ĐỖ LAI THÚY

PHÊ BÌNH VĂN HỌC, CON VẬT LƯỠNG THỂ ẤY

Tư tưởng phê bình văn học Việt Nam,
một cái nhìn lịch sử

nhã nam
NHÀ XUẤT BẢN
HỘI NHÀ VĂN

Đỗ Lai Thúy sinh năm 1948, chùa Thầy xứ Đoài. Tốt nghiệp Đại học Sư phạm Ngoại ngữ, sau đó làm lính 10 năm, đến 1981 chuyển về Nhà xuất bản Ngoại văn (Thế giới) làm biên tập tạp chí Etudes Vietnamiennes, rồi tạp chí Văn hóa Nghệ thuật, tiến sĩ Lịch sử văn hóa Nghệ thuật, phó giáo sư văn học.

PHÊ BÌNH VĂN HỌC,

CỌN VẬT LƯỠNG THÊ ẤY

Copyright © **Đỗ Lai Thúy**

Xuất bản theo hợp đồng sử dụng tác phẩm giữa **Công ty Văn hóa và Truyền thông Nhã Nam** và **tác giả Đỗ Lai Thúy**, 2010.

Bản quyền tác phẩm đã được bảo hộ. Mọi hình thức xuất bản, sao chụp, phân phối dưới dạng in ấn hoặc văn bản điện tử, đặc biệt là việc phát tán trên mạng Internet mà không có sự cho phép bằng văn bản của Nhà xuất bản là vi phạm pháp luật và làm tổn hại đến quyền lợi của nhà xuất bản và tác giả. Không ủng hộ, khuyến khích những hành vi vi phạm bản quyền. Chỉ mua bán bản in hợp pháp.

ĐỖ LAI THÚY

PHÊ BÌNH VĂN HỌC, CON VẬT LƯỠNG THỂ ẤY

Tư tưởng phê bình văn học Việt Nam, một cái nhìn lịch sử

nhã nam
NHÀ XUẤT BẢN HỘI NHÀ VĂN

NỘI DUNG

Đôi lời thưa trước 7

Phần một: ***Phê bình văn học là gì?*** 15

1. Nhận diện 17
2. Đối tượng 25
3. Phân loại 37
4. Vị thế 51
5. Trình bày 59

Phần hai: ***Phê bình văn học Việt Nam, nhìn nghiêng từ phương pháp*** 77

1. Sự ra đời và bước đi đầu tiên 19
2. Phê bình ấn tượng chủ nghĩa 101
3. Phê bình tiểu sử học 112
4. Phê bình văn hóa-lịch sử 126
5. Phê bình xã hội học mác xít 142
6. Sự chuyển đổi hệ hình 159
7. Phê bình phong cách học 177
8. Phê bình thi pháp học 199
9. Phê bình phân tâm học 219
10. Phê bình văn học từ hệ thống văn hóa 241
11. Khi người đọc xuất hiện 253
12. Phê bình văn học từ tầm nhìn hậu hiện đại 269
13. Phê bình văn học Việt Nam tròng trành và/mà tiến tới 280

Phần ba: ***Phê bình văn học Việt Nam, người đọc được/bị đọc*** 293

1. Hoài Thanh "tôi lấy hồn tôi để hiểu hồn người" 295
2. Trần Thanh Mại "lấy đời người cắt nghĩa tác phẩm" 311
3. Trương Tửu phê bình khoa học khách quan 325
4. Đinh Gia Trinh và tinh thần khoa học 334
5. Thanh Lãng phân kỳ văn học theo thế hệ 353
6. Nguyễn Văn Trung và thái độ trí thức 364
7. Văn Tâm và những khối mâu thuẫn 371
8. Hoàng Ngọc Hiến triết lý hai bàn chân 383
9. Nguyễn Đăng Mạnh và bức tường phê bình 397
10. Phan Ngọc, tấm huy chương nhìn từ mặt trái 416
11. Trần Đình Sử "hình thức có tính quan niệm" 431
12. Đỗ Đức Hiểu "đổi mới phê bình văn học" 446
13. Đặng Tiến và những vũ trụ thơ 461

Thay lời kết: ***"Phê bình văn học, con vật lưỡng thê ấy"*** 471

ĐÔI LỜI THƯA TRƯỚC

Phê bình văn học, con vật lưỡng thê ấy *không phải là một cuốn* lịch sử phê bình văn học Việt Nam. *Bởi, nói đến lịch sử thì không thể bỏ qua được* đời sống văn học *vốn gắn liền với những sinh hoạt văn chương, những "vụ án", những tranh cãi dày đặc. Ở đây, tôi chỉ đưa ra một cái nhìn* tư tưởng phê bình, *thứ có khi là cốt lõi của những ngôn từ tranh luận ào ạt trên mặt báo, nhưng thường hơn, lặng lẽ ẩn mình trong* lý thuyết văn chương *và, đặc biệt,* phương pháp phê bình. *Vì, phương pháp, như tôi quan niệm, là sự vận dụng một lý thuyết nào đó vào xử lý một tác phẩm cụ thể. Tên phương pháp, do vậy, gắn luôn vào tên lý thuyết, như* phê bình văn hóa-lịch sử, phê bình thi pháp học, phê bình phân tâm học. *Như vậy, cùng lắm, cuốn sách này cũng chỉ có thể là một thứ* lịch sử tư tưởng phê bình. *Có điều, những tư tưởng chung ấy đã trải qua* nước *và* lửa *của những trải nghiệm cá nhân và nghề nghiệp, nên ít nhiều đã trở thành riêng, nhất là trong tâm niệm người viết.*

Nếu hệ thống văn học gồm ba yếu tố tác giả, tác phẩm, người đọc, *thì tác phẩm bao giờ cũng là yếu tố trung*

tâm, ga đến của tác giả và ga đi của người đọc. Bởi vậy, phê bình phải lấy tác phẩm làm trọng tâm nghiên cứu. Kể cả khi xét một tác giả, một trào lưu, thậm chí một thời đại văn chương thì cũng phải lấy tác phẩm làm xuất phát điểm. Nhưng quan niệm về tác phẩm đâu phải là nhất thành bất biến mà thay đổi theo thời gian. Cho đến nay, theo tôi, có thể có ba quan niệm: 1. tác phẩm được hình dung như một công cụ, *dù là loại công cụ đặc biệt, được tác giả dùng để gửi gắm, thể hiện hoặc phản ánh một cái gì đó* (văn dĩ tải đạo, thi dĩ ngôn chí, văn học phản ánh hiện thực); 2. *tác phẩm là một* thực thể tự trị, *tồn tại trong nó và bằng nó. Theo cách hiểu này thì tác phẩm thực chất* chỉ là *văn bản, tác giả đã chết; 3. tác phẩm không chỉ là văn bản, mà là* văn bản + sự đọc, *tức là nó không chỉ có nghĩa chủ ý, mà còn có nghĩa kiến tạo. Người đọc xuất hiện, như người diễn giải văn bản và làm dôi nghĩa tác phẩm, do đó, là một đồng sáng tạo với tác giả.*

Từ ba quan niệm trên, tôi xây dựng một mô hình nghiên cứu gồm ba lối tiếp cận (tiền văn bản, văn bản và hậu văn bản), và mỗi lối tiếp cận lại chứa đựng nhiều phương pháp phê bình.

1. Tiếp cận tác phẩm từ tác giả

- *Phê bình tiểu sử học*
- *Phê bình văn hóa-lịch sử*
- *Phê bình xã hội học*
- *Phê bình phân tâm học*

2. Tiếp cận tác phẩm từ văn bản

- *Phê bình phong cách học*
- *Phê bình thi pháp học*
- *Phê bình cấu trúc-ký hiệu học*
- *Phê bình phân tâm học*
- *Phê bình văn học từ hệ thống văn hóa*

3. Tiếp cận tác phẩm từ người đọc

- *Phê bình theo lý thuyết tiếp nhận*
- *Phê bình hậu/giải cấu trúc*
- *Phê bình thông diễn học*
- *Phê bình nữ quyền luận*
- *Phê bình hậu thực dân luận*
- *Phê bình phân tâm học*

Các lối tiếp cận này trải dài trong lịch sử, cái đầu suốt thế kỷ XIX, cái giữa nửa đầu thế kỷ XX, cái cuối nửa sau thế kỷ này, chịu sự quy định của các điều kiện khoa học, triết học và văn hóa-xã hội. Bởi vậy, nếu coi đó là những thời kỳ của một tiến/diễn trình của lý thuyết văn học thì có thể gọi là tiền hiện đại, hiện đại và hậu hiện đại. Và sự chuyển đổi từ cách tiếp cận này sang cách tiếp cận khác là sự thay đổi hệ hình.

Đến đây, xin nói thêm là mô hình nghiên cứu *trên đồng thời cũng là cách* trình bày *kết quả nghiên cứu của cuốn sách. Sự* trình bày theo mô hình *này hẳn nhiên không tránh khỏi đôi lúc phải giản lược hóa hoặc gây cho người đọc cảm giác bị áp đặt, nhưng, thiển nghĩ, lại phục vụ tốt cho*

điều tác giả muốn minh chứng là phê bình văn học, cũng như cuộc sống, luôn luôn vận động, đổi thay, vì thế mà không có một lý thuyết nào, một phương pháp nào đứng yên và duy nhất đúng cả. Các phương pháp mới ra đời không phải để thủ tiêu *phương pháp cũ, mà chỉ để* thay thế vị trí tiền đạo *của nó mà thôi. Và, phê bình văn học Việt Nam, với tư cách là một bộ phận của phê bình văn học thế giới, không thể không quay theo quỹ đạo chung của nó, dù với những sai biệt, khúc xạ.*

Phê bình văn học Việt Nam, cũng như sáng tác văn chương, thường chậm hơn thế giới, ít nhất là một nhịp. Nó phải đi trên chuyến tàu tốc hành để đuổi bắt thế giới. Các phương pháp phê bình, vì thế, không tuần tự nối tiếp, *mà* gối tiếp *nhau, nghĩa là, như những đợt sóng, cái trước chưa qua thì cái sau đã xô tới, thậm chí nảy sinh cùng một lúc. Do vậy, khó tránh khỏi tình trạng các phương pháp ảnh hưởng lẫn nhau, đan cài vào nhau tạo ra sự không thuần nhất. Sự đồng tồn này không chỉ ở tác phẩm, mà ở cả tác giả, thậm chí ở nơi ý thức chung về phương pháp. Hơn nữa, phương pháp phê bình không chỉ là vấn đề học thuật thuần túy, mà còn là quyền lực xã hội, quyền lực cá nhân, nên có người tự chọn phương pháp mà cũng có người để phương pháp chọn. Vì thế, khi phân định một phương pháp, nhất là xác định tác giả này, tác phẩm nọ thuộc một phương pháp nào đấy, không là sự "dán nhãn" tùy tiện, mà là căn cứ trên nét trội, tức mặt chủ đạo của tác phẩm, tác giả. Tôi nói* nhìn nghiêng *từ phương pháp là như vậy. Điều này hẳn không tránh khỏi sự thiệt thòi nhất định cho những tác phẩm mà*

diện mạo chưa định hình, cũng như những tác giả có quá nhiều khuôn mặt.

Phê bình văn học Việt Nam cũng được nhìn từ phía nhà phê bình. Những người lao động âm thầm, không mệt mỏi, từ chỗ làm một người đọc siêu *có tính quyền uy của văn hóa phán xét, do vị thế đứng ngoài, đến chỗ làm một* siêu người đọc, *thuộc văn hóa diễn giải, dù là diễn giải một cách phi hệ thống. Những* người đọc được/bị đọc *này, có thể, chưa hẳn đã tiêu biểu cho phê bình văn học một thế kỷ, mà trước hết là tiêu biểu cho các phương pháp phê bình. Nhắc đến phương pháp ấy thì không thể không nhắc đến con người ấy. Nhưng cũng cần nói thêm là, việc gắn mỗi nhà phê bình với một (hoặc hai) phương pháp phê bình là để cho dễ nhận chân (phương pháp) và nhận diện (người sử dụng phương pháp), chứ không "bắt chết" anh ta vào cái phương pháp nhất định đó, bởi một tài năng thì bao giờ cũng vừa sử dụng công cụ vừa vượt thoát khỏi sự cầm tù của công cụ để cho sự sáng tạo cá nhân được cất cánh. Tuy vậy, trong số không nhiều đại diện của từng phương pháp, tôi mới chỉ có thể viết về những người không viết không được, hoặc những người tôi trực tiếp gặp gỡ. Họ để lại trong tôi những vọng âm. Chân dung họ, chủ yếu, là chân dung học thuật, tuy là phóng bút. Trong* gallery *này, bởi thế, còn vắng một số chân dung nên có như Hải Triều, Đặng Thai Mai, Đặng Anh Đào, Lại Nguyên Ân, Vương Trí Nhàn, Nguyễn Hưng Quốc, Thụy Khuê, Bùi Vĩnh Phúc. Hy vọng được viết đền vào dịp khác. Cũng do không đủ thời gian, nên sách này còn khuyết mảng phê bình văn học ở Sài Gòn từ 1954 đến 1975 và, phần nào, ở hải ngoại*

từ 1975 đến nay. Nhưng khiếm diện này, tôi nghĩ, hẳn cũng không ảnh hưởng gì đến tư tưởng chính của cuốn phê bình, đặc biệt là mô hình các phương pháp.

Cuốn sách này tuy là phê bình sự phê bình, *tức cũng là một thứ lý thuyết văn học* từ dưới lên, *nhưng tôi không phải là một người chuyên làm lý luận văn học, nên không phải phát ngôn bài bản nhà trường một cách chính thức và chính thống. Hơn nữa, dù là người mê lý thuyết, nhưng những hiểu biết lý thuyết của tôi chủ yếu là những tri thức "tiên thiên", có tính chất siêu nghiệm, nên khi phê bình, tôi bao giờ cũng xuất phát từ thực tiễn tác phẩm, dựa vào trực giác nghệ thuật, chỉ đến khi cần đến việc xây dựng các mô hình nghiên cứu, cần khoa học, tôi mới cầu viện đến lý thuyết. Bản chất* lưỡng thể *của phê bình và phê bình văn học của* tôi *trước hết xuất phát từ đây, kể cả* phê bình sự phê bình. *Một cuốn sách xây cất trên kinh nghiệm nghề nghiệp cá nhân như vậy, nên tác giả hay nói công việc của mình không phải vì mắc thói tự si, mà muốn trình ra các trải nghiệm nghệ thuật riêng như một bằng chứng. Hơn nữa, phê bình văn học, với tôi, không chỉ là một bộ môn giữa các bộ môn khác, một nghề giữa các nghề khác, mà, quan thiết hơn, một phương thức tồn tại, một cách để mình được trở thành chính mình.*

Cuối cùng, cuốn sách dù được lập trình sớm, nhưng từng phần viết ra trong thời gian và hoàn cảnh khác nhau, và một số được công bố như những bài độc lập, nên giờ đây lắp ráp lại chắc không tránh khỏi có sự trùng lặp về ý tưởng hoặc câu văn ở nơi khớp nối. Hơn nữa, thời gian bây giờ thay đổi

rất nhanh, một ngày có thể bằng ba năm, nên nhiều bài giả có viết lại thì có thể viết khác. Vì vậy, mặc dù đã có cắt gọt những trùng ngôn điệp ngữ để cho cuốn sách tạo thành một chỉnh thể, một chuyên luận đúng nghĩa, thì hẳn vẫn không thể không còn tì vết. Rất mong được bạn đọc lượng thứ.

Nhân sách ra mắt, tôi xin bày tỏ sự tri ân tới các nhà phê bình có tên và chưa có tên trong sách. Họ, người khổng lồ đã cho tôi đứng ghé vai ấy, không chỉ cung cấp cho tôi tư liệu, mà cả ý tưởng để tôi sắp xếp chúng vào hệ thống riêng của mình. Nhân đây, tôi cũng bày tỏ sự biết ơn tới nhà nghiên cứu, dịch giả Cao Việt Dũng đã đọc giùm bản thảo và cho những ý kiến quý báu, và Công ty văn hóa và truyền thông Nhã Nam giúp cho cuốn sách sớm được đến với bạn đọc.

Hà Nội, 12/2009

Đỗ Lai Thúy

Phần một

PHÊ BÌNH VĂN HỌC LÀ GÌ?

Người hãy tự hiểu chính người!

CÁCH NGÔN Ở DELPHES

I

NHẬN DIỆN

Con người là một động vật định nghĩa
CÁCH NGÔN

Phê bình văn học là gì? Tôi nghĩ, đây là một câu hỏi thuộc loại bản thể luận. Loại câu hỏi này, lời hỏi chỉ là một, nhưng lời đáp thì có thể là nhiều, thậm chí rất nhiều. Mỗi thế hệ người cầm bút đi qua đều để lại câu trả lời của mình như những thổ dân châu Úc lưu lại bàn tay họ trên vách đá, khác với người đến trước và cả với người đến sau. Và mỗi người lại có thể có câu trả lời không giống với những người cùng thế hệ mình. Tùy vào truyền thống văn hóa và tài năng cá nhân. Những tiếng đáp khác nhau ấy không loại trừ nhau hoặc loãng tan vào hư không, mà được thời gian xâu lại thành một chuỗi. Tự thân, chắc nó không phải là chân lý, nhưng là một con đường không có điểm cuối dẫn đến chân lý. Vì thế, không phải tình cờ mà chữ *Đạo* của Lão Tử vừa là chân lý vừa là con đường đến chân lý.

Phê bình văn học có thể hiểu theo nghĩa rộng, nghĩa thông tục của ngôn ngữ thường nhật hay nghĩa hẹp, nghĩa chuyên môn của *khoa học văn học*. Theo nghĩa thứ nhất, phê bình chỉ bất kỳ một sự khen chê, bình phẩm, đánh giá nào về một tác phẩm, một sự kiện văn học, một tác giả, từ vi mô một nhãn tự, một câu văn, một dòng thơ đến vĩ mô một sự nghiệp sáng tạo, một nền văn học dân tộc. Nó có thể chỉ là một lời nhận xét thông thường thoát ra từ cái miệng bình dân của con nhà khó, nhưng cũng có thể là những phương châm, những nguyên lý chỉ đạo văn chương từ một ý thức hệ triết học hoặc thẩm mỹ nào đó dội xuống những lời gang thép thánh truyền, chẳng hạn như lời Khổng Tử về *Kinh Thi*, lời Aristote trong *Thi pháp học*. Phê bình văn học ở nghĩa này là kẻ song sinh với sáng tác, có sáng tác là có phê bình. Và sáng tác thì khó còn phê bình thì dễ.

Phê bình theo nghĩa rộng thường chỉ biết đến *tác phẩm*. Một thứ tác phẩm không có liên lạc gì đến *tác giả* và *người đọc*. Và người phê bình văn học đứng ngoài *hệ thống văn học* (tác giả-tác phẩm-người đọc) này. Hơn nữa, khi nhận xét tác phẩm, người phê bình thường cũng chỉ coi đó là một cái cớ để phát biểu những ý kiến chủ quan của mình, thảng hoặc nếu có chiếu cố đến tác phẩm thì cũng chỉ để so sánh nó với những nguyên lý đã được định trước, những lời chỉ dạy của thánh hiền, những khuôn vàng thước ngọc của cổ nhân. Bởi vậy,

thứ phê bình này rất chú trọng đến ý nghĩa đạo đức của tác phẩm văn học, đôi khi có đề mắt tới một cạnh khía nghệ thuật nào đó của nó thì cũng chỉ là để đối chiếu với những quy phạm ngặt nghèo của thể tài, cũng là một thứ đạo đức khác, đạo đức thể loại.

Hay như những người Hy Lạp, La Mã cổ đại kia tin vào một cái đẹp tuyệt đối, cái đẹp lý tưởng. Và họ tin rằng cái đẹp tuyệt đối ấy là cái có thực, phù hợp với lý trí của con người. Bởi vậy, nó có hình thức cân xứng, hài hòa, có trật tự, thanh cao, trang nhã. Và nghệ thuật được coi là sự nỗ lực của con người để đi tới cái đẹp lý tưởng ấy. Phê bình văn học, trong trường hợp này, là sự tôn vinh cái hài hòa, sáng sủa, trật tự, phê phán cái rời rạc, tối tăm, hỗn độn, mà xét cho cùng cũng là cái phi đạo đức.

Phê bình văn học theo nghĩa là một hoạt động chuyên môn thì mãi đến đầu thế kỷ XIX, khi nhân loại đã bước vào Thời đại Mới, mới xuất hiện ở châu Âu. Đó là một loại hình sinh hoạt văn học gắn liền với *văn hóa đô thị*. Phê bình này ra đời trên cơ sở *báo chí* và *xuất bản*. Chính báo chí đã biến sách vở với tư cách là sản phẩm văn hóa từ một thứ *văn hóa quà tặng* thành *văn hóa hàng hóa*. Xưa, một bài thơ, một bài văn được tác giả viết ra trước là để cho mình (di dưỡng tinh thần), sau mới để cho người (thưởng thức và học tập): *thi dĩ ngôn chí, văn dĩ tải đạo* mà! Nhưng cái "người" ấy cũng chẳng được bao lăm, chỉ gồm có những thân nhân và bè bạn. Người ta chép tay hoặc thuê chép, hoặc khắc in một số bản để làm

quà tặng cho nhau. Số người đọc rất hạn chế - chỉ những người "đặc tuyển". Nay nhờ máy in và báo chí, thơ văn được xuất bản hàng loạt, đến tay tất cả mọi người, bất kể giàu sang hay nghèo hèn, miễn bỏ tiền ra là mua được.

Số người đọc là bất cứ ai này dông dần lên, trước chỉ là một *đám đông*, sau mới trở thành *công chúng*. Đám đông, như đã biết, là một sức mạnh mù quáng, một số cộng người không diện mạo, không cá tính, một thứ bột tò he có thể nặn thành Quan Công hay Trư Bát Giới. Và phê bình văn học như bàn tay người thợ nặn, phú cho cục bột-đám đông ấy một ý kiến, một tư tưởng, một hình hài, một diện mạo. Thế là đám đông trở thành công chúng! Và cái công chúng đó lại đẻ ra *dư luận*. Và trong bất kỳ xã hội nào, đặc biệt là ở các xã hội cổ truyền, thì dư luận là một áp lực ghê gớm, một thứ luật bất thành văn của nghìn năm bia miệng. Có thể nói, dư luận có tính nước đôi như một lớp bụi nước bao bọc quanh tác phẩm và tác giả có thể là mây mù che phủ nó, nhưng cũng có thể là cầu vồng làm nó lung linh.

Dư luận tác động đến không chỉ nội bộ người đọc, mà, như một thông tin ngược, đến cả người viết, kích thích anh ta sáng tạo tiếp tục. Nhưng với tác giả còn một nguồn kích thích nữa không kém quan trọng là vật chất. Một khi tác phẩm trở thành hàng hóa thì người sáng tác còn được hưởng tiền nhuận bút, thêm thu nhập để tái sản xuất sức lao động đầu óc, và có thể sống được, thậm chí sống đàng hoàng, bằng ngòi bút. Nghề

văn ra đời. Từ đây, nhà văn cùng với các nhà khác như bác sĩ mở phòng khám riêng, giáo viên tư thục, luật sư có văn phòng, nghệ sĩ hát phòng trà, hộp đêm tạo thành một tầng lớp *trí thức độc lập*, sống ngoài bộ máy nhà nước, khác hẳn với tầng lớp trí thức thư lại trước đây. Nhà văn-thư lại (quan lại hoặc công chức), trừ một vài ngoại lệ, phải sống một cuộc sống kép, vừa là con người công cụ của chính quyền vừa là con người tự do, mà hai con người đó lại đối lập nhau, nên chẳng những không gây được sự cộng hưởng sáng tạo thì chớ lại còn tiêu hủy sáng tạo từ trong ý tưởng. Bởi vậy, việc ra đời một tầng lớp trí thức mới, trí thức đúng nghĩa của nó, có tư duy độc lập, biết quan tâm đến những vấn đề xã hội của đất nước, là một bước tiến quan trọng. Chính tầng lớp trí thức độc lập này là một trong những tiền đề để xây dựng tư tưởng dân chủ và xã hội công dân.

Tư tưởng dân chủ là nền tảng tinh thần của phê bình văn học. Nó thừa nhận mọi công dân đều có *quyền phê bình*, tức quyền có ý kiến riêng của mình. Trước đây, chỉ một thiểu số nào đó mới có cái quyền ấy, còn đa số chỉ có quyền được/chịu sự phê bình. Điều này đã hình thành một tâm thế, một đường mòn trong vỏ não, một khuôn mẫu suy nghĩ không chỉ ở người bình dân, mà cả ở trí thức. Chả thế, Việt Nam, mãi đến tận năm 1942, khi phê bình văn học (theo nghĩa hẹp, dĩ nhiên) đã phát triển được một chặng dài, mà Hoài Thanh, theo sự phát hiện của Nguyễn Hưng Quốc, vẫn chưa rũ bỏ được tâm

thế đó, còn rất ngỡ ngàng với cái quyền vừa giành được của mình, nên ở cuối *Thi nhân Việt Nam*, ông còn *Nhỏ to* tâm sự: "Quyển sách này ra đời, cái điều tôi ngại nhất là sẽ mang tên nhà phê bình. Hai chữ phê bình sao nghe nó khó chịu quá! Nó khệnh khạng như một ông giáo gàn. Bình thì cũng còn được. Nhưng phê? Sao lại phê?" Ăn cơm mới nói chuyện cũ chẳng qua là để thấy rằng, sự ra đời của phê bình văn học nói chung và đặc biệt tại Việt Nam khó khăn đến như thế nào! Bởi vậy, các nhà phê bình cũng phải học bài học dân chủ, để khỏi hoặc rơi vào trường hợp không dám sử dụng quyền được dân chủ như Hoài Thanh, hoặc, ngược lại, lạm dụng dân chủ, mà thứ "dân chủ quá trớn" này, xét cho cùng, cũng là tiền dân chủ, hoặc phi dân chủ. Nhưng, dân chủ giống như một hạt mầm, một khi đã trồi lên khỏi lòng đất âm u, được tiếp xúc với ánh sáng và khí trời, thì không gì ngăn nổi nó thành cây.

Phê bình văn học (từ đây tôi dùng từ này chỉ theo nghĩa chuyên môn) giờ đây, khi có dân chủ, không còn là phê bình *quyền uy* nữa. Khẩu khí độc thoại, phán truyền, rao giảng cũng chẳng còn. Phê bình trở thành cuộc *đối thoại* bình đẳng của thứ quyền lực mới, quyền lực của trí tuệ. Nói theo kiểu Alvin Toffler[1], ở phê bình văn học

1. Alvin Toffler, nhà tương lai học người Mỹ, tác giả những cuốn sách nổi tiếng như *Làn sóng thứ ba*, *Cú sốc tương lai*, *Thăng trầm quyền lực* (bản tiếng Pháp dịch sát với nội dung sách hơn: *Sự chuyển đổi quyền lực*), rất được bạn đọc Việt Nam thập niên 90 thế kỷ trước hâm mộ.

cũng xảy ra hiện tượng "chuyển dịch quyền lực". Nếu trước đây quyền lực của phê bình là quan chức (*Miệng người sang có gang có thép*), là thân tộc (*Cá không ăn muối cá ươn, Con cưỡng cha mẹ trăm đường con hư*), là tuổi tác (*Bảy mươi phải nghe bảy mốt*), là bạo lực (*Già đòn non nhẽ*), và đồng tiền (*Mạnh vì gạo, bạo vì tiền; Nén bạc đâm toạc tờ giấy*), thì ngày nay, trong nền văn minh hậu công nghiệp, là trí thức, là trí tuệ. Ai giàu hiểu biết hơn, ai có đầu óc hơn thì người đó có uy tín hơn, có sức thuyết phục hơn. Như vậy, tuy yếu tố quyền uy vẫn còn, nhưng đó là thứ quyền uy sạch. Phê bình, bởi thế, trở thành một *sinh hoạt trí thức*.

Một đảm bảo khác cho phê bình văn học trở thành một sinh hoạt trí thức lành mạnh là trình độ phát triển của *ý thức cá nhân*. Văn hóa đô thị giải phóng con người khỏi tư cách thành viên cộng đồng để trở thành một cá nhân độc lập, ý thức được giá trị tự thân của mình trong sự tôn trọng và đối lập với những cá nhân khác trong xã hội. Nhà phê bình của ý thức tập đoàn do chưa có ý thức cá nhân làm cơ chế tự điều chỉnh, nên một khi giành được quyền phê bình thì rất dễ lạm dụng cái quyền đó, "lấn" sang cả quyền của người khác. Còn nhà phê bình có ý thức cá nhân phát triển cao là một người biết được cái giới hạn quyền của mình và của người khác. Bởi thế, tôn trọng quyền của người khác là tôn trọng quyền của chính mình. Trong thế tương sinh tương khắc như vậy, thì dám nói về người khác là dám

chịu trách nhiệm về lời nói của chính mình. Hơn nữa, khi nói về người khác, vô tình hay hữu ý, ta tự lột trần cái tôi của mình trước bàn dân thiên hạ. Bởi thế, phát ngôn về người khác, xét cho cùng, là một kiểu phát ngôn về chính mình.

Ý thức cá nhân phát triển khiến người ta dám nói, dám bày tỏ ý kiến *của mình* trước công chúng, nhưng, quan trọng hơn, ý thức cá nhân còn buộc nhà phê bình nhiều khi phải vượt qua tư cách con người nói chung để tiến đến tư cách nhà phê bình, tức khước từ phán đoán về một tác phẩm văn chương theo thị hiếu chủ quan của mình, để tuân theo những tiêu chuẩn riêng của bản thân văn học, bất chấp những quyền uy. Như vậy, nhà phê bình phát ngôn không chỉ nhân danh bản thân anh ta, mà còn nhân danh một ý thức thẩm mỹ nào đó mà anh ta là đại diện. Người đối thoại với anh ta cũng vì một ý thức thẩm mỹ khác mà *tranh luận* lại. Phê bình, vì thế, không còn là chuyện cá nhân, không có vấn đề "ai thắng ai" muôn thuở, mà là một cuộc đối thoại theo đúng tiêu chí của cái đẹp, nhằm thúc đẩy văn chương dấn thân vào cuộc phiêu lưu tìm những giá trị thẩm mỹ mới.

2

ĐỐI TƯỢNG

Phương pháp đề ra đối tượng
DE SAUSSURE

Một khoa học muốn trở thành khoa học phải có một đối tượng riêng, một phương pháp nghiên cứu riêng. Vậy *đối tượng* của phê bình văn học là gì? Theo tôi, đó là *tác phẩm*. Tác phẩm là yếu tố trung tâm của hệ thống văn học, là điểm nút mà tác giả, truyền thống, hiện thực, độc giả đến giao hội. Tác giả chỉ trở thành tác giả khi anh ta sáng tạo ra tác phẩm của mình. Độc giả, cũng vậy, chỉ trở thành độc giả khi đọc và đánh giá tác phẩm. Còn truyền thống và hiện thực là những điều kiện bên ngoài của sự tồn tại của tác phẩm. Bởi vậy, người ta có thể phê bình một tác giả, một hiện tượng văn học, thậm chí một thời đại văn học, nhưng cơ sở của tất cả các phê bình trên vẫn là phê bình tác phẩm. Bởi, tác phẩm "bầu" lên nhà văn, gây thành hiện tượng, tạo ra những thời đại văn chương. Như

vậy, tác phẩm vừa là ga đi mà cũng là ga đến của phê bình văn học.

Tác phẩm văn học từ lâu đã là đối tượng nghiên cứu không chỉ của phê bình văn học, mà còn của nhiều khoa học xã hội và nhân văn khác. Điều này cũng không có gì là khó hiểu. Với tư cách là một hiện tượng văn hóa-thẩm mỹ xuất hiện trong một thời đại nhất định, tác phẩm văn học trong mắt các thế hệ sau sẽ là một tài liệu lịch sử, một tương đài của các tư tưởng xã hội, một hiện thân của tâm lý dân tộc, một thành tựu của tư tưởng mỹ học và nghệ thuật. Bởi vậy, tùy theo từng mục đích của mình, mỗi ngành khoa học đều rút tỉa từ tác phẩm văn học cạnh khía này hay cạnh khía khác, nhằm phục vụ cho mục đích của mình. Như vậy, xét cho cùng, tác phẩm văn học với các khoa học ấy bao giờ cũng chỉ là một *tài liệu*, một *phương tiện* trong thế đối lập với phê bình nghệ thuật coi tác phẩm là một *cứu cánh*.

Phê bình văn học thế giới trước thế kỷ XX coi tác phẩm như là sự mô phỏng, một bản sao của linh tượng, của thiên nhiên, của cái mẫu mực, hoặc một tấm gương phản ánh hiện thực. Còn tại Việt Nam cho đến nay, văn học vẫn chủ yếu bị/được coi như là con thuyền hoặc cỗ xe chở đạo, công cụ giáo hóa hoặc vũ khí đánh địch, cũng như nơi ký thác tâm sự, ý chí nhằm di dưỡng tinh thần. Bởi thế, dù muốn dù không, tác phẩm văn học vẫn mang tính công cụ. Chỉ từ thế kỷ XX, trên thế giới,

tác phẩm mới thực sự là một *tồn tại tự thân*, một *mục đích* nghiên cứu thực sự. Vì thế, đối với phê bình nghệ thuật, việc xác định *thế nào là tác phẩm văn học* có một ý nghĩa cực kỳ quan trọng. Và, vì mỗi trường phái và phương pháp đều có những cách hiểu khác nhau ít hoặc nhiều về tác phẩm văn học, nên ở đây tôi chỉ trình bày một quan niệm chung và cố gắng nắm bắt được sự vận động của nội hàm khái niệm này.

Văn học, trước hết, là một loại hình nghệ thuật, là *nghệ thuật ngôn từ*. Tác phẩm văn học, do đó, là một *sáng tạo ngôn từ*. Có thể nói, sáng tạo là một đặc tính người. Chỉ con người mới có sáng tạo. Con vật còn là tự nhiên, còn hoạt động theo bản năng, không có lựa chọn, nên không thể có sáng tạo. Con ong xây tổ dẫu khéo hơn cả người kiến trúc sư đi nữa thì cũng chỉ là làm theo bản năng động vật, theo một chương trình sinh học được thiên nhiên cài đặt sẵn. Còn con người dẫu chỉ ghè một hòn đá làm rìu thì trong đầu anh ta đã phải có trước một *hình ảnh* cái rìu. Cái rìu trong thực tế chỉ là sự hiện thực hóa của cái rìu trong óc. Bởi thế, có thể nói, cái rìu là sản phẩm của ý thức, một sản phẩm người[1]. Hơn nữa, để vượt thoát khỏi tình trạng tự nhiên của mình, con người còn cấp cho mọi sự vật, đặc biệt là các vật tự nhiên, một *ý nghĩa*. Và như vậy, thế giới chỉ thực sự tồn tại với con

1 Xem thêm Trần Đức Thảo, *Tìm cội nguồn của ngôn ngữ và ý thức* (Đoàn Văn Chúc dịch, Đỗ Lai Thúy giới thiệu), NXB Văn hóa Thông tin, 1997

người khi nó được lấp đầy bằng các ý nghĩa. Đó là một hành động sáng tạo, thậm chí tạo thế. Sáng tạo thể hiện tự do của con người. Khi sáng tạo, hoặc khi đứng trước một sáng tạo, con người cảm thấy mình *khác* vạn vật, không còn giống nhiên giới nữa, thậm chí có thể cải biến thiên nhiên theo *ý đồ* sáng tạo của mình.

Tác phẩm văn học là một *sáng tạo*. Từ những vật-liệu-chữ hữu hạn và bất định, nhà văn tạo nên tác phẩm. Thậm chí, vô vàn tác phẩm. Sáng tác văn học thể hiện một khả năng khai thác vật liệu không cùng, khả năng làm ra cái mới, cái độc đáo. Một tác phẩm văn học chỉ neo được vào thời gian khi nó thực sự là sáng tạo, sáng tạo tới mức trở thành độc đáo, thậm chí độc nhất. Một sáng tạo như vậy sẽ không bao giờ mèm cũ, hay nói khác, cạn kiệt thông tin. Mỗi thế hệ đi qua, soi mình vào đó, đều tìm ra một nghĩa mới, của mình và cho mình.

Cũng cần phải nói thêm, tác phẩm văn học là một sáng tạo của trí tưởng tượng, là *cái tưởng tượng*. Tác phẩm văn học không nhằm mô phỏng, thể hiện thế giới thực, mà tạo ra một thế giới không có thực, để chúng tồn tại song hành và soi ngắm lẫn nhau. Bởi thế, đọc văn học là người đọc đi vào biên giới của cái thực và cái tưởng tượng, tức một hiện thực-ảo. Và, có lẽ, chính sự bay lượn giữa hai đối cực này mới tạo ra mỹ cảm. Tôi nhớ chuyện một nghệ sĩ quá say mê một cánh tay đẹp của mỹ nhân, đã đổ khuôn và đúc cánh tay đó hòng tạo nên một tác phẩm nghệ thuật. Nhưng hóa ra đó chỉ

là một mô hình thạch cao của cánh tay thực. Vì, có lẽ, quá thực nên nó xấu. Xấu bởi không có tưởng tượng. Tác phẩm nghệ thuật, dù được xây cất từ những vật liệu thực, nhưng phải thi công theo đồ án của trí tưởng tượng. Nhờ có sản phẩm tưởng tượng này mà cuộc sống thực được tiếp diễn trong cái nhịp sống phong phú, liên tục và đi lên của nó. Bởi, mọi sự chiếm lĩnh thực tại đều bao hàm sự vượt quá thực tại để đi vào lĩnh vực của cái tưởng tượng.

Tác phẩm văn học là một *nghệ thuật*. Bởi vậy, nó có cùng những tính chất chung với những loại hình nghệ thuật khác như âm nhạc, hội họa, kiến trúc, điêu khắc, múa, sân khấu, điện ảnh. Nói đến nghệ thuật là nói đến *hình thức*. Hình thức biến sự hỗn mang của *vật liệu* thành một trật tự thẩm mỹ, biến sự im lìm của đồ vật thành một tác phẩm biết nói. Tuy nhiên, hình thức chỉ là hình thức nghệ thuật khi nó có *tính gợi cảm*. Tức, nó gây ra ở người thưởng ngoạn những rung động thẩm mỹ. Sở dĩ người thưởng thức xúc động, bởi vì họ thấy ở hình thức một *ý đồ thẩm mỹ* như là kết quả của ý chí sáng tạo của người nghệ sĩ và sự tiếp nhận tương ứng của người thưởng lãm. Bởi lẽ, hình thức bộc lộ ý nghĩa của tác phẩm. Hình thức là ý hướng sinh đẻ của tác giả, nên cũng chính ở hình thức mà ý nghĩa tác phẩm được bộc lộ. Như vậy, qua hình thức của tác phẩm văn học, người đọc thấy được cảm xúc, sự băn khoăn, quan niệm thẩm mỹ, nỗ lực sáng tạo của người nghệ sĩ và đồng

cảm với anh ta. Và, từ đó, cùng anh ta chắp cánh bay vào thế giới tưởng tượng.

Tác phẩm nghệ thuật còn khác *đồ vật* ở chỗ nó có tính *không vụ lợi*. Một đồ vật được làm ra là *để dùng*, còn một bức tranh hay một bài thơ được làm ra là *để chơi*, một hoạt động có mục đích tự thân. Tuy nhiên, tác phẩm nghệ thuật có tính lưỡng thể, bởi đôi khi nó còn được sử dụng như một đồ vật. Nghĩa là người ta không dùng *giá trị*, bình diện ý nghĩa nội tại của nó, mà dùng *giá trị sử dụng*, bình diện công năng của nó, để trao đổi, kiếm sống. Nhưng, xét cho cùng, sự để dùng của tác phẩm nghệ thuật chỉ là cái đến sau, cái thứ yếu, cái phụ thuộc, còn sự để chơi mới là mục đích sống còn của nó. Tác phẩm nghệ thuật đưa người ta vào một thế giới khác với thế giới đời thường, vụ lợi. Với các quy tắc trò chơi của mình, tác phẩm nghệ thuật, thỏa mãn một kích thước khác trong con người, kích thước chơi. Bởi, con người, ngoài là một động vật kinh tế, một động vật chính trị, còn là một *động vật chơi*[1].

Văn học với tư cách là một nghệ thuật có tất cả những đặc tính trên. Nhưng văn học khác với âm nhạc, hội họa, kiến trúc, ở *vật liệu* kiến tạo hình thức. Nếu vật liệu của âm nhạc là âm thanh, hội họa là màu

1. Xem thêm *Homo Ludens* (*Người chơi*), Progress, Moskva, 1992 của Johan Huizinga (1872-1945). Nguyên bản: *Homo Ludens: Proeve eener bepaling van het spel - element der cultuur*, Haarlem, 1941.

sắc, điêu khắc là đất đá, thì vật liệu của văn học là ngôn ngữ. Văn học được coi là nghệ thuật ngôn từ là vì vậy. Vật liệu ngôn từ là vật liệu có tính tổng hợp. Nó có âm thanh ngắn dài, cao thấp của nhạc, màu sắc, đường nét của họa, hình khối của điêu khắc, nhịp điệu của múa. Văn học, nhờ thế, là một nghệ thuật tổng hợp. Bởi thế, không phải ngẫu nhiên mà mặc dù là một bộ phận của nghệ thuật, nhưng người ta thường vẫn không coi nó như là một thành tố của nghệ thuật, mà như là nghệ thuật. Cách nói "văn học và nghệ thuật" đã chứng minh điều đó. Hơn nữa, nếu vật liệu của các ngành nghệ thuật trên đều là vật liệu *trơ*, tức loại vật liệu chủ yếu trực tiếp lấy từ thiên nhiên và, do đó, không có nghĩa tự thân thì ngôn ngữ là vật liệu lấy từ con người, vật liệu người. Âm thanh của tiếng nói người là những âm thanh mang nghĩa. Con người lại là một động vật tạo nghĩa, nên nó rất chú ý đến nghĩa của từ. *Chữ* và *nghĩa* đi liền với nhau, như hình với bóng. Điều này, một mặt, làm cho văn học có vẻ như dễ tiếp nhận hơn các bộ môn nghệ thuật kể trên, bởi vì, hầu như ai cũng hiểu nghĩa. Mặt khác, sự chú ý đến nghĩa vật liệu một cách thái quá này, làm cho người đọc ngộ nhận rằng văn học *chỉ là* thứ nghĩa đó, nên thường đi thẳng một mạch từ *chữ* đến *nghĩa* bỏ qua hình thức, bỏ qua *bóng chữ* là nơi chứa đựng nghĩa bậc hai, mà nghĩa được mã hóa này mới là nghĩa đích thực của tác phẩm văn học. Trong khi đó, phương thức tồn

tại của nghệ thuật nói chung và của văn học nói riêng, được quyết định *bằng* và *qua* hình thức. Hình thức là sự cấu trúc hóa vật liệu theo ý đồ thẩm mỹ của nhà văn, nên *hình thức chính là nghệ thuật*. Còn nội dung, xét cho cùng, chỉ là một thứ vật liệu, đúng hơn là tài liệu, cũng cần được cấu trúc hóa thì mới có thể thoát thai thành nghệ thuật. Hình thức của một tác phẩm văn học là ngôn ngữ, nhưng là thứ *ngôn ngữ ở trong tác phẩm*, tức ngôn ngữ đã được cấu trúc hóa, còn ngôn ngữ tự vị, ngôn ngữ ngoài tác phẩm thì chỉ là vật liệu.

Để thấy được tầm quan trọng của hình thức, cụ thể hơn, *đặc trưng ngôn từ* của tác phẩm văn học, nhà phê bình cần phải làm một thức nhận về ngôn ngữ. Trước như một vật liệu, sau như một hình thức, bởi ngôn ngữ văn học không chỉ là phương tiện, mà còn là mục đích, không chỉ là thông tin tiêu dùng mà còn là thông tin thẩm mỹ. Bởi vậy, nhà văn dùng ngôn ngữ như một con đò để qua sông và đến khi *đáo bỉ ngạn* rồi vẫn phải vác trên vai con đò đó đi theo mình cho đến khi ngừng viết. Ngôn ngữ, vì thế, là niềm vui và sự vướng bận của nhà văn, khiến anh ta phải tìm hiểu. Trước đây ngôn ngữ, kể cả ngôn ngữ văn học, được coi như *vỏ* của *tư duy*, nên ngữ học chỉ nghiên cứu nó như một phương tiện. Chỉ đến chủ nghĩa hình thức Nga, nhất là đến Jakobson, mới có sự phân biệt ngôn ngữ thông thường và ngôn ngữ thi ca, phân biệt thông tin tiêu dùng và thông tin thẩm mỹ. Rồi dựa trên những thành tựu của

ngữ học cấu trúc của Saussure, người đã phân biệt *ngôn ngữ* (langue) và *lời nói* (parole), các nhà phê bình tiến lên phân biệt *mã* (code) và *thông điệp* (message), từ đó nghiên cứu sự hình thành *diễn ngôn* (discours) và *văn bản* (texte). Và việc phân tích văn bản được ưu tiên số một, bởi ngôn ngữ trong văn bản không còn là vật liệu nữa, mà đã là hình thức, đã là nghệ thuật. Văn bản trở thành đối tượng, đôi khi là duy nhất, của phê bình văn học. Trong con mắt của thứ phê bình nội quan này thì văn bản đồng nhất với tác phẩm, văn bản *là* tác phẩm.

Bởi thế, phải nói rằng, từ nửa sau thế kỷ XX, việc phân biệt văn bản và tác phẩm là một bước tiến trong quá trình nhận thức và khái niệm hóa tác phẩm văn học. Hóa ra, những gì mà nhà văn viết mà bấy lâu nay người ta vẫn tưởng *đã là* tác phẩm thì chỉ *đang là*, tức 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*[1] nó thì mới trở thành tác phẩm. Như vậy, nói đến tác phẩm văn học không thể thiếu vai trò người đọc như là một kẻ đồng

---

1. *Cụ thể hóa*: thuật ngữ của mỹ học tiếp nhận, chỉ quá trình người đọc tái tạo tác phẩm nghệ thuật bằng cách làm đầy những điểm trống, những vùng bất định của văn bản bằng cảm xúc và ý niệm của mình. Người đầu tiên đề xuất thuật ngữ này là R. Ingarden (1893-1970), nhà nghiên cứu văn học theo hiện tượng luận người Ba Lan, trong cuốn *Tác phẩm văn học* (1931); Trương Đăng Dung đã dịch một vài chương in trên tạp chí *Văn học nước ngoài* số 3, 2001.

sáng tạo. Nhưng để người đọc có thể tham dự được vào công việc sáng tạo này thì văn bản tự thân nó phải có nhiều khoảng trắng, khoảng trống và khoảng lặng, phải chứa chất sự chưa nói hết, sự đa nghĩa và ẩn ý, phải có những khẳng định và hoài nghi có tính thách đố. Thứ *kết cấu vẫy gọi*[1] đó sẽ dẫn dụ người đọc tham gia đối thoại với văn bản để tạo thành tác phẩm, biến nghĩa của văn bản thành ý nghĩa của tác phẩm, hay nói khác biến nghĩa tồn tại thành nghĩa kiến tạo. Như vậy, sự hình thành tác phẩm văn học là một quá trình luôn dang dở và không có kết thúc. Đó là *tác phẩm mở*[2].

Đến đây một vấn đề khác được đặt ra là mỗi người đọc, với tư cách một cá nhân có cảm nhận riêng, liệu có biến một văn bản thành ngọn tháp Babel của vô vàn những tác phẩm khác hẳn nhau? Câu trả lời là không. Bởi lẽ, mỗi một người đều là sản phẩm của một thời đại văn hóa, và thêm nữa, một truyền thống văn hóa tộc người. Thứ *định kiến* văn hóa này sẽ điều kiện hóa cảm xúc và suy tư của người đọc, khiến cho anh ta, như Tôn Ngộ Không trên lòng bàn tay của Như Lai Phật Tổ, dù

---

1. *Kết cấu vẫy gọi*: tên tác phẩm của W. Iser (người Đức), một trong hai người sáng lập thông diễn học (tức giải thích học hiện đại) và mỹ học tiếp nhận.

2. *Eco U.* (1932-), nhà ký hiệu học, nhà phê bình, nhà văn người Ý. Tác phẩm chính: *Cấu trúc vắng mặt*, *Tác phẩm mở*, *Giới hạn của diễn giải*. Đã dịch sang tiếng Việt: *Đi tìm sự thật biết cười* (Vũ Ngọc Thăng dịch, NXB Hội Nhà văn, 2004) và tiểu thuyết *Tên của đóa hồng* (Đặng Thu Hương dịch, NXB Trẻ, 1989)

có "tung tấy" đến đâu thì cũng chỉ trong giới hạn của một vài cách đọc đã được quy định trước của một *chân trời đón nhận*[1]. Sự khác nhau của những tầm đón nhận này trong một cộng đồng đọc hoặc những cộng đồng đọc khác nhau sẽ thúc đẩy hoặc kìm hãm sự phát triển của một nhà văn hoặc một nền văn học dân tộc.

Đến đây hành trình nhận thức tác phẩm văn học, đối tượng cơ bản của phê bình văn học, đã đi qua ba giai đoạn. *Đầu tiên*, tác phẩm văn học được coi là *sản phẩm của tác giả*, nơi chỉ chứa đựng những ý đồ, những *chủ ý* của nhà văn. *Sau đó*, tác phẩm được coi là một *cấu trúc ngôn từ*, một tồn tại tự thân, có *tính tự trị*. Nghĩa của tác phẩm *chủ yếu* là do nghĩa của những cấu trúc mang lại, kể cả cấu trúc vô thức, cấu trúc chìm. Vì vậy, đó là nghĩa ổn định. Lúc này, người đọc chỉ biết đến văn bản. Tác giả đã chết còn người đọc thì chưa ra đời. Nhưng một khi người đọc với tư cách là một yếu tố của hệ thống văn học xuất hiện thì văn bản mất tính tự trị, giải cấu trúc để trở thành *liên văn bản*. Và chủ thể trở thành *liên chủ thể*, bởi lẽ, giờ đây không chỉ có tác giả là tác giả nữa, mà trở thành tác giả còn có thêm cả người đọc.

---

1. Chân trời đón nhận (tiếng Đức Erwartungs horizont) thuật ngữ mỹ học tiếp nhận do R. H. Jauss đề xuất. Đã được chuyển ngữ tiếng Việt là *tầm đón đợi*, *tầm đón nhận*, thậm chí *giới hạn tiếp nhận*. Chữ *tầm* là rất hay nhưng, theo tôi, nó mới chỉ được một nghĩa của chữ *chân trời* là giới hạn. Còn một nghĩa nữa là mở ra vô hạn. Mỗi khi ta tiến đến chân trời thì lại xuất hiện một chân trời mới, do sự *dung hợp chân trời* (Horizons vermelchung). Không phải ngẫu nhiên mà các bản tiếng Pháp, Nga đều giữ từ chân trời.

Ý nghĩa của tác phẩm văn học, vì thế, trở nên không ổn định, không hoàn kết và có *tính quan hệ*. Tác phẩm văn học, *cuối cùng*, ngoài phần chủ ý còn có phần *không chủ ý*. Không chủ ý do vô thức tác giả. Không chủ ý do vô thức văn bản. Không chủ ý do sự tự hành của ngôn ngữ. Không chủ ý do *hành động đọc* và *chân trời đón nhận* của người đọc. Và, thật nghịch lý, giá trị của một tác phẩm, sức sống bền lâu của nó dường như lại nằm ở chính cái phần không định mà có này.

3

PHÂN LOẠI

Mọi ranh giới đều mơ hồ hơn ta tưởng
CÁCH NGÔN

Phê bình văn học, theo tôi, có thể tạm chia thành hai loại: *phê bình báo chí* và *phê bình học thuật*. Xin được nói trước, mọi sự phân chia chỉ là tương đối, kể cả trong khoa học. Cái đích của sự phân loại này là để nhận thức rõ hơn và sâu hơn một đối tượng vốn hay khước từ các áp đặt. Tại Việt Nam hiện nay, phê bình văn học nói chung thường chỉ được hiểu như là phê bình báo chí theo quan niệm của tôi sẽ trình bày dưới đây, còn phê bình học thuật thì được hiểu như là nghiên cứu, một bộ môn của khoa học văn học. Thực ra, trong khoa học văn học không có cái gọi là nghiên cứu, một từ rộng nghĩa đến rông nghĩa. Hoặc là nghiên cứu văn học nhằm chỉ chính cái mà ngày nay gọi là khoa học văn học, bao gồm cả lý luận văn học, lịch sử văn học và phê bình văn học, hoặc là nó chỉ là một hệ thao tác mà

bất cứ khoa học nào, kể cả phê bình văn học, đều cần đến, như một công đoạn thiết yếu, cho công việc của mình. Còn khảo cứu văn học thì lại khác. Nó khảo sát văn bản (văn bản học), tìm kiếm, phát hiện tư liệu về thân thế tác giả, hoàn cảnh ra đời tác phẩm. Nó là một khoa học kế cận của phê bình văn học, chuẩn bị tư liệu cho hành động phê bình.

Trước đây, trong cuốn *Sinh lý học phê bình* (1930), Albert Thibaudet[1] đã từng chia phê bình thành 1) *phê bình nói*, 2) *phê bình chuyên nghiệp*, tức phê bình của các giáo sư, và 3) *phê bình của các nghệ sĩ*. Từ đó, sự phân chia này của ông đã trở thành kinh điển. Đến nay nó đã bộc lộ những điểm không hợp lý. Bởi lẽ, nó chú trọng nhiều hơn đến nhân thân người phê bình và nghề nghiệp của anh ta (người làm báo, giáo sư, nghệ sĩ), mà ít chú ý đến bản thân sự phê bình. Chọn cách phân chia phê bình thành phê bình báo chí và phê bình học thuật, tôi muốn chuyển trọng tâm khảo sát sang bản thân phê bình. Sự phân loại này dựa trên chính sự phân chia *chức năng* của phê bình: *phát hiện cái đẹp* và *xây dựng hệ giá trị thẩm mỹ*. Thực ra, định danh phê bình theo các chức năng này, tôi chưa hoàn toàn thỏa mãn với các thuật ngữ mà mình đã dùng. Phê bình *học thuật* thì còn được, nó chính xác hơn các thuật ngữ phê bình *chuyên nghiệp* hoặc *chuyên môn*, nhưng phê bình *báo chí* thì vẫn dễ gây

1. *Thibaudet A.* (1874-1936), nhà phê bình văn học Pháp

hiểu lầm chỉ là phê bình của các nhà báo hoặc đăng trên báo. Hơn nữa, chữ báo chí và học thuật trong đầu óc số đông hiện nay thường có hàm ý *đánh giá* chứ không chỉ đơn thuần *phân loại*. Bởi vậy, trong khi chưa tìm được một thuật ngữ khác chuẩn hơn, trung tính hơn, tôi mong bạn đọc đừng hiểu nó theo sự hơn kém, mà theo chức năng nó đảm nhận.

Phê bình báo chí có chức năng phát hiện cái đẹp. Nó đưa ra những phán đoán thẩm mỹ về một tác phẩm, một sự kiện văn học. Nếu theo chức năng này thì phê bình báo chí thuộc về *phê bình giá trị* chứ không *phê bình sự thật*. Nhưng trên thực tế, nhất là tại Việt Nam, dưới áp lực của xã hội học mác xít, người ta vẫn thấy đầy rẫy những sự quy chiếu về hiện thực một cách thô thiển. Phê bình báo chí *có thể* trước hết do các cây bút phụ trách chuyên mục "Đọc sách và phê bình" trên các báo đảm trách, rồi các thầy giáo dạy văn ở đại học và phổ thông, các nhà thơ, nhà văn thuận tay trái, hoặc các nhà phê bình tài tử, vãng lai. Phương pháp phê bình của họ *chủ yếu* là dựa vào cảm nhận, ấn tượng, trực giác hoặc nhận xét theo hệ giá trị thẩm mỹ hiện hành.

Phê bình báo chí, do chú trọng đến văn học đương đại, nên dễ tạo ra đời sống xã hội của văn học. Nó là phản ứng tức thì, là tiếng nói kịp thời của sáng tác văn chương. Một nền văn học không có tiếng nói của báo chí là một nền văn học chết. Nhưng một nền văn học mà chỉ có tiếng nói của báo chí thì cũng là một nền

văn học chết, tuy rằng chết theo kiểu khác. Và một khi các sáng tác văn học được "sản xuất" ngày càng nhiều, càng phong phú về chủng loại, thì phê bình báo chí càng trở nên cần thiết hơn bao giờ hết. Nhà phê bình là người đọc nhanh, đọc chéo tác phẩm, rồi phát hiện ra những cuốn sách hay, những tác phẩm có vấn đề, "đáng đọc", đưa ra một vài nhận xét định tính, hướng dẫn người đọc. Như vậy, nhà phê bình đúng là "kẻ đọc giùm" (Thiếu Sơn) cho người khác, cả ở cái nghĩa chọn hộ sách cho độc giả, tiết kiệm thời gian và tiền túi cho họ. Nhờ vậy, tiếng nói của phê bình trở nên có uy tín. Độc giả nói theo, nghĩ theo nhà phê bình ngày càng đông: một *công chúng* được hình thành. Công chúng lại tạo ra *dư luận*. Và khi dư luận đã tồn tại, nó cần được nuôi dưỡng và hướng dẫn liên tục bằng những thông tin mới, ngày càng mới, của phê bình. Tuy dư luận là con đẻ của phê bình, phụ thuộc vào phê bình, nhưng, cùng với phê bình và công chúng, dư luận lại là một "thiết chế" văn học có khả năng tác động mạnh mẽ không chỉ đối với tác phẩm, tác giả, mà cả đối với phê bình.

Phê bình báo chí, do phải cung cấp món ăn kịp thời, "nóng sốt" và "đến hẹn lại lên" cho công chúng, nên không thể đi sâu vào tác phẩm. Nó không có nhiệm vụ tìm kiếm nguồn gốc của cái đẹp mà nó phát hiện được ở tác phẩm, nhất là không có nhiệm vụ lý giải tại sao như thế là đẹp. Bài phê bình, vì thế, thường dừng

lại ở cấp độ *đọc sách*, thậm chí *điểm sách*. Một điều nữa, do gắn liền với một hoặc vài tờ báo cụ thể, lệ thuộc vào mục đích, tôn chỉ của nó, phê bình báo chí đôi khi buộc phải nói thế này chứ không nói thế kia, phải nói cái này chứ không nói cái kia. Hơn nữa, phê bình báo chí cũng rất dễ bị biến thành quảng cáo, kể cả quảng cáo "vô tư" cho bè bạn, lẫn quảng cáo "chí công" cho bộ máy quyền lực.

Trong những thời kỳ văn hóa-xã hội ổn định, "những năm đất nước có chung tâm hồn, có chung khuôn mặt" (Chế Lan Viên), các giá trị thẩm mỹ còn là mẫu mực, thì phê bình báo chí dễ phát huy hết các điểm mạnh của mình. Các phán đoán thẩm mỹ của nó dễ đúng và trúng bởi được bảo hộ bằng một hệ giá trị chuẩn. Đồng thời, hệ giá trị này còn giám sát trở lại nhà phê bình, vừa đo tầm vóc của anh ta, vừa ngăn anh ta không bị dính vào sự chi phối của những yếu tố phi thẩm mỹ. Nhưng trong các thời kỳ bất ổn, bảng giá trị bị đảo lộn, hệ quy chiếu biến mất, nhà phê bình lúc này chỉ còn biết tựa vào chính bản thân anh ta hoặc lấy ý kiến số đông làm ý kiến của mình, tùy vào bản lĩnh của mỗi người. Các phán đoán thẩm mỹ, vì thế, dễ trở nên lung tung, nhầm lẫn. Khi đó, một người phê bình kém bản lĩnh sẽ không còn là người hướng dẫn dư luận nữa (bởi, anh ta cũng đang cần được hướng dẫn!), sẽ bị đám đông nuốt chửng, dìm chết hoặc thả nổi theo những con sóng dư luận lên xuống dập dềnh. Đây là lúc hơn lúc nào hết, trên báo

chí, trong đời sống văn học, cần đến tiếng nói của một kiểu phê bình khác, phê bình học thuật.

Phê bình học thuật, thực ra, không phải đến lúc "khủng hoảng giá trị" mới hình thành. Nó tồn tại cùng lúc với phê bình báo chí. Nhưng khi trời trong gió lặng, nó ẩn dưới bề sâu, nó là mạch ngầm của đời sống văn học. Đến khi có biến động, hệ giá trị thẩm mỹ hiện hành bị đảo lộn, hoặc giải thể, phê bình học thuật mới nổi lên bình diện thứ nhất của đời sống văn học, cùng với phê bình báo chí lúc này đang lúng túng, để lập lại trật tự bằng việc *xây dựng một hệ giá trị thẩm mỹ khác* hợp hơn với (hoặc định hình cho) tinh thần của một thời kỳ văn học mới đang hoài thai.

So với phê bình báo chí, phê bình học thuật ít được ưa chuộng hơn. Người đọc thông thường thì chê là quá nặng nề, kém thanh thoát, lại khó hiểu bởi những thuật ngữ xa lạ. Nhà văn thì hoặc bực tức vì mình bị bỏ quên, hoặc vì tác phẩm của họ bị "mổ xẻ" bởi các phương pháp khoa học. Chỉ một số ít người biết nhìn vấn đề sâu hơn, có hứng thú học thuật, hoặc biết vượt qua thị hiếu đọc thông thường để bận tâm đến hiện trạng thẩm mỹ hỗn độn, thì lại đặc biệt hứng thú với phê bình học thuật. Bởi, phê bình học thuật mang lại cho quá khứ văn chương tính hiện tại, đảm bảo được tính liên tục, một mặt, của diễn trình văn học, mặt khác, chính nó lại là nhân tố chủ lực tạo ra sự đứt đoạn của diễn trình này. Đồng thời, với cách tiếp cận khoa học của mình, nó miêu

tả và lý giải tác phẩm văn học một cách chính xác hơn, sâu sắc hơn, có lý luận hơn và, do đó, thuyết phục hơn. Và, để làm được điều đó, phê bình học thuật phải chú ý đến các lý thuyết và phương pháp, nhất là lý thuyết và phương pháp mới.

Phê bình học thuật, theo tôi, hiện nay có hai dạng: phê bình thực hành và phê bình lý thuyết. *Phê bình thực hành* là vận dụng các thành tựu lý thuyết và phương pháp đã có vào xử lý những hiện tượng văn học, tác phẩm và tác giả cụ thể. Người phê bình báo chí có thể biết hoặc không biết đến các lý thuyết văn học cũng không sao, nhưng người làm phê bình học thuật thì không thể không biết và nhất là không thể không vận dụng chúng. Bởi vậy, để hành nghề phê bình học thuật thì không chỉ dựa vào năng khiếu, một thứ của trời cho, mà trên cơ sở cái vốn tự có ấy, phải học tập, đào tạo và tự đào tạo, tức phải có chuyên môn, phải thành nhà chuyên môn (dẫu không được chuyên nghề). Tuy nhiên, trên đời này không có lý thuyết nào có thể ôm trọn được toàn bộ thực tế văn học, cũng như không có phương pháp nào là chìa khóa vạn năng đối với mọi hiện tượng văn học. Chính chỗ này là mảnh đất phần trăm cho những sáng tạo cá nhân của nhà phê bình thực hành, không biến anh ta thành kẻ lấy tác phẩm sống để minh họa cho những nguyên lý chết.

Đứng trước một thế giới nghệ thuật vô cùng rộng lớn và phong phú, lại không bao giờ cạn kiệt thẩm mỹ,

nhà phê bình luôn cảm thấy giới hạn của các lý thuyết và phương pháp đang có. Và cảm giác bất lực này càng tăng lên khi phải đối mặt với những hiện tượng văn học cách tân. Nhà phê bình, một mặt vẫn phải dựa vào những nguyên lý cũ, mặt khác phải tự mình mày mò xử lý lấy, tìm ra những nguyên lý mới, khái quát thành lý thuyết mới. Rồi những lý thuyết mới này, đến lượt nó, lại soi sáng cho những hiện tượng văn học khác, ít nhất là những hiện tượng có nhiều tương đồng. Phải chăng phê bình lý thuyết chủ yếu đã ra đời trên một lộ trình như vậy?

Chẳng hạn, nghiên cứu truyện cổ tích thần kỳ, V. Propp[1] trong tác phẩm *Hình thái học truyện cổ tích* (1928) đã tìm ra 31 *chức năng* bất biến, như thử thách, ban tặng, còn ai thử thách và thử thách ai, rồi thử thách như thế nào là những yếu tố khả biến (nhà vua, mụ phù thủy, nàng công chúa). Một truyện cổ tích lý tưởng sẽ có đủ 31 chức năng được sắp xếp theo một trật tự nhất định. Nhưng trên thực tế thì các truyện cổ tích chỉ sử dụng có một số chức năng nào đó và trật tự sắp xếp không theo một sơ đồ nào cả. Chính vì vậy mà chúng ta có vô hạn truyện cổ tích trong một hữu hạn các chức năng. Điều

---

1. *Propp V.* (1895-1970), nhà ngữ văn học Nga, một trong những người đi đầu trong nghiên cứu cấu trúc văn bản từ góc độ ký hiệu học. Đã dịch sang tiếng Việt: *Hình thái học truyện cổ tích* (1928), *Những gốc rễ lịch sử của truyện cổ tích thần kỳ*, *Những lễ hội nông nghiệp Nga*, *Folklore và thực tại* (Đỗ Lai Thúy tổ chức dịch và biên tập). NXB Văn hóa Dân tộc và Tạp chí *Văn hóa Nghệ thuật* xuất bản, 2003, 2004 (dưới nhan đề *Tuyển tập Propp I, II*).

này chẳng những giúp cho các nhà nghiên cứu, mà cả các nhà viết truyện cổ tích hoặc giả cổ tích làm việc dễ dàng hơn. Như vậy, từ một nghiên cứu cụ thể, Propp đã sáng lập ra lý thuyết phân tích cấu trúc-chức năng không chỉ cho văn bản truyện cổ tích mà cho mọi văn bản văn học khác. M. Bakhtin[1] cũng vậy, nghiên cứu sáng tác của Rabelais, ông xây dựng nên lý thuyết carnaval và dòng văn học carnaval hóa, còn từ tiểu thuyết của Dostoievski thì tính đa âm, tính đối thoại.

Phê bình lý thuyết cũng còn có thể hình thành theo một con đường khác, không phải từ "dưới lên" (như đã nói ở trên), mà từ "trên xuống", hay đúng hơn, "sang ngang" từ triết học, hoặc từ các khoa học xã hội và nhân văn khác. Như G. Bachelard[2] chẳng hạn. Ông vốn là một nhà triết học khoa học (khoa học luận) chuyển sang phê bình. Phê bình văn học của Bachelard là sự kết hợp của triết học về bốn yếu tố cơ bản *đất, nước,*

---

1. *Bakhtin M.* (1895-1975), nhà triết học nhân học, nhà phê bình văn học Nga. Một số tác phẩm của ông đã được in tại Việt Nam như *Lý luận về tiểu thuyết*, Phạm Vĩnh Cư giới thiệu và dịch, Trường Viết văn Nguyễn Du xuất bản, 1992; *Thi pháp Dostoievski* do Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Vương Trí Nhàn dịch, NXB Giáo dục, 1993, *Sáng tác của François Rabelais và văn hóa dân gian Trung cổ và Phục hưng*, Tù Thi Loan dịch, NXB Khoa học xã hội, 2006.

2. *Bachelard G.* (1884-1962), nhà triết học, nhà phê bình văn học người Pháp. Ông phân tích thơ ca theo lý thuyết siêu mẫu của Jung và triết học về bốn yếu tố cơ bản của vũ trụ. Một số tác phẩm của ông đã dịch sang tiếng Việt, như *Phân tâm học về lửa*, *Nước và những giấc mơ* trong *Phân tâm học và nghệ thuật*, Đỗ Lai Thúy giới thiệu và biên soạn, NXB Văn hóa Thông tin, 1999.

không khí, lửa của Aristote, phân tâm học của Jung[1] (lý thuyết siêu mẫu) và hiện tượng học của Husserl[2]. Và gần đây, một ví dụ khác là J. Derrida. Những nhà phê bình văn học có nhiều đóng góp về lý thuyết, dù là dưới lên hay trên xuống, trừ những tên tuổi đã được nêu ở trên, thường được nhắc đến hiện nay là các nhà hình thức luận Nga với tính tự trị của tác phẩm, tính văn học, vai trò của ngôn ngữ thơ, nghệ thuật như là thủ pháp, lý thuyết về chủ âm. Tóm lại, với hầu hết các nhà phê bình kể trên, thì phê bình văn học của họ đã không còn phân biệt nổi với lý luận văn học nữa. Có lẽ với bất cứ ngành nghề nào cũng vậy, sự phân biệt chỉ ở những tầm thấp.

Tại Việt Nam hiện nay, có lẽ, rất khó sản sinh ra những nhà phê bình lý thuyết, chứ nói gì đến các lý thuyết gia văn học. Bởi lẽ, chúng ta không có truyền

---

1. *Jung C.G.* (1875-1961), nhà phân tâm học người Thụy Sĩ, học trò của S. Freud, sau ly khai thành lập ra trường phái mới. Cống hiến của ông là phát hiện về vô thức tập thể, lý thuyết siêu mẫu, loại hình tâm lý. Một vài tác phẩm của ông đã được dịch in trong các cuốn *Phân tâm học và nghệ thuật*, *Phân tâm học và văn hóa tâm linh*, do Đỗ Lai Thúy giới thiệu và biên soạn, NXB Văn hóa Thông tin, 2002, 2003.

2. *Husserl E.* (1859-1938), nhà triết học Đức, người sáng lập hiện tượng luận, thầy của M. Heidegger. Husserl ảnh hưởng lớn đến nhà triết học Việt Nam Trần Đức Thảo trong tác phẩm *Phương pháp hiện tượng luận của Husserl* và *Hiện tượng luận và chủ nghĩa duy vật biện chứng* (Đinh Chân dịch, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, 2004) của ông. Tác phẩm của Heidegger đã dịch sang tiếng Việt: *Hữu thể và thời gian* (Trần Công Tiến dịch, Sài Gòn trước 1975), *Siêu hình học là gì?* (Trần Công Tiến dịch, Sài Gòn trước 1975), *Trên đường đến ngôn ngữ* (Trương Đang Dung dịch, in trên Tạp chí *Văn học nước ngoài*, số 1-1999).

thống triết học và những tôn giáo lớn, bản địa, nên không phát triển tư duy lý thuyết, tư duy tư biện. Nói như vậy, không phải ngụ ý chúng ta không có khả năng đóng góp về lý thuyết, mà muốn nêu ra một luận điểm, ít nhiều có tính khiêu khích, rằng sự đóng góp lý thuyết của chúng ta có lẽ chỉ có tính chất cục bộ. Khi áp dụng các lý thuyết phổ quát (hoặc tưởng rằng phổ quát) vào xử lý các hiện tượng văn học Việt Nam, chúng ta bắt gặp một *độ chênh* lớn do đặc thù Việt Nam. Và sự khắc phục độ chênh này có thể dẫn đến phá vỡ một phần lý thuyết, hoặc sửa chữa bổ sung cho lý thuyết thêm hoàn chỉnh. Như vậy, chúng ta đã "hạ bệ" một lý thuyết phổ quát, đúng trong mọi trường hợp xuống thành một lý thuyết chỉ đúng trong một số trường hợp. Những phát hiện có tính chất copernic của Cao Xuân Hạo về ngữ âm tiếng Việt đã buộc lý thuyết phổ quát của bộ môn âm vị học phải sửa đổi là một ví dụ như thế.

Hiện nay, phê bình lý thuyết rất được coi trọng. Hợp tuyển các công trình phê bình nổi tiếng thế giới đều không thể vắng mặt những tên tuổi như R. Jakobson[1], M. Bakhtin,

---

1. *Jakobson R.* (1896-1984), nhà ngôn ngữ học và thi pháp học người Nga, thành viên của chủ nghĩa hình thức Nga, sau 1920 sang sống ở Tiệp Khắc và sau đó di cư sang Hoa Kỳ. Tác phẩm chính: *Luận về ngôn ngữ học đại cương* (1963) và *Những vấn đề thi pháp học* (1973). Đã dịch ra tiếng Việt một vài tiểu luận như "Chủ âm" (Đỗ Lai Thúy dịch, trong *Nghệ thuật như là thủ pháp*, NXB Hội Nhà văn, 2001), "Những con mèo, Ngữ pháp của thi ca và thi ca của ngữ pháp" (Trịnh Bá Đĩnh dịch, trong *Chủ nghĩa cấu trúc và văn học*, NXB Văn học và Trung tâm Quốc học, 2003)..

R. Barthes[1], J. Derrida, M. Foucault[2], T. Adorno[3], H.R. Jauss, W. Iser. Người ta yêu thích những tác giả có đóng góp về lý thuyết, hoặc những công trình giàu sáng tạo lý thuyết. Có điều cần lưu ý là loại phê bình này không nhất thiết phải viết về những tác giả đương đại, mà chủ yếu là những tác giả đã được khẳng định, kể cả những nhà văn tưởng như đã "biết rồi, khổ lắm, nói mãi", như Bakhtin về những tác phẩm của Dostoievski và Rabelais, Barthes về truyện vừa *Sarrasine* của Balzac, không phải để "ăn mày dĩ vãng" mà cốt để làm rõ hiệu quả của phương pháp mới trên những tác phẩm cũ mà ai cũng tưởng là đã cạn kiệt thông tin. Như vậy, ở đây *tính thời sự* mà người ta vẫn coi như một thuộc tính của phê bình cần phải được hiểu khác, rộng hơn: không chỉ phê bình các tác phẩm đương đại, mà cả dùng lý thuyết và phương pháp hiện đại để phê bình những tác phẩm quá khứ.

---

1. *Barthes R.* (1915-1980), nhà phê bình văn học đã trải qua hầu hết những trường phái phê bình thế kỷ XX, từ xã hội học, ký hiệu học, cấu trúc luận đến hậu/giải cấu trúc. Tác phẩm chính: *Độ không của lối viết* (1953), *Phê bình và sự thật* (1966), *S/Z* (1970), *Khoái lạc văn bản* (1973). Đã dịch ra tiếng Việt: *Độ không của lối viết* (Nguyễn Ngọc dịch, NXB Hội Nhà văn, 1997), *Những huyền thoại* (Phùng Văn Tửu dịch, Cao Việt Dũng giới thiệu và biên tập, NXB Tri Thức 2008).

2. *Foucault M.* (1926-1984), nhà triết học Pháp, nghiên cứu chủ yếu về tri thức luận và phương pháp luận. Tác phẩm chính *Từ và Vật*, 1966, có ảnh hưởng lớn đến các nhà phê bình văn học theo khuynh hướng cấu trúc và hậu cấu trúc.

3. *Adorno T.* (1903-1969), nhà triết học và âm nhạc học Đức. Tác phẩm chính: *Cá nhân chuyên quyền* (1950). Ông đã làm mới mỹ học nhờ xuất phát từ sự kết hợp học thuyết Freud và chủ nghĩa Marx.

Tuy nhiên, cuộc phiêu lưu lý thuyết của phê bình văn học hiện nay, theo tôi, đôi khi đi quá đà. Phê bình văn học, xét cho cùng, bao giờ cũng phải lấy nghiên cứu tác phẩm làm trung tâm. Mọi tìm kiếm lý thuyết cuối cùng cũng chỉ để đưa ra những kiến giải mới cho tác phẩm hoặc kiến tạo một tác phẩm thứ hai xoay quanh tác phẩm thứ nhất như một cặp sao đôi. Nhưng, nếu phê bình văn học chỉ là những phiêu lưu lý thuyết thuần túy, như M. Foucault coi đọc sách chỉ là làm một cuộc "khảo cổ học tri thức", hoặc như J. Culler cho rằng phê bình văn học không phải là để tìm kiếm những kiến giải mới về tác phẩm, mà để tìm hiểu sâu hơn về những quy ước và những thao tác của một thiết chế, một dạng thức hành ngôn, thì tác phẩm văn học, vô hình trung, từ mục đích đã lại trở thành phương tiện, thành một thứ tài liệu, như số phận trước đây của nó bị hiến trinh cho những nghiên cứu tâm lý hay xã hội. Hoặc giả những nghiên cứu lý thuyết thuần túy, "lý thuyết vì lý thuyết" đó đã vượt ra ngoài khuôn khổ của phê bình văn học để đi vào lĩnh vực lý luận văn học, một bộ môn khác của khoa học văn học.

Phê bình học thuật, như vậy, đã thực hiện chức năng xây dựng hệ giá trị thẩm mỹ mới. Đồng thời, nó luôn tìm kiếm, xây dựng, mở rộng, nâng cao và hoàn thiện các điển phạm này. Cùng với thời gian, hệ giá trị thẩm mỹ hiện hành càng trở nên ổn định, vững chắc và chuẩn mực. Đến một lúc nào đó, nó lại trở thành

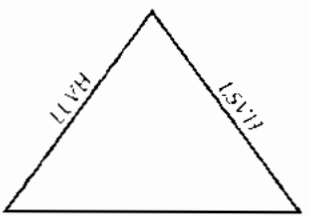
khuôn vàng thước ngọc, thành chân lý độc tôn, bó trói một thực tiễn văn chương sống động, luôn tiến về phía trước. Thế là hệ giá trị thẩm mỹ mới mẻ ngày nào nay đã khô cứng, cũ kỹ và lâm vào khủng hoảng. Như mỹ học Thơ Mới vào những năm sau 1945 đã trở nên cọc cạch với một thực thể thi ca mới mẻ, đầy sức sống của thơ buổi đầu kháng chiến, nhất là thơ không vần Nguyễn Đình Thi, nên cần phải có mỹ học mới, mỹ học của thơ hiện đại. Vì thế, lại cần phải xây dựng hệ giá trị thẩm mỹ mới. Phê bình văn học lúc này lại phải dũng cảm phủ định cái trật tự mỹ học hiện hành mà trước đây nó đã cố công tạo dựng, đồng thời kiến thiết một trật tự thẩm mỹ khác. Để làm được điều đó, nó phải thay đổi *hệ hình* (paradigme), tức tự mình phải đi trước đã. Ở đây, có lẽ cần phải nói rõ thêm một điều là phủ định trong phê bình văn học không phải là bảo nó sai, tiêu diệt nó, mà chỉ là xác định rằng hiện nay nó không còn đủ lực để giữ vai trò chủ đạo nữa, hoặc trước đây tưởng nó là chân lý phổ quát thì nay chỉ là cái đúng trường hợp. Bởi vậy, có thể nói, lịch sử phê bình văn học là lịch sử của những khẳng định và phủ định các quy chuẩn thẩm mỹ.

4

VỊ THẾ

Phê bình văn học, như quan niệm đã trình bày ở trên, có một *vị thế đặc biệt* trong khoa học văn học và đối với sáng tác. *Khoa học văn học*, theo tôi, gồm ba thành tố: *lý luận văn học, lịch sử văn học* và *phê bình văn học*. Anh Thái Bá Vân, một nhà phê bình mỹ thuật tài ba, cực đoan hơn, chỉ cho có hai thành tố: phê bình và lịch sử. Phê bình là cơ sở của lịch sử. Còn lý luận thì, theo anh, nhà phê bình nào khi động bút trong đầu chả ít nhiều có lý thuyết. Tuy nhiên, mô hình khoa học văn học phổ biến hiện nay ở ta lại gồm có bốn thành phần, được xếp theo ngôi thứ: lý luận văn học, lịch sử văn học, nghiên cứu văn học và phê bình văn học. Nhưng, như tôi đã trình bày ở trên, *nghiên cứu văn học* không thể đứng riêng thành một ngành, với tư cách là một thành tố của khoa học văn học. Nó *chỉ là* một giai đoạn hoạt động cơ bản mà bất kỳ nhà lý luận, nhà lịch sử và nhà phê bình nào cũng phải trải qua. Còn *khảo cứu văn học*, hoặc văn bản học thì là một khoa học khác, nằm ngoài khoa học văn học, nhưng bổ trợ đắc lực cho nó.

Như vậy, mô hình khoa học văn học *của tôi* gồm ba yếu tố, có thể biểu diễn thành một hình tam giác, với các biến thể cân, đều, vuông, như sau:



Điều đáng lưu ý ở mô hình trên là tam giác, dù có biến điệu thế nào đi nữa, thì phê bình văn học (PBVH) bao giờ cũng là *cạnh đáy*. Sự bằng hoặc dài ngắn khác nhau của cạnh đáy so với hai cạnh bên là lý luận văn học (LLVH) và lịch sử văn học (LSVH) chứng tỏ vai trò của phê bình quan trọng nhiều hay ít tùy theo từng thời kỳ, từng trường hợp. Nhưng vị trí "tầng trệt" của phê bình văn học khiến nó có một địa vị đặc biệt, một mặt, trong tòa kim tự tháp khoa học văn học, mặt khác, với sáng tác văn chương. Bởi lẽ, phê bình là nơi tiếp giáp trực tiếp với văn chương, với sáng tác, còn lý luận văn học và lịch sử văn học thì chủ yếu là những khoa học và nếu có tiếp xúc với văn chương thì cũng chỉ gián tiếp thông qua phê bình. Như vậy, phê bình văn học có hai vai trò quan trọng: *một là*, vừa là cơ sở vừa là trung gian nối kết lý luận và lịch sử; *hai là*, trung gian giữa một bên là *khoa học* (lịch sử văn học và lý luận văn học) và

một bên là *nghệ thuật* (sáng tác văn chương). Phải chăng tính *lưỡng thể* (vừa là khoa học vừa là nghệ thuật, phê bình văn chương cũng là văn chương) của phê bình văn học bắt nguồn từ đây?

Với *sáng tác*, phê bình văn học, chủ yếu là phê bình báo chí, giữ một vị trí *phụ thuộc*. Đó là sự phụ thuộc tự nhiên: có sáng tác thì mới có phê bình, sáng tác thì khó còn phê bình thì dễ. Phê bình văn học, nếu không dựa vào một hệ giá trị thẩm mỹ đã được thừa nhận, mà chủ yếu dựa vào cảm nhận chủ quan của mình, thì khó mà được sự tán đồng của tất cả mọi người. Ông chẳng bà chuộc, đó là số phận của kẻ làm dâu trăm họ. Đó là cái khó của một công việc dễ (hoặc tưởng như dễ) chăng? Bởi vậy, từ xưa đến nay, từ Đông sang Tây, có không ít những câu nói chua chát nổi tiếng về quan hệ giữa phê bình và sáng tác. Nhưng có lẽ thấm thía hơn cả là sự so sánh nhà phê bình với kẻ vô sinh nhân tạo là thái giám. Câu ví von này làm nhớ đến vế đối của Trạng Quỳnh: "Thị vào chầu, thị đứng thị trông, thị muốn ấy thì không có ấy". Nhà phê bình như kẻ bị thiến sáng tạo. Tại Việt Nam thì nhà thơ Xuân Diệu, mặc dù cũng rất nổi tiếng về phê bình, phần nửa sự nghiệp thuộc về phê bình, mà vẫn coi nhà phê bình như một tên lính hầu che lọng cho ông quan sáng tác, ăn theo cái oai thừa của ông ta, hầu quan lớn thì được oai lớn, hầu quan nhỏ thì hưởng oai nhỏ. Hẳn có lẽ vì suy tính như vậy, nên trong *Các nhà thơ cổ điển Việt Nam*, Xuân Diệu

mới chọn toàn những nhà thơ lớn để che? Còn một nhà thơ khác, Chế Lan Viên, người cũng rất thành công trong phê bình, thì cho rằng mọi nhà phê bình đều là kẻ thất bại trong sáng tác. Rằng muốn đào tạo một nhà văn thì cần dăm năm, còn nhà phê bình chỉ cần dăm tháng. Rõ ràng là *trong khi chắp cánh liền cành, mà lòng rẽ rúng đã dành một bên*. Thực ra, một người phê bình mà Chế Lan Viên đào tạo được theo quy trình của ông thì chẳng cần phải đào tạo, miễn là người đó có mồm để nói và không nói ngọng.

Phê bình phải chịu một số phận oan trái như vậy, một phần do sự phụ thuộc tự nhiên của nó vào sáng tác, phần khác do sự lựa chọn tư thế phát ngôn của đa số nhà phê bình. Có người hẳn do ý thức được sự lép vế của mình, chuyên đi xu phụ các nhà sáng tác, đặc biệt là những cây bút quyền uy. Với loại phê bình phủi bụi này (dù là những hạt bụi lấp lánh), người ta vừa sử dụng lại vừa khinh rẻ. Ngược lại với xu hướng phê bình xu phụ nói trên, là phê bình quyền uy. Hoặc nhà phê bình là quan chức, hoặc chỉ do bảo vệ một tư tưởng quyền uy mà tự nhiên có quyền uy. Loại phê bình này chuyên dựa vào một số nguyên lý có sẵn hoặc một thứ thực tiễn trừu tượng nào đó để dạy dỗ các nhà văn, khuyên họ phải viết như thế này thế kia, tức lấy cái sở đoản của mình để đọ với sở trường của người khác. Loại phê bình này cũng khiến người ta vừa sợ lại vừa khinh, sợ anh gác cổng, khinh gã thầy đời. Cả hai loại phê bình trên đều không

đối thoại thật sự với nhà văn, hay có đấy, nhưng là đối thoại của những người điếc.

Muốn có đối thoại với nhà văn, phê bình phải tạo lập được một vị thế *độc lập* với sáng tác. Thực ra, nhà văn và nhà phê bình đều đi trên một lộ trình, nhưng ngược chiều nhau: sáng tác đi từ ý tưởng đến ngôn ngữ bằng con đường trực giác nghệ thuật, còn phê bình đi ngược lại từ ngôn ngữ đến ý tưởng bằng con đường ý thức khoa học. Nói một cách định lượng thô thiển thì, khi sáng tác nhà văn sử dụng 70% trực giác, xuất thần, cảm hứng và 30% ý thức, còn khi phê bình tác phẩm, nhà phê bình lại sử dụng 70% ý thức và 30% trực giác. Nhà văn làm việc *chủ yếu* dựa vào trực giác như vậy, nên tác phẩm của anh ta ngoài phần *có chủ định*, theo ý đồ được xây dựng từ trước, còn có phần *không chủ định*, nằm ngoài ý đồ của nhà văn, mà bản thân anh ta cũng không biết, bởi đây là sáng tạo của vô thức. Chính chỗ này là đất dụng võ của nhà phê bình. Bằng một tri thức văn hóa sâu rộng, bằng các lý thuyết và phương pháp chuyên ngành, bằng cả trực giác nghệ thuật nữa, nhà phê bình trước hết chỉ ra chỗ ẩn giấu *cái đẹp* của tác phẩm, tức những "mắt thơ", sau đó giải thích đẹp *như thế nào* và *tại sao*. Như vậy, nhà phê bình đã *hình thức hóa* được những ý tưởng nghệ thuật vô hình của tác phẩm, đã *hữu thức hóa* được cái vô thức vốn là một nguồn động lực sáng tạo bí ẩn và mạnh mẽ của nhà văn. Điều này không chỉ soi sáng cho những cảm nhận đôi khi còn khá mù mờ của bạn đọc,

mà cả đối với chính nhà văn. Chính nhờ nhà phê bình, nhà văn nhận ra được diện mạo mới của đứa con, nhiều khi bất ngờ với cả cha nó. Đây chính là cơ sở cho cuộc đối thoại bình đẳng của nhà văn và nhà phê bình. Một đối thoại không phải để "ai thắng ai", mà cả hai bên đều thắng, vì cùng nhằm đến một mục đích chung: sự phát triển của văn học.

Một căn cứ nữa cho vị thế độc lập của phê bình đối với sáng tác là nhà phê bình ngày nay đi tìm một *văn bản khác* với văn bản của nhà văn. Anh ta không còn như trước đây cứ đeo bám văn bản của nhà văn để giải thích, bình luận từng câu, từng chữ. Nhà phê bình đi sâu vào văn bản được coi như một chỉnh thể, một hệ thống để đi tìm cấu trúc của nó trên cơ sở cảm hứng của nhà văn và từ đó xây dựng cho mình một hành trình thám mã, hay một sơ đồ nghiên cứu để xây dựng văn bản của mình. Cấu trúc văn bản của nhà văn bị làm nổ tung, để từ trên "đống đổ nát" đó, một con phượng hoàng mới được phục sinh, một văn bản mới được cấu trúc trở lại và tái xuất giang hồ. Tác phẩm phê bình, bởi thế, tồn tại song song với tác phẩm sáng tác, chiếu rọi cho nó bằng những luồng sáng riêng, những cái nhìn riêng, cá tính riêng của mình. Nhờ vậy, tác phẩm của nhà văn được thêm những kích thước mới, những không gian thẩm mỹ mới. Nhà phê bình, từ đây, từ giã vai trò kẻ tiêu dùng của một bạn đọc thông thường để trở thành nhà sản xuất, nhà sáng tạo. Nếu sáng tạo của

nhà văn dựa trên vật liệu đời sống thì nhà phê bình sáng tạo chủ yếu dựa trên vật-liệu-tác-phẩm-nhà-văn. Nhà phê bình là một nhà văn. Tác phẩm phê bình là một tác phẩm văn chương. Đó là phê bình nghệ sĩ.

Tuy nhiên, nhìn lại lịch sử phê bình người ta thấy, *phê bình nghệ sĩ*, hoặc phê bình bậc thầy (nhà phê bình đồng thời là nhà văn, tác phẩm phê bình đồng thời là tác phẩm văn chương) này rất hiếm, đôi khi mang tính chất lý tưởng. Những người như Baudelaire, Valéry ở Pháp, Eliot ở Anh, Xuân Diệu, Chế Lan Viên tại Việt Nam quả là những chiếc lá mùa thu. Bởi, xét về mặt nghề nghiệp, họ vừa là người sáng tác vừa là người phê bình, vừa là người trong cuộc vừa là người ngoài cuộc, nên phê bình của họ mang tính chất nghệ sĩ (có trực giác nghệ thuật, có nghề, có văn, có tài từ). Chỉ từ thế kỷ XX, khi ngôn ngữ trở thành nhân vật chính của văn học, và phê bình cũng trở thành cuộc phiêu lưu của *cái viết* (écriture), thì nghệ thuật và khoa học, nghệ thuật và ngôn ngữ xoắn luyến vào nhau như một đối tượng. Phê bình nghệ sĩ, vì vậy, thoát khỏi cách hiểu mang tính nghề nghiệp (nhà văn vừa là nhà phê bình), chuyển từ nhân thân người phê bình sang tác phẩm phê bình của họ. Phê bình là một tác phẩm nghệ thuật, là sự tái kiến tạo một phong cách từ một phong cách khác, là sự biến đổi một ngôn ngữ thành một ngôn ngữ khác. Trên cơ sở này xuất hiện nhiều nhà phê bình nghệ sĩ mà không phải nhà văn, nhà thơ. Vì thế, tác phẩm phê bình nghệ

sĩ cũng xuất hiện nhiều hơn. Tuy vậy, theo tôi, phê bình nghệ sĩ không tồn tại như một kiểu phê bình độc lập, mà là sự thăng hoa của cả phê bình báo chí lẫn phê bình học thuật. Ở phương diện này Hoài Thanh với *Thi nhân Việt Nam* là một ví dụ khá đắt.

5

TRÌNH BÀY

Phê bình văn học với tư cách là một bộ môn của khoa học văn học xuất hiện vào nửa đầu thế kỷ XIX ở châu Âu đến nay đã trải qua nhiều chặng đường. Người ta có thể tùy theo mục tiêu nghiên cứu của mình mà trình bày diễn trình này theo những cách thức khác nhau. Trước đây, trong bài viết "Hành trình tư tưởng văn học phương Tây"[1], tôi đã trình bày sự vận động của phê bình văn học theo *sơ đồ con lắc*: một xu hướng hoặc một trường phái nào đó của phê bình văn học chuyển động hết mình về phía A thì ngoài những ưu điểm nó cũng bộc lộ những nhược điểm. Và để khắc phục những nhược điểm này, nó lại chuyển động hết mình về phía B, phía đối lập. Ở phía B, ngoài những ưu điểm, nó lại bộc lộ những nhược điểm khác. Và để khắc phục những nhược điểm mới này, nó lại lao mình về phía A'... Và cứ mỗi lần tìm cách khắc

---

1. "Hành trình tư tưởng văn học phương Tây" trong *Từ cái nhìn văn hóa*, NXB Văn hóa Dân tộc, 1999.

phục nhược điểm như thế, phê bình văn học lại tiến lên phía trước, không phải theo đường thẳng mà theo hình chữ chi.

Ở công trình này, tôi trình bày theo một sơ đồ khác để, *một phần*, phù hợp với thực tiễn của tư tưởng phê bình văn học châu Âu từ thế kỷ XIX đến nay, *phần khác*, nhằm trả lời cho câu hỏi khẩn thiết của phê bình văn học Việt Nam trong thế kỷ qua, đặc biệt là của hiện trạng phê bình hiện nay: đó là ý đồ khăng khăng đi tìm *một* phương pháp phê bình văn học *đúng nhất* và *tốt nhất*, như là một thứ "động cơ vĩnh cửu". Ở đây, xin mở ngoặc, tôi lấy thực tiễn của phê bình văn học châu Âu làm khung đối sánh không phải vì "dĩ Âu vi trung" (để đối lập với "dĩ ao vi trung"), mà vì phê bình văn học châu Âu phát triển đầy đủ và điển hình hơn cả và, do đó, có tính phổ quát. Hơn nữa, sự đi trước của châu Âu cho ta một *khoảng cách* để xem cho "biết người biết ta". Bởi, tôi nghĩ, dù các văn hóa tộc người và các khu vực địa-văn hóa có khác nhau đến đâu đi nữa thì phê bình văn học cũng phải vận động theo một quy luật cơ bản thống nhất, quy luật của tư duy, quy luật của cái đẹp.

Tư tưởng phê bình văn học được thể hiện ở các lý thuyết và phương pháp phê bình, bao hàm hơn ở các cách tiếp cận tác phẩm. Phê bình văn học, theo tôi, cho đến nay đã trải qua ba hướng tiếp cận tác phẩm: 1) đến với tác phẩm từ *tác giả*, 2) từ *văn bản* và, cuối cùng, 3)

từ *độc giả*. Quả thật, thực tiễn phê bình văn học thế giới đã trải qua những bước đường này theo trình tự nhận thức: tác giả -> văn bản -> độc giả. Hơn nữa, sơ đồ này rất phù hợp với lý thuyết thông tin trong việc triển khai cái tam giác trên thành tuyến tính:

người phát -> *thông điệp* -> *người nhận*
(tác giả) (văn bản) (độc giả)

Con đường *tiếp cận tác phẩm từ tác giả* hiện nay chúng ta thấy nó hết sức tự nhiên, như cha nào con ấy, rau nào sâu ấy, nhưng thực ra để lối ấy trở thành đường đi không dễ dàng chút nào. Tại châu Âu, từ thời Hy Lạp cổ đại đến trước Thời đại Mới, trước khi phương pháp tiểu sử học ra đời, là sự thống trị của triết học, mỹ học và tư tưởng văn học của Aristote (322-184 tr.CN). Ông cho rằng *nghệ thuật là sự mô phỏng*, trước hết mô phỏng tự nhiên, sau đó mô phỏng các tác phẩm mẫu mực. Ví như, có thể chọn những vở bi kịch (thể loại cao quý và tiêu biểu cho văn học cổ và trung đại) hay nhất, tức có tác dụng *thanh lọc* (catharsis) cảm xúc của công chúng nhất, rút ra các quy tắc sáng tác, rồi căn cứ vào những quy tắc ấy mà làm ra những vở bi kịch hay khác. Như vậy, người nghệ sĩ không sáng tạo theo cảm hứng cá nhân, mà tuân thủ theo các quy tắc có sẵn. Có thể nói, anh ta không sáng tạo ra vật thể, dù là vật thể tinh thần, mà vật thể tự xuất hiện

qua các thao tác của anh ta, như tấm vải tự hình thành qua *"Hai chân đạp xuống năng năng nhắc/Một suốt đâm ngang thích thích mau"* của người thợ dệt. Thế là *Thi pháp học* quy phạm của Aristote đã vô hình trung biến nghệ thuật thành thủ công, người nghệ sĩ thành anh thợ thủ công.

Thời đại Mới bắt đầu với sự phát triển của chủ nghĩa cá nhân. Mỹ học Lãng mạn đề cao vai trò của tác giả như là chủ thể sáng tạo. Và quan hệ tác giả-tác phẩm là quan hệ nhân quả. *Phương pháp tiểu sử học* ra đời với nhà thơ, nhà phê bình văn học người Pháp Sainte-Beuve[1]. Một sự kết hợp độc đáo nguyên tắc tính chủ quan và tính lịch sử của quá trình văn hóa kết gắn với học thuyết khai sáng về "bản chất tâm lý không thay đổi của con người". Cá nhân con người cụ thể là kẻ sáng tạo ra văn chương. Tác phẩm văn chương là con đẻ của tác giả, nên theo quy luật "giỏ nhà ai quai nhà ấy" thì nó phải in đậm dấu ấn của người làm ra nó như khí chất, tính tình, thiên hướng, giáo dục. Bởi vậy, đến tác phẩm từ tác giả là đến với cái chưa biết từ cái đã biết theo con đường loại suy.

---

1. *Sainte-Beuve* (1804-1896), nhà thơ, nhà phê bình văn học Pháp, người sáng lập ra phương pháp tiểu sử học, với các tác phẩm như *Tableau de la poésie française au seizième siècle* [*Bức tranh thơ ca Pháp thế kỷ XVI*, 1828], các tiểu luận của ông sau này được chọn lọc và tập hợp trong *Portraits littéraires* [*Chân dung văn học*, 3 tập]. Ngoài ra ông còn có bài diễn giảng về Chateaubriand tại Liège có nhan đề *Chateaubriand et son groupe littéraire* [*Chateaubriand và nhóm văn chương của ông*]. Sainte-Beuve được Đỗ Lai Thúy giới thiệu và trích dịch trong *Sự đồng đẳng của phương pháp*, NXB Văn hóa Thông tin, 2004.

Tuy nhiên, con người không phải là nhất sinh bất biến, mà còn là sản phẩm của những môi trường văn hóa lịch sử nhất định. Vì thế mà có thể mở rộng việc nghiên cứu tác giả sang cái hoàn cảnh đã sản sinh ra tác giả. *Trường phái văn hóa-lịch sử* của H. Taine[1] đưa ra ba nguyên lý cần phải áp dụng vào nghiên cứu con người nhà văn là *chủng tộc, địa điểm* và *thời điểm*. Nếu trong cái hoàn cảnh sản sinh ra tác giả ấy, người ta đặc biệt chú ý đến những nhân tố kinh tế xã hội, coi kinh tế là nguyên nhân của mọi nguyên nhân và động lực của mọi động lực của sự phát triển xã hội thì đó là *phương pháp xã hội học*, trong đó có một hình thức triệt để hơn cả, duy lý hơn cả là *phương pháp xã hội học mác xít*. Phương pháp xã hội học từ khi ra đời đến nay không ngừng làm phong phú bản thân mình bằng việc thu nhận những thành tựu của các ngành khoa học khác như cấu trúc luận, ký hiệu học, như L. Goldmann[2], R. Barthes. Đặc biệt là *xã hội học văn*

---

1. *Taine H.* (1828-1893), nhà triết học, sử học và phê bình văn học Pháp. Ông sử dụng ba khởi nguyên *chủng tộc, môi trường* và *thời điểm* để giải thích tác phẩm văn chương cũng như các sự kiện lịch sử: *Les Origines de la France contemporaine* [*Nguồn gốc của nước Pháp đương đại*, 1875-1893] và các nền văn học như: *La Fontaine et ses fables* [*La Fontaine và truyện ngụ ngôn của ông*, 1853 và 1861], *Histoire de la littérature anglaise* [*Lịch sử văn học Anh*, 1864], *Philosophie de l'art* [*Triết học nghệ thuật*, 1865 và 1882]. Taine đã được Đỗ Lai Thúy giới thiệu và trích dịch trong *Sự đỏng đảnh của phương pháp*, NXB Văn hóa Thông tin, 2004.

2. *Goldmann L.* (1913-1970), nhà phê bình xã hội học cấu trúc Pháp gốc Rumani. Tác phẩm chính: *Thượng đế giấu mặt* (1955), *Vì một xã hội học tiểu thuyết* (1964). Đã có dịch một số trích đoạn, in trong *Sự đỏng đảnh của phương pháp*, sđd.

học, nhất là của P. Bourdieu[1], độc đáo ở chỗ từ lâu đã đặt vấn đề nghiên cứu xã hội *trước* tác phẩm, xã hội *trong* tác phẩm và xã hội *sau* tác phẩm (tức lý thuyết tiếp nhận).

Phương pháp tiểu sử học, trường phái văn hóa-lịch sử và các phương pháp xã hội học đều nghiên cứu tác giả với tư cách là *con người xã hội*. Nhưng tác phẩm văn học không chỉ có phần *có chủ ý*, tức ý đồ tác giả, như là sản phẩm của con người hữu thức, mà còn có cả phần *không chủ ý*, phần chìm của tảng băng trôi, sản phẩm của con người vô thức, đối tượng của phân tâm học. Bởi thế, khi nghiên cứu tác giả, nếu Sainte-Beuve xuất phát từ tuổi trưởng thành, thì các nhà phê bình phân tâm học xuất phát từ tuổi ấu thơ. *Phương pháp phân tâm học* nghiên cứu những xung năng vô thức như là những ngọn nguồn sáng tạo ở tác giả. Nếu phân tâm học của S. Freud chủ yếu nghiên cứu cái vô thức ở con người cá nhân nhà văn thì phân tâm học của C.G. Jung với lý thuyết về siêu mẫu chú trọng đến vô thức tập thể, và đặc biệt là J. Lacan[2]

---

1. *Bourdieu P.* (1930-2002), nhà xã hội học Pháp tại Pháp quốc học viện. Ông là người đề xướng *lý thuyết trường* trong nghiên cứu văn học. Tác phẩm chính: *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992. Đã dịch ra tiếng Việt: *Sự thống trị của đàn ông*, Lê Hồng Sâm dịch, NXB Tri thức, đang in.

2. *Lacan J.* (1901-1981), nhà phân tâm học Pháp, mở ra một giai đoạn mới trong phân tâm học với chủ nghĩa cấu trúc. Ông khám phá ra "giai đoạn tấm gương" trong sự phát triển của trẻ em và Luật người cha và Luật biểu tượng. Định đề nổi tiếng của ông, "vô thức được cấu trúc như một ngôn ngữ", đã mở ra ngành phân tâm học văn bản. Tác phẩm chính: *Écrits* (*Những bài viết*), hai tập, 1966

với định đề nổi tiếng "vô thức được cấu trúc như một ngôn ngữ" lại thiên về cái vô thức ở văn bản tác phẩm. Từ đây xuất hiện *phân tâm học văn bản*. Nhà phê bình phân tâm học có thể không cần biết đến tác giả mà vẫn phân tích được tác phẩm. Nhờ có phân tâm học văn bản mà người ta có thể nghiên cứu được truyện cổ tích vốn không có tác giả, hoặc thơ Hồ Xuân Hương bất chấp tác giả này chưa có một tiểu sử xác định. Bởi vậy, phương pháp phân tâm học là một trong những cái cầu nối trên con đường tiếp cận tác phẩm từ tác giả sang *tiếp cận tác phẩm từ văn bản*. Trước khi từ giã những cách tiếp cận thứ nhất, "từ tác giả", tôi muốn nói rằng, mặc dù có rất nhiều ưu việt, nhưng các *phương pháp phê bình ngoại quan* này nhiều khi rơi vào một nghịch lý đáng buồn là lẽ ra qua tác giả để tìm hiểu tác phẩm, thì, ngược lại, do quá chú mục vào tác giả, nên đã coi tác phẩm chỉ như một thứ *tài liệu* để hiểu con người nhà văn, trình độ văn hóa lịch sử và cái trạng thái kinh tế-xã hội thời nhà văn sống.

Một cầu nối khác là *phương pháp thi pháp học*. Như đã nói ở trên, thi pháp học có từ thời Aristote, rất chú trọng đến tác phẩm, nhưng đó là thi pháp học *quy phạm, cổ điển*. Một thứ thi pháp học dạy người ta "chế tác" ra những tác phẩm đúng và hay. Vào đầu thế kỷ XX, sự phát triển của triết học, khoa học tự nhiên, khoa học xã hội và nhân văn, đặc biệt là ngữ học, đã có ảnh hưởng lớn đến phê bình văn học. Thi pháp học *hiện đại* hình thành, không chủ trương dạy nhà văn

phải viết như thế nào, mà nghiên cứu tác phẩm bằng con đường *mô tả* khoa học (và về sau quan niệm về mô tả đều ngả theo tinh thần hiện tượng học). Trên cơ sở này, chủ nghĩa hình thức Nga[1] ra đời như là sự chống lại quan niệm *nghệ thuật như là nhận thức* của Potebnìa trong lý luận và chủ nghĩa tượng trưng Nga trong sáng tác. Shklovski, chủ soái của trường phái này, và các đồng chí tài năng của ông coi trọng hình thức, vì hình thức *chính là* nghệ thuật, còn *nghệ thuật* (thì) *như là thủ pháp*. Chủ nghĩa hình thức Nga đã có nhiều đóng góp như việc xác định *tính tự trị* của tác phẩm văn học, coi đối tượng của phê bình văn học là *tính văn học* (R. Jakobson), cái làm cho một tác phẩm trở thành tác phẩm văn học, đề ra khái niệm *vật liệu* đối lập với hình thức, miêu tả được các hệ thống *cốt truyện* (Eikhenbaum), *chủ đề* (Tomashevski), *thủ pháp* (Shklovski) và sự *tiến hóa của văn chương* (Tynianov). Như vậy, chủ nghĩa hình thức Nga không chỉ làm mới lại thi pháp học của Aristote, biến nó từ *quy phạm*, giáo điều thành *miêu tả* khoa học, tức từ *cổ điển* thành *hiện đại*, mà còn mở ra một thời đại mới trong phê bình văn học với những cách tân hết sức cơ bản và độc đáo. Hầu hết những trường phái sau này ở châu Âu, đặc biệt là

1. Về chủ nghĩa hình thức Nga và các thành viên của nó, xin xem *Nghệ thuật như là thủ pháp (Lý thuyết chủ nghĩa hình thức* Nga), Đỗ Lai Thúy biên soạn và giới thiệu, NXB Hội Nhà văn, 2001, và *Trường phái hình thức Nga*, Huỳnh Như Phương, NXB Đại học Quốc gia TP. Hồ Chí Minh, 2007.

G. Genette[1], và Bắc Mỹ đều tìm thấy xuất phát điểm của mình từ chủ nghĩa hình thức Nga, như chủ nghĩa cấu trúc từ tư tưởng cấu trúc của Tynianov, tự sự học từ phân tích truyện kể của Tomachevski, Shklovski và đặc biệt Propp.

Phải nói rằng, ngôn ngữ của tác phẩm văn học đã được chú trọng từ chủ nghĩa hình thức Nga (phân biệt ngôn ngữ thơ ca và ngôn ngữ thường nhật, phân biệt phương diện tồn tại vật liệu và tồn tại thẩm mỹ của ngôn ngữ), nhưng ngôn ngữ chỉ thực sự trở thành "nhân vật chính" trong chủ nghĩa cấu trúc, ký hiệu học, phong cách học là những khoa học lấy *ngữ học cấu trúc* của Ferdinand de Saussure[2] (1857-1913) làm cơ sở. Trong *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương*, nhà ngữ học Thụy Sĩ trên đã thực hiện một loạt lưỡng phân. Trước hết, ông phân biệt *ngôn ngữ* (langue) với *lời nói* (parole) và cho rằng chỉ ngôn ngữ mới là đối tượng của ngữ học. Ngôn ngữ là *mã* (code) của lời nói, bởi thế ngôn

---

1. *Genette G.* (1930-), nhà lý thuyết văn học và phê bình cấu trúc luận Pháp. Tác phẩm chính: *Figures I và II* về phê bình phong cách học, còn *Figures III* về tự sự học, lý thuyết về diễn ngôn. Bộ *Figures* hiện nay đã ra đến tập V, ngoài ra Genette còn là tác giả của tác phẩm quan trọng *Palimpsestes* cũng như một số công trình về mỹ học.

2. *De Saussure F.* (1857-1913), nhà ngữ học Thụy Sĩ, người sáng lập ra ngữ học cấu trúc và tạo ra cuộc cách mạng lần thứ nhất trong ngữ học. Saussure đã có ảnh hưởng đến toàn bộ khoa học xã hội và nhân văn thế kỷ XX. Tác phẩm duy nhất *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương* (Cao Xuân Hạo dịch, NXB Khoa học Xã hội, 1973, 2005) do hai người học trò là Ch. Bally và Ch. Bruneau ghi lại từ bài giảng của ông và cho xuất bản.

ngữ có tính xã hội, là chung của mọi người, còn lời nói mang tính cá nhân, riêng của mỗi người. Và để nghiên cứu ngôn ngữ phải nghiên cứu *đồng đại*, vì chỉ có trên cơ sở một cắt đồng đại nhát, 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, vì vậy, 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 *ký hiệu*, toàn bộ ngôn ngữ là một hệ thống ký hiệu, một bộ phận tiêu biểu nhất và quan trọng nhất của ký hiệu học. Mỗi ký hiệu ngôn ngữ gồm có hai mặt: mặt âm thanh và chữ viết gọi là *cái biểu đạt* (signifiant), mặt khái niệm, ý nghĩa gọi là *cái được biểu đạt* (signifié). Quan hệ giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt là quan hệ *vô đoán*, có tính quy ước do cộng đồng ngôn ngữ quy định, nhưng lại gắn bó với nhau như hai mặt của một tờ giấy.

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. Lấy ngữ học làm "khoa học hoa tiêu", Roman Jakobson đã vận dụng vào nghiên cứu văn học,

đặc biệt là thi pháp thơ, Lévi-Strauss[1] trong dân tộc học, Jacques Lacan trong phân tâm học, Michel Foucault trong 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 lý 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 đến như thế nào đi nữa thì chủ nghĩa cấu trúc không bao giờ xa rời được cái định hướng ngữ học của nó. Vì thế, nó càng thúc đẩy mạnh hơn sự phân tích cấu trúc văn bản trong việc nghiên cứu văn học.

