Đương nhiên sự cạnh tranh giữa các nghệ thuật khác nhau thúc đẩy một sự phân chia như vậy. Nhưng cái tách biệt thơ ca khỏi các loại hình nghệ thuật khác và xác định chức năng đặc biệt của nó trong lòng một xã hội không phải là phương tiện ngôn từ, mà là một nội dung nào đó, tạo nên hạt nhân của nó.

Phương pháp so sánh, như vẫn nói, có thể đưa ra những tế bào, những hình thức sống đầu tiên và đơn giản nhất của thơ ca. Hãy tạm để vấn đề này sang một bên. ở đây tôi chỉ cố gắng xác định cái nội dung căn bản, cái hạt nhân của thơ ca có ở mọi hình thức của nó bắt đầu từ những hình thức đơn giản nhất. Sáng tạo của nhà thơ ở mọi nơi, mọi lúc được đặt cơ sở trên năng lượng của cảm xúc. Cơ cấu tâm hồn của nó vốn rất nhạy bén đáp lại tiếng nói của cuộc sống. Tâm hồn của chúng ta luôn luôn khao khát một sự trọn vẹn và khoảng không thoáng dang cho tâm hồn của mình thông qua sự khuyếch đại cái tôi thầm kín. Tình cảm sống muốn được rót thành âm thanh, ngôn từ, hình tượng. Sự chiêm vọng chỉ thỏa mãn được chúng ta hoàn toàn khi nó tràn đầy mọi nội dung cuộc sống như vậy. Sự đan quện này, cuộc sống nguyên thủy hoàn chỉnh, trọn vẹn của chúng ta, cái nhìn tràn đầy tình cảm, sự tỏa sáng của cảm xúc trở thành những hình tượng lấp lánh - đó là đặc trưng nội dung căn bản của bất kì thứ thơ ca nào. Một cảm xúc như vậy hoàn toàn trở thành sở hữu của chúng ta chỉ khi nó có mối quan hệ nội tại với các cảm xúc khác và qua đó mà có được ý nghĩa, không khi nào nên đơn giản hóa nó, quy về tư tưởng hay ý tưởng. Nhưng bằng con đường suy nghiệm, khái quát hóa, xác lập các mối liên hệ đặt nó vào cái nền tổng thể của tồn tại người và bằng cách đó hiểu được bản chất của nó, tức là ý nghĩa của nó. Từ cảm xúc theo như cách hiểu trên xuất hiện toàn bộ thơ ca. Cảm xúc bao gồm các yếu tố, các hình thức kết hợp của chúng. Mọi quan sát cuộc sống của nhà thơ đều được điều khiển bởi một tâm trạng sinh động làm phong phú và định hình sự quan sát này. Nhà thơ tồn tại và hưởng thụ thú vui tồn tại nhờ sức mạnh tình cảm của mình, nhờ các dao động mạnh mẽ của niềm vui cũng như nỗi khổ, sự rõ ràng và thuần khiết trong việc cảm nhận tình huống, hình tượng của sự tồn tại. Chức năng của thơ ca là ở chỗ nó thức tỉnh, nhân lên trong ta cái sức sống này. Thơ ca luôn luôn sưởi ấm ta bằng cái năng lượng này của tình yêu cuộc sống trong những phút giây kì diệu, cho ta đến gần với cái nhìn thấu suốt, cho phép ta hưởng niềm vui sống. Trong tồn tại đời thường, chúng ta luôn vội vã chuyển từ ước muốn sang hưởng thụ, và hạnh phúc trọn vẹn đến với ta cũng hiếm hoi như các ngày lễ hội. Nhưng nhà thơ xuất hiện mang lại cho ta một sức mạnh tươi mát và thỏa mãn chúng ta bằng những hình tượng mà không vương nét bi lụy; nó dạy chúng ta cảm nhận, tận hưởng một thế giới toàn vẹn trong toàn bộ sự lành mạnh, đầy sinh lực của con người.

1887

Đỗ Lai Thúy

(dịch từ bản tiếng Nga)

V.Shklovski và chủ nghĩa hình thức Nga

(Đỗ Lai Thúy giới thiệu, Huyền Giang dịch)

Lời giới thiệu

Có người nói, cứ sau một thời gian, đỉnh cao của làn sóng văn minh thế giới lại một lần di chuyển

địa điểm. Nếu quả đúng như vậy, thì cuối thế kỉ XIX đầu XX, đỉnh sóng luân lưu đó đã về đậu trên đất Nga. Có thể, nước Nga bấy giờ sục sôi những mâu thuẫn xã hội, những đối lập tư tưởng mà sự cọ xát và thăng hoa của chúng đã đẻ ra, một mặt, những nhà bác học có tầm tri thức bách khoa như thời Hi Lạp cổ đại và Phục Hưng, mặt khác, những nhà cách mạng trong các lĩnh vực chính trị, xã hội, triết học và văn chương nghệ thuật. Các nhà vị lai Nga và các nhà lý luận chủ nghĩa hình thức ra đời trong bối cảnh này.

Phải nói ngay từ đầu, cái mũ “chủ nghĩa hình thức” do những người đối lập chụp lên đầu các nhà thực nghiệm trẻ trong lĩnh vực lí thuyết văn chương bấy giờ như Eikhenbaum, Shklovski, Tynianov, Tomashevski... không chỉ nhằm chế giễu mà còn có chủ ý. Cái lương tri nhật dụng lúc ấy vẫn quan niệm nội dung và hình thức trong văn chương như rượu và bình, nay thay vì nếm rượu để nghiên cứu, người ta nếm... bình, thì quả là không thể chấp nhận được. Các nhà thực nghiệm trẻ chấp nhận đeo vào mình cái tên đó như một thách đố, không chỉ bởi “cây ngay không sợ chết đứng”, mà còn muốn đưa người đọc đến một cách hiểu mới về hình thức văn chương. Đó là sự nhất thể hóa nội dung và hình thức; hình thức là nội dung, nội dung chính là hình thức, dĩ nhiên hình thức ở đây được hiểu theo quan niệm ngôn ngữ học của Baudouin de Courtenay và Ferdinand de Saussure. Hoặc hình thức chính là phong cách, là cấu trúc trong sự phân biệt với phạm trù vật liệu... Như vậy, cái tên chủ nghĩa hình thức cần phải được hiểu một cách khác.

Ra đời như một phản ứng chống lại chủ nghĩa tượng trưng, chủ nghĩa hình thức Nga phê phán quan niệm coi nghệ thuật như là nhận thức của trường phái này. Nghệ thuật không phải là một tài liệu để và cho nhận thức, dù là nhận thức bằng hình ảnh. Nghệ thuật có giá trị tự thân. Họ đưa ra quan niệm nghệ thuật như là thủ pháp. Và tác phẩm nghệ thuật không phải là những thủ pháp rời rạc, mà là một tập hợp những thủ pháp theo quy luật nội tại của tác phẩm. Tác phẩm là một công trình hoàn toàn được xây dựng, toàn bộ vật liệu của nó đều được tổ chức lại. Đó là tạo tác một hệ thống được cấu tạo bởi những yếu tố có giá trị chức năng, một hệ thống những sự kiện liên lập. Như vậy, tác phẩm nghệ thuật đã trở thành trọng tâm của việc nghiên cứu, chứ không phải những giá trị ngoại tại của nó, như tiểu sử tác giả, điều kiện kinh tế - xã hội...

Tính tự trị của tác phẩm trước hết được thể hiện ở ngôn ngữ. Ngôn ngữ gồm hai mặt là cái biểu đạt(signifiant) và cái được biểu đạt(signifié). Đó là âm dương trong thái cực đồ. Không có cái gì thuần signifiant, cũng như không có gì thuần signifié. Chúng ở trong nhau, cái nọ nằm trong cái kia, và ngược lại. Và để khẳng định giá trị nội tại của ngôn ngữ văn chương, người ta chú ý nhiều hơn đến cái biểu đạt, bởi nó dễ nắm bắt hơn, dễ hình thức hóa hơn. Với chủ nghĩa hình thức, ngôn ngữ trở thành nhân vật chính của văn học. Điều này thật khác xa chủ nghĩa tượng trưng, tuy tôn sùng ngôn ngữ, thậm chí thần bí hóa nó, nhưng xét cho cùng, vẫn chỉ coi nó như một công cụ, một công cụ để miêu tả “cái tôi thi ca”.

Đề cao nghệ thuật, chủ nghĩa hình thức có một quan niệm khác về đối tượng của khoa học văn chương. Không phải là toàn bộ tác phẩm văn chương, mà chỉ là tính văn chương, hay tính nghệ thuật. Chính tính văn chương làm nên tác phẩm. Hay nói như R.Jakobson, thi pháp học là tìm hiểu cách thức biến một thông tin giao tiếp thành thông tin thẩm mĩ. Chỉ có tính nghệ thuật mới là “đề tài vĩnh cửu”, bởi nó thu gần những khoảng cách không gian, làm “đồng hiện” những khoảnh khắc thời gian, khiến cho một người Pháp đọc Truyện Kiều mà vẫn thích thú, hoặc một người Việt Nam hôm nay vẫn thưởng thức được bi kịch Hy Lạp cổ đại...

Coi tác phẩm như một cấu trúc của những yếu tố chức năng và liên lập, các nhà hình thức chủ nghĩa đưa ra một khái niệm chủ chốt: chủ âm(la dominante). Chính nhờ có chủ âm mà cấu trúc thoát khỏi tình trạng chết cứng, ngưng đọng, ngược lại, còn vận động được. Đây là một khái niệm rất năng sản. Bởi sự tiến triển của thơ ca, sự thay đổi của thể loại, thậm chí sự phát triển của cả một nền văn học, xét cho cùng, cũng chỉ là sự chuyển đổi chủ âm (yếu tố chủ đạo) của một cấu trúc.

Một khái niệm khác cũng được các nhà hình thức chủ nghĩa Nga đề cao là lạ hóa. Theo Shklovski,

nhận thức của con người có xu hướng tự động hóa để giảm bớt năng lượng tư duy. Bởi vậy người ta thích dùng những từ ngữ quen thuộc đến sờn mòn. Văn chương phải chống lại sự tự động hóa đó thì mới gây được sự chú ý của người đọc. Phải lạ hóa thứ ngôn ngữ quen thuộc bằng từ mới, cách dùng từ độc đáo, hình ảnh lạ... Coi trọng lạ hóa, tức là mang trả lại sự hồn nhiên, sự tinh khôi cho ngôn ngữ, tức là coi trọng tính độc đáo, sự sáng tạo, cá tính, phong cách..., những phẩm chất đích thực của văn chương.

Là một cuộc cách mạng trong lĩnh vực lí thuyết văn chương, chủ nghĩa hình thức, nhất là ở giai đoạn đầu, không tránh khỏi những khiếm khuyết do quá khích. Trước hết, các nhà hình thức chủ nghĩa coi cách mạng thơ ca cũng là cách mạng chính trị. Hăng hái tham gia vào Cách mạng tháng Mười, họ coi hành động thơ là hành động công cộng. Bởi vậy, họ đưa ra những khái niệm như sản xuất, chế tạo... để thay thế cho sáng tạo, coi văn chương như một sản phẩm công nghiệp, quy quá trình sáng tạo về các thủ pháp, công nghệ hóa nó, tưởng như vậy là có thể sản xuất hàng loạt. Ở một mức độ nào đó, họ quay về với Aristote và nghệ thuật thủ công. Sau đó, để đạt được sự khách quan hóa, các nhà hình thức chủ nghĩa đưa ra những khái niệm trung tâm như vật liệu, thủ pháp..., nhưng họ ít chú ý đến mặt tâm lí của chúng, nhất là tâm lí học vật liệu. Cuối cùng, do tham vọng xây dựng một khoa học văn chương nói chung và tác phẩm văn chương nói riêng, chủ nghĩa hình thức không khỏi nhiều lúc quá nhấn mạnh đến khoa học, yếu tố thủ pháp, yếu tố hình thức, tức những gì có thể nắm bắt được, hình thức hóa được, mà bỏ qua những gì không nắm được, không có chủ ý, vô thức, phần chìm quan trọng của tác phẩm. Hoặc đôi khi để nhấn mạnh tính tự trị của tác phẩm, họ cắt đứt các mối liên hệ của nó với tác giả, với xã hội. Những nhược điểm do ưu điểm phát triển thái quá mà thành này về sau được Phê Bình Mới khắc phục bằng cách bổ trợ cho sự nghiên cứu nội quan thuần túy này bằng những nghiên cứu ngoại quan (xã hội học, phân tâm học...).

Chủ nghĩa hình thức Nga, sau năm 1930, không còn tồn tại nữa. Trong một thời gian dài sau đó, người ta không còn biết đến nó, hoặc chỉ biết như một tabu. Nhưng những tư tưởng căn bản của nó còn ảnh xạ trong các tác phẩm của Bakhtin, Zhirmunski, Lotman... Chỉ sau khi Phê Bình Mới ra đời, người ta mới phát hiện lại nó. Một sự kinh ngạc. Hóa ra, nhiều vấn đề mà Phê Bình Mới quan tâm thì chủ nghĩa hình thức Nga đã đặt ra và phần nào giải quyết rồi, Phê bình Mới chỉ đi sâu, phát triển rộng ra và hoàn thiện. Và nhiều người đồng tình với Jean Tadié, khi nhà phê bình người Pháp này coi chủ nghĩa hình thức Nga là trường phái cách tân nhất thế kỉ.

Đỗ Lai Thúy

Nghệ thuật như là thủ pháp

“Nghệ thuật - đó là tư duy bằng hình tượng”. Có thể nghe thấy câu đó từ một học sinh trung học, nhưng nó cũng là điểm xuất phát đối với một học giả ngữ văn bắt đầu tạo ra một lí thuyết nào đó trong lĩnh vực lí luận văn học. Ý tưởng ấy từng nảy nở trong ý thức nhiều người; cần phải coi Potebnia là một trong những người tạo ra nó. “Không có hình tượng thì không có nghệ thuật, đặc biệt là không có thơ”(1), - ông nói. “Thơ, cũng như văn xuôi, trước hết và chủ yếu là một phương thức tư duy và nhận thức nhất định”(2), - ông nói ở một chỗ khác.

Thơ là một phương thức tư duy đặc biệt, mà đó chính là phương thức tư duy bằng hình tượng; phương thức này đem lại một sự tiết kiệm nào đó về sức mạnh trí tuệ, “một sự cảm nhận về tính dễ dàng tương đối của quá trình”, mà cảm xúc mỹ học là phản xạ của sự tiết kiệm ấy. Viện sĩ OvsianikoKulikovski đã hiểu và đã tóm tắt hết sức đúng như vậy, và chắc chắn ông đã đọc kĩ cuốn sách của thầy mình. Potebnia và trường phái rất đông của ông coi thơ là một dạng tư duy đặc biệt - tư duy bằng hình tượng, và họ coi nhiệm vụ của các hình tượng là ở chỗ các đối tượng và hành động khác nhau được quy thành các nhóm, còn cái chưa biết thì được giải thích bằng cái đã biết. Hoặc, nói theo Potebnia: “Quan hệ của hình tượng với cái được giải thích là: a) hình tượng là vị ngữ cố định đối với chủ ngữ biến đổi - một phương tiện cố định thu hút những cái được giải thích thường hay biến đổi... b) hình tượng là một cái gì đơn giản và rõ ràng hơn

hiều so với cái được giải thích”, tức là “bởi vì mục đích của tính hình tượng là làm xích gần ý nghĩa của hình tượng với cách hiểu của chúng ta, và bởi vì không có điều đó thì tính hình tượng bị mất ý nghĩa, nên hình tượng phải được chúng ta biết rõ hơn cái được nó giải thích”.

Thật thú vị khi áp dụng quy luật này vào sự so sánh của Tiuchev về những ánh chớp với những con quỷ cầm đuốc hoặc với sự so sánh của Gogol về bầu trời với những tấm áo lễ của thượng đế.

“Không có hình tượng thì không có nghệ thuật”. “Nghệ thuật là tư duy bằng hình tượng”. Nhân danh những định nghĩa này, người ta đã phạm những điều gương gào kì quái; người ta cũng cố hiểu âm nhạc, kiến trúc, trữ tình như tư duy bằng hình tượng. Sau sự nỗ lực kéo dài bốn thế kỉ, cuối cùng Ovsianiko-Kulikovski đã tách trữ tình, kiến trúc và âm nhạc thành một dạng đặc biệt của nghệ thuật không hình tượng - đã định nghĩa chúng như những nghệ thuật trữ tình trực tiếp hướng tới các xúc cảm(3). Và thế là hóa ra có một lĩnh vực nghệ thuật to lớn không phải là phương thức tư duy; nhưng một trong những nghệ thuật nằm trong lĩnh vực này là trữ tình (theo nghĩa hẹp của từ này) vẫn hoàn toàn giống với nghệ thuật “hình tượng”: nó cũng sử dụng từ ngữ và, điều còn quan trọng hơn, nghệ thuật hình tượng chuyển thành nghệ thuật không hình tượng một cách hoàn toàn khó nhận thấy, và chúng ta vẫn cảm thụ chúng như thế.

Nhưng định nghĩa: “Nghệ thuật là tư duy bằng hình tượng”, nghĩa là (bỏ qua các khâu trung gian của những phương trình mọi người đều biết) nghệ thuật là kẻ tạo ra những tượng trưng trước hết, - định nghĩa này vẫn đứng vững, tuy nó đã chứng kiến sự sụp đổ của lí luận mà nó dựa vào. Trước hết, nó vẫn sống trong trào lưu chủ nghĩa tượng trưng. Đặc biệt ở các nhà lí luận của nó.

Như vậy, nhiều người vẫn còn nghĩ rằng tư duy bằng hình tượng “những con đường và những bóng tối”, “những luống cày và những bờ ruộng”, là nét chủ yếu của thơ. Vì thế họ cứ phải mong đợi rằng lịch sử của thứ nghệ thuật “hình tượng” ấy, theo lời họ, gồm cả lịch sử thay đổi hình tượng. Nhưng hóa ra hình tượng hầu như vẫn cố định; từ thế kỉ này sang thế kỉ khác, từ miền này sang miền khác, từ nhà thơ này sang nhà thơ khác, các hình tượng này vẫn thế, không thay đổi. Các hình tượng vừa là “không của ai cả”, vừa là của “thần thánh”. Bạn càng biết rõ thời đại mình thì càng thấy rõ rằng những hình tượng mà bạn coi là của một nhà thơ nào đó tạo ra, thật ra anh ta mượn từ những nhà thơ khác và chúng hầu như không thay đổi. Toàn bộ công việc của các trường phái thơ là tích lũy và phát hiện ra những thủ pháp sử dụng và chế luyện mới đối với những chất liệu ngôn từ và, đặc biệt quan trọng là sử dụng các hình tượng hơn là tạo ra chúng. Các hình tượng đã có sẵn, và trong thơ, nhớ lại các hình tượng quan trọng hơn tư duy bằng hình tượng nhiều.

Tư duy hình tượng dù sao cũng không phải là cái thống nhất tất cả các loại hình nghệ thuật, ngay cả nghệ thuật ngôn từ, và các hình tượng không phải là sự thay đổi một cái gì đó để tạo ra thực chất vận động của thơ.

Chúng ta biết rằng thường có những trường hợp cảm nhận một cái gì có tính thơ được tạo ra để thưởng thức mỹ học, cũng như có những biểu hiện đã được tạo ra không tính đến sự cảm nhận ấy. Chẳng hạn như ý kiến của Annenski về tính thơ đặc biệt của tiếng Slave, hay chẳng hạn sự ca ngợi của Andrei Belyi đối với thủ pháp của các nhà thơ Nga thế kỉ XVIII về cách đặt tính từ sau danh từ. Belyi thích thú với điều đó như một cái gì có tính nghệ thuật, hay nói đúng hơn - vì coi đó là nghệ thuật - một cái gì có chủ định, nhưng thật ra đó là đặc điểm chung của thứ tiếng này mà thôi (ảnh hưởng của ngôn ngữ nhà thơ Slave). Như vậy, điều đó có thể là: 1) nó được tạo ra như văn xuôi nhưng lại được cảm nhận như thơ, 2) nó được tạo ra như thơ nhưng lại được cảm nhận như văn xuôi. Điều đó cho thấy rằng tính nghệ thuật, việc coi một cái gì đó là thơ, là kết quả của cách cảm nhận của chúng ta; nhưng theo nghĩa hẹp, chúng ta thường gọi những cái gì được tạo ra bằng những thủ pháp đặc biệt là những cái có tính nghệ thuật, vì mục đích của chúng là làm sao cho những cái đó có thể được cảm nhận như nghệ thuật.

Có thể trình bày kết luận của Potebnia như thế này: thơ = tính hình tượng, kết luận này tạo ra toàn bộ lí luận cho rằng tính hình tượng = tính tượng trưng, và hình tượng đó có khả năng trở thành vị ngữ cố định với những chủ ngữ khác nhau (một kết luận, do gần gũi nhau về ý tưởng, được những nhà tượng trưng chủ

nghĩa, như Andrei Belyi, Merejkovski với *Những bạn đường vĩnh cửu*, yêu thích và trở thành cơ sở lí luận của chủ nghĩa tượng trưng). Kết luận ấy đặc biệt bắt nguồn từ chỗ Potebnia không phân biệt được ngôn ngữ thơ với ngôn ngữ văn xuôi. Do đó, ông không chú ý rằng có hai loại hình tượng: hình tượng như một phương tiện thực tiễn của tư duy, một phương tiện thống nhất các sự vật thành các nhóm, và hình tượng thơ như một phương tiện làm tăng thêm ấn tượng. Xin nói rõ bằng một ví dụ. Tôi đi trên đường phố và thấy một người đội mũ đi trước tôi đánh rơi một cái gói. Tôi gọi anh ta: “Này, anh đội mũ kia, anh đánh rơi cái gói rồi”. Ví dụ về hình tượng này là lối đi của văn xuôi thuần túy. Một ví dụ khác. Một số người đứng xếp hàng. Trung đội trưởng nhìn thấy một người đứng sai, liền nói với anh ta: “Này, anh đội mũ kia, đứng ngay ngắn vào”. Hình tượng này là lối đi của thơ. (Trong một trường hợp, từ “mũ” là hoán dụ, còn trong trường hợp kia là ẩn dụ. Nhưng tôi không chú ý tới điều đó). Hình tượng thơ - đó là một trong những cách tạo ra ấn tượng mạnh nhất. Nó là một cách thức, về mặt nhiệm vụ nó ngang với những thủ thuật khác của ngôn ngữ thơ, ngang với sự song hành đơn giản và phủ định, ngang với so sánh, lặp lại, đối xứng, phóng đại, nói chung ngang với cái được gọi là bộ mặt (figura), ngang với tất cả những cách làm tăng thêm cảm nhận về sự vật (sự vật có thể là các từ, hoặc thậm chí âm thanh của chính tác phẩm), nhưng hình tượng thơ chỉ giống với hình tượng - ngụ ngôn, hình tượng - tư tưởng, chẳng hạn với trường hợp một đứa con gái gọi một quả cầu là quả dưa hấu, về bề ngoài.(4) Hình tượng thơ là một trong những phương tiện của ngôn ngữ thơ. Hình tượng văn xuôi là một phương tiện đánh lạc: quả dưa hấu thay cho cái chao đèn tròn, hoặc quả dưa hấu thay cho cái đầu, chỉ là việc đánh lạc một trong những phẩm chất của chúng và chẳng khác gì với định nghĩa đầu = quả cầu, quả dưa hấu = quả cầu. Đó là tư duy, nhưng chẳng có gì giống với thơ cả.

*

Quy luật tiết kiệm lực sáng tạo cũng thuộc về nhóm các quy luật được mọi người thừa nhận. Spencer viết: “Ở cơ sở của tất cả các quy tắc quy định sự lựa chọn và sử dụng từ, chúng ta đều thấy một yêu cầu chủ yếu: tiết kiệm sự chú ý... Đưa trí tuệ tới khái niệm mong muốn bằng con đường dễ dàng nhất, trong nhiều trường hợp, là mục đích duy nhất, và trong tất cả các trường hợp là mục đích chủ yếu”⁽¹⁾. “Nếu như tâm hồn có những lực vô tận, thì tất nhiên nó sẽ không quan tâm tới nhiều cái bị tiêu phí đi từ cái nguồn vô tận ấy; điều quan trọng có lẽ chỉ là thời gian đã tiêu phí một cách cần thiết. Nhưng vì những sức mạnh của nó bị hạn chế, nên phải nghĩ rằng tâm hồn cố thực hiện các quá trình nhận biết một cách hợp lí đến mức có thể, tức là với sự tiêu phí sức tương đối ít nhất hay, cũng giống thế, với kết quả tương đối lớn nhất”. Bằng một dẫn chứng về quy luật chung tiết kiệm những lực tâm hồn, Petrajiski vứt bỏ lí luận của James về cơ sở thân xác của tình cảm đã chặn ngang con đường tư tưởng của ông. Nguyên lí tiết kiệm các sức mạnh sáng tạo thật hấp dẫn, đặc biệt khi xem xét nhịp điệu, đến mức cả Alesandr Veselovski cũng thừa nhận và đã bổ sung cho tư tưởng của Spencer: “Ưu điểm của phong cách chính là ở chỗ đạt tới một số lượng tư tưởng nhiều nhất trong một số lượng từ ít nhất có thể”. Andrei Belyi, người mà trong những trang viết hay nhất của mình đã đưa ra nhiều ví dụ về nhịp điệu khó, hay có thể nói nhịp điệu ngắt ngứ, đã chỉ ra (trong trường hợp riêng, theo những ví dụ về Baratynski) cái khó của những tính ngữ thơ, cũng cho rằng cần phải nói về quy luật tiết kiệm trong cuốn sách của mình, một ý định dừng cảm nhằm xây dựng lí luận nghệ thuật trên cơ sở những sự kiện không được kiểm nghiệm từ những cuốn sách lỗi thời chứa đựng nhiều tri thức về những thủ pháp sáng tạo thơ và trên cơ sở sách giáo khoa vật lí của Kraevich theo chương trình trung học.

Những quan niệm về tiết kiệm sức như quy luật và mục đích của sự sáng tạo có thể là đúng trong một trường hợp riêng của ngôn ngữ, tức là đúng khi áp dụng vào ngôn ngữ “thực tiễn”, - nhưng những quan niệm này vì thiếu hiểu biết về sự khác nhau của các quy luật ngôn ngữ thực tiễn với các quy luật ngôn ngữ thơ nên cũng đã được áp dụng ra cả các quy luật này. Việc nêu ra rằng trong ngôn ngữ thơ Nhật Bản có những âm không có trong ngôn ngữ thực tiễn có lẽ là lần đầu tiên nói lên sự không trùng hợp giữa hai thứ ngôn ngữ ấy. Bài viết của L.P.Iakubinski về tình trạng thiếu quy luật phân bố các âm nhịp nhàng trong ngôn ngữ thơ, cũng như việc ông nói tới sự cho phép có những âm như vậy trong ngôn ngữ thơ của một câu khó phát âm, là một trong những chỉ dẫn thực tế đã được sự phê bình khoa học kiểm nghiệm(5) về tính đối lập (tuy chỉ là trong trường hợp này, giữa các quy luật của ngôn ngữ thơ với các quy luật của ngôn ngữ thực

tiền.

Vì thế, cần phải nói tới các quy luật về tiêu phí và tiết kiệm trong ngôn ngữ thơ không phải là trên cơ sở so sánh với ngôn ngữ văn xuôi, mà là trên cơ sở các quy luật riêng của nó.

Nếu chúng ta định tìm hiểu về các quy luật chung về sự cảm thụ, thì chúng ta sẽ thấy rằng khi đã trở thành thói quen, các hành động cũng trở thành tự động. Chẳng hạn, tất cả các tập quán của chúng ta đều đi vào môi trường của cái vô thức - tự động; nếu có kẻ nào đó nhớ lại một cảm giác mà mình đã có, rồi cầm lấy bút lần đầu tiên hoặc nói lên lần đầu tiên bằng một ngôn ngữ xa lạ, và so sánh cảm giác ấy với cảm giác mình đang trải qua, cứ làm như thế hàng vạn lần, thì người đó sẽ đồng ý với chúng tôi. Các quy luật về ngôn ngữ văn xuôi chúng ta, với những câu chưa hoàn chỉnh và những từ chỉ được nói nửa vời, được giải thích bằng quá trình tự động hóa. Quá trình này có biểu hiện lí tưởng của nó ở môn đại số, nơi các sự vật được thay thế bằng các kí hiệu. Trong việc nói nhanh hằng ngày, các từ không được nói hết, và trong ý thức chưa chắc những âm đầu tiên của danh từ đã xuất hiện. Pogodin dẫn ra một ví dụ về một cậu bé nghĩ tới câu “Les montagnes de la Suisse sont belles” (Những ngọn núi ở Thụy Sĩ thật đẹp) - dưới dạng một loạt chữ cái: L, m, d, l, S, s, b.

Thuộc tính ấy của tư duy không chỉ gợi ra con đường của đại số, mà còn gợi ra sự lựa chọn các kí hiệu nữa (các chữ cái đầu). Với phương pháp tư duy đại số ấy, các sự vật được biết tới và có không gian của chúng, tuy chúng ta không nhìn thấy nhưng lại biết chúng theo những nét đầu tiên. Sự vật đi qua chúng ta như được gói lại, chúng ta biết có nó ở đúng chỗ, nhưng chỉ nhìn thấy bề mặt của nó. Dưới ảnh hưởng của sự cảm thụ ấy, sự vật khô cằn đi, lúc đầu như một sự cảm thụ rồi sau đó điều đó còn ảnh hưởng tới cả nội dung của nó nữa. Chính sự cảm thụ lời lẽ văn xuôi ấy giải thích cho lối nghe nó nửa chừng (xem bài của L.P.Iakubinski) và lối nói nó nửa chừng (do đó mà có mọi lối nói nửa lời). Trong quá trình đại số hóa, tự động hóa sự vật, nảy sinh ra sự tiết kiệm lớn nhất về những sức mạnh cảm thụ: các sự vật hoặc chỉ hiện thành một nét, chẳng hạn, số thứ tự, hoặc có thể hiện ra theo công thức mà thậm chí cũng chẳng hiện ra trong ý thức nữa.

“Tôi lau bụi trong phòng, và lau xong một vòng, tôi tới ngồi ở đi vắng và không thể nhớ được mình đã lau hay chưa. Bởi vì những vận động ấy quá quen thuộc và vô thức, tôi không thể nhớ được và cũng không biết rằng không thể nhớ được. Nếu như tôi đã lau rồi và đã quên đi, nghĩa là tôi hành động một cách vô thức, thì cũng giống như vậy, coi như không làm. Nếu tôi nhìn một cách có ý thức, thì tôi có thể khôi phục lại được. Còn nếu người ta không nhìn thấy hoặc nhìn thấy không có ý thức; nếu cả cuộc đời trôi đi một cách vô thức đối với nhiều người, thì cuộc đời ấy dường như đã không có” (trích từ nhật kí của Lev Tolstoi ngày 01 tháng 3 năm 1897. Nikolskoe).

Cuộc sống mất đi, biến thành một con số không như thế đó. Sự tự động hóa ngốn hết các đồ vật, áo khoác, tủ giường, vợ và nỗi sợ chiến tranh.

“Nếu cả cuộc đời phức tạp của nhiều người trôi đi một cách vô thức, thì cuộc đời ấy dường như đã không có”.

Chính vì để trở lại cảm giác về cuộc sống, để cảm nhận được các sự vật, để làm cho hòn đá thành đá, nên mới có cái gọi là nghệ thuật. Mục đích của nghệ thuật là đem lại cảm nhận về sự vật như đã nhìn thấy mà không phải đã nhận biết nó; thủ pháp của nghệ thuật là thủ pháp lạ hóa các sự vật và là thủ pháp tạo ra một hình thức khó hơn, làm cho sự cảm thụ trở nên khó hơn và dài hơn, vì quá trình cảm thụ trong nghệ thuật mang tính mục đích tự thân và phải kéo dài ra; *nghệ thuật là sự cảm nhận cách làm ra sự vật, còn cái được làm ra trong nghệ thuật thì không quan trọng.*

Sự sống của một tác phẩm thơ (nghệ thuật) là từ chỗ nhìn thấy đến chỗ nhận biết, từ thơ đến văn xuôi, từ cái cụ thể đến cái chung, từ Don Quichote - một kẻ kinh viện và một nhà quý tộc nghèo, cảm thấy được phần nào nổi nhục nhả trong cung của một công tước - đến Don Quichote của Turgenev rộng rãi nhưng trống rỗng, từ Karl đại đế đến danh hiệu “nhà vua”; nó mở rộng ra theo sự tiêu vong của tác phẩm và của nghệ thuật, khiến cho ngụ ngôn có tính tượng trưng hơn là trường ca, còn tục ngữ thì có tính tượng trưng hơn ngụ ngôn. Vì thế, lí luận của Potebnia cũng tự chống lại nó, ít ra là khi phân tích một ngụ ngôn đã được

Potebnia nghiên cứu theo quan điểm của ông đến cùng. Lí luận không thích hợp với những tác phẩm nghệ thuật “vật thể”, và vì thế mà cuốn sách của Potebnia không thể viết xong được. Như đã biết, Những ghi chép về lí luận ngôn từ đã được xuất bản năm 1905, 13 năm sau khi tác giả của nó chết.

Trong cuốn sách này, Potebnia chỉ tự mình hoàn tất phần nói về ngu ngôn.

Những sự vật đã được cảm thụ nhiều lần sẽ bắt đầu được cảm thụ bằng sự phân biệt: sự vật nằm trước mắt ta, chúng ta biết như thế, nhưng không nhìn thấy nó.⁽⁶⁾ Vì thế chúng ta không thể nói gì về điều đó cả. Kết luận về sự vật bằng tính tự động của cảm thụ được thực hiện trong nghệ thuật theo những cách thức khác nhau; trong bài này tôi muốn nêu lên một trong những cách thức mà L.Tolstoi đã dùng gần như thường xuyên, - ông là một nhà văn, ít ra đối với Merjkovski, dường như đã viết về các sự vật như ông tự mình nhìn thấy chúng, nhìn thấy triệt để nhưng không thay đổi chúng.

Thủ pháp lạ hóa ở L.Tolstoi nằm ở chỗ ông không gọi sự vật bằng tên của nó, mà mô tả nó như được nhìn thấy lần đầu, còn cái ngẫu nhiên như cái xảy ra lần đầu thì được ông dùng để mô tả sự vật không phải theo tên gọi các bộ phận của nó như đã được chấp nhận, mà gọi chúng như những bộ phận tương ứng khác trong các sự vật được gọi. Trong bài *Xấu hổ*, L.Tolstoi làm nổi bật khái niệm “quất” như thế này: “...Người ta lột trần những kẻ vi phạm pháp luật, đè họ xuống sàn và dùng roi vụt vào lưng”; qua mấy dòng: “Người ta vụt vào những cái mông để trần”. Ở đó có nêu một nhận xét: “Mà tại sao lại phải dùng đúng cách gây đau đớn ngu xuẩn, dã man ấy, mà không dùng một cách nào khác: dùng kim chích vào vai hay một chỗ nào khác trên thân thể, kẹp chân và tay lại, hay một cách gì tương tự”. Tôi xin lỗi vì cái ví dụ nặng nề ấy, nhưng nó là tiêu biểu cho cách thức của Tolstoi dùng để xoáy tận lương tâm. Việc quất roi thông thường đã được sự mô tả này làm nổi bật lên, và mệnh đề ấy được thay đổi về hình thức nhưng không làm thay đổi về thực chất. Phương pháp lạ hóa được Tolstoi dùng thường xuyên: trong một trường hợp (*Con ngựa già*), câu chuyện được nhân vật con ngựa kể lại, và đối với tôi những từ như “đất của tôi”, “không khí của tôi”, “nước của tôi” nghe thật lạ lùng.

Nhưng những từ này có ảnh hưởng lớn đến tôi. Tôi không ngừng suy nghĩ về điều đó, và phải rất lâu sau khi có những quan hệ hết sức khác nhau với mọi người, cuối cùng tôi mới hiểu được ý nghĩa được người ta gán cho những từ lạ lùng ấy. Ý nghĩa của chúng là thế này: trong cuộc sống, người ta không nghe theo các công việc, mà nghe theo các lời lẽ. Người ta không thích có khả năng làm hay không làm một điều gì đó, mà lại thích có khả năng nói về những đối tượng khác nhau bằng những từ đã được quy ước với nhau. Những từ như *của tôi* được người ta dùng để nói về những sự vật khác nhau, những thực thể và đối tượng khác nhau, dù là về đất đai, về con người hay về những con ngựa. Người ta đã quy ước với nhau là chỉ có một người nói “của tôi” về cùng một sự vật giống nhau ấy. Và kẻ nào nói được “của tôi” về nhiều sự vật nhất theo quy ước đã thiết lập với nhau như thế, kẻ đó được coi là hạnh phúc nhất. Như vậy để làm gì tôi không biết, nhưng nó là thế. Trước đây, trong một thời gian dài tôi cố tự giải thích cho mình về điều đó bằng lợi ích trực tiếp, nhưng hóa ra không đúng.

Nhiều người, chẳng hạn gọi tôi là con ngựa của mình, nhưng lại không cưỡi tôi, mà những người hoàn toàn xa lạ đã cưỡi tôi. Cũng không phải họ mà là những người hoàn toàn khác, cho tôi ăn. Làm điều tốt cho tôi cũng lại không phải là những kẻ gọi tôi là con ngựa của mình, mà là anh đánh xe, anh dọn chuồng ngựa và nói chung là những kẻ lạ. Về sau, do mở rộng phạm vi quan sát của mình, tôi mới thấy rõ rằng đó không phải chỉ là đối với chúng tôi, những con ngựa, mà là khái niệm “của tôi” không có một cơ sở nào khác ngoài bản năng thấp kém và thú vật của con người, mà họ gọi là ý thức hay quyền sở hữu. Một người nói: “Cái nhà của tôi”, nhưng anh ta không bao giờ sống trong đó, mà chỉ lo tới việc xây dựng và bảo dưỡng ngôi nhà. Một nhà buôn nói: “quầy hàng của tôi”, “quầy hàng dạ của tôi”, chẳng hạn, lại không có áo quần bằng thứ dạ tốt nhất mà anh ta có trong quầy.

Có những người gọi một vùng đất là của mình, nhưng không bao giờ nhìn thấy nó và không bao giờ đi qua nó. Có những người gọi những kẻ khác là của mình, nhưng không bao giờ nhìn thấy những kẻ đó cả; và toàn bộ quan hệ đối với họ là ở chỗ làm điều xấu đối với họ.

Có những người gọi những người đàn bà là đàn bà của mình, là vợ mình; nhưng những người đàn bà

này lại sống với những người đàn ông khác. Và trong cuộc sống, người ta không phải muốn làm một cái gì đó được mình coi là tốt, mà là cố để gọi càng nhiều vật càng tốt là của mình.

Bây giờ tôi đã thấy rõ rằng sự khác nhau căn bản giữa con người và chúng tôi chính là ở chỗ đó. Và vì thế, chưa nói tới những ưu thế khác của chúng tôi đối với con người, chỉ cần một điều đó thôi chúng tôi cũng dám nói rằng chúng tôi đứng ở bậc thang các sinh vật cao hơn con người; hoạt động của con người, ít ra là ở những kẻ tôi có quan hệ, tuân theo *lời lẽ*, còn hoạt động của chúng tôi thì theo *việc làm*.

Ở cuối câu chuyện, con ngựa bị giết, nhưng cách kể chuyện, thủ pháp kể chuyện thì không thay đổi: “Cái thân thể từng đi khắp bầu trời, từng ăn và từng uống của Serpukhovski này được người ta vùi xuống đất sau đó rất lâu. Da nó, thịt nó, xương nó chẳng để làm gì cả.

Đã 20 năm nay, đối với tất cả mọi người, cái thân thể từng đi khắp bầu trời và đã chết này trở thành một gánh nặng rất lớn, cũng như việc chôn cái thân thể ấy xuống đất chỉ là thêm một nỗi khó nhọc đối với mọi người. Từ lâu nó chẳng cần thiết cho ai cả, đối với mọi người từ lâu nó đã trở thành gánh nặng; nhưng dù sao những kẻ rồi cũng chết đang chôn kẻ chết cũng thấy cần phải mặc cho cái thân thể đã thối rữa, sừng phù lên này một bộ đồng phục thật tốt, cho nó đi một đôi ủng thật tốt, đặt nó vào một cỗ quan tài thật tốt có bốn chum lông ngừ mới ở bốn góc, rồi đặt cỗ quan tài mới này vào một cỗ quan tài khác bằng chì, chở tới Moskva và ở đó người ta đào những xương người đã lâu lên, rồi chôn xuống đó cái thân thể đã thối rữa, lúc nhúc những dòi, nằm trong bộ đồng phục mới và đi đôi ủng mới lau, rồi lấp đất lên”.

Như vậy, chúng ta thấy rằng ở cuối câu chuyện, thủ pháp này được áp dụng cả ở bên ngoài động cơ ngẫu nhiên của nó.

Bằng thủ pháp này, Tolstoi đã mô tả tất cả các trận chiến trong *Chiến tranh và hòa bình*. Tất cả các trận chiến đấu đều trước hết được tả thật ghê sợ. Tôi không dẫn ra những mô tả ấy vì quá dài, - làm như thế sẽ phải trích một phần rất lớn từ bộ tiểu thuyết bốn tập này. Ông cũng mô tả các xa lông và sân khấu như vậy.

“Trên sân khấu có những tấm bảng ngang đều nhau đặt ở giữa, các bên có những bức tranh màu vẽ cây cối, phía sau trải dài một bức tranh treo trên những tấm bảng. Giữa sân khấu, các cô gái mang nịt váy đỏ và váy trắng ngồi. Một cô béo ú, trong tấm áo choàng lụa trắng tinh, ngồi trên một chiếc ghế dài thấp, đằng sau có ghép một tấm bìa cứng màu lục. Tất cả cùng hát một bài gì đó. Khi họ hát xong, cô gái mặc áo choàng trắng đi tới tấm chắn của người nhắc vở, và một người đàn ông mặc quần lụa buông chùng xuống hai bàn chân to bè liền đi tới cô gái kia, vừa hát vừa giang tay ra. Người đàn ông ấy hát một mình, sau đó cô gái kia cũng hát. Rồi cả hai lặng thinh, nhạc rống to lên và người đàn ông dùng ngón tay nắm lấy bàn tay cô gái mặc đồ trắng kia, rõ ràng là chờ để lại hát bè với cô ta. Họ lại hát đôi, và tất cả mọi người trong nhà hát bắt đầu vỗ tay và hét to, còn những người đàn ông và đàn bà trên sân khấu làm những cử chỉ yêu nhau, vừa mỉm cười vừa giang tay ra, và cúi mình xuống.

Trong màn hai, có treo những bức tranh vẽ các tòa nhà lớn, lại có những lỗ thùng trên bức tranh vẽ mặt trăng, còn những chiếc đèn lồng thì được nâng lên, và người ta bắt đầu chơi kèn và đàn công-bát theo giọng trầm, rồi từ bên trái và bên phải nhiều người mặc áo choàng đen đi ra. Họ bèn khoát tay, và trong tay họ có vật gì giống như dao găm; sau đó lại có những người khác chạy tới: thế là họ bắt đầu kéo theo cô gái lúc đầu mặc đồ trắng còn bây giờ thì mặc áo choàng màu xanh lơ. Họ chưa kéo cô ta ngay, mà cùng hát với cô ta thật lâu, rồi sau đó mới kéo cô ta đi, rồi sau hậu trường người ta đánh ba lần vào một cái gì bằng kim loại, rồi tất cả quỳ xuống và hát bài cầu nguyện.”

Màn ba được mô tả như thế này:

“... Nhưng bỗng nhiên cơn bão nổi lên, trong dàn nhạc vang lên những gam nửa cung và những hợp âm giảm dần, rồi tất cả đều chạy và lại kéo theo một người đứng trong hậu trường, và tấm màn hạ xuống”.

Trong màn bốn:

“Có một con quỷ nào đó vừa hát vừa vẫy tay cho tới khi người ta luồn vào dưới nó một tấm bảng để nó đặt chân lên đó”.

Tolstoi cũng mô tả thành phố và tòa án trong *Phục sinh* như vậy. Ông mô tả đám cưới trong *Sonate*

Kreizer cũng như thế. “Nếu người ta đã hòa hợp tâm hồn với nhau, thì tại sao lại cứ phải ngủ chung”. Nhưng thủ pháp biệt hóa được ông áp dụng không phải chỉ để làm cho người ta nhìn thấy một sự vật mà ông không thích.

“Pie đứng lên khỏi những người bạn mới của mình và len giữa những đồng củi tới phía bên kia con đường, nơi người ta nói với chàng là có những tù binh đang đứng đó. Chàng muốn nói chuyện với họ. Anh lính gác người Pháp trên đường liền chặn chàng lại và bắt chàng quay trở lui. Pie trở về, nhưng không phải đi tới đồng củi, tới những người bạn mình, mà tới một cỗ xe đã tháo ngựa, không có ai trong đó cả. Chàng co chân và cúi đầu lại, ngồi xuống đám đất lạnh giá cạnh bánh xe và ngồi suy nghĩ bất động khá lâu. Hơn một giờ đã trôi qua. Chẳng có ai làm cho Pie lo ngại cả. Bỗng nhiên chàng phá lên cười, tiếng cười thật to và thật hiền lành, khiến mọi người từ các phía ngạc nhiên nhìn về phía tiếng cười lạ lùng ấy.

- Ha, ha, ha, Pie cười to. Và chàng tự nhủ: cậu lính kia không để ta đi. Họ đã bắt ta, đã giam ta. Ta - tâm hồn bất tử của ta. Ha, ha, ha, chàng cười to nhưng nước mắt chàng rơi xuống...

Pie nhìn lên trời, nhìn vào nơi sâu thẳm của những vì sao lụi xa, nhấp nháy. Pie nghĩ: “Và tất cả những cái đó là của ta, tất cả những cái đó nằm trong ta, tất cả những cái đó là ta”. Và họ đã bắt tất cả những cái đó và nhốt chúng vào một cái lồng có những tấm ván chắn quanh. Chàng mỉm cười và đi ngủ với những người bạn của mình.”

Bất cứ ai biết rõ Tolstoi đều có thể tìm thấy ở ông hàng trăm ví dụ kiểu đó. Cách nhìn các sự vật theo lối tách khỏi bối cảnh của chúng đã đưa tới chỗ trong những tác phẩm cuối cùng của mình, ông cũng đã áp dụng phương pháp lạ hóa bằng cách sử dụng các tín hiệu và nghi thức nhưng đem lại cho chúng một ý nghĩa thông thường thay cho những từ quen thuộc được dùng trong tôn giáo; thế là nảy sinh một cái gì lạ lùng, kì quái, được nhiều người thành thật thừa nhận như những lời báng bổ thần thánh làm cho nhiều người đau đớn. Nhưng đó chính là tất cả thủ pháp mà Tolstoi đã dùng để cảm thụ và kể lại những gì chung quanh mình. Những cảm thụ kiểu Tolstoi đã làm lay chuyển niềm tin của Tolstoi, khi ông đụng tới những sự vật mà trong một thời gian dài ông không muốn đụng tới.

Thủ pháp lạ hóa không phải là riêng của Tolstoi. Tôi dẫn ra sự mô tả của ông theo những tài liệu của ông chỉ vì những lí do thực tiễn, chỉ vì những tài liệu ấy mọi người đều đã biết.

Bây giờ, để làm rõ tính chất của thủ pháp này, ta thử cố gắng xác định gần đúng những ranh giới của việc áp dụng nó. Cá nhân tôi cho rằng sự biệt hóa ấy có hầu khắp chỗ nào có hình tượng.

Tức là có thể nêu lên sự khác nhau, giữa quan điểm của chúng tôi với quan điểm của Potebnia như thế này: hình tượng không phải là một chủ ngữ cố định có những vị ngữ thay đổi. Mục đích của hình tượng không phải là những ý nghĩa của nó gần đúng với cách hiểu của chúng ta, mà là việc tạo ra một cảm thụ đặc biệt về đối tượng, tạo ra “khả năng nhìn thấy” nó mà không phải là “nhận biết” nó.

Nhưng có thể theo dõi mục đích của tính hình tượng một cách rõ nhất trong nghệ thuật dân.

Ở đây, đối tượng dân thường được quan niệm như một cái gì được nhìn thấy lần đầu. Ở Gogol trong *Những đêm trước Giáng sinh*:

“Thế là anh ta đi tới gần nàng, ho, cười, đụng những ngón tay vào cánh tay để trần, tròn trịa của nàng, và nói với một vẻ vừa xảo trá vừa tự đắc rằng:

- Cái gì của nàng thế này, hỡi nàng Solokha tuyệt vời? - Và nói xong, anh ta nhảy lùi lại một chút.

- Cái gì ư? Tay đấy, thưa ông Osip Nikiforovich! - Solokha trả lời.

- Hừm, cánh tay à! He, he, he! - Viên trợ tế nói với một vẻ hài lòng và bước đi quanh phòng.

- Thế cái gì của cô thế này, hỡi nàng Solokha đầy rung động? - Anh ta lại nói với một vẻ như thế, khi lại đến gần nàng và nhẹ nhàng đưa tay đặt lên cổ nàng rồi cũng lại nhảy lùi một bước như trước.

- Có lẽ ông không nhìn thấy, thưa ông Osip Nikiforovich! - Solokha đáp: - Cổ đấy, và trên cổ có chiếc vòng đấy.

- Hừ, trên cổ có chiếc vòng à! He, he, he! - Viên trợ tế lại bước quanh phòng, tay xoa xoa.

- Thế cái gì của cô thế này, hỡi nàng Solokha vô song?... Viên trợ tế bây giờ không biết dùng những

ngón tay dài của mình sờ vào đầu...”

Ở Hamsun trong *Cơn đói*:

“Hai kì quan trắng hếu hiện ra đằng sau áo nàng”.

Hoặc những đối tượng dân được mô tả bằng lối nói khác đi, mà ở đây mục tiêu rõ ràng không phải là “để hiểu”.

Thuộc về cách này có sự mô tả của những bộ phận sinh dục dưới dạng ổ khóa và chìa khóa(7), dưới dạng những dụng cụ để dệt(8), cung và tên, như trong bài ca tráng sĩ Staver.(9)

Người chồng không nhận ra được người vợ ăn mặc theo lối hiệp sĩ. Nàng liền đổ:

Hỡi chàng Staver, chàng có nhớ không

Khi chúng mình còn nhỏ đã đến với nhau

Chàng và em cùng chơi trò cắm cọc

Cọc của chàng thì lấp lánh bạc

Còn chiếc nhẫn vàng ánh là của em?

...

Nàng Vasilisa Mikulichka lại nói,

Hỡi chàng Staver, chàng còn nhớ không

Khi chúng mình cùng nhau học chữ:

Bình mực của em thì lấp lánh bạc,

Còn ngòi bút của chàng vàng ánh lên?

Lời đoán được đưa ra trong một dị bản của bài tráng sĩ ca này:

Thế là vị sứ thần Vasiliushko đáng sợ kia

Liền vén áo mình lên ngang rốn.

Và chàng Staver trẻ trung, con của Godinovich

Liền nhận ra chiếc vòng vàng ánh...

Nhưng lạ hóa không phải chỉ là thủ pháp đồ dân - một lối nói trại đi, nó còn là cơ sở và là ý nghĩa duy nhất của tất cả các câu đó. Mỗi câu đồ hoặc là kể lại về đối tượng bằng những lời xác định và vẽ ra nó, nhưng khi kể thường không dùng lời nói sát vào (kiểu “hai chiếc vòng, hai chiếc vòng, ở giữa có một cái đinh”), hoặc là một sự lạ hóa lên bằng một âm thanh độc đáo như thể chơi nhau.

Thủ pháp lạ hóa cũng thấy ở những hình tượng dân không phải câu đồ - chẳng hạn, tất cả những câu ví von với “bóng chày”, “tàu bay”, “búp bê”, v.v...

Ở đó có cái gì giống với hình tượng dân gian về dằm cỏ hay bẻ kim ngân hoa.

Thủ pháp lạ hóa cũng được thấy rất rõ trong một hình tượng phổ biến rộng rãi - trong một môtip văn xuôi dân, trong đó gấu và những động vật khác (hay một con quỳ: lại một môtip khó nhận biết khác nữa) không nhận ra người (*Vị quý tộc dũng cảm*⁽¹⁰⁾, *Người lính chính trực*(10)).

Việc khó nhận biết này rất tiêu biểu trong truyện cổ tích (N⁰ 70) trong sưu tập của D.S.Zelenin.

“Một người nông dân cày ruộng bằng con ngựa cái khoang. Một con gấu đi tới và hỏi: “Bác ơi, ai làm cho con ngựa của bác thành khoang thế?” - “Chính ta làm đấy” - “Bác làm được ư?” - “Hãy để ta làm cho mày thành khoang xem!” - Con gấu đồng ý. Người nông dân liền dùng dây trói chân nó lại, lôi rơm ra, hun nó trên lửa, lật từ bên nọ đến bên kia: lửa rơm thiêu cháy lông nó đến tận da thịt và làm cho nó thành khoang. Ông ta cười trói ra, - con gấu chạy đi; được một đoạn ngắn, nó nằm xuống gốc cây. Một con chim ác là bay tới người nông dân mổ vào thịt ông ta. Người nông dân tóm được nó và bẻ gãy một chân của nó. Chim ác là lại bay đi và đậu vào đúng cái cây có con gấu nằm bên dưới. - Rồi một con nhện bay tới sau khi chim ác là mổ vào thịt người nông dân, nó ngồi lên con ngựa cái và bắt đầu hút máu. Người nông dân tóm được con nhện, đứt một cái que vào đít nó và thả nó ra. Con nhện lại bò đi và cũng lại đậu vào cái cây có gấu và chim ác là. Cả ba ngồi đó. Vợ người nông dân mang cơm ra đồng cho ông ta. Hai vợ chồng ăn cơm giữa khí trời trong sạch, rồi người chồng đi xuống đất. Con gấu nhìn thấy thế liền nói với chim ác là và nhện: “Các cha ơi! Anh ta lại muốn làm cho ai đó thành khoang kia”. Chim ác là nói: “Không phải,

anh ta muốn bẻ chân ai đó”. Nhận: “Không phải, anh ta định đút que vào đít ai đó”.

Sự giống nhau của thủ pháp này với thủ pháp của *Con ngựa già*, theo tôi, mọi người đều thấy rõ.

Việc lạ hóa bản thân hành vi rất thường được gặp thấy trong văn học. Thủ pháp này cũng thường được dùng trong việc mô tả các cơ quan sinh dục.

Cả một loạt chủ đề đã dựa vào “sự khó nhận biết” chúng, chẳng hạn, Afanasiev - *Những truyện kể thầm kín - Bà quý tộc xấu hổ*: toàn bộ câu chuyện này là dựa vào việc không gọi đối tượng bằng chính tên gọi của nó, dựa vào thủ thuật làm cho khó nhận biết.(11)

Thuộc về thủ pháp này còn có việc cấu tạo theo kiểu “chày và cối”.

Về thủ pháp lạ hóa trong thuật song hành tâm lí, tôi đã viết trong bài bàn về sự cấu tạo chủ đề.

Ở đây tôi xin nhắc lại rằng trong thuật song hành này, điều quan trọng là cảm giác về sự không trùng nhau trong sự giống nhau.

Mục đích của thuật song hành, cũng như nói chung, mục đích của tính hình tượng, là chuyển đổi tượng từ sự cảm thụ thông thường vào lĩnh vực cảm thụ mới, tức là thay đổi ngữ nghĩa một cách độc đáo.

*

Khi nghiên cứu ngôn ngữ thơ về mặt ngữ âm và cấu tạo thành từ vựng, cũng như về tính chất bố trí các từ và tính chất cấu tạo nghĩa từ các từ của nó, ở đâu chúng ta cũng gặp thấy một dấu hiệu của cái nghệ thuật: tức là thấy rằng nó được cố ý tạo ra để được đưa ra khỏi tính tự động của cảm thụ, và việc nhìn thấy nó là mục đích của người sáng tạo và nó được tạo ra “một cách khéo léo” khiến cho sự cảm thụ dừng lại ở nó và đạt tới hiệu lực và độ dài của nó ở một tầm cao có thể có. Hơn nữa, sự vật được cảm thụ không phải ở tính không gian của nó, mà có thể nói ở tính không ngừng của nó. “Ngôn ngữ thơ” cũng thỏa mãn những điều kiện này. Theo Aristote, ngôn ngữ thơ phải có tính chất xa lạ, gây kinh ngạc(12), và trên thực tế nó cũng thường là xa lạ: tiếng sumer (của vùng hạ lưu Lưỡng Hà, gần vịnh Ba Tư - N.D.) ở người Assiri, tiếng latin ở châu Âu trung đại, tiếng arap ở người Ba Tư, tiếng Bungari cổ như nền tảng của ngôn ngữ văn học Nga hay của ngôn ngữ nâng cao, như ngôn ngữ dân ca, gần với ngôn ngữ văn học. Thuộc vào đó còn có cả những từ ngữ cổ phổ biến rộng của ngôn ngữ thơ, những cách nói khó hiểu hơn “dolce still nouvo” (XII), ngôn ngữ của Arno Daniel với phong cách tối tăm và khó hiểu của ông (harte), những hình thức khó đọc lên (*Diez, Leben und Werke der Froubadour*, tr.213). Trong bài viết của mình, L.P.Iakubinski nêu ra quy luật về cái khó đối với ngữ âm học của ngôn ngữ thơ nằm ở chỗ lặp đi lặp lại trong một trường hợp riêng nào đó những âm giống nhau. Như vậy, ngôn ngữ thơ là ngôn ngữ khó, được làm cho khó hơn và bị kìm hãm. Trong một vài trường hợp riêng, ngôn ngữ thơ gần với ngôn ngữ văn xuôi, nhưng điều đó không vi phạm quy luật khó.

Em nàng tên là Tatiana...

Lần đầu tiên chúng tôi vui lòng

Dành những trang êm ái của cuốn truyện này

Cho những cái tên như thế

Như Pushkin viết. Đối với những người đương thời với Pushkin, ngôn ngữ thơ quen thuộc là phong cách cao sang của Derzhavin, còn phong cách Pushkin, thì do tính bình thường (hồi đó) của nó, đối với họ lại tỏ ra khó một cách khác thường. Ta hãy nhớ lại sự kinh hãi của những người đương thời với Pushkin về những cách diễn đạt thô thiển như thế của ông. Pushkin dùng lối nói giản dị như một thủ pháp đặc biệt để người ta chú ý, giống như nói chung người đương thời đã dùng tiếng Nga trong việc nói tiếng Pháp thông thường của họ (xem những ví dụ ở Tolstoi: *Chiến tranh và hòa bình*).

Hiện nay đang nảy ra một hiện tượng có tính đặc trưng hơn. Ngôn ngữ văn học Nga, xét về nguồn gốc là xa lạ đối với nước Nga, đã thấm sâu vào đông đảo dân chúng, có thể sánh với nhiều cái trong ngôn ngữ dân gian, nhưng văn học đã bắt đầu tỏ ra yêu thích các phương ngữ (Remizov, Kliuev, Esenin và những người khác cũng có tài năng vô song và gần với ngôn ngữ mang tính chất tỉnh lẻ có chủ tâm như thế), cũng như yêu thích các từ ngữ phản quy tắc (khả năng xuất hiện của trường phái Severianin), Maxim Gorki cũng

chuyển từ ngôn ngữ văn học đến lối nói văn học của Leskov. Như vậy, lối nói giản dị và ngôn ngữ văn học đã đổi chỗ cho nhau (Viacheslav Ivanov và nhiều người khác). Cuối cùng, đã xuất hiện một xu hướng mạnh mẽ tạo dựng một thứ ngôn ngữ thơ đặc biệt, mới mẻ; như đã biết, đứng đầu trường phái này là Velimir Khlebnikov. Như vậy, chúng ta đang đi tới chỗ định nghĩa thơ như một thứ ngôn ngữ bị kìm hãm, vênh vẹo. Còn văn xuôi là ngôn ngữ thông thường : tiết kiệm, dễ dàng, đúng quy tắc (de a prorsa - nữ thần của những sinh đẻ đúng quy tắc, dễ dàng, đưa trẻ năm “thẳng”). Tôi cũng đã nói chi tiết hơn về sự kìm hãm như một *quy luật* của nghệ thuật trong bài bàn về sự cấu tạo chủ đề.

Nhưng quan điểm của những người đưa khái niệm tiết kiệm lực thành một cái gì căn bản trong ngôn ngữ thơ và thậm chí một cái gì quyết định ngôn ngữ đó, thoát nhìn có vẻ đang mạnh trong vấn đề nhịp điệu. Sự giải thích về vai trò của nhịp điệu do Spencer đưa ra có vẻ như hoàn toàn không thể tranh cãi được : “Những trọng âm được mang lại không đều đặn cho chúng ta bắt chúng ta phải co các cơ bắp lại trong một sự căng thẳng quá mức, đôi khi không cần thiết, vì chúng ta không đoán trước được sự lặp lại của một trọng âm; với những trọng âm đều đặn, chúng ta sẽ tiết kiệm được lực”. Nhưng nhận xét có vẻ thuyết phục ấy lại mang một sai lầm thông thường - lẫn lộn các quy luật của ngôn ngữ văn xuôi và ngôn ngữ thơ. Trong *Triết lí về phong cách*, Spencer hoàn toàn không phân biệt được hai ngôn ngữ có thể có hai loại nhịp điệu. Nhịp điệu văn xuôi, nhịp điệu của một bài ca lao động, một mặt, thay thế cho lệnh chỉ huy khi cần “đặt xuống cùng một lượt”; mặt khác, làm cho công việc dễ dàng hơn bằng cách tự động hóa nó. Thật vậy, bước theo nhạc dễ hơn là không có, và với chuyện trò rôm rả người ta đi dễ hơn, khi hành vi đi thoát khỏi ý thức chúng ta. Như vậy, nhịp điệu văn xuôi quan trọng như một nhân tố tự động hóa. Nhưng nhịp điệu thơ thì không phải như thế. Trong nghệ thuật có “dạng thức” (ordre), nhưng không một chiếc cột nào của ngôi đền Hi Lạp lại thực hiện dạng thức thật chính xác cả, và nếu nhịp điệu nghệ thuật mà theo nhịp điệu văn xuôi thì sẽ hỏng; những ý định hệ thống hóa các chỗ hỏng ấy đã được thực hiện. Đó là nhiệm vụ hiện nay của lí luận về nhịp điệu. Có thể thấy rằng việc hệ thống hóa này sẽ không thành công; vì thật ra vấn đề không phải là về nhịp điệu bị phức tạp hóa mà là về sự phá hỏng nhịp điệu theo một lối không thể đoán trước được; nếu sự phá hỏng ấy trở thành quy tắc thì nó mất hiệu lực của một thủ pháp gây khó khăn. Nhưng tôi không bàn tới những vấn đề nhịp điệu một cách chi tiết; sẽ có một cuốn sách riêng dành cho chúng.

1917

Huyền Giang

(dịch từ bản tiếng Pháp)

V.SHKLOVSKI (1893-1984) là một trong những thủ lĩnh của Trường phái hình thức Nga. Học ngữ học với Baudouin de Courtenay, ông viết cuốn sách đầu tiên của mình, *Sự phục sinh của từ* (1914). Là người tổ chức OPOJAZ, hạt nhân của chủ nghĩa hình thức và chủ nghĩa vị lai. Tác phẩm chính *Về lí thuyết văn xuôi* (1925), *Vật liệu và phong cách trong “Chiến tranh và hòa bình”* của Tolstoi (1928)... Sau khi chủ nghĩa hình thức Nga tan rã, bạn bè một số di cư ra nước ngoài, ông ở lại dạy học và viết tiểu thuyết lịch sử. Từ những năm 50, ông lại trở về với phê bình văn học: *Ghi chép về văn xuôi của các nhà cổ điển Nga* (1955), *Tán thành và phản đối* (1957), *Về văn xuôi nghệ thuật* (1959), Tolstoi (1963, Hoàng Oanh dịch ra tiếng Việt, Văn hóa 1978, Văn nghệ TPHCM tái bản 2002)...

(1)Potebnia A.A. *Ghi chép về lí luận ngôn từ*. Kharkov, 1905, tr.83.

(2)Như trên, tr.97.

(3)Xem O.-Kulikovski, tr.70.

(4)Xem O.-Kulikovski, tr.16.

(5)*Sưu tập về lí luận ngôn ngữ thơ*. Tập 2, P.1917, tr.18-23.

(6)Xem Viktor Shklovski. *Sự phục sinh của từ*. SPb, 1914.

(7)*Những câu đố dân gian Nga*. D.N.Sadovnikov biên soạn, M., 1959, N^o 112, tr.40.

(8)Như trên, NO 619-621, tr.90.

(9)*Những bài ca*, do P.N.Rybnikov sưu tập, T.1, M., 1909, NO 30, tr.210.

(10)Sadovnikov, NO 53, tr.35.

(11)Afanasiev A.N. *Những truyện kể thầm kín của Nga*. Genève. Xem lời nói đầu của Iu.M.Sokolov cho sưu tập *Truyện cổ tích dân gian Nga* của A.N.Afanasiev, t.I, M., 1940.

(12)Những bài ca... đã dẫn, NO 171.

T.S.Eliot và Phê bình Mới

(Đỗ Lai Thúy giới thiệu, Thiệu Bích Hương dịch)

Lời giới thiệu

Thomas Stearns Eliot (1888-1965) là nhà thơ Anh - Mỹ, kịch tác gia, nhà phê bình văn học. Tốt nghiệp Đại học Tổng hợp Harvard (1910) và ở lại trường làm trợ giáo từ năm 1911 đến 1914 cho Khoa Triết. Những năm 1914 - 1915 nghiên cứu triết học ở Đại học Tổng hợp Oxford, chuẩn bị luận án **Kinh nghiệm và các đối tượng nhận thức trong triết học F.G. Bradley** (1916). Những năm 1915 - 1922 làm việc ở tạp chí *Euroist* ở London. Năm 1927 nhập quốc tịch Anh. Những năm 1922 - 1939 xuất bản tạp chí *Kritérion* và đồng thời là cộng tác viên, sau đó là giám đốc nhà xuất bản Phaber. Giải thưởng Nobel văn học năm 1948.

Trong di sản văn học của T.S. Eliot, những tác phẩm phê bình của ông có một địa vị quan trọng không kém gì những tác phẩm phẩm thơ. Vào những năm 1910 - 1920, T.S. Eliot xuất hiện như một nhà thơ - nhà phê bình với sự cách tân thơ và lý thuyết thơ, và cũng như một nhà thiết lập các quy phạm của thực tiễn văn học. Các tư tưởng lý thuyết của ông đóng một vai trò quan trọng trong việc hình thành trường phái Phê bình mới *Anglô-xãxông*, đặc biệt là nhánh Bắc Mỹ của nó, thường được gọi là trường phái phương nam.

Những cơ sở của lý thuyết văn học của T.S. Eliot được ông trình bày trong các cuốn sách **Rừng thiêng** (1920), **Tuyển tập tiểu luận** (1932), **Chức năng thơ và chức năng phê bình** (1933), **Các tiểu luận thời Elidabet** (1934), **Về thơ và các nhà thơ** (1957), **Phê bình sự phê bình** (1965)...

Sự cách tân thơ của T.S. Eliot gắn liền với việc khắc phục tính chủ quan lãng mạn chủ nghĩa và tính suy đồi hậu tượng trưng chủ nghĩa. Cuộc đấu tranh với “bệnh cá nhân chủ nghĩa” trong văn hóa phương Tây đã buộc Eliot phải đối lập tư tưởng “hưng khởi sáng tạo” lãng mạn chủ nghĩa được xây dựng trên những cảm hứng không gì kiểm soát nổi với tư tưởng “tự ý thức sáng tạo” của nhà thơ liên quan đến việc nắm vững toàn bộ truyền thống tinh thần - thẩm mỹ châu Âu của ông ta.

Quan điểm này một khi được chuyển di vào lĩnh vực khoa học văn học đã dẫn T.S. Eliot đến việc sáng lập ra lý thuyết nghệ thuật “vô ngã”, trong đó ông hướng tới việc làm cân bằng hai khởi nguyên chủ quan và khách quan trong sáng tạo nghệ thuật. Nội dung chủ yếu của lý thuyết này được T.S. Eliot trình bày trong thiên tiểu luận có tính chất cương lĩnh *Truyền thống và tài năng cá nhân*. T.S. Eliot cho rằng mọi trải nghiệm riêng biệt của cá nhân chỉ có sự đủ đầy và ý nghĩa chung khi nó thể hiện được những “ý nghĩa siêu cá nhân” bắt rễ từ truyền thống và rằng khi lãng quên truyền thống, khi đặt tác giả vào sự “tự thể hiện” thuần túy thì sẽ chỉ tạo ra được sự độc đáo căn cỗi, vô sinh không chỉ đối với chính sáng tạo, mà cả đối với nghệ thuật nói chung. Bởi vậy, theo T.S. Eliot, nhiệm vụ của nhà thơ không phải là làm méo mó nội dung khách quan của đời sống bằng tính cá nhân của mình, mà ngược lại thả cho nội dung ấy đi qua tính cá nhân của mình và cố định nó trong hình thức nghệ thuật. Như vậy, cảm xúc được thể hiện trong tác phẩm, theo thực chất của chính nó, sẽ rộng hơn và sâu hơn cái cảm xúc của một cá thể ở đằng sau nó. Khoa học văn học, vì thế, phải chuyển sự quan tâm từ chủ thể của quá trình sáng tạo sang đối tượng sáng tạo của nó, tức từ nhà thơ sang thơ và các ý nghĩa khách quan và quy luật của thơ.

Luận điểm trên của T.S. Eliot, theo tôi, không có gì mâu thuẫn với quan niệm chung về quan hệ

giữa truyền thống và tài năng cá nhân. Như chúng ta đã biết, truyền thống là ngôn ngữ, phong tục tập quán, lối sống, luật lệ... mà mỗi cá nhân tiếp thu được qua con đường tập nhiễm và giáo dục. Đây là con đường hữu thức để kế truyền của mỗi văn hóa tộc người. Còn một con đường nữa là “di truyền văn hóa” thông qua vô thức tập thể tồn tại trong đời sống nhân loại, đời sống tộc người và mỗi cá nhân. Vô thức tập thể được hiện thân thành những siêu mẫu (archetype) là ký ức, là di sản của văn hóa nhân loại luôn “giáng trần”, mỗi khi hội đủ điều kiện, thành các biểu tượng văn hóa nghệ thuật.

Văn hóa, truyền thống văn hóa quy định con người, tạo ra những khuôn mẫu tư tưởng, khuôn mẫu ứng xử, thậm chí khuôn mẫu tình cảm... Truyền thống văn hóa, bởi vậy, là một gánh nặng quá khứ, một thứ cây cao bóng cả, có thể bóp nghẹt hoặc làm cớm bóng những cá nhân sáng tạo, đặc biệt là sáng tạo văn học nghệ thuật. Vì thế, những nghệ sĩ kiệt xuất bao giờ cũng là người vừa nắm vững truyền thống vừa phá vỡ truyền thống, đúng hơn nắm vững để mà phá vỡ. Hoặc, nói theo nhà thơ Lê Đạt, truyền thống là ga đi chứ không phải ga đến.

T.S. Eliot, với tư cách là một nhà cách tân, không đi ra ngoài tinh thần này. Truyền thống trước T.S. Eliot - nhà thơ bấy giờ là thi ca lãng mạn: thơ dựa vào cảm xúc (A. Musset: hãy gõ vào trái tim, thiên tài là ở đó), còn với T.S. Eliot thì thơ phải dựa vào ngôn ngữ. Truyền thống trước T.S. Eliot - nhà phê bình là phê bình dựa vào tác giả với tư cách là chủ thể sáng tạo, còn với T.S. Eliot thì phê bình phải dựa vào văn bản mới khách quan khoa học.

Cùng với các nhà hình thức luận Nga, T.S. Eliot đã làm một cuộc cách mạng lần thứ nhất trong phê bình văn học: chuyển trọng tâm nghiên cứu từ tác giả sang tác phẩm. Tuy nhiên, mỗi văn bản đều là một liên văn bản. Bởi vậy, để tìm hiểu một văn bản, để làm nổi lên những ý nghĩa khách quan tiềm ẩn của văn bản đó phải đặt nó vào truyền thống văn hóa.

Không phải ngẫu nhiên mà T.S. Eliot rất chú trọng đến phê bình thơ. Theo ông, thơ có thể làm cho người đọc dễ dàng tiếp cận với kinh nghiệm mỹ học thuần túy bởi bản thân hình thức của nó. Đề cao sự lĩnh hội, sự thấu hiểu chính tác phẩm, T.S. Eliot khước từ mọi phương pháp tìm nguồn gốc phát sinh tác phẩm. Và để thưởng thức tác phẩm, tức có được sự khoái lạc văn bản nói theo R. Barthes, nhà phê bình, theo ý T.S. Eliot, không chỉ giới về kỹ thuật phân tích mà còn phải là một con người toàn vẹn trong cảm nhận. Hơn nữa, anh ta còn phải biết lúc nào thì nên để độc giả ở lại một mình đối diện với bài thơ. Như vậy, nhà phê bình cũng phải biết giữ mình ở khoảng lưng chừng giữa một chủ nghĩa khoa học và một chủ nghĩa ấn tượng.

Và chính ở chỗ này, người ta cũng thấy rõ tính nhị nguyên của phê bình T.S. Eliot và Phê bình mới trong giai đoạn đầu. Đó là, một mặt, quan niệm về sự sụp đổ của tính chỉnh thể trong cảm nhận thế giới và quan niệm về tính tương đồng khách thể, mặt khác lại cho nhà thơ vốn dĩ cảm nhận thế giới một cách toàn vẹn, nhờ vậy có thể tạo ra được những hình thức hoàn chỉnh. Và, sự phối hợp chiết trung giữa những quan niệm tân lãng mạn, tân cổ điển và tân thực chứng trong lý thuyết mỹ học và văn hóa của T.S. Eliot, một đằng làm cho ông trở thành một trong những nhà Phê bình Mới tiên phong và điển hình, đằng khác, lại đưa ông vượt qua khuôn khổ của Phê bình Mới, thứ khuôn khổ mà dù rộng rãi đến đâu thì thiên tài cũng khó chấp nhận, để trở thành một Nhà Phê Bình nói chung.

Đỗ Lai Thúy

Truyền thống và tài năng cá nhân ⁽¹⁾

I

Trong nền phê bình Anh, người ta ít viết về truyền thống, ít buồn về sự thiếu vắng truyền thống, thậm chí chỉ thỉnh thoảng từ này mới được dùng đến. Chúng ta không cho phép mình bám víu vào truyền thống nói chung cũng như một truyền thống cụ thể nào đó; điều lớn nhất mà chúng ta có thể làm được là sử dụng thuật ngữ này như một tính từ, ví như khi nhận xét thơ của thi sĩ nào đó là “truyền thống”, thậm chí “rất

truyền thống”. Khi ấy, sự viện dẫn truyền thống thường có sắc thái hạ mình. Trong những trường hợp khác thì lại có tính chất quanh co, khi bảo một tác phẩm đáng khích lệ là đã thu thập được kinh nghiệm trong lĩnh vực khảo cổ học. Thiếu sự cầu viện đến khoa học khảo cổ đầy uy tín, từ “truyền thống” này nói chung khó lọt lỗ tai người Anh.

Liệu có thể gặp từ này trong các luận điểm về các nhà văn hiện nay còn sống hay đã chết. Mỗi một dân tộc, mỗi một chủng tộc đều có vốn trí tuệ đặc biệt của mình, không chỉ trí sáng tạo mà cả trí phê phán; và mỗi dân tộc dù ở mức độ thấp nhất cũng đều thức nhận được những nhược điểm và hạn chế của tư duy phê phán của mình hơn là những nhược điểm của tư tưởng sáng tạo. Nhờ có một khối lượng đồ sộ tư liệu phê bình bằng tiếng Pháp mà chúng ta quen (hay có vẻ quen) với kiểu tư duy phê phán của người Pháp: từ đó chúng ta kết luận (chúng ta có rất ít sự tự ý thức) rằng người Pháp hay phê phán hơn chúng ta, và luận điểm này lập tức nâng cao chúng ta trong ý kiến của mình, khi nó gián tiếp cho rằng người Pháp trực cảm kém hơn. Có thể đúng là như vậy; nhưng chúng ta không bút rứt nhớ rằng, trình độ phê phán của đầu óc cũng rất cần thiết và có quy luật như hơi thở, và rằng chúng ta không làm hại mình chút nào nếu như chúng ta có thể công thức hoá rõ ràng điều mà chúng ta nghĩ và cảm khi chúng ta đọc sách, nếu như chúng ta có thể đánh giá công việc của ý thức riêng của chúng ta trong quá trình suy nghĩ, phê phán đều đọc được. Do vậy, có thể biết được rằng khi dịch một nhà thơ này hay một nhà thơ kia, chúng ta thường chú ý xem anh ta khác những nhà thơ khác ở chỗ nào. Chúng ta cố tìm trong những cạnh khía khác biệt ấy tính cá nhân, bản chất độc nhất vô nhị của con người đứng sau những đặc điểm đó. Chúng ta vui mừng thảo luận về sự không giống với các bậc tiền bối của anh ta, đặc biệt với các tiền bối trực tiếp; chúng ta cố tìm ở đó cái đặc thù và hân hưởng cái đặc thù này. Nhưng nếu tiếp cận với một nhà thơ mà không có định kiến trước, chúng ta sẽ thấy rằng không chỉ cái tốt nhất mà cả cái cá nhân nhất trong sáng tạo của anh ta cũng bắt rễ ở nơi mà tổ tiên của anh ta, các nhà thơ quá khứ, khẳng định sự bất tử của mình mạnh mẽ hơn cả. Tôi nói điều này không chỉ ngụ đến thời kỳ sáng tạo non trẻ, mà cả lúc chín muồi sáng tạo.

Tất nhiên, nếu như hình thái duy nhất của truyền thống, của linh hội quá khứ lại nằm trong sự theo đuổi vô điều kiện bằng hình thức mà thế hệ trước đã qua, bằng cách sao chép một cách rụt rè và mù quáng những thành công của thế hệ trước, thì loại “truyền thống” như thế không đáng để chúng ta quan tâm. Chúng ta được biết không ít những dòng suối nhỏ giản đơn như thế và chẳng bao lâu chúng đã bị chìm vào trong cát; trong trường hợp này, cái mới tốt hơn là cái đã lặp lại. Tuy nhiên, truyền thống là một khái niệm lớn hơn và có ý nghĩa hơn rất nhiều. Chúng ta không thể kế thừa, và nếu bạn muốn tiếp cận thì bạn buộc phải tốn sức không nhỏ. Truyền thống trước hết đòi hỏi ý thức lịch sử, điều thiết yếu đối với bất cứ ai muốn là nhà thơ khi bước qua ngưỡng tuổi 25; về phần mình, ý thức lịch sử cho chúng ta cảm nhận về quá khứ không đơn thuần chỉ là quá khứ, mà còn là hiện tại; nó thúc dục con người phải sáng tác, cảm nhận trong mình không chỉ thế hệ mình mà cả một nền văn học châu Âu, bắt đầu từ Homère (và bên trong là cả một nền văn học của chính nước mình) như một chủ thể tồn tại cùng thời, tạo nên một dãy cùng thời. Ý thức lịch sử này là ý thức của sự nhất thời, của sự vĩnh hằng, là cảm nhận sự gắn kết giữa nhất thời và vĩnh hằng, đồng thời cũng xác định nhà thơ là thuộc về truyền thống. Chính ý thức này đã giúp nhà văn với độ nhạy bén cao có thể hiểu được vị trí của mình trong thời đại và cuộc sống hiện tại của mình.

Không có một nhà thơ, một nghệ sĩ trong bất cứ ngành nghệ thuật nào lại tự mình bộc lộ tất cả. Ý nghĩa và giá trị sáng tạo của họ chỉ thật sự trọn vẹn khi so sánh với các nhà thơ và các họa sĩ của quá khứ. Không thể đánh giá anh ta một cách riêng rẽ; nếu cần phải đối chiếu và so sánh thì hãy đặt anh ta vào cùng một hàng với các nghệ sĩ của các thời đã qua. Đối với tôi đây là một nguyên tắc phê phán không những mang tính lịch sử mà còn mang tính thẩm mỹ. Và cân cân, nơi đặt tác phẩm của nhà thơ, không nhất thiết ngay lập tức nghiêng về phía những tuyệt tác của quá khứ; ở đây có mối liên quan không phải một phía, đó là: việc tạo ra một tác phẩm nghệ thuật mới đã động chạm đến tất cả những tác phẩm trước đó. Những bức tượng đài đã có tạo thành một dãy tượng đài trật tự đến lý tưởng kia sẽ bị biến dạng khi có sự xuất hiện giữa chúng một tác phẩm nghệ thuật mới. Và dãy mới tạo ra này sẽ hoàn tất trước khi có sự xuất hiện một tác phẩm mới; và để có thể trụ vững được trước cái mới, nó nhiều hay ít cũng phải thay đổi; các mối quan

hệ tương hỗ được chấn chỉnh lại, ý nghĩa của mỗi tác phẩm nghệ thuật phù hợp với cái tổng thể; đây chính là sự bảo tồn mối quan hệ giữa cái mới và cái cũ. ý nghĩ về việc quá khứ bị điều chỉnh bởi hiện tại và ngược lại ở một mức độ như nhau chưa hẳn đã là mù quáng đối với những ai tán đồng với ý tưởng về sự tồn tại của một dãy đã được xác định và vững chắc trong nền văn học châu Âu và văn học Anh. Hiểu được điều này, nhà thơ sẽ nhận thức được gánh nặng của những khó khăn và trách nhiệm đang đè nặng trên vai anh ta.⁽²⁾

Về một phương diện nhất định nào đó, nhà thơ cần phải hiểu rằng anh ta sẽ được đánh giá trên cơ sở những tiêu chí do quá khứ đề ra. Tôi nhắc lại, đánh giá trên cơ sở những tiêu chí chứ không phải là không thừa nhận anh ta trên cơ sở đánh giá của họ; đánh giá anh ta không phải là ở khía cạnh anh ta hay hơn hay dở hơn các nhà thơ quá khứ. Đây là một dạng so sánh phán định, bằng cách này cả hai phía có thể so sánh qua lại với nhau. Nếu như một tác phẩm phù hợp với truyền thống thì điều này hoàn toàn không có nghĩa tác phẩm này đơn giản là khuất phục truyền thống; bởi vì khi đó nó sẽ không còn là tác phẩm mới nữa và cũng chính vì thế mà nó sẽ không còn là tác phẩm nghệ thuật nữa. Chúng tôi cũng không muốn nói là cái mới có một giá trị đặc biệt khi nó được đứng vào hàng ngũ tiên phong; tuy nhiên, tính chất của việc đứng vào hàng ngũ này lại là thước đo giá trị của tác phẩm; thước đo này thật sự cần phải được sử dụng một cách rất thận trọng và dè dặt, bởi vì thử hỏi ai trong số chúng ta không một lần sai lầm trong việc đánh giá. Chúng ta nói: tác phẩm này có vẻ phù hợp với truyền thống và, có thể, là tác phẩm đặc sắc; hoặc là: tác phẩm này tương đối đặc sắc và có thể phù hợp với truyền thống; tuy nhiên, chúng ta khó có thể khẳng định một cách chắc chắn chính tác phẩm này chứ không phải tác phẩm kia là đặc sắc.

Bây giờ chúng ta hãy xem xét cụ thể mối quan hệ giữa nhà thơ và quá khứ: nhà thơ không có lý do để coi quá khứ là một đồng các tác phẩm nào đấy, là một thứ thuốc không biết dùng để chữa bệnh gì, anh ta cũng không cần phải xây dựng nhân cách của mình chỉ theo hình tượng của một, hai nhà thơ yêu thích, và cũng không nhất thiết phải hạn chế mình theo một chuẩn mực nào đấy. ở đây, điểm thứ nhất không thể chấp nhận được, điểm thứ hai chỉ có ý nghĩa trong giai đoạn sáng tác khi còn trẻ, điểm thứ ba là sự bổ xung hợp lý và rất cần thiết. Nhà thơ cần phải nhạy cảm hơn trong việc cảm nhận sự chuyển động của dòng chảy chính mà trong đó không nhất thiết phải có những tên tuổi lừng danh nhất. Anh ta cần phải tiếp nhận như định lý một thực tế là theo dòng chảy thời gian nghệ thuật không vì thế trở nên hoàn hảo hơn mà chỉ có tư liệu là thay đổi. Anh ta cần phải hiểu rằng sự nhận thức của người châu Âu, của đồng bào anh ta mà như anh ta khẳng định là còn quan trọng hơn sự nhận thức của chính bản thân cũng liên tục thay đổi; sự thay đổi này chính là sự phát triển, không vất bỏ gì, không cần thiết sao chép lại Shakespeare, Homère, hay những bức hoạ trên đá của văn hoá Madlaine⁽³⁾. Sự phát triển này (có lẽ, sự hoàn thiện về kỹ thuật, dù sao cũng là sự phức tạp hoá) tuyệt nhiên không tương đương với sự cải tiến trong mắt của người nghệ sỹ. Có thể, trong mắt của nhà tâm lý học nó cũng không có vẻ gì là sự cải tiến. Dù có ở góc độ nào thì nó cũng chỉ là sự phức tạp hoá của nền kinh tế và kỹ thuật. Sự khác biệt giữa hiện tại và quá khứ là ở chỗ hiện tại nhận thức về quá khứ trong hình ảnh thu nhỏ, và ở mức độ mà quá khứ không thể nhận thức được chính bản thân mình.

Có người nào đó đã nhận xét: “Các nhà văn quá khứ cách xa với chúng ta vì chúng ta *hiểu biết* hơn họ rất nhiều”. Chỉ có điều là chúng ta chỉ biết được cái mà họ đã tạo ra.

Tôi biết có một sự phản đối thường tình cái gọi là một phần của cương lĩnh thơ ca của tôi. Đó là học thuyết của tôi đòi hỏi người nghệ sỹ phải có sự uyên bác không thể có được (và đầy giả tạo), còn tính hợp lý của đòi hỏi này dường như không còn khi nói đến tiểu sử thực tế của các nhà thơ mà tên tuổi đã tô điểm không phải chỉ cho một Điện Vĩ Nhân. Có cả những người khẳng định rằng sự uyên bác dư thừa sẽ huỷ diệt hay bóp méo cảm giác thơ ca. Khi khẳng định nhà thơ chỉ cần có đủ lượng kiến thức cần thiết để không bị mất đi sự linh hoạt trong cảm thụ. Chúng ta nhận thấy rằng việc nhận định về một nhà thơ không nhất thiết chỉ hạn chế bởi lượng các tác phẩm thực tế cần thiết trong các kỳ xét duyệt, toả sáng trong các câu chuyện trang nhả hay trong các tình huống khác. Một số người có thể hấp thụ kiến thức một cách dễ dàng, số khác để làm được việc này phải đổ khá nhiều mồ hôi. Shakespeare đã khai thác một số lượng các tác phẩm lịch

sử từ Plutarque nhiều hơn tất cả những người ở thư viện bảo tàng Briton khai thác. ở đây điều quan trọng là nhà thơ phải nghiên cứu và phát triển sự hiểu biết về quá khứ của mình và quá trình này không được ngắt quãng trong suốt hành trình hoạt động sáng tạo của anh ta.

Về bản chất, các nhà thơ thường từ chối chính bản thân mình (anh ta luôn là như thế trong từng giai đoạn) vì một điều gì đó có ý nghĩa hơn. Hoạt động của người nghệ sỹ là sự hy sinh bản thân, là sự quên mình không ngừng.

Vậy chúng ta cần phải xác định quá trình không tôn vinh bản thân này và mối quan hệ của quá trình này đối với cái gọi là tình cảm truyền thống. Chính hiện tượng này cho phép ta so sánh nghệ thuật với khoa học. Bởi vậy chúng ta nên theo dõi xem điều gì sẽ xảy ra với tấm bạch kim khi cho nó vào dung dịch axit và dioxyt lưu huỳnh.

II

Một sự phê bình đích thực và đánh giá thực sự, xét cho cùng, bao giờ cũng hướng vào thơ ca chứ không phải vào nhà thơ. Bị nhiễu bởi những ý kiến của các nhà phê bình báo chí, sau đó được công chúng rộng rãi lặp lại, chúng ta thường nghe thấy nhiều tên tuổi các nhà thơ; tuy nhiên nếu ước muốn của chúng ta không phải là tìm kiếm những thông tin có sẵn trong bất cứ sách tra cứu nào, mà là thường thức những áng thơ thực sự, gặp gỡ với những tác phẩm đặc sắc thì đôi khi có thể sẽ không thực hiện được. Tôi cũng đã thử tập trung sự chú ý vào tầm quan trọng của mối quan hệ giữa những bài thơ này với những bài thơ khác của các tác giả khác nhau và hiểu về thơ như một chỉnh thể sống động có trong mình tất cả những tác phẩm thơ ca đã từng được sáng tác. Một hướng khác của lý thuyết thơ phi cá nhân này là mối quan hệ của bài thơ với tác giả. Bàn về sự so sánh, tôi cho rằng các nhà thơ lão luyện khác các nhà thơ chưa trưởng thành không chỉ ở tầm vóc của “nhân cách”(người ta vẫn cho rằng “nhân cách” của các nhà thơ lão luyện thì thú vị hơn và ý nghĩa hơn) mà còn ở chỗ nhận thức của họ nhạy bén hơn và là một môi trường hoàn thiện với những ấn tượng, cảm xúc, tâm trạng tạo nên những tác phẩm mới.

Tôi cho rằng ví dụ về chất xúc tác ở đây là sự so sánh rất hợp lý. Khi hai chất khí trên hoà trộn vào nhau cùng với bạch kim sẽ tạo ra một loại axit màu xám. Phản ứng này chỉ xảy ra khi xúc tác cùng bạch kim; nhưng chất axit mới được tạo ra lại hoàn toàn không có dấu vết nào của bạch kim, quá trình này không hề ảnh hưởng đến bạch kim, nó vẫn thụ động, trung lập và không thay đổi. Nhận thức của nhà thơ cũng tương tự như bạch kim vậy. Nhà thơ, có lẽ, một phần hay toàn bộ, dựa vào kinh nghiệm sống của mình, nhưng người nghệ sỹ càng hoàn thiện bao nhiêu thì con người trong anh ta - một con người cũng sống, cũng đau khổ như tất cả mọi người và nhận thức sáng tạo của anh ta càng rành mạch hơn. Nhận thức này sẽ thấm sâu và chuyển biến những khát vọng vốn là tư liệu của anh ta một cách ngày càng hoàn thiện hơn.

Chúng ta nhận thấy rằng, trong quá trình thí nghiệm, những thành tố tác động qua lại với nhau khi có chất xúc tác gồm hai dạng: cảm xúc và tình cảm⁽⁴⁾. Sự tác động của một tác phẩm nghệ thuật đối với người thường thức nó là khơi dậy sự trăn trở, một sự trăn trở mà về nguyên tắc khác xa với bất kỳ mọi sự trăn trở không liên quan đến nghệ thuật. Sự tác động này có được là do sự kích thích có thể là của những cảm xúc riêng biệt hay sự kết hợp nhiều cảm xúc khác nhau; kết cục cuối cùng phụ thuộc vào những tình cảm cụ thể được tác giả thể hiện trong các ngôn từ, câu chữ hay hình ảnh. Tác phẩm thơ ca bất hủ có thể được tạo ra hoàn toàn không có việc sử dụng những cảm xúc trực tiếp mà chỉ có tình cảm. Trong bài ca thứ XV “Ađa” (trích đoạn từ Brunheto Latini) cảm xúc rõ ràng có được từ tình huống miêu tả ; tuy nhiên một hiệu quả đặc biệt đã đạt được ở đây, cũng như trong bất cứ tác phẩm nghệ thuật nào, thông qua sự tổ chức các tình tiết phức tạp. Hình ảnh cùng với tình cảm kèm theo xuất hiện bất ngờ, không được chuẩn bị trước, nhưng chắc chắn đã tiềm ẩn trong nhận thức của nhà thơ, kiên nhẫn chờ đợi đến lúc được thể hiện. Nhận thức của nhà thơ là bình chứa đặc biệt thu thập và trữ trong mình vô số những tình cảm, câu thơ, hình tượng, chúng sẽ ẩn náu ở đó và chỉ thể hiện khi có đủ thành phần cần thiết để thiết lập một chủ thể mới hoàn chỉnh.

Khi so sánh một số tác phẩm thơ ca vĩ đại nhất, bạn sẽ thấy sự đa dạng của những phối hợp tương tự như thế cũng vĩ đại biết bao và bạn cũng sẽ khẳng định rằng tính chất luân lý nửa vơi về sự “cao quý” chỉ đóng vai trò thứ yếu trong việc sắp đặt các chi tiết. Bởi lẽ không phải “sự hoành tráng”, không phải sự mãnh liệt của chính những cảm xúc, mà về bản chất chỉ là những những thành tố ban đầu, quyết định mà là cường độ của quá trình sáng tạo. Trích đoạn từ Paolo và Phrantreska được xây dựng trên một cơ sở cảm xúc nhất định, tuy nhiên cường độ thơ ca ở đây hoàn toàn không có gì khác biệt với cường độ của ngữ cảnh cụ thể trong trích đoạn. Hơn nữa, trích đoạn này cũng không cường độ hơn bài ca thứ XXVII (chuyến du hành của Alisa), ở đây không có sự phụ thuộc trực tiếp nào vào bất cứ cảm xúc gì. Sự chuyển đổi cảm xúc trong nghệ thuật có thể rất khác nhau: Việc giết hại Agamenon hay Othello trong tác phẩm văn học rõ ràng gần gũi với những sự kiện thực tế hơn là những màn kịch của Dante. Trong *Agamenon*, cảm xúc văn học gần gũi với cảm xúc của người chứng kiến các sự kiện một cách trực tiếp, còn trong *Othello* thì gần gũi với cảm xúc của chính nhân vật. Tuy nhiên, sự khác nhau giữa nghệ thuật và những sự kiện thực tế bao giờ cũng tuyệt đối; và sự kết hợp tất cả các yếu tố trong vở giết Agamenon ít phức tạp hơn là việc miêu tả chuyến du hành của Alisa. Trong cả hai trường hợp trên đều có sự tổng hợp của các yếu tố. Tụng ca của Kits⁽⁴⁾ có một loạt những tình cảm không có liên quan gì đến con chim họa mi mà cô đã chăm sóc tận tình, tuy nhiên chính chim họa mi, một phần là nhờ cái tên đáng yêu của mình, phần khác là nhờ niềm vinh quang được củng cố, đã trở thành nhân tố kết nối những tình cảm này lại với nhau thành một.

Quan điểm mà tôi cố gắng bác bỏ chắc hẳn có liên quan đến thuyết siêu hình về sự thống nhất thực thể của tâm hồn; như tôi đã khẳng định, các nhà thơ tuyệt đối không thể hiện “cái tôi” của mình, họ giữ vai trò trung gian, chỉ là trung gian thôi, họ có trong mình những ẩn tượng, những trần trở khác nhau cùng phối hợp thành một hình ảnh hoàn thiện và bất ngờ nhất. Những ẩn tượng và trần trở, điều rất quan trọng đối với tác giả như đối với một con người, có thể tìm thấy chỗ đứng của mình trong sáng tác của nhà thơ; và ngược lại những cảm xúc rất quan trọng đối với sáng tác của nhà thơ có thể lại không đóng vai trò gì đối với nhà thơ dưới góc độ một nhân cách.

Tôi muốn trích dẫn ra đây một đoạn thơ, có lẽ cũng ít người biết đến, để khêu gợi tri giác mới mẻ trong ánh sáng hay trong bóng tối những điều đã quan sát được. Nội dung bài thơ như sau: “Tôi đã từng nâng niu sắc đẹp của cô ta. Giờ đây tôi thề với mình (dẫu cái chết của cô ta mở cho tôi con đường trả thù chưa từng thấy). Chẳng phải vì em ư mà tôi đã như con tằm nhả tơ để xây kén. Hỡi chàng trai trẻ, người đang phi nước đại trên con đường đầy giông tố, không quản ngại những nguy hiểm gian nan, để làm gì?, phải chăng cũng chính vì cô ta?..”⁽⁶⁾

Trong đoạn thơ này có những xúc cảm tích cực và tiêu cực cùng kết hợp: ẩn tượng mạnh mẽ, mãnh liệt về cái đẹp và cùng với nó là sự mê đắm mang tính huỷ diệt và chống đối. Thế cân bằng giữa những cảm xúc đối kháng nhau dạng này có trong tình huống bi kịch mà đoạn tự thoại trên đã khơi dậy, nhưng không chế ước chỉ trong một tình huống này. Đây là một cảm xúc, mà như người ta nhận xét, được mô phỏng về cấu trúc và do đặc thù của bài thơ định trước. Tuy nhiên, hiệu quả chung quyết định sắc điệu của đoạn trích trên có được là do có sự kết hợp không rõ ràng của vô số những trạng thái tình cảm bay bổng trong không gian và cảm xúc sẵn có tạo thành một xúc cảm nghệ thuật mới.

Nhà thơ hay, hấp dẫn hoàn toàn không phải là do những cảm xúc chủ quan, những cảm xúc do những sự kiện cụ thể trong cuộc sống nhà thơ khơi dậy. Những cảm xúc riêng tư của nhà thơ có thể ngây thơ, hời hợt hay không biểu cảm. Những cảm xúc sáng tác của nhà thơ rất phức tạp nhưng không phải là sự phức tạp thường có ở những người có đời sống tình cảm phức tạp và không bình thường. Các nhà thơ vốn thường có ước muốn kỳ quặc và sai lầm trong việc tìm kiếm và thể hiện những cảm xúc mới và không bình thường của con người; sự tìm kiếm cái mới ở nơi mà nó không hề có này đã dẫn đến việc xuất hiện những cảm xúc giả tạo và sai lệch. Nhiệm vụ của nhà thơ không phải là tìm kiếm những cảm xúc mới mà là vận dụng những cảm xúc đã có, biến chúng thành thơ, thể hiện những tình cảm hoàn toàn khác với những cảm xúc nói trên. Những cảm xúc mà nhà thơ chưa bao giờ có cũng cần thiết cho sáng tác không kém gì những cảm xúc đã quen thuộc. Như thế, chúng ta đi đến khẳng định rằng, việc xác định thơ ca là: “Cảm xúc được hồi

tưởng ở trạng thái tĩnh”⁽⁷⁾ là không chính xác, bởi vì trong thơ ca cái chính không phải là cảm xúc, không phải là sự hồi tưởng và thậm chí (nếu hiểu từ này một cách đúng nghĩa) cũng không phải là trạng thái tĩnh. Cái chính là sự tập trung tư tưởng và cái mới được nảy sinh trong quá trình tập trung tư tưởng, từ kinh nghiệm rất đa dạng - kinh nghiệm mà một người thực tế và năng động có thể không coi là một kinh nghiệm quan trọng; sự tập trung này không phải do nhận thức hay ý thức mang lại. Nhà thơ hoàn toàn không “hồi tưởng” những trần trở của mình. Những trần trở này cuối cùng hoà trộn với nhau thành một trong tình thế chỉ “tĩnh” trong ý nghĩ thụ động danh nghĩa của mình đối với điều đang xảy ra. Có lẽ, đây không phải là tất cả. Trong quá trình sáng tạo có một phần không nhỏ của nhận thức và cân nhắc. Thực tế, một nhà thơ tồi thường thiếu nhận thức khi anh ta cần phải viết có nhận thức và ngược lại. Cả hai lỗi lầm này cho anh ta một “nhân cách” giả. Thơ ca không phải là dòng chảy tự do của những cảm xúc mà là sự chạy trốn những cảm xúc; nó không phải là sự thể hiện cá nhân mà là sự chạy trốn khỏi cá nhân. Nhưng, tôi thiết nghĩ, chỉ có những ai có nhân cách và cảm xúc mới có thể hiểu được việc vượt qua những điều này trong sự nghiệp sáng tác nghĩa là gì.

III

“Trí tuệ, không còn nghi ngờ gì nữa, là một cái gì đó thần thánh hơn và không bị lệ thuộc vào sự mê đắm”⁽⁸⁾ Hướng sự tập chung chú ý của nhà thơ đến thơ ca là nhiệm vụ đáng được hoan nghênh, bởi vì nó giúp ta có thể đánh giá một cách công bằng hơn những bài thơ hay cũng như những bài thơ dở. Nhiều người có khả năng đánh giá sự thể hiện những cảm xúc chân thành trong thơ; số ít hơn có thể cảm nhận sự hoàn thiện về kỹ thuật của bài thơ ấy. Và số rất ít người có thể hiểu rõ được sự thể hiện của những cảm xúc có ý nghĩa, thứ cảm xúc vô cùng cần thiết đối với thơ ca chứ không phải số phận riêng của nhà thơ. Cảm xúc nghệ thuật là ngoài cá nhân và nhà thơ sẽ không thể đạt được cái ngoài cá nhân đó nếu không hoà tan mình trong tác phẩm mà anh ta tạo nên. Anh ta khó có thể thấu hiểu được công việc này nếu chỉ sống bằng hiện tại và không cảm nhận được trong mình quá khứ như hiện tại. Nhà thơ phải nhận thức được không chỉ những gì đã mất mà còn những gì đang tiếp tục sống.

1919

Thiệu bích Hường

(dịch từ bản tiếng Nga)

(1) Bài *Truyền thống tài năng cá nhân* lần đầu công bố trong tạp chí *Eroist* năm 1919. Bản tiếng Nga rút từ tuyển tập *Các nhà văn Mỹ bàn về văn học in năm 1982*.

(2) Xem thêm: “Trong thơ không tồn tại những hiện tượng hoàn toàn độc đáo, không liên quan gì đến quá khứ. Tuy nhiên, điều đó không có nghĩa là khi Virgille, Dante, Shakespeare hay Goethe ra đời thì toàn bộ tương lai của thi ca châu Âu không thay đổi. Trong hành trình sống của mình, mỗi nhà thơ vĩ đại tạo ra một cái gì đó một lần và vĩnh viễn, một cái gì đó không thể lặp lại; nhưng, mặt khác, ông ta cũng bổ xung một cái gì đó vào kho tư liệu ngày một phức tạp hơn mà từ đó hình thành nền thơ ca của tương lai”. (*Những ghi chép cho việc xác lập khái niệm văn hóa*).

(3) *Văn hóa Madlaine* là văn hóa hậu kì đá cũ khoảng 15 - 8 nghìn năm tr.CN) ở châu Âu. Gợi theo tên một cái hang ở miền Nam nước Pháp.

(4) Thơ đối với các nhà lãng mạn, theo ý kiến của T.S.Eliot, bao giờ cũng thể hiện cảm xúc. Ông đối lập cảm xúc với tình cảm, coi cảm xúc là một cái gì đó cụ thể hơn, đời thường hơn, trực tiếp liên quan đến hình ảnh.

(5) ý nói *Tụng ca chim họa mi* (1819) của nhà thơ lãng mạn Anh G. Kits (1795-1821).

(6) Trích từ *Bi kịch kẻ trả thù* (1607) của nhà viết kịch Anh S. Turner (khoảng 1575 - 1626).

- (7) Cảm xúc được hồi tưởng ở trạng thái tĩnh - công thức thơ được nhà thơ lãng mạn Anh W. Wordsworth (1770-1850) đưa ra trong lời nói đầu cho lần xuất bản thứ hai cuốn *Balat trữ tình* (1800).
- (8) Trí tuệ, không còn nghi ngờ gì nữa, là một cái gì đó thần thánh hơn và không bị lệ thuộc vào sự say mê (Aristote, Về tâm hồn).

C.G.Jung và lý thuyết phân tích văn hóa

(Đỗ Lai Thúy giới thiệu, Ngân Xuyên dịch)

Lời giới thiệu

C.G.Jung (1876-1961) sinh ra trong một gia đình mục sư gốc Đức đến lập nghiệp ở Thụy Sĩ gần hồ Constance. Từ rất sớm ông đã say mê khảo cổ học và cổ sinh học. Nhưng rồi ông theo học ngành y ở đại học Bá-le (1895-1900). Sau một thời gian thực tập, ông trình bày luận văn tiến sĩ y khoa năm 1902: **Góp phần nghiên cứu về tâm lý học và bệnh học đối với những hiện tượng gọi là huyền bí.** Ông cũng nghiên cứu về thôi miên và các bệnh thần kinh tâm lý và về tâm lý học. Từ năm 1909 ông mở phòng tư vấn “tâm lý học phân tích” và dạy môn tâm thần học ở Đại học Zurich cho tới năm 1913.

C.G.Jung làm quen với những công trình của S.Freud từ năm 1902. Nhiều bài viết của ông giai đoạn này đã trích dẫn Freud và cố gắng áp dụng tư tưởng của ông. Chính Freud cũng rất thích Jung nên khi thành lập Hội quốc tế phân tâm học, ông đã chỉ định Jung làm chủ tịch vô thời hạn. Freud hi vọng Jung trở thành người kế thừa mình. Nhưng năm 1912, khi Jung công bố tác phẩm **Những biến hóa và tượng trưng của libido**, thì quan hệ giữa ông và Freud sụp đổ bởi quan điểm của họ quá khác nhau, thậm chí trái ngược nhau. Freud coi đó là sự phản bội của Jung đối với ông, nên không những chỉ tuyệt giao mà ông còn cấm Jung không được dùng thuật ngữ phân tâm học, vì thế Jung mới gọi học thuyết của mình là tâm lý học phân tích hoặc tâm lý học các chiều sâu.

Các khoa học khác cũng lôi cuốn Jung rất nhiều: nhân học, tộc người học, sử học, cũng như các tôn giáo gây nhiều hứng thú đối với ông. Jung đi rất nhiều, tới nhiều nơi, bởi ông thích những gì cụ thể. Đất đai, thiên nhiên, cây cối và con người luôn có mặt trong các tác phẩm của ông. Ông đã từng đi thăm Ấn Độ, Bắc Phi, Đông Phi, Mỹ Châu. Năm 1930, ông được cử làm chủ tịch danh dự Hội Y học Đức. Năm 1933, ông làm tổng biên tập tờ tạp chí tâm lý học. Năm 1939 ông lui về sống ẩn dật suốt thời gian chiến tranh. Năm 1948, ông thành lập Viện Jung ở Zurich. Năm 1957, Jung lập Hội tâm lý học phân tích Thụy Sĩ, rồi năm 1958 Hội quốc tế tâm lý học phân tích. Jung mất vào ngày 6 tháng 6 năm 1961 bên bờ hồ Zurich, để lại rất nhiều tác phẩm.

Sự xung đột giữa Freud và Jung bắt đầu từ sự hiểu khác nhau khái niệm gốc của phân tâm học là libido. Nếu Freud coi libido chỉ là dục năng (xung năng tính dục) thuần túy, thì Jung coi đó là một thứ năng lượng sống. Từ cách hiểu rộng hơn và trừu tượng hơn này, Jung đã tách rời lâm sàng học và đưa phân tâm học đi theo một hướng khác, mang lại nhiều cống hiến to lớn trong lĩnh vực nghiên cứu văn hóa.

Trước hết, đó là sự phát hiện ra vô thức tập thể. Điều này khác với Freud chỉ chú trọng vào vô thức cá nhân. Vô thức tập thể, theo Jung, là kí ức của loài người, là kết quả của đời sống thị tộc. Vô thức tập thể tồn tại trong mọi người và mỗi người, là cơ sở của tâm trạng cá nhân và căn cước văn hóa tộc người. Vô thức tập thể được ngưng kết thành những cổ mẫu (archetype), tức những mô hình nhận thức và những hình tượng. Chúng được truyền từ thế hệ người này sang thế hệ người khác bằng con đường vô thức được Jung gọi là di truyền văn hóa.

Ngoài ra, Jung còn rất chú ý đến vấn đề cá nhân hóa. Đây là sự chống lại vô thức tập thể để khẳng định cái tôi của mình. Điều này đặc biệt quan trọng trong sáng tạo nghệ thuật để tạo nên những đóng góp cá nhân, tạo nên phong cách cá nhân. Jung cũng phát hiện ra những kiểu tâm lý mà hai dạng

cơ bản của nó là hướng nội và hướng ngoại. Sơ đồ này không chỉ thích hợp với tâm lí cá nhân mà còn đúng cả với tâm lí tộc người.

