THỤẬT NGỮ   
VẢNHOC  
LAI NGUYÊN ÀN  
BIÊN SOẠN  
NHÀXUẲT BẢN VÀN HỌC

Biên mục trên xuất bản phắm của Thư viện Quốc gia Việt Nam  
Lại Nguyên Ân  
150 thuật ngữ văn học / Lại Nguyên Ân b.s. - H .: Văn học ; Công   
ty Văn hoá Minh Tần, 2016. - 588tr.; 21cm   
ISBN 9786046997832  
1. Từ điển thuật ngữ 2. Vàn học   
803 - dc23  
VHL0146p-CIP

LỜI DẢN  
Trong vòng mươi năm trở lại đây, tôi có tham gia biên   
soạn thuật ngữ văn học trong một vài công trình tập thê; có   
cuốn đã xuất bàn (Từ điển thuật ngữ văn học, NXB. Giáo dục,   
Hà Nội, 1992; NXB. Đại học Quốc gia Hà Nội tái bàn, 1998,   
2000), có cuốn đến nay vẫn còn chưa ra mắt.  
Nhận thấy SO mục từ mình biên soạn đã khá nhiều, tôi   
muốn tập hợp chúng lại thành một cuốn sách riêng. Ỳ định cùa   
tôi, ngay từ đầu đã được nhà nghiền cứu lão thành Đỗ Đức   
Hiẻu cô vũ.  
Cuốn sách này gồm khoáng trên 150 thuật ngữ văn học.   
Số lượng thuật ngữ ở đây quà là còn xa mới bao quát được   
toàn bộ các bình diện, các cấp độ, các sắc thái, dù ở mức khái   
lược, cùa một loại hiện tượng văn hoá nhân bản đặc sắc và vô   
cùng phong phú là văn học và các chuyên ngành nghiên cứu   
nó. Những mục từ đã soạn và đưa vào đây cũng chưa mang   
tính hệ thong hoả chặt chẽ. Tuy vậy, từng mục từ, dưới một   
thuật ngữ cụ the với các hàm nghĩa chứa đựng trong đó, luôn   
luôn có tinh độc lập tương đối. Ở phương diện này, cuốn sách   
có thể có ích cho sinh viên, giảo viên, giảng viên và nhà nghiên  
cim m ớ i vào ngh e.  
Nội dung các kiến thức trình bày trong các mục từ, nếu có   
phần nào là kết quả tìm tòi của chính người soạn, cũng ở mức  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
3

hết sức ít ỏi. Còn lại, phần chủ yếu là các kiến thức được lựa   
chọn, biên soạn, biên dịch từ một SO sách lý luận, nghiên cứu   
của các tác giả người Việt hoặc người nước ngoài, bằng tiếng   
Việt hoặc bằng tiếng Nga, trong SO đó đáng kể nhất là các cuốn   
Từ điển bách khoa văn học (Moskva, 1987), Từ điển mỹ học   
(Moskva, ỉ 989)...  
Trong ý hướng soạn sách tham khảo, người soạn không   
cố giữ cân đối về độ dài, về nội dung giữa các mục từ; thuật   
ngữ nào còn được biết hơi ít, khái niệm nào còn chưa mấy phổ   
biến nhưng đáng được quan tâm, v.v... - sẽ được người soạn để   
cập kỹ lưỡng hom.  
Trong tình hình sách thuật ngữ về văn học còn khá hiếm   
như hiện nay, hy vọng cuốn sách này sẽ có ích.  
Hà Nội, tháng Chạp 1998   
LẠI NGUYÊN ÂN  
4   
LẠI NGUYÊN ÂN

GHI THÊM NHÂN LẦN IN THỨ BA, 2004  
Sau hai lấn in, sách 150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC đã tỏ   
ra có ích cho người sử dụng. Lẩn in thứ ba này, mặc dù một số   
thuật ngữ trong sách đã vượt ngoài con số 150, người soạn vẫn   
giữ tên sách như cũ. Và để các bạn đang có trong tay các bản   
in hai lấn trước vẫn có thể yên tâm dùng sách cũ, người soạn   
nêu rõ những bổ sung qua hai lần in lại:  
Lần in thú hai (2002) SO với lấn in đầu: sủa nhan để mục   
từ Văn học viễn tưởng thành Văn học giả tưởng; bổ sung mới   
hai mục từ Trường phái lịch sử-tỉnh thần và Trường phái   
văn hóa-lịch sử.  
Lẩn in thứ ba (2004) SO với lấn in thứ hai: viết mới lại nội   
dung một mục từ Chủ nghĩa hiện đại, bổ sung mới một mục   
từ Văn học và lịch sử.  
Như đã nói rõ từ trước, hầu hết các mục từ tôi soạn vốn   
là tham gia những công trình tù điển tập thể; tuy vậy các mục   
từ đó ở dạng in ra trong các công trình ấy không tránh khỏi sự   
biên tập sửa đổi bởi nhóm chủ biên. Vì vậy tự nhiên là người   
soạn vẫn gắn bó nhiều hơn với dạng thức các mục từ như   
trong cuốn sách nhỏ này.  
Hà Nội, tháng Bảy 2004   
L.N.A.  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
5

GHI THÊM NHÂN LẦN IN THỨ Tư, 2016  
Gắn hai chục năm đã qua kể tù lần in đầu, cuốn sách   
nhỏ này đã được đón nhận như sách tham khảo cân thiết cho   
nhiều bạn đọc khác nhau. Soạn giả từng được bạn bè thông   
báo là sách bị in nhái, rôi gẵn đây chính soạn giả có lần thấy   
bản in nhái sách này bày bán công nhiên tại một hội sách...   
Điều đáng phàn nàn này, ở mặt trái của nó, lại cho thấy cuốn   
sách vẫn còn nấm trong nhu cầu của không ít bạn đọc.  
Lấn in thứ tư này giữ văn bản nguyên như lẩn in thứ ba.   
Soạn giả đã tự mình xem lại bản đánh máy cũ, chỉnh sửa đôi   
chỗ sơ xuất, chứ không có thay đổi gì đáng kể.  
Hà Nội, tháng Chín 2016   
L.N.A.  
6   
LẠI NGUYÊN ÂN

ANH HÙNG CA  
Tác phẩm tự sự sử thi cỡ lớn, hoành tráng, chủ để mang   
tính toàn dân, toàn dân tộc. Ở những thời kỳ phát triển ban   
đầu của sáng tác ngôn từ, dạng thức phổ biến hơn cả là sử thi   
anh hùng (xem: Sử thi).  
Anh hùng ca (épopée) miêu tả những sự kiện và xung   
đột cốt yếu của đời sống: hoặc là những xung đột của các lực   
lượng thiên nhiên mà trí tưởng tượng dân gian xem là thần   
linh; hoặc là những xung đột quân sự giữa các bộ lạc, các   
dân tộc. Các thiên anh hùng ca cổ đại và trung đại phần lớn   
là những tác phẩm bằng thơ, được hình thành hoặc là bằng   
cách hợp nhất nhiếu bài tự sự sử thi ngắn, hoặc là bằng cách   
mở rộng một sự kiện trung tâm. vế sau, anh hùng ca dân   
gian được một số nhà thơ mô phỏng để tạo ra những anh   
hùng ca với tư cách sản phẩm của sáng tác cá nhân (Eneide   
của Vergilius, La Henriade của Voltaire).  
Ở những tác phẩm văn học tự sự thuộc các thể tài thế sự   
tuy không chú ý khám phá quá trình anh hùng của sự hình   
thành dân tộc nhưng chú ý khám phá các trạng thái hài kịch   
của quá trình ấy, cũng có sự nảy sinh những anh hùng ca bằng   
văn xuôi (Gargantua và Pantagruel của F. Rabelais, Những   
linh hnn chết của Cìogol, Đảo chim cánh cut của A. France).  
Ở các thế kỷ XIX - XX, văn học tiểu thuyết (vốn tập   
trung khám phá sự hình thành tính cách của các cá nhân  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
7

con người), do đào sâu sự suy tư trên các vấn đế lịch sử dân   
tộc, đã đi tới chỗ sáng tạo ra thể tài tiểu thuyết anh hùng ca,   
củng được gọi là tiểu thuyết sử thi (roman-épopée). Ở một   
loạt tiểu thuyết sử thi, sự hình thành những tính cách các   
nhân vật chính được đặt trong liên hệ phối thuộc với các sự   
kiện có quy mô lịch sử dân tộc (Chiến tranh và hòa bình của   
L. Tolstoi, Sông Đông êm đêm của M. Sholokhov) hoặc lịch   
sử một vùng địa lý lịch sử thế giới (Tràm năm cô đơn của G.   
Garcia Marquez). Một số tiểu thuyết khác có thể được gọi   
là tiểu thuyết mang tính sử thi anh hùng, trong đó sự hình   
thành các tính cách nhân vật chính diễn ra trong quá trình   
họ tham dự một cách tích cực, chủ động vào các sự kiện lịch   
sử (Piotr đệ nhất của A. N. Tolstoi, Những người cộng sản của   
LỄ Aragon). (Xem thêm: Sử thi).  
ẨN DỤ  
Một hiện tượng ngôn ngữ, đống thời là một hiện tượng   
tư duy. Trong nghĩa hẹp, ẩn dụ là biện pháp tu từ (có trong   
mọi ngôn ngữ) chuyển đặc tính của đối tượng (sự vật, hiện   
tượng) này cho đối tượng khác, theo nguyên tắc có sự tương   
đồng hoặc tương phản về một mặt nào đó giữa chúng. Nếu ở   
so sánh có mặt cả hai thành phần được SO sánh (ví dụ: Thân   
trn như dải lụu đùtí\ Đôi ta nhu lửa mởi nhen /Như tràng mới   
rạng như đèn mới khêu - Ca dao Việt Nam); thì ẩn dụ là SO   
sánh ngầm. Ví dụ ở các câu: Đào tiên đã bén tay phàm; Trông  
8 I LẠI NGUYÊN ÂN

lên mặt sắt đen sì (Nguyễn Du - Truyện Kiều) thì “đào tiên”   
trỏ người con gái đẹp, “mặt sắt đen sì” trỏ viên quan xử kiện.  
Ẩn dụ nổi bật ở tính biểu cảm, mở ra những khả năng   
vô tận cho việc nhìn ra nét gần nhau của những sự vật, hiện   
tượng khác xa nhau.Vế thực chất, ẩn dụ là một cách nghĩ   
mới vế đối tượng; nó có thể phát hiện bản chất ẩn giấu của   
đối tượng. Thơ ca phương Đông có vô số những ẩn dụ được   
tạo ra và trở thành những điển cố, được nhập vào vốn thi   
liệu chung. Không hiếm khi ẩn dụ là biểu hiện cái nhìn độc   
đáo cá nhân của nghệ sĩ; khác với những ẩn dụ đã trở nên   
thông tục, những ẩn dụ mang tính độc đáo cá nhân là một   
trình độ cao của thông tin nghệ thuật, bởi vì nó chuyển đối   
tượng (và ngôn từ) thoát khỏi lối cảm thụ máy móc. Cần   
phân biệt ẩn dụ với tư cách một hiện tượng thường thấy ở   
phạm vi ngôn ngữ, với ẩn dụ theo nghĩa rộng, như là kiểu   
hình tượng liên tưởng do trí tưởng tượng tạo ra ở những   
tình huống nhất định và nhất là với mục đích biểu cảm thẩm   
mỹ. Nhiều nhà nghiên cứu gắn sự nảy sinh hình tượng ẩn dụ   
với giai đoạn tự phát của sự tri giác thế giới - thời kỳ nguyên   
thủy của mọi nền văn hóa và ngôn ngữ. Rất có thể ẩn dụ nảy   
sinh vào thời đại tan rã của ý thức thần thoại (bởi vì không   
thể có ẩn dụ trong ý thức thần thoại và ý thức vật linh luận,   
ở đó còn chưa chia tách được thế giới cần nhận thức và con   
người nhận thức thế giới ấy). Sự nảy sinh ẩn dụ trở thành   
diém khới đảu cho quá trình trừu hóa các ý niệm cụ thể,   
điểm khởi đầu cho sự hình thành hình tượng nghệ thuật.   
Vào thời mà đời người còn được lý giải như là do thượng đế  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
9

an bài và mọi thứ ở đời (tự nhiên, lịch sử, đời người...) còn   
đẩy rẫy những hàm nghĩa tượng trUng bí ẩn, nghệ thuật và   
sách vở thời trung đại đã xây dựng cả một hệ thổng tượng   
trưng thuần nhát hoàn toàn mang tính ẩn dụ. Ý thức dân   
gian - với các lối tính lịch, các dáu hiệu vê' “điếm”, “triệu”,   
các lời tiên tri... - cũng tạo ra dạng thức các tượng trưng ẩn   
dụ của mình. Thời cận đại - mà khâu trung tâm là việc con   
người trở thành chính mình chứ không phải con người bị   
chiếm lĩnh bởi “thế giới bên kia” - thời con người tìm kiếm   
sự cân bằng “tôi và thế giới”, văn học phản ánh quá trình này   
trong cái gọi là “phong cách cổ điển”, loại trừ lối ẩn dụ chủ   
thể khách quan. Ở thơ ca thế kỷ XX, ẩn dụ trở thành phương   
thức tăng cường nổ lực và tự do sáng tạo của nghệ sĩ.  
Một số nhà nghiên cứu cho rằng ẩn dụ là cơ sở cấu trúc   
của hình tượng nghệ thuật. Ẩn dụ có vai trò trong nhận thức   
của con người và trong nghệ thuật: nó đem lại sự sắc bén và   
sáng rõ cho ý tưởng, nó làm mới lại đối tượng, tạo ra hình   
tượng cảm tính cụ thể sắc nét, biểu hiện được những xúc cảm   
sống động nhưng tiểm ẩn, làm tăng ấn tượng. Ở hình tượng   
nghệ thuật ẩn dụ, việc chuyển các dấu hiệu từ một đối tượng   
này sang đối tượng khác, việc trùng hợp chúng với những   
khác biệt mang tính ngụ ý - tạo ra một sự hình dung mới. Ở   
ẩn dụ thể hiện bản chất đa nghĩa của hình tượng nghệ thuật.  
Ẩn dụ là đặc tính không chỉ của nghệ thuật ngôn tu,   
mà còn của các loại hình nghệ thuật khác, ví dụ nhiếp   
ảnh tư liệu nghệ thuật, nơi mà ần dụ bộc lộ bằng lắp ghép  
10 I LẠI NGUYÊN ÂN

(montage); hoặc nghệ thuật tạo hình, ở đây ẩn dụ được dùng   
cùng phúng dụ (allégorie) và tượng trưng, nhất là ở thể loại   
tranh cổ động. Ẩn dụ là thủ pháp của nhiếu tranh, tượng   
hiện đại. Tư duy hình tượng ẩn dụ còn là yếu tố thẩm mỹ   
thường có trong các khoa học nhân văn, các khoa học tự   
nhiên và khoa học công nghệ.  
BẢN SẮC DÂN TỘC  
“Bản sắc dân tộc”, “tính dân tộc” là những thuật ngữ gần   
như tương đương nhau, biểu thị một số thuộc tính dân tộc   
học văn hóa nhất định. “Tính (hoặc bản sắc) dân tộc của   
văn học” - trỏ những đặc tính mà một nến văn học dân tộc   
có được do sự liên hệ mật thiết của nó với đời sống văn hóa-   
lịch sử của chính dân tộc ấy.  
(Khái niệm “dân tộc” ở xã hội người Việt hiện đại có hai   
nghĩa chính: 1) “dân tộc-quốc gia”, tức là một cộng đồng xã   
hội người, được tạo nên do quá trình hình thành tính cộng   
đổng vể lãnh thổ, vế quan hệ kinh tế, vê' ngôn ngữ văn học,   
về một số đặc điểm văn hóa và tính cách; 2) các cộng đồng   
chủng tộc người - bộ lạc, bộ tộc, sắc tộc... - nằm trong và hợp   
thành dân tộc-quốc gia).  
Văn học, nghệ thuật là một trong những phương diện   
hoạt dọng sống vế tinh thán cùa cộng đổng dân lộc Uoiig quá   
trình lịch sử, gắn bó với đời sống lịch sử của dân tộc. Lịch   
sử của nó gắn với lịch sử dân tộc và là một bộ phận của lịch  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
11

sử dân tộc. Riêng về văn học, khác với một số loại hình nghệ   
thuật khác, văn học dân tộc gắn với chất liệu của nó là ngôn   
ngữ dân tộc (hoặc ngôn ngữ văn học chung của cái khu vực   
mà dân tộc là một bộ phận ở những giai đoạn lịch sử nhất   
định); văn học là một bộ phận hợp thành quan trọng của văn   
hóa ngôn từ dân tộc. Lịch sử hình thành, tổn tại và phát triển   
của các nền văn học dân tộc đểu gắn (ở mức khác nhau) với   
quá trình hình thành, sinh tổn, phát triển của xã hội dần tộc.  
Bản sắc dân tộc của ván học thể hiện ở ngôn ngữ dân   
tộc (bản ngữ), tức là cái chất liệu đặc thù, phân biệt một nến   
văn hóa ngôn từ này với những nền văn hóa ngôn từ khác. (Ở   
những bộ phận hoặc giai đoạn văn học viết bằng ngôn ngữ   
chung của khu vực hoặc bằng một ngôn ngữ quốc tế hóa nào   
đó, tính dân tộc ở chất liệu ngôn ngữ sẻ bộc lộ gián tiếp, kết   
hợp với các yếu tố khác). Sáng tác bằng tiếng mẹ đẻ (bản ngữ)   
là bộ phận văn học bộc lộ rõ nhất những tiềm năng văn hóa   
(nhất là những ký ức lịch sử dân tộc đã in sâu vào bản ngữ)   
và khả năng nghệ thuật của ngôn ngữ dân tộc, bảo toàn, phát   
triển và làm giàu cho nó. Bản sắc dân tộc cũng có thể được   
bộc lộ ở hệ thống thể tài, thể loại, vốn có diện mạo lịch sử   
và tiến trình phát triển cụ thể ở từng nền văn học. Bản sắc   
dần tộc được bộc lộ khá rõ ở nội dung đời sống dần tộc được   
văn học miêu tả và thể hiện: màu sắc dân tộc ở thiên nhiên và   
cảnh quan đất nước; những nét độc đáo của các giá trị và định   
hướng giá trị vỗn tiêu biểu cho dân tộc; những nét độc đáo vể   
cách nhìn, cách cảm của dân tộc; tóm lại là tâm lý và tính cách   
dân tộc được thể hiện trong văn học.  
12 I LẠI NGUYÊN ÂN

Dân tộc là phạm trù lịch sử; các phương diện gắn với   
dân tộc cũng vậy. Con người của cộng đồng dân tộc cũng là   
con người của nhân loại chung, mang những hằng só nhân   
loại chung. Trong quan hệ với những hằng số ấy, “bản sắc   
dân tộc” vừa là sự thể hiện cụ thể (ở vùng lãnh thổ này, ở   
khu vực cư dân này), vừa là một trình độ tiến triển (ở cộng   
đồng kiểu này, với những đặc điểm tiến hóa này) của thuộc   
tính nhân loại chung. Việc nhấn mạnh một chiểu hoặc tuyệt   
đối hóa “bản sắc dân tộc” có thể dẫn tới chủ nghĩa sô-vanh   
chính trị hoặc văn hóa.  
Bản sắc dân tộc ở văn hóa nói chung, ở văn học nói riêng,   
không phải là một đại lượng nhất thành bất biến, cũng không   
có sẵn từ khởi thủy. Con đường hình thành của nó không   
phải theo lối tự sinh, biệt lập, trái lại, bản sắc cũng được hình   
thành từ giao lưu, tiếp nhận, cộng sinh, tạp giao, đồng hóa   
với các nhân tố văn hóa, văn học từ bên ngoài dân tộc, từ đó   
sinh thành, phát triển, tạo ra bản sắc. Những đổi mới trên cơ   
sở tiếp nhận ảnh hưởng từ các yếu tố ngoại lai, một khi đã   
có thành tựu, lại mang vào văn hóa, văn học dân tộc những   
phẩm chất mới, những truyền thống mới, phát triển và đổi   
mới nó. Sự phát triển văn học, nhất là văn học hiện đại, gắn   
liền với thành tựu của những cá tính sáng tác kiệt xuất, chính   
họ với những thành tựu ấy, góp phần quyết định vào việc duy  
trì, phát triển, làm giàu bàn sắc dân tộc cho văn học.  
Ở cuối thế kỷ XX, xu thế giao lưu, hòa nhập của các   
nguồn văn hóa, văn học, xu hướng thế giới hóa trở nên một  
/50 THUẬT NGỬVẢN HỌC I   
13

tất yếu không tránh khỏi. Đồng thời chính quá trình này lại   
để ra vấn để duy trì tính đa dạng văn hóa, duy trì những giá   
trị mang bản sắc dân tộc trong thế giới hiện đại.  
BẢN THẢO  
Văn bản do tác giả viết ra trong quá trình sáng tạo ra   
tác phẩm. Bản thảo là nguổn văn bản quan trọng nhất trong   
việc xác định văn bản chuẩn của tác phẩm, là tư liệu có giá   
trị cho việc nghiên cứu quá trình sáng tác của nhà văn (xem:   
văn bản; văn bản học), lịch sử hình thành tác phẩm.  
Theo ý nghĩa chặt chẽ của thuật ngữ, bản thảo là bản   
viết tay của chính tác giả. Nhưng cũng có thể thừa nhận   
là bản thảo những văn bản tác giả đọc cho người khác viết   
hoặc đánh máy (trên máy chữ, máy vi tính).  
Một tác phẩm có thể có nhiểu bản thảo khác nhau do có   
sự sửa chữa, bổ sung nhiều lần của tác giả.  
BIỆN PHÁP NGHỆ THUẬT  
(Cũng được gọi là thủ pháp nghệ thuật)  
Những nguyên tắc cấu trúc trong việc tổ chức một phát   
ngôn nghệ thuật (nguyên tắc xây dựng cốt truyện, quy tác   
thể loại, nguyên tắc phong cách, thể thức cầu thơ). Trong   
thực tiễn nghiên cứu văn học, người ta thường nói đến các  
14 I LẠI NGUYÊN ÂN

biện pháp nghệ thuật khi xác nhận những hình thức phát   
ngôn mới, hoặc khi nói đến việc sử dụng những biện pháp   
nghệ thuật đã ổn định vào mục đích mới. Do vậy, biện pháp   
nghệ thuật nào nổi bật sẽ có ý nghĩa đáng kể; ví dụ việc đưa   
các yếu tố kỳ ảo và nghịch dị vào cốt truyện “giống như   
thực” của tác phẩm hiện thực chủ nghĩa; toàn bộ các biện   
pháp nghệ thuật đặc thù của văn học “dòng ý thức”; ngôn từ   
khó hiểu của chủ nghĩa vị lai; việc sử dụng khác thường các   
kết cấu cú pháp và nhịp điệu của ngôn từ nghệ thuật trong   
thơ ca và văn xuôi, v.v.  
Bên cạnh những biện pháp nghệ thuật được khám phá   
bởi một tác giả hoặc một thời đại văn học nào đó, còn có   
những biện pháp nghệ thuật đã trở nên máy móc, sáo mòn,   
gò nhà văn vào truyền thống, do vậy họ thường muốn vượt   
qua. Những biện pháp nghệ thuật như vậy thưởng kìm hãm   
sự tiếp nhận của độc giả, do vậy cũng tạo xung lực cho sự   
thay đổi các biện pháp nghệ thuật ấy.  
Tuy vậy trong văn học vừa có việc chủ động đổi mới   
các biện pháp nghệ thuật truyến thống, vừa có việc chủ ý kế   
thừa chúng, hoặc ở cấp độ phong cách cá nhân, hoặc ở cấp   
độ “phong cách lớn” của một thời đại. Ví dụ ở chủ nghĩa cổ   
điển: việc bắt chước các mẫu mực cổ Hy La dẫn tới việc đê   
xuất những biện pháp nghệ thuật rập khuôn mà nếu không   
tuân thú sẻ bị COI là sai trái. Sự ốn dịnh cúa nhưng biện pháp   
nghệ thuật nhất định - nét đặc trưng cho một thời đại văn   
học - đưa đến việc tạo ra những khuôn mẫu văn học; việc sử  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
15

dụng thiếu phê phán các khuôn mẫu ấy tất đưa đến thói học   
đòi. Các biện pháp nghệ thuật rập khuôn - mang chức năng   
thẩm mỹ đặc biệt đáng kể trong sáng tác dân gian.  
Việc chủ ý sử dụng hay coi thường những biện pháp   
nghệ thuật nhất định - bao giờ củng có ý nghĩa về nội dung.  
BI HÀI KỊCH  
Một loại hình tác phẩm sân khấu trong đó có cả những   
dấu hiệu của cái bi lẫn của cái hài, điểu này phân lập bi hài   
kịch với dạng chính kịch (drame) vốn là trung gian giữa các   
dạng bi kịch và hài kịch. Cảm quan bi hài kịch gắn với cảm   
quan vể tính tương đối của các tiêu chuẩn đời sống hiện   
hành. Bi hài kịch bác bỏ lối tuyệt đối hóa vể đạo đức của bi   
kịch và hài kịch. Nhãn quan bi hài kịch không thừa nhận cái   
tuyệt đối nói chung, và thẫy rằng cái chủ quan có thể được   
coi là khách quan và ngược lại; cảm quan tương đối có thể bị   
hạn chế bởi óc hoài nghi, hoặc có thể dẫn đến một chủ nghĩa   
tương đối hoàn bị; sự đánh giá lại các nguyên lý đạo đức có   
thể dẫn tới việc không tin vào tính toàn năng của chúng,   
hoặc có thể dẫn tới việc bác bỏ triệt để thứ đạo đức cứng   
nhắc; một nhận biết mơ hồ vể thực tại có thể gây nên sự chú   
ý đến nôn nóng hoặc có thể gây nên sự thờ ơ hoàn toàn, có   
thể được bộc lộ bầng vẻ dứt khoát trong lựa chọn quy luật   
tổn tại, hoặc có thể bằng sự dửng dưng, thậm chí sự phủ   
nhận, kể cả sự công nhận tính vô lý của thế giới. Cảm quan  
16 I LẠI NGUYÊN ÂN

bi hài trở thành chủ đạo và kết đọng thành các hình thức xác   
định của bi hài kịch dưới ảnh hưởng sự khủng hoảng tinh   
thần tại các thời điềm có bước ngoặt của lịch sửệ  
Nguyên tắc bi hài kịch đã nảy sinh ở kịch của Euripidès,   
được tăng cường trong kịch cuối thời trung đại, thời Phục   
Hưng, và vào giao thời thế kỷ XVI - XVII đã trở thành một   
kiểu bi hài kịch thuán dạng, độc lập, trở nên đặc biệt tiêu   
biểu cho kịch của chù nghĩa kiểu sức (manierisme) và của   
văn nghệ barocco (ví dụ F. Beaumont, J. Fletcher). Các dấu   
hiệu của kiểu này: sự kết hợp các đoạn cười cợt và các đoạn   
nghiêm chỉnh; sự hòa trộn tính cách cao cả và tính cách hài   
hước; các môtip mục đổng (pastorale); tình bạn và tình yêu   
lý tưởng hóa, qua khốn nguy tới an toàn và hạnh phúc; hành   
động rối rắm với những tình huống hổi hộp; tính mù mờ kéo   
dài và sau đó là sự bất ngờ không chờ đợi; cái ngẫu nhiên có   
vai trò lấn át trong số phận các vai kịch; ở tính cách không có   
sự ổn định mà thường chỉ có một nét được nhấn mạnh, biến   
nhân vật thành một kiểu người (type); các sự kiện thường   
độc lập với hành động của các nhân vật.  
Yếu tố bi hài kịch được tăng cường trong kịch nghệ từ   
cuối thế kỷ XIX, trong sáng tác cùa H. Ibsen (Vịt giời), J. A.   
Strindberg, G. Hauptmann, A. Tchékhov (Ba chị em); và thời   
gian về sau, trong sáng tác cùa s. 0 ’Casey, Garcia Lorca, nhất   
là I-. Pirandello (Stít/ nhân vật (ii tìm tác giả và F.nrico đệ Tứ):   
ở giữa thế kỷ XX, trong các vở của J. Giraudoux, J. Anouilh,   
F. Durrenmatt, E. Ionesco, s. Beckett, K. Zuckmayer. Bi hài  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
17

kịch hiện đại không có những dấu hiệu thật rõ vế thể loại, và   
chủ yếu chỉ được xác định bằng “hiệu ứng bi hài” mà việc đạt   
tới hiệu ứng ấy giả định rằng người viết kịch đã nhìn thấy và   
phản ánh được một loại hiện tượng của thực tại qua sự soi   
rọi đổng thời vừa bi vừa hài, thêm nữa cả cái bi lẫn cái hài   
đểu không bị giảm thiểu mà thường tăng cường lẫn nhau.   
Hiệu ứng bi hài dựa vào sự không phù hợp của nhân vật với   
tình huống (tình huống bi, nhân vật hài; trường hợp ngược   
lại hơi hiếm), dựa vào tính chất không thể giải quyết được   
của xung đột (cốt truyện dường như giả định sự tiếp tục của   
hành động); sự đồng cảm đối với nhân vật này mâu thuẫn   
với sự đổng cảm dành cho một nhân vật khác, tác giả thì   
nhịn không nói lời tuyên án cuối cùng. Hiệu ứng bi hài xa lạ   
với bi hài kịch thế kỷ XVI - XVII, ngoại trừ một vài vở cuối   
cùng của Shakespeare (Câu chuyện mùa đông, Cơn bão) vốn   
là khâu liên hệ giữa hai kiểu bi hài kịch.  
BI KỊCH  
Một thể loại kịch dựa vào xung đột bi đát của các nhân   
vật anh hùng, có kết thúc bi thảm và tác phẩm đầy chất   
thống thiết (pathétique). Bi kịch là một thể của loại hình kịch   
(drama), đối lập với thể hài kịch. Bi kịch là thể loại nghiêm   
ngặt đến khắc nghiệt; nó miêu tả thực tại theo lối nhấn mạnh,   
cồ đặc các mâu thuản bên trong, phơi bày những xung dột sàu   
sắc của thực tại dưới dạng bảo hòa và căng thẳng đến cực hạn,   
mang ý nghĩa tượng trưng nghệ thuật. Vể mặt lịch sử, bi kịch  
18 I LẠI NGUYÊN ÂN

tổn tại trong những biểu hiện khác nhau, tuy nhiên bản chất   
của bi kịch cũng như phạm trù thẩm mỹ cái bi đã được sáng   
tác bi kịch cổ đại Hy Lạp và thi học cổ đại Hy Lạp xác định   
trước cho toàn bộ các nến văn học châu Âu.  
Bi kịch (tragedia) cổ Hy Lạp nảy sinh từ nghi lễ sùng bái   
tôn giáo; nó là sự tái hiện, trình diễn thẩn thoại (nghi thức   
cúng thần rượu nho Dyonisos); nó giúp khán giả xúc tiếp với   
cái thực tại chung cho toàn dân và số phận lịch sử của toàn   
dân. Aishylos, Sophoklès đã cống hiến những tác phẩm mẫu   
mực hoàn thiện cho nghệ thuật bi kịch, làm chấn động khán   
giả, gây nên ở họ những xung đột nội tâm mạnh mẽ và giải   
tỏa chúng một cách rất hài hòa (bằng hiệu quả thanh lọc).   
Sự thống nhất ở bi kịch cổ đại giữa sự sống và nghệ thuật,   
chất thực và thần thoại, cái trực tiếp và cái tượng trưng - là   
điêu mà bi kịch thời sau không còn biết đến nữa. Và sự thống   
nhất này đã bị vi phạm ngay ở thời cổ đại, trong sáng tác của   
Euripidès, do gắn với sự hình thành cá nhân con người và cắt   
đứt liên hệ giữa sổ phận cá nhân và số phận toàn dân. Kế từ   
đó, bi kịch trở thành một thể loại văn học. Nhưng thể loại này   
phát triển không đều đặn. Thời phôn thịnh mới của nó diễn   
ra vào cuối thời Phục Hưng và trong nghệ thuật barocco, tức   
là vào lúc mà bên trong các tác phẩm thuộc thể loại văn học   
hùng biện lại chứa đầy những xung đột của thời đại và thể loại   
này lại tìm thấy cách thể hiện hữu hiệu ở truyền thống sống   
dộng cùa sân kháu dân gian. Sụ khủng hoàng và suy thoái   
của thời đại Phục Hưng đã được biểu hiện trong bi kịch Tây   
Ban Nha, từ Lope de Vega Carpio đến Calderon de la Barca,  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
19

và rõ nhất là trong bi kịch Anh, trước hết là ở Shakespeare.   
Xa cách hẳn bi kịch cổ đại vế hình thức, bi kịch Shakespeare   
miêu tả một chất hiện thực bất tận, sự khủng hoảng sâu sắc   
của thế giới người. Tính bi đát ở Shakespeare không khuôn   
gọn được vào một loại - của xung đột hay của tính cách nhân   
vật, mà ôm trùm tất cả, như là bản thân thực tại; cá nhân   
nhân vật từ nội tâm đã là mở ngỏ, không xác định đến cùng,   
luôn có khả năng thay đổi, thậm chí đột biến. Những mâu   
thuẫn của thời đại (nước Đức thế kỷ XVII) được khái quát   
đến cực đoan trong các bi kịch của Andreas Gryphius.  
Ở Pháp nảy sinh những mẫu mực xuất sắc của bi kịch   
chủ nghĩa cổ điển (CorneiUe, Racine), cũng là bi kịch “phong   
cách cao” với việc tuân thủ luật “tam duy nhất” (thời gian, địa   
điểm, hành động), tính hoàn thiện hiện diện như là kết quả   
sự tự hạn chế của nhà thơ-tác giả, như là một định thức thuẩn   
túy về xung đột đời sống được gia công một cách điêu luyện.  
Cuổi thế kỷ XVIII - đầu thế kỷ XIX, F. Schiller tạo ra   
loại bi kịch dựa trên việc cách tân phong cách bi kịch chủ   
nghĩa cổ điển. Ở thời đại chủ nghĩa lãng mạn, bi kịch tỏ ra   
muốn “trở về” với bi kịch cổ đại, nhưng cái đảm bảo cho nội   
dung căn bản không phải là thế giới, mà là cá thể cá nhân với   
tâm hồn của nó (các vở chính kịch /drama/ mang chất bi đát   
của V. Hugo, J. Byron, M. Lermontov). Ở Áo F. Grillparzer   
đcm hình tượng cán đối kiểu barocco cho xúc tiếp với tính   
trống rỗng của thời đại. Ở Đức c. F. Hebbel muốn thông qua   
bi kịch khôi phục thực tại anh hùng. Ở Nga, chủ nghĩa hiện  
20 I LẠI NGUYÊN ÂN

thực đã đưa tới những tác phẩm xuát sắc trong thề bi kịch   
(Giông tố của A. N. Ostrovski, Quyển lực của bóng tối của. L.   
Tolstoi); loại chính kịch (drama) lịch sử của Pushkin và A.   
K. Tolstoi cũng có sự gấn gũi vế thể loại với bi kịch.  
Cuối thế kỷ XIX xuất hiện nhiếu loại cách điệu hóa, làm   
sống lại bi kịch kiểu chủ nghĩa cổ điển và bi kịch “phong cách   
cao”, đó là các vở của H. Hoímannsthal, Viach. I. Ivanov, G.   
Hauptmann, T. s. Eliot, p. Claudel; và sau đó sang thế kỷ XX   
là J. p. Sartre, J. Anouilh, v.v...  
Văn học chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, tuy không   
đoạn tuyệt với các truyến thống văn học, nhất là chủ nghĩa   
hiện thực thế kỷ XIX, nhưng bài trừ tinh thẩn bi quan về lịch   
sử; chính vì vậy các thể loại kịch của văn học này thể hiện một   
số xung đột mang tính bi kịch - xung đột “địch / ta” - loại xung   
đột không thể điếu hòa giữa những lực lượng lịch sử được   
xem là đối kháng, một mẫt một còn. Một số vở như Bi kịch lạc   
quan của v.v. Vishnevski, Xâm lược của L. Leonov được gọi   
là chính kịch anh hùng. Nói chung, tuy những đế xuất lẻ tẻ về   
các thuyết “không có xung đột”, “không có bi kịch” đã không   
thắng thế trong ý thức văn học, nhưng bi kịch hấu như không   
có chỏ đứng trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa.  
CÁCH ĐIỆU HÓA  
Sự bắt chước cố ý và lộ liễu một phong cách khác nào   
đó, tái lập toàn bộ hoặc cục bộ những đặc điểm của phong  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
21

cách ấy; hiện tượng này gần giống với nhại. Cách điệu hóa   
đòi hỏi phải có một mức lạ hóa nhất định, tức là ít nhiểu   
tách khỏi phong cách của bản thân tác giả, kết quả là chính   
cái phong cách được tái lập kia trở thành đối tượng của sự   
miêu tả nghệ thuật. M. M. Bakhtin tập hợp cách điệu hóa,   
nhại, và đối thoại thành một nhóm các hiện tượng ngôn từ   
nghệ thuật... “vốn có một nét chung: ngôn từ ở đây có hai   
hướng: vừa nhằm vào đổi tượng của lời nói với tư cách ngôn   
từ thông thường, vừa nhằm vào một ngôn từ khác với tư   
cách lời nói của kẻ khác” (Măy vấn đễ thi pháp Dostoievski).  
Thuật ngữ “cách điệu hóa” thường được dùng để trỏ   
một kiểu đặc biệt của lời tác giả (điểu này phân biệt cách   
điệu hóa với các hình thức miêu tả lời nói của các nhân vật);   
kiểu này hướng tới một phong cách văn học nào đó (khác   
với kiểu nhại lời vổn tái tạo những hình thức thể loại và   
ngôn từ phi văn học). Đối tượng của cách điệu hóa thường   
là những hệ thống phong cách đã xa cách vẽ thời gian hoặc   
không gian; hơn nữa đó ít khi là các phong cách cá nhân,   
thường khi lại là những phong cách của một khuynh hướng,   
một thời đại văn học, một văn hóa dân tộc. Cách điệu hóa   
sáng tác dân gian là hiện tượng đặc trưng cho chủ nghĩa lãng   
mạn (nhất là trường phái Heidelberg).  
Ở văn bản tác phẩm, cách điệu hóa có thể được viện cớ   
đo có một nhân vật đàm nhiệm vai trò kể chuyện, hoặc dược   
coi như trích dẫn các “gốc tích” (giả mạo). Cách điệu hóa   
cũng có thể ít nhiểu hoặc hoàn toàn là “thuẫn túy”, nhưng  
22 I LẠI NGUYÊN ÂN

củng có thể công nhiên mang tính ước lệ, tạo ra mạch văn   
hai giọng, xen kẽ lời vay mượn với lời tác giả.  
Trong nghệ thuật học nói chung, “cách điệu hóa” trỏ   
việc sử dụng lại những hình thức, biện pháp, phong cách đã   
từng gặp trong lịch sử nghệ thuật thế giới vào một sáng tác   
mới, trong một văn cảnh mới, nhằm đạt một mục tiêu và   
hiệu quả thẩm mỹ nào đó.  
CÁI BI  
Phạm trù mỹ học xác định giá trị thẩm mỹ của những   
xung đột không thế giải quyết, được khai triển trong tiến   
trình hành động tự do của nhân vật, kèm theo xung đột này   
là những đau khổ và sự tiêu vong của nhân vật hoặc sự mất   
mát các giá trị đời sống của nó. Tính thảm họa của cái bi chủ   
yếu được quy định bởi bản chất nội tại của cái bị diệt vong,   
bởi sự không phù hợp của nó với trật tự hiện hữu.  
Cái bi đòi hỏi một sự tự xác định tự do. Mâu thuẫn tạo   
nên cái bi là ở chỗ chính hành động tự do của con người lại   
thực hiện cái tất yếu sẽ tiêu diệt nó, cái tất yếu mà chính nó   
thấy trước (trong bi kịch anh hùng) hoặc không thấy trước   
(lầm tưởng bi đát). Sự khủng khiếp và đau khổ vốn có của cái   
bi mang tính dị thường, như là hệ quả sự hành động tự do  
cùa cá nhàn con ligưửi và như biếu hiện những sức mạnh của  
bản thân nó. Khác với kịch mêlô (gợi nên sự thương xót mủi   
lòng), ở cái bi con người không thể hiện diện chỉ như là khách  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 23

thể thụ động, cam chịu số phận. Cái bi gần với cái cao cả và   
cái anh hùng ở chỗ nó không tách rời những ý tưởng vê' phẩm   
giá và sự kỳ vĩ của con người, được bộc lộ trong chính sự đau   
khổ của nó. Ở cái bi diễn ra sự tự khẳng định của cá nhân, tự   
khẳng định nguyên tắc tinh thần hoặc phẩm chất đạo đức của   
cá nhân. Là dạng thức nỗi đau khổ cao cả thống thiết, cái bi   
vượt ra ngoài giới hạn hệ đối kháng lạc quan / bi quan: tinh   
thần lạc quan sẽ loại trừ tính bế tắc của xung đột được bộc   
lộ ở cái bi, sẽ loại trừ sự mất mát cái quý giá của con người   
vốn không thể bù đắp; tinh thần bi quan sẽ loại trừ tính tích   
cực, anh hùng của cá nhân dám thách thức số phận, dù phải   
chịu thất bại. Cái bi là sự “đột phá” vào tính tất yếu đổng thời   
là thắng lợi của tính tất yếu; là sự khẳng định tự do của con   
người bằng cái giá thất bại hoặc chết chóc; là sự trung thành   
với tư tưởng của mình hoặc trung thành với nhiệt hứng của   
mình đối diện với một thất bại mang tính thể nghiệm.  
Tương tự các phạm trù thẩm mỹ khác (ví dụ cái cao cả,   
cái hài...), cái bi qua các thời đại vừa bất biến (một cảm hứng   
duy nhất xét vể mặt loại hình), vừa khả biến (vẽ bản chất   
xã hội-lịch sử, vể các xung đột tinh thẩn tư tưởng mà nó tái   
tạo). Sự hình thành của hiện tượng “bi đát”, ghi nhận cảm   
giác sắc nét vể tổn tại cá nhân, diễn ra ở bi kịch cổ Hy Lạp   
(Aishylos, Sophoklès, Euripides, thế kỷ V tr.CN.). Sự tự xác   
định của cá nhân trước cái sống cái chết, hành động và trách   
nhiệm độc lập vì sự tự xác định ẫy - là chủ đê' trung tầm của   
bi kịch cổ đại. Nhân vật của bi kịch cổ đại còn chưa biết đến   
sự xung đột tình cầm, giữa dục vọng riêng và bổn phận đạo  
24 I LẠI NGUYÊN ÂN

đức (như trong bi kịch của chủ nghĩa cổ điển và barocco vê'   
sau); những hành động dẫn đến kết cục (thảm họa) được nó   
thực hiện không do dự, không cảm thấy bị hy sinh, nó hoan   
hỷ với tính quyết đoán của mình, đôi khi nó xấc xược trước   
“số phận” và thần linh (Prométhéus cùa Aishylos), thậm chí   
nó thấy thích thú khi nghĩ đến sự khủng khiếp. Nó còn giữ   
được tính kỳ vĩ trong cảm nhận vế tội lỗi và trách nhiệm,   
nó tiếp nhận sự đau khổ một cách đường hoàng, đầy phẩm   
giá. Sự tán dương bi kịch bao hàm cả tư tưởng vế sự tự xác   
định anh hùng của con người trước định mệnh đen tối, cả tư   
tưởng về thắng lợi của sự “cân bằng” của thế giới.  
Ngoài cái bi của nghệ thuật cổ đại, mẫu mực cổ điển   
cho văn học và mỹ học nhiếu thời đại còn là cái bi thể hiện   
trong văn học Phục Hưng hậu kỳ, trước hết là ở các tác phẩm   
bi kịch của Shakespeare - người cho rằng lập trường hiện   
thực duy nhất đối với tiến trình lịch sử chỉ có thể là “lo âu bi   
đát”: sự cảm nhận bi đát vê' “bản chất” người, vế nguyên tắc   
cá nhân và tiến bộ lịch sử, - bao hàm tình cảm trách nhiệm   
trước “sự nối kết giữa các thời đại đang bị đứt gãy”, trước   
sự bất hòa của thế giới. Đối tượng của “phương thức chiêm   
nghiệm bi đát” (chữ dùng của Hegel) ở Shakespeare là tất cả   
những đối kháng phái sinh từ đấy: những khổ ải của sự thấu   
hiểu cuộc đời (Hamlet, Vua Lear); sự bất lực của cá nhân   
trước một xúc động xâm chiếm bản chất của chính mình   
(Othello, Antony và Cleopatra)-, sự mỏng manh của ý thức   
đạo đức cao (hình tượng Cordelia trong Vua Lear)-, sự gắn   
kết và tương tranh giữa cái riêng và cái chung (Coriolan).  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
25

Mọi giá trị, mọi “dục vọng vinh quang” ở thế giới bi kịch   
Shakespeare đểu chứa đựng sự đau khổ cao cả; chính kết cục   
bi đát, không thỏa hiệp là thước đo đáng tin cậy cho phẩm   
giá, chiểu sâu và sức mạnh của chúng.  
Ở văn học cận đại, tính bi đát đạt tới một độ căng cực   
đại trong sáng tác của F. Dostoievski. Nhân vật của ông,   
những con người của “tư tưởng và dục vọng”, không an tâm   
ở vương quốc “trung dung”, luôn đi đến cùng, hướng tới   
tai biến. Nó được thiên phú một sự tự ý thức, cố hiểu biết   
trọng lượng thực của các hành vi của mình, đồng thời nó   
tham dự vào những xoay chuyển bí mật của các thế lực phi   
nhân dạng, bằng cách đó nó thực hành cái thước đo về tội   
lỗi và vô tội - cái thước đo đã gây nên nổi kinh hoàng trước   
số phận tinh thần sau này của nhân vật và sự đồng cảm với   
những khổ ải của nó. Chủ để chính của bi kịch ở Dostoievski   
là kiểm nghiệm chiểu sâu của nhân tính trên những ngả   
đường của tự do, bằng vào đấy và thông qua đấy khám phá   
cái bản chất người sâu xa hơn, mang tính đạo áức học: lương   
tri và trái tim. Ngọn nguồn chất bi đát và sự thanh lọc ở sáng   
tác Dostoievski là như thế.  
Ở văn học thế kỷ XX, cái bi được quan niệm và thể hiện   
khác nhau tùy theo những khuynh hướng nghệ thuật nhất   
định. Văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa dựa trên định   
dế vế sự tăt tháng của cách mạng, của chù nghĩa xả hội, đâ   
tìm tòi thể hiện kiểu “bi kịch lạc quan”; tính bi đát thực sự   
bị thu hẹp, chỉ còn gắn với những thời điểm xã hội lịch sử  
26 I LẠI NGUYÊN ÂN

nhất định, được coi là tương đổi, nhất thời. Văn học của chủ   
nghĩa hiện sinh hoặc “kịch phi lý” thể hiện nổi “lo âu bi đát”   
có tính chất bản thể luận; thường gặp ở các khuynh hướng   
này là bi kịch của sự tha hóa nhân cách, bi kịch của sự tự hủy   
hoại ý thức, bi kịch đánh mất năng lực giao tiếp, bi kịch của   
lịch sử đi vào ngõ cụt, bi kịch của sự trì trệ hoặc vận động   
khép kín, vửv.  
CÁI CAO CẢ  
Phạm trù mỹ học xác định giá trị thẩm mỹ của những   
đối tượng và hiện tượng có ý nghĩa xã hội tích cực, nhưng do   
sức mạnh và quy mô kỷ vĩ của mình nên chưa thể được xã   
hội và các cá nhân hiểu hoàn toàn ngay tức khắc, chúng vẫn   
hàm chứa trong mình những sức lực tiểm tàng. Quan hệ với   
những lực lượng không thể khuất phục, đôi khi lớn lao đến   
mức kỳ vĩ này, con người trở nên mất tự do. Nếu cái đẹp là   
một lĩnh vực của tự do, thì cái cao cả là lĩnh vực tương đổi   
mất tự do của con người. Theo ý nghĩa này, cái cao cả biểu   
thị sự ưu thắng của khách thể trong quan hệ với cá nhân tiếp   
nhận nó. Ngọn nguồn khách quan của cái cao cả là các hiện   
tượng kỳ vĩ của tự nhiên, của những biến động lịch sử thế   
giới, là hoạt động đầy phấn hứng của con người trong những   
thời điểm bước ngoặt của sự phát triển xả hội và đời sống cá   
nhản. Là cái gi dó dặc biệt, vượt khói loạt hiện tượng hàng   
thường của cuộc sống, cắt ngang dòng chảy thường ngày của   
cuộc sống, cái cao cả gây nên tình cảm hân hoan, vui sướng  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
27

pha trộn với cảm giác lo âu, thậm chí sợ hãi. Đổng thời cái   
cao cả đòi hỏi sự khắc phục những tình cảm thẩm mỹ tiêu   
cực ẫy, đòi hỏi sự khẳng định sức mạnh của con người. Khi   
cảm nhận cái cao cả, cảm giác hân hoan nảy sinh bởi tẩm   
cỡ của nó, bởi ý nghĩa tích cực xã hội của nó; cảm giác sợ   
hãi nảy sinh bởi tình trạng chưa thấu hiểu được hiện tượng,   
chưa chế ngự được nó bằng ý chí con người. Tùy thuộc ưu   
thế của một nhân tố khách quan nào đó (tính tầm cỡ, tính   
tích cực, hoặc tính dọa nạt, sự chưa thấu hiểu) và tương ứng   
là những tình cảm do các nhân tố ấy gây nên trong sự tiếp   
nhận thẩm mỹ, người ta chia ra hai dạng của cái cao cả: dạng   
oai phong gây phấn hứng, nâng con người cao lên, và dạng   
hung dữ gây sợ hãi, chế áp con người. Hoạt động của con   
người sẽ kéo các hiện tượng quy mô, chưa được hiểu thấu   
vào phạm vi các quan hệ xã hội. Ngay cả những sức mạnh   
của tự nhiên vốn mang tính phá hoại đối với con người cũng   
không bị loại trừ cái giá trị tích cực trong viễn cảnh dài rộng   
đối với nhân loại. Sự phát triển xã hội đưa con người đến   
chỗ chế ngự được các sức mạnh áy, loại bỏ những nét đe   
dọa, gây sợ hãi của chúng, phát hiện cái lớn lao đích thực, sự   
thân thiện chứ không phải thù địch của chúng đối với con   
người. Sự thấu hiểu, khai hóa đầy đủ đói với hiện tượng, sự   
chế ngự được nó - sẽ làm biến đổi đặc tính thẩm mỹ của nó:   
từ cái cao cả nó sẽ trở thành cái đẹp. Trong sự phát triển của   
xã hội, phạm vi cái đẹp được mớ rộng nhờ cái cao cá, nhưng   
chừng nào mà sự mở rộng của các hiện tượng được nhận   
thức và chế ngự còn mở ra những chân trời mới cho sự thấu  
28 I LẠI NGUYÊN ÂN

hiểu, thì việc chuyển cái cao cả thành cái đẹp củng đồng thời   
mở rộng phạm vi của cái cao cả. Quy mô và sức mạnh của   
cái cao cả trong những hoạt động và những sáng tạo của con   
người và xã hội cũng như vậy; sự thấu hiểu chúng hoàn toàn   
chỉ có thể là kết quả của cả quá trình lịch sử.  
Trong các loại hình nghệ thuật cái cao cả được bộc lộ   
bằng những hình thức quy mô, nhiếu nhiệt hứng, thống thiết,   
hoành tráng, bằng những phương tiện biểu cảm nghệ thuật   
có cường độ lớn (mãnh liệt căng thẳng...), rực rở, phấn khích.  
CÁI ĐẸP  
Phạm trù mỹ học xác định giá trị thẩm mỹ cùa các hiện   
tượng theo quan điểm vế sự hoàn thiện, xem chúng như là   
các hiện tượng có giá trị thẩm mỹ cao nhất. Các hiện tượng   
có thể được xem là đẹp khi, với tính toàn vẹn cụ thể cảm tính   
của mình, chúng hiện diện như những giá trị xã hội-nhân   
bản, tức là những giá trị thể hiện sự khẳng định con người   
trong thế giới, chứng tỏ sự mở rộng giới hạn tự do của xã hội   
và con người, thúc đầy sự phát triển hài hòa của nhân cách,   
sự nảy sinh và bộc lộ ngày càng đẩy đủ những sức mạnh và   
năng lực của con người. Bởi vậy, việc tiếp nhận cái đẹp gây   
nên trạng thái vui sướng, tình yêu vô tư, cảm giác tự do, xác   
nhận và làm giàu lý tưửng lliẩiii mỹ. Trong lịch 6Ù mỹ hục,   
cái đẹp và sự tiếp nhận cái đẹp được nghiên cứu ở bình diện   
quan hệ giữa cái tinh thần và cái vật chất, cái khách quan  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
29

và cái chủ quan, cái tự nhiên và cái xã hội, giữa nội dung   
và hình thức. Đặc trưng của cái đẹp được xác định thông   
qua mối quan hệ của nó với các loại hình giá trị khác: giá trị   
thực dụng (lợi ích), giá trị nhận thức (chân lý), giá trị đạo   
đức (cái thiện). Tùy theo những phương pháp luận triết học   
khác nhau mà có những cách giải quyết khác nhau vế vấn   
để cái đẹp có thuộc tính khách quan hay chủ quan. Mỹ học   
duy tâm khách quan giải thích tác động của cái đẹp đến con   
người bằng quan niệm cho rằng ở cái đẹp biểu lộ những sức   
mạnh tâm linh khách quan, siêu nhiên. Theo Platon, cái đẹp   
là ý niệm vĩnh cửu, tuyệt đổi, thẫn thánh. Thomas Aquinas   
xem ngọn nguôn cái đẹp là ở Thượng đế. Đối với Hegel, cái   
đẹp là “hình thể cảm tính của các ý niệm”. Chủ nghĩa duy   
tầm chủ quan phủ nhận tính khách quan của cái đẹp, loại   
bỏ nó ra khỏi các năng lực tinh thần của chủ thể. Phái hoài   
nghi thời cổ Hy La bác bỏ sự tổn tại của cái đẹp trong thực   
tại. Theo Hume, cái đẹp không phải là một phẩm chất vốn   
có trong chính các sự vật; nó chỉ có trong tinh thẩn, chỉ tinh   
thần mới chiêm nghiệm được nó; và tinh thần của mỗi con   
người lại thấy một cái đẹp khác. Thuyết trực cảm cho rằng   
cái đẹp được tạo ra do việc phóng chiếu tình cảm con người   
lên đối tượng. Mỹ học duy vật tìm ngọn nguổn của tiếp nhận   
và trải nghiệm cái đẹp ở thực tại vật chất. Có hai xu hướng.   
Một xu hướng xem cái đẹp như phẩm chất của bản thân vật   
thế (Burke), như sự biểu lộ tính quy luật tự nhiên (Hogarth).   
Một xu hướng nữa muốn kết hợp việc thừa nhận tính khách   
quan của cái đẹp với ý nghĩa của nó đối với con người. Ví dụ,  
30 I LẠI NGUYÊN ÂN

theo Tchernyshevski “cái đẹp là sự sống”, “một tổn tại là đẹp   
khi ở nó ta nhìn thấy cuộc sống như nó phải có theo cách   
hiểu của ta”. Mỹ học macxit nêu lên sự liên hệ có tính quy   
luật giữa cái đẹp với hoạt động lao động của con người. K.   
Marx nhận xét rằng “con người cũng sáng tạo theo quy luật   
của cái đẹp”, bởi vì con người tự khẳng định bản chất nhân   
loại-xã hội của mình trong thực tiễn sáng tạo thế giới vật   
chất; khác với loài vật con người sản xuất một cách phổ quát,   
tự do với nhu cầu thể chất trực tiếp, đối lập một cách tự do   
với sản phẩm của mình, và biết áp dụng thước đo phù hợp   
cho đối tượng. Nói cách khác, trong tiếp nhận cái đẹp, con   
người chẳng những nhận được thông tin vế các phẩm chất   
tự nhiên của các hiện tượng, mà còn nhận được thông tin vế   
mức độ khẳng định con người xã hội trong thế giới, vế mức   
tự do mà nó đạt tới trong thực tại tự nhiên và xã hội, vế mức   
phát triển các tiếm năng sáng tạo của nó. Cái đẹp là khách   
quan, bởi vì nó là giá trị nhân bản-xã hội, được tạo ra trong   
sự tương tác của tự nhiên và xã hội, trong quan hệ với nhau   
của con người trong quá trình thực tiễn lịch sử xã hội khách   
quan. Sự đánh giá cái đẹp (bộc lộ qua tình cảm thẩm mỹ, thị   
hiếu thẩm mỹ, lý tưởng thẩm mỹ) lại mang tính chủ quan,   
và có thể chân thực hay giả dối từy theo chỗ tương ứng hay   
không tương ứng với cái đẹp như là giá trị khách quan. Mỹ   
học macxit cũng nhấn mạnh liên hệ biện chứng của cái đẹp   
vá cái có ích, cái dẹp và chán lý. Đặc tính dẹp cùng có ớ lao   
động, vốn là hoạt động tự do, sáng tạo và có ý nghĩa xã hội,   
đem lại khoái cảm “bởi trò chơi của các sức mạnh thể chất  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
31

và trí tuệ” (Marx); củng có ở các kết quả của lao động, hiện   
thần của tài nghệ cao và của văn hóa, biểu hiện của tính mục   
đích và sự hoàn thiện. Cái đẹp củng có ở hoạt động nhận   
thức, ở sự biểu hiện của hoạt động này trong chân lý. Phẩm   
chất đẹp cũng có những biểu hiện cụ thể cảm tính ở các   
nguyên tắc đạo đức. Không phải mọi cái đẹp đểu có ích lợi   
thực dụng. Ý nghĩa chủ yếu của cái đẹp đối với con người và   
xã hội là ý nghĩa thực tiễn-tinh thẩn. Bởi vậy sự tiếp nhận   
thực sự thẩm mỹ đối với cái đẹp là sự tiếp nhận vô tư, tức là   
xa lạ với óc thực dụng dung tục và óc vị lợi vị kỷ. Những gì là   
đẹp trong thực tại, đểu có thể được miêu tả trong nghệ thuật.   
Tác phẩm nghệ thuật là đẹp, tức là có giá trị nghệ thuật. Sáng   
tác nghệ thuật là lĩnh vực đặc thù của sự tìm tòi và thể hiện   
cái đẹp, là lĩnh vực biểu hiện sự phát triển phong phú vế tinh   
thần của cá nhân con người.  
CÁI HÀI  
Một trong những phạm trù mỹ học căn bản, xác định   
giá trị thẩm mỹ thông qua việc phát hiện tính mâu thuẫn có   
ý nghĩa xã hội của thực tại và thông qua thái độ phê phán   
đổi với tính mâu thuẫn ấy, xuất phát từ lý tưởng thẩm mỹ.   
Cái hài được mỹ học châu Âu tìm hiểu từ rất sớm, từ thời cổ   
Hy Lạp, và thu hút sự lý giải của rát nhiẽu học già, cho đến   
tận thế kỷ XX. Trong lịch sử tư tưởng mỹ học, cái hài được   
nhận định như là kết quả sự tương phản, sự “bất đổng”, sự   
mâu thuẫn: giữa xấu và đẹp (theo Aristoteles), giữa cái quan  
32 I LẠI NGUYÊN ÂN

trọng giả và cái quan trọng thật (theo Hegel), giữa cái nhỏ   
nhặt và cái cao cả (theo Kant), giữa cái nhỏ nhặt trống rỗng   
bên trong và bế ngoài mang tham vọng có nội dung, có ý   
nghĩa thực (theo Tchernychevski), giữa cái vô nghĩa lý và cái   
hữu lý (theo Jean Paul), giữa tính tiến định vô biên và tính   
võ đoán vô biên (theo Schelling), giữa hình hài và ý tưởng   
(theo Vischer), giữa cơ giới và sống động (theo Bergson),   
giữa cái có giá trị và cái mang tham vọng có giá trị (theo   
Volkelt), v.vẻ.. Khó khăn cho việc lý giải thấu đáo về cái hài là   
do tính phổ quát của nó (mọi thứ trên đời đếu có thể bị xem   
là “nghiêm túc” đổng thời là “buồn cười”), do tính cơ động,   
co giãn vô cùng tận của nó (năng lực đùa cợt, diễn trò có thề   
bộc lộ dưới mọi mặt nạ).  
Cái hài là sự mâu thuẫn giữa các hiện tượng không hoàn   
thiện và kinh nghiệm tích cực của nhân loại, được ghi khắc ở   
các lý tưởng thẩm mỹ; là sự không tương dung mang ý nghĩa   
xã hội giữa mục đích và phương tiện, giữa hình thức và nội   
dung, giữa hành động và hoàn cảnh, giữa bản chất và các biểu   
hiện của nó, giữa tham vọng của cá nhân và các khả năng chủ   
quan của nó, v.v... Cái hài là đặc tính vốn có của đời sống thực   
tại: mọi lúc mọi nơi đểu đầy rẫy những cái có thể gây cười.   
Tuy nhiên tiếng cười chỉ bộc lộ khi chủ thể phát hiện ra đối   
tượng gây cười ấy; tiếng cười nổ ra như là dấu hiệu của quan   
hệ “suổng sả” với đối tượng. “Văn hóa cười” (thuật ngữ do   
Bakhtin để xuẫt) là một phương diện cốt yếu của đời sống văn   
hóa tinh thân nhân loại bộc lộ rõ rệt nhất ở văn hóa dân gian,   
ví dụ tiếng cười trong các trò chơi của hội cải trang (carnaval).  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
33

Đó là tiếng cười của niểm vui vô tư lự, của trạng thái tràn đầy   
sinh lực, của sự thoải mái tinh thẩn (đối lập với tính nghiêm   
nghị ngày thường đầy những lo toan), đổng thời là tiếng cười   
tái sinh. Trên bãi rộng của lễ hội cũng như trong tư gia bên   
bàn tiệc, mọi lúc và mọi nơi, thế giới được ngự trị bởi tiếng   
cười, bởi cái không khí hai nghĩa được khúc xạ qua lăng kính   
tưởng tượng sáng tạo của “người chơi” (homo ludens). Mọi   
yếu tố của hình tượng cười đểu được rút từ cuộc sống, đều có   
ở đối tượng (người) thực, nhưng tương quan, vị trí, quy mô,   
điểm nhẫn của chúng đã được cải biến bởi tưởng tượng sáng   
tạo. Một trong những ngọn nguồn khoái cảm của cái hài là   
sự nhận biết của ta vể đối tượng dưới cái mặt nạ bị biến dạng   
đến độ không thể nhận biết, về nội dung, tiếng cười mang   
tính phổ quát và tính lưỡng trị (tính hai nghĩa: kết hợp một   
cách suồng sã trong giọng cười sự tâng bốc và sự chửi rủa, sự   
tán dương và sự sàm báng) - chính là tiếng cười mang tính   
nguyên hợp (xét cả vế mặt nơi chốn của hành động: không có   
“đường biên” sân khấu ngăn cách thế giới của cái hài với thế   
giới thực của khán giả; cả về tính chất của sự trình diễn: hòa   
trộn các “vai trò” tác giả, diễn viên, khán giả thành một vai trò   
“người vui nhộn”, “người dự trò chơi”). Ở tiếng cười hội hè,   
dường như bản thân cuộc sống diễn trò, và những người dự   
cuộc vui chỉ là những cơ quan ít nhiểu có ý thức của nó. Theo   
Bakhtin, tiếng cười hội hè thời trung đại tạo ra một “cuộc sống   
khác”, gắn với lý tưởng không tưởng vẽ một vương quốc của   
đại đổng, tự do, bình đẳng, dân chủ, sung mãn, gắn với cảm   
quan đổi thay, tái sinh, đổi mới vẽ cuộc đời, đối lập với lễ hội  
34 I LẠI NGUYÊN ÂN

chính thống trang nghiêm, ngôi thứ, đối lập với trật tự trung   
cổ cứng nhắc, sùng bái quyển lực và đẳng cấp.  
Ở văn học, mẫu mực của cái hài là Gargantua và   
Pantagruel của Rabelais. Trong tiếng cười nguyên hợp chứa   
đựng dưới dạng phôi thai nhiều thể loại của cái hài, về sau   
sẽ tách riêng trong tiến trình phát triển văn hóa. Trước hết   
là mỉa mai và hài hước (u-mua), được phân lập theo “luật   
chơi”, theo tính chất của mặt nạ. Ở mỉa mai, cái cười được   
che giấu dưới mặt nạ nghiêm trang, nghiêng vê thái độ phủ   
định (chế giễu) đối tượng. Ở hài hước, cái nghiêm túc được   
che giấu dưới mặt nạ cười cợt, thường nghiêng vê' thái độ   
tích cực (“đùa cợt”). Trong khi đó, châm biếm là tiếng cười   
lật tẩy, tố cáo; đổi tượng của nó là các thói hư tật xấu. Tiếng   
cười còn mang nhiểu sắc thái, cung bậc phong phú, đa dạng:   
cười khinh bỉ, cười thiện cảm, cười nghiêm khắc, cười chua   
chát, v.v... Có hàng loạt biện pháp nghệ thuật gắn với cái hài:   
tính cách hài, tình huống hài, chi tiết hài, cường điệu, nhấn   
mạnh, nhại, biếm họa, biến dạng nghịch dị, tự tổ cáo và tố   
cáo nhau (giữa các nhân vật), các phương tiện ngôn ngữ   
(chơi chữ,.ệ.), ngụ ý, tương phản, v.v... Mọi biện pháp này tựu   
trung đều bao hàm yếu tố bất ngờ. Đối tượng duy nhất của   
cái hài là con người (hoặc loài vật được nhân cách hóa). Vì   
vậy cái hài xa lạ với kiến trúc. Các loại hình nghệ thuật khác   
có thể mang cái hài ở những mức khác nhau. Thuận lợi nhất   
cho bản chất phổ quát của cái hài là văn học; trong văn học,   
thể loại xây dựng chủ yếu trên cơ sở cái hài là hài kịch.  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
35

CARNAVAL HÓA  
(Thuật ngữ mượn từ tiếng Nga KapHaBa/iM3ijMfl -   
karnavalizaciya và tiếng Pháp carnavalesque; có thể tạm   
dịch là hội hè hóa).  
Thuật ngữ thi học lịch sử, cũng được vận dụng vào mỹ   
học và triết học văn hóa. Nó được M. M. Bakhtin đưa vào môn   
nghiên cứu văn học hiện đại để trỏ những truyền thổng lễ hội   
cải trang dân gian (hội camaval) được in dấu trong lịch sử văn   
học châu Âu (trước hết là văn học trung đại và Phục Hưng).  
Nguồn gốc của hiện tượng carnaval hóa trong văn học   
chính là lễ hội cải trang (carnaval) - một loại hình nghi lễ-   
diễn trò mang tính nguyên hợp (“những trò diễn không có   
đường biên sân khấu” phân cách người diễn và người xem)   
với một hệ thống nhất định những hành động (những “hối”,   
“màn” diễn) mang tính tượng trưng, thấm nhuần cái “biện   
chứng tự phát dưới dạng hình tượng” - đó là chần lý dân   
gian vể thế giới, về tổn tại và thời gian. Hội carnaval (theo   
ý nghĩa là toàn bộ các lễ hội kiểu carnaval, ở thời La Mã cổ   
đại là hội Saturnalia) - đó là “thế giới lộn ngược”: những con   
người, trong điểu kiện ngày thường (phi lễ hội) bị tách biệt   
nhau bởi những hàng rào đẳng cấp, tài sản, chức trách, lứa   
tuổi, bước vào “quảng trường” (lễ hội carnaval) là dự vào   
khu vực quan hệ tự do, thuán khiết, không có khoảng cách   
cùa con người với con người và con người với thế giới.  
36 I LẠI NGUYÊN ÂN

Gắn với việc suống sã hóa các quan hệ nhân thế là các   
phạm trù khác của carnaval: các trò hài hước đùa nghịch kỷ   
cục (excentrique), các trò bất kính, xúc phạm (proíanatio),   
các trò phối ngẫu phi đăng đối (mésalliance). Các phạm   
trù cùa carnaval mang tính chất thế giới quan, nhưng trong   
dạng thức vốn có, những người tham dự trong đó không tư   
duy về chúng bằng khái niệm trừu tượng mà trải nghiệm   
chúng một cách cụ thể trong cái không khi nửa thực nửa giả   
tưởng của lễ hội dân gian.  
Hành động carnaval chủ đạo thể hiện tư tưởng carnaval   
nói chung là “tán phong - hạ bệ”. Ý nghĩa chiếu sâu của nó là   
sự bài xích một cách đầy vui sống (bằng tiếng cười) của nhân   
dân đỗi với mọi chân lý quan phương cứng đờ và cách biệt   
với họ, đối với mọi cái chết cứng, “hoàn tất” trong tồn tại.   
Nhân dân cười nơi quảng trường, theo Bakhtin, bao giờ như   
cũng là chĩa tiếng cười vào cái trật tự trang nghiêm hợp pháp.   
Tiếng cười carnaval là tiếng cười lưỡng trị (ambivalent), bao   
gôm cả hai cực đối lập của hiện tượng, khi sự tôn vinh lộn   
trái thành sự chửi rủa, phỉ báng, “trên” chuyển thành “dưới”   
và ngược lại; đó cũng là tiếng cười công phá các quan niệm   
tôn ti thứ bậc vể nhân thế (xem: Nghịch dị). Như vậy, tiếng   
cười đối lập với sự trang nghiêm “đẩy dọa nạt”, phiến diện,   
như là chỉnh thể đối lập với bộ phận, cái đang thành đối lập   
với cái đã thành: tiếng cười là sự chiết xuất từ thực tại, là “cửa   
ngách” đi vào “thrti gian lrín” lịch sử, là sự giải phóng cho cái   
mới, cho tương lai. Do vậy, hội carnaval có một thái độ đặc   
thù đổi với thời gian: thời gian “tấn phong” những khả năng  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC j 37

sáng tạo sống động của con người, của giai tầng, của xã hội,   
nhưng thời gian cũng “hạ bệ” những cái gì khô cạn còn sức ỳ   
nhưng đã cùng đường, những cái gì đã kết liễu, cáo chung ở   
những khả năng ấy.  
Sự “hóa thân” hội carnaval thành văn học đã được M. M.   
Bakhtin trình bày trong các chuyên luận của ông về Rabelais   
(Sáng tác của Frangois Rebelais và văn hóa dân gian trung đại   
và Phục Hưng, 1965) và vể Dostoievski {Mấy vấn để thi pháp   
Dostoievski, in lần thứ tư, 1979) cũng như trong một loạt bài   
viết khác (Sử thi và tiểu thuyết, Ngôn từ trong tiểu thuyết, v.v...)   
nói chung là một loại hiện tượng học tinh thần về lễ hội dân   
gian trong lịch sử văn học và văn hóa châu Âu.  
Loại “thế giới lộn trái” kiểu carnaval xác định hạt nhân   
của các thể loại văn học carnaval hóa, vốn nảy sinh đẩu tiên   
ở thời đại khủng hoảng của văn học cổ đại cổ điển. Khác với   
các thể loại cao (sử thi, bi kịch) mà nét đặc trưng là khoảng   
cách sùng kính đối với các đối tượng miêu tả vốn đã được   
truyến thống làm cho linh thiêng và đã nằm yên trong “quá   
khứ tuyệt đổi” xa cách hẳn thời gian thực tại, các thể loại   
carnaval hóa mới nảy sinh này xây dựng hình tượng ở khu   
vực thời hiện tại không hoàn thành (trong “vùng xúc tiếp   
suổng sã”) của tác giả, độc giả hoặc khán giả, ở bình diện   
làm lệch tâm bằng tiếng cười (nhại hóa) đối với các thể   
loại truyền thống, trang nghiêm một cách giáo điều. Tất cả   
những điểu vừa nêu được mệnh danh là sự khởi đầu của việc   
“tiểu thuyết hóa” văn học.  
38 I LẠI NGUYÊN ÂN

Tiểu thuyết tiếp cận đối tượng miêu tả một cách suổng   
sã, nó đứng chắc chân trên mặt đất, nó cười cợt và cãi lại “tính   
chất miễn tranh cãi của sử thi ngây thơ”, nó đối thoại hóa thế   
giới quan sử thi, vạch ra rằng “tính khách quan” sử thi chỉ là   
sự hạn hẹp, hữu hạn. Như vậy, carnaval hóa là chìa khóa để   
hiểu “tư tưởng vế thành tạo” của tiếu thuyết, nhất là tuyến   
tiểu thuyết đối thoại (chứ không phải tuyến tiểu thuyết sử   
thi hoặc tuyến tiểu thuyết từ chương), trên những nét chung   
nhất, tuyến này đã được xác lập trong những thể loại carnaval   
hóa của văn học cổ đại: thể loại “đối thoại kiểu Sokrates” và   
“trào phúng ménippée”. Ménippée do kết hợp tính phổ quát   
triết học với tính thời sự, kết hợp “chủ nghĩa tự nhiên thô   
lậu” với chất giả tưởng thực nghiệm, theo Bakhtin, là chất   
dẫn truyển giàu sức sống cùa carnaval hóa trong văn học thời   
đại mới, là đại diện của văn hóa cười dân gian khi “thân xác”   
của văn hóa đó là lễ hội carnaval đã suy tàn.  
Đỉnh cao của carnaval hóa và “chân lý kiểu carnval”   
trong văn học, theo Bakhtin, là tiểu thuyết của Rabelais, và   
ở thời đại mới là các tiểu thuyết phức điệu của Dostoievski   
(xem Phức điệu). Truyền thống của cảm quan thế giới kiểu   
carnaval củng thấy có trong văn học thế kỷ XX, mà thường   
là những tác phẩm có khuynh hướng mô hình hóa các quá   
trình lịch sử (“thời gian lớn”), những tác phẩm tiếp cận theo   
kiểu đối thoại với quá khứ và với tương lai (“tiểu thuyết-   
thấn thoại” / rom an-m ythe /, truyện già tiỉríng / fantastika /.   
phản không tưởng / anti-utopie /). Âm hưởng carnaval cũng   
bộc lộ trong những chỉnh thể nghệ thuật của những nhà văn  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 39

rất khác nhau về định hướng tư tưởng và sáng tạo như A.   
Belyi (Peterburg), Th. Mann (Ịoseph và anh em), H. Hesse   
(Sói đổng hoang), J. Joyce ( Ulysses), E. Hemingvvay (Mặt trời   
cũng mọc), G. Garcia Marquez (Trăm năm cô đơn), các tác   
phẩm của M. A. Asturias, M. A. Bulgakov (Nghệ nhân và   
Margarita), và nhiểu tác phẩm khác.  
Tuy nhiên, việc đưa một cách quá trực tiếp các phạm   
trù của carnaval vào văn học thời đại mới cũng thường trở   
thành đối tượng tranh luận.  
Quan niệm carnaval hóa không thể không động chạm   
đến những quan niệm và nguyên tắc đã bén rễ sâu trong   
nghiên cứu văn học. Ví dụ vê' khái niệm “ký ức của thể loại”   
do Bakhtin đưa ra: cả sự sống luôn đổi mới của thể loại lần   
tính bền vững của những hằng sỗ mẫu góc của thể loại trong   
lịch sử văn học, đôi khi cũng vẫn trượt ra ngoài “ký ức chủ   
quan” của tác giả. Bất đống với Bakhtin nhiểu và rõ hơn   
những người khác là V. Shklovski: “Chẳng việc gì phải cắt   
nghĩa Dostoievski bằng những ngọn nguổn chưa ai biết”. A.   
Gurevich hoài nghi vai trò của tiếng cười carnaval trong văn   
học trung đại: “cái thiêng liêng không trở thành tiếng cười   
hoài nghi; nó được củng cố bởi nguyên tắc tiếng cười vổn   
là kẻ song trùng và bạn đường của nó, là âm vang thường   
xuyên của nó”.  
Đằng sau những trách cứ như trên hoặc những trách cứ   
khác (kể cả việc đánh giá vai trò của carnaval hóa trong văn   
hóa thế kỳ XX) là những vấn để chưa giải quyết được: quan  
40 I LẠI NGUYÊN ÂN

niệm carnaval hóa có trùng hợp được không với lập trường   
đạo đức của con người trong thế giới hiện đại; các dạng thức   
tư duy cá nhân ở thời đại mới có trùng hợp được không với   
cảm quan dần gian toàn vẹn được bộc lộ trong hội carnaval?  
Tại “ngưỡng” những thập niên đẩu tiên của thế kỷ XX,   
gắn với tình thế văn hóa lịch sử toàn thế giới, quan niệm   
carnaval hóa là sự khắc phục các quan niệm hình thức, siêu   
hình, duy mỹ trên các bình diện lịch sử, xã hội, nhân loại học   
triết học và thi học lịch sử. Có thể xem lý thuyết carnaval hóa   
như chiếc cầu nối giữa văn hóa của quá khứ và của hiện tại.  
CẤU TRÚC TÁC PHẨM VẢN HỌC  
Tồ chức nội tại, sự quan hệ qua lại giữa các yếu tố của văn   
bản văn học mà việc thay đổi một yếu tố nào đó sẽ kéo theo sự   
biến đổi của các yếu tố khác. Cách hiểu tác phẩm nghệ thuật   
như một cấu trúc đã có từ văn học cổ đại Hy La; mỹ học cổ đại   
đặc biệt chú trọng tính cân đối, cân xứng, nhịp điệu, sự tương   
ứng về số lượng giữa các thành tố. Trong khoa nghiên cứu văn   
học của thế kỷ XX, cấu trúc của tác phẩm thường được hiểu   
như là bổ cục, là cấu tạo, kết cấu, là quan hệ lẫn nhau giữa các   
hình tượng nhân vật và các hình tượng nghệ thuật khác, là   
tương quan giữa các lớp đế tài-tư tưởng, là các phương thức   
phát triển hành động, là việc tổ chức các khối ngôn ngữ và   
các yếu tổ lời thơ lời văn. Những mục tiêu phân tích tác phẩm   
được gọi là “phân tích trong sự thống nhất của hình thức và  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 41

nội dung”, “phân tích toàn vẹn trong chỉnh thê”, “phân tích   
một cách hệ thống” - đểu là những cách đặt ra nhiệm vụ phân   
tích cấu trúc tác phẩm như một khối thống nhất hữu cơ tất cả   
các bình diện của nó (xem: Hình thức, nội dung). Cấu trúc là   
một trong số những khái niệm được bàn luận rộng rãi trong   
nghiên cứu văn học từ sau thế chiến II, với sự phát sinh chủ   
nghĩa cấu trúc. Trong hệ thống các quan điểm của phong trào   
học thuật này, cấu trúc tác phẩm văn học được xem như là sự   
liên hệ lẫn nhau giữa các ký hiệu thầm mỹ đặc thù, như là sự   
thông báo bằng một ngôn ngữ riêng biệt. Thứ bậc các cấp độ   
khác nhau sẽ được xem xét theo mức tương đồng với ngôn   
ngữ tự nhiên; trên mỗi cấp độ sẽ có những tập hợp các đơn vị   
cấu trúc và quy tắc kết hợp giữa chúng.  
Khác với ngôn ngữ tự nhiên, các yếu tố của cấu trúc tác   
phẩm văn học đểu có ý nghĩa riêng. Những ý nghĩa ấy được   
tạo nên không chỉ nhờ kết quả tư duy của riêng cá nhân tác   
giả trên một đê' tài nào đó, một chát liệu nào đó, mà còn nhờ   
vào ký ức văn học của tác giả và của người đọc. Do vậy, bát   
cứ yếu tố nào trong cấu trúc tác phẩm văn học, dù là yếu tố   
thuấn hình thức, cũng đểu có thể chứa ngữ nghĩa.  
Khái niệm “cấu trúc” luôn gắn liển với khái niệm “chức   
năng”: các chức năng mà cấu trúc ấy (toàn bộ cấu trúc ấy hoặc   
từng yếu tổ của nó) thực hiện. Điếu khiển học và lý thuyết   
thông tin phân biệt: những cấu trúc đơn giản (cấu trúc máy)   
trong đó mọi yếu tố đểu quyết định lẫn nhau một cách đơn   
nghĩa; những cấu trúc phức tạp (cấu trúc hữu cơ) trong đó  
42 I LẠI NGUYÊN ÂN

các liên hệ mang tính quyết định kết hợp với những liên hệ   
mang tính khả biến, bất định (liên hệ kiểu xác suất); những   
cấu trúc siêu phức tạp (cấu trúc xã hội); ở đó chiếm ưu thế là   
các liên hệ bất định, khả biến. Các cấu trúc thẩm mỹ, trong đó   
có cấu trúc tác phẩm văn học, thuộc loại cấu trúc siêu phức   
tạp. Bên cạnh các yếu tố cấu trúc trong tác phẩm văn học còn   
có thể có những yếu tố ngoài cấu trúc, chúng không liên hệ   
bến vững với các yếu tố khác, nhưng lại đóng vai trò quan   
trọng trong sự tiến triển, phát triển của cấu trúc.  
Cấu trúc tác phẩm văn học bao gốm các yếu tố được đặt   
trong các cấp độ phụ thuộc lẫn nhau như sau: tư tưởng-chủ   
đế (kể cả đế tài), hệ thổng hình tượng (có thể gồm cả cốt   
truyện), kết cấu, ngôn từ. Có quan niệm xem nội dung tư   
tưởng chủ đề là yếu tố trội quy định cả hệ thống cấu trúc tác   
phẩm. Cẫu trúc thật sự của tác phẩm gồm hai yếu tố: ngôn   
từ, cốt truyện, được tổ chức lại với nhau bằng kết cấu. Yếu   
tố kết cấu đặc trưng cho bản chất nghệ thuật nói chung của   
văn học, tạo ra nhịp điệu chung cho cả tác phẩm và từng bộ   
phận. Yếu tố cốt truyện đặc trứng cho văn học với tư cách là   
nghệ thuật thời gian, gắn với nó là con người, không gian,   
thời gian, xung đột, biến cố. Yếu tố ngôn ngữ đặc trưng cho   
văn học với tư cách nghệ thuật ngôn từ.  
Hiện vẫn chưa có sự thống nhẫt trong việc phân chia   
các cấp độ cấu trúc của tác phẩm văn học. Ở cấp độ hệ thống   
hình tượng, người ta chia ra: các hình tượng ngôn ngữ (các   
phép chuyển nghĩa); các hình tượng bao quát từng phẩn  
150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC Ị   
43

lớn hoặc nhỏ của văn bản (nhân vật chính, nhân vật phụ,   
phong cảnh, chân dung...) hoặc toàn văn bản, hoặc bao quát   
nhiêu văn bản; các “hình tượng vĩnh cửu” (ví dụ Hamlet,   
Don Quijote, Faust). Ở cáp độ chủ đế-cốt truyện, từ các từ   
ngữ chìa khóa có ý nghĩa đặc biệt như là các chủ để nhỏ nhất   
(môtip), người ta đi tới việc xem xét cốt truyện của văn bản   
như một tổng thể các môtip, và xa hơn, đi tới việc xem xét   
các “cốt truyện lang thang” (xem Thuyết di trú) và các chủ để   
vĩnh cửu (thiên nhiên, tình yêu, cái chết, v.về..). Ở cấp độ lời   
văn người ta chia ra các cấp độ câu thơ, (dòng thơ), khổ thơ,   
toàn văn bản, tính cộng đồng liên văn bản. Ở cẫp độ ngôn   
ngữ, việc nghiên cứu cấu trúc tác phẩm văn học được thực   
hiện trên các cấp độ ngữ âm học (hình thái, cú pháp, yếu tố   
trên câu, toàn văn bản, liên văn bản). Cấu trúc tác phẩm văn   
học được tạo nên từ sự liên hệ lẫn nhau của những yếu tố   
của mọi cấp độ với mỗi cấp độ và của mọi cấp độ với nhau.   
Tính lặp lại, tính bền vững của các yếu tố thuộc các cấp độ   
cấu trúc cao nhất cho phép nêu vấn đẽ về các mẫu gốc của tư   
duy nghệ thuật. Tính bển vững của các yếu tổ thuộc cấu trúc   
liên văn bản cho phép nói đến cấu trúc tình huống văn học   
sử của thời đại. Một trong những đặc tính cốt yếu vể tính   
bền vững của cấu trúc là “ký ức của thể loại” (Bakhtin).  
CHÀM BIẾM  
Một dạng thức của cái hài, một phương thức miêu tả   
thực tại trong đó đối tượng miêu tả - đổng thời là đối tượng  
44 I LẠI NGUYÊN ÂN

phê phán - được thể hiện như một cái gì lệch lạc, vô lý,   
không đáng có, được trình bày một cách tàn nhẫn có tính   
chất tiêu diệt, được thanh toán bằng tiếng cười. Để mô hình   
hóa đối tượng của mình, châm biếm xây dựng hình tượng   
mang tính ước lệ cao: nó “bóp méo có chủ đích” những   
đường viển thực của hiện tượng bằng các biện pháp: cường   
điệu, ngoa dụ, phóng đại, nghịch dị... Các tác gia châm biếm   
cũng sử dụng các dạng thức khác của cái hài như hài hước,   
mỉa mai; nhưng tiêu biểu cho châm biếm là màu sắc tiêu cực   
được tô đậm của khách thể thẩm mỹ.  
Châm biém đã xuất hiện ở văn học cổ La Mã dưới dạng   
trữ tình tố cáo; vế sau nó không còn tính xác định của một   
thể tài, trở nên tương tự như một loại hình quy định đặc   
trưng nhiểu thể loại như thơ ngụ ngôn, để từ, truyện ngụ   
ngôn, văn tiểu phẩm, hài kịch, tiểu thuyết châm biếm.  
Châm biếm là một phương tiện đấu tranh xã hội; các   
nhân tó xã hội, dân tộc, lịch sử ảnh hưởng mạnh đến tính   
chất của châm biếm. Người sáng tạo ra tiếng cười phủ định   
càng mang lý tưởng phổ quát, toàn dân, thì châm biếm càng   
khỏe khoắn, năng lực phục sinh càng mạnh. “Nhiệm vụ”   
thẩm mỹ tối cao của châm biếm là kích thích và làm sống   
dậy cái trí nhớ vế những giá trị cao (thiện, chân, mỹ), sỉ nhục   
sự ngu dốt, thấp hèn. Bằng cách tống tiễn mọi cái lỗi thời   
“vào vương quốc bóng tối” (Saltykov-Schedrin), châm biếm   
bảo vệ cái tích cực, bảo vệ sự sống chân chính. Theo một   
định nghĩa kinh điển cùa Schiller, người lần đầu tiên xem  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
45

xét châm biếm như một phạm trù mỹ học, “ở châm biếm,   
thực tại như một cái gì đó không hoàn thiện bị đem đối lập   
với lý tưởng, như là thực tại cao nhất”. Nhưng lý tưởng ở tác   
phẩm châm biếm được thể hiện thông qua “phản lý tưởng”,   
tức là thông qua sự vắng mặt tuyệt đối của nó trong đổi   
tượng tố cáo. Theo Tchernyshevski, châm biếm “không chỉ   
đơn giản chọc cười công chúng, mà còn buộc họ phải giật   
nảy lên”, do gây nên sự ghê tởm, phẫn nộ. Tính chất không   
khoan nhượng của sự phán xét đối tượng châm biếm, tính   
khuynh hướng công nhiên vừa là đặc tính vốn có của châm   
biếm, vừa là phương thức biểu hiện cá tính tác giả, nhằm xác   
lập một ranh giới dứt khoát giữa thế giới của mình và đối   
tượng châm biếm.  
Các đặc điểm của châm biếm mang bản sắc độc đáo về   
lịch sử và dân tộc, chúng bị biến đổi qua các thời đại, tùy   
thuộc vào bản thân thực tại với tư cách là khách thể của   
châm biếm, và vào lập trường xuất phát của sự phần tích   
chầm biếm. Ở văn hóa nghệ thuật châu Âu, châm biếm (gốc   
từ chữ Latinh: satira) là một kiểu quan hệ (thái độ) thẩm   
mỹ của con người đối với thực tại. Châm biếm, cũng như   
các dạng thức khác của cái hài đã có từ thời cổ đại. Sự phát   
triển quốc gia cổ đại làm nảy sinh tính chuẩn mực của tư   
duy và đánh giá, nảy sinh sự phân biệt thiện - ác. Điểm xuất   
phát của sự phân tích châm biếm là những ý niệm chuẩn   
mực vể trật tự hợp lý của thế giới (ví dụ sáng tác châm biếm   
của Juvenalis, nhà trào phúng cổ La Mã). Ở thời Phục Hưng,   
nguyên tắc xuất phát của châm biếm là bản tính người, là ý  
46 I LẠI NGUYÊN ÂN

niệm coi con người như thước đo của trạng thái nhân thế.   
Ví dụ ở Ca tụng Ngu Si của E. Rotterdam, ngu si là khách   
thể và cũng là chủ thể của chế nhạo. Cái ngu si “chuẩn mực”,   
“phải chăng”, “nhân bản” kết án, xử giảo, tiêu diệt và chế diễu   
cái ngu si “quá đáng”, “thiếu lý tính”, “phi nhân”. Ở thời chủ   
nghĩa cổ điển, châm biếm xuất phát từ những quy phạm đạo   
đức và thẩm mỹ trừu tượng; khách thế châm biếm là những   
nhân vật tập trung những đặc điểm tiêu cực. Ở thời đại Khai   
Sáng, sự phê phán gay gắt nhằm vào trạng thái thiếu hoàn   
thiện cùa thế gian và của bản tính người. Một số trào lưu   
ở thế kỷ XX như “kịch phi lý” đã xây dựng một kiểu “phản   
châm biếm” đặc sắc. Ở nửa sau thế kỷ XX châm biếm xâm   
nhập vào các tác phẩm giả tưởng khoa học và phản không   
tưởng (A. Huxley, I. Asimov, K. Vonnegut).  
Người ta nêu lên một số dạng tác phẩm châm biếm.   
Châm biếm giả tưởng, châm biếm phúng dụ, châm biếm   
triết lý - là những tác phẩm tập trung nghiên cứu đối tượng;   
nhân vật là những khái niệm logic được nhân cách hóa; cốt   
truyện là một hệ thống cấu trúc trí tuệ được phiên dịch thành   
ngôn ngữ nghệ thuật (Candide của Voltaire, Gulliver du ký   
của Swift). Loại châm biếm chê giễu những cá nhân gây hại -   
nghiên cứu bản chất cái ác ở bình diện tâm lý (Nhà Golovlev   
của Saltykov-Schedrin, Hội chợ phù hoa của Thackeray); loại   
nầy thường dùng lối miêu tá “giống như thực”, v.v.  
Ở phương Đông, châm biếm cũng tạo thành một mảng   
lớn ở nhiếu nển văn học dân tộc: Liêu Trai chí dị, Chuyện  
/50 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I 47

làng Nho (Trung Quốc), Truyện bịp bợm (của Suri, Ấn Độ),   
thơ của Ubeit Zakani, Omar Khayyam (Iran), Hổ Xuân   
Hương, Nguyễn Khuyến, Trần Tế Xương (Việt Nam), v.v.  
CHÍNH LUẬN  
Một thể loại văn học, một thể tài báo chí; thường nêu   
các vấn để có tính thời sự vế chính trị, kinh tế, xã hội, văn   
hóa, văn học, tư tưởng, v.v. Mục tiêu của chính luận là: tác   
động đến dư luận xã hội đương thời, đến lối sống, đến các   
quyển lợi chính trị hiện hành; đề xuất việc củng cố hoặc thay   
đổi chúng cho phù hợp với quyển lợi giai cấp hoặc với lý   
tưởng xã hội, đạo đức. Đối tượng của chính luận là toàn bộ   
cuộc sống quá khứ và hiện tại, cuộc sống cá nhân và cuộc   
sổng xã hội, đời sống thực và đời sống được phản ánh trong   
báo chí, nghệ thuật. Các bức tranh thực tại, các tính cách   
và số phận con người hiện diện ở tác phẩm chính luận như   
những chứng cứ lấy từ chính đời sỗng, như một hệ thỗng   
những luận cứ, như đối tượng của sự phân tích, hoặc được   
dùng làm cơ sở của xúc cảm, làm “tác nhân” kích thích, làm   
nguyên cớ để lên án, tố cáo, hoặc chất vấn các giới hữu quan,   
đề khẳng định lý tưởng.  
Chính luận luôn luôn là hành vi tranh đầu (ngấm ngẩm   
hoặc công nhiên) vẽ chính trị, xã hội, tôn giáo, triết học,   
tư tưởng; nó luôn mang định hướng phe nhóm, đảng phái   
và ý thức hệ. Phong cách chính luận nổi bật ở tính khuynh  
48 I LẠI NGUYÊN ÂN

hướng công nhiên, ở tính luận chiến, tính cảm xúc; nó gần   
gũi với giọng điệu, kết cấu và chức năng của lời diễn thuyết.  
Chính luận có vai trò rất đáng kể trong lịch sử văn hóa,   
trong các phong trào xã hội.  
CHƠI CHỬ  
Xem: Lộng ngữ  
CHÚ GIẢI  
Một thể tài nghiên cứu ngữ vãn, nhằm giải thích, giải   
nghĩa văn bản những tác phẩm của quá khứ, nhất là những   
tác phẩm có ý nghĩa quan trọng của văn học dân tộc và văn   
học thế giới. Nhà chú giải có nhiệm vụ trình bày tiến trình   
và kết quả nghiên cứu phân tích văn bản, kèm theo đó là   
công bố (xuất bản) văn bản. Công trình chú giải, vì vậy, luôn   
luôn gắn với tác phẩm được chú giải. Ngành chú giải học   
liên quan mật thiết với ngành văn bản học và các ngành   
khác (nghiên cứu văn học, sử học, mỹ học, thi học lịch sử,   
lịch sử ngôn ngữ, khảo cồ học, cổ văn tự học, V.V.). Tùy theo   
những nhiệm vụ và vấn đề chú giải, có thể có một số dạng   
thức chú giải khác nhau. Loại chú giải thiên về văn bản học   
chú ý phân tích các ngọn nguổn, xuẫt xứ của văn bản, biện   
giải cho sự lựa chọn nguồn xuất xứ chủ yếu, luận chứng cho   
một cách đọc cách hiểu, một cách đính chính nào đó, trình  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
49

bày lịch sử văn bản, công bố các dị bản (khảo dị). Loại chú   
giải mang tính văn học sử chú trọng phân tích những cơ sở   
lịch sử của văn bản, cung cấp một ý niệm vê' vị trí của văn   
bản trong lịch sử văn học. Loại chú giải mang tính tiểu sử,   
sự kiện chú trọng xác định những liên hệ của tác phẩm với   
cuộc đời nhà văn, nói rõ vê' những sự kiện lịch sử, những sự   
việc thực, những hoàn cảnh, những nhân vật được văn bản   
nhắc tới. Loại chú giải mang tính ngôn ngữ học chú trọng   
phát hiện những đặc điểm từ vựng và cú pháp của nhà văn   
(tác giả văn bản được chú giải), giải nghĩa các từ ngữ cổ, các   
điển tích, điển cố văn học. Chú giải học luôn luôn mang tính   
thực hành, đòi hỏi một quan điểm lịch sử cụ thể, một sự hiểu   
biết tương đối toàn diện. Nhà chú giải, vì vậy, phải là học giả   
có trình độ khá cao.  
CHÚ ĐỂ  
Vẫn để (triết lý, xã hội, đạo đức, và các loại hình tư tưởng   
khác) được đặt ra trong tác phẩm. Chủ đề bao giờ cũng được   
hình thành và được thể hiện trên cơ sở đề tài. Tác phẩm văn   
học có thể gồm một hoặc nhiếu chủ để. Những thuộc tính   
chung hoặc gẩn gũi về chủ đế và đế tài là căn cứ để tập hợp   
tác phẩm theo các nhóm thể tài. Tính cộng đổng vể chủ đề   
có thể bộc lộ ở những sáng tác khác nhau của cùng một nhà   
văn, của một thời kỳ văn học, hoặc bộc lộ ở nhiểu giai đoạn   
khác nhau của một hoặc một số nền văn học.  
50 I LẠI NGUYÊN ÂN

CHỦ NGHĨA ẤN TƯỢNG  
Một khuynh hướng trong nghệ thuật tạo hình, văn học,   
âm nhạc, nghệ thuật nhiếp ảnh, xuất hiện vào nửa cuối thế kỷ   
XIX - đẩu thế kỷ XX ở châu Âu. Được hình thành ở hội họa   
Pháp những năm 60 - 70 (tên gọi impressionnisme xuất hiện   
sau cuộc triển lãm 1874, tại đó có bày bức tranh của c. Monet   
nhan đế Án tượng. Mặt trời mọc), tập hợp một loạt họa sĩ cách   
tân (Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Degas...), chủ nghĩa ấn   
tượng đem cái đẹp của thực tại thường ngày và của lễ hội theo   
cảm nhận của họ đối lập với lối ước lệ của nghệ thuật quan   
phương thính phòng. Họ truyến đạt ở sáng tác trong các thế   
loại hội họa của họ những ấn tượng vụt thoáng vế ngoại cảnh,   
mô tả sự sống như một thứ thi ca của tự nhiên.  
Ngoài Pháp, chủ nghĩa ấn tượng cũng xuất hiện ở Đức,   
Nga, Hoa Kỳ và một số nước khác. Từ hội họa, khuynh   
hướng này lan sang điêu khắc (của Italia, Pháp, Nga), âm   
nhạc (ví dụ sáng tác của c. Debussy).  
Ở văn học, chủ nghĩa ấn tượng hình thành một   
cách tương đối độc lập (anh em Goncourt, J. Huysmans,   
Maupassant), trên bước chuyển từ chủ nghĩa tự nhiên sang   
chủ nghĩa tượng trưng. Nhiều nhà nghiên cứu xem chủ   
nghía ân tượng trong văn học như một hiện tượng phong   
cách (đặc trưng cho những nhà văn mang tín niệm khác   
nhau) hoặc hẹp hơn, như một trào lưu (trào lưu này thiên  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
51

về cảm quan suy đồi, hình thành ở giao thời của thế kỷ XIX   
sang thế kỷ XX) hơn là một khuynh hướng.  
Những dấu hiệu của “phong cách ấn tượng chủ nghĩa”   
là: gạt bỏ những hình thức có sẵn; hướng về lối truyển đạt   
đối tượng trong những nét phác họa rời rạc, mỗi nét là một   
ấn tượng chốc lát, song, khi nhìn bao quát chỉnh thể lại có   
thể thấy sự thống nhất và mối liên hệ kín đáo của chúng.   
Nguyên tắc để cao giá trị của “ấn tượng đáu tiên” này đem   
lại khả năng dẫn dắt trẩn thuật thông qua những chi tiết tựa   
hổ như chỉ do “hú họa” mà nắm bắt được - điểu này rõ ràng   
là vi phạm tính phối hợp chặt chẽ của bình diện trần thuật,   
vi phạm nguyên tắc lựa chọn cái cốt yếu trong sáng tác; tuy   
vậy kiểu sự thật “ngoài rìa” này lại khiến tác phẩm có những   
nét sáng rõ, tươi tắn, tư tưởng tác phẩm trở nên chi tiết hóa,   
đa diện. Sáng tác của những nhà văn lớn như Maupassant,   
Tchekhov, Bunin, v.v. - chứng tỏ điểu này.  
Đầu thế kỷ XX xuất hiện một số dạng thức chủ nghĩa   
án tượng dựa trên cơ sở chủ nghĩa hiện thực. Anh em J. và   
E. Goncourt (được mệnh danh là “những thi sĩ của hệ thẩn   
kinh”, “những kẻ xem trọng những cảm giác khó thấy”) là   
những người khai sinh “chủ nghĩa ẫn tượng tâm lý” mà kỹ   
thuật tinh tế của nó có thể thấy ở tiểu thuyết Đói của K.   
Hamsun, ở những truyện vừa đẩu tay của Th. Mann, ở văn   
xuôi s. Zweig, ở thơ trữ tình R. M. Rilke, I. F. Annenski. Chát   
hội họa xao xuyến cũng thấy có trong sáng tác của anh em   
Goncourt, của E. Zola trong các đoạn miêu tả Paris (Một  
52 I LẠI NGUYÊN ÂN

trang tình), của nhà văn Đan Mạch J. p. Ịacobsen (truyện vừa   
Mogens). Nguyên tắc thẩm mỹ và các biện pháp kỹ thuật của   
chủ nghĩa ấn tượng cũng có sự gần gũi với chủ nghĩa lãng   
mạn mới (R. L. Stevenson, J. Conrad, H. von Hoímannsthal)   
và chủ nghĩa tượng trưng (P. Verlaine, s. Mallarmé, s.   
George, M. Maeterlinck, K. D. Balmont). Vê' sau, trong sáng   
tác của K. Hamsun, p. Altenberg và một sổ nhà văn khác ở   
đẩu thế kỷ XX, chủ nghĩa ấn tượng ít nhiếu tách khỏi các   
nguyên tắc hiện thực chủ nghĩa, trở thành một cái nhìn, một   
kiểu cảm quan riêng, có phần nghiêng về văn học đòng ý   
thức (sáng tác của M. Proust).  
Nói chung, chủ nghĩa ấn tượng không phải là một   
trường phái thống nhất, một phong cách nghệ thuật riêng,   
tuy vậy nhiều phát hiện nghệ thuật của nó đã nhập vào văn   
hóa thẩm mỹ hiện đại.  
CHÙ NGHĨA BIỂU HIỆN  
Một khuynh hướng của nghệ thuật tạo hình, kiến trúc   
và văn học, hình thành và phát triển ở Đức từ 1905 đến 1920,   
lan rộng ảnh hưởng trong văn hóa một số nước khác ở châu   
Âu. Thuật ngữ “chủ nghĩa biểu hiện” (Expressionismus)   
được dùng trên sách báo lẩn đầu vào 1911 bởi Ch.VValden,  
ngưài sáng lập tạp chí Dc Sturm của khuynh hướng này.  
Nảy sinh như là phản ứng lại những khủng hoảng xã   
hội đầu thế kỷ XX (chiến tranh thế giới 1914-1918, các chấn  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
53

động cách mạng sau đó), những người theo khuynh hướng   
này phản đối chiến tranh, chống lại tình trạng vô hổn hóa   
cuộc sống, chống lại sự áp chế của các cơ cấu xã hội đối với   
cá nhân, đôi khi họ hướng tói đề tài cách mạng. Tâm trạng   
nồi loạn ở họ kết hợp với nỗi kinh hoàng trước thực tại hỗn   
độn. Khủng hoảng của nến văn minh hiện đại xuất hiện ở   
tác phẩm của họ như một trong những khâu của một tai   
biến kiểu Khải Huyền.  
Dựa vào triết học trực giác của Bergson, hiện tượng học   
của Husserl, xuất phát từ việc nhấn mạnh cái chủ quan trong   
hoạt động phản ánh, những người theo chủ nghĩa biểu hiện   
bút chiến với chủ nghĩa tự nhiên và chủ nghĩa ấn tượng;   
họ tuyên bố mục tiêu của nghệ thuật không phải là miêu   
tả hiện thực đương thời mà là biểu hiện cái thực chẫt của   
nó. Nguyên tắc chủ quan này khiến lĩnh vực cảm giác, xúc   
cảm trở nên có Ưu thế trong chủ nghĩa biểu hiện. Những đặc   
điểm phong cách của chủ nghĩa biểu hiện là: tinh thần “phản   
cổ điển”; chối bỏ tính trong sáng hài hòa của hình thức; ham   
thích những khái quát trừu tượng; ham thích lối biểu cảm   
chói gắt; ham thích những sắc điệu kích động; xu thế chủ   
ý làm méo lệch các bức tranh thực tại trong tác phẩm nghệ   
thuật. Trung tâm thế giới nghệ thuật của chủ nghĩa biểu hiện   
là trái tim người bị giày vò vì tình trạng vô hổn của thế giới   
hiện đại, vì sự tương phản giữa sống và chết, tinh thẩn và   
thê xác, văn minh và tự nhiên. Việc cải biến thực tại, - như   
nhiều người theo chủ nghĩa biểu hiện kêu gọi, - cần được bắt   
đầu từ việc cải biến ý thức con người. Hệ quả nghệ thuật của  
54 I LẠI NGUYÊN ÂN

luận để này là việc cào bằng cái bên trong và cái bên ngoài:   
sự xúc động của nhân vật, “phong cảnh của tâm hổn” đểu   
được trình bày như là làm chấn động và cải biến thực tại.   
Chủ nghĩa biểu hiện không chú trọng đến việc nghiên cứu   
các quá trình đời sống phức tạp; nhiếu tác phẩm của khuynh   
hướng này thực chất chỉ là những tác phẩm cố động: không   
phải là những bức tranh thực tại nhiều chiếu, đầy đặn, mà   
chỉ là sự biểu hiện sắc cạnh những ý tưởng được tác giả coi là   
hệ trọng; sự biểu hiện mà tác giả đạt tới bằng mọi thủ pháp   
phóng đại, ước lệ.  
Cái nhìn chủ quan, sự nống nhiệt của cái “tôi” nghệ sĩ   
là nét tiêu biểu ở thơ ca của chủ nghĩa biểu hiện Đức và Áo   
(Thrakl, Werfel, J. Becher thời đáu). Những đặc điểm của   
chủ nghĩa biểu hiện cũng thấy rõ ở văn xuôi L. Frank, F.   
Kafka. Các thể loại chủ yếu của văn học biểu hiện chủ nghĩa   
là kịch chính luận, kịch “la hét” mà những nét đặc thù là: quy   
mô “vũ trụ” của xung đột, tính trừu tượng của hình ảnh con   
người, ngôn ngữ nhát gừng kiểu điện tín, tiết tẩu đột ngột.  
Vế mặt là một khuynh hướng, chủ nghĩa biểu hiện tốn   
tại không lâu. Ngoài Đức, Áo, nó còn lan sang văn học Bỉ,   
các nước Bắc Âu, Hungary, Rumani, Croatia, và muộn hơn   
nữa là Ba Lan, Hoa Kỳ. Khuynh hướng chủ nghĩa biểu hiện ở   
văn học Nga thấy rõ ở sáng tác của L. N. Andreev.  
Cái nhìn tưrtng phản gay gắt vế thế giới - có ngọn nguồn   
từ chủ nghĩa biểu hiện - là nét tiêu biểu cho nhiều nghệ sĩ   
thế kỷ XX. Truyền thống cùa chủ nghĩa biểu hiện bộc lộ khá  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
55

rõ ở thơ ca Cộng hòa liên bang Đức (trước 1991), ở văn xuôi   
Gunther Grass, ở sáng tác kịch của p. Weiss, B. Borchert, M.   
Frish, Durrenmatt.  
CHỦ NGHĨA CẤU TRÚC  
Một khuynh hướng trong nghiên cứu văn học; một   
trong những phương pháp nghiên cứu của khoa học nhân   
văn, có mục đích khám phá, mô tả, giải thích những cấu trúc   
tư duy vốn là cơ sở của văn hóa quá khứ và hiện tại.  
Chủ nghĩa cấu trúc (tiếng Pháp: structuralisme) nảy   
sinh vào những năm 40 - 50 thế kỷ XX, từ các công trình   
nghiên cứu của nhà dân tộc học người Pháp Claude Lévi-   
Strauss. Khi nghiên cứu thẩn thoại của các bộ tộc ở Nam   
và Trung châu Mỹ, ông phân lập cấp độ các dữ kiện quan   
sát (các cẩu trúc bê' mặt, dễ thay đổi) và cấp độ các kết cấu   
(các cấu trúc bê' sâu, bất biến). Thẩn thoại được khảo sát như   
một cấu trúc bất biến của vô thức tập thể (theo tinh thẩn lý   
thuyết của c. G. Jung), được bộc lộ trong một loạt những dị   
bản ở các chuyện kể, các nghi lễ, các bài ca và những thể loại   
khác mà việc nghiên cứu chúng sẽ cho phép dựng lại được   
cấu trúc của thẩn thoại.  
Cái bất biến (invariant) của thần thoại là chủ để; những   
sự thể hiện cái hất biến ấy trong sáng tác dân gian   
là những   
dị bản, những biến dạng (variant). Chủ nghĩa cấu trúc cũng   
nghiên cứu những mã truyển thông tin: cùng một thiên  
56 I LẠI NGUYÊN ÂN

thần thoại với những phẩn cốt yếu của nó, có thể được kể lại,   
có thể được miêu tả bằng hành động kịch, có thể được “ca”   
trong các bài ca nghi lễ, V.V.; có thể được giải thích thông qua   
những chất liệu và cấu trúc vế xã hội (quan hệ tộc loại), vể   
kinh tế (phân chia thức ăn và các phúc lợi khác), vê' vũ trụ   
(quan hệ lẫn nhau giữa đất, bầu trời, mặt trời, các vì sao).  
Để tái lập một biến dạng nhất định của thần thoại tại mỗi   
giai đoạn, phải lựa chọn một trong số các yếu tố đổng nghĩa   
(trục lựa chọn, trục thẳng đứng, paradigme) và kết hợp với   
các yếu tố trước và sau (trục kết hợp, trục ngang, syntagme).   
Có vai trò quan trọng trong nghiên cứu cấu trúc là việc phân   
tích sự chuyển dạng: xác lập “những ngữ pháp”, tức là toàn bộ   
những quy tắc chuyển đổi từ cái bất biến (invariant) sang một   
biến dạng (variant), từ biến dạng này sang biến dạng khác, từ   
một mã này sang mã khác. Cuối cùng, phải tìm ra cơ chế sản   
sinh văn bản. Nhìn chung, chủ nghĩa cấu trúc quan tâm đến   
các quan hệ giữa các yếu tố của cấu trúc hơn là bản thân từng   
yếu tố. Tất cả những biện pháp và nhiệm vụ thường gắn liển   
với chủ nghĩa cấu trúc từ việc nêu ra những liên hệ bên trong   
văn bản, phân chia cấp độ cấu trúc của tác phẩm và xác lập   
liên hệ thứ bậc giữa chúng, đến việc mô hình hóa một nhóm   
tác phẩm, một nhóm khuynh hướng văn học, thậm chí một   
số thời đại văn học - đểu nhằm phân tích những hệ thống   
quan hệ giữa các yếu tố tạo thành chỉnh thể nghệ thuật. Các   
cấu trúc đcm phân tích thường được chia thành những cặp   
đôi đối lập theo phép loại suy. Ở thần thoại, đó là: sống ><   
chết; của mình >< của người khác; đực >< cái; sống >< chín;  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
57

v.v..ễ cho đến cặp đôi quan trọng nhất: tự nhiên >< văn hóa.   
Levi-Strauss coi thần thoại là một hệ thống rất phức tạp gồm   
những thao tác lôgic vô thủc nhằm thanh toán cái mâu thuẫn   
của các cặp đôi đối lập nhờ một loạt thủ pháp: 1) “đánh trống   
lảng” (bricolage), cho phép lờ mâu thuẫn đi, ví dụ cấm nói   
tên thiêng; 2) ẩn dụ hóa, dẫn tới việc thay các tên bị cấm bằng   
những tên gọi theo một liên tưởng nào đó, và đưa tới việc   
rút bỏ đối lập; 3) trung lập hóa (môi giới tiến bộ), thay cặp   
đôi đối lập bằng một cặp đôi khác, ít mạnh hơn, cặp đôi mới   
lại thay bằng một cặp đôi khác, ít mạnh hơn, cặp đôi mới lại   
thay bằng một cặp đôi kém mạnh hơn nữa, cứ thế đến chỗ   
khắc phục đối lập: sống >< chết được thay bằng đối lập thức   
>< ngủ, v.v... Nói chung chủ nghĩa cấu trúc cấp cho các cặp   
đôi đối lập một ý nghĩa phổ quát.  
Chủ nghĩa cấu trúc hình thành trên cơ sở những sự   
vận động của khoa học trong thế kỷ XX. Ở lĩnh vực ngôn   
ngữ học, đóng vai trò tiên khu của chủ nghĩa cẫu trúc là: các   
công trình của Ferdinand de Saussure, người sáng lập ngữ   
học cấu trúc; các công trình của nhà ngữ học Nga - Ba Lan   
I. A. Baudouin de Courtenay; các công trình của các trường   
phái ngôn ngữ học Prague, Moskva, Copenhagen, Anh, Mỹ   
(phồn thịnh vào những năm 1930); ở lĩnh vực ký hiệu học   
là các công trình của hai nhà khoa học Hoa Kỳ Ch. Pierce   
và Ch. Morris (cuối thế kỷ XIX - đầu XX); ở lôgic học là các   
công trình của B. Russell, R. Carnap, Ch. Reichenbach (nửa   
đầu thế kỷ XX). Ở Nga, chủ nghĩa cấu trúc có tiền để từ các   
công trình của nhóm OPOJAZ và nhóm ngôn ngữ Moskva,  
58 I LẠI NGUYÊN ÂN

các công trình của V. Ja. Propp (Hình thái học truyện cổ tích,   
1928), L. s. Vygotski, M. M. Bakhtin... Từ những năm 1960   
dưới thời Xô Viết, phương pháp cấu trúc được áp dụng vào   
ngôn ngữ học, nghiên cứu văn học, nhất là vào ký hiệu học.   
Hai trung tâm chính của chủ nghĩa cấu trúc ở Liên Xô (cũ)   
là khoa văn học Nga của đại học Tartu (nay thuộc Estonia),   
tiêu biểu là Ju. M. Lotman; và ban loại hình học cấu trúc   
ngôn ngữ thuộc Viện Slave và Balkan trực thuộc Viện Hàn   
lâm khoa học Liên Xô, đặt tại Moscovv, tiêu biểu là các nhà   
khoa học: v.v. Ivanov, V. N. Toporov. Trong nghiên cứu ngôn   
ngữ thơ, nhà toán học A. N. Kolmogorov xác định nhịp điệu   
(rythm) là biến dạng, vẩn điệu (metr) là cái bất biến. Một số   
luận điểm của M. M. Bakhtin (vé tiểu thuyết phức điệu như   
là sự đối thoại của các ý thức, về bản chất ký hiệu của một   
loạt tình huống trong thể loại menippée, vế sự đối lập cái   
“phẩn trên” mang tính tinh thán và “phần dưới mang tính   
vật chất-thân xác” trong “chủ nghĩa hiện thực nghịch dị”,   
v.v...), và của một số nhà nghiên cứu khác, đểu có liên quan   
tới các vấn đé cấu trúc và ký hiệu học.  
Các biện pháp nghiên cứu của chủ nghĩa cấu trúc, ở   
từng nước, lại có sự gặp gỡ với truyến thống khoa học dân   
tộc. Các nhà cấu trúc luận Pháp như Roland Barthes, Tz.   
Todorov, J. Kristéva, A. J. Greimas tập trung vào các vấn đế   
lý thuyết và vào phân tích nội quan các văn bản thi ca. A. Jẵ   
Greilliaỉ> xem m ột trong những đặc tính cơ bản của văn bản   
là sự “đổng đẳng” (isotopie) - một đặc tính tạo nghĩa của nó,   
với tư cách là tổng hòa của vô vàn cách đọc ngang quyến  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
59

nhau. Barthes và Kristéva và các nhà cấu trúc luận Pháp   
muốn xem chủ nghĩa cấu trúc như một lý thuyết triết học   
đại cương, gồm cả nhận thức luận và bản thể luận, của thời   
kỳ sau chủ nghĩa hiện sinh - điều này bị các học giả macxit   
phản đối.  
Cho đến gần cuối thế kỷ XX, chủ nghĩa cấu trúc vẫn   
còn là đê' tài tranh luận; những người tán dương nó thì nhân   
danh việc gắng đạt tới tri thức chính xác cho khoa học nhân   
văn ở thời đại cách mạng khoa học công nghệ; những người   
phê phán nó thì nhân danh việc chống lại xu hướng phi   
nhân bản hóa các khoa học nhân văn.  
Trong nghĩa hẹp, chủ nghĩa cấu trúc trỏ riêng một trào   
lưu triết học-khoa học khá phổ biến những năm 1960 ở   
Pháp; một số đại diện của trào lưu này tuyệt đổi hóa một số   
nguyên tắc khoa học cụ thể của phương pháp cấu trúc luận   
hoặc biến nó thành một học thuyết triết học xã hội.  
CHỦ NGHÍA CỔ ĐIỂN  
Một khuynh hướng trong nghệ thuật được phát triển   
đến đỉnh cao ở châu Âu vào thế kỷ XVII; một phong cách   
nghệ thuật và một lý thuyết mỹ học. Chủ nghĩa cổ điển có   
một lịch sử bốn thế kỷ, từ thế kỷ XVI đến những năm 30   
thế lcỷ X IX . Suốt thời gian này nó đã có sự tiến hóa đáng kể,   
đã trải qua một số giai đoạn phát triển, vừa bảo lưu những   
nguyên tắc cơ bản, vừa có những kiểu loại và những dạng  
60 I LẠI NGUYÊN ÂN

thức mang tính dân tộc. Nhìn chung, chủ nghĩa cổ điển   
mang những đặc tính như: tinh thán duy lý; tính chất quy   
phạm hóa của sáng tác; xu hướng đạt tới những hình thức   
hài hòa hoàn thiện, đạt tới tính hoành tráng, trong sáng,   
thanh nhã của phong cách; xu hướng đạt tới tính cân bằng   
của bố cục; đổng thời chủ nghĩa cổ điển cũng có những yếu   
tổ sơ lược hóa, hình thức hóa, lý tưởng hóa trừu tượng.  
Chủ nghĩa cồ điển được hình thành trong hoạt động   
nghệ thuật và hoạt động lý luận của một số nhà nhân văn   
Italia thế kỷ XVI muốn nêu lên và biện giải các quy luật cơ   
bản và các nhiệm vụ nghệ thuật của văn nghệ cổ đại Hy La   
và của văn nghệ Phục Hưng, xây dựng lý luận nghệ thuật,   
ngôn ngữ văn học dân tộc và một nến sân khấu kịch mới (D.   
D. Trissino, J. c . Scaliger, L. Castelvetro, T. Tasso, v.v...). Để   
tạo nên lý luận của mình, họ đã dựa vào việc phân tích và lý   
giải thi học thời cổ đại Hy La. Chủ nghĩa cổ điển đạt đến độ   
toàn thịnh ở văn hóa Pháp thế kỷ XVII - đầu thế kỷ XVIII,   
thời kỳ củng cố chế độ quân chủ chuyên chế, khi giai tầng tư   
sản tạm thời liên kết với vương quyền chống lại những tàn   
dư của chế độ phong kiến cát cứ nhằm xây dựng một quốc   
gia dân tộc tập quyền thống nhát. Giai đoạn chính trị mới   
này đã thúc đầy mạnh mẽ các hoạt động xã hội và làm phát   
triển nghệ thuật (sáng tác văn học kịch của p. Corneille, J.   
Racine, J.B. Molière, sáng tác hội họa cùa N. Poussin; việc   
xây dựng quần thể điện Versailles và mặt tiến điện Louvre ở   
Paris, v.v...).  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 61

Chủ nghĩa cổ điển được xác lập ở tất cả các loại hình   
nghệ thuật. Chủ đề căn bản của chủ nghĩa cổ điển - tương   
quan giữa cái riêng và cái chung - vừa nổi bật ở cấp độ nội   
dung, vừa là nguyên tắc tạo hình thức, vừa là yêu cầu thẩm   
mỹ chủ đạo. Tính tất yếu của việc lệ thuộc vào cái chung   
được quan niệm như là sự bộc lộ thực chất của cái riêng   
thông qua mối quan hệ với cái chung. Trọng tâm chú ý là vấn   
đề tương tác giữa con người và xã hội. Quan điểm mỹ học   
của chủ nghĩa cổ điển dựa vào triết học chủ nghĩa duy lý của   
Descartes - với lý tưởng về tính sáng rõ và trật tự; với sự sùng   
bái lý trí, không tin những cái bề ngoài; với việc để ra nhiệm   
vụ nắm vững phương pháp diễn dịch; với ý niệm coi thế giới   
như một hệ thống tuy nhiều chiếu cạnh phức tạp nhưng là   
chỉnh thể toàn vẹn, được luận chứng bởi một nguyên tắc duy   
nhất. Nguyên tắc mỹ học căn bản của chủ nghĩa cổ điển là sự   
trung thành với tự nhiên - cái tự nhiên được lý trí tổ chức lại   
về mặt logic, cái tự nhiên có phẩm giá về mặt sáng tạo nhờ lý   
trí. Theo các lý thuyết gia của chủ nghĩa cổ điển, cái đẹp - sự   
cân xứng, các tỷ lệ, mức độ, sự hài hòa, v.v. - là thuộc tính   
khách quan của thế giới, cần phải được tái tạo trong nghệ   
thuật một cách hoàn thiện, theo mẫu mực thời cổ đại Hy   
La. Mỹ học của chủ nghĩa cổ điển mang tính chất quy phạm;   
điều này có nguyên nhân ở việc nó tự để ra nhiệm vụ tái sinh   
lý tưởng nghệ thuật thời cổ Hy La, đồng thời điểu này cũng   
tiêu biếu cho thời đại mà cách nhìn còn mang tính chẫt siêu   
hình và cơ giới. Xu hướng quy phạm hóa của hệ thống nghệ   
thuật chủ nghĩa cổ điển phản ánh khá rõ kinh nghiệm nghệ  
62 I LẠI NGUYÊN ÂN

thuật của thời đại, giúp cho các nghệ sĩ nắm vững tay nghế;   
song, do chỗ muốn thể chê hóa sự sáng tạo, nó lại hạn chế cá   
tính của nghệ sĩ, ngăn trở sự phát triển của nghệ thuật.  
Thi học của chủ nghĩa cổ điển được hoàn thiện thành   
hệ thống với sự xuất hiện tác phẩm Nghệ thuật thi ca (1674)   
của N. Boileau.  
Chủ nghĩa cổ điển thiết lập một hệ thứ bậc khắt khe   
cho các thể loại, gốm các thể loại “thượng đẳng” và các thể   
loại “hạ đẳng”. “Thượng đẳng” gốm bi kịch (tragédie), sử thi   
(épopée), tụng ca (ode); lĩnh vực miêu tả của chúng là các   
bậc quân vương, tướng lĩnh, các nhân vật thần thoại, các   
nhà tu hành. “Hạ đẳng” gốm hài kịch (comédie), trào phúng   
(satire), thơ ngụ ngôn; lĩnh vực miêu tả của chúng là đời   
sống thường nhật riêng tư của những con người ở giai táng   
trung lưu. Mỗi thể loại có những giới hạn nghiêm ngặt và   
những dấu hiệu hình thức rạch ròi, không được phép lẫn lộn   
cái cao cả với cái thấp hèn, cái bi với cái hài, cái anh hùng với   
cái thường nhật, v.v. Thể loại chù đạo của văn học chủ nghĩa   
cổ điển là bi kịch, nhằm vào những vấn đế xã hội và đạo đức   
hệ trọng nhất của thời đại. Các xung đột xã hội ở bi kịch chủ   
nghĩa cổ điển được khúc xạ vào tâm hổn những nhân vật   
đang bị đặt vào tình trạng nhất thiết phải lựa chọn giữa bổn   
phận đạo đức và dục vọng cá nhân. Ở kiểu xung đột này,   
chính sự phân cực giữa tõn tại xã hội và tôn tại riẽng tu cúa   
con người lại là cái quy định cấu trúc của hình tượng. Bản   
chất tộc loại, xã hội, cái “tôi” tư duy lý tính được đem đối lập  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
63

với tổn tại cá nhân trực tiếp của chính các nhân vật đả trở   
thành điểm nhìn của lý trí, khiến nó dường như phải đứng   
từ bên ngoài để tự quan sát chính mình, để day dứt vì sự   
phân ly của mình, để đảm nhận cái mệnh lệnh phải trở nên   
ngang hàng với cái “tôi” lý tưởng của mình. Ở thời kỳ đầu   
(các vở bi kịch của Corneille), mệnh lệnh này còn hòa hợp   
với bổn phận trước quốc gia và ý chí lý tính của nhân vật   
bao giờ cũng thắng; về sau (trong sáng tác của Racine) theo   
mức độ lạ hóa của quốc gia, mệnh lệnh ấy mất dần nội dung   
chính trị, chỉ còn mang tính chất thẩm mỹ. Cảm nhận vê'   
khủng hoảng đang tới với hệ thỗng chuyên chế bộc lộ rõ rệt   
ở các bi kịch của Racine - những tác phẩm mà bố cục nghệ   
thuật chặt chẽ đến mức lý tưởng lại mâu thuẫn với trạng thái   
hỗn độn của những dục vọng tự phát và mù quáng ngự trị   
trong các tác phẩm ấy - những dục vọng mà khi đối mặt với   
chúng, cả ý chí lẫn lý trí con người đều bất lực.  
Ở chủ nghĩa cổ điển Pháp, đạt tới mức phát triển   
cao chính là các thể loại “hạ đẳng”: thơ ngụ ngôn của La   
Fontaine, các tác phẩm trào phúng của Boileau, hài kịch   
của Molière. Chính ở các thể loại này, hình tượng được xây   
dựng không phải từ lịch sử quá khứ xa xôi đã bị lý tưởng   
hóa hoặc từ huyển thoại cổ, mà được xây dựng trong vùng   
xúc tiếp thẳng với đương thời, do vậy ở đây có sự phát triển   
của các yếu tố hiện thực chủ nghĩa. Điều này trước hết gắn   
với Molière; hài kịch, với sự sáng tạo của ông, đã không còn   
là thể loại “hạ đẳng”: những vở xuất sắc được người ta gọi   
là “hài kịch thượng hạng”, vì trong đó để cập những vẫn đề  
64 I LẠI NGUYÊN ÂN

xã hội, đạo đức, triết lý rát hệ trọng của thời đại giống như   
trong các tác phẩm bi kịch.  
Văn xuôi của chủ nghĩa cổ điển thường mô tả các   
kiểu loại tính cách, dục vọng, với lối hành văn chính xác,   
sáng rõ (các tác phẩm của các nhà đạo đức học Ph. La   
Rocheíòucauld, B. Pascal, J. La Bruyère, tiểu thuyết tâm lý   
của Marie Madelaine de La Fayette).  
Từ những năm 20 thế kỷ XVIII, chủ nghĩa cổ điển lan   
rộng khắp châu Âu, đổng thời cũng diễn ra những sự phân   
hóa. Một bộ phận được gọi là chủ nghĩa cổ điển quý tộc cung   
đình, mang khá rõ tính chất hậu sinh, không hướng tới mẫu   
mực cổ đại mà hướng vế văn nghệ thời Louis XIV. Chủ nghĩa   
cổ điển Khai Sáng mang lý tưởng tự do chính trị, độc lập dân   
tộc, công bằng xã hội. Các tác gia Khai Sáng gẩn gũi với chủ   
nghĩa cổ điển thế kỷ XVII trong quan niệm vê' con người (như   
một chủ thể có ý thức trong quan hệ với thế giới và bản thân,   
có năng lực bắt các dục vọng của mình phải phục tùng nghĩa   
vụ xã hội và đạo đức), trong cảm hứng văn minh, trong quan   
điểm duy lý vế sáng tác nghệ thuật. Nhưng định hướng chính   
trị-xã hội ở các nhà Khai Sáng đã biến đồi. Voltaire theo truyển   
thống chủ nghĩa cổ điển để viết những vở bi kịch mang cảm   
hứng tự do, thấm đẫm tinh thần đáu tranh chống chủ nghĩa   
cuồng tín tôn giáo, chống ách chuyên chế. Hướng vể thời cồ   
dại Hy La như một thê giới mảu mực lý tuởng - dây vốn là   
một trong những xu hướng bản chất của chủ nghĩa cổ điển -   
là một trong những định hướng bể sâu của hệ tư tưởng Khai  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
65

Sáng. Các nhà Khai Sáng đi tìm thực chất con người không   
phải ở các điều kiện xã hội của sinh tổn nhân loại, không phải   
ở lịch sử, mà ở thiên tính (tự nhiên) người được họ hiểu một   
cách trừu tượng - cái thiên tính mà theo họ, đã được thể hiện   
một cách lý tưởng trong di sản cổ đại cổ điển. Chủ nghĩa cổ   
điển Khai Sáng gắn bó mật thiết với văn học của Đại cách   
mạng Pháp, nền văn học thể hiện khát vọng anh hùng bằng   
các huyền thoại và truyển thuyết cổ đại (sáng tác văn học của   
M. Chénier, hội họa của J. David và các tác gia khác).  
Dưới ảnh hưởng của văn học Pháp, chủ nghĩa cổ điển   
được phát triển ở một số nước châu Âu như Anh (A. Pope, J.   
Addison), Italia (V. Alíìeri), Đức (Gottsched). Đến nửa cuối   
thế kỷ XVIII xuất hiện chủ nghĩa cổ điển Weimar với tư cách   
một hiện tượng nghệ thuật độc đáo.  
Là một khuynh hướng trong văn học Khai Sáng ở Đức   
vào những năm 80 - 90 của thế kỷ XIX, chủ nghĩa cồ điển   
Weimar có nhiều khác biệt SO với chủ nghĩa cổ điển Pháp.   
Tiêu biểu cho khuynh hướng này là các tác phẩm của Goethe   
và SchiUer trong thời kỳ hai ông cộng tác với nhau ở thành   
phố Weimar; là các luận văn lý thuyết của Winckelmann   
và Humboldt. Cự tuyệt phong trào “Bão táp và xung kích”,   
khắc phục tính phiến diện của lối sùng bái tình cảm kiểu   
Rousseau, chủ nghĩa cổ điển Weimar hướng vể thời cổ đại   
Hy La như một lý tướng cúa sự hình thành nhân cách tự   
do, hài hòa, nhân bản. Các tác phẩm của khuynh hướng này   
thường hướng đến tính quy mô của các hình tượng, sự giản  
66 I LẠI NGUYÊN ÂN

dị trong bố cục, sự hoàn thiện của hình thức. Khác với văn   
học chủ nghĩa cổ điển Pháp, mỹ học của chủ nghĩa cổ điển   
Weimar không gắn với giáo điểu; sáng tác của những đại   
diện xuất sắc thuộc khuynh hướng này - Goethe và Schiller  
- nồi bật ở tính phong phú và đa dạng vế thể loại; các thể loại   
cũng không bị quy phạm hóa.  
Ở Nga, chủ nghĩa cổ điển nảy sinh vào cuổi thế kỷ   
XVIII trong sáng tác của những nhà văn như A. Kantemir,   
V. Trediakovski, M. Lomonosov. Chính ở thời đại chủ nghĩa   
cổ điển, từ nửa sau thế kỷ XVII, văn hóa Nga chuyển nhanh   
sang hướng Âu hóa (ảnh hưởng văn hóa Byzance và Nam   
Slave từ lâu đời dần dần được thay thế bằng ảnh hưởng của   
văn hóa Tây Âu); văn học Nga chú ý lĩnh hội các hình thức,   
phong cách, thể loại đã hình thành ở châu Âu, hội nhập vào   
dòng mạch phát triển văn học chung của châu Âu đồng thời   
giữ lấy bản sắc riêng.  
Nhìn chung, đến sau Đại cách mạng Pháp (1789-1794),   
chủ nghĩa cổ điển trở nên suy thoái, nhường vị trí chủ đạo   
trong nghệ thuật châu Âu cho chủ nghĩa lãng mạn. Tuy vậy   
những trào lưu mang tính chất hậu sinh của chủ nghĩa cổ   
điển còn tồn tại ở Pháp đến những năm 30 của thế kỷ XIX.  
CHÚ NGHĨA ĐA ĐA  
Một trong những trào lưu tiến phong chủ nghĩa trong   
văn học, nghệ thuật tạo hình và sân khấu ở Tây Âu (1916-  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 67

1922); nảy sinh hầu như cùng lúc ở New York (Mỹ) và   
Zuerich (Thụy Sĩ). Tên gọi dadaisme là do thủ lĩnh trào lưu   
này - nhà thơ người Rumani T. Tzara ngẫu nhiên tìm thấy từ   
này ở tiếng Pháp (“dada” ở tiếng Pháp là con ngựa gỗ, nghĩa   
bóng trỏ tiếng lầu bầu, không có nghĩa, của trẻ con).  
Vê' mặt tư tưởng, phong trào của phái đa đa mang tính   
chất nổi loạn chống chiến tranh đế quốc (đại chiến thế giới   
1914-1918), chống lại những giá trị xã hội và thẩm mỹ đang   
được biện hộ và thần thánh hóa. Họ cho rằng chiến tranh   
chỉ làm thức dậy ở con người các bản năng thú vật từ ngàn   
xưa, còn lý trí, đạo đức, thẩm mỹ thì trở thành những mặt   
nạ giả đạo đức. Vay mượn phái lập thể kỹ thuật dán ghép,   
vay mượn phái vị lai nhiệt hứng tuyên ngôn và hành động   
bê bối nơi công cộng, vay mượn phái trừu tượng lối sáng tác   
tùy hứng, chủ nghĩa đa đa muốn đả phá ý niệm đã ổn định   
vế nghệ thuật, về các loại hình và loại thể nghệ thuật; họ mỉa   
mai châm biếm thành tựu sản xuất hàng loạt đối với sản   
phẩm văn hóa. Họ xem sáng tác nghệ thuật như quá trình   
ngẫu nhiên, như hoạt động tự động của tâm lý, họ trông cậy   
vào lối ứng tác tập thể mang tính đổng hiện, lối dán ghép   
ảnh một cách tùy hứng; sáng tác ngôn từ của họ là sự tổ hợp   
một cách vô nghĩa các từ và ngữ âm. Một trong số những   
môn đồ của phái đa đa là họa sĩ M. Duchane, để đả phá các   
giá trị thấm mỹ truyén thống, phá vỡ sự phân giới giữa nghệ   
thuật và cuộc đời đã biện giải vé lý thuyẽt và định thực hiện   
bằng thực tiễn ý định đưa vào văn hóa nghệ thuật cái gọi   
là “ready-made” (tiếng Anh, nghĩa là đồ vật sản xuẫt công  
68 I LẠI NGUYÊN ÂN

nghiệp); ông đem trưng bày tại nhiều triển lãm những đổ   
vật như khung xe đạp, máy sấy bát đĩa, bồn tắm.  
Từ 1922, đa số các nhà đa đa ở Pháp chuyển sang chủ   
nghĩa siêu thực, các nhà đa đa ở Đức chuyển sang chủ nghĩa   
hiện sinh. Vể sau chủ nghĩa đa đa còn có ảnh hưởng đến   
sự ra đời những trào lưu văn nghệ như “happening”, “body-   
art”, “p°p art”> "nghệ thuật khái niệm”.  
CHÙ NGHĨA FREUD VÀ VẢN HỌC  
“Chủ nghĩa Freud” (Freudisme) là thuật ngữ trỏ chung   
những quan niệm nhân chủng học triết học và tâm lý học   
của nhà tâm thần học Áo Sigmund Freud và của những học   
thuyết, trường phái phổ biến rộng rãi trong văn hóa thế kỷ   
XX vốn phát triển trên cơ sở các quan niệm của Freud.  
Học thuyết của Freud được gọi là phân tâm học   
(psychoanalyse), là khuynh hướng lý giải sự phát triển và   
cấu trúc của cá nhân bằng những nhân tố tâm lý phi lý tính,   
đối lập với ý thức, là khuynh hướng sử dụng kỹ thuật “liệu   
pháp tầm lý” dựa vào các quan niệm ấy. Vốn nảy sinh như   
một quan niệm lý giải và chữa trị bệnh tâm thẩn, chủ nghĩa   
Freud vế sau đã đưa vị trí của mình lên hàng một học thuyết   
khái quát về con người, xã hội, văn hóa, và có ảnh hưởng to   
lỏn. C ốt lõi của chủ nghĩa Freud tạo ra ý niệm vê' cu ộc chiến   
tranh bí mật, vĩnh cửu giữa các lực tâm lý vô thức (mà chủ   
yếu là ham muốn tính dục - libido) ẩn giấu trong chiểu sâu  
/50 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I   
69

của cá thể người, và cái tất yếu phải sống được trong môi   
trường xã hội vốn thù địch với cá thể ấy. Những răn cấm từ   
phía môi trường xã hội (tạo ra sự “kiểm duyệt” của ý thức)  
- gây ra những thương tổn tâm thần, dồn nén năng lượng   
của những ham muốn vô thức; năng lượng ấy sẽ vượt ra   
theo những lối thoát quanh co dưới dạng những triệu chứng   
bệnh tâm thần, chiêm bao, những hành vi lẩm lỗi (nói lỡ lời,   
viết nhịu), lãng quên những điểu gây khó chịu cho người   
khác, v.vễ Ở chủ nghĩa Freud, các quá trình và hiện tượng   
tâm lý được khảo sát từ ba góc độ cơ bản: góc độ vùng, góc   
độ năng động, góc độ tiết kiệm. Khảo sát vê' vùng tức là nêu   
ra ý niệm sơ đồ “không gian” của cấu trúc đời sống tâm thần   
dưới dạng những bậc khác nhau, có vị trí, chức năng và   
quy luật phát triển riêng. Ban đẩu, hệ thống vùng đời sống   
tâm thần được Freud trình bày trong ba bậc: vô thức, tiếm   
thức và ý thức; tương quan giữa chúng được điều tiết bằng   
sự kiểm duyệt. Từ đẩu những năm 1920, Freud phân chia   
thành các bậc khác hẳn: cái ‘Tôi” (Ego), cái “Nó” (Id) và cái   
“Siêu Tôi” (Super-Ego); hai bậc nói sau khu trú ở tầng vô   
thức. Sự khảo sát tính năng động của các quá trình tâm thẫn   
đòi hỏi phải nghiên cứu chúng như những hình thức thể   
hiện của các ham muốn, các khuynh hướng, v.v. nhất định   
(thường bị che giấu khỏi ý thức), đổng thời nghiên cứu cơ   
chế chuyển dịch một cấu trúc tâm thần này sang một cấu   
trúc khác. Sự khảo sát từ góc độ tiết kiệm tức là phân tích   
các quá trình tâm lý từ phương diện đảm bảo năng lượng   
của chúng (nhất là năng lượng libido). Ngọn nguồn năng  
70 I LẠI NGUYÊN ÂN

lượng, theo Freud, là cái “Nó”. “Nó” là trung tâm của những   
bản năng mù: hoặc là bản năng tính dục, hoặc là bản năng   
xâm kích, chúng muốn được thỏa mãn ngay lập tức, không   
kể gì đến các quan hệ của chủ thể với thực tại bên ngoài.   
Cái thích ứng với thực tại ấy là cái “Tôi”; cái “Tôi” tiếp nhận   
thông tin vế thế giới xung quanh và vể trạng thái cơ thể, lưu   
giữ thông tin ấy vào ký ức và điếu chỉnh các hành động phúc   
đáp của cá thể theo lợi ích tự vệ của mình. Cái “Siêu Tôi” bao   
hàm những khuôn mẫu, những răn cấm và những khích lệ   
vế đạo đức, được cá nhân lĩnh hội một cách vô thức trong   
quá trình giáo dục, trước hết là từ cha mẹ. Nảy sinh nhờ cơ   
chế đổng nhất hóa (identiíìcation) của đứa trẻ với người lớn   
(người cha), cái “Siêu Tôi” thường được bộc lộ dưới dạng   
lương tâm và có thể gây nên cảm giác sợ hãi và có tội. Do   
chỗ sự đòi hỏi cái “Tôi” từ phía cái “Nó”, cái “Siêu Tôi” và   
thực tại bên ngoài (mà một cá thể buộc phải thích ứng) là   
không trùng hợp, nên cá nhân tất phải ở trong tình thế xung   
đột. Điểu này tạo ra sự căng thẳng quá sức mà cá thề chỉ có   
thể thoát khỏi nhờ những “cơ chế bảo vệ”: đó là sự dồn ép,   
là sự lý tính hóa, là sự thăng hoa (sublimation), là sự thoái   
lui. Chủ nghĩa Freud cho rằng tuổi thơ ấu (lứa tuổi dường   
như quy định một cách đơn trị cả tính cách lẫn tâm thế của   
nhân cách người lớn) có vai trò quan trọng trong sự hình   
thành các nguyên cớ. Nhiệm vụ của liệu pháp tâm lý là làm   
rõ những trải nghiệm gây chẫn thương và giải thoát cá nhân   
khỏi những chẫn thương ấy bằng thanh lọc (katharsis), bằng   
việc nhận ra những ham muốn bị dổn ép, hiểu ra những  
/50 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I   
71

nguyên nhân của các triệu chứng bệnh tâm thẩn. Muốn thế,   
phải dùng đến sự phân tích các giấc mơ, phải dùng phương   
pháp “liên tưởng tự do”, v.v... Trong quá trình điếu trị, thầy   
thuốc sẽ gặp phải sự đế kháng của bệnh nhân, sự để kháng   
này sẽ làm biến đổi tâm thế tích cực vể xúc cảm của bệnh   
nhân đổi với thầy thuốc; nhờ sự chuyển đổi (transíere) này,   
“lực của cái tôi” ở bệnh nhân sẽ được tăng cường; bệnh nhân   
sẽ ý thức được ngọn nguổn những xung đột của mình và trừ   
bỏ chúng trong dạng “vô hiệu hoá”.  
Chủ nghĩa Freud đã đưa vào tâm lý học một loạt vấn đề   
quan trọng: sự tạo nguyên cớ một cách vô thức, tương quan   
giữa các hiện tượng tâm lý bình thường và các hiện tượng   
bệnh lý; các cơ chế bảo vệ của tâm lý; vai trò của nhân tố   
tính dục; ảnh hưởng của các chấn thương tuổi thơ đến   
hành vi của tuổi trưởng thành; cơ cấu phức tạp của cá nhân   
(nhân cách); các mâu thuẫn và xung đột trong sự tổ chức   
tâm lý của chủ thể. Trong việc lý giải các vấn để nêu trên,   
chủ nghĩa Freud bị phê phán bởi nhiếu trường phái tâm lý   
học, nhất là ở các luận điểm: cho rằng thế giới bên trong và   
hành vi con người phụ thuộc vào các ham muốn phi xã hội,   
vào quyển năng của libido (tức là rơi vào pansexualisme -   
phiếm dục luận); cho rằng ý thức đối kháng với vô thức.   
Người ta cho rằng nhân tố tâm lý được chủ nghĩa Freud   
quan niệm là quyết định cả đời sổng thân thể lẫn đời sống   
xã hội của cá nhân - cũng là sự lý giải sai lệch; hơn thế, việc   
chủ nghĩa Freud cho là nhân tố ấy chi phối cả lịch sử xã   
hội và văn hóa - cũng là sự tuyệt đổi hóa, thần bí hóa nhân  
72 I LẠI NGUYÊN ÂN

tố tâm lý, nhất là tâm lý tính dục. Sự phê phán từ phía chủ   
nghĩa Marx đặc biệt chỉ trích Freuđ coi nhẹ phương diện xã   
hội của tâm lý học.  
Đối với văn học, sự lý giải mới mẻ và độc đáo vể cấu trúc   
tâm lý cá nhân do chủ nghĩa Freud đề xuất dần dà thu hút sự   
chú ý của nhiều nhà văn vốn quan tâm đến việc khám phá và   
thể hiện chiếu sâu, chiếu rộng và sự phức tạp của con người.   
Ở khía cạnh giải thích hoạt động sáng tạo nghệ thuật, chủ   
nghĩa Freud cung cấp một cách lý giải quan trọng. Những   
căng thẳng thường xuyên trong tâm lý con người một mặt là   
nguyên nhân của bệnh rối loạn thần kinh, mặt khác cũng là   
lò xo của hoạt lực sáng tạo, kể cả sáng tạo nghệ thuật. Thảng   
hoa (sublimation) chính là sự cải biến các ham muốn tính   
dục bị dổn ép thành hoạt động tinh thần. Tuy nhiên, việc   
Freud chú ý đến nghệ thuật là có giới hạn: ông chỉ nghiên   
cứu một số vấn để của hoạt động nghệ thuật, trước hết là vai   
trò của nghệ thuật trong đời sống tâm lý của nghệ sĩ và khán   
giả (Ảo giác và giấc mơ trong “Gradiva” của Ịensen, 1907; Một   
hổi ức tuổi thơ. Leonardo da Vinci, 1910; Dostoievski và tội   
giết cha, 1928; các bài báo ngắn vể Shakespeare, Goethe, E.   
T. A. Hoíĩmann, v.v...). Khi phân tích tâm lý các nhà văn và   
nghệ sĩ quá khứ, Freud chỉ khảo sát nghệ thuật từ phía xuất   
xứ cá nhân của nó, với tính cách là những dự đổ và hứng   
khởi của nghê sĩ: tác phẩm ở đây là sản phẩm của sự chế   
biến những xung đột xúc cảm vốn nảy sinh bởi những trải   
nghiệm tính dục từ tuổi thơ.  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 73

Theo Freud, nổi bật ở nghệ sĩ là sức ham muốn mà thực   
tại hoàn toàn không thể thỏa mãn. Tuy vậy, nếu bệnh nhân   
thần kinh khám phá thế giới những trải nghiệm của mình   
từ thế giới khách thể, thì người nghệ sĩ, nhờ năng lực thăng   
hoa và biểu trưng hóa phát triển cao, có thể biến những ham   
muốn không thỏa mãn thành những mục tiêu có thể đạt   
được bằng hoạt động tinh thán. Việc nghệ sĩ ý thức được   
các xung đột xúc cảm của mình khiến anh ta có khả năng tự   
chữa trị cho mình; còn vế công chúng thì những khoái cảm   
mà tác phẩm thi ca đem lại, sẽ được coi như sự giải thoát   
khỏi những căng thẳng của các lực tâm thẫn, do đạt được   
một sự thỏa mãn mang tính ảo tưởng. Vể mặt này, nghệ   
thuật thực hiện chức năng thanh lọc (katharsis), đồng thời   
thực hiện chức năng một liệu pháp tâm lý độc đáo.  
Trên cơ sở chủ nghĩa Freud cũng xuất hiện khuynh   
hướng phân tâm học trong phê bình (Ví dụ: Thơ ca và bệnh   
thăn kinh, 1909, của V. Shteckell; Môtip hòa huyết trong thi   
ca và saga, 1912, của o. Ranck). Chú ý đến môi trường sinh   
trưởng và giáo dục của nhà văn, chuyển bình diện xã hội-   
văn hóa thành bình diện nhân chủng học-gia đình: đây là   
chỗ người ta tìm những đặc điểm tâm lý của người nghệ sĩ,   
sau đó, từ những đặc điểm này rút ra những đặc tính hình   
thức và tư tưởng ở tác phẩm của anh ta. Một trong những   
ví dụ là cuốn Edgar Poe: phác họa phân tâm học (1933) của   
M. Bonaparte, và một loạt các cuốn tiểu sử khác. Xu hướng   
tâm lý của các nhà phê bình hướng vể phân tâm học, đã   
biến thành một sự phân loại nhà văn theo quan hệ của họ  
74 I LẠI NGUYÊN ÂN

trong gia đình hôi thơ ấu: vói cha, với mẹ, với bố dượng,   
v.v. Sự phân liệt bên trong chủ nghĩa Freud lôi cuốn cả các   
nhà phê bình văn học. Ví dụ c . Jung và những người kế tục   
ông muốn khai thác trong hoạt động sáng tác cái hàm nghĩa   
vượt ra ngoài chức năng tâm lý học của nó; sự phân tích của   
họ đối với các biểu tượng nghệ thuật được thừa nhận trong   
nghiên cứu văn học ở phương Tây.  
Người ta cho rằng chủ nghĩa Freud gần gũi với nghệ   
thuật phương Tây thế kỷ XX ở cảm hứng “bất mãn với văn   
hóa” của nó, ở ý đỗ của nó muốn đem lại một hình ảnh con   
người đầy đủ và năng động hơn SO với tâm lý học duy lý thế   
kỷ XIX, ở sự chú ý của nó đến các nguyên cớ sâu kín của   
đời sống hằng ngày và kinh nghiệm xúc cảm đối lập của cá   
nhân. Phần lớn các trường hợp “ảnh hưởng” của chủ nghĩa   
Freud đến văn học đểu liên quan với việc ở lý thuyết của   
nó có những tư tưởng gần gũi với các nhà văn. Hiểu biết   
một cách áng chừng vế các tư tưởng của Freud, các nhà văn   
ấy lại để xuất một cách độc lập và đôi khi giải quyết một   
cách khác hẳn về những vấn để từng được phân tâm học nêu   
lên: “tình dục”, bệnh lý học, “mặc cảm Oidipus”, đấu tranh   
giữa ham sống và chết (ví dụ: E. Caldwell, s. Anderson, M.   
Sinclair, J. Steinbeck, A. Huxley, D. H. Lawrence, phẩn nào   
cả Th. Mann). Đôi khi sự chú ý đến chủ nghĩa Freud chỉ   
như một cái mốt, nó là sản phẩm của một khí hậu tinh thần   
nhất ítịnh Sự vay mượn một lý thuyết có sẵn thường làm   
nghèo sáng tác của nhà văn, ngay cả nhà văn lớn. Chống chủ   
nghĩa sơ lược là một đặc tính của chủ nghĩa Freud - đây là  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
75

điểu mà những nhà văn gẩn gũi với lý thuyết này như N. R.   
Lenormand và v.v. Nabokov đã cảnh báo.  
Quan niệm của Freud về vô thức đã ảnh hưởng đến kỹ   
thuật sáng tác của một số trào lưu văn học thế kỷ XX. Ví dụ   
“viết tự động” của các nhà siêu thực có liên quan đến những   
“liên tưởng tự do” của Freud - chúng giúp vào việc “xóa bỏ”   
những ham muốn bị che đậy và cấm đoán. Với thời gian, tác   
động của chủ nghĩa Freud đến văn học ngày càng trở nên   
gián tiếp, bất định.  
CHỦ NGHĨA HIỆN ĐẠI  
Quan niệm thẩm mỹ - và sáng tác văn học nghệ thuật   
thể hiện nó - hình thành vào những năm 1910 và phát triển   
tăng tốc trong hai thập niên giữa hai cuộc đại chiến thế giới I   
(1914-18) và II (1939-45). Một số nhà nghiên cứu gắn sự   
hình thành chủ nghĩa hiện đại với sáng tác của những “thi   
sĩ bị nguyền rủa” những năm 1870 (P. Verlaine, A. Rimbaud)   
hoặc thậm chí với việc công bố tập thơ Hoa ác (1875) của   
Ch. Baudelaire. Nhưng quan điểm được thừa nhận rộng rãi   
hơn thì cho rằng chủ nghĩa hiện đại được hình thành do   
việc xem xét lại những cơ sở triết học và nguyên tắc sáng tác   
của văn hóa nghệ thuật thế kỷ XIX; sự xem xét này trải dài   
một vài thập niên trước thế chiến ĩ (1914-18) và được chứng   
tỏ bởi chính lịch sử những trường phái và khuynh hướng   
ở văn hóa nghệ thuật châu Âu như chủ nghĩa ấn tượng  
76 I LẠI NGUYÊN ÂN

