

**CÁC TRƯỜNG PHÁI
NGHIÊN CỨU VĂN HỌC ÂU MỸ
THẾ KỶ XX
KHÁI NIỆM VÀ THUẬT NGỮ**

Bản quyền © 2018 thuộc Tác giả và độc quyền phát hành theo hợp đồng giữa Trung tâm Kinh doanh Xuất bản và Phát hành sách - Nhà xuất bản ĐHQGHN. Bất cứ sự sao chép nào không được sự đồng ý của Trung tâm Kinh doanh Xuất bản và Phát hành sách đều là bất hợp pháp và vi phạm Luật Xuất bản Việt Nam, Luật Bản quyền quốc tế và Công ước Berne về bản quyền sở hữu trí tuệ.

Vnubooks nơi gửi gắm tương lai, luôn mong muốn nhận được những ý kiến góp ý của Quý độc giả để sách ngày càng hoàn thiện hơn.

Góp ý về sách: vnubooks@gmail.com

Liên hệ mua sách: vnubooks@gmail.com, Website: vnubooks.com

Liên hệ dịch vụ tư vấn, xuất bản, phát hành: vnubooks@gmail.com

I. P. ILIN - E. A. TZURGANOVA

(Đồng chủ biên)

**CÁC TRƯỜNG PHÁI
NGHIÊN CỨU VĂN HỌC ÂU MỸ
THẾ KỈ XX**

KHÁI NIỆM VÀ THUẬT NGỮ

Dịch giả:

ĐÀO TUẤN ẢNH - LẠI NGUYỄN ÂN

TRẦN HỒNG VÂN

NHÀ XUẤT BẢN ĐẠI HỌC QUỐC GIA HÀ NỘI

Nguyên bản tiếng Nga:

СОВРЕМЕННОЕ ЗАРУБЕЖНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Страны Западной Европы и США

Концепции. Школы. Термины

Энциклопедический справочник

Москва, "Интрада" – ИНИОН, 1996

Chủ biên:

I. P. ILIN và E. A. TZURGANOVA

Biên soạn:

A. V. Dranov; I. P. Ilin; A. S. Kozlov;

T. N. Krasavchenko; V. L. Makhlin;

Ju. V. Palievskaia; V. M. Tolmachev;

E. A. Tzurganova

Dịch sang tiếng Việt:

Đào Tuấn Ảnh

Lại Nguyên Ân

Trần Hồng Vân

MỤC LỤC

Vài lời của nhóm dịch	9
Nhập đề	11

PHẦN MỘT

PHÊ BÌNH MỚI

1. Phê bình Mới (new criticism)	21
2. Các nhà Fugitive (fugitives)	35
3. Lầm lẫn, dị biệt (fallacy, heresy)	38
4. Dị biệt diễn giải (heresy of paraphrase)	40
5. Đọc kỹ (close reading)	41
6. Tương đồng khách thể (objective correlative)	42
7. Điểm nhìn (point of view)	45
8. Cấu trúc - kết cấu (structure - texture)	49
9. Thơ như là tri thức (poetry as knowledge)	51
10. Hình thức hữu cơ (organic form)	53
11. Sự phân rã tính chỉnh thể trong cảm nhận thế giới (dissociation of sensibility)	57
12. Thuyết phi ngã trong thơ (impersonal theory of poetry)	59
13. Liên kết (tension)	62
14. Hình thức không gian (spacial form)	63

MỸ HỌC TIẾP NHẬN

15. Mỹ học tiếp nhận (Rezeptions-Asthetik)	68
16. Kinh nghiệm thẩm mỹ (Ästhetisch Erfahrung)	80
17. Khoảng cách thẩm mỹ (Ästhetisch Distanz)	84
18. Văn cảnh (Kontext)	85
19. Cụ thể hóa (Konkretisation)	86

20.	Đồng nhất hóa (Identifikation).....	88
21.	Hiện thời hóa (Aktualisation).....	90
22.	Tầm chờ đợi (Erwartungs Horizont).....	92
23.	Tính bất định giao tiếp (Kommunikative Unbestimmtheit).....	94
24.	Tính xác định giao tiếp (Kommunikative Bestimmtheit).....	96
25.	Tính phi tình thế (Situationslosigkeit).....	97
26.	Chiến lược văn bản (Textstrategie).....	98
27.	Nghĩa ảo (Virtueller Sinn).....	101
28.	Lập nghĩa (Sinnkonstitution).....	103
29.	Dãy văn học (Literarische Reihe).....	105
30.	Tự động hóa (Automatisation).....	106

CHỦ NGHĨA CẤU TRÚC

31.	Chủ nghĩa cấu trúc (structuralisme).....	108
32.	Cấu trúc (structure).....	114
33.	Vai hành động (actant).....	115
34.	Diễn ngôn (discourse).....	116
35.	Thực tiễn diễn ngôn (pratiques discursives).....	116
36.	Diễn ngôn tâm thần phân lập (discours schizophrénique).....	117
37.	Tính năng sản văn bản (production textuelle).....	118

CHỦ NGHĨA HẬU CẤU TRÚC

38.	Chủ nghĩa hậu cấu trúc (poststructuralisme).....	119
39.	Chủ nghĩa giải cấu trúc (deconstructive criticism).....	128
40.	Giải cấu trúc (deconstruction).....	134
41.	Phi tâm (décentration).....	138
42.	Khu biệt (différance).....	141
43.	Vết tích (trace).....	144
44.	Đồng bộ các chủ nghĩa hậu cấu trúc - giải cấu trúc - hậu hiện đại.....	146

TRẦN THUẬT HỌC

45.	Trần thuật học (narratologie).....	151
46.	Các cấp độ trần thuật (niveaux narratifs).....	156
47.	Các bậc trần thuật (instances).....	160
48.	Loại hình học trần thuật (typologie narrative).....	163

49.	Tác giả (auctor).....	175
50.	Tác giả ẩn tàng (auteur implicite).....	176
51.	Tác giả hiển thị, tác giả hư cấu (auteur explicite, auteur fictif)	179
52.	Người trần thuật (narrateur).....	180
53.	Vai (acteur).....	182
54.	Nhân vật (personnage).....	183
55.	Người nghe chuyện (narrataire).....	184
56.	Độc giả ẩn tàng (lecteur implicite).....	188
57.	Độc giả hiển thị (lecteur explicite)	189
58.	Tiêu cự hóa (focalisation).....	189
59.	Các kiểu trần thuật của vai, của tác giả, trung tính (types narratifs actoriel, auctorial, neutre) ..	193
60.	Trần thuật hétérodiégétique và trần thuật homodiégétique (narration hétérodiégétique et homodiégétique)	196
	THƯ MỤC CHO PHẦN MỘT	200

PHẦN HAI

TƯỜNG GIẢI HỌC

61.	Tường giải học (hermeneutics)	218
62.	Hiểu (understanding)	226
63.	Lý giải (giải thích) (interpretation)	228
64.	Phạm vi giải thích (hermeneutic circle)	230

CÁC TRƯỜNG PHÁI HIỆN TƯỢNG HỌC

65.	Hiện tượng học (phenomenology)	233
66.	Tính chủ định (intentionality).....	238
67.	Phê bình ý thức (consciousness criticism)	239
68.	Phê bình tiếp nhận hoặc trường phái phản xạ độc giả (receptive criticism, or reader-response school)	241
69.	Trường phái phê bình Buffalo (school of Buffalo criticism)	246
70.	Deft (Deft)	248
71.	Hệ hình chủ thể (subjective paradigm).....	250
72.	Phê bình chủ thể (subjective criticism)	251

73.	Mẫu gốc (archétype)	253
74.	Vô thức tập thể (collective unconsciousness)	254
75.	Phản xạ (reflection)	257
76.	Ý nghĩa – nghĩa (significance-meaning)	258

PHÊ BÌNH THẦN THOẠI HỌC

77.	Phê bình thần thoại (myth criticism)	260
78.	Thần thoại (myth)	273
79.	Thần thoại gốc (monomyth)	277
80.	Thần thi (mythopoetry)	279
81.	Huyền tích (mytheme)	279

CHỦ NGHĨA HẬU HIỆN ĐẠI

82.	Chủ nghĩa hậu hiện đại (postmodernism)	281
83.	Cảm quan hậu hiện đại (postmodern sensibility)	292
84.	Mặt nạ tác giả (author's mask)	295
85.	Siêu truyện (meta-narrative)	298
86.	Mã kép (double code)	303
87.	Giải nhân cách hóa (depersonalization)	306
88.	Phi lựa chọn (nonselection)	311
89.	Pastiche (pastiche)	316
90.	Bất tín nhận thức (epistemological uncertainty)	318
91.	Liên văn bản (intertextuality)	322
92.	Tính nhục thể (corporality, bodiness)	328
93.	Ngoại biên (marginalism)	332
94.	Thân rễ (rhizome)	336

THƯ MỤC CHO PHẦN HAI	338
----------------------------	-----

VÀI LỜI CỦA NHÓM DỊCH

1- Cuốn *Sổ tay bách khoa tiếng Nga* giới thiệu các khái niệm và thuật ngữ của các trường phái nghiên cứu văn học Tây Âu và Hoa Kỳ thế kỷ XX, khi đến với chúng tôi, nó gợi ngay tới hướng tìm hiểu học thuật phương Tây thông qua học thuật Nga, một hướng khả thi ít ra trong thời gian trước mắt. Cuốn sách bạn đọc đang cầm trên tay chính là bản dịch quyển sổ tay chỉ dẫn kể trên.

2- Các soạn giả Nga không giấu giếm rằng, công việc nghiên cứu, giới thiệu, phê bình nghiên cứu văn học phương Tây một cách kỹ lưỡng hơn trước cũng đang trong bước khởi đầu ở Nga. Cuốn sổ tay bách khoa gồm chưa tròn 100 mục từ này ở bản gốc tiếng Nga in thành 2 phần với 2 thư mục riêng kèm theo, là kết quả 2 lần công bố nối tiếp nhau. Các soạn giả Nga cho biết sau tập này, họ sẽ cho ra tiếp tập về trường phái Frankfurt, về chủ nghĩa Freud mới (neo-freudisme), về phương pháp lịch sử mới (new historicism), và sau đó còn tiếp tục thêm nữa.

3 - Nhóm dịch gặp không ít khó khăn khi chuyển các nội dung học thuật trong các mục từ sang tiếng Việt, nhất là thiếu hoặc khó tìm thấy từ tương đương trong tiếng Việt. Chúng tôi không thể cầu toàn, trong một số trường hợp, chúng tôi để nguyên dạng Latinh trong thành phần một số thuật ngữ. Có lẽ vấn đề thuật ngữ tương đương trong tiếng Việt sẽ được đề xuất và định hình từng bước trong quá trình giới học thuật chúng ta tiếp xúc với học thuật bên ngoài, từ sơ bộ làm quen đến chỗ nắm vững nội dung quan niệm, khái niệm của từng trào lưu, trường phái.

4 - Mỗi mục từ được soạn hoàn chỉnh như một đơn vị độc lập trong từ điển, có thể đặt trước hay sau các mục từ khác. Các soạn giả Nga xếp các mục

từ trong hai phần theo trật tự bộ chữ cái tiếng Nga. Ở bản dịch tiếng Việt, chúng tôi nhóm các mục từ cùng trào lưu, trường phái lại với nhau, giúp bạn đọc dễ sử dụng sách hơn để nắm bắt các vấn đề và hiện tượng học thuật.

5 - Chúng tôi giữ nguyên hai thư mục các soạn giả Nga đã làm cho hai phần. Trong các mục từ, khi nhắc đến các tài liệu ở hai thư mục, chúng tôi dùng ngoặc vuông [] đánh dấu số thứ tự của tài liệu được dẫn cùng số trang của tài liệu ấy. Ví dụ [34, tr. 174] tức là tài liệu số 34, trang 174. Riêng ở các mục từ trong phần hai nếu dẫn tài liệu ở thư mục cho phần một sẽ có ghi rõ điều đó, ví dụ [121, ph.I] tức là tài liệu số 121 ở phần một và số trang nhất định.

6- Công việc dịch thuật của chúng tôi ở đây chắc chắn còn nhiều thiếu sót. Rất mong nhận được sự góp ý của đồng nghiệp và bạn đọc.

Nhóm dịch giả

NHẬP ĐỀ

Trong đời sống xã hội ở thế kỷ XX, nhất là ở các nước phát triển, phê bình văn học có địa vị (statut) rất cao; dòng thông tin trong lĩnh vực nghiên cứu văn học không ngừng gia tăng. Hoạt động chuyên môn của các nhà nghiên cứu văn học, từ việc viết các công trình nghiên cứu đến việc giảng dạy tại các Trường Đại học, là một bộ phận không thể tách rời của cảnh quan văn hóa chung ở các nước phát triển. Thiếu một sự hình dung thật ít mâu thuẫn về các quan niệm căn cốt của khoa học về văn học thì không thể theo dõi cái năng động trong phát triển của các trường phái nghiên cứu và trả lời những câu hỏi mấu chốt của việc nghiên cứu văn học: 1) Quá trình đưa vào chương trình giảng dạy đại học và khoa học hàn lâm những quan niệm và cái nhìn rất mới diễn ra như thế nào; tức là quá trình tổ chức một dạng hoạt động cụ thể và định hình những chuẩn mực gắn với hoạt động ấy trong phạm vi các viện và các Trường Đại học – diễn ra như thế nào; 2) Vì sao sự thủ cựu, đánh mất cái mới và nhập vào truyền thống lại hầu như tất yếu nảy sinh, với thời gian; 3) Xét từ góc độ thuần phương pháp luận nghiên cứu văn học, có thể tách rời được không tư duy ý thức hệ khởi tri thức chuyên ngành phê bình văn học?

Ở phương Tây, phê bình văn học là một thị trường tự do của tư tưởng và phương pháp, không bị độc quyền và chỉ huy. Việc hệ thống hóa dưới dạng chung nhất sự đa dạng và độc đáo của tư tưởng phê bình văn học sẽ giúp ta theo dõi, trong suốt chiều dài lịch sử văn minh phương Tây, sự dao động của khoa học giữa mô hình toán học và mô hình sinh học.

Khoa nghiên cứu văn học cho thấy các trường phái và khuynh hướng phê bình văn học, xét về thiên hướng, có thể được phân biệt theo một trong hai kiểu kiến tạo lý thuyết – hoặc kiểu khoa học luận, hoặc kiểu nhân học. Hướng thứ nhất gồm *chủ nghĩa cấu trúc*, và ở mức đáng kể là “*phê bình Mới*”, một số trường phái xã hội học dựa vào các chủ thuyết tân thực chứng; hướng thứ hai gồm *tường giải học*, *mỹ học hiện sinh*, *hiện tượng học*, *phê bình thân thoại học*, *mỹ học tiếp nhận*.

Các trào lưu và trường phái thuộc hướng thứ nhất gần gũi nhau trước hết ở mong muốn xây dựng một phương pháp luận khoa học, mong muốn gán cho các quan niệm của mình cái dạng thức của khoa học chính xác và loại bỏ khỏi phạm vi khảo sát những vấn đề thể giới quan, xã hội và hệ tư tưởng.

Những người chủ trương hướng thứ hai, ngược lại, xuất phát từ việc ghi nhận các trạng thái tinh thần, tâm lý của cá nhân sáng tác và cá nhân tiếp nhận. Họ cho rằng không thể lĩnh hội tác phẩm nghệ thuật bằng kinh nghiệm, nhưng có thể nhận thức nó bằng trực giác, trực cảm, trải nghiệm.

Tường giải học gắn với quan niệm truyền thống về một phương pháp phổ quát trong lĩnh vực các khoa học nhân văn. Chính tường giải học, với tư cách một phương pháp giải thích các sự kiện lịch sử trên cơ sở các dữ kiện ngữ văn học, đã được coi như nguyên tắc phổ quát để lý giải các kiệt tác văn học. Chức năng của sự lý giải, theo tường giải học, là để cho người ta thấy phải hiểu tác phẩm nghệ thuật ra sao theo giá trị nghệ thuật tuyệt đối của nó. Ý thức của cá nhân tiếp nhận tác phẩm được xem là công cụ lý giải, tức là sự lý giải được xem như phái sinh từ việc tiếp nhận tác phẩm văn học. Ở tường giải học truyền thống, người ta luận chứng cho cái kết luận cho rằng không thể hiểu tác phẩm nghệ thuật một cách tự thân, như là sản phẩm duy nhất của hoạt động sáng tạo. Tác phẩm nghệ thuật là sự khách thể hóa vật chất cái truyền thống kinh nghiệm văn hóa, vì vậy sự lý giải nó chỉ có ý nghĩa khi tìm ra ngõ ngách tính liên tục của truyền thống văn hóa. Sự “hiểu” của tường giải học nhằm tái lập nghĩa, giải mã văn bản lịch sử nhằm ý thức được tính

liên tục của kinh nghiệm tinh thần và văn hóa của nhân loại, hướng thể hệ mới và thời đại mới vào quá khứ, vào truyền thống. Các nhà nghiên cứu thấy ở tường giải học một cách khắc phục thái độ sùng bái công cụ vốn chiếm ưu thế ở các công trình lý thuyết, giáo dục thị hiếu thẩm mỹ phù hợp với tác phẩm. Tường giải học được xem như lý thuyết chiếm lĩnh giá trị. “Giá trị” và “hiểu” tạo thành gần như hai thái cực của trường lý giải. Xu hướng phổ quát được đề xuất một cách lịch sử trong tường giải học đưa đến chỗ vượt ra ngoài tính xác định của chất liệu để đi vào không gian truyền thống tinh thần.

Mỹ học tiếp nhận, ở bình diện lý thuyết, là ý đồ cụ thể hóa các nguyên tắc của tường giải học, bổ sung cho chúng các quan niệm xã hội lịch sử. Nếu tường giải học còn chưa đặc biệt nhấn mạnh tình huống lịch sử cụ thể của sự tiếp nhận và lý giải tác phẩm, thì việc nghiên cứu văn học từ lập trường mỹ học tiếp nhận lại cố gắng khôi phục chính cái văn cảnh xã hội của sự tiếp nhận tác phẩm.

Tường giải học gắn với mỹ học tiếp nhận về nguyên tắc nền tảng ở điểm xuất phát: thừa nhận rằng bất cứ sự “hiểu” nào cũng tham dự vào những tiếp nhận trước đó về tác phẩm. Các đại diện của mỹ học tiếp nhận đưa bình diện xã hội học của tình huống tiếp nhận vào khảo sát, đưa độc giả vào diện nghiên cứu.

Ở mỹ học tiếp nhận, tác phẩm nghệ thuật được khảo sát không phải một cách tự thân, mà khảo sát trong sự tương tác với người tiếp nhận nó. Tác phẩm chỉ có nghĩa của nó trong hoạt động tiêu dùng. Trước đó nó tồn tại như một hệ thống ký hiệu, nghĩa tiềm ẩn cần phải được hiện thực hóa. Nghiên cứu văn học theo mỹ học tiếp nhận bác bỏ luận đề cơ bản trong nghiên cứu văn học theo chủ nghĩa hình thức về việc đồng nhất giá trị nghệ thuật của tác phẩm với hình thức khách thể hóa của nó. Giá trị đích thực của tác phẩm văn học chỉ được xác định trong hành động tiếp nhận nó.

Các công trình nghiên cứu mỹ học tiếp nhận và tường giải học của các học giả Tây Đức đã lần át rõ rệt quan điểm của các nhà cấu trúc luận Pháp mà hồi giữa những năm 70 (thế kỷ XX) còn đứng ở

trung tâm các cuộc tranh luận của nghiên cứu văn học, sau khi thay thế vai trò ấy của “Phê bình Mới” của Mỹ.

Các trường phái hiện tượng học trong nghiên cứu văn học (*phê bình ý thức, trường phái phản xạ của độc giả, v.v...*) vốn nằm trong lòng tường giải học, cho thấy ở hành vi đọc có sự thống nhất ý thức chủ thể với động thái của văn bản, với khách thể. Khách thể được khảo sát như là tính tích cực của chính ý thức. Việc ý thức tái tạo lại khách thể tính chủ định (intentionality) là khái niệm then chốt của hiện tượng học. Được vạch ra trong quá trình lý giải, các thành tố nội dung của tác phẩm có tính chất chủ định, được ý thức công nhận và hợp thức hóa.

Chủ nghĩa cấu trúc tự đặt cho nó nhiệm vụ tìm kiếm sự phụ thuộc lẫn nhau giữa các lý thuyết chủ thể và các lý thuyết khoa học. Chủ nghĩa cấu trúc đồng thời vừa thừa nhận vừa hạ uy tín chủ thể, “nó đánh dấu diện nghiên cứu của mình bằng cách loại bỏ ngay từ đầu bất cứ quan hệ nào gắn ngôn từ với chủ thể” (J. A. Miller). “Hoạt động cấu trúc luận”, theo R. Barthes, gồm hai thao tác: chia tách và lập trật tự. Bằng thao tác thứ nhất, chủ nghĩa cấu trúc tìm ra những ký hiệu bền vững, hằng xuyên, xác định sự toàn vẹn của đối tượng, nhưng tước bỏ nghĩa tự thân của chính nó. Lập trật tự cho chúng, thiết lập vị trí và quan hệ của các thành tố bên trong cấu trúc nghệ thuật, sự tương quan với mọi thành tố khác của tác phẩm sẽ khiến chúng có ý nghĩa. Ý nghĩa nảy sinh trong sự kết hợp các thành tố và các ký hiệu, được xác định bởi các quan hệ giống nhau và khác nhau. “Thao tác chia tách cung cấp mô hình ở trạng thái tản mạn ban đầu, nhưng sự tập hợp các thành tố của cấu trúc tuyệt nhiên không phải là vô chính phủ, mỗi thành tố, cùng với trữ lượng tiềm ẩn của mình, tạo thành một cơ thể có lý tính” (R. Barthes).

Mô hình do chủ nghĩa cấu trúc thiết lập không truyền đạt thực tại ở dạng khởi thủy. Chủ nghĩa cấu trúc khám phá theo cách mới về phạm trù khách thể, không phải phạm trù thực tại hay phạm trù lý tính mà là phạm trù chức năng, do vậy phải can dự cả đồng bộ các khoa học đang phát triển xoay quanh những nghiên cứu về thông

tin học. Phạm vi “hoạt động cấu trúc luận” rộng hơn khuôn khổ một ngành khoa học nhất định, nó bao quát cả sản xuất nghệ thuật.

Nếu như những năm 70 trong nghiên cứu văn học phương Tây còn diễn ra sự phân cực mạnh giữa các trường phái phê bình nghiên cứu văn học do chúng thiên về cách kiến tạo khoa học luận hay nhân loại học những quan điểm lý luận của mình, bộc lộ trước hết trong sự đối lập chủ nghĩa cấu trúc với trường giải học, thì vào những năm 80, ở các nước Tây Âu và Mỹ, ưu thế đã thuộc về khuynh hướng san bằng các quá trình nghiên cứu và phê bình văn học. Khuynh hướng này thể hiện rõ rệt nhất với sự xuất hiện trên diễn đàn phê bình nghiên cứu văn học và sự tấn công ồ ạt của *giải cấu trúc luận* mà về mức độ bành trướng của nó, sự giành giật vị trí trung tâm trong lý luận văn học của nó và tác động của nó thì chỉ có thể so với “Phê bình Mới” vốn chiếm ưu thế hơn 50 năm trong nghiên cứu văn học ở các nước phương Tây (trước hết là Anh - Mỹ).

Giải cấu trúc luận phê phán gay gắt cả chủ nghĩa cấu trúc lẫn hiện tượng học của trường giải học; ứng với điều đó và do khách thể ưa thích của nó là “hoạt động giải cấu trúc”, không hiếm khi nó tự mệnh danh là “chủ nghĩa hậu cấu trúc” hoặc “hậu hiện tượng học”. Các đại diện chủ chốt của chủ nghĩa giải cấu trúc là J. Derrida, P. de Man, J. H. Miller.

J. Derrida phê phán chủ nghĩa cấu trúc và ký hiệu học. Ông xem chủ nghĩa cấu trúc của Saussure là điểm cuối cùng của xu thế lấy ngôn từ làm trung tâm (logoscentrisme) của truyền thống siêu hình học phương Tây, từ Platon và Aristoteles đến Heidegger và Levi-Strauss. Hình mẫu của ngôn từ trung tâm luận là định nghĩa: “tồn tại là có mặt”. “Mọi tên gọi *cơ sở, khởi đầu, trung tâm* bao giờ cũng trở cái dạng cố định của sự có mặt: *bản chất, tồn tại, thực thể, chủ thể, siêu việt, ý thức, thượng đế, con người, v.v...*” (J. Derrida). Trong điều kiện như vậy, văn tự được đánh giá như một sự có mặt nào đó của tiếng nói, thứ ngôn từ thứ cấp, như phương thức biểu thị tiếng nói với tư cách khí cụ thay thế của sự có mặt. Cái năng động của thứ “ngữ âm trung tâm luận” hấp thụ vào mình cả một tổng thể những

đổi lập giá trị học: tiếng nói / chữ viết, ý thức / vô thức, thực tại / hình ảnh, đồ vật / ký hiệu, cái được biểu đạt / cái biểu đạt, v.v... tại đây vị thế ưu tiên thuộc thuật ngữ thứ nhất. Theo Derrida, chủ nghĩa cấu trúc của Saussure nằm bên trong hệ thống khoa học luận này.

Đổi lập với chủ nghĩa cấu trúc, Derrida khẳng định rằng chữ viết (*écriture*) mới là ngọn nguồn, là khởi đầu của ngôn ngữ, chứ tuyệt nhiên không phải là cái tiếng nói đã chuyển tải ngôn từ nói ra. Chữ viết bao gồm mọi hình thức đánh dấu, từ chọn mã (code) đến hồi tưởng giấc mơ và mở đường mòn trong rừng. Khi dùng quan niệm này về “chữ viết bao quát” hoặc “cổ tự” (*archi-écriture*), Derrida đảo ngược lưỡng cực “lời trung tâm luận” truyền thống: chữ viết / tiếng nói, vô thức / ý thức, cái biểu đạt / cái được biểu đạt, v.v...