Tóm lại, Jung đã cung cấp cho chúng ta những bộ khái niệm - công cụ để phân tích những hiện tượng văn hoá, nghệ thuật, tâm lí. Về phía Jung, ông hướng sự quan tâm của mình vào vấn đề tương quan giữa tư duy và văn hóa, các con đường phát triển của văn hóa phương Tây và phương Đông, vai trò của di truyền sinh học và di truyền văn hóa trong đời sống các tộc người. Và, cuối cùng, là phân tích những hiện tượng bí ẩn trong văn hóa, làm sáng tỏ ý nghĩa của các huyền thoại, giấc mơ, truyền thuyết, cổ tích và những huyền bí.

Công trình **Về quan hệ của tâm lí học phân tích đối với sáng tạo văn học nghệ thuật** là bản báo cáo khoa học của Jung tại cuộc họp của Hội ngôn ngữ và văn học Đức vào tháng 5 năm 1922. Công trình này bao gồm được nhiều luận điểm cơ bản của tâm lí học phân tích và sự sáng tạo văn học nghệ thuật của ông. Từ chỗ phê phán các quan điểm của thầy mình là Freud, Jung đã trình bày quan điểm của mình một cách hết sức sáng: Hai kiểu tâm lí hướng nội và hướng ngoạitạo ra hai kiểu người sáng tạo, mặc cảm tự trị, vô thức tập thể, nhất là những phân tích tuyệt vời về siêu mẫu. Tuy nhiên, cả Freud lẫn Jung đều công khai thừa nhận việc áp dụng lí thuyết của mình vào nghiên cứu nghệ thuật còn có nhiều hạn chế. Ví như, theo Jung, cổ mẫu gieo vào ý thức của cả thiên tài, cả người bình thường, cả người đau bệnh thần kinh, vậy nên nó không thể trở thành tiêu chí để phân biệt đâu là mê sảng bệnh hoạn đâu là tưởng tượng thiên tài. “Bí mật của sáng tạo, giống như bí mật của tự do ý chí, - Jung viết trong bài báo **Tâm lí và thơ** (1930), - là một vấn đề siêu việt, không giải quyết được bằng tâm lí học. Con người sáng tạo là một câu đố, mà để giải đố người ta sẽ phải luôn luôn thử đi trên những con đường khác nhau và luôn luôn thất vọng”. Nhưng điều này không ngăn cản Jung một lần nữa rồi lại một lần nữa đi sâu vào nghiên cứu sáng tạo nghệ thuật.

Sáng tác của Jung còn chưa được giới thiệu nhiều ở Việt Nam. Trước 1975, ở Sài Gòn có dịch cuốn **Thăm dò tiềm thức** và gần đây là **Biện chứng của cái tôi và cái vô thức** (trong **Phân tâm học và văn hóa tâm linh** Đỗ Lai Thúy biên soạn và giới thiệu, NXB VHNT - 2002). Bởi thế, việc vận dụng lí thuyết của Jung, đặc biệt là cổ mẫu, vào nghiên cứu văn học nghệ thuật Việt Nam còn chưa có, đúng hơn đã có ít nhiều trong **Hồ Xuân Hương hoài niệm phồn thực** (Chuyên luận của Đỗ Lai Thúy, NXB VHNT, 1999) .

Đỗ Lai Thúy

Về quan hệ của tâm lí học phân tích đối với sáng tạo văn học nghệ thuật

Sự cần thiết nói về quan hệ của phân tâm học đối với sáng tạo thơ ca-nghệ thuật, dù đây là một việc rất khó - đối với tôi là ý muốn thiết tha trình bày quan điểm của mình về một vấn đề đang gây âm ỉ: vấn đề ranh giới giữa tâm lí học và nghệ thuật. Một điều hiển nhiên là: hai lĩnh vực này, mặc dù không tương thích với nhau, nhưng gắn bó chặt chẽ với nhau đến mức ngay lập tức phải tách rời chúng ra. Mỗi tương quan giữa chúng dựa trên cơ sở: nghệ thuật trong thực tiễn sáng tạo của mình là một hoạt động tâm lý với tư cách đó nó có thể và cần phải được phân tích theo lối tâm lí học: dưới góc độ này nó ngang bằng với mọi hoạt động khác của con người do các môtip tâm lý chi phối mà khoa tâm lí học lấy làm đối tượng nghiên cứu. Nhưng mặt khác khi khẳng định như thế, chúng ta đã giới hạn rõ rệt tầm đến của quan điểm tâm lí học: chỉ bộ phận của nghệ thuật bao trùm quá trình sáng tạo hình tượng nghệ thuật mới có thể là đối tượng của tâm lí học, chứ không phải là bộ phận tạo thành bản chất riêng của nghệ thuật; bộ phận thứ hai này của nó cùng với vấn đề nghệ thuật chính thực là gì chỉ có thể là đối tượng của cách phân tích thẩm mỹ - nghệ thuật chứ không phải tâm lí.

Sự xác định giới hạn để phân tích cũng cần phải áp dụng cả trong lĩnh vực tôn giáo: ở đây sự nghiên cứu tâm lí học cũng chỉ có thể xảy ra trên phương diện các *hiện tượng* mang tính cảm xúc và biểu tượng của tôn giáo, còn bản chất tôn giáo thì không động đến và không thể động đến. Có khả năng không chỉ tôn giáo, mà cả nghệ thuật, được coi là một phân nhánh của tâm lí học. Tôi không hề có ý phủ nhận là những sự xâm nhập như vậy vào một lĩnh vực xa lạ thực tế có thể xảy ra. Nhưng người làm việc đó rõ ràng đã quên

mất rằng gây bất đồng với tâm lí học, triệt tiêu giá trị độc đáo và bản chất riêng của nó bằng cách xem nó như một hoạt động khác của các tuyến nội tiết trong khuôn khổ một bộ môn sinh lí học thì quá ư là giản lược. Vậy mà, như mọi người đều biết, cái việc như thế đã xảy ra.

Nghệ thuật xét về bản chất của mình - không phải là khoa học, còn khoa học xét về bản chất của mình - không phải là nghệ thuật; mỗi lĩnh vực tinh thần này có một trung tâm kiên cố của mình chỉ vốn có với nó và chỉ có thể lí giải được thông qua chính nó. Vì vậy khi nói về quan hệ của tâm lí học với nghệ thuật, chúng ta chỉ động chạm tới cái phần của nghệ thuật mà về nguyên tắc có thể dễ áp dụng được cách phân tích tâm lí học; dù cho khi phân tích nghệ thuật, tâm lí học có thể rút ra cái gì đi nữa thì tất cả vẫn giới hạn ở quá trình tâm lí của hoạt động nghệ thuật chứ không chạm đến những tầng sâu kín của nghệ thuật: chạm đến chúng là điều không thể đối với tâm lí học, giống như lí trí muốn tái hiện hay dù chỉ là nắm bắt bản chất của tình cảm. Còn sao nữa! Khoa học và nghệ thuật nói chung không tồn tại như hai bản chất tách biệt, nếu như sự biệt lập chúng trên nguyên lí không tỏ ra xác đáng. Việc ở đứa trẻ nhỏ chưa có “sự xung đột của các năng lực” và các khả năng nghệ thuật, khoa học và tôn giáo của nó còn thiếp ngủ trong trạng thái bình an, hay việc của người nguyên thủy các yếu tố của nghệ thuật, khoa học và tôn giáo còn đang cùng tồn tại trong sự hỗn độn bất phân của tâm thức ma thuật, hay cuối cùng việc ở động vật nói chung không thấy có một “tinh thần” nào, mà chỉ có độc “bản năng tự nhiên” trần trụi - tất cả những sự kiện đó không nói lên điều gì có lợi cho sự thống nhất bản chất từ khởi thủy của nghệ thuật và khoa học, mà chỉ có sự thống nhất như thế mới có thể luận chứng cho sự hấp thụ lẫn nhau của chúng hay sự diễn dịch từ cái này sang cái kia. Quả vậy, lần theo trật tự hồi cố quá trình phát triển tinh thần cho tới tận cái trạng thái bất phân ban đầu của lĩnh vực tinh thần riêng rẽ, chúng ta hoàn toàn không biết được sự thống nhất khởi thủy sâu sắc của chúng, mà may ra chỉ biết được cái trạng thái bất chuyên biệt ở một thời kỳ lịch sử khá sớm, khi cả cái này lẫn cái kia đều chưa tồn tại. Nhưng trạng thái tự phát-sơ đẳng đó hoàn toàn không phải là khởi nguyên để từ đó có thể rút ra kết luận về bản chất của những trạng thái tương đối phát triển cao về sau này, thậm chí dù cho các trạng thái đó phát sinh trực tiếp, như điều này vẫn thường xảy ra, từ sự thống nhất ban đầu đó. Đối với đường hướng phương pháp luận khoa học thì việc hy sinh sự khác biệt về chất cho sự quy nạp theo lối nhân quả, việc bắt sự đa dạng phụ thuộc vào các khái niệm chung nhất, dù là rất sơ đẳng, đó là những việc luôn luôn tự nhiên.

Chính hôm nay tôi cảm thấy đưa ra những suy nghĩ này là đặc biệt đúng chỗ, bởi vì thời gian gần đây chúng ta đã nhiều lần thấy chính sáng tác thơ ca-nghệ thuật đã được giải thích bằng con đường diễn dịch về những trạng thái tâm lí sơ đẳng hơn như thế. Tất nhiên, có thể tìm cách giải thích các đặc điểm của sáng tạo nghệ thuật, sự lựa chọn chất liệu và sự xử lí chất liệu của từng cá nhân nghệ sĩ bằng quan hệ thân thiết của họ đối với cha mẹ mình, nhưng như thế thì cách thể hiểu của ta về nghệ thuật của họ cũng chẳng sâu thêm được chút nào. Quả vậy, có thể tiến hành phép diễn dịch đó cả trong nhiều lĩnh vực khác nữa, bao gồm cả những cơn rối loạn tâm lí: các chứng loạn thần kinh chức năng, loạn tinh thần, các thói quen tốt và xấu, các chính kiến, các đặc điểm tính cách, các niềm đam mê, các hứng thú riêng biệt cũng được diễn dịch về các quan hệ tồn tại giữa đứa bé và cha mẹ. Nhưng không thể để tất cả các điều rất khác xa nhau này có cùng một sự giải thích như nhau, khác đi sẽ dẫn tới kết luận là dường như trước chúng ta chỉ là một điều mà thôi. Nếu giải thích tác phẩm nghệ thuật là một dạng loạn thần kinh, hoặc mọi chứng loạn thần kinh đều là tác phẩm nghệ thuật. Có thể chấp nhận *facon de parler* (cách nói) như thế với tư cách một kiểu chơi nghịch lí ngôn từ, nhưng lí trí thông thường của con người sẽ cưỡng lại và không muốn tác phẩm nghệ thuật bị đặt vào cùng một hàng với chứng loạn thần kinh chức năng. Quá lắm thì một bác sĩ phân tâm học qua lăng kính thiên kiến chuyên môn sẽ thấy ở chứng loạn thần kinh chức năng một tác phẩm nghệ thuật, nhưng một người tinh táo đi ngoài đường sẽ không bao giờ nhầm bệnh lí học với nghệ thuật, dù anh ta không thể phủ nhận sự kiện là hoàn cảnh ra đời tác phẩm nghệ thuật cũng tương tự như phát sinh chứng loạn thần kinh chức năng. Nhưng đó là điều kiện tự nhiên, nếu như các điều kiện tâm lí phổ biến đâu đâu cũng có sức mạnh, hơn nữa - do sự cân bằng tương đối của các hoàn cảnh sống của con người - chúng ta lúc nào cũng sẽ lại gặp thấy cùng một điều, dù cho là nói về chứng loạn thần kinh của nhà khoa học, nhà thơ, hay người bình thường.

Bởi tất cả đều có cha mẹ, tất cả đều có cái gọi là mặc cảm về mẹ hay mặc cảm mẹ, tất cả đều có tính dục và những vấn đề tiêu biểu chung của loài người đi kèm với cái đó. Nếu một nhà thơ chịu ảnh hưởng mạnh hơn của thái độ đối với cha, nhà thơ khác chịu thái độ đối với mẹ, nhà thơ thứ ba bộc lộ trong tác phẩm của mình dấu vết rõ rệt của sự dồn nén tình dục, thì vốn những điều như vậy có thể nói được cho tất cả những người mắc chứng loạn thần kinh chức năng, hơn thế, cho tất cả mọi người bình thường. Chúng ta chẳng thu nhận được gì đặc biệt ở đây cho câu chuyện bàn tác phẩm nghệ thuật. May lắm thì cách nói đó chỉ giúp mở rộng và đào sâu thêm hiểu biết của chúng ta về sự ra đời của tác phẩm.

Khuynh hướng của tâm lý học y khoa do Freud khai mở đã đem lại cho các nhà lịch sử văn học nhiều căn cứ mới để nêu ra những đặc trưng của sáng tác nghệ thuật mang tính cá nhân gắn với cảm xúc riêng tư, thậm kín của nghệ sĩ. Điều này không nên bao giờ để che lấp khỏi chúng ta sự kiện là trong quá trình phân tích sự sáng tạo thơ ca - nghệ thuật từ lâu đã lần ra được những mối dây nhất định mà nghệ thuật dùng để bện kết - cố ý hay ngẫu nhiên - cảm xúc riêng tư thậm kín của mình vào tác phẩm. Đồng thời các công trình của Freud đôi khi còn giúp thấy được sâu hơn và đầy đủ hơn ảnh hưởng đến sáng tạo nghệ thuật của những cảm xúc có tận thời ấu thơ. Thường khi biết vận dụng khéo léo, tinh tế các phương pháp của ông thì sẽ thu được bức tranh có sức quyến rũ cho thấy làm cách nào mà sáng tạo nghệ thuật, một mặt bện chặt với đời riêng của nghệ sĩ, mặt khác - dẫu sao vẫn vượt lên trên sự bện kết đó. Trong phạm vi này cái gọi là phân tâm học tác phẩm nghệ thuật thực chất chưa khác gì lối phân tích chẻ hoe mang tính văn học - tâm lý được thực hiện một cách sâu sắc và khéo léo. Trong trường hợp khá lắm thì ranh giới giữa hai cách này chỉ là về số lượng. Nhưng đôi khi phân tâm học khiến chúng ta bối rối bởi những kết luận và nhận xét cao ngạo của mình, những điều mà nếu xem xét theo cách thông thường hơn thì sẽ bị bỏ qua do tình cảm tể nhị. Khuyết điểm thiếu sự sùng kính trước cái (mang tính người, rất người) này chính lại là đặc trưng chuyên môn của tâm lý y khoa, bộ môn mà như quỷ Mephistofel đã nhận xét một cách đúng đắn là “không đứng về phía nỗi sợ”, “hoàn hành không xấu hổ” ở nơi có ai đấy thêm khát hàng năm - nhưng đáng tiếc điều đó không bao giờ cũng làm vinh dự cho nó. Khả năng nêu ra những kết luận mạnh bạo để lôi cuốn nhà nghiên cứu dần bước phiêu lưu. Chronique scandaleuse (những chuyện bê bối, tai tiếng) dùng liều ít thì thường tạo được muối cho bút ký tiểu sử, nhưng khi liều lượng tăng lên gấp hai thì đó sẽ là sự bôi bẩn, sự đầu độc thị hiếu tốt lành nấp dưới cái vỏ tính khoa học. Hứng thú bị trượt ra khỏi sáng tạo nghệ thuật và lạc bước vào mê cung ngoắt ngoéo của những tiền đề tâm lý chồng chất lên nhau, còn nghệ sĩ bị biến thành một con bệnh, một trường hợp psychopathia sexualis (bệnh thái nhân cách tình dục). Bằng cách như thế phân tâm học tác phẩm nghệ thuật bị lệch xa mục đích của mình và sự phân tích bị chuyển sang lĩnh vực cái chung toàn nhân loại chẳng có gì riêng đôi với nghệ sĩ, còn với nghệ thuật của ông ta thì hết sức vớ vẩn.

Kiểu phân tích như thế *không vươn tới được* tác phẩm nghệ thuật, nó vẫn nằm lại trong phạm vi tâm lý học nhân học, nơi từ đó không riêng gì tác phẩm nghệ thuật mà nói chung bất luận cái gì cũng có thể sinh ra được. Trên cái nền đó đã nảy sinh ra những phán đoán nhạt nhẽo không thể chịu nổi về bản thân sáng tạo nghệ thuật, ví dụ như luận điểm: “mỗi nghệ sĩ là một chàng Narcisse”⁽¹⁾, nếu như nói chung có thể được phép sử dụng cái khái niệm vốn đặt ranh hãm những mục đích hạn chế này từ lĩnh vực bệnh lý học loạn thần kinh chức năng theo nghĩa rộng đến thế; luận điểm đó vì vậy không nói lên được cái gì, mà chỉ gây sốc y như một kẻ độc mồm độc miệng. Do chỗ kiểu phân tích này hoàn toàn không động đến tác phẩm nghệ thuật, mà chỉ cốt sao vùi thật sâu vào lòng cá nhân, như chuột trong bếp, nên nó thường xuyên cắm chân trên một cái nền chung của tất cả chúng ta, cái nền toàn nhân loại, và không phải ngẫu nhiên những sự giải thích đào được trên con đường đó lại đơn điệu đến mức kinh ngạc: rất toàn những điều đã nghe thấy trong buổi khám bệnh của bác sĩ phân tâm học.

Phương pháp diễn dịch của Freud - đó là phương pháp của chính sự điều trị y học với đối tượng là cấu trúc tâm lý bị bệnh và bị sai lệch. Cấu trúc bị bệnh này chiếm chỗ của chức năng hoạt động bình thường và vì vậy cần phải bị phá vỡ để mở đường đến sự thích ứng khỏe mạnh. Trong trường hợp đó sự quy giản các hiện tượng đang xem xét về nền tảng chung toàn nhân loại là xác đáng. Nhưng áp dụng cho sáng tạo nghệ thuật thì cũng chính phương pháp đó lại đưa đến những kết quả như đã nêu trên: sau khi gạt

khởi tâm ảo nghệ thuật lấp lánh, nó chỉ lấy ra cho mình cái thường ngày trần trụi đó của *homo sapiens* sơ đẳng - loài sinh vật mà nghệ sĩ thuộc về ánh vàng hào quang của sự sáng tạo cao quý, cái lẽ ra mà phải được nói đến và chỉ nói về nó mà thôi, trở nên lu mờ đi sau khi bị xử lí bằng phương pháp y học như thế, một phương pháp thường dùng để phân tích ảo giác dối lừa của con bệnh thần kinh. Cách làm đó cố nhiên là rất hay và có lẽ giá trị y học không kém việc mổ não Nietzsche để xem ông chết vì dạng liệt nào. Nhưng chỉ thế thôi. Chẳng lẽ điều đó lại có quan hệ nào dẫn đến tác phẩm *Zarathustra*? Dù cho bình diện thứ hai và cơ tầng của sự sáng tạo thế nào đi nữa, chẳng lẽ *Zarathustra* lại không phải là một thể giới vẹn nguyên và thống nhất mọc lên ở phía bên kia sự yếu đuối (mang tính người, rất người), ở phía bên kia sự thu nhỏ và sự tiêu biến của các tế bào não?(2)

Cho đến nay tôi đã nói về phương pháp diễn dịch của Freud mà không đi sâu vào chi tiết của phương pháp đó. Đây nói về kỹ thuật y học - tâm lí của việc theo dõi các bệnh nhân tâm thần. Nó có nhiệm vụ là tìm các con đường và cách thức để có thể “đi vòng” qua hay nhìn xuyên qua mặt trước của ý thức tới mặt sau, lớp dưới của tâm lí, tới cái gọi là vô thức. Kỹ thuật này dựa trên giả thiết rằng người bệnh thần kinh dồn nén những nội dung tâm lí nhất định do là chúng không kết hợp (liên kết) được với ý thức. Sự không kết hợp đó được xem là thuộc về mặt tinh thần, có những nội dung tâm lí bị dồn nén thì tương ứng phải mang tính chất tiêu cực - tính dục ấu thời, xấu hổ hay thậm chí là tội lỗi, do tính chất đó nên chúng mới không được ý thức chấp nhận. Bởi không có con người lí tưởng nên tất cả mọi người đều có mặt sau ý thức như vậy, bất luận họ có thừa nhận nó hay không. Vì vậy bao giới và ở đâu cũng có thể nhận thấy được nó, chỉ cần áp dụng kỹ thuật diễn dịch do Freud đề ra.

Trong khuôn khổ một thông báo hạn chế về thời gian này lẽ dĩ nhiên là tôi không thể đi vào chi tiết của kỹ thuật diễn dịch đó được. Vì thế tôi đành chỉ nói rõ thêm một vài điểm thôi. Bình diện thứ hai vô thức không phải là không hoạt động, nó bộc lộ mình khi tác động đến nội dung của ý thức. Chẳng hạn, nó đưa ra những kết quả của một loại tưởng tượng đặc biệt mà đôi khi có thể quy định chúng về những quan niệm tình dục ẩn ngầm nào đấy. Trong trường hợp khác nó gây nên những sự phá vỡ mạnh các quá trình ý thức mà bằng con đường diễn dịch cũng có thể dõi theo được chúng cho đến tận các nội dung ý thức bị dồn nén. Cội nguồn rất quan trọng để khám phá các nội dung vô thức là giấc mơ, sản phẩm trực tiếp của hoạt động vô thức. Thực chất phương pháp diễn dịch của Freud là ông nhóm tất cả các dấu hiệu của “cơ tầng” vô thức, bình diện thứ hai vô thức và dùng cách phân tích và giải thích để tái lập cấu trúc ban đầu của các ham muốn vô thức. Những nội dung của ý thức khiến ngờ vực sự hiện diện của cái nền vô thức được Freud gọi một cách mù mờ là “biểu tượng”, trong khi trong học thuyết của ông chúng chỉ đơn giản giữ vai trò những ký hiệu hay triệu chứng của các quá trình ẩn ngầm chứ không hề có vai trò của những biểu tượng thực sự; cái sau cần phải hiểu như là sự diễn đạt cho tư tưởng trong lúc chưa thể mô tả được nó một cách trọn vẹn, hoàn chỉnh. Thí dụ khi Platon diễn đạt vấn đề nhận thức luận qua biểu tượng cái hang khi Christos trình bày khái niệm Nước Trời qua các ngụ ngôn - thì đó là những biểu tượng chuẩn mực và đích thực, tức là những cách thức diễn đạt các sự vật chưa có tên gọi khái niệm. Nếu chúng ta cố thử giải thích hình ảnh của Platon theo cách của Freud thì lẽ tự nhiên là sẽ đi đến cái bụng mẹ và thừa nhận rằng ngay trí tuệ của Platon vẫn còn chìm sâu vào trạng thái tự phát mang tính dục ấu thời. Thế nhưng chúng ta hoàn toàn không nhận thấy rằng Platon đã sáng tạo thành công từ các tiền đề chung của nhân loại thành các trực quan triết học của mình; chúng ta thực sự mù quáng đi ngang qua ông mà không thấy điều cốt yếu nhất và chỉ duy nhất phát hiện ra là ông cũng có những tưởng tượng tình dục trẻ con như bao người trần thế bình thường khác. Sự thừa nhận này có giá trị chẳng chỉ là đối với người luôn coi Platon là một siêu nhân, bây giờ có thể thích thú kết luận rằng thậm chí Platon cũng là người. Nhưng ai lại có ý nghĩ coi Platon là thần thánh? Có lẽ đó là người bị áp lực của những tưởng tượng trẻ con, do đó, có tâm thức loạn thần kinh. Diễn dịch đầu óc tưởng tượng của người loạn thần kinh về các chân lí chung nhân loại là việc bổ ích về mặt y học. Còn đối với ý nghĩa biểu tượng của Platon thì việc đó không có quan hệ gì.

Tôi có ý dừng lại hơi lâu ở quan hệ của phân tâm học chữa bệnh đối với tác phẩm nghệ thuật chính bởi vì dạng phân tâm học này cũng là học thuyết của Freud. Do tính giáo điều xơ cứng của mình, bản thân

Freud đã bỏ ra nhiều công sức để khiến hai điều có cơ sở rất khác nhau nhưng công chúng lại coi là đồng nhất. Có thể áp dụng thành công kỹ thuật của ông cho những trường hợp nhất định của ngành y, nhưng đồng thời khi đó không được nâng nó lên hàng học thuyết. Chống lại học thuyết của ông chúng ta buộc phải đưa ra những lí lẽ hết sức kiên quyết. Nó được xây trên những tiền đề vô đoán. Bởi, nói thí dụ, các bệnh loạn thần kinh chức năng hoàn toàn không nhất thiết chỉ dựa trên sự dồn nén tình dục; các bệnh loạn thần tình thần cũng vậy. Các giấc mơ hoàn toàn không mang trong mình chỉ những ham muốn bị dồn nén, tàn mác, được bao phủ bởi quá trình thôi miên trong mơ. Kỹ thuật diễn dịch của Freud chịu ảnh hưởng các giả thiết phiến diện, do đó là giả dối của ông, nên nó là vô đoán.

Để đánh giá đúng sáng tạo nghệ thuật, tâm lí học phân tích cần phải đoạn tuyệt với thiên kiến y học, bởi vì sáng tạo nghệ thuật không phải là căn bệnh và do đó đòi hỏi một định hướng hoàn toàn khác, chứ không phải theo lối y học chữa bệnh. Những bác sĩ hiển nhiên là phải theo dõi nguyên nhân căn bệnh nhằm tìm mọi khả năng diệt trừ tận gốc, thì nhà tâm lí học hiển nhiên là phải tiếp cận các tác phẩm nghệ thuật theo một đường hướng ngược lại. Ông ta sẽ không nói đến những hoàn cảnh chung nhân loại vây quanh sự sáng tạo, điều đó hiển nhiên và nói ra là thừa đối với sáng tạo nghệ thuật, mà sẽ tra vấn về ý nghĩa của tác phẩm, còn những điều kiện tiên khởi của sáng tạo khiến ông ta quan tâm chỉ vì chúng có giá trị để tìm hiểu cái ý nghĩa đang ẩn ngăm, Tính chế định nhân quả của cá nhân⁽³⁾ đối với tác phẩm nghệ thuật có quan hệ giống như tầng đất đối với cây cối từ nó mọc ra. Lẽ tất nhiên, khi làm quen với những thuộc tính của chỗ đất gieo trồng cây cối, chúng ta bắt đầu hiểu được một số đặc điểm của cây cối. Đối với nhà thực vật học đây thậm chí là yếu tố quan trọng trong tri thức của ông ta. Nhưng không ai lại đi khẳng định rằng bằng cách đó chúng ta biết được hết tất cả những điều cơ bản về cây cối. Phương hướng nhằm đến cái cá nhân, điều này được nêu lên do ý muốn đi tìm các nguyên nhân cá nhân thôi thúc sáng tạo, là hoàn toàn không phù hợp với tác phẩm nghệ thuật trong chừng mực tác phẩm nghệ thuật không phải là con người, mà là một cái gì đó siêu nhiên. Nó (tác phẩm) - đó là một vật không mang tính cá nhân và vì thế cái cá nhân không phải là tiêu chí đối với nó. Và ý nghĩa đặc biệt của một tác phẩm nghệ thuật chân chính là ở chỗ người ta có thể lôi được nó từ chốn chật chội và bí lối của lĩnh vực cá nhân ra khoảng không rộng lớn, bỏ mặc lại sau tất cả tính tạm thời và hữu hạn của một cá tính bị giới hạn.

Kinh nghiệm riêng của tôi buộc phải thừa nhận rằng vị bác sĩ khi đứng trước tác phẩm nghệ thuật thật không dễ mà bỏ được cặp kính chuyên môn và xem xét sự vật mà không cần đến phạm trù nhân quả quen thuộc trong sinh học. Mặt khác tôi tin chắc rằng dù cho việc áp dụng tâm lí theo xu hướng sinh học đối với con người trung bình có tỏ ra xác đáng đến đâu, nó vẫn không thích hợp đối với tác phẩm nghệ thuật và do đó đối với con người trong tư cách nhà sáng tạo. Thứ tâm lí học cứ khẳng khẳng bám theo tư tưởng về tính nhân quả thuần túy sẽ bất giác biến mỗi chủ thể người thành một đại diện sơ giản của loài *homo sapiens*, bởi vì nó chỉ thấy có các hệ quả và các sự vô đoán. Nhưng tác phẩm nghệ thuật - đó không phải là hệ quả và không phải là một đại lượng vô đoán, mà là sự biến cải sáng tạo chính những điều kiện và hoàn cảnh mà tâm lí học nhân quả muốn lấy từ đó ra tác phẩm một cách hợp pháp. Cây cối - đó không đơn giản là sản phẩm của tầng đất, mà còn là một quá trình sáng tạo sống động độc lập và bản chất của quá trình đó không có quan hệ gì với cấu tạo tầng đất. Cần phải xem tác phẩm nghệ thuật như là sự sáng tạo hình tượng sử dụng tự do tất cả các điều kiện xuất phát của mình. ý nghĩa của các hoàn cảnh bên ngoài; thậm chí có thể nói được rằng nó là bản chất tự thân, cái này dùng con người và các hoàn cảnh riêng tư của con người chỉ như là môi trường sống, vận hành các sức mạnh của con người theo những quy luật riêng của mình và làm cho mình thành cái bản thân muốn trở thành.

Nhưng ở đây tôi đã chạy lên trước khi nói đến một dạng tác phẩm nghệ thuật đặc biệt - dạng mà thoát đầu tôi cần phải giới thiệu. Vấn đề là ở chỗ không phải tác phẩm nghệ thuật nào cũng được tạo nên trong thế thụ động như vậy của người sáng tạo. Có những tác phẩm, cả thơ và văn xuôi, xuất hiện hoàn toàn là do tác giả muốn dùng chúng để đạt tới một tác động nào đấy. Trong trường hợp sau này tác giả đã có sự nhào nặn chất liệu trong đầu óc, thêm chỗ này, bớt chỗ kia, nhấn thêm sắc thái này, giảm bớt sắc thái khác, cân nhắc kỹ hiệu quả có thể đạt được và thường xuyên tuân theo những quy luật của hình thức và phong cách

đẹp. Tác giả dồn hết tâm lực vào công việc và rất thoải mái tự do khi lựa chọn cách thức thể hiện. Chất liệu tác phẩm đối với ông - chỉ là chất liệu, nó buộc phải tuân theo ý chí nghệ thuật của ông: ông muốn lựa chọn *cái đó*, chứ không phải là cái nào khác. Trong trạng thái hoạt động như vậy, người nghệ sĩ hoàn toàn đồng nhất với quá trình sáng tạo, bất luận ông chủ động cầm lái hay quá trình sáng tạo nắm lấy ông như một thứ công cụ khiến ông không còn hay biết gì về chuyện này. Bản thân ông chính là sự sáng tạo của mình, quện chặt với nó, ngụp vào trong nó với tất cả các ý đồ và sự khéo léo của mình. Vì tất tôi đã phải dẫn ra đây những thí dụ rút ra từ lịch sử văn học hay từ những lời thú nhận của các nhà thơ, nhà văn.

Chắc chắn là tôi không đưa ra thêm điều gì mới khi nói về một dạng tác phẩm nghệ thuật khác tuôn chảy dưới ngòi bút tác giả như một cái gì đã tương đối trọn vẹn, xong xuôi và hiện ra đầy đủ trang bị, giống như Athena Pallada nhảy ra từ đầu Zeus. Các tác phẩm này đúng là bắt ép tác giả theo mình, dường như là cầm lấy tay tác giả để nó viết ra những điều khiến lí trí phải kinh ngạc. Tác phẩm tự mang lại hình thức của mình; cái tác giả muốn thêm vào thì bị gạt ra, còn cái ông không muốn có thì lại xuất hiện. Khi đó ý thức tác giả bất lực và kiệt quệ trước những gì đang xảy ra, nó bị cuốn theo dòng tư tưởng và hình tượng nảy sinh hoàn toàn ngoài ý định của ông và ông không bao giờ nghĩ là nó có. Dù là miễn cưỡng, nhưng ông phải thừa nhận rằng trong toàn bộ chuyện này giọng nói của chính ông đã vang lên thông qua ông, cái bản chất căn cốt của ông đã tự bộc lộ ra và cao giọng nói về những điều mà ông không bao giờ dám nói ra. Ông chỉ còn biết tuân phục và vâng theo cái xung lực dường như xa lạ đó vì cảm thấy tác phẩm đứng cao hơn ông và vì thế có một áp lực mà ông không thể cưỡng nổi. Ông không được đồng nhất với quá trình sáng tạo hình tượng; ông ý thức rõ là mình đứng thấp hơn tác phẩm của mình, hay điều lớn hơn, đứng bên cạnh nó - như một thân phận phụ thuộc bị rơi vào vùng xoáy của lực hút.

Khi nói về tâm lí học của tác phẩm nghệ thuật, chúng ta cần trước hết lưu ý đến hai khả năng hoàn toàn khác biệt nhau này về sự xuất hiện của nó, bởi vì có nhiều điều rất quan trọng đối với sự phân tích tâm lí học phụ thuộc vào sự khác biệt vừa nêu. Ngay Schiller đã cảm thấy được sự đối lập đó và ông đã tìm cách ghi lại nó bằng các khái niệm nổi tiếng *cái tình cảm* và *cái ngây thơ*. Hai tên gọi này chắc là do ông căn cứ trước hết từ hoạt động thơ ca. Theo ngôn ngữ tâm lí học kiểu đầu chúng ta gọi là *hướng nội*, còn kiểu thứ hai - *hướng ngoại*. Đặc trưng của kiểu hướng nội là sự khẳng định của chủ thể với những ý định và mục đích có suy tính của nó chống lại những lực kéo của đối tượng; kiểu hướng ngoại thì ngược lại, được đặc trưng bởi sự khuất phục của chủ thể trước những yêu cầu của đối tượng. Các vở kịch của Schiller cũng như một khối lượng lớn thơ ông, theo ý tôi, cho thấy khá rõ cái cách xử lí chất liệu theo kiểu hướng nội. Nhà thơ có ý thức nắm lấy chất liệu. Còn thí dụ nổi bật của hướng ngược lại là “Faust”, phần hai. ở đó thấy rõ sự cứng đầu cứng cổ của chất liệu. Một thí dụ thành công hơn nữa có lẽ là “Zarathustra” của Nietzsche mà như ông nói trong đó một đã thành hai.

Có lẽ, chính tính chất cách trình bày của tôi đã khiến cảm thấy rằng các trọng tâm của việc phân tích tâm lí học của chúng ta bị lẫn lộn với nhau khi tôi nói không phải về nghệ sĩ như một cá nhân, mà nói về quá trình sáng tạo. Tất cả sự chú ý tập trung vào cái sau, trong khi cái đầu, có thể nói, chỉ được xem xét với tư cách đối tượng phản ứng lại. Chỗ nào ý thức tác giả không đồng nhất với quá trình sáng tạo, điều đó hiển nhiên, nhưng trong trường hợp đầu tiên đang nói đến ở đây thoát nhìn thấy có điều ngược lại: tác giả có vẻ như là người sáng tạo xây dựng tác phẩm của mình từ chất liệu được lựa chọn một cách tự do không bị một sức ép nào từ bên ngoài. Ông ta chắc là tự tin vào sự tự do đầy đủ của mình và vì tất muốn thú nhận rằng sáng tạo của ông ta không trùng với ý đồ riêng, không có gốc rễ trong ý định và khả năng của mình.

Đến đây chúng ta vấp phải vấn đề mà chưa chắc đã tìm được câu trả lời nếu chỉ dựa vào những điều do chính các nhà văn, nhà thơ nói với chúng ta về bản chất sự sáng tạo của mình, bởi vì đây là nói về một vấn đề mang tính chất khoa học mà chỉ tâm lí học mới có thể mang lại cho chúng ta lời giải đáp. Quả vậy, hoàn toàn không loại trừ (như tôi đã nhắc qua ở trên) việc thậm chí một nghệ sĩ sáng tạo có vẻ như hoàn toàn theo đúng các khả năng của mình và khi viết ra cái mình muốn, dù cho ý thức rõ việc mình làm, nhưng vẫn bị xâm chiếm mạnh mẽ bởi một xung lực sáng tạo đến mức không đủ sức thấy mình muốn một cái gì khác - hoàn toàn giống như trường hợp người nghệ sĩ của kiểu đối lập không thể cảm thấy trực tiếp ý chí

riêng của mình trong việc cái hiện ra với ông ta dưới dạng cảm hứng từ ngoài đến, dù ở đây do chính cái bên trong ông nói với ông. Do đó niềm tin vào sự tự do tuyệt đối của sáng tạo chỉ là một ảo ảnh của ý thức: con người cảm thấy nó đang bơi, trong khi đấy là do một dòng chảy vô hình kéo nó đi.

Điều phỏng đoán của chúng ta không phải là từ trần nhà rơi xuống, nó nảy sinh từ kinh nghiệm của tâm lí học phân tích qua nhiều nghiên cứu nhận thấy vô thức có nhiều khả năng không chỉ tác động đến ý thức, mà thậm chí còn điều khiển nó. Vì thế điều phỏng đoán của chúng ta là xác đáng. Nhưng chúng ta lấy ở đâu bằng chứng của việc người nghệ sĩ sáng tạo có ý thức cũng bị cầm tù trong tác phẩm của mình? Những bằng chứng ở đây có thể là gián tiếp hay trực tiếp. Thuộc vào loại bằng chứng trực tiếp cần tính đến những trường hợp khi nghệ sĩ dự định nói một cái gì đấy đã nói ra nhiều hơn bản thân ông ý thức được; những trường hợp này hoàn toàn không phải là hiếm. Các bằng chứng gián tiếp là những trường hợp khi sự sáng tạo nghệ thuật về như tự do bị chế ngự bởi một sự “bắt buộc” đưa ra các đòi hỏi của mình tùy hứng bất nghệ sĩ phải tiết chế hoạt động sáng tạo, hay khi ẩn sau sự cắt giảm hoạt động như thế diễn ra những sự rối rắm tâm lí nặng nề.

Thực tiễn phân tích tâm lí học đối với các nghệ sĩ càng cho thấy xung lực sáng tạo nghệ thuật phát ra từ vô thức rất mạnh, đồng thời - nó rất bướng bỉnh và tùy tiện. Đã có biết bao cuốn tiểu sử các nghệ sĩ vĩ đại nói về cơn hứng sáng tạo bắt mọi thứ của con người phụ thuộc vào nó, khiến tác giả nhiều khi phải hi sinh cả sức khỏe và hạnh phúc gia đình để phụng sự cho sáng tạo của mình! Tác phẩm đang hình thành trong tâm trí nghệ sĩ - đó là sức mạnh tự nhiên tự mở đường đi hoặc theo cách thô bạo và cưỡng bức, hoặc theo cách tinh ranh không thể nào bắt chước được, giống y như tự nhiên trong các tạo tác của nó, không bận tâm đến niềm vui hay nỗi khổ của người đang trong cơn đau sáng tạo. Cái sáng tạo sống và lớn lên trong con người, như cái cây mọc lên từ tầng đất đã cung cấp cho nó những nhựa sống cần thiết. Vì thế chúng ta có thể hình dung quá trình sáng tạo nghệ thuật giống như một sinh vật sống đang lớn lên trong tâm hồn con người. Tâm lí học phân tích gọi hiện tượng này là *mặc cảm tự trị* - với tư cách một bộ phận biệt lập của tâm hồn, nó có đời sống tâm lí riêng bứt ra khỏi đẳng cấp của ý thức và tùy theo mức độ năng lượng của mình, sức mạnh của mình mà hoặc hiện ra dưới dạng sự phá vỡ các thao tác có hướng tùy tiện của ý thức, hoặc trong những trường hợp khác, ở vị thế cao động viên cái Tôi phục vụ cho mình. Tương ứng, người nghệ sĩ đồng nhất mình với quá trình sáng tạo, dường như là người có trước từ “vâng” ngay khi có sự đe dọa “bắt buộc” từ phía vô thức. Còn nghệ sĩ mà việc sáng tạo gần như là từ áp lực bên ngoài thì do nguyên nhân này khác không thể nói “vâng” được, vì thế mệnh lệnh ập đến với nó bất ngờ.

Lí ra thì tính chất khác loại của quá trình sáng tạo phải được hiện ra trên tác phẩm. Trong trường hợp này là nói về sự sáng tạo có dự định, có ý thức và có khuynh hướng, suy tính kỹ càng về hình thức và hiệu quả đạt tới. Trong trường hợp khác thì ngược lại, đây là câu chuyện về một sản phẩm của vô thức, nó ra đời không có sự tham gia của ý thức con người, đôi khi thậm chí bất chấp ý thức, ngang bướng bất ý thức phải chịu tuân theo hình thức và sự tác động riêng của nó. ở trường hợp đầu kết quả có thể là tác phẩm không có chỗ nào vượt quá ranh giới ý thức đã được xác định, nó sẽ không đúng trong phạm vi ý đồ của mình và không nói cái gì hơn những điều tác giả đã đặt vào trong nó. ở trường hợp sau cần phải đòi hỏi một cái siêu cá nhân, nó hậu thuẫn cho trường lực của quan niệm hữu thức đặt vào tác phẩm đến mức ý thức tác giả bị gạt khỏi sự tự phát triển của tác phẩm. Lúc này sẽ có thể xuất hiện những hình tượng và hình thức khác lạ, những tư tưởng thoáng qua, sự đa nghĩa của ngôn ngữ mà các cách diễn đạt của nó có trọng lượng của những biểu tượng thực sự vì chúng biểu đạt rất tốt các điều chưa biết và bắc những nhịp cầu sang những bến bờ chưa thấy rõ.

Nói chung có như vậy. Cứ mỗi khi nói về công việc được suy tính từ trước để xử lí chất liệu đã được chọn lựa kĩ càng là lại có khả năng quan sát thấy thuộc tính của một trong hai kiểu nêu trên; trong trường hợp thứ hai cũng vậy. Các thí dụ chúng ta đã biết về các vở kịch của Schiller, một bên, và phần hai của “Faust”, hay tốt hơn, của “Zarathustra”, một bên, có thể minh họa cho điều vừa nói. Và chẳng, bản thân tôi cũng không phải lập tức đòi liệt các tác phẩm của một nghệ sĩ tôi chưa biết vào loại này hay loại khác chừng nào chưa có sự nghiên cứu sơ bộ và có cơ sở về thái độ của cá nhân nghệ sĩ đối với tác phẩm của

mình. Thậm chí việc biết nghệ sĩ thuộc kiểu hướng nội hay hướng ngoại vẫn chưa đủ, bởi vì cả hai kiểu tác giả đó đều có khả năng có quan hệ hướng nội hay hướng ngoại đối với sáng tạo của mình. ở Schiller điều này đặc biệt lộ ra qua sự tách biệt sản phẩm thơ của ông với sản phẩm triết học, ở Goethe - qua sự phân biệt giữa cái cách nhẹ nhàng giúp ông có được hình thức hoàn chỉnh của bài thơ, và cuộc đấu tranh của ông nhằm đem lại nội dung hình tượng nghệ thuật cho phần hai của “*Faust*”, ở Nietzsche - qua sự khác biệt giữa những cách ngôn của ông và dòng chảy đậm đặc trong “*Zarathustra*”. Cùng một nghệ sĩ có thể chọn nhiều vị trí khác nhau đối với những tác phẩm khác nhau của mình, do đó tiêu chí phân tích phải để phụ thuộc vào từng vị trí cụ thể của tác giả.

Vấn đề, như chúng ta sẽ thấy, hết sức phức tạp. Nhưng sự phức tạp còn tăng hơn nữa, nếu chúng ta đưa vào phạm vi xem xét những suy nghĩ đã nêu trên về trường hợp khi nghệ sĩ đồng nhất mình với nguyên lí sáng tạo. Bởi nếu sự việc diễn ra theo cách sự sáng tạo có ý thức và định hướng bằng tất cả tính định hướng và ý thức của mình bị bó buộc theo ảo ảnh chủ quan của người sáng tạo, thì tác phẩm của người sáng tạo chắc cũng phải có tính biểu tượng, cái này nằm ở bề sâu không thể nhận rõ được và ý thức được thời không hiểu biết được. Trừ phi tính biểu tượng ở đây sẽ hé lộ rõ rệt hơn, bởi vì ngay bạn đọc cũng không thoát khỏi ra những giới hạn của ý đồ tác giả được vạch bởi tinh thần của thời đại mình: nó vận động ở bên trong phạm vi của ý thức đương thời mình và ra khỏi thế giới đó nó không thể nào tìm được một điểm tựa Archimède nào để nhờ vào đó có thể lật tung ý thức do thời đại áp đặt, nói cách khác, nhận biết tính biểu tượng trong tác phẩm có tính chất nêu trên. Bởi biểu tượng ở đây phải được xem là khả năng có một ý nghĩa khác rộng hơn, cao hơn nằm ngoài năng lực cảm nhận và ám chỉ đến ý nghĩa đó của chúng ta.

Vấn đề này, như tôi đã nói, rất tinh tế. Nói thẳng ra, tôi là người duy nhất nêu nó lên với mục đích để không chỉ dừng lại ở việc diễn hình hóa các khả năng ý nghĩa của tác phẩm nghệ thuật - ngay cả trong trường hợp nó thoát nhìn không trình bày và không nói lên điều gì ngoài những điều nó trình bày và nói lên với người quan sát trực tiếp. Chúng ta đều biết qua kinh nghiệm riêng là một nhà thơ nổi tiếng đã lâu đôi khi bỗng nhiên được phát hiện lại. Việc này diễn ra khi trong quá trình phát triển của mình ý thức chúng ta đạt tới một trình độ mới, từ tầm cao đó chúng ta bất ngờ bắt đầu nghe thấy điều mới mẻ trong những vần thơ của ông ta. Tất cả ngay từ đầu đã có sẵn trong tác phẩm của nhà thơ, nhưng ở dạng biểu tượng ngầm mà chỉ có sự đổi mới tinh thần thời đại mới cho phép ta đọc thấy. Cần những cặp mắt mới lạ, mới mẻ ở đây, bởi vì những cặp mắt cũ chỉ có thể thấy cái đã quen thấy. Kinh nghiệm lại này cần thêm vào sự quan sát của chúng ta: nó biện hộ cho tư tưởng tôi đã diễn giải ở trên. Tác phẩm dự định có tính biểu tượng từ trước thì không đòi hỏi phải tinh tế đến vậy, bằng ngay thứ ngôn ngữ đa nghĩa được dùng nó như bảo chúng ta: “Tôi định nói nhiều hơn cái tôi nói thực; ý nghĩa của tôi cao hơn tôi”. Trong trường hợp này chúng ta có thể lấy ngón tay chỉ vào biểu tượng, ngay cả khi việc giải mã đó không làm ta thích thú. Biểu tượng nhô lên như một lời trách cứ thường xuyên đối với khả năng suy xét và cảm nhận của chúng ta. Từ đây tất nhiên sẽ bắt đầu một thực tế là tác phẩm mang tính biểu tượng đánh thức chúng ta nhiều hơn, có thể nói, quấy đảo chúng ta sâu hơn và vì thế hiểm khi đưa lại cho chúng ta khoái cảm thẩm mỹ thuần túy, trong khi tác phẩm không mang tính biểu tượng từ đầu thì nhằm đến cảm giác thẩm mỹ của chúng ta dưới dạng thuần túy hơn rất nhiều khi nó cho thấy tận mắt bức tranh hài hòa của sự trọn vẹn.

Nhưng dẫu sao, có người sẽ hỏi, vậy thì cái gì làm cho tâm lí học phân tích đi gần đến vấn đề trung tâm của sự sáng tạo nghệ thuật, đến điều bí ẩn của sáng tạo? Xét cho đến cùng, không có cái gì trong những điều nói từ đầu đến nay nằm ngoài phạm vi của hiện tượng học tâm lí. Do chỗ “trong huyền thẳm của tự nhiên không một tinh thần sáng tạo” nào lọt vào được, nên chúng ta cũng chẳng có gì chờ đợi ở tâm lí học cái không có thể, cụ thể là sự lí giải phù hợp về điều bí ẩn vĩ đại của cuộc sống mà chúng ta trực tiếp cảm thấy khi tiếp xúc với thực tế sáng tạo. Giống như mọi khoa học, tâm lí học cũng chỉ muốn góp phần nhỏ bé của mình vào việc nhận thức hoàn chỉnh hơn và sâu sắc hơn các hiện tượng cuộc sống, nhưng nó cách rất xa tri thức tuyệt đối, y như các chị em khác của nó vậy.

Chúng ta đã nói nhiều về “ý nghĩa và giá trị của tác phẩm nghệ thuật” đến mức có lẽ ai cũng sẽ phải hoài nghi: có thật nghệ thuật “biểu đạt” một cái gì không? Có thể, nghệ thuật hoàn toàn không “biểu đạt”

một cái gì cả, không có chút “ý nghĩa” nào cả - ít nhất cũng trên phương diện chúng ta nói về ý nghĩa ở đây. Có thể, nói như chính tự nhiên, đơn giản là *hiện hữu* nhưng không “biểu đạt” cái gì. Liệu có phải mọi “giá trị” chỉ đơn giản là sự *giải thích* mà lí trí thêm khát ý nghĩa cứ muốn nhất định buộc ràng cho sự vật? Có thể nói rằng nghệ thuật là cái đẹp, trong cái đẹp có sự đầy đủ và tự mãn của mình. Nó (nghệ thuật) không cần bất kỳ “ý nghĩa” nào cả. Vấn đề “ý nghĩa” với nghệ thuật không có một điểm nào chung. Khi tôi nhìn nghệ thuật từ bên trong, tôi đành phải tuân theo sự thật của quy luật này. Ngược lại, khi chúng ta nói về quan hệ của tâm lí học đối với tác phẩm nghệ thuật, chúng ta đã đứng bên ngoài nghệ thuật, và khi đó không còn lại gì khác cho chúng ta; buộc phải suy ngẫm, buộc phải giải thích, để sự vật có giá trị - bởi khác đi chúng ta nói chung không thể suy nghĩ được về chúng. Chúng ta buộc phải khai triển cuộc sống tự mãn, các sự kiện có giá trị tự thân ra các hình tượng, ý nghĩa, khái niệm và khi làm thế chúng ta cố tình xa lánh điều bí ẩn của cuộc sống. Khi chìm vào môi trường tự nhiên của sáng tạo, chúng ta sẽ không nhìn thấy gì mà không nhận biết gì, thậm chí chúng ta không biết được cách nhận biết, bởi vì không có gì tác hại và nguy hiểm đối với xúc cảm trực tiếp hơn sự nhận thức. Nhưng khi ở bên ngoài quá trình sáng tạo, chúng ta buộc phải tìm cách nhận thức nó, nhìn ngắm nó từ ngoài vào - và chỉ khi đó nó mới trở thành hình tượng nói lên điều gì đấy bằng các “giá trị” của mình. Đây là khi chúng ta không chỉ có thể, mà sẽ phải nhất định nói chuyện về ý nghĩa. Từ đó, cái lúc trước là hiện tượng thuần túy trở thành hiện tượng biểu đạt một điều gì trong chuỗi các hiện tượng kế cận nhau - trở thành sự vật có vai trò nhất định, phục vụ cho những mục đích nhất định, tạo ra tác động nghĩa. Mà khi chúng ta có thể xem xét tất cả những cái đó, bên trong ta thức dậy cảm giác là chúng ta có thể nhận biết điều gì đấy, giải thích điều gì đấy. Như vậy là thức dậy nhu cầu nhận thức khoa học.

Trên đây khi nói về tác phẩm nghệ thuật như một cái cây mọc lên từ mảnh đất nuôi dưỡng nó, tất nhiên chúng ta cũng đã vận dụng khá thành công sự so sánh quen thuộc hơn về đứa trẻ nằm trong bụng mẹ. Nhưng vì mọi so sánh đều khập khiễng, nên thay cho các ẩn dụ chúng ta thử dùng hệ thuật ngữ mang tính khoa học hơn. Xin nhớ lại, tôi đã gọi tác phẩm đang nằm trong *in statu nascendi* (trạng thái phôi thai, xuất hiện) là mặc cảm tự trị. Thuật ngữ này dùng để gọi mọi thành tạo tâm lí thoát đầu phát triển hoàn toàn vô thức và thâm nhập vào ý thức chỉ khi chúng đã có đủ sức mạnh để vượt qua ngưỡng của nó. Mỗi quan hệ chúng thiết lập với ý thức không phải mang ý nghĩa sự đồng hóa, mà là sự thụ cảm, và điều đó có nghĩa là mặc cảm tự trị dù đã được tiếp nhận nhưng không thể bị phụ thuộc vào sự điều khiển của lí trí - dù là kìm giữ hay tái sản xuất một cách tùy ý. Mặc cảm bộc lộ sự tự trị của mình ở chỗ nó nảy sinh và suy sụp chỉ khi điều đó phù hợp với xu hướng bên trong của nó; nó không phụ thuộc vào các ý muốn cố tình. Đặc điểm này làm cho mặc cảm sáng tạo gần với tất cả các mặc cảm tự trị. Thuộc vào đây trước hết là các bệnh rối loạn tâm thần. Cơn cuồng say thần thánh của các nghệ sĩ tương đồng khủng khiếp với căn bệnh như thế, nhưng không nên đồng nhất chúng với nhau. Sự tương tự là ở chỗ có xuất hiện mặc cảm tự trị này hay khác. Tuy nhiên bản thân sự xuất hiện đó tự nó chưa mang trong mình cái gì bệnh tật, bởi vì những người bình thường cũng có đôi lúc, thậm chí là lâu dài, bị áp lực của mặc cảm tự trị: sự kiện này thuộc loại đặc tính phổ quát của tâm thần và phải là người có mức độ vô thức cao mới không nhận thấy trong mình sự tồn tại của mặc cảm tự trị nào đó. Chẳng hạn, mọi phương hướng mang tính chuyên biệt điển hình đều có xu hướng biến thành mặc cảm tự trị và trong phần lớn trường hợp đã biến thành nó. Mọi xung lực đam mê cũng đều có những thuộc tính của mặc cảm tự trị. Như vậy, mặc cảm tự trị vốn nó không phải là cái gì bệnh hoạn, chỉ những biểu hiện gấp gáp và có tính huỷ hoại của nó mới nói lên bệnh tật.

Mặc cảm tự trị xuất hiện như thế nào Do một cái cơ nào đấy - nói sâu hơn vào chuyện này sẽ dẫn chúng ta đi quá xa - lĩnh vực tâm lí trước đó chưa biết sẽ bắt đầu vận động; khi đã có sự sống, nó phát triển lên và tăng trưởng nhờ bám theo những liên tưởng gần gũi. Năng lượng cần cho việc này bị khô kiệt dần đi ở ý thức, nếu như ý thức không thích đồng nhất mình với mặc cảm. Nếu điều đó không diễn ra thì sẽ đến giai đoạn, nói theo Jane, *abaissement du niveau mental* (suy giảm mức độ tâm thức). Cường độ các hứng thú và công việc có ý thức dần dần lụi tắt, được thay bằng hoặc trạng thái ngồi không uể oải - đây là trường hợp hay có ở các nghệ sĩ - hoặc sự phát triển thoái bộ của các chức năng ý thức, tức là lùi xuống

các cấp độ thấp mang tính ấu thơ và cổ xưa - tóm lại, một cái gì đó giống như là sự thoái hoá. Nổi lên bề mặt là những lớp chức năng tâm lí sơ đẳng: những ham mê phần khích thay cho các chuẩn mực đạo đức, tính ấu trĩ ngây thơ thay cho sự suy nghĩ chín chắn, sự khó thích ứng thay cho sự thích nghi. Cuộc đời của nhiều nghệ sĩ đã cho chúng ta biết rõ điều này. Mặc cảm tự trị lớn lên bằng năng lượng tước đoạt ở hành vi cá nhân có ý thức.

Mặc cảm tự trị sáng tạo gồm có gì Nói chung là không thể biết trước được điều này, chừng nào tác phẩm hoàn chỉnh không cho phép chúng ta nhìn vào bản chất của mình. Tác phẩm hiện ra trước chúng ta là *hình tượng* được chế tác hiểu theo nghĩa rộng nhất của từ này. Hình tượng này có thể phân tích được chừng nào chúng ta có khả năng nhận biết biểu tượng trong nó. Ngược lại, khi ta không đủ sức khám phá ý nghĩa biểu tượng của nó, vậy là ta thừa nhận rằng ít nhất đối với chúng ý nghĩa của tác phẩm chỉ là ở cái nó nói ra một cách rõ rệt, hay nói cách khác, nó đối với ta chỉ là cái nó có vẻ thế. Tôi nói "có vẻ" - bởi vì có khả năng là sự hạn chế của ta chưa cho phép ta nhìn được nó sâu hơn. Dù sao chẳng nữa trong trường hợp đó ta cũng không có cái cơ nào, điểm xuất phát nào để phân tích. Trong trường hợp đầu, ngược lại, ta có thể lấy luận điểm của Gherhart Haufman làm nền tảng: làm nhà thơ - nghĩa là cho phép đăng sau từ vang lên Nguyên - từ. Dịch sang ngôn ngữ tâm lí học vấn đề hàng đầu của ta được đặt ra như sau: có thể đưa hình tượng được khai triển trong tác phẩm nghệ thuật này đến *nguyên-tượng* (archétype) nào của cái vô thức tập thể:

Cách đặt vấn đề như thế đòi hỏi phải nói rõ về nhiều phương diện. Tôi chỉ đề cập đến ở đây, theo như đã nói trên, trường hợp tác phẩm nghệ thuật mang tính biểu tượng, nhưng phải là tác phẩm có cội nguồn không phải trong cá nhân tác giả vô thức, mà là trong phạm vi của huyền thoại vô thức mà những hình tượng của nó là tài sản chung của nhân loại. Tôi gọi phạm vi đó là vô thức tập thể để khu biệt nó với vô thức cá nhân - tên gọi này tôi dùng để chỉ tập hợp các quá trình và nội dung tâm lí tự chúng có thể đạt tới ý thức, và phần lớn đã đạt tới, nhưng do không tương thích với ý thức nên chúng bị dồn nén, sau đó bị kìm giữ chặt dưới ngưỡng ý thức. Từ phạm vi này cũng có những mạch nguồn nhỏ mờ đục chảy vào nghệ thuật, chúng khi trỗi lên làm cho tác phẩm nghệ thuật không phải mang tính biểu tượng, mà là tính triệu chứng. Loại nghệ thuật này ta có thể giao cho phương pháp gọt rửa tâm lí của Freud chẳng cần phải luyên tiếc hay sợ tổn thất gì lớn.

Trái với vô thức cá nhân tạo nên lớp bề mặt ngay lập tức dưới ngưỡng ý thức, vô thức tập thể trong những điều kiện bình thường không nhận biết được, vì thế không một kỹ thuật phân tích nào có thể giúp "gợi nhớ" được nó, bởi nó không bị dồn ép và không bị lãng quên. Vô thức tập thể cũng không tồn tại tự nó và cho nó, do nó chỉ là khả năng, cụ thể là khả năng mà ta được thừa kế từ thời xa xưa dưới dạng một hình thức nhất định của những hình ảnh được ghi nhớ, hay nói theo cách giải phẫu học, trong cấu trúc của não đầu. Đó không phải là những quan niệm thiên bẩm, chúng đặt ra những giới hạn nhất định cho ngay cả những đầu óc tưởng tượng mạnh bạo nhất - có thể nói, đặt ra những phạm trù hoạt động của trí tưởng tượng, theo nghĩa nào đấy là những tư tưởng tiên nghiệm mà sự tồn tại của nó không thể xác lập được bằng cách nào khác hơn là thông qua kinh nghiệm cảm thụ chúng. *Chúng bộc lộ chỉ trong chất liệu đã được tạo tác về mặt lí thuyết với tư cách là những nguyên tắc điều khiển sự tạo lập chất liệu*, nói cách khác, ta có khả năng tái lập nền đáy khởi thủy của nguyên tượng chỉ bằng con đường đưa ngược từ tác phẩm hoàn chỉnh trở lại cội nguồn của nó.

Nguyên tượng (archétype), hay cổ mẫu, hay nguyên hình - dù đó là quỷ, người hay biến cố - được lặp lại trong suốt chiều dài lịch sử ở bất kỳ đâu có trí tưởng tượng sáng tạo do hoạt động. Lần lượt chúng ta có ở đây trước hết là nguyên hình huyền thoại. Nghiên cứu tỉ mỉ các hình tượng này ta nhận thấy trong chừng mực nào đấy chúng là bản tổng kết đã được công thức hoá của khối kinh nghiệm điển hình to lớn của vô số cảm xúc cùng một kiểu. Chúng phản ánh khá trung thành hàng triệu cảm xúc cá nhân, do đó đã đưa lại hình ảnh thống nhất của đời sống tâm lí, hình ảnh này được phân tách và phóng chiếu lên nhiều gương mặt khác nhau nơi diêm phủ trong huyền thoại. Hơn thế, các hình tượng huyền thoại tự chúng cũng là sản phẩm phức hợp của trí tưởng tượng sáng tạo, chúng khó dịch được sang ngôn ngữ khái niệm; trên hướng này chỉ mới

có những bước đi chật vật ban đầu. Ngôn ngữ khái niệm, chúng còn phải tạo ra nhiều, có thể thúc đẩy việc chiếm lĩnh theo lối khoa học, trừu tượng các quá trình vô thức làm cơ sở cho các nguyên tượng. Trong mỗi hình tượng này kết tinh một phần nhỏ tâm lí con người và số phận con người, một phần nhỏ nỗi đau và niềm vui - những cảm xúc lặp lại không đều ở vô số các thể hệ tổ tiên và nhìn chung bao giờ cũng đi theo một hướng. Nếu như cuộc sống ngập ngừng và mò mẫm chảy trôi giữa một bình nguyên rộng lớn nhưng nhão bùn, rồi đột nhiên tuôn thành dòng ào ạt khoan sâu vào tâm hồn - khi đó nó lặp lại sự bện kết đặc thù các hoàn cảnh mà từ thuở xưa đã thúc đẩy sự hình thành nguyên tượng.

Thời điểm xuất hiện tình huống huyền thoại bao giờ cũng được đánh dấu bởi cường độ cảm xúc đặc biệt: dường như trong ta có những dây đàn không ai ngờ là có và bao lâu nay im tiếng bây giờ được chạm đến. Đấu tranh thích nghi - đó là một nhiệm vụ nhọc nhằn, đau khổ, bởi vì cứ mỗi bước đi chúng ta lại gặp phải những hoàn cảnh cá nhân, tức là không điển hình. Do đó không có gì ngạc nhiên là nếu khi gặp một tình huống bất ngờ hoặc cảm thấy được giải phóng triệt để, thấy mình như mọc cánh bay, hoặc như có một sức mạnh không sao cưỡng nổi túm lấy ta. Vào những lúc ấy ta không còn là những thực thể cá nhân nữa, chúng ta - là giống loài, giọng nói của toàn nhân loại thức dậy trong ta. Vì vậy một cá nhân riêng rẽ không thể phát huy được hết các sức mạnh bản năng trong nó, chìa khoá mở sức mạnh đó chỉ một ý chí tự giác quen thuộc không thôi thì không bao giờ tìm thấy được. Tất cả các lí tưởng đó - chẳng hạn, tình phụ tử qua hình tượng người mẹ, ở đây bản thân phúng dụ lẽ cố nhiên là không vận đến sức mạnh mô típ nhỏ nhất có gốc rễ ở ý nghĩa biểu tượng nguyên thủy trong con người tìm về cội gốc đã nuôi dưỡng nó và cất giữ chỉ tinh thần của các tổ tiên nó. Tha phương là cay đắng.

Mọi thái độ đối với cổ mẫu, dù đã trải nghiệm hay chỉ là nhắc đến tên, đều "động" đến chúng ta: nó tác động bởi vì nó khơi dậy trong ta một giọng nói to hơn giọng nói của chính ta. Người nói bằng nguyên tượng dường như nói bằng hàng nghìn giọng, nó mê đắm và khuất phục, nó nâng cái mình mô tả từ chỗ ngăn ngui một lần và tạm thời lên chỗ tồn tại muôn đời, nhờ đó giải phóng trong ta tất cả những sức mạnh cứu vớt vốn từ xưa đã giúp cho loài người tránh thoát được mọi tai hoạ và thậm chí nén chịu được qua cái đêm dài nhất.

Điều bí ẩn của tác động nghệ thuật là vậy. Quá trình sáng tạo, như chúng ta nói chung có thể theo dõi được, là hà hơi sống cho cổ mẫu từ trong vô thức, là trải nó ra và tạo hình cho nó cho đến khi thành một tác phẩm chừng mực nào đấy là bản dịch nó sang ngôn ngữ đương thời, sau đó mỗi người có khả năng lại tìm được lối đến các cội nguồn sâu xa của cuộc sống mà nếu như bình thường thì vẫn là nằm ngoài bức tường gia đình của nó. Giá trị xã hội của nghệ thuật cũng ở đây: nó không mệt mỏi lo việc giáo dục tinh thần thời đại bởi vì nó đưa lại sự sống cho các nguyên hình và hình tượng đang bị thiếu hơi thở thời gian. Từ sự không thoả mãn với đương thời, nỗi buồn sáng tạo dẫn đưa nghệ sĩ đi vào bề sâu cho tới khi nó tìm thấy trong vô thức mình cái nguyên tượng có khả năng bù đắp lại cao nhất sự tổn thất và què quặt của tinh thần hiện tại. nó bám lấy hình tượng này, và trong quá trình đi từ bề sâu vô thức đến gần ý thức hình tượng thay đổi cả diện mạo của mình cho tới khi mở ra cho con người cảm nhận đương thời. Kiểu tác phẩm nghệ thuật cho phép ta rút ra được những kết luận về tính chất của thời đại nó xuất hiện. Chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa tự nhiên có ý nghĩa gì đối với thời mình. Chủ nghĩa lãng mạn nghĩa là gì Chủ nghĩa Hy Lạp nghĩa là gì Đó là các khuynh hướng nghệ thuật mang theo mình cái mà bầu không khí tinh thần thời họ cần đến nhất. Nghệ sĩ như là người giáo dục của thời đại mình - bây giờ còn có thể nói được rất dài về chuyện này.

Giống như các cá nhân riêng lẻ, các dân tộc và các thời đại cũng có khuynh hướng tinh thần hoặc phương châm cuộc sống đặc trưng của chúng. Bản thân cái từ "phương châm" đã cho thấy sự phiến diện không tránh khỏi gắn với việc lựa chọn một khuynh hướng nhất định. ở đâu có khuynh hướng, ở đó có sự gạt bỏ cái bị gạt bỏ. Mà sự gạt bỏ nghĩa là có những lĩnh vực tâm lý như thế, như thế, lẽ ra chúng cũng có thể sống cuộc sống ý thức, nhưng không thể sống được vậy, bởi vì điều đó không phù hợp với phương châm toàn cầu. Con người bình thường có thể chịu phụ thuộc vào phương châm toàn cầu mà không hề hấn gì; con người đi theo những con đường vòng, đường bên rìa thì không thể đi cùng với người bình thường trên những con đường bằng phẳng, rộng rãi, nhưng nhờ thế nó lại thành người khám phá thấy cái nằm bên

vệ đường lớn đang chờ được đưa vào cuộc sống ý thức. Sự khó thích ứng của nghệ sĩ thực sự là ưu thế của ông ta, nó giúp ông ta tránh được kiểu luận văn khô khan, biết đi theo niềm đam mê tinh thần và có được những cái người khác bị mất mà tự mình cũng không ngờ. Và cũng như ở một cá nhân riêng rẽ sự phiến diện của phương châm lí trí được hiệu chỉnh qua sự tự điều khiển bằng các phản ứng vô thức, nghệ thuật là quá trình tự điều chỉnh trong cuộc sống của các dân tộc và các thời đại.

Tôi ý thức được rằng trong khuôn khổ một bản báo cáo tôi chỉ có thể kịp trình bày một vài suy nghĩ chung, mà lại dưới dạng rút gọn và phác thảo. Nhưng có lẽ tôi có quyền hy vọng là các thính giả của tôi đã kịp suy nghĩ không phải về những điều tôi nói, mà chính là về sự vận dụng cụ thể tất cả những điều đó vào tác phẩm thơ ca - nghệ thuật, như thế là đắp da đắp thịt cho bộ khung xương tư tưởng trừu tượng của tôi.

1922

Ngân Xuyên

(dịch theo bản tiếng Nga)

(1) Narcissisme (thói tự si) được các nhà phân tâm học “phát hiện” vào những năm 1911-1914. Đó là các xung lực libido hướng vào chính bản thân mình, khiến chủ thể tự si mê mình Narcisse là nhân vật thần thoại Hi Lạp quá yêu mình, lúc nào cũng soi ngắm mình nên đã chết đuối bên dòng nước.

(2) Tác phẩm *Zarathustra đã nói như thế* (1883-1884) được Nietzches viết khi ông đã mắc bệnh, khiến ông rời bỏ khoa triết học cổ điển Đại học Basel lui về sống cô độc.

(3) Quan niệm cá nhân ở Jung có tính nước đôi. Trong trường hợp này thì cá nhân được hiểu như là mặt nạ hoặc “bộ da xã hội” của con người, vai trò xã hội bề ngoài. Nhưng trong trường hợp khác Jung lại gọi cá nhân là *das Selbst*, tức một toàn vẹn cao cả của tồn tại người.

N.Frye và nhân học tưởng tượng

(Đỗ Lai Thúy giới thiệu, Tôn Quang Cường, Trần Minh Tâm dịch)

Lời giới thiệu

Northrop Frye là một nhà phê bình văn học nổi tiếng, giáo sư Đại học Tổng hợp Toronto Canada. Ông là tác giả của nhiều công trình phê bình như Sự đối xứng khủng khiếp: Một nghiên cứu về William Blake (Fearful symmetry: A study of William), Nhà phê bình được đào luyện (The Well - Tempered Critic), Một vọng tuyến tự nhiên (A Natural Perspective), Những cổ mẫu văn chương trong truyện ngụ ngôn về sự đồng nhất (The Archetypes of Literature in Fables of Identity)... Trong đó, nổi tiếng nhất là công trình Giải phẫu phê bình (Anatomy of Criticism - 1957).

Giải phẫu phê bình gồm có 4 phần:

1. Phê bình lịch sử hay Lí thuyết về mô thức.
2. Phê bình luân lí hay Lí thuyết về biểu tượng.
3. Phê bình cổ mẫu hay Lí thuyết về huyền thoại.
4. Phê bình từ chương học hay Lí thuyết về thể loại.

Nhìn qua nội dung từng phần của cuốn sách, có thể thấy **Giải phẫu phê bình** là một công trình tổng hợp được nhiều lí thuyết, nhiều thủ pháp nghiên cứu của phê bình văn học hiện đại, tức phê bình văn học phi - Aristote. Tuy vậy, N.Frye không hề “cắt đứt” với các luận điểm của Aristote, mà vẫn sử dụng nó như là điểm xuất phát cho những kiến giải mới của mình. Bởi vậy, đọc ông, người ta thấy được sự tiến triển của các tư tưởng phê bình văn học và mỹ học phương Tây từ thượng cổ đến ngày nay. Đồng thời, N.Frye cũng không hề đặt ra một “ranh giới không thể vượt qua” giữa các trường phái và phương pháp phê bình hiện đại như Phê bình xã hội học, Phê bình phân tâm học, Phê bình cấu trúc luận, Phê bình hình thức chủ nghĩa Nga, Phê bình phong cách học, Phê bình hiện tượng học... Nhờ thế, ông sử dụng được tất cả những thành tựu của các phê bình văn học hiện đại. Và, có lẽ cũng vì thế, người ta thường gọi lí thuyết và phương pháp phê bình của ông với những danh xưng khác nhau như phê bình huyền thoại, phê bình tưởng tượng (Tadié). Nhưng không vậy mà phê bình văn học của ông là một số cộng đơn giản các lí thuyết và phương pháp. Ông luôn có một lí thuyết và phương pháp chủ đạo: đó là phê bình cổ mẫu, phê bình dựa trên lí thuyết về archétype.

Sau khi ra đời, **Giải phẫu phê bình** được hưởng ứng nhiệt liệt không chỉ ở giới chuyên môn mà ở cả đông đảo bạn đọc. Đây là một ý kiến: “Cuốn sách cống hiến nhiều tư tưởng hoàn toàn độc đáo, hoàn toàn mới lạ, sắc bén, đầy ấn tượng và đầy hiệu quả, đồng thời những cảm thụ, phân tích tác phẩm văn chương hết sức táo bạo tinh tế” (Tạp chí Modern Language Review. Tác phẩm được dịch sang tiếng Pháp năm 1969 và nhiều ngôn ngữ khác).

ở đây chúng tôi giới thiệu hầu như toàn bộ phần I: Phê bình lịch sử hay Lí thuyết về mô thức. ở phần này, dựa theo một luận điểm của Aristote trong **Thi pháp học**, N.Frye giới thiệu 5 mô thức cơ bản trong lịch sử văn học. Đây là một tác phẩm khó, phạm vi đề cập rất rộng, lại dịch qua bản tiếng Nga nên khó tránh khỏi sai sót, mong được sự chỉ bảo của bạn đọc.

Đỗ Lai Thúy

Giải phẫu phê bình

Tiểu luận một

Phê bình lịch sử: Lý thuyết mô thức.

Các mô thức văn học

Trong chương II của cuốn *Thi pháp học*, Aristote nói đến sự đa dạng của thể loại văn học xét từ góc độ phẩm chất các nhân vật trong tác phẩm. Ông nói rằng, ở một loại tác phẩm, các nhân vật tốt hơn chúng ta, ở loại tác phẩm khác, các nhân vật xấu hơn chúng ta, và ở các tác phẩm loại thứ ba, các nhân vật giống như chúng ta. ý kiến này không gây ra một sự chú ý đặc biệt nào cho các nhà nghiên cứu, phê bình hiện nay, bởi họ cho rằng lối tiếp cận văn chương theo cách gán cho điều thiện và cái ác vai trò quá quan trọng là mang tính đạo đức phiến diện. Thế nhưng Aristote lại dùng từ "spoimdaios" và "phaulos" để thể hiện khái

niệm "tốt", "xấu" với nghĩa bóng là "bản tính nặng" và "bản tính nhẹ". Cốt truyện của tác phẩm văn học bao giờ cũng là câu chuyện kể về ai đó làm một điều gì đó. "Ai đó", nếu là con người, thì đây là nhân vật, còn "điều gì đó" dù được làm, hay không được làm, đều do ý đồ nghệ thuật của tác giả hoặc là những mong đợi của độc giả vốn dĩ do ý đồ nghệ thuật đó xác lập nên, với cả khả năng thành công hay thất bại. Bởi vậy, tác phẩm văn học được phân loại không phải theo tiêu chí đạo đức, mà theo khả năng thực hiện hành động của nhân vật. Các khả năng đó có thể hơn chúng ta, kém chúng ta, hoặc bằng chúng ta.

Và theo đó:

1. Nếu nhân vật có *phẩm chất* siêu việt hơn con người và hoàn cảnh xung quanh thì đó là thần thánh, và câu chuyện kể về nhân vật sẽ là một *huyền thoại* với nghĩa thông thường của từ này, nghĩa là kể về thần thánh. Những câu chuyện như vậy có vị trí quan trọng trong văn học, nhưng theo quy tắc, chúng không nằm trong bảng phân loại văn học hiện đại.

2. Nếu nhân vật có *đẳng cấp* cao hơn con người và hoàn cảnh xung quanh thì đó là nhân vật của những câu chuyện cổ tích. Nhân vật có hành vi kì diệu, nhưng bộ dạng được mô tả giống người thường. Nhân vật của các câu chuyện cổ tích này được mô tả trong khung cảnh thiên nhiên có những hoạt động bình thường đôi khi như ngừng lại; khí phách, lòng can đảm của nhân vật với độc giả là kì diệu, thì với nhân vật lại là điều thường tình, và những chế định của cổ tích có quyền bảo vệ tính chân thật của các vũ khí có phép màu nhiệm, các con vật biết nói tiếng người, những mục phù thủy ác độc, những gã khổng lồ và những thủ lĩnh tài ba v.v... ở đây chúng ta không còn nói đến nghĩa thông thường của huyền thoại nữa, mà đã đi xa hơn để đến với thế giới của truyền thuyết, truyện cổ tích, cùng những dị bản và chuyển thể của chúng.

3. Nếu nhân vật có đẳng cấp cao hơn những người khác, nhưng lệ thuộc vào thực tại trần gian thì đây là loại nhân vật cai trị. Nhân vật này vượt trội nhờ quyền lực, ham muốn và uy vũ thể hiện bản thân - những phẩm chất siêu việt hơn chúng ta, nhưng mọi hành vi của nhân vật ấy vẫn phải tuân thủ các chế định của xã hội và quy luật của tự nhiên. Đây là nhân vật của *mô thức mô phỏng bậc cao* mà trước hết là của anh hùng ca và của bi kịch - loại nhân vật được Aristote xếp vào loại thứ nhất.

4. Nếu nhân vật không có gì vượt trội hơn mọi người và hoàn cảnh xung quanh thì nhân vật đó là một trong số chúng ta: chúng ta thấy nhân vật là một người bình thường, và đòi hỏi nhà văn phải thể hiện nhân vật đó theo quy tắc đảm bảo tính chân thực, đúng như chúng ta cảm nhận được theo kinh nghiệm sống. Nhân vật đó thuộc về các *mô thức mô phỏng bậc thấp*. Mà trước hết là nhân vật của hài kịch và các tác phẩm văn học hiện thực. Cách nói "bậc cao" và "bậc thấp" không bao hàm nghĩa so sánh giá trị tác phẩm, mà chỉ mang tính xếp đặt, giống như người ta phân biệt dòng "cao" và dòng "thấp" trong đạo Tin lành (cụ thể hơn là ở đạo Tin lành Anh) một cách ước lệ. Với cách xếp đặt theo cấp độ này, tác giả không ít khi cảm thấy khó khăn trong cố gắng bảo vệ cho được khái niệm "nhân vật" với ý nghĩa nghiêm túc của nó trong các mô thức được nói đến ở trên. Vì vậy mà nhà văn Thackeray cảm thấy nhất thiết phải gọi tiểu thuyết *Hội chợ phù hoa* của mình là tiểu thuyết không nhân vật.

5. Nếu nhân vật có trí tuệ và sức mạnh thấp kém hơn chúng ta, bởi chúng ta luôn có cảm giác đứng từ trên cao mà quan sát họ với lối sống nô lệ, đầy bất cập và thất bại, thì đó là nhân vật của *mô thức châm biếm, mỉa mai*. Điều này cũng hợp lý ngay cả khi độc giả hiểu rằng bản thân mình đang, hoặc có thể là đang ở vào hoàn cảnh giống như nhân vật, nhưng mặt khác lại có thể độc lập phê phán nhân vật.

Có thể nhận ra rằng, văn học châu Âu trong khoảng thế kỉ gần đây nhất phần lớn thuộc mô thức mô phỏng bậc thấp của cách phân loại trên. Văn học thời kì đầu Trung cổ gắn với thể loại huyền thoại trong các tôn giáo, trong văn hóa hậu Hi Lạp, trong văn hóa của các nước như Đức, Anh. Nếu các huyền thoại trong Thiên chúa giáo, một mặt, không hề mang tính vay mượn, và mặt khác, không lẫn sang những mảng huyền thoại khác theo kiểu cạnh tranh, thì chúng ta đã dễ dàng hơn xếp giai đoạn này của văn học phương Tây vào giai đoạn độc lập. Phần lớn các tác phẩm được lưu giữ cho đến hôm nay của giai đoạn này đều thuộc thể loại cổ tích. Trong số đó, chúng ta có thể nhận thấy có hai nổi bật: mô thức bậc cao nói về các hiệp sĩ lang thang quả cảm, và mô thức tôn giáo gồm các truyền thuyết về các ông Thánh của Gia tô giáo. Cả hai mô thức đều vận dụng nhiều đến những động thái kì diệu với quy luật của thiên nhiên nhằm tạo sức

hấp dẫn cho lời kể. Thể loại cổ tích có nhiều ưu thế trong văn học cho đến tận thời kì Phục Hưng, khi mà các mô thức bậc cao vẫn ca ngợi các nhà quân chủ, các vương công như những mẫu nhân vật lí tưởng. Đặc điểm của mô thức này được biểu hiện rõ nét nhất trong tác phẩm sân khấu, đặc biệt trong bi kịch và trong các bản anh hùng ca dân gian. Tầng bậc tiếp theo là mô thức văn học mới - văn học bậc ba, là những sản phẩm văn nghệ của đẳng cấp bậc thấp vốn chiếm ưu thế trong văn học Anh từ thời Defoe cho đến cuối thế kỉ XIX. Hiện tượng này xuất hiện trong văn học Pháp sớm hơn, và cũng tàn lụi sớm hơn đến 50 năm. Và trong khoảng 100 năm cuối cùng, xu hướng mô tả hiện thực một cách trào lộng ngày càng trở nên đặc trưng và phổ biến trong văn học đích thực.

Những tiến trình phát triển tương tự cũng được biểu hiện trong văn học Hi Lạp cổ đại, dù có vẻ mờ nhạt hơn. Ở đây cũng khó mà vạch định được ranh giới rõ ràng giữa các mô thức văn học bậc cao và huyền thoại, truyền thuyết, cổ tích, khi mà tôn giáo được coi là huyền thoại và là đa thần giáo, khi có thể bắt gặp nhiều khái quát bất ngờ nhất, khi mà các nhân vật và vua chúa được coi là hậu duệ của thần linh, khi người ta nói về thần Dớt hay dùng sĩ vĩ đại Akhinh với định ngữ “thần thánh”. Tính chất của cổ tích được phân định rõ hơn khi tôn giáo mang bản chất thần học và đòi hỏi phải có sự phân biệt rạch ròi giữa chất thần linh và chất trần thế; rất phát triển các tác phẩm giống truyền thuyết về các nhân vật cao cả trong Gia tô giáo, về các vị thánh Tông đồ, các huyền thoại của Hồi giáo trong *Ngàn lẻ một đêm*, sách phúc âm của các vị quan tòa, của các bậc phù thủy đầy phép màu người Do Thái. Nỗ lực tách các nhân vật khỏi các hình ảnh mô phỏng thần linh tỏ ra khó thực hiện trong thời kì cuối cùng của văn học Hi Lạp bởi sự phát triển yếu ớt của các mô thức bậc thấp và mô thức hài hước như khởi đầu của văn học trào phúng La Mã. Trong khi đó, mô thức bậc cao lại được khẳng định, và xu hướng văn học truyền thống thấm đẫm cảm xúc nguyên sơ từ bàn tay sắp đặt của tạo hóa lại vô cùng phát triển và trở thành một trong những thành tựu tuyệt vời của nền văn minh Hi Lạp. Văn học phương Đông với những gì tôi được biết, không thể thoát ra khỏi những nguyên tắc của truyền thuyết và huyền thoại.

Trong tiểu luận một này, chúng tôi khảo sát trước tất cả năm mô thức, cấp độ nêu ra ở trên trong văn học Tây Âu, chỉ đôi chỗ liên hệ với những hiện tượng song hành của văn học Hi Lạp cổ đại. Trong mỗi mô thức đều nhấn mạnh nét khác nhau giữa những truyền thống, bác học và bình dân. Từ “bình dân” tôi lấy từ công trình của Schiller viết về thơ ca bình dân và thơ ca tình cảm chủ nghĩa, tuy nhiên tôi dùng nó chỉ là để nói đến bản chất giản dị, dân dã, còn Schiller thì lại để nói đến một cái gì đó mang tính cổ điển. Thêm vào đó, từ “tình cảm chủ nghĩa” trong tiếng Anh mang nhiều nghĩa khác nữa, nhưng chúng tôi lại bị giới hạn chỉ được chọn những thuật ngữ phê bình đơn nghĩa và không thể bỏ nó đi được. Vì vậy, từ “tình cảm chủ nghĩa” trong ngoặc kép này sẽ được chúng tôi dùng với nghĩa là sự tái tạo trong văn học một mô thức từng xuất hiện trong quá khứ. Và như vậy, văn học lãng mạn được coi là hình thức “tình cảm chủ nghĩa” của truyền thuyết, còn truyện cổ tích thần kì trong phần lớn trường hợp, được coi là hình thức “tình cảm chủ nghĩa” của cổ tích dân gian. Ngoài ra, sự phân biệt có tính nguyên tắc vẫn tồn tại giữa truyện kể có nhân vật tồn tại ngoài xã hội. Điểm phân biệt này được biểu hiện bằng các từ “bi kịch”, “trào phúng” - chúng được gắn với đặc điểm các cốt truyện nói chung, chứ không chỉ với những thể loại sân khấu.

Những mô thức bi kịch trong văn học

Những cốt truyện bi thảm nếu kể về các thần linh có thể được gọi là bi kịch Dionysos(1). Đó là những chuyện kể về cái chết của các thần linh, ví dụ như về Hécquyn với chiếc áo tẩm thuốc độc và giàn lửa, về thần Orphée bị hành hạ bởi các thần rượu, “về thần Buldra bị Lôca tàn bạo giết chết, về đức chúa Giêsu bị đóng đinh trên cây thánh giá cùng lời nói bất hủ: “Vì lẽ gì mà người xử ta?”

Môtíp thần linh bị giết chết trong văn học với cảnh mùa thu hay ráng chiều của vầng dương không nhất thiết là chuyện kể về thần thảo mộc hay thần mặt trời. Mỗi liên quan này trước hết là để nhấn mạnh đặc điểm của các thần linh là họ cũng không tránh được cái chết, còn vai trò biểu trưng không phải là quan trọng nhất. Nhưng vì cái ý niệm cho rằng thần linh bao giờ cũng siêu việt hơn con người và thiên nhiên, nên cái chết của thần linh làm xúc động thế gian, và cảm xúc này được Shakespeare gọi là “sự đồng cảm trang nghiêm”, ở đây từ “trang nghiêm” gợi nhớ một điển lễ (nghĩ lễ) đã được xếp đặt. Uy lực của thiên

nhân được nhân cách hóa, và Reskin gọi đó là “ảo ảnh bi tráng” khi chủ thể của sự kiện là thần linh. Lấy ví dụ là trường ca *Giấc mơ về cây thánh giá* - nơi tác giả mô tả cả nhân gian, vũ trụ khóc thương như thế nào trước cái chết của Đức Chúa Giêsu. Dĩ nhiên, việc đồng nhất thiên nhiên với con người không hề mang tính phóng đại. Cũng vậy, việc sử dụng những thủ pháp nhằm biểu thị “sự đồng cảm trang nghiêm” ở những tác phẩm mang nhiều tính hiện thực hơn chứng tỏ rằng tác giả cố gắng gán cho nhân vật của mình những đặc điểm vốn chỉ thuộc về mô thức huyền thoại. Reskin đưa ra một ví dụ về “ảo ảnh bi tráng”: “bọt sóng dữ dằn trùm lên mọi vật”; hình ảnh này lấy từ ca khúc của Kingsli, kể về một cô gái bị sóng biển cuốn đi. Những thủ pháp mô tả bọt sóng biển trong trường ca đem lại cho nhân vật Meri những nét hao hao nữ thần Andrômêda trong thần thoại Hi Lạp.

Những liên tưởng đến cảnh hoàng hôn và mùa thu cũng khá quen thuộc với mô thức cổ tích và truyền thuyết vốn có những nhân vật hãy còn mang nhiều đặc tính của thần linh (nửa người nửa thần). Trong những tác phẩm thuộc các mô thức này, phong sự kiện là hoạt động có tính quy luật của tự nhiên, và chiến tích của nhân vật được coi là biểu hiện của tư chất cá nhân, còn những bản chất bình thường thuộc về thế giới cây cỏ, súc vật. Phần lớn cuộc sống nhân vật gắn với loài muông thú, ít ra là cùng với một số loài nào đó - “những kẻ lãng mạn nguyên sơ” - như ngựa, chó, chim ưng, với không gian hoạt động điển hình là rừng núi. Bởi vậy, sự ra đi, cái chết của nhân vật thường đem lại cảm nghĩ là tinh thần (linh hồn) đã rời bỏ thiên nhiên, và tạo ra tâm trạng mà tốt nhất nên dùng từ “bi ai”. Trong cái bi đó, chất anh hùng hãy còn chưa bị hao tổn bởi chất trào phúng. Thái độ thản nhiên trước cái chết của Beovulph, hành động phản bội dẫn đến cái chết của Roland, sự độc ác song hành với cái chết đau thương của vị thánh về mặt cảm xúc là vô cùng quan trọng, chứ không phải là việc phức tạp hóa mang tính trào phúng bất kì nào của *hibris* và *hamartia*(2) vốn có thể được sử dụng ở đây. Và như vậy, cái bi thương cùng song hành với cảm giác một thời qua đi, mộng lung, thỏa hiệp và buồn bã, khi cái cũ được thay bằng cái mới và trong cái mới này còn ngự trị cái cũ: Beovulph khi từ già cỗi đời cứ ngập trong hoài niệm, ngẫm hoài không dứt những tượng đá quá khứ, những thời đại trước mình. Trong hình thức “tình cảm chủ nghĩa” muộn màng, tâm trạng bi ai này được thể hiện rất rõ nét trong trường ca *Sự xuất hiện của Artura* của Tennixôn.

Bi kịch với ý nghĩa chính yếu, hay là mô thức bậc cao, nơi kể về thất bại của nhân vật cai trị - (nhân vật cần phải thua trận - cách duy nhất để bị tách ra khỏi hoàn cảnh xã hội) - đã trộn lẫn cái bi với cái trào phúng. Trong truyện cổ tích bi thương, nhân vật không có được khả năng bất tử, mà vẫn phải chịu chết - điều này là để nhấn mạnh bản chất người trần của nhân vật. Trong bi kịch thuộc mô thức bậc cao, cái chết của nhân vật còn được coi là hiện tượng của trật tự đạo đức, xã hội. Nhân vật bi kịch cần phải tương ứng với khái niệm phẩm chất anh hùng, và ở đây sự thất bại của nhân vật được chế định bởi mối quan hệ của anh ta với lực lượng thiên nhiên, điều làm nảy sinh cái trào phúng. Bi kịch phát triển gắn với hai nguồn mạch chính: Sân khấu Aten (Aphina) thế kỉ thứ 5 trước Công nguyên và sự nở rộ của nền kịch châu Âu thế kỉ XVII từ Shakespeare đến Racine. Cả hai thời kì này đều là thời kì mà giai cấp thượng lưu nhanh chóng nhường lại vị trí xã hội của mình, nhưng vẫn còn giữ lại ảnh hưởng sâu rộng trong đời sống tư tưởng.

Trong hệ thống 5 mô thức bi kịch, vị trí ở giữa của bi kịch bậc cao một bên là chủ nghĩa anh hùng của các vị thần gần người, một bên là chất trào phúng của con người, được nói đến trong lí thuyết nổi tiếng *catharsis* (thanh lọc). “Đồng cảm” và “sợ hãi” là hai từ chỉ ra hai hướng chính trong sự vận động của cảm xúc - hướng đến khách thể và xuất phát từ khách thể. Một câu chuyện cổ tích đơn giản vốn gần gũi với những ước vọng thực hiện được ước mong, mọi cảm xúc được tập trung và thông báo trực tiếp đến độc giả. Bởi vậy trong cổ tích, sự đồng cảm và sợ hãi (trong thực tế thường gắn với chuyện đau thương) được tiếp nhận như những hình thức của cảm giác thỏa mãn. Trong những tác phẩm loại này, cảm xúc sợ hãi hay hoảng loạn trước một điều gì đó khó hiểu, xa cách trở nên cảm giác phiêu lưu, cảm giác hoảng loạn khi gặp chuyện khiếp đảm biến thành điều kì diệu, còn cảm giác lo lắng thiếu nguyên do biến thành nỗi buồn mơ màng. Sự đồng cảm mơ hồ, hay là mối quan tâm trùu tượng đến nạn nhân trở thành đề tài cứu rỗi với tinh thần hiệp sĩ, sự đồng cảm gián tiếp hay dịu dàng trở thành chủ đề của sự hấp dẫn nhẹ nhàng và buồn bã; còn sự đồng cảm thiếu khách thể (đối tượng) cụ thể (một trạng thái rất khó tìm tên gọi, nhưng bản chất

phần nào gần với khái niệm thuyết hồn linh, tức là gần cho các sự vật trong thiên nhiên một linh hồn như người, trở thành đề tài của sáng tạo mang tính hoang tưởng. Trong những tác phẩm mẫu mực, được gọt rửa kĩ lưỡng của các mô thức này, các đặc điểm nêu trên thường biểu hiện không rõ ràng lắm, nhất là ở các tác phẩm có nội dung bi thương, trong đó cái chết hiển nhiên thường lấn lướt cái kì diệu, đẩy nó sang vị trí phụ trợ. Lấy ví dụ như ở tác phẩm *Rômêô và Giuletta*, cái kì diệu chỉ được giữ lại trong độc thoại của chàng Mơkiuxio và nữ hoàng Mabơ(3). Dù vậy, tác phẩm vẫn gần với huyền thoại hơn là với những bi kịch hiện đại sau này, bởi trong tác phẩm không khí của truyền thuyết vốn đối lập với sự thanh lọc đã gọt rửa (có thể nói như vậy) cảm giác trào phúng trong các nhân vật chính.

Trong bi kịch bậc cao, tâm trạng đồng cảm và sợ hãi nằm trong mối liên kết với thái độ khẳng định và phủ định vốn xuất phát từ những chuẩn mực đạo đức - nguyên nhân của những hành động bi thảm, nhưng không phải là hành động cơ bản. Chúng ta đồng cảm với Đexdemôna, sợ hãi Iagô, nhưng nhân vật chính của bi kịch phải là Ôtenlô; nhưng với Ôtenlô thì chúng ta lại có các cảm xúc hết sức mâu thuẫn. Tất cả những gì làm cho bi kịch trở nên bi thảm, và tất cả những gì xảy đến với nhân vật bi thảm không hề phụ thuộc vào chế định đạo đức của nhân vật đó. Tính bi kịch này nằm trong chính cái tất yếu của hậu quả hành động của nhân vật bi thảm, và không thể tách rời những chế định đạo đức vốn luôn được đánh giá, kể cả khi cốt truyện được phát triển bằng hành động và sai lầm của chính nhân vật. Từ đây nảy sinh ra cái nghịch lí cho rằng bi kịch gợi sự đồng cảm và sợ hãi, đồng thời tạo cảm giác cố gắng thoát khỏi những cảm xúc đó. Thuật ngữ “hamartia”, hay là “lỗi lầm” của Aristote không hề dính líu đến tính bất công của những hành vi mà nhân vật thực hiện, và càng không liên quan đến sự kém cỏi về đạo đức của anh ta: lỗi lầm có thể xảy ra với người có đạo đức vững vàng, nếu anh ta rơi vào những hoàn cảnh éo le đặc biệt, ví dụ như Cordelia chẳng hạn. Tính ngoại lệ của tình huống bi kịch, theo quy luật, gần với vị trí của nhân vật cai trị, nghĩa là nhân vật vốn là người phi thường, và cùng lúc là khác biệt với xung quanh. Từ đây mà chúng ta có cảm giác lẫn lộn giữa sự tất yếu và thiếu cân đối của hình phạt, cái cảm giác mà bi kịch, phải tạo ra được. Nguyên lí “lỗi lầm của nhân vật” đặc biệt được dùng nhiều trong mô thức bi kịch bậc cao sơ khai, như ở tác phẩm *Chiếc gương dành cho vua chúa* và những truyện kiểu như vậy với cơ sở cốt truyện là mô típ bánh xe của Định mệnh.

Trong các bi kịch bậc thấp, tâm trạng đồng cảm và sợ hãi không được gọt rửa, và không chuyển thành tâm trạng thỏa mãn, mà chỉ đơn giản là tạo ra sự kích động. Nói chung, từ “kích động” trong phê bình có thể sử dụng với ấn tượng mạnh hơn, nếu như người ta không chú ý đến sắc thái tiêu cực trong đánh giá (phủ định - xấu). Có lẽ, đối với các mô thức bi kịch bậc thấp, hoặc bi kịch sinh hoạt, từ hợp hơn sẽ là “cảm hứng” - một khái niệm có mối gắn kết gần gũi với từ “cảm xúc”. “Cảm hứng” được sinh ra từ sự yếu đuối và cô đơn của nhân vật, và chúng ta đồng cảm với nhân vật là bởi chúng ta nhận ra chính mình trong nhân vật đó. Tôi nói về “nhân vật”, nhưng hình tượng cơ bản tạo “cảm hứng” thường là phụ nữ hoặc trẻ em (hoặc cả hai, như trong cảnh tả cái chết của nàng Êva và cô bé Nelli). Trong các mô thức văn học bậc thấp của Anh chúng tôi bắt gặp vô số những nhân vật - nạn nhân bi thảm như vậy, khởi đầu từ Klarixa của Harlâu và cuối cùng là Tess (của Hardy) và Daili Uiler (của James). Một điểm rất đáng chú ý nữa là, nếu như tác giả bi kịch có khả năng sử dụng toàn bộ gánh hát, thì nhà văn của mô thức bi thảm chỉ tập trung chú ý đến một nhân vật. Điều này xảy ra một phần cũng bởi xã hội hiện đại mang tính cá thể cao hơn.

Và khác với bi kịch bậc cao, cảm hứng được nâng cao chính nhờ sự thiệt thòi (không được bù đắp) của nhân vật bi thảm (nạn nhân). Cái chết của loài vật thường bi tráng, giống thảm kịch của một chúng sinh có trí tuệ thấp kém (điều này hay gặp trong các tác phẩm hiện đại của văn học Mỹ) [...]. Cảm hứng tạo sự bối rối, kinh hãi, và nét đặc trưng là bản tính thiếu mạch lạc, có chủ định hay là thật sự trong cách thể hiện; bởi vậy, trong các bi ca được đọc bên mộ chí với ngàn từ đầy tính hùng biện, cảm hứng biến mất để tìm đến những tác phẩm như những bức thư của Xvipht gửi Xtella. Xúc cảm ở đây được thể hiện bằng văn phong cầu kì, nhằm gây chảy nước mắt và gợi lòng trắc ẩn. Sử dụng yếu tố sợ hãi trong mô thức bậc thấp, ngược lại, cũng là để tạo ra cảm xúc như một cảm hứng đặc biệt. Nhưng nhân vật tạo cảm giác sợ hãi của mô thức này, ví dụ như Hateliph Xaimôn Legri và kẻ tàn bạo của Dickens, thường là những kẻ đều cáng,

vô lương tâm, đối lập hoàn toàn với những nạn nhân yếu đuối, hiền lành trong tác phẩm.

Tư tưởng chủ đạo của cảm hứng là loại trừ con người cùng cấp độ với chúng ta khỏi cộng đồng xã hội mà anh ta ước mong được hòa nhập. Như vậy, nhiệm vụ cơ bản của hình thức phức tạp hóa cảm hứng là nghiên cứu tâm hồn cô đơn, là kể lại chuyện về một con người giống chúng ta, bị giằng xé bởi mâu thuẫn giữa thế giới bên trong và thế giới bên ngoài, giữa ước mong và hiện thực xã hội. Tấn bi kịch như vậy có thể liên quan đến bệnh cuồng si, cảm giác khát khao được bứt phá đầy ám ảnh, như trong các sáng tác của Balzac. Đây là những nét tương đồng của mô thức bậc thấp với những cốt truyện kể về thất bại của các nhân vật cai trị. Bi kịch có thể là kết cục của mâu thuẫn giữa cuộc sống bên ngoài và bên trong, như trong tác phẩm *Bà Bovary* hay *Huân tước Giôn*, cũng có thể là hậu quả của nỗ lực chế ngự cuộc sống bằng lối đạo đức khắc kỷ, như trong tác phẩm *Pierro* của Melville hay *Brand* của Ibsen. Kiểu nhân vật như thế có thể được định nghĩa bằng từ Hi Lạp là “Alazon”, tức “kẻ lừa dối”, kẻ ba hoa chích chòe, kẻ luôn cố trở thành một người khác với con người thật của anh ta. Kiểu phổ biến hơn cả của loại nhân vật này là Miles Gloriosus(4), một kẻ lập dị có học, hay là một triết gia bị bệnh cuồng (bị ám ảnh bởi sự sợ hãi, cuồng loạn).

Những nhân vật này thường xuất hiện trong hài kịch, nơi độc giả quan sát họ từ một phía, và vì thế nên chỉ nhìn thấy cái mặt nạ xã hội mà thôi. Nhưng Alazon có thể là một trong những khuôn mẫu của nhân vật bi kịch: đặc điểm của Miles Gloriosus được gán cho nhân vật Tamerlan hay thậm chí cho Ôtêlô, còn đặc điểm nhà triết học mắc bệnh cuồng được gán cho Faust, hay cho Hăm lét. Nghiên cứu, theo dõi hiện tượng cuồng loạn hay thói giả trá bên trong ở kịch bản là rất khó, bởi thậm chí như Tartuýt, nếu chỉ nói về chức năng của hân trong vở kịch thì hân cũng chỉ là một kẻ ăn bám hơn là một kẻ giả trá. Hiện tượng cuồng loạn được phân tích như là đặc trưng, trước hết của văn xuôi hay của những mô thức có cấu trúc bán sâu khấu, ví dụ như những độc thoại của Brauning chẳng hạn. Huân tước Giôn của Conrad, mặc dù có những điểm khác biệt, là hậu duệ của Miles Gloriosos, cũng giống như Xergây của Bécna Shaw hay *Dũng sĩ can trường* của Xing. Đây là típ nhân vật có mặt trong những mô thức pha trộn giữa chính kịch và hài kịch. Alazon có thể được mô tả trong những hình hài sáng sủa hơn, như các tác giả trường phái gôtic vẫn thường làm đối với những nhân vật u uất, với cái nhìn xuyên thấu và quá khứ đầy bí ẩn cần khám phá. Nhưng, giống như quy luật, kết quả cho ta không phải bi kịch, mà là một kiểu hài kịch dân gian - một loại hài kịch không có yếu tố trào phúng. Và ở đây, chúng ta đang đụng độ với công việc nghiên cứu hiện tượng cuồng loạn dựa trên cơ sở tâm trạng sợ hãi, chứ không phải tâm trạng đồng cảm. Trong trường hợp này, hiện tượng cuồng loạn là một biểu hiện của ý chí không có giới hạn, làm cho nạn nhân vượt khỏi ranh giới của chuẩn mực, của con người. Ví dụ hết sức điển hình là nhân vật Khateliph vốn có bệnh thèm uống máu người, nhưng cũng có thể đưa thêm một loạt những ví dụ khác nữa, từ Curtx của Conrad cho đến những người mắc bệnh nhiều tâm trong các tác phẩm văn học bình dân.

Quan điểm trào phúng cũng có mặt trong *Đạo đức học* của Aristote: khái niệm *eiron* (tiếng Hy Lạp - BT) chỉ con người vốn không dám gán cho bản thân những phẩm chất hoang tưởng (như Alazon), mà ngược lại, còn cố gắng giảm thiểu hoặc dấu giếm những phẩm chất tốt đẹp của bản thân họ. Những con người như vậy biến họ thành kẻ không ai chê trách được điều gì; và dù Aristote không hề ca ngợi loại nhân vật này, họ vẫn hiện diện trước chúng ta như những bản thể đầy khả năng sáng tạo bẩm sinh, như những nghệ sĩ, còn Alazon chỉ là một trong những nạn nhân đã được chỉ định sẵn của họ. Trong trường hợp này khái niệm “trào phúng” chỉ khả năng biết làm ra vẻ thấp kém hơn bản thân trên thực tế, điều mà trong văn học được coi là tương đương với khả năng biết ẩn giấu tư tưởng sâu sắc sau tấm màn nghệ thuật giản dị. Khái niệm “trào phúng” được sử dụng ở đây mang nghĩa hơi đặc biệt, mặc dù cũng không để mất đi hẳn ý nghĩa đích thực vốn có của nó.

Nhà văn trào phúng như vậy là đã cố dấu bớt bản thân, và giống như Socrate làm ra vẻ như ông ta không biết gì hết, thậm chí cả cái việc ông ta là kẻ chọc cười. Thái độ khách quan hóa tuyệt đối và cách từ chối mọi đánh giá đạo đức công khai - đó là những đặc điểm cơ bản trong phương pháp của nhà văn trào phúng. Anh ta không quan tâm đến những điều đại loại như sự cảm thông hay sợ hãi, dù rằng chúng có thể

gây xúc động cho độc giả. Chúng ta giải thích khái niệm “trào phúng” cho thật rõ ràng như vậy chính là để phát hiện ra lập trường của nhà nghệ sĩ - đây là cách tạo dựng hết sức thân nhiên một mô thức văn học không có những chi tiết khẳng định trực tiếp hay gián tiếp. Trào phúng là mô thức thuộc bậc thấp, mô tả cuộc sống như nó vốn tồn tại. Nhà văn trào phúng rất tránh lên giọng giảng giải đạo đức, và để lại nét riêng không phải cho khách thể, mà là cho chủ thể. Trào phúng - với bản chất của nó, là một mô thức tinh tế, và điểm khác biệt giữa trào phúng tinh tế với trào phúng thô mộc thể hiện ở chỗ, nhà văn trào phúng thô mộc phô bày thái độ trào phúng của mình, còn nhà văn trào phúng tinh tế trao cho độc giả khả năng tự mình đưa nó vào trong câu chuyện. Khi bình luận về trào phúng của Defoe, thì Colridj đã chỉ ra rằng, với những cách ngắt, gạch ngang, dấu chấm than v.v... Defoe đã có thể biến các trào phúng tinh tế thành cái trào phúng thô ráp và thẳng thắn như thế nào.

Trào phúng bi kịch chính là sự thể hiện có phân tích tình huống cô lập bi kịch. Và bởi vậy nó không mang những đặc điểm ngoại lệ hay bất thường tiêu biểu cho các mô thức khác. Nhân vật trong trào phúng bi kịch không nhất thiết phải chất chứa nỗi ám ảnh, chẳng cứ phải lắm cỡ, chẳng qua chỉ là một cá thể bị cô lập khỏi xã hội mà thôi. Nguyên tắc cơ bản của trào phúng bi kịch là bất cứ những sự kiện điển hình nào có gắn với nhân vật cũng đều nằm ngoài mối quan hệ nhân quả trong đặc điểm tính cách nhân vật. Nội dung của bi kịch không phải được quyết định bởi một nhận xét, đánh giá từ góc độ kết luận đạo đức sáo rỗng. Nó được xác định bởi cái mà Aristote gọi là “mở mang” và “nhận thức” khi ông đưa ra đặc điểm bắt buộc của nội dung bi kịch. Bi kịch hợp lí bởi đoạn kết bao giờ cũng là kết cục tất yếu của hoàn cảnh. Còn trào phúng lại tô đậm thêm cảm giác được tự do lựa chọn, cái không may của chính nhân vật trong tình huống bi kịch. Những việc xảy ra với nhân vật chính là sự bỡn cợt của hoàn cảnh, là trò bốc thăm may hơn khôn, bởi đáng lẽ ra nhân vật không phải chịu sự trừng phạt nặng nề hơn những người khác. Nếu chỉ lựa chọn một nhân vật sao cho tình huống bi kịch trào phúng có đặc điểm phù hợp với tính chất của đoạn kết thì tác phẩm sẽ còn xa mới hoàn thiện.

Hình tượng một nạn nhân tiêu biểu hay tình cờ được đúc kết trong bi kịch gia đình theo chiều hướng tăng dần chất trào lộng. Có thể gọi chung những nạn nhân điển hình này là Pharmakos, hay những “kẻ đổ vỡ”. Ví dụ, hình tượng nhân vật Ester Prin của Gotorn, Bille Bade của Melville, Tess của Hardy, hay trong các truyện ngắn kể về những cuộc truy đuổi tín đồ Do thái hay người da đen, trong các tiểu thuyết viết về các họa sĩ thiên tài bị xã hội tư bản hắt hủi. “Kẻ đổ vỡ” vừa là tội nhân, vừa là nạn nhân. Nạn nhân là ở chỗ sự trừng phạt quá lớn so với tội danh, tựa như núi lở chỉ do một tiếng hú của người leo núi! Tội nhân là ở chỗ họ chính là thành viên của một xã hội tội lỗi, hay bởi trong môi trường của họ sự bất công chỉ là đặc điểm không thể thiếu được của tồn tại. Lẽ thường, hai điểm này luôn tách rời nhau một cách rất mỉa mai. Tóm lại “kẻ đổ vỡ” trần trở phẩm hạnh của Job. Job có thể tự bào chữa trước lời buộc tội rằng, về mặt luân lí, bi kịch có thể giải thích được, nhưng chính thành công đó lại không biện hộ được cho bi kịch về mặt đạo đức.