Cũng phát huy tính ký hiệu của ngôn ngữ, ký hiệu học, khoa học về các ký hiệu của ngôn ngữ văn học, đặc biệt phát triển vào những thập niên giữa thế kỷ XX. Một công trình có tính chất khởi đầu cho cả cấu trúc luận và ký hiệu học là *Hình thái học truyện cổ tích* của Vladimir Propp in năm 1928 tại Nga. Tác phẩm này, một mặt, gợi ý nhiều cho một nhà ký hiệu học khác người Pháp, Greimas, ở công trình *Ngữ nghĩa học cấu trúc* (1966), mặt khác, cổ vũ cho một nhà ký hiệu học lớn khác của nước

---

1. *Levi-Strauss C.* (1908-2009), nhà nhân học Pháp, người sáng lập ra chủ nghĩa cấu trúc. Nhiều năm sống và nghiên cứu ở Braxin. Tác phẩm chính: *Nhiệt đới buồn* (1955), *Nhân học cấu trúc* (1953), *Tư duy man dã* (1962), *Huyền thoại học* (1964-1971)... Ông đã mang đến cho chủ nghĩa cấu trúc một kích thước nhân văn. Tác phẩm đã dịch ra tiếng Việt: *Chủng tộc và lịch sử* (Huyền Giang dịch, Hội khoa học lịch sử, 1996), *Nhiệt đới buồn* (Ngô Bình Lâm dịch, NXB Tri thức, 2009), *Huyền thoại học* (Trịnh Bá Đĩnh dịch)...

Nga và của thế giới Iuri Lotman[1], với những tác phẩm *Cấu trúc văn bản nghệ thuật* (1970), *Mỹ học và ký hiệu học điện ảnh* (1973). Ngoài ra, trường phái Paris còn gắn với những tên tuổi lớn khác là Roland Barthes với *Những cơ sở của ký hiệu học, Hệ thống mốt* (1967), *Đế quốc ký hiệu* (1970), là Julia Kristeva với nhóm Tel Quel. Một nhân vật sáng giá khác của ký hiệu học cũng cần phải được nhắc đến là Umberto Eco với các công trình như *Tác phẩm mở* (1962), *Cấu trúc vắng mặt* (1968), *Đi tìm sự thật biết cười* (Vũ Ngọc Thăng dịch, Hội Nhà văn, 2004).

Ký hiệu học, cấu trúc luận, thi pháp học tuy có những định hướng nghiên cứu khác nhau, cách tiếp cận khác nhau, nhưng cũng có rất nhiều điểm tương đồng vì cùng lấy ngữ học cấu trúc làm cơ sở, cùng lấy việc nghiên cứu tác phẩm, đặc biệt là văn bản, làm trọng tâm. Văn bản có tính tự trị bởi sự tồn tại độc lập của ký hiệu, của các cấu trúc ngôn ngữ, của hình thức tác phẩm. Bởi thế, tác phẩm bao giờ cũng có một trung tâm, có nghĩa ổn định và khách quan vì sự khách quan của văn bản. Như vậy, phê bình văn học chỉ cần biết

---

1. *Lotman Iu.* (1922-1993), nhà ký hiệu học văn học và văn hóa Nga, giáo sư Đại học Tổng hợp Tartu thuộc Estonia. Nghiên cứu văn học trong quan hệ với tổng thể văn hóa. Tác phẩm chính: *Những bài giảng về thi pháp học cấu trúc* (1964), *Cấu trúc văn bản nghệ thuật*, (1973, bản tiếng Việt do Trần Ngọc Vương, Trịnh Bá Đĩnh, Nguyễn Thu Thủy dịch, Đại học Quốc gia Hà Nội, 2004), "Ký hiệu học điện ảnh và những vấn đề mỹ học điện ảnh" (1973, bản tiếng Việt do Bạch Bích dịch, trong *Ký hiệu học Sân khấu và Điện ảnh*, Viện Lưu trữ và Nghệ thuật Điện ảnh xuất bản, 1997).

tới tác phẩm, mà không cần quan tâm tới tác giả và người đọc.

Lối tiếp cận tác phẩm từ văn bản này một khi phát triển đến cực điểm thì chính độ viên mãn của nó lại làm bộc lộ những phiến diện mới. Và sự khắc phục các khiếm khuyết này *một mặt* là những điều chỉnh tự thân của phê bình văn học, *mặt khác* đáp ứng những nhu cầu mới của thời đại. Thời đại hậu công nghiệp, thời đại thông tin, thời hậu hiện đại. Điều này trước hết đã thúc đẩy chủ nghĩa cấu trúc phát triển thành *hậu cấu trúc* và *giải cấu trúc* với vẫn những nhân vật quen thuộc của chủ nghĩa cấu trúc như Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida[1]. Đồng thời sự hình thành các khoa học mới như *thông diễn học* (giải thích học hiện đại) và *mỹ học tiếp nhận* với Georg Gadamer, Hans Robert Jauss và Wolfrang Iser đã làm xuất hiện nhân vật *người đọc*, như một đồng sáng tạo hoặc một liên chủ thể. Và, từ đây xuất hiện một lối đi mới: *tiếp cận tác phẩm từ người đọc*.

Nếu chủ nghĩa cấu trúc dựa trên sự tương ứng hoàn toàn giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt thì hậu cấu trúc luận lại hoài nghi điều này. Nó cho rằng

---

1. *Derrida J* (1930-2004), triết gia Pháp, sáng lập trường phái giải cấu trúc. Tốt nghiệp Đại học Sư phạm Paris, chuyên gia về Husserl và Heidegger. Giảng dạy tại Đại học Sorbonne, giám đốc nghiên cứu của Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales tại Paris. Tác phẩm chính. *Về văn phạm học. Ngôn ngữ và hiện tượng. Văn bản và sự sai biệt...*

cái biểu đạt không phải để biểu đạt cái được biểu đạt mà cho một chuỗi (về lý thuyết là bất tận) cái biểu đạt khác. Như vậy, phê bình một tác phẩm văn học không chỉ dừng lại ở việc truy tìm *cấu trúc nội tại* của tác phẩm đó nữa, mà phải phá vỡ cấu trúc để tìm nghĩa tác phẩm. Lớp nghĩa thứ nhất được hình thành do cấu trúc nội tại của tác phẩm: *nghĩa tồn tại*, còn lớp nghĩa thứ hai do người đọc tiếp xúc với tác phẩm làm nảy sinh, *nghĩa kiến tạo*. Đồng thời lớp nghĩa này lại làm xuất hiện một vấn đề mới buộc người đọc phải đào sâu tác phẩm để tìm lời giải đáp: lớp nghĩa thứ ba ra đời. Cứ như vậy, ý nghĩa tác phẩm (tức nghĩa kiến tạo) không ngừng vận động và hoàn chỉnh. Tác phẩm văn học, như vậy, là một *tác phẩm mở* và chỉ thực sự tồn tại qua *sự đọc*.

Jacques Derrida lại đến với hậu cấu trúc luận từ một hướng phê phán khác. Ông cho rằng lý thuyết ký hiệu học của Saussure vốn dựa trên ưu thế của *âm* so với *chữ*, và khi nói thì người ta tạo nên một tường tượng nhân tạo trong mối liên hệ giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt vì đã không chú ý đến *tính ý hướng* của ý thức và sự tác động 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. Tính khách quan, tính tự trị, tính một trung tâm của văn bản, vì thế bị phá vỡ. Văn bản trở thành *liên văn bản*. Thậm chí, cả thế giới, rốt cuộc, cũng được coi như một văn bản bất tận, vô hạn.

Chủ nghĩa hậu cấu trúc hình thành ở Pháp sau cuộc bạo động của sinh viên vào tháng Năm năm 1968, nhưng từ những năm 70 lại đặc biệt phát triển ở Mỹ, nhất là tại Đại học Yale, nơi mà Jacques Derrida thường sang giảng dạy. Vì thế, ở Mỹ đã hình thành hẳn trường phái Yale với những công trình *Giải cấu trúc và phê bình* (1979) tập hợp những tác phẩm của J. Derrida, Paul de Man, H. Bloom, G. Hartman và J.H. Miller. Ngoài ra, mỗi nhà nghiên cứu của trường phái này đều có những công trình cá nhân, trong đó có những tác phẩm nổi tiếng như *Mù mờ và thấu hiểu* (1971), *Ngụ ngôn trong đọc văn* (1974) của Paul de Man, *Suy ngẫm về ảnh hưởng: Một lý luận thơ* (1975) của H. Bloom, *Tiểu thuyết và trùng lặp* (1982) của J. H. Miller, *Đọc ngụ ý* của Baultman, *Lý thuyết văn học: một dẫn luận* (1983) của T. Eagleton.

So với hậu cấu trúc luận, thông diễn học và mỹ học tiếp nhận tiến thêm một bước trong đường lối tiếp cận tác phẩm từ người đọc. Thực ra, không phải đến giờ người đọc mới được chú ý. Xã hội học văn học cũng rất chú ý tới người đọc. Ngay từ 1932, Leavis đã có tác phẩm *Hư cấu và công chúng đọc*, rồi những nghiên cứu về lịch sử thị hiếu, lý thuyết tiếp nhận. Nhưng đó là thứ người đọc ở ngoài tác phẩm, người đọc thụ động không tham dự vào sự sáng tạo tác phẩm. Chỉ đến thông diễn học và mỹ học tiếp nhận với ảnh hưởng của hiện tượng học thì người đọc mới trở thành một nhân tố bên trong tác phẩm, như một đồng sáng tạo. Và từ đó, văn bản được

xem như là một *kết cấu vẫy gọi* và *hành động đọc* được nghiên cứu.

Thông diễn học và mỹ học tiếp nhận được khai mở với nhà triết học Đức Hans Georg Gadamer với tác phẩm *Chân lý và phương pháp* (1966) và sau đó được hai người học trò lớn của ông đưa lên đỉnh cao là Hans Robert Jauss với công trình *Lịch sử văn học như là sự khiêu khích đối với khoa học văn học* (1970), *Kinh nghiệm thẩm mỹ và thông diễn học văn học* (1977) và Wolfgang Iser với *Kết cấu vẫy gọi của văn bản* (1970), *Người đọc tiềm ẩn* (1972), *Hành động đọc* (1976). H.R. Jauss còn đưa ra một quan niệm mới về lịch sử văn học bao gồm cả lịch sử tiếp nhận văn học, thậm chí *chỉ là* lịch sử tiếp nhận.

Tóm lại, chủ nghĩa hậu cấu trúc, giải cơ cấu, thông diễn học và mỹ học tiếp nhận, cũng như nữ quyền luận, chủ nghĩa hậu thực dân, chủ nghĩa tân duy sử, thuyết đồng tính đều thuộc phạm trù văn hóa hậu hiện đại. Tư tưởng chung của nó nhằm chống lại chủ nghĩa duy lý trí, chống lại các tri thức khoa học thực chứng, và trước hết là *tính phổ quát* được gọi bằng những cái tên như Cái Đại Tự Sự hoặc Cái Được Biểu Đạt Siêu Việt. Từ đó, nó 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 các liên hệ thống. Sự phi trung tâm hóa này là một đặc điểm *đặc chỉ* của hậu hiện đại. Đề cao văn bản, đúng hơn văn bản mở hay liên văn bản, nên vai trò của người đọc được đề cao như

một liên chủ thể. Cái cá nhân đã từng chết trong một cấu trúc tự tại và khép kín nay lại được hồi sinh. Cũng là một đặc điểm khác, tính nhân văn phi cổ điển, của hậu hiện đại.

Như vậy, hành trình của tư tưởng phê bình văn học đến đây đã trải qua ba giai đoạn: 1) tiếp cận tác phẩm từ *tác giả*, 2) từ chính bản thân *tác phẩm* và 3) từ *người đọc*. Và đã trải qua hai lần thay đổi *hệ hình* (paradigme) nghiên cứu: từ tác giả sang tác phẩm và từ tác phẩm sang độc giả. Mỗi lần thay đổi hệ hình như vậy không chỉ đơn thuần là sự thay đổi đối tượng nghiên cứu, mà là thay đổi cả quan niệm triết học về tác giả, tác phẩm và người đọc, thay đổi cái nhìn thế giới, lý thuyết và các phương pháp tiếp cận tác phẩm. Sự thay đổi này của hệ thống văn học gắn liền với hệ thống văn hóa và qua nó là toàn bộ đời sống xã hội.

Phần hai

PHÊ BÌNH VĂN HỌC VIỆT NAM, NHÌN NGHIÊNG TỪ PHƯƠNG PHÁP

Về nguyên tắc thì thật là sai lầm nếu xây dựng một lý thuyết chỉ dựa trên những đại lượng quan sát. Chính lý thuyết quyết định cái mà người ta có thể quan sát được.

HEISENBERG

I

SỰ RA ĐỜI VÀ BƯỚC ĐI ĐẦU TIÊN

1. *Phê bình văn học* cùng với Thơ Mới, tiểu thuyết và kịch nói là con đẻ của cuộc gặp gỡ Đông và Tây, Việt Nam và Pháp, làng quê và thành phố, nàng cấy lúa và chàng chăn cừu. Nói vậy, không phải là trước khi người Tây đặt chân đến xứ này, văn chương Việt Nam không có phê bình. Có đấy, chúng ta đã có những bài *Tựa* các tập thơ, có mục *Văn nghệ chí* trong các sưu khảo, có bài *Luận* về *Truyện Kiều*, có những bài thơ bàn về thơ. Nhiều bài trong số đó có thể gọi là kỳ bút, tuyệt bút, hàm chứa một kinh nghiệm sống vô cùng sâu sắc, một học vấn vô cùng rộng rãi, một thẩm mỹ vô cùng chắc chắn. Nhưng dẫu sao, đấy cũng chỉ là những phát biểu, những tâm sự mang tính chất "đối cảnh sinh tình", mà người đọc với tư cách không phải là *đồng tác giả*, mà là *đồng vị* (với) *tác giả*, mượn tác phẩm để nói đến những gì ngoài tác phẩm, chưa phải là phê bình văn học thực sự với nghĩa là một hoạt động chuyên môn, nên các sản phẩm ấy chưa phải đã có tư cách một chuyên ngành của khoa học văn học. Bởi vậy, có thể gọi nó là *phê điểm*

trung đại, hoặc *bình điểm trung đại* để phân biệt với phê bình văn học hiện đại chỉ có tại Việt Nam từ đầu thập niên ba mươi của thế kỷ XX.

Quả thực, từ một hai thập niên đầu thế kỷ trước, sau những đợt khai thác thuộc địa lần thứ nhất và hai, xã hội Việt Nam dần dà có những thay đổi về cấu trúc. Công thương nghiệp phát triển đã biến một vài đô thị phương Đông trung đại thành các đô thị hiện đại kiểu phương Tây, đặc biệt là những thành phố trực trị như Hà Nội, Hải Phòng, Đà Nẵng, Sài Gòn. Chính tại các thành phố này, một văn hóa đô thị hiện đại đã ra đời, tuy còn nhỏ bé, non dại như một mầm cây, nhưng một khi trồi lên khỏi mặt đất tối tăm, sẽ nhanh chóng phát triển thành cây lớn, làm thay đổi khí hậu của một nền văn hóa nông nghiệp cổ truyền.

Sự phát triển của văn hóa đô thị do nhiều yếu tố. Trong phạm vi đề tài này, tôi chỉ gảy ra vài nguyên nhân cơ bản: chữ quốc ngữ, nền giáo dục Tây học và báo chí xuất bản. Ba yếu tố này có quan hệ chặt chẽ với nhau; sự phát triển của cái này làm tiền đề cho cái kia để tạo thành một văn hóa mới. *Chữ quốc ngữ* (ghi âm tiếng Việt bằng chữ cái Latin) là công sức của nhiều giáo sĩ Bồ Đào Nha, Ý, Pháp, những người, khi truyền đạo tại Việt Nam vấp phải rào cản khác biệt ngôn ngữ, đã sáng chế ra vào đầu thế kỷ XVII. Trước 1862, chữ quốc ngữ chỉ tồn tại trong cộng đồng Kitô giáo nhỏ hẹp và biệt lập. Chỉ sau khi thực dân Pháp chiếm trọn Nam

Bộ vào thời điểm nói trên và bắt đầu ra báo, thì chữ quốc ngữ mới được đưa ra ngoài xã hội. Những người đầu tiên có công truyền bá chữ quốc ngữ là các nhà bác học, nhà văn hóa như Trương Vĩnh Ký (1837-1898), Huỳnh Tịnh Của (1834-1897). Đặc biệt vào đầu thế kỷ XX, các nhà nho duy tân ở Bắc Bộ và Trung Bộ, khác với những lớp nhà nho trước đó còn coi chữ quốc ngữ là tà đạo, thì nay lại tuyên truyền phổ biến, bởi thấy được sự tiện lợi của nó trong việc quảng bá tư tưởng mới cho quần chúng. Rồi từ những năm 1910 trở đi, với sự ra đời *Đông Dương tạp chí* của Nguyễn Văn Vĩnh (1882-1936) và *Nam Phong tạp chí* của Phạm Quỳnh (1872-1945), thì chữ quốc ngữ đã dần dần trở thành *quốc ngữ* thật sự, đúng với cái tên của nó, đẩy lùi chữ Hán và tiếng Pháp thành ngoại ngữ.

Sự phát triển của chữ quốc ngữ đã thúc đẩy tiếng Việt phát triển theo. Chữ quốc ngữ, một mặt, giúp tiếng Việt nhanh chóng bổ sung vốn từ vựng bằng những lớp từ mới phản ảnh những đổi thay của đời sống xã hội, mặt khác, do mô phỏng các cấu trúc của tiếng Pháp, đã làm cho tiếng Việt từ chỗ là một ngôn ngữ thuần tổng hợp, tính mờ đục cao, trở nên sáng sủa, khúc chiết, có khả năng diễn đạt và dạy học ở mọi cấp học, từ phổ thông đến đại học, trở thành một ngôn ngữ văn hóa (tức ngôn ngữ chuẩn) và tiếng phổ thông của Việt Nam (điều không phải quốc gia hậu thực dân nào cũng có được).

Thành phố Sài Gòn là cái nôi đầu tiên của báo chí

Việt Nam. Thông thường, đô thị đẻ ra báo chí, nhưng với Sài Gòn thì báo chí ra đời cùng với đô thị, thậm chí, báo chí còn đi trước một bước. Năm 1862, sau khi đặt nền thống trị ở Nam Bộ, thực dân Pháp cũng nhập cảng luôn cả cà phê và báo chí. Tờ đầu tiên, *Gia Định báo*, được thành lập 1865, chỉ là một tờ công báo in bằng chữ Pháp và chữ Hán. Nhưng chỉ mấy năm sau đó, Sài Gòn đã có nhiều tờ báo bằng tiếng Việt và báo chuyên ngành như *Phan Yên báo, Nông cổ mín đàm* (1901), *Lục tỉnh tân văn* (1907). Rồi báo chí phát triển rộng ra ở tất cả các ngành nghề, các giới. Những tờ báo đã có những đóng góp to lớn cho đời sống xã hội Việt Nam về tư tưởng, học thuật, phổ biến kiến thức, phát triển ngôn ngữ, văn chương nghệ thuật như *Đông Dương tạp chí, Nam Phong tạp chí, Phụ nữ tân văn* ở giai đoạn đầu và *Hữu thanh, Phong hóa, Ngày nay, Thực nghiệp dân báo, Tiểu thuyết thứ Bảy* ở giai đoạn sau. Đồng thời các nhà xuất bản cũng lần lượt ra đời như *Tân Dân, Đời nay, Hàn Thuyên.*

Sự phát triển của in ấn, báo chí và xuất bản đã làm cho các sản phẩm văn hóa trở thành *hàng hóa*. Đây là một bước tiến quan trọng của xã hội trên con đường hiện đại hóa. Trong xã hội cổ truyền, các sản phẩm văn hóa chỉ tồn tại với tư cách là *quà tặng*. Một cuốn sách nếu chép tay thì cũng chỉ được vài bản, hoặc nếu in khắc ván thì cũng chỉ được vài chục bản. Số lượng này cũng chỉ đủ để lại làm của gia bảo cho con cháu một số, còn số khác đem tặng thân hữu, bạn bè. Như

vậy, lượng người được xem bằng mắt là rất ít, còn nghe đọc và nghe nói là rất nhiều. Vì thế, ngay cả khi đã có sách in, tác phẩm vẫn chủ yếu phải tồn tại dưới dạng truyền miệng, nên sự tam sao thất bản, sự tự tiện sửa chữa tác phẩm của người theo ý mình là dương nhiên. Trong tình trạng này thì không thể có ý thức tác quyền. Nhưng một khi đã trở thành hàng hóa, các cuốn sách, bản nhạc, bức tranh được nhân ra nhiều bản hơn, đến tay nhiều người hơn, tác dụng xã hội lớn hơn. Ý thức tác giả, do đó, cũng hình thành. Đồng thời, sách bán được sẽ có tiền, sẽ giúp nhà văn sống được bằng nghề của mình, được tự do hơn để sáng tạo. Đó là chưa kể những kích thích tinh thần của dư luận, của phê bình. Mối quan hệ nhiều chiều giữa tác giả-tác phẩm-công chúng sẽ tạo ra một động lực mới thúc đẩy sự phát triển của văn học.

Nền văn hóa mới không thể không có những con người mới với tư cách là chủ thể và khách thể của nó. Đó là tầng lớp trí thức Tây học bản địa, một lớp người vừa có *tri thức Tây học* vừa có *lòng yêu nước*, vì trưởng thành vào đúng thời kỳ đám tang Phan Chu Trinh (1925) và vụ án Phan Bội Châu (1926), hai điều kiện cần và đủ để xây dựng một văn hóa mới. Thực ra, thoạt đầu thực dân Pháp đã giữ nguyên nền *giáo dục Nho giáo* và *chế độ khoa cử* hòng lợi dụng học thuyết cai trị Nho giáo để ổn định tình hình đất nước. Nhưng khi các cuộc khởi nghĩa bị dẹp yên, nhất là sau những đợt khai thác thuộc địa,

do cần người làm ở các cơ quan hành chính và các công ty, xí nghiệp, họ mở trường đào tạo học sinh theo chế độ *giáo dục Tây học*. Trước, chỉ một vài trường tiểu học Pháp-Việt, sau có trung học và cao đẳng, thậm chí đại học. Đó là chưa kể nhiều cử nhân, thạc sĩ, tiến sĩ du học ở Pháp về. Như vậy, dần dà xã hội Việt Nam, nhất là ở các đô thị, đã hình thành một tầng lớp trí thức mới, *trí thức Tây học*, và đẩy tầng lớp trí thức cũ, *trí thức Nho học*, lui về hậu trường nông thôn. Tầng lớp trí thức Tây học này, với sự phát triển khá cao của ý thức cá nhân, chính là chủ/khách thể của nền văn hóa mới, *văn hóa đô thị*. Bởi vậy, chỉ trong khoảng thời gian hơn thập kỷ (1932-1945), Việt Nam đã có một nền văn hóa hiện đại, phi truyền thống. Về âm nhạc, chúng ta có *tân nhạc* với sự phát triển cao của ca khúc, nhạc thính phòng. Về mỹ thuật, chúng ta có *hội họa sơn dầu*, đặc biệt là *tranh sơn mài* (một sáng tạo của các họa sĩ Việt Nam kết hợp chất liệu sơn ta và kỹ thuật vẽ phương Tây) và *tranh lụa*. Ngoài ra, điêu khắc, kiến trúc cũng phát triển. Về sân khấu có *kịch nói*, một loại hình có tính ước lệ khác hẳn với kịch hát cổ truyền.

Riêng về văn học, Việt Nam có sự phát triển đặc biệt cao. Bởi lẽ, khác với tân nhạc, hội họa, kịch nói là những bộ môn không có trong truyền thống, văn học một mặt kế thừa được những thành tựu lớn của văn học Việt Nam trung đại, mặt khác tiếp thu được tinh hoa của văn học phương Tây hiện đại để làm một cuộc

tổng hợp, tạo ra nền văn học mới với những thành tựu rực rỡ.

Trước hết là sự thay đổi quan niệm và mục đích tồn tại của văn học. Trước đây, trong nền văn hóa Nho giáo, văn học được coi như cỗ xe hoặc con thuyền chở đạo. Dĩ nhiên, đạo ở đây là đạo đức, một thứ đạo đức chính thống và chính thức. Như vậy, văn học vừa là công cụ tuyên truyền cho ta vừa là vũ khí đánh địch: *Chở bao nhiêu đạo thuyền không khẳm/Đâm mấy thằng gian bút chẳng tà* (Nguyễn Đình Chiểu). Đặc trưng nghệ thuật, nếu có được chú trọng thì cũng chỉ để cho con thuyền ấy chở được nhiều hơn và ngọn bút ấy được sắc hơn. Trong nền văn hóa mới, văn học thôi không làm công cụ nữa mà có mục đích tự thân. Viết văn là một cuộc phiêu lưu để đi tìm cái đẹp và đọc văn là để đi tìm những cảm xúc thẩm mỹ. Như vậy, mục đích tồn tại của văn chương là *cái đẹp*, một cái đẹp không tách rời với *cái chân* và *cái thiện*.

Cái đẹp trong quan niệm của văn học Việt Nam trung đại là *cái thần*, còn *cái thực* thì bị coi như phản thẩm mỹ. Có lẽ vì thế mà cái đẹp trung đại gắn liền với sự ước lệ đôi khi quá quắt. Nguyễn Du tả vẻ đẹp của chị em Thúy Kiều chỉ cốt lấy cái thần: *Mai cốt cách tuyết tinh thần*. Vẻ đẹp "sắc dành đôi một" của Kiều thì *Làn thu thủy nét xuân sơn/Hoa ghen thua thắm liễu hờn kém xanh*; sắc đẹp của Vân so với Kiều thì kém hơn một bậc, nên ngòi bút Nguyễn Du cũng kém ước lệ hơn một

bậc: *Khuôn trăng đầy đặn, nét ngài nở nang*. Còn tả thực chỉ dành cho những nhân vật phản diện như Tú Bà: *Nhác trông nhờn nhợt màu da, Ăn gì to béo đẫy đà làm sao*, hoặc Mã Giám Sinh: *Mày râu nhẵn nhụi áo quần bánh bao*. Nền văn học mới đã thay đổi quan niệm về cái đẹp. Sự phát triển của khoa học tự nhiên, nhất là khoa học thực nghiệm, đã hướng cái nhìn của con người ra bên ngoài, coi thế giới thực tại là khách quan và đáng để nghiên cứu, xem xét. Từ đây, cái đẹp không chỉ là cái thần mà còn cả cái thực, thậm chí chủ yếu là cái thực. Và nhờ có sự thay đổi này thì tại Việt Nam mới có dòng văn học tả chân (hiện thực), mà nay vẫn được coi là dòng văn học chính thống và chủ lực.

Một điều đáng chú ý khác của văn học giai đoạn này là sự xuất hiện nhiều thể loại văn học mới trước đó chưa từng có. Văn học Việt Nam trung đại đã có một lần xuất hiện các thể loại mới. Đó là vào nửa cuối thế kỷ XVIII-nửa đầu XIX, khi lần đầu tiên xuất hiện những yếu tố của văn học đô thị, trong đó ý thức cá nhân chớm nở. Thế là xuất hiện một loạt thể loại văn học mới như *ngâm khúc, truyện nôm* và *hát nói*. Cần lưu ý rằng, trước đó văn học Việt Nam hoàn toàn vay mượn các thể loại của văn học Trung Hoa và chưa có một thể loại nào là của riêng mình. Một chút cải tiến là thơ thất ngôn xen lục ngôn khởi từ Nguyễn Trãi thì đến khi xuất hiện các thể loại thuần Việt nó đã không còn tồn tại nổi. Bởi vậy, tôi nghĩ, sự xuất hiện của những thể loại

mới là tiêu chí chủ chốt để khẳng định sự xuất hiện của một thời đại văn học mới. Bởi, thẩm mỹ là cái bảo thủ nhất, mà thể loại lại là sự ngưng kết của những quan niệm thẩm mỹ. Tuy nhiên, sự cách tân này vẫn chỉ là cục bộ vì các thể loại mới ấy vẫn nằm trong nền văn học khu vực, vẫn trong truyền thống văn thơ phú lục của văn học Đông Á trung đại. Còn sự xuất hiện của *Thơ Mới, tiểu thuyết, kịch nói* và *phê bình văn học* thì đã là một cuộc cách mạng. Bởi lẽ, đây là các thể loại của văn học hiện đại, thế giới. Có các thể loại này, chứng tỏ văn học Việt Nam đã rời khỏi vùng biển khu vực để tìm ra đại dương thế giới, bắt đầu một hành trình hiện đại hóa đầy gian khổ.

Như vậy, chỉ trong một thời gian ngắn, văn học Việt Nam đã đạt được sự phát triển vượt bậc, ví như Thơ Mới khởi đầu với thơ lãng mạn Lưu Trọng Lư (1912-1991), Phạm Huy Thông (1916-1988), Thế Lữ (1907-1989), Nguyễn Bính (1918-1966) đã nhanh chóng chớm tượng trưng với Xuân Diệu (1916-1985), Huy Cận (1919-2005), Vũ Hoàng Chương (1916-1976) rồi tượng trưng chín ở Đinh Hùng (1920-1967), Bích Khê (1916-1946), Phạm Văn Hạnh và bước được một chân sang siêu thực với Hàn Mặc Tử và chút ít tiền phong chủ nghĩa với Nguyễn Xuân Sanh (1920). Tiểu thuyết Tự lực Văn đoàn cũng vậy, đầu tiên là luận đề lãng mạn với *Hồn bướm mơ tiên, Nửa chừng xuân* của Khái Hưng (1896-1947), *Đoạn tuyệt* của Nhất Linh (1906-1963) để mấy năm sau đó là tiểu

thuyết hiện đại kiểu Gide với *Đẹp* của Khái Hưng và *Bướm trắng* của Nhất Linh Ra đời sau Tự lực Văn đoàn, nhưng tiểu thuyết hiện thực cũng phát triển tăng tốc không kém từ *Tắt đèn* của Ngô Tất Tố (1894-1954), *Bước đường cùng* của Nguyễn Công Hoan (1903-1977) đến *Giông tố, Số đỏ* của Vũ Trọng Phụng là một bước tiến, rồi đến *Chí Phèo, Sống mòn* của Nam Cao (1915-1951) lại là một bước tiến khác. Kịch Doàn Phú Tứ (1910-1989) cũng từ lãng mạn với *Ghen, Mơ hoa* chỉ vài năm sau đã chuyển sang tượng trưng kiểu Ibsen ở *Ngã ba*. Như vậy, văn học Việt Nam chỉ trong một thời gian ngắn đã đi được một chặng đường mà văn học phương Tây phải trải qua gần hai thế kỷ. Tuy đã đạt được nhiều đỉnh cao về nghệ thuật, nhưng một sự hiện đại hóa cấp tốc như vậy cũng không thể không trình ra nhiều bất cập.

2. Sáng tác phát triển kéo theo sự phát triển của phê bình. Tuy nhiên, ở văn học Việt Nam, do tất cả các bộ môn đều *cùng lúc* chịu ảnh hưởng của văn chương Pháp, nên phê bình hầu như đồng hành với sáng tác. Và, cũng như sáng tác phải trải qua những giai đoạn quá độ là *dịch* và *phóng tác*, thì con đường hình thành phê bình như một hoạt động chuyên ngành cũng phải trải qua *dịch* và *khảo cứu*. Như vậy, dịch là công đoạn chung cho cả hai: sách văn chương lẫn sách phê bình. Điều này cũng dễ hiểu, dịch trước hết là đem tiếng Việt ra đối sánh với tiếng Pháp, tiếng Anh để nhận ra những

sở trường và sở đoản của tiếng ta, từ đó mà bổ sung, trau dồi cho nó phong phú hơn lên. Sau khi đã có một số vốn nhất định về tư tưởng và thẩm mỹ thì lúc ấy nhu cầu khảo cứu mới xuất hiện. Không phải ngẫu nhiên mà những thập niên mười và hai mươi của thế kỷ trước là mùa của dịch thuật, phóng tác và *biên khảo*. Còn từ 1932 trở đi mới có sáng tác và phê bình đúng nghĩa.

Biên khảo thì thời nào cũng có. Nhưng biên khảo khi có phê bình rồi thì lại khác, chủ yếu mang tính chất bổ trợ cho phê bình. Biên khảo ở giai đoạn tiền phê bình này lại là điều kiện, thậm chí tiền thân của phê bình. Nó xuất hiện như là một nhu cầu của thời đại và/nên có tư tưởng chỉ đạo hẳn hoi. Bấy giờ, trong xã hội Việt Nam, tồn tại hai luồng tư tưởng tân cựu. Đây cũng là hai đường hướng xây dựng văn hóa Việt Nam và, sâu xa hơn, đất nước Việt Nam. Những nhà nho cựu học thì muốn "giữ nguyên hiện trạng" văn hóa truyền thống, trong đó chủ yếu là Nho học, như một thứ quốc hồn quốc túy. Còn những người tân/Tây học, mặc dù lúc này số lượng hãy còn rất ít, thì muốn "phủ nhận sạch trơn" quá khứ để thênh thang theo con đường Âu hóa.

Có một lớp người đứng giữa, các *nhà nho Tây học*, tỉnh táo hơn chủ trương tư tưởng dung hòa Đông-Tây, truyền thống-hiện đại. Họ muốn mình, đúng hơn công việc của mình, là *cầu nối* của hai tư tưởng cựu-tân, xóa bỏ sự đứt đoạn ắt sẽ gây ra đổ vỡ bằng việc đem cái ngọn tân ghép vào gốc cựu, hoặc làm cuộc tuyển trạch

cựu tân, cái gì hay thì chọn không phân biệt cũ, mới. Để đạt được điều đó, họ phải làm những công trình biên khảo học thuật về văn hóa, văn học, lịch sử, triết học, xã hội, mà ở đây chỉ xem xét về *văn học*.

Các nhà nho Tây học, tức gốc nho là chính, còn Tây học chỉ là ngọn, thiên về biên khảo những công trình thuộc về vốn cổ của dân tộc, như các cụ Phan Kế Bính (1875-1921), Lê Dư (?-1967), Nguyễn Văn Ngọc (1890-1942), Nguyễn Hữu Tiến (1875-1941), Bùi Kỷ (1888-1960). Còn những người có học vấn hoàn toàn Tây học, nhưng sống trong khí hậu (xã hội) hoặc vi khí hậu (gia đình) Nho học, hay sau khi có Tây học rồi, họ tự học thêm Nho học, nên mang *hồn cốt* nhà nho, như Phạm Quỳnh chẳng hạn, thì nghiêng về biên khảo, giới thiệu văn học Pháp và phương Tây. Nói thêm về trường hợp Phạm Quỳnh, vượt qua các tiêu chí hình thức, tôi vẫn muốn đặt cho ông huy hiệu "nhà nho Tây học", những *Đỗ Nam Tử* (bút hiệu của Nguyễn Trọng Thuật). Và, thực tế, các trí thức Tây học từ năm 1932 trở đi cũng gần như coi ông như vậy. Trường hợp Nguyễn Văn Vĩnh lại khác. Mặc dù, ông và *Đông Dương tạp chí* đi trước Phạm Quỳnh và *Nam Phong tạp chí*, nhưng anh chàng *Tân Nam Tử* này là một *trí thức Tây học* hoàn toàn, thuộc hẳn về thế hệ sau. Cũng như Trương Vĩnh Ký không chịu cùng thời với *những người cùng thời* với ông.

Tiêu biểu cho khuynh hướng thứ nhất là các công trình như *Hán Việt văn khảo* của Phan Kế Bính, *Quốc văn*

cu thế của Bùi Kỷ, *Nữ lưu văn học sử* và *Vị Xuyên thi văn tập* của Lê Dư, *Gian nhân di mặc: sự tích và thơ từ Hồ Xuân Hương* và *Cổ xúy nguyên âm: lối văn thơ nôm* của Nguyễn Hữu Tiến, *Nam thi hợp tuyển* và *Tục ngữ phong dao* của Nguyễn Văn Ngọc, trong đó đáng lưu ý hơn cả là *Hán Việt văn khảo* của Phan Kế Bính. Ở đây, học giả họ Phan vẫn trung thành với tư tưởng trung dung của nhà nho để làm phương châm tiếp vật xử thế. Nhưng ông đã vượt qua được lối *toát yếu, lược thuật* của các thầy đồ để có những *sáng tạo* của riêng mình, dù sáng tạo ở đây chỉ mới là những *sáng kiến*. Đó là sự *hệ thống hóa* các thể loại văn học của cả ta lẫn Tàu. Đặc biệt, ông chú ý nhiều hơn đến các thể loại *văn xuôi, văn xuôi nghệ thuật* (tản văn, tiểu thuyết) là những thứ còn chưa phát triển tại Việt Nam bấy giờ. Về phương diện *trình bày*, công trình của ông là một nỗ lực vượt bậc, một nỗ lực vươn tới tinh thần minh bạch, khúc chiết, có phương pháp của phương Tây. Bởi thế, *Hán Việt văn khảo* là một tác phẩm dẫn đường.

Tiêu biểu cho khuynh hướng thứ hai là những công trình của Phạm Quỳnh. Chú bút *Nam Phong* là một học giả uyên bác, một người xây nền cho lâu đài văn hóa Việt Nam trên những hố móng vững chắc của chủ trương kết hợp Đông Tây, điều hòa tân cựu. Ông là một người có chủ trương, chủ kiến, có đường lối chiến lược và sách lược để từng bước xây dựng một nền quốc ngữ, quốc văn, quốc học. Các công trình biên khảo của ông

bao trùm tất cả các lĩnh vực. Riêng về văn học, Phạm Quỳnh cũng đi từng bước rất cơ bản và toàn diện. Trước hết, ông muốn nhìn lại và nhìn mới tam giáo, đặc biệt là Nho giáo, như là cơ sở tư tưởng và thẩm mỹ của văn chương Việt Nam trung đại. Ông đã soạn các công trình *Khổng giáo luận* và *Khổng phu tử luận* theo cách nhìn của các nhà Đông phương học phương Tây. Rồi ông nghiên cứu ca dao tục ngữ, một cơ sở khác, từ dưới lên, của văn chương. Và, để xây dựng một nền văn học mới, ông đi lại từ đầu, xác định lại những cái tưởng như đã xác định xong, như thế nào là thơ, tiểu thuyết, kịch (*Thơ là gì?*, *Bàn về tiểu thuyết*, *Khảo về diễn kịch*). Rồi, để cho những thể loại mới trên dễ hiểu hơn, sống động hơn, ông giới thiệu những nhà văn theo ông là tiêu biểu như Ch. Baudelaire, G. de Maupassant, A. France, P. Loti, đặc biệt là Paul Bourget. Do chủ trương chỉ giữ lấy hồn cốt Việt Nam và đạo học phương Đông, còn hình thể phải làm mới theo Pháp và phương Tây, nên các công trình biên khảo của Phạm Quỳnh nặng về *xây dựng* cái mới hơn là *bảo tồn* cái cũ. Vì thế, đóng góp của Phạm Quỳnh là mới mẻ và chinh phục được người đọc. Và, cũng vì thế, Phạm Quỳnh có nhiều nhận xét, ý kiến riêng vượt quá địa dư biên khảo để chuyển sang lĩnh vực phê bình.

Phê bình văn học giai đoạn này, như đã nói, thoát thai từ biên khảo. Trên cái gốc to lớn của biên khảo, người ta thấy nhú lên cái ngọn non tre của phê bình. Thậm chí, có khi phê bình mới chỉ là một hình tượng

còn ẩn trong tảng đá nên chỉ có con mắt của nhà điêu khắc tài ba mới nhìn ra được. Trong bối cảnh chỉ ở dạng *in báo* và, quan trọng hơn, chưa tách khỏi hoặc mới chỉ tách khỏi khảo cứu, phê bình còn phụ thuộc rất nhiều vào những tri thức bên ngoài do khảo cứu đưa lại. Hơn nữa, vì ảnh hưởng không phải *đồng thời* mà *đồng dạng*, nên lúc này phê bình văn học Việt Nam chỉ tiếp thu được những gì tương ứng với nó và với các nguyên lý Nho giáo mà nó vẫn noi theo. Đó là các nguyên lý của chủ nghĩa cổ điển phương Tây. Bởi thế, phê bình lúc này là *cổ điển* và *giáo điều*. Toàn bộ hoạt động của nó xoay quanh *nguyên lý*. Thoạt đầu là *trình bày* các nguyên lý. Rồi làm *sáng rõ* các nguyên lý ấy bằng cách khảo cứu các tác giả, tác phẩm cụ thể. Cuối cùng, *dựa vào* các nguyên lý ấy mà nhận xét, bình luận. Kiểu *phê bình nguyên lý* này mang tính quy phạm, dạy dỗ, chỉ bảo. Ví như, Phạm Quỳnh phê bình *Một tấm lòng* của Đoàn Như Khuê:

"Chẳng dám khuyên gì ông, nhưng thiết tưởng làm văn xuôi cốt giản và ước. Muốn diễn một cái tư tưởng gì, phải xếp đặt ý sẵn trong bụng, rồi cứ lần lượt mỗi ý diễn ra lời, chọn lời cho tương đương với ý, hơn một câu không nói, thiếu một ý không nghe: có muốn ví dụ cho rõ nghĩa thêm thì cũng chỉ nên chọn trong nhiều việc nhiều người lấy một người một việc nào cho đích mới nói, chớ nên nhân bàn một sự gì cũng gọi đến vua Nã Phá Luân nước Pháp, ông Ma Chi Ni nước Ý, thầy Lư

Thoa, thầy Mạnh Đức, bà Trinh Đức, bà Ư Lan, trích cả bộ *Ẩm băng* vào một trang giấy! Cái tật ấy là của chung các nhà đọc 'tân thư' ở nước ta: ông Đoàn Như Khuê xem ra cũng mắc ít nhiều"[1].

Kiểu phê bình nguyên lý như thế này thì có thể áp vào bất kỳ tác phẩm nào cũng được!

Một tác phẩm *in thành sách* thuộc loại nửa phê bình nửa biên khảo khá điển hình cho giai đoạn này là *Sự nghiệp và thi văn của Uy Viễn tướng công Nguyễn Công Trứ* (Nhà in Lê Văn Tân, 1928) của Lê Thước (1891-1976). Cuốn sách gồm hai phần: 50 trang khảo cứu thân thế sự nghiệp Nguyễn Công Trứ và hơn 100 trang sao lục thơ văn của ông. Phần phê bình được viết gần như truyện ký danh nhân, tiền thân của lối phê bình tiểu sử học sau này. Các nhận định, đánh giá thơ văn Nguyễn Công Trứ của Lê Thước theo các nguyên tắc của chủ nghĩa cổ điển: văn hay phải trang nhã, ý tứ phải cao cả, phải hướng về mục đích giáo hóa đạo đức cho nhân quần.

Thực chất của lối phê bình này còn được bộc lộ rõ ràng hơn cả qua các tranh luận văn học. Giai đoạn này có hai cuộc tranh luận lớn: một về việc sử dụng chữ Hán và hai về *Truyện Kiều*. Ở đây chỉ xin nói về cuộc tranh luận thứ hai. Do cổ động cho quốc ngữ, quốc văn và quốc học nên Nguyễn Văn Vĩnh dịch *Kiều* ra tiếng

---

1. Phạm Quỳnh, *Thượng Chi văn tập*, năm tập, Quốc gia Giáo dục xuất bản, Sài Gòn, 1962, tập II, tr. 65.

Pháp, còn Phạm Quỳnh suy tôn *Truyện Kiều*, coi tác phẩm này là quốc hồn, quốc túy: *Truyện Kiều còn, tiếng ta còn, tiếng ta còn, nước ta còn*. Các ông đã gây nên cả một phong trào đọc *Kiều*, dịch *Kiều*, chú giải *Kiều*, diễn thuyết *Kiều*, bình luận *Kiều*. Ông chủ bút *Nam Phong* viết một bài dài về *Truyện Kiều* dùng những lời nghị luận to tát, đôi khi vượt quá sự bình luận văn chương sang địa hạt đạo đức. Phương pháp phê bình của ông chủ yếu phát biểu những cảm xúc của mình khi đọc *Kiều* hơn là sự phân tích vào chính bản thân tác phẩm. Hơn nữa, ngay cả những cảm xúc ấy cũng nằm trong cái khung cổ điển giáo điều.

Là một nhà nho cựu học, một chí sĩ, Ngô Đức Kế (1878-1929) không đồng ý với phong trào sùng bái *Truyện Kiều* nói chung và thái độ của Phạm Quỳnh nói riêng. Ông viết bài "Luận về chánh học cùng tà thuyết, Quốc văn, Kim Vân Kiều, Nguyễn Du" (*Hữu Thanh tạp chí*, 1924) để phản bác lại Phạm Quỳnh. Coi việc làm của Phạm là truyền bá một tà thuyết làm tổn hại đến chánh học. Để đánh Phạm, Ngô trước hết phải đánh vào bản thân *Truyện Kiều*. Tuy nhiên, lối phê bình của ông vẫn là lối phê bình giáo điều, chủ quan. Ông đòi hỏi văn chương phải làm nhiệm vụ tuyên truyền cho luân lý, đạo đức. Bởi vậy, Ngô và Phạm, xét cho cùng, chỉ là những người đi ngược chiều nhau trên cùng một con đường coi văn chương phải đề cao đạo đức, tuyên truyền luân lý.

Phạm Quỳnh im lặng không trả lời Ngô Đức Kế. Mãi đến khi Phan Khôi (1887-1959) viết bài "Cảnh cáo các nhà học phiệt" dồn Phạm Quỳnh phải lên tiếng. Tiếc rằng ở bài này Phạm Quỳnh lại nói chuyện thái độ cá nhân, nhất là lúc này Ngô Đức Kế không còn nữa. Bởi thế, Huỳnh Thúc Kháng mới viết bài "Chánh học cùng tà thuyết có phải là vấn đề quan hệ chung không?" nhằm biện minh cho Ngô và phê phán Phạm. *Truyện Kiều*, một lần nữa, lại phải chịu đòn oan.

Qua cuộc tranh luận này, có thể thấy phê bình văn học lúc bấy giờ còn chưa tách biệt được lĩnh vực đạo đức và lĩnh vực văn chương thuần túy. Bởi thế, phê bình còn dựa vào những nguyên lý ngoài văn chương.

3. Năm 1933, sự xuất hiện cuốn *Phê bình và Cảo luận* (Nam Ký tùng thư) của Thiếu Sơn Lê Sĩ Quý (1908-1978) là một viên đá tảng trên con đường trở thành chuyên nghiệp của phê bình văn học Việt Nam. Không phải trước đấy chỉ có những nhà báo hoạt động trong lĩnh vực phê bình. Không phải trước đấy chỉ có những bài phê bình trên báo. Mà, quan trọng hơn, đây là một cuốn *sách* của *một người* viết về *những người cùng thời* với mình có quan niệm và, đặc biệt hơn, có *ý thức phương pháp*. Nói vậy, không phải trước đó, phê bình văn học Việt Nam không có phương pháp, mà tuy có đấy nhưng chưa hẳn đã có ý thức về nó. Phương pháp *cổ điển giáo điều* vốn là lối xem xét văn chương của nền văn học

Nho giáo, của lối phê điểm trung đại. Khi tiếp xúc với phương Tây, nó lại được củng cố bằng việc tiếp thu thêm các nguyên lý của chủ nghĩa cổ điển Pháp. Bởi thế, người ta hô hấp nó một cách tự nhiên nhi nhiên như khí trời, nên không ai lưu ý làm gì. Thiếu Sơn là người biết vượt thoát *tình trạng tự nhiên* đó.

Trước hết, Thiếu Sơn có quan niệm mới về văn chương, chống lại quan niệm văn chương công cụ của Nho giáo. "Văn chương phải lấy nghệ thuật, tức là lấy cái Đẹp làm mục đích chính"[1]. Hoặc "văn chương chỉ có một chủ nghĩa là phô bày cái đẹp" (187). Vì thế, không phải ngẫu nhiên mà ông chính là người châm ngòi cho cuộc tranh luận "nghệ thuật vị nghệ thuật hay nghệ thuật vị nhân sinh". Thiếu Sơn kiên quyết bảo vệ *thuộc tính thẩm mỹ* của văn chương và chống lại những "tả chân thô thiển". Từ đó, để chỉ ra được cái đẹp của tác phẩm, phê bình văn học phải trở thành một chuyên ngành và các nhà phê bình phải chuyên nghiệp. "Nước nhà phải có các nhà chuyên môn phê bình" (185). Bản thân ông đã đi đầu trong việc trở thành một nhà phê bình có chuyên môn.

Trong *Phê bình và Cảo luận*, ngay từ đầu, ông đã chỉ ra nhiệm vụ của nhà phê bình là "đọc giùm cho người khác, chỉ cho người khác cái nghĩa lý của câu

---

1. Các trích dẫn của Thiếu Sơn đều lấy từ bản in *Phê bình và Cảo luận*. Nam Ký tùng thư, 1933.

chuyện, dụng ý của tác giả, nghệ thuật và văn thể". *Đọc giùm* có nghĩa là nhà phê bình cũng chỉ là một người đọc, bằng vai với các người đọc khác, chứ không phải là người đứng trên có nhiệm vụ phán xét, chí bảo như nhà phê bình cổ điển quy phạm giáo điều. Nhưng là người có chuyên môn đọc và làm nghề đọc, có điều kiện hơn những bạn đọc thông thường, nên nhà phê bình *đọc giùm*, tức giúp người đọc trong việc tìm hiểu *nghĩa lý* (ý nghĩa) tác phẩm, *dụng ý* (ý đồ) của tác giả, *nghệ thuật* và *văn thể*. Nói theo thuật ngữ phê bình văn học hiện đại hôm nay thì nhà phê bình là một thứ "siêu người đọc".

Thiếu Sơn, trong tác phẩm của mình, đã triệt để thực hiện những tâm niệm của ông. Viết về Phạm Quỳnh, một uy tín lớn đương thời, một mặt ông đề cao những đóng góp của Phạm ở công việc dịch thuật, khảo cứu triết học, văn học, mặt khác phê phán Phạm đã lấy văn chương để phục vụ cho mục đích ngoài văn chương. Đấy là lý do, theo Thiếu Sơn, làm Phạm Quỳnh không thể trở thành "một nhà văn hóa lớn". Ở đây, tác giả *Phê bình và Cảo luận* đã phân biệt rõ ràng *người dùng văn* và *nhà văn*. Viết về Tương Phố (1896-1973), một nữ thi sĩ tiền lãng mạn chủ nghĩa, Thiếu Sơn ca ngợi bà là người phụ nữ có bản chất khác thường, một nữ thi sĩ tâm hồn lãng mạn, có tính đa cảm. Từ đó, ông ca ngợi những tìm tòi, khám phá của thi nhân về tư tưởng và nghệ thuật. Sau Tản Đà (1888-1939), Tương Phố quả thực đã có những cống hiến nghệ thuật mới mẻ mở đầu cho phong trào

thơ. Thiếu Sơn cũng không bỏ qua tiểu thuyết *Tố Tâm* (1925) của Hoàng Ngọc Phách (1896-1973). Ông khẳng định đây là cuốn *tiểu thuyết lãng mạn* đầu tiên của Việt Nam. Ở bài viết này, Thiếu Sơn khẳng định hai cái mới của tác phẩm: thể loại *tiểu thuyết* và tính chất *lãng mạn*. Tuy nhiên, người đầu tiên có công với tiểu thuyết trên tư cách là một thể loại mới mẻ tại Việt Nam phải là Hồ Biểu Chánh (1885-1958). Thiếu Sơn coi tác giả tiểu thuyết Nam bộ này là người đã đặt nền móng cho tiểu thuyết hiện đại Việt Nam. Nhà phê bình chỉ ra tính chất "chiết trung" trong sáng tác của Hồ Biểu Chánh. "Người trí thức không khi là tầm thường, kẻ thiển học không phiền là khó khăn, cho khách thủ cựu không phải chau mày mà chỉ là Tây quá, cho bạn tân tiến không được mỉm cười mà không nhận là 'dã cải lương', nhà đạo đức không phải than thở là 'sách dâm thư, vô đạo', kẻ sành nghề cũng được khoái ý vì những chuyện có lý, có duyên". Có thể nói, nhờ tính chất "một vừa hai phải" này, tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh được đông đảo bạn đọc Nam Bộ hâm mộ. Vì thế, ông cũng là người mở đầu cho dòng tiểu thuyết bình dân, bán chạy sau này.

Thiếu Sơn của *Phê bình và Cảo luận*, có lẽ, chịu ảnh hưởng nhiều của lý thuyết phê bình hiện đại Pháp, đặc biệt là của G. Lanson[1], người được giảng dạy nhiều

---

1. *Lanson G.* (1857-1934), giáo sư văn học Pháp, Ông áp dụng phương pháp lịch sử và so sánh văn bản để nghiên cứu các tác phẩm văn chương.

ở học đường. Nhà phê bình văn học người Pháp này hướng tới *khoa học khách quan* bằng việc dựa vào so sánh văn bản học và nguyên lý lịch sử. *Phê bình và Cảo luận* đã đi theo hướng đó và tạo ra được một phong khí học thuật mới mẻ. Tuy nhiên, là một tác phẩm khai phá, đi đầu, nên nó không thể tránh được những hạn chế làm tổn hại đến tính khoa học khách quan. Khi viết về tác phẩm hoặc tác giả, Thiếu Sơn thiếu sự phân tích khoa học, thiếu những luận điểm, luận cứ xác đáng. Ông viết như là *kể chuyện* về Phan Khôi, Tản Đà, Nguyễn Văn Vĩnh, hoặc phát biểu cảm tưởng, nhận xét, đánh giá về *Tố Tâm, Quả dưa đỏ*. Nhược điểm này, nếu có thể gọi là "nhược điểm", dường như là một "thuộc tính" của phê bình văn học Việt Nam. Hoặc nó nằm trong lối "tư duy nước đôi" của người Việt, hoặc nó là dư sinh của lối phê điểm trung đại?

Như vậy, với tư cách là khởi điểm của những khởi điểm, *Phê bình và Cảo luận* của Thiếu Sơn đã ảnh hưởng đến sự phát triển sau này của phê bình văn học Việt Nam. Trước hết là hai xu hướng: phê bình chủ quan ấn tượng và phê bình khách quan khoa học, được bắt đầu với Hoài Thanh và Trần Thanh Mại. Về sau, do các hoàn cảnh văn hóa xã hội khác nhau, phê bình có nhiều sự phát triển đa dạng, phong phú, nhưng cũng ít khi xa rời hai đường trục lúc chạy song song lúc nhập vào làm một này.

2

PHÊ BÌNH ẤN TƯỢNG CHỦ NGHĨA

Người ta không vẽ những bức tranh
bằng lý thuyết. Tôi vẽ như con chim hót.
CLAUDE MONET

Nói phê bình văn học là con đẻ của sự giao thoa văn hóa Đông Tây, thì phê bình ấn tượng (chủ nghĩa) là đứa con đầu lòng của cuộc hôn phối này. Phê bình ấn tượng, vì thế, mang trong mình cả hai dòng máu, tuy dòng mẹ có vẻ đậm hơn.

Trước hết, xin nói về dòng cha, Tây Dương (Tây + Dương). Trong danh xưng phê bình ấn tượng, thì chữ *ấn tượng*, hoặc *ấn tượng chủ nghĩa*, hẳn xuất thân từ chủ nghĩa ấn tượng trong hội họa châu Âu cuối thế kỷ XIX. Đây là trường phái hội họa rất coi trọng ánh sáng, chắc là do sự phát triển của khoa học, đặc biệt là quang học. Ánh sáng, với các họa sĩ ấn tượng, là thành phần trọng yếu, thậm chí là thực chất của hội họa. Ánh sáng tạo ra màu sắc, độ sáng tối, nông sâu, nhịp điệu, sự sinh động

của bức tranh. Nhưng ánh sáng cũng luôn luôn đổi thay và thoáng chốc. Bởi thế, người họa sĩ cần phải nắm bắt ngay *ở đây* và *bây giờ* một phong cảnh (thiên nhiên hay tâm hồn) để rồi đưa ngay cái *ấn tượng tức thời* đó vào khung vải, vĩnh cửu hóa cái giây lát này.

Trước chủ nghĩa ấn tượng trong hội họa chút ít thì có *triết học tinh thần* của W. Dilthey[1]. Nhà triết học người Đức này coi khoa học nhân văn nói chung và văn học nói riêng là một *sản phẩm tinh thần* đặc biệt khác hẳn với khoa học tự nhiên và khoa học xã hội. Bởi thế, không thể lấy các phương pháp của khoa học tự nhiên hoặc khoa học xã hội để tìm hiểu nó, mà phải dùng một lối tiếp cận phù hợp với đối tượng là tinh thần con người, nơi mà chủ thể và khách thể chồng khít lên nhau. Phê bình văn học, với tư cách là bộ phận nhạy cảm nhất của khoa học nhân văn phải nghiên cứu phần tế vi nhất của tinh thần con người, nên phương pháp nhận thức đúng đắn nhất là phải *tự đồng nhất mình với đối tượng* để xem xét.

---

1. *Dilthey W.* (1833-1911), triết gia Đức, người chủ trương rằng với văn chương và khoa học nhân văn chỉ có thể tiếp cận được bằng sự thấu hiểu. Ông là một trong những người đưa thông diễn học (hermeneutics) từ cổ điển trở thành hiện đại, và có những đóng góp quan trọng cho thông diễn học, hiện tượng học, mỹ học và phương pháp luận nghiên cứu khoa học nhân văn. Công trình chính của ông về sáng tạo nghệ thuật có *Sức mạnh của tưởng tượng thơ và sự điên rồ* (1886), *Trải nghiệm và thơ* (1906), cũng như các nghiên cứu về Novalis (1865), Lessing (1867), Dickens (1877). Tại Việt Nam, lần đầu tiên Dilthey được Đỗ Lai Thúy giới thiệu và trích dịch trong cuốn *Sự đồng dành của phương pháp* (NXB Văn hóa Thông tin, 2004).

Sau triết học tinh thần là *thuyết trực giác* của H. Bergson[1]. Nhà triết học người Pháp được giải Nobel văn chương này cũng đưa ra một phương pháp nhận thức đặc biệt. Bergson cho rằng các phương pháp nhận thức thông thường, do tính chất lý tính, chỉ mới gãi gãi ở bề ngoài chứ chưa đi vào bản thể của đối tượng. Chỉ có trực giác mới vượt qua được bức tường giác quan và ngôn ngữ để cập vào bản thể một cách *trọn vẹn* và *trực tiếp*. Bởi thế, nhận thức trực giác rất phù hợp với nhận thức nghệ thuật. Được giải thoát khỏi lý trí, nó không nhìn nghệ thuật một cách thực dụng, không đi tìm tính hữu ích vốn xa lạ với bản chất của nghệ thuật. Hơn nữa, nhận thức trực giác còn hướng tới cái cá nhân, cái duy nhất, cái không lặp lại, tức cái làm cho nghệ thuật trở thành nghệ thuật.

Các lý thuyết phương Tây trên hẳn không thể ảnh hưởng đến các nhà phê bình văn học Việt Nam như một học thuyết triết học hay mỹ học, nhưng tinh thần đề cao trực giác, đề cao ấn tượng khoảnh khắc, đề cao sự nhập thân vào đối tượng hẳn cũng rất phù hợp với nhiều cạnh khía của văn hóa phương Đông, của tâm hồn Việt. Và, do đó, nó cũng phần nào phù hợp với lối phê điểm

---

1. *Bergson H.* (1859-1941), triết gia Pháp, giành giải Nobel Văn chương năm 1927. Ông là người cho rằng chỉ trực giác là phương tiện duy nhất để hiểu được kỳ gian (durée) và cuộc đời. Tác phẩm chính: *Matière et Mémoire* [*Vật chất và ký ức*, 1896], *L'évolution créatrice* [*Sự tiến hóa sáng tạo*, 1907]. Các tác phẩm này đã được Cao Văn Luận dịch và NXB Đại học Huế vào những năm 1962-1963.

trung đại, mà tôi coi là dòng mẹ của đứa con phê bình văn học Việt Nam vừa mới sinh thành.

Khác với Trung Hoa có một nền lý luận và phê bình văn học lâu đời với những *Thi phẩm* của Chung Vinh (468-518), *Văn tâm điêu long* của Lưu Hiệp (466?-539?), *Tùy viên thi thoại* của Viên Mai (1716-1797) và lục tài tử thư của Kim Thánh Thán[1], Việt Nam chỉ có những *Tựa, Bạt, Vịnh, Tán, Bình, Tống bình.* Đó chỉ là những lời giới thiệu, nhận xét, bình luận theo ấn tượng chủ quan của người đọc, tuy rằng đa số rất sâu sắc bởi học vấn uyên thâm và bề dày trải nghiệm nhân sinh của tác giả. Ví như, khi làm *Tựa* cho *Truyện Kiều*, Mộng Liên Đường chủ nhân viết: "Vui, buồn, tan, hợp, mười mấy năm trời, trong cuốn văn tả ra như hệt, không khác gì bức tranh vậy. Lời văn tả ra như máu chảy ở đầu ngọn bút, nước mắt thấm ở trên tờ giấy, khiến ai đọc đến cũng phải thấm thía ngậm ngùi, đau đớn như đứt ruột". Khi phê bình văn học Việt Nam ra đời thì nguồn mạch dân tộc này dâng lên, tràn thấm vào mỗi trang văn và trở thành máu thịt của phê bình ấn tượng.

Phê bình ấn tượng, bởi thế, không ngẫu nhiên mà trở thành phương pháp đầu tiên và phổ biến của phê bình văn học Việt Nam. Mảnh đất tốt và cơn mưa từ

1. Kim Thánh Thán (1608-1661), nhà phê bình văn học cuối Minh đầu Thanh, các công trình phê bình của ông về *Ly tao, Trang Tử, Sử ký* (Tư Mã Thiên), thơ Đỗ Phủ, *Thủy Hử, Tây Sương Ký* được gọi là Lục tài tử thư

biên tới, thế là cây cối mọc lên. Đầu tiên là những bài phê bình đăng trên báo *Đông Dương tạp chí, Nam Phong tạp chí, Phụ nữ tân văn* và sau này là *Phong hóa, Ngày nay, Loa, Tao Đàn*. Báo chí là bà đỡ của phê bình, đặc biệt là phê bình ấn tượng (bởi thế, ở một góc nhìn khác, phê bình báo chí chính là phê bình ấn tượng). Các bài viết thiên về bình thơ của Tản Đà, vừa nhận xét, cảm tưởng, giới thiệu hoàn cảnh sáng tác (tiểu truyện), vừa giảng giải của Phan Khôi (sau in thành tập *Chương Dân thi thoại*, nhà in Đắc Lập, Huế, 1936), hùng hồn đầy cảm hứng lãng mạn của Trương Tửu (vào những năm 1935-1936 trên báo *Loa*), những nhận xét tinh tế, những khen chê như thầy giáo chấm văn của Vũ Ngọc Phan (trong *Nhà văn hiện đại*, 1942), sự nhỏ nhẹ, duyên dáng ngôn từ của Trương Chính (trong *Dưới mắt tôi*, 1939). Đặc biệt là bài Tựa tập *Lửa thiêng* (Đời nay, 1940) của Huy Cận do Xuân Diệu viết, Tựa tập *Thơ thơ* (Đời nay, 1938) của Xuân Diệu do Thế Lữ viết là những thiên tuyệt bút của phê bình ấn tượng. Tuy tất cả những bài phê bình kể trên còn chưa định hình hẳn một phương pháp, nhưng sự sum suê của nó đã làm nền vững chắc cho đỉnh cao *Thi nhân Việt Nam* (Nguyễn Đức Phiên xuất bản, Huế, 1942) của Hoài Thanh.

Có thể nói, bấy giờ Hoài Thanh là người hội đủ những điều kiện để trở thành nhà phê bình ấn tượng thuần nhất, đầu tiên và duy nhất với *Thi nhân Việt Nam*. Trước hết, ông là người có hiểu biết về văn chương

trung đại Việt Nam, đặc biệt gần gũi với lối phê điểm trung đại. Nhưng ông là con người của thời đại mới, thời đại của văn hóa đô thị, của con người cá nhân hoàn toàn "nằm trong vòng chữ tôi". Ông lớn lên và là một với phong trào lãng mạn, đặc biệt là Thơ Mới. Không ngoa, Hoài Thanh chính là một nhà thơ lãng mạn bị đóng đinh trên cây thánh giá phê bình. Hơn nữa, nghề dạy văn và quan điểm "văn chương là văn chương" của ông lại càng làm cho phương pháp phê bình Hoài Thanh ấn tượng hoàn hảo.

Hoài Thanh là người có chủ kiến. Cuộc tranh luận "nghệ thuật vị nghệ thuật" và "nghệ thuật vị nhân sinh", tuy không xứng với cái tiêu đề của nó, mà thực chất chỉ là sự bảo vệ cái quyền được làm văn, hẳn đã đẩy Hoài Thanh xa rời nhanh với xã hội học dung tục để đi về phía phê bình ấn tượng. Bởi thế, với tư cách người tạo dựng một phương pháp phê bình, ông nhất định phải có tuyên ngôn "lý thuyết"; và, có lẽ, bị chi phối bởi truyền thống không có lý thuyết của tâm thức Việt Nam và của chính chủ nghĩa ấn tượng, nên tuyên ngôn lý thuyết của ông chỉ dưới dạng *Nhỏ to* ở cuối tập *Thi nhân Việt Nam*.

Trước hết, phương pháp tiếp cận tác phẩm của Hoài Thanh là *lấy hồn tôi để hiểu hồn người*, tức tìm hiểu thơ của một nhà thơ thì nhập hồn mình vào nhà thơ đó, trở thành nhà thơ đó để cảm thụ thơ của anh ta. "Mỗi bài thơ hay là một cánh cửa mở cho tôi đi vào một tâm

hồn. Những tâm hồn không lối vào, những tâm hồn bưng bít, thì tôi còn biết gì mà nói. Chủ nhân không mở cửa, tôi dành chịu đứng ngoài. Cho nên gặp thơ hay, tôi triền miên trong đó. Tôi ngâm đi ngâm lại hoài".

Sau khi đã cảm thụ được bài thơ rồi, nhà phê bình chỉ đơn thuần ghi lại *cảm tưởng*, dĩ nhiên là cảm tưởng *chủ quan*. "Có lẽ bạn đang chờ tôi phân ngôi thứ trong làng thơ xem ai nhất ai nhì. Bạn sẽ thất vọng. Tôi chỉ ghi cảm tưởng xem thơ nên bài viết dài ngắn không chừng. Có lẽ bạn đang chờ những bài nghiên cứu vô tư và khách quan. Bạn cũng sẽ thất vọng. Vô tư thì tôi vô tư hết sức, nhưng khách quan thì không".

Cuối cùng, với khát vọng thành thực ghi được ra mặt giấy ấn tượng của mình, lối viết của tác giả *Thi nhân Việt Nam* là để cảm xúc của lòng mình lôi cuốn ngòi bút của mình đi, "vui buồn cứ theo ngòi bút hiện trên trang giấy". Đây cũng là quan điểm phê bình của một Xuân Diệu lãng mạn chủ nghĩa, khi thi nhân viết:

Ai đem phân chất một mùi hương,
Hay bản cầm ca, tôi chỉ thương,
Chỉ lặng chuổi theo dòng cảm xúc,
Như thuyền ngư phủ lạc trong sương.

Lối viết *chuổi theo dòng cảm xúc* mà Xuân Diệu nói này ở Hoài Thanh mang lại cho tác phẩm phê bình những ấn tượng tươi mới, sắc sảo, độc đáo. Nó cũng

đòi hỏi một ngôn ngữ tinh tế, giàu cảm xúc. Nhưng trước hết, để tránh đơn điệu, nó phải dựa trên một sự *liên tưởng* phong phú. Ví như, để nói đến cái mới của thơ Xuân Diệu, Hoài Thanh liên tưởng đến một bộ âu phục, phải nói rằng, quần áo (thời trang) bao giờ cũng đập vào mắt người ta trước tiên. Giữa thời buổi đa số còn khăn đóng áo dài, thì com lê cà vạt quả là ấn tượng. Thơ Xuân Diệu bấy giờ, đúng như một bộ áo quần lạ mắt. "Người đã tới giữa chúng ta với một y phục tối tân và chúng ta rụt rè không muốn làm thân với con người có hình thức phương xa ấy. Nhưng rồi ta cũng quen dần, vì thấy người cùng ta tình đồng hương vẫn nặng". Hoặc nói về cái buồn và sự sáng tạo trong *Lửa thiêng*, Hoài Thanh viết: "Huy Cận đi lượm lặt những chút buồn rơi rác để rồi sáng tạo nên những vần thơ áo não. Người đời sẽ ngạc nhiên vì không ngờ với một chút cát bụi tầm thường thi nhân lại có thể đúc thành bao nhiêu châu ngọc". Ai có ngờ những bước chân đã tan trên đường kia còn ghi lại trong văn thơ những dấu tích hẳn không bao giờ tan được?

Thôi đã tan rồi vạn gót hương
Của người đẹp tới tự muôn phương,
Tan rồi những bước không hò hẹn
Đã bước trùng nhau mọi ngả đường.

Với *Thi nhân Việt Nam*, có thể nói, Hoài Thanh đã

khai thác đến tận cùng những ưu thế, cũng như bộc lộ đến tận cùng những nhược điểm của phê bình ấn tượng. Cho dù những nhược điểm ấy là do ưu điểm tạo thành. Ví như, phê bình ấn tượng thì bao giờ cũng lấy cái tôi của nhà phê bình ra làm thước đo tác phẩm. Bởi thế, phê bình này chịu sự quy định nghiệt ngã của *tạng* nhà phê bình. Thị hiếu của Hoài Thanh chỉ dừng lại thẩm mỹ lãng mạn, mà chưa vượt sang được tượng trưng và siêu thực như chính bản thân Thơ Mới. Vì vậy, một mặt ông đưa vào *Thi nhân Việt Nam* rất nhiều nhà thơ lãng mạn bàn nhì, bàn ba, mặt khác sập cửa trước mũi các thi tài tượng trưng lớn như Đinh Hùng, Phạm Văn Hạnh, Nguyễn Xuân Sanh. Và chính ông, Hoài Thanh, cũng nhiều lần thừa nhận mình không tìm được lối vào cổng chính của thơ Bích Khê, Chế Lan Viên, Hàn Mặc Tử, bởi không thấy nó hay.

Một nhược điểm khác của phê bình ấn tượng Hoài Thanh là đồng nhất phê bình với *thưởng thức*. Bởi thế, nhà phê bình chỉ có *khen* chứ không có *chê*. Văn chương, theo ông, tồn tại được là ở những cái hay của nó. Nhà phê bình không cần nói đến cái dở của văn chương là vì thế. Thực ra, nếu phê bình không chỉ để *tiêu dùng tác phẩm*, mà còn để lý giải nó như một sự kiện thẩm mỹ thì đôi khi cái dở lại nói lên được nhiều điều. Hơn nữa, theo tôi, phê bình văn học, xét cho cùng, không phải là khen hoặc chê, hoặc cả khen lẫn chê như Hoài Thanh, Vũ Ngọc Phan quan niệm, mà chủ yếu là mô tả

có chủ ý (tức xây dựng mô hình nghiên cứu) tác phẩm để rồi cắt nghĩa tác phẩm ấy như một thành quả triết mỹ. Khen chê, vì thế, nếu có chỉ là cái đến sau và hoàn toàn do tình thế lập luận hoặc sự phát triển logic của luận cứ dẫn đến!

Tuy nhiên, không nên nhìn các thiếu sót đó của phê bình ấn tượng một cách tiêu cực. Bởi lẽ, chính khoảng trống mà nó bỏ lại đó lại là mảnh đất kích thích sự phát sinh và phát triển của các phương pháp phê bình khác mang tính chất *khoa học* và *khách quan*. Trước hết, đó là phê bình tiểu sử học, "lấy cuộc đời (nhà văn) để *cắt nghĩa* tác phẩm (của anh ta)" (Trần Thanh Mại). Sau đó là phê bình văn hóa-lịch sử, cũng lấy tác giả (tiểu sử) để lý giải tác phẩm, nhưng lần này là "tác giả mở rộng", tức những trạng thái *văn hóa* ở những thời điểm *lịch sử* nhất định chi phối nhà văn. Cuối cùng là phê bình xã hội học, nhưng lần này "tác giả của tác giả" là những nguyên nhân kinh tế-xã hội, đặc biệt là mâu thuẫn giai cấp và đấu tranh giai cấp.

Phê bình ấn tượng, tóm lại, chỉ phát huy hết tiềm lực của nó trong tinh thần lãng mạn của thời đại và nhà phê bình được phát ngôn trên cái tôi cá nhân cá thể của mình. Nó lập tức đánh mất sự tươi mới, sự độc đáo, sự hứng khởi của nó một khi cái tôi cá nhân không còn giữ địa vị chủ đạo. Bởi thế, sau Cách mạng tháng Tám, nhất là sau Hội nghị tranh luận văn nghệ Việt Bắc 1949, khi cái tôi cá nhân tập đoàn lên ngôi, thì phê bình ấn tượng

bị suy sụp. Nói *suy sụp* tức là suy sụp như một phương pháp, còn như một lối cảm, lối nghĩ, lối viết thì nó vẫn tồn tại, thậm chí còn tồn tại rất mạnh. Có lẽ, sự tồn tại ấy, như một dung môi, để *mềm hóa* phê bình xã hội học lúc này do độc tôn đã dần dần trở nên xơ cứng.

Điều này có thể thấy rõ trước hết ở Hoài Thanh, đỉnh cô sơn của phê bình ấn tượng. Sau 1949, tác giả *Thi nhân Việt Nam* vẫn uyên bác, vẫn tài hoa, vẫn tinh tế, vẫn phát hiện, nhưng do phát ngôn trên lập trường cái ta, nên tất cả đều là sự uyên bác, tài hoa, tinh tế, phát hiện của phê bình giảng văn. Lớp phê bình đông đảo sau Hoài Thanh, chủ yếu hoạt động trên diễn đàn báo chí, cũng đi theo lối viết này. Họ cũng phải chịu những áp lực của điều kiện xã hội y như Hoài Thanh, nhưng có lẽ do sức trẻ, do tài năng cá nhân, do thị hiếu của công chúng đọc, họ đã vượt lên được chóp đỉnh của kim tự tháp đám đông để có những đóng góp riêng của mình như Nguyễn Đăng Mạnh, Vương Trí Nhàn, Phạm Xuân Nguyên, Nguyễn Đăng Điệp, Văn Giá. Và càng tiến lên phía trước thì càng thấy bóng của ngọn núi phê bình ấn tượng Hoài Thanh cũng dài mãi ra, như thể để đồng hành.

3

PHÊ BÌNH TIỂU SỬ HỌC

Cha nào con ấy
THÀNH NGỮ
Người làm sao chiêm bao làm vậy
TỤC NGỮ

Cùng xuất hiện trong phong trào lãng mạn, cùng đề cao chủ thể, nhưng phê bình ấn tượng (chủ nghĩa) và phê bình tiểu sử (học) khác nhau như nước với lửa, như mềm với cứng. Bởi lẽ, chủ thể của phê bình ấn tượng là chủ thể nhà phê bình được lấy làm thước đo thẩm định tác phẩm và, do đó, mang tính *chủ quan*, còn chủ thể của phê bình tiểu sử là chủ thể nhà văn được dùng như là dữ liệu để cắt nghĩa tác phẩm nên mang tính *khách quan*. Vì thế, phê bình tiểu sử là phê bình khách quan, khoa học. Thậm chí còn mở đầu cho lối *phê bình khoa học*.

Trong hệ thống văn học *tác giả-tác phẩm-người đọc*, phê bình tiểu sử chú trọng đến mối quan hệ *tác giả-*

tác phẩm, coi tác giả là yếu tố quy định tác phẩm theo nguyên lý nhân quả, *Cha nào con ấy, Rau nào sâu ấy, Giỏ nhà ai quai nhà ấy*. Bởi thế, biết được tác giả *là ai* thì có thể biết được tác phẩm *thế nào* bằng con đường loại suy. Hoặc, nói theo Trần Thanh Mại, nhà phê bình tiểu sử đầu tiên và tiêu biểu của văn học Việt Nam, là *lấy cuộc đời cắt nghĩa tác phẩm*. Phê bình tiểu sử, vì thế, lấy tác giả làm tính thứ nhất.

Trước trào lưu lãng mạn, văn học phương Tây bị thống trị bởi triết học và mỹ học Aristote, người coi nghệ thuật là sự mô phỏng, *trước* mô phỏng thiên nhiên, *sau* mô phỏng các tác phẩm mẫu mực. Aristote, vì thế, vô hình trung đã biến nghệ thuật thành thủ công và nghệ sĩ thành thợ. Chống lại mỹ học quy phạm, giáo điều ấy, mỹ học lãng mạn đề cao tự do và sáng tạo, coi ý thức cá nhân, xúc cảm cá nhân là những ngọn nguồn của tự do và sáng tạo. Từ đó, mỹ học lãng mạn đưa ra *quan niệm mới về tác giả*. Nhà văn không phải thợ, một kẻ vô diện mạo, không để lại một dấu ấn nào vào tác phẩm, mà là một *con người cụ thể, sống động* sáng tạo ra tác phẩm. Bởi vậy, không phải ngẫu nhiên mà người sáng lập ra phê bình tiểu sử lại là Sainte-Beuve, nhà thơ lãng mạn Pháp, từng là bạn của thi hào Victor Hugo.

Thực ra, Sainte-Beuve không xây dựng được một lý thuyết hoàn chỉnh để lý giải tại sao một sự kiện tiểu sử lại có thể trở thành một sự kiện văn học. Nhưng, qua những tác phẩm của ông như *Chân dung văn học*, *Bút ký*

phê bình, những người kế tục ông có thể đúc rút thành phương pháp. Chính nhà phê bình cũng đã chỉ lối cho hậu nhân: "Tôi có phương pháp, mặc dù nó không xuất hiện ngay dưới dạng một lý thuyết xác định, mà được hình thành trong quá trình thực hành phê bình". Chẳng hạn, khi tìm hiểu tiểu sử một nhà văn nào đó, nhà phê bình buộc phải trải qua những bước sau:

1. Tìm hiểu những người thân của nhà văn như ông bà, cha mẹ, anh chị em. Đây là những người tuy nhà văn không được lựa chọn, nhưng lại gắn bó với ông bằng những quan hệ thân thuộc, máu mủ, nên ảnh hưởng đến ông rất lớn.

2. Bạn bè thời đi học cũng như khi đã trưởng thành đi làm. Thầy học hay những bậc trưởng thượng nào khác. Người yêu hay vợ. Đây là những người mà nhà văn có thể *tự lựa chọn* được. Bởi thế, qua họ, nhà văn tự bộc lộ bản thân khá nhiều. Đúng như câu ngạn ngữ phương Tây: Anh hãy cho tôi biết anh chơi với ai, tôi sẽ nói cho anh biết anh là người thế nào.

3. Những ảnh hưởng khác như bệnh tật, tôn giáo, nghiện hút hay tiền bạc.

Như vậy, phương pháp tiểu sử hoàn toàn dựa vào môi trường xã hội, trước hết là gia đình và nhóm bạn bè, để xác định con người nhà văn, với tư cách là tác giả của tác phẩm. Do đó, con người nhà văn này chủ yếu là con người *xã hội*, con người *hữu thức*. Vì thế, nếu phê bình phân tâm chú ý đến giai đoạn *ấu thời*, thì phê bình tiểu sử

chỉ chú ý đến giai đoạn *trưởng thành*, giai đoạn hữu thức và xã hội của con người. Và, cũng vì quá coi trọng con người xã hội, nên phê bình tiểu sử còn chưa phân biệt được con người đó với con người sáng tạo, tức *tác giả tiểu sử* và *tác giả-chủ thể nhận thức* được hiện thân thành văn bản. Tuy hai con người này có những phần trùng nhau.

Sau khi xuất hiện ở Pháp, phê bình tiểu sử nhanh chóng lan rộng ra các nước phương Tây khác, kể cả ở Nga, rồi đến Việt Nam vào đầu những năm ba mươi thế kỷ trước. Mặc dù ảnh hưởng của tinh thần khoa học phương Tây, nhưng phê bình tiểu sử Việt Nam rõ ràng có một gốc rễ bản địa sâu sắc ở phê điểm trung dại. Truyền thống *thi dĩ ngôn chí* khiến các cụ nhà ta phải chú ý đến tiểu sử tác giả như là một ngọn nguồn để tìm hiểu những tâm sự được ký thác vào tác phẩm. Hơn nữa, việc coi con người, nhất là con người có giáo dục, là một sản phẩm của giáo dục Nho giáo lại càng làm cho các nhà phê điểm lưu tâm đến các quan hệ làm nên tác giả: trước với và trong gia đình, sau với và trong làng xóm, dòng họ, cuối cùng với và trong các bạn đồng song, đồng khoa, đồng hương, đồng triều. Bởi thế, khi phê bình tiểu sử ra đời, thì các yếu tố *thân thế, tiểu truyện, tự ngôn, giai thoại* của phê điểm trung dại lập tức tự lắp ráp vào phê bình tiểu sử và trở thành một bộ phận hữu cơ của nó.

Và, cũng bởi thế, mà phê bình tiểu sử Việt Nam, ở *cái thuở ban đầu lưu luyến ấy*, còn rất nặng nợ với truyện ký danh nhân. Hay nói khác, phê bình tiểu sử của ta

hình như "đi lên" từ truyện ký danh nhân. Có thể thấy rõ điều này ở trường hợp Trần Thanh Mại. Ông đã phải lội qua (*Trông*) *dòng sông Vị* (Trần Thanh Địch xuất bản, Huế, 1935), một cuốn sách nửa phê bình nửa truyện ký viết về Tú Xương để đến với *Hàn Mặc Tử, thân thế và thi văn* (1941), một tác phẩm tiêu biểu cho phê bình tiểu sử tại Việt Nam. Tuy nhiên, một khi đã leo lên đến thiên đỉnh, nhà phê bình họ Trần đã chọn ra chính xác ba trong vô vàn những sự kiện tiểu sử là động lực khởi nguyên trong thơ Hàn: tôn giáo (ở đây là Thiên Chúa giáo), bệnh tật (ở đây là bệnh phong) và những người đàn bà. Cũng có thể kể thêm trường hợp Lê Thanh (1913-1944). Trong các tác phẩm *Thi sĩ Tản Đà* (Thụy Ký, 1939), *Tú Mỡ* (Cộng Lực, 1940), *Trương Vĩnh Ký* (Tân dân, 1943) và *Cuộc phỏng vấn các nhà văn* (Đời Mới, 1943), Lê Thanh cũng đi tìm các sự kiện tiểu sử của nhà văn để soi sáng tác phẩm của họ. Nhưng, có lẽ, ông không có mục đích làm phê bình tiểu sử thật sự, mà chỉ lấy đó làm bước đệm cho cuốn văn học sử hay lịch sử văn học sau này, nên phần tiểu sử thường được trình bày một cách riêng rẽ, đầy đủ một cách tròn trịa, ít có tác dụng soi sáng tác phẩm. Ví như, khi viết về Tú Mỡ, ông dành hẳn 30 trên 108 trang để cho độc giả nghe nhà thơ kể lại cuộc đời của mình, nhưng phần lớn đây vẫn chỉ là sự kiện đời sống mà muốn trở thành sự kiện văn học thì còn trải qua phân tích, lý giải nó trong mối quan hệ với sáng tác. Có lẽ, vì thế mà những tác phẩm của Lê Thanh, không như

Hàn Mặc Tử của Trần Thanh Mại, dễ rơi vào quên lãng? Còn *Cuộc phỏng vấn các nhà văn* tuy rất đặc sắc, nhưng hẳn còn chưa phù hợp với tập quán văn hóa Việt Nam, nên thể loại này về sau cũng không người nối dõi?

Như trên đã nói, trọng tâm phê bình tiểu sử học là tác giả để rồi mới từ tác giả dẫn đến tác phẩm. Và tác giả, trong quan niệm của phê bình này, là một cá nhân cụ thể, một con người sống động với một tiểu sử độc đáo, không lặp lại mà mỗi sự kiện của nó đều ảnh hưởng đến sáng tạo của nhà văn. Đồng thời, đó cũng là một con người có những tư tưởng tình cảm đặc biệt, thậm chí đặc biệt cả thói quen, bệnh tật. Dostoievski trong tác phẩm của Stefan Zweig[1] là một tác giả tiểu sử đặc biệt. Hàn Mặc Tử trong tác phẩm cùng tên của Trần Thanh Mại cũng là một tác giả tiểu sử đặc biệt. Bởi thế, đọc phê bình tiểu sử, người ta thấy vô cùng hấp dẫn. Con người, xét cho cùng, cũng là một đích đến của văn học. Hiểu biết con người quả là một hứng thú lớn. Nhất là với những tài năng lớn và những cuộc đời không bình thường. Như

---

1. *Zweig S.* (1881-1942), nhà văn Áo gốc Do Thái. Trước Thế chiến thứ hai di cư sang Mỹ, và kết thúc cuộc đời bằng tự tử. Ông có biệt tài viết chân dung những nhân vật vĩ đại thuộc các lĩnh vực, nhất là các nhà văn, và cách viết của ông có phần sâu sắc hơn nhà viết chân dung nổi tiếng Pháp André Maurois (1885-1967). Những chân dung Dostoievski, Balzac, Freud, Nietzsche của ông được phân tích ở chiều sâu tâm lý, nên có những nét khác biệt. Một số tác phẩm chân dung của Zweig đã được dịch ra tiếng Việt: *Những giờ rực sáng của nhân loại* (NXB Văn hóa Thông tin, 1999). *Chữa bệnh bằng tinh thần* (NXB Thế giới, 1999). *Suy tư sống động của Lev Tolstoi* (NXB Văn hóa Dân tộc, 1999).

Hàn Mặc Tử chẳng hạn, ai cũng tò mò muốn biết những "nguyên mẫu" (prototype) hoặc những "nhân vật" của những bài thơ tuyệt tác như "Mùa xuân chín", "Đây thôn Vĩ Dạ", "Phan Thiết! Phan Thiết!" là ai trong thơ Hàn? Rồi thi nhân đã chịu đựng bệnh tật, nhất lại là *bệnh hủi*, như thế nào? Rồi đạo Thiên Chúa đóng vai trò gì trong cuộc đời và thơ ca ông? Đọc Trần Thanh Mại hẳn phần lớn những khao khát trên đã được thỏa mãn.

Nhưng Trần Thanh Mại không chỉ dừng lại ở đấy như nhiều người khác. Ông còn tiến thêm một bước nữa để trở thành một nhà phê bình thực thụ là "cắt nghĩa" tác phẩm bằng những dữ kiện cuộc đời. Bạn đọc hiểu thêm, cảm nhận sâu sắc hơn những bài thơ của Hàn Mặc Tử một khi được biết đó là những hạnh phúc và khổ đau của thi nhân với những Hoàng Cúc, Mộng Cẩm, Mai Đình, Thương Thương. Bạn đọc cũng hiểu thêm được tại sao thơ Hàn đầy những biểu tượng ám ảnh của *trăng, hồn, máu* nếu biết được vi trùng hủi thường hoạt động mạnh vào mùa trăng, khiến người thơ đau đớn đến ngất đi (xuất hồn). Không chỉ có thế, Trần Thanh Mại còn lý giải sự cảm nhận thế giới mãnh liệt, chất nhạc, sự giàu có hình tượng, nghĩa là một cái nhìn nghệ thuật đặc biệt của thơ Hàn là do những nhân tố tôn giáo, bệnh tật, sự cô đơn của cuộc đời thi nhân. Như vậy, đọc Trần Thanh Mại, tôi nghĩ, người đọc không chỉ thỏa mãn vì óc tò mò (một nhu cầu cũng rất người), mà, quan trọng hơn, thỏa mãn cả óc thẩm mỹ.

Tuy nhiên, phê bình tiểu sử cũng có những hạn chế của nó. Vá chăng, xét cho cùng, thì có phương pháp nào là không có gót chân Achille, nên đối với một người làm phê bình sự phê bình thì vấn đề không dừng lại ở chỗ chỉ ra hạn chế, mà quan trọng hơn chứng minh được chính hạn chế đó là tiền đề làm nảy sinh ra những phương pháp phê bình mới.

Phê bình tiểu sử, theo tôi, dễ mắc một số nhược điểm sau. Lấy tác giả như một yếu tố *đã biết/dễ biết* để từ đó loại suy ra tác phẩm như một yếu tố *chưa biết/khó biết*, phê bình tiểu sử vấp phải một vấn đề nan giải là cái tưởng chừng như đã nắm được đó nhiều khi lại là cái chưa nắm được. Và trong trường hợp đó vô hình trung đã lấy một cái chưa biết để giải thích một cái chưa biết. Bởi lẽ, *tư liệu* về một tác giả nào đó cũng khó biết được chính xác. Hơn nữa, kể cả khi đã là chính xác rồi, đã *chúng khẩu đồng từ* rồi, thì mỗi người từ góc độ của mình vẫn có thể lý giải hoàn toàn khác nhau. Ví như, cách hiểu về nhiều điểm trọng yếu trong cuộc đời Hàn Mặc Tử của Trần Thanh Mại đã bị Nguyễn Bá Tín, em trai Hàn, bác bỏ[1]. Nhưng ngay cả Nguyễn Bá Tín, người tưởng như có thẩm quyền hơn cả, thì cũng chưa chắc đã đúng. Bởi lẽ, phận con em trong nhà, vì phải

1. Nguyễn Bá Tín, *Hàn Mặc Tử, anh tôi*, NXB TP. Hồ Chí Minh, 1991; in lại trong *Hàn Mặc Tử hôm qua và hôm nay*, Vương Trí Nhàn biên soạn, NXB Hội Nhà văn, 1996.

báo vệ danh dự gia đình nên Tín cũng rất dễ bẻ cong hay làm méo sự kiện. Và vì vậy, phương pháp tiểu sử cũng rất dễ từ khách quan khoa học chuyển sang chủ quan ấn tượng, khi rơi vào mê cung tư liệu thật giả mà không có sợi chỉ dẫn đường.

Hơn nữa, quyết định luận nhân quả không phải bao giờ cũng chính xác. Một kết quả không phải chỉ do một nguyên nhân, mà cả một chùm nguyên nhân trong sự vận động tương tác của nó. Cũng như một nguyên nhân không chỉ tác động đến một kết quả, mà dư lực của nó còn góp phần tạo ra những kết quả khác. Đồng thời, một nguyên nhân ban đầu rất nhỏ cũng có thể gây ra một kết quả lớn không ngờ. Bởi thế, tìm ra ở nhà văn những sự kiện tiểu sử nào ảnh hưởng đến tác phẩm là chuyện không dễ. Và, dường như để khắc phục khó khăn đó, phê bình tiểu sử quy tất cả các nguyên nhân vào một nguyên nhân duy nhất là *tâm lý tác giả*. Nhưng với phê bình tiểu sử, đó là thứ tâm lý bất biến, nằm ngoài không gian và thời gian, chi phối sát sườn tác phẩm. Nguyễn Bính là "thi sĩ đồng quê" thì thơ ông phải "chân quê". Lê Văn Trương vốn xuất thân "thầu khoán" thì văn ông phải được xem như sự "khoán thầu". Vì vậy, nó rất lúng túng khi gặp một Vũ Trọng Phụng hiền lành, trong sáng, chỉ biết nhìn đời qua "lỗ khóa Hàng Bạc" lại viết thành thạo các truyện ăn chơi, đĩ điếm. Hoặc giả một nhà thơ nào đó sống một đời keo kiệt, bần tiện lại viết ra được những tác phẩm cao cả,

thơ mộng. Nó không biết rằng tâm lý sáng tạo của nhà văn là rất khác nhau, rằng sáng tác của nhà văn đôi khi chỉ là hiện thân của những khát khao mà họ thiếu thốn trong đời thực. Và điều quan trọng hơn cả mà phê bình tiểu sử không biết là tâm lý con người cũng thay đổi theo thời đại, theo môi trường địa lý và theo những khí chất đặc trưng cho mỗi giống người. Chính từ sự không biết này đã nảy sinh ra phương pháp phê bình mới là văn hóa-lịch sử, vừa như sự đối lập với phê bình tiểu sử lại vừa như sự bù đắp cho nó.

Sự không phân biệt được con người xã hội và con người sáng tạo đã khiến Sainte-Beuve không hiểu được thiên tài Stendhal, bởi ông đã lãng phí toàn bộ tài quan sát của mình vào quý ông Beyle (tên thật nhà văn). Vì thế, do phải loay hoay nhiều với con người xã hội, mà không ít trường hợp nhà phê bình tiểu sử đã lẫn lộn. Đáng lẽ ra việc nghiên cứu tác giả chỉ là *phương tiện* để nhà phê bình đi đến *mục đích* tác phẩm, thì lại lấy tác phẩm như một dữ liệu để biện chính cho một đặc điểm nào đó của tác giả. Nguyễn Hữu Tiến trong *Giai nhân di mặc* (Đông Kinh ấn quán, 1917) đã từng lấy thơ Hồ Xuân Hương để dựng nên cuộc đời nữ sĩ. Còn Trần Thanh Mại trong *Trông dòng sông Vị* thì phần nào cũng lấy thơ Tú Xương để minh họa cho cuộc đời thi nhân. Hai trường hợp trên chưa phải là phê bình tiểu sử, mà chỉ trạng thái trung chuyển của thời kỳ hậu-truyện ký danh nhân và tiền-phê bình tiểu sử. Nhưng một khi đã

có phê bình tiểu sử rồi, và ít nhiều áp dụng các nguyên tắc của nó, thì các trường hợp lộn đích như trên sẽ biến một tác phẩm phê bình thành một *chân dung văn học*. Dĩ nhiên, biên giới giữa một phê bình và một chân dung nhiều khi khó phân biệt. Bởi thế, ngay cả Sainte-Beuve cũng coi chân dung văn học là một thể loại phê bình. Nhưng ngày nay, tôi nghĩ, nên và cần phải phân biệt để bảo vệ sự thuần nhất của phê bình: *lấy tác phẩm làm mục đích*. Và, muốn khắc phục triệt để những hạn chế nói trên của phê bình tiểu sử thì chỉ còn có cách chuyển sang các phương pháp phê bình nội quan như phê bình phong cách học, phê bình thi pháp học, phê bình ký hiệu học.

Cuối cùng, do chỉ chú ý đến con người xã hội, con người hữu thức của tác giả nên phê bình tiểu sử đã vô hình trung thu hẹp kích thước của tác phẩm văn chương. Một tác phẩm bao giờ cũng có hai phần: phần *chủ ý* của tác giả và phần *không chủ ý* được coi như *phần chìm* của tảng băng trôi. Chính phần không chủ ý này là sáng tạo của vô thức nhà văn. Phê bình tiểu sử chỉ kiểm soát được *phần nổi* của tác phẩm. Bởi thế, muốn tìm hiểu được phần chìm thì nhà phê bình phải sử dụng phương pháp phân tâm học, tức phải nghiên cứu vô thức nhà văn hoặc vô thức văn bản. Như vậy, một lần nữa, khiếm khuyết của phê bình tiểu sử lại mở đường cho phê bình phân tâm học để *một mặt* hoàn chỉnh lối tiếp cận tác phẩm từ tác giả (cả hữu thức lẫn

vô thức), *mặt khác* giúp phê bình văn học chuyển đổi hệ hình từ cách tiếp cận ngoại quan sang cách tiếp cận nội quan.

Phê bình tiểu sử trước năm 1945 rất phát triển tại Việt Nam. Các nhà phê bình hầu như ai cũng đã hơn một lần sử dụng đến nó. Nhưng đạt đến đỉnh cao thì chỉ có Trần Thanh Mại với *Hàn Mặc Tử*, cũng như phê bình ấn tượng chỉ có Hoài Thanh với *Thi nhân Việt Nam*. Sau 1945, phê bình tiểu sử không còn tồn tại ở dạng nguyên vẹn nữa. Nó tự đánh vỡ mình thành những mảnh vụn để tồn tại như một *công đoạn* trong lòng phê bình xã hội học lúc này đã lên ngôi độc tôn. Vì thế, mà ngay cả phê bình xã hội học cũng trở nên không thuần nhất. Phê bình xã hội học chứa đựng trong lòng nó tất cả những gì đã tồn tại trước nó: cả phê điểm trung đại, cả phê bình cổ điển, cả phê bình chủ quan ấn tượng, cả phê bình tiểu sử. Tùy ở tạng của mỗi nhà phê bình mà một yếu tố nào đó kể trên trở thành yếu tố chủ đạo, thành gien trội. Nhưng nhìn chung thì yếu tố (chứ không phải phương pháp) phê bình tiểu sử thường trội hơn cả. Bởi thế mà nhà nghiên cứu nào cũng mở đầu công trình của mình bằng *tiểu sử tác giả*, nhất là các giáo khoa, giáo trình. Thậm chí còn hình thành hẳn một thể loại sách với nhan đề X (tên nhà văn) + *Con người và sự nghiệp*, hoặc X + *đời sống và tác phẩm*, hoặc X + *Văn và đời*...

Những người giàu tâm huyết và có công cho xu hướng phê bình tiểu sử này sau 1945, trước hết phải

kể đến Nguyễn Đăng Mạnh và Vương Trí Nhàn. Tác phẩm của hai ông lôi cuốn số đông người đọc. Có thể *một phần* do vị trí công tác thuận lợi của mình, một là nhà giáo dạy văn đại học, một biên tập văn học tại nhà xuất bản Hội Nhà văn, nên các ông đều tỏ ra rất thân/ thông thuộc nhân thân các nhà văn. Từ đó mà biết khui ra những chi tiết tiểu sử đắt giá làm bằng chứng cho những nhận xét về tác phẩm. Hơn nữa, cả Nguyễn Đăng Mạnh lẫn Vương Trí Nhàn đều là những nhà phê bình có văn và có ý thức làm văn nên tác phẩm của họ đều là những sách bán chạy, được in đi in lại nhiều lần.

Tuy nhiên, sự quá chú mục vào tác giả đã biến nhiều bài phê bình vốn đã nặng về tiểu sử của hai ông trở thành những chân dung văn học. Và dường như cả hai, (ông) Nguyễn lẫn (chàng) Vương, cũng như nhiều đàn em khác của họ, hài lòng với điều đó, nên thường đặt tên cho những công trình tập hợp của mình là *Chân dung và phong cách* (Trẻ, 2002) hoặc *Cây bút đời người* (Trẻ, 2002). Nhân đây cũng nói luôn, theo tôi, *Chân dung và đối thoại* (Thanh Niên, 1998) của nhà thơ thần đồng Trần Đăng Khoa chỉ là chân dung, thậm chí nghiêng về giai thoại, chứ không phải tác phẩm phê bình văn học. Nói vậy, tôi chỉ muốn phân loại rạch ròi để cho tiện nhận thức, chứ không có ý đánh giá. Bởi, mọi thể loại đều bình đẳng với nhau, vì mỗi thứ có giá trị riêng của mình. Dẫu rằng trong văn hóa hậu hiện đại có sự "nhòe" thể loại, nhưng ta đang còn ở thời tiền hiện đại,

nên nếu có "nhòe" thì cũng là "nhòe" không tự giác, "nhòe" không mang một ý đồ thẩm mỹ nào cả.

Tóm lại, phê bình tiểu sử là phê bình khách quan khoa học đầu tiên, nhưng việc coi nguyên nhân của tác phẩm *chỉ là* tác giả tiểu sử đã không giải thích được hết những chiều kích của tác phẩm. Bởi vậy, người ta mở rộng khái niệm tác giả ra thành những *trạng thái văn hóa-lịch sử* hoặc những *nguyên nhân kinh tế-xã hội*. Từ đó mà ra đời phương pháp văn hóa-lịch sử và phương pháp xã hội học. Tại Việt Nam vào đầu những năm bốn mươi thế kỷ trước, gần như cùng một lúc hình thành cả ba phương pháp tiếp cận tác phẩm *từ tác giả* này: phê bình tiểu sử, phê bình văn hóa-lịch sử và phê bình xã hội học mác xít. Sự đồng tồn của các phương pháp phê bình ấy khiến cho chúng thâm nhập vào nhau làm cho phê bình văn học Việt Nam không có những phương pháp thuần nhất đồng thời một nhà phê bình có thể sử dụng những phương pháp khác nhau. Đặc điểm này về sau sẽ trở thành một hằng số của phê bình văn học Việt Nam, điểm yếu và biết đâu, vô hình trung cũng là điểm mạnh của nó.

4

PHÊ BÌNH VĂN HÓA-LỊCH SỬ

Tác phẩm nghệ thuật là một góc
của tự nhiên được nhìn qua một tính khí.
E. ZOLA

Phê bình văn hóa-lịch sử ra đời vừa như một tiếp tục vừa như một đối lập với phê bình tiểu sử học. Bởi lẽ, cả hai tuy rằng khác giống nhưng chung một giàn: cách tiếp cận ngoại quan, lấy yếu tố bên ngoài như một thứ nhân để giải thích quả tác phẩm. Có điều, ở phê bình tiểu sử học thì nguyên nhân ấy là tác giả, sát hơn con người xã hội và tâm lý của tác giả, còn ở phê bình văn hóa-lịch sử thì một trạng thái văn hóa, văn minh của một dân tộc nào đó ở vào một thời điểm lịch sử nào đó. Như vậy, tác giả đầu là một cá thể, còn "tác giả" sau, xét cho cùng, là một tập thể, một cộng đồng cư dân, một dân tộc. Hơn nữa, cái tâm lý của tác giả trước mang tính bất biến, tồn tại ngoài không-thời gian, còn cái tâm lý của "tác giả" sau thay đổi tùy theo từng không-thời gian cụ thể.

Sự xuất hiện của trường phái văn hóa-lịch sử gắn liền với *chủ nghĩa thực chứng* của Auguste Comte[1]. Theo ông, tri thức của nhân loại, cho đến bấy giờ, đã phát triển qua hai giai đoạn: *thần học* và *siêu hình học*, còn hiện thời đang ở giai đoạn thứ ba: *thực chứng*. Đây cũng là ba giai đoạn phát triển của xã hội. Bởi vậy, Comte cố công xây dựng một *triết học của khoa học* (bởi tri thức thực chứng gắn liền với tri thức khoa học) và, quan trọng hơn, ứng dụng khoa học vào nghiên cứu xã hội. Xã hội học, vì thế, đã ra đời.

Tiếp tục (và phát triển) tư tưởng lớn của Comte, ứng dụng khoa học vào nghiên cứu nghệ thuật, nhưng Hippolyte Taine không giải thích sự sinh thành nghệ thuật bằng những hoàn cảnh xã hội đơn thuần, mà tìm tòi những nguyên nhân xã hội lịch sử trong sự phát triển của chúng. Ông khái quát những động lực chung cho mọi sự sinh thành văn hóa nghệ thuật ở ba sức mạnh khởi nguyên là *chủng tộc, môi trường* và *thời điểm*.

Chủng tộc ở đây là khí chất bẩm sinh của một cá nhân hay cả một tộc người, một quốc gia dân tộc. Một chủng tộc người có thể thay đổi diện mạo, có thể phân cư ở những đất nước, những châu lục khác nhau, có thể sống ở những thời đại có trình độ văn minh khác

---

1. *Comte A.* (1798-1857), nhà triết học Pháp. Nổi tiếng với thuyết thực chứng qua công trình sáu tập *Cours de philosophie positive* [*Giáo trình triết học thực chứng*, 1830-1842]. Ông cũng là một trong những nhà sáng lập xã hội học.

nhau, nhưng nó vẫn giữ được những đặc điểm tinh thần chung. Như vậy, khái niệm chủng tộc của Taine là tĩnh tại, ít thay đổi theo thời gian, tương tự như tính cách hoặc tâm thức tộc người.

Theo bước chân của các nhà Lãng mạn, Taine cũng chú ý đến các nhân tố địa lý tạo nên đặc điểm dân tộc. Tuy nhiên, khái niệm *môi trường* của ông còn bao hàm cả những nhân tố lịch sử và xã hội: môi sinh, giáo dục, gia đình, nghề nghiệp và hiện trạng xã hội. Bức tranh văn nghệ, vì thế, đổi thay tùy thuộc vào sự gặp gỡ của chủng tộc và môi trường. Khi so sánh bi kịch Pháp thời Corneille và Voltaire, sân khấu Hy Lạp thời Eschyle và Euripide, hội họa Ý của Leonardo da Vinci và các nhà cách điệu, Taine thấy rằng ở đó bất chấp sự giống nhau của miêu tả văn học, hội họa và kiểu người, thì vẫn có những tác phẩm riêng thuộc của các thời đại văn hóa-lịch sử khác nhau. Ở thời trung đại thì lý tưởng hiệp sĩ thống trị. Và Phục hưng - "thời của những cất cánh tự do sáng tạo". Còn chủ nghĩa cổ điển - "thời của những sự phân loại từ chương học". Như vậy, *thời điểm* ở Taine, đó là "trình độ lịch sử của văn hóa và truyền thống".

Phương pháp văn hóa-lịch sử, vì thế, lý giải văn học như dấu ấn tinh thần của dân tộc trong những thời đoạn khác nhau của đời sống lịch sử. Những kiếm tìm nguyên nhân chung của sự xuất hiện tác phẩm nghệ thuật đẻ ra cách giải thích tác phẩm không chỉ như tạo

phẩm của một tác giả tiểu sử học, mà còn như *tư liệu* của một thời đại. Một trình độ văn minh, văn hóa của thời đại đó.

Trường phái văn hóa-lịch sử sau khi ra đời có ảnh hưởng sâu rộng ở nhiều nước, đặc biệt là tại Nga. Riêng ở Pháp, quê hương của Taine, thì Gustave Lanson (1857-1934) là người kế tục xứng đáng, tuy có nhiều biến thái. Bởi lẽ, ở Lanson không chỉ có phương pháp văn hóa-lịch sử, mà còn có phương pháp ấn tượng và phương pháp xã hội học. Nhất là trong lĩnh vực văn học sử.

Và, có lẽ, vì vậy mà tại Việt Nam, Lanson là người ảnh hưởng nhiều hơn cả đến các nhà phê bình. Một phần, sách của Lanson được đọc và học trong nhà trường. Phần khác, quan trọng hơn, tính chất dung hòa về phương pháp của ông hợp hơn với tỳ vị của người Việt. Vì vậy, dấu ấn Lanson đậm nhạt trong nhiều tác phẩm phê bình văn học Việt Nam những thập niên đầu thế kỷ XX. Đặc biệt trong công trình đồ sộ *Nhà văn hiện đại* (1942) của Vũ Ngọc Phan. Còn ảnh hưởng trực tiếp của Taine thì phải chờ đến Trương Tửu của thập kỷ 40, khi ông đã vượt qua giai đoạn phê bình ấn tượng trên báo *Loa* (1935-1936) để đến với phương pháp khoa học vốn là "tinh thần thời đại" của văn hóa giai đoạn này (1940-1945). Hơn nữa, sự hạnh ngộ với phương pháp Taine hình như chỉ có thể có được ở những người cứ thích đẩy sự việc đến cùng như Trương Tửu.

Tác phẩm đầu tiên và quan trọng nhất mà Trương Tửu (cái bút danh Nguyễn Bách Khoa hình như để chỉ cuộc lột xác này) vận dụng triệt để phương pháp văn hóa-lịch sử của Taine là *Nguyễn Du và Truyện Kiều* (Văn Mới, 1942). Cũng như Hồ Xuân Hương và Thơ Mới, *Truyện Kiều* của Nguyễn Du là sự thử bút của rất nhiều cây viết lớn qua các thời đại. Đặc biệt là khi họ muốn thăm dò khả năng của một bộ công cụ mới.

Có thể nói, trước Trương Tửu, các nhà phê bình mới chỉ đọc Nguyễn Du theo cách đọc tiểu sử học. Nghĩa là, họ tìm thấy ở *Truyện Kiều* cái điều mà họ muốn thấy là *tâm sự* của tác giả. Trần Trọng Kim cho Nguyễn Du viết *Truyện Kiều* là "Tại tiên sinh thấy cảnh ngộ cô Kiều đối với cái cảnh ngộ của tiên sinh hình như là *người cùng một hội một thuyền đâu xa* cho nên tiên sinh mới dụng tâm lấy *Truyện Kiều* mà bày tỏ cho hết mọi mọi tình mọi ý của mình"[1]. Còn Đào Duy Anh thì "Đem sách ấy (*Kim Vân Kiều Truyện* - ĐLT) diễn dịch ra quốc âm, Nguyễn Du không cốt làm tác phẩm văn chương mà chỉ cốt để hả hê những nỗi cảm xúc đối với một người mà ông tưởng là tiền nhân của mình vậy"[2].

Vượt qua cái tâm sự của con người xã hội và cách tiếp cận nhân-quả đơn tuyến, Trương Tửu tìm hiểu *cá*

---

1. Tựa *Truyện Thúy Kiều*. Việt văn thư xã. Chuyển dẫn từ *Trương Tửu, tuyển tập nghiên cứu phê bình*. NXB Lao động, 1997, tr. 186.

2. *Nguyễn Du văn học phổ thông*, 1942. Chuyển dẫn từ *Trương Tửu, tuyển tập nghiên cứu phê bình*. NXB Lao động, 2007, tr. 187.

tính của Nguyễn Du. Ở đây, điều cần nói rõ là cá tính, cái thuật ngữ-chìa khóa này, ở Trương Tửu, thực chất là *khí chất* của Taine, sau này được nhà văn E. Zola[1] triển khai về phương diện lý thuyết trong công trình lý luận mang tính tuyên ngôn *Tiểu thuyết thực nghiệm* và cả trong thực tiễn sáng tạo bộ tiểu thuyết trường giang *Gia đình Rougon-Macquart*. Khí chất đó là một khởi nguyên sinh ra tâm lý. Khí chất, theo Zola, là sự kết tinh của ba khởi nguyên đã nói ở trên là chủng tộc, môi trường và thời điểm.

Tìm hiểu *cá tính Nguyễn Du*, Trương Tửu trước hết tìm hiểu *huyết thống* tác giả *Truyện Kiều*. Nguyễn Du, theo Trương Tửu, là con cháu một dòng họ nho sĩ hiển đạt, đời nào cũng có người đỗ cao làm quan to của triều đình, khởi từ Nguyễn Tuyên đậu trạng nguyên (1532) thời Mạc. Sau khi nhà Mạc đổ, con cháu bỏ quê gốc là làng Canh Hoạch Hà Đông trốn vào xứ Nghệ ở làng Tiên Điền mai danh ẩn tích. Đến đời thứ sáu có thân phụ Nguyễn Du là Nguyễn Nghiễm đỗ tiến sĩ, làm quan đến chức Đại Tư đồ, tước Xuân Quận công. Anh cả Nguyễn Du là Nguyễn Khản, cũng đậu tiến sĩ, làm quan đến chức Tham Tụng, cùng triều với cha. Các anh khác đều khoa giáp xuất thân, cùng làm quan Lê triều

---

1. *Zola E.* (1840-1902), nhà văn Pháp nổi tiếng, người đứng đầu trường phái tự nhiên chủ nghĩa Pháp, chủ trương tiểu thuyết thực nghiệm. Các tiểu thuyết đã được dịch ra tiếng Việt: *Nảy mầm, Quán rượu, Hiệu hạnh phúc các bà, Nana*...

cả. Câu ca dao: *Bao giờ ngàn Hống hết cây, sông Rum hết nước, họ này hết quan* là nói về họ Nguyễn Tiên Điền.