Derrida cũng xem xét lại quan niệm “lời trung tâm luận” về cấu trúc. Theo quan niệm ấy, cấu trúc phụ thuộc vào cái trung tâm mà chức năng là bình ổn các thành tố của hệ thống, bất kể là hệ thống loại nào: siêu hình học, ngôn ngữ học, nhân loại học, khoa học luận, tâm lý học, kinh tế học, chính trị học, thần học. Dù phức tạp thế nào nó vẫn là hệ thống “lời trung tâm luận”, trung tâm cấu trúc của nó đảm bảo tính thăng bằng và tính tổ chức. Mọi trung tâm kiểu truyền thống đều có một mục tiêu: quyết định trước “tồn tại như là có mặt”. Xung quanh trung tâm là cuộc chơi của các thành tố cấu trúc, nhưng chính nó (trung tâm) lại không tham dự. Trung tâm giới hạn sự vận động tự do hoặc cuộc chơi của cấu trúc. Ở trung tâm các thành viên chuyển vận hoặc chuyển hướng bị cấm. Đứt gãy với truyền thống xảy ra tại thời điểm mà tính cấu trúc của cấu trúc trở thành đối tượng của phản xạ. “Có lẽ một lúc nào đó sẽ nảy ra ý tưởng rằng không có trung tâm, rằng không thể nghĩ về trung tâm dưới dạng tồn tại - có mặt, rằng trung tâm không có được cái vị thế tự nhiên, và nói chung nó không có vị trí hằng xuyên nhưng là một chức năng, không phải một vị trí, nơi diễn ra cuộc chơi thường xuyên hoán đổi các ký hiệu” (J. Derrida).

Giải cấu trúc luận hướng các nỗ lực của nó vào ý tưởng giải thoát khỏi tâm thế hướng tâm. Đây là chỗ mới mẻ trong sự tiếp cận của

giải cấu trúc luận đối với khái niệm cấu trúc. Với tư cách một khuynh hướng tư tưởng, giải cấu trúc luận muốn đạt đến chỗ hoàn toàn vắng mặt trung tâm. Không có từ ngữ nào bao hàm được xuất xứ nghĩa của nó. Nghĩa của các từ không ở các từ mà ở giữa các từ, và ngôn ngữ cả thảy chỉ là hệ thống những khu biệt mà mọi thành tố đem dẫn giải cho nhau chứ không có khả năng dừng lại ở một trong số các thành tố ấy. Không có từ ngữ chìa khóa, cũng như không có trung tâm. Khi không có trung tâm hoặc ngọn nguồn, ngôn ngữ sẽ xâm nhập vào khu vực các vấn đề phổ quát, mọi thứ sẽ trở thành ngôn từ, tức là thành hệ thống trong đó nghĩa trung tâm không bao giờ có dạng nghĩa tuyệt đối, ngoài hệ thống. Sự vắng mặt cái được biểu đạt siêu việt sẽ mở rộng đến vô hạn trường diện và trò chơi các nghĩa.

Như vậy, Derrida phân chia hai mô hình mang tính lịch sử của sự lý giải: mô hình “ngôn từ trung tâm luận” và mô hình giải cấu trúc. Nhân danh bảo vệ những bậc tiền bối của giải cấu trúc luận như Nietzsche, Freud, Heidegger, ông đem giải cấu trúc luận tấn công vào xu hướng ngôn từ trung tâm luận của chủ nghĩa cấu trúc. Giải cấu trúc luận khác chủ nghĩa cấu trúc ở thái độ hoài nghi đối với sự ổn định ngữ học, đối với tính cấu trúc, đối với kiểu lưỡng phân triết học, đối với siêu ngôn ngữ. Cái chết của chủ thể mà chủ nghĩa cấu trúc từng tuyên cáo, được giải cấu trúc luận nhấn mạnh thêm khi nó tuyên cáo cái chết của con người và chủ nghĩa nhân bản.

Lý thuyết ngôn ngữ của các nhà giải cấu trúc luận làm xói mòn sự gắn bó của ngôn ngữ vào khái niệm và vào sự vật được ám chỉ. Do vậy mọi khái niệm đã ổn định như thống nhất, nhất trí, có mặt, tiếng nói, cấu trúc, trung tâm đều bị hoài nghi. Ngôn ngữ quyết định con người hơn là con người quyết định ngôn ngữ. Ngôn ngữ xác định tồn tại, đằng sau nó chẳng có gì khác. Thực tại ngoài ngôn ngữ chỉ là ảo tưởng. Thế giới là văn bản. Chẳng có gì ngoài văn bản. Hòn đá tảng của giải cấu trúc luận là tính văn bản. Văn bản văn học không phải là vật tự thân mà là quan hệ với các văn bản khác mà đến lượt mình, cũng là những quan hệ. Như vậy, nghiên cứu văn học là nghiên cứu tính liên văn bản.

Do chỗ tường giải học và các trường phái phê bình hiện tượng học gắn năng lực phản xạ của chủ thể với kinh nghiệm về trung tâm, nên đều bị giải cấu trúc luận chống lại. Derrida lên án ý đồ của các nhà hiện tượng học khôi phục siêu hình học trong mục tiêu chính của nó là khôi phục quyết định luận “tồn tại như là có mặt”. Đọc Husserl và Heidegger, Derrida tự đề ra nhiệm vụ phản-đọc đối với “ngôn từ trung tâm luận” của “siêu hình học của sự có mặt” và “bản thể học của tồn tại” bằng cách dựa vào những lực hiển định của “khu biệt” và của “lối viết” mà họ không nhận ra. Husserl cho rằng việc lĩnh hội trực giác sự có mặt của bản thân được thực hiện không thông qua ký hiệu hoặc thao tác tín hiệu hóa. Kinh nghiệm tiền biểu cảm này của sự tự nhận thức lý tưởng hoặc thuần túy diễn ra trong im lặng, ngôn ngữ là thứ yếu. Tồn tại có trước ngôn ngữ.

Sự phê phán hiện tượng học của các nhà giải cấu trúc luận lái tiềm năng của ngôn ngữ chống lại các quan niệm ý thức, tồn tại, có mặt. Ở giải cấu trúc luận, tính văn bản chế ngự bản thể luận.

Các nhà giải cấu trúc cho rằng trong văn học không và không thể có cái gì không được trình bày bằng ngôn ngữ, dù là ý thức hay thực tại thế giới. Tính tích cực của ký hiệu định tính tác phẩm văn học trong thực chất của nó. Trò chơi ngôn từ làm sản sinh chính khả năng tư duy. Paul de Man khẳng định rằng thuộc tính quyết định luận của ngôn ngữ văn học là tính từ chương, tính biểu hình tạo ra nguy cơ thường trực của cái gọi là “đọc sai lệch”. Nếu văn bản loại trừ được sự “đọc sai lệch” có nghĩa là nó không phải là văn bản văn học. “Đui mù và bùng ngộ” là đặc tính chủ yếu của ngôn ngữ văn học. Nguyên nhân dẫn đến sự “đọc sai lệch” là ở ngôn ngữ, chứ không ở độc giả. Sử dụng ngôn ngữ biểu hình, phê bình văn học thế tất mang tính phúng dụ. Nó không thể chỉ giản đơn miêu tả, lặp lại hay giới thiệu văn bản. Do vậy, lối viết phê bình không có thứ siêu ngôn ngữ khoa học, phi từ chương, như điều mà chủ nghĩa cấu trúc và ký hiệu học quan niệm. Nhược hóa văn bản cho một cách đọc đơn tính, duy nhất, đúng đắn nghĩa là hạn chế trò chơi tự do của các thành tố của văn bản.

Vai trò của phân tâm học trong giải cấu trúc luận đòi hỏi phải được phân tích kỹ lưỡng.

Cho đến giữa những năm 80, ở phê bình phương Tây, người ta viết về chủ nghĩa giải cấu trúc nhiều hơn hẳn về bất cứ trường phái hoặc tư trào nào khác. Các nhà giải cấu trúc luận chiếm những vị trí vững chắc ở các Trường Đại học, in ấn đăng tải tại các nhà xuất bản và các tạp chí chủ chốt, đứng đầu nhiều tổ chức nghề nghiệp, nhận được những giải thưởng và những khoản tài trợ vật chất của những cơ sở có uy tín. Tất cả điều đó chứng tỏ vai trò của giải cấu trúc luận tại các tổ chức trí thức về tư tưởng nghiên cứu phê bình văn học ở phương Tây cuối thế kỷ XX.

Làm quen với bộ khái niệm và thuật ngữ của trường phái này là trách nhiệm thời sự của các nhà nghiên cứu ngữ văn học.

E. A. TZURGANOVA

(Đào Tuấn Ảnh & Lại Nguyên Ân. dịch)

PHẦN MỘT

Phê bình Mới (*New Criticism*)

Mỹ học tiếp nhận (*Rezeptions-Ästhetik*)

Chủ nghĩa cấu trúc (*Structuralisme*)

Chủ nghĩa hậu cấu trúc (*Poststructuralisme*)

Trần thuật học (*Narratologie*)

PHÊ BÌNH MỚI

Phê bình Mới

[Nga: “Новая критика”; Anh: “New criticism”] – một trường phái có ảnh hưởng hơn cả trong nghiên cứu văn học Anh - Mỹ thế kỷ XX. Trường phái này hình thành trong giai đoạn thế chiến thứ nhất và là sự phản ứng đặc thù đối với cuộc khủng hoảng của nghiên cứu văn học tự do thời Victoria cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX. Sự hình thành lý thuyết phê bình Mới diễn ra trong cuộc đấu tranh với những khuynh hướng cơ bản trong nghiên cứu phê bình văn học nửa sau thế kỷ XIX: chủ nghĩa thực chứng, phê bình ấn tượng, trường phái văn hóa - lịch sử.

Các nhà “phê bình Mới” phản bác quan niệm cho rằng nghệ thuật phải được giải thích bằng những phương pháp của khoa học tự nhiên, và những nhân tố mang tính quyết định của sáng tác văn học nghệ thuật phải là những điều kiện kinh tế, xã hội, chính trị của cuộc sống con người. Việc khẳng định rằng các khoa học nhân văn có những mục đích, có hệ thống tri thức mang tính tổ chức, có những phương pháp mang tính truyền thống của mình là nét chung liên kết các loại lý luận phản thực chứng của phê bình văn học.

Các nhà “phê bình Mới” không đồng tình với những luận điểm của phê bình ấn tượng và trường phái tiểu sử, theo đó tác phẩm nghệ thuật, vốn là sản phẩm của sáng tạo cá nhân, có thể được giải thích bằng tiểu sử và tâm lý tác giả. Các nhà phê bình Mới chống lại sự giải thích nghệ thuật văn chương thông qua những loại sáng tạo tập thể của trí tuệ nhân loại, không mang tính thẩm mỹ trực tiếp, như lịch sử tư tưởng, lịch sử văn hóa, thần học.

Các nhà phê bình Mới đòi lập những lý luận tiếp nhận tác phẩm nghệ thuật thuần túy như một hiện tượng thẩm mỹ, với những phương pháp nghiên cứu văn học của thế kỷ XIX. Họ cho rằng nhiệm vụ chủ yếu của nghiên cứu văn học chính là phải tạo dựng được những phương pháp đọc - phân tích và trên cơ sở đó lý giải văn bản tác phẩm văn học về mặt hình thức phong cách. Cơ sở của nghiên cứu là văn bản phải được tách riêng ra. Họ còn khẳng định rằng chỉ có thể hiểu được ý nghĩa của cái đã được viết ra bằng cách nghiên cứu kỹ lưỡng cấu trúc bên trong của tác phẩm, những nguyên tắc tổ chức, tính hình tượng nghệ thuật của nó. Tác phẩm nghệ thuật là một cấu trúc hữu cơ tồn tại độc lập có giá trị tự thân, giá trị nằm ngay trong chính sự tồn tại của nó; nghệ thuật không phải là sự phản ánh và nhận thức thực tế, mà là phương tiện và mục đích của “thể nghiệm thẩm mỹ”.

“Phê bình Mới” trải qua sự tiến hóa tương đối dài với một số giai đoạn: những năm của thập niên đầu thế kỷ XX được đánh dấu bằng hoạt động của các vị tiên khu như J. E. Spingarn; T. E. Hulme.

Những năm 20: T. S. Eliot, I. A. Richards, W. Empson ở Anh, và cả những người thuộc phái fugitives, phái agrarians, trước tiên là J. C. Ransom và A. Tate ở Mỹ bắt đầu đưa ra những tư tưởng mà những thập niên sau sẽ trở thành nền tảng của “phê bình Mới” với tư cách là một trường phái lý luận văn học.

Những năm 30 - 40, những công trình lý luận cơ bản của “phê bình Mới” ra đời: *Phê bình Mới* (1941) [302], *Thực thể thế giới* (1938) [304] của J. C. Ransom; *Bút ký phản động* (1936) [345] của A. Tate, *Hiểu thơ* (1938) [356]; *Hiểu văn xuôi* (1943) [355] của C. Brooks và R. P. Warren. Những năm 40 - 50 cơ sở toàn bộ hệ thống giảng dạy ở các Trường Đại học và các tạp chí nghiên cứu văn học định kỳ đã được chuẩn bị, “phê bình Mới” đã có những cơ sở báo chí của mình: ở Anh những tạp chí như *The Criterion* (1922 - 1939, tổng biên tập là T. S. Eliot); *Scrutiny* (1932 - 1953), đứng đầu là F. R. Leavis); ở Mỹ - *Southern Review* (1935 - 1942, tổng biên tập là C. Brooks, R. P. Warren); *Kenyon Review* (1938 - 1959, tổng biên tập J. C. Ransom); *Sewanee Review* (1944 - 1945,

tổng biên tập A. Tate). Vào cuối những năm 40 số lượng các nhà nghiên cứu ủng hộ những tư tưởng của phê bình Mới đã tăng mạnh. Trường phái này đã có những tên tuổi mới như R. P. Blackmur, R. Wellek, W. K. Wimsatt, Y. Winters, K. Burke.

Đến giai đoạn những năm 50 “phê bình Mới” đã đánh mất “khí thế cách mạng” của mình, song vẫn còn là khuynh hướng chính trong nghiên cứu văn học ở Mỹ. Xuất hiện những công trình lý luận lớn: *Lý luận văn học* của R. Wellek và O. Warren (1949), *Hình hiệu (icon) của ngôn từ* của W. K. Wimsatt (1954) [327], *Những người bảo vệ thơ ca* của M. Krieger (1956) [228], *Phê bình văn học: lược sử* (1957) của C. Brooks và Wimsatt [369].

Tư tưởng “phê bình Mới” được các môn đồ thế hệ thứ hai và thứ ba của nó tiếp nhận. Đồng thời cũng trong giai đoạn này, những đại diện của thế hệ trước đã bắt đầu vượt ra khỏi những khuôn khổ lý luận của trường phái mà chính họ vạch định. Một trong những người đầu tiên trong số đó là T. S. Eliot vào thời kỳ đó đã viết một loạt những công trình phê bình văn học mang tính định hướng xã hội. F. R. Leavis đi sâu nghiên cứu những vấn đề văn hóa, Y. Winters chú trọng nghiên cứu những vấn đề đạo đức v.v... Những người trung thành với “phê bình Mới” thuộc thế hệ cũ còn lại có J. C. Ransom, A. Tate và C. Brooks, trong đó C. Brooks là người tương đối có ảnh hưởng hơn cả.

Những năm 50 - 60 “phê bình Mới” về cơ bản kết hợp một cách chiết trung với những khuynh hướng phê bình văn học như trường phái thần thoại học và phê bình hiện sinh. Nó đã thôi không còn được xem như một trường phái phê bình văn học độc lập đưa ra được những tư tưởng và phương pháp mới của mình.

Những năm 70 “phê bình Mới” của Mỹ đã đánh mất vị trí thủ lĩnh mà nó chiếm cứ hơn 50 năm ở nước này. Sở dĩ nó ngụt trị được lâu như vậy, vì từ trước tới nay nó là phương pháp phê bình duy nhất được giảng dạy trong các Trường Đại học và cao đẳng như một môn học bắt buộc.

Trong ba thập niên đầu của thế kỷ XX phê bình văn học ở Mỹ nói chung không liên quan tới hoạt động của các Trường Đại học. Nó chỉ bắt đầu chính thức được đưa vào chương trình giảng dạy khi “phê bình Mới” bắt đầu hoạt động. J. C. Ransom, C. Brooks, R. P. Warren và nhiều nhà phê bình cùng chí hướng với họ cũng đã giảng dạy trong các Trường Đại học. Allen Tate, R. P. Blackmur là những thành viên của Viện Hàn lâm khoa học và nghệ thuật của Mỹ. Như vậy các nhà “phê bình Mới” không chỉ xây dựng một trường phái phê bình văn học, mà còn làm một cuộc cải cách trong ngành Sư phạm.

Đối với phần lớn các nhà khoa học những năm 80 “phê bình Mới” được xem như chính là “phê bình văn học”, là thực chất của phê bình văn học như nó vốn có. Sự biến thái như vậy của một trường phái văn học, cái vị thế (status quo) văn hóa mà nó may mắn có được chính là đặc điểm của giai đoạn phát triển hiện nay của nó.

Người thể hiện tư tưởng của “phê bình Mới” gần đây nhất là giáo sư Đại học Tổng hợp California Marry Krieger, người mà vào những năm 70 - 80 đã đem những tư tưởng của chủ nghĩa hình thức dựa trên cơ sở tư tưởng “phê bình Mới” đối lập một cách triệt để với giải cấu trúc luận.

Người tiên khu của trường phái “phê bình Mới” ở Mỹ là Joel Elias Spingarn (1875 - 1938). Những công bố của ông tạo ra một khâu liên tục giữa phương pháp mỹ học của nghiên cứu văn học thời hậu Victoria và phương pháp phân tích văn bản của phê bình Mới. Trong bài giảng mang tính tiên báo nhan đề “*Phê bình Mới*” (1911) Spingarn kêu gọi đánh giá lại một cách cơ bản các phương pháp của trường phái nghiên cứu văn học ấn tượng và thực chứng và đưa ra một số quan niệm sau này được các nhà phê bình Mới phát triển. Ông gần như trình bày lại toàn bộ những luận điểm trong công trình của nhà ngữ văn người Italia B. Croce *Mỹ học như một khoa học về sự biểu hiện và ngôn ngữ học đại cương* (1902) [17] và không phủ nhận ảnh hưởng của nhà ngữ văn người Italia này đối với bản thân khi tự nhận mình là học trò của Croce.

Theo Spingarn, nhà phê bình ấn tượng thường xuyên xa rời tác phẩm, để tập trung chú ý vào bản thân mình, vào những xúc cảm của mình. Còn phương pháp lịch sử “đưa chúng ta ra xa tác phẩm nghệ thuật trong sự kiếm tìm môi trường, thời đại, phạm vi xã hội mà một trường phái mỹ học phải phụ thuộc”. Theo lý thuyết của Croce, tác phẩm nghệ thuật là một hiện tượng thuần ý thức. “Nó không thuộc về lĩnh vực đồ vật, mà thuộc về hoạt động của con người, thuộc về lĩnh vực năng lượng tinh thần của họ”. Một sự kiện thẩm mỹ hoàn toàn là sự biểu hiện những ấn tượng được tái tạo lại. “Chỉ cần chúng ta đạt được tới ngôn từ bên trong, tiếp nhận một cách rõ ràng, sinh động một thân hình hay một bức tượng nào đó, hay cảm nhận được một nét nhạc nào đó, thì lập tức sự biểu hiện đó xuất hiện và được hoàn tất, không cần đến bất kỳ điều gì khác” (Benedetto Croce. - *Mỹ học như là khoa học về sự biểu hiện và như là ngôn ngữ học đại cương*, bản dịch tiếng Nga, M., 1920, f. I., tr. 57) [17].

Nhà phê bình, theo Croce và Spingarn, tiếp theo người nghệ sĩ, cần phải thể nghiệm sự nảy sinh biểu hiện đồng nhất bên trong mình. Anh ta cần phải tái tạo lại những cảm xúc, ấn tượng nhận được khi đọc tác phẩm, và cần phải tìm được cách thể hiện chúng, sau khi đã tạo ra được điều mới mẻ nhưng phù hợp với tác phẩm đã gợi hứng cho anh ta. Chính đây là cơ sở để hiểu tác phẩm nghệ thuật như một thể giới tự trị, tồn tại nội quan. Thực tại hay “vật liệu” được hiểu như “một khối những cảm giác, những ấn tượng mù mờ chưa được xử lý”. Trong một “sự kiện thẩm mỹ”, những cảm giác đó được “tái xử lý” và tạo tác nhờ một yếu tố tích cực ban đầu: trực giác. “Như vậy, sự kiện thẩm mỹ thực ra là hình thức, và chỉ là hình thức mà thôi”.

Nói theo Croce, Spingarn đưa ra quan điểm về tính tương đồng giữa “hoạt động sáng tạo” của nhà văn và “hoạt động phán xử” nơi nhà phê bình. Croce gọi “hoạt động phán xử” là năng khiếu, còn sáng tạo của nhà văn là thiên tài. Spingarn cũng dùng những thuật ngữ tương tự. Hoạt động của nhà văn và của nhà phê bình được ông gọi là một hành vi của “tinh thần sáng tạo”, một cái gì đó tồn tại thuần túy tinh thần. Tuy nhiên tất cả các nhà phê bình Mới người

Mỹ còn lại bằng cách này hay cách khác đều muốn biến cái hành vi sáng tạo tinh thần ấy thành hành vi thực tiễn, biến khái niệm cái đẹp thành một tồn tại hữu hình.

Đối với T. E. Hulme (1833 - 1917), một trong những nhà phê bình Mới trường phái Anh - Mỹ, thì trực giác được coi như một hình thức ngôn ngữ, thậm chí ông còn làm cho nó lệ thuộc vào ngôn ngữ. Ở đây Hulme tỏ ra là một nhà phê bình Mới điển hình hơn Spingarn. Ông cố gắng gắn cách hiểu tác phẩm nghệ thuật như là một hiện tượng thuần nhận thức với cách hiểu tác phẩm nghệ thuật như một cấu trúc ngôn ngữ xác định. Ông muốn nhìn thấy sự tương tượng được thể hiện thành ngôn từ để nó có thể tồn tại được trên thực tế. Lấy "tính tích cực trong hoạt động trí tuệ" bên trong của người nghệ sĩ làm cơ sở, ông bàn về những khả năng của tính tích cực đó đặc biệt trên những kết quả mà nó đạt được khi thực hiện chức năng của mình ở lĩnh vực ngôn ngữ.

Tính nhị nguyên của "phê bình Mới" trong giai đoạn ban đầu của nó thể hiện rõ hơn cả trong các công trình của T. S. Eliot. Một mặt, các phát biểu mang tính lý luận của Eliot trong những năm 10 - 20 đề cập tới hai vấn đề chính: quan niệm về sự sụp đổ tính chỉnh thể trong cảm nhận thế giới (dissociation of sensibility) và quan niệm về tính tương đồng khách thể (objective correlative). Mặt khác, giống như Croce cho rằng nhà thơ vốn dĩ cảm nhận thế giới một cách toàn vẹn (unity of sensibility), theo Eliot, nhà thơ ấy có khả năng thực hiện trong đầu óc của mình sự tích hợp những cảm xúc và lý trí, và nhờ vậy tạo tác được những hình tượng hoàn bị về hình thức, những hình tượng nảy ra từ hàng loạt những xúc cảm hỗn độn.

Nhưng Eliot không thỏa mãn chỉ với một phương diện bên trong như vậy của quá trình sáng tạo xây dựng tác phẩm nghệ thuật. Theo ông, nhà thơ trong khi thể hiện những trạng thái xúc cảm và trí tuệ đã tìm được một tương đồng ngôn từ (objective correlative). "Lý thuyết biểu hiện" của Croce, vốn quen thuộc với chúng ta, được Eliot và Hulme đưa vào phạm vi tồn tại ngôn ngữ học.

Học thuyết về *tương đồng khách thể* của Eliot đã ảnh hưởng tới lý thuyết mỹ học của “phê bình Mới” do liên hệ trực tiếp của nó với cái gọi là “thuyết phi ngã của nghệ thuật”. Eliot phân biệt xúc cảm được thể hiện qua “tương đồng khách thể” trong nghệ thuật với xúc cảm mà nhà thơ hay người đọc từng trải nghiệm trong cuộc sống. Về bản chất của xúc cảm Eliot cũng hiểu như Croce. Theo Eliot, nhà thơ không biểu hiện bản thân, cá nhân mình, anh ta là kẻ trung gian (medium) đặc biệt, trong đó “những ấn tượng và kinh nghiệm liên hợp với nhau một cách bất ngờ”. Ta đọc Croce có đoạn như sau: “Xúc cảm hay dự vọng có một mối liên hệ đặc biệt với lĩnh vực vật liệu phong phú mà người nghệ sĩ xâm nhập vào bằng toàn bộ bản thể tâm lý của mình; sự thờ ơ hay là điềm tĩnh liên quan tới một hình thức mà nhờ nó người nghệ sĩ khắc phục được sự rối loạn của những tình cảm và cảm xúc, chế ngự được chúng” [17, tr. 25]. Sự khác nhau chỉ là ở chỗ, đối với nhà phê bình lãng mạn mới B. Croce, cái hình thức này tồn tại không mang tính vật thể, mà thuộc về tinh thần.

Nhà phê bình tân cổ điển Eliot thì biến “sự kiện thẩm mỹ bên trong thành sự kiện thẩm mỹ bên ngoài” với sự giúp đỡ của một “trung gian” thực, một “tương đồng khách thể”. Eliot cũng như Hulme, mang quan điểm của chủ nghĩa thực chứng mới về ngôn ngữ đặt làm nền tảng cho “lý thuyết biểu hiện” truyền bá rộng rãi trong 1/4 đầu thế kỷ XX. Từ sự kết hợp này ông cố gắng phục hồi lại một loại chủ nghĩa tân cổ điển trong lý luận mỹ học về nghệ thuật. Sự phối hợp chiết trung giữa những quan niệm lãng mạn mới, cổ điển mới và thực chứng mới trong lý thuyết mỹ học của Hulme và Eliot đã làm họ nổi bật lên với tư cách là các nhà “phê bình Mới”, điển hình trong những năm 20.