Như vậy, cái ngẫu nhiên và tất yếu gắn quện trong bi kịch lại tách ra khỏi nhau theo hai cực của trào phúng. Ở một đầu là cái trào phúng tất yếu trong sự tồn tại của con người. Điều xảy ra với trường hợp của nhân vật trong *Tiến trình* của Kafka không phải là kết quả hành động của nhân vật mà là kết cục của cuộc đời anh ta, của “tính nhân bản bình thường nhất”. Cổ mẫu của sự tất yếu mỉa mai này là hình tượng Adam - hiện thân của thể giới loài người không tránh khỏi cái chết. Còn ở đầu kia là cái trào phúng “ngẫu nhiên” trong cuộc sống loài người, khi những toan tính hòng đổ vấy cho nạn nhân mang lại cho chính họ vầng hào quang vô tội. Cổ mẫu của sự mỉa mai này là Khristot - một nạn nhân hoàn toàn vô tội bị người đời hắt hủi. Giữa các nhân vật điển hình này nổi lên hình tượng chính của bi kịch. Đó là con người - con người với đầy đủ tính cách của một vị anh hùng và đôi lúc pha những nét thần thánh. Cổ mẫu của kiểu nhân vật này là Prométée, vị vua bất tử, bị các thần xua đuổi chỉ vì lòng yêu thương nhân loại. Cuốn sách của Job không mang tính bi kịch kiểu Prométée mà là loại bi kịch trào phúng thể hiện sự đối lập giữa thế giới thần thánh với thế giới loài người. Khi biện hộ cho bản thân như một nạn nhân của thánh thần, Job đã gắng trở thành nhân vật bi kịch giống như Prométée, nhưng không thể.

Tất cả những ví dụ trên đã giúp hiểu thêm các hiện tượng khá lí thú trong nền văn học hiện đại. Chất trào phúng xuất phát từ cảm hứng sáng tác bậc thấp: khởi đầu từ việc xuất hiện hiện thực. Dần dần nó được nâng lên gần với thần thoại và trong trào phúng lại lờ mờ xuất hiện bóng dáng những nghi lễ hiến sinh hay đường nét của các vị thần đang hấp hối. Chính vì vậy, 5 mô thức của chúng ta làm thành một vòng tròn. Sự tái hiện thần thoại trong trào phúng đặc biệt rõ nét ở các tác phẩm của Kafka và Joyce. Từ quan điểm này có thể coi các tác phẩm của Kafka là tuyển tập những lời bình cho cuốn sách của Job cùng với việc đưa ra những hình tượng hiện đại của nhân vật bi kịch - những kẻ “thấp cổ bé họng”, các họa sĩ, những anh hề “buồn” kiểu Chaplin. Trong tác phẩm của Joyce những nhân vật này lại được tổng hợp trong hình tượng hài xem. Thần thoại trào phúng hiện đại đương nhiên không chỉ dừng lại ở những tác phẩm này, nhiều nét đặc trưng của văn học trào phúng vẫn còn khó mà hiểu được nếu như không được để ý tới. Ví như Henri James tuy đã đạt được bút pháp hiện thực tự nhiên thế kỉ XIX, nhưng nếu chỉ chú ý phân tích truyện ngắn *Bàn thờ kẻ quá cố* của ông dựa trên các tiêu chí cảm hứng bậc thấp, thì chắc chắn tác phẩm này chỉ được xem như mở hồ lớn những sự trùng lặp kì thú, nguồn cơn phi lí hay các kết luận đáng ngờ. Còn nếu nhìn nhận tác phẩm như truyện thần thoại trào phúng kể về vị thần của một người nọ bỗng dưng trở thành “kẻ đồ vô” cho một người khác, thì kết cấu câu chuyện sẽ trở nên đơn giản và logic hơn.

Các mô thức hài trong văn học

Chủ đề về cái hài là sự hội tụ mọi người trong xã hội. Nó thường xuất hiện trong cách kiến giải về xã hội thông qua nhân vật chính. Tấn hài kịch thần thoại kể về cái chết của thần Dionnysos về bản chất cũng là hài kịch Apollon: câu chuyện kể về một nhân vật được lạc vào cõi tiên. Trong nền văn học cổ đại mô típ tương tự “lên cõi tiên” chiếm một phần trong các truyện kể về Hecquyn, Mercure và các thần khác, những vị thần phải chịu đựng vô vàn thử thách. Tương tự như vậy nhưng ở một bậc cao hơn đối với chủ đề cứu rỗi trong văn học Thiên chúa giáo - từ già cõi đời là đoạn kết trong *Hài kịch thần thánh* của Dante. Mô thức hài lãng mạn mang chất bi ai có thể coi như buổi đầu của thể loại thơ điền viên với tư liệu chủ yếu là những khúc đồng dao. Do tính định hướng xã hội của hài kịch nên chất thơ ca điền viên không toát được hết tính phản đề của bi ai. Mặc dầu vậy nó vẫn giữ được chủ đề thoát li xã hội, nâng lên tầm lí tưởng hóa cuộc sống nơi thôn dã hoặc đời sống ở nơi rất xa thế giới văn minh (thể loại “Viễn Tây” chính là những khúc đồng dao trong văn học đại chúng hiện đại). Mỗi liên hệ với thiên nhiên, cỏ cây, động vật xuất hiện trong mô thức bi ai được tái hiện trong thơ ca điền viên dưới hình tượng những chú cừu, cánh đồng cỏ nở hoa (đàn gia súc trong trang trại). Mỗi liên hệ rõ nét với thần thoại được thể hiện ở chỗ các hình tượng này thường được dùng để diễn tả chủ đề cứu rỗi (như trong Kinh Thánh).

Ví dụ, rõ nhất của hài kịch cảm hứng bậc cao là “hài kịch cổ đại” của Aristophan. “Hài kịch mới” của Menandrô lại gần với cảm hứng bậc thấp. Thông qua hình tượng Plavet và Tercuxia chất thơ của tác phẩm được thời Phục Hưng đón nhận, bởi thể hài kịch xã hội luôn mang tính định hướng cảm hứng bậc thấp. Còn ở Aristophan chúng ta thường gặp loại nhân vật luôn có nhóm bạn xung quanh dù bề ngoài rất xung khắc. Một mình nhân vật tự xử lí với từng kẻ định cản trở hay lợi dụng anh ta. Kết cục là nhân vật luôn thắng và một kẻ luôn có đầy tình nhân vây bám giờ đây được đón nhận sự tôn kính thường chỉ dành cho các vị thần. Nếu trong bi kịch chúng ta bắt gặp cảnh rửa tội qua hình ảnh sự đau khổ, sợ hãi, thì ở hài kịch sự thanh lọc tội lỗi được tái tạo bởi các cảm giác hài như cách gây cảm tình hay chọc cười trong hài kịch cổ đại. Nhân vật hài luôn ca khúc khải hoàn bất luận hành vi của anh ta ra sao, thông minh hay khờ dại, trung thực hay nham hiểm. Do vậy, hài kịch cổ đại cũng như bi kịch hiện đại luôn có sự đan xen giữa chất anh hùng ca với chất trào phúng. Trong một số vở kịch yếu tố này được che phủ bởi nỗ lực của Aristophan nhằm đưa ra ý kiến riêng vì hành động của nhân vật. Nhưng thậm chí ngay cả trong vở hài kịch đặc sắc nhất - *Những chú chim* - vẫn lộ lộ sự hài hòa tinh tế giữa chủ nghĩa anh hùng và chất trào phúng hài kịch.

Hài kịch mới thường miêu tả tình yêu của đôi uyên ương dám vượt mọi lực cản của các bậc cha mẹ. Mọi việc rồi cũng giải quyết êm thấm nhờ tiểu xảo nội dung được gọi là tình huống hài “nhận thức” kiểu Aristote. Mở đầu vở kịch xã hội bao giờ cũng chống lại nhân vật. Nhưng sau khi đã “nhận thức” rằng nhân vật của chúng ta giàu có hay nữ nhân vật rất cao thượng thì xã hội của họ liền thay đổi quan niệm. Do vậy

màn kịch thường được khép lại bằng sự thừa nhận nhân vật là một thành viên xứng đáng của xã hội. Ngay cả bản thân nhân vật rất hiếm khi là một nhân cách lí thú theo niệm luật của cảm hứng bậc thấp, phẩm hạnh nhân vật rất bình thường, nhưng anh ta lại rất hấp dẫn về mặt xã hội. ở Shakespeare và trong thể loại rất gần gũi với ông là hài kịch lãng mạn, những nguyên tắc trên được phát biểu theo chiều hướng cảm hứng bậc cao [...].

Về những nguyên nhân nêu trên mà hài kịch gia đình xuất hiện muộn màng cũng dùng đến các thủ pháp của hài kịch thời Phục Hưng. Hài kịch dân dã thường dựa trên các kiểu nhân vật điển hình như Cô bé lọ lem, như trường hợp nàng Pamela có phẩm hạnh được đền đáp, hay bất cứ một nữ nhân vật nào để khi độc giả bình thường soi vào cũng thấy bản thân mình, nhờ tiếng sột soạt của bộ váy cưới hay xấp tiền, hòng ... được đặt chân vào một tầng lớp mà cả nhân vật lẫn độc giả đều mơ ước. Và ở đây, theo kiểu Shakespeare, có thể cho ra sân khấu cho tám hay mười người (đều kịch tính như nhau) trong một hài kịch. Tương tự như vậy, trong bi kịch cảm hứng bậc cao cũng có thể ngăn ấy con người bị thiệt mạng, dù trong hài kịch gia đình việc “giải phóng năng lượng tình yêu” kiểu đó là rất hi hữu. Sự khác biệt cơ bản giữa hài kịch cảm hứng bậc thấp với bậc cao nằm ở chỗ: phần kết của hài kịch cảm hứng bậc cao thường gắn với sự đi lên của nhân vật theo bậc thang xã hội. Nhiều cây bút điêu luyện sẽ theo thể hài kịch cảm hứng bậc thấp thường phức tạp hóa “lịch sử của sự thành đạt” này bằng nguyên tắc luân lí hai mặt như ta thấy ở Aristophan. Trong tác phẩm của Balzac hay Stendal, một tên vô lại có chút đầu óc và tính cách tàn nhẫn cũng có thể công thành danh toại như nhân vật cao thượng Xamoel Xmailza hay Goraxi Elgiero. Như vậy, một Figaro vô nguyên tắc nhưng dễ mến, thông minh trong truyện về những tay bịp bợm cũng có thể thành một nhân vật đối tuyến với kẻ mạo danh hay tự phụ trong hài kịch.

Nghiên cứu hài kịch trào phúng nên bắt đầu từ mô típ hắt hủi “kẻ đồ vô” ra khỏi xã hội. việc này tạo cho chúng ta một cảm giác mãn nguyện như trường hợp Volpon của Gionxon bị đẩy xuống thuyền làm thủy thủ, Seilok khuynh gia bại sản, hay như Tactuyp bị tống vào ngục. Mô típ này chưa hẳn đã tinh túy và thật khó thể hiện vì những nguyên nhân đáng tới bi kịch trào phúng đã nói ở trên. Dù kẻ tội phạm có tệ hại đến đâu thì việc xã hội đòi hỏi phải trừng phạt sẽ dẫn đến việc phanh phui chính tội lỗi của xã hội đó. Nó còn nặng hơn cả tội lỗi của nhân vật. Điều này đặc biệt động chạm tới các nhân vật chuyên mua vui cho khán giả, một loại hề tương ứng với nhân vật họa sĩ bi sầu. Phỉ báng hay hắt hủi những anh hề, anh đào kép là sự chế giễu khùng khiếp nhất trong nghệ thuật. Việc xua đuổi Phanstap và một vài trích đoạn trong các phim của Chaplin là một minh chứng cho điều này.

Một số hình tượng trong thơ ca tôn giáo, đặc biệt là đoạn kết “Thiên đàng” của Dante chứng tỏ rằng văn học vẫn có “giới hạn trần”, có đỉnh điểm, ở đó quan niệm hình tượng về tính vĩnh hằng chính là những day dứt đời thường. Khi thể hiện hiện thực cuộc sống hàng ngày, hài kịch trào phúng đã giúp ta hiểu rằng có một “giới hạn sàn” của thực tại. Đó là cái hoang sơ, là một thế giới mà ở đó hài kịch lãng động trong những day dứt khôn nguôi của một nạn nhân yếu đuối, còn bi kịch ẩn trong cái tất yếu phải chịu đựng thế giới này. Trong trường hợp đó, hài kịch trào phúng tái hiện lại nghi lễ hiến sinh chuộc tội, những cơn ác mộng chất chứa sợ hãi, ganh tị đã được cô đọng, hình tượng hóa của chúng ta. Và chúng ta sẽ tách khỏi nghệ thuật ngay một khi các biểu tượng kia được hiện thực hóa trong cuộc sống, ví như tòa án Lintra, cơn sấm rền, cuộc săn đuổi ma quỷ hay hạ sát tập thể... trong *Julia César* của Shakspeare. Trong tác phẩm của Aristophan, trào phúng lại giống như sự phẫn nộ của đám đông, bởi đòn đá kích của ông mang tính cá nhân và hướng vào nhân vật có thật. Từ vở này đến vở khác đều vang lên tiếng cười chế nhạo sự luyến ái đồng giới của Klixphen hay thói ươn hèn của Kleonhim. Trong Aristophan, “kẻ đồ vô” được miêu tả đơn giản như một tên vô lại chứ không đáng đến sự ngu ngốc. Phần kết của *Những áng mây*, khi nhà thơ làm dịu đám đông bằng lời đề nghị hòa thiêu ngôi nhà của Socrate, chính là một hình mẫu hài kịch tương tự với một trong số các tuyệt tác bi kịch trào phúng của văn học - tác phẩm *Tự bạch* của Platon.

Yếu tố diễn xuất được coi là vách ngăn giữa nghệ thuật và cái man rợ, còn cảnh hiến sinh người rõ ràng là mô típ quan trọng trong hài kịch trào phúng. Thậm chí việc gột rửa những gì ô uế, khùng khiếp được hoàn tất trong tiếng cười cũng là chủ yếu. Điều này đặc biệt rõ nét trong các loại hình nghệ thuật thu hút

đồng đảo khán giả, thậm chí trong các cuộc thi đấu thể thao. Cần lưu ý rằng cảnh chủ đề hiến sinh không liên quan tới nghi lễ chuộc tội như các nhà bình giải hài kịch cổ đại từng quan niệm sai lầm. Đặc trưng của nghi lễ này như lập ngôi thừa kế, hiến sinh, hiến mạng có thể nhận thấy rõ hơn trong tác phẩm *Nhật Hoàng* của Gilbec và Saliven so với các vở hài của Aristophan.

Chúng ta đang sống ở thời đại văn học trào phúng và điều này phần nào giải thích tính phổ biến của thể loại trinh thám, chuyên thuật lại việc kẻ đi săn người đã tóm và hạ gục được con mồi - “kẻ đồ vô” - ra làm sao. Ra đời từ thời Sherlock Holmes, tiểu thuyết trinh thám hiện diện như một sự tăng biến của cảm hứng bậc thấp. Ở thể loại này, việc lưu tâm từng chi tiết nhỏ nhất được nhấn mạnh tới mức bất cứ một hiện tượng “vô vị” nào của đời thường cũng có thể làm nên điều bí ẩn thần bí hay định mệnh. Theo đà phát triển, thể loại này dần dần tiến gần đến thảm kịch lễ giáo, khi ngón tay trỏ định kiến xã hội lướt qua và hăm dọa khắp lượt những “kẻ bị tình nghi” cho đến khi chỉ thẳng vào một người trong số họ. Có cảm giác rằng việc chỉ ra nạn nhân mang tính vô đoán vì động cơ phạm tội bị ràng buộc bởi khả năng phạm tội. Chỉ khi tội ác được miêu tả như một việc không thể tránh khỏi, đó chính là lúc ta gặp bi kịch trào phúng như trong *Tội ác và trừng phạt* (tội lỗi của Ratsconnhicov quỵen chặt với tính cách của anh ta tới mức “ai - làm - việc này” không còn là bí ẩn). Dù tính quyết liệt rất cao (xuất phát từ những nguyên tắc của chính thể loại này: khả năng không thể trốn thoát của tội phạm luôn được định trước), nhưng trinh thám hình sự vẫn trở thành một trong các mô thức của kịch trữ tình. Trong kịch trữ tình luôn có 2 môtip: phẩm hạnh chiến thắng cái ác và gắn với nó là việc lí tưởng hóa các phẩm chất đạo đức của khán giả. Trong kịch trữ tình có những pha đổ máu, chúng ta (ở chừng mực nghệ thuật cho phép) luôn mang tâm trạng của đám đông đang hành hình tội nhân.

Chúng tôi cho rằng, nếu xem xét một cách nghiêm túc, các loại hình của kịch trữ tình hay trinh thám nói riêng chính là một loại quảng cáo cho nhà nước hiến binh ở mức độ thể hiện khả năng điều hòa sự phẫn nộ của đám đông. Trên thực tế, điều này là không thể do có một rào cản, đó là diễn xuất. Một tác phẩm kịch trữ tình nghiêm túc sẽ bắt đầu rồi tung lên trong các môtip đau khổ, sợ hãi: môtip càng sâu sắc, càng gây cho độc giả nhiều sự mỉa mai. Ở đó nổi thống khổ và sợ hãi được cảm nhận như những giọt nước mắt ủy mị hay sự long trọng giả dối. Một trong những thái cực của hài kịch trào phúng là sự thừa nhận tính phi lí của kịch trữ tình còn non nớt, hay ít ra là sự phi lí trong nỗ lực chỉ ra kẻ thù của xã hội như một nhân cách tồn tại ngoài xã hội đó. Do vậy, kịch trữ tình lại được phát triển theo hướng ngược lại, tức châm biếm hay đả kích - thể loại vạch rõ kẻ thù của xã hội là hiện thân những thói hư tật xấu của chính xã hội đó. Chúng ta sẽ nghiên cứu các thể loại của hài kịch trào phúng theo quan điểm này.

Giới học thức thường đi xem kịch trữ tình để ngạo nghễ cười kẻ ác, bởi lẽ họ không mấy bận tâm đến anh ta. Ở đây chúng ta bắt gặp một kiểu mỉa mai tương tự như đối với hai ngành nghệ thuật chính ở thế kỉ này: quảng cáo và tuyên truyền. Cả hai đều tính toán đến sự cảm nhận nghiêm túc phải chăng của những kẻ kém thông minh của xã hội, hoàn toàn yên tâm về chất lượng bánh xà phòng khi trả tiền hay những lời khẳng định về sự “trong sạch” trong những ý đồ của chính phủ! Những người còn lại trong số chúng ta hẳn nhớ rằng, mỉa mai không bao giờ thể hiện cái định “mĩa” ẩn bên trong, nếu coi những ngành nghệ thuật này rất “trào phúng” hay chí ít ra, coi chúng như một loại “diễn xuất” “trào phúng”. Tương tự như vậy, chúng ta tiếp nhận các thể loại truyện về giết chóc, đâm chém mà vẫn nhận thức được tính phi hiện thực của những tội ác được miêu tả. Giết người, đương nhiên là trọng tội, nhưng nếu được miêu tả như mối đe dọa thực sự đối với nền văn minh của chúng ta thì trào lưu văn học đó sẽ không còn hấp dẫn đối với chúng ta nữa. Ở mức độ nào đó cũng có thể so sánh điều này với những thành kiến và việc truy đuổi những kẻ môi giới tình trong hài kịch La Mã ở thời kì coi mãi dâm là phi đạo đức.

Bước kế tiếp - hài kịch trào phúng dành cho công chúng có khả năng hiểu được rằng giết người không chỉ là hành động mưu sát của tên vô lại đối với xã hội phẩm hạnh mà còn là triệu chứng tội lỗi của bản thân xã hội đó. Hài kịch dạng này chính là sự nhại lại rất thông minh các thủ pháp của kịch trữ tình - nó được thể hiện rõ trong các tiểu thuyết của Graham Greene.

Theo sau nữa là hài kịch trào phúng theo hướng đối lập với tinh thần của kịch trữ tình. Đây là một

truyền thống sinh động lí thú có trong bất cứ loại hài kịch nào lẫn tự được trong mình chất trào lộng. Có thể dễ dàng nhận thấy nét đặc trưng của hài kịch trào phúng là khuynh hướng chế giễu và lên án đám công chúng nhỏ nước mắt khi thấy thói hư thật xấu bị trừng phạt còn phẩm hạnh được đền đáp. [...]

Cuối cùng là loại hài kịch đạo đức, tái hiện xã hội a dua, đua đòi của những kẻ chạy theo thói phù phiếm, ngồi lê đôi mách. ở đây nhân vật, hoặc chống lại xã hội hoặc bị hất khỏi xã hội đó, lại gây được thiện cảm của khán giả. Và chúng ta lại tiến gần với thể loại nhái lại trào phúng bi kịch. Có thể lấy dẫn chứng từ số phận nghiệt ngã của một nhân vật tương đối hiền lành trong *Năm xương tàn* của Irlin Vo. Trong tác phẩm, nhân vật chiếm được cảm tình của tác giả và công chúng bởi đã dám đứng tách ra khỏi xã hội, bằng cách đó trở thành một dạng Pharmakos. ở một khía cạnh nào đó, điều này cũng được lặp lại trong phần kết tác phẩm *Những chiếc lá khô ấy* của Oldox Khaxli. Tuy vậy, những tình huống trào phúng vẫn được tái hiện nhiều hơn, trong đó đối với xã hội xung quanh nhân vật dường như là kẻ khiếm khuyết hay xuẩn ngốc, nhưng trên thực tế, anh ta còn đứng cao hơn cả xã hội đó. Có thể dẫn ra đây một ví dụ, tất nhiên không phải là duy nhất, như tác phẩm *Thằng ngốc* của Dostoievski. Phạm vi của đề tài này còn bao hàm nhiều tác phẩm khác nhau về tính cách như *Chàng lính Sreki dũng cảm*, *Bầu trời - sân ga*, *Tin sốt dẻo*.

Những điều đề cập trên đây về xu hướng tiến dần tới thần thoại của các mô thức bi kịch cũng đúng với ngay cả các mô thức hài kịch. Ngay đến văn học đại chúng dần dà cũng chuyển nội dung trọng tâm từ những chuyện giết chóc sang thể loại khoa học viễn tưởng. Chí ít, sự phát triển mạnh mẽ của thể loại khoa học viễn tưởng cũng làm nên sự kiện của nền văn học tương lai xa vời, xa vời như chúng ta đã xa thời nguyên thủy, nhiều cái trong số miêu tả được chúng ta coi như những điều kì diệu của kĩ thuật. Bởi vậy, ở thể loại này, một lần nữa, lại xuất hiện mô thức diễn đạt gần với thần thoại một cách rõ ràng. Có thể hi vọng rằng trong tiến trình phát triển lịch sử của các mô thức văn học, quan niệm về tính kế thừa đã đem lại sự uyển chuyển cho các thuật ngữ văn học. Ví dụ, các từ “trữ tình” hay “hiện thực” thông thường được dùng như các thuật ngữ mang tính tương đối. Trên thực tế, chúng biểu thị các khuynh hướng của văn học và không thể được dùng như một tính từ miêu tả chính xác, đông cứng. Nếu như xem xét một cách tuần tự các tác phẩm *Đánh cắp nàng Zozepina*, *Chuyện của luật sư*, *Bé xé ra to*, *Kiều hãnh và thành kiến*, *Bi kịch kiểu Mỹ*, chúng ta có thể thấy rằng mỗi tác phẩm sau đều “hiện thực” hơn so với tác phẩm trước và lại “lãng mạn” hơn so với tác phẩm sau đó. Thậm chí, ngay cả thuật ngữ “Chủ nghĩa tự nhiên” theo định hướng này cũng dùng để chỉ một giai đoạn phát triển của văn học. Khuynh hướng này (giống như trình thám dù theo một cách khác hoàn toàn) khởi đầu từ việc tăng biểu cảm hứng bậc thấp, cố gắng miêu tả cuộc sống như nó có, và theo lôgic của sự vật, sẽ kết thúc bằng trào phúng thuần túy. Chính sự đam mê với các thủ pháp trào phúng đã đem lại cho Zola danh tiếng - vị quan sát viên lạnh lùng những bi kịch của người đời.

Sự khác biệt giữa “chất giọng trào phúng” có trong cảm hứng bậc thấp hay trong các mô thức trước đây với “cấu trúc trào phúng” của mô thức trào phúng được thể hiện rất rõ. Ví dụ, khi Dickens dùng thể loại trào phúng thì ông đã mời cả độc giả để cùng mỉa mai châm biếm, bởi lẽ ông cho rằng có một sự tồn tại các chuẩn mực đạo đức chung cho bản thân cũng như cho độc giả. Chính tiền đề này là chỉ số biểu đạt tính phổ biến của mô thức, hơn nữa sự phân cách giữa văn học nghiêm túc và văn học đại chúng không lớn lắm, ngay cả trong cảm hứng bậc thấp lẫn văn học trào phúng. Việc thừa nhận các chuẩn mực xã hội mang tính tương đối ổn định, gắn bó mật thiết với tính “lịch lãm” của cảm hứng bậc thấp hơn là của văn học trào phúng, ở cảm hứng bậc thấp, các nhân vật thường được thể hiện như họ cần phải thể hiện trước công chúng - “phải cài tất cả các cúc áo lại” - cả hành vi bên ngoài lẫn tâm trạng bên trong đều được cân nhắc hết sức kĩ lưỡng. Cách sắp xếp này hoàn toàn được tuân thủ theo những yêu cầu khác của mô thức nói trên.

Nếu chúng ta đưa sự khác biệt này vào làm cơ sở để so sánh giá trị (tất nhiên đó là lời phán xét đạo đức, cho dù được ngụy trang dưới quan điểm phê bình văn học), thì chúng ta sẽ phán xét cảm hứng bậc thấp như một loại cảm hứng kiểu cách, giả dối, xa rời thực tế, còn cảm hứng châm biếm thiếu hụt tính nhất quán khởi đầu lành mạnh, dân chủ, niềm tin vào tương lai, là những thứ mà ngay chính Dickens thiếu. Còn nếu chúng ta quan tâm đến sự khác biệt giữa các mô thức với nhau thì chỉ cần chốt lại rằng cảm hứng bậc thấp có một chút gì đó anh hùng ca hơn so với mô thức châm biếm, sự thận trọng của nó cho phép thể hiện

những nhân vật đắt giá hơn so với các nhân vật trong văn học châm biếm nói chung.

Sơ đồ mà chúng ta đưa ra cũng gần với nguyên tắc lựa chọn tư liệu của tác giả, ví như việc thể hiện các linh hồn trong văn học. Trong thể loại thần thoại chính thống, giữa các linh hồn và sinh thể hoàn toàn không có sự khác biệt. Trong chuyện kể, thường thường chúng ta chỉ gặp các sinh thể còn linh hồn lại được liệt vào một phạm trù đặc biệt cho dù chúng vẫn là những nhân vật ngang đẳng của tác phẩm: những hồn ma xuất hiện không gây những kinh ngạc, vẫn tương đồng với hàng loạt điều kì diệu hay phép lạ thần thông. Việc đưa những hình tượng hồn ma vào thế giới cảm hứng bậc cao, nơi chúng ta thường gặp hàng loạt sự vật tự nhiên, cũng không mấy phức tạp. Bởi lẽ, ở đây mức độ chiêm nghiệm đã được tái hiện vượt lên trên những kinh nghiệm đời thường của chúng ta. Tuy vậy nếu bóng ma xuất hiện thì ta vẫn coi nó như một “thần dân” bí ẩn, kinh dị của thế giới bên kia. Từ thời Defoe, trong cảm hứng bậc thấp, các bóng ma hầu hết bị liệt vào nhóm đặc biệt: “các truyện ma quái”. Chúng không thể len lỏi vào được cảm hứng bậc thấp bình thường do ý nguyện “nuông cho chủ nghĩa nghi hoặc của độc giả” - nói theo lời của Filding - một thứ chủ nghĩa nghi hoặc được truyền bá chỉ trong phạm vi của cảm hứng bậc thấp. Một vài ngoại lệ như *Tan cơn giông* mang nặng ảnh hưởng của truyền thuyết càng khẳng định, quy luật chung. Trong một số tác phẩm văn học châm biếm như một số truyện sau này của Henri James, những bóng ma lại quay trở lại như kết cục của việc phân đôi nhân cách.

Đã biết phân biệt các mô thức, chúng ta cũng cần phải học cách nhóm chúng lại. Nếu như một trong số các mô thức thường xác định giọng điệu của tác phẩm thì mô thức thứ hai hay đôi khi cả bốn mô thức cũng có thể đồng loạt xuất hiện. Nhiều điều trong số cái mà ta gọi là sự tinh tế miêu tả ở các tác phẩm vĩ đại gắn liền với đối âm tình thái. Lấy ví dụ Trôse - một nhà thơ thời trung cổ, người phần lớn viết theo thể loại truyền thuyết tôn giáo, quý tộc. Trong số những người hành hương của ông có hai nhân vật: chàng kị sĩ và cha đạo - thể hiện rõ những chuẩn mực đạo đức xã hội thời bấy giờ của nhà thơ. Chính những nhân vật này đã mở đầu và kết thúc *Những chuyện ở Caunterbury* được lưu lại cho tới ngày nay. Sẽ là thiếu sót nếu không nhận ra được những nét đặc trưng của cảm hứng bậc thấp và châm biếm trong tác phẩm của Trôse cũng như nỗ lực tách ông ra khỏi các nhà viết tiểu thuyết đương đại khi cho rằng ông đã sinh nhầm thời. Giọng điệu của *Antoni và Cleopatra* là cảm hứng bậc cao. Đó là câu chuyện kể về sự hi sinh của vị lãnh tụ. Nhưng cũng hoàn toàn có thể ngắm nhìn Mac Antoni dưới con mắt mỉa mai, như ngắm kẻ nô lệ vào dục vọng của chính mình; và cũng dễ dàng thấy được những nhược điểm đặc trưng của chúng ta trong bản thân nhân vật, cũng có thể thấy một người anh hùng kiên cường, quả cảm trong truyền thuyết, kẻ phiêu lưu bị tà ma lừa gạt; và cuối cùng là những tính cách của một sinh thể siêu nhiên, chế ngự biến khơi những ngã xuống như nạn nhân tiền định của số phận mà chỉ có các nhà tiên tri mới thấu hiểu. Bỏ qua cho dù chỉ một trong những cấp độ này cũng làm mất đi, đơn giản hóa nội dung của tác phẩm. Với cách phân tích như trên, chúng ta cần phải nhận thức rằng yếu tố thời đại của tác phẩm nghệ thuật với tính thời sự của tác phẩm hiện nay không hề mâu thuẫn mà trái lại, bổ sung cho nhau.

Việc chúng ta phân tích các mô thức văn học cũng chứng tỏ rằng cảm hứng bậc thấp (hay còn gọi là nỗ lực hướng tới hiện thực và tả thực) chính là khuynh hướng tột đỉnh của văn học. Ngược lại, gắn liền với quan niệm của Aristote “Mythos” mà chúng ta thường hiểu là “thần thoại” là xu hướng tạo ra các tác phẩm thực chất là chuyện kể về các nhân vật hùng mạnh, dần dần tiến tới việc thừa nhận các khái niệm về hành động có thể hay chắc chắn sẽ xảy ra.

Truyện thần thoại về thần thánh được tái hiện trong các truyền thuyết về những người anh hùng truyền thuyết về những người anh hùng được truyền lại vào cốt truyện của bi và hài kịch, cứ thế chúng lại được đưa vào nội dung của văn học hiện thực sâu sắc hay hời hợt. Nhưng ở đây phần đông trường hợp chúng ta bắt gặp sự thay đổi ngữ cảnh xã hội hơn là loại hình văn học. Bởi lẽ, những nguyên tắc cơ bản của nghệ thuật kể chuyện là không đổi, tất nhiên, có thích ứng với thời đại. Tom Gion và Oliver Twix là những nhân vật điển hình của cảm hứng bậc thấp, nhưng mô típ gốc gác bí ẩn gắn với họ xem như một cốt truyện được gọt giũa dưới góc độ quy luật tả thực. Cốt truyện đến với Meandro, từ Meandro truyền qua “Iôna” Euripide, thì Euripide đến với truyền thuyết về Pierro và Moise. Nhân đây cần nói thêm rằng, kết quả mô

phong thiên nhiên trong văn kể chuyện không phải là “chân lí” hay “hiện thực”, nhưng tính xác thực xuất hiện trong tác phẩm vừa đóng vai trò là thành tố phụ, không nhất thiết như trong thần thoại hay cổ tích, vừa đóng vai trò là nguyên tắc thể hiện chính trong tiểu thuyết tự nhiên chủ nghĩa. Về tổng thể, khi đánh giá lịch sử văn học, có thể nói rằng các mô thức cảm hứng bậc cao hay thấp chính là dạng thần thoại đan xen, hay là những khuôn mẫu nội dung thần thoại dần dần dịch chuyển hướng ngược để đi tới xác thực, nhưng sau đó cùng với sự xuất hiện của châm biếm, chuyển động ban đầu lại đi theo hướng ngược lại.

Các mô thức theo chủ đề

Aristote chia thi ca làm sáu phần. Ba phần gồm âm nhạc, lời nói và sần diễn tạo thành một nhóm đặc biệt, sẽ được xem xét sau. Ba phần còn lại là *mythos* (hay còn gọi là tình tiết), (gồm các tính cách và những thứ liên quan) và *dianoia* (hay “tư duy”). Tất cả các tác phẩm văn học được chúng ta xem xét tới giờ về bản chất là sản phẩm của tưởng tượng mà tình tiết là “linh hồn” khởi đầu (theo cách nói của Aristote), còn tính cách xuất hiện phần lớn như chức năng của cốt truyện. Tuy nhiên, ngoài phương diện bên trong của văn học gắn với việc miêu tả nhân vật và môi trường xung quanh của nhân vật còn có khía cạnh bên ngoài, hay mối quan hệ qua lại giữa tác giả và xã hội - đối tượng để tác giả sáng tác. Thi ca có thể được xác định như một định hướng bên trong như ở các tác phẩm của Shakespeare hay Homère: tác phẩm vừa trình ra là nhà thơ liền biến mất. Như trong *Odyssée*, Homère chỉ tự xưng duy nhất có một lần - ở ngay dòng đầu của bản trường ca. Tuy thế, hễ ở chân trời thấp thoáng nhân cách của chính tác giả là lập tức xuất hiện mối giao cảm thông qua lời kể của nhà thơ với độc giả. Mối liên hệ này có sức cản phá mạnh tới mức nếu tác phẩm được thể hiện theo lối kể chuyện mà không gắn với ý kiến của tác giả, nó sẽ không thể tồn tại nổi.

ở các thể loại như tiểu thuyết, bi kịch, thế giới nội tâm của tác phẩm luôn là cái xác định. Còn trong kí hay thơ trữ tình đóng vai trò quan trọng lại là *dianoia* - ý tưởng hay tư thơ (tất nhiên chúng khác hẳn với các loại tư duy khác) mà độc giả nhận được từ tác giả. Có lẽ, khái niệm *dianoia* được chuyển tải tốt hơn cả bằng từ “chủ đề” và văn học nặng về ý tưởng hay định hướng khái niệm có thể coi là văn học chủ đề. Nếu như độc giả thích một cuốn tiểu thuyết ... có hỏi “kết thúc sẽ ra sao đây?” thì điều này có nghĩa là anh ta quan tâm tới cốt truyện, nhất là phương diện quan trọng mà Aristote gọi là “nhận biết”. Nhưng độc giả cũng có thể đặt câu hỏi “Bản chất câu chuyện là gì?” Câu hỏi này đã động tới khái niệm *dianoia* và minh chứng rằng các chủ đề cũng như tình tiết đều mang trong mình những thành tố nhận biết.

Nói một cách đơn giản: trong một số tác phẩm, điều chính yếu là thế giới được tái hiện, còn ở một số tác phẩm khác đó là khía cạnh chủ đề. Tuy nhiên, vấn đề lại ở chỗ không có sự tồn tại các tác phẩm biểu đạt, hay ngược lại, tác phẩm chủ đề một cách thuần túy, bởi lẽ bốn thành tố là nhân vật, môi trường, tác giả và độc giả, luôn xuất hiện (cho dù là tiềm ẩn) trong bất cứ tác phẩm nào. Thật khó có thể tìm thấy một tác phẩm văn học nào mà không có dù là ám chỉ mối liên hệ giữa người sáng tác với người thưởng thức. Công chúng mà nhà thơ hướng tới có thể thay đổi theo thế hệ, mối liên hệ có thể thay hình đổi dạng nhưng vẫn tiếp tục tồn tại. Mặt khác, ngay cả trong thơ trữ tình hay thể ký ở chừng mực nào đó, nhà văn cũng có thể sản sinh một nhân vật tưởng tượng hướng tới công chúng tưởng tượng, bởi nếu yếu tố tưởng tượng mất đi hoàn toàn thì tác phẩm sẽ biến thành lời kêu gọi thẳng thừng, kiến giải khô khan và sẽ không còn gì là văn học khi gửi cho nàng văn thơ tình oán trách nàng đã nỡ nhả tâm, nhà thơ sẽ cô đọng bốn thành tố nêu trên làm hai, mặc dù chúng vẫn cứ tồn tại cả bốn.

Như vậy, bất cứ tác phẩm văn học nào cũng có phương diện biểu đạt và chủ đề, còn tranh luận cái nào giữ vai trò quan trọng hơn thường thường là vấn đề thẩm mĩ hay kiến giải phê bình. Chúng ta mượn Homère như một nhà thơ giấu mặt, tuy nhiên cho đến giữa thế kỉ XVIII việc bình giải Homère lại chủ yếu mang màu sắc chủ đề, nhấn mạnh chú ý vào *dianoia* - hình tượng thủ lĩnh trong cả hai trường ca của ông. Tiểu thuyết *Chuyện về Tôm Gion đứa con rơi* mang nội dung cốt truyện hoàn toàn như tên gọi, còn đầu đề “Tư duy lành mạnh và nhạy cảm” lại nhấn vào phương tiện chủ đề của tác phẩm. Philding tìm thấy hào hứng mạnh mẽ theo hướng chủ đề (chủ yếu được bộc lộ ở những chương dẫn trong các tiểu thuyết của ông), còn Giem Ostin rõ ràng lại cố gắng hướng đến vị thế của cốt truyện. Cả hai tiểu thuyết đều có nội dung sâu

sắc hơn so với *Túp lều bác Tôm* hay *Cơn thịnh nộ* chỉ mang tính minh họa cho chủ đề nô lệ và cố nông vô gia cư. Hai tác phẩm này lại có nội dung hơn so với *Con đường kẻ hành hương*, và *Con đường kẻ hành hương* lại sâu sắc hơn tiểu luận của Montegne. Cần lưu ý rằng sự chuyển dịch trọng tâm từ khởi đầu biểu đạt đến khái niệm chủ đề mythos ngày càng được bổ sung ý nghĩa “kể chuyện” chứ không phải “cốt truyện”. Nếu như tác phẩm văn học được sáng tác và cảm nhận chỉ bằng chiếc chìa khóa chủ đề thì nó sẽ trở thành loại ngụ ngôn giáo huấn. Những lời ngụ ý đích thực đều có tính định hướng chủ đề rõ nét mặc dù không nhất thiết (như người ta vẫn thường cho rằng) bất cứ kiến giải chủ đề nào trong tác phẩm văn học cũng biến thành ngụ ý (thực ra như chúng ta vẫn nhận thấy, kiến giải này là tiềm ẩn hay hiển hiện đều hướng tới ngụ ý). Ngụ ý chân lí là một thành tố cấu trúc của văn học: nó đương nhiên tồn tại và không thể chỉ là sản phẩm của mỗi kiến giải phê bình.

Ở bất kì một nền văn hóa nào có truyện thần thoại truyền thống đều có thể tách ra được nhóm các truyện được xem như nghiêm túc; uy tín, có tính giáo dục chính xác và chân thực nhất. Đối với phần đông các nhà thơ của thời đại Thiên chúa giáo thừa hưởng di sản của Kinh thánh hay văn học cổ đại, Kinh thánh có một vị thế cao hơn hẳn so với văn học kinh điển dù theo quan điểm lịch sử văn học thì cả hai đều là thần thoại.

Việc tách thần thoại ra thành chính giáo hay tà giáo là nét đặc trưng ngay cả đối với xã hội nguyên thủy, nhằm đặt giá trị chủ đề lên hàng đầu. Đến đây cần phải xem xét bằng cách nào mà hệ thống các mô thức của chúng ta lại có thể được áp dụng để phân tích mặt chủ đề của văn học. Và chúng ta có thể mạnh dạn giới hạn phạm vi nghiên cứu chỉ trong văn học Tây Âu, bởi như đã nêu ở trên, trong thời kì cổ đại nhiều hiện tượng, diễn biến văn học không được phát triển trọn vẹn qua các giai đoạn, nhất là văn học chủ đề.

Trong các tác phẩm biểu đạt chủ đề, chúng ta có thể chia chúng ra làm hai khuynh hướng cơ bản - khuynh hướng “hài” gắn với việc hòa nhập nhân vật trong xã hội và khuynh hướng “bi” thể hiện sự cô lập của nhân vật. Trong văn học chủ đề, nhà thơ có thể hiện diện như một cá thể rất mạnh có sự độc lập của nhân cách và quan điểm riêng của mình. Quan điểm này dẫn đến việc cho ra đời thơ trữ tình, thể loại kí, các tác phẩm “ngẫu hứng”. Sự chống đối, phản nản, chế giễu, cảm giác cô quạnh (buồn rầu hay âm thầm) bắt gặp ở đây cho phép ta nhận thấy nét nôm na của các mô thức bi kịch văn học. Tác giả có thể là hiện thân trí tuệ xã hội, điều này có nghĩa sự chín muồi nghệ thuật và tài năng thơ của tác giả không động chạm đến bất cứ ai, thể hiện nhu cầu tình thần của xã hội mà nhà thơ đang sống. Quan điểm này dẫn đến sự ra đời của thể loại thơ ca giáo huấn (theo nghĩa rộng của từ này): sử thi mang tính giả tạo hay chủ đề, văn xuôi hay thơ dạy học, việc biên soạn toàn thư các truyện thần thoại hay truyện dân gian, truyền thuyết tương tự như các tác phẩm của Ovidi hay Snori. Các tác phẩm được hợp tuyển này mang tính nội dung biểu đạt nhưng chính cách tập hợp và tuyển chọn chúng lại theo mục đích chủ đề. Chức năng xã hội của nhà thơ trong thể loại thi ca này được thể hiện trong chủ đề. Nếu ta coi sáng tạo của một cá nhân bị tách ra khỏi xã hội là xu hướng “trữ tình”, còn thơ ca như thăng mỗ của dư luận xã hội là xu hướng “sử thi” (khi so sánh với văn học biểu đạt nội dung kịch tính sâu sắc) thì e rằng chỉ nhận diện được một cách sơ bộ. Hiển nhiên là ta đang dùng các thuật ngữ này không phải ở nghĩa thường. Bởi ta dùng chúng ở nghĩa khác nên ta phải tránh xa và phải thay bằng “trích đoạn” và “toàn thư”. Khi nhà thơ xuất hiện với tư cách một cá nhân riêng biệt thì các tác phẩm được sản sinh cũng rời rạc và cắt đoạn, còn khi tác giả lộ diện như một cá thể của xã hội - hẳn sẽ biểu đạt một quy mô hơn.

Ở mức độ thần thoại, tất nhiên, các truyện truyền thuyết chiếm ưu thế so với truyện tả thực; rõ ràng khi nhà thơ cất lời ca ngợi thánh thần cũng chính là lúc tự coi bản thân là kẻ ngợi ca Chúa hay là công cụ của Chúa. Chức năng xã hội của nhà thơ cũng chính là vai trò của nhà tiên tri cổ vũ Chúa, thường xuyên lâm vào trạng thái hưng phấn tốt độ. Chúng ta từng biết đến những truyền thuyết ca ngợi quyền lực của thi ca. Orphée có thể làm ngã nghiêng cây, các nhà thơ có thể hạ gục kẻ thù bằng đả kích, các nhà tiên tri Ixraen tiên đoán được tương lai... Chức năng tiên tri, sự nghiệp của nhà thơ là đem Chúa đến cho mọi nhà, lấy danh Chúa để mà nói. Thường thường thi sĩ truyền đạt ý nguyện của Chúa thông qua một cái cơ cụ thể nào

đó khi được mọi người thỉnh cầu như một vị tiên tri đang dấn mình thoát tục hay hưng phấn tột độ. Dần dà thông qua nhà thơ, Chúa bắt đầu bộc lộ không chỉ ý nguyện mà còn cả tính cách và lịch sử ra đời. Điều này giải thích tại sao các truyện thần thoại và các hình thức nghi lễ sau này lại được nảy sinh trong quá trình “chu trình hóa” những lời sấm hay phán truyền của các nhà tiên tri. Có thể thấy rõ trong thần thoại về Đấng cứu thế được hình thành từ những lời sấm của các nhà tiên tri Do thái cổ đại. Kinh Coran là một ví dụ điển hình về thời kì đầu hoạt động của mô thức thần thoại Tây Âu trong văn hóa. Các nhân vật có thật trong thơ ca ở mức độ nào đó đều mang tính chất văn học và ngoài văn học nên rất khó xác định. Khi nói về những lời sấm gần với chúng ta hơn mang trạng thái hưng phấn cao độ đóng vai trò quan trọng trong nền văn hóa của người da đỏ sống trên những vùng đồng cỏ Bắc Mỹ, chúng ta bị phụ thuộc vào những thông tin (dữ liệu) của nhân loại học.

Có hai điểm rất quan trọng đã được chúng ta đặt ra khi bàn luận. Thứ nhất, đó là nguyên tắc mộng tưởng, khả năng nhìn nhận thế giới bằng con mắt tâm linh. Nguyên tắc này đã gắn nhà thơ như một nhóm người đặc biệt vào tổng thể của vạn vật. Việc sáng tạo ra tổng thể này có thể là sự nghiệp của một nhà thơ nếu có đủ trí tuệ và cảm hứng, nhưng cũng có thể của cả một trường phái thơ ca, của những đại diện cho truyền thống văn hóa, nếu như nền văn hóa của dân tộc đó tương đối thuần nhất. Có thể thấy rằng các truyện thần thoại, truyền thuyết đều có xu hướng tiến đến việc tạo ra những bộ hợp tuyển mang tính toàn thư, đặc biệt khi chúng luôn theo một thứ niêm luật như ta vẫn thường thấy. Quá trình này từng có trước khi xuất hiện anh hùng ca của Homère. Trong tác phẩm *Nàng Eda em*, các bài ca tản mát của “Nàng Eda chị” được tập hợp lại thành câu chuyện văn xuôi gắn kết với nhau. Những truyền thuyết trong Thánh kinh cũng đã trải qua con đường tương tự. Trên thực tế, tại Ấn Độ quá trình ghép nhập diễn ra kém phần năng động, việc sáng tác hai bản trường ca sử thi *Mahabharata* và *Ramayana* kéo dài tới hai thế kỉ. Một ví dụ khác ở thời Trung Cổ: *Chuyện tình về nàng Rosa* dưới ngòi bút của tác giả thứ hai đã biến thành tác phẩm đã kích toàn thư. ở thế kỉ XIX, trong tác phẩm *Kalevala* của văn học Phần Lan quá trình tổng hợp các bài ca được tiến hành bằng cách chỉnh lí lại. Tuy vậy, điều này cũng không có nghĩa bản anh hùng ca thống nhất *Kalevala* là bịa đặt, ngược lại nó đã chứng minh khả năng cho phép chỉnh lí lại tư liệu dùng để viết nên *Kalevala*. Trong mô thức thần thoại dạng toàn thư được coi như là sách Thánh còn ở các mô thức khác chúng ta cũng có thể tìm thấy nhiều dạng toàn thư tạo nên những liên khúc độc đáo tương tự thắm đẫm nội dung nhân sinh so với các lời kể thần thoại.

Nguyên tắc thứ hai ở chỗ, mặc dù rất phong phú trong mỗi mô thức, nhưng trong bất kì loại nào, chúng ta cũng lấy ra được những trích đoạn quan trọng nhất để từ đó, như từ mầm tể bào đầu tiên, các dạng toàn thư phức tạp hơn phát triển. Trong mô thức thần thánh, tể bào mầm mống, trung tâm chính là danh ngôn của các bậc tiên tri, sản sinh ra hàng loạt các dạng như giáo huấn, cách ngôn, châm ngôn, sấm truyền. Trên cơ sở đó hình thành nên các sách Thánh trong đó một số phần liên kết với nhau rất rời rạc như trong Kinh Coran, hay ngược lại, được chỉnh lí sửa đổi và theo sát nhau rất chặt chẽ cẩn thận như trong Thánh Kinh [...].

Đến thời đại các truyền thuyết, nhà thơ và các nhân vật được coi như những sinh thể, còn Chúa trời thì được đưa lên tận trời cao. Chức năng chủ yếu của nhà thơ giờ đây là ghi nhớ. Trí nhớ theo thần thoại Hi Lạp cổ chính là mẹ của nàng Thơ, cổ vũ cho nhà thơ nhưng không tới mức như Chúa trời từng làm với nhà tiên tri, dù các thi sĩ còn lâu mới muốn chia lìa duyên phận với Chúa trời. Đến thời các anh hùng ca, chúng ta có thể bắt gặp những sự kiện, hiện tượng buộc nhà thơ phải ghi nhớ như trong các tác phẩm của Homère hay trước ông là Hésiode, cũng như các nhà thơ Bắc Âu. Tên tuổi các lãnh tụ hay bộ lạc ngoại bang, truyện thần thoại và gia hệ các thánh, phong tục tập quán dân gian, thành ngữ điềm báo, điều kiêng kỵ, ngày tốt ngày xấu, bùa chú, chiến tích của các vị anh hùng trong bộ lạc - tất cả đều phải được gìn giữ trong kho trí nhớ của nhà thơ. Người hát rong thời Trung cổ với vốn truyền thuyết học thuộc lòng hay thi sĩ nhà thờ Gaur hoặc như tác giả của tác phẩm *Cursor mun di* gắng dồn tất cả vốn kiến thức của mình vào bản trường ca bất tận hay cuốn cẩm nang bằng thơ, cũng đều thuộc một dạng cả! Vốn tri thức bách khoa có được trong những tác phẩm này mang tính lễ giáo như ý Chúa dưới mặt đất.

Thời đại các nhân vật truyền thuyết chủ yếu là vào thời kì đầu, những người kể chuyện thường là những kẻ lữ hành. Nhà thơ lữ hành mù loà là nhân vật điển hình trong văn học Hi Lạp và Kent: trong nền thi ca của nước Anh cổ đại, mô típ cô đơn bất tận thậm chí còn ăn sâu vào ngôn ngữ; vào thời Trung cổ các nghệ sĩ hát rong hay các nhà thơ trào phúng thường lang thang khắp nẻo đường của châu Âu mà chính Dante cũng từng là kẻ bị xua đuổi. Còn nếu nhà thơ ngụ tại một chỗ thì thơ của họ lại lãng du: những câu chuyện cổ tích dân gian rong ruổi theo khắp những con đường; các khúc balat hay tình ca toả đi khắp chốn từ những phiên chợ lớn; Melon, nhà văn Anh, kể cho độc giả rằng chính ông đã kể lại cuốn truyện tiếng Pháp mà ông có trong tay.

Mô típ lãng du kì thú rất phong phú trong văn học. Chính mô típ này từng xuất hiện một cách bóng bẩy, hình tượng ở một trong những trường ca toàn thư - *Hài kịch thần thánh* của Dante. Thơ ca trong mô thức này chính là người truyền dẫn những ý tưởng của thế giới trong văn hoá của thế giới cổ đại cũng như văn hoá Thiên chúa giáo thời Trung cổ.

Chủ đề điển hình của thời kì này được xác định một cách chính xác hơn, như chủ đề về giới hạn của nhận thức, như một cuộc lãng du của tư duy thơ ca từ thế giới này qua thế giới khác hay như sự chiêm nghiệm đồng thời cả hai thế giới. Những vần thơ kể về kẻ bị xua đuổi, trường ca về “Vítxit” hay người lữ hành, những ai có thể trở thành kẻ hát rong, kẻ si tình bị ruồng bỏ hay nhà thơ trào phúng lang thang, thường nhấn mạnh nét tương phản giữa quá khứ và hiện tại. Cái nhìn thơ ca chứa đựng những hành động được ví như buổi sáng tháng năm, thường đối lập giữa mơ ước và hiện thực. Những vần thơ bộc bạch mang vẻ đẹp của phụ nữ, thần thánh hay ngợi ca sự giải phóng của nhân cách, khỏi luật lệ Moise, vì cuộc sống mới hồi sinh. Ngay trong những dòng đầu của “Địa ngục” đã lộ rõ mối liên hệ giữa bản trường ca toàn thư với những vần thơ kể về sự hắt hủi cũng như với “cái nhìn” thơ ca.

Thời kì cảm hứng bậc cao được bắt đầu từ nỗ lực đoàn kết xã hội xung quanh các “sân rồng” và thành thị, thời kì này các thế lực “hướng tâm” trong văn học bắt đầu loại dần các thể loại “ly tâm” như truyền thuyết, huyền thoại. Những mục đích xa vời trong các cuộc phiêu lưu hiệp sĩ của Grali và Grati thần thánh được thay thế bằng biểu tượng quy tụ dưới quyền hành của nhà vua, dân tộc và tín ngưỡng quốc gia. Những bản trường ca giai đoạn này như: *Hoàng hậu của các nàng tiên*, *Ludiat*, *Jerusalem giải phóng*, *Thiên đường đã mất*, - chính là khúc sử thi của dân tộc được sáng tác dưới ảnh hưởng của các tư tưởng yêu nước và tôn giáo. Việc đề cập đến hiện thực chính trị và những vấn đề trong *Thiên đường đã mất* chẳng hề cản trở đến việc coi tác phẩm này như một thiên sử thi của dân tộc. Cùng với *Con đường kẻ hành hương*, tác phẩm này chính là lời đề từ cho sự phát triển của nền văn học cảm hứng bậc thấp của nước Anh, bởi lẽ, về bản chất nó ra đời như một lời kể về một con người đời thường. Sử thi chủ đề này khác biệt hẳn với các tác phẩm chỉ chú ý nhắm vào chính bản thân nội dung như trong phần lớn tác phẩm, thời kì anh hùng ca, trong đa số truyền thuyết của Aixelen hay của Kentơ hay như ở thời Phục hưng, xuất hiện trong phần đầu tác phẩm **Rolan cường bạo**, dù các nhà ngôn ngữ thời đó cho rằng các trường ca này thuộc loại kiến giải chủ đề.

Chủ đề trung tâm của cảm hứng bậc cao chính là đề tài về ngôi sao dẫn đường hay sự quan tâm đầy hứng khởi đối với người tình, bạn hữu hay Chúa tể như lòng thành kính của vị quân gia triều đình với ông chủ tối cao, hay như khán giả chăm chú theo dõi diễn xuất của các nghệ sĩ. Thi sĩ cảm hứng bậc cao trước hết là người của triều đình, quan lại, mục sư, nhà hùng biện, đạo diễn hay những người chủ từ các nghi thức trang trọng. Thời đại của cảm hứng bậc cao đó là lúc nhà hát chuyên nghiệp trở thành loại hình quan trọng nhất của nghệ thuật sử dụng ngôn ngữ. Trong các tác phẩm của Shakespeare quy luật của nghệ thuật chính kịch giữ một vai trò quan trọng tới mức nhân cách của tác giả như hoà tan trong đó mặc dù đối với các kịch gia theo định hướng chủ đề rõ rệt như Ben Jonson mọi thứ lại được xếp đặt một cách hoàn toàn khác. Một nhà thơ bị cuốn theo cảm hứng bậc cao thường nhìn nhận chức năng chính của mình dưới quan điểm mối quan hệ của chúng với quyền lực của xã hội và của Chúa, bởi lẽ đây là chủ đề trung tâm của cảm hứng bậc cao. Nhà thơ triều đình cống hiến toàn bộ tri thức và tài năng cho triều chính, nghiêng mình hiến thân phụng sự. Sự mạng của nhà thơ là phụng sự Giáo chủ mà tột đỉnh là lòng trung thành vô hạn, đức tin

yêu Giáo chủ đến quên mình. Bởi vậy, khi chiêm nghiệm vẻ đẹp này, chúng ta cũng dần dần bị hút vào đó. Thi sĩ tôn giáo thường truyền vào các mô típ này màu sắc tôn giáo như các nhà siêu hình học người Anh vẫn thường làm hoặc vay mượn các hình tượng “hướng tâm” của các buổi thánh lễ trang nghiêm. Thơ ca dòng Tên ở thế kỉ XVII cũng như dòng thơ tượng tự trong văn học Anh của Crêơ có sức biểu đạt rất độc đáo: ví dụ nhà thơ Gerbet từng bước dần dặt độc giả bước vào “ngôi đền” do chính ông tưởng tượng ra.

Chủ nghĩa Platon mới trong văn học thời kì cảm hứng bậc cao hoàn toàn tương ứng với mô thức này. Phần đông các nhà nhân văn Phục hưng đều bị cuốn vào các thể loại văn học như đối thoại hay trò chuyện đáp ứng khuynh hướng giáo huấn công dân trong văn hoá quý tộc. Quan niệm *dianoia* trong thơ ca là một dạng, mẫu lí tưởng hay hình tượng của các hiện tượng có trong tự nhiên được phổ biến rộng rãi: “Thế giới tự nhiên là đồng - Xitui nói - chỉ có điều các thi sĩ đã làm cho nó trở thành vàng”. Xitui còn nhấn mạnh rằng, “thế giới vàng” không tách khỏi tự nhiên mà về bản chất nó là một “tự nhiên thứ hai”. Ở đó một sự kiện riêng rẽ sẽ được gắn với ý tưởng và nguyên mẫu của nó. Hiện tượng trong nghệ thuật hay trong phê bình kinh điển mới theo thuật ngữ của chúng ta, được coi là kết quả của quan điểm cho rằng *dianoia* trong thơ ca chính là sự thể hiện các dạng chân lí hay lí tưởng của tự nhiên.

Giữa cảm hứng bậc thấp (văn học chỉ đề cập tới một xã hội tách bạch) với thần thoại chỉ có một giao điểm duy nhất, đó là tính cụ thể của hoạt động sáng tạo. Có thể lấy một ví dụ điển hình: khuynh hướng chủ đề đã khước từ mọi thể loại văn học để lại trước đó để sáng tạo ra những thể loại riêng, đối lập *Hyperiou* và *Kiêu hãnh* và *định biến* được sáng tác cùng thời nhưng có điều thú vị là hai tác phẩm này được đón nhận một cách trái ngược nhau, giống như trong cảm hứng bậc thấp sự khác biệt giữa sự khởi đầu nội dung biểu đạt và chủ đề sâu sắc hơn trong các mô thức văn học khác. Ở một mức độ nào đó điều này thực sự hiện hữu bởi lẽ đặc trưng của cảm hứng bậc thấp là cảm giác tương phản giữa chủ thể và khách thể, giữa các yếu tố bên trong và bên ngoài, và cuối cùng, giữa cái riêng và cái xã hội, tự nhiên. Trong thời kì này thi sĩ theo khuynh hướng chủ đề đã trở thành nhân vật của thời truyền thuyết huyền thoại, tức một nhân cách phi thường sống trong thế giới bằng niềm cảm hứng tràn đầy vượt ra ngoài thế giới đang sống. Nhà thơ sáng tạo ra một thế giới của riêng mình giống như thế giới truyền thuyết, huyền thoại đã nói ở trên. Nhận thức của thi sĩ trữ tình thường đặt trong trạng thái hội tụ phiếm thần với tự nhiên, có đôi chút vẩn vơ kì lạ đối với cái ác hiện thực. Khuynh hướng coi ám ảnh và đau khổ là điều thoả mãn mĩ học mà chúng ta đã biết ở thời kỳ truyền thuyết giờ đây lại xuất hiện trong các hình tượng ma, bạo dâm, “niềm đau trữ tình”. Khuynh hướng toàn thư thời kì này có thiên hướng sáng tác các bản sử thi thần thoại, trong đó thần thoại đem lại khởi nguồn tâm lí và chủ thể tâm hồn. Một minh chứng cho điều này là tác phẩm *Faust*, đặc biệt là phần hai của tác phẩm; còn trong văn học Anh là những lời sấm của Black và trường ca thần thoại của Kits và Schely.

Thi sĩ theo khuynh hướng chủ đề thời kì này rất quan tâm đến nhân cách bản thân. Họ làm vậy không hẳn bởi ích kỉ mà chính những viên gạch đầu tiên trong sáng tác của họ mang tính cá nhân, trực tiếp gắn liền với nhân cách và tâm lí của tác giả. Nhà thơ thường sử dụng các ẩn dụ sinh học, đối lập cái toàn vẹn của sự sống hữu cơ với cơ chế vô cơ, suy ngẫm các hiện tượng xã hội bằng các thuật ngữ so sánh sự khác biệt sinh học giữa vĩ nhân và thường nhân. Đối với họ, vĩ nhân là hạt mầm hoa trái giữa đám cỏ gà. Nhà thơ đứng trực diện với tự nhiên như một cá thể, khác với các vị tiền bối, họ coi truyền thống văn học như một thứ phái sinh so với kinh nghiệm bản thân giống như nhân vật trong hài kịch cảm hứng bậc thấp, thi sĩ trữ tình rất dị ứng với xã hội: bậc thầy sáng tác thường bối rối bất kể vị khả kính nào, theo khuynh hướng xã hội họ luôn là nhà cách mạng. Các nhà phê bình lãng mạn thường xem thi ca như lối mĩ từ cao đẹp của cá nhân. Phân tích hay miêu tả các trạng thái tâm lí chủ thể trở thành chủ đề vấn đề trung tâm. Đề tài này khá điển hình đối với các trào lưu văn học bắt nguồn từ Rousseau và Byron. So với các bậc tiền bối, nhà thơ trữ tình dễ dàng hơn trong việc duy trì tính nhất quán cá nhân trong nội dung, quan điểm của tác giả, tính liên kết bên trong của thể loại. Việc nhiều bài thơ ngắn của Vorasvot có thể bị “đồng hoá” trong *Khúc dạo đầu* (tương tự như sử thi liên kết nhiều khúc ca lại với nhau) được coi là một điều mới mẻ đáng kể về kĩ thuật sáng tác.

Theo sau các tác giả lãng mạn, nhiều nhà thơ (như các tác giả tượng trưng Pháp) đã bắt đầu từ động tác chiêm biếm, bất đồng với xã hội buôn bán âm ỉ với những giá trị nhất thời của nó. Họ chối bỏ lối dùng mỹ từ, những phán xét đạo đức và những bóng ma đám đông, hiến trọn thân mình cho nghĩa vụ của thi sĩ - sáng tác thơ ca. Chúng ta từng nói, nhà văn chiêm biếm (trào phúng) không chấp nhận bất cứ một sự tưởng tượng nào trừ những cái thuộc về sở hữu của tác giả với tư cách là bậc thầy sáng tác. Thi sĩ theo khuynh hướng chủ đề, vào thời chiêm biếm, tự coi mình là bậc thầy ở mức độ cao, là vĩ nhân sáng tạo hay “nhà lập pháp không được thừa nhận”. Điều đó có nghĩa, tác giả chú ý tối thiểu tới nhân cách bản thân và đa lỗi nghệ thuật, tới sự tương phản có trong cơ sở lí thuyết “mặt nạ thơ ca” của Ix. Người họa sĩ, trong trường hợp tối ưu nhất, là kẻ phụng sự nghệ thuật, là kẻ ẩn dật, đau khổ đáng kính. Flaubert, Rilke, Mallarmé, Proust - tất cả họ ở mức độ này hay mức độ khác chỉ là những anh nghệ sĩ thuần túy. Tất nhiên chủ đề chương hồi trung tâm của họ là đề tài về cái nhìn thoáng qua, trần trụi, tính vĩnh hằng của mỹ học, “tâm linh” của Rimbaud, dấu ấn của Joyce, Augenblick trong văn hoá Đức đương đại ... cũng như những bộ bạch phản giáo dục ẩn sau các từ như “chủ nghĩa trừu tượng”, “chủ nghĩa hình tượng”.

So sánh những cái nhìn thoáng qua này với bức tranh toàn cảnh rộng lớn mà lịch sử mở ra (“thời đã mất”) chính là mô típ chủ đạo của khuynh hướng toàn thư. Trong tác phẩm của Proust, việc tái hiện những thời khắc của kinh nghiệm bị những quãng thời gian dài chia cắt đã đem lại tính vượt thời gian; trong tác phẩm *Tưởng nhớ Finnegans* về tổng thể lịch sử được coi như một sự bắt đầu mang dấu ấn vĩ đại. Ở mức độ nhỏ hơn, dù vẫn mang tầm toàn thư, tác giả *Đất chết* của Eliot và tác phẩm cuối cùng rất sâu sắc của Vidginai Vunpho *Giữa hồi* có thể nhận thấy một cảm xúc chung (đáng ngạc nhiên ở chỗ đây là biểu trưng duy nhất của họ) về sự bất tương xứng giữa trào lưu ẩn kín của văn học với những điểm sáng chợt loé có giá trị soi rọi ý nghĩa của văn học. Cũng tương tự như vậy, nhà thơ lãng mạn đã tìm được khả năng thể hiện nét cá biệt của bản thân nhờ thể loại hoàn chỉnh, cũng như mô thức chiêm biếm đã có chỗ đứng trong lí luận phê bình về tính lắp ghép cơ hữu của thi ca. Một cách thức nghịch lí của loại thơ ca vừa toàn thư vừa rời rạc là thi pháp trong *Đất chết* và *Cantos* của Ezra Pound, nhà thơ này sau đó đối lập hẳn với thi ca của Vorxvot. Kỹ thuật này được coi như một lối trong thi pháp mới tuyên bố sự ra đời của một mô thức mới.

Các thành tựu của thi pháp này hoàn toàn tuân theo nguyên tắc chung của trào phúng chủ đề. Nguyên tắc trào phúng không trùng lặp giữa ý kiến và ý nghĩa được thể hiện trong tranh luận của Mallarmé, theo đó cần phải tránh những ý kiến trực tiếp. Việc lược bỏ các cụm chủ vị và đối chiếu trực tiếp các hình tượng bỏ qua giải thích mối quan hệ qua lại giữa chúng hoàn toàn thống nhất với nỗ lực dùng mỹ từ hùng biện [...].

Việc trào phúng quay trở lại với thần thoại nêu trên ở phương diện nội dung biểu đạt trùng hợp với nỗ lực của người nghệ sĩ trào phúng tìm đến thực tiễn của các nhà tiên tri. Khuynh hướng này nhiều khi dựa trên lí thuyết chu kì của lịch sử giúp chúng ta khẳng định ý tưởng về những vòng tròn cứ tiếp diễn nối đuôi nhau. Sự xuất hiện những lí thuyết này là hiện tượng điển hình nhất trong mô thức trào phúng. Rimbaud là như vậy với “chất dung môi của các xúc cảm”, nỗ lực trở thành một Prométée mới mang lại ngọn lửa thần thánh cho loài người, mong muốn thiết lập lại mối liên hệ thần thoại cổ xưa giữa cảm hứng mê hoặc với thiên bẩm tiên tri. Rilke là như vậy: suốt một đời đau đầu lắng nghe những tâm tư bên trong. Nietzches cũng thế khi tuyên cáo sức mạnh thần thánh mới trong con người dù những lời sấm của ông rất lập lờ nước đôi, bởi lẽ ông mang trong mình ý niệm về sự quay trở lại vĩnh viễn. Một Ix, tiên đoán cho chúng ta vì ngày tận thế không còn bao xa của nền văn minh phương Tây, thay vào đó là thời đại tân kinh điển mà nàng Leda và Thiên nga sẽ thế chỗ cho Đức Mẹ và bồ câu. Và cuối cùng, có một Joyce với lí thuyết kiểu Vico về lịch sử, coi thời đại của chúng ta như ngày tận thế không thành, tiên đoán việc quay trở lại thời tiền Tristram trong thời gian không xa.

Một trong những kết luận chúng ta có thể đưa ra trên cơ sở tổng thuật nêu trên là rất nhiều khái niệm phê bình hiện nay được xây dựng trên cơ sở các từ bị giới hạn về lịch sử. Ngày nay trong nghiên cứu văn học thường thấy chủ nghĩa “thôn quê” trào phúng mà đặc trưng là vươn tới một khách quan trọn vẹn thoát khỏi sự kìm kẹp của những đánh giá đạo đức, tập trung cao độ vào các phương diện nghệ thuật thuần túy và

những ưu điểm khác. Chủ nghĩa “thôn quê” trừ tình luôn tìm kiếm vĩ nhân và những bậc lộ nhân cách kiệt xuất thường ở khắp mọi nơi bị coi là lạc mốt dù không hoàn toàn mất ưu thế. Về phần mình, trong một thời gian dài, mô thức cảm hứng bậc cao vẫn giữ lại những đồ đệ cố chấp, cố tuân theo những chuẩn mực của thể loại duy tân không chỉ ở thế kỉ XVIII mà ngay cả trong thế kỉ XIX. Chúng ta xuất phát từ quan điểm cho rằng, không thể có một thứ phê bình văn học nào khái quát được thực tiễn nghệ thuật vào một mô thức tách bạch lại có thể gói gọn được toàn bộ chân lí thơ ca.

Cũng cần phải chỉ ra được một khuynh hướng chung của tất cả các mô thức là chúng chia tách khỏi các “vị tiền bối” một cách mạnh mẽ và hướng tới “ông tổ tình thái” (ở mức độ nhẹ hơn). Ví dụ, các nhà văn của thế kỉ cảm hứng bậc cao, nói chung, rất khinh miệt “những kẻ nói phét hay nói dối trơ trẽn” như lời của E.K trong tác phẩm của Spencer, khi ám chỉ các tác giả viết tiểu thuyết thời trung cổ. Tuy vậy, cả chúng ta có thể thấy trong các tác phẩm của Xitui, họ kiên quyết bảo lưu giá trị của thi ca một cách không mệt mỏi, vin vào vai trò xã hội của nó trong thời kì thần thoại thuần túy. Họ có thiên hướng tự coi mình là các nhà tiên tri quý tộc, phán truyền dưới danh nghĩa của tự nhiên, đáp lại mọi sự kiện của đời sống xã hội như những nhà tiên tri cố gắng hiến cho những điều bí ẩn của quy luật xã hội và tự nhiên. Còn các tác gia lãng mạn - các nhà thơ chủ đề thời kì cảm hứng bậc thấp - rất khinh rẻ nguyên tắc đi theo tiếng gọi của tự nhiên do các vị tiền bối của họ tuyên cáo, nhưng lại quay lại với mô thức truyền thuyết và huyền thoại.

Truyền thống lãng mạn trong văn học Anh được những người theo nữ hoàng Victoria kế tục. Điều này đã chỉ ra tính kế thừa của mô thức văn học. Cuộc cách mạng trường kì “chống trừ tình” bùng nổ khoảng năm 1900 (trong văn học Pháp cuộc cách mạng này đã có từ vài chục năm trước) đã mở ra con đường cho thơ ca trào phúng. Trong mô thức mới này sức hút đối với tính khép kín xã hội, chủ nghĩa riêng tư, hoài niệm về chủ nghĩa quý tộc đã sản sinh ra hàng loạt các hiện tượng khác nhau như chủ nghĩa bảo hoàng của Eliot, chủ nghĩa thượng lưu của Pound và tệ sùng bái hiệp sĩ của Kits, chứng tỏ sự quay lại, ở mức nhất định, với những chuẩn cảm hứng bậc cao. Coi nhà thơ như kẻ hầu, thi ca là phụng sự ông chủ, tệ sùng bái giao lưu trong nhóm thượng lưu - đó là những nét đặc trưng của thi ca cảm hứng bậc cao được thể hiện trong văn học thế kỉ XX, đặc biệt trong khuôn khổ truyền thống trù tượng khởi đầu từ Mallarmé và kết thúc bằng Georgi và Rilke. Thoạt nhìn có thể thấy một vài hiện tượng đi chệch khỏi khuynh hướng này. Hội Fabiaud chẳng hạn, trong thời kì có Shaw tham gia, hội là một nhóm đóng kín. Nhưng đến khi chủ nghĩa xã hội hiểu Fabiaud đã mang tính phong trào quần chúng, Shaw do bị biến thành một người có thể coi là theo chủ nghĩa bảo hoàng đầy thất vọng.

Ngoài ra, chúng ta cũng có thể nhận thấy, mỗi thời kì của văn học phương Tây đều mượn đến các hình tượng gần gũi về tính hài của văn học cổ đại: tác phẩm La Mã và của Homère được sử dụng ở thời trung cổ, sử thi của Virgile các cuộc đối thoại của Platon, các mô típ tình yêu lịch lãm của Ovide đều có trong mô thức cảm hứng bậc cao, văn đả kích La Mã dùng trong mô thức cảm hứng bậc thấp; những hiện tượng sau này trong văn hoá Latinh được dùng trong giai đoạn châm biếm ví dụ trong tiểu thuyết *Ngược lại* của Huysmans.

Xuất phát từ việc tổng thuật các mô thức văn học, chúng ta có thể nhận thấy rằng, nhà thơ không phải bao giờ cũng “rộng hơn” nội dung tác phẩm của họ. ở mỗi mô thức tác giả bao giờ cũng chỉ sắp đặt một loại thần thoại cho nội dung, nhưng lại áp dụng theo những cách khác nhau. Tương tự như vậy, trong các mô thức chủ đề nhà thơ không bao giờ mô phỏng lại tư duy với ý nghĩa được gán cho thể loại văn học. Nếu không hiểu rõ điều này sẽ dẫn đến sai lầm được biểu đạt bằng thuật ngữ “phép chiếu hiện sinh”. Giả thử nhà văn tự coi mình là tác giả viết bi kịch thì trong trường hợp này các tác phẩm chắc chắn sẽ tràn đầy tuyệt vọng và thảm kịch: ở các phần kết nhân vật sẽ oán trách nỗi oan nghiệt của định mệnh thẳng trâm tất yếu của số phận. Nỗi niềm day dứt đó là một phần của *dianoia* bi kịch, nhà văn sáng tác thể loại bi kịch rõ ràng cũng cảm nhận được một triết lí sâu xa nằm trong day dứt này. Do đó để trả lời cho câu hỏi triết lí cuộc sống là gì, tác giả sẽ giải thích sự tương đồng trong các nhân vật của mình. Trái lại, nhà văn hoạt động trong lĩnh vực hài kịch kết thúc có hậu lại ép nhân vật của mình vào phần cuối vở kịch phải nói về

niềm suy tưởng trong những lời tiên tri, về những điều kì diệu hiếm có, về cảm giác hân hoan và sự biết ơn lòng nhân ái của cuộc sống.

Đương nhiên cũng chính vì vậy mà cả bi và hài kịch nói nôm na phủ bóng đen lên triết học, tạo ra một thứ triết lí của định mệnh của tiên tri. Thomas Hardy và Berna Shaw gần như thành công cùng thời vào thời khắc giao nhau của thế kỉ và cả hai ông cũng đều quan tâm đến thuyết tiến hoá. Nhưng Hardy gần với mô thức bi kịch hơn khi thể hiện những ý tưởng tiến hoá dưới phạm trù của chủ nghĩa cải lương cam chịu, ý chí nội tại kiểu Schopenhauer hay triết lí ngẫu nhiên mù quáng mà sinh mệnh của bất cứ cá thể nào cũng phải phục tùng. Trái lại, Berna Shaw khi sáng tác hài kịch lại coi sự tiến hoá như khởi đầu kiến tạo sự dẫn đến tính cách mạng chính trị, đến việc xuất hiện siêu nhân hay những điều kì diệu của siêu sinh học. Mặc dầu vậy, cả Hardy lẫn Shaw đều không phải là các nhà triết học tiêu biểu, uy tín của họ với tư cách là các nhà tư tưởng hoàn toàn dựa trên những thành công trong lĩnh vực thơ ca, văn xuôi và kịch.

Bằng cách tương tự, mỗi mô thức văn học đều chiết xuất ra một phép chiếu hiện sinh của riêng mình. Thần thoại được soi rọi trong thần học, tức nhà thơ thần thoại thường bắt đầu bằng việc cảm nhận một số lượng truyện thần thoại nhất định được coi là “chân thực”, sau đó thiết kế cấu trúc thi ca của mình tương ứng với chúng. Truyền thuyết “định cư” trên thế giới bằng các thể lực, vật thể tưởng tượng, thường là vô hình như thiên thần, quỷ sứ, các nàng tiên, bóng ma, các loài vật thần kì, các linh hồn giống như trong *Bảo tổ*. Dante cũng vận dụng mô thức này để sáng tác dù ông miêu tả chỉ những vật thể siêu nhiên được tín ngưỡng Thiên chúa giáo chấp nhận mà thôi. Thêm vào đó, đối với các nhà thơ truyền thuyết sau này như Kits, chẳng hạn, vấn đề những thần linh nào “thực sự tồn tại” lại không có mấy ý nghĩa. Cảm hứng bậc cao đề cao triết lí Platon về các dạng thức lí tưởng tương tự tình yêu hay cái đẹp trong các lời ca của Spencer hay những phẩm hạnh khác nhau trong *Hoàng hậu của các nàng tiên*, còn cảm hứng bậc thấp chủ yếu ca tụng triết lí về sự thống nhất hữu cơ, di truyền như Goethe từng đề cập, tìm thấy sự thống nhất và khả năng phát triển trong vạn vật. Phép quy chiếu hiệu sinh của trào phúng có thể chính là chủ nghĩa hiện sinh. Còn việc trào phúng quay trở lại với thần thoại được kèm theo không chỉ các thuyết chu kì lịch sử ta đã đề cập ở trên mà còn có cả sự cường điệu (phóng đại) khuếch trương triết lí trong thánh lễ và thần học giáo điều.

T.S. Eliot phân biệt các nhà thơ tự đề ra triết lí riêng của mình với các nhà thơ mượn triết lí của người khác để giải bày tư tưởng và như vậy họ sẽ an toàn hơn. Vì bản chất đây chính là điểm khác biệt trong thực tiễn giữa các nhà thơ thuộc mô thức cảm hứng chủ đề bậc thấp và mô thức trào phúng. Các nhà thơ như Black, Goethe, Hugo, theo niêm luật của mô thức đã lựa chọn, buộc phải thể hiện các khái niệm trong tư duy hình tượng của họ như một thứ tự sản sinh; còn các nhà thơ trong thế kỉ chúng ta lại tuân theo những niêm luật khác hẳn, xuất phát từ những đòi hỏi yêu cầu khác. Tuy vậy nếu quan điểm của chúng ta về mối liên hệ giữa hình thức và nội dung là đúng đắn thì có thể khẳng định rằng, trong mọi trường hợp, sẽ luôn có những thách thức về thi pháp đối với nhà thơ.

Ngay từ thời Aristote phê bình luôn nghiêng về cách nhìn nhận văn học như là hiện tượng cảm hứng xét về bản chất, phân định ranh giới giữa các thể loại “bậc cao” (gồm bi kịch, sử thi, miêu tả các nhân vật xuất thân từ giai cấp thống trị) và “bậc thấp” (trong hài kịch, đả kích, miêu tả các nhân vật ngang đẳng với chúng ta). Chúng tôi hi vọng, sơ đồ rộng mở trên đây sẽ đem lại một cơ sở thuận lợi cho việc liên kết những ý kiến phong phú và cũng rất đối lập của Platon về thi ca. Trong tác phẩm *Phedre*, thi ca chủ yếu được xem như thần thoại, hơn thế đối thoại này đã tạo ra lời bình cho quan niệm của Platon về thế giới, trong *Iona* với hình tượng người ca sĩ hay người hát rong được đưa lên hàng đầu, cái nhìn toàn thư, “hoài niệm” về thi ca được xem xét đầu tiên, rất điển hình đối với mô thức truyền thuyết, trong *Bữa tiệc* có Aristophan xuất hiện, niêm luật của cảm hứng bậc cao gần với chính Platon đã được khẳng định; cuộc tranh luận nổi tiếng trong đoạn kết của tác phẩm *Nước cộng hòa* có thể coi như trận bút chiến chống lại các yếu tố cảm hứng bậc thấp trong thi ca, còn trong tác phẩm *Crachil*, chúng ta được làm quen với các thủ pháp trào phúng như nước đôi, chơi chữ, từ gần nghĩa, cùng các công cụ mà giới phê bình thơ ca mô thức trào phúng đưa ra, một giới phê bình thật trớ trêu được mệnh danh là “mới”.

Sự khác biệt ở những điểm nổi bật (sự được chúng ta miêu tả như sự khu biệt giữa các mô thức văn

học biểu đạt và chủ đề) tương ứng với điểm khác nhau giữa hai cách nhìn nhận về tự nhiên trong văn học được xuyên suốt toàn bộ lịch sử phê bình. Đó là quan niệm mỹ học và kiến tạo, quan niệm theo Aristote hay Longhi, coi văn học như một sản phẩm hay quá trình. Đối với Aristote tác phẩm chính là sản phẩm của hành động, hay nói cách khác, là sự kiện ngoài nhân vật: với tư cách là nhà phê bình ông chỉ quan tâm chủ yếu tới các thể loại khách quan của văn học, khái niệm trung tâm trong học thuyết của ông là sự thanh lọc. Chính sự thanh lọc sẽ xoá nhoà khoảng cách của khán giả với chính tác phẩm cũng như tác giả. Lỗi nói “khoảng cách mỹ học” thường được dùng trong phê bình hiện đại nhưng chưa hẳn đã thừa, bởi lẽ ở đâu có quan hệ mỹ học, ở đó có sự loại bỏ cảm xúc và trí tuệ. Aristote không tạo ra các quy tắc thanh lọc đối với các thể loại văn học như hài kịch hay đả kích; chúng vẫn chưa được hoàn chỉnh ngay cả trong tương lai.

Trong các thể loại đề tài văn học, mối quan hệ bên ngoài giữa tác giả và độc giả hiển thị khá rõ. Chính vì vậy sự đồng cảm và cảm giác sợ hãi gần như là công cụ để kích thích hay kìm hãm hơn là thanh lọc. Những cảm giác này được gột rửa khi xưng tội nhờ được vận vào các khách thể xác định; cũng chính ở đó khi cố tình bị kích động hòng gây phản ứng đáp lại những cảm giác này sẽ mất đi mối tương liên và trở thành các thành tố của trạng thái tâm hồn thuần túy. Như chúng ta từng đề cập, nỗi hoảng hốt vô cớ, hoảng hốt như một trạng thái của tâm hồn thường đi sau nỗi sợ hãi một điều gì đó cụ thể mà ngày nay được gọi là “Báo động” còn xa mới choán hết ngưỡng cảm giác được trải dài từ sự mãn nguyện trong *Il Penseroso*(6) tới sự đau đớn trong *ác hoa*. Phạm trù cao cả cũng được liệt vào miền bao la của mãn nguyện. ở đây sự khắc khổ, thiếu ngủ, oai vệ, uỷ mị và thậm chí nguy hiểm cũng có thể trở thành nguồn khơi gợi dòng suy tư lãng mạn.

Bằng cách tương tự, chúng ta định nghĩa sự đồng cảm không có đối tượng cụ thể như chủ nghĩa duy linh trong lĩnh vực tưởng tượng gán các phẩm chất của con người cho các hiện tượng tự nhiên, bao hàm cả khái niệm về cái đẹp theo truyền thống thường ứng với khái niệm hưng phấn. Trong cùng một mối quan hệ, khái niệm “cái đẹp” dùng để chỉ những điều vật vãnh, còn khái niệm “cao cả” dùng cho những điều vĩ đại. Chúng gắn chặt với quan niệm về sự tinh tế, thanh tao [...].

Tương tự như vậy, thanh lọc được coi là phạm trù trung tâm trong quan niệm của Aristote về văn học, hưng phấn và chìm đắm là khái niệm chính của Longhi. Đó chính là sự dị biệt mà độc giả, tác phẩm, lí tưởng hơn nữa cả tác giả cũng đều bị cuốn vào. Chúng ta nói “độc giả” bởi quan niệm của Longhi chủ yếu động chạm tới sự cảm nhận mang tính chủ đề và cá nhân người đọc. ở mức cao hơn, quan niệm này còn được vận dụng đối với thơ trữ tình tương tự như quan điểm của Aristote đối với chính kịch. Hơn nữa, các khái niệm thường gặp không phải lúc nào cũng thuận. Trong tác phẩm *Hamlet*, như T.S. Eliot từng chỉ ra, sức mạnh xúc cảm của nhân vật không tương xứng với khách thể mà nó hướng vào. Có thể rút ra một kết luận từ nhận định đúng đắn này: *Hamlet* cần phải được xem như là một bi kịch mang tính báo động hay sự uỷ mị như một trạng thái tự thân của tâm hồn hơn là sự mô phỏng hành động kiểu Aristote. Mặt khác, sự thiếu hụt đồng xúc cảm do *Luisidas* đưa ra, được nhìn nhận bởi nhiều tác giả, kể cả Gionson, như một khiếm khuyết của thơ trữ tình. Tuy vậy, cả *Luisidas* lẫn *Samson - chiến sĩ*(7) cần được đặt trong các phạm trù thanh lọc làm nguôi đi dục vọng.

Tôn Quang Cường - Trần Minh Tâm
(dịch từ bản tiếng Nga)

1. Ngụ ý nói đến quan niệm mà theo đó thì văn học và nghệ thuật phản ánh trước hết cuộc đấu tranh giữa hai kiểu cảm thụ thế giới: kiểu Apollon (trong sáng, câu đối, hợp lí) và kiểu Dionysos (phấn khích, thái quá, đam mê).

2. *Hibris* (tiếng Hy Lạp): kiêu căng, đố kỵ, lăng nhục và *Hamartia* (tiếng Hy Lạp): lầm lỗi (phạm lỗi một cách vô tình, như Oedipe giết cha, chẳng hạn). Các thuật ngữ trong *Thi pháp học* của Aristote.

3. Tiên nữ trong folklore Anh và xứ Well. Từ thế kỉ XV được coi là nữ hoàng của các tiên (Tây Vương Mẫu) ngự trị giấc mơ của con người.

4. *Miles Gloriosus* (tiếng Latin), nhân vật trong hài kịch của Menaudra và Terentia.

5. Vico: Nhà triết học người Ý (1668-1744), người đặt nền móng cho chủ nghĩa lịch sử cho rằng mọi dân tộc đều phát triển theo chu kỳ gồm 3 giai đoạn: thần thánh - anh hùng - loài người.

6. *K.Penseroso* (Trầm tư), 1635, thơ của Milton.

7. *Luisidas* (1637) bica và *Samson - chiến sĩ* (1671) bi kịch đều của Milton.

J.P.Sartre và chủ nghĩa hiện sinh

(Đỗ Lai Thúy giới thiệu, Nguyễn Ngọc dịch)

Lời giới thiệu

Jean Paul Sartre (1905-1980) tốt nghiệp trường Đại học Sư phạm ở Paris (1929), thực tập nghiên cứu tại Viện Pháp quốc ở Berlin (1933-1934), dạy triết học ở nhiều trường Trung học Pháp (1929-1939). Trong những năm Đức chiếm đóng (1941-1944), ông tích cực hợp tác với báo chí kháng chiến. Từ năm 1945, đứng đầu tờ tạp chí do ông sáng lập Les Temps Modernes (Thời hiện đại).

Quan điểm triết học (hiện sinh vô thần) của Sartre được hình thành trong quá trình đấu tranh chống “chủ nghĩa duy tâm đại học” như là một thứ triết học tách rời đời sống. Tuy nhiên, sự tác động quyết định đến tư tưởng triết học của ông là hiện tượng học của E. Husserl và bản thể học của M. Heidegger. Còn liên quan đến sự tiến triển nhân sinh quan của Sartre thì có vai trò đáng kể của học thuyết Karl Marx.

Năm 1943 ra đời tác phẩm triết học cơ bản nhất của Sartre, **Hữu thể và vô thể**. Sau đó là những tác phẩm khác nhau như **Tưởng tượng** (1940), **Chủ nghĩa hiện sinh là chủ nghĩa nhân đạo** (1946), **Situations** (10 tập, 1947-1976), **Phê bình lí tính biện chứng** (1960), v.v... Phổ biến hơn cả là văn xuôi triết lí của ông như **Buồn nôn** (1938), **Những con đường của tự do** (bộ ba, 1945-1949), các vở kịch **Ruồi** (1943), **Chết không mồ** (1946), **Gái điếm mà lễ độ** (1946), **Những bàn tay bẩn** (1948), **Quý sứ và thượng đế** (1951)...

Về phương pháp phê bình hiện sinh, Sartre cho rằng để phát hiện ra trong tác phẩm cái được mặc khải bằng cuộc phiêu lưu đặc biệt của một con người bị thúc đẩy bởi lo âu của mình mà trở thành nhà văn, ông cố gắng sát nhập chủ nghĩa Marx và phân tâm học thành một thứ nhân loại học có thể giải thích con người trong tính toàn vẹn của nó. Cần kiểm tra hoàn cảnh hiện sinh của cái tôi, cái hoàn cảnh chi phối sự lựa chọn nguyên ủy. Ví như công trình nghiên cứu về Flaubert của Sartre đã sát nhập sự đặc biệt của một cá thể với sự vận động chung của lịch sử. Điều này được thực hiện bởi phương pháp “tiến triển - thoái triển” nó thống nhất một cách biện chứng sự tra vấn lịch sử và sự phân tích tác phẩm. Đây là một bản lề hai chiều giữa khách thể văn bản, nó chứa đựng toàn bộ thời đại như là những ý nghĩa thang bậc và thời đại chứa đựng khách thể trong tổng thể của nó. Như vậy, tiểu sử trở thành, theo lời thú nhận của chính Sartre, một cuốn “tiểu thuyết đích thực” và giả thiết một tha giác của nhà phê bình, kẻ đã luồn vào tấm da của tác giả.

Dù đã trải qua nhiều bước ngoặt trong thế giới quan của mình, trọng tâm chú ý của Sartre bao giờ cũng là vấn đề tự do và tính tích cực sáng tạo của một cá nhân cụ thể gắn mình với lịch sử, “nhờ lịch sử, bên trong lịch sử và vì lịch sử”. Đó là quan niệm dẫn thân của Sartre nói riêng và của văn chương hiện sinh nói chung. Điều này được thể hiện rõ rệt trong các công trình nghiên cứu văn học của Sartre như **Văn học là gì?** (1947), **Baudelaire** (1947), đặc biệt công trình về Flaubert **Thằng ngốc trong gia đình** (1971)...

Văn học là gì? trình bày một cách rõ ràng quan niệm của Sartre về văn học: Viết là gì? Viết để làm gì? Viết cho ai?... Với tài năng của một nhà văn, với sự sâu sắc của một nhà triết học, với sự sôi nổi của một nhà luận chiến, Sartre đã trình bày quan niệm văn học dẫn thân của mình, lấy đó làm hệ quy chiếu

để soát xét lại toàn bộ các khái niệm văn học khác, quy về một mối. ở đây, chúng tôi xin giới thiệu chương II của tác phẩm do nhà văn Nguyễn Ngọc dịch.

Đỗ Lai Thúy

Viết để làm gì?

Mỗi người có lý do riêng của mình: với người này, nghệ thuật là một cuộc chạy trốn; với người kia, một phương cách chinh phục. Nhưng người ta có thể trốn vào một nơi cô tịch, vào đam mê, vào cái chết; người ta có thể chinh phục bằng vũ khí. Tại sao phải đích thị là *viết*, làm những cuộc trốn chạy của mình bằng cái *viết*? ấy là vì, đằng sau những ý đồ khác nhau của các tác giả, có một chọn lựa sâu xa hơn và trực tiếp hơn, chung cho mọi người. Chúng ta sẽ cố làm sáng tỏ lựa chọn đó và sẽ thấy có phải nhân danh chính sự lựa chọn phương cách viết đó của họ mà ta cần đòi hỏi nhà văn phải dấn thân.

Mỗi tri giác của chúng ta đều mang kèm ý thức rằng thực tại của con người có tính "phơi bóc ra", nghĩa là do nó mà "có" tồn tại, hay cũng có thể nói rằng con người là cái phương cách qua đó các sự vật hiển lộ; chính sự hiện diện của chúng ta trên thế gian nhân các mối quan hệ lên, chính chúng ta làm cho cái cây kia và góc trời nọ tương quan với nhau; nhờ ta mà ngôi sao kia, đã chết từ bao nhiêu nghìn năm trước, mảnh trăng và dòng sông âm u nọ bộc lộ ra trong sự thống nhất của một phong cảnh; chính tốc độ chiếc xe hơi, chiếc máy bay của ta xếp đặt các khối lục địa rộng lớn lại; mỗi hành vi của chúng ta khiến thế giới hiện ra với ta trong một diện mạo mới. Nhưng nếu ta biết chúng ta là những người dò tìm ra cái tồn tại, thì ta cũng biết không phải ta sản sinh ra chúng. Phong cảnh kia, nếu ta quay lưng đi, sẽ ứ đọng vô nhân chứng trong kiếp thường hằng tăm tối của nó. Cùng lắm là ứ đọng; chẳng ai điên mà tin rằng nó sẽ tiêu biến. Tiêu biến đi là chúng ta, còn trái đất thì sẽ ở lại đó trong giấc ngủ lịm của nó cho tới khi một ý thức khác đến đánh thức nó dậy. Như vậy cùng với niềm tin chắc nịch tại về tính "bóc lộ ra" của mình, ta còn có niềm tin rằng mình chẳng có vai trò cốt yếu nào cả đối với sự vật được bóc lộ ra đó.

Một trong những động lực của sáng tạo nhà thơ chắc chắn là cái nhu cầu tự cảm thấy mình có vai trò cốt yếu đối thế giới. Dáng vẻ kia của những cánh đồng hay của biển, nét mặt kia mà tôi đã bóc lộ ra, nếu tôi cố định nó trên một bức tranh, trong một tác phẩm viết, bằng cách siết chặt lại các mối tương quan, bằng cách đưa lại trật tự nơi không có trật tự, bằng cách đem sự thống nhất của trí tuệ mà áp đặt lên cho cái đa dạng của các sự vật, tôi có ý thức là tôi sản sinh ra chúng, nghĩa là tôi tự cảm thấy tôi là cốt yếu đối với sự sáng tạo của mình... Nhưng lần này vật được sáng tạo ra lại tuột khỏi tay tôi: tôi không thể bóc lộ và sản sinh cùng một lúc. Tác phẩm chuyển thành không cốt yếu so với hoạt động sáng tạo. Trước hết dấu đối với những người khác nó được xem như đã hoàn chỉnh, thì vật được sáng tạo ra đối với ta luôn luôn có vẻ còn tạm treo đó: lúc nào, ta cũng có thể thay đổi đường nét này, màu sắc kia, hay từ nọ; cho nên không bao giờ nó *hoàn chỉnh*. Một họa sĩ học nghề hỏi thầy: "Lúc nào tôi có thể coi bức họa của tôi là đã hoàn thành?". Người thầy trả lời: "Khi anh có thể nhìn nó mà kinh ngạc, tự hỏi: "chính mình đã làm *racái này* ư!"

Tức là: không bao giờ. Bởi như vậy thì cũng bằng nhìn ngắm tác phẩm của mình bằng con mắt của một người khác và bóc lộ cái người ta đã sáng tạo ra. Nhưng đương nhiên ta càng ý thức về hành động sản sinh của mình bao nhiêu thì càng ít ý thức về vật được sản sinh ra bấy nhiêu. Khi đẩy làm một đồ gốm hay một sườn nhà và ta làm ra chúng theo những quy phạm truyền thống với những công cụ mà việc sử dụng đã được quy tắc hóa, thì chính là cái nhân vật "người ta" nổi tiếng của Heidegger đã lao động thông qua đôi bàn tay ta. Trong trường hợp đó, kết quả đối với ta có thể đủ xa lạ để trong mắt ta nó vẫn giữ được vẻ khách quan. Nhưng nếu ta tự mình sản sinh các quy tắc sản xuất, các thước đo và các tiêu chuẩn và nếu nhiệt tình sáng tạo đến từ nơi sâu xa nhất của tâm hồn ta, khi đó ta mãi mãi chỉ ở bên trong tác phẩm của mình: chính ta đã phát minh ra các lề luật dùng để phán xét nó; đó là chuyện đời ta, tình yêu của ta, niềm vui của ta, mà ta nhận ra trong đó; ngay cả khi ta nhìn nó mà không hề chạm vào nó nữa, ta cũng không bao giờ *nhận được* từ nó niềm vui hay tình yêu ấy: ta đã đặt chúng vào đó; những hiệu quả ta đạt được trên bức tranh hay trên trang giấy chẳng bao giờ có vẻ *khách quan* đối với ta, ta quá am tường những cách thức mà chúng là hiệu quả. Những cách thức ấy là một khám phá chủ quan : chúng là chính ta, cảm hứng của ta, mưu

mẹo của ta và khi ta tìm cách *cảm nhận* tác phẩm của mình, ta còn tiếp tục sáng tạo ra nó nữa, ta thầm lặp lại những thao tác đã tạo nên nó, mỗi một dáng vẻ của nó hiện ra như là một kết quả. Như vậy, trong sự cảm nhận, đối tượng tự hiển mình như là cái cốt yếu còn chủ thể là cái không cốt yếu; chủ thể đi tìm và đạt được tính cốt yếu trong sáng tạo, nhưng khi đó đối tượng lại trở thành cái không cốt yếu.

Không ở đâu biện chứng ấy lại hiển nhiên bằng trong nghệ thuật viết. Bởi đối tượng văn học là một con quay kỳ lạ, chỉ tồn tại trong chuyển động. Để làm cho nó nảy sinh, cần một hành vi cụ thể gọi là đọc, và việc đọc đó có thể kéo dài đến bao nhiêu thì đối tượng ấy cũng chỉ kéo dài được đến bấy nhiêu. Ngoài cái đó ra, chỉ còn lại những đường vạch đen trên trang giấy. Song nhà văn không thể đọc cái mình viết, trong khi người thợ đóng giày có thể đi ngay đôi giày anh ta vừa đóng, nếu nó vừa cỡ chân anh và người kiến trúc sư có thể cư trú trong căn nhà anh đã xây. Khi đọc, người ta dự đoán, người ta chờ đợi. Người ta dự đoán phần kết thúc của câu, câu tiếp theo, trang tiếp theo; người ta chờ đợi chúng xác nhận hay bác bỏ những dự đoán đó; việc đọc gồm một lô những giả thuyết, những giấc mơ rồi tỉnh dậy, những hi vọng và những thất vọng; người đọc bao giờ cũng đi trước câu mình đọc, trong một tương lai chỉ là có thể rồi ra sẽ đổ vỡ một phần và được củng cố một phần trong quá trình phát triển, cứ lùi dần qua từng trang và tạo thành cái chân trời di động của đối tượng văn học. Không có chờ đợi, không có tương lai, không có sự không hay biết, thì chẳng có tính khách quan. Nhưng thao tác viết bao hàm một thứ gần như đọc ngẫm nó khiến cho việc đọc thực sự không thể thực hiện được. Khi các từ hình thành ra dưới ngòi bút, tác giả trông thấy chúng, đương nhiên rồi, nhưng không trông thấy chúng như đọc giả bởi vì anh ta đã biết chúng trước khi viết chúng ra; cái nhìn của anh ta không mang chức năng đánh thức bằng cách lướt chạm qua các từ đang ngủ chờ được đọc, mà là giám sát việc vạch ra các ký hiệu; tóm lại, đó làm một nhiệm vụ điều hòa thuần túy, và ở đây cái nhìn chẳng cho ta biết điều gì cả, ngoài những sai lệch nhỏ của bàn tay. Nhà văn không dự kiến cũng không tiên đoán, anh *trù định*, nhiều khi anh trông chờ, anh chờ cảm hứng như người ta thường nói. Nhưng việc tự chờ đợi mình không giống như chờ đợi kẻ khác; nếu anh lường lự thì anh biết rằng tương lai không được làm sẵn đâu, chính anh sẽ phải làm ra nó, và nếu anh chưa biết điều gì sẽ xảy đến cho nhân vật của mình thì điều đó chỉ đơn giản có nghĩa là anh không nghĩ đến chuyện đó, anh không quyết định gì cả; vậy thì, tương lai là một trang trắng, trong khi cái tương lai của người đọc là những hai trăm trang giấy đầy đặc từ chia cách họ với hồi kết cục. Như vậy, ở khắp mọi ngả, nhà văn chỉ gặp có cái hiểu biết của *mình*, ý muốn của *mình*, những dự tính của *mình*, tóm lại, chính mình anh chỉ mãi mãi chạm đến cái chủ quan của mình đối tượng anh sáng tạo nằm ngoài tầm với, anh không sáng tạo ra nó *cho mình*. Nếu anh đọc lại, thì đã quá chậm mất rồi; câu viết của anh đối với anh không bao giờ hoàn toàn là một sự vật. Anh đi đến ranh giới của cái chủ quan nhưng không vượt qua nó, anh thích thú hiệu quả của một dấu gạch ngang, một câu châm ngôn, một tính từ đúng chỗ; nhưng đấy là hiệu quả chúng sẽ gây cho những người khác anh có thể thích nó, nhưng không thể cảm nhận được nó. Proust không hề bao giờ khám phá ra thói đồng tính luyến ái của Charlus, bởi ông đã quyết định chuyện đó ngay trước khi bắt tay vào viết cuốn sách rồi. Nếu một ngày nào đó tác phẩm mang một vẻ chừng như là khách quan đối với tác giả, ấy là nhiều năm tháng đã đi qua, anh đã quên bằng nó rồi, anh không đi vào trong đó nữa và chắc chắn không có khả năng viết nó được nữa. Rousseau cuối đời mình đọc lại *Khế ước xã hội* như thế đó.

Như vậy không đúng là người ta viết cho chính mình sẽ là thất bại tồi tệ nhất; phóng chiếu các cảm xúc của mình trên giấy, ta chỉ đem lại cho chúng một độ kéo dài tàn lụi dần. Hành vi sáng tạo chỉ là một khoảnh khắc dở dang và trừu tượng của việc làm ra một tác phẩm; nếu tác giả chỉ tồn tại có một mình, anh tha hồ viết bao nhiêu tùy thích, tác phẩm như là một *vật thể* chẳng bao giờ ra đời và anh sẽ phải buông bút xuống hay tuyệt vọng. Nhưng hành động viết bao hàm hành động đọc như tương liên biện chứng của nó và hai hành vi có liên quan chặt chẽ với nhau đó cần có hai tác nhân khác nhau. Chính sự hợp lực của tác giả và đọc giả sẽ làm nảy sinh ra vật thể cụ thể và tưởng tượng, là cái công trình trí tuệ. Chỉ có nghệ thuật cho người khác và bởi người khác. Thật vậy, việc đọc dường như là tổng hợp của cảm nhận và sáng tạo⁽¹⁾; nó đặt ra cùng lúc tính cốt yếu của chủ thể và của đối tượng; đối tượng là cốt yếu bởi nó tuyệt đối siêu nghiệm, nó áp đặt những cấu trúc riêng của nó và người ta phải chờ đợi và tuân thủ theo nó nhưng chủ thể

cũng cốt yếu bởi phải có nó không chỉ để bóc lộ đối tượng ra (tức là để làm cho *hiện hữu* một đối tượng) mà còn để làm cho vật thể đó *tồn tại* một cách tuyệt đối (tức là để sản sinh ra nó). Tóm lại, người đọc có ý thức vừa bóc lộ vừa sáng tạo cùng một lúc, bóc lộ bằng cách sáng tạo, sáng tạo bằng hành vi bóc lộ. Quả vậy, chớ nên tưởng rằng việc đọc là một thao tác máy móc và các ký hiệu tác động lên anh như ánh sáng tác động lên một tấm phim ảnh. Nếu anh chẳng trí, mệt mỏi, ngớ ngẩn lơ đãng, anh sẽ bỏ qua phần lớn các mối quan hệ, anh sẽ không “bắt” được đối tượng (theo nghĩa như kiểu người ta nói lửa “bắt” hay “không bắt”); anh sẽ rút ra từ bóng tối những câu có vẻ chẳng hề chủ định. Nếu anh ở trong trạng thái tốt nhất của mình, thì, vượt qua bên kia các từ, anh sẽ phóng chiếu ra được một hình thù tổng hợp mà mỗi câu sẽ chỉ còn đóng một chức năng bộ phận: “đề tài”, “chủ đề”, hay “ý nghĩa”. Như vậy, từ lúc khởi đầu, ý nghĩa không còn nằm trong các từ, bởi chính nó ngược lại cho phép hiểu ý nghĩa của mỗi từ và đối tượng văn học, đều được thực hiện *thông qua* ngôn ngữ, không bao giờ được mắc vào *trong* ngôn ngữ; ngược lại từ bản chất, nó là im lặng và tranh chấp của lời nói. Cho nên trăm nghìn từ nối nhau trong một cuốn sách có thể được đọc từng từ một mà ý nghĩa của tác phẩm chẳng hề bật ra; *ý nghĩa không phải là tổng cộng các từ, nó là tổng thể hữu cơ của chúng*. Sẽ chẳng có gì cả nếu người đọc không tự đặt mình tức khắc và gần như chẳng có ai hướng dẫn cả vào tầm cao của sự im lặng đó. Tóm lại nếu anh ta không sáng chế ra và đặt vào đó rồi làm cho kết dính vào nhau các từ và các câu anh ta đã chính thức dậy. Và nếu người ta bảo tôi đúng ra nên gọi cái thao tác trí tuệ đó là một sự tái sáng tạo hay một sự khám phá, tôi sẽ trả lời rằng trước hết một sự tái sáng tạo như vậy sẽ là một hành vi cũng mới mẻ và cũng độc đáo như sự sáng tạo đầu tiên. Và nhất là, khi một vật chưa từng bao giờ tồn tại trước đó, thì không thể có chuyện tái sáng tạo cũng chẳng thể khám phá ra nó. Bởi nếu cái im lặng mà tôi đã nói trên kia đúng là mục đích tác giả nhằm đến, thì ít ra anh ta chưa hề biết nó bao giờ, sự im lặng của anh ta là chủ quan và có trước ngôn ngữ, đấy là sự vắng mặt của các từ sự im lặng bất phân và trải nghiệm của cảm hứng, mà sau đó lời nói sẽ đặc thù hóa đi, trong khi sự im lặng của người đọc là một vật thể. Và ở ngay bên trong cái vật thể đó vẫn có những im lặng: điều tác giả không nói ra.

Đây là những ý định đặc thù đến mức chúng không thể giữ được ý nghĩ bên ngoài cái vật thể mà vật thể mà việc đọc làm xuất hiện ra; tuy nhiên chính chúng tạo nên mật độ của vật thể và khiến nó có một diện mạo riêng biệt. Bảo rằng chúng không được biểu đạt ra thì vẫn còn quá nhẹ; chúng đích thị là cái không thể biểu thị ra được. Và cái đó ta chẳng tìm thấy chúng vào bất cứ khoảng khắc xác định nào của việc đọc cả; chúng ở mọi chỗ và không ở đâu cả; phẩm chất của cái tuyệt diệu ở *Grand Meaulnes*, về Babylone của *Armance* mức độ chân lý trong huyền thoại của Kafka, tất cả những cái đó không bao giờ được cho sẵn; người đọc phải sáng chế ra tất cả trong một sự vượt qua thường trực cái được viết ra. Đương nhiên tác giả hướng dẫn ta; nhưng anh ta chỉ hướng dẫn; các cột mốc anh ta cắm đặt bị chia cách bằng khoảng trống không, ta phải nối chúng lại, phải vượt qua bên kia chúng. Tóm lại việc đọc là sáng tạo được điều khiển. Quả vậy, một mặt, vật thể văn học chẳng có thực chất nào khác ngoài cái chủ quan của người đọc; *nỗi chờ đợi của Raskolnikoff là nỗi chờ đợi của tôi mà tôi gán cho anh ta; không có nỗi nóng lòng đó của người đọc thì chỉ còn những ký hiệu lơ đãng*; mỗi hận thù của anh ta đối với viên thẩm phán thẩm vấn anh đấy là mỗi hận thù của tôi, do các ký hiệu kêu gọi lên, thu bắt lấy, và ngay cả viên thẩm phán nữa, ông ta sẽ không tồn tại nếu không có mỗi hận thù của tôi đối với ông thông qua Raskolnikoff, chính nó làm cho ông ta sống dậy, là xương thịt của ông ta. Nhưng mặt khác các từ đứng đó như những chiếc bẫy để kêu gọi lên các tình cảm và phản chiếu chúng vào ta; mỗi từ là một con đường của siêu nghiệm, nó báo cho chúng ta, gán chúng cho một nhân vật tưởng tượng, họ không hề có thực thể nào khác nữa ngoài những đối tượng, những triển vọng, những chân trời. Như vậy, đối với người đọc, mọi sự đều phải làm ra và mọi sự đều đã có đấy rồi; tác phẩm chỉ tồn tại đích xác ở trình độ năng lực của anh ta; trong khi đọc và sáng tạo, anh ta đọc của mình có thể mãi mãi đi xa hơn nữa, và do đó, đối với anh ta; tác phẩm có vẻ vô tận và mờ đục giống như các sự vật. Sản phẩm tuyệt đối cao cấp đó, phát ra từ chủ quan của ta, đông đặc dưới mắt ta thành những tính khách quan không thẩm nhuần, ta dễ dàng kết hợp nó với cái “trực giác lý tính” mà Kant giành cho Lý trí Thần thánh.