Dòng họ Nguyễn Du không chỉ nổi tiếng về khoa hoạn, mà còn nổi tiếng về văn chương. Nguyễn Nghiễm để lại hai tập thơ chữ Hán *Quân trung liên vịnh, Xuân đình tạp vịnh* và một quyển *Việt sử bị lãm*. Ông cũng là người nổi tiếng hay nôm với bài phú "Khổng Tử mộng Chu Công". Nguyễn Nễ, anh Nguyễn Du, cũng để lại hai tập thơ *Quế hiên giáp ất tập, Hoa trình hậu tập* và cũng sở trường về quốc văn. Cháu Nguyễn Du là Nguyễn Thiện có tập thơ *Đông Phủ* và là người nhuận sắc *Hoa Tiên*, còn Nguyễn Đạm, một cháu khác, có tập *Minh quyên*. Theo Đào Duy Anh, nước Nam bấy giờ có "An Nam ngũ tuyệt" thì nhà họ Nguyễn Tiên Điền đã chiếm mất hai người là Nguyễn Du và Nguyễn Đạm rồi. Cũng cần phải kể thêm, mẹ Nguyễn Du là một cô gái quan họ Bắc Ninh. Tóm lại, chảy trong mạch máu Nguyễn Du là một huyết thống *nho sĩ thư lại* có tài văn chương. Huyết thống này đã ảnh hưởng nhiều đến sự hình thành cá tính của nhà thơ, đặc biệt khi đẳng cấp này suy tàn và thất thế vào thời mạt Lê.

Yếu tố thứ hai tạo nên cá tính Nguyễn Du là *quê quán*. Nghệ Tĩnh là một vùng đất rừng rậm, núi cao, sông sâu, biển rộng. Một thiên nhiên hùng vĩ, khắc nghiệt thường kích thích ở con người một sức chống cự bền bỉ, một lòng kiên nhẫn phi thường trước hết để tồn tại và sau đó để tồn tại một cách xứng đáng. Bởi thế,

dân Nghệ là những người kiên cường, cứng cỏi, tuy ăn "cá gỗ" mà ý chí sắt thép. Hơn nữa, Nghệ Tĩnh từ xưa vốn là một vùng đất biên cương, phân chia giữa Đại Việt và Chiêm Thành. Sự cọ xát miền biên viễn bao giờ cũng trau dồi con người thêm ý chí. Vả lại, nơi tiếp giáp của những miền cương thổ bao giờ cũng là một nơi tự do. Bởi thế, Nghệ Tĩnh là đất đến của những người tị nạn chính trị (gia đình Nguyễn Du là một trường hợp) - những kẻ có thành tích bất hảo, những kẻ phiêu lưu, những người thích vượt biên. Sự nhập cư của những người này mang đến cho đất Nghệ những nguồn sinh lực mới, trong đó đáng kể hơn cả là lòng yêu tự do, chống lại những khuôn mẫu do một thổ ngơi văn hóa áp đặt. Có lẽ, chính chỗ này là cơ chế sản sinh ra các loại gừng đất Nghệ, mà gừng càng già thì lại càng cay.

Tuy nhiên, nói đến Nguyễn Du mà chỉ nói đến quê Nghệ là chưa đủ, cần phải nói thêm quê Bắc nữa. Bởi lẽ, mẹ nhà thơ là con gái Kinh Bắc. Đây là một vùng văn hóa cổ của người Việt. Đặc biệt, đất Kinh Bắc có sinh hoạt quan họ trữ tình độc đáo, tao nhã, nhàn tản và thú vị. Nơi sản sinh ra các cô thôn nữ "khỏe mạnh mà không thô kệch, quê mùa mà thanh lịch, yêu kiều mà đoan trang, áo nâu non, váy lưỡi trai bảy bức, yếm thắm hoa hiên, răng đen hạt huyền, mắt trong như dòng suối"[1] Đây là hình ảnh tiêu biểu cho người đàn bà Bắc

---

1. *Nguyễn Du và "Truyện Kiều"*, 1951, NXB Thế giới, tr. 21.

Bộ. Có thể, Bắc Ninh nói riêng và đồng bằng Bắc Bộ nói chung tuy ít sản sinh ra anh hùng, nhưng lại là nơi làm cho những người ở nơi khác đến trở thành anh hùng, hoặc thi nhân. Như vậy, Nguyễn Du đã kết hợp được ở bản thân mình ưu thế của cả hai vùng đất, tuy đối lập nhau, nhưng lại bổ sung nhau đắc lực.

Huyết thống và quê quán mặc dù góp phần quan trọng vào sự hình thành cá tính Nguyễn Du, nhưng vì là những yếu tố tĩnh, nên nó chỉ thực sự có tác động mạnh mẽ vào những thời điểm động. *Thời đại Nguyễn Du* chính là một thời điểm động đó.

Trương Tửu là người hết sức chú ý đến đặc điểm thời đại và biết phân tích nó một cách sắc sảo. Cuối Lê, do chiến tranh liên miên, nên Nho giáo, cái học thuyết trị bình ấy bị khủng hoảng. Phật giáo, Đạo giáo và tín ngưỡng dân gian, nhờ thế, đã hồi sinh và phát triển trở lại. Nho giáo mất vai trò ý thức hệ độc tôn. Đẳng cấp quan binh lần đầu tiên (và duy nhất?) xuất hiện và đóng vai trò thống trị xã hội. Đẳng cấp nho sĩ thư lại của Nguyễn Du bị xuống giá và suy tàn. Điều này trước hết đụng đến gia đình và bản thân nhà thơ. Nguyễn Nghiễm, người cha suốt đời ôm mộng tôn vinh đẳng cấp mình, mất khi Nguyễn Du còn nhỏ. Nhà thơ phải ở với người anh cùng cha khác mẹ là Nguyễn Khản ở Thăng Long. Khi Kiêu Binh nổi lên, Nguyễn Khản bỏ chạy, cửa nhà tan tác, Nguyễn Du phải sống nay đây mai đó, chứng kiến bao cảnh tang thương:

Kìa những kẻ màn loan trướng huệ,
Những tưởng mình cung quế Hằng Nga,
Một phen thay đổi sơn hà,
Mảnh thân chiếc lá biết là về đâu.

"Đẳng cấp Nguyễn Du điêu tàn, huyết tộc Nguyễn Du điêu tàn, lý tưởng tôn vương của Nguyễn Du chưa nở đã héo từ trong chồi nụ, tương lai Nguyễn Du đen mù đen mịt, thân thế Nguyễn Du bấp bênh như cánh bèo trên mặt sóng". Trong hoàn cảnh đó, Nguyễn Du đi tìm một cứu cánh, một triết lý để sống. Ông đã đến với đạo Phật. Đó cũng là con đường của những người trước ông như Nguyễn Gia Thiều, Ngô Thì Nhậm Và, tư tưởng của Nguyễn Du được cấu thành từ: 1) tư tưởng bi quan yếm thế, 2) tư tưởng từ bi và 3) tư tưởng nhân quả.

Như vậy, vượt qua lối tiếp cận "tâm sự", Trương Tửu đã đẩy con thuyền phê bình của mình ngược nước đi xa hơn, tiếp cận "cá tính". "Phận sự của nhà phê bình không phải là khám phá tâm sự nhà văn. Tâm sự của nhà văn là thuộc về phần hữu thức. Cái phần này ít lắm, nằm ở phần lý trí, không phải phần đích thực, phần nhiều nó hạn hẹp trong phần khống chế của lý trí. Còn cá tính tức là tất cả những tầng lớp sự vật ẩn tàng ở phía dưới, cái đó người ta gọi là tiềm thức. Bởi vậy, cá tính mới là con người đích thực" (47). Như vậy, cá tính, theo Trương Tửu, không phải hữu thức mà là

phần *tiềm thức*, thậm chí *vô thức* trong con người, và đó mới là *con người đích thực*. Nếu quan niệm như vậy, thì các yếu tố *huyết thống, quê hương, thời đại* được nhà phê bình phân tích và nêu ra ở trên không phải tác động đến nhà thơ ở các phần nổi của nó, mà là phần chìm, hay đúng hơn là cái phần chìm đó kết tinh, ngưng kết thành *cá tính Nguyễn Du*. Và, như vậy, con người đích thực của Nguyễn Du, con người Nguyễn Du trong Nguyễn Du không phải chỉ là con người xã hội đã nặng mang *tâm sự* hoài Lê. Mà đúng hơn là kẻ mang *tâm bệnh*.

Trước hết, người ta có thể thấy qua thơ chữ Hán, Nguyễn Du là người đa bệnh. Ông thường hay nói đến sự ốm yếu của mình. Trong bài "Mạn hứng", nhà thơ viết "Tam xuân tích bệnh bần vô dược" (Ba xuân dồn bệnh nghèo không thuốc). Còn trong "U cư" thì "Nhất thất xuân hàn cựu bệnh đa" (Nhà vắng xuân lạnh, bệnh cũ nhiều). Nhưng, Nguyễn Du còn có một thứ bệnh nặng hơn nhiều. Đó là *bệnh đa sầu đa cảm*. Thứ bệnh, có thể không phải do những tổn thương thực thể, mà do căn tạng, do chất người, do cá tính.

"Đó là", Trương Tửu viết, "một thể cách của trạng thái mất thăng bằng về tinh thần, nhận thức ở sự thái quá hỗn loạn của cảm xúc, ở sự bất lực không điều hòa được tính cách hăng hổ, mãnh liệt, bền lâu của những sức phản động của thần kinh hệ đối với những rung động ở ngoại giới ùa vào. Kết quả thông thường

là thiếu các khiếu thích ứng vào những trường hợp đột ngột, những cảnh ngộ bất ngờ, những hoàn cảnh mới lạ" (61-62). Căn tạng này làm Nguyễn Du lúc nào cũng lo sợ hãi hùng, rồi trí tưởng tượng bị kích thích thái quá thành ra náo loạn, tạo ra những cảnh tưởng ghê gớm hợp với sự lo sợ kia, nhưng lại được thi sĩ coi là *thực*. Bởi vậy, thơ văn Nguyễn Du đầy những trầm muộn, khóc lóc và *mỗi lời là một vận vào*...

Đọc truyện Tiểu Thanh, ông cảm thương khóc người mệnh bạc rồi cảm khái khóc thương cuộc đời mình, rồi ngậm ngùi tự hỏi "Bất tri tam bách dư niên hậu, Thiên hạ hà nhân khấp Tố Như". Qua Tương Đàm, nhớ Khuất Nguyên, ông cũng ngậm ngùi thương cho người "tỉnh một mình": "Thiên cổ thùy nhân lân độc tỉnh, Tứ phương hà xứ thác cô trung". Rồi *Văn chiêu hồn*. Rồi *Truyện Kiều*. Đâu đâu cũng thấy tiếng khóc Nguyễn Du. Ông đã sống thành thực *trong* văn thơ và *bằng* văn thơ. Người ta thích đọc Nguyễn Du, một phần, cũng vì sự thành thực ấy. Và Nguyễn Du trở thành đại thi hào, một phần, cũng vì sự thành thực ấy.

Nhưng, cảm xúc thành thực và mãnh liệt ở Nguyễn Du lại bắt nguồn từ *ảo giác*. Theo từ điển Larousse, thì "Ảo giác là một thứ tri giác không có đối tượng", còn Trương Tửu thì nói rõ hơn: "Đó là một triệu chứng của sự ốm yếu, của trạng thái suy nhược thần kinh. Ta thường gặp nó ở những người điên hoặc ở những người 'điên một nửa', hoặc ở những người có một chứng tật ở

căn tạng thần kinh" (64). Ở đây, có lẽ Trương Tửu coi Nguyễn Du là một người "điên thật". Nhưng, theo tôi, nếu Nguyễn Du có điên thì đấy là cái "điên nghệ sĩ". Quả thực, nghệ sĩ và người điên có nhiều điểm giống nhau. Họ đều là *không bình thường* cả. Nhưng người điên thật thì hoàn toàn mất ý thức, chìm ngập trong ảo giác, sống vật vờ như một xác chết trôi trong những làn sóng ảo giác, còn người nghệ sĩ thì dù sống trong và bằng ảo giác, nhưng vẫn còn ý thức, vẫn có sự soi sáng của ý thức. Có như vậy, họ mới sáng tác được. Tuy nhiên, Trương Tửu đúng ở chỗ ông coi Nguyễn Du là người "giàu hơn ai hết khiếu ảo giác". Và chính nhờ khiếu ảo giác này mà nhà thơ có sức tưởng tượng phi thường. Chính điều này cắt nghĩa được thiên tài và sự nghiệp văn chương của Nguyễn Du.

Trương Tửu đã chứng minh sự giàu có của tưởng tượng Nguyễn Du trong thơ chữ Hán. Ví như, khi ông đứng bên bờ sông Lam thì thấy: "Tỷ ngạn băng bạo lôi, Hồng đào kiến kỳ quỷ" (Bờ hư lở ầm ầm, như sấm dữ, sóng lớn trông như có ma quỷ), bởi thế ông muốn "Nghĩa khu thiên nhẫn sơn, Điều bình ngũ bách lý" (Muốn xô núi Thiên nhẫn lấp bằng 500 dặm). Sau đó là trong *Văn chiêu hồn*. "Cả bài thơ là một hiện tượng ảo giác kỳ diệu, mạnh đến tuyệt độ. Bao nhiêu giác quan của thi sĩ đều vươn đến cái điểm căng thẳng cuối cùng của chúng. Thi sĩ nhìn thấy, nghe thấy, ngửi thấy, sờ thấy, nếm thấy những hình ảnh không có, những

âm thanh không có. Tất cả những cái không có này đều đang có, đang diễn ra một cách cụ thể ở trước mắt thi nhân" (67). Có lẽ, vì thế, *Văn chiêu hồn* mới trở thành một bức tranh hiện thực sống động. Ở đây, tôi nghĩ, có một nghịch lý của nghệ thuật. Hiện thực đời sống không thể trực tiếp đi vào tác phẩm được, mà phải qua ảo giác, qua tưởng tượng. Nếu không, cái thực ấy sẽ lập tức trở thành cái giả. Cuối cùng, tính ảo giác của trí tưởng tượng của Nguyễn Du, thể hiện đậm đặc ở *Truyện Kiều*. "Ta có thể nói rằng vai chính trong truyện không phải là Thúy Kiều, không phải là Kim Trọng, không phải là Thúc Sinh, Từ Hải. Không, vai chính không phải là những người còn đang sống ấy. Vai chính chỉ là một oan hồn vất vưởng dưới âm ty của một con ma hiện lên trong các giấc mơ, bên giường bệnh. Vai chính của truyện là Đạm Tiên" (74). Kiều đã tin có Đạm Tiên. Suốt đời này, lúc nào nàng cũng tin có Đạm Tiên, nghe theo Đạm Tiên như là nghe theo một người có thực. Đó là hiện tượng ảo giác hoàn toàn. Tạo ra cái hiện tượng ảo giác đó, theo Trương Tửu, tức là tin nó có thực. Sự tin này rất hợp với thần kinh hệ, với căn tạng cảm xúc quá độ, với khiếu ảo giác của Nguyễn Du.

Tóm lại, "ngần ấy yếu tố sinh lý và tâm lý đã tạo thành *cá tính Nguyễn Du*. Trong đời sống thì cá tính ấy là một tính lãng mạn, trầm muộn, thích cô liêu, thèm an nhàn, mộng mị, ghét những hoàn cảnh mới lạ. Trong

văn chương thì nó là sự rung động thành thực và mãnh liệt, sự tưởng tượng dồi dào, sự cảm xúc úy mị và bi thương, sự cảm thông với đồng loại đau khổ và thần linh" (76). Và, *Truyện Kiều* đã kết tinh được cá tính ấy một cách mỹ mãn.

Phải nói rằng, phê bình *Truyện Kiều* nói riêng và phê bình văn học nói chung, đến Trương Tửu đã đặt được một cột mốc mới. Bởi lẽ, từ *tâm sự* đến *cá tính* là hành trình từ con người xã hội, bề mặt đến con người tâm lý, bề sâu, từ con người hữu thức đến con người tiềm thức. Với khái niệm-chìa khóa *cá tính Nguyễn Du*, một mặt, nhà phê bình đã lý giải được những động lực sáng tác, một thứ tâm lý học sáng tạo ở nhà thơ, mặt khác, phát hiện soi sáng một cách khoa học, khách quan những đặc sắc nghệ thuật ở *Truyện Kiều*.

Sau *Nguyễn Du và Truyện Kiều*, Trương Tửu không còn sử dụng phương pháp văn hóa-lịch sử nữa, mà chuyển hẳn sang phê bình xã hội học mác xít. Và sau ông, cũng không còn ai kịp sử dụng phương pháp này nữa. Cách mạng tháng Tám, với sự nhất thể hóa về phương pháp, đã khiến phê bình văn hóa-lịch sử, phê bình tiểu sử học, phê bình ấn tượng không còn tồn tại độc lập như là một phương pháp mà vỡ ra thành những mảnh hòa lẫn vào phê bình xã hội học lúc này đã trở thành chủ đạo. Đây đó, khi nghiên cứu một tác giả, người ta vẫn thấy thấp thoáng xuất hiện các tiểu mục tương tự như *dòng họ, quê hương, thời đại*. Có điều nội dung các tiểu mục này người

ta chỉ còn chú ý khai thác mặt kinh tế-xã hội của nó, tức mặt ngoài, mặt hữu thức, còn mặt trong, mặt vô thức, mặt khuất thì cố ý để lấp đi. Bởi thế, phê bình văn hóa-lịch sử đã trở thành một bộ phận hữu cơ yên ổn nằm trong phê bình xã hội học.

5

PHÊ BÌNH XÃ HỘI HỌC MÁC XÍT

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 sự sáng tạo một vũ trụ tưởng tượng bị quy định bởi những cấu trúc tâm thức này.

L. GOLDMANN

Phê bình xã hội học là một phương pháp ngoại quan, lấy cái xã hội như một nguyên nhân để giải thích văn học như một kết quả. Bởi vậy, phương pháp này chú mục vào những liên hệ xã hội và những hiện tượng xã hội của những thời đại nhất định. Phê bình xã hội học, ở thuở ban đầu của nó, rất gần gũi với trường phái *văn hóa-lịch sử*, bởi chúng có cùng một cơ sở triết học là *chủ nghĩa thực chứng* khởi từ A. Comte. Cũng như trường phái văn hóa-lịch sử, phê bình xã hội học gần với chủ nghĩa lịch sử bởi tham vọng xem xét văn học như là sự thể hiện của các quá trình văn hóa vật chất của một

cộng đồng dân cư. Và hầu như chỉ chú ý đến quá trình chứ không chú ý đến cá nhân. Hơn nữa lại sẵn sàng giải thích sáng tạo nghệ thuật bằng các quy luật của khoa học, trước hết là xã hội học và kinh tế học. Phê bình xã hội học còn được dùng để phân tích tác phẩm trên *cái nền* của đời sống xã hội, cũng như để nghiên cứu sự tác động của văn học đến công chúng, độc giả. Chính ở chỗ này, nó liên quan đến phê bình tâm lý học hoặc xã hội học tiếp nhận văn học.

Phê bình xã hội học trước hết phát triển ở Pháp, nơi ngành xã hội học ra đời, nhưng lại đặc biệt phồn thịnh ở Nga, bởi nó gắn chặt với chủ nghĩa hiện thực phê phán nơi này thế kỷ XIX và sau đó là chủ nghĩa hiện thực XHCN thời Nga-Xô viết. Tại Việt Nam, phương pháp xã hội học chỉ thực sự ra đời khi có khoa học thực nghiệm phương Tây và dòng văn học tả chân. Bởi cả khoa học thực nghiệm lẫn văn học tả chân đều lấy hiện thực khách quan và các quy luật của nó làm đối tượng phản ánh, nhận thức, khám phá và miêu tả.

Văn học hiện thực Việt Nam vừa là nguyên nhân vừa là kết quả của việc mở rộng nội hàm của khái niệm *cái đẹp*. Trước đó, người ta coi cái đẹp chỉ thuộc về lĩnh vực tinh thần, tức *cái thần*, còn bây giờ thì đã có thêm *cái thực*. Từ đây, đời sống bên ngoài, hiện thực xã hội bên ngoài không còn là phương tiện ký thác tâm sự nữa, mà là nguyên nhân chính yếu tạo nên tác phẩm và cũng là mục tiêu mà tác phẩm muốn tác

động đến. Bởi thế, phê bình văn học cần đến phương pháp xã hội học.

Phê bình xã hội học là phê bình sự thực, chứ không phải phê bình giá trị. Nhà phê bình so bức tranh mà tác giả dựng lên với thực tiễn đời sống. Như vậy, phê bình chỉ chú ý đến quan hệ tương hỗ *tác phẩm-hiện thực*. Thế là chỉ có một phần của chuỗi thông tin trong văn học là rơi vào trường nhìn của nhà phê bình. Điều đó không chứng tỏ "sự mù" của nhà phê bình, mà ngược lại, nhấn mạnh cạnh khía tính nguyên tắc, tính cương lĩnh ở anh ta.

Phê bình xã hội học đặt chân đến Việt Nam là phê bình xã hội học mác xít, một nhánh duy lý nhất của nó. Bởi thế, nó trừu xuất mối quan hệ tác phẩm-hiện thực thành *lý thuyết phản ánh*. Đồng thời nó cũng cụ thể hóa và hiện đại hóa chức năng "văn dĩ tải đạo" của văn học Nho giáo trước đấy thành vai trò phục vụ (tuyên truyền, truyền bá) của văn học. Cũng do chú trọng đến phản ánh hiện thực và các quy luật của nó, nên phê bình xã hội học mác xít càng ít chú ý đến cái cá nhân, cái riêng biệt bao nhiêu thì càng chú ý nhiều đến *cái điển hình có tính xã hội* bấy nhiêu. Bởi vậy, nguyên tắc khái quát hóa những bình diện xã hội được gọi là *điển hình hóa*. Và điển hình hóa, đến lượt mình, lại được coi là *cơ sở* của *chủ nghĩa hiện thực phê phán*.

Phê bình xã hội học mác xít, rõ ràng, có khả năng giải thích quan hệ tương hỗ giữa tác phẩm và hiện thực

bên ngoài, chỉ ra sự đối thoại giữa tác giả và thực tiễn. Nhưng, giống như mọi phương pháp phân tích đến cùng khác, nó đã đẩy những nguyên tắc riêng có của nó thành nguyên tắc phổ quát, coi một bình diện của văn học thành cả hệ thống. Bởi vậy, nó đã bỏ qua tính tượng trưng, tính thơ hoặc tính nghệ thuật của tác phẩm văn học và, vì thế, không đặt cho mình nhiệm vụ tìm hiểu *hình thức bên trong* của tác phẩm.

Phê bình xã hội học mác xít đến Plekhanov[1] thì lại thêm một sự thay đổi nữa. Nhà mác xít Nga này đã công thức hóa một cách cứng hơn những luận điểm cơ bản của phê bình xã hội học, đồng thời đưa thêm vào *quan điểm giai cấp* để đến thời Lênin thì thành *tính giai cấp*. Từ đây, văn chương được coi như *tấm gương* có chức năng *phản ánh* và giáo dục cuộc sống theo hệ tư tưởng của giai cấp vô sản, còn nhà văn thì được coi là "kỹ sư tâm hồn" (chữ của Stalin). Bối cảnh đấu tranh giải phóng dân tộc, rõ ràng, đã quy định phê bình xã hội học mác xít của Việt Nam tiếp thu cái gì và thích ứng với bản địa ra sao. Bởi vậy, nó mang nặng màu sắc

---

1. *Plekhanov, G.V.* (1856-1918), nhà cách mạng dân túy, sau thành mác xít Nga. Năm 1883, ông thành lập nhóm "Giải phóng lao động" tại Ý. Là một trong những người đầu tiên đưa chủ nghĩa Marx vào Nga, nhưng từ 1903, do phân liệt nội bộ, Plekhanov trở thành người menchevik (thiểu số), đối lập với nhóm của Lenin là bolchevik (đa số). Plekhanov còn là một nhà lý luận mác xít nổi tiếng. Các tác phẩm *Bàn về quan niệm nhất nguyên trong lịch sử* và *Nghệ thuật và đời sống xã hội* của ông đã dịch sang tiếng Việt có ảnh hưởng rất lớn tới các nhà Nghiên cứu tại Việt Nam.

chính trị xã hội đến mức có người đề nghị nên gọi nó là "phê bình chính trị xã hội". Nhưng, tôi nghĩ, dưới góc nhìn học thuật, dù nó có bị Việt Nam hóa thế nào đi nữa, thì gốc của nó vẫn là phê bình xã hội học.

Hải Triều (1908-1954), có thể nói, là nhà phê bình xã hội học mác xít đầu tiên của Việt Nam. Vai trò chủ tướng của ông xuất hiện và được khẳng định trong tranh luận "nghệ thuật vị nghệ thuật hay nghệ thuật vị nhân sinh" (cũng như "Duy tâm và duy vật" trước đó). Thoạt tiên, người ta có cảm tưởng rằng cuộc tranh luận này dường như là một hồi quang của cuộc tranh luận lớn hơn tại Pháp cuối thế kỷ XIX giữa hai quan niệm nghệ thuật vị nghệ thuật và nghệ thuật vị nhân sinh. Nhưng đọc kỹ, người ta thấy không phải như vậy. Dưới tấm áo choàng rộng thùng thình mà người ta khoác cho nhau thì cốt lõi vấn đề là: "phái vị nghệ thuật" thực chất là muốn đề cao tính văn chương, đưa văn học thoát khỏi quan niệm "văn dĩ tải đạo" của Nho giáo, hoặc "văn có ích" của Phạm Quỳnh; "phái vị nhân sinh" (đúng hơn là dân sinh) muốn văn học phản ánh hiện thực xã hội, đặc biệt là đời sống của giai cấp cần lao, xây dựng một nền văn học tả chân gần gũi với tư tưởng bình dân thời bấy giờ, thực chất cũng là một thứ "văn có ích" mới. *Kép Tư Bền*, tập truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan, được Hải Triều đưa ra để trình bày quan niệm của mình về văn học và đồng thời qua đó đặt những viên gạch đầu tiên cho phương pháp phê bình xã hội học mác xít

"Hãy đọc những truyện như *Ngựa người và người ngựa, Thằng ăn cắp, Kép Tư Bền*, các ngài sẽ thấy trong xã hội, một số đông người phải bán thân nuôi miệng, hoặc các ngài sẽ thấy những đứa bé khốn quá, quyết ăn lường để chịu đấm, hoặc các ngài thấy một giai cấp đủ ăn đủ mặc, chịu mua cái cười vui cái khổ của kẻ nghèo khó. Rồi các ngài lại đọc qua những chuyện như *Báo hiếu, Mợ nó đi Tây, Tôi chủ báo* các ngài sẽ thấy trình bày biết bao những sự xấu xa, mục nát của một chế độ xã hội. Những cái đạo đức, luân lý, tình ái mà trước họ cho là thiêng liêng cao quý lắm, thì ngày nay đã hóa ra một bức màn che đậy biết bao nhiều sự thối tha hèn mạt ở trong" (*Tiểu thuyết thứ Bảy*, số 62, tháng 8-1935).

Cuộc tranh luận "Nghệ thuật vị nghệ thuật hay nghệ thuật vị nhân sinh" kết thúc vào năm 1939 với chiến thắng trên danh nghĩa của cả hai bên. Bởi lẽ, nghệ thuật nào, xét cho cùng, chẳng vị nhân sinh. Nhưng phía Hải Triều và các chiến hữu của ông như Hải Thanh, Hải Khách, Phan Văn Hùm, Hồ Xanh còn thêm một thắng lợi nữa, mà là thắng lợi thật, là khẳng định được khuynh hướng văn học hiện thực, văn học bình dân, và cùng với nó là phê bình xã hội học mác xít. Tuy nhiên, đường hướng này chỉ thực sự được trình bày một cách đầy đủ, có hệ thống vào năm 1944 với tác phẩm *Văn học khái luận* (Hàn Thuyên) của Đặng Thai Mai, một nhà giáo khả kính, một dịch giả uy tín về văn học Trung Quốc.

Tác phẩm này đã đề cập đến hầu hết những vấn đề quan trọng của đường lối văn học mác xít, từ khái niệm văn học đến mục đích sáng tác, từ mối quan hệ giữa nội dung và hình thức đến vấn đề tự do sáng tác của nghệ sĩ. Nhưng, tác giả không chỉ dừng lại ở việc trình bày những nguyên lý lý luận văn học cơ bản theo quan niệm của ông, mà còn bám vào thực tế văn học bấy giờ dùng những nguyên lý ấy để chống lại những quan điểm phi mác xít. Như vậy, cùng với những người mác xít khác quanh nhà xuất bản Hàn Thuyên, như Lương Đức Thiệp, Nguyễn Đức Quỳnh, Đặng Thai Mai là người có công đầu trong việc xây dựng đường lối văn nghệ mác xít. Tuy nhiên, cả Hải Triều và lẫn Đặng Thai Mai, xét cho cùng, vốn là những nhà lý luận-chiến sĩ bẩm sinh, nên các ông không đi vào phân tích những tác phẩm hoặc tác giả cụ thể. Vì thế, phê bình xã hội học chỉ thật sự được khẳng định khi xuất hiện Nguyễn Bách Khoa-Trương Tửu.

Trước khi trở thành nhà phê bình khoa học, Trương Tửu đã là một nhà phê bình cổ điển chủ quan ấn tượng với những bài viết trên báo *Loa* về *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách, *Nửa chừng xuân* của Khái Hưng, *Đoạn tuyệt* của Nhất Linh, *Vàng và máu* của Thế Lữ, các truyện "đường rừng" của Lan Khai. Ông nhanh chóng vượt qua giai đoạn này, có lẽ, do tiếp thu những tư tưởng chống tư sản trong giới trí thức cánh tả Pháp, đặc biệt là tư tưởng duy vật biện chứng mác xít. Nhưng sự đến với

phê bình xã hội học mác xít của Trương Tửu còn nhiều chập chững, quanh co.

Sau khi từ giã phê bình lối phê bình cũ bằng cuốn sách có ý nghĩa tổng kết một chặng đường *Những thí nghiệm của ngòi bút tôi* (1938), thì Trương Tửu viết *Kinh Thi Việt Nam* (1940) bước đầu tiên đi đến phương pháp phê bình mới. Ông coi ca dao, tục ngữ, dân ca (một thứ *Kinh thi của Việt Nam*) là phát ngôn của tầng lớp lao động bình dân đối lập với tầng lớp phong kiến cầm quyền. Bởi thế, phong dao là tiếng nói của bản năng tự nhiên, thuần phác và phóng túng, chống lại tiếng nói quan phương, gò bó và hẹp hòi của tư tưởng Nho giáo. Phong dao có tính phản phong là vì vậy. Tuy nhiên, ở *Kinh Thi Việt Nam*, sự áp dụng quan điểm giai cấp vào phân tích văn học còn đủ mềm dẻo để nhà phê bình phát hiện ra những khác biệt về văn hóa xã hội thú vị và độc đáo giữa Việt Nam và Trung Hoa.

Nguyễn Du và Truyện Kiều, nhìn từ một cái nhìn nào đó, là "một bước lùi" của Trương Tửu trên đường đến với phê bình xã hội học. Bởi lẽ, ở văn phẩm này, ông chủ yếu áp dụng học thuyết của H. Taine, tuy có pha thêm đôi chút S. Freud. Tuy vậy, đó là lùi một bước để tiến ba bước tới tác phẩm *Tâm lý và tư tưởng Nguyễn Công Trứ* (Hàn Thuyên, 1943). Có thể nói, đây là một tác phẩm phê bình xã hội học mác xít toàn bích không chỉ ở giai đoạn này.

Nghiên cứu *tâm lý và tư tưởng Nguyễn Công Trứ*

biểu hiện qua thơ văn của ông, Trương Tửu đã xuất phát từ điểm phái xuất phát: *Thời đại* của nhà thơ, tức giai đoạn cuối Lê-đầu Nguyễn, đặc biệt là những triều đại đầu Nguyễn. Đây là thời kỳ trong xã hội có ba *đẳng cấp* (hoặc quá lên: giai cấp) đấu tranh với nhau. Trước hết là đẳng cấp *nho sĩ* của Nguyễn Công Trứ. Tầng lớp này vốn đã suy vong, bị đẳng cấp quan binh chèn ép vào thời Lê mạt, Tây Sơn thì đến đầu Nguyễn bắt đầu được phục hưng với việc suy tôn Nho giáo và khôi phục lại chế độ khoa cử. Tầng lớp thứ hai là *phú thương*, sản phẩm của chính sách mở cửa buôn bán từ cuối Lê. Tuy đã bị thất bại trong việc giành quyền lãnh đạo đất nước (ví dụ Cống Chỉnh), nhưng đến thời Gia Long, Minh Mệnh, phú thương vẫn còn là một thế lực đáng gờm. Thứ ba là giai cấp *địa chủ*, mà kẻ đại diện quyền lợi cho nó là bọn *quý tộc thống trị*.

Tầng lớp *sĩ*, để khẳng định được tính ưu việt của mình, trong cơn cuồng hứng hồi phong, nó phải gia nhập bằng được tầng lớp thống trị. Bởi thế, *chí nam nhi* là lẽ sống của Nguyễn Công Trứ: *Đã mang tiếng ở trong trời đất/Phải có danh gì với núi sông; Không công danh thì nát với cỏ cây*. Còn để đối lập mình với tầng lớp phú hộ trọc phú dốt nát, "trưởng giả học làm sang", tầng lớp sĩ phô bày tính học thức cao quý của mình. Bởi thế, ngoài *hành đạo* (để thực hiện *chí nam nhi*), Nguyễn Công Trứ còn *hành lạc*, hành lạc có triết lý, có nghệ thuật, để làm bỉ mặt bọn trọc phú, khẳng định tính hơn hẳn của *sĩ* đối

với *thương*, đồng thời cho hả giận: "vui này *cho* bõ đau ngầm ngày xưa" của thuở hàn vi. Hơn nữa, tầng lớp sĩ bao giờ cũng tin rằng chính trị của quý tộc phải làm lợi cho địa chủ thì xã hội yên ổn và địa vị của quý tộc và sĩ phiệt mới vững chãi. Vì thế, ít nhiều sĩ phiệt vẫn là đại diện của địa chủ và ở một chừng mực nào đó là đối thủ của chính sách quân quyền chuyên chế. Đây là lý do tại sao Minh Mệnh vừa tin vừa ngờ, vừa dùng vừa bỏ Nguyễn Công Trứ, khiến con đường hoạn lộ của ông luôn lên voi xuống chó. Có điều, tinh thần thời đại Nguyễn Công Trứ hoàn toàn phù hợp với cá tính và chí hướng của bản thân ông, nên nó đã trở thành hộp cộng hưởng khuếch đại tiếng nói của nhà thơ vang xa và đi sâu vào tâm hồn người.

Sự *phân tích giai cấp* ở văn phẩm này, tuy còn đôi chút dấu vết của các trí thức cánh tả Pháp, nhưng quả thực là hết sức sắc sảo và độc đáo, đặc biệt là sự lý giải *tư tưởng hành lạc* và hoạn lộ thăng trầm của Nguyễn Công Trứ từ phương diện xã hội. Một vài tư tưởng của Trương Tửu ở tác phẩm này được nhiều nhà phê bình về sau vô tình hay hữu ý (dù không thừa nhận!) kế thừa và phát triển. Tóm lại, *Tâm lý và tư tưởng Nguyễn Công Trứ* là một tác phẩm phê bình xã hội học mác xít xuất sắc không chỉ của Trương Tửu, mà của toàn bộ nền phê bình xã hội học Việt Nam trước 1945.

Cách mạng tháng Tám và sau đó là Kháng chiến chống Pháp đã tạo ra sự nhất thể hóa các phương pháp

phê bình theo ý thức hệ vô sản, tức chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Phê bình xã hội học mác xít dần dần trở thành phương pháp chủ đạo, rồi sau đó độc tôn. Bước đi đầu tiên của quá trình này là chủ trương văn nghệ phục vụ kháng chiến. Và để thực thi hiệu quả chủ trương này, văn nghệ sĩ phải giác ngộ phương châm nghệ thuật là tuyên truyền và tuyên truyền là nghệ thuật. Hơn nữa, đối tượng của tuyên truyền = nghệ thuật này lại là quần chúng công, nông, binh ít học nên văn nghệ phải phổ cập chứ không nâng cao. Nhà văn viết xong, nếu điều kiện cho phép, phải đọc cho anh liên lạc hoặc chị cấp dưỡng nghe và phải sửa cho đến khi họ hiểu mới thôi (xem *Nhật ký ở rừng* của Nam Cao).

Công cuộc phê bình đầu tiên trong kháng chiến là phê bình *thơ không vần* của Nguyễn Đình Thi tại Hội nghị Tranh luận Văn nghệ Việt Bắc ngày 25, 26, 27, 28 tháng Chín năm 1949. Ý kiến phê bình có thể chia thành hai loại. Một, nhận thức thơ Nguyễn Đình Thi từ tiêu chí của chính bản thân thơ. Hai, từ tiêu chí ngoài thơ. Tiêu biểu cho loại thứ nhất là Xuân Diệu. Từ mỹ học Thơ Mới, ông hoàng thi ca một thời này đã mô tả thơ Nguyễn Đình Thi rất chính xác. Theo ông, thơ Nguyễn Đình Thi dầu Ngô mình Sở, không kết dính, có tính đầu óc, khó hiểu, không hợp lý, câu thơ cô đúc quá lại không vần nên không truyền cảm. Những người khác, "văn hóa thơ" kém hơn Xuân Diệu, thì chỉ nhìn vào những tiêu chí bề ngoài, "hình thức chủ nghĩa". Như

Thanh Tịnh, với tư cách là người khai sinh ra thơ/tấu, thì cho rằng thơ Nguyễn Đình Thi không có vần, trúc trắc, khó đọc. Ngô Tất Tố, một dịch giả thơ Đường, kiên quyết hơn, tuyên bố đã là thơ thì phải có vần, "không vần thì đừng gọi là thơ".

Tiêu biểu cho loại ý kiến thứ hai là Tố Hữu. Ông cho thơ Nguyễn Đình Thi có "nội dung lạ". Cái lạ đó là cái cá nhân mà văn nghệ kháng chiến đang muốn gạch bỏ, bởi vậy đọc Nguyễn Đình Thi sẽ không có lợi vì gặp phải cái mình đang cố chối bỏ đó. Hà Xuân Trường thì cho thơ Nguyễn Đình Thi cá nhân vì cảm xúc cũ, vì "con người anh không ăn khớp với kháng chiến". Cảm xúc cũ là vì còn nói đến nỗi buồn của tâm hồn mình, còn xa rời quần chúng Kết quả của cuộc phê bình này là Nguyễn Đình Thi đã chữa tất cả những bài thơ không vần của mình thành thơ có vần và không bao giờ làm thơ không vần nữa.

Công cuộc phê bình lần thứ hai ngay sau cuộc Kháng chiến kết thúc: tập thơ *Việt Bắc* (1954) của Tố Hữu. Có điều, lần này bất chấp nhiều ý kiến phản đối, tiếng nói khẳng định được khẳng định một cách mạnh mẽ bằng việc tập thơ được trao giải nhất. Bởi thế, từ đây, thơ Tố Hữu không những chỉ trở thành lá cờ đầu của thơ ca cách mạng Việt Nam, mà còn là khuôn mẫu cho cả nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa. Còn phê bình xã hội học mác xít thì trở thành phương pháp phê bình duy nhất. Như vậy, đến đây phê bình xã hội học

mác xít không những chỉ được *ý thức hệ hóa*, mà còn bắt đầu được *nhà nước hóa*.

Sau Nhân văn, tiếp thu thêm lý luận văn học chính thống Liên Xô và Trung Quốc, phê bình xã hội học mác xít Việt Nam đã trở nên có hệ thống hơn, có lý luận chặt chẽ và nhất quán hơn. Có thể thấy điều này qua bộ giáo trình lý thuyết văn học gồm hai cuốn là *Sơ thảo nguyên lý văn học* và *Mấy vấn đề nguyên lý văn học* được coi như là mẫu mực cho sinh viên và đông đảo bạn đọc bấy giờ của Nguyễn Lương Ngọc, một giáo sư khả kính[1]. Phê bình xã hội học coi văn học là một bộ phận của kiến trúc thượng tầng, chịu sự quy định của kinh tế như là hạ tầng cơ sở. Nhà văn là sản phẩm của những hoàn cảnh kinh tế xã hội, còn tác phẩm, đến lượt nó, lại là sản phẩm của nhà văn. Vậy nên tác phẩm, xét cho cùng, là sự *phản ánh* của cái xã hội mà tác giả sống. Nhưng nhà văn không phải là con người chung chung, mà là người của một giai cấp cụ thể, nên tác phẩm phản ánh ý thức hệ của giai cấp đó. Văn học, bởi vậy, là một hình thái ý thức của xã hội.

Phê bình xã hội học mác xít giai đoạn này càng chú trọng hơn đến phân tích giai cấp, đặc biệt là ở những hiện tượng văn học của quá khứ, như Thơ Mới, tiểu thuyết Tự lực Văn đoàn. Tuy không có được những

1. In lại trong *Tuyển tập Nguyễn Lương Ngọc*, NXB Đại học Quốc gia TP. Hồ Chí Minh, 2004.

kiểu mẫu xuất sắc như *Tâm lý và tư tưởng Nguyễn Công Trứ*, nhưng nó cũng đã đưa ra một bức tranh toàn cảnh rõ ràng về văn học trước 1945 với sự phân chia: văn học cách mạng của giai cấp vô sản, văn học hiện thực phê phán của tầng lớp tiểu tư sản lớp dưới và văn học lãng mạn của tiểu tư sản lớp trên và tư sản. Cái nhìn "thành phần chủ nghĩa" này còn lồ lộ ở Vũ Đức Phúc với *Bàn về những cuộc đấu tranh tư tưởng trong lịch sử Văn học Việt Nam hiện đại 1930-1954* (Khoa học xã hội, 1971), ở Phan Cự Đệ với *Phong trào thơ mới 1932-1945* (Khoa học xã hội, 1966), ở Nguyễn Hoành Khung với "Lời giới thiệu" bộ hợp tuyển *Văn học lãng mạn*...

Phân chia các dòng văn học từ giai cấp xuất thân như vậy, tất yếu dẫn đến sự đề cao văn học hiện thực và tính hiện thực trong tác phẩm. Từ đấy phản ánh hiện thực và hiện thực phản ánh được coi là tính thứ nhất của tác phẩm. Chả thế mà trong tác phẩm nổi tiếng một thời *Truyện Kiều và chủ nghĩa hiện thực của Nguyễn Du* (Khoa học xã hội, 1970), Lê Đình Kỵ đã cố chứng minh rằng khi viết *Truyện Kiều*, Nguyễn Du đã vượt qua chủ nghĩa cổ điển và đã gần nằm trọn vào phạm trù chủ nghĩa hiện thực. Bởi thế, tuy có nhiều phát hiện mới, nhưng vì coi chủ nghĩa hiện thực là giá trị cao nhất nên ở nhiều chỗ Lê Đình Kỵ đã gò ép *Truyện Kiều* vào cái khuôn hiện thực chủ nghĩa, chẳng những đã đánh đồng hiện thực của năm Gia Tĩnh đời Minh ở Trung Quốc với đời Lê mạt tại Việt Nam, mà còn đánh vỡ mất cái đẹp

cổ điển của tác phẩm, dù là đánh vỡ bằng những ngôn từ tinh tế, giàu cảm xúc. Tuy nhiên, việc đề cao văn học hiện thực cũng đã khôi phục lại được địa vị xứng đáng của một số nhà văn lớn như Nam Cao, Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Công Hoan, Thạch Lam.

Trên đại lộ phê bình này, ngoài những chủ tướng đã xuất hiện từ trước Bốn Nhăm nay vẫn cầm cân nảy mực trên văn đàn như Đặng Thai Mai, Hoài Thanh, Trương Chính, đã hình thành một lớp nhà phê bình mới, như Nguyễn Đức Đàn, Nhị Ca, Phong Lê, Phương Lựu, Nguyễn Văn Hạnh, trong đó nổi bật là Hà Minh Đức, Phan Cự Đệ. Hai ông là lứa quả mùa đầu của cách mạng, chín bói vào đầu những năm sáu mươi. Ngòi bút của các ông bám rất chắc vào thời sự văn học, luôn có bài ứng trực cần kíp, nhưng đồng thời, do công tác giảng dạy, cũng lại sớm viết những chuyên đề, những công trình có tính chất tổng kết một giai đoạn cách mạng, một chiến dịch văn học, hay về thể loại thơ và tiểu thuyết: *Thơ ca Việt Nam, hình thức và thể loại* (Hà Minh Đức viết chung với Bùi Văn Nguyên, 1965), *Thơ và mấy vấn đề thơ Việt Nam* (Hà Minh Đức, 1974), *Phong trào thơ mới* (Phan Cự Đệ, 1966), *Nhà văn Việt Nam* (Hà Minh Đức, Phan Cự Đệ, T.1-2, 1997-83), *Tiểu thuyết Việt Nam* (Phan Cự Đệ, T.1-2, 1978). Hà Minh Đức và Phan Cự Đệ trong bao nhiêu năm trời cứ song hành như một cỗ xe hai ngựa, hay đúng hơn như một cặp câu văn biền ngẫu. Hà Minh Đức là vần bằng, ông đi sâu hơn

vào thơ, ngòi bút của ông uyển chuyển, giàu cảm xúc, đôi khi mượt mà và tinh tế một cách nhân tạo. Còn Phan Cự Đệ là vần trắc, ông đi sâu hơn vào văn xuôi, nghiêng về lý luận; ngòi bút của ông cứng cỏi, nghiêm chỉnh đến khô khan. Các ông lại là những nhà giáo đứng đầu khoa Ngữ văn Đại học Tổng hợp, nên hầu hết những quan điểm văn học của các ông được lớp lớp sinh viên hằng năm trở thành các viên chức văn học nhà nước cần cù tải vào xã hội.

Phê bình xã hội học là phương pháp khách quan khoa học, thuộc dòng ngoại quan, phát sinh học. Một mặt, nó lấy những yếu tố kinh tế xã hội, tiểu sử tác giả như là cái đã biết (hoặc tưởng như đã biết), cái tất định để làm xuất phát điểm nghiên cứu và lý giải tác phẩm như là cái chưa biết, cái bất định. Mặt khác, thông qua nội dung tác phẩm có thể hiểu rõ được hiện trạng xã hội và con người tác giả. Trong mấy chục năm qua, phương pháp này đã có nhiều đóng góp. Tuy nhiên, một khi được hoặc bị tuyệt đối hóa, nó sẽ thiên về nghiên cứu cái xã hội được phản ánh trong tác phẩm hơn là bản thân tác phẩm, và tác giả chỉ được nhìn nhận như một con người giai cấp, chứ không phải một chủ thể sáng tạo. Như vậy, vô hình trung, văn học không được coi như là hiện tượng nghệ thuật, một sự kiện thẩm mỹ, mà chỉ là *tài liệu* để tìm hiểu cái xã hội mà trong đó nhà văn sống. Cũng có lẽ vì thế mà các nhà phê bình khi xem xét tác phẩm thường chỉ chú ý đến cái

điển hình, cái phổ biến mà ít chú ý đến cái đơn nhất, cá biệt tạo nên âm điệu riêng, phong cách riêng của tác phẩm của nhà văn. Với lý thuyết phản ánh, nhất là phản ánh gương, phong cách riêng nhiều khi là một cản trở, dễ làm méo mó hình ảnh hiện thực. Bởi vậy, như có người chủ trương, phong cách tốt nhất là không có phong cách.

Cứ như vậy, phê bình xã hội học mác xít ở ta càng ngày càng dễ rơi vào công thức, bởi sự suy kiệt học thuật. Trước tình hình đó, một số nhà phê bình nhạy cảm hoặc đã từng bị "án văn tự", như Hoàng Ngọc Hiến, Nguyễn Đăng Mạnh, Lại Nguyên Ân, Văn Tâm, Lê Ngọc Trà đã tìm mọi phương cách để phục hồi sức mạnh ban đầu của nó. Tuy nhiên, đến đây thì công cuộc Đổi mới và Mở cửa đã mở ra cho phê bình văn học một hướng đi khác.

6

SỰ CHUYỂN ĐỔI HỆ HÌNH[1]

Một trong những khía cạnh cơ bản của mọi cuộc cách mạng là ở chỗ một số quan hệ tương tự nào đó phải thay đổi. Những đối tượng trước đây được xếp vào cùng một tập hợp, nay được xếp vào các tập hợp khác nhau và ngược lại.

T. KUHN

Sau 1945, trải qua các sự kiện như cuộc tranh luận "Nghệ thuật và Tuyên truyền" năm 1947, Hội nghị Văn hóa toàn quốc năm 1948, Hội nghị Tranh luận Văn nghệ Việt Bắc năm 1949, Tranh luận về tập thơ *Việt Bắc* của Tố Hữu năm 1955 và, cuối cùng, là vụ Đấu tranh

---

1. Thuật ngữ *paradigme* hiện nay đã dần dần được phổ biến và được dịch bằng nhiều từ khác nhau tùy theo người dịch thuộc chuyên ngành nào và hiểu thuật ngữ này ra sao, như *hệ chuẩn, hệ ý niệm, mẫu hình, hình mẫu, khung mẫu*... Ở đây tôi dịch là *hệ hình* vì *paradigme* vốn xuất phát từ ngữ học cấu trúc của F. de Saussure, sau đó khi ngữ học trở thành "khoa học hoa tiêu" cho các ngành khoa học khác, thì *paradigme* mới được mọi nhà sử dụng. Dịch *hệ hình* là làm một khảo cổ học tri thức.

chống Nhân văn Giai phẩm từ năm 1957, tư tưởng văn nghệ Việt Nam được nhất thể hóa, tức *ý thức hệ hóa*. Rồi từ những năm 1960 trở đi, nó được *nhà nước hóa*, tức ý thức hệ trở thành ý thức của nhà nước, vừa chính thống và chính thức.

Phê bình xã hội học, bởi thế, cũng dần dần trở thành phương pháp thống trị và độc tôn. Các phương pháp đã hình thành, phát triển và cho ra lứa quả đầu mùa như phê bình ấn tượng, phê bình tiểu sử học, phê bình văn hóa-lịch sử thôi không còn tồn tại với tư cách là một phương pháp, mà tự đánh vỡ mình thành những mảnh để tồn tại trong lòng phê bình xã hội học như là những công đoạn.

Vậy mà trong tư tưởng cũng như trong đời sống, bất cứ sự độc tôn nào, một khi đã khước từ cái khác nó, thì sớm muộn gì cũng hóa thành xơ cứng. Phê bình xã hội học, vì vậy, vào giai đoạn trước Đổi mới (1986) đã vấp phải những vấn nạn mà tự mình khó giải quyết nổi. Trong phạm vi bài viết này, tôi chỉ đơn cử một ví dụ, tuy là một nhưng lại là một huyệt đạo trọng yếu trên thân thể phê bình văn học. Và không chỉ của phê bình văn học. Đó là cặp phạm trù *nội dung/hình thức*.

Quan niệm *văn học* (chỉ là) *phản ánh hiện thực*, đặc biệt là *hiện thực cơ bản* (mâu thuẫn xã hội, đấu tranh giai cấp) của xã hội, đã phần nào thu hẹp đối tượng phản ánh. Hơn nữa, chức năng của sự phản ánh này lại là nhận thức *và* (hay *để*) giáo dục, nên nguyên tắc phản ánh trung

thực lại càng được đề cao. Và, hình như, để có được sự phản ánh khách quan ấy, tác giả phải ẩn giấu cá tính của mình đi, thậm chí phải làm *trong suốt* bản thân, không thể để cái chủ quan cá nhân làm mờ đục, hay biến dạng cái khách quan của hiện thực. Cứ mãi mãi mình như vậy, dần dà trong giới cầm bút, hình thành một đội ngũ các nhà văn mặc đồng phục, chuyên sản xuất ra những tác phẩm na ná nhau như các sản phẩm thủ công.

Ứng với những tác phẩm như vậy, là một phê bình chỉ chú ý đến *nội dung* xã hội được phản ánh vào tác phẩm, thứ nội dung nhiều khi được đồng nhất với thực tiễn xã hội ngoài đời. Mà thực tiễn thì được coi là chận lý nghệ thuật, nên muốn đánh giá một tác phẩm văn học thì chỉ việc thực hiện hai thao tác quy chiếu khá đơn giản: *một* với những nguyên lý có sẵn và *hai* với thực tiễn xã hội ngoài tác phẩm. Phê bình này, như vậy, gần như hoàn toàn bỏ qua *hình thức* của tác phẩm. Thảng hoặc có chợt nhớ đến nó thì cũng chỉ chiếu cố ban ra một vài câu khen chê đã thành công thức, mà lại dành cho tác phẩm nào cũng được. Thứ phê bình nội dung, thiên về canh gác hoặc ăn theo này khiến ai "làm" cũng được, nên không cần có chuyên môn mà vẫn thành nghề. Vì thế, mặc dù nó sum suê, tươi tốt nhưng vẫn chẳng ích gì cho sáng tác. Thế là giữa nhà văn và nhà phê bình xảy ra cuộc đối thoại của những người điếc, hoặc giả điếc bởi giữa họ không có thông tin, hay chỉ có những thông tin y như nhau.

Để thanh toán hiện trạng này, phê bình văn học

phải giải quyết bằng được cặp phạm trù *nội dung/hình thức*, không phải bằng cách thanh toán nó, mà làm cho nó được hiểu sâu hơn, khác hơn, hoặc có thể thay thế nó bằng những cặp phạm trù khác, thích hợp hơn. Trước hết, phải nói rằng, nội dung, hình thức không phải là những phạm trù của bản thân phê bình văn học, mà của triết học. Có điều khi được mượn, thì cũng mượn nguyên cả nội hàm triết học và các quan hệ của nó. Tức nội dung chính yếu, hình thức phụ thuộc; nội dung quyết định hình thức. Tệ hơn nữa, nội dung và hình thức còn được hiểu và vận dụng theo tư duy dân gian như là *rượu* và *bình*. Vì thế, mối quan hệ giữa cái được chứa và cái chứa này là hoàn hoàn cơ giới, không ăn nhập gì với nhau, nên có thể đổ ra trút vào theo kiểu *bình cũ rượu mới*. Và, từ đó, hệ quả tất yếu là: *rượu ngon chẳng quản be sành!* Sự coi thường hình thức này đã mau chóng dẫn đến tình trạng suy nghệ thuật trong sáng tác và suy học thuật trong phê bình.

Những nhà phê bình tâm huyết, nhạy cảm muốn cứu vãn tình trạng này bằng việc xem xét lại mối quan hệ nội dung/hình thức để gia cố đặc trưng nghệ thuật của tác phẩm. Và họ đã tìm được tiếng nói ủng hộ từ phía nhà phê bình dân chủ Nga đầu thế kỷ XIX Bêlinski[1]: nội dung và hình thức có sự *thống nhất hữu*

1. *Bêlinski V.G.* (1811-1841), nhà phê bình văn học Nga, người đã góp phần rất lớn vào thắng lợi của chủ nghĩa hiện thực trong văn học Nga.

cơ. Và, *vì sao* thống nhất thì đã có sự gánh đỡ của tư duy triết học biện chứng duy vật, nhưng thống nhất *như thế nào* thì chưa thấy Bêlinski bàn đến. Mà trong nghệ thuật, đặc biệt trong phê bình nghệ thuật, thì *như thế nào* mới là quan trọng. Bởi chỉ đáp án này mới có giá trị *thao tác*. Bỏ ngỏ câu hỏi ít nhiều có tính lý luận này, các nhà phê bình tâm huyết của chúng ta quay sang thực địa sáng tác và phê bình. Một cách tiếp cận vấn đề từ phía khác.

Phía những người sáng tác, nhà văn Nguyễn Minh Châu kêu gọi "Hãy đọc lời ai điếu cho một nền văn học minh họa" (*Văn nghệ*, 5/12/1987). Nhưng trước đó, Hoàng Ngọc Hiến làm một *nhận diện* có tính lý thuyết hơn. Vận dụng cặp phạm trù *cái cao cả* và *cái đẹp* của mỹ học, trong bài "Về một đặc điểm văn học của ta" (*Văn nghệ*, 23/6/1979), nhà phê bình cho rằng văn học ta hơi bị nhiều cái cao cả (tức *cái cần có*) và hơi bị ít cái đẹp (tức *cái đang có*) và ông định danh hiện trạng này bằng một định ngữ hẳn sẽ ăn đời ở kiếp với ông: văn học *phải đạo*. Theo nhà phê bình, đây là căn nguyên chính làm cho nền văn học hiện thực (xã hội chủ nghĩa) của chúng ta kém hiện thực và, vì thế, cũng trở nên kém nghệ thuật (bởi nó đã vi phạm nguyên tắc phản ánh hiện thực một cách trung thực). Xin nói thêm là về sau, trong thời kỳ Đổi mới và hậu Đổi mới, Hoàng Ngọc Hiến cũng như một số nhà phê bình khác còn đưa ra nhiều định ngữ nữa cũng để nhằm nhận diện

thời kỳ văn học này, như văn học *dương tính*, văn học (chưa) *bước qua lời nguyền*, văn học *cán bộ*, văn học *cung đình*, văn học *quan phương*, văn học *không tải*, văn học *xi rô*, nhưng không thể nào có sức nổ được như văn học *phải đạo*.

Quả bom Hoàng Ngọc Hiến có thể dã ít nhiều thúc đẩy nhà phê bình trẻ (lúc bấy giờ và *trung* bây giờ) Lại Nguyên Ân quay sang nhận diện chính bản thân phê bình. Trong "Mấy ý kiến về phê bình văn học" (*Quân đội nhân dân*, 11/7/1987), ông chia phê bình bấy giờ thành nhiều loại, nhưng đặc biệt chú ý hai loại phê bình *quyền uy* và phê bình *xu phụ*, coi đấy là đại họa của phê bình. Đồng thời ông cùng nhà phê bình lão thành Nguyễn Đăng Mạnh trong phát biểu gặp gỡ Tổng bí thư Nguyễn Văn Linh hăng hái phê phán các cơ chế quản lý, lãnh đạo văn nghệ quan liêu bao cấp như là nguyên nhân sản sinh ra các tệ phê bình ấy. Đến khi được cởi trói, nhiều nhà phê bình tuy nhanh chậm khác nhau đã cởi và trở thành những nhà phê bình hàng đầu trên chiến tuyến Đổi mới. Phê bình khởi sắc bởi sự phê phán và tự phê phán. Đồng thời, nó cũng lao vào chiến dịch đi tìm những giải pháp để nâng cao tính nghệ thuật cho sáng tác.

Trước hết là việc xem xét lại các chức năng văn học. Về vấn đề này, tựu trung có ba loại ý kiến. *Một là* văn học đâu chỉ có ba chức năng: *nhận thức, giáo dục* và *thẩm mỹ*, mà còn có nhiều chức năng hơn nữa nên cần

phải bổ sung như *giải trí, dự báo*. Càng nhiều chức năng, văn học sẽ càng bớt đi sự đằng đằng "chính" khí và bước suôn sẻ vào cuộc sống đời thường muôn mặt. *Hai là* vấn đề đâu chỉ ở chỗ số lượng chức năng, mà ở chỗ thứ tự sắp xếp các chức năng. Xưa nay, trong bộ ba chức năng nêu trên thì thẩm mỹ luôn bị xếp ở chiếu bét nên hèn gì mà người ta chẳng coi nhẹ tính nghệ thuật của tác phẩm. Vì thế, đã đến lúc phải đưa chức năng thẩm mỹ lên đầu, ở ngôi thứ nhất của sơn trại. Cực đoan hơn, có người còn cho rằng văn học chỉ có một chức năng duy nhất là thẩm mỹ, bởi các "chức năng" khác, như nhận thức và giáo dục chẳng hạn, muốn tồn tại được phải thông qua chức năng thẩm mỹ, như mặt trăng phải sáng bằng ánh sáng mặt trời. *Ba là*, đâu như ý kiến của nhà văn Nguyên Ngọc thì phải, cho rằng với văn học thẩm mỹ không phải là một chức năng, mà là một *thuộc tính*. Như vậy, khỏi phải làm một cuộc can qua, để thay đổi vị thế của con sãi chức năng thẩm mỹ, mà vẫn bảo vệ được bản chất nghệ thuật của văn học.

Giải pháp thứ hai là xem xét lại quan niệm về phản ánh nghệ thuật. Theo Lê Ngọc Trà, phản ánh nghệ thuật phải khác với phản ánh triết học ở chỗ phản ánh có nghiền ngẫm: "Nghệ thuật đâu phải đơn thuần là phản ánh hiện thực, nó là sự nghiền ngẫm về hiện thực". Và ông giải thích thêm khái niệm "nghiền ngẫm" như sau: "Nghiền ngẫm là xem xét, đánh giá các sự kiện, hành động theo nhiều chiều khác nhau, trong mối liên hệ với

quá khứ và tương lai, không chỉ từ góc độ trước mắt mà còn của lâu dài, không phải về phương diện chính trị mà còn về phương diện nhân sinh, đạo đức, thẩm mỹ"[1]. Lê Ngọc Trà đã đụng đến một vấn đề cơ bản và rất nhạy cảm là văn học phản ánh hiện thực. Bởi thế, nó gây ra rất nhiều cách hiểu và nhiều tranh cãi. Có thể nói, sự cố gắng của Lê Ngọc Trà là đã chuyển phê bình văn học từ chỗ dựa trên *cái xã hội* sang *cái con người*, tuy rằng con người trong quan niệm của ông *chỉ là* con người xã hội, con người hữu thức.

Giải pháp thứ ba để thay đổi phê bình (và qua đó gia cố tính nghệ thuật cho sáng tác) là đề cao cá tính sáng tạo. Bởi thế, Nguyễn Đăng Mạnh không chỉ chú ý đến *nhà văn, tư tưởng*, mà còn *phong cách*. Tuy nhiên, phong cách ở ông chỉ là những nét riêng thuộc về con người nhà văn theo tinh thần của Buffon: *Le style, c'est l'homme même*. Nhưng chỉ đó thôi, lúc bấy giờ, cũng đã gia tăng được sự chú ý đến cạnh khía nghệ thuật của phê bình. Về sau, nhận thấy phê bình vẫn còn nguy cơ chỉ nói về tư tưởng, một thứ tư tưởng thuần túy ngoài tác phẩm, nên trong *Con đường đi vào thế giới nghệ thuật của nhà văn* (Giáo dục, 1996), Nguyễn Đăng Mạnh có đưa ra khái niệm *tư tưởng nghệ thuật* (idée poétique) mượn ở Bêlinski: "Tìm hiểu một nhà văn, trước sau tôi

1. "Vấn đề văn học phản ánh hiện thực" trong *Lý luận và văn học*, NXB Tác phẩm mới, 1990, tr. 39.

vẫn chủ trương phải phát hiện được tư tưởng của ông ta. Tất nhiên phải là tư tưởng nghệ thuật chứ không phải là thứ tư tưởng nào khác. Tư tưởng này nhất thiết phải tìm ở thế giới hình tượng do ông ta sáng tạo ra. Đây là căn cứ duy nhất có ý nghĩa". Nhưng, hình như, Nguyễn Đăng Mạnh chưa tìm được đường đi từ tư tưởng nghệ thuật đến phong cách. Bởi vậy, nói đến phong cách, ông mới chỉ đưa ra những định ngữ để xác định phong cách một nhà văn, chứ chưa chỉ ra sự hiện thân của nó ở cơ thể tác phẩm. Bởi vậy, người ta có cảm tưởng rằng cái đích ngắm cuối cùng của phê bình Nguyễn Đăng Mạnh là chân dung nhà văn chứ chưa phải là tác phẩm.

Cũng còn một số những đề xuất khác như đề cao *tính người, tính nhân loại* của văn học. Từ lâu, do nhấn quá vào tính giai cấp nên người ta quên mất tính người, thậm chí phủ nhận tính người: con người *chỉ là* con người của một giai cấp nhất định nào đó chứ không có con người chung chung, trừu tượng. Vì thế văn học trở nên thưa vắng những cá nhân cá thể, chỉ dông đúc những cá nhân tập đoàn. Con người chức năng thiếu những quan hệ riêng tư, không có đời sống thường nhật, nghèo nội tâm. Đề cao tính người, tính nhân loại là muốn cân bằng lại với tính giai cấp, làm cho các nhân vật văn học thoát khỏi những sơ đồ, công thức để trở thành *con người này*. Ngoài ra cũng có ý kiến nên xem xét lại mối quan hệ giữa văn nghệ và chính trị. Văn nghệ không phải là đầy tớ của chính trị mà có địa

vị ngang bằng bởi cùng là những hình thái ý thức của thượng tầng kiến trúc. Hoặc quan hệ giữa văn nghệ và đạo đức, văn nghệ không phải là đạo đức, mà chỉ là sự ăn năn về đạo đức, nên nó không phải là con thuyền hay cỗ xe chở đạo đức.

Tuy nhiên, có một giải pháp mà chưa nhà phê bình nào đề cập đến: đó là vượt khung xã hội học mác xít cổ điển để chuyển sang xã hội học mác xít hiện đại tức "chủ nghĩa Marx phương Tây". Ở đây, nhà phê bình xã hội học có sự kết hợp các tư tưởng mác xít với các lý thuyết hiện đại khác như cấu trúc luận, phân tâm học, chủ nghĩa hiện sinh, giải/hậu cấu trúc luận. L. Goldmann (1913-1970) coi cấu trúc của tác phẩm văn học chịu sự quy định của cấu trúc tâm thức giai cấp của nhà văn. J.-P. Sartre (1905-1980) thì cố gắng sáp nhập chủ nghĩa Marx vào phân tâm học hiện sinh để có thể giải thích con người trong tính toàn vẹn của nó. Còn T. Eagleton thì xem xét sự phát triển của xã hội học mác xít từ quan điểm giải cấu trúc. Có thể, cũng đã có người biết đến những tên tuổi trên, nhưng sự dính líu ruột rà về chính trị của khuynh hướng này khiến người ta e ngại.

Như vậy, những giải pháp và đề xuất nói trên nhằm đổi mới phê bình văn học đã đi được những bước dài, từ cạnh khía chính trị của văn học (nhận diện sáng tác và phê bình, phê phán cơ chế bao cấp tư tưởng, góp ý với lãnh đạo văn nghệ) đến bản thân văn học (vai trò của chức năng thẩm mỹ, xét lại quan niệm văn học

phản ánh hiện thực, nhấn mạnh đặc trưng thẩm mỹ). Những thay đổi này tuy đã mang lại cho phê bình văn học một bộ mặt mới, tươi vui sáng sủa hơn, nhưng vẫn chỉ là những thay đổi bộ phận trong nội bộ của *một* phương pháp phê bình. Một sự đổi mới (chứ không phải đổi ngược) thực sự đòi hỏi phải thay đổi *hệ hình*.

Thực ra, sự thay đổi hệ hình quan trọng hơn nhiều so với những thay đổi cục bộ được các nhà phê bình đã đưa ra ở trên. Bởi lẽ, đó là sự thay đổi thái độ đối với khách thể nghiên cứu, đòi hỏi phải thay đổi các phương pháp, các mục tiêu, cách nhìn nhận về đối tượng, nên thường là thay đổi bản thân đối tượng. Thay đổi hệ hình, như vậy, là thay đổi đồng bộ một loạt quan niệm về tác giả, tác phẩm, văn bản, người đọc, chức năng văn học. Từ đó, đòi hỏi các nhà phê bình phải có cách tiếp cận mới, để giải quyết trước hết là cặp phạm trù nội dung/hình thức.

Với quan niệm văn học là nghệ thuật ngôn từ, người ta thừa nhận *bản chất ngôn ngữ* của tác phẩm văn học. Bởi vậy, phê bình văn học có thể dựa vào các nguyên lý của ngôn ngữ học cấu trúc khởi từ ông tổ của nó là F. de Saussure. Từ đó, cụ thể là từ Hjelmslev[1], có

---

1. *Hjelmslev, L.T.* (1899-1965), nhà ngôn ngữ học Đan Mạch. Kế thừa de Saussure, lý thuyết ngôn ngữ của ông là một bước cố gắng hình thức hóa chặt chẽ các cấu trúc ngôn ngữ. Tác phẩm chính của ông là *Omkring sprogteoriens grundloeggelse/Prolegomena to a Theory of Language* [*Dẫn nhập Lý thuyết ngôn ngữ*, 1943].

thể chia hai phạm trù nội dung và hình thức ra thành bốn. Về nội dung thì có *nội dung của nội dung*, tức những gì chỉ là nội dung đơn thuần, ví như đề tài, tình tiết, thực chất đây chỉ là *chất liệu* và *nội dung của hình thức*, tức phần nội dung chất liệu đã được hình thức hóa theo một ý đồ nghệ thuật nào đó như chủ đề, cốt truyện. Về hình thức thì có *hình thức của hình thức*, tức hình thức đơn thuần như ngôn ngữ tiêu dùng, thể loại tự nó, thực chất đây là *vật liệu* và *hình thức của nội dung*, tức phần hình thức vật liệu đã được nội dung hóa theo một ý đồ nghệ thuật nhất định. Từ sự phân nhỏ nói trên, lại có thể quy tập các tiểu phạm trù này thành hai nhóm: nội dung của nội dung và hình thức của hình thức là *vật liệu*, tức cái phần phi nghệ thuật hoặc chưa thành nghệ thuật, có cho tất cả mọi người, một thứ "kho trời chung" mà chưa phải của riêng ai; còn nội dung của hình thức và hình thức của nội dung là *nghệ thuật*, tức là thứ vật liệu trên đã được tổ chức lại, cấu trúc hóa để phục vụ cho một mục tiêu thẩm mỹ, có sự đóng góp tích cực của chủ thể sáng tạo, lúc này các kho trời chung nói trên đã trở thành "vô tận của mình riêng".

Như vậy, với sự lưỡng phân rồi lại lưỡng hợp theo một kiểu khác các phạm trù nội dung/hình thức, *một mặt* có thể chứng minh được tính thống nhất giữa nội dung và hình thức, thậm chí nội dung *là* hình thức và hình thức *là* nội dung. Và, dĩ nhiên, sự *là* này chỉ ở các phần nội dung của hình thức và hình thức của nội

dung, tức các phần nghệ thuật của tác phẩm. Từ đó, *mặt khác*, có thể xác định được *đối tượng thực sự* của phê bình văn học chính là phần nội dung của hình thức và hình thức của nội dung, tức phần *nghệ thuật* của tác phẩm. Nhưng, để hiểu được nghệ thuật tác phẩm thì không thể không hiểu những *vật liệu* làm nên tác phẩm. Nhà phê bình, vì thế, cần phải có *tri thức vật liệu*. Bởi, bất kỳ một sáng tạo nghệ thuật nào cũng được bắt đầu bằng sự chế ngự tính bướng bỉnh của vật liệu, nhất là sự bướng bỉnh mà lại làm ra vẻ không bướng bỉnh của vật liệu ngôn từ.

Các phạm trù vật liệu và nghệ thuật, còn được các nhà cấu trúc luận gọi là *vật liệu* và *cấu trúc*, hoặc các nhà hình thức luận Nga gọi là *vật liệu* và *hình thức*. Qua đây có thể thanh minh cho các nhà hình thức luận Nga là họ không duy hình thức. Hình thức ở họ không phải là cái hình thức bất kỳ nào, hình thức của hình thức, mà chính là cái *hình thức này*, hình thức của nội dung. Đó chính là đóng góp to lớn của hình thức luận Nga. Và đến đây thì có thể hiểu được tại sao nhà triết học Đức Schlegel[1] lại nói nghiên cứu nghệ thuật thực chất là

---

1. *Von Schlegel, A.W.* (1767-1845), nhà thơ, dịch giả nhà phê bình Đức. Là người lãnh đạo hàng đầu của nhóm lãng mạn Đức. Cùng với em trai là Friedrich, triết gia chủ chốt của trào lưu lãng mạn Đức, thành lập và dẫn dắt tạp chí *Athenaeum* trong những năm 1798-1790. Quan điểm văn học của ông thể hiện chủ yếu trong *Über dramatische Kunst und Literatur* [*Giáo trình về kịch và văn chương*, 1809-1811], trong đó ông phê phán kịch cổ điển từ quan điểm chủ nghĩa lãng mạn.

nghiên cứu hình thức. Bởi, *hình thức*, trong nỗ lực chống lại sự làm suy thoái thẩm mỹ của chủ nghĩa giáo lý, chủ nghĩa huấn dục, chủ nghĩa duy lý trí, là một nguyên tắc thống nhất mọi thứ trong tác phẩm. *Thi pháp học* chính là phương pháp phê bình hình thức. Không phải ngẫu nhiên mà thuật ngữ thi pháp học khởi từ Aristote lại được các nhà hình thức luận Nga lấy lại và nâng nó lên thành thi pháp học hiện đại với tư cách là một thứ lý thuyết văn học.

Bởi thế, khi Trần Đình Sử giới thiệu thi pháp học vào Việt Nam trong công trình *Thi pháp thơ Tố Hữu* (Tác phẩm mới, 1987) thì việc đầu tiên ông làm là trình bày hai quan niệm về hình thức: hình thức *cụ thể cảm tính* và hình thức có *tính quan niệm*. Chính loại hình thức thứ hai mới là đối tượng của phê bình thi pháp học. Còn Đỗ Lai Thúy trong *Mất thơ* (Lao động, 1992, với nhan đề *Con mất thơ*) thì cũng đã vận dụng thi pháp học để phê bình Thơ Mới. Ở mỗi nhà thơ tác giả đi vào xem xét một đặc điểm chủ đạo của họ ứng với một phạm trù thi pháp học, như "Xuân Diệu, sự ám ảnh thời gian", "Huy Cận, sự khắc khoải không gian", "Vũ Hoàng Chương, đào nguyên lạc lối", "Đinh Hùng, người kiến trúc chiêm bao".

Cùng ra đời với thi pháp học là *phong cách học*. Hai bộ môn này có phần trùng nhau, thậm chí bao hàm nhau, tùy theo nhà phê bình lấy phê bình thi pháp học hoặc phê bình phong cách học làm chủ đạo. Biến thể của

cặp phạm trù nội dung và hình thức ở phong cách học là cặp phạm trù *vật liệu* và *phong cách*. Dĩ nhiên, phong cách ở đây không phải như quan niệm của Buffon, *văn là người*, mà trước hết là phong cách ngôn ngữ rồi sau đó là cái nhìn nghệ thuật và cái nhìn thế giới của nhà văn. Bởi thế, phong cách học cũng không còn là cổ điển nữa, mà đã là hiện đại. Và, giống như thi pháp học, nó cũng tồn tại như là một lý thuyết văn học.

Người đầu tiên thực hành phê bình phong cách học tại Việt Nam là Phan Ngọc trong công trình *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều* (Khoa học xã hội, 1985). Phan Ngọc đưa ra định nghĩa *phong cách là sự lựa chọn*. Đầu tiên là sự lựa chọn ngôn ngữ, sau đó là sự lựa chọn các thao tác sáng tạo. Bởi thế, tìm hiểu lý do tác giả lựa chọn thao tác *này* chứ không phải *kia* sẽ làm bộc lộ đặc điểm nghệ thuật riêng biệt của nhà văn. Khác với Phan Ngọc, Đỗ Lai Thúy trong *Hồ Xuân Hương hoài niệm phồn thực* (Văn hóa Thông tin, 1999) đưa ra một định nghĩa khác về phong cách. Đó là: *phong cách là sự lệch chuẩn*. Trước hết, chuẩn là ngôn ngữ chung của thời đại tác giả, hoặc là ngôn ngữ của một tác giả khác có nhiều tương đồng. Trường hợp phong cách thơ Hồ Xuân Hương thì là sự *lệch* so với *chuẩn* là thơ Bà Huyện Thanh Quan. Và cũng từ lệch chuẩn (bao hàm cả *vượt* chuẩn) phong cách ngôn ngữ người ta có thể khám phá ra những đặc sắc trong cái nhìn nghệ thuật và cái nhìn thế giới.

Sự thay đổi hệ hình từ xã hội học sang thi pháp học, phong cách học thực chất là sự thay đổi trung tâm nghiên cứu từ cái xã hội sang cái thẩm mỹ, hoặc nói khác, sự thay đổi từ cách tiếp cận tác phẩm *từ tác giả* sang cách tiếp cận tác phẩm *từ văn bản*. Tuy nhiên, ở ngay trong cấp độ tiếp cận tác phẩm từ tác giả cũng có thể xảy ra sự thay đổi hệ hình. Ví như, trước đây nghiên cứu tác giả với tư cách là một nguồn gốc của tác phẩm thì chỉ nghiên cứu con người xã hội, tức con người hữu thức, của tác giả đó. Vì thế, khi phê bình tác phẩm, người ta chỉ nắm bắt được phần liên quan đến ý đồ tác giả, còn để tuột mất phần nằm ngoài những chủ định đó. Mà phần này thường lại là trọng yếu, bởi nó là phần chìm của tảng băng trôi. Muốn nắm được nó phải nghiên cứu con người vô thức của tác giả. Chuyển từ con người xã hội, hữu thức, bề ngoài sang con người vô thức, bên trong, bề sâu không chỉ phát hiện ra một tác giả khác, tác giả thứ hai, tác giả trong tác giả, mà còn mở ra một không gian mới, đa chiều cho tác phẩm. Đó là con đường của *phê bình phân tâm học*.

Khác với phê bình thi pháp học và phê bình phong cách học, phê bình phân tâm học xuất hiện từ trước 1945 với công trình *Hồ Xuân Hương, tác phẩm, thân thế và văn tài* (Aspar, Sài Gòn, 1936) của Nguyễn Văn Hanh. Nhưng cách lý giải hiện tượng Hồ Xuân Hương từ công thức: *dồn nén* –> *ẩn ức* –> *thăng hoa* còn quá đơn giản và khiên cưỡng, nên ít sức thuyết phục. Sau Đổi mới,

cùng với việc biên soạn, dịch, tổ chức dịch và giới thiệu một số tác phẩm quan trọng của phân tâm học, Đỗ Lai Thúy cũng đã áp dụng học thuyết siêu mẫu của C.G. Jung vào nghiên cứu thơ Hồ Xuân Hương và lý thuyết về mặc cảm Oedipe của S. Freud để lý giải và phân tích tập thơ *Về Kinh Bắc* của Hoàng Cầm. Tuy nhiên, phê bình phân tâm học của Đỗ Lai Thúy cũng không thuần nhất, mà có kết hợp với ký hiệu học và cấu trúc luận, để mang lại cho tác phẩm của mình không phải là một hồ sơ phân tâm, mà là một văn bản phê bình nghệ thuật.

Tuy nhiên, phê bình văn học Việt Nam còn thiếu một bước chuyển đổi hệ hình nữa để đi hết quỹ đạo mà phê bình văn học thế giới đã đi: cách tiếp cận tác phẩm *từ người đọc*. Nói vậy, có người sẽ cho rằng điều ấy chẳng có gì mới, bởi có văn học là có người đọc. Và phê điểm trung đại ngày xưa và phê bình ấn tượng của *Thi nhân Việt Nam* gần đây, cũng như xã hội học văn học trên thế giới chẳng đã tiếp cận tác phẩm từ người đọc rồi ư? Đúng vậy, nhưng đó là thứ người đọc nằm ngoài tác phẩm, nằm ngoài hệ thống văn học: *tác giả-tác phẩm-người đọc*. Người đọc như một thành tố của hệ thống này phải là người đọc tham gia vào sự hình thành tác phẩm thông qua cái *sự đọc* của mình. Đây là con đường phê bình văn học qua *thông diễn học, mỹ học tiếp nhận* và *giải cấu trúc*..., những xu hướng thẩm mỹ mới thuộc trào lưu văn hóa hậu hiện đại.

Như vậy, thay đổi hệ hình không chỉ đơn thuần là đổi thay phương pháp nghiên cứu, mà cả quan niệm thẩm mỹ, quan niệm về bản chất của tác phẩm văn học và, từ đó, đổi mới cách tiếp cận. Nhờ thế, trên cơ sở hệ hình mới, các phương pháp phê bình mới cũng ra đời như *phê bình thi pháp học, phê bình phong cách học, phê bình phân tâm học*. Tuy nhiên, sự xuất hiện hệ hình mới không phải là phủ nhận, triệt tiêu hoặc hạ bệ hệ hình cũ, mà chỉ là đánh đổ ngôi độc tôn của nó để tạo ra một đa nguyên văn hóa-thẩm mỹ, mở thêm những chân trời mới cho tác phẩm văn học.

7

PHÊ BÌNH PHONG CÁCH HỌC

Trong nghệ thuật không có sự tiến bộ lẫn sự suy tàn mà chỉ có những hình thức khác nhau về phong cách. Mỗi hình thức phong cách là hoàn hảo một cách tự mình và tuân theo những quy luật riêng của nó. Nghệ thuật là việc tạo ra những hình thức phong cách, và lịch sử nghệ thuật là lịch sử của sự tiếp diễn ấy.

P.K. FEYERABEND

•

Những người đầu tiên, theo chỗ tôi biết, nhắc đến từ *phong cách* trong phê bình văn học Việt Nam, có lẽ, là Nguyễn Lộc trong cuốn *Thơ Hồ Xuân Hương* (Văn học, 1968), khi ông thấy tiêu chí phân biệt thơ Hồ Xuân Hương dích thực và lộn sòng theo "mức độ và tính chất dâm tục" của Trần Thanh Mại không thỏa đáng, nên đề xuất phân biệt theo phong cách; là Đỗ Đức Hiểu trong "Suy nghĩ về phong cách lớn và phân kỳ lịch sử văn học Việt Nam" (*Tạp chí Văn học*, số 3, 1985), khi ông đưa ra tiêu chí phân kỳ văn học theo những phong cách lớn

Nhưng xác định thế nào là phong cách và ứng dụng vào phê bình văn học ra sao thì chưa thấy các ông nói đến.

Nguyễn Đăng Mạnh trong *Nhà văn, tư tưởng và phong cách* (Tác phẩm mới, 1983) gắn phong cách với cá tính nhà văn. "Văn chương là một hình thái ý thức xã hội có đặc trưng riêng. Đây là lĩnh vực cần đến năng khiếu và tài nghệ, cần cá tính và phong cách". Rồi sau đó, trong *Nhà văn Việt Nam: chân dung và phong cách* (Trẻ, 2002), ông coi phong cách "phụ thuộc vào những thói quen tâm lý và những sở trường riêng của nhà văn". Từ đó, "dựng" nên phong cách nhà văn, như Nguyễn Tuân *ngông*, Quang Dũng *tài hoa, tài tử, phong tình và lãng mạn*, Nguyễn Đình Thi *nhà thơ của đất nước tươi đẹp và hùng tráng đau thương*, thơ Hoàng Cầm là *linh hồn của quê hương Kinh Bắc cổ kính, đầy huyền thoại, cổ tích và chứa chan chất nhạc, chất thơ*, Nguyên Ngọc là *cây bút sử thi-lãng mạn, một chủ nghĩa lãng mạn anh hùng đầy chất thơ*... Rồi Đào Thái Tôn trong *Thơ Hồ Xuân Hương, từ cội nguồn vào thế tục* (Giáo dục, 1995), khi đi tìm một cơ sở để lựa chọn thơ nôm truyền tụng của nữ sĩ đã "dùng phong cách *Lưu hương ký* để xác định phong cách 'thơ nôm truyền tụng' của Hồ Xuân Hương". Ông dựa vào bài Tựa của Tốn Phong Thị để xác định phong cách thơ bà như *học rộng mà thuần thục, vui mà không buông tuồng, buồn mà không đau thương, khốn mà không lo phiền, cùng mà không bức bách*. Ở đây chưa nói đến việc ông Đào (cũng như vị Chưởng môn của ông, Hoàng Xuân Hãn) chưa

chứng minh được tác giả tập *Lưu hương ký* và tác giả "thơ nôm truyền tụng" là một (trừ cái tên trùng, và giả thử có là một đi nữa thì cũng không thể lấy phong cách của tác phẩm *này* để làm khuôn áp vào tác phẩm *kia*, bởi tuy chung một giàn, nhưng chúng lại khác giống), mà chỉ muốn nói rằng, cách minh định phong cách như vậy, cả ở "ông Đào" lẫn "thầy Mạnh", còn bị lẫn lộn giữa phong cách tác giả và phong cách tác phẩm. Các định ngữ để định nghĩa phong cách như thơ Hồ Xuân Hương *vui mà không buông tuồng*, thơ Hoàng Cầm là *linh hồn của quê hương Kinh Bắc cổ kính* có thể đính vào con người Hồ Xuân Hương, con người Hoàng Cầm cũng được, mà vào thơ Hồ Xuân Hương, thơ Hoàng Cầm cũng chẳng sao. Chính sự "nhập nhằng" này làm cho các định nghĩa trên không có giá trị khái niệm hóa đã đành, mà cả giá trị thao tác.

Chính ngữ học cấu trúc của Ferdinand de Saussure đã "cứu" cho phong cách học cổ điển một "bàn thua trông thấy". Cuộc cách mạng ngữ học lần thứ nhất này đã khiến ngôn ngữ thoát khỏi thân phận "đầy tớ" để trở thành "ông chủ": ngôn ngữ từ nay không chỉ là công cụ của tư duy, cái vỏ chứa tư tưởng, mà còn sản sinh ra tư tưởng. Các nhà thơ làm thơ không phải với các tư tưởng, mà với các con chữ. Là nhân vật chính của văn chương, ngôn ngữ cũng sẽ là nhân vật chính, kiểu "một anh hùng thời đại", của phê bình. Phong cách học, nhờ thế, mở một con đường lớn vào tòa lâu đài của nghệ

thuật ngôn từ. Phong cách học cổ điển, dứa trẻ song sinh dính liền của từ chương học, từ chỗ là một bộ phận của ngữ học dạy người ta *viết hay* trở thành phong cách học hiện đại, một *lý thuyết văn chương*. Phê bình phong cách học trước hết chống lại cái nhìn quy phạm của từ chương học, vượt qua sự tìm kiếm dấu ấn cá nhân nhà văn của thời đại lãng mạn để trở thành một cái nhìn khoa học.

Người đầu tiên thực hành phê bình phong cách học tại Việt Nam là Phan Ngọc với công trình *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều* (Khoa học xã hội, 1985). Theo Phan Ngọc, mỗi một ký hiệu ngôn ngữ có hai mặt, mặt thông báo và mặt biểu cảm. Phong cách học chính là thứ khoa học chỉ nghiên cứu cái mặt biểu cảm này của ngôn ngữ. Cụ thể hơn, nó nghiên cứu *các kiểu lựa chọn và giá trị biểu cảm của các kiểu lựa chọn ấy*. Để lựa chọn, ít nhất phải có từ hai phương án trở lên. Vậy nhà nghiên cứu phải làm cái thao tác đối lập để tìm ra các phương án này. Đó là sự đối lập cái âm, cái từ, cái câu, cái kiến trúc ngôn từ, cái thể loại đã có ở văn bản, tức đã được tác giả chọn, với cái âm, cái từ, cái câu, cái kiến trúc ngôn từ, cái thể loại có thể được dùng (và dùng được) mà vắng mặt trong văn bản do tác giả đã không chọn. Và để xác định được phương án tác giả đã chọn là có giá trị biểu cảm tốt nhất, người phê bình phải dùng phương pháp thay thế: lấy một hoặc nhiều phương án bị bỏ qua lần lượt thế vào chỗ

phương án được chọn để đánh giá hiệu quả nghệ thuật của nó. Nếu hiệu quả nghệ thuật kém hơn thì sự lựa chọn của tác giả là đúng, còn không thì cái bỏ qua trở thành bỏ lỡ.

Một kiểu lựa chọn có giá trị thẩm mỹ thì, theo Phan Ngọc, trước hết nó phải được *chuẩn bị về mặt ngữ cảnh*, tức tạo ra một môi trường sống cho nó và của nó. Đánh giá một hiện tượng phong cách học chính là nhận xét xem nó có phù hợp với ngữ cảnh hay không. Ví như, từ *chuộc* (động từ, bỏ tiền ra lấy lại một cái gì đó) trong bài "Khóc Tổng Cóc" của Hồ Xuân Hương, sở dĩ nó có nghĩa thứ hai, tức trở thành một đồng âm phong cách học (danh từ, con (chão) chuộc, một loại ếch nhái), vì nó đã được chuẩn bị bởi ngữ cảnh gồm có những từ *cóc*, (nhái) *bén*, *nòng nọc*, (chão) *chàng*. Hoặc câu *Hoa đào năm ngoái còn cười gió đông* của Nguyễn Du đã được nhà thơ chuẩn bị ngữ cảnh thật công phu. Trước hết, câu này lấy ý từ câu *Đào hoa y cựu tiếu đông phong* của Thôi Hộ và nhờ tính liên văn bản ta có thể hiểu ngay. Cái ngơ ngác của Kim Trọng khi trở về vườn Thúy cũng chính là cái ngơ ngác của chàng thi sĩ đời Đường cách đây trên nghìn năm. Tuy nhiên, ở đây cây đào của Nguyễn Du còn là cây đào cụ thể, cá biệt, kẻ đã từng chứng kiến cuộc gặp gỡ đầu tiên của Kim Kiều và cũng là kẻ đã giữ hộ chiếc thoa của Thúy Kiều đã vô tình mắc (gửi) vào đấy. Bởi vậy, thi sĩ đời Nguyễn nói *Hoa đào năm ngoái* chứ không nói *Hoa đào cười với gió đông như xưa* là

vì ông muốn chứng minh một sự thực: Kim Trọng ra đi đúng một năm, nay trở về. Hơn nữa, nói *hoa đào năm ngoái* còn cười với *gió đông năm nay* là đã xóa bỏ thời gian vật lý và thay vào đó thời gian tâm lý để khẳng định sự thống nhất của sự vật với con người.

Dĩ nhiên, không phải công trình nghệ thuật nào cũng có phong cách. Một tác phẩm chỉ có phong cách khi nó đạt được tính cấu trúc, tức có *sự thống nhất hữu cơ của các bộ phận trong một chỉnh thể*. Bởi vậy, chỉ cần biết một bộ phận là có thể suy ra cái toàn thể. Chính vì phong cách là một phạm trù chất lượng, nên trong nghệ thuật có được phong cách là một hiện tượng rất quý. Và, vì thế, không phải tác giả nào cũng có phong cách, thể loại nào cũng có phong cách và thời đại nào cũng có phong cách.

Sau khi đã trình bày một cách sáng rõ quan niệm của mình về phong cách và phong cách học, Phan Ngọc đi sâu vào *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều*. Ông đã thực hiện một loạt đối lập *Truyện Kiều* với tất cả những gì liên quan đến *Truyện Kiều* trước đó để tìm ra *cái bước đổi mới* của Nguyễn Du.

Trước hết là đối lập với *Kim Vân Kiều Truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân để chứng minh rằng tư tưởng *tài mệnh tương đố* là của riêng Nguyễn Du. Bởi, viết *Truyện Kiều*, Tố Như đã xóa bỏ cái chủ đề *tình và khổ* của Thanh Tâm Tài Nhân để thay vào đó triết lý *tài mệnh tương đố*. Và triết lý này, như ông đã chứng minh rất thuyết phục,

không hề là một sáo ngữ mà là một vấn đề nóng bỏng của thời đại, đòi hỏi Nguyễn Du phải trả lời. Cũng đối lập với *Kim Vân Kiều Truyện*, Phan Ngọc đã làm nổi bật phương pháp tự sự của *Truyện Kiều* bằng các biện pháp như gạt bỏ âm mưu, lập hồ sơ, rút gọn sự việc. Đây là những nhận xét rất đúng, tinh tế của Phan Ngọc. Có điều nó không phải là những sáng tạo hoàn toàn chủ động của Nguyễn Du như Phan Ngọc ca ngợi, mà có phần do sự quy định thể loại khi Tố Như chuyển một cốt truyện từ tiểu thuyết chương hồi bằng văn xuôi sang một tiểu thuyết bằng thơ.

Đối lập với các *truyện nôm* trước đó, Phan Ngọc đã đi sâu vào những cống hiến mới của Nguyễn Du như bố cục *Truyện Kiều* theo yêu cầu của kịch, xuất hiện ngôn ngữ tác giả, ngôn ngữ nhân vật, xuất hiện nhân vật "ngồi một mình", phương pháp phân tích tâm lý tàn nhẫn để từ đó đi đến kết luận *Truyện Kiều* là một cuốn *tiểu thuyết tâm lý*. Là *tiểu thuyết*, nó vượt lên hẳn các truyện nôm khác, chỉ dừng lại ở mức *truyện*. Là tiểu thuyết *tâm lý*, nó độc nhất vô nhị, ít nhất là tại Việt Nam bấy giờ, và vượt xa tiểu thuyết chương hồi Trung Quốc để sánh ngang với, dù có phần đi trước về thời gian, tiểu thuyết tâm lý của Stendhal.

Cũng từ những đối lập và nhờ những đối lập, mà Phan Ngọc đã tìm thấy những đặc sắc, độc đáo của Nguyễn Du trong kiến trúc câu thơ, trong ngôn ngữ, trong ngữ pháp. Có thể nói, phê bình phong cách học

đã giúp Phan Ngọc phát hiện ra những điều chưa từng được nói đến ở các đại gia nghiên cứu trước đó về *Truyện Kiều*. Từ đây, bạn đọc có thêm một *"Truyện Kiều* của Phan Ngọc", như người ta đã từng có một *"Tây Sương ký* của Kim Thánh Thán".

Định nghĩa *phong cách là sự lựa chọn* của Phan Ngọc thật chặt và cũng thật lỏng. Chặt, khi nhà phê bình xuất phát từ sự lựa chọn ngôn từ của tác giả đi đến sự lựa chọn thể loại, cốt truyện, chủ đề, tư tưởng. Lỏng, khi người ta đi ngược hành trình này. Phan Ngọc, tôi nghĩ, cũng có lúc rơi vào tình trạng đi giật lùi này. Ví như, trường hợp phê bình *Phong cách thơ Nguyễn Bỉnh Khiêm* trong *Cách giải thích văn học bằng ngôn ngữ học* (Trẻ, 1995) của ông. Điểm xuất phát để Phan Ngọc đến với phong cách thơ Trạng Trình là con người nhà thơ gắn với những ứng xử xã hội của ông, "một cụ già bình thường trong công xã, bình dị, mộc mạc, chẳng biết khoe khoang, chẳng có dấu vết gì của một ông trạng nguyên". Sau đó là thơ triết lý của cụ trạng, "con người phải bảo vệ lấy phẩm giá, nhân cách của mình", có đối lập thơ chữ Hán và thơ nôm. Rồi lại đối lập thể thơ Nôm Đường luật của thi nhân với thơ Đường và thơ Tống để tìm ra phong cách ngôn ngữ thơ Nguyễn Bỉnh Khiêm, như có nhiều từ suy lý (*là, thì*), nhịp điệu chậm bởi nhiều ngắt nhịp để từ đó khái quát: "Thơ phu tử lạt và không có màu sắc, gần như không vận động". Sự ngược đường này rất dễ sa vào tình trạng "phê bình

minh họa" cho một tư tưởng có trước, hoặc bỏ qua rất nhiều thao tác trung gian để đi thẳng một mạch từ Nguyễn Bỉnh Khiêm ẩn sĩ (phu tử) đến thứ thơ "lạt và không có màu sắc, gần như không vận động" theo một phép loại suy "cây nào quả ấy".

Cuối cùng, nói đến sự đóng góp của Phan Ngọc về phê bình phong cách học, không thể bỏ qua những trang phân tích sự chuyển biến của phong cách Nguyễn Tuân trong *Thử xét văn hóa, văn học bằng ngôn ngữ học* (Thanh niên, 2000). Theo Phan Ngọc, cái đặc sắc nhất của văn Nguyễn Tuân là *đồ vật*. Đồ vật là nhan đề tác phẩm. Đồ vật tạo ra cốt truyện. Đồ vật trở thành nhân vật chính của câu chuyện. Con người được Nguyễn dựng lên không phải vì anh ta mà vì đồ vật, bởi chỉ có người ấy thì mới hiểu được vật ấy, tức tôn lên giá trị của nó. Như vậy, đồ vật, lần đầu tiên, trở thành cứu cánh.

Nhưng đồ vật cũng khẳng định giá trị, nhân cách và đặc tính của con người. Bởi đó là những đồ vật đẹp. Nhưng khác với người khác, Nguyễn Tuân chú ý đến cái đẹp ở cạnh khía *kỹ thuật*, cụ thể hơn, cách thức *biến kỹ thuật thành nghệ thuật*. Cái nhìn kỹ thuật này ở Nguyễn mang tính chất thời đại, thời đại của sự phát triển kỹ thuật. Bởi lẽ, thời đại kỹ thuật đòi hỏi con người phải nghệ thuật hóa kỹ thuật để cải tạo thế giới theo tiêu chuẩn của cái đẹp. Và cái nhìn kỹ thuật này đặc biệt thuận lợi cho những phân tích phong cách học. Có điều, trước 1945, Nguyễn Tuân chưa đẩy đến cùng

cái nhìn độc đáo này của ông. Ví như trong *Chữ người tử tù*, nói về thư pháp của Huấn Cao, Nguyễn chỉ mới nói một cách chung chung: "Nét chữ vuông vắn tươi tắn nó nói lên hoài bão tung hoành của một đời người". *Trên đỉnh non Tản* thì tỉ mỉ hơn, "những đầu *kèo vai* và *câu đầu* đều chạm *tứ quý, tứ linh*. Bức trần gỗ thì chạm *bát bửu cửu đồ*. Họ chia nhau ra mà *chạm*, người thì *tỉa* hình *thư kiếm, quạt và phất trần*, kẻ thì *gọt* dáng *tù và* với *túi roi* hoặc là *túi thơ* cùng *bầu rượu*". Cái nhìn kỹ thuật còn thể hiện trong cách đánh trống chầu, đánh cờ của ông Thông Phu, trên chiếc va li, trong các ký họa về cảnh vật, trong cách làm giấy dó, trên mái tóc chị Hoài. Tuy nhiên, cái nhìn kỹ thuật trước Bốn Nhăm của Nguyễn chỉ mới chớm nở ở một vài biểu hiện của văn hóa cổ thì đã rơi vào sự mỹ hóa. Vì thế, *câu văn điêu khắc* của Nguyễn mặc dù *rất phù hợp với một thế giới tĩnh, ngưng đọng* của một thời vang bóng, nhưng người ta vẫn thấy nó có một cái gì đấy *chông chênh, thiếu nhất quán*.

Chỉ sau Bốn Nhăm, cái nhìn kỹ thuật của Nguyễn Tuân mới đi đến tận cùng. Tùy bút của Nguyễn đầy những tri thức khoa học, sâu sắc và chính xác. Ta có thể dẫn ra đây tên các *Cây tre, người bạn đường* của Nguyễn: "Họ hàng nhà tre đông đúc. Tre lộc ngộc, tre làng Ngà, tre Mạnh Tông, tre mỡ, tre đá, tầm vông, lồ ô, tre bông Nam Bộ, mình đẹp như đồi mồi. Trúc xe điếu, trúc chỉ, mai, giang, nứa, hóp, vầu, bương, luồng". Rồi *Cây và hoa Hà Nội*, rồi *Sông Đà, Phở, Giò lụa, Cốm làng Vòng*... ở

đâu cũng là kỹ thuật, cũng là khoa học. Có thể nói, văn Nguyễn Tuân là nghệ thuật được xây dựng trên khoa học và khoa học được mỹ hóa thành nghệ thuật. Câu văn Nguyễn Tuân từ đây bắt đầu chuyển hóa: bề bộn, nhưng là một sự bề bộn (Phan Ngọc gọi là *lổn nhổn*) đã được nghệ thuật hóa. Phan Ngọc, bằng con mắt của nhà "mẹo học" (thao tác luận) đã chỉ ra mười hai mẹo của Nguyễn Tuân trong kiến trúc câu văn, như *liệt kê* nhiều đến mức khó chịu, rồi quay trở lại *câu văn lung linh ngày xưa*.

Tuy vậy, phong cách Nguyễn Tuân trước và sau cột mốc Bốn Nhăm vẫn là nhất quán. Dĩ nhiên, nhất quán trong sự phát triển: Cái nhìn kỹ thuật nửa vời trước đây thì đã được đẩy đến cùng. Điều này rất hiếm. Thông thường, khi đã leo sang được phía bên kia của cuộc Cách mạng tháng Tám vĩ đại, thì các nhà văn thường rũ bỏ phong cách cũ của mình. Huy Cận đánh vỡ phong cách *Lửa thiêng*, Xuân Diệu thì bỏ *Thơ thơ* để làm ngay thơ mộc. Trong các Thi nhân Việt Nam, tôi nghĩ, chỉ có Chế Lan Viên là, như Nguyễn, vẫn giữ vững được phong cách của mình. Lý giải trường hợp Nguyễn Tuân, Phan Ngọc cho rằng đó là do công ơn cứu tử của Cách mạng. Cơn bão này đã xô Nguyễn "xè dịch" từ *nửa vời* đến *hết kiệt*, từ *ma quái* đến *thực tế*, từ *du khách* đến *người cán bộ cách mạng*, từ *kẻ ngoài lề* đến *kẻ nhập cuộc*, từ *người bất đắc chí* đến *người chiến sĩ*, từ *câu văn tự hành* đến *câu văn tự giác*, từ *nói miên man* đến *quan hệ hóa*.

Tuy có phần đồng ý với những kiến giải trên của Phan Ngọc, nhưng tôi muốn đi theo một lối khác. Có lẽ, sau Cách mạng tháng Tám, vấn đề *viết cái gì* đã được xác định rõ ràng đối với số đông nhà văn. Đối tượng của ngòi bút, xét cho cùng, trở nên như nhau. Bởi vậy, *viết như thế nào* đã không còn được số đông nhà văn quan tâm, bỗng trở nên đặc biệt quan trọng với một số ít người có đầu óc suy tư. Đó không chỉ đơn thuần là *bản lĩnh*, mà, quan trọng hơn, còn là *phương thức tồn tại*, đôi khi duy nhất, của nhà văn. Các nhà văn, vì thế, lại chú trọng đến sự *làm nghề*, tức kỹ thuật viết văn. Nguyễn Tuân, có lẽ từ ý thức đó, đã đẩy đến cùng cái nhìn kỹ thuật, đẩy đến cùng kỹ thuật viết của mình. Không phải ngẫu nhiên mà chính vào lúc này, theo Phan Ngọc (Sđd, tr. 219), ông thốt lên: *Bây giờ chỉ còn kỹ thuật*. Nhà thơ Chế Lan Viên cũng dành cả đời mình để đi tìm những phương thức biểu đạt khác nhau cho một ý tưởng. Trần Dần đập vỡ chữ để tìm nghĩa. Lê Đạt sắp xếp những con chữ xa lạ với nhau để chúng soi bóng vào nhau nhằm tìm một phát nghĩa mới. Cũng như Bích Khê thuở trước, phong cách của các nhà thơ này đều gắn bó với kỹ thuật, hoặc ít nhất đều lấy kỹ thuật làm điểm xuất phát. Những người kính nhi viễn chi kỹ thuật, hoặc không dám dấn thân vào hành trình cực nhọc đẩy kỹ thuật lên thành nghệ thuật thì đều coi kỹ thuật là đồng nghĩa với máy móc để biện hộ cho thái độ "cổ điển", quyết không rời đội ngũ của mình.

Phê bình phong cách học, cũng như mọi phương pháp khác, không chỉ có một lối đi. Còn những con đường khác. Và một con đường khác để đến La Mã ấy mà Đỗ Lai Thúy đã chọn là xuất phát từ định nghĩa của Léo Spitzer[1]: *phong cách là lệch chuẩn*. Mỗi thời đại văn hóa tạo ra một phong cách của mình, và mỗi nhà văn sống trong thời đại đó lại có phong cách riêng. Phong cách của họ chính là sự *lệch* so với cái *chuẩn* của thời đại. Từ ý tưởng trên, Đỗ Lai Thúy đã kiến trúc chuyên luận *Mắt thơ* (Lao động, 1992, với tên *Con mắt thơ*) thành một chỉnh thể nghệ thuật. Thơ Mới là tiếng nói của con người cá nhân, của văn hóa đô thị nên nó tạo ra một phong cách khác hẳn với thơ cổ điển trung đại là phát ngôn của con người cộng đồng, của văn hóa nông thôn. Mỗi nhà Thơ Mới trước hết đều phải đạt đến phong cách thời đại để rồi chống lại nó thì mới tạo ra được phong cách riêng của mình. Sự chống lại càng quyết liệt bao nhiêu thì sáng tạo cá nhân, tức phong cách riêng, càng nổi bật bấy nhiêu. Nguồn gốc của sáng tạo cá nhân có thể là những mặc cảm ấu thời, những chấn thương tâm lý, hoàn cảnh gia đình hoặc môi trường sống cộng với sự nỗ lực của bản thân.

---

1. *Spitzer L.* (1887-1960), nhà ngữ văn học, phong cách học người Đức, giáo sư các đại học Bonn, Marbourg. Năm 1933, rời Đức sang Istanbul, rồi Baltimore (1936) và kết thúc con đường danh vọng ở Mỹ. Tác phẩm chính: *Linguistics and Literary History* (*Ngôn ngữ học và lịch sử văn học*), Princeton University Press, 1948, bản dịch tiếng Pháp mang tên: *Etudes de style* (*Nghiên cứu phong cách*), Gallimard, 1970.

Trong *Mắt thơ*, sau khi đã phác vẽ phong cách chung của Thơ Mới, tác giả đã cố gắng chỉ ra phong cách riêng của từng thi nhân. Thế Lữ, người khởi đầu cho dòng thơ lãng mạn, nghiêng về khẳng định con người cá nhân đô thị hiện đại kết tinh ở người nghệ sĩ. Thơ ông xoay quanh cái định nghĩa *Tôi là + cây đàn muôn điệu* (người lữ hành, khách tình si, khách chinh phu, chàng kỳ khôi). Xuân Diệu bị ám ảnh bởi thời gian. Thời gian với Xuân Diệu là phôi pha, là tàn úa, bởi vậy ông luôn luôn muốn chiến thắng thời gian. *Vội vàng* là phong cách của thi nhân. Huy Cận, trái lại, lúc nào cũng *chậm rãi*, đi mà như đứng, *chân đang bước bỗng e dè dừng lại*, bởi thi nhân nhìn nhận mọi sự bằng con mắt không gian. Còn thơ Nguyễn Bính thực sự là tiếng đáp của người *lái đò ngang* giữa nông thôn và thành thị, giữa quá khứ và hiện tại, giữa không gian và thời gian. Cũng vậy, Vũ Hoàng Chương đi tìm đào nguyên lại lạc vào những thiên đường nhân tạo. Đinh Hùng kiến trúc chiêm bao. Mỗi nhà thơ đều được nhà phê bình đóng vào một tiêu ngữ như một thứ (tô) tem để nhận diện. Nhưng những định danh đó chưa hẳn đã phải là phong cách của nhà thơ. Hoặc nếu là phong cách thì nó chưa được xây dựng từ những cơ sở lệch chuẩn ngôn ngữ học. Có thể, lúc viết *Mắt thơ*, tác giả còn chưa nhận thức được sâu sắc vấn đề phong cách học hoặc là *cách trình bày nghệ thuật* của tác phẩm này khiến người đọc có cảm tưởng là như vậy?

Lối trình bày khoa học về sau được Đỗ Lai Thúy thực hiện khi tìm hiểu phong cách thơ Hồ Xuân Hương trong cuốn *Hồ Xuân Hương hoài niệm phồn thực* (Văn hóa Thông tin, 1999). Khi nghiên cứu phong cách Bà Chúa Thơ Nôm, có thể ông thấy cách hiểu về phong cách thơ nữ sĩ của các nhà nghiên cứu tiên khu còn quá lệ thuộc vào công thức nổi tiếng của Buffon (*Phong cách chính là con người*), nên đã lẫn lộn phong cách tác giả và tác phẩm. Bởi thế, nhà phê bình trở lại vấn đề nghiên cứu phong cách thơ bà với một hướng đi khác: đi tìm sự lệch chuẩn ngôn ngữ.

Lấy khoảng 30 bài thơ (trong số hơn 50) được coi là đáng tin cậy hơn cả của Hồ Xuân Hương, rồi tiến hành thống kê tần số sử dụng các từ loại của nữ sĩ, tác giả nhận thấy: thơ Hồ Xuân Hương sử dụng rất nhiều *động từ* chỉ hành động như *xiên* ngang, *đâm* toạc, *tung* hê, sương *gieo*, gió *thốc;* những hình dung từ, chủ yếu là *tính từ chỉ phẩm chất* và *trạng từ chỉ mức độ* như cầu *trắng phau phau*, nước *trong leo lẻo*, cửa son *đỏ loét*, *lún phún* mọc, *le te* lách; những tử vận mà gợi nghĩa như *lênh, đênh, ghềnh, bềnh, tênh* với vần *ênh* gợi lên sự bất ổn, dễ vỡ, *mòn, lòm, khòm, khom, dòm* với vần *om* gợi tình trạng gò bó, bức bối. Những trò *chơi chữ* tài tình như ở bài "Khóc Tổng Cóc" thì trong 27 chữ có đến 5 chữ chỉ những con vật cùng loài cóc: (chẫu) *chàng*, (nhái) *bén*, *nòng nọc*, (chẫu) *chuộc*, còn "Bởn bà lang khóc chồng" thì dùng toàn những từ chỉ tên các vị thuốc, hành vi bào chế mà

vẫn còn có nghĩa thứ hai như *cam thảo, quế chi, trần bì, thạch nhũ, quy thân, liên nhục, sao, tẩm...*; những *nói lái* đủ 36 kiểu như *đẽo đá, lộn lèo, trái* (chái) *gió*; những từ láy ba như *hóm hỏm hom...*

Nếu coi phong cách này là một *lệch chuẩn* thì phải tìm cho ra một cái *chuẩn* để so sánh nhằm làm nổi bật sự độc đáo của nó. Chuẩn tự nhiên của mọi nhà thơ là ngôn ngữ chung của thời anh ta sống. Nhưng sự phát triển của ngành lịch sử tiếng Việt hiện nay chưa thể cung cấp cho ta những hiểu biết cần thiết về ngôn ngữ thời đại Hồ Xuân Hương. Sự không đồng hành này của các ngành khoa học kề cận khiến người đi tìm phải đi tìm một chuẩn khác. Đó là thơ Bà Huyện Thanh Quan, người không chỉ *ba cùng* mà, ít nhất, có bốn cùng với Hồ Xuân Hương (cùng sống một thời đại, cùng ở Thăng Long, cùng là đàn bà, cùng làm thơ nôm Đường luật) để trong những tương đồng ấy tìm được khác biệt. Cũng phương pháp thống kê tìm tần số sử dụng ngôn ngữ cho thấy: thơ Bà Huyện dùng rất nhiều danh từ, mà lại danh từ Hán Việt. Sự khác hẳn nhau về phong cách thơ của hai nữ sĩ này, một mặt làm nổi bật sự độc đáo của phong cách Xuân Hương với tư cách là một lệch chuẩn so với Thanh Quan, mặt khác có thể dùng phong cách Xuân Hương như một tiêu chí để sàng lọc chính thơ bà. Bài nào xưa nay vẫn còn nằm trong vòng tồn nghi nay đáp ứng được phần lớn những nét phong cách trên thì có thể coi là con đẻ đích thực của nữ sĩ. Tuy nhiên,

phong cách ngôn ngữ bao giờ cũng chỉ là một khởi điểm để đi đến phong cách nghệ thuật là mục đích của phê bình văn học. Nhưng, cần nói thêm là, trong phê bình phong cách học thì nhiều khi điểm đầu và điểm cuối lại gặp nhau. Bởi vậy, nhà phê bình văn học cần phải tiến thêm một bước nữa là truy tìm gốc rễ sâu xa của phong cách này.