“Phê bình Mới” bắt đầu được coi là một trường phái với hoạt động của Ivor Richards (1893 - 1979). Nhiệm vụ chính mà Richards đặt ra cũng là nghiên cứu ngôn ngữ thơ. Nhưng ông tiếp cận vấn đề khi đã nắm được những thành tựu của khoa học tân tiến - tâm lý học hiện đại và ngữ nghĩa học. Cũng giống như Eliot, Richards tin tưởng rằng thơ ca có khả năng “làm cho con người tiếp nhận được

thế giới một cách toàn vẹn". Tác phẩm nghệ thuật càng gây được nhiều xung động tâm lý, càng quan trọng. Điều chủ chốt giúp tác giả gây được những hiệu ứng tổng thể, chính là ngôn từ được lựa chọn một cách chính xác. Tuy nhiên, mỗi từ riêng lẻ trong tác phẩm văn học chỉ có thể có nghĩa nhờ chức năng của nó trong văn cảnh chung của tác phẩm. Mối liên hệ qua lại giữa các văn cảnh là cơ sở của cách tiếp cận ngữ nghĩa học của Richards đối với tác phẩm. Cơ chế của tương tác này được xác định một mặt bởi mỗi người đọc mang vào tác phẩm một phức hợp những văn cảnh của mình, và hiển nhiên là nằm ngoài sự kiểm soát của tác giả, nhưng mặt khác, ở ngôn từ của tác phẩm văn học chứa đựng những văn cảnh mà tác giả kiểm soát được. Kết quả của mỗi tương tác này là mỗi người đọc tiếp nhận tác phẩm theo cách riêng của mình, không giống như tác giả mong đợi, cũng không giống với những độc giả khác. Giá trị của tác phẩm nghệ thuật, theo Richards, là ở vai trò chức năng của các thành tố riêng biệt giúp nhận được văn cảnh tổng thể những xung động. Tính chỉnh thể của văn cảnh thể hiện ở sự hài hòa hữu cơ, nhờ đó nó đứng cao hơn một tập hợp đơn giản các bộ phận. Chỉ bằng cách đọc nhiều lần và đọc kỹ văn bản tác phẩm mới tiếp nhận được tính chỉnh thể đó.

Cùng với phê bình phản lãng mạn của Eliot và Hulme, phê bình phân tích văn bản của Richards đã xác định một khuynh hướng nghiên cứu chung cho nhóm fugitives - những nhà nghiên cứu văn học đã nhóm lại vào những năm 20 xung quanh tạp chí *Người chạy trốn* ("*The Fugitive*"). Hoạt động của các nhà fugitives là xướng lập về phương diện phương pháp khuynh hướng tư tưởng phê bình văn học ở Mỹ, đó là "phê bình Mới" mà về sau sẽ mang tới cho khuynh hướng này sự xác định về phương pháp và cho phép đưa thuật ngữ "phê bình Mới" vào ngoặc kép. Các thủ lĩnh và những thành viên tích cực nhất của nhóm: J. C. Ransom, A. Tate, R. P. Warren, D. Davidson, muộn hơn là C. Brooks.

Vào những năm 20, nhóm này phát triển từ những đối kháng với "sự bành trướng dung tục" và quá trình công nghiệp hóa của

một miền Nam mới, tới những năm 30 nó đã chuẩn bị câu trả lời về nông nghiệp cho cuộc khủng hoảng xã hội, và điều này đã làm các nhà thơ, các nhà phê bình của nó trở thành những lãnh tụ tinh thần tích cực của miền Nam. Vào những năm 40 những người fugitives xây dựng một lý thuyết thờ ơ với những làn sóng xã hội khi đó và ít nhiều thuần nhất, có cùng tên với công trình của Ransom “*Phê bình Mới*” (1941). Cái tên này lập tức được tiếp nhận trong các nhóm phái văn học. Thực ra, cái tên này đã từng xuất hiện từ năm 1911, khi Spingarn cho đăng tải các bài giảng của mình. Gia nhập nhóm fugitives là đông đảo các nhà phê bình, các nhà văn, nhà thơ. “*Phê bình Mới*” có cơ quan in ấn, xuất bản riêng của mình.

Nhờ có những hoạt động của những người fugitives từ năm 1935, trung tâm của “*phê bình Mới*” được chuyển từ Anh sang Mỹ. Thời kỳ đó, “*phê bình Mới*” của Mỹ chưa có đủ bản sắc riêng của mình. Các nhà phê bình theo trường phái này đã cố gắng tổng hợp tư tưởng phê bình Mới của Eliot, Hulme, Richards, W. Empson. Do vậy trường phái “*phê bình Mới*” của Mỹ mang tính chất chiết trung. Nhưng những người Mỹ này đã thành công trong việc kết hợp những ảnh hưởng khác nhau. Điều này cho phép nghiên cứu hoạt động sáng tạo của họ như một khuynh hướng xác định trong sự phát triển của ngành phê bình văn học ở Mỹ, và như một phương pháp luận.

Luận điểm chung nhất và cơ bản nhất trong lý luận nghệ thuật của phê bình Mới là sự *đọc kỹ* (close reading), sự nghiên cứu khép kín văn bản của tác phẩm nghệ thuật. Nền tảng phân tích của phê bình Mới là: phương pháp nghiên cứu phân tích văn bản được cô lập khỏi các hiện tượng của thực tại và đời sống của nhà văn. Cách tiếp cận của bất cứ phương pháp nghiên cứu văn học truyền thống nào ở cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX mà các nhà phê bình Mới đã bàn đến, đều bị họ bác bỏ bởi nó đã “phủ nhận tính tự trị của nghệ sĩ với tư cách là một con người, bị hòa lẫn vào đối tượng nghệ thuật như nó vốn vậy, và tính tự trị của bản thân đối tượng nghệ thuật ấy vốn tồn tại như một mục đích tự thân” [301, tr. 463]. Ransom

khẳng định rằng, khi thâm nhập vào mình chất liệu sống này hay chất liệu sống khác, tác phẩm nghệ thuật về sau trong sự tồn tại của mình sẽ đánh mất mọi sự liên hệ với thực tiễn và sống theo những quy luật của mình như một chỉnh thể tự tại nào đó. Đối với các nhà “phê bình Mới” tác phẩm nghệ thuật tồn tại một cách tự trị. Và giá trị của nó không phải ở chỗ nó mang trong mình sự phong phú đa dạng của thế giới khách quan trong một hình thức biểu cảm cụ thể, không phải ở chỗ trong cái hình thức không lặp lại này có tất cả ý nghĩa, tư tưởng, mà là ở chính cái sự kiện sự tồn tại của chính bản thân nó. Như nhà thơ Mỹ A. MacLeish đã nói: “Tác phẩm cần phải có không phải là một nghĩa gì đấy, mà là tồn tại”. Tư tưởng này được một trong các nhà phê bình Mới là I. Richards củng cố, nâng thành luận điểm: “Điều quan trọng không phải tác phẩm nói về điều gì, mà là nó tồn tại”. Quy chế bản thể luận được dùng cho tác phẩm nghệ thuật. Nó tồn tại trong một cấu trúc xác định như một sự kiện thuần túy và tự thân khép kín của nhận thức. Chính cái cấu trúc này là đối tượng nghiên cứu của phê bình.

Nhiệm vụ phương pháp luận của nhà phê bình chính là tìm được “cách thức tồn tại” (mode of existence) của cấu trúc tác phẩm. Trong thơ “cách thức tồn tại” của cái cấu trúc này nằm ở nhịp điệu, khổ thơ, uyển ngữ; trong văn xuôi – ở hình thức không gian, điểm nhìn, ở sự tổ chức chất liệu mang tính kịch v.v... Cấu trúc của tác phẩm có thể tồn tại như một dạng tổ chức đặc biệt những hình tượng, những tượng trưng, kể cả việc chuyển chúng vào hình thức huyền thoại.

Những nguyên tắc cơ bản của lý thuyết phê bình Mới gồm:

1. Tác phẩm nghệ thuật là khách thể chứ không phải thông báo.
2. Với tư cách là khách thể, tác phẩm nghệ thuật tồn tại biệt lập đối với nhà nghệ sĩ giống như “đồ nữ trang đối với thợ kim hoàn”.
3. Tác phẩm nghệ thuật tồn tại như một khách thể biệt lập với nghệ sĩ, có một cấu trúc toàn vẹn và hữu cơ.

Nguyên tắc đầu tiên của lý thuyết phê bình Mới - đó là kết luận rút ra từ việc các nhà phê bình Mới thử nghiệm “biện hộ thi ca trong

định hướng khoa học thế kỷ XX". J. C. Ransom xem xét những chi tiết của thơ giống như máu thịt kinh nghiệm, đắp vào bộ xương của những quan niệm khoa học. Thi ca đó là "thực thể thế giới". Mối tương quan giữa tư tưởng và chi tiết trong tác phẩm nghệ thuật là tri thức bản thể về thế giới, làm cho thế giới trở thành một "bức tiểu họa" và vì vậy trở thành những cấp độ của cái bản thể phổ quát, bao trùm. Nói cách khác, tác phẩm nghệ thuật cấp cho chúng ta tri thức. Tính chất của tri thức này được xác định bởi luận điểm đặc trưng cho phê bình Mới xem *thơ ca với tư cách là tri thức* (poetry as knowledge). Dựa vào Kant, C. Brooks, R. P. Warren, R. Blackmur và những người khác khẳng định rằng bản thân thực tại cũng là một cấu trúc những chuẩn mực nhất định. Tác phẩm nghệ thuật dường như đã trình diện mình "bằng sự đúc rút hài hòa kinh nghiệm thực tiễn". Sự nhận thức thực tại được thực hiện với sự trợ giúp của *hình thức hữu cơ* – đó chính là cốt lõi của quan niệm "thơ như là tri thức" của trường phái "phê bình Mới".

Quan niệm về "hình thức hữu cơ" – là một quan niệm phổ biến nhất, đồng thời lại mâu thuẫn nhất trong toàn bộ lý thuyết của "phê bình Mới". Tuy nhiên, nếu sử dụng hình thức này tách rời với phương pháp luận chung của phê bình Mới, thì nó hứa hẹn sẽ thâm nhập sâu sắc vào tác phẩm nghệ thuật. Trong bài báo *Mĩa mai (irony) như một nguyên tắc của kết cấu* (1937), C. Brooks viết: "Những thành tố riêng của tác phẩm nghệ thuật gắn với nhau không phải như những bông hoa trong một bó hoa, mà như những bộ phận của cái cây đang nở hoa" [69, tr. 85]. Phân tích tác phẩm nghệ thuật cần phải bắt đầu từ những đơn vị tương đối phức tạp, hơn là làm một phép cộng nội dung và hình thức. Sự phân tích này cần phải được bắt đầu từ sự phê bình cái cấu trúc mang tính bản thể, từ sự phê bình lý giải tác phẩm nghệ thuật như là một "phương thức tồn tại" (self-contained mode of existence) hoàn toàn khép kín, độc lập, như Ransom đã khẳng định. Trong cách tiếp nhận tác phẩm nghệ thuật như một "khách thể thẩm mỹ" tồn tại độc lập mà các nhà "phê bình Mới" đưa ra, cần phải xem xét tới phương thức "cùng chung sống" của nội dung và hình thức trong tác phẩm nghệ thuật. Đối với "phê bình Mới" (mà trước tiên

là C. Brooks, người mà trong các công trình của mình đã ghi nhận thuyết “hình thức hữu cơ” rõ ràng hơn cả) cái “hình thức hữu cơ” đó đã phục vụ cho quan niệm mà nhờ đó có thể tổng hợp những quan điểm khác nhau, đồng thời chính vì vậy có thể tránh bớt trong chừng mực nào đó những lời quở trách về tính chất quá ư chiết trung của trường phái phê bình văn học này.

Ở C. Brooks những quan niệm mà ông tiếp nhận được từ Croce, Hulme, Eliot, Richards đã gắn kết lại trong một phương pháp luận rõ ràng hơn những người khác. Ông đưa ra lý thuyết về mĩa mai đã có ảnh hưởng mạnh mẽ đến toàn bộ hoạt động thực tiễn của “phê bình Mới” ở Mỹ.

Brooks đưa vào quan hệ mang tính văn cảnh giữa tác phẩm và người đọc (mà Richards đã nói tới), yêu cầu của Hulme về tính tươi mới của những thể hiện bằng ngôn ngữ nghệ thuật, về lượng dự trữ từ vựng đặc biệt của người nghệ sĩ thường chống lại những hình thức bó buộc của ngôn ngữ vốn tuân theo những bó buộc về tư tưởng. Ngoài ra, Brooks chuyển cuộc tranh cãi do Richards khởi xướng về mối quan hệ bên ngoài giữa tác phẩm nghệ thuật và người đọc, vào mối quan hệ giữa tác phẩm nghệ thuật và cuộc sống. Chính nhờ sự thừa nhận một cách rõ ràng mối quan hệ giữa tác phẩm nghệ thuật và thực tại trong sự kết hợp với những lý giải về “hình thức hữu cơ” của nghệ thuật mà “phê bình Mới” đã lôi cuốn được các nhà nghiên cứu văn học khác nhau.

Brooks đổi lập tính phức tạp về kết cấu của tác phẩm nghệ thuật với cái gọi là *heresy of paraphrase* (dị biệt của diễn giải) hoặc bất cứ ý đồ nào lược quy tác phẩm nghệ thuật vào cơ sở ý nghĩa của nó. Tác phẩm chân thực, ông nói, là khi nó có được *sự tương đồng khách thể*, tổng thể các từ và ký hiệu mà khi đọc chúng ở người đọc này sinh hàng loạt các liên tưởng tình cảm và tư tưởng. Không phủ nhận những vay mượn của Eliot, và cũng không né tránh ảnh hưởng của cả Richards, Brooks đã chuyển lý thuyết “tương đồng khách thể” của Eliot sang lý thuyết văn cảnh: nội dung của tác phẩm chịu ảnh hưởng của văn cảnh và ý nghĩa của nó bị biến đổi trong sự phụ thuộc đó.

Nếu như Eliot trong quan niệm “tương đồng khách thể” của mình đã hiện diện như một nhà cổ điển mới, thì Brooks trong lý thuyết văn cảnh của mình lại hiện diện như một nhà hình thức. Ông ít bị chìm đắm vào việc đi tìm một “trung gian” ngôn từ thích hợp cho sự thể hiện những cảm xúc trong nghệ thuật, nhưng lại chìm ngập nhiều hơn vào việc tìm tòi sự tổ chức ngôn ngữ để cứu nó khỏi bị “nghèo” đi bởi cách sử dụng hàng ngày (điều các nhà hình thức Nga gọi là tự động hoá - DTA). Để đạt được điều này cần dùng tới tính ám dụ, bóng gió (irony). Ám dụ là một nguyên tắc cấu thành toàn bộ văn cảnh tác phẩm. Đối với Brooks, tác phẩm nghệ thuật là một cấu trúc hữu cơ mang tính văn cảnh của những hình thức ngôn ngữ chưa bị cố định hóa, những hình thức này có được nhờ vào sự gắn bó bởi các mối quan hệ mang tính ám dụ (irony) và các dạng của nó: nghịch lý, đa nghĩa, ẩn nghĩa v.v... Theo lý thuyết của Brooks, bản chất của tác phẩm nghệ thuật đó là sự đồng thuận mang tính văn cảnh của các yếu tố, đối lập với thực tiễn bởi bản thể hoàn chỉnh, độc lập của mình. Nội dung chỉ là một yếu tố đồng đẳng với các yếu tố khác, phụ thuộc vào áp lực của cấu trúc văn cảnh, chứ không đóng vai trò xác định nó. Nội dung không phải là cơ sở đề tài-tư tưởng của tác phẩm được củng cố trong một hình thức xác định, mà chỉ hoặc là một trong những yếu tố của cấu trúc hình thức, hoặc là kết cấu tổ chức của toàn bộ tác phẩm. Về thứ hai này, nếu thực hiện được thì quả là lý tưởng, là vì như vậy tác phẩm đã đạt được sự đồng nhất tuyệt đối giữa hình thức và nội dung. Như vậy, phạm trù nội dung hoàn toàn được thay bằng hình thức. Tuy nhiên, những ví dụ loại này các nhà phê bình Mới chỉ có thể lấy từ nghệ thuật hiện đại chủ nghĩa mà đối với nó, “phê bình Mới” là sự song hành về mặt lý luận.

Như vậy, “phê bình Mới” của Mỹ xem xét tác phẩm nghệ thuật như một “khách thể thẩm mỹ”. Được thể hiện bằng “ngôn ngữ nghệ thuật”, “khách thể thẩm mỹ” này tồn tại độc lập với người sáng tạo ra nó và hoàn cảnh xung quanh trong những dạng kết cấu khác nhau của “hình thức hữu cơ”. Có được quy chế bản thể, tác phẩm nghệ thuật thông qua hình thức này cung cấp một tri thức đơn nhất

về thế giới. Con đường lĩnh hội tri thức này là nhận thức bản thân cấu trúc, tức là tìm được phương thức tồn tại của nó. “Phê bình Mới” đưa ra phương pháp phân tích cấu trúc, phương pháp này chung quy là phát hiện ra trong tác phẩm nghệ thuật cái gọi là trung tâm hữu cơ, nơi dường như diễn ra sự kết hợp cao nhất nội dung và hình thức. Gắn với điều đó, tất cả các thành tố của tác phẩm được đánh giá là đều có hướng vận động và gia tốc của mình. Điểm hội tụ các “vector” đó được củng cố trong không gian cấu trúc của tác phẩm, được ghi nhận như tụ điểm của “trung tâm nghĩa” của nó.

“Phê bình Mới” còn được phát triển ở một số nước khác, trước hết là Italia và Pháp. Các đại diện của trường phái “phê bình Mới” châu Âu đưa ra bức tranh về lịch sử và cội nguồn phát sinh của nó khác với dạng phê bình Mới trường phái Anh - Mỹ, tuy nhiên sự gần gũi về mặt phương pháp luận của các nhánh “phê bình Mới” được xác định bởi mục đích, nhiệm vụ và những nguyên tắc tiếp cận của các môn đồ của nó trong khi phân tích tác phẩm nghệ thuật.

Ở Italia những thành viên trung thành nhất của “phê bình Mới”, giống như ở Anh và Mỹ, là giới học giả ở đại học. Ngược lại, ở Pháp, các nhà khoa học tại các Trường Đại học lại kịch liệt công kích trường phái phê bình này. Trong dạng thuần khiết nhất “phê bình Mới” ở Pháp chỉ tồn tại khoảng nửa thập niên và những nghiên cứu có giá trị nhất của nó thuộc lĩnh vực cốt truyện. Vào những năm 70 trường phái này không đưa ra được những tư tưởng mang tính phương pháp luận độc đáo nữa và đã có những thay đổi cơ bản. “Phê bình Mới” Pháp mà đại diện là Tz. Todorov và R. Barthes đã đưa ra những quy luật tổng quan của việc kiến tạo các hình thức văn học, một thứ “hình thái học” chung cho văn học với tư cách đối tượng đặc biệt của khoa học. “Phê bình Mới” của Mỹ không đặt cho mình nhiệm vụ ấy.

E. A. TZURGANOVA

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Các nhà Fugitive

[Nga: Фьюджитивисты; Anh: Fugitives] – nhóm các nhà văn và các nhà phê bình, vào năm 1920 đã liên kết với nhau xung quanh tạp chí *Người chạy trốn* (“*The Fugitive*”, 1922 - 1925). Hoạt động của họ là giai đoạn đầu tiên của khuynh hướng tạo dựng phương pháp luận cho tư tưởng phê bình văn học Anh - Mỹ, khuynh hướng này về sau được gọi là “phê bình Mới”.

Những năm 20, các nhà fugitives tập hợp lại trong Trường Đại học Tổng hợp Vanderbilt, thành phố Nashville (bang Tennessee). Họ có ảnh hưởng rất lớn tới việc xem xét lại lý luận văn học đại cương ở Mỹ và việc giảng dạy văn học trong các Trường Đại học và cao đẳng. Những người lãnh đạo và là những thành viên tích cực nhất của nhóm gồm John Crowe Ransom, Allen Tate, Robert Penn Warren, Donald Davidson, gia nhập vào nhóm muộn hơn còn có Cleanth Brooks. Giữa nhiều tên tuổi khác nổi bật lên A. L. Litl, nhà văn, tác giả những truyện rất ngắn, giảng viên môn Lịch sử văn tự; M. Moore, bác sĩ tâm lý ở thành phố Boston và là tác giả của nhiều bài sonnet, W. Elliot là nhà sư phạm; S. Johnson - một cây bút tiểu thuyết và là viên chức hành chính của Trường Đại học Vanderbilt. Việc có ngần ấy con người tài năng tập hợp vào một Trường Đại học trước đó chưa hề có tiếng tăm về các công trình sáng tạo, đã trở thành một hiện tượng nổi bật trong văn học miền Nam nước Mỹ (và cả Hoa Kỳ nói chung). Nhờ hoạt động của họ mà văn học miền Nam nước Mỹ đã bước vào giai đoạn vươn lên sau một thời gian dài trì trệ sau thất bại của cuộc nội chiến 1861 - 1865.

Hoạt động tích cực của các văn nghệ sĩ, trước hết là các nhà thơ Mỹ, trong thập niên thứ hai của thế kỷ XX đã có ảnh hưởng tới việc hình thành nhóm “fugitives”. Từ 1912 đến 1916 lần lượt ra đời các hợp tuyển đầu tiên của phái hình ảnh và các tập thơ đầu tiên của những nhà thơ lớn như Frost, Lindsay, E. Lee Masters, Fletcher, Conrad Aiken, R. Jeffers, Archibald MacLeish, C. Sandburg. Hàng loạt các tạp chí thơ xuất hiện. Làn sóng quan tâm chưa từng có tới thơ ca đã có một cú va đập mới nhờ hoạt động của Amy Lowell ở Boston, ở Greenwich, Willadge ở Chicago và nhanh chóng lan tới tận San Fransisco. Cho tới năm 1920, chỉ có một mình miền Nam là

chưa bị lây nhiễm “nạn dịch” thơ ca đó. Và cũng chỉ có một cái tỉnh lẻ bé nhỏ có tên Nashville là hưởng ứng làn sóng thơ ca đang dâng trào đó.

Vấn đề là ở chỗ, trong lĩnh vực kinh tế, Nashville là thành phố miền Nam đầu tiên vươn lên phía Bắc. Nó nhanh chóng từ một thị trấn gia trưởng trở thành một trung tâm buôn bán những mặt hàng sản xuất được như lúa mì, thuốc lá, bông vải và các thứ đồ uống. Những căn nhà tư cũ kỹ được thay bằng những tòa nhà chọc trời; loại hình kinh tế già cỗi được thay bằng kiểu mẫu công nghiệp của miền Bắc và phương Tây. Tầng lớp trí thức có tinh thần yêu nước và tinh thần địa phương tập trung xung quanh Trường Đại học Vanderbilt cảm thấy cần phải phản ứng trước những nền tảng rệu rã của miền Nam già cỗi. Các nhà thơ và các nhà phê bình của Trường Đại học bằng mọi giá cố gắng bảo vệ truyền thống gia trưởng đã được lý tưởng hóa của những người miền Nam. Họ chấp nhận việc xây dựng trong trí tưởng tượng của mình một lý tưởng lãng mạn, dựa vào thiên truyền thuyết về một miền Nam điền viên mà biểu hiện hợp pháp của nó là quan niệm về một “xã hội theo kiểu truyền thống”, và A. Tate ủng hộ quan niệm này.

Các nhà văn miền Nam cảm nhận được nhu cầu nóng bỏng xuất phát từ hai nguyên nhân trong sáng tác văn học. Họ tập hợp lại trong Trường Đại học Vanderbilt để lập cơ quan in ấn và tuyên bố chương trình hành động của mình. Ý tưởng thành lập tờ tạp chí là của J. C. Ransom. Tên gọi của tạp chí “*Người chạy trốn*” chủ yếu xác định tính chất thoát ly của nó. Các nhà Fugitives, một mặt, muốn trốn chạy khỏi văn minh tư sản đương thời đang bộc lộ trong việc công nghiệp hóa cưỡng bức miền Nam; mặt khác họ lại cũng muốn chạy khỏi một miền Nam già cỗi bị mất uy tín bởi nội chiến, và chạy khỏi thứ văn hóa tinh tế - tao nhã của đạo Bà La Môn vốn từng cạnh tranh với thị hiếu thời Victoria.

Hoạt động thực tiễn của các nhà fugitives rất gần gũi với những quan điểm mỹ học của T. E. Hulme, T. S. Eliot, I. Richards. Nhưng các nhà phê bình miền Nam không thể gắn bó cái chung tập hợp họ lại với nhau với cái riêng của từng người trong số họ. Trong suốt 5 năm tồn tại, tạp chí *Người chạy trốn* đã rơi vào cực đoan. Những số đầu

tiên của tạp chí in thơ của các thành viên fugitives dưới những biệt hiệu khiến độc giả lầm tưởng đó là thơ của một tác giả. Sáng tác của Ransom đã có ảnh hưởng mạnh tới sáng tác của cả nhóm. Những số sau được T. S. Eliot hiệu đính, vì một người nổi tiếng khác trong nhóm là A. Tate đã chọn ông làm mẫu để bắt chước phong cách. Cho đến năm 1924, mỗi thành viên trong nhóm đều chọn cho mình một lý thuyết thơ riêng mà tạp chí không thể nào tập hợp lại được. Cho đến năm 1926, tạp chí chấm dứt hoạt động. Thời kỳ fugitives của một nhóm lớn các nhà phê bình ở miền Nam cũng chấm dứt. A. Tate chuyển đi New York, Warren đi California, Ransom đi Oxford, chỉ còn một mình Donald Davidson ở lại Vanderbilt.