Vì sự sáng tạo chỉ có thể hoàn tất trong việc đọc, vì người nghệ sĩ phải giao phó cho một người khác hoàn tất cái anh ta bắt đầu, vì chỉ thông qua ý thức của người đọc anh ta mới có thể trở thành cốt yếu đối với tác phẩm của mình, nên *mỗi tác phẩm văn học là một tiếng gọi*. Viết, tức là gọi người đọc giả để họ chuyển thành sinh tồn khách quan cái tôi đã thực hiện việc bóc lột ra bằng phương cách ngôn ngữ. Và nếu hỏi nhà văn kêu gọi điều gì thì câu trả lời thật đơn giản. Vì không bao giờ tìm thấy được trong cuốn sách đầy đủ lý do để cho đối tượng thẩm mỹ lộ ra, mà chỉ có những kêu gọi để tạo ra nó, vì điều đó cũng chẳng có đủ cả trong tâm trí của tác giả và cái chủ quan của anh ta mà anh ta không thoát ra được không thể giải thích được việc chuyển thành cái khách quan, cho nên sự xuất hiện của tác phẩm nghệ thuật là một sự kiện mới không thể *biện minh* được bằng những cứ liệu có trước đó. Và bởi vì sự sáng tạo được điều khiển đó là một cuộc khởi đầu tuyệt đối, cho nên nó được thực hiện bằng tự do của người đọc, trong phần tinh khiết nhất của tự do đó. Như vậy nhà văn kêu gọi phần tự do của người đọc để nó cộng tác vào việc tạo ra tác phẩm của mình. Hẳn người ta sẽ bảo rằng mọi công cụ đều cầu viện đến tự do của chúng ta, bởi vì chúng là những công cụ của một hành động khả dĩ và về chỗ đó, tác phẩm nghệ thuật chẳng có gì đặc thù. Quả đúng công cụ là phác thảo đông đặc của một thao tác. Nhưng nó nằm ở mức độ của mệnh lệnh giả định: tôi có thể dùng chiếc búa để đóng một cái đinh hay để đập chết tay láng giềng của tôi. Chẳng nào tôi còn chưa nhìn nó trong chính nó, thì nó không phải là một lời gọi đối với tự do của tôi, nó không đặt tôi đối diện với nó, đúng hơn là nhằm phục vụ tự do đó, thay thế việc phát minh tùy thích ra các phương cách bằng một chuỗi đã được quy định các ứng xử truyền thống. Cuốn sách không phục vụ sự tự do của tôi: nó trưng tập tự do ấy. Không thể cầu đến tự do thực sự bằng cưỡng bức, quyền rũ hay thỉnh cầu. Chỉ có một cách đạt đến nó: trước hết, công nhận nó, rồi tin tưởng vào nó; cuối cùng đòi hỏi ở nó một hành vi, nhân danh chính nó, nghĩa là nhân danh lòng tin của ta đối với nó. Như vậy cuốn sách không như một công cụ, là một phương tiện để nhằm một mục đích bất kỳ nào đó: nó nguyện làm cứu cánh cho tự do của người đọc. Theo tôi từ ngữ “tính mục đích không có cứu cánh” của Kant hoàn toàn không thích đáng để chỉ tác phẩm nghệ thuật. Thật vậy, nó hàm ý đối tượng thẩm mỹ chỉ bày ra vẻ bề ngoài của một tính mục đích và chỉ tự hạn chế ở mỗi việc là kêu gọi hoạt động tự do và đã được quy định của trí tưởng tượng. Như vậy là quên mất chức năng điều hoà mà còn là cấu thành; nó không diễn xuất, nó phải tái lập cái sự vật đẹp để ở bên kia những dấu vết do người nghệ sĩ để lại. Trí tưởng tượng, cũng như các chức năng khác của trí tuệ, không thể tự thưởng thức chính mình; nó luôn luôn ở bên ngoài, luôn dẫn mình vào một công cuộc nào đó. Sẽ có tính mục đích không có cứu cánh nếu một đối tượng nào đó cung cấp một sự sắp đặt có nề nếp chặt chẽ cho đến nỗi nó muốn ta giả định cho nó một cứu cánh trong khi ta thậm chí không thể gán cái cứu cánh ấy cho nó. Định nghĩa cái đẹp theo cách như vậy ta có thể - và đây là mục đích của Kant - đồng hóa cái đẹp nghệ thuật với cái đẹp tự nhiên, bởi một bông hoa, chẳng hạn, quá ư đối xứng, sắc màu quá đối hài hoà, những đường cong thật nhịp nhàng cho đến nỗi khiến ta muốn đi tìm ngay một sự cắt nghĩa mang tính mục đích ở tất cả các tính chất đó và tìm thấy ở đấy bao nhiêu là phương cách được xếp đặt nhằm một cứu cánh còn chưa biết. Nhưng đấy chính là chỗ sai; cái đẹp của tự nhiên chẳng hề có chút gì có thể so sánh với cái đẹp của nghệ thuật. *Tác phẩm nghệ thuật không có cứu cánh, ta đồng ý với Kant về điểm đó, nhưng ấy là vì nó là một cứu cánh*. Công thức của Kant đã không tính đến tiếng gọi vang lên từ trong sâu thẳm của mỗi bức tranh, mỗi pho tượng, mỗi cuốn sách. Kant tưởng rằng trước hết tác phẩm tồn tại đã rồi sau đó được nhìn thấy. Trong khi nó chỉ tồn tại nếu ta nhìn nó và thoát nhiên nó chỉ là tiếng gọi thuần túy, yêu cầu hiện tồn thuần túy. Nó không phải là một công cụ mà sự tồn tại là hiển nhiên và cứu cánh thì không xác định: nó trình diện như là một phần việc cần được hoàn tất, ngay tức khắc nó tự đặt mình ở tầm mức của một đòi hỏi dứt khoát. Anh hoàn toàn có thể tự do bỏ quyển sách nọ trên bàn. Nhưng nếu anh mở nó ra, thì anh đã nhận trách nhiệm về nó. Bởi tự do không được cảm nghiệm trong hưởng thụ một vận hành tự do chủ quan mà là trong một hành vi sáng tạo do đòi hỏi của một mệnh lệnh. Cái cứu cánh tuyệt đối đó, cái đòi hỏi siêu nghiệm và tùy thế được ưng thuận ấy, mà chính tự do nhận lấy trách nhiệm về mình, đấy là cái mà người ta gọi là một giá trị. *Tác phẩm nghệ thuật là giá trị bởi nó là tiếng gọi*.

Nếu tôi kêu gọi độc giả của tôi để anh hoàn thành cho đến cùng cái công cuộc tôi đã bắt đầu, đương

nhân là vì tôi coi anh ta là tự do thuần túy, quyền năng sáng tạo thuần túy, là hoạt động tuyệt đối; dầu thế nào đi nữa tôi cũng không thể khơi gợi đến tính thụ động của anh ta, nghĩa là thử gây ảnh hưởng đến anh, tức khắc truyền cho anh những xúc động lo sợ, ham muốn hay giận dữ. Quả là có những tác giả chỉ chuyên lo mỗi việc là kích thích những xúc cảm đó, bởi đó là những xúc cảm có thể dự kiến trước được, và họ có sẵn những phương cách sành sỏi chắc chắn có thể kêu gọi chúng ra. Nhưng cũng đúng là họ bị chê trách về chuyện đó, như Euripide đã bị chê trách từ thời cổ đại vì ông đã để cho những đứa trẻ xuất hiện trên sân khấu. Trong niềm say mê, tự do bị tha hoá; bị đột ngột đưa dẫn vào các công cuộc bộ phận, nó quên đi mất nhiệm vụ của nó là gây nên một cứu cánh tuyệt đối. Và cuốn sách chỉ còn là một phương cách để nuôi dưỡng hận thù hay ham muốn. Nhà văn không được tìm cách *gây chấn động*, nếu không anh ta sẽ tự mâu thuẫn với chính mình; nếu anh ta muốn *yêu sách*, thì anh chỉ nên đề xuất nhiệm vụ cần được hoàn tất. Từ đó mà tác phẩm nghệ thuật cần có tính chất *trình bày đơn thuần*: người đọc cần có một độ lùi thẩm mỹ nhất định. Đây là cái Gautier đã ngu ngốc nhằm với “nghệ thuật vì nghệ thuật”, và những người theo phái Thi Sơn(4) thì nhằm với sự trơ lì của nghệ sĩ. Đây chỉ là một sự phòng ngừa và Genêt đã gọi một cách đúng hơn là lễ độ của tác giả đối với người đọc. Nhưng điều đó không có nghĩa là nhà văn nhờ cậy đến một tự do trừu tượng và mang tính khái niệm nào đó.

Đúng là bằng những tình cảm mà người ta tái tạo đối tượng thẩm mỹ; nếu nó là cảm động, nó chỉ hiện lên qua những dòng nước mắt của chúng ta; nếu nó là hài hước, thì người ta nhận nó qua cái cười. Duy có điều những tình cảm đó thuộc loại đặc biệt: nguồn gốc của chúng ta là tự do; chúng được cho vay mượn. Ngay đến cả lòng tin đối với truyện kể cũng phải được thuận tình một cách tự do. Đó là nỗi khổ hình, theo nghĩa Cơ đốc giáo của từ này, nghĩa là một tự do kiên quyết tự đặt mình vào trạng thái bị động để qua sự xả thân này mà đạt đến được một hiệu quả siêu nghiệm nào đó. Người đọc tự làm cho mình cả tin, anh ta dìm mình vào trong sự cả tin và sự cả tin này, dầu cuối cùng sẽ phủ kín người đọc như một giấc mộng, cứ mỗi lúc lại vẫn biết mình tự do. Đôi khi người ta muốn nhốt chặt các tác giả trong cái song đề này: “Hoặc người đọc tin câu chuyện của anh, và thế thì không thể chấp nhận được; hoặc họ chẳng hề tin và thế thì thật là chuyện lỗ bịch”. Nhưng lý lẽ này là phi lý, bởi đặc thù của ý thức thẩm mỹ là lòng tin vì dẫn thân, vì lời thề, lòng tin được duy trì vì thủy chung với chính mình và với tác giả, là liên tục chọn lại lần nữa thái độ tin. Lúc nào tôi cũng có thể tỉnh lại và tôi biết điều đó; nhưng tôi không muốn thế; đọc là một giấc mơ tự do. Cứ như thế tất cả những tình cảm lung linh chờn vờn trên cái nền của lòng tin tưởng tượng đó giống như những ngân nga đặc thù của niềm tự do của tôi; không hút mất hay che lấp niềm tự do đó, chúng là vô số những cách tự do chọn lấy để biểu lộ ra với chính mình. Raskolnikoff, tôi đã nói rồi, sẽ chỉ là một cái bóng nếu không có nỗi ghê tởm chen lẫn tình hữu ái của tôi đối với anh ta, chúng làm cho anh ta sống động. Nhưng, bằng một sự đảo ngược vốn là đặc thù của đối tượng tưởng tượng, không phải các lối ứng xử của anh ta gây bất bình hay nể trọng của tôi, mà chính nỗi bất bình hay nể trọng của tôi tạo nên độ đặc hay tính khách quan cho lối ứng xử của anh ta. Như vậy những niềm trù mến của người đọc không bao giờ bị đối tượng chế ngự, và vì không thực tại bên ngoài nào có thể ảnh hưởng đến chúng, cho nên chúng là ngọn nguồn thường trực của tự do, nghĩa là tất cả chúng đều hào hiệp bởi tôi coi một niềm trù mến bắt nguồn và có cứu cánh là tự do, là một niềm trù mến hào hiệp. Như vậy việc đọc là một hành động hào hiệp; và điều nhà văn yêu cầu người đọc không phải là ứng dụng một tự do trừu tượng, mà là hiến tặng toàn bộ con người mình, cùng những đam mê, những thành kiến, những thiện cảm của mình, khí chất dục tính của mình, thang giá trị của mình. Duy có điều con người đó sẽ tự hiến mình một cách hào hiệp, tự do xuyên suốt anh ta từ bên này sang bên kia và làm biến đổi khối tâm tối nhất trong tính nhạy cảm của anh. Và vì hoạt động ấy tự thụ động đi để cho đối tượng được sáng tạo ra được sống động hơn, nên ngược lại sự thụ động trở thành hành vi, con người đang được nâng cao lên đến độ cao nhất. Chính vì thế ta thấy những con người nổi tiếng cứng rắn lại rơi lệ vì câu chuyện những nỗi bất hạnh tưởng tượng; trong một khoảnh khắc họ đã trở thành chính như họ nghĩ lẽ ra phải là vậy, nếu suốt đời họ đã không tự che giấu niềm tự do của mình đi.

Như vậy tác giả viết để mời gọi tự do của người đọc và anh trưng tập nó để làm cho tác phẩm của mình hiện tồn. Nhưng anh không chỉ dừng lại ở đó, anh còn đòi người đọc trả lại cho anh niềm tin mà anh

đã cho họ, đòi họ công nhận sự tự do sáng tạo của anh và đến lượt họ kêu gọi nó dậy bằng một tiếng gọi đối xứng và đảo nghịch. Quả thật ở đây xuất hiện một nghịch lý biện chứng khác của việc đọc: ta càng cảm thấy rõ tự do của anh ta bao nhiêu, thì ta cũng công nhận tự do của người khác bấy nhiêu; họ càng đòi hỏi ở ta bao nhiêu, thì ta càng đòi hỏi ở họ bấy nhiêu

Khi tôi thích thú một phong cảnh, tôi biết rõ không phải tôi sáng tạo ra nó, nhưng tôi cũng biết không có tôi thì các mối quan hệ hiện ra dưới mắt tôi giữa các cây, các vòm lá, mặt đất, cỏ hoa kia chẳng có chút hiện tồn nào hết. Cái vẻ đầy tính mục đích tôi khám phá ra trong cách phối hợp các màu sắc, trong sự hài hoà các hình khối và chuyển động bởi gió kia, tôi biết rõ tôi không thể nói được vì đâu. Tuy nhiên nó hiện tồn, nó bày ra đó trước mắt tôi, và chung quy, tôi chỉ có thể cho cái tồn tại *hiện tồn* khi cái hiện tại đã *hiện tồn* rồi; nhưng, dầu tôi có tin ở Chúa, tôi cũng chẳng thể thiết lập một bước chuyển nào cả, trừ phi là thuần tuý ngôn từ, giữa niềm trù mẫn thần thánh toàn năng với cái cảnh tượng riêng biệt tôi đang nhìn ngắm đây: bảo rằng Người đã làm nên cảnh trí đó để khiến tôi say mê hay bảo rằng Người đã làm nên tôi sao cho tôi biết vui thú vì cảnh trí đó, tức là lấy một câu hỏi làm câu trả lời. Sự phối hợp giữa màu xanh và màu lục kia là có ý định không? làm sao tôi lại biết được điều ấy? ý tưởng về một thượng đế toàn năng chẳng thể bảo đảm cho bất cứ một ý định riêng biệt nào cả, nhất là trong trường hợp ta đang xem xét đây, bởi màu xanh lục của cỏ là do những quy luật sinh học, những tính thường kỳ đặc thù, một thứ quyết định luật địa lý học, còn màu xanh của nước là bởi độ sâu của dòng sông, tính chất của đất, do tốc độ của dòng chảy. Sự ghép đôi các sắc màu, nếu có ý định cũng chỉ có thể là *thêm vào đó*, đấy là sự gặp gỡ của hai chuỗi nhân quả, nghĩa là, thoát nhìn, một sự kiện ngẫu nhiên. Trong trường hợp tốt nhất, thì tính mục đích cũng vẫn là còn phải xem. Tất cả các mối quan hệ của chúng ta thiết lập lên vẫn là những giả thuyết; không có một cứu cánh nào tự đề xuất ra với ta, theo cách một mệnh lệnh, bởi không cứu cánh nào biểu lộ ra một cách dứt khoát như là do một đấng tạo hoá mong muốn. Chính vì thế, tự do của chúng ta không bao giờ được cái đẹp tự nhiên *gọi đến*. Hay đúng hơn trong tập hợp những vòm cây, những hình thù, những chuyển động có một vẻ trật tự, tức là hư ảo một gọi mời dường như cầu viện cái tự do ấy và tan biến đi ngay dưới cái nhìn của ta. Ta vừa bắt đầu lướt mắt qua cảnh xếp đặt ấy thì tiếng gọi biến mất ngay: còn lại có mỗi mình ta, tha hồ kết buộc vào nhau màu này với màu nọ hay màu thứ ba kia nữa, nối cây với nước, hay cây với trời, hay cây, nước với trời. Tự do của tôi trở thành thất thường càng thiết lập những mối liên hệ mới, tôi càng đi ra xa hơn cái khách quan hão huyền từng kêu gọi tôi; tôi *mơ* về một số mẫu hình nào đó do các sự vật phác thảo ra một cách mơ hồ, thực tại tự nhiên chỉ còn là một cái cớ để mà mơ mộng. Hoặc giả là, nuối tiếc sâu sắc sự sắp đặt đã nhận ra được trong một khoảnh khắc là chẳng do ai biểu tặng cho tôi cả, và do đó, là không *thực*, tôi bèn cố định giấc mơ của tôi lại, tôi chuyển nó lên một tấm tranh, hay vào một bài viết. Như vậy, tôi làm môi giới giữa tính mục đích không có cứu cánh hiện lên trong các cảnh tượng tự nhiên và cái nhìn của những người khác; tôi truyền nó đến cho họ; bằng sự truyền dẫn đó, nó trở thành có nhân tính; ở đây nghệ thuật là một nghi lễ *hiển tặng* và chỉ sự hiển tặng thôi đã tạo nên một cuộc hoá thân; có điều gì đó giống như là sự truyền chuyển các danh chức và các quyền trong chế độ mẫu tộc(5), trong đó người mẹ không có tên gọi nhưng lại là người trung gian cần thiết giữa người cậu và người cháu. Bởi vì tôi thu bắt lấy cái ảo ảnh này lúc nó vừa thoáng qua, bởi tôi đã trao nó cho những người khác và tôi đã tháo giải nó ra, đã xem xét lại nó cho họ, họ có thể nhìn nó một cách tin cậy; nó đã trở thành có chủ tâm. Còn phần tôi, đương nhiên, tôi vẫn đứng ở bên rìa của tính chủ quan và tính khách quan mà không bao giờ có thể nhìn ngắm được cuộc sắp đặt khách quan tôi đã trao gửi.

Người đọc, ngược lại, cứ an toàn mà tiến tới. Dầu anh ta có đi xa đến mấy, thì tác giả vẫn đi xa hơn anh ta. Dầu anh ta có gắn lại với nhau đến thế nào các phần khác nhau của cuốn sách - giữa các chương hồi hay giữa các từ - anh ta vẫn có được một bảo đảm: ấy là chúng đã dứt khoát mang tính cố ý. Thậm chí anh ta có thể, như Descartes nói, vờ như có một trật tự bí mật giữa các phần tưởng chừng không hề có quan hệ gì với nhau cả; kẻ sáng tạo đã đi trước anh ta trên con đường này rồi và những chỗ vô trật tự đẹp đẽ nhất chính là những hiệu quả của nghệ thuật, tức vẫn là trật tự. Đọc là quy nạp, là nội suy, là ngoại suy, và các hoạt động ấy cơ sở trên ý chí thần thánh. Một lực êm dịu theo ta từng bước và nường đỡ ta từ trang đầu đến

trang cuối. Điều đó không có nghĩa là ta dễ dàng đọc giải ra được các ý định của người nghệ sĩ: như đã nói, chúng là đối tượng của những ước đoán và còn có một *kinh nghiệm* của người đọc; nhưng những ước đoán đó được chống đỡ bởi một niềm tin chắc mạnh mẽ, rằng các vẻ đẹp hiện lên trong cuốn sách không bao giờ là hệ quả của những gặp gỡ. Cây và trời, trong tự nhiên chỉ hoà hợp với nhau một cách tình cờ, còn nếu, ngược lại, trong cuốn tiểu thuyết, nhân vật ở trong ngọn tháp *này*, trong nhà tù *này*, thì đây vừa là sự phục nguyên của những chuỗi nhân quả độc lập (nhân vật mang một tâm trạng nhất định nào đó do một chuỗi sự kiện tâm lý xã hội gây nên; mặt khác, anh ta đi đến một nơi nhất định nào đó và hình thể của thành phố buộc anh phải đi qua một công viên nào đó) vừa là biểu hiện của một tính mục đích sâu xa hơn, bởi vì công viên nọ hiện ra đó chỉ là để hài hoà với một tâm trạng nhất định, để mà biểu đạt ra một tâm trạng đó ra bằng các sự vật hay để làm nổi bật tâm trạng đó lên bằng một tương phản mãnh liệt; và ngay cả chính cái tâm trạng kia nữa, cũng được quan niệm trong mối tương quan với cảnh vật. Ở đây quan hệ nhân quả là vẻ bề ngoài và ta có thể gọi là “quan hệ nhân quả không có nguyên nhân”, và tính mục đích mới là thực tại sâu xa. Nhưng nếu tôi có thể hoàn toàn tin tưởng mà đặt trật tự của các cứu cánh xuống dưới trật tự của các nguyên nhân, ấy là vì khi mở cuốn sách ra tôi đã khẳng định rằng đối tượng vốn có từ tự do của con người. Nếu tôi nghi ngờ người nghệ sĩ đã viết vì say và trong mê say, thì lòng tin của tôi sẽ tan biến ngay, bởi chẳng ích gì việc chống đỡ trật tự của các nguyên nhân bằng trật tự của các cứu cánh; đến lượt nó trật tự của các cứu cánh lại được chống đỡ bằng một hệ nhân quả tâm lý, và cuối cùng tác phẩm nghệ thuật trở lại chuỗi quyết định luận. Khi tôi đọc, đương nhiên tôi không hề chối cãi rằng tác giả có thể say mê, và anh ta có thể hoài thai ý định ban đầu và tác phẩm của mình trong sự chế ngự của niềm say mê. Nhưng việc anh ta quyết định viết đã giả định rằng anh đã phải có độ lùi đối với những xúc cảm tự do, giống như tôi biến đổi những xúc cảm của tôi khi đọc anh ta, nghĩa là anh ta phải ở tư thế hào hiệp. Như vậy việc đọc là một thoả ước về sự hào hiệp giữa tác giả và độc giả; người này tin cậy người kia, người này trông cậy vào người kia, đòi hỏi ở người kia cũng ngang như đòi hỏi ở chính mình. Bởi chính lòng tin đó là sự hào hiệp: không ai có thể buộc tác giả tin rằng người đọc sẽ sử dụng sự tự do của mình; không ai có thể buộc người đọc tin rằng tác giả đã sử dụng tự do của anh ta. Đây là một quyết định tự do mà mỗi người đã chọn lấy. Như vậy sẽ thiết lập nên một tương quan qua lại biện chứng, khi tôi đọc, tôi đòi hỏi; những gì tôi đang đọc đó, nếu các đòi hỏi của tôi được thoả mãn, kích thích tôi đòi hỏi thêm nữa ở tác giả, điều đó có nghĩa là tôi; đòi hỏi các tác giả là muốn tôi đẩy những đòi hỏi của tôi lên cao hơn nữa. Như vậy tự do của tôi, trong khi biểu lộ ra, làm bộc lộ tự do của người kia.

Chẳng quan trọng gì việc đối tượng thẩm mỹ là sản phẩm của một nghệ thuật “hiện thực” (hoặc được coi là thế) hay của nghệ thuật “hình thức”. Dù sao đi nữa, các mối quan hệ tự nhiên đã bị đảo ngược: cái cây kia, ở tiền cảnh bức tranh của Cézanne, thoát tiên hiện lên như là sản phẩm của một chuỗi nhân quả. Nhưng tính nhân quả là một ảo ảnh; rõ ràng chừng nào ta còn nhìn bức tranh thì nó còn là mệnh đề, nhưng nó sẽ được chống đỡ bởi một tính mục đích sâu xa; cái cây được đặt ở đó, ấy là vì phần còn lại của bức tranh *đòi hỏi* phải đặt lên tiền cảnh cái hình thù ấy và những màu sắc ấy. Như vậy, xuyên qua tính nhân quả hiện tượng, ta nhìn thấy tính cứu cánh, như là cấu trúc sâu xa của đối tượng và, vượt qua bên kia tính cứu cánh, ta nhìn thấu tính cứu cánh, ta nhìn thấu ra tự do của con người vốn là ngọn nguồn và cơ sở nguyên lai của nó. Chủ nghĩa hiện thực của Ver Meer sâu đậm cho đến nỗi thoát tiên là có thể ngờ nó giống như chụp ảnh. Nhưng nếu ta ngắm nhìn kỹ vẻ lộng lẫy trong chất liệu của ông, vàng hào quang màu hồng và mượt như nhung nơi các bức tường nhỏ xây gạch của ông, cái mập mạp màu xanh của một cành kim ngân, cái bóng tối loang loáng những gian tiền sảnh của ông, chất thịt màu da cam trên những khuôn mặt nhẵn bóng như mặt đá các âu nước thánh của ông, trong niềm thích thú của mình ta bỗng nhận ra rằng tính mục đích không nằm trong các hình và màu cũng như trong trí tưởng tượng vật chất của ông; ở đây chính cái thực thể và cái chất của sự vật là lý do tồn tại các hình thức của chúng; có thể ở nhà hiện thực này ta đến được gần sự sáng tạo tuyệt đối hơn cả bởi chính trong tính thụ động của chất liệu ta bắt gặp niềm tự do bất tận của con người.

Thế mà, tác phẩm không bao giờ dừng lại ở đối tượng được vẽ, được nặn hay được kể lại; cũng giống

như chỉ có thể nhận ra các sự vật trên bối cảnh thế giới, các đối tượng được nghệ thuật biểu hiện chỉ hiện ra trên bối cảnh vũ trụ. Đằng sau những cuộc phiêu lưu của Fabrice nhà nước ý năm 1820, nước áo và nước Pháp và bầu trời với những vì sao trên đó tu sĩ Blanès đọc ra các số phận và cuối cùng là toàn bộ trái đất. Khi họa sĩ trình bày với ta một cánh đồng hay là một lọ hoa, các bức tranh của anh là những khung cửa sổ mở ra toàn thế giới; con đường đất đỏ chạy tít vào ruộng lúa mì kia, ta mãi miết theo chúng còn xa hơn là Van Gogh đã vẽ, giữa những đồng lúa mì khác nữa, dưới những trời mây khác, đến tận một con sông đổ ra bể; và ta còn kéo dài mãi đến vô tận, đến tận đầu bên kia của thế giới, cái mặt đất sâu thẳm vốn chống đỡ sự tồn tại của các cánh đồng và của tính mục đích. Đến mức là, qua vật thể đã được làm ra hay được tái hiện, hành động sáng tạo muốn phục hồi toàn bộ thế giới. Mỗi bức tranh, mỗi cuốn sách là một cuộc thu hồi toàn vẹn sinh tồn; mỗi tác phẩm đó trưng bày cái toàn vẹn ấy cho niềm tự do của người xem. Bởi đó đúng là mục đích tối hậu của nghệ thuật: thu hồi thế giới này bằng cách trưng bày nó ra đúng như nó là vậy, song lại như nó bắt nguồn từ tự do của con người. Nhưng, vì cái tác giả sáng tạo chỉ trở thành hiện thực khách quan đối với người xem, nên công cuộc phục hồi nọ phải thánh hoá bằng nghi lễ của trò diễn - và đặc biệt của việc đọc. Ta đã đi đến chỗ có thể trả lời rõ hơn câu hỏi vừa đặt ra trên kia: nhà văn chọn cách gọi mời tự do của những người khác để bằng những mối quan hệ tương hỗ giữa những đòi hỏi lẫn nhau của họ, họ làm con người trở lại thích hợp với cái sinh tồn toàn vẹn và nhân loại lại tái hợp cùng vũ trụ.

Nếu ta muốn đi xa hơn nữa, thì cần nhớ rằng, cũng như tất cả những nghệ sĩ khác, nhà văn cố đem đến cho người đọc của mình một niềm trù mến mà người ta quen gọi là niềm thích thú thẩm mỹ; và khi nó xuất hiện thì cái tình cảm đó là dấu hiệu cho thấy tác phẩm đã đạt đến hoàn thiện. Cho nên cần nghiên cứu kỹ tình cảm đó dưới ánh sáng của những nhận xét đã nói trên kia. Niềm vui ấy, mà người sáng tạo bị chối từ trong chừng mực anh ta sáng tạo, thống nhất với ý thức thẩm mỹ của người xem, tức là trong trường hợp ta đang nói đây. Đó là một tình cảm phức tạp, song các cấu trúc của nó phụ thuộc lẫn nhau và không thể tách rời nhau. Nó thống nhất, trước hết với sự nhận biết một cứu cánh siêu nghiệm và tuyệt đối ngăn bật lại trong một lúc dòng thác vị lợi các cứu cánh - phương tiện và các phương tiện - cứu cánh(2), nghĩa là một mời gọi hay, cũng đúng như vật, một giá trị. Và nhận thức có lập trường(6) của tôi về giá trị đó tất yếu đưa đến nhận thức phi lập trường(*) về niềm tự do của tôi, bởi vì tự do tự hiển lộ ra với chính nó bằng một đòi hỏi siêu nghiệm. Nhận biết ra tự do là niềm vui, nhưng cấu trúc ấy của ý thức phi chính đề kéo theo nó một cấu trúc khác: quả vậy, bởi vì đọc là sáng tạo, nên tự do của tôi không chỉ hiện lên như tự trị thuần túy, mà còn dừng lại trong chính nó, mà còn coi mình là phần hợp thành của đối tượng.

Đến trình độ đó diễn ra hiện tượng thực chất thẩm mỹ, nghĩa là một sự sáng tạo ở đó cái được sáng tạo ra trở thành đối tượng với người sáng tạo, đây là trường hợp duy nhất người sáng tạo được hưởng đối tượng anh ta đã sáng tạo ra. Và từ tận hưởng áp dụng vào nhận thức có lập trường đối với tác phẩm đọc đủ chứng tỏ ta đang đứng trước một cấu trúc cốt yếu của niềm vui thẩm mỹ. Đi liền theo sự tận hưởng có lập trường này là ý thức phi lập trường rằng mình là cốt yếu đối với một đối tượng được coi là cốt yếu; tôi sẽ gọi cái khía cạnh đó của ý thức thẩm mỹ là: cảm giác an toàn; chính nó khiến cho những cảm xúc thẩm mỹ mạnh mẽ nhất thấm đẫm một sự yên bình tột bậc; nó bắt nguồn từ cảm nhận về sự hài hoà tuyệt đối giữa tính chủ quan và tính khách quan. Mặt khác, vì đối tượng thẩm mỹ thực chất là thế giới như nó được nhìn ngắm qua các điều tưởng tượng, nên niềm vui thẩm mỹ đi đôi với nhận thức có lập trường rằng thế giới là một giá trị, nghĩa là đây là một nhiệm vụ được đề xuất ra cho tự do của con người. Và tôi muốn gọi đây là sự biến đổi thẩm mỹ của dự tính của con người, bởi vì thông thường thế giới hiện ra là như tình thế chúng ta, như là tổng thể tổng hợp của cái đạt chính ta với ta, như là tổng thể tổng hợp của cái đạt ngay7, như là toàn bộ bất phân những trở ngại và những dụng cụ - nhưng không bao giờ như một đòi hỏi đối với tự do của chúng ta. Như vậy, niềm vui thẩm mỹ sinh ra từ tầm mức ý thức của tôi khi tôi thu hồi và thể hiện cái phi ngã cao nhất, bởi vì tôi biến cái đạt ngay thành mệnh lệnh và làm cho nó nổi bật lên: thế giới là nhiệm vụ của tôi, nghĩa là chức năng chủ yếu và tự nguyện ưng thuận của niềm tự do của tôi, chính thị là đem đến cho tồn tại đối tượng duy nhất và tuyệt đối là vũ trụ trong một vận hành vô điều kiện. Và, thứ ba, các cấu

trúc trên đây bao hàm một thoả ước giữa các niềm tự do của con người, bởi vì một mặt, đọc là sự thừa nhận đầy tin cậy và đòi hỏi tự do của nhà văn, và mặt khác, niềm thích thú thẩm mĩ, chính nó được cảm nhận dưới khía cạnh một giá trị, bao gồm một đòi hỏi tuyệt đối với người khác; đòi hỏi mà bất cứ con người nào, với tư cách là tự do, sẽ cảm thấy đúng niềm thích thú khi đọc đúng tác phẩm đó. Như vậy toàn thể nhân loại hiện diện trong niềm tự do tối cao của mình, nó chống đỡ cho con người một thế giới vừa là thế giới con người vừa là thế giới “bên ngoài”. Trong niềm vui thẩm mĩ, ý thức có lập trường là ý thức có *hình ảnh* tổng thể về thế giới vừa là tồn tại vừa như phải tồn tại, vừa hoàn toàn là của ta vừa hoàn toàn là xa lạ, và càng xa lạ bao nhiêu thì càng là của ta bấy nhiêu. ý thức phi lập trường *thực sự* bao gộp hài hoà toàn bộ các tự do của con người, trong chừng mực ý thức đó là đối tượng của một niềm tin cậy và một đòi hỏi tuyệt đối.

Như vậy, viết văn là bộc lộ thế giới ra vừa đề xuất cái thế giới ấy như một nhiệm vụ đối với tính hào hiệp của con người. Là cầu viện đến ý thức của người khác để tự mình được xác nhận là cốt yếu đối với sự toàn vẹn của tồn tại; là muốn trải nghiệm sự cốt yếu ấy qua những con người trung gian; song mặt khác vì thế giới chỉ biểu lộ ra trong hành động, vì ta chỉ có thể thấy mình đang hiện diện ở đó bằng cách vượt qua nó để mà biến đổi nó, thế giới của nhà tiểu thuyết sẽ thiếu mất bề dày nếu ta không khám phá ra nó trong một động tác để siêu nghiệm hoá ra nó. Ta vẫn thường nhận thấy điều này; tỉ trọng tồn tại của một sự vật, trong một chuyện kể, không do số lượng mà độ dài của những mô tả giành cho nó, mà do tốc độ phức tạp của các mối liên hệ với các nhân vật khác nhau; càng bị nhào trộn, nhặt lên rồi lại đặt xuống nhiều hơn. Thế giới tiểu thuyết, tức tổng thể sự vật con người, là vậy: muốn cho nó đạt tới độ đậm đặc cao nhất, thì việc người đọc khám phá ra nó bằng bóc lộ - sáng tạo cũng phải là sự dẫn thân tưởng tượng vào hành động; nói cách khác, ta càng ham muốn biến đổi nó bao nhiêu, nó sẽ càng sống động bấy nhiêu. Sai lầm của chủ nghĩa hiện thực là đã tưởng rằng sự chiêm ngưỡng làm phát lộ thực tại và do đó có thể vẽ ra một bức tranh vô tư về thực tại đó. Làm sao có thể như vậy được, bởi vì ngay cảm nhận đã là thiên vị rồi, bởi vì chỉ việc gọi tên ra thôi cũng đã làm biến đổi đối tượng rồi? Và làm sao nhà văn muốn mình thành cốt yếu đối với thế giới, lại có thể cũng muốn thành cốt yếu với cả những bất công chứa đựng trong thế giới ấy? Vậy mà anh ta lại phải hành động như thế đấy: song nếu anh ta chấp nhận là người sáng tạo nên những bất công, thì đấy là một chuyển động vượt qua chúng hướng đến xoá bỏ chúng đi. Còn về phần tôi là người đọc, nếu tôi sáng tạo ra và duy trì một thế giới bất công, tôi chỉ có thể làm điều đó nếu tôi không phải chịu trách nhiệm về việc ấy. Và toàn bộ nghệ thuật của tác giả là nhằm buộc tôi phải *sáng tạo* ra cái mà anh bóc lộ, tức là, buộc tôi phải liên lụy. Vậy đó, hai chúng tôi gánh chịu mọi trách nhiệm về cả vũ trụ. Và, đích thị vì cái vũ trụ đó được chống đỡ bởi nỗ lực phổ hợp của hai niềm tự do của chúng tôi, và tác giả muốn qua tôi mà chuyển nhập nó vào cho nhân quần, cho nên nó phải thật sự hiện hình *trong chính* anh ta, trong thể chất sâu xa nhất của anh ta, như là thẩm xuyên từ bên này sang bên kia và được chống giữ bởi một tự do có cứu cánh là niềm tự do của nhân quần, và nếu đó không phải là thành quả những cứu cánh nó nhằm tới, thì cũng phải là một giai đoạn hướng tới đó, tóm lại, đó phải là một sự tiến triển và phải được nhìn nhận và trình bày không phải như một khối nặng đè bẹp lên chúng ta, mà trong thế vượt lên của nó hướng tới thành quả những cứu cánh nọ; dầu cái nhân loại nó mô tả ra đó có dữ tợn và tuyệt vọng đến đâu, thì tác phẩm vẫn phải đợm vẻ độ lượng. Tất nhiên không phải tính độ lượng đó được phát biểu ra bằng những tuyên bố đầy cảm hóa hay những nhân vật đức hạnh: thậm chí nó phải là không cố tình và quả đúng là không thể làm nên những tác phẩm hay bằng những tình cảm tốt đẹp, nhưng đấy phải là cái nền của tác phẩm, cái chất dẹt nên những con người và những sự vật: dầu đề tài là gì đi nữa, thì một vẻ thanh thoát cốt yếu vẫn phải bàng bạc trong từng trang và nhắc nhở rằng tác phẩm không bao giờ là một dữ liệu tự nhiên, mà là một *đòi hỏi* và một *hiến tặng*.

Và nếu người ta trao cho tôi cái thế giới ấy với những điều bất công của nó, thì không phải để tôi ngăm nhìn những bất công đó một cách lạnh lùng, mà để tôi bóc lộ chúng ra và sáng tạo chúng với đúng cái bản chất bất công của chúng, nghĩa là như những lầm-lỗi-phải-tiêu-diệt-di. Như vậy thế giới của nhà văn chỉ bộc lộ ra trong tất cả chiều sâu của nó dưới sự xem xét, thám phục, bất bình của người đọc; và tình yêu

hào hiệp là thề nguyện giữ gìn, bất bình, là thề nguyện, biến cải, còn thần phục là thề nguyện noi gương; dẫu văn học là một chuyện, luân lý là chuyện khác, song ở tận cùng của đòi hỏi thẩm mỹ ta vẫn nhận ra đòi hỏi đạo đức. Bởi vì người cầm bút, ngay từ việc anh bỏ công cầm bút, đã thừa nhận tự do của những người đọc của mình, và bởi vì người đọc, chỉ riêng từ việc anh ta mở trang sách ra, đã thừa nhận tự do của nhà văn, cho nên tác phẩm nghệ thuật, dẫu được xem xét từ góc độ nào, vẫn là một hành vi tin cậy ở niềm tự do của con người. Và bởi vì người đọc cũng như tác giả chỉ thừa nhận niềm tự do ấy để mà đòi hỏi nó phải biểu lộ ra, cho nên có thể coi tác phẩm là một sự trình bày tường tượng về thế giới như một đòi hỏi tự do của con người. Từ đó, trước hết, không làm gì có văn học đen, bởi dù người ta có mô tả thế giới tăm tối đến đâu, thì vẫn là mô tả để cho những con người tự do cảm thấy niềm tự do của mình ở trước mặt mình. Cho nên chỉ có những cuốn tiểu thuyết hay và những cuốn tiểu thuyết tồi. Và tiểu thuyết tồi là tiểu thuyết toan gây thích thú bằng phỉnh nịnh trong khi tiểu thuyết hay là một đòi hỏi và một tin cậy. Song, quan trọng hơn nữa là: cái đáng vẻ duy nhất của thế giới mà người nghệ sĩ có thể trình bày với những niềm tự do kia để cùng chúng tạo nên được hoà hợp là đáng vẻ của một thế giới ngày càng thẩm đắm tự do. Không thể quan niệm được rằng công khởi động dây chuyền lòng hào hiệp đó của nhà văn lại là để nhằm tôn vinh một bất công và người đọc tận hưởng được niềm tự do của mình khi trong một tác phẩm tán thưởng, chấp nhận hay chỉ đơn giản né tránh lên án việc con người nô lệ hoá con người.

Ta có thể hình dung một cuốn tiểu thuyết hay do một người da đen Mỹ viết, dẫu trong đó phơi bày lòng hận thù đối với người da trắng, ấy là vì, qua niềm hận thù đó, nhà văn đòi hỏi tự do cho chủng tộc của mình. Và bởi vì anh ta kêu gọi tôi chọn lấy thái độ hào hiệp, cho nên khi tôi tự thấy mình là thuần túy tự do, tôi không thể đồng nhất mình với một chủng tộc đi đàn áp kẻ khác. Như vậy là tôi đòi hỏi giải phóng người da màu, chống lại người da trắng và chống lại chính tôi như là bộ phận của chủng tộc ấy. Nhưng không ai nghĩ có thể viết một cuốn tiểu thuyết hay ca ngợi chủ nghĩa bài Do Thái(3). Bởi vì không thể đòi hỏi tôi, trong khi tôi biết tự do của tôi gắn bó với máu thịt với tự do của những người khác, lại sử dụng tự do ấy để tán dương việc nô lệ hoá một ai đó trong số những người ấy. Vậy nên, dù anh là người viết tiểu luận, viết đả kích, châm biếm hay tiểu thuyết, dù anh chỉ nói về những niềm say mê cá nhân hay anh công kích cả chế độ xã hội, nhà văn, là con người tự do nói với những con người tự do, chỉ có một đề tài: tự do.

Do đó, mọi ý định nô lệ hoá người đọc tác hại chính ngay đến nghệ thuật của nhà văn. Một người thợ rèn chẳng hạn, chủ nghĩa phát-xít sẽ đánh trúng vào anh ta về mặt cuộc sống con người chứ không nhất thiết về mặt nghề nghiệp của anh ta; còn nhà văn thì bị đánh trúng vào cả mặt này lẫn mặt kia, về mặt nghề nghiệp còn nặng nề hơn về mặt cuộc đời. Tôi đã thấy những tác giả, hồi trước chiến tranh, hết lòng kêu gọi chủ nghĩa phát-xít, lại trở thành khô kiệt ngay vào lúc bọn phát-xít đưa họ lên mây. Tôi nghĩ nhiều đến Drieu La Rochelle(8): ông ta đã nhầm lẫn, nhưng ông ta chân thành, ông đã chứng tỏ điều đó. Ông đã chấp nhận đứng đầu một tờ tạp chí được điều khiển. Những tháng đầu ông cảnh cáo, quở trách, mắng mỏ đồng bào của mình. Chẳng ai trả lời ông cả; vì người ta không còn được tự do làm việc đó nữa. Ông bức bối, ông không còn *cảm nhận* được người đọc của mình nữa. Ông càng tỏ ra vồn vã hơn nhưng chẳng có dấu hiệu cho ông thấy là người ta hiểu ông. Không một dấu hiệu cảm ghét, phần nộ cũng không: không có gì hết. Ông có vẻ lạc hướng, ngày càng bồn chồn, ông cay đắng than thở với bọn Đức; các bài viết của ông tuyệt vời, chúng trở thành chua chát: chẳng hồi âm nào hết, trừ của những tay nhà báo đã bán mình mà ông khinh bỉ. Ông từ chức, rồi lại trở lại chức vụ, tiếp tục nói, mãi mãi giữa sa mạc. Cuối cùng ông câm lặng, bị sự im lặng của những người khác đâm xuyên. Ông đòi hỏi họ khuất phục, nhưng trong cái đầu điên dại của ông, ông tưởng tượng là họ tự nguyện, họ vẫn tự do; ông đến; con người trong ông lớn tiếng tự khen ngợi mình về việc mình làm, nhưng con người nhà văn trong ông không chịu đựng nổi. Đứng vào lúc những người khác, may thay là số đông, hiểu rằng tự do cầm bút bao hàm tự do công dân. Người ta không viết cho những người nô lệ. Nghệ thuật văn xuôi liên đới với cái chế độ duy nhất ở đó văn xuôi còn giữ được một ý nghĩa: dân chủ. Khi cái này bị uy hiếp, thì cái kia cũng bị uy hiếp. Và chỉ bảo vệ nó bằng ngòi bút thôi thì chưa đủ. Đến một ngày nào đó ngòi bút buộc phải dừng lại và lúc đó nhà văn phải cảm sung. Vậy đó, dẫu anh đến đây bằng cách nào, dẫu anh đã truyền bá những chủ kiến gì, thì văn học vẫn ném anh vào

cuộc chiến; viết là một cách thức nhất định của khát vọng tự do; nếu anh đã bắt đầu, thuận tình hay bất buộc, thì tức là anh đã dẫn thân.

Người ta sẽ hỏi: dẫn thân vào cái gì? Đơn giản thôi, dẫn thân bảo vệ tự do. Làm người canh giữ những giá trị tưởng tượng chẳng, như người tăng lữ Benda trước vụ phản bội(9), hay là bảo vệ niềm tự do cụ thể và thường nhật, bằng cách tham gia các cuộc đấu tranh chính trị và xã hội? Câu hỏi này liên quan đến một câu hỏi khác, có vẻ thật đơn giản, nhưng người ta chẳng bao giờ đặt ra: “Viết cho ai?”.

Nguyễn Ngọc

(dịch từ nguyên bản tiếng Pháp)

1. Cũng đúng như vậy ở các cấp độ khác nhau trong thái độ của người khán, thính giả trước các tác phẩm nghệ thuật khác (các bức tranh, các bản giao hưởng, các pho tượng v.v...).
2. Trong đời sống thực tiễn, mỗi một phương tiện có thể được coi là cứu cánh khi ta tìm kiếm nó, và mỗi cứu cánh thì là một phương tiện để đạt đến một cứu cánh khác.
3. Ta xúc động vì nhận xét này. Vậy nên tôi yêu cầu kể cho tôi chỉ một cuốn tiểu thuyết hay thôi mà ý đồ cố ý phục vụ việc đàn áp, một cuốn thôi viết để chống lại người Do Thái, người da đen, chống lại công nhân, chống lại các dân tộc thuộc địa. “Nếu không có một cuốn như vậy - người ta bảo - thì cũng không phải là lý do để một ngày kia người ta sẽ không viết một cuốn như vậy”. Nhưng như thế là anh đã thú nhận anh là một nhà lý thuyết trù tượng của anh về nghệ thuật mà anh khẳng định khả năng một sự việc không bao giờ xảy ra, trong khi tôi chỉ đưa ra một giải thích cho một sự kiện được thừa nhận.
4. Thi Sơn (Parnasse); trường phái thơ, mà đại diện là Lecomte de Lisle, Banville Herédia, Sully Prudhomme, Copec, chủ trương *chủ nghĩa lãng mạn phi nhân cách* và lý thuyết nghệ thật vị nghệ thuật.
5. *Chế độ mẫu tộc* (matronymat): chế độ tên họ của mẹ được truyền cho hậu thế.
6. *Có lập trường, phi lập trường* (postitinnel non positionnel): position có nghĩa là vị trí, thái độ, lập trường. Đây là một khái niệm quan trọng trong quan niệm về sự dẫn thân trong văn học của Sartre. Position có nghĩa là có thái độ, có lập trường dẫn thân (ngược với non positinnel nghĩa là không có thái độ ấy). Chúng tôi dịch *có lập trường* và *phi lập trường* trong ý nghĩa đó.
7. Cái đạt ngay; khái niệm triết học trái với cái phải suy nghĩ xây dựng nên
8. Drieu La Rochelle (1893-1945): nhà văn Pháp; chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa phát-xít trong thời Đức chiếm đóng nước Pháp, ông làm chủ tạp chí *Nước Pháp mới*. Năm 1945, khi nước Pháp được giải phóng ông đã tự vẫn.
9. Benda (Julien): nhà văn Pháp (1867 - 1956), tác giả cuốn *Sự phản bội của các tăng lữ*.

L.Goldmann và xã hội học cấu trúc

(Đỗ Lai Thúy giới thiệu, Tôn Quang Cường dịch)

Lời giới thiệu

Lucien Goldmann (1913-1970) sinh ở Rumani, nhưng học ở Vienne và Paris. Tại đây ông bắt đầu làm quen với những tác phẩm của Lukacs. Trong thế chiến hai, khi Đức chiếm đóng đất Pháp, ông di cư sang Thụy Sĩ và làm phụ tá cho nhà tâm lý học nổi tiếng Jean Piaget và chịu ảnh hưởng không ít của ông này. L. Goldmann bảo vệ luận án tiến sĩ về triết học Kant ở Đại học Zurich.

Trở về Paris sau khi chiến tranh kết thúc, Goldmann làm việc ở Trung tâm Nghiên cứu Khoa học Quốc gia. Tác phẩm đầu tiên của ông, **Thượng đế dấu mặt. Nghiên cứu cái nhìn bi kịch trong Tư tưởng của Pascal và trong kịch Racine**(1955), là một thử nghiệm vận dụng các phạm trù xã hội học vào nghiên cứu văn học. Tự coi mình như một tín đồ Macxít, Goldmann tuyên truyền không mệt mỏi cho việc nghiên cứu xã hội học văn hóa. Năm 1959, ông trở thành cộng tác viên của Trường Cao học

Thực hành và dạy về xã hội học văn học và triết học. Các công trình nghiên cứu của Goldmann dành cho văn hóa và các khoa học nhân văn có: **Các khoa học nhân văn và triết học** (1956), **Những nghiên cứu biện chứng** (1959), **Chủ nghĩa Mác và khoa học nhân văn** (1970), **Sáng tạo văn hóa trong xã hội hiện đại** (1971)...

Lucien Goldmann có nhiều đóng góp về phương pháp nói chung. Năm 1947, ông đưa ra một định đề làm cơ sở cho phương pháp của ông: “Với chủ nghĩa duy vật lịch sử, yếu tố cơ bản trong nghiên cứu sáng tạo văn học nằm ở chỗ là văn học và triết học trên những bình diện khác nhau đều thể hiện một cái nhìn thế giới, và cái nhìn thế giới này không phải là sự kiện cá nhân, mà là sự kiện xã hội” (“Chủ nghĩa duy vật biện chứng và lịch sử văn học” trong **Những nghiên cứu biện chứng**, 1959). “Cái nhìn gắn kết và thống nhất về tổng thể của hiện thực” là chung cho một nhóm cá thể có cùng một điều kiện kinh tế xã hội, và “tổng thể những cảm hứng, những tình cảm và tư tưởng” sẽ quy tụ các thành viên của nhóm này, cái nhìn thế giới, một hiện tượng của ý thức tập thể, được nhà văn, kẻ phản ánh nhóm, thể hiện. (**Thượng đế giấu mặt**, 1956). Khái niệm trên của Goldmann chủ yếu lấy từ Hegel qua Lukács.

Sáng tạo văn học là “sáng tạo một thế giới mà cấu trúc của nó tương ứng với cấu trúc cơ bản của cái hiện thực xã hội trong đó tác phẩm được viết ra” (**Vì một xã hội học của tiểu thuyết**). Từ quan niệm trên, Goldmann mới xây dựng thành chủ nghĩa cấu trúc phát sinh: “Tính chất tập thể của sáng tạo văn học đến từ sự kiện sau những cấu trúc của vũ trụ tác phẩm là đồng đẳng với những cấu trúc tâm thức của những nhóm xã hội nào đó, tức là sự sáng tạo một vũ trụ tương đương bị quy định bởi những cấu trúc này”. Phương pháp của Goldmann trước hết nhằm nghiên cứu những quan hệ giữa tác phẩm và các giai cấp xã hội ở cái thời đại tác phẩm ra đời.

Tóm lại, tác phẩm văn học, theo Lucien Goldmann, không chỉ là một cấu trúc ngôn ngữ thuần túy, mà còn là một cấu trúc ý nghĩa. Cấu trúc ý nghĩa này, đến lượt nó, lại liên quan đến cấu trúc tinh thần của một nhóm xã hội nhất định chịu sự chi phối của những cấu trúc kinh tế - xã hội nào đó. Và giá trị của một tác phẩm văn học tỉ lệ thuận với sự “ăn khớp” của các cấu trúc nói trên, trước hết là cấu trúc ý nghĩa và cấu trúc tinh thần. Bởi vậy, nghiên cứu một tác phẩm văn học, việc làm đầu tiên là tìm được cấu trúc ý nghĩa của nó thông qua cấu trúc ngôn ngữ; sau đó đặt tác phẩm vào hoàn cảnh kinh tế - xã hội mà nó ra đời để tìm cho được sự tương ứng giữa cấu trúc ý nghĩa tác phẩm và cấu trúc tinh thần của nhóm xã hội mà tác giả thuộc vào. Rồi lại dùng địa vị kinh tế xã hội của nhóm xã hội này mà lí giải cái cấu trúc tinh thần của nó, tức cũng là qua đó lí giải ý nghĩa tác phẩm. Đây là phương pháp nghiên cứu chủ yếu là ngoại quan, tức dùng cái đã biết, bên ngoài như bối cảnh kinh tế xã hội trong đó tác phẩm ra đời, địa vị kinh tế xã hội của nhóm xã hội với tư cách là chủ thể của tác phẩm để giải thích cái chưa biết, bên trong là cấu trúc ý nghĩa của tác phẩm.

Phương pháp cấu trúc phát sinh nếu chỉ dừng lại ở cạnh khía xã hội học, tức coi chủ thể của tác phẩm văn học là một nhóm xã hội nào đó, thì sẽ còn khiếm khuyết. Bởi lẽ, những sáng tạo, xét cho cùng bao giờ cũng là sáng tạo của cá nhân. Vì thế, L. Goldmann còn giải thích cấu trúc ý nghĩa của tác phẩm văn học bằng những đặc điểm tiểu sử cá nhân tác giả, tức bổ xung thêm cạnh khía tâm lí học của J. Piaget và phân tâm học của S. Freud.

Lucien Goldmann đã vận dụng lí thuyết của mình trong hai tác phẩm nổi tiếng **Thượng đế giấu mặt** (1955) và **Vì một xã hội học của tiểu thuyết** (1964). Ở **Vì một xã hội học của tiểu thuyết**, ông đã thiết lập một đồng đẳng giữa hiện thực xã hội và hình thức tiểu thuyết. Trong xã hội tư sản, tiền bạc và vị trí xã hội trở thành giá trị tuyệt đối, nhưng những “cá thể có vấn đề” như nhà văn và nghệ sĩ, còn coi trọng một hệ giá trị khác. Tiểu thuyết phát triển xuất phát từ một niềm hứng khởi với các giá trị phi kinh tế này, những giá trị phải chịu nhiều áp lực trong xã hội bị thống trị bởi thị trường. Bởi vậy, tiểu thuyết năng động như tiểu sử một cá thể có vấn đề trong hình ảnh tác giả của nó, và tác giả vận động về phía sự biến mất của nhân vật trong một bối cảnh ngày càng chịu sự quy định của một nền kinh tế “của các cartel và đơn cực”. Những khám phá độc đáo của ông ở những công trình này đã làm cho phương pháp cấu trúc phát sinh được sử dụng rộng rãi ở châu Âu và Bắc Mỹ trong những thập niên 60 và 70

*của thế kỉ XX. Bài Phương pháp cấu trúc phát sinh trong lịch sử văn học mà chúng tôi giới thiệu với bạn đọc dưới đây được dịch từ cuốn **Vì một xã hội học của tiểu thuyết** của L.Goldmann đã nói trên.*

Đỗ Lai Thúy

Phương pháp cấu trúc phát sinh trong lịch sử văn học

Phân tích cấu trúc phát sinh trong lịch sử văn học không phải là điều gì khác ngoài việc áp dụng vào lĩnh vực cụ thể này một phương pháp luận chung, theo chúng tôi, đều có ích đối với các môn khoa học nhân văn khác. Vấn đề ở chỗ, dù chúng ta có thừa nhận sáng tác văn học có đôi chút đặc quyền đặc lợi, nhưng vẫn phải công nhận rằng nó có cùng một bản chất, chịu sự chi phối của các quy luật như tất cả các dạng hành vi của con người, và như vậy, khi nghiên cứu tất sẽ nảy sinh những khó khăn, nếu không muốn nói là như nhau thì cũng na ná.

Trong bài này, chúng tôi sẽ trình bày một số nguyên tắc cơ bản của chủ nghĩa cấu trúc phát sinh được áp dụng trong khoa học nhân văn nói chung, và trong phê bình văn học nói riêng, cũng như một số kiến giải liên quan tới sự tương đồng và đối lập giữa hai trường phái lớn trong phê bình văn học, luôn bổ sung cho nhau và gắn với phương pháp này: trường phái Mác-xít và phân tâm học.

Chủ nghĩa cấu trúc phát sinh được dựa trên giả thuyết cho rằng bất cứ một hành động nào của con người cũng là nhằm đưa ra một lời “giải đáp có nghĩa” cho một tình huống cụ thể, nhờ đó tạo ra được thể cân bằng giữa chủ thể hành động và khách thể mà hành động hướng tới, hay chính là thế giới xung quanh. Tuy nhiên, xu thế hướng tới sự bền vững cứ mỗi lần lại trở nên bất tuyệt đối và ngắt quãng ở khía cạnh nào đó khi giữa cấu trúc tư duy của chủ thể và thế giới bên ngoài có được sự cân bằng ít nhiều chắc chắn, thì lại xuất hiện một tình huống mới, trong đó con người lại biến đổi hiện thực thông qua hoạt động của mình. Chính thay đổi này sẽ chỉ ra khiếm khuyết của sự cân bằng lúc trước, tạo ra xu thế hướng tới một trạng thái bền vững mới, tới lượt mình lại sẽ bị phá bỏ theo thời gian.

Do vậy, hành vi con người được coi là một quá trình hai thành phần, tức quá trình “phá vỡ cấu trúc” của những kết cấu cũ và quá trình “cấu trúc hóa” những cơ cấu mới, trọn vẹn, có khả năng tạo ra các hệ thống cân bằng làm thỏa mãn nhu cầu của những nhóm xã hội nhất định.

Từ quan điểm này, việc nghiên cứu một cách khoa học các hiện tượng của đời sống người như kinh tế, xã hội, chính trị, văn hóa... một lần nữa lại chỉ ra các quá trình đã nêu, nói cách khác là gắn với việc xác định các tình huống bền vững mà chúng xây và phá. Rõ ràng là như vậy! Nhưng khi bắt tay vào phân tích một tư liệu cụ thể chúng ta liền gặp phải một loạt vấn đề. Dưới đây xin được đề cập đến những vấn đề cốt lõi nhất.

Trước hết, cần phải định rõ ai chính là “chủ thể” thực sự của tư duy và hành động. Có thể có ba câu trả lời phản ánh ba cách tiếp cận khác nhau về mặt khái niệm đối với đối tượng nghiên cứu. Trên thực tế, có thể coi chủ thể đó là một cá thể riêng biệt (đây là quan điểm của những người theo chủ nghĩa kinh nghiệm, duy lí, và ngày nay là hiện tượng học); cũng có thể coi cá thể như là một hiện tượng phụ (trường phái tư duy lãng mạn ở một vài sắc thái của mình cũng truyền bá quan điểm này), còn chủ thể hiện thực và đích thực là một tập thể xã hội; và cuối cùng (đây chính là quan điểm biện chứng, theo Hégel và đặc biệt là quan điểm Mác-xít), cùng với các đại biểu của chủ nghĩa lãng mạn, có thể thừa nhận chủ thể hiện thực chính là tập thể, nhưng không nên quên rằng tập thể không phải là cái gì khác ngoài mối quan hệ chằng chịt, phức tạp giữa các cá nhân, rằng trong từng trường hợp cụ thể chúng ta vừa phải làm rõ cấu trúc của mớ bong bóng này, vừa phải xác định vị trí của các cá nhân trong đó. Và trên thực tế nếu như các cá nhân này không giữ vai trò kết thúc, thì ít ra cũng là các chủ thể trực tiếp của hành vi.

Nếu như bỏ qua quan điểm lãng mạn tiêu cực theo chủ nghĩa thần bí, phủ định hoàn toàn hiện thực và tự do ý chí của cá nhân ở mức độ đánh đồng cá nhân với tập thể, chúng ta sẽ phải hết sức nghiêm túc đặt vấn đề tại sao tác phẩm phải gắn trước tiên với một nhóm xã hội xác định chứ không phải với một cá nhân nào đó đã sáng tác ra nó. Tiến hành việc này là rất quan trọng bởi nếu như cách tiếp cận biện chứng hoàn toàn không phủ nhận vai trò quan trọng của cá nhân, thì các đại biểu của chủ nghĩa duy lí, kinh nghiệm hay

hiện tượng học về phần mình cũng không phủ định thực tế của môi trường xã hội với điều kiện môi trường xã hội được coi như sự tổng hòa các điều kiện bên ngoài, hay nói cách khác, như là một hiện tượng tác động nhân quả(1)tới cá nhân.

Câu trả lời thật đơn giản: nếu như chỉ gắn tác phẩm với tác giả, cố gắng nắm rõ đặc trưng văn hóa (văn học, triết học, nghệ thuật) của tác phẩm, thì trong trường hợp tối ưu nhất (theo tình hình hiện nay của các nghiên cứu chuyên nghiệm) nhà nghiên cứu sẽ nắm bắt được tính xuyên suốt bên trong của tác phẩm cũng như mối quan hệ giữa tổng thể và các phần cấu thành tác phẩm. Nhưng anh ta sẽ không bao giờ có thể chỉ ra được mối liên hệ tương tự giữa tác giả và tác phẩm một cách tốt nhất.

Từ đó suy ra rằng, khi cả cá nhân riêng rẽ là chủ thể sáng tạo, chúng ta sẽ buộc phải thừa nhận một phần lớn trong tác phẩm nghiên cứu là mang tính ngẫu nhiên, sẽ không bao giờ vượt qua được giới hạn của những ẩn ý sâu xa, những gợi mở độc đáo.

Điều này có thể giải thích được bởi lẽ (như chúng ta đã từng nói ở phần trên) trên thực tế cấu trúc tâm lí là rất phức tạp để có thể hiểu rõ được nó mà chỉ dựa vào mỗi phép cộng các sự kiện có liên quan đến ai đó đã mất hay chính tác giả mà chúng ta không được làm quen trực tiếp, hoặc giả chỉ dựa trên vốn tri thức cảm tính hay kinh nghiệm của một người mà ta không mấy thân quen.

Nói ngắn gọn, chẳng có một nghiên cứu tâm lí nào lại có thể giải thích được vì sao Racine lại sáng tác được một khối chính kịch và bi kịch như vậy, hay tại sao ông lại không thể viết được kịch theo kiểu Corneille hay Molière.(2)

Như vậy, dù nghe có vẻ hơi lạ tai một chút, nhưng chính sự phân tích xã hội (khi nghiên cứu các tác phẩm vĩ đại trong nền văn học) lại giúp chỉ ra một cách dễ dàng các mối liên hệ bắt buộc giữa tác phẩm và một tập thể nhất định, dễ dàng hơn khi phân tích cấu trúc của chúng.

Đương nhiên, các tập thể này chính là mối liên hệ chẳng chịt của những quan hệ giữa các cá nhân với nhau, trong đó sự phức tạp về tâm lí của những cá thể riêng rẽ gắn với việc mỗi người trong số họ cùng lúc lại nằm trong một hay nhiều nhóm xã hội khác nhau (gia đình, nghề nghiệp, dân tộc, nhóm bạn, giai cấp xã hội v.v...). Mỗi nhóm này, khi tác động trở lại tới nhận thức của cá nhân, lại tạo điều kiện cho một cấu trúc thống nhất, phức tạp và tương đối lỏng lẻo ra đời. Trái lại, nếu nghiên cứu một số lượng tương đối lớn các cá nhân thuộc cùng một nhóm xã hội thì sự tác động của các nhóm xã hội khác mà mỗi cá nhân nằm trong đó cũng như các yếu tố tâm lí bị quy định bởi sự phụ thuộc này đều bị dung hòa và đối mặt với chúng ta sẽ là một cấu trúc đơn giản và gắn kết hơn.(3)

Như vậy, theo quan điểm này, giữa tác phẩm có giá trị đích thực và nhóm xã hội (thông qua tác giả để cuối cùng sẽ là chủ thể sáng tạo đích thực) tồn tại các mối quan hệ giống như quan hệ giữa các bộ phận và tổng thể trong tác phẩm.

Trong cả hai trường hợp trên, ta có thể thấy rõ bản chất của mối quan hệ giữa các bộ phận của cấu trúc, cần phải nắm với cấu trúc như một tổng thể. Nói khác, đó là các mối quan hệ vừa đòi hỏi phải nắm, vừa đòi hỏi phải giải thích. Như vậy, không phải căng thẳng lắm vẫn có thể hình dung được, nếu như có một Racine nào đó được nuôi dưỡng kiểu khác, được sống ở một nước khác chứ không phải như Racine của chúng ta trên thực tế, hẳn anh ta hoàn toàn có thể sáng tác được những vở kịch kiểu Corneille hay Molière. Tuy nhiên, thật khó có thể tưởng tượng được giới quý tộc áo choàng thế kỉ XVIII lại có thể cho ra được hệ tư tưởng kiểu épique hay lạc quan cấp tiến.

Từ đó, có thể rút ra được rằng, ở cấp độ khoa học luôn nhằm xác định mối liên hệ bắt buộc giữa các hiện tượng với nhau thì mọi nỗ lực chỉ ra mối liên hệ tương tự giữa sáng tạo văn hóa và các nhóm xã hội với tư cách là chủ thể sáng tạo luôn thu được kết quả (ở trình độ nhận thức của chúng ta hiện nay). Cũng như vậy đối với việc xem xét một cá nhân riêng rẽ như một chủ thể sáng tạo đích thực.

Mặc dù vậy, nếu đứng trên quan điểm này, chúng ta sẽ gặp hai vấn đề. Thứ nhất, cần phải xác định tính chất của mối quan hệ liên kết nhóm xã hội với tác phẩm. Thứ hai, cần phải xác định tác phẩm và nhóm xã hội là cái gì, là những ai khi giữa chúng có thể xuất hiện mối quan hệ nêu trên.

Khi giải quyết vấn đề thứ nhất, chủ nghĩa cấu trúc đã mở ra một bước ngoặt cơ bản trong xã hội học

văn chương. Trên thực tế, các trường phái phê bình văn học theo hướng xã hội học dù xa xưa hay đương đại đều cố gắng chỉ ra mối liên hệ giữa *nội dung* các tác phẩm văn học với nội dung của ý thức tập thể. Cách tiếp cận này trong nhiều trường hợp đã đem lại những kết quả nhất định, bởi mỗi liên hệ dạng này thực sự tồn tại. Tuy vậy, cách tiếp cận nói trên cũng có hai nhược điểm cơ bản như sau:

a) Việc nhà văn tái tạo lại những thành tố của ý thức tập thể, hay nói một cách đơn giản hơn là khía cạnh quan sát, chiêm nghiệm hiện thực xã hội xung quanh, hầu như không bao giờ có hệ thống và bao quát tổng thể. Do đó những thành tố này chỉ xuất hiện đôi chỗ trong tác phẩm. Điều đó có nghĩa, ở cấp độ mà phân tích xã hội chỉ hướng vào việc xác định sự tương ứng về mặt nội dung (dù là hoàn toàn hay phần lớn), sẽ khó có thể hiểu được tác phẩm trong tổng thể và như vậy cũng khó có thể chỉ ra được bản chất văn học đặc thù của tác phẩm.

b) Trong nghệ thuật, việc tái tạo hiện thực xã hội và ý thức tập thể theo hướng quan sát kinh nghiệm chủ nghĩa thường xuất hiện nhiều hơn khi sức sáng tạo của nhà văn bị hạn chế, khi anh ta luôn thỏa mãn với những gì đã tả, đã kể về kinh nghiệm bản thân mà không có lấy bất cứ một sự nhào nặn nào.

Điều này đã giải thích vì sao xã hội học văn chương có định hướng *nội dung* thường chỉ dừng lại ở cấp độ cốt truyện. Và sức mạnh, hiệu quả của nó chủ yếu cũng chỉ thấy trong khi nghiên cứu các tác phẩm hạng trung hoặc các khuynh hướng văn học khác nhau. Nó dần dần bị mất đi sự quan tâm chú ý khi người ta bắt đầu nghiên cứu các tác phẩm vĩ đại hơn.

Chủ nghĩa cấu trúc phát sinh tiếp cận vấn đề này từ một quan điểm hoàn toàn khác dựa trên giả thuyết cho rằng đặc tính tập thể của sáng tác văn chương bị quy định bởi một thực tế, đó là các *cấu trúc* tạo nên thế giới của tác phẩm đồng nhất lôgích với các *cấu trúc* tư tưởng của nhóm xã hội (hoặc ít ra là nằm cùng trong mỗi liên hệ rõ rệt). Trong khi đó, ở phương diện nội dung, tức khía cạnh tạo ra một thế giới tưởng tượng do các cấu trúc này chi phối điều khiển, nhà văn lại được tự do vô biên. Đương nhiên, việc nhà văn vận dụng kinh nghiệm cá nhân theo cách của chủ nghĩa kinh nghiệm trực tiếp (khi sáng tác ra một thế giới tưởng tượng) là một hiện tượng thường thấy và cho phép nhưng không hoàn toàn bắt buộc. Dù việc chỉ ra khía cạnh này là điều bổ ích nhưng nó cũng chỉ là nhiệm vụ phụ mà thôi.

Trong thực tế, mối quan hệ giữa nhóm sáng tác và tác phẩm thường được xây dựng theo mô hình sau: nhóm sáng tác khởi động quá trình cấu trúc hóa, khi tiến hành trong ý thức của các thành viên nảy sinh ra các khuynh hướng cảm xúc, trí tuệ và thực tiễn hướng đến việc đưa ra lời giải đáp thống nhất cho các vấn đề được đặt ra về mối quan hệ với tự nhiên và giữa họ với nhau. Tuy vậy, trừ một số trường hợp hiện hữu, các khuynh hướng trên thường rất xa sự thống nhất đích thực, bởi lẽ, như đã nói ở trên, chúng mâu thuẫn với nhau trong ý thức của các cá nhân vì mỗi người trong số họ lại thuộc các nhóm xã hội khác nhau.

Chính vì lẽ đó, tất cả các phạm trù tư duy của nhóm chỉ tồn tại ở một dạng khuynh hướng phát triển cao hay thấp nhằm sáng tạo ra một bức tranh liên kết mà ta gọi là thế giới quan. Cách nhìn này không do nhóm tạo ra, vả chăng nó chỉ có thể tạo ra được những thành tố cốt lõi (và chỉ có nhóm đó mới có khả năng này), cũng như nguồn năng lượng xâu chuỗi các thành tố này thành một tổng thể hoàn chỉnh mà thôi.

Do vậy, ta có thể thấy được sự khác biệt mang tính nguyên tắc giữa mặt xã hội của nội dung với mặt xã hội của cấu trúc. Mặt xã hội của nội dung tác phẩm xem xét sự phản ánh trực tiếp của ý thức tập thể, trong khi đó mặt xã hội của cấu trúc lại chỉ thấy được một trong các thành tố cốt lõi quan trọng nhất của ý thức này. Đó là thành tố cho phép mọi thành viên của nhóm nhận thức được những gì họ nghĩ, cảm nhận và hành động, không tính đến hành vi cá nhân mang nghĩa khách thể. Đến đây, có thể thấy rõ vì sao xã hội học nội dung lại tỏ ra hiệu quả hơn khi đặt vấn đề nghiên cứu các tác phẩm hạng trung. Trái lại, xã hội học phê bình văn học theo kiểu cấu trúc phát sinh lại thể hiện sức vượt trội của mình khi tìm hiểu các tuyệt tác trong văn học thế giới.

Cũng vì lí do đó, cần phải đưa ra một vấn đề mang tính lí thuyết: Nếu như các nhóm xã hội có ảnh hưởng đến nhận thức, tình cảm và hành vi của các thành viên không trừ một ai, thì lại có một vài người đặc biệt, đặc thù do bản chất tự nhiên, chứa năng lực sáng tạo văn hóa. Đó là lí do vì sao khi tiến hành một nghiên cứu cụ thể, việc cực kì quan trọng là phải chia các nhóm ra, sau đó mới xác định các hướng tìm tòi

cần thiết. Chính bản chất các tác phẩm vĩ đại sẽ vạch bảo những đặc điểm cơ bản của chúng nằm ở chỗ nào. Trên thực tế, như đã trình bày ở trên, các tác phẩm này luôn thể hiện một thế giới quan, nói cách khác, chính là “các phần nhỏ” của hiện thực tưởng tượng hay được thiết kế để tư nhận. “Các phần nhỏ” này được lắp ghép với nhau mà không cần tới bất cứ sự bổ sung nào về cấu trúc. Chúng có thể được mở ra thành những bức tranh tổng thể của thế giới.

Từ đó có thể rút ra được rằng, quá trình cấu trúc hóa nêu trên chỉ có thể liên kết được với những nhóm có ý thức hướng tới thế giới quan của con người.

Đứng trên quan điểm nghiên cứu kinh nghiệm chủ nghĩa có thể thấy rõ trong suốt một thời kỳ dài các nhóm như vậy chỉ có thể là những giai cấp xã hội, dù hoàn toàn có thể đặt nghi vấn cho lời khẳng định vừa nêu khi nghiên cứu các xã hội không phải ở châu Âu, Hy Lạp La Mã cổ hay các thời kì trước đó và ngay cả một vài lĩnh vực trong xã hội hiện nay. Tuy vậy, chúng ta khẳng định lại một lần nữa, đây chỉ là vấn đề của nghiên cứu kinh nghiệm chủ nghĩa tích cực chứ không phải vấn đề thiên vị về hệ tư tưởng hay ác cảm có trong nhiều học thuyết xã hội khác.

Dù gì đi chăng nữa, việc khẳng định sự tồn tại mối liên hệ giữa các tác phẩm vĩ đại của nền văn hóa với các nhóm xã hội có mục tiêu cấu trúc hóa xã hội tổng thể, hoặc đóng khuôn nó lại, ngay lập tức loại bỏ mọi nỗ lực liên kết các tác phẩm này với một số nhóm xã hội khác như sắc tộc, phả hệ, các nhóm tôn giáo hay gia đình (chỉ nêu ra ở đây những nhóm quan trọng nhất). Vấn đề không phải ở chỗ các nhóm này dường như không tác động đến nhận thức của các thành viên, cụ thể hơn, đến ý thức của nhà văn, mà chính là sự ảnh hưởng đó chỉ có khả năng giải thích được một vài thành tố phụ của tác phẩm, chứ không phải cấu trúc tạo thành(4). Luận đề của chúng ta được khẳng định bởi các dữ liệu kinh nghiệm chủ nghĩa. Descartes, Pascal, Gaxendi, Racine, Corneille hay Molière đều nằm trong xã hội nước Pháp thế kỉ XVII. Điều này chẳng giúp gì cho giải thích hay hiểu được sự sáng tạo của họ. Bởi lẽ trong các tác phẩm đó có một thế giới quan khác nhau, đôi khi còn đối lập, mặc dù xin được nhắc lại rằng các tác gia kể trên đều nằm trong xã hội nước Pháp thế kỉ XVII. Bù lại, chính điều này lại cho phép giải thích một vài yếu tố về hình thức, chung cho tất cả ba nhà tư tưởng và ba nhà văn kể trên.

Cuối cùng, sau những nhận xét sơ bộ trên đây, chúng ta tiến đến một vấn đề quan trọng nhất luôn đặt ra cho mọi nhà nghiên cứu theo hướng cấu trúc phát sinh. Đó là vấn đề xác định khách thể phân tích. Trong phạm vi đời sống kinh tế, xã hội, chính trị, vấn đề này luôn được đặt lên hàng đầu và cực kì phức tạp. Trong thực tế, việc nghiên cứu một cấu trúc bất kì chỉ có thể được tiến hành sau khi đã phân tích nghiêm túc tổng các sự kiện mang tính kinh nghiệm trực tiếp tạo nên cấu trúc đó. Ngược lại, chỉ có thể tách các sự kiện mang tính kinh nghiệm một khi chúng ta đã đưa trước ra giả thuyết về một cấu trúc liên kết chúng.

Quan điểm lôgic hình thức vòng vèo này rất lỏng lẻo. Trên thực tế, vấn đề này cũng như đa số các vấn đề tương tự, được giải quyết hết sức đơn giản bằng một loạt tiếp cận có trình tự.

Giả thuyết tiền đề là giả thuyết cho rằng số lượng các sự kiện có thể liên kết lại trong khuôn khổ tính thống nhất về cấu trúc. Tiếp đó sẽ là nỗ lực định ra lượng tối đa các mối quan hệ giữa những sự kiện đòi hỏi vừa phải được hiểu rõ lần giải thích, cũng như nỗ lực đưa vào tập hợp kể trên các sự kiện khác mà ban đầu tưởng chừng rất xa lạ với cấu trúc chúng ta định mổ xẻ. Kết quả là từ cấu trúc này có thể loại ra được những sự kiện ban đầu và đưa vào đó những sự kiện mới. Sau khi đã chỉnh lại giả thuyết tiền đề.

Kế đó, bằng các tiếp cận tuần tự, quá trình này lại được lặp đi lặp lại cho đến khi nhận được một giả thuyết cấu trúc mới cho phép lí giải tập hợp vô điều kiện của các sự kiện có liên quan với nhau (đây chính là điều lí tưởng ở nhiều cấp độ khác nhau trong nhiều trường hợp khác nhau)(5).

Quả thật, cũng cần phải thừa nhận rằng đưa ra giả thuyết khi nghiên cứu sáng tác văn hóa là chúng ta đã có đôi chút đặc quyền. Rõ ràng trong thực tế, các tác phẩm văn học nghệ thuật, triết học vĩ đại đều là những cấu trúc gắn kết có giá trị, do vậy việc phân định ranh giới khách thể dường như đã được định sẵn. Tuy vậy, cũng cần phải đề phòng thái độ quá tin tưởng vào giả định trên. Thực tế cho thấy tác phẩm thường chứa đựng những thành tố dị biệt cần phân biệt với thể thống nhất về nội dung cơ bản. Hơn nữa, nếu giả thuyết về thể thống nhất bên trong là đúng khi xem xét các tác phẩm thực sự kiệt xuất, thì khi xét tập hợp

các tác phẩm của cùng một tác giả mức độ đúng đắn này sẽ giảm sút đáng kể.

Điều này lí giải vì sao bất kì một nghiên cứu cụ thể nào cũng đều phải được bắt đầu từ việc phân tích các tác phẩm riêng rẽ của tác giả, đảm bảo trình tự thời gian ra đời của chúng ở mức độ có thể.

Việc phân tích này cho phép phân chia tác phẩm thành các nhóm trước tiên, sau đó mới đi tìm (trong đời sống trí tuệ, chính trị, kinh tế, xã hội của thời đại đó) các nhóm xã hội đã được cấu trúc hóa. Các tác phẩm nghiên cứu có thể được đưa vào các nhóm xã hội này như những thành tố cấu thành sau khi đã xác định được mối liên hệ trực tiếp giữa chúng với tổng thể mà chúng nằm trong đó (trường hợp lí tưởng nhất là khi xác định được mối quan hệ tương đồng).

Phân tích cấu trúc phát sinh đi sâu hơn nữa vào việc tách các sự kiện mang tính kinh nghiệm tạo nên cấu trúc ra khỏi tập hợp, liên quan tới cấu tạo mang tính tổng thể(6).

Ngoài những điều kể trên, phương pháp này còn có hai ưu thế: Thứ nhất, nó cho phép trình bày toàn bộ tập hợp các hiện tượng trong đời sống con người bằng một cách duy nhất. Thứ hai, nó cho phép đồng thời vừa hiểu vừa giải thích các hiện tượng này ở cấp độ việc chỉ ra bất kì một cấu trúc có giá trị chính là biện pháp để hiểu nó, còn việc ghép cấu trúc này vào một cấu trúc khác lớn hơn là biện pháp để giải thích nó. Xin được dẫn ra một ví dụ sau, việc chỉ ra cấu trúc cảm nhận thế giới theo hướng bị kịch trong *Tư tưởng* của Pascal hay trong các vở kịch của Racine chính là biện pháp để hiểu chúng. Còn việc đưa cấu trúc này vào khuôn khổ của giáo phái Jeanson cấp tiến và chỉ ra cấu trúc của giáo phái chính là một bước để hiểu giáo phái cấp tiến này, đồng thời là một nước đi để giải thích tác phẩm của Pascal và Racine. Đặt giáo phái Jeanson cấp tiến trong lịch sử tư tưởng của giáo phái Jeanson cũng là cách giải thích và hiểu rõ tư tưởng này. Đặt giáo phái Jeanson như một phong trào tư tưởng hệ vào lịch sử của quý tộc áo choàng thế kỉ XVII cũng chính là cách để giải thích giáo phái và hiểu thêm giới quý tộc áo choàng. Xét lịch sử giới quý tộc áo choàng trong lịch sử chung của xã hội nước Pháp cũng chính là để giải thích giới quý tộc này và hiểu thêm xã hội nước Pháp thời bấy giờ v.v...

Do vậy giải thích và hiểu không phải là hai quá trình khác nhau mà chính là một biện pháp tư duy liên quan tới hai lĩnh vực khác nhau của đối tượng.

Cuối cùng, xin được nhấn mạnh rằng, xuất phát từ quan điểm coi việc chuyển từ cái nhìn bề ngoài đến bản chất bên trong, từ sự kiện riêng, mang tính kinh nghiệm và trừu tượng đến ý nghĩa khách quan cụ thể được thực hiện theo con đường đưa sự kiện này vào các cơ cấu có giá trị, có cấu trúc và tương đối tổng thể hơn - mỗi một hiện tượng của đời sống con người đều có thể, thậm chí cần phải có cùng lúc một vài giá trị cụ thể được phân biệt tùy thuộc vào số lượng các cấu trúc mà hiện tượng này gắn với một cách tích cực, có hiệu quả. Như vậy, nếu như việc đưa giáo phái Jeanson vào khuôn khổ xã hội nước Pháp thế kỉ XVII là hợp lẽ (bằng các phương tiện đã nêu ở trên), trong đó giáo phái này giữ vai trò của một trào lưu bảo thủ, phản cách mạng, đối lập với các lực lượng tiên tiến mà đại diện trước hết là giai cấp tư sản, còn trong phương diện tư tưởng là chủ nghĩa duy lí Descartes; thì mặt khác việc phải đưa giáo phái vào xem xét trong khuôn khổ cấu trúc rộng lớn của toàn xã hội phương Tây như cho đến ngày nay cũng hoàn toàn hợp lí. Theo quan điểm này thì giáo phái Jeanson đã là một hiện tượng tiên tiến ở mức độ là một trong những bước tiến trên con đường vượt qua chủ nghĩa duy lí Descartes - một bước hướng theo tư duy biện chứng. Ở đây có thể thấy rõ cả hai giá trị đưa ra ở trên hoàn toàn không loại trừ và cũng không đối lập nhau.

Triển khai những ý này, để đi đến kết luận, chúng tôi muốn dừng lại ở hai vấn đề cực kì quan trọng sau (có tính đến hiện trạng ngày nay của phê bình văn học):

1. Vấn đề đưa tác phẩm văn học vào xem xét trong khuôn khổ hai tập hợp thực sự tồn tại và bổ sung lẫn nhau, có khả năng đưa ra những thành tố giúp cho việc hiểu và giải thích. Đó là *cá nhân* và *nhóm xã hội*.

2. Vấn đề được nảy sinh từ những điều trên và gắn với chức năng sáng tạo văn hóa trong đời sống con người.

Hiện nay, liên quan đến vấn đề thứ nhất có hai trường phái khoa học lớn và cấu trúc phát sinh gắn đưa tác phẩm vào xem xét trong khuôn khổ các cấu trúc tập thể hay trong khuôn khổ tiểu sử cá nhân tác giả. Đó

chính là chủ nghĩa Mác và phân tâm học.

Xin được miễn bàn về những khó khăn đã đề cập ở trên khi xác định các cấu trúc riêng lẻ mà bắt đầu ngay việc phân tích hai trường phái này trên bình diện phương pháp luận. Cả hai trường phái đều hướng đến việc hiểu và giải thích các hiện tượng của đời sống người bằng cách đưa chúng vào xem xét trong khuôn khổ các tập hợp đã được cấu trúc hóa, hay chính là phạm vi đời sống của một tập thể nhất định hoặc phạm vi tiểu sử cá nhân.

Điều này có nghĩa là sẽ nảy sinh ra hai phương pháp họ hàng và bổ trợ cho nhau. Vì lẽ đó, chỉ ít ra những kết quả thu được của mỗi trường phái đều củng cố và bổ sung cho nhau.

Rất đáng tiếc, phân tâm học (ở dạng mà Freud đưa ra(7), với tư cách là một phương pháp luận về cấu trúc phát sinh đã bộc lộ sự thiếu triệt để, để cho các khuynh hướng duy khoa học thống trị trong các trường Đại học cuối thế kỉ XIX đầu thế kỉ XX ăn sâu một cách thái quá. Điều này đặc biệt được thể hiện ở hai điểm sau.

Thứ nhất, trong tất cả các kiến giải của Freud đều không có sự định lượng về thời gian ví dụ như tương lai. Chịu ảnh hưởng của thuyết duy khoa học quyết định luận đương thời, Freud đã bỏ qua sự tồn tại của các lực lượng tích cực luôn hướng đến sự cân bằng, hoạt động trong khuôn khổ một cấu trúc bất kì do con người tạo ra như cá nhân hay tập thể. Đối với Freud, giải thích con người có nghĩa là quay trở về với những ấn tượng thời thơ ấu, với những bản năng bị đè nén, áp bức. Như vậy, ông đã hoàn toàn coi thường vai trò tích cực của ý thức con người và mối liên hệ của nó với hiện thực(8).

Thứ hai, theo Freud, cá nhân là một chủ thể tuyệt đối. Đối với anh ta những người khác chỉ là các khách thể để thỏa mãn hay huỷ hoại lòng mong muốn. Có lẽ do vậy trong hệ thống của ông không xuất hiện phạm trù tương lai như chúng ta đã nói ở trên.

Tất nhiên sẽ là sai lầm nếu coi Libido của Freud là lĩnh vực tình dục thuần túy. Mặc dầu vậy sự thật vẫn là sự thật khi Libido luôn có tính cá nhân và trong cách nhìn con người của Freud hoàn toàn không có khái niệm về chủ thể tập thể, về sự thỏa mãn do hành động tập thể mang lại cho cá nhân.

Còn có thể tỉ mỉ hơn nữa, cùng với hàng lô ví dụ để chứng tỏ cách đặt vấn đề tương tự đã làm méo mó các hiện tượng văn học, lịch sử tới mức nào. Trên quan điểm này, chúng ta có thể thấy rằng phương pháp Mác-xít có những ưu điểm vượt trội hiển nhiên mà nó dựa vào để giải thích, không chỉ phạm trù tương lai mà còn cả giá trị cá nhân trong đời sống người cùng với tập thể.

Cuối cùng, đi từ việc mà chúng ta quan tâm (nghiên cứu các tác phẩm văn hóa và văn học nói riêng), chúng ta có thể thấy rằng tất cả các tác phẩm đó đều có thể đưa vào thành công như nhau trong bất kì một cấu trúc có giá trị nào, kể cả cấu trúc cá nhân lẫn tập thể. Đó là điều không thể chối cãi! Đương nhiên, các giá trị hiện thực, hợp lí có thể có được trong cả hai quá trình tích hợp kể trên, mang tính cách khác nhau nhưng đồng thời lại bổ sung cho nhau. Ví dụ, việc đưa tác phẩm của nhà văn vào xem xét trong khuôn khổ tiểu sử bản thân chỉ cho phép nêu ra được giá trị cá nhân của tác phẩm, mối quan hệ giữa tác phẩm với các vấn đề đời sống và tâm lí tác giả. Điều này có nghĩa rằng, dù các nghiên cứu này có đạt giá trị, nghiêm túc khoa học đến đâu đi chăng nữa, chắc chắn tác phẩm vẫn bị tách ra khỏi ngữ cảnh văn hóa và thẩm mĩ, đứng ngang hàng với các triệu chứng riêng lẻ kiểu của người bệnh đang được bác sĩ phân tâm chữa chạy.

Dù chúng ta không tách quan điểm này ra nhưng thử giả định rằng ở phương diện cá nhân có thể phần nào đáp ứng mối liên hệ giữa tác phẩm của Pascal với tình chị em, hay giữa tác phẩm của Kleist với tình chị em hoặc tình cha con. Bằng cách đó chúng ta có thể đưa ra được giá trị xúc cảm hay tiểu sử thuần túy của các tác phẩm này chứ không thể tiếp cận, nếu không muốn nói là động tới được giá trị tư tưởng văn hóa hay triết học của chúng.

Không còn nghi ngờ gì nữa, có hàng nghìn, hàng vạn cá nhân nằm trong mối quan hệ với các thành viên trong gia đình họ. Và đối với chúng ta thật khó xác định làm sao nghiên cứu phân tâm học qua triệu chứng bệnh lí lại có thể giải thích được (dù ở mức độ thấp) sự khác biệt về chất giữa những mẫu ghi chép của một bệnh nhân tâm thần với *Tư tưởng* hay *Hoàng tử xứ Hamburg*.

Theo quan điểm của chúng tôi (dù rất khiêm tốn), sự đóng góp từ phía tâm lí học và phân tâm học vào

phê bình văn học nằm ở chỗ đã giúp giải thích được vì sao trong một tình huống cụ thể khi một nhóm đã có một thế giới quan cụ thể, nhưng một cá nhân, do ảnh hưởng của những hoàn cảnh trong tiểu sử bản thân vẫn có khả năng tạo ra bức tranh mang tính khái niệm hay hình tượng về thế giới ở cấp độ chính bức tranh này là một trong các cách đènén hay chuyển hóa sự thỏa mãn những hứng thú vô ý thức của anh ta(9).

Và ngay cả điều này cũng có nghĩa: ý nghĩa triết học trong *Tư tưởng* của Pascal, giá trị văn hóa, thẩm mĩ trong kịch của Kleist cũng như xuất xứ của các tác phẩm này chỉ có thể được hiểu như là hiện tượng văn hóa trong khuôn khổ nghiên cứu lịch sử xã hội học.

Trong trường hợp tối ưu, các nghiên cứu tâm lí học có thể giúp chúng ta hiểu được vì sao giữa hàng trăm tín đồ giáo phái Jeanson lại chỉ có Pascal và Racine mới có khả năng thể hiện được cái nhìn bi kịch đối với thế giới dưới dạng văn học và triết học, nhưng chúng không thể vạch ra được bản chất, nội dung hay ý nghĩa của các dạng biểu đạt này (ngoại trừ những chi tiết vụn vặt, không đáng kể).

Để đi đến kết luận, chúng tôi xin đề cập đến một vấn đề nữa, cũng rất quan trọng. Đó là vấn đề về chức năng cá nhân (trò chơi, giấc mơ, triệu chứng bệnh lí, chuyển hóa) và tập thể (vai trò của văn học, văn hóa và nghệ thuật) của cái được biểu đạt trong mối quan hệ với các cấu trúc có giá trị của con người, giữa vai trò quan hệ động lực hoàn chỉnh giữa chủ thể (tập thể hay cá nhân) với môi trường xung quanh.

Vấn đề này rất phức tạp và còn ít được nghiên cứu. Do vậy, kết thúc bài này, chúng ta có thể vạch ra hướng giải quyết chỉ dưới dạng giả thuyết chung, sơ bộ. Chúng tôi cho rằng dưới quan điểm tâm lí, mọi hành động của chủ thể chính là một tập hợp các hứng thú, xu hướng và nguyện vọng mà hiện thực luôn cản trở việc thỏa mãn chúng một cách trọn vẹn.

Mác và Lukacs trên bình diện ý thức tập thể, Piaget ở khía cạnh ý thức cá nhân đều nghiên cứu tỉ mỉ các hình thức mà bản chất của nguyện vọng và hứng thú phải chấp nhận dưới ảnh hưởng của khó khăn, cản trở do khách thể tạo ra. Về phần mình, Freud lại chứng minh được ở khía cạnh cá nhân, thậm chí, các biến tướng của nguyện vọng không bằng lòng với sự thỏa mãn cục bộ, còn nếu phải bị kiềm chế thì cũng rất khó khăn. Công lao lớn của Freud là ở chỗ ông đã chỉ ra một thực tế, rằng, việc cá nhân xác lập ra các quan hệ hợp lí với hiện thực cần phải được bù đắp ngay trong lĩnh vực của cái biểu đạt, sự thỏa mãn này có thể tiếp nhận nhiều dạng khác nhau, từ các cấu trúc thích ứng như viết nhảm, nói nhở miệng, hay mơ ngủ, cho đến các cấu trúc hoàn toàn không thích ứng như trầm cảm, điên loạn.

Hiển nhiên một điều rằng, dù có những khác biệt đặc thù (như chúng ta không tin rằng có sự tồn tại của vô thức tập thể!), nhưng văn hóa cũng thực hiện chức năng tương tự. Theo quan điểm này, các tập thể của loài người đều có khả năng tác động một cách hợp lí đến hiện thực, thích ứng với huyền tưởng và thỏa mãn cục bộ các mong muốn bị chi phối bởi tác động và cản trở mà những mong muốn này vấp phải, ở mức độ sự tác động mang tính hợp lí hay cải tạo luôn được gắn kèm với sự thỏa mãn trọn vẹn những nguyện vọng đó trong lĩnh vực sáng tạo mang tính khái niệm hoặc hình tượng.

Cũng cần bổ sung thêm, nếu trên phương diện cá nhân, các bản năng bị ức chế vẫn tiếp tục tồn tại ở dạng vô ý thức và hướng đến việc thỏa mãn tượng trưng dưới dạng chiếm lĩnh khách thể, thì các nỗ lực tập thể (mạnh mẽ, có thể ẩn giấu chứ không phải vô ý thức) lại hướng đến việc thiết lập một cấu trúc tư duy gắn kết chứ không phải chiếm lĩnh khách thể.

Bằng cách đó, sáng tạo văn hóa cho phép bù trừ các loại mâu thuẫn và thỏa hiệp mà hiện thực áp đặt lên chủ thể hành động, cho phép các cá nhân thích nghi với hiện thực có thể được coi là cơ sở tâm lí của tu dưỡng.

Giả thuyết tương tự có khả năng dễ dàng tập hợp được những điều có giá trị trong phân tích của Freud và trong các nghiên cứu Mác-xít về nghệ thuật và sáng tạo văn hóa, không chỉ giải thích tính mật thiết (nhiều nhà lí luận cảm nhận được điều này), mà quan trọng hơn, những sự khác biệt về chất giữa trò chơi, giấc mơ hay thậm chí một vài dạng bệnh hoang tưởng với các tác phẩm kiệt xuất của tư duy văn học, nghệ thuật, triết học.

1. Theo quan điểm này thì phân tích xã hội học may ra chỉ có thể giải thích được sự phát sinh tác phẩm chứ không thể giúp hiểu thêm tác phẩm.
2. Quả thật, nói khác, nếu như không thể xếp nội dung và hình thức (mà chính là cấu trúc văn học, triết học, và nghệ thuật của các tác phẩm vĩ đại trong nền văn hóa) vào một cấu trúc tiểu sử cứng nhắc của cá nhân, thì trường phái tâm lí kiểu cấu trúc phát sinh (hay chính phân tâm học) lại cho phép chỉ ra được cùng với “bản chất văn hóa đặc trưng” của tác phẩm là “cấu trúc cá nhân và ý nghĩa cá nhân” ăn nhập với hệ thống hình thành nhân cách theo năm tháng. Trong phần cuối bài này, chúng ta sẽ đề cập đến các khả năng và giới hạn của sự ghép nhập này.
3. Có thể thấy rõ quy luật này trong thống kê kinh nghiệm chủ nghĩa: trên thực tế không thể dự đoán trước được điều gì sẽ đến với Pierre, Jacques và Jean: đám cưới, tai nạn ô tô hay cái chết, nhưng lại có thể dự đoán với xác suất rất lớn có bao nhiêu đám cưới, tai nạn hay cái chết sẽ xảy ra ở nước Pháp trong bất cứ tuần nào của năm. Cũng cần phải tính đến một chuyện, dù đây là những hiện tượng tương đồng nhưng giữa dự báo thống kê hiện tượng có cấu trúc chưa xác định và phân tích cấu trúc phát sinh tồn tại những sự khác biệt khá lớn.
4. Các công trình xã hội học dạng này cũng chỉ dừng lại ở mức độ như xã hội học nội dung có khả năng giải thích chỉ một vài thành tố phụ, ngoại vi của tác phẩm.
5. Có thể lấy ví dụ về sự tồn tại cấu trúc có nghĩa của thuật ngữ “độc tài, chuyên chế”. Từ cấu trúc này chúng ta có thể tách ra để đưa vào một nhóm đặc biệt một tập hợp các hiện tượng như: chế độ chính trị trong đó chính phủ nắm quyền lực vô hạn; Tuy nhiên nếu thử đi giải thích xuất xứ của các chế độ này thuần túy trên cơ sở giả thuyết, có lẽ chúng ta nhận ra một cách nhanh chóng rằng, nói chung độc tài không phải là một cấu trúc đương nhiên có nghĩa và cần phải phân định ra các kiểu độc tài theo bản chất và nội dung. Kết cục ta sẽ thấy, ví dụ như các khái niệm “chuyên chính cách mạng” hay ngược lại “độc tài Bonapart hậu cách mạng” là những phạm trù có tính hoạt động.
- Tương tự như vậy, mọi nỗ lực giải thích đồng nhất sự nghiệp sáng tác của Pascal (không phải là hiếm) đều thất bại trước thực tế: hai tác phẩm có giá trị nhất của ông là **Thủ gửi người tình lẻ** và **Tư tưởng** mang khuynh hướng khác nhau. Muốn hiểu được, ta phải coi các tác phẩm này là sự thể hiện hai cấu trúc khác nhau dù ở một vài khía cạnh chúng có quan hệ họ hàng).
6. Trong mỗi quan hệ này rất nên chỉ ra một vài giới hạn bên ngoài, nay tính số lượng (đặc biệt trong lĩnh vực xã hội học văn hóa). Nếu như chỉ giải thích một tác phẩm, tất nhiên sẽ có một loạt kiến giải khác nhau giải thích từ 60 đến 70% văn bản. Nhưng kết quả này không thể coi là chứng minh khoa học. Trái lại, có thể bắt gặp hai cách giải thích khác nhau bao trùm từ 80 đến 90% văn bản, và giả thuyết cho phép đạt được mức độ bao trùm đó, có thể làm thỏa mãn. Mức độ này có thể tăng lên nếu chúng ta đưa vào được một cấu trúc tách ra từ quá trình phân tích xuất xứ trong khuôn khổ tính thống nhất rộng lớn hơn, sử dụng cấu trúc này một cách hiệu quả hơn khi giải thích những văn bản khác mà có lẽ trước đó chúng ta chưa nghĩ tới. Đặc biệt điều này có giá trị khi nghiên cứu bi kịch thế kỉ XVII. Phần trăm này cũng có thể tăng lên nếu ta phát hiện được hay thậm chí dự báo được số lượng các sự kiện mà các chuyên gia hay các nhà sử học đã bỏ qua.
7. Chúng ta hầu như không biết tới sự phát triển tiếp theo của Phân tâm học để có thể bàn luận thêm.
8. Tất nhiên có thể giải thích đặc điểm này của Freud bằng dẫn chứng trên thực tế Freud là một bác sĩ, do vậy trước hết ông phải luôn quan sát bệnh nhân, tức những con người có sức mạnh quá khứ và lực cản chèn ép khổng lồ sức mạnh tích cực hướng tới việc thiết lập nên hệ cân bằng, nói cách khác là hướng vào tương lai. Tuy vậy thật đáng tiếc, những phê bình nhận xét trên của chúng ta đều đúng cho cả các nghiên cứu về triết học lẫn xã hội học của Freud.
- Từ “Tương lai” chỉ xuất hiện trong tên của một tác phẩm mà thôi, và điều này cũng hoàn toàn đặc trưng cho toàn bộ sự nghiệp sáng tác của Freud. tác phẩm trên có tên gọi **Tương lai của một ảo ảnh**.

Chính ngay nội dung đã phần nào minh chứng dường như không hề có tương lai tồn tại.

9. Trái lại, nghiên cứu Xã hội học không có khả năng chỉ ra giá trị tiêu sử hay cá nhân của tác phẩm. Bởi vậy nó chỉ đưa đến cho phân tâm học những thông tin thứ cấp của các dạng thực hay ảo nhằm thỏa mãn hứng thú cá nhân được những cấu trúc tập thể khuyến khích hay ép buộc trong một xã hội, một thời đại nhất định.

R.Barthes và tự sự học

(Đỗ Lai Thúy giới thiệu, Tôn Quang Cường dịch)

Lời giới thiệu

Roland Barthes (1915-1980) là một nhà phê bình văn học, nhà văn hóa học, một trong những đại biểu nổi tiếng nhất của trường phái kí hiệu học Pháp.

R. Barthes tốt nghiệp Đại học Sorbonne (1939). Những năm 40 - 50, ông hăng hái cộng tác với báo chí cánh tả với tư cách là một nhà phê bình văn học và người viết tiểu luận. Từ giữa thập niên 50, ông làm việc ở Ban Xã hội học của Trung tâm Nghiên cứu Khoa học Quốc gia. Chính vào thời gian này đã hình thành lí thuyết văn học độc đáo của Barthes. Ngay từ trong tác phẩm **Độ không của lối viết** (*Dégré Zéro de l'Ecriture* - 1953), Barthes lần đầu tiên miêu tả “sự thay đổi thứ ba” của hình thức văn học. Đó là lối viết (*écriture* - tiếng Việt chưa tìm được từ thích ứng) cùng với hai sự thay đổi khác là ngôn ngữ và phong cách. Việc nghiên cứu những kiểu lối viết khác nhau đã dẫn Barthes tới ý tưởng: ngôn ngữ nói chung không phải là một công cụ giao tiếp trù tượng và trung tính. Tự thân ngôn ngữ không phân biệt những mục đích của người sử dụng nó, mà chính là sự giáo dục ý thức hệ nơi cắm sâu những tư tưởng văn hóa - xã hội, hệ giá trị, khuynh hướng... Điều này đã thức nhận Barthes chú ý đến những vấn đề của kí hiệu học hàm nghĩa. Xây dựng xong bộ máy phân tích thích hợp, ông vận dụng nó vào nghiên cứu, một mặt, ý thức quần chúng thường nhật với tác phẩm **Huyền thoại học** (*Mythologie* - 1957), và mặt khác, khám phá tính toàn vẹn văn hóa - xã hội của hình thức văn học trong Tiểu luận phê bình (*Essais critiques* - 1963).

Từ năm 1960, Barthes làm việc ở Ban xã hội học về biểu hiệu, biểu trưng và biểu tượng thuộc Trường Thực hành Nghiên cứu Cao cấp. Hứng thú của ông chuyển từ những vấn đề kí hiệu học văn học sang thi pháp học cấu trúc. Những năm 60 - 70, R. Barthes được công nhận là người đứng đầu cấu trúc luận Pháp (và sau này là hậu cấu trúc). Tác phẩm **Phê bình và sự thật** (*Critique et vérité* - 1966) đóng vai trò một tuyên ngôn lí thuyết phê bình văn học, đã tập hợp được đông đảo đại diện của Phê bình Mới ở Pháp.

Những năm 70, Barthes tích cực nghiên cứu vấn đề kí hiệu học liên văn bản. Tác phẩm **S/Z** (1970) là hình mẫu của phương pháp tiếp cận liên văn bản đối với tác phẩm văn học được hiểu như là một không gian trong đó tương tác những mã văn hóa khác nhau. Barthes viết **S/Z** dày hơn 200 trang chỉ để nói về truyện vừa **Sarrasine** hơn 30 trang của Balzac. Sau tác phẩm này là tiểu luận **Khoái lạc của văn bản** (*Plaisir du texte*, 1973) phân tích sự cảm thụ tác phẩm văn học của độc giả.

Năm 1976, R. Barthes được mời vào Pháp quốc Học viện chủ trì Khoa Kí hiệu học văn học. Tập **Bài giảng** (*Leçon* - 1977) có lẽ là những phát biểu quan trọng cuối cùng của Barthes. ở đây, ông đã tổng kết cả cuộc đời hoạt động khoa học của mình và chỉ ra viễn cảnh của phê bình văn học nhờ phương pháp cấu trúc - kí hiệu học. R. Barthes chết vì tai nạn xe hơi năm 1980. Đám tang ông đầy những vòng hoa trắng của bao độc giả mến mộ ông.

Đọc Roland Barthes không nhiều, tôi cũng muốn rút ra một vài nhận xét (chỉ ít cho bản thân mình):

Roland Barthes là một nhà phê bình văn học lí thuyết. Tuy không phải là lí thuyết gia có vai trò

sáng tạo học thuyết mới như F.de. Saussure, R. Jakobson, M. Bakhtin, Lévi - Strauss, F. Gadamer..., nhưng với niềm say mê khoa học, Barthes luôn bắt nhịp kịp với sự vận động của tư tưởng văn học thời đại. Ông đọc, thấu hiểu và phát triển chúng thành tư tưởng riêng của mình. Từ đó, xây dựng cho mình những phương pháp nghiên cứu cụ thể. Cũng như Picasso trong hội họa, ở mỗi phương pháp, Barthes đều đi đến cùng, đạt đến những khám phá mới, rồi lại chuyển sang phương pháp khác. Cứ như vậy, Barthes luôn luôn mới mẻ.

Roland Barthes đến với văn học xuất phát từ xã hội học (nhưng là xã hội học hiện đại chứ không phải là xã hội học kinh tế cổ điển như ở ta), rồi chuyển sang kí hiệu học, kí hiệu học cấu trúc, cấu trúc luận rồi hậu cấu trúc luận. Có thể nói, ông đã tự mình làm cả một cuộc phiêu lưu trong tư tưởng phê bình văn học thế kỉ XX. Và dù “xê dịch” nhiều như vậy, nhưng ông vẫn giữ được cho mình sự nhất quán, sự xuyên suốt. Đó là quan niệm về một cái đẹp sống động, một mỹ học vận động trong đời sống. Đó là một lối viết (écriture) hấp dẫn, sinh động, vừa đầy trí tuệ vừa đầy văn chương. Không phải ngẫu nhiên mà nhiều tác phẩm (với chúng ta là khá “nặng đô”) của Barthes được in thành “sách bỏ túi” cho những người đi nghỉ cuối tuần giết thời gian, nếu nó không tạo ra được sự **Khoái lạc của văn bản**. Nhưng lần này, văn bản là của Barthes, chứ không phải của văn bản nhà văn. Roland Barthes đã tạo ra kiểu nhà phê bình mới: nhà phê bình - nhà văn, nhà phê bình - người sáng tạo.

Tác phẩm của R. Barthes được giới thiệu ở Việt Nam còn ít, rất ít: **Độ không của lối viết** (Nguyên Ngọc dịch và giới thiệu, Nhà xuất bản Hội Nhà văn, 1997), **Cơ sở của kí hiệu học** (trích, Trịnh Bá Đĩnh dịch trong **Chủ nghĩa cấu trúc và Văn học**, Nhà xuất bản Văn học, 2002), **Sự tưởng tượng của kí hiệu** (Huyền Giang dịch, Văn học nước ngoài, số 1/2000)... Lần này, chúng tôi giới thiệu toàn văn tác phẩm **Đường vào phân tích cấu trúc truyện kể**. Đây là một tác phẩm khó, nhiều khái niệm mới, thuật ngữ mới, lại chuyển ngữ từ bản tiếng Nga, nên chắc không tránh khỏi sai sót. Mong bạn đọc thông cảm và chỉ bảo.

Riêng về tự sự học thì trước R. Barthes đã có trường phái Auglo-saxon với những tên tuổi như P. Lublock (1879-1965), E. Morgan (1879-1970)..., nhưng đó là tự sự học phi cấu trúc. Tự sự học cấu trúc của R. Barthes được xác định như là sự phân tích các thành tố và những cơ chế của truyện kể, nó trình bày một câu chuyện qua hành động kể, sự kể. Nếu kí hiệu học tự sự nhằm đến tính tự sự của một câu chuyện, thì tự sự học chỉ quan tâm đến truyện kể như một phương thức trình bày câu chuyện bằng ngôn từ. Nó trả lời câu hỏi: ai kể cái gì và như thế nào? Tác phẩm tự sự học tiêu biểu của R. Barthes và của cả tự sự học cấu trúc nói chung là **Đường vào phân tích cấu trúc truyện kể**.