Làm thơ bằng các danh từ, nhất là danh từ Hán-Việt, Bà Huyện Thanh Quan đã tạo dựng nên một thế giới nghệ thuật riêng của mình, trong đó nội tâm thống nhất với ngoại giới, con người hòa mình vào vũ trụ. Để đạt được sự nhất thể hóa này, các yếu tố xây dựng nên nó phải gạt bớt những khác biệt bề ngoài để xích lại gần nhau trong một bản chất chung. Bởi vậy, vật liệu tốt nhất là những danh từ trừu tượng, khái quát như *cuộc hý trường, viễn phố, cô thôn, nỗi hàn ôn, nỗi tang thương*. Một thứ ngôn ngữ không chạy theo sự vật mà thống nhất sự vật bằng tư tưởng. Đó là ngôn ngữ của quan hệ chứ không phải ngôn ngữ của con chữ. Người lựa chọn kiểu ngôn ngữ này là người không chú ý đến bề ngoài sự vật, màu sắc và âm thanh của đời sống. Người không còn hứng thú hưởng thụ cuộc đời. Thanh Quan là người như vậy. Bà thích chiêm nghiệm cuộc sống và ý nghĩa của đời người. Cuộc sống trong thơ bà không còn được nhìn bằng *tục nhãn*, mà bằng *tâm nhãn*, nghĩa là nhìn sự vật với một *khoảng cách*. Đó là khoảng cách do lăng kính của *ánh chiều tà* (bóng ác tà, bóng

hoàng hôn) đưa lại. Bởi vậy, cảnh vật trong thơ Thanh Quan không phải là cảnh thực (dù bà có viết về một cái Đèo Ngang cụ thể đi nữa!), mà là một phong cảnh nội tâm. Thơ Thanh Quan có khoảng cách với hiện tại vì quá khứ không mất đi, quá khứ vẫn hiện diện. Quá khứ trở thành *hồn* cảnh vật, đúng hơn mang lại cho cảnh vật một thứ hồn: *Dấu xưa xe ngựa hồn thu thảo*. Sự hoài cổ trong thơ Thanh Quan không phải là sự níu kéo dĩ vãng mà là ý thức về sự có mặt của dĩ vãng trong hiện tại.

Ngược lại, việc sử dụng nhiều động từ chỉ hành động, tính từ chỉ phẩm chất và trạng từ chỉ mức độ chứng tỏ Xuân Hương rất chú ý đến bề ngoài sự vật. Với bà, danh từ (tức ý niệm, bản chất của sự vật) không đủ, mà cũng không cần thiết, nên phải có tính từ để miêu tả những sắc thái muôn hình muôn vẻ của đời sống, phải có động từ để chỉ sự hoạt động của muôn vật, nhất là sự tương tác giữa chúng. Bởi vậy, thế giới thơ Xuân Hương đầy màu sắc, âm thanh, hình khối, ánh sáng như trong hội hè dân gian náo nhiệt. Con người sống trong bầu không khí ấy đều căng mở các giác quan để cảm thụ đời sống, một đời sống được đẩy đến cực hạn. Nguyên nhân sâu xa của sự cực tả mang tính hội hè này là ở tín ngưỡng phồn thực.

Thơ Hồ Xuân Hương, như vậy, là thơ ca ngợi sự sống, tận hưởng đời sống trong phút giây hiện tại. Bà không có những băn khoăn về ý nghĩa của cuộc sống

như Thanh Quan, bởi chính bà là hiện thân của sự sống. Nếu có chi chút băn khoăn, tức giận thì hoặc do Xuân Hương còn được hưởng thụ đời sống quá ít, chưa đã, hoặc do cuộc sống, sự sống còn gặp nhiều cản trở. Trong Xuân Hương vẫn còn nguyên vẹn cái quan niệm sơ thủy về cuộc sống tự nó, cuộc sống như một chỉnh thể. Những đau buồn, chết chóc, sinh nở, cưới xin, chia ly chỉ là tạm thời, là giai đoạn, là biểu hiện cụ thể, còn bản thân đời sống thì vĩnh hằng, trường cửu như tình yêu, như non sông, như vũ trụ.

Hồ Xuân Hương là con người chuyên thơ Đường luật. Kỹ thuật (vần, niêm, luật, đối) thơ bà rất chỉnh. Nhưng phong cách thơ Hồ Xuân Hương, tiếng nói cá nhân mạnh mẽ của bà, đã phá vỡ phong cách chung của thể loại thơ này để tạo ra một loại Đường luật mới, *của* Hồ Xuân Hương.

Thơ Đường, mà tại Việt Nam tiêu biểu là thơ Thanh Quan, là hòa điệu của sự thống nhất giữa con người và vũ trụ, giữa nội tâm và ngoại giới. Trong thơ Đường, thế giới là một, chân lý là một, cái đẹp là một, bởi nó gạt hết những dị biệt, những vọng niệm, tạp niệm để đạt tới chính niệm, cái một. Sự thống nhất, như vậy, là bản chất của thơ Đường. Bài thơ Đường là một hệ thống niêm, luật, vần, đối hết sức chặt chẽ; tám câu phân bố thành các cặp *đề, thực, luận, kết* cũng hết sức hài hòa, trang trọng, thuần nhất vừa khép mở cả về ý nghĩa, âm thanh, chữ viết.

Hồ Xuân Hương một mặt giữ nguyên *phần cứng* của thể loại nhằm đảm bảo được sự hài hòa, cân đối như một thứ nhạc nền, màu nền để, mặt khác, đưa ngôn ngữ cá nhân của mình vào phô diễn sự biến tấu cả âm thanh lẫn màu sắc. Ở những câu thực và luận, bà triệt để lợi dụng những cặp từ ứng đối nhau như *trai/gái* (Trai đu gối hạc khom khom cật, Gái uốn lưng ong ngửa ngửa lòng), *trên/dưới* (Từng trên tuyết điểm phơ đầu bạc, Thớt dưới sương pha đượm má hồng), *trong/ngoài, chành ra/khép lại*... để gợi đến những đối lập đực/cái, nam/nữ, âm/dương nhằm tạo nghĩa lấp lửng hai mặt. Câu thơ Xuân Hương, khác với câu phán đoán của thơ Đường chính hiệu, lại là câu miêu tả, trần thuật. Nó cũng là câu chính đối, không chỉ đối về nghĩa, về từ loại, bằng trắc, mà cả về nhịp điệu. Một thứ nhịp điệu vừa song hành vừa dối dụng nhau như vậy chính là nhịp điệu của con người đang thực hành cái nghi thức thiêng liêng/trần tục để sinh ra muôn vật.

Như vậy, Hồ Xuân Hương không chỉ Việt hóa, hoàn thiện thể thơ này, mà quan trọng hơn còn *làm mới*. Việc thi nhân đưa vào cái cấu trúc đã hoàn chỉnh của nó những yếu tố ngoại biệt, những nghịch âm dị chất mà không làm sụp đổ thể loại, ngược lại còn mang lại một chất lượng mới. Sự phi đối xứng, sự bất hài hòa đó không làm giảm sút ấn tượng thẩm mỹ, mà hình như khoái trá còn được gia tăng vì sự mất hài hòa cục bộ này nhanh chóng

bị xóa đi nhường chỗ cho một hài hòa lớn, mang tính tổng thể. Bởi lẽ, ở mỗi bài thơ của Xuân Hương, đằng sau cái ý nghĩa tâm linh, tín ngưỡng phồn thực, đằng sau con người xã hội chính là con người vũ trụ, mà cảm quan vũ trụ là nhân vật chính của Đường thi.

Phong cách Hồ Xuân Hương, như vậy, là một sự lệch chuẩn hoàn toàn so với phong cách Thanh Quan nói riêng và toàn bộ phong cách Đường thi nói chung. Cách sử dụng ngôn ngữ cà khịa này của nữ sĩ nhằm chống lại những phép tắc giả tạo cắt xén đời sống tự nhiên của một xã hội tiểu nông đang bị Nho giáo hóa nặng nề. Bởi thế, Tản Đà mới gọi thơ bà là trong thơ có quỷ (*Thi trung hữu quỷ*), còn người đời thì tôn vinh thứ thơ quỷ này: *Thơ thánh thơ tiên đời vẫn có/Tung hoành thơ quỷ hiếm hoi thay.* Làm được thơ quỷ, Hồ Xuân Hương đã làm được điều tưởng như không thể làm được: cái không thể đã trở thành có thể. Trước bà, không ai đã đành. Sau bà hẳn cũng sẽ không ai. Bởi, muốn làm được như bà thì phải trên cơ sở một tín ngưỡng phồn thực đã trở thành cái nhìn nghệ thuật về thế giới.

Như vậy, phê bình phong cách một tác phẩm hoặc một nhà văn chỉ bằng một vài nhận xét, thì đã có nhiều. Nhưng phê bình phong cách học thì hãy còn là một con đường đang được khai phá. Và đi trên con đường này, lữ khách không chỉ phải bỏ lại đằng sau các trang bị cũ, mà còn phải học hỏi và sử dụng những công cụ mới. Đặc biệt là những thay đổi quan niệm về tác phẩm văn

chương, về ngôn ngữ văn chương, về phong cách tác phẩm, tác giả và thời đại. Và, quan trọng hơn, sau khi đã mô tả được phong cách *như thế nào* thì phải lý giải *tại sao* lại có phong cách ấy từ cái *nhìn nghệ thuật* và *cái nhìn thế giới* của nhà văn.

8

PHÊ BÌNH THI PHÁP HỌC

Thi pháp học là một khoa học tìm hiểu xem làm thế nào mà một thông tin tiêu dùng trở thành một thông tin thẩm mỹ.

R. JAKOBSON

Thi pháp học, có người nói, cũng chẳng phải là điều mới mẻ gì. Cách đây mấy ngàn năm, từ thời Aristote đã có rồi. Và tại Việt Nam, vào đầu những năm 60 thế kỷ trước, tác phẩm của ông, *Thi pháp học* (*La Poétique*), đã được dịch qua bản tiếng Nga dưới cái tên *Nghệ thuật thơ ca* (còn gần đây người ta theo bản tiếng Hoa gọi là *Thi học*). Nhận định trên chỉ đúng một nửa. Bởi lẽ, giữa thi pháp học của nhà triết học và mỹ học Hy Lạp cổ đại và thi pháp học hiện đại ngày nay có sự khác nhau về *nguyên tắc*.

Thi pháp học của Aristote, trước hết, là thi pháp học *quy phạm*, dựa trên nguyên lý triết mỹ *nghệ thuật là sự mô phỏng*, đầu tiên là mô phỏng thiên nhiên, vũ

trụ, sau đó là mô phỏng các mẫu mực. Nghiên cứu các tác phẩm mẫu mực nhân tạo, chủ yếu là bi kịch, của Hy Lạp cổ đại, nhà triết học rút ra một số quy tắc chung về sáng tạo nghệ thuật. Người sau theo nguyên tắc này, có thể tạo ra được những tác phẩm khác nếu không hay hơn thì ít nhất cũng đúng như khuôn mẫu. Con tàu sáng tạo cứ thế chạy băng băng trên đường ray. Mỹ học Aristote, như vậy, đã bỏ quên vai trò của chủ thể sáng tạo, biến nghệ thuật thành thủ công. Tuy vậy, thi pháp học Aristote, về sau, đã thống trị toàn bộ châu Âu trung đại, thậm chí cả thời đại cổ điển chủ nghĩa, bởi đây là những thời kỳ mà đạo Thiên Chúa và các chế độ chuyên chế thực hiện sự "bao cấp tư tưởng", nên sự sáng tạo của nhà văn không nằm ở kiến trúc tổng thể, mà ở phạm vi vẽ lá trổ hoa. Thi pháp học, vì thế, thu mình vào khuôn khổ của một thứ từ chương học.

Nhưng từ đầu thế kỷ XX, với sự phát triển toàn vẹn của cá nhân, chủ thể sáng tạo đã để lại những dấu ấn sâu đậm ở tác phẩm. Đặc biệt, khi phát hiện được vai trò quan trọng của vô thức trong sáng tạo nghệ thuật, người ta thấy trong tạo phẩm không chỉ có những chủ ý của nhà văn, mà còn có những điều nằm ngoài ý định mà ngay nhà văn cũng không biết đến hoặc không kiểm soát nổi. Thi pháp học cổ điển, nói chung, chỉ có khả năng kiểm soát những gì có thể kiểm soát được, tức phần hữu thức, đã trở nên bất lực. Thi pháp học

hiện đại ra đời. Đó là một lý thuyết văn học khác theo những nguyên tắc khác.

Thi pháp học hiện đại khác với thi pháp học cổ điển, trước hết, ở tính bất quy phạm. Không có ý định dạy nhà văn làm ra những tác phẩm *đúng* hoặc *hay*, thi pháp học hiện đại là thi pháp học *miêu tả*. Dựa vào những thành tựu của chủ nghĩa hình thức Nga, của ngữ học Saussure, của phân tâm học Freud, Jung và Lacan, của cấu trúc luận Lévi-Strauss, nó khảo sát những đặc điểm nghệ thuật của tác phẩm. Nếu *mô hình* khảo tả (với tư cách là một giả thuyết làm việc) không phù hợp với thực tế tác phẩm, nó không "chặt chân cho vừa giày", mà tháo dỡ mô hình đó ra để xây dựng lại.

Thi pháp học hiện đại, thứ nữa, đi tìm cái *écriture* (đúng hơn, *sự phiêu lưu của écriture*) đặc định của mỗi tác phẩm, hoặc của mỗi nhà văn. Tức đi tìm cái khác nhau ở những cái giống nhau. Điều này thật khác xa với thi pháp học cổ điển là sự đi tìm cái giống nhau ở những cái khác nhau, mà thực ra là đi tìm những cái giống chuẩn. Thi pháp học hiện đại, vì vậy, rất chú ý đến phong cách riêng của nhà văn. Bởi thế, nhiều khi người ta thấy diện mạo của thi pháp học rất khó phân biệt với phong cách học. Chúng y như hai đứa trẻ sinh đôi từ một trứng.

Thi pháp học hiện đại vào Việt Nam từ hai nguồn: nguồn Nga-Xô viết và nguồn phương Tây. Thực ra, những người đầu tiên đặt lại vấn đề thi pháp học là

những nhà bác học Nga cuối thế kỷ XIX đầu XX, thời kỳ mà đỉnh cao trí tuệ cũng như đỉnh sóng văn minh của nhân loại dường như dồn tụ về mảnh đất nửa Âu nửa Á này. Đó là Vesenovski với công trình *Thi pháp học lịch sử* và Shklovski cùng các bạn ông như Eikhenbaum, Tynianov, Tomachevski, Jakobson đề cao phương pháp hình thức dưới khẩu hiệu "nghệ thuật như là thủ pháp". Sau Cách mạng tháng Mười, nhất là sau 1930, dòng thi pháp học lịch sử, do đánh mất cách tiếp cận hình thức của mình đã trở nên nghèo nàn nhưng lại chiếm được vị trí chủ đạo, còn thi pháp học của các nhà "hình thức chủ nghĩa" thì bị kết án và chìm đi. Trước tình hình đó, các nhà hình thức luận Nga một số ra sống ở nước ngoài (như R. Jakobson), số khác ở lại trong nước thì chuyển ngạch sang viết tiểu thuyết hoặc nghiên cứu tác giả (như Shklovski), số khác nữa tuy nằm ngoài nhóm hình thức, nhưng do có tiếp thu các tư tưởng của họ, như V. Propp, M. Bakhtin, Jirmunski, Lotman, trở thành những con chiên ghẻ trong nền học thuật chính thống, những nhà nghiên cứu tiểu ngạch. Đa số các nhà Nga ngữ Việt Nam, hoặc du học sinh Việt, nếu có tiếp thu thi pháp học, cũng chỉ là tiếp thu từ nguồn tư liệu nhà trường, qua giáo trình, hay bài giảng của các giáo sư đại học. Còn những nhà thi pháp học phi chính thống nói trên thì chỉ khi phương Tây phát hiện ra họ thì họ mới được chúng ta phát hiện lại. Điều này cũng không có gì ngạc nhiên, bởi chính

ngay đa số người Nga cũng chỉ được đọc tác phẩm của những đồng bào này của mình sau khi nó đã đi chu du một vòng quanh thế giới.

Thi pháp học phương Tây vào Việt Nam thoạt tiên qua một số những nhà vượt rào làm ngữ học cấu trúc (như Cao Xuân Hạo, Phan Ngọc, Nguyễn Tri Niên) và sau đó những người nghiên cứu, giảng dạy văn học phương Tây (như Đỗ Đức Hiểu, Lê Hồng Sâm, Đặng Thị Hạnh, Đặng Anh Đào). Công việc buộc họ phải tiếp xúc với một đối tượng dễ lây nhiễm nên có thời chính họ cũng làm người khác phải ngại ngùng. Đúng như Freud nói, người tiếp xúc với cấm kỵ cũng sẽ trở thành vật cấm kỵ. Nhưng, nhiệt tâm với văn học nước nhà khiến họ muốn thử các phương pháp mới để xới lên những lớp đất còn khuất lấp của văn học quê. Ở đây cũng cần nói thêm một điều, trong tình trạng bao cấp về tư tưởng, thì ngay cả những tác phẩm viết về triết học và văn học phương Tây để chống phương Tây như *Phương Tây, văn học, con người* của Hoàng Trinh, cũng có một tác dụng tích cực nào đó, ít nhất nó cũng làm cho ta biết rằng ngoài trời còn có trời. Cuối cùng, những giới thiệu về lý thuyết văn học phương Tây của các nhà nghiên cứu miền Nam trước 1975 đăng rải rác trên tạp chí *Văn* (1964-1974), cũng như nhiều đoạn trong *Lược khảo văn học, những vấn đề tổng quát* (Nam Sơn, Sài Gòn, 1963) của Nguyễn Văn Trung cũng là nguồn bổ sung cần thiết cho việc giới thiệu thi pháp học vào Việt Nam.

Như vậy, hai nguồn thi pháp học Nga và phương Tây cuối cùng đã hợp nhất: người ta đọc các nhà hình thức luận Nga, Propp, Bakhtin, Lotman qua nghiên cứu và giới thiệu của phương Tây. Tuy nhiên, tại Việt Nam, mặc dù cũng có giao thoa, nhưng người đọc vẫn còn nhận thấy ở những nguồn này một vài cạnh khía khác nhau khá đặc biệt.

Thi pháp học từ phương Tây bao giờ cũng đi từ tác phẩm, lấy tác phẩm làm trung tâm nghiên cứu, lấy ngôn ngữ tác phẩm làm điểm tựa khách quan, các yếu tố tiểu sử tác giả, bối cảnh văn hóa xã hội của tác phẩm đều bị được coi là yếu tố ngoài văn bản không được quan tâm đến. Phương pháp của nó, bởi vậy, là *quy nạp*; cách tiếp cận của nó là *nội quan*. Còn thi pháp học Nga-Xô viết vốn là thi pháp học lịch sử nên lấy xuất phát điểm là bối cảnh thời đại để đến với tác phẩm. Phương pháp của nó, vì thế, là *diễn dịch*, cách tiếp cận của nó là *ngoại quan*.

Thi pháp học phương Tây lấy *chất thơ* (tính văn học, tính nghệ thuật) làm đối tượng nghiên cứu của mình. Thi pháp học, theo R. Jakobson, nghiên cứu cách *làm thế nào để biến một thông tin tiêu dùng thành một thông tin thẩm mỹ*. Còn thi pháp học bắt nguồn từ Nga-Xô viết thì chú ý nhiều đến các phương thức diễn đạt.

Nhớ lại, vào đầu những năm tám mươi thế kỷ trước, khi Trần Đình Sử đứng ra thuyết trình về thi pháp học tại Đại học Sư phạm thì nhiều người còn khá

ngỡ ngàng. Một nhà phê bình đổi mới lúc bấy giờ đã trở thành quyền uy, sau khi nghe ông trình bày, đã đề nghị diễn giả tóm lại cho một câu: thi pháp học là gì? Có thể đây là một câu hỏi mang tính khiêu khích như một phản ứng trước cái mới của thời tiền-đổi mới, nhưng cũng tố ra một điều rằng người ta xa lạ với lý thuyết như thế nào!

Sự bỡ ngỡ trên chỉ được xua tan khi công trình *Thi pháp thơ Tố Hữu* (Tác phẩm mới, 1987) ra đời. Có thể nói, sau Hồ Chí Minh, thì Tố Hữu là chủ nhân của những thửa ruộng thơ đã được nhiều nhà phê bình cần mẫn cày đi bừa lại. Bài nối tiếp bài, chuyên luận nối tiếp chuyên luận. Người đến chậm tưởng khó mà còn gặt hái được gì. Vậy mà Trần Đình Sử có cả một mùa màng! Nhiều người cho rằng, ở *Thi pháp thơ Tố Hữu*, phần *thi pháp* thành công nhờ phần *thơ Tố Hữu*. Ngụ ý Trần Đình Sử không chỉ biết viết mà còn biết lách. Tôi cũng đồng với *ý* trên, nhưng *hiểu* theo cách khác. *Thi pháp thơ Tố Hữu* không nối dài, "thêm một", vào chuỗi những công trình đã có, mà là một sự đối lập. Bởi vậy, càng có nhiều công trình viết về thơ Tố Hữu bao nhiêu thì Trần Đình Sử càng dễ *đối thoại* với chúng bấy nhiêu, tức càng làm nổi bật phương pháp tiếp cận *khác* của mình bấy nhiêu. Và, xét cho cùng, thành công của một tác phẩm phê bình còn ở chỗ chỉ ra tính hiệu quả của bản thân phương pháp mà nhà phê bình sử dụng. Nhà phê bình không chỉ hiến bạn đọc một con mồi ăn liền,

mà, quan trọng hơn, cho bạn chiếc cần để bạn tự câu lấy những con cá thẩm mỹ quẫy động.

Cùng với *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều* của Phan Ngọc, *Thi pháp thơ Tố Hữu* của Trần Đình Sử trước hết khai thông được một bế tắc trong phê bình văn học Việt Nam: vấn đề hình thức. Trước đấy, phê bình một tác phẩm người ta chỉ chú mục vào nội dung phản ánh, đến cuối bài mới có dăm câu chiếu cố đến hình thức. Nói nhiều đến hình thức rất dễ bị đội mũ hình thức chủ nghĩa. Thi pháp học đặt ra vấn đề nghiên cứu hình thức, nhưng là *cái lý* của hình thức, tức cái hình thức có tính quan niệm liên quan đến nội dung, hình thức *là* nội dung. Nhờ có một hệ thống khái niệm, phạm trù, tức có bộ công cụ riêng, thi pháp học đã thực hiện được sự hình thức hóa (tức khách thể hóa) những nội dung vốn trừu tượng và mờ ảo. Thực ra, nghiên cứu nghệ thuật, mà văn học là nghệ thuật ngôn từ, thực chất là nghiên cứu hình thức. Trong *Thi pháp thơ Tố Hữu,* Trần Đình Sử đã cụ thể hóa tư tưởng này một cách sinh động, hấp dẫn và không sai với lập trường thi pháp học của ông. Có thể nói, thi pháp học đã gạt bỏ được nỗi sợ hãi bị chụp mũ hình thức chủ nghĩa (cũng như nghiên cứu cá nhân thì sợ bị coi là cá nhân chủ nghĩa) để dòng chảy được chảy một cách tự nhiên.

Có người cho rằng thơ Tố Hữu ngày nay ít người đọc bởi đó là thơ trữ tình chính trị, đơn nghĩa, nên sẽ làm giảm sự tác động của công trình thi pháp học này.

Nếu đúng thì đó là một thiệt thòi lớn cho Trần Đình Sử. Dính đến Tố Hữu, quả không như người ta nói, lợi bất cập hại. Tuy nhiên, *Thi pháp thơ Tố Hữu* đã không chỉ tròn nhiệm vụ đặt viên gạch đầu tiên của mình, mà còn cung cấp một bộ công cụ mới cho phê bình. Vì vậy, muốn tiếp tục khẳng định hướng tiếp cận thi pháp học trong phê bình văn học Việt Nam phải có những công trình khác. Dường như Trần Đình Sử cũng nghĩ như vậy, nên ông cho ra *Thi pháp Truyện Kiều* (Giáo dục, 2002).

Cũng như thơ Hồ Xuân Hương, *Truyện Kiều* của Nguyễn Du là một "viên đá triết học" cho các ngòi bút phê bình. Ai muốn thử sức mình hoặc muốn thử một phương pháp tiếp cận mới đều lấy *Truyện Kiều* làm đối tượng. Một mặt, chỉ có những tác phẩm nghệ thuật thiên tài như *Truyện Kiều* thì mới không bao giờ cạn kiệt thẩm mỹ, mặt khác, một phương pháp mới chỉ thuyết phục được khi mang lại những khám phá mới so với hàng loạt khám phá trước đó. Dõi theo lịch sử phê bình *Truyện Kiều*, tức lịch sử những *cách đọc* nó, người ta có thể thấy sự tiến triển của tư tưởng phê bình văn học và những thành tựu của nó. Đã có một *Truyện Kiều* của Đào Duy Anh từ cách tiếp cận xã hội học, một *Truyện Kiều* của Trương Tửu từ cách tiếp cận văn hóa-lịch sử, một *Truyện Kiều* của Phan Ngọc từ cách tiếp cận phong cách học, rất có thể sẽ có một *Truyện Kiều* của Trần Đình Sử từ cách tiếp cận thi pháp học.

Tiếp cận thi pháp học, dù điểm xuất phát có thể là rất nhỏ, nhưng là cách tiếp cận tổng thể, tức coi tác phẩm như một cấu trúc nghệ thuật, một hệ thống các thủ pháp nghệ thuật, nên càng đi sâu nó càng chiếm lĩnh trọn vẹn tác phẩm. Bởi vậy, phê bình thi pháp học thực chất là vạch ra cho được *bản chất sáng tạo* của tác phẩm. Nhờ cái nhìn nghệ thuật này, đọc Trần Đình Sử, bạn đọc vượt qua được những băn khoăn ngoài (như phải chăng *Truyện Kiều* là một dịch phẩm, phóng tác hay chuyển thể) để tiếp nhận được tính độc đáo của Nguyễn Du. Và để trình ra được điều đó, Trần Đình Sử đã phải so sánh, một mặt, *Truyện Kiều* trên mọi cấp độ nghệ thuật với *Kim Vân Kiều Truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân, rộng hơn văn hóa, văn học Việt Nam với văn hóa, văn học Trung Hoa, mặt khác *Truyện Kiều* với các tác phẩm ngâm khúc và truyện nôm trước nó và sau nó, để minh định địa vị nó trên tiến trình văn học trung đại Việt Nam, vai trò tập đại thành và ảnh hưởng sâu rộng của nó với đời sau.

Tuy nhiên, nghiên cứu *Truyện Kiều*, Trần Đình Sử vấp phải một "hòn đá to, hòn đá nặng" là Phan Ngọc, bởi ngoài tài năng cá nhân ra, thì cách tiếp cận từ phong cách và thi pháp có nhiều cái giống nhau, nên người đi trước đã nói trước. Nhưng Trần Đình Sử đã biết chuyển cái bất lợi của người đi sau nói sau thành cái thuận lợi. Đó là việc đưa lý thuyết tự sự học vào bổ sung cho thi pháp học. Vì thế, *Thi pháp Truyện Kiều* của ông vẫn có

nhiều phát hiện mới mẻ, đặc biệt là vấn đề điểm nhìn.

Có thể nói, Đỗ Đức Hiểu là một trong những người đầu tiên vận dụng thi pháp học phương Tây vào nghiên cứu văn học Việt Nam. Là một người giảng dạy văn học phương Tây, nhưng do sự bế quan tư tưởng, nên cũng mãi đầu những năm tám mươi thế kỷ trước, ông mới có dịp tiếp xúc với thi pháp học, nhân có chuyến đi thính giảng tại Pháp. Sau phút *eurêka* ban đầu, ông lao vào đọc, học, viết đúng với bản chất "hết mình" của ông. Có thể nói, thi pháp học trẻ hóa phê bình văn học Việt Nam như thế nào thì nó cũng trẻ hóa Đỗ Đức Hiểu như thế. Và ông trở thành một nhà phê bình cùng tuổi với phê bình thi pháp học tại Việt Nam.

Đóng góp của Đỗ Dức Hiểu trong phê bình thi pháp học được gói trọn trong cuốn *Thi pháp hiện đại* (Hội Nhà văn, 2000), một tập hợp có chủ đích hai cuốn đã từng in trước đó *Đổi mới phê bình văn học* (1994) và *Đổi mới đọc và bình văn* (1999). Nhìn vào ba vấn đề trọng tâm: 1) Thi pháp Thơ và phê bình Thơ; 2) Thi pháp Truyện và phê bình Truyện; 3) Thi pháp Kịch và phê bình Kịch, mà *Thi pháp hiện đại* trình bày, có thể thấy tác giả đã giới thiệu thi pháp học một cách khá toàn diện. Thơ, Truyện, Kịch - cả lý thuyết lẫn thực hành. Phần *thi pháp* ông giới thiệu ngắn gọn, sáng sủa đúng như con người nhà giáo của ông, còn phần *phê bình* thì tài hoa, bay bướm, sôi nổi, giàu khám phá đúng như con người nghệ sĩ của ông. Và thành công của Đỗ Đức Hiểu, dĩ

nhiên, ở phê bình, đặc biệt phê bình những tác giả, tác phẩm hiện đại. Cái mới ở ông, vì thế, được nhân đôi.

Kể từ Đổi mới, khi văn học Việt Nam xuất hiện những hiện tượng văn học mới lạ như Nguyễn Minh Châu, Nguyễn Huy Thiệp, Phạm Thị Hoài, Bảo Ninh, thì lối phê bình cũ bị rơi vào lúng túng. Bộ khái niệm công cụ của nó tỏ ra bất lực khi phải giải quyết những *truyện kể* (récit) không có truyện, không có nhân vật chính, hoặc nếu có thì lại không có tính cách, hay tính cách không điển hình. Rõ ràng, văn học mới có mã nghệ thuật mới của nó, nên phê bình cũng cần phải có phương tiện mới cho hành trình thám mã và giải mã. Báo *Văn nghệ* đã từng phải tổ chức hội thảo hai ngày về truyện ngắn Nguyễn Minh Châu, nhưng kết quả thu được như cây xương rồng trồng đất rắn, không hiểu lại hoàn không hiểu. Trong bối cảnh đó, bài viết về *Phiên chợ Giát* của Đỗ Đức Hiểu trong *Thi pháp hiện đại* (Hội Nhà văn, 2000) có ý nghĩa mở đường.

Tôi nhớ, trong buổi họp mặt nhân ngày giỗ đầu Nguyễn Minh Châu tại Thư viện Hà Nội, Hoàng Ngọc Hiến coi *Phiên chợ Giát* của nhà văn này là một giả thuyết văn học thiên tài về bản chất và thân phận nước đôi của người nông dân, một *minh họa* hùng hồn cho luận điểm của Marx: nông dân vừa là người lao động vừa là kẻ tư hữu. (Thật buồn cho người đã đọc ai điếu cho văn học minh họa lại vẫn bị coi là làm văn học minh họa, dù là minh họa cho Marx!) Còn *Phiên chợ Giát* của Đỗ Đức

Hiểu là một cái nhìn nghệ thuật của nhà văn về phận người, về cuộc đời, về thế sự, vừa Việt Nam vừa vượt ra khỏi Việt Nam. Đó là một truyện mở, từ cái logic của ngôn ngữ bề mặt tác giả dẫn người đọc thâm nhập vào lớp ngôn ngữ bề sâu, ngôn ngữ biểu tượng, xiêu vẹo, với những ảo giác, những cơn sốt, những nghịch lý, tức một thế giới nhòe hư thực. Thế giới của sự hóa thân, biến dạng người/bò, ông Khúng/Khoang Đen. Thế giới của sự phân đôi nhân cách, sự kết hợp ý thức người/vật ấy là bi kịch của thời đại.

Với Nguyễn Huy Thiệp cũng vậy, sự trắng đen không rõ ràng ở ngòi bút của nhà văn này khiến cho nhiều bộ óc quen lối tư duy cổ tích trắng đen rõ ràng không khỏi lúng túng. Đỗ Đức Hiểu đã *đi tìm Nguyễn Huy Thiệp* từ góc độ thi pháp thể loại truyện ngắn. Ông phân biệt *truyện* (conte) và *truyện ngắn* (nouvelle). Cái thứ nhất là một loại truyện kể mang tính chất dân gian, còn cái thứ hai là loại truyện kể hiện đại, nghĩa là đã được mã hóa, mang đậm dấu ấn cá tính người kể, mang tính "hiện sinh", tức con người xuất hiện như một cá nhân toàn vẹn có ý thức về bản thân mình và về người khác; nó hoàn toàn xa lạ với mọi trật tự đã hình thành, mọi giá trị đã được thiết lập. Dĩ nhiên, ở vào những thời điểm lịch sử nhất định, khi ý thức cá nhân bùng nổ và tìm kiếm tự do thì truyện có thể "lột xác" thành truyện ngắn. Trong văn học Việt Nam cuộc lột xác thứ nhất cho ra đời truyện ngắn Nhất Linh, Khái Hưng,

Thạch Lam, Nam Cao và cuộc lột xác thứ hai - Nguyễn Huy Thiệp, Nguyễn Minh Châu, Phạm Thị Hoài. Có điều lần này truyện ngắn Thiệp đậm thi pháp truyện ngắn của thế kỷ XX.

Đọc Phạm Thị Hoài, Đỗ Đức Hiểu tìm thấy ở văn bản-ký hiệu của nhà văn nữ phát triển nhiều kênh, hấp dẫn một số người đọc bởi một tiếng nói có nhiều giọng nói, không phải thông tin một chiều hay thông tin đường thẳng. Suy nghĩ của nhà văn thoát ra ngoài những "băng từ" muốn quấn chặt lấy nó, áp đảo nó. Nó tự do, bay bổng, nó dằn vặt, nó đánh nhau, vật lộn với ngôn từ. Đó là những truyện ngắn-giấc mơ, tiểu thuyết-huyền ảo. Ở *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh, Đỗ Đức Hiểu còn đọc ra một nỗi buồn khác, nỗi buồn sáng tạo, nỗi buồn tình yêu. Đó là một *nhịp mạnh* ở tiểu thuyết này. Bởi thế, xem ra cái nhan đề *Thân phận của tình yêu* mà nhà xuất bản tự đặt để đánh lạc hướng kiểm duyệt lại không hề làm độc giả lạc lối. *Thân phận của tình yêu* là một "cuộc phiêu lưu hòa nhập vào văn học thế giới hiện đại".

Phương pháp mới không chỉ giúp Đỗ Đức Hiểu *đọc ra* những hiện tượng văn học mới, mà còn giúp ông *đọc lại* những hiện tượng văn học cũ tưởng như đã có tiếng nói cuối cùng. Đó là những bài viết đầy sáng tạo về *Thế giới thơ Nôm Hồ Xuân Hương*, về *Truyện Kiều* của Nguyễn Du, "Chùa Hương" của Nguyễn Nhược Pháp, "Tiếng thu" của Lưu Trọng Lư, "Ông đồ" của Vũ Đình

Liên, *Vang bóng một thời* của Nguyễn Tuân, *Sống mòn* của Nam Cao, tiểu thuyết Nhất Linh, kịch *Vũ Như Tô* của Nguyễn Huy Tưởng, phong cách kịch Đoàn Phú Tứ và đặc biệt là *Những lớp sóng ngôn từ trong Số đỏ*.

Ở công trình sau cùng xuất sắc này, Đỗ Đức Hiểu đã có một cái nhìn hoàn toàn mới về cuốn tiểu thuyết của Vũ Trọng Phụng vốn đã bị đóng dinh vào cái cười đả kích mang tính nhất phiến, hạn hẹp. Cái cười ở đây, theo nhà phê bình, không phải là phương tiện, nó là tất cả tác phẩm: cái cười đa diện, cái cười vừa khẳng định vừa bác bỏ, cái cười luôn luôn để ngỏ, không khép kín, không khô cứng. *Số đỏ* là *cái cười nhại* với tầm cỡ lớn. Nhại một thời đại lịch sử lừa dối, những người lừa dối có ý thức và không có ý thức, những trào lưu văn hóa lừa dối.

Xuất hiện sau Trần Đình Sử một đoạn và dường như song hành với Đỗ Đức Hiểu, nhưng thuộc lớp sau, là Đỗ Lai Thúy. *Mắt thơ* là một chuyên luận (mở với bố cục phi truyền thống) viết về Thơ Mới 1932-1945. Phần *Khúc đạo*, mở đầu tác phẩm, đặt ra những điểm tựa lý thuyết. Thơ Mới, theo Đỗ Lai Thúy, là tiếng nói của con người cá nhân, là hoa trái của văn hóa đô thị hiện đại. Bởi vậy, nó khác với thơ trung đại là tiếng nói của con người cộng đồng, của văn hóa nông thôn cổ truyền. Do đó, *cái nhìn nghệ thuật* của Thơ Mới cũng khác hẳn với thơ trung đại. Từ quan niệm nghệ thuật về con người, về không gian, thời gian đến sự xung đột văn hóa Đông

Tây, nông thôn thành thị, cái xã hội và cái thiên nhiên và những cuộc "chạy trốn khỏi tự do". Cái nhìn nghệ thuật mới mẻ này không tồn tại dưới dạng tuyên ngôn, phát biểu, mà là máu thịt của mỗi bài thơ, sinh sống với từng con âm, con chữ, từng âm thanh, nhịp điệu. Như vậy, để khám phá được những thông điệp nghệ thuật ấy phải tìm một con đường đi khác. "Điểm xuất phát cho hành trình đi tìm những 'mắt thơ' của tôi - tác giả *Mắt thơ* viết - là *tác phẩm*. Cũng có thể người khác còn có xuất phát khác. Từ *tiểu sử tác giả* hoặc *hoàn cảnh xã hội* chẳng hạn. Nhưng với tôi, đấy bao giờ cũng chỉ là những bàn đạp không có lò xo. Mảnh đất trống của suy diễn và áp đặt. Nhưng nói đến thi phẩm như một khởi nguyên cũng còn quá chung chung. Chính xác hơn phải là *ngôn ngữ* tác phẩm". Chú trọng văn bản, lấy văn bản làm trung tâm nghiên cứu, nhưng Đỗ Lai Thúy không cắt đứt mọi quan hệ của văn bản với những gì ngoài văn bản, bởi xét cho cùng, đó cũng là một thứ văn bản. Vì thế, tác giả bao giờ cũng tiến từ *văn bản* đến *văn cảnh*, tức đặt tác phẩm vào một cấu trúc lớn hơn bao hàm nó là *thời đại văn hóa*.

Thời đại của Thơ Mới là thời đại của ý thức cá nhân, nên nhà thơ nào cũng muốn phô diễn cái tôi độc sáng của mình: *Ta là Một, là Riêng, là Thứ Nhất*. Mỗi người, ngoài phong cách chung do thời đại quy định, đều có phong cách riêng do hoàn cảnh gia đình, giáo dục, thể tạng và cả những chấn thương tâm lý ấu thời.

Có điều, ở Thơ Mới, phong cách cá nhân của mỗi thi nhân dường như lại trùng với một phạm trù thi pháp học. Bởi vậy, ở phần hai, *Mất thơ* nghiên cứu tám nhà thơ Thế Lữ, Xuân Diệu, Huy Cận, Nguyễn Bính, Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng, Bích Khê, Hàn Mặc Tử và nhóm *Xuân Thu nhã tập*.

Ở Thế Lữ, lần đầu tiên xuất hiện một nghệ sĩ kiểu mới, nghệ sĩ của đường phố, của đô thị. Đó là con người cá nhân hiện đại tiêu biểu, thật khác xa với con người cá nhân tập đoàn cổ truyền, kể cả con người tài tử. Bởi vậy, *Thế Lữ, người bộ hành phiêu lãng* ấy, đã mang lại một *quan niệm nghệ thuật về con người* hoàn toàn mới mẻ. Con người xưa nay vốn dĩ vẫn là điểm đi và đích đến của mọi hành trình văn học, nên sự thay đổi cái nhìn con người đã làm cho thơ Thế Lữ trở thành tiếng nói mở đầu cho Thơ Mới, phúc âm của cây đàn muôn điệu. Sự thay đổi quan niệm về con người sẽ dẫn đến sự đổi thay *quan niệm về thời gian và không gian*, hai phương thức tồn tại người. *Xuân Diệu* bị *nỗi ám ảnh thời gian*, bởi lẽ giờ đây thời gian không còn tuần hoàn nữa, mà chảy trôi một đi không trở lại. Mất thời gian là mất tất cả: mùa xuân, tình yêu, tuổi trẻ, sự sống, sức sáng tạo. Bởi thế, thi nhân lúc nào cũng *vội vàng*, muốn *tắt nắng, buộc gió* để lưu giữ thời gian. Còn *Huy Cận* thì bị giày vò bởi *sự khắc khoải không gian*. Không gian ở ông đã bị giải thiêng, mất trung tâm và ngoại vi, trở nên thuần nhất để có thể đo đạc được, để có thể vỡ vụn ra cho vừa tầm

tâm sự của cá nhân. *Ai biết trời xưa rộng mấy khơi?* Có lẽ chỉ còn Huy Cận, kẻ đánh mất thiên đường, là còn khắc khoải với câu hỏi này.

Rồi cuộc dụng độ văn hóa Đông/Tây, nông thôn/thành thị, nông nghiệp/công nghiệp diễn ra trong thơ *Nguyễn Bính*, kẻ sống ở đô thị nhưng luôn ước vọng một *đường về chân quê*. Tâm thức của con người cá nhân vừa ra khỏi cái bọc trăm trứng của cộng đồng là sống *ở đây* và *bây giờ*, nhưng luôn vọng tưởng đến *ở kia* và *ngày xưa*. Bởi vậy, *Vũ Hoàng Chương, đào nguyên lạc lối* nên rẽ vào thiên đường nhân tạo là *mây* và *say*. *Đinh Hùng, người kiến trúc chiêm bao* thì tìm về với tiền sử, với thời nguyên thủy, nơi có *Kỳ nữ, Gái muôn đời* để hát lên *Bài ca man rợ*, tức từ bỏ *cái xã hội* để quay về với *cái thiên nhiên*. Còn *Bích Khê* thì đến với nghệ thuật trong *sự thức nhận ngôn từ*, *Hàn Mặc Tử* với *tư duy tôn giáo*, nhóm *Xuân Thu nhã tập* với cái đạo siêu hình của phương Đông.

Phần *Khúc ngân* mang tính chất kết luận, xem xét toàn bộ Thơ Mới trong một cái nhìn tổng thể, hệ thống. Trước hết, tác giả cho thấy *Hành trình Thơ Mới* gắn chặt với *Hành trình cái tôi*. Cái tôi cá nhân cá thể giai đoạn này từ chỗ hân hoan bừng tỉnh của sự tự ý thức, tự khẳng định (Thế Lữ, Lưu Trọng Lư, Huy Thông, Nguyễn Bính, Xuân Diệu) dần dần đi đến chỗ cảm thấy cô đơn muốn chạy trốn vào không gian vũ trụ (Huy Cận), không gian lịch sử và tiền sử (Nguyễn Nhược Pháp, Vũ Đình Liên, Đinh Hùng), vào cái thiên đường nhân tạo (Vũ Hoàng

Chương), vào nghệ thuật, tôn giáo (Bích Khê, Hàn Mặc Tử, *Xuân Thu nhã tập)*. Đó là một hành trình trở về với *cái ta*: cái ta cộng đồng dân tộc, cái ta văn hóa, cái ta đạo học. Nhịp bước với hành trình này là một hành trình khác, hành trình của Thơ Mới từ Lãng mạn (Thế Lữ, Lưu Trọng Lư, Huy Thông, Nguyễn Bính) đến Lãng mạn chớm sang Tượng trưng (Xuân Diệu) hoặc Tượng trưng còn rớt Lãng mạn (Huy Cận, Vũ Hoàng Chương) rồi Tượng trưng (Đinh Hùng, Bích Khê, Đoàn Phú Tứ, Phạm Văn Hạnh), Tượng trưng pha Siêu thực (Hàn Mặc Tử), Tượng trưng có yếu tố Hiện đại (Nguyễn Xuân Sanh).

Từ luận điểm trên, bạn đọc có thể thấy, một là, sự vận động của tư duy nghệ thuật Thơ Mới từ Lãng mạn đến Siêu thực, tức Thơ Mới trên tiến trình hiện đại hóa đã rút ngắn hơn một thế kỷ thơ phương Tây. Điều này đánh tan "huyền thoại" Thơ Mới *chỉ là* thơ lãng mạn, cũng như tiểu thuyết Tự lực Văn đoàn *chỉ là* tiểu thuyết lãng mạn, cái lãng mạn mà ở một góc nhìn nào đó bao giờ cũng thấp kém hơn so với cái hiện thực. Hai là, sự trở về với cái ta, nhất là cái ta văn hóa và triết học, của Thơ Mới, xét về mặt nghệ thuật, là sự vĩnh cửu hóa cái thoáng chốc, bởi thế nhiều bài Thơ Mới đã là những *chốc lát vĩnh cửu*. Còn xét về mặt xã hội thì sự trở về với cái ta, nhất là cái ta cộng đồng, cái ta dân tộc, đã giải thích được vì sao, khi Cách mạng tháng Tám nổ ra, đa số các nhà Thơ Mới đều hồ hởi tham gia.

Tóm lại, phương pháp phê bình của Đỗ Lai Thúy

trong *Mắt thơ* là sự kết hợp của những chiều kích trái ngược nhau. Thi pháp học là cách tiếp cận nội quan dựa hẳn vào kỹ thuật phân tích văn bản của ngữ học, ký hiệu học, cấu trúc luận để tìm ra những đặc sắc nghệ thuật. Nhưng để lý giải, soi sáng những đặc sắc nghệ thuật đó thì phải nhờ văn hóa Việt Nam và thế giới, tâm lý học và xã hội học dưới góc nhìn của văn hóa học. Đó lại là cách tiếp cận *ngoại quan*. Sự kết hợp hai lối tiếp cận này cũng là sự kết hợp cái hiện đại của thế giới với cái cổ truyền của Việt Nam, của văn học và văn hóa. Cũng cần phải nói thêm, phê bình Đỗ Lai Thúy cũng còn là sự kết hợp của khoa học và nghệ thuật không chỉ ở sự vận dụng nhuần nhuyễn lý thuyết và thực hành, ở kết quả nghiên cứu, mà còn ở *sự trình bày* kết quả đó theo cảm hứng như một sáng tác.

Phê bình thi pháp học, như vậy, tiếp cận tác phẩm văn học như một chỉnh thể, như một hệ thống. Vì thế, nó tránh được những cái nhìn phiến diện, một chiều. Vì thế, dù đến với tác phẩm từ một *lối nhỏ* nào thì đích đến cũng là cả một *thế giới nghệ thuật*. Tuy nhiên, thi pháp học tại Việt Nam cũng cần cảnh giác với trường hợp, do quá vui sướng vì được tự do nghiên cứu hình thức, dù là hình thức của nội dung, sau một mùa khô hạn kéo dài, nên chỉ chăm chắm vào các phương tiện nghệ thuật, như một bộ áo bảo hộ lao động mới, mà quên mất những vấn đề xã hội, vấn đề triết học mới chính là bản chất của nghệ thuật.

9

PHÊ BÌNH PHÂN TÂM HỌC

Phân tâm học không phải là một văn bản. Đó là một tiền văn bản. Nó không lời mà sinh ra lời. Nhà phân tâm học không phải chỉ lý giải một văn bản của vô thức đã có sẵn, anh ta vừa lý giải vừa sản sinh ra nó.

J. LACAN

Phê bình phân tâm học tại Việt Nam mặc dù được gieo giống sớm, nhưng không đâm cành trổ nhánh lên được. Một phần do xã hội còn nặng tư tưởng Nho giáo, coi tính dục là chuyện kín nơi *góc buồng xó bếp* nên ai lại đem phơi bày trên mặt giấy. Có lẽ vì sự "e lệ dậy thì" này mà trong văn học Việt Nam văn chương *hoa tình* (érotique) chỉ thấp thoáng "trướng rủ màn che". Phần khác, do cái tâm lý "tránh voi chẳng xấu" nên các nhà phê bình chỉ hiểu phân tâm học một cách sơ sơ đại khái như bác sĩ Trực Ngôn trong *Số đỏ*. Ấy là chưa kể có thời học thuyết Freud bị coi là phản động, là nhục mạ con người. Từ Đổi mới đến nay, nhiều cấm kỵ đã được

tháo gỡ, kể cả phân tâm học và Freud. Phê bình phân tâm học, vì thế, có cơ hội phục hồi và phát triển.

Trong sáng tác văn chương, người đầu tiên vận dụng học thuyết Freud, có lẽ, là Vũ Trọng Phụng trong *Làm đĩ*, *Giông tố*, *Số đỏ*, còn trong phê bình là Trương Tửu và Nguyễn Văn Hanh. Năm 1936, trên tờ *Tiến hóa* (số 1), Trương Tửu viết bài "Cái ám ảnh của Hồ Xuân Hương" cho là nữ sĩ mắc bệnh thần kinh do dục tình không thỏa mãn. Cũng năm này, Nguyễn Văn Hanh cho in hẳn một chuyên luận *Hồ Xuân Hương: tác phẩm, thân thế và văn tài* (Aspar, Sài Gòn) dùng lý thuyết của S. Freud để giải thích hiện tượng Hồ Xuân Hương.

Dựa vào tiểu sử nữ sĩ, một tiểu sử vốn giàu dữ kiện phân tâm, nhà phê bình lý giải thơ bà. Hồ Xuân Hương, theo Nguyễn Văn Hanh, là một người đàn bà khỏe mạnh, nhưng xấu gái, thậm chí da còn đen nữa, "da nó xù xì, múi nó dày" ("Quả mít"), nên cũng khó được người khác đáp ứng đủ nhu cầu tình dục. Đã thế, cuộc đời bà lại không may về chuyện chồng con. Hai lần xuất giá, một lần thì lấy phải Tổng Cóc, một anh trọc phú nhà quê chắc cũng chẳng đẹp đẽ gì (cũng chỉ là phỏng đoán theo cái tên gọi xấu xí đó), lần khác tuy lấy được người xứng ý, ông phủ Vĩnh Tường, thì ngoài việc ông ta là thư sinh trói gà không chặt, còn phải chịu cảnh *Làm lẽ*, "kẻ đắp chăn bông, kẻ lạnh lùng" và "năm thì mười họa hay chăng chớ, một tháng dòi lần có cũng không". Sau này, tuy gặp gỡ nhiều văn nhân tài tử thì

hoặc họ đã yên bề gia thất, hoặc như Chiêu Hổ, khi hàn vi thì đầy những "nhấn nhe", nhưng khi đã công thành danh toại, "mần cha thằng xích tử" rồi thì sẵn sàng "dù mẹ cái hồng nhan". Trong tình cảnh ấy, dù cho Hồ Xuân Hương có cố chịu dấm để được ăn xôi, dẫu là xôi hẩm, thì không phải lúc nào cũng có mà ăn. Sự không thỏa dục này bị *dồn nén* thành những *ẩn ức*, có khi sinh bệnh. Nên, để giải tỏa những ấn ức đó, bà phải sáng tác. Thơ Hồ Xuân Hương là sự *thăng hoa* của *con dục* (libido).

Trên kia là sự tóm lược và vạch ra cái sơ đồ lý thuyết dồn nén -> ẩn ức -> thăng hoa mà Nguyễn Văn Hanh áp vào nghiên cứu thơ Hồ Xuân Hương bằng ngôn ngữ của Đỗ Lai Thúy, kẻ viết bài này; còn đây là ngôn ngữ của chính Nguyễn Văn Hanh: "Dục tình ngày càng tăng, càng nén lại càng bồng bột. Ngày qua tháng qua sức đã nén, dồn ép tình dục càng tăng và sự cần kia càng khẩn cấp. Kết quả: Xuân Hương khủng hoảng tình dục, khủng hoảng nặng sẽ kết bệnh thần kinh". Hoặc: "Xuân Hương không bao giờ thỏa thích dục vọng, nàng bị dồn ép luôn luôn. Nàng bị bệnh thần kinh. Dục tình chiếm cả đầu óc, ám ảnh nàng mãi. Nó nhuộm thấm cái tư tưởng của nàng. Bao nhiêu thơ của Xuân Hương đều biểu lộ sự khát khao, sự bất mãn. Dục tình biến chuyển qua mỹ thuật thơ văn".

Đến năm 1940, trong *Kinh Thi Việt Nam*, Trương Tửu lại trở về áp dụng Freud vào phân tích mảng ca dao dâm tục và thơ Hồ Xuân Hương. "Cái óc Việt Nam

lúc nào cũng có cái hình tục tĩu kia ám ảnh đến nỗi cái hình ấy đã thành cái khuôn, bao nhiêu ngoại vật phải chiếu qua nó, rồi mới vào được trong đầu. Có thể người Việt Nam trông sự vật, tả sự vật bằng cái giống [...]. Không có giả thuyết cho rằng não trạng ấy là một di tích của một tôn giáo thờ sự sinh đẻ thì làm sao mà cắt nghĩa được nó? Làm sao cắt nghĩa được Hồ Xuân Hương, cái thiên tài hiếu dâm đến cực điểm kia? Bất kỳ tả cảnh gì, vật gì, nàng cũng tả qua cái khung dâm, cái giống. Chúng ta ai chẳng đã đọc những bài 'Đánh cờ người', 'Đánh đu', 'Dệt cửi', 'Cái giếng' của nữ sĩ có một không hai ấy".

Hai năm sau, Trương Tửu (từ đây với bút danh Nguyễn Bách Khoa) đã chuyển sang phương pháp phê bình "duy vật biện chứng mác xít" như ông tự gọi, nhưng trong *Nguyễn Du và Truyện Kiều* vẫn còn những ảnh hưởng của Freud qua việc xét đoán tâm lý Nguyễn Du, coi tác giả *Truyện Kiều* là một con bệnh thần kinh ("bệnh của ông thuộc thứ bệnh không có tổn thương về khí quan"), đặc biệt là việc bắt mạch xem bệnh cho nhân vật con cưng của thi nhân là Thúy Kiều, rằng nàng bị mắc bệnh ủy hoàng (chlorose) sinh ra chứng ưu uất (hystérie), "luôn luôn bị những cảnh ái ân ám ảnh và luôn luôn hứng tình, chỉ khao khát những vỗ về của người đàn ông". Nguyên nhân bệnh này "một phần ở phủ tạng suy nhược của nàng (di truyền và hoàn cảnh nhàn hạ) không đủ sức chịu đựng sự nảy nở mãnh liệt

của cơ quan sinh dục, một phần là ở cái đè nén của luân lý Nho giáo đối với sức phát triển của tính dâm đãng của nàng".

Sau 1954, ở miền Bắc, mặc dù học thuyết Freud bị phê phán kịch liệt, nhiều người vẫn lén sử dụng luận điểm dồn nén-ẩn ức-thăng hoa để giải thích một số hiện tượng văn học, đặc biệt là Hồ Xuân Hương. Trong *Sơ thảo lịch sử văn học Việt Nam* (Văn Sử Địa, 1959), Văn Tân viết: "Một người đa tình như Xuân Hương mà phải chịu sống trong cảnh góa bụa tất không khỏi bị những đòi hỏi tình dục giày vò. Để hiểu rõ tính chất của cái dâm cái tục trong thơ Hồ Xuân Hương, cần phải nhận rằng trong thơ Hồ Xuân Hương, cái dâm cái tục còn xuất phát từ ý thức tư tưởng, và từ sự thiếu thốn về tình dục". Điều khác biệt ở các nhà nghiên cứu giai đoạn này (kể cả Xuân Diệu trong *Hồ Xuân Hương - Bà chúa thơ nôm*, 1958, lẫn Nguyễn Đức Bính trong *Người Cổ Nguyệt, Chuyện Xuân Hương*, 1962) là do áp lực của cái nhìn xã hội học, nên sự giải thích ẩn ức tình dục của nữ sĩ không chỉ dựa vào tiểu sử cá nhân, mà còn dựa vào cả những điều kiện kinh tế xã hội đương thời, hoặc "ý thức tư tưởng": "Bà bị chèn ép về kinh tế, chính trị và tình dục". Thế là ẩn ức tình dục bị lọt thỏm vào "ẩn ức xã hội", phê bình phân tâm học như một ngôi sao hết năng lượng rơi vào quỹ đạo của phê bình xã hội học.

Ở miền Nam, trong thời gian này, do vẫn có sự liên thông với thế giới phương Tây, nên phân tâm học

vẫn tiếp tục dòng chảy tự nhiên của nó. Các sách dịch và giới thiệu học thuyết Freud, Jung vẫn được xuất bản như *Phân tâm học nhập môn* (Đại học Quốc gia Hà Nội, tái bản, 2002) của Freud, *Thăm dò tiềm thức* (An tiêm, 1966) của Jung, *Phân tâm học và tôn giáo* của E. Fromm, *Dục tính và văn minh* (Kinh thi, 1966) của Herbert Marcuse, *Hành trình vào phân tâm học* (1968) của Vũ Đình Lưu. Tuy nhiên, việc dùng phân tâm học vào xử lý những hiện tượng của văn học Việt Nam thì không nhiều, và chủ yếu chịu ảnh hưởng của phân tâm học hiện sinh của J.-P. Sartre, như *Ý niệm bạc mệnh của Truyện Kiều* (Nam Chi tùng thư, Sài Gòn, 1965) của Đàm Quang Thiện, "Tâm lý văn nghệ trong Truyện Kiều" (*Văn hóa nguyệt san*, 9.10/1964) của Nguyễn Đăng Thục.

Đặc biệt, liên quan đến chủ đề dùng phân tâm học Freud vào nghiên cứu Hồ Xuân Hương, Nguyễn Văn Trung trong *Lược khảo văn học III* (Nam Sơn xuất bản, 1968) đã cho rằng Nguyễn Văn Hanh và nhiều người khác đã có một sự ngộ nhận về khái niệm *ẩn ức* của Freud và về *cái tục* trong văn chương Việt Nam. "Những dục vọng bị dồn ép không chịu nằm yên trong vô thức mãi mãi, trái lại chúng chỉ chờ đợi có cơ hội thuận tiện khi ý thức canh gác lỏng lẻo để vượt khỏi vô thức. Tuy nhiên, chúng vẫn thận trọng không dám bộc lộ một cách công khai với khuôn mặt thực của chúng, mà ngụy trang đeo mặt nạ để có được bộ mặt thanh cao". Trong khi đó, cái tục trong thơ Hồ Xuân Hương

nằm chềnh ềnh ngay trên giấy trắng mực đen, nên, theo Nguyễn Văn Trung, "cái tục ở đây liên quan đến cái *ức* chứ không phải là *ẩn ức;* người dàn bà bất mãn về lễ giáo xã hội khắc nghiệt không cho phép thỏa mãn ước muốn dục tình nên bực tức, uất ức và muốn nói trắng ra sự bực tức đó. Người dàn bà *biết rõ* vì sao mình bị kiềm chế và khi nói ra là biết mình cố ý nói để chứng tỏ mình bị kiềm chế và để tố cáo phản kháng sự kiềm chế đó." Bởi vậy, vận dụng lý thuyết Freud vào phân tích thơ Hồ Xuân Hương là sai ngay từ đầu và đã tạo ra một vấn đề giả. Cũng như vậy với mảng văn chương tục như đố tục giảng thanh, tiếu lâm, truyện trạng, Nguyễn Văn Trung đề xuất một cách giải quyết khác dựa vào chủ nghĩa hiện sinh. "Những ám ảnh kia, sự lúc nào cũng nhìn qua cái khuôn dâm không phải do một khủng hoảng tình dục, một tâm tình dồn ép, ẩn ức, bệnh hoạn mà là do một *quan điểm nhận thức* của người bình dân Việt Nam. Những người nông dân làm việc chân tay có một kinh nghiệm phong phú về thân xác, dễ dàng dự phóng kinh nghiệm đó vào những sinh hoạt nhận thức, tình cảm cũng do thân xác đảm nhiệm chủ động, do đó người Việt đã nhìn mọi sự qua kinh nghiệm thân xác để mô tả những kiến thức về thế giới sự vật, về tâm lý, luân lý".

Những điều Nguyễn Văn Trung trình bày về ẩn ức ở trên là đúng như Freud quan niệm, nhưng nói rằng không thể áp dụng luận điểm ấy vào nghiên cứu thơ

Hồ Xuân Hương thì chưa hẳn đã đúng, bởi lẽ thơ của nữ sĩ không phải là *đố tục giảng thanh* như Nguyễn Văn Trung tưởng, mà chính là *đố thanh giảng tục*. Còn việc ông cho rằng không thể dùng phân tâm học để phê bình thơ Hồ Xuân Hương vì không xác định được chính xác tiểu sử của nữ sĩ cũng chưa hẳn đã đúng. Bởi, một là hẳn Nguyễn Văn Trung còn lẫn phân tâm học ở cấp độ chữa bệnh nhiễu tâm và phân tâm học với tư cách là một lý thuyết triết học và văn hóa học nghiên cứu con người phổ quát. Hai là thời ông viết những dòng này thì chưa thể biết đến Lacan với luận điểm *vô thức được cấu trúc như một ngôn ngữ* đã mở ra bộ môn phân tâm học văn bản, chỉ cần làm việc với văn bản mà không cần biết đến tiểu sử tác giả. Các công trình *Phân tâm học truyện cổ thần kỳ* (Laffon, 1976) của Bruno Bettelheim và *Truyện cổ tích và các huyễn tưởng của nó* (PUF, 1983) của Jean Bellemin-No#l đã chứng minh điều đó.

Tuy nhiên, những phản biện của Nguyễn Văn Trung cũng làm cho những ai muốn sử dụng phương pháp phân tâm học thấy cần phải tìm hiểu kỹ lưỡng hơn nữa, cả đối tượng lẫn công cụ, thậm chí cả chính bản thân người sử dụng công cụ đó, để tự giải phóng mình khỏi những thành kiến của văn hóa tộc người. Trước hết, có thể thấy sơ đồ "dồn nén -> ẩn ức -> thăng hoa" mà Nguyễn Văn Hanh và nhiều người khác nữa vận dụng là quá đơn giản, quá khái quát, nên không có giá trị thao tác. Thậm chí nó dễ biến thành một

nguyên lý cho trước mà hành trình nghiên cứu thực chất chỉ còn là đi tìm dữ kiện để chứng minh. Trong khi đó, những ham muốn bị dồn ép, ngăn cấm trở thành những *mặc cảm* thường xảy ra trong thời thơ ấu, thời khởi nguyên của phát sinh học cá thể. Ví như, mọi đứa trẻ khi bắt đầu có sự thức tính giới tính thì đều có mặc cảm Oedipe, nhưng rồi đa số chúng đều vượt qua được khi biết hướng nó vào các đối tượng khác giới ngoài bố mẹ mình. Nếu không vượt qua được mặc cảm Oedipe này, nó sẽ mắc bệnh nhiễu tâm, hoặc để không sa vào trạng thái bệnh lý này, nó phải thường xuyên giải tỏa bằng các sáng tạo nghệ thuật. Xuất phát từ lý thuyết Freud còn nhiều đường đi khác đến với tác phẩm, như *huyễn tưởng cá nhân* của Charles Mauron[1] chẳng hạn. Hoặc con đường *di truyền văn hóa* do C.G. Jung, ông tổ thứ hai của phân tâm học khai phá. Khác với Freud quan niệm libido chỉ là xung năng tính dục và, do đó, chỉ chú ý đến vô thức cá nhân, Jung cho rằng libido là toàn bộ năng lượng sống, nên ông chú trọng đến vô thức tập thể. Từ đó ông tìm ra siêu mẫu (archétype) và

---

1. *Mauron Ch.* (1899-1966), nhà phê bình phân tâm học Pháp. Ông tìm kiếm ở tác giả những huyễn tưởng cá nhân như một khởi nguồn sáng tạo tác phẩm, từ đó mà có phương pháp *xếp chồng văn bản*. Mauron mở ra một lối đi đầy hiệu quả cho phê bình phân tâm học. Tác phẩm chính của ông là: *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* [*Đường vào phân tâm Mallarmé*, 1950]. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique* [*Từ những ẩn dụ ám ảnh đến huyền thoại cá nhân: dẫn nhập phê bình phân tâm*, 1970].

con đường di truyền văn hóa. Các nhà phê bình văn học xuất phát từ Jung, như G. Bachelard chẳng hạn, đã mở ra nhiều cách tiếp cận mới. Rồi còn tam tổ Jacques Lacan và những môn đệ của ông

Vào những năm cuối của thời kỳ tiền-Đổi mới, các phương pháp phê bình ngoại quan, đặc biệt là phương pháp tiểu sử học, đã mắc cạn ở một số luận điểm nghệ thuật cơ bản. Trong đó có vấn đề tác giả. Sự Đổi mới và Mở cửa đã giúp nhiều nhà phê bình tách được *con người sáng tạo* ra khỏi *con người xã hội* của nhà văn, dù rằng với đa số nhà văn Việt Nam đương đại, hai con người này gần như trùng khít nhau. Và tác giả thật sự của tác phẩm văn học chính là con người sáng tạo. Tuy nhiên, người ta chỉ mới nghiên cứu tác-giả-người-sáng-tạo này ở bình diện hữu thức, mà chưa biết đến vô thức, phần chìm quyết định đến hướng trôi của tảng băng. Vì thế, khi phê bình tác phẩm, người ta chỉ nắm được phần chủ ý của tác giả, bỏ qua mất phần không chủ ý do vô thức tạo nên. Đấy chính là đất, độ ẩm và ánh sáng cho hạt giống phân tâm học do Nguyễn Văn Hanh gieo thuở nào thức tỉnh, nảy nở và phát triển[1].

---

1. Từ 1986, sau Đổi mới và Mở cửa, một số công trình về phân tâm học được dịch mới hay in lại các bản dịch của Sài Gòn trước 1975, như: S. Freud, *Phân tâm học nhập môn*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, 2002; S. Freud, *Vật tổ và cấm kỵ*, không đề năm in, TP. Hồ Chí Minh, Trung tâm Văn hóa Dân tộc; S. Freud, *Các bài viết về giấc mơ và giải thích giấc mơ*, NXB Thế giới, 2005; C. Jung, *Thăm dò tiềm thức*, NXB Tri thức, 2007. Sách giới thiệu có: Phạm Minh Lăng, *Freud và tâm phân học*, NXB Văn hóa Thông tin, 2004; Đỗ Lai

Đầu những năm chín mươi, khi tìm cách lý giải cái dâm cái tục trong thơ Hồ Xuân Hương, Đỗ Lai Thúy đã cưỡng lại sức hút của lý thuyết Freud để đi tìm một lối tiếp cận khác, mặc dù chưa nhận thức được đầy đủ sự hạn chế của sơ đồ *dồn nén –> ẩn ức –> thăng hoa*. Tiếp cận Hồ Xuân Hương từ góc độ văn hóa học, nhà phê bình xây dựng cho mình một *hệ pháp* nghiên cứu: *thơ Hồ Xuân Hương –> văn hóa dâm tục –> tục thờ cúng phồn thực –> tín ngưỡng phồn thực* để đưa cái dâm cái tục trong thơ nữ sĩ ngược dòng thời gian trở về với ngọn nguồn của nó, tín ngưỡng phồn thực, thuở cái thiêng cái tục là một: tục là thiêng, thiêng là tục. Từ đó, thanh tục trong thơ bà cũng là một: trong tục có thanh, trong thanh có tục, bởi *Hồ Xuân Hương hoài niệm phồn thực*. Nhưng đó là đường dây lịch sử, đường dây kế truyền theo con đường hữu thức do học tập, đào luyện mà thành. Còn một con đường khác, con đường phi thời gian, để tín ngưỡng phồn thực ảnh hưởng đến thơ Hồ Xuân Hương một cách *trực tiếp* và *tức thời*. Đó là con đường bằng vô thức tập thể. Chính ở đây, Đỗ Lai Thúy phải nhờ đến phân tâm học (hay tâm lý học phân tích, hay tâm lý học các chiều sâu) của C.G. Jung.

Thúy tổ chức dịch, tham gia dịch và biên soạn những bộ sách theo chủ đề: *Phân tâm học và văn hóa nghệ thuật*, NXB Văn hóa Thông tin, 2000 và 2005, *Phân tâm học và văn hóa tâm linh*, NXB Văn hóa Thông tin, 2002 và 2005, *Phân tâm học và tình yêu*, NXB Văn hóa Thông tin, 2003, *Phân tâm học và tính cách dân tộc*, NXB Tri thức, 2007.

Tín ngưỡng phồn thực ra đời khi nhân loại bước vào thời kỳ trồng trọt và chăn nuôi, nảy sinh lòng mong ước nhiều sinh sôi nảy nở. Nhưng người nguyên thủy tư duy trực tiếp và cụ thể, nên cái ý niệm trừu tượng kia được biểu tượng hóa thành tục thờ âm dương vật và hành động tính giao. Ở tín ngưỡng phồn thực cái thiêng và cái tục, vì vậy, tuy hai mà một. Nhưng khi xã hội bắt đầu phân hóa, các tôn giáo lớn ra đời chủ trương cấm dục hoặc tiết dục, thì thiêng tục tách rời: A là A, B là B, A không thể vừa là A vừa là không A, nên càng không thể là B, đặc biệt là trong ý thức chính thống và chính thức của xã hội. Dâm tục trở thành một cấm kỵ. Các biểu tượng phồn thực bị đẩy lùi vào tiềm thức và vô thức dưới dạng *siêu mẫu* (archétype). Các cỗ máy sinh sản này tồn tại thường trực trong vô thức tập thể của cộng đồng và của cá nhân, gặp khi thuận lợi sẽ "giáng lâm" vào những sáng tạo văn hóa, tạo ra một sự liên thông xóa nhòa mọi rào cản thời gian và không gian. Con đường "di truyền văn hóa" này đã mang đến cho thơ Hồ Xuân Hương những *biểu tượng gốc* như *hang, động, khe, giếng, hầm* (âm vật), *sừng, chày* (dương vật), *giã gạo, đánh đu* (hành động tính giao), tức những biểu tượng có ý nghĩa phồn thực cả trong văn bản thơ của nữ sĩ lẫn ngoài văn bản thơ bà. Đó là *kho trời chung* mà nhà thơ lấy làm *vô tận của mình riêng*. Điều đáng chú ý nữa là trong thơ Hồ Xuân Hương, ngoài những biểu tượng gốc, còn có những *biểu tượng phái sinh* như *cái*

quạt, miệng túi càn khôn (âm vật), *con suối, dầu sư, cán cân, dao cầu* (dương vật), *dệt cửi, châm, hút* (hành động tính giao), tức những biểu tượng do chính nhà thơ sáng tạo ra, chỉ có ý nghĩa phồn thực trong khí hậu văn bản thơ bà. Qua trường hợp Hồ Xuân Hương, có thể thấy, bất kỳ một nhà thơ nào cũng phải tiếp thu truyền thống (tức vô thức tập thể), nhưng ai không *vừa theo vừa chống lại* truyền thống bằng những sáng tạo cá nhân của riêng mình không thể thành một nhà thơ lớn.

Như vậy, những biểu tượng phồn thực trong thơ Hồ Xuân Hương vừa là tục vừa không phải là tục. Bởi nó gắn với một điều thiêng là sự cầu mong sinh sôi nảy nở cho mùa màng, con người, động vật, cây cối. Nhưng con người thường nhật, con người tiêu dùng phần lớn sống là sống trong thời gian đồng đại, sống là sống cuộc đời chính thức, cho nên mặc nhiên hắn tiếp nhận những biểu tượng này là dâm tục, là cấm kỵ. Bởi vậy, cũng như các lễ hội, thơ Hồ Xuân Hương là sự vi phạm một cách trang nghiêm các cấm kỵ do ý thức xã hội dựng lên. Do lễ hội là một không thời gian đặc biệt mà trong đó cái không thể cũng trở thành có thể, nên cái hành động bất thường là vi phạm cấm kỵ kia được chấp nhận là bình thường. Còn thơ Hồ Xuân Hương thì vi phạm cấm kỵ trong khung thời gian thường nhật, lại bằng chữ nghĩa, bằng thơ, nên đã gây một chống đối dữ dội của ý thức chính thống. Vậy làm thế nào để hóa giải sự chống đối này, đúng hơn bất ý thức chính thống

phải *ngậm bồ hòn làm ngọt?* Đây là một thách đố lớn với Hồ Xuân Hương.

Bằng tài năng nghệ thuật, đặc biệt khả năng sử dụng tiếng Việt, Hồ Xuân Hương, *một mặt* đã biến mỗi bài thơ của mình thành một hội hè ngôn ngữ, một lễ hội để trong đó cái thiêng và cái tục bước qua ranh giới đời thường hòa nhập làm một, về với Nhất Nguyên, *mặt khác*, mỗi từ, mỗi câu, mỗi hình ảnh trong thơ bà đều *lấp lửng hai mặt* (ambivalence), vừa thiêng vừa tục, vừa thanh vừa tục, nên không ai có thể bắt bẻ, quy kết được. Đọc Hồ Xuân Hương, người đọc luôn được chuyển di từ cực này sang cực kia trong cái không gian đạo đức-thẩm mỹ của bà, và nhờ thế mà được hưởng một thích khoái thẩm mỹ tối đa. Niềm thích khoái của kẻ ăn quả cấm mà không hề sợ sẽ bị trừng phạt.

Từ góc nhìn tín ngưỡng phồn thực, người ta thấy Hồ Xuân Hương đề cao cái tự nhiên trong con người, tranh đấu cho quyền tồn tại hợp pháp cái tự nhiên của con người. Mà trước hết là tình yêu, tình dục: *Đá kia còn biết xuân già dặn/Chả trách người ta lúc trẻ trung* hoặc *Chúa dấu vua yêu một cái này*, hoặc nữa *Mỏi gối chồn chân vẫn muốn trèo*. Bởi vậy, thơ Hồ Xuân Hương nhiều yếu tố của triết học tự nhiên. Đó là một bài ca sự sống, một sự sống luôn sinh sôi nảy nở, phồn thực phồn sinh. Đây chính là *tính tư tưởng*, nếu cứ nhất thiết phải đi tìm nó, cao nhất của thơ Hồ Xuân Hương, còn các thứ tính khác như nữ quyền, phản phong, chống áp bức, bài tôn giáo

mà người ta gán cho nó một cách hậu nghiệm, thì cùng lắm chỉ là những hệ quả của nó mà thôi.

Hơn nữa, *luận thuyết phồn thực* của Đỗ Lai Thúy còn mang lại những lý giải khác cho phong cách (một cách sử dụng ngôn ngữ *lệch chuẩn* mang tính cà khịa với cái chuẩn của thời đại), thể thơ Đường luật (bằng sự miêu tả, dùng nhiều động từ, từ láy, lối chơi chữ, nhà thơ đã phá vỡ tính chất thể loại của thơ Đường để tạo ra thể *thơ Đường luật mới*), bản chất tiếng cười (xua *tiếng cười đả kích* của nhà thơ xuống bình diện thứ hai để đưa lên sân khấu *tiếng cười vui sống*) của thơ Hồ Xuân Hương. Và những thứ này, đến lượt nó, lại chứng minh cho tính khả thi của luận thuyết phồn thực. Như vậy, một giả thuyết khoa học muốn tự chứng minh sự đúng đắn của nó trước hết hãy kiếm nghiệm ngay ở các thành tố của chính thể tác phẩm. Như một chiếc chìa khóa, luận thuyết phồn thực mở cánh cửa nào cũng được và ở đâu cũng thấy cái lò xo của sự vận hành của luận thuyết.

Dĩ nhiên, thơ Hồ Xuân Hương ngoài hướng tiếp cận từ phân tâm học của Jung vẫn còn là một mảnh đất phì nhiêu cho những ai muốn đem những hạt giống của học thuyết Freud ra gieo trồng. Nhưng phải ở một trình độ canh tác khác. Tiếc rằng cho đến nay vẫn chưa ai xắn tay chịu làm công việc này. Còn Đỗ Lai Thúy, người từ nhiều năm nay thích thú phân tâm học hơn cả, thì lại mang Freud đi trồng trên một mảnh đất khác:

thơ Hoàng Cầm với tập *Về Kinh Bắc*. Phải nói rằng *Về Kinh Bắc* là tập thơ hay nhất của Hoàng Cầm và là một trong vài tập thơ hay nhất của Việt Nam đương đại. Và trong *Về Kinh Bắc* thì hay nhất là những bài thơ như "Cỗ bài tam cúc", "Lá diêu bông", "Quả vườn ổi", tức những bài thơ Em (một cậu bé tám tuổi) yêu Chị (một cô gái gấp đôi tuổi mình). Đây là một hiện tượng trái với lương tri thông thường. Đã có những bài phê phán tác giả về mặt đạo đức. Và cũng có những người bảo vệ ông, dĩ nhiên cũng từ phương diện đạo đức. Cả người phê lẫn người phản phê không "ai thắng ai" đã đành, mà cũng không ích gì cho việc lý giải thơ Hoàng Cầm. Để giải quyết vấn nạn này, Dỗ Lai Thúy phải tìm đến phân tâm học Freud.

Đi tìm ẩn ngữ thơ Hoàng Cầm, nhà phê bình thấy thi phẩm *Về Kinh Bắc* giống như một *giấc mơ*. Tư duy thơ đứt đoạn, những hình ảnh mới lạ đứng cạnh nhau một cách ngẫu nhiên, lộn xộn tạo ra nhiều khoảng trống gây khó hiểu. Sự khó hiểu càng được gia tăng bởi câu thơ Hoàng Cầm không xếp theo khổ, ngắn dài tùy ý và xuống dòng theo nhịp điệu cảm xúc, nên mỗi trang thơ *Về Kinh Bắc* để lại rất nhiều khoảng trắng. Những đặc điểm trên của tập thơ cũng chính là ngữ pháp của giấc mơ. Tìm hiểu thêm nữa thì được biết Hoàng Cầm sáng tác thi phẩm này vào cuối 1959 đầu 1960, sau vụ Nhân văn Giai phẩm, khi ông rơi vào tình trạng cô đơn, ngồi ở ngõ hẻm 43 Lý Quốc Sư mà mơ *Về Kinh Bắc*, mảnh

đất ấu thơ của ông. Một giấc mơ dài và sâu như vậy hẳn phải chứa đựng một ham muốn vô thức căn cốt nào đó.

Trở lại với những bài thơ về tình yêu Em-Chị, có thể thấy được sơ đồ cảm hứng của tác giả: có sự ham muốn tình dục với một người lớn tuổi hơn, muốn cưới để thỏa mãn ham muốn này trong sự hợp thức hóa ("Cỗ bài tam cúc"), nhưng không được người nữ chấp nhận ("Lá diêu bông", "Quả vườn ổi") và cũng không được xã hội chấp nhận vì không hợp lẽ và nguy hiểm ("Cỏ bồng thi), nên rơi vào tình trạng nước đôi, vừa yêu vừa ghét, vừa thương mến vừa hờn giận, vừa muốn quên vừa mong nhớ ("Nước sông thương"). Đây cũng là cấu trúc cảm hứng của toàn bộ tập *Về Kinh Bắc*, rộng hơn toàn bộ sáng tác của Hoàng Cầm. Tình yêu của Hoàng Cầm với chị Vinh, một người chị lớn tuổi, không chỉ đơn giản là tình yêu trai gái thuần túy, mà còn là sự phóng chiếu của một mối phức tâm khác, *mặc cảm Oedipe*.

Là một di sản của loài người từ thời tiền sử, thậm chí tiền nhân loại, mặc cảm Oedipe có trong mỗi người, một sự tái diễn của phát sinh loài trong phát sinh cá thể. Sự biến diễn bình thường hay nổi cộm của nó và, do đó, quá trình hóa giải nó, thì không ai giống ai. Ở những người thời thơ ấu có hoàn cảnh đặc biệt gây ra những chấn thương tâm lý, những ám ảnh hoặc huyễn tưởng cá nhân, thì phức cảm này dâng lên, cuộn thành cơn lốc xoáy, và sự giải tỏa nó là vô cùng khó khăn,

có khi là công việc của cả đời người. Hoàng Cầm là một người có tuổi thơ không bình thường như vậy, nên mặc cảm Oedipe nơi ông chưa được giải tỏa. Tuy nhiên, thực tế phân tâm học cho thấy cái tam giác *Cha-Mẹ-Con* trong mặc cảm Oedipe không phải bao giờ cũng nguyên vị, mà luôn có những trường hợp *chuyển vị*. Ở Hoàng Cầm, ngôi Mẹ đã được chuyển sang Chị, Chị-Vinh-cô-hàng-xóm.

Món nợ thời thơ ấu đã khiến Hoàng Cầm phải sáng tác để trả suốt đời: giải tỏa mặc cảm Oedipe. *Về Kinh Bắc*, bởi vậy, là một giấc mơ. Tác-phẩm-giấc-mơ tái lập sự cảm thông giữa cái tôi và cái phi tôi, giữa nguyên lý khoái lạc và nguyên lý thực tại, bằng cách tạo ra một thực thể ngôn ngữ có khả năng phối hợp hiện thực và ước vọng thầm kín nhất của chủ thể. Nhưng giấc mơ, cũng như tác phẩm văn học, bao giờ cũng là những hình ảnh hóa trang. *Về Kinh Bắc* là một vũ hội hóa trang của các hình ảnh, màu sắc, âm thanh, nhịp điệu tưởng như hỗn độn, nhưng thực ra được gắn kết với nhau bởi một ẩn ngữ - mặc cảm Oedipe - và được viết ra bằng bút pháp của ham muốn.

Nhờ tìm được ẩn ngữ trên, Đỗ Lai Thúy đã lý giải được nhiều đặc điểm riêng biệt của thơ Hoàng Cầm. Có thể nói, mặc cảm Oedipe đã chi phối toàn bộ tập thơ *Về Kinh Bắc* nói riêng và cả đời thơ Hoàng Cầm nói chung. Trước hết, nó ảnh hưởng đến cấu trúc tác phẩm. *Về Kinh Bắc* có tám nhịp (chương) thì nhịp một Khấn

Nguyện tách hẳn ra khỏi bảy nhịp kia để tồn tại như một chìa khóa mở vào thi phẩm. Trong bảy nhịp còn lại thì nhịp năm *Còn Em* là trung tâm, bởi nó nói về chính nhân vật trữ tình. Ba nhịp đầu nói về *truyền thống chính thức*, truyền thống của người cha, được tượng trưng bằng hình ảnh động vật (voi, hổ, ngựa) đã từng đè nặng lên *Em*. Ba nhịp cuối nói về *truyền thống phi chính thức*, truyền thống của người mẹ, được tượng trưng bằng những hình ảnh thực vật (tre, bưởi, lá lan đao), với những hội hè dân gian Kinh Bắc. Cấu trúc này của tác phẩm, như những vòng sóng trên mặt nước, hiển lộ một cấu trúc dưới đáy sâu vô thức: tam giác Oedipe.

Trong tam giác này, hình ảnh người-mẹ-người-đàn-bà là đậm nhất và đẹp nhất: *Những cô hàng xóm răng đen/Cười như mùa thu tỏa nắng*. Hoàng Cầm nhiều kỷ niệm về mẹ: *Hơi mẹ ơ hờ chỏm tóc/Đêm được nằm mẹ gối đầu tay/Đêm khoanh tròn ngủ tay bưng đầu/Ngón cụt thói quen rờ ngực yếm*. Nhưng tình cảm thường trực trong ông là nỗi sợ bị mất mẹ, người mẹ bỏ con đi, lấy chồng khác: *Chị lỡ xe hồng/Mẹ đi lấy chồng/Cỗ cưới chênh vênh khoai luộc/Mật vàng mọng rách vỏ nâu non*. Và đứa con luôn sống trong sự mong đợi mẹ về. Nhưng sự đợi chờ là tuyệt vọng. Hình ảnh người Mẹ và người Chị hòa lẫn vào nhau. Và họ càng đẹp hơn trong nỗi nhớ: *Miệng hé hạt na nhòa bến vắng/Cổ tay tròn đẫn mía gie*.

Ẩn ức tình dục không thỏa mãn của thời thơ ấu đã phố vào thơ Hoàng Cầm. Thi nhân làm thơ rất nhiều đề

tài, nhưng đề tài nào rồi cũng quay về tình yêu, mà tình yêu thì nổi bật ở chất nhục dục. Màu sắc nhục dục có lẽ là điểm làm thơ Hoàng Cầm khác với thơ tình trước Bốn Nhăm. Tầng lớp trí thức đô thị bấy giờ bừng dậy ý thức cá nhân, muốn khẳng định cá tính của mình chủ yếu trong tình yêu. Nhưng tình yêu thể xác thì rất dễ giống nhau, họ đi tìm sự khác biệt trong tình yêu tâm hồn. Họ say sưa với cái thâm cung nội tâm mà họ vừa mới khám phá. Còn thơ Hoàng Cầm thì đâu đâu cũng thấy lẩn quất giấc mơ tình dục, mà biểu hiện đặc trưng là *cái yếm*. Nhưng tình dục ở thơ Hoàng Cầm là tình dục sau và trong hôn nhân. Bởi, trong mặc cảm Oedipe, tình dục chỉ có thể thỏa mãn được khi nó đi sánh đôi với hôn nhân. Bởi vậy, *đám cưới*, một biểu tượng của hôn nhân, trong thơ Hoàng Cầm bao giờ cũng như một ngày *Hội yếm bay* tưng bừng nhiều âm thanh, màu sắc, nhiều niềm vui.

Về Kinh Bắc là một giấc mơ. Giấc mơ với những liên tưởng đứt đoạn, những hình ảnh rời rạc và rất nhiều các khoảng trắng, các dấu lặng. Tất cả trôi đi trong một nhịp điệu thôi miên. Giấc mơ *Về Kinh Bắc* này là sự siêu thăng của mặc cảm Oedipe, một thực tại siêu thực trong vô thức của Hoàng Cầm. Hoặc vì cái siêu thực ấy, trong mắt nhìn của hữu thức, là quá dung tục, hoặc vì nó quá tế vi, nên đa số hình ảnh của giấc mơ không phải là những ký hiệu bình thường, đơn nghĩa, hoặc những hình ảnh so sánh, mà đều là những

hình ảnh tượng trưng, hay ẩn dụ, thậm chí huyền thoại. *Về Kinh Bắc* hội đủ các yếu tố của một thi phẩm siêu thực: giấc mơ, ẩn dụ, huyền thoại, viết tự động, nhưng vẫn chưa phải là một tác phẩm đúng nghĩa của chủ nghĩa siêu thực ở phương Tây. Chúng ta bao giờ cũng đủ đầy các *yếu tố*, nhưng chưa khi nào nâng lên được thành *chủ nghĩa*. Sự dừng lại của thơ Hoàng Cầm trước ranh giới cuối cùng này chứng tỏ nhà thơ đất Kinh Bắc chủ yếu vẫn sáng tác theo lối tự phát chứ chưa phải tự giác. Sự tự giác thường biểu lộ ở nhận thức lý luận. Bởi vậy, hồn thơ Hoàng Cầm tuy đã khác xa với hồn Thơ Mới, nhưng ngôn ngữ thơ ông vẫn chưa thoát hẳn xác Thơ Mới. Chính điều này làm cho nhiều người ngộ nhận thơ ông *chỉ là* sự kéo dài của Thơ Mới. Và cũng chính ở điều này, người ta thấy Hoàng Cầm khác với Trần Dần, Đặng Đình Hưng, Lê Đạt. Chỗ mà ông dừng lại thì chính là chỗ họ bứt lên phía trước, để hòa vào dòng chảy của thơ thế giới.

Như vậy, kể từ 1936, khi học thuyết Freud đến Việt Nam và để lại dấu ấn ở phê bình văn học đến nay là cả một hành trình đau khổ. Có nhục và có vinh. Có thất bại và có thành công. Nhưng, một điều tuy hơi mèm cũ mà kẻ viết những dòng tự nghiệm này có thể rút ra được cho phân tâm học và không chỉ phân tâm học là, nhận thức là một quá trình, nhất là với các học thuyết được bứng trồng vào những miền thổ nhưỡng lạ. Nhưng rồi sự xen canh gối vụ giữa tìm hiểu, giới thiệu

lý thuyết và thực hành áp dụng đã đưa phê bình phân tâm học từ sống sít đến thuần thục, từ cứng nhắc đến sáng tạo.

Hiện nay, có lẽ cũng là cơ hội để phê bình phân tâm học phát triển. Sự cởi mở về tư tưởng cũng là một điều kiện, nhưng có lẽ, quan trọng hơn, là văn học Việt Nam hiện nay nói nhiều đến những vấn đề tính dục, đặc biệt trong văn xuôi của Nguyễn Huy Thiệp, Phạm Thị Hoài, Tạ Duy Anh, Nguyễn Bình Phương, Nguyễn Ngọc Tư (*Cánh đồng bất tận*), Đỗ Hoàng Diệu (*Bóng đè*), trong thơ Vi Thùy Linh, thơ của nhóm Ngựa Trời, nhóm Mở Miệng. Có thể chưa có những tác giả, tác phẩm giàu dữ kiện phân tâm như Hồ Xuân Hương, Xuân Diệu, Hoàng Cầm, thì phê bình phân tâm học hiện nay lại thuận lợi hơn trong việc đi đến những vấn đề, những chủ đề như nữ quyền, tính dục nữ, văn hóa tình dục, đặc biệt vấn đề *chấn thương* trong đời sống Việt. Như vậy, biết đâu phê bình phân tâm học Việt Nam chả hòa được vào phê bình văn học trong hoàn cảnh hậu hiện đại.

10

PHÊ BÌNH VĂN HỌC TỪ HỆ THỐNG VĂN HÓA

Phê bình văn học từ văn hóa, tự thân nó, là một câu chuyện cũ. Và như người ta thường nói, cũ như trái đất. Thế mà hiện nay, chính trái đất cũng đang mỗi ngày một *phẳng*[1], nên có làm mới lối phê bình văn học này, cho ngang với mặt bằng thế giới, tưởng cũng là cần thiết. Trên đây chỉ là cách nói ẩn dụ. Trong khoa học văn học nói chung và phê bình văn học nói riêng, làm mới một vấn đề cũ, đôi khi không hẳn là thay đổi bản thân vấn đề, mà chỉ là đổi thay cái nhìn về nó. Và trong trường hợp phê bình văn học từ văn hóa này là cấp cho nó một căn cứ lý thuyết để trở thành một phương pháp cụ thể.

Phê bình văn học từ văn hóa thì xuất hiện đã lâu, thậm chí từ phê điểm trung đại: khi Phạm Quý Thích

---

1. Xem thêm, Thomas L. Friedman, *Thế giới phẳng*, NXB Trẻ, 2006; E. Morin, *Trái đất tổ quốc chung, Tuyên ngôn cho thiên niên kỷ mới*, NXB Khoa học Xã hội, 2002.

bình luận *Kiều* là *Nhất phiến tài tình thiên cổ lụy/Tân thanh đáo để vị thùy thương*. Rồi khi có phê bình văn học, thì *Truyện Kiều* được Trần Trọng Kim nghiên cứu từ quan điểm Phật giáo, Thơ Mới được Hoài Thanh trong *Thi nhân Việt Nam*, phần "Một thời đại thi ca", khảo sát từ luồng gió mới của văn hóa phương Tây.

Gần đây, khi bộ môn văn hóa học và nhân học văn hóa xuất hiện tại Việt Nam thì lối tiếp cận văn học từ văn hóa càng được coi trọng. Trần Đình Hượu trong *Nho giáo và văn học Việt Nam trung cận đại* (Giáo dục, 1995) nghiên cứu văn học Việt Nam từ Nho giáo và đã chỉ ra được đặc điểm của giai đoạn văn học kể từ đầu Lê đến cuối Nguyễn. Ông cũng nêu ra những hình mẫu nhà nho (hành đạo, ẩn dật, tài tử), tác giả của thứ văn học Nho giáo này, như là một giả thuyết làm việc. Điều này, về sau, được Trần Ngọc Vương trong *Nhà nho tài tử và văn học Việt Nam* (Giáo dục, 1995) cụ thể hóa bằng một cái nhìn loại hình học. Đỗ Lai Thúy trong *Hồ Xuân Hương hoài niệm phồn thực* đã lý giải những biểu tượng lấp lửng hai mặt trong thơ bà bằng tín ngưỡng phồn thực, còn Trần Nho Thìn trong *Văn học trung đại Việt Nam dưới cái nhìn văn hóa* (Giáo dục, 2003) thì cho rằng nghiên cứu văn học trung đại từ những phạm trù cơ bản của văn hóa trung đại để tránh hiện đại hóa văn học dân tộc. Nhưng, có lẽ, Phan Ngọc là người có ý thức trong câu chuyện này hơn cả. Là một nhà văn hóa học, ông đã sớm lấy yếu tố văn hóa xã hội để tìm

hiểu phong cách Nguyễn Du trong *Truyện Kiều*. Rồi lại thử giải thích văn học bằng ngôn ngữ. Và khi một số công trình của M. Bakhtin, nhất là tác phẩm *Sáng tác của François Rabelais và văn hóa dân gian Trung cổ và Phục hưng* (Khoa học Xã hội, 2006) được dịch và giới thiệu tại Việt Nam, thì hướng đi này càng được thuyết phục.

Như vậy, phê bình văn học từ văn hóa ngày càng được các nhà nghiên cứu quan tâm và sử dụng. Số người sử dụng ngày càng đông dần và đối tượng của lối phê bình này cũng phong phú thêm lên. Nhưng, nếu lược quy lại, thì người ta thấy rằng có hai lối tiếp cận: *một là*, lấy một thành tố nào đó của văn hóa như Nho giáo, Phật giáo, tín ngưỡng phồn thực để lý giải văn học; *hai là*, lấy những hoàn cảnh văn hóa-xã hội, hoặc văn hóa-lịch sử nào đó như một "ngọn nguồn" của sáng tạo văn học, hay một "khung" nghiên cứu. Tuy nhiên, dường như ở đây còn chưa có sự thức nhận lý thuyết, đặc biệt khi đụng đến mối quan hệ văn hóa-văn học, mặc dù ai cũng lấy văn hóa để giải thích văn học. Như vậy, đúng là văn hóa chi phối văn học, nhưng chi phối *như thế nào* và *tại sao* thì vấn đề chưa được làm rõ. Bởi thế, bằng một cái nhìn hệ thống, một mặt, Đỗ Lai Thúy muốn làm rõ mối quan hệ này, *mặt khác* thử đề xuất một phương pháp phê bình văn học trên cơ sở coi văn học là một yếu tố của hệ thống văn hóa.

Những thành tựu của văn hóa học ngày nay cho phép chúng ta có thể nhìn nhận văn hóa như một tổng

thể, một *hệ thống* bao gồm những *yếu tố* như ngôn ngữ, phong tục tập quán, luật pháp, tôn giáo tín ngưỡng, nghệ thuật tạo hình, nghệ thuật biểu diễn, trong đó có văn học. Hệ thống là một tập hợp bao gồm những yếu tố đồng đẳng và cả không đồng đẳng (nên trong hệ thống có thể có cả những hệ thống con). Mỗi yếu tố trong hệ thống cùng một lúc chịu sự *chi phối* của hai mối quan hệ: quan hệ với các yếu tố khác trong hệ thống và quan hệ chung của hệ thống. Và giá trị của hệ thống bao giờ cũng lớn hơn giá trị của các yếu tố trong hệ thống cộng lại. Vì thế, một yếu tố nằm trong hệ thống thì *một mặt* lớn hơn chính bản thân nó nhờ vào sức mạnh toàn hệ thống, *mặt khác* nhỏ hơn chính bản thân nó, bởi nó bị hệ thống cắt xén cho vừa khuôn khổ. Bất kỳ một hệ thống nào cũng có xu hướng đảm bảo tính ổn định, giữ nguyên hiện trạng, như là điều kiện tồn tại của chính bản thân nó. Hệ thống văn hóa lại càng đề cao tính ổn định hơn, bởi nó sinh ra chính là để ổn định một cộng đồng, một xã hội.

Nhưng văn hóa, cũng như nhiều hệ thống khác, là một hệ thống *mở*[1]. Bởi trong hệ thống bao giờ cũng có một yếu tố năng động hơn các yếu tố khác nên đóng vai trò là yếu tố chủ đạo. Với hệ thống văn hóa, nhất

1 Xem thêm quan niệm về lý thuyết hệ thống mở của Prigogin trong Đỗ Lai Thúy, *Phê bình văn học: cách tiếp cận hệ thống*, Tạp chí *Văn học nước ngoài*, số 4, 2006, tr 159-166.

là văn hóa Việt Nam, yếu tố chủ đạo đó thường là văn học. Yếu tố chủ đạo này không phải là bất biến mà nó thường xuyên thay đổi qua những *thời đại văn hóa*, tức một hệ thống văn hóa. Là một yếu *tố mạnh*, văn học luôn biết tiếp thu những gì ngoài hệ thống để phát triển. Tiếp thu những cái ngoài hệ thống đến một mức độ nào đó, yếu tố văn học sẽ không còn phù hợp với hệ thống văn hóa nữa, nó chống lại hệ thống, hoặc sẽ bị hệ thống thải loại, hoặc làm cho hệ thống phải thay đổi cùng với nó. Ví như, văn học trung đại, nhất là bộ phận văn học của các nhà nho tài tử, dưới sự ảnh hưởng của văn hóa đô thị và ý thức cá nhân tỉnh thức, đã làm rạn nứt hệ thống văn hóa trung đại, góp phần đưa nó chuyển đổi lên từ văn hóa trung đại sang văn hóa hiện đại. Lịch sử văn hóa chính là lịch sử của những thay đổi các hệ thống văn hóa, tức các thời đại văn hóa.

Từ cái nhìn hệ thống này, một lần nữa, chúng ta nên xem xét lại luận điểm văn học phản ánh trực tiếp các sự kiện chính trị xã hội như bấy lâu nay vẫn quan niệm, thậm chí người ta còn coi đó như một nhiệm vụ hàng đầu để cho văn học "ngang tầm" thời đại. Thực ra, văn học với tư cách là một bộ phận của tổng thể văn hóa, một yếu tố của hệ thống văn hóa, không thể và không có quyền qua mặt hệ thống để tiếp xúc thẳng hoặc tác động trực tiếp đến hệ thống xã hội, mà phải gián tiếp qua hệ thống văn hóa như là những hệ thống đồng đẳng với nhau. Điều này đúng như M. Bakhtin nhận định:

"Cần phải nghiên cứu văn học và tác phẩm văn học như những hệ thống chỉnh thể ở hai cấp liên đới. Hệ thống chỉnh thể của tác phẩm gia nhập hệ thống chỉnh thể của văn học; hệ thống chỉnh thể của văn học, đến lượt nó, lại gia nhập hệ thống chỉnh thể của văn hóa; và chỉ có hệ thống văn hóa mới quan hệ trực tiếp với những lĩnh vực khác của đời sống xã hội. Không thể tách rời văn học ra khỏi hệ thống văn hóa và 'vượt mặt' văn hóa liên hệ trực tiếp với các nhân tố chính trị-kinh tế-xã hội. Những nhân tố ấy tác động trực tiếp đến văn hóa trong chỉnh thể của nó và chỉ thông qua nó mà ảnh hưởng đến văn học"[1].

Từ đó, có thể thấy, nếu văn học có chức năng phản ánh hiện thực thì cũng không thể phản ánh trực tiếp được, mà chỉ có thể phản ánh thông qua "lăng kính" văn hóa, thông qua "bộ lọc" của các giá trị văn hóa. Nhờ thế mà văn học tránh được sự phản ánh "gương", phản ánh một cách trần trụi. Và, có lẽ, cũng nhờ thế mà văn học có một lối phản ánh đặc trưng, một phản ánh, như người ta thường nói, có nghệ thuật, có "nghiền ngẫm" (Lê Ngọc Trà). Nhưng, xét cho cùng, liệu một tia sáng phản chiếu mà phải đi qua một quyển văn hóa với nhiều đám mây khúc xạ như vậy thì có còn nguyên giá trị phản ánh hay chỉ còn giá trị thẩm mỹ? Vì thế, cũng

1. Chuyển dẫn từ Phạm Vĩnh Cư, *Sáng tạo và giao lưu*, NXB Hội Nhà văn, 2004, tr. 182.

có thể kết luận rằng, văn học không có ảnh hưởng tức thời, trực tiếp đến hành động của con người, mà chỉ có thể tác động đến con người với tư cách là chủ/khách thể của văn hóa, làm cho con người văn hóa đó biến chuyển rồi mới phát sinh ra hành động cụ thể. Bởi thế, *Ác hoa* của Baudelaire không có lỗi gì khi phong hóa Pháp thời ông suy đồi, cũng như Lermontov làm mấy người đọc thơ ông tự tử.

Như vậy, một khi văn học chỉ là một yếu tố của hệ thống văn hóa và chỉ "quan hệ" được với hệ thống xã hội thông qua văn hóa, thì khung nghiên cứu văn học cũng phải là khung văn hóa. Vậy mà cho đến gần đây, phê bình văn học Việt Nam chỉ được vận hành trên một cái khung duy nhất là năm hình thái kinh tế-xã hội. Do sự khập khiễng này mà nhiều nhà phê bình đã mắc phải những mớ tóc rối. Bởi theo hệ quy chiếu này thì văn học ở hình thái cao hơn phải hay hơn, hoặc ít nhất cũng phát triển hơn. Thế mà văn học Việt Nam sau 1945 không hay hoặc phát triển bằng văn học 1932-1945. Hoặc trong cùng một hình thái thì văn học ở giai đoạn xã hội thịnh trị phải phát triển hơn lúc xã hội suy tàn. Ấy thế mà văn học Việt Nam thời Hồng Đức không sao sánh nổi với thời Nguyễn Du.

Những vấn nạn trên lập tức sẽ được giải quyết nếu chuyển sang một khung nghiên cứu phù hợp hơn. Trước hết, đó là giã từ cách *tiếp cận hình thái* (năm hình thái kinh tế-xã hội) để chuyển sang cách *tiếp cận văn minh*.

Khái niệm văn minh ở đây không phải được dùng theo nghĩa chỉ một giai đoạn phát triển của loài người với sự xuất hiện của nhà nước, chữ viết, công nghệ và đô thị, mà dùng theo nghĩa tổng thể phổ biến của xã hội loài người. Theo nghĩa này thì văn minh gần giống với khái niệm văn hóa theo nghĩa rộng. Cho đến nay, loài người đã trải qua ba giai đoạn văn minh lớn, cơ bản: văn minh gốc tự nhiên, văn minh gốc kỹ thuật và văn minh gốc con người. Văn minh, theo sự phân biệt này, cũng tương tự như ba làn sóng văn minh A. Toffler: văn minh nông nghiệp, văn minh công nghiệp và văn minh hậu công nghiệp (cũng gọi là văn minh tin học hay văn minh trí tuệ). Nếu cách tiếp cận hình thái chỉ lấy một mặt nào đó trong đời sống người làm cơ sở, thì cách tiếp cận văn minh lấy con người tổng thể với muôn mặt hành động và đời sống của nó làm cơ sở. Nếu ở cách tiếp cận hình thái, văn hóa chỉ được coi là một bộ phận của đời sống xã hội, tức văn hóa bị đóng đinh vào nghĩa hẹp, thì với cách tiếp cận văn minh, văn hóa không chỉ được xem xét trong tổng thể của nó, mà còn được đặt trong tổng thể đời sống của con người và xã hội. Như vậy, văn hóa được hiểu theo nghĩa rộng này là cùng một cấp độ với văn minh. Bởi thế, thay vì cách gọi ba trình độ văn minh hoặc ba làn sóng văn minh, có thể gọi ba *thời đại* (lớn) *văn hóa*, hoặc ba *hệ thống* (lớn) *văn hóa* cho phù hợp với khung nghiên cứu của phê bình văn học. Một khung khổ văn hóa. Đó là *văn hóa nông nghiệp* (còn có thể gọi

là văn hóa nông thôn, văn hóa tiền công nghiệp hoặc tiền hiện đại), *văn hóa công nghiệp* (hoặc văn hóa đô thị, văn hóa hiện đại) và *văn hóa hậu công nghiệp* (hoặc văn hóa tin học, văn hóa hậu hiện đại).

Hóa ra cùng ở vào một thời đại quân chủ nông nghiệp Nho giáo, nhưng thời Hồng Đức là văn hóa thuần nông nghiệp, còn thời Nguyễn Du thì đã chớm văn hóa đô thị, dẫu rằng đô thị phương Đông trung đại. Văn học đô thị phát triển nhờ nhu cầu hưởng thụ thẩm mỹ của thị dân, nhờ ý thức cá nhân thức tỉnh và, cuối cùng, nhờ sự xuất hiện của một lớp tác giả mới: *nhà nho tài tử*. Còn giai đoạn 1932-1945 thì đã là văn hóa đô thị hiện đại. Sản phẩm văn hóa không còn là quà tặng nữa mà đã là hàng hóa. Ý thức cá nhân phát triển. Chủ thể của văn hóa này là những *trí thức Tây học*. Văn học 1932-1945 là tiếng nói mới, tưng bừng của văn hóa đô thị hiện đại. Sau 1945, do nhu cầu của hai cuộc kháng chiến nên phải đề cao *dân tộc* (lồng trong dân gian, và đối lập với dân chủ), đề cao *truyền thống* (đối lập với hiện đại), đề cao *nông thôn* (để bao vây thành thị), đề cao *nông dân* (là quân chủ lực). Văn hóa đô thị, vì thế, teo tóp lại. Văn hóa nông thôn phục hưng và phát triển. Văn học giai đoạn này sút kém so với tiền chiến là bởi sự "lại giống" trên.

Đến đây, thiết nghĩ, đã đủ điều kiện lý luận, lý luận hệ thống, để nâng cấp *phê bình văn học từ văn hóa* thành một *phương pháp phê bình văn học từ hệ thống văn*

hóa, tức *phương pháp văn hóa học* với tư cách đầy đủ. Phương pháp phê bình này có nhiều thuận lợi, bởi nó dẫn nhà phê bình (cũng như người đọc) đi từ cái đã biết đến cái chưa biết, từ cái biết nhiều đến cái biết ít, từ cái toàn thể đến cái bộ phận bằng con đường *loại suy khoa học*. Bởi lẽ, văn học với tính cách là một yếu tố của hệ thống văn hóa thì phải chịu sự *chi phối* hoặc sự *quy định* (chứ không phải *quan hệ nhân quả* đơn thuần của quyết định luận) của văn hóa. Phê bình văn học dù một tác phẩm, tác giả hay một trào lưu đều phải tìm hiểu trước tiên là hệ thống văn hóa mà tác phẩm, tác giả hay trào lưu ấy thuộc vào.

Phê bình Thơ Mới chẳng hạn, trước tiên phải tìm hiểu văn hóa giai đoạn 1932-1945. Loại hình văn hóa đô thị hiện đại kiểu phương Tây này khác hẳn với văn hóa nông thôn đã đành, mà còn khác với cả văn hóa đô thị phương Đông trung đại. Khác từ quan niệm về con người đến quan niệm không gian, thời gian. Thơ Mới với tư cách là sản phẩm của văn hóa đô thị, là tiếng nói của con người cá nhân, mang đầy đủ những đặc điểm của văn hóa đô thị. Và mỗi thi nhân của phong trào này, đến lượt mình, lại mang trọn những đặc điểm của Thơ Mới. Nhưng đến đây thì yếu tố văn học với tính năng động sáng tạo của nó bắt đầu "nổi loạn" chống lại hệ thống văn hóa đã đi vào ổn định, bảo thủ. Các nhà thơ tuy cũng là những đứa con của thời đại, nhưng là những *cá nhân cá thể*, họ *khác* nhau từ thể xác đến linh

hồn, từ đặc điểm sinh học đến hoàn cảnh xã hội, học vấn, từ những trải nghiệm nhân sinh đến những kinh nghiệm thẩm mỹ. Bởi vậy, một cách có ý thức hoặc chưa có ý thức, họ vừa tiếp thu văn hóa thời đại vừa "chống lại" nó để khẳng định cái tôi cá nhân, để sáng tạo ra những thi phẩm riêng biệt, độc đáo. Thế Lữ khác Lưu Trọng Lư, Nguyễn Bính khác Anh Thơ, Xuân Diệu khác Huy Cận, Vũ Hoàng Chương khác Đinh Hùng, Bích Khê khác Hàn Mặc Tử là vì vậy.

Sau khi đã đi hết *công đoạn* loại suy, tức tìm cái giống nhau trong cái giống nhau, nhà phê bình vấp phải cái khó là tìm cái khác nhau trong cái giống nhau. Nguyễn Bính và Anh Thơ cùng là nhà Thơ Mới, cũng là những ca sĩ của nông thôn trong thời buổi văn hóa đô thị lên ngôi, vậy mà thơ họ rất khác nhau. Nguyễn Bính thiên về *thời gian*, nên thơ ông xúc động với những biến đổi của nông thôn trước sự "xâm lăng" của thành thị. Anh Thơ, ngược lại, thiên về *không gian*. Thơ bà tĩnh như những bức tranh phong cảnh có giá trị dân tộc học. Cái riêng, đúng hơn *cái khác* ở mỗi người chính là cái neo lưu giữ một tác phẩm, một nhà văn trên dòng nước bạc thời gian. Nhà phê bình chỉ thực sự là nhà *phê bình sáng tạo* nếu vượt qua được "vũ môn" này. Và phê bình văn học từ văn hóa cũng chỉ được coi là phương pháp phê bình sáng tạo nếu chỉ ra được những "mắt thơ" này.

Trước đây, trong *Mắt thơ* tôi đã làm một cái gì từa tựa như phương pháp trên mà hoàn toàn chưa có ý thức

về nó. Sau này, qua những *trên đường học tập và nghiên cứu*, nhất là trong lĩnh vực lý thuyết và phương pháp, tôi ngày càng thức nhận được tầm quan trọng của việc biến lối tiếp cận văn học từ văn hóa thành một phương pháp dựa trên lý thuyết hệ thống. Có trở thành phương pháp, thì mới dễ thao tác hóa, mới dễ vận dụng. Đặc biệt trong bối cảnh văn hóa đang được đưa lên thành *tính thứ nhất* trong đời sống người hiện nay.

II

KHI NGƯỜI ĐỌC XUẤT HIỆN

Lịch sử văn học, thực chất,
là lịch sử của những cách đọc.
H.R. JAUSS

Không phải đến bây giờ người đọc mới xuất hiện. Một khi tác phẩm văn học ra đời thì lập tức có người đọc. Bởi lẽ, một tác phẩm được viết ra, dù do nhu cầu nội tại, viết để thỏa mãn mình đi nữa, thì tự thân nó vẫn hướng tới người đọc. Nhưng người đọc ấy là người đọc *đứng ngoài* tác phẩm, bởi quan hệ giữa người đọc và tác phẩm chỉ đơn thuần là quan hệ giữa một chủ thể và một khách thể. Người đọc, vì thế, không hề có một ảnh hưởng nào đến thuộc tính nội tại của tác phẩm. Tôi gọi tạm đó là *người đọc cổ điển,* theo nghĩa người đọc cổ truyền, người đọc của một hệ hình văn học đã hoàn kết.