Các nhà phê bình Mỹ bắt đầu lên tiếng trên tạp chí *The Fugitives* được coi là nhóm phê bình duy nhất trong lịch sử văn học ở Mỹ, mặc dù hoạt động của họ mang tính chất địa phương, chỉ tồn tại có năm năm và trên thực tế trong giai đoạn đó nó chưa được các báo chí ghi nhận. Mặc dù sau này họ không còn tạp chí chuyên ngành định kỳ của mình, mặc dù họ tản mác trên khắp đất nước, song các nhà fugitives cũng đã không ít lần cùng xuất bản những công trình chung. Bốn người trong số họ: Ransom, Tate, Warren, Davidson tham gia phong trào ruộng đất cuối những năm 20 đầu những năm 30; mười một người cho ra cuốn sách *Fugitives: hợp tuyển thơ* vào năm 1928; mười hai nhà thơ và nhà phê bình là đồng tác giả của tuyển tập *Tôi giữ lập trường của tôi* (1930) [191]; năm 1936 C. Brooks tham gia cùng với họ in tập sách về ruộng đất thứ hai *Ai làm chủ nước Mỹ?* [364]. Cuối cùng, vào năm 1956, tức hơn 30 năm sau cuộc tranh luận đầu tiên về thơ của fugitives, tại Nashville gần hai chục người một lần nữa lại tập họp ở Trường Đại học tổng hợp Vanderbilt. Hiệp hội khoa học Mỹ đã mời những người fugitives tham gia cuộc hội nghị kéo dài ba ngày. Họ cần phải để lại những tư liệu, hồi ức về hoạt động của mình vào những năm 20. Năm 1959 cuốn sách chung của họ ra mắt với nhan đề *Cuộc gặp gỡ của các thành viên fugitives. Những cuộc truyện trò ở Vanderbilt*.

E. A. TZURGANOVA

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Lầm lẫn, dị biệt

- [Nga: Заблуждение, Ересь; Anh: fallacy, heresy] – những thuật ngữ của “phê bình Mới” được sử dụng để nói về những lầm lẫn và sai phạm của nghiên cứu văn học truyền thống. Phê bình Mới đã tạo ra hơn 10 thuật ngữ để miêu tả, giải thích hai từ Fallacy (lầm lẫn) và heresy (dị biệt) này, bản thân số lượng các thuật ngữ đã xác nhận khuynh hướng của “phê bình Mới” chống lại nghiên cứu văn học truyền thống. Tính phủ định trong đánh giá của các thuật ngữ bộc lộ rất rõ nét, nhất là thuật ngữ “heresy” là thuật ngữ có thể coi như sự diễn dịch khái niệm “fallacy” ra ngôn ngữ hình tượng. Tuy nhiên, sự thay thế của các thuật ngữ này không hợp lý cho lắm. Việc phiên dịch thuật ngữ gặp khó khăn ở chỗ không thể giữ được gốc tích của nó¹; để truyền đạt đúng ý nghĩa của thuật ngữ đành phải sử dụng kiểu mô tả.

“Lầm lẫn về hình thức biểu hiện” (fallacy of expressive (imitive) form) là thuật ngữ nhằm phê phán cái tín niệm cho rằng nếu như nhà thơ có điều gì đó để nói, thì chất liệu tự nó phải tìm được cho mình hình thức thể hiện cần thiết. Trong tất cả những quan điểm khác nhau của “phê bình Mới” về hình thức thì thái độ chung nhất của nó đối với hình thức là xem nó như hình thức “tồn tại” chứ không phải như hình thức “biểu hiện”. Chính vì vậy mà hình thức là cái không thể tìm ra, cũng không thể bị đồng nhất với chất liệu của tác phẩm nghệ thuật; hình thức là một hiện tượng bản thể luận.

“Lầm lẫn về ý nghĩa” (fallacy of denotation) gắn với lỗi đánh giá coi thường sự phong phú về hàm nghĩa có trong ngôn từ nghệ thuật của tác phẩm.

“Lầm lẫn về giao tiếp” (fallacy of communication) liên quan tới việc sử dụng hình thức mang tính nghệ thuật để truyền đạt nhưng tư tưởng

¹ Từ tiếng Anh *heresy* sang tiếng Nga người ta dùng dạng chuyển âm (EPECb). Sở dĩ như vậy vì gốc Hy Lạp của từ này - *hairesis*, chỉ một tín ngưỡng đặc biệt, chệch ra ngoài các giáo điều và dạng thức của tôn giáo thống trị, vì vậy có nghĩa là *dị giáo*. *Heresy*, do vậy chỉ có nghĩa trong xã hội trung đại, chỉ một dạng phản kháng giáo hội thần quyền. (N.D.).

và tình cảm vốn thích dụng hơn cho các văn bản khoa học hay các văn bản phi nghệ thuật khác (tiêu biểu hơn cả là cho thi ca chính luận).

Thuật ngữ “dị biệt giao tiếp” (heresy of communication) của các nhà “phê bình Mới” ám chỉ lỗi nặng hơn trong xác định bản chất của tác phẩm nghệ thuật, đó chính là quan niệm sai lầm cho rằng dường như tác phẩm nghệ thuật đưa ra một tư tưởng hay một mớ tư tưởng, trang điểm cho nó để lôi cuốn người đọc, trong khi “tác phẩm nghệ thuật chỉ là cái mà nó vốn có” (C. Brooks). Nói cách khác, nhà thơ không thông báo một điều gì nhờ vào bài thơ, mà bài thơ tự nó là một “thông điệp”, tác phẩm văn học tồn tại như một khách thể thẩm mỹ, độc lập với cá nhân người sáng tạo ra nó và cá nhân tiếp nhận nó là người đọc hoặc nhà phê bình.

Một nhóm các thuật ngữ xác định những lỗi của giới nghiên cứu văn học trong đánh giá tác phẩm nghệ thuật, đó là “lầm lẫn cảm xúc” (affective fallacy), một thuật ngữ do W. K. Wimsatt đưa ra, chỉ sự đánh đồng việc cảm thụ tác phẩm nghệ thuật bằng xúc cảm (hoặc ấn tượng) với giá trị của nó. Sự đồng nhất bắt đầu từ ý đồ lấy tác động tâm lý làm căn cứ đưa ra các tiêu chuẩn đánh giá tác phẩm và kết cục là dẫn tới chủ nghĩa ấn tượng và chủ nghĩa tương đối trong đánh giá và lầm lẫn về giá trị thực của tác phẩm.

“Lầm lẫn trong ý đồ” (intentional fallacy): Theo theo ý kiến của các nhà “phê bình Mới”, đó là cách hiểu không đúng về vai trò của dự đồ tác phẩm, là niềm tin cho rằng chỉ cần thông qua việc nghiên cứu ý đồ của tác giả là dường như có thể xâm nhập vào bản chất sáng tác nghệ thuật. Việc nhà thơ giải thích về những ý đồ của mình, giống như bất cứ những phát biểu nào khác, chỉ là đối tượng phân tích cho nhà ngôn ngữ hay nhà tâm lý, chứ không cần gì cho việc phân tích văn bản tác phẩm. Cũng không cần thiết như vậy là những thông tin về tiểu sử và những thông tin về lịch sử xây dựng tác phẩm nghệ thuật. Một lỗi lầm phổ biến trong phê bình là việc đánh giá lại những thông tin về tiểu sử và “nguồn cội”, được các nhà “phê bình Mới” xác định là “biographical fallacy” và “genetic fallacy”. Đọc ra chất liệu của đời sống từ trong tác phẩm nghệ thuật,

theo ý kiến của A. Tate, là “dị biệt thực chứng chủ nghĩa” (positivist heresy). Như vậy, giá trị thẩm mỹ thoát kỳ thủy thuộc về tác phẩm nghệ thuật; trong ý nghĩa phổ biến thì nó là tuyệt đối và không bị lẫn lộn bởi sự phụ thuộc vào thị hiếu riêng của từng người đọc. Không hiểu điều này sẽ dẫn tới “dị biệt về chủ nghĩa tương đối phê phán” (heresy of critical relativism).

Ju. V. PALYEVSKAYA

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Dị biệt diễn giải

[Nga: Ересь парафразы; Anh: heresy of paraphrase] – thuật ngữ của “phê bình Mới”, nhằm chống lại tín niệm cho rằng có thể truyền đạt bản chất của tác phẩm nghệ thuật ở dạng trình bày tóm tắt nội dung của nó. Các nhà “phê bình Mới” cho rằng diễn giải tác phẩm văn học, sử dụng những thuật ngữ và những cấu trúc không nội quan với tác phẩm chỉ phá vỡ tính chỉnh thể nghệ thuật của nó, thay thế bản chất của tác phẩm bằng cái vỏ biểu kiến bề ngoài.

C. Brooks khẳng định rằng tác phẩm nghệ thuật không thể bị lược quy vào căn bản nghĩa của nó. Tác phẩm nghệ thuật “nói lên chính cái điều nó nói” [71]. Ông đem cơ sở đề tài của tác phẩm đối lập với tính phức tạp của cấu trúc tác phẩm mà những nghĩa phụ trợ (connotative) được kết hợp hài hòa. Trong khi phân tích những nghĩa phụ trợ và nghĩa chính (denotative) của ngôn từ trong tác phẩm và tương quan giữa chúng, nhà phê bình Brooks gây được ấn tượng về văn cảnh tác phẩm nghệ thuật như một chỉnh thể phức tạp hơn hẳn so với “sự dị biệt của diễn giải”. A. Tate cho rằng “Cả tác giả, cả người đọc đều không biết gì hơn về tác phẩm ngoài ngôn từ của chính nó” [344]. Theo I. Richards, “thi ca là phương tiện phát ngôn” [307].

Các nhà “phê bình Mới” xem sự diễn giải (paraphrase) chỉ như một sự giải thích (xem: *lầm lẫn, dị biệt*).

E. A. TZURGANOVA

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Đọc kỹ

[Nga: Тщательное прочтение; Anh: close reading] – phương pháp làm việc với văn bản trong “phê bình Mới”, đòi hỏi độc giả tập trung chú ý cao độ trong quá trình đọc tác phẩm như nó vốn vậy. Độc giả không nên lạc hướng sang việc ghi nhận những cảm tưởng cá nhân đối với tác phẩm hoặc vạch ra những liên hệ của tác phẩm với thực tại xung quanh. Theo quan điểm của C. Brooks, người đọc lý tưởng là nhà phê bình có định hướng về hình thức. Trong bài báo *Những nhà phê bình hình thức* (1951) ông bảo vệ quan điểm cho rằng người đọc cần phải tập trung chú ý vào cấu trúc tác phẩm.

Phương pháp đọc kỹ có những đòi hỏi như sau: tiếp cận văn bản được lựa chọn để phân tích, giống như tiếp cận một đối tượng tự trị, khép kín bên trong không gian của nó; ý thức được rằng văn bản là phức tạp và rắc rối, nhưng đồng thời có tổ chức và là một chỉnh thể; tập trung chú ý vào sự đa dạng của ngữ nghĩa văn bản và sự tương ứng bên trong giữa những thành tố của nó; chấp nhận dữ kiện tính ẩn dụ và tính cường điệu của ngôn ngữ văn học; hiểu được rằng ngôn ngữ giải thích (paraphrasis) không tương đồng với ý nghĩa nghệ thuật; gắng làm rõ tính chỉnh thể của cấu trúc trong sự hài hòa giữa các thành tố; lý giải ý nghĩa của tác phẩm chỉ như một trong những thành tố của cấu trúc; nỗ lực một cách có ý thức trở thành người đọc lý tưởng và thực hiện sự đọc văn bản một cách đúng đắn duy nhất.

Những nguyên tắc cơ bản của phương pháp “đọc kỹ” do I. Richards đề xuất trong các công trình *Những nguyên tắc phê bình văn học* (1924) [308], *Phê bình thực hành* (1929) [307] và W. Empson người học trò 24 tuổi của ông trong cuốn sách *Bảy kiểu nói lập lờ* (1930) [123]. Trong những giáo trình dành cho sinh viên có những hợp tuyển có chú giải *Hiểu về thơ* (1938) [356] và *Hiểu về văn xuôi* (1943) [355] của C. Brooks và R. P. Warren.

Ở Mỹ và Anh, phương pháp đọc kỹ được đưa vào chương trình giảng dạy cho sinh viên ngữ văn. Phương pháp này dễ nắm bắt, bởi vì nó không đòi hỏi phải biết một văn cảnh nào khác, ngoài “những

từ ngữ trên giấy”. Tính hấp dẫn của phương pháp này là ở chỗ nó bắt buộc phải chú ý tới những sắc thái tinh tế của văn bản và cho phép nhìn thấy được sự phong phú và tính phức tạp của một tác phẩm nghệ thuật thậm chí đơn giản nhất. Nhiều sinh viên tỏ ra tinh tế trong sự lý giải văn bản các tác phẩm văn học, nhưng lại tỏ ra rất lúng túng khi bị hỏi về mối quan hệ giữa tác phẩm với thực tại xung quanh nó, với chính trị và lịch sử.

Các nhà nghiên cứu văn học người Mỹ khẳng định rằng kỹ thuật đọc kỹ, trước đó được coi là một phương pháp riêng của “phê bình Mới”, giờ đây trở thành cơ sở của phê bình văn học. Giáo sư Trường Đại học John Hopkins W. E. Kein viết: “Phê bình Mới” sống hai cuộc đời. Nó chết trong một nghĩa nhưng lại tràn đầy sức sống sáng tạo trong một nghĩa khác. Nó chết với tư cách là một phong trào, và điều đó đã được nhiều cuộc tranh luận chứng minh. Nhưng những bài học về nghiên cứu văn học mà nó đưa ra còn tiếp tục sống, chúng tạo nên chuẩn mực trong việc giảng dạy có hiệu quả và vạch rõ những ranh giới mà bên trong chúng gần như toàn bộ giới phê bình cố gắng khẳng định bản thân. Chính “phê bình Mới” xác định và củng cố cái hạt nhân của công tác nghiên cứu văn học một cách thực tiễn, đó là “đọc kỹ văn bản tác phẩm”.

E. A. TZURGANOVA

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Tương đồng khách thể

[Nga: *Объективный коррелят*; Anh: *Objective Correlative*] khái niệm do T. S. Eliot đưa vào phê bình văn học trong bài báo nhan đề *Hamlet và những vấn đề của chàng* (1919) [118] như một sự xác định phương tiện nghệ thuật để biểu hiện cảm xúc. Theo Eliot, *T.đ.kh.th.* là “sự kết hợp những sự vật, tình huống, chuỗi biến cố vốn là hình thái xúc cảm cụ thể; chỉ cần mô tả những sự kiện bên ngoài gây nên những chấn động nhất định là lập tức xúc cảm đó xuất hiện” [122, tr. 145]. *T.đ.kh.th.* chuyển trung tâm chú ý từ chủ thể

sáng tạo sang khách thể nghệ thuật, từ nhà thơ sang tác phẩm như một cấu trúc. Vì nhà thơ không thể chuyển tải cảm xúc của mình trực tiếp sang người đọc, nên cần phải có một “trung gian” nào đó. Bằng cách đó mối quan hệ tương tác giữa tác giả và người đọc được thực hiện, và cái mà “tác giả muốn nói” đã được khách thể hóa, khía cạnh chống lãng mạn được nhấn vào những vấn đề về tài nghệ. Còn có một định nghĩa nữa về T.đ.kh.th. mà Eliot đưa ra trong bài báo *Các nhà thơ siêu hình* (1921), trong đó có nói tới việc các nhà thơ siêu hình nước Anh đầu thế kỷ XVII “trong những tác phẩm kiểu mẫu của mình đã cố gắng tìm kiếm sự tương đồng ngôn ngữ cho các trạng thái tinh thần và tình cảm” [119, tr. 198].

Khái niệm T.đ.kh.th. chính là tinh túy độc đáo của cái mà Eliot, cùng với T. E. Hulme và E. L. Pound tìm thấy trong lý luận và thực tiễn của các nhà tượng trưng Pháp, những người khẳng định rằng thơ ca không thể hiện trực tiếp cảm xúc, cảm xúc cần đến những phương tiện biểu hiện gián tiếp khác nhau. Theo Mallarmé, nền tảng của thơ ca không phải tư tưởng, mà là ngôn từ; ông nghiên cứu những khả năng tiềm ẩn của từ ngữ, và mối tương tác giữa chúng được các loại hình nghệ thuật khác như balê hay âm nhạc tiếp nhận; gọi ra tên đối tượng, có nghĩa đã phá đi mất 3/4 khoái cảm nảy sinh từ cách nói bóng gió ám chỉ đối tượng. Đánh giá cao vai trò của chủ nghĩa tượng trưng, Pound đã bàn đến sự cần thiết phải “ra dấu, ám chỉ, gọi những liên tưởng”, chứ đừng “miêu tả”.

Các nhà nghiên cứu tìm thấy cội nguồn khái niệm T.đ.kh.th. của họa sĩ người Mỹ W. Allston ở E. Pound, W. Whittman, Ch. Baudelaire, ở G. Santayana, E. Husserl, F. Nietzsche, W. Pater, S. T. Coleridge, M. Arnold, F. H. Bradley¹, và ở mỹ học cổ Ấn Độ. Một số

¹ *George Santayana* (1863-1952) triết gia Mỹ, một trong những đại diện của tư trào “hiện thực phê phán” trong triết học; *Walter Pater* (1839-1894) nhà văn, nhà phê bình Anh; *Samuel Taylor Coleridge* (1772-1834) nhà thơ, nhà phê bình Anh; *Mathew Arnold* (1822-1888) nhà thơ, nhà phê bình Anh; *Fransis Herbert Bradley* (1846-1924) triết gia đứng đầu phái Hegel mới ở Anh.

nhà phê bình định nghĩa T.đ.kh.th. như là việc xây dựng một hoặc một loạt hình ảnh thể hiện xúc cảm của nhân vật, của nhà thơ hay của cả hai. Thí dụ, hình ảnh “Tôi đo cuộc sống của mình bằng những thìa cà phê” trong “*Prufroc*” của chính Eliot và thậm chí cả bài thơ cũng được nhìn nhận như T.đ.kh.th., thể hiện những cảm nhận của Prufroc (nhân vật) và Eliot (tác giả) về sự vô bổ, hối hả, trống rỗng của tồn tại.

Trong những lý giải tương tự, T.đ.kh.th. được xem như một cái gì đó thể hiện xúc cảm. Trên thực tế, T.đ.kh.th. là sự miêu tả, là sự thể hiện tình huống tạo cảm xúc của nhân vật trong một bài thơ hay trong một vở kịch, cảm xúc này khác với cảm xúc của nhà thơ hay của người đọc. Nổi bật vọng của Hamlet là xúc cảm của chàng, còn T.đ.kh.th. là cái tình huống tạo nên xúc cảm đó chính là cái chết của cha và việc mẹ tái giá. Eliot đánh giá tác phẩm *Hamlet* không thành công về phương diện nghệ thuật, là vì theo ông, xúc cảm của Hamlet xét về mức độ và hậu quả thì không tương xứng với những sự kiện thực tế.

Thực chất, Eliot tìm kiếm những con đường tạo lập trong tác phẩm nghệ thuật sự cân bằng hài hòa giữa những tình cảm và xúc cảm của nhân vật và cái nguyên cơ cụ thể, nghiêm nhặt sinh ra chúng. Ông luôn hướng tới việc đưa vào thơ nguyên tắc của kịch, trong đó tất cả được xây dựng trên cơ sở chỉ ra các biến cố, chứ không phải là sự kể lể về chúng vốn thường dẫn tới những cảm xúc không tương xứng. Đối với Eliot, T.đ.kh.th. đã trở thành cơ sở cho *thuyết phi ngã* tân cổ điển trong thơ mà những nguyên tắc cơ bản được nhắc tới trong tiểu luận *Truyền thống và tài năng cá nhân* (1917): “Thơ ư, đó không phải là sự thổ lộ tự do những cảm xúc... không phải sự thể hiện cá tính, mà là sự trốn chạy khỏi nó” [122]. T.đ.kh.th. – đó là một cái nút thắt độc đáo trong thơ ghìm giữ những cơn xúc cảm của nhân vật, và rồi cuộc, của tác giả, có khả năng “chế ngự” những xúc cảm lãng mạn và sự thổ lộ chủ quan của “cá nhân” trong thơ.

Tương tự như vậy K. S. Stanislavski đã kêu gọi các diễn viên “diễn” không phải những tình cảm, mà là tái tạo lại những hoàn cảnh đã làm nảy sinh tình cảm đó.

Quan niệm T.đ.kh.th. được các nhà “phê bình Mới” tiếp nhận một cách rộng rãi. Chia sẻ quan niệm này có cả J. C. Ransom, Yvor Winters, E. Vivas và nhiều nhà Shakespeare học khác.

T. N. KRASAVCHENKO

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Điểm nhìn

[Nga: Точка зрения; Anh: Point of View] - một trong những khái niệm then chốt của “phê bình Mới”. Khái niệm này mô tả “cách thức tồn tại” (mode of existence) của tác phẩm như một hành vi mang tính bản thể hoặc một cấu trúc hoàn chỉnh, tự trị đối với thực tại và đối với cá nhân nhà văn. Khác với khái niệm *hình thức hữu cơ*, được vận dụng trước hết cho phê bình thơ, khái niệm điểm nhìn là công cụ cho việc đọc kỹ (close reading) văn bản văn xuôi.

Quan niệm điểm nhìn trong văn xuôi lần đầu tiên được H. James trình bày trong tiểu luận *Nghệ thuật văn xuôi* (1884), sau đó được làm rõ thêm trong những sổ tay ghi chép vào đầu những năm 90 thế kỷ XIX, trong những lời nói đầu cho các tuyển tập tác phẩm của ông xuất bản tại New York năm 1907 - 1909 (đặc biệt trong lời nói đầu hai tiểu thuyết *Chân dung một vị phu nhân*, *Công chúa Casamassima*, và những truyện vừa *Tuổi giao thời*, *Vật kiếm được ở Pointon*). H. James chú ý đến tư tưởng của Flaubert về “văn phong khách quan”, luận bàn của Maupassant về “tính ảo thuật” (lời nói đầu cho tiểu thuyết *Pierre và Jean*, 1887).

Tiểu thuyết không phải là một hình thức chất phác, mà là hình thức tinh tế của nghệ thuật viết văn. Điểm nhìn là sự lựa chọn cụ thể trần thuật nào đó loại trừ được sự can thiệp của tác giả vào các sự kiện được miêu tả và cho phép văn xuôi trở nên “tự nhiên” hơn, phù hợp với cuộc sống hơn. “Tác giả có mặt ở khắp nơi, nhưng lại không ở nơi nào cả, không ai nhìn thấy, nhưng lại có sức mạnh toàn năng”, giống như Thượng Đế vậy. Tác phẩm không kể lại, mà chỉ ra cho thấy. Người kể chuyện đắm mình vào một hay một vài

nhân vật (“những chiếc đèn”), điều này đảm bảo cho sự trình bày kiểu sân khấu, cho “ý thức hướng tâm”. Tác giả-người viết kịch không can thiệp vào câu chuyện vốn đang sống cuộc sống “hữu cơ” của mình, nhưng có mặt trong đó xét về mặt cấu trúc. Tính hội họa của “màn diễn”, tính ẩn tượng của văn xuôi được tạo bởi cách nhìn, khả năng của nhà văn nắm bắt được một xung động nào đó của thực tại, làm cho nó nổi rõ hơn trong quá trình lựa chọn, loại bỏ tạp âm, củng cố nó trong cuộc vật lộn với tính tự phát của ngôn ngữ, mà trong trường hợp may mắn nó mới ban cho một câu chữ chính xác, đúng lúc, đúng chỗ. Trong ý nghĩa này, người nghệ sĩ làm chủ được cấu trúc tác phẩm của mình như một “hình mẫu”, một “mạng lưới”, chứ tuyệt nhiên không phải cái mà nó chiếm lĩnh. Tiểu thuyết, chính vì vậy, là ý chí vươn tới một hình thức, một sự hoàn bị, “tính mục đích cố ý phi mục đích” nếu như dùng ở đây định nghĩa nổi tiếng của Kant. Cái nhìn của nhà văn ngang nghĩa với hiện thực “ở chiều sâu”. Tương hợp với thuật ngữ điểm nhìn là tính hữu cơ của hình thức, còn nghệ sĩ thì là người thiết kế ra nó, “là bộ khí cụ đơn nhất”, là “thấu kính”, là khả năng thời sự hóa những dự đề. Như vậy, điểm nhìn không chỉ là sự vạch định trường tiểu thuyết, mà còn là sự hiểu biết những giới hạn của nó. Lạ hóa trong ngôn từ, tác phẩm dường như tự trình diện với tác giả và người đọc. Kỹ thuật tiểu thuyết đó là nội dung mang tính tượng trưng của nó, một mắt xích khách quan, nội tại duy nhất, mà theo đó có thể đánh giá được tay nghề của tác giả. Nếu viện tới hình tượng được P. Florenski sử dụng, thì thật đúng chỗ khi so sánh mô hình tâm lý của H. James về sự kiện sáng tạo với sự mở ra một điểm trong tương lai. Theo James, nhà văn mới mẻ nhất phải là một họa sĩ, là người quan sát và nhà triết học ngôn từ. Anh ta vừa phải là chủ thể, vừa phải là khách thể của sự sáng tạo.