Đỗ Lai Thúy

Nhập môn phân tích cấu trúc truyện kể

Không cần phải liệt kê ra hết các loại tự sự hiện đang có. Điều làm chúng ta ngạc nhiên trước hết chính là sự đa dạng của các thể loại tự sự được diễn đạt dưới nhiều dạng khác nhau. Tương tự như vậy, bất kì tư liệu nào cũng đều bổ ích và nó sẵn sàng phó mặc các tình tiết của mình cho con người: tường thuật có thể bằng ngôn ngữ tự nhiên viết hay nói, bằng các hình tượng sinh động hay bất động, nhờ vào ngôn ngữ cử chỉ hay bằng cách tổng hợp tất cả các dạng thức nêu trên. Để trần thuật thì có thần thoại, truyền thuyết, ngụ ngôn, cổ tích, truyện ngắn, sử thi, truyện lịch sử, bi kịch, chính kịch, hài kịch, kịch câm, tranh vẽ (khi nhắc đến Urxulu Karapatro), tranh màu trên kính, điện ảnh, tranh truyện, tư liệu báo chí, hay câu chuyện thường nhật... Hơn thế, việc kể chuyện với muôn hình vạn trạng luôn tồn tại khắp mọi nơi, mọi thời, trong mọi xã hội. Con người ta bắt đầu kể chuyện ngay từ buổi sơ khai của lịch sử loài người. Vâng! Không bao giờ và cũng chẳng ở đâu lại có tồn tại một dân tộc mà lại không biết kể chuyện. Tất cả mọi giai cấp, các nhóm xã hội đều có những “tâm sự” riêng của mình. Nhiều khi những con người thuộc các nền văn hóa khác nhau, nếu không muốn nói là đối lập nhau, lại cùng dõi theo một câu chuyện (I): tự sự bỏ qua mọi cách biệt giữa văn học có giá trị hay tầm thường, xé bỏ những rào cản về văn hóa, lịch sử và dân tộc, nó tồn tại trong thế giới như chính bản thân cuộc sống. Như vậy, liệu tính phổ quát của tự sự có làm mất đi hứng thú của chúng ta chăng? Liệu có phải hiện tượng này mang tính tổng hợp đến nỗi chúng ta không còn gì để nói

cụ thể hơn là đành lòng chấp nhận miêu tả một vài dạng cá biệt của nó như các nhà nghiên cứu lịch sử văn học vẫn thường làm? Làm thế nào để có thể chia tách các dạng đó, dựa vào đâu để phân biệt và nhận diện chúng? Làm thế nào để phân biệt tiểu thuyết với truyện ngắn, truyện cổ tích với thần thoại, chính kịch với bi kịch (đúng là người ta đã nỗ lực rất nhiều) mà lại không tính đến một khuôn mẫu chung cho tất cả chúng? Bất kì một kiến giải nào về hình thức tự sự ngẫu nhiên nhất hay bị hạn chế về lịch sử cũng đều phỏng đoán đến sự tồn tại của khuôn mẫu này.

Điều này đã giải thích lẽ đương nhiên vì sao các nhà nghiên cứu, khởi đầu từ Aristote, không những chẳng khước từ việc tìm hiểu các văn bản tự sự bởi tính phổ quát của hiện tượng, mà còn luôn tìm đến các vấn đề hình thức của tự sự. Cũng là lẽ đương nhiên đối với trường phái cấu trúc đang lớn mạnh khi hình thức trở thành mối quan tâm bậc nhất: trong mọi trường hợp, họ chỉ xoay quanh vấn đề làm sao thu tóm được khối lượng khổng lồ các câu chuyện bằng cách miêu tả thứ “ngôn ngữ” sản sinh ra chúng. Khi vấp phải số lượng lớn các văn bản tự sự cũng như các cách tiếp cận đa dạng (tiếp cận sử học, tâm lí học, xã hội học, dân tộc học, mĩ học v.v...), nhà nghiên cứu cũng lâm vào tình trạng như Saussure trước hiện tượng nhiều dạng của hoạt động lời nói, từ những mớ hỗn độn của thông báo lời nói ông đã chỉ ra nguyên tắc để phân loại và cơ sở để miêu tả chúng. Nếu chỉ giới hạn trong thời đại ngày nay, có thể thấy rằng chính các nhà hình thức luận Nga như Propp và Lévi-Strauss đã giúp đưa ra một song đề: hoặc văn bản tự sự không phải là cái gì khác ngoài việc thuật lại sự kiện thuần túy, khi đụng đến chúng cần tới các phạm trù như “nghệ thuật”, “tài năng” hay “thiên bẩm” của người kể (tác giả). Chính các phạm trù này là hiện thân tượng trưng của tính ngẫu nhiên(II); hoặc văn bản đó cũng có chung cấu trúc như bất cứ một văn bản nào khác, có thể phân tích được cho dù việc tìm ra cấu trúc đòi hỏi phải nhẫn nại. Vấn đề thực ra nằm ở chỗ giữa biểu hiện phức tạp nhất của cái ngẫu nhiên với dạng thức đơn giản nhất của tổ hợp luôn tồn tại một vực sâu. Chẳng ai có thể tạo ra (sáng tác) một câu chuyện kể mà không dựa vào hệ thống ẩn của các đơn vị cơ sở và quy tắc liên kết chúng lại!

Vậy tìm cấu trúc văn bản tự sự ở đâu?

Đương nhiên là ở chính các văn bản đó. Nhưng liệu có phải trong tất cả các văn bản... Các nhà nghiên cứu, những người tuy đều nghĩ rằng có sự tồn tại của cấu trúc tự sự nhưng lại không chịu thừa nhận phân tích văn học nhất thiết phải bằng con đường khác với mô hình của các khoa học thực nghiệm. Bọn họ khăng khăng đòi áp dụng phương pháp quy nạp trong văn tường thuật (narrative), muốn tìm hiểu cấu trúc tự sự của các thể loại riêng rẽ trong một số xã hội, ở một vài thời đại để đi đến xây dựng một mô hình khái quát chung.

Đây là quan điểm tư duy lành mạnh, nhưng không tưởng. Ngay đến như ngành ngôn ngữ học nghiên cứu được cả thấy gần ba nghìn thứ tiếng cũng không thể đạt được mục đích đó. Chính vì vậy ngôn ngữ học đã hoàn toàn có lí khi chuyển thành ngành khoa học loại suy. Cũng từ lúc đó nó mới được hình thành một cách thực sự, chập chững đi tới có khả năng chỉ báo được những sự kiện chưa được giải đáp. Vậy còn thể loại văn tường thuật với hàng triệu văn bản tự sự thì sao? Bằng sức mạnh vật chất, nó kêu gọi hãy sử dụng các quá trình loại suy. Bước đầu bắt buộc phải thiết kế một khuôn hình miêu tả sơ bộ (các nhà ngôn ngữ học Mỹ gọi là “lí thuyết”, sau đó phải căn cứ vào các dạng văn bản tự sự cụ thể có một phần khớp, một phần chệch ra ngoài khuôn hình này. Chỉ trên cơ sở lệch và khớp với cùng một công cụ miêu tả, thể loại văn tường thuật mới có thể thu tóm toàn bộ khối lượng lớn các văn bản này cũng như tính đa dạng về lịch sử, địa lí và văn hóa của chúng.

Như vậy, để có thể miêu tả hay phân loại số lượng vô hạn các văn bản tự sự, cần phải có một “lí thuyết” (ở nghĩa thực dụng của từ này, như đã nói ở trên). Nhiệm vụ trước tiên là cần phải ấn định và khoanh “lí thuyết” lại. ở đây việc đưa ra lí thuyết có thể dễ dàng hơn rất nhiều nếu ngay từ đầu ta chọn một khuôn mẫu để “lí thuyết” này có thể “vay mượn” các khái niệm cơ bản cũng như các nguyên tắc. Đến giai đoạn này hoàn toàn hợp lí khi lấy mô hình của ngôn ngữ làm cơ sở phân tích cấu trúc các văn bản tự sự.

I. Ngôn ngữ các văn bản tự sự

1. Vượt ra giới hạn của câu

Như chúng ta đã biết, phân tích ngôn ngữ chỉ giới hạn trong khuôn khổ câu tách biệt: câu là đơn vị lớn nhất mà ngôn ngữ học có thẩm quyền nghiên cứu. Thật vậy, nếu như câu là một loại chỉnh thể hoàn chỉnh chứ không phải một trật tự thuần túy gồm các thành tố cấu tạo đơn vị độc lập (chính vì vậy không thể coi là tổng của các từ thành phần), thì ngược lại bất kì một đoạn văn nào cũng được coi là một trật tự các câu thành phần. Tuy vậy, theo quan điểm ngôn ngữ học, trong ngôn bản không có gì là không có trong một câu tách rời. “Câu - Martinet nói - là đoạn cắt nhỏ nhất của lời nói thể hiện một cách thỏa đáng và đầy đủ các thuộc tính của lời nói”(1). Như vậy ngôn ngữ học không thể tìm cho mình một đối tượng có độ dài lớn hơn câu, bởi lẽ vượt ra ngoài giới hạn của câu cũng vẫn là các câu khác mà thôi. Giống như nhà thực vật học sau khi đã mô tả được một bông hoa, không cần thiết phải xem xét cả bó hoa.

Thêm vào đó cũng thấy rõ rằng, ngay bản thân ngôn bản (như một tập hợp các câu) được tổ chức theo một thể thức xác định và là một thông báo được xây dựng theo các quy tắc ngôn ngữ theo một cấp bậc cao hơn chứ không phải thứ mà các nhà ngôn ngữ nghiên cứu iii: ngôn bản có các quy định riêng về tập hợp đơn vị, về quy tắc, có “ngữ pháp” riêng. Nằm ngoài câu (mặc dù được cấu tạo từ câu), nên ngôn bản đương nhiên phải là đối tượng của một ngành ngôn ngữ học nào đó. Trong suốt một thời gian dài ngành ngôn ngữ học ngôn bản này được mang một cái tên vẻ vang: thuật hùng biện. Tuy nhiên sau các biến cố của lịch sử thuật hùng biện tách ra và chuyển sang lĩnh vực mỹ tự học, một lĩnh vực tách biệt hoàn toàn với các nghiên cứu ngôn ngữ. Điều này lí giải vì sao gần đây vấn đề này lại được đặt lại từ đầu. Ngôn bản học mới vẫn chưa được phát triển mặc dù các nhà ngôn ngữ vẫn mặc nhiên công nhận tính tồn tại cấp thiết của nó. Chính điều này mang tính dự báo: mặc dù ngôn bản là đối tượng tự thân nhưng nó vẫn cần phải được nghiên cứu trên cơ sở của ngôn ngữ học. Nếu như nhất thiết phải đưa ra một giả thuyết liên quan đến việc phân tích bao hàm những nhiệm vụ lớn lao, khối lượng lớn các tư liệu, thì hoàn toàn hợp lí khi cho rằng ngôn bản và câu là đồng đẳng với nhau ở cấp độ các hệ thống kí hiệu học đều tuân thủ cùng một hình thức tổ chức, không phân biệt dạng thức và độ dài. Theo quan điểm này, ngôn bản chính là một câu lớn (mà thành tố cấu thành của nó không nhất thiết phải là câu), còn câu cùng với những thuộc tính đặc thù của nó là một ngôn bản nhỏ. Giả thuyết này khá thuận với một loạt ý kiến do bộ môn nhân học hiện nay đưa ra: Jakobson và Lévi - Strauss chỉ ra rằng, có thể xác định được con người thông qua khả năng sáng tạo ra các hệ thống bậc hai, các “chỉ số phụ” của anh ta (ví dụ như công cụ để làm ra các công cụ mới, phân đoạn kép trong ngôn ngữ hay luật cấm loạn luân trong gia đình); còn nhà ngôn ngữ học Xôviết Ivanov lại cho rằng các ngôn ngữ nhân tạo chỉ có thể xuất hiện theo sau ngôn ngữ tự nhiên: ngôn ngữ tự nhiên có khả năng tạo ra các loại ngôn ngữ nhân tạo khác nhau ở mức độ mà con người cần đến việc sử dụng một tập hợp các hệ thống kí hiệu. Như vậy hoàn toàn hợp lí khi cho rằng giữa câu và ngôn bản tồn tại các mối quan hệ “thứ cấp” mà ta gọi là các quan hệ đồng đẳng khi lưu ý đến mặt hình thức của chúng.

Rõ ràng ngôn ngữ của các văn bản tự sự là một trong số các dạng đặc ngữ mà ngôn bản học nghiên cứu. Vì vậy nó cũng nằm trong ảnh hưởng giả thuyết đồng đẳng của chúng ta: theo quan điểm cấu trúc, bất cứ văn bản tự sự nào cũng đều được xây dựng theo mô hình của câu mặc dù nó không phải là một tổng của các câu, bất cứ một truyện nào cũng là một câu lớn, và câu kể chính là sự tinh lược của một truyện nhỏ. Trong văn bản tự sự có thể tìm thấy sự hiện diện của các phạm trù động từ cơ bản (được khuyếch đại hay cải biên cho phù hợp với yêu cầu) như thời, dạng, thể, ngôi (thực ra các phạm trù này xuất hiện rất đặc biệt, nhiều khi rất phức tạp). Hơn nữa, ngay cả các “chủ thể” lẫn cụm chủ vị trong văn bản tự sự cũng đều tuân thủ các quy tắc cấu tạo câu. Greimas, người đưa ra sơ đồ loại hình của đối tượng thụ hưởng, đã chỉ ra rằng trong số vô vàn nhân vật của tự sự văn học có thể phát hiện các mối quan hệ rất đơn giản như khi phân tích ngữ pháp của câu. Nguyên lí đồng đẳng nêu ra ở đây không chỉ mang giá trị khám phá, nó còn chỉ ra sự tương đồng giữa ngôn ngữ và văn học (cho dù văn học là một phương thức đặc biệt truyền đạt các thông báo tường thuật). Ngày nay, văn học không còn bị coi chỉ là một môn nghệ thuật không mấy quan tâm

đến ngôn ngữ khi coi ngôn ngữ chỉ là công cụ thuần túy để diễn đạt tư duy, tình cảm, hay xúc cảm thẩm mỹ. Ngôn ngữ luôn song hành với ngôn bản khắp mọi nơi, luôn giơ ra chiếc gương cho ngôn bản soi vào cấu trúc của mình. Văn học, trước hết là văn học đương đại, liệu có phải là thứ ngôn ngữ tự nói về điều kiện tồn tại của chính ngôn ngữ hay không?

2. Các cấp độ ý nghĩa:

Chính ngôn ngữ học ngay từ đầu đã đem lại cho phân tích cấu trúc văn bản tự sự một khái niệm nền móng cho phép giải thích bản chất của một hệ thống kí hiệu bất kì, đó là sự tổ chức của hệ thống. Ngoài ra, khái niệm này còn giúp giải thích vì sao văn bản tự sự không phải là một tổng đơn giản các câu, phân loại số lượng lớn các thành tố cấu thành. Đó là khái niệm về cấp độ miêu tả.(IV)

Chúng ta đều biết, trên phương diện ngôn ngữ, câu có thể được miêu tả ở nhiều cấp độ (ngữ âm, âm vị học, ngữ pháp, ngữ cảnh). Các cấp độ này liên kết các quan hệ phụ thuộc theo thứ bậc. Mặc dù chúng đều có tập hợp các đơn vị riêng, quy tắc liên kết riêng, cho phép có thể miêu tả một cách riêng rẽ, nhưng không một cấp độ nào trong số chúng có khả năng tự sản sinh ra nghĩa. Mỗi một đơn vị thuộc một cấp độ chỉ có thể có nghĩa khi được gắn vào thành phần của đơn vị cấp cao hơn. Ví dụ, mặc dù một âm vị nào đó được miêu tả kĩ lưỡng nhưng tự thân không thể có nghĩa. Nó chỉ có nghĩa khi trở thành một bộ phận cấu thành của từ, đến lượt mình, từ này trở thành bộ phận của câu. Thuyết cấp độ (theo Benveniste) cho rằng có 2 loại quan hệ giữa các thành tố: quan hệ phân bố (giữa các thành tố cùng cấp độ) và quan hệ tích hợp (giữa các thành tố khác cấp độ). Từ đó có thể thấy rằng các quan hệ phân bố tự thân không có khả năng truyền tải ý nghĩa. Do đó, để có thể phân tích cấu trúc, trước hết cần chỉ ra một vài bình diện mô tả và phải tuân thủ xu hướng phân cấp (tích hợp) của chúng.

Các cấp độ là vấn đề mấu chốt khi tiến hành mổ xẻ. Do vậy hoàn toàn hợp lẽ khi ngôn ngữ học luôn cố gắng chia ra nhiều cấp độ hơn nữa trong quá trình phát triển. Việc phân tích ngôn bản tạm thời chỉ liên quan đến những cấp độ đơn giản nhất. Thuật hùng biện theo cách của mình chia ra hai bình diện mô tả ngôn bản: theo cách sắp xếp và theo cách thể hiện.(V)

Ngày nay, khi nghiên cứu cấu trúc các truyện thần thoại, Lévi - Strauss đã chỉ ra rằng các đơn vị cấu trúc trong ngôn bản thần thoại (mythème - huyền tố) chỉ có nghĩa nếu nhóm chúng lại thành chùm, sau đó kết hợp các chùm lại với nhau. Tiếp theo các nhà hình thức luận Nga, Tz. Todorov cho rằng nên nghiên cứu hai cấp độ lớn có thể phân đoạn bên trong được, đó là *chuyện được kể* (đối tượng tường thuật) hàm chứa lôgic hành động của các nhân vật cùng mối liên hệ “cú pháp” giữa chúng, và *ngôn bản kể* có chứa thời, thể và dạng tường thuật. Có thể đưa ra nhiều cấp độ khác nhau trong cùng một tác phẩm, định nghĩa chúng theo các cách khác nhau, nhưng không thể phủ định một điều rằng bất kì một văn bản tự sự nào cũng đều là một hệ thứ bậc của các cấp độ này. Hiểu được một thiên tường thuật không có nghĩa chỉ là việc dõi theo tiến trình của cốt truyện, mà còn phải soi rọi các mạch liên kết theo chiều ngang tạo nên “sợi chỉ tường thuật” nổi với trục đứng còn tiềm ẩn. Đọc (nghe) truyện không phải là chỉ là động tác chuyển từ từ trước đến từ sau mà còn là quá trình chuyển đổi từ cấp độ này sang cấp độ khác. Xin được làm rõ ý bằng ví dụ sau. Trong tác phẩm *Lá thư bị đánh cắp*, Poe đã phân tích rất sắc sảo những nguyên nhân dẫn đến thất bại của cảnh sát trưởng khi không tìm ra được bức thư. Theo lời Poe, những biện pháp mà viên cảnh sát trưởng đã áp dụng là tuyệt vời “trong lĩnh vực nghề nghiệp của ông ta”. Quả thật, viên cảnh sát trưởng đã lục soát không từ một góc nào, ở cấp độ “khám xét” đã làm tất cả những gì có thể. Tuy nhiên, để tìm cho ra bức thư không bị phát hiện bởi nằm ở nơi dễ thấy nhất, cần phải đứng ở một cấp độ khác, thay đổi cách nhìn của anh thám tử thành cách nhìn của kẻ đánh cắp. Cũng tương tự như vậy, dù có “lục soát” các mối quan hệ trong tường thuật ở cấp độ ngang kĩ lưỡng đến đâu đi chăng nữa cũng không đem lại kết quả gì. Để có thể đạt được mong muốn cần phải “lục soát” theo chiều dọc: ý nghĩa câu chuyện không phải nằm ở đoạn kết mà được xuyên suốt toàn bộ tác phẩm. Nó cũng hiển hiện như *Lá thư bị đánh cắp*. Tuy nhiên cứ mỗi khi người ta định tìm nó trên một mặt phẳng nào đó thì nó lại trôi tuột đi mất.

Cũng phải mất khá nhiều công sức để có thể mạnh dạn chỉ ra các cấp độ của văn bản tự sự. Sơ đồ các cấp độ đưa ra ở đây cũng chỉ mang tính sơ bộ, có vai trò chỉ dẫn, cho phép thiết lập và nhóm lại một loạt

các vấn đề không mâu thuẫn với các nghiên cứu đã tiến hành.

Chúng tôi cho rằng cần phân biệt ba cấp độ mô tả trong tác phẩm tự sự: cấp độ “*chức năng*” (theo nghĩa của Propp và Brémond vẫn dùng), cấp độ “*hành động*” (theo nghĩa của Greimas khi nói về các nhân vật với tư cách là những đối tượng thụ hưởng), và cấp độ “*tường thuật*” (về tổng thể trùng với cấp độ ngôn bản tự sự của Todorov). Xin nhắc lại rằng ba cấp độ này liên kết với nhau bằng mối quan hệ tích hợp tuần tự: chức năng riêng lẻ sẽ có giá trị khi được tham gia vào phạm vi hoạt động chung của đối tượng, các hoạt động này trở nên có ý nghĩa khi có ai đó kể về chúng, khi trở thành đối tượng của ngôn bản tự sự có mã khóa riêng biệt.

II. Chức Năng

1. Định nghĩa đơn vị

Bất cứ hệ thống nào cũng là một tổ hợp các đơn vị được tập hợp trong các lớp xác định. Do đó trước hết phải chia nhỏ văn bản tự sự và tách ra thành các phân đoạn ngôn bản tự sự theo một số lớp. Nói một cách tóm tắt, cần phải xác định được các đơn vị tự sự nhỏ nhất.

Trên cơ sở khái niệm tích hợp đã đưa ra, việc phân tích không thể chỉ bị giới hạn bởi định nghĩa về cách phân bố của các đơn vị. Ngay từ đầu, việc tìm ra tiêu chí phân tách phải được coi là tư tưởng chủ đạo. Chính nhờ vào đặc thù chức năng của mình mà một số phân đoạn trong nội dung trở thành các đơn vị cấu trúc. Từ đó xuất hiện tên gọi “chức năng” từng được sử dụng ngay từ đầu để biểu thị các phân đoạn đó. Từ thời các nhà hình thức luận Nga(VI) bất cứ thành tố nào của cốt truyện có quan hệ gắn kết tương liên với các thành tố khác cũng được coi là đơn vị.

Trong mỗi chức năng (đây cũng chính là điểm mấu chốt) dường như có ẩn giấu một hạt mầm đem lại cho tường thuật một thành tố mới. Thành tố này sẽ chín muồi sau đó hoặc ở cấp độ này hay cấp độ khác. Trong tác phẩm *Trái tim dung dị*, bất ngờ Flaubert nhắc đến chú vẹt của các cô con gái vị Phó quận trưởng vừa được bổ nhiệm ở Pon - Evek. Ông làm vậy bởi lẽ chính chú vẹt này về sau đã đóng vai trò quan trọng trong cuộc đời của Phelisite. Chính vì vậy tình tiết nêu trên (bất kể được thể hiện bằng hình thức ngôn ngữ nào) chính là chức năng, tức đơn vị tường thuật.

Nhưng liệu mọi thứ trong văn bản tự sự đều có tính chức năng? Liệu tất cả (kể cả những chi tiết nhỏ nhất nhất) đều mang ý nghĩa? Liệu có thể chia hết được câu truyện ra thành các đơn vị chức năng? Chúng ta tin tưởng chắc chắn rằng có tồn tại một số loại chức năng, bởi lẽ cũng tồn tại một số mối tương liên giữa chúng. Tuy vậy trong mọi trường hợp không thể có gì khác trong văn bản tự sự ngoài các chức năng: tuy cấp độ có thể khác nhau nhưng chúng đều có giá trị trong văn bản. Giá trị này không phải do tài nghệ của người kể tạo ra mà là sản phẩm tổ chức cấu trúc của văn bản nếu như một ngôn bản mở chỉ ra được một chi tiết nào đó, thì có nghĩa là, chi tiết này có thể phân tách được, thậm chí nó dường như vô nghĩa, không được chức năng hóa hay kết cục chỉ là hiện thân của sự phi lí, vô bổ. Như vậy chỉ có một con đường duy nhất: hoặc trong văn bản mọi thứ đều có ý nghĩa, hoặc không có nghĩa nào hết. Hay nói cách khác, nghệ thuật không biết đến sự ồn ào (VII) (với nghĩa thường được dùng trong lí thuyết thông tin): nó thực hiện nguyên tắc tính hệ thống ở dạng thuần nhất. Trong tác phẩm nghệ thuật không có yếu tố thừa(VIII), cho dù sợi chỉ xuyên chuỗi đơn vị cốt truyện với các đơn vị khác có thể rất dài, mong manh hay mảnh mai.(IX)

Theo quan điểm ngôn ngữ học, chức năng rõ ràng là một đơn vị thuộc bình diện nội dung: lời kể trở thành đơn vị chức năng nhờ vào điều mà nó thông báo chứ không phải cách thông báo.

Cái được biểu đạt có thể có nhiều cái biểu đạt khác nhau, đôi khi còn khá phức tạp. Ví dụ, câu sau (trong tác phẩm *Ngón tay vàng*, “James Bond trông thấy một người trạc ngũ tuần” có chứa thông tin liên quan đến hai chức năng với ý nghĩa khác nhau. Một mặt, tầm tuổi của nhân vật được gắn vào chân dung của anh ta (bức chân dung này rất quan trọng để hiểu tiếp câu chuyện, nhưng tại thời điểm này “giá trị” của nó chưa mấy rõ ràng, phải sau này mới thấy rõ). Mặt khác, cái được biểu đạt trực tiếp trong câu trên chính là việc Bond không quen biết với người tiếp chuyện. Điều này có nghĩa, đơn vị nêu trên đã tạo ra mối tương liên chắc chắn (xuất hiện mối đe dọa, cần phải phát hiện ngay). Như vậy, để có thể chỉ ra các đơn vị tường thuật cơ sở, cần luôn lưu ý đến đặc tính chức năng của chúng và phải tâm niệm rằng chúng không nhất thiết

phải trùng với các bộ phận truyền thống của ngôn bản tự sự (như hành động, dàn cảnh, đoạn văn, hội thoại, độc thoại ngầm v.v...), ở mức độ ít hơn, không trùng với các phạm trù “tâm lí” (các loại hành vi, trạng thái xúc cảm, ý đồ, động cơ hành động của nhân vật).

Tương tự như vậy, các đơn vị tường thuật về hình thức không bị phụ thuộc vào các đơn vị ngôn ngữ. Bởi lẽ cho dù các văn bản tự sự thường nhờ đến ngôn ngữ như một loại tư liệu, nhưng ngôn ngữ riêng của nó vẫn không trùng với thứ ngôn ngữ tự nhiên. Chính xác hơn, sự trùng lặp đó vẫn có thể có nhưng chỉ mang tính ngẫu nhiên chứ không mang tính hệ thống. Chức năng có thể được biểu đạt nhờ đơn vị có kích cỡ lớn hơn câu (có thể là một nhóm câu có độ lớn khác nhau hay toàn bộ tác phẩm về tổng thể); Cũng có thể nhờ đơn vị nhỏ hơn câu (ngữ đoạn, từ hoặc thậm chí các thành tố văn học rời rạc trong một từ). Có thể lấy ví dụ sau. Nếu có dịp đọc đến đoạn James Bond đang ngồi trực trong phòng bảo mật, bỗng chuông điện thoại réo vang và “Bond nhắc một trong số bốn ống nghe”, ta sẽ thấy mô-nem “bốn” tự thân là một đơn vị chức năng hoàn chỉnh. Nó gọi ra bức tranh về mức độ phát triển cao của nền kĩ thuật quan liêu, rất cần cho việc nắm bắt cốt truyện. Vấn đề ở chỗ trong ví dụ này giữ vai trò đơn vị tường thuật không phải là một đơn vị ngôn ngữ (từ), mà chính là ý nghĩa khai triển của nó (theo quan điểm ngôn ngữ thì từ “bốn” bao giờ cũng biểu thị cái gì đó rộng hơn khái niệm “bốn” thuần túy). Đó chính là lí do vì sao có một số đơn vị tường thuật dù đã nằm trong thành phần câu, vẫn luôn là đơn vị của ngôn bản. Điều đó có nghĩa, các đơn vị đó không phải nằm ngoài giới hạn của câu trong đó chúng là thành phần, mà là nằm ngoài giới hạn cấp độ triển khai ngôn ngữ. Cấp độ đó, cũng như câu tách biệt, luôn thuộc phạm vi quyền hạn của ngôn ngữ theo nghĩa của từ này.

2. Lớp đơn vị

Cần phân các đơn vị chức năng này theo một số ít các lớp hình thức. Khi chỉ ra các cấp độ bỏ qua các dạng thức của nội dung (ví dụ các dạng thức tâm lí), chúng ta buộc phải lưu tâm đến các cấp độ ý nghĩa. Có một số đơn vị đồng đẳng với các đơn vị cùng cấp độ. Ngược lại, để có thể hiểu được các đơn vị khác lại cần phải chuyển sang cấp độ mới. Vì vậy ngay từ đầu có thể chia ra làm hai lớp chức năng lớn: chức năng phân bổ và chức năng tích hợp. Các đơn vị thuộc lớp đầu tương ứng với chức năng của Propp (Brémond cũng lấy một phần từ đó). Tuy vậy, chúng ta sẽ xem xét chúng một cách kĩ lưỡng hơn các tác giả nêu trên, chúng ta gán cho chúng chính khái niệm “chức năng” (cũng nên nhớ rằng các đơn vị còn lại cũng có đặc tính chức năng). Tomashevski đưa ra một phân tích kinh điển về các đơn vị phân phối như sau: việc mua một khẩu súng lục sẽ dẫn đến một tình tiết (với tư cách là một đại lượng tương liên) người ta sẽ dùng nó để bắn (còn nếu nhân vật không bắn thì điều này chính là biểu hiện sự yếu đuối của anh ta v.v...); nhắc ống nghe cũng tương ứng với lúc đặt ống nghe xuống; việc con vẹt xuất hiện trong phòng của Pheliste cũng tương ứng với đoạn người ta nhồi con chim, với đoạn người ta cúng nó v.v...

Lớp đơn vị thứ hai mang bản chất tích hợp được cấu thành từ các “đặc tính” (với nghĩa rộng nhất của từ này) khi một đơn vị tìm đến không phải một đơn vị khác theo sau và bổ sung cho nó, mà là một khái niệm được xác định ít nhiều, cần cho việc khai thác nội dung cốt truyện; nếu các đặc trưng tính cách của nhân vật, thông tin về cá tính, về “môi trường” hoạt động... là như vậy, thì không phải quan hệ phân bổ mà chính là quan hệ tích hợp đã nối kết đơn vị đó với đại lượng tương liên của nó (nhiều khi cùng lúc, một số đặc tính cùng tìm đến cái được biểu đạt và trật tự xuất hiện của chúng trong văn bản không phải lúc nào cũng quan trọng). Muốn hiểu được đặc tính này để làm gì, cần phải chuyển lên một cấp độ cao hơn - cấp độ hành động hay tường thuật, bởi lẽ ý nghĩa của đặc tính chỉ ở đây mới hé mở. Có thể đưa ra ví dụ sau. Sức mạnh của bộ máy hành chính đứng đằng sau Bond (số lượng máy điện thoại trong phòng Bond mách bảo điều này) không có bất cứ ảnh hưởng nào đến trình tự các sự kiện mà Bond tham gia khi nói chuyện.

Nó chỉ mang ý nghĩa ở cấp độ loại hình đối tượng bị tác động (Bond đứng về phía lẽ thói hiện hành). Nhờ bản chất theo chiều dọc của các mối quan hệ mà các đặc tính trở thành những đơn vị ngữ nghĩa thực thụ. Bởi lẽ đối lập với “chức năng” (theo nghĩa sát của từ này), chúng tìm đến không phải các “hành động”, mà là cái được biểu đạt. Các đại lượng tương liên của đặc tính luôn nằm cao hơn bản thân đặc tính. Đôi khi chúng trở thành ảo, không tham gia bất cứ một ngữ đoạn ẩn nào hết (“tính cách” của nhân vật có thể

không cần nêu ra nhiều lần, nhưng lần nào cũng có thể gọi đến nó). Đó chính là mối quan hệ tương liên theo chiều dọc. Trái lại, các đại lượng tương liên của “chức năng” lại luôn nằm ở đâu đó xa hơn bản thân chức năng. Đó là mối quan hệ tương liên theo chiều ngang. *Chức năng* và *đặc tính* còn ứng với phép phân đôi kinh điển. Chức năng quy định sự có mặt của các quan hệ hoán dụ, còn đặc tính quy định sự hiện diện của các quan hệ ẩn dụ. Chức năng bao trùm lớp được xác định bởi khái niệm “làm”, còn đặc tính bao trùm lớp được xác định bởi khái niệm “tồn tại”(X).

Việc tách ra hai lớp lớn các đơn vị - Chức năng và Đặc tính - giúp phân loại các văn bản tự sự. Một phần trong số đó có mức độ chức năng cao (như các truyện cổ tích), ngược lại, trong số khác (như các tiểu thuyết “tâm lý”) lại nặng về vai trò đặc tính. Giữa hai cực này có một loạt các dạng thức trung gian mang tính lịch sử, xã hội và thể loại. Tuy nhiên mọi thứ chưa dừng ở đây: trong mỗi lớp được nêu trên lại có thể chia ra được làm hai lớp nhỏ các đơn vị tự sự. Đối với lớp Chức năng, không phải mọi đơn vị thành phần của nó đều “quan trọng” như nhau. Một số đóng vai trò bản lề trong văn bản (hoặc một trong các trích đoạn). Số khác chỉ “lấp đầy” không gian tường thuật chia cắt các bản lề - chức năng. Chúng ta gọi nhóm thứ nhất là các chức năng cốt yếu (hay hạt nhân), còn nhóm thứ hai là chức năng xúc tác, bởi chúng mang tính phụ trợ. Chức năng trở thành cốt yếu khi có một hành động tương ứng mở ra (ủng hộ hay khép lại) một khả năng chọn lựa có ý nghĩa đối với diễn tiến của hành động sau này. Nói một cách ngắn gọn, khi nó tạo ra hay giải quyết được tính mù mờ của hoàn cảnh. Ví dụ, trong một tình huống của cốt truyện có *tiếng chuông điện thoại réo vang*, chắc chắn việc nhắc hay không nhắc ống nghe đều có khả năng như nhau. Và vì vậy, hành động được phát triển theo các hướng khác nhau phụ thuộc vào điều này. Tuy nhiên giữa hai chức năng cốt yếu vẫn có thể đưa các chi tiết phụ vào. Mặc dù bị các tình tiết này bao bọc nhưng hạt nhân vẫn không đánh mất đi khả năng được lựa chọn: khoảng trống chia cắt câu “điện thoại réo vang” với câu “Bond nhắc ống nghe” có thể được lấp đầy bởi nhiều chi tiết hay miêu tả cụ thể, đại loại như: “Bond bước đến gần bàn, nhắc ống nghe, thả thuốc vào gạt tàn” v.v... Những đơn vị xúc tác này còn thực hiện chức năng của mình chừng nào chúng còn tương liên với hạt nhân. Tuy vậy đây vẫn chỉ là thứ chức năng yếu ớt, kí gửi và một chiều, bởi lẽ nó mang bản chất thời kí thuần túy (các đơn vị xúc tác chỉ miêu tả cái chia ngắt hai nút cổ truyện). Trái lại, mỗi liên hệ chức năng giữa các chức năng cốt yếu mang tính hai chiều: nó đồng thời vừa mang tính thời kí lẫn tính lôgic. Các đơn vị xúc tác chỉ ghi lại được trình tự thời gian của sự kiện, còn các chức năng cốt yếu chỉ ra được tính nối tiếp lôgic của chúng. Quả thật, có đầy đủ cơ sở để kết luận rằng bộ máy cốt truyện vận hành được chính là nhờ sự đan xen giữa trình tự thời gian và trật tự lôgic của hành động, khi cái xảy ra “sau” một sự kiện nào đó được hiểu như là “hậu quả” của sự kiện đó. Trong trường hợp này có thể giả định rằng các văn bản của cốt truyện được phát sinh từ những sai lầm có tính hệ thống, lôgic, được các nhà kinh viện phát hiện từ thời trung cổ, thể hiện bằng công thức *post hoc, ergo Propter hoc*. Công thức này có thể trở thành khẩu hiệu của số phận được diễn đạt bằng “ngôn ngữ” văn bản tự sự. Chính sườn cốt truyện do các chức năng cốt yếu tạo nên giúp “hòa tan” lôgic hành động trong trục thời gian của nó. Thoạt tiên có thể không nhận thấy các chức năng này. Bản chất của chúng không phải nằm ở hiệu quả bên ngoài (giá trị đưa ra, tầm quan trọng, tính độc đáo hay sự dũng cảm của các hành động được mô tả), mà ở ngay yếu tố bất ngờ bao hàm tất cả: chức năng cốt yếu - đó là những thời điểm mạo hiểm trong tường thuật. Bù lại, các đơn vị xúc tác lấp chỗ trống giữa các điểm cần lựa chọn, giữa “các nút điều phối” trong văn bản lại tạo ra các “vùng” an toàn, bình lặng, thư giãn. Tuy vậy các “giây phút thư giãn” cũng có vai trò của mình: nên nhớ rằng chức năng tính của các đơn vị xúc tác tuy yếu nhưng không phải không có giá trị trong mối quan hệ cốt truyện. Thậm chí ngay cả khi nó là thừa đối với hạt nhân thì cũng vẫn là một bộ phận của thông báo tự sự. Nhưng các đơn vị xúc tác không khi nào là thừa cả: bất kì một chi tiết nào, dù thoạt tiên có vẻ chỉ để lấp chỗ trống, trên thực tế đều có vai trò riêng trong tường thuật: nó làm tăng, giảm tốc, kéo lui trở lại, tóm tắt hay tiên liệu diễn biến cốt truyện, đôi khi còn đánh lạc hướng sự chờ đợi của độc giả(XI). Chừng nào một chi tiết bất kì trong văn bản vẫn tách ra được, chừng đó các đơn vị xúc tác vẫn còn giữ mức độ căng thẳng về ý nghĩa của ngôn bản tự sự. Đường như chúng sẽ mách bảo: ý nghĩa là ở đây, sắp xuất hiện! Từ đó có thể rút ra rằng trong mọi điều kiện có thể, đóng vai trò xúc

tác là chức năng định mệnh (nếu dùng thuật ngữ của Jakobson) cho phép thực hiện mỗi giao lưu giữa người kể và người nhận. Có thể nói như sau: không thể lược bỏ một chức năng cốt yếu nào mà không ảnh hưởng đến cốt truyện. Tương tự như vậy, không thể lược bỏ đơn vị xúc tác nào mà không ảnh hưởng đến ngôn bản tự sự.

Đối với lớp thứ hai, mang tính tích hợp của các đơn vị tường thuật Đặc tính, đặc điểm chung của chúng nằm ở việc xuất hiện các mối tương liên chỉ ở cấp độ nhân vật hoặc cấp độ tường thuật. Do vậy các đơn vị này là bộ phận đầu tiên của một quan hệ tham số(XII), còn bộ phận thứ hai tiềm ẩn, có đặc điểm liên kết và bao quát đối với một tình tiết cụ thể, một nhân vật hay toàn tác phẩm về tổng thể. Tuy vậy ngay trong lớp Đặc tính có thể chỉ ra các *đặc điểm* theo đúng nghĩa của từ này (chúng lột tả tính cách nhân vật, trạng thái xúc cảm, phác họa bầu không khí ở đó hành động được khai triển - ví dụ, bầu không khí nghi kỵ, truyền đạt tâm tư), và cùng với nó là các *đặc điểm có tính thông tin* cho phép nhận dạng con người và sự kiện trong không gian và thời gian. Có thể lấy ví dụ sau. ánh trăng đi giữa hai đám mây đen soi qua ô cửa sổ mở toang trong phòng Bond có thể coi là dấu hiệu của đêm hè đông bão, và như vậy chứng tỏ thời tiết âm ảm, bầu không khí lo lắng, ắt phải diễn ra sự kiện nào đó mà ta chưa được biết đến. Như vậy, những cái được biểu đạt của đặc điểm mang tính tiềm ẩn. Trái lại, cái được biểu đạt của thông tin lại được phô bày ra bên ngoài. Ít ra điều này cũng đúng ở cấp độ cốt truyện mà các chi tiết trực tiếp có nghĩa, hoàn toàn được xác định giữ vai trò cái được biểu đạt. Các đặc tính cần được giải mã: độc giả cần phải nỗ lực để biết cách hiểu tính cách đã cho, hoàn cảnh đã định. Đối với các đơn vị mang thông tin, chúng chứa đựng các thông tin có sẵn. Cũng giống như các đơn vị xúc tác, chức năng tính của chúng tuy yếu, nhưng không phải là hoàn toàn không có. Dù có đóng vai trò nhỏ như thế nào đi chăng nữa trong cốt truyện, nhưng các đơn vị mang thông tin (ví dụ, cỡ tuổi chính xác của nhân vật) vẫn tạo ra ảo giác về tính chân thực của điều đang diễn ra, giúp ý tưởng bắt rễ vào hiện thực: các đơn vị mang thông tin là những tay cầm máy quay chuyển tải chất hiện thực vào câu chuyện, với nghĩa này chúng mang một chức năng không thể chối cãi nhưng không phải ở cấp độ cốt truyện, mà là cấp độ tường thuật(XIII).

Chức năng hạt nhân và đơn vị xúc tác, các đặc tính và đơn vị chứa thông tin rõ ràng là những lớp cơ bản, dựa vào đó ta có thể phân chia các đơn vị chức năng. Việc phân loại trên cũng cần được làm rõ thêm ở hai khía cạnh sau. Thứ nhất, một đơn vị có thể đồng thời thuộc hai lớp khác hẳn nhau: ví dụ, “uống một suất wishky” (trong phòng chờ của sân bay) - là một hành động làm đơn vị xúc tác đối với chức năng cốt yếu “đợi chờ”, nhưng cũng có thể là dấu hiệu của một bối cảnh xác định (đặc tính hiện đại, chỉ ra rằng nhân vật đang thư giãn, chìm đắm trong hồi ức v.v...) Nói cách khác, một số đơn vị có thể đan xen. Theo diễn tiến hành động có thể xảy ra “lỗi chơi” như sau của các đơn vị này: trong tiểu thuyết *Ngón tay vàng* để lục soát căn phòng của đối thủ, Bond phải nhờ tới cái vạm bẻ khóa của tay trong. Đây chính là chức năng (cốt yếu) thực sự. Khi lên màn ảnh, chi tiết này bị thay đổi: Bond vừa trêu đùa vừa nhón chùm chìa khóa của cô hầu phòng mà cô ta không có phản ứng gì. Chi tiết này không những mang tính chức năng mà còn chỉ ra đặc điểm tính cách của nhân vật (xởi lởi và đào hoa). Thứ hai, cần phải thấy rằng cả bốn lớp đã nói ở trên đều gộp chung vào một nhóm rất gần với ngôn ngữ (chúng ta còn quay trở lại vấn đề này sau). Thực chất, các đơn vị xúc tác, các đặc tính và đơn vị chứa thông tin đều mang một đặc điểm chung, đó là dùng để khai triển hạt nhân. Còn các chức năng hạt nhân (chúng ta sẽ nói đến sau) tạo ra tổng thể các thành tố từ một số lượng nhỏ gắn với nhau về lôgic, bắt buộc và đầy đủ. Đó chính là bộ khung sườn, còn các đơn vị khác sẽ đắp vào đó bằng cách cụ thể hóa vô hạn các cấu tạo hạt nhân. Như đã biết, câu cũng có cấu tạo như vậy, từ các câu đơn giản có thể mở rộng vô hạn bằng cách lặp, thêm, bổ sung v.v... Cũng tương tự như đối với câu, văn bản tự sự cũng có thể bị xúc tác hóa vô hạn. Mallarmé rất coi trọng loại tổ chức cấu trúc này của văn bản, thậm chí đã dùng làm cơ sở cho bài thơ “Ném quân mạt chược” của mình với các “nút thắt” và “tăng tiến”, các “từ khóa” và “từ nền trang trí”. Bài thơ này có thể coi là biểu tượng của văn bản tự sự và bất cứ một kết cấu ngôn ngữ nào.

3. Cú pháp chức năng

Bằng cách nào, theo “ngữ pháp” nào, các đơn vị đa dạng trên lại liên kết được với nhau tạo ra các

ngữ đoạn tường thuật? Các quy luật tổ hợp chức năng của chúng là gì? Xét về các đặc điểm và các đơn vị chứa thông tin, chúng được kết hợp với nhau hoàn toàn tự do. Ví dụ, khi nói về một bức chân dung, bên cạnh các nét tính cách còn có thể thấy địa vị xã hội của nhân vật. Các đơn vị xúc tác liên kết với chức năng hạt nhân theo quan hệ ẩn kín giản đơn: đơn vị xúc tác xuất hiện chắc chắn kéo theo sự tồn tại của chức năng cốt yếu mà nó bị phụ thuộc, chứ không phải ngược lại. Còn các chức năng cốt yếu lại liên kết với nhau theo kiểu đoàn kết: chức năng này xuất hiện sẽ kéo theo chức năng khác cùng loại ra đời và ngược lại. Về mỗi quan hệ đoàn kết này, cần dừng lại cụ thể hơn một chút, bởi chính nó sẽ tạo nên sườn của văn bản tự sự (các đơn vị xúc tác, đặc tính hay các đơn vị chứa thông tin có thể cắt bỏ được khỏi tác phẩm chứ các chức năng cốt yếu thì không). Cũng bởi lẽ mỗi quan hệ này là sự quan tâm chính của các nhà nghiên cứu cấu trúc văn bản tự sự.

Chúng ta từng nhận xét rằng, chính cấu trúc văn bản tự sự chỉ ra sự đan xen giữa tuần tự thời gian và tính nối tiếp có nguyên nhân các sự kiện, giữa thời kí và lôgic. Bản thân tính hai mặt này đẻ ra một vấn đề chính gắn với cú pháp tự sự. Liệu tính lôgic không đồng đại trong kết cấu văn bản có nằm ẩn đằng sau diễn tiến cốt truyện theo thời gian? Cách đây không lâu, các nhà nghiên cứu vẫn còn bất đồng ý kiến khi giải quyết vấn đề này. Propp, như đã biết, là người mở đường cho các công trình về xây dựng cốt truyện, kiên quyết khẳng định không thể lược hóa tính tuần tự thời gian của sự kiện: các mối liên hệ thời kí của chúng là một thực tế không phải bàn cãi. Bởi vậy ông cho rằng rất cần phải cắm sâu rễ cốt truyện cổ tích vào tính nối tiếp thời gian. Tuy vậy, khi đối lập bi kịch (xác định nhờ mối thống nhất trong hành động) với lịch sử (xác định nhờ mối thống nhất trong thời gian chứ không phải trong hành động), Aristote vẫn coi trọng lôgic cốt truyện hơn là thời kí(2). Các nhà nghiên cứu đương đại (như Lévi - Strauss, Greimas, Brémond, Todorov) cũng làm như vậy: tuy bất đồng ý kiến trong nhiều vấn đề, nhưng họ hoàn toàn có thể kí dưới lời khẳng định của Lévi-Strauss: “Tính tuần tự thời kí của các sự kiện có thể hoàn toàn dẫn đến cấu trúc ma trận không đồng đại”(3). Quả thật, các nhà phân tích hiện nay đều cố gắng phá vỡ tính thời kí, thay vào đó “lôgic hóa” tính tiếp nối tường thuật, soi rọi bằng những “tia chớp sơ khai của lô gíc” như lời của Mallarmé khi nói về tiếng Pháp.(4) Theo chúng tôi, nhiệm vụ nằm ở chỗ cần phải đưa ra sự mô tả cấu trúc của những ảo mộng thời kí; thời của tường thuật cần phải xuất phát từ lôgic tường thuật. Có thể diễn tả một cách khác rằng tính tuần tự về thời gian chẳng qua chỉ là một lớp cấu trúc của tường thuật (ngôn bản) cũng như thời trong ngôn ngữ chỉ tồn tại dưới dạng một hệ thống về thời của động từ. Dưới quan điểm của tường thuật, cái được gọi là thời hoặc không tồn tại, hoặc chỉ tồn tại chức năng như một thành tố của hệ thống kí hiệu. Thời không thuộc ngôn bản như văn quan niệm, mà thuộc bình diện tham khảo. Tường thuật cũng như ngôn ngữ chỉ biết đến thời kí hiệu. Công trình của Propp chỉ ra rằng thời “đích thực” chỉ là ảo giác “thực”, thứ cấp, và chính với tư cách đó nó phải là đối tượng của miêu tả cấu trúc.

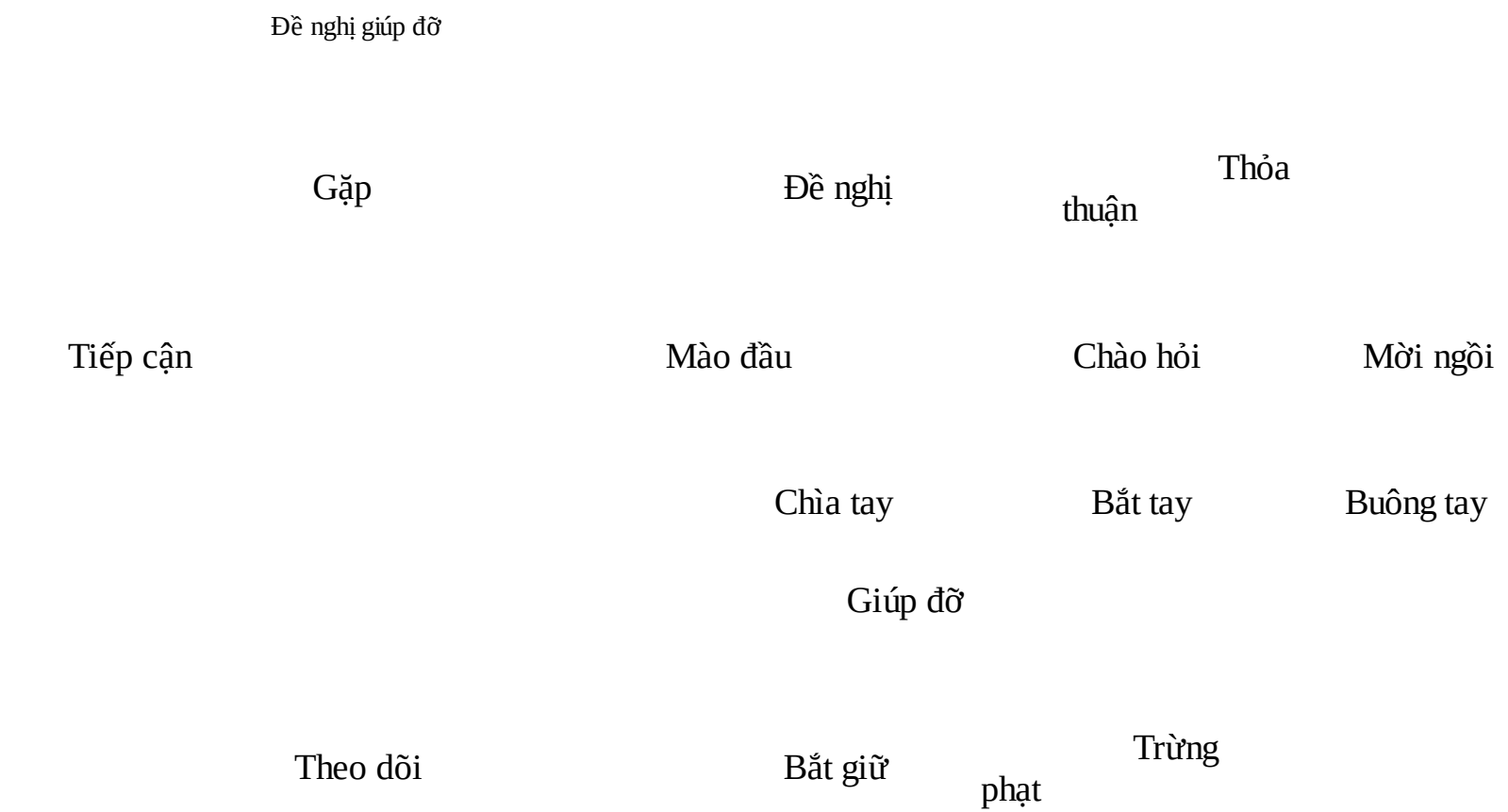
Vậy lôgic mà các chức năng cơ bản của văn bản tự sự phải tuân thủ là gì? Chính câu hỏi này hiện đang được tích cực làm rõ và là chủ đề nhiều cuộc tranh cãi nóng bỏng. Chính vì vậy mỗi độc giả đến với công trình của A. G. Greimas, Brémond Cl. và Tz. Todorov nghiên cứu về lôgic chức năng tường thuật. Theo Tz. Todorov, ở đây có ba hướng nghiên cứu cơ bản. Hướng thứ nhất (Brémond) là lôgic thuần túy ở cấp độ cao: để xây dựng được cú pháp các hành động của con người thể hiện trong văn bản tự sự, cần phải tái tạo được tính tuần tự các “lựa chọn” mà nhân vật bắt buộc phải tuân theo tại mỗi điểm của cốt truyện(XIV), bằng cách đó khai phá lôgic năng lượng (nếu như có thể diễn tả như vậy) của cốt truyện, bởi lẽ nó nằm trong tay các nhân vật trong thời điểm họ lựa chọn hành động. Mô hình thứ hai (Lévi - Strauss, Greimas) là mô hình ngôn ngữ. Nhiệm vụ trọng tâm của nghiên cứu nằm ở chỗ phải phát hiện ra được các đối lập của hệ biến hóa giữa các chức năng các quan hệ theo nguyên tắc “chất thơ” của Jakobson “lấp đầy” văn bản tự sự trong suốt chiều dài của nó (Thực ra cũng có thể tìm được những phát kiến mới của Greimas làm rõ và bổ sung cho hệ biến hóa của các chức năng). Con đường thứ ba do Todorov vạch ra có khác biệt đôi chút so với hai hướng nêu trên do ông nâng phân tích lên cấp “hành động” (hay nhân vật) và thử thiết lập các quy tắc kết hợp của văn bản tự sự, luân hồi, chuyển đổi số lượng các cụm chủ vị cơ bản đã biết.

Vấn đề không phải ở chỗ quá coi trọng một trong các giả thuyết trên. Chúng không loại trừ lẫn nhau

những kinh địch nhau. Thêm vào đó hiện nay chúng vẫn đang nằm trong giai đoạn tìm kiếm tích cực. Duy nhất có một điều cần bổ sung liên quan đến giới hạn phân tích. Thậm chí nếu loại bỏ không xét đến các đặc tính, các đơn vị chứa thông tin và xúc tác, trong văn bản tự sự vẫn cứ tồn tại một số lượng lớn các chức năng tự sự vẫn cứ tồn tại một số lượng lớn các chức năng cốt yếu (đặc biệt nếu nói đến tiểu thuyết chứ không phải truyện cổ tích). Rất nhiều trong số đó không thể phân tích được trong khuôn khổ các khái niệm đã nêu ra, bởi lẽ các tác giả cho đến bây giờ vẫn nghiên cứu chỉ những phân đoạn lớn của văn bản tự sự. Tuy vậy, vẫn cần phải xem xét mô tả văn bản tự sự một cách cụ thể sao cho có thể bao trùm tất cả các đơn vị, các phân đoạn nhỏ nhất của nó. Xin nhắc lại rằng không thể xác định các chức năng cốt yếu từ góc độ “tâm quan trọng”, mà chỉ có thể xuất phát từ chính bản chất (có liên quan lẫn nhau) các mối quan hệ tồn tại giữa chúng: cho dù chức năng đó có thể kém quan trọng (như “tiếng chuông điện thoại”), nhưng nó vẫn bao hàm các chức năng cốt yếu (gọi điện, nhắc ông nghe, đàm thoại, bỏ ống nghe). Mặt khác, cũng phải biết cách hòa chức năng này vào tổng thể - chỉ ít ra bằng các cách tiếp cận tuần tự - vào trong những phân đoạn lớn hơn của cốt truyện. Phương diện chức năng của văn bản tự sự bố trí cấu trúc các mối quan hệ, ở đó đơn vị cơ sở chỉ có thể là một nhóm chức năng không lớn mà chúng ta gọi theo cách của Brémond là “tính tuần tự”.

Tính tuần tự - đó là chuỗi lôgic các chức năng hạt nhân gắn với nhau bởi quan hệ đoàn kết(XV). Tính tuần tự bị bung ra khi một thành viên không có số hạng đứng trước đoàn kết với nó, và được đóng lại khi một thành viên khác không có số hạng kế tiếp. Có thể lấy một ví dụ sau về tính tuần tự rất đời thường. Ta đặt ăn trưa, nhận suất ăn, ăn, thanh toán hóa đơn. Các chức năng này tạo ra một trình tự khép kín bởi lẽ không thể có một hành động nào đó lại nằm giữa trước khi gọi suất ăn và sau khi thanh toán, mà lại không phá vỡ tổng thể đồng nhất của các hành động “ăn”. Quả thật, mọi trình tự đều có thể diễn đạt được bằng lời khi chỉ ra các chức năng lớn cấu thành văn bản cổ tích, Propp và sau đó là Brémond đều buộc phải đặt tên cho chúng (chơi xỏ, phá ngầm, đấu tranh, thỏa thuận, quyến rũ v.v...) Cần phải đặt tên cho những trình tự nhỏ nhất kể cả có thể được coi là “siêu trình tự” tạo nên lối dệt tình vi nhất cho tấm vải tường thuật. Liệu cách gọi như vậy chỉ nhằm vào năng lực của nhà phân tích? Hay nói một cách khác, có phải chúng mang đặc tính thuần túy siêu ngôn ngữ? Quả vậy, không còn nghi ngờ gì nữa! Bởi lẽ chúng chỉ động chạm đến mã của văn bản tự sự. Tuy vậy vẫn có thể hình dung được chúng làm nên một bộ phận của siêu ngôn ngữ bên trong độc giả (thính giả), người nắm được lôgic trình tự các hành động như một tổng thể gọi tên: đọc - có nghĩa là gọi tên; nghe - có nghĩa là không chỉ cảm nhận mà còn sắp xếp ngôn ngữ. Các tên gọi trình tự rất giống với các từ tiêu đề (cover - words) khi dịch máy, bao trùm được nghĩa và các sắp thái một cách có thể chấp nhận được. Ngôn ngữ tự sự sẵn có ở trong ta trực tiếp bao hàm các đề mục cơ bản. Lôgic đầy đủ tự thân cấu trúc nên các trình tự, gắn chặt với tên gọi của chúng: bất kỳ một chức năng nào mở ra trình tự “Quyến rũ” (ngay trong tên gọi mà nó đặt ra) ngay từ khi mới xuất hiện cũng quy định một quá trình quyến rũ về tổng thể mà ta biết về nó trên cơ sở các lời tường thuật tạo nên thứ ngôn ngữ tự sự ở trong ta. Dù cho tính tuần tự tạo bởi một số ít các chức năng hạt nhân (thực chất là các chức năng “điều phối”) có không mấy quan trọng đi chăng nữa, nó vẫn mang trong mình các yếu tố mạo hiểm. Chính điều này đã biện hộ cho việc phân tích: việc liên kết theo một trình tự chuỗi lôgic các hành động mời thuốc (mời điếu thuốc, cầm, châm, hút) có thể chỉ là một hành động vô nghĩa. Vấn đề nằm ở chỗ, tại mỗi điểm của chuỗi đều có thể xảy ra lựa chọn, dẫn đến tự do về ý nghĩa: Dubon, ông chủ thuê James Bond, mời Bond châm thuốc bằng bật lửa của ông ta, nhưng Bond từ chối. ý nghĩa của đoạn vẽ này ở chỗ Bond luôn sợ mắc bẫy theo bản năng. Vì vậy, mọi trình tự đều là *đơn vị lôgic bị đe dọa*. Điều này đã biện hộ cho việc chỉ ra nó như một minimo, đồng thời nó cũng tạo nên một maximo: khi được khép kín, tính tuần tự theo cách gọi nêu trên sẽ tạo ra một đơn vị mới có khả năng hoạt động với tư cách là một giới hạn sơ đẳng cho một trình tự mới lớn hơn. Có thể dẫn ra ví dụ về một “tiểu trình tự” sau: chìa tay, bắt tay, bỏ tay. Đó là sự chào hỏi có khả năng trở thành chức năng đơn giản: một mặt nó giữ vai trò nêu đặc điểm (sự uế oải của Dubon và thái độ không ưa của Bond), mặt khác, về tổng thể, nó trở thành bộ phận của một trình tự lớn hơn có tên là Gặp gỡ mà các thành tố khác của nó (tiến lại gần, dừng lại, hỏi han, chào hỏi, mời ngồi) đều có thể trở thành các tiểu

trình tự. Chính vì vậy văn bản tự sự được thiết kế nhờ vào sự tồn tại của cả một hệ thống tích hợp các đơn vị của cốt truyện - từ các thành tố ma trận nhỏ nhất đến các chức năng quy mô. Tất nhiên, chúng ta đang nói về hệ thứ bậc của các thành tố tồn tại nội tại ở cấp độ chức năng của văn bản: phân tích chức năng chỉ kết thúc khi chúng ta chuyển từ điều thuộc của Dubon sang việc đuổi bắt Bond với *Ngón tay vàng* bằng cách phóng đại trình tự các đơn vị: trong trường hợp này hệ biến hóa của các chức năng sẽ động chạm tới cấp độ tiếp theo của văn bản tự sự (cấp độ hành động). Tóm lại, cùng với các quy tắc cú pháp tạo nên các trình tự cốt truyện bên trong, còn tồn tại cả các quan hệ cú pháp (trong trường hợp này là quan hệ thứ bậc) gắn các trình tự này với nhau. Theo quan điểm này, phần mở đầu của *Ngón tay vàng* sẽ được trình bày theo sơ đồ nhánh sau:



và v.v...

Sơ đồ này mang tính phân tích thuần túy. Độc giả chỉ thấy được tính tuần tự tuyến tính của giới hạn. Tuy vậy cần thấy rằng các giới hạn thuộc các trình tự khác nhau có khả năng đan chặt vào nhau: có thể tuần tự này còn chưa triển khai hết đã mở ra một trình tự khác: chúng kết nối với nhau theo nguyên tắc đối xứng. Dưới góc độ chức năng, cấu trúc văn bản tự sự giống kết cấu điệp khúc fuga. Trong khuôn khổ một tác phẩm riêng và quá trình ấn định lẫn nhau của các trình tự có thể bị dừng lại (do có sự ngắt quãng giữa chúng) trong trường hợp việc cô lập các khối bộ phận tác phẩm (hay các “nhánh”) được bù đắp ở cấp độ cao hơn của hành động (nhân vật). Ví dụ, tiểu thuyết *Ngón tay vàng* gồm 3 trích đoạn có chức năng độc lập do giữa các nhánh chức năng, mỗi liên hệ bị phá vỡ hai lần: giữa đoạn ở bể bơi với đoạn ở Phorto -Nokxo chẳng có mối quan hệ sự kiện nào hết. Tuy nhiên, ở cấp độ người chịu tác động vẫn tồn tại mối quan hệ giữa chúng, bởi lẽ các nhân vật (cũng như mối liên hệ cấu trúc) trong cả hai trường hợp đều được giữ nguyên. Điều này gần giống với sử thi (gồm nhiều cốt chuyện): Sử thi - đó là một văn bản tự sự bị xé lẻ ở cấp độ chức năng nhưng lại thống nhất ở cấp độ đối tượng (có thể thấy rõ trong ví dụ của *Odysée* hay nhà hát Bresta). Chính vì vậy, cần phải kết thúc cấp độ chức năng (tạo nên cơ sở của phân đoạn tường thuật) bằng cấp độ có thứ bậc cao hơn, ở đó các đơn vị của cấp độ đầu sẽ hết mang ý nghĩa. Cấp độ này là cấp độ Hành động.

III. Hành động

1. *Đi tìm định nghĩa cấu trúc về nhân vật*

Trong tác phẩm *Thi pháp học* của mình, Aristote chỉ dành cho các nhân vật vai trò thứ yếu, buộc các nhân vật phải tuân thủ phạm trù hành động của cốt truyện: có thể tồn tại - Aristote nói - các tình tiết mà không cần “tính cách”, nhưng không thể có tính cách mà không có tình tiết. Quan điểm này cũng được các nhà lý luận thời cổ điển chấp nhận. Khởi đầu nhân vật chỉ là một khách thể hành động(XVI) giản đơn không có gì hết ngoài cái tên, dần dà nó hình thành nên “da thịt” tâm lí, trở thành cá thể rồi cá nhân, hay nói một cách ngắn gọn, thành một sinh thể độc lập có cấu trúc trước và không phụ thuộc vào hành động mà nó gây ra (XVII). Thoát khỏi vai trò phụ thuộc vào hành động cốt truyện, các nhân vật thể hiện một dạng thức tâm lí. ở khía cạnh này chúng sẽ bị phân loại. Ví dụ điển hình nhất là danh sách “phân vai” trong rạp hát tư sản (cô con gái đồng danh, người cha cao thượng v.v...) Ngay từ những bước chập chững đầu tiên, phân tích cấu trúc đã tỏ thái độ ghẻ lạnh với cách giải thích tâm lí nhân vật, thậm chí trong các trường hợp cho phép phân loại nhân vật. Nhân thể Tz. Todorov cũng lưu ý rằng Tomashevski đã tới mức phủ nhận hoàn toàn vai trò của cốt truyện đối với nhân vật cho dù về sau ông có giảm nhẹ bớt quan điểm này. Còn đối với Propp, ông không loại nhân vật ra khỏi phân tích nhưng lại phân loại theo một sơ đồ đơn giản có cơ sở không phải là các đặc tính tâm lí mà là các cụm hành động đặc trưng của nhân vật (Người ban phép thuật, Người trợ giúp, kẻ phá hoại v.v...)

Từ thời Propp do có phạm trù nhân vật, đã xuất hiện một vấn đề chung đặt ra trước phân tích cấu trúc văn bản tự sự. Một mặt, các nhân vật (với tư cách là *dramatis persona* - nhân vật kịch, hay chủ thể gây hành động) thuộc cấp độ đặc biệt của tác phẩm, đòi hỏi nhất thiết phải mô tả, bởi một lẽ ngoài cấp độ này ra các “hành động” nhỏ nhất khác của nhân vật không thể hiểu nổi. Do vậy có thể khẳng định rằng trên đời này không thể có truyện mà không có “nhân vật”(XVIII) hay chí ít là không có “tác nhân” hành động. Mặc dù vậy, ở khía cạnh khác, số lượng lớn các “tác nhân” này không thể miêu tả hay phân loại được nếu chỉ dùng các thuật ngữ “tính cách”. Quả thật, nếu xem xét “cá nhân” như một hiện tượng lịch sử thuần túy chỉ có ở một vài thể loại (mà ta đã biết), thì phải tính đến sự tồn tại một nhóm lớn các tác phẩm tường thuật (cổ tích dân gian, văn bản đương đại) trong đó có các tác nhân hành động chứ không phải cá nhân. Còn nếu cho rằng bản thân phạm trù “cá nhân” là sản phẩm của duy lí phê phán mà thời đại chúng ta gán cho các nhân vật là các tác nhân trong tường thuật, thì trong trường hợp này không thể phân loại “cá nhân”. Các nhà phân tích cấu trúc rất băn khoăn làm sao tránh định nghĩa nhân vật trong các thuật ngữ tâm lí. Chính vì vậy cho đến bây giờ họ vẫn cố gắng định nghĩa nhân vật (đã đưa ra nhiều giả thuyết khác nhau) không phải như một “sinh thể” mà là “người tham gia” hành động. Theo CL. Brémond, mỗi nhân vật có thể là tác nhân trình tự các hành động do nó gây ra (Phá hoại, Quyến rũ). Còn nếu một trình tự nào đó lại đòi có hai nhân vật (đây là trường hợp thường thấy), thì sẽ có hai xu hướng xuất hiện hay hai cách biểu thị cùng một hành động (cái theo khuynh hướng của nhân vật đầu gọi là Phá hoại, nhưng theo khuynh hướng của nhân vật thứ hai lại được coi là Lừa đảo). Thực chất, bất kì một nhân vật, dù là phụ cũng vẫn trở thành chủ nhân trình tự cốt truyện. Về phân mình, khi phân tích tiểu thuyết “tâm lí” (*Những mối quan hệ nguy hiểm tiểu thuyết của Laclos, thế kỉ XVIII - ĐLT*), Tz. Todorov không dựa vào sự xuất hiện của các nhân vật - tính cách mà lại xét trên cơ sở tồn tại ba dạng quan hệ mà các nhân vật này tham gia, được ông gọi là các thuộc tính cơ bản (quan hệ tình ái, giao tiếp, trợ giúp). Các mối quan hệ này đều có hai mặt: một mặt đó là các quy luật *dẫn xuất* cho phép chuyển từ quan hệ này sang quan hệ khác; mặt khác đó là quy luật *hành động* giúp mô tả sự chuyển hóa các quan hệ theo diễn biến của cốt truyện. Dù trong *Những mối quan hệ nguy hiểm* có rất nhiều nhân vật, nhưng “những gì nói về họ” (các thuộc tính của họ) có thể phân loại ra được. Cuối cùng, A.J. Greimas đề nghị miêu tả và phân loại nhân vật trong các tác phẩm tự sự không dựa trên cái mà họ làm (do đây mà có tên gọi người chịu tác động). Bởi lẽ có thể phân các nhân vật theo ba trục ngữ nghĩa thường cấu tạo ra câu (có chủ thể và khách thể, bổ ngữ và trạng ngữ): đó là trục giao tiếp, nguyện vọng (hoặc tìm kiếm) và trục thử nghiệm.(5)

Vì các đối tượng chịu tác động được chia ra theo cặp nên số lượng nhân vật vô tận trong các tác phẩm tự sự cũng được sắp xếp theo cấu trúc hệ biến hóa (Chủ thể / Khách thể; Kẻ cho / Người nhận; Kẻ giúp /

Người phá), được thể hiện trong suốt chiều dài tác phẩm. Cũng bởi đối tượng chịu tác động đó hàm chứa cả một lớp nhân vật nên nó có thể hiện diện trong những bộ mặt khác nhau ứng với các nguyên tắc của hoạt hình, lồng ghép hay bỏ qua.

Cả ba quan niệm nêu trên đều mang nhiều nét chung. Xin nhấn mạnh rằng bản chất là nằm ở chỗ xác định nhân vật thông qua môi trường hoạt động bởi các môi trường này hạn hẹp, bền vững và có thể phân loại được. Điều này cho phép giải thích vì sao cấp độ thứ hai miêu tả văn bản tự sự bao hàm chính các nhân vật được chúng ta gọi là cấp độ Hành động. Do đó cần phải hiểu từ này không phải với nghĩa các hành động tạo nên cấp độ thấp của cốt truyện, mà theo nghĩa trực cơ bản của *thực tiễn* tường thuật (mong muốn, thông báo, tranh đấu).

2. Vấn đề chủ thể

Cho đến bây giờ các vấn đề liên quan đến phân loại nhân vật các tác phẩm tự sự vẫn chưa được giải quyết dứt điểm. Đương nhiên, các nhà nghiên cứu đều cùng chung một quan điểm cho rằng số lượng nhân vật vô tận trong các tác phẩm tự sự có thể chịu sự chi phối của các nguyên tắc lồng ghép, thậm chí ngay cả trong một tác phẩm những nhân vật khác nhau cũng có thể quy về cùng một loại. Có vẻ như số lượng vô hạn các văn bản tự sự cũng không thể quy về thành một mô hình các nhân vật hoạt động mà Greimas đưa ra (hay được Todorov phát triển theo cách riêng của mình): giống như bất kì một mô hình cấu trúc nào, nó quan trọng không phải vì một khuôn thước cứng nhắc (ma trận gồm 6 đối tượng chịu tác động) hay chuyển đổi có trật tự (tách, nhập, chỉnh hình, lồng ghép) do nó đem lại. Điều này cho phép hi vọng xây dựng được loại hình các nhân vật hoạt động trong tác phẩm tự sự (XIX). Hơn thế, ngay cả khi ma trận này có một ma lực để phân loại (như đối với các đối tượng chịu tác động của Greimas), thì vẫn khó giải thích cặn kẽ được tính đa dạng của các vai tường thuật trong trường hợp phân tích chúng ở xu hướng của mỗi nhân vật riêng rẽ. Nếu xem xét cả đến khả năng tồn tại các xu hướng đó (như Brémond), thì toàn bộ hệ thống nhân vật sẽ rất rời rạc. Quả thật, mô hình của Todorov đã loại bỏ được cả hai nhược điểm trên. Tuy vậy cho đến ngày nay nó cũng chỉ giúp miêu tả được mỗi một tác phẩm. Mặc dầu vậy có vẻ như các mâu thuẫn này có thể giải quyết được khá chóng vánh. Khó khăn chính khi phân loại nhân vật là làm thế nào để định vị (xác định sự tồn tại) được *chủ thể* trong một ma trận gồm các nhân vật hoạt động, không lệ thuộc vào hình dạng cụ thể của ma trận này. Ai là chủ thể (nhân vật chính) trong văn bản tự sự? Có hay không có lớp đặc quyền của các nhân vật? Các tiểu thuyết bằng cách này hay cách khác (thậm chí cả cách tiêu cực) đã dạy chúng ta phân biệt được đâu là nhân vật chính giữa một lớp nhân vật. Tuy vậy vị thế đặc quyền của nhân vật không phải là đặc trưng cho cả nền văn chương tường thuật. Ví dụ, có rất nhiều tác phẩm thể hiện cuộc đấu tranh vì một mục tiêu giữa hai kẻ đối địch, do đó “hành động” của các nhân vật này dường như là ngang nhau. Trong trường hợp đó chủ thể là chủ thể kép theo đúng nghĩa của từ này, không thể chỉ ra “tính duy nhất” chỉ bằng mỗi thao tác lồng ghép. Rất có thể đây chính là một dạng tự sự cổ xưa, khi trong văn bản được xây dựng theo nguyên tắc của một số ngôn ngữ, diễn ra cuộc so gươm giữa các nhân vật.

Cuộc đấu này có sức hấp dẫn mạnh mẽ, chỉ ra mối liên hệ họ hàng giữa văn bản tự sự và những môn đấu (hiện đại) trong đó hai đối thủ ngang sức ngang tài cùng gắng chiếm lấy mục tiêu chính là kẻ phán xét họ. Mô hình này gợi đến ma trận các nhân vật hoạt động do Greimas đưa ra. Và ở đây cũng chẳng có gì đáng ngạc nhiên cả, bởi lẽ trận đấu sắp tới (chính là ngôn ngữ) cũng có cùng một cấu trúc tượng trưng như ta thấy trong ngôn ngữ tự nhiên và văn bản tự sự: Cuộc đấu này cũng gần tương tự như câu. Vì vậy nếu coi lớp đặc quyền các nhân vật (chủ thể tìm kiếm, nguyện vọng, hành động) là bất khả xâm phạm, thì ít ra cũng có thể mềm dẻo một chút để kiến giải đối tượng chịu tác động bằng các phạm trù về ngôi - ngôi trong ngữ pháp chứ không phải nhân cách tâm lí. Để miêu tả và phân loại phạm trù ngôi nhân xưng (tôi/anh), vô nhân xưng số ít (anh ấy), phạm trù số đôi và số nhiều chi phối các hoạt động, chúng ta lại phải nhờ đến mô hình ngôn ngữ. Có thể chính các phạm trù ngữ pháp về ngôi này (được thể hiện bằng các đại từ nhân xưng) đem đến chiếc chìa khóa mở cấp độ đối tượng chịu tác động. Mặc dầu vậy, do các phạm trù này chỉ có thể được xác định trên bình diện ngôn bản chứ không phải tham khảo, nên bản thân các nhân vật với tư cách là đơn vị của cấp độ đối tượng chịu tác động sẽ mang ý nghĩa (sẽ được hiểu) chỉ trong trường hợp chúng tích

hợp trong khuôn khổ cấp độ miêu tả thứ ba, và để phân biệt với cấp độ Chức năng và Hành động, chúng ta đặt tên là cấp độ Tường thuật.

IV. Tường thuật

1. Giao tiếp trong tường thuật

Giống như trong nội dung văn bản có tồn tại quan hệ trao đổi (giữa người cho và người nhận) ngay bản thân văn bản khi tham gia vào một dãy đồng đẳng cũng chính là đối tượng của hoạt động giao tiếp: truyện nào cũng có người cho và người nhận. Như đã biết, trong phạm vi giao tiếp ngôn ngữ “tôi” và “anh” ràng buộc nhau tuyệt đối. Cũng tương tự như vậy, không thể có truyện mà không có người kể và người nghe (người đọc). Lời khẳng định trên rất bình thường nhưng cho đến giờ không phải mọi kết luận đều có thể chiết ra từ đó. Quả thật, người ta đã đề cập quá nhiều về vai trò của người “phát” (khi nặng về nghiên cứu “tác giả” dù chẳng mấy khi đặt câu hỏi liệu tác giả có phải là “người kể” thực sự hay không). Nhưng khi động đến độc giả thì lí thuyết văn học lại quá e dè. Thực tế vấn đề không phải ở chỗ đi sâu vào mô típ người kể hay nắm rõ những hiệu ứng do câu chuyện gây ra cho độc giả. Nó nằm ở việc miêu tả mã, nhờ đó mà độc giả và người kể chuyện được bộc lộ trong suốt chiều dài câu chuyện. Thoạt tiên cứ ngỡ các dấu hiệu của người kể dễ nhận biết và nhiều hơn các dấu hiệu của người nghe (bởi người kể thường xưng “tôi” chứ không phải “anh”). Trên thực tế các dấu hiệu về độc giả phức tạp hơn nhiều so với người kể. Cứ mỗi lần người kể ngưng “thể hiện” và thông báo sự kiện anh ta đã biết nhưng người nghe chưa biết, thì lại xuất hiện một dấu hiệu về người đọc: phỏng có nghĩa gì khi “hắn” lại tự đi thông báo điều “hắn” đã biết.

“Ông chủ trang trại này là Leo” - câu này được thông báo ở ngôi thứ nhất(XX) trong một tiểu thuyết. Câu trên chính là sự báo hiệu về độc giả, rất giống với cái mà Jakobson gọi là chức năng lựa chọn đối tượng của hoạt động giao tiếp. Sở dĩ việc phân loại các dấu hiệu cảm nhận vẫn chưa được định rõ (dù rất cần đến) nên chúng ta tạm chia tay với chúng để nói đôi lời về các dấu hiệu của người kể.

Ai là người phát đi văn bản tự sự? Thực tế cho đến bây giờ người ta đã đưa ra ba cách trả lời cho câu hỏi này. Theo hướng thứ nhất, việc tường thuật do nhân cách (theo nghĩa tâm lí học thuần túy của từ này) thực hiện. Nhân cách này có tên gọi, và chính là tác giả tức một cá thể xác định trong đó “tính nhân cách” và việc nắm vững tài nghệ sáng tác dường như được trao đổi với nhau. Dần dà cá thể này sẽ cầm bút sáng tác một câu chuyện. Nói cách khác tác phẩm (trong đó có cả tiểu thuyết) chính là phương thức thể hiện cái “tôi” bên ngoài tác phẩm. Theo quan niệm thứ hai thì người kể chuyện chính là người mang một nhận thức toàn thư và không có ngôi. Khi kể lại các câu chuyện anh ta dường như đang đứng ở đỉnh cao muôn trượng, ở một tầm nhìn của Thượng đế. Một mặt người kể có tính nội tại cùng nhân vật (bởi thấu rõ thế giới bên trong của các nhân vật); mặt khác, lại tách bạch khỏi nhân vật (bởi đối với nhân vật anh ta là người khác biệt nhất so với những người khác). Quan niệm thứ ba, mới nhất Joyce, Sartre), lại cho rằng người kể cần phải kể làm sao để các nhân vật nhìn được và nhận biết được anh ta, như thế các nhân vật sẽ lần lượt sắm vai người dẫn truyện.

Cả ba quan niệm trên đây đều chưa được chặn chắn cho lắm chừng nào còn coi người kể và nhân vật là những con người “bằng xương bằng thịt” (chúng ta đều biết sức mạnh bất diệt của thể loại văn học thần thoại), dường như bản chất của văn bản tự sự được xác định bởi cấp độ tham khảo (cả ba quan niệm trên đều là các quan niệm “hiện thực” như nhau). Tuy vậy trên thực tế, hoặc ít ra là theo quan điểm của chúng tôi, người kể và các nhân vật thực chất chỉ là những “sinh thể giấy”. Tác giả (người thật) văn bản không có một chút gì trùng hợp với người kể chuyện(XXI). Các dấu hiệu của người dẫn chuyện đều tồn tại trong chính câu chuyện, vì thế có thể phân tích theo kí hiệu học một cách trọn vẹn. Nhưng để có thể khẳng định chính tác giả (người lớn tiếng tuyên bố về mình, ẩn dấu hay hòa đồng trong các nhân vật của mình) có chứa các “dấu hiệu” rải khắp trong tác phẩm, cần phải cho phép ngôn ngữ của cá nhân miêu tả các đặc điểm của nó, từ đó tác giả sẽ biến thành một chủ thể có chủ quyền, còn tác phẩm thành công cụ thể hiện chủ quyền đó. Phân tích cấu trúc lại không cho phép điều này: *người nói* (trong tác phẩm tự sự) không phải là *người viết* (trong hiện thực), còn *người viết* lại không phải là *người đang tồn tại*(XXII).

Trên thực tế, cấp độ tường thuật theo nghĩa đen của từ này (mã của người kể) được tạo bởi - cũng giống như ngôn ngữ - hai hệ thống kí hiệu: có ngôi và không có ngôi. Các hệ thống này không nhất thiết đòi

hỏi phải mã hóa ngôn ngữ nhờ đại từ ngôi thứ nhất (tôi) hay ngôi thứ ba (anh ta). Có thể dẫn ra ví dụ về các tác phẩm hoặc ít ra là các trích đoạn được viết ở ngôi thứ ba, nhưng với tư cách là chủ thể đích thực chúng lại có ngôi thứ nhất. Làm thế nào để nhận biết được điều này? Chỉ cần “chép lại” truyện (đoạn trích) bằng cách thay đại từ “anh ta” thành đại từ “tôi”: nếu thao tác này không gây ra một sự thay đổi nào ngoài việc chuyển ngôi ngữ pháp, thì có thể tin chắc rằng chúng ta vẫn nằm trong khuôn khổ hệ thống ngôi. Ví dụ, mặc dù phần đầu *Ngón tay vàng* được viết ở ngôi thứ ba, nhưng trên thực tế việc tường thuật được dẫn theo ngôi của chính James Bond. Muốn thay đổi cấp bậc tường thuật cần phải làm sao để rewriting (chép lại) không thể xảy ra. Ví dụ, câu “anh ta nhận ra một người đàn ông trạc năm mươi, nhưng trông trẻ hơn tuổi” v.v... là câu có ngôi nhất định dù có đại từ “anh ta” (“Tôi, James Bond nhận thấy...”). Tuy nhiên, thông báo tường thuật “hình như, tiếng lanh canh của cục đá va vào thành cốc chọt làm Bond bừng tỉnh” không thể là câu nhân xưng do có động từ “hình như”. Chính động từ này (chứ không phải đại từ “anh ta”) là dấu hiệu của dạng vô nhân xưng. Rõ ràng tiểu loại vô nhân xưng là tiểu loại tự sự truyền thống: ngôn ngữ tạo ra cả một hệ thống về thời đặc trưng cho văn bản tự sự, có định hướng quá khứ bất định. Hệ thống này kêu gọi xóa bỏ thời hiện tại mà chủ thể kể đang hiện diện. “Trong văn bản tự sự - Benveniste nhận định - chẳng có ai nói cả”. Tuy vậy dạng nhân xưng (dù được ngụy trang ít nhiều) dần dần xâm chiếm cả tác phẩm dẫn đến hic et nunc của hành động lời nói (bản chất hệ thống các dạng nhân xưng nằm chính ở đây). Vì vậy không lấy gì làm ngạc nhiên khi hiện nay có thể thấy nhiều tác phẩm tự sự trong đó dạng nhân xưng và vô nhân xưng được xen kẽ - thậm chí ngay cả trong phạm vi một câu - với tốc độ rất nhanh. Ví dụ như câu sau trong *Ngón tay vàng*:

Đôi mắt anh ta

nhân xưng

màu xanh xám

vô nhân xưng

soi vào mắt Dubon không biết là

anh đang rất kiêu chể

nhân xưng

bởi trong ánh mắt chăm chăm kia có thể đọc được lòng chân thành, xen lẫn mĩa mai với tự mĩa mai

vô nhân xưng

Cũng dễ hiểu, bởi việc đan xen các hệ thống được coi là một thủ pháp tiện ích nhằm đạt mục đích. Ví như ở một trong số các truyện trinh thám của Agatha Christie (*Năm giờ hai mươi phút*), điều bí ẩn được tạo ra thuần túy nhờ tiểu xảo đánh lừa trên cấp độ tường thuật: nhân vật được miêu tả nội tâm nhưng chính lúc đó hẳn là tên giết người. Mọi việc được dàn dựng dường như một nhân vật vừa mang ý thức của người chứng kiến hòa với ngôn bản tự sự, đồng thời lại mang ý thức của kẻ sát nhân trên bình diện mở rộng. Điều bí ẩn vẫn được duy trì nhờ sự kết hợp hai hệ thống. Cũng không mấy khó hiểu tại sao ở hai đầu đối lập của văn học vẫn có những nỗ lực khẳng định việc nghiêm chỉnh tuân thủ theo hệ thống đã chọn như là điều kiện bắt buộc đối với tác phẩm (dù không phải lúc nào cũng thành công.)

Tính khắt khe này - như nhiều nhà văn đương đại viết - hoàn toàn không phải do các yêu cầu về thẩm mỹ chi phối. Đối với các tiểu thuyết được coi là tiểu thuyết tâm lý việc đan xen hai hệ thống thường là nét đặc trưng: ở đó những dấu hiệu “có ngôi” thường luân phiên một cách tuần tự với các dấu hiệu “không ngôi”. Nghịch lý nằm ở chỗ “tâm lý” không thể chỉ gói gọn ở việc dùng đến dạng vô nhân xưng thuần túy, bởi lẽ nếu quy toàn bộ tác phẩm về cấp bậc ngôn bản, hoặc giả về hành động nói, thì chính nội dung tâm lý của nhân cách lại bị đe dọa: nhân cách tâm lý (thuộc bình diện tham khảo) không hề có quan hệ với ngôi trong ngôn ngữ. Ngôi trong ngôn ngữ không thể được xác định nếu chỉ xuất phát từ tâm trạng, dự định hay các nét tính cách, mà phải căn cứ vào vị trí mã hóa của nó trong phạm vi văn bản tự sự.

Đây chính là một thứ ngôi hình thức, là đối tượng mà một số nhà văn đương đại thường nhắc đến. Sự việc sẽ đưa đến một bước ngoặt trọng đại (không phải vô cớ mà công chúng có cảm giác rằng không thể viết “tiểu thuyết” thêm được nữa) với mục đích chuyển văn bản tự sự từ việc ghi nhận sự kiện (cho đến ngày nay văn bản tự sự vẫn thuộc chức năng này) sang ghi nhận rời rạc mà nội dung phát biểu chính là hành động phát biểu (XXIII): ngày nay viết không có nghĩa là “kể lể”, mà là viết về chính hành động kể, biến bất kì một đối tượng chịu tác động (“cái được nói đến”) thành hành động lời nói. Điều này giải thích vì sao

một bộ phận văn học hiện nay không phải là văn học miêu tả mà là ngoại ngôn: nó gắng thể hiện trong lời nói thời hiện tại thuần túy sao cho ngôn bản trùng với hành động sản sinh ra nó, còn bất kì một logos nào cũng quy về (hoặc nhân rộng) thành Lexis'y.

2. Tình huống kể

Như vậy cấp độ tường thuật được thiết lập bởi các đặc điểm tường thuật tính, tổng thể các thao tác cho phép tích hợp lại chức năng và hành động trong khuôn khổ giao tiếp tường thuật nối kết người phát với người nhận văn bản. Một vài đặc điểm trong số này đã được nghiên cứu trước đây. Như chúng ta đã biết, trong văn học truyền miệng vẫn tồn tại các quy tắc thể hiện tác phẩm đã được mã hóa (các công thức niêm luật, các công thức thuộc ngữ v.v...) Chúng ta cũng biết rằng tác giả ở đây không phải là người biết vẽ ra các tình tiết lí thú, mà là người thuần thục nhất nắm được mã tường thuật chịu sự điều khiển của người kể và người nghe. Trong văn học dân gian cấp độ tường thuật được chỉ ra rất rõ, mọi quy tắc của nó đều trở nên cần thiết đến nỗi thật khó hình dung được “truyện cổ tích” đã bị tước bỏ các đặc điểm mã hóa của tường thuật (“ngày xưa ngày xưa” v.v...) Đối với các tác phẩm văn học viết, đã từ lâu vẫn tồn tại sự đa dạng của “các loại ngôn bản” (trong thực tế chính là các đặc điểm của tường thuật tính): điều này liên quan đến việc phân loại các biện pháp can thiệp của tác giả do Platon đưa ra và được Diomet(XXIV) tập hợp lại, đụng chạm đến vấn đề mã hóa phần đề và phần kết, đến các dạng thức của lời nói (oratio directa [trình bày gián tiếp] cùng với các thuật ngữ như inquit, oratio tecta), đến việc nghiên cứu các “quan điểm” về tường thuật v.v... Các hiện tượng này đều thuộc cấp độ tường thuật. Cũng nên bổ sung thêm vào đây cả văn viết bởi vai trò của nó không phải ở chỗ để “truyền đạt” lại mà là để phô trương cho câu chuyện.

Thực chất các đơn vị của hai cấp độ dưới này được tích hợp trong cấp độ tường thuật chỉ khi cấp độ này thực sự hiện rõ: dạng cao nhất của truyện vượt lên trên cả nội dung cốt truyện và hình thức (các chức năng và hành động). Nó giải thích một thực tế rằng cấp độ tường thuật luôn là cấp độ cuối cùng và thuận tiện cho phân tích nếu chúng ta không vượt quá phạm vi của văn bản - đối tượng, có nghĩa là không ngoài khuôn phép của các quy tắc nội tại trong cơ sở của văn bản. Quả thật, chỉ có một thế giới cần cho tường thuật sử dụng mới có thể mang đến ý nghĩa cho tường thuật: một thế giới được bắt đầu từ phía bên kia của cấp độ tường thuật; hay nói một cách khác đó là những hệ thống (xã hội, kinh tế, hệ tư tưởng) có đơn vị không chỉ là các truyện hoặc các thành tố thuộc dạng thức khác (các sự kiện lịch sử, quyết định xã hội, các loại hành vi v.v...). Tương tự như thẩm quyền của ngôn ngữ học giới hạn trong phạm vi câu, thẩm quyền của phân tích văn bản bị ràng buộc bởi cấp độ ngôn bản tường thuật: tiếp đến là việc chuyển sang các hệ thống ký hiệu học. Ngôn ngữ học cũng biết đến các giới hạn tương tự mà nó từng thừa nhận (mặc dù còn chưa nghiên cứu) dưới cái tên “*tình huống*”. Haliday định nghĩa “*tình huống*” (áp dụng cho câu) là một tổng thể các sự kiện ngôn ngữ không được tái hiện trong câu(6), còn Prieto lại cho rằng nó là “tổng thể các sự kiện mà người nhận thông báo được biết vào thời điểm diễn ra hành động ký hiệu và không phụ thuộc vào nó”(7). Có thể nói rằng bất cứ một truyện nào cũng đều gắn với “*tình huống kể*”, với tổng thể các quy tắc đã được mã hóa điều tiết nhu cầu sử dụng trong truyện. Trong các xã hội được coi là “*xa xưa*” tình huống kể có mức độ mã hóa(XXV) rất cao. Ngày nay chỉ có văn chương khai phá là vẫn tiếp tục mơ đến việc mã hóa hành động đọc: mã hóa trình diễn như của Mallarmé khi mong muốn sách được trình diễn trước công chúng theo những quy định chặt chẽ; hay mã hóa in ấn như của Buto khi đưa ra cuốn sách kèm theo những đặc điểm đặc thù của nó. Tuy nhiên, thực tế thường gặp trong xã hội của chúng ta là làm sao cố giấu (tới mức cho phép) đặc tính mã hóa của chính tình huống kể: một số lượng lớn các thủ pháp tường thuật được đưa ra nhằm trung hòa cốt truyện, đánh lừa khi giải thích việc xuất hiện cốt truyện bằng các động cơ tự nhiên, hay có thể nói là “*cắt xuất xứ*” của cốt truyện. Đó là các tiểu thuyết dạng thư từ, các loại bản thảo từng được ai đó tìm thấy, đó là các tác giả dường như được gặp gỡ với người kể các câu chuyện, đó là những bộ phim trong đó hành động được bắt đầu trước khi vào đề không muốn khoa trương các mã - đó là đặc điểm điển hình của xã hội tư sản và nền văn học đại chúng mà nó sinh ra có nhu cầu về kí hiệu nhưng không hình thành nổi kí hiệu. Tuy vậy, hiện tượng này cũng chỉ là một loại siêu hiện tượng cấu trúc. Cho dù ngày nay việc chúng ta giở sách, lật báo, bật tivi là một hành động quá quen thuộc, không mấy ý

nghĩa, nhưng chính động tác ít ai để ý này lại bắt mã tường thuật (có ở trong ta và ta cần đến nó) hoạt động một cách toàn bộ.

Như vậy, cấp độ tường thuật giữ một vai trò kép. Một mặt, khi đụng chạm đến tình huống kể (đôi khi cũng bao hàm cả tình huống), nó sẽ đưa văn bản ra thế giới bên ngoài, nơi văn bản sẽ được mở (được dùng); Tuy nhiên, cấp độ này đồng thời cũng đề cao các cấp độ thấp khác của tác phẩm, vì thế đem lại cho văn bản sự hoàn thiện khép kín: nó khéo léo chuyển văn bản thành lời nói bằng thứ ngôn ngữ do bản thân siêu ngôn ngữ hàm chứa và đưa ra.

V. Hệ thống văn bản tự sự

Ngôn ngữ tự nhiên có thể được định nghĩa như một sản phẩm của sự tác động qua lại giữa hai cơ chế cơ bản: một mặt là cơ chế phân đoạn hay âm đoạn dẫn tới việc xuất hiện các đơn vị mô tả (*dạng thức*, nếu theo Benveniste); mặt khác đó là cơ chế tích hợp thu nạp các đơn vị này vào thành phần các đơn vị cấp cao hơn (*ý nghĩa*). Cũng có thể phát hiện ra cơ chế hai đơn vị này trong ngôn ngữ các tác phẩm tự sự. Ở đây cũng diễn ra các quá trình phân đoạn và tích hợp, tại đây cũng có dạng thức và ý nghĩa.

1. Phân nhánh và khai triển

Hình thức tường thuật có những khả năng hai mặt: thứ nhất, nó có thể tách các đặc điểm theo diễn biến cốt truyện; thứ hai, nó có khả năng lấp đầy các khoảng trống trung gian bằng những thành tố không thể đoán trước. Thoạt nhìn cả hai khả năng này dường như là việc thể hiện sự tự do trong tường thuật. Tuy nhiên trên thực tế bản chất của văn bản tự sự nằm ở chỗ những tiến triển nêu trên lại được quy định bởi chính hệ thống ngôn ngữ(XXVI).

Việc phân tách các dấu hiệu cũng tồn tại trong ngôn ngữ tự nhiên. Bally đã nghiên cứu hiện tượng này trong tiếng Pháp và Đức(8). Giả sử các kí hiệu tạo nên thông báo không nối đuôi nhau theo trật tự thông thường và tuyến tính (lôgic) bị phá hủy (ví dụ trong trường hợp cụm chủ vị đứng trước chủ thể), thì lúc đó ta sẽ gặp hiện tượng *distaksia*. Cũng cần xét đến dạng này của *distaksia* trong đó các phần của một kí hiệu trong phạm vi thông báo bị tách ra khỏi nhau bởi các kí hiệu khác (như trong trường hợp phủ định *ne jamais* hay với động từ *a pardonné* trong câu *elle ne nous a jamais pardonné* - “cô ấy không bao giờ tha thứ cho chúng ta như vậy”): nếu kí hiệu bị cắt đoạn, thì cái được biểu hiện của nó sẽ được phân bố giữa một số cái biểu hiện mà ta không thể hiểu nổi một cách rời rã. Khi mổ xẻ cấp độ chức năng chúng ta đã thấy rằng trong văn bản tự sự cũng có hiện tượng y hệt: dù các thành tố lập nên trình tự cốt truyện cấu tạo một tổng thể nhất quán, nhưng chúng vẫn có thể tách ra khỏi nhau trong trường hợp nếu xen vào giữa chúng là các đơn vị thuộc một trình tự khác: chúng ta từng nói rằng cấu trúc của văn bản tự sự gợi đến kết cấu bài nhạc fuga. Vận dụng thuật ngữ của Bally, người đối lập các ngôn ngữ tổng hợp như tiếng Đức có *distaksia* chiếm ưu thế, với các ngôn ngữ phân tích phần lớn chịu chi phối của tuyến tính lôgic và kí hiệu đơn (như tiếng Pháp), cần phải thừa nhận rằng ngôn ngữ văn bản tự sự có tính tổng hợp mức độ rất cao do nó có các thủ pháp bao trùm và thu nạp. Mỗi điểm trong truyện đều đưa ra đồng thời một vài tọa độ ngữ nghĩa. Ví dụ, khi James Bond chờ máy bay, gọi một ly wishky, chúng ta sẽ bắt gặp một đặc điểm đa nghĩa, một nút thắt hình tượng độc đáo tụ hội đồng thời cả mấy cái được biểu hiện (tính hiện tại của bầu không khí, khung cảnh no ấm, lễ hội). Tuy nhiên với tư cách là đơn vị chức năng việc gọi một ly whisky dần dần phải được đưa vào các ngữ cảnh rộng hơn (thứ rượu được gọi, việc đợi chờ, lên đường) cho tới khi nó đạt được ý nghĩa trọn vẹn: chính bằng phương thức đó bất kì một đơn vị nào cũng được “tham gia” vào tổng thể văn bản tự sự dù văn bản được “tồn tại” nhờ phân tách ra các đơn vị cấu thành. Nguyên tắc phân tách đóng một dấu ấn vào ngôn ngữ văn bản tự sự: bởi nguyên tắc này dựa trên sự tồn tại của các mối quan hệ không phải hiếm khi xa rời nhau, giữa các thành tố khác nhau, quy định niềm tin cho lí trí và trí nhớ của con người, nên nó là một hiện tượng thuần túy lôgic, trên các phiên bản đơn giản, nguyên chất của các sự kiện được miêu tả xây dựng nên ý nghĩa của chúng. Ví dụ, trên thực tế khó có thể xảy ra khi hai người gặp nhau mới được mời mà đã ngồi phịch xuống không có một cử chỉ đáp lại. Nhưng trong tác phẩm tự sự hai đơn vị xen kẽ này (từ quan điểm bắt chước) có thể chia tách bởi một chuỗi các thành tố cắt ngang thuộc các trình tự chức năng khác nhau. Như vậy đã xuất hiện một *thời lôgic* đặc biệt có quan hệ xa với thời hiện thực, bởi các đơn vị

nằm rải rác bề ngoài được ghim chặt lại bằng một thứ logic chặt chẽ, liên kết với các chức năng hạt nhân trong trình tự. Rõ ràng thủ pháp “kìm hãm” - đó chỉ là một phương cách đặc quyền hay tăng cường của phân tách các thành tố: một mặt, thủ pháp này (dựa vào các phương pháp nhấn mạnh sự kìm hãm hoặc tăng triển thời gian) cho phép bỏ ngỏ tính tuần tự của cốt truyện và như vậy củng cố thêm mối liên hệ với độc giả (thính giả), trực tiếp thực hiện chức năng thực tế của mình; Mặt khác, nó buộc độc giả phải e ngại trước tình huống trình tự có thể không được khép kín, còn hệ biến hóa lại có thể mở (nếu đúng như chúng ta giả định rằng mọi trình tự đều có hai đầu). Nói một cách khác, thủ pháp này mang mối đe dọa phá hủy logic văn bản mà độc giả có thể linh cảm được vừa hài lòng vừa lo sợ (phần lớn cuối cùng thì cốt truyện cũng lập lại được logic). Như vậy thủ pháp “kìm hãm” như đùa rờn với cấu trúc tường thuật, đặt nó vào tình trạng mạo hiểm để mà củng cố: trên bình diện cảm nhận lí tính cốt truyện nó thực hiện chức năng thrilling’a (làm rung cảm) thật sự. Chỉ ra sự lỏng lẻo của các mối liên hệ ngữ đoạn (chứ không phải thuộc hệ biến) giữa các chức năng, thủ pháp “kìm hãm” dường như thể hiện đặc tính nguyên tắc của chính ngôn ngữ, trong đó tình cảm đồng thời cũng trí tuệ: “kìm hãm” tạo ảnh hưởng nhờ chức năng của mình chứ không phải nhờ việc “lấp chỗ trống”.

Khi tách được thì cũng có thể thêm được. Tại đoạn giữa các hạt nhân chức năng xuất hiện một khoảng không mà ta có thể lấp đầy thoải mái. Có thể thêm vào đây số lượng lớn các đơn vị xúc tác. Chính các đơn vị xúc tác lại tạo cơ sở xây dựng nên một hình hài mới: tự do xúc tác có thể từ chính nội dung của chức năng (ví dụ “Đợi chờ”(XXVII) có thể thêm xúc tác nhiều hơn những chức năng khác), cũng có thể nảy sinh từ các thuộc tính của dạng tự sự ở mức độ cao, cũng như đối với các đơn vị xúc tác, hơn là ngôn ngữ điện ảnh: điện ảnh dễ dàng “cắt đoạn” hành động khi miêu tả chúng bởi mô tả bằng hình ảnh). Khả năng xúc tác hóa văn bản tự sự lại tạo ra khả năng tỉnh lược nó. Một mặt, bất kì chức năng nào cũng cho phép bỏ qua các đơn vị xúc tác ảo (ví dụ: “anh ta vừa ăn no cứng bụng”) mà nó đưa ra (những chi tiết cụ thể về bữa ăn) (XXVIII); Mặt khác, bất kì trình tự nào cũng có thể quy về các chức năng hạt nhân của nó, còn hệ dọc của trình tự có thể đưa về các đơn vị cấp cao mà không làm ảnh hưởng tới ý nghĩa cốt truyện: cốt truyện vẫn được nhận ra ngay cả khi hệ phân đoạn bị cô lại đến mức chỉ còn có các đối tượng chịu tác động và các chức năng khá lớn - các chức năng được xuất hiện nhờ kết quả tích hợp trình tự các chức năng còn lại khác(XXIX). Nói một cách khác, văn bản tự sự cho phép người ta tóm tắt nó (trước đó bản tóm tắt được gọi là argumentum). Thoạt nhìn có cảm tưởng điều này đúng cho tất cả mọi loại kể. Trên thực tế mỗi loại trong số đó lại có cách tóm tắt riêng. Ví dụ, để tóm tắt thơ trữ tình là loại ẩn dụ mở của cái được biểu hiện duy nhất(XXX), có nghĩa là chỉ đơn giản hãy gọi tên cái được biểu hiện này. Tuy vậy ngay thao tác này đã quá đủ để phá hủy bài thơ (nếu tiếp tục tóm tắt nữa, bất kì bài thơ trữ tình nào cũng có thể quy về “Tình yêu” và “Cái chết”): từ đây có thể tin chắc rằng thơ không thể tóm lược. Trái lại, khi tóm tắt tác phẩm tự sự (nếu tuân theo đúng các tiêu chí về cấu trúc) tính cá biệt của thông báo vẫn được bảo toàn. Nói một cách khác, có thể *chuyển đổi* văn bản tự sự mà hầu như không mất mát gì lớn. Vả chăng không thể chuyển đổi được chỉ là thứ có thể bị mất mát - cấp độ tường thuật. Ví như việc chuyển các kí hiệu tường thuật vào phim là rất rõ khắn bởi lẽ điện ảnh chỉ biết đến tiêu loại của mình trong những trường hợp đặc biệt(XXXI), xét đến phần nổi của cấp độ tường thuật - thuần túy về kí tự, điện ảnh không có khả năng chuyển đổi từ ngôn ngữ sang ngôn ngữ (hoặc giả có chuyển nhưng dưới dạng không thể tương ứng). Minh chứng về việc văn bản tự sự có thể chuyển đổi được phát hiện từ chính cấu trúc ngôn ngữ của văn bản. Chính vì vậy khi đi theo hướng ngược lại có thể thấy cấu trúc này bằng cách chia tách và phân loại các thành tố khác nhau của văn bản tự sự (ở các mức độ chuyển đổi được hay không chuyển đổi được): sự tồn tại (ngày nay) của các hệ thống kí hiệu học đa dạng, cạnh tranh nhau (văn học, phim ảnh, truyện tranh, đài phát thanh) sẽ giảm nhẹ phần lớn gánh nặng khi phân tích theo cách này.

2. Mô phỏng và ý nghĩa

Một quá trình quan trọng thứ hai diễn ra trong ngôn ngữ văn bản tự sự là quá trình tích hợp - hiện tượng được tác nhỏ ở cấp độ nào đó (ví dụ một trình tự nào đó) lại thường được nối lại ở cấp độ cao hơn (như các trình tự ở cấp bậc cao hơn, tổng thể những cái được biểu hiện trong các đặc tính rời rạc, những

hành động cùng loại của nhân vật). Tổ chức phức tạp của văn bản tự sự có thể so với sự phức tạp của sơ đồ tổ chức có khả năng tích hợp các thao tác lúc đầu hay về sau. Nói một cách chính xác hơn cơ chế tích hợp (trong các hình thức đa dạng nhất) cho phép sắp xếp lại trật tự toàn bộ tổng thể phức tạp (thoạt đầu tưởng như không thể nắm bắt được) của các đơn vị cấp độ này hay cấp độ khác. Bằng cách đó chính cơ chế này giúp tổ chức việc hiểu rõ các yếu tố hoặc rời rạc sắp xếp cạnh nhau hoặc nằm lộn xộn trong văn bản (được phân bố theo ngữ đoạn kể theo một chiều tuyến tính). Nếu theo Greimas gọi một thể thống nhất về ý nghĩa nào đó là *đồng vị* (ví dụ khối thống nhất thấm vào cả kí hiệu lẫn ngữ cảnh), thì có thể khẳng định rằng tích hợp là một nhân tố của đồng vị: mỗi một cấp độ tích hợp lại đưa ra một kiểu đồng vị cho những đơn vị cấp độ dưới và như vậy cho phép ý nghĩa “bay nhảy”. Điều này không thể tránh khỏi nếu ta không để ý đến yếu tố phân tách của các cấp độ. Tuy vậy tích hợp trong tường thuật không phải là quá trình đúng tuyệt đối gọi đến một tòa kiến trúc ngay ngắn, được sắp xếp vuông vắn từ vô số các thành tố đơn giản thành một tổng thể phức tạp. Không phải hiếm khi một đơn vị có cả hai loại tương liên cùng lúc - mỗi thứ nhất nằm trong cùng cấp độ (như chức năng trong trình tự), mỗi tương liên thứ hai nằm ở cấp độ khác (đặc điểm hướng về người chịu tác động). Cũng như vậy, bất kì một tác phẩm nào cũng là một trình tự các thành tố gắn với nhau một cách trực tiếp hay gián tiếp, thường xuyên kề vai sát cánh bên nhau. Cơ chế *distaksia* tạo ra quá trình đọc tác phẩm “theo chiều ngang”, còn cơ chế tích hợp bổ sung thêm bằng cách đọc “theo chiều dọc”: miệt mài với các khả năng tiềm tàng, đa dạng, cấu trúc dường như bị “cà nhắc” và nó sẽ đem lại “luồng sinh khí”, năng lượng đặc biệt cho tác phẩm phụ thuộc vào việc hiện thực hóa các khả năng nói trên. Mỗi một đơn vị được đặt trong chiều ngang và chiều sâu của mình và tác phẩm được “chuyển động” theo cách sau: nhờ có sự tác động qua lại giữa hai cơ chế nêu trên mà cấu trúc được bện lại, khai triển, mở ra để rồi tự khép lại. Bất cứ sự xuất hiện nào của thành tố mới cũng đều được cấu trúc xem xét từ trước. Tất nhiên, tự do tường thuật cũng tồn tại như quyền tự do ngôn luận của cá thể mà anh ta có. Tuy vậy sự tự do này theo đúng nghĩa đen của từ giới - hạn: nằm giữa mã nghiêm ngặt của ngôn ngữ và tự sự có một khoảng trống - đó là câu. Nếu giả năm lấy văn bản tự sự viết trong một tổng thể, chúng ta sẽ thấy nó được khởi đầu từ một tầng bậc mã hóa chặt chẽ (đây là cấp độ âm vị hay thậm chí còn là cấp độ cao hơn, sau đó được thoải mái hơn, tiếp cận tới câu như đỉnh cao của sự tự do kết hợp, rồi lại trở nên cứng nhắc. Từ những nhóm nhỏ gồm các câu (tiểu trình tự) vẫn còn khá tự do, tác phẩm kết cục sẽ đạt đến cấp độ tạo bởi những hành động hoành tráng, bị chi phối bởi mã nghiêm ngặt và hạn chế: do đó vùng sáng tạo trong văn bản tự sự (ít nhất là trong trường hợp có sự tương đồng “thần thoại” với hiện thực) sẽ được trải rộng trong khoảng trống *giữa hai mã* ngôn ngữ và ngoài ngôn ngữ. Đó là lí do tại sao có thể phát biểu một cách ngược đời rằng *nghệ thuật* (trong nghĩa lãng mạn của từ này) được quy thành kĩ năng lựa chọn chi tiết, trong khi *tường tượng* lại cho phép nắm chính mã biểu hiện. “Thực chất - Do nhận xét - không mấy khó khăn nhận ra rằng, người sáng tạo luôn có trí tưởng tượng phong phú, còn người có trí tưởng tượng đích thực không phải ai khác mà chính là nhà phân tích...” (XXXII).