Đặc điểm của người đọc cổ điển là *đọc thụ động.* Tác phẩm văn chương, ví một cách thô thiển, như một

bình chứa đầy những tư tưởng, tình cảm, cảm xúc của tác giả nên người đọc chỉ cần bắc vòi sang đấy là tiếp nhận được mọi thứ theo nguyên tắc bình thông nhau. Còn nói theo thuật ngữ "kinh tế thị trường" thì đó là *đọc tiêu dùng*. Người ta *dùng* (hưởng, thưởng thức) tác phẩm như một món đồ theo một nhu cầu nào đó. Người đọc tiêu dùng thường chỉ theo lối *đọc tuyến tính*, lối đọc hoàn toàn tự nhiên nhi nhiên theo quy luật của thị giác người và bản chất của loại hình nghệ thuật thời gian.

Người đọc cổ điển, vì thế, thường ưa thích *truyện kể* (récit), săn tìm những cốt truyện, ngấu nghiến những tình tiết éo le, những cảnh tượng ly kỳ, nhiều cạm bẫy. Người đọc này thường tua mất, bỏ qua những gì không dính dáng đến cốt truyện, nhất là những trữ tình ngoại đề hoặc những phiến đoạn triết luận được đan cài vào, để tìm thú vui dễ dãi với những phiêu lưu đến một mảnh đất xa lạ, hoặc những miền tình cảm rắc rối. Vì đắm mình vào câu chuyện, hoặc đồng nhất mình với nhân vật, nên họ không thể có những đánh giá thực sự, mà chỉ có những nhận xét cảm tính. Hoặc cao hơn, nếu có đánh giá thì cũng chỉ là những đánh giá xuất phát từ bản thân mình, từ nhu cầu của mình, lấy mình hoặc những nguyên lý được mớm trước làm thước đo.

Từ kiểu người đọc này hình thành nên siêu người đọc, tức nhà phê bình, một loại người đọc có chuyên môn hoặc chuyên nghề hơn. Và, từ các nhà phê bình loại này lại hình thành nên những kiểu phê bình tuy khác nhau,

thậm chí đối lập nhau, nhưng chỉ là sự khác nhau của những cành cây cùng một gốc. Nhìn vào Việt Nam, đầu tiên, xin nói về *phê điểm trung đại*. Trước thế kỷ XX, sản phẩm của siêu người đọc cổ điển này là *phê điểm trung đại*. Đây là một thứ tiền thân của phê bình hiểu như một hoạt động chuyên nghiệp. Phê điểm trung đại bao gồm những bài vịnh, tựa, bạt, tổng luận, những nhận xét, đánh giá rải rác trong những cuốn sách văn sử triết bất phân. Các nhà phê điểm phần lớn chỉ lấy tác phẩm làm *cái cớ* để bộc lộ tâm sự của mình, bày tỏ sự ngưỡng mộ của mình với tác giả, hoặc đưa ra những chân lý muôn đời, kiểu như *nhất phiến tài tình thiên cổ lụy*...

Vào những thập niên đầu của thế kỷ trước, khi có phê bình, thì loại phê bình đầu tiên là *cổ điển giáo điều*. Đó là các bài viết trên *Đông Dương tạp chí*, *Nam Phong tạp chí* của các cây bút Nguyễn Văn Vĩnh, Phạm Quỳnh, Tản Đà, Nguyễn Hữu Tiến, Phan Kế Bính. Các nhà phê bình cổ điển dựa vào những nguyên lý triết học, văn học, đạo đức đã trở thành giáo điều để xem xét, đánh giá tác phẩm văn chương. Các nguyên lý đó có thể của Nho giáo với những cây bút "cựu học", của Hy Lạp cổ đại, hoặc chủ nghĩa cổ điển Pháp với những cây bút "tân học", hay có thể của cả hai với những người chủ trương Đông Tây kết hợp, như trường hợp Phạm Quỳnh. Phê bình của họ chuộng những sáng tác nghiêm trang, đúng mực, vừa phải, ghét những gì thái quá, xa lạ, cợt nhả.

Đầu những năm ba mươi, khi chủ nghĩa lãng mạn,

với sự đề cao vai trò của chủ thể, hình thành và phát triển, thì *phê bình ấn tượng chủ quan* ra đời. Các nhà phê bình này, mà người tiêu biểu nhất là Hoài Thanh, gạt bỏ các nguyên lý có sẵn, chỉ tin vào tác phẩm và vào bản thân mình. Đúng hơn, họ tin vào những *ấn tượng* mà tác phẩm để lại ở trong họ. Hoặc tin vào chính tâm hồn họ như là thước đo những ấn tượng ấy. Bài phê bình của họ, vì thế, là những cảm xúc, gợi ý, liên tưởng, hình ảnh, nhận xét hoàn toàn mang tính chủ quan về tác phẩm. Ví như, khi đọc *Điêu tàn* của Chế Lan Viên, Hoài Thanh có cảm giác nôn nao, chóng mặt như leo lên một tháp Chàm. Ông chỉ cảm thấy thoải mái khi tụt xuống đất bằng để lại được thấy trời xanh và chim kêu. Phê bình ấn tượng nếu chỉ như một *thủ pháp*, thì người ta có thể thấy ở hầu hết các nhà phê bình văn học Việt Nam như Lê Thanh, Trương Tửu (những năm 1935-1936), Vũ Ngọc Phan, Trương Chính vì nó có cùng một nguồn từ phê điểm trung đại, nhưng để trở thành một *phương pháp* thì dường như chỉ có ở Hoài Thanh, bởi nó đòi hỏi phải khơi thông thêm một nguồn khác nữa từ bên ngoài là hội họa ấn tượng chủ nghĩa, triết học tinh thần của Dilthey và thuyết trực giác của Bergson.

Ra đời vào cùng thời điểm này là các phương pháp phê bình *khoa học khách quan*. Trước hết là phê bình *tiểu sử học*, "lấy cuộc đời (nhà văn) cắt nghĩa tác phẩm (của anh ta)". Trần Thanh Mại (vốn là một nhà văn viết truyện ký danh nhân) là người đã đạt đến đỉnh cao

của phê bình tiểu sử với tác phẩm *Hàn Mặc Tử*. Rồi đến phê bình *văn hóa-lịch sử*, lấy các trạng thái văn hóa trong những thời điểm lịch sử nhất định để cắt nghĩa tác phẩm. Công trình tiêu biểu và duy nhất cho loại phê bình này là *Nguyễn Du và Truyện Kiều* của Trương Tửu. Cuối cùng phê bình xã hội học (mác xít) lấy hoàn cảnh kinh tế-xã hội (được kết tinh ở đấu tranh giai cấp) để cắt nghĩa tác phẩm. Và công trình đại diện cho phê bình xã hội học là *Tâm lý và tư tưởng Nguyễn Công Trứ* cũng lại là của Trương Tửu, thật xứng với bút danh Nguyễn Bách Khoa của ông. Cả ba phê bình này, tiểu sử học, văn hóa-lịch sử và xã hội học, đều giống nhau ở chỗ lấy *tác giả* (xét cho cùng thì trạng thái văn hóa-lịch sử, hoàn cảnh kinh tế-xã hội cũng là một thứ "tác giả", tác giả mở rộng hoặc tác giả của tác giả) như là nguyên nhân, một yếu tố đã biết để lý giải *tác phẩm* như là kết quả, một yếu tố chưa biết bằng con đường loại suy logic. Các phê bình này là khoa học khách quan là vì thế. Và, tuy khác với phê bình ấn tượng chủ quan như nước với lửa, nhưng các phê bình khoa học khách quan này, xét về cạnh khía người đọc, lại có một điểm chung quan trọng là cùng một người đọc cổ điển.

Từ nửa sau thế kỷ XX, khoa học thế giới đã thay đổi *hệ hình*[1], đặc biệt là trong vật lý thiên văn (vĩ mô)

---

1. Xem Thomas Kuhn, *Cấu trúc của các cuộc cách mạng khoa học*, Chu Lan Đình dịch, NXB Tri thức, 2008.

và vật lý hạ nguyên tử (vi mô). Vật lý học cổ điển dựa trên sự phân chia nghiêm ngặt giữa chủ thể và khách thể. Chính điều này đã mang lại cái gọi là tính khách quan cho khoa học. Nhưng trong vật lý học hiện đại thì người làm thí nghiệm cũng là một thành phần tham dự vào thí nghiệm đó. Người ta bắt đầu coi thế giới như một dạng tiềm ẩn của rất nhiều khả năng, và nó chỉ thực tồn chừng nào có sự tác động của con người để hiện thực hóa một trong những tiềm năng đó! Như vậy, khoa học không còn là khách quan nữa! Ranh giới giữa chủ thể và khách thể đã biến mất. Có người thốt lên: Khoa học liệu có còn là khoa học nữa không? Thực ra, khoa học vẫn còn đó, có điều nó đã chuyển đổi hệ hình. Thay cho các khái niệm *chủ thể, khách thể,* nó sử dụng các khái niệm *chủ-khách thể* hoặc *khách-chủ thể*. Sự liên chủ thể này cũng phù hợp với triết học cổ đại phương Đông. Người ta gọi đó là *đạo của vật lý*[1].

Sự thay đổi hệ hình ở khoa học tự nhiên đã gián tiếp ảnh hưởng đến sự thay đổi hệ hình văn học. Trước hết ở *quan niệm về tác phẩm*. Trước đây, những gì mà nhà văn viết ra *đã là* tác phẩm. Hơn ba nghìn câu lục bát ở *Truyện Kiều* của Nguyễn Du là tác phẩm. Nay, người ta cho rằng: đó *chỉ là* văn bản. Một tác phẩm chỉ ra đời khi có người đọc đọc văn bản ấy; nghĩa là, tác phẩm = văn

1. Xem Fritjof Capra, *Đạo của vật lý*, Nguyễn Tường Bách dịch, NXB Trẻ, in lần hai, 1999.

bản + người đọc. Người đọc bằng kinh nghiệm sống và kinh nghiệm thẩm mỹ, bằng xúc cảm và tưởng tượng của mình đã lấp đầy những khoảng trống, khoảng trắng của văn bản, đã phát triển những hàm ý, lấp lửng, nửa chừng của văn bản, đã trả lời những câu hỏi, hóa giải những thách đố của văn bản. Và, thế là *hành động đọc* ấy đã biến văn bản thành tác phẩm, dĩ nhiên một tác phẩm *của mình*. Và, thế là *người đọc hiện đại* ra đời.

Khác với người đọc cổ điển đứng ngoài tác phẩm, người đọc hiện đại, *đứng trong* tác phẩm. Anh ta không chỉ tiếp nhận tác phẩm như một vật sẵn có, xong xuôi như một món hàng ngoài chợ, mà tham dự tích cực vào việc sáng tạo ý nghĩa tác phẩm. Nếu văn bản chỉ chứa đựng một lớp nghĩa gọi là *nghĩa tồn tại* thì người đọc trong quá trình tiếp xúc với tác phẩm làm nảy sinh một lớp nghĩa thứ hai là *nghĩa kiến tạo*. Nếu văn bản chỉ chứa đựng những *chủ ý* của tác giả, thì người đọc còn khám phá ra những cái *ngoài chủ ý* do vô thức của tác giả hay vô thức của văn bản tạo nên. Mà tầm cỡ của tác phẩm thì, hình như, lại tỷ lệ thuận với độ lớn của cái phần không chủ ý này. Người đọc cổ điển thì, có lẽ, chủ yếu chỉ đọc, hoặc tìm đọc, nghĩa tồn tại, tức những ý đồ tư tưởng do nhà văn cài vào văn bản, khó mà hình dung được nghĩa kiến tạo và cái không chủ ý của nhà văn như người đọc hiện đại. Nói người đọc hiện đại là người đọc *tích cực*, người đọc *sáng tạo* là vì vậy.

Nếu *cách đọc* ở người đọc cổ điển chủ yếu là tuyến

tính thì ở người đọc hiện đại lại chủ yếu là *phi tuyến tính*. Nhờ đó, biến một tác phẩm văn chương vốn có lý lịch xuất thân là *nghệ thuật thời gian* trở thành *nghệ thuật không gian*. Đó là cách đọc tác phẩm theo chiều dọc, chiều lựa chọn. Như vậy, ở đây đọc trước hết chính là vận dụng các phương pháp *phân tích văn bản*. Có thể sử dụng các thủ pháp như tháo dỡ cấu trúc văn bản để rồi lại tái cấu trúc theo một chủ ý nào đó; xếp chồng nhiều văn bản để tìm ra những nét đậm, nhịp mạnh của tác phẩm; hoặc đi tìm những biểu tượng ám ảnh, những siêu mẫu, những huyền thoại cá nhân, hoặc chia cắt văn bản ra thành những "đơn vị đọc", coi đọc như sự đi tìm *khoái lạc văn bản*. Chỉ có làm "nổ tung văn bản" như vậy thì mới có thể tìm được nghĩa kiến tạo, đúng hơn kiến tạo được nghĩa mới của tác phẩm.

Từ một chiều nhìn nào đó, có thể nói, người đọc hiện đại đã hình thành nên *nhà phê bình kiểu mới*: phê bình sáng tạo. Nhà phê bình trước đây chỉ được chọn một tư cách phát ngôn theo sự lưỡng phân của phê bình văn học. Hoặc là phê bình chủ quan theo kiểu ấn tượng chủ nghĩa lấy cái tôi làm thước đo, làm tờ giấy in dấu, hoặc là phê bình khoa học khách quan hoàn toàn "thủ tiêu" chủ thể, tức làm trong suốt nó. Hoặc là phê bình nghệ thuật làm con cá vàng uốn lượn quanh tác phẩm, hoặc là phê bình khoa học biến con cá sống thành con cá tiêu bản. Hoặc là phê bình chỉ ăn theo tác phẩm mẫu, hoặc là phê bình sáng tạo ra một tác phẩm khác. Nhà

phê bình kiểu mới không theo nguyên lý loại trừ kiểu *hoặc là... hoặc là* một cách cứng đờ như vậy, mà theo nguyên lý bổ sung kiểu (Heisenberg) *vừa là... vừa là* mềm mại, uyển chuyển. Như vậy, phê bình vừa khách quan vừa chủ quan, vừa khoa học vừa nghệ thuật, vừa dựa vào văn bản đã có của nhà văn vừa xây dựng một văn bản mới. Tuy nhiên, công thức *vừa là... vừa là* này không hề biến phê bình thành một "món cháo chiết trung" làm môi trường dung dưỡng cho những cá thể vô diện mạo, mà là đất sống những cá tính sáng tạo.

Nhà phê bình từ đây là người sáng tạo, bởi lẽ, trước hết, anh ta thoát khỏi sự nhị phân một cách thô lậu để trở về với nhất nguyên, cái Một: nhà phê bình là chủ-khách thể từ cái nhìn của tác phẩm, còn tác phẩm là khách-chủ thể trong cái nhìn của nhà phê bình. Sau đó, nhà phê bình có thể sử dụng mọi lý thuyết và phương pháp khoa học như phong cách học, thi pháp học, ký hiệu học, cấu trúc luận để làm nổ tung văn bản rồi trên cơ sở những *vật liệu* ấy cấu trúc lại theo ý đồ thẩm mỹ của mình. Văn bản của nhà phê bình lúc này chính là một siêu văn bản, có tính độc lập. Cuối cùng, những kết quả nghiên cứu của nhà phê bình không thể trình bày một cách *trong suốt* như một công trình khoa học, mà phải trình bày một cách *mờ đục*, tức có phong cách, theo một sơ đồ cảm hứng, một giả thuyết làm việc. Đó chưa kể những khám phá lý thuyết của những tác phẩm phê bình lớn còn có thể làm thay đổi hệ giá trị thẩm

mỹ, mở cho nhà văn những thời đại sáng tác mới. Như vậy, rõ ràng văn bản phê bình cũng là một tác phẩm văn chương, nhà phê bình cũng là nhà văn, dĩ nhiên là loại nhà văn "khả tác" chứ không phải "khả đọc" như ở thời kỳ tiền-lý thuyết. Chỉ có mỗi một điểm khác là nhà văn sáng tạo nên tác phẩm từ vật liệu đời sống, còn nhà phê bình tái tạo từ vật liệu tác phẩm của nhà văn. Đến đây, nhà phê bình không chỉ đơn thuần là người *kể chuyện*, mà còn là người *tạo chuyện*.

Nhà phê bình sáng tạo rất *cá nước* trong môi trường văn hóa hậu hiện đại. Đây là thời kỳ xã hội loài người bước sang nền văn minh mới: *văn minh tin học*, hoặc *văn minh trí tuệ*. Trong văn hóa hậu hiện đại, quan niệm về hiện thực đã thay đổi. Không có một thứ hiện thực khách quan, chết cứng mà chỉ có hiện thực như là kết quả của sự tương tác giữa chủ thể và khách thể, giữa con người và thế giới. Vì thế, không có chân lý tuyệt đối, không có đại tự sự, không có chính thức và phi chính thức, không có trung tâm và ngoại vi: mọi giá trị đều như nhau và có tính tương đối. Trên cơ sở nền *dân chủ cá nhân* này, thì cái cá nhân (chứ không phải cái xã hội) mới là nền tảng của xã hội. Và cá nhân mới có tự do sáng tạo, mặc dù nó ý thức được rằng sáng tạo của nó dù độc đáo đến đâu cũng chỉ là tương đối.

Phê bình văn học nửa cuối thế kỷ XX, vừa đóng góp những dòng sông của mình cho đại dương văn hóa hậu hiện đại, vừa được sinh thành từ đại dương đó bằng

những cơn mưa từ biển trở về nguồn. Trước hết đó là *phê bình giải/hậu cấu trúc*. Chủ nghĩa cấu trúc, cũng như mọi lý thuyết khác, một khi phát triển đến cực điểm, thì bộc lộ ra những cực đoan, phiến diện. Sự khắc phục những khiếm khuyết này, một mặt là sự điều chỉnh tự thân của chính phê bình, mặt khác đáp ứng các nhu cầu mới nảy sinh của thời đại, của văn hóa hậu hiện đại. Điều này đẩy chủ nghĩa cấu trúc trượt sang hậu (giải) cấu trúc. Bởi vậy, cùng những tác giả đó, trước cuộc nổi dậy của sinh viên năm 1968 thì họ là nhà phê bình cấu trúc, còn sau mốc đó thì là nhà phê bình hậu cấu trúc, như Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault.

Nếu chủ nghĩa cấu trúc dựa trên sự tương ứng giữa cái biểu đạt (CBĐ) và cái được biểu đạt (CĐBĐ), thì hậu cấu trúc lại hoài nghi điều đó. Nó cho rằng CBĐ không phải để biểu đạt một cái CĐBĐ nào đó như Saussure quan niệm, mà là để biểu đạt một hoặc một chuỗi CBĐ khác. Bởi lẽ, CBĐ1 sẽ có CĐBĐ1 tương ứng với nó, và cả hai CBĐ1 + CĐBĐ1 sẽ tạo thành CBĐ2. Rồi CBĐ2 sẽ có CĐBĐ2 tương ứng với nó, và cả hai CBĐ2 + CĐBĐ2 sẽ lại tạo thành CBĐ3. Cứ như vậy, CBĐ1 chỉ là biểu đạt một chuỗi không cùng của *n* những cái CBĐ tiếp theo. Cấu trúc của tác phẩm, vì thế mà cũng không cùng, hoặc nói khác là nhiều cấu trúc hoặc bị giải cấu trúc.

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 cấu trúc, tìm ý nghĩa của tác phẩm. Lớp nghĩa thứ nhất được hình thành do cấu trúc nội tại, còn lớp nghĩa thứ hai do người đọc khi tiếp xúc với tác phẩm làm nảy sinh. Đồng thời lớp nghĩa này lại hàm chứa những vấn đề mới cần giải đáp buộc người đọc phải đọc tiếp tác phẩm: 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 qua *sự đọc*. Đường đi của người phê bình vậy là từ *tính đối thoại* (M. Bakhtin) qua *tính liên văn bản* (J. Kristeva) và *tính liên chủ thể* (H.R. Jauss) để đến giải cấu trúc luận.

Mỹ học tiếp nhận là sự cụ thể hóa cái đọc. Tiêu biểu cho khuynh hướng này là tác phẩm *Kết cấu vẫy gọi* và *Hành động đọc* của Wolfgang Iser, người đến với Mỹ học tiếp nhận từ chủ nghĩa hình thức Nga và hiện tượng luận văn học của Roman Ingarden. W. Iser 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. Văn bản đó, theo cách nói của W. Iser, phải có một *kết cấu vẫy gọi*. Nghĩa là nó phải có những đặc điểm sau:

1. Văn bản phải có những *điểm trắng/lặng*, những

điểm chưa xác định, chưa nói hết, lấp lửng, lập lờ, nhiều tầng bậc. Những điểm trắng, lặng này sẽ kích thích người đọc bằng trí tưởng tượng của mình lấp đầy.

2. Văn bản phải vừa đáp ứng sự quen thuộc của người đọc, vừa *phủ định* nó, để kích thích người đọc tìm hiểu, khám phá. Nếu văn bản chỉ có sự quen thuộc, tức dưới *chân trời đón nhận* của người đọc thì anh ta sẽ chán, còn nếu chỉ có những cái mới, tức trên chân trời đón nhận thì người đọc cũng sẽ chán, nhưng lần này là chán vì khó hiểu.

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. Một loại người đọc dám chiếm lĩnh những chân trời đón nhận mới, cao hơn, đồng thời cũng là con đẻ của chân trời đón nhận ấy. W. Iser gọi đó là Người đọc *tiềm ẩn*.

Như vậy, đọc là một *hành động sáng tạo*, tích cực, chủ động. Nhại theo một công án thiền, trước khi đọc thì chủ thể là chủ thể, khách thể là khách thể; trong khi đọc thì chủ thể không là chủ thể, khách thể không là khách thể; còn sau khi đọc thì chủ thể lại là chủ thể, khách thể lại là khách thể. Nhưng bây giờ chủ thể đã là một chủ thể khác: chủ-khách thể, còn khách thể cũng là một khách thể khác: khách-chủ thể. Như vậy, sau khi đọc, 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 cảnh giới mà trước đấy ý thức chưa biết đến.

Trong số các phương pháp phê bình thuộc văn hóa hậu hiện đại thì *thông diễn học* có nguồn gốc xa xôi nhất. Đó là một ngành học chuyên giải thích những văn bản cổ, đặc biệt là những văn bản thiêng như *Kinh Thánh* (thuật ngữ Hermeneutics có từ căn Hermes là người đưa tin của các thần linh). Tuy nhiên chỉ đến đầu thế kỷ XIX, thông diễn học như một khoa học mới ra đời với những tên tuổi như Friedrich Schleiermacher và Wilhelm Dilthey. Nhưng đó là thông diễn học cổ điển, còn thông diễn học hiện đại với Martin Heidegger thì đến đầu thế kỷ XX mới xuất hiện. Nếu thông diễn học cổ điển chỉ là nhận thức luận và phương pháp luận thì thông diễn học hiện đại đã trở thành bản thể luận. Nghĩa là trong quá trình lý giải đối tượng thì bản chất hiện hữu của chủ thể thông diễn (người đọc hiện đại) cũng được bộc lộ, thậm chí bản chất hiện hữu đó còn là tiền đề tất yếu tham dự vào sự khám phá bản chất hiện hữu của đối tượng thông diễn (tác phẩm văn học). Một điểm khác nữa của thông diễn học hiện đại là hết sức chú ý đến ngôn ngữ. Ở đây, ngôn ngữ không phải như một phương tiện mà như một bản thể. Chẳng thế mà Heidegger đã gọi ngôn ngữ là "ngôi nhà của tồn tại".

Để giải thích thì bao giờ cũng phải dựa trên "cái đã biết" được gọi là *tiền kết cấu* (Heidegger), hoặc *thiên kiến hợp pháp* (Gadamer), tức một cái gì đó như truyền

thống. Cái truyền thống tuy có mặt bảo thủ, nhưng khi cọ xát với cái hiện đại, thì nó vẫn có khả năng làm nảy sinh cái mới. Bởi thế, một tác phẩm dù ra đời vào một thời điểm lịch sử nhất định, vẫn là một hệ thống mở để người sau đến giải thích. Chỉ cần chủ thể thông diễn biết vừa *theo* truyền thống vừa dám *chống lại* truyền thống, để diễn giải tác phẩm theo tinh thần của thời đại mình. Đồng thời, thông diễn một tác phẩm không chỉ diễn giải văn bản vốn có, mà còn phải diễn giải tất cả những diễn giải đã có về văn bản ấy. Như vậy, thông diễn, theo H.G. Gadamer, thực chất là sự *dung hợp tầm nhìn*: tầm nhìn lịch sử của văn bản và tầm nhìn hiện tại của người thông diễn. Và, thông qua cuộc đối thoại này, một tầm nhìn mới ra đời: tầm (nhìn) của siêu văn bản phê bình.

Hiện nay, ở Việt Nam, người đọc hiện đại còn chưa xuất hiện nhiều. Bởi thế, nhà phê bình sáng tạo lại càng ít. Hoặc đúng hơn, đang trong quá trình hình thành. Những siêu người đọc áp dụng các lý thuyết giải cấu trúc, mỹ học tiếp nhận hoặc thông diễn học vào phê bình văn học lại càng ít hơn. Trừ một số những công trình giới thiệu lý thuyết đọc của một số nhà nghiên cứu - nhà giáo, thì cũng đã có một vài luận văn thạc sĩ, luận án tiến sĩ áp dụng mỹ học tiếp nhận vào văn học Việt Nam, như là những nghiên cứu ban đầu, hoặc còn sơ lược, hoặc vô hình trung sa vào xã hội học tiếp nhận văn học. Còn bản thân tôi, Đỗ Lai Thúy cũng chỉ mới

dám áp dụng một lần trường hợp "Dương Khuê với sự phiêu lưu của cái đọc"[1]. Sự "tụt hậu" này của phê bình văn học có thể có nhiều nguyên nhân, do thông diễn học chưa được hiểu đúng và, do đó, chưa được quan tâm đúng mức, do chưa có sự thừa nhận vai trò của người đọc như một người sáng tạo trong hệ hình văn học mới, nhưng có lẽ, chủ yếu là do chúng ta chưa bước vào văn hóa hậu hiện đại. Đúng hơn, chưa chấp nhận những cơ sở triết học của văn hóa hậu hiện đại.

Người đọc từ *cổ điển* đến *hiện đại* cũng là sự thay đổi hệ hình phê bình văn học lần thứ hai, là một hành trình hạnh phúc và khổ đau, đúng hơn hạnh phúc trong khổ đau hoặc khổ đau trong hạnh phúc. Bởi lẽ, tuy đây là con đường đến với tự do (và sáng tạo), nhưng để đến được với tự do ấy, người đi đường phải dám vứt bỏ hành trang quan niệm lỗi thời, nhưng từ lâu đã trở thành tín niệm, thậm chí máu thịt của mình. Và, phải chăng, chỉ những ai thức nhận được điều đó thì mới mong có đủ dũng khí để đem mình đi tới cuối chặng đường?

---

1. Đỗ Lai Thúy. *Văn hóa Việt Nam, nhìn từ mẫu người văn hóa*, NXB Văn hóa Thông tin, 2004.

12

PHÊ BÌNH VĂN HỌC TỪ TẦM NHÌN HẬU HIỆN ĐẠI

Nếu văn hóa hậu hiện đại là kết quả/nguyên nhân của một xã hội hậu công nghiệp (tin học, trí tuệ), thì tại Việt Nam hiện nay chưa có cơ sở cho một văn hóa hậu hiện đại. Bởi, nước ta còn đang hồ hào công nghiệp hóa, hiện đại hóa. Nghĩa là, cái hiện đại vẫn còn là ga đến chứ chưa phải là ga đi. Nhưng công nghệ tin học đang làm thế giới ngày một *phẳng* hơn, nên, dù muốn dù không, thế giới vẫn hằng ngày đi vào ngôi nhà của bạn, kể cả/nhất là bạn ở tầng hầm. Tuy nhiên, vị trí *lõm* này cũng dễ giới hạn cái nhìn của bạn về hậu hiện đại. Hơn nữa, hậu hiện đại vốn là một lý thuyết xa lạ với bản chất luận và đang còn ở thể lỏng, chưa vón cục lại cho những chộp bắt dễ dàng.

Trong bối cảnh đó, tôi theo Jean-François Lyotard (1924-98), một nhà triết học hậu hiện đại khả tín, và quan trọng hơn, phù hợp với chiều hướng suy nghĩ của tôi. "Hậu-hiện đại không phải là sự cáo chung của Hiện

đại [...], mà là *một quan hệ khác với* hiện đại[1]". Nghĩa là, hậu hiện đại vẫn giữ nguyên những giá trị của hiện đại, những mục tiêu ban đầu đặt ra từ thời khai sáng như lý tính, dân chủ, cá nhân. Có điều, trong quá trình thực hiện những mục tiêu ấy, do sự xen ngang của những yếu tố tiền-hiện đại, nên hiện đại chẳng những chưa đạt được đích đến của mình, mà đôi khi còn phản lại chính mình. Chính nền văn minh hậu công nghiệp, một mặt làm bộc lộ những lầm lạc của hiện đại, con đẻ của văn minh công nghiệp, mặt khác cho phép đưa ra một cách đặt vấn đề khác với hiện đại.

Lầm lạc lớn nhất của hiện đại là tạo ra những đại tự sự, hoặc chuyện lớn/lớn chuyện như biện chứng tinh thần, thông diễn học ý nghĩa và giải phóng chủ thể lao động. Các đại tự sự này đều là những hệ thống khép kín, rắn chắc áp vào con người cá nhân như một thực thể tự do, sáng tạo. Hậu hiện đại, bởi thế, đề nghị giải thể cái Một, cái duy nhất, thành cái nhiều, chứ không phải biến nó thành cái-không-có-gì-cả. Một câu chuyện lớn thành nhiều chuyện nhỏ. Một trung tâm thành nhiều trung tâm, thậm chí thành những *mắt lưới* phi trung tâm. Một tư tưởng thành nhiều tư tưởng. Có điều những cái nhiều ấy đều quan trọng như nhau, nếu có khác nhau chỉ là được nhìn từ

1. Jean-François Lyotard, *Hoàn cảnh hậu hiện đại*, Ngân Xuyên dịch, Bùi Văn Nam Sơn hiệu đính và giới thiệu, NXB Tri thức, 2007.

một hệ quy chiếu nào đó, trong một trường hợp cụ thể nào đó.

Từ cạnh khía văn nghệ mà nói, tiến/diễn trình tiền hiện đại -> hiện đại -> hậu hiện đại, xét cho cùng, là do sự đổi thay quan niệm về thực tại và sự biểu đạt thực tại. Thời tiền hiện đại người ta coi thực tại là khách quan, tồn tại độc lập với ý muốn chủ quan của con người. Ý thức, bởi vậy, cũng là sản phẩm của thế giới khách quan ấy và, do đó, bằng tư duy và ngôn ngữ có khả năng phản ánh nó một cách trung thành. Chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa ấn tượng, chủ nghĩa hiện thực là những cố gắng khác nhau để biểu đạt đúng đắn cái thực tại duy nhất và vĩnh cửu ấy. Mỹ học của giai đoạn này dựa trên cái đẹp của trật tự sáng sủa, cân đối, hài hòa, của tương hợp giữa nội dung và hình thức.

Bước sang hiện đại, với sự phát triển của thuyết tương đối Einstein, cơ học lượng tử Heisenberg, phân tâm học Freud, quan niệm về một thế giới khách quan dựa trên một thứ vật chất rắn chắc tồn tại trên/trong sân khấu không gian và thời gian bị lung lay. Nguyên tử, hóa ra, không phải là hạt vật chất cuối cùng, mà còn có những hạt hạ nguyên tử, rồi mỗi hạt này lại là cả một vũ trụ rỗng. Ánh sáng thoạt tiên được coi là hạt, rồi lại được coi là sóng (tức phi vật chất), cuối cùng thì vừa sóng vừa hạt tùy thuộc vào góc độ quan trắc của nhà khoa học. Như vậy, thế giới không còn khách quan nữa, mà vừa khách quan vừa chủ quan.

Hoặc nó chỉ tồn tại dưới dạng những khả năng, mà sự hiện thực hóa chỉ xảy ra với một khả năng nào đó khi có sự đụng chạm của ý thức. Vì thế, không chỉ có một thế giới mà có nhiều thế giới. Mỗi người là một thế giới mà giao diện của nó với những thế giới khác là hạn hẹp và thoáng chốc.

Thực tại thấy được bằng giác quan, như vậy, hoặc là biến mất, hoặc là vỡ ra thành những mảnh vụn. Người ta cố gắng đi tìm một cái gì đó ở đằng sau, bên trên cái thực tại đó để sắp xếp lại nó thành một chỉnh thể, một tổng thể, một cái gì đó hết sức trừu tượng, thậm chí thần bí, khó có thể nắm bắt, lý giải được. Chủ nghĩa tượng trưng, siêu thực, (hội họa) lập thể, chủ nghĩa vị lai và, các lý thuyết cấu trúc, hệ thống thi nhau ra đời. Các *isme* nhanh chóng thay thế nhau với tinh thần tiền phong là coi trọng cái mới, sự thể nghiệm, sự thay đổi. Mỹ học hiện đại chuyển từ cái đẹp sang cái cao cả, cái siêu tuyệt. Lĩnh vực của cái không thể biểu đạt được, mà chỉ có thể suy tưởng về nó bằng *ý niệm*. Nghệ thuật ý niệm ra đời như là một hình thức phản lại nghệ thuật, bởi nó dựa vào tính vô hình thức của đối tượng. Nghệ thuật hiện đại, vì thế, phải quay lại phản tư về chính mình với những câu hỏi về tính nghệ thuật, tính văn chương và viết về cách viết.

Biên giới giữa hiện đại và hậu hiện đại không rõ ràng như đường biên giữa tiền hiện đại và hiện đại. Bởi lẽ, nhiều khi hậu hiện đại chỉ là hiện đại phát triển đến

cùng cực. Trong trường hợp này, người ta khó phân biệt được đâu là hiện đại hậu kỳ và đâu là hậu hiện đại. Vì thế, người ta chỉ có thể phân biệt được bằng *tinh thần*, bằng thái độ. Trước sự giải thể của *một* hiện thực khách quan và duy nhất và sự trỗi dậy của vô vàn hiện thực khá tác, trước sự biến mất của một bản nguyên và/mà sự tồn tại của nhiều dị bản, trước sự thay thế của *phát hiện* bằng *phát minh*, của hệ thống bằng mạng lưới, của ngoại vi cho trung tâm, của nhỏ cho lớn, của nhiều cho một, thì hiện đại *khóc than*, còn hậu hiện đại *reo mừng, hài hước*. Khóc than vì tưởng đó là ngày tận thế. Reo mừng vì tin rằng cái này chết đi sẽ là điều kiện cho những cái khác, khác hơn, ra đời.

Từ *tầm nhìn* hậu hiện đại, thấu suốt "ba cõi" (tiền hiện đại, hiện đại và hậu hiện đại), phê bình văn học Việt Nam, trước hết, cần có một cái nhìn mang tính lý thuyết để nhận diện văn học Việt Nam đương đại. Cho đến nay, văn học từ 1932-1945 (Thơ Mới, văn xuôi Tự lực Văn đoàn, Văn chương hiện thực), đến 1945-1975 (văn chương chống Pháp và chống Mỹ, văn chương đô thị miền Nam 1954-1975, văn chương hậu chiến 1975-1985, văn chương đổi mới ngoài luồng), rồi từ 1986 đến nay thường bị bỏ chung vào một rọ. Và trong "nhát cắt đồng đại" này thì chỉ có sự phân biệt duy nhất từ ý thức hệ, còn lại là sự đánh đồng về mỹ học, nên không thấy được sự phát triển, dù đan xen phức tạp, qua từng giai đoạn và ở trong mỗi giai đoạn.

Trước hết, văn học Việt Nam bắt đầu hiện đại hóa cùng với quá trình thay đổi quan niệm về cái đẹp. Trước đây cái đẹp *chỉ là* cái thần, bây giờ do ảnh hưởng của triết học và khoa học thực chứng phương Tây, nó còn là cái thực. Văn học, như vậy, chuyển từ tả thần sang tả thực. Văn xuôi, nhất là tiểu thuyết ra đời nhằm đáp ứng nhu cầu này. Vì vậy, không phải ngẫu nhiên mà ngay từ năm 1887 đã có tiểu thuyết *Truyện thầy Lazaro Phiền* của Nguyễn Trọng Quản. Rồi Lê Hoằng Mưu với *Hà Hương phong nguyệt* (1917-18), *Tô Huệ Nhi* (1920), *Phùng Kim Huê ngoại sử* (1920). Nhưng chỉ đến những năm 1932-1945 thì tiểu thuyết mới trưởng thành và cho nhiều kết quả với hai dòng lãng mạn và hiện thực. Tuy cách thức có vẻ khác nhau, thậm chí đối lập nhau, nhưng cả tiểu thuyết lãng mạn và hiện thực đều tìm cách phản ánh một thực tại duy nhất và vĩnh cửu, dù đó là thực tại vật lý bên ngoài hay thực tại tâm lý bên trong, mà xét cho cùng, cái thứ hai cũng chỉ là hình chiếu của cái thứ nhất.

Từ năm 1945, văn học hiện thực toàn thắng, được ý thức hệ hóa và nhà nước hóa trở thành chính thống và chính thức tồn tại dưới tên mới là hiện thực xã hội chủ nghĩa. Thực chất đây là một thứ chủ nghĩa cổ điển *kéo dài*, bởi nó sáng tác theo quy phạm và tôn thờ một chân lý vĩnh cửu. Văn học Việt Nam sở dĩ khó chuyển sang được *chủ nghĩa hiện đại* (modernisme), bởi lẽ xã hội ta còn chưa bước vào *thời hiện đại* (modernité) đã đành,

mà còn vì uy tín của chủ nghĩa hiện thực phê phán giai đoạn đầu và uy thế của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa giai đoạn sau. Những cách tân hiện đại chủ nghĩa, vì thế, chưa gặp được một tâm thế đã được chuẩn bị để đón nhận.

Nhóm *Xuân Thu nhã tập* từ 1942 đã từ bỏ cái đẹp hài hòa cổ điển đang có nguy cơ vỡ vụn để tìm đến cái cao cả, cái siêu tuyệt đóng vai trò của cái chỉnh thể là *đạo*. Và cùng với nó là những cách tân thơ của Nguyễn Xuân Sanh, tranh siêu thực của Nguyễn Đỗ Cung. Lập tức, *Xuân Thu nhã tập* bị coi là hũ nút. Hồi đầu kháng chiến chống Pháp, thơ không vần của Nguyễn Đình Thi bị phê phán là không phổ cập, là xa rời quần chúng, là tiểu tư sản. Rồi trong thời Nhân văn, những đổi mới thơ theo kiểu Maia (thơ bậc thang, văn xoắn từ ngữ) với tinh thần cách mạng tiến công, cả xã hội lẫn nghệ thuật, của Trần Dần, Lê Đạt bị chối bỏ. Để đến hậu Nhân văn, trong im lặng, Trần Dần, Lê Đạt, Đặng Đình Hưng, Hoàng Cầm, Dương Tường bước hẳn vào chủ nghĩa hiện đại. Có điều chỉ sau Đổi mới và Mở cửa, 1986, thì thơ họ, thứ thơ tiểu ngạch ấy, mới được hòa mạng vào đời sống văn học quốc gia.

Trong khi đó, ở miền Nam, quá trình hiện đại hóa văn học được diễn ra một cách tự nhiên, nhưng với một ý thức rất cao. Nhóm *Sáng tạo* phủ nhận quyết liệt văn chương tiền chiến như là văn chương tiền hiện đại để xây dựng văn chương hiện đại. Hiện tượng *Sáng*

tạo tiêu biểu nhất không chỉ của nhóm mà của cả văn học miền Nam là thơ Thanh Tâm Tuyền. Rồi những tiểu thuyết theo tinh thần hiện sinh như của Mai Thảo, Nguyễn Thị Hoàng, Dương Nghiễm Mậu, Nguyễn Thị Thụy Vũ. Sau 1963, nền Cộng hòa thứ nhất sụp đổ, miền Nam rơi vào đảo chính liên miên và chiến tranh lan rộng, văn chương, nhất là thơ, lại có dấu hiệu quay về với truyền thống, tức tiền hiện đại, kể cả ở một nhà thơ tài năng như Tô Thùy Yên, và Bùi Giáng phần nào. Những cách tân hiện đại chủ nghĩa của dòng văn học này, cũng chỉ sau Đổi mới và Mở cửa, mới dần dà được cả nước biết tới.

Như vậy, Đổi mới và Mở cửa không chỉ mở đường cho những cách tân hiện đại chủ nghĩa của dòng văn học chính thống như Nguyễn Minh Châu, làm xuất hiện những tài năng mới như Nguyễn Huy Thiệp, Phạm Thị Hoài, Bảo Ninh, mà còn cho phép, tuy với nhiều dè dặt, nhập dòng những tác phẩm của Trần Dần, Lê Đạt, Đặng Đình Hưng, Hoàng Cầm và một số tác giả miền Nam trước 1975. Tuy nhiên, văn chương hiện thực, kể cả hiện thực phê phán lúc này được "lại giống" trở lại, vẫn là dòng chính thống, chủ đạo. Mặc dù ý nghĩa của cuộc Đổi mới và Mở cửa là rất lớn, nhưng dù sao đó vẫn là sự *đổi mới* chủ yếu *từ trên xuống*, tức sự cởi trói, và cánh cửa, tức khẩu độ mở, cũng nhanh chóng bị khép bớt. Tuy vậy, tác động của Đổi mới đã đi xa hơn mục tiêu hiện đại chủ nghĩa của nó, tạo ra một thời kỳ

hậu Đổi mới đưa văn học Việt Nam đến gần với chủ nghĩa hậu hiện đại. Lần này, khác trước, là cuộc *đổi mới từ dưới lên*.

Việt Nam đã có văn chương hậu hiện đại chưa? Đây là câu hỏi muốn có trả lời cần phải có sự nghiên cứu công phu, nghiêm túc. Nhưng, rõ ràng, chúng ta đã có một thực thể văn chương hoàn toàn khác trước. Chỉ xin gảy ra đây vài đặc điểm: sự phân mảnh, tính tương đối và tính giễu nhại. Cái một phổ quát, tuyệt đối của hiện đại lúc này bị giải thế thành nhiều mảnh. Nhưng các mảnh này không tồn tại như là những yếu tố của một hệ thống, mà như những mắt của một mạng lưới, vừa có sự độc lập tự thân vừa là một trung gian trong tương quan với những mắt lưới khác. Điều này tạo ra sự bình đẳng của các thể loại, phong cách, nhân vật, vùng miền. Tác phẩm không phải là một cấu trúc chặt chẽ, mà là những phiến đoạn. Văn bản bao giờ cũng là một liên văn bản và, do đó, đọc bao giờ cũng là một liên đọc, một sự đọc lại những văn bản trước đó qua "trích dẫn", liên tưởng, đối sánh kinh nghiệm. Tuy nhiên, khác với những "trích dẫn" hiện đại đồng chất với chính văn, nhằm phụ họa cho chính văn, các "trích dẫn" hậu hiện đại thường dị chất với chính văn khiến chính văn hoặc chính văn bản trích được hiểu khác đi. Trích, do vậy, trở thành nhại. Nhại trở thành giễu. Và sự giễu nhại, trước hết, nhằm vào chính bản thân mình.

Tại Việt Nam, do chưa có những "điều kiện hậu

hiện đại", nên khó phân biệt được những yếu tố tiền hiện đại và hậu hiện đại vì bề ngoài chúng có vẻ giống nhau. Bởi vậy, người ta lầm tính tương đối của văn chương hậu hiện đại như là chủ nghĩa hư vô, đại trị sự đã/sẽ chết, nên mọi việc đều được phép. Và cũng bởi thế, người ta xả vào văn chương mọi bức xúc cá nhân và xã hội mà không cần đến nghệ thuật. Phạm trù hậu hiện đại, vì vậy, đôi khi trở thành một cái sọt dựng những đồ bán thành phẩm. Đây là duyên cớ chính cho những người hoài nghi và phủ nhận trào lưu này. Tuy nhiên, cũng có những nhà văn đến với hậu hiện đại bằng sự hiểu biết, và quan trọng hơn, bằng sự thôi thúc nội tâm. Tác phẩm của họ, vì thế, đã đạt được những thành quả nghệ thuật nhất định. Có điều đặc biệt là các tác giả này đều là những người rất trẻ, có học thức, có nhiều kênh liên thông với thế giới đương đại. Trào lưu này cũng còn được tiếp sóng bởi vài cây bút hải ngoại và một vài ngọn sóng xa đến từ trào lưu hiện đại hậu ký như Trần Dần, Lê Đạt, Đặng Đình Hưng, nhất là Bùi Giáng.

Phê bình văn học từ tầm nhìn hậu hiện đại chủ yếu xử lý mối quan hệ giữa văn bản và người đọc. Các lý thuyết như hiện tượng học, mỹ học tiếp nhận, giải/hậu cấu trúc, thông diễn học đều xoay quanh sự *hiểu* văn bản và sự *diễn giải* văn bản đó. Nếu trước đây một tác phẩm văn học được quy vào văn bản, văn bản lại quy vào ngôn ngữ, ngôn ngữ quy vào những con chữ, con âm và

các cấu trúc của nó thì nay mọi diễn ngôn đều tùy thuộc vào diễn giải của người đọc, còn người đọc lại tùy thuộc vào cộng đồng diễn giải với các quy ước văn hóa chi phối nó. Như vậy, vấn đề văn học, xét cho cùng, là vấn đề văn hóa. Phê bình, vì thế, ít đi vào những tác phẩm, tác giả cụ thể, mà đi vào những vấn đề văn học, văn hóa, như tính truyền miệng của văn học Việt Nam, vấn đề giới tính, đặc điểm hậu thực dân, các chấn thương tâm lý sau chiến tranh, chấn thương do các đại tự sự gây ra.

Phê bình hậu hiện đại dành cho nhà phê bình, tức người diễn giải, một không gian tự do. Điều đó cho phép anh ta trở thành người sáng tạo và phê bình của anh ta trở thành phê bình sáng tạo. Nhưng tính tương đối của hậu hiện đại cũng dễ có nguy cơ biến anh ta trở thành đồ tầm tầm. Đây là tính hai mặt này của trò chơi, nhất là trò chơi ngôn ngữ.

13

PHÊ BÌNH VĂN HỌC VIỆT NAM TRÒNG TRÀNH VÀ/MÀ TIẾN TỚI

1. Đuổi bắt thế giới

Có thể nói, từ những thập niên đầu thế kỷ XX, xã hội Việt Nam mới thực sự tham dự vào cuộc hành trình rời quỹ đạo khu vực để gia nhập quỹ đạo thế giới. Hành trình *hiện đại hóa* này, trước 1945, hầu như trùng khít với phương Tây hóa. Bởi, thế giới hiện đại trong mắt đa số người Việt Nam bấy giờ *chỉ là* phương Tây. Còn từ 1945 trở đi, Việt Nam đã có những nẻo khác, như Liên Xô, Trung Quốc, Nhật Bản, Hàn Quốc và một số nước Đông Nam Á, nhưng, theo tôi, con đường chính vẫn là phương Tây hóa, còn các nước kia chỉ nên coi là những đồng hành sau trước.

Như vậy, xã hội Việt Nam đã và đang hiện đại hóa. Văn học Việt Nam, vì thế, không thể dầm chân mãi trong vũng cổ truyền mà không hiện đại hóa. Và, thực tế, hơn một thế kỷ qua, nó cũng đã và đang hiện đại hóa. Từ một văn học trung đại mang đậm chất

Nho giáo coi văn học trước hết là con thuyền và cỗ xe chở đạo đến văn học hiện đại coi văn chương là nơi để khám phá cái đẹp, nơi mang lại những cảm xúc thẩm mỹ. Từ một văn học coi cái đẹp chỉ là cái thần, nên văn chương chuyên chú vào *tả thần*, đến một văn học đã mở rộng nội hàm cái đẹp sang cả cái thực, nên từ đó mới có thêm dòng văn chương *tả thực*. Từ một văn học khu vực mà thể loại chỉ là *văn thơ phú lục* phần nhiều vay mượn từ khuôn mẫu Trung Hoa đến một văn học thế giới có những thể loại mới, như Thơ Mới, tiểu thuyết hiện đại, kịch nói và cả phê bình văn học nữa.

Nói "cả phê bình văn học nữa", là tôi muốn ngụ rằng phê bình văn học tại Việt Nam xét như một hoạt động chuyên ngành là một thể loại trước đấy chưa từng có. Nó hoàn toàn là con đẻ của sự hiện đại hóa văn học thế kỷ XX. Nhìn lại tiến trình hiện đại hóa, phê bình văn học Việt Nam đã trưởng thành bằng việc tiếp thu, tự giác hoặc không tự giác, các tư tưởng phê bình của văn học phương Tây được kết tinh trong lý thuyết và được cụ thể hóa trong phương pháp.

Phê điểm văn học trung đại Việt Nam hầu như chưa có phương pháp, tuy nhiên nếu cố gắng gạn lại để khái quát thì có thể đó là *phê bình cổ điển* có tính chất *chủ quan* và *giáo điều*. Và chính phương pháp này lại hiện hình rõ rệt hơn ở giai đoạn hình thành của phê bình văn học Việt Nam với những cây bút như Phạm Quỳnh, Phan Khôi, trên báo chí. Thậm chí phương pháp cổ điển vẫn còn ảnh

hưởng đến cả Thiếu Sơn, nhà phê bình văn học chuyên nghiệp đầu tiên của lối phê bình phương Tây hiện đại với tác phẩm *Phê bình và Cảo luận* (1933), đặc biệt là tính chất giáo điều. Phương pháp cổ điển của lối phê điểm trung đại, nhất là tính chất chủ quan, còn ảnh hưởng lớn đến *phê bình ấn tượng* mà đại diện đầu tiên và duy nhất của nó là Hoài Thanh với *Thi nhân Việt Nam* (1942).

Trở lại với cuốn sách đầu tiên của phê bình văn học Việt Nam, thiên *Phê bình và Cảo luận*, của Thiếu Sơn. Tác phẩm này đã đặt nền móng cho lối tiếp cận khoa học khách quan hoàn toàn mới mẻ được thể hiện ở nhiều phương pháp khác nhau. Trước hết phải kể đến *phê bình tiểu sử* do Trần Thanh Mại khởi xướng và đại diện với công trình *Hàn Mặc Tử* (1941). Sau đó là một nhân vật quyết liệt đổi mới khác, kiên quyết kéo phê bình văn học đi theo con đường khoa học khách quan là Trương Tửu. Một mặt, với *Nguyễn Du và Truyện Kiều* (1942), ông áp dụng *phê bình văn hóa-lịch sử* của H. Taine và một vài thủ pháp phân tâm của S. Freud, mặt khác với *Tâm lý và tư tưởng Nguyễn Công Trứ* (1945), ông áp dụng *phê bình xã hội học mác xít*, một nhánh tả của xã hội học, được khởi xướng từ những năm ba mươi thế kỷ trước với Hải Triều.

Sau 1945, *phê bình xã hội học mác xít* toàn thắng. Và, trong một thời gian dài, nó trở thành phương pháp độc tôn. Các phương pháp được hình thành (và đã có những thành công lớn) trước 1945 như phê bình ấn tượng, phê bình tiểu sử, phê bình văn hóa-lịch sử không còn được

tiếp tục phát triển nữa mà bị đánh vỡ ra thành nhiều mảnh để gia nhập vào phê bình xã hội học mác xít như là những yếu tố. Phương pháp này, *một mặt* đã mang lại nhiều thành công cho phê bình văn học Việt Nam, *mặt khác*, do tự làm nghèo mình đi bởi sự độc tôn, nên vấp phải một số vấn đề nghệ thuật nan giải, như phản ánh luận, nội dung và hình thức. Những phương thuốc bốc cho nó như: nhấn mạnh đặc trưng nghệ thuật của sự phản ánh, đảo lại trật tự các chức năng, đưa ra lý thuyết "phản nghiền" đều không mang lại nhiều kết quả, bởi lẽ đấy chỉ là những sửa chữa bộ phận trong một ngôi nhà tổng thể. Phê bình văn học Việt Nam, để thoát khỏi những vấn nạn đó, cần phải được thay đổi hệ hình, bổ sung thêm những phương pháp khác cập nhật và cập thế giới hơn.

Năm 1986, Đổi mới và Mở cửa, trước hết, đã "tháo khoán" và khuyến khích những lối tiếp cận từ ngôn ngữ học cấu trúc của F. de Saussure. Đó là *phê bình phong cách học* của Phan Ngọc với *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều* (1985), *phê bình thi pháp học* của Trần Đình Sử trong *Thi pháp thơ Tố Hữu*. Đồng thời, những cấm kỵ về Freud và phê bình phân tâm học cũng được dỡ bỏ. Bởi thế, bước đầu đã xuất hiện những công trình đi theo hướng này của Đỗ Lai Thúy như "Đi tìm ẩn ngữ trong thơ Hoàng Cầm" (1997), *Hồ Xuân Hương hoài niệm phồn thực* (1999), và *Bút pháp của ham muốn* (2009).

Như vậy, phê bình văn học Việt Nam đã tiếp thu được nhiều phương pháp của thế giới. Nhưng, điều quan trọng hơn là trong một thế kỷ qua nó đã đi lại, dù không tự giác, đúng cái diễn trình của tư tưởng phê bình văn học thế giới: đó là hành trình tiếp cận tác phẩm từ *tác giả* -> *tác phẩm* -> *người đọc*. Chính ở điều này cho ta thấy một cái gì đó như là quy luật (dù là hậu nghiệm): các văn học dân tộc dù xa cách nhau đến đâu về không gian và thời gian (điều này nhiều khi tạo thành bản sắc) thì sớm muộn gì cũng phải đi trên một lộ trình như nhau. Khác, họa chăng, chỉ là khác ở *cách đi*.

2. Trên chuyến tàu tốc hành

Để bắt kịp thế giới, phê bình văn học Việt Nam phải lên chuyến tàu nhanh. Tốc hành, ngoài phải có tốc độ cao, còn bỏ qua nhiều điểm đỗ và rút ngắn thời gian dừng chân ở mỗi cuối chặng đường. Bởi vậy, các phương pháp của phê bình văn học Việt Nam xuất hiện *gối tiếp* chứ không hẳn *nối tiếp* nhau như ở phương Tây.

Quả thực, ở phương Tây, phê bình văn học vận hành theo kiểu con lắc. Phương pháp tiểu sử học phát triển hết mức thì ngoài những ưu điểm ra còn bộc lộ cả những khiếm khuyết và để khắc phục chúng thì phương pháp văn hóa lịch sử ra đời và lại phát triển đến hết mức để rồi lại bộc lộ khiếm khuyết. Và để khắc phục

những khiếm khuyết thì phương pháp lịch sử tinh thần nảy sinh. Cứ như vậy, phương pháp này làm tiền đề cho sự ra đời và phát triển của phương pháp kia, nối đuôi nhau để đưa phê bình văn học tiến lên phía trước. Và mỗi một phương pháp đều được triển khai trọn vẹn, hết mình.

Phê bình văn học Việt Nam, ngược lại, do phải dùng đến cây gậy rút đường, nên phương pháp này xuất hiện, chưa trải hết mình thì đã có một phương pháp khác ra đời, chồng lên nó, và cả hai díu nhau đi như những con sóng gối đầu để đến bờ. Bởi thế, có những khoảng thời gian phê bình văn học Việt Nam cùng xuất hiện và cùng tồn tại (hoặc trước sau chút xíu không đáng kể) nhiều phương pháp phê bình. Ví như, chỉ từ 1932 đến 1945 đã lần lượt xuất hiện các phương pháp (chỉ xin kể những cái rõ nét hơn cả), như phê bình phân tâm học với *Hồ Xuân Hương tác phẩm, thân thế và văn tài* (1936) của Nguyễn Văn Hanh, phê bình ấn tượng với *Thi nhân Việt Nam* (1942) của Hoài Thanh, phê bình tiểu sử với *Hàn Mặc Tử* (1941) của Trần Thanh Mại, phê bình văn hóa-lịch sử với *Nguyễn Du và Truyện Kiều* (1942) của Trương Tửu, phê bình mác xít với Hải Triều, với *Văn học khái luận* của Đặng Thai Mai, với *Tâm lý và tư tưởng Nguyễn Công Trứ* của Trương Tửu. Hoặc từ 1985 đến 2000: phê bình phong cách học với *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều* (1985) của Phan Ngọc, phê bình thi pháp học với *Thi pháp thơ Tố Hữu*

(1987) của Trần Đình Sử, với *Thi pháp hiện đại* (2000) của Đỗ Đức Hiểu, phê bình phân tâm học với "Đi tìm ẩn ngữ thơ Hoàng Cầm" (1997) và *Hồ Xuân Hương hoài niệm phồn thực* (1999), *Bút pháp của ham muốn* (2009) của Đỗ Lai Thúy.

Do tình trạng nước rút như vậy, nên các phương pháp phê bình văn học Việt Nam không thể không có sự *đơn giản hóa*. Như đã biết, mỗi một phương pháp phê bình ra đời bao giờ cũng có những cơ sở lý thuyết của nó. Xa thì gắn với những tư tưởng triết học nào đó, gần thì gắn với những quan niệm mới về mỹ học, về tác phẩm văn học. Bởi vậy, có hiểu được cái cơ sở này thì mới hiểu sâu được phương pháp để sử dụng nó một cách linh hoạt và sáng tạo. Các nhà phê bình Việt Nam, khi vận dụng một phương pháp nào đó, ít có những trình bày lý thuyết. Họ chỉ đưa ra một vài thuyết minh, nhận xét nặng cảm tính về công việc mình làm. Đặc biệt là các phê bình gia trước 1945. Có thể, trong hoàn cảnh thông thương ngoại ngữ bấy giờ, độc giả không xa lạ với các phương pháp của Sainte-Beuve, Brunetière, Lemaitre, Faguet, Lanson, thậm chí họ còn được học trong nhà trường, nên phần giới thiệu lý thuyết là thừa, cốt yếu là vận dụng thế nào. Bởi thế, không ít người thấy những Thiếu Sơn, Vũ Ngọc Phan, Trần Thanh Mại, Hoài Thanh không nói đến ảnh hưởng, nên cứ tưởng rằng họ là những hiện tượng thuần túy Việt Nam, không có dây mơ rễ má gì với ngoại nhân.

Chỉ có Trương Tửu là ngoại lệ. Và sau 1945, một số ít khác như Phan Ngọc, Trần Đình Sử, Đỗ Lai Thúy cũng là ngoại lệ. Có lẽ, những phương pháp họ áp dụng đã vượt ra ngoài những tri thức thông thường đương thời của số đông.

Sự không có trình bày lý thuyết dễ dẫn đến một ngộ nhận cái phương pháp cụ thể mà một nhà phê bình nào đó áp dụng là toàn bộ các phương pháp tồn tại trên đời này. Ví như phê bình xã hội học chẳng hạn. Ngoài xã hội học mác xít ra, còn có xã hội học cấu trúc của L. Goldmann, xã hội học phân tâm của E. Fromm, thậm chí trong xã hội học mác xít còn có mác xít ta và mác xít phương Tây. Nếu hiểu biết kỹ hơn về các phân nhánh này thì độc giả dễ có sự đánh giá đúng đắn, nhất là đối với *phê bình sự phê bình.*

Cuối cùng, sự đơn giản hóa còn thể hiện ở chỗ khi vận dụng một phương pháp, nhà phê bình dễ lược quy vào một vài công thức nào đó. Ví như, khi vận dụng phân tâm học Freud vào nghiên cứu Hồ Xuân Hương, Nguyễn Văn Hanh chỉ sử dụng công thức dồn nén -> ẩn ức -> thăng hoa. Công thức này về sau đã trở thành chiếc chìa khóa vạn năng dường như mở được vào mọi tác phẩm có vấn đề tính dục. Tệ hơn, khi đã trở thành khuôn mẫu rồi thì người ta lại lấy tác phẩm để chứng minh công thức. Rồi các công thức khác thi nhau ra đời dựa vào các công thức "mẫu gốc": *phong cách là sự chọn lựa,* thi pháp học là *quan niệm nghệ thuật về con người, về*

không gian, về thời gian... Thế là sự vận dụng phương pháp từ những thế hệ F_1, F_2 trở đi đã thành cằn cỗi và sai lạc. Phương pháp mới mà dẫn đến kết quả cũ khiến người ta dễ hoài nghi cái mới, thật là lợi bất cập hại.

Từ sự đồng tồn hoặc gối tiếp nhau của các phương pháp nói trên dẫn đến hiện tượng thâm nhập lẫn nhau của các phương pháp. Từ đó, phê bình văn học Việt Nam ít có những *phương pháp thuần túy, chuyên nhất*, mà bao giờ cũng có sự pha tạp. Ví như, phương pháp ấn tượng của Hoài Thanh thì cũng không hẳn là ấn tượng chủ nghĩa như của nước ngoài. *Nhà văn hiện đại* của Vũ Ngọc Phan là sự tranh chấp giữa phê bình khoa học và phê bình ấn tượng, giảng giải, nhận xét vụn vặt. Đến người cực đoan như Trương Tửu, Phan Ngọc mà trong hai tác phẩm viết về *Truyện Kiều* của hai ông cũng còn thấy sự không thuần nhất về phương pháp. Trương Tửu thì vừa văn hóa lịch sử vừa phân tâm học, vừa xã hội học, còn Phan Ngọc thì những yếu tố xã hội học cứ đâm chen vào phong cách học. Có thể, hấp lực của phê bình xã hội học thời kỳ thanh xuân và áp lực của nó thời kỳ độc tôn đã gây ra hiện tượng này. Nhưng cũng có thể do con người trồng trọt trong mỗi người Việt Nam có bản chất đa canh chứ không phải chuyên canh. Bởi vậy, phê bình văn học Việt Nam không có những người chuyên trị một phương pháp. Thường thì dễ chuyển từ phương pháp này sang phương pháp khác sau một lần thu hoạch hoa lợi.

3. Chiến lược của kẻ đi chậm

Mặc dù đã trượt đi rất nhanh để đuổi kịp thế giới, nhưng phê bình văn học Việt Nam vẫn còn tụt hậu một khoảng cách: đó là cái phương pháp tiếp cận tác phẩm từ độc giả, như *hậu/giải cấu trúc, thông diễn học* và *mỹ học tiếp nhận, nữ quyền luận, hậu thực dân luận*. Ở Việt Nam, trừ một hai người "số 1" còn ít những nhà phê bình nào sẵn sàng thu lấp khoảng cách này. Có lẽ phải chờ ở những người cầm bút của thế hệ 8x, 9x. Là một nền phê bình sẽ còn đi sau thế giới một thời gian dài dài nữa, nên phê bình của chúng ta cần có một *chiến lược của kẻ đi chậm*.

Trước hết, hẳn là cái phương châm cổ truyền: *chậm mà chắc*. Dĩ nhiên, nếu nhanh mà chắc thì còn nói làm gì. Tôi còn e rằng đã chậm mà lại còn không chắc. Tiền đề ở mỗi nhà phê bình cho việc tiếp thu lý thuyết và phương pháp phê bình hiện đại là phải có sự *bất bình với trật tự thẩm mỹ hiện hành*. Nhưng thói quen tiếp thu các phương pháp của nước ngoài, trừ một số ít người có khả năng đồng hành về phương diện lý thuyết với các nhà phê bình thế giới, còn chủ yếu là tiếp thu cái ngọn, đánh những quả đã chín sẵn, mà để có những quả phương pháp ấy, người ta phải đi từ triết học -> mỹ học -> lý thuyết văn học -> phương pháp phê bình văn học. Nếu chúng ta chỉ hái quả, không biết vun gốc thì sự vận dụng của chúng ta dễ bị máy móc, đơn thuần là thao tác kỹ thuật, khó có thể

có sự sáng tạo. Bởi vậy, nhà phê bình cần phải làm một hành trình ngược lại: phương pháp phê bình văn học -> lý thuyết văn học -> mỹ học -> triết học để thay đổi cái *nhìn nghệ thuật* và *cái nhìn thế giới* của mình. Tôi gọi đó là cuộc hành hương về nguồn. Và sự thành công của một nhà phê bình phụ thuộc vào sức đi xa của anh ta trong chuyến hành hương này.

Sau đó, nên *biết nhiều dùng một*. Không có phương pháp phê bình nào là toàn bích. Mỗi công cụ đều có sở trường và sở đoản. Chính những hạn chế của phương pháp này là điều kiện nảy sinh và tồn tại của phương pháp kia. Đấy là lý do cho sự chung sống hòa bình của nhiều phương pháp phê bình mà không nhất thiết phải loại trừ nhau và càng không thể chỉ có một phương pháp độc tôn. Và đấy cũng là lý do để nhà phê bình nên biết *nhiều* phương pháp không chỉ để dễ tìm ra tiếng nói chung mà để cho chính mình khi sử dụng *một* phương pháp nào đó. Nếu chuyên canh được một phương pháp thì tốt, bằng không, khi tiếp xúc với tác phẩm thì tùy theo tính chất của tác phẩm mà chọn lấy một phương pháp thích hợp làm *chủ đạo*, còn lấy một số các phương pháp còn lại làm bổ trợ.

Cuối cùng, đấy cũng là lý do để nhà phê bình có thể tiếp cận tác phẩm theo toàn bộ *hệ thống văn học: tác giả-tác phẩm-người đọc*. Dĩ nhiên đó là một hệ thống mở. Đây là cách tiếp cận tổng thể. Đặc biệt ngoài việc phê bình những tác phẩm, tác giả cụ thể, phê bình trong văn hóa hậu hiện

đại ngày nay còn đặc biệt chú trọng đến các vấn đề của bản thân văn học và các vấn đề do văn học đặt ra, như vấn đề văn chương hậu thuộc địa, giới và bình đẳng giới, vấn đề quyền lực, sự thật và diễn giải. Tất cả những vấn đề trên đều có thể được xem xét dưới mọi góc độ, nội quan hoặc ngoại quan, như một hiện tượng văn học, một hình thức diễn ngôn hoặc một hiện tượng chính trị, xã hội. Đến đây phê bình văn học có vẻ như rơi vào giai đoạn hậu-lý thuyết nhưng đó không phải là không có lý thuyết như thời kỳ tiền-lý thuyết mà là một lý thuyết khác, lý thuyết về sự không lý thuyết. Đó là điều khó cho phê bình văn học Việt Nam, một phê bình chưa đi hết chặng đường lý thuyết của mình.

Phần ba

PHÊ BÌNH VĂN HỌC VIỆT NAM, NGƯỜI ĐỌC ĐƯỢC/BỊ ĐỌC

Vô ngã chính là cái ngã đích thực

OSHO

I

HOÀI THANH

"tôi lấy hồn tôi để hiểu hồn người"[*]

Nhà phê bình giỏi là người kể lể các cuộc phiêu lưu của lòng mình qua các tuyệt phẩm.

A. FRANCE

Hoài Thanh, xét về mặt kích thước, có thể dài rộng hơn *Thi nhân Việt Nam*, nhưng ở bình diện phẩm tính, Hoài Thanh và *Thi nhân Việt Nam* là một. Thậm chí, chỉ ở *Thi nhân Việt Nam*, Hoài Thanh mới thực sự là Hoài Thanh. Chả thế, trước khi nhắm mắt, ông cho gọi Từ Sơn vào và nói: "Cha biết văn chương của cha cũng

---

*. Hoài Thanh (15/7/1909-14/3/1982), nhà phê bình, nghiên cứu văn học. Tên thật là Nguyễn Đức Nguyên, quê Nghi Lộc, Nghệ An, trong gia đình nhà nho nghèo. Học hết tú tài I. Tham gia viết báo từ 1930. Thành nhà phê bình văn học từ 1935, khi tham gia tranh luận "nghệ thuật vì nghệ thuật hay nghệ thuật vì nhân sinh" với Hải Triều. Sau 1945, giữ nhiều chức vụ lãnh đạo văn nghệ. Tác phẩm chính: *Văn chương và hành động* (1936), *Thi nhân Việt Nam* (soạn chung với Hoài Chân, 1941), *Nói chuyện thơ kháng chiến* (1951), *Phê bình và tiểu luận* (ba tập, 1960-1971), *Chuyện thơ* (1978), *Toàn tập Hoài Thanh* (năm tập, 1999).

vầy vậy thôi. Nếu không có cuốn *Thi nhân Việt Nam* thì chắc gì người ta đã công nhận cha thực sự là một nhà văn"[1]. Thế là đứa con hoang (*sau năm 1945 nhiều nhà văn, nhà phê bình công khai chối bỏ những tác phẩm viết trước đó của mình như trường hợp Hoài Thanh với* Thi nhân Việt Nam, *Vũ Ngọc Phan với* Nhà văn hiện đại *(và về sau Nguyễn Đình Thi với* Thơ không vần), *coi đó là đứa con hoang. Nhưng, trớ trêu thay, lũ con hoang ấy - kết quả của thứ tình yêu nồng nàn, bồng bột - lại cứ thông minh, cứ khôi khỉnh và đặc biệt (quả không biết điều tí nào) cứ giống cha hơn hẳn những đứa con hợp pháp được sinh ra trên giường êm nệm ấm theo một thứ nghĩa vụ nào đó*) mà già nửa đời sau Hoài Thanh một mực không nhận, rốt cuộc đã được người con trưởng của gia đình chính thức ghi danh vào gia phả. Con chim trước khi chết quả đã kêu thiêng.

Ở *Thi nhân Việt Nam*, Hoài Thanh đã hiến lộ một trực giác nghệ thuật tuyệt vời. Nhờ linh khiếu này, nên dù không phân tích, mổ xẻ, mà chỉ "uốn lượn quanh tác phẩm" (J. Lemaitre), Hoài Thanh đã chỉ đúng phóóc những nét riêng của từng thi sĩ: "Chưa bao giờ người ta thấy xuất hiện cùng một lần, một hồn thơ rộng mở như Thế Lữ, mơ màng như Lưu Trọng Lư, hùng tráng như Huy Thông, trong sáng như Nguyễn Nhược Pháp, áo não như Huy Cận, quê mùa như Nguyễn Bính, kỳ dị như Chế Lan Viên và thiết tha rạo rực, băn khoăn như

1. Từ Sơn, *Di bút và di cảo*, NXB Văn học, 1993.

Xuân Diệu". Những ấn tượng trên được Hoài Thanh phô diễn bằng một ngôn ngữ tinh tế, giàu cảm xúc, hình ảnh, nhịp điệu - thứ ngôn ngữ mà các nhà dân tộc chí thường dùng để nắm bắt cái tâm hồn bàng bạc của thổ dân mỗi khi ngôn ngữ khoa học bất lực. Có thể nói, *Thi nhân Việt Nam* là thế giới nghệ thuật riêng của Hoài Thanh, một thế giới đầy âm thanh, màu sắc, ấn tượng hồn nhiên, tươi mới: Thơ Mới đã được cảm nhận bằng chính tâm hồn nhà phê bình theo sự tương thông của những vũ trụ đồng đẳng. Hoài Thanh làm phê bình mà cứ như làm thơ, đúng hơn, phát biểu những ấn tượng thơ. Có điều, nếu thi nhân lấy vật liệu từ đời sống thì ông lấy vật liệu từ thi phẩm.

Lối phê bình "chỉ dựa vào ấn tượng, cảm xúc, rung động của mình khi đọc tác phẩm" này của Hoài Thanh được/bị Trương Chính gọi là phê bình ấn tượng. Và "gắn liền với phương pháp phê bình ấn tượng là phê bình chủ quan, tách tác giả với tác phẩm, không cần biết tác giả, chỉ biết tác phẩm" gán cho thần tượng của mình (lời giới thiệu *Tuyển tập Hoài Thanh*). Nhiều nhà "Hoài Thanh học" không tán thành cái định danh này của Trương Chính. Người này cho biết không thấy Hoài Thanh trực tiếp nói gì về phương pháp phê bình này. Các nhà phê bình trước Bốn Nhăm, tôi nghĩ, ít ai giới thiệu họ hàng ngoại (có lẽ Trương Tửu là một ngoại lệ), bởi Việt Nam bấy giờ tương thông với Pháp, các phê bình gia phương Tây có nhiều ảnh hưởng nhất đến phê

bình văn học Việt Nam thì chính là những người được giảng dạy ngay trong nhà trường, nên ích gì cái việc biết rồi, khổ lắm, nói mãi. Vì thế, việc truy nguyên ngày nay chỉ nên xét ở việc làm, tức đường lối tác phẩm. Người khác e gọi phê bình Hoài Thanh là ấn tượng sẽ làm giảm giá *Thi nhân Việt Nam*, bởi họ nghĩ phê bình ấn tượng là "không có lý thuyết", là đồng nghĩa với "hời hợt", "ít đọc sách" (*Nguyễn Văn Hạnh tâm sự: "Qua những lời bộc bạch của tác giả* Thi nhân Việt Nam *về cung cách và ứng xử của ông với thơ, ta dễ có cảm tưởng ông là một nhà phê bình 'ấn tượng chủ nghĩa', 'tài tử'. Chính người viết bài này cùng bạn bè của mình khi còn học ở chuyên khoa và có lẽ cả trong năm đầu đại học cũng đã nghĩ như vậy về ông. Nhưng càng có hiểu biết và kinh nghiệm trong nghiên cứu văn chương, tôi và các bạn bè tôi thời ấy đều biết rằng mình đã rất sai lầm"*[1]. *Hoàng Ngọc Hiến thì thống thiết hơn: "Tôi bàng hoàng nhận thấy trình độ phê bình của ta hiện nay kém hơn Hoài Thanh thời bấy giờ. Mặc dù hiện nay chúng ta đông hơn, đọc nhiều hơn, đủ các thứ lý luận nhưng trình độ vẫn kém hơn. Viết phê bình, Hoài Thanh 'nhả' ra những phán đoán riêng của ông, có bao nhiêu, 'nhả' ra bấy nhiêu, có tác giả ông chỉ viết dăm bảy dòng và rất trúng. Ta thường gọi phê bình của Hoài Thanh là 'ấn tượng', ai cũng nói như vậy, mà đúng là như vậy, nhưng để có những*

1. Nhiều tác giả, *Hoài Thanh với khát vọng chân thiện mỹ*, NXB Hội Nhà văn, 2000, tr.288.

'ấn tượng', nhà phê bình đã đọc rất nhiều sách, nghiên cứu sâu rộng không ít lý thuyết đâu"[1]). Thực ra, Hoài Thanh không phải là người hời hợt và ít đọc sách, còn phê bình ấn tượng thì lại càng không phải là không có lý thuyết, dù là thứ lý thuyết về sự không có lý thuyết. Có điều chúng ta phải thừa nhận là, trong tư duy Việt Nam, truyền thống lý thuyết không phải là một nhịp mạnh. Bởi thế, mọi thứ *isme*, ít nhất là trong văn học, vào nước ta đều bị quy giản và lệch lạc, thậm chí, có khi "vậy mà không phải vậy".

Ở *Thi nhân Việt Nam*, Hoài Thanh chú ý trước hết đến bản thân tác phẩm văn học. Bởi vậy, ông thấy chỉ cần nghiên cứu bài thơ là đủ, khỏi cần phải quan tâm đến người thơ với tư cách là tác giả. Sau đó, Hoài Thanh chú trọng tìm hiểu khái niệm *tinh thần*, đặc biệt là *tinh thần thời đại*. Bởi vậy, mở đầu *Thi nhân Việt Nam* ông viết hẳn một thiên đại luận để chứng minh Thơ Mới là *một thời đại trong thi ca* Việt Nam. Ông định danh tinh thần của thời đại này là *cái tôi*, khác với thời đại *cái ta* của toàn bộ nền văn học trung đại. Đây cũng là thời đại của tinh thần lãng mạn mà hầu hết các nhà Thơ Mới đều hấp thụ. Hoài Thanh đã gọi cái tinh thần ấy là *hồn, hồn thơ, hồn thời đại*. Cái hồn chung này là cơ sở để nhà phê bình tìm hiểu thơ của các *Thi nhân Việt Nam* bằng con đường *giao cảm –> cảm thông –> thông hiểu*. "Tôi đã

1. Sđd., tr. 124.

sống *trong lòng thời đại* (ĐLT nhấn), kể lại lịch sử thời đại, làm sao có thể không nhớ lại những năm vừa qua trong đời tôi". Từ đó, "gặp thơ hay, tôi triền miên trong đó. Tôi ngâm đi ngâm lại hoài, *cố lấy hồn tôi để hiểu hồn người*" (ĐLT nhấn). Có thể nói, đây là "lý thuyết phê bình không lý thuyết" của Hoài Thanh, rất gần với lý thuyết của phê bình ấn tượng chủ nghĩa ở châu Âu.

Lối phê bình ấn tượng của Hoài Thanh trong *Thi nhân Việt Nam* mau chóng đạt tới một đỉnh cao như vậy, hẳn là vì nó hội được vào mình cả hai thế mạnh. Trước hết, phê bình ấn tượng Hoài Thanh kế thừa được những ưu thế của lối phê điểm trong văn học trung đại. Lối phê điểm trung đại của Việt Nam, tuy không nâng lên được thành phê bình trung đại với những Chung Vinh, Lưu Hiệp, Kim Thánh Thán, Viên Mai như ở Trung Hoa, nhưng cũng đã để lại nhiều nhận xét, bình luận sắc sảo, nhiều áng văn thâm trầm qua các bài *Bình, Tổng bình, Tựa, Tự, Bạt*. Bằng một học vấn uyên thâm, bằng sự trải nghiệm sâu sắc mọi nước đời, bằng một niềm tin chắc vào sự bất biến của các quan niệm Nho giáo, các cụ nhà ta có thể đưa ra những nhận xét làm kinh động quỷ thần. Chúng ta hãy thử nghe Mộng Liên Đường chủ nhân bàn về bút lực của Nguyễn Du: "Tố Như Tử dụng tâm đã khổ, tự sự đã khéo, tả cảnh đã hệt, đàm tình đã thiết, nếu không phải có con mắt trông thấu cả sáu cõi, tấm lòng nghĩ suốt cả nghìn đời, thì tài nào có cái bút lực ấy". Phê bình ấn tượng của Hoài

Thanh, nếu chỉ hoàn toàn đến từ phương Tây mà không có một kế thừa nội địa nào, một nội lực nào từ văn học trung đại Việt Nam (điều mà phê bình khách quan khoa học không có) thì khó mà có thể đạt tới thiên đỉnh mau đến như vậy.

Tuy nhiên, thành tựu ấy còn một lý do khác nữa: phê bình ấn tượng tự trong bản chất là không thể tách rời đối tượng được/bị phê bình và chủ thể phê bình, tức Thơ Mới và Hoài Thanh. Thơ Mới là tiếng nói của ý thức cá nhân, của con người cá nhân, của văn hóa đô thị hiện đại. Các nhà Thơ Mới, bởi vậy, đều nhìn thế giới qua cái tôi riêng biệt và duy nhất của mình. Thơ của mỗi người trong họ đều có một phong cách riêng tượng trưng cho *cái nhìn thế giới* của họ. Hoài Thanh, tôi nghĩ, cũng là một nhà Thơ Mới như Lưu Trọng Lư, Xuân Diệu. Có điều, số phận đã đóng đinh ông lên cây thánh giá phê bình. Nhưng ở ông, cách nhìn, cách cảm, cách nghĩ hệt như ở các nhà Thơ Mới. Ông là người đồng điệu với họ, là kẻ song sinh, hoặc nói theo Dostoievski, kẻ song trùng của họ. Vì thế, Hoài Thanh nói về họ mà cứ như tự họ nói ra. Và chỉ nói ấn tượng thôi mà cứ như từ trong gan ruột. "Nghe thế nào, thấy thế nào, ta cảm xúc, ta suy nghĩ thế nào, ta cứ thế mà viết lên mặt giấy. Nếu ta có tài thì tác phẩm ta sẽ sống, bằng không chẳng có sự bày đặt gì, chẳng có phép tắc gì thay được sự bất tài của ta. Hai chữ thành thực ta sẽ cho nó một địa vị danh dự trong văn chương". Ở đây, chỉ xin một lưu ý

nhỏ là hai chữ *thành thực* không nên hiểu như một thái độ sống, một khát vọng đạo đức xã hội, mà phải hiểu, theo lý thuyết ấn tượng, là sự truyền đạt trung thành ra ngôn ngữ những cảm xúc, ấn tượng của nhà phê bình.

Như vậy, sự kế thừa truyền thống phê điểm trung đại và con người cá nhân hiện đại là hai chiếc cánh đưa Hoài Thanh và *Thi nhân Việt Nam* bay lên đỉnh cao của phê bình ấn tượng. Có thể nói, tại Việt Nam, trên ngọn cô sơn của dòng phê bình này, ông là một thiên tài đơn độc. Đến đây, tôi xin mở một ngoặc đơn để nêu ra một ngoại lệ nhằm làm sáng rõ quy luật: Sau 1945, Hoài Thanh không còn phát ngôn theo cái tôi cá nhân nữa, mà trên cái ta, hoặc cái tôi đoàn thể (*Hoài Thanh viết: "Đoàn thể đã tái tạo chúng tôi và trong bầu không khí mới của giang sơn, chúng tôi, những nạn nhân của thời đại chữ 'tôi', hay gọi tội nhân cũng được - chúng tôi thấy rằng đời sống riêng của cá nhân không có nghĩa gì trong đời sống bao la của đoàn thể"*[1]), nên ngòi bút của ông mất đi trực giác nghệ thuật, mất đi những ấn tượng chủ quan tươi mới. Phê bình ấn tượng của ông, vì thế, trở thành bình giảng, còn sự tinh tế thì trở thành "tinh vi". Phê bình Hoài Thanh với chính Hoài Thanh còn như vậy, huống hồ với những cây bút hậu nhân muốn nối dõi ông.

Lệ thường, một nhà phê bình, khi viết phải thoát

---

1 Bài in trên tạp chí *Tiên phong*, số 3, ngày 16/12/1945, dẫn lại từ *Hoài Thanh với khát vọng chân thiện mỹ*.

khỏi cái tôi của mình để nhìn đối tượng, dù là một đối tượng thẩm mỹ, một cách khách quan. Nhưng nhà phê bình ấn tượng thì lại rất có *cảm tình* với đối tượng, nương theo đối tượng, nhất là về mặt tinh thần. Bởi thế, anh ta không chủ trương vượt thoát khỏi cái tôi chủ quan của mình, mà dùng nó làm thước đo vạn vật, đúng hơn dùng *ấn tượng của tôi ở đây và bây giờ* làm thước đo vạn vật: "Có những bài thơ mà tôi say mê, mà người sau sẽ thấy không có gì. Thì mặc họ chứ. Nói gì người sau. Chính tôi mai đây biết có còn rung động vì tất cả những bài thơ hôm nay tôi thích?" Đem cái tôi của mình ra đánh cược như vậy, một mặt Hoài Thanh phát huy đến tận cùng sức mạnh của nó, mặt khác ông bị "cầm tù" bởi những nhược điểm của nó. Mà cái tôi nào, với tư cách là "sản phẩm" của những thời-không gian cụ thể, mà chả bị hạn chế. Hoài Thanh hẳn không đứng ngoài thông lệ đó.

Hạn chế chủ yếu của cái tôi Hoài Thanh, tôi nghĩ, là ở quan niệm thẩm mỹ. Trước đây, nhiều nhà nghiên cứu cứ ngộ nhận rằng Thơ Mới *là* thơ lãng mạn. Thực ra, văn học 1932-1945 của Việt Nam là sự rút ngắn của hơn một thế kỷ văn chương Pháp. Nhất Linh khởi đầu thành công với *Đoạn tuyệt*, loại tiểu thuyết luận đề lãng mạn đầu thế kỷ XIX và kết thúc sự nghiệp (không kể đoạn nối dài sau 1954 ở miền Nam) với *Bướm trắng* rất gần với tiểu thuyết hiện đại của André Gide gần giữa thế kỷ XX. Thơ Mới cũng phải làm một tốc hành như

vậy. Nếu ga đầu là Thế Lữ, Phạm Huy Thông, Lưu Trọng Lưu lãng mạn, thì ga sau là Xuân Diệu, Huy Cận, Vũ Hoàng Chương đã chớm sang tượng trưng, tiếp đến Đinh Hùng, Bích Khê thì đã tượng trưng, còn ga chót thì với một Hàn Mặc Tử đặt nửa chân vào siêu thực và một Nguyễn Xuân Sanh đứng trước cửa ngõ Tiền Phong. Hoài Thanh tuy phóng mắt bao quát cả *Một thời đại trong thi ca*, nhưng cái *lòng riêng, riêng những mến yêu* ấy thì vẫn dành cho các nhà lãng mạn. Điều này đã để lại nhiều dấu vết ở *Thi nhân Việt Nam*.

Cuốn sách tuyển bình thơ của 45 nhà, theo Hoài Thanh, là tiêu biểu cho cả cái thời đại thi ca ấy. Nhưng đến nay neo được trên dòng nước bạc thời gian, hỏi được mấy người? Các khuôn mặt khác, phần lớn, đã nhạt nhòa. Vì thời gian một phần, phần khác quan trọng hơn, bởi đương thì họ cũng chỉ là các nhà thơ "bàn nhì, bàn ba", nhưng là lãng mạn, nên vẫn được Hoài Thanh thích tự chiều mình mà tuyển vào (*"Biết làm sao chiều được tất cả mọi người? Âu là tôi chỉ chiều tôi vậy"*). Lại cũng do thị hiếu thẩm mỹ chỉ dừng lại ở lãng mạn, nên Hoài Thanh đã bỏ qua Đinh Hùng, một thi tài lớn. Đinh Hùng lúc ấy, tuy chỉ mới trích in vài bài, nhưng tập thơ tượng trưng *Mê hồn ca* của ông đã được nhiều người truyền chép. Hơn nữa, chỉ một *Bài ca man rợ*, Đinh Hùng đã làm nhiều nhà thơ đàn anh như Thế Lữ, Vũ Hoàng Chương phải bái phục. Còn Bích Khê, Chế Lan Viên, Hàn Mặc Tử tuy có được tuyển, nhưng không hợp

tạng, nên thái độ của Hoài Thanh vẫn rất nhiều xa cách và e ngại. Có khi ông dẫn lời chì chiết của một Xuân Diệu lãng mạn để đánh giá một Hàn Mặc Tử siêu thực (*"Hãy so sánh thái độ can đảm kia (thái độ của những nhà chân thi sĩ) với những cách đột nhiên mà khóc, đột nhiên mà cười, chân vừa nhảy, miệng vừa kêu: tôi điên đây! tôi điên đây! Điên cũng không dễ làm như người ta tưởng đâu. Nếu không biết điên, tốt hơn là hãy cứ tỉnh táo như thường và yên lặng sống"*), có khi thì trực tiếp nói cảm tưởng của mình về một Chế Lan Viên (*"Riêng tôi, mỗi lần nấn ná trên ấy* (tức tháp Chàm = tập thơ *Điêu tàn* - ĐLT) *quá lâu, đầu tôi choáng váng: không còn biết mình là người hay là ma. Và tôi sung sướng biết bao lúc thoát giấc mơ dữ dội, tôi trở xuống, thấy chim vẫn kêu, người ta vẫn hát, cuộc đời vẫn bình dị, trời xa vẫn trong xanh"*).

Một nhược điểm khác của *Thi nhân Việt Nam* (và cũng là của phê bình ấn tượng) là, khi nghiên cứu tác phẩm, không chấp nhận các lý thuyết và phương pháp khoa học, mặc dù cũng có cả một luận thuyết để khước từ nó. Đấy cũng không phải là lối phê bình *nghệ sĩ* hoặc phê bình *bậc thầy* (thuật ngữ chỉ loại hình phê bình của các nhà văn, nhà thơ viết "tay trái" như Baudelaire, Proust, Valéry), bởi không đâu xa, chính phê bình của Chế Lan Viên ngoài trực giác ra cũng đầy các lý thuyết khoa học. Còn Hoài Thanh chỉ dựa vào mỗi trực giác. Và trực giác nghệ thuật của ông thuở *Thi nhân Việt Nam* mới dồi dào làm sao! Và sự mách bảo của nó mới chính

xác và tinh tế làm sao! Có lẽ vì vậy mà Hoài Thanh chỉ chuyên đi *bình* cái hay, cái đẹp, tránh *phê* cái dở, cái xấu. Ở đây, thiết nghĩ, không cần nêu ra một thứ biện chứng dung tục đã trở nên nhàm để "lên lớp" Hoài Thanh là *chống* (cái dở) cũng là *xây* (cái hay), thậm chí còn là *xây* một cách có hiệu quả nhất! Chỉ chuyên nói cái hay là quyền của nhà bình luận, nhưng điều đáng nói là ở chỗ phê bình Hoài Thanh thường chỉ dừng lại ở việc đi tìm những *nhãn tự, thần cú*, những cảm giác. Vì thế, mặc dù nhà phê bình rất chú ý đến chữ, đến câu, đến vần điệu mà vẫn không phải là chú ý đến *văn bản* (như một đối tượng cho sự phân tích cấu trúc) như có người lầm tưởng. Bởi, văn bản, một khái niệm của phê bình văn học hiện đại, là một hệ thống các ký hiệu được tập hợp theo một ý đồ nghệ thuật nào đó có nhiều lớp nghĩa khác nhau và mỗi một ký hiệu lại có khả năng phát ra những nghĩa khác nhau tùy theo nó nằm trong những mối quan hệ nào. Và có lẽ vì thế, phê bình Hoài Thanh, xét cho cùng, chỉ là một cuộc tham quan thẩm mỹ đi từ tâm hồn nhà thơ này đến tâm hồn nhà thơ khác qua những tác phẩm của họ trên cái xa lộ chung là tinh thần thời đại. Và cũng vì thế, nhân tiện, giải ngộ luôn ý kiến cho rằng phê bình ấn tượng Hoài Thanh đã là phê bình từ (lý thuyết) người đọc. Người đọc Hoài Thanh là thứ người đọc thụ động của phê bình tiền-hiện đại, khác hẳn, về nguyên tắc, với người đọc tích cực của mỹ học tiếp nhận, thông diễn học, của hậu-hiện đại. Bởi

thế, anh ta chỉ cố gắng "đọc" được nghĩa đang có của tác phẩm, chứ không thể mang lại cho tác phẩm nghĩa kiến tạo.

Chuyến du hành của Hoài Thanh, tuy vậy không phải bao giờ cũng thuận buồm xuôi gió. Phương thức coi "mỗi bài thơ là một cánh cửa mở cho tôi đi vào một tâm hồn" không phải là không gặp sự cố gì. Bởi lẽ, nhiều khi, như đứng trước thơ Hàn Mặc Tử, Nguyễn Xuân Sanh, ông thấy đó là "những tâm hồn không có lối vào, những tâm hồn bưng bít, mà chủ nhân không mở cửa thì tôi đành chịu đứng ngoài, thì tôi còn biết gì mà nói". Như vậy, Hoài Thanh, có thể là một cách vô thức, đã thừa nhận những giới hạn của lối phê bình ấn tượng của mình. Và, ở nơi mà phê bình Hoài Thanh dừng lại, bắt đầu một phương pháp phê bình mới, khách quan và khoa học. Tuy không phải là chiếc chìa khóa vạn năng, nhưng nó có cách mở giúp Hoài Thanh những cánh cửa thơ thực ra không bao giờ đóng kín.

Thi nhân Việt Nam không được người đương thời đánh giá cao. Nguyễn Vỹ, một nhà thơ thuộc nhóm Bạch Nga, trong hồi ký *Văn thi sĩ tiền chiến* (Sài Gòn, 1970) chê năng lực phê bình của Hoài Thanh. Còn Vũ Ngọc Phan, tác giả *Nhà văn hiện đại* (1942), thì cho rằng "*Thi nhân Việt Nam* không mang cái tên phê bình cũng phải [...]. Vậy thì *Thi nhân Việt Nam* cũng chỉ là một "quyển hợp tuyển" mà điều cốt yếu trong một quyển hợp tuyển là sự lựa chọn [...]. Nhưng đọc *Thi nhân Việt*

Nam, người ta thấy Hoài Thanh lựa chọn dễ dàng, rộng rãi quá, người ta thấy ông thiên về lượng hơn phẩm [...]. Nếu đứng vào phương diện biên khảo mà xét (thì) *Thi nhân Việt Nam* chỉ là một quyển hợp tuyển có tiến tới (tìm) nguồn gốc phong trào thơ mới theo lối "nhân quả thuyết" như lối chép sử [...]. Theo tôi (*Thi nhân Việt Nam*) là một quyển hợp tuyển có tính chất gần như một quyển phê bình."

Sở dĩ có sự coi nhẹ như vậy, phải chăng do tâm lý người đương thời bao giờ cũng trọng cổ hơn kim, nhất là "cái kim" ấy không phải được cất kín trong bọc gấm, mà được bày bán ở khắp nơi. Hoặc có thể, so với mặt bằng phê bình thơ bấy giờ, *Thi nhân Việt Nam* chưa phải dã cao hơn hẳn? Và muốn biết rõ được nghi vấn sau, phải có một nhà nghiên cứu nào đó sưu tầm các ý kiến đánh giá thơ đương thời trên báo chí để, một mặt, khôi phục lại cái mặt bằng ấy và, mặt khác, trên cơ sở ấy, xem xét trong *Thi nhân Việt Nam* ý kiến nào là của cải chung, ý kiến nào là riêng của Hoài Thanh.

Từ Đổi mới đến nay, *Thi nhân Việt Nam* được đưa lên ngôi vị độc tôn. Và Hoài Thanh được coi như một nhà phê bình của mọi thời đại. (*Thi nhân Việt Nam* là *"một kiệt tác phê bình thơ, tính đến nay, có thể nói là vô tiền khoáng hậu tại Việt Nam, mà xem ra trên thế giới cũng không dễ có nhiều"* - Nguyễn Đình Chú). Phải chăng đứa con bị chối bỏ và bị vùi dập ngày nào (*"Những câu thơ buồn nản hay vẩn vơ cũng đều là bạn đồng minh của giặc"*,

"Những vần thơ có tội, nó xui người ta buông tay cúi đầu, do đó làm yếu sức chúng ta, làm lợi cho giặc. Giặc chỉ có thể xây cơ đồ của chúng trên phần bạc nhược của con người. Chúng ta có không dám làm người thì chúng nó mới có khả năng làm giặc". Nói chuyện thơ kháng chiến, 1951), nay đã được nhận lại và cần phải được bù trừ? Hoặc có thể chúng ta ngày nay, sau một nửa thế kỷ, đã có một độ lùi cần thiết để thu được vào tầm mắt toàn bộ vóc dáng hùng vĩ của ngọn núi? Hoặc người cùng thời với Hoài Thanh do đứng cùng một mặt bằng với *Thi nhân Việt Nam* nên chỉ nhìn thấy chân núi, còn người ngày nay thì lại chỉ nhìn thấy đỉnh vì châu thân của nó đã bị những đám mây thời gian che phủ? Hoặc nữa, chúng ta ngày nay cũng bị mắc lại căn bệnh di truyền từ cái xã hội kinh nghiệm là trọng cổ khinh kim, bởi lẽ *Thi nhân Việt Nam* nay đã trở thành (đồ) cổ (điển)?

Ý đồ đưa khoa học vào nghiên cứu văn chương là một khát vọng chính đáng của các nhà phê bình văn học. Sự nghi ngại cái chính xác của khoa học có thể giết chết cái mờ ảo của văn chương đã dần dần bị xua tan. Người ta thức nhận rằng khoa học, ít nhất là trong phê bình văn học, không ám sát văn chương, mà ngược lại, còn là ngọn gió và sợi dây vừa nâng cánh diều bay cao lên mãi, vừa đảm bảo cho trực giác nghệ thuật và ấn tượng chủ quan không rứt dây bay mất vào khoảng hư vô tùy tiện. Và xu thế đó càng được khẳng định, càng kéo theo nhiều cây bút vào luồng chuyển động của nó,

thì người ta càng thấy sự độc đáo, thậm chí độc tôn, của *Thi nhân Việt Nam* và lối phê bình ấn tượng. Và, lệ thường, bất cứ một cái gì lên đến đỉnh cao thì đã là sự tự giới hạn, dù là giới hạn bằng chính độ cao của nó, cho nên: sau Hoài Thanh không phải là đại hồng thủy, mà vẫn có những lối đi *khác* đến với văn chương. Khác không phải là hơn, bởi trong văn hóa không có khái niệm hơn, nhưng khác đã là một giá trị.

2

TRẦN THANH MẠI

"lấy đời người cắt nghĩa tác phẩm"(*)

Văn là người

BUFFON

Cuốn sách thứ hai của phê bình văn học Việt Nam, sau *Phê bình và Cảo luận* (1933) của Thiếu Sơn, thuộc về Trần Thanh Mại (1911-1965): *Trông dòng sông Vị* (1936). Và, mặc dù đứng thứ hai, nhưng cuốn sách lại mở đầu cho một phương pháp phê bình văn học mới: *phê bình tiểu sử học*. Có điều, ở *Trông dòng sông Vị*, nhiều lúc tiểu sử Tú Xương dường như lại là mục

---

*. Trần Thanh Mại (3/2/1911-3/2/1965), nhà văn, nhà nghiên cứu, phê bình văn học. Quê làng Tân Nỏi, Phú Vang, Thừa Thiên. Sinh trưởng trong gia đình quan lại, học hết tú tài. Viết báo từ 1930. Viết truyện ngắn, truyện lịch sử, truyện ký danh nhân và phê bình văn học. Trong kháng chiến tham gia dạy học, phụ trách tạp chí *Giáo dục nhân dân*, sau hòa bình về Viện Văn học, phụ trách tổ Văn học Việt Nam cổ trung đại. Tác phẩm chính: *Trông dòng sông Vị* (phê bình-truyện ký, 1938), *Hàn Mặc Tử, thân thế và thi văn* (phê bình, 1941), *Tú Xương, con người và nhà thơ* (1964) và nhiều bài nghiên cứu về Hồ Xuân Hương, Nguyễn Trãi, Miên Thẩm.

đích, chứ không phải là một phương tiện để soi sáng tác phẩm. Bởi thế, Vũ Ngọc Phan sau này, trong *Nhà văn hiện đại* (1942), đã đánh đồng *Trông dòng sông Vị* với *Tuy Lý Vương*, một thiên ký sự lịch sử, và gọi chung đó là *truyện ký*. Không thể trách Vũ Ngọc Phan, người còn đang neo mình ở một phương pháp phê bình khác, là không đoán được anh hùng giữa trần ai. Tuy nhiên, nếu ở *Trông dòng sông Vị*, phê bình tiểu sử mới chỉ định hướng, thì ở *Hàn Mặc Tử, thân thế và thi văn* (1941) nó đã định hình và cắm một mốc trên hành trình tư tưởng phê bình văn học Việt Nam hiện đại. Phê bình *Hàn Mặc Tử*, Trần Thanh Mại đã nêu lên mối quan hệ giữa *thân thế* và *thi văn*, tức lấy con người để cắt nghĩa tác phẩm.

Thời đại Mới với sự phát triển cao của ý thức cá nhân, đặc biệt là cá nhân lãng mạn, đã hết sức quan tâm đến chủ thể sáng tạo. Một con người cá nhân cụ thể nào đó là kẻ sáng tạo đích thực ra văn chương. Tác phẩm, xét cho cùng, là một thứ con đẻ của nhà văn, nên theo quy luật "giỏ nhà ai quai nhà ấy", thì nó phải in dấu những đặc điểm của người làm ra nó, như khí chất, tính tình, thiên hướng, tư tưởng, giáo dục. Sainte-Beuve đã tìm hiểu tác phẩm qua việc nghiên cứu tác giả, đúng hơn chân dung tâm lý tác giả. Ông đã có những tổng kết ngắn gọn về từng tác giả (mà về sau đã trở thành một thứ khuôn mẫu rất năng sản) như Montaigne *tâm hồn trong sáng*, Lamartine *da sầu đa cảm*.

Cũng lấy con người cắt nghĩa tác phẩm, nhưng khác

với Sainte-Beuve coi tâm lý con người là bất biến, Trần Thanh Mại không chỉ chú ý đến tâm lý, mà còn quan tâm đến cả xã hội. Tuy nhiên, trong ba yếu tố *thiên, địa, nhân*, mà ông nói đến ở đầu sách (làm tôi nhớ đến một bộ ba khác của H. Taine: thời điểm, môi trường và chủng tộc), ông chỉ chú trọng vào *nhân*, tức *con người, con người xã hội*. "Với những phương pháp mới, xưa nay chưa từng có trong lịch sử văn học Việt Nam, tôi (tức Trần Thanh Mại - ĐLT) đã phân tích ra từng cử chỉ, từng tính tình của nhà thi sĩ, từng giai thoại trong đời người. Những cái ấy, mà bề ngoài tưởng như vô bổ ích, và chỉ để kéo cho dài dòng, tựu trung đều ăn nhịp với nhau như những vòng của một sợi dây chuyền để mà ảnh hưởng đến cái đích của người viết sách muốn đi tới: cắt nghĩa thi phẩm của nhà thơ".

Để cầm bút viết về Hàn Mặc Tử, Trần Thanh Mại đã đọc thơ Hàn, đọc thư từ Hàn gửi cho em trai là Trần Thanh Địch và cháu trai là Trần Tái Phùng, những người bạn thân của Hàn. Ngoài ra, ông còn nhiều lần trực tiếp hỏi chuyện bà Nguyễn Thị Duy mẹ nhà thơ và nhiều người quen biết khác. Nhà nghiên cứu cũng cất công tìm đến những nơi mà Hàn Mặc Tử đã sống như Đồng Hới, Huế, Quy Nhơn - nhà thương Quy Hòa, Phan Thiết. Nhờ thế, Trần Thanh Mại đã có hẳn một khối tư liệu tương đối phong phú về con người Hàn Mặc Tử và chỉ ra được chính xác những yếu tố chủ đạo chi phối cuộc đời và thơ văn của thi sĩ. Đó là bộ ba *bệnh tật, đàn bà* và *tôn giáo*.

Thực ra, tôi nghĩ, con người là một thể thống nhất, sáng tạo phẩm cũng là một thể thống nhất, nên dù có phân chia thành ba yếu tố rạch ròi để nghiên cứu thì, xét cho cùng, chúng cũng chỉ là ba đỉnh của cùng một tam giác định mệnh chi phối cuộc đời nhà thơ. Bởi thế, nói đến yếu tố này không thể không bao hàm ít nhiều hai yếu tố kia. Nhưng biết làm sao được, con người, nhất là các nhà khoa học, vốn là một động vật thích phân loại. Chia ra để mà tìm hiểu, tìm hiểu rồi để hợp một.

Bệnh tật với những người sáng tạo, đặc biệt là sáng tạo nghệ thuật, dường như là kẻ song sinh. Các vĩ nhân đa số đều mắc một căn bệnh trầm kha nào đó. Có lẽ, chủ yếu là bệnh tâm thần. Dostoievski bị mắc bệnh động kinh. Ông làm việc giữa hai cơn choáng ngất. Và, những cái chết ngắn, chết trong khi sống ấy, đã khiến ông nhìn được đáy lõi cuộc đời, bản chất cuộc sống là đau khổ và con đường để cứu chuộc thế giới là cái đẹp. Nietzsche cũng bị hành hạ bởi bệnh thần kinh. Và với ông làm việc là một phương thức chữa bệnh, để khôi phục lại sức khỏe tâm thần. Bệnh trọng thường làm rạn nứt bề mặt hữu thức cho vô thức trào phun. Mà, hình như, mọi sáng tạo đều bị thúc đẩy bởi những xung lực của vô thức. Bệnh trọng, nếu không phải là bà đỡ của vô thức như vậy, thì ít nhất cũng là điều kiện để người sáng tạo có một góc nhìn riêng, một cửa sổ riêng quan sát cuộc đời.

Bệnh phong, rõ ràng, đã đưa Hàn Mặc Tử và thơ ông rẽ theo một hướng khác. Vốn là một người làm báo, thích hoạt động, ưa giao tiếp, nhìn đời một cách lãng mạn, nay Hàn Mặc Tử phải sống trốn tránh (vì sợ Sở Vệ sinh hốt đi) trong cô độc và trong cảm giác nhục nhã của kẻ bị Thượng đế trừng phạt. Nhà thơ đã thu toàn bộ thế giới thực tại vào bản thân mình để có thể từ đó mở ra một thế giới khác, rộng lớn đến vô biên. Thế giới của mộng mị, tiềm thức và xuất thần.

Trần Thanh Mại đã trình bày kỹ về nguyên nhân mắc bệnh của Hàn Mặc Tử, quá trình chữa chạy và trạng thái bệnh lý của nhà thơ. Nhưng điều đáng lưu ý hơn là ông đã chỉ ra những mối quan hệ nhân quả giữa bệnh tật và thơ ca. Theo ông, mỗi kỳ trăng sáng có thể có những tác động huyền bí nào đó đến bệnh cùi. Vi trùng hoạt động mạnh hơn, nên bệnh nhân đau đớn hơn. Trăng, vì thế, đã trở thành một ám ảnh lớn trong thơ Hàn. Biểu tượng *trăng* (và kế đó như một hệ quả là các biểu tượng *hồn* và *máu*) là những nhịp mạnh của thơ Hàn được Trần Thanh Mại, người đầu tiên đề cập đến. Ngoài ra, nhà phê bình cũng còn nhặt được ở trong thơ Hàn Mặc Tử nhiều từ ngữ mang dấu hiệu của người mắc bệnh phong, như *tê dại, sượng sần, chết điếng* hoặc:

Người trăng ăn vận toàn trăng cả
Gò má *riêng thôi lại* đỏ hườm
(Say trăng)

Tình đã húp, *sao ý vẫn còn* sưng
Sao giấy lại tháo mồ hôi *ra thế?*
(Bức thư xanh)

Thịt da *tôi* sượng sần *và* tê điếng
Tôi đau vì rùng rợn *đến vô biên*
(Hồn là ai)

Với những người *đàn bà* đã đi qua cuộc đời Hàn Mặc Tử, Trần Thanh Mại cũng rất chú ý: *Tài tử với giai nhân nợ sẵn!* Họ là nguyên nhân trực tiếp của những bài thơ tình của Tử, gây những đột biến trong thế giới tâm tư ông. Hoàng Cúc, mối tình đầu, là "đồng tác giả" của những bài thơ về hoa cúc, "Tình quê", "Âm thầm". Đặc biệt sau này là "Đây thôn Vĩ Dạ". Những bài thơ tình "Muôn năm sầu thảm" như "Lang thang", "Say chết đêm nay", "Phan Thiết! Phan Thiết!", "Thân tàn ma dại" thuộc về mối tình của thi sĩ với Mộng Cầm. Đây là một "mối tình lớn" của Hàn không phải chỉ bởi một cảm quan lãng mạn nào đó: "Tình chỉ đẹp khi còn dang dở", mà nó xảy ra vào lúc nhân cách và thi tài của nhà thơ đã trưởng thành. Nó là tiếng nói của "Đau thương". Một người đàn bà khác cũng in đậm dấu lên thơ Hàn Mặc Tử là Mai Đình nữ sĩ. Nàng yêu Hàn Mặc Tử qua thơ (tập *Gái quê*), rồi đến với chàng trong đời thực, mặc dù lúc ấy thi sĩ đã mắc bệnh. Nữ sĩ Mai Đình đã "cho" Hàn Mặc Tử các bài "Lưu luyến", "Đánh lừa",

"Thao thức". Rồi Hàn Mặc Tử còn nhiều mối tình thực ít mộng nhiều khác như với Lê Thị Ngọc Sương (chị nhà thơ Bích Khê): *Ta đề chữ* Ngọc *trên tàu chuối*, Sương *ở cung Thiềm rỏ chẳng thôi*, như với Thương Thương vốn là một cô bé 12 tuổi, cháu Trần Thanh Địch, nguồn cảm hứng cuối cùng của *Cẩm Châu duyên*...

Yêu, có lẽ, là một thuộc tính của thi nhân. *Tim tôi lửa cháy như thiêu, Nên tôi không thể không yêu người nào* (Puskin). Nguyễn Bính yêu nhiều, viết nhiều; yêu để mà viết, viết để mà yêu. Hàn Mặc Tử, tôi nghĩ, yêu ngoài cứu cánh của sáng tạo còn là cứu cánh của đời sống. Bởi vậy, tư liệu về những người đàn bà trong đời Hàn Mặc Tử của Trần Thanh Mại chẳng những giúp ta biết được lý do sáng tác của thi nhân mà còn phần nào giúp làm hiểu rõ thi phẩm. Chúng ta hãy đọc Trần Thanh Mại: Chàng không quên được hình ảnh người yêu (Mộng Cẩm - ĐLT), và sự đau khổ về cuộc tình duyên lỡ dở ấy lại là một nguồn cảm hứng để cho thi sĩ kéo ra nhiều điệu nhạc trầm hùng. Ấy là những tiếng kêu não nuột nhất, những giọng gào thét đoạn trường nhất mà một người bị tình phụ đã thốt lên:

Trời hỡi! Nhờ ai cho khỏi đói?
Gió trăng có sẵn, làm sao ăn?
Làm sao giết được người trong mộng,
Để trả thù duyên kiếp phụ phàng?

(Lang thang)

Nhưng tiếng kêu than ảo não hơn hết là khi thi sĩ đến nơi đã vì đó mà dấy lên cuộc ái ân, nơi đã chứng kiến mối tình đầu của chàng: "Phan Thiết! Phan Thiết!" Cái tên khêu gợi làm sao! Nó dội lên như một lời trăng trối thống thiết:

Rồi ngây dại nhớ thất tinh chỉ hướng,
Ta lang thang tìm tới chốn Lầu Trăng.
Lầu Ông Hoàng, người thiên hạ đồn vang,
Nơi đã khóc, đã yêu thương da diết
Ơi! Trời ơi! Là Phan Thiết! Phan Thiết!
Mà tang thương còn lại mảnh sao rơi!
Ta đến nơi - Nàng ấy vắng lâu rồi!
Nghĩa là chết từ muôn trăng thế kỷ.
Trăng vàng ngọc, trăng ân tình, chứa phí,
Ta nhìn trăng khôn xiết ngậm ngùi trăng.
Ta vãi tung thơ lên tận sông Hằng,
Thơ phép tắc bỗng kêu rên thống thiết,
Hỡi Phan Thiết! Phan Thiết!
Mi là nơi ta chôn hận nghìn thu!
Mi là nơi ta sầu muộn ngất ngư!
(Phan Thiết! Phan Thiết!)

Nguồn ảnh hưởng cuối cùng đến thơ Hàn Mặc Tử là *tôn giáo*. Trần Thanh Mại, trong công trình nghiên cứu của mình, tuy không để tôn giáo là một tiểu mục riêng (bởi điều đó với Hàn đã quá hiển nhiên chăng?),

nhưng ông phân tích tác động của Kitô giáo đến Hàn Mặc Tử ở nhiều nơi, nhiều chỗ. Trí là người rất ngoan đạo, nên thơ Tử không thể không có tôn giáo: "Thánh nữ Đồng trinh Maria", một phần thơ trong "Thượng thanh khí".