Những quan sát của James về điểm nhìn vận dụng vào công việc của phê bình văn học, được nhà phê bình người Mỹ P. Lubbock hệ thống lại trong công trình nghiên cứu *Nghệ thuật tiểu thuyết* (1921) [259]. Trong cuốn sách này, ông đã phân tích các phương thức trần thuật như “những khái niệm chính xác”. Lubbock phân

biệt hai phương pháp chung nhất của việc tổ chức trần thuật (focus of narrative): “toàn cảnh” (panoramic) của Dickens, Thackeray, L. Tolstoi và phương pháp này dựa vào việc đưa vào văn bản những nhận xét, đánh giá trực tiếp của tác giả về các sự kiện được mô tả, và “kịch cảnh” (scenic) được phác họa bởi Flaubert và James, ở đó tác giả “hòa tan” mình vào điểm nhìn của nhân vật, vào cảm giác của người chứng kiến những “cảnh diễn” đó. Nhiệm vụ đặt ra là phải theo dõi sự hình thành cái chỉnh thể từ những mảnh rời, tìm ra chức năng của từng chi tiết mang trong mình cái “siêu tri thức”, phát hiện cấu trúc hữu cơ của tác phẩm. Tiểu thuyết tổng hợp cái năng động, tính uyển chuyển của ngôn ngữ “tự chính xác hóa” cùng tính bất động, đề tài. Điểm nhìn “kịch cảnh” tạo được sự thống nhất hữu cơ cao nhất của tác phẩm. Lubbock không đưa ra sự phân loại cụ thể phương thức trần thuật “kịch tính”. Về mặt loại hình, ông so sánh những văn bản khác nhau, một loại duy trì tính thống nhất giữa “tiêu điểm” trần thuật và đề tài (*Bà Bovary*), còn loại kia không duy trì sự thống nhất đó (*Chiến tranh và hòa bình*).

Từ đầu những năm 30, định thức điểm nhìn thường được thay bằng những thuật ngữ mang nội dung tương tự (“hình thức” do A. Tate đưa ra, “hình thức hữu cơ” do C. Brooks đưa ra). R. Schorer thì thích dùng thuật ngữ “kỹ thuật” để chỉ những khả năng hiện thời hóa của hình thức [325]. Điểm nhìn của người kể chuyện được hiểu như một “kỹ thuật” đặc biệt cải biến cốt truyện (chất liệu) thành phát ngôn nghệ thuật.

Tiếp nhận kinh nghiệm của Lubbock và Schorer, Friedman đã theo dõi sự thay đổi những dạng khác nhau của điểm nhìn trên bình diện lịch sử. Đối với ông, sự biến mất của “tác giả” là hiện tượng chủ yếu của văn học thế kỷ XX. Friedman đưa ra những dạng sau đây của cấu trúc trần thuật: dạng “toàn năng tổ chức” (editorial omniscience)¹ như của Fielding trong *Tom Jones*, Tolstoi trong *Chiến*

¹ Lưu ý: khái niệm “editorial omniscience” ở đây được soạn giả V. Tolmachev dịch là “toàn năng tổ chức”, nhưng ở các mục từ thuộc trần thuật học, soạn giả I. P. Ilin lại dịch là “toàn năng biên tập” (N.D).

tranh và hòa bình, những tác phẩm nói về mình bằng những lời hướng dẫn trực tiếp của tác giả “từ phía ngoài”; dạng “toàn năng trung tính” (neutral omniscience), nơi không có sự can thiệp trực tiếp của tác giả từ ngôi thứ nhất và tất cả được trần thuật lại ở ngôi thứ ba, điều này không loại trừ sự hiện diện của nhân vật đóng vai trò phát ngôn những tư tưởng của tác giả (nhân vật Philipp Kurlz trong *Đối điểm* của Huxley); “Tôi là người chứng” (I as witness) - người trần thuật ở ngôi thứ nhất tham dự vào hành động đồng thời bình luận về nó, sử dụng nó vừa như là thông tin của cá nhân mình, vừa như thông tin nhận được từ các nguồn khác nhau (Nick Carroway trong *Gatsby vĩ đại* của Fitzgerald, Marlow trong *Trái tim bóng tối* của Conrad); “Tôi là vai chính” (I as protagonist) - người trần thuật ở ngôi thứ nhất không ra khỏi phạm vi hiểu biết của mình về các sự kiện (“*Những hy vọng lớn lao*” của Dickens); “Toàn năng cục bộ đa bội” (multiple selective omniscience) vận dụng một số “dòng ý thức” khi kể về các sự kiện (*Tới ngọn hải đăng* của V. Woolf); “Toàn năng cục bộ” (selective omniscience) cung cấp chất liệu thông qua “dòng ý thức” của một nhân vật, điều này dẫn tới sự phá vỡ các chuẩn cú pháp (*Chân dung họa sĩ thời trẻ* của Joyce) (xem *Loại hình học trần thuật*) [139, 140].

Việc khước từ “tính toàn năng”, sự “biết tuốt” dẫn tới cách trình bày theo mô thức kịch, trong đó sự miêu tả tạo nên quan niệm hình tượng mang tính tạo hình. Thí dụ, nhân vật nhìn từ cửa sổ ra ngoài, nhưng không miêu tả những gì anh ta đang nhìn thấy, trạng thái bên trong của anh ta tựa như một màn kịch, trong đó những sự kiện đang được diễn, trạng thái bên trong đó bị “ngoại tại hóa” triệt để và cái nhìn của nhân vật dường như trùng với dòng đọc thoại nội tâm. Cuối cùng còn có một cách trình bày nữa và chất lượng nghệ thuật của nó là thấp nhất và sự lựa chọn được thay bằng sự lắp ráp thô thiển “những mảnh đời sống”. Cách thức này được gọi là “máy ghi hình” (camera).

Những loại, kiểu, và cự ly trần thuật còn được nghiên cứu và đề xuất bởi C. Brooks và R. P. Warren trong tuyển *Hiểu văn xuôi*

(1943) [355], B. Romberg trong công trình *Nghiên cứu kỹ thuật trần thuật trong tiểu thuyết viết ở ngôi thứ nhất* (1962) [315], nhà nghiên cứu người áo F. Stanzel trong *Lý luận trần thuật* (1979) [339].

V. M. TOLMACHEV

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Cấu trúc - kết cấu

[Nga: Структура – фактура; Anh: Structure Texture] – theo nhà sáng lập “phê bình Mới” J. C. Ransom, cấu trúc - kết cấu là một nhị phân (dichotomy) then chốt xác định bản thể của tác phẩm thi ca. Nghệ thuật cung cấp một hình dung đầy đủ và sống động hơn cả về cuộc sống, và theo ý nghĩa này cả khoa học hay bất cứ hình thức hoạt động tinh thần nào đều không so sánh được với nó. Thế giới, hay theo Ransom, những thế giới mà khoa học nghiên cứu, chỉ là những bản copy giản lược, nghèo nàn của thế giới nguyên bản. Thơ ca có mục đích khám phá một thế giới “đậm đặc” hơn, thực chất hơn, chính vì vậy nó là một hình thái nhận thức khác về nguyên tắc và mang tính bản thể (xem: *Thơ như là tri thức*). “Thơ ca có quan hệ với những hình thái của tồn tại, với các cấp độ của tính khách quan, những thứ không chịu để cho khoa học giải thích. Trong thế giới thi ca chúng ta thấy được sự phủ nhận mang tính cách mạng đối với những quy luật của phát ngôn logic”. [22, tr. 178].

Tác phẩm thi ca được xác định như “một cấu trúc logic mở với một kết cấu mang cá tính tự do”. Trong đó “cấu trúc” là lập luận được xây dựng theo logic, là nền tảng của tác phẩm thơ, là văn xuôi của câu thơ.

“Kết cấu” được xác định như một thuộc tính của tác phẩm thi ca, vượt ra ngoài cái nội dung mang tính lý trí đơn giản có thể kể lại được. Một mặt, Ransom chỉ ra rằng “kết cấu độc lập với cấu trúc”. Tuy nhiên, mặt khác, khi xem xét nhịp điệu của thơ, Ransom đưa ra thuật ngữ “cấu trúc nhịp điệu” (metrical structure) dùng để chỉ mẫu nhịp điệu được nhắc đi nhắc lại thường xuyên, và thuật ngữ

“kết cấu nhịp điệu” (metrical texture) để chỉ nhiều biến thể được tạo trên nền cái mẫu đó. Như vậy, “cấu trúc” và “kết cấu” gắn bó và quan hệ ràng buộc lẫn nhau. Và chính mối quan hệ tương tác, sự đối lập thường xuyên của chúng là cơ sở của hành vi thi ca. Quá trình xây dựng một tác phẩm thi ca chính là quá trình thích ứng của “cấu trúc” và “kết cấu” với nhau. Kết quả nghệ thuật cuối cùng chứa đựng những thành tố nghĩa và âm (hình thức), không nằm trong dự đồ ban đầu của tác giả. Dựa trên sự phân tích thơ ca Anh (A. Pope, J. Donne, S. T. Coleridge¹ và những người khác) Ransom chỉ ra rằng, khổ thơ thích ứng với nghĩa của bài thơ buộc tác giả phải thêm các thành tố hình thức âm vận, còn sự thích ứng của nghĩa đối với khổ thơ buộc tác giả phải thêm những sắc thái nghĩa. Cũng tương tự như vậy, khổ thơ lấn lướt ý nghĩa dẫn tới việc tạo thêm những “nghĩa phụ trợ”, còn nghĩa lấn lướt khổ thơ thì tạo thêm những “biến thái” nhịp điệu, hoặc “âm hưởng thêm thắt”.

Ransom đã phân tích các khái niệm “cấu trúc” và “kết cấu” trong cuốn *Phê bình Mới* (1941) như sau: “Cấu trúc ngữ nghĩa, giống như một giai điệu đơn lẻ được trình diễn bởi một giọng trẻ cao, tự thân có thể trở thành cấu trúc thẩm mỹ chính bởi nó tạo ra được một cơ thể, một kết cấu, điều mà một cấu trúc thuần logic không thể làm được, và khi đó cấu trúc ngữ âm, vốn dường như hoàn toàn không gắn gì với nó, lại trở nên phù hợp với nó. Công việc đó theo tôi khá là khó khăn, đòi hỏi những nỗ lực lớn và cuối cùng kết quả nhận được còn đáng ngạc nhiên hơn cả việc tạo thêm những đối âm (contrepoint) trong âm nhạc. Giai điệu dù sao cũng còn có hai, và chúng có thể được cất lên cùng một lúc, còn câu thơ là một hành vi duy nhất. Về mặt bản thể, hành vi này biểu thị sự kế hợp hai thể giới khác nhau, thể giới thực và thể giới hầu như không nắm bắt được và tạo cho sự phát ngôn có được một chiều kích mới” [22, tr. 192 - 193].

¹ Alexander Pope (1688-1744); John Donne (1572-1631); Samuel Taylor Coleridge (1772-1834).

Mối quan hệ tương tác giữa “cấu trúc” và “kết cấu” bộc lộ trong sự “đa dạng” và “đơn dạng” của thơ. Ở đây, sự đa dạng được xác định bởi tính phong phú, đa chiều của những đối tượng được miêu tả trong tác phẩm thơ, tạo nên kết cấu của nó, còn tính “đơn dạng” tạo nên cấu trúc của nó. Như vậy, theo Ransom, phân tích một tác phẩm thơ, tức là xem xét “sự đa dạng dưới ánh sáng của tính đơn dạng, bất biến” (*heterogeneity-in-the-light-of-uniformity*).

Về sau, hai thuật ngữ “cấu trúc” và “kết cấu” trong “phê bình Mới” được đánh giá lại dưới ánh sáng của các phạm trù “id” và “ego” của Freud.

Ju. V. PALYEVSKAYA

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Thơ như là tri thức

[Nga: Поэзия как знание; Anh: Poetry as knowledge] - quan niệm của “phê bình Mới”, dựa trên một xác tín cho rằng thơ là một hình thức đặc biệt của tri thức, khác với nhận thức khoa học. Nghệ thuật và khoa học là hai phạm trù kinh nghiệm khác nhau, độc lập với nhau và có giá trị ngang nhau. Tri thức và kinh nghiệm có được từ thi ca là tri thức và kinh nghiệm đơn nhất. Trong khi xây dựng lý thuyết “tính chỉnh thể của sự cảm nhận thế giới”, T. S. Eliot khẳng định rằng thơ, đó là sự hòa lẫn xúc cảm và tư tưởng. Các nhà phê bình Mới-fugitives cho rằng thơ không cung cấp “kinh nghiệm xúc cảm”, như các nhà lãng mạn khẳng định, cũng không cung cấp kinh nghiệm lý trí như các nhà thực chứng vẫn nói. Thơ cung cấp “kinh nghiệm thi ca”.

C. Brooks đưa ra sự phân biệt rõ rệt giữa thơ và khoa học ở cấp độ ngôn ngữ. Ngôn ngữ “thuật lược” của khoa học vốn trừu tượng, khác với ngôn ngữ “biểu cảm” của thơ vốn mang nhiều nghĩa phụ trợ. Khoa học giản lược thế giới vào các “loại”, các “dạng”, các “thức”; thơ thì trả lại cho nó cơ thể. Trong cuốn *Bình định di hài được nặn thật khéo* (1947) Brooks viết: “Ngôn ngữ khoa học là ngôn ngữ của những

tượng trưng trừu tượng, không thay đổi dưới áp lực ngữ nghĩa của văn cảnh. Thuật ngữ khoa học đó là những ký hiệu thuần túy (hay cố vươn tới sự thuần túy). Ý nghĩa của chúng đã được định sẵn từ trước. Không thể phá vỡ chúng khi thêm vào những nghĩa mới... Còn trong tay nhà thơ, từ ngữ cần được coi không phải như những bộ phận tách rời, độc lập của một nghĩa, mà cần được coi như những tiềm năng của nghĩa, như một đầu mối, một chùm nghĩa" [71, tr. 219].

Brooks coi thơ ca như một hình thức đặc biệt của tri thức. "Chính vì vậy ta thấy ngay sự khiêm khuyết của nhà khoa học lấy làm thỏa mãn khi phân tích kinh nghiệm sống của mình lại chia nhỏ chúng ra thành từng bộ phận và xác định những đặc điểm của từng bộ phận một, rồi phân loại chúng. Nhiệm vụ của nhà thơ rất cuộc là ở chỗ khái quát, thống nhất kinh nghiệm đó lại. Nhà thơ cần phải trả lại cho chúng ta sự nhất quán của những ấn tượng và những cảm quan quen thuộc đối với mỗi chúng ta trên cơ sở kinh nghiệm sống của chính bản thân mình". Tác phẩm thơ ca hiện diện như là "một hình thức tồn tại của kinh nghiệm sống", khác với những phát ngôn thông thường về nó. Theo Brooks, nhà thơ đích thực làm cho chúng ta tinh tường để giữ gìn tính thống nhất khi cảm nhận thế giới và để khắc phục trong ý nghĩa cao cả nhất và đúng đắn nhất những thành phần đối kháng nhau trong ý thức của chúng ta, tạo cho chúng một sự thống nhất mới mẻ. Chức năng sáng tạo của nghệ thuật được nhấn mạnh ở đây là yếu tố tích cực của lý thuyết phê bình Mới.

J. C. Ransom viết về việc hiện thực hóa bằng hình tượng những quan niệm lý thuyết trong sáng tác thơ, năng lượng thi ca cùng lúc làm việc với hai chiều kích - lý luận và nghệ thuật [302]. A. Tate cho rằng thơ ca đích thực là một hình thái của kiến thức mà trước kia chúng ta chưa nắm được [343]. I. Richards viết rằng lý trí của nhà thơ với thời gian xâm nhập sâu vào thực tại tới mức nó "dò lại tự nhiên" như là tượng trưng của nó, của thực tại, của cái bản chất bí ẩn mà bằng con đường bình thường không thể nhận biết được. Lý trí của nhà thơ tạo ra một thực tại mà anh ta dự phóng lên đó những tình cảm, cảm hứng, đánh giá của mình [308], thực tại này

không chịu để bị thẩm định như các phát minh khoa học; đây là điều không hề làm giảm bớt ý nghĩa nhận thức của lao động thi ca. Thơ ca, Richards viết, là “một phương thức phát ngôn hoàn thiện”. Nhiệm vụ của nhà phê bình là khám phá cái tri thức đơn nhất mà nghệ thuật trình bày trong một hình thức hữu cơ.

E. A. TZURGANOVA

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Hình thức hữu cơ

[Nga: Органическая форма; Anh: Organic Form] - một trong những khái niệm then chốt của “phê bình Mới”. Khái niệm này xuất phát từ mỹ học của Coleridge, người đã đề xuất nó trong sự đối lập với ý tưởng về “hình thức máy móc” quy phạm của thời đại chủ nghĩa cổ điển. Coleridge, đến lượt mình, đã sử dụng tư tưởng của Sokrates được Platon trình bày trong *Phaedrus* về sự giống nhau giữa dòng ngôn từ và sự tăng trưởng của cây cối, đồng thời dựa trên khái niệm định hướng tự thân (entelecheia) của Spinoza, tư tưởng của Kant về mối quan hệ tương hỗ giữa tưởng tượng và giả tưởng, triết học tự nhiên vĩ mô của Schelling về sự dung hòa các khái niệm “bầu trời, mặt đất và tinh thần”, *Những bài giảng về nghệ thuật kịch và văn học* của August Schlegel.

Trong các cuốn *Tiểu sử văn học (Biographia literaria, 1817, chương XIV), Những bài giảng về Shakespeare, công bố năm 1830* và đã trở thành mặc khải cho các nhà phê bình Mới-fugitives Mỹ, Coleridge với tư cách một nhà lãng mạn chủ nghĩa, đã xuất phát từ tín niệm cho rằng mỗi bộ phận của Tự Nhiên đều mang trong mình nó những thuộc tính của toàn Vũ Trụ. Mỗi tác phẩm văn học đích thực đều là thứ quả kết từ “sức mạnh ma thuật” của tưởng tượng, đều là sự tương đồng chính xác với khách thể tự nhiên (mà ông gọi là “nhà nghệ sĩ đích thực đầu tiên”) là một cơ thể sống, nảy sinh và phát triển từ cội nguồn, từ “mục đích” tiên thiên. Bài thơ “đang lớn lên”, “các bộ phận bổ sung nhau và soi rọi nhau, chúng cùng làm

cho ý đồ một tác phẩm được tổ chức theo nhịp điệu trở nên thực sự hữu cơ và tạo khả năng để thực hiện điều này”. Coleridge gọi sự tương tác giữa các bộ phận trong cái chung như là sự thống nhất về thời gian, sự tương đồng giữa “tinh thần” và “vật chất”, giữa mục đích và phương tiện (mỗi thành tố nghệ thuật đều là siêu trọng) là “tổng thể hữu cơ” (organic unity). Theo Coleridge, “trò chơi của trí tuệ” hay “triết học kết cấu”, chứa đựng cái toàn thể, đều hứa hẹn một khoái cảm đặc biệt cho độc giả, những người không chỉ rời theo những miêu tả trong tác phẩm, mà còn rời theo sự tự nhận thức nghệ thuật, sự phiêu du đích dắc của tư tưởng tác giả, và chính vì vậy mà thường xuyên buộc phải chú ý tới bản thân quá trình đọc.

Những tư tưởng thích hợp với cách lập luận theo tinh thần triết học tự nhiên của Coleridge về bản chất *thơ như là tri thức*, được Henry James vận dụng vào văn xuôi; ông phát triển trong bài tiểu luận mang tính cương lĩnh *Nghệ thuật văn xuôi* (1884) và trong lời nói đầu tuyển tập tác phẩm viết ở New York thời kỳ 1907-1909. James đã điều chỉnh mỹ học lãng mạn của Coleridge bằng chủ nghĩa thực chứng trong văn chương của Flaubert và T. S. Eliot.

Đối với James, tiểu thuyết là một hiện tượng thẩm mỹ kích thích sự quan sát, kích thích hoạt tính biểu trưng hóa của ý thức con người. Ông đề nghị cần phải đánh giá kinh nghiệm của nhà văn “theo hình thức... sau khi cái hình thức này đã được hình thành” [10, tr. 132], tiểu thuyết tồn tại một cách “hữu cơ”, theo những quy luật nội tại của nó, không còn phụ thuộc vào tác giả. Tác phẩm cần được đánh giá một cách “không vị lợi”, tức là theo cái cách thức nó được làm ra, chứ không phải theo những cái mà nó kể lại. Điều làm nghệ sĩ bận tâm không phải là thực tại như nó vốn có, mà là suy ngẫm về tính chất của sự tiếp nhận thực tại ấy. Kinh nghiệm tiếp nhận đó là “cả một tầm cảm quan rộng lớn, giống như một cái mạng nhện khổng lồ dệt bởi muôn vàn những sợi tơ giăng khắp các phạm vi ý thức và bao trùm từng bộ phận nhỏ của tồn tại” [10, tr. 134]. Sự chuyển tiếp cái được tiếp nhận vào trí tưởng tượng được thực hiện thông qua một hình thức, một yếu tố khởi nguyên quan trọng của kết cấu cốt truyện.

Phù hợp với điều này, nhiệm vụ khách quan duy nhất của nhà phê bình là phải đánh giá được phẩm chất của sự thể hiện hình thức với tư cách là kinh nghiệm ngôn ngữ được chỉnh đốn, bên trong hình thức đó, các bộ phận “liên kết, xâm nhập vào nhau, trở thành những yếu tố liên quan chặt chẽ trong một hệ thống biểu hiện thống nhất” [10, tr. 135], bằng cách đó, bất kỳ khâu nào (đối thoại, chi tiết, hình ảnh âm lặng...) đều có ý nghĩa như nhau đối với chỉnh thể văn bản. “Khi mà tư tưởng xuyên suốt tiểu thuyết và tạo cho nó những đường viền, làm cho nó sống động, và mỗi từ, mỗi dấu phẩy đều gây hiệu ứng cho toàn tác phẩm, lúc đó chúng ta sẽ đánh mất cảm giác có cốt truyện (...). Cốt truyện và tiểu thuyết giống như tư tưởng và hình thức, đóng vai trò cái kim và sợi chỉ...” [205, tr. 21]. Sự thống nhất của hình thức đạt được trong ngôn từ. Được tiếp nhận có nghĩa là nhận được một thực tại ngôn từ, trở thành “đồ vật”, theo cách diễn đạt của Coleridge. Sự tạo thành đó, “sự tự biểu hiện của ngôn từ”, “tính kiểu mẫu” đó cho thấy nhà nghệ sĩ “không kể đến” nhà nghệ sĩ, cho thấy sự gắn gũi đặc biệt của nghệ thuật với cuộc sống.

Còn một công trình nữa có ảnh hưởng rất lớn tới “phê bình Mới”, đó là *Mỹ học như một khoa học về sự biểu hiện và như là ngôn ngữ học đại cương* (1894) của B. Croce. Trong hệ thống thuật ngữ của Croce, xúc cảm hay những ấn tượng chưa được xử lý về thẩm mỹ được hiểu là “nội dung”, là “chất liệu”, còn tính tích cực tinh thần, trực giác và sự biểu hiện được hiểu là “hình thức”. Nội dung trở thành nội dung thẩm mỹ sau khi nó được tái tạo lại nhờ trực giác. Ở nội dung thẩm mỹ (hay bây giờ còn gọi là “sự kiện thẩm mỹ”) không có hai thành phần, là vì hình thức và nội dung ở đó bây giờ đã đồng nhất làm một. Nội dung thẩm mỹ vừa là hình thức của nghệ thuật vừa là sự biểu hiện. Croce viết, thường thường, các nhà phê bình coi sự biểu hiện hoặc sự kiện bên trong (đối với chúng ta đó đã là hình thức) là nội dung, còn đá hoa cương, màu vẽ, nhịp điệu, nhạc điệu (đối với chúng ta chúng đã không còn là hình thức) là hình thức; như vậy, họ xem dữ kiện vật thể như hình thức có thể gắn hoặc không gắn với nội dung” [17, tr. 57].

Những tư tưởng này đã được T. E. Hulme phát triển trong khuôn khổ văn hóa tiếng Anh (các bài báo *Chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa cổ điển; Nghệ thuật hiện đại và triết học của nó* rút từ tập sách *Những luận thuyết* của Hulme được xuất bản sau khi ông qua đời, 1924). Hulme trở thành một trong những người có uy tín chưa có ai vượt được đối với T. S. Eliot và thế hệ các nhà “phê bình Mới” đầu tiên tại Mỹ. Hulme tin rằng bản chất của thơ không nằm ở sự truyền đạt những tình cảm “vội vàng”, mà là ở việc sáng tạo ra hình tượng nén chặt giống như “ngôn ngữ trực giác” dẫn tới “nghĩa” (meaning). Hulme đòi hỏi phải đem trực giác hiện thực hóa bằng ngôn từ. Thơ đó là ngôn từ mang nặng nghĩa tới tận cùng. Xa lạ về ngôn từ, bài thơ chỉ có thể hiểu được đối với tác giả.

Ở “phê bình Mới”, khái niệm hình thức hữu cơ được các nhà nghiên cứu như C. Brooks và R. P. Warren khảo sát kỹ trong các công trình *Hiểu thơ* (1938) và *Hiểu văn xuôi* (1949). Họ ủng hộ định thức của Coleridge: “Tác phẩm nghệ thuật cần phải được giải thích như một hệ thống hữu cơ các mối quan hệ, chất thơ không nên bị xem như một cái gì đó bắt rễ từ một hay một vài dữ kiện không liên hệ gì với nhau” [356, tr. XV]. Họ bác bỏ cái nhị phân (dichotomy) hình thức và nội dung vốn có từ thời Aristoteles, thay nó bằng khái niệm “hình thức hữu cơ”. Đối với “phê bình Mới” phân tích tác phẩm được bắt đầu từ việc tiếp nhận nó như một cấu trúc bản thể hữu cơ, có cách thức tồn tại tự trị.