(impressionisme), chủ nghĩa tượng trưng (symbolisme),   
nến kịch mới, chủ nghĩa lập thể (cubisme), chủ nghĩa hình   
tượng (imginisme), chủ nghĩa vị lai (íủturisme) và hàng loạt   
nhóm phái khác, ít quan trọng hơn. Các trường phái này, với   
mọi khác biệt trong các cương lĩnh và tuyên ngôn, vẫn thống   
nhất ở chỗ cảm nhận thời mình như thời của những chuyển   
biến lịch sử kéo theo sự phá sản những tín ngưỡng và giá trị   
tinh thần của các thế hệ tiến bối. Từ đó nảy sinh tín niệm   
vế sự tất yếu phải đổi mới triệt để ngôn ngữ nghệ thuật của   
chủ nghĩa hiện thực kinh điển; tín niệm này tạo ra xung lực   
căn bản cho sự hình thành chủ nghĩa hiện đại như một chủ   
thuyết thẩm mỹ.  
Chủ nghĩa hiện đại được hình thành trong điểu kiện   
khủng hoảng xã hội lịch sử đang tới gần với quy mô chưa   
từng thấy mà tột đỉnh là chiên tranh thế giới. Không khí này   
làm gia tăng cảm quan vê' sự thiếu căn cứ của niềm tin vào   
tính liên tục của tiến bộ xã hội, niềm tin này vốn là nét tiêu   
biểu cho não trạng trí thức thế kỷ XIX gắn với chủ nghĩa   
nhân đạo và chủ nghĩa tự do. Sự phá sản của lối nhận thức   
thực chứng chủ nghĩa mà đến lúc áy đang còn có Ưu thế,   
ngày càng trở nên hiển nhiên. Những quan niệm mới trong   
các khoa học tự nhiên và các khoa học nhân văn đưa đến   
chồ làm thay đổi căn bản sự hình dung vể thế giới, - điểu   
này trực tiếp có sự vang vọng trong nghệ thuật của chủ nghĩa   
hiện đại mà tâm thê triết học là chuyến dịch “a reaiibus ad   
realiora” (từ thực đến thực hơn). Nguyên tắc chiếm lĩnh ý   
nghĩa kín nhiệm đằng sau vẻ ngoài kinh nghiệm của các sự  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
77

vật và hiện tượng là nguyên tắc đáp ứng được tinh thần của   
văn hóa này, - văn hóa mà những tư tưởng nghệ thuật của   
nó có sự gần gũi các học thuyết triết học và khoa học đương   
thời, nơi mà việc truy tầm “cái thực hơn” đưa đến việc xét lại   
tận gốc các nguyên tắc và luận điểm thực chứng chủ nghĩa   
vốn chỉ dựa trên việc nghiên cứu “cái thực”.  
Có ý nghĩa đặc biệt đối với sáng tác của các môn đổ của   
chủ nghĩa hiện đại: là quan niệm “dòng ý thức”, được đề xuất   
bằng thực nghiệm và về sau được luận chứng vể lý thuyết   
trong cuốn Các nguyên tắc của tâm lý học (The Principles o f   
Psychology, 1890) của triết gia Mỹ w. Ịames; là học thuyết vê'   
trực giác và sự lý giải các quá trình sống theo lối SO sánh với   
các quá trình ý thức, được đế xuất trong các công trình của   
tư tưởng gia Pháp H. Bergson Những dữ kiện trực cảm cùa   
ỷ thức (Les données immediates de ỉa Concience, 1889), Tiến   
hóa sáng tạo (ư évolution créatrice, 1907); là thuyết phân   
tâm học do tâm lý học gia Áo s. Freud xây dựng (Tôi và Nó,  
1923). Có tác động rộng lớn đến văn học và nghệ thuật của   
chủ nghĩa hiện đại là lý thuyết về mẫu gốc (archétypes, tức là   
những hình tượng biểu đạt vô thức tập thể) do học giả Thụy   
Sĩ c. Jung đề xuất. Một số đặc điểm của cái nhìn nghệ thuật   
ở chủ nghĩa hiện đại, ví dụ sự lý giải không gian và thời gian,   
xét vê' khách quan, là có chỗ chung với thuyết tương đối của   
khoa học gia Dức A. Einsteinề  
Mặc dù không có một văn kiện mang tính cương lĩnh   
nêu những tiến đề xuất phát và những mục tiêu thẩm mỹ  
78 I LẠI NGUYÊN ÂN

của chủ nghĩa hiện đại, nhưng sự phát triển của khuynh   
hướng này trong văn hóa văn nghệ phương Tầy đã làm định   
hình những đặc điểm đặc trưng cho nó, khiến người ta có   
căn cứ để nói vế nó như một hệ thống nghệ thuật nhất định.   
Chủ nghĩa hiện đại luôn luôn dủt khoát từ bỏ nguyên tắc   
đại diện (représentation, tức là sự miêu tả thực tại trong hệ   
thống những liên hệ có thực, được tái tạo dưới dấu hiệu tính   
xác thực, gióng như thực); đi ngược lại nguyên tắc ẩy, nó   
nhấn mạnh tính ước lệ của bức tranh tác phẩm vốn được xây   
dựng theo tư tưởng vế nghệ thuật biến thái (déíormation),   
phi logic hóa (alogique), trò chơi các hàm nghĩa, - bằng vào   
đó nó nhấn mạnh rằng không thể có những chân lý cuối   
cùng không thể tranh cãi vế thế giới và con người. Sự kiện   
đời sống được chủ nghĩa hiện đại tiếp nhận không như là   
dữ kiện mà như là vấn để; ở đây ngự trị trạng thái “do dự   
nhận thức luận”; ở đây thừa nhận là không thể thực hiện   
được tính toàn vẹn và tính nguyên bản của việc tái tạo thế   
giới trong toàn bộ sự phong phú của các mối liên hệ của nó,  
- điểu đã từng là nhiệm vụ sáng tạo chính yếu của văn hóa   
nghệ thuật thế kỷ XIX vốn phát triển trong giới hạn của mỹ   
học chủ nghĩa hiện thực kinh điển. Đặc trưng cho chủ nghĩa   
hiện đại là thiên về sự miêu tả thực tại như là hỗn độn và   
phi lý; cá nhân thường hay được mô tả trong văn cảnh sự   
tha hóa khỏi cái xã hội mà quy luật của nó bị coi là không   
thê’ nắm bắt được, là phi lôgic, phi lý tính. Tình thế tha hóa   
mà con người gặp phải, cả ở đời sống xã hội lẫn ở đời sống   
riêng tư, luôn luôn được khẳng định là không thể hiểu được,  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 79

không thể đối thoại được với nó, điếu này làm nảy sinh phức   
cảm (complex) “ý thức bẫt hạnh”, - ý thức này được tái tạo   
trong rất nhiểu tác phẩm nổi danh của chủ nghĩa hiện đại,   
bắt đẩu từ sáng tác của F. Kafka.  
Tình thế tha hóa nói trên gây nên sự nổi loạn triệt để   
chống lại “thân phận con người”, thường là bi thảm, do   
sự vô nghĩa lý bản thể luận của nó, - đây là để tài thường   
gặp trong văn học chủ nghĩa hiện sinh. Tình thế áy cũng   
gây nên phản tư triết học mà kết quả là hình ảnh thực tại   
dường như mãi mãi trong vòng tuần hoàn lặp đi lặp lại,   
khi mà mỗi lúc mỗi rõ ra rằng cá nhân, do bị mất hút trong   
“đám đông những kẻ đơn độc”, đã đánh mất cảm giác vể ý   
nghĩa và phương hướng sự tổn tại của chính mình (các tiểu   
thuyết của J. Joyce). Ý thức được tính bất toàn của mình,   
nhân vật của văn học chủ nghĩa hiện đại suy tư đặc biệt   
căng thẳng vế vấn để tự nhận dạng, tự đổng nhất (Self-   
Identity, tiếng Anh, trỏ việc con người tự nhận dạng bằng   
cách đổng nhất mình theo các phạm trù xã hội, giới tính,   
vai trò, nhóm phái, văn hóa... này hoặc khác) và đi đến   
chỗ tin rằng không thể nào có được hình ảnh hữu cơ nội   
tại, hoàn tất vể bản thân mình. Tính chất đứt đoạn, rời rạc   
của kinh nghiệm tinh thẩn và tình cảm được nhân vật của   
văn học này cảm nhận theo lối bi ca có tính kịch (ví dụ   
sáng tác được xem thuộc loại “sử thi chủ quan hóa” của M.   
Proust, văn xuôi V. Nabokov thời kỳ ở Mỹ), nhưng đôi khi   
trong văn học chủ nghĩa hiện đại lại có sự thiên lệch vể lối   
trình bày vừa hể vừa bi đát, với ưu thế của yếu tố “hài hước  
80 I LẠI NGUYÊN ÂN

đen” /black houmor/ (ví dụ kịch phi lý của E. Ionesco và s.   
Beckett, tiểu thuyết của J. Barth và T. Pynchon).  
Giễu nhại một số tín niệm triết lý và nghệ thuật sâu xa   
nhất, đặc trưng cho thời đại chủ nghĩa hiện thực kinh điển,  
- là yếu tố quan trọng ở nhiẽu tác phầm chủ nghĩa hiện đại,   
ngay từ những tác phẩm thời đầu (ví dụ kịch và văn xuôi của   
A. Jarry), và là bộ phận khăng khít trong cương lĩnh sáng   
tác của những trường phái đã hoàn toàn thuộc vê' lịch sử   
cùa chủ nghĩa hiện đại như chủ nghĩa đa đa (dadaisme), chủ   
nghĩa siêu thực (surréalisme). Trong khi đó, nét tiêu biểu   
cho những đại diện lớn nhất của chù nghĩa hiện đại lại là nỏ   
lực dựa vào những hiện tượng của văn hóa nghệ thuật thê   
kỷ XIX được họ lý giải lại, những hiện tượng này, trong sự lý   
giải của họ, hóa ra lại vượt ra ngoài khuôn khổ mỹ học hiện   
thực chủ nghĩa (ví dụ A. Belyi đọc kỹ N.v. Gogol là người   
ảnh hưởng mạnh đến văn xuôi ông; M. Proust thì lĩnh hội   
từ Flaubert những bài học quan trọng cho riêng ông, điểu   
trước hết nếu không phải duy nhất ông thu nhận được từ   
nhà văn này là ý tưởng về việc tác phẩm không phụ thuộc   
vào bất cứ ý thức hệ hay sự giáo huấn nào). Trong việc đối   
thoại với truyến thống, chủ nghĩa hiện đại đặc biệt chú ý đến   
văn học của chủ nghĩa lãng mạn: ở đây nó tìm thấy một số   
mô-típ và tư tưởng nghệ thuật sẽ được phát triển rộng trong   
thực tiễn nghệ thuật của nó, chẳng hạn quyến lực của tha   
hóa làm mất đi tính toàn vẹn của kinh nghiệm đời sống, trên   
cơ sở này có sự nảy sinh của “mỉa mai kiểu lãng mạn”.  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 81

Chủ nghĩa hiện đại thời đầu nồi bật bởi tham vọng xây   
dựng và luận chứng bằng nghệ thuật một quan niệm của   
mình vế kinh nghiệm nhân loại trong thời đại mình. Quan   
niệm ấy đòi hỏi phải vượt qua nguyên tắc thông tin mô   
phỏng (reíerence mimetique, - tức là việc chủ ý để tác phẩm   
nghệ thuật có sự tương ứng với phạm vi các hiện tượng của   
thực tại khách quan được xem là căn bản nhất để hiểu nó),   
nguyên tắc mà những người theo chủ nghĩa hiện đại cho là   
đã cũ kỹ hết thời; quan niệm ấy đòi hỏi biểu đạt sự tự ý thức   
mới của một văn học chăm lo không phải đến vấn để tái   
hiện chân thực thực tại, mà là đến các tỷ lệ và các cấp độ của   
sự tiếp nhận kinh nghiệm sống. Tuy vậy vẫn phải thừa nhận   
rằng kinh nghiệm ấy là một loại nội dung tinh thần “siêu   
hình học của thực tại” nhất định, và đôi khi những nhà văn   
thuộc vế chủ nghĩa hiện đại như T.s. Eliot thậm chí vẫn tìm   
thấy ở kinh nghiệm này một ý nghĩa siêu việt nào đó. Nhưng   
cùng với mức phát triển của chủ nghĩa hiện đại, đề tài này có   
vai trò ngày càng ít đáng kể hơn, nhường chỗ cho những sự   
thực nghiệm vì thực nghiệm với ngôn ngữ nghệ thuật, - sự   
thực nghiệm vốn càng ngày càng mang tính chất hình thức   
nhiều hơn (ví dụ việc “tiểu thuyết mới” Pháp để ra chương   
trình chỗng “dị biệt mô tả tạo hình”), có khi mang tính chất   
phá hoại (ví dụ việc s. Beckett thời cuối đã đi tới ý tưởng về   
“văn học của sự im lặng”, tức là từ bỏ sáng tác, thay sáng tác   
bằng những trang giấy trống không biểu thị hành vi không   
chấp nhận thế giới). I. Hassan, nhà nghiên cứu chủ nghĩa   
hiện đại và giai đoạn “hậu hiện đại” kế tiếp nó, đã viết rằng,  
82 I LẠI NGUYÊN ÂN

khác với chủ nghĩa hiện đại “giai đoạn kinh điển”, ở giai đoạn   
sau trong văn học mọi thứ đểu trở nên khả thể, kể cả “sự   
tiêu diệt mang tính nghi lễ đối với ngôn ngữ”, và sẽ biến mất   
cả “siêu hình học”, cả “siêu việt”, cả “mục đích luận”, tức là   
những thứ vốn có trong thực tiễn nghệ thuật chủ nghĩa hiện   
đại, nếu ta nói tới J. Joyce, T. Eliot hoặc E. Pound. Những   
người này cũng như những nhà văn Anh tham gia nhóm   
Bloomsbury hình thành những năm 1910 do V. Woolf đứng   
đầu, - đểu giữ vai trò quan trọng trong việc khởi thảo những   
luận điểm quan trọng nhất trong cương lĩnh văn học của chủ   
nghĩa hiện đại, dự kiến những nguyên tắc mới của việc tạo   
dựng thế giới nghệ thuật (xu hướng huyền thoại, việc nhấn   
mạnh tính chủ quan cá nhân của sự tri giác và cảm nhận   
thực tại, tính đa bội diện mạo và khó khan tự nhận dạng của   
nhân vật, việc cần thiết phải dẫn giải “ký ức văn hóa”, có khi   
các trích dẫn ấy cấu tạo nên văn bản).  
Có ý nghĩa cốt yếu đối với các nhà văn này (và về sau,   
đối với mỹ học của chủ nghĩa hiện đại nói chung): là những   
tư tưởng triết học của G. Moore, - cuốn Các nguyên tắc   
đạo đức học (1903) của ông chứng minh tính bất khả của   
sự phân giới các tiêu chí thiện và ác dựa vào các chủ thuyết   
vế tiến hóa xã hội hoặc các chuẩn mực tự nhiên được thừa   
nhận chung; là các luận điểm của F.H. Bradley, người theo   
thuyết Hegel, trình bày trong luận văn Biểu kiến và thực tại   
(1893). Công liìnli này pliê phán quan niệm tự bằng lùng   
với lối nhận thức thực tại bằng kinh nghiệm và cho là mọi tri   
thức vể thực tại sẽ không chính xác, không hoàn chỉnh nếu  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 83

coi thường đặc trưng những khúc xạ của thực tại trong sự   
tiếp nhận của cá nhân.  
T.s. Eliot đem lại sự chính xác cần thiết về nội dung cho   
khái niệm chủ nghĩa hiện đại. Cảm quan vể sự khủng hoảng   
tư tưởng, vê sự cạn kiệt khả năng của nghệ thuật chủ nghĩa   
hiện thực kinh điển, - ở Eliot và các nghệ sĩ gần gũi quan   
điểm với ông (P. Valéry, G. Benn) đã chuyển thành niềm tin   
về sự kết thúc một thời đại nhất định trong văn hóa, - thời   
đại với sự ngự trị của chủ thuyết nhân đạo (humanisme).  
Hệ thống mới những tư tưởng triết học mỹ học mà   
bằng vào đó người ta tìm tòi những hình thức miêu tả đích   
thực của thế kỷ XX (tức là thực hiện nguyên tắc “cái nhìn   
đương đại” chuẩn mực đối với chủ nghĩa hiện đại), làm hình   
thành ở các nhà văn theo định hướng ấy một thái độ phê   
phán toàn diện đối với chủ nghĩa nhân đạo; - đối lập với   
nó, người ta biện hộ cho sự sáng tạo siêu cá nhân, chống   
lại lối sung bái “cá nhân tuyên ngôn” vốn đả không thể nắm   
được ý nghĩa tối cao của tổn tại. Truyển đạt sự bối rối của   
cá nhân bị mất chỗ dựa tinh thần của mình cùng với sự phá   
sản của chủ nghĩa nhân đạo, xây dựng lại “ý thức bất hạnh”,   
nơi diễn ra “sự pha trộn liên tục những kinh nghiệm khác   
nhau”, theo Eliot, sáng tác trở thành hành động chống lại sự   
tuyệt vọng, trở thành lối thoát khỏi ngõ cụt, đem lại cho đời   
những giá trị đạo đức và văn hóa. “C ốt trnyện chính” của các   
tác phẩm hiện đại chủ nghĩa theo nguyên tắc “sáng tác siêu   
cá nhân” được xác định bởi nỗ lực - đằng sau cái hỗn độn  
84 I LẠI NGUYÊN ÂN

của “thực tại tai biến” đang dựng lên - vạch ra sự hiện diện   
cùa truyến thống văn hóa, tính tích cực của nguyên tắc tinh   
thần khiến tổn tại trở nên có ý nghĩa, có mục đích. Thi pháp   
thích đáng cho “cốt truyện” ấy thường là hợp kim của tính bi   
kịch, sự diễu nhại, tính trữ tình, những liên tưởng khái niệm   
và hiển thị, - hợp kim này thường rất đặc trưng ở mỗi nghệ   
sĩ lớn (điều này dường như được thể hiện rất hữu cơ) trong   
một tác phẩm mang tính cương lĩnh của chủ nghĩa hiện đại:   
trường ca Đất hoang (1922, của T.s. Eliot)Ễ Tiêu biểu cho thi   
pháp này: là việc sử dụng rộng rãi thần thoại hoặc những hổi   
ức lờ mờ được huyên thoại hóa (bằng vào đó nhấn mạnh   
tính bến vững, “vĩnh cửu” của những xung đột chính yếu   
đang diễn ra thông qua cái có vẻ như vô nghĩa của thực tại);   
là tư tưởng vể dòng ý thức - tức là cái đưa đến chổ làm biến   
đổi sự hình dung trước đó về tính ổn định tâm lý và tính đơn   
dạng ở sự phản xạ của cá nhân đến ngoại giới.  
Hệ thống mới những phương thức miêu tả và thủ đoạn   
nghệ thuật trong văn học chủ nghĩa hiện đại được khẳng   
định đổng thời với cách hiểu mới vê' con người, khi mà tất   
cả những nét cá biệt, không điển hình, nằm ngoài phạm   
vi tính quyết định luận xã hội, - hóa ra đểu rất cốt yếu (vế   
mặt này, kinh nghiệm của D.H. Lavvrence là hết sức quan   
trọng). Khi chú trọng đặc biệt đến lĩnh vực tiềm thủc cũng   
như đến các hình tượng mẫu gốc (archétype) thì sự nội   
quan (introspection) trở thành phương thức thâm nhập vào   
những động cơ thầm kín nhất của con người, tiếp cận chân   
lý về bản chất con người và vể tính chất những liên hệ của nó  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
85

với thế giới. Ở nghệ thuật của chủ nghĩa hiện đại, “tấm dệt   
tư tưởng” có ý nghĩa cốt yếu hơn hẳn SO với ý đồ tái tạo “tấm   
dệt thực tại” trong hình dạng giống như thực. Ước lệ nghệ   
thuật, trong những biểu hiện đa dạng nhất của nó, có vai trò   
chủ đạo trong văn học này, một văn học trung thành với lối   
miêu tả nhán mạng sắc thái chủ quan, không hiếm khi dùng   
tới các thành phần trò chơi, mỉa mai, giễu nhại. Có khi (ví   
dụ ở chủ nghĩa siêu thực) yếu tố giễu nhại được kết hợp với   
sự bộc lộ rõ rệt khuynh hướng tư tưởng: nghệ thuật được ý   
thức như phương cách mạnh mẽ để phá hủy những khuôn   
sáo, diệt trừ căn bệnh sợ hãi vốn có trong tư duy logic hóa,   
duy lý hóa tám thường.  
Với tiến trình thời gian, ở nghệ thuật chủ nghĩa hiện   
đại có sự gia tăng của cái mà nó vốn có từ đẩu: sự cảm nhận   
đương thời mình như thời đại mà sự liên hệ giữa người với   
người bị suy yếu, sự tha hóa trở nên phổ quát, khiến cá nhân   
trở nên bất lực trước cái phi lý đang lên ngôi trong đời sống   
xã hội. Tình thế này đi kèm với sự gia tăng trong văn học của   
chủ nghĩa hiện đại những xu hướng khép kín, phi nội dung   
thực tế của sáng tác, - điều này động chạm đến cả thơ ca   
(trường phái chủ nghĩa khách quan Mỹ) lẫn kịch (sân khấu   
phi lý, nhát là ở giai đoạn cuối) và văn xuôi. Con đường của   
Joyce từ Người Dublin (1914), cuốn sách thể hiện một số tư   
tưởng mỹ học căn bản của chủ nghĩa hiện đại nhưng đổng   
thời cùng xây dựng dược hình ảnh khá tạo hình vé một thế   
giới nhất định, đến Finnegans’ Wake (1939), hoàn toàn khép   
kín trong phạm vi những thử nghiệm với kết cấu, điểm nhìn  
86 I LẠI NGUYÊN ÂN

và ngôn ngữ, - có thể được xem như tấm gương vế sự tiến   
triển điển hình cho chủ nghĩa hiện đại nói chung.  
Một thời gian dài ngay ở mỹ học phương Tây, thuật ngữ   
chủ nghĩa hiện đại (modernisme) bị coi là không chuẩn xác   
để miêu tả quá trình nghệ thuật. Đến những năm 1980, thuật   
ngữ này được khẳng định chẳng những ở các công trình văn   
học sử, nghệ thuật sử, mà cả ở các công trình sử học. Người   
ta cho thấy thuật ngữ này có nguổn gốc từ việc các đức cha   
của giáo hội Thiên Chúa giáo gọi các xã hội đa thần giáo   
(trước Thiên Chúa giáo) ở vùng Địa Trung Hải là anticuus   
(cũ, cổ xưa), phân lập với thế giới Thiên Chúa giáo (từ thế kỷ   
I, nhất là thế kỷ IV, khi Thiên Chúa giáo trở thành quốc giáo   
của đế chế La Mã) mà họ gọi là modernus (mới, hiện tại).   
Được dùng như khái niệm phân kỳ lịch sử, thuật ngữ này   
(modernity) ban đầu được gắn cho thời sau cổ đại, tức là bao   
hàm cả thời trung đại; dần dà thời trung đại được ngẩm tính   
vào anticuus (thời cổ đại), còn modernity thì được đem đổi   
lập với cái được gọi là các xã hội truyền thống (traditionnal)   
và được gắn với thời khai sáng (từ thế kỷ XVII, thậm chí thế   
kỷ XV); sau nữa, modernity được gắn với thời của chủ nghĩa   
cá nhân, của sản xuất công nghiệp hóa và xã hội tư sản, tức   
là các thế kỷ XVIII - XIX; quan niệm về “ý thức hiện đại chủ   
nghĩa” được đem định tính cho cả một thời đại kéo dài đến   
tận những năm 1970-1980, khi đã bước vào “thời đại hậu   
công nghiệp”. Quan điểm phổ quát hóa chủ nghĩa hiện đại   
thành khái niệm sử học như trên còn là điều được tranh cãi.  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 87

Ở phạm vi văn hóa nghệ thuật, được chấp nhận nhiều   
hơn đối với mỹ học và lịch sử nghệ thuật là quan điểm xem   
chủ nghĩa hiện đại như hiện tượng nghệ thuật ở giai đoạn   
phát triển gần đây nhất. Tuy vậy vẫn còn những ngờ vực,   
phản bác xung quanh những ý đố muốn xem chủ nghĩa hiện   
đại như hệ thống thẩm mỹ thống nhất, thể hiện “tinh thần   
thời đại”, hoặc những ý đồ muốn miêu tả sự vận động của   
văn học thế kỷ XX với vai trò chủ đạo của chủ nghĩa hiện đại.  
Sẽ dễ chấp nhận hơn khi xem chủ nghĩa hiện đại như   
một quan niệm thẩm mỹ và một khuynh hướng nghệ thuật   
tồn tại bên cạnh một loạt quan niệm và khuynh hướng khác,   
sự tương tác giữa chúng thường rất phức tạp. Nhiểu nghệ sĩ   
lớn của thế kỷ XX như V. Nabokov, A. Camus, w. Faulkner,   
H. Hesse, A. Huxley, G. Garcia Marquez, s. Prokoíìev, F.   
Fellini, V.V., trong những giai đoạn khác nhau của đời sáng   
tác, thường có sự tiếp cận các tư tưởng, tín điếu của chủ   
nghĩa hiện đại, nhưng nói chung họ không hoàn toàn thuộc   
về chủ nghĩa hiện đại mặc dù có thể nêu lên sự gần gũi hiển   
nhiên của họ với nó cả vẽ hệ để tài được ưu tiên chú ý, cả một   
loạt phương tiện nghệ thuật mà họ sử dụng. Trong khi đó,   
một loạt nhà văn danh tiếng khác ở thế kỷ XX vẫn tỏ ra gắn   
bó với chủ nghĩa hiện thực kinh điển hoặc chủ nghĩa lãng   
mạn (I. Bunin, V. Khodasevich, A. Platonov, J. Steinbeck, p.   
Lagerkvist, G. Greene...)  
Cần chú ý rằng ở sách báo nghiên cứu trong cộng đổng   
xã hội chủ nghĩa thế giới (1945-1991), trước hết là ở mỹ học  
88 I LẠI NGUYÊN ÂN

và nghệ thuật học Liên Xô, thuật ngữ “chủ nghĩa hiện đại”   
(tiếng Nga: M0flepHM3M) thường dùng để trỏ toàn bộ những   
hiện tượng văn nghệ tiến phong được nhìn từ lập trường   
đánh giá tiêu cực, phủ định. Đây chủ yếu là lập trường thuộc   
tuyến bảo thù trong văn hóa truyến thống đối với mọi hiện   
tượng cách tân; ở khoa học của Liên Xô, lập trường ấy trước   
hết được quy định bởi tầm thê ý thức hệ giai cấp của đảng   
cộng sản cám quyến. Tiên phong (avant-garde), hiện đại   
(modernisme) ít khi là đỗi tượng phân tích khoa học nhưng   
thường xuyên là đối tượng của sự phê phán trùm lớp, không   
cần có căn cứ xác đáng. Chủ nghĩa hiện đại bị chỉ trích là từ   
bỏ văn hóa truyến thống (trước hết là văn hóa truyền thống   
thế kỷ XIX), là chống chủ nghĩa hiện thực, là chủ trường duy   
mỹ, là tuyệt đối hóa các phương tiện biểu cảm nghệ thuật, là   
biện hộ cho lĩnh vực phi lý tính, phi logic, phi lý và nghịch lý,   
là theo chủ nghĩa bi quan và thế mạt luận, là theo chủ nghĩa   
hình thức, là phá bỏ ranh giới nghệ thuật với cuộc đời, v.v.   
Các thuật ngữ “chủ nghĩa hiện đại”, “chủ nghĩa hậu hiện đại”   
ở đây hoàn toàn mang màu sắc đánh giá tiêu cực phủ định,   
không có sự tương ứng với nội hàm các thuật ngữ tương   
đương trong các ngôn ngữ các nước phương Tây.  
CHỦ NGHĨA HIỆN SINH  
Khuynh hướng triết học hình thành trước thế chiến I   
ở Nga (L. I. Shestov, N. A. Berdyaev), sau thế chiến I ở Đức   
(Heidegger, c. Jaspers, M. Buber), trong thời kỳ thế chiến II ở  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
89

Pháp (J.-P. Sartre, Merleau-Ponty, A. Camus, s. de Beauvoir),   
sau đó phổ biến ở các nước khác tại châu Âu và ở Hoa Kỳ.   
Ở chủ nghĩa hiện sinh, triết học được khảo sát như một   
lĩnh vực nhận thức gần với sáng tác nghệ thuật và khác với   
khoa học. Theo quan điểm của chủ nghĩa hiện sinh: nhận   
thức duy lý là bất cập đối với hiện sinh (existentia) của con   
người; nhưng hiện sinh lại có thể được khám phá bằng sự trải   
nghiệm trực tiếp; bởi vậy có thể miêu tả nó gẩn với cung cách   
miêu tả của nghệ thuật. Các đại diện của chủ nghĩa hiện sinh   
nhiểu khi trình bày quan điểm của mình không phải dưới   
hình thức những luận văn có cấu tạo hệ thống hóa, mà là   
dưới hình thức tác phẩm nghệ thuật (Sartre, Camus, s. de   
Beauvoir), hoặc thông qua việc phân tích sáng tác nghệ thuật   
(Heidegger, Berdyaev, Shestov, G. Marcel) dưới dạng trầm tư   
thi ca hay tiểu luận tự do. Trung tâm chú ý của các nhà hiện   
sinh là vấn đế cá nhân và các quan hệ của nó với thế giới,   
với những người khác và với chúa trời. Giọng điệu chung   
thể hiện tâm trạng bi quan, bi đát. Chủ nghĩa hiện sinh là   
triết học của sự khủng hoảng; không phải ngẫu nhiên mà nó   
lại nảy sinh vào thòi kỳ của những chấn động và tai biến xã   
hội. Đối với chủ nghĩa hiện sinh ở nhánh vô thần, điểm then   
chốt là thừa nhận rằng “thượng đế đã chết”, và rằng trong   
điểu kiện ấy, sự tổn tại của con người đã mất hết ý nghĩa. Con   
người trở thành kẻ mang tải cái phi tồn tại, cái “không gì cả”,   
và tự do cúa nó thì đối lập với mọi thứ “tính khách quan”, kể   
cả các giá trị văn hóa truyền thống; tự do của nó không tìm   
được chỗ dựa ở bất cứ đâu: không ở thiên nhiên, không ở  
90 I LẠI NGUYÊN ÂN

thượng đế; tự do của nó hóa ra đổng nhất với những tùy tiện,   
võ đoán, bẫt thường của cá nhân. Nỗ lực xây dựng con người   
trong bản thân, thiếu mọi chỗ dựa và trợ giúp từ bên ngoài,   
nó tuyệt vọng trong cuộc rượt đuổi những ảo ảnh, và sáng   
tác nghệ thuật là một trong sổ những ảo ảnh ấy. Các đại diện   
của chủ nghĩa hiện sinh ở nhánh tôn giáo (Jaspers, Buber,   
vửv...) chóng lại nhãn quan bi quan phổ quát dựa trên khẳng   
định sự vô nghĩa của tổn tại, bởi vì nó phủ nhận mọi giá trị,   
nó không thừa nhận một an ủi nào, nó xem mọi lối thoát đều   
là ảo tưởng, rổt cuộc dẫn tới chủ nghĩa hư vô. Điều cơ bản   
trong quan niệm mỹ học của họ là ý niệm cho rằng chính   
nghệ thuật là cái sáng tạo ra nội dung nhân loại cho thế giới,   
đồng thời nghệ thuật hiện diện như một loại “mã hóa siêu   
hình” đưa gửi chúng ta tới cõi siêu việt, tới với thượng đế.   
Theo Ịaspers, chỉ nghệ thuật cao cả, trước hết là bi kịch, mới   
có thể được gọi là vĩ đại, nơi mà con người hiện diện trong   
tình thế tới hạn, đứng trước “những vấn đê' cuối cùng”.  
Trong văn học, chủ nghĩa hiện sinh chỉ bộc lộ rõ rệt   
như một trào lưu ở Pháp thời kỳ trước và trong thế chiến   
II (1939 - 1945) và thời kỳ ngay sau chiến tranh, đại diện là   
những nhà văn đồng thời là triết gia hiện sinh: G. Marcel   
(nhánh tôn giáo), J.-P. Sartre, s. de Beauvoir, A. Camus   
(nhánh vô thần). Nhưng tầm trạng hiện sinh chủ nghĩa lại   
phổ biến khá dài rộng, cả vế địa lý lẫn thời gian: bên cạnh   
van học Pháp (A. Malraux, B. Vian, A. hrénaud, phân nào cà   
J. Anouilh), là văn học Tây Ban Nha (M. de Unamuno), văn   
học Mỹ (N. Mailer, J. Baldwin), văn học Anh (Iris Murdoch,  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I 91

w. Golding), văn học Tây Đức (H. E. Nossack, A. Doeblin   
thời cuối), văn học Nhật Bản (Kobo Abe) và nhiều nền văn   
học khác nữa. Tuy vậy chính bản thân các nhà văn thường   
bác bỏ sự can dự của mình vào chủ nghĩa hiện sinh; phạm   
vi của trào lưu văn học này không thật xác định; việc đưa   
tên tuổi này hay khác vào trào lưu này là điểu còn gầy tranh   
luận. Nếu căn cứ vào một loạt dấu hiệu vê' tâm trạng, tinh   
thần (cảm nhận cực kỳ căng thẳng vể khủng hoảng của nền   
văn minh thế kỷ XX, xem nó như cái đang làm xói mòn các   
giá trị và ý nghĩa tinh thán; biện luận một cách siêu hình vê'   
sự “mất mát ý nghĩa” này thông qua việc nêu ra tính bi đát   
muôn thuở của “thân phận con người”; những ý đồ vô vọng   
nhằm khắc phục nó, nhằm gây dựng từ bên trong một định   
hướng thế giới quan của chính cái cá nhân đã bị bỏ rơi trong   
cô độc giữa sự thù địch của tồn tại) và hiểu theo nghĩa rộng   
thì văn học hiện sinh bao gồm một dòng đa tạp những hiện   
tượng mà dấu hiệu chung là một chủ nghĩa nhân bản bi đát,   
đã trở nên sắc sảo đến mức có những thương tổn bệnh hoạn,   
và có chung các bậc tiền bối là B. Pascal, s. Kierkegaard, F.   
Nietzsche, F. Kaíka, F. M. Dostoievski.  
Các tác phẩm sân khấu và văn xuôi phần nhiều được   
tạo dựng bằng chính phương thức tư duy của các nhà hiện   
sinh, khác với kiểu lập luận triết học duy linh truyền thống,   
nhưng gần với lối nhìn đời của nhà văn.  
Nhà tư tưởng hiện sinh nắm bắt các hiện tượng duy   
nhát, cá biệt, một cách trực tiếp chứ không theo lối phân  
92 I LẠI NGUYỀN ÂN

tích-lạ hóa, phần nhiếu là vì các hiện tượng ấy được “bao   
quát” bởi nhà văn tư duy bằng hình tượng. Trên cơ sở văn   
hóa Pháp, do sự nhạy bén từng được đào luyện qua nhiếu   
thế kỷ vế khả năng đáp ứng mọi tư trào trí tuệ, do từ lâu đã   
quen trùng hợp hai vai trò nhà tư tưởng và nhà văn, đặc tính   
“bầm sinh” này của chủ nghĩa hiện sinh là gắn nỗi với văn   
chương đã lập tức được nhận biết và được dùng làm khí cụ.  
Tính phức tạp của “sự quay vế với cái duy nhất, cá biệt”   
trong văn học chủ nghĩa hiện sinh là ở chỗ nó không phải là   
một ý tưởng thoáng qua, mà là một tâm thế (sự tất yếu phải   
lựa chọn của bản thân trong những “tình thế tới hạn” bi đát)   
được luận chứng vể triết học, là “sự thật” của sinh tổn, gần   
như một thứ “bài học”, được trình bày trên các trang sách.  
Sự lưu đày của thân phận con người trần thế (căn tính   
đau khổ, bệnh tật chết chóc; sự không hiểu được “kẻ khác”)   
vào những cảnh ngộ hoàn toàn bị che đậy; việc đưa ra bất cứ   
hành vi quyết định nào như thể đặt nến tảng cho cả một sự   
cải tổ mang giá trị thế giới quan; - đó là những dấu hiệu cấu   
trúc mà thứ văn học đậm chất trí tuệ triết lý của chủ nghĩa   
hiện sinh nhấn mạnh. Sự đánh tráo hình ảnh của tồn tại vốn   
có ở bản thân bằng cái tự ý thức nhân đó nảy sinh đã dẫn   
tới việc huyến thoại hóa của cá nhân (bất kể việc này được   
giữ trong khuôn khổ kiểu giống như thực, hay phóng lên   
thành kiểu hóng gió ngụ ngôn mà Kafka được coi là người   
tiên báo cho cả thế kỷ XX, theo sự phong tặng của chủ nghĩa   
hiện sinh). Áp lực của tính xác thực đời sống ở đây hoàn  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 93

toàn không đõng nhất với sự sắc sảo hiện thực chủ nghĩa,   
mà chuyển thành sự mã hóa những gì không hiểu được   
nhưng chính cá nhân đã trải nghiệm, trong những huyển   
tích tượng trưng, đi kèm những chi tiết hiển hiện như sờ   
mó được nhưng trong chỉnh thể lại mang tính huyền hoặc,   
được vay mượn từ thần thoại, truyền thuyết cổ (Ruổi của J.-   
p. Sartre, Antigone của Anouilh) hoặc hư cấu mới (Dịch hạch   
của Camus, Chúa ruổi của Golding, Người đàn bà ở cổn cát   
của Kobo Abe). Do chỗ những kiểu thức sinh tốn cơ bản ở   
chủ nghĩa hiện sinh là: bị bỏ rơi, sợ hãi, dằn vặt lương tâm,   
trạng thái con người “tha hoá” trong cái thế giới thù địch   
với nó; cho nên khi chuyển sang ngụ ý nó cũng thiên vẽ các   
dạng: lo âu, chán chưòng, hoảng loạn. Nhờ lối bản thể hóa   
siêu hình học ấy, văn học hiện sinh đã “tu b ố ’ lại sự sinh tồn,   
làm cho nó nếu chưa được nhận biết thì sẽ được nhận biết.  
Theo A. Malraux, một trong những người thể hiện tâm   
trạng hiện sinh đẩu tiên ở Pháp, thì nhãn quan bi đát của thế   
kỷ XX có ngọn nguổn chủ yếu ở sự vơi nhạt của Thiên Chúa   
giáo, ở chỗ “Chúa đã chết” trong các tâm hổn, thay vào đó là   
sự khẳng định nển văn minh phi tôn giáo đầu tiên trên trái   
đất. Chỉ còn lại mình với mình, bị cái trổng không vây hãm   
từ mọi phía, cái “phi tổn tại” của cá nhân ở thời đại chúng ta   
dù sao cũng buộc phải “hành động mà không hy vọng thành   
công” (Thần thoại Sisyphe của Camus).  
Thời kỳ đẩu, vào trước và ngay sau lúc nước Pháp thất   
thủ (1940), các truyện của Sartre (Buồn nôn) và Camus  
94 I LẠI NGUYÊN ÂN

(Người xa lạ) dành cho những suy tư cay đắng về tình trạng   
lưu đày của con người trong vũ trụ, vể sự trống rỗng đầy   
xăng xái của cuộc sống dân sự, cuộc sống công vụ, cuộc sống   
gia đình và bất cứ cuộc sống chung nào. Sự đảm bảo cho tính   
đúng đắn được nhìn thấy ở việc bình thản nhìn thẳng vào   
chân lý khốn đốn của thế gian và giữa tình trạng hỗn độn   
dám tuyên ngôn vế tự do không giới hạn; cái tự do cá nhân   
tự tại ấy sẽ nhanh chóng bộc lộ sự gần gũi với chủ nghĩa hư   
vô kiểu Nietzsche (Caligula của Camus). Những môn đổ của   
chủ nghĩa hiện sinh đã tham gia phong trào kháng chiến;   
những kêu gọi quyến lực của trần thế và của thượng đế,   
dù mang màu sắc chủ nghĩa khắc kỷ (Camus) hay nồi loạn   
(Sartre) trở nên hòa nhịp với tâm trạng của những đổng bào   
dân thường của họ vốn bác bỏ sự “thất bại biết điểu”.  
Đặt dưới sự kiểm tra của lịch sử như vậy, tự do của chủ   
nghĩa hiện sinh buộc phải phân giới với khẩu hiệu “tất cả   
đểu được phép” là khẩu hiệu có thể bị loại trừ khỏi cái khối   
bất định vế giá trị của nó; đổng thời tự do của chủ nghĩa   
hiện sinh cũng buộc phải định ra tiêu chuẩn lựa chọn vì mục   
tiêu nhân bản (Chết không mai táng và Những nẻo đường của   
tự do của Sartre; Thư gửi bạn người Đức và Dịch hạch của   
Camus; Máu người dưng của s. de Beauvoir). Tự do từ đây   
được suy nghĩ trong sự đan bện chặt chẽ với trách nhiệm;   
phúc lợi của “kẻ khác”, gần và xa, được thừa nhận là phải   
đượr tính (íến khi hành động. Bản thân công việc nhà văn,   
trước kia được giải thích như sự nổi loạn siêu hình “thuần   
túy”, từ nay được xem là nó phải bị cuốn vào dòng lịch sử  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
95

và được thừa nhận là sự phụng sự có nội dung công dân và   
nhân đạo (tiểu luận Văn học là gì?, 1947, của Sartre, Diễn   
vàn ở Thụy Điển, 1957, của Camus).  
Vể sau, trong thời gian “chiến tranh lạnh”, phong trào   
văn học hiện sinh lâm vào tình trạng bất hòa và đi dần đến   
suy tàn. Trở ngại chính đối với chủ nghĩa hiện sinh là phải   
chuyển từ thế đối lập phòng thủ sang hoạt động cải biến   
lịch sử; thế nhưng lịch sử lại vẫn được xem như cái bình   
chứa những phi lý thâm hiểm, như trung tâm của những   
lừa phỉnh (Camus - Sự công chính, Sartre - Quỷ và đức chúa   
trời). Những tranh cãi triết học và văn học (bút chiến xung   
quanh Người nổi loạn của Camus) vê mục đích và phương   
tiện đạt tới mục đích, vể đạo đức và cách mạng (được miêu   
tả trong Các quan của s. de Beauvoir) đã nhanh chóng trở   
nên căng thẳng vế tư tưởng chính trị, làm phân rã chủ nghĩa   
hiện sinh thành những nhóm đối địch và càng đẩy nhanh sự   
suy tàn. Đến cuối những năm 50 thế kỷ XX, lịch sử trào lưu   
chủ nghĩa hiện sinh đã chấm dứt. Các trường phái triết học   
và văn học khác (tiểu thuyết mới, “kịch phi lý”) đã đẩy lùi   
chủ nghĩa hiện sinh trong khi vẫn hấp thụ từng loại mô-tip   
nhất định của nó.  
CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC  
Một nguyên tắc sáng tác mà cơ sở của nó là: các tính   
cách và hoàn cảnh trong tác phẩm nghệ thuật được cắt nghĩa  
96 I LẠI NGUYÊN ÂN

ở bình diện xã hội-lịch sử, sự liên hệ theo quy luật nhân quả   
giữa chúng (quyết định luận xã hội) được khám phá trong   
sự phát triển vế chất (chủ nghĩa lịch sử) nhờ việc điển hình   
hóa các sự kiện tổn tại, tức là tương ứng với thực tại nguyên   
khởi. Theo một ý tưởng của F. Engels, “chủ nghĩa hiện thực   
đòi hỏi - bên cạnh tính chân thực của các chi tiết - tái hiện   
chân thực những tính cách điển hình trong những hoàn   
cảnh điển hình”. Ở tác phẩm hiện thực chủ nghĩa, con người   
được bộc lộ như một sinh thể xả hội, tương tác với các điếu   
kiện sống khách quan (quyết định luận xã hội chính là liên   
hệ điển hình giữa tính cách và hoàn cảnh).  
Chủ nghĩa hiện thực nảy sinh như sự thừa kế đổng   
thời như sự đổi lập với chủ nghĩa lãng mạn. Các nghệ sĩ   
hiện thực chủ nghĩa đẩu tiên - các nhà văn như Pushkin,   
Stendhal, H. de Balzac, Ch. Dickens, v.v... - đã không tự gọi   
mình là những nhà hiện thực chủ nghĩa. Tư tưởng lý thuyết   
đương thời không ý thức ngay được vế ý nghĩa của một bước   
ngoặt trong nghệ thuật mà sau này sẽ được nêu lên: cho đến   
tận những năm 20 - 30 thế kỷ XIX, toàn bộ nghệ thuật thế   
giới trong việc lý giải con người và xã hội vẫn đặt chúng bên   
ngoài những điều kiện cụ thể của một môi trường xã hội ở   
một thời gian lịch sử nhất định. Ở chủ nghĩa hiện thực, tính   
cách con người được khám phá một cách gián tiếp, thông   
qua cái riêng, với tư cách là sự biểu thị cái chung; điểm trọng   
tâm ỏf đây là giá trị của cái duy nhất không lặp lại (unical) xét  
vế mặt lịch sử; các vấn đế xã hội-lịch sử ở đây hiện diện như   
là tuyến chính yếu của nghệ thuật.  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
97

Cuối những năm 40-50 của thế kỷ XIX, các địch thủ văn   
học của nhà văn Pháp Champíleury đã gọi những sáng tác   
phê phán sắc cạnh của ông và những người cùng xu hướng   
với ông là “chủ nghĩa hiện thực”ề Champíleury chấp nhận   
cách gọi này, đặt tên một cuốn sách tập hợp các bài báo là   
Chủ nghĩa hiện thực (Réalisme, 1857), mặc dù ông giải thích   
nó phần lớn theo tinh thẩn chủ nghĩa tự nhiên và phi lịch   
sử. Ở Nga, thuật ngữ này được nhà phê bình p.v. Annenkov   
áp dụng lần đẩu vào văn học (1849), trong khi các nhà phê   
bình như Belinski, Dobroliubov, Pisarev không dùng nó. Với   
ý nghĩa là một nguyên tắc sáng tác cơ bản, thuật ngữ này trở   
nên thông dụng ở Nga và châu Âu từ những năm 60 thế kỷ   
XIX. Chỉ ở phê bình văn học và nghệ thuật dưới thời Xô-viết   
từ những năm 20 - 30 thế kỷ XX, ý nghĩa của khái niệm này   
như một phương pháp sáng tác mới được để xuất và sử dụng.   
Cho đến gần cuối thế kỷ XX, nhiều nhà lý luận ở châu Âu   
và phương Tây vẫn hiểu “chủ nghĩa hiện thực” như sự phản   
ánh cái thực tại có sẵn, không phân biệt nó với “chủ nghĩa tự   
nhiên”. Ở học thuật Xô-viết trong những năm 60 -80 thế kỷ   
XX có nhiều cuộc tranh luận vế chủ nghĩa hiện thực, vế các   
giới hạn thời gian của nó trong lịch sử văn học nghệ thuật   
thế giới. Một số nhà lý luận áp dụng khái niệm này vào nghệ   
thuật Phục Hưng, nghệ thuật thế kỷ XVII, nghệ thuật Khai   
Sáng... Một số khác chỉ gắn điểm khởi đầu của nó với chủ   
nghĩa hiện thực phê phán thế kỷ X IX ; ở khuynh hướng nghệ   
thuật này, việc khám phá tính cách được gắn với thời gian   
lịch sử, với việc phân tích các vấn để xã hội. Nhiều nhà nghệ  
98 I LẠI NGUYÊN ÂN

thuật học thừa nhận chủ nghĩa hiện thực đã có trong nghệ   
thuật tạo hình các thế kỳ XVII - XVIII (ví dụ sáng tác của   
Rembrandt, Hogarth, v.v...), đôi khi cùa các thế kỷ xưa hơn   
nữa. So với văn học, chủ nghĩa hiện thực ở hội họa gắn bó   
nhiếu hơn với những phương tiện miêu tả tạo hình gây được   
ảo giác xác thực thị giác; nhưng dấu hiệu chủ yếu của chủ   
nghĩa hiện thực ở đây là khám phá tính cách xã hội của con   
người, thể hiện những niếm vui, nỗi lo vế thời đại cụ thể của   
mình, và biểu lộ những tâm trạng tương ứng (nhất là loại   
hội họa có chủ đế, nơi mà chân dung không giữ vai trò quyết   
định). Vì vậy, chỉ có thể cho là ở nghệ thuật tạo hình nói   
chung, chù nghĩa hiện thực chỉ giành được chỗ đứng chắc   
chắn vào thế kỷ XIX chứ không thể sớm hơn.  
Khái niệm “chủ nghĩa hiện thực” được áp dụng chẳng   
những vào văn học và nghệ thuật tạo hình là các lĩnh vực   
mà sự phản ánh thực tại bằng hình tượng có thể đạt tới tính   
xác thực cảm giác-thị giác, mà còn được áp dụng vào khu   
vực được gọi là nghệ thuật biểu cảm. Ví dụ ở âm nhạc, chủ   
nghĩa hiện thực là sự truyền đạt những tâm trạng, những   
cảm quan của cá nhân trong các môi trường xã hội mà nó   
chấp nhận hoặc phản kháng tùy thuộc tính cách của nó và   
tính chất của môi trường xã hội theo nhận định của nó. Chủ   
nghĩa hiện thực gắn với tinh thần dân chủ. Trong khuôn   
khổ nội dung xã hội lịch sử của chủ nghĩa hiện thực, các nhà   
lý luận chia Ìd hai phương pháp sáng tác cơ bản: chù nghía   
hiện thực phê phán và chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.   
Một số nhà lý luận và nghệ sĩ còn kỳ vọng luận chứng cho  
/50 THUẬT NGỬ VÁN HỌC I 99

những phương pháp hiện thực chủ nghĩa khác. Ví dụ “chủ   
nghĩa hiện thực cách mạng “với tư cách là bước quá độ sang   
chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa; “chủ nghĩa hiện thực   
huyền ảo” ở văn học và nghệ thuật các nước Mỹ La tinh, nơi   
mà quyết định luận xã hội-lịch sử được kết hợp với sự lý giải   
thực tại theo mô hình những biểu tượng huyến thoại.  
Xem thêm: Chủ nghĩa hiện thực phê phán.  
CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC MỚI  
Một khuynh hướng ở văn học và nghệ thuật Italia vào   
giữa những năm 40 - 50 thế kỷ XX, nảy sinh sau thế chiến   
II (1939-1945), gắn với văn hóa dân chủ và chống phát-xít.   
Phát triển mạnh trong điện ảnh Italia, sau đó ảnh hưởng tới   
văn học. Trong những ngọn nguồn của khuynh hướng này,   
người ta lưu ý tới trào lưu “chủ nghĩa chân thật” (verismo)   
ở Italia cuối thế kỷ XIX đẩu XX đổng thời cũng thấy ảnh   
hưởng nhất định của văn học Xô-viết (M. Gorki, A. Fadeev)   
và văn xuôi một số tác gia Mỹ (E. Hemingvvay, J. Steinbeck).   
Khuynh hướng này là sự phản ứng đói với văn học Italia thời   
phát xít - một văn học xa rời nhân dân, đầy chất từ chương   
và tính mị dân, hoặc rơi vào những tìm tòi thuần hình thức.  
Khuynh hướng hiện thực mới hướng vể công bằng xã   
hội, tinh thán dân chủ, chống sự tàn bạo của giới tư bàn.   
Phong cách và ngôn ngữ mang tính giản dị, cô đọng, trẩm   
tĩnh, dễ hiểu. Trung tâm tác phẩm là số phận con người  
100 I LẠI NGUYÊN ÂN

bình thường. Xu hướng chung là trình bày đời sống một   
cách tự nhiên.  
Vai trò quan trọng ở điện ảnh thuộc vế những đạo diễn   
và nhà biên kịch tập hợp xung quanh tạp chí Bianco e nero.   
Được coi như tuyên ngôn nghệ thuật của khuynh hướng này   
là phim Roma - thành phố mở (1945) của R. Rossellini. Một   
loạt bộ phim đánh dấu thời phổn thịnh của chủ nghĩa hiện   
thực mới, mang cảm hứng nhân bản, đấu tranh cho công   
bằng xã hội và phẩm giá người thường dân, nhìn thẳng vào   
cuộc sống của những con người đói khát đến kiệt sức, vào   
những cặp mắt không có tuổi thơ của con cái họ, cho thấy   
cuộc đời đã biến người ta trở nên hung dữ như thế nào...   
Tính xác thực của các thủ pháp miêu tả hình ảnh, tính chính   
xác của các chi tiết, việc sử dụng người diễn nghiệp dư, dùng   
ngôn ngữ thông tục, pha tiếng địa phương... - đã khiến phim   
diễn xuất trở nên gần với phim tư liệu. Tính nghiêm khắc,   
trầm tĩnh, chủ trương dùng các cảnh tự nhiên (những xóm   
làng bần cùng, vùng ngoại ô bẩn thỉu, những con đường   
cháy nắng hoặc những hoang mạc thê lương...) - đều phục   
vụ cho việc dùng điện ảnh để khẳng định sự thật.  
Chủ nghĩa hiện thực mới ở điện ảnh chỉ phát triển đến   
một mức nhất định, nhưng kinh nghiệm của nó đã tác động   
mạnh đến tiến trình điện ảnh thế giới, rõ nhất là thể tài “điện   
ánh chính trị" những năm 60-70. Trong văn học Italia, chủ   
nghĩa hiện thực mới liên quan đến việc một loạt nhà văn   
trẻ, mặc dù không tập hợp thành tồ chức, nhưng cùng sáng  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
101

tác về để tài kháng chiến chổng phát xít, nhân vật thường là   
những thường dân, du kích, tham gia chống phát xít, chống   
giới chủ ở đô thị và thôn quê, chống lạc hậu và bần cùng.   
Thể loại chủ yếu của các nhà văn hiện thực mới là “tư liệu   
trữ tình” trong đó ở trấn thuật có sự kết hợp các yếu tố hổi   
ký, tự truyện với hư cấu nghệ thuật, kết hợp việc miêu tả   
các biến cố thực với những câu chuyện vế sự trưởng thành   
của nhân vật (ví dụ bộ ba tiểu thuyết Phố Magadzini, Khu   
phố, Biên niên gia đình của V. Pratolini; các tác phẩm của E.   
Vittorini, I. Calvino, B. Fenollo...). Nội dung tố cáo bất công   
(tiểu thuyết Đất Sacramento của F. Jovine, Ký sự những mối   
tình nghèo của Pratolini, kịch của E. De Filippo, thơ của p.   
Pasolini...). Khuynh hướng này ảnh hưởng tới một sổ nhà   
văn lớp trước như A. Moravia (Những truyện thành Roma),   
L. Bigiaretti, A. Gatto, v.v...  
Giữa những năm 50, khuynh hướng này bắt đầu suy   
thoái, tuy vậy nó có ý nghĩa đáng kể đối với tiến trình văn   
học Italia thế kỷ XX.  
CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC PHÊ PHÁN  
Tên gọi ước lệ, được dùng để trỏ một khuynh hướng   
của chủ nghĩa hiện thực, đạt tới đỉnh cao ở thế kỷ XIX và còn   
phát triển tiếp tục ở thế kỷ XX; cùng là tên gọi phưưng pháp   
sáng tác của khuynh hướng này.  
102 I LẠI NGUYÊN ÂN

Ở thuật ngữ này, cái được nhấn mạnh là cảm hứng   
phê phán, tố cáo của nghệ thuật dân chủ đối với thực tại   
đương thời; thuật ngữ được đề xuất bởi Gorki, với dụng ý   
phân biệt kiểu chủ nghĩa hiện thực này với kiểu mới: chủ   
nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Cũng có một thuật ngữ   
tương đương khác từng được dùng là “chủ nghĩa hiện thực   
tư sản”, nhưng tỏ ra không chính xác. Ngay với thuật ngữ   
“chủ nghĩa hiện thực phê phán” cũng vậy: không thể không   
thấy rằng ở những sáng tác được giới nghiên cứu quy vào   
khuynh hướng này, bên cạnh việc phê phán gay gắt xã   
hội tư sản-quý tộc (ví dụ, tác phẩm của Balzac, Daumier,   
Gogol, Saltykov-Schedrin, Ibsen...), nhiêu tác phẩm vẫn   
thể hiện nhũng nhân tố tích cực trong cuộc sống, tâm trạng   
những nhân vật tiên tiến, những truyến thống tốt đẹp của   
nhân dân (ví dụ tác phẩm của Turghenev, N. Nekrasov, L.   
Tolstoi, Tchekhov,...). Sáng tác của Gogol và một số nhà   
văn Nga những năm 40 thế kỷ XIX từng được giới văn học   
đương thời gọi là “trường phái tự nhiên” hoặc “khuynh   
hướng Gogol”. Một trào lưu văn học và nghệ thuật ở Italia   
cuối thế kỷ XIX từng được gọi là “chủ nghĩa chân thật”   
(verismo). Nhưng các thuật ngữ này không phổ biến rộng   
ngoài nội dung văn học sử cụ thể của chúng.  
Thuật ngữ “chủ nghĩa hiện thực phê phán” được dùng   
rộng rãi trong phạm vi các nước thuộc khối Cộng đồng xã   
hội chủ nghĩa (1945 - 1991); thực tiễn văn học được quy   
vào khuynh hướng này là chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX và   
những hiện tượng văn học tương tự ở thế kỷ XX.  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
103

Giới nghiên cứu nhận xét là, ở thời kỳ đầu, chủ nghĩa   
hiện thực phát triển trong sự tương tác với chủ nghĩa lãng   
mạn, ranh giới giữa hai khuynh hướng còn chưa thật rõ rệt (ví   
dụ Miếng da lừa của Balzac, Tu viện Parme của Stendhal, các   
tiểu thuyết của V. Hugo và phần nào của Ch. Dickens), một   
số mô-tip lãng mạn được chuyển đổi thành mô-tip hiện thực,   
dựa trên sự phân tích về xã hội (Đỏ và đen của Stendhal, Nhân   
vật thời đại chúng ta của M. Ju. Lermontov). Đến giữa thế kỳ   
XIX, chủ nghĩa hiện thực ở văn học châu Âu đoạn tuyệt với   
các ảnh hưởng của chủ nghĩa lãng mạn (G. Flaubert ở Pháp,   
w. Thackeray ở Anh, I. Goncharov, Iắ Turgenev, N. Nekrasov,   
A. Ostrovski ở Nga, v.v...). Trong cảm hủng nghiên cứu phân   
tích xã hội đương thời, các tác phẩm của khuynh hướng này   
chỉ ra sự không tương xứng giữa chế độ xã hội với các chuẩn   
mực nhân tính; tinh thần phê phán thấm nhuần trong sự   
phân tích, lý giải các quan hệ xả hội. Nửa sau thế kỷ XIX, chủ   
nghĩa hiện thực đạt tới đỉnh cao ở văn học Nga. Các nhà văn   
Nga được coi là lương tâm của nhân dân; họ chống lại mọi   
hình thức nô dịch con người vể mặt xã hội và tinh thần. Sự   
phê phán gay gắt, sự sắc sảo trong khi đặt ra những vấn để đạo   
đức tinh thần - được bộc lộ với sức mạnh đặc biệt ở sáng tác   
của L. Tolstoi và F. Dostoievski - hai gương mặt trung tâm của   
văn học thế giới thế kỷ XIX, có những cống hiến quan trọng,   
đề xuất những nguyên tắc mới trong việc xây dựng tiểu thuyết   
tâm lý xã hội, nêu ra các vấn để triết học và đạo đức và đưa   
chúng vào trần thuật tự sự một cách hữu cơ, đê' xuất những   
phương thức mới để khám phá tâm lý con người.  
104 I LẠI NGUYÊN ÂN

Sự phát triển của văn học thế kỷ XIX bộc lộ toàn bộ   
những nguyên tắc thẩm mỹ và những đặc tính loại hình của   
chủ nghĩa hiện thực. Sự trung thành với thực tại trở thành   
tiêu chuẩn chủ đạo của tính nghệ thuật. Sự miêu tả không   
còn mang tính ước lệ trừu tượng, phúng dụ; nó đạt tới một   
mức độ mới của tính sống động, khiến người ta có thể nói   
vể các nhân vật văn học như vế những con người sống thực.   
Dạng phát triển nhất là hướng tới tính xác thực trực tiếp của   
sự miêu tả, tái tạo đời sống “trong những hình thức của bản   
thân đời sống”. Tính đa dạng vế hình thức trong sáng tác   
hiện thực chủ nghĩa cho phép không từ bỏ các phương thức   
và thủ pháp thể hiện khác (tượng trưng, nghịch dị, phúng   
dụ..ễ), mặc dù xu hướng miêu tả giống như thực là đặc tính   
nổi bật ở chủ nghĩa hiện thực nói chung.  
Dựa vào một xác định của F. Engels vể chủ nghĩa hiện   
thực, giới nghiên cứu cho rằng điển hình hóa các tính cách   
và hoàn cảnh là phương thức khái quát nghệ thuật tiêu biểu   
của chủ nghĩa hiện thực. Điển hình hóa, theo một xác định   
của Marx, chính là “Shakespeare-hóa” (khác với “Schiller-   
hóa”, tức là lý tưởng hóa). Gorki cho rằng nghệ sĩ sáng tạo   
theo quy luật trừu tượng hóa và cụ thể hóa một cách đỗng   
thời, nhằm tạo nên hình tượng nghệ thuật. Cơ sở khách   
quan của điển hình hóa nghệ thuật là sự thống nhất của hai   
phương diện thuộc bản chất con người, bản chất các hiện   
tượng của thực tại xã hội cụ thê lịch sứ (cái chung, khái quát)   
và cụ thể cá thể (cái đặc thù, cái đơn nhất). Khái quát hóa và   
cá thể hóa không phải là hai yếu tố hoặc giai đoạn của quá  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
105

trình sáng tạo tách rời và nằm ngoài nhau, mà là một hành   
động thống nhất duy nhất của tư duy nghệ thuật. Chính sự   
thống nhất hữu cơ và sự tương ứng chân xác giữa cái chung   
và cái cá thể trong việc tái tạo thực tại đảm bảo cho tính   
chân thực, xác thực của sự miêu tả, đảm bảo giá trị khách   
quan (vế xã hội, thẩm mỹ) của từng hiện tượng nghệ thuật.   
Ở điển hình hóa hiện thực chủ nghĩa, cái cá nhân hiện diện   
như là đại diện của cái chung, cái có ý nghĩa xã hội; còn cái   
chung thì hiện diện trong diện mạo cá thể, cụ thể cảm tính.  
Chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX có những thành tựu   
to lớn trong nhiểu thể loại nhưng trung tâm sáng tạo của   
nó là văn xuôi tiểu thuyết; chính với thể loại này, L. Tolstoi   
đã miêu tả được “phép biện chứng tâm hồn”, F. Dostoievski   
sáng tạo được “tiểu thuyết phức điệu” - những thành tựu   
lớn, bước tiến lớn của tư duy nghệ thuật nhân loại.  
Những thập niên cuối thế kỷ XIX, chủ nghĩa hiện thực   
chịu tác động của nhiều khuynh hướng văn hóa nghệ thuật   
phức tạp. Chủ nghĩa tự nhiên và chủ nghĩa tiền phong xuất   
hiện như những đối cực cùa tư duy nghệ thuật hiện thực chủ   
nghĩa. Trong khi đó, nhiêu nến văn học dân tộc mới tham   
dự vào tiến trình văn học thế giới: nhiếu trường hợp các nền   
văn học này đạt được thành tựu trên cơ sở chủ nghĩa hiện   
thực. Khuynh hướng này trở nên phổ biến ở khắp châu Âu,   
cả Tày Âu lãn các nẽn văn học Slave. Sang đâu thẽ kỷ XX,   
nhiểu nền văn học châu Á hòa nhập vào tiến trình văn học   
quốc tế, có những thành tựu trong khuynh hướng hiện thực  
106 I LẠI NGUYÊN ÂN

(ví dụ Lổ Tấn, Tào Ngu... ở Trung Quốc, nhiếu nhà văn hiện   
thực ở Ấn Độ, Nhật Bản, Indonesia, Việt Nam..Ể). Sau đại   
chiến thế giới thứ II (1939-1945), bên cạnh chủ nghĩa hiện   
thực xã hội chủ nghĩa, ở văn học thế giới vẫn tiếp tục tồn tại   
khuynh hướng hiện thực phê phán với nhiểu đại diện xuẫt   
sắc. Truyến thống chủ nghĩa hiện thực cổ điển (thế kỷ XIX)   
được kế thừa và làm giàu thêm, đổng thời, ở sáng tác của   
một loạt nhà văn được coi là đi theo khuynh hướng này lại   
bộc lộ những đặc điểm mới, không hoàn toàn phù hợp với   
các nguyên tắc tư duy nghệ thuật của chủ nghĩa hiện thực   
cổ điển. Thực tiễn nghệ thuật đa dạng ở thế kỷ XX cho thấy:   
không phải bao giờ cũng thuận lợi và phù hợp nếu đem quy   
một số nhà văn, một số khuynh hướng văn học cụ thể vào   
phạm trù “chủ nghĩa hiện thực phê phán” như một khuynh   
hướng toàn cẩu, hoặc miêu tả toàn cảnh văn học thế giới thế   
kỷ XX như sự tổn tại đổng thời và đấu tranh lẫn nhau giữa   
các dạng chủ nghĩa hiện thực (trong đó có chủ nghĩa hiện   
thực phê phán) và chù nghĩa hiện đại.  
CHÚ NGHĨA HIỆN THỰC XÃ HỘI CHỦ NGHĨA  
Thuật ngữ được dùng với hai hàm nghĩa chính: 1) để gọi   
tên những nền văn học dân tộc (quốc gia) tổn tại với tư cách   
là văn học chính thống dưới chính thể mà đảng cộng sản là   
lực lượng duy nhât cẫm quyến; cũng dùng đê gọi tên nhưng   
bộ phận (“dòng”, “khuynh hướng”,...) gắn với hệ ý thức chủ   
nghĩa cộng sản ở các nền văn học dân tộc khác; trong hàm  
150 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I   
107

nghĩa này còn có một thuật ngữ tương đương: văn học hiện   
thực xã hội chủ nghĩa-, 2) để gọi phương pháp sáng tác của   
những nển văn học hoặc bộ phận văn học nói trên.  
Thuật ngữ xuất hiện lần đầu tiên trên báo chí Liên   
Xô (Literaturnaya gazeta, Moskva, 23.5.1932), trong quá   
trình giải thể các tổ chức, nhóm phái văn nghệ khác biệt   
và đối lập nhau, nhằm thống nhất lập ra một tổ chức nhà   
văn duy nhất trên toàn lãnh thổ Liên Xô, trực tiếp đặt dưới   
sự lãnh đạo của đảng cộng sản cầm quyển. Nhiẽu nhà văn   
(Gorki, Maiakovski, A. Tolstoi, Fadeev„.) và nhà phê bình   
(A. Lunacharski, Voronski...) nêu ra một loạt định thức   
nhằm xác định khuynh hướng cơ bản của văn học Xô-viết   
như: “chủ nghĩa hiện thực vô sản”, “chủ nghĩa hiện thực có   
khuynh hướng”, “chủ nghĩa hiện thực lãng mạn”, “chủ nghĩa   
hiện thực xã hội”, v.v. Trong diễn văn đọc tại đại hội I hội   
nhà văn Liên Xô (1934), Gorki dùng thuật ngữ này với hàm   
nghĩa như một phương pháp, một cương lĩnh sáng tác nhằm   
thực hiện tư tưởng nhân đạo cách mạng: “Chủ nghĩa hiện   
thực xã hội chủ nghĩa khẳng định tồn tại như là sự hoạt   
động, sự sáng tạo mà mục đích là liên tục phát triển những   
năng lực quý giá của cá nhân con người, vì thắng lợi của nó   
đối với các lực lượng của tự nhiên, vì sức khỏe và tuổi thọ,   
vì cái hạnh phúc lớn nhất là được sống trên trái đất”. Điểu   
lệ hội nhà văn Liên Xô thông qua tại đại hội I xác định chủ   
nghĩa hiện thực xã hội chú nghĩa là phương pháp sáng tác   
chủ đạo của văn học Xô-viết; nội dung của phương pháp này   
được xác định như là yêu cầu miêu tả cuộc sống một cách  
108 I LẠI NGUYÊN ÂN

chân thật, cụ thể lịch sử, trong sự phát triển cách mạng của   
nó. Sau khi được chính thức hóa, thuật ngữ “chủ nghĩa hiện   
thực xã hội chủ nghĩa” trở nên thông dụng ở Liên Xô, và từ   
1945 dần dần trở nên thông dụng ở tất cả các nước thuộc   
Cộng đổng xã hội chủ nghĩa thế giới (1945-1991). Nó được   
vận dụng trong các hoạt động sáng tác văn học, nghệ thuật,   
được luận chứng vê' mặt lý thuyết, được sử dụng như một   
loại thước đo, một loại tiêu chuẩn mang tính pháp quy để   
điếu chỉnh sự phát triển của văn học nghệ thuật.  
Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa được những   
người luận chứng cho nó xem như một hệ thống nghệ thuật   
mới, mang tính cách tân: trong khi kế tục truyển thống nhân   
đạo chủ nghĩa của nghệ thuật quá khứ, nó đổng thời kết hợp   
truyền thống ấy với nội dung xã hội chủ nghĩa - một nội   
dung được xem là hoàn toàn mới, là đóng góp mà chủ nghĩa   
Mác đem vào triết học duy vật: khẳng định vai trò của hoạt   
động cải tạo cách mạng nhằm thay đổi hiện thực.  
Những ý kiến rút từ toàn bộ trứ tác của các nhà kinh   
điển cửa chủ nghĩa Mác liên quan đến văn học nghệ thuật   
được xem là những nguyên tắc quan trọng nhất của hệ thống   
nghệ thuật mới này. Người ta xác định cơ sở triết học của chủ   
nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa là thế giới quan của chủ   
nghĩa Mác-Lênin; xác định nguyên lý tính đảng vô sản do V.I.   
Lenin để xuất (1005) là nguyên tắc chỉ dạo Ngọn ngnốn của   
nên văn học nghệ thuật kiểu mới này được xem là bắt đầu từ   
thơ ca công xã Paris (1871), đặc biệt là bài Quốc tế ca (1871)  
150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
109

của E. Pottier (1816-1887). Những sáng tác của Gorki như   
Người mẹ, Những kẻ thù (1906), của Anderson Nexoe như   
Pelle - người chinh phục (1906-1910), Đitte - con của người   
đời (1917-1921)... được coi như những mốc khởi đầu và mẫu   
mực đầu tiên của văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa.  
Miêu tả hiện thực chiến đấu và xây dựng một thế giới   
mới, xã hội chủ nghĩa; xây dựng nhân vật tích cực (chính   
diện), hình tượng con người mới - người chiến sĩ và người   
sáng tạo thế giới mới của chủ nghĩa xã hội - được xem là nội   
dung chủ yếu của văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa. Chủ   
nghĩa lạc quan lịch sử - được xác định như âm hưởng chủ   
đạo của văn học kiểu mới này, như là tính chất mới mẻ về lý   
tưởng thẩm mỹ của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.  
Mỹ học hiện thực xã hội chủ nghĩa xem trọng những   
thành tựu nghệ thuật của chủ nghĩa hiện thực cổ điển (thế kỷ   
XIX); nó tự xác định phương thức nghệ thuật chủ yếu là sự   
miêu tả “giống như thực”, “trong những dạng thức của bản   
thần đời sống”. Sự trung thành của văn nghệ sĩ với nguyên   
tắc tính đảng được xem là đảm bảo cho tính chân thực của   
sáng tác. Sự thể hiện kiểu lãng mạn cũng được thừa nhận,   
trong chừng mực nó gắn với cảm hứng anh hùng trong lao   
động và đấu tranh vì lý tưởng xã hội chủ nghĩa, vì chế độ xã   
hội chủ nghĩa. Các thử nghiệm và phát hiện vể nghệ thuật   
của các trào lưu chủ nghĩa tiển phong, chủ nghĩa hiện đại   
đểu bị coi là xa lạ, có hại đối với văn học nghệ thuật hiện   
thực xã hội chủ nghĩa.  
110 I LẠI NGUYÊN ÂN

Được xem như thành tựu của chủ nghĩa hiện thực xã   
hội chủ nghĩa là thực tiễn sáng tác của các nền văn học dân   
tộc thuộc Liên bang Xô-viết (1922-1991) mà những đại   
diện thường được nêu tên là: Gorki, Maiakovski, Fadeev, A.   
Tolstoi, M. Sholokhov, Tch. Aitmatov, A. Bykov, v.v...; là thực   
tiễn sáng tác của các nến văn học dân tộc khác trong Cộng   
đổng xã hội chủ nghĩa (Anbani, Bungari, Ba Lan, Cu Ba,   
CHDC Đức, Hungari, Mông Cổ, Nam Tư, Trung Quốc, Tiệp   
Khắc, CHDCND Triêu Tiên, Việt Nam); là thực tiễn sáng   
tác của bộ phận văn học gốm những nhà văn thuộc phái tả   
(cộng sản hoặc gần cộng sản) ở các nước phương Tây mà   
những đại diện thường được nêu tên là: L. Aragon, p. Éluard,   
p. Neruda, N. Hikmet, v.v... Với tư cách một hiện tượng quốc   
tế, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa được mô tả như một   
phong trào nghệ thuật thống nhất, một hệ thống nghệ thuật   
thế giới ở thế kỷ XX, đối lập với hệ thống các khuynh hướng   
văn học nghệ thuật ở xã hội phương Tây, được xem như là   
bao gồm: chủ nghĩa hiện đại, văn nghệ xu thời và văn nghệ   
thương mại. Ý tưởng về cuộc đấu tranh giữa hai hệ thống   
nghệ thuật đối lập ở quy mô quốc tế này tương ứng với cục   
diện hai hệ thống thế giới đối đầu nhau của thời kỷ chiến   
tranh lạnh (1945-1990). Sau khi chế độ xã hội chủ nghĩa sụp   
đổ ở Đông Âu và Liên Xô (1989-1991), chủ nghĩa hiện thực   
xã hội chủ nghĩa chấm dứt vai trò của nó ở toàn châu Âu; tại   
một vài nến văn học dân tộc khác (1 châu Á, tính ciírtng lĩnh  
hiện thực xã hội chủ nghĩa giảm thiểu dần dần; các yêu cầu   
tính đảng, miêu tả “giống như thực” không còn được nêu  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
111

như quy tắc bắt buộc; bằng những diễn ngôn và chính sách   
khác nhau, điểu vẫn được duy trì là hoạt động nghệ thuật   
phải phù hợp với đòi hỏi của thế lực cầm quyển.  
Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa là hiện tượng đặc   
thù trong văn hóa nghệ thuật nhân loại thế kỷ XX: đây là lẩn   
đẩu tiên một số nguyên tắc về khuynh hướng nghệ thuật được   
đề lên như những chuẩn mực mang tính pháp quy, được coi   
là độc tôn trong toàn bộ đời sống của các nền văn học dân   
tộc. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa là một trong những   
nhân tố bề sầu để cấu thành một thiết chế văn học đặc biệt,   
mang tính nhà nước hóa rõ rệt: trên lãnh thổ mỗi quốc gia   
xã hội chủ nghĩa chỉ có một tổ chức nhà văn duy nhát; cương   
lĩnh sáng tác được chính thống hóa, trở thành tiêu chuẩn và   
phương tiện quản lý văn học. Vdi chủ nghĩa hiện thực xã hội   
chủ nghĩa, các nền văn học dân tộc trở nên chính trị hóa rõ   
rệt, nội dung văn học được Ưu tiên cho việc diễn đạt đường lối   
chính trị của đảng cộng sản cầm quyển.  
Vế nghệ thuật, khuynh hướng văn học này chỉ tiếp tục   
khai thác các phương thức “giống như thật” của chủ nghĩa   
hiện thực cổ điển thế kỷ XIX, do vậy hạn chế sự đóng góp   
của các nhà văn thuộc khuynh hướng này trong việc phát   
hiện, thử nghiệm các phương tiện nghệ thuật mới. Giới lãnh   
đạo Trung Quốc, đứng đầu là Mao Trạch Đông, nêu “hiện   
thực cách mạng” và “lãng mạn cách mạng” như hai phương   
thức sáng tác cho văn nghệ sĩ dưới chế độ do đảng cộng sản   
cầm quyền, song điểu này cũng ít được luận chứng rõ ràng.  
112 I LẠI NGUYÊN ÂN

Những cuộc tranh luận trong giới học thuật Xô-viết những   
năm 1970 xung quanh đế xuẫt coi chủ nghĩa hiện thực xã   
hội chủ nghĩa như “một hệ thống thầm mỹ mở”, phần nhiểu   
bị sa vào hướng trừu tượng, kinh viện. Bên cạnh trường hợp   
Sholokhov, một trong số những đại diện hiếm hoi của chủ   
nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa được tặng giải Nobel về   
văn học (1965) với tác phẩm chính Sông Đông êm đếm mà vế   
đặc điểm nghệ thuật được nhận xét là “thể hiện nội dung của   
thế kỷ XX bằng những phương tiện mượn của thế kỷ XIX”   
(C. Prevost), “xây dựng thế kỷ XXI trên phông màn của thế   
kỷ XIX” (P. Courtade), thì việc Maiakovski cách tân phương   
tiện của thơ ca, việc Brecht sáng tạo ra “sân khấu tự sự” - có   
thể là những đóng góp đáng kể nhất của chủ nghĩa hiện thực   
xã hội chủ nghĩa vào nghệ thuật thế kỷ XX.  
CHÙ NGHĨA LĂNG MẠN  
Một trào lưu tư tưởng và nghệ thuật ở văn hóa châu Âu,   
bao trùm mọi loại hình nghệ thuật và khoa học; thời kỳ phồn   
thinh của phong trào này là cuối thế kỷ XVIII - đẩu thế kỷ XIX.  
Chủ nghĩa lảng mạn nảy sinh do hàng loạt nguyên   
nhân, cả những nguyên nhân xã hội-lịch sử lẫn những   
nguyên nhân nội tại của nghệ thuật. Quan trọng nhát trong  
b ố nhung nguyên nhàn ăỵ là tác động của kinh nghiệm lịch  
sử mới mà Đại cách mạng Pháp (1789 - 1794) đưa lại. Kinh   
nghiệm ấy đòi hỏi sự lý giải, kể cả lý giải bằng nghệ thuật, và  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
113

bắt buộc phải xem xét lại các nguyên tắc sáng tác. Nhiểu tư   
tưởng của chủ nghĩa lãng mạn trong suốt nửa thế kỷ tồn tại   
của nó đã bị biến đổi ở mức đáng kể, nhưng những tâm thế   
chung, có tính chất thế giới quan, vẫn được phát triển trong   
một định hướng thẩm mỹ thổng nhẫt, và được sự hậu thuẫn   
của những đại diện của các trường phái lãng mạn khác nhau.  
Trung tâm của phong trào lãng mạn là nước Đức: các nhà   
lãng mạn Anh, Pháp, Ba Lan, Nga đểu tìm kiếm các ý tưởng   
của họ từ các tác phẩm của các nhà thơ và triết gia Đức. Thời   
đại chủ nghĩa lãng mạn - thay thế thời đại Khai Sáng - là thời   
đại đối lập vói tư tưởng Khai Sáng vể nhiểu mặt. Tuy vậy, văn   
hóa Khai Sáng cũng đã sản sinh trong lòng nó cái hiện tượng   
được gọi là “chủ nghĩa tiển lãng mạn”. Tiến bối của nó là các   
nhà thơ của “chủ nghĩa cổ điển VVeimar” (Goethe, Schiller,   
Ch. M. Wieland), là các nhà tư tưởng như Lessing, Herder,   
Winckelmann. Dù không đoạn tuyệt với truyến thống mỹ   
học Khai Sáng, những nhà tiến bối này của chủ nghĩa lãng   
mạn đã có thể nhận ra những mặt yếu của truyến thống ấy   
và đánh giá nó một cách có phê phán, chống lại việc tuyệt   
đối hóa các nhân tố hình thức của hoạt động nghệ thuật,   
chống lại việc lý giải một chiểu duy lý đối với hoạt động ấy.   
Các nhà lãng mạn tiếp tục phê phán các nguyên tắc sáng tác   
của các nhà Khai Sáng; họ xem nghệ thuật như lĩnh vực giải   
phóng các năng lực đa dạng của cá nhân, như lĩnh vực mà  
cá nhân tự thực hiện mình m ột cách tự do và tự nguyện.  
Chính VÌ vậy, cả triết học, ngữ văn học, thậm chí cả những   
quan tâm đến khoa học tự nhiên, ở thời đại chủ nghĩa lãng  
114 I LẠI NGUYÊN ÂN

mạn, đểu mang sắc thái mỹ học, và đếu gắn bó mật thiết với   
các vấn đê mỹ học và lý luận nghệ thuật. Những tên tuổi có   
uy tín lớn của chủ nghĩa lãng mạn về mỹ học và lý luận nghệ   
thuật là: anh em A. và F. Schlegel (những người gây dựng tạp   
chí Athenaeum, tờ tạp chí có vai trò lớn trong việc tập hợp   
phong trào), Novalis, F. Schelling, F. Schleiermacher - những   
nhà tư tưởng của chủ nghĩa lãng mạn thời đẩu, cũng được   
gọi là trường phái lãng mạn Jena, giai đoạn rực sáng đầu tiên   
của khuynh hướng lâng mạn. Các tuyên ngôn mỹ học của   
trường phái Jena được phát triển trong sáng tác của những   
người chủ xướng như J.Ch. Hoelderlin, L. Tieck, và vể sau   
là E.T.A. Hoíĩmann. Đại diện cho chủ nghĩa lãng mạn thời   
đầu ở Anh là w. Wordsworth, s. T.Coleridge; ở Pháp là F.   
R. Chateaubriand. Sau đó chủ nghĩa lãng mạn nhanh chóng   
phân nhánh và đổi mới thành nhiều dạng thức (J. Byron ở   
Anh, V. Hugo ở Pháp, V.A. Zhukovski và M. Ju. Lermontov   
ở Nga...), xâm nhập cả hội họa (F.O. Runge và C.D. Friedrich   
ở Đức; Th. Géricault và E.Delacroix ở Pháp), âm nhạc (các   
nhạc sĩ Đức: c . M. Weber, R. Schumann, R. VVagner).  
Nhiếu nhà lãng mạn cảm tháy những ảo tưởng nảy sinh   
bởi Đại cách mạng Pháp đã hóa thân thành thực tại xã hội   
tư sản mà lối sổng tầm thường, dung tục của nó, tính chất   
ích kỷ, không có chỏ đứng cho tâm hồn trong các quan hệ   
xã hội của nó, v.v... - họ thấy không thể chấp nhận. Họ đau   
đún trải nghiệm sự đổ vở của những ảo iưởng áy. Tinh chất   
hai mặt của cảm quan lãng mạn chủ nghĩa tương ứng với   
bức tranh của các sự kiện khách quan: “Cái thể chế xã hội  
/50 THUẬT NGỬVẢN HỌC I   
115

và chính trị được thiết lập bởi “thắng lợi của lý trí” hóa ra   
lại là cái ác, là bức biếm họa đối với những lời hứa xán lạn   
của các nhà Khai Sáng, gầy nên sự thất vọng cay đắng” (F.   
Engels). Thực tại lịch sử hóa ra không tuân phục “lý trí”, nó   
hóa ra là một thực tại siêu lý trí, đẩy những bí ẩn không thể   
thấy trước, còn thể chế hiện thời thì thù địch với bản chất   
người, với tự do của cá nhân. Thái độ không tin vào tiến bộ   
xã hội, công nghệ, chính trị, khoa học - cái tiến bộ đã đưa tới   
sự tương phản và đói kháng mới; sự thất vọng sâu sắc trước   
cái xã hội từng được tiên đoán, luận chứng và rao giảng bởi   
những khối óc ưu tú nhất châu Âu - dẩn dà được triển khai   
thành một chủ nghĩa bi quan có tầm “vũ trụ”. Sự thất vọng,   
bi quan ở chủ nghĩa lãng mạn mang tính phổ quát toàn nhân   
loại, đi kèm với một “nỗi đau toàn thế giới” (thuật ngữ Đức   
“Weltschmerz”, rút từ tiểu thuyết Titan của Jean-Paul, được   
dùng để trỏ chung tâm trạng bi quan ở văn học chầu Âu thế   
kỷ XVIII - nửa đầu XIX). Để tài về nổi đau này (“căn bệnh   
thời đại” của các nhân vật ở sáng tác của Chateaubriand,   
A. Musset, Byron, A. Vigny, Lamartine, G. Leopardi, ở thơ   
Heine, v.v..ề), đề tài về “người trong cõi ác”, vể “thế gian   
khủng khiếp” (với quyển lực mù quáng của các quan hệ   
vật chất, với tính vô lý của số phận, với nỗi buồn vể sự đơn   
điệu vĩnh cửu của đời sống thường ngày...) là những đề tài   
xuyên suốt lịch sử văn học lảng mạn và được thể hiện rõ rệt   
nhăt trong loại "kịch số mệnh”, "bi kịch số mệnh” (VVerner,   
Kleist) cũng như trong các tác phẩm của Byron, Brentano,   
Hoíĩmann, E. Poe, Hawthorne...  
116   
LẠI NGUYÊN ÂN

Kinh nghiệm phức tạp của cách mạng Pháp củng cố   
trong ý thức các nhà lãng mạn cái ý tưởng về tính chất nhiều   
chiểu kích của thực tại khách quan (cả tự nhiên lẫn xã hội),   
ý tưởng vế sự phong phú không thể khai thác hết của những   
khả năng vẫn tiềm ẩn trong thực tại. Đây là để tài mà những   
nỗ lực chủ yếu của mỹ học và thực tiễn nghệ thuật lãng mạn   
chủ nghĩa tập trung khám phá. Quan niệm vể chất mỉa mai   
(ironie) có vị trí quan trọng ở mỹ học lãng mạn. Với tư cách   
một lập trường triết học và một biện pháp nghệ thuật đặc   
thù, chất mỉa mai lãng mạn chủ nghĩa là phương thức miêu   
tả thế giới xung quanh một cách hàm súc. Thoạt đẩu, nó có   
nghĩa là thừa nhận tính hạn hẹp của bất kỳ điểm nhìn nào   
(kể cả điểm nhìn lãng mạn, nếu chỉ hướng tới cái “vô tận”),   
thừa nhận tính tương đối của mọi thực tại lịch sử, thừa nhận   
tính không trùng nhau giữa những khả năng vô hạn của tổn   
tại và cái thực tại kinh nghiệm được cảm nhận bởi con người.   
Vế sau, mỉa mai còn phản ánh việc ý thức được tính phi thực   
tại của các lý tưởng lãng mạn chủ nghĩa, ý thức được tính   
đối địch vĩnh viễn giữa ước mơ và cuộc đời thực. Được nhìn   
qua lăng kính lãng mạn, những hoài nghi, bất tín nhiệm, thế   
giới bên trong của cá nhân con người và kịch tính của các   
quá trình lịch sử khách quan bỗng lộ ra sự phong phú của   
những khả năng còn tiềm ẩn, và được cảm nhận một cách   
không đơn nghĩa, một cách đa diện. Tuy nhiên, ý đồ vươn  
lcn trên chất “văn xuôi” dung tục của tồn tại ở các nhà lãng  
mạn đã không biến thành một sự “mỹ hóa” đời sống một   
cách trừu tượng, vì vậy ý đồ đó vẫn gắn liền với hoạt động  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
117

phê phán tỉnh táo của ý thức. Tinh thẩn duy mỹ chỉ bộc lộ   
ở thời hậu lãng mạn, khi năng lực tự phản xạ vốn có ở chủ   
nghĩa lãng mạn thời đầu bị yếu đi; lối miêu tả mang tính trò   
chơi nghệ thuật đối với thực tại đã thay cho xu hướng không   
tưởng của cách trình bày thực tại theo quan điểm tự do và   
nhân văn chủ nghĩa.  
Các nhà lãng mạn đã phát hiện ra tính phức tạp, chiểu   
sâu và tính đối kháng của thế giới tinh thần con người, tính   
vô tận nội tại của cá nhân con người. Đối với họ, con người   
là cả một tiểu vũ trụẵ Chú ý đến những tình cảm mạnh mẽ,   
chói rực; đến những vận động bí ẩn của tâm hổn; đến những   
mặt “đen tối” của tâm hỗn; đến trực giác và vô thức - là   
những nét cốt yếu của cảm quan lâng mạn chủ nghĩa. Bảo   
vệ tự do, chủ quyển và giá trị tự thân của cá nhân; chú ý đến   
cái đơn nhẩt không lặp lại ở con người; sùng bái cái cá nhân  
- cũng là những nét đặc trưng cho chủ nghĩa lãng mạn. Biện   
hộ cá nhân gần như là cách tự bảo vệ trước tiến trình tàn   
nhẫn của lịch sử.  
Phản ứng mang tính hai mặt của các nhà lâng mạn đối   
với các sự kiện cách mạng Pháp đã khiến họ “nhìn mọi thứ   
dưới ánh sáng trung đại, lãng mạn” (K. Marx và F. Engels);   
chính phản ứng này đã khiến họ quan tâm đến những hiện   
tượng dần gian mang tinh thần dân chủ của văn hóa thời   
trung đại và thời Phục Ilưng. Họ kế thừa cả chát giả tường   
huyền hoặc của văn hóa trung đại, nhưng cái mà họ thú vị   
hơn ở văn hóa ấy là các truyện kể, các niểm tin dị đoan, tinh  
118 I LẠI NGUYÊN ÂN

thẩn tự do suổng sã của hội carnaval, lối phóng đại nghịch   
dị và tính thoải mái giản dị của văn hóa Arập. Họ chú ý đến   
các truyển thuyết, các sáng tác dân gian, các phong tục tập   
quán của các dân tộc xa lạ, các phong cảnh xứ lạ. Thực tế vật   
chẫt thấp hèn bị họ đem đối lập với những dục vọng cao cả   
(đây là quan niệm của chủ nghĩa lâng mạn về tình yêu) và   
đời sống tinh thẩn mà những biểu hiện cao nhất, theo họ, là   
nghệ thuật, tôn giáo, triết học.  
Yêu cầu vể chủ nghĩa lịch sử và tính nhân dân (chủ yếu   
theo ý nghĩa là sự tái tạo trung thành màu sắc của địa điểm   
và thời gian) - là một trong những thành tựu vĩnh cửu của   
mỹ học lãng mạn. Chủ nghĩa lịch sử của tư duy ở các nhà   
lãng mạn bộc lộ rõ nhất trong thê’ loại tiểu thuyết lịch sử do   
họ tạo ra (F. Cooper, w. Scott, A. Vigny, V. Hugo). Tính đa   
dạng của các đặc điểm địa phương, thời đại, dân tộc, lịch sử,   
cá nhân - trong cách nhìn của các nhà lãng mạn - có ý nghĩa   
triết học: nó là sự bộc lộ tính phong phú của một chỉnh thể,   
của thế giới phổ quát thống nhất.  
Đối lập với nguyên tắc “bắt chước tự nhiên” của chủ   
nghĩa cổ điển, các nhà lãng mạn đế cao tính tích cực sáng   
tạo, quyển cải biến thực tại của nghệ sĩ: anh ta tạo ra một thế   
giới đặc biệt, của mình, đẹp hơn, chân thực hơn cái thực tại   
kinh nghiệm; bởi vì nghệ thuật, sáng tạo là thực chất thầm   
kín, là ý nghĩa iâu kin và là giá trị cao nliál của lliế giới, lũng   
CÓ nghĩa nó là thực tại cao nhất. Tác phẩm nghệ thuật được   
so sánh với cơ thể sống; hình thức nghệ thuật được xem  
150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
119

không phải như cái vỏ của nội dung mà như một cái gì mọc   
lên từ đáy sâu và gắn liền với cái mà nó biểu đạt. Các nhà   
lãng mạn nhiệt liệt bảo vệ tự do sáng tác của người nghệ sĩ,   
bảo vệ quyển tưởng tượng của nghệ sĩ (“thiên tài không lệ   
thuộc các quy tắc mà là kẻ sáng tạo ra các quy tắc”), bác bỏ   
tính quy phạm.  
Thời đại chủ nghĩa lãng mạn được đánh dấu bằng những   
cách tân vế nghệ thuật: sáng tạo ra các thể tài tiểu thuyết lịch   
sử, truyện giả tưởng, trường ca sử thi-trữ tình; cải cách sân   
khấu. Thơ trữ tình đạt đến độ cực kỳ phổn thịnh; các khả   
năng của ngôn từ thi ca được mở rộng nhờ tính đa nghĩa,   
tính liên tưởng, tính ẩn dụ đậm đặc, nhờ các phát hiện trong   
lĩnh vực câu thơ. Tiểu thuyết được coi là hình thức phù hợp   
nhất của sự tổng hợp thi ca: đó là thể loại thống nhất thi ca   
với triết học, đẩy lùi giới hạn giữa thực tiễn nghệ thuật và lý   
luận, trở thành sự phản ánh như trong bức tiểu họa cả một   
thời đại văn học, kết hợp được sự lý giải bằng nghệ thuật   
và sự lý giải bằng lịch sử về thời đại. Mẫu mực cổ điển của   
những thể nghiệm ở khuynh hướng này là các tiểu thuyết   
Lucinde (1799) của F. Schlégel và Heinrich von Oỷterdingen   
(1802) của Novalis, với chất u-mua trang nhã, những phúng   
dụ tinh tế, những hình tượng huyền ảo và nhiều thủ pháp   
thi ca khác. Các lý thuyết gia lãng mạn truyền bá tư tưởng   
vể sự xói mòn của các loại thể văn học; vẽ sự thâm nhập lẫn   
nhau của các ngành nghệ thuật; vể sự tổng hợp nghệ thuật,   
triết học và tôn giáo; nhẵn mạnh nhân tố âm nhạc trong thi   
ca. Vể các nguyên tắc miêu tả, các nhà lãng mạn hướng tới  
120 I LẠI NGUYÊN ÂN

giả tưởng, nghịch dị trào lộng, tính ước lệ lộ liễu của hình   
thức, mạnh dạn pha trộn chất đời thường và chẫt dị thường,   
chất bi và chất hài.  
Mặc dù những dạng thức muộn màng của khuynh   
hướng lãng mạn còn tổn tại rẫt lâu trong nghệ thuật (và cả   
khoa học), nhiều ước mơ của các nhà lãng mạn vê việc thể   
hiện lý thuyết mỹ học thành thực tiễn nghệ thuật vẫn còn   
chưa được thực hiện trong khuôn khổ lịch sử của chủ nghĩa   
lãng mạn. Nếu văn học lãng mạn gắn với lý thuyết lảng mạn   
một cách rõ rệt và phù hợp hơn cả, thì âm nhạc, hội họa, sân   
khấu chỉ có thể mô phỏng di sản thẩm mỹ lãng mạn một   
cách chậm chạp, và chịu ảnh hưởng đáng kể của chủ nghĩa   
lãng mạn cho đến tận giữa thế kỷ XX, rồi hòa trộn vào những   
xu hướng và những tìm tòi phi lãng mạn trong văn hóa nghệ   
thuật. Thái độ dè dặt trước thực tại trong toàn bộ tính đa   
dạng của nó đã khiến các nhà lãng mạn trở thành những bậc   
tiền bối của nghệ thuật chủ nghĩa hiện thực. Tinh thần can   
đảm của những thề nghiệm lâng mạn chủ nghĩa trong lĩnh   
vực hình thức lại thu hút sự quan tâm của những đại diện   
cấp tiến nhất của văn học nghệ thuật: chủ nghĩa tiển phong.  
Di sản văn hóa của chủ nghĩa lãng mạn, phản ứng tiêu   
cực của nó đối với thời đại sản sinh ra nó - thời đại phát triển   
công nghiệp và đô thị hóa - trở thành một trong số những   
căn cứ cho các nhà tương lai học ở cuối thế kỷ X X nêu lên   
nhận định về tính giới hạn của tri thức khoa học công nghệ,   
tính hủy hoại toàn cầu của việc phá hoại môi sinh và phá  
150 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I   
121

hoại các giá trị nhân văn trong quá trình phát triển nển sản   
xuất công nghiệp tự động hóa; từ đó đế xuất nhu cầu bảo vệ   
cân bằng sinh thái tự nhiên và tính ổn định nhân văn như   
một trong những nhu cầu cót thiết của sinh tốn nhân loại.  
CHỦ NGHĨA LẢNG MẠN MỚI  
Tên gọi ước lệ, không ổn định, trỏ một loạt khuynh   
hướng thẩm mỹ nảy sinh ở văn học các nước chầu Âu cuối   
thế kỷ XIX đáu thế kỷ XX với tính cách phản ứng lại chủ   
nghĩa tự nhiên, đôi khi phản ứng cả với tinh thần bi quan và   
mất lòng tin của văn học suy đồi.  
Do không thành một tư trào độc lập chủ nghĩa lãng   
mạn mới với tư cách là những xu hướng tư tưởng và phong   
cách thường đan xen và tương tác cả với khuynh hướng chủ   
nghĩa hiện thực lẫn khuynh hướng suy đổi. Cự tuyệt “tồn   
tại tầm thường” của kẻ tiểu thị dân phàm tục, các nhà lảng   
mạn mới, tương tự các nhà lãng mạn thế kỷ XIX, ca tụng sự   
dũng cảm, anh hùng, kỳ công của những hành động phiêu   
lưu trong những hoàn cảnh phi thường, thường mang màu   
sắc xứ lạ (exotique). Nhân vật điển hình cho chủ nghĩa lãng   
mạn mới là người dũng cảm, phi thường, đôi khi đối lập với   
xã hội (bị lưu đày, bị trục xuất), đôi khi xa lạ với dân chúng   
(“siêu nhân”); đời họ đáy những chuyện lãng m ạn, kèm theo   
Sự mạo hiểm, phiêu lưu. Tác phẩm lãng mạn mới thường có   
cốt truyện căng thẳng, gay cấn, trong đó các yếu tố cốt yếu  
122 I LẠI NGUYÊN ÂN

là chiến đẫu, hiểm nguy, đôi khi có những sự việc bí ẩn hoặc   
siêu nhiên.  
Các đặc điểm của chủ nghĩa lãng mạn mới được thể   
hiện ở sáng tác của những nhà văn như J. Conrad, R.L.   
Stevenson, A.c. Doyle, E.L. Voynich, E. Rostand, s. George,   
Ricard Huch, p. Heise, G. Hauptmann, H. Ibsen (các vở kịch   
cuối đời), K. Hamsun, F. Garcia Lorca, J. London, A. Bierce,   
nhóm nhà văn “Mloda Polska” (1890 - 1918) ở Ba Lan.  
CHỦ NGHĨA SIÊU THỰC  
Một khuynh hướng văn học và nghệ thuật, nảy sinh   
vào những năm 1910 - 1920 ở Pháp. Chủ nghĩa siêu thực   
dựa vào triết học chủ nghĩa trực giác, vào các học thuyết   
tôn giáo thần bí của phương Đông, vào chủ nghĩa Freud;   
nhiều luận điểm của các lý thuyết gia siêu thực khá gần gũi   
với các tư tưởng Thiển luận Phật giáo. Những người chủ   
trương khuynh hướng này coi các nhà lãng mạn Đức là các   
bậc tiến bối, coi nhà thơ Apollinaire và họa sĩ Italia G. De   
Chirico là những người tiên khu gần gũi của họ. Nảy sinh   
trong giới nhà văn, chủ nghĩa siêu thực lại trở nên phổ biến   
hơn cả ở hội họa (Sử Dali, J. Miro, J. Tanguie, G. Arpe, M.   
Ernst, A. Masson, R. M agritt,...) trong số những người sáng   
lập của khuynh hướng này có nhicu nhà văn nổi tiếng như:   
L. Aragon, A. Breton, F. Soupault, p. Éluard, R. Desnos, A.   
Artaud, R. Vitrac, T. Tzara...  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
123

Mỹ học của chủ nghĩa siêu thực được trình bày trong   
Tuyên ngôn siêu thực (1924) của A. Breton và trong nhiều tác   
phẩm mang tính cương lĩnh khác của những người theo phái   
này (tạp chí Cách mạng siêu thực, 1924-1929). Chủ nghĩa siêu   
thực chủ trương giải thoát cái “tôi” của con người khỏi sự trói   
buộc của chủ nghĩa duy vật, của logic, của lý trí, của đạo đức,   
của mỹ học truyển thống - mà họ coi là những sản phẩm quái   
gở của ván minh tư sản, chỉ có tác dụng kìm hãm khả năng   
sáng tạo của con người. Chân lý đích thực của thực tại, theo   
họ, nằm ở khu vực của vô thức, và nghệ thuật cần phải đưa   
chúng ra, biểu hiện chúng vào tác phẩm. Cơ sở của lối sáng   
tác siêu thực, theo A. Breton, là “tính tự động thuần tâm lý,   
nó có mục tiêu là biểu đạt hoạt động chức năng thực tại của   
tư tưởng, bằng lời nói hoặc bằng chữ viết hoặc bằng bất cứ   
phương cách nào. Bài chính tả của tư tưởng nằm ngoài mọi   
sự kiểm soát từ phía lý tính, nằm ngoài mọi kiến giải thẩm   
mỹ hay đạo lý”. Nghệ sĩ cẩn phải dựa vào mọi kinh nghiệm   
biểu đạt vô thức - giấc mơ, ảo giác, mê sảng, hổi ức thời thơ   
ấu, những hình bóng thẫn bí, v.v. Hiệu ứng tác động thấm mỹ   
của tác phẩm siêu thực là dựa vào việc tuyệt đối hóa nguyên   
tắc đối lập nghệ thuật. Theo lời p. Réverdy, hình ảnh nảy sinh   
“từ việc sáp lại với nhau những thực tại vẫn xa cách nhau”. Ở   
tác phẩm của các nhà siêu thực, những thủ pháp như phi lôgic   
hóa, tạo nghịch lý, tạo bất ngờ, kết hợp những cái vốn không   
kết hợp được, v.v. - đã được mài sắc đến giới hạn. D o vậy, họ   
tạo ra được một không khí đặc biệt, không khí nghệ thuật siêu   
thực tại, vốn chỉ có ở tác phẩm thuộc khuynh hướng này.  
124 I LẠI NGUYÊN ÂN

Trong thơ, nhất là thơ trữ tình, thể loại văn học được ưa   
thích nhất của các nhà siêu thực, mô hình xuất phát của mọi   
hoạt động sáng tạo là “viết tự động”, tức là tóc ký lấy những   
từ, những mẩu lời nói, những hình ảnh ám ảnh... vừa xuất   
hiện trong óc. Trong sân khấu siêu thực (mà A. Artaud là   
lý thuyết gia) và điện ảnh siêu thực, cái “thực tại đích thực”   
được khẳng định bằng lối giả tưởng với các mảng, các cảnh,   
các pha, với các chi tiết sự vật đột ngột, lạ lùng, gây sửng sốt.  
Chủ nghĩa siêu thực với tư cách một khuynh hướng,   
một phong trào, chỉ tổn tại một thời gian ngắn. Tuy vậy,   
nhiếu văn nghệ sĩ từng tham dự phong trào, sau đó vẫn tiếp   
tục sáng tác theo bút pháp siêu thực. Các thủ pháp siêu thực   
chủ nghĩa được tiép tục sử dụng trong điện ảnh (ví dụ L.   
Bunuel), trong “kịch phi lý” (E. Ionesco, s. Beckett), trong   
nghệ thuật bài trí, ảnh nghệ thuật, truyến hình.  
CHỦ NGHĨA TIỀN PHONG  
Một thuật ngữ ước lệ, dùng để nói gộp vê' một số trào   
lưu trong nghệ thuật thế kỷ XX mà đặc tính chung là: từ bỏ   
truyền thống chủ nghĩa hiện thực, xem việc phá bỏ những   
nguyên tắc, phương tiện tạo dựng hình thức nghệ thuật đã   
định hình là phương hướng đạt tới mục tiêu nghệ thuật của   
m inh. Chù nghía liến phong tán cổng vào “chù nghía duy   
mỹ” của nghệ thuật truyển thống, đi tìm những phương cách  
- thường là phi thẩm mỹ - tác động thẳng đến người tiếp  
Í 5 0  
 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I   
125

nhận (độc giả, thính giả, khán giả). Trong số những phương   
cách ấy có: nhấn mạnh tính biểu cảm, nhằm vào cảm xúc   
trực tiếp (chủ nghĩa biểu hiện); sùng bái máy móc, đem đối   
lập máy với sự bất toàn của người; ý tưởng vể “mục đích tự   
thân” của ngôn từ (chủ nghĩa vị lai); phá bỏ tính hàm nghĩa   
của ngôn từ (chủ nghĩa đa đa); “tính tự động tâm lý học”, tác   
động vào các xung động vô thức (chủ nghĩa siêu thực), v.v.   
Chủ nghĩa tiền phong gạt bỏ những yếu tố của chủ nghĩa   
hiện thực trong nghệ thuật như cốt truyện, tính cách, xem   
chúng như biểu hiện của thái độ tiếp cận tư tưởng “giả dối”   
đối với thực tạiẵ Bản chất sáng tạo của chủ nghĩa tiền phong   
gắn với tính năng động của tiến bộ công nghệ khoa học (là   
cái làm biến đổi rõ rệt diện mạo và nhịp điệu của thế giới   
hiện đại), gắn với sự phát triển tư duy trừu tượng (là cái thu   
hút các cấu trúc liên tưởng vào nghệ thuật) ề Gắn với điếu này   
là xu hướng nghệ thuật tinh hoa (élite) trong chủ nghĩa tiền   
phong, là xu thế tạo ra một độ căng đầy cảm quan thể chất   
giữa cái cấu trúc không thâm nhập được của tác phẩm với ý   
thức người thụ cảm (“tiểu thuyết mới”, vốn chứa đựng vô số   
những thống kê về đổ vật; “thơ cụ thế’, trong đó chỉ có các   
cấu trúc hình thức; “kịch phi lý”, trong đó phô bày tính phi   
lôgic của thực tại được nhìn bể ngoài theo thói quen, V.V.).   
Nhìn chung, việc phá bỏ các chuẩn mực và các yếu tố tạo   
hình thức đã định hình (mà những môn đồ của chủ nghĩa   
tiển phong xem là chướng ngại cho một sự tri giác phù hợp   
nhất với thực tại) được thực hiện bằng cách lĩnh hội thực tại   
nhờ trực giác (kể cả kiểu trực giác huyền thoại hóa), hoặc  
126 I LẠI NGUYÊN ÂN

bằng cách xác nhận tính bất khả thể của sự lĩnh hội ẫy, do bị   
lạ hóa hoàn toàn khỏi thực tại.  
Nghệ thuật tiền phong chủ nghĩa phát triển mạnh   
trong 20 năm đầu thế kỷ XX, khi hệ tư tưởng tư sản đổ vỡ   
rõ rệt. Với tư cách một hiện tượng văn hóa nghệ thuật, chủ   
nghĩa tiến phong lại không thuần nhất, xét cả vế lập trường   
xã hội của những người chủ trương nó, cả vế phong cách   
nghệ thuật. Ở nghệ thuật tạo hình, chủ nghĩa tiền phong ở   
Nga gắn với những họa sĩ xuất chúng, đầy tài năng như M.   
Chagall, P.N. Filonov, K.s. Malevich,V.V Kandinski. Một số   
nghệ sĩ mang tâm trạng cách mạng như V. Maiakovski, B.   
Brecht, L. Aragon, V. Nezval, v.v. tìm được ở chủ nghĩa tiền   
phong phương cách hạ bệ các huyến thoại tư tưởng tư sản,   
về sau đã chuyển sang lập trường cộng sản, sang nghệ thuật   
hiện thực xã hội chủ nghĩa. Xu hướng “phản đối hệ tư tưởng”   
của nhiếu đại diện nghệ thuật tiên phong ở phương Tây đã   
dẫn đến việc họ tập hợp lại trên lập trường “tả khuynh cấp   
tiến mới” vào những năm 1960, bộc lộ thái độ phủ nhận   
văn hóa do “tính ý thức hệ” của nó; họ chủ trương cái gọi là   
“phản văn hóa”. Các dạng thức của chủ nghĩa tiền phong vẫn   
tiếp tục phát triển trong nghệ thuật đương đại.  
CHỦ NGHĨA Tự NHIÊN  
Khuynh hướng văn học hình thành vào nửa sau thế kỷ  
XIX ở chầu Âu và Hoa Kỳ. Chủ nghĩa tự nhiên hướng vào  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
127

sự miêu tả một cách khách quan, chính xác và lãnh đạm đối   
với thực tại và tính cách người vốn bị quy định bởi bản chất   
sinh lý học và bởi môi trường, được quan niệm như là môi   
trường vật chẫt và sinh hoạt trực tiếp chứ không tính đến   
các nhân tố xã hội-lịch sử.  
Chủ nghĩa tự nhiên nảy sinh, được nêu thành cương   
lĩnh trước hết ở Pháp. Có vai trò lớn trong sự hình thành   
khuynh hướng văn học này là những thành tựu khoa học tự   
nhiên, trước hết là sinh lý học, - bộ môn đã đem thực nghiệm   
đối lập với các phương pháp nhận thức phi khoa học. Chủ   
nghĩa tự nhiên có cơ sở triết học là chủ nghĩa thực chứng   
(positivisme) của Auguste Comte; cơ sở mỹ học là lý thuyết   
của Hyppolyte Taine. Những nhà văn được xem là tiến   
bối của chủ nghĩa tự nhiên là Champíleury, L.E. Duranty,  
G. Flaubert, hai anh em Edmond và Jules de Goncourt. Lý   
thuyết chủ nghĩa tự nhiên được Emile Zola để xuất (trong   
các tập sách Tiểu thuyết thực nghiệm, Các tiểu thuyết gia tự   
nhiên chủ nghĩa...) và áp dụng vào sáng tác của mình. Đến   
giữa những năm 1870, xung quanh Zola hình thành trường   
phái chủ nghĩa tự nhiên (G. de Maupassant, J.K. Huysmans,  
H. Céard, L Ennique, p. Alexis, A. Daudet, V.V.); trường phái   
này tan rã vào những năm 1880. Kể từ đó chủ nghĩa tự nhiên   
không còn sự rõ rệt về lý thuyết và chỉ còn được duy trì như   
một tên gọi chung của nhiều hiện tượng văn học khác nhau   
nhưng có chung xuất xứ. Ờ sáng tác cùa mộl loạt tác giả tự   
nhiên chủ nghĩa có sự gia tăng những nét của chủ nghĩa ấn   
tượng hoặc hướng sang chủ nghĩa tượng trưng; ở sáng tác  
128 I LẠI NGUYÊN ÂN

của một số tác giả khác, có sự thâm nhập các mô-tip của chủ   
nghĩa suy đồi.  
Các nhà văn tự nhiên chủ nghĩa tự đặt ra nhiệm vụ   
nghiên cứu xã hội hoàn toàn như cung cách các nhà tự nhiên   
học nghiên cứu tự nhiên; đối với họ, nhận thức bằng nghệ   
thuật cũng tương tự như nhận thức bằng khoa học. Họ xem   
tác phẩm nghệ thuật như là “tư liệu con người”, xem sự đẩy   
đủ của hành vi nhận thức được thực hiện trong tác phẩm là   
tiêu chuẩn thẩm mỹ căn bản. Việc chú trọng đến sinh hoạt,   
đến cơ sở sinh học của tầm lý, cũng như việc bất tín nhiệm   
mọi loại tư tưởng, - đã làm hạn chế các khả năng nghệ thuật   
của văn học chủ nghĩa tự nhiên. Tuy vậy, sự xâm nhập ổ ạt   
của sự thật đời sống vào tác phẩm của các nhà tự nhiên chủ   
nghĩa đã kéo đổ các cáu tạo lý thuyết và tạo nên tác động   
nghệ thuật sâu sắc cho những tác phẩm xuất sắc nhất của   
trường phái này. Việc nghiên cứu sinh hoạt vật chẫt thường   
cho phép các nhà tự nhiên chủ nghĩa vạch ra bản chất giai   
cấp của ý thức; mô-tip di truyền ở tác phẩm của họ đã lùi   
bước trước những nghiên cứu cụ thể về các quan hệ xã hội.   
Ví dụ Zola khi miêu tả một gia đình, trong Germinal (1885),   
đả khám phá những ngọn nguổn của đấu tranh giai cấp, và   
trong tiểu thuyết Đất, ông cũng phát hiện nguồn gốc xâ hội   
của tầm lý nông dân tư hữu. Quan niệm số phận con người   
bị quy định trước bởi bản chất sinh lý học và môi trường,   
quan niệm con người không thê' có tự do ý chí, - là những   
quan niệm mà chỉ có một vài nhà văn tự nhiên chủ nghĩa   
vượt qua được. Nếu Zola tin vào khoa học, vào tiến bộ xã  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
129

hội, đã nghiên cứu cơ chế tương tác của môi trường và con   
người để tìm phương cách tác động đến môi trường nhằm   
tổ chức xã hội hợp lý hơn, thì ở hầu hết các nhà văn khác   
(trong đó có Maupassant thời cuối, nhất là Huysmans), các   
mô-tip định mệnh chủ nghĩa lại là nét trội.  
Các nhà tự nhiên chủ nghĩa từ bỏ việc thể hiện đạo đức,   
cho rằng thực tại được miêu tả một cách lãnh đạm khoa học,   
tự nó đã đủ sức biểu hiện. Theo họ, văn học cũng như khoa   
học, không có quyển lựa chọn tài liệu; theo họ, đối với nhà   
văn thì không có những cốt truyện bất lợi, không có những   
để tài bẫt cập; do vậy văn học của chủ nghĩa tự nhiên có   
sự mở rộng về đề tài, có sự chú ý đến các hiện tượng “tầm   
thường” của đời sống. Nhưng sự chế ngự chất liệu và ý   
hướng viết “theo mệnh lệnh của đời sống” thường dẫn đến   
tính phi cốt truyện (Ngày đẹp trời của Céard, Theo dòng của   
Huysmans); tính lãnh đạm thường dẫn đến thái độ vô can vể   
mặt xã hội.  
Những năm 1860 - 1880, chủ nghĩa tự nhiên có vai   
trò tích cực: nó chiếm lĩnh những đề tài mới; đi vào những   
tẩng vỉa mới của thực tại; trình bày cuộc sống của những   
lớp người cơ cực, bị áp bức; hoạt động của những “khí quan   
xã hội” (hầm mỏ, thị trường, cửa hiệu, v.v...); tìm hiểu tác   
động qua lại của cá nhân và đám đông, vai trò của tiềm thức   
trong lâm lý con người. Chủ nghỉa tự nhiên dua vào vàn học   
những thủ pháp và phương thức nghệ thuật mới để miêu tả   
đời sống. Chống lại thứ chủ nghĩa lạc quan chính thống giả  
130 I LẠI NGUYÊN ÂN

dói, chống lại tư tưởng và đạo lý tiểu thị dân, biểu lộ tinh   
thần dân chủ rộng rãi và xu hướng phê phán, tố cáo, chủ   
nghĩa tự nhiên đã ảnh hưởng đến sự tiến bộ của tư tưởng xã   
hội và nhãn quan nghệ thuật.  
Ở các nước khác, thuật ngữ “chủ nghĩa tự nhiên” được   
dùng để gọi những hiện tượng văn học tương tự, vón nảy   
sinh từ những nhu cầu xã hội và thẩm mỹ ở từng nước,   
nhưng được cắt nghĩa bằng kinh nghiệm Pháp. Ở Đức, chủ   
nghĩa tự nhiên được báo hiệu bởi hoạt động phê bình văn   
học của anh em G. và J. Hart và được thể hiện ở sáng tác   
của Arno Holz và Gerhart Hauptmann. Ở Anh, chủ nghĩa   
tự nhiên ảnh hưởng đến G. Moore và G. Gissing. Ở Mỹ,   
chủ nghĩa tự nhiên mang màu sắc xã hội gay gắt trong sáng   
tác của Steven Crane, Frank Norris, H. Garland. Ở Italia có   
một tư trào tương tự, được gọi là verismo. Ở Tây Ban Nha,   
việc chống lại các ảnh hưởng của văn học Pháp lại được kết   
hợp với sự khẳng định các nguyên tắc tự nhiên chủ nghĩa   
trong sáng tác của Emilia Pardo Bazan và A. Palacio Valdes.   
Ở Bỉ, đại diện của khuynh hướng tự nhiên chủ nghĩa là c.   
Lemonnier. Ở các nước Bắc Âu, chủ nghĩa tự nhiên ảnh   
hưởng đến mọt số nhà văn như A. Strindberg, H. Ibsen, K.   
Hamsun. Ở Nga không dùng thuật ngữ “chủ nghĩa tự nhiên”   
(naturalisme), nhưng có thể thấy ảnh hưởng của khuynh   
hướng này ở sáng tác một số nhà văn cuối thế kỷ XIX, rõ   
nhẫt là D.N. Mamin-Sibiriak, P.D. Boborykin (thuật ngữ   
“trường phái tự nhiên” Nga có hàm nghĩa khác hẳn: trỏ giai   
đoạn đầu của chủ nghĩa hiện thực Nga những năm 1840).  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
131

Khái niệm “chủ nghĩa tự nhiên” khi bị tách khỏi văn   
cảnh lịch sử cụ thể, trở thành một thuật ngữ bị chuyển   
nghĩa, trỏ chung nhiều hiện tượng văn hóa, văn học khác   
nhau, được nhận định là có những dấu hiệu như: lối tiếp   
cận sinh học, phi xã hội đối với con người; lói miêu tả như   
ghi biên bản hồ sơ đối với các hiện tượng đời sống, thiếu sự   
chọn lọc một cách có phê phán, thiếu sự lý giải xã hội-triết   
học và sự khái quát, đánh giá bằng nghệ thuật. Theo những   
dấu hiệu này, “chủ nghĩa tự nhiên” được dùng để trỏ lối trực   
quan thụ động của nhà văn (xét vể lập trường xã hội), lối   
quan niệm hành động sáng tạo như sự bắt chước đơn giản,   
sao chép đời sống một cách vô cảm, quá chú ý các tiểu tiết   
sinh hoạt vụn vặt, nhất là các biểu hiện sinh lý thấp kém, bản   
năng của con người. Trong không khí đấu tranh tư tưởng   
của thời kỳ “chiến tranh lạnh” sau thế chiến II (1945-1991),   
sự phê phán từ lập trường chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ   
nghĩa thường dùng thuật ngữ và khái niệm “chủ nghĩa tự   
nhiên” với nội hàm như trên để mô tả, như một trong những   
đặc tính tiêu cực, một loạt hiện tượng của văn hóa và văn   
học tư sản như chủ nghĩa suy đổi, chủ nghĩa hiện đại, “văn   
hóa đại chúng”, coi các tư trào này như những hiện tượng xa   
lạ với nghệ thuật chân chính.  
CHỦ NGHĨA TƯỢNG TRUNG  
Một trào lưu nghệ thuật và một quan điểm triết học-mỹ   
học ở cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX. Nảy sinh như một  
132 I LẠI NGUYÊN ÂN

khuynh hướng văn học ở Pháp những năm 1860 - 1870 (Ch.   
Baudelaire, p. Verlaine, A. Rimbaud, s. Mallarmé, v.v.) sau   
đó lan rộng thành một hiện tượng văn hóa ở toàn châu Âu,   
bao gốm cả sân khấu, hội họa, âm nhạc (các nhà văn và nhà   
soạn kịch M. Maeterlinck, s. George, G. Hauptmann, Ch.   
Hoímansthal, o . Wilde, các họa sĩ Puvis de Chavannes, A.   
Bocklin, E. Munch, M.K. Churlenis, nhạc sĩ A.N. Skryabin,   
V.V.). Ở Nga, chủ nghĩa tượng trưng nảy sinh những năm   
1890 (N.M. Minski, D.s. Merezhkovski, V.Ja. Briussov,   
K.D. Balmont, F.K. Sologub, Z.N. Gippius) và đầu thế kỷ  
XX (A. Blok, A. Belyi, Viach. T. Ivanov, Iẻ Fệ Annenski, Ju.   
Baltrushaitis...). Các nhà tượng trưng biểu hiện một cách   
độc đáo cảm quan về thời đại khủng hoảng của xã hội tư   
sản, khủng hoảng của đời sống, của văn hóa, của tư tưởng,   
của ngôn ngữ. Đối lập với chủ nghĩa tự nhiên và chủ nghĩa   
hiện thực trong nghệ thuật, chủ nghĩa thực chứng và chủ   
nghĩa duy vật trong triết học, họ đưa ra thi học và mỹ học   
của mình, trong đó nhấn mạnh tính nhị nguyên của cái thực   
tại và cái tinh thần (bí ẩn); đối lập cái có tính xã hội và cái   
mang tính cá nhân. Đem thuộc tính tinh thần ở con người   
sáp lại với tôn giáo, coi vô thức, trực giác là cái chủ yếu trong   
sáng tác nghệ thuật, chủ nghĩa trượng trưng thường hướng   
tới tư tưởng của các nhà lãng mạn, tới chủ nghĩa thẩn bí, tới   
các học thuyết của Platon, Kant, Schopenhauer, Nietzsche,   
Hartmann. v.s. Soloviov. Xuất phát từ định đề cho rằng mọi   
nghệ thuật đểu mang tính tượng trưng, những người thuộc   
trào lưu này cho vấn để cơ bản của mỹ học là vấn để tượng  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
133

trưng, tức là cái mà theo ý họ, nó gắn với cái kinh nghiệm,   
cái trần thế, gắn với những thế giới khác với chiểu sâu của   
tâm hồn và tinh thần, với cái vĩnh cửu. Nhà thơ Pháp J.   
Moréas - người đã nêu thuật ngữ “chủ nghĩa tượng trưng”   
(symbolisme), trong Tuyên ngôn tượng trứng (1866), khẳng   
định rằng thi ca tượng trưng biểu hiện trước hết “những tư   
tưởng nguyên ủy”, nó là kẻ thù của “sự mô tả khách quan”.   
Hình tượng tượng trưng là đa nghĩa, bất định, nó ghi nhận   
sự tồn tại của “khu vực bí ẩn” (Mallarmé), của “những cái vô   
hình và những thế lực định mệnh” (Maeterlinck). Do chỗ   
âm nhạc hơn hẳn các nghệ thuật khác trong việc truyền đạt   
những sắc thái, những bán âm, nên tượng trưng nghệ thuật   
cũng mang nhạc tính. Chủ nghĩa tượng trưng yêu cầu thơ   
“trước hết phải có nhạc tính” (Verlaine). Quan niệm tượng   
trưng như là hình tượng có khả năng không chỉ biểu đạt   
những sự tương hợp của các khách thể và hiện tượng, mà   
trước hết có khả năng truyển đạt “nội dung thể nghiệm của   
ý thức” (A. Belyi), do vậy ở tác phẩm của những người theo   
trường phái này, biểu tượng vật thể thực được đan bện chặt   
với các thủ pháp gây ấn tượng. Lối sáng tác của chủ nghĩa   
tượng trưng - với tính liên tưởng, lối nói bóng gió, với vai   
trò đặc biệt của văn cảnh - đã góp phần cách tân và mở rộng   
ý thức nghệ thuật. Vai trò chủ đạo trong nhận thức và sáng   
tác nghệ thuật của chủ nghĩa tượng trưng là trực giác, - được   
đổng nhất với sự bừng ngộ thần bí, với sự khải thị, với trạng   
thái kích động cao. Mặc dù chủ nghĩa tượng trưng có những   
nét cảm quan của chủ nghĩa suy đồi (chủ nghĩa cá nhân và  
134 I LẠI NGUYÊN ÂN

chủ nghĩa bi quan, tính bí truyển quỷ tộc, chủ nghĩa thần bí   
và tinh thần thế mạt luận), nó đổng thời khao khát cái mới,   
tiên cảm được những biến chuyển, và không chấp nhận thực   
tại tư sản, - một thực tại thù địch với nghệ thuật và các lý   
tưởng tinh thẩn. Vì vậy nhiếu nhà tượng trưng đã bảo vệ   
ý tưởng về giá trị tự thân của nghệ thuật, chủ trương nghệ   
thuật độc lập, thoát ly các nhiệm vụ xã hội; họ hiểu nghệ   
thuật như một hiện tượng thuẩn túy tự thân. “Nghệ thuật   
không biểu đạt gì ngoài bản thần nó”, nó “là thứ nhất, cao   
hơn cả cuộc đời là cái mà nó bắt chước” (O. Wilde); chủ   
nghĩa tượng trưng “muốn là và bao giờ cũng chỉ là nghệ   
thuật” (Briussov). Tuy nhiên không phải mọi đại điện của   
chủ nghĩa tượng trưng đểu chia sẻ quan điểm như vậy.   
Nhiểu người nhìn thấy ở nghệ thuật nói chung, ở nghệ thuật   
chủ nghĩa tượng trưng nói riêng, một cái gì lớn hơn: như   
một phương tiện tác động vế tinh thần đến con người, như   
một sức mạnh kỳ diệu cải tạo cuộc đời (H. Ibsen, Sologub,   
Rimbaud), thậm chí như cả một hệ nhãn quan, một hoạt   
động sống kêu gọi đổi mới xã hội (Belyi, Viach. Ivanov, Blok,   
G. Tchulkov...). Từ đây xuất hiện cách nhìn mới về nhân   
cách nghệ sĩ: nghệ thuật và cuộc sống bản thần thực chất là   
thống nhất đối với sáng tác. Các nhà tượng trưng Nga, chịu   
ảnh hưởng các quan điểm triết học, mỹ học của Dostoievski   
và Soloviov, còn bàn tới việc kết hợp nghệ thuật và tôn giáo,  
việc cải tạo xã hội theo các nguycn tắc tôn giáo; lý tưởng của  
họ là được chứng kiến việc khắc phục sự suy thoái của các   
hình thức giao tiếp tập thể, được chứng kiến việc xây dựng  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
135

những biểu tượng tập thể, được thấy “tinh thần nhà thờ đổi   
mới” (tức là một dạng thức cộng đổng tôn giáo).  
Mỹ học và thực tiễn nghệ thuật của chủ nghĩa tượng   
trưng có ảnh hưởng đáng kể đến sự phát triển của nghệ   
thuật thế kỷ XX, nhất là chủ nghĩa siêu thực và chủ nghĩa   
biểu hiện. Sáng tác của những đại diện lớn nhất của chủ   
nghĩa tượng trưng, như Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, E.   
Verhaeren, Briussov, Blok, vượt khỏi phạm vi mỹ học tượng   
trưng (đôi khi được mệnh danh là chủ nghĩa tượng trưng   
nhân bản). Chứa đựng khuynh hướng dân chủ và hiện thực,   
sáng tác của họ là một thành tựu của văn hóa nghệ thuật   
CUỐI th ế k ỷ X IX -đ ẩu x x ẽ  
CHÙ NGHĨA VỊ LAI  
Một trong những trào lưu tiền phong chủ nghĩa trong   
văn nghệ châu Âu những năm 1910 - 1920, thịnh hành ở   
Italia và Nga.  
Ở thực tiễn sáng tác của các họa sĩ Italia như u.   
Botschoni, J. Severini và v.v. đã bộc lộ xu hướng lấy động   
năng làm đối tượng của nghệ thuật. Phủ định văn hóa truyển   
thống và các giá trị của nó; sùng bái và tuyệt đối hóa các   
dấu hiệu bể ngoài của văn minh kỹ nghệ, coi đó như những   
giá trị thẩm mỹ; sùng bái đô thị công nghiệp hóa - là tâm   
thế sáng tác của các nhà vị lai Italia. Theo lời nhà văn F.T.   
Marinetti, thủ lĩnh và lý thuyết gia của chủ nghĩa vị lai, tác  
136 I LẠI NGUYÊN ÂN

giả Tuyên ngôn chủ nghĩa vị lai Itaỉia (1909 - 1919) thì đời   
sống của một động cơ còn gây xúc cảm nhiểu hơn nụ cười   
hoặc nước mắt của đàn bà. Hội họa vị lai là sự tổ hợp hỗn   
độn các mảng và nét, phi hài hoà màu và hình; con người   
đôi khi được trình bày giống như cỗ máy. Điêu khắc vị lai   
phủ nhận nguyên tắc hài hòa; đòi hỏi “mở hình như mở   
cửa sổ”, muốn truyển đạt sự thâm nhập của ánh sáng và của   
hình khối. Thơ ca vị lai khó hiểu, nhằm phá vỡ ngôn ngữ   
sống động; là mẫu mực vế sự bạo hành đối với từ vựng và cú   
pháp. Việc tuyệt đối hóa động năng và sức mạnh, tuyệt đối   
hóa sự tùy hứng trong sáng tác của nghệ sĩ chủ nghĩa vị lai   
bộc lộ những xu hướng khác nhau ở bình diện xã hội. Phái   
vị lai Italia ngả theo hướng ca ngợi chiến tranh, xem đó là   
“làm vệ sinh thế giới”, ca ngợi xâm lược và bạo lực, thi vị hóa   
chủ nghĩa đế quốc. Kết hợp với chủ nghĩa dân tộc, các nhà vị   
lai Italia đi đến chỗ liên kết với chế độ Mussolini.  
Ở các nước Tây Âu khác, chủ nghĩa vị lai chỉ là những   
nhóm phái nhỏ bé. Chủ nghĩa vị lai hình thành ở Nga (gốm   
4 nhóm: nhóm Ghileya - “vị lai lập thế’, v.v... Khlebnikov,   
Burliuk, Maiakovski, V.V.; nhóm “Hiệp hội vị lai vị kỷ”;   
nhóm “Centriíĩgura” trong đó có B. Pasternak; cuỗi cùng là   
những người cấp tiến trong nhóm “Ghileya” cùng nhau ra   
nhiều tập sách từ 1910 đến 1915) chỉ là sự hưởng ứng với   
chủ nghĩa vị lai Italia vê' thuật ngữ và một số đặc điểm hình   
thức, nhiíng khác hẳn về cơ sở xã hội và nội dung thẩm mỹ   
cụ thể. Chủ nghĩa vị lai Nga mang những nét phản ứng của   
tầng lớp tiểu tư sản: nổi loạn vô chính phủ, xu hướng cấp  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
137

tiến tả phái đối với di sản văn hóa, xu hướng cực đoan trong   
những thể nghiệm hình thức. Sau Cách mạng tháng Mười   
1917, các nhà vị lai Nga tuyên bố ý muốn sáng tạo ra văn   
hóa xã hội chủ nghĩa, sáng tạo ra nghệ thuật của tương lai,   
tuyên bố cách mạng hóa đời sống. Nhiều xu hướng thẩm   
mỹ cực đoan của các nhà vị lai, quần tụ quanh tạp chí L ef do   
Maiakovski làm chủ bút, còn là phản ứng chổng lại lối phê   
bình phiến diện của phái RAPP (Hiệp hội nhà văn vô sản   
Nga). Cuối những năm 1920, do chủ trương hợp nhất các   
nhóm phái văn nghệ, chủ nghĩa vị lai Nga chấm dứt sự tồn   
tại như một trường phái văn học.  
CỐT TRUYỆN  
Sự phát triển hành động; tiến trình các sự việc, các biến   
cố trong tác phẩm tự sự và kịch, đôi khi cả trong tác phẩm   
trữ tình.  
Thuật ngữ “cốt truyện” (tiếng Pháp: suịet - đối tượng, sự   
việc, để tài) được áp dụng lần đẩu vào thế kỷ XVII bởi các   
nhà văn cổ điển chủ nghĩa p. Corneille và N. Boileau; noi   
theo Aristoteles, họ muốn nói đến những sự cổ bất thường   
trong đời các nhân vật truyền thuyết xa xưa mà các nhà viết   
kịch thời sau thường vay mượn. Nhưng từ trước đó, đề gọi   
tên các câu chuyện, các sự kiện được miêu tả trong đó, các   
nhà văn La Mã đã dùng thuật ngữ La tinh fabula (có gốc từ   
động từfabulari - nghĩa là kể chuyện, tường thuật). Sự khác  
138 I LẠI NGUYÊN ÂN

nhau của hai thuật ngữ cùng trỏ một hiện tượng đã khiến   
chúng không ổn định và nhất quán vế nghĩa.  
Đây là vấn đề thuật ngữ đối với các nến học thuật trực   
tiếp gắn với truyền thốne; châu Âu. Ví dụ ở Liên Xô trong phê   
bình văn học và trong nhà trường “siuzhet” và “íabula” được   
dùng như hai từ đổng nghĩa, nhưng vẫn có cách dùng phân   
biệt: “siuzhet” để trỏ toàn bộ tiến trình các biến cố, “fabula”   
để trỏ xung đột cơ bản được phát triển trong các biến cố ấy.   
Trong nghiên củu văn học có sự đụng độ giữa hai cách lý giải.   
Những năm 1920, các đại diện của OPOJAZ (Hội nghiên cứu   
ngôn ngữ thi ca) đề nghị phân biệt hai mặt quan trọng cuả   
hình thức tác phẩm: 1) sự phát triển của bản thân các biến cố   
trong cuộc đời các nhân vật; và 2) trình tự và phương cách mà   
tác giả hoặc người kể chuyện dùng để thông báo về các biến   
cố ấy. Vì cho rằng việc tác phẩm “được làm ra như thế nào” có   
ý nghĩa lớn nên họ gọi “siuzhet” là mặt thứ hai còn “fabula” là   
mặt thứ nhất. Một truyển thống khác có nguổn gốc từ các nhà   
phê bình dân chủ giữa thế kỷ XIX, từ A.N. Veselovski, từ M.   
Gorki, theo đó sự phát triển hành động được gọi là siuzhet.   
Cách gọi này chẳng những đã trở nên quen thuộc mà còn khá   
chính xác vể từ nguyên học: “siuzhet” - là đối tượng, sự vật, tức   
là cái mà người ta kể chuyện về nó, còn “íabula” - theo quan   
niệm này - chính là sự trấn thuật, tường thuật về đối tượng,   
sự vật kia. Nhưng những người ủng hộ lý thuyết này lại xem   
trọng việr hảo lưu sự phân hiệt hai khái niệm mà “triírtng phái   
hình thức” để xuát, nên đã gọi “siuzhet” là phương diện sự vật  
- phương diện cơ bản của trấn thuật hoặc của hành động kịch,  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
139

và dùng thuật ngữ “fabula” để gọi phương diện thứ hai vốn là   
phương diện kết cấu.  
Bản thân thuật ngữ “cốt truyện” của tiếng Việt, do yếu   
tố “cốt” nên dễ bị hiểu như cái “lõi”, “bộ xương”, cái “sườn”,   
“cơ sở” của truyện chứ chưa phải truyện; thêm nữa, tính   
chẫt có thể tóm tắt của truyện càng củng cố cách hiểu trên,   
vốn chỉ mới bao gồm một số mặt chứ chưa phải toàn bộ khái   
niệm cốt truyện.  
Cốt truyện là một phương diện của lĩnh vực hình thức   
nghệ thuật, nó trỏ lớp biến cố của hình thức tác phẩm.   
Chính hệ thống biến cố (tức cốt truyện) đã tạo ra sự vận   
động của nội dung cuộc sống được miêu tả trong tác phẩm.   
Tính truyện (có cốt truyện) là một phẩm chất có giá trị quan   
trọng của văn học, sân khấu, điện ảnh và các nghệ thuật   
cùng loại. Trong các thể loại văn học, các cốt truyện là thành   
phần quan trọng thiết yếu của tự sự và kịch, nhưng thường   
không có mặt trong các tác phẩm trữ tình.  
Cốt truyện tạo ra một trường hành động cho các nhân   
vật và cho phép tác giả thể hiện và lý giải tính cách của   
chúng. M. Gorki coi cốt truyện là hệ thống các quan hệ qua   
lại của các nhân vật, là “lịch sử sự phát triển và sự tổ chức   
một tính cách nào đó”. Cái dệt nên cốt truyện là hành động   
của các nhân vật (hành động là sự thể hiện các xúc cảm, ý   
nghĩa, ý định của con người vào các hành vi, hoạt động, lời   
nói, cử chỉ, nét mặtử.. của họ). Trong văn học có kiểu hành   
động được thể hiện ở các vận động bên ngoài (nhân vật có  
140 I LẠI NGUYÊN ÂN

hành động dứt khoát tại các thời điểm bước ngoặt trong   
cuộc đời họ); cũng có kiểu hành động được chỉ ra ở những   
vận động bên trong (sự thay đổi trong tâm lý, nhận thức của   
nhân vật). Các cốt truyện có ưu thế của kiểu hành động bên   
ngoài, thường được xây dựng chủ yếu trên các đột biến của   
tiến trình sự kiện; đổng thời các hành động sáng tạo, năng   
lực quyết đoán của nhân vật thường là nét nổi bật. Hành   
động bên ngoài có vai trò quan trọng trong các tác phẩm   
của Dostoievski, Dickens, Bulgakov, Sholokhov, Faulkner...   
Trong văn học từ thế kỷ XIX trở vê' sau, bên cạnh việc dựa   
vào hành động bên ngoài đã thành truyền thống, còn thấy   
loại tác phẩm mà hành động bên trong có vai trò to lớn. Ví   
dụ rõ rệt nhất là sáng tác kịch và văn xuôi của A. Tchékhov:   
cơ sở của truyện không phải là đột biến mà là những thăng   
trầm trong cảm xúc của các nhân vật, thậm chí độc lập với   
mọi sự kiện. Đặc điểm này cũng thê’ hiện trong một loạt tác   
phẩm của văn học chủ nghĩa hiện sinh, kịch phi lý.  
Cốt truyện có chức năng quan trọng là bộc lộ các mâu   
thuẫn của đời sống, tức là thể hiện xung đột. (Xem: Xung đột).  
Vể phân loại các kiểu cốt truyện, người ta nêu ra kiểu   
cổt truyện “biên niên” và kiểu cót truyện “đổng tâm” (hoặc   
cốt truyện “ly tầm” và cốt truyện “hướng tâm”), hoặc cốt   
truyện “đơn tuyến” và cốt truyện “đa tuyến”. Các cốt truyện   
mà trong đó các mỗi liên hệ thời gian giữa các sự kiện là   
nét trội gọi là cốt truyện biên niên. Tính biên niên của cốt   
truyện khiến các sự kiện và hành động có thể không thật gắn  
150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
141

bó với nhau, và đây là điểu mở ra khả năng cho sự miêu tả   
thực tại nhiều bình diện, thích hợp cho việc xây dựng các tác   
phẩm tự sự cỡ lớn (Gargantua và Pantagruel của Rabelais,   
Don Quijote của Cervantes, Don Juan của Byron, V.V.). Các   
cốt truyện mà trong đó giữa các sự kiện, các mối liên hệ   
nhân quả chiếm ưu thế gọi là cốt truyện có hành động thống   
nhất hoặc cốt truyện đồng tâm. Tính đổng tâm (hay “hướng   
tâm”) của cốt truyện, sự thống nhất của hành động cho phép   
nghiên cứu chăm chú một tình huống xung đột nào đó. Tính   
đổng tâm của hành động tạo khả năng kiến trúc trọn vẹn,   
nhất quán cho hình thức tác phẩm. N. Boileau, lý luận gia   
của chủ nghĩa cổ điển, đòi hỏi cao vê' tính duy nhất của hành   
động. Kịch của chủ nghĩa cổ điển, do tuân thủ luật “tam duy   
nhất” (thống nhất về thời gian, địa điểm, hành động) nên   
kịch tính rẫt cao. Nói chung cốt truyện đổng tâm có vai trò   
lớn trong thể loại kịch nói, trong các tác phẩm tự sự cỡ nhỏ   
và vừa, thậm chí truyện dài (Nàng Héloise mới của Rousseau,   
Evgeni Onegin của Pushkin, Đỏ và đen của Stendhal, Tội ác và   
hình phạt của Dostoievski, phần lớn truyện của Turgenev...).   
Một số tác phẩm có sự tồn tại song song yếu tố đổng tâm và   
yếu tố hướng tâm trong cốt truyện (ví dụ Phục sinh của L.   
Tolstoi). Đặc biệt phức tạp là tương quan của hai yếu tố đổng   
tâm và biên niên trong loại cốt truyện nhiều tuyến, trình bày   
nhiều liên hệ sự kiện diễn biến đồng thời với nhau (Chiến   
tranh và hòa bình và Anna Karenina của L. Tolstoi, Anh em   
Karamazov của Dostoievski, Thiên saga vế dòng họ Forsyte   
của Galsvvorthy, Ba chị em của Tchékhov, V.V.).  
142   
LẠI NGUYÊN ÂN

Các thành phần của cốt truyện thường được nêu theo   
tiến trình vận động của các sự kiện được miêu tả trong đó,   
từ hình thành đến kết thúc, gốm: thắt nút, phát triển hành   
động (các sự biến, cao trào), mở nút. Cũng có cách nêu chi   
tiết hơn: trình bày, khai đoan (= thắt nút), phát triển, đỉnh   
điểm (= cao trào), mở nút (= kết thúc). Tuy vậy, ở những cốt   
truyện cụ thể không phải bao giờ cũng có đầy đủ các thành   
phần đã nêu. Nhiều tác phẩm không có mở nút, nhất là   
những tác phẩm dựa trên các tình trạng xung đột bển vững;   
nhiểu tác phẩm của chủ nghĩa hiện thực không có mở nút   
hoặc mở nút chỉ có vai trò rất nhỏ bé.  
Ngoài ra, người ta còn nêu các thành phần: trình bày,   
tiến sử, hậu sử, mào đầu, vĩ thanh.  
Trình bày (tiếng La tinh expositio: trình bày, giải thích)   
là sự miêu tả đời sống nhân vật ở thời kỳ kể trước thắt nút.   
Trình bày có tác dụng thuyết minh lý do của hành động sẽ   
được khai triển sau đó, rọi vào đó một ánh sáng bổ sung.  
Tiền sử (tiếng Đức: Vorgeschichte) trỏ phẩn thông báo   
vế quá khứ nhân vật, có tác dụng cắt nghĩa cho các tính cách   
nhân vật hình thành như thế nào.  
Hậu sử (tiếng Đức: Nachgeschichte) trỏ phần thông báo   
vê' số phận nhân vật sau khi hành động đã kết thúc. Kết thúc  
tác phẩm bằng hậu sử là đặc điểm m ột số tiểu thuyết châu  
Âu và Nga thế kỷ XIX.  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
143

Mào đẩu (tiếng Hy Lạp cổ: prologos) trỏ tình tiết đầu   
tiên của tác phẩm tự sự và nhất là kịch, trong đó cho biết   
dụng ý của tác giả, hoặc giới thiệu cô đọng sự kiện sẽ được   
mô tả, hoặc một sự kiện xa cách về thời gian, được nêu với   
dụng ý soi rọi cho hành động chính ở tác phẩm này.  
Đoạn kết (tiếng Hy Lạp: epilogos - kết luận, lời cuối) là   
phần kết thúc tác phẩm, trong đó tác giả nói một ý kiến khái   
quát, một lời cảm ơn công chúng, v.v...  
Cốt truyện được xây dựng bằng nhiểu biện pháp kết   
cấu khác nhau. Trình tự thông báo với người đọc vể các sự   
kiện diễn ra, việc nhán mạnh những liên hệ bên trong mang   
ý nghĩa và cảm xúc giữa các sự kiện - là phạm vi kết cấu   
cốt truyện. Lối kết cấu bằng trình tự liên tiếp trước sau của   
các sự kiện, ở những tác phẩm có giá trị nghệ thuật thực sự,   
khiến cho người đọc luôn thấy sự mới mẻ qua từng tình tiết,   
và đoạn cuối thường là yếu tố cột trụ của cốt truyệnử Có khi   
nhà văn gài bẫy độc giả, dùng lối kết cấu che giấu, để đến   
lúc nào đó cho người đọc nhận ra điểu trái ngược hoặc điều   
bí mật (ví dụ vở kịch Vua Oidipus của Sophokles, các thể   
loại văn học phiêu lưu, trinh thám, hình sự). Một cách kết   
cấu quan trọng là đảo lộn trật tự thời gian của các sự kiện,   
nhằm chuyển chú ý của người đọc từ sự việc sang nội tình   
bên trong nhân vậtề Ở văn học thế kỷ XX, biện pháp ghép   
dựng (montage) được sừ dụng nhiéu hơn, cho phép luân   
chuyển hành động trong những thời gian khác nhau. Kiểu   
kết cấu hổi cố (rétrospective) trong tiểu thuyết và kịch sử  
144 I LẠI NGUYÊN ÂN

dụng các đoạn hổi ức của nhân vật, ngắt quãng tuyến hành   
động chính.  
Các cốt truyện văn học được tạo ra theo cách khác   
nhau. Có loại cốt truyện trong đó các sự kiện là kết quả hư   
cấu thuần túy của nhà văn. Có loại cốt truyện sử dụng nhiều   
nguyên mẫu của đời sống thực, đó là loạt cốt truyện dựa trên   
các sự kiện lịch sử có thực; hoặc loại cốt truyện dựa trên tiểu   
sử của bản thân nhà văn (tác phẩm thuộc loại tự truyện);   
hoặc cốt truyện dựa trên dấu tích các câu chuyện hình sự.   
Ngoài ra, còn có loại cốt truyện được xây dựng dựa vào một   
hoặc những cốt truyện văn học đã được biết đến, có nhào   
nặn lại, có bổ sung, hiệu chỉnh theo cách của mình; đó là cốt   
truyện vay mượn. Ví dụ phẩn lớn kịch Shakespeare dựa vào   
các cổt truyện đã có trong sáng tác dân gian, trong văn học   
trung đại châu Âu; Molière, Racine sử dụng cốt truyện văn   
học cổ đại Hy La.  
Hiện tượng tương tự vê' cót truyện giữa các tác phẩm   
khác nhau ở những nền văn học khác nhau, có thể có nguyên   
nhân ở sự vay mượn, cũng có thề do những gần gũi vế loại   
hình hoặc tình thế văn hóa-xã hội; đây là một đối tượng   
được chú ý nghiên cứu của khoa văn học SO sánh.  
DÂN TỘC VÀ QUỐC TẾ  
Trong văn học nghệ thuật, quan hệ giữa các nhân tố   
mang tính dân tộc và các nhân tổ mang tính quốc tế là sự  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
145

phản ánh (trong những tác phẩm văn học nghệ thuật cụ thể,   
trong sáng tác của một nghệ sĩ nào đó, trong sự phát triển về   
nghệ thuật của cộng đồng dân tộc-quốc gia) những liên hệ,   
quan hệ biện chứng giữa cái đơn nhất, đặc thù - vốn có của   
mọi nền văn hóa nghệ thuật dân tộc - và cái chung; những   
liên hệ, quan hệ này nảy sinh nhờ những liên hệ, quan hệ lẫn   
nhau về mọi mặt kinh tế, xã hội, chính trị giữa các dân tộc,   
nhờ sự tác động qua lại giữa các nến văn hóa dân tộc. Bản   
sắc dân tộc của văn học nghệ thuật có ngọn nguổn ở tồn tại   
xã hội-lịch sử của dân tộc trong toàn bộ tính cụ thể của nó;   
ở những đặc điểm đời sống tinh thần của một xã hội dân   
tộc; ở tính cách dân tộc của văn hóa và truyền thống văn   
hóa. Bản sắc dân tộc bộc lộ cả ở nội dung lẫn ở hình thức   
các tác phẩm nghệ thuật: để thể hiện và củng cố bản sắc dân   
tộc ở nội dung văn học nghệ thuật, cẩn phải có những đặc   
điểm dân tộc vế hình thức, nhất là ngôn ngữ nghệ thuật. Mổi   
loại hình văn nghệ có những khả năng riêng để thể hiện bản   
sắc dân tộc. Chừng nào những phương diện căn bản của đời   
sống dân tộc qua trường kỳ lịch sử còn được duy trì, chừng   
đó bản sắc dân tộc ở văn học nghệ thuật còn bển vững. Đồng   
thời, trong tiến trình phát triển lịch sử, bản sắc dân tộc ở   
văn học nghệ thuật còn được làm giàu thêm bởi những đặc   
điểm mới. Ở văn học nghệ thuật không có kiểu bản sắc dần   
tộc “thuấn túy”, khép kín mà dân tộc khác không thể tiếp   
nhận. Tổn tại dân tộc càng đạt đẽn trình độ văn hóa cao, sự   
giao lưu quốc tế càng rộng, thì càng có điểu kiện cho văn   
học nghệ thuật dân tộc tham gia tích cực vào các xúc tiếp  
146 I LẠI NGUYÊN ÂN

quốc tế, càng được làm giàu bởi các thành tựu truyển thống   
của các nến văn hóa nghệ thuật khác. Đổng thời, các truyền   
thổng các thị hiếu bển vững của văn hóa nghệ thuật dân tộc   
vẫn là các nhân tố có tác dụng điểu chỉnh việc tiếp nhận   
những giá trị văn học nghệ thuật do các dân tộc khác tạo ra.   
Quá trình ảnh hưởng qua lại và làm giàu lẫn nhau giữa các   
nển văn hóa nghệ thuật dân tộc luôn luôn chịu sự quy định   
vế mặt xã hội và bị biến đổi theo lịch sử. Mối tương quan   
giữa các bản sắc dân tộc và các thuộc tính quốc tế ở văn học   
nghệ thuật thời đại hiện nay đang chịu ảnh hưởng mạnh của   
sự phát triển các phương tiện truyến thông đại chúng; bên   
cạnh tác dụng tích cực, các phương tiện này cũng gây tác hại   
cào bằng các đặc điểm dân tộc của văn hóa nghệ thuật dân   
tộc. Chính ở thời đại diễn ra các quá trình hội nhập quốc tế   
về kinh tế, xã hội, vấn để bảo vệ các bản sắc dân tộc, với tư   
cách bảo vệ sự đa dạng của sinh thái nhân văn, được đặt ra   
như một vấn để thời sự.  
DỊCH THUẬT VẢN HỌC  
Cũng gọi là nghệ thuật dịch. Một dạng sáng tác văn   
học trong đó tác phẩm vốn viết bằng một ngôn ngữ dân tộc   
này được tái tạo lại bằng một ngôn ngữ dân tộc khác. Giữa   
điểm xuất phát và kết quả của sáng tác dịch là cả một quá   
trình phức tạp nhàm định hình lại “bức dệt" ngồn từ hình   
tượng của tác phẩm được dịch. Khác biệt ít nhiểu SO với dịch   
thuật thông thường, dịch thuật văn học (dịch thuật tác phẩm  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
147

nghệ thuật ngôn từ) thuộc phạm vi của nghệ thuật, tuân thủ   
những quy luật riêng. Dịch thuật khác với sáng tác nguyên   
bản ở chỗ nó phụ thuộc vào đối tượng được dịch. Ở các nển   
văn học thường có những tác phẩm vừa không phải là dịch   
thuật theo nghĩa chặt chẽ của nó, vừa không phải là sáng   
tác nguyên bản; chẳng hạn các dạng phóng tác, phỏng dịch,   
cải biên, v.v. Trong các quan niệm vê' dịch thuật từ xa xưa   
đến ngày nay có thể thấy hai xu hướng đối lập nhau: hoặc là   
hướng vể văn bản của nguyên tác, hoặc là hướng tới sự tiếp   
nhận của độc giả thuộc ngôn ngữ dịch. Một quan niệm đúng   
đắn vể bản chất biện chứng của dịch thuật văn học phải dựa   
vào sự kết hợp hai xu hướng này. Cái quyết định trong quan   
điểm hiện đại về dịch thuật văn học là yêu cầu vể một thái   
độ thận trọng tối đa đối với đối tượng dịch thuật, và yêu cầu   
tái tạo lại nó với tư cách một tác phẩm nghệ thuật trong sự   
thống nhất của nội dung và hình thức, đồng thời mang được   
bản sắc dân tộc cùng bản sắc cá nhân.  
Sự tổn tại của bộ phận văn học dịch trong một nền văn   
học dân tộc có thể được xem như dấu hiệu trưởng thành của   
ý niệm về người khác ở dần tộc ấy. Lịch sử dịch thuật ở mỗi   
nước là một bộ phận của lịch sử văn học dân tộcẽ Ngay ở các   
chứng tích thư tịch cổ đã chứng tỏ có hoạt động dịch thuật.   
Thời đại hình thành các nển văn học dân tộc thường là thời   
đại tăng trưởng cùa dịch thuật, với số lượng lớn các bản dịch   
được thừa nhận là có phẩm chất ngang hàng với những sáng   
tác nguyên bản xuất hiện cùng thời.  
148 I LẠI NGUYÊN ÂN