Cần phải nhìn nhận một cách có phê phán về cái gọi là “tính hiện thực” của văn bản tự sự. Khi trong phòng Bond trực vang lên tiếng chuông điện thoại, nhân vật - theo lời tác giả - đang “suy nghĩ”: “Đường dây với Hong Kong luôn luôn phập phù, từ đó gọi về không phải đơn giản”. Như vậy cả “ý nghĩ” của Bond lẫn chất lượng đường liên lạc kém không đưa ra một thông tin đích thực. Và chẳng các chi tiết này chỉ giúp cho đoạn trích “sống động” hơn mà thôi, còn thông tin đích thực phải mãi về sau mới được làm rõ trong việc định vị tiếng chuông điện thoại khi nổi được đường dây với Hong Kong. Chính vì vậy, trong bất kì một tác phẩm tự sự nào việc mô phỏng cũng chỉ là nhân tố ngẫu nhiên. Chức năng của tác phẩm không phải để “thể hiện” một cái gì đó mà là để tạo ra một màn kịch luôn bí ẩn đối với chúng ta. Đặc thù của màn kịch này trong mọi trường hợp không thể chỉ là sự bắt chước. “Tính hiện thực” của trình tự cốt truyện không phải ở chỗ nó tái hiện lại các sự kiện đã biết theo trình tự “tự nhiên” của chúng, mà là ở lôgic tạo ra trình tự đó, rất mạo hiểm để cho kết cục mọi việc êm đẹp. Hay nói theo cách khác, cội nguồn xuất hiện mọi trình tự cốt truyện không nằm trong việc quan sát tự thân hiện thực, mà nằm trong tính cấp thiết phải thay đổi hình dạng cũng như khắc phục *dạng* khởi nguyên đem lại cho con người - đó là hình thức lặp lại: suy cho

cùng trình tự cốt truyện chính là một tổng thể mà bên trong không cho phép chứa các hình thức lặp lại. Bản thân logic (và cùng với nó là toàn bộ văn bản tự sự) đóng vai trò giải phóng ở đây. Hiển nhiên, con người thường xuyên chiếu tới chiếu lui vào văn bản tự sự tất cả những điều họ trải qua, tất cả những gì họ thấy. Tuy vậy, người ta làm điều này dưới dạng vượt lên trên nguyên tắc lặp lại khẳng định mô hình thực tại hình thành. Bản chất việc tường thuật không phải là làm cho các sự kiện sống lại, tác phẩm không thể mô phỏng được nỗi lo lắng mà chúng ta trải qua khi đọc tiểu thuyết - đây không phải là sự lo lắng do tính “sống động” của các hình tượng gây nên (trên thực tế khi tường thuật chúng ta không “nhìn thấy” gì hết). Nỗi lo lắng đó là do ý nghĩa tức một chỉnh thể tường thuật bậc cao ám ảnh chúng ta. Nó cũng có những trần trở, hy vọng, lo sợ và thắng lợi. Dưới quan điểm tham khảo (tính hiện thực) “những gì xảy ra” trong tác phẩm không là cái gì cả theo đúng nghĩa đen. Còn những gì “diễn ra” trong tác phẩm chính là ngôn ngữ, cuộc du ngoạn của ngôn ngữ mà chúng ta lúc nào cũng hân hoan chào đón. Mặc dù chúng ta biết về xuất xứ của tường thuật chẳng hơn là bao so với xuất xứ ngôn ngữ, nhưng hoàn toàn có thể giả định rằng tường thuật xuất hiện đồng thời cùng với thể loại độc thoại - thứ sản phẩm sau của đối thoại. Không đi quá sâu vào các giả thuyết về xuất xứ ngôn ngữ, nhưng có một thực tế rõ ràng rằng trẻ “phát minh” ra câu, câu kể và Oedipe cùng một thời điểm (vào khoảng 3 tuổi).

Tôn Quang Cường
(dịch từ bản tiếng Nga)

Chú thích:

I Cần lưu ý rằng điều này không hoàn toàn đúng với thi ca và văn tiểu luận bởi sự cảm thụ sẽ phụ thuộc vào trình độ văn hóa của người tiếp thụ.

II Đương nhiên “nghệ thuật” của người kể là có: đây chính là năng lực tạo ra các văn bản tự sự (thông báo) trên cơ sở một cấu trúc xác định (mã); nghệ thuật ở đây được hiểu trùng với khái niệm “đứt đoạn” (performation), và còn xa với quan niệm “thiên bẩm” của tác giả, theo cách cắt nghĩa của thể loại trữ tình được coi là bí ẩn không thể khám phá của nhân cách.

III Theo Jakobson, đương nhiên giữa câu và tổ chức ngôn ngữ lớn hơn có tồn tại giai đoạn chuyển tiếp, ví dụ như các nguyên tắc soạn văn bản hoạt động vượt ra khỏi phạm vi của câu.

IV “Các miêu tả trong ngôn ngữ không bao giờ mang tính đơn trị. Miêu tả không phải là sự thật hay giả dối, mà là hay hơn hoặc dở hơn, bổ ích nhiều hay ít” (Halliday J.K. Linguistique générale et linguistique appliquée // Etudes de linguistique appliquée. 1962, N1, p. 12).

V Phần thứ ba của thuật hùng biện là sáng tác không đụng chạm tới ngôn ngữ.

VI Xem Tomashevski B.V. Lý thuyết văn học. Thơ ca, L, 1925. Một thời gian sau Propp định nghĩa chức năng là “hành động của nhân vật được xác định từ quan điểm giá trị đối với diễn biến của hành động”. (Propp V. Ja. Hình thái học truyện cổ tích. Xuất bản lần 2, M, 1969, tr.25). Tz. Todorov trong tác phẩm đã giới thiệu lại đưa ra một định nghĩa sau. ý nghĩa (hay chức năng) của thành tố này hay thành tố khác trong tác phẩm là khả năng tham gia vào các mối quan hệ tương liên với các thành tố khác của tác phẩm hay với toàn bộ tác phẩm về tổng thể; Greimas nói rõ rằng, đơn vị được xác định bởi tổng thể các mối tương liên hệ dọc và thậm chí ngay cả vị trí của nó trong dãy ngang mà nó là một bộ phận cấu thành”.

VII Bằng chính điều này mà nghệ thuật được phân biệt với đời sống, nơi sự “huyền não” luôn đi kèm

với mọi hành động giao tiếp. “Huyền não” (tức có điều cản trở việc hiểu) tất nhiên có thể có trong nghệ thuật nhưng chỉ ở dạng yếu tố mã hóa định trước (ví dụ trong tác phẩm của Vatto).

VIII ít ra điều này cũng có thể xảy đến với văn học. ở đó sự tự do lựa chọn cái biểu đạt (sự tự do xuất phát từ thể giới trừu tượng và ngôn ngữ tự nhiên) phải gán trách nhiệm lớn lao hơn các loại hình nghệ thuật khác được xây dựng trên cơ sở tương đồng giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt như điện ảnh chẳng hạn.

IX Một cách trực tiếp (hiển hiện) dù ít hay nhiều, đặc tính chức năng của đơn vị tường thuật vẫn có thể được cảm nhận phục thuộc vào cấp độ mà đơn vị này gửi gắm. Nếu có hai đơn vị cùng thuộc một cấp độ (trong trường hợp kể lan man chẳng hạn), thì các quan hệ chức năng lại càng rõ, khó nắm bắt được chúng khi chắc năng lại tương quan với các đơn vị ở cấp độ tường thuật. Ví dụ, tình tiết cốt truyện nhiều văn bản hiện nay rất ít có giá trị, chúng chỉ có sức mạnh nội dung thực sự ở cấp độ soạn thảo.

X Không nên đồng nhất chức năng với hành động (động từ) cũng như đặc tính với thuộc tính (tính từ) bởi lẽ có những hành động lại giữ vai trò của đặc tính, có nghĩa là làm “dấu hiệu” của tính cách, môi trường v.v...

XI Valéry từng nói về những “dấu hiệu lệch lạc”. Các chi tiết “xóa dấu vết” này được sử dụng rộng rãi trong thể loại trinh thám.

xii Ruve gọi các yếu tố tham số là những yếu tố đảm bảo sự bền vững trong suốt tác phẩm âm nhạc (ví dụ, nhịp đều trong nhạc của Bach hay độc xướng trong hát đơn ca).

XIII Trong “Giới hạn của tường thuật”, Genette phân biệt hai loại mô tả: mô tả nền và mô tả ý nghĩa. Các miêu tả ý nghĩa rõ ràng liên quan đến cấp độ nội dung của tác phẩm, còn miêu tả nền dính dáng đến cấp độ của ngôn bản tự sự. Điều này giải thích việc các miêu tả viền tạo nên toàn bộ “phần” mã hóa của mĩ từ học được gọi là descriptio hay ekphrasis. Mĩ từ học mới hiện nay rất coi trọng loại miêu tả này.

XIV Quan niệm này gợi đến cái nhìn của Aristote: Proairesis, việc lựa chọn hợp lí các hành động cần phải thực hiện nằm trong cơ sở của Praxis’a, khoa học thực hành, chuyên ngành không sáng tác tác phẩm xa rời chủ thể hành động và chính vì vậy khác với poiesis’a khi sử dụng những thuật ngữ này, có thể nói rằng, nhà phân tích đã cố gắng tái thiết lại tính thực tế bên trong của văn bản tự sự.

XV Trong nghĩa tính xoắn đôi của Elma: 2 đơn vị ràng buộc lẫn nhau.

XVI Không nên quên rằng bi kịch cổ điển chỉ biết tới “nghệ sĩ” chứ không phải “nhân vật”.

XVII “Nhân vật - cá nhân” chiếm ưu thế tối thượng trong tiểu thuyết tư sản.

XVIII Nếu như có một số nhà nghiên cứu văn học chống lại các “nhân vật”, thì điều đó không có nghĩa là họ gạch bỏ nhân vật (điều này là không thể) mà là để nhận diện. Đây là một việc hoàn toàn khác. Tiểu thuyết dường như không có nhân vật (ví dụ “Chính kịch” của Philip Kollerxo) sẽ tiêu diệt nhân cách và ngôn ngữ được đưa lên tuyến đầu. Tuy vậy ngay cả trong tiểu thuyết đó vẫn có nhân vật chính là ngôn ngữ, vẫn giữ được mối liên hệ qua lại cốt yếu giữa các chủ thể hành động. Trong văn học có phạm trù “chủ thể”, ngày nay đó là “chủ thể” ngôn ngữ.

XIX Ví như có thể phân định được tác phẩm có nhân vật vừa là chủ thể vừa là khách thể. Đó là các truyện nói về việc con người đi tìm chính bản thân, tự xác định nhân cách (Con lừa vàng).

XX Khi hướng đến độc giả, câu này dường như là một cái nháy mắt với người nghe. Trái lại, câu “và thế là Leo bước ra” sẽ là dấu hiệu của chính người kể bởi nó là bộ phận cấu thành trong lời bình về một “nhân cách” nào đó.

XXI Theo quan điểm chúng tôi quan tâm thì việc phân định như vậy là rất quan trọng vì trong lịch sử, phần lớn các tác phẩm tự sự (truyện truyền miệng, cổ tích dân gian, trường ca sử thi được các nghệ sĩ kể lại v.v...) đều không có tác giả.

XXII J. Lacan “Liệu chủ thể mà khi tôi nói, đang nói về nó, có phải chính là chủ thể đang nói hay không?”

XXIII Ví dụ kinh điển về tính rời rạc là câu “Tôi tuyên chiến” không hề “xác nhận” hay “miêu tả” điều gì; ý nghĩa câu nói chỉ nằm trong chính hành động “phát” ra nó mà thôi (ngược lại, câu “Đức vua tuyên chiến” là câu xác nhận và miêu tả.

XXIV *Gemus activum vel imitativum* (không có sự can thiệp của tác giả trong ngôn bản, ví dụ như nhà hát); *genus ennarativum* (duy chỉ có mình nhà thơ nói, ví dụ châm ngôn, thơ giáo huấn); *genus commune* (đan xen giữa hai thể loại ví dụ sử thi).

XXV L. Xebach cho rằng truyện cổ tích có thể kể ở mọi thời, ở mọi nơi, nhưng đối với thần thoại thì không như vậy.

XXVI Valéry viết: “Xét trong quan hệ hình thức tiểu thuyết giống với giấc mơ; cả cái này lẫn cái kia đều có thể được xác định thông qua một đặc điểm thú vị: mọi diễn tiến trong chúng đều phụ thuộc vào chính chúng”.

XXVII Theo quan điểm lôgic “Đợi chờ” có hai chức năng hạt nhân: 1) bắt đầu đợi, 2. kết thúc đợi (đợi được / không đợi được). Tuy nhiên có thể thêm nhiều xúc tác cho chức năng thứ nhất (Trong khi chờ Godo): đây là một ví dụ về việc đùa rờn với cấu trúc.

XXVIII Trong trường hợp này sự khác biệt phụ thuộc vào thể loại văn học cũng có những khả năng tính lược tuyệt vời mà điện ảnh không có.

XXIX Việc giảm nhẹ này không nhất thiết phải trùng với việc chia một cuốn sách ra thành các chương. Trái lại, vai trò của các chương càng ngày càng đưa đến việc thực hiện chức năng kìm hãm để đánh dấu các quãng ngắt trong văn bản (đây là bút pháp viết tiểu thuyết châm biếm).

XXX Thơ có thể được hiểu như kết quả của cả xêri chuyển hóa gói gọn trong một câu “Em yêu anh”.
Rumet N. *Analyse structurale d'un poème français* // *Linguistics*. 1964, N.e, p.82.

XXXI Xin được nhắc lại rằng giữa “ngôi” ngữ pháp của người tường thuật với “cá nhân” (chủ thể) khởi đầu mà đạo diễn đưa vào trong cách thể hiện cốt truyện không có gì chung cả: cái tôi - máy quay (miêu tả một cách hệ thống các sự kiện từ góc độ một nhân vật đã biết) - là hiện tượng chỉ có trong lịch sử điện ảnh.

XXXII *Vụ giết người trên phố Nhà xác*.

- (1) Martinet. A. *Réflexions sur la phrase* // Language and Society. Copenhagen, 1961, P. 113.
- (2) Thi pháp học - 1459.
- (3) Dẫn theo Brémond Cl. *Le message narratif* // Communications, 1964, N4.
- (4) Dẫn theo Brémond Cl. *Le message narratif* // Communications, 1964, N4.
- (5) Greimas A.J. *Sémantique Structurale*. Paris, 1966 P.129 et suiv.
- (6) Halliday J.K. *Linguistique générale et linguistique appliquée* // *Etudes de linguistique appliquée* 1962, N1. p.6.
- (7) Prieto L.J. *Principes de Naratologie*. La Haye 1964, p. 36.
- (8) Bally Ch. *Linguistique générale et linguistique française*. Berne, 1965.

R.Jakobson và thi pháp học cấu trúc

(Đỗ Lai Thúy giới thiệu, Trịnh Bá Đình dịch)

Lời giới thiệu

Roman Jakobson (1896-1984) nhà ngữ học, nhà thi pháp học, nhà văn hóa nổi tiếng thế giới người Nga. Ông là người sáng lập Nhóm Ngôn ngữ học Moskva (1915-1920), sau sát nhập với Hội nghiên cứu ngôn ngữ thơ ca. Ông là một nhân vật nổi bật của Chủ nghĩa Hình thức Nga. Từ năm 1920 đến 1939, R. Jakobson sống ở Tiệp và là một trong những thành viên tích cực nhất của Nhóm ngôn ngữ Praha. Hai tác phẩm đầu tiên của ông *Thơ Nga hiện đại* (1921) và *Về câu thơ Tiệp* (1923) là một phần trong di sản quý báu của những nhà hình thức chủ nghĩa. Trong Thế chiến hai, ông di cư Thụy Điển, rồi từ Thụy Điển lại di cư sang Hoa Kỳ và dạy ngữ học đại cương, ngôn ngữ và văn học các nước Slave ở Đại học Tổng hợp Harvard và MIT. Sự lang bạt của ông cũng phản ánh số phận của giới trí thức trong thế kỉ XX và những hiểu biết bách khoa của họ. ở Mỹ, R.Jakobson trở thành một trong những nhà ngữ học và thi pháp học, đặc biệt là thi pháp thơ, hàng đầu thế giới. Tác phẩm nổi tiếng của ông là *Luận về ngữ học đại cương* (1963), *Những vấn đề thi pháp học* (1973), ngoài ra còn rất nhiều công trình về cấu trúc hình thức, ngữ pháp học, lí thuyết thông tin...

Roman Jakobson là một ví dụ tiêu biểu cho con đường từ ngữ học sang thi pháp học. Công trình của các nhà hình thức chủ nghĩa Nga đã phát triển khái niệm thi pháp học như là một “lí thuyết nội tại của văn học” cho phép hiệu chỉnh những “phạm trù có thể nắm bắt được cùng một lúc cái thống nhất và cái đa dạng của tất cả những tác phẩm văn học”. Còn Nhóm Praha thì xác định ngôn ngữ văn học bằng chức năng của vai trò của nó, bởi vì ngôn ngữ văn học biểu hiện đời sống văn hóa và văn minh. Nó có đặc điểm riêng. Nó được cấu trúc hóa hơn, chuẩn hơn, có ý thức hơn. Ngôn ngữ thơ khác biệt bởi sự kiện sau “chỉ số tổ chức của nó là ý đồ chỉ đạo sự biểu hiện ngôn từ”. Nó phải được nghiên cứu trong chính bản thân nó.

Thi pháp học, theo R.Jakobson, phải trả lời câu hỏi cái gì đã biến một thông điệp ngôn từ thành một thông điệp nghệ thuật. Thi pháp học cho rằng ngữ học phải được hiểu như là khoa học của các cấu trúc của ngôn ngữ. R.Jakobson sau đó đã xác định thi pháp học như một “bộ phận của ngữ học chuyên xử lí chức năng thơ trong quan hệ với các chức năng khác của ngôn ngữ.”

Với hai công trình *Luận về ngữ học đại cương* và *Những vấn đề thi pháp học*, nơi tập hợp những công trình được viết ở Nga từ năm 1919 đến những năm 60-70, R.Jakobson đã cung cấp một kho tư liệu gốc về lí thuyết để phát triển phương pháp phê bình thi pháp học cấu trúc.

R.Jakobson trình bày lí thuyết của mình về Các chức năng ngôn ngữ được xây dựng trên cơ sở của lí thuyết thông tin (thông điệp, người phát, người nhận, sự quy chiếu hay văn cảnh, mã, sự tiếp xúc): từ đó, phân biệt ra thành các chức năng như quy chiếu (nhận thức, biểu nghĩa), biểu cảm, yêu cầu (hướng tới

người nhận), duy trì (giữ hoặc cho thôi giao tiếp), siêu ngôn ngữ (ngôn ngữ nói về ngôn ngữ) và chức năng thơ (hướng về chính bản thân thông điệp, chức năng này thống trị trong ngôn ngữ văn học).

R. Jakobson cũng mở ra con đường nghiên cứu thơ được coi như một “liên hành động - qua những tương đồng và tương phản - của những cấp độ cú pháp, hình thái học, và từ vựng; những từ loại khác nhau, ở cấp độ ngữ nghĩa, tính liên tục, tính gián đoạn, sự lược quy, đồng nghĩa, phản nghĩa”. Và, nếu người ta có thể phân biệt hai phương thức phân bố các yếu tố trong ngôn ngữ là trục hệ hình (trục lựa chọn) và trục hệ ngữ đoạn (trục liên kết), thì “chức năng thơ sẽ phóng chiếu nguyên lí tương đương của trục lựa chọn lên trục liên kết”. Bài thơ du chơi trên sự song hành (so sánh, ẩn dụ, phản đề...) và trên sự mờ đục của thông điệp, sự lập lờ của người phát và người nhận. Trong một văn bản thơ, “toàn bộ yếu tố ngôn ngữ có thể chuyển đổi thành một hình thể của ngôn ngữ thơ”. Và, những lí thuyết trên đã được R. Jakobson vận dụng vào nghiên cứu thơ rất thành công. Đặc biệt, vào năm 1962, công trình bình chú bài thơ Những con mèo của Baudelaire do ông viết cùng với Lévi - Strauss đã trở thành một sự kiện.

R. Jakobson thuộc mẫu những nhà bác học chuyên đi mở đường, khai phá. Ông đã đề xuất nhiều lí thuyết, luận điểm và các khái niệm - công cụ quan trọng. Trước hết phải kể đến quan niệm của ông về tính văn học tức cái đã làm cho một tác phẩm văn học trở thành một tác phẩm văn học, hay nói khác, một thông tin tiêu dùng trở thành một thông tin thẩm mĩ. Và đây chính là nhiệm vụ của thi pháp học, một khoa học tìm hiểu xem bằng cách nào mà một sự kiện đời sống lại trở thành một sự kiện thẩm mĩ. Nhờ vậy, thi pháp học không phải là một tập hợp các thủ pháp mà là một lí thuyết văn học. ở đây chúng tôi xin giới thiệu trọn chương Ngôn ngữ học và thi pháp học trong tác phẩm Luận về ngữ học đại cương đã nói ở trên.

Đỗ Lai Thúy

Ngôn ngữ học và thi pháp học*

Giữa những hội nghị khoa học và những hội nghị chính trị thật may mắn là chẳng có gì giống nhau cả. Thành công của một thương nghị chính trị phụ thuộc vào sự thỏa thuận của tất cả những người tham dự, hoặc chí ít thì cũng của đa số những người trong đó. Còn về hội thảo khoa học thì lại khác: ở đây không dùng đến sự phủ quyết, biểu quyết; sự bất đồng ý kiến dường như lại có hiệu quả hơn sự đồng thuận. Việc bất đồng ý kiến bộc lộ sự tương phản và những nỗ lực nội tại của lĩnh vực được nghiên cứu, từ đó dẫn đến những tìm kiếm mới. Không nên so sánh những cuộc gặp gỡ trao đổi khoa học với những hội nghị chính trị, mà nên so sánh với việc nghiên cứu ở Nam Cực, trong đó các chuyên gia thuộc các ngành khoa học khác nhau đến từ những nước khác nhau cố gắng điền lên bản đồ những vùng còn chưa được biết đến và phát hiện xem những chướng ngại nguy hiểm nhất đối với người đi nghiên cứu, những đỉnh và những vực sâu không thể vượt qua được nằm ở đâu. Một mục đích tương tự như vậy có lẽ đúng là nhiệm vụ chủ yếu ở hội nghị này của chúng ta và do đó có thể coi là hội nghị đã thành công mỹ mãn. Chả lẽ chúng ta còn chưa hiểu được những vấn đề nào là quan trọng nhất và đồng thời còn gây tranh cãi nhiều nhất? Chả lẽ chúng ta còn chưa học được cách chuyển từ một mã này sang một mã khác, làm sáng tỏ thêm những thuật ngữ này và từ bỏ việc sử dụng những thuật ngữ khác để tránh sự hiểu lầm trong việc tiếp xúc giữa những người vốn luôn sử dụng những biệt ngữ khoa học khác nhau? Tôi cảm thấy rằng những vấn đề này đối với chúng ta đã sáng tỏ hơn nhiều so với trước đây ba ngày.

Người ta đề nghị tôi phát biểu và tổng kết lại toàn bộ những điều đã được trao đổi ở cuộc họp này về quan hệ giữa ngôn ngữ học và thi pháp học. Vấn đề cơ bản của thi pháp học là như thế này: “nhờ điều gì mà một thông báo ngôn ngữ trở thành tác phẩm nghệ thuật?” Bởi vì nội dung của thi pháp học là *differentia specifica* (sự khác biệt đặc thù) của nghệ thuật ngôn từ so với các nghệ thuật khác và các loại hành vi ngôn ngữ khác, do đó thi pháp học cần phải có vị trí chủ chốt trong nghiên cứu văn học.

Thi pháp học chuyên khảo sát những cấu trúc ngôn ngữ giống như nghệ thuật học chuyên khảo sát những cấu trúc hội họa. Bởi vì ngôn ngữ học là khoa học chung về các cấu trúc ngôn ngữ, do đó mà thi pháp học có thể được xem như một bộ phận cấu thành của ngôn ngữ học.

ở đây cần thiết phải xem xét một cách cặn kẽ những luận cứ đã từng được nêu ra để chống lại quan niệm nói trên.

Hiển nhiên là có nhiều những hiện tượng được thi pháp học nghiên cứu không bị giới hạn trong các khuôn khổ của nghệ thuật ngôn từ. Chẳng hạn mọi người đều biết rằng tác phẩm “Wuthering Heights” (“Đồi gió hú”) có thể dựng thành phim, những truyền thuyết trung thế kỉ được diễn tả trong loại bích họa hay tiểu họa; còn bức họa “L’après - midi d’un Faune” (“Buổi chiều nghỉ ngơi của Thần Đồng nội”) được chuyển thể sang ba-let hay đồ họa. Ý đồ thể hiện “Illiade” và “Odyssée” trong hình thức truyện tranh có vẻ không phải là một điều nhằm nhí, dù hình thức ngôn từ đã biến mất hoàn toàn, song những đặc điểm cấu trúc nào đấy trong cốt truyện của chúng vẫn được bảo lưu. Chính vấn đề việc minh họa của Black cho tác phẩm “Hài kịch thần thánh” có đạt hay không được đặt ra đã là sự chứng minh rằng các nghệ thuật khác nhau có thể so sánh với nhau. Những vấn đề phong cách Barocco hay một phong cách khác nào đó có tính lịch sử là nằm ngoài một loại nghệ thuật nhất định. Khi phân tích thơ siêu thực, người ta không thể bỏ qua tranh của Max Ernst, hay những bộ phim của Luis Buruel như “Con chó Andalou” và “Thế kỉ vàng”. Nói tóm lại, nhiều đặc tính của thơ ca cần được nghiên cứu không chỉ bởi ngôn ngữ học mà còn bởi lí thuyết về kí hiệu, tức là kí hiệu học đại cương, ý kiến này đúng không chỉ đối với nghệ thuật ngôn từ mà đúng với mọi dạng khác của ngôn ngữ, bởi vì ngôn ngữ có nhiều tính chất chung với một số hệ thống kí hiệu khác, thậm chí với mọi hệ thống kí hiệu (những đặc tính chung đối với mọi kí hiệu - éléments pansémiotiques).

Tương tự như thế, sự phản bác thứ hai cho rằng chẳng có điều gì chỉ riêng văn học mới có: vấn đề quan hệ giữa ngôn ngữ và thế giới không chỉ liên quan đến nghệ thuật ngôn từ mà tới toàn bộ các loại hoạt động ngôn ngữ. Tất cả những vấn đề về quan hệ giữa lời nói và “vũ trụ của lời nói” đều thuộc phạm vi quyền hạn của ngôn ngữ học. Ngôn ngữ học cần trả lời câu hỏi: những yếu tố nào của vũ trụ này được hình thành về phương diện ngôn ngữ qua một hành động nói năng nhất định, và sự hình thành này diễn ra như thế nào. Mà những ý nghĩa mang tính chân lí ở các phát ngôn này hay khác vì là “các thực thể ngoài ngôn ngữ” - như cách nói của các nhà logic học - nên chúng không thuộc phạm vi của thi pháp học và ngôn ngữ học.

Đôi khi người ta nói rằng khác với ngôn ngữ học, thi pháp học quan tâm đến các giá trị. Sự đối lập như vậy giữa hai lĩnh vực do dựa trên một cách giải thích phổ cập nhưng sai lầm giữa cấu trúc thơ và những loại khác của cấu trúc ngôn ngữ: người ta khẳng định rằng có sự đối lập giữa tính chất “ngẫu nhiên” không chủ đích của các loại cấu trúc khác này và tính chất “không ngẫu nhiên” và “có chủ đích” của ngôn ngữ thơ. Thế nhưng mỗi hành vi nói năng đều có mục đích, dù mục đích có thể rất khác nhau; sự phù hợp giữa các phương tiện được sử dụng và hiệu quả mong muốn, tức cái mục đích được nhắm tới, đó là một vấn đề ngày càng được các nhà khoa học chuyên nghiên cứu những loại khác nhau của giao tiếp ngôn ngữ quan tâm. Giữa sự mở rộng của các hiện tượng ngôn ngữ trong không gian và thời gian với sự mở rộng mang tính không - thời gian của các mô hình văn học có sự tương ứng hoàn toàn, tương ứng hơn nhiều so với điều mà giới phê bình vẫn tưởng. Ngay cả những bước tiến gián đoạn, ví dụ như sự phục hồi lại những nhà thơ còn ít được biết đến, hay hoàn toàn bị quên lãng - sự phát hiện và phong thánh muộn màng sáng tác của Gerard Maley Hopkins sau khi ông đã chết; vinh quang muộn màng của Lautréamont so với các nhà siêu thực; ảnh hưởng đáng kể của Cyprien Norwid đối với thơ ca Ba Lan hiện đại, điều mà cách đây không lâu còn chưa được chỉ rõ - những hiện tượng như vậy cũng có sự tương ứng trong lịch sử các ngôn ngữ văn học: đó là việc phục hồi lại những mô hình cổ xưa vốn bị lãng quên từ lâu; chẳng hạn trong ngôn ngữ văn học Séc vào đầu thế kỉ XIX đã bắt đầu lưu hành những mô hình ngôn ngữ của thế kỉ XVI.

Đáng tiếc là sự lẫn lộn về thuật ngữ giữa “nghiên cứu văn học” và “phê bình” không ít khi dẫn đến chỗ nhà nghiên cứu văn học đã thay thế việc mô tả những giá trị bên trong (intrinsic values) của tác phẩm văn học bằng sự kết án có tính chủ quan trong việc đánh giá. Tên gọi “nhà phê bình văn học” dành cho nhà nghiên cứu văn học cũng ít thích hợp như tên gọi “nhà phê bình ngữ pháp” (hay từ vựng) dành cho nhà ngôn ngữ học. Không thể nào thay thế những công trình thuộc về cú pháp học và hình thái học bằng một cuốn ngữ pháp tiêu chuẩn; cũng vậy, không một tuyên ngôn nào vốn chỉ là sự áp đặt cho văn học những thị hiếu của nhà phê bình này hay khác lại thay thế được sự phân tích nghệ thuật ngôn từ một cách khách quan

và khoa học. Tuy nhiên, không nên nghĩ rằng luận điểm này là sự cổ xúy cho cái nguyên tắc tiêu cực laissez faire (để mặc muốn làm chi thì làm). Trong mọi lĩnh vực của văn hóa ngôn ngữ thì sự tổ chức, hành động có tính kế hoạch và tiêu chuẩn hóa là điều cần thiết. Vậy tại sao chúng ta trong khi phân biệt rạch ròi giữa ngôn ngữ học lí thuyết và ngôn ngữ học ứng dụng, hoặc giữa ngữ âm học và chính âm học [orthophonie] (***) lại không làm như vậy đối với “nghiên cứu văn học” và “phê bình”.

Nghiên cứu văn học mà trung tâm của nó là thi pháp học cũng giống như ngôn ngữ học chú ý xem xét hai chuỗi vấn đề: đồng đại và lịch đại. Sự mô tả đồng đại không chỉ hướng đến cái sản phẩm văn học của một thời đại nhất định, mà hướng đến cả truyền thống văn học vẫn tồn tại trong thời đại ấy một cách sống động. Chẳng hạn trong thế giới thơ ca Anh hiện thời có sự hiện diện sống động của cả Shakespeare lẫn Donne, Marvell, Keats, Emily Dickinson; trong khi ấy, sáng tác của James Thomson hoặc của Longfellow ngày nay không còn có ý nghĩa nghệ thuật sống động nữa. Việc các trào lưu hiện đại tuyển lựa các nhà cổ điển và giải thích lại họ cũng là một vấn đề quan trọng của nghiên cứu văn học theo hướng đồng đại. Không nên lầm lẫn coi thi pháp học đồng đại cũng như ngôn ngữ học đồng đại như là sự nghiên cứu cái tĩnh tại. Trong mỗi trạng huống (bản tiếng Pháp dịch là: mỗi thời đại - TBĐ) đều cần phân biệt những hình thức cổ xưa hơn và những hình thức mới. Mọi trạng huống hiện thời đều đã nếm trải qua một tiến trình thời gian của nó. Mặt khác, trong ngôn ngữ học cũng như trong thi pháp học, khi tiếp cận theo lối lịch sử không chỉ những yếu tố biến đổi mà cả những yếu tố thường trực và tĩnh tại cũng cần phải được chú ý. Thi pháp học lịch sử toàn diện và tổng quát và lịch sử ngôn ngữ, đó là thượng tầng được xây dựng trên cơ sở của một loạt những mô tả đồng đại liên tiếp nhau.

Sự tách rời thi pháp học khỏi ngôn ngữ học chỉ có thể xảy ra trong trường hợp nếu lĩnh vực ngôn ngữ học bị thu hẹp một cách phi lí. Chẳng hạn khi cho rằng - một số nhà ngôn ngữ học đã làm như vậy - mệnh đề là một tổ chức lớn nhất cần phân tích, hoặc ngôn ngữ học bị lược quy về một vấn đề ngữ pháp, hay về những vấn đề hình thức bên ngoài không liên quan đến ngữ nghĩa, thành một bản mục lục những phương tiện mà không đếm xỉa đến sự biến đổi tự do của chúng. Voegelin xác định rõ ràng hai vấn đề quan trọng nhất liên quan với nhau đặt ra trước ngành ngôn ngữ học cấu trúc: xét lại giả thiết coi ngôn ngữ như một chỉnh thể nguyên khối và nghiên cứu mối quan hệ lẫn nhau của những cấu trúc khác nhau trong nội bộ một ngôn ngữ. Không nghi ngờ gì nữa rằng đối với mỗi cộng đồng [communauté] ngôn ngữ, đối với mỗi chủ thể nói năng, đều tồn tại một sự thống nhất ngôn ngữ, nhưng cái mã chung này (over - all code) là một hệ thống gồm những phân mã [sous - code] quan hệ lẫn nhau. Trong mỗi ngôn ngữ đều có những mô hình tương khắc nhau, đảm nhiệm những chức năng không giống nhau.

Chúng ta tất nhiên là phải đồng tình với Sapir rằng “sự biểu hiện nghĩa thống trị hoàn toàn trong ngôn ngữ”(1). Thế nhưng như vậy không có nghĩa là ngôn ngữ học nên xem nhẹ các “cấu tạo thứ cấp”. Các yếu tố xúc cảm của lời nói, theo Joss không thể mô tả được “bằng một số lượng hữu hạn những phạm trù tuyệt đối” và chúng được ông xem xét như “các yếu tố phi ngôn ngữ của thế giới hiện thực”. Do đó đối với ta “chúng là những hiện tượng rất mờ hồ, khó nhận thấy, không ổn định” Joss đã nhận xét như vậy và kết luận: “chúng ta từ chối chấp nhận chúng trong khoa học của chúng ta”(2). Joss là bậc thầy của sự giản lược, của sự loại bỏ những yếu tố dư thừa, thế nhưng việc ông cứ khẳng khẳng yêu cầu “trục xuất” các yếu tố xúc cảm ra khỏi ngôn ngữ học dẫn đến chỗ giản lược quá mức - de reductio ad absurdum (giản lược đến mức phi lí).

Ngôn ngữ cần được nghiên cứu trong toàn bộ sự đa dạng về chức năng của nó. Trước khi nghiên cứu chức năng thơ ca của ngôn ngữ, chúng ta cần xác định vị trí của nó giữa các chức năng khác của ngôn ngữ. Để mô tả các chức năng này cần chỉ ra những thành phần cơ bản nào tạo thành một sự kiện ngôn ngữ, một hành động giao tiếp ngôn ngữ. *Người gửi* (addresser) gửi một *thông báo* cho *người nhận* (addressee), để thông báo này hoàn thành được chức năng của mình cần một *văn cảnh* (context) được nói đến và văn cảnh cần được người nhận tiếp thu hoặc bằng lời nói hoặc có thể bằng hình thức văn bản; *mã* (code) có thể chung hoàn toàn hay chỉ chung một phần giữa người gửi và người nhận (hay nói cách khác: người lập mã và người giải mã); cuối cùng là *tiếp xúc* (contact) tức là đường truyền dẫn vật thể và liên hệ tâm lí giữa

người gửi và người nhận cho phép thiết lập và đảm bảo sự giao tiếp. Toàn bộ những yếu tố cần thiết cho sự giao tiếp này có thể biểu thị dưới hình thức một sơ đồ sau:

Văn cảnh, thông báo

Người gửi

Người nhận

Tiếp xúc, mã

Mỗi yếu tố trong sáu yếu tố này tương ứng với một chức năng ngôn ngữ riêng. Nhưng vị tất có thể thấy những thông báo ngôn ngữ chỉ thực hiện một trong những chức năng này. Những khác biệt giữa các thông báo không phải ở sự thể hiện có tính độc quyền của một chức năng nào đó mà ở thứ bậc khác nhau của chúng. Cấu trúc ngôn ngữ của một thông báo phụ thuộc trước hết vào chức năng trội nhất. Tuy nhiên dù việc hướng đến sự biểu hiện, việc định hướng vào *văn cảnh* - nói ngắn gọn hơn là chức năng biểu hiện [dénotative], nhận thức [cognitive] - là nhiệm vụ trung tâm của nhiều thông báo, thì nhà nghiên cứu ngôn ngữ cũng vẫn cần phải tính đến sự biểu hiện phụ thêm của những chức năng khác.

Chức năng được gọi là cảm xúc hay biểu cảm vốn tập trung ở người gửi có mục đích thể hiện trực tiếp thái độ của người nói với cái mà anh ta nói đến. Nó đi liền với nguyện vọng muốn tạo nên một ấn tượng là có tồn tại những cảm xúc nhất định - những cảm xúc đích thực hoặc những cảm xúc giả vờ. Do đó thuật ngữ “biểu cảm” (chức năng) vốn được Marty đề xuất và bên vực là đạt hơn thuật ngữ “cảm xúc”.

Lớp biểu cảm của ngôn ngữ thể hiện bằng các thán từ. Chúng khác biệt với các phương tiện của ngôn ngữ thuyết giải bởi hình dáng âm thanh của mình, cả bởi vai trò cú pháp (chúng không phải là các thành phần của câu mà tương đương với câu). “Chà chà! Mak Ginty nói”, đây là lời bày tỏ trọn vẹn của nhân vật Conan Doyle vốn được tạo thành nhờ sự lặp lại của các âm. Chức năng biểu cảm thể hiện ở dạng thuần khiết nhất là ở trong các thán từ nhuộm màu sắc xúc cảm cho toàn bộ diễn ngôn trên các cấp độ ngữ âm, ngữ pháp, từ vựng. Khi phân tích ngôn ngữ từ quan điểm thông tin, ta không cần giới hạn khái niệm thông tin chỉ trên phương diện nhận thức của ngôn ngữ (nhận thức lôgic). Khi một người sử dụng những yếu tố biểu cảm để thể hiện sự giận dữ hoặc mỉa mai, tất nhiên là anh ta đã truyền thông tin. Hiển nhiên một hành vi ngôn ngữ như vậy không thể so sánh với hoạt động phi kí hiệu, chẳng hạn quá trình hấp thụ thực phẩm như “ăn bươi” chẳng hạn (trái với sự so sánh táo bạo của Chatman). Sự khác nhau giữa [big] (tiếng Anh: lớn) và [bi:g] với nguyên âm kéo dài một cách cường điệu là dấu hiệu ngôn ngữ có tính mã hóa quy ước. Trong tiếng Séc sự khác nhau giữa các nguyên âm ngắn và dài như [vi] “các anh” và [vi:] “biết” cũng y như vậy, tuy nhiên sự khác nhau giữa [vi] và [vi:] là về phương diện âm vị, còn sự khác nhau của [bi] và [bi:g] thuộc phương diện biểu cảm. Nếu như chúng ta chú ý đến những bất biến thể âm vị thì [i] và [i:] trong tiếng Anh chỉ là những biến thể của cùng một âm vị nhưng nếu chúng ta chuyển sang những đơn vị biểu cảm thì bất biến thể và những biến thể sẽ đổi chỗ cho nhau: độ dài và ngắn trở thành bất biến thể và được thực hiện bởi các âm vị khả biến. Luận điểm của Sporta cho rằng những khác biệt có tính biểu cảm nằm ngoài ngôn ngữ và “xác định đặc tính của phương pháp truyền tải của thông báo, còn tự nó không phải là thông báo” đã thu hẹp một cách vô đoán dung tích thông tin của thông báo.

Một diễn viên của Nhà hát nghệ thuật Moskva kể với tôi chuyện Stanislavski yêu cầu ông ta dùng từ “Segodnja Vecerom” (“tối nay”) bằng cách thay đổi sắc thái biểu cảm thể hiện bốn mươi thông báo khác nhau. Người nghệ sĩ này liệt kê ra gần bốn mươi tình huống tình cảm sau đó sử dụng từ nói trên cho phù hợp với mỗi tình huống, mà lại phải đảm bảo sao cho cử tọa biết là nói về tình huống nào khi chỉ dựa trên hình ảnh âm thanh của hai từ này. Để giúp cho việc mô tả và phân tích ngôn ngữ văn học Nga hiện đại của mình, chúng tôi đề nghị người diễn viên này làm lại thí nghiệm của Stanislavski. Ông ta lập một danh mục gần năm mươi tình huống tương ứng với câu có hình dáng elíp nói trên và đọc để ghi âm năm mươi thông báo tương ứng. Phần lớn những thông báo trong số đó được những người vốn nói theo giọng Moskva nhận ra một cách chính xác. Như vậy các dấu hiệu biểu cảm tất phải được phân tích bởi ngôn ngữ học.

Sự hướng tới người nhận - chức năng kêu gọi - tìm được sự thể hiện thuần túy ngữ pháp trong hình thức hô cách và mệnh lệnh cách. Chúng, về phương diện cú pháp học, hình thái học và cả ngữ âm học tách khỏi những phạm trù danh từ, động từ. Những câu mệnh lệnh về cơ bản tách khỏi những câu trần thuật: loại

thứ hai này có thể chân thực hay giả mạo, còn loại mệnh lệnh thì không thể giả mạo. Ví như khi trong vở kịch của O'Neill "La Fontaine" ("Nguồn nước") khi thấy nhân vật Nano (bằng giọng dữ dội) sai khiến: "Hãy uống đi!" thì chúng ta không thể đặt câu hỏi: "Đó là thật hay giả?" trong lúc đó một câu hỏi như vậy hoàn toàn có thể đặt ra với những câu trần thuật như: "Nó đã uống", "Nó sẽ uống", "Nó nên uống". Khác với những câu mệnh lệnh, những câu trần thuật có thể chuyển thành những câu nghi vấn: "Nó đã uống rồi à?", "Nó sẽ uống chứ?", "Lẽ nào nó đã uống?".

Trong mô hình truyền thống của ngôn ngữ mà B  hler đã mô tả hết sức rõ ràng thì chỉ có sự khu biệt giữa ba chức năng: biểu cảm, kêu gọi, biểu hiện. Tương ứng với điều đó, trong mô hình chia ra ba "đỉnh": ngôi thứ nhất - người nói, ngôi thứ hai - người nghe và "ngôi thứ ba" - ai hoặc cái gì đó được nói tới. Từ bộ ba chức năng này có thể suy ra một số chức năng bổ sung. Chẳng hạn chức năng ma thuật hay phù chú; đó thực chất dường như là sự chuyển hóa của một "nhân vật thứ ba" vắng mặt hoặc vô tri thành người nhận một thông báo. "Nào, cái mụn này hãy biến đi, *phù, phù, phù*" (câu thần chú của người L  tva). "Hỡi nước, nữ thần của dòng sông! Hỡi thần rạng đông! Hãy mang nỗi buồn ra phía biển xanh, đem tới vực biển sâu; cũng như ở vực sâu đá không thể nổi lên, ở người đầy tớ của thượng đế, nỗi buồn không trở về cập bến trái tim mà đi xa mãi mãi"(3)(những câu thần chú ở vùng Bắc Nga). "Hỡi mặt trời, hãy dừng lại trên thung l  ng Gabaon, hỡi mặt trăng hãy dừng lại trên thung l  ng Ayyalon! Và mặt trời đã đậu lại, cả mặt trăng cũng đứng lại... (Kinh Josu   10:12). Thế nhưng, trong mỗi hành vi giao tiếp ngôn ngữ, chúng tôi còn phân ra ba yếu tố cấu thành và khu biệt ba chức năng tương ứng của ngôn ngữ.

Có những thông báo mà chức năng cơ bản của nó chỉ là xác lập, kéo dài hay cắt đứt sự giao tiếp, kiểm tra xem đường dây liên hệ có làm việc không ("Alo, anh nghe tôi nói chứ?"), hoặc thu hút sự chú ý của người nói chuyện, hoặc xác định việc người đó còn chú ý nghe ("Anh nghe đấy chứ?") hay nói theo ngôn ngữ của Shakespeare "Hãy trao cho tôi cái tai của anh nào!", còn ở đầu dây bên kia: "Vâng, vâng!". Sự định hướng đến *tiếp xúc* này - hay theo thuật ngữ của Malinovski: chức năng *tiếp xúc* - được thực hiện bằng cách trao đổi những công thức có tính lễ nghi hoặc những câu đối thoại trọn vẹn mà mục đích duy nhất chỉ là để giữ sự giao tiếp. Có thể tìm thấy những dẫn chứng tuyệt diệu ở Dorothy Parker:

- Thôi được! - Người thanh niên nói.
- Thôi được! - Cô gái nói.
- Thôi được, thì thế vậy - anh ta nói.
- Thì thế vậy - cô ta nói - thế tại sao không?
- Tôi nghĩ như thế, thì, thì - anh ta nói - thì thế vậy!
- Thôi được - cô gái nói.
- Thôi được, thôi được - người thanh niên nói".

Nỗ lực thiết lập và duy trì sự giao tiếp rất đặc trưng ở những con chim biết nói và chính chức năng tiếp xúc của ngôn ngữ là chức năng duy nhất chung cho cả loại chim biết nói và con người. Đây cũng là chức năng đầu tiên mà trẻ em nắm được. ở trẻ em, mong muốn tham gia giao tiếp xuất hiện sớm hơn nhiều so với các khả năng truyền và tiếp nhận thông tin.

Trong logic học hiện đại có sự phân biệt hai cấp độ ngôn ngữ. "ngôn ngữ đối tượng" nói về thế giới bên ngoài và "siêu ngôn ngữ" nói về bản thân ngôn ngữ. Nhưng siêu ngôn ngữ đây không chỉ là công cụ cần thiết cho việc nghiên cứu, được các nhà logic học và ngôn ngữ học sử dụng, nó còn có vai trò quan trọng ngay trong ngôn ngữ hàng ngày của chúng ta. Tương tự như ông Jourdain nói văn xuôi mà không biết, chúng ta sử dụng siêu ngôn ngữ mà không hiểu đặc tính siêu ngôn ngữ trong hoạt động ngôn ngữ của chúng ta. Nếu người nói và người nghe định kiểm tra xem họ có cùng sử dụng một mã không, thì khi ấy chính mã trở thành đối tượng của lời nói: ở đây lời nói thực hiện chức năng siêu ngôn ngữ (tức là chức năng giải thích). "Tôi hoàn toàn không hiểu anh nói điều gì?" - Người nghe hỏi, hoặc như cách nói của Shakespeare: "Wats is't thou say'st?" ("Anh nói vậy nghĩa là gì?"). Còn người nói khi thấy trước được những câu hỏi như thế có thể hỏi: "Anh hiểu điều tôi nói chứ?". Chúng ta hãy hình dung một cuộc đối thoại tuyệt diệu như thế này.

- Sophomore hồng rồi.

- *Hông rồi là sao?*
- *Hông rồi là trượt vỏ chuối*
- Trượt vỏ chuối là gì?
- *Trượt vỏ chuối là thi không đỗ.*

- And what is *sophomore*? (“Thế còn sophomore là gì?”) - người tiếp chuyện nài nỉ đòi giải thích vì không hiểu tiếng lóng của sinh viên.

- A *sophomore* is a second - year student (*sophomore* là chàng sinh viên năm thứ hai)”.

Tất cả những câu này chỉ mang thông tin về mã từ vựng của tiếng Anh, chức năng của chúng đích thực là siêu ngôn ngữ. Trong quá trình nghiên cứu ngôn ngữ, nhất là tìm hiểu việc nắm bắt tiếng mẹ đẻ ở trẻ em, những thao tác siêu ngôn ngữ như vậy được sử dụng rất rộng rãi. Chứng mất ngôn ngữ [aphasie] thường là do mất khả năng sử dụng siêu ngôn ngữ.

Chúng tôi đã xem xét sáu yếu tố tham gia vào giao tiếp ngôn ngữ ngoại trừ chính bản thân thông báo. Sự định hướng của thông báo vào bản thân nó, sự tập trung chú ý vào thông báo vì chính bản thân nó đấy là *chức năng thơ* của ngôn ngữ. Vấn đề này không thể nghiên cứu thành công nếu tách rời khỏi những vấn đề chung của ngôn ngữ. Mặt khác, việc phân tích ngôn ngữ cũng đòi hỏi xem xét một cách kỹ lưỡng chức năng thơ của nó. Mọi ý định giới hạn phạm vi chức năng thơ chỉ ở thơ hoặc giản lược thơ thành chức năng thơ là sự tầm thường hóa nguy hiểm. Chức năng thơ không phải là chức năng duy nhất của nghệ thuật ngôn từ mà chỉ là chức năng trung tâm có tính quy định; trong khi đó chức năng này lại thể hiện như một yếu tố thứ cấp và có tính bổ sung trong tất cả những dạng khác của hoạt động ngôn ngữ. Nhờ có khả năng làm tăng tính chất có thể cảm giác được của các ký hiệu, nên chức năng thơ đã đào sâu thêm sự phân đôi giữa các ký hiệu và các đối tượng. Do vậy khi xem xét chức năng thơ, nhà ngôn ngữ học không thể chỉ giới hạn trong lĩnh vực thơ ca.

- Tại sao anh luôn nói *Jeanne* và *Marguerite* mà không nói *Marguerite* và *Jeanne*? Phải chăng là anh thích *Jeanne* hơn?

- Không phải, đơn giản chỉ là vì dễ nghe hơn.

Nếu có hai tên riêng đi liền nhau thì người nói dù không ý thức vẫn đặt tên ngắn hơn lên trước (tất nhiên là nếu không làm đảo lộn nhận thức về thứ bậc), điều đó khiến cho thông báo có được một hình thức tốt nhất [...]

Như chúng tôi đã nói ở trên nghiên cứu ngôn ngữ học đối với chức năng thơ cần khảo sát rộng hơn phạm vi thơ, mặt khác phân tích thơ không nên chỉ giới hạn ở chức năng thơ. Bên cạnh, chức năng thơ vốn là chủ đạo, trong thơ còn sử dụng những chức năng ngôn ngữ khác, hơn nữa những đặc điểm của các thể loại thơ khác nhau quy định mức độ khác nhau trong việc sử dụng những chức năng này. Thơ sử thi với sự tập trung vào ngôi thứ ba chủ yếu dựa vào chức năng giao tiếp của ngôn ngữ; thơ trữ tình hướng vào ngôi thứ nhất gắn bó chặt chẽ với chức năng biểu cảm; “thơ của ngôi thứ hai” thấm đẫm chức năng kêu gọi: nó hoặc là câu xin, hoặc là giáo huấn tùy thuộc vào việc ai là kẻ phụ thuộc, người ở ngôi thứ nhất phụ thuộc vào người ở ngôi thứ hai hay ngược lại.

Sau khi mô tả sáu chức năng cơ bản của giao tiếp ngôn ngữ ít nhiều có tính quy luật, chúng ta có thể bổ sung vào sơ đồ những thành tố cơ bản của hành động giao tiếp của chúng ta bằng một sơ đồ gồm những chức năng sau:

- thông báo (biểu hiện)
- kêu gọi
- thơ
- biểu cảm
- tiếp xúc
- siêu ngôn ngữ

Đâu là tiêu chí ngôn ngữ học có tính kinh nghiệm của chức năng thơ? Hay chính xác hơn đâu là dấu hiệu cần thiết vốn luôn có đối với mọi tác phẩm thơ? Để trả lời câu hỏi này chúng ta hãy nhớ lại hai thao

tác cơ bản được thực hiện trong hành xử ngôn ngữ. Đó là *chọn lọc* và *tổng hợp*. Nếu chủ đề (topic) của thông báo là “cậu bé” thì người nói phải lựa chọn một trong những danh từ ít nhiều giống nhau trong vốn từ ngữ của anh ta như: *đứa nhỏ, cậu thiếu niên, cậu nhóc*... Trong một quan hệ nhất định những từ này tương đương nhau. Sau đó để trình bày chủ đề này, người nói có thể lựa chọn một trong những động từ tương đương nhau về ngữ nghĩa chẳng hạn *ngủ, thiu thiu, ngủ gà ngủ gật*... Hai từ được lựa chọn nối kết lại thành chuỗi lời nói. Sự lựa chọn được thực hiện trên cơ sở tính tương đương, giống nhau và khác nhau, đồng nghĩa và phản nghĩa. Sự phối hợp, tức xây dựng câu dựa trên tính kế cận. *Chức năng thơ phóng chiếu nguyên lí tương đương của trực lựa chọn lên trực phối hợp*. Sự tương đương trở thành nhân tố cấu tạo trong chuỗi tiếp nối. Trong thơ mỗi âm tiết được thiết lập ngang bằng với mọi âm tiết của cùng chuỗi tiếp nối; một trọng âm từ được thiết lập ngang với trọng âm từ, còn sự không trọng âm ngang với sự không trọng âm; độ dài thành điệu được đối chiếu với độ dài thanh điệu, còn độ ngắn thì với độ ngắn; những ranh giới từ ngữ được xác lập ngang với các ranh giới từ ngữ còn thiếu ranh giới từ ngữ thì ngang với thiếu ranh giới từ ngữ; chỗ ngừng cú pháp ngang với chỗ ngừng cú pháp còn không có chỗ ngừng - không có chỗ ngừng. Các âm tiết thành những đơn vị đo lường và các trọng âm cũng vậy.

Người ta có thể cãi lại rằng siêu ngôn ngữ cũng sử dụng những đơn vị tương đương để tạo thành những chuỗi tiếp nối khi những sự biểu hiện đồng nghĩa được phối hợp trong loại câu khẳng định đẳng thức $A = A$ (“con nái là con lợn cái”). Nhưng thơ và siêu ngôn ngữ hoàn toàn đối lập nhau: trong siêu ngôn ngữ, chuỗi tiếp nối dùng để xây dựng những đẳng thức, trong khi ấy ở thơ đẳng thức dùng để xây dựng những chuỗi tiếp nối.

Trong thơ, thậm chí ngay ở mức độ biểu hiện tiềm tàng của chức năng thơ, những chuỗi tiếp nối khác nhau bị giới hạn bởi những ranh giới của từ trở thành những đại lượng so sánh được khi chúng được nhận thức như những đơn vị đẳng thời [isochromie] hoặc những đơn vị thứ bậc. Cụm từ *Jeanne và Marguerite* minh họa nguyên lí thơ phân cấp âm tiết, một nguyên lí tất yếu trong nhịp điệu của sử thi dân gian Serbi. Nếu trong cụm từ *innocent bystander* (“khán giả chất phác”) hai từ không có dactin thì chưa chắc nó đã thành một công thức khuôn sáo. Sự đối xứng của ba động từ song tiết với phụ âm đầu và nguyên âm cuối như nhau đã mang lại vẻ huy hoàng cho thông báo ngắn gọn về chiến thắng của Sezar: “Veni, vidi, vici”.

Sự đo lường các chuỗi tiếp nối là một thủ pháp mà ngoài phạm vi chức năng thơ ra thì không được dùng ở đâu nữa trong ngôn ngữ. Chỉ có trong thơ, nơi mà các đơn vị tương đương lặp đi lặp lại một cách đều đặn thì thời gian của dòng lời nói mới được cảm nhận (is experienced) giống như thời gian âm nhạc, nếu như ta có thể liên hệ với một mô hình nghệ thuật khác. Gerard Maley Hopkins nhà ngôn ngữ thơ cự phách coi câu thơ như “lời nói trong đó có sự lặp lại toàn bộ hay một phần cùng một hình ảnh âm thanh”(4). Với câu hỏi của Hopkins “phải chăng bất kì một câu thơ nào cũng là thơ?” thì ta có thể đưa ra câu trả lời hoàn toàn xác định sau khi ta thôi không giới hạn một cách rõ đoán chức năng thơ vào lĩnh vực thơ. Những dòng hồi ức do Hopkins trích dẫn (chẳng hạn như: *Thirty days hath September* “Tháng Chín có ba mươi ngày”), những luật định trung thế kỉ được chuyển thành thơ mà Lots đã nhắc tới, những luận văn khoa học tiếng Sanskrit viết bằng văn vần mà trong truyền thống văn hóa Ấn Độ được người ta phân biệt với thơ thứ thiệt - tất cả những văn bản có vần luật này đều sử dụng chức năng thơ dù ở đây chức năng thơ không có vai trò thống trị và quyết định như nó đảm nhiệm trong thơ thuần túy câu có vần như vậy trên thực tế là nằm ngoài phạm vi thơ, nhưng đồng thời nó tất yếu phải có chức năng thơ. Không nghi ngờ gì nữa rằng chẳng một nền văn hóa nhân bản nào lại bỏ qua sáng tác thơ, trong khi ấy nhiều nền văn hóa không biết đến “thơ ứng dụng” và ngay trong các nền văn hóa có cả “thơ ứng dụng” lẫn thơ thuần túy thì “thơ ứng dụng” cũng chỉ được xem là hiện tượng thứ cấp, phái sinh. Việc sử dụng những phương tiện thơ để cho một mục đích bên ngoài nào đó không tước mất ở chúng bản chất khởi nguyên - cũng y như những yếu tố của ngôn ngữ biểu hiện được sử dụng trong thơ vẫn giữ được màu sắc xúc cảm của mình. Một kẻ gây rối trong nghị trường có thể ngâm “Bài ca về Hiawatha” vì bản trường ca này đủ dài, tuy nhiên tính thơ vẫn còn là bản chất khởi nguyên của văn bản, ý đồ khởi đầu của tác giả bản trường ca. Rõ ràng sự tồn tại của các chương trình quảng cáo trên đài phát thanh và truyền hình trong hình thức thơ kết hợp với sự trình bày âm nhạc và

nghệ thuật không buộc chúng ta phải xem xét những vấn đề của thơ hoặc của hình thức âm nhạc và hội họa ở những chương trình quảng cáo đó tách khỏi việc nghiên cứu thơ, nhạc và hội họa.

Tổng kết lại. Việc xem xét một câu thơ hoàn toàn thuộc quyền của thi pháp học, còn thi pháp học được coi là một bộ phận của ngôn ngữ học, bộ phận này xem xét chức năng thơ trong quan hệ với các chức năng khác của ngôn ngữ. Thi pháp học theo nghĩa rộng của từ này chú ý đến chức năng thơ không chỉ ở trong thơ, tức là nơi chức năng này nổi trội nhất so với các chức năng khác của ngôn ngữ, mà cả ở ngoài phạm vi thơ nơi mà những chức năng khác nào đó có vai trò quan trọng hơn.

Khái niệm “hình ảnh âm thanh” lặp lại mà việc sử dụng nó theo Hopkins là dấu hiệu cấu thành của thơ có thể cần được làm rõ thêm. Những hình ảnh tương tự nhau luôn sử dụng ít nhất cũng một (hoặc nhiều hơn) sự đối lập nhị phân giữa các phần “trội” nhiều hơn và ít hơn của lời nói, được thực hiện bởi những quãng khác nhau của chuỗi tiếp nối âm vị.

Trong mỗi một âm tiết, thành phần trội nhiều hơn, có tính hạt nhân tạo thành đỉnh âm tiết, đối lập với âm vị phi âm tiết tính, xa tâm và ít trội hơn. Mỗi một âm tiết bao gồm một âm vị âm tiết tính và khoảng cách giữa các âm vị âm tiết tính tiếp nối nhau được lấp đầy bởi các âm vị xa tâm và phi âm tiết tính (trong một số ngôn ngữ thì tất cả các trường hợp đều như vậy, ở một số ngôn ngữ khác thì chỉ là đại đa số trường hợp). Trong loại thơ được gọi là thơ âm tiết tính thì số lượng âm tiết trong một chuỗi được giới hạn về phương diện vận luật (các quãng thời gian) thì cố định, trong khi đó sự tồn tại của một âm vị phi âm tiết tính hoặc một nhóm âm vị như vậy giữa hai âm vị âm tiết tính trong một chuỗi chỉ cần thiết đối với các ngôn ngữ mà giữa các âm vị âm tiết tính luôn có các âm vị phi âm tiết tính và trong các hệ thống thơ không cho phép có khe trống giữa hai nguyên âm. Một biểu hiện khác của xu hướng nhằm đến mô hình âm tiết tính cùng loại là sự vắng mặt của các âm tiết đóng ở cuối câu. Điều này có thể quan sát thấy trong những trường ca sử thi của người Serbi. ở loại thơ âm tiết tính Italia lại thấy thể hiện xu hướng làm cho chuỗi tiếp nối nguyên âm không bị chia cắt bởi các phụ âm với tư cách một âm tiết mang tính vận luật.

ở một số loại hình thơ, âm tiết là đơn vị đo câu thơ và ranh giới ngữ pháp là đường giới tuyến duy nhất giữa những chuỗi vận luật tiếp nối nhau. Trái lại ở những loại hình khác, các âm tiết đến lượt mình lại chia ra thành những yếu tố “trội” nhiều hơn hoặc trội ít hơn, xét theo quan điểm chức năng vận luật của chúng, thì chúng được phân ra thành hai cấp độ của các ranh giới ngữ pháp. Không kể những biến thể của câu thơ vẫn được gọi là câu thơ tự do (*vers libre*) vốn chỉ dựa trên những ngữ điệu và những điểm ngừng đi liền với chúng thì trong một nhịp bất kì nào, âm tiết cũng được sử dụng làm đơn vị đo ít nhất thì cũng ở những quãng cách nhất định của thơ. Chẳng hạn trong câu thơ trọng âm tính thuần túy (*sprung rhythm* theo thuật ngữ của Hopkins) số lượng âm tiết ở chỗ không nhấn (*slack* - “lưng” theo cách gọi của Hopkins) có thể thay đổi nhưng ở chỗ nhấn (*ictus*) thì luôn duy trì một âm tiết duy nhất.

Trong mọi câu thơ trọng âm tính, sự tương phản giữa tính trội nhiều và tính trội ít được tạo thành theo lối đối lập giữa các âm tiết mang trọng âm và các âm tiết không mang trọng âm. Phần lớn các hệ thống thơ trọng âm tính đều dựa trên sự đối lập giữa các âm tiết mang trọng âm từ và các âm tiết không mang trọng âm từ. Tuy nhiên, có một số biến thể của loại thơ trọng âm tính sử dụng những trọng âm cú pháp và ngữ đoạn, chúng được Wimsatt và Beardsley gọi là “những trọng âm chủ yếu của những từ chủ yếu”. Ngoài ra những âm tiết với những trọng âm như vậy còn đối lập với những âm tiết không có trọng âm cú pháp chủ yếu.

Trong câu thơ lượng tính (“*cronématique*” - “thời vị”) những âm tiết dài và những âm tiết ngắn đối lập nhau với tư cách là những âm tiết trội nhiều và những âm tiết trội ít - sự đối lập này thường được thực hiện ở những hạt nhân âm tiết vì chúng có độ dài và ngắn âm vị học. Nhưng trong các hệ thống thi luật như ở thơ Hy Lạp cổ hay thơ Ả-rập, nơi mà “độ dài về vị trí” được coi như “độ dài về bản chất” thì những âm tiết tối giản đối lập với những âm tiết có những thành phần phụ thêm y như những âm tiết đơn giản hơn và trội ít hơn đối lập với những âm tiết phức tạp hơn và trội nhiều hơn [...]

Trong thơ Trung Quốc cổ, những âm vị có sự biến điệu (tiếng Trung Quốc: *tsê*, “âm trắc”) đối lập với những âm tiết không biến điệu (*ping*, “âm bằng”), nhưng không nghi ngờ gì nữa rằng cơ sở của sự đối lập

này là do nguyên tắc số lượng như Polivakov đã phỏng đoán và Vương Lực(5) đã thuyết giải cặn kẽ. Trong truyền thống vận luật thơ Trung Quốc, những âm bằng đối lập với những âm trắc như những đỉnh âm điệu dài - những đỉnh các âm tiết - đối lập với những đỉnh âm điệu ngắn. Do vậy, về thực chất thơ Trung Quốc dựa trên sự đối lập của độ ngắn và độ dài.

Joseph Greenberg chú ý đến một biến thể khác của loại thơ trọng âm tính - thơ đố của dân tộc Efik dựa trên thang bậc thanh âm. Trong các ví dụ do Simmons dẫn ra ta thấy câu hỏi và câu đáp tạo thành cặp tám âm tiết với sự phân bố đồng đều những âm tiết thanh điệu cao (c) và những âm tiết thanh điệu thấp (t). Thêm nữa ở mỗi nửa câu thơ trong số bốn âm tiết thì ba âm tiết cuối có sự phân bố thanh điệu như nhau tcct/ccct/tcct. Trong khi thơ Trung Quốc là một biến thể của thơ lượng tính thì thơ đố của người Efik gần liền với thơ trọng âm tính thông thường trong đó có sự đối lập hai cấp độ khác biệt nhau: độ cao và độ trầm của thanh âm. Như vậy hệ thống vận luật của thơ có thể chỉ dựa trên sự đối lập của các đỉnh âm tiết và các “lũng” âm tiết (thơ âm tiết tính), hoặc dựa trên cấp độ so sánh của các đỉnh âm tiết (thơ trọng âm tính) và trên sự kéo dài tương đối của các đỉnh âm tiết hoặc các âm tiết trọn vẹn (thơ lượng tính).

Trong các sách giáo khoa về nghiên cứu văn học đôi khi ta gặp những thiên kiến truyền thống đối lập phương diện âm tiết với tư cách là sự đo đếm các âm tiết có tính cơ giới thông thường với mạch đập sống động của thơ trọng âm. Nhưng nếu chúng ta xem xét đồng thời những kích thước có tính nhị phân của loại thơ âm tiết tính thuần khiết và thơ trọng âm tính thuần khiết thì chúng ta sẽ thấy hai chuỗi tiếp nối cùng lại có hình lượn sóng với cách đỉnh và các lũng. ở hai chuỗi đường cong lượn sóng này, đường cong âm tiết tính có những âm vị hạt nhân ở các đỉnh chóp và những âm vị ngoại vi thường ở các lũng. Như thường lệ, trên đường cong lượn sóng trọng âm đặt chồng lên đường cong lượn sóng âm tiết tính thì các âm tiết mang trọng âm và các âm tiết không mang trọng âm xen kẽ nhau tại các đỉnh và các lũng rất tương hợp.

Để so sánh với những kích thước của thơ Anh, tôi muốn các vị lưu ý đến những kích thước có tính nhị phân tương tự như vậy của thơ Nga. Những kích thước này đã được nghiên cứu cặn kẽ hơn cả trong vòng 50 năm lại đây, nhất là ở công trình của Taranovski. Cấu trúc thơ hoàn toàn có thể được mô tả và giải thích theo những thuật ngữ xác suất có tính quy ước, sự trùng nhau của điểm cuối dòng thơ với ranh giới từ là nguyên tắc bắt buộc đối với tất cả những khuôn khổ của thơ Nga. Cùng với quy tắc này, trong các mẫu mực của thơ âm tiết - trọng âm còn quan sát thấy những quy luật sau: 1) Số lượng âm tiết trong câu thơ (từ đầu cho đến âm nhấn sau cùng) là cố định; 2) Âm nhấn sau cùng này ở mỗi dòng trùng với trọng âm từ; 3) Âm tiết trọng âm không thể ở nhịp không nhấn (upbeat) nếu âm tiết phi trọng âm của cùng từ đó trùng vào nhịp nhấn này (như vậy trọng âm từ có thể trùng với nhịp không nhấn chỉ trong trường hợp từ đơn âm tiết).

Ngoài tất cả những đặc điểm trên, những đặc điểm nhất thiết phải có đối với mỗi dòng thơ còn có thể nêu lên một loạt đặc tính được thể hiện khá thường xuyên tuy không phải mọi lúc. Những đặc tính này, sự thể hiện của chúng cùng những đặc tính và sự thể hiện nhất thiết phải có đã nói trên đều thuộc về khái niệm kích thước. Khi sử dụng các thuật ngữ mà Cherry(6) đã dùng để mô tả thông báo giữa những con người, chúng ta có thể nói rằng độc giả của thơ tất nhiên “có thể không có khả năng quy những ý nghĩa mang tính số lượng của tần số cho các thành tố riêng biệt”, nhưng vì anh ta hiểu hình thức câu thơ, nên anh ta cảm nhận được một cách vô thức “thứ bậc tần số” của những yếu tố này [...]

Không kể những quy tắc quy định những đặc tính bắt buộc của câu thơ, thuộc về khuôn khổ câu thơ còn có những nguyên tắc chi phối những đặc tính không bắt buộc của nó. Chúng tôi có thiên hướng gọi những hiện tượng như sự vắng trọng âm ở nhịp nhấn (ictus) và sự có mặt của trọng âm ở nhịp không nhấn là những độ sai lệch, tuy nhiên cần nhớ rằng tất cả những điều này là những dao động có thể được phép, là những sai lệch trong khuôn khổ luật định. Theo thuật ngữ được dùng ở Hạ viện Anh quốc thì đây không phải là “sự chống đối khuôn khổ tôn nghiêm” mà là “sự chống đối của cái tôn nghiêm”. Nếu những vi phạm luật định bắt rễ thì chúng tự mình sẽ trở thành những nguyên tắc luật định.

Vận luật thơ hoàn toàn không phải một sơ đồ lí thuyết trừu tượng. Vận luật hoặc nói theo thuật ngữ dễ hiểu hơn là *sơ đồ câu thơ* (verse designe) làm cơ sở cho cấu trúc mỗi câu thơ riêng biệt hoặc theo thuật ngữ logic học là mỗi hình mẫu riêng của câu thơ (verse instance). Sơ đồ và hình mẫu là những khái niệm

tương liên. Sơ đồ câu thơ xác định những dấu hiệu bất biến của hình mẫu câu thơ đặt ra cho những biến đổi các ranh giới. Người kể chuyện ở Serbi có thể nhớ, kể và trong mức độ nhất định có thể ứng khẩu hàng ngàn thậm chí hàng chục ngàn câu thơ sử thi và vận luật của chúng sống trong suy nghĩ của cá nhân. Cá nhân có khả năng tạo ra những quy tắc của luật thơ này nhưng cũng lại rất lưu ý và gạt bỏ những vi phạm nhỏ nhất của chúng.

Trong sử thi Serbi mọi câu thơ gồm đúng 10 âm tiết sau đó phải là sự ngắt cú pháp. Thêm nữa trước âm tiết thứ năm nhất thiết phải là ranh giới từ, còn trước âm tiết thứ tư và âm tiết thứ mười thì không được phép có ranh giới từ. Ngoài ra câu thơ có những đặc điểm lượng tính và trọng âm tính quan trọng.

Tiết điệu trong câu thơ sử thi Serbi cũng như các hiện tượng tương tự mà ta có thể tìm thấy trong khoa so sánh vận luật học giúp ta tránh được sự đồng nhất sai trái ranh giới từ với điểm ngừng cú pháp. Ranh giới từ có tính bắt buộc hoàn toàn không phải đi liền với điểm ngắt hơi và không nhất thiết phải được cảm nhận bằng tai. Phân tích các trường ca sử thi Serbi được ghi lại bằng máy ghi âm ta thấy rằng có thể hoàn toàn không xuất hiện những dấu hiệu nghe thấy được của những ranh giới từ, tuy nhiên mọi mưu toan định gạt bỏ ranh giới từ trước âm tiết thứ năm theo cách sửa đổi một tí chút trật tự từ đã bị các ca nhân phản đối ngay tức khắc. Đối với mỗi câu thơ cần một sự kiện thuần túy ngữ pháp: các âm tiết thứ tư và thứ năm phải thuộc về những đơn vị từ vựng. Như vậy sơ đồ câu thơ không chỉ liên quan đến hình thức âm thanh của nó, mà còn là một hiện tượng ngôn ngữ rộng hơn nhiều và không chiều theo tính ngữ âm thuần túy. Tôi nói là “hiện tượng ngôn ngữ” dù Chatmen đã chỉ ra rằng “nhịp điệu là một hệ thống ngoài ngôn ngữ” Vâng! Quả là có thể thấy nhịp điệu có ở các loại hình nghệ thuật khác nơi chuỗi tiếp nối thời gian đóng vai trò quan trọng. Có nhiều những vấn đề ngôn ngữ học khác - chẳng hạn cú pháp học - nằm ngoài phạm vi ngôn ngữ và thuộc về các hệ thống kí hiệu học khác nhau. Chúng ta cũng có thể nói về ngữ pháp của các tín hiệu giao thông trên đường phố. Có những hệ thống kí hiệu mà màu vàng phối hợp với màu xanh để chỉ việc cho phép đi qua sắp sửa sẽ chấm dứt, còn màu vàng phối hợp với màu đỏ tức là việc cho phép đi qua sắp tái diễn. Trong những hệ thống đó, màu vàng tương tự thể hoàn thành của động từ. Tuy nhiên nhịp điệu thơ có nhiều đặc điểm có tính chất nội tại của ngôn ngữ, do vậy việc xét nó từ góc độ ngôn ngữ học thuần túy thì có lợi hơn.

Chúng tôi bổ sung thêm rằng trong quá trình nghiên cứu không được coi nhẹ bất kì một đặc tính ngôn ngữ nào của sơ đồ câu thơ. Chẳng hạn sẽ mắc sai lầm không tha thứ được nếu bỏ qua vai trò của cấu tạo ngữ điệu trong thi luật Anh. Ngay cả khi không đề cập đến ý nghĩa cơ bản trong thi luật của một bậc thầy thơ tự do viết bằng tiếng Anh là Walt Whitman thì vẫn không thể coi thường chức năng vận luật của ngữ điệu ngừng (“final juncture” - “điểm kết thúc”) trong “nhịp” và “phản nhịp”. Chẳng hạn những câu thơ của bài “The Rape of The Lock” có chủ ý tránh vấp dòng. Và ngay cả nếu có sự vấp dòng chồng chất thì cũng chẳng có gì thay đổi trong quy chế của chúng: chúng tránh sự sai lệch và luôn nêu bật sự tương đồng thông thường của điểm ngừng cú pháp và ngữ điệu ngừng với biên giới vận luật. Với mọi phương pháp ngâm thơ bất kì nào, những ranh giới ngữ điệu của bài thơ vẫn có hiệu lực. Biểu đồ ngữ điệu của bài thơ, của nhà thơ, của trường phái thơ, đó là một trong các vấn đề quan trọng nhất thu hút sự thảo luận của các nhà hình thức Nga(7).

Sơ đồ câu thơ được thể hiện trong những hình mẫu thơ. Thông thường, sự biến đổi tự do của những hình mẫu này được chỉ định bởi một thuật ngữ ít nhiều có nghĩa nước đôi: “nhịp điệu” (rhythm). Sự biến đổi của hình mẫu thơ trong phạm vi một bài thơ cần được phân biệt một cách rạch ròi với sự biến đổi của những hình mẫu biểu diễn. Mong muốn mô tả một bài thơ như nó được biểu diễn trong thực tế đối với sự phân tích đồng đại và lịch đại thơ ca ít có ích hơn đối với việc nghiên cứu sự đọc thơ trong hiện tại và trong quá khứ. Có một chân lí đơn giản và rõ ràng là: “mỗi bài thơ có nhiều cách biểu diễn không giống nhau, phân biệt nhau bởi nhiều mối quan hệ. Biểu diễn đó là một biến cố dù rằng bản thân bài thơ là một đối tượng bất biến nào đấy”. Điều nhắc nhở sáng suốt này của Wimsatt và Beardsley là một trong những nguyên tắc cơ bản của vận luật học hiện đại.

Trong thơ của Shakespeare âm tiết thứ hai mang trọng âm của từ *absurd* thường rơi vào chỗ nhấn

(ictus) nhưng có một lần ở hồi thứ ba của vở “Hamlet” nó rơi vào chỗ không nhấn: “*no, let the candied tongue lick absurd pomp*”.

Người ngâm thơ có thể làm cho từ absurd ở dòng thứ nhất có trọng âm rơi vào âm tiết đầu tiên, hoặc - theo đúng cách nhấn thông thường - làm trọng âm rơi vào âm tiết thứ hai. Anh ta cũng có thể làm yếu trọng âm từ ở tính từ bằng cách bắt trọng âm cú pháp của nó lệ thuộc vào từ đi sau như đề xuất của Hill: “*Nó, let the candied tongue lick absurd pomp*”(8). Cuối cùng còn một khả năng nữa của sự biến đổi có tính cường điệu, đó là hoặc bằng cách “nhấn trọng âm dao động” (schwebende Betonung) trùm lên cả hai âm tiết, hoặc bằng cách làm nổi bật tính biểu cảm (exclamational reinforcement) của âm tiết đầu tiên (*àb - súrd*). Nhưng dù cho nghệ sĩ ngâm thơ thực hiện bất kì giải pháp nào thì sự di chuyển của trọng âm từ, từ điểm nhấn đến điểm không nhấn khi không có khoảng ngừng trước đấy vẫn tạo nên sự chú ý và sự chờ đợi bị lỡ vẫn gây được hiệu quả. Dù người ngâm thơ đặt trọng âm ở đâu thì sự phân biệt giữa việc trọng âm từ thông thường của tiếng Anh rơi vào âm tiết thứ hai của từ *absurd* và điểm nhấn gắn với âm tiết thứ nhất vẫn được duy trì với tư cách dấu hiệu cơ bản của câu thơ này. Sự đối lập giữa điểm nhấn và trọng âm từ thông thường là phẩm chất bên trong của câu thơ này không phụ thuộc vào việc các nghệ sĩ ngâm thơ hay người đọc thơ sử dụng nó như thế nào. Đúng như Gerard Maley Hopkins đã viết trong lời nói đầu cho thi tập của mình: “Hai nhịp diễn ra dường như đồng thời”(9).

Bây giờ chúng ta có thể giải thích theo cách mới tính chất đối âm tương đương như vậy. Sự chồng nguyên tắc tương đương lên chuỗi tiếp nối của các từ, hoặc nói cách khác sự chồng hình thức vận luật thơ lên hình thức nói thông thường tất yếu tạo ra cảm giác tính nhị nguyên, tính đa diện ở bất kì người nào biết ngôn ngữ đó và hiểu được thơ. Cảm giác này được chế định bởi sự tương đồng và so lệch nhau của hai hình thức đã chỉ ra, bởi những sự chờ đợi đạt kết quả và sự chờ đợi bị lỡ...

Không nghi ngờ gì nữa rằng thơ trước hết là “hình ảnh âm thanh” được lặp lại. Âm thanh đến lượt nó không đơn giản chỉ là âm thanh. Những mưu toan quy những thủ pháp thơ như vần, láy âm hay nhịp thơ chỉ về vấn đề âm thanh thì đó là thứ lí luận tư biện tước bỏ bằng chứng thực tiễn. Sự chiếu nguyên tắc tương đương lên chuỗi tiếp nối có ý nghĩa rộng lớn và sâu sắc hơn. Valéry nói về thơ như là về “sự phân vân giữa âm và nghĩa”(10). Cái nhìn này chân thực và khoa học hơn mọi quan niệm thiên về chủ nghĩa ngữ âm học biệt lập.

Dù vần thơ được xác định như sự lặp lại đều đặn của những âm vị tương đương hoặc những nhóm âm vị thì sẽ là sự tầm thường hóa nguy hiểm nếu xem xét vần chỉ từ cái nhìn âm thanh. Vần tất kéo theo sự tương đương ngữ nghĩa của những đơn vị hiệp vần (“những bạn vần đồng sự” - theo cách gọi của Hopkins). Khi xem xét vần thơ, chúng ta gặp một loạt vấn đề: phải chăng có sự tham dự vào vần thơ của các hậu tố tạo từ hoặc hậu tố biến đổi từ? Những từ tạo vần thuộc về cùng một cấp độ ngữ pháp hay những bậc ngữ pháp khác nhau? Chẳng hạn ở Hopkins có vần bội số bốn (lặp bốn lần) dựa trên sự hòa âm của hai danh từ: *kind* (“kiểu”, “loại”) và *mind* (“trí óc”) đối lập với tính từ *blind* (“mù”) và động từ *find* (“tìm được”). Phải chăng có sự gần gũi ngữ nghĩa khi đối sánh nghĩa các từ hiệp vần như *dove* - *love* (“bồ câu” - “tình yêu”) *laight* - *braight* (“ánh sáng” - “rực rỡ”), *place* - *space* (“địa điểm” - “không gian”), *name* - *fame* (“tên” - “vinh quang”)? Phải chăng các nhân tố tạo vần đều thực hiện cùng một chức năng cú pháp? Trong vần có thể biểu lộ rõ ràng sự khác biệt giữa lớp hình thái học và sự sử dụng cú pháp của nó. Chẳng hạn ở những câu thơ sau của E. Poe:

While I nodded nearly *napping*,
suddenly there came a *tapping*,
As of someone gently *rapping*.

(Bỗng nhiên tôi tỉnh giấc, hình như có ai đó vừa gõ, hình như gõ thật nhẹ). Cả ba từ hiệp vần này đều có cấu tạo hình thái học như nhau, nhưng thể hiện trong những vai trò cú pháp khác nhau. Phải có thái độ như thế nào đối với những vần đồng âm một phần hay toàn bộ? Chúng bị cấm, hay được phép, hoặc là được coi trọng? Tình hình diễn ra như thế nào với những từ đồng âm hoàn toàn như: *son* - *sun* (“đứa bé” - “mặt trời”), *I* - *eye* (“tôi” - “mắt”), *eve* - *eave* (“hôm trước” - “mái hiên”) và với những “vần vang” kiểu

như *December - ember* (“tháng mười hai” - “than củi”), *ifinite - night* (“vô tận” - “đêm”), *swarm- warm* (“đông nghịt” - “nóng nực”), *smiles- miles* (“nụ cười” - “dặm”)? Có thể nói gì về những vần phức (compund) khi một từ được hiệp vần với một tổ hợp từ (như ở Hopkins: *enjoyment - toy meant*, “khoái trá” - “trò chơi được hiểu ngầm”; *began some - ransom*, “bắt đầu cái gì đó” - “sự chuộc lại”)?

Một nhà thơ hoặc một trường phái thơ có thể bị lôi cuốn vào vần ngữ pháp hoặc ngược lại tránh khỏi nó. Các vần thơ phải hoặc là có tính ngữ pháp, hoặc phản ngữ pháp. Vần thơ mất ngữ pháp có thái độ thờ ơ với quan hệ giữa âm và cấu trúc ngữ pháp thì cũng như mọi chứng mất ngữ pháp trong lĩnh vực bệnh về tiếng nói. Nếu một nhà thơ muốn tránh những vần ngữ pháp thì đối với nhà thơ đó, như Hopkins đã chỉ ra “vẻ đẹp của vần thơ nằm trong hai yếu tố: sự tương đồng hoặc khác biệt của nghĩa”. Dù những quan hệ giữa âm và nghĩa là như thế nào trong những cách xem xét khác nhau với vần thơ thì cả hai phương diện đều tất yếu tham gia vào trò chơi. Sau những nhận xét sâu sắc của Wimsatt về tầm quan trọng ngữ nghĩa của vần thơ(11) và sau sự nghiên cứu chu đáo vần thơ trong ngôn ngữ Slavơ được tiến hành trong thời gian gần đây, một nhà khoa học quan tâm đến thi pháp học chưa chắc còn có thể cả quyết là mối quan hệ của các vần thơ với nghĩa chỉ là một hình ảnh mơ hồ, không xác định.

Vần thơ đó chỉ là một trường hợp thể hiện riêng biệt dù là tập trung nhất của một đặc tính chung hơn, đặc tính mà theo chúng tôi là cơ bản của thơ, đó là sự song tuyến [parallélism]. Và ở đây, trong công trình nghiên cứu thời sinh viên của mình (năm 1865) Hopkins đã chứng tỏ khả năng thâm nhập lạ kì vào bản chất thơ:

“Còn về những thủ pháp nghệ thuật trong thơ (rất có thể không sai khi nói: tất cả các thủ pháp) thì được quy về nguyên tắc song tuyến. Cấu trúc thơ dựa trên sự song tuyến thường xuyên tồn tại từ sự song tuyến trong thơ Hebrơ (Do Thái cổ), những trùng điệp ở các bài thánh ca, đến cơ cấu phức tạp của thơ Hy Lạp, Italia hoặc Anh. Thêm nữa, sự song tuyến tất phải có hai loại là: loại thứ nhất trong đó sự đối sánh được thể hiện một cách rõ ràng, loại kia sự đối sánh mang tính chất quá độ hay có thể gọi là bán cung (chromatique). Liên quan đến cấu trúc thơ chỉ có loại thứ nhất tức nơi mà tính chất song tuyến thể hiện một cách rõ ràng trong nhịp điệu thơ (sự lặp lại các chuỗi tiếp nối âm tiết), trong vận luật (sự lặp lại các chuỗi tiếp nối của nhịp điệu), trong sự láy phụ âm, trong vần, vần thông [assonance]. Do tính lặp lại này đã làm nảy sinh sự lặp lại tương ứng hoặc sự song tuyến trong từ và trong nghĩa. Đại để có thể khẳng định rằng (nói về khuynh hướng hơn là về kết quả) tính song tuyến càng được thể hiện rõ ràng bao nhiêu trong cấu trúc hình thức hoặc trong các phương tiện thể hiện khác thì tính song tuyến càng được bộc lộ rõ ràng bấy nhiêu trong từ ngữ và ý nghĩa. Thuộc về sự song tuyến “rõ ràng”, “dứt khoát” là những ẩn dụ, những so sánh, những phiếm chỉ... nơi này thì kết quả đạt được nhờ sự giống nhau của các sự vật, thậm chí nhờ cả phản đề và đối lập, nơi kia tính song tuyến có được nhờ sự không giống nhau của chúng.

Nói ngắn gọn sự tương đương trong lĩnh vực âm thanh được chiếu lên chuỗi tiếp nối như là nguyên tắc tổ chức bắt buộc, từ đó kéo theo tương đương về ngữ nghĩa; còn trên tất cả các cấp độ ngôn ngữ, mọi thành tố của chuỗi tiếp nối đều quy được về một trong hai kiểu so sánh tương liên mà Hopkins đã xác định một cách rất đạt là: “so sánh trên cơ sở tương đồng” và “so sánh trên cơ sở đối lập”.

Trong phonoclo có thể tìm thấy hình thức phân minh và khuôn sáo của thơ hơn cả và rất có ích cho việc phân tích cấu trúc (như Sibeok đã chỉ ra qua những sáng tạo của người Mari). Các khuôn mẫu của truyền thống truyền miệng sử dụng sự song tuyến ngữ pháp để liên kết những dòng liên tục ví dụ như trong thơ ca dân gian Phần Lan và thậm chí với một mức độ đáng kể trong thơ ca dân gian Nga có thể được nghiên cứu một cách có kết quả trên mọi cấp độ ngôn ngữ: ngữ âm học, hình thái học, cú pháp học, từ vựng học. Thêm nữa, chúng ta cũng biết những yếu tố nào được xem như những yếu tố tương đương và sự giống nhau trên cấp độ này lại được làm nổi bật lên nhờ sự phân biệt một cách có chủ định trên cấp độ khác như thế nào. Những hình thức ấy buộc chúng ta phải đồng ý với nhận xét tinh tế của Ramson khi ông cho rằng “quan hệ của vần thơ và nghĩa (meter - and - meaning process) đây là hành động thơ mang tính nội tại, trong đó thể hiện tất cả những đặc tính căn bản của thơ ca”(12). Những cấu trúc truyền thống tương tự như vậy cho phép bác bỏ mỗi ngờ vực của Wimsatt đối với việc có thể mô tả ngữ pháp của sự phối hợp vần và nghĩa thậm

chỉ cả ngữ pháp phân bố các ẩn dụ. Khi sự song tuyến đã thành quy tắc thì sự phối hợp vần với nghĩa và sự phân bố các phép chuyển nghĩa cũng không còn là những yếu tố có tính tự do, có tính cá thể và không đoán định trước được của thơ ca.

Chúng tôi xin đưa ra một ví dụ điển hình, đôi dòng của loại bài ca hôn lễ Nga mô tả việc chàng rể xuất hiện:

Chàng trai hiền lành đi tới cổng
Vaxili bước tới lâu đài.

Cả hai dòng tương đồng với nhau về phương diện cú pháp học, hình thái học. Hai động từ - vị ngữ có những tiền tố và hậu tố như nhau (*Dobroj mólodec k sénickam privoracivan // Vasílij k térenu prixázival*), đồng thời có sự xen kẽ như nhau của các nguyên âm trong hạt nhân của từ. Chúng giống nhau về thời, thể, số, giống, hơn nữa còn đồng nghĩa với nhau. Hai chủ ngữ - danh từ chung và danh từ riêng - chỉ cùng một nhân vật. Hai trạng từ chỉ địa điểm được thể hiện bằng những cấu trúc có giới từ như nhau và trạng từ đầu là đề dụ [synecdoque] của trạng từ thứ hai.

Có thể trước những câu thơ này còn có một dòng nữa tương tự về tổ chức ngữ pháp (cú pháp và hình thái): “không có con chim ưng rực sáng nào bay sang bên kia núi” “không có con ngựa nhanh nhẹn nào phi đến sân”. “Con chim ưng rực sáng” và “con ngựa nhanh nhẹn” trong các biến thể này là những ẩn dụ liên quan đến “chàng trai hiền lành đi tới cổng”.

Đây là lối song tuyến phủ định truyền thống của thơ ca dân gian Slavơ - phủ định hình ảnh ẩn dụ có lợi cho tình trạng thực tế của các sự vật. Nhưng sự phủ định “không” có thể bị bỏ sót: “con chim ưng rực sáng bay sang bên kia núi”, hoặc “con ngựa nhanh nhẹn phi đến sân”. Trong trường hợp thứ nhất quan hệ ẩn dụ được duy trì: chàng trai hiền lành xuất hiện như “con chim ưng rực sáng đến từ núi”. Nhưng trong trường hợp thứ hai, quan hệ ngữ nghĩa trở nên có tính nước đôi: sự liên hệ giữa việc chú rể hiện ra với con ngựa nhanh nhẹn tự nó nảy sinh ra, nhưng đồng thời con ngựa “phi đến sân” dường như dự báo việc nhân vật tiến đến ngôi nhà. Như vậy, trước khi nhắc đến người kị sĩ và ngôi nhà vị hôn thê của anh ta, trong bài ca đưa ra những hình ảnh cận kề, nghĩa là những hình ảnh có tính *hoán dụ* của con ngựa và cái sân: cái bị sở hữu thay cho người sở hữu, cái sân thay cho ngôi nhà. Sự xuất hiện của chú rể có thể được chia ra thành hai giai đoạn kế tiếp nhau ngay cả khi không thay con ngựa vào chỗ người kị sĩ: “*Chàng trai hiền lành phi đến sân // Vaxili bước đến cổng*”). Như vậy “con ngựa nhanh nhẹn” xuất hiện ở dòng trước trong cùng một vị trí thi luật và cú pháp với “chàng trai hiền lành” thể hiện đồng thời như một cái gì đó vừa tương đồng với chàng trai vừa như thuộc tính của anh ta. Nói chính xác hơn thì con ngựa đó là *cái bộ phận thay cho cái toàn thể* để chỉ chàng kị sĩ. Hình ảnh con ngựa chiếm vị trí trung gian giữa hoán dụ và đề dụ. Từ nghĩa mở rộng của tổ hợp từ “con ngựa nhanh nhẹn” tất yếu rút ra đề dụ mang tính ẩn dụ: trong các bài ca hôn lễ và các biến thể khác của phonclo Nga “con ngựa nhanh nhẹn” trở thành biểu tượng phồn thực tiềm tàng hoặc hiện ra rõ rệt.

Ngay từ những năm 80 của thế kỉ trước, nhà nghiên cứu thi pháp Slavơ kiệt xuất Potebnja đã chỉ ra rằng trong thơ ca dân gian biểu tượng có thể được vật thể hóa nhờ chuyển thành những thứ phụ thêm cho thực tại xung quanh. “Nhưng biểu tượng lại gắn với hoạt động, nên sự so sánh được thể hiện trong hình thức chuỗi tiếp nối thời gian”(13). Trong những ví dụ được Potebnja dẫn ra từ phonclo Slavơ thì cây liễu mà một người con gái đi ngang qua chỗ nó đồng thời cũng được dùng làm hình ảnh của cô. Cây và cô gái dường như cùng hiện diện trong một biểu tượng ngôn từ cây liễu. Cũng y như vậy, con ngựa trong các bài ca tình yêu là biểu tượng của tính can đảm không chỉ khi mà chàng trai cầu xin người thiếu nữ cho con ngựa của chàng được ăn, mà cả khi người ta thả nó vào yên, dắt nó đến tàu ngựa, hoặc buộc vào gốc cây.

Trong thơ có khuynh hướng làm cho ngang bằng tất cả các yếu tố không chỉ của những chuỗi tiếp nối âm vị, mà cả tất cả những chuỗi tiếp nối của các đơn vị ngữ nghĩa. Sự tương đồng được đặt chồng lên sự kề cận đem lại cho thơ tính tượng trưng hoàn toàn của nó, sự đa dạng, đa nghĩa của nó, điều được Goethe diễn đạt một cách sâu sắc như sau: “Tất cả những cái đi qua - đó chỉ là sự tương đồng”. Hoặc nếu diễn đạt bằng thuật ngữ có tính kỹ thuật hơn thì: mọi A tiếp nối B đều là sự so sánh với B. Trong thơ nơi mà sự

giống nhau đặt chồng lên sự kế cận, mỗi hoán dụ trong một chừng mực nhất định đều là ẩn dụ, còn mỗi ẩn dụ đều mang màu sắc hoán dụ.

Tính nước đôi (ambiguity) - đó là phẩm chất bên trong vốn có, không xa lạ của mọi loại thông báo hướng vào bản thân mình, nói ngắn gọn thì đây là đặc tính tự nhiên, căn bản của thơ. Chúng tôi sẵn sàng nhắc lại theo Empson: “trò chơi đối với tính nước đôi bắt rễ trong bản chất của thơ”(14). Không chỉ thông báo mà ngay cả người gửi và người nhận nó cũng trở nên có tính nước đôi. Cùng với tác giả và độc giả, trong thơ hiện diện “cái tôi” của nhân vật trữ tình, hoặc người kể chuyện hư cấu, ngay cả “anh” hoặc “các anh” - người nhận giả định, những độc bạch, những lời cầu xin hay những phán truyền. Chẳng hạn trường ca “Wrestling Jakob” (Đấu vật với thần Jakob) là lời cầu xin Đấng cứu thế của nhân vật chính trong tác phẩm, nhưng đồng thời nó cũng thể hiện như một lời nhắn gửi chủ quan của nhà thơ Charles Wesley đến bạn đọc. Trong tiềm năng, mọi thông báo thơ ca đó dường như là lời gián tiếp hư ảo chứa đựng tất cả những vấn đề cơ bản và chuyên biệt mà “lời nói trong lời nói” đặt chúng trước nhà ngôn ngữ học.

Sự chi phối của chức năng thơ đối với chức năng biểu hiện không thủ tiêu bản thân sự biểu hiện mà làm cho nó mang tính nước đôi. Nghĩa nước đôi của thông báo tương ứng với tính lưỡng phân của người gửi và người nhận và ngoài ra cả tính lưỡng phân của sự biểu hiện, một điều thấy rất rõ trong những lời giáo đầu của các truyện cổ tích ở đảo Majork: “*Aixo era y no era* (“chuyện này đã có mà chưa hề có”). Tính lặp lại quy định việc dùng nguyên tắc tương đương chiếu lên chuỗi tiếp nối là phẩm chất đặc thù đối với thơ đến mức không chỉ một số phần của thông báo thơ, mà là toàn bộ thông báo có thể lặp lại. Khả năng lặp lại ngay tức khắc hay có tính trì hoãn này, sự “tái diễn” của thông báo thơ và các thành phần của nó, sự chuyển hóa thông báo thành một cái gì đó tái diễn lâu bền - tất cả những điều ấy là đặc tính nội tại và cơ bản của thơ. Trong chuỗi tiếp nối, nơi sự tương đồng chồng lên sự kế cận, hai chuỗi tiếp nối âm vị tương đồng đứng cạnh nhau có xu hướng đạt được chức năng ghép từ tương tự [paronomastique]. Những từ tương đồng về âm thanh sẽ xích gần nhau về nghĩa.

Trong thơ, mọi tương đồng rõ rệt về âm thanh được xem xét từ quan niệm tương đồng / hoặc bất tương đồng về ý nghĩa. Tuy nhiên lời kêu gọi của Pope đối với nhà thơ - “âm thanh cần phải là tiếng vang của nghĩa” có sự vận dụng rộng lớn hơn. Trong ngôn ngữ biểu hiện (thông báo) quan hệ giữa *cái biểu đạt* và *cái được biểu đạt* căn bản dựa trên sự kế cận có tính chất mã hóa của chúng và điều này thường được chỉ định bằng một lối diễn đạt dễ làm người ta rối trí là: tính võ đoán của ngôn ngữ. Tầm quan trọng của mối quan hệ “âm - nghĩa” bắt nguồn từ sự chồng chất của cái tương đồng lên cái kế cận. Xu hướng biểu tượng hóa âm thanh đó không nghi ngờ gì nữa là một quan hệ khách quan dựa trên quan hệ có tính thực tại giữa các cảm giác khác nhau bên ngoài, chẳng hạn giữa nhìn và nghe. Nếu các kết quả thu được trong lĩnh vực này đôi khi chưa thật rõ và còn gây tranh cãi thì đó trước hết là vì chưa có sự chú ý đúng mức đến phương pháp nghiên cứu tâm lí học và / hoặc ngôn ngữ học. Về ngôn ngữ học, bức tranh không ít khi bị bóp méo bởi phương diện âm vị học của âm thanh lời nói bị xem thường, hoặc bởi nhà nghiên cứu - thật vô ích! - dùng những đơn vị ngữ âm học phức hợp chứ không phải thành phần nhỏ nhất của nó. Thế nhưng, nếu xem xét những đối lập âm vị học chẳng hạn “âm trầm và âm cao (grave / acute), chúng ta sẽ hỏi /i/ hoặc /u/ tối hơn thì một số người có thể trả lời rằng họ thấy câu hỏi này vô nghĩa, mà cũng đã chắc gì có người nào đó nói rằng /i/ tối hơn /u/.

Thơ không phải lĩnh vực duy nhất trong đó biểu tượng âm thanh có thể cảm nhận được, mà đây là lĩnh vực mà quan hệ bên trong giữa âm thanh và ý nghĩa từ chỗ là tiềm năng trở nên hiện hữu nhờ được thể hiện một cách rõ ràng và tập trung hơn cả như Hymes đã chỉ ra trong một công trình nghiên cứu rất thú vị của ông. Sự tích tụ những âm vị thuộc một loại nhất định hoặc sự xung đột mang tính tương phản của các âm vị thuộc những loại đối lập nhau trong kết cấu âm thanh của một dòng thơ, một khổ thơ, một bài thơ trọn vẹn thể hiện ra như “dòng chảy ngầm của nghĩa” theo cách nói rất đắt của Pope. Ở hai từ đối lập nhau về nghĩa, những quan hệ âm vị học có thể phù hợp với những quan hệ ngữ nghĩa. Chẳng hạn từ / d, en “ngày” và / noc/ “đêm” của tiếng Nga, trong đó ở từ thứ nhất là nguyên âm âm độ cao và dấu thẳng, còn ở từ thứ hai thì ngược lại. Sự đối lập này có thể tăng lên khi từ thứ nhất bị bao quanh bởi các nguyên âm âm độ cao và các

phụ âm đầu thẳng, còn từ thứ hai bị bao quanh bởi nguyên âm trầm. Như vậy âm đã chuyển thành tiếng vang tròn vẹn của nghĩa.

Nhưng trong từ *jour* “ngày” và *nuit* “đêm” của tiếng Pháp thì những nguyên âm cao độ và những nguyên âm trầm được phân chia theo cách ngược lại, do đó mà Mallarmé trong “Divagations” (“Những lời bàn phiếm”) đã buộc tội tiếng Pháp là “dễ đánh lừa và bóp méo”, vì nghĩa từ “ngày” thì gắn với thanh điệu tối (trầm) còn thanh điệu sáng lại gắn với từ “đêm”(15). Whort đã chỉ ra rằng khi vỏ bọc âm thanh của từ có sự tương đồng âm hưởng với ý nghĩa của nó thì ta nhận ra điều ấy ngay; thế nhưng nếu ngược lại thì chẳng ai nhận ra. Nhưng trong ngôn ngữ thơ và nói riêng trong ngôn ngữ thơ Pháp khi xuất hiện sự xung khắc giữa âm và nghĩa (tương tự như điều mà Mallarmé đã tìm ra) thì hoặc là người ta mong muốn làm quân bình mâu thuẫn và dường như làm giảm sự phân bố “có tính nghịch đảo” của các dấu hiệu nguyên âm bằng cách bao quanh từ *nuit* những nguyên âm trầm, còn quanh từ *jour* những nguyên âm độ cao, hoặc người ta làm dịch chuyển ngữ nghĩa một cách có chủ ý: trong quan niệm có tính hình tượng của ngày ra đêm thì ánh sáng và bóng tối thay thế đối lập âm vị học (âm độ trầm / âm độ cao) bằng những tương quan cảm giác khác. Chẳng hạn ngày ngọt ngào, nóng bức được đối lập với đêm thoáng đãng, mát mẻ. Điều này thực hiện được bởi vì “ở con người chắc là có sự liên hệ lẫn nhau giữa các cảm giác: sáng, nhọn, cứng, cao, nhẹ, nhanh, thanh, hẹp (chuỗi này có thể kéo dài nữa) và giữa tối, ẩm, mềm, êm, cùn, thấp, nặng, chậm, trầm, rộng (cũng tạo thành chuỗi dài những cảm giác đối lập).

Dù vai trò quan trọng của tính lặp lại trong thơ được nhấn mạnh một cách hoàn toàn chính đáng song bản chất cấu tạo âm thanh của thơ không chỉ đơn giản quy về các quan hệ số lượng: một âm vị xuất hiện trong dòng thơ chỉ một lần, trong một từ chủ chốt, tại một vị trí quan trọng vẫn có thể có một ý nghĩa quyết định hay như cách nói của các nhà hội họa “một kilogram màu xanh không xanh hơn nửa kilogram”.

Bất kì sự phân tích nào đối với cấu tạo âm thanh thơ cũng cần phải tính đến một cách hợp lí cấu trúc âm vị học của ngôn ngữ đó; thêm nữa, ngoài mã âm vị chung cũng còn cần phải chú ý đến thứ bậc của những khác biệt âm vị học trong phạm vi truyền thống thơ ca đó. Những vần gần nhau vốn được sử dụng trong truyền thống truyền miệng của người Slavo, thậm chí cả trong truyền thống biên chép ở một số thời đại cho phép đưa cả những phụ âm không tương đồng vào hệ thống các yếu tố hiệp vần (chẳng hạn ở tiếng Séc như: *boty, boky, story, kosy, sochy*). Thế nhưng, như Nitsch đã chỉ ra rằng những phụ âm này không thể là những âm vị vô thanh và hữu thanh. Chẳng hạn trong tiếng Séc không thể hiệp vần những từ đã dẫn ra trên với *body, doby, kozy, rohy*. Trong một số bài ca dân gian của người da đỏ, Anh điêng như Pima - Papago và Torecano (phù hợp với những quan sát của Gertsog đã được công bố từng phần) sự phân biệt âm vị học giữa các âm nổ hữu thanh và vô thanh, giữa âm nổ và âm mũi được thay thế bằng sự biến đổi tự do, trong khi sự khác biệt giữa các âm môi và âm răng, âm mạc [vélaire] và âm ngạc [palatal] được tuân thủ chặt chẽ. Như vậy trong thơ, phụ âm của các ngôn ngữ này mất hai trong số bốn dấu hiệu phân biệt: “vô thanh / hữu thanh” và “mũi / miệng” trong khi duy trì hai dấu hiệu khác “âm trầm / âm cao” và “cô đặc / khuyếch tán”. Sự chọn lựa và phân tầng thứ bậc của những phạm trù có tính công hiệu đối với thi pháp học là một yếu tố quan trọng hàng đầu trên cấp độ âm vị học cũng như trên cấp độ ngữ pháp.

Các lí thuyết văn học ấn Độ cổ và Latin trung cổ phân ra hai loại nghệ thuật ngôn từ hoàn toàn đối lập nhau được chỉ định bằng các thuật ngữ Sanskrit là *Pāṇcālī* và *Vaidarbhī* còn các thuật ngữ Latin là *arnatus difficilis* và *ornatus facilis*(16). Không hồ nghi gì nữa rằng lối văn thứ hai ít thích hợp với sự phân tích ngôn ngữ học hơn bởi vì trong các hình thức văn học này, những phương tiện ngôn ngữ thể hiện kém rõ rệt và ngôn ngữ là bộ trang phục mỏng tang. Nhưng cùng với Charles Sanders Peirce, chúng ta phải thừa nhận rằng “bộ trang phục này không bao giờ bị trút bỏ hoàn toàn nó chỉ có thể được thay thế bằng cái gì đó mỏng hơn”(17). “Cấu trúc không có tính thơ” như Hopkins gọi hay là văn xuôi của nghệ thuật ngôn từ mà ở đó những song tuyến không hiện ra một cách rõ ràng, không thường xuyên như “tính chất song tuyến không đứt đoạn” và ở đó không có việc hình ảnh âm thanh chiếm ưu thế, cấu trúc ấy đặt ra trước thi pháp học những vấn đề phức tạp hơn y như điều thường xảy ra trong mọi vùng chuyển tiếp của ngôn ngữ. Trong trường hợp này là nói về vùng chuyển tiếp giữa ngôn ngữ thơ ca thuần túy và ngôn ngữ thông báo thuần túy. Nhưng

công trình nghiên cứu sâu sắc cấu trúc truyện cổ tích thần kì của Propp đã chỉ ra cho chúng ta thấy là lỗi tiếp cận bằng cú pháp học khi phân loại các cốt truyện folclo truyền thống, khi trình bày những quy luật thú vị dựa trên cơ sở sự lựa chọn và phối hợp giữa chúng tỏ ra hết sức bổ ích. Trong các công trình mới đây của Levi - Strauss đã có sự phát triển sâu hơn tuy nhiên về thực chất vẫn là cách tiếp cận đó đối với cùng vấn đề.