Nhân bình luận bài "Xuân đầu tiên", Trần Thanh Mại viết: "Những tư tưởng cao siêu thanh khiết đã tạo ra những lời thơ cao siêu thanh khiết ấy phần nhiều là ảnh hưởng ở nguồn tư tưởng vô cùng nơi đạo Thiên Chúa". Hàn Mặc Tử bảo Bích Khê rằng: "Sáng tạo là điều kiện cần nhất, tối yếu của thơ, mà muốn tìm nguồn cảm xúc mới lạ, không chỉ bằng đọc sách về tôn giáo cho nhiều. Như thế văn thơ mới trở nên trọng vọng, cao quý, có một ý nghĩa thần bí". Chính trong cơn hoạn nạn, Hàn Mặc Tử "mỗi lần chết đi sống lại, chàng đều cảm thấy bà Thánh nữ Đồng trinh Maria đến cứu chàng cả: chỉ nên hơn hết cả muôn vị thần thánh, Thánh mẫu Maria là đấng cho chàng ca tụng; việc ấy chàng đã làm trong một bài thơ tuyệt diệu, mà tôi muốn làm sao cho thấu đến tòa Khâm mạng toàn cõi Đông Dương, đến cả Tòa thánh đức Giáo hoàng La Mã. Những lời thơ của Hàn Mặc Tử về loại đạo hạnh như bài này có thể đặt chàng ngay hàng với nhà đại thi hào Pháp Paul Claudel".

Trần Thanh Mại, tóm lại, không chỉ dùng các yếu tố tiểu sử như một *nguồn gốc* tác phẩm, mà còn để cắt nghĩa những *đặc điểm nghệ thuật* của tác phẩm. Có như

vậy công trình của nhà phê bình mới là một chính thể. Theo ông, bệnh tật, đàn bà và tôn giáo là nguồn *cảm thụ lực* ở Hàn Mặc Tử. Khác với các thi sĩ phương Đông xưa đã đành, Hàn Mặc Tử còn khác cả với các thi sĩ phương Tây nay ở chỗ ông là "nhà thơ duy nhất sống bằng sự chiến đấu giữa tình cảm của chàng và cảnh tượng của tạo vật". Và, "ở chàng ta thấy cảm thụ lực khi nào cũng phát triển đến tột bực. Bao nhiêu tình tứ trong người chàng đều căng thẳng ra, khi nào cũng sẵn sàng để thâu nhận những ảnh hưởng ở bên ngoài. Khi chàng nghe một điệu đàn, tinh thần chàng mở rộng toác hết các cửa, chàng đứng ra đón âm thanh như một người lỡ đường bị mưa ướt cất nón giăng tay mà so gan với cơn giông tố. Chàng để cho tiếng nhạc thấm dần trong cơ thể, qua mỗi lần xương thịt. Thế rồi người chàng thổn thức, toàn thân run rẩy đê mê, ngây ngất từng cơn. Người ta có cái cảm giác quái gở là thi sĩ đeo vào tiếng tơ rồi cùng cái nhấn của nhạc sĩ, mà quay cuồng lăn lộn".

Sức cảm thụ đặc biệt này của Hàn Mặc Tử khiến thi sĩ "là nhà thơ đầu tiên nghe ngóng được những lời âm thầm của tạo vật, nghe được cả hơi thở của lá cành, cả va chạm của hai luồng ánh sáng", tức là "ông đã phóng thoát ra được cái bản năng loài người, cởi lột được bao nhiêu cốt cách của loài người để ăn nhập vào vũ trụ, biến thành một hiện tượng của vũ trụ".

Chính điều này đã mang lại cho thơ Hàn Mặc Tử

một thứ âm nhạc đặc biệt, một thứ ngôn ngữ đặc biệt. Theo Trần Thanh Mại thì thơ Hàn "Nhạc trong cả lối dàn chữ trên mặt giấy cũng y như những dấu hiệu trên bản đàn". "Hàn Mặc Tử là nhà thi sĩ Việt Nam có cái nghệ thuật âm nhạc tài tình nhất. Suốt trong sự nghiệp thi ca, kể cũng đã vĩ đại đối với đời ngắn ngủi của chàng, không có bài nào, đến cả không có câu nào mà không đóng theo âm điệu". Tóm lại, Trần Thanh Mại kết luận: "Hàn Mặc Tử là một nhà thơ biệt lập ra hẳn một cõi, cõi nguy nga đồ sộ, ngát hơi hương và vang tiếng nhạc, từ trên ấy, người cho chiếu xuống cái nước con thanh tú là làng thơ Việt Nam những luồng ánh sáng đầy phép lạ, có cái tài lực biến hóa được những vật đã chạm đến".

Phê bình Trần Thanh Mại thường vấp phải những khó khăn nan giải. Trước hết là phải tìm được *tư liệu chính xác*. Về người đương thời đã khó, người trước thời càng khó hơn, phần vì Việt Nam chúng ta không có thói quen lưu giữ ký ức, nhất là ký ức văn tự, phần khác huyền thoại hóa sự thực và sự thực hóa huyền thoại, sự quen thói này là không của riêng ai, đấy là chưa kể con mắt nhà nghiên cứu thường dễ chỉ nhìn thấy những gì mình cần thấy.

Nghiên cứu tiểu sử Hàn Mặc Tử, Trần Thanh Mại đưa ra những tư liệu như Tử bị đẻ non vì bà Duy uống rượu lậu, do nhà Đoan bắt để nhờ trong nhà, bị say, hoặc khi Tử bị phong thì phải sống trong tình trạng rất

cô độc, hoặc Mai Đình nữ sĩ từng giúp tiền gia đình Tử. Các tình tiết này rất có ý nghĩa với Trần Thanh Mại để cắt nghĩa vì sao Tử sớm có thiên tài, vì sao thơ Tử cô đơn và Mai Đình yêu Tử rất mực. Nhưng một người có thẩm quyền hơn về tư liệu Hàn Mặc Tử là Nguyễn Bá Tín, em ruột nhà thơ, trong cuốn *Hàn Mặc Tử anh tôi* (1991) lại bác bỏ. Song người ta cũng có quyền nghi ngờ tác giả cuốn hồi ký nói trên hoặc là ông nhớ nhầm, hoặc là ông muốn bảo vệ gia phong của mình. Thế là người đọc bị rơi vào mê cung mà không tài nào tìm được sợi chỉ dẫn đường.

Tuy vậy, trong nhiều trường hợp, có tư liệu xác thực rồi, nhưng *cách lý giải* các tư liệu ấy lại mỗi người một khác. Như *vầng trăng ám ảnh* trong thơ Hàn Mặc Tử chẳng hạn. Trần Thanh Mại đi tìm một mối liên hệ nhân quả giữa trăng và bệnh cùi. Còn ông Nguyễn Bá Tín thì cho rằng thi sĩ bị ám bởi vầng trăng kỳ lạ ở động cát Sa Kỳ nơi ông đã thấy Đức Mẹ hiển hiện để trợ giúp ông, nơi ông đã được nhận Ân sủng của Người. Từ đó, Hàn Mặc Tử thay đổi hẳn, chuyển cuộc sống bên ngoài thành cuộc sống nội tâm, "Anh không còn giống Anh nữa". Từ đó vầng trăng trở nên ám ảnh bởi một ánh sáng tâm linh huyền diệu. "Tiếc thay, ông Mại đã để mất cái *Vòng xích* của *sợi dây chuyền vật vãnh*, như ông đã nói, nên ông không thể hiểu biết cội rễ con trăng đã ảnh hưởng đến văn thơ Hàn Mặc Tử như thế nào."

Hoặc khi viết về các mối tình của Hàn Mặc Tử, Trần Thanh Mại cho biết bài này viết về Hoàng Cúc, bài kia viết về Mộng Cầm, còn bài kia nữa thì viết về Mai Đình, hoặc Thương Thương. Những chỉ dẫn tiểu sử học như vậy nhiều lắm chỉ soi sáng bài thơ ở cấp độ *vật liệu* (tức nội dung theo cách hiểu truyền thống). Trong khi đó, một bài thơ muốn đứng lại được với thời gian, tức từ bài thơ của *một* người thành bài thơ của *muôn* người thì phải vượt thoát khỏi vật liệu để chuyển sang cấp độ *nghệ thuật*. Phương pháp tiểu sử học thường dừng lại ở ngưỡng cửa ngôi đền thờ thần Apollon.

Một ví dụ khác nữa, khi nghiên cứu cạnh khía tôn giáo trong thơ Hàn Mặc Tử, Trần Thanh Mại thường chỉ đơn giản coi Trí là tín đồ Kitô giáo và tính đếm đến một vài bài thơ có đề tài tôn giáo (như "Thánh Mẫu Đồng Trinh"), thậm chí một vài từ tôn giáo như *Đâu suất*, *Ngạ quỷ*, mà không tìm đến ảnh hưởng của Kitô giáo đến *tư duy nghệ thuật* (= tính trữ tình + tư duy tôn giáo trên cơ sở con người cá nhân hiện đại), đến *cấu trúc cảm hứng* của toàn bộ sáng tạo của Hàn. ("Một là giai đoạn *cổ điển* với *Lệ Thanh thi tập*. Đây là sự hài hòa của Hàn Mặc Tử với chính mình và với xung quanh, tương ứng với thời thơ ấu của con người hay 'thuở thiên đường của nhân loại'. Hai là giai đoạn *lãng mạn*, *tượng trưng* và *siêu thực* với *Gái quê*, *Đau thương* và *Xuân như ý*... Hài hòa bị phá vỡ. Con người bất ổn với chính mình và hoàn cảnh: đau khổ, mơ ước, điên dại, tương ứng với thời kỳ trưởng

thành, vấp váp, bệnh tật của con người và của cái nhân loại đã 'mất thiên đường'. Ba là giai đoạn *tân cổ điển* với một phần của *Thượng thanh khí* và toàn bộ *Cẩm Châu duyên*. Sự hài hòa được tái lập. *Đau thương* được rũ bỏ. Con người được trở lại 'thiên đường của mình'"[1].

1. Xem Đỗ Lai Thúy, *Mất thơ*, NXB Văn hóa Thông tin, 2000, tr.213-233.

3

TRƯƠNG TỬU

phê bình khoa học khách quan(*)

Không thể có một hiện thực nào hoàn toàn độc lập với trí tuệ tìm hiểu nó, nhìn nó hay cảm thụ nó. Ngay cả khi nó tồn tại thì chúng ta cũng sẽ không bao giờ có thể tiếp cận một thế giới bên ngoài như thế.

H. POINCARÉ

Trương Tửu đến với phê bình khách quan khoa học không phải dễ dàng, mà phải trải qua một "hành

---

*. Trương Tửu (18/10/1913-16/11/1999), nhà văn, nhà phê bình văn học. Bút danh khác: Nguyễn Bách Khoa. Quê Hà Nội, tự học hết chương trình tú tài. Viết phê bình từ 1931. Viết nhiều tiểu thuyết. Trong khoảng 1941-46, phụ trách NXB Hàn Thuyên. Trong kháng chiến dạy dự bị đại học ở Thanh Hóa, sau hòa bình dạy Đại học Sư phạm và Đại học Văn khoa Hà Nội; năm 1957, được phong giáo sư cùng đợt với Đào Duy Anh, Trần Văn Giàu, Nguyễn Mạnh Tường. Từ 1958, sau vụ Nhân văn bị buộc thôi công tác và kiếm sống bằng nghề thuốc. Tác phẩm chính: *Uống rượu với Tản Đà* (1938), *Kinh Thi Việt Nam* (1940), *Nguyễn Du và Truyện Kiều* (1943), *Tâm lý và tư tưởng Nguyễn Công Trứ* (1944), *Đại quan về 40 năm văn học Việt Nam hiện đại* (in thạch bản, 1948), *Phương pháp phê bình văn học* (in thạch bản, 1952), *Mấy vấn đề văn học sử Việt Nam* (1958)...

trình đau khổ" của chính con đường mà tư tưởng phê bình văn học Việt Nam giai đoạn 1932-1945 đã kinh qua. Hay nói khác, chính ông là con đường ấy.

Trương Tửu bước vào làng văn năm 1935 với tư cách là một nhà phê bình. Trên báo *Loa*, ông đã phê bình các tiểu thuyết *Nửa chừng xuân* của Khái Hưng, *Đoạn tuyệt* của Nhất Linh, *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách. Năm 1937, trên báo Ích Hữu ông viết về *Hồn bướm mơ tiên* của Khái Hưng, *Lạnh lùng* và *Đời mưa gió* của Nhất Linh. Cũng như Thiếu Sơn, lối phê bình của Trương Tửu bấy giờ vẫn còn là chủ quan dựa trên quan niệm cổ điển và những nguyên tắc giáo điều. Có điều văn ông tinh tế hơn, hùng hồn hơn, nên hấp dẫn hơn. Sau đó, dường như Trương Tửu chán lối phê bình chủ quan này, nên từ năm 1937, ông chuyển sang viết tiểu thuyết xã hội (*Thanh niên SOS*, 1937, *Một chiến sĩ*, 1938, *Khi người ta đói*, 1940, *Trái tim nổi loạn*, 1940). Ông dứt hẳn với tư tưởng cũ và quay sang phê phán Tự lực Văn đoàn mà trước đây ông ủng hộ nhiệt thành (*Luân lý tư sản và ảnh hưởng của nó trong văn chương Việt Nam hiện đại - Tao Đàn* số 16/8/1939). Trương Tửu trở lại nghiệp phê bình với một tư thế và một quan niệm hoàn toàn khác. Phải chăng vì thế mà ông lấy tên mới là Nguyễn Bách Khoa? Ông viết nhiều nhưng đáng chú ý hơn cả là *Kinh Thi Việt Nam* (1940), *Nguyễn Du và Truyện Kiều* (1942), *Văn chương Truyện Kiều* (1942), *Tâm lý và tư tưởng Nguyễn Công Trứ* (1943).

Ở những tác phẩm trên, Trương Tửu đã áp dụng những lý thuyết khoa học phương Tây vào phê bình văn chương. Trước hết là triết thuyết duy vật. Trong *Kinh Thi Việt Nam*, ông đã lấy yếu tố kinh tế, xã hội để lý giải ca dao, tục ngữ. Đồng thời cũng lấy ca dao tục ngữ để nhận diện một thực trạng xã hội, cố vẽ lại cái bộ mặt của xã hội Việt Nam thời xưa. Khác với Nguyễn Văn Ngọc (và các nhà folklore học khác trước ông) chia ca dao tục ngữ thành các ô theo số chữ, số câu, Trương Tửu là người đầu tiên sử dụng phương pháp phân loại khoa học theo chủ đề. Và trên cơ sở đó nêu ra một cái nhìn, một thái độ, một lập trường. Chẳng hạn, từ những bài hát châm biếm đàn ông của người phụ nữ, ông chứng minh rằng ở xã hội Việt Nam cổ truyền đã nảy sinh tư tưởng chống nam quyền.

Tuy nhiên, *Kinh Thi Việt Nam* mới chỉ là một thử nghiệm, nên ở đây phương pháp xã hội học chưa được áp dụng triệt để như ở *Tâm lý và tư tưởng Nguyễn Công Trứ*. Ở cuốn sau, Trương Tửu cho rằng văn chương thuộc thượng tầng kiến trúc là phần lệ thuộc vào những điều kiện sinh hoạt kinh tế, xã hội - tức hạ tầng cơ sở. Bởi vậy "muốn phê bình một nhà văn, một sự nghiệp văn học, nhà phê bình phải tìm cho được phần hạ tầng cơ sở của tác giả, tức điều kiện kinh tế, xã hội nơi mà lúc nhà văn đang sinh sống. Ghi nhận được sắc thái của hạ tầng cơ sở đó, người ta tức khắc khám phá được nhà văn, nhận định đúng và chính xác về nhà văn đó". Để

tìm hiểu Nguyễn Công Trứ như một cá nhân, nhất là như một thiên tài, Trương Tửu đưa ra ba nguyên tắc (mà theo ông, mọi nhà phê bình) cần làm:

1. Khảo sát kỹ hoàn cảnh xã hội, trong đó cá nhân nhà văn sinh trưởng và hành động (nên nhớ rằng mỗi xã hội ở vào mỗi giai đoạn tiến hóa lại bị chi phối bởi những phép tắc riêng và bày ra một sắc thái riêng).

2. Khảo sát kỹ về nguyện vọng, tâm lý, tư tưởng, khuynh hướng cùng vai trò lịch sử của đẳng cấp cá nhân ấy.

3. Khảo sát xem những ảnh hưởng của xung đột đẳng cấp trong xã hội đã tác động đến cá nhân ra sao, và đã chịu sự phản động của cá nhân ấy đến chừng nào.

Nhờ có phương pháp khoa học mới mẻ như vậy, nên Trương Tửu đã có nhiều phát hiện về *Tâm lý và tư tưởng Nguyễn Công Trứ* và lý giải nó bằng sự phân tích các mâu thuẫn giai cấp trong thời đại nhà thơ. Từ đó, ông lớn tiếng tuyên bố là đã phá tan được những huyền thoại bí ẩn về thiên tài. Nhưng có lẽ, đóng góp độc đáo và gây xì căng đan hơn cả của Trương Tửu, theo tôi, là những công trình nghiên cứu về Nguyễn Du và *Truyện Kiều*, một viên đá triết học trong văn học Việt Nam, chiếc gương mà bất kỳ nhà phê bình văn học nào ghé soi vào cũng hiện hình chân tướng.

Từ xưa đến nay, các nhà phê bình Nguyễn Du và

Truyện Kiều đều cho rằng động lực sáng tạo của thi nhân là ký thác tâm sự. Họ Nguyễn Tiên Điền đời đời ăn lộc nhà Lê, Nguyễn Nghiễm, cha và Nguyễn Khản, anh đều làm quan to của triều đình. Bởi vậy, khi Tây Sơn kéo quân ra Bắc, không kịp chạy theo Chiêu Thống sang Tàu, Nguyễn Du ở lại mưu đồ chống Tây Sơn. Về sau, khi đã làm quan với nhà Nguyễn, dù được thăng chức rất nhanh, Nguyễn Du vẫn không tỏ ra mặn mà lắm. Lý do, ông vẫn là tâm sự hổ tủi của kẻ trung thần mà phải sự nhị quân. Nó như tâm sự của Thúy Kiều, tuy đã thề non hẹn biển với Kim Trọng, mà vẫn phải thất thân với Mã Giám Sinh, lấy lẽ Thúc Sinh, làm vợ Từ Hải mà vẫn không nguôi quên được mối tình đầu! Nguyễn Du viết *Truyện Kiều* là để gửi nỗi lòng đó và mong được hậu thế ba trăm năm sau có người khác lòng như Kim Trọng trong việc nhìn nhận về chữ trinh của Kiều. Tuy có những giải thích khác nhau hoặc khẳng định mức độ đậm nhạt của tấm lòng hoài Lê ấy, nhưng cho đến nay không ai phủ nhận cái *tâm sự* ấy ở Nguyễn Du. Thậm chí, nhiều người hi hửng thấy mình là kẻ tri âm sớm hơn dự kiến ba trăm năm của nhà thơ.

Không muốn dừng lại ở lối tiếp cận tiểu sử học xã hội ấy, Trương Tửu muốn đẩy con thuyền phê bình của mình ngược nước đi xa hơn. "Phận sự của nhà phê bình không phải là khám phá tâm sự của nhà văn. Tâm sự của nhà văn là thuộc về phần hữu thức. Cái phần này ít lắm, nằm ở phần lý trí, không phải phần đích thực,

phần nhiều nó hạn hẹp trong phần khống chế của lý trí. Còn cá tính tức là tất cả những tầng lớp sự vật ẩn tàng ở phía dưới, cái đó người ta gọi là tiềm thức. Bởi vậy, cá tính mới là con người đích thực" (*Nguyễn Du và Truyện Kiều*).

Cá tính, theo quan niệm của Trương Tửu, được hình thành trước hết do một kiểu kiến trúc sinh lý riêng thuộc mỗi người. Nó là một hiện tượng di truyền. Tuy vậy, nó không giống nhau vì bị chi phối bởi ngoại cảnh bên ngoài như đẳng cấp xã hội, quê hương, khí hậu, địa dư, lịch sử. Khái niệm cá tính ở Trương Tửu gần giống với khái niệm *tính khí* của trường phái tự nhiên chủ nghĩa Pháp do nhà văn E. Zola đứng đầu. Tính khí là "góc nhìn ra thế giới". Tính khí chi phối các quy luật sáng tạo của nhà văn. Sử dụng khái niệm cá tính nhà văn như chìa khóa mở vào tác phẩm. Trương Tửu đã khám phá được ở *Văn chương Truyện Kiều* những chiều kích nghệ thuật mới nằm ngoài sự chú ý của Nguyễn Du: cái vô thức của nhà thơ để lại trong tác phẩm. Phải nói đây là một bước tiến mới của phê bình văn chương đi về phía khách quan khoa học.

Đọc *Truyện Kiều* người ta thường nói đến "chất thơ bàng bạc" (Hoài Thanh), đến "thi vị chứa chan" (Nguyễn Mạnh Tường), nhưng không ai giải thích được chất thơ là gì. Các nhà trên chỉ dừng lại ở cảm, cao hơn là hiểu, chứ chưa tiến đến sự lý giải. Trương Tửu xuất phát từ lý thuyết về cá tính của mình, đã coi "chất thơ

là tinh túy của cá tính Nguyễn Du. Chất thơ này làm ra thi năng Nguyễn Du. Thi năng này làm ra cái đẹp và cái thi vị của *Truyện Kiều*". Nhưng điều quan trọng là, để lý giải chất thơ là gì, Trương Tửu đã hình thức hóa nó. Chất thơ, theo ông, là "một hệ thống tương quan chặt chẽ bao nhiêu 'vật liệu' làm cái chất thật ấy nhào nặn đều được ý thức, một năng lực sáng tạo đem tổ chức, phối trí, đem hỗn hóa lại thành một cơ cấu (structure) vững vàng với mọi thị hiếu của các người thưởng ngoạn nó cho kỹ" (*Văn chương Truyện Kiều*). Thú thật đọc những trang chữ trên của Trương Tửu, tôi chợt nhớ đến R. Jakobson, người coi đối tượng của phê bình không phải là văn học mà là tính văn học, chất thơ, tính nghệ thuật, và phê bình văn học và tìm hiểu xem làm thế nào mà một thông tin giao tiếp lại biến được thành một thông tin thẩm mỹ. Như vậy, cùng với những khái niệm như *thức nhận, nhà nho tài tử, nhà nho quân tử,* Trương Tửu còn đề xuất khái niệm chất thơ và lý giải nó một cách khách quan khoa học. Tiếc rằng, khi phân tích chất thơ của *Truyện Kiều*, nhà phê bình lại để cho những quan điểm duy vật dung tục và phân tâm học méo mó đẩy sang một hướng khác: từ một xuất phát điểm đúng đắn, khách quan đã đi đến một kết quả chủ quan, sai lầm.

Như vậy, phê bình văn học Việt Nam từ khi ra đời đã trải qua giai đoạn chủ quan giáo điều (Thiếu Sơn), chủ quan ấn tượng (Hoài Thanh) rồi đảo chiều chuyển

sang khách quan khoa học (Vũ Ngọc Phan, Trần Thanh Mại), và đến Trương Tửu là đã đạt đến một tầm mới. Có thể cắm một cột mốc. Nhưng phàm một vật khi đã lên tới đỉnh bao giờ cũng bộc lộ mặt trái của nó, như đứng trên đỉnh núi người ta có thể nhìn thấy sườn núi bên kia, để làm tiền đề cho một bước phát triển mới.

Phê bình văn học của Trương Tửu khách quan và khoa học trước hết ở khung lý thuyết, ở xu hướng vươn tới, nhưng lại phần nào, như Vũ Ngọc Phan, chủ quan, tùy tiện ở những xử lý cụ thể. Có thể nói, cái chủ quan tùy tiện ở Trương Tửu là con đẻ của sự khách quan cứng nhắc. Trong văn học từ khách quan chủ nghĩa (cứng nhắc) đến chủ quan chủ nghĩa (tùy tiện) chỉ có một bước: điểm đầu và điểm cuối thường vẫn gặp nhau là vậy. Chẳng hạn ở những trang luận về nguồn gốc giai cấp và những chứng bệnh thần kinh của Kiều.

Những vận dụng chủ nghĩa duy vật biện chứng vào phê bình văn học của Trương Tửu cũng vấp phải sự cứng nhắc như thế. Ông khăng khăng "phương pháp khoa học chỉ là phương pháp duy vật biện chứng. Nếu không, nó sẽ không phải là phương pháp khoa học nữa" (*Tâm lý và tư tưởng Nguyễn Công Trứ*). Vì vậy, về sau ông bị phê phán là mác xít giả hiệu. Theo tôi, Trương Tửu vốn là người chân thành, ông không phải ngụy mác xít. Có điều trong tư tưởng của ông còn lẫn nhiều yếu tố của học thuyết H. Taine và S. Freud. Nếu gọi ông là mác học (marxologie) thì có lẽ đúng hơn chăng?

Tuy không phải là nhà mác xít một trăm phần trăm, tức một người mác xít Đệ tam, nhưng Trương Tửu (cùng với những nhà học giả khác quanh nhà xuất bản *Hàn Thuyên* do chính ông chủ trì như Đặng Thai Mai, Lương Đức Thiệp, Nguyễn Đức Quỳnh) đã đặt nền móng vững chắc cho phương pháp phê bình xã hội học. Ông đã có những trang phân tích sự vận động của xã hội theo quan điểm giai cấp thật sắc sảo, độc đáo và cũng có không ít những gò ép, khiên cưỡng, "nói lấy được". Những nhược điểm này của ông, cũng như những yếu tố của lý thuyết Taine, lý thuyết Freud, về sau được các nhà mác xít chính hiệu khắc phục và loại bỏ. Phương pháp xã hội học đã trở nên thuần nhất và hoàn thiện trong chính nó. Nó đủ tư cách để trở thành phương pháp chính thống, đôi khi là duy nhất, trong phê bình văn học Việt Nam một giai đoạn dài.

4

ĐINH GIA TRINH

và tinh thần khoa học(*)

Điều tệ nhất, theo tôi, là trình bày
một khoa học như thể nó đã hoàn tất.
A.P. DE CANDOLLE

Bước sang thế kỷ XX, văn hóa Việt Nam mới thật sự tham dự vào hành trình hiện đại hóa của đất nước: bước khỏi văn hóa khu vực Đông Nam Á và Đông Á, để hòa nhập vào thế giới. Cũng phải nói thêm, trước Cách mạng tháng Tám, khái niệm *hiện đại hóa* hầu như trùng khít với khái niệm *phương Tây hóa*. Bởi thế, vấn đề Âu hóa, cách thức và tiến độ của nó, luôn được sự

---

*. Đinh Gia Trinh (15/12/1915-26/12/1974), nhà phê bình văn học Việt Nam. Bút danh: Diệu Anh, Thế Thụy. Sinh trong nhà nho nghèo, Gia Lâm, Hà Nội. Tốt nghiệp cử nhân Luật 1941. Tham gia nhóm Thanh Nghị, giữ mục phê bình văn học của báo này. Sau 1945, làm chánh văn phòng Bộ Tư pháp, sau khi bộ này giải tán thì làm việc tại Hội Luật gia. Tác phẩm chính: *Hoài vọng của lý trí* (1986), tập hợp một số bài tạp văn và phê bình văn học đã in trên tạp chí *Thanh Nghị*.

quan tâm của trí thức. Diễn trình hiện đại hóa, chỉ xét về mặt tư tưởng, cho đến 1945, có thể chia thành ba giai đoạn:

1) Từ 1913 đến 1932 là thời kỳ *dung hòa* Đông-Tây. Đây cũng là tư tưởng chủ đạo của *Đông Dương tạp chí* (1913-1916) và *Nam Phong tạp chí* (1917-1935), những tiếng nói có ảnh hưởng nhất lúc bấy giờ;

2) Từ 1932 đến 1940 là thời kỳ *đoạn tuyệt* với văn hóa phương Đông, gắn liền với báo *Phong hóa* (1932-1935) và *Ngày nay* (1935-1940) và nhà xuất bản *Đời nay* của nhóm Tự lực Văn đoàn;

3) Từ 1940 đến 1945 trở lại *dung hòa* văn hóa Đông-Tây, nhưng lần này trên một cơ sở mới sâu sắc hơn. Đại diện cho tư tưởng này là các tạp chí *Thanh Nghị* (1941-1945), *Tri Tân* (1941-1946) và nhà xuất bản *Hàn Thuyên*. Hai giai đoạn trước thì đã được nhiều người nói tới, còn giai đoạn sau thì hầu như bị bỏ qua. Có người nghĩ rằng nó chưa đủ tư cách để trở thành một giai đoạn. Song, cũng có người, do đặt lọt văn hóa vào khung chính trị, nên tuy coi nó là một giai đoạn, nhưng lại là giai đoạn suy tàn theo sơ đồ *phát sinh* –> *phát triển* –> *tàn lụi* hoặc *khởi trào* –> *cao trào* –> *thoái trào*. Bởi thế, người ta không đánh giá hết những tư tưởng văn hóa đặc sắc của giai đoạn này, cũng như vai trò khai sáng của tạp chí *Thanh Nghị* và nhà xuất bản *Hàn Thuyên*.

Thanh Nghị được thành lập bởi nhóm trí thức trẻ đứng đầu là Vũ Đình Hòe và các bạn ông như Vũ Văn Hiền, Phan Anh, Lê Huy Vân, Hoàng Thúc Tấn với các cộng sự như Đặng Thai Mai, Đào Duy Anh, Nguyễn Đổng Chi, Trần Văn Giáp, Hoàng Thúc Trâm, Nguyễn Tường Phượng. *Thanh Nghị*, có thể nói, là tấm gương phản chiếu đời sống văn hóa tư tưởng giai đoạn này. Nó là phương tiện để diễn tả những băn khoăn, những khát vọng, những tha thiết của đa số trí thức. Đồng thời cũng là một trường học cho những thanh niên và học sinh. Với 3.000 bản mỗi kỳ, *Thanh Nghị* quả thực là một trong những tiếng nói có uy tín với xã hội bấy giờ.

Trong nhóm *Thanh Nghị*, Đinh Gia Trinh giữ một vị trí khiêm tốn. Một phần do con người lặng lẽ, ưa mơ mộng của ông; phần khác do mảng phê bình văn học trên tạp chí mà ông phụ trách. Nhưng cho đến nay, thời gian càng lùi xa thì hình ảnh của Đinh Gia Trinh, đặc biệt là trong mắt các nhà chuyên môn, ngày càng lớn dần. Điều này có thể do những chuyên ngành khác như chính trị học, kinh tế học, sử học, luật học của Việt Nam đến nay đã vượt xa trình độ thời *Thanh Nghị*, còn văn học thì không? Cũng có thể ngay từ bấy giờ Đinh Gia Trinh đã đặt ra được cho phê bình văn học những vấn đề còn mới mẻ cho đến tận hôm nay?[1]

---

1. Các tác phẩm in trên *Thanh Nghị* của Đinh Gia Trinh chưa hề được tập hợp xuất bản, một phần sau 1945 ông chuyển sang hoạt động ở lĩnh vực luật học, phần khác dường như ông cũng muốn quên đi những mơ mộng

Trong hành trình hiện đại hóa văn hóa nửa đầu thế kỷ XX, "giai đoạn *Nam Phong*" chủ yếu là dịch thuật, giới thiệu và biên khảo những thành tựu văn hóa phương Tây, đặc biệt là những tư tưởng và học thuật của các nhà Ánh Sáng. Còn trong "giai đoạn *Tự lực Văn đoàn*" thì chủ yếu là sáng tác Thơ Mới, tiểu thuyết, kịch nói và các loại hình nghệ thuật khác theo lối Âu Tây. Đến "giai đoạn *Thanh Nghị*" thì loại hình chủ yếu là khảo cứu học thuật và phê bình văn học. Các công trình giai đoạn này vừa mang tính chất nhìn lại, đánh giá, tổng kết, vừa đặt nền móng cho một sự phát triển cao hơn.

Đinh Gia Trinh đặt ra (và cũng là đặt lại) vấn đề sử dụng phương pháp khoa học trong phê bình văn học. Theo ông, trong sự tiếp xúc văn hóa Đông-Tây, món quà (Đinh Gia Trinh gọi là "của quý") mà văn hóa châu Âu tặng văn hóa Việt Nam là khoa học, trước hết là khoa học thực nghiệm.

Những đóng góp của khoa học phương Tây cho sinh hoạt trí thức Việt Nam là rất lớn, đặc biệt trong việc hình thành tư duy khoa học. Khoa học đã mang lại những thành công không chỉ cho một số ngành khoa học tự nhiên, mà cả các ngành khoa học xã hội và nhân văn. Đặc biệt trong phê bình văn học, phương pháp

---

văn học thuở nào, mãi sau này mới được Đinh Phương Anh và Phạm Vĩnh Cư tuyển chọn và in dưới cái tên *Hoài vọng của lý trí* (NXB Văn học). Các trích dẫn trong bài đều lấy từ sách này.

khoa học đã mang lại những thành tựu mới và, quan trọng hơn, một cái nhìn mới. Bởi thế, trong xã hội mau chóng hình thành một thái độ duy khoa học, thậm chí sùng bái khoa học. Một thứ "hủ Tây" (từ của Phan Chu Trinh), tưởng khoa học là chiếc chìa khóa vạn năng có thể mở thành công bất cứ cánh cửa nào.

Trước tình hình đó, những đầu óc tỉnh táo, những lương tri thông thường không thể không lên tiếng. Và Đinh Gia Trinh, một trí thức Tây học, nhưng nền tảng tinh thần phương Đông còn sâu đậm, đã lên tiếng. Lập tức tiếng nói của ông trở thành tiếng nói tiêu biểu cho phê bình văn học giai đoạn này. Nhưng khác với các "hủ nho" chuyên lợi dụng thói duy khoa học để phủ nhận khoa học, Đinh Gia Trinh là người ủng hộ phương pháp khoa học, chỉ phê phán sự sùng bái khoa học mà thôi.

Bởi vậy, khi nhà xuất bản *Hàn Thuyên* cho ra đời cuốn *Óc khoa học*, Đinh Gia Trinh đã kịch liệt chỉ trích. Ông trách P.N. Khuê, tác giả cuốn sách, đã dùng "óc khoa học" làm thước đo văn chương nghệ thuật để từ đó phủ nhận nó là "không khoa học". P.N. Khuê không biết rằng trên đời này đâu chỉ "duy ngã độc tôn" có mỗi óc khoa học, mà còn có óc nghệ sĩ. Khoa học và nghệ thuật đều có quyền có một chỗ đứng dưới mặt trời, vừa đối lập vừa bổ sung cho nhau để hoàn thiện con người. Do cái óc khoa học của ông P.N. Khuê chỉ là cái *óc khoa học của một vài người* (như đầu đề bài báo của

Đinh Gia Trinh) nên nó sẽ dẫn đến tư tưởng biệt phái (mà Đinh Gia Trinh gọi là *óc đảng phái*); nghĩa là những trào lưu học thuật nào mình tin, mình yêu thì đúng, còn không thì sai. Nhà khoa học, theo Đinh Gia Trinh, phải đứng trên (hoặc đứng ngoài) các trường phái để nhìn nhận chúng cho khách quan.

Đinh Gia Trinh kết luận: "Nếu quyển sách của ông P.N. Khuê chỉ bàn luận về óc khoa học không thôi, và nếu ông không phê bình, chạm mó gì tới văn chương, mỹ thuật và triết lý thì nó hẳn có đôi chút giá trị, vì nó phổ thông cho người ta chút kiến thức sơ lược về khoa học. Nhưng vì tác giả lại phê phán cả văn chương, nghệ thuật, triết lý nữa, trong một cuốn sách nhỏ bé, nên luận điệu tuy dõng dạc, bạo dạn, nhưng không giấu nổi sự mâu thuẫn và nông cạn trong tư tưởng". Sau khi đã phê phán thói duy khoa học với tính chất là một quan niệm chung, Đinh Gia Trinh chuyển sang phê bình Nguyễn Bách Khoa (tức Trương Tửu) ở việc vận dụng phương pháp khoa học vào phê bình văn học trong *Nguyễn Du và Truyện Kiều* (Văn Mới, 1942).

Khoa học và nghệ thuật, như bây giờ thì ai cũng biết, là những lĩnh vực khác hẳn nhau. Nhưng con người lại cứ thích xáp vô những cái đối lập nhau để tìm hiểu. Tuy vậy, phương pháp khoa học phải phấn đấu rất lâu mới nhập tịch được địa hạt phê bình văn học. Nhất là tại Việt Nam. Vì thế, khi Nguyễn Bách Khoa tuyên bố: "Viết quyển sách nhỏ này, tôi chú ý làm sáng một

phương pháp nghiên cứu và phê bình văn học, phương pháp khách quan", "Tôi chỉ đã làm nghĩa vụ một nhà phê bình vẫn tôn thờ khoa học", thì một phê bình gia như Đinh Gia Trinh không thể không lưu ý. Đặc biệt là cái quan niệm chìa khóa *phương pháp khoa học*.

Trước tiên, Đinh Gia Trinh đưa ra cách hiểu của ông về phương pháp khoa học. Theo ông, đó là "một phương pháp dùng để tìm tòi (procédé de recherche), có tính cách cốt yếu là phải khách quan. Óc ta phải quy phục những sự kiện, sự quan sát của ta phải hết sức đứng xa ra ngoài ảnh hưởng thác loạn của giác quan và tình cảm. Sự kiện khoa học ở ngoài ta và không tùy thuộc những cảm giác, tính tình, hoặc những trạng thái cơ thể ta, cũng là không tùy thuộc thể cách từng người. Cho nên kiến thức khoa học ở trí tuệ nào cũng giống nhau". Lấy quan niệm này ra đọc *Nguyễn Du và Truyện Kiều*, Đinh Gia Trinh thấy Nguyễn Bách Khoa, không theo đúng tiêu chí trên, mà cũng không đúng như những lời ông tuyên bố: khách quan, khách quan và khách quan. Đó là: chưa hề đủ chứng cứ đã khái luận vội vàng (như ảnh hưởng của dòng giống với Nguyễn Du, như *Truyện Kiều* là "kết tinh của những cái suy nhược trong cốt tính Việt Nam"), còn tùy tiện đưa cảm xúc chủ quan của mình vào tác phẩm (như gạt Kiều sang bên để cảm thán: "Tùy thời! Tùy thời! Đã bao nhiêu kẻ mượn tên mi làm các tội lỗi, các việc hèn nhát, ích kỷ, tự ái, đê hạ!"). Từ đó, Đinh Gia Trinh nhận định: "Phê bình như

thế chưa phải là phê bình theo phương pháp khoa học, mà chỉ là phê bình theo một lý thuyết khoa học". Ông thấy ở *Nguyễn Du và Truyện Kiều*, Nguyễn Bách Khoa "đã dùng một ít thuyết khoa học để khảo xét, phê bình: thuyết di truyền (hérédité), thuyết ảnh hưởng của thời khắc (influence de moment), v.v... Khi ông viết: "Phải theo đúng những định luật khoa học (*khoa học nào?*) thì mới tìm được lời giải đúng cách cho các vấn đề", ấy là ông muốn nói tới những định luật trên, và một vài định luật khác nữa mà ông cho là đúng, chứ không phải là ông bảo dùng phương pháp khoa học để tìm tòi". Rút lại, những bất cập của *Nguyễn Du và Truyện Kiều*, theo Đinh Gia Trinh, là do tác giả của nó không theo phương pháp khoa học, mà làm theo các lý thuyết khoa học vốn chỉ có một giá trị tương đối. Rằng nhà phê bình chỉ cần mượn của khoa học cái phương pháp tìm xét, chứ không cần mượn của khoa học cái nội dung, tuy trong nội dung đó có những kiến thức mà nhà phê bình có thể dùng để làm vững thêm những nhận xét của y đã căn cứ vào sự kiện.

Tuy nhiên, là một người công bằng và luôn ủng hộ cái mới, Đinh Gia Trinh đã trao tặng cho tác giả *Nguyễn Du và Truyện Kiều* những lời đánh giá công bằng và sâu sắc:

"Khi xét về mối liên lạc giữa Nguyễn Du và *Truyện Kiều* thì tác giả tỏ ra có *minh kiến*, và trong những áng văn bình luận về *Truyện Kiều từ xưa đến nay ít có những ý*

kiến mới mẻ diễn ra một cách bạo dạn và rõ rệt như ở trong cuốn sách của ông Nguyễn Bách Khoa. Sự thành công đó là do ở một *phương pháp khảo xét thực có tính cách khoa học* mà ông đã áp dụng".

"Ông Nguyễn Bách Khoa đã có công mang vào văn chương nghiên cứu *Truyện Kiều* những *kiến thức mới mẻ* và *có giá trị*."

"Ông Nguyễn Bách Khoa thực đã *mở cửa* cho khoa phê bình văn học Việt Nam về *Truyện Kiều* trông thấy những *chân trời rộng rãi hơn*" (ĐLT nhấn mạnh).

Hơn nửa thế kỷ trôi qua, khoa học văn học đã trưởng thành, những bận tâm của Đinh Gia Trinh về thói duy khoa học ngây ngô không còn nữa, nhưng những tư tưởng hủ nho coi phê bình văn học *chỉ là* lãnh địa của ấn tượng và cảm xúc thì vẫn còn. Bởi vậy, nên chăng cần nói rõ thêm rằng, cái mà Đinh Gia Trinh gọi là phương pháp khoa học thực chất chỉ là tinh thần khoa học, chung cho mọi nghiên cứu tự nhiên cũng như xã hội. Nó còn rất nhiều dấu vết của khoa học thực nghiệm trong việc đề cao tuyệt đối tính khách quan. Ngày nay người ta đã đặt vấn đề *khoa học hiện có còn khoa học nữa không* bởi không có gì là khách quan tuyệt đối, mà chủ khách hòa vào nhau, trong các khái niệm *chủ-khách thể* và *khách-chủ thể*. Vì khoa học có tính tương đối như vậy (kể cả vật lý học), nên nhà phê bình có thể áp dụng mọi lý thuyết khoa học vào nghiên cứu văn học mà không sợ người ta coi là "ngụy khoa học". Phê

bình văn học không phải đi tìm những sự đúng sai theo hệ quy chiếu duy nhất nào đó, mà du hành khám phá những không gian thẩm mỹ mới của tác phẩm để làm giàu cho tác phẩm và, qua đó, cho bạn đọc và tác giả. Chính những lý thuyết mới, và cả những phương pháp mới nữa, là những con tàu vũ trụ đưa ta đi nhìn được mặt khuất của vầng trăng. Ngày nay, khi đọc Nguyễn Bách Khoa, chúng ta nên bỏ qua những sống sít, khiên cưỡng ở tiểu tiết mà đến ngay với đại cục. Bởi, với một người đang khai phá một con đường mới, thì anh ta chỉ chấm chấm vào hướng đi. Bởi, luận anh hùng, chỉ nên xem là đáng kể những gì anh ta đã làm được.

Phê bình người khác cũng là một hình thức bộc lộ quan niệm phê bình của mình. Huống hồ Đinh Gia Trinh còn có hẳn một bài trình bày quan niệm của ông về phê bình: *Nghệ thuật phê bình*. Theo ông, phê bình là một nghệ thuật, cho nên có một nghệ thuật phê bình. Và một khi phê bình đã được nâng lên thành nghệ thuật thì mọi sự rẻ rúng nó trở thành vô lý.

Có nhiều định nghĩa về nhà phê bình: "Phê bình gia là người biết đọc sách và dạy cho người khác biết đọc sách", "Nhà phê bình lột cái dở, đem diễn tả đến tinh vi cái hay của một tác phẩm cho quần chúng". Còn Đinh Gia Trinh coi nhà phê bình là "kẻ có tài dùng chiếc đũa thần khơi nguồn cảm xúc của độc giả"; nghĩa là nhà phê bình phải có trực giác nghệ thuật tốt để phát hiện tác phẩm, để *sống* tác phẩm. Rồi phải có kiến văn

rộng để sống được những trạng thái tinh thần khác với thói quen của mình: là thi sĩ để đọc thơ, là tiểu thuyết gia để đọc tiểu thuyết. Rồi lại phải có văn tài để làm sống lại một bầu không khí tình cảm, diễn minh bạch sự tiếp nối của một tư tưởng. Đó là công việc sáng tác, "sáng tác nhân dịp những sáng tác của người khác". Và để làm được điều đó, nhà phê bình phải có tư tưởng, có quan niệm căn bản về nghệ thuật và có sự đào luyện nghề nghiệp. Phải nói rằng, quan niệm về phê bình của Đinh Gia Trinh chịu ảnh hưởng nhiều của thuyết trực giác của Bergson, vốn phù hợp với tâm hồn Việt Nam, tâm hồn Á Đông. Nhưng là một trí thức Tây học, Đinh Gia Trinh đã biết kết hợp nhuần nhuyễn trực giác với tinh thần khoa học, để viết ra những bài phê bình hài hòa tình cảm và lý trí.

Đinh Gia Trinh phê bình cả văn xuôi ("Đọc tiểu thuyết Việt Nam cận đại"), cả kịch nói ("Đọc tập kịch *Mơ hoa* của Đoàn Phú Tứ"), nhưng những bài viết sâu sắc hơn cả thuộc về thơ. "Nói chuyện thơ nhân quyển *Thi nhân Việt Nam 1932-1941*", Đinh Gia Trinh khen bài tiểu luận đầu tập, *Một thời đại trong thi ca*, là công phu, nghiêm túc và có cái nhìn khái quát, còn bốn mươi nhà thơ sưu tầm trong tập thì phần nhiều yếu kém, chưa thể gọi là thi sĩ, thi gia chứ nói gì đến thi nhân. Tuy nhiên, ông cũng thấy công trình tổng kết này đánh dấu chấm hết cho một dòng thơ có nhiều thành tựu để mở đầu cho một thời đại của khảo cứu và phê bình văn học.

Hay một dòng thơ khác còn manh nha. Bởi vậy, khi *Xuân Thu Nhã Tập* ra đời trong tiếng la ó thì lời nói của Đinh Gia Trinh là khẳng định. Không hẳn ông là người cấp tiến, nhưng từ thế đứng của văn chương thế giới ông nhìn ra đường đi tất yếu của thơ Việt Nam. Tuy nhiên, ông cũng cho rằng nó ra đời quá sớm, chưa có sự đồng hành các bộ môn khác của nghệ thuật như âm nhạc, hội họa, nên ít người hiểu và thưởng thức.

Bởi vậy, trong bài *Đọc Xuân Thu Nhã Tập*, ông muốn mang một tiếng nói tri âm đến cho bạn đọc, làm bạn đọc hiểu rõ hơn trường nghệ thuật mới bằng cách đặt nó vào tinh thần văn hóa của giai đoạn này.

Đầu tiên, Đinh Gia Trinh khẳng định *Xuân Thu Nhã Tập* là sự tìm về với căn cốt phương Đông, bởi sau thời kỳ Âu hóa triệt để, người ta thấy phải lập lại sự cân bằng. Một kiểu dung hòa Đông-Tây ở chiều sâu. Bởi lẽ, trường thơ tượng trưng với Đinh Hùng, Bích Khê nếu cứ tiếp tục đi nữa theo kiểu phương Tây thì dễ chơi vơi, không có chân đứng. Nhóm *Xuân Thu Nhã Tập*, vì thế, phải quay về Đạo học phương Đông để tìm ra cái gốc của nghệ thuật nhằm xây dựng một thứ văn học "có tính cách riêng của ta". Đó là cái *"Nhạc đời đời"*, *"Trong trẻo, nhịp nhàng và sáng sủa"*.

Từ Đạo thuyết này, các tác giả *Xuân Thu Nhã Tập* đi vào tìm hiểu và thực hiện một loại hình nghệ thuật tiêu biểu nhất là thơ. Bởi trong thơ có cả âm nhạc và hội họa. Bản chất của thơ, theo *Xuân Thu Nhã Tập*, là sự

"run rẩy huyền điệu", tức nhịp điệu, tức nhạc bên trong. Loại thơ gốc, thơ tận nguồn này mới phân biệt rõ được với *"thơ ngọn"*, chỉ tựa vào thứ âm nhạc bên ngoài là vần điệu. Đồng thời phân biệt được với văn xuôi. *"Tính chất của văn vụ lợi ích, tính chất của thơ vụ đẹp"*, *"Thơ là tính chất hàm súc, tiềm thức, thuần túy"*. Một quan niệm thơ như vậy thì mới khai thác được hết các lợi thế của tiếng Việt, một thứ tiếng giàu âm nhạc, có tính tổng hợp, hàm ẩn. Như vậy, những đặc điểm của trường thơ tượng trưng Pháp vốn đã nằm ngay trong thơ cổ Á Đông. *"Cái mà thời nhân có thể cho là hấp thụ của phương Tây, thì người Á Đông ta có cái trí cổ sơ, trực giác ngay từ lúc đầu, nhờ một ngôn từ đặc biệt"*. Vậy nhà thơ Việt Nam chỉ cần *"trở lại nguồn ta"*.

Người đọc loại *thơ cảm* này không phải bằng đầu óc như đọc *thơ hiểu*, mà phải bằng trực giác, bằng những năng lực vốn có trong bản thân mình. "Kẻ đọc thơ muốn tận hưởng cái đẹp của thơ trước hết phải có năng lực thụ cảm để đón cái rung động cho tràn lan vào tâm hồn mình. *Người đọc muốn biết cái đầy đủ trác tuyệt do một bài thơ dội vào tâm hồn ít ra cũng phải được lên dây cùng cung bậc với cây đàn, với thi sĩ, với tình nhân. Người đọc cũng phải có chất thơ, có cốt đàn, có nòi tình"*.

Vậy, theo Đinh Gia Trinh, cái đặc sắc của *Xuân Thu Nhã Tập* ở chỗ nó là một trường lý thuyết bênh vực, chống đỡ cho một nghệ thuật thơ không vụ sự sáng sủa, chỉ vụ sự nhịp nhàng và khêu gợi theo những

con đường mà trí não không quen dùng. Nó đem vào chương trình nghị sự một kiểu thơ thuần túy trước đó chưa từng có tại Việt Nam. Rồi Đinh Gia Trinh phân tích thơ của Nguyễn Xuân Sanh và Phạm Văn Hạnh để, một mặt, chứng minh thơ của họ đã làm đúng và hay như họ quan niệm, mặt khác, xét kỹ ra thì lý thuyết thơ ấy không hoàn toàn vững chắc, bởi nó xua đuổi lý trí ra khỏi vương quốc cảm xúc. Theo ông, "cảm xúc có liên lạc mật thiết với lý trí, một cảm xúc mạnh và sâu là vì có những tường tượng, những liên tưởng, nghĩa là có hoạt động của lý trí". Bởi vậy, "câu thơ *Hồn xanh ngát chở dấu xiêm y* làm tôi rung động bao nhiêu khi tôi tưởng tượng hồn mang chở xiêm áo mỹ nhân, khi tôi hiểu nghĩa xuôi của câu thơ. Xét như vậy, thì muốn đuổi hết lý trí ra khỏi thơ thực là một điều không sao thực hành được. Ngôn ngữ đã là lý trí, mà thơ bắt buộc dùng ngôn ngữ. Nghệ thuật âm nhạc thuần túy hơn vì âm thanh giáng thẳng vào thích giác rồi làm rung động thần kinh. Mỗi chữ trong câu thơ có một ý nghĩa thì nghĩa xuôi của câu thơ sẽ làm cho ý nghĩa từng chữ rõ rệt hơn lên, trong một hệ thống mà vẫn không mất sức khêu gợi không cùng".

Có thể nói, đây là những dòng phân tích và bình luận tuyệt vời. Nhưng qua đó, chúng ta cũng, một lần nữa, lại thấy Đinh Gia Trinh là một người dung hòa, ở đây là tình cảm và lý trí, thơ cảm và thơ hiểu. Rõ ràng chúng ta khó mà có thể ủng hộ thơ theo thuyết âm chữ,

tức là thơ chỉ cần âm thanh mà không cần nghĩa; nhưng đọc thơ Nguyễn Xuân Sanh, chúng ta cũng không cần phải diễn xuôi từng câu thơ như Đinh Gia Trinh đề nghị. Có điều chúng ta phải thay cách đọc tuyến tính, cách đọc văn xuôi, bằng cách đọc phi tuyến tính, cách đọc thơ, bởi thơ *"chiếm đoạt ta tất nhiên, hoàn toàn, tức khắc"*. Thực ra, theo ý tôi, thơ Nguyễn Xuân Sanh khó đọc không phải vì quá mới, mà chưa đủ mới để trở thành thơ hiện đại. Nhưng đây là một câu chuyện khác, ngoài tầm chú ý của Đinh Gia Trinh.

Có lẽ, những bài viết hay nhất của Đinh Gia Trinh là những bài mang tính tổng quát như "Tính cách văn chương Việt Nam trước thời kỳ Âu hóa", "Trách nhiệm của các văn sĩ và nghệ sĩ". Ở bài đầu, bằng con mắt của kẻ khác, Đinh Gia Trinh đã nhìn rõ những đặc điểm của nền văn chương truyền thống Việt Nam. Có thể khái quát thành một số điểm như sau:

Về *tác giả*, các nhà văn Việt Nam trước hết là con người của cộng đồng, tức con người chức năng. Họ sống để thực hiện các bổn phận và nghĩa vụ của mình. Bởi vậy, họ luôn phải đè nén, kìm hãm con người cá nhân, cảm xúc cá nhân của mình. Văn chương với họ vì thế không phân biệt lắm với đạo lý hoặc chỉ đơn thuần là một thú tiêu khiển, thiếu những đam mê cuồng nhiệt vượt ra ngoài khuôn khổ.

Về *tác phẩm* thì chúng ta còn nghèo lắm. Có thể giải thích bằng nhiều lý do: sự thống trị của người

Trung Hoa quá dài và văn hóa Trung Hoa quá mạnh nên cha ông chúng ta có thói quen bắt chước Trung Hoa như khuôn mẫu; sự cướp phá những tác phẩm Lý Trần trong thời Minh thuộc cộng với điều kiện khí hậu ẩm, nhiều mối mọt, cộng với việc chúng ta không có thói quen tích trữ và bảo quản tư liệu, nên tác phẩm để lại càng ít hơn. Đó là chưa nói đến việc do khó khăn của chữ viết, in ấn nên sự phổ biến của văn học vẫn chủ yếu bằng truyền miệng, do đó không kích thích sáng tạo cá nhân, nhất là sáng tác ra những tác phẩm để đời. Hầu như không có những chuyển động lớn trong tư tưởng về nghệ thuật, những trường phái, những phấn đấu triệt để về lý thuyết.

Tình trạng đó đã khiến văn chương Việt Nam có một số *đặc điểm* sau: văn chương chưa bao giờ được coi như một thiên hướng, thiên chức, mà chỉ là một phương tiện; không có sự phong phú về thể loại, đặc biệt là thiếu phê bình văn học; văn chương còn nặng về tả thần, chỉ khi có khoa học phương Tây chúng ta mới có trường phái tả thực; chúng ta thiếu những băn khoăn siêu hình, những đam mê, những bột phát tình cảm do hạn định của đạo Khổng; văn chương Việt Nam thiên về tính cách một "văn chương của trường hợp", do tức cảnh sinh tình mà làm ra nên thiếu tính nghề nghiệp; và cuối cùng văn chương Việt Nam chịu rất nhiều cấm kỵ.

Những nhận xét trên tuy có vẻ thiên về tiêu cực,

nhưng Đinh Gia Trinh nêu ra với một nhiệt tâm với văn học. Hơn nữa, ở thời ông, khi cầm bút viết những dòng này, tuy công cuộc hiện đại hóa diễn ra đã gần được nửa thế kỷ, nhưng những di căn của nền văn chương cũ vẫn còn lổm ngổm bò như những rễ cây trên mặt hè phố cổ.

Ở bài thứ hai, Đinh Gia Trinh bàn về trách nhiệm của người nghệ sĩ. Trước hết ông nói đến sức cảm hóa to lớn của nghệ thuật đối với xã hội và, vì thế, trách nhiệm của nghệ sĩ càng to lớn hơn. Văn học liên quan đến toàn bộ các lĩnh vực đời sống xã hội, đặc biệt là với luân lý. Có người cho rằng nghệ thuật theo đuổi lý tưởng Đẹp, còn luân lý theo đuổi lý tưởng Thiện, nên ai thờ Chúa của người ấy, không liên quan gì đến nhau. Hơn nữa, nghệ thuật cần có tự do để sáng tạo, nó không thể này nở được trong cái khung chật hẹp của mệnh lệnh đạo đức. Nhưng cuộc sống lại không đưa ra những lời đáp sẵn như vậy. Chúng ta biết rằng bản nhạc *Sombre Dimanche* (Ngày Chủ nhật ảm đạm) đã khiến hai mươi thanh niên ở một quán rượu kia tự tử. Những bài thơ của Lermontov, cuốn *Werther* của Goethe đã làm bao người chán sống. Vậy tác giả của những nghệ phẩm ấy có phải chịu trách nhiệm không?

Đinh Gia Trinh cho rằng muốn kết tội Lermontov hay Goethe trước hết phải xem loại độc giả đó là hạng người nào. Rằng họ có sẵn tâm hồn yếu đuối, sẵn sàng đợi cái chết, "tựa như chiếc lá khô nát còn hơi dính vào

cây chỉ đợi một mơn man khẽ của gió để lìa cành". Nói bằng ngôn ngữ phân tâm học hiện nay thì ở họ xung năng chết (thanatos) quá mạnh, nên đúng như Gide nói: "Những kẻ bị văn chương giết chết, tôi tưởng họ đã mang sẵn cái chết trong lòng". Như vậy, những nghệ sĩ trên không gây ở lòng người những tâm trạng thất vọng muốn chết, họ chỉ thức dậy những khả năng ủ sẵn trong lòng một số ít người. Nên nếu có trách nhiệm thì họ chỉ chia sẻ một phần.

Vậy còn loại văn chương gieo rắc những ý tưởng nguy hại cho luân lý thì sao? Theo Đinh Gia Trinh, cần phải phân biệt hai loại luân lý: một loại là những giá trị bất di bất dịch được cả loài người tôn trọng từ thế hệ này qua các thế hệ khác, và loại kia chỉ có giá trị ở một giai đoạn nào đó, ở một tộc người nào đó. Nếu nhà văn nào phạm vào thứ luân lý thứ nhất (mà tôi gọi là *đạo lý* - ĐLT) thì cần phải lên án, còn phạm vào luân lý thứ hai (tôi gọi là *đạo đức*) thì cần phải suy xét lại. Bởi lẽ, như trường hợp *Madame Bovary* chẳng hạn, khi mới xuất bản thì tác giả của nó, Flaubert, bị ra tòa vì vi phạm đạo đức, nhưng sau đó thì tác phẩm này lại được cả thế giới thừa nhận. Và, vì thế, nếu chỉ lấy cái tiêu chuẩn đạo đức nhất thời ra làm tiêu chí xét đoán thì văn chương nghệ thuật khó mà phát triển được. Bởi, mọi sự sáng tạo ra cái mới đều là sự vi phạm một cái gì đấy đã bắt đầu lấm tấm rêu.

Tóm lại, ở những bài tổng luận trên, người ta thấy

được tầm văn hóa sâu rộng của Đinh Gia Trinh. Nhờ thế, ông nhìn văn chương với một khoảng cách của một người ngoại cuộc: bình tĩnh, mực thước, sáng suốt và công bằng. Cái nhìn dung hòa văn hóa Đông-Tây này làm cho ông có vẻ bảo thủ hơn Nguyễn Bách Khoa. Nhưng, ngoài phần cá tính ra, đó còn là định hướng chung của cả một văn hóa giai đoạn, của cái lương tri thông thường của thời buổi. Sự *dung hòa* văn hóa Đông-Tây này sẽ bị phá vỡ bởi Cách mạng tháng Tám để sau đó lại đến một thời kỳ *đoạn tuyệt* mới sâu và rộng hơn, nhưng lần này là đoạn tuyệt với văn hóa phương Tây. Chỉ sau Đổi mới 1986, sự dung hòa Đông-Tây thứ ba mới được tái lập. Bởi vậy, văn học trong giai đoạn này lại đẻ ra một loạt các nhà phê bình văn học vận dụng các lý thuyết và phương pháp khoa học mới vào phê bình văn học một cách triệt để hơn và hệ thống hơn. Và, trong hành trang của họ không thể không có những *hoài vọng của lý trí* mà Đinh Gia Trinh iu ấp.

5

THANH LÃNG

phân kỳ văn học theo thế hệ(*)

Chúng ta không võ đoán, đề cao hay chối bỏ một tiêu chuẩn nào trong các tiêu chuẩn [...] như triều đại hay thế kỷ, nhưng chúng ta chỉ chấp nhận là tiêu chuẩn khi nào quả thực cái tiêu chuẩn ấy có bế mạc hay khai mạc một cái gì gọi là cái vốn chung cho một thời đại và riêng biệt cho chính thời đại ấy.

A.P. DE CANDOLLE

Là một nhà phê bình văn học, đáng lẽ tôi chỉ cần nghiên cứu tác phẩm ở bản thân nó như một thực thể chữ tự trị là đủ, nhưng vốn coi mỗi cuốn sách đều

---

*. Thanh Lãng (23/12/1924-17/12/1978), linh mục, giáo sư Đại học Văn khoa Sài Gòn, chủ nhiệm nhiều tạp chí văn chương, Chủ tịch Văn bút Việt Nam. Tên thật Đinh Xuân Nguyên. Quê Nga Sơn, Thanh Hóa. Đậu tiến sĩ Văn chương tại Pháp năm 1957. Sau 1975, chuyển sang nghiên cứu ngôn ngữ tại Đại học Thành phố Hồ Chí Minh. Tác phẩm chính: *Biểu nhất lãm văn học cận đại* (1957), *Bảng lược đồ văn học* (hai tập, 1967, 1969), *Phê bình văn học thế hệ 1932* (hai tập, 1972).

có một số phận, nên tôi luôn đặt cái thân phận chữ nghĩa ấy vào thời đại lớn và nhỏ của nó. Bởi lẽ, một số phận lớn chịu sự quy định của thời đại bao nhiêu thì cũng tác động lại đến thời đại bấy nhiêu. Vì thế, nhà phê bình văn học không thể không chú ý đến lịch sử văn học. Và, rộng hơn, lịch sử chung.

Đọc Thanh Lãng tôi càng nghiệm ra điều đó là đúng. Là một giáo sư văn học, tác phẩm không nhiều, lại chỉ là giáo trình: *Biểu nhất lãm văn học cận đại* (Tự do, 1957), *Bảng lược đồ văn học Việt Nam* (Trình bày, 1967) và *Phê bình văn học thế hệ 1932* (Phong trào văn hóa, 1973), nhưng Thanh Lãng đã có một số ý tưởng độc đáo đến nay còn gợi ra nhiều ngẫm nghĩ (ít nhất đối với tôi).

Trước hết, tôi muốn nói đến *tư tưởng tư liệu*. Các nước Đông Á thường không coi trọng tư liệu. Lối học theo kiểu Đạo học là càng lên cao càng quy giản để trở về với Một, thậm chí với Không, nên tư liệu bộn bề là một cản trở. Còn tại Việt Nam thì lại càng không có thói quen lưu trữ tư liệu, kể cả tư liệu thành văn lẫn tư liệu ký ức. Bởi vậy, sưu tầm tư liệu, xử lý tư liệu, làm học thuật trên cơ sở tư liệu là một lề lối phương Tây, một kiểu tư duy thực chứng.

Việc sưu tầm tư liệu, đặc biệt là tư liệu báo chí, của Thanh Lãng xuất phát từ việc thương học trò. Hóa ra tại Sài Gòn trước Bảy Nhăm cũng vậy. Đến sinh viên đại học cũng học chay. Chỉ học nguyên lý mà không đọc tác phẩm, chỉ học luận điểm mà không đọc, hoặc

không có để đọc, các luận chứng. Bởi thế, dạy-học trở nên áp đặt, *độc thoại*. Sinh viên không có *tư liệu gốc*, thứ vật liệu mà từ đó thầy khái quát nên những nguyên lý, những luận điểm, còn trò thì *một mặt* xác lập ý kiến của mình, *mặt khác* hiểu sâu quan điểm của thầy, thậm chí *đối thoại* với quan điểm của thầy.

Tư liệu với nhà phê bình cũng quan trọng như vậy, thậm chí còn hơn. Bởi lẽ, nhà phê bình xây cất những luận điểm, thắp sáng những khám phá của mình trên và bằng tư liệu. Tư liệu là ga đi của một hành trình thám mã. Nếu có nhà phê bình nào đó nhắm trước một đích đến thì khi tiếp xúc với tư liệu, nhiều khi anh ta phải điều chỉnh hành trình, hoặc ga đến lại là nơi bất ngờ, ngoài dự kiến. Bởi tư liệu tuy là một dạng tiềm năng nhưng có tính ngoan cố không dễ gì phục tùng những thiên kiến. Vì thế, những công trình tư liệu thường sống lâu hơn những công trình chỉ có luận điểm. Mọi luận điểm sẽ qua đi nhưng tư liệu thì còn lại.

Cũng nhờ tư liệu mà Thanh Lãng có cái nhìn mới với một vài giai đoạn văn học. Trước hết là "văn học Thiên Chúa giáo". Trước đây chúng ta thường nghĩ văn học Việt Nam có văn học Nho giáo (điều quá hiển nhiên), văn học Phật giáo (một số người còn nghi ngờ!), nhưng văn học Thiên Chúa giáo thì nhất quyết không có. Nhưng Thanh Lãng đã làm thay đổi suy nghĩ của chúng ta. Là một linh mục, một tiến sĩ Văn chương Pháp, ông đã có điều kiện tìm vào kho lưu trữ của Nhà

thờ và phát hiện ra cả một miền đất mới. Đó là các sách viết về các danh nhân trong *Cựu ước* như *Thánh Tổ Gia cốp vãn, Đa vít thánh vương tuồng, Tô Bi A vãn*; về cuộc đời Đức Ki tô trong *Tân ước* như *Giáng sinh vãn*; về các danh nhân trong lịch sử Công giáo thế giới như *Cécilia tuồng, Thánh An tôn vãn, Hoàng hậu Save vãn, Inê tử đạo vãn*; về danh nhân Việt Nam như *Đông cung nhật trình vãn*...

Các tác giả-tín đồ Công giáo bấy giờ không phải chỉ có chủ trương tôn giáo thuần túy, mà còn có chủ chương văn học. Những tuồng, văn, thơ là những bằng chứng hùng hồn cho chủ trương làm văn, viết văn của những nhà văn tôn giáo ấy. Bởi thế, khác hẳn với nền văn chương Nho giáo của cái Đại xã hội văn hóa đương thời, nền văn chương Kitô giáo tiểu ngạch đã khai sinh ra nhiều hình thức văn học mới. Đó là văn thuần túy tôn giáo gồm các kinh kệ dùng trong việc tế tự, các sách dạng giáo lý hay luân lý, sách chú giải kinh điển như *Sách Thầy Giảng* (1870), *Sách dạy về sự kính thờ Rất Thánh Trái Tim Đức Giêsu* (1891) và bộ sách *Giải nghĩa kinh Evang* (1903); loại ca về luân lý dạy về cách ăn ở ở đời như *Về Cụ Sáu*; loại lịch sử lúc đầu chỉ chép lịch sử Kitô giáo thế giới, sau chép cả lịch sử Việt Nam như *Sử ký Đại Nam Việt*; loại truyện ký hay hồi ký: do chịu ảnh hưởng của các nhà truyền giáo châu Âu, các nhà truyền giáo Việt Nam cũng viết hồi ký loại truyện ký bằng văn xuôi hoặc văn vần như *Đông Cung nhật trình*

văn viết về Hoàng tử Cảnh sang Pháp; cuối cùng là văn tuồng mới viết theo kiểu phương Tây, nhân vật là những danh nhân tôn giáo, nói chứ không hát, lời lẽ nôm na, dễ hiểu.

Tóm lại, trong lúc ngoài xã hội vẫn đang thống trị văn vần hay văn xuôi biền ngẫu chứa đầy điển tích thì ở đây ra đời một thứ văn xuôi đơn sơ, dễ dãi, gồm những lời ăn tiếng nói hằng ngày, ít chữ Hán, ít điển tích; trong lúc ngoài xã hội vẫn đang thống trị tuồng hát như tuồng chèo với tính ước lệ rất cao thì ở đây ra đời thứ tuồng nói nôm na dễ hiểu. Đây là những đột phá để về sau cho ra đời những thể loại chủ đạo của văn học Việt Nam hiện đại hóa như văn xuôi, tiểu thuyết, kịch nói. Tuy văn học Kitô giáo không có kiệt tác, nhưng đã đưa ra tư tưởng mới, thể loại mới, công cụ diễn đạt mới mở đầu cho nền văn học quốc ngữ đầu tiên ở Nam Bộ, sau đó trên cả nước.

Cũng chính trên *cơ sở tư liệu* này, Thanh Lãng đã có đóng góp thứ hai, quan trọng hơn, vào việc phân kỳ lịch sử văn học. Trước tiên là sự phân chia văn học Việt Nam ra thành hai giai đoạn: Thời đại cổ điển và Thời đại mới, hoặc văn học trung đại và văn học hiện đại. Vậy đâu là mốc phân chia văn học trung đại và văn học mới. Gần đây, phần đông đều lấy mốc đầu thế kỷ. Tuy nhiên, trong khi vẫn có người, theo sát gót lịch sử chính trị, đẩy lên đến 1930, năm thành lập Đảng Cộng sản, hoặc lui xuống 1858, năm thực dân Pháp nổ súng vào

cửa biển Đà Nẵng mở đầu cho cuộc xâm lược Việt Nam, thì Thanh Lãng chọn 1862, năm ba tỉnh miền Đông bị mất vào tay xâm lược.

Sự kiện một phần đất nước bị mất vào tay kẻ xâm lược, nhất là *kẻ khác* đó lại *khác về văn hóa*, đã gây ra một chấn động lớn trong tâm hồn người Việt Nam, đặc biệt là các nho sĩ. Từ đây, việc mất chủ quyền chính trị sẽ dẫn đến mất vai trò lãnh đạo tinh thần, mất địa vị trong văn học. Nhất là cái *học mới* đang dần nảy nở và phát triển với các phương tiện trợ giúp hùng mạnh là chữ quốc ngữ, nhà in với báo chí. Năm 1865, xuất hiện tờ báo đầu tiên: *Gia Định báo*, và năm 1866, chỉ một năm sau, Trương Vĩnh Ký đã cho in và phát hành bộ *Chuyện đời xưa* của ông. Thế là bắt đầu một lớp người trí thức mới, Tây học, dần dà thay thế lớp cũ, Nho học. Họ bắt tay vào xây dựng nền văn học của mình. Bế mạc một *mùa cổ điển* và khai mạc một *thời đại văn học mới*.

Như vậy, chọn mốc 1862, tuy là một cột mốc chính trị nhưng lại sản sinh ra nhiều hệ quả văn hóa quan trọng, Thanh Lãng đã mang lại một cái nhìn mới cho một giai đoạn văn học Việt Nam. Đó là một cái nhìn *từ Nam Bộ* nhưng lại có giá trị toàn quốc, một cái nhìn từ chữ quốc ngữ, từ văn chương Kitô giáo, tức là cái mới nảy sinh và, do đó, có phần đối lập với cái nhìn quen thuộc *từ Bắc Bộ*, từ nền văn chương Nho giáo, tức từ sự suy tàn của cái cũ. Nhưng, điều quan trọng hơn, là từ sự chọn mốc này, Thanh Lãng đã chia giai đoạn khởi

đầu 1862-1945 của nền văn học mới, hiện đại thành ba thế hệ và từ đó gợi ra những suy nghĩ về việc phân chia lịch sử văn học theo thế hệ.

Thực ra, văn học *Thời đại cổ điển* từ thế kỷ XVII đến năm 1862 cũng được Thanh Lãng chia làm bảy giai đoạn, tức 7 thế hệ: 1. Văn học thời đối kháng Trung hoa (thế kỷ XIII-XIV), 2. Văn học thời phát huy văn hóa dân tộc (1428-1505), 3. Văn học thời chớm mở đối kháng thời thế (1505-1592), 4. Văn học thời kỳ gặp gỡ phương Tây (1592-1729), 5. Văn học thời thác loạn (1729-1788), 6. Văn học thế hệ Nguyễn Du (1788-1820), 7. Văn học thế hệ Nguyễn Công Trứ (1820-1892). Cách phân chia trên, quả thực chưa chặt chẽ bởi một tiêu chí thống nhất. Điều này, trước hết phản ánh ở tên gọi: khi thì lấy tinh thần chủ đạo của một giai đoạn như "Văn học thời thác loạn", khi thì lấy một nhân vật tiêu biểu như "Văn học thế hệ Nguyễn Du". Nhược điểm này được khắc phục một cách triệt để trong sự phân kỳ văn học *Thời đại mới* từ năm 1862 đến 1945.

Thời đại này được Thanh Lãng chia làm ba thế hệ: 1. *Thế hệ Đối kháng* kéo dài từ 1862 đến 1913, tư tưởng *chủ đạo* là chống Pháp, chống văn hóa phương Tây qua thơ văn của các sĩ phu yêu nước, Cần vương, phong trào Đông Du và Đông Kinh nghĩa thục; 2. *Thế hệ Liên hiệp* kéo dài từ 1913 đến 1932. Năm 1913 hầu như các cuộc đấu tranh chống Pháp đều tan rã: Phan Bội Châu chủ trương Pháp Việt đề huề, khởi nghĩa Yên Thế thất

bại, Nguyễn Văn Vĩnh mở *Đông Dương tạp chí* cổ động cho đường lối tổng hợp Đông Tây, dung hòa Âu Á, mới cũ, già trẻ, luân lý/nghệ thuật; 3. *Thế hệ Đoạn tuyệt* kéo dài từ 1932 đến 1945. Nếu các thế hệ trên hoặc là Nho học, hoặc là Nhà nho Tây học, thì thế hệ này toàn phần Tây học, nên họ muốn đoạn tuyệt với phương Đông để theo Tây phương, đoạn tuyệt với cái cũ để theo cái mới, đoạn tuyệt với luân lý để giải phóng nghệ thuật.

Cách phân chia này tôi thấy rất nhiều ý nghĩa. Trước hết là việc chia lịch sử văn học Việt Nam thành hai thời đại: Thời đại Cổ điển và Thời đại mới. Chữ thời đại ở đây là *thời đại lớn* theo cách dùng của nhà nhân văn học M. Bakhtin và nhà lịch sử tôn giáo M. Eliade. Thời đại lớn chính là *thời đại văn hóa*. Tư tưởng chủ đạo của Thời đại cổ điển là Trung Hoa hóa, tức khu vực hóa, còn của Thời đại mới là phương Tây hóa, tức thế giới hóa. Như vậy, xu thế hiện đại hóa ở văn học Việt Nam là không thể đảo ngược, đặc biệt là ở văn học thời đại mới.

Khi xác định tư tưởng văn học chủ đạo của Thời đại mới là phương Tây hóa, tôi muốn mở ngoặc nói thêm, ở thời kỳ này hiện đại hóa gần như trùng khít với phương Tây hóa, và phương Tây hóa cũng gần như trùng khít với thế giới hóa, chỉ sau 1945 thì hiện đại hóa mới đa phương hơn và, do đó, đa dạng hơn. Trên diễn trình hiện đại hóa này mỗi thế hệ gánh vác một phần nhiệm vụ của mình. Từ đó, không chỉ nhìn văn

học theo tư tưởng chủ đạo, tức cái cốt yếu nhất, mà còn nhìn nó trong thế vận động. Như vậy, các thế hệ văn học của Thời đại mới từ chống đối, bất hợp tác với tư tưởng văn học phương Tây dần dà đi đến chỗ dung hòa tư tưởng Đông Tây, để rồi đoạn tuyệt với tư tưởng phương Đông nhằm chủ trương hiện đại hóa theo con đường phương Tây.

Theo sơ đồ này, Thanh Lãng đã chỉ ra con đường hiện đại hóa, tức phương Tây hóa, của văn học Việt Nam được các thế hệ kế tiếp nhau trong một cuộc chạy đua tiếp sức là không thể đảo ngược. Nhưng việc hiện đại hóa gần như trùng khít với phương Tây hóa, tức Pháp hóa, tức ít nhiều có dính dáng đến chính quyền Pháp cả ở chính quốc lẫn ở thuộc địa, đã ngầm chứa sẵn các số phận bi kịch cho những người có tư tưởng canh tân, cải cách.

Tuy nhiên, theo tôi, hợp lý hơn có lẽ nên chia giai đoạn 1932-1945 thành hai: 1932-1939 và 1940-1945. Thế hệ Đoạn tuyệt với Tự lực Văn đoàn là tiêu biểu kết thúc vào năm 1939, khi Thế chiến II bùng nổ. Người ta mất niềm tin vào nền văn minh phương Tây, nên đã quay sang phương Đông, quay về với dân tộc. Phong trào nghiên cứu văn hóa dân tộc hình thành quanh tạp chí *Tri Tân*. Một thế hệ trí thức mới ra đời tiếp thu *tinh thần khoa học* phương Tây để xử lý những vấn đề văn hóa xã hội Việt Nam nhằm tìm ra một con đường hiện đại hóa khác trước, trong đó có con đường mác xít vừa

giải quyết được vấn đề dân tộc và vấn đề quốc tế. Thế hệ trí thức này tập hợp xung quanh tạp chí *Thanh Nghị* và nhà xuất bản Hàn Thuyên. Điều này giải thích vì sao chính họ là những người nhiệt tình tham gia Cách mạng tháng Tám.

Việc phân kỳ lịch sử theo thế hệ là nhìn vào những con người chính yếu, chiếm số đông, mang tư tưởng chủ đạo của giai đoạn ấy. Ví như Thế hệ Phản kháng chủ yếu là các *nhà nho*, Thế hệ Liên hiệp chủ yếu là các *nhà nho Tây học*, còn Thế hệ Đoạn tuyệt chủ yếu là các *nhà Tây học*. Tuy nhiên, trong mỗi giai đoạn đều có những con người *lạc thế hệ* mình: hoặc họ thuộc thế hệ sau đó, hoặc họ thuộc về thế hệ trước đó. Ở thế hệ Phản kháng chẳng hạn, có những người như Trương Vĩnh Ký, Huỳnh Tịnh Của lại chủ trương liên hiệp. Sự đi ngược lại thế hệ của mình đã mang lại cho họ nhiều ngộ nhận, hiểu lầm. Điều này cũng dễ giải thích vì họ thuộc *nhà nho Tây học* sẽ chỉ trở thành chủ đạo ở giai đoạn sau. Đáng chú ý là trường hợp Tôn Thọ Tường, vốn là nhà nho nhưng lại chủ trương liên hiệp nên ông rơi vào một mâu thuẫn mang tính bi kịch: "một bên là thực tế của lương tri đòi hỏi nhà nho phải trung quân ái quốc, một bên là thực tế cuộc đời, bế bắc, tàn ác, bi đát nhưng phải thích nghi". Bởi thế, Tôn Thọ Tường (cả văn lẫn đời) đều là những cái nửa chừng: suy tưởng nửa chừng, hành động nửa chừng. Hoặc ở Thế hệ Liên hiệp cũng có những người bước một chân sang Thế hệ Đoạn tuyệt.

Đó là trường hợp Nguyễn Văn Vĩnh. Không phải ngẫu nhiên mà những nhà văn sáng tác quốc ngữ ở Thế hệ Đoạn tuyệt đều thừa nhận mình được đào tạo từ trường học của Tân Nam Tử (con người của nước Nam mới).

Sự phân kỳ văn học theo thế hệ không chỉ đến Thanh Lãng mới có. Thực ra, trong *Nhà văn hiện đại*, Vũ Ngọc Phan đã có chia các văn theo thế hệ. Nhưng ông làm không triệt để và quan trọng hơn không có biện luận cũng như không có lý thuyết. Còn trong phê bình văn học Việt Nam sau này, người ta cũng hay nói đến thế hệ chống Pháp, thế hệ chống Mỹ nhưng thực ra không có nội dung tư tưởng. Hoặc, sự phân biệt các thế hệ nhà văn 70, 60, 50 tuổi cũng không có nội dung, chỉ để thuận tiện cho Hội Nhà văn lên danh sách thăm hỏi, tặng quà. Nói vậy, là để biết đóng góp của Thanh Lãng với phương pháp phân kỳ văn học theo thế hệ của ông vào văn học sử và phê bình văn học.

6

NGUYỄN VĂN TRUNG

và thái độ trí thức(*)

Người trí thức không phải là người có kiến thức đại học hoặc sau đại học, mà là người có kiến thức chuyên sâu nhờ đọc sách và kinh nghiệm tiếp xúc. Thực ra, điều cốt yếu đáng nói không phải vốn kiến thức, mà là thái độ trí thức *đối với các vốn ấy và, nhất là, đối với những vấn đề cuộc sống trước mắt đặt ra.*

NGUYỄN VĂN TRUNG

Trong các nhà phê bình văn học miền Nam 1955-1975, tại Sài Gòn, Nguyễn Văn Trung là một khuôn mặt đặc biệt, đa dạng và đa diện. Ông, trước hết, là một

---

*. Nguyễn Văn Trung (1930-) quê Hà Nam. Du học tại châu Âu, về miền Nam sau Hiệp định Genève. Giáo sư Đại học Huế, Đại học Văn khoa Sài Gòn, đồng chủ trương các tạp chí *Đại học*, *Đất nước*, *Hành trình*. Tác phẩm chính: *Biện chứng giải thoát trong Phật giáo* (1957), *Xây dựng tác phẩm tiểu thuyết* (1962), *Lược khảo văn học* (ba tập, 1963-1968), *Chủ nghĩa thực dân Pháp tại Việt Nam: thực chất và huyền thoại* (1963), *Ca tụng thân xác* (1967), *Ngôn ngữ và thân xác* (1968), *Hành trình trí thức của Karl Marx* (1966)..

nhà triết học. Tốt nghiệp tiến sĩ triết tại Bỉ, người Công giáo ấy, với một luận án về Phật học. Như các linh mục khác, Lê Tôn Nghiêm và Trần Thái Đỉnh. Có thể, Phật giáo bấy giờ là cái nhìn phương Đông và dân tộc sang phương Tây và Kitô giáo. Cũng có thể triết học Phật giáo có những điểm tương đồng với triết học hiện sinh, trào lưu đang nổi lên mạnh mẽ ở châu Âu và, phần nào, trên thế giới; mà các ông chịu ảnh hưởng. Riêng Nguyễn Văn Trung, chủ yếu từ Jean-Paul Sartre. Nhất là thái độ *dấn thân*.

Bởi thế, sau khi khước từ lời mời sang Mỹ làm việc, Nguyễn Văn Trung về Việt Nam dạy tại Đại học Huế, rồi Đại học Văn khoa Sài Gòn. Nhưng không đi theo con đường truyền thống của một giáo sư đại học, làm công tác nghiên cứu, biên khảo, giới thiệu triết học phương Tây nói chung và triết học hiện sinh nói riêng, mà vượt khuôn viên nhà trường để đi vào đời sống xã hội. Triết học với ông lúc này không còn là một đối tượng nghiên cứu nữa, mà là một triết lý sống. Hay, nói khác, triết học *xuống đường* (chứ không/chưa phải *đứng đường*).

Nguyễn Văn Trung là cây bút chủ lực của nhiều tờ tạp chí quan trọng như *Đại học* hồi ở Huế, giới thiệu triết học, văn học, giáo dục phương Tây, sau đó là *Sáng tạo*, *Đất nước*, *Hành trình* ở Sài Gòn, đụng nhiều đến các vấn đề văn hóa, chính trị, xã hội của thời cuộc. Các bài viết của ông sau tập hợp lại theo từng vấn đề và xuất

bản với nhan đề là *Nhận định* (sáu tập). Ngoài ra ông còn viết những cuốn sách mang tính luận chiến về chủ đề văn hóa và chính trị như *Chủ nghĩa thực dân Pháp tại Việt Nam: thực chất và huyền thoại* (Nam Sơn, 1963), *Chủ đích Nam Phong, phê bình một quan điểm phê bình* (1972), *Trường hợp Phạm Quỳnh* (Nam Sơn, 1975); về Phật giáo như *Biện chứng giải thoát trong Phật giáo* (Đại học, 1958), *La Conception boudhique du devenir* (Nam Sơn, 1963); về một chủ đề của triết học hiện sinh như *Cá tụng thân xác* (Nam Sơn, 1967), *Ngôn ngữ và thân xác* (Trình bày, 1967) Và, có lẽ, quan trọng hơn cả là những công trình viết về văn học như *Lược khảo văn học I - Những vấn đề tổng quát* (Nam Sơn, 1963), *Xây dựng tác phẩm tiểu thuyết* (Nam Sơn, 1965), *Nhà văn, người là ai? Với ai?* (Nam Sơn, 1965), *Lược khảo văn học II - Ngôn ngữ văn chương và kịch* (Nam Sơn, 1966), *Lược khảo văn học III - Nghiên cứu và phê bình văn học* (Nam Sơn, 1968).

Viết về một vấn đề gì, dù lớn hay nhỏ, dù xưa hay nay, Nguyễn Văn Trung đều muốn đưa nó về tận gốc, tức thực/bản chất của nó, để suy xét, phê phán. Trong *Lược khảo văn học I*, những vấn đề tổng quát của văn chương được ông đặt ra dưới dạng câu hỏi: *Viết là gì? Viết cái gì? Tại sao viết? Viết thế nào? Viết cho ai?* Tuy chịu ảnh hưởng mô hình kiến tạo của Jean-Paul Sartre trong cuốn *Văn chương là gì?* (Nguyễn Văn Tạo dịch, Chi Lăng xuất bản, 1968), nhưng Nguyễn Văn Trung

vẫn có cách trả lời mới cho những câu hỏi truy nguyên và vĩnh cửu này. Một nửa câu trả lời là ở lý thuyết văn học thế giới đương đại, chủ yếu từ cuốn sách của Sartre, còn nửa kia là ở những dữ kiện, nhận xét, phê phán hiện trạng nghiên cứu văn học của Việt Nam dưới cái nhìn mới. Câu đáp của Nguyễn Văn Trung, vì thế, lại đẻ ra những câu hỏi khác về văn học Việt Nam, rồi mỗi câu hỏi thứ sinh này lại có những câu đáp khác nhau ở bạn. Sách của Nguyễn Văn Trung mang tính *đối thoại* là vì vậy.

Thực ra, hồi đầu kháng chiến chống Pháp cũng đã từng có những câu hỏi như *Viết cho ai? Viết cái gì? Viết như thế nào?* đặt ra cho giới cầm bút. Và câu trả lời cũng được đưa ra cùng lúc với câu hỏi: viết cho công-nông-binh; viết để phản ánh cuộc kháng chiến, để động viên các đối tượng trên hăng hái tham gia giết giặc lập công, thi đua sản xuất; viết dễ hiểu, phổ cập. Hỏi đáp này mang tính *độc thoại*, là tuyên truyền chứ không phải nghệ thuật.

Lược khảo văn học II đặc sắc nhất là phân biệt giữa ngôn ngữ đời sống và ngôn ngữ văn chương, và ở ngôn ngữ văn chương thì giữa ngôn ngữ thơ và ngôn ngữ văn xuôi. Trong cuộc sống hằng ngày thì cả người nói lẫn người nghe thường chỉ chú ý thông tin, nói/nghe *cái gì*, nên ngôn ngữ chỉ là một công cụ thuần túy. Còn trong văn chương thì ngôn ngữ vừa là phương tiện vừa là mục đích, thông tin giao tiếp và thông tin thẩm mỹ

chồng lên nhau. Điều này thể hiện rõ nhất trong văn xuôi. Riêng với thơ thì thông tin thẩm mỹ được đặt lên hàng đầu, đôi khi là duy nhất, còn thông tin giao tiếp chỉ còn nhiệm vụ môi giới. Bởi thế, Mallarmé mới nói: *Người ta làm thơ không phải với ý tưởng, mà với chữ*, còn Valéry thì hình ảnh hơn khi so sánh văn xuôi là *đi*, còn thơ là *múa*. Đi thì bao giờ cũng phải đến đâu, tức có mục đích, múa thì không đến đâu cả, tức có mục đích tự thân. Và, cũng vì thế mà nhà lý luận thơ Jakobson nói một cách lý luận: *Thơ là ngôn ngữ tự lấy mình làm cứu cánh.*

Có thể, những tri thức nói trên nay đã trở thành những tri thức học đường. Hiển nhiên như trái đất quay xung quanh mặt trời. Nhưng, ở ta, ngay cả những hiển nhiên ấy cũng còn chưa được bạn đọc số đông chấp nhận, kể cả một số bạn đọc chuyên ngành, cùng ngành biết đến, hoặc biết mà chưa đến. Vì thế mà giữa những người có chuyên môn chung chưa có ngôn ngữ chung. Và, cũng vì thế mà giữa họ không có tranh luận học thuật, chỉ có sự làm ồn hoặc độc diễn.

Lược khảo văn học III bàn nhiều đến phê bình văn học. Trước hết, Nguyễn Văn Trung tóm tắt và nhận xét về những phê bình cũ như (1) Ấn tượng, chủ quan, giáo điều, (2) Giáo khoa (theo Lanson), (3) Luân lý, (4) Tâm lý (theo tính tình học và phân tâm học) và (5) Xã hội (theo Taine, mác xít). Ông cho rằng những phê bình này đứng ngoài văn học để giải thích văn học nên dễ

vấp phải những "lệch lạc", "lạm dụng" và "tính chất cá nhân chủ nghĩa" do tình trạng khó khăn về sử liệu và, đặc biệt, "ảo tưởng về chân lý lịch sử". Sau đó, những quan niệm phê bình hiện đại, chưa được áp dụng vào trong văn học Việt Nam như (1) Phân tâm phê bình của Charles Mauron, (2) Phân tâm hiện sinh của Jean-Paul Sartre, (3) Phân tâm vật chất của G. Bachelard, (4) Phê bình chủ đề của J.-P. Richard, Jean-Paul Weber, G. Poulet, (5) Phê bình cơ cấu của L. Goldmann, R. Barthes. Các phê bình mới này đều lấy tác phẩm làm trung tâm, mang tính nội quan.

Phải nói rằng, tính đến thời điểm ấy (1968), đây là một giới thiệu, tuy còn sơ lược, nhưng hết sức mới mẻ và mang tính hệ thống. Đặc biệt thể hiện sự mong muốn mang đến cho phê bình văn học miền Nam một sinh khí mới. Tuy nhiên, do việc tác giả cho rằng nếu vận dụng các phê bình mới thì sẽ khắc phục được hạn chế về sử liệu văn học, nên chưa làm nổi bật được những ưu việt tự thân của phương pháp mới. Hơn nữa, chưa thấy được sự chuyển từ phê bình cũ sang phê bình mới là sự vận động nội tại của tư tưởng phê bình văn học: từ tiền hiện đại sang hiện đại.

Có thể, với sự xói mòn của thời gian, nhiều luận điểm, ý tưởng chói sáng đương thời của Nguyễn Văn Trung nay đã ít nhiều xỉn màu. Nhưng có một điều hẳn sẽ còn tồn tại lâu dài, như một bài học kinh nghiệm, cho các thế hệ sau: đó là thái độ *dấn thân khoa học* của

học giả Nguyễn Văn Trung. Vì thế, trong nghiên cứu, ông đã chọn phương pháp hiện tượng luận, hiện tượng luận hiện sinh, tìm về những bản chất. Và, cũng chính vì thế, ông có một *thái độ trí thức* đối với học vấn và, quan trọng hơn, với những vấn đề cuộc sống đặt ra.

Từ đó, Nguyễn Văn Trung chọn cho mình một diễn ngôn thích hợp là trình bày vấn đề làm sao cho tới gần được với bản chất sự việc theo lối mô tả hiện tượng học, mà không cần chú ý đến những ý kiến khác nhau của những nhóm người khác nhau đã có về vấn đề đó. Loại diễn ngôn này như một lời kêu gọi gián tiếp độc giả xóa bỏ lối nhìn thiên kiến hạn hẹp của nhóm mình để tiếp xúc với chân lý sự vật. Một ý hướng viết như vậy tất nhiên đưa đến nhiều ngộ nhận, phê phán.

Cuộc đời là một thực tại vô cùng phong phú và sống động, nhưng con người lại chỉ có thể nhìn nó từ một vị trí nhất định và vào một thời điểm nhất định, nên ý hướng nhận thức của anh ta về cuộc đời bao giờ cũng bị giới hạn ở một cạnh khía nào đó của nó. Vì thế, không thể coi *một* chân lý tuyệt đối, mà có nhiều chân lý. Đây chính là cơ sở của tính đối thoại. Và các tác phẩm của Nguyễn Văn Trung luôn mở ra cho đối thoại. Ông là người đứng về phía trao đổi.

7

VĂN TÂM

và những khối mâu thuẫn(*)

Nợ tình chưa trả cho ai
Khối tình mang xuống tuyền đài chưa tan
KIỀU

Tôi đọc Tầm Dương, tác giả *Tản Đà, khối mâu thuẫn lớn*, rất lâu trước khi quen biết anh Văn Tâm. Bấy giờ, tôi còn là cậu học trò lớp bảy của một trường huyện, nơi ngày xưa Cao Bá Quát từng dạy học và cũng từng lên núi Sài Sơn bình văn cho khỉ nó nghe! Quả thực, cái tên Tầm Dương khi ấy chưa gợi ra trong tôi một vang vọng xa xôi nào. Nhưng, cuốn sách ông viết đã khai

---

*. Văn Tâm (5/9/1933-24/6/2004), nhà giáo, nhà phê bình văn học. Tên thật Nguyễn Văn Tâm, quê thị xã Thanh Hóa. Tốt nghiệp Đại học Văn khoa Hà Nội, tham gia *Đất mới*, tạp chí của sinh viên thời Nhân văn. Tác phẩm chính: *Vũ Trọng Phụng, nhà văn hiện thực* (1957), *Tản Đà - khối mâu thuẫn lớn* (1964), *Giảng văn - văn học lãng mạn* (1991), *Góp lời thiên cổ sự* (1992), *Đoàn Phú Tứ - con người vì tác phẩm* (1995), *Vườn khuya một mình* (2001).

tâm cho tôi về bản chất mâu thuẫn của những nghệ sĩ lớn. Và, rộng ra, của Con Người. Điều đó dường như phần nào trấn an nơi tôi những suy tư ngổn ngang trái ngược của tuổi khủng hoảng lớn một phần, và phần khác, của một hoàn cảnh cũng rất "hoàn cảnh". Tôi đâu biết viết sách ấy, với bút danh ấy, Văn Tâm muốn tuyên ngôn một lập trường nghệ thuật, một cái nhìn không nhất phiến về con người. Và, sau rốt, một nghiệp dĩ của nhà phê bình.

Rồi ấn tượng hoa niên ấy nhanh chóng bị vùi lấp bởi những sóng lớp thời cuộc. Tốt nghiệp phổ thông. Vào đại học. Sơ tán. Nhập ngũ. Xuất ngũ. Chạy việc Mãi cuối những năm tám mươi, khi đã an thân ở một nhà xuất bản nọ, khi đã có một vài thử bút lọt mắt, một hôm tôi tình cờ gặp Trúc Thông và được biết anh Văn Tâm nhắn đến nhà chơi. Quả thực, cho đến lúc ấy, tôi chưa hề quen Văn Tâm. Một vài bài viết trở lại sau hơn một thập niên im tiếng với cái tên-thật-bút-danh ấy chưa nói được gì nhiều về con người anh.

Sau khi bấm chuông, tôi e dè bước lên cầu thang ngoài trời xây bằng gạch đã cũ dẫn lên tầng hai của ngôi nhà kiểu biệt thự. Mở cửa đón tôi là một phụ nữ nhỏ nhắn mang một vẻ đẹp nhuần nhị. Chị mời tôi vào bàn nước, pha trà và xin lỗi vì bắt khách phải chờ "anh Tâm" một chút. Tranh thủ trong khi chủ nhà thay đổ (tôi đoán thế), tôi tò mò quan sát không gian của phòng khách. Phải nói đấy là một bảo tàng nghệ thuật thu nhỏ.

Ngoài một chiếc tủ đựng nhiều đồ cổ, trên tường còn bao nhiêu tranh của các danh họa Việt Nam. Từ Nguyễn Sáng, Nguyễn Tư Nghiêm, Bùi Xuân Phái đến Lưu Công Nhân, Trần Lưu Hậu, Lê Trí Dũng. Mà tranh nào cũng có chữ ký đề tặng chủ nhân của các họa sĩ. Còn sách thì khỏi phải nói. Văn Tâm hẳn phải là... Tôi bỗng giật mình, thoát khỏi cơn mơ màng khi chủ nhà đột ngột hiện ra. "Xin chào khách quý", một giọng vui vẻ nói.

Đó là một người đàn ông tầm thước, đẹp trai, quần áo chỉnh tề. Anh ân cần hỏi thăm tình hình gia đình, chỗ công tác và chuyện viết lách của tôi. Rồi anh khen bài tôi viết về cuốn *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều* vừa đăng trên *Sông Hương*, nhất là việc tôi dám "cãi" Phan Ngọc, một vị giáo sư khả kính. Văn Tâm trò chuyện hòa nhã, đúng mực và lịch sự, nhưng đôi khi vẫn không giấu nổi vẻ hóm hỉnh, tinh quái của ánh mắt lấp lóa sau cặp kính trắng. Ra về, tôi cứ băn khoăn với một cảm giác trái ngược giữa một căn phòng đầy những tranh và cổ vật với vị chủ nhân đầy mực thước của nó, hay giữa một con người vô hình săn lùng *cái đẹp* với một con người hiện hữu đang cầm giữ *cái đúng*.

Sau này, khi đã quen thân hơn, tôi biết anh Văn Tâm là một người say mê sưu tầm cái đẹp từ nhỏ. Trước hết là vẻ đẹp của tri thức. Ngay từ khi còn là học sinh trung học, chàng thiếu niên tỉnh Thanh ấy đã nhịn ăn dành tiền để mỗi Chủ nhật lại từ thị xã đạp chiếc xe

tòng tọc đến Rừng Thông, Cầu Bố, nơi có những người Hà Nội tản cư về, lùng mua sách quý. Không ngạc nhiên là anh có hầu hết tác phẩm của Tự lực Văn đoàn và Thơ Mới. Về sau, khi cuộc Kháng chiến chống Pháp lan rộng, chính gia đình anh cũng phải đi tản cư. Và may mắn là chỗ sơ tán ấy lại rơi đúng vào "Làng Xăm", nơi dân làng đi xăm được rất nhiều đồ gốm cổ. Đến khi học trung học Lam Sơn, gần Quần Tín, một thứ thủ đô kháng chiến của trí thức, văn nghệ sĩ, Văn Tâm lại có dịp làm quen, trực tiếp hoặc gián tiếp, với nhiều họa sĩ, nhạc sĩ, nhà thơ.

Hành trang ấy, Văn Tâm mang lên cả Đại học. Anh đỗ Thám Hoa, sau Trạng nguyên Hà Thúc Chỉ và Bảng nhãn Cao Xuân Hạo. Sau khi tốt nghiệp, cũng như bộ bốn Trần Quốc Vượng, Hà Văn Tấn, Phan Huy Lê, Đinh Xuân Lâm bên sử, bộ ba ngự lâm pháo thủ trên cũng được bên văn giữ lại trường làm "trợ lý giảng dạy đại học". Văn Tâm tích cực tham dự vào những tập dượt dân chủ trên tờ *Đất mới* của sinh viên bấy giờ. Giá như không có *Đất mới*, giá như có *Đất mới*, nhưng Văn Tâm không tham gia thì bây giờ có thể anh đã trở thành một trong những giáo sư đầu ngành của khoa Ngữ văn Đại học Tổng hợp Hà Nội như bao người khác. Và diện mạo của tấm bản đồ phê bình văn học giờ đây có lẽ đã thay đổi. Nhưng, nếu những "giá như" như vậy mà trở thành hiện thực thì Văn Tâm cũng không còn như *đã là* trước *Đất mới* và *sẽ là* sau *Đất mới*. Tôi thích một Văn Tâm

như anh giờ đây vẫn còn mãi mãi *đang là*, tuy rằng, với người văn, thì *nợ "văn chương" phải trả đến hình hài*...

Sau "sự kiện" này, trợ lý Văn Tâm và các bạn của anh, và cả một vài giáo sư được các anh trợ lý, phải rời trường Đại học. Văn Tâm được đưa về dạy ở phổ thông. Đã có "vết", lại dạy một môn học "sư nói sư phải, vãi nói vãi hay" như môn văn, nên Văn Tâm hẳn phải gìn giữ lắm. Dần dà, trong cái khuôn viên chật hẹp ấy, anh trở thành một người mô phạm mẫu mực, lúc nào cũng mực thước, đạo mạo, dè dặt và thận trọng, tuy vẫn không phai bạc vẻ hào hoa. Thế là, con người nghệ sĩ sôi sục say mê thuở nào nay phải đóng khung trong bộ dạng của một giáo viên phổ thông trung học. Trong thời buổi bao cấp, sự phân thân nhiều khi là không tránh khỏi. *Tôi "phân thân", vậy thì tôi tồn tại.* Hậu thế không thể trách Văn Tâm. Nhưng sự hao phí năng lượng mà một anh giáo khổ trường công phải trả là khá lớn. Và, quan trọng hơn, là vết hằn để lại trong phê bình văn học của anh.

Có thể nói, Văn Tâm là một nhà phê bình văn học bẩm sinh. Trong anh hội đủ những tố chất của kẻ mang nghiệp: yêu cái đẹp, đặc biệt là cái đẹp ngôn từ; yêu sự hiểu biết, đặc biệt là hiểu biết nghệ thuật; có tính quyết đoán, thậm chí cực đoan. Tuy vậy, sự "tranh chấp" của hai con người trong một ở anh dẫu có mài sắc thêm tí chút những thiên tư đó, nhưng trong nhiều trường hợp lại làm chúng suy giảm hoặc lệch hướng.

Văn Tâm là tác giả của sáu cuốn sách có giá trị: *Vũ Trọng Phụng, nhà văn hiện thực* (1957), *Tản Đà, khối mâu thuẫn lớn* (1964), *Đoàn Phú Tứ, con người và tác phẩm* (1995), *Giảng văn - văn học lãng mạn* (1991), *Góp lời thiên cổ sự* (1992), *Vườn khuya một mình* (2002), trong đó đã có bốn cuốn mang "cảm hứng chiêu tuyết". Ba cuốn đầu thì chiêu tuyết cho cá nhân: *Vũ Trọng Phụng*, một nhà văn có nhiều dự cảm thiên tài, nên vì thế mà số phận văn chương của ông luôn chìm nổi theo thời tiết chính trị, đặc biệt trong tiết trời oi bức của những năm 1956-1957; *Tản Đà*, một trong những nhà thơ lớn nhất của văn học Việt Nam thế kỷ XX, kẻ mang bản chất mâu thuẫn của con người giao thời, nên thật khó được đánh giá đúng trong "những năm đất nước có chung tâm hồn, có chung khuôn mặt" (Chế Lan Viên) ưa một cái nhìn thuần nhất về bản chất người; *Đoàn Phú Tứ*, người nghệ sĩ cách tân, tác giả một trong những bài tượng trưng đầu tiên của thơ Việt Nam, *Màu thời gian*, đồng thời cũng là một tác gia đưa kịch nói Việt Nam từ lãng mạn, mơ hoa, đến tượng trưng kiểu Ipxen. Viết ba chuyên luận trên, Văn Tâm không cốt "phanh phui" những khuất lấp xã hội mà họ phải chịu đựng, mà quan trọng hơn, là nói lên được những đóng góp học thuật và thẩm mỹ còn ít được biết đến của họ. Cuốn sách thứ tư chiêu tuyết cho cả một dòng văn học. Khi viết *Giảng văn - văn học lãng mạn*, trước hết Văn Tâm muốn đưa ra một cái nhìn mới về dòng văn học này, đặc biệt là các

tác giả và tác phẩm có trong chương trình văn cấp ba. Theo Văn Tâm, trước đây định giá văn học lãng mạn không thỏa đáng, bởi lẽ công cụ thẩm định chỉ vẻn vẹn có những phạm trù như *tính dân tộc, tính nhân dân, tính hiện thực, tính nhân đạo, tính lạc quan*, nên cách phân tích tác phẩm *bỏ lửng không phân tích nội dung tư tưởng, nặng về diễn xuôi bài thơ, phi văn bản hóa, duy cảm, kinh nghiệm chủ nghĩa, nặng về tầm chương trích cú*. Văn Tâm muốn bổ sung thêm phạm trù *tính nhân loại, tính người* để có cơ sở vận dụng một số *công cụ mới* do khoa học phương Tây đưa lại, như phân tâm học, dân tộc học, ngôn ngữ học. Hai cuốn sau cùng, *Góp lời thiên cổ sự* và *Vườn khuya một mình* tập hợp các bài viết ở những thời gian khác nhau trong sự vận động của cảm hứng *từ chiêu tuyết sang đổi mới*, hoặc đôi khi chiêu tuyết *là* đổi mới! Đặc biệt, *Vườn khuya một mình* còn là nỗ lực viết cuối cùng của Văn Tâm để chiến thắng bệnh tật. Bởi lẽ, bệnh xuất huyết não, với người cầm bút như Văn Tâm, xét cho cùng cũng là một thứ "tai nạn nghề nghiệp". Và cũng kéo dài hàng chục năm. Có điều lần này, Văn Tâm không chịu im tiếng.

Đọc Văn Tâm, có thể thấy, qua thứ ngôn từ chọn lọc kỹ lưỡng, trau chuốt của anh, sự cảm nhận tinh tế và óc phân tích sắc sảo. Điều đó rõ ràng dựa trên một thẩm mỹ chắc chắn và một hiểu biết văn học sâu rộng. Mỗi bài viết của anh, vì thế, dù lớn nhỏ đều có thể rút ra được một cái gì đấy bổ ích hoặc thú vị. Ví dụ, khi

bàn về tình yêu trong bài "Tương tư" của Nguyễn Bính, Văn Tâm cho rằng biểu hiện đặc trưng của tình yêu nam nữ trong thơ nhà thi sĩ chân quê này chính là trạng thái *tương tư*. Nhận xét này chẳng những khu biệt được tính chất tình yêu của Nguyễn Bính khác với tình yêu *tha thiết, vồ vập* Xuân Diệu, *buồn rầu, sâu lắng* Huy Cận, *đau đớn, quằn quại* Hàn Mặc Tử, mà còn đi đến một triển khai thú vị và sâu sắc - phản ánh tính cách Việt: "Một trong những nét đặc trưng của *tính cách Việt* là ý thức *về độ* (không vượt ngưỡng). Ý thức về độ ấy đã chi phối nhiều khu vực văn hóa Việt: *về kiến trúc*, các công trình xây dựng không quá lớn; *về sân khấu*, tuồng bi mà vẫn tráng, Chèo khi đau buồn phải có hề ra trò xua tan ngay không khí sầu thảm; *về tín ngưỡng*, lễ hội trang nghiêm mà không khe khắt; *về ứng nhân xử thế*, ít muốn cạn tàu ráo máng" (*Giảng văn - văn học lãng mạn*, tr. 61). Có thể nói, mỗi bài viết của Văn Tâm, đều bộc lộ một cạnh khía bất ngờ của ngòi bút phân tích, tạo nên bức *chân dung nghệ thuật* đa dạng, đa diện của chính Văn-Tâm-nhà-phê-bình. Đồng thời, những phát hiện của anh trên các thửa ruộng văn chương mà lâu nay nhiều tốp thợ đã cày đi bừa lại đến hết màu lại phục nguyên được cái giá trị *thiên nhiên nguyên thủy* của đất đai.

Đọc Văn Tâm, người ta không thể không chú ý đến một đặc điểm khác là độ dày tư liệu. Tư liệu không chỉ nằm ngổn ngộn trong các chú giải, viện dẫn, chú thích, mà dường như còn là nền móng cho những công trình

của Văn Tâm. Có thể nói, Văn Tâm sống với tư liệu, cảm xúc và suy nghĩ cùng với tư liệu, và, sau rốt, phát ngôn bằng tư liệu. Tư liệu đã làm cho tiếng nói của anh tự tin hơn với mình và thuyết phục hơn với người. Phải đặt mình vào bối cảnh nói năng vài chục năm trước đây mới thấy *tư tưởng tư liệu* này là rất quan trọng. Bấy giờ hầu như tất cả mọi người đều tư duy theo *phương pháp diễn dịch*. Từ những nguyên lý hầu như được thừa nhận một cách tiên nghiệm, người ta cứ việc phán xét các lĩnh vực cụ thể. Tư liệu, bởi thế, hoặc không cần lắm, hoặc chỉ cần để minh họa cho những đáp số cho sẵn. Tư liệu chưa bao giờ là cơ sở, hoặc ít ra, là xuất phát điểm cho việc nghiên cứu, phân tích, bình luận, đánh giá, khái quát. Tình trạng học chay, dạy chay trong các trường phổ thông và cả đại học trước sau gì cũng sẽ dẫn đến tình trạng viết chay trong phê bình văn học. Hoặc ngược lại. Bài phê bình, vì thế, rất dễ trở thành một tập hợp (đôi khi khá giản đơn) những ý kiến, nhận định không có sở cứ nào cả.

Có thể, tư tưởng tư liệu, như một xu thế chung, ra đời nhằm khắc phục tình trạng viết lách nói trên không chỉ trong phê bình văn học. Tôi nhớ, khi còn "tòng sự" ở cơ quan bác sĩ Nguyễn Khắc Viện, tôi thường nghe ông nói, với người cầm bút thì chuẩn bị xong tư liệu đã là xong một nửa công việc. Sau này, trong cách viết, bắt chước ông, tôi thường đưa tôi vào như một kẻ chứng kiến - một thứ tư liệu sống - cũng chỉ vì vậy. Riêng đối

với trường hợp Văn Tâm trong phê bình văn học, tôi nghĩ, tư tưởng tư liệu còn bắt nguồn từ một nguyên nhân sâu xa hơn, đó là thú say mê sưu tầm sách từ hồi còn nhỏ. Đã giàu có, nhất là giàu một thứ sang như sách, thì muốn trưng ra cũng là phải. Huống hồ, nó còn phục vụ đắc lực cho Văn Tâm trong cảm hứng chiêu tuyết. Để phục vị cho bè bạn, và qua đó, cho chính bản thân mình, Văn Tâm thấy những phát ngôn hùng hồn, đanh thép chưa đủ, mà cần cả lời nói im lặng của tư liệu. Và trong nhiều trường hợp, sự im lặng (của tư liệu) lại là những lời nói hùng hồn nhất. Có điều dù là người chừng mực, mà nhiều lúc Văn Tâm cũng đã để cho sự ẩn ức tư liệu và thói "nói có sách, mách có chứng" của mình dẫn mình đi. Ví như, muốn chứng minh một điều gì đó, Văn Tâm thường dẫn ra ý kiến của rất nhiều người, kể cả những ý kiến ít giá trị và của những người còn ít giá trị hơn, chỉ nhằm một mục đích là lấy đa số (y như trong biểu quyết cơ quan!), nên *chúng khẩu đồng từ* đã trở nên một thành ngữ sang trọng, ưa dùng trong văn anh. Hoặc để chứng minh cái hay của thể thơ năm chữ, anh đã bàn rất dài về con số 5 và những ứng dụng của thuyết âm dương ngũ hành vào mọi lĩnh vực của đời sống như ngũ quả, ngũ sắc, ngũ vị, ngũ cung. Đi xa hơn nữa, để chứng tỏ thời Đoàn Phú Tứ là *bát nháo*, Văn Tâm đã công phu tìm ra đủ tám thứ láo nháo của thời đại này. Trong những trường hợp như vậy, sự giàu có, với Văn Tâm, đã trở thành một gánh nặng. Tư duy sáng

tạo khó mà cất cánh nổi một khi bị buộc vào những bó sách, dù là sách quý.