Nhà nghiên cứu I. Evan-Zohar cho rằng hoạt động dịch   
thuật gia tăng vai trò của mình trong một nến văn hóa khi:  
1) văn học đang ở buổi sơ kỳ; 2) văn học tự nhận thấy vị trí   
ngoại vi (hoặc yếu kém) của mình; 3) có bước ngoặt hoặc   
khủng hoảng trong văn giới.  
Vào thập niên 70 thế kỷ XX, một số học giả, đứng đầu là   
Itamar Evan-Zohar ở Tel Aviv (Israel) hợp nhau quyết định   
mở ra ngành nghiên cứu riêng vê dịch thuật, đó là phiên dịch   
học (translation studies). Bộ môn nghiên cứu mới này mang   
tính liên ngành, các nhà nghiên cứu vê' dịch thuật càng chú   
trọng đến văn hóa sử và văn học sử. Theo José Lambert và   
Rik Van Gorp (Bỉ), phiên dịch học cho phép: 1) nghiên cứu   
những quy ước từ vựng, phong cách, thi pháp... của hệ thống   
ngôn ngữ nguổn (source language) và hệ thống ngôn ngữ   
tiêu đích (target language); 2) phân tích cách trình bày một   
tác phẩm dịch thuật như là dịch phẩm, phỏng tác, mô phỏng   
hoặc thậm chí là một “nguyên tác” mới ở hệ thống ngôn ngữ   
tiêu đích; 3) Xác lập lịch sử lý luận dịch thuật và phê bình ở   
các nển văn học cụ thể vào các thời điểm lịch sử cụ thể; 4)   
khảo sát sự xuất hiện của các nhóm phái hay trường phái   
dịch thuật; 5) truy tìm vai trò bảo thủ hay sáng tạo của dịch   
thuật trong một hệ thống văn học.  
Với sự xuất hiện của phiên dịch học, dịch thuật được   
vem như m ột trong những quá trình xử lý văn bản. Quan   
niệm vế tính phức sổ (plurality) của tiếp nhận-dịch thật (tức   
là chấp nhận nhiếu phương thức dịch khác nhau) đã thay  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
149

cho giáo điều về sự trung tín đối với nguyên bản. André   
Lefevere cho rằng nên nghiên cứu dịch thuật song song với   
cái mà ông gọi là “tái trứ tác” (rewritings) - một chiến lược   
quan trọng mà những người giám hộ một nền văn học dùng   
để cải biên cái ngoại lai cho phù hợp với các chuẩn mực của   
văn hóa tiếp nhận. Jaques Derrida còn cho rằng văn bản   
nguồn (source text) xét cho cùng vẫn không phải là căn gốc   
mà chỉ là một bản phiên dịch ý tưởng của tác giả thể hiện   
trên trang giấy viết; vì vậy “văn bản nguyên thủy” và “văn   
bản phiên dịch” cần được đối xử bình đẳng.  
Bộ môn phiên dịch học ở nhiẽu nước ngoài đang thu   
hút sự chú ý của nhiếu sử gia, triết gia, nhà nghiên cứu ngôn   
ngữ, xã hội học, nghiên cứu ván học.  
(Xem thêm: Nguyễn Nam, Phiên dịch học và văn học   
so sánh: Một hướng tiếp cận văn học Việt Nam II Tạp chí văn   
học, Hà Nội, s. 9/2001; Khái lược vẽ phiên dịch học và văn học   
Việt Nam II Tạp chí văn học, Hà Nội, s. 1/2002).  
DÒNG Ý THÚC  
Một xu hướng sáng tạo văn học (chủ yếu là văn xuôi   
nghệ thuật) ở thế kỷ XX, tái hiện trực tiếp đời sống nội tâm,   
những xúc cảm, những liên tưởng ở con người. Thuật ngữ   
“dòng ý thức” (ticng Anh: stream of consciousness) được đặt   
ra bởi nhà tâm lý học Mỹ w. James; ông cho rằng ý thức là   
một dòng chảy, một con sông, ở đó những tư tưởng, cảm xúc,  
150 I LẠI NGUYÊN ÂN

liên tưởng bất chợt luôn luôn lấn át nhau và đan bện vào nhau   
một cách kỳ quặc, “phi logic” (Cơ sở tâm lý học, 1890). “Dòng   
ý thức” là mức tới hạn, là dạng cực đoan của độc thoại nội   
tâm. Có những nhận định cho rằng những nhà văn tiền bói   
của “dòng ý thức” là L. Sterne (Cuộc đời và ý kiến của Tristram   
Shandy, 9 tập, 1760-1767) và L. Tolstoi, người mở ra một giai   
đoạn mới trong việc hoàn thiện các phương thức phân tích   
tâm lý. Đầu thế kỷ XX, “dòng ý thức” được phát triển trong   
những tác phẩm của J. Huysmans, E. Dụịardin, trong văn học   
“giữa hai thế kỷ” ở Anh (H. James, G. Meredith, J. Conrad, R.   
L. Stevenson). Cũng có nhận định cho rằng sự khủng hoảng   
của ý thức nhân văn thời kỳ cuối thế kỷ XIX - đẩu XX là một   
trong số những nguyên nhân xã hội của sự phát triển văn học   
“dòng ý thức”, khiến cho nó, từ chỗ là một biện pháp nghệ   
thuật hiện thực chủ nghĩa, đã biến thành một phương pháp   
miêu tả có tham vọng phổ quát hóa.  
Ở những tác phẩm chủ yếu của văn học “dòng ý thức”   
(tiểu thuyết của M. Proust, Virginia Woolf, J. Joyce), sự quan   
tâm đến cái chủ quan, bí ẩn trong tâm lý con người trở nên   
sắc nhạy đến mức tới hạn; sự phá vỡ cấu trúc trần thuật   
truyển thống, sự xáo trộn các bình diện thời gian - đôi khi   
mang tính chất của sự thể nghiệm hình thức. Tác phẩm được   
xem là trung tâm và đỉnh cao của văn học “dòng ý thức” -   
tiểu thuyết ưlysses (1922), đã đi đến cùng những khả năng   
nghệ thnật rủa xu hướng này: sự nghiên cứu đríi sống nội   
tâm con người được kết hợp với sự xói mòn ranh giới tính   
cách, sự phân tích tâm lý đôi khi trở thành mục đích tự thân.  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
151

Sáng tác của Joyce có ảnh hưởng rõ rệt đến văn học châu   
Âu và Hoa Kỳ; phần đông các nhà văn lớn đếu trải qua thời   
kỳ say mê “dòng ý thức”, và kinh nghiệm của nó còn in đậm   
trong nhiều sáng tác của họ (E. Hemingway, w. Faulkner, A.   
Huxley, G. Greene, G. Grass, M. Duras, v.v.)  
Trong văn học Âu - Mỹ sau thế chiến II (1939 - 1945),   
“dòng ý thức” được tiếp tục ở những mức độ khác nhau   
trong sáng tác của trường phái “tiểu thuyết mới” ở Pháp (M.   
Butor, N. Sarraute), trong loại tiểu thuyết “đề tài nhỏ” ở Anh   
(E. Powell, p. Johnson), trong một số thể nghiệm của loại tiểu   
thuyết tâm lý xã hội ở CHLB Đức (U. Jonson, A. Andersch);   
nhưng nó lại hầu như bị bác bỏ trong sáng tác của một số nhà   
văn khác, nhất là các nhà văn tiếp tục xu hướng hiện thực chủ   
nghĩa (Ch. p. Snow, Angus Wilson, EMauriac, w. Koeppen).  
ĐA NGHĨA  
Hay là tính đa nghĩa của từ. Một từ có thể có nhiểu   
nghĩa: nó, với tư cách một ký hiệu riêng trong một hệ thống   
ngôn ngữ, có khả năng gắn với những hiện tượng, những   
khái niệm khác nhau; có khả năng tham gia nhiều loại quan   
hệ đổng nghĩa với những từ khác. Ngoài ra, tình huống để   
tài, hoặc ngữ cảnh cụ thể cũng khiến từ bộc lộ hàm nghĩa   
này hay hàm nghĩa khác.  
Phần đông các nhà ngôn ngữ học hiện đại cho rằng:   
một từ như một đơn vị ngôn ngữ, có thể có cả một hệ thống  
152 I LẠI NGUYÊN ÂN

những nghĩa khác nhau, nhưng rõ nhất là những nghĩa có   
tương quan lẫn nhau hoặc phối thuộc lẫn nhau. Do vậy   
nhiệm vụ chính là vạch ra các kiểu loại nghĩa, xác lập các   
dạng liên hệ giữa chúng, xác lập các quan hệ ngữ nghĩa trong   
cấu trúc hàm nghĩa thống nhất của một từ, và nếu có thể,   
xác định chính xác tính đổng bộ những nghĩa riêng, vốn có   
cùa một từ. Ví dụ người ta phân biệt các loại: nghĩa ban đẩu,   
nghĩa cơ bản, nghĩa chính và nghĩa phụ, nghĩa phái sinh,   
nghĩa bóng, v.v. Cắt đứt sự liên hệ giữa các loại nghĩa của   
một từ sẽ là từ đổng âm.  
Một số nhà ngôn ngữ (K.s. Axakov, F. de Saussure,   
R. Jakobson...) cho rằng một từ, như một ký hiệu, có một   
nghĩa chung, phân biệt nó với các ký hiệu khác; rằng nghĩa   
chung đó ở những ngữ cảnh khác nhau, có thể được hiện   
thực hóa khác nhau về ngữ nghĩa, tức là có thể trỏ những   
sự vật khác nhau. Như vậy hàm nghĩa vốn có của một từ đối   
lập với những hàm nghĩa nó vốn không có, nhưng chỉ nảy   
sinh do tình thế hành ngôn, do kết hợp với những từ khác.   
Cũng có ý kiến (ví dụ của A. Potebnya, v.v.) cho rằng mỗi   
lần dùng từ đều gắn với một hàm nghĩa riêng của nó; do vậy   
một từ không có nghĩa chung, nên không thể nói đến tính   
đa nghĩa với tư cách tổng số những nghĩa được phản ánh và   
phối thuộc lẫn nhau trong chính từ đó.  
Tính đa nghĩa của từ là phương tiện hằng xuyên trong   
ngôn từ nghệ thuật, cho phép gây nên những liên tưởng phức   
tạp, cho phép đối sánh các ý niệm của chúng ta về các hiện  
/50 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I   
153

tượng của thực tại. Tính đa nghĩa là cơ sở của ẩn dụ ngôn ngữ,   
của các phép chuyển nghĩa trong ngôn từ nghệ thuật.  
ĐA NGỮ  
Trong văn học, trạng thái đa ngữ trỏ việc tác giả sử dụng   
hai (bilinguisme) hay nhiếu ngôn ngữ.  
Do các tình thế xã hội lịch sử, trạng thái đa ngữ khá   
phổ biến ở những thời đại sơ kỳ của sự phát triển văn học:   
trạng thái song ngữ La tinh - Hy Lạp ở văn học La Mã thế   
kỷ II - đầu thế kỳ III; trạng thái song ngữ Ba Tư - Thổ hoặc   
Ba Tư - Ả rập trong các thế kỷ XIII - XVI ở các nển văn học   
Trung Á, Tiểu Á, Iran; trạng thái song ngữ La tinh và tiếng   
bản địa (dân tộc, vùng) ở văn học châu Âu trung đại; trạng   
thái song ngữ (và/hoặc song tự) Hán và tiếng dân tộc (Nhật,   
Việt, Triều Tiên) ở văn học Đông Á trung đại, v.vẵ  
Ở thế kỷ XX, trạng thái đa ngữ vẫn tồn tại ở những quốc   
gia đa dân tộc và đa ngữ, ví dụ nhiều nhà văn ở Liên Xô   
(1922 - 1991) như: E.G. Kazakevich, v.v... Bykov, I.p. Drutse,   
Tch. Aitmatov... là những tác giả song ngữ (tiếng Nga và bản   
ngữ từng người), hoặc một số nhà văn ở Hoa Kỳ, Canada   
(song ngữ Anh - Tây Ban Nha, Anh - Pháp, V.V.), Trung Hoa   
(song ngữ Hán - Choang, hoặc Hán và một bản ngữ khác).  
Những nhà văn ờ các nước hoặc vùng lãnh thổ có truyền   
thống đa ngữ (Ấn Độ, Bỉ, Phần Lan, Thụy Sĩ, Nam Phi..ễ)   
thường gắn với trạng thái đa ngữ thường xuyên. Nhiều nhà  
154 I LẠI NGUYÊN ÂN

văn tự phần giới phạm vi sử dụng ngôn ngữ, ví dụ F. Petrarca   
viết thơ trữ tình bằng tiếng Italia, viết văn xuôi triết lý, chính   
luận và thơ sử thi bằng tiếng La tinh. T. Shevchenko làm thơ   
bằng tiếng ưkraina và viết văn xuôi bằng tiếng Nga. Bên   
cạnh các nguyên nhân xã hội-lịch sử, trạng thái đa ngữ ở   
thời hiện đại còn có nguyên nhân ở mong muốn tăng lượng   
độc giả (ví dụ p. Istrati chuyển từ bản ngữ là tiếng Rumania   
sang tiếng Pháp); hoặc buộc phải chuyển từ bản ngữ sang   
viết bằng ngoại ngữ do sinh sống ở nước ngoài (ví dụ V.   
Nabokov, Elsa Triolet, B. Jasienski,...); hoặc muốn tạo điếu   
kiện để mở rộng phạm vi sử dụng một ngôn ngữ nào đó (ví   
dụ một số tác giả Philippines trước kia viết bằng tiếng Tây   
Ban Nha và tiếng Anh đã chú trọng viết cả bằng tiếng Tagal;   
điểu này ứng với ý thức vế văn hóa dân tộc ở họ).  
Nói chung, sự lựa chọn ngôn ngữ với những lý do cá   
nhân là tương đối hiếm gặp.  
Trường hợp cá biệt, có thể gọi là đa ngữ từng phẩn,   
chỉ trong từng tác phẩm, đó là việc dẫn chứng các tư liệu   
viết bằng ngôn ngữ khác; việc miêu tả những khung cảnh   
ngôn từ nhất định; việc truyển đạt sắc thái ngôn ngữ của các   
cá nhân nhất định. Ở các trường hợp loại này, văn bản tác   
phẩm được viết bằng một ngôn ngữ (một văn tự) chính, là   
ngôn ngữ nển, chỉ xen kẽ những đoạn, câu, những mệnh để,   
từ ngữ bằng một ngôn ngữ khác, là ngôn ngữ được trích dẫn.  
Việc tác giả sử dụng các ngôn ngữ khác nhau thường   
làm giàu thêm các biện pháp tu từ, các thành ngữ.  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
155

Tuy nhiên, các vấn để như mức độ “áp lực ngôn từ” ở   
các nhà văn viết bằng thứ tiếng không phải là bản ngữ của   
họ (ví dụ ảnh hưởng của tiếng mẹ đẻ -tiếng Nga, đến phong   
cách của những nhà văn Pháp gốc Nga như Elsa Triolet,   
Nathalie Sarraute, Henrie Troyat, V.V.), viễn cảnh của đa ngữ   
trong văn học, v.v. - đểu còn ít được nghiên cứu.  
ĐỂ TÀI  
Phạm vi các sự kiện tạo nên cơ sở chất liệu đời sống của   
tác phẩm (chủ yếu là tác phẩm tự sự và kịch), đổng thời gắn   
với việc xác lập chủ để của tác phẩm. Đối với phán lớn sáng   
tác thơ trữ tình, khái niệm đế tài gần như đồng nhất vào   
khái niệm chủ để. (Ở các hệ thuật ngữ châu Âu, khái niệm   
“théma” bao gổm cả hai nét nghĩa để tài và chủ để).  
Những thuộc tính chung về đê' tài (và chủ để) là căn cứ   
để tập hợp tác phẩm theo nhóm thể tài (ví dụ tiểu thuyết lịch   
sử hoặc tiểu thuyết du đãng, truyện trinh thám hoặc truyện   
khoa học giả tưởng...).  
ĐỘC THOẠI  
Phát ngôn dài dòng, rườm rà, không dự tính có một lời   
đáp nào xuất hiện tức khắc, hoặc hoàn toàn không nhằm nói   
với ai cả.  
(Xem thêm: độc thoại và đối thoại; độc thoại nội tâm).   
156 I LẠI NGUYÊN ÂN

Độc THOẠI NỘI TÂM  
Phát ngôn của nhân vật nói với bản thần mình, trực tiếp   
phản ánh quá trình tâm lý bên trong; kiểu độc thoại thầm   
(hoặc “lẩm bẩm”), mô phỏng hoạt động suy nghĩ-xúc cảm   
của con người trong dòng chảy trực tiếp của nó.  
Khái niệm “độc thoại nội tâm” (tiếng Pháp: “le   
monologue intérieur”) được ghi nhận lần đầu tiên bởi   
Alexandre Dumas (cha) và Théophile Gautier. Là phương   
thức truyền đạt tư tưởng và tình cảm, độc thoại nội tâm   
được sử dụng ngay từ văn học cổ đại Hy La, đặc biệt là ở   
kịch Shakespeare (ở những cảnh nhản vật còn lại một mình   
hoặc hướng vể “phía xa” nào đó, tự mình nói với mình). Ở   
văn học tự sự thời cận đại, độc thoại nội tâm giữ chủc năng   
diễn xuất, nhằm kịch tính hóa hoạt động ý thức của nhân   
vật, phô diễn sự “tự khám phá” có vẻ “độc lập”, “khách quan”,   
“chân thành” của các nhân vật. Ở sáng tác của Lawrence   
Sterne - người đê' xướng nhiệm vụ “truyền đạt trò chơi của   
đáu óc” - độc thoại nội tâm được xử lý ở mức đáng kể. Giới   
hạn và hình thức độc thoại nội tâm dẩn dần biến đổi, do có   
sự phát triển trong các ý niệm (khoa học và mỹ học) về đời   
sống tâm lý con người, về những mức độ tự phân tích có   
thể đạt tới được. (Tuy vậy vẫn cần hoài nghi vể cái gọi là sự   
"tự thú chân thành" ớ tiểu thuyết tâm lý xã hội thời đãu - nó   
đòi hỏi một sự tự đánh giá theo kiểu mỉa mai mới có thể có   
được sức thuyết phục nghệ thuật). Ở nghệ thuật tự sự của L.  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
157

Tolstoi, kiểu độc thoại nội tâm bị chỉnh đốn vể cú pháp của   
văn học trước đó đã được ông hoàn thiện, do vậy hình thành   
những dạng thức mới: dạng độc thoại nội tâm mà diễn tiến   
của nó dường như không bị tác giả can thiệp, với cả những   
yếu tố chưa bị định hình về ngữ pháp, nhờ thế có thể miêu tả   
được hoạt động của cả ý thức lẫn vô thức của nhân vật (ví dụ   
dòng lời nói bên trong của Anna Karénina trước lúc tự tử).  
Chú ý đến kinh nghiệm của Tolstoi và Dostoievski, các   
nhà văn cuối thế kỷ XIX - đầu XX đã đi tìm các khả năng   
mới của độc thoại nội tâm, tạo ra hiệu quả về tính chất phi   
võ đoán và tự do của độc thoại nội tâm. Đầu thế kỷ XX,   
hình thức độc thoại nội tâm có vẻ hoàn toàn võ đoán, tùy   
tiện, được xử lý đến mức dường như cực đoan: đó là “dòng   
ý thức”. Độc thoại nội tâm vẫn tiếp tục là phương tiện quan   
trọng để phân tích tâm lý nhân vật.  
ĐỐI THOẠI  
Thuật ngữ có một số hàm nghĩa khác nhau:  
1) Sự giao tiếp bằng lời nói giữa hai người (hoặc nhiểu   
hơn) với nhau (Xem: đối thoại và độc thoại).  
2) Một phán của văn bản ngôn từ nghệ thuật, một thành  
tố mà chức năng là tái tạo sự giao tiếp bằng lời nói của các  
nhân vật.  
158 I LẠI NGUYÊN ÂN

3)   
Một thể loại văn học ở châu Âu, nghiêng vê nội dung   
chính luận triết lý, trong đó tư tưởng của tác giả được khai   
triển dưới dạng trò chuyện, tranh cãi giữa hai người (hoặc   
nhiếu hơn). Thể loại này dựa vào truyến thống giao tiếp trí   
tuệ bằng lời nói miệng, vốn có ở thời cổ đại Hy Lạp; ngọn   
nguổn của truyền thống này là hoạt động của Sokrates. Các   
tác phẩm đối thoại của Platon, Lukianos và những người   
kế tục họ, - tạo ra dạng thức cơ bản của tư tưởng triết học   
(Augustinus, B. Pascal, G. Berkeley, D. Hurae, K. Solger, V.   
s. Soloviov) đổng thời cũng tạo ra dạng thức cơ bản của   
tư tưởng chính luận và phê bình nghệ thuật (J. Herder, G.   
Lessing, D. Diderot, V.F. Odoevski, V.G. Belinski, F.M.   
Dostoievski trong Nhật ký nhà văn). Ở đầu thế kỷ XX thể   
loại này vẫn được, tiếp tục (A.v. Lunacharski, A. Gide, p.   
Valéry, p. Claudel, J. Bernanos).  
ĐỐI THOẠI VÀ ĐỘC THOẠI  
Hai kiểu giao tiếp ngôn từ cơ bản.  
Do chồ các thành phần ngôn từ của hai kiểu này đều   
mang màu sắc chủ quan và bộc lộ đặc tính của những chủ thể   
phát ngôn chúng, ngôn từ đói thoại và ngôn từ độc thoại trở   
thành nhân tố tổ chức nhiếu văn bản ngôn từ, nhất là văn bản   
các tác phẵm vãn học (tác phẩm ngôn từ nghệ thuật), nơi má   
chúng hiện diện với tư cách là đối tượng của sự miêu tả. Mọi   
ngôn từ thực hành đếu mang tính đối thoại theo nghĩa rộng,  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
159

do chúng được bao hàm, trực tiếp hoặc gián tiếp, vào các quá   
trình giao tiếp. Đống thời, tùy thuộc vào tính chất của việc   
thực hiện chức năng giao tiếp, có thể phân biệt thành các   
phát ngôn đối thoại và các phát ngôn độc thoại.  
Ngôn từ đối thoại là sự giao tiếp qua lại (thường là giữa   
hai phía) trong đó sự chủ động và sự thụ động được chuyển   
đổi luân phiên từ phía này sang phía kia (giữa những phía   
tham gia giao tiếp); mỗi phát ngôn đểu được kích thích bởi   
phát ngôn có trước và là sự phản xạ lại phát ngôn ấy. Thuận lợi   
nhất cho ngôn từ đối thoại là các kiểu xúc tiếp không mang   
tính quan phương, tính công cộng; là kiểu trò chuyện giản dị,   
xuể xòa, nói bằng khẩu ngữ; là không khí bình đẳng về tinh   
thấn-đạo đức giữa những người phát ngôn. Đặc trưng cho   
ngôn từ đối thoại là sự luân phiên của các phát ngôn ngắn,   
của những người phát ngôn khác nhau; nhưng yếu tố đối   
thoại cũng đã có mặt ở lời nói của một người, được kích thích   
bởi nét mặt và cử chỉ của người cùng trò chuyện.  
Ngôn từ độc thoại, - do không yêu cẩu được đáp lại ngay   
tức khắc, do chỗ nó “tuôn chảy” độc lập với những phản xạ   
của người tiếp nhận, - được thực hiện một cách tự do, cả ở   
dạng nói (ví dụ phát biểu trước công chúng), cả ở dạng viết   
(văn chính luận, hồi ký, nhật ký). Biểu hiện bề ngoài của tính   
độc thoại là một dòng lời nói liên tục, dày đặc, không hề bị   
ngát quâng bởi nhũng lời nói của người khác; nhưng tính   
độc thoại đôi khi cũng nổi rõ trong các lời đối đáp (đây là   
kiểu “trò chuyện giả vờ”, khi các lời đối đáp của các nhân vật  
160 I LẠI NGUYÊN ÂN

đế cập những điếu không dính gì đến sự việc vừa thông báo  
- kiểu này thường có trong kịch Tchékhov; hoặc kiểu cùng   
một tâm trạng, được khai triển theo lối hòa giọng trong   
những biến thức ngôn từ khác nhau - kiểu này thường có   
trong kịch M. Maeterlinck).  
Có thể phần biệt kiểu độc thoại “cô lập” và kiểu độc   
thoại “có hướng”.  
Các lời độc thoại “cô lập” củng thực hiện một sự “tự   
giao tiếp”, và thường hiện diện như một sự giao tiếp tưởng   
tượng. Chúng được cất lên trong đơn độc hoặc trong không   
khí cô lập (khỏi những người đang có mặt) vế tâm lý của   
người phát ngôn. Độc thoại kiểu này đặc trưng cho các xã   
hội sơ khai, ở đó người ta cảm thấy được giải tỏa (thỏa mãn   
về tâm linh) khi nói to lên, thể hiện lòng tin vào các thế lực   
huyền bí, muốn trò chuyện với bản thân hoặc với các đổ vật   
vô tri, các sinh thể tưởng tượng, các khách thể của niểm tin   
tôn giáo. Dạng độc thoại miệng này ở thời sơ khai, về sau sẽ   
được áp dụng vào kịch, đôi khi cả vào tác phẩm tự sự, như   
một ước lệ nghệ thuật. “Tự giao tiếp” và “giao tiếp tưởng   
tượng”, với thời gian, sẽ có dạng những lời nói bên trong   
(độc thoại nội tâm) hoặc những lời nói thầm được chép lại   
(đây là kiểu “nhật ký tâm tình”).  
Các lời độc thoại “có hướng” thực hiện một giao tiếp   
thực sự; người phát ngón ớ đây muôn tác dộng vào ý thức   
những ai mà anh ta hướng tới, gửi lời tới; nhưng ở đây hoặc   
không có sự xúc tiếp hai phía (người nói và người nghe),  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
161

hoặc xúc tiếp này chỉ bộc lộ yếu ớt, các “vai trò” của họ bị   
giới hạn quá ngặt nghèo nên không thể luân phiên, đổi vai   
được. Thuận lợi cho ngôn từ độc thoại miệng “có hướng”   
là đặc quyển vể đẳng cấp của người phát ngôn; bằng chứng   
vế điểu này là ảnh hưởng suốt nhiếu thế kỷ của thuật hùng   
biện, vổn được phát ngôn bởi ngôi vị có thế lực toàn năng,   
chuyên tuyên bố những chân lý tuyệt đối và nhằm gây nên   
một nhiệt hứng phổ quát. Cũng thuộc loại độc thoại có   
hướng là số lượng lớn những văn bản viết, trong số đó có cả   
những tác phẩm văn học mang tính định sẵn cho độc giả. Sự   
gửi tới, hướng tới độc giả, ở nhà văn bao giờ cũng mang tính   
độc thoại; điều này có thể mang tính trực tiếp (trần thuật   
của tác giả, trầm tư tự thuật tâm lý trong trữ tình) hoặc gián   
tiếp, được trung giới hóa: đôi khi nhà thơ nói với một người   
có thật (“thư tín” trữ tình); nhiều khi làm cơ sở cho văn   
bản nghệ thuật là lời độc thoại không phải của tác giả (kiểu   
“trữ tình nhập vai”, kiểu trần thuật từ vai một nhân vật kể   
chuyện); ở tác phẩm tự sự và kịch, vai trò trọng trách cũng   
thuộc vế lời nói của các nhân vật. Như vậy, trong khuôn khổ   
kiểu độc thoại “có hướng” nhằm tới độc giả, ngôn từ đối   
thoại và ngôn từ độc thoại được nhà văn sử dụng như những   
phương tiện miêu tả; các chủ thể của chúng đểu là kết quả   
của sự hư cấu hoặc của ý đổ nghệ thuật.  
Các đối thoại và độc thoại trong thành phần của các tác   
phẩm văn học có thế thu hút bao gõm lân nhau. Người ta   
dễ đưa vào đối thoại những phát ngôn lạc khỏi giao tiếp, đó   
là những phát ngôn mang tính độc thoại; điểu này thường  
162 I LẠI NGUYÊN ÂN

thấy trong kịch. Các độc thoại trấn thuật (tức là trần thuật   
của tác giả) nhiều khi cũng bao gốm những đối thoại của   
những người mà lời dẫn chuyện nói đến (đây là đặc điểm   
của loại thể tự sự nói chung). Các độc thoại phi trần thuật   
(ví dụ những suy nghĩ của nhân vật Bút ký dưới nhà hăm của   
Dostoievski) đôi khi hóa thành lời đổi thoại bên trong: do   
chứa đựng “lời lẽ của những kẻ khác”, nó hiện diện như một   
cuộc chuyện trò tưởng tượng.  
Trong ngôn từ đối thoại và độc thoại, giọng điệu có vai   
trò đáng kể, tuy ở các phát ngôn được ghi bằng văn tự, chúng   
chỉ hiện diện một cách gián tiếp. Hướng ngôn từ tới thính   
giác người cảm thụ là điểu quan trọng đối với văn học. Dùng   
đến những hình thức khác nhau của đối thoại và độc thoại,   
văn học hiện diện như nghệ thuật tái tạo những tiếng nói   
của con người; nó như muốn lưu giữ trong nó sự phong phú   
của ngôn từ nói miệng của các thời đại, các dân tộc, các nền   
văn hóa khác nhau.  
Ngôn từ đối thoại và ngôn từ độc thoại là phương tiện   
nghệ thuật chủ yếu để tái tạo các hành vi của con người và   
các giao tiếp vể tinh thần giữa họ, được kết hợp với các quá   
trình tư duy vốn nhuốm màu ý chí-cảm xúc của họ. Đối thoại   
và độc thoại là đối tượng miêu tả quan trọng nhất trong mọi   
thể loại và thể tài văn học. Các phát ngôn của nhân vật ở tác   
phám tụ sụ và kịch thường là phát ngòn dối thoại hoạc dộc   
thoại; lời nói của nhân vật người kể chuyện và của các nhân   
vật trữ tình thường nghiêng về độc thoại.  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
163

Ở các giai đoạn lịch sử ban đẩu, trong nghệ thuật ngôn   
từ, lối khoa trương bóng bẩy mang tính độc thoại có ưu thế   
hơn lối trò chuyện mang tính đối thoại; ở các thể loại tự sự   
sử thi, tiếng nói của các nhân vật vang lên theo kiểu hòa âm   
trong ngôn từ trần thuật. Ngôn từ đối thoại bộc lộ chủ yếu   
ở các thể tài trào lộng, phi quy phạm (những lời trao đổi   
suổng sã chợ búa, ví dụ chửi rủa hoặc thi tài hóm hỉnh).   
Truyền thống này được kế thừa khá sớm bởi Shakespeare:   
các xúc tiếp của các nhân vật ở kịch của ông được thực hiện   
bằng thứ ngôn từ đẩy trí tuệ và giàu hình tượng, kết hợp   
được chất thống thiết với lối trò chuyện mang tính đối thoại.   
Tuy vậy lối khoa trương độc thoại vẫn ngự trị ở các thể loại   
chủ đạo (nhất là kịch) cho đến tận thời đại chủ nghĩa lãng   
mạn. Ở văn học chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX - XX, ngôn   
từ mang chất đối thoại được sử dụng đa diện và rộng rãi hơn   
trước, do việc nhà văn chú trọng đến đời sống riêng tư của   
con người, chú trọng đến việc khắc họa ngôn ngữ cá nhân và   
ngôn ngữ xã hội.  
Trong học thuật hiện đại, nhân tố đối thoại được xem   
như một đặc tính phổ quát hết sức quan trọng của hoạt   
động ngôn từ, bởi vì ở các phát ngôn luôn luôn hiện diện   
sự chờ đợi (sự kích thích) một lời đáp lại nào đó, cũng tức   
là phản ứng lại kinh nghiệm ngôn ngữ trước đó. Vể mặt này,   
đối thoại và độc thoại trong văn học tương ứng với tính đối   
thoại và tính độc thoại của ý thức các nhân vật và của bản   
thân các nhà văn, do các đặc điểm của quan niệm tư tưởng-   
nghệ thuật của họ. Ý thức mang tính đối thoại hướng tới  
164 I LẠI NGUYÊN ÂN

những xúc tiếp rộng, liên cá nhân và được làm giàu bởi kinh   
nghiệm của người khác, nó - theo M. M. Bakhtin - là thuận   
lợi hơn cả cho hoạt động nghệ thuật hiện đại (kể cả hoạt   
động cảm thụ); nó được bộc lộ đẩy đủ nhất trong tính đối   
thoại nội tại của những lời độc thoại ở người trán thuật và   
các nhân vật trong các tiểu thuyết - đầy đủ hơn SO với những   
lời đối thoại vốn có ưu thế trong kịch. Ý thức mang tính   
độc thoại, được thể hiện ở phạm vi giao tiếp liên cá nhân,   
ngược lại, thường gắn liền với trạng thái cô lập về tinh thần   
của những người quá tin vào sự không lầm lẫn về trí tuệ của   
mình, những người muốn thay thế sự giao tiếp song phương   
sống động bằng những phát ngôn của bản thân mình, coi   
những phát ngôn của mình là chần lý duy nhất; hình thức   
ngôn từ phù hợp cho ý thức này là lời độc thoại khoa trương.  
HÀI Hước  
(Còn gọi là u-mua, do mượn từ tiếng Anh humour).   
Một dạng của cái hài; một thái độ cảm xúc về tính mâu thuẫn   
của đối tượng, trong sự đánh giá thẩm mỹ có sự kết hợp tính   
nghiêm túc với cái đáng cười, tiếng cười ở đây nghiêng vẽ tính   
tích cực. Tùy theo giọng điệu cảm xúc và trình độ văn hóa, hài   
hước có thể mang các sắc thái hiển hậu, tàn nhẫn, thân thiện,   
nhã nhặn, thô bạo, buổn bã, xúc động, v.v... Nói chung, hài   
hước có bản chất m cm mại, có khả năng chấp nhận mọi hình  
thức và giọng điệu, thích ứng với tâm trạng của mọi thời đại.   
Trong sự đánh giá của nó, hài hước nhằm vào tính tổng thể  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC j   
165

của đối tượng, không lệ thuộc vào những khuôn khổ phiến   
diện của những ý niệm đã có vế đối tượng ấy.  
Hài hước giống mỉa mai vể các thành tố, nhưng khác   
vể “quy tắc” trò chơi, về mục tiêu, hiệu quả. Ở mỉa mai, cái   
đáng cười bị giấu dưới mặt nạ nghiêm trang, ưu thế thuộc   
vê' thái độ tiêu cực (chế nhạo) đổi với đối tượng; ở hài hước,   
cái nghiêm trang bị giấu dưới mặt nạ của cái đáng cười, ưu   
thế nghiêng vẽ thái độ tích cực (cười cợt). Ở mỉa mai, tính   
phức tạp chỉ là hình thức, tính nghiêm trang là giả, bản chất   
của mỉa mai là thuần túy diễn trò. Ở hài hước, tính phức tạp   
có nội dung thực, tính nghiêm túc là thực, bản chất của nó   
có tính triết lý hơn. Mỉa mai đôi khi gần với tiếng cười châm   
chọc, xúc phạm, lăng mạ, gây tổn thương. Hài hước rốt cuộc   
thường bênh che đối tượng tiếng cười của nó - nhất là kiểu   
hài hước thân ái - thường ngượng ngùng che giấu một sự   
khen tặng, đôi khi ngợi ca (Ví dụ câu ca dao của người Việt:   
Có rửa thì rửa chân tay/ Chớ rủa lông mày, chết cá ao anh\).   
Các tác giả từ thời cận đại trở đi thường dùng màu sắc hài   
hước để tránh rơi vào tầm thường hoặc phiến diện khi miêu   
tả những nhân vật đẹp đẽ, cao thượng, khi miêu tả những   
nét lý tưởng của những người “bình thường” mang tính tiêu   
biểu ở khía cạnh dân tộc hoặc giới xã hội (ví dụ sáng tác của   
w. Scott, Pushkin...).  
H óm hỉnh là cái hài ở khu vực trí tuệ, dựa trên trò chơi   
những chữ, nghĩa, khái niệm, sự kiện mà thực chất xa nhau,   
chỉ gần nhau do liên tưởng hoặc ngữ âm; hóm hỉnh là “phán  
166 I LẠI NGUYÊN ÂN

đoán chơi”, đóng vai trò luận cứ ở đây là hiệu quả gây cười   
do việc xáp lại một cách bất ngờ những khái niệm vốn tự   
thân không đáng cười. Ở hài hước, ngược lại, đằng sau cái   
bế ngoài tự nó đáng cười, người ta hiểu bằng trực giác cái bề   
trong của chính đối tượng ấy, hai bình diện của nó, ví dụ cái   
cảm tính, hiển hiện và cái tinh thần, cái phải nắm bắt bằng   
trí óc. Hóm hỉnh thường được khai triển từ tỉ dụ (so sánh),   
hài hước - thường từ ẩn dụ.  
Nếu ngọn nguổn của châm biếm là các thói tật, khiếm   
khuyết, thì hài hước dường như xuất phát từ ý tưởng cho   
rằng những thiếu sót, yếu kém của chúng ta thường là sự   
tiếp tục, sự quá đà hoặc là mặt trái của những phẩm chất của   
chính chúng ta. Châm biếm công nhiên lật tẩy đối tượng,   
công nhiên cả vế mục tiêu, tính khuynh hướng; hài hước   
có mục tiêu nghiêm túc nằm sâu trong cơ cấu hình tượng,   
bị che giấu ít nhiều đằng sau phương diện đáng cười. Lập   
trường không khoan nhượng của nhà châm biếm là đứng   
ngoài, xa lạ đối địch với đối tượng; nhà hài hước thì thân   
mật, suồng sã hơn, đổng thời hướng tới sự khoan dung trước   
bản chất sự vật, trước cái tất yếu.  
Vê' mặt lịch sử, hài hước là sự kế tục mang tính cá nhân   
của loại hình tiếng cười siêu cá nhân cổ xưa - tiếng cười lễ   
thức-trò chơi. Khác với tiếng cười cổ xưa, ở hài hước có nhân  
tố cá nhân trong cả chủ thể lẫn khách thể của tiếng cười,   
trong các tiêu chí đánh giá. Nếu lễ hội tập thể ngốn nuốt, tích   
hợp và làm cho từng người gióng với mọi người, thì hài hước  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
167

phân lập, chia tách “tôi” khỏi mọi người. Ở hài hước, cái gọi   
là “ý kiến” không còn là cái nhìn giả tạo, không thực, không   
n g h iêm ch ỉn h vế sự v ật SO v ớ i cái n h ìn c ủ a ý th ứ c siêu cá   
thể (ý thức gia trưởng truyền thống hoặc ý thức đám đông),   
ngược lại, nó là hình thức duy nhất sống động, thực và đáng   
tin cậy của việc nhận thức cuộc sống bởi con người. Hài hước   
dường như xuất phát từ cái định đề cho rằng, một tín niệm   
dưới dạng tách rời chủ thể, dưới dạng siêu cá thể, không   
của ai cả - là không đáng tin: tư tưởng không “người nói” sẽ   
không sống được, không đi đến đâu cả, sẽ vô hiệu quả.  
HÀI KỊCH  
Một thể loại kịch, trong đó các tính cách, các tình huổng   
và hành động được trình bày dưới hình thức cười cợt hoặc   
thấm đậm chát hài (xem: Cái hài).  
Ở châu Âu, trước chủ nghĩa cổ điển, hài kịch (comédie)   
trỏ những tác phẩm ngược với bi kịch (tragédie) và nhất   
thiết phải có một kết cục vui vẻ (có hậu); các nhân vật hài   
kịch thường thuộc vể tầng lớp thấp kém. Trong nhiều hệ thi   
pháp (kể cả của N. Boileau), hài kịch được xác định như “thể   
loại bậc thấp” (đối lập với “thể loại bậc cao” là bi kịch). Ở văn   
học thời Khai Sáng, tương quan đó bị phá vỡ bởi việc thừa   
nhận “thể loại bậc giữa”, tức là cái đxiợc gọi là “kịch thị dân”.   
Ở thế kỷ XIX và nhất là thế kỷ XX, hài kịch là thể loại rất tự   
do v à đa dạng.  
168 I LẠI NGUYÊN ÂN

Hài kịch nhằm trước hết vào việc cười nhạo cái xấu (cái   
“không xứng đáng”, cái đối lập với lý tưởng hoặc chuẩn mực   
xã hội): ở các nhân vật của hài kịch, phẩm chất bên trong   
không tương xứng với vị trí, thân phận của nó, và do vậy nó   
đáng là nạn nhân của tiếng cười. Chính tiếng cười hạ uy tín   
của các nhân vật ấy, và bằng cách này, tiếng cười thực hiện sứ   
mệnh lý tưởng của mình. Phạm vi của hài kịch rất rộng, từ   
châm biếm chính trị đến hài hước vui nhộn nhẹ nhàng. Tuy   
nhiên, ở loại hài kịch có nội dung xã hội sắc sảo (ví dụ Khổ   
vì trí tuệ của A.s. Griboedov), tác giả chỉ được phép miêu tả   
một cách hạn chế những đau khổ của con người; nếu không,   
sự đổng cảm sẽ lấn át tiếng cười và hài kịch sẽ biến thành   
chính kịch (drama).  
Bên cạnh tiếng cười vốn là “nhân vật” trung thực không   
thấy mặt trên sân khấu hài kịch, yếu tố chính diện còn được   
bộc lộ một cách trực tiếp (ví dụ chất hài trang nhã ở hình   
tượng Figaro của p. Beaumarchais; sự giàu có những tình   
cảm nhân đạo ở hình tượng Falshtaf của Shakespeare; óc tự   
do ở Chatsky của Griboedov). Các tính cách trong hài kịch   
thường được miêu tả một cách đậm nét, cận cảnh; trạng   
thái tĩnh của tính cách và những nét gây cười của nó thường   
được nhấn mạnh. Lịch sử lâu đời của hài kịch đã chứng kiến   
sự nảy sinh rất nhiều biến thức của thể loại: hài kịch tính   
cách, hài kịch phong tục (sinh hoạt), hài kịch trạng huống,   
hài kịch có cốt truyện gay cấn lắt léo, hài kịch hể, hài kịch trữ   
tình, hài kịch chầm biếm, v.v. Chất hài trạng huống (rất tiêu   
biểu cho hài kịch trạng huống vốn dựa trên những tình tiết  
/50 THUẬT NGỬVẢN HỌC I   
169

tinh ranh; cũng tiêu biểu cho thể loại “vaudeville” và “farce”  
- những dạng kịch hể) ở số đông những hài kịch cổ điển (ví   
dụ của w. Shakespeare, c. Goldoni, N.v. Gogol) thường kết   
hợp với chất hài của tính cách (ví dụ hài kịch của Molière   
thiên vể hài kịch tính cách).  
Khái niệm hài kịch còn được sử dụng theo ý nghĩa mở   
rộng để dùng làm tên gọi thể loại cho một số tác phẩm tự sự, ví   
dụ Divina Commedia (ở Việt Nam thường dịch là Thẩn khúc)   
của Dante, La Comédie humaine (Tấn trò đời) của Balzac.  
Phương tiện quan trọng của hiệu quả hài kịch là ngôn   
từ gây cười (phi lôgic, không hợp tình thế, giễu nhại, mỉa   
mai; và trong hài kịch hiện đại là lối nói hóm hỉnh, lối nói   
nghịch lý).  
Aristophanes được người ta coi là “cha đẻ” của hài kịch,   
ông đã sáng tạo ra loại hài kịch châm biếm xã hội chính trị.   
Ở văn học Hy Lạp và La Mã cổ đại trung tâm của hài kịch   
thường là những thăng trầm trong đời sổng riêng tư. Ở thời   
trung đại châu Âu, yếu tổ tiếng cười mang màu sắc hội cải   
trang dân gian và thâm nhập vào các thể loại tôn giáo. Ở các   
nển văn học châu Âu có sự phân biệt những kiểu hài kịch   
khá bển vững: “hài kịch bác học” (commedia erudita) thế   
kỷ XVI và “commedia dell’ arte” (hài kịch mặt nạ) ở Italia   
đã ảnh hưởng mạnh đến sự phát triển của sân khẫu châu  
Âu; hài kịch “placa y schpaguy” của Lope de Vega, Tirso dc  
Molina, p. Calderon ở Tầy Ban Nha; “hài kịch bậc cao” của   
chủ nghĩa cổ điển Pháp. Hài kịch tình yêu của Shakespeare  
170 I LẠI NGUYÊN ÂN

nổi bật ở sự phong phú vế tâm trạng, đã thể hiện tư tưởng   
chủ đạo thời Phục Hưng vê' quyến lực của tự nhiên đối với   
tình cảm con người. Đan dệt chất hài với chất xúc động, làm   
cho cái hài tiếp cận cái bi, Shakespeare trong các tác phẩm   
của mình đã kết hợp đổng thời cái kỳ quái đáng cười với   
niểm vui sống (Đêm thứ mười hai), với vẻ đẹp của nhiều   
tính cách (Thuấn dưỡng thói bướng bỉnh). Molière tổng hợp   
các trò hài hước dân gian với loại “hài kịch bác học” thời   
Phục Hưng. Hài kịch thời Khai Sáng kết hợp sự chế diễu cay   
độc với sự vui nhộn và nhạy cảm của các nhân vật chính   
diện (hài kịch của Beaumarchais, Goldoni).  
Những khả năng nghệ thuật mới của hài kịch như nâng   
cao việc thể hiện tâm lý, xây dựng tính cách phức tạp hơnế.ệ -   
được bộc lộ ở cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX trong loại “hài   
kịch tư tưởng” của B. Shaw và “hài kịch tâm trạng” của A.   
Tchékhov. Ở thế kỷ XX, nét nổi bật ở hài kịch là sự đa dạng   
của những biến thức thể loại: hài kịch tố cáo xã hội của B.   
Nushitch, B. Brecht, s. 0 ’Casey; bi hài kịch (tragi-comedia)   
của L. Pirandello, J. Anouilh; bi kịch hể (tragi-farce) của E.   
Ionesco. Các hình thức sân kháu và các thủ pháp biểu hiện   
cũng trở nên hết sức đa dạng.  
HÌNH THỨC NỘI DUNG  
Một cặp khái niệm cơ sở của nghiên cứu văn học, dựa   
trên cặp phạm trù triết học tương ứng, trỏ khái quát các  
150 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I   
171

phương diện bên ngoài (hình thức) và bên trong (nội dung)   
của tác phẩm văn học.  
Các khái niệm “hình thức”, “nội dung” chỉ là kết quả sự   
trừu tượng hóa của tư duy nghiên cứu khoa học; trên thực   
tế tác phẩm, không thể phân chia tách rời chúng, bởi vì hình   
thức không phải cái gì khác mà chính là nội dung trong dạng   
tổn tại có thể cảm thụ trực tiếp của nó, nội dung không phải   
cái gì khác mà chính là hàm nghĩa nội tại của hình thức này.   
Từng phương diện, cấp độ, yếu tố của tác phẩm văn học,   
dù mang tính hình thức (phong cách, thể loại, bố cục, ngôn   
từ nghệ thuật...), mang tính nội dung (để tài, xung đột, tính   
cách, hoàn cảnh, tư tưởng, khuynh hướng...), hay mang cả   
tính nội dung lẫn tính hình thức (cốt truyện) - đểu hiện diện   
như những thực thể thống nhát toàn vẹn.  
Ở mỹ học châu Âu, sự phân giới hai khái niệm “hình   
thức”, “nội dung” chỉ mới có từ thế kỷ XV III - đầu XIX, trước   
hết là trong mỹ học cổ điển Đức (rõ nhất là ở Hegel, người   
đưa ra phạm trù “nội dung”). Ở mỹ học Đông Á cổ và trung   
đại, quan hệ hình thức - nội dung được thể hiện ở một trong   
những hàm nghĩa của cặp khái niệm “văn” và “đạo”ắ  
Nội dung chỉ có thể được bộc lộ trong một hình thức   
nhất định. “Khi hình thức là sự biểu hiện của nội dung, nó   
gắn với nội dung ấy mật thiết đến nỗi tách khỏi nội dung   
nghĩa là thù tiêu chính nội dung, và ngược lại: tách nội   
dung khỏi hình thức nghĩa là thủ tiêu hình thức” (Belinski).   
Sự hình thành của hình thức nghệ thuật, sự lựa chọn các  
172 I LẠI NGUYÊN ÂN

phương thức miêu tả-biểu cảm và các thủ pháp kỹ thuật -   
tùy thuộc các đặc điểm của chất liệu đời sống, vào tính chất   
của việc tạo hàm nghĩa thẩm mỹ-tư tưởng cho chất liệu ấy,   
tức là tùy thuộc vào cái dự đổ sẽ trở thành nội dung. Hình   
thức chỉ tổn tại ở tác phẩm như là hình thức của một nội   
dung nào đó. Tuy nhiên, với tư cách là “cái biểu đạt” (trong   
quan hệ với nội dung như là “cái được biểu đạt”), hình thức   
có tính độc lập tương đối; nó tiến triển theo những quy luật   
riêng của quá trình văn học nhân loại và văn học dân tộc.   
Những thực thể nghệ thuật như thể loại, phong cách, kiểu   
kết cấu, v.v... chính là những hình thức “nói chung”. Giới   
nghiên cứu văn học sử ghi nhận loại hiện tượng được gọi   
là sự “lạc hậu”, “mâu thuẫn”, “không hài hòa” giữa hình thức   
và nội dung, khi một hình thức từng gắn với một loại nội   
dung của văn học thời trước được “tách” khỏi loại nội dung   
ấy để biểu đạt một loại nội dung khác của văn học thời sau   
(ở Đông Á gọi ước lệ là hiện tượng “bình cũ rượu mới”).   
Người ta củng thấy hiện tượng những để tài, những ý đố hay   
đã không tìm được hình thức tương xứng, trở thành những   
sáng tác minh họa, sơ lược... Người ta còn nói đến những thể   
nghiệm được xem như là “thuần túy hình thức”, duy mỹ, ở   
đó sự tìm tòi hình thức biểu hiện dường như không gắn với   
việc phát hiện một nội dung thẩm mỹ-tư tưởng nào đáng kể.   
Tuy nhiên không hiếm trường hợp những khám phá mới mẻ   
vẽ hình thức trớ thành cơ sớ cho sự xuât hiện nhưng khuynh   
hướng, trào lưu, trường phái văn học (ví dụ “kịch phi lý”,   
tiểu thuyết “dòng ý thức”) hoặc những khám phá nghệ thuật  
150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
173

được coi là đánh dấu sự tiến triển về chất của tư duy nghệ   
thuật nhân loại (ví dụ “biện chứng tâm hồn”, “tiểu thuyết   
phức điệu”...). Điểu đáng chú ý là trong quá trình văn học   
có sự chuyển hóa nội dung thành hình thức (ví dụ “novella”   
ở văn học Italia đẩu thời Phục Hưng chỉ có nghĩa như một   
sự “đưa tin”, thông báo về một sự kiện đời sống đáng chú   
ý, chỉ đến sau Decamerone (1349-1353) của Boccaccio mới   
thành hẳn như một thể loại). Những khám phá đáng kể về   
hình thức nghệ thuật đểu đồng thời là sự phát hiện những   
loại nội dung thẩm mỹ-tư tưởng nào đó, dường như chưa   
được biết tới (ví dụ tiểu thuyết “dòng ý thức” khám phá đời   
sống nội tâm con người, nơi mà những ý nghĩ, cảm giác, liên   
tưởng bất chợt luôn đan xen, lấn át nhau; “tiểu thuyết phức   
điệu” khám phá “ý thức đối thoại”, “thì hiện tại chưa hoàn   
tất”, “con người không trùng khít với chính mình” - theo   
Bakhtin). Giới nghiên cứu ở Nga những nám 1960 đẽ xuất   
khái niệm “hình thức mang tính nội dung” như một phạm   
trù của nghiên cứu văn học.  
HÌNH TƯỢNG NGHỆ THUẬT  
Phương thức chiếm lĩnh và tái tạo hiện thực riêng biệt,   
vốn có và chỉ có ở nghệ thuật. Bất cứ hiện tượng nào được   
xây dựng lại một cách sáng tạo trong tác phám nghệ thuật,   
đều là hình tượng nghệ thuật; thông thường và quan trọng   
nhẫt là hình tượng con người (hình tượng nhân vật).  
174 I LẠI NGUYÊN ÂN

Ở hình tượng nghệ thuật có sự hòa trộn nhân tố nhận   
thức-khách thể và nhân tố sáng tạo-chủ thể.  
Đặc trưng của hình tượng thường được xác định trong   
quan hệ với hai lĩnh vực: hiện thực thực tại và quá trình tư   
duy. Với tư cách là sự phản ánh của hiện thực, hình tượng có   
tính xác thực cảm quan, có quảng tính không gian-thời gian,   
có tính hoàn chỉnh và tự tại của vật thể, cùng những đặc tính   
khác mà một khách thể đơn nhất thường có. Tuy vậy, hình   
tượng không thể lẫn lộn với các khách thể thực tổn, bởi vì nó   
đã bị cắt đứt khỏi không gian-thời gian kinh nghiệm, đã bị   
giới hạn trong khuôn khổ tính ước lệ, tách khỏi toàn bộ hiện   
thực xung quanh, và bởi vì nó thuộc vế thế giới bên trong, thế   
giới ảo giác của tác phẩm nghệ thuật. Với tư cách là khách thể   
tinh thần chứ không phải là khách thể thực tại, hình tượng   
lại có một só đặc tính của khái niệm, biểu tượng, mô hình,   
giả thiết.ề. và các loại kiến tạo tư duy. Hình tượng không chỉ   
phản ánh mà còn khái quát hiện thực, khám phá cái cốt lõi,   
cái bất biến, cái vĩnh cửu trong cái đơn lẻ, nhất thời, ngẫu   
nhiên. Nhưng, khác với khái niệm trừu tượng, hình tượng   
lại mang tính hiển hiện; nó không phân giải các hiện tượng   
thành các yếu tố trừu hóa-lý tính; nó bảo lưu tính chỉnh thể,   
tính độc đáo không lặp lại của các hiện tượng.  
Tuy vậy, bản thân đặc trưng nhận thức của hình tượng -   
như là khỏi thống nhất của sự phàn ánh một cách càm quan   
cảm tính và tư tưởng khái quát chưa xác định được tính đơn   
nhất (unical) vế nghệ thuật của hình tượng; bởi vì đặc trưng  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
175

này đểu có ở hình tượng của văn chính luận, của văn minh   
họa lý thuyết, của văn đạo lý ứng dụng, và các dạng hình   
tượng khác.  
Đặc trưng nghệ thuật của hình tượng được xác định   
không chỉ bởi việc nó phản ánh và lý giải hiện thực thực tại,   
mà còn bởi việc nó sáng tạo ra một thế giới mới, khác thế   
giới thường - thế giới mang tính hư cấu. Bên cạnh bản chất   
nhận thức, hình tượng còn có bản chất sáng tạo. Hình tượng   
nghệ thuật là kết quả hoạt động tưởng tượng, nhằm tạo ra   
một thế giới ứng với những nhu cầu và định hướng về tinh   
thần của con người, ứng với hoạt động có chủ đích, với lý   
tưởng của con người. Bên cạnh cái hiện tồn, cái thực có, ở   
hình tượng nghệ thuật còn mang cả cái có thể có, cái muốn   
có, cái đòi phải có... tức là mang tất cả những gì can dự đến   
lĩnh vực chủ quan, ý chí, cảm xúc và những tiém năng chưa   
phát lộ của tổn tại sống. Khác với những hình tượng huyễn   
tưởng thuần tâm lý học, hình tượng nghệ thuật còn cải biến   
sáng tạo chất liệu thực tại (màu sắc, âm thanh, ngôn từ...),   
tạo ra một “đổ vật” đơn nhất (văn bản, bức tranh, vở diễn...)   
có chỗ đứng riêng giữa các sự vật của thế giới thực. Tức là:   
sau khi đã được khách thể hóa, hình tượng lại trở vể cái hiện   
thực mà nó mô tả; nhưng đây là một sự cải biến tích cực chứ   
không phải một sự tái sản xuất thụ động.  
Chuyển sự phản ánh cảm tính thành sự khái quát của   
tư duy, sau đó thành một thực tại hư cấu, - đó là bản chất   
động nội tại của hình tượng, với hai chiểu biến đổi: từ cái  
176 I LẠI NGUYÊN ÂN

mang tính thực tại đến cái mang tính tinh thần (quá trình   
nhận thức), và từ cái mang tính tinh thẩn đến cái mang   
tính thực tại (quá trình sáng tác). Hình tượng vốn đa diện,   
đa thành tố, bao gổm tẫt cả những yếu tố chuyển hóa hữu   
cơ của cái mang tính thực tại và cái mang tính tinh thẩn.   
Hình tượng là sự kết hợp của cái chủ quan và cái khách   
quan, của cái thực có và cái có thể có, của cái đơn nhẩt và   
cái phổ biến, của cái lý tưởng và cái thực tại. Tất cả những   
yếu tố và lĩnh vực đối lập nhau này của tổn tại sống - đểu   
được điếu hòa ở hình tượng.  
Hình tượng là một cấu trúc gốm hai thành tố; hình   
tượng là giao điểm của tuyến “vật thể” và tuyến “hàm nghĩa”.   
Ở hình tượng, một đối tượng này được bộc lộ thông qua một   
đối tượng khác; các đối tượng chuyển hóa lẫn nhau (xem   
các phương thức chuyển nghĩa như: ẩn dụ, tỷ dụ, phúng dụ,   
v.v..ẵ). Hình tượng có thể giải thích cái chưa biết bằng cái   
đã biết hoặc giải thích cái đã biết bằng cái chưa biết, do vậy   
hình tượng có thể làm dễ dàng mà cũng có thể gây khó khăn   
cho việc tri giác sự vật. Mục tiêu cùa hình tượng là tần tạo sự   
vật, biến nó thành một cái gì đó khác hẳn - dù là biến cái đơn   
giản thành cái phức tạp hay biến cái phức tạp thành cái đơn   
giản, nhưng bao giờ cũng cố đạt tới một hiệu thế hàm nghĩa   
cao hơn giữa hai cực, bao giờ cũng cố làm lộ ra sự thâm nhập   
lẫn nhau của những bình diện rất khác nhau.  
Cấu trúc “cái này thông qua cái kia” của hình tượng   
vốn có gốc rễ từ nhãn quan nguyên thủy cổ xưa, theo đó,  
15Ồ THUẬT NGỮ VÀN HỌC I   
177

mọi sự vật đều có thể biến thành sự vật khác; không có ranh   
giới giữa người, vật, thảo mộc, tinh tú, khoángchất...; mỗi   
sự vật không hể là một “đổ vật” khép kín mà đều là hình   
tượng “trong suốt” của một sự vật khác. Dẩn dà, trong chiếu   
hướng tăng trưởng tính lôgic-khoa học của cách nhìn thế   
giới, hình thái các sự vật trở nên rắn lại, không thể xuyên   
qua; sự vật được nhìn với hai dấu hiệu: đổng nhất hoặc khác   
biệt (A = B; A 1 B, hai quy tắc lôgic cơ bản). Tuy nhiên đặc   
trưng nhãn quan cổ xưa vẫn được bảo lưu ở tư duy nghệ   
thuật; cũng do vậy tư duy này được phân lập; nó vẫn cho   
phép có những chuyển hóa giữa các sự vật, hoặc trùng hợp   
chúng một cách cục bộ... Từ quan điểm lôgic, những phát   
ngôn hình tượng, ẩn dụ... là một thứ phán đoán “giả hiệu”,   
không thể thừa nhận nó là thật hay giả. Từ quan điểm mỹ   
học, những phát ngôn ấy bao gốm cả sự thật (sự thật nghệ   
thuật) lẫn hư cấu. Ví dụ câu thơ Lermontov: Thi ca là quả   
chuông trên tháp cao vĩnh cửu. Xét về một mặt (mỹ học): thi   
ca có thể là quả chuông hoặc thanh gươm, tức là phương   
tiện liên kết con người, là vũ khí đấu tranh. Xét vê' một mặt   
khác (lôgic): thi ca không đồng nhất với (không phải là) hai   
“đồ vật” kia. Biến thái (biến đổi dạng thức - métamorphose)   
và hóa thân (luân hồi, nhập hổn - métempsychose) chính là   
những nét của nhãn quan cổ xưa còn được bảo lưu ở cơ sở   
của hình tượng, mặc dù đã loại trừ các nội dung huyền thoại   
thẩn bí vốn đòi hỏi một sự đổng nhất thực thụ các sự vật   
chuyển hóa lẫn nhau, ví dụ tia sét và vị thẩn (đặc tính chung   
này của hình tượng nghệ thuật bộc lộ khá rõ ở nghệ thuật  
178 I LẠI NGUYÊN ÂN

sân khấu: diễn viên và nhân vật mà anh ta đóng vai - chính là   
dạng chuyển hóa người này thành người khác).  
Tư tưởng mỹ học ở Việt Nam từ thế kỷ XIX trở vể trước   
không đế xuất phạm trù “hình tượng”. Lý luận về hình tượng   
nghệ thuật chỉ mới được tiếp nhận vào giữa thế kỷ XX, chủ   
yếu từ nguổn mỹ học châu Âu, trước hết là của học thuật   
Nga xô-viết. Xu hướng chung ở đây là ưu tiên nghiên cứu cái   
mang tính điển hình trong hình tượng, tức là ưu tiên khảo sát   
quan hệ của hình tượng với thực tại lịch sử. So với các khái   
niệm tượng đương ở phương Tây thì khái niệm hình tượng   
(oópa3 / obraz) ở học thuật Nga ván còn đa nghĩa, nhiều   
“tính hình tượng”, ít phân hóa vể các phạm vi sử dụng. Trong   
khi đó, ví dụ ở mỹ học Anh - Mỹ, thuật ngữ “image” (hình   
ảnh, hình tượng) có nghĩa hẹp và chuyên biệt hơn (ví dụ   
không có “image” của thế giới và con người, chỉ có “image”   
của các chi tiết sự vật, tình tiết mô tả, hoặc “image” như một   
ẩn dụ). Toàn bộ các hàm nghĩa “hình tượng” /oópa3/ trong   
thuật ngữ Nga được thể hiện bằng một loạt thuật ngữ Anh -   
Mỹ: “symbol” (mang nghĩa “hình tượng” nói chung, nhưng   
n h ấ n m ạ n h y ếu tố ư ớ c lệ n g h ệ th u ậ t); “c o p y ” (sa o ch ụ p ,   
nói vê' tính giống như thực của hình tượng); “íĩction” (hình   
tượng hư cấu); “figure” (hình ảnh, như là sự chuyển nghĩa tu   
từ); “icon” (hình hiệu, ký hiệu tạo hình mô tả), v.v.  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
179

HÌNH TƯỢNG TÁC GIẢ  
Tác giả (chữ La tinh - autor hoặc auctor: người phạm   
lỗi, người để xướng, người sáng lập, người soạn thảo) với tư   
cách một phạm trù ngữ văn - là người sáng tác ra tác phẩm   
văn học, để lại dấu ấn nhân cách mình ở thế giới nghệ thuật   
do mình tạo ra. Sự có mặt của tác giả đã bộc lộ ngay trong   
các tác phẩm dân gian vô danh, bởi vì ở đấy đã có thể cảm   
thấy có một ý chí duy nhất phần định và tạo dựng cái thực   
thể nghệ thuật của tác phẩm, để ra những hành động và   
ngôn từ; nhưng ở các sáng tác dân gian vô danh đó vẫn chưa   
hình thành hình tượng tác giả.  
Với sự phát triển của nhân tố sáng tạo cá nhân (đã có   
từ văn học cổ đại, và càng rõ rệt ở thời cận đại, từ thời Phục   
Hưng, nhất là thời chủ nghĩa lãng mạn), các phương diện   
nội dung của nhân cách tác giả (tính cách, thế giới quan, đặc   
biệt là lập trường tư tưởng-thẩm mỹ) ngày càng nhập sâu   
vào cơ cấu nghệ thuật của tác phẩm. Các trào lưu văn học   
thời cận đại và cận hiện đại đã sản sinh nhiều hình tượng   
tượng trưng (thường mang tính triết lý) vé sự tự ý thức của   
tác giảử Ví dụ có sự liên hệ rõ rệt giữa tầm trạng lãng mạn   
chủ nghĩa với các vai “nhà tiên tri”, “đại tư tế ’ (và một thái   
cực khác của ý thức tác giả lãng mạn là vai “người bị ruổng   
bỏ”, "người bị nguyén rủa”). Hoặc, ví dụ, có sự liên hệ giữa   
tâm trạng Nguyễn Khuyến, Tú Xương với các vai “mẹ mốc”,   
“anh giả điếc”, “chú Mán” trong thơ của họ.  
180 I LẠI NGUYÊN ÂN

Tuy vậy, tác giả với tư cách người sáng tạo vẫn nằm   
ngoài tác phẩm, vẫn không phải là một trong những thành   
tố của tác phẩm, vẫn nằm ngoài hệ thóng các mối liên hệ   
nghệ thuật. Ở các tác phẩm có bình diện tự thuật hoặc trữ   
tình, tác giả vừa là người “chủ xướng” vừa là người “tham   
dự”, tức là như một hình tượng con người được thể hiện   
bằng nghệ thuật. Ở các thề loại kịch, tác giả chỉ hiện diện   
như người tổ chức ra hành động kịch, đứng sau “cánh gà” và   
không lên tiếng. Chỉ vận dụng vào các thể loại tự sự mới có   
thể nói đến hình tượng tác giả-người trần thuật với tư cách   
là hình thức có mặt gián tiếp của tác giả ngay bên trong tác   
phẩm cùa mình. Ở văn xuôi nghệ thuật, nói “hình tượng tác   
giả” hoặc “tiếng nói tác giả” là để nói đến dáu ấn cá nhân của   
những lớp ngôn từ nghệ thuật mà người ta không thể gán   
cho các nhân vật chính hoặc người kể chuyện hư cấu. Có   
quan niệm coi hình tượng tác giả là “hình tượng lời nói”.  
Để kết nối lời tự sự, lời trần thuật với hình tượng tác   
giả, trong ý thức nghệ thuật phải xác lập được tư tưởng về   
quyền hư cẫu nghệ thuật là cái sẽ hợp thức hóa hình ảnh tác   
giả. Tương ứng với điểu này đã hình thành hình thức trẩn   
thuật từ ngôi thứ nhất, gắn với cái “tôi” hoặc “ta” ước lệ văn   
học. Đằng sau người trần thuật ước lệ ấy là sự kiện: đã có sự   
thừa nhận vẽ mặt xã hội và văn hóa đối với hình ảnh nhà văn   
như là người dám làm và có quyển làm cái việc là nói với độc  
giả nhân danh bàn thân mình. Ở những giai đoạn đầu của  
văn học cận đại, hình tượng tác giả phải nhuốm giọng phi cá   
nhân, phải lệ thuộc vào những chuẩn mực ứng xử ngôn từ  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
181

đã được giới văn học chuyên nghiệp thừa nhận. Chủ nghĩa   
lãng mạn, do đưa văn học trải qua trường học của sự tự quan   
sát vể tầm lý, đã đóng góp rất nhiều vào việc giải phóng giọng   
điệu cá nhân của tiếng nói tác giả. Sau đó, ngôn từ trần thuật   
của các nhà văn hiện thực lớn thế kỷ XIX đã đưa vào văn   
học chiều sâu thầm kín của thế giới tâm hồn nghệ sĩ, đã đưa   
vào văn học hình tượng tác giả thật sự. Khám phá ra giọng   
điệu cá nhân, ngôn từ tác giả trong văn học hiện thực thế   
kỷ XIX còn đồng thời thoát khỏi hình thức nhân cách hóa   
ước lệ: cái “tôi” hoặc “ta” trần thuật biến mất; tạo ra được ảo   
giác về sự tự triển khai của đời sống, dường như không có   
ai làm môi giới. Ở tiểu thuyết cổ điển thế kỷ XIX, sự miêu   
tả có ưu thế hơn sự dãi bày, tác giả dường như khỏi phải có   
mặt ở các cảnh giao tiếp của các nhân vật. Nhưng hoạt lực   
trần thuật của tác giả lại được vận dụng vào mọi chỏ trong   
cấu trúc ngôn từ. Lời tác giả, dù không nhóm lại quanh một   
hạt nhân đại từ hình thức (“tôi” hoặc “ta”), vẫn đáp lại lời   
các nhân vật, đính chính lại lời các nhân vật, bị cuốn vào   
quỹ đạo của lời nói của nhân vật. Đồng thời cũng diễn ra   
việc mở rộng (ở kết cấu) tầm nhìn của tác giả; ý thức tác giả-   
người trần thuật chẳng những có thể “lập toàn cảnh” thế giới   
bên ngoài từ những chỗ đứng (lập trường) không gian-thời   
gian thuận lợi, mà còn có thể phối hợp với ý thức của mỗi   
nhân vật (đặc điểm “tiểu thuyết phức điệu” của Dostoievski,   
theo xác định của Bakhtin). Đ ặc trứng chung cho hlnh   
tượng tác giả ở văn xuôi tự sự thế kỷ XIX là kiểu tác giả toàn   
năng, biết tất cả (auteur omniscient) dưới những dạng thức  
182 I LẠI NGUYÊN ÂN

khác nhau: người điều khiển những con rối (Gogol), người   
chứng kiến “tấn trò đời” (Balzac), chứng kiến “hội chợ phù   
hoa” (Thackeray), người quan sát bí mật kiêm quan tòa (L.   
Tolstoi), người tóc ký vô hình những lời nói của người khác   
(Dostoievski), người quan sát kiêm bạn đường mà sự hiện   
diện không thật xác định, nhưng luôn bộc lộ bằng những   
xúc cảm đáy quan tâm (A.P.Tchékhov) v.v.  
Ở văn xuôi nghệ thuật thế kỷ XX, bên cạnh các hình   
thức truyền thống còn thấy rõ sự “tự bãi miễn” của kiểu tác   
giả-người trấn thuật, ví dụ lối trần thuật từ ngôi của một   
trong số các nhân vật chính (Hemingway), lối mô phỏng   
những lắp ráp (montage) tư liệu một cách phi cá nhân, lối   
thay thế các yếu tố tường trình của tác giả “biết tất cả” bằng   
nhiếu cách khác, bằng “màn ảnh ký ức” của các nhân vật,   
bằng sự đan dệt nhiểu tiếng nói ngược chiểu, mô phỏng   
“ý thức tập thế’ của một đám đông (G. Marquez), v.v. Đặc   
điểm khá rõ của hình tượng tác giả ở văn xuôi tiểu thuyết   
phương Tây thế kỷ XX là ý thức vế sự hạn hẹp, “thiếu thông   
tin” của bản thân tác giả-người trần thuật, là sự “hoài nghi”   
ngay chính tính xác thực của những gì được trần thuật. Từ   
đây xuất hiện xu hướng chủ quan hóa, trữ tình hóa sự trần   
thuật, làm xuất hiện “người kể chuyện thiên vị” với những   
nhận biết luôn luôn khiếm khuyết, bị che khuất chỗ này chỗ   
khác, do đó phải cố tình đưa nhiểu “phương án” cốt truyện   
và tình tiết đế độc giả lựa chọn. Người trấn thuật được biến   
thành nhân vật kể chuyện, đôi khi thành nhân vật của chính   
câu chuyện mà nó kể lại; nhưng việc “nhân vật hóa” này lại  
150 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I   
183

được xử lý như là tạo ra một hình hài tác giả được cách điệu   
hóa theo lối mỉa mai, diễu nhại. Nói chung hướng tìm tòi   
hình tượng tác giả này muốn khắc phục kiểu tác giả “biết tất   
cả”, muốn khắc phục ảo giác vế tính xác thực và tin cậy tuyệt   
đối (của những điều được tả và kể) do kiểu tác giả trấn thuật   
“biết tất cả” gây ra ở độc giả.  
Tác giả không chỉ là phạm trù mỹ học mà còn là phạm   
trù xã hội-văn hóa. Ở bình diện vị trí xã hội, tác giả đã trải   
qua chặng đường dài nhiều thế kỷ để từ vai trò ca sĩ lang   
thang, từ vai trò một người phụ thuộc, sống nhờ bậc quân   
vương hoặc kẻ trưởng giả, từ vai trò một người tài tử nhiệt   
thành, sống bằng của thừa kế và hiến đời mình cho “cái đẹp   
và cái cao cả” trở thành người đại diện cho một nghê' nghiệp   
tự do, tạo ra quan hệ giao ước với công chúng (tách rời “cảm   
hứng” với việc bán bản thảo), và cuỗi cùng, trở thành một   
thành viên một tổ chức nghề nghiệp hiện đại, gia nhập một   
hệ thống hiện hành những thiết chế xã hội và tư tưởng, đổng   
thời vẫn là một đại diện rất đáng tin cậy của dư luận xã hội   
rộng rãi. Đây là một trong những cơ sở gián tiếp cho sự hình   
thành các loại hình tượng tác giả trong sáng tác.  
HÌNH TƯỢNG VÁN HỌC  
Là dạng hình tượng nghệ thuật thể hiện bằng chất liệu   
ngôn từ nghệ thuật; cũng gọi là hình tượng ngôn từ.  
184 I LẠI NGUYÊN ÂN

Chất liệu của tác phẩm nghệ thuật ngôn từ không phải   
là thực thể vật thể (so với màu sắc, đá, gỗ.ề. của nghệ thuật   
tạo hình), mà là một hệ thống ký hiệu, là ngôn ngữ. Hình   
tượng ngôn từ, do đó, ít tính biểu hiện thị giác SO với hình   
tượng nghệ thuật tạo hình. Ngay khi sử dụng đậm đặc các   
từ mô tả tạo hình cụ thể, cái mà nhà thơ tạo ra vẫn không   
phải là một diện mạo thị giác vế sự vật mà chỉ là những liên   
hệ liên tưởng về ngữ nghĩa gợi ra ảo giác vể diện mạo ấy. Ví   
dụ: Áo chàng đỏ tựa ráng pha / Ngựa chàng sắc trắng như là   
tuyết in (Chinh phụ ngâm). Tính cụ thể của “bức tranh” vể   
m àu sắc ở đ ây d ù sao vẫn m ờ n h ạt SO với k h ả n ăn g th ể h iện   
“trông thấy được”, “sờ mó được” ở nghệ thuật tạo hình.  
Ở hình tượng ngôn từ có sự khúc xạ của một yếu tố này   
trong yếu tố khác, có sự xuyên thấm lẫn nhau vế ngữ nghĩa;   
nhưng ở nó không có độ sáng rõ, độ phân giải vế nét như ở   
hội họa. Do mang tính ước lệ, hình tượng ngôn từ không   
thể biến thành ký hiệu, ngược lại, nó thu hẹp và khắc phục   
tính ký hiệu của bản thân ngôn từ (xem: tượng trưng; ký hiệu   
thẩm mỹ). Giữa ngữ âm và hàm nghĩa từ vựng chỉ có mối   
liên hệ võ đoán, không nguyên cớ; nhưng giữa hàm nghĩa từ   
vựng và hàm nghĩa nghệ thuật lại có sự liên hệ hữu cơ, liên   
hệ hình tượng, dựa vào những “dính líu”, vào ái lực nội tại.  
Một trong những chức năng quan trọng của hình tượng   
ngôn lừ là li uyếxi cho các từ m ột tải trọng đời sống, m ột tính   
toàn vẹn và giá tri tự tại, tức là những cái mà các sự vật vốn   
có; là khắc phục cái tác hại bản thể luận của ký hiệu (đoạn  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
185

tuyệt chất liệu với nghĩa); là vạch ra cái không ước lệ ở đằng   
sau tính ước lệ. Đặc tính cốt yếu này của hình tượng ngôn   
từ - thu hút và làm biến đổi tính ký hiệu của ngôn ngữ - từng   
được Lessing nêu lên: “Thi ca... có phương cách nâng cao   
những ký hiệu võ đoán của mình đến mức độ và sức mạnh   
của thiên nhiên”, bởi vì nó đã đem “sự tương đồng giữa cái   
sự vật được biểu đạt với một sự vật khác nào đó” để bù lại   
tính bất tương đồng giữa các sự vật và các ký hiệu của nó.  
Đặc trưng của hình tượng ngôn từ cũng được biểu lộ   
ở sự tổ chức của nó về mặt thời gian. Do chỗ các ký hiệu lời   
nói luân phiên nhau trong thời gian (thời gian nói, viết, đọc),   
nên các hình tượng được thể hiện qua các ký hiệu ấy chẳng   
những “giống” như các sự vật một cách tĩnh tại, mà sự biến   
hóa của chúng còn trở nên năng động. Ở các tác phẩm tự   
sự và kịch, hình tượng cốt truyện có ưu thế hơn hình tượng   
ẩn dụ. Điểm then chốt của hình tượng cốt truyện là diễn   
biến. Giữa cốt truyện (hình tượng sự kiện) và các phương   
thức chuyển nghĩa (hình tượng tương đồng) có nét chung về   
nguồn gổc và cấu trúc: có đột biến ở hành động có nghĩa là   
có thay đổi về diện mạo, phục trang hoặc có việc trút bỏ mặt   
nạ, có việc thức nhận, phát giác, v.v. (Tính đồng dạng của   
hai kiểu biến hóa nghệ thuật này còn có gốc ở cấu trúc của   
các hành động nghi lễ cổ: điểm đột biến trùng với việc thay   
mặt nạ theo lễ thức). Ở các tác phẩm trữ tình, ưu thế thường   
thuộc vé kiểu hình tượng chuyển nghía (án dụ, tỹ dụ, hoán   
dụ, V.V.), mặc dù không loại trừ khả năng có cấu trúc của   
hình tượng cốt truyện.  
186 I LẠI NGUYÊN ÂN

Như vậy, tính ẩn dụ và tính cốt truyện, khả năng tập   
hợp các sự vật trong không gian và khai triển chúng trong   
thời gian, - là những nét đặc trưng cho hình tượng văn học.   
So với các nghệ thuật tạo hình, hình tượng văn học mang   
tính khái quát và ước lệ nhiểu hơn.  
Trong thực tiễn lịch sử của sáng tác ngôn từ, hình tượng   
văn học khá đa dạng vẽ kiểu thức, chủng loại, quy mô. Có   
thể chia ra ba dạng chính: hình tượng khách thể, hình tượng   
hàm nghĩa khái quát, hình tượng cáu trúcề  
1)   
Hình tượng khách thể lại có thể chia thành một loạt   
các mức nhỏ hơn: Hình tượng chi tiết (chi tiết nghệ thuật) là   
đơn vị nhỏ nhất của hình ảnh thẩm mỹ, gốm từ một chi tiết   
nhỏ, biểu thị bằng một từ, đến một đoạn miêu tả khai triển   
n h ư p h o n g c ả n h , ch â n d u n g , n ộ i th ất, V.V.; đ ặ c tín h ch u n g là   
tính tĩnh tại, tính trích đoạn. Tiếp theo là hình tượng tình   
tiết, gồm cả một hành động, với những hình ảnh về vận động   
nội tại và ngoại tại (sự kiện, hành vi, tầm trạng, ước muốn,   
tính toán...) được khai triển trong thời gian của tác phẩm.   
Tiếp theo là các hình tượng về tính cách và hoàn cảnh; tức   
là những đối tượng đứng đằng sau hành động và tạo xung   
lực cho hành động. Cuối cùng, kết quả tương tác giữa các   
tính cách và hoàn cảnh tạo nên hình tượng số phận và hình   
tượng thế gian; đây là hình tượng về tốn tại nói chung, theo   
các nhìn cách hiểu của nghệ sĩ; đằng sau dạng hình tưựng   
“toàn cầu” này đã là các táng mức “phi khách thể’ mang tính   
quan niệm, của tác phẩm.  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
187

2)   
Xét về hàm nghĩa khái quát, có thể chia thành: hình   
tượng cá thể, hình tượng tính cách, hình tượng điển hình;   
ngoài ra còn có thể nêu các dạng hình tượng: môtip, topos,   
mẫu gốc (archetype). Ở ba dạng đầu (cá thể, tính cách, điển   
hình) sự phân hóa còn chưa thật rõ, lại gặp trở ngại ở chỗ   
chúng có thể được xem như các bình diện khác nhau của cùng   
một hình tượng, như một trật tự tầng bậc vể hàm nghĩa của   
cùng một hình tượng. Hình tượng cá thểbiểu thị mức độc đáo,   
không lặp lại của nó. Hình tượng tính cách biểu thị một tính   
quy luật của đời sống xã hội-lịch sử (ghi nhận các lề thói, tập   
quán phổ biến ở một thời đại, một giới người). Điển hình là   
cấp độ cao nhất của tính cách, ghi nhận chẳng những các nét   
xã hội lịch sử và dần tộc của tính cách người, mà còn đổng thời   
ghi nhận những nét tính người phổ biến, tức là những nét bền   
vững, vĩnh cửu của bản tính người; đây là cơ sở của những   
hình tượng vĩnh cửu (như Don Qụiịote, Hamlet, Faust..).  
Ba dạng sau (motiv, topos, archétype) không mang nội   
dung mô tả thực tại lịch sử, mà như những hình thức từng   
được để xuất và củng cố vế mặt văn hóa; cách dùng trở nên   
ổn định của các dạng này trỏ một kiểu thức vượt ra ngoài   
khuôn khổ từng tác phẩm. Môtip là một hình tượng được   
lặp lại ở một số tác phẩm của một hoặc một số tác giả, biểu   
thị thiên hướng sáng tác của một nhà văn hoặc của cả một   
khuynh hướng văn học (ví dụ các môtip “góc” và “ngưỡng”   
ở Dostoicvski, “mưa” và “vườn” ở B. Pastcrnak, “biển” và “đồi   
núi” ở các nhà lãng mạn...). Topos (“địa điểm chung”) là dạng   
hình tượng đặc tnlng cho cả một nển văn hóa của một dân  
188 I LẠI NGUYÊN ÂN

tộc hoặc của một giai đoạn (ví dụ các topos “đời là cuốn sách”,   
“đời là sân khấu” của văn hóa nghệ thuật châu Âu trung đại   
và Phục Hưng; các topos “con đường” hoặc “mùa đông” của   
văn học Nga thế kỷ XIX-XX...). Hình tượng archétype chứa   
đựng những “sơ đố” hoặc “công thức” của sự tưởng tượng,   
những “sơ đổ”, “công thức” này bển vững và có ở mọi nơi,   
từng được bộc lộ cả ở thần thoại, cả ở nghệ thuật tại mọi giai   
đoạn phát triển lịch sử. Do thâm nhập được vào toàn bộ văn   
học, từ ngọn nguồn thần thoại đến đương đại, các mẫu gốc   
(archétypes) tạo nên một thứ quỹ hằng xuyên vê' cót truyện   
và tình huống, để các nhà văn truyển lại cho nhau.  
3) Xét vể cấu trúc, tức là tương quan của hai bình diện  
- khách thể và hàm nghĩa, hiển ngôn và ngụ ý   
lại có thể   
chia hình tượng thành một số dạng. Dạng thứ nhất tạm gọi   
là dạng “lôgic tự trị”, ở đẫy cả hai bình diện trùng hợp nhau.   
Dạng thứ hai là dạng “siêu lôgic”, ở đấy cái hiển ngôn tách   
khỏi cái ngụ ý, như là bộ phận SO với toàn thể (chỉnh thể), sự   
vật so với tinh thẩn, lớn hơn SO với nhỏ hơn, v.v. Dạng này   
gồm tất cả những hình tượng tu từ tức là hình tượng được   
tạo bởi các phương thức chuyển nghĩa (như: ẩn dụ, tỷ dụ   
(so sánh), nhân cách hóa, ngoa dụ, hoán dụ...) mà mỹ học   
và thi học cồ Hy La ở châu Âu hoặc thi học cổ và trung đại   
ở phương Đông đểu đã đề xuất và phân loại. Dạng thứ ba   
là dạng hình tượng phúng dụ hoặc hình tượng tượng trứng,   
ở dấy cái ngụ ý không lách hẳn khỏi tái hiển ngôn, nhưng   
ưu thế lại thuộc vê' cấp độ phổ quát hóa, trừu tượng hóa,   
“khuôn mẫu” hóa (xem: phúng dụ, tượng trưng).  
150 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I   
189

HOÁN DỤ  
Phương thức tu từ, thực hiện bằng việc chuyển nghĩa   
của từ, dựa vào sự gần nhau của các đối tượng, sự vật. Cũng   
như ẩn dụ, phép hoán dụ bắt nguồn từ khả năng đa dạng, đa   
bội của từ vựng trong chức năng định danh; hoán dụ là đặt   
một nghĩa bóng cho một từ vốn có nghĩa đen. Ví dụ trong   
câu “Đàn bà dễ có mấy tay / Đời xưa mấy mặt đời này mấy   
garì’ (Nguyễn Du), các từ “tay”, “mặt”, “gan” ở đây muốn trỏ   
con người chứ không trỏ các đối tượng cụ thể trong nghĩa   
đen của chúng.  
Các hiện tượng được chuyển nghĩa cho nhau bằng phép   
hoán dụ thường có quan hệ cặp đôi với nhau như: bộ phận   
và toàn thể (ví dụ nêu trên); đổ vật và chất liệu (ví dụ có thể   
nói “vàng”, “bạc” thay cho các đồ nữ trang cụ thể làm từ các   
kim loại ấy); vật phẩm và người làm ra nó (ví dụ có thể nói   
“đọc ứ c Trai”), v.v...  
Các đặc điểm nghệ thuật của hoán dụ gắn với bút pháp   
của tác giả, tính chất của phong cách văn học, đặc thù của   
văn hóa dân tộc.  
HỔI KÝ  
Một dạng trứ tác thuộc nhóm thể tài ký. Tác phẩm hồi   
ký là một thiên trần thuật từ ngôi tác giả (“tôi” tác giả, không  
190 I LẠI NGUYÊN ÂN

phải “tôi” hư cấu ở một số tiểu thuyết, truyện ngắn), kể về   
những sự kiện có thực trong quá khứ mà tác giả tham dự hoặc   
chứng kiến. Hồi ký gần nhật ký ở hình thức dãi bày, ở chỗ   
không dùng các thủ pháp cốt truyện, ở cách kể theo thứ tự   
thời gian, ở việc chú ý đến các sự kiện mang tính tiểu sử. Xét   
vê' chất liệu, vẽ tính xác thực, không hư cấu, thì sổ đông hồi ký   
lại gần với văn xuôi lịch sử, tiểu sử khoa học, ký sự tư liệu lịch   
sử. Tuy vậy, khác với sử gia, khác với các nhà nghiên cứu tiểu   
sử, người viết hồi ký chỉ tái hiện cái phần hiện thực thường   
nằm trong tầm nhìn của mình, anh ta thường chỉ căn cứ chủ   
yếu vào những ấn tượng và hổi ức của bản thân mình; bởi vậy   
khắp nơi trong tác phẩm cái nổi lên hàng đầu chỉ hoặc là bản   
thân anh ta, hoặc là cái nhìn của anh ta vào tất cả những gì   
được kể lại, tả lại. Hồi ký, do vậy thường đậm tính chủ quan;   
các sự kiện được kể lại ở đây không khỏi chịu tác động bởi các   
quy luật “quên lãng” và “làm méo lệch” của cơ chế hồi ức. Tính   
xác thực sự kiện của hồi ký không thể SO đọ với các tư liệu gốc,   
các chứng tích thực. Nhưng sự thiếu hụt vê' sự kiện, sự phiến   
diện hầu như không thê’ tránh khỏi của thông tin trong hổi ký   
lại được bù đắp bằng sự diễn đạt sinh động những ấn tượng,   
cảm tưởng trực tiếp của cá nhân tác giả, điếu này cũng có giá   
trị như một “tư liệu” của đương thời.  
Giống như các thể loại văn xuôi nghệ thuật khác, hồi ký   
rất đa dạng về kiểu loại; nó cũng tương đối ít định hình vế  
cấu trú c và định hướng thẩm mỹ. Có những tác phẩm hổi  
ký rất gần với văn xuôi lịch sử; lại có những tác phẩm gần   
với tiểu thuyết; ở thế kỷ XIX và nhất là thế kỷ XX lại phổ cập  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
191

một dạng hồi ký viết vể các nhà văn, nghệ sĩ, nhà hoạt động   
xã hội, gọi là “chân dung văn học”.  
Ở châu Âu, hổi ký ra đời rất sớm, từ thời cổ đại Hy Lạp,   
được phát triển liên tục ở các thời trung đại, Phục Hưng,   
Khai Sáng, cho đến thế kỷ hiện nay, với nhiều tác phẩm xuất   
sắc của các nhà văn tiêu biểu. Hồi ký cũng là thể loại thông   
dụng ở các nến văn học khác, từ thế kỷ XX.  
HUYỀN THOẠI HÓA  
Mặc dù thẩn thoại nguyên thủy và cổ đại, với tính cách   
là ý thức nguyên hợp của xã hội nguyên thủy và cổ đại, đã   
lùi vào quá khứ, nhưng các yếu tố thần thoại và tư duy thần   
thoại vẫn còn tổn tại trong ý thức xả hội và trong nghệ thuật   
các thời đại vể sau. Đáng chú ý là các hiện tượng huyền thoại   
hóa ý thức xã hội và xu hướng sáng tác huyền thoại trong   
văn học. (Lưu ý: thẩn thoại và huyền thoại ở tiếng Việt là hai   
từ đồng nghĩa, tương đương với các thuật ngữ Âu châu vốn   
có gốc từ Mythos của Hy Lạp).  
Vế hiện tượng huỵển thoại hóa ý thức xã hội.  
Nói chung, ý thức xã hội của các cộng đồng dân tộc,   
nhân loại vận động theo hướng “phi huyền thoại hóa”   
(hoặc cũng được gọi là “giải huyền thoại”). Đây là nét đặc   
trừng cho tư tưởng Phục Hưng, Khai Sáng, cho nghệ thuật   
của chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX. Tuy vậy ý thức xã hội -   
ở quy mô dân tộc, quốc gia, quy mô vùng, thậm chí quy mô  
192 I LẠI NGUYÊN ÂN

quốc tế - cũng có lúc có nơi vận động theo hướng huyển   
thoại hóa.  
Thần thoại (= ý thức nguyên hợp) nguyên thủy và cổ   
đại vốn không chỉ là thi ca, là sự “’hiểu biết” (hoặc hiểu lầm!)   
vế thế giới tự nhiên và xã hội, mà còn là nghi thức nghi lễ   
sùng bái, thể hiện sự khuất phục của con người trước các   
sức mạnh khó hiểu, đẩy tai họa của tự nhiên và xã hội. Đối   
với công chúng tiếp nhận, thần thoại vừa mang chất thơ, vừa   
mang tính đe dọa, khủng bố. Cả hai thuộc tính này của thần   
thoại nguyên thủy vẫn được bảo lưu trong các dạng ý thức   
huyến thoại hóa hiện đại.  
Cho đến thế kỷ XX, nhân loại trên trái đất vẫn còn có   
những tộc người sống biệt lập với thế giới bên ngoài; đời   
sổng tinh thần, ý thức của họ vẫn chưa vượt qua giai đoạn   
thần thoại nguyên thủy. Ở khu vực rộng lớn những nước   
đang phát triển vẫn có những cộng đổng dân cư còn lưu   
giữ cả một tầng thần thoại cồ trong tâm thức, nếp sổng,   
phong tục... Môi trường cư dân chưa ra khỏi thời trung cổ   
vế tinh thần ấy là mảnh đất tốt cho sự gieo rắc những luồng   
tư tưởng sùng bái, được củng cố bằng tuyên truyền, nghệ   
thuật, dư luậnỂ.., ở phạm vi quốc gia hoặc vùng của thế giới.   
Những luổng tư tưởng ấy trở thành ý thức huyền thoại hóa.   
Ví dụ huyển thoại về tính ưu đẳng của nòi giống (dần tộc,  
màu da...) này 30 với các nòi giống khác, huyền thoại vc sứ  
mệnh của một giai tầng này đối với các giai tầng khác, huyến   
thoại về sự ưu việt của một chủ thuyết này SO với các chủ  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
193

thuyết khác... Huyẽn thoại vế phẩm cách đặc biệt của các thủ   
lĩnh, - là phương thức củng cố địa vị tối cao của những nhà   
độc tài quân sự-chính trị Á, Phi, Mỹ Latinh. Huyền thoại vế   
thiên đường của “xã hội tiêu thụ”, “xã hội dư thừa”, “thế giới   
tự do” - là phương thức công phá từ bên ngoài vào những xã   
hội có định hướng giá trị kiểu khác. Ngay ở công chúng các   
nước phát triển vẫn có hiện tượng sùng bái các thần tượng,   
các “ngôi sao”. Nói chung, huyền thoại hóa ý thức thường là   
công cụ lũng đoạn tâm lý quần chúng, là một phương diện   
của chính sách ngu dân. Vể khách quan, nó cản trở sự phát   
triển của tư duy khoa học và ý thức dân chủ. Huyền thoại   
hóa ý thức thường thuận lợi trong điều kiện dân trí thấp,   
nhưng ngay khi dân trí phát triển, huyển thoại hóa vẫn có   
thể tìm được những dạng thức mới. Nhân loại chỉ có thể   
khắc phục nó bằng những cổ gắng liên tục của sự phân tích   
khoa học đối với mọi hiện tượng và vấn để của tự nhiên và   
xã hội, của ý thức và đời sống.  
2. Vẽ huyển thoại hóa như một thi pháp đặc thù.  
Một trong những xu thế thi pháp của văn học thế kỷ   
XX, thể hiện trong một loạt tác phẩm; xu thế này trong sáng   
tác là một trong những biểu hiện của sự tương tác phức tạp,   
biến động của văn học với thần thoại qua các thời đại văn   
học sử.  
Về mặt tiến hóa, thần thoại là m ột giai đoạn nhất định   
của ý thức, xuất hiện sớm hơn hẳn SO với sự ra đời của văn   
học viết. Vì vậy văn học có quan hệ với những hình thức đã  
194 I LẠI NGUYÊN ÂN

bị phân hủy của thần thoại và bản thân văn học cũng tích   
cực trợ giúp cho sự phân hủy ấy. Thần thoại và văn học, nghệ   
thuật chỉ có thể được đổi chiếu với nhau và chúng không   
mãi mãi cùng tổn tại.  
Vế mặt loại hình, thẫn thoại và văn học viết là hai   
phương thức nhìn và mô tả thế giới khác nhau về nguyên   
tắc. Nếu ở thời đại tiến văn tự, ý thức thần thoại giữ vai trò   
chủ đạo; thì ở thời kỳ các nến văn hóa chữ viết, ý thức ấy   
chịu áp lực của tư duy logic ngôn từ. Tuy thế, chính ở lĩnh   
vực nghệ thuật và văn học, tác động của ý thức thần thoại, sự   
tái hiện một cách vô thức các cấu trúc thần thoại vẫn tiếp tục   
có ý nghĩa mặc dù nguyên tắc trần thuật theo lịch sử, theo   
đời thường đã toàn thắng.  
Văn nghệ hiện thực chủ nghĩa thế kỷ XIX hướng vào   
việc phi huyền thoại hóa văn hóa, và tự đặt ra nhiệm vụ giải   
phóng khỏi di sản phi lý tính của lịch sử, phụng sự khoa học   
và công cuộc dùng lý tính cải tạo xã hội loài người. Văn học   
chủ nghĩa hiện thực hướng vào sự miêu tả thực tại trong   
những hình thức phù hợp với đời sống, nó hướng vào việc   
xây dựng lịch sử thời đại mình bằng nghệ thuật. Tuy vậy, nó   
không hoàn toàn từ bỏ huyền thoại hóa như một thủ pháp   
nghệ thuật. Nhưng nhìn chung, chủ nghĩa hiện thực thế kỳ  
X IX thiên hẳn vế “phi huyển thoại hoá”.  
Sự khôi phục mối quan tâm đến thần thoại điẻn ra   
vào cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX, nhưng sự hổi sinh của   
truyền thống lãng mạn đi kèm với làn sóng mới của huyển  
150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
195

thoại hóa đã diễn ra từ nửa sau thế kỷ XIX. Khủng hoảng   
cùa chủ nghĩa thực chứng, sự thất vọng đối với siêu hình học   
và phương pháp nhận thức phân tích, sự phê phán vốn có   
từ chủ nghĩa lảng mạn đối với thế giới tư sản “phi anh hùng   
và phản thẩm mỹ” - đã làm nảy sinh những ý đố quay trở lại   
thế giới quan thời cổ đại “toàn vẹn”, vốn thể hiện trong thẩn   
thoại. Khuynh hướng “thần thoại mới” nảy sinh trong văn   
hóa cuối thế kỷ XIX, nhất là dưới ảnh hưởng của R. Wagner   
và F. Nietzsche. Khuynh hướng này rất đa dạng vế biểu hiện,   
vê' bản chất xã hội và triết học nhưng vẫn giữ được vai trò   
của nó trong suốt thế kỷ XX. R. Wagner cho rằng nghệ thuật   
huyển thoại là nghệ thuật của tương lai; Nietzsche nhấn   
mạnh vai trò cứu chuộc của một “triết lý đời sống” được   
huyền thoại hóa; những ý tưởng này làm nảy sinh nỗ lực   
tổ chức mọi hình thái nhận thức theo thi pháp huyền thoại   
(đối lập với sự chiếm lĩnh thế giới theo kiểu phân tích). Các   
yếu tố cấu trúc của tư duy huyển thoại thâm nhập vào triết   
học (Nietzsche, V. Soloviov, các nhà hiện sinh), vào tâm lý   
học (S. Freud, c . Jung), nghệ thuật học (nhất là phê bình của   
chủ nghĩa ấn tượng, chủ nghĩa tượng trứng). Mặt khác, nghệ   
thuật hướng vê' thẩn thoại (các nhà tượng trưng, các nhà   
hiện sinh) cũng hướng tới các khái quát triết học và khoa   
học (ví dụ ảnh hưởng học thuyết của Jung đối với J. Joyce và   
nhiều đại diện của nghệ thuật “tân huyền thoại” những năm   
1920- 1930).  
Sự chú ý đến thần thoại trong toàn bộ văn học thế kỷ   
XX bộc lộ trong ba dạng cơ bản. Một là tăng cường sử dụng  
196 I LẠI NGUYÊN ÂN

các hình tượng và cốt truyện của thán thoại; do vậy mà xuất   
hiện rất nhiều những sự cách điệu hóa, dị bản hóa trên các đê'   
tài đã từng có trong các thiên thẩn thoại, các nghi lễ và nghệ   
thuật cổ đại. Sự xuất hiện trên diễn đàn văn hóa thế giới của   
các nến nghệ thuật các dân tộc ngoài châu Âu đã mở rộng   
đáng kể phạm vi các hệ thần thoại được các nghệ sĩ châu   
Âu quan tâm. Hai là xuất hiện tâm thế sáng tạo nên những   
huyến thoại in đậm dấu ấn tác giả. Các đại diện thời đầu của   
nghệ thuật huyền thoại hóa, ví dụ các nhà tượng trưng chủ   
nghĩa, đã tìm đặc trưng của cái nhìn nghệ thuật ở tính huyền   
thoại hóa cố ý của nó, ở sự từ bỏ kinh nghiệm đời thường,   
từ bỏ tính xác định về thời gian và địa lý. Khách thể bẽ sâu   
của sự huyên thoại hóa không chỉ là những “đê tài vĩnh cửu”   
(tình yêu, cái chết, cái tôi cô đơn...) mà còn là những xung   
đột của chính thực tại đương thời: thế giới đô thị hóa xa lạ   
với cá nhân và môi trường đố vật và máy móc bao quanh   
nó, hoặc vương quốc trì đọng tỉnh lẻ mãi mãi bất động. Chủ   
nghĩa biểu cảm và nhất là nghệ thuật huyển thoại hóa giữa   
thế kỷ XX gắn thi pháp huyển thoại hóa với các để tài hiện   
đại, với các vấn đề vế phương hướng của lịch sử đương đại   
(ví dụ những tác phẩm văn học không tưởng và phản không   
tưởng, giả tưởng khoa học). Ba là sáng tác những tác phẩm   
kiểu như “tiểu thuyết-huyển thoại” (roman-mythe) và các   
loại tương tự: “kịch-huyến thoại”, “trường ca-huyến thoại”,   
v.v... Dạng thứ ba này đặc trưng rõ nhẫt cho thái độ tiếp cận   
thần thoại của thời đại (cuối thế kỷ XIX sang đầu XX, nhát   
là thập niên 1920 - 1930). Ở những tác phẩm loại này, huyền  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
197

thoại không còn chỉ là tuyến trấn thuật hay điểm nhìn duy   
nhất của văn bản. Nó động chạm, tương ứng phức tạp hoặc   
với các thần thoại khác, hoặc với các đẽ tài lịch sử và hiện tại.  
Đại diện lớn nhất của tiểu thuyết huyền thoại thế kỷ  
XX là J. Joyce và Th. Mann. Trong tiểu thuyết ưlysses của   
Joyce, cốt truyện sử thi huyền thoại của Odyssée trở thành   
phương tiện điểu chỉnh chất liệu nghệ thuật hỗn độn khởi   
thủy. Các nhân vật của tiểu thuyết này được đối sánh với   
các nhân vật huyền thoại trong thiên sử thi của Homèros,   
khá nhiều môtip tượng trưng trong tiểu thuyết này là những   
biến thức các tượng trưng của thần thoại cổ xưa (ví dụ nước   
như tượng trưng của phổn thực và nữ tính) và thần thoại Ki   
Tô giáo (tắm gội như là tượng trưng của rửa tội). Joyce còn   
viện tới những tượng trưng và hình tượng phi truyển thỗng,   
đem lại những mẫu mực độc đáo của việc huyền thoại hóa   
chất văn xuôi sinh hoạt (mẩu xà phòng như là bùa hộ mệnh,   
giới thiệu một cách mỉa mai văn minh “vệ sinh” hiện đại; tàu   
điện bị “cải biến” thành con rồng, V.V.). Nếu trong Ulỵsses, xu   
hướng huyền thoại chỉ là điểm tựa bổ sung cho sự lý giải biểu   
trưng hóa đối với chất liệu của những quan sát đời sống, thì   
trong Finnegans Wake lại có sự đồng nhất hoàn toàn (hoặc   
hầu như hoàn toàn) các nhân vật với những cái bóng huyền   
thoại của chúng. Để mô hình hóa lịch sử theo kiểu huyền   
thoại, Joyce thường dùng huyển tích vị nhân thần chết và tái   
sinh, với tư cách những ẩn dụ cho quan niệm vê tính chu kỳ   
(luân hồi) của lịch sửử Trong tiểu thuyết Núi thần, Th. Mann   
cải biến mô hình nghi lễ thần thoại. Quá trình đào luyện của  
198 I LẠI NGUYÊN ÂN

nhân vật chính của tiểu thuyết này được liên tưởng với nghi   
lễ thụ phong (initiation), một vài tiết đoạn được đem đối   
sánh với các huyến tích đám cưới thần thánhử Ở tiểu thuyết   
Ịoseph và anh em của Th. Mann, bản thân cốt truyện đã   
mang tính cách huyền thoại. Cốt truyện ở Mann nói chung   
thường được rút từ Kinh Thánh (Bible) và được đưa ra như   
một thẩn thoại được “lịch sử hóa” hoặc một truyền thuyết   
lịch sử được huyển thoại hóa. Ý tưởng của Joyce vế tính vô   
nghĩa của lịch sử mâu thuẫn với quan niệm về ý nghĩa bế sâu   
của lịch sử bộc lộ (theo mức phát triển của văn hóa) được   
thể hiện bằng nghệ thuật với sự trợ giúp của các hình tượng   
của thần thoại trong Kinh Thánh.  
Sự huyến thoại hóa quá khứ lịch sử kéo theo nó thi pháp   
trùng lặp. Thi pháp huyển thoại hóa ở Mann cũng như ở   
Ịoyce không phải là sự trở lại một cách tự phát, trực giác đối   
với tư duy thẩn thoại, mà là một trong những bình diện của   
tiểu thuyết luận để trí tuệ thậm chí có thể gọi là tiểu thuyết   
triết lý; thi pháp này dựa vào ý nghĩa bê' sâu của cả văn hóa và   
tôn giáo cổ đại, lẫn của các học thuyết khoa học đương đại.  
Các tác phẩm của F. Kaíka (Vụ án, Lâu đài, các truyện   
ngắn) rất đặc trưng cho sáng tác huyến thoại. Cốt truyện và   
nhân vật ở ông mang ý nghĩa phổ quát; nhân vật là sự mô   
hình hóa nhân loại nói chung; trong các thuật ngữ của sự   
biến cốt truyện có sự m iêu tả và cắt nghĩa cả cõi nhân thế. Ở   
sáng tác Kaíka có sự đối lập rõ rệt thần thoại nguyên thủy với   
sáng tác huyền thoại hiện đại: ý nghĩa của cái thứ nhất nằm  
150 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I   
199

trong sự giao tiếp của nhân vật với cộng đổng xã hội và thế   
giới tự nhiên, hàm nghĩa của cái thứ hai là huyền thoại về sự   
tha hóa xã hội. Ở Kaíka, truyển thống thần thoại dường như   
quay trở về trong tính đối lập của nó, đó dường như là thần   
thoại bị lộn trái, một thứ phản thán thoại. Ở truyện Biến   
dạng - mà vể nguyên tắc là đối sánh với các thần thoại về   
vật tổ (totem)   
sự biến hóa của nhân vật chính (người biến   
thành con bọ xấu xí) không phải là ký hiệu về việc người   
ta thuộc về nhóm tộc loại của mình (như trong thẩn thoại   
totem cổ), mà là ký hiệu vế việc nó bị tách ra, lạ hóa, xung   
đột với gia đình và xã hội.  
Xu hướng huyền thoại ở thế kỷ XX còn có những đại diện   
trong các thể loại khác. Trong thơ: T.s. Eliot, W.B. Yeats..ẵ;   
trong kịch: J. Anouilh với những vở kịch lấy cốt truyện   
từ Kinh Thánh và văn nghệ cổ Hy La, Claudel, Cocteau, J.   
Giraudoux, Hauptmann, v.v. Tương quan giữa yếu tố huyến   
thoại và yếu tố lịch sử trong nghệ thuật “tân huyền thoại”   
có thể rất khác nhau, nhưng nét rõ nhất là huyền thoại hiện   
diện trong chức năng ngôn ngữ - nó là cái để lý giải lịch sử   
và hiện tại. Giá trị nhận thức của huyển thoại và của các biến   
cỗ lịch sử trong các tác phẩm loại này thường khác nhau;   
sự lý giải huyển thoại như hàm nghĩa sầu của lịch sử ở các   
tác giả khác nhau có thể được biện giải khác nhau (ví dụ,   
xem huyền thoại như cái chứa đựng ý thức “tự nhiên”, chưa   
bị văn m inh làm m co m ó, của con người nguycn thủy; xcm   
huyền thoại như sự miêu tả thế giới của những “nhân vật   
đầu tiên” và những “sự kiện đầu tiên” vốn chỉ bị biến đổi do  
200 I LẠI NGUYÊN ÂN

vô số xung đột lịch sử; xem huyến thoại như sự thể hiện “vô   
thức tập thể’, như bộ bách khoa các “mẫu gốc” (archetypes)  
- theo Jung...). Vả lại, những biện giải này ở các tác phẩm   
“tân huyến thoại” thường không được đẩy đến triệt để, lập   
trường huyến thoại và lập trường lịch sử tương tác một cách   
không đơn trị mà thường “nhấp nháy”, lẫn vào nhau, tạo   
ra một trò chơi vê' điểm nhìn. Vì vậy, dấu hiệu thường gặp   
trong các tác phẩm “tân huyến thoại” là mỉa mai (ironie)  
- đây là nét chung từ A. Belyi ở Nga đến Joyce ở Tây Âu.   
Nhưng tiêu biểu cho các văn bản tân huyên thoại là tính chất   
nhiểu điểm nhìn (ở giai đoạn đầu) thể hiện tư tưởng tương   
đối luận, tư tưởng vế tính bất khả tri của thế giới; khi trở   
thành ngôn ngữ nghệ thuật, nó đem lại khả năng miêu tả cả   
những ý niệm khác vế thực tại, ví dụ ý niệm vẽ một thế giới   
“đa ngữ” mà ý nghĩa được nảy sinh từ sự trung hòa phức tạp   
của từng “tiếng nói” và sự tương tác giữa chúng. Thi pháp   
của nghệ thuật tần huyển thoại thế kỳ X X phần nhiếu mang   
tính cách tân, nó là kết quả sự tác động của chính cấu trúc   
nghi lễ và cấu trúc thần thoại, và những ảnh hưởng của các   
lý thuyết dân tộc học và íòlklore học hiện đại. Cơ sở của thi   
pháp ấy là quan niệm vế tính chu kỳ (tuần hoàn, luân hồi)   
của thế giới, một sự “mãi mãi quay trở lại” (Nietzsche). Ở cái   
thế giới luôn luôn có những sự quay vể ấy, trong bất cứ hiện   
tượng nào cũng tỏ rõ sự hiện hình của Chúa (incarnation)   
trư ớc đây và m ai sau. “Thế giới đẩy những tương hợp” (A.   
Blok), phải biết nhận ra mặt thống nhất hoàn vũ (hiện thân   
ở thần thoại) thông qua vô số những “mặt nạ” (lịch sử, hiện  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
201

đại) thấp thoáng. Bởi vậy mỗi hiện tượng đơn nhất đểu có   
tín hiệu về vô số hiện tượng khác, đểu là tương đổng, tượng   
trưng của chúng.  
Một nét đặc trưng nữa của nhiểu tác phẩm “tân huyền   
thoại” là: các văn bản nghệ thuật (chủ yếu là tự sự) thì thực   
hiện chức năng của các huyển thoại (mythe), còn các trích   
đoạn và các cầu mô phỏng trong văn bản thì đóng vai trò   
các huyển tích (mytheme). Cái mô tả thường được trang   
trí bằng một hệ thống phức hợp những lời chú dẫn cả cho   
các huyến thoại lẫn cho tác phẩm nghệ thuật. Ví dụ ở Quỷ   
con của nhà văn Nga Sologub, ý nghĩa của tuyến nhân vật   
Lutmila Rutilova và Sasha Pylnikov được bộc lộ thông qua   
sự đối sánh với thần thoại Hy Lạp, thán thoại cổ đại, thần   
thoại của Cựu ước và Tân ước. Các huyền thoại và các văn   
bản giải mã tuyến nhân vật ấy đã đối chiếu một sự thống   
nhất trong mâu thuẫn: tất cả đểu nhán mạnh sự thân thuộc   
của các nhân vật với các huyển thoại thái cổ trước kia. Tác   
phẩm “tân huyền thoại”, như vậy, đã tạo ra một thứ “phiếm   
thần thoại” (panmythologism) tiêu biểu cho nghệ thuật thế   
kỷ XX: đặt ngang hàng thẩn thoại với văn bản nghệ thuật,   
đôi khi đổng nhất các tình huống lịch sử với thần thoại.   
Nhưng sự cào bằng này lại mở rộng đáng kể bức tranh vế thế   
giới trong tác phẩm. Giá trị của các thần thoại cổ, của thẫn  
thoại và văn hóa dân gian trở ncn không đối lập với nghệ  
thuật các thời đại sau mà chỉ được đem đối chiếu với các   
thành tựu đỉnh cao của văn hóa thế giới.  
202 I LẠI NGUYÊN ÂN

Trong văn học hiện đại (sau thế chiến II) huyển thoại   
hóa ít khi là phương tiện để xây dựng “mô hình” phổ quát mà   
thường là thủ pháp cho phép nhấn mạnh những tình huống và   
xung đột nhất định bằng những đối sánh trực tiếp hoặc tương   
phản rút từ các hệ thần thoại (thường là thần thoại cổ Hy Lạp  
- La Mã hoặc thần thoại Kinh Thánh Ki Tô giáo). Trong số   
những môtip và mẫu gốc (archétypes) được các tác giả hiện   
đại sử dụng thường có: cốt truyện Odyssée, Iliade, Éneide, các   
môtip centaure (nhân mã), Oreste, Gilgarmesh, v.v.  
Từ những năm 1950 - 1960, thi pháp huyền thoại hóa   
phát triển trong các nến văn học của “thế giới thứ ba”, chủ   
yếu là các nước châu Mỹ La tinh và một số nước Á-Phi. Xu   
hướng trí tuệ-luận đế hiện đại kiểu chầu Âu ở đây được kết   
hợp với các truyền thống thẩn thoại và íolklore cổ xưa. Tình   
thế văn hóa lịch sử độc đáo tạo khả năng cho sự tồn tại và   
xuyên thấm lẫn nhau, đưa tới sự tổng hợp hữu cơ các yếu   
tố chủ nghĩa lịch sử và chủ nghĩa huyền thoại, chủ nghĩa   
tả thực xã hội và chất dân gian thực sự. Các tác phẩm của   
nhà văn Brasil J. Amado (Gabriela, quế và hoa cẩm chướng,   
1958, Những đêm hoang mạc, 1964), của nhà văn Cuba   
A. Carpentier (Vương quốc trấn gian, 1949), của nhà văn   
Guatemala M. A. Asturias (Giáo hoàng xanh, 1954), của nhà   
văn Peru J. M. Arguedas (Những con sông sâu thẳm, 1959) -   
đều mang hai bình diện: các môtip phê phán xã hội và các   
môtip huyển thoại dân gian, như lột trần thực tại xã hội từ   
bên trong. Nhà văn Colombia G. Garcia Marquéz (các tiểu   
thuyết Trăm năm cô đơn, 1967, Mùa thu của trưởng lão,  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 203

1977), đã dựa vào íòlklore Mỹ La tinh, bổ sung các môtip   
thần thoại cổ đại và Kinh Thánh Ki Tô giáo và các truyền   
thuyết lịch sử. Một trong những biểu hiện độc đáo ở sáng tác   
huyền thoại của G. Marquéz là sự năng động phức tạp của   
các quan hệ giữa sống và chết, nhớ và quên, không gian và   
thời gian.  
Huyển thoại hóa cũng là thủ pháp được một số nhà văn   
Nga thời Xô-viết sử dụng, ví dụ M. Bulgakov trong Nghệ   
nhân và Margarita đã dùng nhiều môtip và hình tượng của   
Do Thái giáo và Ki Tô giáo.  
HƯ CẤU NGHỆ THUẬT  
Một loại hành động đặc thù của sáng tác nghệ thuật, trợ   
giúp cho việc dựng nên những dạng thức tồn tại có thể có,   
và nói chung, trợ giúp cho ý niệm vể những gì có thể có và   
cần phải có. Các đặc tính năng sản của hư cấu được dựa trên   
cơ sở của tưởng tượng, là cái đảm bảo cho các việc tổ hợp,   
khái quát, tổng hợp trong quá trình hoạt động nghệ thuật.   
Nhờ hư cấu, trong nghệ thuật người ta thực hiện được việc   
chiếm lĩnh thế giới ở phối cảnh hàm nghĩa của nó, tái tạo   
lại được các hình thức hiện thực, đem lại cho chất liệu một   
sự tổ chức vể thẩm mỹ. Là đặc tính của tư duy nghệ thuật,   
hư cấu trợ giúp cho sự chín muổi của các dự đồ, trợ giúp   
cho Sự phát triển và sự biểu thị những ý tưởng ban đầu. Bản   
chất kiến lập, sáng tạo của hư cấu nghệ thuật còn bộc lộ ở  
204 I LẠI NGUYÊN ÂN

các giai đoạn tiếp theo của quá trình sáng tác. Nó là tiến để   
thiết yếu của khái quát nghệ thuật, nhất là những hình thức   
khái quát như lý tưởng hóa, tượng trưng hóa; nó đóng vai   
trò quyết định trong việc tạo ra những hình ảnh tiên cảm vể   
cuộc sống sắp tới, cuộc sống tiêm năng, thông qua sự hình   
dung các tình huống giả tưởng, kỳ lạ. Dựa vào trò chơi tự do   
của hoang tưởng, nghệ sĩ có thể thực nghiệm sự sáng tạo,   
có thể tạo ra những ức thuyết riêng, những giả tưởng thuần   
tưởng tượng của mình. Hiệu lực của hư cấu được quyết định   
không phải bởi tính gióng thực bế ngoài, mà bởi logic của sự   
khai triển nghệ thuật, bởi các căn cứ thẩm mỹ, bởi chiểu sâu   
của sự thâm nhập vào ý nghĩa các hiện tượng.  
Đói với sáng tác văn học, phạm vi áp dụng hư cấu là các   
thành tố hình thức của tác phẩm (tập hợp những hoàn cảnh   
tạo thành cốt truyện; những nét độc đáo riêng biệt thuộc   
cá tính và hành vi của nhân vật; các chi tiết sinh hoạt và sự   
kết hợp của chúng) chứ không phải là nguyên tắc chung của   
việc tạo hình thức. Các nguyên tắc ấy sẽ bị quy định bởi thực   
tại ngoài nghệ thuật, trước hết là bởi các hình thái văn hóa   
(theo nghĩa rộng) với tư cách là những tương đổng của đời   
sống trong tính hình tượng nghệ thuật (ví dụ, cái hài trong   
các thể loại “thấp kém” ở văn học cổ và trung đại là khúc xạ   
của tiếng cười hội hóa trang; cốt truyện phiêu lưu là sự phản   
ánh hành động phiêu lưu của con người; các dạng chuyển   
nghía cùa lù (ẩn dụ, SO sánh...) là sự thể hiện năng lực liên   
tưởng của con người). Hư cấu không đi vào phạm vi nội   
dung nghệ thuật, vốn bị quy định bởi thế giới tinh thần của  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
205

nhà văn và bởi thực tại ngoài nghệ thuật (chủ yếu là đời sống   
tư tưởng và tâm lý xã hội): giọng điệu cảm xúc của tác phẩm,   
nhân vật trong những nét chính của quan hệ của nó với thế   
giới - là những điều không thể hư cấu.  
Ở các giai đoạn đáu của nghệ thuật ngôn từ, hư cấu   
bộc lộ rất rõ rệt, như một thứ giả tưởng không gì kiểm chế,   
nhưng nó lại chưa được ý thức ghi nhận. Văn học cổ và trung   
đại thường không phân giới sự thật đời sống và sự thật nghệ   
thuật; các sự kiện của truyền thuyết, sử thi, hạnh các thánh.ệ.   
đều được coi như đã từng xảy ra; những thể loại này tạo   
thành khu vực hư cấu vô ý thức. Cột mốc căn bản của sự   
hình thành hư cấu có ý thức là truyện cổ tích: thể loại này   
mâu thuẫn một cách tự phát với ý thức huyển thoại hóa và   
tiên báo các thể loại muộn hơn. Các nhà tư tưởng cổ Hy Lạp   
hiểu thi ca trước hết như là sự bắt chước (mô phỏng), nhưng   
đã thừa nhận quyền hư cấu (theo Platon, hư cấu đã có mặt ở   
thần thoại; theo Aristoteles, nhà thơ nói về cái có thể có chứ   
không phải vế cái đã từng có). Sự hình thành hư cấu diễn ra   
chủ yếu ở dạng chủ động lý giải thần thoại (ở bi kịch cổ đại)   
và truyền thuyết lịch sử (ở các bài ca vê' công tích, các saga,   
các anh hùng ca). Đặc biệt thuận lợi cho việc củng cố hư cấu   
của cá nhân là các thể loại vừa cười cợt vừa nghiêm túc ở cuối   
thời cổ đại Hy Lạp, nơi mà các tác giả, do xúc tiếp với thực tại   
gân gũi, đã được giải thoát khỏi quyền lực của truyền thuyết.  
Sự gia tăng tính tích cực của hư cấu ở văn học thời đại   
mới được báo hiệu ở Thẩn khúc của Dante. Các hình tượng  
206 I LẠI NGUYÊN ÂN

và cốt truyện truyền thống bị biến cải mạnh mẽ trong các tác   
phẩm của G. Boccaccio và w. Shakespeare; ở truyện của F.   
Rabelais, hư cấu đạt tới mức không giới hạn. Ở văn học tiền   
lãng mạn và văn học lãng mạn chủ nghĩa, hư cấu bộc lộ đẩy   
đủ ở mủc tối đa. Nó được coi là thuộc tính rất quan trọng của   
thi ca; truyền thống hướng theo mẫu mực quá khứ bị đem   
đối lập với chuẩn mực của thời đại “viết theo quy luật của   
bản thân” (H. Kleist). Trong khi vẫn dựa vào các nguổn thẩn   
thoại và sáng tác dân gian, các nhà văn đầu thế kỷ XIX đã   
cách tân và cải biến ý nghĩa của chúng: J.w. Goethe viện đến   
các cốt truyện và hình tượng truyền thống, nhưng đưa vào   
đó nội dung mới (Faust). Đổng thời trong văn học có nhiều   
cốt truyện và hình tượng tập hợp, không thấy có sự tương   
đổng trực tiếp trong lịch sử và trong văn học trước đó, cũng   
không thấy trong thực tại gần gũi (tính giả tưởng và màu sắc   
xứ lạ trong truyện E.T.A. Hoffmann, E. Poe, N. Gogol, thơ J.   
Byron, Pushkin, Lermontov). Cách hiểu thi ca như sự “trứ   
tác” gắn với tâm thế các tác giả hướng tới sự khái quát độc   
đáo, đôi khi hướng tới sự kỳ vọng một tính độc lập hoàn toàn   
vế tinh thần, có khi với khuynh hướng đặc tuyển (élite). Thời   
đại chủ nghĩa lãng mạn đánh dấu những giới hạn mới của hư   
cấu: tâm thế tự biểu hiện của tác giả đã đánh thức năng lực tự   
quan sát, vi vậy ở các nhân vật của tác phẩm có sự ghi nhận   
trước hết những đặc điểm cá nhân của chính tác giả.  
Ở văn h ọc chủ nghĩa hiện thực thế kỷ X IX -X X , khoảng   
cách giữa thực tại khởi nguyên và thế giới nghệ thuật bị thu   
ngắn hẳn lại, hư cấu thường khi lùi lại trước sự tái hiện các  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
207

sự việc và con người mà cá nhân tác giả biết rõ. Đưa theo   
lối chọn lựa vào tác phẩm của mình những con người và sự   
kiện có thực, các nhà văn thế kỷ XIX (nối gót các nhà tình   
cảm chủ nghĩa) tỏ ra ưa thích các dữ kiện hiện thực hơn   
sự hư cấu, đôi khi nhẫn mạnh ưu thế của việc viết “theo tự   
nhiên”ễ L. Tolstoi thời cuối, F.M. Dostolevski đều đã từng tỏ   
ra hạ thấp, thậm chí muốn từ bỏ sự hư cấu. Sự miêu tả của   
các nhà văn hiện thực tạo ra một thứ hợp kim giữa những   
cái có hư cấu và không hư cấu.  
Ở văn học thế kỷ XX, hư cấu bộc lộ rõ ở những tác phẩm   
vận dụng ước lệ nghệ thuật ở mức cao, hoặc lối khái quát gây   
ấn tượng mạnh. Phạm vi hư cấu công nhiên là những nhóm   
thể tài văn học trinh thám, văn học phiêu lưu, giả tưởng khoa   
học. Các kiểu dạng sử dụng hư cấu ở văn học hiện đại hết   
sức đa dạng: nhà văn có thể nói về cái vốn có thực, ngược lại,   
cũng có thể nói vể cái không thể có.  
KẾT CẤU  
Sự sắp xếp, phân bố các thành phẩn hình thức nghệ thuật;   
tức là sự cấu tạo tác phẩm, tùy theo nội dung và thể tài. Kết   
cấu gắn kết các yếu tố của hình thức và phối thuộc chúng với   
tư tưởng. Các quy luật của kết cấu là kết quả của nhận thức   
thẩm mỹ, phản ánh những liên hệ bể sâu của thực tại. Kết cấu   
CÓ tính nội dung độc lập; các phương thức và thủ pháp kết cấu   
sẽ cải biến và đào sâu hàm nghĩa của cái được mô tả.  
208 I LẠI NGUYÊN ÂN

Kết cấu khiến tác phẩm trở nên mạch lạc, có “vẻ duyên   
dáng của sự trật tự” (Horatius). Kết cấu của các thể loại quy   
phạm (ví dụ chủ nghĩa cổ điển) thường có sự cân xứng giữa   
các thành phần được mô tả và các đơn vị văn bản tương ứng,   
điểu này góp phần thể hiện “tư tưởng về sức mạnh và sự   
vững chãi” (Diderot). Văn học các thế kỷ XIX-XX với xu thế   
tiểu thuyết hóa, với việc thể hiện cá nhân trong “tính không   
hoàn tất” của nó, đôi khi đã chống lại yêu cầu về sự chặt chẽ;   
do vậy kết cấu gây ảo giác vế tính không xác định, tính tự   
do (so với dự kiến), hoặc tính ghép mảng (íragmentaire),   
ngẫu nhiên... Sự sáng rõ và hoàn chỉnh của kết cẫu là đặc   
biệt quan trọng đối với những tác phẩm được tiếp nhận gọn   
một lần (kịch, bài thơ, truyện ngắn.ế.); còn với tác phẩm tự   
sự cỡ lớn thì kết cấu thường được tự do hơn.  
Kết cấu tác phẩm văn học bao gồm việc phân bố các   
nhân vật (tức là hệ thống các hình tượng), các sự kiện và   
hành động (kết cấu cốt truyện), các phương thức trần thuật   
(kết cấu trần thuật như là sự thay đổi các điểm nhìn đối với   
cái được miêu tả), chi tiết hóa các khung cảnh, hành vi, cảm   
xúc (kết cấu chi tiết), các thủ pháp văn phong (kết cấu ngôn   
từ), các truyện kể xen kẽ hoặc các đoạn ngoại để trữ tình   
(kết cấu các yếu tố ngoài cốt truyện). Ở tác phẩm thơ, nhất   
là thơ trữ tình, kết cấu còn bộc lộ ở tính cần đối của các đơn   
vị ngữ điệu, cú pháp, nhịp điệu. Phạm vi của kết cấu còn bao   
gốm cả i>ự tưưng ứng giữa các bình diện khác nhau (các khía   
cạnh, các tầng nấc, các cấp độ) của hình thức văn học mà   
nhờ đó tạo ra được hệ thống các môtip đặc trưng cho từng  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
209

tác phẩm, từng nhà văn, từng thể tải, từng khuynh hướng   
văn học.  
Mặt quan trọng nhất của kết cẫu, nhất là trong các tác   
phẩm cỡ lớn, là trình tự của việc đưa cái được miêu tả vào   
văn bản phải khiến cho nội dung nghệ thuật luôn luôn được   
khai triển. Nếu trước khi văn bản chấm dứt mà hàm nghĩa   
đã cạn kiệt, hoặc hàm nghĩa còn chưa đủ bộc lộ - thì đó là   
thiếu sót của kết cấu. Ở các tác phẩm cỡ nhỏ (truyện ngắn,   
ngụ ngôn, giai thoại, thơ trữ tình...), kết thúc bao giờ cũng   
đột ngột, bất ngờ, làm thay đổi, thậm chí lật trái ý nghĩa của   
những điểu đã nói trước đó.  
Trong văn học, sân khấu và điện ảnh thế kỷ XX có một   
kiểu kết cấu khá thông dụng, mang tính tích cực nhiều hơn,   
đó là kết cấu lắp dựng (montage); nó cho phép nghệ sĩ thể   
hiện những liên hệ cốt lõi, tuy không dễ nhìn thấy, giữa các   
hiện tượng; nó cho phép nghệ sĩ chiếm lỉnh thế giới trong tính   
đa chất, đa tạp, mâu thuẫn, lưu chuyển và thống nhất của nó.  
KÍCH  
Một trong ba loại văn học (bên cạnh tự sự và trữ tình).   
Kịch vừa thuộc về sân khẩu, vừa thuộc vể văn học: nó là cơ   
sở đầu tiên của vở diễn, vừa được cảm thụ bằng việc đọc.  
Kịch được hình thành trcn cơ sở sự tiến triển của các   
diễn xướng mang tính sân khấu: việc đẩy lên tiến cảnh   
những diễn viên kết hợp trình diễn pantomim với trình diễn  
210 I LẠI NGUYÊN ÂN

lời đã dẫn tới sự xuất hiện của kịch. Cơ sở của kịch là những   
mâu thuẫn xã hội, lịch sử, hoặc những xung đột muôn thuở   
của con người nói chung. Nét chủ đạo ở kịch là kịch tính -   
một đặc tính tinh thẩn của con người do các tình huống gây   
nên, khi những điếu thiêng liêng, cốt thiết không được thực   
hiện hoặc bị đe dọa.  
Kịch thường được xây dựng trên những diễn biến của   
duy nhất một hành động bên ngoài, gắn liến với sự đấu   
tranh của các nhân vậtỄ Hành động kịch hoặc được theo dõi   
từ thắt nút đến cởi nút, bao quát một khoảng thời gian dài;   
hoặc được nắm bắt chỉ ở đỉnh điểm, gán tới cởi nút.  
Cơ sở chung cho kết cấu của kịch là việc phân chia tác   
phẩm thành các hồi và cảnh, bằng cách đó mỗi thời điểm   
(được miêu tả ở mỗi hổi) nổi tiếp với các thời điểm khác;   
thời gian được miêu tả (thời gian thực tại) ứng với thời gian   
cảm thụ (thời gian nghệ thuật). Trong sáng tác kịch ở những   
thời đại khác nhau của những kịch tác gia khác nhau có   
những cách xử lý khác nhau vế kết cấu, về việc miêu tả thời   
gian và địa điểm của hành động kịch. Ở kịch hát dân gian   
phương Đông hoặc kịch Brecht (kịch tự sự), thời gian và địa   
điểm được miêu tả có thể chuyển đổi ngay trong phạm vi   
một hồi; điều này khiến sự miêu tả của kịch trở nên tự do   
giống như ở tự sự. Kịch châu Âu thế kỷ XV I-XIX thường ít   
các đoạn cảnh, lừng cảnh được tái hiện lỉ 111Ỉ rườm rà, mỗi   
hồi chỉ gồm một cảnh; điều này tạo ra màu sắc xác thực đời   
sống cho vở diễn. Mỹ học của chủ nghĩa cổ điển, với quy tắc  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
211

“tam duy nhất”, đòi hỏi một sự chế ngự đến mức nén chặt tối   
đa không gian và thời gian trong tác phẩm kịch.  
Có ý nghĩa quyết định trong kịch là các phát ngôn của   
các nhân vật, biểu thị hành động ý chí và sự tự khám phá của   
họ. Trần thuật (chuyện của các nhân vật vê' những điểu đã   
qua, thông báo của người dẫn chuyện, của tác giả trong kịch   
bản) chỉ có vai trò thứ yếu, nhiễu khi không có trong kịch   
bản. Lời nói ở kịch và sân khấu nhằm vào loại địa chỉ hai   
phía: diễn viên (nhân vật) nói với bạn diễn, đổng thời đấy   
cũng là độc thoại gửi tới khán giả. Yếu tố độc thoại ở kịch có   
thể hoặc ẩn ngầm trong đổi thoại dưới dạng những câu hỏi   
không có lời đáp, hoặc dưới dạng những độc thoại thật sự,   
bộc lộ những xúc cảm kín đáo của các nhân vật và do vậy   
làm tăng kịch tính, mở rộng phạm vi và ý nghĩa của sự miêu   
tả. Sự kết hợp tính đối thoại và tính độc thoại tạo nên một   
sức mạnh nghệ thuật riêng, làm tăng khả năng khơi gợi, kêu   
gọi của ngôn ngữ.  
Ở nhiều thời đại của châu Âu (từ cổ Hy La đến F.   
Schiller, V. Hugo), kịch chủ yếu được viết bằng thơ và dựa   
vào độc thoại; điểu này khiến kịch gẩn gũi với nghệ thuật   
hùng biện (diễn thuyết) và thơ trữ tình. Vào thời phổn thịnh   
của chủ nghĩa hiện thực, xu hướng truyển thống nói trên bị   
xem là thủ cựu, giả dối. Ở kịch thế kỷ XIX, với sự quan tâm   
đến đời sống cá nhân và sinh hoạt gia đinh, yếu tố đối thoại   
là chủ đạo, yếu tố diễn thuyết độc thoại bị giảm đến mức ít   
nhất. Ở thế kỷ XX, yếu tố độc thoại lại tái sinh trong những  
212 I LẠI NGUYÊN ÂN

sáng tác kịch để cập đến các xung đột xã hội chính trị sâu sắc   
của thời đại.  
Ngôn ngữ kịch là ngôn ngữ để diễn xướng trong không   
gian rộng của sân khấu, là ngôn ngữ có trù tính đến hiệu   
quả đối với công chúng, tức là dạng ngôn ngữ mang tính sần   
khấu. Sân khấu kịch cần đến những tình huống để nhân vật   
phát ngôn trước công chúng, cần đến các biện pháp phóng   
đại kiểu sân khấu; từng lời từng câu đều cần được nhân vật   
kịch nói to, rõ ràng mạch lạc hơn SO với tình thế được miêu   
tả. Nhiếu nhà văn viết kịch đã nhận xét về xu hướng ước   
lệ của các hình tượng trong kịch. Những dục vọng, những   
quyết định đột ngột, những phản ứng trí tuệ sắc cạnh, những   
biểu hiện sáng rỏ của suy nghĩ và cảm xúc, - là những nét cốt   
yếu đối với nhân vật kịch hơn SO với nhân vật của tác phẩm   
tự sự. Những ý nghĩ, cảm xúc, dự định còn mập mờ, - được   
thể hiện bằng những lời nói có sắc thái cụ thể, được kết hợp   
với sắc giọng, cử chỉ, vẻ mặt của các diễn viên.  
Cho đến trước thế kỷ XIX, sự phát triển của kịch tương   
ứng với sự phát triển chung của văn học và các ngành nghệ   
thuật khác. Có những thời kỷ kịch giữ vai trò hàng đầu của   
văn học (ví dụ ở văn học của chủ nghĩa cổ điển ở châu Âu).   
Ở thế kỷ XIX-XX, nghệ thuật đi theo xu hướng tự nhiên,   
“giống như thực”, với sự đổi mới ở tiểu thuyết, đã đẩy lùi vị  
trí của kịch, đổng thời gây ncn những biến đổi trong cấu trúc  
của kịch: tính ước lệ và phóng đại khoa trương ở kịch giảm   
đến mức ít nhất. Ở thế kỷ XX, kịch còn bao hàm cả nguyên  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
213

tắc trữ tình (kịch trữ tình của Maeterlinck và A. Blok), hoặc   
nguyên tắc tự sự (kịch tự sự của Brecht); việc sử dụng các   
mảng tự sự và lắp ghép các cảnh diễn khiến sáng tác kịch có   
màu sắc tư liệu. Đồng thời, sự vi phạm công nhiên đối với ảo   
giác về tính xác thực của cái được miêu tả, - lại khiến kịch   
trở về tính ước lệ.  
Văn học kịch bao gổm nhiếu thể loại, thể tài. Diện mạo   
cụ thể và tên gọi thể tài gắn với sự phát triển của văn hóa   
nghệ thuật ở các quốc gia dân tộc và ở các khu vực cộng đổng   
văn hóa của thế giới. Ở châu Âu, suốt các giai đoạn lịch sử   
đếu có các thể tài tragédie (bi kịch) và comédie (hài kịch);   
tiêu biểu ở thời trung đại là các thể tài gắn với nhà thờ Ki Tô   
giáp: liturgie (kịch thánh lễ), mysterie (kịch bí tích), mirade   
(kịch thánh tích), moralité (hạnh tích)...; ở thế kỷ XVIII hình   
thành thể tài drama (chính kịch), và các thể mélodrame, farce   
(kịch hể), vaudeville (kịch vui), tragie-comédie (bi hài kịch).  
Ở Ấn Độ, Trung Quốc, Nhật Bản, ở các nền văn hóa   
nghệ thuật dân tộc đểu có các chủng loại kịch với những hệ   
thống tên gọi thể tài riêng.  
K|CH PHI LÝ  
Thuật ngữ trỏ chung các hiện tượng tiển phong chủ   
nghĩa trong kịch và sân khấu những năm 1950 - 1960. Khái   
niệm “phi lý” (lấy từ gốc La tinh: absurdus) được rút từ triết   
học chủ nghĩa hiện sinh (A. Camus, J.-P. Sartre). Tên gọi  
214 I LẠI NGUYÊN ÂN

“kịch phi lý” xuất hiện sau lần biểu diễn ra mắt ở Paris các vở   
kịch Nữ ca sĩ hói đầu của E. Ionesco và Trong khi chờ Godot   
của s. Beckett. Những nét chính của kịch phi lý là: trưng bày   
theo lối hài hước nghịch dị tính chất giả dối và vô nghĩa của   
những hình thức (kể cả ngôn ngữ) đời sóng thường ngày   
của “con người trung bình”, nơi nó bị phân cách, tách rời   
nhau do tính bi kịch không lối thoát của “thân phận người”;   
truyến đạt theo lối phúng dụ cảm giác choáng váng do nhận   
ra tính ảo tưởng của mọi giá trị đời sống, đối mặt với tính   
tàn bạo phi lý và cái chết. Kịch phi lý đề xuất một kiểu kịch   
không có cốt truyện, không có các tính cách; con người ở   
đây chỉ được xác định bằng những hành vi không bị chi phối   
bởi bất kỳ liên hệ nhân quả nào. Một trong những định đề   
chính của kịch phi lý là sự thoái hóa của ngôn ngữ như một   
công cụ giao tiếp; lời nói của con người ở các tác phẩm này   
trở thành hình thức, bị mất cái nghĩa vốn đã cứng lại thành   
khuôn; đối thoại cũng trở nên không đáng tin. Một trong   
những thủ pháp chủ yếu là nghịch dị (grotesque), theo các   
tác gia kịch phi lý, thủ pháp này bộc lộ được nội dung đích   
thực của thực tại, bản chất phi lôgic và phi lý của thực tại.   
Thể tài thường được dùng là kịch hể bi đát (tragi-farce),   
thông qua nghịch dị, diễu nhại tính phi lý của sinh tồn con   
người. Ngoài Ionesco và Beckett, những người được coi là   
tác gia của kịch phi lý là J. Genet, B. Vian và phần nào cả A.   
Adamnv ci Pháp. D Ru7.7.ati và E. D’ Erico à Ttalia. Pinter và   
N. Sampson ở Anh.  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
215

KHINH Từ  
Còn gọi là uyển ngữ, nói giảm; một biện pháp tu từ ngược   
với ngoa dụ, gần với nhã ngữ. Phương thức chuyển nghĩa   
bằng phép khinh từ là nhằm giảm bớt hoặc né tránh hậu quả   
kích động của thông báo. Ví dụ, để thông báo sự kiện ai đó   
chết, người ta dùng những từ hoặc cách nói khác, như “mát”,   
“về”, “đi”, “quy tiên”..., hoặc: “Nửa chừng xuân thoắt gãy cành   
thiên hương' (Nguyễn Du); “Bác Dương thôi đã thôi rồi/Nước   
mây man mác ngậm ngùi lòng ta” (Nguyễn Khuyến), v.v.  
KHUYNH HƯỚNG, TRÀO LUU VÀN HỌC  
Các khái niệm dùng để trỏ những hiện tượng của quá   
trình văn học. Khuynh hướng, trào lưu là những cộng đổng   
các hiện tượng văn học được liên kết lại trên cơ sở một sự   
thổng nhất tương đổi vẽ các định hướng thẩm mỹ-tư tưởng   
và về các nguyên tắc thể hiện nghệ thuậtử Trong mỹ học,   
nghệ thuật học, nghiên cứu văn học còn chưa có sự thổng   
nhất vế tương quan phối thuộc giữa hai khái niệm này. Một   
số nhà nghiên cứu muốn coi trào lưu là phạm trù rộng hơn,   
dung chứa nhiểu khuynh hướng. Quan niệm được dùng phổ   
biến hơn thì coi khuynh hướng là phạm trù rộng, dung chứa   
nhiều trào lưu. Ngoài ra, hai khái niệm này còn được dùng   
theo nghĩa rộng như là đồng nghĩa với nhau; “trào lưu” đôi  
216 I LẠI NGUYÊN ÂN

khi được đổng nhất với “trường phái”, “nhóm phái”; khuynh   
hướng đôi khi được đổng nhất với “phương pháp sáng tác”   
hoặc “phong cách”.  
ứ n g v ớ i q u an n iệm được d ù n g p h ổ b iến , khái n iệm   
khuynh hướng ghi nhận tính cộng đồng vế cơ sở tư tưởng   
thẩm mỹ của nội dung nghệ thuật; tính cộng đổng này được   
quy định bởi sự thống nhất vế truyến thống nghệ thuật và   
văn hóa, bởi sự gần gũi trong cách hiểu của các nhà văn đối   
với các vấn đế của đời sóng, bởi sự giống nhau về các tình   
thế xã hội, thời đại, văn hóa, nghệ thuật. Tuy vậy, cách hiểu,   
cách đặt vấn để, ý tưởng vế phương hướng và cách thức xử lý   
các vấn đế ẫy, lý tưởng, quan điểm xã hội và quan niệm nghệ   
thuật ở các nhà văn cùng thuộc một khuynh hướng, lại có thể   
khác nhau. Ví dụ, cơ sở cho cách hiểu về cuộc đời ở khuynh   
hướng chủ nghĩa lảng mạn, một mặt là sự thát vọng đối với   
lý tưởng Khai Sáng, đối với thực tại đương thời, đối với viễn   
cảnh của tiến bộ xã hội, và mặt khác, là khát vọng hoàn thiện,   
là cao vọng vươn tới lý tưởng phổ quát, tuyệt đối, bẫt tận.   
Nhưng nội dung cụ thề của những “bất hòa”, những “giấc   
mơ” ở các nhà văn lãng mạn lại khác nhau: một số người   
khát khao xây dựng lại một cách căn bản cuộc sống xã hội (J.   
Byron, P.B. Shelley, G. Sand, A. Mickiewicz, s. Petoíì); một   
số khác đi tìm sự giải cứu trong tôn giáo (Chateaubriand,   
Lamartine, V.A. Zhukovski), trong nghệ thuật (các nhà lãng  
m ạn trtíờng phái Jcna, E.T.A. Hoffmann), trong sự hòa đồng   
vào thiên nhiên hoặc trở vể đời sống dân gian cổ xưa (W.   
Wordsworth, các nhà lãng mạn trường phái Heidelberg).  
/50 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I   
217

Khuynh hướng khác với các nhóm phái và trường phái   
văn học vốn đòi hỏi phải có một sự gẩn gũi trực tiếp về tư   
tưởng và nghệ thuật, một sự thống nhất mang tính cương   
lĩnh vẽ thẩm mỹ của các thành viên (ví dụ “trường phái   
ao hổ” của chủ nghĩa lãng mạn ở Anh, nhóm “Parnasse”   
ở Pháp, v.vế). Khuynh hướng cũng khác với trào lưu văn   
học với tư cách một biến thức của khuynh hướng. Ví dụ   
ở chủ nghĩa cổ điển Pháp có thể chia ra một trào lưu dựa   
chủ yếu vào truyền thống chủ nghĩa duy lý Descartes (P.   
Corneille, Jẵ Racine, N. Boileau) và một trào lưu dựa phần   
lớn vào truyến thống chủ nghĩa duy cảm của p. Gassendi (J.   
La Fontaine, Molière).  
Ở các nển văn học châu Âu, khuynh hướng chỉ phát   
sinh từ thời cận đại khi văn học đả có tính độc lập tương đối:   
với tư cách “nghệ thuật ngôn từ” nó tách khỏi các thể loạt   
phi nghệ thuật khác. Nhân tố cá nhân ngày càng chi phối văn   
học, việc biểu hiện quan điểm của tác giả trở nên khả thể,   
nghệ sĩ có khả năng lựa chọn lập trường sống và lập trường   
sáng tác. Những khuynh hướng được coi là quan trọng hơn   
cả trong lịch sử văn học châu Âu là: chủ nghĩa hiện thực   
Phục Hưng, barocco, chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa hiện thực   
Khai Sáng, chủ nghĩa tình cảm, chủ nghĩa lãng mạn, chủ   
nghĩa hiện thực phê phán, chủ nghĩa tự nhiên, chủ nghĩa   
tượng trưng, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Một số   
khuynh hướng khác, được đê' xuất nhúng còn có Iranh luận,   
là: chủ nghĩa kiểu sức (manierisme), rococo, khuynh hướng   
tiền lãng mạn, khuynh hướng tân cổ điển, khuynh hướng  
218 I LẠI NGUYÊN ÂN

lãng mạn mới, chủ nghĩa ấn tượng, chủ nghĩa biểu hiện, chù   
nghĩa hiện đại.  
Khuynh hướng văn học mang tính chất mở chứ không   
khép kín; việc chuyển biến từ một khuynh hướng này sang   
một khuynh hướng khác thường tạo ra những hình thức   
trung gian. Ví dụ khuynh hướng tiến Phục Hưng ở châu Âu   
thế kỷ XIII-XIV, khuynh hướng tiến lãng mạn cuối thế kỷ   
XVIII, v.v.  
Sự chuyển đổi và kế tiếp theo trình tự giống nhau của   
các khuynh hướng tại những nước khác nhau cho phép xem   
các khuynh hướng ấy như những hiện tượng có tính quốc   
tế; mỏi khuynh hướng ở một nến văn học có thể được xem   
như dạng thức dân tộc của mô hình chung; nhưng bản sắc   
dân tộc lịch sử của khuynh hướng tại mỗi nước đôi khi cũng   
rất hệ trọng.  
Những nhà lý luận đê' xuất và luận chứng phạm trù   
phương pháp sáng tác cho rằng đặc điểm cốt lõi nhát của   
mọi khuynh hướng văn học là phương pháp sáng tác của   
nó: chính phương pháp quy định tính chất của việc lựa chọn   
chất liệu đời sống và phương thức nghệ thuật để xử lý chất   
liệu; mỗi khuynh hướng có một hệ thống các phương tiện   
miêu tả-biểu cảm; trong phạm vi một khuynh hướng lại có   
những phong cách khác nhau.  
C ác kliuynh hướng văn học giữ vai trò then chốt trong  
lịch sử văn học; có thể xem lịch sử văn học dưới dạng khái   
quát như lịch sử các khuynh hướng, bởi vì chúng đánh dấu  
150 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I 219

tiến trình chiếm lĩnh thế giới bằng ngôn từ nghệ thuật, đánh   
dấu tiến bộ nghệ thuật trong văn học.  
Khuynh hướng là phạm trù thẩm mỹ ở bình diện loại hình.  
KÝ  
Tên gọi chung cho một nhóm thể tài nằm ở phần giao   
nhau giữa văn học và ngoài văn học (báo chí, chính luận, ghi   
chép tư liệu các loại...), chủ yếu là văn xuôi tự sự, gồm các   
thể như bút ký, hổi ký, du ký, phóng sự, ký sự, nhật ký...  
Ký nói chung khác với truyện (truyện dài, truyện vừa,   
truyện ngắn, tiểu thuyết) ở chỗ trong tác phẩm ký không có   
một xung đột thống nhẫt; phần khai triển của tác phẩm chủ   
yếu mang tính miêu thuật. Đế tài và chủ đề của tác phẩm ký   
có khác so với truyện. Nó thường để cập không phải vấn đề   
sự hình thành tính cách của cá nhân trong tương quan với   
hoàn cảnh, mà là các vấn để trạng thái dân sự (kinh tế, xã   
hội, chính trị) và trạng thái tinh thần (phong hóa, đạo đức)   
của bản thần môi trường xã hội. Do hướng tới những phạm   
vi thông tin và nhận thức rất đa dạng, ký cũng rất đa dạng về   
kiểu loại, vế kết cấu.  
Văn học thể ký là một bộ phận hợp thành của hầu hết   
các nển văn học hiện đại; việc thừa nhận thuộc tính văn  
học của những tác phẩm ký nhẫt định đôi khi tùy thuộc  
vào quan niệm đương thời ở từng nển văn học về “tính văn   
học”, nhưng các đặc điểm về văn phong, vể ngôn từ nghệ  
220 I LẠI NGUYÊN ÂN

thuật thường luôn luôn được tính đến, bên cạnh sự gần gũi   
với văn học trong các vấn đế mà tác phẩm ký đề cập. Có   
những tác phẩm chú ý đến bình diện “miêu tả phong tục”   
qua những nét tính cách tiêu biểu; có những tác phẩm chú   
ý miêu tả tính cách xã hội hoặc dân tộc trong cuộc sống của   
cư dân các vùng qua các thời đại; có những tác phẩm đậm   
chất trữ tình, triết lý, v.v.  
Một bộ phận lớn tác phẩm ký nghiêng vể tính báo chí,   
tính chính luận, biểu thị sự quan tâm mang tính thời sự đến   
các trạng thái và xu hướng nhất định của sự phát triển xã   
hội. Lại còn có một bộ phận không nhỏ tác phẩm ký đậm   
đặc tính tư liệu, hướng vào việc tái hiện chính xác các sự   
kiện và hiện tượng có thực, và thường kèm theo sự lý giải và   
đánh giá của tác giả. Loại này thường được xem như một thể   
loại của chính luận, của báo chíẵ Nhưng một số nhà nghiên   
cứu lại muốn xem đây là ký, thậm chí ký văn học, với lập   
luận rằng tính tư liệu là dấu hiệu thể loại đặc trưng của ký.  
Vê' kết cấu, ký rất đa dạng. Chúng có thể được tạo thành   
từ những phần vốn chỉ gắn với nhau bằng một trật tự bể   
ngoài, lấy để tài các đoạn mô tả làm dấu hiệu để ráp nối, hoặc   
lấy các ý bình luận vể các sự việc được miêu tả làm dấu hiệu   
ráp nối. Để tạo ra sự thống nhất cho các thành phần vốn dị   
biệt nhau, đôi khi người viết sử dụng hình tượng người kể   
iliuyện, - vai này sẽ 111Ô tả các cuộc gặp gỡ và trò chuyện với   
các nhân vật, bộc lộ những quan sát, ấn tượng, ý kiến khái   
quát của mình.  
Í5 0 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 221