Đối với J. C. Ransom, “quá trình hòa lẫn nhịp điệu và ý nghĩa đã là một hành vi thi ca hữu cơ, bởi vì nó đưa vào chính bản thân tất cả những thành tố quan trọng nhất của thi ca” [22, tr. 179]. Tuy nhiên, sự phát triển của cấu trúc ngữ nghĩa và cấu trúc ngữ âm không phải bao giờ cũng hoàn toàn tương ứng nhau. “Câu” cùng lúc vừa là một đoạn trong sự phát triển đề tài, vừa là một yếu tố nhất định của nhịp điệu, vừa là kết quả của sự hiệu chỉnh qua lại, của sự “điều hòa”, của “trường lực”. C. Brooks xem thơ như một kiểu (modus) tri thức đặc biệt: khác với ngôn ngữ trừu tượng của khoa học vốn lược quy tất cả vào các phạm trù, ngôn ngữ của thơ

tạo ra một thực tại mới (xem *Thơ như là tri thức*). Không bao giờ có hai ngữ giải thích (paraphrase) giống nhau. Nghĩa của từng ẩn dụ chỉ được khám phá về chức năng, trong văn cảnh các mối quan hệ hữu cơ của một bài thơ. Sự biến dạng của các bộ phận dưới áp lực của cái toàn thể được Brooks gọi là “phép ám dụ” (irony). “Những bộ phận của bài thơ gắn bó với nhau không như những bông hoa trong một bó hoa, mà như những bông hoa trên các cành khác nhau của một cái cây vốn cần có cả tán lá, thân và bộ rễ mà mất thường không nhìn thấy được” [69, tr. 87]. Đối với Brooks, tác phẩm là một cấu trúc văn cảnh hữu cơ của những hình thái ngôn ngữ chưa cố định hóa. Nghiên cứu phép ám dụ và những dạng cơ bản của nó như nghịch lý, nghĩa hai mặt là nhiệm vụ quan trọng của phê bình. “Hình thức” có khả năng rộng hơn “thông báo”.

V. M. TOLMACHEV

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Sự phân rã tính chỉnh thể trong cảm nhận thế giới

[Nga: Распад цельности мировосприятия; Anh: Dissociation of Sensibility] – thuật ngữ do T. S. Eliot đưa ra trong tiểu luận *Những nhà thơ siêu hình* (1921) [119] như sự xác nhận của một người quan sát sự phân rã chỉnh thể tinh thần-tình cảm của tồn tại ở thế kỷ XX, điều đã ảnh hưởng một cách cốt yếu tới truyền thống thơ ca nước Anh. Theo Eliot, khởi đầu sự “phân rã” là vào thế kỷ XVII, khi cách mạng tư sản Anh tạo xung động cho một quá trình phát triển xã hội không thể đảo ngược, trong đó con người và nghệ thuật đã bị mất đi tính hài hòa. Phong trào cải cách, Phục hưng và chủ nghĩa nhân đạo ở ngọn nguồn của văn minh tư sản, theo Eliot, đã dẫn đến sự phân rã tính chỉnh thể “tinh thần - vật chất” và “trí tuệ - tình cảm” của sự cảm nhận thế giới mà ông tìm thấy ở xã hội trung đại, tiền tư bản dưới dạng cách nhìn thế giới của Thiên Chúa giáo (Christianism) nhánh Công giáo (Catholicism). Xuất phát từ đây, ông đánh giá nhà thơ “trung đại” Dante là nhà thơ vĩ đại nhất của thế giới, người có được sự cảm nhận thế giới

trong chính thể Thiên Chúa giáo Công giáo. Ngọn nguồn triết học của học thuyết Eliot đó là một quan niệm về thực tại mà cơ sở là sự thống nhất tư tưởng và tình cảm; quan niệm này nảy sinh trên cơ sở triết học duy tâm khách quan của F. H. Bradley. Trong sáng tác của J. Donne và những người cùng thời với ông, tức là cuối thời Elizabeth, Eliot nhận thấy cảm quan thế giới dựa vào việc “trực tiếp biến tư tưởng thành tình cảm”: tư tưởng được cảm nhận như những trải nghiệm, đối với họ, tư tưởng cũng có nhịp đập của cuộc sống, tựa như khi trực tiếp mô tả dực vọng con người. Eliot gọi họ là những nhà thơ “trí tuệ”, phân biệt với các nhà thơ “suy tư” của chủ nghĩa lãng mạn như Tennyson và R. Browning, những người không có khả năng cảm nhận tư tưởng một cách trực tiếp, như cảm nhận “mùi hương của hoa hồng”. “Các nhà thơ thế kỷ XVII, kể tục các nhà viết kịch thế kỷ XVI, có được một cơ chế cảm nhận thế giới giúp họ trải nghiệm mọi loại xúc cảm. Ở thế kỷ XVII xảy ra sự phân rã cái chỉnh thể cảm nhận thế giới không thể nào hồi phục lại được. Từ nửa sau thế kỷ XVII trí tuệ và kinh nghiệm chỉ là phương tiện của tri thức, còn trí tưởng tượng thì không còn được tin cậy nữa, nó biến thành giả tưởng; tư tưởng đã bị tách rời khỏi tình cảm. Sự bùng nổ của tâm hồn và nhân tố siêu hình đã bị mất đi. Trong sáng tác của Dryden và Milton sự hoàn thiện về ngôn từ tăng lên, nhưng độ sâu của tình cảm, của những trải nghiệm, “bộ máy” cảm nhận thế giới bị đơn giản hóa về cơ bản, nếu so sánh với Shakespeare và những nhà văn khác thời Elizabeth. Ở thế kỷ XVIII xuất hiện sự chuyển định hướng theo chủ nghĩa duy lý, còn ở thế kỷ XIX thì chuyển theo hướng có lợi cho “nổi loạn tình cảm”.

Về phương diện mỹ học, học thuyết của Eliot thực chất nhằm bảo vệ một phương thức riêng, hài hòa trong việc chiếm lĩnh chân lý. Học thuyết này được hình thành trên cơ sở lý luận về hình thức giành cho âm nhạc và vũ đạo, những loại hình nghệ thuật mà Eliot coi là lý tưởng của nghệ thuật và sự thể hiện cao nhất của một lối tư duy đặc biệt khác từ gốc, so với tư duy của nhà khoa học (trong các bài tiểu luận của mình Eliot không ít lần đề cập tới lý luận và lịch sử

của nghệ thuật bale). Quan niệm của Eliot cũng được xem như một sự biến điệu của lý luận về tưởng tượng do Coleridge đề xướng.

Lý luận của Eliot thể hiện quan điểm mỹ học chung cho nhiều nhà phê bình của vài ba thập niên đầu thế kỷ XX và được truyền bá rộng rãi. Thuật ngữ của Eliot dường như trở thành một thứ khung, mà các nhà phê bình tiếp sau (như F. R. Leavis, J. Williamson, L. C. Knightes, B. Willy) sẽ làm đầy bằng nội dung của họ.

T. N. KRASAVCHENKO

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Thuyết phi ngã trong thơ

[Nga: Теория имперсональной поэзии; t. Anh: Impersonal Theory of Poetry] - do T. S. Eliot đưa ra trong các bài báo *Truyền thống và tài năng cá nhân* (1918) [122], *Chức năng của phê bình* (1923) [121], bộc lộ quan niệm của ông về truyền thống thơ ca, về những tương tác giữa tác giả và tác phẩm. Eliot đã tổng hợp những quan sát của mình khi phân tích phát biểu của G. Flaubert về “bút pháp khách quan” (trong thời gian sáng tác tiểu thuyết *Bà Bovary* Flaubert đã viết thư cho L. Koler vào ngày 1 tháng hai 1852: “Không trữ tình, không suy tưởng, không có cá nhân tác giả”); những tiền đề mỹ học của chủ nghĩa tượng trưng Pháp (*Bí mật của thơ* của Mallarmé 1896; *Sự phân tách tư tưởng* của R. de Gourmont 1901); những luận giải của Bergson về trực giác trong mối liên hệ với hai yếu tố “mở rộng” (extensif) và “tăng cường” (intensif) trong sáng tác nghệ thuật; tư tưởng của T. E. Hulme về thời đại tương lai của chủ nghĩa tân cổ điển và buổi hoàng hôn của chủ nghĩa lãng mạn thế kỷ XIX (những tiểu luận các năm 1913-1914 *Chủ nghĩa cổ điển và chủ nghĩa lãng mạn*, *Quan niệm nghệ thuật của H. Bergson*, công bố sau khi tác giả mất, 1924); luận đề của F. H. Bradley, người theo thuyết Hegel mới, trình bày trong công trình *Hiện tượng và thực tại* (1893), về sự hòa nhập của chủ thể và khách thể trong hành vi tiếp nhận tại một “thời điểm kinh nghiệm”; tư tưởng của Henry James về “tính mẫu mực” của văn xuôi (bài báo *Nghệ thuật văn xuôi*, 1884).

Thuyết phi ngã trong thơ của Eliot mang tinh thần chống lãng mạn, và ở mức đáng kể, là sự ghi chú về công việc sáng tác của chính ông, cách ông hiểu những nhiệm vụ của sự sáng tác ấy. Thuyết này cũng thể hiện thái độ phủ nhận của Eliot đối với thi ca của những nhà thơ dưới thời vua George, cũng như những tác phẩm của P. B. Shelley, Byron. Đối với Eliot, “thơ phi ngã” là tư thế “lý tưởng”, là thước đo thị hiếu thơ ca khách quan. Tiếp theo T. E. Hulme, ông cho rằng, thơ ca lãng mạn thế kỷ XIX là sự biểu hiện những trạng thái cảm xúc (emotion) thái quá, xa rời kinh nghiệm thực. Ngôn từ được dùng không chính xác, gần gũi với những trạng thái bên trong mơ hồ của nhà thơ và không tạo nổi hình tượng, phép ẩn dụ cô đúc. Nhà thơ cần thông báo không phải những tình cảm, mà là ý nghĩa của những tình cảm đó, làm cho những tình cảm đó xa lạ với mình, giữ cho được sự cân bằng giữa tình cảm và lí trí. Thơ ca lãng mạn đã thay tư tưởng nghệ thuật bằng xúc cảm, những “kinh nghiệm tũn mủn, rời rạc”, bằng lối khoa trương, phô diễn, trong đó ngôn từ chỉ giữ chức năng phụ trợ và do đó chỉ thể hiện ở những hình tượng tùy tiện.

Bản chất của lý thuyết cổ điển mới mà Eliot đưa ra, đó là sự lệ thuộc của nhà thơ vào ngôn từ. Không phải nhà thơ kéo ngôn từ về mình bằng sức mạnh của tưởng tượng, thông qua nhà thơ thời đại nói lên tiếng nói của mình: “ý thức nhà thơ như một cái bơm đặc biệt, tập hợp và giữ gìn trong mình vô vàn những tình cảm, những câu chữ, hình tượng và chúng cư ngụ trong anh ta khi tất cả những bộ phận chưa được tập hợp lại hết, những bộ phận cần thiết để xây dựng nên một chỉnh thể mới” [34, tr. 174]. Nhà thơ là “người trung gian”, “chất xúc tác”; Eliot, và các nhà “phê bình Mới” tập trung chú ý không phải vào cá nhân nhà thơ, mà vào tác phẩm như chỉnh thể thân nó đang tồn tại. Nhiệm vụ của thơ ca là phải đạt được “độ nén chặt” tạo khả năng cho sự tổng hợp, cho “chỉnh thể hữu cơ” của bài thơ. Vấn đề đạo đức trong thơ ca là ở chỗ nó tạo được “xúc cảm có duyên cớ về cấu trúc”, nảy sinh từ sự kết hợp “trực giác”, “lời bên trong”, “ngôn từ trực cảm” (Hulme) và ngôn ngữ đã được hiệu chỉnh tồn tại trong hai dạng: trong chuẩn ngôn ngữ nói của một thời đại nhất định với nhịp điệu, ngữ âm của nó và truyền thống

ngôn ngữ viết. Thơ ca vì vậy là một hình thức để hiểu, để nhìn, nhưng ở một mức độ không hề thấp hơn, còn là hình thức tự nhận thức của ngôn ngữ, làm cho nhà thơ trở thành chủ thể của chính sự “tiếp nhận” của mình. (“Tồn tại có nghĩa là được tiếp nhận”, theo như định nghĩa cổ điển của G. Berkeley). Nói cách khác, “cái nhìn” của nhà thơ khiến việc biến ngôn ngữ thành thơ ca trở nên khả thể. Chính vì vậy, tác phẩm thơ không nằm trong “địa phận” của tác giả, cũng không nằm trong “địa phận” của người đọc, nó là mảnh đất tự trị. Cuộc đấu tranh với ngôn ngữ, việc đem tư tưởng kiểm nghiệm tình cảm là “gánh nặng” của nhà thơ, là sự chối từ bản thân, chối từ cái “tôi” của mình, “một quá trình liên tục đem trang trải cái yếu tố cá nhân trong bản thân” [34, tr. 172].

Ham muốn vô thức đối với hình tượng thi ca cũng giống như những trải nghiệm thần bí. Tương tự như vậy, nhịp điệu mang tính nội dung cũng có ý nghĩa ngang như một tri thức sâu sắc, như “nhạc của thơ” mà tính chất chủ quan phi chủ thể của nó đã đảm bảo cho tính phổ quát của cái cụ thể, của cái chủ nghĩa hiện thực tinh thần. Chính trong ý nghĩa này, thơ là linh hồn của ngôn ngữ, là yếu tố tinh thần khởi nguyên vẫn đang được tiếp tục. Mỗi sáng tạo nghệ thuật đích thực nhất thiết phải sắp xếp lại dây mắt xích truyền thống vào cùng một thời điểm lý tưởng của nó”... quá khứ được hiệu chỉnh bởi hiện tại trong một mức độ giống như hiện tại được định hướng bởi quá khứ...”.

Dante đối với Eliot là nhà thơ của các nhà thơ, là người tư duy bằng tình cảm và xúc cảm, là người có khả năng biểu hiện sự tương đồng cảm xúc của tư tưởng. Eliot cho việc tìm thấy cái gọi là *tương đồng khách thể* là phương tiện biểu hiện cảm xúc bằng nghệ thuật. Trong tiểu luận *Hamlet và những vấn đề của chàng* (1919) Eliot định nghĩa *tương đồng khách thể* như sau: “Sự kết hợp những sự vật, tình huống, khâu chuỗi các sự kiện là hình thái cảm xúc cụ thể; chỉ cần miêu tả những đặc điểm bên ngoài sờ thấy được của nó là lập tức cảm giác này xuất hiện” [122, tr. 145].

Cảm xúc phi cá tính này không gây ra phản xạ hành vi, mà là điều kiện nảy sinh hình tượng, điều này đòi hỏi tính tích cực của người đọc, biết cách nhìn văn bản trong tổng thể thống nhất của các bộ phận hợp thành. Tính tự trị của văn bản làm cho tác phẩm thơ trở nên uyển chuyển đặc biệt và có tính vật thể biểu cảm, “tính hình tượng”, điều đó cho phép nhớ tới những thành tựu của các nhà thơ siêu hình của nước Anh (trước tiên là John Donne), mà Eliot đánh giá như kiểu mẫu cần bắt chước.

Cái mới về phương diện mỹ học của Eliot tương đồng với những tư tưởng của Ortega-y-Gasset trong công trình mang tính cương lĩnh *Phi nhân đạo hóa nghệ thuật* (1925), những ẩn dụ của Heidegger trong cuốn *Những đôi giày gỗ* (1957), những motif trong văn tiểu luận của G. Benn,¹ đã có ảnh hưởng không thể chối cãi đối với sự hình thành bộ từ vựng các khái niệm của “phê bình Mới”.

V. M. TOLMACHEV

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Liên kết

[Nga: Сопряжение; t. Anh: Tension] – thuật ngữ do nhà phê bình Mới A. Tate đưa ra trong công trình *Tính liên kết trong thơ* xuất hiện lần đầu vào năm 1938, được in lại trong *Tiểu luận chọn lọc* [343]. Công trình này được viết bằng việc bóc tách cơ sở của hai thuật ngữ logic: “extension” - chỉ dung lượng của khái niệm, và “intension” - chỉ nội dung khái niệm.

Theo Tate, “tension” chính là ý nghĩa của thơ, là sự thống nhất có tổ chức cao tất cả những cái có trong “extension” (trừu tượng, nghĩa biểu thị v.v...) và “intension” (tính cụ thể, hàm nghĩa v.v...) mà chúng ta có thể tìm thấy trong thơ. “Tôi dùng thuật ngữ này không phải như một ẩn dụ khái quát, mà như là một thuật ngữ chuyên môn. Nghĩa xa xôi, bóng gió mà người nghiên cứu có thể tìm tới, tự bản thân nó không

¹ Gottfried Benn (1886 - 1956) nhà văn Đức.

phải là sự phủ định cái nghĩa bao hàm trong phát ngôn được hiểu theo nghĩa đen. Chúng ta có thể bắt đầu từ phát ngôn theo nghĩa đen rồi dần dần từng nấc một tái tạo nghĩa ẩn dụ với tất cả tính phức tạp của nó. Đồng thời trong từng nấc mới có thể ngắt câu, xác định ý nghĩa được hiểu tại thời điểm này với điều kiện từng ý nghĩa chuyển tiếp đều phải hoàn chỉnh" [343, tr. 281]. Thuộc tính "liên kết", sự kết hợp thống nhất nghĩa trừu tượng (khái quát) nghĩa đen và nghĩa cụ thể (ẩn dụ) chính là thuộc tính cơ bản của tác phẩm thi ca.

Trong nghĩa rộng, thuật ngữ này được "phê bình Mới" sử dụng để chỉ "sự thống nhất những ẩn tượng" nảy sinh trong sự ảnh hưởng qua lại của những cấu trúc đối lập nội tại như nghịch lý và ám dụ, hoặc trong sự tác động qua lại giữa nhịp điệu của ngôn ngữ giao tiếp thường ngày và nhịp điệu thơ. "Sự liên kết" như vậy chứng tỏ sự thống nhất bên trong của tác phẩm thi ca.

Ju. V. PALYEVSKAYA

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Hình thức không gian

[Nga: Пространственная форма; Anh: Spacial form] -- một kiểu nhìn thẩm mỹ của văn học và nghệ thuật thế kỷ XX, trong đó sự thống nhất về nghĩa của những sự kiện miêu tả được bộc lộ không phải trong trình tự bề ngoài của các hành động và các sự kiện theo thời gian và nhân quả, mà là đồng đại, theo logic nội tại của cái chung, trong "không gian" của ý thức. Thuật ngữ "hình thức không gian" được đưa ra bởi nhà phê bình người Mỹ Joseph Frank trong công trình *Hình thức không gian trong văn học hiện đại* (1945) [134, 135].

Để phân tích, người ta phân chia một cách có mục đích quan niệm "hình thức không gian" thành ba cấp độ không tách rời, nhưng cũng không dính kết với nhau: cấp độ diễn ngôn, cho thấy logic quan niệm của chính nó; cấp độ văn cảnh văn hóa-xã hội xác định cội nguồn và tầm mức ý nghĩa của tư tưởng tác giả; cấp độ những hệ quả lý thuyết của tư tưởng này, nhưng lại vượt ra ngoài phạm

vi của nó, tạo nên tính năng sản của quan niệm nêu trên trong một văn cảnh văn hóa xã hội mới trong tương lai.

Theo J. Frank, văn học thế kỷ XX, ở thơ (E. Pound, T. S. Eliot) và đặc biệt là ở văn xuôi (M. Proust, J. Joyce, D. Burns), kiểu trần thuật và miêu tả sự kiện một cách “tự nhiên” đã bị phá vỡ, khi trọng tâm được chuyển sang mối tương tác bên trong của những thành tố thuộc các cấu trúc ngôn ngữ và ý nghĩa, những thứ này chịu sự chi phối của nguyên tắc liên tưởng đứt đoạn trong miêu tả và tiếp nhận hình tượng “nguyên tắc ám chỉ mang tính phản xạ”. Đứng về phía “ý chí nghệ thuật” của tác giả, “hình thức không gian” là phương pháp hoặc “thủ pháp” nghệ thuật, kết hợp những chất liệu khác nhau về loại, về thời gian, vào một thể thống nhất mới không “tự nhiên”, không có liên hệ nhân quả. Còn đứng về phía người tiếp nhận, “hình thức không gian” chính là một cách tiếp nhận nghệ thuật tích cực, sáng tạo, cách hiểu những ý đồ của tác giả từ bên trong của người đọc không có kinh nghiệm “giải mã”, không phải là nhà chuyên môn. Tính lịch sử cụ thể, trí nhớ trực giác của người đọc tiếp nhận bổ sung thêm ý đồ nghệ thuật của tác giả đến mức đầy đủ, dường như theo chiều thẳng đứng mang ý nghĩa bên ngoài thời gian.

“Hình thức không gian”, theo Frank, chính là ở cảnh triển lãm nông nghiệp trong tiểu thuyết *Bà Bovary* của G. Flaubert, ở tiểu thuyết *Ulysses* của J. Joyce, tiểu thuyết *Cantos* của E. Pound. “Nguyên tắc phản xạ ám chỉ” được triển khai rộng trong không gian văn hóa thế giới ở những thời điểm khác nhau. Đối tượng miêu tả trong hình tượng “không gian” của thời gian lịch sử chính là “mối xung đột của những viễn cảnh lịch sử khác nhau, nảy sinh do đồng nhất những con người và sự kiện hiện đại với những nguyên mẫu khác nhau có trong lịch sử hay trong các truyện thần thoại. Ngoài ra, theo J. Frank, M. Proust trong “tiểu thuyết mê lộ” là người theo thuyết Platon; việc cá nhân tìm kiếm thứ “thức ăn của trời” (M. Proust) đã dẫn nhân vật trong *Đi tìm thời gian đã mất* vào cuộc tìm kiếm sự trải nghiệm siêu thời gian bên trong số phận

mình và miêu tả nó về mặt thẩm mỹ trong “hình thức không gian” của tác phẩm nghệ thuật.

J. Frank cố gắng khắc phục tính nhị nguyên của hình thức và nội dung trong “hình thức không gian”, giải thích sự xuất hiện của nó trong văn học và trong nghệ thuật tạo hình thế kỷ XX bằng sự khủng hoảng của chủ nghĩa nhân đạo châu Âu mà tình thế thẩm mỹ phải lựa chọn của nó, theo quan điểm của ông, là cảm quan “mới” về thế giới và thực tiễn nghệ thuật. “Hình tượng lịch sử khách quan mà con người của thời đại mới thường tự hào và vun trồng nó một cách kỹ lưỡng bắt đầu từ thời Phục hưng, đang chuyển thành... khái niệm thần thoại, trong đó những hoạt động và những sự kiện của một thời đại nhất định là sự thể hiện những nguyên mẫu vĩnh hằng. Những nguyên mẫu này được tạo dựng bằng cách biến cái thế giới lịch sử trong thời gian, thành thế giới thần thoại ngoài thời gian”.

Theo ý kiến của J. Frank, sự phân chia nghệ thuật thành hai loại, một là các nghệ thuật không gian (hội họa và điêu khắc), hai là các nghệ thuật thời gian (nhạc, thơ) mà G. E. Lessing đưa ra trong thiên tiểu luận *Laokoon* (1766), trong văn học hiện đại vừa được xác nhận vừa bị vượt qua, cả ở bình diện mỹ học, lẫn bình diện lịch sử - tinh thần. Sau khi xé rách “chiếc áo khiêm nhường” của mỹ học quy phạm của chủ nghĩa cổ điển, nhân danh việc giải phóng sáng tạo nội tại hữu cơ được triển khai trong thời gian, sau khi đã phục hồi cá nhân cụ thể, Lessing (với vai trò Khai Sáng) đồng thời thử “vươn cao lên trên lịch sử và xác định những quy luật bất biến của tiếp nhận thẩm mỹ”. Ở điểm này chủ nghĩa cổ điển của Lessing đã hòa nhập với chủ nghĩa tân cổ điển đầu thế kỷ XX, chuẩn bị cho T. E. Hulme tiến tới lý luận về “hình thức không gian”.

Quan niệm “hình thức không gian”, cũng như thực tiễn nghệ thuật đã cung cấp chất liệu cho lý thuyết của J. Frank làm nảy sinh “những thay đổi chưa từng thấy” trong những thập niên đầu thế kỷ XX. Nó được khám phá trong văn cảnh đời sống mỹ học - văn học và lịch sử - tinh thần châu Âu và Hoa Kỳ những khuynh hướng sau đây: nghệ thuật học Đức cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX

(A. Riegl, W. Worringer, C. Fiedler và những người khác); “trường phái lịch sử - tinh thần” Đức (W. Dilthey và xuất phát từ tư tưởng của ông là khuynh hướng “phê phán lý trí lịch sử”); chủ nghĩa hình ảnh (imagism) của Anh - Mỹ (E. Pound, T. S. Eliot, T. E. Hulme); trường phái “phê bình Mới” Anh - Mỹ (D. Knight, A. Tate và những người khác). Cơ sở chung nhất của các khuynh hướng khác nhau về loại, về ngôn ngữ, đó là truyền thống “tôn giáo nghệ thuật” xuất phát từ học thuyết Khai Sáng (của I. Kant, F. Schiller) và chủ nghĩa lãng mạn (Novalis, F. Schlegel) tiến tới chủ nghĩa tượng trưng. Truyền thống “tôn giáo nghệ thuật” này biến người nghệ sĩ, biến “thiên tài” và sáng tác của thiên tài thành sự đền bù siêu việt nội quan, thành “sự cứu chuộc” những tội lỗi của nhân loại dưới dạng “cái đẹp”.

Quan niệm của J. Frank, một mặt, được cụ thể hóa về lịch sử, được làm giàu thêm nhờ những cái mới về lý thuyết và thực tiễn sáng tác những năm 60 - 80 thế kỷ XX trên miếng đất của chủ nghĩa hậu hiện đại; mặt khác, sau khi nảy sinh trong văn cảnh của “phê phán lý trí lịch sử”, bản thân hình thức không gian trở thành đối tượng của sự phê phán đó. Từ kinh nghiệm mới nhất, có thể nói rằng với tư cách là nguyên tắc phát hiện, tức là một giả thiết khoa học, quan niệm hình thức không gian đã được xác nhận rộng rãi ra ngoài chủ nghĩa tiền phong trong văn học hồi đầu thế kỷ XX, là điểm xuất phát của J. Frank. Những tác phẩm như *Người đàn bà của viên trung úy người Pháp* của J. Fowles, *Nhà Pushkin* của A. Bitov, *Trăm năm cô đơn* của G. Garcia Marquez đã cho thấy một khuynh hướng chắc chắn mở ra chủ nghĩa lịch sử “tự nhiên” theo tinh thần thế kỷ XIX trong những khoảng không gian đồng đại sâu thẳm của “thời gian lớn” (M. M. Bakhtin).