Anh Văn Tâm suốt đời không nguôi nổi nỗi khát khao những miền Đất mới. Bởi vậy, nhiều lúc anh không muốn dầm chân mãi trên mảnh đất ao nhà, mà đã có những thăm dò vượt đại dương sang lục địa Âu Mỹ. Tôi đã từng mượn ở anh và mượn cho anh những sách triết học, khoa học và văn học của phương Tây hiện đại để đọc cho cập nhật và, quan trọng hơn, cập thế giới. Nhưng dường như anh chưa vận dụng được nhiều lắm để đổi mới phê bình văn học, dù phê bình xã hội học của anh rất nhiều thẩm mỹ, nhưng vẫn chưa chuyển đổi được hệ hình. Tôi nhớ, khi phải bảo vệ Thơ Mới tránh khỏi sự quy chụp thành phần chủ nghĩa, Văn Tâm đã cho rằng Thơ Mới không chỉ có thơ lãng mạn, mà còn gồm cả thơ hiện thực (*Dòng nước ngược* của Tú Mỡ) và thơ cách mạng (*Từ ấy* của Tố Hữu), nên nó không thuộc riêng giai cấp tiểu tư sản và tư sản, mà là của chung dân tộc. Một *giới thuyết Thơ Mới* như vậy, tuy đỡ đòn được cho Thơ Mới về mặt xã hội, nhưng sự mở rộng nội hàm khái niệm Thơ Mới "vô bờ bến" này đã phá hủy nó như một hiện tượng thẩm mỹ. Rõ ràng, nếu không thay đổi hệ hình, thì việc dùng xã hội học để chống lại xã hội học chỉ là công việc của người nắm tóc mình để nhấc mình qua chỗ lội. Đây không phải chỉ là hạn chế riêng của Văn Tâm, mà của cả một thời. Mỗi người đều có thời của mình. Người đó lớn lên bằng cái thời ấy và

cũng bị níu kéo, ràng buộc bởi cái thời ấy. Trừ những bậc thiên tài, dĩ nhiên. Huống hồ, anh Văn Tâm còn tự nhận cho mình một gánh nợ đời để trả: chiêu tuyết cho mình và bè bạn của mình. Có thể nói, bao nhiêu tinh lực Văn Tâm đã dồn cả vào việc thực hiện chiến công Hercule này! Bởi vậy, với anh, càng hướng về tương lai thì càng hồi sinh quá khứ. Phải chăng đấy là mâu thuẫn lớn và cuối cùng mà anh phải vác trên vai để đi lên Núi Trọc?

Nay anh đã đi xa, nhiều lúc tôi cứ trộm nghĩ, xét cho cùng, thì mâu thuẫn nằm ngay trong chính bản thân sự sống. Mỗi người, vì thế, sống ở đời là để giải quyết cái mâu thuẫn ấy, đồng thời cũng là để chung sống với nó. Bởi, xóa xong mâu thuẫn này thì mâu thuẫn khác lại hiện ra. Nhưng không vì thế mà không xóa và cũng không vì thế mà chịu đựng. Sống, phải chăng, là sự xê dịch một cách thanh thản giữa xóa bỏ và chịu đựng? Là một người đọc thấu đáo triết học phương Đông, nhất là thiền học, lại là con rể nhà Đạo học Cao Xuân Huy, anh Văn Tâm hẳn hiểu điều đó. Nhưng hình như anh chỉ mới hiểu theo cái hiểu của một trí thức, một học giả, một người còn quá nặng lòng với đời, nên khi giải quyết mâu thuẫn anh còn *ở trong* nó chứ chưa *ở ngoài* hoặc *ở trên* nó, tức, ở chiều bên kia của mâu thuẫn. Hình như, kể cả khi đã đứng trước ngưỡng cửa của thế giới hài hòa vĩnh cửu

8

HOÀNG NGỌC HIẾN

triết lý hai bàn chân(*)

Con người không có rễ,
nó có hai bàn chân.
B. BRECHT

Hoàng Ngọc Hiến hiện nay, cũng như một vài người khác ở ta như Hữu Ngọc, Dương Tường, khó mà phân định được là nhà gì: nhà triết, nhà phê bình, nhà dịch thuật hay cứ tổng gọi là nhà văn hóa? Thời đại khai minh khiến một số người có thực tài nhìn đâu cũng thấy cần phải khai quang. Họ trở thành nhà bách khoa bất đắc dĩ là vì vậy. Nhưng thời nào cũng có những con người đao pha, đa năng đến mức thành đa dị năng.

---

*. Hoàng Ngọc Hiến (21/7/1930), nhà phê bình văn học. Quê Đức Thọ, Hà Tĩnh. Đậu Phó tiến sĩ văn học ở Liên Xô. Dạy Đại học Sư phạm Vinh, Đại học Văn hóa Hà Nội. Trưởng viết văn Nguyễn Du. Tác phẩm chính: *Malakovski, con người, cuộc đời và thơ* (1976), *Văn học - học văn* (1990), *Văn học gần và xa* (2003), *Triết lý văn học và triết luận văn chương* (2006)...

Tôi gặp anh Hiến vào năm 1971, tại Hà Nội, trong Hội nghị Văn học so sánh. Tuy chưa hiểu lắm những gì người ta thảo luận, nhất là *ai là ai?* - những người tham gia thảo luận ấy, nhưng tôi cứ cảm tưởng anh Hiến là người *cả giọng* (Vo ves'golos - tên một bài thơ của Maia) trên diễn đàn. Anh như một Maia của lý luận phê bình chăng? Nhớ lại năm 1967, những buổi tối lang thang cùng Nguyễn Đăng Mạnh trên cánh đồng Thanh Miện, nơi khoa Nga Đại học Sư phạm Ngoại ngữ sơ tán, anh Mạnh thường kể cho tôi nghe về Nguyễn Tuân, và về Hoàng Ngọc Hiến, bạn anh. Chả là năm ấy, nhân kỷ niệm 50 năm Cách mạng tháng Mười, anh Hiến có cho in bản dịch trường ca *Tốt lắm!* Anh Mạnh bảo, Hiến nó có chất Maia, ngang bướng, thích nổi loạn. Anh còn khoe anh được anh Hiến gọi là Julien Sorel, nhân vật chính của *Đỏ và đen*. Kể từ khi *nghe* và *thấy* đó, anh Hiến trong tôi đã là một nhân vật. Bởi vậy, sau 1981, khi ra quân để tái hòa nhập vào xã hội giao tiếp, tôi bao giờ cũng dõi theo anh. Và đặc biệt nghĩ về anh như một *ca*, thậm chí một *đại ca*, của làng phê bình văn học Việt Nam đương đại.

Sinh năm 1930, Hoàng Ngọc Hiến vẫn thuộc về lớp người chót được đào tạo trong nhà trường Pháp-Việt (mà về sau một số người trong đó, mỗi khi cần lên mặt với cánh hậu sinh *local* chúng tôi, vẫn thường tự khu biệt mình là *formation française*). Anh học *Thiên Hựu* (Providence), một trường Công giáo nổi tiếng ở Huế. Bởi thế, anh sớm có một vốn hiểu biết cơ bản

về văn hóa phương Tây, đặc biệt một đầu óc tư biện. Hoàng Ngọc Hiến "phát hiện" ra mình vào đêm trước của Cách mạng tháng Tám, khi ở nhà quê trông nom mẹ ốm, đọc được cuốn sách giáo khoa triết học của linh mục Lahr[1]. Sau Bốn Nhăm, anh học Trung học chuyên khoa Huỳnh Thúc Kháng rồi làm giáo viên cấp hai, cấp ba. Rồi dạy đại học. Thấy mình được đãi ngộ chỉ thuần vì học thức, anh mơ hồ nhận ra rằng con người ta có thể tiến thân bằng học thuật. Việc được gửi đi Liên Xô làm nghiên cứu sinh càng củng cố thêm cảm nhận này. Bởi thế, sang Liên Xô, với anh, không phải để "lấy quan điểm lập trường" như số ít bấy giờ, hoặc để "làm kinh tế" như số đông sau này, mà để học thật. Vấn đề còn lại là xây dựng học thuật trên lớp màu Xô viết hay cả trên nền móng Nga cổ điển. Nghiên cứu sinh Liên Xô bấy giờ, phần lớn đi vào văn học Nga-Xô viết. Hoàng Ngọc Hiến cũng không ngoại lệ. Khi luận án viết xong, chỉ phải chỉnh sửa đôi chút về học thuật thì có lệnh ở "nhà" sang là mọi lưu học sinh đều phải về nước để học tập chống tư tưởng xét lại. Hoàng Ngọc Hiến phải về ngay đợt một. Anh một mặt báo cáo xin về đợt hai, mặt khác lên khoa làm ầm lên để khỏi phải sửa cho kịp bảo

1. "Đây là cuốn sách giáo khoa triết học dùng cho học sinh Pháp ban tú tài triết, tác giả là linh mục Lahr", Hoàng Ngọc Hiến cho biết, và anh tâm sự thêm: "Một kinh nghiệm làm đắc của tôi là trên đường học tập nghiên cứu may mà 'vớ' được một cuốn sách hay thì đọc thật kỹ, không tiếc công sức. Căn cốt của học thuật một người tóm lại là những cuốn sách hay được đọc kỹ" ("Con người không có rễ, nó có hai bàn chân", *Ngày nay*, số 11, 2005).

vệ. "Xì căng đan" thành công, nhưng anh trở thành một "nguyên tử bị đánh dấu". Tấm bằng của anh, quả thật là một bằng chứng học thuật. Và, căn bản học thuật của anh, tôi nghĩ, bập bênh trên hai nhịp mạnh: tinh thần nổi loạn của Maia và lối tư duy kinh viện Xô viết.

Như vậy, có thể nói, Hoàng Ngọc Hiến là người được đào tạo một cách chính quy, bài bản để trở thành *trí thức hàn lâm*. Đến đây tôi bỗng hiểu vì sao, trong lời bạt cho *Tuyển tập Nguyễn Đăng Mạnh*, anh lại gọi bạn mình là *trí thức bình dân*, không hề có ý khinh thị, mà chủ yếu muốn chỉ ra một hiện tượng xã hội học của trí thức Việt Nam, mà anh Mạnh là một gương mặt khá tiêu biểu. Đó là những người có xuất phát điểm thấp, nhưng bằng ý chí và nghị lực, vẫn chinh phục được những chuẩn nào đó trong đời sống và nghề nghiệp, như học vị, học hàm và danh hiệu các loại. Còn việc anh Hiến gọi anh Mạnh là Julien Sorel hẳn vì quý cái ham muốn chinh phục đó ở bạn mình, và ở kiểu trí thức này.

Lịch sử văn hóa Việt Nam đã từng có những loại hình trí thức như *trí thức Phật học, trí thức Nho học, trí thức Tây học*. Và giờ đây là *trí thức cán bộ*. Không theo sự phân loại này, anh Hiến đề xuất khái niệm trí thức bình dân trong sự đối lập với trí thức hàn lâm. Với học vấn phổ cập, với văn hóa quần chúng, với nghệ thuật phong trào thì *nhân vật chính của thời đại chúng ta* (tên tiểu thuyết của Lermontov) ắt phải là người trí thức bình dân. Có điều, anh Mạnh hơn người khác không

phải ở chỗ anh đạt được hầu hết các danh vọng, mà biết mình là trí thức bình dân, nên luôn nỗ lực "vượt khung trí thức bình dân". Điều này hẳn là lý do sâu xa, thậm chí vô thức, khiến anh Mạnh, dù tính cách khác hẳn anh Hiến, vẫn thân thiết với anh Hiến đến như vậy. Nhưng cũng có điều hẳn cả anh Hiến lẫn anh Mạnh không ngờ là trong cảnh ngộ bao cấp tư tưởng, kể cả tư tưởng học thuật, thì người tự đào tạo, kẻ bên lề chính quy, lại dễ có được thành công học thuật hơn. Từ cạnh khía này mà nói, anh Hiến, vốn là người rất *mả* trong việc nắm bắt tinh thần thời cuộc, lại đang vận động về phía trí thức bình dân. Và, cái cách thành công của anh rõ ràng không phải là cách của trí thức hàn lâm.

Tuy nhiên, biết bao người được học hành tử tế như, thậm chí hơn, Hoàng Ngọc Hiến, nhưng không trở thành một người như anh. Hẳn họ thiếu một tố chất quan trọng, chất Hoàng Ngọc Hiến. Cần cù và có tính mục đích cao thì đó là sản phẩm chung của thổ ngơi xứ Nghệ. Liệu có phải đặc trưng riêng của Hoàng Ngọc Hiến là chủ nghĩa độc đáo? Hay lì lợm? Có lẽ người làm phê bình tại Việt Nam ít nhiều cũng buộc phải lì lợm? Anh Hiến hẳn là một người lì được đánh số. Một thứ lì dựa trên sự thông minh, sắc sảo, cần cù và gàn bướng.

Sau vụ "văn học phải đạo", Hoàng Ngọc Hiến rơi vào một vùng khí áp thấp. Hằng ngày anh phải trốn đến Thư viện Quốc gia. Tòa cổ thư ngày ấy còn chưa có nạn sinh viên đến chiếm chỗ học nhờ, nên hoàn toàn

vắng lặng. Ngồi trước trang chữ, bên chiếc bàn lim trăm tuổi, cách sự ồn ào phường phố cả một sân bàng cổ thụ, đây có lẽ là nơi ẩn náu lý tưởng. Đọc sách, với anh, vừa là để củng cố một phong cảnh nội tâm sau bão, vừa là để dịch (và lược) thuật kiếm tiền. Trước anh, những Trần Đức Thảo, Trần Dần, Lê Đạt cũng đều đến đây để kiếm sống, và để qua chữ ngoại được tiếp xúc với thế giới ngoại chữ.

Ngày nào cũng vậy, suốt mười năm trời, anh Hiến đi thư viện từ tám giờ sáng đến chín giờ tối. Chị Nga, vợ anh, ở nhà phải buôn bán thêm giấy vụn, rồi đi giao thuốc tây để nuôi hai cháu ăn học. Trong cảnh ấy, người đàn bà nào mà chẳng ỉ eo. Anh Hiến mặc. Anh cứ lẳng lặng làm việc của anh, như một triết gia, không biết gì đến đời sống "trần tục" của những người thân xung quanh. Anh buộc mọi người phải chấp nhận anh như đã là, đang là, và sẽ là. Có điều, may cho anh, chị Nga, không như những người đàn bà khác, phàn nàn thì cứ phàn nàn vậy thôi, hoặc phàn nàn để đánh tiếng cho người ta biết mình đang khổ nạn, chứ chắc chẳng bao giờ chịu buông cây thánh giá mà mình đang cõng trên lưng.

Con đường học thuật của Hoàng Ngọc Hiến có thể chia thành ba giai đoạn: kỳ đầu nghiên cứu và giảng dạy văn học Nga-Xô viết tại Đại học Sư phạm Vinh; kỳ giữa làm phê bình văn học Việt Nam ở Trường Viết văn Nguyễn Du; kỳ cuối, khi đã nghỉ hưu, dịch và giới thiệu

minh triết phương Đông. Dĩ nhiên, đường biên của các giai đoạn này không rạch ròi một cách hành chính, mà xen canh gối vụ. Đó cũng không phải là một phương án sống quen thuộc, trẻ Nho già Lão, của các cụ đồ ta, mà là những bước chân có ý thức của một anh đồ Tây đương đại.

Chọn Maia làm đối tượng nghiên cứu, một mặt phù hợp với tư chất Hoàng Ngọc Hiến, mặt khác cũng là theo dòng tư tưởng bấy giờ. Ai cũng biết, Maia từng là tấm gương tư tưởng và nghệ thuật, là ví dụ tuyệt vời cho sự hợp nhất của cách mạng xã hội và cách mạng thơ ca, của các nhà thơ Trần Dần, Lê Đạt. Dịch thơ và viết sách về cuộc đời và sự nghiệp Maia, dường như Hoàng Ngọc Hiến muốn tiếp tục con đường dang dở của các nhà Nhân văn. Tuy thời buổi bấy giờ đã khác, nhưng Maia vẫn còn phù trợ được cho những người sùng mộ ông. Bởi lẽ, dù ngoài Đảng, Maia vẫn là người cộng sản, một kiểu *cộng sản ngoài đảng* như nhà thơ tự nhận. Thế rồi, chính tính nhị phân này, ở Maia và ở cả người sùng bái ông, đã chỉ ra giới hạn của nhận thức đương thời. Dễ hiểu khi thấy sự đổi mới vào thời Đổi mới của anh Hiến chỉ dừng lại ở *Bến bờ* Bondarev[1].

Nhưng chỉ bấy nhiêu thôi dường như cũng đủ cho

---

1. Nhà văn Nga-Xô viết, thuộc giai đoạn văn học sám hối, các tác phẩm *Bến bờ*, *Trò chơi*, *Tuyết bỏng* dịch ra tiếng Việt và được bạn đọc bấy giờ đón nhận. Hoàng Ngọc Hiến đã gặp Bondarev và viết giới thiệu nhà văn này rất nồng nhiệt.

sự nhận diện văn học Việt Nam đương đại và thổi một luồng gió mới cho những cây bút trẻ thời tiền Đổi mới. Hoàng Ngọc Hiến bắt chết hiện trạng văn học bao cấp này bằng những định ngữ thần tình như *chủ nghĩa hiện thực phải đạo*, nền *văn học dương tính*. Người đọc bấy giờ đang sống trong bầu khí khô hạn đón nhận ngay lập tức *cơn mưa kịp thời* (cập thời vũ) này. Hoàng Ngọc Hiến, quả thực, cũng là một thứ Tống Giang cho những bút mới như Nguyễn Huy Thiệp, Bảo Ninh, Tạ Duy Anh.

Tuy nhiên, khi văn học đã *bước qua lời nguyền*, thì ngọn bút phê bình Hoàng Ngọc Hiến dường như cũng trễ tràng. Anh quay sang dịch, tổ chức dịch và viết giới thiệu những cuốn sách triết học ứng dụng của François Jullien, một giáo sư người Pháp giảng dạy triết học Trung Hoa. Anh đã biến Jullien thành một "hiện tượng" trong sinh hoạt trí thức tại Việt Nam. Làm thời thượng hóa vấn đề minh triết. Thậm chí, một trung tâm nghiên cứu văn hóa Việt Nam cũng lấy tên là Minh triết Việt. Như vậy, từ một người yêu thích lý luận phương Tây, anh Hiến chuyển sang ca ngợi phê bình ấn tượng/giảng văn Hoài Thanh như một thứ phê bình *siêu lý luận*, rồi ngưỡng mộ Jullien như một người phương Tây có công phát hiện lại cho dân chúng Việt Nam về minh triết phương Đông.

Đến đây, nhìn lại hành trình học thuật của Hoàng Ngọc Hiến, ta thấy anh có sự vận động, đổi thay, thậm chí đổi ngược. *Từ Liên Xô trở về* Việt Nam, từ Tây sang

Đông, từ lý luận về tiền/siêu lý luận. Có lần, biện luận cho chủ trương "xê dịch" học thuật của mình, anh Hiến đã mượn lời B. Brecht nói rằng con người không nên bén rễ, mọc rễ, cắm rễ ở một chỗ, mà phải luôn di chuyển vì nó có hai bàn chân. Có thể, còn phải đi nhiều nước, qua nhiều miền văn hóa nữa. Nghĩa là phải thay đổi; thay đổi để khỏi mọc rễ, đúng hơn, mục rễ. Nhưng dù bình bồng thế nào đi nữa, thì ở anh Hiến vẫn có một phương thức không thay đổi. Nó trở thành sợi chỉ đỏ xâu chuỗi các công việc khác nhau của anh: đó là mọi hoạt động học thuật của Hoàng Ngọc Hiến, xét cho cùng, chủ yếu là sự truyền bá tri thức, tức học để thuật. Có điều, anh ít khi thuật một cách đủ đầy, có tính hệ thống, *kể nội dung*, mà thường chỉ tóm lấy một luận điểm nào đó, ấn tượng nhất, đẩy đến cùng cực, rồi diễn giải nó, phần nhiều theo ý mình, bằng các ví dụ bản thổ. Nhưng chính sự chống lại lược thuật một cách hệ thống, chống lại lối tư duy kinh viện kiểu *con tằm ăn lá dâu rồi nhả ra tơ...* này lại tạo ra sự độc đáo Hoàng Ngọc Hiến.

Làm học (và) thuật, dường như anh Hiến đã phản bội lại thiên tư lý luận của mình. Hoặc, như anh vẫn tự hào, biết đi giữa triết và văn: làm triết ở trong văn, làm văn ở trong triết. Có thể, tại Việt Nam, dù trong bất kỳ lĩnh vực nào, làm lý luận thực sự là rất khó, cả ở điều kiện "tiên thiên" (người Việt không thích hoặc không có khả năng lý thuyết), lẫn "hậu thiên" (lĩnh vực lý thuyết luôn được coi như một đặc quyền của

quyền uy chính trị). Hơn nữa, làm lý luận đòi hỏi sự dài hơi, dám trồng cây lâu niên. Liệu có thể vì thế mà anh chuyển sang công việc ngắn hạn hơn, phục vụ nhu cầu trước mắt, mang tính khai minh cho sinh viên và bạn đọc số đông. Nhưng ở vào thời buổi cũng đang cần đến những nghiên cứu chuyên sâu, có hệ thống, những chuyên gia dám cắm rễ sâu vào một lĩnh vực, để đến được mạch ngầm, điều không phải ai cũng làm được, thì sự "chạy làng" của Hoàng Ngọc Hiến là một phao phí. Có thể, đấy là sự hy sinh của anh, như mọi nhà khai minh khác bắt đầu từ Trương Vĩnh Ký. Cũng có thể đơn giản chỉ do óc thực tế, tùy thời của anh. Hẳn vì thế mà các sách dịch, hoặc sách lược thuật của Hoàng Ngọc Hiến thường là các sách loại hai, hoặc sách đọc ở cấp độ hai. Tức không phải sách của những nhà lập thuyết như Bakhtin, Lotman, Foucault, mà những người diễn giải họ, hoặc những nhà nghiên cứu tầm trung khác. Tác phẩm phổ thông hóa của họ dễ hơn với con người Việt Nam tầm thước. Vấn đề nội dung, kể cả khi *viết nội dung*, đã rơi vào tình trạng "thường thường bậc trung" như vậy, thì tâm lực anh Hiến dồn cả vào hình thức diễn đạt.

"Trong năm năm học ở Liên Xô", anh Hiến viết, "điều quan trọng nhất tôi học được là trong văn học, khâu quan trọng nhất, khâu cuối cùng là *viết*, và trong *viết văn* quan trọng nhất là đặt câu. Ở phương Tây, thời gian gần đây, nói đến văn học (littérature), người ta

thường nhấn mạnh đến phương diện 'viết văn' (écriture). Trường Viết văn Nguyễn Du được thành lập có sự mô phỏng Học viện Văn học Gorki (của Liên Xô). Rất may là chúng ta không bắt chước cách đặt tên, chúng ta không gọi là trường *văn học*..., mà đặt tên là trường *viết văn*... và dặt câu. Những nhận xét của ông thầy tôi về bản thảo luận án chung quy lại là dánh giá câu: câu này tốt, câu này hay, câu này kém, câu này bẹt, câu này trẹo logic, câu này lười biếng".

Câu văn anh Hiến, quả thực, không hề lười biếng, ăn sẵn. Nó gặm vào óc người ta, làm tổ ở đấy mà sinh sôi nảy nở. Nó đẩy một ý tưởng nào đó đến cực hạn, trở thành vô lý. Nó được thể hiện bằng những từ ngữ ấn tượng, khiêu khích, thậm chí gây hấn. Nó xây nên hình ảnh một người phát ngôn thông thái, độc đáo và khả tín. Hãy xem, anh phân biệt hai loại người bằng từ *có* và *là*: "Mâu thuẫn trong 'cõi người ta' là mâu thuẫn giữa 'có'" và 'là'. Có thể *có* vợ nhưng không *là* một người chồng, có thể *có* con nhưng không *là* một người cha, có thể *có* học hàm nhưng không *là* một người thầy, có thể *có* học vị nhưng không *là* một trí thức, *có thể* có *tất cả nhưng không* là *gì cả*". Thực ra, những lời có cánh, những câu điểm huyệt như trên của Hoàng Ngọc Hiến không chỉ là hình thức diễn đạt nữa, nó còn là nội dung, một nội dung rộng được cảm nhận thật sâu, trở thành nhức nhối, cho đến khi nó bật ra, thốt lên với một hình thức sẵn có như vậy. Bởi thế, nó được cả xã hội nồng nhiệt đón nhận.

Xã hội Việt Nam, cho đến tận giờ, chưa bao giờ trút bỏ được tâm thức huyền thoại. Hẳn do sự tồn tại quá đát của các cộng đồng làng xã, của một xã hội đóng kín. Lịch sử Việt Nam, vì thế, luôn trở thành huyền thoại, còn huyền thoại Việt Nam thì lại sẵn sàng trở thành lịch sử. Có điều ngày nay, trong xã hội hiện đại, sự huyền thoại hóa sự thật và sự thật hóa huyền thoại đó thường tồn tại dưới dạng giai thoại. Vì thế, ở ta, bất kỳ một nhân vật nổi tiếng nào bao giờ cũng nổi lên trước hết bằng giai thoại. Và, anh ta tạo ra giai thoại bao nhiêu thì giai thoại cũng tạo ra anh ta bấy nhiêu. Anh Hiến đã từng rất nổi tiếng với câu nói: "Dắt một con bò sang Liên Xô nó cũng đỗ phó tiến sĩ", hoặc giai thoại anh dám tranh cãi với Timôphiev, tác giả bộ kinh văn *Những nguyên lý lý luận văn học*, quyền uy một thời cả ở Liên Xô lẫn Việt Nam, và nhất là tại Việt Nam. Với tâm thức này thì rồi có khi mọi tác phẩm sẽ qua đi chỉ còn lại những giai thoại quanh tác phẩm. Ít người biết Trần Đức Thảo viết gì, nhưng dường như ai cũng biết ông đã từng *tranh luận và thắng* Sartre[1].

Hoàng Ngọc Hiến, dường như một cách vô thức, nắm bắt rất giỏi cái tâm thức này và khai thác nó một

1. Theo tài liệu tự thuật của Trần Đức Thảo (Cao Việt Dũng dịch từ tiếng Pháp), thì J.-P. Sartre gặp ông chỉ để trao đổi chứ không hề có tranh luận, lại càng không hề thắng. Nhưng, có lẽ, "mặc cảm thuộc địa" hoặc "mặc cảm nhược tiểu" đã nâng nó lên thành tranh luận triết học. Các giai thoại về "đối đáp" giữa sứ ta với người Tàu, hoặc huyền thoại về "lưỡng quốc trạng nguyên", "lưỡng quốc tiến sĩ" hẳn cũng nằm trong dòng tâm lý này.

cách triệt để. Những câu điểm nhãn trước đây của anh như "hiện thực phải dạo", "văn học dương tính", "văn học bước qua lời nguyền", "kể nội dung và viết nội dung" sẽ dễ dàng dựng dậy một số đông dang tọa ngọa, và bằng sự ký đăng vào bia miệng, thì cầm chắc nó thọ hơn những cuốn sách dày cộp. Còn bây giờ, khi đề cao minh triết phương Đông, anh đã đánh trúng tâm lý những người đương chán ngấy những lý thuyết duy lý và duy ý chí cực đoan, xơ cứng, và đáng lẽ đi tìm một lý thuyết khác nhu thuận hơn, thì lại muốn thoái lùi về tình trạng tiền lý thuyết.

Câu nói của anh Hiến: "Cái nước mình nó thế!" là một câu nói đầy minh triết. Khác với triết học, minh triết không cần lý trí, không cần hệ thống, không có lịch sử. Nó chỉ là nó, ở đây và bây giờ. Vì thế ai cũng thấy câu nói ấy đúng mà không cần phải chứng minh, giải thích gì cả. Người ta vận dụng nó một cách tự nhiên nhi nhiên vào mọi trường hợp của đời sống. Giữa đường gặp sự bất bình, người ta tặc lưỡi: "Cái nước mình nó thế!" Đứng trước một hiện tượng phi lý, đáng lẽ phải tìm hiểu, lý giải và tìm cách thay đổi nó, thì người ta lại thốt lên: "Cái nước mình nó thế!" Câu nói này nhanh chóng trở thành cửa miệng. Nói ra là giải quyết xong mọi vấn đề, lương tâm lại yên ngủ. Anh Hiến không phải là không thấy rõ hạn chế của minh triết, nhưng thay vì xóa bỏ thì anh lại lợi dụng chính cái hạn chế đó để làm việc cho mình.

Với *hai bàn chân* của mình, anh Hiến đã di chuyển nhiều trong cả không gian địa lý lẫn không gian học thuật. Tuy nhiên, ít nhất với tôi, mảnh đất anh để lại dấu chân *đậm* và *to* hơn cả là phê bình văn học. Không phải chỉ để lại "một vài chữ" như anh thường nói với niềm tự hào không thèm giấu, mà quan trọng hơn, lại cũng là ít nhất với tôi, một lối *phê bình nổi loạn*, tuy xét kỹ nó vẫn thuộc phạm trù phê bình xã hội học pha ấn tượng. Trong nội bộ hệ hình phê bình bị quy định bởi lề lối tư duy kinh viện Xô viết thì phê bình Hoàng Ngọc Hiến là yếu tố nổi loạn nhất, có vẻ như chống lại hệ thống, nhưng do bản chất ấn tượng (*phát biểu, nhận định, điểm nhãn, siêu lý luận*) của nó, cho nên dù bao giờ cũng ở *mép rìa* của hệ thống, mà không bao giờ thắng được sức hút của nó, để văng ra ngoài, gia nhập một hệ thống khác, tạo nên cuộc *cách mạng hệ hình*.

9

NGUYỄN ĐĂNG MẠNH

và bức tường phê bình[*]

Làm nghiên cứu, phê bình văn học, tôi thích "húc" vào những hiện tượng phức tạp và chỉ đánh giá cao những nhà văn thực sự có tư tưởng, thực sự có cá tính và phong cách[1].

NGUYỄN ĐĂNG MẠNH

Tôi đọc Nguyễn Đăng Mạnh trên *Tạp chí Văn học* từ hồi học phổ thông. Và đến năm 1967 thì được diện kiến. Bấy giờ, tôi đang học năm thứ nhất khoa Nga Đại học Sư phạm Ngoại ngữ Hà Nội. Tôi được giải nhất cuộc thi thơ mừng 50 năm Cách mạng tháng

---

* Nguyễn Đăng Mạnh (1930-), nhà giáo, nhà phê bình văn học. Quê Gia Lâm, Hà Nội. Dạy khoa Văn Đại học Sư phạm Hà Nội. Tác phẩm chính. *Nhà văn, tư tưởng và phong cách* (1979), *Con đường đi vào thế giới nghệ thuật của nhà văn* (1994), *Nhà văn hiện đại: chân dung và phong cách* (2000)...

1. Nguyễn Đăng Mạnh, *Con đường đi vào thế giới nghệ thuật của nhà văn*, NXB Giáo dục, 2000, và *Nhà văn Việt Nam hiện đại: Chân dung và phong cách*, NXB Trẻ, 2000. Các trích dẫn trong bài đều lấy từ các sách này

Mười. Một người đàn ông *quá niên trạc ngoại "tam" tuần* có cái miệng hóm và cặp mắt lúc nào cũng cười cười lại gần và khen thơ tôi. Thật bất ngờ, đó là Nguyễn Đăng Mạnh, giảng viên Đại học Sư phạm Vinh về đây chuyên tu tiếng Nga. Học sơ tán ở nông thôn, dầu hỏa phân phối từng xê xê, nên sinh viên chúng tôi từng đám tối tối rủ nhau ra đồng, tìm những gò đất cao (cho đỡ bị dĩn đốt) ngồi chuyện văn chờ đến giờ đi ngủ. Chính trong những trò chuyện đó, từ anh, tôi đã vô tình (bởi không ngờ đã vướng nghiệp) *vỡ lòng học lấy những bài học hay* của nghề phê bình văn học.

Lúc này, anh Mạnh đang viết về Nguyễn Tuân. Thỉnh thoảng anh lại "trốn học" đạp xe từ Thanh Miện Hải Dương về Hà Nội gặp Nguyễn hoặc chui vào Thư viện Quốc gia đọc sách Nguyễn. Sau mỗi chuyến đi về ấy, anh hào hứng kể cho tôi nghe về Nguyễn, về những nghĩ suy và mơ mộng văn học của anh. Nào là Nguyễn Tuân thường hay nói các nhà phê bình văn học hiện nay cứ như một anh mới tập đi xe, đạp một cái lại phanh một cái. Nào là anh tự thấy mình ngược đời và ngược người cứ bỏ đường quang đâm quàng bụi rậm: thích đi vào những tác giả "phức tạp" như Nguyễn Tuân, Vũ Trọng Phụng, Xuân Diệu. Nào là anh không chịu nổi lối phê bình của những người như Nam Mộc, Vũ Đức Phúc, Hà Minh Đức, Phan Cự Đệ. Nào là anh rất thích người bạn ngổ ngáo của anh là Hoàng Ngọc Hiến, người thường gọi anh là Julien Sorel của *Đỏ và*

đen. Nào là anh rất "cú" vì văn anh viết chưa hay, chưa "kinh người".

Những không bằng lòng ấy về phê bình văn học dương đại, và nhất là sự không bằng lòng với chính bản thân, hẳn khiến anh ngay từ đạo ấy đã có ý tưởng về sự đổi mới chăng? Bởi vậy, năm 1986, khi có cơ hội, anh là một trong những người đầu tiên dám tự cởi trói.

Và cũng do sớm "húc" đầu vào những hiện tượng văn học phức tạp[1], những tảng đá cấm kỵ, "có vấn đề", nên Nguyễn Đăng Mạnh đã mau chóng vỡ ra được tầm quan trọng của đối tượng. Lệ thường thì đối tượng lại đẻ ra phương pháp. Như vậy, phương pháp và kết quả của công tác phê bình như là hệ quả của phương pháp, phụ thuộc nhiều vào sự nhận thức đối tượng. Nguyễn Đăng Mạnh nhắc nhở "cần nhớ phương pháp luận thực

---

1. Ba nhà văn mà Nguyễn Đăng Mạnh tâm huyết nhất là Xuân Diệu, Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Tuân. Ông coi đó là những *hiện tượng văn học phức tạp* trước 1945, tức những hiện tượng đương bị phê phán ở nhiều điểm, hoặc đương khó đánh giá, lý giải từ một quan điểm nào đó. Ví như sự đề cao cá nhân và tình yêu thể xác ở Xuân Diệu; thói ngông, chủ nghĩa xê dịch và thoát ly hưởng lạc ở Nguyễn Tuân; hoặc sự dính líu đến Đệ Tứ của Vũ Trọng Phụng, sự mâu thuẫn giữa thế giới quan duy tâm thần bí và chủ nghĩa hiện thực sáng tỏ của ông. Ngày nay nhìn lại, chúng ta thấy những hiện tượng phức tạp ấy phần nhiều "phức tạp", "tế nhị" ở cạnh khía chính trị xã hội, hoặc phức tạp do mâu thuẫn giữa hiện tượng văn học và phương pháp tiếp cận nó, chứ chưa phải là phức tạp ở chính bản thân văn học, tức sự phức tạp học thuật. Chấp nhận thách thức của thời cuộc và vẫn đứng vững trên phương pháp quen thuộc, tôi nghĩ, Nguyễn Đăng Mạnh đã giải quyết rất thông minh, khiến các phức tạp đã không còn là phức tạp nữa. Đồng thời bộc lộ tâm thức của phê bình văn học Việt Nam là muốn giải quyết, dù trái ngược nhau, những vấn đề của xã hội học văn học, hoặc những vấn đề chính trị của văn học.

chất là lý thuyết về đối tượng nghiên cứu. Nhận thức đối tượng càng chính xác, sâu sắc, toàn diện thì phương pháp rút ra từ đấy càng có khả năng đạt hiệu suất cao, càng giúp phát hiện ra nhiều chân lý mới".

Vậy, văn học, với tư cách là đối tượng của phê bình, là gì? Theo Nguyễn Đăng Mạnh và không chỉ Nguyễn Đăng Mạnh, văn học là một hình thái ý thức xã hội. Bởi vậy, văn học phải phản ánh hiện thực xã hội. Và sự phản ánh này càng "gương" bao nhiêu thì tác phẩm càng có giá trị bấy nhiêu. Nhưng, ác thay, cá tính nhà văn lại dễ làm méo mó hình chiếu trong gương. Bởi vậy, cái tôi chủ thể cần được làm trong suốt. Nhà văn, vô hình trung, được khuyến khích đi theo con đường phi ngã hóa. Nhãn tiền thấy sự đơn điệu và giản lược của thứ văn học tiến theo lộ trình ấy, một số nhà phê bình đã tìm cách nhấn mạnh đến *đặc trưng nghệ thuật* của văn chương. Số khác đặt lại vấn đề vai trò của chức năng thẩm mỹ. Có nên nâng nó lên thành số một hay chuyển nó sang thành thuộc tính? Phản ánh nghệ thuật khác với phản ánh khoa học ở chỗ nào? Lê Ngọc Trà đưa ra "thuyết phản nghiền" (phản ánh và nghiền ngẫm), còn Nguyễn Đăng Mạnh thì sử dụng khái niệm *thế giới nghệ thuật* để chỉ tác phẩm, một khái niệm mơ hồ hơn và, vì thế, có khả năng co dãn hơn. Và anh vạch *ra con đường đi vào thế giới nghệ thuật* ấy qua các chặng: *nhà văn, tư tưởng và phong cách.*

Phê bình văn học, thực chất, là nghiên cứu tác

phẩm. Và có nhiều con đường đến La Mã. Nguyễn Đăng Mạnh chọn cho mình ngả đi đầu tiên, tự nhiên và quen thuộc nhất: từ *tác giả*. Đấy có thể cũng là một cách phản ứng với lối phê bình văn học gạt tác giả ra ngoài lề, biến tác phẩm nghệ thuật thành sản phẩm thủ công, hoặc chỉ coi tác giả là người ghi chép hiện thực, một thứ thư lại của thời đại. Nguyễn Đăng Mạnh, ngược lại, coi tác giả là nhân tố quan trọng nhất ảnh hưởng đến tác phẩm. Thậm chí, tác phẩm chỉ là sản phẩm, là con đẻ của nhà văn, nên có thể xem cha để biết con, xem cây táo để biết quả táo

Trong khái niệm *nhà văn*, Nguyễn Đăng Mạnh cho rằng có sự *thống nhất* con người xã hội và chủ thể sáng tạo, và đó không chỉ là sự thống nhất bề ngoài, mà chủ yếu là sự thống nhất bên trong. "Con người là một hiện tượng rất phong phú và phức tạp. Vì thế đối với nhà văn, con người trong tác phẩm và con người ở ngoài đời không đồng nhất. Văn tức là người, ý kiến ấy không nên quan niệm một cách đơn giản, máy móc. Tuy nhiên, không đồng nhất không có nghĩa là không thống nhất. Vì thế sự đối chiếu tư tưởng nhà văn trong nghệ thuật với con người trong đời sống của ông ta vẫn rất có ý nghĩa". Từ đó, có thể tìm hiểu chủ thể sáng tạo, một thứ người vô hình, qua con người xã hội. Nhưng con người xã hội bao giờ cũng là nhân vật của vũ hội hóa trang, nên muốn thấy được bộ mặt thực của nó, phải biết nhòm qua chỗ hở của mặt nạ. Đó là cá tính. Nguyễn

Đăng Mạnh chú ý nhiều đến cá tính, "tính tình và tác phong sinh hoạt" của nhà văn là vì vậy. Như Xuân Diệu rất sợ cô đơn, rất quý thời gian, rất chu đáo với bạn bè, cố sức làm cho người ta hiểu mình, thông cảm với mình. Nguyễn Tuân, trái lại, rất khó tính, ham đọc mà không ham viết nhiều, thích châm biếm, thích nói năng góc cạnh, chăm lo giữ gìn cá tính của mình. Nguyên Hồng lại khác, thích uống rượu nhưng ngồi đâu cũng được, nhắm với gì cũng xong, không thích đặt mình lên trên người khác, dễ xúc động, dễ khóc.

Cá tính tạo dựng nên diện mạo nhà văn, đặc biệt phong cách văn chương của ông ta. Phong cách tức là người. Hay như nhan đề cuốn sách gần đây nhất có ý nghĩa tổng kết đời văn của Nguyễn Đăng Mạnh: *Nhà văn Việt Nam hiện đại: Chân dung và (/là) phong cách.* Có thể nói, Nguyễn Đăng Mạnh là một trong những người đầu tiên vận dụng phong cách vào nghiên cứu văn học tại Việt Nam. Nhưng ông không triệt để đi theo con đường ấy. Có thể ông quá coi trọng yếu tố tác giả. Có thể quan niệm về phong cách của ông còn bị cầm tù bởi định nghĩa Buffon. Nên, nếu có nghiên cứu phong cách thì rốt cuộc cũng quay về với nhân thân nhà văn. Mà nghiên cứu một nhà văn, theo Nguyễn Đăng Mạnh, thực chất lại là nghiên cứu tư tưởng của nhà văn đó. "Tầm cỡ một nhà văn rốt cuộc phụ thuộc vào tầm cỡ tư tưởng của ông ta".

Nhưng, thế nào là *tư tưởng* của nhà văn? Có những

nhà văn đồng thời là nhà tư tưởng. Như Lev Tolstoi, Balzac, Nguyễn Du, chẳng hạn. Những tư tưởng của họ được thể hiện trong những luận văn, những bút chiến, thậm chí trong những triết luận ngoại đề được cài vào tác phẩm văn chương. Nhưng đó là những tư tưởng thuần túy, được diễn đạt một cách logic, tư tưởng của nhà tư tưởng. Ngược lại, tư tưởng của nhà văn phải gắn với tác phẩm văn chương, với thế giới nghệ thuật của nhà văn đó, được biểu đạt bằng những hình tượng nghệ thuật. Ở người này thì nhà tư tưởng và nhà văn là một, nhưng ở người khác thì nhà tư tưởng và nhà văn không phải một mà là hai, thậm chí hai con người đó còn chống đối nhau. Và trong trường hợp có "mâu thuẫn thế giới quan" ấy, thì "trí tuệ của trí tuệ thì mù quáng, còn trí tuệ của trái tim thì sáng suốt". Bởi vậy, việc phân biệt tư tưởng của nhà văn càng trở nên cấp thiết, nhất là với những ai đang muốn tìm cách nhấn mạnh đến đặc trưng thẩm mỹ của phản ánh văn chương.

Nguyễn Đăng Mạnh đã gọi tư tưởng của nhà văn là *tư tưởng nghệ thuật* (idée poétique), một thuật ngữ mượn của Biêlinski, nhà phê bình, nhà cách mạng dân chủ Nga nửa đầu thế kỷ XIX. Tư tưởng nghệ thuật, theo ông, là một hình thái *nhận thức đặc thù* của nghệ sĩ: "nhận thức bằng toàn bộ con người tinh thần với tất cả nội dung phong phú và tính tổng thể toàn vẹn của nó". Như vậy, tư tưởng nghệ thuật bao gồm cả tính chủ thể của người nhận thức (phản ánh) lẫn tính khách thể

của đối tượng nhận thức. Nhưng cả ở đây nữa, Nguyễn Đăng Mạnh vẫn rất nhất quán với mình, coi tính chủ thể là quan trọng hơn, có tính quyết định, bởi người nhận thức ở đây không phải bất kỳ một ai đó, mà là *nghệ sĩ*, là những cá nhân với những cá tính độc đáo. Từ đó, tư tưởng nghệ thuật mới là *của riêng* của mỗi nhà văn. Và chính nhờ vào thứ "tài sản tư hữu" này, mà người ta mới có thể phân biệt được nhà văn này là "hữu sản" và nhà văn khác là "vô sản".

Tư tưởng nghệ thuật được thể hiện ở hệ thống hình tượng của tác phẩm. "Hình tượng nghệ thuật là căn cứ duy nhất để nhà nghiên cứu có thể 'tóm bắt' được tư tưởng nghệ thuật của nhà văn". Nhưng không phải hình tượng nào cũng chứa đựng tư tưởng nghệ thuật, mà chỉ ở những *hình tượng ám ảnh*. Nhưng làm thế nào để phân biệt được hình tượng ám ảnh và hình tượng thông thường, thậm chí nhồi độn, ở tác phẩm? Nguyễn Đăng Mạnh trả lời: "Nghiên cứu văn học đến khâu này, phải nói là không có lý luận hay phương pháp nào giải quyết được cả. Đây là khả năng phản ứng chính xác bằng tình cảm, cảm xúc thẩm mỹ trước một áng văn hay, một hình tượng đẹp". Tức, sự cảm nhận bằng trực giác, bằng kinh nghiệm nghệ thuật[1].

---

1. Thực ra, tôi nghĩ, cũng không hẳn vậy. Hình tượng ám ảnh là hình tượng một mặt tạo ra một ấn tượng mạnh, mặt khác là lặp đi lặp lại nhiều lần. Bởi vậy, người ta có thể thống kê tần số xuất hiện của một hình ảnh và vị thế của nó trong cấu trúc nghệ thuật của tác phẩm để xác định xem đấy có phải

Tư tưởng nghệ thuật của một nhà văn, theo Nguyễn Đăng Mạnh, phụ thuộc vào những hoàn cảnh tác động đến nhà văn đó. Ông chia ra thành hoàn cảnh lớn và hoàn cảnh nhỏ. *Hoàn cảnh lớn* chính là thời đại nhà văn sống. "Hoàn cảnh lớn quyết định tầm cỡ tư tưởng của nhà văn. Nhà văn lớn phải là nhà văn của dân tộc, của nhân dân, của thời đại mình". Hoàn cảnh lớn chi phối tất cả nhà văn sống cùng thời với nhau, nhưng lại không giống nhau. Bởi sự tác động đó thông qua một lăng kính là *hoàn cảnh nhỏ*. Mà hoàn cảnh nhỏ của mỗi người thì lại rất khác nhau.

Nguyễn Đăng Mạnh rất chú ý đến hoàn cảnh nhỏ của nhà văn. Giải thích tư tưởng nghệ thuật của Xuân Diệu, ông chú ý đến tình trạng "cha đàng ngoài, mẹ ở đàng trong" của thi sĩ. Đặc biệt, "Xuân Diệu là con vợ lẽ, từ nhỏ đã phải xa mẹ và luôn luôn bị hắt hủi. Thiếu tình thương ấy, ông càng khao khát tình thương, đồng thời dễ

---

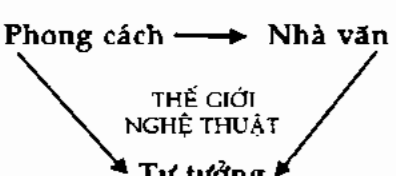
là hình tượng ám ảnh không, để từ đó xác định tư tưởng nghệ thuật. Và, hình như, Nguyễn Đăng Mạnh cũng đã làm như vậy. Ví như, ở các công trình nghiên cứu của mình, như về Vũ Trọng Phụng chẳng hạn, Nguyễn Đăng Mạnh, thông qua những hình tượng có tần số xuất hiện lớn như *thầy tường số, điềm may triệu rủi, quan hệ người/người có tính chất ngẫu nhiên, may rủi*, đã tìm ra tư tưởng nghệ thuật của nhà văn này là: "Tư tưởng bi quan định mệnh chủ nghĩa và tâm trạng phẫn uất mãnh liệt với xã hội". Còn ở Nam Cao là: "Nỗi đau đớn trước tình trạng con người chẳng những tâm hồn mòn mỏi không sao cất cánh lên được, mà thậm chí không giữ nổi nhân tính, nhân phẩm vì miếng cơm manh áo trong một xã hội hết sức bất công vô lý". Và ở Nguyễn Tuân: "Tinh thần yêu nước tha thiết bộc lộ ở thái độ bất hòa, bất mãn với xã hội thực dân, ở chỗ ca ngợi vẻ đẹp tinh vi, độc đáo và đáng tự hào của những giá trị văn hóa cổ truyền của dân tộc".

có mặc cảm về sự thờ ơ lạnh nhạt của người đời. Điều ấy giải thích ở Xuân Diệu một trái tim thiết tha, vồ vập cố bám riết lấy cuộc sống, muốn giao cảm hết mình với mọi người, và một linh hồn luôn cảm thấy cô đơn nhưng bị cuộc đời ruồng bỏ". Cũng vậy, Nguyễn Đăng Mạnh giải thích tư tưởng nghệ thuật Vũ Trọng Phụng bằng việc gia đình nhà văn rất nghèo, ông phải sống giữa những người đàn bà góa, bà và mẹ, và thế giới của ông là cái thế giới được nhìn qua "cái lỗ khóa" phố Hàng Bạc. Còn Nguyễn Tuân thì sinh ra và lớn lên trong một môi trường *Vang bóng một thời*. "Nhà văn đã sống trong không khí của môi trường ấy với những tiệc rượu, tiệc trà đầy nghi lễ của một lớp người dường như còn sót lại của thời đại trước. Cụ Tú Lan cũng là người đã truyền cho người con trai cả của mình dòng máu 'ngông' của một nhà thơ tài hoa bất đắc chí. Không thể hiểu tư tưởng nghệ thuật của Nguyễn Tuân nếu không đặt nó trong quan hệ với môi trường rất riêng như thế của nhà văn".

Tư tưởng nghệ thuật, như trên đã nói, là cái riêng thuộc của từng nhà văn. Nó quy định *phong cách* của nhà văn. "Văn chương là một hình thái ý thức xã hội có đặc trưng riêng. Nó thuộc phạm trù mỹ học, là một loại hình nghệ thuật. Đây là lĩnh vực cần đến năng khiếu và tài nghệ, cần *cá tính* và *phong cách độc đáo*". Nguyễn Đăng Mạnh, như vậy, đã bắc một cây cầu từ tư tưởng nghệ thuật sang phong cách, rồi lại từ phong cách trở về với nhà văn với tư cách là tác giả. "Nó (tức phong

cách - ĐLT) phụ thuộc vào những thói quen tâm lý và những sở trường riêng của nhà văn". Nguyễn Đăng Mạnh đã giúp chúng ta nhận diện được từng nhà văn qua phong cách của họ, như Quang Dũng "tài hoa, tài tử, phong tình và lãng mạn", Nguyễn Đình Thi "nhà thơ của đất nước tươi đẹp và hùng tráng đau thương"; Chính Hữu: "thơ là nhịp bước hành quân, là cờ reo, trống giục, là hiệu lệnh ngắn gọn thôi thúc lên đường", thơ Hoàng Cầm là "linh hồn của quê hương Kinh Bắc cổ kính, đầy huyền thoại, cổ tích và chứa chan chất nhạc, chất thơ", Nguyên Ngọc là "cây bút sử thi-lãng mạn, một chủ nghĩa lãng mạn anh hùng đầy chất thơ", Nguyễn Khải là "cây bút đã tìm cách len được vào nền văn học đậm chất sử thi-lãng mạn một thời, giọng văn tiểu thuyết với những chi tiết hiện thực chủ nghĩa".

Như vậy, dõi theo hành trình đi vào thế giới nghệ thuật của Nguyễn Đăng Mạnh, tôi thấy ông xuất phát từ điểm đầu là Nhà văn đến điểm giữa là Tư tưởng nghệ thuật và điểm cuối là Phong cách. Rồi phong cách lại được ông giải thích bằng những tính cách cá biệt của nhà văn, nên rốt cuộc điểm đầu và điểm cuối gặp nhau. Ta có thể hình dung hành trình khép kín đó bằng sơ đồ sau:



Điều này chứng tỏ, với Nguyễn Đăng Mạnh trong phê bình văn học, *tác giả* bao giờ cũng là yếu tố *trung tâm*. Điểm đi và đích đến của ngòi bút.

Tại sao tác giả với Nguyễn Đăng Mạnh lại quan trọng đến như vậy? Ở trên tôi đã nói, bước chân vào nghề phê bình, Nguyễn Đăng Mạnh đã sớm chán ghét lối phê bình xã hội học dung tục hiện hành, coi tác phẩm văn chương chỉ là sự phản ánh đơn thuần một trạng thái xã hội nhất định. Và sự phản ánh càng trung thành bao nhiêu, thì tác phẩm càng có giá trị bấy nhiêu. Để đạt được sự phản ánh gương đó, nhà văn cần phải trừ bỏ tính chủ quan của mình, yếu tố tạo nên sự mờ đục, để trở nên trong suốt, khử độ khúc xạ để trở nên phi cá nhân. Bởi vậy, mọi tác phẩm cứ hao hao trứng gà trứng vịt, một phần vì thực tế là đồng nhất, nhất là cái thực tế trong quan niệm, phần khác con mắt của các nhà phê bình cũng tựa tựa như nhau. Là người sớm tiếp xúc với những hiện tượng văn học phức tạp, những nhà văn có cá tính, những người thích ngông như Nguyễn Tuân, Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Đăng Mạnh nhận ra tầm quan trọng của nhân tố tác giả trong cái tam giác *Tác giả-Tác phẩm-Người đọc*. Bởi vậy, ông chú trọng đi sâu vào tác giả, coi đó là chìa khóa vạn năng để mở vào tác phẩm của nhà văn.

Tuy nhiên, Nguyễn Đăng Mạnh, không sử dụng phương pháp tiểu sử học một cách thuần nhất như Trần Thanh Mại. Bởi vì, ông "cắt nghĩa" tác phẩm không

chỉ bằng tiểu sử tác giả, mà còn bằng nhiều yếu tố kinh tế-xã hội khác. Việc xuất phát từ tác giả, từ hoàn cảnh lớn, hoàn cảnh nhỏ của tác giả, đã giúp Nguyễn Đăng Mạnh lý giải được những hiện tượng văn học phức tạp. Đặc biệt, ông đã dựng lên được nhiều chân dung đặc sắc về các nhà văn như Xuân Diệu, Nguyễn Tuân, Nguyễn Khải, Nguyên Ngọc, Nguyễn Đình Thi, Nguyên Hồng. Và, ở mỗi chân dung, cây bút nhọn sắc của ông đã đụng đến cái "huyệt đạo" thường được che chắn rất kỹ của họ: "Phải nói rằng Nguyễn Đình Thi là người ăn nói giỏi, đầy hấp dẫn. Nhưng hình như chỉ trên diễn đàn ông mới nổi hứng được. Ngồi một mình, tiếp xúc tay đôi tay ba, ông tâm sự dè dặt bao nhiêu, thì khi ở diễn đàn, ông lại tâm sự hào hứng bấy nhiêu. Tôi gọi thế là *người có cảm hứng trữ tình diễn đàn* [...]. Trong giới văn học, người đa tài như thế quả là hiếm. Ông lại thông minh, có trí thức, ứng đáp khôn khéo, biết nhập vai này vai khác đúng tư thế cần thiết. Một người như thế, được Đảng giao lãnh đạo văn nghệ nhiều năm nghĩ cũng phải". Hay "Nguyễn Khải giống như một anh cán bộ xã hay huyện gì đó dám tổ chức khoán chui và khoán chui trót lọt trong thời kỳ hợp tác hóa nông nghiệp còn là một chân lý không ai được bàn cãi. Nhưng 'khoán chui' thì chỉ có ý nghĩa khi đang ở thời thịnh của hợp tác xã nông nghiệp. Khi khoán đã thành chế độ tự do, khoán cả làng, thì 'tài khoán chui' còn cần gì nữa".

Cũng do lấy tác giả làm trọng tâm nghiên cứu, nên khái niệm *phong cách* của Nguyễn Đăng Mạnh, như trên tôi đã nói, chủ yếu theo Buffon: "le style, c'est l'homme même" (phong cách, đó chính là con người). Quan niệm này đã tạo ra sự lẫn lộn giữa phong cách tác giả và phong cách tác phẩm. Nói Nguyên Ngọc là "cây bút sử thi-lãng mạn, một chủ nghĩa lãng mạn anh hùng đầy chất thơ" có thể hiểu đó là phong cách của chính con người nhà văn Nguyên Ngọc hoặc phong cách tác phẩm của ông như *Đất nước đứng lên*, *Rừng xà nu*. Những nhận định ngắn gọn, khái quát và "lưỡng tính" này về phong cách, một mặt ít có giá trị thao tác trong việc tìm hiểu văn bản tác phẩm, phong cách tác phẩm, mặt khác dễ biến tác phẩm văn chương thành một thứ tài liệu để nghiên cứu cá tính nhà văn, thậm chí con người xã hội của nhà văn.

Mặc dù đã bỏ ra gần một phần ba cuốn *Con đường đi vào thế giới nghệ thuật của nhà văn* (76 trên 244 trang) để lập thuyết, và mặc dù đã sử dụng tương đối có hiệu quả phương pháp tiểu sử học để nghiên cứu tác phẩm, nhưng Nguyễn Đăng Mạnh vẫn có vẻ hoài nghi lý thuyết và phương pháp. Ông đề cao kinh nghiệm sống của người đọc. "Người thẩm văn tốt thường là những người sống sâu sắc cuộc sống của chính mình, sống sâu sắc với mọi người, với thiên nhiên, với những gì được thấy, được nghe, được đọc, được yêu, được ghét, được nếm trải bằng cả tâm hồn luôn luôn hướng

về cái đẹp". Ông cũng đề cao nhận thức thẩm mỹ bằng trực giác. Có thể, sự nghèo nàn của phương pháp xã hội học ở ta, đặc biệt là xã hội học dung tục, đã tạo cho Nguyễn Đăng Mạnh sự hoài nghi này? Có thể việc vận dụng những lý thuyết và phương pháp hiện đại của thế giới như thi pháp học, ký hiệu học, cấu trúc luận, phân tâm học, thông diễn học, giải cơ cấu, mỹ học tiếp nhận vào việc nghiên cứu văn học Việt Nam hiện còn chưa đủ sức thuyết phục Nguyễn Đăng Mạnh? Hoặc giả mấy chục năm nghiên cứu văn học đã khiến Nguyễn Đăng Mạnh muốn được độc lập xây dựng một lý thuyết phê bình văn học hoàn toàn dựa trên kinh nghiệm giảng văn của chính mình?[1]

Riêng tôi, đọc lại Nguyễn Đăng Mạnh, tôi thấy ông không phải là không chú ý đến lý thuyết và phương pháp như ông đã nhiều lần phát biểu và như các học trò của ông diễn dịch. Có điều là thứ lý luận có tính chất tổng hợp (tiểu sử học, xã hội học, chủ quan ấn tượng)

---

1. Sự hoài nghi lý thuyết và phương pháp trong phê bình văn học ở ta là một tâm thế chung của đông người. Và đây cũng là một "hiện tượng" của phê bình văn học thế giới do sự khủng hoảng của chủ nghĩa duy lý. Tại Việt Nam chưa bao giờ lý tính được phát triển đến cùng để trở thành chủ nghĩa duy lý; nó bao giờ cũng bị thói duy tình "deo bám", kìm hãm để trở thành một biến tướng tệ hại nhất là sự duy ý chí. Hơn nữa, ở phương Tây, các phương pháp đã phát triển đến cực hạn, phương pháp này nối tiếp phương pháp khác, thì sự hoài nghi phương pháp của họ mới là hoài nghi khoa học. Cũng như trong võ đạo, thành thạo hữu chiêu thì mới chuyển sang được cảnh giới vô chiêu, nếu không sẽ nhầm lẫn vô chiêu với sự múa may không có chiêu thức nào cả.

và kinh nghiệm chủ nghĩa của ông (và phương pháp rút ra từ đó) thoạt nhìn tưởng đáp ứng được sự đa diện của đối tượng văn học, mà thực ra vẫn chưa đi ra ngoài xã hội học cổ điển[1], mà chỉ là sự sửa chữa nó bằng sự nhấn mạnh đến đặc trưng nghệ thuật. Phương pháp xã hội học trong nghiên cứu văn học từ khi trở thành độc tôn đã không còn lạ với độc giả số đông nữa. Mà bất kỳ một cái gì, dù quan trọng đến đâu, một khi đã trở nên quá quen thuộc, như không khí chẳng hạn, thì cũng ít được nhận biết, nên nó có vẻ như không tồn tại. May mắn, lý luận của Nguyễn Đăng Mạnh không bao giờ là chay, mà là lý luận ứng dụng, một thứ mỹ học hành tiến, được làm sống động bởi kinh nghiệm giảng văn nhà nghề của ông, bởi tâm hồn nhạy cảm của ông, bởi sự khổ công tìm cách diễn đạt đến "kinh người". Nên, xét cho cùng, phê bình Nguyễn Đăng Mạnh thiên về giảng luận, thiên về cảm xúc, tuy đi xa, thậm chí có thể rất xa, mà vẫn không ra khỏi cái dòng mà Hoài Thanh, Trần Thanh Mại, Dương Quảng Hàm ngày xửa ngày xưa đã khơi nguồn.

---

1. Ít nhất, trong phê bình văn học, cũng cần phân biệt rạch ròi phương pháp xã hội học cổ điển và xã hội học hiện đại, được tinh lọc khi phê bình mới ra đời. Phương pháp phê bình xã hội học cổ điển thường chỉ dựa vào các yếu tố kinh tế, xã hội thuần túy để cắt nghĩa tác phẩm; còn phương pháp phê bình xã hội học trong và sau phê bình mới thì đã chấp nhận cả phân tâm học lẫn chủ nghĩa cấu trúc. Bởi vậy, *Độ không của lối viết* của R. Barthes và *Thượng đế giấu mặt* của L. Goldmann cũng là xã hội học, nhưng là xã hội học phi cổ điển.

Lại có người cho "thầy Mạnh" (một cách gọi "thông minh" bởi dù vô tình cũng làm người đọc nhớ tới những thầy Mạnh khác là ông Mạnh Tử, một á thánh của Nho giáo và Mạnh Đức Tư Cưu của Khai minh Pháp) của mình có biệt tài phát biểu những vấn đề lý luận phức tạp một cách đơn giản, dễ hiểu nên đọc ông người ta có cảm giác như không có lý luận, và biết đâu đó chẳng phải là một thứ lý luận "siêu"? Tức một thứ lý luận gần với túi khôn dân gian không cần đến các khái niệm, phạm trù. Ý kiến trên không đúng với Nguyễn Đăng Mạnh đã đành, mà cũng chẳng có lợi gì cho tư duy học thuật hiện nay. Chúng ta vẫn còn chưa qua được lối hiếu học các sách tóm lược, các tập bộ đề ("thi thiên, phú bách, văn sách năm mươi"), nên vẫn rất sở trường ở lối tư duy giản lược hóa. Một con chim sẽ không còn là chim nữa khi bị vặt trụi hết lông. Biết nói một cách giản đơn một điều phức tạp là rất cần thiết trong tư duy truyền bá. Biết nói một cách phức tạp một vấn đề phức tạp lại là một điều cần thiết trong tư duy học thuật. Không phải ngẫu nhiên mà các nhà phê bình văn học nổi tiếng trên thế giới hiện nay như M. Bakhtin, R. Barthes, J. Culler, J. Derrida đều là những nhà phê bình lý thuyết, tức từ những sự kiện văn học cụ thể biết nâng lên thành những vấn đề khái quát, thậm chí vấn đề phổ quát. Một sự làm phức tạp hóa cái đơn giản như vậy, tuy có vẻ như vẽ rắn thêm chân, viển vông, tư biện, nhưng

nhờ thế mà biết bao những sự kiện văn học khác sẽ được soi sáng, lý giải.

Nghiên cứu nguồn gốc của tác phẩm từ tác giả ở ta có nhiều điểm bất cập, bởi sống trong những hoàn cảnh như nhau, hưởng một nền giáo dục như nhau, nên con người xã hội của nhà văn cũng dễ bị điều kiện hóa. Từ đó mà đi tìm đặc điểm tác phẩm bằng con đường loại suy từ tác giả là kém triển vọng. Hơn nữa, trung tâm chú ý của phê bình văn học hiện nay đã không còn ở *tác giả* nữa, mà đã chuyển sang *văn bản* và *tác phẩm*, tức có tính đến vai trò sáng tạo của *người đọc*. Đứng trước trào lưu mới, nhà phê bình ở lại bờ này hay sang bờ kia là quyền lựa chọn của anh ta. Người sau nên tôn trọng cách đi đứng của người trước. Tuy vậy, tôi vẫn không thích người ta gọi Nguyễn Đăng Mạnh là "cụ Mết"[1], gợi một thứ cổ sống cho lâu để lên lão làng, dù

---

1. Trong các xã hội *cổ truyền*, từ xã hội thị tộc đến xã hội tiền công nghiệp, kinh nghiệm hầu như là thứ tri thức duy nhất. Sự không hoặc ít thay đổi của nó khiến cho kinh nghiệm càng trở nên quý giá; kinh nghiệm trở thành sức mạnh và vì thế, người già kinh nghiệm cũng trở thành kẻ mạnh. Lịch sử nhân loại đã từng trải qua giai đoạn *lão quyền*. Ở Tây Nguyên trước đây vẫn còn chế độ già làng, còn ở làng Việt là chế độ tiên chỉ. *Trọng xỉ* và coi tuổi tác là *thiên tước* cũng còn được, nhưng *bảy mươi phải nghe bảy mới* thì quả thực cũng hơi quá đáng! Điều này thật khác xa với ở các xã hội *hiện đại* luôn vận động. Các tri thức mới luôn luôn xuất hiện và người nào nắm được tri thức mới (chứ không phải tri thức nói chung) thì người đó có sức mạnh. Thường thì đó là thế hệ trẻ, vì đầu óc tươi mới và sự đến sau của họ lại trở thành một ưu thế. *Ngói đỏ lớp nghè lớp sau đè lớp trước* là như vậy. Nhưng rồi đến lượt họ, nếu không còn khả năng tiếp thu cái mới nữa thì cũng coi như đã về hưu, về hưu khi còn đang làm việc, chứ nói gì đến chế độ thái thượng hoàng. Bởi vậy, tôi nghĩ, việc gọi Nguyễn Đăng Mạnh là "cụ Mết", một nhân vật già làng

cho cái làng văn của ta cũng chẳng to tát gì. Nguyễn Đăng Mạnh trong tôi bao giờ cũng là "anh Mạnh" thuở nào, một con người trẻ trung, hóm hỉnh và hăm hở trò chuyện sau mỗi chuyến đi về.

ở Tây Nguyên trong "Rừng xà nu" của Nguyên Ngọc xem ra kính nhau như thế bằng mười phụ nhau.

10

PHAN NGỌC

tấm huy chương nhìn từ mặt trái(*)

Các ý tưởng sống được nhờ những lời bài bác cũng như những lời khẳng định; một tác phẩm tồn tại nhờ sự thù hằn không kém sự ái mộ.

F. NIETZSCHE

Thuở bé tôi rất mê văn. Văn chương không chỉ là thích khoái thẩm mỹ mà còn là một niềm an ủi, nỗi ám ảnh, những ốc đảo trong sa mạc tuổi thơ. Nhưng khi lớn lên tôi như bị dị ứng trong tình yêu đó. Chỉ có một con đường đến La Mã. Tôi thề sẽ không bao giờ ngó ngàng gì đến văn chương nữa. Sau khi giải nghệ lính, tôi về nhà xuất bản Ngoại văn. Đọc được vài cuốn

---

*. Phan Ngọc (1925-), nhà nghiên cứu, nhà phê bình văn học. Quê Nghệ An. 1952-54: Trưởng phòng phiên dịch Bộ Giáo dục; 1955-58: Phụ giảng Đại học Sư phạm Hà Nội, sau Nhân văn làm phiên dịch khoa Văn Đại học Tổng hợp Hà Nội. Tác phẩm chính: *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều* (1985), *Văn hóa Việt Nam, cách tiếp cận mới* (1994), *Cách giải thích văn học bằng ngôn ngữ học* (1995)..

của các nhà Phê bình Mới của Pháp. Tôi như phát hiện ra lục địa thứ bảy. Và trên mảnh đất mới này, tôi hết sức bỡ ngỡ. Chỉ sau khi gặp Phan Ngọc trong *Giải mã thơ Đường*, và nhất là *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều*, tôi mới nhãn tiền thấy hoa trái mọc lên từ những lý thuyết hiện đại phương Tây gieo vào những mảnh vườn văn Việt Nam tưởng đã cạn kiệt chất màu. Niềm say mê ấu thời bỗng trở lại. Từ đấy, tôi luôn coi Phan Ngọc như một người Anh lớn trên lộ trình văn học. Ở mỗi công trình của ông, dù hệ thống còn phải bàn cãi, nhưng yếu tố bao giờ cũng có những chớp sáng thiên khải. Có thể nói, ông là niềm vinh dự cho giới. Tuy vậy, không hiểu do một ý tưởng kỳ quặc nào, tôi cứ thích nhìn ngắm tấm huy chương ấy từ mặt sau của nó.

Con người ta, trừ khi nằm già trong bào thai, hoặc ra đời rồi mà vẫn sống trong tư thế bào thai, như kiểu "người mang bao" của Sêkhốp, còn thì ai mà không có gót chân Achille. Nhưng, chữ "nhược" kia dường như cũng có ba bảy đường. Với Phan Ngọc, tôi nghĩ, những nhược điểm của ông là do sự bành trướng không kiểm soát nổi của những ưu điểm mà thành. Bởi vậy, đến với Phan Ngọc từ những ưu điểm bị đẩy đến thái quá, tức những u cực đoan, một nét nghệ sĩ trong con người khoa học của ông, sẽ làm cho người đọc dễ hình dung ra diện mạo và tầm vóc ông hơn.

Phan Ngọc không chỉ là một người có một truyền thống gia đình khoa bảng, những khả năng trời cho, mà còn có khát vọng học thuật và ham thích sự truyền bá theo kiểu *hành đạo* của nhà nho. Khát vọng học thuật đó khiến ông *ở đâu* và *lúc nào* cũng tự học. Khả năng tự hành của ông rất lớn. Trong kháng chiến chống Pháp, vừa tham gia chiến dịch, ông vừa tự học. Ngoài đọc sách, ông còn trực tiếp gặp gỡ, trao đổi, học hỏi những nhà văn, nhà thơ, nhà nghiên cứu mà trước đấy ông chỉ mới nghe danh, nay đều hội diện tại Việt Bắc. Bởi vậy, kết thúc cuộc kháng chiến chống Pháp, ông còn có một Điện Biên Phủ khác, của riêng mình, là học vấn.

Nhưng cái gì cũng có mặt trái của nó, sự trưởng thành học vấn của ông đòi hỏi một bầu dưỡng khí, một mảnh *đất mới* để dụng võ. Sau vấp ngã, ông thôi giảng dạy để chuyển về, cùng với Cao Xuân Hạo, làm ở phòng tư liệu trường Đại học Tổng hợp. Và, có lẽ, sự thăng tiến về học thức của ông đến lúc này mới thực sự bắt đầu. Goethe có nói, tính cách hình thành trong bão táp, trí tuệ hình thành trong yên tĩnh. Bởi vậy, để đạt đến một trí tuệ cao, mỗi con người trong cuộc đời mình hình như phải bị và được một rủi ro nào đó cách ly hẳn sự tham dự một cách đầy đủ vào đời sống xã hội. Bấy giờ để tiêu thời gian, để khẳng định sự tồn tại, để tham dự vào cuộc sống dẫu ở một tầng không gian khác, hẳn chỉ còn một nẻo đường

tự do là phấn đấu học vấn. Nguyễn Khắc Viện với mười năm "ở núi" chữa bệnh lao, Lê Đạt hai mươi năm thiền hành quanh hồ Gươm, đứng ngoài cuộc hành hương trẩy hội của các thi sĩ, Kiến Giang cũng gần chừng ấy năm sống biệt lập, sau đó là ngoài lề. Hơn mười năm ở phòng tư liệu, Phan Ngọc chỉ đọc và dịch, dịch và đọc. Rồi suy ngẫm. Nhốt mình trong tầng cao của cái tháp ngà ấy, ông đủ bình tâm để tiếp xúc với những lý thuyết hiện đại trong khoa học xã hội, bắt đầu từ ngữ học cấu trúc của F. de Saussure. Có lẽ, những chớp sáng và ấp ủ trong tháng ngày dài này chỉ chờ cơ hội để được hình hài trên giấy. Và cơ hội ấy, rồi cuối cùng cũng đến.

Cuốn *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều* là một thành công trong áp dụng lý thuyết ngôn ngữ học cấu trúc vào nghiên cứu văn học. Nhưng Phan Ngọc không chỉ dừng lại ở đấy. Ông coi cách tiếp cận này chỉ là xuất phát điểm để hướng tới những vấn đề tư tưởng và mỹ học của Nguyễn Du và thời đại của nhà thơ. Nghĩa là, Phan Ngọc không chỉ miêu tả nghệ thuật của *Kiều*, mà còn tiến lên bước lý giải nó. Công đoạn này là chỗ nhà phê bình Việt Nam khác với các nhà phê bình phương Tây mà ông chịu ảnh hưởng. Hơn nữa, ông còn muốn sáng tạo lý thuyết: đẩy thao tác thành thao tác luận.

Các thao tác của Phan Ngọc, rõ ràng, là một công cụ thám mã mới, có thể cho người đọc nhòm

được phía bên kia của mặt trăng. Nhưng lắm khi ông coi thao tác là tất cả. Hẳn là một phản ứng với quan điểm nghiên cứu văn học coi thế giới quan của nhà văn là tất cả. Ông tuyên ngôn: ai nắm được các thao tác nghệ thuật của một nhà văn là có thể vận dụng nó, như một mô hình, để tạo ra những tác phẩm khác tương tự. Chỗ này ông gần với Aristote, người coi nghệ thuật như là thủ công nên tác phẩm có thể được tạo ra theo nguyên tắc bắt chước; gần với nhà hình thức chủ nghĩa Nga nào coi nghệ thuật *chỉ là* thủ pháp. Tác phẩm nghệ thuật không phải là thứ hàng hóa sản xuất hàng loạt, nên không thể "chế tạo" được. Nó là sản phẩm đơn nhất. Một sinh thể. Nhà phê bình có thể phát hiện các thao tác mà nhà văn sử dụng, cũng như có thể phân tích những hiệu quả thẩm mỹ do nó gây ra, nhưng không thể giải thích được lý do tại sao anh ta lại chọn thao tác này chứ không phải thao tác khác. Bởi sự lựa chọn một trong hàng nghìn phương án, hàng nghìn khả năng chỉ trong một tích tắc, nên không thể diễn ra trên sân khấu hữu thức, khu vực mà lý trí con người có thể điều khiển được, mà chỉ có thể ở tầng cao siêu thức. Nghệ thuật, vì thế, là trời cho chứ không phải người dạy. Và sáng tạo là một bí mật mà các nhà nghiên cứu chỉ có thể tiệm cận chứ không thể chiếm lĩnh. Tác phẩm, nhờ thế, mãi mãi thanh xuân.

Thao tác luận cũng mang lại cho nghiên cứu văn

hóa một cách tiếp cận mới. Bị lạc trong mê cung của hàng trăm định nghĩa về văn hóa, người ta phân vân không biết liệu có một ngành nào đó gọi là văn hóa học không. Ngay cả Từ Chi, tôi biết, cũng cho rằng không có văn hóa học bởi vì nó không có đối tượng; mỗi nhà nghiên cứu từ mảnh ruộng phần trăm của mình tiến lên một bước là đi vào địa phận văn hóa. Bởi vậy, văn hóa học, nếu thích gọi như thế, chỉ là cái bước siêu thăng đó của các ngành khoa học riêng biệt. Phan Ngọc, ngay từ đầu đã khẳng định là có. Tuy nhiên, một ngành khoa học muốn có đất sống phải có một đối tượng riêng, phương pháp riêng. Phan Ngọc là người đầu tiên đã dọn cho văn hóa học cái mảnh đất riêng ấy. "Văn hóa là quan hệ. Vậy, đối tượng của văn hóa học chỉ có thể là mối quan hệ qua lại giữa thế giới biểu tượng với thế giới hiện thực được biểu hiện thành những kiểu lựa chọn, biểu hiện thành một độ khúc xạ riêng có mặt ở mọi lĩnh vực".

Từ chỗ coi quan hệ, chứ không phải yếu tố, là bản chất, Phan Ngọc đã chỉ ra được thực chất của văn hóa Việt Nam là *bricolage* (lắp ghép). Sáng tạo của Việt Nam là lắp ghép, dung hóa. Thiên nhiên ban cho mỗi dân tộc một thứ ân sủng khác nhau, một kiểu tài năng khác nhau. Do Thái là một trong những người chuyên phát minh cái mới, cái trước đó chưa có. Người Nhật có khả năng bắt chước y nguyên cái của người khác, rồi trên cơ sở đó mới sáng tạo ra cái

của mình. Còn người Việt Nam thì từ những yếu tố có sẵn, vốn mình hoặc mượn người, cấu trúc lại (có người gọi *thêm bớt, ngắt đầu ngắt đuôi*), tức cho chúng có "quan hệ" (đôi khi bất chính) với nhau để tạo thành một sản phẩm khác phù hợp với mình. Từ nhận định trên, có thể hiểu được sở trường và sở đoản, nhất là *cơ chế tiếp thu*, của văn hóa Việt Nam. Điều rất cần không chỉ để tìm hiểu quá khứ vì quá khứ, mà để xây dựng một chiến lược phát triển văn hóa cho tương lai, trong thế kỷ XXI, cái thế kỷ mà người ta cho là vì văn hóa và của văn hóa.

Tôi nghĩ rằng, cùng với việc xác định đối tượng của văn hóa học một cách chính xác và tài tình theo thao tác luận, sự định danh bản sắc văn hóa Việt Nam của ông bằng khái niệm *bricolage* cũng chính xác và tài tình không kém. Bởi thế, có người "nói yêu" rằng Phan Ngọc không phải là người đầu tiên dùng từ này để chỉ bản chất văn hóa Việt Nam, mà là một ông Tây nào đó. Điều này cũng có thể, nhưng việc đề xuất một khái niệm khoa học không giống việc ví thiếu nữ với bông hồng. Hơn nữa, Phan Ngọc không chỉ là người lặp lại một cách đơn giản, mà còn cấp cho nó một cơ sở lý luận và thực chứng. Bởi vậy, *bricolage* đã rũ bụi đứng lên trở thành một thứ cây xanh nhả oxy vào bầu không khí khoa học. Cứ cái kiểu yêu nhau như vậy, hóa ra lại chẳng mười phụ nhau. Nhưng điều quan trọng hơn là công việc nghiên cứu khoa học vì những

mớ tóc rối như thế, khó lòng nhấc chân lên được. Tri thức, xét cho cùng, là một thứ của cải đã được công hữu hóa, xã hội hóa, trở thành "kho trời chung mà vô tận của mình riêng". Bàn về sự sở hữu chung này, B. Brecht có nói: một vật được ai đó làm cho tốt đẹp hơn, hữu ích hơn thì sẽ thuộc về người đó.

Gần đây, Phan Ngọc khước từ khái niệm *bricolage*, không phải để trả về cho "chủ cũ", mà để chuyển sang *nhân cách luận*. Ông cho rằng, nhân cách luận, nhất là nhân cách luận cách mạng, mới đúng là bản chất văn hóa Việt Nam. Dùng nhân cách luận như là tinh hoa của văn hóa phương Đông để đối lập với cá nhân luận như là sự suy đồi của văn hóa phương Tây, Phan Ngọc không nói đến *cái khác*, một giá trị văn hóa học, mà nói đến *cái hơn kém*, một giá trị chính trị học.

Cá nhân luận là thuyết lấy cá nhân làm trọng, trong tương quan với cộng đồng. Để xét đoán cá nhân luận, tôi nghĩ, nên hiểu *cá nhân* là gì. Trước hết, cá nhân khác cá thể. Cá thể là một đơn vị, một *unité*. Con người là một cá thể, hạt cát cũng là một cá thể. Nhưng con người lại không phải chỉ là hạt cát, nên mới cần trở thành một cá nhân. Cá nhân là một trình độ phát triển nào đấy của cá thể, một phạm trù chất lượng. Cá nhân nhận thức được giá trị của nó ở chỗ nó khác với người khác; cá nhân có tính tự tại trong sự tôn trọng quyền tự tại của người khác. Xã hội

muốn phát triển được thì cá nhân phải phát triển phải tự quyết và không lệ thuộc. Xã hội là một tập hợp những cá nhân tự nguyện tham gia vào một khế ước chung. Như vậy, cá nhân không đối lập với xã hội mà đối lập với bầy đàn, với cộng đồng, với tập thể. Cá nhân cũng khác với những kẻ tự kỷ trung tâm, những kẻ vị ngã, những tên bạo chúa, độc tài tự trương phồng bản ngã của mình ra để lấn át xã hội. Đó chỉ là những tế bào ung thư của xã hội, những cá nhân phát triển không toàn vẹn, khuyết thiếu nên phải tự bù đắp bằng chiếm hữu, nô dịch người khác và tự nô dịch mình bằng chính cuồng vọng của mình.

Nếu cá nhân là một thể toàn diện thì *nhân cách* chỉ là mặt xã hội của nó. Người có nhân cách là người làm tròn bổn phận xã hội của mình, người có đóng góp cho xã hội. Người không vượt phận. Từ đó, hình thành khái niệm nhân cách luận, là thuyết lấy cộng đồng làm trọng. Trong cộng đồng này, cá nhân tồn tại *chủ yếu* với tư cách một thành viên. Cá nhân phải tự cắt xén mình cho phù hợp với vai trò nó đóng. Nhân cách luận tồn tại trong các xã hội Ấn Độ cổ trung đại, xã hội Nho giáo Trung Hoa, xã hội toàn trị và các xã hội siêu nhà nước hiện đại. Đó là xã hội, theo nhà xã hội học hiện đại Pháp Louis Dumont, đặt lợi ích cộng đồng lên trên lợi ích cá nhân, buộc cá nhân phải hy sinh lợi ích của mình cho cộng đồng.

Nhân cách truyền thống Việt Nam, theo Trần

Đình Hượu, là một sự phát triển *đặc thù* của cá nhân Việt Nam. Trong chế độ nông nghiệp quân chủ Nho giáo, cá nhân không phát triển được nên phải rẽ nhánh. Với tầng lớp sĩ, tức các nhà nho, sau khi bít kín các lối đi khác, Nho giáo đã cho phép họ tự thể hiện mình qua hai khung cửa ngỏ là đạo đức và học vấn. Nhờ thế, nhiều người được tự thể hiện mình, trở nên những nhân cách cao cả. Như vậy, nhân cách là một đặc trưng của người Việt Nam, nhưng con người nhân cách đó vẫn chưa phải là con người cá nhân hiện đại. Trong sự nghiệp hiện đại hóa đất nước hiện nay, nhân cách, dù là nhân cách Nho giáo và tiền công nghiệp, vẫn phần nào còn là những giá trị tích cực, nhưng nhân cách luận thì đã là một cản trở.

Không thể lấy sự đối lập giữa nhân cách luận và cá nhân luận làm sự đối lập của văn hóa Đông Tây. Bởi ở phương Tây cũng có nhân cách luận. Bởi nhân cách luận là một sự phát triển có tính chất lịch sử và đặc biệt của xã hội loài người trên đường đi lên của nó. Tôi nghĩ, để thúc đẩy hiện đại hóa đất nước, cần phải có thêm hai "hóa" nữa là xã hội hóa và cá nhân hóa. *Cá nhân hóa* để con người trở thành một cá nhân toàn vẹn, có giá trị tự thân, biết tự ý thức, còn *xã hội hóa* để cho mọi cá nhân hoạt động và phát triển trong sự đồng thuận xã hội. Có như vậy, đất nước mới tạo ra được một sự phát triển hài hòa, ổn định.

Phan Ngọc còn là một dịch giả nổi tiếng với nhiều

công trình đồ sộ như: *David Copperfield* của Dickens, *Mỹ học* của Hegel, *Sử ký* của Tư Mã Thiên. Nhưng điều tôi muốn nói ở đây là quan niệm độc đáo của ông khi dịch *Đạo Đức Kinh* của Lão Tử. *Đạo Đức Kinh* tuy chỉ có năm nghìn chữ, nhưng là một văn bản khó. Từ trước đến nay đã có rất nhiều các bản dịch ra tiếng Việt, cũng như ra các thứ tiếng Âu châu. Mỗi một từ, một câu của *Đạo Đức Kinh* đều đòi hỏi phải chú giải. Cũng như khi dịch thơ Đỗ Phủ, nhà thơ mà ông gọi là *dân đen* nhưng thực ra thơ rất uẩn súc, dịch *Đạo Đức Kinh*, Phan Ngọc cũng có tham vọng để cho người đọc hiểu liền không cần phải chú giải, hoặc hạn chế chú giải ở mức cao nhất: *một cuốn Đạo Đức Kinh cho mọi người!* Bằng tri thức uyên bác cả Đông lẫn Tây, bằng sự áp dụng những thành tựu của ngôn ngữ học cấu trúc, bằng việc sử dụng các khái niệm triết học phương Tây vào dịch thuật, Phan Ngọc phần nào đã thực hiện được mục tiêu của ông. Người đọc hiện nay, nhất là bạn đọc trẻ, được dạy dỗ văn hóa phương Tây, tư duy phân tích kiểu Tây, nên đọc *Đạo Đức Kinh* của Phan Ngọc dễ vào hơn.

Nhưng ở đây, điều phải suy nghĩ là *Đạo Đức Kinh* là một văn bản đa nghĩa, thậm chí một hệ thống nghĩa nhiều tầng bậc. Bởi vậy, người đang còn ở trình độ thấp thì hiểu được lớp nghĩa ngoài cùng. Học vấn (và cả trải nghiệm đời sống nữa) càng thăng tiến thì càng hiểu sâu hơn. Đọc là học và học là đọc là một

kiểu giáo dục thâm thúy của phương Đông. Bởi mục tiêu của nó là nhận thức chân lý nhất nguyên chứ không phải là tích lũy tri thức nhị nguyên. Bản dịch của Phan Ngọc chỉ cấp cho ta một nghĩa, nghĩa theo cách hiểu của chính ông qua con mắt triết học phương Tây, nên đã làm nghèo văn bản, mang tính áp đặt và tước mất khả năng tự hành một cách sáng tạo của người đọc.

Phan Ngọc là một nhà khoa học đồng thời là một nhà tư tưởng. Và có lẽ, ông ham trở thành một nhà tư tưởng hơn. Thậm chí một nhà lập thuyết. Bởi vậy, ông thường đẩy những vấn đề khoa học (đôi khi chưa được nghiên cứu đầy đủ) thành những "thuyết", những "luận". Tôi không dám chắc một trăm phần trăm để có thể nói rằng "thuyết bricolage" về bản sắc của văn hóa Việt Nam là đúng hay sai (tuy đôi khi trong khoa học đúng sai chưa phải là quan trọng, mà quan trọng là vấn đề kích thích sự nghĩ suy của xã hội). Nhưng tôi cho rằng, ít nhất, thuyết "lắp ghép" rất đúng với cá nhân nhà lập thuyết. Phan Ngọc là người muốn lắp ghép (hay dung hóa) những thành tựu khoa học của phương Tây và triết học phương Đông, chủ yếu là Khổng giáo và chủ nghĩa Marx. Điều đó không sai, chỉ sai khi đó chỉ là một mớ hổ lốn, lá vẫn "xanh như lá", vôi vẫn "bạc như vôi" không "thắm lại" được thành một miếng trầu, một thực thể mới, khác về chất. Mà muốn làm được như vậy thì, hình

như, không thể dựa dẫm vào một hệ thống cũ nào, mà phải xây dựng một hệ thống mới, một chủ nghĩa nhân văn mới.

Thấy tư tưởng của Phan Ngọc đôi khi không nhất quán, có những yếu tố thuộc về hệ thống của ông, nhưng cũng có nhiều yếu tố ngoài hệ thống lẫn vào, có yếu tố hiện đại, nhưng cũng không ít yếu tố bảo thủ nên có lần tôi đã hỏi. Ông nói đấy chỉ là vấn đề sách lược. Ông vốn ăn nói khó nghe, tư tưởng lại quái đản, nếu chỉ tung ra toàn những lời khó nghe cả thì liệu ai nghe, sẽ mất cả chì lẫn chài. Ông đành phải bọc đường viên thuốc đắng. Hóa ra, Phan Ngọc không chỉ là chuyên gia về "mẹo dịch". Dù sao, với một nhà khoa học, tôi nghĩ, không cần thiết những ứng xử mẹo như vậy. Biết đâu người uống thuốc cứ làm ra vẻ bị lừa, nhưng thực ra thì họ biết tỏng tính chất vô hại của những viên thuốc đắng chưa đủ liều ấy. Hơn nữa, nhà khoa học là kẻ hướng tới mọi người chứ không phải hướng thượng. Còn nhà tư tưởng, nhất là tư tưởng ứng dụng, thì lại là chuyện khác. Bởi vậy, cho đến nay, tôi vẫn thấy đỉnh cao của Phan Ngọc là cuốn *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều* và *Văn hóa Việt Nam - cách tiếp cận mới* (bản in lần đầu). Nghĩa là, nhà khoa học Phan Ngọc thành công hơn nhà tư tưởng trong ông.

Tuy nhiên, sách của Phan Ngọc hiện nay (những năm 1990) đang thuộc loại *bán chạy*. Đây là một tín

hiệu mừng, chứng tỏ nếu không phải dân trí mình dang lên thì cũng là một dấu hiệu chuyển hướng. Sau những thông tin sơ cấp người ta đòi hỏi những thông tin thứ cấp. Sau tiểu thuyết Mỹ với tính chất thư giãn, người ta đã chú ý hơn đến những vấn đề thực tiễn căng thẳng của đất nước. Phan Ngọc là một trong những người biết kích cầu để sau đó chính mình lại là người cung ứng nhanh nhạy. Từ nghiên cứu lý luận ông đã đi đến những "tham mưu" cụ thể. Trải rộng mình ra trên tất cả các mặt trận, ông đã để lơi dần các chốt, những chuyên môn sâu của ông, chẳng hạn như phong cách học. Từ chuyên gia của một lĩnh vực trở thành chuyên gia của nhiều lĩnh vực, tôi sợ rằng đến lúc nào đó liệu ông có trở thành một nhà đại cương học được gọi dưới cái tên mỹ miều là nhà văn hóa hay không. Có thể đây là xu hướng của thời cuộc, hay nói theo một sáo ngữ quen thuộc là mặt trái của kinh tế thị trường. Cái mỹ hiệu nhà văn hóa, hoặc nhà hoạt động văn hóa thì với ai đó cũng đã được coi là *có ngọc* rồi, nhưng không phải với Phan Ngọc. Bởi, tác giả *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều* thì chỉ có một, còn nhà văn hóa có tham vọng sản xuất *mỗi tuổi một cuốn* thì hẳn có thể lấy xe mà chở, lấy đấu mà đong. Tôi nghĩ, Phan Ngọc vốn không phải là người vọng động, trí nhàn mà tâm lại chẳng nhàn.

Phan Ngọc còn là người rất cực đoan, tuy không phải là người tự kỷ trung tâm. Trong học thuật ông

thường cứ nói chắc như đinh đóng cột. Không thấy đâu một chút hoài nghi khoa học, nhất là trong cái thời buổi huy hoàng của thuyết tập mờ, thuyết bất định này. Ví như, ông cho rằng bản sắc văn hóa Việt Nam (lần định nghĩa gần đây nhất) là *tổ quốc, gia đình, thân phận* và *diện mạo* (tức thuyết 4f, viết theo tiếng Anh là fatherland, family, fate, face, thật là nghịch lý kiểu Phan Ngọc khi ông khái quát bản sắc *ta* bằng chữ *tây!*), người Việt Nam là người *tổ quốc luận*, văn hóa làng xã là tinh hoa của văn hóa dân tộc, trong văn học chỉ có ảnh hưởng *đồng thời*, Tự lực Văn đoàn là *gidien* từ đầu đến chân, hoặc các nhà thơ Đường khi làm thơ bao giờ cũng làm câu cuối trước.

Có lẽ, sự cực đoan trong khoa học là cần thiết. Nhưng đó phải là sự đi đến tận cùng một luận điểm, một vấn đề. Điều này có thể tạo ra những nhược điểm, thậm chí những sai lầm, nhưng là một thứ "sai lầm khoa học" gõ mạnh vào đầu óc ưa nằm dài của bạn đọc, kích thích sự suy nghĩ đã trở nên cùn mòn, khai khẩu những tiếng nói đối thoại. Dám *thử* và dám *sai* còn ngàn lần tốt hơn những người sợ sai không dám thử. Cái sai hôm nay sẽ là điều kiện, là tiền đề cho cái đúng hôm mai. Lịch sử khoa học chẳng phải là một hành trình đi từ cái sai này đến cái sai khác hợp lý hơn đó hay sao?

II

TRẦN ĐÌNH SỬ

hình thức có tính quan niệm(*)

Mỗi khi có cố gắng về phong cách
là có công việc làm thơ.
MALLARMÉ

Có lẽ, người đầu tiên đưa thi pháp học về Việt Nam có hệ thống là Trần Đình Sử. Nhớ lại, đầu những năm 1980, khi Trần Đình Sử dắt tay "nàng dâu Tây" ra trình làng thì cái làng văn ấy còn bỡ ngỡ lắm. Nhưng chẳng bao lâu, người *đàn bà xa lạ* kia đã trở nên nhẵn mặt. Đây không phải là lỗi của riêng ai. Càng không phải lỗi Trần Đình Sử. Có người nói với tôi: Thi pháp ư? Xưa như trái đất! Từ thời Aristote. Phải, *Thi pháp*

---

*. Trần Đình Sử (1940-), nhà giáo, nhà nghiên cứu phê bình văn học. Quê Quảng Điền, Thừa Thiên-Huế. Tốt nghiệp Đại học Sư phạm Hà Nội 1961. Tu nghiệp ở Trung Quốc năm 1962. Phó tiến sĩ ở Liên Xô 1980, Giáo sư văn học 1996, dạy Đại học Sư phạm Hà Nội. Tác phẩm chính: *Thi pháp thơ Tố Hữu* (1987), *Mấy vấn đề thi pháp văn học trung đại Việt Nam* (1998), *Thi pháp Truyện Kiều* (2002).

học có từ thời Aristote và nó đã từng thống trị châu Âu cho đến Thời đại Mới. Nhưng đó là thi pháp học quy phạm, dạy người ta làm ra tác phẩm bằng cách mô phỏng những mẫu mực, nên ít nhiều biến nghệ thuật thành thủ công. Thi pháp học hiện đại ra đời nhằm chống lại công thức dạy dỗ ấy. Nó mô tả tác phẩm bằng những mô hình nghiên cứu, những giả thuyết làm việc. Nếu không sát thực tế tác phẩm, nhà nghiên cứu có thể sửa chữa mô hình, hoặc tháo dỡ ra làm lại. Bởi thế, thi pháp học hiện đại luôn vận động, luôn biết tự đổi mới mình. Nó trở nên hết sức phong phú và đa dạng. Ngày nay, nói đến thi pháp học mà chỉ biết có Aristote, hoặc không phân biệt nổi thi pháp học cổ điển quy phạm với thi pháp học hiện đại mô tả, thì chẳng khác gì anh thầy thuốc nọ chỉ mới biết đến *phúc thống phục nhân sâm*.

Được đưa về Việt Nam, phải nói rằng, thi pháp học đã gỡ bí cho phê bình văn học, ít nhất là ở một điểm. Nhưng là điểm cốt tử. Đó là vấn đề hình thức nghệ thuật. Thực ra, nội dung và hình thức là cặp phạm trù mà phê bình văn học mượn của triết học. Và nó đã phải trả giá không ít cho sự ăn vay khập khiễng này. Từ quan niệm triết học nội dung quyết định hình thức đến cách nghĩ dân gian nội dung là rượu, hình thức là bình chỉ có một bước. Tâm thức trên xem ra rất phù hợp với văn học Nho giáo đã sâu gốc bền rễ ở mảnh đất này. Về

sau, nó lại được phê bình xã hội học, nhất là xã hội học dung tục, tô đậm thêm. Người ta coi thường hình thức. Thậm chí sợ nói đến hình thức. Trong những công trình phê bình văn học, sau khi đã nói chán chê về nội dung, người ta mới chiếu lệ dăm câu ba điều về hình thức, nào là câu văn rõ ràng, khúc chiết, nào là từ dùng đắt. Mà văn học nghệ thuật, xét cho cùng, là vấn đề hình thức. Việc coi nhẹ hình thức như vậy dễ làm sai lệch mục đích của phê bình. Tác phẩm văn học không còn được coi như một vương quốc của cái đẹp, mà chỉ là một thứ tài liệu để qua đó tìm hiểu một trạng thái của xã hội. Vì thế, văn học cứ tự làm nghèo mình đi, và phê bình cứ lẽo đẽo đi theo sau cái sự nghèo ấy mà biện hộ. Tận tụy mà vẫn bị rẻ rúng.

Trong lúc các nhà phê bình đang loay hoay để thoát ra khỏi thế lưỡng nan này bằng cách nhấn vào *đặc trưng nghệ thuật* của văn học như sắp xếp lại thứ tự các *chức năng*, đưa chức năng thẩm mỹ lên đầu, hoặc coi thẩm mỹ không phải là chức năng mà là *thuộc tính*, hoặc cho văn học không chỉ phản ánh đơn thuần mà là phản ánh có nghiền ngẫm, thì thi pháp học thẳng thắn đặt hẳn lên bàn nghị sự đối tượng nghiên cứu của mình chính là hình thức. Nhưng không phải mọi nghiên cứu hình thức đều là thi pháp học. Trước đây, hình thức cũng được xem xét, nhưng chỉ như những hiện tượng rời rạc, ngẫu nhiên, hứng lên thì bình câu này, điểm chữ kia. Còn thi pháp học thì nghiên cứu hình thức như

là những hiện tượng có tính quy luật. "Thi pháp học là câu chuyện về hình thức bên trong, hình thức mang tính quan niệm, có tác dụng mở đường cho những cách nhìn, cách biểu hiện và sáng tạo ngôn ngữ. Đó là đặc điểm của thi ca xét trên phương diện chủ thể, tính chủ thể và hệ thống"[1].

Như vậy, bằng khái niệm *hình thức bên trong, hình thức có tính quan niệm*, thi pháp học đã chỉ ra được *một cách cụ thể* sự thống nhất giữa nội dung và hình thức (mà những người thích dẫn Bêlinski mới chỉ nói đến suông). Từ đây, hình thức *là* nội dung, nội dung *cũng là* hình thức. Nhờ đó, xua tan nỗi sợ hình thức truyền kiếp. Nghiên cứu hình thức, xét cho cùng, cũng là nghiên cứu tính chủ thể của văn học, tính chủ động sáng tạo của nhà văn, và, do đó, đã sửa chữa một cách đáng kể thứ lý thuyết đòi văn học phải phản ánh thực tế một cách khách quan trung thực dẫn đến phản ánh gương, thủ tiêu tính tích cực nghệ sĩ. Nghiên cứu hình thức cũng là thừa nhận tác phẩm văn học có tính tự trị, là một thế giới nghệ thuật vận hành theo quy luật thẩm mỹ. Coi văn học không chỉ là một hiện tượng xã hội, mà trước hết và chủ yếu là một hiện tượng thẩm mỹ, phê bình văn học đã làm một bước thay đổi lớn chuyển từ kênh xã hội học sang kênh nghệ thuật học.

---

1. Trần Đình Sử, *Thi pháp thơ Tố Hữu*, NXB Văn hóa Thông tin (in lần ba), 2001, tr. 11.

Chọn (hoặc nhận lời đặt hàng, như thú nhận gần đây) nghiên cứu thi pháp thơ Tố Hữu, có thể nói, là một quyết định đúng của Trần Đình Sử. Tôi nói đúng không phải vì nếu không vịn vào câu thơ Tố Hữu thì thi pháp học khó lòng đứng lên, xuất đầu lộ diện được, bởi bấy giờ (1987), văn học Việt Nam đã bước được một bước vào Đổi mới. Mà ngụ ý một phương pháp mới bao giờ cũng cần được thử thách: 1) ở những tác phẩm lớn bởi sự không cạn kiệt thẩm mỹ của nó một mặt, và tránh được cảnh giết gà dùng dao mổ voi mặt khác; 2) ở những mảnh đất đã được lắm người cày đi bừa lại tưởng đến cạn kiệt chất màu thế mà bằng công cụ mới nó vẫn cho những mùa màng bội thu. Thơ Tố Hữu hẳn là một thửa ruộng như vậy. Còn *Thi pháp thơ Tố Hữu* hẳn là một mùa vụ như vậy. Và, đó là sự thuyết phục của một phương pháp, để trên cơ sở mảnh ruộng phần trăm ấy, thi pháp học được nhân đại trà.

Thành công của Trần Đình Sử như đã nói, ở cả hai phương diện: khám phá cái mới và trình ra một phương pháp mới. Quả thật, trong *Thi pháp thơ Tố Hữu*, người ta thấy có những phát hiện hoàn toàn mới mẻ thuộc về Trần Đình Sử, có những khám phá của những người đi trước, nhưng được đặt vào hệ thống thi pháp học, nó mất đi sự tản mạn, mang tính chỉnh thể và do đó lấp lánh một ánh sáng khác, một hàm nghĩa khác. Nhưng đóng góp lớn nhất của Trần Đình Sử, theo tôi, chính là sự xác định thơ Tố Hữu là *thơ trữ tình chính trị*, một phát

biểu thẳng thắn và trung thực. *Trữ tình* và *chính trị* vốn là những yếu tố đối lập đã tồn tại riêng rẽ trong những lối thơ khác nhau của các nhà cách mạng trước Tố Hữu: *thơ trữ tình cá nhân* và *thơ tuyên truyền cách mạng*. Đến Tố Hữu "với tư cách là nhà thơ cách mạng, ông thực hiện việc hiện đại hóa thơ trữ tình tiếng Việt theo phương hướng mà thực tiễn cách mạng đề xuất ra cho thơ *kết hợp tuyên truyền và trữ tình*"[1]. Nhờ thế, Tố Hữu đã tạo ra một loại thơ khác với một kiểu nhà thơ khác, những không gian và thời gian nghệ thuật khác, với những phương tiện diễn đạt khác. Để xây dựng cơ sở khoa học cho khái niệm này, ngoài việc khảo sát kỹ lưỡng thơ Tố Hữu, Trần Đình Sử còn đặt nó trên trục lịch đại, so sánh thơ Tố Hữu với thơ của các nhà cách mạng duy tân tiền bối đầu thế kỷ và trên trục đồng đại, so sánh thơ Tố Hữu với thơ của các nhà cách mạng vô sản cùng thời một mặt, với các nhà Thơ Mới mặt khác. Thậm chí, Trần Đình Sử còn đặt thơ Tố Hữu vào khung cảnh khu vực, thậm chí thế giới.

Bởi vậy, có thể nói, định ngữ *thơ trữ tình chính trị* là một khái niệm-chìa khóa không chỉ để mở vào thơ Tố Hữu, mà còn để xác định tính chất chủ đạo của thơ Việt Nam từ 1945 đến nay nói riêng và toàn bộ văn học cách mạng nói chung. Và, theo một quy luật chung của ngôn ngữ (cũng tức là quy luật tư duy), mỗi một định ngữ

1. Sđd., tr.43.

được đưa ra cũng tức là một sự giới hạn. Thơ Tố Hữu là thơ trữ tình chính trị nghĩa là thơ ông không trùm phủ hết toàn bộ lãnh thổ thơ, dù nó đã trở thành một đại lộ trong thơ Việt Nam. Nghĩa là vẫn còn đất cho những đường thơ khác, dù chỉ là tiểu ngạch. Khoa học bao giờ cũng đồng nghĩa với dân chủ là như vậy.

Trong *Thi pháp Truyện Kiều*, Trần Đình Sử cũng có những khám phá mới. Có thể nói, trong văn học Việt Nam, cùng với thơ Hồ Xuân Hương, *Truyện Kiều* luôn là một viên đá thử mọi lý thuyết mới, phương pháp mới. Và mỗi lý thuyết mới, mỗi phương pháp mới lại mở rộng thêm không gian thẩm mỹ của *Truyện Kiều*. Hoặc tạo ra một *Truyện Kiều* khác. Chúng ta đã có *Truyện Kiều* của Chu Mạnh Trinh, *Truyện Kiều* của Trương Tửu, *Truyện Kiều* của Phan Ngọc, và nay *Truyện Kiều* của Trần Đình Sử. Ở đây, trong bài này, tôi chỉ nói đến một phát hiện giàu ý nghĩa của tác giả *Thi pháp Truyện Kiều*. Đó là *chủ nghĩa cảm thương*. Đây cũng là một mẫu mực của bút pháp đi từ cái cụ thể đến cái khái quát, từ giọt nước đến biển cả.

Nghiên cứu cốt truyện *Truyện Kiều*, một phạm trù của thi pháp học lịch sử, cụ thể, Trần Đình Sử rút ra *mô hình cốt truyện*, một khái niệm khái quát hơn, giàu ý nghĩa thao tác hơn. Ông so sánh mô hình cốt truyện của *Truyện Kiều* với mô hình cốt truyện của các truyện nôm Việt Nam và truyện tài tử giai nhân Trung Hoa để đi đến kết luận *Truyện Kiều* có đặc điểm của cốt truyện

tiểu thuyết. Rồi theo lý thuyết của Norman Frichman[1], người đã dựa vào ba tham số khả biến của cốt truyện là *số phận, tính cách* và *tư tưởng* để chia thành mười bốn loại hình tiểu thuyết: *loại hành động, loại tình khổ, loại bi kịch, loại cảm thương, loại trừng phạt, loại khâm phục* (đối với số phận), *loại trưởng thành, loại cải tạo, loại thử thách, loại trụy lạc* (đối với tính cách), *loại giáo dục, loại khải thị, loại cảm thụ, loại thất vọng* (đối với tư tưởng), Trần Đình Sử xác định xem *Truyện Kiều* thuộc loại hình tiểu thuyết nào. Ông cho rằng *Truyện Kiều* không thuộc loại tiểu thuyết tính cách như tiểu thuyết hiện thực phương Tây, bởi các nhân vật trong thế giới *Truyện Kiều* bước vào tác phẩm với tính cách như thế nào thì bước ra khỏi tác phẩm vẫn với tính cách như thế. Bởi thế, đúng hơn *Truyện Kiều* là một tiểu thuyết số phận gồm đủ cả ba yếu tố-loại hình: tình khổ, cảm thương, bi kịch, trong đó *cảm thương là yếu tố chủ đạo.*

Tình khổ là đặc điểm của tiểu thuyết tài tử giai nhân. Nguyễn Du có tiếp thu truyện tình khổ trong *Kim Vân Kiều Truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân, nhưng nội dung tình khổ thì đã khác xa bởi nỗi đau thân thế và nhân thế được tô đậm. Nghĩa là, nội dung tình khổ ở đây đã xen vào yếu tố cảm thương. "Đúng là một

1. Chúng tôi chưa tra cứu được tác giả này và tên tác phẩm mà Trần Đình Sử dẫn. Ở trang 206 *Thi pháp Truyện Kiều* cũng chỉ thấy tác giả nêu tên mà không có chú thích.

truyện tình khổ và cảm thương nhưng không phải chỉ là một số phận khổ, mà là ý thức sâu sắc về những nỗi đau khổ đó, là nỗi đau trong số phận khổ đó"[1]. Đồng thời, *Truyện Kiều* cũng đậm chất bi kịch, bởi trong chuỗi bất hạnh của đời Kiều bao giờ cũng có một chút lầm lỡ nào đó của nàng. Nếu Kiều chỉ bị vùi dập thì là đáng thương, nhưng mọi cố gắng khôi phục địa vị làm người của nàng lại chỉ làm cho nàng bị vùi dập tàn nhẫn hơn thì đó là bi kịch. Ở *Truyện Kiều* cảm thương và bi kịch hòa quyện với nhau tạo nên một sắc thái độc đáo. Nhưng, "Khi nào Kiều tỏ ra mạnh mẽ, tính toán, cương liệt thì nàng rơi vào bi kịch sâu hơn. Còn khi nào nàng tỏ ra là một người cô đơn, yếu đuối, nhỏ nhoi, dại dột, hãi sợ thì nàng lại là đối tượng của sự cảm thương mạnh mẽ. Sự kết hợp hai loại hình làm sâu thêm cho quan niệm bi kịch và cảm hứng cảm thương của tác phẩm"[2]. Tuy kết hợp cả ba loại hình như vậy, nhưng trong suốt *Truyện Kiều*, nhân vật luôn cảm thấy mình là "chiếc lá lìa rừng", "E dè sóng gió hãi hùng cỏ hoa", nên, Trần Đình Sử kết luận, *Truyện Kiều* chủ yếu nghiêng về truyện thuộc *loại hình cảm thương*.

Lấy mô hình tiểu thuyết cảm thương của *Truyện Kiều*, như một khái niệm-chìa khóa, chúng ta có thể tìm hiểu tính chất của văn học cuối Lê đầu Nguyễn. (Ở đây,

---

1. Trần Đình Sử, *Thi pháp Truyện Kiều*, NXB Giáo dục, 2002, tr. 209.

2. Sđd., tr. 209.

Trần Đình Sử *trình bày* ngược lại. Ông lấy cả giai đoạn văn học thời đại Nguyễn Du này để chứng minh cho trường hợp *Truyện Kiều*). Chúng ta thấy ở trào lưu văn học vẫn được gọi bằng cái tên ít giá trị khái niệm hóa là *nhân đạo chủ nghĩa* này, cũng có ba xu hướng: hiện thực, cảm thương và lãng mạn. Và, chúng ta cũng dễ dàng thấy được xu hướng cảm thương chủ nghĩa là chủ đạo, quy định tính chất của toàn bộ giai đoạn văn học này.

Trần Đình Sử cũng còn lấy nhiều dẫn chứng ở văn học cuối Minh, khi Nho giáo đã chuyển sang Tâm học. Từ đó, nảy sinh văn học dân chủ, giải phóng cá tính và khuynh hướng chủ nghĩa cảm thương. Điều này có thể thấy rõ trong một loạt tác phẩm như *Đào hoa phiến, Trường sinh điện, Liễu Trai chí dị* và đặc biệt trong *Hồng lâu mộng*. "Dù là chủ đề tình yêu, chủ đề chính trị, chủ đề sắc không, đều hầu như không có cái gì nói rõ được sự thăng hoa của trào lưu chủ nghĩa cảm thương vốn có cơ sở sâu sắc trong *Hồng lâu mộng*. Chính chủ nghĩa cảm thương làm cho *Hồng lâu mộng* tỏa ra những luồng ánh sáng khác lạ"[1].