Sáng tác văn học thể ký thường thịnh hành ở các giai   
đoạn văn học sử ứng với thời kỳ xã hội có sự khủng hoảng   
của các quan hệ cũ, nảy sinh một nếp sống mới, làm tăng   
cường chú ý đến sự miêu tả các thói tục. Ví dụ ở nước Anh   
đầu thế kỷ XVIII, khi các tạp chí châm biếm của R. Steel và   
Jắ Addison đăng những bài phác họa chân dung và cảnh sinh   
hoạt. Hoặc ở Nga giữa thế kỷ XIX, khi chế độ nông nô khủng   
hoảng, quý tộc suy thoái, tầng lớp dưới đáy bị bần cùng, thể   
ký trở thành một trong những thể loại chủ đạo của văn học.   
Ở văn học Việt Nam những năm 1930 chứng kiến sự nảy nở   
mạnh mẽ các tác phẩm phóng sự viết về các tệ nạn ở xã hội   
đô thị hóa.  
Ở văn học xã hội chủ nghĩa, bộ phận văn học thể ký   
đáng chú ý là những tác phẩm viết về chiến tranh, hoặc   
những tác phẩm nêu vẫn đề kinh tế xã hội, mang cảm hứng   
nghiên cứu đời sống.  
KÝ HIỆU HỌC  
Khoa học vể các ký hiệu, nảy sinh như một ngành độc   
lập từ những năm 1950 trên giao điểm của ngôn ngữ học cấu   
trúc, điểu khiển học và lý thuyết thông tinẵ  
Nghiên cứu các phương thức giao tiếp (truyền thông   
tin) bằng các biểu trưng (tưựng trưng), ký hiệu hục khảo sát   
Sự giao tiếp của động vật, sự giao tiếp giữa người với người,   
và các quan hệ trong hệ thống “người - máy”. Những khách  
222 I LẠI NGUYÊN ÂN

thể nào có thể được khảo sát như những ngôn ngữ, đều là   
đối tượng của ký hiệu học. Trong số các ngôn ngữ, người ta   
phân biệt: 1) Các ngôn ngữ tự nhiên, tức là các ngôn ngữ của   
các tập thể dân tộc, đã định hình trong lịch sử (ví dụ: tiếng   
Việt, tiếng Anh, tiếng Pháp...); 2) Các ngôn ngữ nhân tạo:   
các ngôn ngữ chỉ huy và lập trình trong hệ thống “người -   
máy”; 3) Các siêu ngôn ngữ, được dùng để mô tả các ngôn   
ngữ tự nhiên và nhân tạo; 4) Các ngôn ngữ thứ sinh (hoặc   
còn gọi là hệ thống mô hình hóa thứ sinh): các ngôn ngữ đa   
dạng của văn hóa, nảy sinh trên cơ sở các ngôn ngữ tự nhiên   
nguyên sinh (các hệ thống biểu trưng của thần thoại, của   
nghi lễ, của những răn cấm và mệnh lệnh đạo lý-xã hội; các   
ngôn ngữ của các loại hình nghệ thuật khác nhau, v.v..ễ).  
Cơ cấu ký hiệu học dựa trên cơ sở: 1) Phân giới trạng   
thái đổng đại của cấu trúc ngôn ngữ (sự tương ứng của mọi   
yếu tố trong tính thống nhất vế chức năng của chúng) và   
trạng thái lịch đại của nó (những biến đổi của cấu trúc trong   
thời gian); 2) Phân giới ngôn ngữ như một hệ thống thứ bậc   
những chuẩn mực phi thời gian và những quy tắc của lời nói   
như là sự vật chất hóa các quy tắc ấy trong một thực thể kỷ   
hiệu của những văn bản nhất định, nằm trong một không   
gian và thời gian xác định; 3) Phân giới trong ngôn ngữ   
những trục mẫu (paradigme - hệ dọc - một tập hợp những   
hình thái tương đương nhưng khác nhau vc nghĩa mà người   
ta lựa chọn để tạo ra văn bản) và trục cú đoạn (syntagme - hệ   
ngang   
sự kết hợp các yếu tố khác loại trên trục phát ngôn).  
/50 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I 223

Việc xây dựng lý thuyết về ký hiệu dẫn tới sự phân chia   
những đối lập có tính chất xuất phát điểm; quan trọng nhất   
là: 1) Phân biệt các ký hiệu ước lệ với tính võ đoán của chúng   
(trong quan hệ cái biểu đạt và cái được biểu đạt) và các ký   
hiệu tạo hình (hình hiệu) với những liên hệ được xác lập   
một cách hệ thống giữa hai bình diện cái biểu đạt và cái được   
biểu đạt; 2) Phân biệt: a/ Ngữ nghĩa: quan hệ của ký hiệu với   
thế giới thực tại ngoài ký hiệu; b/ Ngữ cú: quan hệ của ký   
hiệu này với ký hiệu khác; c/ Ngữ dụng: quan hệ của ký hiệu   
với tập thể sử dụng ký hiệu ấy.  
Việc áp dụng ký hiệu học để mô tả các văn bản văn học   
(và nghệ thuật) với hy vọng làm cho các khoa học nhân văn   
thoát khỏi các phương pháp phân tích mang đậm thị hiếu   
chủ quan, - đã gây nên luận chiến vào những năm 1960;   
người ta gọi các phương pháp của ký hiệu học là “phương   
pháp chính xác”, và đối lập khoa học nhân văn với khoa học   
chính xác; những người chủ trương dùng các phương pháp   
của ký hiệu học bị phê phán là “theo chủ nghĩa hình thức”,   
“phi nhân văn hóa các khoa học nhân văn”. Nửa đầu những   
năm 1960, dạng vận dụng ký hiệu học phổ biến là xác định   
những cấu trúc bất biến, có thể coi như những ngôn ngữ độc   
lập: “ngôn ngữ balet”, ngôn ngữ xiếc”, “ngôn ngữ phim câm”,   
“ngôn ngữ kịch”, “ngôn ngữ các thể loại”. Đặc trưng nghệ   
thuật của các loại hình, vai trò mô hình hóa tích cực của các   
ngỏn ngữ nghệ thuật, - đưực chú ý nghiên cứu. Nửa cuối   
những năm 1960 - đáu 1970, nghiên cứu ký hiệu học các văn   
bản văn học có những chuyển biến. Một mặt, nó bắt đẩu chú  
224 I LẠI NGUYÊN ÂN

ý nghiên cứu các đặc điểm cá nhân của văn bản. Nếu ở giai   
đoạn trước, văn bản được chú ý như là sự thực hiện các mô   
hình ngôn ngữ, thì đến lúc này nó được nghiên cứu trong   
sự xung đột với ngôn ngữ, như kẻ tham dự trò chơi “thực   
thi / không thực thi” các quy tắc cấu trúc. Ở chức năng này,   
văn bản hiện diện không chỉ như vật truyến tin thụ động   
mà còn như máy phát thông tin. Cá nhân tác giả và cá tính   
công chúng cảm thụ văn bản trở thành đối tượng nghiên   
cứu. Văn bản, từ chỗ là vết tích của cấu trúc ở chất liệu, trở   
thành kẻ tham dự tích cực vào một hệ thống động: ngôn ngữ  
- tác giả - công chúng (chính văn bản cũng trở thành một   
hiện tượng chỉ tổn tại trong tính năng động của hệ thống   
các liên hệ). Mặt khác, sự tương quan của các văn bản với   
các văn cảnh văn hóa rộng, ngày càng được giới nghiên cứu   
ký hiệu học quan tâm. Các phương pháp của ký hiệu học   
cáu trúc mở ra những khả năng mới cho việc tái lập những   
văn bản và những lễ thức cổ xưa. Các vấn đế giải cấu trúc   
(reconstruction), giải mã, lý thuyết dịch - ngày càng chiếm   
vị trí tru n g tâ m c ủ a ký h iệu h ọ c văn h ó a.  
Thành tựu của ký hiệu học văn hóa là vạch ra nguyên lý   
về tính đa ngữ của văn hóa mà tính đa kênh và đa hệ là điếu   
kiện bắt buộc cho hoạt động chức năng của nó. Một quy luật   
ký hiệu học đã được thừa nhận là: không một nển văn hóa  
nào có thc tốn tại m à chỉ có độc m ột kcnh ký hiệu. Điều này  
đặt ra Vấn đề vế tính nhiểu giọng điệu của văn hóa, vẽ tính   
tương tác của các hệ thống ký hiệu khác nhau.  
/50 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I 225

Những khám phá vẽ chức năng phi đối xứng của các   
bán cầu não người đả gây một xung lực mới cho nghiên cứu   
ký hiệu học những năm 1970, do chỗ đã vạch ra một loạt   
tương đồng ở chiều sâu giữa ý thức cá nhân con người và   
cấu trúc văn hóa nhân loại.  
Ký hiệu học được phát triể n ở khá nhiểu nước. Ở châu   
Âu, người được coi là đặt cơ sở cho nó là Ferdinand de   
Saussure (nhà ngữ văn học và nhân chủng học, người Thụy   
Sĩ). Ở Pháp, cùng với các công trình có ý nghĩa thế giới của   
Claude Levi-Strauss và E. Benveniste là L. Helmslev, Roland   
Barthes, A. Greimas. Ở Mỹ, ký hiệu học có truyền thống từ   
Ch. Pierce và Ch. Morris, với những công trình của R.o.   
Jakobson và một số tác giả khác, đã tác động lớn đến các   
khuynh hướng mới trong ngữ học. Ở Nga, truyền thống ký   
hiệu học có từ Veselovski và Potebnya, từ những thành viên   
của nhóm ngôn ngữ học Moskva và nhóm ngôn ngữ học   
Prague, nhóm OPOJAZ, M. Bakhtin, L. Vygotski, V. Propp,   
V. Zhirmunski, G.A. Gukovski, S.M. Eizenshtein, O.M.   
Freidenberg, D.s. Likhachev, P.G. Bogatyrev, R.o. Jakobson;   
thời Xô viết xuất hiện trường phái ký hiệu học Tartu (thuộc   
Estonia ngày nay) do Ju. Lotman đứng đầu. Ở Đông Âu, đáng   
kể nhất là các nhóm và trường phái ký hiệu học Ba Lan (T.   
Kotarbinsky, M. R. Mayenowa, s. Zhulkevsky...) Tiệp Khắc   
(cũ) (Mukarovsky...). Việc nghiên cứu ký hiệu học cũng phát   
triển ở Italia (U. Eco), Đức, Nhật Bản.  
226 I LẠI NGUYÊN ÂN

KÝ HIỆU THẨM MỸ  
Một khái niệm được đưa vào mỹ học do có liên quan   
đến việc lý giải các quá trình nghệ thuật từ lập trường ký   
hiệu học. Triết gia Mỹ Ch. Morris đế xuất lý thuyết vê' ký   
hiệu thẩm mỹ trên cơ sở sự phân loại các ký hiệu của nhà   
logic học Mỹ Ch. Peirce. Morris xác định ký hiệu trong nghệ   
thuật là ký hiệu miêu tả hoặc tạo hình; nó giống với khách   
thể mà nó miêu tả vế vẻ ngoài hoặc vế cấu trúc. Những   
người chủ trương quan niệm này xem nghệ thuật như một   
“ngôn ngữ đặc biệt”, khác với mọi phương tiện truyến thông   
tin khác. Tác phẩm nghệ thuật đưa ra những ký hiệu thẩm   
mỹ phức tạp, những ký hiệu này sẽ tham dự vào sự giao tiếp.   
Tính cấu trúc, tính phổ quát, và sự tương ứng với các quan   
hệ giá trị - được Morris nêu như những đặc tính cơ bản của   
ký hiệu thẩm mỹ.  
Giới nghiên cứu Xô-viết từ những năm 1960 - 1970 khảo   
sát ký hiệu thẩm mỹ trong tương quan của nó với hình tượng   
nghệ thuật. Ký hiệu thẩm mỹ được xem như một thành tổ   
cấu trúc của hình tượng nghệ thuật. Ngoài chức năng thay   
thế thực tại và chức năng làm phương tiện truyền thông tin,   
các ký hiệu trong nghệ thuật còn có đặc tính bất biến, lặp lại   
(ỉiivaiicUil), kliác với đặc tính độc đáo, duy nhất (unical) của   
hình tượng nghệ thuật. Do vậy, nghiên cứu văn học và nghệ   
thuật có thể nêu ra được những cấu trúc bất biến, lặp lại đó,  
/50 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I 227

cả ở cấp độ các thủ pháp và phương thức truyền tải thông tin   
nghệ thuật, cả ở cấp độ những hình thức mang tính nội dung.   
Ví dụ những dạng trùng lặp ở thơ ca truyển miệng, ở các họa   
tiết của nghệ thuật tạo hình, ở các trò chơi và các vũ điệu nghi   
lễ (múa thiêng) - đểu có thể được xem là các yếu tố ký hiệu.   
Với tư cách là những khuôn mẫu rập sẵn, ký hiệu được sử   
dụng trong mọi loại hình nghệ thuật. Ở điện ảnh, đó có thể là   
bàn tay cấm súng lục, chiếc bánh kem phết trên mặt nhân vật   
hài kịch, đoàn tàu lao vê' phía khán giả, v.v.  
Theo quan niệm mác-xít, mọi hệ thống ký hiệu, kể cả   
ký hiệu thẩm mỹ, đểu là những hệ thống vật chất truyển   
tải các thông báo. Đại diện cho các hình thái hoạt động vật   
chất và các mối quan hệ của con người, các hệ thống ngôn   
ngữ ký hiệu ở nghệ thuật trở thành “vật tải” các nội dung   
khách quan, can dự vào quá trình phản ánh thực tại bằng   
nghệ thuật. Chỉ riêng mình kiểu quan hệ ký hiệu không nói   
lên được toàn bộ đặc trưng của nghệ thuật. Các loại hình   
nghệ thuật khác nhau lại có những liên hệ khác nhau với   
đối tượng. Vì vậy khái niệm “ký hiệu thầm mỹ” chỉ mang   
những nội dung nhất định, và chỉ áp dụng được vào những   
hệ thống ký hiệu cụ thể cùa nghệ thuật.  
HÓA  
Toàn bộ những thủ pháp (nghịch dị, nghịch lý, v.vể)   
được dùng trong nghệ thuật một cách có chủ đích nhằm đạt  
228 I LẠI NGUYÊN ÂN

tới một hiệu quả nghệ thuật, theo đó hiện tượng được miêu   
tả hiện ra không phải như ta đã quen biết, hiển nhiên, bình   
thường, mà như một cái gì mới mẻ, chưa quen, khác lạ. Khái   
niệm “hiệu quả lạ hóa” là do Brecht đưa vào mỹ học, căn cứ   
vào lý thuyết và thực tiễn kịch nghệ của ông. Theo Brecht, lạ   
hóa gây nên ở chủ thể tiếp nhận “sự ngạc nhiên và hiếu kỳ”   
trước một góc nhìn mới, làm nảy sinh một thái độ tiếp nhận   
tích cực đối với cái thực tại đã bị “lạ hóa” kia.  
Khái niệm “lạ hóa”, trước Brecht đã từng được để xuất   
bởi các nhà nghiên cứu thuộc trường phái hình thức ở Nga   
vào những năm 1920. V. Shklovski nêu ra lần đấu (1914),   
coi “lạ hóa” như một thủ pháp mà nhờ nó có thể phá bỏ tính   
tự động máy móc của sự cảm thụ, do việc tạo ra một cái   
nhìn mới, khác lạ, vào các sự vật và hiện tượng quen thuộc.   
Trường phái hình thức giải thích “lạ hóa” như một bản chất   
vốn có của nghệ thuật (nghệ thuật vốn không đổng nhát   
với cuộc đời, tính ước lệ cho phép nhìn đối tượng miêu tả   
qua một bản thu nhỏ khác biệt, phát hiện những khía cạnh   
mới, khác thường), như một quy luật phổ quát được bộc lộ ở   
mọi cấp độ của cấu trúc nghệ thuật: “tính trải nghiệm được   
của âm thanh” (theo L.p. Ịakubinski), “tính cảm giác” của   
ngôn ngữ ở các nhà vị lai (theo R. Jakobson, G. Vinokur),   
tính phức tạp hóa của ngữ nghĩa thơ (theo Ju. N. Tynianov),   
“tính kìm hãm” của các nhân tổ tạo cỗt truyện, “tính lạ hóa”   
của sự m iêu tả (theo V. Shklovski). D o vậy, khái niệm “lạ  
hóa” trở thành căn cứ để trường phái hình thức nêu lên quy   
luật nội quan trong sự phát triển tự thân của văn học, được  
/50 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I   
229

họ giải thích như sự phá bỏ theo kiểu nhại đối với các quy   
phạm, sự tương tranh giữa các tuyến “đàn em” và “đàn anh”   
trong văn học (theo Shklovski). Trường phái hình thức còn   
xem hiện tượng lạ hóa như một khái niệm ngoài lịch sử, có   
nội dung khách quan, được bộc lộ như là quá trình hình   
thành và khắc phục “những khuôn đúc năng động” (theo   
I.p. Pavlov) (điểu này đã được tiếp nhận trong lý thuyết điểu   
khiển học với các khái niệm “chuẩn” / “phi chuẩn” của N.   
Wiener). Theo Shklovski: “việc đưa vào ngôn từ văn chương   
một từ thông tục hoặc một từ địa phương..., đặt trên cái nến   
của ngôn ngữ văn học, có thể là phương cách biến đổi hệ   
thống tín hiệu, có thể nói là một sự đổi mới tín hiệu làm phá   
vỡ khuôn đúc (stéréotype) và buộc người ta phải nỗ lực nắm   
bắt sự vật” (Văn xuôi nghệ thuật, 1961).  
LIÊN HỆ VÀẢNH HƯỞNG VÁN HỌC  
Một trong những đặc điểm của quá trình văn học, bao   
gổm những tác động lẫn nhau thường xuyên giữa các nẽn   
văn học, những sự thầu nhận (và khắc phục) của một nẽn   
văn học dân tộc này đối với các kinh nghiệm của một nến   
văn học dân tộc khác.  
Người ta phân biệt: nẽn văn học có (gây) ảnh hưởng;   
nển văn học chịu (tiếp nhận) ảnh hưởng; và cái gọi là “kẻ   
môi giới” (thuật ngữ hammetteuer do trường phái nghiên   
cứu so sánh Pháp nêu ra). Đóng vai trò môi giới có thể là cả  
230 I LẠI NGUYÊN ÂN

một hoặc một số nển văn học (ví dụ vai trò môi giới trong   
sự liên hệ của văn học Việt Nam với các nên văn học nước   
ngoài là văn học Trung Hoa, vể sau thêm văn học Pháp;   
vai trò môi giới của văn học Nga với văn học nước ngoài là   
văn học Pháp, vế sau là văn học Đức và Anh; V.V.), là những   
nhóm phái văn học, những nhà văn độc lập, những tập thể   
sân khấu, v.v. Cẩn phân biệt các liên hệ văn học với những sự   
tương đổng phát sinh trong điếu kiện không có hoặc có rát ít   
những xúc tiếp trực tiếp giữa các nền văn học.  
Tính quy luật vế sự diễn tiến của các nến văn học thông   
qua những giai đoạn giống nhau,- là cái quyết định tính chất   
và chiểu hướng của các liên hệ văn học. Đối với các nển văn   
học châu Âu, các giai đoạn tương đổng bộc lộ tương đối rõ   
là: Phục Hưng, barocco, chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng   
mạn, chủ nghĩa hiện thực, v.v. Cũng ở văn học khu vực này:   
văn học Phục Hưng Italia thế kỷ XV-XVI; chủ nghĩa cổ điển   
Pháp thế kỷ XVI; văn học Khai Sáng Anh và Pháp thế kỷ   
XVIII; chủ nghĩa lãng mạn Đức, Anh và Pháp đẩu thế kỷ   
XIX; chủ nghĩa hiện thực Pháp giữa thế kỷ XIX; chủ nghĩa   
hiện thực Nga cuối thế kỷ XIX - là những nến văn học đã ảnh   
hưởng đến các nến văn học khác. Tuy nhiên, quá trình liên   
hệ và ảnh hưởng lẫn nhau giữa các nến văn học là rất phức   
tạp: có thể có sự gặp gỡ vể xu hướng khi những hình thức và   
phong cách thuộc một giai đoạn phát triển sớm hơn lại gây   
tác động đến những giai đoạn muộn hơn. Ví dụ các nhà lãng  
mạn châu Âu thế kỷ XV III -XIX hưóng tới sáng tác dân gian;   
các nhà lãng mạn và hiện thực đểu hướng tới Shakespeare;  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 231

và ví dụ rõ nhất là việc lĩnh hội và lý giải lại truyền thống cổ   
Hy La diễn ra suốt trường kỳ lịch sử văn hóa châu Âu (ảnh   
hưởng của di sản cổ Hy La, của kho tàng huyển thoại Ki Tô   
giáo chi phối ở mức đáng kể tính cộng đồng về tư tưởng, để   
tài, chủ để, môtip, cốt truyện của các nển văn học châu Âu  
- đây là kết quả nghiên cứu của R. Curtius và E. Auerbach).  
Vai trò của nền văn học chịu ảnh hưởng không phải bao   
giờ cũng thụ động: việc tiếp nhận vốn tuân theo những nhu   
cầu nội tại của nền văn học này, tuân theo “những trào lưu   
gặp gỡ” (thuật ngữ của A.N. Veselovski), những đặc điểm   
tiến hóa. Tác động qua lại giữa sự ảnh hưởng với “những trào   
lưu gặp gỡ” dẫn đến việc xử lý lại một cách sáng tạo những   
kinh nghiệm của các nền văn học khác, đồng thời đấu tranh   
chống những sự bắt chước hời hợt; tác động nói trên củng   
dẫn đến việc kích thích sức sáng tạo độc lập trong dân tộc,   
làm gia tăng sự chú ý đến các cơ sở dân tộc của nghệ thuật.  
Nói chung, trong lịch sử văn hóa thế giới, các liên hệ   
và ảnh hưởng văn học có vai trò năng sản. Chúng giúp đẩy   
nhanh tiến trình văn học (ví dụ văn học Nga từ thế kỷ XVIII   
đến Pushkin là sự tái hiện tại một cách nhanh chóng hơn   
các giai đoạn chính của lịch sử các nền văn học Tầy Âu), rút   
ngắn một số giai đoạn (ví dụ ở phần lớn các nển văn học   
phương Đông thế kỷ X X đểu không có giai đoạn chủ nghĩa   
lãng m ạn phất triển, - đây ỉà nhận xét của giới nghiên cúu   
châu Âu), hoặc đưa tới sự nảy sinh và tổn tại đồng thời của   
những giai đoạn và hình thức khác nhau (ví dụ: ở văn học  
232 I LẠI NGUYÊN ÂN

Việt Nam 1930-1945 văn học lãng mạn và văn học hiện thực   
tổn tại song song; ở văn học Nhật Bản những năm 1920, chủ   
nghĩa hiện thực phát triển trong sự giao thoa phức tạp với   
chủ nghĩa tự nhiên và chủ nghĩa hiện đại, v.v.)  
Việc lưu ý đến những liên hệ và ảnh hưởng văn học   
được gia tăng từ cuối thế kỷ XVIII- đầu XIX. Hiện tượng này   
được nêu lên bởi J. G. Herder, sau đó là Goethe, người đầu   
tiên nêu thuật ngữ “văn học thế giới” (1832). Đẩu thế kỳ XX,   
nội dung này tách khỏi nghiên cứu văn học đại cương thành   
ngành riêng: nghiên cứu văn học SO sánh; đóng góp lớn cho   
sự phát triển của chuyên ngành này là các học giả Pháp (F.   
Baldansperger, p. v an Tieghem, V.V.).  
LOẠI THỂ VẢN HỌC  
Phạm trù phân loại các tác phẩm văn học, vổn đa dạng   
đồng thời có sự giống nhau, từng nhóm một, theo một số   
dấu hiệu nhất định. Các nhóm lớn nhất là những “loại”; mỗi   
loại gốm những nhóm nhỏ hơn là những “thể’ (hoặc “thể   
loại”, “thể tài”).  
Ở cấp độ phân chia những loại, có uy tín nhất là cách   
phân chia của Aristoteles, theo đó toàn bộ các tác phẩm văn   
học gồm ba loại lớn: 1) tự sự; 2) trữ tình; 3) kịch.  
C ơ sở sự phân chia này là sự giống nhau về kiểu tổ chức  
ngôn từ, về việc hoạt động nhận thức trong tác phẩm hướng   
vào khách thể hay chủ thể, hoặc vế chính hành vi phát ngôn  
1 5 0 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I 233

nghệ thuật. Ngôn từ có thể hoặc là miêu tả thế giới đối tượng   
(thực hiện chức năng miêu thuật), hoặc là biểu hiện trạng   
thái của người đang phát ngôn (thực hiện chức năng biểu   
cảm), hoặc là tái hiện quá trình giao tiếp bằng lời nói (thực   
hiện chức năng giao tiếp); mỗi loại văn học nêu trên ứng   
với một chức năng của ngôn từ và mang đặc trưng thẩm mỹ   
riêng. Tự sự bao quát tồn tại với đặc tính tạo hình, quảng   
tính thời gian-không gian, tính biến cố (tính sự kiện). Trữ   
tình ghi lại thế giới bên trong cá nhân với những xung động   
nội quan, với sự hình thành và thay đổi của các ẫn tượng,   
mộng tưởng, tâm trạng, liên tưởng, trầm tư, xúc động (tính   
biểu cảm). Kịch ghi lại những hành vi ngôn ngữ trong định   
hướng ý chí-cảm xúc của chúng, trong đặc tính xã hội-tâm   
lý của chúng, trong sự tự do nội tại và điểu kiện hóa ngoại tại   
của chúng, tức là trong sự tương quan hai mặt biểu cảm-sự   
kiện của chúng; điểu này cho phép nhận thấy ở loại văn học   
kịch sự hòa trộn những nét của trữ tình và tự sự.  
Cách phân loại văn học trên đây ứng với cách phân   
nhóm nghệ thuật trong mỹ học, theo đó có nhóm các nghệ   
thuật miêu tả, nhóm các nghệ thuật biểu hiện và nhóm   
các nghệ thuật diễn xướng (miêu tả-biểu cảm). Cách phân   
loại văn học trên đây cũng gắn với hai phạm trù chủ thể và   
khách thể (cùng sự tương tác giữa chúng) trong nhận thức   
luận. Tiền để của việc phân loại là tính chất đa hình đa dạng   
của ngôn từ như phương tiện nghệ thuật vốn có sự gần gũi   
(trong các khả năng tạo hình, biểu cảm, thể hiện động thái)   
với màu sắc, âm thanh, động tác. Sự khác nhau giữa các loại  
234 I LẠI NGUYÊN ÂN

văn học tùy thuộc ở khả năng kết hợp với các nghệ thuật   
khác: trữ tình với âm nhạc (bài hát), kịch với pantomim (sân   
khấu), tự sự với hội họa và đổ họa (sách có minh họa), v.v.   
Đôi khi cách chia thành ba loại văn học như trên còn có sự   
tương đổng với các phạm trù “ngôi” và “thì” trong tâm lý   
học ngôn ngữ: trữ tình ứng với ngôi thứ nhất và thì hiện tại;   
kịch ứng với ngôi thứ hai và thì tương lai; tự sự ứng với ngôi   
thứ ba và thì quá khứ.  
Trong phạm vi mỗi loại văn học là các thể (“thể loại”   
hoặc “thể tài”), chúng được phân chia căn cứ vào tố chất   
thẩm mỹ chủ đạo, vào giọng điệu, vào dung lượng và cấu   
trúc chung của tác phẩm. Dung lượng thường phụ thuộc vào   
loại văn học và giọng điệu; ví dụ trữ tình thường có dung   
lượng nhỏ; kịch chỉ có một số kích cỡ do bị quy định bởi việc   
diễn xướng; chất anh hùng ca, chất bi kịch đòi hỏi sự khai   
triển “dài hơi”, v.v. Kích cỡ tác phẩm đôi khi còn tùy thuộc ở   
ý đó tác giả. Từ những căn cứ trên, ví dụ loại tự sự bằng văn   
xuôi sẽ có các hình thức dài, vừa và nhỏ, đó là các thể tiểu   
thuyết, truyện vừa, truyện ngắn.  
Nhiểu thể còn được chia nhỏ hơn, căn cứ vào một loạt   
nguyên tắc như: tính chất chung của để tài (do vậy mà có, ví   
dụ: tiểu thuyết sinh hoạt, tiểu thuyết phiêu lưu, tiểu thuyết   
tâ m lý, tiể u th u y ết lịch sử, tiểu th u y ết trin h th á m , V.V.), đ ặc   
tính của hình tượng (ví dụ: truyện phúng dụ, truyện giả   
tưởng...), kiểu kết cấu (ví dụ các bài thơ trữ tình dưới hình   
thức sonet, rondeau ở châu Âu; cổ thể, cận thể ở Đông Á...).  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
235

Diện mạo các thể phong phú và phổn tạp còn do các dạng   
thức mang tính lịch sử và các dạng thức mang tính dân tộc.  
Các lý thuyết về thể thường không bao quát được toàn   
bộ hệ thống, không xác định được chính xác vị trí một tác   
phẩm trong hệ thống.  
Mỗi thể (tức là một “diện mạo” chung mà ta hình dung   
được, do trừu xuất từ một loạt tác phẩm thuộc thể ấy) là   
một khối thống nhất những đặc điểm hình thức trên những   
điểm căn bản: kết cấu, hình tượng, ngôn ngữ, tiết tấu; chỉ   
như vậy mới có thể, ví dụ gọi là “truyện” những tác phẩm   
hoàn toàn khác nhau vê' nội dung và thuộc vế những thời đại   
và dân tộc khác nhau, là sáng tác phẩm của những nhà văn   
khác nhau. Có những khác biệt nhất định về thể tài ở những   
tác phẩm thuộc các thời đại khác nhau và của những nghệ sĩ   
khác nhau. Tuy vậy mỗi thể là một thành tạo bển vững, ổn   
định; mỗi thể là một hệ thống những thành tố hình thức đã   
thấm nhuần những hàm nghĩa nhất định.  
Trong sự phát triển lịch sử, các thể liên tục bị biến đổi, bị   
cải tạo, nhất là trong sáng tác của những tác giả xuất sắc. Có   
những thể được hình thành qua nhiều thế kỷ, sau một thời   
gian dài tồn tại, đã lụi tàn. Ở các nển văn học châu Âu, đến thế   
kỷ XIX, các thể eidyllion (mục ca, thơ điển viên) và ode (tụng   
ca) đã biến mất; tiểu thuyết tâm lý chỉ thực sự phát triển từ   
thế kỷ XVIII. Tuy nhiên ở các thể cũng bộc lộ tính bển vững,   
“sống dai”; các hình thức từng được để xuất hiếm khi bi bỏ   
qua; nhiểu khi một thể được tái sinh dưới dạng đổi mới.  
236 I LẠI NGUYÊN ÂN

Thê’ loại văn học phản ánh những hướng phát triển bển   
vững của văn học; sự tổn tại của thể loại có ý nghĩa như sự   
bảo lưu, đồi mới các hướng phát triển ấy. Thể loại văn học,   
do vậy vừa mới vừa cũ, vừa biến đổi vừa ổn định.  
LỘNG NGỮ  
Còn gọi là chơi chữ\ một biện pháp tu từ, tập trung   
khai thác những tương đổng vế ngữ âm, ngữ nghĩa, văn tự,   
văn cảnh, nhằm tạo ra những liên tưởng bát ngờ, thú vị. Ở   
những ngôn ngữ đơn tiết (mổi từ là một âm tiết) như tiếng   
Hán, tiếng Việt..., khả năng đa nghĩa tiếm tàng ở mỏi âm   
tiết là cơ sở cho việc chuyển nghĩa theo những liên hệ khác   
nhau, tạo ra nhiểu kiểu dạng lộng ngữ phong phú. Những   
chuẩn mực quy phạm về từ chương (ví dụ phép đối, niêm   
luật các thể thơ, phú...) như một định hướng cho việc trau   
dồi và sử dụng ngôn ngữ cũng có tác dụng thúc đẩy người   
sáng tác chú ý khai thác những liên hệ liên tưởng mang tính   
ngẫu nhiên và thuần túy ngôn từ này, mang lại khoái cảm   
của trò chơi ngôn ngữ.  
Lộng ngữ có thể được tạo ra do khai thác các kiểu nói   
lái (ví dụ: “Nhắc mồi câu thả xuống Cầu Môi / Đem đổ cổng   
nhét vào Cống Đổ” - giai thoại về Nguyễn Khuyến); có thể   
đuục lạo ra do khai tliát các từ đổng âm hoặc gán âm (ví dụ:   
“Lợi thì có lợi nhưng răng chẳng còn” - ca dao Việt Nam; “Chữ   
tài liền với chữ tai một vần’’ - Nguyễn Du); có thể được tạo  
Í 5 0  
 THUẬT NGỬ VẢN HỌC I   
237

ra do sử dụng từ đổng nghĩa (ví dụ: “Thịt chó ăn được thịt   
cầy thì không” - ca dao Việt Nam; “Da trắng vỗ bì bạch” - giai   
thoại văn học Việt Nam); có thể tạo ra do tách các chữ từ   
một chữ, theo đặc điểm văn tự (ví dụ: “Người cổ lại còn đeo   
thói nguyệt / Buồng xuân chi đ ể lạnh mùi hương” - giai thoại   
về Hố Xuân Hương).  
Các lộng ngữ thường mang tính hài hước, thường được   
dùng trong các thể tài trào phúng.  
LÝ LUẬN VÁN HỌC  
Bộ môn nghiên cứu văn học ờ bình diện lý thuyết khái   
quát. Lý luận văn học nghiên cứu bản chất của sáng tác   
văn học, chức năng xã hội-thẩm mỹ của nó, đổng thời xác   
định phương pháp luận và các phương pháp phân tích văn   
học. Có thể tập hợp các vấn đê' được nghiên cứu bởi lý luận   
văn học vào ba nhóm chính: 1) Lý thuyết vể tính đặc trưng   
của văn học như một hoạt động sáng tạo tinh thần của   
con người (các khái niệm chính ở đây là: tính hình tượng,   
tính nghệ thuật, lý tưởng thẩm mỹ, các thuộc tính xã hội   
của văn học, các nguyên tắc đánh giá sáng tác văn học nói   
chung); 2) Lý thuyết về cấu trúc tác phẩm văn học (các khái   
niệm chính: đế tài, chủ để, nhân vật, tính cách, cảm hứng,   
cốt truyện, kết cấu, các vấn đế phung cách họe (tu từ hục)   
ngôn ngữ, luật thơ, thi học lý thuyết); 3) Lý thuyết vể quá   
trình văn học (các khái niệm chính: phong cách, các loại và  
238 I LẠI NGUYÊN ÂN

các thể văn học, các trào lưu, khuynh hướng văn học, quá   
trình văn học nói chung).  
Do phải bao quát văn học trong những giai đoạn phát   
triển hết sức khác nhau, các khát niệm và thuật ngữ lý luận   
văn học không tránh khỏi tính chất quá ư khái quát, bị trừu   
xuất khỏi các đặc tính và đặc điểm của những hiện tượng   
nhất định ở sáng tác văn học. Điếu này khiến cho thuật   
ngữ và cách giải thích thuật ngữ lý luận văn học luôn luôn   
mang tính chức năng: chúng xác định cái chức năng mà   
khái niệm thực hiện, tương ứng với các khái niệm khác,   
chứ không hẳn là chúng cung cấp một sự định tính cụ thể   
cho khái niệm này.  
Việc đế xuất các vấn đế của lý luận văn học đã được   
bắt đầu từ thời cổ đại: ở châu Âu, là trong văn học cổ đại   
Hy Lạp-La Mã, ở phương Đông,- trong văn học cổ Ấn Độ,   
Trung Quốc. Các hệ thuật ngữ lý luận văn học, do vậy ban   
đầu còn gắn với đặc trưng của các vùng văn hóa, biểu hiện   
rõ nhất là các hệ thống thi học khác nhau (thi học châu   
Âu, thi học Đông Á, thi học Ấn Độ, thi học Ba Tư, thi học   
A-rập...). Ở chầu Âu, lý luận văn học hình thành trên cơ sở   
hệ thống các quan niệm của các nhà văn chủ nghĩa cổ điển   
(ví dụ Boileau), chủ nghĩa lãng mạn (ví dụ Hugo), chủ nghĩa   
hiện thực (ví dụ Pushkin, Belinski,...).  
Từ cuối tliế kỷ X IX sang đẩu thc kỷ X X , xuăt hiện xu   
hướng tách lý luận văn học khỏi thi học, nhưng nhiếu học giả   
vẫn coi “lý luận văn học” và “thi học” là những từ đổng nghĩa.  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I 239

Sự phát ưiển của các khoa học nhân văn và các khoa   
học chính xác ở thế kỷ XX đặt ra trước lý luận văn học   
những yêu cẩu mới, trước hết là đế xuất khả năng nghiên   
cứu đổng bộ đối với văn học trên cơ sở sự tương tác của lý   
luận văn học với các bộ môn và ngành khoa học ráp ranh với   
nó. Các ngành như tâm lý học (nhất là tâm lý học sáng tác),   
khảo sát công chúng, ngôn ngữ học, ký hiệu học, ngày càng   
có ý nghĩa quan trọng đối với lý luận văn học. Do vậy, ở lý   
luận văn học hiện đại, nét nổi bật là sự đa dạng của việc tìm   
tòi các hướng tiếp cận cho nghiên cứu văn học.  
LÝ THUYẾT THÔNG TIN  
Sự phát triển các phương thức thông tin và giao tiếp đại   
chúng ở nửa sau thế kỷ XX tạo ra khả năng xem xét nghệ   
thuật trong hệ thống chung của văn hóa như một trong   
những phương thức giao tiếp. Lối tiếp cận này, được phổ   
biến từ những năm 1960, bộc lộ trước hết ở việc áp dụng   
các phương pháp thống kê số lượng vào phân tích và đánh   
giá phẩm chất thẩm mỹ của phương diện mang tính vật thể   
ở tác phẩm nghệ thuật (ngôn ngữ và các chất liệu). Bất cứ sự   
truyền thông tin nào, kể cả thông tin nghệ thuật, đểu được   
thực hiện nhờ những hệ thống ký hiệu hoặc ngôn ngữ khác   
nhau. Ở đày ký hiệu là vật tài thông tin, còn ngôn ngữ là mã   
của thông tinỂ Thông tin nảy sinh trong quá trình giao tiếp,   
và được xác định trong quan hệ với vật truyền tin, vật nhận   
tin và mã. Ý niệm hiện đại vể thông tin cho phép áp dụng  
240 I LẠI NGUYÊN ÂN

nó vào các lĩnh vực khác nhau của hoạt động con người. Lý   
thuyết thông tin toán học hoặc thông tin số lượng đã được   
c . shannon, N. Wiener, A. Kolmogorov áp dụng vào mỹ   
học. Ý niệm như trên cũng là cơ sở để A. Mole phân biệt   
thông tin thẩm mỹ với thông tin ngữ nghĩa. Nghệ thuật   
được xem như một dạng thông tin đặc biệt. Tác phẩm nghệ   
thuật là một lớp đặc biệt gồm những vật tải các “trạng thái   
thầm mỹ”. Không thể dịch thông tin nghệ thuật sang ngôn   
ngữ khác; nó là loại thông tin “cá biệt” (khác với thông tin   
ngữ nghĩa, vốn phụ thuộc vào quy luật lôgic và cho phép   
dịch được sang hệ thống ký hiệu khác). Đổng thời, mức độ   
tính nguyên bản của thông tin nghệ thuật cũng có thể biểu   
hiện ở mặt só lượng, nếu như nó sẽ được biểu thị dưới dạng   
những ký hiệu sơ cấp (không quá phức tạp), trên những cẩp   
độ cấu trúc khác nhau. Cách tiếp cận như trên giới hạn sự   
phân tích nghệ thuật như vật mang thông tin ở cấp độ hình   
thức, bởi vì hệ thống đánh giá mang tính số lượng chỉ có thể   
áp dụng được ở cấp độ đó. Lý thuyết thông tin số lượng chỉ   
có thể được áp dụng hữu hiệu cho sự phân tích phương diện   
cú pháp học của ngôn ngữ nghệ thuật, và không thể áp dụng   
cho việc phân tích các vấn đế trung tầm của mỹ học.  
Việc lý giải quá trình nghệ thuật và các phạm trù mỹ   
học dưới ánh sáng lý thuyết thông tin, đòi hỏi các khái niệm   
như “thông tin”, ‘Ểký hiệu”, “cấu trúc", phái dược COI như các   
khái niệm khoa học đại cương; khi áp dụng vào nghệ thuật,   
chúng phải được chuyển đổi sang hệ thóng các tư tưởng   
và phạm trù đã định hình trong mỹ học. Ví dụ khái niệm  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 241

“lựa chọn” (bên cạnh các khái niệm khác như “độ dư thừa”,   
“tính nguyên bản”, “mã”): ở thơ ca, việc nghệ sĩ lựa chọn các   
phương tiện biểu hiện bị giới hạn chặt chẽ bởi các quy tắc vế   
hài hòa, các quy tắc về kết cấu, bởi các quy luật vê' nhịp điệu   
của mã thi học.  
Việc áp dụng lý thuyết thông tin vào mỹ học, nghệ thuật   
học và nghiên cứu văn học chỉ mới ở bước đầu và còn ở tình   
trạng có tranh luận.  
LÝ THUYẾT TRÒ CHƠI  
Bộ môn khoa học phức hợp, để xuất quan niệm đại   
cương và những hệ phương pháp cụ thể vể các dạng khác   
nhau của hoạt động trò chơi. Bộ môn này kết hợp các hướng   
tiếp cận: triết học, điểu khiển học, mỹ học, tâm lý học, giáo   
dục học, và nhiều tiếp cận kỹ thuật cụ thể khác. Lý thuyết trò   
chơi được đặc biệt chú ý trong mỹ học của Kant và Schiller.   
Nói chung, mỹ học nghiên cứu lý thuyết trò chơi từ hai quan   
điểm. Một là, cấu trúc trò chơi đặc trưng cho bất cứ hoạt   
động nào nếu nó có giá trị thẩm mỹ: việc biến một công việc   
(lao động) thành “trò chơi các sức lực thể chất và trí tuệ” của   
con người (theo K. Marx) sẽ làm nảy sinh cảm giác thỏa mãn   
vô tư đối với chính quá trình đó, tức là làm nảy sinh thái độ   
thám mỹ dối với công việc đó. Việc nhìn ngảm hình thức cúa   
đồ vật không phải với một mối quan tâm mang tính thực   
dụng hoặc tính nghiên cứu, sẽ trở thành trò chơi các sức lực  
242 I LẠI NGUYÊN ÂN

tâm lý. Hai là, sáng tác nghệ thuật vốn hòa quyện hữu cơ hoạt   
động có chủ đích và hoạt động trò chơi. Sáng tạo của diễn   
viên và nhạc công mang tính trò chơi rõ rệt; cấu trúc tiết táu   
của câu thơ, vẩn thơ... là những dạng thức xử lý mang tính   
trò chơi đối với ngôn từ. Nói chung ta có quyền ngang nhau   
đế xem nghệ thuật vừa như là mô hình nhận thức cuộc sống   
thực, vừa như “trò chơi cuộc sống”; bởi vậy nghệ thuật gắn   
bó biện chứng “nhận thức” và “trò chơi”; nó cho phép sự liên   
hệ này có những tỷ lệ khác nhau (ví dụ ở cấu trúc văn bản văn   
xuôi và văn vần, ở kịch drame và kịch hể, ở sân khấu và xiếc,   
ở sáng tác của những nghệ sĩ khác nhau, thậm chí ở những   
tác phẩm khác nhau của cùng một nghệ sĩ)ử Thái độ duy mỹ   
(như một lập trường nhẩt định của con người trong cuộc   
sổng, và của nghệ sĩ) bộc lộ ở xu hướng làm cho trò chơi trở   
thành nét chủ đạo trong hành vi của mình, biến cuộc sống   
thành cuộc chơi, xóa bỏ hoặc hạn chế tối đa các nội dung   
nhận thức. Đói cực với nó là xu hướng loại trừ nguyên tắc   
trò chơi khỏi nghệ thuật, làm cho nó giống hệt khoa học, hệ   
tư tưởng, tôn giáo, đạo đức, tước bỏ ước lệ thẩm mỹ thiết yếu   
của nghệ thuật, tước bỏ tính ảo giác của những “cuộc sống”   
của con người trong thế giới nghệ thuật.  
LÝ TƯỞNG HÓA  
Một trong nhưng kiếu khái quát hóa nghệ thuật, nhãn   
mạnh đến mức tối đa các giá trị tích cực hoặc các mặt tiêu cực   
của thực tại. Trong thực tiễn sáng tác, đôi khi lý tưởng hóa  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
243

được đan bện với điển hình hóa, nhưng lý tưởng hóa thường   
thiên về việc đề cao các đối tượng tích cực, trình bày nó một   
cách phấn hứng, để nó lên thành mẫu mực, thành lý tưởng,   
gán cho nó một diện mạo hoàn thiện. Theo Tchernyshevski,   
trong nghệ thuật “có lối lý tưởng hóa thành mặt tốt và thành   
mặt xấu, hoặc nói giản dị là có sự phóng đại”. Lý tưởng hóa   
chẳng những ở mặt tích cực mà cả ở hướng ngược lại, khi,   
ví dụ sự thô bỉ, phàm tục được lý tưởng hóa vể phía kinh   
tởm hoặc nực cười. Plekhanov đã nhận xét lối lý tưởng hóa   
vốn có ở chủ nghĩa lãng mạn là phủ định lối sống tư sản. Ở   
văn nghệ dân gian, lý tưởng hóa có thể mang tính diễu nhại,   
nhưng cũng có thể mang tính điền viên, hòa mục. Ở mọi   
trường hợp, lý tưởng hóa thường hướng tới tính mẫu mực,   
chuẩn mực chứ không hướng tới thái độ phân tích-nhận   
thức hiện thực (như ở điển hình hóa). Nếu ở nghệ thuật   
điển hình hóa, lý tưởng là “những quan hệ mà tác giả đặt ra   
để xem xét các nhân vật, tương ứng với những tư tưởng mà   
tác giả muốn phát triển bằng tác phẩm của mình” (Belinski),   
thì ở nghệ thuật lý tưởng hóa, các hình tượng tính cách, các   
suy tư và tìn h cảm của nhà văn hoặc của tập thể dân gian, -   
thường trở thành sự thể hiện của lý tưởng.  
Nói rộng hơn, lý tưởng hóa, một mặt, vốn đặc trưng cho   
các dạng thức “nghi thức” của văn hóa, gắn với tập quán,   
lễ nghi, - nơi mà quá trình sáng tạo bị phụ thuộc vào quy   
phạm. Mặt khác, do chô lý tướng hóa là kẽt quả cúa ý đõ làm   
cho các hình thức và giá trị đáng mong muốn trở nên năng   
động trong ý thức xã hội, vì vậy lý tưởng hóa bộc lộ những  
244 I LẠI NGUYÊN ÂN

khả năng tiếm tàng của con người trong việc dự cảm hoặc   
thúc đẩy những biến đồi xã hội; khi đó nghệ thuật hướng tới   
cái cẩn có trong thực tại hơn là cái vốn có trong thực tại. Lý   
tưởng hóa, do vậy, là nét đặc trưng cho mọi nền văn hóa, cho   
các giai đoạn phát triển khởi đầu. Sáng tác dân gian; các hiện   
tượng nghệ thuật ở nhiểu nước phương Đông, châu Phi,   
Mỹ La tinh; nghệ thuật cổ đại Hy La; n g h ệ thuật châu Âu và   
Slave trung đại; chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn, - đểu   
thiên vê lý tưởng hóa. Các loại hình kiến trúc, nghệ thuật   
trang trí, balet cổ điển, thơ trữ tình, tượng đài tưởng niệm   
hoành tráng, - đểu thiên vế lý tưởng hóa.  
MẪU GỐC  
(Thuật ngữ dịch từ archétype; còn được dịch là siêu mẫu   
hoặc cổ mẫu) Một trong những khái niệm trung tâm của   
trường phái “tâm lý học phân tích” do nhà tâm lý học Thụy   
Sĩ C.G. Jung đế xuất; cũng là một khái niệm mỹ học được   
nhiếu nhà nghiên cứu văn hóa sử dụng.  
Các mẫu gốc là những hình ảnh hoặc ý niệm đáu tiên,   
nguyên khởi, được di truyển từ thế hệ nọ sang thế hệ kia.   
Theo Jung, các mẫu gốc là những yếu tố cấu trúc của tâm   
thẩn con người, được ẩn giấu trong “vô thức tập thể’ Chúng  
ấn định cẩu trúc chung của nhân cách và tính nhất quán của   
những hình ảnh bộc lộ ra trong ý thức do kích thích của hoạt   
tính sáng tạo; vì vậy đời sống tinh thẩn luôn mang trong mình  
/50 THUẬT NGỬVẢN HỌC I   
245

những dáu vết mẫu gốc. Jung nhận thẫy các mẫu gốc giữ vai   
trò kiến tạo trong tâm thức mỗi con người. Các mẫu gổc là   
những sơ đổ hành vi mang tính phổ quát, tiên thiên; trong   
cuộc sống hiện thực của con người, chúng sẽ có nội dung cụ   
thể. Chúng mang tính lưỡng trị (ambivalent), trung lập đối   
với thiện và ác. Mẫu gốc tạo nên cách hiểu về thế giới, vê' bản   
thần, vẽ người khác. Các mẫu gốc là một tập hợp có giới hạn;   
nội dung của chúng ẩn chứa trong các nghi lễ cổ sơ, các thấn   
thoại, các tượng trưng, các tín ngưỡng, các hành vi tâm lý (ví   
dụ: giấc mơ) và cả trong sáng tác nghệ thuật từ xa xưa đến   
hiện tại. Trong lịch sử văn hóa, ý nghĩa phổ quát của mẫu gốc   
được thể hiện ở những môtip như tội loạn luân, tuổi ấu thơ,   
tình mẫu tử, tuổi già hiền minh, v.v. Từ ý nghĩa phổ quát này,   
Jung nhận định vế sự thống nhất của tâm lý con người ở cẫp   
độ sâu: cấp độ “vô thức tập thể”, tức là ký ức nguyên thủy của   
nhân loại. Sức tác động của nghệ thuật, theo Jung, là ở chỗ   
nó “thời sự hoá” cái chiểu sâu vô thức ấy, tạo ra sự xúc tiếp   
với các mẫu gốc vĩnh cửu, mang tính toàn nhân loại. Tuy vậy,   
các mẫu gốc được Jung đem gắn chẳng những với sự phản   
ánh một cách vô thức thế giới thực tại, mà còn với cả những   
đặc tính tâm thấn (“linh hồn”), ví dụ sự phần đôi tâm thần   
đẻ ra mẫu gốc “cái bóng” sinh đôi (Méphistofel trong Faust   
của Goethe, cái bóng của A. Chamisso...); mẫu gốc “anima”   
(và “animus”): sự thể hiện ở vô thức người ta cái bản chẩt của   
giới tính khác (ví dụ các sinh thể lưỡng giới trong nhicu thần   
thoại, sự thể hiện các nguyên lý nam và nữ trong các khái   
niệm “âm” và “dương” của Trung Hoa, V.V.).  
246 I LẠI NGUYÊN ÂN

Khái niệm mẫu gốc không gắn với vấn để giá trị thẩm   
mỹ khách quan của tác phẩm văn học. Vận dụng vào thần   
thoại học và văn hóa dân gian, lý thuyết vế mẫu gốc phản   
ánh một mối quan tâm của bộ môn nhân loại học văn hóa   
thế kỷ XX là chú ý đến cơ chế thành tạo những cấu trúc của   
tâm thức (mentalité) ở cấp độ vô thức. Trong ngành nghiên   
cứu văn học hiện đại, người ta cũng chấp nhận cách hiểu   
những môtip được tiếp nhận và chuyển dạng một cách vô   
tình, hoặc những cốt truyện có tính phổ biến cao (như: thẩn   
thoại vé nạn hổng thủy, ý niệm vế “cây vũ trụ” và sự phản   
ánh chúng trong văn học) như là những mẫu gốc.  
MÊ HOẢC  
Một biện pháp nghệ thuật, được dùng trong tác phẩm   
văn học trữ tình hoặc tự sự.  
Mê hoặc là sự thể hiện hành vi ý chí, động tác tình cảm   
tạo ma lực như muốn thôi miên độc giả, thu hút sự đổng cảm   
ở họ, cuốn họ vào trạng thái hưng phẫn của chủ thể phát   
ngôn. Theo ý nghĩa này, mê hoặc là tiềm năng vốn có của trữ   
tình nói chung, nhưng thường chỉ bộc lộ ở những trường hợp   
lời của chủ thể phát ngôn đang diễn đạt trạng thái hưng phấn   
cao của mình. Vì vậy có thê thấy thủ pháp này được sử dụng   
khá rộng rãi CI thrt trữ tình lâng mạn, siêu thực. Ví du thơ Việt   
Nam thời kỳ 1932-1945 (Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Bích   
Khê, Xuân Diệu, Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng).  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
247

Chẳng hạn:  
- Ôi ngông cuống! Ôi rổ dại, rổ dại / Ta đi thuyền trên   
mặt nước lòng ta. / ổ i ngông cuổng! ô i rổ dại, rổ d ạ i! /Ta cắm   
thuyền chính giữa vũng hổn ta!  
(Hàn Mặc Tử)  
- Ta hẵng đưa tay choàng trăng đã / Mơ trăng ta lượm   
tơ trăng rơi / Trăng vướng lên cành lên mái tóc cô ơi / Hãy   
đứng yên tôi gỡ cho rói cô đi / Thong thả cô đi / Trăng tan ra   
bọt lấy gì tôi thương.  
(Hàn Mặc Tử)  
- Ai đi lẳng lặng trên làn nước / Với lại ai ngồi khít cạnh   
tôi? / Mà sao ngậm cứng thơ đầy miệng / Không nói không   
rằng nín cả hơi! / Chao ôi! Ghê quá trong tư tưởng/ Một   
vũng cô liêu cũ vạn đời.  
(Hàn Mặc Tử)  
- Nàng ở mô? Xiêm áo bỏ đâu đây? / Đến triển lãm cả   
tấm thân kiểu diễm / Nàng là tuyết hay da nàng tuyết điểm?   
/Nàng là hương hay nhan sắc lên hương?  
(Bích Khê)  
- Nhạc khiêu vũ đâu đây lan sóng múa / Tôi tưởng chừng   
da thịt biến ra thơm / Những đầu lâu rã hết khí xanh rờn /   
Những xiêm áo bay rờn trong cảnh mộng / Cả địa ngục đi   
vào trăm lỗ hổng / Bắn tinh ra trộn trạo giữa nguồn hương.  
(Bích Khê)  
248 I LẠI NGUYÊN ÂN

- Ai cởi giùm ta? Ai lột giùm ta? / Chưa lỏa lổ thịt còn   
nằm trong da! / Chưa trấn truồng, óc còn say trong ý! /Trăng   
chưa lấp đầy xương, chưa ngấm tủy / Hổn vẫn còn chưa   
uống hết hương hoa.  
(Chế Lan Viên)  
- Này em trông! một vì sao đang rụng / Hãy nghiêng   
mình mà tránh đi, nghe em! / Chắc có lẽ linh hổn ta lay động   
/Khi vội vàng trở lại nước non Chiêm.  
(Chế Lan Viên)  
Trong văn học tự sự, nhất là truyện hư cấu (íìction), khái   
niệm mê hoặc (mystiíìcation) trỏ một loạt biện pháp nghệ   
thuật với những quy mô thê hiện khác nhau. Mức rộng nhất,   
ở cấp độ văn cảnh văn học, mê hoặc trỏ những tác phẩm   
mà tác quyến tinh thần (quyền đứng tên tác giả ở tác phẩm)   
được cố ý gán cho một hoặc những người khác (có thật hoặc   
hư cấu), hoặc cố ý gán cho sáng tác dân gian. Sự “lừa phỉnh”,   
“mạo danh” này (vốn cũng là một trong những hàm nghĩa   
của từ mystiíìcation) có hiệu lực thực sự đối với công chúng   
và các thiết chế văn học đương thời (nhà xuất bản, giới phê   
bình.ẵ.); để đạt được hiệu quả ấy, sự mê hoặc đòi hỏi phải tạo   
ra được một bút pháp, văn phong, và một kiểu sáng tác nào   
đó cho “ngụy tác giả” (tác giả giả) kia; trường hợp này khác  
hẳn các kiểu tác giả vô danh, khuyết danh, hoặc bút danh   
giả (“bút danh giả”, suy cho cùng, là một trong số những bút   
danh của một tác giả có thật).  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
249

Vài ví dụ. Khoảng 1760-1763 James Macpherson cho   
xuất bản những tác phẩm lãng mạn mà ông gán tên tác giả   
cho bard (ca nhân kiêm thi sĩ) Ossian, tương truyền sống   
ở Scotland thế kỷ III. Năm 1825, p. Mérimée cho xuất bản   
những vở kịch ký tên bịa đặt là Clara Gazul - nữ diễn viên   
Tầy Ban Nha; năm 1827, ông cho xuất bản tập thơ La Guzla,   
mạo danh là của một nghệ nhân người Serbia tên (bịa) là I.   
Maglanovich (sự mạo danh này được tin là thật đến nỗi ở Nga   
năm 1835, A.s. Pushkin đã tuyển 11 bài từ tập thơ trên vào   
tập sách do ông soạn nhan để Những bài ca vùng tây Slave).  
Có trường hợp cả một nhóm nhà văn viết và ký bằng một   
bút danh (giả) chung, tạo ra vẻ thống nhất của một “gương   
mặt”, một “phong cách” duy nhất nào đó. Đây là trường hợp   
thường có trong các thể hài hước, trào phúng, tiểu phẩm gắn   
với những chuyên mục nhất định của báo chí văn học. Ví   
dụ dưới bút danh Kozma Prutkov trong những năm 1850-   
1860 ở Nga là các tác phẩm của một nhóm nhà văn như A.K.   
Tolstoi, anh em A.M. và V.M. Zhemchuzhnikov. Bút danh   
chung này tạo ra một thứ “mặt nạ” trong đời sống văn học.  
Việc phát hiện ra kiểu mạo danh, mê hoặc này đòi hỏi   
sự khảo sát văn bản học đói với các tác phẩm. Nhiều tác   
phẩm mê hoặc kiểu này chẳng những đáng chú ý về mặt văn   
học sử mà còn đáng chú ý vể thẩm mỹ.  
Mức mê hoặc hẹp hơn, được sử dụng trong nội bộ từng   
tác phẩm. Đây chính là một dạng hư cấu nghệ thuật, được   
cố ý làm cho người đọc khó nhận ra hơn. Đặc tính chung  
250 I LẠI NGUYÊN ÂN

là tác giả thật gán tác quyến cục bộ cho những ai đó (người   
thật hoặc hư cấu) ở những phẫn nhất định trong tác phẩm.   
Các phần đó thường được đưa vào tác phẩm theo kiểu ghép   
dựng, trích dẫn làm như đó là tư liệu thật (nhật ký, thư từ,   
giấy tờ, vểv.). Ví dụ tiểu thuyết Ồng hoàng đen (1972) của Iris   
Murdoch, trong đó phẩn chính của tác phẩm được coi là tự   
truyện của nhân vật chính; kèm theo đó có bài riêng của các   
nhân vật khác nói vế quan hệ của họ với nhân vật chính; ở   
đáu và cuối tác phẩm là “lời người xuất bản” ghi chú vẽ việc   
công bố thiên truyện này của người được nhân vật chính kia   
trao cho toàn quyến đối với tác phẩm của anh ta.  
Muốn tìm ví dụ cho loại hư cấu này ở văn học Việt Nam   
gần đây, có thể kể Nguyễn Huy Thiệp trong một số truyện   
ngắn, ví dụ Vàng lửa (1988) có những đoạn trích dẫn “hổi   
ký” giả của nhân vật Phăng (hư cấu) và của một “người Bồ   
Đào Nha” (hư cấu).  
Kiểu mê hoặc “cục bộ” này thường xuất hiện nhiều hơn   
ở sáng tác của một loạt nhà văn nhiều nước trong vài thập   
niên cuối thế kỷ XX. Đây là một trong những dấu hiệu vê'   
xu hướng từ bỏ lối thể hiện hình tượng tác giả kiểu truyển   
thống, bằng cách giảm thiểu mức độ tự tin, “biết tuốt” của   
kiểu tác giả áy (vốn thích đưa ra kiến giải toàn cục, bàn luận   
một cách hệ thống, tin một cách ngây thơ vào tính toàn năng   
ờ thẩm quyền phát ngôn trong trấn thuật của m ình) Vể thực  
chất, biện pháp mới này vẫn nhằm tăng lực nội quan cho các   
phát ngôn nghệ thuật, nấp dưới cái bê' ngoài có vẻ như làm  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
251

cho sự trán thuật trở nên mù mờ, lấp lửng.  
Cũng nên thấy khả năng gây đổng nhất bề ngoài giữa   
kiểu mê hoặc cục bộ này với các tác phẩm văn học tư liệu.   
Trong kiểu mê hoặc cục bộ, chỉ có tính tư liệu giả; nó chỉ đùa   
giỡn với cái có thể bị tưởng là tư liệu. Ở tác phẩm văn học   
tư liệu đích thực, tác giả (thật) phải lấy sự trung thực của   
con người xã hội của mình đảm bảo cho tính trung thực của   
các nguồn tư liệu mình sử dụng và công bố. Trong khi đó,   
với biện pháp mê hoặc, nhà văn chỉ hiện diện trong tư cách   
nghệ sĩ đang thực hiện những trò chơi đối với chất liệu trong   
sáng tạo nghệ thuật.  
MỈA MAI  
1)   
Trong phong cách học (tu từ học), mỉa mai (còn được   
gọi là phản ngữ) là cách nói bóng gió, biểu thị sự chế diễu   
hoặc sự ranh mãnh, khi ngôn từ - do văn cảnh phát ngôn - có   
hàm nghĩa ngược hẳn với nghĩa đen, hoặc phủ định nó hoặc   
hoài nghi nó. Ví dụ: “Thật thà cũng thể lái trâu / Yêu nhau   
củng thể nàng dâu mẹ chóng”-, “Nhà này có quái trong nhà / Có   
con chó mực cắn ra đằng mõm” (Ca dao Việt Nam). Mỉa mai   
là sự phản đối, sự chửi bới ẩn sau mặt nạ đổng ý, tán thưởng;   
hiện tượng bị người ta cố ý gán cho cái đặc tính mà nó chưa   
từng có hoặc không thể có, tuy theo lôgic bê' ngoài của phát   
ngôn thì dường như là có. Mỉa mai thường được coi như một   
phương thức chuyển nghĩa, một dạng tu từ. Ý ám chỉ sự “giả  
252 I LẠI NGUYÊN ÂN

vờ” - tức là chìa khóa của mỉa mai - thường không nằm trong   
câu nói, nhưng được bao hàm trong văn cảnh hoặc giọng   
điệu, đôi khi chỉ lộ rõ trong tình thế phát ngôn.  
2)   
Trong mỹ học, mỉa mai là một phạm trù thẩm mỹ,   
một dạng của cái hài, là sự đánh giá (mang tính xúc cảm-   
tư tưởng) mà mô hình tối giản là nguyên tắc cấu trúc-biểu   
cảm của lời mỉa mai, tức là của mỉa mai như một phép tu   
từ. Thái độ mỉa mai giả định một tính ưu thế hoặc tư thế   
kẻ cả, một sự hoài nghi hoặc nhạo báng - được cố ý che dấu   
đi, nhưng lại chính là những cái quy định phong cách tác   
phẩm (ví dụ Ca tụng Ngu Si của Erasmus von Rotterdam),   
hoặc cơ cấu của hệ thống hình tượng (của các tính cách,   
của cốt truyện, của toàn tác phẩm, ví dụ Núi thăn của Th.   
Mann). Chế nhạo ngấm ngầm đeo mặt nạ nghiêm trang, - là   
nét phân biệt mỉa mai với hài hước và nhát là châm biếm.   
Thái độ mỉa mai được thể hiện dưới rát nhiẽu dạng: nhờ các   
lối nghịch dị /grotesque/ (J. Swift, E.T.A. Hoffmann, M.E.   
Saltykov-Schedrin), nghịch lý (A. France, B. Shaw), nhại (L.   
Sterne), nhờ ngụ ý, tương phản, nhờ kết hợp các phong cách   
ngôn ngữ khác nhau...  
Hàm nghĩa của mỉa mai như một phạm trù thẩm mỹ bị   
biến đổi đáng kể qua các thời đại lịch sử. Ở thời đại cổ Hy   
Lạp, “mỉa mai kiểu Sokrates” là biểu hiện nguyên tắc hoài   
nghi của triết học, đống thời là phương thức bộc lộ chân lý.   
Sokrates giả vờ tầm đắc với kẻ phản biện, về hùa với y và   
đưa dán quan điểm của y đến chỗ vô lý, làm lộ ra tính hạn  
/50 THUẬT NGỬVẢN HỌC I 253

hẹp của những điểu tưởng chừng đã là chân lý hiển nhiên.   
Ở “mỉa mai kiểu Sokrates”, trò chơi thắm mỹ, khoái cảm tư   
duy biện chứng được kết hợp với sự tìm tòi chân lý và giá trị   
đạo đức. Ở sân khấu cổ Hy Lạp còn có kiểu mỉa mai bi đát   
(“mỉa mai của số phận”) tuy ý thức lý thuyết về điều này chỉ   
đến thời cận đại mới nảy sinh: nhân vật tin vào bản thân và   
không hể biết rằng chính các hành vi của y đang sửa soạn   
cái chết cho chính y (ví dụ kinh điển là Vua Oidipus của   
Sophokles). Loại “mỉa mai của số phận” này đôi khi cũng   
được gọi là “mỉa mai khách quan”. Mang bản chất hoài nghi,   
mỉa mai xa lạ với kiểu văn học hướng tới một trật tự thứ bậc   
giá trị bất di bất dịch (ví dụ chủ nghĩa cổ điển, barocco), xa   
lạ với ý thức Ki Tô giáo trung đại, xa lạ với những tư tưởng   
mỹ học coi thường nguyên tắc trò chơi, coi thường phương   
diện tiếng cười của đời sống.  
Ở chủ nghĩa lãng mạn, mỉa mai được luận chứng rộng   
về lý thuyết, được thể hiện đa dạng trong nghệ thuật (khái   
niệm mỉa mai được để cập trong các công trình mỹ học của   
F. Schlegel, K.W.F. Solger; thực tiễn nghệ thuật mỉa mai bộc   
lộ rõ ở các tác phẩm của L. Tieck, Hoffmann ở Đức, G. Byron   
ở Anh, Musset ở Pháp). Các nhà lãng mạn Đức đưa mỉa mai   
thành một nguyên tắc có tính chất thế giới quan: mỉa mai   
phải mang tính phổ quát và tính vô hạn, tức là nhằm vào   
toàn bộ cả đời sống thực tại lẫn sinh hoạt tinh thán của chủ   
thể. ở lập trường mỉa mai phổ quát này họ tim thẫy sự biếu   
hiện tuyệt đối của tự do - giá trị cao nhất của ý thức lãng   
mạn chủ nghĩa. Trong số các nhà văn cuối thế kỷ XIX- đẩu  
254 I LẠI NGUYÊN ÂN

XX, mỉa mai có vị trí đáng kể trong tác phẩm của o . Wilde,   
A. France, B. shavv, K. Capek, M. Zoshenko, M. Bulgakov.   
Mỉa mai cũng thể hiện rõ trong phương pháp sân khấu “lạ   
hóa” của B. Brecht.  
MÔTIP  
(Phiên âm từ tiếng Pháp motif, tiếng Đức Motive, đểu   
bắt nguồn từ tiếng La tinh moveo - chuyển động; học thuật   
Trung Hoa dịch là mẫu đế) Thành tố bển vững, vừa mang   
tính hình thức vừa mang tính nội dung, của văn bản văn   
học; môtip có thể được phân xuất ra từ trong một hoặc một   
số tác phẩm văn học, cùa một nhà văn, hoặc trong văn cảnh   
toàn bộ sáng tác của nhà văn ấy, hoặc trong văn cảnh một   
khuynh hướng văn học, một thời đại văn học nào đó.  
Vê' mặt nguổn gốc, thuật ngữ môtip gắn với văn hóa âm   
nhạc, lần đầu tiên được ghi trong Từ điển âm nhạc (1703)   
của s. de Brossare, được J.w. Goethe đưa vào văn học {Vế thi   
ca tự sự và thi ca kịch nghệ, 1797). Với tư cách một phạm trù   
của nghiên cứu văn học, nó được nghiên cứu từ đầu thế kỷ   
XX, nhất là trong các công trình của A.N. Veselovski và V.Ja.   
Propp - những học giả đã khảo sát môtip như yếu tổ không   
thể phân chia nhỏ hơn của văn bản, ngôn bản; đó là những   
sự vật, hình ảnh, là dơn vị nhó nhất cúa cốt truyện dân gian   
(chiếc gương thần, hình tượng người vợ ngốc nghếch, trận   
chiến bố với con, rắn đánh cắp công chúa). Các môtip cốt  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 255

truyện bển vững có trong từng thể loại, nhất là những thể   
loại quy phạm (chuyến viễn du, đắm tàu - trong anh hùng ca   
và tiểu thuyết phiêu lưu; con quạ tiên tri, hiện tượng người   
chết còn sống - trong các ballade). Về sau, môtip gắn với cá   
nhân tác giả và cảm quan nghệ thuật của tác giả, với việc   
phân tích cáu trúc chỉnh thể của tác phẩm. Cách hiểu hiện   
đại vể thuật ngữ môtip là gắn với truyển thống kể trên.  
Môtip gắn với thế giới tư tưởng và xúc cảm của tác giả   
m ộ t cá ch trự c tiếp h ơ n SO v ớ i c á c th à n h tố k h á c c ủ a h ìn h   
thức nghệ thuật, nhưng khác với các thành tố ấy, môtip   
không mang tính hình tượng “độc lập”, không mang tính   
toàn vẹn thẩm mỹ; chỉ trong quá trình phân tích cụ thể sự   
“vận động” của môtip, chỉ trong việc soi tỏ tính bển vững và   
tính cá thể ở sự hàm nghĩa của nó, nó mới có được ý nghĩa   
và giá trị nghệ thuật.  
Cách hiểu hiện đại vế môtip chưa có sự xác định rõ ràng   
về lý thuyết, điều này dẫn tới chẳng những việc mở rộng sự   
sử dụng thuật ngữ này, mà còn tới việc làm xói mòn nó, ví   
dụ người ta nêu ra các thứ gọi là môtip xã hội, môtip chính   
trị, môtip triết lý, thực chất là hòa lẫn với sự xác định các   
hệ đề tài nhất định của sáng tác, và vì vậy không chứa đựng   
ý nghĩa thuật ngữ rõ rệt. Cũng thấy khá phổ biến sự đổng   
nhất hai khái niệm môtip và chủ đề (ví dụ vể “sự phục hưng   
đạo đức” ở văn học cồ điển Nga tliế kỷ X IX ; hoặc vể “tính   
vô nghĩa và điên rổ của đời sống” ở thd ca c u ố i thế kỷ XIX -   
đáu XX, ở văn xuôi như Phòng số 6 của Tchékhov). Người ta  
256 I LẠI NGUYÊN ÂN

thường coi là môtip cả những cái gọi là các chủ để vĩnh cửu   
(cái đẹp, cái thiện, lương tâm, nổi sợ, tình yêu, cái chết).  
Thuật ngữ môtip có ý nghĩa chặt chẽ hơn khi nó bao   
hàm những yếu tố biểu trưng hóa (“con đường” ở N. Gogol,   
“vườn” ở Tchékhov, “sa mạc” ở M. Lermontov, “bão tuyết”   
ở A. Pushkin và các nhà tượng trứng, “trò chơi bài” ở văn   
học Nga những năm 30 thế kỷ XIX...). Như vậy, khác với   
đế tài và chủ đế, môtip mang tính định hình về ngôn từ ở   
chính văn bản tác phẩm; ở thi ca tiêu chuẩn này trong số   
đông trường hợp là ở chỗ có những từ then chốt chứa hàm   
nghĩa riêng biệt (ví dụ “khói” ở thơ Tiutschev, “lưu đày” ở   
thơ Lermontov). Ở thơ trữ tình với những hằng sổ hình   
tượng và tầm lý, phạm vi môtip được biểu lộ khá rõ và xác   
định; vì vậy việc nghiên cứu môtip ở thơ ca biểu lộ sự độc   
đáo của ý thức nghệ thuật của tác giả và hệ thống thơ ca của   
tác giả ấy, - có thể sẽ rất thuận lợi.  
Môtip cốt truyện là kiểu môtip tiêu biểu cho các tác   
phẩm tự sự và kịch vốn chứa đựng nhiều hành động. Nhiều   
môtip cốt truyện có tính phố quát và thường thấy có sự lặp   
lại: nhận thức và bừng ngộ, thử thách và trừng phạt. Củng có   
một số môtip có thể chứa đựng các điểm đánh giá khác nhau   
(ví dụ môtip “ra đi” kiểu hạnh các thánh, mang tính hoàn tất   
sử thi của Nekhliudov và của cha Serghi, ở L.N. Tolstoi, và   
môtip “ra đi” thấm giọng trữ tình mỉa mai của các nhân vật   
Đời tôi và Thày giáo dạy văn ở Tchékhov).  
Các môtip thường di trú theo thời gian và thay đổi   
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I 257

hàm nghĩa bởi mỗi thời đại tiếp sau. Nhiếu môtip văn học,   
gần giống như các môtip thán thoại, luôn luôn đi vào kinh   
nghiệm tinh thần của văn hóa nhân loại.  
MỸ HỌC  
Khoa học nghiên cứu hai phạm vi hiện tượng gắn với   
nhau: phạm vi cái thẩm mỹ như là biểu hiện đặc thù của   
quan hệ giá trị của con người đối với thế giới, và phạm vi hoạt   
động nghệ thuật của con người. Lịch sử mỹ học bắt nguổn   
từ xa xưa (mầm mống các nhận thức mỹ học đã bộc lộ ngay   
trong thẩn thoại cổ). Đối tượng của mỹ học thay đổi và biến   
động trong lịch sử, được phát triển và phức tạp hóa trong   
thực tiễn lịch sử xã hội. Mỏi giai đoạn phát triển mới của mỹ   
học lại bộc lộ tính thiếu toàn diện của những ý niệm đã hình   
thành vế quan hệ thẩm mỹ của con người đối với thế giới và   
chính mình. Được làm giàu thường xuyên bởi thực tiễn xã   
hội lịch sử, đối tượng của mỹ học trong tương lai vẫn là đối   
tượng mở. Ở giai đoạn hiện thời, các yếu tố nghệ thuật đang   
thâm nhập rộng vào nhiều lĩnh vực khác nhau của tồn tại và   
ý thức con người, phạm vi sự chiếm lĩnh thực tại bằng thẩm   
mỹ được mở rộng, do vậy cùng với các vấn đề truyển thống   
của việc bộc lộ cái thẩm mỹ trong tự nhiên và trong nghệ   
thuật, một loạt khách thể quan trọng được mỹ học quan tâm   
là sự phát triển mạnh me cùa các dạng hoạt dộng thám mỹ   
vốn nằm ngoài ranh giới của sáng tác nghệ thuật, bao gồm   
các vấn đế vẽ thẩm mỹ công nghệ, design, về tổ chức thầm  
258 I LẠI NGUYÊN ÂN

mỹ môi trường, vế giáo dục thẩm mỹ, về một vài lĩnh vực có   
bộc lộ cái thẩm mỹ, ví dụ thể thao. Sự mở rộng như vậy đối   
tượng của mỹ học gắn chặt với giai đoạn hoàn thành việc   
tách nó ra thành một lĩnh vực tri thức độc lập, trước hết là   
độc lập với triết học và nghệ thuật học. Là một khoa học, mỹ   
học mang tính chất triết học, nhưng nó có đặc trưng riêng,   
đổi tượng riêng với tính quy luật vốn có của nó: tính quy   
luật của việc chiếm lĩnh thực tại bằng thẩm mỹ. Chừng nào   
các quy luật của việc chiếm lĩnh thực tại bằng thầm mỹ còn   
được bộc lộ một cách trực tiếp, tập trung và đáy đủ hơn cả   
ở nghệ thuật thì chừng đó sẽ còn hợp lý để coi mỹ học trước   
hết như khoa học vế bản chất và quy luật của sáng tạo nghệ   
thuật. Nghệ thuật như chiếc “máy phát” các giá trị thầm   
mỹ có ảnh hưởng quyết định đến sự phát triển của mỹ học   
nói chung. Mỹ học có ý nghĩa cơ sở lý thuyết chung (siêu   
lý thuyết) cho tất cả các khoa học vể các ngành nghệ thuật   
(nghiên cứu văn học, lý thuyết nghệ thuật tạo hình, nghiên   
cứu sân khấu, nghiên cứu âm nhạc, V.V.). Nghiên cứu các quy   
luật chung của sự phát triển nghệ thuật, mỹ học trang bị cho   
các bộ môn riêng này những quy tắc phương pháp luận; mỹ   
học cũng nghiên cứu các liên hệ và quan hệ giữa các bộ môn   
nghệ thuật học, phân tích các phương pháp nghiên cứu và   
giới hạn của việc áp dụng chúng, tìm hiểu các phương thức   
để xuất các khái niệm nghệ thuật học mới, v.v.  
Nêu trong quá khứ, lý luận mỹ học phát triển chỉ bàng   
vào tài liệu là nghệ thuật, thì ngày nay tình hình đã thay đổi.   
Cấu trúc của khoa học mỹ học - khoa học khái quát biểu  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 259

hiện của cái thẩm mỹ trong tự nhiên, trong hoạt động vật   
chẫt, trong các lĩnh vực khác nhau của đời sổng tinh thẩn,   
trong sinh hoạt, trong sự nghỉ ngơi, - khoa học này đã có   
một bộ máy khái niệm phát triển, đã phức tạp hóa, bao gồm   
những bộ môn tương đối độc lập: lý luận sáng tác nghệ   
thuật, lý thuyết về design và khai hoá môi trường vật chất, lý   
luận giáo dục thẩm mỹ. Tuy vậy, ở đặc trưng của đối tượng   
các bộ môn này vẫn bộc lộ tính quy luật chung, và mỹ học   
như là môn khoa học toàn vẹn vẫn khái quát các bộ môn ấy,   
vẫn là siêu lý thuyết của chúng. Những vấn để cơ bản mà   
mỹ học nghiên cứu, bao gốm: tình cảm thẩm mỹ, quan điểm   
thẩm mỹ, thị hiếu thẩm mỹ, lý tưởng thẩm mỹ, tóm lại là ý   
thức thẩm mỹ, cả vể hoạt động chức năng thực tế của nó, cả   
vể sự biểu hiện bằng lý thuyết. Phần quan trọng nhất của   
mỹ học vốn có truyền thống từ xa xưa, là đế xuất bộ công cụ   
phạm trù. Các phạm trù mỹ học khám phá dưới dạng khái   
quát những quan hệ thẩm mỹ của con người đối với thực   
tại. Các phạm trù mỹ học bao giờ cũng có sự gắn bó nhẫt   
định với nhau, tạo thành một hệ thống tuy biến động trong   
lịch sử, nhưng ở một giai đoạn cụ thể vẫn có trật tự thứ bậc.   
Chiếm vị trí đặc biệt trong mỹ học là việc đề xuất các vấn   
đề gắn với việc khám phá bản chất của nghệ thuật, khám   
phá các phương diện nhận thức luận và giá trị học, giao tiếp   
và sáng tạo của nghệ thuật. Khái quát hóa các dữ kiện kinh   
n g h iệ m n gh ệ th u ật v à d ự a trê n n g u y ên tá c p h à n tích vé x â   
hội-lịch sử và về tâm lý, mỹ học khám phá đời sống lịch sử   
của nghệ, thuật trong văn hóa. Những vấn để như bản chất  
260 I LẠI NGUYÊN ÂN

của các khuynh hướng và trào lưu nghệ thuật cũng có vị trí   
đáng kể trong mỹ học hiện đại.  
"NGHỆ THUẬT VỊ NGHỆ THUẬT"  
Còn gọi là nghệ thuật thuẩn túy. Tên gọi những quan   
niệm thẩm mỹ khẳng định giá trị tự thân và tính tự tại của   
việc sáng tác nghệ thuật, phủ nhận những liên hệ của nghệ   
thuật với đời sống xã hội, đạo đức, khoa học, chính trị. Nguốn   
gốc nhận thức luận của những quan điểm này là việc tuyệt   
đối hóa tính đặc trưng của nghệ thuật, tuyệt đối hóa tính tự   
do của hành vi sáng tạo và khoái cảm sáng tạo vốn có trong   
hoạt động nghệ thuật. Ngọn nguổn xã hội của các lý thuyết   
“nghệ thuật vị nghệ thuật” - theo Plékhanov - là sự bất hòa   
tuyệt vọng của các nghệ sĩ với môi trường xã hội xung quanh   
họ. Chủ trương duy mỹ, sự thờ ơ đối với các để tài thời sự,   
sự chú trọng đến hiệu quả vê' mặt hình thức - là những nét   
tiêu biểu chung cho nhiếu dạng “nghệ thuật thuần túy” khác   
nhau ở những thời đại nghệ thuật khác nhau (ví dụ ở nghệ   
thuật thời kỳ đế chế La Mã suy thoái, nghệ thuật của chủ   
nghĩa kiểu sủc /manierisme/, V.V.). Dạng triệt để nhất của lý   
thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật ở châu Âu được hình thành   
vào thế kỷ XIX, do tìm được luận cứ ở việc giải thích phiến   
diện học thuyết của Kant về đặc trưng của quan hệ thẩm mỹ   
(“phán đoán thị hiếu”), cũng như ở m ột vài luận điểm của  
Schiller vế bản chất của “hình ảnh thẩm mỹ”. Trong cách giải   
thích này, sáng tác nghệ thuật được xem như phương cách  
Í5 0  
 THUẬT NGỬ VẢN HỌC j   
261

giải thoát khỏi những mâu thuẫn giữa bản tính tự nhiên và   
xả hội, tự do và tất yếu, cảm tính và lý tính, cá thể và tộc loại.   
Sự phân công lao động gắn với sự phát triển sản xuất, áp lực   
lên cá nhân của những quan hệ mang tính vật hóa, tha hóa...   
đã làm nảy sinh những hình thức chống trả đa dạng, kể cả   
những hình thức lệch lạc. Đây là cơ sở cho sự phát sinh một   
ảo tưởng lãng mạn, cho rằng chỉ trong “nghệ thuật thuần   
túy” mới có thể có sự độc lập cá nhân cho nghệ sĩ, mới có thể   
có tự do sáng tác. Quan niệm “nghệ thuật vị nghệ thuật” tự   
đối lập nó với các yếu tó vị lợi duy lý của mỹ học Khai Sáng,   
với đầu óc con buôn của các quan hệ tư sản. Khẩu hiệu “nghệ   
thuật vị nghệ thuật” ở họ trở thành phương cách chống lại   
tính phàm tục tư sản đang ngự trị nghệ thuật chính thống.   
Coi toàn bộ cơ chế xã hội tư sản như là sự phủ định triệt để   
lý tưởng thẩm mỹ, các nghệ sĩ và lý thuyết gia”nghệ thuật vị   
nghệ thuật” muốn xây dựng thế giới của cái đẹp bất chấp   
thực tại. Ở Pháp, học thuyết “nghệ thuật thuần túy” trở nên   
phổ biến từ những năm 1830 và bộc lộ rõ rệt nhất vào những   
năm 1850 với các đại diện của phái “Parnasse” (Th. Gautier,   
Ch. Leconte de Lisle, Th. Banville, F. Coppée, p. Verlaine, s.   
Mallarmé...). Ở Anh xu hướng này bộc lộ vào những năm   
1860 (A. Swinburne, và muộn hơn là w. Pater, o. Wilde).   
Cuối thế kỷ XIX, tư tưởng “nghệ thuật thuần túy” ngả sang   
màu sắc duy mỹ, cường điệu thái độ khinh thường đối với   
các vấn để đạo đức.  
262   
LẠI NGUYÊN ÂN

NGHỊCH DỊ  
(Thuật ngữ dịch từ tiếng Italia: grottesco và tiếng Pháp   
grotesque; cũng có cách dịch khác, là thô kệch hoặc kỳ quặc).  
Một kiểu tổ chức hình tượng nghệ thuật (hình tượng,   
phong cách, thể loại) dựa vào huyễn tưởng, vào tính trào   
phúng, vào tính ngụ ngôn, ngụ ý, vào sự kết hợp và tương   
phản một cách kỳ quặc cái huyền hoặc và cái thực, cái đẹp và   
cái xấu, cái bi và cái hài, cái giống thực và cái biếm họa.  
Trong lịch sử và lý luận văn học, nghịch dị khi thì được   
xem là thủ pháp của cái hài, khi thì được xem là mức sắc   
sảo của châm biếm, khi thì được nhấn mạnh ở tính táo bạo   
của hình tượng huyễn tưởng. Với tất cả những phương thức   
phương tiện ấy và những phương thức phương tiện khác   
của sự miêu tả nghệ thuật, nghịch dị nổi bật như một kiểu   
ước lệ đặc thù, phô trương một cách công nhiên và chủ ý, nó   
tạo ra một thế giới nghịch dị, - một thế giới dị thường, phi   
tự nhiên, lạ kỳ, như chính tác giả của nó muốn trình bày. Nó   
khác với văn học giả tưởng vốn cho phép tin một cách giả   
định (thỏa thuận tạm thời với độc giả) rằng cái thế giới do   
nghệ sĩ tạo ra kia là thực; nó cũng khác với châm biếm vốn   
thường đưa cái phi lôgic kiểu nghịch dị vào trật tự thông   
thường và tự nhiên   
nhìn bế ngoài - của sự vật. Mỹ học cùa   
nghịch dị dường như không cần đến sự viện cớ khách quan,   
logic. Đặc tính của nó là đảo lộn mạnh những “hình thức  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
263

của bản thân đời sống”; sự đảo lộn này không chỉ ở những   
lớp những tầng nhất định mà bao trùm toàn bộ không gian   
nghệ thuật của tác phẩm. Chính hình thức nghịch dị rất tôn   
thờ sự tự do của hư cấu, nó đòi hỏi phải kết hợp các thái cực,   
nó phá hủy những hình thức khô cứng đã quen được thừa   
nhận của tư duy và hành động ở mọi phạm vi của tồn tại.  
Nghịch dị là kiểu hình tượng đã có từ xa xưa, nó đã   
có trong các hệ thần thoại, trong cổ ngữ của mọi dần tộc,   
duy chỉ có sự khác biệt là khi đó nó chưa là “thủ pháp nghệ   
thuật”: việc miêu tả những quái tượng quái vật, những nhân   
sư (sphinx), nhân mã (centaure) thoạt đầu biểu thị niểm tin   
hoàn toàn rằng chúng có thực. Các tác phẩm của Lukianos,   
hài kịch của Aristophanes và Plautus đểu có dùng thủ pháp   
nghịch dị. Là hình thức đặc trứng cho văn hóa dân gian,   
nhất là hội cải trang ở châu Âu trung đại, nghịch dị biểu hiện   
quan niệm duy vật tự phát của dân gian về tồn tại.  
Đỉnh cao của “chủ nghĩa hiện thực nghịch dị” (thuật   
ngữ của M. Bakhtin) là Gargantua và Pantagruel của F.   
Rabelais. Các nguyên tắc quy định cấu trúc hình tượng của   
nghịch dị thời Phục Hưng là: thái độ đối với thời gian, đối   
với sự hình thành, và gắn với hai nguyên tắc trên là tính   
lưỡng trị (ambivalent), là việc miêu tả một cách chỉnh thể,   
không tách biệt cả hai cực của sự hình thành: cả cái mới lẫn   
cái cũ, cả cái chết chóc lẫn cái sinh thành. Tiếng cười do   
hình tượng nghịch dị gây nên cũng mang tính hai chiểu: nó   
vừa phủ định vừa khẳng định, và do vậy nó khác với tiếng  
264 I LẠI NGUYÊN ÂN

cười châm biếm của thời cận đại. chất nghịch dị thời Phục   
Hưng, gắn với cảm quan hội cải trang, diễn đạt cảm quan về   
tính tương đối đẩy vui nhộn và tính “không hoàn tất” vĩnh   
cửu của tổn tại. Nó củng thấm nhuần sự phục hổi cho thân   
xác thẫm nhuần tinh thần chống khổ hạnh một cách ngạo   
ngược. Âm hưởng của kiểu nghịch dị này bộc lộ ở Ca tụng   
Ngu Si của Erasmus, ở hài kịch mặt nạ (commedia dell’ arte)   
Italia, ở hình tượng những nhân vật đùa nghịch Falstaph và   
Caliban của Shakespeare.  
Tuy nhiên, từ sau thời Phục Hưng, truyến thống văn   
hóa cười dân gian mất đi, nghịch dị cũng đánh mất xu hướng   
và khả năng biểu hiện một cách lưỡng trị toàn vẹn những   
mâu thuẫn chính yếu của tổn tại. Không phải ngẫu nhiên mà   
văn hóa chính thống thời trung đại thích dùng nghịch dị đề   
xây dựng những hình tượng Quỷ Sứ và Tật Xấu: tiếng cười   
nghịch dị ở đây đã trở nên tiếng cười gầy sợ hãi một cách   
đơn điệu, nghiêng về tố giác một cách thụ động, tiêu cực.  
Văn học Khai Sáng xây dựng kiểu nghich dị mang tính   
châm biếm sắc sảo, tố cáo cái thế giới vô học và bạo lực (J.   
Swift). Các nhà lãng mạn dùng nghịch dị để nhấn mạnh   
rằng không thể nào thanh toán được những đối kháng có   
cơ sở thế giới quan, nhất là đối kháng giữa cái thẩm mỹ và   
cái đạo lý (V. Hugo). Các nhà lâng mạn Đức phân chia rạch  
ròi trong thế giới kiểu nghịch dị “thiện” và “ác”, tách rời đến  
mức đối lập chúng với nhau; tiếng cười mang hình thức mỉa   
mai và châm chích cay độc (E.T.A. Hoíĩmann). Ở thi pháp  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 265

hiện thực chủ nghĩa thế kỷ XIX, nghịch dị có tính cụ thể,   
tính định hướng xã hội triệt để và sắc sảo. Cảm hứng tố cáo   
và phủ định đạt tới đỉnh cao trong kiểu nghịch dị châm biếm   
(Lịch sử một thành phô' của M. Saltykov-Schedrin).  
Ở thế kỷ XX, nghịch dị lại trở thành một hình thức tiêu   
biểu của nghệ thuật, nhất là một loạt khuynh hướng “hiện   
đại chủ nghĩa” (chủ nghĩa ấn tượng, chủ nghĩa siêu thực,   
kịch phi lý...). Xu thế của kiểu nghịch dị này là sự biến hóa   
đột ngột từ thế giới quen thuộc “của ta” thành thế giới xa   
lạ và thù nghịch, do “nó” cai quản; “nó” là một thế lực phi   
nhân và không thể hiểu được, một “tính tất yếu tuyệt đối”   
biến con người thành con rối; nghịch dị thấm nhuần “nỗi   
sợ sống”, thẫm nhuần ý thức về tính phi lý của tồn tại (E.   
Ionesco, s. Beckett, Jẵ Barth). Các môtip nghịch dị có mặt   
trong sáng tác của một loạt nghệ sĩ lớn của thế kỳ XX; thế   
giới nghịch dị ở họ nói chung không loại trừ nguyên tắc   
hiện thực (Hóa thân và Vụ án của F. Kaíka, các vở kịch của   
L. Pirandello). Kiểu nghịch dị hiện thực chủ nghĩa (của H.   
Wells, K. Capek, B. Brecht, J. Heller...) vẫn thiên vê' tố cáo   
một chiểu nhưng hướng tới sự luận bàn triết lý về những   
xung đột xã hội và tinh thẩn của thế kỷ XX. Đáng chú ý là   
tiểu thuyết Nghệ nhân và Margarita của M. Bulgakov trong   
đó các môtip nghịch dị được sử dụng cùng với truyền thống   
“trào phúng menippée” của văn học cổ đại.  
Với tư cách là một yếu tố phong cách, một thủ pháp hài   
hước sắc sảo, nghịch dị được sử dụng trong một loạt thể loại  
266 I LẠI NGUYÊN ÂN

hài hước, hoạt kê hiện đại như: pamphlet (văn đả kích),farce   
(kịch hẽ),feuilletott (văn tiểu phẩm).  
NGHỊCH LÝ  
Một châm ngôn hoặc một phán đoán mà nội dung của   
nó bất đồng rõ rệt - SO với ý kiến đã được số đông chấp nhận,   
đã thành truyển thống, hoặc SO với lẽ phải thông thường   
(đôi khi chỉ là bể ngoài). Nghịch lý thường được thể hiện   
bằng hình thức hóm hỉnh, sắc sảo, nó gán với cách ngôn   
và mang đặc tính của cái hài. Bất cứ nghịch lý nào cũng có   
vẻ như là sự phủ định cái ý kiến dường như đúng đắn một   
cách đương nhiên và vô điểu kiện. Bản thân nghịch lý có khả   
năng thuyết phục và gây ấn tượng một cách độc lập với sự   
sâu sắc và đúng đắn của phát ngôn, do chỗ nó có tính độc   
đáo, có sự bạo dạn đến mức xấc xược, có nét hóm hỉnh. Vì   
vậy nó trở thành một thủ pháp hữu hiệu của lời diễn thuyết,   
của văn tranh luận và châm biếm, của giai thoại hiện đại,   
của diễu nhại. Nghịch lý thường “lộn trái” những phương   
châm và huấn thị thông dụng (“Ngày mai đừng hoãn cái việc   
có thể đ ể đến ngày kia” - o. Wilde); nó có thể biểu đạt một   
ý tưởng sâu sắc kết hợp với sự diễu nhại mang tính tố cáo   
(“Giờ đây chúng ta tuyên bố sẽ không bao giờ làm nô lệ; vậy   
thì chúng ta sẽ chấm dứt được chế độ nô lệ chừng nào chúng  
ta thôi không bao giờ làm ông chù" - B. Shaw). Nhiều câu tục  
ngữ mang tính nghịch lý ví dụ tục ngữ của người Anh: “Địa   
ngục được lát bằng những ý định thánh thiện”, vể nguyên tắc,  
Í 5 0 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
267

nghịch lý có thể là cơ sở của các tình huổng cốt truyện và   
của cả tác phẩm (Nghịch lý về diễn viên của D. Diderot, Viên   
đại thần của I.A. Krylov, v.v.)  
NGHIÊN cúu CHỨC NÀNG-LỊCH sử  
Một ngành của nghiên cứu văn học, khảo sát hoạt động   
chức năng của văn học qua các thời đại lịch sử, tìm hiểu xem   
các tác phẩm văn học “sống” ra sao trong ý thức công chứng,   
tìm hiểu sự năng động lịch sử của các “cách đọc” tác phẩm   
và danh tiếng của các nhà văn. Cứ liệu cho nghiên cứu chức   
năng-lịch sử là toàn bộ những cách lý giải tác phẩm từ phía   
giới phê bình, học giả và độc giả bình thường, toàn bộ những   
cách phiên giải (dàn dựng sân khẫu, dựng phim, vẽ theo đế   
tài tác phẩm...) ở các diễn viên, đạo diễn, họa sĩ và các nhà   
hoạt động nghệ thuật. Trong nghiên cứu chức năng-lịch sử:   
văn học được khảo sát qua sự tiếp nhận nó trong văn cảnh   
văn hóa xã hội biến động; sáng tác văn học được nhận thức   
qua việc nó thực hiện những chức năng vốn được xác định   
bởi lập trường tinh thần và thị hiếu thẩm mỹ cả của những   
người sáng tác ra nó, lẫn của những tầng lớp công chúng   
cùng thời và các thế hệ sau; tác phẩm ứng với các “tầm” chờ   
đợi của độc giả; những cách đọc đã có từ quá khứ về tác   
phẩm được ý thức như là điểu kiện cán thiết cho một cách   
hiểu phù hợp với nó. Người nghicn cứu lĩnh vực này phải có   
năng lực hiểu biết những phản xạ đối với văn bản văn học   
từ phía những con người khác nhau vể quan niệm, thị hiếu,  
268 I LẠI NGUYÊN ÂN

truyến thống. Đây là bộ môn tiếp giáp với xã hội học văn   
học (là bộ môn nghiên cứu thị hiếu và sở thích của các tầng   
lớp độc giả, nghiên cứu sự biến sinh xã hội lịch sử của sáng   
tác văn học) và tâm lý học tiếp nhận nghệ thuật. Nguyên tắc   
xuất phát của bộ môn nghiên cứu chức năng lịch sử là coi   
văn học không chỉ như tổng số các văn bản ngôn từ mà còn   
với tư cách một quá trình giao tiếp, trong đó vai trò sáng tạo   
tích cực còn thuộc về cả công chúng tiếp nhận nữa. Tương   
tự nghiên cứu biến sinh lịch sử, nghiên cứu chức năng lịch   
sử cũng khảo sát văn học trong “thời gian lớn” (thuật ngữ   
của M. Bakhtin), triệt để bác bỏ cách xem xét chỉ gắn sáng   
tác văn học với thời đại mà nó ra đời.  
Sự quan tâm của công chúng đến văn học quá khứ (kể   
cả giá trị cổ điển) vốn không ổn định đểu đều: từ thời nọ   
sang thời kia nó hoặc tăng lên hoặc giảm đi. Đặc biệt hay   
bị biến động là danh tiếng nhà văn và sự đánh giá tác phẩm   
trong thời gian lịch sử gần với nó, khi sự đối lập mang tính   
luận chiến giữa các tác giả mới và các bậc tiến bói gần họ   
đang bị cường điệu: một sự kiện văn học thoạt đầu được coi   
là độc đáo, tầm cỡ, thường khi bị thế hệ sau coi như không   
mẫy quan trọng, thậm chí coi như đã lạc hậu, đã trở thành   
dinh lũy của sự thủ cựu. Trong sự biến động của dư luận văn   
học và danh tiếng nhà văn, vai trò quyết định thường thuộc   
vẽ tâm lý chán ghét của độc giả đối với những “thần tượng”   
của lớp nguởi già cùng thời minh. Trong klii đó thứ văn học   
đã xa cách vế mặt lịch sử lại được coi là có giá trị, và ít khi   
gây thành tranh luận. Do vậy, việc đặt vào “thời gian lớn” sẽ  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 269

cho thấy danh tiếng nhà văn mang tính ổn định hơn, mặc   
dầu vẫn có sự biến động.  
Nghiên cứu chức năng-lịch sử thường tập trung trước hết   
vào hiện tượng “sống lâu dài qua các thời đại” (trường tổn)   
của những tác phẩm đã trở thành cổ điển; đổng thời nó cũng   
tìm hiểu tính quy luật của việc đông đảo công chúng hứng thú   
với những tác phẩm chất lượng không cao. Nghiên cứu chức   
năng lịch sử đối với văn học đã được tiến hành từ thế kỷ XIX   
(A. Veselovski khảo sát việc các nhà nhân văn thông thái thế   
kỷ XIV lý giải sáng tác của Dante; F. F. Zelinski khảo sát việc   
tiếp nhận Cicero); sang thế kỷ XX được tiếp tục bởi nhiều học   
giả khác của Nga (I.N. Rozanov, Zhirmunski, M.p. Alexeev).   
Việc đề xuất và luận chứng cho hướng nghiên cứu này thuộc   
về nhiều học giả Nga (Veselovski, A. Beletzki, M. Bakhtin) và   
châu Âu (E. Henneken, Ja. Mukarovski, F. Vodiska).  
NGHIÊN cứu SO SÁNH-LICH sử  
Cũng được gọi là văn học SO sánh. Một chuyên ngành   
của văn học sử, nghiên cứu những liên hệ và quan hệ văn học   
mang tính quốc tế (liên dần tộc), những tương đồng và khác   
biệt giữa các hiện tượng văn học ở các nước khác nhau. Sự   
tương đồng của các dữ kiện văn học có thể có cơ sở ở sự tương   
đổng vể sự phát triển xã hội và văn hóa giữa các dân tộc (quốc   
gia), hoặc có cơ sở ở sự xúc tiếp vể văn hóa và văn học giữa các   
dân tộc (quốc gia). Do vậy người ta phán biệt những tương  
270 I LẠI NGUYÊN ÂN

đổng mang tính loại hình của quá trình văn học, và những   
liên hệ và ảnh hưởng văn học. Hai phương diện nghiên cứu   
này tuy có tương tác, nhưng không được lẫn lộn.  
Tiến để của nghiên cứu SO sánh-lịch sử là tính thống   
nhất vế mặt phát triển xã hội-lịch sử của nhân loại. Do có sự   
giống nhau vế các quan hệ xã hội ở các dân tộc khác nhau   
nên có thể quan sát thấy những tương đổng loại hình-lịch   
sử trong sự phát triển của các nến văn học khác nhau ở cùng   
một thời đại lịch sử. Đối tượng của nghiên cứu SO sánh-lịch   
sử có thể là những tác phẩm, thể loại, phong cách, khuynh   
hướng nhất định, những đặc điểm ở sáng tác của những nhà   
văn nhất định. Ví dụ những nét tương đổng của các dân tộc   
phương Đông và phương Tây: thời trung đại được bộc lộ ở   
sử thi anh hùng dân gian; thời quân chủ cực thịnh, - ở thơ   
trữ tình hiệp sĩ của các ca nhân (troubadour) xứ Provence, ở   
thơ tình Ả-rập cổ điển, ở tiểu thuyết hiệp sĩ của phương Tây   
và tiểu thuyết chương hổi của Đông Á, v.v. Ở văn học cận đại   
và hiện đại của các dân tộc châu Âu, có thể nhận thấy một   
trình tự đểu đặn của những khuynh hướng mang tính quốc   
tế: Phục Hưng, barocco, chủ nghĩa cổ điền, chủ nghĩa lãng   
mạn, chủ nghĩa hiện thực, chủ nghĩa tự nhiên, chủ nghĩa   
tượng trưng, chủ nghĩa siêu thực, v.v.  
Sự tương đổng vế con đường phát triển văn học của các   
dân tột khác nhau thường đan chéo với Iiliững AÚC liếp và   
ảnh hưởng mang tính quốc tế. Tuy vậy, chỉ có thể có sự ảnh   
hưởng nếu có nhu cầu nội tại cho một sự “nhập khẩu” về  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 271

văn hóa, tức là có những xu thế phát triển tương tự ở xã hội   
ấy, văn học ấy. Mọi sự ảnh hưởng văn học đểu gắn với việc   
làm biến đổi ít nhiểu cái hình mẫu vay mượn, tức là gắn với   
sự cải biến một cách sáng tạo cho phù hợp với trình độ phát   
triển của dân tộc và truyền thống văn học dân tộc, với đặc   
sắc cá tính sáng tạo của nhà văn; những khác biệt như vậy   
củ n g rất h ệ trọ n g đ ối v ớ i n g h iên cứ u SO s á n h -lịc h sử.  
Ảnh hưởng văn học không chỉ diễn ra trong phạm vi văn   
học cùng thời. Di sản của các nhà văn lớn trong quá khứ vẫn   
tiếp tục tác động đến hiện tại (ví dụ văn học cổ đại Hy La đối   
với thời đại Phục Hưng và thời chủ nghĩa cổ điển ở châu Âu).   
Do vậy có vấn để trường tồn: tác phẩm của nhà văn “sống”   
qua các thời đại lịch sử khác nhau, ở các dân tộc khác nhau   
(ví dụ Shakespeare, Goethe, L. Tolstoi, F. Dostoievski...). Vấn   
để này gắn với lịch sử lý giải tác phắm của nhà văn trong phê   
bình văn học, với lịch sử dịch thuật văn học.  
Liên hệ và quan hệ quốc tế giữa các nến văn học là một   
phạm trù lịch sử, mang những mức độ và dạng thức khác   
nhau trong những điều kiện lịch sử khác nhau. Từ thế kỷ   
XIX chúng đã trở nên năng động; những năm 1827-1830,   
Goethe nêu khẩu hiệu vể “một nển văn học chung toàn thế   
giới” gồm những thành phần có giá trị nhất mà tất cả các   
dân tộc đã sáng tạo ra ở mọi trình độ phát triển lịch sử. Đến   
giữa thế kỷ X X , ngành nghicn cứu SO sánh lịch sử ngày càng   
chú ý nhiều hơn đến các nển văn học của các nước, các dân   
tộc trước kia ít được biết đến do cách biệt với châu Âu hoặc  
272 I LẠI NGUYÊN ÂN

do còn lạc hậu vế trình độ phát triển lịch sử (Xem thêm: văn   
học so sánh).  
NGHIÊN cún VĂN HỌC  
Một chuyên ngành khoa học xã hội và nhân văn mà đối   
tượng nghiên cứu là nghệ thuật ngôn từ (văn học). Ở trình độ   
hiện đại, “nghiên cứu văn học” trở thành tên gọi chung cho   
nhiếu bộ môn nghiên cứu tương đối độc lập, tiếp cận cùng   
một đối tượng nghiên cứu (văn học) từ những góc độ khác   
nhau. Theo truyền thống, nghiên cứu văn học gồm ba bộ môn   
chính: 1) Lý luận văn học nghiên cứu những quy luật chung   
cùa cấu trúc và sự phát triển văn học; 2) Lịch sử văn học (hoặc   
vãn học sử) thiên về việc nghiên cứu văn học quá khứ, khảo   
sát nó như một quá trình, hoặc khảo sát một trong số các thời   
điểm của quá trình ấy; 3) Phê bình văn học chú ý đến trạng   
thái “hiện tại”, “hôm nay” cùa văn học cùng thời, nó cũng chú   
ý lý giải văn học quá khứ từ quan điểm những vấn đế xã hội   
và nghệ thuật hiện thời; phê bình văn học không nhất thiết   
thuộc vế nghiên cứu văn học như một khoa học. Ngoài ra,   
khoảng từ những năm 1970 ở một số nước đã xuất hiện bộ   
môn phương pháp luận nghiên cứu văn học.  
Một bộ phận rất quan trọng của nghiên cứu văn học là   
thi học - bộ 111Ô11 này nghiên cứu cáu trúc của các tác phẩm   
và phức hợp tác phẩm, của sáng tác ở nhà văn nói chung, của   
các khuynh hướng văn học, của các thời đại văn học. Ở bình  
/50 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I 273

diện lý luận văn học, thi học cung cẫp một thi học đại cương,   
tức là khoa học vể cấu trúc của bất kỳ tác phẩm văn học nào;   
ở bình diện văn học sử, môn thi học lịch sử nghiên cứu sự   
phát triển của các cáu trúc nghệ thuật xét trong tổng thể và   
trong các thành tố của chúng; việc áp dụng các nguyên tắc   
của thi học vào phê bình văn học thể hiện sự phân tích tác   
phẩm cụ thể vể tư tưởng, nghệ thuật, cẫu trúc. Phong cách   
học phán nhiểu giống với vị trí của thi học trong nghiên cứu   
văn học: nó có thể tham gia vào lý luận văn học, vào thi học   
đại cương, vào văn học sử, vào phê bình văn học.  
Sau các bộ môn hàng đầu nói trên, người ta chú ý tới sự   
nảy sinh của những bộ môn ở hàng thứ hai, gồm: 1) Những   
bộ môn lý thuyết và lịch sử có đối tượng hẹp hơn, ví dụ: lý   
thuyết phê bình văn học, lịch sử phê bình văn học, lịch sử thi   
học (khác với thi học lịch sử), lý thuyết phong cách, v.v. Cần   
chú ý có sự chuyển đổi các bộ môn này sang bộ môn kia, ví   
dụ phê bình văn học, với thời gian, sẽ trở thành tài liệu cho   
văn học sử, cho thi học lịch sử, v.v. 2) Những bộ môn bổ trợ   
của nghiên cứu văn học như: lưu trữ học của nghiên cứu văn   
học, thư mục học vể sáng tác và nghiên cứu văn học, văn bản   
học, cổ văn tự học, khảo thích và bình chú văn bản, v.v. Giữa   
thế kỷ XX có sự gia tăng vai trò của các phương pháp toán   
học (nhất là thống kê) trong nghiên cứu văn học, nhất là các   
lĩnh vực nghiên cứu câu thơ, phong cách học, văn bản học...,   
trên hướng này đã xuất hiện ký hiệu học. Các bộ m ôn bổ trợ   
là Cơ SỞ th iế t yếu ch o cá c b ộ m ô n c h ín h ; đ ổ n g th ờ i tro n g quá   
trình phát triển và phức tạp hóa, ở chúng có thể lộ rõ những  
274 I LẠI NGUYÊN ÂN

nhiệm vụ khoa học và chức năng văn hóa độc lập (ví dụ vị   
trí của ngành nghiên cứu Hán Nôm ở Việt Nam từ hai chục   
năm cuối thế kỷ XX).  
Nghiên cứu văn học có sự liên hệ đa dạng với các khoa   
học nhân văn khác: 1) Một số ngành là cơ sở phương pháp   
luận của nó (triết học, mỹ học, giải thích học /hermeneutik-   
ở châu Âu, là ngành giải thích, cắt nghĩa văn bản/); 2) Một   
số ngành gần với nó về nhiệm vụ hoặc đối tượng nghiên cứu   
(nghiên cứu văn hóa dân gian tức íolklore học, nghệ thuật   
học đại cương); 3) Một số ngành cùng chung xu hướng nhân   
văn (sử học, tâm lý học, xã hội học); 4) Riêng đối với ngữ   
học, nghiên cứu văn học có sự liên hệ về nhiều mặt: cùng   
chung tài liệu nghiên cứu (ngôn ngữ với tư cách phương   
tiện giao tiếp và với tư cách “yếu tố thứ nhất” của văn học),   
gần gũi nhau về chức năng nhận thức của ngôn ngữ và hình   
tượng, ngoài ra còn có sự tương đổng nhát định vê' cấu trúc.   
Trước đây, nghiên cứu văn học và các ngành nhân văn học   
khác được gộp vào khái niệm ngữ văn học (philologie) như   
một khoa học tổng hợp, nghiên cứu văn hóa tinh thẩn trong   
các dạng biểu hiện ngôn ngữ, văn tự, văn học; ở thế kỷ XX,   
khái niệm ngữ văn học thường trỏ chung hai ngành nghiên   
cứu văn học và ngữ học, và theo nghĩa hẹp, thường trỏ các   
bộ môn văn bản học và phê bình văn bản.  
N hũng m âm m ống cùa các tri thức nghệ lliuậl hục. và   
nghiên cứu văn học đã có từ xa xưa, dưới dạng một số ý niệm   
trong thần thoại cổ đại. Một số nhận xét vể nghệ thuật còn  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 275

được lưu giữ trong những tác phẩm xưa nhất của nhân loại   
như Vệ-đà (Ấn Độ, thế kỷ X - II tr.CN.), Kinh thi (Trung   
Quốc, XI-VI tr.CN.), Iliade và Odyssée (Cổ Hy Lạp, VIII -   
VII tr.CN.). Ở Trung Quốc, trứ tác xưa nhất về nghệ thuật là   
Nhạc ký, tương truyển của Công Tôn Ni Tử (đầu thời Chiến   
Quốc, thế kỷ V tr.CN.) nhưng nhiều tư tưởng về nghệ thuật   
và văn học trước đó đã được nêu bởi Khổng Tử, Lão Tử. Ở   
châu Âu các quan niệm đấu tiên về nghệ thuật và văn học   
được để xướng bởi các nhà tư tưởng cổ Hy Lạp (như Platon,   
Aristoteles), cổ La Mã (Horatius - 65 - 8 tr.CN.). Khâu nổi   
giữa nghiên cứu văn học của thời cổ đại Hy La và của thời   
cận đại ở châu Âu là văn học Byzance và văn học La tinh của   
các dân tộc Tầy Âu. Nghiên cứu văn học ở thời trung đại   
thiên về hướng thư tịch học và bình chú, đổng thời cũng phát   
triển việc nghiên cứu ở các lĩnh vực thi học, văn hùng biện,   
âm luật. Thời Phục Hưng gắn với việc xây dựng những hệ thi   
pháp đáp ứng các điểu kiện địa phương và dần tộc. Thời đại   
chủ nghĩa cổ điển gắn với xu hướng hệ thống hóa các luật lệ   
của nghệ thuật, đổng thời gắn với tính chất quy phạm của   
lý luận nghệ thuật, tiêu biểu là Nghệ thuật thi ca (1674) của   
Boileau. Ở thế kỷ XVII-XVIII nổi lên xu hướng chống quy   
phạm trong cách hiểu các loại hình và loại thể văn học, tiêu   
biểu là Kịch lý Hamburg (1767-1769) của Lessing, được coi   
như sự chuẩn bị cho lý luận văn học của chủ nghĩa lãng mạn.   
'Ihẽ kỹ XV1I1 là thời xây dựng nhưng cuốn vãn học sử đáu   
tiên: Lịch sử văn học Italia (1772-1782) của J. Tiraboski, Văn   
học cổ đại và cận đại (1799-1805) của J. Lagarp. Quan điểm  
276 I LẠI NGUYÊN ÂN

lịch sử xuất hiện, xung đột với xu hướng quy phạm. Từ nửa   
đẩu thế kỷ XIX, trong nghiên cứu văn học ở châu Âu bắt đầu   
hình thành các trường phái với ý thức vế phương pháp luận   
và tư tưởng nghiên cứu: trường phái thần thoại của J. Grimm   
(Đức), phương pháp tiểu sử của Sainte-Beuve (Pháp),   
trường phái văn hóa-lịch sử của H. Taine (Pháp), khuynh   
hướng xã hội dân chủ trong bình luận văn học của Belinski,   
Tchernyshevski, Dobroliubov (Nga), trường phái tâm lý học   
(W. VVundt), nghiên cứu văn học SO sánh (F. Baldensperger,   
Van Tieghem). Sang thế lcỷ XX càng thêm nhiếu xu hướng,   
trường phái mới: trường phái hình thức ở Nga, phân tâm   
học, chủ nghĩa cấu trúc, phê bình mới, xã hội học văn học, ký   
hiệu học, v.v. Ở các nước gắn với khối Cộng đồng xã hội ch ủ   
nghĩa (1945-1991) hình thành và phát triển ngành nghiên   
cứu vãn học theo quan điểm chủ nghĩa Mác-Lênin.  
Ở phương Đông, tư tưởng văn học hình thành với   
những hệ thống riêng. Ở Ấn Độ, vấn đế cấu trúc nghệ thuật   
được nêu trong mối liên hệ với các học thuyết vế tâm lý cảm   
thụ nghệ thuật (luận văn Natiashastra, tương truyển của   
Bharata, khoảng thế kỷ IV), vế ý nghĩa hàm ẩn của tác phẩm   
nghệ thuật (Thuyết đồng vọng của Anandavardhana, thế kỷ   
IX). Tư tưởng văn học, mỹ học cổ đại và trung đại Trung   
Hoa hình thành trong sự liên hệ mật thiết với các chủ thuyết   
lớn vế triết học (Nho giáo, tư tưởng Lão-Trang, Phật giáo),   
dưới dạng m ột loạt khái niệm như: đạoế đức, phong, khí.   
văn, thi, phú, tỉ, hứng, tụng, v.v. Xu hướng chung của nghiên   
cứu văn học ở phương Đông từ thời cận đại trở vể trước là  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 277

sử dụng các phương pháp lý thuyết đại cương và mỹ học đại   
cương; bên cạnh đó một số ngành như thư tịch học, văn bản   
học cũng sớm phát triển với nhiểu thành tựu; việc nghiên   
cứu văn học ở bình diện lịch sử và bình diện tiến hóa chỉ   
mới xuất hiện từ cuối thế kỷ XIX - đẩu X X do tiếp nhận ảnh   
hưởng của học thuật châu Âu.  
NGOA DỤ  
Một phương thức tu từ ngược với khinh từ-, một thủ pháp   
nghệ thuật; cơ sở của ngoa dụ là phóng đại, cường điệu đặc   
tính, quy mô của đối tượng hoặc hiện tượng được miêu tả.  
Ví dụ: “Con rận bằng con ba ba /Đêm nằm nó ngáy cả   
nhà thất kinh”(Cã dao Việt Nam);  
“Ngày vui ngắn chẳng tày gang” (Nguyễn Du);  
“Chén sầu đổ ướt tràng giang" (Nguyễn Bính).  
Ngoa dụ là một kiểu ước lệ nghệ thuật; nó được dùng   
vào văn bản để tăng tính biểu cảm.  
Ví dụ: “ Ước gì sông hẹp một gang / Bắc cầu dải yếm cho   
chàng sang chơi” (Ca dao Việt Nam);  
“Bao giờ cây cải làm đình / Gỗ lim thái ghém thì mình   
lấy ta / Bao giờ chạch đẻ ngọn đa / Sáo đẻ dưới nước thì ta   
lấy mình” (C a dao Việt N am ). Ngoa dụ thường có trong các   
sáng tác dân gian, trong thơ lãng mạn chủ nghĩa, trong các   
tác phẩm thuộc các thể tài trào phúng.  
278 I LẠI NGUYÊN ÂN

NGOẠI ĐỂ TRỮ TÌNH  
Cũng được gọi là trữ tình ngoại đế. Một hình thức của   
ngôn từ tác giả; là ngôn từ của tác giả kiêm người trần thuật,   
bị chệch ra ngoài (“đi lạc”) việc miêu tả các sự kiện trong cốt   
truyện, nhằm bình luận và đánh giá vê chúng, hoặc vế những   
điểu khác, không trực tiếp gắn với hành động của tác phẩm.   
Ví dụ ở Truyện Kiểu của Nguyễn Du, trong mạch kể chuyện,   
thỉnh thoảng tác giả dừng câu chuyện lại, nhường chỗ cho   
những lời bình luận, cảm thán của mình. Vừa thuật xong   
việc Thúy Kiểu nhảy xuống sông Tiến Đường tự tử tác giả   
giành một đoạn 10 câu thơ lục bát: "Thương thay cũng một   
kiếp người / Hại thay mang lấy sắc tài làm chi / Những là oan   
khổ lưu ly / Chờ cho hết kiếp còn gì là thân !..ỗ”. Đó là một trong   
số rất nhiều đoạn ngoại đề trữ tình ở văn bản Truyện Kiểu.  
Tính ước lệ và tính xúc cảm của ngôn từ thi ca khiến   
cho ngoại đề trữ tình thường phổ biến trước hết ở các tiểu   
thuyết bằng thơ, truyện thơ. Nhưng ngoại đề trữ tình cũng   
có thê’ có ở những tác phẩm văn xuôi, đó là những đoạn   
mang tính biểu cảm cao hơn hẳn SO với trần thuật trong cốt   
truyện (ví dụ có những đoạn như vậy trong Những linh hổn   
chết của N.v. Gogol).  
N goại đc trữ tình trực tiếp đi vào thế giới tư tưởng, lý   
tưởng của tác giả, giúp vào việc xây dựng hình tượng tác giả   
như một người trò chuyện “tâm giao” với độc giả.  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
279

NGÔN NGỮ  
(Đây là nói về ngôn ngữ tự nhiên; để phân biệt với thuật   
ngữ “ngôn ngữ” ở nghĩa rộng trỏ mọi hệ thống ký hiệu, hoặc   
cũng được dùng như một từ ẩn dụ để trỏ khái niệm “phong   
cách”). Hệ thống các phương tiện ngữ âm, từ vựng và ngữ   
pháp, giúp cho việc khách thể hóa hoạt động tư duy, và làm   
công cụ giao tiếp, trao đổi các suy nghĩ, hiểu biết lẫn nhau   
giữa người với người trong xã hội. Ngôn ngữ là phương tiện   
bảo lưu và truyển thông tin; là một trong những phương tiện   
điều chỉnh hành vi của con người. Ngôn ngữ tổn tại dưới dạng   
nói (lời, tiếng; lời nói, tiếng nói) và dạng viết (chữ, văn tự).  
Trên trái đất có khoảng 2500 ngôn ngữ khác nhau, đó là   
những ngôn ngữ của bộ tộc, sắc tộc, dân tộcẵ Tuy có những   
khác biệt nhưng các ngôn ngữ đểu có những quy luật chung:   
tồ chức một cách hệ thống các đơn vị của ngôn ngữ.  
Ngôn ngữ dân tộc là phương tiện giao tiếp bằng lời nói   
và chữ viết của một cộng đổng dân tộc; nó được hình thành   
ở thời kỳ dân tộc phát triển thành quốc gia; tức là thành một   
cộng đồng người dùng chung một ngôn ngữ, sống chung   
trên một lảnh thổ, cùng chung một đời sổng kinh tế, có   
chung một sổ đặc điểm về tính cách và vê' văn hóa. Ngôn ngữ   
dân tộc là ngôn ngữ toàn dân, nó bao gồm toàn bộ các biến   
thức vê' phương ngữ, ngôn ngữ thông tục, ngôn ngữ văn học   
(ngôn ngữ viết); các biến thức này được thống nhất bời có   
chung một vốn từ cơ bản, một hệ thống ngữ pháp và (ở mức   
độ nhẫt định) một hệ thống ngữ âm. Cấu trúc thực tại của  
280 I LẠI NGUYÊN ÂN

ngôn ngữ dân tộc thống nhất bởi những yếu tố hằng xuyên   
tạo ra khả năng hiểu biết lẫn nhau giữa những con người nói   
cùng một ngôn ngữ dân tộc.  
Trong thực tiễn văn hóa-lịch sử, có những ngôn ngữ   
được dùng ở nhiếu dân tộc khác nhau (ví dụ chữ La tinh ở   
châu Âu trung đại, tiếng Ả-rập ở các nước theo đạo Hổi, chữ   
Hán ở Đông Á trung đại...), đổng thời có những dân tộc sử   
dụng một vài ngôn ngữ khác nhau. Vì vậy, bên cạnh phương   
thức miêu tả các nên văn học trên thế giới trong sự liên hệ   
với đời sống văn hóa lịch sử của từng quốc gia dân tộc (ví dụ:   
văn học Việt Nam, văn học Pháp, V.V.), còn có phương thức   
miêu tả văn học thê giới trong sự liên hệ với từng ngôn ngữ   
được dùng chung (ví dụ văn học chữ La tinh ở châu Âu từ   
thế kỷ VI đến thế kỷ XVII; văn học chữ Hán ở Đông Á thời   
trung đại; văn học chữ Tây Ban Nha, văn học chữ Anh, văn   
học chữ Pháp... ở bản địa và nước ngoài thời cận hiện đại...).  
NGÔN NGỮ NHÂN TẠO  
Những hệ thóng ký hiệu tương đồng với các ngôn ngữ   
tự nhiên, thực hiện một số chức năng tương tự ngôn ngữ   
tự nhiên, nhưng bản thân chúng lại là sản phẩm của hoạt   
động chế tạo có mục đích của con người. Trong máy tính   
hiện đại, các “ngôn ngữ thông tin” có vai trò lứn. Từ thế kỷ   
XVII-XVIII Ja.A. Komenski, G. Leibniz, I. Nevvton... đã nêu   
ý tưởng vể một ngôn ngữ quốc tế với tư cách là sự phân loại  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC Ị 281

các khái niệm theo logic. Cuối thế kỷ XIX đã có một số dự   
án về những ngôn ngữ bổ trợ, giúp vào việc giao tiếp; chúng   
được mô phỏng các sinh ngữ, tức là các ngôn ngữ dân tộc (ví   
dụ: “volapuc” do I. Scheiler đề xuất 1880; “esperanto”...) Từ   
đầu thế kỷ XX xuất hiện nhiểu dự án nữa: “interlingua” hoặc   
“tiếng La tinh không biến cách” (của J. Peano, 1908); “ido”- là   
ý đổ cải tiến “esperanto” (L. de Bauíron, 1907); “O ccid en tal”  
- hay là “interlingue” (E. Vall, 1922); “novial” (O. Espersen,   
1928) rổi một “interlingua” nữa (A. Howd, 1950), v.v.  
Trong số ngôn ngữ nhân tạo, esperanto được phổ biến   
hơn cả. Nó được một thầy thuốc người Warsawa (Ba Lan) là   
L. Zamenhof chế tác năm 1887; chính bí danh của ông trở   
thành tên gọi của nó. Esperanto sử dụng các từ căn (gốc từ)   
của các ngôn ngữ châu Âu, có thêm vài chục phụ tố để tạo ra   
các khái niệm khác nhau. Từ năm 1905 có hội nghị quốc tế   
hàng năm của Hiệp hội Esperanto quốc tế. Bằng esperanto   
đã xuất bản các tạp chí, công trình nghiên cứu, tác phẩm văn   
học; esperanto đã được dùng để dịch Kinh Thánh Ki Tô giáo,   
ngụ ngôn Ézope, Eneide, Hamlet, Faust, v.v. Sáng tác nghệ   
thuật bằng esperanto với tư cách những thử nghiệm ngữ văn   
học, hiện vẫn chưa thành công.  
NGÔN NGỮVẢN HỌC  
Dạng thức đã được chỉnh lý của ngôn ngữ toàn dân,   
được những người dùng ngôn ngữ này coi là chuẩn mực.  
282 I LẠI NGUYÊN ÂN

Theo nghĩa rộng, ngôn ngữ văn học là ngôn ngữ được   
dùng trong các phương tiện thông tin đại chúng (báo chí,   
phát thanh, truyển hình, xuất bản phẩm), nhà trường, sân   
khấu, khoa học, văn học (nghệ thuật ngôn từ), giấy tờ quan   
phương-sự vụ. Ngôn ngữ văn học đỗi lập với ngôn ngữ   
thông tục, các phương ngữ khu vực (của từng vùng lãnh   
thồ), các phương ngữ xã hội (của từng giới hẹp). Các chuẩn   
mực ngôn ngữ văn học là các chuẩn mực toàn dân, nhằm   
mục đích chính là để toàn dân đều hiểu được.  
Ngôn ngữ văn học là kết quả của sự sáng tạo tập thể, là   
một trong những thành tựu văn hóa chung của dân tộc nói   
bằng ngôn ngữ này. Phạm vi ứng dụng quan trọng của nó   
chính là văn học (nghệ thuật ngôn từ). Tuy nhiên vẫn thường   
có những lầm lẫn giữa các khái niệm “ngôn ngữ văn học” và   
“ngôn ngữ của văn học” (tức là “ngôn từ nghệ thuật”).  
Ngôn ngữ văn học dưới dạng viết không chỉ được dùng   
trong văn học, mà còn được dùng cho các tác phẩm khoa   
học, báo chí, giấy tờ sự vụ; nó còn được dùng dưới dạng nói,   
tức là lời hội thoại, nhất là ở các giao tiếp công cộng và chính   
thống (quan phương). Ngôn ngữ được dùng ở sáng tác văn   
học không chỉ đóng khung trong phạm vi các chuẩn mực   
ngôn ngữ văn học; các nhà văn còn sử dụng các thành phẩn   
ngôn ngữ thông tục, phương ngữ, biệt ngữ (tiếng lóng), - tức   
là thành phần không được coi là “ngôn ngữ văn học”.  
Mỗi ngôn ngữ văn học phát triển phục vụ những phạm   
vi hoạt động chính của tập thể nói bằng ngôn ngữ này. Tùy  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 283

thuộc phạm vi sử dụng mà có những dạng thức khác nhau:   
1) Ngôn từ hội thoại - dùng trong giao tiếp bình thường,   
không gắn với để tài chuyên biệt. 2) Ngôn từ chuyên môn  
- dùng trong khuôn khổ các đề tài có ranh giới chặt chẽ. 3)   
Ngôn từ nghệ thuật - dùng trong các sáng tác văn học; việc   
sử dụng ngôn ngữ ở đây chủ yếu bị chi phối về mặt thầm mỹ.   
Ở các dạng thức hoạt động chức năng nói trên, việc tổ chức   
văn bản được thực hiện theo những cách khác nhau.  
Sự hình thành và phát triển ngôn ngữ văn học gắn bó ở   
mức đáng kể với sự phát triển của văn tự (chữ viết). Chính   
việc được ghi bằng văn tự đã làm định hình các chuẩn mực   
chung của ngôn ngữ văn học, làm hình thành tính bắt buộc   
và độ cố định tương đối của các chuẩn mực ấy. Tuy nhiên,   
phần lớn các ngôn ngữ văn học hiện đại đểu gổm cả dạng   
nói và dạng viết; hơn thế, những đặc điểm khác biệt căn bản   
bên trong một ngôn ngữ lại gắn không phải với dạng nói hay   
dạng viết mà là với dạng sách vở và dạng hội thoại của ngôn   
ngữ văn học (ví dụ các phát biểu trước công chúng thường   
hướng tới ngôn từ sách vở, dù được bộc lộ ở dạng nói; trong   
khi đó ở các văn bản nghệ thuật lại có sự phản ánh nhiểu đặc   
điểm của lời hội thoại, dù được ghi bằng văn tự).  
Ngôn ngữ văn học luôn luôn được phát triển và làm   
giàu, với điểu kiện thiết yếu cho hoạt động chức năng của   
ngôn ngữ là các chuẩn mực của 11Ỏ phải ổn định. Là ihàiih   
tựu và sự phản ánh của văn hóa dân tộc, ngôn ngữ văn học   
phải là nơi gìn giữ tất cả những gì có giá trị được biểu hiện  
284 I LẠI NGUYÊN ÂN

bằng ngôn từ đã được tạo ra bởi các thế hệ từng sử dụng   
ngôn ngữ này.  
NGÔN Từ NGHỆ THUẬT  
Dạng ngôn ngữ đuợc dùng để biểu đạt nội dung hình   
tượng của các tác phẩm nghệ thuật ngôn từ (sáng tác lời   
truyền miệng và văn học viết).  
Xét vể mặt chát liệu, các phương tiện ngôn ngữ được   
sử dụng ở nghệ thuật ngôn từ có thể không khác gì các   
phương tiện từ vựng, ngữ pháp của ngôn ngữ toàn dân cũng   
như không khác gì các yếu tố phương ngữ, ngôn ngữ thông   
tục và biệt ngữ, văn xuôi sự vụ và văn xuôi khoa học; - các   
thành phần này, xét vể khả năng, cũng có ở ngôn từ nghệ   
thuật. Do chỗ tính cách sáng tạo là nét nổi bật của mọi lời   
nói (ngôn từ) sống động, những nét tương phản của ngôn từ   
nghệ thuật chỉ bộc lộ ở bình diện hoạt động chức năng chiểu   
sâu của ngôn ngữ trong tác phẩm nghệ thuật. Tiêu biểu cho   
ngôn từ nghệ thuật là sự sử dụng liên tục chức năng thẩm   
mỹ của ngôn ngữ, do chỗ nó có nhiệm vụ thể hiện ý đổ tác   
giả; trong khi đó ở các dạng thức khác của lời nói, chức năng   
này chỉ biểu lộ thất thường.  
Ở ngôn từ nghệ thuật, ngôn ngữ hiện diện không chỉ   
với tư cách là phương tiện để miêu tả cái thực tại ngoài ngôn   
ngữ, mà còn với tư cách là đối tượng của sự miêu tả. Ví dụ   
ở kịch, lời nói của các nhân vật có chức năng khắc họa tính  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 285

cách; ở các thể loại khác thì nét tiêu biểu là sự cải biến tích   
cực chủ động các phương tiện ngôn ngữ; - điểu này bộc lộ   
ở những cách tổ chức các yếu tố ngôn ngữ vốn có hoặc mới   
tạo ra, lựa chọn, kết hợp và vận dụng chúng. Khả năng gia   
tăng hàm nghĩa vốn có ở cấu trúc năng động của văn bản   
nghệ thuật - tùy thuộc vào tính biểu cảm tiềm tàng trong hệ   
thống ngôn ngữ, cũng như vào những liên hệ “nội văn bản”.   
Ở ngôn từ nghệ thuật, những hiện tượng cú pháp như đảo   
ngữ, những hiện tượng từ vựng như trong phép đối, hoặc   
việc sử dụng tỷ dụ, ẩn dụ, v.v. - đểu trở nên có tính tự trị   
tương đối, có giá trị thẩm mỹ riêng.  
Đặc trưng của ngôn từ nghệ thuật bị quy định bởi nhiệm   
vụ chiếm lĩnh thế giới về mặt tinh thần. Ngay từ những bước   
đầu tiên, nó đã hướng vào những hiện tượng phức tạp nhất   
của đời sống và của xã hội, vì thế nó sẽ không thể được thực   
hiện nếu không vượt khỏi giới hạn của ngôn ngữ văn học   
chuẩn mực hóa, nếu không thỏa mãn những yêu cầu của   
nghệ thuật ngôn từ: cần một hệ thống phương tiện ngôn ngữ   
rộng rãi hơn, tự do hơn, năng động hơn. Hệ thống ấy chính   
là ngôn từ nghệ thuật. Từ sáng tác thần thoại tập thể nguyên   
thủy đến các dạng tác phẩm văn học mang tính đa dạng của   
sáng tạo cá nhân ở thời hiện đại, ngôn từ nghệ thuật được   
phát triển trong sự tương tác giữa truyền thống và cách tần.   
Trải qua trường kỳ lịch sử, ngôn từ nghệ thuật vẫn bảo lưu   
nhiểu dạng cách điệu hóa (lối nói hình ảnh, các dạng chuyển   
nghĩa...) và chỉ giải thoát dần dần khỏi những khuôn sáo từ   
chương nhất định. Nếu sáng tác lời dân gian được đặc trưng  
286 I LẠI NGUYÊN ÂN

bởi “thi pháp đồng nhất”, bởi việc sùng bái những đơn vị   
ngôn từ mang tính rập khuôn, thì sự tiến triển của văn học   
viết lại gắn với vai trò sáng tạo cùa những cá nhân có khả   
năng đem lại cái mới vào chức năng và cẫu trúc của những   
phương tiện đã thành truyến thống của ngôn từ nghệ thuật.  
Vế bản chất ngôn từ nghệ thuật và những phương pháp   
p h ân tích n ó , h iện vẫn cò n những bất đ ổ n g n h ất đ ịn h tro n g   
giới nghiên cứu văn học và ngôn ngữ. Có ý nghĩa quan trọng   
ở đây là những đánh giá khác nhau đối với cách phân lập   
“ngôn ngữ / ngôn từ”. Mặt khác, sự bẫt đồng còn liên quan   
đến những quan niệm khác nhau về tương quan giữa hai   
mặt “kỹ nghệ” và “tư tưởng” trong tác phẩm nghệ thuật; liên   
quan đến việc xem trọng hay coi nhẹ “những quy luật nội   
tại” của sự phát triển ngôn ngữ trong văn học; liên quan đến   
khuynh hướng phân tích “nội quan” ngôn từ nghệ thuật;   
liên quan đến những khó khăn của lối phân tích hệ thống   
chỉnh thể, nhằm khắc phục kiểu tiếp cận minh họa đối với   
đặc trưng của ngôn từ nghệ thuật. Dựa vào toàn bộ lịch sử   
thi học, từ Aristoteles đến các công trình thời Phục Hưng về   
văn hùng biện, ở giới nghiên cứu hiện đại xuất hiện khuynh   
hướng nghiên cứu đồng bộ vế ngôn từ nghệ thuật, nhằm   
xây dựng một lý thuyết có khả năng tồng hợp thành quả của   
nghiên cứu văn học và ngữ học.  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
287

NGỤ NGÔN  
Một thể loại của văn học giáo huấn, thường sử dụng   
phúng dụ như một nguyên tắc tổ chức tác phẩm.  
Văn học các nước, các khu vực có những tên gọi khác   
nhau cho những thể tài ngụ ngôn nảy sinh và phát triển   
trong các thời kỳ văn học nhất định. Ví dụ fable (ở Pháp),   
basnia (ở Nga) trỏ những truyện rất ngắn, bằng thơ hoặc   
văn xuôi, nêu thẳng ra một kết luận đạo lý, kết luận này   
khiến câu chuyện có ý nghĩa phúng dụ. Phần kể chuyện ở   
những tác phẩm loại này khá gán với truyện cổ tích (nhẫt là   
cổ tích loài vật), với giai thoại (anecdote); phán đạo lý của   
nó rất gấn với tục ngữ, cách ngôn, - những thể tài ráp ranh   
nhau này vốn sử dụng cùng một chất liệu. Một số môtip và   
hình tượng đã trở thành truyền thống cho thể tài này (loài   
vật, cầy cối, vài nét sơ lược vế con người, cốt truyện theo   
kiểu “muốn hay lại hóa dở”); tác phẩm thường có chẫt hài,   
có môtip phê phán xã hội, nhưng tư tưởng ở ngụ ngôn dân   
gian thường thiên vê' bảo thủ. Ở íolklore của mọi dân tộc   
đểu có thơ hoặc truyện ngụ ngôn; được biết đến sớm nhất là   
Hy Lạp (thế kỷ VI tr.CN. - thời của nhân vật Ezop nửa thực   
nửa truyền thuyết). Từ đây nó lan rộng cả sang vùng Trung   
Đông rồi ngược vể phương Tây (Panchatantra ở Ấn Độ thế   
kỷ III tr.CN., Calila và Dimna thế kỷ VIII ở Syrie, Arab;   
Stefanit và Ichnilat ở Byzance và Nga...); một dòng khác tiếp  
288 I LẠI NGUYÊN ÂN

tục tôn tại ở đế chế La Mã, ở Tây Âu thời trung đại (Romul   
bằng tiếng La tinh, Isopette bằng tiếng Pháp) và cận đại (J. La   
Fontaine, K. F. Hellert, T. de Iriarte, L. Holberg, I. Krasicki).  
Một loạt tác phẩm ngụ ngôn khác, được gọi là parabole   
(Pháp) hoặc pricha (Nga) chỉ nảy sinh ở một số văn cảnh,   
nó có thể không có những vận động cốt truyện, có thê’ rút   
th à n h m ộ t SO sán h đ ơ n g iản , chỉ giữ lẩy ý n gh ĩa tư ợ n g trư n g ,   
và vế nội dung nó hướng tới chất “hiên minh” sâu sắc của   
trật tự tôn giáo hoặc đạo đức. Ngụ ngôn vốn là hiện tượng   
phổ quát của sáng tác dân gian và văn học viết khắp thế giới.   
Nhưng ở những thời đại văn hóa nhất định có sự chú trọng   
đặc biệt đến giáo huấn và phúng dụ, thì ngụ ngôn là thể loại   
trung tâm, là chuẩn (étalon) cho các thể loại khác, ví dụ ở   
văn xuôi răn dạy vùng Trung Đông (Cựu ước, Lời răn bảo   
của Akhikar...), ở văn chương Thiên Chúa giáo và văn học   
trung đại (ví dụ ngụ ngôn trong Phúc âm, chẳng hạn ngụ   
ngôn vẽ đứa con đi hoang, vế người gieo hạt). Ở những thời   
đại ấy, khi ở văn hóa đọc hiện diện một tâm thức tiếp nhận   
đặc thù: bất kỳ thiên truyện nào cũng được hiểu như ngụ   
ngôn, thì cái thống trị ở văn hóa ấy sẽ là thi pháp ngụ ngôn,   
nó loại trừ tính miêu tả của văn xuôi kiểu cổ đại hay kiểu   
châu Âu cận đại; thiên nhiên và sự vật chỉ được nhắc đến   
khi thật cần thiết, hành động xảy ra như không có bối cảnh;   
nhân vật của ngụ ngôn chẳng những không có các nét ngoại   
hình mà còn không có cả “tính cách” (hiếu theo nghĩa một   
sự tổ hợp các đặc tính tâm hồn, tinh thần), nó hiện ra trước   
mắt ta không phải với tư cách những khách thể của sự chiêm  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 289

quan nghệ thuật, mà là với tư cách những chủ thể của sự lựa   
chọn đạo lý.  
Từ cuối thế kỷ XIX, một loạt nhà văn đã xem sự súc   
tích, kiệm lời của ngụ ngôn là mẫu mực cho sáng tác của   
mình. L. Tolstoi cuối đời đã bắt tay thực hiện ý đổ gò văn   
xuôi vào quy luật của ngụ ngôn.  
Ở thế kỷ XX, việc nhiều nhà văn chủ ý dựa vào truyển   
thống ngụ ngôn đã đưa tới sự xuất hiện những tác phẩm   
kịch và tiểu thuyết được gọi là parabole. vế cấu trúc bên   
trong, ở những tác phẩm này có hình tượng bóng gió, ngụ   
ý, kiểu hình tượng hướng tới tượng trưng; n ó chú trọ n g lối   
nói bóng gió đa nghĩa (khác với tính đơn nghĩa của phúng   
dụ, cũng khác với bình diện sau vốn mang nghĩa một chiều   
của ngụ ngôn cổ và trung đại). Tuy hướng tới một tượng   
trưng, nhưng bình diện bóng gió, ngụ ý ở tác phẩm loại này   
không lấn át bình diện sự vật và tình huống thông thường   
của truyện và kịch; chúng chỉ là những bình diện đẳng lập,   
có quan hệ qua lại với nhau.  
Sự súc tích vể nội dung, khả năng mang nhiểu tầng hàm   
nghĩa của ngụ ngôn đã hấp dẫn ngòi bút sáng tác của nhiểu   
nhà văn thế kỷ XX: F. Kaíka (Vụ án), H. Hesse (Chuỗi ngọc   
thủy tinh), E. Hemingway (Ồng già và biển cả), J. Anouilh,   
Kobo Abe (Người đàn bà ở cổtì cát), G. Garcia Marquéz   
(Trăm năm cô đơn)... Thi pháp ngụ ngôn mở rộng sang kịch   
và tiểu thuyết luận để được thực hiện bởi những nhà văn   
muốn thoát khỏi quan niệm truyền thống về “tính cách” và  
290 I LẠI NGUYÊN ÂN

“hoàn cảnh”, trong số này có nhiều nhà hiện sinh: J. p. Sartre,   
A. Camus, G. Marcel. Người ta thấy ngụ ngôn có vai trò rõ   
rệt trong sáng tác của B. Brecht, trong Ngụ ngôn (A fable,   
1954) của w. Faulkner. Và nói chung, ngụ ngôn có sức thu   
hút lớn đối với những nhà văn muốn tìm tới những mẫu gốc   
của sinh tổn nhân loại. Những dấu hiệu vế cấu trúc và nội   
dung của ngụ ngôn còn bộc lộ ở những loại hình nghệ thuật   
khác,ví dụ phim Dấu ấn thứ bảy của Ingmar Bergman, tranh   
Gernica của p. Picasso. Những điếu này cho phép coi ngụ   
ngôn như một loại nguyên tắc chung của tính hình tượng   
nghệ thuật (cùng hàng với các nguyên tắc: phúng dụ, tượng   
trưng, nghịch dị).  
NGUYÊN HỢP  
Theo nghĩa rộng, thuật ngữ nguyên hợp (hoặc tính   
nguyên hợp) trỏ sự hòa lẫn làm một ban đầu của các loại   
hình sáng tạo văn hóa; đây là đặc tính của các giai đoạn sớm   
nhất trong sự phát triển của nó; áp dụng vào nghệ thuật,   
tính nguyên hợp trỏ tình trạng chưa phân chia của các loại   
hình nghệ thuật khác nhau, các thể loại thi ca, văn nghệ khác   
nhau. Với sự phức hóa dần dần của tổn tại xã hội và ý thức xã   
hội, khối nguyên hợp dần dần mất đi tính chất phổ quát; các   
loại hình nghệ thuật và các thể loại thi ca được phân chia,   
tách ra, và phát triển độc lập với nhau. Tuy vậy, íolklore (sáng   
tác dân gian) một thời gian dài vẫn bảo lưu tính nguyên hợp   
và có những hình thức mới cho tính nguyên hợp của nó.  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
291

Sự hòa lẫn ban đẩu của thơ ca, ầm nhạc và nhảy múa đã   
được mỹ học cổ đại chú ý đến (Platon, Lukianos). Mỹ học   
của thế giới cổ đại có những thuật ngữ tương ứng cho tính   
nguyên hợp các loại hình nghệ thuật: “khorea” (Hy Lạp),   
“sangit” (Ấn Độ), “nghệ” (Trung Hoa). Tư tưởng về sự gắn   
liền âm nhạc, thi ca và nhảy múa tại những giai đoạn sớm   
nhẫt của lịch sử văn hóa đã được biện giải về lý luận lần đầu   
tiên vào năm 1763, bởi nhà Khai Sáng người Anh J. Brown,   
ông cho rằng tính “bất phân” của nghệ thuật có sức tác động   
lớn đến dân chúng, trong khi đó sự phân chia nghệ thuật   
thành các loại hình biệt lập lại làm yếu ý nghĩa xã hội của nó.   
Tư tưởng về tính nguyên hợp đã được một số người cùng   
thời Brown ở Anh, Pháp, Đức tiếp nhận. Bênh vực nghệ   
thuật nguyên hợp kiểu mới, D. Diderot cũng dựa vào văn   
hóa chưa phân chia của quá khứ như một tiến lệ lịch sử.  
Phát triển và được làm giàu thêm bằng những dữ kiện   
dân tộc học so sánh, lý thuyết nguyên hợp có vị trí quan trọng   
trong các công trình của các trường phái dân tộc học lịch sử   
và dân tộc học tâm lý thế kỷ XIX. Trên cơ sở tư tưởng về tính   
nguyên hợp thời nguyên thủy, người ta đã xây dựng nhiểu lý   
thuyết vê' nguổn gốc của thi ca và các loại hình, loại thể thi ca.   
Lý luận vể tính nguyên hợp được nâng lên bởi w. Scherer {Thi   
họCy 1888); nhưng tương đối có hệ thống là quan niệm của A.   
N. Veselovski (Bu chương của thi học lịch sử, 1899).  
Nếu một loạt nhà nghiên cứu chú trọng vạch ra sự liên   
hệ nguyên thủy của nghệ thuật với nghi lễ ma thuật tôn giáo,  
292 I LẠI NGUYÊN ÂN

thì các nhà nghiên cứu theo chủ nghĩa Mác, bắt đáu từ G.v.   
Plékhanov, đã chú trọng nêu lên vai trò đặc biệt của hoạt   
động lao động trong sự phát triển của các hình thức văn hóa   
nguyên hợp, lý giải khối nguyên hợp nghệ thuật, nhấn mạnh   
tính độc lập tương đối của nghệ thuật.  
Việc làm sáng tỏ các hình thái cụ thể của tính nguyên   
hợp và sự tiếp nhận nó đòi hỏi sự nghiên cứu SO sánh lịch sử   
đổng bộ đối với nghệ thuật, nhất là íolklore.  
NGUYÊN MẪU  
Củng gọi là nguyên hình (dịch từ thuật ngữ châu Âu   
prototype). Người có thực mà tác giả lấy làm hình mẫu ban   
đầu để xây dựng nhân vật văn học cùa mình. Việc “chế biến”,   
cải biến nguyên mẫu trong sáng tác là hệ quả tất yếu của việc   
chiếm lĩnh ở bình diện nghệ thuật đối với chất liệu đời sóng.   
Mức độ hướng vào nguyên mẫu, tính chất của việc sử dụng   
nguyên mẫu phụ thuộc vào khuynh hướng sáng tác, thể loại   
và cá tính sáng tạo của nhà văn. Việc có nguyên mẫu đôi khi   
mang ý nghĩa sống còn, đem lại xung lực sáng tác cho nhà   
văn trên một tác phẩm cụ thể, nhất là trong kiểu sáng tác hiện   
thực chủ nghĩa với việc chú trọng miêu tả giống như thực,   
với màu sắc sinh hoạt cụ thể, với việc thể hiện tâm lý; khác   
VỚI các k iêu vãn học, các p h o n g cá ch mang tín h chuán mực   
và sự thể hiện ước lệ (chủ nghĩa cồ điển, văn học barocco,   
chủ nghĩa tượng trưng). Việc chú ý đến nguyên mẫu cũng rất  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I   
293

quan trọng cho các tác phẩm tự truyện (ví dụ bộ ba tác phẩm   
tự truyện vẽ thời niên thiếu và trai trẻ của L. Tolstoi), cho thơ   
trữ tình tự bạch tâm lý (nơi mà chính nhà thơ là nguyên mẫu   
của nhân vật trữ tình). Tuy vậy, đối với văn học tư liệu - nơi   
mà nhà văn gọi thẳng tên và miêu tả càng chính xác càng tốt   
những con người và sự kiện có thực - thì lại không có căn cứ   
để nói đến nguyên mẩu (mặc dù ở đây cũng có yếu tố tư duy   
lại, tức là ít nhiếu chế biến lại các sự kiện).  
Một nhân vật văn học có thể có vài ba nguyên mẫu, do   
chỗ nhân vật văn học ấy trùng hợp lại trong nó những nét   
riêng rẽ của những con người thực khác nhau mà tác giả   
từng biết rõ. Những nhân vật như Grushnisky trong Nhân   
vật thời đại chúng ta của M.Ju. Lermontov, Adriadna trong   
truyện ngắn cùng tên của A.p. Tchékhov là trường hợp như   
vậy. Nhưng khi tạo ra một hình tượng, tác giả thường dựa   
vào một người có thật, tiếp nhận và nhận thức vể người ấy   
như một kiểu người gần với kết quả của sự hoàn thiện nghệ   
thuật. “Không có Dmitriev, viên bác sĩ huyện, thì không có   
Bazarov...Tôi kinh ngạc thấy cái kiểu thức Bazarov ở anh ta,   
và thế là tôi bắt đẩu chăm chú theo dõi cái kiểu người vừa   
nảy sinh ấy ở khắp nơi” (I.Sề Turghenev). Việc có nguyên   
mẫu không loại trừ sự gần gũi giữa hình tượng được tạo ra   
trên cơ sở nguyên mẫu ấy với một nhân vật văn học nào đó.   
Natasha của Toistoi trong Chiên tranh và hòa bình có nguyên   
mẫu là Tania Bers, đổng thời cũng có những nét của nữ nhân   
vật trong tiểu thuyết Hạm đội Rạng Đông của M.E. Braddon.  
294 I LẠI NGUYÊN ÂN