Hoàn toàn không ngẫu nhiên là hoán dụ được nghiên cứu ít hơn ẩn dụ. Tôi muốn nhắc lại ở đây một quan sát cũ của mình: việc nghiên cứu những phép chuyển nghĩa thơ cơ bản được tập trung vào ẩn dụ và văn học hiện thực chủ nghĩa vốn có quan hệ chặt chẽ với nguyên tắc hoán dụ. Tất cả những điều ấy còn cần phải được giải thích dù rằng các phương pháp ngôn ngữ học đã được sử dụng trong thi pháp học khi phân tích phong cách ẩn dụ của thơ lãng mạn chủ nghĩa vẫn hoàn toàn có thể được vận dụng vào việc xem xét kết cấu hoán dụ của văn xuôi hiện thực chủ nghĩa.

Vào năm 1919 Nhóm ngôn ngữ học Moskva thảo luận vấn đề giới hạn và xác định phạm vi của *epitheta ormantia* khi đó Vladimir Majakovski đã phát biểu phản đối với việc tuyên bố rằng đối với ông mọi tính từ được dùng trong thơ đều là tính ngữ thơ - ngay cả tính từ “lớn” trong tên gọi “Gấu lớn” (chòm sao) hoặc “lớn” và “nhỏ” trong những tên gọi đường phố Moskva như *Bosshaja Presnja* và *Malaja Presnja*. Nói cách khác tính thơ, đó không đơn giản chỉ là thêm vào cho lời nói những màu sắc tu từ mà là sự đánh giá lại tổng thể lời nói và tất cả những thành phần của nó.

Một giáo sĩ trách những con chiên của mình, những người Phi châu về việc họ ở trường: “thì chính ngài cũng vậy đấy chứ?” - Họ trả lời và chỉ vào mặt giáo sĩ - “chả lẽ chỗ này của ngài không trần trường sao?” - “Nhưng đây là mặt” - “Còn ở chúng tôi chỗ nào cũng là mặt cả” - Những thổ dân trả lời. Cũng vậy trong thơ mọi yếu tố của lời nói đều chuyển thành hình ảnh của lời thơ.

Báo cáo của tôi, trong đó tôi đã cố gắng bênh vực quyền và bổn phận của ngôn ngữ học đối với việc tiến hành nghiên cứu nghệ thuật ngôn từ trên toàn bộ phạm vi của nó ở tất cả các ngành của nó, có thể kết thúc bằng kết luận mà tôi đã tổng kết trong báo cáo của mình tại hội nghị năm 1953 ở Đại học Tổng hợp Indiana: “Linguista sum; linguistici nihin a me alienum puto” (“Tôi là nhà ngôn ngữ học, không có gì thuộc về ngôn ngữ lại xa lạ với tôi”)(18). Nếu nhà thơ Ramson đúng (mà quả thật ông đúng!) khi khẳng định rằng “thơ ca, đó là ngôn ngữ đặc thù”(19) thì nhà ngôn ngữ học, người quan tâm đến mọi dạng ngôn ngữ có thể và phải xếp thơ vào phạm vi nghiên cứu của mình. Hội nghị này đã chỉ ra một cách rõ ràng rằng thời đại mà những nhà ngôn ngữ học và nghiên cứu văn học không đếm xỉa đến thi pháp học đã qua đi không trở lại. Quả thật như Hollander đã viết; “chắc là không có cơ sở để tách rời những vấn đề của đặc tính văn học ra khỏi những vấn đề của ngôn ngữ học tổng quát”. Đúng, chắc là còn gặp những nhà nghiên cứu văn học hồ nghi quyền của ngôn ngữ học bao quát toàn bộ lĩnh vực thi pháp học. Với tư cách cá nhân, tôi cắt nghĩa điều này là do sự không hiểu biết của một số nhà ngôn ngữ học cuồng tín trong lĩnh vực thi học đã bị người ta hiểu nhầm thành sự không hiểu biết của bản thân ngôn ngữ học. Nhưng giờ đây tất cả chúng ta đã hiểu rõ rằng một nhà ngôn ngữ học dừng dừng với chức năng thơ của ngôn ngữ, cũng như một nhà nghiên cứu văn học thờ ơ với những vấn đề ngôn ngữ học, xa lạ với các phương pháp ngôn ngữ học là một hiện tượng lỗi thời quá mức như thế nào.

Trịnh Bá Đình
(dịch từ bản tiếng Nga)

*Công trình này nguyên văn bằng tiếng Anh (Linguistics and Poetics) được R. Jakobson đọc tại hội nghị quốc tế về thể văn tổ chức tại Đại học Indiana (Mỹ) năm 1960. Thành phần hội nghị là các nhà ngôn ngữ học, nhân loại học, tâm lí học và phê bình văn học. ở đây tôi dịch theo bản Nga văn trong cuốn “*Chủ nghĩa cấu trúc đồng tình và phản đối*” (Sđd, tr. 173-230), có tham khảo thêm bản Pháp văn trong cuốn R. Jakobson “*Essais de linguistique générale*”, (“Những tiểu luận về ngôn ngữ học đại cương) P., 1963, tr. 209 - 248.

(**)Các từ tiếng Anh đặt trong () là của bản tiếng Nga còn các từ tiếng Pháp trong [] là do tôi cho thêm.

(1) Sapir E., *Language*, New York, 1921.

(2) Joss M., *Description of language design*, “Journal of the accostis society of America”, 22, 1950.

(3) Rybnikov P.N., *Pesni*, t.3, M., 1910.

(4) Hopkins G.M., *The Journals and papers*, London, 1959.

(5) Wang Li, *Han-yǐ shih - lý - hsýeh*. (“Thi luật Trung Quốc”), Thượng Hải, 1958.

(6) Cherry C., *On human communication*, New York, 1957.

(7) Eikhenbaum. B. *Melodika, stikha*, L., 1923.

(8) Hill A. A., Review, *Language*, New York - London, 1948.

(9) Hopkins G.M., *Poems*, New York - London, 1948.

(10) Valéry P., *The art of poetry*, Bollingen series, 45, New York, 1958.

(11) Wimsatt W.K., *The verbal icon*, Lexington, 1954.

(12) Ramson S.C., *The new criticism*, Norfolk Conn, 1941.

(13) Potebnja A., *Cắt nghĩa những bài dân ca của các dân tộc thiểu số Nga*, Varsava, t1, 1883, t2 1887.

(14) Empson W., *Seven types of ambiguity*, New York, 1955 (xuất bản lần thứ 3).

(15) Mallarmé S., *Divagations*, Paris, 1899.

(16) Arbusow L., *Colores rhetorici*, Gottinger, 1948.

(17) Peirce C.S. *Collected papers*, vol. I, Canibridge, Mass., 1931.

(18) Levi - Strauss C., Jkobson R., Voegelin C.F. and Sebeok T.A., *Results of the Conference of Anthropologists and linguists*, Baltimore, 1953.

(19) Ranson S.C. *The World's body*, New York, 1938.

T.Eagleton và chủ nghĩa hậu cấu trúc

(Đỗ Lai Thúy giới thiệu, Thiệu Bích Hương dịch)

Lời giới thiệu

Trước khi nói đến chủ nghĩa hậu cấu trúc xin nói đôi lời về chủ nghĩa cấu trúc, bởi lẽ cái thứ nhất xuất hiện vừa như là sự phủ định của cái thứ hai vừa như là sự phát triển tiếp tục của nó trong bối cảnh văn hóa mới.

Cũng như nhiều lí thuyết khác, chủ nghĩa cấu trúc có nguồn gốc xa xưa từ trí tuệ cổ đại Platon: “Thực thể được tạo thành do các quan hệ”. Nhưng nguồn gốc trực tiếp của nó là ngữ học của Ferdinand de Saussure (1857-1913). Trước hết, Saussure phân biệt lời nói với ngôn ngữ và cho rằng chỉ ngôn ngữ mới là đối tượng của ngữ học. Ngôn ngữ là mã (code) của lời nói, bởi thế nên ngôn ngữ có tính xã hội, là của chung của mọi người, còn lời nói mang tính cá nhân, của riêng mỗi người. Và để nghiên cứu ngôn ngữ phải nghiên cứu đồng đại, vì chỉ có trên cơ sở một nhát cắt đồng đại, tĩnh quan và khép kín, mới tìm ra được cấu trúc của ngôn ngữ. Vậy ngôn ngữ là một hệ thống bao gồm các yếu tố quy định lẫn nhau và chịu sự quy định chung của cả hệ thống. Giá trị của mỗi yếu tố không phải ở bản thân nó mà ở quan hệ của nó với các yếu tố khác trong hệ thống mang lại. Và giá trị của cả hệ thống bao

giờ cũng lớn hơn tổng giá trị của từng yếu tố. ở hệ thống ngôn ngữ, mỗi yếu tố là một kí hiệu, ngôn ngữ là một hệ thống kí hiệu, một bộ phận tiêu biểu và trọng yếu của kí hiệu học. Mỗi kí hiệu ngôn ngữ gồm có hai mặt: mặt âm thanh và chữ viết gọi là cái biểu đạt, mặt ý nghĩa, khái niệm gọi là cái được biểu đạt. Quan hệ giữa CBD và CDBĐ là quan hệ vô đoán, có tính quy ước do tập thể quy định, nhưng lại gắn bó với nhau như hai mặt của một tờ giấy.

Những phương pháp nghiên cứu ngữ học nói trên của F. de Saussure đã trở thành phương pháp luận chung cho nhiều ngành khoa học xã hội và nhân văn, thậm chí cả khoa học tự nhiên nữa. Lấy ngữ học làm “khoa học hoa tiêu”, Roman Jakobson vận dụng vào nghiên cứu văn học, đặc biệt là thi pháp thơ, Lévi-Strauss trong dân tộc học, Jacques Lacan trong phân tâm học, Michel Foucault lịch sử tư tưởng và tri thức luận... Từ những nghiên cứu cụ thể của từng lĩnh vực, các nhà khoa học, đặc biệt là Lévi-Strauss, đã khái quát lên thành những vấn đề lí luận và xây dựng thành chủ nghĩa cấu trúc vừa là một triết học vừa là một phương pháp luận khoa học. Nhưng dù phát triển như thế nào chăng nữa thì chủ nghĩa cấu trúc cũng không bao giờ xa rời được định hướng ngữ học của nó.

Chủ nghĩa cấu trúc, cũng như mọi lí thuyết khác, phát triển đến cực điểm của nó thì bộc lộ những cực đoan, phiến diện. Sự khắc phục những khiếm khuyết này một mặt là những điều chỉnh tự thân và mặt khác đáp ứng những nhu cầu mới của thời đại. Điều này đã đẩy chủ nghĩa cấu trúc thành chủ nghĩa hậu cấu trúc hoặc giải cơ cấu luận. Bởi vậy, cũng những con người đó, trước cột mốc 1968 thì họ là nhà cấu trúc luận còn sau 1968 thì là nhà hậu cấu trúc luận, như Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault...

Nếu chủ nghĩa cấu trúc dựa trên sự tương ứng hoàn toàn giữa cái biểu đạt (CBD) và cái được biểu đạt (CDBĐ) thì hậu cấu trúc luận lại hoài nghi điều đó. Nó cho rằng CBD không phải để biểu đạt CDBĐ mà là một hoặc một chuỗi CBD khác; theo sơ đồ sau:

CBD - CDBĐ

Như vậy, đọc một tác phẩm văn học không chỉ dừng lại ở việc truy tìm cấu trúc nội tại của tác phẩm đó nữa, mà chủ yếu là mượn “mã” của nó để phá vỡ cấu trúc, giải cơ cấu, tìm ý nghĩa tác phẩm. Lớp nghĩa thứ nhất được hình thành do cấu trúc nội tại của tác phẩm, còn lớp nghĩa thứ hai do người đọc khi tiếp xúc với tác phẩm làm nảy sinh. Đồng thời lớp nghĩa này cũng lại làm nảy sinh vấn đề mới buộc người đọc phải đọc tiếp tác phẩm để tìm lời giải đáp: lớp nghĩa thứ ba ra đời... Cứ như thế, ý nghĩa tác phẩm không ngừng vận động và phát triển. Tác phẩm văn học, như vậy, là một tác phẩm mở (Eco) và nó chỉ thực sự tồn tại trong và thông qua sự đọc. Vì thế, vai trò của người đọc xuất hiện, chỉ ít, ngang với vai trò của nhà văn, kẻ đồng sáng tạo. Từ tính đối thoại của M. Bakhtin qua tính liên văn bản của J. Kristeva đến tính liên chủ thể của Mỹ học tiếp nhận đã vạch ra một con đường đi đến chủ nghĩa hậu cấu trúc.

Jacques Derrida đi đến với hậu cấu trúc luận từ một hướng phê phán khác. Ông cho rằng lý thuyết kí hiệu học của Saussure vốn dựa trên ưu thế của âm so với chữ, nên khi nói thì người ta tạo nên một hình dung giả tạo trong mối liên hệ của CBD và CĐBĐ, vì không tính đến tính ý hướng của ý thức và vai trò của bối cảnh văn hóa. Bởi vậy, Derrida đề cao vai trò của chữ, văn tự, văn bản. Mỗi cá nhân đọc văn bản một cách khác nhau trong khuôn khổ một ý thức lịch sử nhất định. Cả thế giới, rốt cuộc, được coi như một văn bản bất tận, vô hạn.

Chủ nghĩa hậu cấu trúc hình thành ở Pháp nhưng từ những năm 70 về sau đặc biệt thịnh hành ở Mỹ, nhất là ở Đại học Yale, nơi mà Jacques Derrida thường đến giảng dạy. Ở đây đã hình thành hẳn một trường phái Yale với những công trình **Giải cơ cấu và phê bình** (1979) tập hợp những công trình của J. Derrida, Paul de Man, H. Bloom, G. Hartman và J. H. Miller, **Đọc ngụ ý** của Balthus, **Lý thuyết văn học** của T. Eagleton...

Tóm lại, nếu chủ nghĩa cấu trúc nằm trong phạm trù chủ nghĩa hiện đại thì hậu cấu trúc luận đã vượt sang phạm trù hậu hiện đại. Bởi vậy, tư tưởng chung của nó nhằm chống lại chủ nghĩa duy lý trí, chống lại các tri thức thực chứng, trước hết là tính phổ quát, được gọi bằng những thuật ngữ như Cái Đại Tự Sự hoặc Cái Đại Được Biểu Đạt Siêu Việt. Từ đó họ chống lại cái trung tâm, đặc biệt là lý thuyết một trung tâm duy nhất được coi là tính cấu trúc của cấu trúc và đề cao những hệ thống đa trung tâm hoặc là sự phi trung tâm hóa như là một đặc điểm dân chủ của thời hậu hiện đại. Do đề cao văn bản, đúng hơn là văn bản mở hay liên văn bản nên vai trò của người đọc cũng được đề cao như là một liên chủ thể. Đây là một sự khẳng định cá nhân. Cái cá nhân đã từng chết trong một cấu trúc tự tại và khép kín được hồi sinh. Cũng là một đặc điểm của thời hậu hiện đại, đặc điểm nhân văn.

Theo dõi hành trình tư tưởng từ chủ nghĩa cấu trúc đến hậu cấu trúc luận cứ làm tôi nhớ đến tư tưởng chương Kim Dung. Sau khi đã đề cao hết mực những võ hiệp tài ba như Trương Vô Kỵ, Lệnh Hồ Xung, Kiều Phong, Dương Quá, Quách Tĩnh... trong các tiểu thuyết **ý thiên đồ long kí**, **Tiểu ngạo giang hồ**, **Thiên long bát bộ**, **Thần điêu hiệp lữ**, Kim Dung kết thúc sự nghiệp viết tiểu thuyết chương của mình bằng tác phẩm **Lộc đỉnh kí** để Vi Tiểu Bảo, một kẻ nhân cách tầm thường, không hề biết võ công mà chỉ bằng sự mưu mẹo và may mắn của mình đã chiến thắng tất cả các cao thủ võ lâm (và dĩ nhiên là cả những người đẹp nữa!). Thế mới biết mọi sự trên đời này (phải kể thêm cả chính cái đời này nữa) chỉ là tương đối: thiên ngoại hữu thiên, nhân ngoại hữu nhân.

Đỗ Lai Thúy

Chủ nghĩa hậu cấu trúc

Chắc hẳn độc giả còn nhớ, F. Saussure đã cho rằng, trong hành ngôn, ý nghĩa chính là vấn đề khu biệt.

“Cat” (mèo) là “cat” bởi vì nó không phải là “cap” (mũ lưỡi trai) hay bat”(con dơi). Nhưng liệu người ta có thể nhấn mạnh đến mức nào quá trình của sự khu biệt này? “Cat” có nghĩa thực của nó bởi vì nó không phải là “map”(bản đồ) hay “hat”(cái mũ). Và người ta nên dừng lại ở đâu? Dường như, trong hành ngôn, ta có thể theo đuổi quá trình khác biệt này một cách vô tận: mà nếu như thế thì điều gì đã khiến Saussure cho rằng hành ngôn đã hình thành một hệ thống chặt chẽ và ổn định? Nếu mỗi kí hiệu lại chính là nó vì nó không phải là tất cả những kí hiệu khác thì mỗi kí hiệu dường như là được tạo nên bởi một chuỗi những sự khu biệt vô tận. Do đó, việc xác định một kí hiệu hẳn là một công việc phức tạp hơn là mọi người có thể nghĩ. Ngôn ngữ học của Saussure đã đưa ra một cấu trúc có giới hạn của ý nghĩa; nhưng liệu trong hành ngôn bạn có thể kẻ đường gạch hết ở chỗ nào đây?

Một cách khác, khi nhìn nhận quan điểm của Saussure về bản chất khu biệt của ý nghĩa, đó là ý nghĩa bao giờ cũng là kết quả của sự phân chia hay sự khớp nối của các kí hiệu. Cái biểu đạt “boat”(con tàu) cho ta một khái niệm hay cái được biểu đạt “boat” đã được biểu đạt bởi vì nó tự tách ra từ cái biểu đạt “moat”. Vì thế ta mới nói, cái được biểu đạt là sản phẩm của sự khu biệt giữa hai cái biểu đạt. Nhưng nó cũng là sản phẩm của sự khu biệt giữa rất nhiều cái biểu đạt khác nhau: “coat” (áo choàng), “boar” (lợn đực giống), “bolt” (chốt cửa)...Điều này làm chúng ta thắc mắc quan điểm của Saussure về việc cho kí hiệu là một thể đối xứng tinh xảo giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt. Cái được biểu đạt “boat” thực sự là sản phẩm của sự tác động qua lại phức tạp của những cái biểu đạt không có điểm dừng rõ ràng. ý nghĩa là phó phẩm của trò chơi tiềm tàng vô tận của những cái biểu đạt chứ không phải là một khái niệm gắn chặt vào đằng sau của mỗi cái biểu đạt cụ thể nào đó. Cái biểu đạt không đưa ra cho chúng ta cái được biểu đạt một cách trực tiếp như tấm gương phản ánh hình ảnh: ở đây không có cặp đối xứng nhau một cách hài hoà giữa mức độ của cái biểu đạt và mức độ của cái được biểu đạt trong ngôn ngữ. Việc không có sự phân biệt cố định giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt lại càng làm cho vấn đề phức tạp hơn. Nếu bạn muốn biết ý nghĩa (hay cái được biểu đạt) của cái biểu đạt, bạn có thể tra cứu trong từ điển: nhưng tất cả những gì mà bạn có thể thấy được đó là số lượng nhiều hơn những cái biểu đạt và bạn tiếp tục lại phải tra cứu những cái được biểu đạt của chúng... Về lí thuyết, quá trình mà chúng ta đang thảo luận không những là vô tận mà còn vòng tròn: cái biểu đạt liên tục biến đổi thành cái được biểu đạt và ngược lại, bạn sẽ không bao giờ tìm ra từ được cái biểu đạt cuối cùng mà lại không phải là chính cái biểu đạt. Nếu chủ nghĩa cấu trúc tách kí hiệu ra khỏi vật quy chiếu, loại tư tưởng này thường được biết đến như là của chủ nghĩa hậu cấu trúc. Lí thuyết này tiến thêm một bước nữa sẽ là tách cái biểu đạt ra khỏi cái được biểu đạt.

Một cách khác để diễn đạt điều chúng ta vừa nói đó là ý nghĩa không *hiện diện* trực tiếp trong kí hiệu. Vì một số lí do nhất định, ý nghĩa thường xuyên không hiện diện trong kí hiệu. Nó nằm rải rác, phân tán dọc theo một chuỗi những cái biểu đạt: hoàn toàn không dễ dàng nắm bắt, nó không bao giờ hiện diện một cách đầy đủ trong bất cứ một kí hiệu riêng nào mà luôn luôn lúc ẩn lúc hiện. Đọc một văn bản cũng giống như việc lần theo quá trình ẩn hiện liên tục này chứ không giống như việc đếm tròng hạt. ý tưởng ngôn ngữ là quá trình có ý nghĩa về thời gian, giúp chúng ta có thể không phải bó tay trong quá trình đi tìm ý nghĩa. Khi tôi đọc một câu, ý nghĩa của câu thường cách này cách khác đình lại, trì hoãn hoặc chưa giải mã ngay được: cái biểu đạt này đẩy tôi đến cái biểu đạt khác và cứ thế tiếp tục, những ý nghĩa đầu được xác định bởi những ý nghĩa sau, và mặc dù câu này có thể đi đến kết thúc nhưng chính quá trình của hành ngôn thì không. Bao giờ cũng có nhiều ý nghĩa hơn, điểm mấu chốt là thế đó. Tôi nắm bắt được ý nghĩa của câu không phải bằng việc dựa vào từ này vào từ kia một cách máy móc, bởi vì các từ sẽ tạo nên một ý nghĩa tương đối chặt chẽ, mỗi từ đứng sau đều có dấu vết của những từ trước đó và bản thân nó phải luôn rộng mở để đón nhận tiếp tục những dấu vết của các từ sau nó. Mỗi một kí hiệu trong chuỗi ý nghĩa được ghi lại với tất cả những kí hiệu khác để tạo thành dây phức tạp không bao giờ kết thúc; và vì thế không có kí hiệu nào là “thuần túy” hay “đầy đủ ý nghĩa”. Tôi có thể nhận thấy mặc dù chỉ là vô thức, trong mỗi kí hiệu dấu vết của các từ khác mà nó đã loại ra để mang đúng nghĩa của mình. “Cat” có được đúng nghĩa của nó là do đẩy lùi được các từ “cap”(mũ lưỡi trai) và “bat”(con dơi), nhưng có thể, do những kí hiệu khác này thật sự là những yếu tố cơ bản xác định đặc tính của từ nên chúng vẫn tồn tại bên trong từ này.

Do đó, chúng ta có thể nói, ý nghĩa không bao giờ được xác định bởi chính nó. ý nghĩa là kết quả của quá trình phân định và phát âm các kí hiệu. Đôi khi nó cũng đình lại, trì hoãn hoặc chưa giải mã ngay được. ý nghĩa không bao giờ được xác định bởi chính nó còn là do các kí hiệu luôn được nhắc đi nhắc lại hay sao chép nhiều lần. Chúng ta không thể gọi một “kí hiệu” là một dấu (mark) chỉ xuất hiện có một lần. Do đó, việc một kí hiệu có thể được sao chép nhiều lần là một phần đặc tính của nó; nhưng cũng chính là điểm chia rẽ đặc tính của nó, bởi vì nó luôn luôn có thể được sao chép trong ngữ cảnh khác làm thay đổi ý nghĩa của nó. Một điều rất khó có thể biết được nghĩa, ngữ cảnh “ban đầu” của một kí hiệu là gì: đơn giản là vì chúng ta gặp thấy chúng trong nhiều tình huống khác nhau, mặc dù nó cần phải duy trì tính kiên định trong suốt những tình huống đó để có thể trở thành một kí hiệu có thể nhận biết được, bởi lẽ ngữ cảnh của nó bao giờ cũng khác, không bao giờ *y hết* như thế, không bao giờ hoàn toàn giống *hết* như chính bản thân nó. "Cat" có thể được hiểu là một con vật có lông, bốn chân; một con người ác tâm; cái roi xoắn; người Mỹ; bàn 6 chân; que nhọn và ngắn v.v... Nhưng ngay cả khi nó chỉ có nghĩa là con vật 4 chân, thì nghĩa này cũng sẽ không còn hoàn toàn như thế trong các ngữ cảnh khác nhau: cái được biểu đạt sẽ bị thay thế bằng các chuỗi cái biểu đạt khác nhau mà trong đó nó bị nhiễu.

Tất cả những biểu hiện trên cho ta thấy ngôn ngữ không ổn định như các nhà cấu trúc luận cổ điển vẫn nghĩ. Thay bằng việc là một cấu trúc được xác định, có giới hạn rõ ràng bao gồm những cái biểu đạt và cái được biểu đạt, ngôn ngữ ngày nay có vẻ bắt đầu giống như một cái mạng nhện trải dài vô tận, nơi diễn ra sự thay thế, lưu thông liên tục của các yếu tố, nơi không có một yếu tố nào là hoàn toàn được xác định và là nơi mọi thứ đều được nắm bắt và truy xét bởi tất cả mọi thứ khác. Nếu đây là sự thực thì nó đã giáng một đòn mạnh vào một số lí thuyết truyền thống về ý nghĩa. Theo những thuyết này, chức năng của các kí hiệu là phản ánh kinh nghiệm bên trong, các vật thể trong thế giới thật để "miêu tả" những ý nghĩ và cảm giác của ai đó hay thực tế. Chúng tôi đã gặp một số vấn đề liên quan đến sự "miêu tả" trong thảo luận trước của chúng ta về cấu trúc luận, nhưng bây giờ còn nhiều vấn đề phức tạp hơn nữa được đặt ra. Như tôi đã vừa phác ra ở lí thuyết trên, không có gì được thể hiện đầy đủ trong các kí hiệu: đối với tôi thật là một ảo giác nếu tin rằng tôi có thể trình bày tất cả những gì tôi nói và viết cho bạn, bởi lẽ để sử dụng các kí hiệu với tất cả ý nghĩa đầy đủ thì ý nghĩa của tôi bao giờ cũng rải rác, phân tán và không bao giờ hoàn toàn là chính nó cả. Thật sự, cũng không chỉ riêng ý nghĩa của tôi, mà chính bản thân tôi: bởi vì ngôn ngữ tạo dựng nên tôi chứ không đơn thuần chỉ là công cụ thuận tiện cho tôi sử dụng, và toàn bộ ý tưởng rằng tôi là chủ thể ổn định và thống nhất chắc hẳn cũng chỉ là chuyện huyền tưởng. Tôi không thể trình bày một cách đầy đủ không chỉ cho bạn mà cả cho chính tôi nữa. Tôi vẫn cần phải dùng những kí hiệu khi tôi xem xét tâm tư, lục lọi tâm hồn mình, và điều này có nghĩa là tôi sẽ không bao giờ có thể cảm nhận được “sự cảm thông hoàn toàn” với chính bản thân mình. Điều này không có nghĩa tôi có thể có được một ý nghĩa, dự định hay kinh nghiệm trong sáng, không tỳ vết mà sau đó lại bị bóp méo, bị khúc xạ bởi môi trường trung tính có vết của ngôn ngữ: bởi vì ngôn ngữ chính là không khí mà tôi hít thở, tôi không thể có được một ý nghĩa hay kinh nghiệm trong sáng, không tỳ vết.

Tôi có thể thuyết phục bản thân mình rằng điều này cũng có thể thực hiện được nếu lắng nghe giọng nói của chính mình khi nói, chứ không ghi chép lại những ý nghĩ của mình vào giấy. Bởi vì, khi nói tôi dường như “đồng nhất” với bản thân mình theo một cách hoàn toàn khác với khi viết. Những ngôn từ của tôi dường như xuất hiện ngay lập tức trong tiềm thức, giọng nói của tôi trở thành công cụ thân thiết và tự phát của chúng. Ngược lại, trong khi viết, các ý nghĩa dường như đe dọa trốn thoát khỏi tầm kiểm soát của tôi, nên tôi giao phó những ý nghĩ của mình cho công cụ in ấn vô cảm, văn bản in có thể tồn tại lâu dài, lúc nào cũng có thể lưu hành, tái xuất bản, trích dẫn, hay dùng theo cách mà tôi không ngờ tới hay không dự định trước. Viết lách dường như làm mất bản thân tôi, đây là cách giao tiếp gián tiếp, là bản sao lời nói một cách yếu ớt và máy móc, và vì thế lúc nào nó cũng biến ngay khỏi tiềm thức của tôi. Chính vì lí do này mà truyền thống triết học Tây Âu từ Plato đến Lévi-Strauss đã cương quyết phỉ báng lối viết, coi nó như một hình thức thể hiện không có sức sống, xa lìa, và nhiệt liệt tán dương giọng nói sinh động. Đằng sau sự phán xét này là quan điểm cụ thể về “con người”: con người có thể ngay lập tức kiến tạo và thể hiện những

ý nghĩa của chính anh ta, có thể hoàn toàn sở hữu bản thân mình, và chế ngự ngôn ngữ như một công cụ trong sáng trong sâu thẳm sự tồn tại của mình. Điều mà thuyết này không thấy được đó là “giọng nói” cũng hữu hình như in ấn. Vì những kí hiệu nói, viết hoạt động chỉ bằng quá trình phân biệt và chia tách nên nói có thể được nhìn nhận như một dạng viết và viết là dạng gián tiếp của nói.

Triết học Tây Âu đã đặc biệt chú trọng “thuyết lời nói trung tâm” và rất nghi ngờ chữ viết. ở khía cạnh rộng hơn, nó cũng thiên về biểu tượng, tin tưởng vào từ, sự thể hiện, bản chất, sự thật hay thực tế nào đó như cơ sở của tất cả ý nghĩ, ngôn ngữ và kinh nghiệm của chúng ta. Nó muốn kí hiệu sẽ truyền ý nghĩa cho tất cả các từ khác- “cái biểu đạt mơ hồ”- và muốn có một ý nghĩa chắc chắn, không thể nghi ngờ được cho tất cả các kí hiệu của chúng ta (“cái được biểu đạt mơ hồ”). Có một số lượng lớn các ứng cử viên cho vai trò này- Chúa trời, ý niệm, Linh hồn Thế giới, cái Tôi, vật chất, vấn đề v.v...- đã dần dần tự tiến lên phía trước. Vì mỗi khái niệm này đều hy vọng xây dựng cả một hệ thống tư duy và ngôn ngữ, nên bản thân nó phải vượt xa hệ thống này, không bị phương hại bởi trò chơi của những khác biệt ngôn ngữ. Nó không thể bị lôi kéo vào chính những ngôn ngữ mà nó có dự định sẽ sắp đặt và củng cố, bằng cách nào đó nó phải đi trước những bài thuyết trình này, phải xuất hiện trước chúng. Nó phải là ý nghĩa, nhưng lại không giống bất cứ ý nghĩa nào khác vốn là sản phẩm của trò chơi sự khác biệt. Nó phải thể hiện đúng là ý nghĩa của những ý nghĩa, là bản lề của cả hệ thống tư duy, là kí hiệu mà tất cả kí hiệu khác xoay quanh và được chúng phản ánh một cách ngoan ngoãn.

Ý tưởng cho rằng bất cứ ý nghĩa mơ hồ nào như thế cũng đều là tưởng tượng, mặc dầu có lẽ là tưởng tượng cần thiết, và là một hậu quả của lí thuyết ngôn ngữ mà tôi đã nói đến. Không có khái niệm nào mà không bị làm rối lên trong cái trò chơi ý nghĩa vô tận này, không bị thử nghiệm với những dấu vết và các mảnh vỡ của các ý tưởng khác. Ra khỏi trò chơi này, những ý nghĩa nhất định sẽ được những hệ tư tưởng xã hội nâng lên vị trí đặc ân hay trở thành trung tâm buộc những ý nghĩa khác phải xoay quanh. Chúng ta hãy xem xét trong chính xã hội chúng ta những ý nghĩa về Tự Do, Dân Chủ, Độc Lập, Uy Quyền, Thứ Bậc và v.v... Đôi khi những ý nghĩa này được nhìn nhận như nguồn gốc của tất cả những ý nghĩa khác, khởi nguồn cho những dòng chảy. Nhưng như chúng ta thấy, đây là cách suy nghĩ kỳ lạ, bởi vì, không thể không có những kí hiệu đã tồn tại trước đó để tạo nên ý nghĩa này. Ta không thể nghĩ đến nguồn gốc mà lại không xét đến thời kỳ trước đó. Vào những thời điểm khác, những ý nghĩa như thế này có thể không được nhìn nhận như là nguồn gốc mà như *mục đích* cho những ý nghĩa khác đang hay phải vươn tới. “Thuyết mục đích” (suy nghĩ về cuộc sống, ngôn ngữ và lịch sử theo hướng tiến tới mục đích) là cách sắp đặt và xếp loại ý nghĩa theo thứ bậc của tầm quan trọng vì mục đích cuối cùng. Nhưng như một sự tiến hoá đơn thuần, tất cả các lí thuyết lịch sử hay ngôn ngữ như thế đều bỏ qua sự phức tạp như mạng nhện của của các kí hiệu mà tôi đã miêu tả: những chuyển động tiến lên, lùi xuống, ẩn, hiện, tiến sang các phía của ngôn ngữ trong quá trình thực tế của nó. Chính cái sự phức tạp như mạng nhện này đã được chủ nghĩa hậu cấu trúc mệnh danh là “văn bản”.

Jacques Derrida, nhà triết học Pháp, với quan điểm mà tôi đã trình bày chi tiết ở những trang trước, đã dán mác “trừu tượng” cho bất cứ hệ thống tư tưởng nào phụ thuộc vào một nền móng vững chắc. Đây là nguyên tắc đầu tiên hay là lí lẽ không thể bắt bẻ được nhờ đó mà cả hệ thống thứ bậc của ý nghĩa có thể được xây dựng lên. Derrida cho rằng công việc của chính ông không tránh khỏi đã bị “phương hại” bởi tư tưởng trừu tượng này. Nhưng nếu bạn xem xét những nguyên tắc đầu tiên này một cách kỹ lưỡng, bạn có thể thấy rằng chúng hoàn toàn có thể được “giải cơ cấu”, chúng có thể được thể hiện như những sản phẩm của hệ thống ý nghĩa cụ thể nào đó chứ không phải là được dựng lên từ bên ngoài. Những nguyên tắc đầu tiên dạng này thường được xác định bởi những gì mà chúng loại trừ: chúng là một phần của dạng “nhị phân đối kháng” quan trọng của cấu trúc luận. Do đó, trong xã hội phụ hệ, người đàn ông là nguyên tắc cơ bản và người đàn bà là nguyên tắc đối kháng bị loại, và chừng nào mà sự phân biệt này còn được duy trì một cách chặt chẽ, thì chừng đó hệ thống ấy còn có thể hoạt động một cách có hiệu quả. “Giải cơ cấu” là tiêu đề được đặt cho công việc phê bình, nó làm cho những đối kháng như thế có thể sẽ bớt đi một phần, hay vì nó mà các bên đối kháng sẽ làm hại lẫn nhau trong quá trình tìm kiếm ý nghĩa văn bản. Người phụ nữ là bên

đối kháng, bên kia là đàn ông. Người phụ nữ ở đây không phải là người thường mà đóng vai trò như nhà thám tử, mà có trọng trách chính là phủ nhận nguyên tắc phụ hệ đầu tiên. Nhưng công bằng ra, người đàn ông chỉ là chính mình khi biết luôn khép lại trước giới đối kháng, nếu thể hiện mình là đối kháng thì tất cả bản tính (identity) của anh ta sẽ bị nắm bắt và sẽ bị đe dọa trong từng động thái khi anh ta tìm cách xác nhận sự tồn tại độc lập, tự trị của mình. Phụ nữ cũng không phải là cái gì đó vượt quá tầm hiểu biết của anh ta, phụ nữ là một thế giới khác, có quan hệ gần gũi với anh ta như hình với bóng, như một sự nhắc nhở cần thiết anh ta là ai. Do đó người đàn ông rất cần “nửa kia” của mình, và mặc dù anh ta bác bỏ nó, nó vẫn buộc anh ta phải công nhận đặc tính tích cực của cái mà anh ta vẫn coi không là cái gì cả. Ngoài lí do trong cuộc sống của mình, anh ta lệ thuộc vào người phụ nữ, loại trừ và hạ thấp cô ta; còn một lí do nữa khiến cho việc loại trừ trở nên cần thiết, đó là rốt cuộc cô ta có thể không hoàn toàn là phía bên kia. Có thể người phụ nữ tồn tại trong chính bản thân anh ta như một triệu chứng nào đó mà anh ta cần phải kiềm chế, loại bỏ ra khỏi mình, cho ra một lãnh địa khác để không phương hại đến anh ta. Có lẽ cái bên ngoài cũng chính là cái bên trong, xa xôi cũng là gần gũi, vì thế người đàn ông cần phải xem xét biên giới tuyệt đối giữa hai lĩnh vực một cách thận trọng, bởi vì nó luôn luôn có thể vượt quá giới hạn, vì nó đã vượt quá rồi và không còn tuyệt đối nữa như nó biểu hiện.

Vì thế nên mới nói, “giải cơ cấu luận” đã nắm bắt được vấn đề đối kháng nhị phân mà cấu trúc luận cổ điển có xu hướng nghiên cứu, đã thể hiện cách nhìn nhận thuyết không tưởng đặc trưng. Thuyết không tưởng thường có xu hướng vạch ra biên giới cứng nhắc giữa cái có thể chấp nhận được và cái không thể, giữa bản ngã và phi ngã, thật và giả, có nghĩa và vô nghĩa, có cố và vô cố, trung tâm và ngoại vi, bề mặt và chiều sâu. Như tôi đã nói, tư tưởng trừu tượng như thế không phải dễ dàng né tránh được: chúng ta không thể tự mình vượt qua bản chất nhị phân của tư tưởng để đến với thế giới cực siêu hình (ultra-metaphysical). Nhưng nếu phân tích văn bản “văn học” hay “triết học” theo một cách nhất định, chúng ta có thể bắt đầu làm sáng tỏ vấn đề đối kháng nhị phân, có thể diễn giải việc các bên đối kháng lại bí mật thuộc về nhau như thế nào. Cấu trúc luận nói chung là đặt yêu cầu nếu có thể chia văn bản thành hai phía đối lập (cao / thấp, sáng / tối, tự nhiên/ văn hoá v.v...) và chứng minh được tính lôgic của mình. Giải cơ cấu luận đã cố gắng chỉ ra vấn đề các bên đối lập để trụ vững được đôi khi đã đảo ngược, phương hại chính mình, hay loại bỏ một số chi tiết tỉ mỉ ngoại biên của văn bản có thể quay ngược lại và làm hại chúng. Thói quen đọc sách của Derrida là nắm bắt yếu tố ngoại biên nào đó trong tác phẩm, ví như: lời chú ở cuối trang, thuật ngữ thứ yếu được nhắc đi nhắc lại, hình ảnh, lời nói bóng ngảu nhiên, và kiên nhẫn, kỹ lưỡng nghiên cứu xem ở chỗ nào chúng đã đe dọa phá huỷ những sự đối kháng vốn thống trị văn bản. Vì thế mới nói, chiến thuật phê bình giải cơ cấu là chỉ ra các văn bản đã gây khó khăn cho chính những hệ thống lôgic chủ đạo của mình và giải cơ cấu luận chỉ ra điều này bằng cách tập trung vào những vấn đề “có tính chất triệu chứng”, vào sự bế tắc của ngữ nghĩa, vào chỗ mà văn bản gặp phải vấn đề rắc rối, được lột gỡ, mâu thuẫn với chính mình.

Đây không đơn thuần là sự quan sát dựa vào kinh nghiệm về những lối viết nhất định mà là lời công bố có tính tổng quát về bản chất của chính lối viết. Bởi vì, nếu như thuyết về ý nghĩa mà tôi đã dùng để mở đầu chương này là hoàn toàn có lí thì chắc chắn trong *chính lối viết* có cái gì đó nhất định cuối cùng sẽ lảng tránh tất cả các hệ thống và lôgic. Sẽ vẫn tiếp diễn tình trạng bập bùng, tràn trề và giảm bớt của ý nghĩa - cái mà Derrida gọi là sự phổ biến - và nó cũng không dễ dàng bị kiềm chế bởi với các phạm trù kết cấu văn bản, hay các phạm trù của phương pháp tiếp cận phê phán theo quy ước. Lối viết, như bất cứ quá trình nào của hành ngôn, cũng hoạt động bởi sự khu biệt; nhưng bản thân sự khu biệt ấy lại không phải là *khái niệm*, không phải là một cái gì đó có thể *nghĩ ra* được. Văn bản có thể “chỉ” cho ta thấy điều gì đó về bản chất của ý nghĩa và tầm quan trọng mà nó không thể lập thành một lời tuyên bố được. Theo Derrida, tất cả hành ngôn thể hiện “sự thặng dư” này đối với từng ý nghĩa cụ thể, thường xuyên đe dọa vượt quá giới hạn và thoát khỏi ý muốn cố gắng kiềm chế chúng. Điều này rất rõ trong diễn ngôn “văn học”, và nó cũng đúng trong các thể loại viết khác. Sự hiện diện của khái niệm lối viết là một thử thách đối với chính ý tưởng của cấu trúc bởi vì cấu trúc vẫn luôn là trung tâm, là nguyên lí cố định, là nền móng vững chắc, là hệ

thống tăng bậc của ngôn ngữ và chính những khái niệm này đang là câu hỏi cho sự khác biệt, sự bất đồng vô tận của lối viết. Nói cách khác, chúng ta đang chuyển từ kỷ nguyên của chủ nghĩa cấu trúc sang triều đại của chủ nghĩa hậu cấu trúc, một phong cách suy luận bao hàm các thao tác “giải cơ cấu” của Derrida, tác phẩm của nhà sử học người Pháp Michel Foucault, những bài tham luận của nhà phân tâm học người Pháp Jacques Lacan, nhà triết học và phê bình văn học Julia Kristeva. Tôi chưa thảo luận một cách rõ ràng về tác phẩm của Foucault trong cuốn sách này, nhưng vẫn có thể kết luận được bởi mức độ ảnh hưởng của nó rất rộng lớn.

Có một cách để đánh giá được sự phát triển đó là xem xét tác phẩm của nhà phê bình Pháp Roland Barthes. Trong những tác phẩm đầu tay như: *Mythologie* (Thần thoại học, 1957); *On Racine* (Về Racine, 1963); *Elements of Semiology* (Những cơ sở của kí hiệu học, 1964) và *Système de la mode* (Hệ thống mốt, 1967), Barthes là một nhà cấu trúc luận “cao cấp” trong việc phân tích những hệ thống biểu thị mốt, múa thoát y, bi kịch, bút tết, khoai tây chiên một cách không khó khăn gì. Bài tiểu luận quan trọng năm 1966 với tựa đề *Nhập môn phân tích cấu trúc truyện kể* là theo lối của Jakobson và Lévi-Strauss. Bài này đã phân chia cấu trúc của văn tự sự thành các đơn vị riêng biệt, các chức năng và các “chỉ số” (biểu thị tính chất, tâm lí học, “môi trường” và v.v...). Những đơn vị này theo sát nhau trong văn tự sự, và nhiệm vụ của nhà phê bình là gộp chúng vào trong một khung diễn giải nhất định. Thậm chí ngay ở giai đoạn đầu này, cấu trúc luận của Barthes tuy có bị làm mờ nhạt đi bởi các lí thuyết khác như: những lời gợi ý của hiện tượng học trong *Michelet par lui-même* (1954), của phân tâm học trong *On Racine*, nhưng rốt cuộc Barthes đã vượt lên tất cả do lối hành văn của ông. Lối viết văn xuôi lịch sự, khôi hài, dùng nhiều từ mới của Barthes chứng tỏ sự “vượt trội” của lối viết so với sự hà khắc mà cấu trúc luận yêu cầu: đây là một lãnh địa tự do, nơi ông có thể giải trí, giải thoát một phần khỏi sự bạo ngược của ý nghĩa. Tác phẩm của ông: *Sade, Fourier, Loyola* (1971) là sự pha trộn thú vị của cấu trúc luận và trò chơi hoa tình sau này. Chúng ta thấy được trong *Sade* sự hoán vị liên tục một cách có hệ thống của các tư thế hoa tình.

Hành ngôn là chủ đề của Barthes từ đầu đến cuối, và cụ thể là sự hiểu biết sâu sắc về vấn đề kí hiệu học, rằng nó luôn luôn mang tính quy ước của lịch sử và văn hoá. Đối với Barthes, một kí hiệu “lành mạnh” là phải có khả năng thu hút sự chú ý đến tính chuyên quyền, độc đoán của nó, không cố gắng đổ dành mình là “tự nhiên”, mà nên hiện vị thế tuyệt đối, không tự nhiên của chính mình khi truyền đạt ý nghĩa. Trong tác phẩm trước đó, sự thúc đẩy đằng sau đức tin này mang tính chất chính trị: những kí hiệu tự xưng là tự nhiên, những kí hiệu tự coi mình là phương pháp nhìn nhận thế giới duy nhất chính là những kí hiệu độc đoán và không tưởng. Đây là một trong những chức năng của hệ tư tưởng có ý định “tự nhiên hoá” thực tế xã hội, biến nó thành vô tội và không thay đổi như chính bản chất của Thiên Nhiên. Hệ tư tưởng này tìm cách biến đổi văn hoá thành Thiên Nhiên, và dấu hiệu “tự nhiên” là một trong những vũ khí của nó. Việc hoan nghênh hay đồng ý rằng nền dân chủ phương Tây thể hiện ý nghĩa đích thực của từ “tự do” là sự phản hồi rõ ràng và tự phát nhất trên thế giới. Theo cách nghĩ này thì thuyết không tưởng là một trong những dạng huyền thoại đương thời, một lĩnh vực tự giải thoát khỏi sự nhập nhằng, không rõ ràng và khả năng có thể thay thế.

Barthes cho rằng có một thuyết không tưởng văn học phù hợp với “quan điểm tự nhiên” này đó là thuyết duy thực (matérialisme - trước đây vẫn dịch là duy vật). Văn học duy thực có xu hướng che giấu bản chất quan hệ tương đối hay cấu trúc xã hội của hành ngôn: nó giúp cho việc xác nhận có một dạng hành ngôn “thông thường” tương đối tự nhiên. Hành ngôn tự nhiên này ban tặng cho chúng ta một thực tế theo đúng nghĩa của nó. Không giống như chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa tượng trưng thường bóp méo chúng, ngôn ngữ tự nhiên miêu tả thế giới đúng như Thượng đế đã ban tặng cho chúng ta. Kí hiệu không được nhìn nhận như một thực thể dễ thay đổi và được quyết định bởi các quy tắc của một hệ thống kí hiệu cụ thể; nó được nhìn nhận như cửa kính mờ đối với vật thể hay trí tuệ. Nó hoàn toàn trung tính và không màu: nhiệm vụ duy nhất của nó là trình bày một điều gì đó, trở thành phương tiện của ý nghĩa vốn được hình thành hoàn toàn độc lập, và nó phải can thiệp vào càng ít càng tốt. Trong hệ tư tưởng của thuyết duy thực, các ngôn từ dường như được nối với những tư tưởng của nó hay các vật thể một cách đúng đắn không thể tranh cãi

được: ngôn từ trở thành phương tiện chính xác duy nhất trong việc nhìn nhận vật thể này hay thể hiện ý nghĩa này.

Theo Barthes, kí hiệu duy thực hay tiêu biểu đó hoàn toàn là không lành mạnh. Nó làm lu mờ chính vị thể như một kí hiệu của nó để ấp ủ một ảo giác là chúng ta sẽ nhìn nhận thực tế không cần sự can thiệp của nó. Kí hiệu như là “sự phản ánh”, “sự thể hiện”, hay “sự biểu đạt” đã phủ nhận tính chất *sinh sản* của ngôn ngữ: nó bỏ qua thực tế chúng ta chỉ có một “thế giới” mà thôi. Kí hiệu “kép” của Barthes là kí hiệu có thể thể hiện sự tồn tại bản chất của mình, trong khi truyền tải một ý nghĩa, là cháu chắt của ngôn ngữ “lạ hoá” của các nhà hình thức chủ nghĩa Nga và cấu trúc luận Tiếp, của ngôn từ “thơ ca” của Jakobson luôn ca tụng sự tồn tại chắc chắn về mặt ngôn ngữ của mình. Tôi nói “cháu chắt” bởi vì con cháu của các nhà hình thức chủ nghĩa càng trở nên gần gũi bao nhiêu, thì các nghệ sĩ xã hội chủ nghĩa của nước cộng hoà Weimar-trong đó có Bertolt Brecht, người đã áp dụng “những ảnh hưởng lạ hoá” vào mục đích chính trị, - cũng trở nên gần gũi hơn với chủ nghĩa hình thức. Trong tay họ, những phương pháp lạ hoá của Shklosky và Jakobson có chức năng lớn hơn chức năng giao tiếp đơn thuần, chúng trở thành những công cụ thơ ca, phim ảnh và sân khấu cho một xã hội chính trị “biến chất” và “không thân thiện”. Những nghệ sĩ này cũng là hậu duệ của những người theo thuyết vị lai Bolshevik và những người tiên phong Nga khác, của Maiakovsky, “Mặt trận cánh tả trong nghệ thuật” và các nhà cách mạng văn hoá của chính quyền Xô viết những năm 1920. Barthes có một bài tiểu luận lạc quan về sân khấu Brecht trong *Tiểu luận phê bình* (1964).

Nhà cấu trúc luận đầu tiên Barthes vẫn tin tưởng vào khả năng “khoa học” của văn học, mặc dù như ông nói, cũng chỉ có thể là khoa học của “hình thức” chứ không phải “nội dung”. Phê bình khoa học như vậy ở góc độ nào đó là để nhận biết các vật thể “đúng như bản chất thật” của chúng; liệu điều này có trái ngược với sự ghét bỏ của Barthes về kí hiệu trung gian không?. Nói chung, nhà phê bình phải sử dụng ngôn ngữ để phân tích văn bản văn học và không có lí gì để cho rằng ngôn ngữ sẽ thoát khỏi các cấu trúc trình bày diễn ngôn nói chung mà Barthes đã đưa ra. Vậy, những diễn ngôn phê bình có mối quan hệ gì với diễn ngôn văn học? Đối với những nhà cấu trúc luận, phê bình là một siêu ngôn ngữ, một “dạng ngôn ngữ được dùng để nói về một ngôn ngữ khác”, nó vượt lên trên vật thể, đến một tầm cao mới mà từ đó có thể quan sát kỹ lưỡng và nghiên cứu vật thể đó. Nhưng, như Barthes nhận thấy trong *Systeme de la mode*, không có sự tồn tại của một siêu ngôn ngữ khác dùng để nói về ngôn ngữ, một nhà phê bình khác có thể sử dụng phê bình của bạn để nghiên cứu và v.v.. trong sự thoái lui vô tận. Trong *Tiểu luận phê bình*, Barthes đã nói về phê bình như là một sự che đậy văn bản bằng chính hành ngôn của nhà phê bình. Và sự che đậy ấy càng hoàn chỉnh bao nhiêu càng tốt bấy nhiêu. Trong *Phê bình và sự thật*, (1966) của Barthes, diễn ngôn phê bình được nhìn nhận như ngôn ngữ thứ hai “lơ lửng trên đầu ngôn ngữ của tác phẩm”. Và cũng bài tiểu luận tương tự như thế đã bắt đầu miêu tả đặc điểm của ngôn ngữ văn học theo thuật ngữ mà ngày nay được biết đến là hậu cấu trúc luận. Đây là một ngôn ngữ “không có đáy”, một cái gì đó giống như “sự mập mờ sáng tỏ” được hỗ trợ bởi “ý nghĩa nông cạn”. Nếu như thế, liệu các biện pháp cấu trúc luận cổ điển có thể đương đầu được với nó hay không?

Một nghiên cứu đáng ngạc nhiên của Barthes về truyện vừa *Sarrasine* của Balzac, *S/Z* (1970), một “tác phẩm của sự gãy nát”. Ngày nay, tác phẩm văn học không còn được nhìn nhận như một vật thể ổn định hay một cấu trúc có giới hạn. Một ngôn ngữ phê bình mới đã từ bỏ tất cả sự huyền hoàng của tính khách quan khoa học. Đối với phê bình, những văn bản hấp dẫn nhất không phải là những văn bản có thể *đọc được* mà là những văn bản *viết được*. Những văn bản khuyến khích nhà phê bình mổ xẻ chúng, chuyển đổi chúng thành những văn bản khác, thể hiện trò chơi bán vô đoán của của ý nghĩa: nhà phê bình chống lại chính tác phẩm được phê bình. Độc giả hay nhà phê bình chuyển từ vai trò của người tiêu dùng sang nhà sản xuất. Điều này cũng không hoàn toàn chính xác như câu nói “mọi điều đều có thể khi giải thích”, vì Barthes rất thận trọng khi nhận xét rằng một tác phẩm có thể sẽ không có ý nghĩa gì hết. Một văn bản “có thể đọc được” thường là một tác phẩm cách tân, không có ý nghĩa quyết định, không có cái được biểu đạt cố định, nhưng lại đa nghĩa, rườm rà, là dây hay nhóm những cái biểu đạt biến hóa vô tận, là tấm dệt không có đường nối của các mật mã, và các chi tiết của mật mã mà qua đó nhà phê bình làm ngăn lại con đường

lang thang của chính mình. Không có mở đầu và kết thúc, không có hậu quả nào mà không thể đảo ngược, không có thứ bậc của “các cấp độ” văn bản có khả năng nói cho bạn biết điều gì quan trọng, điều gì không.

Tất cả các văn bản văn học đều được xây dựng từ những văn bản văn học khác không theo quy ước, chúng mang những dấu hiệu của “sự ảnh hưởng” mà đúng hơn là mỗi một từ, một nhóm từ, một đoạn đều là tái gia công của những kiểu viết khác đứng trước hay vây quanh một tác phẩm cụ thể. Không có cái gọi là “tính chất gốc” của văn học, không có tác phẩm văn học “đầu tiên”. Văn chương là “sự hoà trộn lẫn nhau”. Do đó, một tác phẩm đặc biệt sẽ không có ranh giới rõ rệt. Nó liên tục tràn sang những tác phẩm quanh nó, tạo ra hàng trăm phối cảnh khác nhau thu nhỏ dần rồi biến mất. “Cái chết của tác giả” là khẩu hiệu mà phê bình hiện đại ngày nay có thể tự tin công bố mà không cần thỉnh cầu tác giả đột ngột đóng lại hay quyết định số phận một tác phẩm. Tiểu sử của tác giả, rốt cuộc, cũng chỉ đơn thuần là một văn bản khác mà không cần được gán cho bất cứ đặc ân nào: văn bản này cũng có thể được giải cơ cấu. Đây là ngôn ngữ dùng trong văn học với tất cả sự đa nghĩa của nó chứ không phải là bản thân tác giả. Không phải là tác giả mà là *độc giả* sẽ lập tức chú ý đến bất cứ một chỗ nào trong cái văn bản có sự đa nghĩa này.

Khi nói về “lối viết” hay “tính văn bản”, các nhà hậu cấu trúc luận thường nói về lối viết hay tính văn bản đã có sẵn trong tiềm thức của họ. Như Barthes đã nhận định, việc chuyển dịch từ cấu trúc luận sang hậu cấu trúc luận một phần cũng chính là chuyển từ “tác phẩm” sang “văn bản”. Đó là việc chuyển từ việc nhìn nhận thơ ca hay tiểu thuyết như một thực thể gần gũi với những ý nghĩa xác định mà nhà phê bình phải giải mã được sang việc nhìn nhận chúng như một thực thể số nhiều không thể giảm bớt, một trò chơi vô tận của những cái biểu đạt mà không bao giờ có thể gộp chúng thành một trung tâm điểm hay một ý nghĩa duy nhất. Điều này rõ ràng hướng về sự khác biệt trên thực tế của chính sự phê bình như công trình S/Z đã làm rõ. Phương pháp của Barthes trong cuốn sách này là chia câu chuyện của Balzac thành vô số các đơn vị nhỏ và gán cho chúng năm mã khác nhau: mã “tự sự” (narrative); mã “chú giải” (hermeneutic) quan tâm đến những bí ẩn chưa tiết lộ của câu chuyện; mã “văn hoá” (cultural) nghiên cứu vốn kiến thức xã hội trên cơ sở đó mà tác phẩm phác ra; mã “nội hàm” giải quyết vấn đề nghĩa rộng về con người, địa danh, vật thể; mã “tượng trưng” (symbolic) nghiên cứu những mối quan hệ về giới tính và phân tâm học trong những ngữ cảnh cụ thể. Cho đến nay, dường như không có mã nào trong số này đi lệch quá xa thực tế cấu trúc luận chuẩn mực. Nhưng sự phân chia văn bản thành các đơn vị là tương đối độc đoán; năm mã trên đơn giản là được lựa chọn từ một số lượng không thể xác định được. Các mã phân cấp không theo bất cứ một tầng bậc nào, và đôi khi cả ba mã cùng được áp dụng cho một đơn vị theo kiểu số nhiều và chúng cản trở việc cuối cùng phải “tổng kết” tác phẩm thành bất cứ một dạng kết cấu chặt chẽ nào, đúng hơn, chúng thể hiện tính tản mạn và vụn vặt của tác phẩm. Barthes cho rằng văn bản giống như quá trình vô tận của “cấu trúc” chứ không phải là chính cấu trúc và phê phán sẽ đảm nhiệm quá trình này. Truyện vừa của Balzac là một tác phẩm thực tế, nó hoàn toàn không phục tùng hình thức bạo lực mang tính chất kí hiệu học mà Barthes đã trút cho hã giận. Sự phê bình của ông không “tái tạo” lại mà viết và tổ chức lại một cách nghiêm túc hoàn toàn không theo quy ước. Do đó, điều được làm sáng tỏ ở đây là tầm cỡ của một tác phẩm vốn cho đến nay vẫn chưa được thực sự chú trọng. Đối với thuyết duy thực, *Sarrasine* là “một văn bản vẫn còn hạn chế”, một tác phẩm trong đó sự tự tôn cơ bản dường như có vấn đề: văn tự thuật xoay quanh vấn đề thất bại trong tự thuật, cắt xén những đoạn nói về tình dục, những nguồn của cái bí ẩn của chủ nghĩa tư bản và sự bối rối của các vai trò giới tính nhất định. Trong *A coup de grâce* (Đòn kết liễu), Barthes cho rằng chính “những nội dung” của tiểu thuyết có liên quan đến phương pháp phân tích của chính ông: câu chuyện quan tâm đến sự khủng hoảng trong diễn đạt văn học, các mối quan hệ giới tính và sự thay đổi về kinh tế. Trong tất cả những ví dụ này, việc hệ tư tưởng của giai cấp trung lưu cho rằng kí hiệu có tính chất “miêu tả” đang là vấn đề cần giải đáp. Có thể nói, văn tự sự của Balzac vượt xa thời điểm lịch sử của nó tại thế kỷ XIX và ngang hàng với thời kỳ hiện đại của Barthes.

Thực tế, chính phong trào văn học hiện đại của chủ nghĩa cách tân đã đưa phê bình cấu trúc luận và hậu cấu trúc luận lên hàng đầu. Một số tác phẩm sau này của Barthes và Derrida đều cách tân trong chính nó, đầy kinh nghiệm, bí ẩn và rất mơ hồ. Hậu cấu trúc luận cho rằng không có sự phân chia rạch ròi giữa

“phê bình” và “sáng tác”: cả hai đều được xếp vào dạng “lối viết”. Cấu trúc luận bắt đầu sinh ra khi ngôn ngữ trở thành mối bận tâm lớn của các nhà tri thức và điều này xảy ra cũng vì vào thế kỷ XIX và đầu thế kỷ XX, ngôn ngữ Tây Âu dường như đang trên ngưỡng cửa của sự khủng hoảng. Vấn đề đặt ra là làm sao có thể viết được trong một xã hội công nghiệp vốn hạ thấp diễn ngôn xuống chỉ còn như một công cụ đơn thuần của khoa học, thương mại, quảng cáo và quan liêu ? Và phải viết cho độc giả nào khi công chúng đã bão hoà với thứ văn hoá “quần chúng” và kém lợi nhuận ? Liệu tác phẩm văn học ngay lập tức có thể trở thành giả tạo và thành hàng hoá trên thị trường ngổ không? Liệu chúng ta có thể tiếp tục cùng chia sẻ niềm tin duy lý, theo kinh nghiệm của tầng lớp trung lưu giữa thế kỷ XIX rằng ngôn ngữ tự nó đã gắn với thế giới được nữa hay không? Làm sao có thể viết nếu không có niềm tin chung được chia sẻ với độc giả, và làm sao có thể có được niềm tin chung đó vào thế kỷ XX khi hệ tư tưởng đang rối bời. Những câu hỏi dạng này đã bén rễ trong những điều kiện lịch sử thực sự của lối viết hiện đại. Mối bận tâm của các nhà hình thức luận, vị lai và cấu trúc luận với sự lạ hoá và đổi mới của thế giới, với tinh thần khôi phục lại sự phong phú của ngôn ngữ đã bị tước đoạt trước đó theo các cách khác nhau đều phản hồi lại tình trạng tiến thoái lưỡng nan lịch sử này. Nhưng cũng có thể sáng tạo ngôn ngữ như một sự lựa chọn cho các vấn đề xã hội đang làm bạn phiền lòng để bác bỏ một cách buồn rầu hay hân hoan quan niệm truyền thống cho rằng ai đó đã viết về cái gì đó *cho* ai đó, và làm cho ngôn ngữ trở thành một mục tiêu ấp ủ. Trong tiểu luận bậc thầy đầu tiên của ông *Writing's Degree Zero* (Độ không của lối viết, 1953), Barthes đã phác ra đôi nét về sự phát triển của lịch sử, theo đó, lối viết của các nhà thơ tượng trưng Pháp thế kỷ XIX trở thành hoạt động “nội quan”: viết không nhằm một mục đích nào nhất định, không theo chủ đề nào nhất định như trong văn học “cổ điển”, mà chỉ như một niềm say mê mà thôi. Nếu như các vật thể và các sự kiện trong thế giới thực cũng không có sinh khí và xa lạ, nếu lịch sử có vẻ như đã mất phương hướng và rơi vào tình trạng hỗn loạn, thì lúc nào cũng có thể cho tất cả điều này vào “ngoặc kép”. Viết lách đã tự biến mình thành hành động tự tôn sâu sắc, nhưng lại luôn bị xã hội kết tội do tính vô dụng của chính nó. Không tránh khỏi việc đồng lõa với những người đã hạ thấp nó xuống như một thứ hàng hoá ế ẩm, nó đã cố gắng giải phóng bản thân khỏi sự làm ô uế của ý nghĩa xã hội bằng việc nhấn mạnh sự thanh khiết của im lặng, như là các nhà thơ tượng trưng chủ nghĩa, hay bằng việc tìm kiếm trung gian mộc mạc, một “độ không của lối viết” với hy vọng vô tư, nhưng trong thực tế, theo Hemingway nhận xét, thì cũng chỉ như bất cứ lối viết văn nào khác. Không còn nghi ngờ gì, “tội lỗi” mà Barthes nói đến chính là tội lỗi của chính thể chế văn học, một thể chế, mà như ông nhận xét, đã chứng thực sự phân chia của ngôn ngữ và sự phân chia giai cấp. Trong xã hội hiện đại, để viết theo lối “văn chương” sẽ không thể tránh khỏi việc thoả hiệp với sự phân chia như thế.

Cấu trúc luận được nhìn nhận một cách điển hình nhất vừa như một triệu chứng, vừa như sự phản ứng lại sự khủng hoảng xã hội và ngôn ngữ như tôi đã nói. Nó lẩn tránh từ lịch sử sang ngôn ngữ- một hành động đáng mỉa mai bởi vì như Barthes thấy, chỉ có rất ít động thái có thể trở nên quan trọng hơn về mặt lịch sử. Nhưng khi cách ly với lịch sử, nó cũng tìm cách khôi phục lại cái gọi là “sự trái với thiên nhiên” của các kí hiệu nhờ vào nó mà những người đàn ông, những người đàn bà sống, và mở rộng sự nhận thức về tính thay đổi của lịch sử của họ. Bằng cách này, nó có thể quay trở về với lịch sử mà nó đã bỏ rơi lúc ban đầu. Với sự ra đời của hậu cấu trúc luận, mặt trái của cấu trúc luận, không phải là việc từ chối lịch sử mà không gì khác chính là khái niệm về bản thân cấu trúc. Trong tác phẩm *The Pleasure of the Text* (1973) (*Sự khoái lạc của văn bản*), tất cả lí thuyết, tư tưởng, ý nghĩa xác định, sự giao phó xã hội có vẻ như đã trở nên có tính chất khủng bố, và “viết” là câu trả lời cho tất cả chúng. Viết, hay đọc và viết là miền đất cuối cùng không bị chiếm thành thuộc địa, ở đó giới trí thức có thể vui chơi, thưởng thức sự xa hoa của ngôn ngữ mà không phải quan tâm đến bất cứ điều gì có thể xảy ra tại cung điện Elysée hay các nhà máy sản xuất xe ô tô Renault. Trong hành văn, sự bạo ngược của ý nghĩa có thể ngay lập tức bị ức chế và làm cho thay đổi bởi trò chơi tự do của ngôn ngữ; và chủ thể đọc/ viết đó có thể được giải thoát khỏi đặc tính riêng rẽ để đến với một bản ngã nổi tiếng tuyệt vời. Barthes cho rằng văn bản giống như một con người tự do đã để cho Người Cha Chính Trị “nắm được thóp” của mình.

Việc nói đến Người Cha Chính Trị không phải là ngẫu nhiên. Sự khoái lạc của văn bản đã được in năm năm sau sự bùng nổ của xã hội làm rung chuyển tận gốc những Người Cha Chính Trị Pháp. Vào năm 1968, một phong trào sinh viên đã nổ ra suốt dọc Châu Âu, chống lại chủ nghĩa độc đoán của các tổ chức giáo dục và đe dọa chính nhà nước tư bản Pháp. Vào lúc bi đát nhất, nhà nước đã bị chao đảo trên bờ vực của sự suy đổ: trên các đường phố, lực lượng cảnh sát và công an đã chiến đấu với sinh viên- những người đấu tranh để thể hiện tình đoàn kết với giai cấp công nhân. Hậu cấu trúc luận là sản phẩm của sự kết hợp trạng thái khoan khoái, sự tỉnh ngộ, sự phóng thích và tiêu mòn, lễ hội và thảm họa của năm 1968. Không thể phá vỡ các cấu trúc của chính quyền nhà nước, thay vào đó, hậu cấu trúc luận thấy hoàn toàn có thể phá vỡ những cấu trúc của ngôn ngữ vì ít nhất cũng không có ai gõ vào đầu bạn vì đã làm như thế. Phong trào sinh viên đã bị quét sạch trên các đường phố và ngấm ngầm chuyển sang dạng sử dụng các diễn ngôn. Kẻ thù của nó, như Barthes nói sau này, đã trở thành các hệ thống niềm tin dưới dạng lí thuyết và các tổ chức chính trị có nhiệm vụ phân tích, đối phó với các cấu trúc xã hội nói chung. Những phương thức hoạt động chính trị mang tính chất chiến lược, địa phương, khuếch tán, sau có thể được chấp nhận: làm việc với tù nhân và các nhóm tổ chức xã hội nhất định; những dự án cụ thể về văn hoá và giáo dục. Để phản đối những hình thức cổ điển của các tổ chức cánh tả, phong trào phụ nữ đã phát triển một tổ chức những người yêu tự do “phân quyền” và ở một số quận đã phản đối thuyết hệ thống của giới mày râu.

Lỗi lầm lớn nhất của những người theo hậu cấu trúc luận là tin tưởng những dự án địa phương và những lời hứa hẹn nào đó có thể song hành với nhau nếu họ thấu hiểu chủ nghĩa tư bản độc quyền vốn nó chỉ có thể áp bức như chính hệ thống mà nó đang đối kháng mà thôi. Quyền lực có ở mọi nơi, một sức mạnh di động rò rỉ qua từng mạch huyết của xã hội, nhưng nó không có được tâm điểm như bài luận đã có. “Một hệ thống toàn diện” không thể bị đánh bại, nhưng trên thực tế, thật ra không có hệ thống nào là toàn diện cả. Do đó, bạn có thể can thiệp vào đời sống xã hội và chính trị bất cứ thời điểm nào bạn muốn, như Barthes có thể cho S/Z tham gia vào trò chơi độc đoán của các mã (codes). Có một điều chưa được làm

sáng tỏ là làm sao có thể nhận biết một hệ thống có toàn diện hay không và nếu những khái niệm chung là những điều cấm kỵ (taboo) thì liệu một quan điểm như thế có thể tồn tại ở những nơi khác trên thế giới ví như Paris không? Trong cái gọi là Thế Giới Thứ Ba, với những hiểu biết chung về lôgic của chủ nghĩa tư bản, những người đàn ông và những người đàn bà đã tìm cách giải phóng đất nước mình khỏi sự thống trị của Mỹ và Châu Âu về mặt kinh tế và chính trị. Họ cũng tìm cách làm điều này tại Việt nam trong thời điểm diễn ra phong trào sinh viên Châu Âu và “những lí thuyết chung” của họ vài năm sau mới được chứng minh là thành công hơn của sinh viên Paris. Tuy nhiên, trở lại Châu Âu, những lí thuyết như thế này nhanh chóng trở thành lỗi thời.

Tôi cho rằng tình trạng như thế này nảy sinh từ một thất bại chính trị hay sự tình ngộ nào đấy. “Cấu trúc tổng thể” mà nó xác định là kẻ thù là một cấu trúc cụ thể mang tính lịch sử: tình trạng đàn áp có vũ trang của chủ nghĩa tư bản độc quyền sau này và quan điểm chính trị của Stalin có vẻ như đối kháng với nó nhưng thực tế rất đồng lõa với nguyên tắc của nó. Trước khi có sự có mặt của hậu cấu trúc luận, nhiều thế hệ của các nhà xã hội học đã đấu tranh với cả hai tảng đá đồ sộ này. Nhưng họ đã bỏ qua khả năng rằng cảm giác hoa tình của việc đọc sách, hay thậm chí tác phẩm giới hạn trong cái gọi là điên rồ, tội phạm là một giải pháp thoả đáng và vì thế đã có các chiến sĩ du kích Guatemala.

Trong một giai đoạn của quá trình phát triển, hậu cấu trúc luận đã trở thành con đường thuận tiện để tránh tất cả các câu hỏi chính trị dạng này. Tác phẩm của Derrida và những tác giả khác đã có nghi ngờ sâu sắc về những khái niệm cổ điển về sự thật, thực tiễn, ý nghĩa và kiến thức. Tất cả những khái niệm này đều dựa vào lí thuyết mờ đục tiêu biểu của ngôn ngữ. Nếu ý nghĩa, hay sự được biểu đạt là sản phẩm ngẫu nhiên của từ hay cái biểu đạt, luôn luôn chuyển đổi và không ổn định, lúc ẩn lúc hiện, thì liệu có sự thật hay ý nghĩa được xác định hay không? Nếu như thực tế được xây dựng lên chứ không phải là được phản ánh bởi diễn ngôn của chúng ta thì làm sao ta có thể biết được thực tế, có chăng chỉ là biết đến diễn ngôn của chính chúng ta. Liệu tất cả câu chuyện có phải chỉ là câu chuyện về câu chuyện của chúng ta không? Việc tuyên bố cách lí giải về thực tế, lịch sử hay văn bản văn học này có giá trị hơn những văn bản kia liệu có ý nghĩa gì không? Chú giải học tìm hiểu ý nghĩa quá khứ: nhưng liệu trên thực tế có quá khứ nào được nhận biết hay không hay chỉ là chức năng đơn thuần của diễn ngôn hiện tại?

Liệu tất cả những điều này có phải là do những ông tổ sáng lập ra hậu cấu trúc luận nắm giữ hay không, sự hoài nghi này nhanh chóng trở nên thịnh hành trong giới khoa học Cánh Tả. Việc sử dụng những từ như “sự thật”; “chắc chắn”, và “thật sự” ở một chừng mực nào đó bị lên án là trừu tượng. Nếu bạn phản đối ý kiến độc đoán cho rằng chúng ta không thể biết được bất cứ điều gì, thì điều này có nghĩa là bạn đã cố tình níu lấy những khái niệm về sự thật tuyệt đối, và bạn sẽ bị kết tội là hoang tưởng khi cho rằng với một số nhà khoa học giỏi giảng bạn có thể nhận biết được thực tế như “chính bản thân nó”. Mô hình khoa học mà hậu cấu trúc luận thường chế giễu là một mô hình tích cực-một thỉnh cầu duy lí của thế kỷ XIX đối với sự hiểu biết trừu tượng và không có giá trị về “các sự việc”. Mô hình này thực sự là một mục tiêu vô giá trị. Nó không sử dụng hết được làm cạn kiệt thuật ngữ “khoa học” và cũng sẽ chẳng có gì đạt được bởi bức tranh biếm họa của sự tự phản ánh khoa học này. Nếu nói rằng hoàn toàn không có lí để sử dụng những từ như sự thật, chắc chắn, thực tế và v.v... thì cũng không có nghĩa là những từ này thiếu ý nghĩa hay không hiệu quả. Bất cứ ai cho rằng hoàn toàn có lí để sử dụng chúng thì đó là lí gì, nếu có?

Một học thuyết cho rằng chúng ta là tù nhân của diễn ngôn của chính chúng ta, không thể đề xuất một cách có nguyên cơ những thỉnh cầu thật sự bởi vì những thỉnh cầu như thế đơn giản là có liên quan đến ngôn ngữ của chúng ta; đó chính là một lợi thế, nó cho phép chúng ta lái xe hay phi ngựa “qua suốt niềm tin” của tất cả mọi người mà không cần phải đặt mình vào vị trí bất tiện phải là chấp nhận bất cứ điều gì. Nó là một vị trí không thể bị tấn công, và thực tế cũng hoàn toàn trống rỗng là cái giá ai đó phải trả vì điều này. Quan điểm cho rằng khía cạnh lớn nhất của bất cứ ngôn đoạn nào là nó không biết nói gì về sự thật mỗi khi không thể khám phá sự thật, không liên quan gì đến sự tình ngộ mang tính lịch sử hậu - 1968. Nhưng nó cũng tránh cho bạn phải tiếp tục giữ vai trò trong những vấn đề quan trọng, bởi vì điều bạn nói về những vấn đề ấy sẽ chỉ là sản phẩm tình cờ của biểu đạt cho nên không có gì là “chính xác” hay

“nghiêm túc” cả. Một lợi thế nữa của quan điểm này là nó cấp tiến đối với ý kiến của bất kỳ ai, nó có thể vạch rõ mặt thật của những bản tuyên ngôn trang trọng nhất chỉ đơn thuần là trò chơi rối bời của các kí hiệu, trong khi nó hoàn toàn bảo thủ về các phương diện khác. Vì nó cũng chẳng bắt bạn phải cam kết điều gì nên nó cũng chỉ có hại cỡ như súng không có đạn mà thôi.

Trong thế giới Anh-Mỹ, giải cơ cấu nói chung đã có xu hướng đi theo con đường này. Về cái gọi là trường phái Yale của giải cơ cấu, J.Hillis Miller, Geoffrey Hartman và trong một chừng mực nào đấy cả Harold Bloom -phê bình của Paul de Man tập trung chủ yếu vào việc diễn giải rằng ngôn ngữ văn học liên tục phá hoại ý nghĩa của chính nó. Sự thực, Paul de Man trong thực nghiệm của mình không gì hơn là một cách làm mới trong việc xác định “bản chất” của chính văn học. Paul de Man cho rằng tất cả các ngôn ngữ đều ẩn ý một cách cố hữu, hoạt động bởi những phép chuyển nghĩa và những minh hoạ; một điều rất sai lầm khi cho rằng bất cứ ngôn ngữ nào theo nghĩa đen cũng đúng là nghĩa đen. Triết học, luật pháp, học thuyết chính trị cũng hoạt động với phép ẩn ý như chính thơ ca, và chính vì thế cho nên cũng giả tưởng như thế. Vì các phép ẩn ý về cơ bản là “vô căn cứ”, vì có những sự thay thế thuần khiết của cặp kí hiệu này cho cặp kí hiệu kia nên ngôn ngữ có xu hướng phản bội lại bản chất giả tưởng và độc đoán, thất thường của chính mình tại những thời điểm nó đang muốn thể hiện mình là thuyết phục nhất. Sự trừu tượng nổi lên rõ nét nhất ở lĩnh vực văn học. Trong lĩnh vực này, độc giả thường rơi vào trạng thái lưỡng lự giữa “nghĩa đen” và nghĩa bóng, không biết lựa chọn nghĩa nào, do đó hoa mắt và rơi vào một vực thẳm khôn cùng của ngôn ngữ chỉ bởi một văn bản đã trở thành “không đọc được”. Tuy nhiên, những tác phẩm văn học về cơ bản ít đánh lừa độc giả hơn những dạng diễn ngôn khác, bởi vì chúng ngấm ngấm nhận thức được vị thế tu từ học của chính mình, nhận thức được một thực tế rằng điều chúng nói khác hẳn với việc chúng làm và những đòi hỏi của chúng về kiến thức đều thông qua các cấu trúc giả tưởng vốn làm chúng trở nên mơ hồ và không xác định được. Người ta có thể nói chúng rất đáng mỉa mai về bản chất. Những dạng viết khác cũng mang tính hình tượng và mơ hồ, nhưng lại tự coi mình là chân lí hiển nhiên. Đối với Paul de Man cũng như đối với đồng nghiệp Hillis Miller của ông, văn học không cần thiết phải vận đến nhà phê bình để giải cơ cấu: nó có thể tự giải cơ cấu, và hơn nữa đây chính là vấn đề của cuộc phân tích, mổ xẻ này.

Những sự mơ hồ văn bản của các nhà phê bình Yale khác với những sự mâu thuẫn trong tư tưởng thơ ca của Phê bình Mới (New Criticism). Đọc không phải là vấn đề hỗn hợp lại hai ý nghĩa xác định, hoàn toàn khác nhau như theo Phê bình Mới mà là vấn đề của việc bị nằm bắt trên bước nhảy giữa hai ý nghĩa không thể điều hoà cũng như không thể chối từ. Do đó, phê bình văn học đã trở thành một công việc mỉa mai và không dễ dàng gì, một sự đầu tư không quyết đoán vào chỗ trống bên trong của văn bản vốn thể hiện một cách trần trụi sự ảo tưởng của ý nghĩa, điều không có thể của sự thật và mưu mẹo đối trá của tất cả diễn ngôn. Tuy nhiên, về phương diện khác, việc giải cơ cấu theo kiểu Anh-Mỹ này không gì hơn là sự trở lại của Phê bình Hình thức Mới (New Criticism Formalism) cũ kỹ. Thực tế, nó quay trở lại dưới dạng được tăng cường. Văn học là sự gãy nát của tất cả sự quy chiếu, là nghĩa trang của sự giao thiệp. Phê bình Mới nhìn nhận văn bản văn học như sự trì hoãn thần thánh của niềm tin lí thuyết vào một thế giới tư tưởng càng ngày càng gia tăng. Giải cơ cấu luận nhìn nhận thực tế xã hội như những mạng nhện của sự lưỡng lự được chiếu sáng lờ mờ đang dần trải tới chân trời hơn là có tính quyết đoán một cách bắt buộc. Với Phê bình Mới, văn học không phải là chủ đề đưa ra một sự thay thế cho lịch sử tư liệu: ngày nay nó vươn tới, chiếm giữ làm thuộc địa và viết lại lịch sử theo ý niệm của chính mình, nhìn nhận những phong trào phụ nữ, các cuộc cách mạng, những trận bóng đá và bánh kem có rượu seri của Tây Ban Nha như một “văn bản” không thể quyết định được. Vì những người đàn ông và đàn bà khôn ngoan không có xu hướng hành động trong những bối cảnh không có ý nghĩa rõ ràng nên quan điểm này chính là sự ám chỉ lối sống của xã hội và đời sống chính trị. Và cũng vì văn học là một hệ hình (paradigm) được đặc quyền của tất cả tính không xác định như thế nên sự *ẩn thân* của Phê bình Mới vào văn bản văn học có thể được tái diễn lại cùng lúc khi phê bình chìa bàn tay báo thù tới thế giới và làm cho nó trống rỗng về ý nghĩa. Trong khi đối với những thuyết văn hoá trước đó thì *kinh nghiệm* là có tính thoái thác, chóng phai mờ, rất mơ hồ, còn ngày nay người ta lại cho là ngôn ngữ có những đặc tính đó. Các thuật ngữ đã thay đổi; còn phần lớn quan

điểm nhìn nhận thế giới thì hầu như không thay đổi.

Với Bakhtin, đây không phải vấn đề ngôn ngữ như là “diễn ngôn”; tác phẩm của Jacques Derrida thì hoàn toàn thờ ơ với những mối quan tâm như thế. Điều này phần lớn là do sự ám ảnh của học thuyết về “tính không thể quyết định”. ý nghĩa có thể hoàn toàn không bao giờ có thể quyết định được nếu ta quan sát ngôn ngữ một cách kỹ lưỡng như một chuỗi những cái biểu đạt trên trang giấy; nó trở thành “có thể quyết định” và những từ như “sự thật”, “thực tiễn”, “ kiến thức”, “chắc chắn” được hoàn lại một phần nào đó sự sinh động của nó, khi ta quan niệm về ngôn ngữ như sự đan xen một cách không hoà hợp với những dạng thực tiễn khác của cuộc sống chúng ta. Đương nhiên điều này không có nghĩa là ngôn ngữ sau đó sẽ trở nên cố định và rõ ràng, ngược lại, nó trở nên mâu thuẫn hơn phần lớn các văn bản văn học đã “được giải cơ cấu”. Điều này chỉ có nghĩa rằng theo cách nhìn thực tế chứ không phải lí thuyết chúng ta có thể thấy được sau đó điều gì sẽ được coi là xác định, quyết định, thuyết phục, chắc chắn, đúng đắn, giả dối và những gì còn lại, và hơn nữa, còn thấy được điều gì ngoài ngôn ngữ can dự vào những định nghĩa như thế này. Giải cơ cấu luận của trường phái Anh-Mỹ phần lớn lờ đi phạm vi thực tế này của cuộc đấu tranh và tiếp tục khuấy lên những văn bản phê bình đã đóng lại của nó. Những văn bản thế này chính xác là đã đóng lại bởi vì chúng rỗng tuếch, không có gì đáng nói về chúng ngoài việc ngưỡng mộ sự tàn nhẫn làm cho ý nghĩa tích cực của văn bản bị biến mất. Sự biến mất này là một nhu cầu trong trò chơi của giải cơ cấu luận, vì bạn có thể thấy rằng nếu bạn phê bình một văn bản của ai đó là có một chút ít ý nghĩa “chính diện” trong những nếp gấp của nó thì đến lượt cũng sẽ có người khác tới và giải cơ cấu bạn. Sự giải cơ cấu này là một trò chơi sức mạnh, một hình phản chiếu của sự cạnh tranh hàn lâm chính thống. Chỉ đến bây giờ, trong vòng xoáy của tôn giáo đối với hệ tư tưởng cũ, thắng lợi đạt được là do *từ bỏ thần thánh* hay tự làm trống rỗng: người thắng cuộc là người có thể thoát khỏi những con bài này và ngồi điềm đạm với đôi bàn tay không.

Nếu giải cơ cấu luận của trường phái Anh-Mỹ dường như báo hiệu giai đoạn gần đây nhất của chủ nghĩa hoài nghi tự do trong lịch sử hiện đại của cả hai xã hội nói trên thì vấn đề này ở Châu Âu có phần nào phức tạp hơn. Khi những năm 1960 nhường đường cho những năm 1970, khi những hồi tưởng hội hè của những năm 1968 đã phai nhạt và chủ nghĩa tư bản thế giới rơi vào cuộc khủng hoảng kinh tế, một số nhà hậu cấu trúc Pháp bắt đầu tiến hành kết giao với tạp chí văn học tiên phong *Tel Quel*, họ chuyển từ chủ nghĩa Mao hiểu chiến sang chủ nghĩa chống cộng sản. Hậu cấu trúc luận vào những năm 1970 tại nước Pháp với tấm lòng tốt đã có thể ca ngợi những tiếng tôn xưng của Hồi giáo đối với giáo sỹ của người Iran, tán dương nước Mỹ như một ốc đảo tự do và đầy lộc thánh duy nhất còn lại trên thế giới, và cho những hình thái khác nhau của thuyết huyền bí là một giải pháp cho những điều bất hạnh của con người. Nếu như Saussure có thể thấy trước được điều mà ông gây ra thì chắc hẳn ông đã có thể bị rơi vào sở hữu cách trong tiếng Sanskrit.

Tuy nhiên, giống như tất cả các câu chuyện, câu chuyện về hậu cấu trúc luận cũng có khía cạnh khác. Nếu như các nhà giải cơ cấu Mỹ cho rằng văn bản của họ trung thành với tinh thần của Jacques Derrida, thì một trong những người không cho là thế chính là Jacques Derrida. Derrida quan sát thấy, việc sử dụng giải cơ cấu luận của người Mỹ chính là để đảm bảo “sự kết thúc thể chế”, phục vụ cho quyền lợi kinh tế và chính trị quan trọng nhất của xã hội Mỹ. Derrida rõ ràng đã làm nhiều hơn việc đưa ra những kỹ thuật đọc đơn thuần: đối với ông, giải cơ cấu luận là một thông lệ *chính trị* chủ yếu, một nỗ lực nhằm triệt tiêu luận lí học giúp cho một hệ tư tưởng nhất định mà đằng sau là cả một hệ thống những cấu trúc chính trị và những thể chế xã hội duy trì sức mạnh của nó. Một điều không hợp lí ở đây là ông không tìm cách phủ định sự tồn tại của những chân lí, ý nghĩa, đặc tính, dự định, sự tiếp nối lịch sử tương đối hiển nhiên mà lại xem xét những vấn đề khác như những ảnh hưởng rộng hơn, sâu hơn của lịch sử, ngôn ngữ, của những thông lệ và thể chế xã hội. Việc tác phẩm của ông hoàn toàn không mang tính lịch sử, thoái thác chính trị là không thể phủ nhận: không có sự đối kháng nhị phân rõ ràng được đưa ra giữa một Derrida “xác thực” và những sự lạm dụng của những người theo ông. Nhưng, ý kiến phổ biến cho rằng giải cơ cấu phủ nhận sự tồn tại của mọi thứ ngoài diễn ngôn hay khẳng định lĩnh vực của sự khác biệt thuần túy trong đó tất cả ý nghĩa và đặc tính (identity) cùng biến mất là sự diễn nhại chính công việc của Derrida và phần lớn công việc theo sau

nó.

Nó cũng sẽ không bác bỏ chủ nghĩa hậu cấu trúc như một chủ nghĩa vô chính phủ đơn thuần hay chủ nghĩa khoái lạc mặc dù bằng chứng là đã có những động cơ trước đó. Hậu cấu trúc luận đã đúng khi quở trách sự thất bại của quan điểm chính trị Cánh Tả chính thống vào thời điểm đó. Lí do là vào những năm 1960 và đầu những năm 1970, những hình thái chính trị mới đã nổi lên mà trước đó trường phái Cánh Tả truyền thống đã bị mê hoặc và hoàn toàn không quyết đoán. Sự phản hồi ngay lập tức của nó có mục đích hoặc làm giảm giá trị của những hình thái chính trị mới hoặc cố gắng gộp chúng vào như những phần phụ của cương lĩnh mình. Nhưng có phong trào nữ quyền nổi lên ở Mỹ và Châu Âu là không hề phản hồi lại bất cứ sách lược nào. Phong trào nữ quyền này đã phản đối sự tập trung về kinh tế hạn hẹp của phần lớn tư tưởng Marxist cổ điển, một sự tập trung rõ ràng không giải thích những điều kiện cụ thể của những người phụ nữ như một nhóm xã hội bị áp bức, hay không thể đóng góp nhiều cho sự thay đổi điều kiện sống của họ. Bởi vì, mặc dù việc áp bức phụ nữ ở đây chỉ là vấn đề về vật chất, chức năng làm mẹ, việc nhà, phân biệt đối xử trong nghề nghiệp và không công bằng lương bổng, mà nó vẫn không thể phá bỏ được. Đây cũng là vấn đề của hệ tư tưởng giới tính, của cách người đàn ông và người đàn bà tự phản ánh mình và phản ánh lẫn nhau trong một xã hội phụ hệ, của những nhận thức và hành vi từ thẳng thắn một cách tàn nhẫn đến hoàn toàn vô thức. Bất cứ quan điểm chính trị nào nếu không đặt những vấn đề như thế vào trung tâm điểm cả về mặt lí thuyết lẫn thực tế thì coi như đang gửi mình cho đồng rác của lịch sử. Vì những vai trò giới tính và thành kiến giới tính là những câu hỏi trong những khía cạnh sâu xa nhất của đời sống con người, nên bất cứ quan điểm chính trị nào nhắm mắt làm ngơ trước điều này thì đều là què quặt ngay từ đầu. Sự chuyển dịch từ cấu trúc luận sang hậu cấu trúc luận một phần nào đó là sự phản hồi đối với những nhu cầu chính trị này. Tuy nhiên, sẽ không đúng khi nói rằng phong trào phụ nữ có độc quyền về “kinh nghiệm”. Chủ nghĩa xã hội là gì nếu không phải là những niềm hy vọng và mong ước cay đắng của hàng triệu triệu những người đàn ông và đàn bà qua nhiều thế hệ, những người đã sống và đã chết vì một lí tưởng lớn lao hơn rất nhiều “học thuyết của sự tổng thể” hay “tính ưu việt của kinh tế? Và nó cũng không thích hợp trong việc *xác định* phong trào mang tính cá nhân hay chính trị. Cuộc đấu tranh chính trị không thể bị *giảm xuống* thành cuộc đấu tranh cá nhân hay ngược lại. Phong trào phụ nữ đã đúng khi từ chối những hình thái tổ chức cứng nhắc nhất định và những học thuyết chính trị “quá tổng thể”. Nhưng bằng cách đó, nó thường làm tăng thêm tính cá nhân, tính tự phát, tính thử nghiệm của phong trào này như chính những yếu tố này cung cấp một chiến lược chính trị hợp lí. Phong trào phụ nữ đã bác bỏ “lí thuyết” theo cách hầu như khác hẳn với cách chống lại thuyết chủ trí cũ kỹ, và trong một số lĩnh vực, nó dường như hờ hững với những đau khổ của tất cả mọi người, trừ phụ nữ và hờ hững với vấn đề về giải pháp chính trị, giống như những người theo chủ nghĩa Marx thờ ơ với sự áp bức đối với bất cứ giai cấp nào ngoại trừ giai cấp công nhân.

Ngoài ra còn có rất nhiều những mối quan hệ khác giữa thuyết bình quyền và thuyết hậu cấu trúc. Bởi vì, trong số tất cả những sự đối kháng nhị phân mà hậu cấu trúc luận đã tìm cách để xoá bỏ đi thì có lẽ sự đối kháng về thứ bậc giữa những người đàn ông và đàn bà là lớn lao và khó khăn nhất. Sự đối kháng này có lẽ sẽ là lâu dài nhất vì không có thời điểm nào trong lịch sử mà một nửa tốt đẹp của loài người kia lại không bị đày đoạ, lệ thuộc như một thứ khiếm khuyết, thấp kém ngoại lai. Tất nhiên, yếu tố gây căng thẳng này sẽ không thể diễn tả một cách chính xác với việc sử dụng kỹ xảo của học thuyết mới được, nhưng điều này cũng có thể thực hiện được nếu ta nhận biết được hệ tư tưởng của sự đối lập này có ảo giác trừu tượng như thế nào, mặc dù nếu nói về mặt lịch sử, mâu thuẫn giữa phụ nữ và nam giới đã không thể không xảy ra. Nếu mâu thuẫn này được duy trì bởi những lợi ích về mặt vật chất và tâm linh, thì nó cũng được duy trì bởi cơ cấu phức tạp của nỗi sợ hãi, niềm khát khao, sự gây hấn, sự thông dâm và nỗi lo lắng đang cấp bách cần được xem xét.

Thuyết bình quyền không phải là một vấn đề cô lập, một “chiến dịch” cụ thể song song với những dự án chính trị khác, mà là một khía cạnh đã tổ cáo và chất vấn từng khía cạnh của đời sống cá nhân, xã hội và chính trị. Như một số người bên ngoài nhận xét, bức thông điệp của phong trào phụ nữ không chỉ đơn thuần

là phụ nữ phải có quyền bình đẳng với nam giới về quyền lực và địa vị, mà sự là đòi hỏi quyền lực và địa vị đó. Trong lịch sử con người, thế giới không phải là sẽ tốt đẹp hơn, thịnh vượng hơn vì có sự tham gia của đông đảo đàn ông, mà vấn đề là ở chỗ thế giới đơn giản sẽ không thể tồn tại nếu như không có đàn bà.

Với thuyết hậu cấu trúc, chúng ta đã mang câu chuyện của lí thuyết văn học hiện đại để xem xét trong thời hiện tại. Trong toàn bộ hậu cấu trúc luận đang tồn tại những mâu thuẫn và sự khác biệt thật sự mà lịch sử tương lai cũng không thể dự đoán được. Có những hình thái hậu cấu trúc luận thể hiện sự rút lui khỏi lịch sử của những người theo chủ nghĩa khoái lạc, sự sùng bái tính mơ hồ hay chủ nghĩa vô chính phủ không có trách nhiệm và những hình thái khác. Có những hình thái của thuyết bình quyền “cấp tiến” đã nhấn mạnh chức vụ kiêm nhiệm, sự khác biệt, chủ nghĩa phân lập giới tính. Và cũng có những hình thái khác của thuyết bình quyền xã hội chủ nghĩa trong khi từ chối việc nhìn nhận cuộc đấu tranh của phụ nữ như một yếu tố đơn thuần hay một phần phụ của một phong trào mà có thể sau đó sẽ thống trị và nhấn chìm cuộc đấu tranh này, đã cho rằng việc giải phóng những nhóm xã hội và các giai cấp xã hội bị áp bức trong xã hội không phải chỉ là nhu cầu về đạo đức và chính trị mà là điều kiện cần thiết cho sự giải phóng phụ nữ.

Chúng ta đã đi từ sự khác biệt giữa các kí hiệu của Saussure cho đến sự khác biệt cũ kỹ nhất trên thế giới; và đây chính là vấn đề mà bây giờ chúng ta có thể tiếp tục khám phá nhiều hơn nữa.

Thịệu Bích Hường

(Dịch từ cuốn Literary theory, An introduction, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983)

H.R.Jauss và mỹ học tiếp nhận

(Đỗ Lai Thúy giới thiệu, Trương Đăng Dung dịch)

Lời giới thiệu

Cùng với hậu cấu trúc luận, mỹ học tiếp nhận cũng nằm trong phạm trù của văn hóa hậu hiện đại. Nó vừa như một sự phủ định vừa như một sự phát triển tiếp tục của văn hóa hiện đại, mà trước hết là chủ nghĩa hình thức Nga và cấu trúc luận Pháp...

Chủ nghĩa hình thức Nga và sau đó là cấu trúc luận Pháp ra đời đã làm một bước chuyển hệ chuẩn(paradigme) nghiên cứu từ ngoại quan sang nội quan, tức từ tác giả (và hoàn cảnh) sang tác phẩm. Lấy tác phẩm làm trọng tâm nghiên cứu, chủ nghĩa hình thức Nga khẳng định tính tự trị và nghĩa tất định của văn bản văn học. Chủ nghĩa hình thức Nga coi “nghệ thuật là thủ pháp” và trong khi nghiên cứu các thủ pháp nghệ thuật, Shklovski rất chú ý đến thủ pháp lạ hóa. Đây là một thủ pháp nhằm chống lại sự tự động hóa, sự “nhấn mặt” trong cảm thụ nghệ thuật và khôi phục lại ý nghĩa ban sơ, tinh khôi của ngôn từ. Thế là trong một trường phái văn học không bỏ qua người đọc thì lần đầu tiên vai trò của người đọc được chú ý đến. Rồi chủ nghĩa cấu trúc Pháp tưởng chỉ có “văn bản là trên hết... văn bản nữa, văn bản mãi” thì cũng lại lưu ý đến người đọc bởi trong khi tiếp xúc với văn bản, có thể, mỗi người đọc lại có những cách lí giải khác nhau. Lịch trình tư tưởng phương Tây là như vậy: một khi đi đến cùng cực này sẽ đảo sang cực ngược lại. Khoa học văn học lại chuyển sang một hệ chuẩn mới: từ tác phẩm sang độc giả. Mỹ học tiếp nhận ra đời với sự đóng góp của hai nhà khoa học Đức là Hans Robert Jauss và Wolfgang Iser.

Hans Robert Jauss đến với mỹ học tiếp nhận từ lịch sử văn học. Tác phẩm **Lịch sử văn học như là sự khiêu khích đối với khoa học văn học** (1970) đưa ra một quan niệm mới về lịch sử văn học. H.R.Jauss cho rằng lịch sử văn học phải bao gồm cả lịch sử tiếp nhận tác phẩm của người đọc. Thực ra luận điểm mới này lại bắt nguồn từ luận điểm mới về tác phẩm văn học, nghĩa là tác phẩm văn học không chỉ là văn bản của nhà văn, mà văn bản ấy phải được người đọc đọc: tác phẩm chỉ hình thành

trong và **quasusự tiếp nhận** của người đọc.

Mỗi một người đọc trước khi tiếp xúc với một tác phẩm cụ thể nào đó, anh ta đã có những kinh nghiệm sống và kinh nghiệm thẩm mĩ ở một mức độ nhất định. Đó là tầm đón đợi, chiếc lăng kính làm khúc xạ những điều chủ ý của nhà văn. Sự tiếp nhận là kết quả của sự cọ sát giữa tầm đón đợi và tác phẩm. Như vậy, tầm đón đợi cũng không đứng yên một chỗ mà thay đổi theo quá trình đọc, còn ý nghĩa của tác phẩm cũng không cố định, mà thay đổi theo từng tầm đón đợi cụ thể. Bởi vậy, có thể nói, bất kì tiếp nhận văn học nào cũng là sự dung hợp giữa tầm đón đợi của nhà văn và tầm đón đợi của độc giả. Và lịch sử văn học cũng chính là lịch sử của những sự dung hợp đó.

Nếu lịch sử văn học là lịch sử tiếp nhận văn học thì khó khăn gặp phải của nhà viết sử là tư liệu. Ngoài những tư liệu thành văn (bài phê bình, tựa, bạt...) cần có tư liệu bất thành văn là sự thưởng thức của công chúng. Để giải quyết khó khăn này, Hans Robert Jauss đề xuất việc nghiên cứu diễn biến của kinh nghiệm thẩm mĩ qua các thời kì văn học lớn. Ông khẳng định thực chất của kinh nghiệm thẩm mĩ là thưởng thức thẩm mĩ. Jauss nêu ra những “địa hình” của thưởng thức thẩm mĩ gồm: *poésis* (thưởng thức các hoạt động sáng tạo, một cái gì đó không có trong tự nhiên), *aisthesis* (mặt tiếp nhận của kinh nghiệm thẩm mĩ) và *catharsis* (thành tựu giao tiếp của kinh nghiệm thẩm mĩ, sự thanh lọc).

Catharsis là một khái niệm có từ **Thi pháp học** của Aristote và về sau được giải thích rất khác nhau trong mĩ học (xem thêm **Tâm lí học nghệ thuật** (1925) của Vygotsky). Hans Robert Jauss cũng có cách giải thích riêng của mình. Ông đưa ra khái niệm đồng nhất hóa để bổ xung cho khái niệm *catharsis*, nhất là sự đồng nhất hóa với nhân vật văn học trong kịch và văn xuôi. Nếu Northrop Frye trong **Giải phẫu phê bình** thiên về mô tả các loại hình nhân vật, thì H.R. Jauss trên cơ sở khái niệm liên chủ thể đã xây dựng lại các loại hình nhân vật và chuyển từ mĩ học mô tả sang mĩ học tiếp nhận. Sự đồng nhất hóa giữa người đọc và nhân vật theo dòng lịch sử đi từ sùng bái, ngưỡng mộ đến suy tư. Mỗi thời đại lịch sử đều có một kiểu đồng nhất chủ đạo (dominante), đồng thời còn có nhiều kiểu đồng nhất khác. Có thể kể ra các kiểu đồng nhất hóa đã diễn ra trong lịch sử và hiện nay như: đồng nhất hóa kết hợp, đồng nhất hóa thân phục, đồng nhất hóa cảm thông, đồng nhất hóa thanh lọc, đồng nhất hóa mĩ mai.

Wolfgang Iser, khác với Hans Robert Jauss, đến với Mĩ học tiếp nhận từ phê bình văn học nhất là từ chủ nghĩa hình thức Nga và hiện tượng luận của Roman Ingarden. Bởi vậy, ông tập trung nghiên cứu sự tiếp nhận trong hành động đọc cụ thể. Tác phẩm tiêu biểu của W. Iser là **Kết cấu vẫy gọi** và **Hành động học**. Và tương tự như H.R. Jauss, W. Iser cũng coi tác phẩm là sự gặp gỡ giữa văn bản và người đọc. Chỉ có qua hành động đọc thì một văn bản mới có thể trở thành một tác phẩm. Nhưng một văn bản, tự thân nó, phải có những đặc điểm nào đó để một mặt, làm cơ sở cho tác phẩm, mặt khác kích thích người đọc thực hiện chức năng của mình. Theo W. Iser, nó phải có một **Kết cấu vẫy gọi**. Nghĩa là, văn bản đó phải có những đặc điểm sau:

1. Văn bản phải có những điểm trống, những điểm chưa xác định, chưa nói hết, lập lờ, nhiều bẻ, nhiều tầng bậc tình tiết. Những điểm trống này sẽ kích thích người đọc bằng trí tưởng tượng của mình lấp đầy, tức biến văn bản thành tác phẩm.
2. Văn bản vừa phải đáp ứng sự quen thuộc của người đọc, vừa phủ định nó, để kích thích người đọc tìm hiểu, khám phá văn bản.
3. Văn bản phải chứa đựng nhiều dự phóng, những kiến tạo trước để đáp ứng một loại người đọc nào đó sẽ hình thành trong và sau khi đọc. Iser gọi đó là Người đọc tiềm ẩn.

Như vậy, đọc là một hành động sáng tạo, tích cực, chủ động. Trước khi đọc thì còn có chủ thể và khách thể, người đọc và văn bản. Sau khi đọc thì không còn phân biệt giữa chủ thể và đối tượng nữa, tức là người đọc đã nâng cao được ý thức của bản thân mình, hình thành nên một con người mới, con người khác, nhờ phát hiện ra một thế giới bên trong mà trước đây ý thức chưa biết đến.

Tóm lại, mặc dù Hans Robert Jauss và Wolfgang Iser đến với Mĩ học tiếp nhận từ những ngã đường khác nhau, những “ngôi thành La Mã” của họ thì giống nhau ở những điểm cơ bản:

1. Không coi văn bản là trung tâm như chủ nghĩa hình thức Nga, phê bình Mới và cấu trúc luận; Văn bản chưa phải là tác phẩm và chỉ là tác phẩm qua hành động đọc. Từ đó trung tâm chú ý chuyển sang người đọc.
2. Lịch sử văn học, vì vậy, chủ yếu là lịch sử tiếp nhận của người đọc.

Đỗ Lai Thúy

Lịch sử văn học như là sự khiêu khích đối với khoa học văn học

1

Khoa nghiên cứu lịch sử văn học ở thời đại chúng ta ngày càng rơi vào tình trạng xấu hơn và điều đó không phải là không có nguyên nhân. Lịch sử của ngành khoa học đáng kính này trong 150 năm cuối đã cho thấy sự tàn suy của nó. Toàn bộ thành tựu đỉnh cao của nó đã xuất hiện ở thế kỉ XIX: trong thời đại của Gervinus và Scherer, De Sanetis và Lanson, nhà ngữ văn nếu viết được một bộ lịch sử văn học dân tộc tức là đã quang vương miện cho sự nghiệp của mình. Các bậc cha chú của ngành khoa học này đã xem mục đích chính yếu nhất của họ là phải chỉ ra được sự tìm gặp chính mình của dân tộc bên trong lịch sử của các tác phẩm văn học. Đây là giai đoạn đỉnh cao mà ngày nay chỉ còn là kỉ niệm xa xôi. Lịch sử văn học truyền thống chỉ sống lần hồi trong đời sống tinh thần của ngày hôm nay. Nó chỉ tồn tại như là yêu cầu thi cử được quy định về mặt nhà nước, đã đến lúc phải xóa bỏ. Trong các trường trung học ở Đức hầu như người ta đã xóa bỏ nó khỏi chương trình học bắt buộc. Cùng lắm là trong các tủ sách của những người có học còn có thể tìm thấy những bộ lịch sử văn học thích hợp nhất cho việc giải đáp những câu đố về văn học.

Có thể thấy rằng lịch sử văn học cũng nằm ngoài chương trình giáo dục ở đại học. Tôi phải nói một cách công khai rằng các nhà ngữ văn cùng tuổi với tôi đã làm điều rất tốt là thay vì tổng kết hoặc phân kì theo truyền thống lịch sử văn học dân tộc, họ đã hệ thống hóa những bài giảng về lịch sử văn đề hoặc nêu vấn đề. Đời sống khoa học cũng cho thấy bức tranh tương tự: những công trình lịch sử văn học được xem là không đứng đắn và cao ngạo đã bị thay thế bởi những quyển sách nhỏ nhiều tác giả, các bách khoa thư và hàng loạt sách giải thích. Những cuốn sách tập hợp lịch sử giả này, một cách đặc trưng, không ra đời bằng sự khởi xướng của các nhà bác học mà phần lớn bằng sáng kiến nhiệt tình của nhà xuất bản. Những kết quả nghiên cứu nghiêm túc thì được công bố trong các chuyên khảo của những tạp chí chuyên ngành, với sự áp dụng một cách nghiêm túc hơn các phương pháp phong cách học, tu từ học, văn bản học, ngữ nghĩa học, thủ pháp học, hình thái học và lời nói, môtip, lịch sử thể loại. Tất nhiên ngày nay trong các tờ tạp chí chuyên ngành vẫn có những bài viết bằng lòng với việc đặt ra vấn đề lịch sử văn học. Có thể phê phán các tác giả từ hai phía: Từ góc độ của các ngành khoa học giáp ranh, có thể xem những vấn đề họ đặt ra là những vấn đề giả, để ngỏ hoặc ẩn kín, còn kết quả là những điều trống rỗng; riêng lí luận phê bình văn học nhần tâm thì cho rằng lịch sử văn học cổ điển chỉ bề ngoài là thuộc về những hình thức viết sử, trong thực tế nó vận động ở ngoài chiều lịch sử và đồng thời còn nợ đối tượng, cái đối tượng văn học thuộc về các ngành nghệ thuật, đòi hỏi xác lập sự đánh giá thẩm mĩ của nó.

Loại phê bình này vẫn cần phải được tiếp tục giải thích. Lịch sử văn học truyền thống né tránh tình trạng khó xử của việc liệt kê sự kiện theo lối biên niên sử bằng cách sắp xếp tài liệu theo các trào lưu chung chung, các thể loại và các đề từ “khác”, rồi nghiên cứu từng tác phẩm theo trật tự lịch đại bên trong những trào lưu, thể loại đó. Tiểu sử các tác giả và những đánh giá về sự nghiệp sáng tác của họ xuất hiện ngoài đề một cách tình cờ theo phương châm “thình thoảng có con voi trắng”. Khả năng khác là nhà nghiên cứu dõi theo sự nghiệp của các nhà văn lớn trong trật tự thời gian, đánh giá họ theo mô hình “đời sống và tác phẩm của họ”, còn các nhà văn thất sủng, nhỏ hơn thì đóng vai trò chất liệu độn mà thôi. Với phương pháp này, lịch sử của sự phát triển thể loại cũng không thoát khỏi tình trạng bị phân nhỏ. Phương pháp sau phù hợp với nguyên tắc của các nhà cổ điển thời cổ đại, phương pháp trước thì lại chủ yếu đặc trưng cho những nền văn học thời đại mới hơn, nơi sự lựa chọn bắt buộc từ đám đông tác giả và tác phẩm không thể nào bao quát nổi, đang ngày càng gây khó khăn lớn hơn khi tiến gần tới hiện tại.