Tuy nhiên, quan niệm của J. Frank hiện đã và đang bị phê phán ở phương Tây vì “chủ nghĩa hiện đại”, vì “chủ nghĩa hình thức”, vì chủ nghĩa duy mỹ và vì sự thờ ơ với những vấn đề đạo đức và “phi nhân đạo hóa”, thậm chí còn vì cả sự phản động về phương diện chính trị [184, 223, 337, 347]. Tính hai chiều, tính mâu thuẫn của quan niệm hình thức không gian phản ánh sự khủng hoảng của

chủ nghĩa duy lý cổ điển trong Thời đại mới vốn được xác định một cách không hoàn toàn phù hợp bằng thuật ngữ “chủ nghĩa hiện đại” (modernism). Cũng như nhà nghiên cứu nghệ thuật người Đức W. Worringer mà cuốn *Trừu tượng và trực cảm* (1908) đã trở thành “chìa khóa” cho quan niệm hình thức không gian, J. Frank đề xuất một loại suy khá trừu tượng giữa mỹ học “tự nhiên” và quan niệm “tự nhiên” về con người nói chung.

Tính chưa hoàn tất, nhưng năng sản của quan niệm hình thức không gian, được xác nhận bởi tiến triển sáng tạo của tác giả của nó, vốn rất điển hình cho các nhà phê bình “hình thức” (dù đó là V. Shklovski ở Nga, hay Wellek ở Mỹ). Trong những năm 70 - 80, khước từ một cách không tích cực lắm công trình trước đó không lâu của mình, J. Frank, như bộ tiểu sử nhiều tập về Dostoevski mà ông dành cho nó cả cuộc đời mình, bắt đầu từ những năm 50 cho thấy, J. Frank đã rút ra khỏi những vấn đề lý luận văn học mà bản thân ông đã đặt ra do không tránh khỏi việc lấy phương pháp luận của thế kỷ XIX làm khí cụ, cái phương pháp luận mà từ sự phê phán nó đã nảy sinh quan niệm hình thức không gian.

V. L. MAKHLIN

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

MỸ HỌC TIẾP NHẬN

Mỹ học tiếp nhận

[Nga: Рецептивная эстетика; Đức: Rezeptions- Ästhetik] - một khuynh hướng trong phê bình và nghiên cứu văn học, xuất phát từ ý tưởng cho rằng, tác phẩm “nảy sinh”, “được thực hiện” chỉ trong quá trình “gặp gỡ”, xúc tiếp của văn bản văn học với độc giả, và đến lượt mình, nhờ “liên hệ ngược” độc giả lại tác động đến tác phẩm, do vậy, độc giả quyết định tính chất lịch sử cụ thể của việc tiếp nhận và tồn tại của tác phẩm. Như thế, đối tượng nghiên cứu chủ yếu của mỹ học tiếp nhận là sự tiếp nhận, tức là sự cảm nhận tác phẩm văn học bởi độc giả hoặc thính giả.

Xét về nguồn gốc, mỹ học tiếp nhận là sự phản ứng đối với mỹ học nội quan, đối với tư tưởng về tính tự trị của nghệ thuật, đối với kiểu nghiên cứu có định hướng phiến diện vào sự phân tích “tác phẩm tự thân”. Mỹ học tiếp nhận đoạn tuyệt với những ý niệm về tính độc lập của nghệ thuật khỏi văn cảnh xã hội lịch sử, nó gia nhập lĩnh vực nghiên cứu độc giả và xã hội, nó trình bày văn bản văn học như sản phẩm của tình thế lịch sử, phụ thuộc vào lập trường của độc giả lý giải. Do vậy, mỹ học tiếp nhận đặc biệt chú ý đến các hiện tượng của văn hóa đại chúng (văn chương giải trí tầm thường, các loại ấn phẩm báo chí, truyện tranh/comics/, v.v...), nó có liên hệ với các nghiên cứu xã hội học, khoa học sư phạm, các môn nghiên cứu văn học ứng dụng.

Đặc trưng cho mỹ học tiếp nhận là sự từ bỏ các quy phạm và chuẩn mực kinh điển vốn được dùng làm tiêu chuẩn của văn học và

phê bình văn học. Tiêu chuẩn cơ bản để đánh giá tác phẩm là thực tiễn xã hội, hiệu quả xã hội của nghệ thuật theo mức độ biểu lộ của nó trong phản xạ của độc giả. Phổ nghiên cứu của mỹ học tiếp nhận đặc biệt rộng; tham dự vào nó trên thực tế là bất cứ văn bản viết nào, từ luật lệ tư pháp đến sách dạy nấu ăn. Văn học “cao” từ chỗ là trung tâm khảo sát đã được chuyển ra ngoại vi, những thể loại ngoài lề, ngược lại, đã được chuyển vào trung tâm khảo sát.

Tư tưởng cơ bản của mỹ học tiếp nhận là luận đề của các nhà lãn mạn trường phái Jena “độc giả sống, đi tìm gặp nhà văn, tích cực tham dự vào sáng tác”. Trong số những ngọn nguồn của mỹ học tiếp nhận có trường giải học (hermeneutik) vốn dựa vào “triết học sự sống” của W. Dillthey và hiện tượng học của E. Husserl, có chủ nghĩa cấu trúc trường phái Prague, có trường phái hình thức Nga những năm 1910-20s, có xã hội học văn học vốn nghiên cứu tác động của văn học đến công chúng đọc. Do hướng tới việc nghiên cứu hoạt động chức năng được bộc lộ rõ rệt của tác phẩm, mỹ học tiếp nhận đã được phát triển trong lòng một quá trình của khoa học về ngôn ngữ và văn học chung cho phương Tây và Nga, đưa các nhà nghiên cứu từ sự tiếp nhận nghệ thuật như một hiện tượng độc lập, tự thân, đến vấn đề sự “hiểu” nó và “đọc” nó (tuyên học thuật này, sau khi hấp thụ tư tưởng W. Dilthey, đã mở đầu cho tiếp cận trường giải học ngày nay), và xa hơn, đến chỗ ý thức được sự tiếp nhận và đánh giá các văn bản văn học nghệ thuật như quá trình phức tạp của những tương tác và giao tiếp giữa các cấu trúc thẩm mỹ-xã hội, tạo ra hệ thống “nghệ thuật - xã hội”, một hệ thống mở và mâu thuẫn biện chứng.

Một trong những bậc tiên khu chủ chốt của mỹ học tiếp nhận hiện đại là R. Ingarden, người đã đề xuất một loạt quan niệm đã trở thành nền tảng cho các nhà nghiên cứu hiện đại. Ông cũng là người đã tu chỉnh (trong công trình *Về việc nhận thức tác phẩm văn học nghệ thuật*, [196]) hai khái niệm *cụ thể hóa* và *tái lập* làm thành hai mặt của việc người nhận (Adressat) tiếp nhận tác phẩm. Trong lý thuyết của ông về cấu trúc tác phẩm nghệ thuật, Ingarden đã chịu ảnh hưởng mạnh mẽ hiện tượng học của Husserl. Đó trước hết là ý

tưởng về tính chủ định (intentional), sau này sẽ trở thành ý tưởng cơ sở cho tất cả những ai tiếp tục chủ trương mỹ học tiếp nhận. Chính ý tưởng này là sự luận chứng triết học cho bản chất giao tiếp của nghệ thuật, giải thích tính chất tích cực, sáng tạo của sự tiếp nhận ở độc giả. Như ta biết, tính chủ định (intentional) là tính có hướng của ý thức đối với đối tượng, cho phép cá nhân sáng tạo đem những nội dung, hàm nghĩa, ý nghĩa “của mình” rót đầy thế giới sự vật xung quanh, chứ không chỉ tiếp nhận nó một cách thụ động. Nguyên tắc tính chủ định, vốn có nguồn gốc ở triết học kinh viện trung đại, được biểu hiện một cách hệ thống trong các công trình của F. Brentano (1838 - 1917) và Edmund Husserl (1859 - 1938). Theo Brentano, tâm lý con người mang tính chủ định về bản chất, bởi vì không thể có tâm lý con người nếu không có quan hệ của cá nhân với bất kỳ hiện tượng nào có thực hoặc hư cấu. Theo Husserl, chủ thể xác lập thế giới theo tầng bậc, dựng nên những khách thể khả dĩ hiểu biết được, nghiên cứu được. Nói cách khác, nếu không có cái ý thức cấu tạo nên thế giới cho cá nhân thì sẽ không có thực tại bên ngoài (cũng như thực tại bên trong, thực tại tâm lý): “Sẽ không có khách thể nếu không có chủ thể”.

Chính ý tưởng ấy về vai trò sáng tạo của cá nhân trong việc nhận thức thế giới đã được mỹ học tiếp nhận tiếp thu, đặt vào trung tâm chú ý vấn đề sự tồn tại của tác phẩm như là kết quả giao tiếp giữa tác giả và độc giả, như là việc tạo ra “hàm nghĩa của tác phẩm” bởi độc giả. Những tư tưởng rất quan trọng khác ở hiện tượng học của Husserl, trước hết là tư tưởng về “sự rút gọn hiện tượng học” (rút tách toàn bộ cái vỏ xã hội khách quan khỏi cá nhân nhận thức) đã không được mỹ học tiếp nhận tiếp thu. Hơn nữa, theo mức độ phát triển, những tư tưởng ấy đã được khắc phục bằng mọi cách, càng ngày càng nhường chỗ cho mối quan tâm gia tăng của các nhà nghiên cứu đến cái “vỏ” – đến sự phân tầng của các thời đại văn hóa, các truyền thống, các “khế ước” văn học và thẩm mỹ. Quá trình này bộc lộ rõ rệt nếu so sánh các công trình của Ingarden với các công trình của các nhà nghiên cứu theo hướng mỹ học tiếp nhận

về sau. Ingarden phần nhiều vẫn còn dừng lại ở chỗ của cái gọi là thuyết thực thể (substantialisme), cho rằng có thể có sự tồn tại thực của “nguyên bản” như là “đối tượng thẩm mỹ lý tưởng duy nhất” do tác giả nghĩ ra và thực hiện. Do đó, ông cho nhiệm vụ của nhà nghiên cứu văn học là “khảo sát theo hiện tượng học đối với thực chất”, rút cuộc giới hạn sự phân tích của mình trong khuôn khổ của chính tác phẩm và không dứt khoát chuyển sang nghiên cứu hành vi tiếp nhận và đặc điểm của người tiếp nhận như một bậc độc lập, ngang bằng tác giả và tác phẩm.

Đầu những năm 1940s, ở các công trình của một đại diện chủ nghĩa cấu trúc trường phái Prague là F. Vodicka [360] thấy có một hướng khắc phục hiện tượng học siêu hình của R. Ingarden. Có vai trò đáng kể ở đây là những tư tưởng của J.V. Mukarovsky, là người, trên cơ sở định nghĩa giao tiếp mà ông xác lập còn khiếm khuyết (ông định nghĩa như “sự phản ánh và tương liên của khách thể vật chất của nghệ thuật trong ý thức người cảm nhận”), đã có ý đồ khắc phục khuôn khổ những liên hệ ngữ học được hiểu khá hạn hẹp. Theo Mukarovsky, “hàm nghĩa” (mà F. de Saussure xác định như là tương quan mang tính khế ước giữa “cái biểu đạt” và “cái được biểu đạt”) đặt trong khách thể thẩm mỹ, được hiểu như là “ký hiệu”, không phải bởi những khế ước ngữ học nguyên thủy mà tùy thuộc vào những khế ước ngoài ngôn ngữ mà người tiếp nhận đưa vào tác phẩm. Như vậy, nếu trong cách lý giải của Ingarden, khái niệm “cụ thể hóa” có mục tiêu “tách rút” khỏi văn bản những phẩm chất siêu hình ngoài thời gian, thì ở các nhà cấu trúc luận Prague, quá trình này chẳng những tương quan với thực tại khách quan thể hiện trong các “khế ước” của người tiếp nhận, mà còn mang những đặc điểm lịch sử cụ thể, được mô tả dưới dạng sự thay thế những khách thể thẩm mỹ nảy sinh thường xuyên trong tiến trình phát triển lịch sử.

Kiểu “lịch sử hóa” sự tiếp nhận như vậy đã được thực hiện trong công trình của F. Vodicka *Văn học sử, vấn đề và nhiệm vụ* [305, tr. 71-83] trong đó đặt vấn đề tiêu chuẩn thích đáng của sự cụ thể hóa có cơ sở lịch sử từ nay ủy thác cho độc giả. Vodicka cho rằng,

không phải tất cả những sự cụ thể hóa có thể có xét từ góc độ những ý đồ của cá nhân độc giả, đều có thể trở thành mục tiêu nghiên cứu, mà chỉ những sự cụ thể hóa nào cho thấy có diễn ra sự “gặp gỡ” cấu trúc tác phẩm và cấu trúc các chuẩn mực văn học do thời đại lịch sử cụ thể quy định, những chuẩn mực mà người tiếp nhận là đại diện. Theo cách hiểu của học giả này, người tiếp nhận như thế, người đảm bảo cho chuẩn mực văn học hiện hành – là nhà phê bình văn học, vốn có quy chế “người bảo trợ của các chuẩn mực văn học”.

Một phần cốt yếu tạo thành mỹ học tiếp nhận là các vấn đề của tường giải học (hermeneutik), chúng tựa như những chiếc cầu nhỏ bắc từ cấu trúc tác phẩm sang người tiếp nhận, người sẽ hiểu cấu trúc ấy. Ở công trình *Lịch sử tác động nghệ thuật* của H.J. Gadamer, chân lý khoa học xã hội nhân văn (trong đó có khoa học về văn học) được đem đối lập một cách dứt khoát với “tri thức phương pháp” như là tổng số thông tin và sự kiện có được bởi các khoa học tự nhiên. Hiểu biết của khoa học tinh thần, theo Gadamer, cần được giải thích không phải như là phương pháp khoa học vốn hướng vào việc nghiên cứu một khách thể nhất định, mà như là một hiện tượng hiện sinh nào đó: “Hiểu – nghĩa là, trước hết, hiểu bản thân mình ở lĩnh vực này, chỉ sau đó mới để ý đến ý kiến của người khác về vấn đề này”. Do vậy, người lý giải không cần phải kiềm chế, khắc phục tồn tại bản thân, cái “tính lịch sử” của bản thân mình, không cần cắt xén những định kiến, những hạn chế của bản thân mình; ngược lại, vì lợi ích chiếm lĩnh tối đa thực chất khách quan của đối tượng của mình (tác phẩm nghệ thuật), người lý giải cần phải đem tất cả những phẩm chất ấy của cá nhân mình vào quá trình hiểu. Hiểu văn bản, theo Gadamer, nghĩa là “áp dụng”, “đặt để” nó vào tình thế cùng thời với người lý giải (người tiếp nhận), cũng hết như người luật sư “áp dụng” (cụ thể hóa) bộ luật, nhà thần học áp dụng “Lời Thiêng”.

Quan niệm của Gadamer mang tính hai mặt. Một mặt, sự hiểu được ông xác định như sự tự biểu hiện của người lý giải với sự hỗ trợ của những bằng cứ tư liệu của kinh nghiệm quá khứ, khác hẳn chủ nghĩa chủ quan lãng mạn. Chồng lại quan niệm về “sự thân

thuộc bí ẩn giữa những tâm hồn” tác giả và người lý giải tác giả, Gadamer nêu yêu cầu cả hai cùng tham dự công việc chung: cùng chìm ngập vào “hàm nghĩa chung” và trên cơ sở ấy sẽ nảy sinh sự tự hiểu. Mặt khác, đối với Gadamer, “hàm nghĩa” không trở thành đối tượng của một sự phân tích thực sự khoa học, bởi vì nhà nghiên cứu này bác bỏ dứt khoát các phương pháp nghiên cứu của khoa học, lý thuyết và siêu ngôn ngữ của khoa học.

Biểu hiện hoàn chỉnh nhất, tính đến nay, của các nguyên tắc mỹ học tiếp nhận là ở công trình của các nhà nghiên cứu của cái gọi là “trường phái Konstanz” nảy sinh những năm 1960s ở CHLB Đức. Những đại diện của nó là H. R. Jauss, W. Iser, R. Warning, H. Wainrich, G. Grimm, v.v... Mỹ học tiếp nhận trường phái Konstanz đặt mục tiêu cách tân và mở rộng sự phân tích của nghiên cứu văn học bằng cách đưa vào lược đồ quá trình văn học sử một bậc độ lập mới: độc giả. Luận đề trung tâm của dị bản mỹ học tiếp nhận này là: giá trị thẩm mỹ, tác động thẩm mỹ và tác động văn học sử của tác phẩm đều dựa trên cơ sở sự khác biệt giữa *tâm chờ đợi* của tác phẩm và *tâm chờ đợi* của độc giả, được thực hiện dưới dạng kinh nghiệm thẩm mỹ và kinh nghiệm sống thực tế mà anh ta có được. (xem mục từ: *Kinh nghiệm thẩm mỹ*). Về sau, dưới ảnh hưởng các cuộc thảo luận xung quanh tư tưởng của trường phái Konstanz, Jauss đã biến đổi quan niệm của mình, đặt lên hàng đầu quá trình giao tiếp giữa tác phẩm và người tiếp nhận nó trong khuôn khổ kinh nghiệm thẩm mỹ, ở đó các chức năng tạo chuẩn mực và khẳng định chuẩn mực có vai trò đặc biệt.

Jauss xuất phát từ sự kiện ở thời hiện đại đã diễn ra sự thay thế ba hệ hình (paradigm) văn hóa - thẩm mỹ: hệ hình cổ điển-thần bí (lấy nghệ thuật cổ đại làm chuẩn mực và mẫu mực), hệ hình thực chứng luận (đặt lên hàng đầu sự phát triển của văn học trong văn cảnh văn học thế giới thống nhất), và hệ hình thẩm mỹ - hình thức (ưu tiên nghiên cứu cấu trúc tác phẩm một cách tách rời các liên hệ xã hội của nó) bằng hệ hình thứ tư, nó phải bù đắp những nhược điểm của tất cả các hệ hình trước. Để hình thành hệ hình này, theo Jauss, cần tuân thủ những yêu cầu cơ bản sau đây: 1) sự phân tích

thẩm mỹ-hình thức được bổ sung tiếp cận tiếp nhận-lich sử, có tính đến điều kiện xã hội lịch sử của sự tồn tại nghệ thuật; 2) thống nhất các tiếp cận cấu trúc luận và tường giải học; 3) mở rộng đáng kể phạm vi chiếm lĩnh hiện thực về thẩm mỹ bằng cách đưa vào đây cả “hạ-văn chương” (sub-literature) bên cạnh các thể loại “cao”.

Jauss xây dựng tiếp cận của mình, theo ông, nó phải thanh toán được sự gián đoạn giữa lịch sử và mỹ học, giữa nguyên tắc phân tích xã hội-lịch sử và nguyên tắc phân tích thẩm mỹ-hình thức, tại điểm nối của cái không trùng hợp - các cực phương pháp luận duy vật chủ nghĩa (kể cả chủ nghĩa Mác) và khuynh hướng hình thức luận-cấu trúc luận. Đóng vai trò chủ yếu trong hệ thống nghiên cứu của ông là vị trí người tiếp nhận mà trước đó, cả hai khuynh hướng nêu trên đều đánh giá thấp. Trong công trình *Văn học sử như là sự khiêu khích nghiên cứu văn học*, Jauss viết: “Tôi thấy nhu cầu cấp bách của nghiên cứu văn học là, qua sự tranh luận giữa các phương pháp mac-xit và phương pháp hình thức luận để khảo sát vấn đề còn mở ngỏ của lịch sử văn học. Tôi bắt đầu thử bắc một cây cầu qua vực thẩm ngăn cách văn học và lịch sử, nhận thức lịch sử và nhận thức thẩm mỹ, nơi mà cả hai trường phái đều dừng lại” [212].

Ở lý thuyết của Jauss, người ta cảm thấy ý hướng tránh những nhược điểm mà quan điểm của Gadamer đã mắc phải. Bên vực việc quay trở lại tiếp cận tường giải học trong nghiên cứu văn học (đây là chỗ, theo R. Warning, Jauss là một trong những người kế tục tốt sáng nhất của Gadamer), phê phán tính hạn hẹp của phương pháp luận thực chứng khách quan, Jauss, khác với Gadamer, đã phát triển các phương pháp phân tích kinh nghiệm, phương pháp khoa học của sự cụ thể hóa và tái cấu trúc tác phẩm, nỗ lực làm các hiện tượng tiếp nhận trở nên khả thể cho sự miêu tả hệ thống. Ông cho là cần thiết việc luôn luôn nhấn mạnh rằng chính sự nhận thức có phương pháp là cơ sở của các nguyên tắc nghiên cứu tường giải học. Khôi phục quyền của tường giải học - ngành học thuật cổ xưa trong việc giải thích các văn bản văn học (nhưng thoát kỳ thủy là các văn bản tôn giáo vốn đầy những chỗ tăm tối khó hiểu), Jauss gắn

quá trình lý giải tác phẩm văn học không phải với sự tùy tiện của người lý giải (cái kết luận mà Dilthey đi tới) mà là với những khả năng khách quan của độc giả, được quy định bởi kinh nghiệm thẩm mỹ và tâm chờ đợi của anh ta.

Cơ sở các quan niệm của Jauss về văn học là sự từ bỏ, mà ông công nhiên nhấn mạnh, truyền thống mỹ học quy phạm vốn khẳng định tính bất biến của những quy phạm (canon) ấn định đời sống văn học. Cái chủ yếu đối với nhà nghiên cứu, theo Jauss, là sự sống sinh động của văn học và xã hội. Đối với nghiên cứu văn học hiện đại, không cần có những đề tài và hiện tượng bị cấm hoặc “bất nhã” trong văn học, nó không cần chỉ nhìn thấy ở văn học phạm vi của cái trang nhã, ngăn cách với thực tại “thô lỗ”. Jauss khẳng định rằng quan hệ giữa văn học và độc giả vừa mang tính thẩm mỹ, vừa mang tính lịch sử. Do vậy, quá trình tiếp nhận các tác phẩm được thực hiện bằng sự trung giới giữa nghệ thuật quá khứ và hiện tại, giữa những ý nghĩa, những lý giải kiểu truyền thống và kiểu thời sự cấp bách. Tất cả điều này đòi hỏi nhà nghiên cứu phải nhìn lại một cách có phê phán nếu nhìn chung không có sự thanh toán các quy phạm văn học kế thừa của quá khứ.

Thoạt đầu, Jauss hướng về luận điểm của lý thuyết gia lỗi lạc của trường phái triết học Frankfurt T. Adorno, đánh giá cao nhất đối với những tác phẩm mang những tìm tòi tiền phong chủ nghĩa và những thể nghiệm hình thức, nhưng khá nhanh, những khuôn khổ của “chủ nghĩa mô-đec quá quắt” trở nên quá hẹp hòi đối với ông. Nhà khoa học thôi không còn kỳ thị đối với những khả năng khác nhau của nghệ thuật, không còn hòa hợp được với những quy phạm “mỹ học tiêu cực” của chủ nghĩa tiền phong và chủ nghĩa mô-đec. Từ một môn đệ không nhân nhượng của “những hình thức mới”, Jauss trở thành nhà nghiên cứu quý trọng mọi biểu hiện bất kỳ của tính tích cực thẩm mỹ của con người. Triệt để hơn nhiều đồng nghiệp của mình, ông đã chuyển từ tinh thần quy phạm của “mỹ học tiêu cực” sang cách hiểu giao tiếp về các hiện tượng nghệ thuật, ông đã lý giải lại một cách căn bản thuật ngữ “kinh nghiệm

thẩm mỹ” và “đồng nhất hóa thẩm mỹ” vốn được ông tiếp nhận từ kho tàng khái niệm của T. Adorno.

Nỗ lực kết hợp phân tích đồng đại với phân tích lịch đại sự tiếp nhận tác phẩm, Jauss miêu tả lịch sử tiếp nhận như sự khai triển dần dần tiềm năng nghĩa ở tác phẩm vốn được hiện thời hóa trong các giai đoạn lịch sử của sự tiếp nhận, tiềm năng nghĩa được lộ ra cho phán đoán hiểu biết của nhà nghiên cứu, thực hiện được trong sự gặp gỡ với cách hiểu truyền thống “tan tằm chờ đợi” [212]. Theo Jauss, chỉ nhờ sự trung giới của độc giả, tác phẩm mới hòa hợp với tầm kinh nghiệm biến đổi của một truyền thống nào đó mà trong khuôn khổ của nó liên tục diễn ra sự phát triển của tiếp nhận từ thụ động, đơn giản, đến hiểu một cách có phê phán, tích cực, từ chỗ dựa vào các chuẩn mực thẩm mỹ được thừa nhận đến chỗ thừa nhận các chuẩn mực mới. Tính lịch sử của văn học, theo Jauss, cũng như tính giao tiếp của nó, đòi hỏi sự đối thoại lâu dài giữa tác phẩm, công chúng và tác phẩm mới được sáng tạo ra. Tác phẩm văn học không phải là một khách thể tồn tại chỉ cho bản thân nó, được cảm nhận bởi mọi người bao giờ cũng như nhau. Đó, theo Jauss, không phải một đài kỷ niệm tuyên cáo theo kiểu độc thoại về bản chất ngoài thời gian mình, mà là một tổng phổ có tính đến sự tiếp nhận thường xuyên đổi mới, giải phóng văn bản khỏi chất liệu ngôn từ và đem lại cho nó một đời sống thực.