Việc sử dụng nguyên mẫu nhiểu khi liên quan đến   
những mặt hết sức riêng tư trong đời nhà văn. Vì vậy, khi   
nói vế văn học cùng thời tác giả, có những giới hạn đạo đức   
của việc nghiên cứu nguyên mẫu, do chỗ việc đó dễ biến   
thành trò “rình trộm” đời tư nhà văn và những người gán   
gũi anh ta. Thomas Mann đã kịch liệt phản đối việc đưa tin   
công khai (việc này có thể dẫn tới một sự xúc phạm nghiêm   
trọng, thậm chí một vụ bê bối) sự kiện là: nguyên mẫu   
cùa Pepperkorn trong Núi thần chính là nhà soạn kịch G.   
Hauptmann. Ở bình diện tiếp nhận tác phẩm, từ góc độ tâm   
lý độc giả, “việc biết nguồn gây hứng của nghệ sĩ” đôi khi có   
thể làm người ta lúng túng, thậm chí “hủy diệt tác động của   
tác phẩm hay” (Th. Mann). Nguyên mẫu thường trở thành   
đối tượng của sự miêu tả tiểu sử và của nghiên cứu văn học   
khá muộn sau khi tác phẩm được hoàn thành và công bố   
(ví dụ cơ sở tiểu sử của thi ca A.A. Blok trở nên đẩy đủ hơn   
trước, sau khi tập A.A. Blok - Thư gửi vỢ được công bố năm   
1978). Nghiên cứu nguyên mẫu là việc đặc biệt quan trọng   
khi chính văn bản nghệ thuật chứng tỏ rằng tác giả gắn nhân   
vật của mình với người có thật (ví dụ khá nhiểu tác phẩm   
của N.s. Leskov).  
NGỮ VĂN HỌC  
Ngánh nghien cứu mang tính tống hợp, trong dó có sự   
cộng tác của nhiều bộ môn nhân văn học (ngữ học, nghiên   
cứu văn học, sử học, V.V.), nhằm nghiên cứu lịch sử và bản  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 295

chất của văn hóa tinh thần nhân loại thông qua việc phân   
tích các văn bản viết. Văn bản, các bình diện bên trong và   
các mối liên hệ bên ngoài của văn bản - là thực tại xuất phát   
của ngữ văn học. Tập trung vào văn bản, tạo ra cho văn bản   
những chú giải (dạng cổ nhất và là nguyên mẫu cổ điển của   
các công trình ngữ văn học), ngữ văn học thu vào tầm nhìn   
của mình toàn bộ chiểu rộng và chiều sâu của tồn tại nhân   
loại, trước hết là tồn tại tinh thẩn. Như thế, cấu trúc nội tại   
của ngữ văn học có hai cực. Ở cực này, nó là “dịch vụ”, phụng   
sự văn bản, luôn đi kèm văn bản, không xa rời tính cụ thể   
của văn bản; ở cực kia, nó mang tính phổ quát, không thể   
vạch sẵn giới hạn của nó.  
Phụng sự cho sự tự nhận thức của văn hóa, ngữ văn học   
nảy sinh ở giai đoạn tương đối trưởng thành của các nến   
văn minh chữ viết; sự hiện diện của ngữ văn học cho thấy cả   
trình độ lẫn kiểu thức của các nền văn minh. Ngữ văn học ở   
Ấn Độ cổ đã cống hiến cho nhân loại những nhà ngữ pháp   
học lớn (Panini, khoảng thế kỷ V-IV tr.CN.; Patanjali, thế   
kỷ II tr.CN.), sau đó là các nhà lý luận về phong cách. Trung   
Hoa cổ đại cũng có truyền thống ngữ văn học riêng (cha   
con Lưu Hướng, Lưu Hâm, thế kỷ I tr.CN; Lưu Hiệp, thế kỷ   
VI-VI, V.V.). Tuy nhiên, các thành tựu ngữ văn học Ấn Độ,   
Trung Hoa vẫn còn chưa được biết đến ở châu Âu, thậm chí   
đến tận thời cận đại. Truyền thống ngữ văn học Tây Âu hoàn   
toàn tập trung vào ngọn nguổn cổ Hy Lạp; khởi đẩu của   
nó là bình chủ Homeros. Trường phái ngữ văn Alexandri   
nghiên cứu, chú giải các tác gia cổ đại. Các học giả của Ki Tô  
296 I LẠI NGUYÊN ÂN

giáo thời đầu thì khảo cứu nguyên bản và các bản dịch tiếng   
Hy Lạp cùa Kinh Thánh (Biblia), đặt cơ sở cho môn ngữ văn   
học chuyên về Kinh Thánh. Truyên thống ngữ văn học Hy   
Lạp được tiếp tục ở văn hóa Byzance thời trung đại. Thời đại   
mới của ngữ văn học chầu Âu bắt đầu ở Đức, thế kỷ XVIII,   
ứng với tư tưởng nhân văn mới của Winckelmann; nó đặt   
vấn để khoa học nghiêm ngặt vế hình ảnh toàn vẹn của thế   
giới cổ đại Hy La. F.A. Wolf đưa ra thuật ngữ “ngữ văn học”   
(philologie) như là tên gọi một khoa học vế thời cổ đại, với   
một cương lĩnh văn hóa-lịch sử phổ quát. Ở thế kỷ XIX, do   
hoạt động của những nhà ngữ văn học hàng đẩu của Đức   
(Uhsener, E. Rohde, v.v.) môn lịch sử thời cổ đại tách khỏi   
ngữ văn học, trở thành một lĩnh vực tri thức độc lập. Cùng   
lúc đó, dưới ảnh hưởng của chủ nghĩa lãng mạn và một số   
trào lưu khác, “ngữ văn học mới” ra đời (bên cạnh “ngữ văn   
học cổ điển”), gồm: Germain học (anh em J. và w. Grimm),   
Slavian học, Đông phương học.  
Tính phổ quát của ngữ văn học được thể hiện rõ nhất   
ở thời gian từ thời Phục Hưng đến giữa thế kỷ XIX mà tiêu   
biểu là dạng nhà ngữ văn học kinh điển (chuyên gia vế các   
văn bản cổ đại): họ mang trong mình các năng lực và phẩm   
chất của nhà ngữ học, nhà phê bình, sử gia vế sinh hoạt dân   
sự, phong tục và văn hóa, sành thạo nhiều khoa học nhân   
văn và có khi cả khoa học tự nhiên, tóm lại, là tát cả những   
gì có thế dùng đê soi rọi một văn bán này hay khác. Mặc dù   
có sự phân lập các bộ môn (nghiên cứu văn học, ngữ học,   
sử học...) khỏi cái khối thống nhất các khoa học ngữ văn-  
/50 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I 297

lịch sử, ngữ văn học vẫn tổn tại như một phương thức đặc   
thù nhằm tiếp cận ngôn từ viết, và còn giữ được sức lực cho   
đến ngày nay. Nó vẫn tiếp tục “sống”, không phải như một   
ngành nhỏ hẹp, vế đối tượng thì bị phân giới với ngữ học   
hoặc nghiên cứu văn học, mà như một nguyên tắc của khoa   
học nhân văn, như một dạng tri thức có quy luật riêng, bị   
quy định bởi cách tiếp cận đối tượng hơn là bởi các giới hạn   
của đối tượng. Tuy vậy, theo s.s. Averintzev (1937-2004, nhà   
ngữ văn, người Nga), các “nguyên tắc hiến định” của ngữ   
văn học từ đây phải chịu những quan hệ phức tạp với một số   
xu hướng đời sổng và tri thức của thời hiện đại: 1) Ngữ văn   
truyền thống lấy cơ sở đạo đức-tinh thần là niếm tin vào giá   
trị vô song của những truyến thống được kết tụ trong những   
nhóm văn bản nhất định; người ta tìm ở các văn bản ấy sự   
định hướng tinh thẩn cao cả, người ta sẵn sàng cống hiến cả   
đời mình phụng sự việc khảo cứu các văn bản ấy. (Đóng vai   
trò này đối với niềm tin tôn giáo của các học giả Ki Tô giáo   
là các văn bản Kinh Thánh gồm cả Cựu ước lẫn Tân ước; đối   
với niềm tin thế tục của các nhà nhân văn Phục Hưng và các   
nhà nhân văn mới thời Winckelmann và Goethe là các văn   
bản cổ điển của văn hóa cổ đại Hy La...). Nhưng con người   
hiện đại đã không còn có thể ngây thơ áp dụng vô điểu kiện   
vào cuộc sống của mình cái thước đo được định sẵn bởi các   
văn bản cổ. Ngữ văn học, do tiến bộ khoa học, cũng trở nên   
dân chủ hơn, nó phái từ bỏ việc nêu lên nhưng vàn bàn dược   
đặc biệt ưu đãi; từ nay chỉ có các dạng thức ngữ văn học theo   
các khu vực ngôn ngữ văn tự của thế giới. Sự mở rộng phạm  
298 I LẠI NGUYÊN ÂN

vi quan tâm như vậy phải trả cái giá là đánh mất tính “thầm   
kín thiêng liêng” trong quan hệ với đói tượng. 2) Ở thời đại   
chúng ta, nhiều khả năng mới lôi cuốn các khoa học, kể cả   
ngữ văn học, vào việc nghiên cứu các cáu trúc “vĩ mô” và   
“vi mô”. Nhưng kiến tạo truyển thống của ngữ văn học là   
nhằm vào văn bản toàn vẹn. Việc đi ngược lại, tiếp cận văn   
bản một cách chia cắt, sẽ khó hứa hẹn có hiệu quả. 3) Thời   
hiện đại có xu hướng hình thức hóa tri thức ngữ văn theo lối   
toán học với kỳ vọng loại trừ sự tùy tiện, chủ quan. Điếu này   
có phẩn ngược với ngữ văn học truyền thống: kiểu dạng tri   
thức của nó vốn là dị loại SO với điều được coi là tính khoa   
học. Nói tới tri thức của ngữ văn học truyến thống là nói đến   
sự anh minh, đến lương tri, đến sự hiểu biết của con người,  
- thiếu những điểu này thì không thể có ngữ văn học - nó   
vổn là “nghệ thuật hiểu biết những gì được nói ra và viết ra”.   
Ngữ văn học không thể trở thành khoa học “chính xác”; các   
phương pháp chính xác toán học chỉ dùng được ở các vùng   
ngoại vi của ngữ văn học. Tính nghiêm túc, tính “chính xác”   
đặc thù của ngữ văn học là ở cái nỗ lực tinh thần-trí tuệ   
nhằm khắc phục sự tùy tiện, nhằm giải phóng khả năng hiểu   
biết của con người. Là cái phụng sự hiểu biết, ngữ văn học   
giúp thực hiện một trong những nhiệm vụ chủ yếu của nhân   
loại là hiểu biết người khác (văn hóa khác, thời đại khác)   
chứ không phải biến người khác thành m ột đổ vật có thể đo   
đếm một cách vô cảm.  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I 299

NHÃ NGỮ  
Một biện pháp tu từ gần với uyển ngữ (khinh từ).   
Phương thức chuyển nghĩa ở đây là nhằm nói tránh (tránh   
hậu quả gây sốc hoặc khêu gợi trực tiếp, tránh vi phạm mỹ   
cảm ngôn từ...) khi thông báo (trần thuật, miêu tả) những sự   
việc được coi là thô lỗ tục tĩu. Chẳng hạn để nói về sự việc   
tính giao nam nữ, ở thơ văn Đông Á trung đại (Trung Quốc,   
Việt Nam) có hàng loạt từ hoặc cách nói tránh, ví dụ “chăn   
gối”, “mây mưa”, “ong bướm”, “nguyệt hoa”, V.V.; hoặc những   
cách diễn tả khác:  
- Cái đêm hôm ấy đêm gì / Bóng trăng lổng bóng đổ mi   
trập trùng / Chổi thược dược mơ mòng thụy vũ / Đóa hải   
đường thức ngủ xuân tiêu  
- Mây mưa mấy giọt chung tình / Đình trẩm hương   
khóa một cành mẫu đơn  
(Nguyễn Gia Thiều, Cung oán ngâm khúc)  
- Tiếc thay một đóa trà mi / Con ong đã tỏ đường đi lối về /   
Một cơn mUagió nặng nể/Thương gì đến ngọc tiếc gì đến hương.  
- Nguyệt hoa hoa nguyệt não nùng/ Đêm xuân ai dễ cầm   
lòng được chàng7.  
(Nguyẻn Du, Truyện Kiều)  
Phương thức tu từ này thường sử dụng ẩn dụ, tượng   
trưng, ước lệ, và các điển cố văn học.  
300 I LẠI NGUYÊN ÂN

NHẠI  
Trong văn học (và cả trong âm nhạc, nghệ thuật tạo   
hình, tuy ít thấy hơn) nhại là sự bắt chước một cách hài   
hước đối với một hay một nhóm tác phẩm nghệ thuật. Nhại   
thường được xây dựng trên sự không tương xứng rõ rệt giữa   
bình diện văn phong và bình diện đê' tài của hình thức nghệ   
thuật. Ở các nến văn học châu Âu người ta nêu ra hai kiểu   
nhại kinh điển: burlesque trong đó đối tượng thấp kém được   
trình bày bằng văn phong cao; và travesti trong đó đối tượng   
cao được trình bày bằng văn phong thấp. Sự cười diễu có thể   
được tập trung vào văn phong, hoặc vào để tài; cả những thủ   
pháp thi ca khuôn sáo lạc lõng, lẫn những hiện tượng đời   
sống dung tục không xứng với thi ca, - đểu bị giễu cợt. Có thể   
nhại thi pháp một tác phẩm, một tác giả, một thể loại, một   
nhãn quan tư tưởng, vể tính chất cái hài của nhại: có thể là   
nhại một cách hài hước, hoặc nhại một cách châm biếm, với   
nhiều tầng bậc chuyển tiếp. Vế dung lượng, tác phẩm nhại   
thường ngắn, nhỏ; nhưng yếu tố nhại lại có thể hiện diện dổi   
dào ở những tác phẩm lớn (Gargantua và Pantagruel của F.   
Rabelais, Quận chúa Orỉéans của Voltaire, Lịch sử một thành   
phố của Saltykov-Schedrin, Ulysses của J. Joyce).  
Những mẫu mực đầu tiên của nhại đã có từ văn học cồ   
đại Hy Lạp: Cuộc chiến của chuột và ếch, thế kỷ VI tr.CN;   
ở thời trung đại châu Âu thịnh hành loại nhại kinh thánh   
Ki Tô giáo và các văn bản thánh lễ; vể sau hầu như những  
1 5 0 THUẬT NGỬ VÃN HỌC I   
301

thay đổi vể thời đại và khuynh hướng văn học (Phục Hưng,   
barocco, chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa hiện thực...) đều đi   
kèm với sự diễu nhại.  
NHÂN CÁCH HÓA  
Còn gọi tắt là nhân hóa; một dạng đặc biệt của ẩn dụ:   
chuyển những đặc điểm của con người (và rộng ra: của   
những sinh thể) sang những đói tượng và hiện tượng không   
phải là (hoặc không có đặc tính của) những cơ thể sống.   
Dựa vào chức năng của biện pháp nhân cách hóa trong ngôn   
từ nghệ thuật và sáng tác văn học, có thể phân cấp các loại   
nhân cách hóa như sau: 1) Nhân cách hóa như một kiểu   
tu từ, gắn với khả năng nhân cách hóa như là “bẩm sinh”,   
vốn có ở mọi ngôn ngữ sống; đồng thời cũng gắn với truyền   
thống từ chương, truyền thống của lời văn diễn thuyết; ở cấp   
độ này, nhân cách hóa vốn có trong mọi lời nói biểu cảm, ví   
dụ “gió thổi”, “sông chảy”, “con tim thì thầm”... 2) Ở thơ ca   
dân gian và thơ trữ tình của văn học thành văn, nhân cách   
hóa là loại ẩn dụ gần với lối tạo ra sự song hành, đối sánh,   
xét vẽ tâm lý: sự sống ở thế giới tự nhiên xung quanh bị cuốn   
vào và trở nên đồng cảm với đời sống tâm hổn của nhân   
vật, được gán cho những dấu hiệu giống con người. Ví dụ:   
"Ngoài rèm thước chẳng mách tin / Trong rèm dường có bóng   
đèn biết chăng / Đèn có biết dường bằng chẳng biết / Lòng   
thiếp riêng bi thiết mà thôi...” (Chinh phụ ngâm).  
302 I LẠI NGUYÊN ÂN

Ý niệm về sự “giống nhau” giữa thiên nhiên và con người   
(cơ sở của loại nhân cách hóa này) bắt nguồn từ tư duy thẩn   
thoại và cổ tích, nhưng có những khác biệt căn bản: ở thần   
thoại - thông qua sự “đổng chủng” với thế giới người để khám   
phá “bộ mặt” thiên nhiên tự phát (ví dụ quan hệ giữa Thần Trời   
Uranos và Thần Đất Gaia được làm rõ do chỗ giống với quan   
hệ hôn nhân); còn ở thơ ca dân gian và thơ trữ tình thành văn   
của các thời đại sau - thông qua những biểu hiện nhân cách hóa   
của đời sống thiên nhiên đế phát hiện “diện mạo” và những vận   
động tâm hổn của con người. 3) Nhân cách hóa với tư cách là   
tượng trưng gắn trực tiếp với tư tưởng chính của tác phẩm và   
được tạo nên từ hệ thống những nhân cách hóa cục bộ.  
NHÂN VẬT VĂN HỌC  
Hình tượng nghệ thuật vế con người, một trong những   
dấu hiệu vế sự tổn tại toàn vẹn cùa con người trong nghệ   
thuật ngôn từ. Bên cạnh con người, nhân vật văn học có khi   
còn là các con vật, các loài cây, các sinh thê' hoang đường   
được gán cho những đặc điểm giống với con người.  
Là phương thức nghệ thuật nhằm khai thác những nét   
thuộc đặc tính con người, nhân vật có ý nghĩa trước hết ở các   
loại văn học tự sự và kịch, ở sân khấu, điện ảnh, điêu khắc,   
hội họa, đỗ họa. Các thành tố tạo nên nhân vật gổm: hạt   
nhân tinh thần của cá nhân, tư tưởng, các lợi ích đời sống,   
thế giới xúc cảm, ý chí, các hình thức ý thức và hành động.  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 303

Tính toàn vẹn (chỉnh thể) của con người được thể hiện   
ở văn học trong giới hạn những khả năng của ngôn từ nghệ   
thuật, chủ yếu là các khả năng miêu tả (tạo hình) và biểu   
cảm. Ở dạng đẩy đủ, đó là hình tượng con người với toàn   
bộ những đặc điểm ngoại hình (nét mặt, dáng người, tên   
riêng...); lối nghĩ; hành động; thế giới tinh thân, tâm hồn; do   
vậy khái niệm này gần với khái niệm tính cách.  
Nhân vật văn học là một đơn vị nghệ thuật, nó mang   
tính ước lệ, không thể bị đổng nhất với con người có thật,   
ngay khi tác giả xây dựng nhân vật với những nét rất gần với   
nguyên mẫu có thật. Nhân vật văn học là sự thể hiện quan   
niệm nghệ thuật của nhà văn về con người; nó có thê’ được   
xây dựng chỉ dựa trên cơ sở quan niệm ấy. Ý nghĩa của nhân   
vật văn học chỉ có được trong hệ thống một tác phẩm cụ   
thể. Vai trò và đặc trưng của nhân vật văn học bộc lộ rõ nhất   
trong phạm vi vấn đế “nhân vật và tác giả”. Theo M. Bakhtin,   
tương quan “nhân vật - tác giả” tùy thuộc hai nhân tố: 1) Lập   
trường (công nhiên hoặc che dẫu) của tác giả trong quan   
hệ với nhân vật (lập trường đó có thể là: anh hùng hóa, mỉa   
mai, chế nhạo, đồng cảm, V.V.); và 2) Bản chất thể loại của   
tác phẩm (ví dụ trong văn trào phúng sẽ có kiểu quan hệ của   
tác giả đối với nhân vật khác với trong văn xuôi tâm lý). Tùy   
thuộc hệ thống nghệ thuật của nhà văn, có những mức độ   
tự do khác nhau của nhân vật với tác giả: mức tối đa - nhân   
vật đỗi lập và đỗi thoại với tác giả, tính “tự trị” của nó là   
đáng kể (đây là cơ sở để nói đến “lôgic nội tại” của nhân vật);   
mức tối thiểu - nhân vật và tác giả mang các nét chung vế tư  
304 I LẠI NGUYÊN ÂN

tưởng, tác phẩm trở thành tấm gương soi những tìm tòi vế   
tinh thần của nhân vật, cũng là những bước đường tư tưởng   
của nhà văn.  
Gắn với sáng tác ngôn từ của những thời đại khác nhau,   
nhân vật văn học in dấu những xu hướng tiến hóa của tư   
duy nghệ thuật. Tiêu biểu cho sử thi là nhân vật lý tưởng   
hóa; ở chủ nghĩa cổ điển là kiểu “nhân vật-mặt nạ” cố định;   
ở chủ nghĩa lãng mạn là kiêu nhân v ật bị vò xé bởi những   
mâu thuẫn; ở chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX-XX là nhân   
vật được mô tả trong tính xã hội lịch sử cụ thể, có đời sống   
tâm lý; ở một số trào lưu văn học và sân khấu thế kỷ XX   
còn có phản nhân vật, tức là một kiểu nhân vật văn học bị   
tước bỏ nhiếu nét vốn có của nó (so với các trào lưu truyển   
thống) nhưng vẫn đứng ở vị trí trung tâm cùa tác phẩm.  
Thực tiễn sáng tác, phê bình và nghiên cứu đã nêu lên   
nhiểu kiểu và loại nhân vật văn học, tương ứng với những dấu   
hiệu phân loại khác nhau. Do vị trí, vai trò khác nhau trong   
tác phẩm, người ta nêu ra “nhân vật chính” và “nhân vật phụ”.   
Do phục vụ cho việc truyển đạt sự đánh giá và thể hiện lý   
tưởng xã hội của nhà văn, người ta nêu ra “nhân vật chính   
diện” (tích cực) và “nhân vật phản diện” (tiêu cực) - cách phân   
biệt này tuy ước lệ, nhưng lại tiêu biểu cho sáng tác của khá   
nhiếu xu hướng văn học. Do gắn với những loại thể văn học   
khác nhau, người ta phân biệt “nhân vật tự sự, “nhân vật trử   
tình”, “nhân vật kịch”. Ngoài ra, các kết quả nghiên cứu sâu vào   
từng xu hướng và thời đại văn học còn cho phép nói tới các  
/50 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I   
305

kiểu “nhân vật loại hình” như: “nhân vật chức năng” (nhân   
vật-mặt nạ), nhân vật tính cách, nhân vật tư tưởng, v.v.  
Nhân vật văn học là một trong những khái niệm trung   
tâm để xem xét sáng tác của một nhà văn, một khuynh   
hướng, trường phái hoặc dòng phong cách. Những nét   
chung vê nhân vật văn học có thể cho phép nêu lên những   
hiện tượng văn học như: văn học về “con người nhỏ bé”, vế   
“con người thừa” (ở văn học Nga thế kỷ XIX), văn học vế   
“thế hệ mất mát” (ở văn học thế kỷ XX)... Những nhân vật   
văn học trở nên nổi tiếng, được biết đến rộng rãi chính là   
những hình tượng vĩnh cửu (như Prométhée, Faust, Don   
Juan...) của văn học thế giới.  
NHÂN VẬT TRỮ TÌNH  
Hình tượng nhà thơ trong thơ trữ tình, một trong   
những phương thức bộc lộ ý thức tác giả. Nhân vật trữ tình   
là kẻ song sinh “đổng dạng” với nhà thơ tác giả; nó được   
hình thành từ văn bản của kết cấu trữ tình (một chùm thơ,   
một tập thơ, một trường ca trữ tình, hoặc toàn bộ sáng tác   
thơ trữ tình), như một dáng người có đường nét rõ rệt hoặc   
một vai sống động; như một gương mặt có tính xác định của   
sổ phận cá nhân, có đường nét tâm lý của thế giới nội tâm,   
và đôi khi có cả những đường nét tạo hình (mặc dù không   
bao giờ đạt tới sự hoàn bị về tạo hình của một nhân vật văn   
học như trong các thể loại tự sự hoặc kịch).  
306 I LẠI NGUYÊN ÂN

Khái niệm “nhân vật trữ tình” được học giả Nga Ju.N.   
Tynianov nêu ra lán đầu, năm 1921, khi vận dụng vào nghiên   
cứu sáng tác của A. A. Blok. Về sau thuật ngữ này đi vào   
nghiên cứu văn học, nhưng nội dung và giới hạn của nó còn ở   
tình trạng có tranh cãi. Thông thường người ta cho rằng quan   
hệ giữa nhân thân xã hội của nhà thơ (một cá nhân có tiểu   
sử xác định) với nhân vật trữ tình của anh ta cũng giống như   
quan hệ giữa nguyên mẫu trong đời thực với điển hình nghệ   
thuật: các sự kiện mang tính kinh nghiệm được tái tạo và khái   
quát hóa vể mặt thầm mỹ, giống như việc sáng tạo ra tính cách   
văn học. Đó là một cái “tôi” được sáng tạo ra. Đống thời đi   
kèm với hình tượng tác giả như trên là một sự chân thành đặc   
biệt; và “tính tư liệu” của sự thổ lộ trữ tình, sự quan sát bản   
thân, sự tự bạch phải chiếm ưu thế SO với sự hư cấu; nghĩa là   
cảm giác trực tiếp của người đọc không lầm khi tin nhân vật   
trữ tình như một con người có thực. Một số kết quả nghiên   
cứu đã cho phép đưa những nội dung lịch sử cụ thể vào khái   
niệm “nhân vật trữ tình” và gắn nguồn gốc của những hiện   
tượng đứng sau lưng nó với thơ trữ tình của chủ nghĩa lãng   
mạn, được thơ ca các thời đại văn học vế sau kế tục.  
NHẬT KÝ  
Loại văn ghi chép sinh hoạt thường ngày. Trong văn   
học, nhật ký là hình thức trấn thuật từ ngôi thứ nhất số ít,   
dưới dạng những ghi chép hàng ngày có đánh sổ ngày tháng.  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
307

Nhật ký đích thực là một thể tài ngoài văn học, là loại   
văn ghi chép của cá nhân trong đời sống hàng ngày; nó   
thường rất chân thành và công nhiên trong phát ngôn (lời   
ghi); bao giờ nó cũng chỉ ghi lại những gì đã xảy ra, những   
gì đã nếm trải, thể nghiệm; nó không hổi cố; nó được viết ra   
chỉ cho bản thân người ghi chứ không tính đến việc được   
công chúng tiếp nhận (khác với nhật ký như một hình thức   
văn học) - những tính chất trên khiến nhật ký trở nên đặc   
biệt xác thực. Nhật ký thường nói về các sự kiện của đời tư   
(ở đây không nói đến loại nhật ký công tác có nội dung khoa   
học hay sự vụ chuyên biệt), đồng thời còn nói lên những ý   
kiến nhận xét vể cuộc đời, thường được rút ra từ các suy   
nghĩ về cuộc sống của bản thân người ghi. Nhật ký là thề   
tài độc thoại nhưng lời độc thoại của tác giả nhật ký có thể   
mang tính đối thoại bên trong, do chỗ phải tính đến ý kiến   
của người khác vê' cuộc đời và vế bản thân mìnhử  
Tất cả những dấu hiệu trên đây của nhật ký cá nhân   
khiến cho nó được vận dụng vào văn học. Ở Tây Âu, thể tài   
nhật ký phát triển ở văn học cuối thế kỷ XVIII, khi có sự gia   
tăng chú ý đến thế giới nội tâm của con người; khi xuất hiện   
nhu cầu tự bộc bạch, tự quan sát - những nét vốn có của   
thể nhật ký. Một sổ dấu hiệu thể tài của nhật ký cũng được   
khai thác trong loại văn du ký. Thể tài nhật ký được một loạt   
nhà văn sử dụng; một số tác phẩm được viết hoàn toàn bằng   
hình thức nhật ký; một số tác phẩm có những phẩn nhất   
định dùng hình thức nhật ký (Nhân vật thời đại chúng ta của   
M.Ju. Lermontov, Chàng ngốc của F.M. Dostoievski). Tính  
308 I LẠI NGUYÊN ÂN

chất nhật ký còn có ở một số sáng tác trữ tình, chính luận,   
thậm chí ở một số trứ tác triết học.  
PHẢN NHẢN VẬT  
Kiểu nhân vật văn học bị mất những nét thực sự của   
một nhân vật, nhưng lại chiếm vị trí trung tâm trong tác   
phẩm và được tác giả tỏ ra tin cậy ở mức độ nhất định; kiểu   
nhân vật này được phân biệt một cách ước lệ trong việc phân   
chia loại hình các tính cách văn học thế kỷ XIX-XX.  
Khái niệm phản nhân vật đôi khi được người ta gán cho   
loại nhân vật của văn học hiện đại chủ nghĩa phương Tây nửa   
sau thế kỷ XX - con người tẩm thường, vô bản sắc, con người   
của “đám đông” (khác với “con người nhỏ bé” của văn học cổ   
điển thế kỷ XIX), nó ít khi là đói tượng cho sự đổng cảm của   
tác giả, nhưng thường khi là sự diễn đạt xúc cảm của bản thân   
nhà văn trong cái thế giới thù địch với anh ta, cảm giác mất   
mát và bị tha hóa của anh ta. Ở văn xuôi và kịch của các nhà   
tiến phong mới, loại nhân vật như vậy từ chỏ là kẻ chịu đựng   
đã bị biến thành điểm phụ trợ vô nghĩa của các lực lượng phi   
lý; chính ở giai đoạn này đã diễn ra sự thủ tiêu nhân vật văn   
học như nó vốn có, tương tự như sự bãi bỏ tác phẩm văn học   
trong những “phản văn học” (alittérature), phản kịch (anti-   
drame,), phán tiếu thuyêt (anti-roman). Iheo cách hiếu này,   
phản nhân vật đống nhất với “không phải nhân vật”, tức là   
nhân vật đã mất hết nhân tố riêng biệt của nhân vật.  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
309

Thế nhưng F.M. Dostoievski, người đã đưa vào văn học   
từ “phản nhân vật” (tro n g Bút ký dưới nhà hầm , 1864) và chỉ   
ra cái mới của nhân vật chính trong cuốn truyện của mình,   
đã xem nó như kẻ đối lập đông thời như kẻ cạnh tranh với   
nhân vật chính diện truyển thống: “Ở tiểu thuyết cấn có   
nhân vật, còn ở đây cổ tình tập hợp tất cả những nét cho   
phản nhân vật..   
Với phản tỉnh sắc nhạy, tinh tường của ông,   
phản nhân vật kết thúc một chặng đường ý thức, thử sức,   
khởi lên một tinh thần lãng mạn, và giữ vị trí trung gian cho   
một kiểu người buồn bã cho lý tưởng nhưng không có năng   
lực, không có nội lực anh hùng để khắc phục cái môi trường   
áp chế mình. Phản nhân vật là sự tiếp tục tuyến nhân vật kiểu   
Byron ở văn học phương Tầy, những “con người thừa” ở văn   
học Nga, nhưng được đưa thêm vào những nét nhẫn nhục và   
bẫt an về mặt xã hội, được tăng cường những môtip tự lật tẩy   
và kêu gào “vãn hối trật tự” đến mức gây sự. Sự xuất hiện các   
nhân vật văn học loại này (tiếp theo Dostoievski là một phẩn   
Ivanov của Tchékhov, một số nhân vật của L.N. Andréev, Đồ   
đệ của p. Bourget, ở thế kỷ XX là các nhân vật của Céline,   
Người xa lạ của A. Camus, Người-hộp của Kobo Abe, v.vỗ) báo   
hiệu sự khủng hoảng của nhân cách và sự mất định hướng   
tinh thân trong điếu kiện tha hóa, tầm thường hóa của cuộc   
sống. Những dao động giữa tự kết án và vô liêm sỉ, giữa xúc   
động và vô cảm, giữa bi đát và trò hể, giữa tự ý chí và theo   
định mệnh - dẫn đến những biến thái trong cách cắt nghĩa   
của nhân vật này, dù nó không đoạn tuyệt với “con người   
dưới nhà hẩm” (là mẫu mực ở điểm xuất phát của nó), xét về  
310 I LẠI NGUYÊN ÂN

sự phân ly bên trong, nguyên tắc tính thiện ở nó luôn luôn   
mạnh, nhưng là sứ c mạnh phá hoại.  
Trong các kiểu phản nhân vật có thể có sự vay mượn   
tính hy sinh tự nguyện cùa Fedy Protasov (Cái thây sống của   
L. Tolstoi), tính tự ái của Ivanov (Ivanov của Tchékhov), tính   
tự chủ của “những người trẻ tuổi nồi giận” (các nhân vật của   
J. Osborne, J. Wain, V.V.), hoặc, ngược lại, họ có thể đồ đốn   
đến mức đầu hàng nhục nhã (như các nhân vật trong Bóng   
tối của Andreev), tuyệt vọng đến mức vô liêm sỉ (nhân vật   
trong Đi đến tận cùng đêm tối của Céline) - họ vẫn còn sức   
lôi cuốn của kiểu người xa lạ, người đau khổ bí ẩn, và do vậy   
họ vẫn bảo lưu vị trí “mối tình đầu” vốn là quá sức họ. Chính   
là đối diện tình yêu (môtip thử thách tình cảm đặc trưng cho   
văn học thế kỷ XIX-XX), phản nhân vật, với tư cách một cá   
nhân, đã bị phá sản.  
Trong phê bình văn học thời Xô-viết (Liên Xô cũ),   
thuật ngữ “phản nhân vật” có khi được áp dụng cho một loại   
nhân vật văn học Liên Xô những nâm 1960-1970, chủ yếu là   
những nhân vật lưỡng phần vế đạo đức, tinh thần như các   
nhân vật của Vampilov (kịch Săn vịt), A.G. Bitov (tiểu thuyết   
Vai trò), V. Makanin (Lỗ thông hơi, Mùa đổi) - những nhân   
vật cảm thấy mình dẫm vào vết xe của sự phàm tục nhưng   
không có khát vọng tái sinh vẽ đạo đức; những hình tượng  
này của phản nhân vật chỉ phục vụ cho hoạt động tự phc   
bình về đạo đức và xã hội.  
1 5 0 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
311

PHÂN TÂM HỌC TRONG NGHIỀN cúll VÁN HỌC  
Phương thức giải thích tác phẩm văn học ứng với   
học thuyết tâm lý học vế vô thức. Phân tầm học xem hoạt   
động sáng tạo nghệ thuật như biểu hiện sự thăng hoa   
(sublimation) của những xung lực tâm lý khởi thủy và của   
những ham muốn (vế cơ bản là ham muốn tính dục tuổi   
thơ) bị thực tại bác bỏ, phải bù lại bằng cách tìm sự thỏa   
mãn ở lĩnh vực huyễn tưởng. Phân tâm học vạch ra ở lịch   
sử văn học một loạt những sơ đồ cốt truyện ổn định, trong   
đó tác giả tự đổng nhất mình với nhân vật, và mô tả: hoặc là   
sự thực hành những ham muốn vô thức của mình, hoặc là   
sự xung đột bi kịch của các ham muốn ấy với những thế lực   
cấm đoán vê mặt xã hội hoặc đạo đức (ví dụ: Vua Oidipus   
của Sophoklès, Hamlet của Shakespeare, Anh em Karamazov   
của Dostoievski, theo phân tâm học, đều là những dạng thức   
của cùng một môtip là tội giết cha; môtip này gắn với “mặc   
cảm Oidipus” bị dồn nén).  
Những mẫu mực đầu tiên về việc áp dụng phân tâm học   
vào xem xét văn học, nghệ thuật là do s. Freud đưa ra, tuy   
vậy chính ông đã cảnh cáo và chống lại việc lẫn lộn nhiệm   
vụ của phân tâm học và của nghiên cứu văn học: Phân tâm   
học chỉ khảo sát văn học như một tài liệu có tính chất minh   
họa, tự thân nó không có năng lực giải thích sự khác biệt   
giữa kiệt tác và lời kể lại kiệt tác hoặc những phiên bản, giữa   
nhà văn lớn với bệnh nhân tâm thần và người mắc chứng  
312 I LẠI NGUYÊN ÂN

mộng du. Phù hợp hơn cả với phân tầm học là việc áp dụng   
nó vào để nghiên cứu các sản phẩm của thần thoại (huyên   
thoại) và văn học đại chúng - những lĩnh vực mà cái “tôi” hữu   
thức hoặc chưa được tách riêng ra, hoặc đã bị hòa tan vào   
cái “nó” vô thức, và không có những tiêu chí thẩm mỹ riêng.   
Nếu phân tâm học của Freud nhắm vào quá trình sáng tác để   
phơi bày cái uẩn khúc vế tiểu sử của hoạt động nghệ thuật,   
thì tâm lý học phân tích của C.G. Jung khảo sát vô thức dân   
tộc, nhân loại (chứ không phải vô thức cá nhản) biểu hiện   
trong những định thức hình tượng bất biến, tức là những   
mẫu gốc (archétypes); khai thác cái hình thức mang tính nội   
dung của tác phẩm. Trung tâm chú ý ở đây không phải là cá   
nhân người sáng tác mà là hiện hữu của sự sáng tạo và lối   
biểu trưng hóa phi cá nhân và phi ý thức: những hiện tượng   
chung nhất, siêu lịch sử của không gian và thời gian (“mở” và   
“khép”, “trong” và “ngoài”), chất thể vật lý và sinh học (“nam”   
và “nữ”, “tuổi thơ” và “tuổi già”, những hiện tượng tự nhiên   
như “lửa”, “nước”... và sự thể hiện chúng trong nghệ thuật).  
Những năm 1920 - 1930, phân tâm học dung tục phơi   
bày sáng tác nghệ thuật như một loại ảo tưởng, lược quy sáng   
tác nghệ thuật vào bản năng sinh học. Bên cạnh đó lại có   
những nỗ lực vận dụng các luận điểm của phần tâm học để   
xây dựng một lý thuyết đồng bộ vế nghệ thuật, tranh luận với   
các phương pháp hình thức và xã hội học dung tục (nỗ lực   
này bộc lộ rõ trong một sỗ công trình của L.s. Vygotski, hoặc   
cuốn Chủ nghĩa Freud của V.N. Voloshinov), dùng phân tâm   
học để giải thích thực tiễn của các trào lưu mới (chủ nghĩa  
1 5 0 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I   
313

đa đa, chủ nghĩa siêu thực, chủ nghĩa biểu hiện...), tìm cách   
lý giải những hiện tượng văn học “hóc búa” của quá khứ (các   
tiểu luận của s. Zweig viết về Dostoievski, vế H. von Kleist;   
hoặc của v.v. Brooks viết về Mark Tvvain) kết hợp phân tâm   
học với các học thuyết vể hình thức nghệ thuật và vai trò xã   
hội của văn học (H. Read, F. Frye, K. Burke, K. Caldwell).  
Sau thế chiến II (1939-1945) phổ biến nhất là hai hướng.   
Phân tâm học hiện sinh chủ nghĩa (J. p. Sartre, A. Malraux,   
s. Doubrovski) đi tìm trong văn học những minh chứng vế   
một tổn tại đích thực của con người vốn có gốc rễ không   
phải ở bản chẫt sinh vật mà ở sự tự do về tinh thần, đạt tới   
một sự tự khám phá đầy đủ của cá nhân trong thế giới hư cấu   
nghệ thuật, - nơi mà cái “tự thân” của tinh thần khắc phục   
được cái ách của số phận lịch sử và lựa chọn chính mình.   
Phân tâm học cấu trúc (J. Lacan, R. Barthes) nhấn mạnh sự   
phụ thuộc của nghệ sĩ vào những cơ chế siêu cá nhân của   
văn hóa (ngôn ngữ và các hệ thổng ký hiệu) vốn có hiệu lực   
ở lĩnh vực vô thức và chi phổi cấu trúc của tác phẩm, b ất   
chấp dự đổ và nghĩa của nó.  
Phân tâm học trong nghiên cứu văn học bị phê phán   
từ phía những học giả mác-xit, những người kế tục truyền   
thống của trường phái văn hóa lịch sử, và những người chủ   
trương các phương pháp toán học và điều khiển học. Ở Nga   
và Liên Xô, từ những năm 1970 lại khỏi phục việc nghiên   
cứu nhân tổ vô thức ở nghệ thuật vốn bị đình chỉ hổi cuỗi   
những năm 1920.  
314 I LẠI NGUYÊN ÂN

PHÊ BÌNH VĂN HỌC  
Sự phán đoán, bình phẩm, đánh giá và giải thích tác   
phẩm văn học, đồng thời kèm theo việc phán đoán, bình   
luận, giải thích, đánh giá những hiện tượng đời sống mà tác   
phẩm nói tới. Phê bình văn học được coi như một hoạt động   
tác động trong đời sống văn học và quá trình văn học, như   
một loại sáng tác văn học, đổng thời còn được coi như một   
bộ môn thuộc nghiên cứu văn học. Khác với văn học sử, phê   
bình văn học ưu tiên soi rọi những quá trình, những chuyển   
động đang xảy ra trong văn học hiện thời, khảo sát các sản   
phẩm xuất bản và báo chí, phản xạ với các hiện tượng văn   
học, với sự cảm thụ văn học của công chúng. Ngay khi bàn   
về di sản văn học quá khứ, nhà phê bình cũng chủ yếu xuất   
phát từ các nhiệm vụ xã hội và thẩm mỹ của hiện tại.  
Trong phê bình nghệ thuật nói chung (gốm phê bình   
ầm nhạc, phê bình sân kháu, phê bình điện ảnh, phê bình   
mỹ thuật...), nếu các loại phê bình nói trên không thể “trở   
thành” đối tượng của nó (ví dụ phê bình âm nhạc không thể   
“th à n h ” â m n h ạ c , V.V.), th ì p h ê b ìn h v ăn h ọ c (v à c á c loại th ể   
phê bình nghệ thuật nói trên, ở những mức nhất định) có   
thể trở thành văn học, tức là thuộc nghệ thuật ngôn từ. Có   
khả năng này là do chỗ phê bình văn học (và các dạng phê   
bình nghệ thuật) củng sử dụng chẫt liệu ngôn ngữ (ngôn ngữ   
tự nhiên, tức là các ngôn ngữ dân tộc) như mọi sáng tác văn   
học; tuy vậy không phải mọi dạng “viết lách” thuộc phạm  
150   
THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 315

vi phê bình văn học nghệ thuật đều được coi là văn học; chỉ   
một số tương đối ít trang viết đạt tới tính nghệ thuật cao vê   
ngôn từ thẩm mỹ, bộc lộ một phong cách độc đáo, một cái   
nhìn có chủ kiến, - là có thể trở thành văn học.  
Những phán đoán phê bình hầu như xuất hiện đổng thời   
với sự xuất hiện của văn học, ban đầu với tư cách là những   
ý kiến của các độc giả quan trọng, hiểu biết nhất; không ít   
trường hợp các độc giả này cũng là người sáng tác văn học.   
Ngay khi đã được tách ra thành một loại công việc văn học,   
phê bình văn học trong suốt nhiều thời đại vẫn chỉ giữ một vai   
trò “ứng dụng” khiêm nhường - vai trò của sự đánh giá khái   
quát vế các tác phẩm, giới thiệu tác phẩm với bạn đọc, khích   
lệ hoặc chỉ trích tác giả. Chỉ với sự phát triển của văn học,   
mục tiêu, tính chất của phê bình văn học mới trở nên phức   
tạp đòi hỏi chính phê bình phải được phần nhánh, đa dạng.  
Như vậy, sự x á c định lý thuyết về p h ê b ìn h cẩn tính đến   
phương diện tiến triển lịch sử. Nói chung, khi các nền văn   
học còn tổn tại như là tổng số giản đơn những tác phẩm   
riêng lẻ, thì ứng với kiểu văn học ấy chính là kiểu phê bình   
chỉ cần biết đến văn bản, và khi phân tích văn bản, ngoài   
việc chú trọng ý nghĩa luân lý (phương diện này nhiều khi   
thu hút gần như toàn bộ nỗ lực của nhà phê bình), người   
ta chỉ cẩn lưu ý tới một số yếu tố được xem là quan trọng   
nhẫt, tập trung nhât cúa tính nghệ thuật, và xuãt phát điểm   
để xem xét các yếu tố ấy thường là những chuẩn mực, quy   
phạm nghiêm ngặt của thể tài.  
316 I LẠI NGUYÊN ÂN

Từ thế kỷ XVII, nhất là từ thế kỷ XVIII, văn học trở   
thành một lĩnh vực hoạt động xã hội đặc thù; tương ứng với   
nó là sự hình thành những thiết chế xã hội của văn học (báo   
chí, xuất bản, công chúng, dư luận), là sự hình thành đời   
sống văn học với tư cách một lĩnh vực đặc thù trong toàn   
bộ các lĩnh vực đời sống xã hội. Phê bình văn học kiểu mới   
được phát triển trong bối cảnh đó của đời sống xã hội, với   
tư cách là một dạng thức và một bộ phận của dư luận xã hội.   
Quan hệ của nó với văn học, với đời sống xã hội, với công   
chúng văn nghệ ngày càng phức tạp hóa, đa dạng. Chẳng   
hạn, tương ứng với các hình thức tổn tại và phát triển của   
văn học như nhóm phái, trào lưu, khuynh hướng, ở phê bình   
văn học cũng có các nhóm phái, trào lưu, khuynh hướng của   
mình. Hoạt động và ngôn luận của các nhóm phái, trào lưu,   
khuynh hướng này tác động vào đời sống văn học, đưa tới   
những thay đổi trong xu hướng phát triển văn học. Do vậy có   
thể coi phê bình như bộ phận lập pháp vê' lý thuyết cho sáng   
tác; nó trở thành nhân tố tổ chức quá trình văn học. Phê bình   
văn học hiện đại không chỉ tìm kiếm “nhãn tự”, “thần cú”,   
không chỉ phê điểm, phẩm bình; nó còn nghiên cứu mọi mặt   
liên hệ bên trong và bên ngoài của sáng tác nghệ thuật với đời   
sống xã hội; nó không chỉ là một bộ phận của dư luận xã hội   
mà còn tác động vào dư luận, tác động đến xã hội.  
Ở phê bình hiện đại, những thể tài thường dùng là: bài   
báo, bài điểm sách, bài tồng quan văn học, tiểu luận, chân   
dung văn học, đối thoại phê bình văn học, bút chiến, v.v. Tùy   
theo thể tài và mục đích, phê bình bộc lộ những khả năng  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
317

và đặc tính của mình bắt đẩu từ một thông tin đơn giản của   
một người đọc về một tác phẩm mới ra mắt và kết thúc là   
việc đặt ra các ván đê' văn học và xã hội. Nói chung, nhà phê   
bình ở thời hiện đại kết hợp trong mình những năng lực của   
nhà mỹ học và người nghệ sĩ với năng lực ít nhiều của nhà   
đạo đức học, nhà tâm lý học, nhà chính luận. Tuy vậy, việc   
đạt tới sự kết hợp hoàn hảo này thường rất hiếm hoi, trong   
khi những sự thiếu hụt tối thiểu lại thường khá phổ biến.  
PHONG CÁCH NGÔN NGỮ  
Trong ngôn ngữ học, khái niệm phong cách trỏ những   
hệ thống các yếu tố ngôn ngữ, các phương thức lựa chọn,   
sử dụng và kết hợp chúng; tức là trỏ những dạng thức chức   
năng của ngôn ngữ văn học. Cẫu trúc của phong cách ngôn   
ngữ bị quy định bởi những nhiệm vụ xã hội của việc giao   
tiếp bằng ngôn từ trong từng lĩnh vực hoạt động của con   
người (giao tiếp thông thường và giao tiếp quan phương,   
luật pháp, chính trị, khoa học, kỹ nghệ, văn học...).  
Các khối thống nhất vể phong cách chức năng tạo   
thành hệ thóng (ngôn từ sách vở; ngôn từ hội thoại; ngôn từ   
nơi công cộng; ngôn ngữ truyền thanh, điện ảnh; ngôn ngữ   
điện tín; ngôn từ nghệ thuật) vốn khác nhau vể vai trò của   
nó trong giao tiếp và vổ sức bao quái cliát liệu ngổn ngữ.  
Mỗi lĩnh vực phong cách chức năng có thể bao gồm   
một loạt phong cách. Ví dụ ở ngôn từ sách vở có thể bao gồm  
318 I LẠI NGUYÊN ÂN

phong cách chính luận, phong cách khoa học, phong cách sự   
vụ-quan phương. Ngôn từ nghệ thuật - với tư cách một khối   
thống nhất vê phong cách chức năng, - khác với các phong   
cách ngôn ngữ, khác với ngôn từ hội thoại, do chức năng thẩm   
mỹ vốn có của nó, do ở nó có thể có mọi yếu tổ ngôn ngữ (kể   
cả phương ngữ, tiếng lóng, khẩu ngữ thông tục, tức là những   
yếu tố thuộc phạm vi phi chuẩn mực của ngôn ngữ toàn dân).  
Có những phong cách ngôn ngữ được hình thành   
trên cơ sở siêu ngôn ngữ. Ví dụ ngôn từ hội thoại vốn ứng   
với chức năng quan trọng nhát của ngôn ngữ là giao tiếp;   
nhưng phong cách chính luận lại hình thành do độc nhẫt   
một nguyên tắc cấu trúc trừu tượng: nguyên tắc luân phiên   
hai yếu tố biểu cảm và khuôn sáo. Phong cách ngôn ngữ, hệ   
thống phong cách chức năng là những hiện tượng chịu sự   
biến đổi về lịch sử.  
Bên cạnh các phong cách chức năng, ở ngôn ngữ học   
còn phân biệt các phong cách biểu cảm (xét theo tính hàm   
chứa cảm xúc trong các yếu tố ngôn ngữ, do vậy có phong   
cách trang trọng, phong cách suỗng sã, phong cách dịu dàng   
thâm kín, phong cách đùa cợt, phong cách trào lộng, V.V.), SO   
với phong cách trung hòa (tức là ngôn từ phi biểu cảm).  
PHONG CÁC TRONG VĂN HỌC  
Những nét chung, tương đối bến vững của hệ thống hình   
tượng, của các phương thức biểu hiện nghệ thuật, tiêu biểu  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 319

cho bản sắc sáng tạo của một nhà văn, một tác phẩm, một   
khuynh hướng văn học, một nển văn học dân tộc nào đó.  
Khác với các phạm trù khác của thi học, phong cách   
có sự thể hiện cụ thể trực tiếp: những đặc điểm phong cách   
dường như hiện diện ở bẽ mặt tác phẩm, như là một sự thống   
nhất hiển thị và cảm giác được của tất cả các yếu tố chủ yếu   
thuộc hình thức nghệ thuật. Trong nghĩa rộng, phong cách là   
nguyên tắc xuyên suốt kiến trúc tác phẩm, khiến tác phẩm có   
tính chỉnh thể, có giọng điệu và màu sắc thống nhất rõ rệt.  
Người ta phân biệt các “phong cách lớn”: phong cách   
thời đại (phong cách Phục Hưng, phong cách barocco,   
phong cách chủ nghĩa cổ điển...), phong cách của các khuynh   
hướng và trào lưu, phong cách dân tộc; và các phong cách cá   
nhân của các nghệ sĩ (kể từ thời cận đại). Ở các thời đại khác   
nhau, tương quan giữa phong cách cá nhân và phong cách   
lịch sử (của các thời đại và khuynh hướng) củng được hình   
thành một cách khác nhau. Ở những thòi đại ban đầu trong   
sự phát triển nghệ thuật, phong cách chịu sự chi phối nghiêm   
ngặt của các chuẩn mực tư tưởng tôn giáo. Tuy nhiên, “do sự   
phát triển của tri giác thẩm mỹ,..., cái yêu cầu thống nhất   
vẽ phong cách cho mỗi thời đại (“phong cách thời đại”, “mã   
thẩm mỹ của thời đại”) suy giảm dần dấn” (D.s. Likhachev,   
1973). Bắt đầu từ thời cận đại, các phong cách văn học cá   
nhân không còn bị lược quy vào phong cách của các trào   
lưu, khuynh hướng, trường phái, ngày càng quyết định diện   
mạo các “phong cách lớn” và các phong cách dân tộc cổ điển.  
320 I LẠI NGUYÊN ÂN

Sự thay đổi các phong cách văn học không bộc lộ như một   
chuỗi kế thừa liên tục: có sự thừa kế và sự đứt gãy của truyển   
thống phong cách; có sự lĩnh hội các đặc tính bến vững của   
phong cách quá khứ và sự chối bỏ chúng; sự thất thường này   
là nét tiêu biểu ở các giai đoạn văn học sử khác nhau, ở các   
tác giả khác nhau.  
Ở thời cổ đại, trung đại, “phong cách” trỏ lối hành văn,   
cung cách nói năng, các chuẩn văn phong thích ứng cho từng   
dạng từ chương (học thuyết vế “ba loại phong cách” do chủ   
nghĩa cồ điển nêu lên). Ở thê kỷ XVII, học thuyết về phong   
cách thi ca tạo thành một bộ môn riêng của ngữ văn học. Ở   
thế kỷ XVIII, thuật ngữ phong cách (style) được mỹ học triết   
học khai thác; Goethe và Hegel gắn khái niệm phong cách   
với sự thể hiện nghệ thuật, sự “đối tượng hóa” những nguyên   
lý cơ bản của tốn tại. Cuối thê kỷ XIX đầu thế kỷ XX, phong   
cách trở thành phạm trù thẩm mỹ trung tâm (H. Wolfflin,   
o . Walsel) và thường được lý giải quá rộng, như một thứ bộ   
môn “giải phẫu sinh lý” các thời đại văn hóa; trong khi đó ở   
nghiên cứu văn học thế kỷ XX cũng có khuynh hướng lược   
q u y phong cách vào thành phần ngôn từ tác phẩm vốn được   
nghiên cứu bởi bộ môn phong cách học ngôn ngữ.  
Nghiên cứu văn học hiện đại chịu ảnh hưởng của cả hai   
khuynh hướng nêu trên. Đến những năm 1970, được thừa   
nhận rộng rãi là các quan điểm sau đầy: 1) Mặc dù chất liệu   
của văn học - ngôn từ - vốn có màu sắc phong cách, thuộc   
vể một tầng ngôn ngữ chung nào đó, phong cách như một  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 321

hiện tượng ngôn ngữ cần phải được phần giới với phong   
cách như một hiện tượng nghệ thuật; ứng với phong cách   
học ngôn ngữ và thi học là những đối tượng nghiên cứu   
khác nhau. 2) Phong cách là chỉnh thể thẩm mỹ của hình   
thức có tính nội dung, là sự thống nhất hệ thống của những   
nguyên tắc thẩm mỹ chung và những thành tố hình thức   
hoặc mang tải phong cách. Ngoài ra, do có việc để xuất   
phạm trù “phương pháp nghệ thuật”, người ta còn phải biện   
luận về tương quan giữa phương pháp và phong cách. (Có   
quan điểm xem phong cách là sự cụ thể hóa, “vật chất hoá”   
của phương pháp; nhưng tương quan của hai phạm trù này   
vốn không như nhau trong mọi trường hợp. Ví dụ nếu một   
số phương pháp hướng đến sự xác định, thậm chí sự quy   
phạm về phong cách, thì một số phương pháp khác, ví dụ   
chủ nghĩa hiện thực, lại đa dạng về phong cách).  
Một trong những vấn đề chính khi nghiên cứu văn học   
sử là sự liên hệ phức tạp và biến động giữa số phận lâu dài   
của một phong cách nào đó và những nội dung từng sản   
sinh ra nó. Trong quá trình phát triển của một phong cách   
bất kỳ nào đó, những liên hệ ấy thường bị trung giới hóa   
và bị yếu đi. Chẳng hạn, “chủ nghĩa cổ điển Khai Sáng” sử   
dụng các nguyên tắc phong cách của chủ nghĩa cồ điển thế   
kỷ XVII vốn xa lạ với nó vế tư tưởng. Nhìn từ quá trình văn   
học thế giới, có thể thấy những sự gia tăng độ giãn nở vế   
phong cách trong từng khuynh hướng nghệ thuật (dù có sự   
dao động, không triệt để).  
322 I LẠI NGUYÊN ÂN

Ở các “phong cách lớn” cùa các thời đại nghệ thuật quá   
khứ, có sự hoà đống giữa các nguyên tắc nhận thức chung và   
sự sáng tác mang tính chuẩn mực, quy phạm (nghi lễ mang   
tính ký hiệu của nghệ thuật thờ cúng cổ xưa). Ở thời cổ Hy   
Lạp, người ta đã tạo được văn học thật sự mang tính nghệ   
thuật, tách khỏi sự hành ngôn mang tính thờ cúng, giáo   
huấn và khảo biện; thi pháp quy phạm gắn với các quy phạm   
(canon) nhưng không phải là khái niệm đổng nhất với quy   
phạm. Các chuẩn mực phong cách khiến văn học cổ đại có   
những nét của “phong cách lớn”, đổng thời vẫn có các phong   
cách cá nhân, được coi như một trong những chuẩn mực   
phải có. Vế loại hình, đó là hiện tượng nằm giữa quy phạm   
và phong cách cá nhân. Trong phạm vi văn học châu Âu, đến   
thời Phục Hưng, sự tiếp cận các truyền thống phong cách   
dân gian lớp dưới đã ngăn trở sự kết tinh của quy phạm; các   
phong cách quy phạm thời trung đại lại đẩy lùi các phong   
cách “vừa chuẩn mực vừa cá nhân”.  
Yếu tố quy phạm vẫn còn được bảo lưu trong phong   
cách của chủ nghĩa lãng mạn; nó tranh đấu với các quy phạm   
cổ điển chủ nghĩa để xác lập các quy phạm của mình trên   
thực tế. Nghệ thuật chủ nghĩa hiện thực gắn với cảm hứng   
bao quát những phương diện và phạm vi mới của đời sống;   
đổng thời tính chất “giống như thực” được nâng lên hàng giá   
tri mỹ hoc trong nghệ thuật hiện thực. Vì vây phong cách   
ở văn học hiện thực trở nên không hiển thị, khó thấy hơn.   
Tuy nhiên ở chủ nghĩa hiện thực, cảm hứng nhận thức, phân   
tích không tách rờ i c ả m hứng phán đoán một cách cá nhân -  
1 5 0 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
323

luôn có khả năng gây tranh cãi - về thế giới; sự chủ động phi   
quy phạm của cá nhân nghệ sĩ trở thành nhân tố quan trọng   
của sáng tạo tinh thần, trở thành nhân tố tạo phong cách cá   
nhân. Các phong cách của chủ nghĩa hiện thực thường được   
thực hiện như những phong cách cá nhân.  
Sự phát triển của tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa gây ra   
bước ngoặt trong hệ thống các phong cách văn học. Lực ly   
tâm mạnh mẽ trong cấu trúc tiểu thuyết (ý thức nhiều giọng   
của các nhân vật vốn đòi hỏi có lời nói và cách nói của mình,   
không chịu sự khách quan hóa hoàn toàn và thoát khỏi sự độc   
đoán của tác giả) phải được “chế ngự” bằng những kiến tạo   
phong cách ngôn ngữ hết sức đa dạng; lời phát ngôn của tiểu   
thuyết, theo xác định của M.M. Bakhtin, đã trở thành điểm   
đổng vị của nguyên tắc tạo phong cách mang tính đối lập đối   
thoại. Các phong cách của các thể loại tự sự khác, của kịch và   
thậm chí phần nào của cả trữ tình cũng chịu ảnh hưởng mạnh   
mẽ của văn xuôi đa ngữ, đa thanh của tiểu thuyết.  
Ở thế kỷ XX, trong điếu kiện các xã hội tư bản phát   
triển, khi cá nhân ngày càng bị tấn công bởi các quá trình   
tịêu chuẩn hóa và tha hóa, khi đã xuất hiện thị trường đại   
chúng cho các sản phẩm công nghệ văn chương, thì việc có   
phong cách riêng trở thành cái đảm bảo cho sự toàn vẹn của   
cá nhân, cho quan hệ tự do và nhân bản của cá nhân đối với   
thế giới. Tuy nhiên, diện mạo của các trào lưu, trường phái   
văn học ở thế kỷ XX và sự nhận định đương thời vể chúng,   
do hàng loạt nguyên nhân (nhận thức, xã hội, chính trị) đã  
324 I LẠI NGUYÊN ÂN

trở nên phức tạp và trái ngược nhau. Một loạt trào lưu như   
chủ nghĩa tự nhiên, chủ nghĩa tiến phong, chủ nghĩa hiện   
đại bị những giới trung thành với các chuẩn mực của chủ   
nghĩa hiện thực cổ điển phê phán như những hiện tượng   
tiêu cực vẽ phong cách (ví dụ chủ nghĩa tự nhiên, chủ nghĩa   
tiến phong bị coi là trái với nghệ thuật hiện thực cổ điển;   
chủ nghĩa tượng trưng, chủ nghĩa vị lai bị xem là khôi phục   
tư tưởng thái cổ vế một ngôn ngữ thi ca đặc thù; các nghệ sĩ   
trong các trào lưu này thường bị quy kết là đã đem bút pháp   
cá nhân thay thế phong cách cá nhân, đem ý hướng tạo ra   
sự độc đáo riêng thay cho niềm tin vào cuộc sống, V.V.). Sự   
phê phán này, tuy vậy, không ngăn cản người ta thừa nhận   
một số phong cách cá nhân có giá trị đã sinh thành từ các   
khuynh hướng và trào lưu nói trên. Có tình trạng phức tạp   
và trái ngược trong nhận định như trên, ngoài sự phân cực   
và đối đầu vể chính trị và văn hóa trong bối cảnh thời kỳ   
“chiến tranh lạnh”, còn do một số đặc điểm của sự phát triển   
văn học trong thế kỷ XX: những tìm tòi đáng kể nhất (ví dụ   
lối “viết tự động” trong chủ nghĩa siêu thực, “dòng ý thức”   
trong văn xuôi tiểu thuyết, các hình thức trẩn thuật từ ngôi   
thứ nhất, trần thuật đa chủ thể, thi pháp huyến thoại hóa,   
các lý thuyết “phản nhân vật”, “phản thơ”, “phản tiểu thuyết”,   
“tác giả biến mất”ệề.) đểu có những nét “phản văn học” theo   
ý nghĩa là trái với các chuẩn mực và quan niệm phổ biến ở   
văn học các thế kỷ XVII   
XIX. Trong những cách giải thích   
thiện chí và khích lệ hơn, người ta nhận thấy ở hẩu hết các   
tìm tòi, cách tân trên đểu bộc lộ những nỗ lực tạo ra “chiến  
/50 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I   
325

lược phát ngôn” thích hợp và hiệu quả hơn, nhằm “tăng   
lực nội quan” cho các phát ngôn nghệ thuật. Tiêu điểm của   
các tìm tòi sáng tạo trong nghệ thuật hiện đại vẫn là tạo ra   
những phong cách cá nhân đặc sắc.  
PHÚNG DỤ  
Còn gọi là nói bóng hoặc ám chỉ; một biện pháp   
chuyển nghĩa trong nghệ thuật ngôn từ; một kiểu hình   
tượng, một nguyên tắc tư duy và tổ chức chất liệu trong   
nghệ thuật nói chung.  
Có thể coi phúng dụ là ẩn dụ với quy mô lớn hơn (không   
chỉ ở cấp độ câu đoạn mà còn bao quát toàn tác phẩm). Phúng   
dụ dựa trên cơ sở lối nói ngụ ý, bóng gió, biểu đạt một ý tưởng   
trừu tượng, khái quát bằng hình ảnh trực quan. Ví dụ câu ca   
dao Việt Nam “Ta về ta tắm ao ta / Dù trong dù đục ao nhà vẫn   
hơn’’ diễn tả triết lý bằng lòng với thực tại, với những gì đã   
quen thuộc, “của mình”, không tham vọng cao xa.  
Dạng phúng dụ thường gặp trong thực tiễn nghệ thuật   
là nhân cách hóa các loại tư tưởng bằng hình ảnh các sinh   
thể sống hoặc các định để ẩn dụ. Chẳng hạn sự chiến thắng   
được miêu tả bằng hình ảnh nữ thần Nike (của thần thoại cổ   
Hy Lạp): một thiếu nữ có cánh đội vòng nguyệt quế và đứng   
trên xe; công lý được mô tả bằng hình ảnh nữ thẩn Thémis  
- một phụ nữ có cặp mắt nghiêm khắc, tay cầm chiếc cân;   
ý niệm về Cách mạng và Tự do được thể hiện trong tranh  
326 I LẠI NGUYÊN ÂN

Thần Tự do trên chiến lũy, 1830, của Delacroix; lối miêu tả   
hình hiệu thể hiện ý niệm vế sức mạnh, sự quả cảm, sự sáng   
suốt... - dưới dạng sư tử, gấu, đại bàng; vỗv. Tính chất ám chỉ,   
ngụ ý của phúng dụ bộc lộ ở tính hai mặt của nó: mô tả một   
cái gì đó không trùng hẳn với nội dung đích thực của tác   
phẩm, nhưng chính lối mô tả ấy lại là cách bộc lộ nội dung   
ấy, bởi vì ở đấy có cả hai lớp hàm nghĩa - nghĩa bế sâu và   
nghĩa bể mặt. Hàm nghĩa phúng dụ của hình tượng nghệ   
thuật được hình thành trên cơ sở cái hàm nghĩa đã được cố   
định hóa nhờ truyến thống (thần thoại, nghệ thuật cổ điển,   
văn hóa dân gian, tôn giáo). Tuy vậy, vượt ra khỏi giới hạn   
của hàm nghĩa “cũ” ấy, ở phúng dụ có thể xuất hiện một nội   
dung mới, mang tính thời đại, thời sự, chổng lên trên hàm   
nghĩa cũ. Ví dụ hình tượng người gieo hạt lưu hành trong   
sáng tác văn học đã không còn gắn với cách giải nghĩa vốn   
có ở kinh Phúc âm.  
Khái niệm phúng dụ (chữ Hy Lạp: allègoria) xuất hiện   
từ thời cổ Hy La. Nguyên tắc phúng dụ được dùng phổ biến   
trong mỹ học và nghệ thuật trung đại châu Âu (kiến trúc,   
điêu khắc, văn học, hội họa, lễ hội dân gian). Đẩu thời Phục   
Hưng, phúng dụ mất vai trò phổ quát trong tư duy nghệ   
thuật, nhưng đến thế kỷ XVI nó lại được chú ý đến, được   
xem như hình thức diễn tả các giá trị tinh thẩn cao. Ở mỹ   
học và nghệ thuật của chủ nghĩa cổ điển, nó được thừa nhận  
như một nguycn tắc cốt yếu của tư duy nghệ thuật; những  
đế tài và tính cách của v ăn học cổ đại Hy La được xem như   
mẫu mực hoàn thiện, được dùng làm quy phạm để biểu  
150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I 327

hiện những tư tưởng và lý tưởng cao cả. Mỹ học Khai Sáng   
cũng chú ý đến khả năng của phúng dụ trong việc truyẽn   
đạt những nội dung phổ quát. Ở mỹ học Hegel, phúng dụ   
được phân tích trong tương quan với tượng trưng. Các tác   
gia của chủ nghĩa lãng mạn phát triển phương hướng này,   
nhấn mạnh tính sơ lược nghèo nàn của phúng dụ SO với   
tượng trưng. Tuy vậy, hình tượng phúng dụ vẫn là một trong   
những thành tố quan trọng ở sáng tác của khá nhiếu nghệ sĩ   
khác nhau vế xu hướng nghệ thuật (P.B. Shelley, Saltykov-   
Schedrin, E. Verhaeren, H. Ibsen, A. France...). Ở một số xu   
hướng mỹ học thế kỷ XX, phúng dụ được xem như một loại   
tượng trưng “giả hiệu”, không hoàn chỉnh, chỉ làm nghèo   
nghệ thuật. Trong thực tiễn nghệ thuật thế kỷ XX, phúng   
dụ tiếp tục tổn tại như một biện pháp và một nguyên tắc   
tồ chức chất liệu nghệ thuật; cách thể hiện phúng dụ theo   
lối truyến thống vẫn được dùng trong những thể tài như   
thơ và truyện ngụ ngôn, văn trào phúng, nghịch dị, văn học   
không tưởng; cách thể hiện mới của phúng dụ xuất hiện ở   
một số thể tài như điêu khắc hoành tráng (tượng Mẹ-Tổ   
Quốc, Chiến sĩ Vô Danh...) phim nghệ thuật (của F. Fellini,   
A. Tarkovsky...), tiểu thuyết (ví dụ Nghệ nhân và Margarita   
của M. Bulgakov, Dịch hạch của A. Camus, Trăm năm cô đơn   
của G. G. Marquéz, v.v...).  
328   
LẠI NGUYÊN ÂN

PHỨC ĐIỆU  
Thuật ngữ âm nhạc (polyphonie: một thể loại nhạc   
nhiểu giọng nhiếu bè), được M.M. Bakhtin chuyển hóa   
dùng vào nghiên cứu văn học (cuốn Mấy vấn đề sáng tác   
Dostoievski in 1929, từ lần in thứ hai, 1963, đổi lại là Mấy vấn   
đề thi pháp Dostoievski).  
Khái niệm phức điệu của Bakhtin gắn với việc phát hiện   
một thể loại mới: tiểu thuyết phức điệu, và một kiểu tư duy   
nghệ thuật (được phát hiện trước hết trên cứ liệu sáng tác   
của Dostoievski) khác vế nguyên tắc SO với kiều độc thoại   
truyền thống. Thuộc vế kiểu tư duy nghệ thuật độc thoại,   
theo Bakhtin, là toàn bộ sáng tác ngôn từ nghệ thuật, nhất   
là tiểu thuyết châu Âu và Nga trước Dostoievski; chiếm Ưu   
thế ở đó là sự ngự trị duy nhất cùa thế giới ý thức tác giả.   
Tiểu thuyết phức điệu đế ra một lập trường nghệ thuật mới   
cùa tác giả trong quan hệ với nhân vật: đó là lập trường đối   
thoại; nó khẳng định tính độc lập, tự do bên trong của nhân   
vật, tính bất định vế nguyên tắc, tính không lệ thuộc vào sự   
đánh giá cuối cùng và hoàn kết của tác giả. Lời của tác giả   
về nhân vật được tổ chức như lời nói vê' người đang có mặt,   
đang lắng nghe tác giả và có thể đáp lại tác giả. Lời nói của   
nhân vật (điểm nhìn thế giới cùa nhân vật) cũng đầy đủ sức   
nặng như lời tác giả; nó vang lcn như là ngay bên cạnh lời  
tác giả và được kết hợp với lời tác giả và với những giọng nói   
đầy đủ giá trị của các nhân vật khác. “Không phải là nhiểu  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC   
ị   
329

tính cách và số phận trong một thế giới khách quan duy nhất   
dưới ánh sáng duy nhất của ý thức tác giả được triển khai   
trong các tác phẩm của ông (tức là Dostoievski) mà chính   
là nhiểu ý thức ngang quyển nhau với những thế giới của   
chúng, đã được kết hợp lại ở đây (tức là các tác phẩm của   
Dostoievski) trong sự thống nhất của một sổ sự kiện, nhưng   
những ý thức ấy vẫn không bị hòa lẫn vào nhau” (Mấy văn   
đẽ thi pháp Dostoievski, in lần thứ tư, 1979, tr. 6-7).  
Sáng tác phức điệu đòi hỏi một kiểu nhân vật riêng. Đó   
không phải đơn giản chỉ là nhân vật có ý thức; đó là nhân   
vật-nhà tư tưởng (chứ không phải một chủ thể tâm lý học,   
như nhân vật của tiểu thuyết độc thoại), phát ngôn không   
chỉ cái ngôn từ về bản thân và vế xung quanh gần gũi, mà   
còn cả “ngôn từ vế thế giới”. Mặc dù miêu tả tư tưởng chiếm   
vị trí chủ đạo trong tiểu thuyết phức điệu, nhưng tư tưởng   
không phải là nhân vật chính của kiểu tiểu thuyết này. Thế   
giới của tiểu thuyết phức điệu là thế giới nhân vật. Nó không   
biết đến “sự thật vô nhân xưng”, nó không biết đến tư tưởng   
ở ngoài người mang tư tưởng: sự thật về thế giới không tách   
rời sự thật của cá nhân. Bởi vậy Dostoievski mô tả không   
phải tư tưởng trong con người, mà là “con người ở trong con   
người”. Tư tưởng ở tác phẩm kiểu phức điệu hoặc là hòn đá   
thử vàng để thử nhân vật, hoặc là hình thức khám phá nó  
- cái môi trường ở đó ý thức con người bộc lộ cái thực chất   
sâu xa nhất của nó. I.ĩnh vực sinh tổn của tư tưởng, theo   
Bakhtin, không phải là ý thức cá nhân, mà là sự giao tiếp đối   
thoại giữa các ý thức; tư tưởng - đó là “sự kiện sống động nổ  
330 I LẠI NGUYÊN ÂN

ra tại điểm gặp gỡ đối thoại của hai hoặc một số ý thức”. Tư   
tưởng ở tiểu thuyết phức điệu mang tính liên cá nhân và liên   
chủ thể, như một ý thức không thỏa mãn với chính mình.  
Bản chất đối thoại của ý thức con người được Bakhtin   
gắn với tính mở ngỏ, tính không hoàn thành và không hoàn   
kết của nó. Vấn để vế tính không hoàn thành là một trong   
những vấn để trung tâm của phức điệu. Tính không hoàn   
thành của các cá nhân, các đối thoại, của chính đời sống -   
đưa các nhân vật của tiểu thuyết phức điệu đến những vấn   
để sau cùng của sinh tổn con người và đến ngọn nguổn của   
tự do con người, bởi vì “không thể biến con người sổng   
động thành khách thể câm lặng cho một nhận thức hoàn   
kết, nói sau lưng”. Do không trùng khít với bản thân mình,   
con người bao giờ củng có thể vượt ra ngoài những giới hạn   
của mình và do vậy bác bỏ cái quan điểm định sẵn vể nó;   
cuộc sống đích thực của bản ngã chỉ có thể được thâm nhập   
bằng đối thoại, và trong sự thâm nhập bằng đối thoại ấy, con   
người tự mình giải đáp, tự mình bộc lộ mình một cách tự   
do. Mỗi cảm xúc, mỗi ý nghĩ, của nhân vật đểu mang tính   
đối thoại nội tại, kèm theo việc tính đến người khác. Nhưng   
chỉnh thể tiểu thuyết được xây dựng như một “đối thoại lớn”,   
kể cả đối thoại với những tác phẩm khác, với cả một thời đại.   
Như vậy, tiểu thuyết phức điệu là tiểu thuyết đối thoại.  
Vấn để đối thoại với tií cách một pham trù bản thể luân   
và mỹ học hàng đầu được Bakhtin đê' xuất đổng thời với việc   
đề xuất lý thuyết tiểu thuyết phức điệu, cho phép, trong văn  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 331

cảnh văn hóa-triết học mới, giải quyết những vấn đề hết sức   
quan trọng của nghiên cứu văn học và mỹ học đại cương   
như hình tượng tác giả và người trần thuật; tương quan của   
lập trường tác giả và nhân vật (tức là sự tự do của nhân vật   
và việc tác giả khẳng định “sự thật” vê' nó - đây là vấn đề cho   
đến nay còn tranh cãi gay gắt trong học thuật hiện đại); kiểu   
nhân vật văn học mới; lĩnh vực tự ý thức như một chủ âm   
(dominant) mới của sự miêu tả thẩm mỹ; các đặc điểm loại   
hình-thể loại của tiểu thuyết hiện đại; ngôn từ đối thoại và   
ngôn từ độc thoại.  
Gây được tác động đáng kể đến tư tưởng mỹ học-triết   
học thế kỷ XX ở Nga và ngoài nước Nga, quan niệm về phức   
điệu còn đổng thời làm nảy sinh cách dùng thuật ngữ theo   
nghĩa rộng hơn, đôi khi khá bất định, bị “xói mòn”, nhất là   
khi mọi độ căng của ngôn từ, tư tưởng, ý chí tác giả hoặc   
nhân vật hướng tới người (nhân vật) khác đều được hiểu   
bằng các khái niệm phức điệu và đối thoại.  
Quan niệm phức điệu nảy sinh trên cơ sở những quan   
điểm - hình thành vào những năm 1920 - của Bakhtin về   
bản chất đối thoại của ngôn từ và của sáng tác ngôn từ nói   
chung. Cái chất liệu (ngôn từ) mà tác phẩm nghệ thuật lấy   
từ thực tại đang hình thành, ngôn từ ấy vốn mang tính bình   
giá vể tư tưởng (xúc cảm hoặc nhận thức), và đến lượt mình,   
nó đòi hỏi một thái độ đối thoại phản xạ đáp lại của độc giả,   
thính giả (thậm chí ở lời nói thường ngày, ta cũng nghe thấy   
không phải ngôn ngữ mà là những đại lượng tư tưởng, như  
332 I LẠI NGUYÊN ÂN

đúng / sai, hay / dở..., tức là nắm bắt được không phải cái   
“hàm nghĩa “vật thể” mà là sự đánh giá).  
Thể loại mới tiểu thuyết phức điệu được Bakhtin   
nghiên cứu trong quan hệ với những ngọn nguồn của nó,   
tức là nghiên cứu từ quan điểm thi học lịch sử. Trong quan   
niệm của ông, thể loại là một thứ cầu nối giữa thế giới hiện   
thực và thế giới nghệ thuật, thế giới đã được chiếm lĩnh vế   
thẩm mỹ. Thể loại là nhân vật chính của tấn kịch văn học   
sử, là thứ ký ức siêu cá thể của nghệ thuật, nơi tích lũy kinh   
nghiệm thẩm mỹ của sự nhận thức thê giới. Tính biến đổi   
của thể loại và tính cố định của những hằng số nền tảng -   
cũng có căn cứ từ kiên giải trên. Truyển thống thể loại của   
tiểu thuyết phức điệu chủ yêu là những thể loại văn học và   
văn hóa cổ và trung đại châu Âu gắn bó với khu vực cười   
cợt-nghiêm túc.  
Tiểu thuyết phức điệu đánh dấu một trình độ mới và rất   
quan trọng,”một bước tiến lớn nói chung trong lịch sử của   
tư duy nghệ thuật nhân loại”. Tư duy nghệ thuật phức điệu   
này “có khả năng hiểu biết các phương diện của con người,   
trước hết là hiểu biết cái ý thức của con người đang tư duy và   
phạm vi đổi thoại trong tồn tại của nó”, tức là những phương   
diện mà tư duy nghệ thuật độc thoại không thể đạt tới được.   
Tuy nhiên, sự xuất hiện của thể loại mới này không xóa bỏ   
hình thức tiểu thuyết độc thoại, không hạn chế sự phát triển   
của nó, ví dụ tiểu thuyết tự truyện, tiểu thuyết lịch sử, tiểu   
thuyết sinh hoạt, tiểu thuyết sử thi, bởi vì bao giờ cũng có  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 333

những phạm vi thực tại mà chỉ những hình thức nhận thức   
nghệ thuật mang tính độc thoại, tức là cái nhìn hoàn tất vê'   
thế giới, mới đáp ứng được.  
PHươNG PHÁP HÌNH THỨC  
Một quan niệm lý thuyết, khẳng định quan điểm coi   
hình thức nghệ thuật như phạm trù quy định đặc trưng của   
văn học và có năng lực tự phát triển. Với tư cách một khuynh   
hướng riêng, nó được hình thành những năm ráp ranh thế   
kỷ XIX sang XX, thoạt đầu như là sự phản ứng lại lối phê   
bình của chủ nghĩa ấn tượng và những khuynh hướng có   
màu sắc thực chứng trong nghiên cứu văn học và nghệ thuật   
học, vê' sau - như một hệ phương pháp có sự luận chứng lý   
thuyết, nhằm nghiên cứu tính quy luật nội tại (cấu trúc) của   
tác phẩm văn học.  
Ở phương Tây, vào những năm 1910, phương pháp hình   
thức bộc lộ rõ nhất trong lý thuyết nghệ thuật tạo hình (H.   
Wolfflin) và nghiên cứu SO sánh các nghệ thuật khác nhau (O.   
Walsel); kết quả tích cực ở đây là quan sát được lĩnh vực loại   
hình miêu tả (hình thức). Trong nghiên cứu văn học, phương   
pháp hình thức trình diện bằng việc nghiên cứu “hình thái   
học tiểu thuyết” (V. Dibelius), “phong cách học ngôn ngữ” (L.   
Spitzer), v.v. Các nguyên tắc phương pháp của một loạt dạng   
thức “phương pháp hình thức” ở phương lầy tựu trung là   
“đọc kỹ” tác phẩm, trong khi coi nhẹ mọi thành tố “ngoài văn  
334 I LẠI NGUYÊN ÂN

học”. Kết quả phát triển của nó ở những năm 1920 là khẳng   
định phương pháp miêu tả tĩnh tại, từ bỏ các bình diện sinh   
thành và tiến triển trong nghiên cứu văn học.  
“Trường phái hình thức” ở Nga (từ giữa những năm   
1910 đến giữa những năm 1920) là một hiện tượng khác hẳn   
vế nguồn gốc và phương pháp luận. Nó xuát phát không phải   
từ các quan niệm nghệ thuật học, mà là từ định hướng ngôn   
ngữ học (nhóm OPOJaZ và nhóm ngôn ngữ học Moskva).   
Học thuyết của I.A. Baudouin de Courtenay, xem ngôn ngữ   
như một hệ thống chức năng, được áp dụng vào các hiện   
tượng văn học đã giúp cho việc chuyển từ lý thuyết cơ giới   
thời đẩu - xem tác phẩm như một tổng số những thủ pháp   
tạo thành nó (đây là “thi pháp hình thức” của V.B. Shklovski)  
- đến chỗ xem tác phẩm như một “hệ thống” những đơn vị   
chức năng (“thi pháp chức năng”- Tynianov). Đổng thời   
củng diễn ra sự tiến triển trong cách nhìn các khái niệm cơ   
bản của thi pháp lý thuyết và cùa thi pháp lịch sử: từ chỗ   
đánh giá hình thức như cái duy nhất chứa đặc trưng nghệ   
thuật, từ chỗ coi thường nội dung như một phạm trù “ngoài   
nghệ thuật” đến chỗ đặt ra và luận chứng dưới dạng đại   
cương cho quan niệm vế “hình thức mang tính nội dung”.   
Việc cắt nghĩa vê' mặt văn học sử sự tiến triển của các thể   
loại và phong cách - đã đây lùi quan niệm về sự thay thế của   
các hiện tượng văn học như là kết quả cùa việc phá vỡ tính   
tự động máy móc của sự tiếp nhận, như là kết quả đấu tranh   
của đường lối “già cũ” (quy phạm hóa) với đường lối “trẻ   
trung” phi quy phạm.  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I 335

Các công trình của các tác giả thuộc “trường phái hình   
thức” đã nghiên cứu cụ thể một loạt vấn đế trước đó chưa   
hế được nghiên cứu, ví dụ: các hình thức phong cách của   
lời nói và của ngôn ngữ (V.V. Vinogradov), vẩn thơ, luật   
thơ và kết cấu câu thơ (V.M. Zhirmunski), tương quan giữa   
ngữ nghĩa và cấu trúc câu thơ (Tynianov), cú pháp và giọng   
điệu thơ (B.M. Eihenbaum), nhịp điệu và luật thơ (B.v.   
Tomashevski), sáng tạo ngôn ngữ của các nhà vị lai (G.o.   
Vinokur), nhịp điệu và cú pháp (O.M. Brik), sự hình thành   
cốt truyện (Shklovski), giải thuyết nói-nghe về ngôn từ nghệ   
thuật (S.I. Bernstein), miêu tả hệ thống truyện cổ tích thẩn   
kỳ (V.Ja. Propp), ngữ âm học thi ca (E.D. Polivanov), những   
nguyên tắc nghiên cứu câu thơ vể mặt ngữ âm học và ngữ   
nghĩa học phong cách (R.o. Ịakobson). Có ý nghĩa cấp   
bách suổt những năm 1920 là ý tưởng vể phát triển thi học   
cẫu trúc, lý thuyết thông tin, ký hiệu học, máy phiên dịch.   
Những ván để được đế cập trong các công trình ở nửa sau   
những năm 1920 của các học giả nêu trên, thật ra là rộng   
lớn hơn nhiều và do đó không thể lược quy vào các luận   
điểm của “phương pháp hình thức”. Ví dụ, với việc đế xuất   
“thi pháp chức năng”, người ta buộc phải thấy tính khiếm   
khuyết của việc chỉ nghiên cứu thi pháp ở bình diện đổng   
đại (synchronie) và do đó có nhu cầu bổ sung việc nghiên   
cứu ở bình diện lịch đại (diachronie) - đây là điểm có tính   
chất quyết định để thoát khỏi việc đóng khung trong “dãy   
văn học”, để khảo sát các hệ thống văn học trong văn cảnh   
rộng của đời sống văn học, môi trường xã hội và thời đại lịch  
336 I LẠI NGUYÊN ÂN

sử - tức là những nhân tố cũng mang tính hệ thống, vế sau,   
những nguyên tắc của “trường phái hình thức” đi tới một   
phương pháp khoa học phổ quát hơn: chiếm lĩnh hình thức   
và nội dung trong sự thống nhất cùa chúng.  
Ở phương Tây, những đại diện của nhóm ngôn ngữ   
Prague (Ja. Mukarovski, N.s. Trubeskoi) cũng đi tới một   
quan niệm như như trên, tuy họ vẫn còn giữ thêm ít lâu   
nữa những yếu tố của học thuyết “phương pháp hình thức”   
thời đẩu (R. Ịakobson). Những năm 1920 - 1930, “phương   
pháp hình thức” định đổi mới, trở nên gần gũi với “phân   
tích ngữ nghĩa” của A. Richards. Những năm 1940 - 1950,   
các luận điểm của “phương pháp hình thức” được hậu thuẫn   
ở Thụy Sĩ trong phương pháp lý giải tác phẩm (W. Kayser,   
E. Staiger). Từ giữa những năm 1920, tư tưởng của phương   
pháp hình thức và của nhóm OPOJaZ gây được sự quan tâm   
đáng kể ở phương Tây; điếu này phần nào cắt nghĩa những   
ý đổ xây dựng một phương pháp luận hình thức mới trong   
nghiên cứu văn học.  
PHƯƠNG PHÁP SÁNG TÁC  
Cũng được gọi là phương pháp nghệ thuật. Một phạm   
trù được hình thành vào những năm 1920 trong nghiên cứu   
văn học và nghệ thuật học ớ Liên bang Xô-viêt (1922-1991);   
sau đó được thông dụng và trở thành một trong những phạm   
trù của mỹ học chính thống tại các nước thuộc khối Cộng  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 337

đồng xã hội chủ nghĩa (1945-1991); vể mặt lý thuyết, phạm   
trù này được luận chứng lại nhiều lần, nhất là vào những   
năm 1960,1970, 1980.  
Những định nghĩa thông dụng nhất vế phương pháp   
sáng tác là: “phương thức phản ánh hiện thực”, “nguyên   
tắc điển hình hóa hiện thực”; “nguyên tắc phát triển và đối   
chiếu các hình tượng thể hiện tư tưởng tác phẩm, nguyên tắc   
xử lý các tình huống hình tượng”; “nguyên tắc mà nhà văn   
dùng để lựa chọn, khái quát và đánh giá các hiện tượng cùa   
hiện thực”; “hệ thống những nguyên tắc chỉ đạo quá trình   
xây dựng tác phẩm nghệ thuật”. Các khái niệm “nguyên tắc”,   
“phương thức” được nhấn mạnh ở chỗ: chúng không phải là   
những “nguyên tắc” hoặc phương thức lôgic trừu tượng, mà   
cẩn được hiểu như là những nguyên tắc chung nhất trong   
thái độ sáng tạo của nghệ sĩ đối với cái hiện thực được anh   
ta nhận thức, tức là những nguyên tắc chung nhất của việc   
tái tạo hiện thực. Gắn phương pháp với quá trình xây dựng   
tác phẩm của nghệ sĩ, người ta đế xuất khái niệm “phương   
pháp riêng”, để phân biệt với “phương pháp chung”, tức là   
những hiện tượng “phương pháp riêng” gần gũi nhau (mà   
thường được xem xét trước hết là các dấu hiệu về thế giới   
quan, vế lập trường xã hội chính trị). Tuy vậy các nội hàm   
của “phương pháp riêng” rất gần với khái niệm “phong cách”,   
các nội hàm của”phương pháp chung” rất gẩn với các khái   
niệm “khuynh hướng”, “trào lưu”, “trường phái”. Trong nỗ   
lực kiến tạo phạm trù “phương pháp sáng tác”, luận chứng vế   
tính thực tại của nó và triển khai các dạng thức nội dung lịch  
338 I LẠI NGUYÊN ÂN

sử của nó, giới nghiên cứu lý thuyết đã sử dụng khá nhiểu dữ   
kiện thuộc các phạm trù tương đổng nói trên; đổng thời mỗi   
loại phương pháp chung được xem như là hệ thống những   
đặc điểm bến vững, lặp lại ở sáng tác của nhiếu nhà văn, ở   
từng trào lưu, trường phái và khuynh hướng văn học; tức là   
phương pháp được xem như cơ sở, như hạt nhân bên trong   
của trào lưu, trường phái, khuynh hướng văn học.  
Được đê' lên hàng đẩu trong nội hàm của phương pháp   
sáng tác là vai trò của thế giới quan, của hệ thống các quan   
điểm xã hội chính trị ở nghệ sĩ. Xu hướng nhấn mạnh thuộc   
tính chuyển tải tư tưởng (của ngôn từ nghệ thuật, của văn   
học) đạt đến mức cực đoan trong đề xuất của RAPP (Hiệp   
hội nhà văn vô sản Nga, những năm 1920-1930) vế cái gọi là   
“phương pháp sáng tác duy vật biện chứng”, hoặc trong dạng   
thuật ngữ xuất hiện muộn hơn vê cái gọi là “phương pháp   
sáng tác duy tâm”Ễ Mặt khác, vào những năm 1950-1960 lại   
xuất hiện những luận chứng vế mâu thuẫn giữa phương   
pháp sáng tác với thế giới quan. Những luận chứng xuất hiện   
muộn hơn nữa (những năm 1970-1980) đề xuất lý tưởng xã   
hội, thẩm mỹ của nghệ sĩ như một nguyên tắc hợp thành   
cơ bản của phương pháp sáng tác. Ngoài ra, kiểu lựa chọn   
nhân vật trung tâm, nhân vật chính diện (tích cực), phương   
pháp điển hình hóa nó, một số biện pháp nghệ thuật đặc thù   
(chỉ thích ứng với từng phương pháp nhất định, cũng có khi   
được coi như khám phá riêng của từng phương pháp) - được   
xem là các yếu tố quan trọng tạo thành các phương pháp   
sáng tác.  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
339

Quá trình luận chứng cho phạm trù phương pháp sáng   
tác cũng gắn liền với quá trình luận chứng cho phạm trù chủ   
nghĩa hiện thực với tư cách một trong những phương pháp   
sáng tác. Thành tựu của văn học hiện thực chủ nghĩa thế kỷ   
XIX như một khuynh hướng nghệ thuật có quy mô thế giới đã   
ảnh hưởng mạnh đến tâm thế các lý thuyết gia của “phương   
pháp sáng tác” mà biểu hiện cực đoan là sự đề xuất một bức   
tranh lịch sử nghệ thuật thế giới như là cuộc đấu tranh giữa   
hai nguyên lý “hiện thực” và “phản hiện thực”. Trong những   
luận chứng khác, “chủ nghĩa hiện thực” hoặc “tính hiện thực”   
hoặc “tính chần thực” vẫn mặc nhiên trở thành điểm quy   
chiếu quan trọng của “phương pháp sáng tác”.  
Lý thuyết phản ánh do V.I. Lenin đề xuất (theo đó, văn   
học cũng như khoa học là những hình thái phản ánh hiện   
thực khách quan), và xa hơn, thuyết bắt chước (mimésis)   
của Aristoteles là cơ sở nhận thức luận (triết học) của việc để   
xuất các phạm trù “chủ nghĩa hiện thực” và “phương pháp   
sáng tác”.  
Có thể nhận xét việc kiến tạo phạm trù “phương pháp   
sáng tác” như là những nỗ lực khảo sát xem cái logic bên   
trong của thế giới nghệ thuật được tạo ra trong tác phẩm   
tương quan như thế nào với các quy luật phát triển khách   
quan của đời sống con người trong các điểu kiện lịch sử và   
dân tộc cụ thể. Đi tìm nội hàm xác định của phương pháp   
sáng tác là đi tìm nguyên tắc khúc xạ toàn bộ và mổi chi tiết   
của đời sống thực tại vào tác phẩm nghệ thuật.  
340 I LẠI NGUYÊN ÂN

Phương pháp sáng tác với tư cách một phạm trù mỹ   
học, hiện còn chưa hoàn toàn định hình. Tính xác định vế lý   
thuyết của nó còn chưa hoàn toàn được xác lập. Hệ thống loại   
hình lịch sử của nó còn chưa hình thành. Bên cạnh những   
“phương pháp riêng” hết sức đa dạng và mang dấu ấn sâu sắc   
của sáng tạo cá nhân (rất dễ bị đổng nhất với “phong cách” cá   
nhân), hiện chỉ mới nêu lên được một số kiểu dạng “phương   
pháp chung” siêu cá nhân như: chủ nghĩa cổ điển, chù nghĩa   
lãng mạn, chủ nghĩa tượng trưng, chủ nghĩa hiện thực (với   
các dạng thức lịch sử khác nhau, nổi bật là chủ nghĩa hiện   
thực phê phán), chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.  
PHƯƠNG PHÁP TIỂU sử  
Một phương thức nghiên cứu văn học, theo đó, tiểu sử   
và nhân cách nhà văn được xem như yếu tỗ quyết định sáng   
tác. Phương pháp tiểu sử thường gắn với xu hướng xem nhẹ   
hoặc phủ nhận sự tổn tại của khuynh hướng văn học, chủ   
trương “vẽ chân dung” nhà văn theo lối ấn tượng chủ nghĩa.   
Phương pháp tiểu sử được áp dụng lần đầu tiên bởi nhà phê   
bình văn học Pháp Sainte-Beuve (Những chân dung phê bình   
văn học, 5 tập, 1836-1839). Ở phương pháp luận nghiên cứu   
của H. Taine và Brandes cũng thấy có sự vận dụng phương   
pháp này. Sang đầu thế kỷ XX, những người chủ trương   
phương pháp này (R. de Gourmont ở Pháp, Ju.I. Aihenvald   
ở Nga, v.v.) xóa bỏ các “nhân tổ ngoại tại” (ví dụ, họ cho ở   
Sainte-Beuve đó là những tư tưởng xã hội và nghệ thuật của  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 341

thời đại; ở Brandes - tính chất những phong trào xã hội; ở   
Taine - ảnh hưởng của chủng tộc, môi trường và thời điểm),   
hướng tới việc khám phá “cái tôi thầm kín” của nghệ sĩ theo   
tinh thần một chủ nghĩa ấn tượng cực đoan. Tuy vậy, phương   
pháp tiểu sử đem lại những kinh nghiệm tổt cho nghiên cứu   
văn học; nó cho thấy tiểu sử nhà văn là một yếu tố, một trong   
những ngọn nguồn của sáng tác văn học.  
PHƯƠNG PHÁP XẢ HỘI HỌC  
Những nguyên tắc phương pháp luận và phương pháp   
nghiên cứu văn học, trong đó văn học được xem như một   
hiện tượng bị quy định về mặt xã hội. Việc nghiên cứu văn   
học trong những tương tác đa diện của nó với xã hội được   
gọi là xã hội học văn học (nhưng thuật ngữ “xã hội học văn   
học” nhiều khi được dùng với nghĩa hẹp hơn, trỏ một liên   
ngành của nghiên cứu văn học và xã hội học, khảo sát sự   
sinh tôn và hoạt động chức năng của văn học trong xã hội).  
Vẫn để tương tác của văn học nghệ thuật với đời sống   
xã hội được đặt ra ngay từ những giai đoạn ban đầu của sự   
phát triển nghệ thuật. Tuy nhiên, bản chất xã hội của ván   
học và phương pháp khảo sát bản chất ấy chỉ mới được xác   
lập từ giữa thế kỷ XIX. Khi được Hippolyte Taine xác định   
những nét chính, nó được gọi là “phương pháp văn hóa-lịch   
sử”. Lấy chủ nghĩa thực chứng (positivisme) làm tiền để triết   
học và phương pháp luận, Taine xây dựng phương pháp của  
342 I LẠI NGUYÊN ÂN

mình trên sự tương đổng của nó với phương pháp của các   
môn khoa học tự nhiên (tương tự việc August Comte xem   
xã hội học là đổng dạng với cơ học và sinh học). Vấn đế đặc   
trưng nghệ thuật của văn học không được đặt ra. Mặc dù   
tư tưởng quyết định luận xã hội đối với sự phát triển nghệ   
thuật ở Taine chỉ có tính chất khởi đầu, nhưng tư tưởng này   
và gắn với nó là khái niệm phương pháp như một công cụ   
nhận thức khoa học khách quan vế nghệ thuật, - đã mang lại   
một nội dung tích cực.  
Cùng thời nhưng độc lập với chủ nghĩa thực chứng, là sự   
hình thành xã hội học macxit. Những nhận xét, nhận định,   
quan niệm được nêu rải rác trong các công trình nghiên cứu   
của K. Marx và F. Engels đã đê cập đến nhiêu vấn để cơ bản   
của xã hội học văn học: tương tác của văn học và xã hội, văn   
học như lĩnh vực đặc thù của hệ tư tưởng các giai cấp, vị trí và   
tình cảnh người nghệ sĩ trong xã hội có đối kháng giai cấp, v.v.   
Cơ sở phương pháp luận của xã hội học mac-xit là chủ nghĩa   
duy vật lịch sử, điểu này tuy vậy không loại trừ, ngược lại đòi   
hỏi phải có phương pháp riêng cho lĩnh vực xã hội học văn   
học. Cuối thế kỷ XIX đầu XX, F. Mehring, p. Laíargue, - hai   
học trò của Marx - cố gắng kế tục phương pháp luận của các   
nhà kinh điển của chủ nghĩa Mác; nhà lý luận xuất sắc của xã   
hội học nghệ thuật là G.v. Plekhanov: một mặt ông chống chủ   
nghĩa chủ quan của phê bình suy đổi và ấn tượng, mặt khác   
ông chống lại việc “chủ nghĩa duy vật kinh tể’ toan rút thắng   
các loại hình tư tưởng (và nghệ thuật) từ các hình thái sản   
xuất. V.I. Lenin để xuất một loạt vấn để cho xã hội học nghệ  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
343

thuật: thuyết phản ánh, thuyết hai nến văn hóa trong một nển   
văn hóa dân tộc, nguyên tắc tính đảng như một tiêu chuẩn   
quan trọng nhất để đánh giá các hiện tượng tư tưởng. Quan   
niệm vẽ văn học nghệ thuật của Lênin được các nhà phê bình   
bônsêvich và giới tuyên truyền Xô-viết tích cực truyền bá, trở   
thành quan điểm chính thống ở Liên Xô và các nước trong   
Cộng đổng xã hội chủ nghĩa. Cùng với phương pháp luận   
leninit, từ những nám 1920 ở Liên Xô đã xuất hiện phương   
pháp xã hội học dung tục với những biểu hiện cực đoan là   
tuyệt đối hóa quan điểm giai cấp, quy thành phần giai cấp của   
nhà văn vào nội dung văn học hoặc ngược lại; đồng nhất máy   
móc cái được miêu tả trong văn học với địa chỉ xã hội-lịch sử   
cụ thể, xem thường hoặc hoàn toàn bỏ qua đặc trưng nghệ   
thuật. Tuy bị luận chiến và phê phán ở Liên Xô từ những năm   
1930, phương pháp xã hội học dung tục chỉ dịu bớt nét cực   
đoan nhưng vẫn tổn tại lâu dài. Bên cạnh đó, nó được lan rộng   
phổ biến ở hầu hết các nước trong cộng đổng xã hội chủ nghĩa   
(1945-1991), trở thành một căn bệnh vừa bị tuyên chiến vừa   
được hợp pháp hóa trong nghiên cứu, phê bình, quản lý văn   
học nghệ thuật tại các nước này. Ở các nước phương Tây, từ   
giữa thế kỷ XX, nghiên cứu văn học không có cơ sở triết học   
thống nhát; lối viết văn học sử theo phương pháp xã hội học   
hầu như không còn tổn tại. Ở Đức những năm 1920 có “xã   
hội học thị hiếu văn học” và những ý đồ xây dựng xã hội học   
nghệ thuật. Ở Mỹ, Anh, Pháp,... nghiên cứu xã hội học văn   
học gắn liền với các lý thuyết tâm lý học, hoặc phương pháp   
cấu trúc (ví dụ L. Goldmann).  
344   
LẠI NGUYÊN ÂN

QUAN HỆ THẨM MỸ  
Sự liên hệ vể tinh thẩn cùa chủ thể với khách thể, dựa   
trên mối quan tầm không vị lợi đối với khách thể, đi kèm   
với cảm giác thỏa mãn sâu vế tinh thẩn do được giao tiếp với   
khách thể. Quan hệ thẩm mỹ phụ thuộc cả vào chỗ ở khách   
thê’ có sự phong phú, đa dạng ra sao vế những phẩm chất tự   
nhiên và xã hội, cả vào chỗ ở chủ thể có độ phát triển đến   
đâu vế các năng lực thẩm mỹ, chủ thể tham dự ra sao vào   
hệ thống các quan hệ xã hội. Quan hệ thầm mỹ của một cá   
thể với thực tại sẽ bị trung hòa bởi những quan hệ xã hội   
và những giá trị xã hội đã hình thành của một nến văn hóa   
nhất định, những quan hệ và giá trị mà cá thể ấy sẽ tiếp nhận   
coi như của mình. Can dự quan hệ thẩm mỹ, con người tạm   
thời dường như thoát ra khỏi các quan hệ thực tiễn, chìm   
ngập vào một sự chiêm quan thẩm mỹ mà khách thể là do   
nó lựa chọn tự do, không phụ thuộc vào lợi ích ngoại tại, vị   
lợi, chỉ căn cứ vào tình cảm thỏa mãn, vào khoái cảm tinh   
thần. Khách thể này có thể là một hiện tượng của bất cứ lớp   
thực tại nào có thế cảm nhận trực tiếp được. Hôm aua có   
thể còn là một khách thể trung tính, hôm nay khách thể ấy   
đã có thể được thu hút vào phạm vi sự quan tâm thẩm mỹ   
của chủ thê’ và được hoạt động thẩm mỹ cải biến thành đối   
tượng thẩm mỹ. Có thể chia thành mấy kiểu khách thể thẩm   
mỹ: 1) Những khách thể và hiện tượng tự nhiên; ở đây sự   
chiêm quan thầm mỹ đòi hỏi chủ thể hoạt động tích cực về  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 345

tinh thần. 2) Những sản phẩm của hoạt động có mục đích   
của con người (các sản phẩm kỹ thuật, các đố vật có mục   
đích), ở đây giá trị thẩm mỹ của chúng đi kèm với tính ích   
lợi thực dụng, tuy nhiên vẫn vượt ra ngoài giới hạn của tính   
ích lợi thực dụng ấy (ví dụ design). 3) Những hành vi xã hội   
của con người, những hành vi nhân tính, chúng có giá trị   
không chỉ ở tính hiệu quả mà còn ở chỗ tương ứng với lý   
tưởng thẩm mỹ. 4) Thế giới tinh thẵn nội tại của con người   
như là đối tượng của sự tự phản ánh và tự biểu hiện, sự đổng   
cảm với thế giới tinh thần của người khác. 5) Tác phẩm nghệ   
thuật, là cái có sức ám ảnh thầm mỹ, đưa vào con người cái   
hoạt động thẩm mỹ đã có từ trước.  
Khi đưa khách thể vào phạm vi quan hệ thẩm mỹ, chủ   
thể không động đến cơ sở bản thể của sự tồn tại của nó mà   
chỉ nhìn ra ở đó sự phong phú của những cải biến có thể có   
được, chỉnh đốn và hoàn tất nó theo cách mới, trong tưởng   
tượng của mình và từ lập trường lý tưởng thẩm mỹ. Thậm   
chí ngay khi cái “tôi” của bản thân hiện diện như khách thể   
của quan hệ thẩm mỹ, nó cũng đối lập với cái “tôi” ấy như   
là quan hệ “tôi - người khác”, tức là một đối tượng đã bị cải   
biến và đánh giá vế thẩm mỹ. Xác định quan hệ thẩm mỹ   
như là quan hệ chủ thể - khách thể chưa gổm hết đặc thù   
của nó. Quan hệ thẩm mỹ bao giờ cũng mang tính đối thoại,   
tức là chủ thể của nó quan hệ với khách thể như thể nó cũng   
là một chủ thể (thậm chí nếu đây là đối tượng vô tri), nó   
bao giờ cũng mang vào quan hệ của mình với khách thể một   
sự sửa chữa có tính tói sự phản ứng có thể có (thực hoặc  
346 I LẠI NGUYÊN ÂN

ảo giác) từ phía khách thể như một kẻ cặp đôi (partner) với   
mình; chủ thể luôn luôn thử ướm vai của khách thể. Như   
vậy, quá trình quan hệ thẩm mỹ sẽ xác lập một sự đông nhất   
năng động của chủ thể với khách thế. “Ngắm trăng ta cũng   
biến thành trăng. Trăng ta nhìn lại biến thành ta. Ta nhập   
vào thiên nhiên, hòa với trăng" (lời một nhà hiển triết Nhật   
Bản thế kỷ XIII). Đổng thời, giữa chủ thể và khách thể bao   
giờ cũng có khoảng cách thẩm mỹ khiến cho quan hệ này   
mang tính trò chơi: chủ thể ý thức được tính ngoại tại (đói   
với mình) của khách thể, tuy luôn luôn vi phạm tính ngoại   
tại ấy trong tưởng tượng của mình.  
Là loại quan hệ cá nhân, quan hệ thẩm mỹ vẫn có tính   
phổ quát, bị quy định bởi nội dung xã hội của lý tưởng thẩm   
mỹ (cái được dùng để đánh giá khách thể) bởi tính giao tiếp   
của chính quan hệ thẩm mỹ, bởi tính “lây nhiễm” (L. Tolstoi)   
của quan hệ thẩm mỹ.  
Quan hệ thầm mỹ tương ứng với khái niệm “hoạt động   
thẩm mỹ”: nó là kết quả của hoạt động thẩm mỹ đổng thời   
là tiến đề cho những hoạt động thầm mỹ mới ở bậc cao hơn.   
Quá trình quan hệ thẩm mỹ sẽ diễn ra sự phát triển của chủ   
thể vê' tình cảm và năng lực thẩm mỹ trên cơ sở “đối tượng   
hóa” khách thể, tức là chiếm lĩnh sự phong phú của khách   
thể vế mặt tinh thần. Trong khi tiếp cận toàn bộ các mặt của   
thực tại, toàn bộ các mặt đời sống tinh thần con người, quan   
hệ thẩm mỹ khám phá và khẳng định giá trị của chúng đối   
với chủ thể, cho phép chẳng những hiểu biết mà còn cảm  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 347

nhận các tình thế hệ trọng của đời sống. Trên cơ sở này sẽ   
diễn ra việc cá nhân lĩnh hội kinh nghiệm xã hội và các giá   
trị mà xã hội thừa nhận. Tình cảm thỏa mãn (hoặc không   
thỏa mãn) đi kèm theo quan hệ thẩm mỹ sẽ khiến cho tính   
cách của cá nhân được kích thích, thúc đẩy hoạt động.  
QUY PHẠM NGHỆ THUẬT  
Hệ thống những biểu trưng và ngữ nghĩa nghệ thuật   
được quy chuẩn, cố định hóa. Quy phạm nghệ thuật có vai   
trò lớn đối với những thời đại văn hóa được tổ chức nghiêm   
ngặt, chủ yếu là văn học cổ đại và trung đại, trước thời đại   
chủ nghĩa lãng mạn.  
Ví dụ: Một trong những biểu tượng thẩn thoại dân gian   
mang tính quy phạm của thời cổ đại là người anh hùng đánh   
thắng quái vật đêm tối và cứu thoát cho mặt trời; những   
anh hùng hy sinh và tái sinh (Ghilgamesh, Osiris, Heraclet,   
Rama...)Ể Một thể loại quy phạm là hạnh tích các thánh   
(hagiobiographie) kể vế những con người với những công tích   
hoặc những đau khổ đầy vinh quang - những kiểu công tích   
và đau khổ vổn được quy phạm hóa bởi giáo hội Thiên Chúa   
giáo (thể loại này khác hẳn thể loại tiểu sử ở mục tiêu tôn vinh   
nhân vật của tôn giáo). Thể loại và hệ thống các phương thức   
miêu tả của nó kế thừa truyền thống íolklore: tính thái cực   
của các hình tượng, sự biến đổi bất ngờ của nhân vật (ví dụ   
thằng ngốc Ivan biến thành hoàng tử Ivan), môtip thử thách.  
348 I LẠI NGUYÊN ÂN

Có tình trạng phụ thuộc giữa các quy phạm thuần   
nghệ thuật và các quy phạm tôn giáo (Do Thái giáo, đạo   
Zoroastrism, đạo Phật, Kinh Thánh, đạo Thiên Chúa...). Việc   
quy phạm hóa (linh thiêng hóa) các kiệt tác lớn của văn hóa   
thế giới, một mặt trợ giúp cho sự bảo tổn các văn bản tối cồ   
như upanishada, Dhammapada, Avesta, Biblia, nhưng mặt   
khác lại dẫn đến chỗ làm lãng quên nhiếu tác phẩm không   
được đưa thành quy phạm và bị gọi chung là apocrypha   
(kinh ngụy tác). Ví dụ việc chuẩn hóa thành Bốn sách Phúc   
âm (phúc âm theo Mathieu, theo Marc, theo Luca, theo Ịean)   
đi kèm với việc cấm các sách phúc âm thời Thiên Chúa giáo   
sơ kỳ vốn có những phẩm chất nghệ thuật hiển nhiên (năm   
1945 tại Ai Cập phát hiện ra các apocrypha: Phúc âm theo   
Thomas và Phúc âm theo Philipp).  
Tính đa nghĩa của thần thoại đã làm nảy sinh tính đa   
dạng của các hệ thỗng quy phạm dựa vào thẩn thoại. Ví dụ   
hệ thẩn thoại cổ đại Hy Lạp là cơ sở của nhiếu quy phạm   
thẩm mỹ: quy phạm văn học cổ đại Hy La, quy phạm văn   
học Phục Hưng, quy phạm văn học chủ nghĩa cổ điển.  
Vấn đê' lý giải một cách phi quy phạm là vấn để thường   
mang tính thời sự và có tác dụng tích cực trong văn học thế   
giới. Ở ý thức của nghệ sĩ thường có việc trùng hợp sự tiếp   
nhận đúng quy phạm và sự tiếp nhận phi quy phạm đối với   
thần thoại hoặc đối với hai loại quy phạm khác nhau - quy   
phạm mới và quy phạm cũ (ví dụ hệ thán thoại Thiên Chúa   
giáo và hệ thẩn thoại cồ đại trong Thăn khúc của Dante).  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
349

Không nên đồng nhất các hình tượng thần thoại bị quy   
phạm hóa với các mẫu gốc (archétype); ví dụ hình tượng   
Christ ở F.M. Dostoievski trong Anh em Karamazov (truyến   
thuyết vể đại pháp quan), và tro n g Chàng Ngốc: ở cuốn nói   
trước, sự lý giải không che lấp hình tượng quy phạm; ở cuốn   
nói sau, hình tượng Myshkin tồn tại độc lập với cốt truyện   
của Phúc âm, mặc dù có liên quan vế nghĩa.  
Khi các cơ sở hệ tư tưởng mất đi, khi các chuẩn mực   
thẩm mỹ chung bị tan rã, quy phạm sẽ không còn tổn tại   
như một chỉnh thể thống nhất. Ở văn học chầu Âu, việc bắt   
buộc phải tuân thủ quy phạm đã có hiệu lực rõ rệt ở chủ   
nghĩa cổ điển (phân chia nghiêm ngặt thể loại; sự thống nhất   
địa điểm, thời gian, hành động). Ở các nến văn học lấy chủ   
nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa làm cương lĩnh sáng tác   
chung, thống nhất, cũng bộc lộ rõ rệt tính quy phạm, kê’ cả   
những quy phạm không thành văn mà chỉ khi những sự vi   
phạm bị phát hiện chúng mới bộc lộ một số dấu hiệu (vể tư   
tưởng, vể đề tài, vể thể loại).  
Mỹ học của chủ nghĩa lãng mạn lấn đẩu tiên xem quy   
phạm là cản trở cho sự biểu hiện cá tính sáng tạo của tác giả.  
Nói chung, nghệ thuật mang một số thuộc tính quy   
phạm có tính chất ngoài thời gian. Ví dụ: biểu trưng ánh   
sáng của thi ca thế giới từ íòlklore cổ đến tận ngày nay (ánh   
sáng - tượng trưng cho cái thiện; bóng tối tượng trưng cho   
cái ác); hoặc đối lập vế không gian giữa cao và thấp; hoặc sự   
hóa trang kiểu hội carnaval; hoặc sự trút mặt nạ và sự nhận  
350 I LẠI NGUYÊN ÂN

biết; hoặc những biến hóa trái cực (- thành + và + thành -);   
hoặc sự chết và sự phục sinh của nhân vật chính diện. Mang   
tính quy phạm, các yếu tố trên được tiếp nhận mỗi lần mỗi   
khác tại mỗi thời đại lịch sử, nhưng vẫn được bảo lưu trong   
nghệ thuật, như là trong chúng phản ánh những hình ảnh   
khởi thủy của tổn tại vĩnh cửu của thế giới và con người.  
QUYỂN TÁC GIẢ  
Toàn bộ các quy phạm pháp luật nhằm điểu chỉnh   
những quan hệ gắn với việc tạo ra và sử dụng (xuất bản, biểu   
diễn, phát thanh, truyến hình, dựng phim, v.v.) các tác phẩm   
khoa học, công nghệ, văn hóa, nghệ thuật, gọi chung là các   
tác phẩm sáng tạo trí tuệ.  
Quyến tác giả (còn được gọi là “tác quyến”, “bản quyển”)   
là một loại độc quyến mà tính tương đổi của nó (vế phạm vi,   
vế thời hạn) được quy định bằng pháp luật. Cơ sở của việc   
bảo hộ độc quyến tương đối này là: các sản phẩm sáng tạo   
trí tuệ là kết quả của một loại lao động đặc biệt (lao động trí   
tuệ), phạm vi sử dụng chúng luôn mang tính xã hội hóa rộng   
lớn; các quyến lợi kinh tê và tinh thần của tác giả cần được   
đảm bảo bằng quy phạm pháp luật. Việc quyển tác giả được   
đưa vào hệ thống pháp quy thể hiện việc các nhà nước đứng   
ra bào hộ các kết quà sáng tạo trí tuệ.  
Quyền tác giả bao gồm hai loại quyền: kinh tế và tinh   
thần. Các quyển kinh tế là các quyến có mang giá trị tiền  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
351

tệ và thương mại như: quyển được xuất bản, công bố, được   
đưa tác phẩm đến công chúng, được dịch, phóng tác, chuyển   
thể, v.v. Các quyển kinh tế mang tính tương đối: phạm vi và   
thời hạn có hiệu lực được pháp luật quy định cụ thể. Các   
quyển tinh thần bao gốm: quyển được làm chủ tác phám;   
được gắn tên (tên thật hoặc bút danh) tác giả với tác phẩm;   
quyền được tôn trọng, tức là tác phẩm phải được tôn trọng,   
không bị cắt xén trong các lần tái bản, dàn dựng sân khấu,   
điện ảnh, truyền hình, tác phẩm không bị vu cáo trong dư   
luận, phê bình, quyển của tác giả được trả lời nếu có vu cáo,   
v.v. Các quyển tinh thần mang tính tuyệt đối, không bị hạn   
chế vể thời gian hay phạm vi sử dụng tác phẩm.  
Cùng với những quy phạm pháp luật vẽ quyển tác giả   
có hiệu lực ở phạm vi từng quốc gia, còn có những công ước   
quốc tế nhằm điều chỉnh các vấn để liên quan đền quyển tác   
giả ở phạm vi liên quốc gia.  
SO SÁNH  
Xem: Tỷ dụ  
sử THI  
(Dịch từ thuậl ngữ châu Âu: épos, épic)  
1)   
Cũng gọi là tự sự, một trong ba loại văn học, phân   
biệt với trữ tình và kịch. (Xem: Tự sự)  
352 I LẠI NGUYÊN ÂN

[Các nền học thuật chịu ảnh hưởng quan niệm văn học   
và mỹ học thuộc truyến thỗng châu Ãu đểu tiếp nhận thuật   
ngữ épos (chữ Hy Lạp) trong hai phạm vi rộng và hẹp của   
nó: trong nghĩa rộng, épos trỏ tự sự như một trong ba loại   
hình văn học, theo sơ đổ phân loại có từ Aristoteles; trong   
n g h ĩa h ẹp , épos trỏ th ể loại sử thi an h h ù n g ].  
2)   
Trong nghĩa hẹp và chuyên biệt, sử thi (épos) trỏ một   
hoặc một nhóm thể loại trong tự sự, đó là sử thi anh hùng,   
tức là những thiên tự sự kể vế quá khứ anh hùng, hàm chứa   
những “bức tranh” rộng và hoàn chỉnh về đời sống nhân dân   
và vể những anh hùng, dũng sĩ đại diện cho một thế giới sử   
thi nào đó, thống nhất, hài hòa. Sử thi anh hùng tổn tại cả   
dưới dạng truyển miệng, lẫn dưới dạng dược ghi chép thành   
sách; số đông những bản chép các thiên sử thi anh hùng tiêu   
biểu đểu có ngọn nguổn dân gian; bản thân các đặc điểm   
của thể loại này cũng hình thành ở cáp độ dân gian.  
Sử thi anh hùng còn lại với chúng ta dưới dạng các thiên   
anh hùng ca cỡ lớn, được ghi chép thành sách (Iliade, Odyssée,   
Mahabharta, Ramayanà), hay dưới dạng truyền miệng   
(Dzangari Alpamysh, Manas, ĐămSan, Đẻ đất đẻ nước...),   
hoặc dưới dạng các bài ca sử thi ngắn (bưlina của Ngã,junas   
của Nam Tư) đã được xâu chuỗi phán nào thành liên hoàn.   
Thường thấy các tác phẩm dưới dạng bài ca và lời thơ hòa lẫn   
vàn nhan: rất hiếm gặp tác phẩm dưới dang văn xuôi.  
Sử thi anh hùng dân gian nảy sinh trên cơ sở truyẽn   
thống các sử thi thần thoại kể vể những bậc thủy tổ - những  
Ì5 Ồ  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
353

“anh hùng văn hóa”   
về các tích truyện dũng sĩ; muộn hơn   
nữa, là các truyển thuyết lịch sử, các bài tụng ca. Sử thi anh   
hùng dân gian nảy sinh vào thời đại tan rã của chế độ công   
hữu nguyên thủy và phát triển trong xã hội cổ đại và phong   
kiến quân chủ là nơi còn bảo lưu từng phẩn các quan hệ và   
quan niệm gia trưởng. Dưới ảnh hưởng của các quan hệ và   
quan niệm ẫy, việc miêu tả các quan hệ xã hội như là những   
quan hệ dòng máu, tông tộc - sự miêu tả điển hình cho sử   
thi anh hùng - có lẽ còn chưa phải là những biện pháp nghệ   
thuật có ý thức. Những hổi ức vê' các chuẩn mực luật lệ, tập   
tục công xã nguyên thủy tạo thành cơ sở cho lý tưởng sử thi.  
Ở dạng cổ xưa của sử thi, tính anh hùng còn hiện diện   
trong vỏ bọc thần thoại hoang đường (các dũng sĩ không   
chỉ có sức mạnh chiến đấu mà còn có sức mạnh ma thuật;   
kẻ địch trong sử thi luôn hiện diện dưới dạng quái vật giả   
tưởng); những đề tài chính: chiến đấu chống các quái vật;   
n g ư ờ i an h h ù n g đi h ỏ i VỢ; sự trả th ù ch o d ò n g h ọ.  
Ở các dạng cổ điển của sử thi, các dũng sĩ kiêm thủ lĩnh   
và các chiến binh đại diện dân tộc ở tẩm lịch sử, các kẻ thù   
của họ thường được đông nhất với “bọn xâm lược”, cũng ở   
tầm lịch sử, - những kẻ áp bức, ngoại bang và dị giáo (ví dụ   
người Turk, người Tatar trong sử thi Slave). “Thời gian sử   
thi” ở đây không phải là thời đại sáng thế của thần thoại,   
mà là quá khứ lịch sử vinh quang trong buổi bình minh cùa   
lịch sử dân tộc. Cái gọi là “lịch sử” ở đây, tất nhiên không   
thể hiểu theo nghĩa đen. Những thành tạo chính trị quốc  
354 I LẠI NGUYÊN ÂN

gia cổ xưa (ví dụ quốc gia Kiev của quốc vương Vladimir   
trong các “bưlina” Nga, nước Văn Lang của các vua Hùng   
trong các thần tích Việt) hiện diện ở sử thi như là những   
thiên không tưởng (utopie) xã hội và dân tộc, hướng về quá   
khứ. Được ca ngợi ở các dạng sử thi cổ điển là các nhân vật   
và biến cố lịch sử (hoặc ngụy lịch sử), mặc dù bản thân sự   
miêu tả các chất liệu lịch sử bị phụ thuộc vào các sơ đổ cốt   
truyện truyến thống, đôi khi còn sử dụng cả các mô hình   
nghi lễ thần thoại. Cái nến sử thi thường là cuộc đấu tranh   
của hai bộ lạc hoặc bộ tộc, sắc tộc (ít nhiểu tương ứng với   
lịch sử thật sự). Trung tâm thường là các sự kiện quân sự   
mang tính lịch sử (cuộc chiến tranh Troie trong Iliade),   
đôi khi mang tính thần thoại (việc tranh đoạt Sampo trong   
Kalévala). Quyển lực thường được tập trung trong tay các   
ông vua sử thi (Vladimir trong “bưlina” Nga, Charles đại đế   
trong Bài ca chàng Roland), nhưng những người có hành   
động tích cực là các dũng sĩ; ở tính cách của kiểu người   
này chẳng những có sự can đảm mà còn có tính độc lập,   
ngang bướng, thậm chí điên khùng (Akhillos trong Iliade,   
Ilya Muromed trong “bưlina” Nga, Đam San trong “khan”   
Êđê,...). Tính điên khùng đôi khi dẫn họ đến chỗ xung đột   
với quyền lực; nhưng tính chất xã hội trực tiếp của hành   
động anh hùng và mục tiêu yêu nước đã là những cái đảm   
bảo cho việc giải quyết hài hòa sự xung đột. Các môtip “nổi   
loạn", "cách mạng" không thể có trong sử thl anh hùng; các   
môtip này chỉ xuất hiện ít ỏi trên cấp độ tan rã của hình   
thức cổ điển của sử thi anh hùng (ví dụ thiên ballade Anh  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
355

vê' Robin Hud, hoặc tiểu thuyết Thủy hủ thời trung đại ở   
Trung Hoa).  
Tương quan giữa yếu tố cá nhân anh hùng và yếu tố   
sử thi tập thể ở anh hùng ca (épopée) - tác phẩm sử thi anh   
hùng cỡ lớn, đủ để bộc lộ tính tích cực cá nhân - đả tự phát   
trở thành công cụ thể hiện yếu tố toàn dân, toàn dần tộc.   
(Lối lý giải lấy chủ nghĩa cá nhân làm cơ sở để xem xét các   
tính cách anh hùng ở sử thi là không thích hợp). Hegel nhận   
xét: “Trường ca sử thi đích thực vê' thực chất có liên quan   
đến thời trung đại, khi mà dân chúng tỉnh dậy từ giấc ngủ   
nặng nể, nhưng tinh thần thì đã cứng cáp đến mức tạo ra   
được th ế g iới riên g c ủ a m ìn h v à tự c ả m th ấ y m ìn h g ắ n b ó   
máu thịt với thế giới ấy. Và ngược lại, tất cả những gì vể sau   
sẽ trở thành tín điểu tôn giáo cứng nhắc hoặc trở thành luật   
lệ dân sự và đạo đức, thì vẫn chỉ là một thứ tâm trạng hoàn   
toàn sống động chưa hê' trở nên xa lạ với cá thể trong tư cách   
cá thể. Khi bản thân cái cá nhân được giải phóng khỏi khối   
toàn vẹn dân tộc khởi thủy với trạng thái chung, lỗi nghĩ lỗi   
cảm chung, hoạt động và sổ phận chung..., thì thay cho thơ   
ca sử thi, những cái sẽ phát triển chín muổi hơn cả, một mặt   
là thơ trữ tình và mặt khác là kịch”. Cái đẹp đặc tnlng của sử   
thi anh hùng được biểu lộ trong tính hài hòa riêng của nó,   
vốn gắn với các quan hệ xâ hội hãy còn chưa trưởng thành.   
Điểu này được K. Marx nhấn mạnh khi ông liệt sử thi vào   
thời đạl trước khl bát đáu có sản xuát nghệ thuật thực thụ,   
đồng thời ông cho rằng sử thi ở dạng cổ điên làm thành một   
thời đại trong lịch sử văn hóa. Tính cách xã hội trực tiếp của  
356 I LẠI NGUYÊN ÂN

hành động anh hùng trong sử thi đối lập với quan hệ đối   
kháng phức tạp giữa cá nhân và hoàn cảnh trong tiểu thuyết   
của thời đại mới. Ở sử thi, tác giả chỉ can hệ đến cái thế giới   
mà các quan hệ thân tộc ngay trong đời sống hiện thực còn   
đóng vai trò trung gian, môi giới cho phạm vi riêng tư và   
phạm vi chính trị; các lợi ích các hành động khác nhau còn   
bện chặt vào nhau; sự liên hệ giữa các cuộc đấu tranh toàn   
dân với các hoạt động cá nhân còn mang tính trực tiếp (ở   
tiểu thuyết thì nhà văn buộc phải viện cớ riêng cho sự tham   
dự của các nhân vật vào các xung đột xã hội chính trị). Tính   
thống nhất trực tiếp của cái chung và cái cá biệt được thực   
hiện cả ở hành động sử thi lẫn ở bức tranh sử thi phổ quát vế   
thế giới. Sử thi thiên vé việc miêu tả các hành động (hành vi)   
của các nhân vật chứ không phải các xúc cảm trong tâm hồn   
họ, nhưng lời kể chuyện vẫn có thêm các đoạn mô tả tĩnh tại   
và các đối thoại theo nghi thức. Bản thân sự miêu tả hành   
động có tính chất hết sức tĩnh tại, hành động của các dũng sĩ   
được miêu tả như một loạt trạng thái có định, như một “bức   
tranh” đầy tính thi ca. Bởi vậy nguyên tắc tạo hình tĩnh tại   
ưu thắng một cách nghịch lý trong sử thi.  
Thế giới cố định và tương đối đơn điệu của sử thi tương   
ứng với cái nền sử thi bất biến, và thường là cái nến có tiết   
tấu nhạc tính riêng, dưới dạng những câu thơ đểu đặn. Tính   
đơn điệu của thế giới sử thi còn do việc bảo lưu chỉnh thể   
tác phẩm, trong khi người ta thường tập trung chú ý đến các   
đoạn, các chi tiết. Mỹ học của sử thi tương ứng với thi pháp   
sử thi, vốn hoàn toàn là thi pháp lặp lại, bắt đẩu từ các đoạn  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 357

nghi thức cố định, sau đó là những tập hợp cố định các hlnh   
ảnh và môtip được lặp lại, kết thúc bằng những đoạn lặp lại,   
thường là lặp lại ba lấn.  
TÁC GIẢ VÀN HỌC  
Theo nghĩa bao quát chung, tác giả là người sản xuất các   
sản phẩm của sáng tạo trí tuệ (khoa học, công nghệ, ván hóa,   
nghệ thuật); tính đặc thù của dạng lao động sáng tạo này là cơ   
sở cho việc để xuất các quy phạm pháp luật vể quyển tác giả.  
Tác giả văn học là người làm ra tác phẩm nghệ thuật ngôn   
từ: bài thơ, bài báo, quyển sách, vở kịch..ệ; tên tác giả (tên thật   
hoặc bút danh) được nêu cùng tên tác phẩm. Như vậy, tác giả   
ở phương diện này là phạm trù xã hội học-pháp lý.  
Trong nghiên cứu văn học, phạm trù tác giả văn học   
cũng mang những xác định nêu trên, đổng thời có thêm các   
đặc tính vể phẩm chất thẩm mỹ do các tác phẩm của mình   
mang lại. Tác giả văn học (còn có nhiểu cách gọi: nhà văn,   
tác gia, văn hào, thi hào...) là người sáng tạo ra các giá trị   
văn học mới; bàng cách đó và bằng bản sắc sáng tạo độc đáo   
của mình, tác giả văn học là một đơn vị, một “điểm tính”,   
một bộ phận hợp thành quá trình văn học, một “gương mặt”   
không thể thay thế, tạo nên “diện mạo” chung một thời kỳ   
hoặc thời đại văn học. Ở phương diện này, khái niệm “tác   
giả” tương ứng với các khái niệm “cá tính sáng tạo”, “phong  
358 I LẠI NGUYÊN ÂN

cách” (phong cách cá nhân). Trong nghiên cứu văn học sử   
cụ thể, chẳng những có thể nghiên cứu riêng vể từng tác giả   
văn học, mà còn có thể để xuất phạm trù “loại hình tác giả”   
(ví dụ loại hình nhà nho hành đạo, loại hình nhà nho tài tử   
trong văn học trung đại Việt Nam) với tư cách những loại   
hình chủ thể của hoạt động thẩm mỹ, được hình thành như   
những sản phẩm xã hội, lịch sử, văn hóa cụ thể, trên cơ sở   
những dấu hiệu chung (vế cách nhìn và cách lựa chọn thái   
độ sổng, tư thế ứng xử, quan điểm thầm mỹ, xu hướng nghệ   
thuật,.. ề), được biểu hiện ở một loạt tác giả văn học (các tác   
giả được đưa vào cùng loại hình có thể ở chiểu đồng đại, có   
thể ở chiểu lịch đại).  
TÁC PHẨM VÀN HỌC  
Công trình nghệ thuật ngôn từ; kết quả hoạt động sáng   
tác (lao động nghệ thuật) của cá nhân nhà văn, hoặc kết quả   
nỗ lực sáng tác của tập thể; đơn vị độc lập cơ bản của văn học.  
Tác phẩm có thê’ tổn tại bằng hình thức ngôn bản   
truyển miệng hoặc hình thức văn bản nghệ thuật (được ghi   
giữ bằng văn tự); có thể được tạo thành bằng văn vần (và   
thơ) hoặc bằng văn xuôi; và bao giờ cũng thuộc về một loại   
văn học nhất định (tự sự, trữ tình, kịch), một thể tài ván học   
nhât định. Độ dài ngôn bán hoặc văn bán tác phãm có thể tù   
một câu (tục ngữ, ca dao, cách ngôn, để từ...) đến hàng ngàn   
hàng vạn câu (sử thi, tiểu thuyết nhiểu tậpẵ..).  
150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I 359

Mỗi tác phẩm là một hệ thống phức tạp gồm hàng   
loạt yếu tố thuộc những bình diện khác nhau (đề tài, chủ   
đề, tư tưởng, kết cấu, ngôn ngữ, hình tượng, nhân vật, cốt   
truyện...); à những tác phẩm có giá trị, sự kết hợp và tác   
động lẫn nhau giữa các yếu tố này khiến tác phẩm trở thành   
một chỉnh thể nghệ thuật, mang tính thống nhất hữu cơ giữa   
nội dung thẩm mỹ và hình thức nghệ thuật.  
Tác phẩm văn học là phát ngôn phức hợp của người   
sáng tác ra nó; là sự phản ánh, khúc xạ, vang hưởng, dự   
cảm,.ỗ. của đời sống hiện thực; là đối tượng tích cực của sự   
tiếp nhận (cảm thụ) văn họcế  
Xét từ chức năng giao tiếp và đời sống lịch sử, tác phẩm   
văn học không phải là một sản phẩm (vật phẩm) cố định,   
bất biến, không phải là một đối tượng vật thể (tuy nó tổn   
tại thông qua những dạng vật chất vật liệu: tiếng nói, chữ   
viết, trang sách in...); tác phẩm văn học chủ yếu là một thực   
thể tinh thần, một tổng thể những hàm nghĩa phức hợp. Vì   
vậy tác phẩm tồn tại ở dạng khả biến. Ngôn bản, qua truyền   
miệng, văn bản qua sao chép hoặc tái bản đểu phát sinh dị   
bản (nhiều trường hợp là những dị bản ngang quyển nhau).   
Sự cảm thụ bởi độc giả, sự lý giải bởi giới nghiên cứu, phê   
bình, bởi dư luận xã hội từng thời đại - đểu làm phát sinh   
những phán đoán, đánh giá ít nhiểu khác nhau vẽ nội dung   
thấm mỹ cúa tác phấm. Như vậy, có thế coi tác phẩm văn   
học như là sự thống nhất giữa những hàm nghĩa thẩm mỹ   
tư tưởng đã được mã hóa trong văn bản và những sự cảm  
360 I LẠI NGUYÊN ÂN

thụ, lý giải bởi những thời đại và thế hệ công chúng khác   
nhau; đây là sự thống nhất giữa cái tuyệt đối (mã hóa) và cái   
tương đối (sự giải mã bằng các cách đọc, lý giải, cảm thụ).   
Cố nhiên, chỉ có thể nói tới sự thống nhất này ở trường hợp   
những tác phẩm lớn, được tiếp nhận tích cực, rộng rãi. Tính   
xác định của tác phẩm văn học như một thực thể tinh thần,  
- chính là nằm trong tương quan giữa cái tuyệt đối và cái   
tương đối nói trên.  
THANH LỌC  
Thuật ngữ dịch từ Kátharsis (chữ Hy Lạp, nghĩa là tẩy   
rửa, tẩy lọc). Một khái niệm của mỹ học cổ Hy Lạp, dùng   
để ghi nhận một trong những yếu tố căn bản trong tác động   
thẩm mỹ của nghệ thuật đến con người. Phái Pythagore đế   
xuất lý thuyết vê' sự tẩy rửa tâm hỗn khỏi những dục vọng có   
hại (tức giận, thèm muốn, sự hãi, ghen tị...) bằng cách đem   
thứ âm nhạc thanh cao tác động vào tâm hổn. Có truyến   
thuyết nói rằng nhờ âm nhạc, Pythagore đã “tẩy rửa” được   
cả những căn bệnh tinh thẩn lẫn những bệnh trạng thể chất.   
Platon không gắn thanh lọc với nghệ thuật; ông hiểu nó như   
sự tẩy lọc tinh thần khỏi những ham muốn vật dục, khỏi tẩt   
thảy những gì mang tính thân xác vốn che mờ và bóp méo   
cái đẹp của tư tưởng. Người lý giải Katharsis thật sự như một   
khái niệm mỹ học là Aristoteles. Trong Chính trị học, ông   
nói rằng tâm trạng thính giả bị khơi động bởi tác động của   
âm nhạc và lời ca, và trong tâm trạng họ sẽ nảy sinh những  
150 THUẬT NGỮVẢN HỌC I   
361

xúc cảm mạnh (thương xót, sợ hãi, nhiệt tình), kết quả là ở   
thính giả “sẽ có một sự tẩy rửa, một sự xoa dịu nào đó, do   
sự thỏa mãn đem lại”. Trong Thi học, ông chỉ ra hành động   
thanh lọc của bi kịch, coi bi kịch như một biệt loại của sự   
“bắt chước... bằng vào hành động chứ không phải sự kể   
chuyện, sự thanh lọc của các xúc cảm tương tự được thực   
hiện nhờ sự đổng cảm và sự sợ hãi”. Câu viết không thật rõ   
nghĩa này của Aristoteles là nguyên cớ cho nhiểu cách chú   
giải khác nhau trong học thuật các thế kỷ từ XVI đến XX.   
Một số nhà lý giải đã hiểu thanh lọc như là sự tẩy rửa các   
dục vọng (khỏi tính cực đoan và thái quá) V.V.; một số người   
khác lại hiểu thanh lọc như là sự tẩy rửa khỏi các dục vọng,   
tức là hoàn toàn gián cách các dục vọng ấy. Ở mỹ học thời   
Phục Hưng có cả quan niệm đạo đức học lẫn quan niệm của   
chủ nghĩa khoái lạc về thanh lọc. Các nhà lý luận của chủ   
nghĩa cổ điển thiên vể thái độ duy lý khi tiếp cận khái niệm   
thanh lọc. p. Corneille cho rằng bi kịch, khi cho thấy các dục   
vọng dẫn con người tới bất hạnh, sẽ buộc lý tính con người   
gắng kiểm chế. Theo Lessing thì, ngược lại, thanh lọc gắn với   
việc kích thích các dục vọng, đưa tới việc nâng cao tính tích   
cực xã hội của con ngưòi. Goethe hiểu thanh lọc như quá   
trinh khôi phục lại (nhờ sự trợ giúp của nghệ thuật) sự hài   
hòa đã mất của thế giới tinh thần con người. Đối với Freud,   
thanh lọc được xem như một trong những liệu pháp tâm lýề   
Vygotski xem thanh lọc như giai đoạn hoàn thành của quá   
trình tâm sinh lý mà cơ sở là sự tiếp nhận thấm mỹ. Theo   
ông, để tác động đến tâm trạng con người, tác phầm nghệ  
362 I LẠI NGUYÊN ÂN

thuật phải khơi gợi “những kích thích có hướng đối chọi   
nhau”, chúng đưa tới “sự nổ vỡ, sự giải tỏa năng lượng thần   
kinh. Sự biến hóa này của các kích thích, sự tự đỗt cháy của   
chúng, cái phản ứng gây nổ - dẫn đến sự giải tỏa những cảm   
xúc đã được khơi lên; tựu trung đó là sự thanh lọc của phản   
xạ mỹ học”.  
THẨN THOẠI  
Sáng tạo của trí trí tưởng tượng tập thể toàn dân, phản   
ánh khái quát hiện thực dưới dạng những vị thần được nhân   
cách hóa hoặc những sinh thể có linh hồn mà dù là quái   
tượng, phi thường đến mấy cũng vẫn được đẩu óc người   
nguyên thủy nghĩ và tin là hoàn toàn có thực. Mặc dù thần   
thoại tổn tại như những truyện kể vể thế gian, nhưng thần   
thoại không phải là một thể loại ngôn từ mà là những ý niệm   
và biểu tượng nhất định vể thế giới; cảm quan thần thoại   
nói chung không chỉ bộc lộ bằng truyện kể, mà còn bộc lộ   
trong nhiểu hình thức khác: trong hành động (nghi lễ, lễ   
thức, răn cấm), trong các bài ca, điệu nhảy, v.v. Đặc trưng   
của thần thoại thể hiện rõ nhất trong văn hóa nguyên thủy,   
ở đó thần thoại là cái tương đương với “văn hóa tinh thẩn”   
và “khoa học” ở xã hội cận hiện đại; trong đòi sống của các   
cộng đổng nguyên thủy, thẩn thoại là cả một hệ thống, con   
người nguyên thủy tri giác và mô tả thế giới bảng các biếu   
tượng của hệ thổng ấy. Thần thoại là ý thức nguyên hợp của   
xã hội nguyên thủy. Vế sau, khi thần thoại phân chia thành  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 363

các hình thái ý thức xã hội như tôn giáo, nghệ thuật, văn   
học, khoa học, tư tưởng chính trị, V.V., thì các hình thái ẫy   
vẫn bảo lưu trong chúng hàng loạt mô hình thần thoại, được   
chế biến lại để đưa vào các cấu trúc mới; thẩn thoại có cuộc   
sống thứ hai. Sự chuyển dạng của thần thoại trong sáng tác   
văn học là điều cần đặc biệt chú ý.  
Việc nghiên cứu thẩn thoại trong văn học gặp khó khăn   
vì không xác lập được những giới hạn của các hệ thần thoại.   
Thông thường các giới hạn ấy được người ta gắn với việc   
trong tác phẩm có nói đến các sinh thể siêu nhiên (thần   
thánh, anh hùng, nhân thần, ma quỷ, V.V.). Theo cách hiểu   
này, chỉ cán vạch ra trong văn bản văn học có những tên tuổi   
và hình tượng của thẩn thoại (ví dụ các thần thánh và anh   
hùng được nói tới trong các tác phẩm của các tác giả văn học   
cổ đại Hy Lạp, trung đại, cận đại châu Âu). Ngoài ra, có thể   
sử dụng tiêu chuẩn cấu trúc, do chỗ phạm vi của thần thoại   
còn là những chất liệu hoàn toàn bình thường của đời sống   
con người, nhưng được lựa chọn và gán nghĩa riêng biệt chỉ   
trong văn cảnh thần thoại; ví dụ các bộ phận thân thể người   
như đáu, mắt, tim, cơ quan sinh dục; ví dụ các động vật như   
sư tử, hổ, hươu, sói, rắn, đại bàng...; ví dụ các loài cây như   
sồi, đa, cau...; các hình dạng kỳ diệu như các con số, vòng   
tròn, hình ngũ giác, chữ thập, các sổ 3,7,12, v.v.  
Học giả Đức Eế Cassirer phân tích thãn thoại như là   
“hình thức tượng trưng” và cho rằng ở những giai đoạn phát   
triển nhất định của nhân loại, thán thoại là hệ thống phổ  
364 I LẠI NGUYÊN ÂN

quát duy nhát mà bằng các thuật ngữ của nó người ta tri giác   
thế giới. Theo hướng này, một số nhà nghiên cứu ở Nga tập   
trung tìm hiểu chỉnh thể thế giới quan của thân thoại; một   
số nhà nghiên cứu khác đặt thần thoại vào văn cảnh ứng xử   
của các nhóm người, khảo sát thần thoại như một hệ thống   
được mô hình hóa trong đầu óc các cá thể hợp thành nhóm;   
thấn thoại được xem như một hệ thống bao trùm cả thế giới   
hoặc từng phẩn của nó. Một loạt môtip văn học được người   
ta xếp vào loại môtip thán thoại và mở rộng ra đến cả những   
môtip không có gì là thần kỳ cả, nhưng được xem là có gắn   
với những mẫu gốc (archétype) của tư duy thần thoại.  
Cũng tương tự văn học, thẫn thoại cũng có tính hình   
tưựng nội dung; ý tưởng ử thần thoại được đưa ra trong sự   
đồng nhất hoàn toàn với hình tượng cảm tính. Nhưng thẩn   
thoại mang tính hình tượng một cách vô ý thức, chính điểu   
này phân biệt nó với sáng tác văn học. Nói khác đi, theo s.s.   
Averintzev, sự khác nhau giữa thần thoại và văn học là: 1)   
Thẩn thoại là sản phẩm sáng tạo tập thể ở thời kỳ trong ý   
thức chưa hình thành sự phản tư (reílexion); trong khi đó,   
đối với văn học khi nó đã tách khỏi íolklore thì điểm quyết   
định là sự phản tư của chủ thê’ tác giả; 2) Do điều nói trên,   
tưởng tượng nghệ thuật bao giờ cũng nhận ra sự khác biệt   
giữa bản thân nó (như là sự phản ánh sự vật) với chính tự   
thân các sự vật; trong khi đó ở thần thoại, các hình tượng   
dược hình dung bàng cách dỗ vật hóa - theo nghía đen của   
thuật ngữ này, vì vậy thần thoại chưa thể biết đến việc sử   
dụng một cách có ý thức các thủ pháp như ẩn dụ, phúng dụ  
/5  
0  
 THUẬT NGỬVẢN HỌC I   
365

và các biện pháp chuyển nghĩa khác; 3) Văn học thì hướng   
tới những tiêu chuẩn thẩm mỹ mang tính tự trị; trong khi   
đó thán thoại còn chưa biết đến việc tách phạm vi thẩm mỹ   
ra khỏi cái khối các nguyên tố tự phát chưa phân lập của ý   
thức, bởi vậy, thẩn thoại chẳng những là thi ca nguyên thủy,   
mà còn là tôn giáo nguyên thủy, triết học nguyên thủy.khoa   
học nguyên thủy, vẾvể (cái gọi là khối nguyên hợp tư tưởng).  
Như vậy văn học gắn bó mật thiết với thần thoại, không   
chỉ vê' mặt nguôn gốc (trước hết là thông qua truyện cổ tích   
và sử thi dân gian), mà còn vê' kiểu phản ánh thực tại (tính   
hình tượng nội dung). Vì thế, nó không từ bỏ các cơ sở thần   
thoại ngay ở những giai đoạn phát triển vể sau, khi mà cái   
xuất xứ từ thẩn thoại của nó đã bị quên lãng từ lâu. Không   
chỉ văn học cổ đại, Phục Hưng, văn học lãng mạn, mà ngay   
cả văn học hiện thực cũng sử dụng các hình mẫu, các môtip   
thần thoại. Bên cạnh đó còn xuất hiện kiểu sáng tác huyển   
thoại. T\iy vậy, văn học vê' nguyên tắc không phải là thần   
thoại; các quy luật đặc thù của văn học không phải chung   
quy chỉ là đem phối hợp các mẫu gốc của thần thoại.  
(Xem thêm: Huyền thoại hóa).  
THI HỌC CẤU TRÚC  
Một ngành của lý luận văn học; trung tàm chú ý cúa nó   
là các vấn để vể sự tổ chức tất cả các yếu tố văn bản trong   
chỉnh thể nghệ thuật.  
366 I LẠI NGUYÊN ÂN

Cơ sở phương pháp luận của thi học cấu trúc là nghiên   
cứu tác phẩm theo nguyên tắc nội quan: văn bản nghệ thuật   
được xem như một dữ kiện nào đó, được đem ra phân tích   
như một chỉnh thể độc lập. Nghiên cứu văn bản ở cấp độ thi   
học cấu trúc không đòi hỏi “cửa ra” (đi tới hoàn cảnh lịch sử   
nảy sinh tác phẩm, đối chiếu tác phám với các hiện tượng   
nghệ thuật khác, với tiểu sử nhà văn). Khuôn lại trong phạm   
vi các dữ kiện của văn bản, giới hạn thuần túy trong sự phân   
tích nội tại, nhà nghiên cứu nêu ra các yếu tố của văn bản   
nghệ thuật và khảo sát sự liên hệ giữa chúng với nhau. Mỗi   
bộ phận của cấu trúc nghệ thuật được đặt trong quan hệ với   
các thành tố khác nhau của cấu trúc. R. Barthes gọi đây là lối   
phân tích khép kín một cách vỏ đoán.  
Đặc trưng cho thi học cẫu trúc là các thao tác sau đây:  
- Phân chia ra ở đối tượng hoặc hiện tượng đang được   
khai mở những cấp độ hoặc “lát cắt” nhất định;  
- Khảo sát “lát cắt” này một cách cô lập khỏi các “lát cắt”   
bên cạnh, trước hoặc sau;  
- Phân tích cấu trúc bên trong của tác phẩm từ quan   
điểm trật tự các cấp độ tồ chức.  
Xem xét tác phẩm văn học như một cẫu trúc tự khai   
triển một cách hữu cơ, thi học cấu trúc phân tích nó như   
một hệ thỏng các yêu tố, nêu lên các quan hệ côt yêu, quyêt   
định giữa các yếu tố ấy với nhau, bởi vì chỉ khi đưa vào chỉnh  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 367

thể cáu trúc mới có thể xác lập được ý nghĩa thực và chức   
năng của các yếu tố ấy.  
Nếu lối tiếp cận lý giải truyền thống thường cố gắng   
phát hiện hàm nghĩa riêng, độc đáo của mỗi tác phẩm, thì   
thi học cấu trúc lại hướng tới việc nhận thức các quy luật   
chung điểu khiển sự xuất hiện văn bản văn học. Các phương   
pháp của thi học cấu trúc được hình thành trong sự liên hệ   
với những tìm tòi phương pháp luận của ngữ học cấu trúc   
mà trọng tâm chú ý là tìm hiểu ngôn ngữ như một hệ thống   
ký hiệu, như một mạng lưới các mối quan hệ (mang tính đối   
sánh) giữa những yếu tổ cấu trúc được phân chia rành rõ:   
các đơn vị, các lớp từ v.vẽ.. Ngoài ra “trường phái hình thức”   
trong ngôn ngữ học, sự phát triển của các ngành tâm lý học,   
xã hội học, lôgic học, toán học, triết học trong thế kỷ XX   
cũng tác động đến sự hình thành thi học cấu trúc.  
Đối tượng của thi học cấu trúc là những đặc tính của   
một kiểu phát ngôn đặc thù: văn bản văn học. Mọi tác phẩm   
nghệ thuật đểu được xem như là sự hiện thực hóa một cấu   
trúc nào đó phổ quát hơn, do vậy tác phẩm ấy chỉ là một   
trong số những sự thực hiện có thể có của cấu trúc ấy. Theo   
nghĩa này có thể nói cái mà thi học cấu trúc chú ý là những   
tác phẩm văn học có thể có, hơn là tác phẩm đã có. Đặc tính   
mà nó chú ý, dấu hiệu nổi bật mà nó quan tâm chính là chất   
vàn học. Nhiệm vụ của nhang nghiên cứa loại này là xây   
dựng lý thuyết vể cấu trúc và chức năng của văn bản văn   
học, một lý thuyết khảo sát “cả gói” những khả năng văn học  
368 I LẠI NGUYÊN ÂN

mà ở đó, các tác phẩm văn học thực có sẽ giữ vị trí những   
trường hợp riêng, chúng hiện thực hóa những khả năng của   
các “mô hình” phổ quát. Tất nhiên, việc hình thức hóa tác   
phẩm nghệ thuật sẽ giúp cho việc vạch ra một số cấu trúc   
mang tính loại hình chung; tuy vậy, ở những dạng thức mà   
cách tiếp cận ấy bị tuyệt đối hóa, sự xác định các cấp độ và   
thành tố cấu trúc cùa tác phẩm sẽ trở thành sự miêu tả tĩnh   
tại, giản đơn, không có giá trị vế ngữ nghĩa, không bị chê   
định bởi nội dung.  
[Củng như trong chủ nghĩa cấu trúc, các học giả khác   
nhau cũng có sự thừa nhận khác nhau về nguyên tắc phương   
pháp luận cơ sở của thi học cấu trúcỗ Ví dụ Tzvétan Todorov   
trong cuỗn Thi pháp văn xuôi (1971) đé nghị áp dụng   
phương pháp luận cấu trúc mới để xây dựng mới chính bản   
thân khoa học vể văn học. Hoàn toàn bác bỏ tiếp cận tiểu sử   
vào nghiên cứu văn học, ông nêu ra hai tiếp cận chung nhất   
cho các vấn đề của nghiên cứu văn học. Một là nghiên cứu   
văn bản văn học như nó vốn có: tác phẩm văn học là khách   
thể duy nhất và mục tiêu cuối cùng của nghiên cứu (ông gọi   
tiếp cận này là lý giải - interprétation - nhưng theo ông, nó   
khác hẳn nội hàm quen thuộc của thuật ngữ này lâu nay).   
Hai là khách thể phân tích không phải là từng tác phẩm mà   
là những nhóm các tác phẩm. Ông đã gắng xác lập những   
quy luật chung của việc xây dựng tác phẩm. Ông gọi tiếp cận   
này là phê bình có tính khoa học, bới ớ đây sự nghiên cứu   
trở nên gần gũi với tâm lý học, phần tâm học, xã hội học,   
dân tộc học, cả với những nghiên cứu mang tính triết học,  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 369

sử học. Tiếp cận này phủ nhận tính tự trị của tác phẩm văn   
học; nó xem tác phẩm như là kết quả hoạt động của những   
quy luật ngoài văn học (tâm lý, đời sống xã hội, hoặc “linh   
hồn nhân loại”). Ở trường hợp này, theo Todorov, nhiệm vụ   
của nhà nghiên cứu là biểu đạt cái nghĩa của tác phẩm dưới   
dạng những phát ngôn bằng một ngôn ngữ nào đó sâu xa   
hơn. Nghiên cứu văn học trở nên gần với việc giải mã hoặc   
dịch thuật: bởi vì tác phẩm thể hiện một “cái gì đó”, cho nên   
công việc của nhà nghiên cứu là tìm tới “cái gì đó” ấy, giải cái   
mã thi ca ấy. Hai tiếp cận này, Todorov cho là không trùng   
nhau, trái lại, bổ sung nhau]  
Trong hệ thống các phạm trù của thi học cấu trúc, có   
thể chia ra ba kiểu phạm trù: các phạm trù của đối tượng   
phân tích cấu trúc; các phạm trù của quá trình phân tích cấu   
trúc; các phạm trù của hệ thống phân tích cấu trúc. Ba kiểu   
phạm trù này là biểu thị kết quả nhận thức, chúng cho thấy   
chủ thể nhận thức phản ánh khách thể dưới hình thức nào.  
Các phạm trù cặp đôi đối lập (cặp đối ngẫu) là dạng đặc   
biệt. Việc vạch ra những đối lập có ý nghĩa của một văn bản   
nào đó (ví dụ: sống >< chết, hổn >< xác, thiện >< ác, cao   
>< thấp, xa >< gẩn, của mình >< của kẻ khác), việc vạch ra   
cái cách thức mang tính cá nhân của việc hiện thực hóa các   
đối lập ấy trong chỉnh thể tác phẩm, và cuối cùng, việc xóa   
bó các đỗi lập ây - là một trong những thủ pháp quan trọng   
nhất của việc phân tích văn bản từ góc độ thi học cấu trúc.   
Về mặt phương pháp luận, cốt yếu nhất là đối lập đồng đại  
370 I LẠI NGUYÊN ÂN