Chủ nghĩa cảm thương được dịch từ *Sentimentalisme* trước đây vẫn gọi là chủ nghĩa tình cảm, theo Trần Đình Sử, là một trào lưu văn học có tính quốc tế. Ở châu Âu nó xuất hiện vào nửa cuối thế kỷ XVIII, khi chủ nghĩa

1. Lý Trạch Hậu, "Lịch trình của cái đẹp", trong *Ba bài giảng về mỹ học*, NXB An Huy văn nghệ, Hợp Phì, 1999, tr. 201 (tiếng Hoa, theo Trần Đình Sử).

tư bản phát triển mạnh mẽ, làm cho nông dân, thợ thủ công bị phá sản, quan hệ đồng tiền lạnh lùng thống trị xã hội. Chủ nghĩa tình cảm đề cao những giá trị con người phổ biến, đề cao tình cảm tự nhiên, tư tưởng dân chủ, chống lại lý tính lạnh lùng. Từ đó đau xót cho số phận con người, không kể giàu nghèo, sang hèn. Dịch từ *Sentimentalisme* là chủ nghĩa cảm thương, phái chăng Trần Đình Sử muốn nhấn mạnh sắc thái phương Đông, nơi chưa có chủ nghĩa tư bản và lý tính chưa phát triển thành chủ nghĩa duy lý?

Chủ nghĩa cảm thương, mà đỉnh cao là ở *Truyện Kiều*, rõ ràng là một nét đậm, một nhịp mạnh trong văn học Việt Nam trung đại. Và ảnh hưởng của nó còn kéo dài đến đầu thế kỷ XX qua Tương Phố, Đông Hồ, Tản Đà, Hoàng Ngọc Phách. Thậm chí, cả Thơ Mới cũng giàu giọng điệu cảm thương. Chính chủ nghĩa cảm thương là một nhân tố quan trọng kìm hãm sự phát triển của chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa hiện thực. Cũng như cái cười của người Việt[1], tôi nghĩ, chủ nghĩa cảm thương, trong gốc rễ sâu xa của nó, bắt nguồn từ tâm thức dân tộc. Trước, từ tâm lý tiểu nông, những người có một thân phận bấp bênh trước một thiên nhiên thất thường và một bộ máy bạo quyền. Sau, từ tâm lý tộc người, một khối cư dân nhỏ phải sống sát nách một

1. Đỗ Lai Thúy, "Người Việt cười", trong *Từ cái nhìn văn hóa*, NXB Văn hóa Dân tộc, 2000.

ông bạn láng giềng khổng lồ, hay gây sự. Bởi vậy, trong văn học cũng như trong đời sống hiện nay, để dấn bước vào tương lai, hòa nhập vào thế giới hiện đại, việc khắc phục chủ nghĩa cảm thương phải được chú trọng.

Như trên tôi đã nói, thi pháp học hiện đại rất phong phú và đa dạng. Có thi pháp học phương Tây và thi pháp học ở Nga (Xô viết). Rồi phương Tây cũng nhiều xu hướng và Nga cũng nhiều xu hướng. Bởi vậy, thi pháp học của các nhà hình thức luận Nga như Tynianov, Bakhtin hẳn khác với thi pháp học của Khravchenko sau này. Bởi vậy, việc ứng dụng lý thuyết thi pháp học nào, hoặc tổng hợp nhiều khuynh hướng là tùy *tài* và tùy *tạng* của mỗi nhà phê bình. Và điều quan trọng, như người ta thường nói, là *vận dụng có sáng tạo*, tức không bê nguyên, tức mình phải khác người. Ở đây, tôi nghĩ, cần phải làm rõ một điểm. Sự khác người cũng có hai loại. Một, khác một cách tự nhiên không có ý thức, tâm thức của mình như vậy, cơ chế tiếp thu của mình như vậy, trời đã sinh ra thế, thì dẫu có muốn không khác cũng không được. Loại kia là khác một cách có ý thức, có chủ định. Đây mới là cái khác của sự vận dụng có sáng tạo. Trần Đình Sử hẳn thuộc loại sau.

Thi pháp thơ Tố Hữu và *Thi pháp Truyện Kiều* vừa trung thành với những nguyên lý chung của một trường phái thi pháp học nào đó vừa có sự sáng tạo của riêng tác giả. Kết quả của sự xung đột biện chứng giữa cái chung và cái riêng, giữa những nguyên lý phổ quát và

những tác phẩm văn học cụ thể có tính tự trị. Ở "thi pháp học Trần Đình Sử" (đến đây liệu ta có thể gọi được như thế chăng?), người ta thấy có sự nỗ lực xâm lấn đường biên của cái phổ quát vốn dễ trở thành công thức, để trên cơ sở những hiểu biết rộng rãi về văn học Việt Nam, hiện ra cái mới, cái riêng của mình, không chỉ để thêm một minh họa, dù là trường hợp Việt Nam, cho cái phổ quát, mà còn có tham vọng điều chỉnh lại cái phổ quát.

Nói những đóng góp mới, riêng thuộc Trần Đình Sử trong nghiên cứu thơ Tố Hữu là việc minh định bản chất thơ ông là *trữ tình chính trị* và trong *Truyện Kiều* là *chủ nghĩa cảm thương*, người đọc dễ có cảm tưởng rằng thi pháp học Trần Đình Sử thiên về nội dung, chưa đi đến cùng những vấn đề hình thức. Từ đó, một cảm tưởng nữa: Trần Đình Sử, con người khá quyết liệt, dễ căng thẳng trong cuộc sống ấy, hóa ra lại rất hòa hoãn trong học thuật. Thực ra, không hẳn như vậy. Ở đây, tôi nghĩ, cần phải phân biệt *phương pháp* nghiên cứu với sự *trình bày* cái kết quả nghiên cứu đó. Ví như, nghiên cứu thi pháp thơ Tố Hữu, Trần Đình Sử đi theo phương pháp quy nạp. Từ các phương thức biểu đạt cụ thể, ông đi đến một kết luận khái quát: *thơ Tố Hữu là trữ tình chính trị*. Nhưng khi trình bày kết quả này, nhà phê bình lại đi theo hướng ngược lại, phương pháp diễn dịch. Điều này thuộc vào ý đồ, chủ định của tác giả, hoặc đôi khi vào chân trời đón nhận của độc giả. Vào tác phẩm,

nhận định *thơ Tố Hữu là trữ tình chính trị* được Trần Đình Sử nêu ra như một định đề, sau đó ông sẽ lần lượt cụ thể hóa định đề ấy qua các phạm trù thi pháp như *kiểu nhà thơ, thể tài, quan niệm nghệ thuật về con người, không gian nghệ thuật, thời gian nghệ thuật, chất thơ, phương thức thể hiện*. Một tác phẩm phê bình văn học khác với một công trình khoa học khách quan thuần túy là ở *sự trình bày*. Cạnh khía chủ quan của tác giả. Bởi thế, phê bình văn học mới là văn học. Và nhà phê bình cũng là một nhà văn.

Do đặc điểm về chỗ đứng và mặt bằng, nên văn học Việt Nam hiện nay cần tiếp thu những thành tựu của văn học nước ngoài. Lấy ngoài phục vụ trong, Đông học vi thể, Tây học vi dụng vốn là một ứng xử văn hóa của cả vùng Đông Á. Phê bình văn học Việt Nam, tôi nghĩ, lúc này hơn lúc nào hết, rất cần học hỏi các lý thuyết và phương pháp của thế giới. Có điều cần lưu ý là, để có được những phương pháp, thủ pháp hiện đại ấy, người ta đã phải làm một loạt những thay đổi: *cái nhìn thế giới –> cái nhìn nghệ thuật* (lý thuyết mỹ học, văn học) -> *phương pháp, thủ pháp*. Ngày nay, chúng ta tiếp nhận những phương pháp, thủ pháp ấy của người là "gặt hái" cái kết quả của một hành trình đau khổ của người ta, là hái ngọn, nên để cho các phương pháp, thủ pháp ấy trở thành sống động, sâu sắc và quan trọng hơn, thành *của mình*, chúng ta phải lặn lội theo một

hành trình ngược lại để trở về gốc: *phương pháp, thủ pháp –> cái nhìn nghệ thuật –> cái nhìn thế giới*. Tôi cho rằng mức độ thành công của những nhà phê bình vận dụng (vận dụng máy móc, thô thiển, khiên cưỡng, có sáng tạo) hoặc thoát khỏi cấp độ vận dụng để có tư tưởng riêng của mình, tùy thuộc rất nhiều vào sự có gan, có tài trong cuộc lội ngược dòng đó để làm lại bản thân. Trần Đình Sử là một trong số ít người lữ hành đơn độc trên nẻo đường heo hút đó.

Thi pháp học, dĩ nhiên, không chỉ có Trần Đình Sử. Nhưng bằng những tác phẩm thành công của ông và sự nối dài nó trong nghề dạy học, thi pháp học đã nhanh chóng có sự phát triển rộng rãi. Uy tín của thi pháp học đã thu phục được số đông. Bởi vậy, nó dễ dàng trở thành một thứ mốt. Ai cũng nói đến thi pháp học nên thi pháp học đã nhanh chóng trở thành từ đầu lưỡi. Tôi biết một tác phẩm viết về Tolstoi đã in cách đây mấy chục năm, đến khi thi pháp trở thành thời thượng thì nó lại được cho tái xuất giang hồ dưới một cái tên khác là *Thi pháp Tolstoi*. Khoa học một khi bị thời thượng ám quẻ thì sẽ trở thành một sự bắt chước máy móc, thậm chí sự giả hình. Thứ thi phét học (từ của Phương Lựu) ấy chính là kẻ thù song sinh của thi pháp học, mà một nhà khoa học nghiêm túc, có tài như Trần Đình Sử phải luôn luôn chống lại.

12

ĐỖ ĐỨC HIỂU

"đổi mới phê bình văn học"[*]

Tôi đã đánh mất tôi, tôi là người khác, là "kẻ xa lạ"
với chính tôi; tôi mất lòng tin, lòng tin vào tôi.
Tôi tin người khác, đó là bi kịch của tôi.
ĐỖ ĐỨC HIỂU

Những năm gần đây[1], Đỗ Đức Hiểu đã cùng lúc làm một hành trình kép: từ nghiên cứu đến phê bình và từ phương Tây về Việt Nam. Hành trình đầu có vẻ như ngược với hệ giá trị hiện hành của số đông

---

*. Đỗ Đức Hiểu (1924-), nhà giáo, nhà phê bình văn học. Quê Hà Nội, tú tài triết học, Đại học Luật. Trong kháng chiến dạy học, làm ở Ban tu thư, tham gia nhóm Lê Quý Đôn. 1959-1986, dạy văn học Pháp tại Đại học Tổng hợp. Tác phẩm chính: *Từ điển văn học* (hai tập, chủ biên), *Đổi mới phê bình văn học* (1993), *Thi pháp hiện đại* (2001)...

1. Bài viết này đã in trên *Tạp chí Văn học* ngay sau khi cuốn sách *Đổi mới phê bình văn học* (NXB Khoa học Xã hội, 1993) của Đỗ Đức Hiểu ra đời. Về chân dung nhà phê bình đổi mới này, tôi còn có bài viết ưng ý hơn in trong tập *Chân trời có người bay* (NXB Văn hóa Thông tin, 2002 và 2006).

những người làm văn học cỡ tuổi anh, thường khởi nghiệp bằng "phê bình" và dựng nghiệp bằng "nghiên cứu". Hành trình sau chẳng những phù hợp với ứng xử "nội thể ngoại dụng" của cả vùng Đông Á trước phương Tây, mà còn góp thêm một minh chứng cho cái cơ chế phát triển của Việt Nam là mỗi bước đi lên đều là kết quả hỗn dung "các nhân tố nội sinh và ngoại sinh". Tọa độ của cả hai lộ trình này là lòng yêu tiếng mẹ đẻ và nỗi mong văn chương Việt vào nhịp với thế giới hiện đại. Điểm đến của cả hai cuộc đi này là đổi mới phê bình văn học.

1. Đường đến phê bình mới

Trước khi vào chuyện, xin được "tự rào" dón trước: Nói đổi mới phê bình hoặc phê bình mới không có nghĩa là phủ nhận phê bình cũ hoặc truyền thống. Trong triết học mác xít phổ thông hoặc ngôn từ nhật dụng, các từ mới/cũ có nghĩa gần như đúng/sai hoặc hơn/kém. Bởi vậy, nếu có ai đó tự mình nhận mới và bảo người cũ thì đã là hàm ý phủ định người ta. Trong văn học, sự kiện không hẳn như vậy, cái mới ở đây gần như đồng nghĩa với cái khác. Văn học tồn tại như những giá trị không loại trừ sự khác nhau mà chung sống hòa bình bên nhau. Bởi vậy, trong văn học, nói đổi mới hoặc phủ nhận cái cũ không có nghĩa là phủ nhận nó như là một giá trị, mà chỉ coi nó như là một giá trị đã hoàn kết để

tìm một giá trị khác, để thực thi cái quyền được khác. Nói dối mới phê bình văn học, Đỗ Đức Hiểu muốn đi tìm một lối phê bình khác phù hợp với hôm nay.

Văn học hôm nay, quả thực, khác xa với văn học của thế kỷ trước. Thế kỷ mà sự duy lý vẫn còn giữ địa vị vững chắc, uy tín của triết học thực chứng và khoa học thực nghiệm còn cao. Văn học, trong khung cảnh ấy, lấy sự phản ánh hiện thực làm chính. Bởi lẽ, con người, xét cho cùng, cũng chỉ là một thứ sản phẩm của hoàn cảnh. Sang thế kỷ này, quan niệm về con người được thay đổi tận gốc với sự khám phá ra cái vô thức của S. Freud và trực giác của H. Bergson. Hóa ra hoàn cảnh xã hội chỉ có thể tác động đến bề mặt hữu thức của con người. Còn sự chi phối nó một cách sâu xa chính là những động lực bí ẩn của vô thức. Một phát hiện khác của F. de Saussure cũng liên quan đến con người, đúng hơn tiếng nói của nó, là sự phân biệt giữa *ngữ ngôn* (langue) và *ngôn từ* (parole), giữa *mã* và *thông điệp*, giữa *cái biểu đạt* và *cái được biểu đạt*. Nhờ vậy, văn học không còn tách bạch nội dung và hình thức theo truyền thống "bình cũ rượu mới". Có chăng chỉ còn sự tách bạch ở một cấp độ khác là *vật liệu* và *nghệ thuật*. Từ đây, văn học chính thức được coi như một nghệ thuật: nghệ thuật ngôn từ. Ngôn ngữ không còn là tên dầy tớ (theo nghĩa đen) phục vụ tư tưởng, mà sản sinh ra tư tưởng. Văn học là sự biểu hiện một thế giới nghệ thuật tồn tại song song với thế giới thực tại để bổ sung

cho nó. Phê bình một thứ văn học như vậy thì bộ công cụ cũ chưa đủ, mà phải đi tìm những thước đo mới. Cũng như sáng tác, phê bình cũng chịu tác động của các khoa học về con người, bởi vậy, lần đầu tiên, nó không chỉ lẽo đẽo chạy theo về lý giải sáng tác, mà, ở những cạnh khía nào đó, nó còn chỉ hướng cho sáng tác, còn là sáng tác.

Có người cho rằng, là một người nghiên cứu và giảng dạy văn học Pháp nhiều chục năm, nên Đỗ Đức Hiểu đem những thành tựu của phê bình văn học hiện đại phương Tây về Việt Nam là chuyện đương nhiên. Giá sự đời có nhiều sự đương nhiên như vậy! Bao người "làm" văn học phương Tây nhưng có mấy ai đến với phê bình mới? Nhìn châu Âu bằng con mắt "dĩ Âu vi trung" là tự đánh mất mình đã đành, mà nhìn nó bằng con mắt "dĩ ao vi trung" (*Ta về ta tắm ao ta/Dù trong dù đục ao nhà vẫn hơn* - ca dao) thì cũng tự đánh mất mình theo một kiểu khác, kiểu vỗ béo mình bằng cách ăn thịt mình. Đỗ Đức Hiểu đã nhìn thấy ở phương Tây một cái gì vừa là nó vừa lớn hơn chính nó, nhất là một phương Tây đang tìm về với phương Đông: phương Tây đồng nghĩa với hiện đại. Hơn nữa, tiếp thu thành tựu mới không phải chỉ là ngồi dưới gốc sung há miệng chờ. Phải trèo lên cây mà hái. Chính sự tự vận động đó của chủ thể làm cho sự tiếp nhận không phải là một hành vi thụ động mà là một quá trình phát triển tương ứng để biến cái ngoại sinh thành cái nội sinh. Để cá hóa rồng

dẫu thân còn mang vảy cá. Sự vượt vũ môn này phụ thuộc nhiều vào thể tạng, cốt cách của nhà phê bình.

Đỗ Đức Hiểu không có bề ngoài của nhà cách tân hay một phong vận hiện đại như những ca sĩ nhạc rock. Đó là một nhà giáo trang nghiêm, thận trọng và lặng lẽ. Đến chơi nhà anh, hầu như lúc nào cũng bắt gặp anh đang gò mình trên chiếc bàn làm việc. Con người nghèo các sự kiện đời sống bên ngoài đó lại rất giàu những cuộc phiêu lưu trí tưởng, phiêu lưu chữ nghĩa. Anh đọc, viết và xanh xao trong tìm kiếm.

Ở anh, sự nhạy cảm với cái mới bắt nguồn từ sự nhạy cảm với cái cũ. Chúng ta sống hằng ngày với cái cũ. Cái cũ trở thành nội dung sống thường nhật khiến người ta không còn cảm thấy sự có mặt của nó nữa. Ta điềm nhiên trong sự hồng hào viên mãn. Chỉ có lòng yêu và sự âu lo mới khiến người ta nhận ra được cái cũ nằm ngay trên chính gương mặt mình. Bởi vậy, nói về cái cũ, Đỗ Đức Hiểu không bao giờ nói như một kẻ ngoài cuộc, mà lúc nào cũng bằng giọng điệu của một người chui ra từ chăn. Anh không thành kiến với cái cũ. Mỗi người đều có quyền có tín điều riêng. Anh cũng không thích độc quyền đổi mới để tạo nên hình ảnh. "Thiên hạ say một mình ta tỉnh, thiên hạ đục một mình ta trong", mà muốn đồng hành với nhiều người. Bởi thế, anh thật sự sung sướng khi bắt gặp những vì sao đổi ngôi. Nhưng điều quan tâm hơn hết của anh là những người trẻ. Anh thường than phiền là có thể vì

thiếu thông tin mới mà những con người có bản chất mới ấy nhiều khi lại cầm bút viết lên những điều rất cũ, và quan trọng hơn, bằng một bút pháp rất cũ.

2. Mới không là nói ngược

Đã có lúc người ta chế giễu những người đổi mới văn học bằng câu: mới chỉ là nới ngược. Bỏ qua sự ác ý và cách nói trùm lợp, câu ấy cũng có hạt nhân hợp lý. Quả thật, có một thời, phần đông những người đổi mới là những nhà phê bình theo phương pháp xã hội học tiến bộ phản đối xã hội học dung tục, thậm chí minh họa chính trị tầm thường. Nhiều vấn đề trước đây tưởng nhất thành bất biến đã bị lật ngược. Về mặt xã hội đó là một đóng góp to lớn cho dân chủ, nhưng về mặt nghệ thuật thì còn chưa đụng đến nền tảng, nên cả hai, đầu này và đầu kia, vẫn còn nằm trên một bình diện, một hệ hình, theo nguyên tắc loại trừ.

Sự chuyển hệ hình bao giờ cũng mang tới một cái khác, mà không phải loại trừ cái vốn có. Hình học Lobasevski không loại trừ hình học Euclide, mà chỉ bổ sung cho nó. Bức tranh vũ trụ tương đối tính của Einstein không gạt bỏ bức tranh vũ trụ cổ điển của Newton, mà chỉ làm cho nó trở thành một trường hợp, mất đi địa vị phổ quát, độc tôn. Từ xã hội học chuyển hệ hình sang nghệ thuật học, sang thi pháp học, người ta không còn phải lo kiểm kê xem văn học có bao nhiêu

chức năng và sắp xếp chúng theo trật tự nào. Hoặc là nó chỉ có một chức năng là thẩm mỹ, là tìm kiếm và tạo dựng cái đẹp, hoặc là nó có nhiều chức năng trong đó chức năng thẩm mỹ là chủ đạo (dominante). Bởi vậy, thay vì nghiên cứu cái hiện thực được phản ánh trong tác phẩm người ta nghiên cứu tính văn học (tính thơ, tính nghệ thuật) của tác phẩm. Cái hiện thực được phản ánh thì thay đổi theo thời đại, theo vùng địa lý, theo thể chế xã hội, còn tính văn học, cái làm cho văn trở thành văn, thì tồn tại mãi mãi. Đó là cái làm cho con người dù sống xa nhau đến đâu trong không gian và thời gian đều được gần gũi nhau. Mọi người Việt Nam bình thường không hề biết Shakespeare là ai và thời đại Elisabeth thế nào, mà nhờ đó, vẫn đọc được *Hamlet*.

Chất văn của một tác phẩm văn chương trước hết nằm ở ngôn ngữ. Ngôn ngữ văn học trước đây chỉ coi như một thứ vỏ, một thứ đồ chứa, nên người ta thường tìm văn chất ở những nơi khác, ngoài ngôn ngữ. Sự phân tích văn chương, bởi vậy, mang nhiều tính đoán định chủ quan hoặc giản dơn chỉ là đẽo chân cho vừa giày. Ngôn ngữ tự thân với tư cách là vật liệu đã hàm chứa chất văn (xem Jakobson: *Thi ca của ngữ pháp và ngữ pháp của thi ca*), ngôn ngữ nghệ thuật là sự cấu trúc hóa ngôn ngữ vật liệu, làm nó bộc lộ chất văn theo ý đồ nghệ thuật của tác giả. Nhiều con đường tìm kiếm vật chất đó, nhưng nhất thiết phải dựa vào ngôn ngữ tác phẩm, một thứ "hiện thực trực tiếp của tư tưởng", thì

mới đạt được tính khách quan. Có những cách tiếp cận theo chủ đề (thématique), theo phân tâm học, theo cấu trúc luận, hay phong cách học. Phương pháp phê bình truyền thống cũng có những cách tiếp cận theo chủ đề, theo phong cách, xã hội học, nhưng khi trên một cơ sở hoàn toàn khác, không dựa vào những thành tựu của ngữ học hiện đại và không thừa nhận đời sống vô thức của con người, không đi tìm tính văn chương, mà có khi chỉ dùng tác phẩm văn chương như một thứ tài liệu để chứng minh cho các luận điểm xã hội học, tâm lý học.

Hành trình của người phê bình đi ngược chiều với hành trình người sáng tác. Nhà văn đi từ ý tưởng nghệ thuật, từ một ấn tượng phi hình thể đến câu chữ, nhà phê bình đi từ câu chữ đến ý tưởng. Đỗ Đức Hiểu, do quan niệm như vậy, đã chọn cho mình phương pháp phân tích hình thức. Trước hết anh phải khước từ cách đọc tuyến tính truyền thống và áp dụng cách đọc phi tuyến tính. Rồi phải thống kê các hiện tượng ngôn ngữ đặc biệt, tìm hiểu cấu trúc văn bản để tìm ra cái chìa khóa của nó. Sau khi "tháo gỡ văn bản" rồi, nhà phê bình phải tái cấu trúc nó, tức là xây dựng một "siêu văn bản": đó là bản văn phê bình của mình. Công việc bếp núc của nhà phê bình cũng vất vả, chân lấm tay bùn, để có được một bài đọc ngon lành. Phu chữ cũng khó nhọc như mọi thứ phu khác!

Đọc những bài viết của Đỗ Đức Hiểu, ngoài việc thỏa mãn nhu cầu thưởng thức, người đọc còn được

hiểu biết về phương pháp. Người ta thấy anh sử dụng thành thạo những thủ pháp phân tích văn bản. Anh tìm chất văn ở tất cả những cấp độ của ngôn ngữ văn bản: ngữ âm, từ vựng, ngữ pháp, cấu trúc khổ, đoạn và toàn bài. Văn không chỉ ở trong mỗi yếu tố, mà chủ yếu ở quan hệ giữa các yếu tố cùng cấp độ và giữa các cấp độ khác nhau. Riêng với thơ, anh đặc biệt quan tâm đến âm (nhịp điệu, vần, trọng âm), bởi vì trong thơ "âm nhạc là trước hết" (Verlaine). Những bài phân tích "Tiếng thu", "Ông đồ", "Chùa Hương" là những ví dụ mẫu mực. "Nhạc của *Tiếng thu* trước hết là nhạc của ngôn từ, của các cấu trúc ngôn từ, của các cấu trúc ngôn từ thơ, nó tạo nên chất thơ, chất thơ của sự hài hòa, sự hài hòa của âm thanh, màu sắc, của từ ngữ, của những kết cấu sóng đôi, của kết cấu bài thơ, tất cả tạo thành một bản nhạc mơ hồ, rung động và bí ẩn như một huyền thoại".

Dựa vào tính chất liên văn bản, anh thường dùng thủ pháp xếp chồng văn bản. Đặt cạnh nhau ba đoạn Nguyễn Du tả con đường ra đi của Thúy Kiều (thứ nhất, con đường "gặp ghềnh" từ nhà họ Vương; thứ hai, con đường "cỏ lợt màu sương" của Sở Khanh; thứ ba, con đường "mịt mù dặm cát đồi cây" từ nhà Hoạn Thư) để bằng nhịp điệu, ngữ nghĩa, tâm trạng, bình luận, thời gian, không gian tìm ra những điểm tương đồng và khác biệt (chủ yếu là tương đồng): "Trong các đoạn thơ trên, âm thanh chủ đạo, hình tượng trung tâm, cái nhịp mạnh là mặt trăng lạnh và tiếng gà gáy, trong

một không gian tĩnh lặng và một thời gian ngập ngừng của hoang vu. Tiếng gà đứng đầu câu thơ là nhịp mạnh gây cảm xúc bất chợt và kinh hoàng: Tiếng gà xao xác. Tiếng gà điếm nguyệt. Tiếng gà nghe đã gáy sôi mái tường. Có thể nói, với ba khúc ca não nùng đó, ba nhạc chương đó, đang nảy sinh một xô-nát, "Xô nát Gà gáy, ánh trăng". Đọc Dương Thu Hương, tác giả cũng "xếp chồng" ba tác phẩm của nhà văn (*Bên kia bờ ảo vọng, Những thiên đường mù* và *Quãng đời đánh mất*) để tìm ra những nét bất biến như nhân vật lãng tử, đám đông và bút pháp tản văn. Có thể nói, nhân vật lãng tử là đứa con sống trên hè phố của chế độ quan liêu bao cấp - một phát hiện riêng của nhà phê bình.

Hầu như trong bất kỳ bài viết nào, Đỗ Đức Hiểu cũng đi tìm những biểu tượng-ám ảnh. Đó là ánh sáng của *Hai đứa trẻ*, là giấc mơ, là hóa thân trong *Phiên chợ Giát*, là hang động, trắng son, văng vẳng trong *Thế giới thơ nôm Hồ Xuân Hương*...

Có thể nói, nhờ những thủ pháp phân tích đa dạng và sâu sắc, nhà phê bình đã nắm bắt được những nét đặc sắc ẩn tàng trong mỗi tác phẩm. Niềm vui sáng tạo hẳn đã khiến nhà phê bình có một cách trình bày sảng khoái, thiết tha. Anh ném ngôn từ lên mặt giấy, chúng dồn đuổi nhau, sinh đẻ thêm ra trong quá trình đi đến cao trào. Những người chưa quen với bút pháp này cho rằng anh "quá bốc". Có lẽ, tạo ra cảm giác ấy ở bạn đọc, còn một điều nữa là các sự kiện thẩm mỹ được anh

khám phá mới chỉ dừng lại ở miêu tả, còn thiếu một sự lý giải bề sâu không chỉ từ góc độ xã hội học, mà chủ yếu phải từ góc độ nhân học.

3. Phương pháp đẻ ra đối tượng

Định đề trên xem ra có vẻ ngược. Lẽ thường, người ta căn cứ vào đối tượng để chọn một phương pháp thích hợp. Nhưng cũng có trường hợp khi tìm ra một phương pháp mới sẽ làm nảy ra một đối tượng mới (như trường hợp Saussure). Phương pháp phê bình mới quả đã tạo ra một đối tượng mới cho phê bình văn học. Nếu rủi có cuốn sách nào đó nhân danh phương pháp mới nhưng lại chỉ tìm được những điều mà phương pháp cũ cũng có thể thì thật tai hại không khác gì "cái nhăn mặt của Đông Thi". Tuy vậy, phương pháp mới trong trường hợp này cũng không có lỗi, mà có lẽ ở người sử dụng. Phương pháp đậu chỉ là kỹ thuật, nó còn là quan niệm thẩm mỹ, là cái nhìn thế giới. Đối tượng mới đó là "siêu văn bản". Nó không trùng khít với văn bản, không kể lại tác phẩm bằng ngôn ngữ phê bình, mà xây dựng một văn bản khác ứng chiếu với nguyên bản.

Nhớ lại, khi những truyện ngắn "đổi mới" của Nguyễn Minh Châu ra đời, người ta phân vân (qua cuộc thảo luận của báo *Văn nghệ)* không biết nên đặt nó vào ngăn nào trong cái tủ lý luận có sẵn. Hiện thực? hiện thực phê phán hay hiện thực xã hội chủ nghĩa? Nhất

là sau đó với sự xuất hiện của Nguyễn Huy Thiệp và Phạm Thị Hoài thì phê bình truyền thống càng lúng túng tợn. Một vị sử quan nào đó đã giải thích "nhầm" nhiều điểm trong *Vàng lửa* từ nhân vật, cốt truyện, thể loại. Bộ công cụ đã trở nên bất lực. Mã ngôn ngữ khác cần phải có chìa khóa khác. Châu Mỹ có trước Colomb, nhưng Colomb vẫn là người tìm ra châu Mỹ.

Phiên chợ Giát, do Đỗ Đức Hiểu phát hiện ra, khác với *Phiên chợ Giát* của anh Hoàng Ngọc Hiến. Anh Hiến coi truyện này của Nguyễn Minh Châu là một giả thuyết văn học về bản chất và thân phận người nông dân, một minh chứng hùng hồn cho luận điểm của Marx: người nông dân vừa là người lao động vừa là người tư hữu. Còn với anh Hiểu, "*Phiên chợ Giát* là một truyện mở, từ cái logic của ngôn ngữ trên bề mặt, truyện đi đến ngôn ngữ thứ hai, ngôn ngữ biểu tượng, xiêu vẹo, với những áo giác, những cơn sốt, những nghịch lý - tức một thế giới quyện nhòe của hư và thực. () Truyện có nhiều âm vang trong mỗi nhóm người đọc, nó gợi mở nhiều cảm xúc, nhiều suy tưởng. Sự hóa thân người/bò của ông Khúng/ Khoang Đen, sự phân đôi nhân cách ấy, sự kết hợp hai ý thức người/vật ấy, là bi kịch của nhân vật, của thời đại. Sự quan sát xã hội di chuyển vào sự quan sát nội tâm, tạo nên một tâm lý vận động, đó là một phương diện nghệ thuật của truyện ngắn. Văn bản di động trên nhiều bình diện: ngôn ngữ, hình tượng, xã hội, tâm lý, thời gian, quá vãng và hiện tại, lịch sử và tưởng tượng".

Khi so sánh vở kịch *Quỷ ở với người* với truyện ngắn *Không có vua* của Thiệp, Đỗ Đức Hiểu gắng đi tìm đặc trưng của thể loại kịch, đặc trưng của ngôn ngữ đối thoại kịch. Nhà phê bình thấy "tính đối thoại" trong *Quỷ ở với Người* giữa người và quỷ. Anh nhớ đến Faust của Goethe. Cái điều tưởng như rất bình thường ấy trong tư duy cầu tính Đông Tây, và tư duy khoa học hiện đại (chương trình sinh học, thuyết bất định của Heisenberg), và tư duy nghệ thuật Nguyễn Huy Thiệp lại khó chấp nhận với đầu óc "trắng đen rõ ràng" ở ta.

Với tiểu thuyết của Bảo Ninh, anh Đỗ Đức Hiểu cho rằng cái tên *Thân phận của tình yêu* bị mọi người trách cứ xem ra lại rất hợp với cuốn sách. Cùng với *Nỗi buồn chiến tranh*, nỗi buồn sáng tạo, anh thấy nỗi buồn tình yêu là một nhịp mạnh của Bảo Ninh. Và Phương là nhân vật nữ đẹp nhất của văn học Việt Nam hiện đại. *Thân phận của tình yêu* là một "cuộc phiêu lưu hòa nhập vào văn học thế giới hiện đại".

Phạm Thị Hoài, một phát hiện khác, "xong phải tìm những con đường mới cho văn chương của mình. Phạm Thị Hoài tuyên bố cái bất lực của chủ nghĩa duy lý, của lý trí trong trường trái tim người, mà đưa vào văn chương hiện đại Việt Nam cái tâm linh, cái linh cảm. Có phải nhà văn nữ đang trên đường chinh phục truyền thống cổ Phương Đông và Việt Nam để từ đó, sáng tạo thêm một kênh tư duy nghệ thuật mới?"

Với phương pháp mới, nhà phê bình không chỉ

nhanh chóng nắm bắt được những hiện tượng văn học vừa xuất hiện, đang hình thành và lý giải nó một cách thỏa đáng, khách quan, giúp cho nó lòng tự tin, mà còn tận "thu" được một mùa vụ sau những mùa vụ, tìm được một tiếng nói mới ở những nơi tưởng như tiếng nói cuối cùng đã được ban ra. Những bài viết của Đỗ Đức Hiểu về Hồ Xuân Hương, về Từ Hải - giấc mơ biển cả, về Thúy Kiều, về Nam Cao, Nguyễn Tuân, Thạch Lam đều có những đóng góp mới mẻ.

Qua "Những lớp sóng ngôn từ trong *Số đỏ*", nhà phê bình đã xác định thực chất của tiểu thuyết này là cái cười. "Cái cười trong *Số đỏ* không phải là một phương tiện nghệ thuật để chuyên chở tư tưởng của tác phẩm. Cái cười ở đây là bản chất, là tinh túy của văn bản nghệ thuật; nó đồng nhất với thế giới quan của tác giả; nó là tất cả tác phẩm - cái cười đa diện, cái cười vừa khẳng định vừa bác bỏ, cái cười luôn luôn để ngỏ, không khép kín, không khô cứng (). *Số đỏ* là cái cười nhại với một tầm cỡ lớn. () *Số đỏ* là một chuỗi những chuỗi cười nhại. Nó nhại một thời đại lịch sử lừa dối, những người lừa dối có ý thức hoặc không có ý thức, những trào lưu văn hóa lừa dối, cái 'nghiêm túc', 'đứng đắn', 'quan trọng' bị nhại và trở thành cái buồn cười, cái lố bịch, cái trống rỗng, cái bịp bợm, tức là chính nó".

Có thể có nhiều người chưa đồng ý với những nhận định, bình luận trên. Cái đó cũng chẳng sao. Trong phê bình văn học, sự thật là một điều quan trọng, tuy rằng sự

thật đích thực thường mang tính tương đối. Còn có những cái quan trọng khác như đưa một cái nhìn nghệ thuật mới vào tác phẩm. Cái nhìn này có thể phù hợp với sự thật hoặc chưa phù hợp, miễn là nó được xây cất trên một nền tảng nhất quán. Nhà phê bình Đỗ Đức Hiểu, theo tôi, đã đưa được cái nhìn riêng của anh vào văn học, nới rộng đường biên của không gian thẩm mỹ cho nhiều tác phẩm văn học, mang lại sự giàu có không chỉ cho bạn đọc mà còn cho cả nhà văn và chính sáng tác của họ.

13

ĐẶNG TIẾN

và những vũ trụ thơ(*)

Thơ có tuổi và chiêm bao có tích.

HÀN MẶC TỬ

Tôi vốn là người mê văn phê bình của Đặng Tiến. Và, có lẽ, vì quá mê văn nên nhiều lúc đâm ra ngại gặp người. Và cũng có lẽ, vì quá mê, nên khó nói được điều gì đó về văn anh cho có đầu có đuôi. Hơn nữa, chữ nghĩa mỗi bài viết của anh kết lại như một tòa thành mà tôi lại không tìm ra cửa hoặc người đẹp giữ của. Tôi đã

---

*. Đặng Tiến (1940-), bút danh đôi khi dùng Nam Chi, quê An Trạch, Hòa Vang, nay thuộc Đà Nẵng. Tốt nghiệp Đại học Văn khoa Sài Gòn năm 1963. Bắt đầu viết phê bình văn học từ 1960. Năm 1966 làm cán bộ ngoại giao ở Thụy Sĩ. Năm 1968 từ nhiệm, sang định cư tại Pháp, dạy tiếng Việt và văn chương Việt Nam tại Đại học Paris VII. Tham gia viết cho nhiều báo, tạp chí như *Mai, Văn, Bách khoa* (trước 1975) và *Hợp lưu, Văn học, Đoàn kết, Thế kỷ 21*... (sau 1975). Tác phẩm đã in: *Vũ trụ thơ* (Giao điểm, 1972), *Vũ trụ thơ II* (Thư Ấn Quán, Hoa Kỳ, 2008), *Thơ, thi pháp và chân dung* (Phụ nữ, 2009) Toàn bộ các trích dẫn ở bài viết này đều lấy từ *Thơ, thi pháp và chân dung*.

nhiều lần đi quanh ngôi cổ thành ấy để một hôm vỡ ra rằng lối đi vào tòa chữ ấy chỉ bằng cách đánh chiếm nó như một tổng thể, tức tìm hiểu chính *cái cách* anh đi đến với mỗi nhà thơ bằng khái niệm *vũ trụ thơ, thi giới*, mà bây giờ người ta thường gọi là *thế giới nghệ thuật*.

Trong văn cảnh lý thuyết hậu cấu trúc và giải kiến tạo hiện nay, thuật ngữ thế giới nghệ thuật lại càng được lưu ý. Thế giới nghệ thuật coi toàn bộ tác phẩm (đã in, chưa in, các dị bản bản thảo của một tác phẩm) của một nhà văn, thậm chí cả cuộc đời anh ta nữa, là một chỉnh thể, một toàn vẹn. Như vậy, sáng tác của nhà văn là một siêu hệ thống, hay hệ thống vĩ mô, bao gồm các tiểu hệ thống, hay hệ thống vi mô, phù hợp với lý thuyết *hệ thống mở* của Prigogin[1]. Từ đó, khái niệm này cũng rất phù hợp cho cách tiếp cận tổng thể theo "hệ thống văn học" qua quá trình sinh thành *(tác giả-tác phẩm)* và hoạt động *(tác phẩm-người đọc)* của tác phẩm.

Quan niệm trên về thế giới nghệ thuật được di chuyển vào thơ một lãnh địa đặc biệt, nhiều tính tự trị, thì sẽ có nhiều khác biệt. Hẳn vì thế mà Đặng Tiến đã gọi là *vũ trụ thơ* hoặc *thi giới*. "Một trang sách vật lý được xem như điển hình của văn xuôi khi tả ngoại giới. Một trang sách tâm lý được xem như điển hình của văn

1. Prigogin (1917-), triết gia khoa học luận, giải thưởng Nobel năm 1977 về nhiệt động học, người xây dựng nên lý thuyết hệ thống mở từ chuyên ngành riêng của ông là nhiệt động học.

xuôi khi tả tâm giới. Trong khi đó, thơ chỉ mượn ngoại giới, hay tâm giới những yếu tố để nhào nặn thành một thế giới mới tạm gọi là thi giới, có lúc tôi gọi là vũ trụ thơ. Nói khác đi, thơ thừa nhận sự vật sẵn có, mà không thừa nhận quan hệ sẵn có giữa sự vật; thơ chỉ gọi tên của sự vật ngoại giới để tạo nên một vũ trụ mới, bằng cách cấu trúc quan hệ mới giữa sự vật đã cũ" (tr. 60-61).

Đi vào *Thi giới Đinh Hùng*, Đặng Tiến đã đặt thơ ông vào dòng Thơ Mới để khẳng định sự khác biệt, độc đáo của nó. Nếu thế giới thơ lãng mạn, kể cả hoặc nhất là Xuân Diệu, Huy Cận, là một thế giới thơ mộng, vừa phản ánh vừa tô điểm cho thực tại, thì thế giới thơ Đinh Hùng là một sản phẩm thuần túy tưởng tượng, tồn tại song song, nhưng ở một không-thời gian khác, với thực tại. "Thế giới đó là một hư cấu, hoàn toàn độc lập với thực tại, nếu có tương quan thì tương quan đó chỉ là tác giả và người đọc, những nhân sự khởi đi từ Trần lụy để tìm đến một vũ trụ khác" (tr. 381). Có lẽ, do tính hư cấu hoặc tưởng tượng thuần túy này, một dấu mốc của sự trưởng thành của tư duy nghệ thuật, mà ở thời Thơ Mới Đinh Hùng không vừa mắt Hoài Thanh để lọt vào tượng đài *Thi nhân Việt Nam*, còn từ sau 1954 ông vẫn là một hành tinh lẻ loi, bên lề sinh hoạt văn nghệ miền Nam.

Thế giới thơ Đinh Hùng, theo Đặng Tiến phân tích là nơi "mọi thành tố đều được hòa giải; khí hậu tình tự giải tỏa những mâu thuẫn biện chứng, không còn sự

khác biệt giữa người-nhìn-vũ-trụ và vũ-trụ-được-nhìn, giữa tâm giới và ngoại giới, giữa bản ngã và vô ngã, giữa thực thể và vô thể, giữa tôi và thi nhân, giữa tình yêu và tình nhân; trong thế giới đó, tôi là rừng núi, rừng núi là tình yêu, tình yêu là Em, Em là mùa thu, mùa thu là cơn mưa, cơn mưa là một dòng chữ, dòng chữ là tôi. Chữ tôi đã bao hàm cái không phải là tôi, nhưng chủ thể không mâu thuẫn với khách thể vì tất cả chưa đạt tới những hình thể đủ cứng rắn để va chạm. Trong hư cấu của Đinh Hùng sự vật là những nhu hình tương giao, thu hút vào trong từ trường ngôn ngữ. Một hư cấu nằm ngoài vận chuyển biện chứng" (tr. 382).

Với Tản Đà, Đặng Tiến đã chỉ cho người đọc một lối đi vào thi giới của ông: *thi sĩ của phôi pha*. Đặc tính này của thơ Tản Đà có thể bắt nguồn từ *huyền thoại cá nhân* của thi sĩ. "*Ý thức hương nhạt màu phai* do đâu mà có? Vì giấc mộng công danh sớm hão huyền. Vì gia đình ly tán, vì sự nghiệp văn chương ba chìm bảy nổi? Hay vì mối tình đầu với người đẹp Hàng Bồ?" (tr. 135). Rồi huyền thoại cá nhân này lại được/bị cộng hưởng bởi một nền văn hóa đang phôi pha, một thế hệ trí thức cũ đang lụi tàn. Hay rộng ra nữa là "cái nhìn yếm thế tự nhiên của kẻ sống giữa những đổi thay lớn lao của thế cuộc" (tr. 135). Cái giá thiết này được Đặng Tiến nêu ra và được chứng thực qua sự phân tích ngôn ngữ thơ Tản Đà. Bởi lẽ, với thơ, ngôn ngữ không chỉ là ký hiệu mà còn là thực tại, *từ* và *vật* là một.

Có lần, Lê Đạt nói với tôi, văn chương, và cả cuộc đời cũng vậy, xét cho cùng chỉ là quan hệ giữa chữ và nghĩa, tức giữa *chữ* và *bóng chữ*. Hẳn thế mà suốt cả cuộc đời ông nguyện làm *phu* tra vấn, đục, đẽo, cấy, ghép *chữ* để phát nhiều nghĩa, và là nghĩa mới. Bởi thế, nhiều người cho thơ Lê Đạt chỉ là kỹ thuật, không có tư tưởng như chiếc bánh bóc hết lớp này chỉ thấy lớp khác không thấy nhân dâu. Đặng Tiến là một trong số ít người không hoàn toàn nghĩ như vậy. Bởi, kỹ thuật thuần túy không bao giờ tạo ra được sự ám ảnh và sức nặng của trải nghiệm. Theo nhà phê bình, ở Lê Đạt đằng sau các thủ pháp là cuộc đời: "*Bóng chữ* của Lê Đạt ghi lại lịch sử một đời người, qua buồn vui một cá nhân, giữa thăng trầm của dân tộc và trăn trở của một nghệ sĩ thường xuyên tra vấn ngôn ngữ. Ba yếu tố ấy quyện vào nhau làm nền cho tập thơ, nhưng thành phần thứ ba, những thí nghiệm ngôn ngữ có phần khúc mắc, che lấp tình, ý của tác giả, dễ làm người đọc lạc hướng và lạc lõng" (tr. 288). Có thể, như Đặng Tiến viết, Lê Đạt chỉ tạo rung cảm bằng một vài thủ pháp, chỉ khai thác kinh nghiệm những người đi trước, không có gì mới với thế giới, nhưng, tôi nghĩ, nhà thơ đã phần nào vượt qua *trò chơi chữ* truyền thống để đến với *trò chơi ngôn ngữ* nhằm tạo ra một thực tại ảo làm nên vũ trụ thơ Lê Đạt.

Như vậy, qua tìm hiểu, như là ví dụ, những vũ trụ thơ Tản Đà, Đinh Hùng, Lê Đạt của Đặng Tiến, tôi,

một lần nữa, càng thấm thía một điều là thi giới là một thực tại khách quan của văn bản do nhà thơ tạo dựng nên. Và "kích thước của một nhà thơ là kích thước thi giới do người ấy sáng tác" (tr. 401). Tuy nhiên, thực tại ấy chỉ tồn tại dưới dạng khả năng, tiền/tiềm sinh. Để vô thể ấy thành hữu thể nhất thiết phải có sự tham dự của nhà phê bình. Bằng những mơ mộng nghệ thuật và phân tích khoa học, siêu người đọc ấy đã hiện thực hóa nó, trao cho nó một cuộc sống. Vì vậy, phê bình không chỉ là một hành động *phát hiện* mà, phần nào, còn là hành động *phát minh*. "Nhận diện được thi giới đó, là hội ý với thơ mà không nhất thiết phải đồng ý với thi nhân" (tr. 61).

Sự "hội ý với thơ" đó, nói theo thuật ngữ thông diễn học của Gadamer[1], gần như là "vòng tròn diễn giải". Đặng Tiến là người đọc rộng, có trình độ văn hóa chung và văn hóa thơ cao nên sự diễn giải thơ, từ cấp độ vĩ mô toàn bộ sáng tác đến cấp độ vi mô một câu một chữ, của anh là chính xác và tinh tế. Bởi vậy, chân dung các nhà thơ được anh dựng đều có một cái gì đó "rất Đặng Tiến". Có một Nguyễn Du, một Bà Huyện Thanh Quan, một Nguyễn Trãi, một Hàn Mặc Tử của Đặng Tiến. Các chân dung ấy được tạo thành bởi cách diễn giải tài hoa của chính anh. Xin hãy đọc một trích

1. *Gadamer H.G.* (1900-2002), nhà triết học Đức, sáng lập ra thông diễn học triết học, tác phẩm nổi tiếng *Chân lý và phương pháp* (1960).

đoạn, (dù có dài như một lạm dụng), Đặng Tiến phân tích hai câu thơ Nguyễn Trãi: "*Hé cửa đêm chờ hương quế lọt/Quét hiên ngày lệ bóng hoa tan*. *Lệ* chữ cổ nghĩa là e ngại, lo sợ. Nội dung câu thơ nói lên tình cảm tế nhị, sâu lắng của Nguyễn Trãi với thiên nhiên, với cuộc sống. Những hình ảnh trong câu thơ giao thoa với nhau tạo một nguồn sáng kỳ diệu. Hương quế, bóng hoa là những thực thể hữu hình đang biến vào cõi vô hình, đang tan ra thành một mùi hương, nhòe thành một cái bóng. [...] *Bóng hoa, hương quế* là môi giới giữa cõi thực và cõi mộng, và cũng là môi giới giữa không gian và thời gian. Cũng như *cửa* và *hiên* là không gian môi giới giữa cái trong và cái ngoài, giữa cái riêng và cái chung, giữa con người và vũ trụ, cũng như chữ *thềm*, chữ *ngõ* mà thi nhân thời xưa thường chuộng. Hai câu thất ngôn rất cân đối nhờ vị trí của các động từ *hé, chờ, lọt, quét, lệ, tan* ở đầu, giữa và cuối câu. Hai động từ *chờ* và *lệ* gợi ra được những rung động mỏng manh trong thời gian. Chủ từ ẩn là ta: ta *chờ*, ta *lệ*, theo nghĩa câu thơ; nhưng cấu trúc văn phạm tạo cảm giác chủ từ là đêm, ngày: đêm *chờ*, ngày *lệ*. Nguyễn Trãi, một cách tinh vi đã lồng tình cảm vào thời gian, và vào cả bóng hoa, hương quế. Về âm thanh, một số nguyên âm và phụ âm láy lại tạo thành một nhạc tính ý vị cho câu thơ. Ta khó có thể tưởng tượng là ở lúc tranh tối tranh sáng của thời hừng đông của thi ca Việt Nam mà Nguyễn Trãi đã làm được một câu thơ tân kỳ, nhuần nhuyễn như thế" (tr. 115).

Tuy nhiên, mặt trái của sự biết nhiều hiểu rộng đôi khi đã lôi kéo Đặng Tiến đi khá xa, sự diễn giải lúc này đã trở thành suy diễn, nhất là trong trường hợp diễn giải thơ Lê Đạt. Ví như câu: *"Một đàn ngày trắng phau phau/Bì bạch bờ xoan nước mát/Mộng hoa dâu lum túm má sông đào"* (Thủy Lợi); được Đặng Tiến luận: "Một dàn ngày trắng" là một hình ảnh táo bạo nhắc đến đàn "cò trắng tung bay" trong dân ca. Hai chữ *phau phau* nhắc đến bài *Dệt cửa* của Hồ Xuân Hương: *"Thắp ngọn đèn lầu thấy trắng phau"*, từ đó mới nảy chữ bì bạch tả những bàn chân lội nước, nhưng lại gợi ý *"da trắng vỗ bì bạch"* trong giai đoạn về văn chương nữ giới. Câu cuối, nhất là chữ "dâu" bất ngờ và bất thường nhắc đến thơ Hàn Mặc Tử: *"Mát tê đi như da thịt nàng dâu"*, và cả một đoạn thơ dài *"vô tình để gió hôn lên má"*; có lẽ Hàn Mặc Tử đã dựa vào câu thơ của Tản Đà, mà nhiều người xem như là ca dao: *"Đêm khuya gió lọt song đào/Chồng ta đi vắng gió vào làm chi"*. Thực ra, mấy câu thơ trên của Lê Đạt dựa vào câu đố: *"Một đàn cò trắng phau phau/Ăn no tắm mắt rủ nhau đi nằm"* (Chồng bát vừa rửa xong), và hoa dâu ở đây là bèo hoa dâu. Còn câu: *"Con mái vào ra một mình/Ấp lạnh bóng trăng rồi chết"* (xem thêm sự diễn giải của Đặng Tiến, tr. 301) chỉ là đảo tự của chữ *ấp bóng, gà ấp bóng* (ấp mà không có trứng). Tuy nhiên, một đôi chỗ quá đà như vậy không tổn hại gì, ngược lại còn tôn lên bút pháp đặc sắc, rất Đặng Tiến, của Đặng Tiến.

Cuối cùng, không phải nhà thơ nào cũng có vũ trụ

thơ riêng của mình và cũng không phải nhà phê bình nào cũng có khả năng phát hiện ra vũ trụ ấy. Sự gặp gỡ của một nhà thơ đạt tới thi giới và một nhà phê bình trình hiện được thi giới đó tôi gọi là *hạnh ngộ*. Ở *Vũ trụ thơ* (I) tôi bắt gặp sự hạnh ngộ giữa nhà phê bình Đặng Tiến với Nguyễn Du, Bà Huyện Thanh Quan, Tản Đà, Hàn Mặc Tử, Đinh Hùng. Còn ở *Vũ trụ thơ II*, tôi chỉ thấy những hạnh ngộ đó ít nhiều ở Trịnh Công Sơn, Bùi Giáng, Thanh Tâm Tuyền, Quang Dũng, Lê Đạt, còn lại chỉ là sự gặp gỡ thân mật, ân tình với Vũ Hữu Định, Nguyễn Nho Sa Mạc, Nguyễn Bắc Sơn, Từ Thế Mộng, Thái Tuấn, Nguyễn Xuân Thiêm, Vũ Hoàng Chương. Đây cũng là điều dễ hiểu với Đặng Tiến. Anh là một nhà phê bình tài tử, theo nghĩa phê bình vị phê bình, phê bình vì yêu văn chương nghệ thuật chứ không vì một cái gì khác ngoài văn chương, kể cả cái danh vọng, nếu có, của một nhà phê bình. Và, biết đâu chẳng vì thế mà Đặng Tiến thành tựu nhiều trong văn chương. Và không chỉ trong văn chương.

Thay lời kết:

"PHÊ BÌNH VĂN HỌC, CON VẬT LƯỠNG THÊ ẤY"

Đỗ Lai Thúy đã từng nói ở đâu đó rằng, anh đến với phê bình (bài in đầu tiên 1986) như một con trâu chậm (lẫn sinh năm Kỷ Sửu?). Vậy mà đến nay (2002), anh đã có bốn đầu sách: Con mắt thơ *(Phê bình phong cách thơ mới, 1992, 1994, 1998, 2000 - đổi tên* Mắt thơ*),* Hồ Xuân Hương hoài niệm phồn thực *(Nghiên cứu thơ Hồ Xuân Hương từ tín ngưỡng phồn thực, 1999),* Từ cái nhìn văn hóa *(Tập tiểu luận, 2000),* Chân trời có người bay *(Tùy bút chân dung học thuật, 2002), ngoài ra còn một số sách biên soạn, giới thiệu, biên dịch.*

Nghĩ rằng, bí quyết thành công (và cả bí mật thất bại nữa) của anh có thể có ích cho bạn đọc, tôi bèn tìm anh phỏng vấn. Tôi kéo anh ra Hải Xồm, *tìm một góc khuất, gọi bia và bắt đầu hỏi chuyện.*

Sau đây là bản ghi cuộc trò chuyện đó. Dĩ nhiên, tôi có tước đi những diễn giải dài dòng và những ví dụ quá ư cụ thể, có thể do bia nói, chẳng những không cần thiết mà lại dễ gây hiểu lầm.

NGUYỄN PHI HÙNG

**** Anh đến với nghề viết như thế nào?***

- Tôi đến với văn như một bù đắp. Tôi vốn mất mẹ từ nhỏ. Sau Cải cách ruộng đất, gia đình tôi lại phải rời ngôi nhà đồ sộ giữa làng ra ở ngoài đê. Mặc cảm bị tước đoạt và bị ruồng bỏ khiến tôi thu mình vào cô đơn, khép kín. Tôi trở nên có tính hãi người và chỉ có sách vở làm bạn. Tôi nhớ ngay khi vừa tự học được chữ, tôi đã đọc sách. Đầu tiên là cuốn *Đò chiều*, sau đó là *Hồi chuông Thiên Mụ* (cho đến bây giờ tôi vẫn chưa biết tác giả là ai) Đọc xong *Hồi chuông Thiên Mụ*, tôi cứ tiếc rẻ hoài vì sách có đánh nhau. Chị tôi hứa sẽ mượn cho một cuốn toàn là đánh nhau. Đó là *Bồng lai hiệp khách*. Từ ấy, tôi mê mẩn kiếm hiệp. Tôi được sống một cuộc sống khác, một thế giới khác trong đó tôi trở nên mạnh mẽ và được bung mình ra để giao tiếp và hoạt động. Tôi, đứa trẻ quê quần đùi áo cộc ngày ấy, đã phải đi bộ hàng chục cây số để mượn sách. Sau này, khi đã lớn, tôi còn mê thích nhiều loại sách khác, nhưng cái tình yêu hiệp khách thuở ban đầu ấy còn trinh nguyên suốt đời tôi. Và, càng sống thì khoảng hẫng hụt ấu thời trong tôi lại càng rộng. Lấp bằng cái rỗng không của mình không nổi, tôi đi san lấp cho thiên hạ, không phải như một nghĩa cử, mà như một trốn chạy. Bởi ngôn ngữ mang lại cho tôi sức mạnh. Dù là ảo tưởng.

**** Tại sao anh chọn phê bình?***

- Tôi đến với phê bình hoàn toàn tình cờ. Hồi còn ở lính, tôi quen một người bạn lớn tuổi là nhà thơ Trúc Thông. Anh có thơ đăng từ 1959 mà mãi đến cuối 1985 mới được in một tập chung với Đào Cảng. Nửa tập của anh là *Chầm chậm tới mình*. Nhan đề này một mặt làm tôi hình dung ra chuỗi người đứng xếp hàng in thơ có khuôn mặt chữ nhẫn, mặt khác đó là một tuyên ngôn về hành trình đến với cái tôi của thi sĩ. Cảm và phục, tôi viết cho anh một bài làm kỷ niệm. Tình cờ, bài lạc đến tay nhà thơ Tô Hà, anh bèn cho đăng trên *Người Hà Nội*. Báo ra, có người đến nói với tôi, cậu mới vào lính mà đã đeo quân hàm cấp tá như vậy, bỏ nó phí đi. Anh Trúc Thông cũng ép tôi viết cho mục *Đến với những bài thơ hay* của Tô Hà. Thế là từ ấy *đã mang lấy nghiệp vào thân.*

**** Tình cờ như thế, sao gọi là "nghiệp"?***

- Nghề thì không phải rồi, bởi sau lính, tôi suốt đời làm biên tập, cũng một thứ lính khác. Trước, biên tập đối ngoại, tức nhai lại viên. Sau, biên tập đối nội, tức cầm buồi cho thằng khác đái. Nhưng sau khi đã "mần" phê bình rồi, tôi mới hiểu ra rằng sự tình cờ kia chỉ là cái cớ bên ngoài. Thực ra, trong tôi từ lâu đã có ma quỷ chực sẵn để dẫn đường đưa lối rồi.

Tôi cũng đã từng làm thơ, viết kịch và dịch tiểu

thuyết. Nhưng việc nào rồi tôi cũng bỏ dở. Văn loại nào cũng không thỏa mãn tôi. Thực ra, từ trong bản chất tinh thần, tôi mắc bệnh nhị phân. Mà hình như những người cô đơn kinh niên đều mắc chứng bệnh ấy cả. Kìa như cây thông miền Bắc của Lermontov trong băng giá cô đơn đã phải phân thân thành cây cọ phương Nam để cho mình được mơ ước về một nửa của chính mình. Phê bình hấp dẫn tôi, đúng hơn bản tính nhị phân của tôi, bằng chính sự lưỡng thê của nó. Thế không phải là *nghiệp* thì là gì?

Vì vậy, năm 1992, khi cuốn sách đầu tay của tôi, *Con mắt thơ*, ra đời, tôi có treo ở bìa gấp một lời *Tự bạch: " Có thể nói, phê bình đã thỏa mãn tôi ở cả hai con người: trí tuệ và tình cảm. Con vật lưỡng thê ấy luôn chơi với ở đường biên tranh chấp của khoa học và nghệ thuật*. Con mắt thơ *là một thử bút"*.

• Người ta đa phần coi phê bình hoặc là nghệ thuật, hoặc là khoa học. Còn anh, lại đi giữa đôi bờ...

- Đúng. Nếu phê bình chỉ là nghệ thuật thì sẽ thiên về cảm nhận chủ quan, phê bình ấn tượng. Còn nếu chỉ khoa học không thôi, thì sẽ là một thiên *Etude* hoặc khảo cứu. Không phải tôi ngồi núi này trông núi nọ, mà đứng chân trên cả hai đỉnh núi. Vả lại, cũng không hẳn như vậy. Với tôi, núi ấy tuy hai mà một, nếu không núi trôi tôi bị xoạc cẳng ngã bỏ đời.

Sự kết hợp giữa nghệ thuật và khoa học trong phê bình, theo tôi, là ở chỗ: trước hết, nhà phê bình phải có *trực giác nghệ thuật*. Đọc một tác phẩm ít nhất cũng phải biết nó hay hay dở. Cao hơn, hay dở ở chỗ nào. Hoàng Phương nhờ ngoại cảm có thể chỉ trúng phóc nơi có mỏ vàng nằm sâu trong lòng đất. Nhà phê bình cũng phải vậy. Người đọc không có thì giờ để chờ anh đào bới cầu may lung tung theo phương pháp *thử và nhầm!*

Sau khi đã tìm được nơi cất giấu cái đẹp rồi thì phải dùng các *phương pháp khoa học* khai thác nó lên, tức hình thức hóa và hữu thức hóa nó thành một bữa tiệc mắt cho người đọc. Kể cả nhà văn, vì lúc này anh ta cũng chỉ là một người đọc (đọc một thứ văn bản vừa là của mình vừa không phải của mình). Quá trình hình thức hóa này không chỉ để giải trình tác phẩm ấy hay *thế nào*, mà còn giải thích hay *tại sao*.

Sự kết hợp giữa khoa học và nghệ thuật còn một hiện thể nữa là sự *trình bày*. Tác phẩm phê bình không thể trình bày *trong suốt* như một công trình khoa học thuần túy. Cái kết quả do các phương pháp khoa học đưa lại phải được trình bày một cách *mờ đục*, tức có nghệ thuật, hay như người ta thường nói, có văn, có phong cách.

Các bài viết của tôi, nếu anh để ý, không bao giờ là một con số cộng của các ý tưởng, luận điểm, luận cứ được sắp xếp tuyến tính, mà bao giờ các ý tưởng, luận điểm, luận cứ ấy cũng tự thu xếp lấy cho mình một chỗ

trong các sơ đồ nghiên cứu, hoặc cấu trúc cảm hứng. Bởi thế, bài có một văn mạch xuyên suốt, nhất khí quán hạ. Bởi thế, đọc tôi, người đọc không có cảm giác bị áp đặt bởi một khẩu khí độc thoại, mà như đang được khoác tay du hành vào thế giới của cái đẹp.

* *... và với tín niệm đó, anh thử bút* **Con mắt thơ?**

- Không. Đó chỉ là hậu nghiệm. Khi viết *Con mắt thơ*, tôi như chìm trong một cơn say đứt nối. Chỉ khi sách đến tay độc giả, tức con mình trở thành con thiên hạ, nhìn được nó bằng con mắt của *kẻ khác*, tôi mới rút ra điều đó. Viết, quả thực, là sự khám phá chính mình.

* *Vậy trong* **Con mắt thơ?**

- Trong *Con mắt thơ*? Tôi cho rằng Thơ Mới là sản phẩm của văn hóa đô thị hiện đại, của con người cá nhân hiện đại. Văn hóa đô thị hiện đại khác hẳn văn hóa nông thôn (kể vào đấy cả văn hóa cung đình) đã dành, mà cũng khác với văn hóa đô thị phương Đông trung đại. Trước hết, tôi tìm cái khác ấy ở *cái nhìn thế giới*, rồi *cái nhìn nghệ thuật* thông qua những viên gạch phạm trù mượn của *thi pháp học*, như quan niệm nghệ thuật về con người, về thời gian và không gian nghệ thuật. Rồi tìm những tác giả tiêu biểu *ứng* vào mỗi phạm trù đó. Như Thế Lữ là con người đô thị, nghệ sĩ

đô thị, Xuân Diệu là sự ám ảnh của thời gian. Ở mỗi tác giả này, tôi lại đi tìm *cái riêng* của họ so với những nhà Thơ Mới nói chung, đặc biệt là những nhà Thơ Mới trong cái nhìn nghệ thuật có nhiều điểm tương đồng với họ. Cái riêng đó chính là *phong cách* riêng của họ so với phong cách chung của thời đại. Chính nhờ quá trình đi tìm cái riêng không chỉ ở những cái khác nhau, mà ở cả những cái giống nhau như vậy, tôi đã phá được công thức của lối viết diễn dịch, minh họa, con lô chính của tư duy phê bình. Hơn nữa, ở mỗi nhà thơ, tôi đều có một lối thám mã riêng, một lối trình bày riêng để làm nổi bật lên cái riêng của họ. Cái riêng ấy, cái đặc dị ấy, tôi gọi là *mắt thơ*.

**** À ra vì thế mà anh lấy nhan đề* Con mắt thơ, *mà cũng vì thế mà gần đây, trong lần xuất bản thứ tư, anh lại đổi là* Mắt thơ?**

- Có lẽ, trong *Con mắt thơ* tôi dùng quá nhiều từ *con, mắt, trong mắt*, chẳng hạn *Xuân Diệu trong mắt Nguyễn Sáng, người thơ trong mắt thơ, người thơ trong mắt nhau*, vì thế mà bạn đọc chỉ hiểu *mắt thơ* là quan điểm, quan niệm, tức một cái nhìn thiên về nghệ thuật, cái nhìn thi pháp học, của nhà phê bình. Được bạn đọc nhận ra sự "chuyển kênh" này quả thực đã rất đáng quý trong bối cảnh phê bình "đổi ngược" hiện nay. Nhưng cần mà chưa đủ. Tôi còn muốn được bạn đọc

hiểu thêm một cạnh khía nữa của *mắt thơ*, như mắt gỗ, mắt bão, nghĩa là nơi chứa đựng chất thơ, nơi chất thơ được mã hóa và cất giấu. Và mỗi bài thơ, mỗi thi phẩm đều có những mắt thơ như vậy, đòi hỏi nhà phê bình phải thám mã và giải mã. Mắt thơ, như vậy, có thể hiểu theo hai chiều: chiều của nhà phê bình *nhìn* tác phẩm và chiều của tác phẩm *nhìn* lại nhà phê bình với một thách đố.

**** Nhiều người cho rằng đến nay về Thơ Mới có hai cuốn sách được đọc bền hơn cả là* Thi nhân Việt Nam *của Hoài Thanh và* Mắt thơ *của anh. Anh có bao giờ thử so sánh hai cuốn sách này?***

- Tôi không muốn dùng từ so sánh, bởi trong tâm thức người đọc hôm nay, nói so sánh là đã hàm ý phân chia hơn kém rồi. Mà trong văn hóa, thực ra, không có *hơn kém*, chỉ có *khác nhau* mà thôi. Bởi thế, tôi xin nói đến *cái khác* của *Mắt thơ* so với *Thi nhân Việt Nam*.

Thi nhân Việt Nam là phê bình ấn tượng và Hoài Thanh là một thiên tài đơn độc trên cô phong đỉnh của lối phê bình này. Sở dĩ ông mau chóng đạt đến một tầm cao như vậy, theo tôi, vì đã kết hợp được trong mình "hai ưu thế lớn", một của truyền thống và một của thời đại: lối phê điểm trung đại và chủ nghĩa cá nhân hiện đại. Hơn nữa, ông chính là một nhà thơ bị đóng đinh trên cây thánh giá phê bình. Tâm hồn ông hoàn toàn

trùng khít với hồn thời đại và hồn thơ của những thi sĩ lãng mạn đương thời. Ông viết về họ mà cứ như tự những tâm hồn giàu có và đặc sắc của họ tiết ra.

Nhưng bất kỳ một đỉnh cao nào cũng đồng thời là một sự tự giới hạn, giới hạn bằng chính độ cao của nó. Cái tôi Hoài Thanh tự giới hạn mình trong thị hiếu lãng mạn, trong khi Thơ Mới thì lại không chỉ có lãng mạn, mà còn có tượng trưng, siêu thực, nên việc lấy thị hiếu của mình ra làm thước đo thẩm mỹ đã khiến *Thi nhân Việt Nam* lúng túng trước hiện tượng Bích Khê, Hàn Mặc Tử, bỏ qua thi tài Đinh Hùng, Phạm Văn Hạnh, Nguyễn Xuân Sanh, nhưng lại rước vào thi tuyển rất nhiều nhà thơ bàn nhì, bàn ba.

Hơn nữa, phê bình ấn tượng nghiêng về trình bày cảm xúc, phát biểu, nhận xét, tức trả lời câu hỏi: câu thơ ấy, bài thơ ấy hay *thế nào*, chứ chưa lý giải hay *tại sao*. Người đọc bình thường có thể cũng có những ấn tượng như vậy (dù không được phong phú và sâu sắc bằng), nhưng họ lại không thể lý giải được. Bởi vậy, *tại sao* mới là mảnh đất chưa có chủ cho nhà phê bình chen chân đứng vào một cách hợp pháp với tư cách là một siêu độc giả.

Mắt thơ, tôi nghĩ, bằng phương pháp tiếp cận thi pháp học và phong cách học đã phần nào trả lời được câu hỏi ấy. Hơn nữa, việc đặt thơ vào bối cảnh văn hóa rộng lớn hơn, tức coi mỗi văn bản là một liên văn bản, đã khiến cho nhà phê bình giống như con hải

âu của Baudelaire không phải lệt bệt kéo lê đôi cánh rộng trên boong tàu mà cất cánh vút bay trên bầu trời triết mỹ.

Tóm lại, những cái khác của tôi, xét cho cùng, cũng không phải do tôi mà do thời đại. Sự đòi hỏi của bạn-đọc-hôm-nay và thành tựu của các lý thuyết và phương pháp phê bình hiện đại của thế giới. Tôi chỉ là một thứ công cụ có ý thức được thời đại chọn. Và, trong văn học nghệ thuật, những cái khác nhau không *loại trừ* nhau, mà *bổ sung* cho nhau, như một chuỗi ngọc mà mỗi người, mỗi thời đi đến chiêm ngưỡng và trước lúc ra đi lại lắp vào đó một viên ngọc mới.

**** Cái khác giữa anh và Hoài Thanh, như anh nói, là do sự cách quãng của thời đại, vậy giữa anh của* Mắt thơ *và anh của* Hồ Xuân Hương hoài niệm phồn thực *có cái khác ấy không?***

- Dĩ nhiên là có khác, tuy rằng cái khác cành đó đều mọc trên một thân cây chung là tôi, đó là cái khác của *từ tôi phút ấy sang tôi phút này*. Tuy nhiên, khác người đã khó, khác mình còn khó hơn. Nhưng, với tôi, viết không phải là đi tìm cái khác người và khác mình một cách tự thân, mà là đi tìm vấn đề để giải quyết. Cái khác, nếu có, sẽ đến sau.

Sau *Mắt thơ*, tôi nghiệm một điều là mỗi thành công của văn học Việt Nam đều là thành công của

sự tổng hợp những yếu tố trái ngược nhau trong một thời đại văn hóa mới. Thơ Mới là đứa con chính thức của cuộc hôn phối cưỡng bức giữa hai văn minh nông nghiệp và công nghiệp, giữa phương Đông và phương Tây trong bào thai của nền văn hóa đô thị hiện đại. Tìm đến với Hồ Xuân Hương, tôi muốn một lần nữa được nghiệm lại quy luật này, từ đó xác định, cho tương lai, thể tạng của cây văn Việt.

** Thế thơ Hồ Xuân Hương, theo anh, là sự tổng hợp của những yếu tố trái ngược nào?*

- Hồ Xuân Hương sống trong một thời đại sơ khởi của văn hóa đô thị Việt Nam trung đại. Con người, nhất là các nhà thơ, đòi hỏi được giải phóng cá tính. Trong khi hầu hết mọi tìm kiếm sự giải phóng đó ở nền văn học đô thị Trung Hoa qua tiểu thuyết tài tử giai nhân, thì Hồ Xuân Hương lại tìm về nẻo dân gian. Sự ngược dòng, và do đó là ngược đời và ngược thời, này của bà làm tôi rất thắc mắc, kích thích sự tìm hiểu.

Thơ Hồ Xuân Hương, theo tôi, cho đến nay còn tồn tại một tam giác vấn đề: tác giả, văn bản và sự dâm tục. Hai góc trên thì tình hình tư liệu hiện nay chưa cho phép, thậm chí chưa cho hướng giải quyết. Vì thế, tôi chọn góc thứ ba, sự dâm tục, vừa liên quan đến sự tìm kiếm của tôi vừa, biết đâu đấy, có thể chỉ hướng cho sự nghiên cứu tiểu sử và văn bản.

Không thỏa mãn với những cách tiếp cận của người đi trước (xã hội học, phân tâm học Freud, nguyên lý hội hóa trang), tôi đi tìm một *hệ hình* (paradigme) nghiên cứu mới bằng cách đi ngược chiều lịch sử: thơ Hồ Xuân Hương -> văn hóa dâm tục (thời Hồ Xuân Hương) -> Lễ hội phồn thực -> thờ cúng phồn thực -> tín ngưỡng phồn thực. Vậy, cội nguồn của thơ Hồ Xuân Hương là *tín ngưỡng phồn thực* (Culte de fécondité, lingaisme), một tín ngưỡng chung của nhân loại tôn thờ sự sinh sôi nảy nở qua biểu tượng sinh thực khí, hình thành vào thời Đá Mới, khi xuất hiện trồng trọt và chăn nuôi.

**** Hình như, đó chỉ là đường dây tư duy tư biện của nhà nghiên cứu. Còn trên thực tế, tín ngưỡng phồn thực làm thế nào mà ảnh hưởng được đến thơ Hồ Xuân Hương? Qua một khoảng cách thời gian đến mấy nghìn năm?***

- Tôi đã may mắn tìm được câu trả lời ở lý thuyết "di truyền văn hóa" của nhà phân tâm học Thụy Sĩ C.G. Jung. Theo ông, ở toàn nhân loại, mỗi tộc người, mỗi cá nhân đều có một lớp tâm thức gọi là vô thức tập thể. Đấy là kho ký ức văn hóa mà nhân loại đã trải qua từ thời dự nhân đến thành nhân. Vô thức tập thể được tồn trữ dưới dạng các siêu mẫu (archétype). Rồi trên dòng thời gian lịch sử, các siêu mẫu này luôn được hiện thân hóa và hiện thực hóa thành các biểu tượng. Cứ như vậy, văn hóa được trao truyền liên tục

từ thế hệ này sang thế hệ khác, từ không gian này sang không gian khác, không chỉ bằng con đường học tập, mà chủ yếu bằng con đường vô thức. Những biểu tượng phồn thực gốc (tức archétype) như *hang động, chày cối, đánh trống, sừng* đã từng tồn tại trong vô thức tập thể của nhân loại, trong tộc người Việt Cổ, đã đến với thơ Hồ Xuân Hương bằng con đường "di truyền văn hóa" như vậy.

* *Vậy sao gọi* **Hồ Xuân Hương hoài niệm phồn thực?**

- Sống trong thời đại Nho giáo, dù là khủng hoảng, nhưng sự trói buộc con người vào tôn ty trật tự của nó vẫn là rất lớn, Hồ Xuân Hương tha thiết muốn xóa bỏ sự phân biệt, sự lưỡng phân thiêng/tục, thanh/tục. Tín ngưỡng phồn thực là nhất nguyên, không có sự phân chia này. Thiêng là tục, tục là thiêng. Trong tục có thiêng, trong thiêng có tục như âm dương trong hình thái cực đồ. Hồ Xuân Hương mơ về thời đại đó như mơ về thiên đường. Nhưng thiên đường đã mất. Bởi vậy, trong cuộc sống hiện tại thường nhật đầy rẫy những cấm kỵ, bà chỉ có thể *hoài niệm* về nó, như lễ hội là sự hoài niệm về một thời kỳ xả láng, không có cấm kỵ. Và, bằng thiên tài nghệ thuật ngôn từ của mình, khôi phục lại, trong chốc lát, cái thiên đường vĩnh cửu ấy.

** Như vậy, anh đã giải quyết được tận đáy vấn đề dâm tục. Còn vấn đề tính dục (sexualité)? Nó khác với vấn đề dâm tục (profane, impur) không?*

- Tính dục ở thơ Hồ Xuân Hương nằm trong dâm tục, là phần cốt lõi của nó. Và nữ sĩ của chúng ta có một quan niệm hết sức táo bạo và mới mẻ về tính dục. Trước hết, bà coi đó là chuyện tự nhiên, "thiên nhiên" ở con người. *Đá kia còn biết xuân già đặn* huống chi con người! Hơn nữa, bà còn coi "chuyện đó" như một thú vui, *Còn thú vui kia sao chẳng vẽ, Trách người thợ vẽ khéo vô tình,* hoặc *Thú vui quên cả niềm lo cũ, Kìa cái điều ai nó lộn lèo.* Nho giáo coi làm tình chỉ để duy trì nòi giống. Đó là chính dâm. Thế mà Hồ Xuân Hương dám coi làm tình là để hưởng thụ, là lạc thú, thì là tà dâm đứt đuôi rồi! Nhưng, theo tôi, chỉ khi nào con người biết "làm tình vị làm tình" thì khi ấy mới có văn hóa tính dục, mới thoát khỏi tình trạng *buồn ngủ gặp chiếu manh.* Đây là sự đi trước thời đại của Xuân Hương.

Vậy làm sao với một quan niệm đầy khiêu khích và trêu ghẹo ý thức chính thống như vậy mà thơ Hồ Xuân Hương vẫn thoát khỏi lưỡi kéo kiểm duyệt mọi thời đại? Đó là bởi hệ thống biểu tượng *lấp lửng hai mặt.* Bảo vịnh âm vật là đúng và vịnh hang Thánh hóa cũng đúng. Bảo vịnh quan hệ tính giao cũng đúng, và dệt cửi thì lại càng đúng. *Tình gian lý ngay* như vậy nên không

ai làm gì được. Cái thú của đọc thơ Hồ Xuân Hương là ở chỗ được ăn quá cấm mà không bị trừng phạt.

Tính lấp lửng hai mặt trong thơ Hồ Xuân Hương có được, một mặt, nhờ ở tín ngưỡng phồn thực thiêng/tục lồng vào nhau, mặt khác, nhờ tài năng sử dụng ngôn ngữ của nhà thơ. Bà khai thác triệt để tiềm năng của tính Việt (đơn âm, giàu đồng nghĩa, da thanh, nói lái, chơi chữ) để làm cho thanh/tục lồng vào nhau. Bởi vậy, tôi cho rằng bản chất thơ Hồ Xuân Hương là tính *lấp lửng hai mặt* của hệ thống biểu tượng trong việc xử lý vấn đề tính dục, chứ không đơn thuần là sự mạnh dạn trong phát ngôn về tính dục. Bởi, nếu chỉ xét về táo bạo tính dục thì ở nước ngoài còn nhiều nữ sĩ táo bạo hơn như nhà thơ Ruboko So (thế kỷ X) của Nhật Bản, nhưng về tính lấp lửng hai mặt của biểu tượng tính dục thì trên thế giới chỉ có một Hồ Xuân Hương mà thôi.

**** Nói như anh, biểu tượng thơ Hồ Xuân Hương được kế thừa từ vô thức tập thể theo con đường "di truyền văn hóa". Vậy thì đâu là sự sáng tạo cá nhân của Hồ Xuân Hương?***

- Thơ Hồ Xuân Hương không chỉ có một loại biểu tượng tính dục, mà có hai, tôi tạm gọi là: *biểu tượng gốc* và *biểu tượng phái sinh*. Biểu tượng gốc, tức là những siêu mẫu, một kho trời chung được Hồ Xuân Hương sử dụng làm của riêng. Những biểu tượng này dù ở trong thơ nữ sĩ hoặc ở ngoài thơ bà thì đều được người

ta hiểu như nhau. Biểu tượng phái sinh là sáng tạo của riêng Hồ Xuân Hương. Nó chỉ có ý nghĩa tính dục trong văn cảnh của thơ bà. Ví như, nói đến dệt cửi thì không ai nghĩ đến chuyện tính dục, nhưng ở bài *Dệt cửi* của Hồ Xuân Hương thì nó lại biểu tượng của sự tính giao, thậm chí đúng đến từng chi tiết. Những biểu tượng phái sinh ở trong thơ Hồ Xuân Hương như vậy rất nhiều và rất tài tình. Theo tôi, trường hợp Hồ Xuân Hương có thể giúp ta rút ra một luận điểm: Thiên tài nào cũng phải chịu áp lực của truyền thống, tức của vô thức tập thể, nhưng chỉ có ai dám chống lại truyền thống thì mới có sáng tạo cá nhân, mới có phong cách riêng, tức mới trở thành thiên tài.

**** Xin anh cho biết phong cách riêng của thơ Hồ Xuân Hương là như thế nào?***

- Mọi người đều nói, Hồ Xuân Hương là một nhà thơ có phong cách độc đáo, nhưng phong cách của thơ bà độc đáo ra sao thì chưa ai trả lời được. Bị ám bởi định nghĩa "phong cách chính là con người" của Buffon, người ta lẫn lộn giữa phong cách tác phẩm và phong cách tác giả, nên khi nhận định về phong cách thơ Hồ Xuân Hương, họ chỉ đưa ra được những nhận xét chung chung như *táo bạo, trần tục, vui mà không buông tuồng*. Tôi cho rằng để nhận chân được một phong cách thơ, trước hết phải xuất phát từ phong cách ngôn ngữ tác

phẩm. Và phong cách, với tôi, đó là sự *lệch chuẩn*, chuẩn ngôn ngữ chung của dương dại.

Nghiên cứu phong cách thơ Hồ Xuân Hương, tôi coi thơ Bà Huyện Thanh Quan, một phụ nữ sống cùng thời và cùng ở Thăng Long với Bà Chúa thơ Nôm, làm chuẩn. Thống kê ngôn ngữ thơ Bà Huyện cho biết nhà thơ thích dùng *danh từ*, mà là *danh từ Hán-Việt*, trong khi đó Hồ Xuân Hương dùng nhiều *động từ, tính từ chỉ phẩm chất, trạng từ chỉ mức độ, từ lấp láy, từ vận*.

Sự khác nhau trong việc *lựa chọn cách sử dụng ngôn ngữ* này không thể là ngẫu nhiên, mà thể hiện một *cái nhìn thế giới*, một quan niệm sống ở cả hai bà. Bà Huyện Thanh Quan chán ghét hiện tại, luôn nhìn hiện tại với một *khoảng cách*, trong ánh sáng *chiều tà* (mỗi bài thơ của bà đều có một từ chỉ chiều tà, như *ác tà, xế tà, hoàng hôn*) nên bà thích dùng danh từ (chỉ sự vật ở bản chất trừu tượng của nó) Hán Việt (xa xôi, âm vang, không cụ thể). Hồ Xuân Hương, ngược lại, yêu cuộc đời, yêu hiện tại, thích nắm bắt sự sống ở sự vận động, ở kích thước, màu sắc, dáng vẻ của nó. Thơ bà nhiều động từ, tính từ, trạng từ là vì thế.

Như vậy, phong cách thơ Hồ Xuân Hương, xét cho cùng, có gốc rễ sâu xa ở tín ngưỡng phồn thực, tín ngưỡng tôn thờ sự sống sinh sôi nảy nở. Và, không chỉ phong cách, trong thơ Hồ Xuân Hương, *nguyên lý phồn thực* còn quy định cả *tiếng cười*, cả *thể thơ Đường luật*. Có như vậy, *tôn giáo* (tín ngưỡng phồn thực) mới trở thành

triết học (triết lý tự nhiên), thành *mỹ học* (nghệ thuật thơ Hồ Xuân Hương).

Con đường đi của Hồ Xuân Hương là trở về với văn hóa dân gian, với văn hóa Đông Nam Á, đến tận cội nguồn nguyên thủy và cổ đại để bắt gặp con người tự nhiên, con người vũ trụ, tưởng như ngược hướng Đông Á với Nguyễn Gia Thiều, Nguyễn Du hóa ra rồi cũng gặp lại họ ở sự kiếm tìm tự do trong tình yêu, kiếm tìm sự giải phóng khỏi con người chức năng của xã hội quân chủ, nông nghiệp, Nho giáo. Đó là tinh thần thời đại.

**** Như vậy, Hồ Xuân Hương của anh được nhìn* Từ cái nhìn văn hóa*? Vì sao anh chuyển sang nghiên cứu văn hóa, phải chăng vì ở Bộ Văn hóa nên ăn cây nào rào cây ấy?***

- Cũng không hẳn như vậy. Nếu nghiên cứu văn học mà chỉ đóng kín trong bản thân văn học thì sẽ dễ gặp những mâu thuẫn khó giải quyết. Ví như, văn học Việt Nam có những *hằng số* bất biến trong không gian và trong thời gian, không phụ thuộc vào quy chiếu chính trị. Điều này chỉ có thể giải thích được bằng văn hóa, bằng lối sống, kiểu tư duy và những quy ước ngôn ngữ.

**** Đọc anh, người ta thấy có một sự kết hợp nhuần nhuyễn giữa văn học và văn hóa. Đâu là bí quyết?***

- Kết hợp giữa văn học và văn hóa trong một bài

viết thì không chỉ có ở tôi, mà còn ở rất nhiều người. Bởi vậy, điều tôi muốn nói ở đây là *cách* kết hợp. Là một nhà phê bình văn học, tôi bao giờ cũng lấy *văn bản* làm trọng tâm nghiên cứu. Bởi vậy, tôi thích dùng các phương pháp nghiên cứu nội quan như thi pháp học, phong cách học, cấu trúc luận. Nhưng sau khi xác định được đặc tính nghệ thuật của văn bản, tôi không dừng lại mà tiến lên lý giải chúng bằng những tri thức văn hóa-lịch sử, đặc biệt văn hóa Việt Nam, tức phương pháp ngoại quan như xã hội học, phân tâm học.

Như vậy là tôi đã đi từ văn bản đến văn cảnh, từ văn cảnh đến bối cảnh văn hóa, từ bối cảnh văn hóa đến thời đại lớn, tức đi từ nhỏ đến lớn, từ trong ra ngoài, từ cụ thể đến khái quát, từ hiện đại đến truyền thống. Mặt khác, mọi chi tiết trong văn bản cũng đều được nhìn *Từ cái nhìn văn hóa*, tức một hành trình ngược lại, từ lớn đến nhỏ, từ ngoài vào trong, từ khái quát đến cụ thể, từ truyền thống đến hiện đại. Có thể nói, những cuốn sách của tôi, thế giới chữ nghĩa của tôi, chính là sự gặp gỡ, sự hòa sắc giữa hai luồng sáng ngược chiều giao nhau ấy.

• Phải chăng anh nhìn mọi sự từ văn hóa truyền thống?

- *Từ cái nhìn văn hóa* không chỉ từ truyền thống, từ những tri thức văn hóa cổ truyền, mà còn là từ tầm cao

của hiện đại, của những tri thức hiện đại. Văn hóa học, tuy mới ra đời cách đây mấy chục năm, nhưng đã trở thành đỉnh cao của tri thức nhân loại, có thể thay đổi hệ chuẩn nghiên cứu, gợi ý rất nhiều cho nghiên cứu văn học. Bởi vậy, tôi có tổ chức giới thiệu, biên dịch một số công trình văn hóa học, như *Văn hóa nguyên thủy* (2000) của Taylor, *Luận về xã hội học nguyên thủy* (2001) của Lowie, *Văn hóa học, những xu hướng nhân học văn hóa* (2001) của Belik.

**** Như vậy, có thể nói, các nhà nghiên cứu có thêm một chân trời để bay. Nhân đây, xin hỏi anh, sao anh lại đổi "sân chơi", viết* Chân trời có người bay*, tập chân dung các nhà nghiên cứu?***

- Tôi viết chân dung các nhà nghiên cứu là vì nhiều lý do. Trước hết, như anh biết đấy, tôi đến với *Mắt thơ* từ hai hướng tiếp cận, nội *thông* {công} ngoại *thích* {kích}: *một* từ trong chính bản thơ và *hai* từ văn hóa, tức tất cả những gì ngoài thơ, phi thơ. Bởi vậy, tôi phải đọc Đào Duy Anh, Cao Xuân Huy, Trần Đức Thảo. Đời họ nhiều khuất lấp âu cũng đã đành, nhưng tác phẩm của họ nay đã trở thành tài sản xã hội thì không nên để bị khuất lấp. Viết chân dung họ cũng là một cách lập cân bằng, ít nhất cho chính tôi.

** Có liên quan nào giữa những gì anh làm trước đây - phê bình văn học - với viết chân dung hiện nay?*

- Phê bình văn học với tôi là khám phá những giá trị nghệ thuật của tác phẩm. Bằng những phương pháp hiện đại, dĩ nhiên. Chỉ khi nào cần lý giải các sự kiện thẩm mỹ ấy tôi mới cầu viện đến sự chiếu rọi của các sự kiện tiểu sử, mà không chỉ tiểu sử xã hội. Nhưng khi trình bày các kết quả nghiên cứu của mình, như đã nói, tôi làm một thao tác ngược lại. Tôi muốn nắm tay bạn đọc cùng du hành vào thế giới bí ẩn của cái đẹp. Hành trình ngòi bút tôi, vì thế, đi từ con người đến tác phẩm, từ văn cảnh đến văn bản, tức từ ngoài vào trong, từ xác định đến bất định, từ hữu hình đến vô hình. Trong *Mắt thơ*, nhờ thế, không chỉ xuất hiện chân dung thi phẩm, mà còn hiển lộ cả chân dung thi sĩ. Có anh bạn nhầm phê bình tôi theo phương pháp tiểu sử học là vì thế. Anh ấy chưa phân biệt được phương pháp nghiên cứu và sự trình bày kết quả nghiên cứu là hai việc khác nhau, nhất là trong phê bình nghệ thuật. Viết chân dung các nhà nghiên cứu, tôi nghĩ, tôi chỉ đổi "sân chơi" chứ không đổi "cách chơi".

** Bày tỏ thái độ là một trong những khía cạnh sắc nhọn của* **Chân trời có người bay**, *quan niệm của anh về thể loại chân dung?*

- Viết chân dung, theo tôi, cũng xưa như trái đất.

Chúng ta đã từng có *Truyện danh nhân* của Plutarque, *Sử ký* của Tư Mã Thiên, Truyện đời của các vị thánh, các loại sách "con người và tác phẩm", "văn và đời". Con người, tôi nghĩ, từ cổ đến nay không mới, chỉ có cái nhìn con người là mới mà thôi.

Tôi rất phục sự giải thiêng của *Chân dung và đối thoại* và sự tinh tế của *Chân dung và phong cách*. Các ông, nhà thơ thần đồng Trần Đăng Khoa và nhà phê bình khả kính Nguyễn Đăng Mạnh, đều có vị thế của mình để làm được điều đó. Các chân dung văn học của hai ông đều hết sức sắc sảo, với nhiều "bật mí" làm người đọc số đông giật nảy cả cái mình.

Từ một cái nhìn hẹp, tôi chỉ cố gắng viết một thứ gọi là "chân dung học thuật" nhằm "trục vớt" cho những những "viên đá lấp biển" của mỗi nhà nghiên cứu: những phương pháp, cách đặt và giải quyết các vấn đề chủ chốt của khoa học, những ứng xử học thuật, những thái độ trí thức. Chân dung của tôi có phân tích khoa học, có ấn tượng, cảm nghĩ, ký ức, có thóc mách, tán thường, tranh luận, nên tôi gọi đó là "tùy bút". Tôi thích cái định danh ấy. Nó làm tôi nghĩ đến Nguyễn Tuân, nhà văn mà tôi yêu thích, nghĩ đến cái tiêu đề *Vũ trung tùy bút* của Phạm Đình Hổ mà tôi cứ thích dịch là "phóng bút theo mưa". Tùy bút, cái thể loại phi thể loại ấy, có thể dung chứa được chân dung học thuật, cái đã định hướng nhưng chưa định hình.

** Những người được chọn vào "gallery" của anh, họ nói gì?*

- Tôi không biết các vị "khổ chủ" của tôi nghĩ gì, bởi tôi viết về họ mà không phải để cho họ. Tôi viết cho độc giả. Tuy nhiên, trong số những độc giả to hơn độc giả ấy cũng có người phiền trách tôi là đã dám có thái độ "bằng vai phải lứa" với ông, hoặc có vẻ không trọng thị ông bằng người khác. Có thể, nếu có, đấy cũng là một cách "lập cân bằng" một cách vô thức của tôi chăng? Bởi, trong cuộc sống tục trần của 17 vị, không phải ai cũng ngang bằng sổ thẳng như nhau, mà có người ăn được cả, có người ngã về không. Nhưng dù thành đạt, hay thành mà không đạt, hoặc đạt mà không thành, thì với tư cách là đối tượng của ngòi bút tôi, các vị ấy đều bình đẳng cả. Và tôi, với tư cách là chủ thể *cái viết* (écriture) của mình cũng xin được bình đẳng với tư liệu viết. Cũng có người như anh Thái Bá Vân, sau một thời gian bỏ viết, Tết năm ấy lại hăng hái viết trở lại. Trả lời câu hỏi vì sao, anh Vân đáp: Thúy nó viết về mình như thế thì phải làm việc chứ! Có thể, đấy chỉ là lời "động viên" khéo của anh, nhưng với tôi đó là món nhuận bút vô giá.

** 17 chân dung liệu đã đủ cho một tiến trình học thuật dài một thế kỷ?*

- 17 chân dung chứ 170 chân dung, tôi nghĩ, cũng không đủ cho một diễn trình học thuật thế kỷ. Nhưng,

như tôi đã nói, tôi không có tham vọng làm chân dung thế kỷ. Đó chỉ là 17 người mà số phận đã cho tôi *hạnh ngộ* nên tôi viết về họ để *tri ngộ*. Tôi biết ở ta còn rất nhiều đại gia. Họ mới là những nhân vật chính của thời đại chúng ta. Nhưng đường đời tiểu ngạch của tôi không bắt gặp đường đời đại lộ của họ. Vì thế, trong *Chân trời* của tôi không có sự bình giá về những người có mặt và những người vắng mặt, hoặc giữa những người có mặt với nhau. Có chăng chỉ là mỗi người tự so với mình mà đánh giá về chính mình. Và họ tự đánh giá như thế nào thì cấm có nói cho tôi biết.

**** Anh muốn nói gì về chân dung thứ 18 trong cuốn sách: Chân dung Đỗ Lai Thúy?***

- Chân dung thứ 18, nếu có, thì ngoài ý muốn của tôi. Tôi đưa tôi vào chỉ để làm kẻ dẫn chuyện hoặc chứng nhân, tức một thứ bột ngọt làm cho câu chuyện dễ nuốt. Tuy thế, nếu qua cái nhìn của tôi về người khác mà bạn đọc tinh ý "chộp" được cái nhìn của tôi về chính mình thì đó là điều "khám phá" riêng của bạn. Bạn nên giữ lấy bản quyền. Miễn cho tôi sự bình luận.

**** Tôi thấy những người được ông "để bút" tới đều có hai đặc điểm:*** một là, ***những ông lớn, uy tín đã được khẳng định và*** hai là, ***những người đã chết. Bởi thế, có người coi***

phê bình của ông là ăn theo và không có tính thời sự, tức không phải phê bình?

- Tôi nghĩ, phê bình là phải có *tính thời sự*, đúng hơn *tính thời đại*. Tính thời sự của phê bình, theo tôi, không phải chỉ ở việc phê bình những tác phẩm đương đại, "ứng chiến kịp thời", mà ở chỗ phải lấy cái nhìn đương đại, cái nhìn của ngày hôm nay, cái nhìn từ đỉnh cao thời đại để phân tích và cảm thụ tác phẩm, dù tác phẩm ấy là đương thời hay quá khứ.

Bởi thế, tính thời sự trong phê bình văn học của tôi chính là ở sự mới mẻ, hiện đại của phương pháp tiếp cận: phong cách học, thi pháp học, phân tâm học. Tính thời sự cũng còn ở chỗ nhờ có phương pháp mới nên tôi phát hiện ra những cạnh khía mới của những tác phẩm cũ, những tác phẩm, nói theo Esenin, đã được yêu đến sờn mòn. Thậm chí, còn có thể tạo ra một tác phẩm mới, bởi, theo F. de Saussure, phương pháp còn đẻ ra đối tượng. Vì thế, tuy viết về những ông lớn mà tôi không theo đóm ăn tàn, lọng xanh che dái ngựa, ngược lại tôi còn làm sang cho họ, làm họ trở nên phong phú và mới mẻ hơn.

Như vậy, phê bình của tôi, một mặt cho bạn đọc thấy được phía bên kia của mặt trăng, làm thay đổi hình ảnh ngàn năm của chị Hằng và mặt khác tuyên dương cái phương pháp đã vượt thắng được một sức hút - thói quen của trái đất - trái tim bạn. Và, bạn đọc, nếu muốn,

có thể dùng lại phương pháp này để đi gặp những vệ tinh-Vệ nữ khác của thi ca.

*** *Trong* Mắt thơ *và* Hồ Xuân Hương hoài niệm phồn thực *anh sử dụng những phương pháp khác nhau như thi pháp học, phong cách học, ký hiệu học, phân tâm học. Sao anh không chuyên trị một phương pháp như Phan Ngọc và Trần Đình Sử?***

- Tôi nghĩ, Phan Ngọc, Trần Đình Sử chưa hẳn đã chỉ dùng một phương pháp, nhưng thành công của *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều* và *Thi pháp thơ Tố Hữu* làm cho ta có cảm tưởng vậy chăng? Riêng tôi, tôi chủ trương sử dụng những phương pháp khác nhau vào những đối tượng khác nhau. Hồ Xuân Hương, Hoàng Cầm với phân tâm học, Lê Đạt với ký hiệu học, Bích Khê với ngôn ngữ học, Chế Lan Viên với xã hội học (của hậu Phê bình Mới). *Mắt thơ* của mỗi người cất giấu (tức được mã hóa) theo những cách khác nhau ở những địa tầng tâm thức khác nhau, nên để khai thác (thám mã, giải mã) hiệu quả nhất cần những bộ công cụ khác nhau. Có điều trong một trận đánh, tôi không bao giờ chỉ sử dụng có một thứ vũ khí, mà "tổng lực" nhiều vũ khí. Nhưng bao giờ cũng có một thứ vũ khí làm *chủ lực*, làm *vua chiến trường*, còn những thứ khác là hỗ trợ. Vì thế, tôi không đi chuyên khoa mà đa khoa. Tuy hình ảnh ông thầy thuốc có kém đậm hơn, nhưng

chạy chữa được nhiều "ca" hơn. Mà, lúc này hình như đang cần như vậy.

**** Trong thực tiễn phê bình của mình anh vận dụng các phương pháp đó như thế nào?***

- Do không có truyền thống tôn giáo và triết học nên chúng ta khó mà có những sáng tạo lý thuyết và từ đó, phương pháp. Bởi thế, việc lấy ngoài phục vụ trong, Đông học vi thể, Tây học vi dụng lúc này vẫn là cần thiết. Vả lại, những thành quả của khoa học văn học thế giới là thuộc về trí tuệ nhân loại, chứ không của riêng ai. *Kho trời chung mà vô tận của mình riêng* là vậy. Vấn đề là ở chỗ vận dụng như thế nào cho có hiệu quả?

Ta thường hay nói *vận dụng sáng tạo*, tức không sao chép, bê nguyên, mà có thay đổi cho phù hợp với thực tiễn Việt Nam, tức khác với nguyên bản. Tôi nghĩ, cần phải làm rõ chữ *khác* này. Có cái khác một cách tự nhiên vô ý thức do cơ chế tiếp thu, do tâm thức dân tộc làm khúc xạ. Có cái khác do sự chủ động của cá nhân con người. Cái khác sau mới là vận dụng sáng tạo.

Tôi cho rằng, chúng ta tiếp thu các phương pháp, thủ pháp hiện đại của phê bình văn học thế giới là "gặt hái" thành quả của cả một hành trình đổi mới đầy gian khổ và đau khổ của nó: cái nhìn thế giới -> cái nhìn nghệ thuật -> phương pháp, thủ pháp. Bởi vậy, để cho các phương pháp, thủ pháp ấy không chỉ là "kỹ thuật",

là "thao tác" lạnh lùng và khô cứng, biến thành *của mình*, chúng ta phải làm một hành trình ngược lại: phương pháp, thủ pháp -> cái nhìn nghệ thuật -> cái nhìn thế giới. Mức độ thành công, mức độ sáng tạo của sự vận dụng, theo tôi, tùy thuộc vào việc nhà phê bình ấy lặn lội đến đâu trong cuộc hành hương về nguồn này.

**** Chẳng lẽ phê bình văn học Việt Nam sau Đổi mới chỉ có vậy thôi ư?***

- Không, tôi nghĩ là không. Hay ít ra cũng là bước đầu như vậy. Trong ngôn ngữ học, có một trường hợp rất đáng để ta quan tâm: Cao Xuân Hạo. Anh Hạo là nhà ngữ học nắm rất vững các lý thuyết ngôn ngữ hiện đại của thế giới, đặc biệt là âm vị học. Khi nghiên cứu ngữ âm tiếng Việt, anh thấy có một "độ chênh" giữa lý thuyết và thực tiễn tiếng Việt. Không "chặt chân cho vừa giày", anh tiếp tục khảo sát đến cùng các đặc điểm của ngữ âm tiếng Việt. Và phát hiện của anh (mà báo chí chuyên ngành nước ngoài gọi là "tầm cỡ Cô-péc-ních") không chỉ để nối dài thêm một ví dụ cho cái lý thuyết phổ quát, mà đã "hạ" cái lý thuyết tưởng như đúng cho ngôn ngữ toàn thế giới ấy xuống hàng chỉ đúng cho trường hợp các ngôn ngữ Ấn Âu.

Phê bình văn học, tôi nghĩ, cũng đã có những trường hợp vượt thoát trình độ vận dụng (tuy không hạ bệ nguyên lý, nhưng cũng đã bắt nguyên lý phải tự

điều chỉnh) để trở thành những sáng tạo độc lập. Vả chăng, khác với ngữ học, phê bình văn học đâu chỉ là khoa học mà còn là nghệ thuật, nên đất cho những sáng tạo tự do của chủ thể rộng rãi hơn.

**** Có lẽ, phê bình thì vô hạn mà thời gian để trò chuyện về nó thì có hạn, nên xin hỏi anh một câu hỏi "cuối": anh thuộc loại nào trong cái "loại hình học tác giả" phê bình?***

- Tôi chưa thấy ai phân loại nhà phê bình, bởi vậy tôi xin phân loại phê bình. Phê bình, theo tôi, có hai loại: phê bình báo chí và phê bình học thuật. *Phê bình báo chí* tạo nên dời sống văn học. Bằng việc *phát hiện cái đẹp*, phê bình báo chí *khen* những tác phẩm hay, *chê* những tác phẩm dở, chọn sách hoặc "đọc giùm" cho người đọc, tạo ra dư luận đôi khi định hướng hoặc lạc hướng thẩm mỹ. *Phê bình học thuật* (tôi chưa tìm được thuật ngữ thích hợp, rất mong được bạn đọc mách) là phần chìm của tảng băng trôi. Tuy khuất lấp, nhưng nó định hướng đi cho cả tảng băng phê bình. Bởi lẽ, phê bình học thuật ngoài việc phát hiện cái đẹp còn lý giải *tại sao* và *do đâu* mà đẹp. Từ đó, nó xây dựng nên những hệ thống giá trị không chỉ cho phê bình văn học (để làm khuôn thước đánh giá), mà cho cả sáng tác văn học. Phê bình chuyên môn, vì thế, luôn luôn có khuynh hướng lý thuyết. Nó trở thành một hoạt động độc lập và có khả năng hướng dẫn cả sáng tác.

Nhưng cùng với thời gian, hệ thống giá trị thẩm mỹ mà phê bình học thuật xây dựng cũng dễ trở thành giáo điều, thành khuôn vàng thước ngọc, kìm hãm những sáng tác mới mẻ. Bởi vậy, (ở chỗ này phê bình văn học lại bộc lộ tính lưỡng thê của nó) phê bình phải vừa xây dựng quy phạm vừa phủ nhận quy phạm. Dĩ nhiên, chữ *phủ nhận* không nên hiểu là bảo nó sai, cần phải loại trừ nó, mà là xác định nó đã hết vai trò lịch sử, không nên giữ vai trò chủ đạo nữa mà nên lui về làm "cố vấn".

▪ ***Cảm ơn anh đã trả lời phỏng vấn. Tuy nhiên, trước một hành tinh mới, tôi vẫn "chúc anh không thuận buồm xuôi gió"!***

- Tôi cũng chúc như vậy cho cuộc trò truyện này của chúng ta.

31/12/2002

SÁCH CÙNG MỘT NGƯỜI

1. Viết:

Mắt thơ (Phê bình phong cách Thơ mới), chuyên luận, Lao động, 1992, 1994; Giáo dục, 1997; Văn hóa Thông tin, 2000.

Từ cái nhìn văn hóa, tập tiểu luận, Văn hóa dân tộc, 1999.

Hồ Xuân Hương hoài niệm phồn thực, chuyên luận, Văn hóa Thông tin, 1999; Văn học, 2010.

Chân trời có người bay, tập chân dung học thuật, Văn hóa Thông tin, 2003, 2005.

Văn hóa Việt Nam, nhìn từ mẫu người văn hóa, chuyên luận, Văn hóa Thông tin, 2005.

Bút pháp của ham muốn (phê bình phân tâm học), tập tiểu luận, Tri thức, 2009.

Phê bình văn học, con vật lưỡng thê ấy (Tư tưởng phê bình văn học Việt Nam, một cái nhìn lịch sử), chuyên luận, Nhã Nam và Hội Nhà văn, 2010.

2. Biên soạn:

Nghệ thuật như là thủ pháp (Lý thuyết văn chương của Chủ nghĩa hình thức Nga), Hội Nhà văn, 2002.

Sự đồng đảnh của phương pháp (Giới thiệu 15 lý thuyết và phương pháp nghiên cứu văn hóa, văn học của thế giới trong thế kỷ XIX, XX), Văn hóa Thông tin, 2004.

Theo vết chân những người khổng lồ (Tân Guylivơ phiêu lưu ký về các lý thuyết văn hóa), Văn hóa Thông tin, 2006.

Phân tâm học và văn hóa nghệ thuật, Văn hóa Thông tin, 2000, 2004.

Phân tâm học và văn hóa tâm linh, Văn hóa Thông tin, 2002, 2005.

Phân tâm học và tình yêu, Văn hóa Thông tin, 2003.

Phân tâm học và tính cách dân tộc, Tri thức, 2007.

3. Tổ chức dịch, biên tập, viết giới thiệu:

Tìm cội nguồn của ngôn ngữ và ý thức, nguyên bản tiếng Pháp của Trần Đức Thảo, Đoàn Văn Chúc dịch, Văn hóa Thông tin, 1997.

Huyền thoại về nguồn gốc của lửa của J. Frazer, Ngô Bình Lâm dịch, Văn hóa Dân tộc, 2001.

Văn hóa học, những xu hướng nhân học văn hóa của Belik, Đỗ Lai Thúy, Hoàng Vinh, Huyền Giang dịch, Văn hóa dân tộc, 2001.

Văn hóa nguyên thủy của E. B. TyPlor, Huyền Giang dịch Văn hóa Dân tộc, 2001.

Luận về xã hội học nguyên thủy của R. Lowie, Vũ Xuân Ba, Ngô Bình Lâm dịch, Đại học Quốc gia, 2001; Tri thức, 2008 (đổi tên là *Không gian văn hóa nguyên thủy*, nhìn theo lý thuyết chức năng).

Tuyển tập V. Propp (hai tập gồm: *Hình thái học truyện cổ tích, Những gốc rễ lịch sử của truyện cổ tích thần kỳ, Những lễ hội nông nghiệp Nga* và *Folklore và thực tại*), Phan Ngọc, CHu Xuân Diên, Đỗ Lai Thúy, Trần Phương Phương, Nguyễn Kim Loan... dịch, Văn hóa Thông tin, 2002, 2004.

Cành vàng của J. Frazer, Ngô Bình Lâm dịch, Văn hóa Thông tin, 2007.

Kinh nghiệm thần bí và biểu tượng ở người nguyên thủy của Levy Bruhl, Ngô Bình Lâm dịch, Thế giới, 2008.

Khảo về quà tặng của M. Mauss, Ngô Bình Lâm dịch, Thế giới, 2010.

PHÊ BÌNH VĂN HỌC, CON VẬT LƯỠNG THỂ ẤY

Chịu trách nhiệm xuất bản
TRƯNG TRUNG ĐÌNH
Chịu trách nhiệm bản thảo
PHẠM SÔNG HỒNG

Biên tập	Minh Phước
Biên tập Nhã Nam	Nhị Linh
Thiết kế bìa	Hữu Khoa
Trình bày	Hồng Tươi
Sửa bản in	Vũ Minh

NHÀ XUẤT BẢN HỘI NHÀ VĂN
65 Nguyễn Du - Hà Nội
Tel: 04 38222135 | Fax: 04 38222135
E-mail: nxbhoinhavan@hn.vnn.vn

LIÊN KẾT XUẤT BẢN VÀ PHÁT HÀNH

CÔNG TY VĂN HÓA & TRUYỀN THÔNG NHÃ NAM
1B/1F1 Thái Thịnh, Đống Đa, Hà Nội
Điện thoại: 04 35146875 | Fax: 04 35146965
Website: www.nhanam.vn
Email: nhanambook@vnn.vn

Chi nhánh tại TP Hồ Chí Minh
Nhà 015 Lô B chung cư 43 Hồ Văn Huê,
Phường 9, Quận Phú Nhuận, TP Hồ Chí Minh
Điện thoại: 08 38479853 | Fax: 08 38443034
Email: nhanamhcm@hcm.fpt.vn

In 1.500 cuốn, khổ 14x20.5cm tại Xí nghiệp Bản Đồ I - Bộ Quốc Phòng. Căn cứ trên số đăng ký kế hoạch xuất bản 1026-2010/CXB/01-71/HNV và quyết định xuất bản số 904/QĐ-NXB HNV của Nhà xuất bản Hội Nhà Văn ngày 09.11.2010. In xong và nộp lưu chiểu quý I năm 2011.

Hiện nay, trên thị trường đã xuất hiện hàng loạt cuốn sách làm giả sách của Nhà Nam với chất lượng in thấp và nhiều sai lỗi. Mong quý độc giả hãy cẩn thận khi chọn mua sách. Mọi hành vi in và buôn bán sách lậu đều vi phạm pháp luật và làm tổn hại đến quyền lợi của tác giả và nhà xuất bản.

"Một nhà phê bình nhất thiết phải có hiểu biết lý thuyết. Biết, nhưng không phải để thò chũ, mà để kết hợp với kinh nghiệm sống và kinh nghiệm thẩm mỹ nhằm kiến tạo những mô hình nghiên cứu. Nhờ đó, khám phá và diễn giải tốt hơn các hiện tượng của văn học Việt Nam." — **Đỗ Lai Thúy**

nhà nam
www.nhanam.vn

MUA BÁN SÁCH GIẢ
LÀ GIẾT CHẾT
SÁCH THẬT

Giá: 82.000đ
8 936024 915919