Nhưng nghiên cứu văn học theo kiểu tuân thủ quy tắc đã được thần thánh hóa, sắp đặt sự nghiệp sáng tác của các nhà văn theo trật tự lịch đại một cách đơn giản như thế thì “không thể xem - như Gervinus đã nói - là lịch sử, còn chưa xứng là bộ khung lịch sử”. Cũng như vậy, không thể xem là lịch sử việc giới thiệu theo các thể loại, đi từ tác phẩm đến tác phẩm để nhận định các hình thức phát triển tự trị của thơ trữ tình kịch tiểu thuyết. Và thay vì giải thích các hiện tượng phát triển của văn học thì kiểu nghiên cứu này phần lớn mang tới những suy ngẫm vay mượn từ lịch sử về tinh thần thời đại và các khuynh hướng chính trị của thời đại. Một việc ít thấy và sẽ bị phê phán đó là khi nhà lịch sử văn học nói lời phán xét giá trị về những tác phẩm của các thời đại đã qua, tốt hơn hết anh ta dựa vào tư tưởng khách quan hóa của ngành viết sử; cần phải mô tả điều gì đó *như nó đã xảy ra thật sự*. Sự kiềm chế thẩm mỹ này tất nhiên là có nguyên nhân của nó: Chất lượng và thứ bậc của một tác phẩm văn học nhất định không phụ thuộc vào tiểu sử hoặc xuất xứ lịch sử, và không chỉ phụ thuộc vào vị trí của nó trong trật tự của sự phát triển thể loại, mà còn phụ thuộc vào các chuẩn cứ khó có thể nắm bắt của sự ảnh hưởng tiếp nhận và đời sống sau đó. Nếu nhà lịch sử văn học có cam kết với tư tưởng khách thể hóa, chỉ chú ý mô tả các thời kì đã khép lại, trao việc đánh giá nền văn hóa của thời đại mình còn chưa khép lại cho các nhà phê bình, trong khi bản thân anh ta duy trì quy tắc đáng tin cậy của “các tác phẩm bậc thầy”, thì anh ta sẽ tụt hậu sau giai đoạn phát triển mới nhất của văn học mất một hai thế hệ do sự duy trì triển vọng lịch sử, anh ta chỉ gặp những hiện tượng văn học của thời đại mình như một người đọc thụ động, và trong việc xây dựng ý kiến phán xét về những hiện tượng văn học đó anh ta trở thành kẻ ăn bám của lối phê bình văn học mang dấu ấn “phi khoa học” ngay trong chính nó. Vậy thì ngày nay công việc nghiên cứu văn học theo quan điểm lịch sử để làm gì, một hoạt động mà như định nghĩa cổ điển của Friedrich Schiller về sự quan tâm đến lịch sử, là không có khả năng hứa hẹn nhiều bài học cho những “suy tư”, tấm gương để bắt chước cho “người hoạt động thực tiễn”, kết luận quan trọng cho “người thông thái”; là tất cả, nhưng không phải là “nguồn giải trí sang trọng nhất” đối với “người đọc”.

2

Các trích dẫn là để cho những suy tư khoa học có chỗ dựa bằng những lí lẽ có uy tín. Nhưng chúng cũng có thể làm cho chúng ta nhớ lại một vấn đề đặt ra trước đây, cho thấy rằng câu trả lời cổ điển cho vấn đề đó không đầy đủ đến mức nào, rằng bản thân vấn đề đặt ra cũng đã trở thành lịch sử ra sao, và nhiệm vụ của chúng ta là phải đối mới cả vấn đề đặt ra lẫn câu trả lời. Trong bài phát biểu ngày 26 tháng Năm 1789, Schiller đã trả lời cho chính vấn đề mà ông đặt ra: *Về mục đích và ý nghĩa của việc nghiên cứu lịch sử thế giới*. Bài nói chuyện không chỉ đặc trưng cho quan niệm lịch sử của chủ nghĩa duy tâm Đức, mà còn rọi ánh sáng phê bình lên lịch sử khoa học: nó cho thấy khoa viết lịch sử văn học thế kỉ XIX đã phải đáp ứng sự chờ đợi như thế nào khi mà nó phải cố gắng chạy đua với khoa viết lịch sử để thực hiện được di sản của triết học lịch sử duy tâm. Đồng thời nó cũng chỉ ra là tại sao tư tưởng nhận thức của trường phái lịch sử đã phải sụp đổ một cách tất yếu, và cùng với nó là khoa viết lịch sử văn học. Gervinus sẽ là nhân chứng tiêu biểu nhất của chúng ta: Không chỉ vì ông là người viết cuốn lịch sử văn học đầu tiên, *Lịch sử thơ ca và văn học dân tộc Đức* (1835 - 1942), mà còn vì ông là nhà ngữ văn đầu tiên (và duy nhất) viết về phương pháp luận viết lịch sử. Tác phẩm *Những nét cơ bản của phương pháp luận lịch sử* của ông đã phát triển thành lí luận quan điểm của Wilhelm von Humboldt, trong công trình, *Nhiệm vụ của nhà viết sử* viết năm 1821. Gervinus đã lập luận bằng lí luận đó rằng việc viết lịch sử văn học cũng là nhiệm vụ quan trọng biết chừng nào. Nhà nghiên cứu lịch sử văn học chỉ trở thành nhà viết sử, nếu trong khi nghiên cứu đối tượng của mình anh ta nhận ra cái tư tưởng cơ bản xuyên suốt các trường hợp mà anh ta nghiên cứu, nó biểu hiện trong các trường hợp đó và đưa chúng vào mối liên hệ với những sự kiện của thế giới”. Cái tư tưởng chủ đạo này đối với Schiller chỉ mới như là nguyên lí thần học dùng để hiểu sự tiến bộ của lịch sử thế giới nhân loại, còn ở Humboldt thì nó đã xuất hiện như là biểu hiện riêng biệt của “tư tưởng của cá nhân thuộc về dân tộc”. Khi Gervinus tiếp nhận “sự lí giải tư tưởng này” của lịch sử, một cách kín đáo, ông đã đưa “tư tưởng lịch sử” của Humboldt vào phục vụ tư tưởng dân tộc: lịch sử văn học dân tộc Đức cần phải cho thấy “người Đức lại xuất phát như thế nào với ý thức tự do trên con đường mà những người

Hi Lạp đã dẫn dắt nhân loại tới sự hiểu biết, cái con đường luôn cuốn hút đối với người Đức do những đặc điểm riêng của họ. Tư tưởng phổ quát của triết học lịch sử khai sáng rơi vãi lên lịch sử nhiều vẻ của những đặc trưng dân tộc, để rồi cuối cùng nó phải bó hẹp ở huyền thoại văn học theo đó những người Đức mới có đủ tư cách tiếp nhận di sản đích thực của người Hi Lạp, vì cái lợi ích của tư tưởng mà để thực hiện nó “chỉ người Đức mới phù hợp mà thôi”.

Cái quá trình mà chúng tôi đã làm sáng tỏ qua ví dụ của Gervinus, không chỉ đặc trưng cho lịch sử tinh thần thế kỉ XIX. Có một sự hàm ý thuộc về phương pháp luận đã trở nên rõ ràng đối với khoa viết lịch sử văn học và khoa viết sử ngay trong giây phút mà mô hình thần học của triết học lịch sử duy tâm bị trường phái lịch sử xem thường. Sau khi gắn cho nó tính phi lịch sử, người ta đã vứt bỏ phương pháp tiếp cận của triết học lịch sử, theo đó diễn biến của các sự kiện được nhìn nhận từ mục đích nào đó của lịch sử thế giới, “từ đỉnh điểm duy tâm” thì làm sao có thể hiểu và mô tả được trên toàn thể các mối liên kết lịch sử không thể nắm bắt? Như vậy tư tưởng lịch sử phổ quát - nói theo lời của H.G. Gadamer trở thành vấn đề nan giải của nghiên cứu lịch sử. Theo cách nói của Gervinus thì người viết lịch sử chỉ có thể mô tả được hàng loạt các sự kiện đã xong xuôi, bởi vì anh ta chỉ có thể phán xét nếu cũng biết được kết cục cuối cùng. Lịch sử dân tộc chỉ có thể xem là loạt sự kiện đã xong xuôi nếu - xét từ quan điểm chính trị - người ta đã trải qua giây phút hòa hợp dân tộc, hoặc - từ quan điểm văn học - đạt đến đỉnh điểm của nền văn học cổ điển dân tộc. Nhưng sự tiếp tục “sau kết thúc” không thể tránh khỏi việc lại phải đặt ra tình trạng khó xử xa xưa của nó. Rút cuộc do cần thiết, Gervinus đã có ưu điểm khi ông quan niệm một cách đơn giản nền văn học hậu cổ điển của thời đại mình như là dấu hiệu của sự suy thoái. Đây là sự gặp gỡ kì lạ với lời tiên đoán của Hegel “về sự kết thúc của một thời kì nghệ thuật”. Gervinus còn có lời khuyên cho “những tài năng đã đánh mất mục đích” rằng họ hãy đến với những vấn đề của thế giới hiện thực và của nhà nước.

Nhà viết sử cam kết theo chủ nghĩa lịch sử có vẻ như tránh được tình trạng khó xử của sự kết thúc lịch sử đồng thời là sự tiếp tục của nó khi mà anh ta chỉ làm công việc mô tả các thời kì, và chỉ chú ý đến chúng ở những “chi tiết kết thúc”, không quan tâm tới sự tiếp tục của chúng. Lịch sử như là sự mô tả các thời kì, điều này có vẻ như tư tưởng phương pháp luận của chủ nghĩa lịch sử đã hình thành. Tư tưởng này vẫn còn từ đạo đó: Khi mà lịch sử văn học không thấy sự phát triển của các đặc điểm dân tộc đầy đủ như là sợi chỉ đỏ xuyên suốt, nó lần lượt nêu lên các thời kì đã khép lại. “Cái nguyên tắc cơ bản của phương pháp viết sử mà theo đó nhà viết sử phải cách xa đối tượng của mình để nó có thể xuất hiện một cách khách quan trọn vẹn đối với anh ta” có thể được duy trì một cách dễ dàng nhất bằng việc chúng ta quan niệm một thời kì như là khối tri thức xa xôi, cá biệt. Nếu “sự khách thể hóa trọn vẹn” đòi hỏi người viết sử bỏ qua quan điểm của thời đại mình thì giá trị và ý nghĩa của một giai đoạn đã qua cũng cần phải nhận biết được một cách độc lập với diễn biến sau đó của lịch sử. Những lời nổi tiếng của Ranke nói năm 1845 đã xác lập cơ sở của định đề thần học: “Nhưng tôi khẳng định rằng tất cả mọi thời kì đều là của Thượng đế một cách trực tiếp, và giá trị của nó không phải ở thành quả, mà có ở sự tồn tại của nó, trong chính bản thân nó”. Để trả lời câu hỏi cũ, rằng chúng ta phải lí giải như thế nào khái niệm “sự tiến bộ” lịch sử, nhà nghiên cứu lịch sử được giao cho nhiệm vụ của một thuyết biện thần mới, trong khi mô tả “mọi thời kì bằng việc phủ lên nó giá trị độc lập”, anh ta điều khiển Thượng đế trước triết học lịch sử của sự tiến bộ, xem từng thời kì lịch sử chỉ là những nấc thang phục vụ các thể hệ tiếp theo. Và với việc đó, Ranke giả thiết về sự ưu việt của hậu thế, về “sự bất công của Thượng đế”. Ranke chỉ thành công trong việc giải quyết vấn đề tồn tại của triết học lịch sử với cái giá là ông ta đã chấm dứt các mối liên hệ giữa quá khứ lịch sử và hiện tại - tức là “thời kì lịch sử thật sự” và “kết quả của nó”. Khi chủ nghĩa lịch sử xa lánh triết học lịch sử khai sáng thì nó không chỉ hi sinh cái cấu trúc thuộc về thần học của lịch sử phổ quát, mà cả nguyên lí phương pháp luận mà - theo Schiller - nó đặc trưng cho nhà sử học phổ quát và phương thức thao tác của anh ta là “nối liền quá khứ và hiện tại”. Trường phái lịch sử không thể bỏ qua một cách vô sự nhận thức quan trọng và có vẻ tư biện này, giống như sự phát triển tiếp tục của lịch sử văn học cũng cho thấy điều đó.

Thành tựu của khoa viết lịch sử văn học thế kỉ XIX thất bại hay thành công tùy thuộc vào việc có niềm tin mạnh mẽ như thế nào ở “phần không thể thấy” của mọi dữ kiện như là tư tưởng về đặc trưng dân tộc, và

tư tưởng này có thể giúp mô tả được “hình thức lịch sử” qua các tác phẩm văn học. Niềm tin này mờ nhạt như thế nào thì “sợi giây của các sự kiện” cũng mất đi ý nghĩa của nó như thế, và nền văn học của quá khứ và hiện tại cũng chịu những phán xét khác nhau, việc lựa chọn, xác định hay đánh giá các dữ kiện văn học cũng trở thành vấn đề. Trước hết sự khủng hoảng này gây nên bước ngoặt hướng về Chủ nghĩa thực chứng. Khoa viết lịch sử văn học theo chủ nghĩa thực chứng đã thể nghiệm các phương pháp chính xác của khoa học tự nhiên. Kết quả thì ai cũng biết: sự vận dụng nguyên lý nhân quả vào việc nghiên cứu lịch sử văn học chỉ mang lại những đặc điểm xác định bề ngoài, thói phồn lồi nghiên cứu nguồn gốc, và xếp những đặc điểm làm phân biệt các tác phẩm văn học vào phạm vi có thể mở rộng của “các ảnh hưởng” theo sở thích.

Sự phản đối không phải chờ đợi lâu. Lịch sử tinh thần đã đưa văn học vào quyền uy của nó, đem đối lập mỹ học sáng tạo phi lý với lối giải thích theo nguyên lý nhân quả - lịch sử, tìm kiếm các mối liên hệ văn học trong những tư tưởng và mô típ cố định. Cứ như vậy, nước Đức bị cuốn vào công cuộc chuẩn bị và xác lập một ngành khoa học văn học xã hội dân tộc nhân dân. Ngành khoa học này đã bị các phương pháp mới sau chiến tranh thay thế, các phương pháp này đã hoàn thành quá trình tẩy rửa tư tưởng nhưng không đảm nhận lại nhiệm vụ cổ điển là viết lịch sử văn học. Lối mô tả lịch sử văn học xảy ra trong mối liên hệ với lịch sử thực dụng đã nằm ngoài phạm vi quan tâm của lịch sử khái niệm - tư tưởng mới và lối nghiên cứu truyền thống nảy nở trên dấu vết của trường phái Warburg. Nghiên cứu theo lịch sử khái niệm tư tưởng mới muốn bí mật đối mới lịch sử triết học thông qua văn học; còn nghiên cứu truyền thống theo trường phái Warburg thì lại trung hòa thực tiễn đời sống lịch sử bằng việc tìm kiếm “sức nặng của tri thức trong cội nguồn truyền thống hoặc trong tính chất liên tục phi thời gian của truyền thống, chứ không phải trong sự tồn tại một lần của một hiện tượng văn học nhất định. Người nào tìm cái còn lại trong sự biến đổi thường xuyên thì người đó tránh được cho mình những nỗi đau của sự thiếu hiểu lịch sử về sau. Tính liên tục được nâng lên thành tư tưởng cao nhất của di sản cổ đại xuất hiện trong tác phẩm đồ sộ của E. R. Curtius như là sự căng thẳng chưa chứng minh được về mặt lịch sử, nhưng bắt rễ trong truyền thống văn học, giữa sự sáng tạo và bắt chước, nền thơ lớn và văn học giản đơn. Nói theo lời Curtius, những tác phẩm cổ điển bậc thầy, không có tuổi bay trên “mắt xích truyền thống không thể tách rời của sự tầm thường”, bỏ lại sau nó lịch sử.

Khó có thể nối liền khoảng cách giữa quan điểm lịch sử và quan điểm thẩm mỹ giống như việc tách biệt thơ và không phải thơ một cách vô lý trong lý luận văn học của B.Croce. Mâu thuẫn giữa thơ ca thuần túy và nền văn học gắn liền với thời đại chỉ giải tỏa được khi người ta nghi ngờ nền mỹ học làm cơ sở cho nó và nhận ra rằng mâu thuẫn giữa sự sáng tạo và bắt chước chỉ đặc trưng cho nền văn học của thời kỳ nghệ thuật nhân văn, nhưng lại không có khả năng nắm bắt được những hiện tượng văn học của thời đại mới cũng như của thời trung đại. Xã hội học văn học và phương pháp nội quan đều có từ trường phái thực chứng và duy tâm, cả hai đã khoét sâu hơn cái hố ngăn cách giữa lịch sử và văn học. Tất cả những việc đó được bọc lộ rõ nét nhất trong cuộc đối đầu giữa lý luận văn học mácxít và lý luận hình thức chủ nghĩa...

3

Tôi diễn đạt vấn đề bằng việc kêu gọi khoa học văn học hãy nghiên cứu lại vấn đề của lịch sử văn học vẫn chưa được giải quyết trong cuộc tranh luận giữa phương pháp mácxít và phương pháp hình thức. Cái thể nghiệm mà tôi dùng để nối liền hố sâu ngăn cách giữa văn học và lịch sử, tức là giữa nhận thức lịch sử và nhận thức thẩm mỹ, có thể bắt đầu ở nơi mà cả hai trường phái kia khựng lại. Các phương pháp của họ nắm bắt dữ kiện văn học trong phạm vi khép kín của (mỹ học mô tả) một tác phẩm, và với việc đó chúng loại bỏ mất một khía cạnh liên quan khăng khít với tính chất thẩm mỹ và chức năng xã hội của văn học: đó là khía cạnh ảnh hưởng và tiếp nhận. Người đọc, người nghe, và người xem, nói ngắn gọn là công chúng, đóng vai trò hết sức hạn chế trong cả hai trường phái lý luận nhắc đến trên đây. Mỹ học mácxít chính thống đối xử với người đọc - nếu có để ý - cũng giống như với tác giả: hoặc là nghiên cứu vị trí xã hội của anh ta, hoặc là xác định vị trí đó từ sự phân tầng xã hội được mô tả. Trường phái hình thức thì chỉ cần đến người đọc như là chủ thể quan sát, người - theo sự chỉ dẫn của văn bản - cần phải phân biệt hình thức hoặc phải nhận ra thao tác. Người ta gán cho người đọc cái khả năng quan sát thuộc về lý thuyết của một nhà ngữ văn, người có thể nói năng với sự hiểu biết các công cụ nghệ thuật. Trường phái mácxít thì đưa ngay kinh

nghiệm trực tiếp của người đọc lên trình độ tương ứng với chủ nghĩa duy vật lịch sử, như thế cần phải che dấu mối quan hệ hạ tầng cơ sở và thượng tầng kiến trúc trong tác phẩm văn học. Nhưng - theo lời Walther Bulst - “không bao giờ người ta viết ra một văn bản nào chỉ để cho các nhà ngữ văn đọc và lí giải về mặt ngữ văn”, hay nhà sử học lí giải về mặt sử học. Cả hai phương pháp đều làm lạc hướng người đọc đã đưa vào đích - bởi vì tác phẩm văn học trước hết là để nói với người đọc, và không cho phép người đọc thực hiện thành công cái vai trò dành cho anh ta mà đối với việc nhận thức thẩm mĩ và lịch sử thì từng người một là không thể chuyển nhượng. Bởi vì nhà phê bình, người phê bình một quyển sách mới; nhà văn, người sáng tạo một tác phẩm khác với những tác phẩm trước đây, với những chuẩn mực tích cực hay tiêu cực; nhà nghiên cứu lịch sử văn học, người tìm kiếm lời giải thích lịch sử hay vị trí của một tác phẩm đã cho trong truyền thống; tất cả họ trước hết là những người đọc, chỉ có quan hệ phản ứng của họ với văn học là hoạt động theo cách của nó. Trong cái tam giác tác giả, tác phẩm và người thưởng thức, thì người thưởng thức không phải là phần sáng tạo thụ động hay chỉ là mắt xích đơn giản của hoạt động tiếp nhận, mà chính là năng lượng tạo thành lịch sử. Sự tồn tại lịch sử của tác phẩm văn học không thể có được nếu thiếu sự tham dự tích cực của người đọc, bởi vì chỉ bằng sự chuyển tiếp này thì tác phẩm mới thâm nhập được vào dòng chảy liên tục phía sau thuộc về kinh nghiệm đang thay đổi, nơi mà sự tiếp nhận đơn giản, thụ động trở thành sự tiếp nhận có phê phán, chủ động; những chuẩn mực thẩm mĩ đã được công nhận trở thành tác phẩm mới, mới hơn. Tính chất lịch sử và giao tiếp của văn học đặt ra mối quan hệ đối thoại mới mang tính quá trình giữa tác phẩm văn học, người đọc và tác phẩm mới. Chúng ta có thể nắm bắt mối quan hệ này trong các mối liên hệ của việc hỏi và đáp, vấn đề và giải pháp. Cần phải mở rộng phạm vi khép kín của mĩ học tác phẩm và sự mô tả được xem là không gian vận động chính của phương pháp luận khoa học văn học từ trước tới nay thành mĩ học tiếp nhận và ảnh hưởng, bởi vì chỉ như vậy thì chúng ta mới tìm thấy giải pháp mới cho vấn đề là làm thế nào để có thể nhận biết được sự tiếp nối lẫn nhau về mặt lịch sử của các tác phẩm văn học như là sự liên kết lịch sử văn học.

Triển vọng của mĩ học tiếp nhận không chuyển tiếp giữa sự tiếp nhận thụ động và sự am hiểu chủ động, giữa kinh nghiệm sáng tạo chuẩn mực và những tác phẩm mới. Nếu đưa bối cảnh của sự đối thoại bảo đảm tính liên tục của tác phẩm và công chúng ra sau lịch sử văn học thì chúng ta thường xuyên thấy mâu thuẫn của những khía cạnh thẩm mĩ và lịch sử, và điều đó làm xuất hiện sợi dây liên hệ giữa các hiện tượng văn học xa xưa và những kinh nghiệm hiện tại mà chủ nghĩa lịch sử đã cắt đứt. Mối quan hệ giữa người đọc và văn học đều có những hàm ý thẩm mĩ và lịch sử. Hàm ý thẩm mĩ có nghĩa là trong việc tiếp nhận lần đầu một tác phẩm đã có sự đánh giá giá trị thẩm mĩ, do người đọc so sánh tất cả với những gì đã đọc trước đó. Hàm ý lịch sử thể hiện qua việc ấn tượng của những người đọc đầu tiên được tiếp nối như là dây xích tiếp nhận từ thế hệ này qua thế hệ khác, nó có thể phong phú lên, thậm chí có những trường hợp nó đánh đổ giá trị thẩm mĩ và ý nghĩa lịch sử của một tác phẩm. Trong quá trình lịch sử tiếp nhận này mà lịch sử văn học chỉ có thể loại bỏ chính nó bằng việc bỏ qua những điều kiện hướng dẫn sự hiểu và sự phán xét đồng thời với việc tiếp nhận lại những tác phẩm của quá khứ là sự chuyển tiếp thường xuyên ý nghĩa thời sự và hiệu lực truyền thống của văn học. Giá trị của lịch sử văn học có nền tảng là mĩ học tiếp nhận phụ thuộc vào việc nó có khả năng tham gia tích cực đến mức nào vào quá trình làm cho những kinh nghiệm thẩm mĩ liên tục chiếm lĩnh quá khứ. Đối diện với chủ nghĩa khách quan của khoa nghiên cứu lịch sử văn học thực chứng, lịch sử văn học lấy mĩ học tiếp nhận làm cơ sở này đòi hỏi sự sáng tạo nên một hệ thống quy tắc có ý thức, ngược lại với lối nghiên cứu truyền thống cổ điển đề ra việc xem xét phê phán những quy tắc văn học để lại, cũng có thể là hủy bỏ chúng. Mĩ học tiếp nhận xác định một cách rõ ràng tiêu chí của sự sáng tạo quy tắc và sự cần thiết viết lại lịch sử văn học. Con đường từ lịch sử tiếp nhận từng tác phẩm đến lịch sử văn học cần phải tạo điều kiện để chỉ ra phương thức mô tả và cái nhìn tiếp nối lẫn nhau về mặt lịch sử của các tác phẩm để từ đó thấy rõ sự liên kết phụ thuộc cơ bản của văn học đối với chúng ta, rằng trật tự quyết định tiền sử của những kinh nghiệm hiện tại của chúng ta.

Đây là những xuất phát điểm mà về cơ bản trong bảy định đề (4-10) tôi sẽ cố gắng trả lời cho câu hỏi: ngày nay về mặt phương pháp luận cho phép viết lại lịch sử văn học như thế nào.

Sự đối mới khoa nghiên cứu lịch sử văn học đòi hỏi chúng ta phải vứt bỏ những định kiến của chủ nghĩa khách quan lịch sử, xây dựng mỹ học sáng tạo và mô tả truyền thống thành mỹ học của sự tiếp nhận và ảnh hưởng. Tính chất lịch sử của văn học không dựa trên sự liên kết có được về sau của các “dữ kiện văn học”, mà là ở sự tiếp nhận trước của người đọc về tác phẩm văn học. Mỗi quan hệ đối thoại này đối với lịch sử văn học cũng là khả năng quan trọng; nhà nghiên cứu lịch sử văn học là người đọc thường xuyên trước khi hiểu và xếp hạng tác phẩm, nói cách khác: trước khi xác lập sự phán xét của mình trong ý thức hiện tại của đội ngũ lịch sử những người đọc.

Cái định đề mà R.G. Collingwood nêu lên để phê phán tư tưởng khách thể hóa thống trị trong lịch sử vẫn còn tăng cường hiệu lực đối với lịch sử văn học: “Lịch sử không phải là cái gì khác cái quá khứ được phát lại trong những ý nghĩa của nhà sử học”. Quan niệm thực chứng về lịch sử sự mô tả “khách quan” hàng loạt sự kiện được phát lại trong quá khứ xa xôi đều bỏ qua tính nghệ thuật và lịch sử đặc trưng của văn học. Tác phẩm văn học không phải là vật tồn tại trong chính nó, luôn trao cùng một cảnh tượng cho tất cả những ai nhìn ngắm nó, cũng không phải là tượng đài kỉ niệm công bố tính chất phi thời gian trong hình thức độc thoại của nó. Tôi ví nó với bảng tổng phổ, có thể đưa ra những tiếng vọng mới mẻ, chúng giải phóng văn bản ra khỏi chất liệu của từ ngữ, đưa nó đến với đời sống hiện tại: “Là lời nói mà trong khi vang lên nó phải tạo ra người đối thoại có khả năng hiểu nó”. Tính chất đối thoại của tác phẩm văn học cũng là nguyên nhân làm cho kiến thức ngữ văn chỉ trong sự đối sánh liên tục với văn bản thì mới có thể duy trì được thường xuyên và không trở thành đông dữ liệu khô cứng. Tri thức ngữ văn liên quan đến sự giải thích. Sự giải thích cũng cần đặt ra mục đích phản ánh và mô tả quá trình nhận biết yếu tố mới của bản thân việc hiểu cùng với việc nhận thức đối tượng của nó.

Lịch sử văn học là lịch sử của quá trình tiếp nhận và sáng tạo mà người tiếp nhận xuất hiện qua nhà phê bình và nhà văn sáng tạo liên tiếp, là sự thực tại hóa các văn bản văn học thông qua họ. Cái đám “dữ kiện” văn học nối đuôi nhau, sinh sôi nảy nở không thể nào kể xiết trong những bộ lịch sử văn học truyền thống chỉ là tập hợp trầm tích của quá trình này, chỉ là cái quá khứ được góp lại và phân loại, nó không đích thực, chỉ là giả sử mà thôi. Người nào xem loạt dữ kiện văn học như thế là một mảng của lịch sử văn học thì người đó nhầm lẫn tính chất sự kiện của tác phẩm văn học với tính chất tương tự của dữ kiện lịch sử. Cuốn *Perceval* của Chrétien de Troyes như là sự kiện văn học không phải mang tính lịch sử trong ý nghĩa giống như cuộc chiến tranh Thiên Chúa giáo lần thứ ba xảy ra cùng thời gian với nó. Nó không phải là “dữ kiện” có thể giải thích được trên cơ sở nguyên nhân từ một loạt điều kiện và động lực mang tính chất tình thế, hay từ một ý định phục chế hành động lịch sử với những hoàn cảnh tất yếu và thứ yếu của nó.

Sự liên kết lịch sử mà trong đó tác phẩm văn học xuất hiện không phải là loạt sự kiện có thật nào đó, tồn tại tự thân độc lập với cả người quan sát. Tác phẩm *Perceval* chỉ trở thành sự kiện văn học đối với bạn đọc của nó. Người nào đọc tác phẩm cuối cùng của Chrétien thì cũng sẽ nhớ tới những tác phẩm cũ hơn, anh ta nhập làm một cái ấn tượng mới về những tác phẩm này với đặc điểm của những tác phẩm đã biết khác, cứ như vậy anh ta tạo ra cái chuẩn để có thể đánh giá các tác phẩm sẽ đến sau. Ngược lại với các sự kiện chính trị, các sự kiện văn học không có những hậu quả độc lập không thể tránh khỏi đến nỗi thế hệ sau cũng không thể thoát ra được. Sự kiện văn học chỉ có thể tiếp tục tác động, nếu hậu thế vẫn luôn luôn tiếp nhận lại: hoặc có những người đọc đọc lại một tác phẩm cũ, các nhà văn thì cố gắng bắt chước, hoặc vượt lên hay phê bình các tác phẩm cũ. Những mối liên kết mang tính sự kiện của văn học trước hết được chuyển tiếp bởi tầm đón nhận của kinh nghiệm văn chương nơi những người đọc đương thời và sau đó, ở các nhà phê bình và các tác giả. Vì thế việc có thể quan niệm và mô tả lịch sử văn học trong tính lịch sử của chính nó hay không là phụ thuộc vào khả năng khách quan hóa tầm đón đợi.

Sự phân tích những ấn tượng văn học của người đọc chỉ có thể tránh được cái bấy đe dọa của chủ nghĩa tâm lí, nếu nó mô tả việc tiếp nhận và tác động của một tác phẩm văn học trong hệ thống liên quan đến khả năng khách quan hóa của sự đón đợi, cái hệ thống ra đời trong giây phút lịch sử mà bất kì tác

phẩm nào xuất hiện, và được xây từ hiểu biết trước đây về thể loại, từ hình thức và đề tài của những tác phẩm có trước, và từ sự đối lập của ngôn ngữ nhà thơ và ngôn ngữ thông thường.

Định đề này nhằm chống lại mối nghi ngờ được nói đến trong phạm vi rộng - đặc biệt là qua Rene Wellek - đối diện với lí luận văn học của I.A.Richards. Phải chăng mỹ học ảnh hưởng có khả năng bao quát được nghĩa của tác phẩm văn học? Phải chăng những thể nghiệm theo hướng này sẽ chỉ là sự xem xét về mặt xã hội học thị hiếu mà thôi, kể cả trong trường hợp tốt nhất? Wellek lập luận rằng không thể xác định được trạng thái ý thức cá thể - gắn với giây lát và cá nhân - cũng như tình trạng ý thức tập thể - mà J.Mukarovsky xem là sự tác động của tác phẩm - bằng những công cụ kinh nghiệm. Roman Jakobson muốn thay thế “tình trạng ý thức tập thể” bằng “tư tưởng tập thể” mang tính chất một hệ thống chuẩn mực tồn tại như là *langue* đối với tác phẩm văn học và thực tại hóa như là *parole* đối với người tiếp nhận, mặc dù nó có khiếm khuyết và vụn vặt đi chăng nữa. Lí thuyết này dồn sự chủ thể hóa ảnh hưởng vào những giới hạn, nhưng lại tiếp tục bỏ ngỏ vấn đề rằng có thể nắm bắt và đưa vào hệ thống chuẩn mực sự ảnh hưởng của một tác phẩm lên một công chúng bằng những tư liệu như thế nào. Có những công cụ kinh nghiệm mà cho đến lúc đó người ta chưa nghĩ đến: Có những tư liệu văn học có thể dùng để xác định trình độ đặc trưng của công chúng liên quan đến từng tác phẩm văn học, từ trình độ đó mà nảy sinh phản ứng tâm lí và cách hiểu chủ quan của từng người đọc. Cũng như đối với mọi kinh nghiệm chốc lát, loại “tri thức ban đầu” cũng giúp cho kinh nghiệm văn học trong việc sở hữu tác phẩm văn học xa lạ, “nó là một trong những yếu tố của kinh nghiệm làm cho chất liệu nhận thức mới có thể hiểu được, tức là có thể đọc được trong một bối cảnh kinh nghiệm nhất định”. Cả đến tác phẩm văn học mới xuất hiện cũng không có nghĩa là một cái gì mới mẻ lóe lên trong khoảng trống thông tin, bởi vì bằng những tín hiệu cho trước, hoặc những kí hiệu dấu kín, những đặc điểm nhận biết hay những chỉ dẫn ẩn dấu, tác phẩm chuẩn bị trước cho công chúng một sự tiếp nhận mang tính chất xác định; làm sống lại kỉ niệm về những cuốn sách đã đọc, đưa người đọc vào trạng thái tình cảm xác định, và ngay từ khởi đầu nó đã gây sự chờ đợi đoạn “giữa và cuối”, sau đó theo những quy tắc đã xác định của thể loại hay loại văn bản, nó giữ lại hoặc thay đổi sự chờ đợi đó, hướng nó vào hướng khác hay giải tỏa nó một cách mỉa mai. Quá trình tâm lí của việc hiểu văn bản, ở cấp độ đầu tiên của nhận thức thẩm mĩ cũng không có nghĩa hoàn toàn là sự tiếp nối lẫn nhau theo ý thích của các ấn tượng chủ quan, mà là sự thực hiện những chỉ dẫn trong quá trình nhận biết đã được định hướng, những chỉ dẫn đó có thể nắm bắt và mô tả về mặt ngôn ngữ học văn bản thông qua những động cơ và tín hiệu tạo nên chúng. Nếu - theo lời của W.D. Stempel - ta gọi bất kì tầm đón đợi nào đi trước văn bản là chất đồng vị mẫu, với sự gia tăng số lượng các thông báo nó trở thành tầm đón đợi nội tại, theo quy tắc cú pháp, thì chúng ta có thể mô tả quá trình tiếp nhận bằng một hệ thống kí hiệu tồn tại giữa sự sáng tạo hệ thống và sửa chữa hệ thống. Quá trình phù hợp tạo thành tầm đón đợi và chuyển đổi tầm đón đợi liên tục cũng quyết định mối quan hệ của từng văn bản và loạt văn bản tạo nên thể loại. Văn bản mới gọi lên trong người đọc (người nghe) tầm đón đợi - quy tắc trò chơi - quen thuộc có từ những văn bản trước, và sau đó làm thay đổi, sửa chữa hoặc chỉ nhắc lại nó mà thôi. Biến thể và sự sửa chữa quyết định không gian chơi của một cấu trúc thể loại, còn việc làm cho thay đổi và tái diễn thì lại quyết định những ranh giới của nó. Sự tiếp nhận giải thích một văn bản luôn luôn đặt ra những mối liên hệ kinh nghiệm của nhận thức thẩm mĩ: chúng ta chỉ có thể nêu lên những câu hỏi thông minh về yếu tố chủ quan của sự giải thích của những người đọc hay các tầng lớp người đọc khác nhau, nếu chúng ta làm sáng tỏ được việc văn bản cần phải tác động lên tầm hiểu biết chủ quan như thế nào. Các hệ thống liên quan đến lịch sử văn học loại như thế này có thể tỏ ra khách quan nhất trong trường hợp các tác phẩm mà ngay từ khởi đầu đã cho thấy một cách cố ý tầm đón đợi của người đọc xuất hiện trên cơ sở những quy ước thể loại, phong cách, và hình thức, để rồi sau đó tầm đón đợi này từng bước bị phá bỏ, cũng không phải bằng ý định phê phán, mà có trường hợp là do tác động văn học độc lập. Ví dụ Cervantes với tác phẩm Don Quijote cũng đánh thức niềm đón đợi dành cho những tiểu thuyết kì sĩ, hấp dẫn, rồi sau đó bằng những cuộc phiêu lưu cuối cùng của nhân vật chàng kì sĩ cuối cùng, nó đã nhại lại một cách sâu sắc những cuốn tiểu thuyết đó(1). Ở phần đầu cuốn *Jacque le Fataliste*, bằng những câu hỏi của độc giả đặt ra cho người kể chuyện, Diderot đã gợi lên cái mô hình tiểu

thuyết thời thượng, cùng với nó là truyền thống cốt truyện tiểu thuyết và số phận đặc trưng, để rồi sau đó tiểu thuyết tình ái hứa hẹn ấy được khẳng định một cách thách thức cái *thực tại lịch sử phi tiểu thuyết* hoàn toàn: câu chuyện đã được đạo đức hóa, hiện thực hóa kì quặc, như vậy là đời sống hiện thực liên tục bác bỏ sự hư cấu giả dối của văn chương. Trong cuốn *Chimères*, Nezval gợi lại chất liệu cơ sở của các mô típ tiểu thuyết quen thuộc và huyền hoặc, pha trộn chúng cho tới khi tạo ra được tầm đón đợi sự thay đổi thế giới bí ẩn, nhưng chỉ để cho thấy ông đã xa rời thơ lãng mạn đến mức nào: sự đồng nhất với trạng thái bí ẩn và những yếu tố của mối quan hệ - đối với bạn đọc đã quen thuộc hoặc có thể trải qua - phai nhạt đến mức không còn gì cả, giống như sự thất bại của thể nghiệm trở thành thơ trữ tình và huyền thoại, và sự sao nhãng thông tin đầy đủ đến mức nào thì sự mơ hồ cũng nhận chức năng thi pháp như thế.

Nhưng sự khách thể hóa tầm đón đợi có thể có ở những tác phẩm có bộ mặt ít được xác định về mặt lịch sử. Những sự chờ đợi đặc trưng mà tác giả có thể tính đến ở công chúng, trong trường hợp không có những tín hiệu thể hiện chúng vẫn có thể xác nhận được nhờ ba yếu tố nêu lên trước một cách chung chung: Đầu tiên là từ những chuẩn mực đã quen thuộc hoặc từ thi pháp nội tại của thể loại; thứ hai là từ mối quan hệ ẩn kín đối với những tác phẩm quen thuộc của môi trường văn học; thứ ba là từ mâu thuẫn giữa hư cấu và hiện thực, chức năng thi pháp và thực tiễn của ngôn ngữ mà người đọc nhạy cảm thường xuyên có khả năng so sánh. Yếu tố thứ ba bao gồm cả việc người đọc có thể nhận biết tác phẩm mới trong tầm đón đợi văn học hẹp hơn hoặc trong tầm nhìn rộng hơn của kinh nghiệm sống của mình. Trong phần 10 tôi sẽ trở lại - ở phần bàn đến mối quan hệ giữa văn học và đời sống thực tiễn - vấn đề kết cấu tầm đón đợi và sự khách thể hóa xảy ra với sự giúp đỡ của chú giải học việc hỏi đáp.

6

Tầm đón đợi có thể được thiết lập bằng cách đó của một tác phẩm văn học tạo điều kiện để chúng ta xác định tính chất nghệ thuật bằng phương thức và kích thước của sự tác động lên một công chúng cho trước. Nếu ta gọi khoảng cách thẩm mĩ là khoảng cách nằm giữa tầm đón đợi có sẵn và một tác phẩm mới xuất hiện mà sự tiếp nhận nó, qua sự phủ định những kinh nghiệm cũ hoặc ý thức được những sự việc lần đầu tiên nói ra, có thể đưa đến sự “thay đổi tầm đón đợi”, thì chúng ta cũng có thể làm cho khoảng cách thẩm mĩ đó trở nên có thể nắm bắt được về mặt lịch sử trên phạm vi của những phản ứng của công chúng và sự phán xét phê bình (sự thành công, phản đối hoặc tức tối, sự đồng tình thừa thốt hay thất vọng muộn màng, chậm chạp).

Cái phương thức thực hiện, thực hiện quá mức hoặc không làm thỏa mãn hay đánh lừa những mong đợi của công chúng đầu tiên trong giây phút lịch sử mà một tác phẩm văn học xuất hiện, sẽ đưa ra những tiêu chí rõ ràng cho việc xác định giá trị thẩm mĩ. Cái khoảng cách giữa tầm đón đợi và tác phẩm, tức là khoảng cách giữa sự ổn định của những kinh nghiệm thẩm mĩ và sự “thay đổi tầm đón đợi” cần thiết cho việc tiếp nhận tác phẩm mới, quyết định tính chất nghệ thuật của tác phẩm văn học xét từ quan điểm mĩ học tiếp nhận: cái khoảng cách đó giảm đi như thế nào - tức là nó không đòi hỏi từ ý thức người tiếp nhận sự chuyển dịch sang phạm vi những kinh nghiệm còn xa lạ như thế nào - thì tác phẩm cũng đạt tới bình diện văn học “thường thức” hoặc giải trí như thế ấy. Chúng ta có thể chỉ ra đặc điểm của văn học giải trí theo quan điểm mĩ học tiếp nhận là nó không đòi hỏi sự thay đổi tầm đón đợi, thậm chí nó phục vụ cho những chờ đợi của xu hướng thị hiếu đang thịnh hành, làm thỏa mãn khát vọng tái hiện lí tưởng về cái đẹp quen thuộc, khẳng định những cảm xúc, khát vọng và những hình dung cũ, những *hiện tượng bất thường* được bày ra để có thể thưởng thức như là những sự kiện giật gân. Nó còn nêu lên những vấn đề đạo đức, nhưng chỉ để “giải quyết” chúng như là vấn đề đã được quyết định sẵn, trong hình thức bố ích(2). Ngược lại nếu chúng ta phải nhìn tính chất nghệ thuật của một tác phẩm văn học bằng khoảng cách thẩm mĩ chia tách tác phẩm ra khỏi sự chờ đợi của những người đọc đầu tiên thì sẽ dẫn đến việc cái khoảng cách mà khởi đầu được ý thức như là cách nhìn mới mẻ, được đón nhận vui vẻ hay hồ hững thì đối với những người đọc sau, nó có thể biến mất ở mức độ mà mặt yếu kém khởi đầu của một tác phẩm trở nên rõ ràng, và như là sự mong đợi đã chấp nhận, nó sẽ có vị trí trong phạm vi những kinh nghiệm thẩm mĩ sắp tới. Kiểu thay đổi tầm nhìn thứ hai có hiệu lực đối với cái gọi là các tuyệt tác cổ điển, nó đưa những tác phẩm có hình thức

đẹp đã trở nên quen thuộc và cái “ý nghĩa vĩnh viễn” có vẻ không có vấn đề của chúng đến gần với thứ nghệ thuật có thể thưởng thức, có sức thuyết phục không thể cưỡng lại được, những tác phẩm mà chúng ta chỉ có thể đọc và trải nghiệm tính chất nghệ thuật của chúng với nỗ lực riêng, không theo cách thông thường.

Mối quan hệ giữa văn học và công chúng không thể hiện ở chỗ mọi tác phẩm văn học đều có công chúng riêng có thể xác định về mặt lịch sử và xã hội học, rằng tất cả các nhà văn đều phụ thuộc vào vị trí xã hội, các quan điểm và tư tưởng của công chúng đọc họ; rằng cơ sở của sự thành công văn học là quyền sách “thể hiện cái mà cộng đồng chờ đợi ở nó, và trong nó cộng đồng nhận ra chính mình”. Cái quan điểm khách quan này giải thích một thành tựu văn học bằng việc nhập làm một ý đồ của một tác phẩm với sự mong đợi của một nhóm xã hội, nó luôn luôn bỏ mặc xã hội học văn học khi cần phải giải thích sự thành công đến muộn hay bền lâu của một tác phẩm văn học. Vì thế Robert Escarpit thử giải thích cái “ảo tưởng của sự trường tồn” của nhà văn bằng một “cơ sở không gian và thời gian chung”. Ví dụ điều này đã dẫn đến sự tiên đoán bất ngờ sau đây về trường hợp của Molière: “Đối với những người Pháp thế kỉ XX thì Molière vẫn luôn luôn trẻ, vì thế giới của ông hôm nay vẫn sống, và những bằng chứng của nền văn hóa Pháp, ngôn ngữ Pháp hôm nay cũng là của ông, vì hài kịch của ông ngày nay vẫn có thể biểu diễn, vì sự mỉa mai của ông hôm nay vẫn có thể hiểu được, nhưng với phạm vi thu hẹp. Nếu rồi đây mất đi cái mà trong nền văn minh của chúng ta còn chung được với nước Pháp của Molière thì Molière cũng già đi và chết cùng với nó”. Cứ như thế Molière chỉ phản ánh “cái đạo đức của thời đại mình” mà thôi, và chỉ có ý định này xác lập được thành công lâu dài của ông! ở nơi mà giữa tác phẩm văn học và nhóm xã hội không, hoặc đã không tồn tại sự phù hợp - ví dụ khi một tác phẩm được tiếp nhận ở một vùng ngôn ngữ xa lạ - thì Escarpit giải quyết vấn đề bằng việc đưa “huyền thoại” vào: “... huyền thoại [...] là những điều người ta nghĩ ra dành cho hậu thế đã xa rời thực tế để bù vào những thực tế đó”. Cứ như thế tác phẩm sau khi có công chúng đầu tiên được xác định về mặt xã hội tiếp nhận thì mọi sự tiếp nhận còn lại chỉ là “tiếng vọng méo mó”, “là hệ quả của những huyền thoại chủ quan”; cứ như thế tác phẩm được tiếp nhận mà không hề có trước cái yếu tố khách quan của riêng nó, cái yếu tố quy định những giới hạn và khả năng tiếp nhận tiếp theo. Xã hội học văn học không nhận biết một cách tương đối biện chứng đối tượng của nó, nếu nó xác định phạm vi được tạo nên bởi nhà văn, tác phẩm và công chúng một chiều như thế. Điều này có thể xảy ra ngược lại: có những tác phẩm mà trong giây phút xuất hiện, chúng chưa có thể liên quan đến một tầng lớp công chúng nhất định nào đó, bởi vì chúng phá vỡ tầm đón đợi văn học quen thuộc đến mức chúng chỉ có khả năng tuyển mộ công chúng riêng một cách chậm chạp(3). Sau khi tầm đón đợi mới có hiệu lực chung thì có thể nhận ra sức mạnh của chuẩn mực thẩm mĩ đã thay đổi qua việc công chúng bắt đầu cảm thấy những quyển sách thành công trở nên lỗi thời, và họ quay lưng lại với chúng. Việc phân tích ảnh hưởng của văn học có chú ý đến sự thay đổi tầm nhìn như thế thì mới có thể duy trì mong muốn đối với thứ hạng của lịch sử văn học được tạo nên từ góc nhìn người đọc, chỉ như vậy thì đồ thị thống kê của những quyển sách thành công mới có thể chuyển tiếp được những nhận biết lịch sử.

Chúng tôi có thể lấy ví dụ một trong những sự kiện văn học giật gân năm 1857: Trong khi cuốn *Bà Bovary* của Flaubert trở nên nổi tiếng thế giới thì lúc đó xuất hiện cuốn *Fanny* của Feydeau, bạn ông, mà ngày nay đã bị quên lãng. Vì tiểu thuyết *Bà Bovary* mà người ta buộc tội Flaubert viết sách khiêu dâm, thế nhưng cuốn tiểu thuyết của Feydeau đã đẩy tác phẩm của Flaubert ra phía sau: Trong một năm *Fanny* đã được xuất bản 13 lần, thành công như thế này, từ sau cuốn *Atala* của Chateaubriand, ở Paris chưa từng có. Xét về đề tài, cả hai cuốn tiểu thuyết đều cố gắng làm thỏa mãn những mong đợi của một công chúng mới, mà theo sự phân tích của Baudelaire - đã thanh toán với trào lưu lãng mạn, coi thường tình cảm và sự ngây thơ. Cả hai cuốn tiểu thuyết đều có đối tượng phản ánh tầm thường: đều nói về sự phá vỡ hôn nhân diễn ra trong tầng lớp tư sản ở ngoại ô. Cả hai tác giả đều thành công - vượt quá những chi tiết khiêu dâm có thể mong đợi - trong việc tạo ra bước ngoặt bất thường cho mối quan hệ tay ba đã trở thành truyền thống. Họ đã đưa đề tài ghen tuông quá nhàm chán vào ánh sáng mới qua việc lật lại mối quan hệ tay ba cổ điển. ở Feydeau là người tình trẻ tuổi của “thiếu phụ ba mươi tuổi”, sau khi đạt được mục đích của mình, đã ghen

với người chồng, và hủy hoại mình trong tình trạng đau khổ; ở Flaubert thì cuộc phiêu lưu phá vỡ hôn nhân của người vợ ông bác sĩ ngoại ô có kết thúc bất ngờ - điều mà Baudelaire gọi là hình thức tinh tế của *chủ nghĩa công tử bột* -, kết thúc tiểu thuyết, người chồng bị cầm tù, nhân vật Charles Borary buồn cười đó lại có những nét cao cả. Trong giới phê bình chính thống hồi đó cũng có những tiếng nói lên án *Fanny* và *Bà Bovary* như là những sản phẩm của trường phái hiện thực mới, cho rằng họ “coi thường mọi lí tưởng và tấn công những tư tưởng cơ bản của trật tự xã hội của nền Đế chế II”. Nhưng tầm đón đợi của công chúng văn học năm 1857 - những người không mong chờ nhiều ở tiểu thuyết sau cái chết của Balzac - mà chúng tôi có nêu một vài nét, chỉ giải thích sự thành công khác nhau của hai cuốn tiểu thuyết, nếu chúng ta nghiên cứu những hình thức kể chuyện đã được vận dụng. Có lẽ sự đổi mới hình thức của Flaubert là lỗi “kể chuyện lạnh lùng” (*impasibilité*) - mà Barbey d'Aurevilly ví von mỉa mai rằng nếu cái máy kể chuyện của ông có thể đúc được từ thép của Anh thì nó cũng hoạt động như Gustave Flaubert, - đã làm bức mình đám công chúng từng có được câu chuyện xuất phát của *Fanny* trong hình thức tự truyện thông thường. Công chúng này đã nhìn thấy qua những điều mô tả của Feydeau sự hiện thân của những lí tưởng thời thượng và những khát vọng không thành của một tầng lớp xã hội có tiếng nói, và thường thức một cách thoải mái cảnh suông sẽ tạo thành đỉnh điểm của cuốn tiểu thuyết: *Fanny* thay vì cảm thấy sự có mặt của người tình đang chú ý từ ban công, vẫn cố quyến rũ chồng, với ứng xử của kẻ làm chứng không may mắn nài chịu đựng sự tức giận của quần chúng về phương diện đạo đức. Thế rồi khi cuốn *Bà Bovary*, mà khởi đầu chỉ được đón nhận trong phạm vi hẹp và được đánh giá là bước ngoặt của lịch sử viết tiểu thuyết, trở nên nổi tiếng thế giới, thì công chúng bị nó chinh phục đã chấp nhận cái hệ thống đón đợi mới, và với việc đó, những mặt yếu của Feydeau - lối viết khoa trương, bắt chước mốt, những lớp mạ trữ tình mang tính chất tự truyện - đã bị xem là không thể nào chịu đựng được nữa, *Fanny* chỉ là thành công tàn úa của ngày hôm qua.

7

Nếu chúng ta tái hiện một tầm đón đợi trước đây mà người ta dựa vào để sáng tạo và tiếp nhận một tác phẩm trong quá khứ một cách phù hợp thì nhờ nó chúng ta có thể đặt ra những câu hỏi mà văn bản nhất định đã trả lời. Như vậy là chúng ta có thể mở ra việc những người đọc một thời đã nhìn nhận và quan niệm như thế nào về các tác phẩm. Phương thức tiếp cận này điều chỉnh những chuẩn mực phần nhiều là nhầm lẫn của sự hiểu cổ điển hay hiện đại hóa về tác phẩm và làm cho những tham khảo quanh co xảy ra theo tình thần thời đại chung chung trở nên thừa; nó soi sáng sự khác biệt thuộc về chú giải học giữa quan niệm một thời và hôm nay về tác phẩm nhất định; nó thông báo lịch sử tiếp nhận tác phẩm văn học - tổng kết cả hai quan điểm - và với việc đó nó nghi vấn và xem cái quan điểm cho rằng chất thơ của văn bản văn học hiện hữu phi thời gian là giáo điều Platon hóa của ngành ngữ văn siêu hình và ý nghĩa được diễn đạt khách quan, dứt khoát của nó lúc nào cũng có thể tiếp cận được đối với người giải thích.

Phương pháp lịch sử tiếp nhận không thể thiếu đối với việc hiểu nền văn học quá khứ. Khi mà tác giả và ý định của anh ta một phần còn xa lạ, chỉ có thể nhận ra mối quan hệ với các nguồn tài liệu và các mô hình sáng tạo một cách gián tiếp, thì lúc đó chúng ta có thể trả lời một cách dễ dàng nhất cho câu hỏi ngữ văn: - Thực ra cần phải hiểu văn bản như thế nào cho phù hợp với “thời điểm xuất hiện và chủ ý của nó”? - , nếu chúng ta chú ý tới sự tỏa sáng của những tác phẩm mà việc nhận ra chúng tác giả có thể đã giả định nơi bạn đọc của mình một cách rõ ràng hoặc kín đáo. Ví dụ tác giả viết những phần cũ nhất của cuốn *Roman de Renart* - Theo lời nói đầu - đã tính đến việc những người đọc biết được câu chuyện của nhà văn và tiểu thuyết Trisztán, anh hùng ca hiệp sĩ và truyện thơ tiểu lâm như vậy thì họ sẽ tò mò về “Cuộc chiến tranh” chưa từng có của Renart và nam tước Ysengrin, nó sẽ vượt lên tất cả những gì đã đọc cho đến lúc đó. Trong quá trình câu chuyện, toàn bộ tác phẩm nói đến và thể loại đều tham dự vào sự xử thế mỉa mai, chua xót. Rõ ràng là từ sự thay đổi tầm nhìn này có thể giải thích được thành công nơi công chúng lan rộng trên nước Pháp đối với tác phẩm trở nên nổi tiếng nhanh mà việc đối diện với anh hùng ca và thơ ca cung đình đang thịnh hành là phẩm chất hàng đầu.

Khoa nghiên cứu ngữ văn lâu rồi không nhận ra nguồn gốc châm biếm của *Reineke Fuchs* thời Trung

đại và ý nghĩa mĩa mai của sự tương đồng giữa bản tính loài vật và bản chất tự nhiên của con người. Sở dĩ như vậy là vì khoa học ngữ văn đã không có khả năng từ bỏ tính lãng mạn của truyện cổ tích ngây thơ và sự thi vị hóa tự nhiên trong sáng được yêu thích từ thời Jakob Grimm. Hay lấy một ví dụ về chuẩn mực hiện đại hóa: Từ Bédier trở đi người ta đã nói thẳng ra rằng ngành nghiên cứu sử thi Pháp vận dụng một cách vô ý thức những chuẩn cứ của thi pháp Boileau, và nền văn học không phải là văn học cổ điển cũng bị phán xét trên cơ sở của tính đơn giản, sự hài hòa giữa bộ phận và toàn thể, tính như thật và các đặc điểm tương tự. Chủ nghĩa khách quan lịch sử đương nhiên là không bảo vệ được phương pháp phê bình - ngữ văn trước việc người giải thích cản trở chính mình mà cuối cùng vẫn phải lấy quan điểm thẩm mỹ của mình làm chuẩn, - dù không nói ra - và hiện đại hóa một cách vô cảm ý nghĩa của văn bản trong quá khứ. Người nào tin rằng chân lí phi thời gian của một tác phẩm văn học thông qua việc đào sâu vào văn bản, sẽ mở ra một cách trực tiếp đối với một số người phân tích nằm ngoài lịch sử, - vượt lên toàn bộ sự nhầm lẫn và tiếp nhận lịch sử - thì người đó bỏ qua hệ thống mối quan hệ lịch sử ảnh hưởng mang trong nó ý thức lịch sử, phủ nhận những điều kiện tiên quyết định hướng sự phán xét “không phải tự nguyện, không phải theo ý thích mà là chứa đựng tất cả”, và nó chỉ mô phỏng cái khách thể “thực ra phụ thuộc vào tính chất riêng tư của việc đặt vấn đề”.

Hans Georg Gadamer phê phán chủ nghĩa khách quan lịch sử như vậy trong tác phẩm *Chân lí và phương pháp*, ông mô tả nguyên lí lịch sử ảnh hưởng - mà ngay cả trong việc hiểu cũng được ông cố gắng chỉ ra cái hiện thực lịch sử của nó - như là sự vận dụng lịch sử của lôgích hỏi - đáp. Gadamer đã tiếp tục phát triển những luận điểm của Collingwood, theo đó “*chúng ta chỉ thật sự hiểu một văn bản nếu chúng ta đã hiểu câu hỏi mà văn bản đó trả lời*”. Ông cho rằng câu hỏi được tái hiện trong ý nghĩa trên đây ngày càng dễ đánh mất hơn tầm nhìn khởi thủy của nó, bởi vì cái hiện tại ngày càng bao bọc lấy tầm nhìn lịch sử: “Sự hiểu (văn bản - N.D.) luôn luôn vẫn là sự hòa tan của các tầm nhìn tồn tại tự thân”.⁽⁴⁾ Vấn đề lịch sử không thể dừng lại ở chính nó, mà là nó chuyển hóa thành câu hỏi sau đây: “Truyền thống là gì đối với chúng ta”? Những vấn đề của René Wellek liên quan đến tính chất phức tạp của sự đánh giá văn chương cũng được giải quyết như vậy. Tức là: “Nhà ngữ văn phải xác lập giá trị của một tác phẩm văn học từ điểm nhìn quá khứ, từ quan điểm hiện tại hay là từ sự “phán xét của các thế kỉ”? Cái chuẩn mực thật sự của quá khứ có thể nghiêm khắc và việc vận dụng nó làm nghèo đi một tác phẩm mà quá trình lịch sử ảnh hưởng của nó cho thấy tiềm năng nghĩa; sự phán xét thẩm mỹ của hiện tại có thể đề cao những tác phẩm phù hợp với thị hiếu hiện đại nhưng lại đánh giá không công bằng những tác phẩm khác, bởi vì ảnh hưởng mà những tác phẩm này có được đối với thời đại của chúng giờ đây không thể nhận biết được nữa. Rốt cuộc, lịch sử ảnh hưởng - bất chấp ích lợi của nó - “cũng là một thứ uy tín có thể tấn công bằng những lí lẽ giống như những người cùng thời của tác giả”.

Theo Wellek, chúng ta không thể tránh né sự phán xét của mình, nhưng chúng ta có thể cố gắng đưa ra sự đánh giá khách quan nhất. Nếu chúng ta theo gương các nhà khoa học khác, và “khu biệt đối tượng của chúng ta” thì chúng ta không giải tỏa được điều nan giải, mà là quay lại với chủ nghĩa khách quan. “Sự phán xét của các thế kỉ”⁽²⁾ về những tác phẩm văn học nhiều hơn là tập hợp các ý kiến của bạn đọc, nhà phê bình, người xem, và các giáo sư”. Ở đây nói đến sự bộc lộ dần dần tiềm năng nghĩa bắt rễ nơi tác phẩm đã được cập nhật trong từng bước của tiếp nhận lịch sử, sự bộc lộ đó chỉ có thể được mở ra nếu việc phán xét tác phẩm văn học làm cho các tầm nhìn hòa nhập được một cách nghiêm túc khi gặp gỡ với truyền thống.

Lịch sử văn học có cơ sở là mĩ học tiếp nhận mà tôi đã phác thảo và hình dung, chỉ nhập làm một với nguyên lí lịch sử ảnh hưởng của H.G.Gadamer cho đến khi ông không muốn làm cho khái niệm cổ điển trở thành khái niệm nguyên mẫu của sự chuyển tiếp giữa quá khứ và hiện tại. Định nghĩa của ông là: “Cái gì là “cổ điển” đều không buộc chúng ta trước hết phải chiến thắng khoảng cách lịch sử, bởi vì *nó vẫn thực hiện việc đó trong sự chuyển tiếp thường xuyên*” nó nằm ngoài mối quan hệ hỏi - đáp cơ bản dành cho mọi loại truyền thống lịch sử. Trong trường hợp của các nhà cổ điển thì không cần phải tìm kiếm câu hỏi mà các văn bản của họ (tác phẩm. N.D.) trả lời, nếu chúng ta hiểu cổ điển là “cái nói điều gì đó cho hiện

tại thuộc mọi thời đại như thể nói cho chính nó”. Theo tôi định nghĩa về cái “cổ điển” này là: cái “cổ điển” có nghĩa là cái chính nó và nó giải thích bản thân bằng điều đó”, không có gì khác kết quả của hiện tượng mà tôi gọi là “sự thay đổi tầm hiểu biết thứ hai”. Cái gọi là “tuyệt tác” đương nhiên là nó giấu đi những nét xấu và buộc chúng ta trước hết phải lấy lại tầm hiểu biết đúng của người hỏi” trước các nhà cổ điển “đã được bảo đảm”. Đối diện với tác phẩm cổ điển, ý thức người tiếp nhận cũng phải có nhiệm vụ nhận ra “độ căng giữa văn bản và hiện tại”. Khái niệm cổ điển giải thích chính nó, lấy từ Hegel, dẫn đến sự đảo ngược tất yếu mối quan hệ lịch sử của việc hỏi - đáp, nó mâu thuẫn với nguyên lí lịch sử ảnh hưởng theo đó sự hiểu “*không hoàn toàn là sự tái tạo mà luôn luôn đồng thời là sự sáng tạo.*”

Nguyên nhân của mâu thuẫn có thể tìm thấy qua việc Gadamer gắn bó với một khái niệm nghệ thuật cổ điển mà vượt quá thời đại xuất xứ của nó - chủ nghĩa nhân văn - đã không còn thích hợp để phục vụ cho mỹ học tiếp nhận. ở đây là nói đến khái niệm “*mimézis*” (bắt chước - N.D-) mà Gadamer trong sự giải thích bản thể của trải nghiệm nghệ thuật cho là sự tái nhận biết: “Điều mà chúng ta thật sự trải nghiệm và hướng tới nó trong tác phẩm, đó là tác phẩm đúng đến đâu, tức là chúng ta biết nhận thức lại bản thân và điều gì khác đến mức nào”. Chúng ta có thể vận dụng khái niệm nghệ thuật này đối với thời kì nhân văn, nhưng không vận dụng được cho thời trung đại trước đó; lại càng ít vận dụng được cho những thời kì hiện đại tiếp theo khi mà mỹ học mô phỏng cùng với tính chất siêu hình làm cơ sở (“sự nhận biết bản chất”) đã đánh mất cái hiệu lực bắt buộc của nó. Nhưng với sự thay đổi thời kì này mà tính chất nhận thức của nghệ thuật vẫn không kết thúc, chứng tỏ rằng nó cũng không gắn bó với chức năng cổ điển của sự nhận biết. Tác phẩm văn học cũng có thể mang đến sự hiểu biết không thích hợp với mô hình Platon: nó có thể đón đầu phương thức tìm kiếm những kinh nghiệm sẽ đến, có thể hình dung ra những mô hình quan điểm và thái độ còn chưa thể hiện, hoặc có thể trả lời những câu hỏi đã được đặt ra. Chúng ta làm cho văn học mất đi cái ý nghĩa tiềm tàng, chức năng sáng tạo tham dự vào quá trình nhận thức nếu chúng ta muốn hợp nhất sự chuyển tiếp quá khứ và hiện tại trong khái niệm *cổ điển*. Khi các nhà cổ điển, theo quan niệm của Gadamer, như những người dàn xếp thường xuyên, *chính họ* đảm nhiệm việc chiến thắng khoảng cách lịch sử, thì như là những người hoàn thiện của truyền thống đã được khách thể hóa, họ che lấp mất việc nghệ thuật cổ điển khi xuất hiện cũng chưa tỏ ra nó là “cổ điển”, thậm chí trước hết nó cũng mang đến cách nhìn mới và đưa ra những kinh nghiệm mới, các yếu tố này chỉ có thể khơi dậy, từ triển vọng lịch sử - trong sự tái nhận biết những sự việc quen thuộc - cái vẻ bề ngoài như thể chân lí phi thời gian thể hiện trong tác phẩm.

Chúng ta không thể ví ảnh hưởng của những tác phẩm văn học lớn của quá khứ với một tư tưởng chuyển tiếp chính nó hay là với sự tỏa sáng nào đó: truyền thống nghệ thuật cũng đặt ra điều kiện tiên quyết cho đối thoại quá khứ, tức là tác phẩm của quá khứ chỉ có thể trả lời cho chúng ta, dành cho chúng ta “thông điệp” của nó, nếu chúng ta đã đưa ra câu hỏi giành lại tác phẩm từ khoảng cách của quá khứ. Khi mà trong cuốn “*Chân lí và phương pháp*” Gadamer giải thích sự hiểu - giống như Heidegger nói về - “sự xảy ra của hữu thể” - như là *sự xâm nhập vào một sự cổ truyền thống*, [...] trong đó thường xuyên có sự chuyển tiếp giữa quá khứ và hiện tại” thì một cách tất yếu, “yếu tố sáng tạo ẩn trong sự hiểu” phải lùi ra phía sau. Trong những phần tiếp theo chính *cái chức năng sáng tạo của sự hiểu* - chứa đựng trong bản thân nó sự phê phán truyền thống và sự quên lãng - sẽ tạo cơ sở cho lịch sử văn học theo mỹ học tiếp nhận của chúng tôi. Phác thảo này cũng sẽ ba lần chú ý đến tính lịch sử của văn học: một cách lịch đại trong mối liên kết của sự tiếp nhận tác phẩm văn học; một cách đồng đại trong hệ thống liên quan đến văn học đương đại và trong sự tiếp nối lẫn nhau của các hệ thống (xem phần 9); và cuối cùng là trong mối quan hệ giữa sự phát triển nội tại của văn học và quá trình liên tục của lịch sử.

8

Lí thuyết mỹ học tiếp nhận không chỉ tạo khả năng để chúng ta xem xét ý nghĩa và hình thức của tác phẩm văn học trong sự phát triển lịch sử của sự hiểu, mà còn đòi hỏi chúng ta phải đưa từng tác phẩm vào “dòng văn học” phù hợp, để qua đó chúng ta nhận biết được - trong những liên kết của quan niệm văn học - vị trí và ý nghĩa lịch sử của chúng. Đây là quá trình đi từ lịch sử tiếp nhận các tác phẩm đến lịch sử sự kiện của văn học trong đó sự tiếp nhận thụ động của người đọc và nhà phê bình chuyển hóa sang sự tiếp

nhận năng động và sự sáng tạo mới của nhà văn, hoặc từ điểm nhìn khác - trong đó tác phẩm mới vừa giải quyết những vấn đề hình thức và đạo đức được nêu lên qua tác phẩm trước nó lại vừa đặt ra những vấn đề mới.

Làm thế nào để có thể đưa trở lại trật tự lịch sử từng tác phẩm văn học và lại giải thích chúng như là “sự kiện” mà lịch sử văn học thực chứng xem như đã được quyết định trong trật tự thời gian và qua đó tầm thường hóa chúng thành “sự thật”? Lí luận của trường phái hình thức - như chúng tôi đã nhắc đến - muốn giải quyết vấn đề này bằng nguyên lí “sự phát triển văn học”: tác phẩm văn học ra đời trong môi trường của các tác phẩm có trước hoặc cùng thời gian, như là hình thức thành công nó đạt tới “đỉnh cao” của thời kì văn học nói đến, người ta bắt đầu bắt chước và ngày càng tự động hóa nó cho đến khi một hình thức mới hơn chiến thắng, nó vẫn tiếp tục ngắc ngoải cái đời sống thường nhật trong văn học như là thể loại đã cũ kĩ. Nếu chúng ta phân tích và mô tả một thời kì văn học theo cái chương trình còn ít được vận dụng này thì có thể có cái nhìn thấu suốt, vượt lên lịch sử văn học truyền thống xét từ nhiều quan điểm: nó đưa vào mối liên kết lẫn nhau hàng loạt các tác phẩm xếp cạnh nhau rời rạc, khép kín, có chăng chỉ liên kết với một loại sơ đồ lịch sử nói chung - hàng loạt các tác phẩm của một tác giả, một trường phái, hoặc một trào lưu phong cách nhất định - , và mở ra “sự tác động tương hỗ có tính cách mạng của các chức năng và các hình thức”. Như vậy, các tác phẩm văn học xuất sắc, phù hợp hoặc thay thế nhau xuất hiện như là những yếu tố của một quá trình không cần phải kiến tạo một cách có mục đích, bởi vì qua sự “tự tạo biện chứng của những hình thức mới”, quá trình này không phải cần đến bất kì loại thần học nào cả. Hơn nữa, tính năng động riêng của sự phát triển văn học biết tránh sự khó xử của những chuẩn cứ lựa chọn, điều cơ bản ở đây là: tác phẩm văn học như là hình thức mới xuất hiện trong hàng loạt tác phẩm văn học, và việc tái tạo lại những hình thức, những công cụ nghệ thuật và các thể loại đã cũ trở thành thứ yếu, vì chúng lặng lẽ chờ đợi yếu tố mới của sự phát triển sẽ lại làm cho chúng trở nên “có thể quan sát được”. Rốt cuộc thì trong lịch sử văn học theo trường phái hình thức cho mình là phát triển, loại bỏ mọi xu hướng mâu thuẫn với cách lí giải khái niệm thường thấy, tính chất lịch sử và tính chất nghệ thuật của tác phẩm văn học nhập làm một: ý nghĩa và tính chất “phát triển” của một hiện tượng văn học - giống như tuyên bố cho rằng chúng ta phải nhìn nhận tác phẩm văn học trong sự tác động tương hỗ với những tác phẩm khác - như là dấu hiệu phân biệt cơ bản đặt điều kiện cho yếu tố đổi mới. Tất nhiên lí thuyết hình thức về “sự phát triển văn học” là một trong những thể nghiệm có ý nghĩa nhất cho sự đổi mới lịch sử văn học. Việc nhận thức rằng những thay đổi lịch sử bên trong nền văn học cũng xảy ra trong hình thức hệ thống và thể nghiệm chức năng hóa sự phát triển văn học cùng với lí thuyết tự động hóa là kết quả mà chúng ta cần phải thừa nhận kể cả khi cái làm nên quy luật một phía của sự thay đổi buộc phải sửa đổi. Giới phê bình đã chỉ ra đầy đủ những yếu kém của lí thuyết phát triển hình thức: sự mâu thuẫn hay biến thể thắm mĩ không đủ để giải thích sự sinh sôi nảy nở của văn học, về hướng thay đổi của các hình thức văn học vẫn không được trả lời; sự đổi mới tự nó không cân bằng với tính chất nghệ thuật, và chúng ta cũng không thể chấm dứt mối quan hệ giữa sự phát triển của văn học và sự thay đổi xã hội chỉ qua sự phủ nhận. Luận điểm số 10 của tôi sẽ trả lời cho vấn đề cuối cùng, còn vấn đề khác cho thấy sự cần thiết phải làm cho cái lí thuyết mô tả của các nhà hình thức trở nên cởi mở về mặt mĩ học tiếp nhận, theo hướng kinh nghiệm lịch sử. Việc này phải bao gồm trong nó tình thế lịch sử của nhà nghiên cứu lịch sử văn học, người quan sát của hiện tại.

Việc xác định sự phát triển của văn học với việc mô tả nó như là cuộc chiến không ngừng giữa cái cũ và cái mới, hoặc như là sự thay thế của việc chuẩn hóa và tự động hóa của các hình thức, chỉ làm bó hẹp tính chất lịch sử của văn học ở việc hợp thời hóa những thay đổi của nó và làm hạn chế quan niệm lịch sử ở sự nhận ra các lựa chọn. Nhưng những thay đổi của văn học chỉ hợp thành sự tiếp nối lẫn nhau của lịch sử, nếu mâu thuẫn của hình thức cũ và mới cũng làm cho vai trò chuyển tiếp của chúng có thể được nhận ra. Sự chuyển tiếp này bao quát bước chuyển từ hình thức cũ đến hình thức mới trong sự tác động tương hỗ giữa tác phẩm và người tiếp nhận (công chúng, nhà phê bình và người sáng tạo mới) cũng như giữa sự kiện quá khứ và sự tiếp nhận theo nó. Về mặt phương pháp luận có thể nắm bắt vai trò chuyển tiếp đó trong vấn đề hình thức và nội dung mà “tất cả các tác phẩm đều nêu lên rồi bỏ lại sau nó như là tâm nhìn” của những

giải pháp “còn có thể”. Sự mô tả thuần túy cái cấu trúc đã thay đổi của một tác phẩm hay những công cụ nghệ thuật mới đều không đưa trở lại vấn đề này và với nó là vai trò tham gia vào dòng lịch sử. Để xác định được vấn đề tồn đọng sẽ được tác phẩm tiếp theo trả lời trong dòng lịch sử thì người giải thích cũng cần phải vận dụng kinh nghiệm riêng của mình, bởi vì hình thức cũ và mới, tầm nhìn quá khứ của vấn đề và giải pháp chỉ có thể tái nhận biết trong hình thức tiếp tục chuyển tiếp, trong tầm nhìn hiện tại của tác phẩm được tiếp nhận. Lịch sử văn học có quan niệm về sự “phát triển văn học” lấy quá trình lịch sử của sự tiếp nhận thẩm mỹ và sự sáng tạo làm điều kiện để cho mọi sự đổi lập hình thức hoặc “phẩm chất khác biệt” có thể chuyển tiếp được.

Với việc đó, sự xác lập mỹ học tiếp nhận không chỉ giúp sự phát triển văn học trở lại đúng hướng đã mất - nếu như nó đặt vị trí nhà nghiên cứu lịch sử văn học thành điểm hướng tới của quá trình (nhưng không phải là mục đích) - , mà nó còn cho một cái nhìn chớp nhoáng vào chiều sâu thời gian của những kinh nghiệm văn học khi nó lưu ý đến cái khoảng cách thay đổi giữa nghĩa thực tế và nghĩa tiềm năng của tác phẩm văn học. Điều này có nghĩa là tính chất nghệ thuật của một tác phẩm văn học - mà tiềm năng nghĩa của nó bị chủ nghĩa hình thức bó hẹp ở tính chất đối mới như là chuẩn cứ giá trị duy nhất - không phải lúc nào cũng có thể nhận ra ngay lập tức trong lần xuất hiện đầu tiên của nó; chưa nói đến việc không thể làm cạn kiệt tính chất nghệ thuật của một tác phẩm văn học trong sự đổi lập hoàn toàn giữa hình thức cũ và mới. Cái khoảng cách giữa sự tiếp nhận đầu tiên và các nghĩa tiềm năng của một tác phẩm văn học - hay nói cách khác, cái trở lực mà một tác phẩm mới vấp phải vì sự mong đợi của công chúng đầu tiên - có thể mang chiều kích mà phải ở cuối quá trình tiếp nhận lâu dài mới mở ra được điều ở tầm đón đợi đầu tiên là ngẫu nhiên và không thể tiếp cận được. Trong khi đó có thể xảy ra việc người ta không nhận ra cái ý nghĩa tiềm năng của một tác phẩm cho tới lúc “sự phát triển của văn học” với một hình thức mới hơn mà vẫn không đạt tới tầm mở ra con đường để hiểu cái hình thức cũ, đã bị hiểu sai. Ví dụ thơ trữ tình của Mallarmé và những người noi theo ông đã chuẩn bị trước cơ sở cho việc phát hiện lại thơ Barokk từ lâu đã bị lãng quên, nhất là cho sự tái lí giải và “phục sinh” khoa ngữ văn của Gongora. Chúng tôi có thể liệt kê những ví dụ cho thấy một hình thức văn học mới làm cho các tác phẩm văn học đã bị quên lãng trở nên có thể tiếp cận được như thế nào: thuộc loại này còn có những tác phẩm gọi là “phục hưng” - sở dĩ chúng “gọi là” vì nghĩa của từ gợi lên cái vẻ ngoài của sự trở lại độc lập, và thường bỏ qua cái sự thật là truyền thống văn học không thể truyền lại được chính nó; nghĩa là tác phẩm văn học chỉ có thể sống lại nếu một sự tiếp nhận mới đưa nó trở về hiện tại. Điều này có thể xảy ra bằng cách thái độ thẩm mỹ đã thay đổi nay hướng về quá khứ một cách có ý thức, hoặc là một nhân tố mới của sự phát triển văn học tình cờ soi sáng lên những tác phẩm đã quên và làm cho chúng ta thấy được trong chúng cái mà trước đây người ta đã không tìm kiếm.

Tức là “cái mới” không chỉ là phạm trù mỹ học. Không thể nói hết được về cái mới bằng những yếu tố đổi mới, bất ngờ, vượt lên, tập hợp và xa lánh mà trường phái hình thức chỉ cho là có ý nghĩa. Cái “mới” đồng thời là phạm trù *lịch sử* nếu chúng ta tiếp tục sự phân tích văn học theo phương pháp lịch đại với những câu hỏi rằng những yếu tố lịch sử như thế nào thì làm cho hiện tượng văn học mới trở thành mới; sự mới mẻ này có thể cảm nhận được đến mức nào ngay trong giây phút lịch sử mà nó xuất hiện; việc hiểu nội dung của nó đòi hỏi khoảng cách, con đường hay sự né tránh như thế nào; và phải chăng yếu tố cập nhật hóa hoàn toàn của nó có ảnh hưởng mạnh tới mức có thể làm thay đổi cách nhìn “cũ” cùng với những nguyên tắc văn học của quá khứ? Chúng tôi đã nói trong mối liên hệ khác rằng lí thuyết thi pháp và thực hành sáng tạo thẩm mỹ quan hệ như thế nào. Tất nhiên là với điều đó thì chúng tôi vẫn chưa khai thác hết những khả năng mà trong quá trình thay đổi lịch sử của quan niệm thẩm mỹ chúng thể hiện sự liên hệ lẫn nhau giữa sáng tạo và tiếp nhận. Mục đích hàng đầu của chúng tôi là phải soi sáng xem quan điểm lịch đại của văn học đi theo chiều nào một khi nó đã không muốn làm lẫn lộn cái trật tự niên đại của “các dữ kiện” văn học với văn học như là với hiện tượng lịch sử.

và sự liên kết về mặt phương pháp luận buộc chúng ta phải gỡ bỏ độc quyền của phương pháp lịch đại. Do triển vọng lịch sử tiếp nhận mỗi khi có sự thay đổi quan điểm thẩm mỹ đều bắt gặp những mối liên kết chức năng giữa việc hiểu các tác phẩm mới và các tác phẩm cũ, nên chúng ta cũng cần phải lấy mặt cắt đồng đại từ những yếu tố nhất định của sự phát triển; phải phân chia tính chất nhiều về không đồng nhất của các tác phẩm xuất hiện trong cùng một thời gian ra những cấu trúc bình đẳng, mâu thuẫn và có thứ bậc. Cứ như vậy chúng ta phải mở ra cái hệ thống liên quan đến ý nghĩa xác định nền văn học của một giây phút lịch sử. Từ đây có thể phát triển một nguyên tắc mô tả của lịch sử văn học mới, nếu chúng ta nhấn mạnh những mặt cắt lịch đại “trước sau” để chúng phải thể hiện, về mặt lịch sử, những yếu tố tạo thành thời kì của sự thay đổi cấu trúc văn học.

Tính chất ưu tiên của phương pháp lịch đại trong văn học sử đã bị Siegfried Kracauer nghi ngờ. Trong công trình *“Time and History”* ông đã nghi ngờ sự cần thiết của lịch sử phổ quát (General History) trong việc mô tả mọi sự kiện của đời sống như là quá trình thống nhất và liên kết ở mọi thời khắc của thời gian lịch đại. Theo ông, quan niệm lịch sử này, - vẫn chưa thoát ra khỏi ma lực của khái niệm “tinh thần khách quan” của Hegel - cho rằng tất cả mọi sự việc xảy ra trong cùng một thời gian đều mang trên nó cái ý nghĩa của thời khắc và với điều đó nó làm mờ đi tính chất không đồng thời thật sự của những sự việc đồng thời. Tính chất nhiều về của những sự kiện của một thời khắc lịch sử nhất định, theo quan niệm của nhà nghiên cứu lịch sử phổ quát, là sự thể hiện của một nội dung thống nhất, trong thực tế là vô số những đường cong thời gian rất khác nhau mà mỗi đường cong được quyết định bởi những quy tắc lịch sử đặc biệt (Special History) của chúng. Điều này xuất hiện một cách trực tiếp ở điểm gặp gỡ của các loại lịch sử nghệ thuật, luật, kinh tế hoặc lịch sử chính trị: “Từng lĩnh vực đã khoanh vùng về mặt thời gian nổi lên từ quá trình thời gian đơn điệu. Vì thế có thể hình dung mọi thời kì lịch sử như là tổng số các sự kiện xuất hiện bất chợt trong những thời khắc khác nhau từ thời đại của chúng”.

Bây giờ chúng tôi không quan tâm đến câu hỏi: phải chăng nhận định này từ đầu giả thiết tính chất bất bênh trực tiếp của lịch sử và qua đó cho rằng sự thống nhất của lịch sử phổ quát chỉ có được nhờ quan điểm tạo ra sự thống nhất và phương thức mô tả của các nhà viết sử. Chúng tôi cũng không quan tâm đến câu hỏi phải chăng sự nghi ngờ cấp tiến về “tính hợp lí của lịch sử” thật sự tước bỏ mất cái lí do tồn tại của lịch sử phổ quát, xét theo quan điểm triết học. Sự nghi ngờ đó đã được Kracauer xuất phát từ chủ nghĩa đa nguyên của tiến trình thời gian niên đại, thuộc về hình thái học, xây dựng thành sự mâu thuẫn lịch sử cơ bản chung và đặc biệt. Liên quan đến văn học, chúng ta có thể nói chắc chắn rằng những quan điểm của Kracauer về “tính liên kết nhau của những sự việc đồng thời và không đồng thời” chẳng những không đưa nhận thức lịch sử đến chỗ khó giải quyết mà còn chỉ ra sự cần thiết và khả năng để chúng ta mở ra chiều kích lịch sử của các hiện tượng văn học bằng những mặt cắt ngang đồng đại. Những quan điểm của ông còn cho thấy sự hư cấu lịch đại của cái thời khắc để lại dấu ấn lên toàn bộ các hiện tượng cùng thời cũng không phù hợp với tính chất lịch sử của văn học giống như hư cấu hình thái học, theo đó từng hiện tượng nối tiếp nhau trong dòng văn học thuần nhất chỉ tuân thủ những quy tắc bên trong mà thôi. Phương pháp lịch đại thuần túy có thể giải thích những thay đổi lịch sử thể loại một cách thuyết phục theo logic nội tại của sự đổi mới và tự động hóa, vấn đề và giải pháp chỉ có thể đạt đến chiều lịch sử thật sự, nếu nó phá vỡ những giới hạn của quy tắc hình thái học; nếu nó đem đối đầu những tác phẩm có ý nghĩa về mặt lịch sử ảnh hưởng với những mẫu thể loại quy ước, đã bị lãng quên, và nếu nó không bỏ qua mối quan hệ của chúng đối với môi trường văn học: Chúng có giá trị bên cạnh những tác phẩm của các thể loại khác. Tính chất lịch sử của văn học trở nên rõ hơn ở điểm cắt lịch đại và đồng đại. Chúng ta cần nắm bắt cái hệ thống đồng đại đó trong tầm nhìn văn học của một thời khắc lịch sử nhất định, cái hệ thống mà liên quan đến nó, những tác phẩm văn học xuất hiện như là sự cập nhật hay không cập nhật, thời thượng hay lỗi thời; như là những người đi trước thời đại hay như là những người đến muộn đã tìm được sự tiếp nhận, trong những mối liên hệ lịch đại không cùng một thời gian. Nếu nền văn học xuất hiện lúc đó, xét từ quan điểm thẩm mỹ, tan rã thành vô số tập hợp thuần nhất của những sự việc không đồng thời gian - gồm các tác phẩm được xác định bởi những yếu tố khác nhau của sự “khoanh vùng về mặt thời gian” của các thể loại (giống như bầu

trời đầy sao hiện nay, về mặt thiên văn học, cũng gồm nhiều điểm sáng có thời đại rất khác nhau) -, thì sự hỗn hợp sinh động của những hiện tượng văn học, xét từ quan điểm mỹ học tiếp nhận, xuất hiện như là khối thống nhất trong tầm tạo nghĩa chung của những chờ đợi, kỉ niệm và giả thiết văn chương đối với công chúng đương thời. Công chúng này cảm nhận và liên kết các tác phẩm văn học với nhau như là những sáng tác của riêng thời hiện tại.

Do tất cả các hệ thống đồng đại, như là yếu tố kết cấu không thể tách rời, phải bao gồm cả quá khứ và tương lai của riêng nó, mặt cắt đồng đại của sản phẩm văn học một thời kì lịch sử nhất định, một cách tất yếu, ám chỉ đến những mặt cắt lịch đại trước nó hoặc tiếp theo sau nó. Trong quá trình này cũng giống như trong lịch sử ngôn ngữ - những yếu tố thường xuyên và thay đổi có thể phân biệt được, chúng ta có thể xác định được vị trí của chúng như là những yếu tố phụ thuộc của hệ thống. Văn học hầu như trang bị cho mình một loại quy tắc ngữ pháp hoặc cú pháp có những mối liên hệ thường xuyên: với sự liên kết của những thể loại truyền thống và không được quy tắc hóa, các phương pháp thể hiện, các phong cách và hình thức tu từ. Chúng đối diện với ngữ nghĩa học dễ biến đổi hơn: thuộc về đây là các đề tài, các nguyên mẫu, biểu tượng và ẩn dụ văn học. Vì thế chúng ta có thể thử tạo ra một sự tương đồng lịch sử văn học cho sự hình dung hệ thống của Hans Blumenberg để lại cho lịch sử triết học. Nó có lí do xác đáng với việc giải thích bằng ví dụ về sự thay đổi thời kì của thần học cơ đốc giáo và triết học, nhất là về vấn đề thứ bậc và với lô-gích lịch sử của việc hỏi - đáp: “sự giải thích thế giới là hệ thống hình thức [...] mà trong kết cấu của nó có thể có chỗ cho tất cả những biến đổi mang lại tính chất quá trình của lịch sử giữa những thay đổi thời kì cấp tiến”. Nếu rồi đây sự giải thích chức năng cho mối quan hệ mang tính chất quá trình của sáng tác và tiếp nhận biết hủy bỏ những tưởng tượng mang tính thực thể về truyền thống văn học tiếp tục chính nó, thì lúc đó có thể nhận ra *những biến đổi* đằng sau *những thay đổi* của hình thức và nội dung văn học trong cái hệ thống văn học hiểu biết thế giới. Những biến đổi đó làm cho sự thay đổi tầm đón đợi xảy ra trong quá trình kinh nghiệm thẩm mĩ trở nên có thể nắm bắt được.

Từ những giả thuyết này có thể xây dựng một nguyên tắc mô tả của lịch sử văn học không bám theo truyền thống của những tuyệt tác cũng như không đắm chìm vào chiều sâu không thể nào diễn tả nổi về mặt lịch sử của toàn bộ văn bản đang tồn tại. Bằng phương thức chưa từng thử nghiệm, với sự giúp đỡ của phương pháp đồng đại, lịch sử văn học này biết lựa chọn những tác phẩm nào là tương đối có ý nghĩa, phải để ý: Không cần thiết bám theo đến cùng sự thay đổi tầm nhìn xảy ra trong quá trình lịch sử của “sự phát triển văn học” qua sự liên kết của toàn bộ dữ kiện lịch đại và chuỗi các yếu tố xuất xứ, bởi vì có thể đo được qua sự thay đổi của đội ngũ hệ thống văn học đồng đại và cũng có thể đọc ra từ sự phân tích các mặt cắt ngang tiếp theo. Về mặt nguyên lí, chúng ta có thể mô tả văn học bằng loạt các điểm cắt tùy ý theo lịch đại và đồng đại trong sự tiếp nối lịch sử lẫn nhau của các hệ thống. Chúng ta chỉ có thể lấy lại được chiều lịch sử của văn học, sự liên tục có tính chất sự kiện của nó đã biến mất trong chủ nghĩa truyền thống và chủ nghĩa thực chứng, nếu chúng ta, những nhà nghiên cứu lịch sử văn học, gặp được những điểm cắt và nhấn mạnh những tác phẩm diễn đạt tính chất của quá trình thể hiện trong những yếu tố tạo thành lịch sử và những giới hạn thời kì của “sự phát triển văn học”. Sự diễn đạt lịch sử này không phải do thống kê nêu lên, cũng không phải là ý muốn của nhà nghiên cứu lịch sử văn học, mà chỉ một mình *lịch sử ảnh hưởng*, nói cách khác là “hậu quả của các sự kiện” và tất cả những gì tạo nên sự liên kết giữa quá khứ và hiện tại của văn học, nhìn từ triển vọng của hiện tại.

10

Lịch sử văn học chỉ có thể đứng ở tầm cao nhiệm vụ của nó, nếu nó không chỉ mô tả sản phẩm văn học một cách đồng đại và lịch đại trong sự tiếp nối lẫn nhau của các hệ thống, mà cả trong mối quan hệ đặc trưng nổi lên cái “riêng biệt” với lịch sử phổ quát. Mối quan hệ này không mờ nhạt đi qua việc văn học mọi thời đại mang đến hình ảnh điển hình hóa, lí tưởng hóa, châm biếm hoặc không tưởng về tồn tại xã hội. Chức năng xã hội của văn học và những khả năng có trước của nó chỉ bộc lộ ở nơi mà ẩn tượng văn học tác động đến tầm đón đợi của người đọc được xác định qua “thực tiễn đời sống”, ảnh hưởng đến việc hiểu thế giới và cứ như vậy nó cũng tác động trở lại đến thái độ xã hội của người đọc.

Mối liên kết chức năng của văn học và xã hội được xã hội học văn học truyền thống phần lớn chỉ ra giữa những khung khổ chật hẹp của một phương pháp bề ngoài chỉ thay nguyên lí cổ điển *imitatio naturea* bằng sự xác định rằng văn học là sự mô tả một hiện thực nhất định, vì thế nó buộc phải lấy khái niệm phong cách gắn bó với thời kì chủ nghĩa “hiện thực” thế kỉ XIX làm thành phạm trù văn học *par excellence*. Nhưng ngay cả chủ nghĩa cấu trúc văn học hiện nay đang là một, thường xuyên dựa vào phê bình nguyên mẫu của Northrop Frye hay nhân chủng học cấu trúc của Claude Lévi - Strauss, thực chất vẫn là tù nhân của mĩ học cổ điển và những sơ đồ “phản ánh”, hay “diễn hình hóa”: trong khi nó giải thích những phát hiện của ngôn ngữ học cấu trúc và khoa học văn học như là những yếu tố nhân chủng học được ẩn dấu vào huyền thoại văn học cổ xưa, mà thông thường chỉ đạt được nó bằng sự phúng dụ hóa công khai các văn bản, một mặt nó bó hẹp đời sống lịch sử ở những cấu trúc tự nhiên xã hội cổ xưa, mặt khác nó xem văn học là sự thể hiện bí ẩn và tượng trưng của những cấu trúc vừa nêu. Rõ ràng với điều này, vai trò xã hội hàng đầu của văn học, cái chức năng sáng tạo xã hội sẽ bị mất đi. Khoa nghiên cứu văn học theo trường phái cấu trúc - cũng như trước đó là trường phái mácxít hoặc hình thức chủ nghĩa - không nghiên cứu xem “văn học ảnh hưởng trở lại như thế nào đến sự hình dung về xã hội, sự hình dung đó cũng chính là điều kiện tiên quyết của riêng nó”. Gerhard Hess đã nói những lời này trong bài giảng “*Hình ảnh xã hội trong văn học Pháp*”. (1964) khi trình bày vấn đề không giải quyết được của mối liên kết giữa lịch sử văn học và xã hội học. Ông giải thích sau đó rằng văn học Pháp thời kì mới nhất có thể nhận định về nó ở mức độ như thế nào trong việc mở ra những quy luật của tồn tại xã hội như những việc đầu tiên. Cái nhiệm vụ phải soi sáng chức năng sáng tạo xã hội của văn học từ quan điểm mĩ học tiếp nhận đã vượt quá khuôn khổ của mĩ học mô tả truyền thống. Việc lấy quan điểm *tâm đón đợi* của tôi để giải thích lịch sử văn học có vai trò trong tiên đề xã hội học từ Karl Mannheim, đã giúp nối liền cái hố ngăn cách giữa nghiên cứu lịch sử văn học và xã hội học. Khái niệm này cũng nằm ở trung tâm công trình nghiên cứu phương pháp luận có đầu đề “*Những quy luật tự nhiên và các hệ thống lí luận*” của Karl L. Popper, trong đó tác giả tìm kiếm nguồn gốc của những sáng tạo lí luận khoa học trong những kinh nghiệm sống trước khi có khoa học. Popper đã lí giải vấn đề ông quan tâm bằng việc nêu lên “tâm đón đợi”, và vì thế nó giúp để so sánh với thể nghiệm mà tôi dùng để xác định vai trò đặc biệt của sự thu nhận kinh nghiệm trong quá trình chung của văn học, và đồng thời khoanh vùng văn học trước những hình thức khác của thái độ xã hội.

Theo Popper, sự tiến bộ của khoa học giống với sự thu nhận kinh nghiệm trước khi có khoa học ở chỗ mọi giả thuyết và mọi sự chú ý đều đặt điều kiện trước những đón đợi nhất định, “chính những đón đợi tạo nên tâm đón đợi, còn tâm đón đợi thì mang lại ý nghĩa cho sự chú ý và trong thực tế nó nâng những đón đợi lên mức chú ý”. Đối với khoa học và kinh nghiệm sống thì “sự chờ đợi không thành” đều là yếu tố quyết định nhất theo hướng tiếp tục đi tới: “giống như ấn tượng của người mù khi va phải một chướng ngại vật, anh ta liền biết được về sự tồn tại của nó. Với giả thuyết tỏ ra không đúng, chúng ta có quan hệ thật sự với “hiện thực”; sự bác bỏ những nhầm lẫn của ta là ấn tượng tốt mà chúng ta được hiện thực cho tham dự”. Mô hình này vẫn chưa có khả năng giải thích thỏa đáng quá trình sáng tạo lí luận khoa học, nhưng nó dựa vào “ý nghĩa có được từ ấn tượng tiêu cực” để thu nhận những kinh nghiệm sống, chủ yếu là nó soi sáng một cách tốt nhất cái chức năng đặc trưng của văn học có trong đời sống xã hội. Người đọc có lợi thế hơn so với (giả thiết) người không đọc thông qua việc anh ta - với ví von của Popper - không cần vấp phải chướng ngại vật trước thì mới có được kinh nghiệm mới về hiện thực. Từ những hình thức, những định kiến, và những tình thế bắt buộc lấy ở những người khác của kinh nghiệm sống được giải phóng nhờ kinh nghiệm lấy từ sự đọc, người đọc buộc phải có sự nhận biết kiểu mới về các sự việc. Tâm đón đợi của văn học khác với thực tiễn đời sống lịch sử ở chỗ nó không chỉ gìn giữ những kinh nghiệm đã thu nhận được, mà còn lường trước cả những khả năng không thực hiện được, mở rộng không gian vận động bị hạn chế của thái độ xã hội bằng những mong muốn và mục đích mới, mở đường đến với những kinh nghiệm mới trong tương lai.

Văn học không chỉ nhờ tính chất nghệ thuật để có được sự điều khiển mang tính sáng tạo kinh nghiệm của con người khi nó phá vỡ chủ nghĩa tự động của sự nhận biết hàng ngày bằng một hình thức mới mẻ.

“Chúng ta không chỉ nhận biết hình thức mới của nghệ thuật bằng so sánh và liên tưởng với những tác phẩm khác”. Câu nói nổi tiếng này của Viktor Sklovski là một trong những nguyên lý cơ bản của chủ nghĩa hình thức chống lại định kiến của mỹ học cổ điển, theo đó cái đẹp là “sự hài hòa của hình thức và xã hội”, như vậy thì hình thức mới chỉ có vai trò thứ yếu để chứa đựng nội dung nhất định mà thôi. Nhưng hình thức mới không chỉ xuất hiện để “thay thế hình thức cũ, đã lỗi thời về mặt nghệ thuật”. Với nó cũng có thể giúp cho sự nhận biết mới về các sự việc, đưa ra trước những nội dung kinh nghiệm xuất hiện trong văn học như là những việc hàng đầu. Mỗi quan hệ giữa văn học và bạn đọc đều có thể thực hiện ở lĩnh vực cảm xúc và đạo đức: Trước hết là nhận thức thẩm mỹ, sau cùng là sự lưu ý đến phản ứng đạo đức. Đối với sự tiếp nhận và đánh giá tác phẩm văn học mới thì đời sống của các thể loại khác cũng như kinh nghiệm đời sống thường nhật đều có tác động. Chúng ta có thể nắm bắt được chức năng xã hội của văn học ảnh hưởng đến đạo đức, từ quan điểm mỹ học tiếp nhận, giống như là những khả năng của hỏi đáp, vấn đề và giải pháp, bởi vì văn học bước vào tầm ảnh hưởng xã hội trong những hình thức này.

Một hình thức thẩm mỹ mới cũng có thể có những hậu quả đạo đức nào, nói cách khác, làm thế nào để một vấn đề đạo đức có thể có ảnh hưởng xã hội lớn nhất? Trường hợp vụ án *Bà Bovary* mà người ta khởi tố chống lại Flaubert sau khi tác phẩm này được công bố trong *Revue de Paris* năm 1857 là ví dụ sinh động về điều đó. Cái hình thức văn học mới đã buộc các bạn đọc của Flaubert có quan niệm khác thường về “câu chuyện sáo mòn” là phương thức tự sự nghệ thuật được Flaubert vận dụng một cách sành điệu, gọi là “điều đã trải nghiệm”. Chúng ta có thể cảm nhận được tốt nhất ảnh hưởng của nó bằng một chi tiết mô tả công tố viên Pinard với lời buộc tội vô đạo đức nhất của ông ta. Phần được trích dẫn là đoạn tác giả mô tả Emma sau cuộc ngoại tình đầu tiên làm tan nát gia đình đã thấy mình như thế nào trong gương: “Nàng đã nhìn mình trong gương, chăm chú ngắm khuôn mặt của mình. Chưa bao giờ mắt nàng to và tối như thế, chưa bao giờ nó có vẻ sâu thẳm như thế. Toàn bộ thực chất của nó được phủ bởi thứ ánh sáng không thể nắm bắt nào đó, mắt nàng ngời lên hạnh phúc. Nàng thì thầm “Tôi có người yêu, tôi có người yêu”. Và nàng tận hưởng ý nghĩa của mình như thể vừa mới thức dậy ở tuổi dậy thì lần thứ hai. Cuối cùng nàng cũng biết được sự tuyệt vời của tình yêu, cái hạnh phúc nồng nàn mà nàng đã từ bỏ. Giờ đây, nàng bước vào cái thế giới thần tiên, nơi chỉ có niềm đam mê, tất cả đều ngây ngất, mê li”. Ngài ủy viên công tố hiểu những câu cuối cùng như thế đó là những lời khách quan, phản ánh sự phán xét của nhà văn, và ngài tức giận việc ngợi ca “sự phá hoại gia đình” mà ngài cho là nguy hiểm và vô đạo đức hơn cả bản thân sự sai lầm”. Nhưng ngài ủy viên công tố đã nhầm, đúng như luật sư bào chữa của Flaubert đã chỉ ra: những câu buộc tội không phải là sự xác nhận khách quan của người kể chuyện mà người đọc có thể tin được, đó chỉ là ý kiến chủ quan của người mà tác giả mô tả bằng những cảm xúc vay mượn từ các cuốn tiểu thuyết. Công cụ nghệ thuật thể hiện ở chỗ nhà văn không xây dựng độc thoại nội tâm của nhân vật được mô tả bằng các đặc điểm của lời nói phụ thuộc hay trực tiếp. Do đó, người đọc cần phải quyết định chấp nhận câu nói là sự tuyên bố thực sự hoặc đó chỉ là ý kiến làm nên đặc điểm của nhân vật nhất định. Lời phán xét đối với Emma Bovary trong thực tế được nói ra trên cơ sở của những cảm xúc riêng, với tên gọi nhất quán là phương thức tồn tại chủ quan. Cái kết quả có từ sự phân tích phong cách hiện đại này trùng khớp một cách chính xác với lập luận của luật sư bào chữa Sénard, người cho rằng sự thất vọng của Emma đã bắt đầu có từ ngày thứ hai: “giải pháp đạo đức ẩn chứa trong mỗi dòng của cuốn sách”. Nhưng luật sư bào chữa vẫn chưa biết gọi tên cái công cụ nghệ thuật còn được duy trì một cách có ý thức trong thời đại nhất định. Qua vụ án mới rõ ra rằng sự đổi mới hình thức phương thức kể chuyện của Flaubert có tác động đáng kinh ngạc như thế nào: Hình thức lạnh lùng không chỉ buộc bạn đọc phải nhận biết các sự việc khác đi - theo cách gọi của thời đại là sự chính xác sao chụp” - , mà còn làm cho sự phán xét của bạn đọc trở nên bất bình một cách khắc khoải. Bởi vì công cụ nghệ thuật mới đã cắt đứt với một trong những truyền thống cũ của tiểu thuyết, theo đó sự mô tả luôn luôn nói lời phán xét đạo đức nhất trí và được chấp thuận về nhân vật được mô tả, vì thế kinh nghiệm đời sống có thể nêu lên một cách triệt để và mới mẻ những vấn đề mà quá trình vụ án đã đẩy ra sau điều buộc tội đầu tiên, đó là sự hư hỏng. Luật sư bào chữa bắt đầu phản công, và hướng lời buộc tội chống lại xã hội, rằng trong cuốn tiểu thuyết không có gì khác câu chuyện làm tan nát

gia đình của một người phụ nữ tình lẻ”? Với việc đó tất nhiên câu hỏi tạo nên đỉnh điểm của lời buộc tội của ngài ủy viên công tố vẫn chưa được trả lời: “Nhân vật nào của cuốn sách có thể phán xét người đàn bà này? Theo kết luận của tôi thì không có nhân vật nào cả. Không, không có nhân vật nào có thể phán xét. Còn nếu như các vị tìm được trong đó một người đáng kính, hay một nguyên tắc duy nhất mà qua đó có dấu ấn của sự tan vỡ gia đình thì lúc đó tôi nhầm”.

Một khi không có nhân vật nào trong tiểu thuyết có thể phán xét Emma Bovary và tác giả không dựa vào một nguyên tắc đạo đức nào để qua đó có thể phán xét người đàn bà đó, thì không chỉ “nguyên tắc chung thủy trong hôn nhân” trở thành vấn đề, mà cùng với nó là dư luận và “cảm giác tôn giáo” tạo nên cơ sở của dư luận nữa. Còn có thể triệu *Bà Bovary* đến diễn đàn như thế nào, nếu những hình thức của xã hội có hiệu lực cho đến lúc đó như dư luận, cảm xúc tôn giáo, tinh thần thời đại, đạo lý tốt đẹp không đủ để xem xét trường hợp này nữa? Những câu hỏi mở, hoặc mơ hồ này không hề chứng tỏ sự không am hiểu thâm mĩ và tính phàm tục lên giọng đạo đức của ngài ủy viên công tố, chúng nói lên tác động không lường trước của hình thức nghệ thuật mới với “cách nhìn mới của các sự việc” đã lay động trong bạn đọc *Bà Bovary* những phán xét đạo đức tự nhiên có từ trước đó, và làm thay đổi một trong những quan niệm được xem là quyết định của đạo đức cộng đồng thành vấn đề để ngỏ. Tính chất nhất quán của tòa án trong vụ việc Flaubert là đã tha bổng nhà văn do phong cách lạnh lùng của ông không thể kết án ông là vô đạo đức được, nhưng lại lên án cái trào lưu văn học mà nhà văn đại diện cùng với cái công cụ nghệ thuật còn chưa mấy phổ cập: “Rằng không được lấy lí do miêu tả tính cách hay hiện trường để xây dựng những hành vi, câu nói hay cử chỉ đồi bại của các nhân vật mà sự xuất hiện của họ được xem là nhiệm vụ sáng tạo của nhà văn; rằng trong trường hợp của những sản phẩm tinh thần và những tác phẩm nghệ thuật tạo hình thì sự mô tả như thế sẽ tạo ra *một loại chủ nghĩa hiện thực phủ nhận cái đẹp và cái tốt* đưa đến những tác phẩm xúc phạm tinh thần và con mắt, làm cho tinh thần cộng đồng và đạo đức tốt đẹp thường xuyên bị gây rắc rối”.

Như vậy là qua hình thức thâm mĩ mới lạ, một tác phẩm văn học có khả năng phá vỡ tầm đón đợi của người đọc và đặt ra cho họ cái câu hỏi mà với nó, cái đạo đức được tôn giáo hay nhà nước thừa nhận cho đến lúc đó, còn nợ. Thay cho các ví dụ tiếp tục, chúng tôi chỉ muốn nhắc lại ở đây rằng trước Bertolt Brecht người ta đã tuyên bố - ở thời Khai sáng - mối quan hệ cạnh tranh của các chuẩn mực đạo đức đã được thừa nhận và văn học, như Friedrich Schiller cũng đã nói về nhiệm vụ của sân khấu tư sản: “Quyền hạn của sân khấu bắt đầu ở nơi mà quyền hạn thế giới kết thúc”. Tác phẩm văn học có khả năng - ví dụ giai đoạn lịch sử văn học mới nhất, văn học hiện đại ngày nay - lật ngược mối quan hệ hồi đáp, và buộc người đọc phải đối chứng với cái hiện thực mới, “mơ ảo” trong vùng nghệ thuật mà với tầm đón đợi có sẵn anh ta không có khả năng cảm nhận. Hình thức mới nhất của tiểu thuyết, ví dụ *nouveau roman*, theo cách nói của Edgar Wind, xuất hiện như là hình thức nghệ thuật hiện đại đại diện cho tình hình nghịch lí, nơi mà “giải pháp đã có trước, cần phải tìm vấn đề để chúng ta có thể hiểu giải pháp như là giải pháp”(5). ở đây người đọc không thể cảm thấy người ta đang nói với anh ta, mà ngược lại, như là kẻ thứ ba không can dự, anh ta buộc phải đối diện với một hiện thực không có nghĩa, bắt gặp những vấn đề rồi đây sẽ mở ra trước mặt anh ta những câu trả lời nhất định thông qua văn học, hướng đến quan niệm về thế giới và các mối quan hệ con người mang tính chất như thế nào.

Từ đây dẫn đến chỗ có thể tìm kiếm trong tồn tại xã hội cái vai trò đặc trưng của văn học, nơi mà văn học không đủ với chức năng *mô tả*. Nếu chúng ta tìm những yếu tố lịch sử văn học trong đó các tác phẩm văn học hạ bệ những điều cấm kị, hoặc đưa đến bạn đọc giải pháp mới cho sự biện luận đạo đức của tồn tại thực tiễn, và xã hội cũng chấp nhận những điều này thông qua sự phán xét của toàn bộ người đọc, thì một lĩnh vực nghiên cứu cho đến hôm nay ít được mở ra sẽ dành cho nhà nghiên cứu lịch sử văn học. Hố sâu ngăn cách giữa văn học và lịch sử, tức là giữa nhận thức thâm mĩ và nhận thức lịch sử - lúc đó sẽ được nối liền, nếu lịch sử văn học không bằng lòng với sự nhắc lại lịch sử phổ quát trong quan hệ với tác phẩm, mà là phát hiện cái chức năng *tạo nên xã hội* trong diễn tiến của “sự phát triển văn học”, cái chức năng riêng của văn học chạy đua với các loại nghệ thuật khác và với quyền lực xã hội để giải phóng con người

khỏi những ràng buộc tự nhiên, tôn giáo và xã hội.

Nếu đối với nhà nghiên cứu lịch sử văn học vì nhiệm vụ phải thanh toán với những quan điểm phi lịch sử cho tới lúc này là việc đáng làm, thì với việc đó anh ta cũng trả lời cho câu hỏi rằng chúng ta vẫn luôn luôn - hay lại bắt đầu - nghiên cứu lịch sử văn học từ mục đích và quyền hạn như thế nào.

Trương Đăng Dung

(dịch từ bản tiếng Hung của Bernáth Csilla, Budapest, 1999.)

(1) Theo sự phân tích của H. Neuschäfer: Der Sinn der Parodie. In Don Quijote. Heidelberg, 1963. (Studia Romanica 5.).

(2) Ở đây tôi sử dụng những kết quả đã vận dụng trong bài viết của tôi: H. R. Jaus: *Die nicht mehr schönen Künste - Grenzphänomene des Ästhetischen*. München, 1968.

(3) Xem Erich Auerbach: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern - München, 1967).

(4) R. Wellek, 1936, tr. 184.

(5) Zur Systematik der künstlerischen Probleme. *Jahrbuch für Ästhetik*, 1926, tr. 440.

Hết

Nguồn: www.vanhoanghethuat.org.vn

Làm ebook: Metquathantany

Thuvien-ebook.com

Hanoi, 11/2007