/ lịch đại, cặp này nằm ngoài phạm vi các phạm trù của thi   
học cấu trúc đổng thời có tác động qua lại với nó.  
Loại hình và hệ thống các phạm trù của thi học cấu trúc  
I. Các phạm trù của đối tượng phân tích cấu trúc  
Chung   
Riêng  
ký hiệu / nghĩa   
người phát (gửi)  
ngôn từ / ngôn ngữ   
người nhận  
văn bản / văn cảnh   
thông báo  
văn hóa / tự nhiên   
mã (code)  
II. Các phạm trù của quá trình phân tích cấu trúc  
A. Các thao tác phân tích cấu trúc   
“đọc (“đọc qua”, “đọc lại”, “đọc kỹ”)   
phân tích vi mô  
lý giải; giải thích   
giải nghĩa; giải mã   
mô hình hóa  
B. Các giai đoạn phân tích cấu trúc  
1. Tạo tiên đề (axiomatisation): tìm căn cứ (không buộc   
phải chứng minh xa xôi) để phân chia hệ thống thành các   
yếu tố - theo một thông số nhất định.  
2. Phân ly (dissociation): phân chia một cách có luận   
cứ (theo căn cứ được xác lập ở khâu tạo tiên để) đối tượng   
nghiên cứu thành những yếu tố của cấu trúc.  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I   
371

3. Liên hội (association): tìm sự liên hệ giữa các yếu tố   
của cấu trúc.  
4. Đổng nhất (identiíìcation): xác định (theo dẫu hiệu   
cán bản của các yếu tố) kiểu quan hệ giữa các yếu tố với nhau.  
5. Tích hợp (intergration): xem xét toàn bộ các yếu tố   
hợp thành cấu trúc không phải như một tổng số giản đơn   
mà như một chỉnh thể duy nhát  
III. Các phạm trù của hệ thống phân tích cấu trúc  
1. Yếu tổ: đơn vị (phần) không thể chia nhỏ hơn (theo   
cách thức xem xét này) làm thành đối tượng nghiên cứu.  
2. Hệ thống: một số nhiều những yếu tố liên kết v ớ i   
nhau, được điểu chỉnh theo một cách thức nhất định.  
3. Quan hệ: sự liên hệ, liên kết giữa các yếu tố, theo đó   
sự biến dịch một yếu tố sẽ kéo theo sự biến dịch của các yếu   
tổ khác.  
4. Cấu trúc: toàn bộ các mối quan hệ bên trong hệ thổng.  
5. Cấp độ: vị trí của những yếu tỗ hoặc những quan hệ ở   
cùng một bậc xét vê' hàm giá trị.  
6. Trật tự: tổ chức bên trong của các yếu tổ hoặc hệ   
thống các quan hệ cấu trúc và các cấp độ của chúng (có tính   
đến các ý nghĩa phụ trợ trong hệ thống các quan hệ phụ trợ).  
7. Vị trí: sự phân bố các yếu tổ trong hệ thống hoặc các   
quan hệ trong cấu trúc.  
372 I LẠI NGUYÊN ÂN

8. Đổi lập: vị trí cặp đôi mang tính đối lập của các yếu   
tó, của hệ thống hoặc các quan hệ cấu trúcể  
9. Mô hình: cái tương đương vế lý thuyết của đối tượng   
được phân tích.  
THI HỌC, THI PHÁP  
Ngành học thuật nghiên cứu hệ thống các phương thức   
phương tiện biểu hiện trong các tác phẩm văn học; một trong   
những bộ môn lâu đời nhất của nghiên cứu văn học. (Trong   
các ngôn ngữ châu Âu, tên gọi poetika / hoặc poétique,   
poetica.../ đều có gốc từ chữ Hy Lạp poiètike téchne - nghĩa   
là nghệ thuật sáng tác). Trong nghĩa rộng, “thi học” trùng   
với “lý luận văn học”; trong nghĩa hẹp, “thi học” trùng với   
một trong số các ngành của thi học lý thuyết.  
Là một ngành của lý luận văn học, thi học nghiên cứu   
đặc trưng của các loại hình loại thể văn học, các trào lưu và   
khuynh hướng, các phong cách và phương pháp, nghiên cứu   
các quy luật liên hệ và quan hệ nội tại giữa các cấp độ khác   
nhau của chỉnh thể nghệ thuật. Tùy theo việc bình diện (và   
nội hàm khái niệm) nào được lấy làm trung tâm nghiên cứu,   
mà người ta nói tới, chẳng hạn, thi pháp chủ nghĩa lãng mạn   
(thi pháp của khuynh hướng hoặc phương pháp sáng tác), thi   
pháp tléu thuyết (thi pháp cùa thể loại), thi pháp sáng tác cùa   
một nhà văn nào đó (thi pháp của phong cách) hoặc của một   
tác phẩm nào đó... Do chổ mọi phương tiện biểu hiện trong  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I 373

văn học rốt cuộc đều quy được vể ngôn ngữ, cho nên có thể   
định nghĩa thi học như khoa học vế nghệ thuật sử dụng các   
phương tiện ngôn ngữ. Văn bản bằng lời (tức là bằng ngôn   
ngữ) của tác phẩm là hình thức vật chất duy nhất cho sự tồn   
tại của nội dung tác phẩm. Dù ý thức của người đọc và nhà   
nghiên cứu muốn tiếp cận tác phẩm như thế nào đó (ví dụ   
tái thiết nội dung tác phẩm, dựng lại dự đồ sáng tác của tác   
giả, đặt tác phẩm vào văn hóa của các thời đại đã biến đổi...)   
thì rốt cuộc vẫn phải dựa vào văn bản ngôn từ, tức là cái mà   
thi pháp nghiên cứu. Điểu này cho thấy sự hệ trọng của thi   
học, thi pháp trong hệ thống các bộ môn của nghiên cứu văn   
học. Mục tiêu của thi học là nêu ra và hệ thống hóa các yếu tố   
(của văn bản) tham gia vào việc hình thành nên cái ấn tượng   
thẩm mỹ toát ra từ tác phẩm. Nói cho cùng, mọi yếu tố ngôn   
từ nghệ thuật đểu tham gia vào đấy, nhưng là ở những cấp   
độ khác nhau, ví dụ ở thơ trữ tình, các yếu tố cốt truyện có   
vai trò nhỏ, các yếu tố nhịp điệu và ngữ âm có vai trò lớn;   
trong văn xuôi tự sự thì ngược lại. Bất cứ nến văn hóa nào   
cũng có một tập hợp các phương tiện tách lọc các tác phẩm   
văn học trên cái nến những phương tiện phi văn học: điểm   
giới hạn là nhịp điệu (thơ), từ vựng và cú pháp (“ngôn ngữ   
văn chương”), đề tài (các kiểu nhân vật và sự kiện được ưa   
thích). Trên cái nền của hệ thống các phương tiện ấy, chính   
sự vi phạm hệ thống lại là tác nhân thẩm mỹ mạnh mẽ: “chất   
văn xuôi” ở thơ, việc đưa những đé tài mới, phi truyén thống   
vào văn xuôi, v.v. Nhà nghiên cứu nào thuộc về nển văn hóa   
của tác phẩm mình nghiên cứu sẽ dễ cảm thấy rõ và nhạy  
374 Ị LẠI NGUYÊN ÂN

những sự bất thường về thẩm mỹ ấy, trong khi anh ta thấy cả   
cái nến kia như một cái gì đương nhiên. Nhà nghiên cứu nào   
xa lạ với văn hóa của tác phẩm mình nghiên cứu trước hết   
cảm thấy được rõ cái hệ thống chung của những biện pháp   
(ư u th ế ở n h ữ n g k h á c b iệ t SO v ớ i n ế n v ă n h ó a q u e n th u ộ c c ủ a   
anh ta), nhưng lại khó hoặc ít cảm thấy cái hệ thống những   
vi phạm. Việc nghiên cứu hệ thống thi pháp “từ bên trong”   
nến văn hóa này đưa tới việc xây dựng thi học quy phạm (ví   
dụ trong thời chủ nghĩa cổ điển ở Pháp); việc nghiên cứu “từ   
bên ngoài” đưa tới việc xây dựng thi học miêu tả. Cho đến   
thế kỷ XIX, khi các vùng văn học cùa thế giới còn đóng kín và   
đi theo truyền thống riêng, thì thi học quy phạm là kiểu thi   
học thống trị; khi có sự hình thành văn học toàn thế giới (bắt   
đẩu từ thời đại chủ nghĩa lãng mạn), việc xây dựng thi học   
miêu tả trở thành nhiệm vụ hàng đầu.  
Người ta thường chia ra: thi học đại cương (thi học   
lý thuyết hoặc thi học hệ thống, - thi học “vĩ mô”); thi học   
chuyên biệt (hoặc thi học thuần miêu tả, - thi học “vi mô”);   
thi học lịch sử.  
Thi học đại cương được chia thành ba ngành, nghiên   
cứu ba phương diện tương ứng của văn bản: ngữ âm, từ   
vựng, hình tượng. Mục đích của thi học đại cương là xác lập   
một hệ thống thủ pháp (các yếu tố có tác động thẩm mỹ)   
bao Ị[uál cả ba pliạm vi trên, vể CƯ cấu thanh âm của tác   
p h ẩ m , C ần nghiên cứu ngữ âm, vần luật, tiế t tấ u (nhịp), V.V.;   
tài liệu nghiên cứu ở đây thiên vế các văn bản thơ. vế cơ cẫu  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
375

từ vựng, ở đây cần nghiên cứu các đặc điểm của từ vựng,   
hình thái cú pháp của tác phẩm; ở đây nói chung có sự tương   
ứng với tu từ học (phong cách học). Các đặc điểm từ vựng   
(“chọn chữ” “chọn lời”) và cú pháp (kết hợp các từ) đã được   
nghiên cứu từ lâu bởi các bộ môn thi học và từ chương học,   
với việc chú ý tới các hình ảnh tu từ và các biện pháp chuyển   
nghĩa; còn các đặc điểm hình thái học (ngữ pháp thi ca) thì   
chỉ gần đây mới thành đối tượng nghiên cứu của thi học.   
Vể cơ cấu hình tượng của tác phẩm, cần nghiên cứu các   
hình tượng (nhân vật, vật thể), các môtip (các hành động,   
hành vi), các cổt truyện (tổng thể các hành động gắn kết với   
nhau). Phương diện thi học hình tượng, SO với các phương   
diện khác, còn được nghiên cứu ít hơn cả, vì suốt thời gian   
dài, người ta tưởng như thế giới nghệ thuật của tác phẩm   
chẳng khác gì thế giới thực tại; do vậy ở đầy cho đến nay vẫn   
chưa đế xuất được một sự phân loại chất liệu các phương   
tiện nghệ thuật với sự thừa nhận chung, rộng rãi.  
Thi học chuyên biệt thực hiện việc miêu tả tác phẩm văn   
học ở tẩt cả các mặt kể trên, nhằm xây dựng “mô hình” - một   
hệ thống cá biệt những đặc tính có tác động thẩm mỹ của tác   
phẩm. Vấn đề chủ yếu của thi pháp chuyên biệt là kết cấu,   
tức là sự tương quan vể chức năng của tất cả các yếu tố có giá   
trị thẩm mỹ của tác phẩm trong chỉnh thể nghệ thuật.  
[Ở đây có sự khác nhau giữa tác phẩm cở nhỏ và cờ lớn:   
ở tác phẩm cỡ nhỏ (ví dụ một câu tục ngữ) số lượng các mối   
liên hệ giữa các yếu tố, dù nhiều cũng không phải là vô hạn,  
376 I LẠI NGUYÊN ÂN

do vậy có thể chỉ ra một cách toàn diện vai trò của từng yếu   
tố trong hệ thống chỉnh thể; ở tác phẩm cỡ lớn thì không thể   
làm được như vậy, và một phẩn đáng kể các liên hệ nội tại vẫn   
còn chưa được đọc ra, chưa được cảm nhận vê mặt thẩm mỹ. ]  
Hai khái niệm cuối cùng mà việc phần tích các phương   
diện biểu hiện có thể đưa tới là “hình tượng thế giới” (với   
xác định cơ bản của nó là thời gian nghệ thuật và không gian   
nghệ thuật) và “hình tượng tác giả”. Tác động qua lại của hai   
khái niệm này sẽ đưa ra “điểm nhìn”, là cái có tác dụng quyết   
định mọi điểu chủ yếu trong cấu trúc tác phẩm. Cả ba khái   
niệm này (“hình tượng thê giới”, “hình tượng tác giả”, “điểm   
nhìn”) chỉ mới được đế xuất trong thi học dựa trên kinh   
nghiệm nghiên cứu văn học thế kỷ XIX -XX; trước đó thi   
học châu Âu thỏa mãn với việc phân chia ba loại văn học:   
kịch (đưa ra hình tượng thế giới), trữ tình (đưa ra hình ảnh   
tác giả) và đứng giữa là tự sự (phân loại của Aristoteles).  
Điếu chủ yếu của thi học chuyên biệt (“thi học vi mô”)   
là miêu tả từng tác phẩm; nhưng cũng có thể miêu tả khái   
quát hơn về những nhóm tác phầm (của một liên hoàn tác   
phẩm; của một tác giả; của một thê’ loại, một khuynh hướng   
văn học, một thời đại văn học sử). Sự miêu tả như vậy có thể   
được hình thức hóa từ việc thống kê các yếu tố xuất phát   
điểm của mô hình và danh mục các quy tắc kết hợp chúng;   
vlộc áp dụng tuán lự các quy tấc ấy Uưừng như là sự mô   
phỏng quá trình xây dựng tác phẩm, từ dự kiến để tài, dự đổ   
tư tưởng đến sự định hình ngôn từ chung cục.  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 377

Thi học lịch sử nghiên cứu sự tiến hóa của từng b iệ n   
pháp nghệ thuật và hệ thống các biện pháp ấy, với sự hỗ trợ   
của bộ môn nghiên cứu SO sánh lịch sử nhằm vạch ra các   
đặc điểm chung của các hệ thống thi pháp thuộc những nền   
văn hóa khác nhau; xác định hoặc là cội nguồn chung của   
chúng, hoặc là sự chi phối của những quy luật chung của ý   
thức nghệ thuật nhân loại. Cội rễ của ngôn từ thành văn là   
ngôn từ truyền miệng; - đây là tài liệu cơ bản của thi học lịch   
sử, đôi khi nó cho phép dựng lại tiến trình phát triển từ xa   
xưa của từng hình tượng, từng hình ảnh tu từ, từng kích cỡ   
kiểu dáng càu thơ đoạn thơ. Vấn để chủ yếu cùa thi học lịch   
sử là thể loại, hiểu theo nghĩa rộng, từ ngôn từ có tính nghệ   
thuật nói chung đến những dạng thức như “bi ca tình yêu   
châu Âu”, “bi kịch của chủ nghĩa cổ điển”, “tiểu thuyết tâm   
lý”, V.V., tức là tổng thể những yếu tố nghệ thuật được hình   
thành trong lịch sử, của những loại thể khác nhau, không   
loại trừ nhau, nhưng có liên hội với nhau do cùng tồn tại lầu   
dài. Những ranh giới để tách văn học với phi văn học, thể   
loại này với thể loại kia, đểu biến động, bởi vì những thời đại   
tương đối ổn định của các hệ thống nghệ thuật này thường   
xen kẽ với những thời đại phi quy phạm hóa và sáng tạo hình   
thức; những biến đồi này cũng được nghiên cứu bởi thi học   
lịch sử. Ở đây có sự khác nhau giữa các hệ thi pháp gẩn gũi   
và xa cách về lịch sử (hoặc địa lý): xa cách thường là những   
hệ thi pháp quy phạm và phi cá nhân; gán gùi - là nhang hệ   
thi pháp độc đáo và không thuẩn dạng, nhưng đây thường là   
ảo giác. Trong thi học truyển thống, thể loại được thi học đại  
378 I LẠI NGUYÊN ÂN

cương khảo sát như một hệ thống mang giá trị chung, do tự   
nhiên xác lập.  
THÔNG TIN THẨM MỸ  
Thuật ngữ của lý thuyết thông tin được du nhập vào mỹ   
học; nhằm nêu lên đặc trưng của thông báo nghệ thuật: nó   
gây ra sự tác động về xúc cảm; những ngôn ngữ tiêu chuẩn   
hóa không truyến tải được nó; nó là một hệ thống những   
hình tượng nghệ thuật mang tính cá thể hóa. Đặc trưng này   
của thông tin nghệ thuật được lý giải thông qua những khái   
niệm đại cương của lý thuyết thông tin như: tính nguyên   
bản, độ dư thừa, sự lựa chọn, sự chỉnh đốn, văn bản, mã, ký   
hiệu, v.v. Đặc tính căn bản cùa thông tin nghệ thuật là bộc   
lộ bản chất cá thể cùa những khách thể được mô tả bằng   
những phương tiện ký hiệu nào tương ứng với khách thể   
được phản ánh, truyển đạt bằng phương tiện ký hiệu cả thế   
giới quan lẫn nhân cách tác giả của thông báo - tức là nghệ   
sĩ. Tính đa nghĩa là đặc tính thiết yếu của ký hiệu thẩm mỹ;   
tuy nhiên, trong nghệ thuật không thể có hai hệ thống ký   
hiệu khác nhau nào lại cùng mang ý nghĩa như nhau. Trong   
các văn bản nghệ thuật, ký hiệu phụ thuộc rát nhiếu vào văn   
cảnh, bởi vậy ý nghĩa của ký hiệu là đơn nhất và không thể   
lặp lại. Do đó không thề dịch hết được một thông báo nghệ   
thuạt sang một hệ thống ký hiệu khác; dống thời ý nghla cùa   
ký hiệu bị giới hạn bởi văn cảnh của cái hệ thống mà trong   
đó ký hiệu được đem áp dụng.  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 379

Quan niệm vế thông tin thẩm mỹ, một mặt, gắn với việc   
áp dụng vào nghệ thuật các phương pháp phân tích cụ thể   
do lý thuyết thông tin đê' xuất, mặt khác, gắn với ý đổ đem   
các khái niệm mới để lý giải quá trình nghệ thuật. Ví dụ,   
quan niệm vẽ thông tin nghệ thuật được đặt tương ứng với   
khái niệm vể tính tổ chức (tính chỉnh đốn) của ngôn ngữ   
thơ (nhịp điệu, âm thanh, hệ thống hình ảnh). Việc xác định   
thông tin nghệ thuật như là một sự lựa chọn bao giờ cũng   
gắn với sự hạn chế độ đa dạng, cho phép vạch ra tài nghệ   
và tình cảm thầm mỹ của nghệ sĩ bộc lộ ra sao ở thông báo   
nghệ thuật. Việc xác định thông tin nghệ thuật như là sự giới   
hạn và sự khuếch đại độ đa dạng là tương ứng với các đặc   
tính của thông báo nghệ thuật trên các cấp độ hình thức và   
nội dung. Sự kết hợp hai mặt này của thông báo nghệ thuật   
sẽ chi phối việc thực hiện dự đổ tư tưởng của nghệ sĩ.  
THƠVÀ VÁN XUÔI  
Hai kiểu tổ chức ngôn từ nghệ thuật mà sự khác nhau   
thuần túy bế ngoài trước hết ở cơ cấu nhịp điệu. Nhịp điệu   
ở thơ được tạo ra do sự phân chia (theo những quy tắc mang   
tính số lượng) dòng ngôn từ tác phẩm thành những ngữ đoạn   
vốn không trùng hợp với sự phân chia dòng ngôn từ theo quy   
tắc cú pháp. Dòng ngôn từ ở văn xuôi được phân chia thành   
nhang câu và đoạn câu vốn có ở lời nói thường ngày nhưng   
đã được tu chỉnh lại; tuy nhiên, nhịp điệu của văn xuôi là hiện   
tượng phức tạp, khó thấy, chưa được nghiên cứu kỹ.  
380 I LẠI NGUYÊN ÂN

Thoạt đầu nghệ thuật ngôn từ nói chung được gọi là thơ   
(thuật ngữ “thi” của Trung Hoa được dùng chung ở vùng   
Đông Á cổ và trung đại, thuật ngữ “poièsis” của Hy Lạp   
được dùng chung ở châu Âu, v.v.) do thực tế là cho đến thời   
cận đại, các hình thức ngôn từ có nhịp điệu của thơ hoặc gấn   
với thơ vẫn chiếm ưu thế trong hầu hết các nến văn học. Văn   
xuôi (thuật ngữ “prosa” gốc La tinh được dùng chung ở châu   
Âu; các thuật ngữ “văn” - trong sự phân biệt với “thi”, - “tản   
văn”... ở Trung Hoa và Đông Á, v.v.) thường được dùng để   
gọi chung những tác phẩm chữ viết không mang tính nghệ   
thuật như sử, triết, chính luận, thông tin, hành chính, v.v...  
Thơ. Là hình thức nảy sinh đầu tiên của nghệ thuật   
ngôn từ theo nghĩa đen (tức là không có sự phân giới với   
thơ ca dân gian). Câu thơ là đơn vị kiến tạo cơ sở của   
những tác phẩm thuộc các thể loại khác nhau (trường ca   
sử thi, bi kịch, hài kịch, các thể tài trữ tình) ở văn học Hy   
Lạp-La Mã cổ đại, ở văn học châu Âu trung đại, Phục Hưng   
và chủ nghĩa cổ điển.  
Tính chất bất thường của việc tổ chức ngôn từ ở câu thơ   
thể hiện ý nghĩa đặc biệt, bản chất đặc thù của phát ngôn.   
Nó dường như muốn tỏ ra rằng phát ngôn thơ không giản   
đơn là một thông báo hoặc một phán đoán lý thuyết, mà là   
một “hành vi” ngôn từ tự tại. So với văn xuôi, thơ có tính   
hàm súc cao; từng câu thơ đểu có tính độc lập nội tại, hướng   
tới tính chất và cấu trúc của những cách ngôn. Nảy sinh như   
một sự phân lập khỏi ngôn ngữ của thực tại, hình thức câu  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
381

thơ đã như là một tín hiệu của việc đưa thế giới nghệ thuật   
khỏi khuôn khổ tính xác thực thường ngày.  
Câu thơ tổ chức chất liệu ngữ âm một cách toàn diện,   
làm cho ngôn từ mang tính hoàn chỉnh trọn vẹn vể nhịp   
điệu; quan niệm truyền thống của nhiều nền mỹ học đều   
gắn tính hoàn chỉnh này với cái đẹp. Cách tổ chức ngôn   
từ đặc biệt ở câu thơ cũng tạo cho nó khả năng trở nên đa   
nghĩa. Thơ có khả năng tái tạo giọng nói sống động và sắc   
thái cá nhân của tác giả; điểu này cũng được “vật chất hóa”   
trong kiến tạo của câu thơ.  
Ở trữ tình hiện đại, câu thơ thực hiện một nhiệm vụ   
kép: tương ứng với vai trò đã có từ khởi thủy, nó đưa một   
thông báo vể một kinh nghiệm sống thực của tác giả vào lĩnh   
vực nghệ thuật, tức là biến một dữ kiện kinh nghiệm thành   
một sự kiện nghệ thuật; đổng thời câu thơ lại cho phép tái   
tạo bằng giọng điệu trữ tình một sự thật trực tiếp của thể   
nghiệm sống cá nhân, một “giọng người” thật sự, riêng biệt -   
giọng nói của nhà thơ.  
Văn xuôi. Trước thời cận đại, ở hầu khắp các nển văn   
học dân tộc, văn xuôi phát triển ở ngoại vi của nghệ thuật   
ngôn từ, tạo nên những hiện tượng ngôn từ pha trộn, nửa   
nghệ thuật (biên niên lịch sử, độc thoại triết học, hồi ký,   
thuyết pháp, tác phẩm tôn giáo, V.V.). Ở châu Âu, văn xuôi   
theo nghĩa đen, được hình thành từ thời Phục Hưng. Văn   
xuôi hiện đại gắn chặt với văn tự và ấn loát, khác với các   
hình thức sơ kỳ của thơ vốn xuất xứ từ sinh hoạt khẩu ngữ.  
382 I LẠI NGUYÊN ÂN

Ngôn từ văn xuôi - cũng như ở thơ - có xu hướng tách   
khỏi khẩu ngữ sinh hoạt, hướng tới sự cách điệu. Chỉ với sự   
phát triển của chủ nghĩa hiện thực, những đặc tính của ngôn   
từ văn xuôi như tính “tự nhiên”, “giản dị”, mới trở thành tiêu   
chuẩn thầm mỹ; sự tuân thủ các tiêu chuẩn này cũng khó   
k h ô n g k é m SO với việc xây d ự n g các d ạ n g phức tạp của n g ô n   
từ thơ ca. Sự hình thành và phát triển cùa văn xuôi nói chung   
diễn ra trong tương quan và tương ứng thường xuyên với thơ.  
Việc nghiên cứu bản chất của văn xuôi nghệ thuật chỉ   
mới được bắt đầu từ thế kỷ XIX và triển khai ở thế kỷ XX.   
Trên những nét chung nhất, một số nguyên tắc cốt yếu phân   
biệt ngôn từ văn xuôi với ngôn từ của thơ đã được vạch ra.   
Trong văn xuôi, ngôn từ mang tính miêu tả (tạo hình), nó ít   
tập trung vào chính nó; trong khi đó ở thơ thì không thể tách   
rời ngôn từ. Ở văn xuôi, ngôn từ còn trở thành đối tượng   
miêu tả; nó như là “lời của kẻ khác”, không trùng với lời tác   
giả. Ở thơ, ngôn từ là duy nhất của tác giả và của nhân vật   
cùng kiểu với tác giả; thơ mang tính độc thoại. Trong khi đó   
văn xuôi thiên vê' tính đối thoại, nó thu hút vào mình những   
“giọng nói” không trùng nhau. Ở văn xuôi nghệ thuật, sự   
tương tác phức tạp giữa các giọng nói (của tác giả, của người   
kể chuyện, của các nhân vật) nhiếu khi khiến ngôn từ trở   
nên đa hướng, đa trị, - tính đa trị này khác vế bản chẫt SO với   
tínli đd nghĩa cùd ngùn lừ ihơ ca.  
Văn xuôi nghệ thuật và thơ đểu cải biến các khách thể   
thực tại và xây dựng thế giới nghệ thuật của mình, nhưng  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I 383

văn xuôi thực hiện điếu này trước hết bằng việc thiết định   
theo cách riêng các khách thể và hành động, hướng tới tính   
cụ thể cá nhân của các hàm nghĩa biểu đạt.  
Có những hình thức trung gian giữa thơ và văn xuôi:   
thơ văn xuôi (hình thức gần với thơ trữ tình về các dấu hiệu   
phong cách, đề tài, bố cục, trừ bố cục âm luật); văn xuôi có   
nhịp điệu (gần với câu thơ xét vế dấu hiệu âm luật; ví dụ: câu   
thơ tự do; thể phú ở Trung Hoa, Việt Nam...). Đôi khi thơ và   
văn xuôi xuyên thấm lẫn nhau (ví dụ văn xuôi trữ tình) hoặc   
chứa đựng trong nhau những mảng văn bản “dị loại” (tác   
phẩm thơ có những mảng văn xuôi; tác phẩm văn xuôi có   
những đoạn thơ xen kẽ, của các nhân vật hoặc của tác giả).  
THỜI GIAN VÀ KHÔNG GIAN NGHỆ THUẬT  
Những phẩm chất định tính quan trọng của hình tượng   
nghệ thuật, đảm bảo cho việc tiếp nhận toàn vẹn thực tại   
nghệ thuật và tổ chức nên kết cấu của tác phẩm. Nghệ thuật   
ngôn từ thuộc nhóm các nghệ thuật động (dynamic), các   
nghệ thuật thời gian (khác với các nghệ thuật tạo hình vốn   
mang tính không gian). Nhưng hình tượng văn học, vẽ mặt   
hình thức, được khai triển trong thời gian (tính tuần tự của   
văn bản), về mặt nội dung nó tái tạo bức tranh vừa không   
gian vừa thời gian vẽ thẽ giới, hơn nữa, lại tái tạo ớ bình diện   
giá trị tư tưởng-tượng trưng của bức tranh ấy. Những vật   
chuẩn không gian truyền thống như “ngôi nhà” (hình tượng  
384 I LẠI NGUYÊN ÂN

không gian đóng), “khoảng trống” (hình tượng không gian   
mở), “ngưỡng”, cửa sổ, cửa ra vào (giới hạn giữa cái này và   
cái khác), từ xa xưa đã là điểm đổng vị của lực hàm nghĩa   
trong các mô hình thê giới của văn học (và rộng hơn, của   
văn hóa). Niên lịch trong nghệ thuật củng có tính tượng   
trưng (ví dụ sự vận động từ cái sinh tốn phồn thịnh của mùa   
xuân và mùa hạ sang nỗi buổn thu là tiêu biểu cho thế giới   
văn xuôi Turghenev). Những kiểu tình huống giá trị cổ xưa,   
được hiện thực hóa trong các hình tượng không-gian-thời-   
gian (“chronotop” - thuật ngữ của M. Bakhtin), ví dụ “thời   
gian điển viên” trong ngôi nhà cha mẹ, “thời gian phiêu lưu”   
của những thử thách nơi đất khách quê người, “thời gian   
bí tích” của những đau khổ hoạn nạn nơi địa ngục,... - nói   
chung đểu được văn học cận đại, hiện đại bảo lưu, dưới dạng   
có sút giảm (ví dụ “nhà ga” hoặc “bến tàu”, “sần bay” như là   
địa điểm của những gặp gỡ quyết định, địa điểm của sự chọn   
đường, của những thức nhận bất ngờ, V.V., tương ứng với   
những ngã tư đường hoặc quán rượu bên đường thuở xưa).  
Do bản chất ký hiệu, bản chất tinh thần, tượng trứng   
của nghệ thuật ngôn từ, các tọa độ không gian và thời gian   
của thực thể văn học thường không được cụ thể hóa, thường   
bị ngắt quãng và mang tính ước lệ (ở thẩn thoại và các tác   
phẩm nghịch dị, giả tưởng, các hình tượng và đại lượng   
không gian nói chung không hiện rõ; ở nhiều tác phẩm văn   
học khác có thê thây tiến trình không đỗng đẽu của thời gian   
cốt truyện, khi thì nó bị đứng dừng lại tại các điểm miêu tả,   
hoặc bị lạc hướng ngoái lại phía trước, có khi là tiến trình  
/5  
0  
 THUẬT NGỬVẢN HỌC I   
385

song hành trong các tuyến cốt truyện khác nhau, v.v.)ề Tuy   
nhiên, ở đây đã thấy hình tượng văn học có bản chất thời   
gian - như điếu mà G.E. Lessing nêu trong Laokoon, - tính   
ước lệ trong việc truyến đạt không gian được cảm nhận ít   
rõ rệt hơn và chỉ được ý thức khi định phiên dịch tác phẩm   
văn học sang ngôn ngữ của các nghệ thuật khác; thế nhưng   
tính ước lệ trong việc truyển đạt thời gian, biện chứng của sự   
không trùng hợp thời gian trần thuật và thời gian của các sự   
kiện được miêu tả, thời gian kết cấu với thời gian cổt truyện  
- đã trở nên quen thuộc với tiến trình văn học như một mâu   
thuẫn hiển nhiên và có tính nội dung.  
Nghệ thuật ngôn từ cổ xưa rất nhạy cảm với kiểu xếp đặt   
thời gian, với các điểm “mốc” trong cách tính thời gian của   
tập thể hoặc lịch sử (cũng như trong hệ thống truyền thống   
các loại thể văn học: trữ tình - là “hiện tại”, sử thi - là “quá khứ   
xa xưa”, cách biệt vẽ chẫt SO với thời gian sống của người diễn   
xướng và khán giả). Thời gian thần thoại - đối với người lưu   
giữ và người kể chuyện - không đi vào quá khứ; trần thuật   
thẩn thoại kết thúc bằng việc gắn các sự kiện với cõi thế hiện   
tại hoặc với sổ phận tương lai của cõi thế (thần thoại vế chiếc   
hộp Pandore, về Prométhée bị xiểng mà đến một lúc nào đó sẽ   
được giải phóng). Thời gian truyện cổ tích - là quá khứ ước lệ   
công nhiên, là thời gian (và không gian) hư cấu; kết thúc mang   
tính mỉa mai của nó thường nhấn mạnh rằng người ta không   
thế thoát khỏi thời gian truyện cổ tích trong quãng thời giờ nó   
được kể lại (dựa trên căn cứ này có thể kết luận rằng truyện cổ   
tích x u ẩ t hiện m u ộ n h ơ n SO với th ẩn th o ại).  
386 I LẠI NGUYÊN ÂN

Mức độ của hư cấu tăng tiến theo mức suy thoái của   
các mô hình thế giới trong các nghi lễ cổ xưa vốn được đánh   
dấu bằng những nét tả thực ngây thơ (ví dụ, sự tuân thủ tính   
duy nhất của thời gian và địa điểm trong kịch cổ đại có ngọn   
nguồn lễ thức thần thoại) trong các ý niệm không gian-thời   
gian đặc thù của ý thức văn học. Ở sử thi và truyện cổ tích,   
nhịp điệu của hành động được miêu tả, hành động sử thi   
hoặc hành động cổ tích chưa thể bị đảo lộn thành hai hoặc   
vài ba trường diện đông thời với nhau; nó vẫn là hành động   
tuyến tính nghiêm ngặt và vế mặt này, nó vẫn giữ sự tin cậy   
vào kinh nghiệm; người kể chuyện sử thi chưa có một trường   
nhìn rộng SO với tẩm nhìn của nhân loại thông thường; nó   
cứ mỗi thời điểm lại ở trong một và chỉ một điểm nhìn của   
không gian cốt truyện. Bước đột biến do tiểu thuyết châu Âu   
thực hiện trong việc tổ chức không gian và thời gian của các   
thể loại trần thuật (tự sự) tựu trung là: tác giả, cùng với quyến   
hư cấu công nhiên và không theo truyền thống, còn có quyến  
- với tư cách người đê' xướng và người sáng tạo - sai khiến   
thời gian tiểu thuyết. Khi hư cáu nghệ thuật gỡ bỏ mặt nạ   
của sự kiện hiện thực, và nhà văn từ bỏ vai trò nghệ nhân   
hát rong hoặc vai trò người chép sử biên niên, - khi đó quan   
niệm kinh nghiệm ngây thơ vế thời gian sự kiện sẽ không   
còn cấn thiết nữa. Sự ôm trùm thời gian từ nay có thể rộng   
bao nhiêu cũng được, nhịp điệu trấn thuật có thể không nhịp   
nhàng đẽn mấy cũng xong; những “sân khẫu hành động”   
song hành, việc hướng thời gian quay lùi, những lối thoát tới   
cái tương lai mà người trần thuật biết rõ - tất cả những cái đó  
1 5 0 THUẬT NGỮ VẮN HỌC I   
387

từ nay đểu được phép và trở nên quan trọng vê chức năng   
(nhằm các mục tiêu phân tích, biện giải hoặc gầy hẫp dẫn).   
Những ranh giới giữa sự toát yếu sự kiện của tác giả vốn đẩy   
nhanh thời gian cốt truyện, sự miêu tả vốn làm dừng tiến   
trình đó để bao quát không gian, và những đoạn kịch hóa   
mà thời gian kết cấu đểu nhịp với thời gian cốt truyện - được   
nhận biết và trở nên sắc nét hẳn lên. Tương tự, cũng có sự   
khác biệt rõ rệt giữa tính định vị và bất định vị trong không   
gian của chổ đứng (lập trường) người trấn thuật.  
Nếu như ở tác phẩm ngắn và vừa (mà Con đấm pich của   
A.s. Pushkin được xem như mẫu mực cổ điển), các điểm mới   
của không gian-thời gian nghệ thuật nói trên còn thống nhất   
cân bằng và hoàn toàn phụ thuộc vào tác giả-người trần thuật   
(là người như đang trò chuyện với độc giả ở phía bên kia   
không gian thời gian hư cấu), thì ở tiểu thuyết cỡ lớn thế kỷ   
XIX, sự thống nhát ấy dao động dưới ảnh hưởng của các lực ly   
tâm. Các lực đó là: sự khám phá thời gian niên biểu-sinh hoạt   
trong không gian có người ở, gắn với quan niệm môi trường   
xã hội làm hình thành tính cách con người; sự khám phá trần   
thuật nhiểu chủ thể và sự dịch chuyển trung tâm các tọa độ   
không gian-thời gian trong thế giới nội tâm các nhân vật gắn   
với sự phát triển của phân tích tâm lý. Khi những quá trình   
kéo dài đó lọt vào trường nhìn của người trần thuật, tác giả   
phải mạo hiểm dừng lại trước cái bài toán bất khả giải là tái   
hiện cuộc đời “từng phút từng phút một”. Lối thoát là dem   
những tình tiết thường ngày vốn tác động nhiều tới con người   
ra ngoài phạm vi thời gian hành động (ví dụ những đoạn  
388 I LẠI NGUYÊN ÂN

trưng bày trong Lão Goriot của Balzac, mô tả nhà trọ của mụ   
Vauquer) hoặc phân bố theo lịch biểu cho các đoạn vốn được   
dệt bởi tiến trình của cái thường ngày (ví dụ trong các tiểu   
thuyết của Turghenev, các chương “hòa bình” trong Chiên   
tranh và hòa bìrth của Tolstoi). Những lối mô phỏng bản thân   
“dòng sông đời sống” như thế đòi hỏi người trần thuật một sự   
đặc biệt kiên trì để luôn có mặt và quản lý chặt sự kiện. Nhưng   
mặt khác, một quá trình ngược lại, quá trình tự lạ hóa của tác   
giả trần thuật cũng đã bắt đầu: không gian của các đoạn mang   
tính kịch ngày càng hay được tồ chức từ “chố đứng quan sát”   
của một trong số các nhân vật, các sự kiện ngày càng hay được   
miêu tả theo lối đổng thời (synchronique), như đang diễn   
ra trước mắt người tham dự. Một điểm cốt yếu nữa là thời   
gian niên biểu-sinh hoạt, khác với thời gian sự kiện (từ ngọn   
nguốn - là thời gian truyện phiêu lưu), không có mở đẩu và   
kết thúc (cuộc sống vẫn tiếp tục).  
Gắng thanh toán những mâu thuẫn ấy, Tchékhov, ứng   
với các quan niệm chung của ông về tiến trình cuộc đời (thời   
gian thường ngày chính là thời gian bi kịch chủ chốt của tồn   
tại nhân loại), đã hòa trộn thời gian sự kiện và thời gian sinh   
hoạt đến mức thành một sự thống nhất không thể chia tách:   
những tình tiết chỉ xảy ra một lẩn được đưa ra dưới dạng ngữ   
pháp không hoàn thành (imparíait), dường như là những   
cảnh đời thường hay lặp lại, làm đầy cả một khoảng niên   
biếu đời thường. Ngược với kiểu xử lý của Tchékhov ở văn   
học cổ điển giữa thế kỷ XIX là Dostoievski: ông tập trung   
cốt truyện vào những giới hạn thời gian khủng hoảng, đột  
Í50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 389

biến của những thử thách quyết định, được đo bằng vài ngày   
hoặc vài giờ. Tính tiệm tiến theo lịch biểu ở đây được đảm   
bảo bởi sự bộc lộ mang tính quyết định của các nhân vật   
trong những phút giây định mệnh của đời họ. Tương ứng   
với thời gian đột biến tăng tồc ấy ở sáng tác của Dostoievski   
là cái không gian được soi rọi dưới dạng sần khấu, cái không   
gian bị hút hết vào biến cố, cái không gian đo bằng mấy bước   
chân của các nhân vật, - đó là những “ngưỡng” (cửa đi; cầu   
thang; sân; ngõ hẻm không người qua lại), “chỗ nương náu   
ngẫu nhiên” (quán rượu, ngăn buồng trên tàu hỏa), phòng   
xử án, - chúng đáp ứng các tình huống phạm tội, tự thú, xử   
án... Đổng thời, những tọa độ không gian và thời gian tinh   
thần ở các tiểu thuyết của ông cũng bao phủ một vũ trụ nhản   
loại (thời hoàng kim cổ đại, thời trung cổ, cách mạng Pháp,   
v.v.) và những lát cắt ý tưởng vụt thoáng ấy của tồn tại thế   
gian lại kích thích việc đối chiếu thế giới của Dostoievski với   
thế giới Thẩn khúc của Dante và ĩaust của Goethe.  
Ở việc tổ chức không gian-thời gian của các tác phẩm văn   
học thế kỷ XX có thể nêu một số xu hướng và đặc điểm sau:  
-   
Nhấn mạnh bình diện tượng trứng của bức toàn cảnh   
không gian thời gian hiện thực chủ nghĩa; điểu này cho   
thấy xu hướng tạo địa điểm vô danh hoặc hư cấu: “Thành   
Phố” thay cho Kiev - trong Nghệ nhân và Margarita của M.   
Bulgakov; hạt loknapatot ớ miên nam Hoa Kỳ - do tưởng   
tượng của w. Faulkner tạo ra; lịch sử khái quát Mỹ La tinh   
của xứ Macondo trong Trăm năm cô đơn của G. Garcia  
390 I LẠI NGUYÊN ÂN

Marquéz. Tuy nhiên, điếu quan trọng là không gian và thời   
gian nghệ thuật ở tất cả các trường hợp này đòi hỏi phải   
được nhận dạng hoặc có sự gần gũi vế địa lý-lịch sử; thiếu   
điều đó thì không hiểu nổi tác phẩm.  
- Ngoài đặc điểm văn học hiện thực hiện đại, còn thấy   
lối sử dụng thời gian khép kín, tách biệt khỏi cách tính thời   
gian lịch sử; đó là thời gian nghệ thuật của cổ tích và ngụ   
ngôn, nhiều khi ứng với nó là tính bất định của địa điểm   
hành động (Vụ án của F. Kaíka, Dịch hạch của A. Camus,   
Wotte của s. Beckett).  
- Một cột mốc đáng chú ý cùa sự phát triển văn học hiện   
đại là dùng ký ức của nhân vật như không gian nội tâm đế   
triển khai cốt truyện; tiến trình ngắt quãng, trở ngược, v.v. của   
thời gian cốt truyện được viện cớ không phải bởi chủ ý tác   
giả, mà bởi cơ chế tâm lý của sự hối tưởng (điều này chẳng   
những có trong sáng tác của M. Proust và V. Woolf, mà còn có   
trong sáng tác của những nhà văn nghiêng về kiểu hiện thực   
truyền thống, ví dụ, V. Bykov, Ị.v. Triíonov). Lối dàn dựng ý   
thức nhân vật như vậy cho phép thu rút thời gian hành động   
xuống còn vài ngày hoặc vài giờ; ở điện ảnh, hổi tưởng có thể   
chiếu ứng không gian và thời gian của cả một đời người.  
- Ở văn học hiện đại vẫn chưa mất kiểu nhân vật vận   
động trong không gian thế tục, không gian sử thi nhiều bình   
diện cùa nhưng sô phận lịch sứ tập thé, ví dụ các nhàn vật   
Sông Đông êm đểm của M. Sholokhov, Đời Kim Samghin của   
M. Gorki.  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
391

THUYẾT DI TRÚ  
Cũng được gọi là thuyết vay mượn, hoặc thuyết “cốt   
truyện lang thang”. Một lý thuyết giải thích sự giống nhau   
ở sáng tác dân gian cùa các dân tộc khác nhau bằng sự di   
chuyển của tác phẩm từ một hoặc một số nước này sang   
nước khác. Thuyết này được thừa nhận rộng rãi ở thời kỳ   
hình thành mạnh mẽ những liên hệ văn hóa quốc tế (nửa   
sau thế kỷ XIX). Luận điểm cơ bản của thuyết này được   
nêu trong các công trình của nhiểu học giả, khởi đầu là nhà   
ngữ văn Đức T. Beníey; năm 1859 ông cho xuất bản cuốn   
Panchatantra với những khảo sát sâu rộng để đi đến kết luận   
cho rằng một số lượng lớn các truyện cổ tích và truyện kể đã   
từ Ấn Độ phổ biến vào tất cả các nước. Ở Nga, thuyết này   
cũng được thể hiện trong công trình của một số học giả vào   
những năm 1890 (A.N. Pypin, V.V.Stasov, V.EMiller), rõ rệt   
nhất là trong việc n g h iên cứu các thể loại tự sự (truyện cổ   
tích, sử thi, balat) và tục ngữ, đôi khi cả nghi lễ dân gian.  
Việc thuyết di trú tranh luận với trường phái thần thoại   
học đã dẫn đến sự phân giới hai lĩnh vực nghiên cứu: các   
nhà thần thoại học nghiên cứu nguồn gốc của sáng tác dân   
gian; các học giả theo thuyết di trú thì phải giải thích đời   
sống tiếp sau đó của sáng tác dân gian. Thuyết di trú giới hạn   
ý niệm vé tài sản dàn tộc-bộ lạc từ xa xưa trong sáng tác dân   
gian, cho rằng trong đó phán lớn là vay mượn từ các nền văn   
hóa khác, các thời đại khác.  
392 I LẠI NGUYÊN ÂN

Dần dẩn vế sau, thuyết di trú tập trung chú ý vào việc   
nêu lên những mối liên hệ lẫn nhau về văn hóa-lịch sử giữa   
các dân tộc. Thuyết di trú đã đem vào khoa học một khối   
lượng lớn tài liệu vẽ văn bản, nhưng do chỗ thiên vế sơ   
lược, hình thức, nó đã phiến diện khi SO sánh các cốt truyện   
và môtíp; nó đem ảnh hưởng văn hóa lịch sử để giải thích   
những sự gần gũi và tương đổng ở những trường hợp có   
tương đổng vế loại hình giữa các hiện tượng văn hóa nghệ   
thuật thế giới.  
TIẾP NHẬN THẨM MỸ  
Một dạng thức hoạt động thẩm mỹ, được thực hiện ở   
việc tiếp nhận (thưởng thức, cảm thụ) tác phẩm nghệ thuật   
với tư cách một giá trị thẩm mỹ; sự tiếp nhận này luôn luôn   
đi kèm với sự nảy sinh tình cảm (trải nghiệm) thẩm mỹ.   
Tiếp nhận thẩm mỹ không phải là sự tái hiện giản đơn tác   
phẩm nghệ thuật trong ý thức, mà là một quá trình phức tạp:   
quá trình cùng tham dự và cùng sáng tạo của chủ thề tiếp   
nhận. Khác với hoạt động thầm mỹ của nghệ sĩ-người sáng   
tạo tác phẩm nghệ thuật, tiếp nhận thẩm mỹ không mang   
tính công nghệ và nó vận hành theo hướng ngược: từ việc   
tiếp nhận kết quả (tác phẩm nghệ thuật nói chung) đi đến   
tiếp nhận các ý tưởng chứa đựng trong đó. Giữa tác phẩm   
và chú đê tiêp nhận bao giờ cũng có một sự gián cách thẫm   
mỹ: phải ý thức ra rằng trước mắt mình chỉ là sự miêu tả   
thực tại chứ không phải là bản thân thực tại. Để vượt qua  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
393

sự gián cách, ở chủ thể tiếp nhận phải có một trạng thái tâm   
lý nhất định (tâm thế thẩm mỹ) để vừa cảm nhận tác phẩm   
nghệ thuật như có thể là thực tại, đồng thời vừa không quên   
tính ước lệ của nó. Tiếp nhận thẩm mỹ, vì vậy, mang tính hai   
chiếu (ambivalent): chủ thể tiếp nhận vừa tin vừa không tin   
vào tính thực tại của cái được miêu tả. Tiếp nhận thẩm mỹ   
được xác định phẩn lớn bởi tác phẩm nghệ thuật: tác phẩm   
không chỉ là nguón thông tin nghệ thuật chủ yếu, mà còn   
để ra phương thức “đọc” nó, “dịch” nó sang bình diện cảm   
xúc-hình tượng của chủ thể. Tính phức tạp của tiếp nhận   
thẩm mỹ là ở chỗ các ý tưởng của tác phẩm không thể dịch   
sang bình diện lời nói, khái niệm (theo lối nói hình ảnh của   
Hemingway, nó giống như 7/8 tảng băng trôi bị chìm dưới   
nước). Đặc tính trên là căn cứ để chủ nghĩa tượng trưng xây   
dựng quan niệm của họ, theo đó tư tưởng thẩm mỹ bao giờ   
cũng tiểm ẩn SO với ý thức thường ngày. Tuy nhiên, ở văn   
bản nghệ thuật, ở hệ thống các phương tiện biểu hiện bao   
giờ cũng có khóa mã cho phép giải ra các hàm nghĩa kín đáo   
của nó. Việc thâm nhập vào hàm nghĩa của tác phẩm nghệ   
thuật còn phụ thuộc vào năng lực thẩm mỹ của chủ thể, vào   
trình độ phát triển vế tình cảm thẩm mỹ ở chủ thể tiếp nhận.   
Tính chọn lọc và chiểu sầu của tiếp nhận thẩm mỹ bị quy   
định bởi trạng thái văn hóa của xã hội, bởi tiềm năng văn   
hóa chung của cá nhân và hệ thống những định hướng giá   
trị của cá nhân. Sản phám của tiẽp nhận thẩm mỹ là một   
hình tượng và một hàm nghĩa “thứ sinh”, có thể trùng hoặc   
không trùng với hình tượng và tư tưởng mà tác giả trù định.  
394 I LẠI NGUYÊN ÂN

Có thể phân chia một số điểm chủ chốt trong quá trình tiếp   
nhận thẩm mỹ: tâm thế hướng vào tiếp nhận tác phẩm nghệ   
thuật; cảm xúc sơ bộ từ việc tiếp xúc với nó; vui mừng nhận   
ra ở tác phẩm cái hình tượng chờ đợi, phát triển nó trên   
cơ sở liên tưởng với các ý niệm hợp với kinh nghiệm sống   
và kinh nghiệm văn hóa của chủ thể. Do chỗ hình tượng   
nghệ thuật không bao giờ hoàn toàn không phù hợp với sự   
chờ đợi của chủ thể, cho nên sự nhận ra bao giờ cũng mang   
dạng thức một trò chơi độc đáo: chiếm lĩnh hình tượng nghệ   
thuật của “kẻ khác” và thấu cảm (empathy), truyền xúc cảm   
của mình vào hình tượng ấy. Trong trường hợp thông tin   
nghệ thuật vượt quá sự chờ đợi của chủ thể, khi đó hoặc là   
sự tiếp nhận thẩm mỹ bị phá vờ (chủ thể đánh giá tác phẩm   
là kỳ quặc, lố lăng, phi lý, kém cỏi), hoặc là trên cơ sở tăng   
cường óc tưởng tượng, ở chủ thể tiếp nhận sẽ hình thành   
một hình tượng-cảm xúc mới, trong đó tư tưởng mà nghệ   
sĩ gửi vào tác phẩm sẽ được khám phá như là mới nảy sinh.   
Điểm cao nhất này của tiếp nhận thẩm mỹ đi kèm với một   
cảm xúc thẩm mỹ sâu sắc, có thể gọi là thanh lọc (katharsis),   
theo thuật ngữ của Aristoteles. Hoàn tất quá trình tiếp nhận   
thẩm mỹ là phán đoán thẩm mỹ.  
Tiếp nhận thẩm mỹ không bao giờ có dạng khai triển;   
nó có thể dừng lại ở cảm xúc sơ bộ hoặc ở mức nhận ra   
những hình tượng quen thuộc, nhưng có thể đạt tới một độ   
căng cao (chân động), khi chú thế cám nhận niêm vui chảng   
những do cái hàm nghĩa được anh ta khám phá, mà còn do   
bản thân hành vi khám phá ấy.  
/50 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I 395

TIỂU THUYẾT  
Tác phẩm tự sự, trong đó sự trần thuật tập trung vào số   
phận một cá nhân trong quá trình hình thành và phát triển   
của nó; sự trần thuật ở đây được khai triển trong không gian   
và thời gian nghệ thuật đến mức đủ để truyền đạt “cơ cấu” của   
nhân cách. Belinski gọi tiểu thuyết là “sử thi của đời tư”, do   
chỗ nó “miêu tả những tình cảm, dục vọng và những biến cố   
thuộc đời sống riêng tư và đời sống nội tâm của con người”.  
Tiểu thuyết trình bày đời sống cá nhân và đời sống xã   
hội như những tố chất có tính độc lập tương đối, không làm   
cạn kiệt được nhau, không ngốn nuốt được nhau; đây là đặc   
điểm quyết định nội dung thể loại của tiểu thuyết. Mặc dù   
chịu sự quy định trước hết của “tính độc lập” ấy, cầu chuyện   
số phận của một cá nhân vẫn có ý nghĩa khái quát chung,   
ý nghĩa bản thể. Đồng thời, sự giao tiếp của nhân vật tiểu   
thuyết với những lý tưởng, những mục tiêu của tập thể (xã   
hội, dân tộc, quốc gia) thường là điểm kết thúc, điểm đỉnh   
(cao trào) trong sự phát triển cái ý thức vê' bản thân (tự ý   
thức) của nhân vật; nhưng mọi ý đổ diễn tả các kết quả của   
điểm đỉnh ấy (triển khai thành hành động trong cốt truyện)   
đều đưa đến chỗ làm biến dạng cả bản chất nội dung lẫn cấu   
trúc thể loại của tiểu thuyết.  
Sự kiến giải vẽ tính cách trong tiểu thuyết biểu hiện ở   
chỗ: trong tiểu thuyết “con người không hóa thân đến cùng  
396 I LẠI NGUYÊN ÂN

vào cái thân xác xã hội lịch sử thực tổn”. “Một trong nhửng   
đế tài nội tại căn bản của tiểu thuyết chính là đê' tài vế việc   
nhân vật không tương hợp với sổ phận và vị thế của nó. Con   
người hoặc là cao lớn hơn số phận mình, hoặc là nhỏ bé hơn   
tính người của mình” (M.M. Bakhtin).  
Sự phát triển của nguyên lý cá nhân - điêu thiết yếu đối   
với nhân vật tiểu thuyết - đã diễn ra trong quá trình lịch sử   
nhân loại, do sự phân ly của cá nhân khỏi chỉnh thể cộng   
đổng: việc tìm thấy tự do trong đời sổng phi quan phương,   
đời sống gia đình, sinh hoạt đời thường; việc chối bỏ các   
nguyên tắc tôn giáo, đạo đức, v.v. của quần thể khép kín; sự   
xuất hiện thế giới tư tưởng, đạo đức, tinh thần của cá nhân;   
ý thức vê' giá trị tự thân của cá nhân và xu thế đối lập cái “tôi”   
đơn nhất của mình, sự tự do tinh thần và đạo đức của mình   
với môi trường xung quanh, với “tính tất yếu” tự nhiên và xã   
hội. Thế quân bình (đặc trưng cho sử thi anh hùng ca cổ và   
trung đại) nhường chỗ cho sự bất hòa gay gắt giữa “tôi” và   
xã hội (có một định nghĩa khá phổ cập của Ralph Fox, hình   
dung tiểu thuyết như “thiên trường ca vể cuộc đấu tranh của   
cá nhân với xã hội, với tự nhiên”). Xung đột nan giải (ở tiểu   
thuyết cổ điển thường nghiêng vể kết thúc bi đát hoặc trong   
chiều hướng bi quan: nhân vật suy thoái vế đạo đức, tinh   
thần; sự thừa nhận không thể chống nổi cái ác; sự khép lại   
trong thế giới bản thân; tính anh hùng khắc kỷ), trong khi   
lam bộc lộ tinh độc lập tương đõi của cá nhãn, các ý hướng   
trí tuệ và đạo lý của cá nhân, còn đổng thời phơi bày cả sự   
phụ thuộc của từng cá thê’ vào các xung đột xã hội, cả sự tất  
/50 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I 397

yếu của việc cá nhân phải hợp nhất với “thế giới” (điểu này   
thể hiện đặc biệt rõ ở tiểu thuyết Nga thế kỷ XIX).  
Lịch sử tiểu thuyết tùy thuộc vào sổ phận của cá nhân   
thực tại; tùy thuộc vào việc cá nhân đạt tới tính độc lập nào,   
khi nào, như thế nào; lịch sử tiểu thuyết gắn ở mức độ lớn   
và quyết định với các lợi ích tư tưởng và nghệ thuật của giới   
thống trị, với các tư tưởng nghệ thuật của thời đại, và trước   
hết, gắn với “tư tưởng vể cá nhân” (Belinski) - chính những   
điều nêu trên mài sắc sự chú ý đến đối tượng này và thường   
là nhân tố tạo thể loại.  
Tiểu thuyết phát triển trong những kết cấu cốt truyện   
rất đa dạng. Thậm chí người ta cho rằng: về nguyên tắc, tiểu   
thuyết không có một hình thức thể loại hoàn kết, bởi vì nó   
là “sử thi của thời đại chúng ta”, tức là sử thi của cái hiện   
tại, bởi vì điểu quan trọng đối với nó là sự xúc tiếp tối đa   
với cái thực tại dang dở “chưa xong xuôi” cái thực tại đang   
thành, cái thực tại luôn luôn bị đánh giá lại, tư duy lại. Tiểu   
thuyết không chịu được sự chế định chặt chẽ; nó không   
có quy phạm. Khởi đầu lịch sử của mình, nó đã giễu nhại   
phong cách của các thể loại “già nua”, và sau đó, nó giễu nhại   
mọi mưu toan của các nhà tiểu thuyết muốn khuôn nó vào   
một cấu trúc phong cách nào đó, vào một hệ thống những   
phương thức biểu hiện và miêu tả nào đó của thể loại. Đặt   
trên cái nén cúa các thế loại đã được miêu tá bởi thi học   
Aristoteles hoặc bởi thi học chủ nghĩa cổ điển thì tiểu thuyết   
là một thành tạo hết sức tự do.  
398 I LẠI NGUYÊN ÂN

Với mọi khác biệt của tiểu thuyết vế đế tài (tình yêu, xã   
hội-chính trị, lịch sử, triết lý, giả tưởng...), vê dung lượng, về   
mức độ kịch tính, vế các nguyên tắc kết cấu-cốt truyện, vê'   
các phương thức trần thuật, có thể thấy một số điểm nhấn   
(dominant) vế phong cách. Một trong những điểm nhấn dễ   
thấy nhất là đem tính nội dung trực tiếp của tiểu thuyết thấm   
đẫm tràn đầy mọi thành tố cốt truyện, khi đó tình tiết rắc rối   
(intrigue) sẽ trở thành phương tiện phản ánh xung đột giữa   
cá nhân và xã hội, sẽ trở thành “lò xo” thúc đẩy hành động   
của nhân vật, sẽ tăng cường vai trò cấu tạo cốt truyện của nó.   
Do tạo được kịch tính cho trần thuật, sự rắc rối sẽ chi phổi   
được cả sự phát triển một mâu thuẫn nào đó (nảy sinh, gay   
gắt, giải quyết), cả tiến trình lẫn các thành phần của những   
biến cố cốt truyện, cả bản thân “chìa khóa” kết cấu tác phẩm.   
Tuy vậy, sự rắc rổi, gay cẩn lại không bao giờ là giải pháp   
ở điểm cởi nút, bởi vì thước đo đích thực của tiểu thuyết   
không phải là sự hoàn tất hay mở ngỏ của cốt truyện, mà   
trước hết ở tính chất của sự miêu tả cuộc sống với tư cách   
một quá trình.  
Thực tế phát triển của sáng tác tiểu thuyết ở các nến văn   
học châu Âu cho thấy có hai hướng cáu trúc tiêủ thuyết được   
triển khai. Thứ nhất (mà ngọn nguổn là Don Quijote, 1605,   
1615, của M. Cervantes) là kiểu tiểu thuyết “mở”, miêu tả xã   
hội một cách đa diện, tạo các căn do thật chi tiết cho sự tiến   
triến của nhân vật chính, cho nhân vật này can dự vào thật   
nhiểu biến cố, và những biến cố ấy lại là nơi “cư trú” cho vô   
số nhân vật phụ; kiểu tiểu thuyết này cũng đặc trưng ở sự  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
399

miêu tả rộng rãi hoàn cảnh ngoại giới khách quan, trước hết   
là hoàn cảnh xã hội. Thứ hai (mà ngọn nguổn có thế là Quận   
chúa Clèves /La Princesse de Clèves/, 1678, của bà M.M. de La   
Fayette) - là kiểu tiểu thuyết “đóng”, hết sức tập trung vào cuộc   
đời một con người, đôi khi vào chỉ một xung đột, một tình   
huống, do đó mang tính hướng tâm, đổng tâm, xét vế kết cẫu.   
Và kiểu tiểu thuyết này rất sớm trở thành tiểu thuyết tâm lý.  
Tiểu thuyết, với tư cách là một thể loại của văn học   
châu Âu, đã nảy sinh từ văn học cổ đại Hy La. Ở thời trung   
đại, xu hướng tiểu thuyết bộc lộ rõ nhất trong các sáng tác   
thuộc thể tài tiểu thuyết hiệp sĩ (ví dụ Chuyện Tristan và   
Iseult). Thời Phục Hưng tạo cơ sở thuận lợi cho phát triển   
tiểu thuyết: chất tiểu thuyết bộc lộ trong các tác phẩm thể   
truyện (novella) như của G. Boccaccio; thể trường ca (của   
M. Boiardo, L. Ariosto, T. Tasso) và thể kịch (trước hết là   
của w. Shakespeare). Nhưng tiểu thuyết đích thực, gắn với   
những tìm tòi tư tưởng triết lý, với toàn bộ tinh thần Phục   
Hưng, chỉ nảy sinh ở cuối thời đại này, với Don Quiịote,   
nhà quý tộc tài ba xứ Mancha (ph. I: 1605, ph. II: 1615) của   
Miguel de Cervantes. Sau thời Phục Hưng, khi văn học điển   
viên, văn học tao nhã là chủ đạo, thì xu hướng phát triển   
tiểu thuyết chỉ bộc lộ rõ trong các sáng tác thuộc loại tiểu   
thuyết du đãng (roman picaresque, còn được dịch là tiểu   
thuyết bợm nghịch), khai thác các đặc điểm “trào phúng   
ménipée" vôn đặc trưng cho chât tiếu thuyết: sự hư câu tự   
do; vai trò chủ đạo của kinh nghiệm cá nhân tác giả trong   
sáng tạo; tính “không hoàn thành” của hành động và của  
400 I LẠI NGUYÊN ÂN

nhân vật; sự tiếp cận với cái đương đại, đương thời; sự kết   
hợp chất cười cợt với chất nghiêm túc. Đấy củng là những   
nét thấy rõ trong các tác phẩm của F. Rabelais, Erasmus von   
Rotterdam, d’Aubigné, M. Montaigne. Thi học chủ nghĩa cổ   
điển coi nhẹ tiểu thuyết; chỉ cuối thời đại văn học này mới   
có sự phát triển văn xuôi tâm lý, trong số đó La Princesse   
de Clèves của bà de La Fayette được xem như sự định hình   
kiểu tiểu thuyết tâm lý. Thời đại Khai Sáng chứng kiến sự   
phát triển của các dạng chính của tiểu thuyết, các dạng kết   
cấu cốt truyện tiểu thuyết. Truyện hiệp sĩ Des Grieux và nàng   
Manon Lescaut (1731) của linh mục Prévost lần đầu tiên kết   
hợp hữu cơ tuyến “du đãng” và tuyến “tâm lý” trong sự phát   
triển của thể loại tiểu thuyết, s. Richardson với Pamela hay   
là đức hạnh được đền bù (1740) và Clarisse Harlow (1747), J.   
J. Rousseau với Julie, hay là Nàng Héloise mới (1761) đưa ra   
những mẫu mực của tiểu thuyết tình cảm chủ nghĩa, chứng   
tỏ khả năng khai thác và miêu tả thế giới nội tầm con người,   
đồng thời củng cố vai trò chủ đạo của kiểu tiểu thuyết luận   
để trong thời đại này. Các nhà tiểu thuyết Anh H. Fielding,   
T. Smollett có đóng góp đáng kể vào việc hình thành nguyên   
tắc điển hình hoá của kiểu tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa,   
miêu tả số phận cá nhân trong môi trường rộng mang tính   
quyết định luận đối với nó: môi trường xã hội. Thế kỷ XIX là   
thời mà nến tiểu thuyết của chủ nghĩa hiện thực phát triển ở   
quy mò thẽ giới, dáng chú ý nhãt là hai nén tiểu thuyết Phảp   
và Nga. Các tiểu thuyết gia lớn của Pháp: Stendhal, Balzac,   
Flaubert, Zola; của Anh: Ch. Dickens, w. Thackeray hướng  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
401

tiểu thuyết vào việc phân tích, nhận thức, cắt nghĩa vể con   
người và xã hội, tìm tòi tính quy luật xã hội, tinh thần, thậm   
chí cả quy luật tâm sinh lý. Quyết định luận xã hội và quyết   
định luận tâm lý đểu đạt tới trình độ thể hiện nghệ thuật   
thành thục, già dặn. Tiểu thuyết hướng tâm (Stendhal,   
Flaubert...) và tiểu thuyết toàn cảnh (Balzac, Zola...) đểu có   
thành tựu lớn. Văn học Nga, sau khi xúc tiếp, hội nhập với   
văn học châu Âu và đạt ngang trình độ phát triển với các nền   
văn học châu Âu, đã có đóng góp lớn vào thành tựu và sự   
phát triển thể loại tiểu thuyết. L. Tolstoi được xem như là lần   
đầu tiên tái hiện được “biện chứng của tâm hổn”, mô tả đời   
sống bên trong nhân vật như một quá trình tâm lý nội tại, tự   
vận động; đổng thời sự trần thuật ở ông lại đạt tới chiếu rộng   
và tính bao quát của sử thi. Dostoievski đem vào tiểu thuyết   
những sự cách tân lớn lao: con người “đời tư” được đặt trong   
tương quan với cả thế giới (không chỉ hiện tại mà cả quá khứ   
và tương lai); sự chuyển dịch từ một cảnh nhỏ hẹp của đời   
sống riêng tư ở một thời nhất định đến những cảnh khái   
quát mang tính toàn nhân loại với những “vấn đê cuối cùng”   
của tổn tại và ý thức; ngôn từ tự bạch của nhân vật chứa đựng   
sự hoà giọng với ngôn từ vẽ nhân thế; trải nghiệm riêng tư   
hoà với suy tư về sổ phận thế giới. Tiểu thuyết của ông là tiểu   
thuyết đối thoại - sự đối thoại giữa những giọng nói ngang   
quyển và ngang giá trị với nhau, chứa đựng những “sự thật”   
không bác bỏ đưực nhau. Đó là tiểu thuyếl Iihiểu giọng, da   
thanh, phức điệu. Những thủ pháp và nguyên tắc kếu cẫu   
mới mà hai nhà tiểu thuyết Nga này đem lại (tính sử thi, “độc  
402 I LẠI NGUYÊN ÂN

thoại nội tâm” ở L. Tolstoi; tính phức điệu, sự tổng hợp các   
đặc điểm thể loại từ ménippée, carnaval và kịch bí tích cho   
đến kiểu tiểu thuyết phiêu lưu đường phố ở Dostoievski) là   
sự tổng kết nhiểu thế kỷ phát triển của tiểu thuyết châu Âu,   
đổng thời mở ra những khả năng phát triển của tiểu thuyết   
trong thế kỷ sau.  
Ở thế kỷ XX, tiểu thuyết phát triển trong sự đa dạng và   
đối nghịch nhau vể nhiểu mặt. Kiểu tiểu tuyết hiện thực chủ   
nghĩa với sự miêu tả “giống như hình thức của đời sống”,   
với định hướng “hiện thực phê phán” hoặc “hiện thực xã   
hội chủ nghĩa”, tiếp tục có thành tựu với nhiếu tên tuổi lỏi   
lạc, nhiều nhà văn xuất sắc ở nhiều nước. Trong khi đó, với   
một hướng sáng tác được đánh dấu bằng tên tuổi các nhà   
văn như M. Proust, J. Joyce, Kaíka, người ta thấy một loạt   
nguyên tắc miêu tả vốn đã thành “truyền thống” của thể loại   
tiểu thuyết thế kỷ trước dường như bị vi phạm và biến đổi:   
độc thoại nội tâm (của một hoặc một số nhân vật) bao trùm   
toàn bộ; tác phẩm trở thành tiểu thuyết “dòng ý thức”; sự   
xáo trộn liên tục các bình diện thời gian, thời gian của các sự   
kiện lẫn với thời gian trần thuật; kiểu sáng tác huyển thoại   
sống lại trong văn học, các mảng đời sống “giống như thật”   
bị xáo trộn với các mảng huyển thoại; xuất hiện kiểu người   
kể chuyện không toàn năng: trong lời kể có cả cái biết lẫn   
cái không biết, cái “khách quan” lẫn cái “chủ quan” (che dấu,   
xuyên tạc...); các ván để vể “ngôi” và “thời” của lời trẫn thuật,   
các “điểm nhìn” của trần thuật trở thành các “chìa khoá” cho   
việc đọc tiểu thuyết. Các trào lưu tư tưởng triết học như  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I 403

hiện tượng học, thuyết phi lý, chủ nghĩa hiện sinh... cũng   
góp phán tạo ra các dạng thức như “phản tiểu thuyết”, “tiểu   
thuyết mới”, hoặc có lúc làm nảy sinh tư tưởng vê' “nhân vật   
biến mất” hoặc “tiểu thuyết cáo chung”, v.v.  
Tuy nhiên, cho đến cuối thế kỷ XX, ở nhiểu nền văn học,   
tiểu thuyết vẫn là bộ phận thể loại có nhiếu sáng tác nhất,   
chẳng những đáp ứng nhiều nhất cho nhu cầu đọc sách của   
công chúng, mà còn là nguồn tài liệu quan trọng cung ứng   
cho việc chuyển thể sang sân khấu, điện ảnh, truyến hình.  
TÍNH CÁCH  
Trong văn học và các nghệ thuật nói chung, tính cách là   
hình ảnh con người, được phác họa đến mức đủ rõ và đủ tính   
xác định, thông qua đó làm bộc lộ một kiểu ứng xử (hành vi,   
suy nghĩ, lời nói) có căn nguyên lịch sử, đổng thời cũng làm   
bộc lộ một quan niệm của tác giả vẽ tổn tại con người. Tính   
cách trước hết là một thuộc tính thực tại, vốn có của nhân   
loại (chẳng hạn, tâm lý học xem tính cách là tổng hoà những   
đặc điểm riêng, bển vững của cá nhân, được hình thành và   
bộc lộ trong hoạt động và giao tiếp, chi phổi kiểu cách ứng   
xử tiêu biểu cho cá nhân ấy); đi vào nghệ thuật, nó trở thành   
đối tượng cho sự lý giải và đánh giá, trở thành một khách   
thế nghệ thuật độc lập (so với tính cách trong xâ hội học,   
tâm lý học). Tính cách (của văn học, nghệ thuật) là sự thống   
nhất hữu cơ giữa cái chung, cái mang tính trùng lặp, và cái  
404 I LẠI NGUYÊN ÂN

cá thể, cái riêng, không bị lặp lại; là sự thống nhất giữa cái   
có tính khách quan (thực tại xã hội lịch sử của đời sống con   
người, nơi cung cáp hình mẫu cho tính cách văn học) và cái   
mang tính chủ quan (sự trình bày và đánh giá hình mẫu ấy   
bởi tác giả). Vì thế, tính cách trong nghệ thật hiện diện như   
một thực thể mới, như một nhân cách do nghệ thuật tạo ra,   
nhằm miêu tả một kiểu người của thực tại, và soi rọi nó về   
mặt tư tưởng. Chính việc chứa đựng tính quan niệm ở hình   
tượng con người trong văn học làm cho khái niệm tính cách   
trong nghiên cứu văn học khác biệt SO với các hàm nghĩa của   
thuật ngữ này trong tâm lý học, triết học, xã hội học.  
Trong tác phẩm văn học, sự hình dung vế tính cách   
được tạo ra nhờ việc miêu tả những biểu hiện bể ngoài và   
bên trong của cá nhân nhân vật (tâm lý, ngôn ngữ, ngoại   
hình), nhờ những nhận xét về nhân vật ấy do tác giả hoặc các   
nhân vật khác nêu ra, nhờ vị trí và vai trò của nhân vật trong   
sự phát triển cốt truyện. Sự tương quan trong phạm vi tác   
phẩm giữa tính cách và hoàn cảnh là sản phẩm nghệ thuật   
của môi trường xã hội lịch sử, môi trường văn hoá tinh thần   
và môi trường tự nhiên; tương quan này tạo thành tình thế   
nghệ thuật. Sự đối lập giữa con người và xã hội, con người và   
tự nhiên, củng như những mâu thuẫn nội tại của tính cách   
con người, được thể hiện trong xung đột nghệ thuật.  
Ihé hiện tinh cách trong sự đa diện và trong sự nâng   
động của nó - là thuộc tính đặc thù của văn học nói chung   
(và của số đông các thể loại sân khấu và điện ảnh có dựa  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC Ị   
405

vào cổt truyện và ngôn từ). Việc chú ý miêu tả tính cách là   
điểm đánh dấu việc văn học, như một nghệ thuật, tách ra   
khỏi loại hình tác phẩm ngôn từ nguyên hợp “tiền văn học”,   
thường là tác phẩm chính luận tôn giáo thời trung đại. Bản   
thân khái niệm tính cách (chữ Hy Lạp: charaktès) đã hình   
thành từ văn hoá Cổ Hy Lạp. Tuy nhiên, tính cách như một   
phạm trù văn học, ở thời xa xưa khác với ở thời hiện tại:   
do chỗ cốt truyện (biến cố) là chủ đạo trong việc bộc lộ nội   
dung tư tưởng, cho nên các nhân vật nổi rõ lên và khác biệt   
nhau không phải bởi các tính cách của chúng mà là bởi vai   
trò của chúng trong các biến cố được miêu tả. Từ thời cận   
đại, một tương quan kiểu khác giữa tính cách và cốt truyện   
đã được xác lập: không phải các sự việc nhưng là “các tính   
cách của các vai hành động mà nhờ chúng, các sự việc được   
thực hiện; chúng buộc nhà thơ lựa chọn cái đáng ưu tiên này   
chứ không phải sự kiện khác. Với anh ta, chỉ có các tính cách   
là thiêng liêng...” (Lessing, Kịch lý Hamburg).  
Ý nghĩa (tư tưởng-nghệ thuật) độc lập của tính cách   
nhân vật - là điểu đã được hiểu rõ ngay ở văn học cổ đại   
Hy La. Tuy vậy, trong các giai đoạn phát triển vể tinh thẩn   
và văn học ở chầu Âu, cho đến tận chủ nghĩa cổ điển thế kỷ   
XVIII, tính cách vẫn được hiểu như dữ kiện phổ quát, phi   
lịch sử của bản tính người, như một “cái trừu tượng vốn có   
của từng cá thể’ (K. Marx). Chủ nghĩa lãng mạn vốn tuyên   
ngôn cho tính mục đích tự thân và sự tự trị tự thân của cá   
nhân, để cao cá nhân lên trên cả bản tính tâm lý lẫn thân   
phận xã hội. Với chủ nghĩa lãng mạn, đã hình thành một  
406 I LẠI NGUYÊN ÂN

quan niệm mới vế tính cách, xem nó như cái đổng nhất với   
thế giới bên trong của cá nhân. Phát hiện của chủ nghĩa hiện   
thực thế kỷ XIX là tái tạo tính cách cá nhân như là sự tương   
quan đơn nhất độc đáo giữa cá nhân và môi trường. Ở văn   
học hiện thực luôn luôn có dạng tính cách tự phát triển:   
nó như một cá tính đang chuyển động, không hoàn tất, bị   
quy định bởi tác động liên tục của những hoàn cảnh lịch   
sử cụ thể, đổng thời bị quy định bởi quy luật của bản thân,   
vì vậy nó đôi khi trái với dự kiến ban đầu của tác giả. Các   
quan niệm về cá nhân con người đôi khi mâu thuẫn ở các   
tác giả văn học thế kỳ XIX-XX củng thê’ hiện qua các tính   
cách mà họ sáng tạo. Ở Balzac, Flaubert, Zola, căn cốt cùa cá   
tính là bản chất người nói chung, hiểu theo tinh thần nhàn   
bản luận (anthropologisme), tính lưu chuyển của cá nhân   
được cắt nghĩa bằng tính không hoàn tất của các tác động từ   
môi trường bên ngoài, bởi mức độ làm biến đổi cá nhân con   
người của các tác động ấy. Ở Dostoievski hoặc Tchékhov, đặt   
trên cái nền thuyết quyết định của hoàn cảnh, cá tính được   
xem như mức độ tự xác định của cá nhân, khi đó tính cách   
nhân vật là trung tâm những khả năng vô tận của cá tínhắ   
Tính “không hoàn thiện” của tính cách, ở L. Tolstoi lại có   
nghĩa khác: nhu cầu “nói rõ tính lưu chuyển của con người,   
cái chỗ mà nó, chỉ một nó, một sinh thể lúc độc ác lúc thánh   
thiện, lúc anh minh, lúc ngu đần, lúc mạnh mẽ, lúc bất lực”   
được giải thích bởi khát vọng khám phá “con người toàn   
vẹn”, khám phá cái mang tính tộc loại, thuộc loài người nói   
chung, qua cái cá tính bị lạ hóa bởi hoàn cảnh xã hội.  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 407

Văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa phần nhiếu noi   
theo thành tựu miêu tả tính cách của chủ nghĩa hiện thực   
thế kỷ XIX, đổng thời nỗ lực khẳng định một cách nhìn mới:   
hoàn cảnh được xem như thực tại xã hội lịch sử chính trị   
trong sự phát triển cách mạng của nó; cá tính cụ thể lịch sử   
cũng gắn với đặc tính ấy của thực tại; tính cách trong các tác   
phẩm thường được nhấn mạnh ở ý niệm luận đế; nhiều tác   
phẩm muốn trình bày loại tính cách tích cực, khắc phục, cải   
tạo hoàn cảnh, chứ không phải là sản phẩm của sự tương tác   
thông thường giữa cá nhân và hoàn cảnh.  
TÍNH MINH HỌA  
Còn gọi là sáng tác minh họa.  
Khái niệm ước lệ trỏ việc sử dụng các hình thức và thủ   
pháp nghệ thuật của văn học để minh họa cho những tư   
tưởng hay ván để nào đẫy vốn đã có sẵn và đã biết trước từ   
những hình thái ý thức xã hội khác như đạo đức, chính trị,   
tôn giáo...; tức là việc nhà văn sáng tác như một sự “hưởng   
ứng” có tính chất tình thế đối với những hiện tượng này   
khác của đời sống xã hội bên ngoài chứ không phải sáng   
tác từ sự thôi thúc của ý thức thẩm mỹ-xã hội của chính   
mình, từ những tư tưởng và vấn đề do chính mình phát   
hiện và đê xuất.  
[Minh họa - dịch từ tiếng châu Âu có gốc latinh   
illustratio nghĩa là soi sáng, mô tả hiển thị. Minh họa tác  
408 I LẠI NGUYÊN ÂN

phẩm văn học: là chuyến các hình tượng văn học sang ngôn   
ngữ đổ họa hay hội họa].  
Tính minh họa hạ thấp phẩm chất tư tưởng và nghệ   
thuật của văn học, tạo ra các thế phẩm của văn học. A.v.   
Lunacharski từng cảnh báo (1928): “Thật là tồi tệ nghệ sĩ nào   
đem tác phẩm minh họa cho các luận điểm đã được thảo sản   
trong cương lĩnh của chúng ta. Nghệ sĩ đáng quý ở chỗ anh   
ta nêu ra cái mới, ở chồ anh ta bằng trực giác mình thâm   
nhập được cái nơi mà khoa thống kê hoặc khoa lôgic củng   
khó thâm nhập”. Sáng tác minh họa là hiện tượng thường   
gặp trong văn học chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa,   
mặc dù trong quá trình cùa các nến văn học ấy thường thấy   
sự để xuất chống sơ lược, công thức, minh hoạ.  
Cần phân biệt tính minh họa này với tính khuynh   
hướng của nhà văn là cái thấm vào tác phẩm một cách hữu   
cơ, làm phong phú nội dung tư tưởng của tác phẩm. Cũng   
cán phân biệt tính minh họa với các sáng tác minh họa vốn   
là những thể loại nghệ thuật tạo hình (đổ họa, hội họa, điêu   
khắc...) thường in kèm trong cuốn sách (hoặc tờ báo, tờ tạp   
chí) cùng với văn bản tác phẩm văn học, hoặc trực tiếp liên   
quan đến để tài, nội dung một tác phẩm văn học.  
TRẤN THUẬT  
Ở tác phẩm văn học tự sự, trán thuật là thành phẩn lời   
của tác giả, của người trần thuật (được đưa vào tác phẩm ít  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
409

nhiều như một nhân vật), hoặc của một người kể chuyện;   
tức là toàn bộ văn bản tác phẩm tự sự, ngoại trừ các lời nói   
trực tiếp của các nhân vật.  
Trần thuật bao gốm việc kể và miêu tả các hành động   
và các biến cố trong thời gian; mô tả chân dung, hoàn cảnh   
hành động, tả ngoại cảnh, tả nội thất, V.V.; bàn luận; lời nói   
bán trực tiếp của các nhân vật. Do vậy trần thuật là phương   
thức chủ yếu để cấu tạo tác phẩm tự sự.  
Tính chất của trần thuật tùy thuộc vào điểm nhìn (cũng   
gọi là “lập trường” hoặc “quan điểm”) mà từ đó nó được dẫn   
dắt; tùy thuộc vào tương quan giữa tác giả và người trần   
thuật hoặc người kể chuyện; tùy thuộc vào sự đánh giá của   
tác giả đối với các sự kiện được miêu tả (dù sự đánh giá này   
mang tính khách quan, tức là không nói ra trong văn bản,   
hay mang tính chủ quan, được nói thẳng ra trong văn bản).   
Có thể phân chia các kiểu “điểm nhìn” tạo thành trần thuật:   
1) Xét ở bình diện đánh giá: tác giả, người kể chuyện, nhân   
vật có thể cùng một lập trường tư tưởng (như ở phấn lớn các   
tác phẩm tự sự) hoặc họ giữ những lập trường tư tưởng khác   
nhau (như ở tiểu thuyết của F.M. Dostoievski). 2) Xét ở bình   
diện định tính không gian-thời gian: cái được mô tả liên   
quan tới tác giả hoặc nhân vật bình giá ở phương diện thời   
gian-không gian nào. 3) Xét ở bình diện cảm nhận các biến   
cố: sự cảm nhận có thê được xem như chủ quan, ở trường   
hợp này, trần thuật sẽ được tạo dựng dựa vào dữ kiện một sự   
cảm nhận của một ai đó; hoặc sự cảm nhận có thể được xem  
410 I LẠI NGUYÊN ÂN

như khách quan, ở trường hợp này, trấn thuật đưa ra những   
sự việc mà chỉ tác giả biết rõ.  
Ví dụ ở tiểu thuyết Nhân vật thời đại chúng ta của M.Ju.   
Lermontov, các điểm nhìn khác nhau (của Petchorin, Maxim   
Maximych, Grushnitski, Verner) vào đối tượng của trần thuật   
đã tạo nên một hệ thống các quan hệ phức tạp trong tác phẩm.   
Ví dụ vế “điểm nhìn” phức tạp (chổng nhau) có thể là cảnh   
“bẫy chuột” trong Hamlet của Shakespeare: khán giả phải   
phối hợp điểm nhìn của mình vào cảnh diễn trên sân khấu và   
các điểm nhìn của vua, hoàng hậu, Hamlet vào sự cố của màn   
kịch đang được bày ra trước mắt ba nhân vật này.  
Kết cấu của trần thuật được hình thành bằng việc khai   
triển, bằng những tương tác và phối hợp các “điểm nhìn”.   
Các nhân tố như: thể loại, thể tài tác phẩm; khuynh hướng   
và trường phái văn học mà tác giả can dự; lập trường xã hội,   
tư tưởng, dân tộc của tác giả - đểu ảnh hưởng đến tính chất   
của trấn thuật.  
TRUYỀN THỐNG VÀ CÁCH TÂN  
Hai khái niệm tương ứng nhau, biểu thị một sự liên hệ   
phổ biến trong quá trình văn học: kế thừa kinh nghiệm của   
quá khứ và đổi mới nó. Truyển thống là những kinh nghiệm   
văn hóa-nghệ thuật của các thời đại đã qua, được nhà văn ớ   
thời đại sau tiếp nhận và khai thác, xem như kinh nghiệm   
quý giá, như định hướng sáng tạo cho mình. Truyền thống  
150 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I 411

có thể trở thành một nhân tố tích cực, hữu hiệu của quá   
trình văn học khi nhà văn chiếm lĩnh một cách tích cực,   
sáng tạo, có chọn lọc di sản của các thế hệ trước, nhằm giải   
quyết các nhiệm vụ nghệ thuật của thời đại mình; bởi vậy sự   
thừa kế truyến thống luôn luôn đi kèm với việc đổi mới văn   
học, tức là cách tân nó. Cách tân là thực hiện việc tổ chức   
lại, tái thiết theo cách mới đối với tất cả những gì từng được   
các thế hệ trước nắm vững, đề xuất, sử dụng. Bản thân việc   
các nghệ sĩ ở thời hiện tại khai thác kinh nghiệm từ di sản   
đã mang tính cách tân, bởi vì việc khai thác ấy bao giờ cũng   
mang tính chọn lọc. Truyến thống buộc phải xoay về phía   
hiện tại không phải cái mặt cũ, đã biết mà là cái mặt mới, mở   
ra những khả năng mới, chưa được sử dụng, cấu trúc lại các   
thành tố cũ. Ở những dạng gây tranh luận nhất, sự cách tân   
thường bác bỏ truyển thống gần, nhằm vào những tấng sâu   
hơn xa hơn của truyền thống. Biểu hiện cao nhất, quy mô   
nhất của sự cách tân là làm nảy sinh trong quá trình văn học   
những giá trị hoàn toàn mới, chưa từng có, mang ý nghĩa   
lịch sử toàn thế giới (ví dụ việc khai thác đời sống riêng tư   
của con người, - ở chủ nghĩa tình cảm; việc phát hiện tính vô   
tận của thế giới chủ thể và yếu tố phi lý trong tầm lý, - ở chủ   
nghĩa lãng mạn; việc sáng tạo “biện chứng tâm hổn”, - ở các   
nhà hiện thực L. Tolstoi và F. Dostoievski).  
Truyền thống được thể hiện thông qua việc gây ảnh   
hướng, thông qua sự vay mượn, thông qua việc tuân thú các   
quy phạm (nhất là ở sáng tác dân gian, ở văn học cổ và trung   
đại). Truyền thống thường hiện diện như là sự định hướng  
412 I LẠI NGUYÊN ÂN

có ý thủc, có “cương lĩnh” của nhà văn, của những khuynh   
hướng, trào lưu văn học vào kinh nghiệm quá khứ; đổng thời   
truyến thống cũng có thể can dự vào sáng tác văn học một   
cách tự phát, độc lập với ý định của tác giả. Truyến thống   
hiện diện thông qua việc các nhà văn khai thác các để tài và   
chủ đề của văn học quá khứ, mang tính xã hội-lịch sử hoặc   
mang tính phổ quát vĩnh cửu (như: tình yêu, cái chết, niểm   
tin, nỗi đau, nghĩa vụ, vinh quang, chiến tranh, hòa bình...)  
Trong lịch sử văn hóa nhân loại, sự tổn tại khách quan   
của truyền thống và cách tân và ý thức chủ quan về hai phạm   
trù này đã kinh qua những giai đoạn khác nhau. Thời kỳ   
đầu (sáng tác thời nguyên thủy, văn hóa cổ xưa, văn hóa dân   
gian) đặc trưng bởi sự thống trị của xu hướng “theo truyển   
thống” một cách tự động: phần lớn sáng tác nghệ thuật nảy   
sinh tự phát trong sinh hoạt nghi lễ, hội hè, các thể loại bị   
quy định bởi các tình huống đời sống, yếu tố cá nhân của   
sự sáng tạo mới chỉ tổn tại như là “tự mình” hơn là “cho   
mình”. Ở thời kỳ thứ hai (văn hóa cổ Hy La và các giai đoạn   
phát triển tương ứng vê' loại hình với văn hóa này như văn   
hóa cổ Trung Hoa, cổ Ấn Độ; các thời đại văn hóa châu Âu   
có quan hệ kế thừa với văn hóa cổ Hy La cho đến thời chủ   
nghĩa cổ điển) xuất hiện xu hướng “theo truyền thống” một   
cách có phản xạ mà nét đặc trưng là sự có mặt của những   
hình ảnh “tác giả” và “người sành điệu”, là những suy nghĩ   
lý thuyết về các quy tắc của nghệ thuật, là sự quan tâm đến   
bút pháp cá nhân của nghệ sĩ. Ở thời kỳ này, truyền thống   
hiện diện như những quy phạm thể loại, được tách một cách  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
413

có ý thức khỏi các quy phạm về hành vi trong đời sống; còn   
cách tân thì hiện diện như là sự tham dự vào các “luật chơi”   
ổn định. Lý tưởng “biết làm”, “biết vận dụng” (được truyền   
từ thế hệ này sang thế hệ khác, được mã hóa vào lý thuyết   
quy phạm) vẫn chưa bị lay chuyển, nhưng đã được bổ sung   
bằng lý tưởng về sự thực hiện các đặc tính độc đáo cá nhân.   
Ở thời kỳ thứ ba (văn hóa cận đại, hiện đại, bắt đầu từ chủ   
nghĩa tiền lãng mạn và chủ nghĩa lãng mạn), bá quyển của   
tâm thế theo truyển thống đi đến cáo chung: nguyên tắc chủ   
nghĩa quy phạm chỉ còn được bảo lưu như những tàn dư tuy   
có lúc nhẫt thời sống lại trong “hơi thở thứ hai” (ví dụ xu   
hướng quy phạm hóa hình thức thứ yếu ở tiểu thuyết thế kỷ   
XIX), nhưng đã không còn tính cưỡng chế và cơ sở thế giới   
quan. Các tác giả của chủ nghĩa lãng mạn mở ra những khả   
năng mới cho khái niệm truyền thống, gắn nó với văn hóa   
dân gian, với những gì được coi là cổ xưa của dần tộc; nhưng   
truyển thống, được hiểu như vậy, sẽ là xung lực, là “cơ sở”,   
là lý tưởng, là đối tượng cho sự lý giải, là khách thể cho nỗi   
“sầu xứ” hướng vể xa xưa, chứ không phải là chuẩn mực   
trừu tượng bắt buộc. Ưu thế lớn của kiểu tương quan này   
giữa truyển thống và cách tân là một mức độ tự do trước kia   
không thể có. Mặt trái của tự do này là nguy cơ làm mất đi sự   
cân bằng giữa truyển thống và cách tần đã có suốt nhiều thế   
kỷ. Chỉ ở thời nay mới có thể có những sự quá đáng “cách   
tân vì cách tân”, hoặc, ử cực khác là sự phổ biến những sản   
phẩm thấp kém của “văn hóa đại chúng”.  
414   
LẠI NGUYÊN ÂN

Sự hài hòa của truyến thống và cách tân với tư cách   
những nhân tố bổ sung lẫn nhau - là điểu kiện quan trọng   
của những sáng tạo có tẩm cỡ, có hiệu năng.  
TRUYỀN THUYẾT  
Một nhóm những sáng tác dân gian mà đặc điểm chung   
là trong đó có các yếu tố kỳ diệu, huyễn tưởng, nhưng lại   
được cảm nhận là xác thực, diễn ra ở ranh giới giữa thời   
gian lịch sử và thời gian thần thoại, hoặc diễn ra ở thời gian   
lịch sử. Trong những truyển thống văn hóa khác nhau về   
loại hình, khái niệm truyển thuyết mô tả những hiện tượng   
không hoàn toàn giống nhau và liên hệ một cách khác nhau   
với các thể loại dân gian khác, kể cả thẩn thoại. Ví dụ ở văn   
hóa dân gian châu Âu, có những ngôn bản ứng với những   
tên tuổi xem ra “có sớm hơn” những nhân vật đã biết, kể về   
những biến cố và thời đại mà người kể không hê nghi ngờ   
là biến cố và thời đại lịch sử; bởi vậy phải chia ra hai loại:   
légende và tradition (tuy cùng theo nghĩa truyền thuyết, lời   
truyền tụng, lời tục truyền): loại thứ nhất nghiêng vể phía   
gắn với các nhân vật của lịch sử linh thiêng (các thánh của   
đạo Thiên Chúa hoặc đạo Hồi, các nhân vật trong Phúc âm),   
loại thứ hai - gắn với các nhân vật trấn thế và không buộc   
phải có yếu tố thần kỳ. Tuy vậy, sự phân chia nêu trên chỉ   
thực hiẹn được đỏi với những truyển thông trong đó tôn   
giáo thống trị đã cải biến các hệ thống thấn thoại có sớm   
hơn (trên thực tế điều này chỉ xảy ra trong các nển văn hóa  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I   
415

Thiên Chúa giáo và Hồi giáo) và rất khó thực hiện đối với   
những truyền thống trong đó cái tôn giáo mang tính thế giới   
(ví dụ Phật giáo ở Ấn Độ) không bác bỏ các hệ thống thần   
thoại có sớm hơn; sự phân chia nêu trên cũng khó làm đối   
với các hệ thần thoại đa thần chưa trải qua những biến đổi   
nào căn bản. Sự phân chia ấy trở nên vô nghĩa đối với những   
truyền thống trong đó lịch sử linh thiêng không phân lập   
với lịch sử thế tục. Bởi vậy sẽ là hợp lý khi nói đến truyền   
thuyết như một thể loại “lịch sử” thống nhất, phân lập với   
thẩn thoại, truyện cổ tích, sử thi.  
Sự phần lập truyển thuyết với các thể loại khác có thể   
căn cứ trên những dấu hiệu khác nhau. Truyền thuyết có   
chung với thần thoại dấu hiệu niẽm tin (những người mang   
chúng tin vào tính xác thực của điếu được thông báo) và sự   
hiện diện của yếu tố thần kỳ. Truyền thuyết còn có thể được   
phân lập theo những tiêu chuẩn khác, ví dụ ngôn bản của nó   
thuộc về toàn bộ lạc hoặc toàn thể dòng họ. Chẳng hạn theo   
nhà nghiên cứu Mỹ E. Sapir, các thán thoại của người Indian   
sống trên đảo Vancouver kể vê' nguổn gốc cõi đời và con   
người, tức là liên quan đến mọi người, thì bất cứ thành viên   
nào của bộ lạc cũng có quyền kể lại; còn những truyến ngôn   
về các biến cố mở đầu dòng họ thì thuộc riêng (“sở hữu”) các   
thành viên dòng họ. Trường hợp này cho thấy nét chung của   
truyền thuyết thuộc nhiếu truyền thống khác nhau: chúng   
có xu hướng muốn trùng hợp với thời gian lịch sứ, hoặc ít   
nhất muổn chuyển từ thời gian thần thoại sang thời gian   
lịch sử. Ngoài ra, ở các nền văn hóa chưa bị biến động vể hệ  
416 I LẠI NGUYÊN ÂN

thống tôn giáo, truyền thuyết có thể phân lập với thẩn thoại   
vê' quy chế (chúng có bậc linh thiêng khác nhau), về việc có   
hay không có liên hệ với sự thờ phụng, về nhân vật (nhân vật   
của truyển thuyết không khác diện mạo SO với những cư dân   
mang truyền thuyết, tuy có những nét vượt trội, đôi khi đó   
là những con người có thật được ghi nhớ trong ký ức lịch sử   
của tập thể cộng đổng ấy).  
Nói chung, so với thẩn thoại thì truyền thuyết kém linh   
thiêng hơn, và thường mô tả những sự việc xảy ra muộn   
hơn. Điều này thể hiện sự lệ thuộc về nguốn gốc (biến sinh)   
của truyển thuyết với thẩn thoại (tuy thần thoại không phải   
là nguồn duy nhất về cót truyện cho truyến thuyết). Do kể   
những sự việc xảy ra sau khi thời gian thần thoại kết thúc,   
truyển thuyết thuộc trong số những thể loại nằm giữa   
thần thoại và các ghi chép mô tả lịch sử. Nhưng nếu ở các   
truyến thống liên tục, sự hiện diện của truyền thuyết được   
giải thích bởi nhu cầu vế một thể loại “lịch sử”, thì ở những   
truyền thống có sự biến đổi hệ thống tôn giáo, truyển thuyết   
còn thực hiện một loạt chức năng khác hẳn. Đây là nét rất   
đặc trưng cho hệ thống thần thoại Thiên Chúa giáo, ở đấy   
dấu hiệu đặc biệt của truyền thuyết là tính phi chuẩn (phi   
quy phạm) chứ không phải tính “lịch sử”.  
Việc gạt bỏ các thẩn thoại cũ ra khỏi các thể loại tự sự   
trong klil bảo luu phương diện nội dung cùa chúng ở các Iighl   
lễ và các văn bản nghi lễ không mang tính cốt truyện (cũng   
như ở các ngôn bản có cốt truyện như dũng sĩ ca, truyện cổ  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 417

tích), - đã đòi hỏi phải có một thể loại tái hiện được các cốt   
truyện của hệ thần thoại củ. Truyền thuyết Thiên Chúa giáo   
là những ngôn bản mà quy chế giá trị học là thấp hơn SO với   
những văn bản chuẩn hóa (quy phạm hóa) vốn thực hiện cái   
chức năng mà thấn thoại đã thực hiện trong các hệ thống   
nghi lễ truyền thống. Điều này khiến truyền thuyết không   
còn thông ước với các chuẩn, và rút bỏ mâu thuẫn giữa chúng   
trong phạm vi của cái gọi là đức tin kép. Ở điểm này, truyền   
thuyết khác với thể loại ngụy tác kinh (apocrypha) vốn kỳ   
vọng có nhiếu tính chân lý hơn SO với các chuẩn quy phạm   
(canon). Nhưng chúng có tương đồng ở chỗ đểu cần được coi   
là có sớm hơn các chuẩn. Việc đưa truyền thuyết vào hệ thống   
mới, ví dụ hệ thổng Thiên Chúa giáo, được đảm bảo bằng việc   
đưa các cốt truyện của truyền thuyết xích lại gần các vị thánh   
của đạo Thiên Chúa, nhờ đó, các nhân vật của các cổt truyện   
thần thoại củ bị đổng nhất với các vị thần thánh này. Như vậy,   
các sự kiện của truyền thuyết hóa ra lại muộn hơn, kém giá trị   
hơn so với các sự kiện của Phúc âm.  
Các truyển thuyết liên can đến Thiên Chúa giáo và ít   
nhiều tái hiện các cốt truyện của thần thoại tiền Thiên Chúa   
giáo, là một trong những phương tiện tái mã hóa các biểu   
tượng Thiên Chúa giáo trong các tượng trưng Thiên Chúa   
giáo. Hạnh các thánh (hagiographie), vốn là những văn bản   
kém thiêng SO với lời thiêng, được phép hòa trộn với các m ô -   
tip phi Thiên Chúa giáo, kể cả việt biến đổi các iháiih thành   
một kiểu tương tự như trong điện thờ đa thần giáo. Hạnh   
các thánh, như mọi loại truyến thuyết, trong khi hướng tới  
418 Ị LẠI NGUYÊN ÂN

thể loại lịch sử, thì đống thời cũng ứng với ngày kỷ niệm   
các thánh tính theo lịch, và do vậy, gắn hai chu trình ngày lễ   
trong năm - chu kỳ Thiên Chúa giáo và chu kỳ đa thần giáo -   
thành một chu kỳ thời gian nghi lễ.  
Truyền thuyết Thiên Chúa giáo còn có một nhóm riêng,   
trong đó chẳng những có những nhân vật của Cựu ước mà   
còn có thần và quỷ. Loại truyền thuyết này cũng bổ sung   
tính lịch sử cho hệ thần thoại Thiên Chúa giáo bằng những   
yếu tố thần thoại tiền Thiên Chúa. Hành động trong loại   
truyến thuyết này cũng được chuyển vào cái thời gian mà   
đối với Thiên Chúa giáo nó thực hiện chức năng thời gian   
thần thoại (tức là thời gian của Cựu ước và Phúc âm). Chúng   
xâm nhập cả vào thời gian Kinh Thánh (thời gian lịch sử linh   
thiêng), cả vào thời gian thần thoại đích thực, tái hiện cốt   
truyện đấu tranh của người khổng lồ với các địch thủ, tái   
hiện lịch sử sáng thế. Ở loại này không còn quy chế thấp   
kém của nhân vật. Người khổng lổ thay cho thần, địch thủ   
của y thay cho quỷ. Lại có dị bản trong đó khổng lồ không   
biến thành thần mà thành nhà tiên tri. Lại có những trường   
hợp địch thủ xuất hiện dưới cái tên cũ, có từ trước Thiên   
Chúa giáo, nhưng do vậy bị coi là quỷ; còn khổng lổ thì   
thường trở thành nhân vật của hệ thống mới (ví dụ khổng   
lổ có tên Perkunas ở vùng Baltic). Cốt truyện sáng thế được   
trình bày mở rộng trong cái gọi là truyển thuyết vũ trụ lưỡng   
phân, ví dụ truyển thuyết Nga nói vế việc thần và quỷ sáng   
tạo thế giới: thần tạo ra đất, quỷ tạo ra núi, v.v. Vê loại hình,   
loại truyền thuyết này có thể SO sánh với các thần thoại vể  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC Ị 419

các anh hùng văn hóa; vê' chức năng, chúng là sự thực hiện   
cấu trúc lưỡng phân của hệ thống thán thoại trong điểu kiện   
hệ thống chủ đạo (Thiên Chúa giáo) đã đánh mất tính lưỡng   
phân. Truyển thuyết kiểu này vừa là cải biên, vừa là tàn tích.   
Mặc dù có thời gian thần thoại và các nhân vật tương ứng,   
những truyển thuyết này vẫn khác biệt về cơ bản với thần   
thoại ở chỗ chúng mang tính chất ngoại vi của hệ thống và   
không có liên hệ trực tiếp với việc thờ cúng. Những mô-tip   
trong loại truyển thuyết vẽ thần (hoặc thánh) và quỷ không   
phải là loại mô-tip sáng thế hoặc loại mô-tip suy nguyên   
luận (aetyologisme), mà là loại mô-tip giai thoại hóa.  
Bên cạnh loại truyền thuyết mà hành động diễn ra trong   
thời gian lịch sử hoặc thời gian thẩn thoại, truyền thống   
châu Âu còn biết đến loại truyền thuyết diễn ra trong thời   
gian “trừu tượng” bẫt định, tương tự thời gian của truyện   
ngụ ngôn và truyện cổ tích. Nhưng thời gian hành động của   
các truyền thuyết này có giới hạn khởi đáu xác định: không   
sớm hơn điểm kết thúc của các biến cố của Phúc âm (tức   
là ấn định trật tự này của sự vật) và/hoặc là của việc chuẩn   
hóa các vị thánh có mặt trong truyền thuyết. Từ góc độ của   
chính truyền thuyết, có thể cho rằng các vị thánh hiện diện ở   
đây giống như các nhân vật thuộc điện thờ thần thoại, tức là   
lúc nào cũng tổn tại. Đó là kiểu truyền thuyết miêu tả quan   
hệ giữa các thánh với con người (đối lập với thể loại nói vẽ   
quỷ). Điểm đáng chủ ý nữa là các tiét đoạn mang tính truyển   
thuyết có thể đi vào truyện cổ tích, điều này cho thấy sự   
giống nhau vê' thời gian của hai thể loại này.  
420 I LẠI NGUYÊN ÂN

Ở những mặt khác, truyến thuyết thuộc truyền thống   
châu Âu giống với các văn bản của thể loại này thuộc các   
truyến thống khác. Phạm vi các ngôn bản thường là truyển   
thuyết về những cư dần tiến bối tại địa phương của những   
người mang truyến thống ấy. Chúng thường miêu tả những   
s in h thể khác con người (ranh giới giữa hai thể loại ỉégende   
và tradition tùy thuộc diện mạo các bậc tiền bối) và gắn với   
ranh giới giữa “tiến lịch sử” và lịch sử - nhưng là lịch sử của   
địa điểm này và tập thể này, cái tập thể tự coi mình như một   
bộ phận của tập thể lớn: tập thể dân tộc học. Về mặt này, các   
ngôn bản ấy có sự tương đống vế loại hình với kiểu truyến   
thuyết kể về khởi thủy dòng họ hoặc bộ lạc mà E. Sapir   
mô tả. Các loại truyến thuyết khác thì vượt qua ranh giới   
ẫy và đặt vào thời gian lịch sử của tộc người này, thực hiện   
chức năng của các thể loại lịch sử hoặc giả lịch sử. Chúng   
tiếp cận ở mức đáng kể thời gian của người mang truyền   
thống ấy thậm chí vượt quá thời gian ấy, kéo dài thời gian   
lịch sử lại thành thời gian thần thoại, tức là thời gian thế   
mạt luận. Truyến thuyết thế mạt luận, vể phẩn mình, lại gắn   
với các bức tranh không tưởng vế tương lai, cũng giống như   
những truyền thuyết vế các xứ sở và xã hội không tưởng   
được nghĩ như là cùng thời với người mang truyển thống ấy.   
Kiểu truyền thuyết được gọi là “truyền thuyết xã hội không   
tưởng” không chỉ tương quan với lịch sử mà còn với tình   
thê xà hội cụ thế đương thời người mang truyẽn thuyẽt ẫy;   
chúng thường gắn với những nhân vật không bị linh thiêng   
hóa, họ thực hiện chức năng khôi phục cái lẽ phải đả bị phá  
1 5 0 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 421

bỏ, xác lập một phúc lợi không tưởng (tức là chức năng của   
các nhân vật văn hóa được “dịch” ra ngôn ngữ của các quan   
hệ xã hội muộn hơn). Những cốt truyện kiểu này hoàn toàn   
thuộc vế thể loại tradition, nếu không dính líu đến những   
biểu tượng không tưởng vế việc tái thiết toàn bộ trật tự của   
sự vật (tức là về thực chất, đây là mô-tip thế mạt luận với kết   
cục may mắn của toàn bộ lịch sử) và không bao gồm các yếu   
tố thẩn kỳ. Yếu tố thần kỳ hoàn toàn có thể có trong thể loại   
tradition, nhưng ở phạm vi các ngôn bản này chúng thường   
được đan bện với mô-tip người anh hùng tái sinh, được đối   
chiếu với sự tái sinh trong tương lai của các anh hùng văn   
hóa ở các truyền thống thần thoại và sử thi, - điểu này khiến   
chúng gần lại hơn với thể loại légende.  
TRUYỆN  
Tác phẩm tự sự. Hàm nghĩa của thuật ngữ này khác   
nhau trong văn học trung đại và hiện đại.  
Ở văn học trung đại Việt Nam, “truyện” là thuật ngữ mà   
văn học mượn từ sử học (“truyện” là thể loại trứ thuật của sử   
gia, chép tiểu sử, hành trạng, công tích của các nhân vật lịch   
sử). Tác phẩm thể truyện có thể được viết bằng thơ (ví dụ   
truyện thơ nôm) hoặc văn xuôi (ví dụ loại truyện truyền kỳ,   
truyện chương hồi viết bằng chữ H án).  
Ở văn học hiện đại, “truyện” là khái niệm không thật   
xác định. Một mặt nó vẫn được dùng để trỏ mọi loại tác  
422 I LẠI NGUYÊN ÂN

phẩm tự sự có cốt truyện nói chung (bao gốm cả truyền   
kỳ, tiểu thuyết), mặt khác lại có lối dùng nó như thuật ngữ   
trỏ dung lượng tác phẩm tự sự (“truyện dài”, “truyện vừa”,   
“truyện ngắn”).  
Khái niệm “truyện” thường lẫn lộn phức tạp với khái   
niệm “tiểu thuyết”, nhất là khi nhà văn dùng thuật ngữ này   
hay thuật ngữ kia để gọi tên thể loại tác phẩm của mình.   
Trong thực chất thể loại, có tác phẩm “truyện” là tiểu thuyết   
và ngược lại. Tuy vậy, ở văn học hiện đại, các nguyên lý của   
tiểu thuyết chi phối hầu hết các thể loại nên sự phân biệt   
bản chất thể loại ở tác phẩm cụ thể là không dễ. Có thể nói   
phạm vi “truyện” rộng hơn phạm vi “tiểu thuyết”. Ở truyện   
còn giữ lại nhiếu hình thức thể loại khác nhau, đặc biệt là   
giữ lại những nét thuộc sử thi “tiến tiểu thuyết”. Ví dụ loại   
truyện mang tính tiểu sử vế nhân vật có thực, dù được “tiểu   
thuyết hóa” ở mức nhất định; vì nó thiên hẳn về việc kể lại   
một cuộc đời theo các mốc niên biểu. Loại truyện kể lại các   
sự kiện (chiến đấu, sản xuất...) cùng vậy. Sự phát triển và thể   
hiện hàm nghĩa nghệ thuật của tác phẩm truyện không thực   
hiện ở vận động cốt truyện. Ở truyện, bản thân việc mở rộng   
cái thế giới mà nhân vật đi vào, theo dòng chảy của một cuộc   
đời, hoặc sự đổi thay các ấn tượng về những cảnh và người   
mà nhân vật xúc tiếp, - đã là mục đích của trần thuật, của sự   
Iliể hiện nghệ thuật. Ở truyện, “chất giọng" của tác già (hoạc   
nhân vật kể chuyện) có vai trò lớn.  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
423

TRUYỆN CỔ TÍCH  
Một trong những thể loại chính của sáng tác tự sự dân   
gian, thường là tác phẩm văn xuôi, có tâm thế hư cấu, bao   
gồm các dạng chính: cổ tích thần kỳ, cổ tích thế sự (sinh   
hoạt), cổ tích phiêu lưu, cổ tích loài vật. Truyện cổ tích khác   
với các loại hình tự sự khác ở chỗ người kể chuyện kể lại   
nó, còn người nghe thì tiếp nhận trước hết như một sự hư   
cấu thẩm mỹ, như trò chơi của trí tưởng tượng. Điểu này   
cố nhiên không làm mất sự liên hệ của truyện cổ tích với   
đời sống hiện thực, là cái xác định nội dung tư tưởng, ngôn   
ngữ, tính chất của các cót truyện, các môtip, các hình tượng.   
Nhiểu truyện cổ tích phản ánh các quan hệ xã hội nguyên   
thuỷ và các biểu tượng, tín ngưỡng vật tổ (totémisme), tín   
ngưỡng vạn vật hữu linh (animisme). Những truyện cổ tích   
hình thành trong thời đại phong kiến thường có những   
hình tượng như vua, hoàng tử, hoàng hậu, công chúa. Sang   
thời đại chủ nghĩa tư bản, những người kể chuyện cổ tích   
thường chú ý nhiều hơn đến đế tài tiển bạc, thương nhân.   
Truyện cổ tích thường miêu tả những tương phản giàu và   
nghèo, tình trạng đối kháng giai cấp. Tuy vậy truyện cổ tích   
thường mang tinh thần lạc quan: cái thiện ở đây hầu như   
bao giờ cũng thắng, cái ác bị thất bại, bị chế diễu. Ở thời đại   
chúng ta, một số truyện cổ tích tiếp tục tổn tại trong sách   
báo, một số khác rút lui khỏi sinh hoạt dân gian hoặc trở   
thành tài sản dành cho trẻ em (thành một bộ phận của văn  
424 I LẠI NGUYÊN ÂN

học thiếu nhi), một số khác nữa tiếp tục được công chúng   
người lớn thích thú.  
Truyện cổ tích của các dân tộc trên thế giới có nhiều   
điểm chung, do đời sống của họ có những tương đồng vế   
điếu kiện văn hóa lịch sử. Đồng thời truyện cổ tích cũng   
mang những đặc điểm dân tộc, phản ánh nếp sõng của từng   
dân tộc, đặc điểm lao động, sinh hoạt, điếu kiện tự nhiên nơi   
họ sinh sống. Những người kể chuyện cổ tích cũng mang   
vào các truyện họ kể các nét cá tính riêng của họ, vì vậy phần   
lớn truyện cổ tích đếu có nhiếu dị bản.  
Có thể phân chia truyện cổ tích thành một số nhóm   
chính, mỗi nhóm có cấu trúc riêng. Truyện cổ tích loài vật có   
ở hầu hết các dân tộc; một phần loại này rõ ràng đã nảy sinh   
ở xã hội chưa phân chia giai cấp và gắn với tín ngưỡng vật   
tổ. Với thời gian, chúng mất dần tính chất thần thoại và tính   
chất ma thuật, đi gần với loại truyện ngụ ngôn giáo huấn.   
Truyện cổ tích thản kỳ ban đẩu cũng gắn với thần thoại và   
có ý nghĩa ma thuật. Các kiểu truyện dũng sĩ diệt trăn tinh   
(rắn, rống, trăn), người dì ghẻ và đứa con riêng, chuyện được   
báu vật thần thông, - có độ phổ biến toàn thế giới. Truyện cổ   
tích phiêu lưu trình bày các cuộc phiêu lưu kỳ lạ của nhân   
vật chính, và việc giải thích các cuộc phiêu lưu này thường   
cũng mang tính giả tưởng thần kỷ. Nhân vật của kiểu truyện   
này thường bộc lộ đâu óc thông minh, sự linh lợi, mưu mẹo,   
tháo vát. Nó gần với loại truyện cổ tích về các nhà hoạt động   
lịch sử. Truyện cổ tích sinh hoạt (hoặc cổ tích thế sự) thường  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 425

nổi bật ở tính khuynh hướng xã hội gay gắt. Nhân vật của nó   
thường là nông dân, thợ thuyền, binh lính nghèo, sống trong   
những hoàn cảnh mà người kể chuyện biết rất rõ. Ngoài ra   
còn có loại truyện bịa, tức loại cổ tích mang tính quấy đảo,   
trêu chọc, vẾvắ  
Truyện cồ tích thu hút chú ý của nhiều giới nghiên cứu,   
phân tích. Các đại biểu của trường phái thần thoại học (thế   
kỳ XIX ở Đức: Schelling, anh em Schlegel, anh em Grimm)   
xem truyện cổ tích như “những mảnh vỡ của thần thoại cổ”.   
Các nhà nghiên cứu SO sánh thì chú ý đến sự trùng hợp của   
các sơ đổ cốt truyện và các môtip riêng lẻ trong truyện cổ   
tích của các dân tộc và muốn xác lập những con đường phổ   
cập các truyện cổ tích. Những người theo trường phái nhân   
loại học (cũng gọi là trường phái tiến hóa luận, ở Anh nửa   
sau thế kỷ XIX: E. Tylor, A. Lang, J. Frazer, v.v.) xây dựng lý   
thuyết vế cơ sở thế sự và tâm lý của điểu họ gọi là các cốt   
truyện tự sinh của truyện cổ tích, v.v.  
Trong íòlklore thái cổ, rất khó phân giới truyện cổ tích   
với thán thoại. Cư dân thuộc cùng một truyển thống íolklore   
nào đó thường chỉ có thể phân biệt hai dạng tự sự này một   
cách rất ước lệ.  
Phần lớn các nhà nghiên cứu đều cho rằng truyện cổ   
tích có xuất xứ từ thẩn thoại. Truyện cổ tích thái cổ bộc lộ sự   
liên hệ vé cót truyện với các thân thoại, các nghi lễ, các tập   
tục của bộ lạc nguyên thủy. Các môtip đặc trưng cho thần   
thoại totem, cho các giai thoại thần thoại về những kẻ lừa  
426 I LẠI NGUYÊN ÂN

gạt (tricksters), - được phản ánh rộng rãi ở loại cổ tích loài   
vật. Nguồn gốc thần thoại cũng rõ rệt ở kiểu cổ tích thần kỳ   
kể vế sự kết hôn với các sinh thể “totem” kỷ dị, tạm thời trút   
bỏ lốt thú để mang mặt người: người vợ (ở các dị bản muộn   
hơn là người chồng) kỳ dị đem lại thành công cho bạn đời   
của mình trong săn bắn, lấy mật (nếu nàng là ong), hoặc thu   
hoạch mùa màng, nhưng rối sẽ phải giã biệt anh ta vì đã vi   
phạm một răn cấm của ai đó (thường không được gọi tên,   
không được trách cứ). Kiểu cổ tích kể vế việc đi tới những   
thế giới khác để giải thoát tù nhân, - có sự tương đổng với   
những thẫn thoại và truyến thuyết nói vể các phiêu du của   
saman (pháp sư) hoặc phù thủy vào hổn người bệnh hoặc   
người chết. Kiểu truyện cổ tích kể vể những nhóm trẻ em rơi   
vào vòng khống chế cùa hung thần, quái vật, kẻ ăn thịt người   
và được cứu thoát nhờ mưu mẹo của một trong số các em;   
hoặc kể vế những con mãng xà sát hại người, - đểu tái hiện   
những môtip đặc trưng cho nghi lễ hiến sinh.  
Những thần thoại có cơ sở nghi lễ hoặc vốn là một phẩn   
của lễ thức có thể được biến đổi thành truyện cổ tích, - là do   
có sự đứt gãy những liên hệ trực tiếp của các thần thoại ấy   
với sinh hoạt nghi lễ của bộ lạc. Việc bãi bỏ sự hạn chế kể   
lại thần thoại, việc cho phép cả những người nghe, những   
người không h à n h lễ (phụ nữ, trẻ em) được kể thần thoại, -   
kéo theo hệ quả: người kể chuyện hướng một cách không cố   
ý đên sự hư câu, tập trung vào những điếm có sức hâp dân,   
và thế tất sẽ làm giảm yếu niềm tin vào tính xác thực của   
câu chuyện. Phần đặc biệt linh thiêng của các thần thoại sẽ  
1 5 0 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
427

bị thu rút lại, các quan hệ gia đình của các nhân vật, những   
chuyện cãi cọ, đánh lộn của họ... sẽ được chú ý nhiếu hơn.   
Tính xác thực trang nghiêm nhường chỗ cho tín xác thực   
phi trang nghiêm, - điểu này hỗ trợ cho sự hư cấu ngày càng   
tự do và có ý thức.  
Có vai trò cốt yếu trong sự hình thành truyện cổ tích   
là: việc phi thán thoại hóa thời gian và địa điểm của hành   
động; việc chuyển từ sự khu trú nghiêm ngặt của sự kiện ở   
thần thoại sang sự bất định của thời gian và địa điểm hành   
động ở cổ tích. Từ đấy sẽ kéo theo việc phi thần thoại hóa kết   
quả của hành động, tức là ở cổ tích sẽ không có nguyên tắc   
suy nguyên luận (aetyologism) vốn đặc trưng cho thần thoại.   
Nếu ở thần thoại vê' hoạt động của tạo hóa, các phát kiến   
thần kỳ luôn có ý nghĩa tập thể và ý nghĩa vũ trụ, do chỗ nó   
ấn định quá trình tạo lập vũ trụ (nguồn gốc của thế gian, của   
lửa, của nước ngọt, V.V.), thì ở truyện cổ tích, các vật phẩm   
tìm được, các mục đích đạt được là phúc lợi cá nhân của   
nhân vật, các phát kiến của nó mang tính chất gia tộc, tính   
chất xã hội. Chẳng hạn, nhân vật của cổ tích thần kỳ lấy trộm   
được nước thẩn để chữa bệnh cho người cha đau ổm, hoặc   
nhờ thú dữ mà tìm được lửa vế cho bếp của mình; còn nhân   
vật của cổ tích loài vật thì nhờ sự khôn ngoan mà lấy được   
nước từ dưới giếng sâu. Ý nghĩa suy nguyên luận của thần   
thoại dần dán bị loại trừ và thay thế bằng đức tính (ở cổ tích   
loài vật) hoặc bàng nhứng diên đạt ngôn từ cô ý tạo ra tính   
phi xác thực của lời kể (ở cổ tích thấn kỳ). Sự phi thấn thoại   
hóa diễn ra với ngay chính nhân vật. Việc phi linh thiêng hóa  
428 I LẠI NGUYÊN ÂN

các nhân vật totem đổng thời giữ lại dạng thái loài vật của   
nó là tiến đế hình thành cổ tích loài vật, đưa tới những câu   
chuyện vế những kẻ láu cá thần thông; nhân vật chính của cổ   
tích loài vật là những con vật biết lừa gạt, các mánh khoé của   
chúng là những yếu tố chính để kiến tạo cốt truyện. Những   
môtip sinh hoạt (thế sự) càng làm giàu thêm truyện cổ tích   
loài vật theo mức độ lãng quên tín ngưỡng totem.  
Việc phi thần thoại hóa nhân vật của truyện cổ tích   
thẩn kỳ và truyện cổ tích dũng sĩ thần kỳ thường đi kèm   
với việc nhân vật được nhân hình hóa (anthropomorphize)   
hoàn toàn và lý tưởng hóa ở mức đáng kể: y có cha mẹ thần   
thánh, có gốc tích thẫn kỳ, đôi khi ở y còn giữ những di vết   
totem. Nhưng nhân vật cổ tích thẩn kỳ lại không có ngay từ   
đẩu những sức mạnh ma thuật mà nhân vật của thần thoại   
vổn có từ trong bản chất. Ở các truyện cổ tích thái cổ, nhân   
vật có được những phẩm chất ấy là nhờ nghi lễ thụ phong   
(initiation), nhờ sự thử thách của thẩy saman, nhờ sự phù   
trợ đặc biệt của các vị thán. Cổ tích thần kỳ vẫn còn bảo lưu   
được ở mức đáng kể chất huyễn tưởng thần thoại.  
Ở quá trình phi thẩn thoại hóa nhân vật, có lẽ có vai   
trò nhất định còn là những tương tác giữa các truyền thống   
tự sự thuần túy thẩn thoại và các dạng truyện dũng sĩ trong   
những gặp gỡ của họ với các vị thẩn thiện và thần ác. Nhân   
vật trung tâm cùa truyện cố tích dũng SI là nhưng con người   
bình thường. Việc phi thần thoại hóa nhân vật còn được bổ   
sung bằng những nét giới thiệu cố ý về phẩm chất nhân vật  
150 THUẬT NGỮVẢN HỌC I 429

như là người mà gia đình, dòng họ, bộ lạc đểu lăng mạ, xua   
đuổi... Những đứa con côi nghèo khổ như vậy có rất nhiểu   
trong íolklore của Đông Nam Á, Tây Tạng, Myanmar hoặc   
của người Esquimaux, người Indian Bắc Mỹ, v.v.  
Dạng cồ điển của cổ tích thần kỳ được hình thành   
muộn hơn nhiều SO với dạng cổ điển của cổ tích loài vật. Cổ   
tích thần kỳ (dạng cổ điển) hấu như chỉ thấy có ở íòlklore   
của các dân tộc văn minh chầu Âu và châu Á; nó khác với   
cổ tích thái cổ ở mức nhiểu hơn cổ tích thái cổ khác thần   
thoại. Nó được hình thành do sự suy yếu của thế giới quan   
thần thoại, do chất huyễn tưởng mang tính dần tộc học cụ   
thể được biến thành thi pháp khái quát hóa. Ở íblklore thái   
cổ, chất huyễn tưởng thần kỳ có tính dân tộc học cụ thể, dựa   
trên tín ngưỡng bộ lạc cụ thể. Ở cổ tích thần kỳ dạng cổ điển,   
chất huyễn tưởng thần kỳ bị bác bỏ để tạo ra một hệ huyền   
thoại thi vị và khá ước lệ cho truyện cổ tích. Phạm trù chất   
thân kỳ, dù còn gắn vể nguồn gốc với ma thuật và sự linh   
thiêng nhưng không còn đổng nhất với chúng, - là nét đặc   
trưng cho truyện cổ tích. Truyện cổ tích thi ca hóa cả hình   
tượng các sinh thể thần kỳ, cả bản thân những biến hóa ma   
thuật và hành động phù chú.  
Việc phân tích ngữ nghĩa truyện cổ tích cũng phải xuất   
phát từ phân tích ngữ nghĩa thần thoại. Khác với ngữ nghĩa   
thân thoại, ngữ nghĩa truyện cố tích đặc trưng ớ ưu thê độc   
tôn của mã xã hội (code social). Đối lập nển tảng ở thần   
thoại kiểu sống B chết, ở đây bị lấn át bởi các xung đột xã hội,  
430 I LẠI NGUYÊN ÂN

thường hiện diện ở dạng các quan hệ bên trong gia đình. Ở   
cồ tích thái cổ, đế tài gia đình chỉ nhằm một điều: gia đình   
kiểu cổ tích là sự khái quát tượng trưng của một gia đình   
lớn, tức là liên minh gia trưởng kiểu bộ tộc; các cốt truyện   
vế áp bức trong gia đình, sự áp chế đứa con riêng hoặc xúc   
phạm đứa em út - đếu ngám chứa ý nghĩa xã hội, như dấu   
hiệu của sự phân rã bộ tộc. Hình tượng người mẹ ghẻ chỉ có   
thể nảy sinh khi có sự phá bỏ hôn nhân nội tộc (endogamy),   
tức là khi lấy vợ ở nơi “quá xa xôi” (ở các bộ lạc khác). Không   
phải ngẫu nhiên môtip mẹ ghẻ - con riêng ở các truyện cổ   
tích châu Âu trong một số cốt truyện bén vững lại mang tính   
loại suy so với môtip sự săn đuổi có tính cách loạn luân của   
người cha đối với con gái; bởi nó cho thấy ý đố chống phá   
cực đoan đối với chế độ ngoại tộc hôn (exogamy - cấm kết   
hôn với những người quá gần dòng máu).  
Sự vi phạm các chuẩn mực quan hệ hôn nhân và gia đình   
(dưới dạng loạn luân, hoặc ngược lại, dưới dạng “cô dâu quá   
xa xôi”) và các trách nhiệm đối với nhau giữa những người   
“của mình” là ngọn nguổn những xung đột nghiêm trọng, có   
ngay từ trong các thần thoại, đưa tới sự phân ly các yếu tố vũ   
trụ từ xa xưa vốn gắn liến nhau. Việc tái thống nhất chúng   
lại đòi hỏi phải có những khâu trung hòa và những kẻ trung   
gian. Ở truyện cồ tích, bản thân các vi phạm thường được   
xem xét từ phía các hậu quả xã hội có thể có chứ không phải   
nhung hậu quá có tính vu trụ. sự trao dối hon nhan "dùng   
đắn” ngày càng mất chức năng giao tiếp (như trong các thần   
thoại Nam Đảo kể vế các cuộc phiêu lưu của những đứa con  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
431

của quạ, chúng kết hôn “đúng đắn” với những sinh thể vốn   
là sự nhân cách hóa sự kiểm tra thời tiết và nghể biển, tức là   
những sức mạnh vũ trụ được xã hội hóa). Cái được nói tới ở   
truyện cổ tích không phải là phúc lợi của bộ lạc đặt trên cái   
nển vũ trụ mà là hạnh phúc riêng tư đặt trên cái nẽn xã hội,   
hôn nhân của nhân vật “thấp” với công chúa (hoặc nữ nhân   
vật “thấp” với hoàng tử) thường đi kèm với việc nâng cao   
quy chế xã hội của nhân vật, và là lối thoát thần kỳ độc đáo   
cho cá nhân khỏi các xung đột xã hội. Đám cưới hiện diện   
như là phương cách khắc phục những mâu thuẫn cơ bản   
biểu lộ ở cấp độ gia đình kiểu cổ tích và thực hiện sự trung   
hòa cho đối lập “thấp” / “cao”. Ở truyện cổ tích thái cổ, đề tài   
hôn nhân còn là phụ trợ, ngoại vi; các quan hệ gia đình đôi   
khi hiện diện như phương tiện đạt tới sự thành công vế kinh   
tế, hoặc giành được các đổ vật thẩn kỳ... Khi chuyển từ cổ   
tích thái cổ sang cổ tích thấn kỳ cổ điển, phương tiện và mục   
đích dường như đổi chỗ cho nhau. Ngay ở những truyện kể   
vể việc được vật báu, được chiếc lông chim lửa, tìm được   
nước thẩn, vệv. - cũng chỉ là sự dạo đầu cho việc cưới được   
công chúa; ở các truyện khác, các đồ vật thần kỳ thường rốt   
cuộc chỉ là phương tiện đảm bảo cho hôn nhân hạnh phúc.   
Đám cưới vẫn giữ chức năng trung hòa trong những trường   
h ợ p ít gặp, khi c ả h ai b ên đ ểu có n g u ồ n g ố c x ã h ội ở tầ n g lớp   
trên. Ở trường hợp này, nhân vật thường cố ý dấu diếm dưới   
mặt nạ “tầng lớp dưới” và chỉ mãi vể sau mới lộ rõ nguồn gốc   
thực (cổ tích vê' chàng trai có mái tóc vàng).  
432   
LẠI NGUYÊN ÂN

Điển hình cho ngữ nghĩa của cồ tích thần kỳ là sự   
bảo lưu hệ đối lập quan trọng nhất của thần thoại: đối lập   
“của minh K “của kẻ khác” (xác lập quan hệ của nhân vật và   
địch thủ của y); đối lập này được phóng chiếu sang nhiều   
bình diện khác nhau: “nhà” / “rừng” (cậu bé / mụ yêu tinh),   
“vương quốc của ta” / “vương quốc của người khác” (chàng   
trai dũng cảm / mãng xà); gia đình thân tộc / gia đình ngoại   
tộ c (đ ứ a co n riên g / m ẹ g h ẻ ), V.V.; sự m ô tả c á c ch u ẩ n m ự c   
quan hệ hôn nhân gia đình cũng được dẫn dắt ở mặt đối lập   
áy: từ hôn nhân ngoại tộc bình thường với người vợ “tôtem”   
kết hợp “chất người” và “chất thú” đến sự chống phá tới hạn   
dưới dạng loạn luân.  
Ở dạng cổ điển của cổ tích thần kỳ, sự thành công hay   
thất bại của nhân vật không phải là hậu quả trực tiếp của việc   
nó tuân thủ những lời thần chú, của việc nó sở đắc những   
năng lực thần thông nhờ được thụ phong hay được thầy   
saman rèn cặp, hay nhờ có họ hàng, có liên hệ hôn nhân với   
các vị thần. Các sức mạnh kỳ diệu dường như tách khỏi và   
hành động thay cho nhân vật; thiện chí của chúng với nhân   
vật có căn do ở việc nhân vật tuân thủ những quy tắc hành   
vi khá trừu tượng, chính những hành vi ấy quy định cấu trúc   
hành động của truyện cổ tích mà nguyên tắc căn bản là nghiã   
vụ đáp ứng tích cực mọi sự nhắn gọi, nhất là nhắn gọi hành   
động: mọi lời dặn đéu phải đuụe lliực. hiện, mọi cám đoán đêu   
phải bị phá bỏ. Hệ thống hành vi hình thức này, bị trừu xuất   
khỏi các chuẩn mực lệ luật cụ thể, là đặc trưng cho truyện cổ   
tích. Điếu này không loại trừ việc các hành vi của nhân vật  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
433

còn đổng thời được định tính về đạo lý, đạo đức (lễ phép, tốt   
bụng, hào phóng, V.V.), đây cũng là nét điển hình cho truyện   
cổ tích. Các sức mạnh thấn kỳ tích cực giúp nhân vật lập công,   
hoặc làm thay nhân vật, nhưng thiện chí của nhân vật bao giờ   
cũng được thể hiện ở hành vi đúng đắn (và ác ý của nhân vật   
giả dối bao giờ cũng được thể hiện ở hành vi sai trái).  
Cả thẩn thoại lẫn dạng truyện cổ tích phát triển đểu   
có một cấu trúc thần thoại thống nhất, hiện diện như một   
chuỗi mất mát (tai hoạ, thất bại) những giá trị vũ trụ hoặc   
xã hội nào đó và sự tìm lại được chúng nhờ hành động của   
nhân vật, là cái gắn nối “mẫt” và “tìm lại” với nhau. Các hành   
động như vậy (hành động tạo lập vũ trụ và sáng tạo văn hóa   
của các hóa công ở thần thoại, các mưu mẹo của những tay   
lừa đảo ở cổ tích loài vật, những thử thách của nhân vật ở cổ   
tích thẩn kỳ) mang tính đống nhất phân lập (tất cả các hành   
động đểu là những khâu kéo dài giữa mất và tìm lại). Nhưng   
thẩn thoại hoặc cổ tích thái cổ hiện diện như một siêu cấu   
trúc đối với dạng cổ điển của cổ tích thán kỳ. Ở truyện cổ   
tích thái cổ, chuỗi mất và tìm lại có thể gồm một số lượng   
không xác định các khâu; đoạn kết tích cực, may mắn (tìm   
thấy) tuy thường gặp nhiếu hơn đoạn kết tiêu cực (mất hẳn),   
nhưng không bắt buộc phải có. Tất cả các khâu đểu ít nhiếu   
ngang nhau vế giá trị cấu trúc và khá tách biệt. Ở dạng cổ   
điển của cổ tích thán kỳ, các khâu cốt truyện buộc phải tạo   
nẽn một cãu trúc theo trật tự tãng bậc trong đó một sỗ giá trị   
thần kỳ là phương tiện để đạt tới những giá trị khác (ở dạng   
cổ điển của cổ tích loài vật cũng tương tự như vậy). Cấu  
434 I LẠI NGUYÊN ÂN

trúc thứ bậc của cổ tích thẩn kỳ gốm hai hoặc thường là ba   
khâu cơ bản: những thử thách đối với nhân vật, - thử thách   
sơ bộ (một ân nhân nào đó kiểm tra xem nhân vật có biết   
các quy tắc hành vi hay không); - thử thách căn bản (chiến   
công đưa tới việc thủ tiêu tai họa hoặc thiếu thốn ban đẩu);   
- thử thách bổ sung (thử thách đổng nhất hóa: nhân vật phải   
chứng minh được rằng chính y đã thực hiện chiến công, sau   
đó xảy ra sự ô nhục của đối thủ hoặc kẻ mạo nhận). Đoạn   
kết của cổ tích thần kỳ dạng cổ điển nhất định phải là kết   
thúc hạnh phúc: cưới công chúa và được nửa vương quốc.   
Như vậy không chỉ có việc thủ tiêu tai họa hoặc thiếu thốn   
ban đầu, mà còn có một sự “tìm thấy” mang tính bổ sung:   
cái “tìm thấy” đã biến thành phần thưởng cho nhân vật.   
Những thử thách đối với nhân vật ở cổ tích thần kỳ có thể SO   
sánh với những thử thách đặc trưng cho các nghi lễ ban tặng   
(thụ phong) hoặc cưới gả (muộn hơn) ở xã hội thái cổ và các   
thần thoại tương ứng. Chừng nào mỗi cá thể còn phải kinh   
qua nghi lễ thụ phong (initiation) và những lễ thức chuyển   
tiếp khác (ví dụ chuyển từ một lớp tuổi trưởng thành này   
sa n g một lớp tuổi khác), thì truyện cổ tích, do sự chú ý tới   
số phận cá nhân, còn sử dụng rộng rãi các môtip thần thoại   
vốn đi đôi với các nghi lễ kiểu ban tặng. Những môtip này   
đánh dấu những cột mốc trên đường đời của nhân vật (một   
loạt thử thách, việc tìm thấy những sức mạnh thần kỳ) và   
trở thành những tượng trưng cho tính cách anh hùng của   
bản thân nhân vật (thắng mãng xà, V.V.). Một loạt tượng   
trứng, môtip, cốt truyện và phần nào cả cấu trúc chung của  
/50 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I   
435

cổ tích thẩn kỳ đểu gắn với các nghi lễ nghi thức ban tặng-   
thụ phong (các công trình nghiên cứu của V.Ja. Propp, J.   
Campbell, p. Saintyves đã cho thấy rõ điếu này). Tuy nhiên   
cái tương đương với nghi lễ ở dạng cổ điển của cổ tích thẩn   
kỳ là lễ cưới, - một lễ thức trẻ trung và mang tính cá nhân   
nhiều hơn SO với nghi lễ thụ phong vốn gắn với nó vê nguổn   
gốc. Từ đây có thể nói rằng: cái tương đương với nghi lễ,   
ở các kiểu thần thoại tương ứng (thần thoại có cơ sở nghi   
lễ hoặc vốn là một phẩn của lễ thức) và ở các dạng cổ tích   
thái cổ, - là lễ thụ phong (initiation), ở dạng cổ điển (phát   
triển) của cổ tích thẩn kỳ, - là lễ cưới. Một loạt những môtip   
và tượng trưng của cổ tích như chiếc giày thêu, chiếc bánh   
nướng phết kem; những cô dâu giả trang trong bộ da lợn   
hoặc bộ da bà già (ở cổ tích Nhật Bản); cô dâu giả; cô dâu   
hoặc chàng rể chạy trốn; cấm gọi tên họ người vợ trẻ, vếvề - có   
thể tìm được sự giải thích trong các tập tục và lễ thức cưới   
xin của nhiểu dân tộc trên thế giới, và rốt cuộc đó củng là   
ngữ nghĩa nghi lễ-thần thoại cổ xưa của truyện cổ tích. Có   
thể so sánh truyện cổ tích với nghi lễ đám cưới nói chung,   
chừng nào việc lấy được công chúa hay hoàng tử là mục tiêu   
cuối cùng của truyện cổ tích. Tuy vậy, không nên kết luận   
b ao trù m về n g u ổ n g ố c n g h i lễ c ủ a tru y ệ n c ổ tíc h , b ở i vì đ ặ c   
sắc của chất huyễn tưởng và hình thức thể loại của truyện   
cổ tích còn bị quy định bởi những ý niệm sùng bái, những   
ý niệm totem, vật linh luận của cộng đồng nguyên thủy, bởi   
các đặc điểm đặc trứng của tư duy thần thoại, bởi sự trung   
hòa kiểu thán thoại.  
436   
LẠI NGUYÊN ÂN

Ở cấp độ phong cách học, sự đối lập thần thoại với   
truyện cổ tích (với tư cách một hư cấu nghệ thuật) bộc lộ   
qua một loạt chỉ số thể loại quan trọng, đó là những công   
thức truyển thống cùa lời kể cổ tích nhằm nêu tính bất định   
của thời gian và nơi chốn (ở các lời mào đầu), tính phi xác   
thực (chỉ ra tính bịa đặt thông qua phạm trù cái không thể   
có ở đoạn cuối), v.v. Mào đầu và kết thúc của truyện cổ tích   
thần kỳ dạng cổ điển thường đối cực nhau bằng công thức   
mở đầu (trỏ vào thời sáng thế của thần thoại: “ngày xửa ngày   
xưa, khi các giống vật hãy còn là người...”, v.v.) và công thức   
kết thúc mang tính suy nguyên luận của cổ tích thái cổề Đổng   
thời, ngôn từ trực tiếp ở truyện cổ tích vẫn bảo lưu một số   
yếu tố nghi lễ ma thuật dưới dạng sơ lược hóa.  
TRUYỆN NGẮN  
Thể tài tác phẩm tự sự cở nhỏ, thường được viết bằng   
văn xuôi, để cập hầu hết các phương diện của đời sống con   
người và xã hội. Nét nổi bật của truyện ngắn là sự giới hạn vê'   
dung lượng; tác phẩm truyện ngắn thích hợp với việc người   
tiếp nhận (độc giả) đọc nó liến một mạch không nghỉ.  
Những nét riêng - “có chuyện” và “ngắn” - vốn đã có  
ỏ các tác phẩm thể truyện thời trung đại, ở các hình thức   
chuyện kể dần gian (truyện cười, giai thoại, cổ tích, V.V.),   
nhưng truyện ngắn với đặc điểm thể tài riêng biệt chỉ thực  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 437

sự phát triển ở các nền văn học hiện đại, gắn với sự xuất hiện   
và phát triển của báo chí.  
Với tư cách một thể tài tự sự, truyện ngắn hiện đại,   
cũng như truyện vừa, truyện dài hiện đại đểu ít nhiểu mang   
những đặc tính của tư duy tiểu thuyết (sự tiếp cận cái thực   
tại đương thành, vai trò của hư cấu tự do, của kinh nghiệm   
sống trực tiếp ở tác giả...). Tuy vậy, khác với truyện vừa và   
truyện dài - vốn là những thể tài mà quy mô cho phép chiếm   
lĩnh đời sống trong toàn bộ sự toàn vẹn, đầy đặn của nó, -   
truyện ngắn thường nhằm khắc họa một hiện tượng, phát   
hiện một đặc tính trong quan hệ con người hay trong đời   
sống tâm hồn con người. Truyện ngắn thường ít nhân vật,   
ít sự kiện phức tạp, chồng chéo. Nhân vật truyện ngắn ít khi   
trở thành một thế giới hoàn chỉnh, một tính cách đầy đặn,   
thường khi là hiện thân cho một trạng thái quan hệ xã hội, ý   
thức xã hội hoặc trạng thái tổn tại của con người.  
Cốt truyện của truyện ngắn thường tự giới hạn vê' thời   
gian, không gian; nó có chức năng nhận ra một điểu gì sâu   
sắc về cuộc đời, về con người. Kết cấu truyện ngắn thường   
không gồm nhiếu tầng nhiều tuyến mà thường được dựng   
theo kiểu tương phản hoặc liên tưởng.  
Chi tiết và lời văn là những yếu tố quan trọng cho nghệ   
thuật viết truyện ngắn. Lời kể và cách kể chuyện là những   
điểu được ngiíòri viết truyện ngắn đặc biệt chú ý khai thác và   
xử lý, nhằm đạt hiệu quả mong muốn.  
438 I LẠI NGUYÊN ÂN

TRỮ TÌNH  
Một trong ba loại văn học (bên cạnh tự sự và kịch), ở   
đây cái được để lên hàng đầu là chủ thể phát ngôn và thái độ   
của nó đối với cái được mô tả.  
Hegel đã nhận xét ở trữ tình có sự trùng hợp của chủ   
thể và khách thể trong một ngôi: nếu ở tự sự, nhân vật tách   
rời tác giả được dùng làm nội dung cho tác giả, thì nhân vật   
trung tầm của tác phẩm trữ tình lại chính là người tạo ra tác   
phẩm, trước hết là thế giới bên trong cùa anh ta.  
Do đế lên hàng đẩu sự biểu lộ điểm nhìn của chủ thể   
trữ tình, việc miêu tả thế giới bên ngoài (phong cảnh thiên   
nhiên, các sự vật, các sự kiện...) ở tác phẩm trữ tình cũng   
phục vụ mục đích tự biểu hiện. Ở những trường hợp không   
xuất hiện trực tiếp cái “tôi” của tác giả, chỉ hiện diện một   
sự mô tả có vẻ khách quan, thì trong mạch ngầm văn bản   
vẫn cảm thấy có cái nhìn của chủ thể nhà thơ trong những   
chiêm nghiệm và bình giá thế giới.  
Cảm xúc trữ tình luôn luôn hiện diện “ở thì hiện tại”   
(nhận xét của Jean Paul), nó có thể chứa đựng ý nghĩa toàn   
nhản loại: bất kỳ người đọc nào, xét về tiềm năng, cũng có   
thể nhận ra ở tác phẩm trữ tình những tình cảm và suy nghĩ   
của mình. Dù có rãt nhiểu dị biệt vể cách cảm nhận thé   
giới của những con người khác nhau ở những thời đại khác   
nhau, phạm vi những xúc cảm mang tính người vẫn tương  
/50 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I 439

đối bển vững; văn học trữ tình của các thời đại khác nhau   
đểu khai thác cái vẫn được gọi là “những chủ đê vĩnh cửu”   
(sống, chết; hạnh phúc, tình yêu; ước mơ, hy vọng...).  
Có rất nhiều dạng phát ngôn trữ tình. Cảm xúc và suy   
nghĩ có thể được chủ thể nói lên ở ngôi thứ nhất bằng độc   
thoại, hoặc nói lên từ vai một nhân vật được đưa vào văn bản   
(kiểu “trữ tình nhập vai”); có thể được truyển đạt thông qua   
việc miêu tả sự vật; có thể được khách quan hóa thành đối   
thoại giữa các nhân vật; có thể dưới dạng nói với một ai đó   
không xác định; có thể được soi rọi thông qua một cốt truyện...  
Có cách phân loại trữ tình theo đề tài (tình yêu, trữ   
tình công dân, trữ tình triết lý, vẵv.), nhưng đây là cách phân   
loại trữ tình theo thể tài gắn với sự phát triển lịch sử cụ thể   
của nến văn học dân tộc, của các khu vực có chung những   
truyền thống trong tiến trình văn học. Ở sáng tác dân gian,   
tác phẩm trữ tình thường khác biệt nhau vế chức năng (bài   
hát đám cưới, bài hát tang lễ, v.v.) hoặc vể làn điệu. Ở văn   
học cổ đại Hy La, trữ tình được phân chia theo tính chất diễn   
xướng (ode, dithirambos, epithalamios..Ể- cho dàn đổng ca;   
iambos, elegos, epigramma, - cho đơn ca). Ở Trung Hoa và   
Đông Á trung đại, trữ tình gần như đổng nhất với “thi”; tác   
phẩm được phân chia theo các dấu hiệu về luật thơ (luật câu   
thơ: ngũ ngôn, lục ngôn, thất ngôn; luật bài thơ: tứ tuyệt, bát   
cú, trường thiên...), bèn cạnh đó cung có cách phân biệt tác   
phẩm theo kiểu hành vi trữ tình (ngôn chí, thuật hứng, mạn   
hứng, thuật hoài...).  
440   
LẠI NGUYÊN ÂN

Cái nhìn (hoặc “quan điểm”, “điểm nhìn”) trữ tình đối   
với thế giới nảy sinh khi con người (tác giả, người diễn   
xướng, người đọc) biểu lộ thái độ riêng của mình đối với   
thế giới xung quanh. Bởi vậy, cái “tôi” tự biểu hiện có vai trò   
đặc biệt quan trọng trong trữ tình. Có những lập luận gắn sự   
phát triển của văn học trử tình với trình độ phát triển ý thức   
cá nhân ở mỗi xã hội dân tộc. Tuy nhiên có thể thấy rằng:   
cả ở việc trình diễn các bài ca trữ tình dân gian, cả ở việc   
sáng tác ra tác phẩm (tác phẩm hữu danh ở văn học viết),   
cả ở việc thuộc lòng từng đoạn thơ không phải do mình làm   
ra, - đểu có sự vận hành của cơ chê cảm xúc chủ quan, như   
là “chỉ riêng cho mình”; ở đây mức độ tự ý thức vế tính cá   
nhân cá thể của con người không phải là điều quan trọng.   
Do vậy có thể nói đến “cái nhìn trữ tình” theo nghĩa rộng,   
như một năng lực thẩm mỹ của con người, - năng lực tích tụ   
những trải nghiệm thầm kín, cả trong nghệ thuật, lẫn trong   
đời thường.  
Cái nhìn trữ tình được thể hiện chù yếu ở tác phẩm thơ,   
nhưng cũng có thể được thể hiện ở văn xuôi và kịch, nhẫt là   
khi tác giả văn xuôi muốn nói như tuyên ngôn những định   
để; hoặc khi nhân vật kịch độc thoại, tạo thành những đoạn   
trử tình tương đối độc lập. Bởi vậy có thể nói đến giọng điệu   
trữ tình chẳng những của tác giả mà còn của nhân vật, của   
người kể chuyện (vai trấn thuật).  
Bước sang các thế kỷ XIX-XX, trữ tình không còn đồng   
nhất với thơ như trước nữa; các tố chát của tự sự (ví dụ: tính  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
441

sự kiện) thâm nhập vào tác phẩm thơ, đổng thời các tố chất   
của trữ tình thâm nhập vào văn xuôi, tạo nên những thể tài   
lai ghép như thơ tự sự-trữ tình, văn xuôi trữ tình.  
TRƯỜNG CA  
Tác phẩm thơ có dung lượng lớn, thường có cốt truyện   
tự sự hoặc sườn truyện trữ tình.  
Trường ca (poème) cũng được dùng để gọi các tác   
phẩm sử thi (épopée) cổ đại và trung đại, khuyết danh hoặc   
có tác giả, mà theo các nhà nghiên cứu khác nhau, chúng   
được soạn bằng cách xâu chuồi các bài hát sử thi và truyện   
kể (theo A. Veselovski), hoặc bằng cách “nới rộng” một hoặc   
một vài truyến thuyết dân gian (theo A. Hoysler), hoặc bằng   
cách cải biên các cốt truyện cổ xưa trong tiến trình tổn tại   
của sáng tác dân gian (theo A. Lord, M. Parry). Trường ca   
được phát triển từ những thiên sử thi miêu tả những sự kiện   
mang ý nghĩa lịch sử toàn dân (Iliade, Mahâbhârata, Bài ca   
chàng Roỉand, V.V.).  
Cho tới nay người ta đã biết đến nhiều dạng thể loại:   
trường ca anh hùng, trường ca giáo huấn, trường ca châm   
biếm, trường ca có cốt truyện lãng mạn, trường ca mang tính   
kịch-trữ tình, v.v. Được coi như nhánh chủ đạo của thể loại là   
những trường ca với đế tàí lịch sử toàn dân hoặc lịch sử toàn   
thế giới (để tài tôn giáo) như Énéide của Vergilius, Thẩn khúc   
của Dante, Lusiadas của L. Camoes, Giải phóng Ịerusalem  
442 I LẠI NGUYÊN ÂN

của T. Tasso, Thiên đường đã mất của J. Milton, Henriade của   
Voltaire, Messias của F. Klopstock, Rossiada của Kheraskov,   
vễv. Một nhánh khác, rất có ảnh hưởng trong lịch sử thể loại,   
là dạng trường ca có cốt truyện lãng mạn (như Dũng sĩ áo   
da hổ của Schota Rustaveli, Shakhnama của Firdousi, Chàng   
Roỉando cuống nộ của L. Ariosto) vốn gắn với truyến thống   
tiểu thuyết hiệp sĩ trung đại. Dần dà, trong trường ca, các để   
tài cá nhân, triết lý, đạo đức được đặt lên hàng đầu, các yếu   
tố kịch trữ tình được tăng cường, các truyền thống íolklore   
được phát hiện và khai thác. Đẫy là đặc điểm của các trường   
ca tiến lãng mạn (ví dụ các trường ca của J. Macpherson, w.   
Scott). Thịnh thời của trường ca là thời đại chủ nghĩa lãng   
mạn; nhiểu nhà thơ xuất sắc của nhiểu nước chú ý sáng tác   
trường ca. Các tác phẩm chiếm vị trí đỉnh cao trong tiến   
triển của thể loại ở thời này thường nghiêng vế tính triết lý   
xã hội hoặc tượng trưng triết lý (Cuộc du hành của Childe   
Harold của Byron, Kỵ sĩ đổng của Pushkin, Tổ tiên của A.   
Mickiewicz, Con quỷ của M. Lermontov, Nước Đức, câu   
chuyện cổ mùa đông của H. Heine). Nửa sau thế kỷ XIX, lúc   
thể loại đang suy thoái, vẫn xuất hiện một số trường ca xuất   
sắc (Bài ca vể Hiavate của H. Longfellow), đồng thời cũng có   
những trường ca theo xu hướng hiện thực (Thẩn băng giá   
mũi đỏ và Ai được sống sung sướng ở Nga của N. Nekrasov).  
Sang thế kỷ XX, trường ca phát triển theo hướng trữ   
tinh, tâm lý, triết lý; yếu tố cốt truyện giảm xuống; các xilc   
cảm riêng tư thường được đặt trong liên hệ với những chán   
động lịch sử lớn (các trường ca Đám mây mặc quần của  
Í5 Ồ  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
443

Maiakovski, Hội ngộ lẩn đầu của A. Belyi, Mười hai người   
của A. Blok; vladimir Ilich Lenin và Tốt lắm của Maiakovski;   
Năm 905 của B. Pasternak; Anna Sneghina của Essenin; Đâu   
tường và Trong bão của R. Frost; Những vật chuẩn của Saint-   
John Perse, Những kẻ trống rỗng của T. Eliot, Bài ca tổng quát   
của p. Neruda, Lời thơ không dứt của p. Éluard, V.V.). Trường   
ca với tư cách một thể loại tổng hợp, trữ tình-tự sự, hoành   
tráng, cho phép kết hợp những chấn động lớn, những xúc   
cảm trầm sâu và những quan niệm về lịch sử, - vẫn là một   
thể loại còn hiệu năng của thơ ca thế giới.  
TRƯỜNG PHÁI LỊCH sử TINH THÁN  
Trường phái lịch sử tinh thần trong nghiên cứu văn học   
hình thành ở Đức những năm giao thời hai thế kỷ XIX-XX   
trên cơ sở “triết học sự sống” (W. Dilthey) và mỹ học lãng   
mạn chủ nghĩa. Là sự phản ứng chống trường phái văn hóa   
lịch sử và chủ nghĩa thực chứng trong ngữ văn học (chóng   
sự kiện học của phái V. Scherer và E. Schmidt), trường phái   
lịch sử tinh thần nỗ lực phối hợp tiếp cận lịch sử tinh thần và   
tiếp cận tâm lý học trong nghiên cứu văn học.  
Dilthey, người khai sinh trường phái này, viết: “Sự   
thống nhất thời đại và dần tộc - mà chúng tôi gọi là tinh   
thán lịch sử - nảy sinh lẩn đầu tiên nhờ sức m anh và quyến   
lực của thiên tài. Ở thời điểm ấy có thể gắn cái lịch sử với   
cái tâm lý”. Sự hòa trộn “cái lịch sử” và “cái tâm lý” - trong  
444 I LẠI NGUYÊN ÂN

sự trải nghiệm của nghệ sĩ - được khách quan hóa nhờ hình   
thức thẩm mỹ, sẽ biến thành một thực thể tinh thần toàn   
vẹn, thành cái chân lý khai mở hiển nhiên cả “cha đỡ đầu”   
tác phẩm lẫn nghệ sĩ sáng tạo. So với toàn bộ các tri thức   
nhân văn thì tác phẩm nghệ thuật phản ánh cuộc sống một   
cách phù hợp hơn, nhưng văn học chiếm lĩnh tốn tại tinh   
thần lịch sử đầy đủ nhất, bởi vì “chiểu sâu tầm hốn (tinh   
thẩn) được biểu thị khách quan kiệt cùng chỉ trong ngôn   
ngữ”. Phương pháp của nghiên cứu văn học, theo Dilthey,   
không phải là sự giải thích như trong các khoa học tự nhiên,   
mà là “sự hiểu” tức là sự “lĩnh hội” trực tiếp các giá trị nghệ   
thuật, được thực hiện bằng “đồng trải nghiệm”, thâm nhập   
bằng trực giác vào đó và lý giải nó; vấn đế tưởng tượng và   
trải nghiệm như là sự thổng nhất chủ thể (tác giả) và khách   
thể (thời đại) có ý nghĩa hàng đầu trong nghiên cứu văn học,   
điểu này đối lập với chủ nghĩa thực chứng và phiếm luận lý   
học (panlogisme) của Hegel.  
Trường phái lịch sử tinh thần tập trung nghiên cứu loại   
hình thế giới quan và nhân cách các nhà thơ. Các loại hình   
“đời người” được khảo sát như những loại hình bình đẳng   
vế giá trị; bản thân “lịch sử tinh thần” của một dân tộc nào   
đó thì được khám phá như là lịch sử những tư tưởng, tâm   
trạng, hình ảnh độc lập của cá nhân (ví dụ F. Hundolf tìm   
hiểu lịch sử “trải nghiệm” sáng tác của w. Shakespeare ở các   
tác gia người Đức thuộc những thời đại khác nhau). Tiếp   
sau các công trình của Dilthey vế J.w. Goethe, F. Petrarca,   
G.E. Lessing, F. Hoelderlin, Novalis, Ch. Dickens, nhiếu  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 445

công trình chú ý đến chỉnh thể “đổng trải nghiệm” và tính   
đơn nhất độc đáo của mỗi tác giả trở thành một thể loại   
nghiên cứu trong trường phái lịch sử tinh thần; điểu này   
thường dẫn đến chỗ, trên nển cảnh văn hóa rộng, cái được   
đào sâu không phải là tiểu sử mà lại là “tinh thần thời đại”   
và cơ sở triết học cho cảm quan vế thế giới của nhà văn (do   
vậy trường phái này có tên gọi thứ hai là “trường phái triết lý   
văn hóa”).  
Thời cực thịnh của trường phái lịch sử tinh thần là   
những năm 20, với những công trình như Nền cổ điển và   
lãng mạn Đức của F. Strich, Tinh thẩn thời đại Goethe (t. 1-4,   
1923 - 53) của GỂ Korf, Chủ nghĩa lãng mạn Đức (1924) của   
p. Clukchon, Thi ca Đức từ Gottsched đến hiện tại (t. 1-2,   
1927 - 30) của o. Walsel.  
Cuối những năm 1920 trong khuôn khổ trường   
phái lịch sử tinh thẩn có sự phân chia theo hai hướng:   
hướng “lịch sử phong cách” (Huldolf, Strich, G. Zisarz, E.   
Berthram) và hướng “lịch sử tư tưởng” (hướng “lịch sử vấn   
đê” của R. Unger, Korf, J. Petersen). Hướng thứ nhất coi thi   
ca như hình thức cao nhất của thực tại và phát triển luận   
điểm của Dilthey về tính chất tượng trưng của thi ca và của   
sự giải thích thi ca. Hướng thứ hai tập trung vào sự biểu hiện   
trong văn học những tư tưởng triết học (sự bi đát, tự do, tẩt   
yếu, v.v.) và truy tìm nguồn gốc thần thoại của nó. Những   
năm 1930, hướng thứ nhất đi gần với hiện tượng học của E.   
Husserl, hướng thứ hai đi gần với phái Hegel mới.  
446 I LẠI NGUYÊN ÂN

Trường phái lịch sử tinh thần đã ảnh hưởng đến nhiếu   
nhà lý luận và phê bình văn học (ví dụ w. Kayser) đến phái   
giải thích học của E. Staiger, đến nghiên cứu văn học của chủ   
nghĩa hiện sinh. Sự tôn sùng “trải nghiệm” và lối lý giải bên   
ngoài các nhân tố xã hội, xu hướng phi lý tính của trường   
phái lịch sử tinh thán - là đối tượng phê phán từ phía các nhà   
nghiên cứu văn học theo tư tưởng macxit.  
TRƯỜNG PHÁI TÂM LÝ HỌC  
Trong nghiên cứu văn học, trường phái tâm lý học hình   
thành ở Tầy Âu và Nga vào cuối thế kỷ XIX, phản ánh bước   
ngoặt chuyển sang hướng tâm lý của xã hội học, triết học và   
mỹ học. Xem xét lại và phát triển các tư tưởng của trường   
phái văn hóa-lịch sử và của phương pháp tiểu sử, trường   
phái này tự đối lập mình với mỹ học tư biện (kể cả mỹ học cồ   
điển Đức). Đối tượng nghiên cứu chủ yếu của trường phái   
tâm lý học là phương diện tâm lý của sự sáng tác, trước hết là   
đời sống tinh thần của tác giả, bởi vì nghệ thuật biểu hiện tất   
cả những gì con người mang trong mình, cả những ấn tượng   
vê thế giới bên ngoài, cả những sự vận động tinh thần của   
chính mình. Tương ứng với điếu đó, nghệ thuật được xem   
như sự thăng hoa những xúc cảm của nghệ sĩ ra bên ngoài,   
thành các hình tượng. Nghệ sĩ sáng tác là cho mình: thể hiện   
vào hình tượng những ý tưởng, tình cảm, tâm trạng đang   
nung nấu, dằn vặt trong mình, bằng cách đó anh ta được   
giải thoát khỏi chúng; chính tác phẩm trở thành mô hình  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 447

của tàm hổn người sáng tác. Mọi đặc điểm của tác phẩm đểu   
là do đặc sắc cá nhân nghệ sĩ, còn sự khác nhau giữa các tác   
phẩm thì có căn do ở những trải nghiệm và ở kiểu tầm lý   
(nhà thơ biểu cảm và nhà thơ thể hiện, nghệ sĩ quan sát và   
nghệ sĩ thực nghiệm). Sự phát triển lịch sử của nghệ thuật   
(v ăn h ọ c ), sự quy đ ịn h về x ã h ội củ a văn h ọ c - bị đẩy x u ố n g   
hàng thứ yếu; phương diện chủ quan của nội dung nghệ   
thuật được đề lên hàng đầu.  
Các đại diện của trường phái tâm lý ở Tầy Âu là E.   
Enneken, w. YVundt, J. Volkelt. Cuối thế kỷ XIX sang đáu thế   
kỷ XX, trường phái này nhường chỗ cho các trường phái chủ   
nghĩa thực chứng và phân tâm học.  
ở Nga, những tư tưởng sớm nhất vế xu hướng tâm   
lý học trong nghiên cứu văn học là do A.A. Potebnya đề   
xuất (sách Tư tưởng và ngôn ngữ, 1862); sau đó được trình   
bày trong các công trình của các học trò của ông (D.N.   
Ovsianiko-Kulikovski, A.G. Gornfeld, T. Rainov, v.v.) và trên   
tạp chí Những vấn để triết học và tâm lý học (1899 - 1918);   
khuynh hướng này chấm dứt vào những năm 1920.  
TRƯỜNG PHÁI VÀN HÓA-LỊCH sử  
Một khuynh hướng trong nghiên cứu văn học, hlnh   
thành giữa thế kỷ XIX, đại diện là các học giả lớn: H. Taine,   
F. Brunetière, G. Lanson (Pháp), G. Brandes (Đan Mạch), V.   
Scherer, G. Getner (Đức), F. de Sanctis, M. Menéndez (Italia),  
448 I LẠI NGUYÊN ÂN

Pelayo (Tây Ban Nha), A. N. Pypin, N.s. Tikhonravov (Nga),   
V.V.; trư ờ n g p h ái n ày ch ủ yếu tiếp n h ận x u n g lự c c ủ a văn   
hóa học Khai Sáng hậu kỳ ở Đức (J.G. Herder), của các nhà   
làng mạn, của các trứ tác sử học lãng mạn Pháp (F. Guizot,   
A. Thierry, J. Michelet), của triết học chủ nghĩa thực chứng   
Auguste Comte và phần nào của cả “phương pháp tiểu sử”   
trong phê bình văn học (Saint Beuve).  
Đặc điểm mang tính nguyên tắc của trường phái văn   
hóa-lịch sử là quan điểm lịch sử được đặt một cách có ý thức   
lên hàng phương pháp. Đối lập với lý thuyết quy phạm ở   
các thế kỷ XVII-XVIII vốn xây dựng trên sự đối chiếu một   
cách phi thời gian nghệ thuật “đúng đắn”, “chấp nhận được”   
và nghệ thuật “sai trái”, “mọi rợ”, “non yếu”..., trường phái   
văn hóa-lịch sử xem tác phẩm nghệ thuật như sự ghi khắc   
hữu cơ “tinh thần” nhân dân ở những thời điểm lịch sử khác   
nhau (H. Taine: “nghệ thuật xuất hiện và mất đi cùng với   
những tư trào nhất định trong lĩnh vực tư tưởng và đạo   
lý mà nó gắn bó”). Từ đây vế nguyên tắc đã biện minh và   
khẳng định được sự bình đẳng giữa nghệ thuật của mọi dân   
tộc, mọi thời đại, mọi phong cách; từ đây, nghiên cứu văn   
học chuyển hướng sang nghiên cứu quy luật điểu khiển sự   
phát triển vế văn hóa lịch sử (H. Taine: văn học sử “không   
gán ép các quy tắc nhưng xác nhận các quy luật”). Đặc điểm   
thứ hai của trường phái văn hóa lịch sử là tiếp cận biến sinh   
đối với các tác phẩm nghệ thuật, truy tìm “nguyên nhân” của   
chúng, đem cái bể ngoài kinh nghiệm của sự kiện văn học   
đối lập với “những lực lượng khởi thủy”, “không nhìn tháy”,  
Í 5 0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
449

đằng sau sự kiện ẫy. Đó, theo H. Taine là “chủng tộc” (là cái   
đẻ ra “khí chát” /temperament/ dân tộc), “môi trường” (tự   
nhiên, khí hậu, hoàn cảnh xã hội) và “thời điểm” (đạt trình   
độ văn hóa và “truyền thống”). Đặc điểm thứ ba của trường   
phái văn hóa-lịch sử là đấu tranh chống những kiến lập tư   
biện của triết học bản thể truyền thống vể lịch sử và về nghệ   
thuật (các học thuyết duy lý thế kỷ XVII-XVIII, mỹ học I.   
Kant, Hegel, F. Schelling), nhấn mạnh theo lối thực chứng   
luận vào tính chất cụ thể, kinh nghiệm của tri thức xã hội và   
nhấn mạnh tính tương đồng giữa tri thức về “tinh thần” và   
tri thức vê tự nhiên. Bảo vệ luận điểm vể tính thống nhất của   
tri thức khoa học, nhiều đại diện của trường phái văn hóa   
lịch sử nỗ lực phổ cập các phương pháp khoa học tự nhiên   
vào các hiện tượng xã hội, xác định tính tương đống giữa tác   
phẩm nghệ thuật và cơ thể sinh vật, đưa sơ đổ tiến hóa luận   
vào văn học sử (Brunetière).  
Lối rút gọn tự nhiên chủ nghĩa, việc thiếu hiểu biết đặc   
trưng của các đối tượng nhân văn và tri thức nhân văn (điểu   
này lập tức bị phê phán từ phía trường phái lịch sử tinh thần)   
đã khiến trường phái văn hóa lịch sử quy nghệ thuật vào đối   
tượng được nó ghi nhận (E. Renan: “Không phải Homère đẹp;   
chính cuộc sống kiểu Homère mới đẹp; chính những chu kỳ   
tồn tại nhân loại mà Homère miêu tả mới đẹp”), giải thích tác   
phẩm như là “tư liệu”, “kỷ niệm” thụ động của thời đại mình,   
lản lộn văn học sừ với lịch sử tư tướng xa hội. Do vậy, trường   
phái này không nhận ra sự độc lập về tư tưởng và “ảnh hưởng   
ngược chiểu” của nghệ thuật đến đời sống, đánh giá thấp đặc  
450 I LẠI NGUYÊN ÂN

trưng nghệ thuật của nó và vai trò của cá tính sáng tạo. Nhiều   
học giả (ví dụ Lanson) thừa nhận mọi “nguyên nhân” ảnh   
hưởng đến tác phẩm trên thực tế đểu có ý nghĩa như nhau và   
cho rằng nhiệm vụ của mình là tích lũy “sự kiện” chứ không   
phải là đế xuất những quan niệm toàn vẹn.  
Trường phái văn hóa lịch sử có đóng góp đáng kể vào   
việc soạn thảo phương pháp luận biến sinh-lịch sử; vào việc   
xây dựng văn học sử các dân tộc (quổc gia) (mặc dù bị hòa   
tan vào lịch sử tâm lý xã hội và văn hóa vật chất của các dân   
tộc); vào việc chuẩn bị cho các nguyên tắc nghiên cứu SO   
sánh lịch sử và trường phái tâm lý; tích lũy được một tư liệu   
lớn về lịch sử văn hóa, một kinh nghiệm đáng kể vê' phân   
tích văn bản và khoa học lịch sử.  
Sang thế kỷ XX, trường phái văn hóa lịch sử phân rã   
không còn là một khuynh hướng, nhưng định hướng   
phương pháp luận của nó tiếp tục ảnh hưởng mạnh đến   
nhiểu học giả (P.N. Sakulin, N.K Piksanov ở Nga tính đến   
những năm 1920, V.L. Parrington ở Mỹ, p. Menéndez Pidal ở   
Tây Ban Nha, và cái gọi là “phê bình đại học” ở Pháp đến tận   
những năm 1960, v.v. Trong giai đoạn hình thành, nghiên   
cứu văn học theo quan điểm macxit (G.v. Plékhanov, p.   
Lafargue) cũng chịu ảnh hưởng đáng kể của trường phái văn   
hóa lịch sử.  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
451

Tư DUY NGHỆ THUẬT  
Một dạng hoạt động trí tuệ, nhằm sáng tạo và tiếp nhận   
tác phẩm nghệ thuật. Đây là một dạng riêng của tư duy con   
người, khác biệt vế tính chất diễn biến, về mục tiêu cuối   
cùng, vể chức năng xã hội, vế phương thức gắn nổi với thực   
tiễn xã hội.  
Theo các ý niệm hiện đại vế bán cầu đại não, cũng như   
theo học thuyết vể sự khác biệt giữa cái gọi là kiểu cá nhân   
nghệ thuật và kiểu cá nhân tư tưởng, có thể nói rằng tư duy   
nghệ thuật có cơ sở tầm sinh lý, khác với tư duy lý thuyết, tư   
duy khoa học. Bản chất, thực chất của tư duy nghệ thuật bị   
quy định bởi phương thức vừa tinh thần vừa thực tiễn của   
việc chiếm lĩnh thế giới bằng nghệ thuật, bởi tính chất của   
việc phản ánh bằng nghệ thuật. Đặc trưng của kiểu tư duy   
này gắn chặt với sự phát triển các ý niệm vê' những dấu hiệu   
nổi bật của nghệ thuật, vê' tiểm năng nhận thức và tiểm năng   
trí tuệ của nghệ thuật.  
Suốt nhiều thế kỷ đã diễn ra sự tranh cãi về sự trùng hợp   
thi ca với sự minh triết (sages), về năng lực của nghệ thuật   
trong nhận thức thế giới và nắm bắt chân lý. Ngay Platon đã   
bác bỏ ý kiến thường được thừa nhận chung, xem nhà thơ   
như hiển triết. Herakleitos kết án các nghệ sĩ ở sự vô học và   
sự hời hợt trong suy luận. G.w. Leibniz nêu định để vê' tính   
“mơ hồ” và khiếm khuyết của nhận thức thẩm mỹ, tính “giả  
452 I LẠI NGUYÊN ÂN

dối” của tưởng tượng. Theo các nguyên tắc của chủ nghĩa   
duy lý, Hégel luận chứng cho tư tưởng vẽ tính nông cạn và   
không viễn cảnh của nghệ thuật trong văn hóa dựa trên sự   
phản tư (reílexion). Đối trọng với ý thức duy lý, các nhà   
lãng mạn (Novalis, F. Schlegel, Schopenhauer) dốn sự yêu   
thích cho nghệ thuật, xem nó như một khí cụ hoàn hảo để   
nhận thức vũ trụ, một khí cụ của trực giác trí tuệ. Schelling   
tuyên bố nghệ thuật “là khí quan vĩnh cửu và đích thực của   
triết học”, có năng lực rọi sáng chân lý của “trật tự tối cao”.   
Các khuynh hướng phi lý tính trong việc lý giải tư duy nghệ   
thuật sẽ được phát triển trong các lý thuyết của chủ nghĩa   
hiện sinh, chủ nghĩa trực giác, hiện tượng học (Kierkegaard,   
Bergson, Husserl, V .V.). Vấn đế đặc trứng của tư duy nghệ   
thuật được giải quyết trong văn cảnh của việc nghiên cứu   
bản chất nghệ thuật và bản chất khoa học, nghiên cứu biện   
chứng của cái lý tính và cái cảm xúc, cái luận lý và cái trực   
giác. Ở thế kỷ XIX đã hình thành một truyến thống (bắt   
nguổn từ Hegel, Belinski, Potebnya) giải thích nghệ thuật   
như là tư duy bằng hình tượng, khác với khoa học là tư duy   
bằng khái niệm. Ở mỹ học Marx - Lenin, vốn dựa trên nhận   
thức luận duy vật biện chứng, tư duy nghệ thuật được xem   
như một thành tố khăng khít của hoạt động nghệ thuật   
nhằm lý giải và khái quát thực tại, giải quyết các nhiệm vụ   
thẩm mỹ. Tính chất của sự sáng tạo chi phối đặc trứng hoạt   
động iư duy của nghệ sĩ, chi phối các phưung lliức kliai liiển   
và thực hiện hoạt động ấy. Đặc sắc của tư duy nghệ thuật bộc   
lộ ở sự chiếm lĩnh thế giới một cách hình tượng cảm tính,  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 453

ở sự tổng hợp một cách hữu cơ các kết quả hoạt động của   
những cơ chế vừa lý tính vừa cảm tính của sự tưởng tượng.   
Cơ sở năng sản của tư duy nghệ thuật là hoạt năng cảm xúc   
của ý thức nghệ sĩ, đi kèm với hoạt lực thao tác của một giác   
quan thẩm mỹ phát triển, của những tiên cảm. Xúc cảm ảnh   
hưởng đến toàn bộ quá trình sáng tác nghệ thuật: chọn lựa   
khách thể, lý hội chúng vê' mặt thẩm mỹ, tìm tòi chân lý. Tư   
tưởng nghệ thuật là tư-tưởng-nhiệt-tình, nó phản ánh thái   
độ cùng tham dự vào với khách thể. Xúc cảm nghệ thuật,   
như Vygotski viết, là “xúc cảm của trí tuệ”. Khi lý trí dường   
như không có đủ thông tin, nghệ sĩ phải viện tới sự đánh giá   
mang tính xúc cảm-trực giác, trông cậy vào mẫn cảm thẩm   
mỹ của mình. Dẫu hiệu cốt yếu của tư duy nghệ thuật là tính   
giả thiết, là năng lực suy tư bằng cái bất định. Những giả thiết   
được tạo dựng, các mảng hiện thực “vô hình” được soi rọi,   
các “khoảng trống của sự không biết” được khắc phục, - tất   
cả đểu nhờ cái tưởng tượng năng sản, hiện diện ở hoạt động   
nghệ thuật như chất xúc tác độc đáo của tư tưởng sáng tạo.   
Tính chất kiến tạo của tư duy nghệ thuật gắn bó mật thiết   
với việc biết nhìn thế giới một cách chỉnh thể, biết nắm bắt   
nó một cách đồng thời, biết khám phá những liên hệ mới,   
chưa ai từng thấy. Do hoạt động tư duy đặc thù trong quá   
trình sáng tạo, nghệ thuật có khả năng bổ sung cho những   
sự hẹp hòi, thiển cận nào đó của thực tại đã bị trượt khỏi sự   
nghiên cứu phân tích. Những nét tiêu biểu của tư duy nghệ   
thuật là: tính chọn lọc cao về thẩm mỹ, tính liên tưởng, tính   
ẩn dụ. Tư tưởng, quan niệm của tác phẩm được xây dựng  
454 I LẠI NGUYÊN ÂN

trên cơ sở tư duy nghệ thuật; việc lựa chọn các phương tiện   
biểu hiện củng dựa trên cơ sở tư duy nghệ thuật. Những   
nghệ sĩ kiêm nhà tư tưởng thường nổi trội ở cảm giác sắc   
nhạy vế viễn cảnh lịch sử, biết nhận ra tinh thần thời đại,   
biết dự đoán tương lai. Trong nghĩa rộng, khái niệm “tư duy   
nghệ thuật” cũng bao hàm tính tích cực (hoạt tính) tâm lý   
trong việc tiếp nhận tác phẩm nghệ thuật, cũng như trong   
việc đánh giá thực tại từ góc độ những tiêu chuẩn thẩm mỹ   
chung và tâm thế riêng (lý tưởng, thị hiếu, các chuẩn mực,   
các quy phạm); ở đây tư duy nghệ thuật là sự tương tác - vừa   
năng sản vừa tái tạo, vừa trực tiếp vừa gián tiếp - với mọi   
khách thế thẩm mỹ trên tất cả các cấp độ tâm lý.  
Tự Sự  
Một trong ba loại văn học (bên cạnh trữ tình và kịch).   
Tự sự và kịch đều tái hiện hành động diễn ra trong thời   
gian và không gian, tái hiện tiến trình các biến cố trong   
cuộc đời các nhân vật. Nét đặc thù của tự sự là vai trò tổ   
chức của trần thuật: nó thông báo vế các biến cố, các tình   
tiết như thông báo về một cái gì đó đã xảy ra và được nhớ   
lại, đồng thời mô tả hoàn cảnh hành động và dáng nét các   
nhân vật, nhiều khi còn thêm cả những lời bàn luận. Thành   
phần ngôn từ trần thuật của tác phẩm tự sự tương tác một   
cách tự nhiên với các đối thoại và độc thoại (kể cả độc thoại   
nội tâm) của các nhân vật. Trần thuật có khi choán hết toàn   
bộ lời văn, tạm thời loại bỏ các phát ngôn của các nhân vật;  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 455

có khi được thẩm tháu tinh thẩn các phát ngôn của chúng,   
tạo nên những lời nói nửa trực tiếp; có khi nó hạn chế các   
đối đáp, các phản ứng của nhân vật; có khi tự nó rút xuống   
mức tối thiểu, hoặc tạm thời biến mất, nhường chỗ cho   
dòng độc thoại triển miên của nhân vật... Tuy nhiên, xét vế   
chỉnh thể, trấn thuật giữa vai trò chủ đạo trong tác phẩm   
tự sự, gắn bó tất cả những gì được tác phẩm miêu tả. Các   
đặc điểm của tự sự phần lớn bị quy định bởi các đặc điểm   
của trần thuật. Ngôn từ ở đây chủ yếu làm chức năng thông   
báo vế cái đã xảy ra từ trước. Giữa dòng ngôn từ đang tuôn   
chảy và các hành động mà nó miêu tả có một khoảng cách   
vế thời gian: tác giả kể về các biến cố “như vê' một cái gì đó   
cách biệt với mình” (Aristoteles).  
Trần thuật tự sự được dẫn dắt bởi một ngôi được gọi là   
người trần thuật, - một loại trung giới giữa cái được miêu   
tả và thính giả (độc giả), loại người chứng kiến và giải thích   
vể những gì đã xảy ra. Ngôi này thường được gọi là “ngôi   
thứ ba”, và thường là “vô hình”, phi nhân cách hóa: trong tác   
phẩm không hể có thông tin gì về số phận anh ta, vê' quan   
hệ của anh ta với các nhân vật, vê hoàn cảnh của việc kể lại;   
anh ta thường “không trọng lượng, không hình thù, và có   
mặt khắp nơi” (Thomas Mann). Đổng thời, người trán thuật   
củng có thể bị “cô đặc” lại thành một vai cụ thể, để trở thành   
người kể chuyện hoặc nhân vật kể chuyện. Lời trần thuật   
không chí mỏ tá đỗi tượng phát ngôn mà còn mô tà chính   
ngay kẻ mang lời nói; hình thái tự sự đánh dấu lối nói và lối   
tri giác thế giới, đánh dấu nét độc đáo của ý thức người trán  
456 I LẠI NGUYÊN ÂN

thuật. Người đọc thường chú ỷ đến yếu tố biểu cảm của trần   
thuật, tức là chú ý đến chủ thể trán thuật (hoặc “hình tượng   
người trần thuật”).  
Tự sự hết sức tự do trong việc chiếm lĩnh không gian   
và thời gian. Nhà văn có thể xây dựng những tiết đoạn như   
những màn kịch (những cảnh tại một địa điểm và ở một thời   
điểm trong cuộc đời các nhân vật); hoặc bằng những đoạn   
miêu tả, những đoạn tóm lược... để nói vẽ những khoảng   
thời gian dài, vế những diễn biến tại nhiếu nơi khác nhau.   
Chỉ có điện ảnh và truyến hình mới có thể sánh được với   
tự sự vể khả năng tái hiện kỹ lưỡng những quá trình diễn ra   
trong không gian rộng, trong những đoạn thời gian dài.  
Tự sự sử dụng háu hết các phương tiện, biện pháp miêu   
tả (tả hành vi, vẽ chân dung, đối thoại và độc thoại, tả ngoại   
cảnh, V.V.), khiến hình tượng gây được ảo giác về hình khối   
và thanh âm. Cái được mô tả có thế ứng với dạng vốn có của   
đời sống hoặc có thể hoàn toàn tân tạo, ước lệ. Tính ước lệ   
của tự sự chủ yếu không phải ở cái được miêu tả mà ở người   
miêu tả, tức là người trần thuật, - vốn thường mang đặc tính   
hiểu biết tuyệt đối vê' những gì đã xảy ra đến tận chi tiết, vế   
mặt này, cấu trúc của trần thuật tự sự khác hẳn các thông   
báo phi nghệ thuật (phóng sự, sử biên niên) ở chỗ nó gán   
tính ảo giác nghệ thuật cho cái được miêu tả.  
Hlnh thức tụ sự dựa vào các kiểu kếl cấu CỐI iruyộn   
khác nhau. Có kiểu triển khai rõ rệt tính biến động của các   
sự kiện, lại có kiểu nhấn chìm dòng biến cố vào những đoạn  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 457

mô tả, thể hiện tâm lý, hoặc bàn luận. Goethe và Schiller cho   
rằng nét cốt yếu của loại tự sự là điệu thức chậm.  
Tác phẩm tự sự có thể được viết bằng văn xuôi hoặc   
thơ (văn vần); dung lượng tác phẩm không hạn chế, - từ các   
truyện rất ngắn đến các thiên sử thi và tiểu thuyết trường   
thiên. Tự sự có thể đưa vào tác phẩm một số lượng lớn các   
tính cách và các sự kiện, đến mức mà các loại thể văn học và   
loại hình nghệ thuật khác không thể đạt được. Ở tự sự, có   
thể xây dựng được những tính cách phức tạp, mâu thuẫn,   
đa diện, đang hình thành; mặc dù không phải tác phẩm nào   
cũng làm được như vậy, nhưng khả năng tiềm tàng của tự sự   
là chỉ ra được cuộc đời trong tính toàn vẹn của nó, là khám   
phá được bản chất của cả một thời đại, là bộc lộ được tính   
quy mô của hành vi sáng tạo. Tự sự sử dụng được ở mức   
rộng lớn nhất khả năng nhận thức-tư tưởng của văn học và   
nghệ thuật nói chung.  
Tự sự hình thành và phát triển qua nhiểu chặng đường.   
Xuất hiện sớm nhất trong các cộng đổng nguyên thủy là   
thần thoại; những biểu tượng nguyên hợp mang tính nghi lễ   
do thần thoại cung cấp là cơ sở cho các tác phẩm tự sự-trữ   
tình, nhất là các bài ca nghi lễ sử thi. Truyển thống văn xuôi   
truyển miệng đi từ thẩn thoại sang truyện cổ tích và truyền   
thuyết. Ở thời cổ đại và thời trung đại, thể loại tự sự có ảnh   
hưởng nhiéu nhẫt là các thiên sứ thi anh hùng. Đặc trưng   
cho sử thi anh hùng là khoảng cách tuyệt đối giữa các nhân   
vật và người trần thuật. Anh ta được gán cho cái tài bình  
458 I LẠI NGUYÊN ÂN

thản và toàn năng (biết tất cả), điéu này khiến tác phẩm có   
màu sắc khách quan tối đa. Văn học tự sự ở ba thế kỷ gần   
đây chứng kiến ưu thế của thể loại tiểu thuyết, ngự trị ở đây   
là kiểu trấn thuật cá nhân, trẩn thuật phô bày thái độ chủ   
quan. Sự toàn năng (biết tất cả) cùa người trần thuật được   
phổ biến vào các ý nghĩ và xúc cảm của các nhân vật; người   
trần thuật không hiếm khi nhìn thế giới bằng cặp mắt của   
một trong số các nhân vật, do bị thầm thấu tâm trạng của   
nhân vật ấy. Khoảng cách giữa người trần thuật và các nhân   
vật biến mất, hai điểm nhìn trùng hợp nhau. Sự trùng hợp   
này làm gia tăng sự chú ý đến nét độc đáo của thế giới bên   
trong các nhân vật. Từ đây nảy sinh lối trấn thuật trong đó   
câu chuyện vê điểu đã xảy ra lại đổng thời là lời độc thoại của   
nhân vật. Độc thoại nội tâm là dạng trần thuật được tuyệt   
đối hóa trong văn học dòng ý thức. Các lối trần thuật thường   
được dùng xen kẽ, luân phiên; các biến cổ có khi được kể bởi   
các nhân vật khác nhau, mỗi người một kiểu. Ở những tác   
phẩm tự sự cỡ lớn ở thế kỷ XX vẫn thấy sự kết hợp nguyên   
tắc người trần thuật toàn năng với các dạng miêu tả mang   
tính cá nhân và việc thể hiện tầm lý.  
Điểu trở nên hệ trọng ở văn xuôi tiểu thuyết thế kỷ XX   
là sự liên hệ vể ngữ nghĩa và xúc cảm giữa phát ngôn của   
người trần thuật và phát ngôn của các nhân vật. Tương tác   
giữa hai loại phát ngôn này khiến ngôn từ nghệ thuật mang   
tính dõi thoại nội tại; vãn bán tác phẩm trớ thành khôi tống   
hòa các ý thức dị chất và xung khắc nhau (đây là điểu không   
có trong các thể loại quy phạm ở các thời đại trước vốn là  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 459

nơi ngự trị hoàn toàn của tiếng nói người trẩn thuật, nơi   
mà phát ngôn của các nhân vật củng bị cuốn vào và cuốn   
theo giọng người trần thuật). Các tiếng nói khác nhau có thế   
được tái hiện hoặc theo lối luân phiên, hoặc kết thành một   
phát ngôn với “ngôn từ hai giọng” (theo Bakhtin). Nhờ tính   
đổi thoại nội tại và tính nhiều giọng của ngôn từ, văn học   
đã khai thác được tư duy ngôn ngữ của con người và sự giao   
tiếp về tinh thẩn giữa người với người.  
Tự TRUYỆN  
Tác phẩm văn học tự sự, thường được viết bằng văn xuôi   
trong đó tác giả tự kể và miêu tả cuộc đời của bản thân mình.  
Môi trường nảy sinh thể tài tự truyện là văn hóa Tây   
Âu cận đại với tinh thần tự phân tích và với cảm quan cá   
nhân chủ nghĩa; ở tự truyện cũng in dấu nếp sống của tín đố   
Thiên Chúa giáo, rõ nhất là việc xưng tội. Chính ở văn hóa   
này đã nảy sinh tác phẩm mẫu mực thời đầu của thể tài này   
(Tự thú của Thánh Augustinus) và tác phẩm hoàn thiện tiêu   
biểu của thể tài này (Tự thú của nhà văn Pháp J.J. Rousseau).  
Cẩn phân biệt tự truyện với các dạng thức thông tin vế   
tiểu sử nhà văn như các “sơ yếu lý lịch”, các bản tự thuật ngắn   
gọn nhằm đáp lại các cuộc phỏng vấn của báo chí, các bản tự   
thuật mà nhà văn cho in kèm theo khi công hố các tác phẩm   
của mình...  
460 I LẠI NGUYÊN ÂN

Tác phẩm tự truyện thường có thiên hướng lý giải cuộc   
sổng đã qua (của tác giả) như một chỉnh thể, tạo ra những   
đường nét mạch lạc cho cuộc sống kinh nghiệm của mình.   
Người viết tự truyện có khi cũng vận dụng hư cấu, “thêm   
thắt” hoặc “sắp xếp lại” các chi tiết của cuộc đời mình, nhằm   
làm cho sự trình bày vẽ cuộc đời ấy trở nên hợp lý, nhất   
quán. Tự truyện luôn luôn là hành vi khắc phục cái thời gian   
đã lùi xa, là mưu toan quay vê thời tuồi thơ, tuổi trẻ, làm   
sống lại những đoạn đời quan trọng nhất, nhiểu kỳ niệm   
nhất, như là “sổng lại” cuộc đời mình từ đầu. Tự truyện, do   
vậy, thường được viết vào thời tác giả đã trưởng thành, đã   
trải qua phần lớn các chặng đường đời mình.  
Là một thể tài mang tính ráp ranh, tự truyện vẫn có sự   
khác biệt nhất định SO với các thể tài lân cận như tiểu sử, hối   
ký, nhật ký. Nếu tác giả tự truyện thường tập trung vào quá   
trình hình thành và lịch sử thế giới nội tâm của mình trong   
sụ tương tác của nó với thế giới bên ngoài, thì tác giả hổi ký   
thường lưu ý trước hết đến cái thế giới bên ngoài ấy, đến   
những người mình đã gặp, những việc mình đã thấy hoặc đã   
tham dự. Nhưng ít khi có ranh giới tuyệt đối giữa tự truyện   
và hổi ký; ở tác phẩm cụ thể ta chỉ có thể nói là nó được   
nhấn mạnh ở khía cạnh tự truyện hay khía cạnh hổi ký. Đối   
với nhật ký thì không có sự cách biệt giữa thời gian viết và   
thời gian được nói tới; trong khi đó ở tự truyện chính sự   
hiện hữu của khoảng cách thời gian ấy lại ngăn trở việc nhìn   
lại cuộc đời của bản thân mình như một chỉnh thể duy nhất.  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 461

Tự truyện tương đối gán gũi với tiểu thuyết, nhất là   
những tiểu thuyết Tây Âu thế kỷ XVIII và đầu thế kỷ XIX có   
nhân vật kể chuyện ở ngôi thứ nhất số ít (“tôi”), có tham vọng   
ghi lại lịch sử tâm hồn con người từ “cái nhìn bên trong” (ví   
dụ Adolphe /1816/ của nhà văn Pháp B. Constant; Tự thú của   
một đứa con của thời đ ạ i/1836/ của nhà văn Pháp A. Musset).  
Yếu tố tự truyện là nét khá đậm trong nhiều loại sáng   
tác của nhiểu nhà văn thế kỷ XX, dù họ thuộc vể những xu   
hướng thẩm mỹ khác nhau.  
TƯỢNG TRUNG  
Một dạng chuyển nghĩa trong ngôn từ nghệ thuật; một   
phạm trù thẩm mỹ.  
1.   
Trong nghĩa rộng, tượng trưng là một phạm trù phổ   
quát của mỹ học, được xác lập thông qua việc đối chiếu với   
hai phạm trù kể cận: một phía là hình tượng nghệ thuật,   
một phía là ký hiệu. Tượng trưng là hình tượng được hiểu   
ở bình diện ký hiệu; và là ký hiệu chứa tính đa nghĩa của   
hình tượng. Mọi tượng trưng đều là hình tượng (và hình   
tượng đều là tượng trưng ở những mức khác nhau) nếu ở   
hình tượng ấy luôn luôn hiện diện một nghĩa nào đó, tuy   
hòa với hình tượng nhưng không bị đồng nhất hoàn toàn   
vào hình tượng. Hình tượng khách thể và hàm nghĩa chiểu   
sâu là hai cực không tách rời nhau của tượng trưng (bởi vì   
tách khỏi hình tượng thì nghĩa sẽ mất tính hiển hiện, mà  
462 I LẠI NGUYÊN ÂN

tách khỏi nghĩa thì hình tượng sẽ bị phân rã thành các yếu   
tố), nhưng tượng trưng được bộc lộ chính là qua cả sự phân   
ly lẫn sự liên kết giữa chúng. Nhập vào tượng trưng, hình   
tượng sẽ trở nên “trong suốt”, nghĩa sẽ “soi rọi” qua nó, trở   
thành nghĩa hàm, có chiếu sâu, có viễn cảnh. Nghĩa của   
tượng trưng là cái không thể giải mã chỉ bằng nỗ lực lý trí;   
nó đòi hỏi sự thâm nhập.  
Đây chính là chỗ khác biệt căn bản của tượng trứng SO   
với phúng dự, ở tượng trưng không tổn tại một nghĩa nào đó   
dưới dạng một vài định thức duy lý để có thể đem đặt vào và   
sau đó rút ra khỏi hình tượng. Tượng trưng là hình tượng   
mà “phải được hiểu như nó vốn là vậy, và chỉ nhờ thế mới   
nắm bắt được cái mà nó biểu đạt” (Schelling). Tượng trưng   
khác với ký hiệu giản đơn: nếu đối với một hệ thống ký hiệu   
vị lợi, tính đa nghĩa có hại cho hoạt động chức năng duy lý   
của ký hiệu, thì tượng trưng càng hàm súc lại càng đa nghĩa.   
Suy cho cùng, nghĩa hàm đích thực của tượng trưng - thông   
qua những sự phổi hợp về nghĩa - luôn luôn tương ứng với   
tính mục đích của thế giới người. Cấu trúc của tượng trưng   
thường nhằm làm cho mỗi hiện tượng đơn lẻ được thấm   
nhuần tố chất “khởi thủy”, thông qua đó mà đem lại một   
hình tượng hoàn chỉnh vế thế giới. Đây là chỏ gần gũi giữa   
tượng trưng và thẩn thoại; tượng trưng là thần thoại đã bị   
gỡ bỏ bởi sự phát triển cùa văn hóa; nó thừa kế ở thần thoại   
chức năng giao tiêp. Cẫu trúc của tượng trưng là đa tầng và   
có dự tính đến nỗ lực của tâm thức người tiếp nhận. Hàm   
nghĩa của tượng trưng không phải là có sẵn mà như một xu  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
463

thế động. Hàm nghĩa này không thể nắm được nhờ phân   
tích, quy thành một định thức đơn trị; chỉ có thể soi rọi, đối   
sánh nó với những kết hợp mang tính tượng trưng xa hơn,   
có sự sáng rõ của lý tính hơn, nhưng không đạt tới khái niệm   
thuần khiết. Ví dụ trong Thần khúc của Dante, nếu ta nói   
Beatrice là tượng trưng của nữ tính thuần khiết, còn Tĩnh   
Thổ Tẩy Oan là tượng trưng sự khởi phát tinh thần, thì đến   
lượt “nữ tính thuần khiết” và “sự khởi phát tinh thần” lại   
là những tượng trưng, tuy đã mang tính trí tuệ hóa nhiểu   
hơn, gẩn khái niệm hơn. Một văn bản lý giải chính xác nhất   
dù sao vẫn cứ là một dạng tượng trưng mới, đến lượt nó lại   
cần được lý giải. Nghĩa của tượng trưng chỉ tổn tại thực bên   
trong tình thế giao tiếp, đối thoại; ở ngoài tình thế ấy chỉ có   
thể thấy được hình thức rỗng của tượng trưng. Thực chất   
của tượng trưng sẽ mất nếu khép viễn cảnh vô tận vê' hàm   
nghĩa của nó bằng một sự giải thích “cuối cùng” nào đáy, gán   
hẳn vào một lớp thực tại nào đấy (lớp thực tại sinh học, như   
trong chủ nghĩa Freud; lớp thực tại kinh tế-xã hội, như trong   
chủ nghĩa xã hội học dung tục...). Cẩn phân biệt thực thể bề   
mặt của tượng trưng và thực thể của chính dạng thức tượng   
trưng, đổng thời cán tính đến sự giao thoa giữa các liên hệ   
vế nghĩa. Sự phiên giải các kết hợp tượng trưng theo kiểu   
cải biên phi nghệ thuật bao giờ cũng dẫn đến chỗ đánh tráo   
tượng trưng bằng phúng dụ.  
[Mặc dù tượng trưng cũng cổ xưa như ý thức nhân loại,   
nhưng sự cắt nghĩa nó vê' triết học, mỹ học lại là kết quả khá   
muộn của sự phát triển văn hóa. Thế giới quan thần thoại đòi  
464 I LẠI NGUYÊN ÂN

hỏi đổng nhất hoàn toàn hình thức của tượng trưng và hàm   
nghĩa cùa nó. Ở văn hóa cổ đại châu Âu, tình thế mới chỉ   
nảy sinh sau việc Platon thử xây dựng một hệ thần thoại thứ   
cấp: hệ thần thoại triết học, tức là hệ thần thoại “tượng trưng   
hóa”. Điều quan trọng với Platon là phân giới tượng trưng   
trước hết với thần thoại tiền triết học. Tư duy thời Hy Lạp   
hóa luôn lẫn lộn tượng trưng và phúng dụ. Bước tiến quan   
trọng nhằm phân biệt tượng trưng với các dạng suy lý đã   
được thực hiện trong biện chứng duy tầm của phái Platon-   
mới; Plotin đối lập hệ thống ký hiệu văn tự abc với lối tượng   
trưng hóa của chữ tượng hình Ai Cập vốn đòi hỏi người ta   
phải “thấy” (bằng trực giác) hình tượng chỉnh thể và không   
phân ly; Prokl phản bác sự phê phán của Platon đối với thần   
thoại truyền thống bằng việc chỉ ra rằng không thể lược   
quy hàm nghĩa của tượng trưng thần thoại vào định thức   
logic hoặc đạo lý. Học thuyết tượng trưng của phái Platon-   
mới nhập vào Thiên Chúa giáo nhờ Areopagitiks (cuốn sách   
xuất hiện nửa sau thế kỷ V, theo tư tưởng phái Platon-mới),   
mô tả mọi thứ nhìn thấy được như là tượng trưng của bản   
chất thượng đế vốn sâu kín, vô định, không hiển thị, do vậy   
những tầng nấc thấp của trật tự thứ bậc thế giới tái tạo theo   
lối tượng trưng hình ảnh của những tẩng nấc tối cao, khiến   
trí óc nhân loại có thể đi lên theo thang bậc hàm nghĩa. Ở   
thời trung đại, quan niệm tượng trưng này cùng tổn tại với   
quan niệm phúng dụ giáo huấn. 'Ihời Phục Hung làm sác   
nhạy lối tiếp nhận trực giác đối với tượng trưng trong tính   
đa nghĩa của nó, nhưng không tạo ra lý thuyết mới về tượng  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
465

trưng. Thời kỳ văn nghệ barocco và chủ nghĩa cổ điển làm   
sống lại sự ưa thích lối phúng dụ sách vở bác học. Chỉ lý   
luận mỹ học của chủ nghĩa lảng mạn Đức mới có ý thức đối   
lập phúng dụ cổ điển chủ nghĩa với tượng trứng, và thần   
thoại như sự đổng nhất hữu cơ của tư tưởng và hình ảnh (F.   
Schelling). Đối với A.w. Schlegel, sáng tác thi ca là “sự tượng   
trưng hóa vĩnh cửu”. Trong việc lý giải tượng trưng, các nhà   
lãng mạn Đức dựa vào Goethe; Goethe hiểu toàn bộ các   
hình thức sáng tạo của tự nhiên và của nhân loại như những   
tượng trưng của một sự hình thành sổng động vĩnh cửu.   
Khác các nhà lãng mạn, Goethe gắn đặc tính khó nắm bắt và   
không thể phân cắt của tượng trưng không phải với một thế   
giới bên kia nào thẩn bí, mà là với tính tổ chức sóng động   
của các phương cách biểu đạt thông qua tượng trưng. Hegel   
phản đối các nhà lãng mạn, ông nhấn mạnh ở cáu trúc của   
tượng trưng có phương diện nhiểu lý tính hơn: phương diện   
ký hiệu (“tượng trưng trước hết là m ột ký hiệu nào đó”) vốn   
dựa trên sự ước lệ. Sự luận chứng khoa học cho khái niệm   
tượng trưng (Symbol) ở nửa sau thế kỷ XIX phẩn lớn đểu   
xuất phát từ Hegel, nhưng truyền thống lãng mạn vẫn được   
tiếp tục, ví dụ trong việc nghiên cứu thẩn thoại của học giả   
Thụy Sĩ J. Bachoíen. Về mỹ học, truyền thống lãng mạn quay   
trở lại vào cuối thế kỷ XIX nhờ lý luận văn học của chủ nghĩa   
tượng trưng. Thực tiễn nghệ thuật và học thuật thế kỷ XX   
cho thấy nỗ lực giải phóng tượng trưng kliỏi tính bí ti uyến,   
‘bị niêm phong”. E. Cassirer, học giả theo phái Kant-mới, đã   
biến tượng trưng thành khái niệm cực rộng: con người được  
466 I LẠI NGUYÊN ÂN

xem như “động vật tượng trưng”; ngôn ngữ, thần thoại, tôn   
giáo, nghệ thuật, khoa học đếu là “những hình thức tượng   
trưng” mà bằng vào chúng con người chỉnh đốn cái hỗn độn   
bao quanh mình. Trong một sổ lý thuyết mỹ học, triết học   
hiện đại, ranh giới giữa tượng trưng và thần thoại có nguy   
cơ bị xói mòn; tượng trưng có nguy cơ bị mất cơ sở hàm   
nghĩa nòng cốt.]  
2.   
Những đặc tính trên đây của tượng trưng như một   
phạm trù thẩm mỹ, cũng quy định cách dùng khái niệm   
này theo nghĩa hẹp, thuộc nghiên cứu văn học, ở đây tượng   
trưng là một dạng chuyển nghĩa (cùng loại với phúng dụ).   
Sự tiếp hợp của hai bình diện - nội dung “vật thể” của hình   
tượng và nghĩa bóng của nó - có thể hoặc là hiển nhiên (khi   
hai bình diện đều có mặt trong văn bản), khi đó sẽ có một   
đối sánh tượng trưng; hoặc là ần kín, khi đó sự ám chỉ sẽ   
nằm ở mạch ngầm văn bản và toàn bộ tác phẩm sẽ mang ý   
nghĩa tượng trưng. Ở mức giới hạn, mỗi yếu tố của hệ thống   
nghệ thuật (ẩn dụ, tỷ dụ, tả cảnh, các chi tiết nghệ thuật, v.v.   
thậm chí cả nhân vật, nhan đế tác phẩm và các tiêu để) đều   
có thể trở thành tượng trưng. Nhưng chúng có trở thành   
tượng trưng được hay không, là do một loạt dấu hiệu: a) Độ   
cô đúc của khái quát nghệ thuật, b) Dụng ý của tác giả muốn   
lộ ra ý nghĩa tượng trưng của những điểu mình miêu tả. c)   
Văn cảnh tác phẩm , khi ỷ nghĩa tượng trưng cùa m ột vài   
yếu tố hình tượng lộ ra, bất chấp ý định của tác giả; điều này   
được xác nhận thêm khi xem xét toàn bộ hệ thống sáng tác   
của nhà văn. Đôi khi ý nghĩa tượng trưng của một yếu tố cụ  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
467

thể lại là tín hiệu vể một “lời giải” được nhấn mạnh; khi đó   
có thể coi yếu tố này như một môtip hoặc môtip chủ đạo   
(leitmotiv). d) Văn cảnh văn học của thời đại và văn hóa. Ví   
dụ độc giả ngày nay sẵn sàng coi Hamlet của Shakespeare   
như một tượng trưng có tính toàn nhân loại, nhưng sẽ lấy   
làm lạ nếu thấy ai xem các hình tượng nhân vật sống động   
ở tiểu thuyết cổ điển thế kỷ XIX-XX là những tượng trưng,   
độc giả sẽ cảm nhận những từ “vì sao”, “bầu trời”, “bão tố ’... ở   
tác phẩm của các tác giả ấy không phải như những từ tả cảnh   
mà như những từ mang tín hiệu, những từ tượng trưng.  
Trong thực tiễn nghệ thuật và học thuật thế kỷ XX, việc   
mở rộng giới hạn sử dụng hình tượng tượng trưng có nguy   
cơ tuyệt đối hóa nó, làm mất nghĩa hàm đích thực vốn cán   
được “soi rọi” của nó.  
TỶ DỤ  
Còn gọi là so sánh, một phương thức chuyển nghĩa (tu   
từ), một biện pháp nghệ thuật trong đó việc biểu đạt bằng   
ngôn ngữ hình tượng được thực hiện trên cơ sở đối chiếu và   
tìm ra những dấu hiệu tương đồng nhằm làm nổi bật thuộc   
tính, đặc điểm của sự vật hoặc hiện tượng này qua thuộc   
tính, đặc điểm của sự vật hoặc hiện tượng khác.  
Ví dụ “Đắng như bổ hòn”, “Trắng như trứng gà bóc”,   
“Láo nháo như cháo với cơm”, “Nói như đóng đanh vào cột"   
(Thành ngữ tiếng Việt).  
468 I LẠI NGUYÊN ÂN

Tỷ dụ bao gồm : đối tượng đem SO sánh; đối tượng được   
dùng để đối chiếu (phương tiện để SO sánh); dấu hiệu chung   
(căn cứ để so sánh). Ví dụ: Tháng giêng ngon như một cặp   
môi gẩn (Xuân Diệu) (đối tượng đem SO sánh: tháng giêng;   
đối tượng được dùng để đối chiếu: cặp môi gần; dấu hiệu   
chung: ngon).  
Giá trị của tỷ dụ như một hành vi nhận thức bằng nghệ   
thuật là ở chỗ: việc đem xáp lại gẫn nhau những đổi tượng   
khác nhau giúp phát hiện được ở đối tượng - bên cạnh   
những dấu hiệu cơ bản - những dấu hiệu bổ sung, làm tăng   
ấn tượng nghệ thuật.  
Tỷ dụ có thể thực hiện chức năng mô tả tạo hình, chức   
năng biểu cảm hoặc kết hợp cả mô tả tạo hình lẫn biểu cảm.   
Dạng thông thường của tỷ dụ có hai vế, nối với nhau bởi các  
1 • Ạ \_   
. X . «   
1   
, » « 1 ì, \_   
>> « 1\_ \_ề   
» « 1 / \_ »  
liên từ như , bảng , hơn, kém .  
UYỂN NGỮ  
Xem: Khinh từ.  
ÚNG TÁC  
Một dạng thức sáng tác trong đó tác phẩm được trực   
tiếp tạo ra chính trong quá trình diẻn xướng (trong àm   
nhạc, vũ đạo, nghệ thuật, sân khấu, thơ). Ngọn nguồn   
của ứng tác là từ sáng tác dân gian (các aoidós - ca sĩ - ở  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẮN HỌC I   
469

Hy Lạp cổ đại, spielmann - nghệ sĩ rong ở Tây Âu, skazitel -   
người kể chuyện ở Nga, akưnư - ca sĩ ứng tác ở Kazakhstan,   
Kyrghystan, những tay bẻ chuyện ở Việt Nam, V.V.). Thơ ca   
ứng tác thường gắn với những để tài có sần, những thi liệu   
văn liệu có sẵn. Ở những sinh hoạt dân ca như hát đối đáp,   
hát giao duyên của các dân tộc ở Việt Nam, yếu tố ứng tác   
thường đi liền với việc sử dụng vốn thơ ca có sẵn.  
ứng tác có mặt trong khá nhiếu dạng thức giao tiếp văn   
hóa, ví dụ trong các giao tiếp của giới nho sĩ Đông Á. Ở các   
hình thức như xướng họa, liên ngâm, ở các tình thế ứng xử   
có gắn với việc làm câu đối, V.V., đểu có vai trò quan trọng   
của ứng tác.  
ước LỆ NGHỆ THUẬT  
Một thuộc tính bản chất của nghệ thuật; một nguyên   
tắc miêu tả; nói chung, thuật ngữ này nhấn mạnh sự khác   
biệt của tác phẩm nghệ thuật SO với thực tại. Mỹ học hiện đại   
phân biệt hai thứ ước lệ, tùy thuộc vào mức “giống thực” của   
hình tượng, mức công nhiên và có ý thức của hư cấu.  
1.   
Về mặt nhận thức luận, ước lệ được xem như một   
dấu hiệu chung của mọi phản ánh nghệ thuật, làm nổi bật   
sự không đổng nhẫt của hình tượng nghệ thuật và khách   
thể của nó. Theo ý nghla này, mọi tác phám nghệ thuật   
đểu mang tính ước lệ, bất kể chúng thuộc thời đại, loại thể,   
phong cách nào. Hình tượng nghệ thuật có thể “giống như  
470 I LẠI NGUYÊN ÂN

thực”, nhưng không phải là (không thể đổng nhất với) chính   
cái đối tượng mà nó miêu tả. Tính ước lệ ở đây là do đặc   
trưng của chất liệu được dùng để thể hiện hình tượng ở   
những loại hình nghệ thuật nhất định (ví dụ: đá ở điêu khắc,   
màu ở hội họa...). Tính “phi vật thê” của hình tượng văn học   
tương ứng với tính phi vật thể của các ký hiệu ngôn ngữ. Tất   
cả các yếu tố của ngôn từ nghệ thuật, của cấu trúc nghệ thuật   
như không gian, thời gian, trần thuật, đối thoại, bố cục, cốt   
truyện, v.v. - đểu mang tính ước lệ.  
2.   
Vê' mặt thẩm mỹ, nhất là trong quan niệm hiện đại   
(và trong cách dùng phổ biến của thuật ngữ này), ước lệ   
được xem như một nguyên tắc miêu tả, theo đó có sự vi   
phạm cố ý và lộ liễu đói với tính “giống thực”. Hàm nghĩa   
thứ hai này của khái niệm “ước lệ nghệ thuật” nảy sinh do   
chuyển hóa hàm nghĩa thứ nhất để ghi nhận những biện   
pháp nghệ thuật mới được khám phá, chúng công nhiên   
phơi bày ảo giác nghệ thuật (ví dụ nguyên tắc kịch tự sự   
của B. Brecht); hoặc để ghi nhận việc sử dụng các hình   
tượng của thần thoại, truyến thuyết, cổ tích... vào những   
mục đích nghệ thuật mới (ví dụ Gargantua và Pantagruel   
của Rabelais, Faust của Goethe, Nghệ nhân và Margarita   
của M. Bulgakov, Nhân mã của JỄ Updike...). Việc phá vỡ   
các tỉ lệ, phối hợp và nhấn mạnh những thành tố nào đó   
của thế giới nghệ thuật, làm cho hư cấu của tác giả trở nên   
lộ liễu, - tạo ra những thủ pháp phong cách chứng tỏ “trò   
chơi” cố ý của tác giả đối với ước lệ, coi nó như một phương   
thức thầm mỹ nhằm làm biến dạng thực tại (Gulliver du ký  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 471

của J. Swift, Cái mũi của Gogol, Lịch sử một Thành phố của   
Saltykov-Schedrin...).  
Các kiểu hình tượng ước lệ lộ liễu như giả tưởng, nghịch   
dị; các hiện tượng ráp ranh như phóng đại (hyperbol), tượng   
trưng, phúng dụ - đều có thể là những hình tượng ước lệ   
huyển hoặc (như Ca tụng Ngu Si của Erasmus Rotterdam,   
Con quỷ của M. Ju. Lermontov) hoặc hình tượng ước lệ   
giống thực (như các biểu tượng hải âu, vườn anh đào của   
A. Tchekhov...). Ước lệ hiện thực chủ nghĩa là phương thức   
phơi bày các mâu thuẫn gay gắt của đời sống. Ở văn học thế   
giới thế kỷ XX có thể thấy việc sử dụng rộng rãi các kiểu ước   
lệ, nhất là kiểu hình tượng của kho tàng thần thoại cổ, đống   
thời với việc dùng ước lệ để tạo ra những huyền thoại mới   
(F. Kaíka, A. Camus, E. Ionessco, v.v...).  
Có những thể tài văn học được xây dựng hoàn toàn   
bằng kiểu hình tượng ước lệ như truyện ngụ ngôn, sáng tác   
cổ tích, giả tưởng khoa học.  
VAY MƯỢN  
Một trong những hình thức của liên hệ và quan hệ văn   
học; văy mượn là hướng tới, có quan hệ với những tư tưởng,   
những cốt truyện, những hình tượng, v.v. đã có trong văn   
học, hoặc là hướng tới các nguõn thẵn thoại và sáng tác dân   
gian. Không hiếm khi vay mượn bao hàm những yếu tố mô   
phỏng, nhại, cách điệu hóa... Sự vay mượn có thể là chủ ý,  
472 I LẠI NGUYÊN ÂN

với ý hướng nêu một kiến giải nào đó của mình vê' cái được   
vay m ư ợ n ; c ó th ể là k h ôn g cố ý - đ iểu n ày th ư ờ n g th ấy ở c á c   
sáng tác dân gian hoặc ở các nến văn học dựa vào các quy   
phạm. Cũng cần phân biệt vay mượn với những trùng hợp   
ngẫu nhiên vốn rất thường hay xảy ra trong văn học. Sự vay   
mượn có thể mang tính chất “tiếp tục” (phát triển và làm   
sầu sắc thêm) một hình tượng nào đó; có thể mang tính chất   
của chủ đề “thượng nguốn”, “gốc gác”; có thể liên hệ theo   
kiểu đối thoại hoặc tranh luận với cái được vay mượn. Tư   
duy lại, lý giải lại nguyên tác là đặc tính của sự vay mượn.   
Ví dụ Prométhée là hình tượng mà Aishylos vay mượn của   
Hesiodos, từ chỗ là một kẻ ranh mãnh lừa dối các thiên thần   
được cải biến thành người anh hùng dám thách thức các   
thiên thần. Vay mượn văn học cồ Hy Lạp-La Mã là thành   
tố quan trọng của các tác phẩm văn học châu Âu thời Phục   
Hưng. Ở văn học thế kỷ XIX- XX, các cốt truyện, hình tượng   
vay mượn từ sáng tác dân gian, từ các truyển thuyết, thần   
thoại được lý giải lại một cách phóng khoáng, in đậm dấu ấn   
cá tính nhà văn; ví dụ cốt truyện mượn từ Kinh Thánh trong   
bộ ba Ịoseph và anh em của Th. Mann, các nhân vật của bi   
kịch cổ Hy Lạp trong các vở kịch của J. p. Sartre, J. Anouilh...  
Trong nghiên cứu văn học, vay mượn được xem như   
một thủ pháp nghệ thuật, do đấy người ta phân biệt: vay   
mượn chi tiết, môtip, diễn biến cốt truyện, tình huống,   
nhưng nét cùa hình tượng, ử thơ trư tinh, sự vay mượn dế   
tài, môtip, tính biểu tượng, tiết tấu, hoặc trích dẫn trực tiếp -   
đểu bộc lộ rõ rệt hơn.  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 473

Không nên lầm lẫn vay mượn với các hiện tượng được   
gọi là hậu sinh học đòi (épigone) hoặc ăn cắp văn (plagiat,   
cũng được dịch là “trộm văn”, “đạo văn”).  
VẢN BẢN, VÀN BẢN NGHỆ THUẬT  
Văn bản-. 1) Bản ghi bằng chữ viết hoặc chữ in một phát   
ngôn hoặc một thông báo bằng ngôn từ (phân biệt với việc   
thực hiện phát ngôn hoặc thông báo ấy bằng nói miệng); 2)   
Phương diện tri giác cảm xúc của tác phẩm ngôn từ (trong   
đó có tác phẩm ván học), được biểu đạt và ghi lại bằng các ký   
hiệu ngôn ngữ; 3) Đơn vị nhỏ nhất (có tính thống nhất tương   
đối và tính độc lập tương đối) của giao tiếp bằng ngôn từ.  
Cấu trúc bên trong của văn bản gốm hàng loạt hiện   
tượng ngôn ngữ và hàm nghĩa mà người ta có thể chia thành   
ba nhóm: 1) Những liên hệ và quan hệ giữa các câu có trong   
văn bản; 2) Hệ thống những đơn vị giữ vị trí trung gian   
chuyển tiếp giữa câu và văn bản, từ những đơn vị tương đối   
nhỏ, kiểu như “đơn vị trên câu” (mang tính thống nhất về   
nghĩa, bao gồm nhiếu câu) đến những phẩn dài rộng, được   
chia theo các dấu hiệu kết cấu và chủc năng; 3) Những thuộc   
tính vốn có của toàn bộ văn bản.  
Ngữ nghĩa của chỉnh thể văn bản được xác định trước   
hẽt bới tính tương quan của nó với cái thực tại ngoài ngôn   
ngữ, bởi tính gắn bó vế tình huống, và bởi chỗ hàm nghĩa   
chung của toàn văn bản không lược quy được vào các hàm  
474 I LẠI NGUYÊN ÂN

nghĩa của các thành tố. Quan hệ cùa văn bản với các tình   
huống ngoài văn bản được nó miêu tả sẽ khác nhau giữa loại   
văn bản mà kết cấu lệ thuộc vào sơ đổ định sẵn (đối với một   
thể loại nào đó hoặc một lớp nào đó của văn bản), và loại   
văn bản mà tính thống nhất của nó được tạo nên nhờ tương   
quan về nghĩa của các phần bên trong văn bản ấy.  
Tổ chức của văn bản văn học, cũng như của các văn bản   
nghệ thuật, là đặc biệt phức tạp, mang tính đa chức năng;   
thậm chí những bình diện và tầng bậc cấu trúc vốn “không   
tải trọng” “không thích đáng” ở các dạng giao tiếp ngôn từ   
khác, ở văn bản văn học cũng trở nên có hoạt tính; do vậy,   
cấu trúc của văn bản nghệ thuật có ưu thế của tính đa tẩng,   
với những tương quan phi đẳng cấp giữa các tầng bậc cấu   
trúc của nó.  
Khái niệm vãn bản nghệ thuật (áp dụng cho tác phẩm   
thuộc các loại hình nghệ thuật khác nhau trong đó có văn   
học) trỏ một chỉnh thể hàm nghĩa, một khối thống nhẫt có   
tổ chức của các yếu tố hợp thành, một thông báo mà tác giả   
(người phát) gửi tới người đọc, người xem (người nhận).   
Văn bản thực hiện ba chức năng chính: truyền thông tin, chế   
biến thông tin mới, bảo quản thông tin (ghi nhớ). Ở mức   
cao nhất, văn bản nghệ thuật thực hiện chức năng sáng tạo,   
nó là “máy phát” thông tin mới. Chức năng “máy phát” này   
dược xác dỊnh bởi tính phức tạp của quan hệ của nó VỚI các   
yếu tố khác của quá trình giao tiếp và bởi đặc điểm ngôn   
ngữ của từng loại hình nghệ thuật. Quan hệ ngôn ngữ - văn  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
475

bản trong hệ thống nghệ thuật là quan hệ biện chứng, vì   
vậy sự tiếp nhận thông tin trong hệ thống của văn bản nghệ   
thuật không bao giờ mang tính đơn nghĩa. Người nhận bao   
giờ cũng có thái độ tích cực (thậm chí đổng sáng tạo) với   
thông báo nhận được: anh ta phải giải mã nó, tức là chọn lấy   
một mã ý nghĩa thích hợp, hoặc thậm chí tạo ra một mã mới.   
Như thế, hành vi sáng tạo diễn ra và hoàn tất cả hai khâu của   
chuỗi thông tin (tính tích cực của người phát và tính tích   
cực của người nhận). Tuy vậy, trọng lượng của chúng khác   
nhau ở các nền văn hóa khác nhau tại các thời điểm lịch sử   
khác nhau. Ví dụ các văn bản nghệ thuật truyển thống Trung   
Đông thường áp chế tính tích cực của người nhận, trong khi   
đó, ở các văn bản nghệ thuật Âu châu nói chung, cả người   
phát lẫn người nhận đểu ở trong quan hệ đối thoại. Cấu trúc   
bên trong của văn bản nghệ thuật là không thuẩn nhất; quy   
luật của nó là một thứ “trò chơi” ý nghĩa, nó tạo ra những   
hệ thống lập mã (mã hóa) khác nhau; cấu trúc của nó mang   
tính đối thoại, tính phức điệu (theo M.M. Bakhtin) nhưng   
vẫn là một cấu trúc thống nhất, vừa đóng kín vừa mở ngỏ.  
Với tất cả tính độc đáo của nó, văn bản nghệ thuật vẫn   
buộc phải thực hiện chức năng phi nghệ thuật là truyền   
thông tin. Điểu này bộc lộ ở cái khả năng đơn giản là có thể   
“kể lại” cốt truyện một tác phẩm nào đó, có thể dịch văn bản   
nghệ thuật từ ngôn ngữ một loại hình nghệ thuật này sang   
ngôn nga một loại hình nghệ thuật khác (chuyển thể tiểu   
thuyết sang điện ảnh, sân khấu, minh hoạ sách, chuyển thể   
trường ca sang múa balet, V.V.). Chức năng truyền thông tin  
476 I LẠI NGUYÊN ÂN

này yếu trong văn bản trữ tình, mạnh trong văn bản tự sự,   
đặc biệt có vai trò trong văn chính luận, giả tưởng khoa học,   
v.v. Chức năng ghi nhớ của văn bản nghệ thuật được thực   
hiện như là quan hệ của nó với truyền thống văn hóa quá   
khứ (“ký ức của thể loại”, theo xác định của Bakhtin). Vế mặt   
này, văn bản nghệ thuật trở thành chất liệu cho việc tái lập   
cấu trúc trí tuệ, gắn văn hóa với các giai đoạn trước, khôi   
phục những sự đứt đoạn với truyền thống. Do can dự vào   
ký ức của văn hóa, văn bản nghệ thuật chẳng những là định   
hướng lịch sử mà còn là định hướng đạo đức cho sự phát   
triển tinh thán của nhân loại, chừng nào nó còn giữ được giá   
trị cao của thông báo.  
Các tiêu chuẩn giá trị của văn bản nghệ thuật mang tính   
lịch sử và tính đặc thù cho từng nến văn hóa, nhưng không   
thể xem là các tiêu chuẩn ấy cô lập nhau, bởi vì giá trị văn   
hóa nhân loại có những hằng số chung. Sự tích lũy và tương   
tác của các văn bản nghệ thuật, việc dịch thuật, chuyển thể   
và lý giải chúng trong hệ thống các nền văn hóa khác nhau   
sẽ giúp vào việc làm giàu cho văn hóa nghệ thuật thế giới.  
VẢN BẢN HỌC  
Một ngành của ngữ văn học, chuyên nghiên cứu văn   
bản tác phẩm thành văn (tác phẩm chữ viết). Văn bản học   
gắn bó hữu cơ với văn học sử và lý luận văn học, huy động   
các bộ môn hỗ trợ như sử học, tiểu sử học, cổ tự học, thi  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
477

học, phong cách học. Nhiệm vụ chính của văn bản học là   
nghiên cứu lịch sử văn bản tác phẩm văn học: từ khi còn là   
bản thảo, các dạng văn bản trong các lẩn công bố (xuất bản),   
các nguồn gốc của văn bản, xác định niên đại, xác định các   
đặc tính của văn bản, v.v. Nhiệm vụ thực tiễn của văn bản   
học là xuất bản văn bản; nhiệm vụ này đặt ra những vẫn để   
như xác định văn bản chuẩn (chọn bản chính), chuẩn bị tư   
liệu chỉ dẫn, chú giải. Một xuát bản phẩm mang tính khoa   
học cao phải có: 1) Tính chính xác của văn bản, được xác lập   
trên cơ sở nghiên cứu sâu toàn bộ nguổn gốc (các bản viết   
tay và các bản in) và lịch sử của nó; 2) Tính đầy đủ của các   
thành phần văn bản, các bản biên tập, các dị bản; 3) Chất   
lượng chú giải, khảo thích, bao gồm được các kết quả nghiên   
cứu các văn bản, thông tin vế các lần biên tập, luận chứng   
vê' việc lựa chọn văn bản, xác định niên đại, V.V.; 4) Tài liệu   
tham khảo, chỉ dẫn.  
Phương pháp chủ yếu của văn bản học là phân tích vể   
niặt ngữ văn học. Sự phân tích ở đây đòi hỏi: quan điểm lịch   
sử trong nghiên cứu; tìm ra sự liên hệ của văn bản với ngữ   
cành văn hóa-lịch sử; tính đến những tác phẩm khác của   
cùng tác giả; tính đến những tác phẩm của các tác giả khác,   
được sáng tác trong cùng hoàn cảnh; tìm ra các dấu vết ảnh   
hưởng của tác phẩm này đối với tác phẩm khác; phân tích   
những hiến đổi của văn hản, v.v.  
478   
LẠI NGUYÊN ÂN

VĂN HỌC  
Là nghệ thuật ngôn từ, một trong số các loại hình nghệ   
thuật (cùng hàng với các loại hình khác: kiến trúc, âm nhạc,   
nghệ thuật tạo hình, vũ đạo, nhiếp ảnh, sân khấu, điện ảnh.ể.).  
Lấy chất liệu là các ngôn ngữ tự nhiên của các tộc người   
sống trên trái đất, dạng thức đẩu tiên của nghệ thuật ngôn   
từ là các sáng tác lời, tổn tại bằng truyến miệng trong câc   
cộng đổng cư dân. Chỉ khi đã xuất hiện những hệ thống chữ   
viết (văn tự) tương đối phát triển (được dự đoán là vào thời   
kỳ hình thành các thiết chế nhà nước trong việc tổ chức và   
quản lý xã hội) mới xuất hiện dạng thức thứ hai của nghệ   
thuật ngôn từ: những sáng tác được ghi bằng chữ viết. Văn   
học, theo nghĩa hẹp và xác định, là những sáng tác viết của   
nghệ thuật ngôn từ.  
Trong truyến thống văn học nghệ thuật phương Đông   
cũng như trong mỹ học phương Tây, cho đến thế kỷ XIX,   
văn học thường được xếp trước hết vào nhóm trứ thuật, thư   
tịch (tức là mọi dạng tác phẩm của tư tưởng con người, vón   
cũng được ghi bằng chữ viết, bao gổm cả sáng tác văn học,   
cả các tác phẩm sử, triết, tôn giáo, khoa học, văn bản chính   
trị, V.V.). Chỉ đến khoảng giữa thế kỷ XX mới xuất hiện cách   
liiéu tổng hợp, theo dó vàn học được xem như một trong sô   
các hình thái chiếm lĩnh thế giới bằng nghệ thuật (khác với   
các hình thức chiếm lĩnh thế giới bằng tư tưởng, khoa học,  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 479

kỹ nghệ, V.V.), như một loại hoạt động sáng tạo thuộc lĩnh   
vực của nghệ thuật.  
Khác với các nghệ thuật tạo hình (điêu khắc, hội họa,   
v.v.) và các nghệ thuật tổng hợp (sân khấu, điện ảnh, truyền   
hình), văn học gắn với kiểu hình tượng “phi vật thế’ (nhận   
xét của Lessing), tức là không có tính xác thực thị giác,   
không tương đổng về thị giác với cái được nó biểu thị. Ngôn   
từ, chất liệu đặc thù của văn học, theo Hégel, “vốn trực tiếp   
thuộc vế tinh thẩn và có khả năng hơn hết biểu đạt những   
quan tầm và kích thích của tinh thẩn”, do vậy khách thê’ của   
văn học là “vương quốc bất tận của tinh thần”. Tuy có dạng   
thức vật chất (ngữ âm, hình chữ) nhưng ngôn từ chỉ thực sự   
được tiếp nhận bởi trí óc; mỗi từ là một khái quát trừu tượng   
mà hàm nghĩa chỉ được nắm bắt bởi hoạt động của trí tuệ   
người tiếp nhận. Các nền văn học dần tộc sử dụng không   
phải các tử ngữ hoặc ngôn ngữ nhân tạo mà là các sinh ngữ:   
chúng là công cụ giao tiếp sống động trong các cộng đổng   
cư dân, chúng gắn liến như một cơ năng sống của mỗi cá thể   
người bản ngữ, trong chúng chứa đựng hầu như toàn bộ ký   
ức văn hóa và kinh nghiệm lịch sử của từng cộng đồng dân   
tộc. Bằng ngôn từ, văn học có thể nắm bắt thực tại trong mọi   
khía cạnh, mọi biểu hiện, từ trực quan cảm tính đến tri giác   
lý tính. Dùng ngôn ngữ làm chất liệu, văn học đồng thời trở   
thành lĩnh vực miêu tả ngôn ngữ như một dạng ý thức và   
hành vi (đối thoại, độc thoại, kể cả độc thoại nội tâm) của   
con người; lĩnh vực nắm bắt và tái hiện những quá trình tư   
duy và kèm theo đó là những cảm xúc, tâm trạng; lĩnh vực  
480 I LẠI NGUYÊN ÂN

giao tiếp vế tinh thần giữa người với người. Đối tượng của   
văn học - cũng như của mọi loại hình nghệ thuật - là thế giới   
con người, các quan hệ đa dạng của con người với thực tại,   
được nhìn từ giác độ con người. Tuy nhiên, ở văn học, con   
người chủ yếu hiện diện như là “người-nói”, “con người với   
lời nói của nó” (Bakhtin), cũng hiện diện như con người tư   
tưởng-tâm lý, con người với thê giới tinh thần của nó.  
Gắn với hoạt động sống của con người, ngôn ngữ là một   
thực tại tư tưởng, đổng thời cũng là một trong các chất liệu   
và đối tượng của trò chơi. Nghệ thuật ngôn từ, do vậy, bao   
hàm những định hướng sáng tạo khác nhau trong phạm vi   
các khả năng của chất liệu: ở cực này nó thiên vế các khuynh   
hướng và loại hình của tư tưởng, ở cực kia nó thiên vế các   
dạng của trò chơi hình thức, tuy ở cực nào cũng không triệt   
tiêu hoàn toàn các thuộc tính vốn có ở chất liệu. Văn học   
có Ưu thê hơn mọi loại hình nghệ thuật khác trong việc nêu   
vấn đề, chuyển tải thậm chí cả dạng tư tưởng trực tiếp. Các   
tác giả không hiếm khi đưa thẳng các phán đoán khái quát   
vào tác phẩm, điểu này khiến văn học trở nên gẩn với chính   
luận hoặc triết học. Việc tập trung nỏ lực sáng tạo vào khu   
vực tư tưởng là cơ sở cho sự nảy sinh những khuynh hướng   
nghệ thuật như chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa tình cảm, chủ   
nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hiện thực, v.v. Ở sáng tác văn học   
(có Ưu thế hơn ở các dạng trứ thuật với nội dung thông tin   
thực tlẻn hoạc tư tưởng) ngôn ngữ có khả năng dối diện VỚI   
chính mình và đi vào bản thân mình. Các thuộc tính của   
trò chơi ngôn từ bộc lộ ngay ở sáng tác dân gian, nhất là ở  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I   
481

các thể tài chú trọng tạo hiệu quả thẩm mỹ từ việc khai thác   
các đặc tính ngữ âm, ngữ nghĩa của mỗi ngôn ngữ dân tộc.   
Việc tập trung nỗ lực sáng tạo vào khu vực tìm kiếm và thử   
nghiệm các khả năng nghệ thuật của ngôn ngữ, của các yếu   
tố hình thức và thủ pháp nghệ thuật, - là động lực cho sự   
xuất hiện những trường phái hoặc xu hướng thường được   
gọi chung là chủ nghĩa hình thức (ví dụ: tiểu thuyết “dòng ý   
th ứ c”, k ịch phi lý, “tiểu th u y ết mới”, V.V.).  
Văn học ít tiềm năng (so với nghệ thuật tạo hình, kiến   
trúc, vũ đạo, v.v.) tái hiện không gian trong tính xác thực   
cảm giác, tuy bằng ngôn ngữ, nó có thể tạo ra những ý niệm   
khái quát về không gian (xa/gẩn, rộng/hẹp, trên/dưới...) đôi   
khi những ý niệm này đạt tới mức biểu tượng. Văn học là   
loại hình nghệ thuật thời gian; nó có những khả năng vô tận   
tái tạo các hoạt động, tức là những quá trình diễn ra trong   
thời gian. Các quá trình này (một chuỗi hành vi, dự định,   
suy nghĩ, cảm xúc của con người; những biến đổi theo chu   
kỳ hoặc tiệm tiến ở môi trường xung quanh, v.v.) do được   
mô tả bằng ngôn từ nên có thể được chuyển đổi, kéo dài ra   
hoặc nén chặt lại, các đoạn của cả quá trình có thể bị chia   
cắt, xáo trộn.  
Các nghệ thuật khác tác động trực tiếp vào các giác   
quan người tiếp nhận (do đó người ta nói đến các nghệ thuật   
thị giác, nghệ tliuậl thính giác, V.V.), vản hục lác dộng vào ưí   
tưởng tượng của người tiếp nhận (thông qua nghe đọc, tự   
đọc, kể cả đọc thầm). Nó gợi lên được những ý niệm thị giác  
482 I LẠI NGUYÊN ÂN

và những tưởng tượng thính giác. Theo ý nghĩa này, văn học   
là nghệ thuật tái hiện tiếng nói của con người, cái tiêng nói   
vốn chứa đựng cả tư tưởng lẫn cảm xúc.  
Do sử dụng sức tác động của ngôn từ tới ý thức và tình   
cảm, văn học có vai trò to lớn trong đời sống của con người   
và xã hội.  
Toàn bộ các tác phẩm văn học được sáng tác bằng một   
ngôn ngữ dân tộc nhất định trên một lãnh thổ quốc gia nhất   
định tạo thành một nến văn học dân tộc (ví dụ: văn học Việt   
Nam, văn học Trung Quốc, văn học Pháp, V.V.). Khái niệm văn   
học dân tộc thường được gắn với sự tổn tại của các quốc gia,   
trong đó có những quốc gia bao gồm nhiếu dân tộc với những   
hệ thống ngôn ngữ riêng, vì vậy không ít nến văn học dân tộc   
(quốc gia) là văn học đa dân tộc (hoặc đa sắc tộc). Việc các   
nến văn học dân tộc ở cùng một thời kỳ lịch sử nhất định có   
cùng những đặc điểm và xu hướng do thời đại tạo ra, - cho   
phép nêu lên khái niệm văn học thời đại (ví dụ: văn học Phục   
Hưng, văn học Khai Sáng, V.V.). Việc các nền văn học dân   
tộc ở các nước khác nhau trong những thời kỷ lịch sử nhất   
định cùng sử dụng một ngôn ngữ, - cho phép nói tới văn học   
theo ngôn ngữ ấy (ví dụ văn học chữ Hán ở các nước Đông Á   
thời trung đại; văn học tiếng Anh ở Anh, Mỹ, Australia; văn   
học tiếng Pháp ở Pháp và một số nước châu Âu, châu Phi,   
chau A /da từng sư dụng tiêng Pháp, nay tập hợp trong "La   
Francophonie”-“Cộng đổng Pháp ngữ”/; văn học tiếng Tây   
Ban Nha ở Tây Ban Nha và các nước châu Mỹ Latinh, V.V.).  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 483

Văn học ở thời nào cũng đa dạng. Có thể phân chia văn   
học theo hai kiểu (hình thức) chính là thơ và văn xuôi, đổng   
thời cũng có thể chia theo ba loại: tự sự, trữ tình, kịch. Mặc   
dù không có ranh giới tuyệt đối giữa các loại và có nhiểu   
dạng chuyển tiếp, những đặc điểm căn bản của mỗi loại là   
khá xác định. Mỗi loại bao gồm những thể loại hoặc thể tài   
n h ất đ ịn h (ví dụ loại h ìn h tự sự b a o g ố m các th ể loại: sử th i,   
truyện, tiểu thuyết, V.V.). Mỗi thời đại hoặc thời kỳ văn học   
đểu nảy nở những hình thức thể loại đa dạng.  
Văn học, trong diện mạo phát triển lịch sử của mình,   
còn được phân chia theo các phong cách, khuynh hướng   
hoặc trào lưu.  
Văn học là đối tượng khảo sát của chuyên ngành nghiên   
cứu văn học với các bộ môn chuyên sâu của nó. Tiến trình văn   
học đương thời là đối tượng chủ yếu của phê bình văn học.  
VẢNHỌC GIẢ TƯỞNG  
(Cũng gọi là văn học hoang đường, huyển ảo; gốc từ Hy   
Lạp phantastike - nghệ thuật tưởng tượng).  
Một dạng sáng tác văn học trong đó hư cấu của tác giả   
trải rộng từ những hiện tượng khác thường, kỳ lạ, không   
giống thực đến việc tạo ra một thế giới hư cấu kỳ lạ, phi   
thực. Sáng tác loại này nghiêng vế kiểu hình tượng giả tưởng   
với mức độ hư cấu cao, công nhiên phá vỡ các liên hệ và   
quy luật lôgic, các tỉ lệ và hình dạng thực tế của đối tượng  
484 I LẠI NGUYÊN ÂN

miêu tả. Đây là một lĩnh vực sáng tác văn học tích tụ ở mức   
tối đa sự tưởng tượng sáng tạo của nghệ sĩ và độc giả; tuy   
vậy đây không phải là “vương quốc tưởng tượng” tùy tiện:   
ở bức tranh giả tưởng của tác phẩm, độc giả vẫn đoán ra   
được những dạng thức của tổn tại thực vế xã hội và tinh   
thần, dù đã bị cải biến. Hình tượng giả tưởng đã có từ sáng   
tác dân gian và các thể loại văn học viết như truyện cổ tích,   
sử thi, phúng dụ, truyển thuyết, nghịch dị (grotesque), văn   
học không tưởng, văn châm biếm. Hiệu quả nghệ thuật của   
giả tưởng có được là nhờ việc công nhiên gạt bỏ cái thực tại   
kinh nghiệm, bởi vì cơ sở của mọi tác phẩm loại này là sự   
đỗi lập cái giả tưởng và cái hiện thực. Thi pháp giả tưởng gắn   
với việc nhân đôi thế giới: nhà văn hoặc là mô hình hóa cái   
thế giới không có thật theo những quy luật cùa nó (ở trường   
hợp này, “điểm tính” thực, hiện diện một cách che giấu, nằm   
ngoài văn bản, ví dụ Gulliver du ký của Swift), hoặc là tạo ra   
hai dòng song song: tổn tại thực và cuộc sống siêu nhiên,   
siêu thực tại. Văn học giả tưởng loại này nặng vế môtip thấn   
bí, phi lý tính; nhân tố giả tưởng thường là những thế lực   
của thế giới bên kia, can thiệp vào số phận nhân vật trung   
tâm, ảnh hưởng đến hành vi của nó và tiến trình sự kiện   
của toàn bộ tác phẩm (ví dụ các tác phẩm văn học trung đại,   
Phục Hưng, chủ nghĩa lãng mạn).  
Với sự suy yếu cùa ý thức thần thoại, nghệ thuật từ   
thời cạn dại có sự gia tăng xu hướng khám phá những lực   
vận hành thế giới ở ngay trong cuộc sống; và ở văn học   
chủ nghĩa lãng mạn đã xuất hiện nhu cầu viện cớ cho cái  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
485

giả tưởng, sao cho nó có thể kết hợp tâm thế chung là miêu   
tả một cách tự nhiên các tính cách và tình thế. Những thủ   
pháp bến vững nhất của loại “giả tưởng có duyên cớ” này   
là: giấc mơ, tin đồn, ảo ảnh, bệnh điên rổ, cốt truyện bí mật.   
Một kiểu giả tưởng che giấu xuất hiện, tạo ra khả năng có   
hai cách giải thích vể sự kiện giả tưởng: cách giải thích kinh   
nghiệm hoặc giống thực vế tâm lý và cách “giải thích” coi   
như phi lý, không cắt nghĩa được. Sự chông chênh cố ý như   
vậy của lối viện cớ nhiêu khi dẫn đến thủ pháp làm biến mất   
chủ thể của giả tưởng (Con đầm pich của Pushkin, Cái mũi   
của Gogol). Nhưng ở phần lớn các trường hợp thì yếu tố phi   
lý tính giảm sút, bị cắt nghĩa một cách thông tục trong dòng   
trấn thuật - đây là đặc tính của văn học hiện thực chủ nghĩa,   
nơi mà yếu tố giả tưởng giảm thiểu tối đa, hoặc chỉ còn chức   
năng của một thủ pháp ước lệ lộ liễu, không còn tham vọng   
tạo ra ở độc giả một ảo giác đáng tin nào vào cái thực tại đặc   
biệt của hư cấu giả tưởng nữa.  
Ngọn nguổn của văn học giả tưởng là tâm thức thần   
thoại của văn học dân gian từng bộc lộ ở truyện cổ tích thần   
kỳ và sử thi anh hùng. Giả tưởng, trong thực chất, đã được   
tiên quyết bởi hoạt động của trí tưởng tượng tập thể lâu dài   
và là sự tiếp tục của hoạt động ấy, do chỗ nó sử dụng (và   
cải biến) các hình tượng, các môtip, các cổt truyện của thẩn   
thoại, kết hợp với chất liệu sống của lịch sử và của đương   
thời. Giả tưởng tiến hóa cùng với sự phát triển của văn học,   
nó được phối hợp với các phương thức khác để thể hiện các   
tư tưởng, xúc cảm, sự kiện.  
486 I LẠI NGUYÊN ÂN

Giả tưởng (íantasy; íantastique) được phân lập ra như   
một loại hình riêng của sáng tác nghệ thuật do việc các   
hình thức íolklore tách khỏi các phận sự chức năng của ý   
thức thần thoại và hoạt động nghi lễ (dùng thần thoại để   
giải thích thực tại, dùng nghi lễ, ma thuật tác động đến thực   
tại). Lối nhận thức nguyên thủy, khi đã trở nên thiêu căn cứ   
trước tiến hóa lịch sử, thì được coi như kiểu nhận thức giả   
tưởng. Dấu hiệu đặc trưng cho sự nảy sinh giả tưởng là có   
sự điểu chỉnh lại mỹ học vê' cái thần kỳ vốn không phải là   
nét đặc thù của folklore nguyên thủy. Một sự phân ly diễn   
ra: các truyện dũng sĩ và truyện vế các anh hùng văn hóa   
ch u y ể n d ạ n g th à n h sử thi an h h ù n g tro n g đ ó yếu tố th ẩn kỳ   
là yếu tố phụ trỢ; chát cổ tích thần kỳ được nhận biết và trở   
thành môi trường tự nhiên cho cáọ truyện du ngoạn, phiêu   
lưu vượt khỏi khuôn khổ lịch sử.  
Chẳng hạn Iliade thực chất là sự tả thực một đoạn cuộc   
chiến tranh thành Troie (không cản trở các nhân vật nhà   
Trời tham dự); Odyssée trước hết là câu chuyện giả tưởng về   
những cuộc phiêu du (không gắn với cốt truyện sử thi) của   
một trong số các anh hùng của cuộc chiên tranh nói trên.   
Cốt truyện, các hình tượng và diễn biến cùa Odyssée trở   
thành khởi đầu của toàn bộ văn học giả tưởng châu Âu.  
Xu hướng chủ yếu của giả tưởng, như đã bộc lộ ở văn   
học cố đại Hy Lạp, là những phiêu du, phiêu lưu, tìm tòi, hành   
hương (cốt truyện tiêu biểu: xuống âm phủ). Ovidius trong   
Hóa thân đã đưa vào giả tưởng những cốt truyện thán thoại  
150 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I 487

vế sự biến hóa (người biên thành súc vật, tinh tú, thành đá...)   
và đặt cơ sở cho kiểu giả tưởng phúng dụ-tượng trưng, một   
thê’ tài nhiếu chất giáo huấn hơn chất phiêu lưu. Biến hóa giả   
tưởng trở thành một hình thức nhận biết tính biến hóa, biến   
đổi của số phận con người trong cái thế giới được cai quản bởi   
cái ngẫu nhiên hoặc bởi một ý chí tối cao bí ẩn nào đó.  
Các truyện kể Nghìn lẻ một đêm cung cấp một vốn liếng   
giàu có vể kiểu giả tưởng thẩn kỳ cho sáng tác văn học; hình   
tượng và màu sắc xứ lạ của chúng đã ảnh hưởng đến văn học   
tiến lãng mạn và lãng mạn châu Âu. Các hình tượng giả tưởng   
trong Mahâbhârata và Ramayana in dấu đậm trong văn học   
Ấn Độ từ Kalidasa đến R. Tagore. Nhiếu tác phẩm thuộc thể   
tài truyện truyển kỳ (konjaku-monogatari) Nhật Bản là thuộc   
một kiểu chế tác văn học độc đáo: hòa trộn các truyện cổ tích,   
truyền thuyết và các niểm tin dị đoan. Liêu Trai chí dị của Bồ   
Tùng Linh (Trung Hoa) củng gắn với dạng này.  
Hư cấu giả tưởng theo kiểu “mỹ học của cái thẩn kỳ” là   
nét chính của sử thi hiệp sĩ thời trung đại, từ Beowulf(thế kỷ   
VIII) đến Perceval (khoảng 1182) của Chrétien de Troyes và   
Cái chết của Arthur (1469) của T. Malory. Viển khung cho   
các cốt truyện là truyển thuyết vê' triều vua Arthur mà vế   
sau được trí tưởng tượng gán cho niên đại các cuộc thập tự   
chinh (thế kỷ XI-XII). Những biến hóa tiếp theo của các cổt   
truyện này là những trường ca giá tướng hoành tráng, hâu   
như đã không còn cơ sở sử thi lịch sử, của thời Phục Hưng:   
Chàng Roland yêu dấu của Boiardo, Chàng Roland cuống nộ  
488 I LẠI NGUYÊN ÂN

của L. Ariosto, Giải phóng Ịerusaìem của T. Tasso, Nữ hoàn^g   
Tiên của E. Spenser. Cùng với rất nhiều cuốn tiểu thuyết hiệip   
sĩ các thế kỷ XIV-XVI, chúng tạo thành một thời đại trong   
sự phát triển giả tưởng. Cột mốc trong sự phát triển kiểu giiả   
tưởng phúng dụ do Ovidius tạo ra là Tiểu thuyết vế hoa hổrv.g   
(thế kỷ XIII) cùa Guillaume de Laurris và Jean de Meine.  
Sự phát triển của giả tưởng thời Phục Hưng đượíc   
hoàn tất bởi Don Quiịote của M. Cervantes, một thiên diễu   
nhại thói phiêu du hiệp sĩ, và Gargantua và Pantagruel cùa   
Rabelais, - thiên sử thi dựa trên cơ sở giả tưởng. Ở Rabelaỉs   
người ta thấy (ở chương vế tu viện Abbaye de Thélême) một   
trong những trường hợp đầu tiên: đem giả tưởng xử lý thể   
tài không tưởng (utopia).  
Các hình tượng giả tưởng thần thoại tôn giáo của Kinh   
thánh (Biblia) tác động ở mức ít hơn SO với thần thoại và   
íolklore cổ đại. Những tác phẩm lớn nhất của giả tưởng   
Thiên Chúa giáo là Thiên đường đã mất và Thiên đường trở   
lại của Jệ Milton, dựa vào không phải các văn bản kinh thánh   
quy phạm hóa, mà là vào các văn bản bị coi là kinh ngụy tác   
(apocrypha). Nhưng điêu này không hạ thấp ý nghĩa của sự   
kiện là các tác phẩm văn học giả tưởng châu Âu trung đại   
và Phục Hưng có màu sắc đạo lý Thiên Chúa giáo, hoặc là   
trò chơi các hình tượng giả tưởng theo tinh thẩn quỷ biện   
cùa các kinh ngụy tác. Bén cạnh già tưởng còn có hạnh các   
thánh (hagiogrphie), nơi mà chất thần kỳ dù phi thường, phi   
thực, vẫn được coi là có thực. Ý thức thần thoại Thiên chúa  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
489

giáo trợ giúp cho sự phôn thịnh của một thể tài đặc biệt:   
giả tưởng ảo cảnh. Bắt đầu từ Khải huyền của Thánh Jean,   
“ảo cảnh” hay “mặc khải” trở thành một thể tài văn học có   
toàn quyền: các bình diện khác nhau của nó được trình diện   
trong Ảo cảnh vẽ Peter Pachare (1362) của w. Langland và   
Thăn khúc của Dante (Thi pháp “mặc khải” cũng xác định   
kiểu giả tưởng thị giác của w. Blake: các hình tượng tiên tri   
đố sộ của ông là những đỉnh cao cuối cùng của thể loại).  
Văn nghệ kiểu sức (manierism) và barocco thế kỷ XVI-   
XVII dùng giả tưởng như thứ nển cảnh hằng xuyên, như   
một bình diện nghệ thuật phụ trỢ; ở đây đã diễn ra sự mỹ   
hóa cách cảm nhận cái giả tưởng, làm mất đi cảm quan sống   
động vê chất thần kỳ; văn học giả tưởng các thế kỷ sau sẽ   
tiếp tục mang những đặc tính này. Chủ nghĩa cổ điển thế kỷ  
XVII, vế thực chất, xa lạ với giả tưởng: nó tiếp cận thần thoại   
trong một thái độ hoàn toàn duy lý. Ở tiểu thuyết thế kỷ   
XVII-XVIII, các môtip và hình tượng giả tưởng được dùng   
để thêu dệt các diễn biến rắc rối (intrigue). Sự tìm tòi mang   
tính giả tưởng được giải thích như những phiêu lưu diễm   
tình (“những chuyện gặp Tiên”, ví dụ Acajou và Zirphile của   
Ch. Duclaux). Do bị mất ý nghĩa độc lập, giả tưởng trở thành   
yếu tố phụ trợ của tiểu thuyết du đãng (Con quỷ thọt của   
A.R. Lesage, Con quỷ khả ái của J. Casautt), của luận văn  
triết lý (M icromcgas của Voltairc), v.v.  
Nửa sau thế kỷ XVIII xuất hiện phản ứng đối với chủ   
nghĩa duy lý khai sáng; R. Herd, người Anh, kêu gọi nghiên  
490 I LẠI NGUYÊN ÂN

cứu giả tưởng bằng trực cảm (Những bức thư bàn vế giới   
hiệp sĩ và vé các tiểu thuyết trung đại); với tiểu thuyết Nhũỉng   
cuộc phiêu lưu của bá tước ĩerdinand Fatum, T. SmoLlett   
báo trước loại tiểu thuyết gothic, như của H. Walpole, A.   
Radcliíĩe, M.G. Lewis; chính tiểu thuyết gothic là khởi đầu   
cho sự phát triển của giả tường ở các thế kỷ XIX - XX. Ở đây   
giả tưởng vẫn giữ vai trò phụ trợ: nhờ nó, tính hai mặt của   
các hình tượng và sự kiện trở thành nguyên tắc miêu tả của   
văn học tiền lâng mạn.  
Ở thời cận đại, sự kết hợp giả tưởng với chủ nghĩa làng   
mạn là đặc biệt có hiệu quả. Tất cả các nhà lãng mạn đểu tìm   
được Chốn nương thân trong vương quốc giả tưởng (tên cuốn   
sách của Ju.A. Kerner): lối giả tưởng hóa của trường phái Jena,   
tức là việc hướng sự tưởng tượng tới cái thế giới nằm ngoài   
phạm vi các thán thoại và truyến thuyết, được đế lên như   
nguyên tắc giao tiếp với sự bừng ngộ cao nhất, như một cương   
lĩnh sống; - cương lĩnh này tương đối thuận lợi ở Lỗ Tieck (nhờ   
chất mỉa mai), nhưng ở Novalis thì nó mang tính thống thiết,   
bi đát; tiểu thuyết Heinrich von oỷterdingen của ông là mẫu   
mực của phúng dụ giả tưởng đã đổi mới theo tinh thần tìm   
kiếm một thế giới tinh thần lý tưởng chưa ai đạt tới, chưa ai   
chiếm lĩnh được. Trường phái Heidelberg sử dụng giả tưởng   
như ngọn nguổn của những cốt truyện được bổ sung bằng   
các sự kiện trần thế (ví dụ Isabella ở Ai Cập của L.A. Arnim là   
sự cái biên một chuyện tình trong đời vua Karl đệ Ngủ). Lôi   
làm như trên đối với giả tưởng tỏ ra rất có triển vọng. Nhằm   
làm giàu cho giả tưởng, các nhà lãng mạn Đức đã chú ý tới  
150 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I 491

thượng nguồn của nó: họ tập hợp và chỉnh lý các truyện cổ   
tk h thần kỳ, các truyẽn thuyết (Những truyện kể dân gian của   
Pieter Lebrecht do Tieck chỉnh lý; Những truyện kể trong nhà   
và cho trẻ nhỏ của anh em Jẵ và w. Grimm). Điều này đã tạo cơ   
sở c ho sự hình thành thể tài sáng tác cổ tích trong các nển văn   
học châu Âu, thể tài còn tiếp tục đến ngày nay và là chủ đạo   
trong văn học giả tưởng viết cho trẻ em. Mẫu mực kinh điển   
là những sáng tác cổ tích của H.Ch. Andersen.  
Sáng tác của E.T.A. Hoíĩmann là sự tổng hợp của giả   
tưởng lãng mạn chủ nghĩa: ở đây có tiểu thuyết gothic (Rượu   
trường sinh của quỷ), có sáng tác cổ tích (Thày rận), chuyện   
thần tiên huyền diệu (Quận chúa Brambilla), truyện hiện   
thực có uẩn khúc kỳ lạ (Chọn nàng dâu, Chiếc nôi vàng).  
Faust của Goethe cho thấy một ý đổ tăng cường sức lôi   
cuỏn của giả tưởng như “vực thẳm của thế giới bên kia”;   
sử dụng môtip bán linh hồn cho quỷ, một môtip giả tưởng   
truvền thống, nhà thơ bộc lộ những phiêu lưu tinh thẩn   
qua các phạm vi của cái giả tưởng, và khẳng định sự sống và   
hành động trên trấn gian như giá trị cuối cùng, khẳng định   
cái thế giới đang biến cải (lý tưởng không tưởng được rút từ   
lĩnh vực giả tưởng và đổ chiếu vào tương lai).  
Ở Nga, giả tưởng lãng mạn có mặt trong sáng tác của   
V.A. Zhukovski, V.F. Odoevski, A. Pogorelski, A.F. Veltman.   
P u íh k ln c a n g c ó ch ú ý đ ế n g iả tu ở n g (tro n g Ruslan và   
Luimila, chất giả tưởng mang màu sắc cổ tích dũng sĩ). Một   
số >áng tác của Gogol cho thấy các hình tượng giả tưởng  
492 I LẠI NGUYÊN ÂN

là sự hòa trộn chất liệu dân gian ưkraina; nhưng chất giả   
tưởng Peterburg (Cái mũi, Bức chân dung, Đại lộ Nevski) thì   
dường như lại nảy sinh từ sự cô đặc cái thực tại đô thị dị kỳ,   
từ cảm quan riêng biệt của nhà văn.  
Cùng với cao trào chủ nghĩa hiện thực, giả tưởng lại   
trở thành ngoại vi của văn học, mặc dù đôi khi nó cũng   
được dùng nhằm tạo một văn cảnh độc đáo cho trần thuật,   
nhằm đưa tính tượng trưng vào hình tượng hiện thực (Chân   
dung Dorian Gray của o . Wilde, Miếng da lùa của Balzac,   
các tác phẩm của M.E. Saltykov-Schedrin, Ch. Bronte, N.   
Hawthorne, A. Strindberg). Truyến thống tiểu thuyết gothic   
được phát triển bởi E. Poe, ông miêu tả hoặc ám chỉ cái   
thế giới xa lạ, thế giới bên kia như vương quốc của nhũng   
bóng ma, những chuyện khủng khiếp, vẫn chế ngựa số pten   
những con người trần thế. Một nhánh mới của giả tưỏng   
xuất hiện: giả tưởng khoa học, bắt đầu từ sáng tác củi J.   
Verne và H. Wells.  
Giả tưởng khoa học tách rời vế nguyên tắc khỏi tru)ển   
thống giả tưởng chung. Nó miêu tả một thế giới thực, n,ặc   
dù được khoa học cải biến (theo hướng tốt hoặc hướng xíu)   
một cách giả tưởng; đó là cái thế giới được cái nhìn của rhà   
nghiên cứu khám phá theo lối mới.  
Từ cuối thế kỷ XIX, sáng tác giả tưởng lại được ch\ ý   
bới các tác giá chú nghĩa lãng mạn mới (R. Stevenson), <ác   
tác giả trường phái suy đổi (M. Schwob, F. Sologub), các ác   
giả thuộc chủ nghĩa tượng trưng (M. Maeterlinck, văn xiôi  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I <93

A. Belyi, kịch A. A. Blok), chủ nghĩa siêu thực (H. Kasack,   
E. Kreuder). Sự phát triển của văn học viết cho thiếu nhi tạo   
ra một diện mạo mới của thế giới giả tưởng: thế giới của các   
đổ chơi, trong sáng tác của Lắ Carroll, c . Collodi, A. Milne;   
ở Nga là A. Tolstoi (Chiếc chìa khóa vàng), N. N. Nosov, K. I.   
Chukovski, A. Grin.  
Ở nửa sau thế kỷ XX, yếu tố giả tưởng chủ yếu được thể   
hiện ở nhánh giả tưởng khoa học, nhưng đôi khi chất giả   
tưởng vẫn làm nảy sinh những hiện tượng nghệ thuật mới   
về chất; ví dụ tác phẩm bộ ba Lãnh chúa của những chiếc   
nhản (1954-1955) của J.R. Tolkien, được viết theo lối sử   
thi giả tưởng; các tiểu thuyết và kịch của Kobo Abe, các tác   
phẩm của các nhà văn Tây Ban Nha và Mỹ Latinh (G. Garcia   
Marquez, J. Rulfo, H. Cortazar...).  
Nét tiêu biểu cho văn học hiện đại là lối sử dụng giả   
tưởng để vượt cao hơn văn cảnh, khi trần thuật hiện thực   
bể ngoài có sắc thái bóng gió, tượng trưng, và có sự trích   
dẫn được mã hóa ít nhiều một cốt truyện thẩn thoại nào   
đó (ví dụ: Nhân mã của Ưpdike, Con tàu của những kẻ ngu   
của K.A. Porter). Tiểu thuyết Nghệ nhân và Margarita của   
Bulgakov kết hợp những khả năng khác nhau của giả tưởng.  
Ở nửa sau thế kỷ XX, xu hướng sáng tác giả tưởng có   
vẻ suy giảm, nhưng vẫn là m ột hướng còn sức sống trong   
văn học.  
494 Ị LẠI NGUYÊN ÂN

VĂN HỌC GIÁO HUẤN  
Loại văn học răn dạy; thường trình bày các tri thức   
triết lý, tôn giáo, đạo đức, khoa học, tư tưởng, dưới hình   
thức tác phẩm văn chương. Ở những thời đại mà tính   
nguyên hợp còn ngự trị phổ biến (các loại hình tư tưởng,   
trứ thuật, các dạng hoạt động tác động còn chưa tách biệt,   
phân lập), văn học giáo huấn còn là những hình thức sống   
động, ngây thơ một cách toàn vẹn, vì vậy còn mang tính   
văn chương thực sự. Dấu ấn tính nguyên hợp này bộc lộ   
rõ rệt trong nhiếu mẫu mực của văn học giáo huấn đích   
thực. Ví dụ các thiên sử thi Công việc và ngày tháng của   
Hesiodos, vế bản chất các sự vật của Lukretitus ở Hy Lạp   
cổ đại; Luận ngữ của Khồng Tử, Đạo đức kinh của Lão Tử   
ở Trung Hoa cổ đại; Panchatantra ở Ấn Độ cổ đại; nhiểu   
luận văn tôn giáo ở Ba Tư cổ đại. Yếu tố giáo huấn còn bao   
hàm ở những mức khác nhau trong những tác phẩm văn   
học tự sự cỡ lớn (truyện) hoặc nhỏ (thơ ngụ ngôn, truyện   
ngụ ngôn, cách ngôn), trong nhiều loại văn và kịch vế các   
thánh nhân của đạo Thiên Chúa (kịch hạnh tích - moralité,   
kịch thánh tích - miracle), trong nhiểu thể loại khác của   
văn học châu Âu trung đại. Ở Đông Á cổ đại, những tác   
phẩm cơ bản của văn học Nho giáo (Tứ thư, Ngũ kinh)   
đếu la nhung tác phám giáo huán; ớ thời trung dại vá cạn   
đại, phẩn lớn những tác phẩm văn học m a n g dấu ấn các tư   
tưởng của Nho giáo đểu đậm đặc yếu tố giáo huấn.  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC ị   
495

Ở văn học châu Âu thế kỷ XIX cũng như ở hiu hết các   
nền văn học của thế giới hiện đại, khái niệm “gáo huấn”   
thường được hiểu theo hàm nghĩa tiêu cực.  
VĂN HỌC KHỔNG TƯỞNG  
Những sáng tác văn học (thường là văn xiôi có cốt   
truyện) miêu tả đời sống xã hội (trước hết là đời s5ng chính   
trị quốc gia) và đời sống riêng tư ở một xứ sở tư^ng tượng,   
đáp ứng một lý tưởng nào đó về sự hài hòa xã hội, thường là   
dưới hình thức một luận văn ít nhiểu được văn chưcng hóa.   
Ở vàn học hiện đại, văn học không tưởng được xếp vào thể   
loại giả tưởng khoa học.  
Vế thực chất, đây là thể loại giáo huấn; nhièm vụ của   
nó là đề xuất một phương án tối ưu vế sự cộng sirh của con   
người, sự hoàn thiện vé xã hội và tinh thấn của nhân loại;   
nét đặc trưng của văn học không tưởng là niếm tJi /ào tiến   
bộ lịch sử. Văn học không tưởng thường phủ nhin thực tại   
hiện tồn về nhiều mặt, trước hết là vế thiết chế kinh tế xã   
hội, nhưng cảm hứng phê phán của nó chỉ mang tinh chất   
tiếm ẩn (tức là không bộc lộ ở cốt truyện); nổi lên hìng đầu   
là việc tác giả có năng lực tiên đoán, viễn kiến, xây dưng một   
hức tranh mới. toàn vẹn. vê’ thế giới. Tuy nhiên, nhũíng đặc   
điểm mà tác giả văn học không tưởng phải có - như tính phổ   
quát, tính “mô hình hóa” trong cái nhìn thế giới - thường lại   
quá phiến diện, phi lịch sử trong tư duy. Sự bừng rgộ (vừa  
496 I LẠI NGUYÊN ÂN

thuộc khoa học vừa thuộc nghệ thuật) trong việc miêu tả   
xã hội tương lai nhiểu khi bị đánh tráo với sự cường điệu   
tĩnh tại giản đơn những đặc điểm vốn có ở hiện tại. Việc cố   
tạo ra hình ảnh một tương lai lý tưởng, “vô nhiễm”, việc tác   
giả không cớ năng lực khắc phục những ngõ cụt của ý thức   
không tưởng - có thể biến thành sự mơ mộng hão huyền,   
thành những ảo tưởng tai hại, thành thói sính dự án: đầy   
chính là chỗ đặc biệt phức tạp và nguy hại của tư duy không   
tưởng và văn học không tưởng.  
Ỏ văn học châu Âu, những tác giả đẩu tiên mô tả một   
xứ sở lý tưởng không tưởng là Platon, sau đó là Sokrates;   
ở thời trung đại là những tư tưởng gia của giáo hội Thiên   
Chúa giáo; nhưng ngay ở tâm thức của những người bị coi   
là dị giáo vần rõ dấu vết của tính không tưởng. Thời Phục   
Hưng, tác phẩm Sách vàng vể một thể chế nhà nước tuyệt hảo   
và vế hòn đảo mới Ưtopia (1516) của Thomas More (1478 -   
1535) là tác phẩm văn học không tưởng có ảnh hưởng lớn   
đến sự phát triển tư tưởng xã hội, kích thích cho những   
phát hiện lớn về địa lý, thúc đẩy sự phát triển của thể du ký.   
Ở thế kỷ XV II, văn học không tưởng được phát triển với   
nhũng tác phầm lớn như Thành phố Mặt trời (1602) của T.   
Campanella, Tân Atlantic của F. Bacon, Cộng hòa Đại Dương   
cùa J. Harrington...  
Nói chung, tư duy không tưởng ở thế kỷ XVI-XVII,   
nhất là ở Anh và Hà Lan, là phòng thí nghiệm của các tư   
tưởng kinh tế xã hội và pháp lý nhà nước; văn học không  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
497

tưởng là sự miêu tả những thử nghiệm tưởng tượng nhằm   
dự đoán kết quả của việc áp dụng các tư tưởng ấy. Văn học   
không tưởng, vì vậy trở thành bộ phận hữu cơ của tư duy   
xã hội.  
Ở thế kỷ XVIII, do sự phát triển của những tác phẩm   
trào phúng mang tinh thần phản không tưởng (anti-utopie),   
văn học không tưởng thường mang sắc thái luận chiến,   
mất đi những đặc điểm luận thuyết giáo huấn thuần túy,   
trở nên gần gũi với các thể tài quái dị, mục ca, với văn học   
mê hoặc kiểu Rabelais, với lối miêu tả phong tục, v.v. Đồng   
thời, văn học không tưởng vẫn chịu ảnh hưởng tư tưởng của   
Rousseau, Voltaire - những “lãnh chúa tinh thấrí’ của thế kỷ  
XVIII. Những tác phẩm đáng chú ý là Phát hiện phương Nam   
của N. Retif de La Bretonne, Bộ luật của tự nhiên (1755) của   
Morelly, Những cuộc trò chuyện của Fokion của Mably, Năm   
2440 (1770) của Lẻ s. Mercier, Nước Cộng hòa của lý trí của   
w. Hodgson.  
Nửa đầu thế kỷ XIX, các tác giả văn học không tưởng   
muốn kết hợp truyền thống tư tưởng và văn học không   
tưởng với quan điểm lịch sử và tiến bộ khoa học công nghệ.   
Nhưng ý nghĩa tư tưởng của văn học không tưởng đã suy   
giảm; ý nghĩa tương lai học nổi lên; do tư tưởng về tính chất   
đa thế giới xuất hiện ở khoa học, các quốc gia lý tưởng bắt   
đầu được “khám phá” không phải ở quả đát mà là ở kliông   
gian liên hành tinh (ví dụ: Armanta (1817) của Th. Erskine,   
Mumia, truyện vẽ thế kỷ XXII (1827) của J. Lawdon, Thế giới  
498 I LẠI NGUYÊN ÂN

tương lai (1846) của E. Suvestre, Năm 3448 (1833) của A. F.   
Veltman, Năm 4338 (1840) của V. F. Odoevski).  
Thuyết tiến hóa của Darwin đem lại một kích thích mới   
cho tư duy không tưởng, kéo theo những dự đoán lạc quan   
hoặc bi quan vẽ sự phát triển và số phận nhân loại trên trái   
đất và trong vũ trụ (Nòi giống tương lai (1837) của Bulwer-   
Lytton, Thời hạn đã định (1882) của A. Trollope, Cái nhìn   
của một tiên tri khiêm tốn (1890) của Ledgett...). Có vai trò   
trong thể tài được gọi là “scientism” ở các nên văn học tiếng   
Anh là các tiểu thuyết của H. Wells như Cỗ máy thời gian   
(1895), Những ngày sao chổi, Không tưởng mới, Người hay   
thượng đế..., hoặc của E. Bellamy (1850-1898, nhà văn Mỹ)   
như Qua một trăm năm (1888). Ở văn học Nga thế kỷ này,   
tư tưởng xã hội dân chủ được thể hiện ở tiểu thuyết không   
tưởng Làm gì? (1863) của Tchernyshevski và những tác   
phẩm của s. M. Stepniak-Kravsinski, G. I. Uspenski...  
Ở thế kỷ XX, văn học không tưởng phần lớn mang dạng   
thức dự báo những nguy cơ có thể xảy ra, tiêu biểu là loại   
“tiểu thuyết cảnh báo”, đây thực chất là văn học phản không   
tưởng. Một hướng khác là văn học giả tưởng hoặc giả tưởng   
khoa học. Những tên tuổi đáng kể của văn học không tưởng   
ở thế kỷ XX là H. Hesse, s. Lem, L. Mesterhazi, p. Veginov, A.   
Carpentier, J. Cortazar, p. Boulle, A. Wilson, c. Jề Cela.  
/50 THUẬT NGỮ VÂN HỌC I 499

VÁN HỌC PHẢN KHÔNG TƯỞNG  
Những sáng tác văn học (thường là văn xuôi có cốt   
truyện) miêu tả những hậu quả nguy hại không thấy trước   
do gắn với việc thiết lập một xã hội ứng với một lý tưởng   
xã hội nào đó. Văn học phản không tưởng nảy sinh và phát   
triển khi tư tưởng xã hội không tưởng đã được xác lập và trở   
thành một truyền thống. Vai trò của văn học phản không   
tưởng là hiệu chỉnh một cách năng động và tát yếu đối với   
tư tưởng không tưởng vốn khá tĩnh tại và khép kín. Ví dụ   
đổi với các tác phẩm của Th. More, F. Bacon, T. Campanella,   
J. Harrington và các nhà văn không tưởng thời đầu thì   
Leviathan (1651) của Th. Hobbes là tác phẩm phản không   
tưởng rõ rệt đẩu tiên, dưới hình thức một luận văn bàn về   
thiết chế ưu việt của một nhà nước mà tác giả đem SO với   
quái vật Leviathan trong Kinh Thánh. Các tác phẩm như   
Thơ ngụ ngôn về loài ong, hay Những thói tật riêng là lợi ích   
chung (1714) của Mandeville kể vể sự tự phá sản của một   
cộng đổng lý tưởng. Gulliver du ký (1726) của J. Swift chế   
nhạo ý đổ của các nhà kỹ trị tử tế, mỉa mai cái lý tưởng vể sự   
giản dị và gần tự nhiên, mà thực chất là loại bỏ nhân tính...   
Russelas, hoàng tủ xứ Abissiny (1759) của s. Johnson cũng   
thuộc loại này. Như vậy, phần lớn các sáng tác phản không   
tưởng thế kỷ XVII - XIX là những phương thức châm biếm,   
bình luận về các luận thuyết không tưởng; chỉ ở rất ít trường   
hợp chúng mới có giá trị nghệ thuật độc lập.  
500 I LẠI NGUYÊN ÂN

Cuổi thế kỷ XIX, khi văn học không tưởng nhập vào giả   
tưởng khoa học và nghiêng vê' kiểu dự báo tương lai học, thì   
ở văn học phản không tưởng nảy sinh loại “tiểu thuyết cảnh   
báo” mang chất giả tưởng như Iruon của s. Butler, Cỗ máy   
thời gian của H. Wells, Napoléon ở Notting-hill (1904) của G.   
K. Chesterton, Dễ hơn abc của R. Kipling, Hổi ức vể tương lai   
của R. Knox, R. U.R của K. Capek... “Sự tiến bộ, đó chẳng qua   
là sự thực thi điều không tưởng” - H. G. Wells khẳng định   
năm 1907. Ở thế kỷ XX, văn học phản không tưởng phát   
triển mạnh mẽ; nét nổi bật là xu hướng hoài nghi những   
dự báo không tưởng vể kỹ nghệ, hoài nghi khả năng thực tế   
của những cải biến xã hội; bình diện không tưởng của chủ   
nghĩa xã hội hiện thực trở thành đổi tượng châm biếm của   
rất nhiếu sáng tác phản không tưởng. Trong điếu kiện chiến   
tranh lạnh và đối đầu giữa hai hệ thống thế giới (từ sau 1945   
đến giữa những năm 1980), những tác phẩm này nếu được   
chấp nhận từ một phía thì lại bị lên án gay gắt từ phía khác.   
Chỉ từ giữa những năm 1980, ý nghĩa của mảng văn học này   
mới dần dần được xác nhận. Người ta nhận thấy những yếu   
tố cảnh báo phản không tưởng trong sáng tác của nhiểu nhà   
văn Nga Xô-viết những năm 1920 (Zamyatin, Bulgakov,   
Platonov...) có ý nghĩa lớn. Tiểu thuyết Chúng ta (1920) của   
E. Zamyatin được coi là tác phẩm lớn của văn học phản   
không tưởng thế kỷ XX, trực tiếp ảnh hưởng đến một số nhà   
văn Anh - Mỹ, dẫn đến sự ra đời những tác phẩm được xem   
là quan trọng của loại này như Thế giới mới tuyệt vời (1932)   
của A. Huxley (1894-1963), Năm 1984 (1949) của G. Orwell  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 501

(1903-1950), Kết thúc muộn m àng( 1951) của L. Gibbes, Khi   
những nụ hôn phải ngừng (1960) của c . Fitzgibborn, v.v. Một   
số tác phẩm theo xu hướng này bị hạ thấp thành sách bán   
chạy (best-seller), nhập vào văn học đại chúng, trở thành   
sản phẩm rập khuôn của công nghiệp giải trí. Tuy vậy, nhìn   
chung, ở thế kỷ XX, nhiều tác phẩm thuộc khuynh hướng   
phản không tưởng vẫn giữ được đặc trưng thể tài, mang cảm   
hứng tố cáo đậm nét. Ngoài những tác phẩm kể trên, người   
ta còn chú ý đến những tác phẩm như Cuộc rượt đuổi kỳ quái   
(1937) của R. Warner, Chuỗi ngọc thủy tinh (1943) của H.   
Hesse, Tình yêu giữa đống đổ nát của E. Waugh (1903-1966),   
Số 451 lộ Farengayte của R. Bradbury, Cuộc đời rất riêng tư   
của M. Fraine, Du lịch ở Nihilon của A. Sillitoe...  
Sự phát triển của thể tài văn học phản không tưởng   
gắn liến với những vấn đê' xã hội, sinh thái, nhân văn, vũ trụ   
học; nhất là khi nó được vận dụng hoặc kết hợp với thể tài   
giả tưởng khoa học. Phản bác, tranh luận, đối thoại với các   
luồng tư tưởng đang thịnh hành hoặc mới nảy sinh, - vẫn là   
đặc tính của thể tài này.  
VÁN HỌC SO SÁNH  
Theo nghĩa rộng, đây chính là nghiên cứu SO sánh-lịch   
sử, một chuyên ngành văn học sử, nghiên cứu sự giống nhau   
và khác nhau, tương quan và tương tác, liên hệ và ảnh hưởng   
của các nến văn học các nước khác nhau trên thế giới.  
502 I LẠI NGUYÊN ÂN

Theo nghĩa hẹp, “văn học SO sánh” trỏ giai đoạn đầu của   
sự phát triển ngành nghiên cứu văn học SO sánh, khi mà nó   
mới chỉ thiên về việc đối chiếu một cách kinh nghiệm chủ   
nghĩa các dữ kiện riêng lẻ nhất định, đặt ngoài văn cảnh dân   
tộc-lịch sử, tư tưởng và phong cách nhà văn.  
Khoảng sau thế chiến I (1914 - 1918), ở phương Tây có   
sự gia tăng chú ý đối với các vấn đế quan hệ quốc tế của các   
nển văn học: việc nghiên cứu các vấn đế này được tách thành   
một lĩnh vực chuyên biệt của văn học sử. Khởi đầu ở Pháp   
với các công trình của F. Baldansperger, p. van Tieghem (tạp   
chí Revue de littérature comparée, xuất bản từ 1921; một số   
chuyên luận do tạp chí này xuất bản). Sau thế chiến II (1939  
- 1945), các học giả lớn và các trung tâm nghiên cứu văn   
học so sánh xuất hiện ở Hoa Kỳ (W. Friedrich, R. Wellek,   
V.V.; tạp chí Comparative Literature xuất bản từ 1949; tạp chí   
Comparative Literature Studies xuất bản từ 1963, V.V.), sau đó   
ở Cộng hòa liên bang Đức (K. VVeiss và V.V.; tạp chí Arcadia   
từ 1966), Canada. Từ 1955 có Hiệp hội quốc tế nghiên cứu   
văn học so sánh (viết tắt là AILC) với trung tâm đặt tại Paris   
(cơ quan ấn loát là tờ Neohelicon đặt ở Budapest), tổ chức các   
hội nghị quốc tế (các công trình tham dự được in trong các   
tập kỷ yếu International Comparative Literature association.   
Proceedings o f the Congress, từ 1955). Ở Nga, nghiên cứu SO   
sánh có sớm hơn ở các nước châu Âu, tiêu biểu là công trình   
Thi học lịch sử của A.N. Veselovski (hoàn thành 1870-1906,   
in thành sách 1940). Ngành nghiên cứu SO sánh cũng đã và   
đang được phát triển ở nhiếu nước khác.  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
503

VĂN HỌC Tư LIỆU  
Một thể tài văn học, bao gồm những tác phẩm văn xuôi   
nghệ thuật mà định hướng chung là nghiên cứu các sự kiện   
lịch sử, các hiện tượng của đời sóng xã hội bằng cách phân   
tích các tư liệu (từ tiếng La tinh: documentum - chứng cớ,   
bằng cớ), tái hiện lại một phần hoặc toàn bộ các tư liệu ấy   
trong tác phẩm.  
Đặc điểm nổi bật của tác phẩm văn học tư liệu là sự hạn   
chế đến mức ít nhất những hư cấu sáng tạo (bất cứ ức đoán   
thêm thắt nào củng có thể bị xem là vu cáo hoặc bằng chứng   
giả); thay vào đó, nó sử dụng một sự tổng hợp nghệ thuật   
theo cách khác: lựa chọn những sự kiện tiêu biểu, đói chiếu   
mở rộng, phân tích tư liệu, lắp ghép (montage), dựng lại các   
tư liệu, v.v. Tác phẩm văn học tư liệu thường mang tính chất   
nghiên cứu, đưa ra một cách có phê phán những kết luận củ,   
đê' xuất luận chứng mới, bổ sung hoặc bác bỏ những luận   
chứng trước đây.  
Phẩm chát thẩm mỹ mới (trong việc lựa chọn, đánh   
giá và đặt sự kiện trong viễn cảnh lịch sử; nhấn mạnh tính   
xác thực cụ thể như một phẩm chất nghệ thuật) đã khiến   
tính chất thông tin của văn học tư liệu được mở rộng, tách   
nó khỏi phạm vi các thể tài báo chí (ký, ghi chép, biên niên,   
phóng sự....), khỏi phạm vi của văn xuôi lịch sử (truyện lịch   
sử, tiểu thuyết lịch sử) để trở thành một bộ phận văn học có  
504 I LẠI NGUYÊN ÂN

những ranh giới riêng, về nội dung xúc cảm-tư tưởng, văn   
học tư liệu gần với truyện ký, hổi ký văn học, nhưng nếu các   
thể tài này sử dụng sự kiện thực một cách tự do, thì văn học   
tư liệu lại hướng một cách nghiêm ngặt vào tính xác thực,   
vào sự phân tích, nghiên cứu các tư liệu một cách toàn diện.  
Mặc dù đã có những mầm móng trong văn học thế kỷ  
XIX, nhưng văn học tư liệu phát triển mạnh từ sau thế chiến   
II (1939-1945) với một số lượng lớn tác phẩm viết vế cuộc   
chiến tranh này ở một loạt nển văn học các nước châu Âu.   
Loại sách danh nhân, được viết theo lối văn học, là một dạng   
văn học tư liệu phổ biến. Thể loại “kịch tư liệu” củng nảy   
sinh ở nhiều nền văn học Âu - Mỹ.  
Văn học tư liệu là một bộ phận của xu hướng tăng cường   
tính cụ thể xác thực trong nghệ thuật nói chung ở thế kỷ  
XX. Sự phát triển của các phương tiện kỹ nghệ truyền thông   
(nhiếp ảnh, ấn loát, truyến thanh, điện ảnh, truyển hình)   
tạo ra khả năng trình bày hiện thực ở dạng không tái tạo lại.   
Tính tư liệu trở nên có ý nghĩa thời sự trong văn học nghệ   
thuật, làm nảy sinh điện ảnh tư liệu (phân lập với điện ảnh   
diễn xuất), sân khấu tư liệu, văn học tư liệu, tác động đến   
nghệ thuật tạo hình, thậm chí đến cả âm nhạc (nảy sinh cái   
gọi là “nhạc cụ thề”). Các phương tiện kỹ nghệ truyển thông   
mới cho phép đạt tới một chất lượng mới của việc tiếp cận   
đời sống, của khả năng thế hiện tính “giống như thực” trong   
nghệ thuật. Tuy vậy, việc tăng cường khai thác tính tư liệu dù   
sao cũng không tạo được khả năng trùng hợp hoàn toàn giữa  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
505

sự miêu tả với thực tại: giữa chúng vẫn không có sự đổng   
nhất, ngược lại vẫn lộ rõ sự khác biệt, do các phương tiện kỹ   
thuật vẫn chưa hoàn thiện (ví dụ truyến hình trực tiếp dù đạt   
đến tính tư liệu tối đa, vẫn bị giới hạn bởi luật viễn cận, bởi   
khuôn hình, bởi việc chọn cảnh...). Chính tính hạn chế này   
khiến nghệ thuật tư liệu nói chung đều mang tính trích đoạn   
(íragmentaire), tính chất này được khắc phục một phán nhờ   
tăng cường sử dụng thủ pháp ghép dựng (montage).  
Văn học tư liệu là hiện tượng tương đối mới và còn đang   
phát triển ; ranh giới của nó như một thể tài còn đang là đối   
tượng tranh luận. Vê' nghệ thuật tư liệu nói chung, người ta   
cho rằng khái niệm “tính tư liệu” hiện còn mang tính kinh   
nghiệm, ước lệ, chắc chắn sẽ còn biến đổi trong quá trình   
hoàn thiện hơn nữa vế kỹ thuật của các phương tiện giao   
tiếp đại chúng.  
VÁN HỌC VÀ LỊCH sử  
Những liên hệ và quan hệ nhiểu mặt giữa văn học và   
lịch sử thường được những người biên soạn từ điển thuật   
ngữ văn học mô tả trong những mục từ như “Văn xuôi lịch   
sử” (tức dạng trứ thuật lịch sử được viết gần với hình thức   
các thể ký của sáng tác văn học), “tiểu thuyết lịch sử” hoặc   
“các thể loại văn học lịch sử” (bao gốm cả tiểu thuyết, truyện,   
trường ca, kịch có để tài lịch sử), “chủ nghĩa lịch sử” (một   
đặc điểm tư duy nghệ thuật trong sáng tác về đề tài lịch sử).  
506 I LẠI NGUYÊN ÂN

•   
Lịch sử - Trong ý nghĩa khái quát, lịch sử là tiến trình   
phát triển của tự nhiên và xã hội. Các khoa học xã hội (cũng   
được gọi là các khoa học lịch sử) đều nghiên cứu quá khứ   
loài người trong tính cụ thể và đa dạng của nó. Tuy vậy   
những tiêu điểm chú ý thường tập trung vào sự hình thành,   
phát triển, hưng thịnh, diệt vong của các nhà nước, những   
biến cố lớn trong đời sống xã hội của cộng đổng quốc gia,   
trong quan hệ giữa các quốc gia như như chiến tranh, cách   
mạng, hoặc cuộc đời và sự nghiệp của những cá nhân được   
coi như các nhân vật có ảnh hưởng đến tiến trình lịch sửế..  
Trong cách nhìn của các trường phái triết học văn hóa   
thế kỷ XX, “lịch sử” (chữ Anh: history; chữ Pháp: histoire)   
bao hàm: 1/ Phương thức tổn tại trong thời gian của con   
người và loài người; và 2/ Sự trần thuật vê quá khứ như một   
hình thái văn hóa, một bộ môn chuyên biệt.  
Sự tổn tại trong thời gian khiến tồn tại nhân loại ngay   
từ đầu đã mang tính lịch sử. Lịch sử nhân loại với nhịp thời   
gian riêng của nó suy cho cùng được dệt từ những số phận   
cá nhân. Cái đã xảy ra trong quá khứ chứng tỏ tính cấp thời   
của mình cho hiện tại và tương lai. Ý thức về lịch sử và lĩnh   
vực tri thức chuyên biệt dựa vào ý thức ấy, suy cho cùng,   
được nảy sinh từ đặc điểm của việc nhân loại tồn tại trong   
thời gian. Kẻ sống trong lịch sử không thể không cách này   
hay cách khác luận bàn vế nó, chẳng hạn, do muốn cắt nghĩa   
tiến trình các sự kiện đời mình. Diễn ngôn lịch sử, vì vậy,   
được coi như một hiện tượng văn hóa độc lập. Khi tác giả  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
507

diễn ngôn ấy là người chuyên nghiệp, ta sẽ đụng tới lịch sử   
như một bộ môn riêng.  
Diễn ngôn lịch sử kể vể những điểu đã không còn tổn   
tại, vì vậy sử gia phải tái cấu trúc chuỗi biến cố đã qua trên   
cơ sở nguồn tư liệu. Nhận thức lịch sử, - cái năng lực mà   
Collingwood (1889-1943, sử gia Anh) gọi là năng lực “tưởng   
tượng tiên thiên” - đòi hỏi lấp đầy những lỗ hổng đang có   
trong những chứng minh vê' một biến cố nào đó. Trong khi   
khôi phục lại trong tưởng tượng một chuỗi biến cố tuần tự,   
sử gia không có quyền hư cấu như nhà tiểu thuyết. Lịch sử   
bao giờ cũng là cái được ghi lại trong một trần thuật nhất   
định vê' cái đã qua; đặc trưng thể loại của trần thuật lịch sử   
biến động từ thể loại chân dung đến các thể loại nghiên cứu   
loại hình ở các bình diện xã hội, chính trị hoặc kinh tế. Cũng   
tùy theo thể loại mà nổi lên ưu thế của tư duy nghệ thuật   
hay tư duy khoa học trong các trần thuật lịch sử. Ở những   
mẫu mực xuất sắc nhất, lịch sử kết hợp những nét của khoa   
học và nghệ thuật: cái đơn nhất (unical) hấp dẫn sử gia và   
nghệ sĩ ở mức ngang nhau, nhưng sử gia hướng tới khái quát   
khiến trứ tác của anh ta gẩn với tìm tòi khoa học.  
Thành phần thiết yếu của trần thuật lịch sử là sự kiện   
(biến cố). Do tính đơn nhất, gắn với thời điểm cụ thể của   
thời đại, sự kiện khiến trần thuật lịch sử có diện mạo riêng   
biệt. Tâm thễ giá trị học, thế giới quan và lý thuyết của nhà   
nghiên cứu ảnh hưởng đáng kể đến sự tập hợp và mô tả các   
sự kiện. Các giả thuyết vể tổn tại và sự lý giải là thành phán  
508 I LẠI NGUYÊN ÂN

chính của diễn ngôn lịch sử. Nếu trong khoa học, giả thuyết   
là bước quan trọng trên đường làm bộc lộ quy luật thì điểu   
đó ở nhận thức lịch sử không thể có ý nghĩa tự thân. Điều   
chủ yếu ở đây là chính các sự kiện cụ thể của quá khứ chịu   
một sự lý giải mang tính giả thuyết, sự lý giải ấy vạch ra ở   
các sự kiện ấy không chỉ cái lặp lại mang tính loại hình ờ văn   
cảnh văn hóa xã hội học khác mà còn cả cái mang tính chất   
rát cá nhân. Sự lý giải lý thuyết ở lịch sử không đồng nhất   
với sự lý giải ở khoa học tự nhiên mặc dù có tương đổng vể   
những thành phần cấu trúc logic như sự tập hợp các khái   
niệm chuyên biệt hóa, các sơ đổ lý giải xuất phát điểm, các   
nguyên tắc khái quát loại hình. Trong văn cảnh của diễn   
ngôn lịch sử, các khái niệm lý thuyết là một loại kiến tạo loại   
hình lý tưởng hóa, bao quát chất liệu của đời sống quá khứ.   
Đống thời sử gia còn sử dụng cả những khái niệm của khoa   
học kinh tế, khoa học chính trị và các bộ môn khác. Các sơ   
đồ lý giải đem tổng quát hóa các khách thể lý tưởng hóa vốn   
khu trú trong thời gian và không gian. Các nguyên tắc trong   
sử học quy định chiến lược tìm tòi chung. Chức năng của   
chúng là phát hiện cái có ý nghĩa loại hình để hiểu những   
hiện tượng, vi dụ, Phục hưng hay thời đại cải cách, hay chế độ   
Xô-viêt, v.v. Sử gia thường phải thao tác tổng quát hóa vể loại   
hình, gần với những phán đoán đồ giải logic (nomologique):   
chúng tương tự như quy luật nhưng thuộc về hiện tượng lịch   
sù vốn gán chạt vào thời gian và khồng gian. Loại "quy luật   
chung” này, tương tự các nguyên nhân cá biệt, tuy có mặt   
trong sự giải thích lịch sử nhưng sự phát hiện chúng không  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
509

phải mục đích tự thân. Sử gia chỉ dùng tính đểu đặn như vậy   
để kiến lập một trần thuật mạch lạc. Các sơ đổ xuất phát mà   
sử gia tiếp nhận sẽ được lấp đầy thông qua dự phóng của   
chúng lên bức tranh thực tại lịch sử hiện hữu vốn hình thành   
trong các giới hạn của lịch sử chung. Bức tranh vể tiến trình   
lịch sử toàn thế giới được nuôi dưỡng bởi phụ thuộc vào tư   
biện triết học. Vế phần mình, bằng tiến trình thực tế, lịch sử   
khiêu khích sự xem xét lại những sơ đố thế giới quan triết   
học. Tiếp tục tuyến suy tư của Kant, R.G. Collingwood xác   
nhận sự tổn tại của tư tưởng về lịch sử như một năng lực tiên   
thiên của ý thức, nó luôn luôn nỗ lực tái tạo bức tranh toàn   
vẹn về quá khứ trong sự liên hệ của nó với hiện tại. Tuyệt   
nhiên không phải mỗi sử gia đều có năng lực đem lại những   
biến đổi quan trọng vào sự hình dung về quá khứ, nhưng   
không một nhà chuyên môn nào ở lĩnh vực này có thể tránh   
khỏi những vấn đê' lý thuyết phổ quát nảy sinh dưới ánh sáng   
của tư tưởng về lịch sử. Bởi vậy, phản tỉnh triết học luôn luôn   
hiện diện trong văn cảnh của tri thức lịch sử. Sự lý giải lịch   
sử thực hiện chức năng miêu thuật và giải thích, nhưng do   
tính đơn nhất của khách thể lịch sử, nó không thể thực hiện   
sự tiên đoán dưới dạng như trong tự nhiên học. Diễn ngôn   
lịch sử chiếm vị trí riêng trong tổng thể các hình thức văn   
hóa, do nó cấp thời hóa sự tự nhận thức của con người với tư   
cách một sinh thể sống trong thời gian.  
•   
Văn xuôi lịch sử (hoặc trứ thuậi lịch sử) - là tên gọi   
ước lệ, trỏ tác phẩm của những sử gia tự đặt cho mình nhiệm   
vụ không chỉ xác lập sự kiện của quá khứ mà còn đem lại cho  
510 I LẠI NGUYÊN ÂN

chúng một sự miêu tả sống động đầy màu sắc. Có thể xem   
đây như một dạng của văn xuôi khoa học. Ngay ở Hy Lạp cồ   
đại người ta đã phân chia loại tự sự lịch sử cỡ lớn, tức là lịch   
sử tất cả các biên cố suốt một thời gian tương đổi dài, và loại   
tự sự lịch sử cỡ nhỏ, tức là chuyên luận (monographie), dành   
cho một sự kiện hay một nhân vật nào đó. Các sự kiện của   
một quá khứ gần, được thâu tóm bằng một quan niệm lịch   
sử chung, lần đầu tiên được mô tả trong cuốn Lịch sử của   
Hérodote (484-424 tr.CN). Đỉnh cao của trứ thuật sử học   
cổ đại là Lịch sử chiến tranh Peloponne của Thucydides (460-   
396 tr.CN). Văn xuôi lịch sử được kế thừa và tiếp tục phát   
triển ở La Mã cổ đại (thế kỷ II tr.CN) theo hai tuyến: tuyến   
của các thể tài sử biên niên mà đỉnh cao là các tác phẩm của   
Tacite (khoảng 55-120) và tuyến các thể tài tiếu sử mà đỉnh   
cao là các tác phẩm cùa Plutarch (khoảng 46-127), người đã   
chọn đối tượng mô tả là cuộc đời và sự nghiệp cùa những   
nhân vật xuất chúng của thời đại cổ điển Hy Lạp và La Mã.  
Trứ thuật lịch sử xuất hiện khá sớm ở Trung Hoa cổ đại   
với những tác phẩm như Tả truyện (tương truyến được soạn   
bởi Tả Khâu Minh, sử quan nước Lỗ thời Xuân Thu), Quốc   
ngữ (tập tư liệu về lịch sử nhà Chu và chư hầu thời Xuân Thu)   
và tiểu biểu là Sử ký của Tư Mã Thiên (khoảng 145/135? - 86   
tr.CN), phác họa bức tranh lịch sử Trung Quốc 3000 năm từ   
thượng cổ đến đẩu thời Hán, một mẫu mực của văn xuôi chữ   
Hán có dạl, có ánh hưởng rộng lớn và láu đài dến trứ thuật,   
sử học và văn xuôi lịch sử thê giới, nhất là ở vùng Đông Á từ   
trung đại đến cận đại.  
/50 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I   
511

Truyến thống văn xuôi lịch sử cổ đại được kế thừa và   
phát triển ở châu Âu thời trung đại. Ví dụ ở Byzance từ thế   
kỷ IV-V thể tài hạnh tích (chữ Pháp: hagiographie) kể về   
các vị thánh và những người tuẫn đạo, trong đó có sự kết   
hợp các yếu tố tôn giáo, truyền thuyết, lịch sử. Những tác   
phẩm văn xuôi lịch sử viết bằng tiếng Latinh đầu tiên là của   
Grégoire de Toure (thế kỷ VI), Einhard (hoặc Eginhard, 770-   
840); sau đó xuất hiện những tác phẩm văn xuôi lịch sử viết   
bằng các ngôn ngữ dân tộc ở Tây Âu như Đan Mạch, Ba Lan,   
Pháp, v.vế trong số đó đáng kể nhất là Cuộc chinh phục thành   
Constantinophe của Geoíĩroy de Villehardouin (khoảng   
1150-1213), Sách ghi lại nhữnglời thánh thiện và nhữnghành   
động của vị thánh quân Louis của Jean de Joinville (khoảng   
1224-1317), đểu viết bằng tiếng Pháp.  
Thời đại Phục Hưng ở châu Âu đem lại sự đổi mới cho   
văn xuôi lịch sử, do việc hướng nó về những kiệt tác thời cổ   
đại, đồng thời đặt cơ sở cho sử học tư sản cận đại. Ở các thế   
kỷ XV-XVI, bên cạnh các vấn để chính trị, xã hội, đạo đức và   
th ẩ m mỹ, v ăn x u ô i lịch sử c ò n ch ú trọ n g c á c v ấn đ ể n g ô n n gữ   
và phong cách. Một loạt nhà văn nổi bật từ văn xuôi lịch sử là   
N. Machiavelli (1469-1527) và F. Guicciardini (1483-1540)   
ở Italia, R. Holinshed (?-1580) và G. Hall ở Anh, Agrippa   
d’Auhigné (1545-1630) ở Pháp. Do đề cao tính thẩm mỹ của   
văn xuôi lịch sử, thời đại Phục Hưng cũng đổng thời chia   
tách sử học với văn học.  
512 I LẠI NGUYÊN ÂN

Những mẫu mực của văn xuôi lịch sử ở thời đại Khai   
Sáng là Thế kỷ của vua Louis XIV của Voltaire, Lịch sử sự tan   
rã liên minh của người Hà Lan với bá chủ Tây Ban Nha của   
Schiller, Lịch sử nhà nước Nga của N.M. Karamzin. Cuổi thế   
kỷ XVIII sang đẩu thế kỷ XIX ở châu Âu, văn xuôi lịch sử   
không chỉ ảnh hưởng đến tiểu thuyết lịch sử (như của V.   
Hugo, A. Dumas) mà chính nó cũng sử dụng kinh nghiệm   
của nhiểu nhà văn lãng mạn; điểu này bộc lộ rõ trong các tác   
phẩm của F. Guizot (1787-1874), A. Thierry (1795-1856) ở   
Pháp, Th. Carlyie (1795-1881) ở Anh... Từ cuối thế kỷ XIX   
sang đẩu thế kỷ XX, sử học tách hẳn khỏi văn học; tuy vậy   
những tác phẩm lịch sử của p. Mérimée, một số công trình   
sử học của các sử gia Pháp như JỄ Michelet (1798-1874), H.   
Taine (1828-93), E. Renan (1823-92), của sử gia Nga như   
S.M. Soloviev (1820-79), của sử gia Xô-viết như E.v. Tarle   
(1874-1955) - vẫn đạt trình độ văn học cao, được xem như   
tác phẩm nghệ thuật.  
•   
Vấn đẽ chủ nghĩa lịch sử. Các tác phẩm văn học   
vể đề tài lịch sử - Nói đến các tác phẩm văn học vể đê tài   
lịch sử (hoặc “văn học lịch sử”, “văn chương lịch sử”) tức   
là nói đến những tác phẩm truyện, tiểu thuyết, thơ, kịch,   
mà trong đó có đặt mục đích tái tạo cuộc sống con người ở   
những thời đại đã qua. Ở trường hợp này. nhà văn sẽ đung   
tớ i n h ữ n g y êu cầ u c ủ a ch ủ n g h ĩa lịch sử ( ucmopu3M ch ữ   
Nga, historicism chữ Anh).  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
513

Tác phẩm nghệ thuật đích thực vốn thấm nhuần sâu   
sắc tính đương thời (tính thời đại): nó tái tạo những nét cốt   
yếu của thời đại mình, bất kỳ với đế tài nào (sự kiện lịch   
sử lớn hay đời sống riêng tư cá nhân, thậm chí con người   
giữa thiên nhiên). Nhưng tính thời đại sâu sắc cơ hữu đó lại   
không phải là cái gì khác hơn là biểu hiện của chủ nghĩa lịch   
sử trong việc lĩnh hội cuộc sống bằng nghệ thuật, là năng lực   
của nghệ sĩ trong việc bao quát cái năng động và phát triển   
của đòi sống, miêu tả nó như là sự biến đổi quá khứ thành   
tương lai.  
Chủ nghĩa lịch sử của nghệ thuật khác với chủ nghĩa   
lịch sử ở khoa học. Nhiệm vụ của nghệ sĩ không phải là thể   
hiện tính quy luật của sự phát triển lịch sử một thời đại nào   
đó, mà là ghi khắc cái ánh xạ tinh tế của tiến trình lịch sử   
chung ở hành vi và ý thức những con người. Nếu thể ký tư   
liệu có thể trình bày tác động ngoại tại của các sự kiện lịch   
sử đến số phận con người, thì tiểu thuyết không bị giới hạn   
ở nhiệm vụ ấy. Nghệ thuật cần thể hiện nội dung lịch sử cụ   
thể trong hình tượng toàn vẹn của con người, và để làm điều   
đó không nhất thiết phải miêu tả những sự kiện lớn của thời   
đại. Thậm chí trữ tình thầm kín riêng tư, ví dụ của những   
nhà thơ Nga như Pushkin và Lermontov, F.I. Tiutchev và N.   
Nekrasov, T.F. Annenski và A.A. Blok ... cũng thấm nhuần   
tinh thần lịch sử; ở các hình tượng trữ tình do những nhà   
thơ này tạo ra có sự diễn đạt sáng rõ ý nghĩa cụ thể của một   
thời đại cụ thể của lịch sử nước Nga.  
514 I LẠI NGUYÊN ÂN

Tác phẩm nghệ thuật đích thực, bắt đẩu từ anh hùng ca   
cồ đại, luôn luôn truyển đạt ý nghĩa lịch sử của thời đại mình.   
Thậm chí những hình tượng huyến thoại của sử thi Homeros,   
nơi mà quan hệ của con người với tự nhiên và xã hội được   
miêu tả bằng hình thức huyển ảo, vẫn hoàn toàn không loại   
trừ việc lĩnh hội nội dung lịch sử của thời đại. “Sự hưng thịnh   
trọn đầy ở mức cao của thời đại dã man hiện diện trước   
chúng ta qua thi ca Homeros” (K. Marx và F. Engels). Đống   
thời hấu như toàn bộ văn học, ngoại trừ các thể loại hài và   
các thể loại “thấp” (comédie, farce, satire, menippée, íacetiae,   
Schvvank, v.v.) - cho đến tận thế kỷ XVIII, trong khi sự chú   
ý nghiêng hẳn vế quá khứ, lại cũng dựa chủ yếu vào truyén   
thuyết của các thời đại đã qua. Bi kịch cổ đại, sử thi trung đại,   
trường ca và kịch thời Phục Hưng và thời chủ nghĩa cổ điển   
đểu không thê’ thiếu yêu cẩu mỹ học vê' “khoảng cách sử thi”   
(hoặc “khoảng cách bi kịch”) để tái tạo sự kiện của những   
thời đại đã lùi xa. Nhưng điếu này hoàn toàn không có nghĩa   
những tác phẩm đó có thể được hiểu như những thể văn lịch   
sử theo hàm nghĩa hiện đại. Cho đến tận thời cận đại, nhân   
loại vẫn chưa có được tư duy lịch sử thực sự, tri thức lịch sử   
thực sự. Thậm chí thiên tài Shakespeare, ở những vở kịch viết   
theo chất liệu của Plutarch và sử biên niên đẩu thời trung đại,   
cũng không thể tái tạo những xung đột lịch sử cụ thể đích   
thực của xả hội chủ nô và phong kiến tông tộc; vì vậy không   
nẽn tim ớ các vớ bi kích này sự miêu tá diện mạo thực của   
những thời đã xa mặc dù chúng tái tạo đúng nhiều nét riêng   
biệt và tiến trình chung của các sự kiện.  
/50 THUẬT NGỬVẢN HỌC I   
515

Việc văn học để cập đến quá khứ bị chi phối trước hết   
bởi tính chất cao cả và “thi vị” của nghệ thuật ngôn từ ở thời   
đại tiến tư sản; sáng tạo thi ca cao cả bắt đầu ngay từ việc   
chọn đối tượng cao, được thời gian và truyền thuyết làm cho   
linh thiêng. “Truyền thuyết xa xưa đủ đẩy bao vẻ đẹp. Chính   
ở đây thi ca sống động trong những cái tên Enée, Hertor,   
Hélène và Paris” (N. Boileau: Thi học). Việc để cập đến quá   
khứ không hể có mục đích mô tả đúng quá khứ ấy; các thi   
gia và lý luận gia chỉ tranh cãi vẽ mức độ biến tấu cái tiến   
trình sự kiện đã biết (Aristoteles, Horatius, p. Corneille đểu   
có bàn vể điều này). Bên cạnh đó là sự hời hợt của lối trình   
bày dung tục, chẳng hạn, các tác giả cổ điển chủ nghĩa chỉ   
giản đơn khoác cho người đương thời mình những trang   
phục thời xưa. Tất nhiên p. Corneille, J. Racine trong các   
bị kịch “lịch sử” của mình cũng khai thác các xung đột của   
đương thời. Nhưng để cập đến quá khứ không đơn giản chỉ   
là “trang phục”. Nó phải đưa ra một viễn tượng nhất định,   
cho phép vươn cao khỏi những nhỏ nhặt ngẫu nhiên để thấy   
được dòng chính yếu của sự phát triển xã hội hiện tại. Chủ   
nghĩa cổ điển còn ở trạng thái trừu tượng nghệ thuật, tức   
là còn thiếu chủ nghĩa lịch sử; điểu này không phải do việc   
chuyển hành động vào quá khứ, mà do chính bản chất của   
nghệ thuật chủ nghĩa cổ điển. Điểu này sẽ rõ rệt khi đối chiếu   
kịch chủ nghĩa cổ điển với kịch Shakespeare. Đê' cập truyền   
thuyẽt của quá khứ, Shakespeare ít chú ý "phục trang" cho   
những người đương thời mình mà thường chú ý đưa họ ra   
khoảng không rộng lớn của lịch sử. Ông không tái hiện quá  
516 I LẠI NGUYÊN ÂN

khứ mà thường đem gắn nối, liên kết hiện tại với quá khứ, và   
do vậy, bao quát được chính sự vận động của lịch sử, nhìn về   
tương lai, vạch ra những khả năng còn tiếm ẩn ở con người   
và xã hội hiện tại. Chính vì vậy, sáng tác của Shakespeare   
thấm nhuần sâu sắc chủ nghĩa lịch sử. Shakespeare không   
phản ánh nội dung đích thực của các thời đại xa xưa tuy ông   
củng miêu tả quá khứ. Mặt khác, những nét của đời sống   
thực nước Anh thế kỷ XVI-XVII cũng vẫn hiện ra qua vô số   
khuôn mặt nhân vật các bi kịch của ông.  
Trải qua hai thế kỷ, vấn đề chủ nghĩa lịch sử ở văn học   
Anh đã khác hẳn. Đã tách hẳn riêng ra thể loại lịch sử,   
trước hết là trong sáng tác của w. Scott; mặt khác, đến thời   
gian này, loại tiểu thuyết viết về đương đại trong đó in dấu   
diện mạo thực của đất nước và thời đại, - đã định hình và   
đạt tới trình độ cao (D. Defoe, H. Fielding, T. Smollett, o .   
Goldsmith, L. Sterne, w. Godwin).  
Vẫn đề chủ nghĩa lịch sử trong sự tái tạo quá khứ được   
đặt ra ngay ở cuốn Kịch lý Hamburg của Lessing. Những yếu   
tố chủ yếu của chủ nghĩa lịch sử ấy cũng đã thấy có ở các vở   
kịch của F. Schiller (nhẫt là bộ ba vở kịch vế Wallenstein,   
1798-99) và Goethe. Trong sự hình thành chủ nghĩa lịch sử,   
vai trò lớn là thuộc về văn học lãng mạn chủ nghĩa, dòng   
văn học đã đặt ra một cách sắc sảo vấn đế đặc sắc dân tộc   
cúa sự phát triển lịch sử. Chú nghĩa lịch sử hình thành rỏ   
rệt trong sáng tác của Scott. Ở văn học châu Âu, Scott được   
coi là thủy tổ của tiểu thuyết lịch sử. Ông đã sáng tác cả một  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 517

loạt tiểu thuyết mô tả thời đại của các cuộc thập tự chinh   
(Ivanhoe; Richard trái tim mãnh sư; Robert, bá tước vùng   
Paris), giai đoạn hình thành các nền quân chủ dân tộc ở   
châu Âu (Quentin Durward), cách mạng tư sản Anh (Người   
thanh giáo; Woodstock), sự tan vỡ hệ thống thị tộc ở Scotland   
( Waverley,Ể Rob Roy), v.v. Việc chuyển sang lối sống tư sản,   
vốn diễn ra sớm nhất ở nước Anh, đã đem lại cho nhà văn   
cái khả năng cảm nhận sắc sảo sự đổi thay của thời đại, sự   
khác biệt căn bản trong các quan hệ xã hội, sinh hoạt và tầm   
lý giữa thời trung đại và thời cận đại. Nhà văn gắng tái hiện   
tinh thần và diện mạo của nếp sống quá khứ đã mất. Lần đáu   
tiên sự tái tạo quá khứ bằng nghệ thuật được căn cứ vào việc   
nghiên cứu tìm hiểu các nguồn sử liệu. Sáng tác của Scott   
ảnh hưởng trực tiếp đến văn chương lịch sử tiếp theo. Sau   
Scott, văn chương lịch sử thực thụ bắt đầu phát triển tăng   
tốc, bao gồm cả truyện lịch sử lẫn kịch lịch sử của Pushkin,   
p. Mérimée, N.v. Gogol, w. Thackeray, G. Flaubert, Charles   
de Coster, V.V., thực sự tái tạo quá khứ cả trong nội dung lịch   
sử lẫn trong diện mạo độc đáo không lặp lại của nó.  
Sự hình thành thể loại văn học lịch sử có ý nghĩa lớn đối   
với văn học nói chung, bởi nó dẫn đến chỗ ý thức được tư   
tưởng và quan niệm chủ nghĩa lịch sử. Tư tưởng chủ nghĩa   
lịch sử là tư tưởng chủ đạo trong “Lời nói đầu” mà Balzac viết   
cho bộ Tấn trò đời của ông, trong đó có chỗ khẳng định rằng   
“Scott đã nâng tiểu thuyết lên cẫp độ triết học của lịch sử”ễ Về   
sau F. Engels cho rằng Tấn trò đời “cấp cho ta cái lịch sử hiện   
thực tuyệt vời của xã hội Pháp từ 1816 đến 1848”, tức là lịch sử  
518 I LẠI NGUYÊN ÂN

thời đại cùng thời nhà văn. Còn Pushkin thì ghi nhận rằng “ở   
thời đại chúng ta, chữ “tiểu thuyết” hàm ý cả một thời đại lịch   
sử đang được khai triển trong thiên tự sư hư cấu”.  
Không nên cho rằng thắng lợi của chủ nghĩa lịch sử   
trong văn học viết vế quá khứ và vế hiện tại nghĩa là các nhà   
văn thế kỷ XIX có “ưu thế’ hoàn toàn SO với Shakespeare.   
Tiến bộ nào cũng kèm theo mất mát. Chủ nghĩa lịch sử của   
Shakespeare vẫn giữ được “ưu việt” theo nghĩa là Shakespeare   
dường như hòa trộn quá khủ và hiện tại làm một; điểu này   
làm nên tính tẩm cỡ lịch sử không thể bị vượt qua của các   
hình tượng do ông sáng tạo nên. Trong khi đó, văn học thế   
kỷ XIX lại thực hiện sự “chuyên biệt hóa” vốn là điển hình   
cho thời đại này. Để “so đọ” với Shakespeare, cần có một sự   
tổng hợp mới; ở thế kỷ XIX, mẫu mực đơn nhẫt vể mặt này   
là Chiến tranh và hòa bình của L. Tolstoi. Ở đây chủ nghĩa lịch   
sử biểu lộ cả ở sự nhận thứ rất quy mô về cả một tiến trình   
lịch sử, cả ở việc truyền đạt chính xác các đặc điểm xã hội,   
sinh hoạt, tư tưởng, tâm lý, ngôn ngữ của thời đại. Ở đây quá   
khứ và hiện tại hiện diện trong sự thống nhất không thể chia   
tách, bức tranh đời sống được mô tả trong màu sắc lịch sử cụ   
thể như “sờ mó” được, nhân vật được xây dựng sống động cả   
vể tâm lý lẫn bước đường tư tưởng... Không chỉ ở các nhân   
vật lịch sử, ngay ở những nhân vật hư cấu cũng có thể đọc   
thấy cái ánh xạ tinh tế của tiến trình lịch sử. Một điểm đáng   
kể là điểm xuất phát của Chiến tranh và hòa bình là dự đồ   
một tiểu thuyết về hiện tại, vế một đảng viên Tháng Chạp trở   
vế từ Sibir; rối về sau nhà văn mới đắm mình vào các biến  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
519

có đẩu thế kỷ. Chỉ thiên tự sự của Tolstoi mới SO đọ được với   
Shakespeare vế quy mô chủ nghĩa lịch sử.  
Vê' sự phát triển của văn chương lịch sử, tiểu thuyết lịch sử   
từ sau w. Scott. Rát nhiểu nhà văn lãng mạn viết tiểu thuyết lịch   
sử: các nhà văn Pháp V. Hugo (kịch Cromwell, 1827, các tiểu   
thuyết Nhà thờ Đức Bà ở Paris, 1831, Người cười, 1869, Năm   
Chínmươiba, 1874), A. de Vigny (tiểu thuyết CinqMars, 1826),   
A. Manzoni (tiểu thuyết Hai người đính hôn, 1827), nhà văn   
Anh Bulwer-Lyton (các tiểu thuyết Những ngày cuối cùng cùa   
Pompei, 1834, Rienci, nhà hùngbiện La Mã cuối cùng, 1835,...)»   
nhà văn Bắc Mỹ J. F. Cooper (Kẻ gián điệp, 1821, Người cuối   
cùng của bộ lạc Mohicans, 1826, Người săn hươu, 1841...), các   
nhà ván Nga M. Zagoskin (Juri Miloslavski hay là những người   
Nga năm 1612, ba tập, 1829), I. I. Lazhechnikov (Ngôi nhà   
băng giá, 1835).  
Các tác phẩm văn chương lịch sử của các nhà văn lãng   
mạn không phải bao giờ cũng có giá trị nhận thức lịch sử, do   
bị ngăn cản bởi cách lý giải chủ quan, lý tưởng hóa đối với   
sự kiện, do việc đem thay các xung đột xã hội khách quan   
bằng các tương phản thiện-ác, bóng tối-ánh sáng; các nhân   
vật chính thường không phải là những điển hình lịch sử   
cụ thể mà thường chỉ là sự hóa thân của lý tưởng lãng mạn   
của chính nhà văn (ví dụ Esméralda của V. Hugo). Tuy vậy,   
không thế chỉ đánh giá các tác phấm này theo mức độ tính   
xác thực của cái được miêu tả. Các tiểu thuyết của V. Hugo   
chẳng hạn, có tác động iớn vể xúc cảm.  
520 I LẠI NGUYÊN ÂN

Một giai đoạn phát triển quan trọng của văn chương   
lịch sử thế kỷ XIX là gắn với những thành công của nguyên   
tắc hiện thực chủ nghĩa trong sáng tác tiểu thuyết và kịch   
lịch sử. Những thành tựu của chủ nghĩa hiện thực như việc   
xây dựng được những tính cách xã hội, việc thâm nhập   
được vào quá trình đấu tranh của các lực lượng lịch sử, việc   
miêu tả vai trò dân chúng trong lịch sử, - là những yếu tố   
mỹ học phần nhiếu đã được đào luyện bởi trường phái của   
w. Scott (Những người Chouans của Balzac, Ịacquerie của p.   
Mérimée). Ở Nga, các thể văn lịch sử có thành tựu ở sáng   
tác của Pushkin (kịch Boris Godunov, truyện Người Arab của   
Pietr Đại đế, Người con gái viên đại úy).  
Cái mới của văn chương lịch sử những năm 1830 -1840   
là đào sâu vào phân tích tâm lý (Biên niên thời vua Charles   
IX của p. Mérimée và nhất là các trường đoạn miêu tả trận   
Waterloo trong tiểu thuyết Tu viện Parme của Stendhal mà   
vể sau được L. Tolstoi viện dẫn). Đỉnh cao nhất trong sự phát   
triển văn chương lịch sử thế kỷ XIX là Chiến tranh và hòa   
bình của L. Tolstoi.  
Đầu thế kỷ XX văn học Tây Âu phát triển trong   
các dấu hiệu của chủ nghĩa hiện đại (modernisme), văn   
chương đề tài lịch sử cũng không nằm ngoài xu hướng này.   
Vì vậy, những nhà nghiên cứu xem trọng chuẩn mực chủ   
nghĩa hiện thực thường nhận thấy ớ đây sự thoái bộ cúa   
văn chương lịch sử, sự từ bỏ nguyên tắc chủ nghĩa lịch sử.   
Trong khi đó ở một loạt nước Đông Âu giai đoạn cuối thế  
1 5 0 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
521

kỷ XIX - đầu thế kỷ XX, để tài lịch sử lại có ý nghĩa lớn, có   
âm vang xã hội, do gắn với cao trào giải phóng dân tộc. Văn   
chương lịch sử ở nhiếu trường hợp thường mang tính lãng   
mạn: chẳng hạn nhiều tác phẩm của tiểu thuyết gia Ba Lan   
H. Sienkiewicz (Lửa và gươm, 1884; Hống thủy, 1886; Ngài   
Wolodyjowski, 1887-88; Quo Vadis, 1896; Những hiệp sĩ Thập   
tự chinh, 1897). Cũng có không ít tác phẩm viết theo bút   
pháp hiện thực, ví dụ nhà văn kiêm sử gia Czech Alois Jirasek   
(các tiểu thuyết Giữa dòng, 1887-90; Anh em, 1898-1908; các   
vở kịch Jan Hus, 1911; Jan Zizka, 1903.. .)> nhà văn Bulgaria   
Ivan Vazov (tác giả nhiều vở kịch lịch sử vẽ cuộc sóng ở   
Bulgaria thời trung đại như Bên bờ vực, 1908; Ivailo, 1911;   
tiểu thuyết Dưới ách, 1889...). Phong trào giải phóng dân   
tộc, sự thức tỉnh của tự ý thức dân tộc cũng là cơ sở cho sự   
nảy sinh và hình thành thể loại tiểu thuyết lịch sử ở nhiếu   
nước phương Đông, ví dụ Ấn Độ, Iran, Arab...  
Ở Tây Âu sau thế chiến thứ nhất (1914-18) lại xuất hiện   
những mẫu mực của tiểu thuyết lịch sử, ví dụ các tác phẩm   
của H. Mann (Tuổi trẻ của vua Henrich IV, 1935) vàTh. Mann   
(Lotte ở Weimar, 1939), L. Feuchtwanger (Jud Suess, 1925; bộ   
ba Ịosephus, 1932-42; Anh em, 1935; Ngày lên, 1942; Neron   
giả, 1936; Sự hiển minh của người ngốc hay là Cái chết và sự   
biến cải của Jean-Jacques Rousseau, 1953; Goya, 1951...).  
ử văn học Nga và văn học các dân tộc trong Liên bang   
Xô-viết (1922-91), thành tựu tiểu thuyết lịch sử thường   
được nhắc đến nhất là: Đời Klim Samghin, (4 tập, 1927-  
522 I LẠI NGUYÊN ÂN

36) của M. Gorki, Petr đệ Nhất (3 tập, chưa xong, 1929-45)   
và Con đường đau k h ổ (3 tập, 1922, 1927-28,1940-41) của A.   
Tolstoi, Sông Đông êm đếm (4 tập, 1928, 1929-32, 1937-40)   
của M. Sholokhov, v.v.  
Truyện và kịch đê' tài lịch sử xuẫt hiện khá sớm ở văn   
học Trung Quốc. Thời phổn thịnh đầu tiên là cuối triều   
đại Nguyên đẩu triều đại Minh (thế kỷ XIV-XV), tiêu biểu   
là Tam quốc chí diễn nghĩa của La Quán Trung (1330?-   
1400?), Thủy hủ truyện của Thi Nại Am (1296-1370). Những   
thành tựu lớn này đã nuôi dưỡng một dòng mạch truyện lịch   
sử phong phú, mạnh mẽ trong văn học Trung Quốc từ đó vể   
sau, như loại “tiểu thuyết lịch sử diễn nghĩa” phát triển từ   
thời Gia Tĩnh (1522-66) triểu Minh, loại “tiểu thuyết giảng   
sử” phát triển dưới thời Thuận Trị - Khang Hy (1644-1723)   
triều Thanh, với một số lượng lớn tác giả và tác phẩm mà nội   
dung tựu trung là đem văn chương hóa, “tự sự hóa” toàn bộ   
lịch sử đấu tranh quyển lực, cũng là lịch sử các triều đại trên   
đất Trung nguyên từ thời Xuân Thu Chiến Quốc đến đầu   
triều Minh.  
Trong sự phân tích của giới nghiên cứu văn học châu   
Âu thì các tác phẩm tự sự này, kể từ Tam quốc chí diễn   
nghĩa và Thủy hử truyện, đểu không phải là tiểu thuyết   
(roman, novel trong thuật ngữ châu Âu) mà là những thiên   
truyện anh hùng, những bộ anh hùng ca, với cám hứng anh   
hùng, với quy mô sử thi của cơ cấu tác phẩm (không gian   
mở rộng của các xung đột quốc gia, số lượng lớn các nhân  
1 5 0 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
523

vật lịch sử...). Đặc điểm này cũng gắn bó lâu dài với “tiểu   
thuyết lịch sử” Trung Quốc: thường khi đó là những bộ   
truyện trường thiên, mạch tự sự tuyến tính được ngắt nhịp   
bằng độ dài thời gian kể chuyện; văn bản được tổ chức thành   
chương hồi, tương ứng với từng sự kiện hay từng đoạn sự   
kiện được kể.  
Hai chục năm cuối thế kỷ XX, dòng tự sự lịch sử này lại   
được thế hệ các nhà văn “sau cách mạng văn hóa” tiếp tục   
với những tác phẩm vế triều đại Thanh, cách mạng Tân Hợi   
(1911) và Trung Hoa Dân Quốc, vê' các nhân vật lịch sử kiệt   
xuất trên bàn cờ chính trị Trung Hoa thế kỷ XX.  
Ở Việt Nam, trứ tác lịch sử xuất hiện từ thời trung đại,   
quan trọng nhất là Đại Việt sủ ký toàn thư (1479), bộ thông   
sử chép theo lối biên niên, sẽ trở thành nguỗn cung cáp chất   
liệu cho sáng tác văn học và sân kháu vế đề tài lịch sử các thời   
đại vể sau. Chỉ đến thế kỷ XVIII mới xuất hiện những truyện   
ký lịch sử viết theo lối truyện chương hổi như Nam triểu   
công nghiệp diễn chí (1719), Hoàng Lê nhất thống chí, v.v. Ở   
văn học Việt Nam thế kỷ XX, tiểu thuyết và truyện lịch sử,   
kịch lịch sử, trường ca để tài lịch sử... - là những thể loại   
khá phát triển, tuy không có những thành tựu thật lớn.  
XUNG ĐỘT  
Sự đối lập, sự mâu thuẫn với tư cách một nguyên tắc   
tương tác giữa các hình tượng trong tác phẩm nghệ thuật.  
524 I LẠI NGUYÊN ÂN

Thuật ngữ “xung đột” thường được dùng khi nói đến   
loại văn học kịch và loại văn học tự sự, đến sân khấu và điện   
ảnh (phim truyện), tức là các loại hình nghệ thuật mang tính   
năng động và tạo hình. Là cơ sở và lực thúc đẩy của hành   
động, xung đột quy định các giai đoạn chính của sự phát   
triển cốt truyện: sự nảy sinh xung đột (trình bày, khai đoan,   
thắt nút); sự gay gắt cao độ của xung đột (đỉnh điểm, cao   
trào); sự giải quyết xung đột (kết thúc, mở nút). Các xung   
đột thường hiện diện dưới dạng những va chạm, tức là   
những đụng độ và chống đổi trực tiếp giữa các thế lực hoạt   
động được miêu tả trong tác phẩm: giữa tính cách với hoàn   
cảnh, giữa các tính cách khác nhau, giữa những mặt khác   
nhau của một tính cách. Xung đột cũng có thể bộc lộ ở cả   
những tác phẩm có cốt truyện tương đối sơ sài. Đôi khi xung   
đột hoàn toàn nằm ngoài cốt truyện, ví dụ sự tương phản   
của kết cấu; sự đối lập giữa các tính huổng, các chi tiết vật   
thể; các phản để mang tính tu từ. Xung đột còn có thể bộc   
lộ ở những va chạm vê sự kiện, ở thế đối lập vê hàm nghĩa, ở   
những hình ảnh đối lập nhau, ở sự đối lập vẽ quan niệm cúa   
bản thân các hình tượng. Xung đột làm thành hạt nhân cùa   
các để tài nghệ thuật; cách thức và hướng giải quyết xung   
đột làm thành hạt nhân của tư tưởng nghệ thuật.  
Lĩnh vực còn tranh luận là xung đột ở trữ tình: ở đìy   
thường khi hầu như không có xung đột, nhưng đôi khi xung   
đột cùng biẽu lộ ớ côt truyện trứ tình; nhiêu khi xung đột   
nằm ngoài cốt truyện: nó biểu lộ ở những khẳng định trữ   
tình, ở những phản đê' ngữ nghĩa, ở sự đối chọi của cú pháp,  
/50 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I 525

V .V ...V Í d ụ : xung đ ộ t g iữ a nhớ v à quên, tình yêu v à sự trống   
rỗng trong bài thơ của A. s. Pushkin nhan đề Gửi...(“Anh   
nhớ mãi những phút giây kỳ d iệu .”); xung đột giữa tư chất   
cao khiết của Khuất Nguyên và cõi người đầy “rắn, rồng,   
hùm, sói” đương thời và hậu thế trong bài thơ Phản chiêu   
hồn của Nguyễn Du; xung đột giữa mơ ước và thực tại trong   
nhiều bài thơ của các tác giả “thơ mới” Việt Nam (1932-   
1945), v.v.  
Xung đột là nhân tố tổ chức nên tác phẩm nghệ thuật   
ở tất cả các cấp độ, từ cấp độ để tài, chủ để đến cấp độ quan   
niệm, do chỗ nó khiến cho từng hình tượng (nhân vật, chi   
tiết, v.v.) có một tính xác định về chất của nó trong thế đối   
lập với tất cả các hình tượng khác. Bản thân xung đột có thể   
chuyển dạng trong tiến trình nó được khai triển, khi thì dịu   
đi, k h i th ì g ay gắt th ê m , ở “đ ầu ra” đ ã k h á c SO v ớ i ở “đ ầu v à o ”.   
Chẳng hạn ở Cha và con của Iệ Turghenev, xung đột tư tưởng   
xã hội giữa viên quan nhỏ theo chủ nghĩa hư vô và người   
quý tộc có tư tưởng tự do dần dần biến chuyển thành xung   
đột triết lý giữa cái vĩnh cửu và cái nhất thời, cái tộc loại và   
cái cá nhân ở bản tính con người (tình yêu và cái chết của   
Bazarov). Sự bất biến, luôn ngang bằng của xung đột tự nó   
đã cho thấy sự sơ lược, ít tính nghệ thuật của tác phẩm, cho   
thấy tính tiên nghiệm khắc nghiệt vể chính trị hoặc đạo đức  
của tác phẩm.  
Đặc trưng thẩm mỹ của xung đột và cảm hứng chủ đạo   
của nó phụ thuộc vào tính chất của các thế lực hoạt động tác  
526 I LẠI NGUYÊN ÂN

động lẫn nhau. Xung đột giữa cái cao cả và cái cao cả (các thế   
lực, các dục vọng, các tính cách, các tư tưởng) làm nảy sinh   
cảm hứng bi kịch; xung đột giữa cái thấp kém và cái thấp   
kém làm nảy sinh cảm hứng hài kịch; xung đột giữa cái cao   
cả và cái thấp hèn làm nảy sinh cảm hứng anh hùng; xung   
đột giữa cái thấp kém với cái cao cả làm nảy sinh cảm hứng   
trào phúng; sự thiêu vắng có dụng ý thẩm mỹ của xung đột  
- làm nảy sinh cảm hứng điển viên, hòa mục. Các cách thức   
giải quyết xung đột vốn khác nhau, tương ứng với các kiều   
phản xạ của công chúng (độc giả, khán giả) đối với xung đột:   
sự hòa giải hoặc sự sụp đổ của hai thế lực tranh đấu với nhau   
buộc độc giả phải vươn cao lên khỏi tính phiến diện của họ   
(cởi nút kiểu thanh lọc); thắng lợi của một trong hai thế lực   
đó buộc người ta tin vào lẽ phải và sức sống của thế lực ấy   
(cởi nút “có khuynh hướng” hoặc cởi nút “dấn thân”); việc   
không thể có hòa giải hay thắng lợi buộc hai thế lực phải   
cô lập với nhau và đưa xung đột vượt ra ngoài giới hạn tác   
phẩm, đưa vào cuộc sổng để đặt ván đế vể lối thoát có thể có   
của xung đột trước chính độc giả (cởi nút nêu vấn để).  
Ở những tác phẩm khác nhau của cùng một thời đại,   
xung đột mang một tính chất chung nhất định. Chẳng hạn,   
một trong những xung đột trung tâm của nghệ thuật cổ đại   
là xung đột giữa con người bị giới hạn trong những tiên cảm   
của mình và định mệnh khống chế nó; ở nghệ thuật thời   
trung dại - la xung dọt giưa chât thản thánh và chãt quý sư,   
chất tinh thần và chất nhục thể trong bản chất người; ở thời   
Phục Hưng - là xung đột của cá nhân tự do, quả cảm, đôi  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 527

khi mang tính phổ quát, với một thế giới phi nhân, vô hồn;   
ở chủ nghĩa cổ điển, - là xung đột giữa cá nhân và quốc gia,   
dục vọng và nghĩa vụ; ở chủ nghĩa lãng mạn, - là xung đột   
giữa lý tưởng và thực tại, giữa thiên tài và đám đông, giữa cái   
kỳ diệu và cái hèn hạ thô bỉ, giữa tự do tinh thẩn và các nhu   
cầu sinh hoạt. Chủ nghĩa hiện thực, do đưa xung đột xáp lại   
gần cơ sở xã hội lịch sử (mâu thuẫn giữa cái chung nhân loại,   
những khả năng của con người và tổn tại xã hội cụ thể của   
nó), đã phát triển tính đa dạng của xung đột, đã nhấn mạnh   
sự chi phối của hoàn cảnh bên ngoài đối với tính cách, đã   
khám phá ra tính xung đột nội tại và tính năng động tự phát   
triển của tính cách. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa   
đặt lên hàng đầu loại xung đột được nó xem là cơ bản: đối   
kháng giai cấp, và giải pháp cơ bản cho xung đột này là cách   
mạng, là sự hình thành một ý thức tập thể, chống lại đạo đức   
cá nhân chủ nghĩa. Văn học thuộc phạm trù chủ nghĩa hiện   
đại, do chỗ xem tính đứt gãy vĩnh cửu, tuyệt vọng, không   
tránh nổi của con người là có tính phổ quát, nên thường   
nêu lên các loại xung đột như: mâu thuẫn giữa cái xã hội và   
cái sinh vật, giữa cái ý thức và cái tiểm thức trong bản chất   
người, mâu thuẫn không thể giải quyết giữa cá thể đơn độc   
và thực tại xa lạ đối với nó.  
Lý thuyết về xung đột (collision) ở chầu Âu lẫn đẩu   
tiên dược dé xuát một cách hệ thông bởi Hégel: “tính đỗi   
lập, tiểm chứa trong tình thế’ tạo ra khả năng và sự tất yếu   
của hành động tranh đấu, “hành động và phản hành động”   
của các lực lượng hoạt động; chỉ do tận dụng các nhu cẩu  
528 I LẠI NGUYÊN ÂN

tương hổ nhau, tính đối lập mới bị hòa vào lý tưởng hài hòa.   
Sự phát triển tiếp theo của kịch và văn xuôi (H. Ibsen, A.p.   
Tchekhov, B. Shaw) là làm giảm các hình thức sự kiện bể   
ngoài của sự thể hiện xung đột, ít dựa vào các va chạm trực   
tiếp, mà thường dựa vào sự bất đông, “không giao tiếp” của   
các nhân vật hành động vốn đóng kín trong bản thân mình.   
Trong cuốn sách viết vế kịch Ibsen của B. Shavv, tư tưởng   
Hégel bị lấn át bởi cách hiểu xung đột như là “tranh luận”   
hoặc “vấn đế”. Trong mỹ học thế kỷ XX, lý thuyết vế xung đột   
còn được phức tạp hóa hơn, do nhằm vào không phải loại   
mâu thuẫn trong đời sống thường ngày được phản ánh vào   
cốt truyện, mà nhằm vào cái hiện chứng của việc xây dựng   
tác phẩm nghệ thuật, và vào sự mâu thuẫn giữa hình thức và   
nội dung tác phẩm, giữa kết cáu và chủ để (L.s. Vygotski),   
giữa “texture” (đan dệt) và “structure” (cấu trúc), giữa đối   
tượng và hàm nghĩa của phát ngôn nghệ thuật (“phê bình   
mới”). Một giới hạn mới của phạm trù xung đột được M.M.   
Bakhtin nêu ra trong lý thuyết vê' hình tượng “đa trị”, hình   
tượng “carnaval”: bên trong hình tượng này chứa những   
hàm nghĩa đối lập nhau (khẳng định và phủ định, sinh nở   
và cái chết, tán dương và chửi mắng) không hòa lẫn (như   
quan niệm của Hégel), cũng không đối lập nhau đến vô hạn   
(như quan niệm của T. Adorno) mà chuyển hóa lẫn nhau   
theo cál biện chứng tự phái của nliăn quan dân gian. Vai trò   
của xung đột còn được lý giải một cách phổ quát hơn nữa   
trong lý thuyết cấu trúc, phát hiện tính cặp đôi ở mọi cấp độ   
của tác phẩm như là ngọn nguồn hàm nghĩa của nó; do vậy  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC Ị 529

xung đột được xem như sự đối lập, tức là sự đổi sánh có hàm   
nghĩa giữa hai thành tố bất kỳ của văn bản nghệ thuật; các   
mâu thuẫn, va chạm của cốt truyện chỉ là trường hợp riêng   
của sự đối lập ấy. Mỹ học mác-xít, do gán cho xung đột một   
ý nghĩa to lớn, xem nó như sự thể hiện bằng nghệ thuật cái   
biện chứng tổng quát của tổn tại, đã nhấn mạnh bản chất   
lịch sử khách quan của xung đột, và khả năng giải quyết nó   
phải thuận theo hàm nghĩa của tiến bộ xã hội. Đổng thời   
cũng có thể chấp nhận tính không giải pháp (không giải   
quyết được) của xung đột trong khuôn khổ một tác phẩm cụ   
thể (...“nhà văn không buộc phải mang lại cho độc giả dưới   
dạng xong xuôi cái giải pháp lịch sử tương lai cho những   
xung đột xã hội mà anh ta miêu tả”. - F. Engels). Trong lịch   
sử lý luận mỹ học xã hội chủ nghĩa cũng có một số tác giả đê   
xuất “lý thuyết không xung đột”, phủ nhận giá trị nghệ thuật   
của xung đột trong nghệ thuật, do dựa vào một giáo điểu lý   
thuyết cho rằng không có mâu thuẫn xã hội đối kháng trong   
đời sống dưới chế độ xã hội chủ nghĩa; lý thuyết “không xung   
đột” thường bị phê phán mạnh mẽ nhưng người ta thường   
chỉ vạch ra tính chất ấu trĩ về nhận thức, xu hướng xã hội   
học dung tục ở các lập luận của những người chủ trương   
thuyết này, chứ ít khi vạch ra tính xu thời không mấy kín   
đáo của họ.  
530   
LẠI NGUYÊN ÂN

BẢNG KÊ TÊN RIÊNG  
(Tác giả, tác phẩm)  
ABE, Kobo (An Bộ Công   
Phòng (tên thật: Kimiíusa)  
(s. 1924) nhà văn Nhật Bàn.  
290  
ADAMOV, Arthur (1908 -   
1970) nhà văn Pháp gốc Nga  
215  
ADDISON, Joseph(1672-   
1719) nhà văn Anh   
66  
Adolphe (1816) tiểu thuyết cùa   
Constant B.   
462  
ADORNO, Theodor (1903 -   
1969) triết gia Đức.   
529  
AISHYLOS (525 - 456 tr.CN)   
nhà viết kịch cổ Hy Lạp.   
19  
Ai được sống sung sướng   
ở Nga (1863-1877, chưa   
hoàn thành) trường ca của   
Nekrasov, N.   
443  
A1TMATOV Tchingis (s.  
1928) nhà văn Kirghizia (Kyg   
hystan).   
154  
ALFIERI, Vittorio (1749 -   
1803) nhà viết kịch và nhà thơ   
Italia   
66  
ALEXEEV, Mikhail Pavlovich   
(1896-1981) nhà nghiên cứu   
văn học Nga, Liên Xô.   
270  
ALEXIS, Paul (1847-1901)   
nhà văn Pháp.   
128  
ALTENBERG, Peter (họ   
tên thật Rychard Englọnder)   
(1859-1919) nhà văn Áo.   
53  
AMADO, Jorge (1912-) nhà   
văn Brasil   
203  
ANDERSCH, Alfred (1914-   
1980) nhà văn, nhà báo Đức.  
152  
ANDERSEN, Hans Christian   
(1805-1875) nhà văn Đan Mạch  
492  
ANDERSEN NEXOE, Martin   
(1869-1954) nhà văn Đan Mạch  
88  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 531

ANDERSON, Shenvood   
(1876-1941) nhà văn Mỹ.   
75  
ANDREEV, Leonid   
Nikolaevich (1871-1919) nhà   
văn Nga.   
55  
Anh em Karamazov (1879-  
1880) tiểu thuyết của   
Dostoievski, F. M.   
142  
Anna Karenina (1877) tiểu   
thuyết của Tolstoi, L.N.   
142  
Anna Sneghina (1925) trường   
ca của Esenin, s. A.   
444  
ANNENKOV, Pavel   
Vasilievich (1812-1887) nhà   
phê bình và nghiên cứu văn   
học Nga.   
98  
ANNENSKi, Innokenty   
Fedorovich (1855-1909) nhà   
thơ Nga.   
52  
ANOUILH, Jean (1910-1987)   
nhà viết kịch và đạo diễn   
Pháp.   
17  
Antigone (1944) kịch của   
Anouilh, J.   
94  
Antony và Cleopatra (1607),   
kịch của Shakespeare, w.   
25  
Ao giác và giấc mơ trong   
“Gradiva ” của Jensen (1907)   
công trình của Freud, s.   
73  
APOLLINAIRE, Guillaume   
(1880-1918) nhà thơ Pháp. 123  
ARAGON, Louis (1897-1982)   
nhà văn Pháp.   
8  
ARGUEDAS, José Maria   
(1911-1969) nhà văn Péru. 203  
ARIOSTO, Ludovico (1474-   
1533) nhà thơ, nhà viết kịch   
Italia.   
400  
ARISTOPHANES (450-386   
tr.CN) nhà thơ, nhà viết kịch   
Cổ Hy Lạp.   
170  
ARISTOTELES (384-322   
tr.CN) triết gia cổ Hy Lạp. 32  
ARNIM, Ludvvig Achim von   
(1781-1831) nhà văn Đức. 491  
ARTAUD, Antonin (1896-   
1948) nhà thơ, diễn viên, nhà   
lý luận sân khấu Pháp.   
123  
ASIMOV, Isaack (1920-1992)   
nhà văn Mỹ gốc Belarus.   
47  
ASTURIAS, Miguel Angel  
532   
LẠI NGUYÊN ÂN

(1899-1974) nhà văn   
Guatemala.  
153  
40  
AƯBIGNẺ, Théodore Agrippa   
d’ (1552-1630) nhà văn Pháp.  
401  
AUERBACH, Erich (th.k.  
XX) học giả Đức.   
232  
AUGUSTINUS, Aurelius   
(354-430) triết gia, nhà thần   
học đạo Thiên Chúa.   
159  
AVERINTZEV, Sergei   
Sergeevich (s. 1937) nhà ngữ   
văn học Nga.   
298  
Avesta (tập hợp các kinh của   
đạo Zoroastrism - tôn giáo phổ   
biến thời cổ đại và trung đại ở   
Iran, Trung Á, Azerbaizan và   
Afghanistan; được viết bàng   
tiếng Ba Tư cổ, truyền miệng   
lâu đời, văn bản được ghi lại   
khoảng thế kỷ III-VII, gồm 21   
quyển)   
349  
AXAKOV, (Aksakov)   
Konstantm Sergeevich (1817-  
1860) nhà chính luận, sử gia,   
nhà ngữ học, nhà thơ Nga.  
Ba chị em ( 1901) kịch của   
Tchekhov, A.p.   
17  
Ba chương của thi học lịch   
sư (\899) công trình của   
Veselovski, A. N.   
292  
BACHOFEN, Johann Jakob   
(1815-1887) sử gia Thụy Sĩ  
466  
BACON, Fransis (1561-1626)   
triết gia, nhà văn, chính khách   
Anh.   
497  
Bài ca chàng Roland   
(Chanson de Roland) - sư thi   
anh hùng thời trung đại cùa   
người Pháp.   
355  
Bài ca tống quát (1950)   
trường ca cùa Neruda, p.   
444  
Bài ca về Hiavate (1855) trường   
ca cùa Lonfellow, H.   
443  
BAKHTIN, Mikhail   
Mikhailovich (1895-1975),   
nhà nghiên cứu văn học, nhà   
văn hóa học Nga.   
22  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 533

BALDENSPERGER, Femand   
(1871 -?) nhà nghiên cứu văn   
học Pháp.   
277  
BALDWIN, James (s. 1924)   
nhà văn Mỹ.   
91  
BALMONT, Konstantin   
Dmitrievich (1867-1942) nhà   
thơ Nga.   
53  
BALTRUSHAITIS, Jugis   
(1873-1944) nhà thơ Nga và   
Livta.   
133  
BALZAC, Honoré de (1799-   
1850) nhà văn Pháp.   
97  
BANVILLE, Théodore de   
(1823-1891) nhà thơ Pháp.262  
BARTH, John Simmons (s.   
1930) nhà văn Mỹ.   
81  
BARTHES, Roland (1915-   
1980) nhà phê bình văn học,   
nhà ký hiệu học Pháp.   
59  
BAUDELAIRE, Charles   
(1821-1867) nhà thơ Pháp.  
76  
BAUDOƯ1N DE COURTENAY,   
Ivan Alexandr (1845-1929)  
534 I LẠI NGUYÊN ÂN  
nhà ngữ học Nga- Ba Lan,   
Viện sĩ thông tấn Viện Hàn   
lâm khoa học Peterburg (1897)  
58  
BEAUMARCHAIS, Pieưe   
Augustin Carron de (1732-   
1799) nhà viết kịch Pháp. 169  
BEAUMONT, Fransis (1584 -   
1616) nhà viết kịch Anh.   
17  
BEAUVOIR, Simone de   
(1908-1986) nữ văn sĩ Pháp.90  
BECHER, Johannes Robert   
(1891-1958) nhà văn Đức. 55  
BECKETT, Samuel (1906-   
1989) nhà văn Ireland, từ 1845   
ờ Pháp (giải Nobel 1969).   
17  
BELEZKI, Alexandr   
Ivanovich (1884 - 1961) nhà   
nghiên cứu văn học Ukraina.  
221  
BELLAMY, Edward (1850-   
1898) nhà văn Mỹ.   
499  
BELINSKI, Vissarion   
Grigorievich (1811-1848) nhà   
phê bình văn học Nga.   
98

BELYI, Andrei (họ tên thật:   
Bugaev Boris Nikolaevich)   
(1880- 1934) nhà thơ Nga. 40  
BENFEY, Theodore (1809 -  
1881) nhà ngữ văn Đức.   
392  
BENVENISTE, Emile (1902-   
1976) nhà ngữ học Pháp.   
226  
Beowulf (th.k.VIII) sử thi   
Anglosaxons.   
-V   
488  
BERDYAEV, Nikolai   
Alexandr (1874 - 1948) triết   
gia Nga (từ 1922 ở Pháp).   
89  
BERGMAN, Ingmar(s. 1918)   
nhà điện ảnh Thụy Điển. 291  
BERGSON, Henrie (1859 -   
1941) triết gia Pháp.   
3 3  
BERKELEY, George (1685 -  
1753) triết gia, nhà toán học   
Anh.   
159  
BERNANOS, George (1888 -   
1948)nhà văn Pháp.   
159  
BERNSTEIN s. I. (th.k. XX)   
Iilià ngữ hục Liên Xô.   
336  
Bi kịch lạc quan (1933) kịch   
cúa Vishnevski, V.V.   
21  
Biblia (xem: Kinh thánh)  
BÍCH KHÊ (họ tên thật: Lê   
Quang Lương) (1916-1946)   
nhà thơ Việt Nam.   
297  
Biến dạng (cũng được dịch là   
Hóa thản, 1916), truyện của   
Kaíka, F.   
57  
BIERCE, Ambros (1842-   
1914?) nhà văn Mỹ.   
123  
BIGIARETTI, Libero (1906 -)   
nhà văn Italia.   
102  
BITOV, Andrei Georgievich   
(s. 1937) nhà văn Nga.   
311  
BLAKE, William(1757 -   
1827) nhà thơ, họa sĩ Anh. 490  
BLOK, Alexandr   
Alexandrovich (1880 - 1921)   
nhà thơ Nga xô viết.   
133  
BOBORYKIN, Pioứ   
Dmitrievich (1836 - 1921) nhà   
văn Nga.   
131  
BOCCACCIO, Giovanni   
(1313-1373) nhà vân Italia. 174  
BOCKLIN, Amold (1827-  
1901) họa sĩ Thụy Sĩ.   
133  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 535

BOGATYREV, Piotr   
Grigorievich (1893 - ?) nhà   
ngữ văn Nga.   
226  
BOIARDO, Matheo Mari, Bá   
tước Scandiano (1441 -1494)   
nhà thơ Italia.   
400  
BOILEAU-DESPRÉAUX,   
Nicolas (1636 - 1711) nhà thơ,   
nhà phê bình Pháp, lý thuyết   
gia của chủ nghĩa cổ điển.   
63  
Bóng tối (1907) truyện vừa   
của Andreev, L.N.   
21  
Bốn sách Phúc âm (phần chính   
của Kinh Tân ước, kể về cuộc   
đời và những lời dạy của Chúa   
Jésus Christ; có 4 sách Phúc   
âm được giáo hội La Mã thừa   
nhận: của Mathieu, của Marc,   
của Luca, của Jean)   
349  
BORCHERT, Wolfgang   
(1921-1947) nhà văn Đức. 56  
BỒ TÙNG LINH (PUSONG   
LING) (1640-1715) nhà văn   
Trung Quốc.   
488  
BOULEZ- Pièưe (s. 1925) nhà   
soạn nhạc Pháp.   
70  
536 I LẠI NGUYÊN ÂN  
BOULLE, Pièrre(s. 1922) nhà   
văn Pháp.   
499  
BOURGET, Paul Charles   
Joseph (1852-1935) nhà văn   
Pháp.   
310  
BRADBURY, Ray Douglas   
(s. 1920) nhà văn Mỹ.   
502  
BRANDES, Georg (1842 -  
1927) nhà phê bình văn học   
Đan Mạch   
341  
BRECHT, Bertolt (1898  
1956) nhà văn, nhà hoạt động   
sân khấu Đức.   
113  
BRENTANO, Clemens (1778-   
1842) nhà thơ Đức.   
116  
BRETON, André (1896 -   
1966) nhà văn Pháp.   
124  
BRIUSOV, Valeri Jakovlevich   
(1873-1924) nhà văn Nga. 107  
BRONTE, Charlotte (1816-  
1855) nữ nhà văn Anh.   
493  
BROOKS, Van Vik( 1886-   
19ố3) nhâ nghiên cứu vân học   
Mỹ.   
314  
BRUNETIÈRE, Ferdinand

(1849-1906) nhà nghiên cứu   
vãn học Pháp.   
448  
BUBER, Martin (Mardochai)  
(1878 - 1965) triết gia và nhà   
văn Do Thái.   
89  
BULGAKOV, Mikhail   
Afanasievich (1891 - 1940)   
nhà văn Nga.   
40  
BULWER-LYTTON, Edvvard   
(1803-1873) bá tước, nhà văn   
Anh.   
499  
BUNIN, Ivan Alexeevich   
(1870-1953) nhà văn Nga (giải   
Nobel 1933).   
52  
BUNUEL, Luis (1900 -1983) đạo   
diễn điện ảnh Tây Ban Nha.   
125  
Buồn nôn (1938) tiểu thuyết   
cùa Sartre J. p.   
94  
BURKE, Edmund (1729 -  
1797) nhà chính luận và nhà   
mỹ học Anh   
30  
BURKE, K.(th.k. XX) nhà   
nghiên cứu văn học Mỹ.   
314  
BURLIUK, David Davidovich   
(1882 - 1967) nhà thơ, họa sĩ   
Nga.   
137  
Bút ký’ dưới nhà hầm (1864)   
truyện vừa cùa Dostoievski, F.   
M.   
163  
Bức chán dung (1835) truyện   
vừa của Gogol N.   
493  
BUTLER, Samuel (1835-  
1902) nhà văn Anh.   
501  
BUTOR, Michel Marie   
Franỗois (s. 1926) nhà văn  
Pháp.   
152  
BUZZATI, Dino (1906-) nhà   
văn Italia.   
215  
BYKOV, Vasil Vladimirovich   
(s. 1924) nhà văn Belorussia.  
111  
BYRON, George Noel Gordon   
(1788-1824) nhà thơ Anh   
20  
Ca tụng Ngu Si (khoảng 1509 -   
1511) tác phẩm châm biếm của   
Erasmus von Rotterdam.   
47  
Các quan (1954) tiểu thuyết   
của Beauvoir, s.   
96  
Các tiêu thuyết gia tự nhiên   
chù nghĩa (1881) sách của   
Zola, E.  
128  
150 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I   
537

Cách mạng siêu thực (1924  
- 1929) tạp chí của phái siêu   
thực Pháp.   
124  
Cái mũi (1836) truyện ngắn   
của Gogol N.   
486  
Cái tháy sống (1900, chưa   
xong, in 1901) kịch của   
Tolstoi,LềN.   
311  
CALDERÓN DELA BARCA,   
Henao de la Barreda y Riano   
Pedro (1600-1681), nhà viết   
kịch Tây Ban Nha.   
20  
CALDWELL, Erskine Preston   
(1903- 1986) nhà văn Mỹ. 75  
CALDWELL, K. (th.k. XX)   
nhà nghiên cứu văn học Mỹ.  
314  
Calỉgula (1945) kịch của   
Camus A.  
95  
CALVINO, Italo (1923-1987)   
nhà vàn Italia.   
102  
CAMOES, Luis vaz de (1525 -   
1580) nhà thơ Bồ Đào Nha. 442  
CAMPANELLA, Tommaso   
(1568- 1639) triết gia, nhà văn,   
chính khách Italia.   
497  
CAMPBELL John (th.XX)   
học giả Mỹ.   
436  
CAMUS Albert(1913 - 1960)   
nhà văn Pháp (giải Nobel 1957)  
88  
Candide hay là Chù nghĩa lạc   
quan (1759) truyện triết lý của   
Voltaire.   
47  
Câu chuyện mùa đông (1610),   
kịch cùa Shakespeare, w.   
18  
CAPEK, Karel (1890-1938)   
nhà văn Czech.   
208  
CARNAP, Rudolph (1891-   
1970) triết gia, học giả Áo (từ   
1935 ờ Mỹ).   
58  
CARPENTIER, Alejo (1904-   
1980) nhà văn Cuba.   
203  
CARROLL, Lewis (họ   
tên thật: Charles Latuedge   
Dodgson) (1832 - 1898) nhà   
toán học, nhà văn Anh.   
494  
CASSIRER, Emst (1874-  
1945) triết gia Đức, (từ 1933   
lưu vong ở Mỹ).   
3ố4  
CASTELVETRO, Ludovico   
(1505- 1571) nhà vãn, học giả  
538   
LẠI NGUYÊN ÂN

Italia.   
61  
CÉARD, Henri (1851-1924)   
nhà văn Pháp.   
128  
CELA, Camilo José (1916-)   
nhà văn Tây Ban Nha (giải   
Nobel 1989).   
499  
CÉLINE, Louis Ferdinand   
(1894-1961) nhà văn Pháp. 310  
CERVANTESSAAVEDRA,   
Miguel de(1547-1616) nhà   
văn Tây Ban Nha.   
142  
Cha và con (1862) tiểu thuyết   
của TurgheneV I. N.   
419  
CHAGALL, Mark   
Zakharovich (1887- 1985)   
họa sĩ Pháp (gốc Belorussia).  
127  
CHAMISSO, Adelbert   
von(1781 - 1838) nhà thơ, nhà   
khoa học Đức.   
246  
CHAMPFLEURY (họ tên   
thật: Jules Francois Felix   
Ilusaon) (1821 - 1889) nhà   
văn Pháp.   
98  
Chàng ngốc (ỉ 868) tiểu thuyết  
của Dostoievski F.M.   
308  
Chàng Roland cuồng nộ (1516  
- 1532) trường ca của Ariosto,   
L.   
488  
Chàng Roland yêu dấu (chưa   
hoàn thành, xb. 1506) trường   
ca của Boiardo, M.   
488  
Chán dung Dorian Gray   
(1891) tiểu thuyết của Wilde,   
o.   
493  
CHATEAUBRIANd Franỗois   
René de (1768 - 1848) nhà văn   
Pháp.   
115  
CHẾ LAN VIÊN (họ tên thật:   
Phan Ngọc Hoan) (1920 -   
1989) nhà thơ Việt Nam.   
247  
CHÉNIER, André (1762-   
1794) nhà thơ Pháp.   
66  
CHESTERTON, Gilbert Keith   
(1874- 1936) nhà văn Anh. 501  
Chết không mai táng (1946)   
kịch của Sartre J. - p.   
95  
Chiến tranh và hòa bình (1863  
- 1869, in sách lân đầu 1867-   
1869; in lại có sửa chữa 1873),   
tiểu thuyết sử thi của Tolstoi,  
1 5 0 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
539

L.N.  
8  
Chinh phụ ngâm (thế kỷ   
XVIII), tác phẩm chữ Hán của   
Đặng Trần Côn; có nhiều bản   
dịch Nôm khác nhau.   
185  
Chính trị học (th.k.rv. tr.CN)   
tác phẩm của Aristoteles. 361  
CHRÉTIEN de TROYES   
(1135-1183) nhà thơ Pháp. 488  
Chù nghĩa Freud (1927) sách   
nghiên cứu của Bakhtin, M.  
M. (dưới bút danh Voloshinov,   
V.N).   
69  
Chủ nghĩa hiện thực (1857)   
tên tập sách (tập hợp các bài   
báo lẻ) của ChampAeury.   
20  
Chúa Ruồi (1954) tiểu thuyết   
ngụ ngôn của Golding, w. 94  
CHUKOVSKI, Komei   
Ivanovich (tên họ thật: Nikolai   
Vasilievich Komeichukov)  
(1882-1969) nhà vãn, nhà phê   
bình văn học Nga xô viết. 494  
Chúng ta (ì 920; công bố bằng   
tiếng Anh 1924) tiểu thuyết   
của Zamiatin, E.I.   
501  
Chuỗi ngọc thủy tinh (1943)   
tiểu thuyết của Hesse, H.   
290  
CHƯRLENIS, Mikalous   
Konstantinas Konstantino   
(1875-1911), họa sĩ, nhạc sĩ   
Litva.   
133  
Chuyện làng nho (Nho lảm   
ngoại sử) (khoảng 1750, khắc   
in 1764), tác phẩm của Ngô   
Kính Tử (1701 - 1754), nhà   
văn Trung Hoa.   
48  
Chuyện Tristan và Iseult   
("truyền thuyết Tây Âu thời   
trung đại, nguồn ngốc ở tộc   
người Celtes, là đề tài phóng   
tác của nhiều nhà văn, nghệ sĩ)  
400  
CICERO, Marcus Tullius   
(106-43 tr.CN) nhà vãn, chính   
khách cổ La Mã.   
221  
Clarisse Harlow (1747) tiểu   
thuyết của Richardson, s . 401  
CLAUDEL, Paul (1868-   
1955) nhà thơ, nhà vict kịch   
Pháp.   
21  
COCTEAƯ, Jean (1889 -  
540   
LẠI NGUYÊN ÂN

1963) nhà thơ, nhà viết kịch,   
đạo diễn điện ảnh Pháp.   
200  
COLERIDGE, Samuel Taylor   
(1772-1834) nhà thơ, nhà phê   
bình Anh.   
115  
COLLODI, Carlo (tên thật   
Lorenzini) (1826-1890) nhà   
văn Italia.   
494  
COMTE, Auguste (1798-   
1857) triết gia Pháp.   
128  
Con đầm pich (1833) truyện   
của Pushkin, A. s.   
388  
Con quỳ (1829 - 1839) trường   
ca của Lermontov, M.Ju.   
443  
Con tàu của những kẻ ngu   
(1962) tiểu thuyết của Porter,   
K.A,   
494  
Cỗ mảv thời gian (\ 895) tiểu   
thuyết của Wells, H.   
499  
Cơ sở tâm lý học (1890) công   
trình nghiên cứu của James,   
w.   
151  
Cưn bãu (1 ố 11) kịch cùa   
Shakespeare, w.  
CÔNG TÔN NI TỪ(th.k.  
18  
V-IV tr.CN) nhà lý luận văn   
nghệ Cổ Trung Hoa.   
276  
Công việc và ngày tháng (th.k.   
VIII-VII tr.CN) sử thi của   
Hesiodos.   
495  
Cộng hòa Đại Dương (1656)   
tác phẩm của Harrington, J.497  
CONRAD, Joseph (1857-1924)   
nhà văn Anh (gốc Ba Lan).   
53  
CONSTANT, Benjamin (1767-  
1830) nhà văn Pháp.   
462  
COOPER, James Fenimore   
(1789-1851) nhà văn Mỹ. 119  
COPPÉE Franỗois (1842-1908)   
nhà thơ, nhà văn Pháp.   
262  
Coriolan (1607) kịch của   
Shakespeare, w.   
25  
CORNEILLE, Pièrre(1606-   
1684) nhà viết kịch Pháp.   
20  
CORTAZAR, Julio (1914-   
1984) nhà văn Argentine. 494  
COURTADE, Pièrre (1915-1963)   
lứià báo, Iilià vaii Pliáp.   
113  
CRANE, Stephen (1871-1900)   
nhà văn Mỹ.   
131  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
541

Cuộc chiến của chuột và ếch   
(th.k. VI. tr CN) tác phẩm thời   
Cổ Hy Lạp.   
301  
Cuộc du hành cùa Childe   
Harold (1809) trường ca của   
Byron, G.   
443  
Cuộc đời và ý kiến của   
Tristram Shandy (9 tập,  
1760-1767) tiểu thuyết của   
Steme, L.   
151  
Cuộc rượt đuổi kỳ quái (^1937)   
tiểu thuyết cùa Wamer, R. 502  
Cung oán ngâm khúc   
(th.k.XVIII, tác phẩm cùa   
Nguyễn Gia Thiều (1741 -   
1798), nhà thơ Việt Nam. 300  
CURTIUS, R. (th.k. XX) học   
giả Đức.   
232  
DALI, Salvador (1904 - 1989)   
họa sĩ Tây Ban Nha - Mỹ. 123  
Dấu ấn thứ bảy (1956), phim   
của Bergman, I.   
297  
Dịch hạch (1947) tiểu Ihưyél   
của Camus, A.   
94  
Diễn văn ở Thụy Điển (1958)   
542 I LẠI NGUYÊN ÂN  
sách của Camus, A.   
96  
Dũng sĩ áo da hổ fth.k. XII)   
trường ca của Rustaveli, S.443  
Đại lộ Nevski (1835) truyện   
của Gogol, N.   
493  
Đám mây mặc quần (1915)   
trường ca của Maiakovski, A.   
A.   
443  
DANTE ALIGHIERI (1265-   
1321) nhà thơ Italia.   
170  
Đảo chim cảnh cụt (1908) tiểu   
thuyết châm biếm của France,   
A.   
7  
Đạo đức kinh (kh. th.k. V   
tr.CN) tác phẩm triết học,   
tương truyền do Lão Tử viết,   
có thuyết nói do học trò Lão   
Tử ghi lại.   
495  
Đất (1887) tiểu thuyết của   
Zola, E.   
129  
Đất Sacramento (1950) tiểu   
thuyết của Jovine, F.   
102  
DAUDET, Alphonse (1840 -   
1897) nhà văn Pháp.   
128  
Đầu tường và Trong bão - 2

trường ca của Frost, R.   
444  
DAVID, Jaques Louis (1748 -   
1825) họa sĩ Pháp.   
66  
DEBUSSY, Claude (1748 -  
1918) nhạc sĩ Pháp   
51  
Decamerone (1349 - 1353) tập   
truyện của Boccaccio, G. 174  
DE CHIRICO, Giorgio (1888  
- 1978) họa s ĩ, nhà lý luận   
nghệ thuật Italia.   
123  
DE FILIPPO, (tên thật   
Pasarelli) Eduardo (1900 -   
1984), nhà viết kịch, đạo diễn,   
diễn viên Italia.   
102  
DEGAS, Edgar(1834 - 1917)   
họa sĩ Pháp.   
51  
DELACROIX, Eugène (1798  
- 1863) họa sĩ Pháp.   
115  
Đêm thứ mười hai (1600) hài   
kịch của Shakespeare,w.   
171  
D’ ERICO E. (th.k. XX) nhà   
văn Italia.   
215  
DE SANCTIS, Francesco   
(1817 -1883) nhà nghiên cứu   
văn học Italia   
448  
DESCARTES, René(1596  
- 1650) nhà triết học, nhà tự   
nhiên học Pháp.   
62  
DESNOS, Robert (1900-1945)   
nhà thơ Pháp.   
123  
De Sturm (1910- 1932) tạp   
chí ở Đức.   
53  
Dhammapada (phần thứ hai   
của kinh Khuddaka-Nikảya   
(tĩnh tâm ngắn); gồm 426 câu   
thơ về những nền tảng của học   
thuyết Phật giáo, viết bàng   
tiêng Pali, rất nồi tiếng trong   
các nước theo Theravada,   
là một phái Hinâyâna   
(tiểu thừa) phồ biến ở Sri   
Lanca, Myanmar, Thailand,   
Cambodge, Lào).   
349  
Đi đến tận cùng đêm toi( 1932)   
tiêu thuyêt cùa Céline, L.F. 311  
DICKENS, Charles (1812-   
1870) nhà văn Anh.   
97  
DIDEROT, Denis (1713- 1784)   
uiét gia, Iilià văii Pliáp.   
568  
DILTHEY, Wilhelm (1833 -  
1911) triết gia Đức.   
444   
150 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I 543

Đittê - con cùa người đời   
(1917-1921) tiểu thuyết của   
Andersen Nexoe, M.   
110  
Divina Commedia (Thần   
khúc), tác phẩm của Dante, A.  
170  
Đỏ và đen (1830) tiểu thuyết   
củaStendhal.   
104  
DOBROLIƯBOV, Nikolai   
Alexandrovich (1836-1861)   
nhà phê bình, nhà thơ Nga. 98  
Đồ đệ (1889) tiểu thuyết của   
Bourget, p.   
310  
DOEBLIN, Alíred (1878 -  
1957) nhà văn Đức gốc   
Do Thái.   
92  
Đói (\ 890), tiểu thuyết của   
Hamsun, K.   
52  
Đời Klim Samghin (4tập,  
1927-1936) tiểu thuyết của   
Gorki, M.   
522  
Dời tôi (1896) truyện vừa của   
Tchékhov, A.p.   
257  
Don Juan (1813- 1823) sử   
thi châm biếm phong tục, viết  
bằng thơ, của Byron, G.   
142  
Don Quịịote, nhà quý tộc tài ba   
xứMancha (1605 - 1615) tiểu   
thuyết của Cervantes, M.   
44  
DOSTOIEVSKI, Fedor   
Mikhailovich (1821 -1881) nhà   
văn Nga.   
26  
Dostoievski và tội giết cha   
(1928), công trình nghiên cứu   
của Freud, s.   
73  
DOUBROVSKI, s. (th.k.XX)   
nhà phê bình văn học Pháp. 314  
DOYLE, SirArthur Conan   
(1859-1930) nhà văn Anh gốc   
Scotland.   
123  
DRUTSE, lon Pantelevich (s.  
1928) nhà văn Mondova. 154  
DUMAS père, Alexandre   
(1802-1870) nhà văn Pháp   
(Dumas bố).   
513  
DURAS, Marguerite (họ tên thật   
Donnadieu Marguerite) (1914-   
1996) nữ nhà van Pháp.   
152  
DƯRANTY, Louis-Emile   
Edmond (1833-1880) nhà báo,   
nhà văn Pháp.   
128  
544 I LẠI NGUYÊN ÂN

DURRENMATT, Friedrich   
(1921 -1990) nhà văn Thụy Sĩ   
(viết tiếng Đức).   
17  
ĐINH HỪNG (1920-1967)   
nhà thơ Việt Nam.   
247  
ECO Umberto (s. 1932) nhà   
ký hiệu học, nhà văn Italia. 184  
Edgar Poe: Phác họa phân   
tâm học (1933) công trình của   
Bonaparte, M.   
74  
EIHENBAUM, Boris   
Mikhailovich (1886-1959) nhà   
ngữ văn Liên Xô.   
336  
EIZENSTEIN, S.M. (th.k.XX)   
nhà ngữ văn Nga.   
184  
ELIOT, Thomas Stems (1888-   
1965) nhà văn và nhà phê bình   
Anh.   
21  
ELUARD, Paul (họ tên thật   
Eugène Grindel) (1895-1952)   
nhà thơ Pháp.   
99  
Eneide (29-19tr.CN; chưa   
hoàn thành) anh hùng ca của   
Vergilius.  
ENGELS, Friedrich (1820-   
1895) nhà tư tưởng Đức.  
Enrico đệ Tứ (1922) kịch của   
Pirandello, L.   
17  
ERASMƯS von Rotterdam,   
Desiderius (1469-1536) nhà   
văn Hà Lan.   
253  
ESSENIN, Sergei Alexandrovich   
(1895-1925) nhà thơ Nga. 444  
EURIPIDÈS (480-406 tr.CN)   
nhà viết kịch cổ Hy Lạp.   
17  
EVAN-ZOHAR, Itamar (s....)   
nhà nghiên cứu Israel.   
149  
Evgherti Oneghin (1823-  
1831) tiểu thuyết bằng thơ của   
Pushkin, A.s   
115  
FADEEV, Alexandr   
Alexandrovich (1901 -1956)   
nhà văn Nga Xô Viết.   
100  
FAƯLKNER, William (1897-  
1962) nhà văn Mỹ (giải Nobel   
1950)   
88  
Faust (f. 1: 1808; f. 2: 1831)  
k ịch c ủ a G o e th c , w.   
44  
7   
FELLINI, Federico (1920-   
1996) nhà điện ảnh Italia.   
88  
97 FIELDING, Henry (1707-  
150 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I   
545

1754) nhà văn Anh.   
401  
FILONOV, Pavel Nikolaevich   
(1881-1941) họa sĩNga Xô   
viết   
127  
Finnegans' Wake (1939) tiểu   
thuyết của Joyce, J.   
86  
HRDOUSI, Abulkasim   
(940-1020) nhà thơ Ba Tư và   
Tadzhik.   
443  
FLAUBERT, Gustave (1821-   
1880) nhà văn Pháp.   
81  
FLETCHER, John(1579-   
1625) nhà viết kịch Anh.   
17  
FOX, Ralph (1900-1937) nhà   
văn, nhà phê bình văn học Anh  
397  
FRANCE, Anatole (tên thật:   
Jacques-Anatole Thibault)  
(1844-1924) nhà văn Pháp.   
7  
FRANK, Leonhard (1882-  
1961) nhà văn Đức.   
55  
FRAZER, James George   
(1854-1941) học giâ Anh. 42õ  
FREIDENBERG, o. M.(th.k.   
XX) nhà ngữ văn Nga.   
226  
546 I LẠI NGUYÊN ÂN  
FRÉNAUD, André (1907-...)   
nhà thơ Pháp.   
91  
FREUD, Sigmund (1856-  
1939) nhà tâm thần học Áo. 69  
FRIEDRICH, Casper David   
(1774-1840) họa sĩ Đức.   
115  
FROST, Robert Lee (1874-  
1963) nhà thơ Mỹ.   
444  
FRYE, R. (th.k. XX) nhà   
nghiên cứu văn học Mỹ.   
314  
Gabriela, quế và hoa cẩm   
chướng (1958) tiểu thuyết của   
Amado, J.   
203  
GALS WORTHY, John (1867-   
1933) nhà văn Anh (giải Nobel  
1932).   
142  
GARCIA LORCA, Federico   
(1898-1936), nhà thơ, nhà viết   
kịch Tây Ban Nha.   
17  
GARCLA. MARQUEZ, Gabriel   
(s. 1928) nhà văn Columbia   
(giải Nobel 1982)   
565  
Gargantua và Pantagruel   
(1532-1564), tiểu thuyết của   
Rabelais, F.   
7

GARLAND, Hannibal Hamlin   
(1860-1940) nhà văn Mỹ. 131  
GASSENDI, Pièưe (1592-   
1655) triết gia Pháp.   
218  
GATTO, A. (th.k. XX) nhà thơ   
Italia.   
102  
GAUTIER, Theophile (1811 -   
1872) nhà văn Pháp   
157  
GENET, Jean( 1910-1986)   
nhà văn Pháp.   
215  
GEORGE, Stefan (1868-  
1933) nhà văn Đức.   
123  
GÉRICAULT, Theodore   
(1791-1824) họa sĩ Pháp. 115  
Germinal (1885), tiểu thuyết   
củaZola, E.   
129  
Giải phóng Jerusalem (\ 570-   
1580) anh hùng ca của Tasso,   
T.   
442  
Giảo hoàng xanh (ì 954) tiểu   
thuyết của Asturias, M.A. 203  
GIDE, André (1869-1951) nhà   
văn Pháp (giái Nobel 1947). 159  
Giông tố (1859) kịch của   
Ostrovski, A. N  
GIPPIUS, Zinaida Nikolaevna   
(1869-1945) nữ nhà văn Nga   
(lưu vong từ 1920).   
133  
GIRAUDOUX, Jean (1882-  
1944) nhà văn Pháp.   
17  
GISSING, George (1857-  
1903) nhà văn Anh.   
131  
GOETHE, Johann Wolfgang   
(1749-1832), nhà văn, triết   
gia, chính khách Đức.   
66  
GOGOL, Nikolai Vasilievich   
(1809 - 1852) nhà văn Nga. 81  
GOLDING, William Gerald   
(1911-1993) nhà văn Anh (giải   
Nobel 1983)   
92  
GOLDMANN, Lucien (1913-   
1970) triết gia, nhà phê bình   
văn học Pháp.   
344  
GOLDONI, Carlo (1707-1793)   
nhà thơ, nhà viết kịch Italia. 170  
GONCHAROV, Ivan   
Alexandrovich (1812-1891)   
nhà văn Nga.   
104  
GONCOURT, Edmond de   
(1822-1896) và Jules de   
21 (1830-1870) hai anh em nhà  
150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
547

văn Pháp.   
51  
GORKI, Maxim (họ tên thật   
Peshkov, Alexei Maximovich)   
(1868-1936) nhà văn Nga. 100  
GOTTSCHED, Johann   
Christoph (1700-1766) nhà   
văn Đức.   
66  
GOURMONT, Remy de   
(1858-1915) nhà văn, nhà phê   
bình văn học Pháp.   
341  
GRASS, Gỹnther (s. 1927)   
nhà vãn Đức.   
56  
GREIMAS, André (th.k. XX)   
nhà phê bình văn học Pháp. 59  
GREENE, Graham (1904-   
1991) nhà văn Anh.   
88  
GRIBOEDOV, Alexandr   
Sergeevich (1795-1829) nhà   
soạn kịch, nhà thơ, nhà ngoại   
giao Nga.   
169  
GRILLPARZER, Franz (1791-   
1872) nhà văn Áo (viết tiếng   
Đức).   
20  
GRIMM, Brueder (anh em   
Grimm): Jakob (1785-1863),   
và Wilhelm (1786-1859) - hai  
nhà ngừ văn học Đức.   
277  
GRIN, Alexandr (tên và họ   
thật: Alexandr Stepanovich   
Grinevski) (1880 - 1932) nhà   
văn Nga Xô-viết.   
494  
GRYPHIUS, Adreas (1616-  
1664) nhà văn Đức.   
20  
GUIZOT, Franỗois (1787-   
7874) sử gia Pháp.   
449  
GUKOVSKI, Grigory   
Alexandrovich (1902 - 1950)   
nhà ngữ văn Nga.   
226  
Gulliver duký{\ 726) truyện   
của Swift, J.   
47  
GƯREVICH, A.Ju. (th.k. XX)   
nhà nghiên cứu Nga.   
40  
Hamlet (1600) bi kịch của   
Shakespeare, w.   
25  
HAMSUN, Knut (tên thật   
Pedersen) (1859 -1952), nhà văn   
Na Uy (giải Nobel 1920).   
544  
HÀN MẶC TỬ (tên thật:   
Nguyễn Trọng Tri) (1912-  
1940) nhà thơ Việt Nam.   
247  
HARIBHADRA Suri (th.k.  
548   
LẠI NGUYÊN ÂN

VIII) nhà văn, nhà tư tưởng   
Án Độ   
43  
HARRINGTON, James (1611  
- 1677) nhà chính luận Anh.497  
HARTMANN, Eduard (1842-  
1906) triết gia Đức.   
133  
HAUPTMANN, Gerhart   
(1862-1946) nhà văn Đức (giải   
Nobel 1912).   
17  
HAVVTHORNE, Nathaniel   
(1804-1864) nhà văn Mỹ. 116  
HEBBEL, Christian Friedrich   
(1813-1863) nhà văn Đức. 20  
HEGEL, Georg Wilhelm   
Friedrich (1770-1831) triết gia   
Đức.   
25  
HEIDEGGER, Martin (1889-   
1976) triết gia Đức.   
89  
HEINE, Heinrich (1797-1856)   
nhà thơ Đức.   
116  
Heinrich von Ofterdingen   
(1802) tiểu thuyết của Novalis  
120  
HEISE,P. (1830-1914) nhà   
văn Đức.  
HELLER, Joseph (s. 1923)   
nhà văn Mỹ.   
266  
HELMSLEV, L. (th.k. XX)   
nhà ngữ học Pháp.   
226  
HEMINGWAY, Emest Miller   
(1898-1961) nhà văn Mỹ (giải   
Nobel 1954).   
40  
HERAKLEITOS (Heraklit)   
(544 - 480 tr.CN) triết gia cổ   
Hy Lạp.   
452  
HERDER, Johann Gottfried   
(1744-1803) nhà văn, triết gia   
Đức.   
114  
HESIODOS (th.k. VIII-VII   
tr.CN) nhà thơ cổ Hy Lạp. 473  
HESSE, Hermann (1877-  
1962) nhà văn Đức (giải Nobel  
1946)   
40  
Hình thái học truyện cổ tích   
(1928) công trình nghiên cứu   
của Propp, VI. Ja.   
59  
HOBBES, Thomas (1588-1679)   
triết gia, chính khách Anh. 500  
HOELDERLIN, Johann   
Christian Friedrich (1770-  
123   
1843) nhà thơ Đức.   
115  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
549

HOFFMANN, Emst Theodor   
Amadeus (1776-1822), nhà   
văn, nhạc sĩ, họa sĩ Đức.   
73  
HOFMANNSTHAL, Hugo   
von (1874-1929) nhà văn   
Áo(viết tiếng Đức).   
21  
HOGARTH, William (1697-   
1764) họa sĩ, nhà lý luận nghệ   
thuật Anh.   
30  
Hội chợ phù hoa (1848) tiểu   
thuyết của Thackeray, w.   
47  
Hội ngộ lần đầu (1921) trường   
ca của Belyi, A.   
444  
Hóa thăn (Metamorphoseis)   
(th.k. I tr.CN) trường ca của   
Ovidius, N.   
487  
HOLZ, Amo (1863-1929) nhà   
văn Đức.   
131  
HOMEROS, theo truyền   
thuyết, là nhà thơ cổ Hy Lạp   
còn lưu danh; có thể sống ở   
th.k. VIII tr.CN.   
296  
HORATIUS, Quintus (tiếng   
Pháp, tiếng Anh viết là   
Horace) (65-8 tr.CN) nhà thơ   
Cổ La Mã.   
209  
HỒ XUÂN HƯƠNG (th.k.   
XVIII - XIX) nhà thơ nữ Việt   
Nam.   
48  
HUCH,Ricard (1864-1947)   
nữ nhà văn Đức.   
123  
HUGO, Victor Marie (1802 -   
1885) nhà văn Pháp.   
20  
HUMBOLDT, Wilhelm von   
(1767-1835) học giả, chính   
khách, nhà thơ Đức.   
66  
HUME, David (1711-1766)   
triết gia Anh   
30  
HUSSERL, Edmund (1859-  
1938) triết gia Đức.   
54  
HUXLEY, Aldous Leonard   
(1894-1963) nhà văn Anh. 47  
HUYSMANS, Joris Karl   
(1848-1907) nhà văn Pháp. 51  
IBSEN, Henrik (1828-1906)   
nhà viết kịch Na Uy   
17  
Iliade (th. IX-VIII tr.CN)   
trưòmg ca sử thi cổ Hy Lạp,   
gồm khoảng 15.700 câu được   
cho là sáng tác của Homèros.  
203  
550   
LẠI NGUYÊN ÂN

IONESCO, Eugène (1912-   
1994) nhà viết kịch Pháp gốc   
Rumani.   
17  
Isabella ở Ai Cập { 1812) tiểu   
thuyết của Amim, L.A.   
491  
Ivanov (1887) kịch của   
Tchekhov, A.p.  
316  
IVANOV, Viacheslav   
Ivanovich (1866-1949) nhà   
thơ Nga.   
21  
JACOBSEN, Jens Peter (1847-   
1885) nhà văn Đan Mạch.   
53  
JAKOBSON, Roman   
Osipovich (1869-1983) nhà   
ngữ học, nhà nghiên cứu văn   
học Nga-Mỹ.   
153  
JAKUBINSKI, Lev Petrovich   
(1892-1945) nhà ngữ văn Nga   
xô viết.   
229  
JAMES, Henry (1843-1916)   
nhà văn, nhà phê bình Mỹ. 151  
JAMES, William (1842-1910)   
triết gia, nhà tám lý học Mỹ. 150  
JASIENSKI, Bruno (Victor   
Jakovlevich) (1901 -1941) nhà   
văn Ba Lan và Nga.   
155  
JASPERS, Carl (1883-1969)   
triết gia Đức.   
89  
JEAN PAUL (họ tên thật:   
Richter, Johann Paul   
Friedrich) (1763-1825) nhà   
văn Đức.   
33  
JOHNSON, Pamela Hansíòrd   
(1912-1981)nữnhàvănAnh 152  
JOHNSON, Samuel (1709-   
1784) nhà văn Anh.   
500  
Joseph và anh em (1933-1943)   
tiểu thuyết bộ ba của Mann,  
Th.   
40  
JOVINE, Franscesco (1902-   
1950) nhà văn Italia.   
102  
JOYCE, James (1882-1941)   
nhà văn Ireland.   
80  
Julie hay là Nàng Héloise mới   
(1761) tiểu thuyết bằng thư   
của Rousseau, J.J.   
401  
JUNG, Carl Gustav(1875-   
1961) nhà tâm lý học Thụy Sĩ   
(viết tiếng Đức).   
56  
JUVENALIS, Decim Junius   
(khoảng 60-127) nhà thơ trào   
phúng La Mã.   
46  
150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I 551

KAFKA, Franz (1883-1924)   
nhà văn Áo (gốc Do Thái, viết   
tiếng Đức).   
80  
Kalévala - sử thi của các dân   
tộc Karêli, Phần Lan (được   
sưu tầm vào nửa đầu thế kỳ XI   
X)   
355  
KALIDASA (khoảng th.k. V)   
nhà thơ Ấn Độ   
488  
KANDINSKI, Vasili   
Vasilievich (1866-1944) họa   
sĩ Nga (từ 1922 sống ở Đức và   
Pháp).   
127  
KANT, Immanuel (1724-  
1804) triết gia Đức.   
242  
KANTEMIR, Antiokh   
Dmitrievich (1708-1744) nhà   
thơ, nhà ngoại giao Nga.   
67  
KASACK, Hermann (1896-   
1966) nhà văn Đức.   
494  
KAYSER, Wolfgang (1906-   
1960) nhà nghiên cứu văn học  
Đức.   
337  
KAZAKEVICH, Emanuil   
Henrikhovich (1913-1962)   
nhà văn Nga (viết tiếng Nga  
và Do Thái).   
154  
KERNER, Justinus (1786-  
1862) nhà thơ Đức.   
491  
Ket thúc muộn màng (1951)   
tiểu thuyết của Gibbes, L. 502  
KHAYYAM (hoặc CHAJIAM)   
Omar (th.k. XI-XII) học giả,   
nhà thơ Iran (Ba Tư).   
48  
KHERASKOV, Mikhail   
Matveevich (1733-1807) nhà   
văn Nga.   
443  
K.HLEBNIKOV, Velimir (tên   
thật Viktor Vladimirovich)   
(1885- 1922) nhà văn Nga. 138  
Khổ vì trí tuệ (1822-1824), hài   
kịch của Griboedov, A.s. 137  
Không tưởng mới (1905) tiểu   
thuyết của Wells, H.   
499  
KHÒNG TỪ (KONG ZI) (họ   
tên thật: Khổng Khâu, tự Trọng   
Ni) (551 - 479 tr.CN) nhà tư  
tường C ổ Trung I loa.   
2 7 6  
KHUẤT NGUYÊN (QU   
YUAN) (340?- 287 fr.CN) nhà   
thơ Cổ Trung Hoa.   
526  
552   
LẠI NGUYÊN ÂN

Kịch lý Hamburg (1767-1769)   
luận văn của Lessing, G.E.276  
KIERKEGAARD, Soeren   
(1813-1855) triết gia Đan Mạch.  
92  
Kinh thánh (Biblia) gồm Cựu   
ước (th.k. XII - II tr.CN) và   
Tân ước (th.k. I. - II), tập hợp   
các văn bàn cồ xưa, được   
truyền thống tôn giáo quy   
phạm hóa xem như Lời Thiêng   
của Do Thái giáo và Thiên   
Chúa giáo.   
199  
Kinh thi (th.k. XI-VI tr.CN)   
sưu tập dân ca cổ Trung Hoa.  
276  
KIPLING, Rudyard (1865-  
1936) nhà văn Anh (giải Nobel  
1907).   
501  
KLEIST, Heinrich von (1777-   
1811) nhà văn Đức.   
116  
KLOPSTOCK, Friedrich   
Q olllicb (1 7 2 4 -1 8 0 3 ) nhà thơ   
Đức.   
275  
KOEPPEN, Wolfgang (1906-   
...) nhà văn Đức.   
152  
KOKOSCHKA, Oscar (1886-   
1980) họa sĩ, nhà thơ, nhà viết   
kịch Áo.   
69  
KOLMOGOROV, Andrei   
Nikolaevich (1903 - 87) nhà   
toán học Nga xô viết.   
59  
KOMENSKI, Jan Amos   
(1592-1670) nhà tư tường, nhà   
vãnCzech.   
281  
KOTARBINSKY T.(th.k. XX)   
nhà ngữ văn Ba Lan.   
59  
KOZMA PRUTKOV bút   
danh giả dùng chung trong   
những năm 1850-1860 của   
một nhóm nhà văn Nga như   
A. K. Tolstoi, A. M. và V. M.   
Zhemchuzhnikov.   
250  
KREUDER, Emst (1803-?)   
nhà văn Đức.   
494  
KRISTÉVA, Julia (s. 1941)   
nhà phê bình văn học Pháp   
(gốc Bulgaria).   
59  
K R Y L O V , Ivan A ndreevich   
(1769-1844) nhà văn Nga. 268  
Ký sự những mối tình nghèo (1947)   
truyện của Pratolini, V.   
102  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
553

Kỵ sĩ đồng (1833) trường ca   
của Pushkin, A.s.   
443  
LABRUYERE, Jean de (1645-   
1696) nhà văn Pháp.   
5 8  
LACAN Jacques (1901 -1981)   
học giả Pháp.   
314  
La Comẻdie humaine (Tấn trò   
đời), tên chung cho một hệ   
thống tác phẩm của Balzac, H.  
170  
LAFARGUE, Paul (1842-  
1911) nhà hoạt động chính trị   
Pháp, con rể K. Marx.   
343  
LA FAYETTE, Marie   
Madeleine de la Vergne (1634-   
1693), nữ văn sĩ Pháp.   
65  
LA FONTAINE Jeande   
(1621-1659) nhà thơ Pháp. 64  
La Guzỉa (1827) tập thơ   
của Merimée p. (ký bút   
danh tác giả như hư cấu là I.   
Maglanovich)   
250  
L a H en ria d e (1 7 2 3 -1 7 2 8 ) anh   
hùng ca của Voltaire   
7  
LAMARTINE, Alphonse de   
554 I LẠI NGUYÊN ÂN  
(1790-1869) nhà thơ Pháp. 116  
Làm gì? (1863) tiểu thuyết của   
Tchemyshevski, N.G.   
499  
LANGLAND, William (khoảng   
1330-1400) nhà thơ Anh.   
490  
Lãnh chúa cùa nhũng chiếc   
nhẫn (1954-1955) tác phẩm bộ   
ba của Tolkien, J.R.   
494  
Lão Goriot (1834-1835) tiểu   
thuyết của Balzac, H.   
389  
LẢO TỪ (LAO ZI) (tức Lão   
Đam) (khoảng th.k. VI - V   
Ừ.CN) nhà tư tường cổ Trung   
Hoa.   
276  
Loakoon, hay những ranh giới   
cùa hội họa và thi ca (1766)   
tiểu luận mỹ học của Lessing,  
G.E.   
317  
LA ROCHEFOUCAULD,  
Duc de (1613-1680) công   
tước, nhà văn Pháp.   
65  
Lâu đài (xuất bản 1926) tiểu   
thuyết của Kaíka, F.   
199  
LAVVRENCE, David Herbert   
(1885-1930) nhà văn Anh. 75

LECONTE de LISLE, Charles   
(1818-1894) nhà thơ Pháp. 262  
LEIBNIZ, Gotírid Wilhelm   
(1646-1716) triết gia, nhà tự   
nhiên học Đức.   
281  
LEM, Stanislav (s. 1921) nhà   
văn Ba Lan.   
499  
LEMONNIER, Camile (1844-   
1913) nhà văn Bi (viết tiếng   
Pháp).   
131  
LENIN (ULIANOV),  
Vladimir Ilich (1870-1924)   
chính khách Nga.   
585  
LENORMAND, Henri - René   
(1882-1951) nhà viết kịch Pháp  
76  
LEONARDO DAVINCI   
(1452-1519) họa sĩ Italia.   
73  
LEONOV, Leonid   
Maximovich (s. 1899) nhà văn   
Nga xô viết.   
588  
LEOPARDI, Giacomo (1798-   
1837) nhà thơ Italia.   
116  
LERMONTOV, Mikhail   
Jurievich (1814 - 1841) nhà   
thơ Nga.   
104  
LESK.OV, Nikolai   
Semenovich (1831-1895) nhà   
văn, nhà báo Nga.   
295  
LESSING, Gotthold Ephraim   
(1729-1781) nhà viết kịch, nhà   
lý luận nghệ thuật Đức.   
553  
LEVI-STRAUSS, Claude (s.  
1908) nhà dân tộc học Pháp. 58  
LEWIS M. G. (th.k. XVIII)   
nhà văn Anh.   
491  
Lịch sử một Thành phố (1869-   
1870) sách của Saltykov -   
Schedrin, M.E.   
301  
Lịch sử văn học Italia   
(1772-1782), công trình của   
Tiraboski J.   
276  
Liêu trai chí dị (th.k. XVII-   
XVII) bộ truyện truyền kỳ của   
Bồ Tùng Linh.   
47  
LIKHACHEV Dmirtri   
Sergeevich (1906-1999) nhà   
ngữ văn Nga.   
226  
LỎ TÁN (họ tên thật Chu Thụ   
N hân, tự Dư T ài) (1 8 8 1 1 9 3 6 )   
nhà văn Trung Quốc.   
107  
Lỗ thông hơi truyện của   
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 555

Makanin, v.s  
311  
Lời thơ không dứt (1946)   
trường ca của Éluard, p.   
365  
LOMONOSOV, Mikhail   
Vasilievich (1711-1765) nhà   
khoa học, nhà văn, nhà thơ   
Nga.   
67  
LONDON, Jack (tên thật John   
Griffith) (1876-1916) nhà văn   
Mỹ.   
123  
LONGFELLOW, Henry   
Wadsworth (1807-1882) nhà   
thơ Mỹ, nhà ngữ văn, dịch giả.  
443  
LOTMAN, Jury Mikhailovich   
(s. 1922) học giả Estonia.   
59  
LOUIS XIV (1638-1715),  
Hoàng đế nước Pháp từ 1643.65  
LUKIANOS (120-190) nhà   
văn trào phúng cổ Hy Lạp gốc   
Syri (chữ Pháp viết là: Lucien;   
chữ Đức: Lukian; chữ Anh:   
Lucian)   
159  
LUKRiiTITUs CARUS, Titus   
(98? - 55 tr.CN) triết gia và thơ   
Cổ Hy Lạp.   
495  
LUNACHARSKI, Anatoli   
Vasilievich (1875- 1933) nhà   
văn, nhà phê bình, nhà hoạt   
động chính trị Nga xô viết. 108  
LƯU HIỆP (465-520) nhà lý   
luận văn nghệ Trung Hoa. 296  
LƯU HƯỚNG, LƯU HÂM   
(hai cha con) (th.k. I tr.CN)   
hai học giả lớn thời triều Hán   
(Trung Hoa).   
296  
Lucinde (1799) tiểu thuyết của   
Schlegel, F.   
120  
Lusiadas (1572) trường ca sử   
thi của Camoes, L.   
442  
MABLY, Gabriel Bono de   
(1709-1785) nhà cộng sản   
không tường Pháp.   
498  
MACPHERSON, James (1736-  
1796) nhà thơ Scotland   
250  
MAETERLINCK, Maurice   
(1862-1949) triết gia, nhà   
khoa học và nhà văn Bi (giải   
Nobel 1911)   
53  
Mahăbhărata (th.k. V-ll tr.CN)   
một trong hai sử thi lớn nhất   
của văn học cổ Án Độ, viết  
556   
LẠI NGUYÊN ÂN

bằng tiếng Sanskrit.   
442  
MAIAKOVSKI, Vladimir   
Vladimirovich (1893-1930)   
nhà thơ Nga xô viết.   
108  
MAILER, Norman (s. 1923)   
nhà văn Mỹ.   
91  
MAKANIN, Vladimir   
Semenovich (s. 1937) nhà văn   
Nga.   
311  
MALEVICH, Kazimir   
Severinovich (1878-1935) họa   
sĩ Nga xô viết   
127  
MALLARMÉ, Stéphane   
(1842-1898) nhà thơ Pháp. 53  
MALORY, Thomas (khoảng   
1417-1471) nhà văn Anh. 488  
MALRAƯX, André (1901-   
1976) nhà văn Pháp.   
91  
MAMIN-SIBIRIAK, (họ thật   
Mamin) Dmitri Narkisovich   
(1852-1913) nhà văn Nga. 131  
MANDEVILLE, Bemard   
(1670-1733) nhà văn Anh. 500  
MANN, Thomas (1875-1955)   
nhà văn Đức.   
40  
MARCEL, Gabriel (1889-1973)   
triết gia, nhà văn Pháp.   
90  
MARCUSE, Herbert (1898-  
1979) nhà triết học và xã hội   
học Đức (từ 1934 ở Mỹ).  
MARINETTI, Filippo Tomaso   
(1876-1944) nhà văn Italia (viết   
tiếng Italia và tiếng Pháp).   
136  
MARX, Karl (1818-1883) triết   
gia Đức.   
31  
Mặt trời cũng mọc (1926) tiểu   
thuyết cùa Hemingway, E. 40  
Máu người dưng (1945) tiểu   
thuyết của Beauvoir, s.   
95  
MAUPASSANT, Guy de   
(1850-1893) nhà văn Pháp 51  
MAURIAC Franỗois (1885-   
1970) nhà văn Pháp (giải   
Nobel 1952)   
152  
MAYENOWA, M. R. (th.k.   
XX) nhà ngữ văn Ba Lan. 226  
Mấy vấn đề thi pháp   
Dostoievski (1929, 1963)   
chuyên luận của Bakhtin M.M  
22  
150 THUẬT NGỮ VÀN HỌC I 557

MENÉNDEZ Y PELAYO,   
Marcelino (1856-1912) học   
giả Tây Ban Nha.   
448  
MERCIER, Louis Sebastien   
(1740-1814) nhà văn Pháp.498  
MEREDITH, George (1828-   
1909) nhà văn Anh.   
151  
MEREZHKOVSKI, Dmitri   
Sergeevich (1866-1941) nhà   
văn Nga (từ 1920 sống lưu   
vong).   
133  
MERIMÉE, Prosper (1803-   
1870) nhà văn Pháp.   
204  
MEHRING, Franz (1846-  
1919) nhà hoạt động chính trị,   
sử gia, nhà phê bình văn học   
Đức.   
343  
MERLEAU-PONTY, Maurice   
(1908-1961) triết gia Pháp. 90  
Messias (1773) trường ca sử   
thi của Klopstock, F.   
443  
MESTERHAZI, Lajos (1916-  
1919) nhà vân Hungary.   
499  
MICHELET, Jules (1798-   
1874) sử gia Pháp.   
499  
558 I LẠI NGUYÊN ÂN  
MICKIEWICZ, Adam (1798-  
1855) nhà thơ Ba Lan   
217  
Miếng da lừa (1831) tiểu   
thuyết của Balzac, H.   
104  
MILLER, Vsevolod   
Fedorovich (1848-1913) học   
giả Nga.   
392  
MILNE, Alan Alexander   
(1882-1956) nhà văn Anh. 494  
MILTON, John (1608-1674)   
nhà thơ Anh.   
443  
MINSKI (họ thật: Vilenkin)   
Nikolai Maximovich (1855-  
1937) nhà văn Nga (sống lưu   
vong từ 1907).   
133  
MIRO, Juan (1893-1983) họa   
sĩ Tây Ban Nha.   
123  
“Mloda Polska” (1890-1918)   
nhóm nhà văn Ba Lan.   
123  
Mogens truyện vừa của   
Jacobsen, J.p.   
53  
MOLE, A. (th k. XX) học giả   
Phàp.   
241  
MOLIÈRE (tên thật Jean   
Baptiste Poquelin) (1622-1673),

nhà viết kịch, diễn viên, nhà   
hoạt động sân khấu Pháp.   
61  
MONET, Claude Oscare   
(1840-1926) họa sĩ Pháp.   
51  
MONTAIGNE, Michel   
Eyquem de (1533-1592)nhà   
văn và triết gia Pháp.   
401  
MOORE, George (1852-1933)   
nhà văn Anh.   
83  
MORAVIA, Alberto (họ thật:   
Pincherle) (1907-1991) nhà   
văn Italia   
103  
MORE, Thomas (1478-1535)   
nhà văn, chính khách Anh. 497  
MORÉAS, Jean (họ tên thật:   
Jannis Papadiamantopoulos   
(1856-1910) nhà thơ Pháp   
(gốc Hy Lạp).   
134  
MORELLY (th.k. XVIII) nhà   
cộng sản không tưởng Pháp.498  
MORRIS, Charles William   
(1901-...) học giả Mỹ.   
58  
Một hồi ức tuổi thơ - Leonardo   
da Vìnci (1910), công trình cùa   
Freud, s.   
73  
Một trang tình (1878) tiểu   
thuyết của Zola, E.   
53  
Motip hòa huyết trong thi ca   
và saga (1912) công trình của   
Ranck,o.  
65  
Mùa đối truyện của Makanin  
v.s.  
256  
Mùa thu cùa trưởng lão   
(1977) tiểu thuyết của Garcia   
Marquez, G.  
165  
MUKAROVSKY, J. (th.k.  
XX) nhà ngữ văn Tiệp Khắc  
(cũ).  
184, 221,276  
MUNCH, Edvard (1863-1944)   
họa sĩ Na Uy.  
107  
Mười hai người (1918) trường   
ca củ a B lo k , A .A .  
365  
MURDOCH, Iris (1919-1999)  
/5  
0  
 THUẬT NGỬ VÀN HỌC I   
559

nữ nhà văn Anh   
73,205  
MUSSET, Alíred de (1810-   
1857) nhà thơ, nhà viết kịch   
Pháp.  
93,208,380  
NABOKOV, Vladimir   
Vladimirovich (có bút danh   
Sirin) (1899-1977) nhà văn   
Nga-Mỹ.  
67, 126  
Natiashastra (khoảng th.k.   
IV) luận văn về cảm thụ   
nghệ thuật, tương truyền của   
Bharata.  
227  
Năm 905 (1925-1926) trường   
ca của Pastemak, B.  
365  
Năm 1984 (1949) tiểu thuyết   
của Orvvell, G.  
413  
NAZIM HIKMET, RAN   
(1902-1963) nhà thơ Thổ Nhĩ  
560 I LẠI NGUYÊN ÂN  
Kỳ (từ 1951 sống ờ Liên Xô).  
89  
NEKRASOV, Nikolai   
Alexeevich (1821-1878) nhà   
thơ Nga.  
82, 364  
NERUDA, Pablo (họ tên   
thật: Neữali Ricardo Reyes   
Basualto) (1904-1973) nhà thơ   
Chile (giải Nobel 1971).  
89, 365  
NEWTON, Isaak (1643-1727)   
nhà toán học, vật lý học Anh  
281  
NEZVAL, Vitezslav (1900-  
1958) nhà thơ Czech.   
127  
Ngày đẹp trời (1881) tiểu   
thuyết của Céard, H.   
130  
Nghệ nhân và Margarita   
(1929-1940, công bố  
1966-1967) tiểu thuyết của   
Bulgakov, M.A.   
40  
Nghệ thuật thi ca (1674)   
tác phẩm của Boileau -   
Despréaux, N.   
63

Nghịch lý về diên viên (1773-   
1778;công bổ 1830)công   
trình của Diderot, D.   
268  
Nghìn lè một đêm (th.k. IX)   
kiệt tác cùa văn học trung đại   
vùng Arab.   
488  
Ngụ ngôn (1954), tiểu thuyết   
của Faulkner, w.   
288  
NGUYỀN BÍNH (1918-1966)   
nhà thơ Việt Nam.   
278  
NGUYỄN DU (1765-1820)   
nhà thơ Việt Nam.   
9  
NGUYỄN GIA THIỀU (1741-  
1798) nhà thơ Việt Nam.   
300  
NGUYỄN HUY THIỆP (s.  
1950) nhà văn Việt Nam. 251  
NGUYỀN KHUYỂN (1835-  
1909) nhà thơ Việt Nam   
48  
Người đàn bà ở cồn cát (1962)   
tiểu thuyết ngụ ngôn của Abe   
Kobo.   
94  
Người hay thượng đê (1923)   
tiểu thuyết của Well, H.   
499  
Người hộp (1973) tiểu thuyết   
củaAbeKobo.   
255  
Người xa lạ (1942) tiểu thuyết   
của Camus, A.   
95  
Người mẹ (1906) tiểu thuyết   
củaGorki, M.   
110  
Người noi loạn (1951) tiểu   
luận triết học của Camus, A.96  
NhàGolovlev{ 1875-1880)   
tiểu thuyết cùa Saltykov -   
Schedrin, M.E.   
47  
Nhạc kỷ (th.k. V tr.CN) tác   
phẩm lý luận văn nghệ của   
Công Tôn Ni Tử thời Chiến   
Quốc ở Trung Hoa cổ đại. 276  
Nhân mã (1963) tiểu thuyết   
của Updike, J.   
203  
Nhản vật thời đại chúng   
ta (1840) tiểu thuyết của   
Lermontov, M.Ju.   
104  
Nhật ký nhà văn (1873-1881),   
của Dostoievski, F.M.   
159  
Những bài ca vùng tây Slave   
(1835) tập sách dân ca do   
Pushkin tập hợp.   
250  
Những chân dung phê bình   
văn học (5 tập 1836-1839)   
sách của Saint-Beuve   
341  
150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I 561

Những con sông sâu thẳm   
(1959) tiểu thuyết của   
Arguedas, J.M.   
203  
Nlĩững đêm hoang mạc (1964)   
tiểu thuyết của Amado, J. 203  
Những kẻ thù (1906) kịch   
Gorki, M.   
110  
Những linh hồn chết (1842)   
trường ca (bằng văn xuôi) của   
Gogol, N.v.   
7  
Những nẻo đường cùa tự do   
(1943-1949) tiểu thuyết của   
Sartre, J.Pử   
95  
Những người cộng sản (t. 1 -6,  
1945-1951; sửa lần cuối t. 1 -4,  
1967-1968) tiểu thuyết sừ thi   
của Aragon, L.   
8  
Những truyện thành Roma   
(1954) tập truyện ngắn của   
Moravia.A.   
102  
Những vấn đề triết học và tâm   
lý học (1899-1918) tạp chí ở   
Nga.   
448  
Những vật chuẩn (1957)   
trường ca của Saint-John Perse.  
384  
NIETZSCHE, Friedrich   
Wilhelm (1844-1900) triết gia   
Đức.   
95  
NORRIS, Frank (1870-1920)   
nhà văn, nhà báo Mỹ.   
131  
NOSOV, Nikolaievich (1908-   
1976) nhà văn Nga xô viết. 494  
NOSSACK, Hans Erich   
(1901 -1977) nhà văn Đức. 494  
NOVALIS (họ tên thật:   
Hardenberg, Friedrich von)  
(1772-1801) nhà văn, triết gia   
Đức.   
115  
Núi thần (1924) tiểu thuyết   
của Mann, Th.   
198  
NUSIC, Branislav (1864-1938)   
nhà văn Serbia, Nam Tư.   
139  
Nữ ca sĩ hói đầu (1950), kịch   
của Ionesco, E.   
215  
Nữ hoàng Tiên (1591- 1596)   
trường ca của Spenser, E. 489  
Nước Đức, câu chuyện cổ mùa   
đông (1844) trường ca cùa   
Heine, H.   
443  
0 ’CASEY, Sean (1880-1964)  
562   
LẠI NGUYÊN ÂN

nhà viết kịch Ireland.   
17  
ODOEVSKI, Alexandr   
Ivanovich (1802-1839) nhà   
thơ Nga.   
159  
ODOEVSKI Vladimir   
Fedorovich( 1803/04- 1869)   
công tước, nhà văn, nhà   
nghiên cứu âm nhạc Nga. 159  
Odyssée (th.k. vni-vn tr.CN)   
trường ca sử thi cổ Hy Lạp, gồm   
khoảng 12.000 câu, được cho là   
sáng tác của Homèros.   
198  
Ông già và biến cả (1972) truyện   
vừa cùa Hemingway, E.   
290  
Ông hoàng đen (1972), tiểu   
thuyết của Murdoch, I.   
251  
ORWELL, George (họ tên   
thật: Erick Blair) (1903-1950)   
nhà văn, nhà báo Anh.   
501  
OSBORNE, John (1929-1994)   
nhà văn Anh.   
311  
OSTROVSKI Alexandr   
Nikolaevich (1823- 1886), nhà   
viét kịch vầ nhâ hoạt động sân   
khấu Nga.   
21  
Othello (1604), bi kịch của  
Shakespeare, w.   
25  
OVIDIDUS, Naso Publices   
(43 -18 tr.CN) nhà thơ cổ La   
Mã.   
403  
OVSIANIKO-KULIKOVSKI,   
Dmitri Nikolaevich (1853-  
1920), nhà ngữ học và nghiên   
cứu văn học Nga.   
448  
PALACIO VALDES,  
Armando (1853-1938), nhà   
văn Tây Ban Nha.   
131  
Pamela hay là Đức hạnh được   
đền bù (1740), tiểu thuyết của   
Richardson, s.   
401  
Panchatantra (th.k. V) sưu   
tập các truyện kể Án Độ (cũng   
là tên cuốn sách khảo cứu tác   
phẩm này, của học giả Đức   
Benfey,T.;xb. 1859).   
288  
PANINI (khoảng th.k. V-IV   
tr.CN), nhà ngữ pháp cổ Án   
Độ.   
296  
PARDO BAZAN, Emilia   
(1852-1921) nữ nhà van Tây   
Ban Nha.   
131  
PASCAL, Blaise (1623-1662),  
1 5 0 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
563

nhà toán học, nhà tư tường,   
nhà văn Pháp.   
65  
PASOLINI, Pier Paolo (1922-  
1975) nhà văn, đạo diễn điện   
ảnh Italia.   
102  
PASTERNAK, Boris   
Leonidovich (1890-1960) nhà   
thơ Nga xô viết (giải Nobel 19   
58).   
137  
PATANJALI (th.k. II tr.CN.)   
nhà ngữ pháp cổ Ấn Độ.   
296  
PATER, Walter (1839-1894)   
nhà văn, nhà phê bình Anh.262  
PAVLOV, Iề p. (th.k. XX) học   
giả Nga.   
230  
PEANO, Juseppe (1858-1932)   
nhà toán học Italia.   
282  
Pelle-người chinh phục (1906-   
10) tiểu thuyết của Andersen   
Nexoe, M.   
110  
PERSE, Saint-John (họ tên   
thật: Alexis Saint-Léger)   
(1887-1975) nhà thơ Pháp   
(giải Nobel 1960).   
444  
Peterburg (1913-1914, in   
1916, in có sửa 1922) tiểu  
thuyết của Belyi, A.   
40  
PETửFI Sándor (1823-1849)   
nhà thơ Hungari.   
177  
PETRARCA, Francesco   
(1304-1374) nhà thơ Italia.155  
Phản chiêu hồn (1814) thơ của   
Nguyễn Du.   
526  
Phòng số 6 ị 1892) truyện vừa   
của Tchekhov, A.p.   
257  
Phố Magadzini (1941), Khu   
phố 1945), Biên niên gia đình   
(1947) bộ ba tiểu thuyết của   
Pratolini, V.   
102  
Phúc âm theo Philipp - một   
văn bản Thiên Chúa giáo sơ   
kỳ, được phát hiện ờ Ai Cập   
năm 1945   
349  
Phúc âm theo Thomas-mội   
văn bản thời Thiên Chúa giáo   
sơ kỳ, được phát hiện ở Ai Cập   
năm 1945.   
349  
Phục sinh (1899) tiểu thuyết   
của Tolstoi, L.N.   
45  
PICASSO (họ thật: Ruiz y   
Picasso) Pablo (1881-1973)   
họa sĩ Pháp gốc Tây Ban Nha.  
564   
LẠI NGUYÊN ÂN

291  
465  
PIERCE, Charles Sanders   
(1839-1914), học giả Mỹ.   
58  
PINTER, Harold (s. 1930) nhà   
viết kịch Anh.   
215  
Piotr đệ Nhất (q. 1-3, chưa hoàn   
thành, 1929-1945) tiểu thuyết   
lịch sử của Tolstoi, A.N.  
PIRANDELLO, Luigi (1867-   
1963) nhà văn Italia.   
17  
PISAREV, Dmitri Ivanovich   
(1840-1868) nhà phê bình Nga  
98  
PISSARRO, Camile (1830-   
1903) họa sĩ Pháp.   
51  
PLATON (427-347tr.CN) triết   
gia Cổ Hy Lạp.   
30  
PLAUTUS, Titus Maccius   
(254-184 tr.CN) nhà viết kịch   
Cổ La Mã.   
264  
PLEKHANOV, Georgy   
Valentinovich (1856-1918)   
học giả Nga.   
244  
PLOTIN (khoảng 204/205 -   
269/270) triết gia cổ Hy Lạp.  
POE, Edgar Allan (1809-1849)   
nhà thơ, nhà văn Mỹ.   
116  
POGORELSKI, Antony (tên   
họ thật: Alexei Alexeevich   
Perovski) (1787-1836) nhà   
văn Nga.   
492  
8   
POLIVANOV, Evgeni  
Dmitrievich (1891 -1938) nhà   
Đông phương học Liên Xô. 336  
POPE, Alexander (1688-   
1744) nhà thơ, nhà phê bình   
Anh.   
66  
PORTER, Katherine Anne   
(1890- 1980) nữ nhà văn Mỹ.  
494  
POTEBNYA, Alexandr   
Afanasievich (1835-1891) nhà   
ngữ văn Ukraina - Nga.   
153  
POTTIER, Eugène (1816-   
1887) nhà thơ Pháp.   
110  
POUSSIN, Nicolas (1594-  
1665) họa sĩ Pháp   
61  
POWELL, Anthony Dymoke   
(1905-) nhà văn Anh.   
152  
/ầ'50 THUẬT NGỬ VÃN HỌC I   
565

PRATOLINI, Vasco (1913-   
1991) nhà văn Italia.   
102  
PREVOST d’ EXILES,   
Antoine Franỗois (1697-1763)   
linh mục, nhà văn Pháp.   
113  
PROKL (khoảng 410-485)   
triết gia Hy Lạp.   
465  
PROPP, Vladimir Jakovlevich   
(1895-1970) nhà nghiên cứu   
văn học Nga xô viết.   
59  
PROUST, Marcel (1871-1922)   
nhà văn Pháp.   
53  
PUSHKIN, Alexandr   
Sergeevich (1799-1837) nhà   
văn Nga.   
21  
PUVIS DE CHAVANNES,   
Pièưe (1824-1898) họa sĩ Pháp  
133  
PYPIN, Alexandr Nikolaevich   
(1833-1904) học giả Nga. 392  
PYTHAGORE (thk.VItr.   
CON) triết gia, nhà toán học   
Cổ Hy Lạp   
361  
Quận chúa Clèves (1678) tiểu   
thuyết của La Fayette M.M.400  
566 I LẠI NGUYÊN ÂN  
Quận chúa Orlẻan (1735, in  
1755) trường ca diễu nhại của   
Voltaire.   
301  
Quỳ con (1905) tiểu thuyết của   
Sologub.   
202  
Quỳ và đức chúa trời (1951),   
kịch của Sartre, J.p.   
96  
Quyền lực của bỏng tối (1887)   
kịch của Tolstoi, L.N   
21  
RABELAIS, Franỗois (1494-   
1553) nhà văn Pháp.   
7  
RACINE, Jean (1639-1699)   
nhà viết kịch Pháp.   
20  
RADCLIFFE, Anna (1764-   
1823) nữ nhà văn Anh.   
491  
Ramayana (íh.k. rv tr.CN) một   
ữong hai trường ca sử thi lớn   
nhất của văn học cổ Ấn Độ,   
viết bằng tiếng Sanskrit.   
353  
READ, Herbert (1893-1968)   
nhà nghệ thuật học, nhà thơ   
Anh.   
68  
REICHENBACH, Hans   
(1891-1953) triết gia, học giả   
Đức.   
58

REMBRANT, Harmensz van Rijn   
(1606-1669) họa sĩ Hà Lan   
450  
RENAN, Emest (1823-1892)   
học giả Pháp.   
450  
RENOIR, Pièrre Auguste   
(1841-1919) họa sĩ Pháp.   
51  
RETIF DE LA BRETONNE,   
Nicolas (1734-1806) nhà văn   
Pháp.   
498  
REVERDY, Pièưe (1889-   
1960) nhà thơ Pháp.   
99  
RiCHARDSON, Samuel   
(1689-1761) nhà văn Anh. 401  
RILKE, Rainer Maria (1875-   
1926) nhà thơ Áo (viết tiếng   
Đức).   
52  
RIMBAUD, Arthur (1854-   
1891) nhà thơ Pháp.   
76  
ROHDE, Erwin (1845-1898)   
nhà ngữ văn Đức.   
297  
Roma - thành phố mở (1945)   
phim của Rossellini, R.   
101  
R ossiada (1 7 7 9 ) trường ca sử   
thi của Kheraskov, M.   
443  
ROSTAND, Edmond (1868-  
1918) nhà thơ, nhà văn, triết   
gia Pháp.   
123  
ROUSSEAU, Jean-Jacques   
(1712-1778) nhà văn, triết gia   
Pháp.   
66  
RULFO, Juan (1918-1986)   
nhà văn Mexico.   
494  
RUNGE, Philipp Otto (1777-   
1810) họa sĩ Đức.   
115  
Ruồi (1943), kịch của Sartre,  
J.p   
94  
R. Ư.R. hay Những người máy   
toàn năng cùa Rossum (1920)   
kịch của Capek.   
413  
Ruslan và Ludmila (1820)   
trường ca của Pushkin, A.s 492  
RƯSSELL, Bertrand (1872-   
1970) triết gia, học giả, nhà   
văn, nhà hoạt động xã hội Anh   
(giải Nobel 1950).   
58  
RUSTAVELI, Schota (th.k.   
XII) nhà thơ Gruzia.   
443  
Sách vàng về một thể chế nhà   
nước tuyệt háo và về hỏn đáo   
mới Ưtopia (1516) tác phẩm   
của More, Th.   
496  
150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I 567

SAINTE-BEUVE (1804-   
1869) nhà phê bình văn học   
Pháp   
277  
SAINTYVES, p. (th.k. XX)   
nhà nghiên cứu Pháp.   
436  
SALTYKOV-SCHEDRIN   
Mikhail Evgraíòvich (1826-   
1889) nhà văn Nga (bút danh   
N. Schedrin).   
45  
SAMPSON, N. (th.k.XX) nhà   
văn Anh.   
214  
SAND, George (họ tên thật:   
Lucile Aurore Dupin) (1804-   
1876) nữ nhà văn Pháp.   
217  
SARRAUTE, Nathalie   
(1900-1999) nữ nhà văn Pháp   
gốc Nga.   
152  
SARTRE, Jean-Paul (1905 -   
1980) nhà văn Pháp.   
21  
Sáu nhãn vật đi tìm tác giả   
(1921) kịch của Pirandello, L.  
17  
SAUSSUKii, hedinand de   
(1857-1913) nhà ngừ học   
Thụy Sĩ.   
58  
Săn vịt (1970) kịch của   
Vampilov, A.v.   
311  
SCALIGER, Julius Caesar   
(Jules Caesar) (tên thật Julio   
Bordoni) (1484-1558), người   
Pháp, nhà ngữ văn, nhà thơ;   
người đề xướng luật “tam duy   
nhất” của chù nghĩa cổ điển.61  
SCHELLING, Friedrich   
Wihelm Joseph (1775-1854)   
triết gia Đức.   
33  
SCHILLER, Friedrich (1759-  
1805) nhà văn Đức.   
20  
SCHLEGEL, August Wilhelm   
(1767-1845) nhà phê bình,   
dịch giả Đức.   
460  
SCHLEGEL, Friedrich (1772-   
1829) nhà văn, nhà phê bình,   
nhà ngừ văn Đức.   
254  
SCHLEIERMACHER,   
Friedrich (1768-1834) triết gia,   
nhà thần học Tin Lành Đức. 115  
SCHệNBERG Amold (1874-   
1951) nhạc gia Áo.   
70  
SCHOPENHAUER, Arthur   
(1788-1860) triết gia Đức. 133  
568   
LẠI NGUYÊN ÂN

SCHUMANN, Robert (1810-  
1856) nhạc sĩ Đức   
115  
SCHWOB, Marcel (1867-   
1905)nhà văn Pháp.   
493  
SCOTT, Sừ Walter (1771 -1832)   
nhà văn Anh gốc Scotland. 119  
SHAKESPEARE, William   
(1564-1616) nhà viết kịch, nhà   
thơ Anh.   
18  
Shakhnama (th.k. X-XI)   
trường ca của Firdousi, A. 443  
SHANNON, Claud Elwood (s.   
1916) kỹ sư, nhà toán học Mỹ.  
240  
SHAW, Bemard (1856-1960)   
nhà văn Anh gốc Ireland (giải   
Nobel 1925)   
171  
SHELLEY, Percy Bysshe   
(1792-1822) nhà thơ Anh. 217  
SHESTOV, Lev (họ tên thật:   
Shvarsman, Lev Issakovich)  
(1866-1938) triết gia, nhà văn   
Nga (từ 1895 sống ờ nước   
ngoài).   
90  
SHEVCHENKO, Taras (1814-  
1861) nhà thơ Ukraina.   
155  
SHOLOKHOV, Mikhail   
Alexadrovich (1905-1984) nhà   
văn Nga xô viết (giải Nobel  
1965).   
8  
SHKLOVSKI, Viktor   
Borisovich (1893-1894) nhà   
văn, nhà nghiên cứu văn học  
Nga.   
40  
SK.RIABIN, Alexandr   
Nikolaevich (1871-1915) nhạc   
sĩ Nga.   
107  
SILLITOE, Alan (s. 1928) nhà   
văn Anh.   
502  
SINCLAIR, Mary. (th.k. XX.)   
nữ nhà văn Mỹ.   
75  
SISLEY,Alfred( 1839-1899)   
họa sĩ Pháp.   
51  
SMOLLETT, Tobias (1721-   
1771) nhà văn Anh gốc   
Scotland.   
401  
SNOW, Charles Percy (1905-  
1980) nhà văn Anh.   
152  
Sói đồng hoang (1927) tiểu   
thuyểt của Hesse, H.   
40  
SOKRATES (470-399 tr.CN)  
triết gia Cổ Hy Lạp.   
39  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
569

SOLGER, Karl Wilhelm   
(1780-1819) triết gia, nhà mỹ   
học Đức.   
159  
SOLOGUB (họ thật:   
Tetemikov), Fedor Kuzmich   
(1863-1927) nhà văn Nga. 133  
SOLOVIOV, Vladimir   
Sergeevich (1853-1900) triết   
gia, nhà thơ, nhà phê bình Nga  
133  
Sóng Đông êm đềm (q. 1 -   
2: 1928; q.3: 1929-1932);   
q.4:1940) tiểu thuyết sừ thi   
của Sholokhov, A.   
8  
SOPHOKLES (496-406   
tr.CN) nhà thơ cổ Hy Lạp. 144  
SOUPAULT, Philipp (1897-...)   
nhà văn Pháp.   
123  
SPENSER, Edmund (1552-   
1599) nhà thơ Anh.   
489  
SPITZER, Leo (1887-1960)   
nhà văn ngữ Áo.   
334  
STAIGER, Emil (1908-?) học   
giủ Thụy Sĩ (viét tiếng Đức). 337  
STASOV, Vladimir   
Vasilievich (1824-1906) học  
giả Nga.   
392  
STEINBECK, John Emst   
(1902-1961) nhà văn Mỹ.   
75  
STENDHAL (họ tên thật   
Henri Beyle) (1783-1842) nhà   
văn Pháp.   
97  
STEPNIAK-KRAVSINSKI   
(họ thật Kravsinski; bút danh   
Stepniak) Sergei Mikhailovich   
(1851-1895) nhà văn, nhà cách   
mạng Nga.   
499  
STERNE, Lawrence (1713-   
1768) nhà văn Anh gốc   
Ireland.   
151  
STEVENSON, Robert Louis   
(1850-1894) nhà văn Anh. 53  
STRINDBERG, August (1849-  
1912) nhà văn Thụy Điển.   
17  
Sự công chính (1950) kịch của   
Camus A.   
96  
SWIFT, Jonathan (1667-1745)   
nhà văn Anh.   
47  
SVVINBURNE. Algemon   
Charles (1837-1909) nhà thơ,   
nhà phê bình Anh.   
262  
570   
LẠI NGUYÊN ÂN

TAGORE, Rabindranath   
(1861-1941) nhà thơ Án Độ   
(giải Nobel 1913).   
488  
TAINE, Hippolyte (1828-1893)   
triết gia, sử gia Pháp.   
128  
Tản Atlantic (th.k. XVII) tác   
phẩm của Bacon, F.   
497  
TÀO NGU (họ tên thật: Vạn   
Gia Bảo) (1910-1995) nhà văn   
Trung Quốc.   
134  
TARKOVSKI, Adrei   
Arsenievich (1932-19..) nhà   
điện ảnh Nga, Xô Viết.   
270  
văn Anh  
47  
TASSO, Torquato (1544-   
1595) nhà thơ Italia.  
61  
TCHEKHOV, Anton   
Pavlovich (1860-1904) nhà   
văn Nga.   
52  
TCHERNYSHEVSKI,  
Nikolai Gavrilovich (1828-   
1889) nhà văn Nga.   
31  
TCHULKOV, Georgi   
Ivanovich (1897-1939) nhà   
vaiiNga.   
134  
THACKERAY, William   
Makepeace (1811-1863) nhà  
Thành phố Mặt trời (1602) tác   
phẩm của Campanella, T. 497  
Thày giáo dạy văn (1889-   
1894) truyện ngắn của   
Tchekhov, A.p.   
257  
Thần băng giả mũi đỏ (1863-   
1864) trường ca của Nekrasov,   
N.   
443  
Thần khúc (Divina Commedia;   
dịch sát là Hài kịch thần diệu)  
(1307-1324) tác phẩm của   
Dante, A.   
170  
Thần thoại Sisyphe (1942) tiểu   
luận triết học cùa Camus, A.94  
Thần Tự Do trên chiến lũy (ỉ 830)   
tranh của Delacroix, E.   
327  
Theo dòng (1882) tiểu thuyết   
của Huysmans, J.K.   
130  
Thế giới mới tuyệt vời (1932)   
tiểu thuyết của Huxley, A. 501  
Thi học (th.k. IV tr.CN) tác   
phấm Aristotclos.   
362  
Thi học (\ 888), công trình của   
Scherer, w.   
292  
150 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I   
571

Thi pháp văn xuôi (1971) công   
trình nghiên cứu của Todorov,   
Tz.   
369  
Thiên đường đã mất (1667) trường   
casừthicùaMiIton, J.   
443  
Thiên đường trở lại ( 1671)   
trường ca của Milton, J.   
488  
Thiên saga về dòng họ   
Forsyte (1822) tiểu thuyết cùa   
Galsworthy, J.   
142  
THIERRY, Augustin (1795-  
1856) sừ gia Pháp.   
449  
Thơ ca và bệnh thần kinh   
(1909), công trình của   
Shteckell, V.   
74  
THOMAS AỌUINAS St.  
(thánh Thomas d’ Aquin) (1225-   
1274) nhà thần học Italia, nhà tư   
tưởng Công giáo.   
30  
THRAKL, Georg (1887-1914)   
nhà thơ Áo.   
55  
Thuần dưỡng thói bướng binh,   
hài kjch cùa Shkespease, w. 171  
Thủy hử (th.k. XIV) tác phẩm   
của Thi Nại Am.   
356  
TIECK, Johann Ludwig   
(1773-1853) nhà văn Đức. 115  
Tiểu thuyết thực nghiệm ị\ 880)   
tiểu luận của Zola, E.   
128  
TIRSO DE MOLINA (họ tên   
thật Gabriel Téllez) (1571-   
1648) nhà viết kịch Tây Ban   
Nha.   
170  
Titan (1800-1803) tiểu thuyết   
triết lý của Jean-Paul.   
116  
TIUSCHEV, Fedor Ivanovich   
(1303-1873) nhà thơ Nga. 210  
Tổ tiên (1823) kịch thơ của   
Mickiewicz, A.   
443  
TODOROV, Tzvetan (th.k.   
XX) nhà phê bình văn học   
Pháp (gốc Bulgaria).   
59  
Tội ác và hình phạt (\ 886) tiểu   
thuyết của Dostoievski, F.M 142  
TOLKIEN, John Ronald   
(1892-1973) nhà văn Anh. 494  
TOLSTOI, Alexei   
Nikolaievich (1883-1945) nhà   
văn Nga xô viết.   
8  
TOLSTOI, Alexei  
572   
LẠI NGUYÊN ÂN

Konstantinovich (1817-1875),   
nhà văn Nga.   
21  
TOLSTOI, Lev Nikolaievich   
(1828-1910) nhà văn Nga.  
TOMASHEVSKI, Boris   
Viktorovich (1890-1957) nhà   
ngừ văn Nga Xô Viết.   
336  
TOPOROV V. N (th.k. XX)   
học giả Nga.   
59  
Tốt lắm (\921) trường ca của   
Maiakovski, v.v.  
Tràm năm cô đom (1967)   
tiểu thuyết sừ thi của Garcia   
Marquez, G.   
40  
TRÀN TẾ XƯƠNG (Tú   
Xương) (1870-1909) nhà thơ   
việt Nam.   
48  
TREDIAKOVSKI, Vasili   
Kirilovich (1703-1768) nhà thơ,   
nhà ngữ văn Nga Xô viết.   
67  
TRIFONOV, Juri   
Valentinovich (1925-1981)   
nhà văn Nga.   
3S> 1  
TRIOLET, Elsa (1896-1970)   
nữ nhà văn Pháp gốc Nga. 155  
TRISSINO D. D. (th.k. XVI)   
nhà nhân văn Italia.   
61  
TROLLOPE, Antonie (1815-  
8   
1882) nhà văn Anh.   
499  
Trong khi chờ Godot (1953)   
kịch cùa Beckett s.   
215  
TROYAT (tên thật Lev   
Tarassov) Henrie (1911 -) nhà   
văn Pháp gốc Nga.   
156  
TRUBESKOI, Nikolai   
Sergeevich (1890-1938), công   
tước, nhà ngữ học Nga.   
337  
Truyện bịp bợm (th.k. VIII) tác   
phẩm của Haribhadra Suri. 48  
Truyện hiệp sĩ Des Grieux và   
nàng Manon Lescaut (1731)   
tiểu thuyết cùa Prévost d’   
Exiles.   
401  
Truyện Kiều (Đoạn trường tản   
thanh) (khoảng 1804-1809)   
truyện thơ của Nguyễn Du.279  
Tu viện Parme (1839) tiểu   
thuyết của Stendhal.   
104  
TURGHENEV, Ivan   
Sergeevich (1818-1883) nhà   
văn Nga.   
103  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 573

Tuyên ngôn chủ nghĩa vị lai   
Italia (1909-1919) sách lý luận   
Marinetti, F.T.   
137  
Tuyên ngôn siêu thực ( 1924)   
tác phẩm của Breton, A.   
124  
Tuyền ngôn tượng trưng (\ 866)   
tiểu luận của Moreas J. (đăng   
bảo Le Figaro 18.9.1866). 134  
Tư tưởng và ngôn ngữ (\ 862)   
sách nghiên cứu của Potebnya,   
A.A.   
448  
Từ điển âm nhạc ("1703) sách   
của Brosare, s.de.   
255  
Tự thú fth.k. V), tác phẩm   
của Augustinus, A. (Thánh   
Augustin).   
460  
Tự thú (1766-1769; in 1782-   
1789) tác phẩm của Rousseau,   
J.J.   
460  
Tự thú của một đứa con của   
thời đại (1836) truyện của   
Musset, A.   
462  
TWAIN, Mark (họ tên thật   
Samuel Langhom Clemens)   
(1835-1910) nhà văn Mỹ. 314  
TYLOR, Eduard Bemett  
(1832-1917) nhà dân tộc học   
Anh.   
426  
TYNIANOV, Juri Nikolaevich   
(1894-1943) nhà văn, nhà ngữ   
văn Nga.   
229  
TZARA, Tristan (1896-1963)   
nhà thơ Pháp.   
68  
Ulysses (1922) tiểu thuyết của   
Joyce, J.   
40  
UNAMUNO Y JUGO, Miguel   
de (1864-1936) triết gia, nhà   
văn Tây Ban Nha.   
91  
Upanishad (một nhánh thể   
loại, một tập hợp văn bản của   
văn học Ấn Độ giáo).   
349  
UPDIKE, John (sế 1932) nhà   
văn Mỹ.   
471  
USPENSKI, Gleb Ivanovich   
(1843-1902) nhà văn Nga. 499  
ỨC TRAI, tên hiêu của   
Nguyễn Trãi (1380-1442) nhà   
thơ Việt Nam.   
190  
Vai trò (1962-1976) truyện   
vừa của Bitov, A.G.   
311  
VALERY, Paul (1871-1945)  
574   
LẠI NGUYÊN ÂN

nhà thơ Pháp.  
VAMPILOV, Alexandr   
Valentinovich (1937-1972)   
nhà viết kịch Nga Xô viết. 311  
VAN TIEGHEM, p. (th.k. XX)   
học giả Pháp.   
233  
Vàng lứa ( 1988) truyện ngắn   
của Nguyễn Huy Thiệp.   
251  
Văn học cô đại và cận đại   
(1799-1805) giáo trình của   
Lagarp, J.   
276  
Văn học là gì? (1947) tiểu luận   
của Sartre, J.-P.   
96  
Văn xuôi nghệ thuật (\ 961)   
công trinh nghiên cứu của   
Shklovski, V.   
150  
về bản chất các sự vật (th.k.  
I. tr.CN) trường ca của   
Lukretius.   
495  
về thi ca tự sự và thi ca kịch   
nghệ (1797), tiểu luận của   
Goethe, J.w.   
255  
Vệ đà (th.k. X-II tr.CN) bộ   
kinh sớm nhất còn được biết   
đến của văn học Phật giáo.  
VEGA CARPIO, Lope Felix   
de (1562-1635) nhà văn Tây   
Ban Nha.   
19  
VEGINOV, Pavel (tên thật   
Nikola Gugov) (1914-1983)   
nhà văn Bulgaria.   
499  
VELTMAN, Alexandr Fomich   
(1800-1870) nhà văn Nga. 492  
VERGILIUS, Maro Publius   
(70-16tr.CN) nhà thơ La Mã   
cồ đại.   
7  
VERHAEREN, Emile (1855-  
1916) nhà thơ Bì (viết tiếng   
Pháp.)   
136  
VERLAINE, Paul (1844-   
1896) nhà thơ Pháp.   
53  
VERNE, Jules (1828-1905)   
nhà văn Pháp.   
411  
VESELOVSKI, Alexandr   
Nikolaevich (1838-1906) học   
giả Nga.   
139  
VIAN, Boris (1920-1959) nhà   
vân Pháp.   
91  
VIGNY, Alíred de (1797-  
1863) nhà thơ Pháp.   
116  
/5  
0  
 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I   
575

VINOGRADOV, Viktor   
Vladimirovich (1894-1969)   
nhà ngữ văn Nga.   
336  
VINOKUR, Grigori Osipovich   
(1896-1947) nhà ngữ văn Nga.  
229  
VISCHER, Friedrich Theodor   
(1870-1887) nhà văn, nhà mỹ   
học Đức.   
33  
VISHNEVSKI, Vsevolod   
Vitalievich (1900-1951) nhà   
văn Nga xô viết.   
21  
Vịt giời (1884), kịch của Ibsen,  
H.   
17  
VITRAC, Roger (1899-1952)   
nhà viết kịch, nhà thơ Pháp.  
123  
VITTORINI, Elio (1908-  
1966) nhà văn Italia.   
102  
Vĩadimir Ilich Lenin (1924)   
trường ca cùa Maiakovski, v.v  
444  
VOLKELT, Johannes   
Emmanuel (1848-1930) triết   
gia Đức.   
33  
VOLTAIRE (tên họ thật  
Franỗois-Marie Arouet)   
(1694-1778) nhà văn Pháp.   
7  
VONNEGUT, Kurt (s. 1922)   
nhà văn Mỹ.   
47  
VORONSKI, Alexandr   
Konstantinovich (1884-1943)   
nhà văn, nhà phê bình Nga xô   
viết.   
108  
VOYNICH, Ethel Lilian (1864-   
1960) nữ nhà văn Anh.   
123  
Vụ án (xb. 1925) tiểu thuyết   
củaKafkaF.   
199  
VŨ HOÀNG CHƯƠNG (1916-  
1976) nhà thơ Việt Nam.   
247  
Vua Lear( 1605), bi kịch của   
Shakespeare, w.   
25  
Vua Oidipus (430) bi kịch của   
Sophoklès.   
144  
Vương quốc trần gian (1949) tiểu   
thuyết cùa Carpentìer, A.   
203  
VYGOTSKI, Lev   
Semionovich (1896-1934) nhà   
tâm lý học Nga xô viết.   
59  
WAGNER, Richard (1813-  
1883) nhạc sĩ, nhà lý luận  
576   
LẠI NGUYÊN ÂN

nghệ thuật Đức.   
115  
WAIN, John (s. 1925) nhà văn   
Anh.   
311  
WALPOLE, Hogas (1717-  
1797) nhà văn Anh.   
491  
WAUGH, Evelyn Arthur St. John   
(1903-1966) nhà văn Anh.  
502  
WEBER, Carl Maria von   
(1786-1826) nhạc sĩ Đức. 115  
WEISS, Peter(1916-1982)   
nhà văn Đức.   
56  
WEISS, K. (th.k.XX) nhà   
nghiên cứu văn học Đức.   
503  
WELLEK, René (s. 1903) nhà   
nghiên cứu văn học Mỹ.   
503  
WELLS, Herbert George   
(1866-1946) nhà văn Anh. 503  
WERFEL, Franz (1890-1945)   
nhà văn Áo.   
55  
VVIELAND, Cliristoph Martin  
(1733-1813) nhà văn Đức. 114  
WIENER, Norbert (1894-  
1964) học giả Mỹ.  
WILDE, Oscar( 1856-1900)   
nhà văn Anh (gốc Ireland). 133  
WILSON, Angus (s. 1913) nhà   
văn Anh.   
152  
WINCKELMANN, Johann   
Joachim (1717-1768) học già   
Đức.   
66  
WOLF, F.A. (th.k. XVIII) nhà   
ngữ văn Đức.   
297  
WOLFFLIN, Heinrich (1864-  
1945) nhà lý luận nghệ thuật   
Thụy Sĩ (viết tiếng Đức). 321  
WOOLF, Virginia(1882-  
1941) nữ nhà văn Anh.   
83  
WORDSWORTH, William   
(1770-1850) nhà thơ Anh. 115  
Wotte (1953) tiểu thuyết của   
Beckett, s.   
391  
WƯNDT, Wilhelm (1832-  
1920) nhà tâm lý học Đức. 277  
Xâm lược (1942) kịch của  
Lconov, L.M.   
21  
XUÂN DIỆU (họ tên thật:  
Ngô Xuân Diệu) (1916-1985)   
nhà thơ Việt Nam.   
247  
230  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I   
577

YEATS, William Butler (1865-  
1939) nhà văn Irland.   
200  
ZAKANI, Ubeid (7-1366) nhà   
thơ Iran.   
48  
ZAMENHOF, Ludwic (1859-  
1917) thầy thuốc nhãn khoa   
Ba Lan, người sáng chế quốc   
tế ngữ Esperanto.   
282  
ZHEMCHƯZHNIKOV,  
Alexei Mikhailovich (1821-  
1908) nhà thơ Nga.   
250  
ZHEMCHUZHNIKOV,   
Vladimir Mikhailovich (1830-  
1884) nhà văn Nga.   
250  
ZHIRMUNSKI, Viktor   
Maximovich (1891-1971) nhà   
ngừ vãn Nga xô viết.   
226  
ZHUKOVSKI, Vasili   
Andreevich (1783-1852) nhà   
thơ Nga.   
115  
ZHULKEVSKY, s. (th.k.XX)   
nhà ngữ văn Ba Lan.   
226  
ZOLA, Emile (1840-1902)   
lilià văn Pháp.   
52  
ZOSHENKO, Mikhail   
Mikhailovich (1895-1958) nhà  
văn Nga xô viết.   
255  
ZUCKMAYER, Carl (1896-  
1977) nhà văn Đức.   
17  
ZWEIG, Stephan (1881-1942)   
nhà văn Áo (viết tiếng Đức). 52  
578   
LẠI NGUYÊN ÂN

mVSVVNCHĨVẾ 150 THVậTNGỮVảNHỌC   
cvaiạiNGvvẾNâK  
150 thuật ngữ văn học của Lại Nguyên Ân là một công   
trình viết công phu và rất bổ ích cho sinh viên, người giảng   
dạy, người nghiên cứu văn học. Sách viết công phu, đầy tinh   
thần trách nhiệm; hơn thế, nó cung cấp cho người đọc nhiều   
kiến thức hiện đại về lý luận văn học, ở nước ta hiện nay còn ít   
được phổ biến.  
Nhiều mục từ được tác giả nghiên cứu những tư liệu, đối   
chiếu, lựa chọn và biên soạn rất công phu, nhiều khi tác giả bình   
luận ý kiến này, hay ý kiến khác; có những mục từ phong phú,   
dài tời hàng chục trang. Phương pháp biên soạn rõ ràng, khoa   
học; kết cấu mục từ chặt chẽ: định nghĩa, biến diễn của nghĩa   
qua các thòi đại; có những thí dụ, sách thêm sinh động, hấp dẫn   
(trong các mục từ: mê hoặc, ngoa dụ, ngoại đề trữ tình, V.V.).  
Chẳng hạn, các mục từ: truyền thuyết, truyện cổ tích, thần   
thoại... cung cấp những hiểu biết phong phú, từ Đông sang   
Tây, từ cổ đến kim, với những lý thuyết, hình dạng khác nhau,   
v ề các phạm trù mỹ học (cái đẹp, cải hài, cái bi, cải cao cà...)   
cũng vậy, chứa đựng những yếu tổ cơ bản nhất và được trình   
bày cặn kẽ; sso sánh với nhiều sách lý luận ờ Việt Nam trước   
đây, nó đầy đủ hom, và có thêm những yếu tố mới.  
Tóm lại, ưu điểm thứ nhất (công trình nghiêm túc, ý kiến   
phong phú) bao trùm gần như toàn bộ 150 thuật ngữ-  
/50 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 579

ưu điểm thứ hai là sách bao gồm nhiều thuật ngừ văn học   
hiện đại, cần thiết hiện nay ở nước ta. Đó là các thuật ngừ về ký   
hiệu học, ký hiệu thẩm mỹ, về cấu trúc, huyền thoại, phương   
pháp hình thức; một số vấn đề này đã được đề cập trong sách   
trước đây, nhưng còn sơ lược (có khi không chính xác). Tác   
phẩm này của Lại Nguyên Ân khoa học hơn, phong phú hơn,   
xứng đáng được người đọc suy ngẫm, xứng đáng được thầy   
giáo, cô giáo, người phê bình tìm hiểu và ứng dụng trong bài   
giảng, trong bài viết của mình. Được như vậy, chất lượng giảng   
dạy và phê bình văn học sẽ được nâng cao, tránh đường mòn,   
tránh giẫm chân tại chồ và có thể hòa đồng vào giảng dạy, phê   
bình của nhân loại.  
Tôi mong công trình này sớm được xuất bản.  
15-2-1999   
ĐỎ ĐỨC HIỂU  
580   
LẠI NGUYÊN ÂN

MỤC LỤC  
■   
■  
♦ ANH HÙNG CA................................................................................7  
♦ ẨN DỤ............................................................................................8  
♦ BÀN SÁC DÂN TỘC ...................................................................... 11  
♦ BÀN THÀO....................................................................................14  
♦ BIỆN PHÁP NGHỆ THUẬT ...............................................................14  
♦ BI HÀI KỊCH ................................................................................16  
♦ BI KỊCH ......................................................................................18  
♦ CÁCH ĐIỆU HÓA............................................................................21  
♦ CÁI BI..........................................................................................23  
♦ CÁI CAO CÀ ................................................................................27  
♦ CÁI ĐẸP ......................................................................................29  
♦ CÁI HÀI ......................................................................................32  
♦ CARNAVAL HÓA .......................................................................... 36  
♦ CÁU TRÚC TÁC PHẨM VÂN HỌC.....................................................41  
♦ CHÂM BIÉM ................................................................................44  
♦ CHÍNH LUẬN   
.............................................................................. 48  
♦ CHƠI CHỮ......................................................................................49  
♦ CHÚ GIẢI......................................................................................49  
♦ CHỦ ĐỀ   
................................................................................................................................... 50  
♦ CHỦ NGHĨA ẤN TƯỢNG .................................................................51  
♦ CHỦ NGHĨA BIỂU HIỆN...................................................................53  
150 THUẬT NGỮ VẢN HỌC I 581

♦ CHỦ NGHĨA CÂU TRÚC..................................................................56  
♦ CHỦ NGHĨA CỔ ĐIỂN ....................................................................60  
♦ CHỦ NGHĨA OA 0A........................................................................67  
♦ CHỦ NGHĨA FREUD VÀ VAN HỌC.................................................... 69  
♦ CHỦ NGHĨA HIỆN ĐẠI ..................................................................76  
♦ CHỦ NGHĨA HIỆN SINH..................................................................89  
♦ CHÙ NGHĨA HIỆN THỰC ................................................................96  
♦ CHỦ NGHĨA HIỆN THỤC MỚI..........................................................100  
♦ CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC PHÊ PHÁN .................................................102  
♦ CHỦ NGHĨA HIỆN THựC XÃ HỘI CHỦ NGHĨA..................................... 107  
♦ CHỦ NGHĨA LÃNG MẠN ................................................................113  
♦ CHỦ NGHĨA LÂNG MẠN MỚI ........................................................ 122  
♦ CHỦ NGHĨA SIÊU THỰC..................................................................123  
♦ CHỦ NGHĨA TIẾN PHONG ..............................................................125  
♦ CHỦ NGHĨA Tự NHIÊN ..................................................................127  
♦ CHỦ NGHĨA TƯỢNG TRƯNG .......................................................... 132  
♦ CHỦ NGHĨA VỊ LAI ........................................................................136  
♦ CỐT TRUYỆN................................................................................. 138  
♦ DÂN TỘC VÀ QUỐC TÉ ..................................................................145  
♦ DỊCH THUẬT VÂN HỌC ................................................................147  
♦ DÒNG Ỷ THỨC............................................................................... 150  
♦ ĐA NGHĨA ............................................................................................................................... 152  
♦ ĐA NGỮ.......................................................................................154  
♦ ĐỀ TÀI.........................................................................................156  
582 I LẠI NGUYÊN ÂN

♦ Dộc THOẠI ............................................................................ 156  
♦ DỘC THOẠI NỘI TÂM .....................................................................157  
♦ 001 THOẠI....................................................................................158  
♦ ĐÓI THOẠI VÀ DỘC THOẠI ............................................................. 159  
♦ HÀI HƯỚC ....................................................................................165  
♦ HÀI KỊCH......................................................................................168  
♦ HÌNH THỨC, NỘI DUNG .................................................................171  
♦ HỈNH TƯỢNG NGHỆ THUẬT...............................................................174  
♦ HÌNH TƯỢNG TÁC GIẢ ...................................................................180  
♦ HÌNH TƯỢNG VÂN HỌC...................................................................184  
♦ HOÁN DỤ......................................................................................190  
♦ HÒI KỶ ........................................................................................190  
♦ HUYỀN THOẠI HÓA.........................................................................192  
♦ Hư CẤU NGHỆ THUẬT.....................................................................204  
♦ KÉT CÁU .....................................................................................208  
♦ KỊCH...........................................................................................210  
♦ KỊCH PHI LÝ ................................................................................214  
♦ KHINH Từ ...................................................................................216  
♦ KHUYNH HƯỚNG, TRÀO LƯU VÂN HỌC ............................................ 216  
♦ KÝ ............................................................................................. 220  
♦ KỶ HIỆU HỌC .............................................................................. 222  
♦ KÝ HIỆU THẨM MỸ ............................................................................................................ 227  
♦ HÓA ...........................................................................................228  
♦ LIÊN HỆ VÀ ÀNH HƯỞNG VAN HỌC ................................................230  
1 5 0 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
583

♦ LOẠI THỂ VAN HỌC ......................................................................233  
♦ LỘNG NGỮ ..................................................................................237  
♦ LÝ LUẬN VÃN HỌC ......................................................................238  
♦ LÝ THUYẾT THÔNG TIN ................................................................ 240  
♦ LÝ THUYẾT TRÒ CHƠI .................................................................. 242  
♦ LÝ TƯỞNG HÚA ............................................................................243  
♦ MẪU GỐC ....................................................................................245  
♦ MÊ HOẶC ....................................................................................247  
♦ MỈA MAI ..................................................................................... 252  
♦ MỔTIP ....................................................................................... 255  
♦ MỸ HỌC ..................................................................................... 258  
♦ “NGHỆ THUẬT VỊ NGHỆ THUẬT” .....................................................261  
♦ NGHỊCH DỊ ................................................................................. 263  
♦ NGHỊCH LỶ ..................................................................................267  
♦ NGHIÊN CỨU CHỨC NANG-LỊCH s ử .................................................268  
♦ NGHIÊN CỨU SO SÁNH-LỊCH SỬ   
...................................................270  
♦ NGHIÊN CỨU VAN HỌC ................................................................ 273  
♦ NGOA DỤ..................................................................................... 278  
♦ NGOẠI ĐÊ TRỮ TÌNH .................................................................... 279  
♦ NGŨNNGŨ ..................................................................................280  
♦ NGŨN NGỮ NHÃN TẠO.................................................................. 281  
♦ NGỔN NGỮ VAN H Ọ C........................................................................................................ 282  
♦ NGÔN Từ NGHỆ THUẬT ................................................................ 285  
♦ NGỤ NGỒN ..................................................................................288  
584 I LẠI NGUYÊN ÂN

♦ NGUYÊN HỘP ..............................................................................291  
♦ NGUYÊN MÁU   
............................................................................293  
♦ NGỮ VÂN HỌC ............................................................................295  
♦ NHÃ NGỮ..................................................................................... 300  
♦ NHẠI........................................................................................... 301  
♦ NHÂN CÁCH HÓA..........................................................................302  
♦ NHÃN VẬT VAN HỌC...................................................................... 303  
♦ NHÂN VẬT TRỮ TỈNH...................................................................... 306  
♦ NHẬT KỶ ....................................................................................307  
♦ PHÀN NHÀN VẬT..........................................................................309  
♦ PHÂN TÂM HỌC TRONG NGHIÊN cứu VÂN HỌC.............................. 312  
♦ PHÊ BINH VAN HỌC...................................................................... 315  
♦ PHONG CÁCH NGỦN NGŨ .............................................................318  
♦ PHONG CÁC TRONG VAN HỌC ....................................................... 319  
♦ PHÚNG DỤ................................................................................... 326  
♦ PHỨC ĐIỆU ..................................................................................329  
♦ PHƯƠNG PHÁP HÌNH THỨC ...........................................................334  
♦ PHƯỜNG PHÁP SÁNG TÁC .............................................................337  
♦ PHƯƠNG PHÁP TIỂU SỬ ...............................................................341  
♦ PHƯƠNG PHÁP XÃ HỘI HỌC ......................................................... 342  
♦ QUAN HỆ THẨM MỸ...................................................................... 345  
♦ QUY PHẠM NGHẸ THUẬT .................................................................................................348  
♦ QUYẾN TÁC GIÀ .......................................................................... 351  
♦ SO SÁNH ....................................................................................352  
150 THUẬT NGỮ VÃN HỌC I 585

♦ sử THI......................................................................................... 352  
♦ TẤC GIÀ VAN HỌC ......................................................................358  
♦ TÁC PHẨM VAN HỌC.................................................................... 359  
♦ THANH LỌC ................................................................................361  
♦ THÀN THOẠI ................................................................................363  
♦ THI HỌC CÁU TRÚC ......................................................................366  
♦ THI HỌC, THI PHẤP ......................................................................373  
♦ THÔNG TIN THẨM MỸ.................................................................... 379  
♦ THO VÀ VAN XUÔI ...................................................................... 380  
♦ THỜI GIAN VÀ KHÔNG GIAN NGHỆ TH U ẬT.....................................384  
♦ THUYẾT DI TRÚ ............................................................................392  
♦ TIẾP NHẬN THẨM MỸ .................................................................. 393  
♦ TIỂU THUYẾT ..............................................................................396  
♦ TÍNH CÁCH ..................................................................................404  
♦ TÍNH MINH HỌA ..........................................................................408  
♦ TRẰN THUẬT................................................................................409  
♦ TRUYỀN THỐNG VÀ CÁCH TÂN......................................................411  
♦ TRUYÈN THUYẾT ........................................................................ .415  
♦ TRUYỆN........................................................................................422  
♦ TRUYỆN CỔ TÍCH ........................................................................ 424  
♦ TRUYỆN NGẮN..............................................................................437  
♦ TRỮ TINH......................................................................................439  
♦ TRƯỜNG CA..................................................................................442  
♦ TRƯỜNG PHÁI LỊCH sử TINH THẰN............................................... .444  
586 I LẠI NGUYÊN ÂN

♦ TRƯỜNG PHÁI TÂM LÝ HỌC ............................................................447  
♦ TRƯỜNG PHÁI VÂN HỔA - LỊCH sử....................................................448  
♦ TU DUY NGHỆ THUẬT.....................................................................452  
♦ Tự Sự..........................................................................................455  
♦ TỤ TRUYỆN ..................................................................................460  
♦ TƯỢNG TRƯNG.............................................................................. 462  
♦ TỶ DỤ......................................................................................... 468  
♦ UYỂN NGỮ....................................................................................469  
♦ ỨNG TÁC......................................................................................469  
♦ ƯỚC LỆ NGHỆ THUẬT.....................................................................470  
♦ VAY MƯỢN ..................................................................................472  
♦ VÂN BÀN, VÂN BẢN NGHỆ THUẬT....................................................474  
♦ VAN BÀN HỌC.............................................................................. 477  
♦ VAN HỌC ....................................................................................479  
♦ VÂN HỌC GIẢ TƯỞNG.....................................................................484  
♦ VAN HỌC GIÁO HUẤN.....................................................................495  
♦ VAN HỌC KHÔNG TUỞNG...............................................................496  
♦ VAN HỌC PHÀN KHÔNG TƯỞNG .................................................. 500  
♦ VAN HỌC SO SÁNH .......................................................................502  
♦ VÂN HỌC TU LIỆU ........................................................................ 504  
♦ VAN HỌC VÀ LỊCH sử.....................................................................506  
♦ XUNG ĐỘT ..................................................................................524  
150 THUẬT NGỮ VĂN HỌC I   
587

--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------- L T ỊD g  
NHÀ XUẤT BẢN VẢN HỌC   
E  
Địa chỉ: 18 Nguyễn Trường Tộ - Ba Đinh - Hà Nội   
Email: tonghopvanhoc@vnn.vn   
Điện thoại: 04.3716518 - 04.37163409 - Fax: 04.3 8294781  
150  
T H U Ậ T N GỮ  
VĂN HỌC  
■  
Chịu trách nhiệm xuất bản   
Giám đốc   
NGUYỄN ANH v ũ   
Chịu trách nhiệm nội dung   
TS. LA KIM LIÊN  
Biên tập: NGUYẼN p h ư ơ n g THUỲ   
Thiết k ế bu: PHAN ĐẠO   
Trình bày: TRỊNH NHUNG   
Sửa bán in: MINH TÂN  
LIÊN KẾT XUẤT BẢN   
CfiN6 ty THHH vần HÚA minh TẪN - NHÀ SẤCH MINH THẮNG  
Địa chl: 808 Đường Láng - Đống Đa - Hà Nội   
Điện thoại: 043 999 7777 - Fax: 046 266 11 33   
Website: www.nhasachminhthang.vn   
facebook.com/nhasaichminhthang808duonglang/  
Mả SỖ sách tiêu chuấn quóc tế - ISBN: 978-604-69-9783-2  
In 1.500 cuỗn. khổ 14.5 X 20.5cm tai Cônoi ty TNHH Văn hoá Minh Tân - Nhà sách Minh Thắnũ   
Địa Chi: Sí 200B3 Tân Mai - Hoàng Mai - Hầ Nội   
Sổ xác nhặn ĐKXB: 4196-2016/CXBIIPH/01 -271/VH, ngày 24 tháng 11 năm 2016   
Quyết định xuẫt bản sổ: 20341/QD-VH, ngày 02 tháng 12 năm 2016   
[■   
In xong và nộp lulu chiỂu Quỷ I năm 2017.   
\_5  
3nl\_n\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ n lữ ê