Mong muốn nắm bắt biến chứng tiến hóa của các hiện tượng văn học trong sự phát triển lịch sử của chúng, Jauss đã đi đến kết luận rằng, tác phẩm văn học, thậm chí mang tính cách tân hiển nhiên, không thể được coi như cái hoàn toàn mới, nảy sinh trong trạng thái chân không về thông tin. Nó mở cho công chúng độc giả đi tới một cách tiếp nhận hoàn toàn xác định, nhờ vào những “tín hiệu” lộ liễu hoặc ẩn giấu chứa đựng trong nó. Nó kích thích hồi ức về những gì đã đọc, đưa độc giả vào một trạng thái xúc cảm nhất định, do chuẩn bị, từ những dòng đầu tiên, sự chờ đợi phát triển câu chuyện, sự chờ đợi mà, trong quá trình đọc, được thực hiện theo “quy luật trò chơi” của thể loại - sự chờ đợi ấy có thể sẽ được xác nhận hoặc bác bỏ, được định hướng lại hoặc bị “rút bỏ” theo lối mĩa mai. Do đây, Jauss xác lập trật tự các tầng tiếp nhận. Tiếp nhận

tường giải học bao giờ cũng đưa sự cảm nhận thẩm mỹ vào văn cảnh kinh nghiệm độc giả. Vấn đề tính phù hợp của sự giải thích, vấn đề chất lượng quan niệm thẩm mỹ của từng độc giả hoặc từng nhóm độc giả, theo Jauss, chỉ có thể được đặt ra đúng đắn nếu phác họa được tầm chuyển đổi chủ thể trong sự hiểu của độc giả, cái văn cảnh xã hội ở đó sự tiếp nhận tác phẩm được thực hiện.

Jauss phê phán sơ đồ thực chứng về tương quan giữa tác giả, tác phẩm và công chúng, theo đó nhà văn “thực sự” phụ thuộc vào môi trường, vào quan niệm thẩm mỹ và tư tưởng của công chúng, điều này buộc nhà văn, để đạt được thành quả, cần có ý thức thực hiện “đơn đặt hàng xã hội”, thỏa mãn sự chờ đợi của những nhóm xã hội nhất định. Một cách tiếp cận như thế không cho phép cắt nghĩa thỏa đáng cơ chế tác động lâu dài hàng thế kỷ của tác phẩm đến công chúng. Trong văn cảnh ấy, Jauss bút chiến với R. Escarpit là người đã cho rằng tác phẩm sống trong ý niệm của những thế hệ nối tiếp đến tận khi nào những đặc điểm của thế giới, của thời đại sản sinh ra tác phẩm ấy còn sống động; khi mà những đặc điểm ấy đã rút lui hoàn toàn khỏi đời sống thực hoặc bắt đầu không còn tồn tại ở môi trường tiếp nhận (ví dụ môi trường dị ngữ), chúng bị thay bởi những “huyền thoại” được sáng chế cho tiện tiếp nhận, còn tất cả những sự lý giải tiếp tục về tác phẩm thì chỉ là “âm hưởng bị xuyên tạc” của ý nghĩa ban đầu mà ở ngoài nó thì không thể có những đánh giá và lý giải tiếp theo.

Theo Jauss, tương quan giữa tác phẩm và công chúng không phải chỉ một chiều mang tính chất quyết định luận. Có những tác phẩm vào lúc xuất hiện không hướng vào một công chúng nào thật xác định, nhưng những tác phẩm ấy phá hủy quá đáng tầm chờ đợi văn học quen thuộc, điều này cần có thời gian để nảy sinh một công chúng, một môi trường độc giả có khả năng coi tác phẩm ấy là “của mình”. Xuất phát từ luận điểm theo đó tầm chờ đợi văn học khác với tầm chờ đợi thực tiễn sống ở chỗ nó không chỉ bảo lưu và khái quát kinh nghiệm trước kia, mà còn dự báo khả năng chưa có, mở rộng không gian hạn hẹp của hành vi xã hội, làm nảy sinh những mong muốn, nhu cầu mới, đề ra những nhiệm vụ và mục tiêu mới, Jauss đã

tạo ra logic tiếp nhận những hình thức mới. Năng lực sáng tạo của văn học tạo ra hiện tượng tái định hướng kinh nghiệm độc giả, cho phép độc giả khắc phục tính tự động của tiếp nhận truyền thống, và do vậy một hình thức mới trong nghệ thuật được cảm nhận chẳng những trên cái nền của những tác phẩm khác mà còn như là sự “phủ định” những tác phẩm ấy - sự phủ định nảy sinh chỉ để thay thế hình thức cũ, đã mất hết giá trị nghệ thuật. Jauss nhấn mạnh chức năng dự báo của hình thức mới, nó tiên quyết và kích thích chẳng những tâm thế tình cảm, thẩm mỹ của độc giả, mà cả năng lực đánh giá đạo đức, sự phản xạ về đạo đức của độc giả nữa.

W. Iser trong công trình *Cấu trúc vẫy gọi của văn bản* [202] đã xuất phát từ phạm trù tính bất định của tác phẩm văn học do R. Ingarden nêu ra. Đối với ông, kinh nghiệm thẩm mỹ được hình thành chính là nhờ có những “vùng bất định” hoặc “những điểm trống” trong văn bản. Iser soạn thảo cả một danh mục những điều kiện và thủ pháp làm nảy sinh “những điểm trống” ở văn bản. Đó là sự vi phạm những tương quan có chủ định về câu, những thủ pháp lấp ghép, dựng và kết cấu văn bản, những lời bình chú của người kể chuyện – chúng dường như “tái tạo” lại phối cảnh câu chuyện đã kể, đem cho độc giả một phổ rộng những đánh giá và phán đoán độc lập về kết cục của những tình huống này hoặc khác trong câu chuyện. Iser phát triển một giả thiết, theo đó văn bản nghệ thuật không phải là sự phản ánh thực tại mà là sự “xâm nhập” vào đó, là kết quả sự phản ứng lại những loại “thiếu hụt” khác nhau của môi trường xã hội. Quan điểm này của nhà nghiên cứu là sự khúc xạ độc đáo tư tưởng tính chủ định (intentional) của ý thức sáng tác vốn là cơ sở của các luận điểm lý thuyết của mỹ học tiếp nhận.

Trung tâm điểm luận cứ của Iser là ý đồ đưa lý luận ngôn từ nghệ thuật ra ngoài giới hạn của thuyết bất chước, trước hết là ra ngoài khuôn khổ những ý niệm về tiếp nhận như là sự phản ánh giản đơn các quan hệ xã hội. Những ý niệm ấy được Iser thay bằng tiếp cận chức năng, dựa trên lý luận hệ thống dưới dạng thức đã được soi rọi trong các công trình của N. Luhmann [261]. Yêu cầu cơ bản của

lý luận này tựu trung là khẳng định ưu thế của chức năng so với cấu trúc. Theo quan điểm của Luhmann, chức năng bị quy định không phải bởi tính nội quan của các cấu trúc hệ thống, mà bởi thực tại thế giới xung quanh mà các thành tạo cấu trúc “đáp lại”, phản ứng lại. Iser cũng tu chỉnh khái niệm “repertoire”, xây dựng một thang bậc tính bất định và tính xác định của các cấu trúc tạo thành, chi phối quan hệ của độc giả đối với văn bản. Chúng xác định mức độ giả nhận biết văn bản – từ hoàn toàn không tiếp nhận do không hiểu (sự “gặp gỡ” của tác phẩm văn học giàu tính thể nghiệm - cách tân và độc giả không được chuẩn bị, vốn chỉ hướng vào truyền thống, ví dụ khi đọc *Ulysses* của Joyce) đến sự “trùng hợp” hầu như hoàn toàn của các cấu trúc văn bản và tâm thế thẩm mỹ tâm lý của độc giả, điều này thấy rõ trong sự “gặp gỡ” với những tác phẩm văn học thông tục.

Mặc dù nhiều luận điểm và định nghĩa đã được luận chứng khá kỹ lưỡng, mỹ học tiếp nhận với tư cách một hệ thống lý thuyết vẫn còn chưa hoàn chỉnh. Điều này là lẽ tất nhiên, bởi vì đối với một lý luận kỳ vọng bao quát đầy đủ nhất và lý giải được các hiện tượng của thực tại văn học sống động, chính trong tay các nhà nghiên cứu, khá nhiều điều cũng còn đang nảy sinh và phát triển. Như G. Grimn nhận xét [160], những khó khăn gắn với việc xây dựng một lý thuyết tiếp nhận thống nhất, có gốc rễ ở tính phức tạp và đa thành phần của chính đối tượng nghiên cứu, đòi hỏi sự tiếp cận phân tích liên ngành và đa ngành. Hiện tại, các chuyên gia mới chỉ ghi nhận một vài lĩnh vực và khuynh hướng bên trong mỹ học tiếp nhận. Ví dụ W. Klein chia ra sáu tuyến phát triển cơ bản hiện nay của nó: 1) M.h.t.nh. nhận thức lý thuyết (tường giải học và hiện tượng học); 2) M.h.t.nh. mô tả-tái tạo (chủ nghĩa cấu trúc, những người kế tục trường phái hình thức Nga); 3) M.h.t.nh. xã hội học thực nghiệm (xã hội học về thị hiếu đọc và tiếp nhận); 4) M.h.t.nh. tâm lý (nghiên cứu tâm lý các thể hệ độc giả); 5) M.h.t.nh. lý thuyết giao tiếp (nghiên cứu ký hiệu học); 6) M.h.t.nh. thông tin xã hội (nghiên cứu vai trò xã hội của các phương tiện truyền thông đại chúng).

A. V. DRANOV

(Lại Nguyên Ân dịch)

Kinh nghiệm thẩm mỹ

[Nga: Эстетический опыт; Đức: Ästhetische Erfahrung] – một trong những phạm trù trung tâm của mỹ học tiếp nhận, do R. Ingarden đưa vào vốn từ vựng của các chuyên gia (nhất là trong cuốn *Cụ thể hóa và tái thiết* [196]). Khái niệm này được tu chỉnh sâu nhất ở các công trình của H. R. Jauss, chủ yếu là các cuốn sách *Văn học sử như là khiêu khích nghiên cứu văn học* [212], và *Kinh nghiệm thẩm mỹ và tường giải học văn học* [210].

Khảo sát K.ngh.th.m. trước hết ở bình diện giao tiếp-tiếp nhận, nhà nghiên cứu nhận xét rằng, từ quan điểm tiếp nhận, nó khác các dạng hoạt động chức năng xã hội khác của cá nhân ở quan hệ đặc thù của nó với thời gian. Nhờ nó người tiếp nhận có thể nhìn sự vật trong “ánh sáng mới” và, nhờ chức năng phát hiện lần đầu này, có thể tận hưởng thực tại hiển hiện đang diễn ra trước mắt. Đặc tính này của kinh nghiệm thẩm mỹ cho phép con người tận dụng nó, di chuyển bằng tưởng tượng vào những thế giới khác, do đó thoát ra khỏi ách thời gian.

K.ngh.th.m. cho phép thấy trước, đột phá về phía tương lai, mở cho con người những tầm mới, những khả năng mới; đặc tính này làm sống động cái quá khứ đã bị mất đi hoặc đẩy lùi khỏi trí nhớ, và như vậy, quay trở lại thời gian đã mất.

Ở bình diện giao tiếp, K.ngh.th.m. cho phép con người, chiếm lĩnh vị trí người quan sát, xác lập khoảng cách đặc thù kiểu nhập vai đối với cái được miêu tả, cũng như cho nó khả năng tham dự trò chơi độc đáo, đồng nhất mình với những gì nó hình dung là lý tưởng, là mẫu mực. K.ngh.th.m. cũng cho phép thương thức những cái mà trong cuộc đời thực không thể thực hiện hoặc khó đưa ra. Nó tạo ra không gian cho các tình thế và các vai trò mà cả những người vô tình có nhu cầu bắt chước lẫn những người có khả năng lựa chọn một cách có ý thức – đều có thể trải nghiệm và đóng vai. K.ngh.th.m., sau cùng, cho phép con người tiếp nhận sự “tự thực hiện” cái “Tôi” của chính mình trong tiến trình đóng tất cả các vai và trải nghiệm các tình thế như là quá trình giáo dục thẩm mỹ.

K.ng.h.th.m. chứng tỏ những khả năng sáng tạo, năng sản của con người ngay từ xa xưa - Jauss nhấn mạnh - đồng thời cũng cho thấy những giới hạn của các khả năng ấy và sự đề kháng mà các nghệ sĩ, các nhà thơ phải khắc phục trong quá trình sáng tác. Cho đến trước khi “mỹ học về thiên tài” được sáng lập, thì giới hạn và chuẩn mực lý tưởng của sáng tạo nghệ thuật là tự nhiên, cái tự nhiên mà nghệ sĩ không được đánh mất chứ đừng nói đến toan tính vượt qua: anh ta chỉ bắt chước nó, hoặc trường hợp cực hạn là hoàn thiện cái mẫu mực mà tự nhiên còn chưa làm xong.

Với chiến thắng của những nguyên tắc mỹ học khẳng định ưu thế của thiên tài tự lập trong nghệ thuật, K.ng.h.th.m, mà nghệ sĩ có, bắt đầu được cắt nghĩa không chỉ như sự sáng tạo theo quy luật tự do chủ quan, không tính đến quy tắc hay mẫu mực nào, hoặc như sự đồng sáng tạo của các thể giới được miêu tả bên ngoài giới hạn cái thường ngày, mà còn như năng lực của thiên tài tái tạo thế giới đã quen biết từ lâu và lại trở nên xa lạ trong tính bất ngờ và sự toàn vẹn của nó. Jauss cho rằng bản chất sâu xa của K.ng.h.th.m. không phải ở sự tiếp nhận nhạy bén cái mới, không phải ở cái ấn tượng sững sốt chứa đựng trong sự làm quen với thế giới khác; bản chất ấy là ở việc quay lại thời gian đã mất, tìm kiếm cái quá vãng đã bị lãng quên từ lâu mà con đường đi đến phải qua “cánh cửa của sự nhận biết lặp lại”.

Thực hiện chức năng trung gian trong quá trình cách tân sự tiếp nhận thẩm mỹ bằng con đường nhận biết lặp lại cái kinh nghiệm đã bị đẩy lùi của quá khứ, nhà thơ hiện đại chủ nghĩa đã biến lực hồi ức phổ quát thành bậc cao nhất của sản xuất thẩm mỹ. Khác với khái niệm “anamnèsis” của Platon, ở đây tác phẩm không bị gán cho những phẩm chất ngoài thời gian của cái đẹp tuyệt đối: trong quá trình nhớ lại quá khứ, chính hoạt động thẩm mỹ tạo cho mình cái mục tiêu, cái “telos” mà nhờ nó, cái thế giới bất toàn và cái kinh nghiệm phù du, thoáng qua lại có được dạng hoàn thiện và tính cách vĩnh cửu ở tác phẩm.

K.ngh.th.m. còn có một đặc tính nữa, bao hàm ở tính vô tư (không mục đích) của hoạt động thẩm mỹ, nó không theo đuổi mục tiêu nào ngoài sự tự phát triển của bản thân.

Đặc điểm nổi bật của K.ngh.th.m – là tính thiện nguyện của sự nhận thức thế giới về thẩm mỹ. Chính cái điều là nghệ thuật không đòi hỏi sự ứng dụng cưỡng bức các giá trị của nó, chân lý do nó tuyên cáo không thể bị bác bỏ nhờ giáo điều, không thể bị “ngụy tạo” nhờ logic. Theo Jauss, chính điều này tạo nên thực chất chức năng xã hội của nghệ thuật. Chính nhân tố này khiến nghệ thuật có tính cách giải phóng, và đây là điều cốt nghĩa sự quan tâm của các giới cầm quyền nhằm bắt sức mạnh cảm dỗ và khai sáng của nghệ thuật phụ thuộc ý chí của họ. Jauss khẳng định (và ở điểm này ông đồng tình với J.M. Lotman), nghệ thuật trong mọi thời đại đều có những kẻ truy lùng của mình, không phải vì nó giúp thỏa mãn nhu cầu vật chất của xã hội, mà là vì nó đáp ứng những nhiệm vụ mà chỉ bản chất trò chơi của K.ngh.th.m. mới cho phép thực hiện.

Jauss còn nhận xét một đặc điểm quan trọng khác của K.ngh.th.m. – tính “bướng bình” của nó, nhất là nhìn từ quan điểm uy tín tôn giáo: chỉ có nghệ thuật được người ta dùng với mục tiêu thể hiện một cách cụ thể hiển thị nguyên lý hoặc khái niệm siêu cảm tính; chính K.ngh.th.m. đã đem lại cho hiện tượng cảm tính vẻ duyên dáng, đẹp đẽ, đem lại khoái cảm cho một dạng thực tại mẫu mực.

Jauss còn nêu một dạng K.ngh.th.m. cách biệt với thực tại bằng một ranh giới không thể vượt qua và được ý thức như là cực kỳ tiêu cực, là kinh nghiệm “suy thoái lịch sử”. Nó có thể bộc lộ ở chỗ, do trải nghiệm kinh nghiệm sống cụ thể, trực tiếp, nó đem các chuẩn mực và nội dung của mình vào thực tiễn đời sống.

Nói theo E. Bloch, Jauss hiểu K.ngh.th.m. có năng lực mở mắt cho con người nhìn vào thực tại, khai mở cái thế giới như đặc tính tiên tri không tưởng mà kinh nghiệm này vốn có. Ông gọi năng lực này là “sự đột phá của sức tưởng tượng”, là sự thể nghiệm thực tại nhờ tưởng tượng. Ông nêu làm ví dụ *Vaduca* của Brentano và Ông

vua cuối cùng *Orplid* của Mörike¹, trong đó miêu tả những phong cảnh thi ca lý tưởng mà người ta mơ ước thời thơ ấu, những mơ ước tách biệt đời sống thường ngày, những phong cảnh chứa đựng “toàn bộ cái thực tại tiên kiến về một thực tại có thể có” [210], kích thích trong trái tim độc giả niềm hy vọng vào tương lai tốt đẹp.

Nhờ phương tiện văn học, K.ng.h.th.m. đào bới cái “đường như” của mình rộng đến mức, những chờ đợi cao nhất chỉ trùng hợp với thực tại trong những biểu hiện cực hạn, còn lại chúng không khỏi đưa đến sự thất vọng khi gặp thực tại. Tình yêu của Don Quijote với Dulcinée còn là tình yêu cao thượng chừng nào nhân vật chưa gặp người trong mộng của mình; trong tiểu thuyết của Proust Đi tìm thời gian đã mất, tình yêu của nhân vật bao giờ cũng chết, chỉ có cái mong muốn là được thực hiện, và được làm cho sống động khi nhân vật, bị cơn ghen hành hạ, hình dung ý trung nhân của mình đã thuộc về kẻ khác. Ở tác phẩm này những chờ đợi do K.ng.h.th.m. làm nảy sinh, đã biến đổi sự định hướng của nó theo chiều ngược: sự nhảy vọt của một trí tưởng không tránh khỏi bị thiếu hụt cảm giác thực tại, khi sức tưởng tượng khôi phục lại vẻ hoàn thiện thẩm mỹ của một đời sống chưa được trải nghiệm hoàn toàn, “đến cùng”.

K.ng.h.th.m. Jauss tóm tắt, được bộc lộ ở mức ngang nhau cả trong những tiên kiến không tương lẫn trong việc nhận biết quá khứ. Nó làm tốt đẹp cho một thế giới không hoàn thiện, nó không chỉ “dự phóng” tương lai mà còn giữ gìn cái quá khứ mà nhân loại lẽ ra đã mất nếu văn học và nghệ thuật không dõng “cái nhìn thể nghiệm và soi rọi của mình” [210] vào đó.

A. V. DRANOV

(Lại Nguyên Ân dịch)

¹ Clemens Brentano (1778-1842); Eduard Mörike (1804-75) hai nhà văn lãng mạn Đức.

Khoảng cách thẩm mỹ

[Nga: Эстетическая дистанция; Đức: Ästhetische Distanz] – khái niệm xác định mức bất ngờ của tác phẩm đối với độc giả, và – theo quan niệm của mỹ học tiếp nhận, xác định giá trị thi học của nó. Sự “ngạc nhiên” hay “thất vọng” xâm chiếm người tiếp nhận khi gặp gỡ với tác phẩm đã “cám dỗ” sự chờ đợi của anh ta, theo H. R. Jauss [212], là tiêu chuẩn xác định giá trị thẩm mỹ của tác phẩm. Khoảng cách giữa *tâm chờ đợi* của độc giả và “*tâm chờ đợi*” của tác phẩm – tức là giữa cái đã quen biết, cái thuộc về kinh nghiệm thẩm mỹ đã trải qua, và sự tất yếu “biến đổi tâm” mà sự tiếp nhận tác phẩm mới đòi hỏi, theo quan niệm của mỹ học tiếp nhận, khoảng cách ấy xác định tính nghệ thuật của tác phẩm văn học. Trong trường hợp Kh.c.th.m. được rút ngắn lại, và ý thức cảm thụ của người tiếp nhận không đòi hỏi tiếp xúc với tầm kinh nghiệm thẩm mỹ mới, chưa biết rõ, thì tác phẩm tiếp cận phạm trù nghệ thuật “tiêu dùng” (“nghệ thuật nấu nướng”, theo thuật ngữ của Jauss), nghệ thuật tiêu khiển. Nghệ thuật đó, theo quan điểm của mỹ học tiếp nhận, được định tính bởi việc nó không đòi hỏi thay đổi *tâm chờ đợi* của người tiếp nhận, ngược lại, nó hoàn toàn đáp ứng sự chờ đợi ấy, tuân thủ tiêu chuẩn thi yếu nghệ thuật đã thành, do vậy, thỏa mãn nhu cầu những người tiếp nhận là gặp lại các mẫu mực quen thuộc về cái đẹp.

Ở những trường hợp Kh.c.th.m. phân cách tác phẩm khỏi sự chờ đợi của những độc giả hoặc khán giả thứ nhất, sẽ diễn ra quá trình biến thái dần dần của nó về mặt lịch sử. Khoảng cách đó, ban đầu được tiếp nhận - một cách khoan khoái hoặc lên án, như một cách nhìn mới, đối với những độc giả tiếp theo, khoảng cách ấy sẽ mất đi theo chừng mức thái độ tiêu cực ban đầu mà văn bản gây ra ở người tiếp nhận và sẽ được thay bằng một sự tin cậy không hề gây sự phản đối; và cái điều mà trước kia dường như không tưởng tượng được, bắt đầu được coi như một cái gì vốn đương nhiên phải thế, và đến lượt mình, nó sẽ được đưa vào *tâm kinh nghiệm thẩm mỹ* tương lai như đã quen thuộc từ lâu. Gắn với sự biến đổi thứ

hai này của tầm (biến đổi thứ nhất diễn ra khi ý thức thủ cựu của người tiếp nhận lĩnh hội tác phẩm cách tân) là vấn đề “tính kinh điển” của những cái gọi là “kiệt tác”. Như Jauss khẳng định, hình thức đẹp của tác phẩm kinh điển, khi không còn gây nên sự ngạc nhiên hay phản bác (bởi vì khoảng cách thẩm mỹ giữa chúng và độ giả trên thực tế đã rút xuống độ không), thì “hàm nghĩa vĩnh cửu” mà chúng chứa đựng (hàm nghĩa theo sự tán đồng chung, không chấp nhận dù chỉ một ngờ vực nhỏ nhất), theo quan niệm của mỹ học tiếp nhận, sẽ làm những tác phẩm ấy xích gần lại nghệ thuật “nấu ăn”, nghệ thuật tiêu khiển vốn được cảm nhận “không chút phản đối”. Sự tiếp nhận vốn kinh điển theo lối cào bằng này (do sự thu hẹp khoảng cách thẩm mỹ giữa tác phẩm và người tiếp nhận) đòi hỏi người tiếp nhận một nỗ lực đặc biệt, cố gắng đọc “bất chấp” kinh nghiệm thẩm mỹ quen thuộc để phát hiện lại bản chất nghệ thuật và giá trị thẩm mỹ của nó.

A. V. DRANOV

(Lại Nguyên Ân dịch)

Văn cảnh

[Nga: КОНТЕКСТ; Đức: Kontext] – thuật ngữ của *mỹ học tiếp nhận*, nảy sinh do nhu cầu tạo ra bậc phê bình khách quan, thực hiện chức năng tiêu chuẩn hoặc vật chuẩn cho người tiếp nhận trong quá trình lý giải.

J. Mukarovsky cho là nhất thiết phải thừa nhận, tác phẩm nghệ thuật, cùng với chức năng ký hiệu tự trị, còn có chức năng ký hiệu giao tiếp [277]. F. Vodička trong các công trình *Lịch sử tiếp nhận tác phẩm văn học* [360] và *Cụ thể hóa tác phẩm văn học; về vấn đề tiếp nhận sáng tác của Neruda*, đã đặt tương quan tác phẩm như là ký hiệu với hệ thống giá trị phổ quát, sau khi xác định hệ thống ấy như là văn cảnh. Trong sự giải thích của ông, văn cảnh – là chuẩn mực văn học tham dự vào việc xác lập khách thể thẩm mỹ, tức là tác phẩm được chiếm lĩnh không phải do sự phân tích chỉ riêng cấu trúc của nó, mà

là do sự nghiên cứu về việc nó được tiếp nhận ra sao, nó tương quan như thế nào với các chuẩn mực và quan niệm đang tồn tại trong ý thức xã hội.

Trong cách hiểu của W. Iser [201], văn cảnh - là quan niệm sẽ có ở độc giả về thế giới, về các tương quan con người, về các lý do hành động của họ, về đặc điểm hoàn cảnh sống của họ, v.v..., nói cách khác, là toàn thể đồng bộ những quan niệm của tác giả về thực tại, gây nên ở độc giả những phản xạ xúc cảm và trí tuệ nhất định. Iser gắn khái niệm văn cảnh với khái niệm repertoire: “ở vốn (repertoire) khế ước có thể thấy được chừng mực mà văn bản đưa vào những hiểu biết và quan niệm có trước nó, chúng không chỉ gắn với các văn bản có trước, mà còn bị quy định (nếu không ở mức lớn hơn) bởi các chuẩn mực xã hội và lịch sử, bởi văn cảnh xã hội học văn hóa theo nghĩa rộng nhất của từ này, cái văn cảnh mà từ đó văn bản mọc lên, nói gọn lại, bởi tất cả những cái mà các nhà cấu trúc luận trường phái Prague xác định như là thực tại ngoài thẩm mỹ” [201, tr. 299]

A. V. DRANOV

(Lại Nguyên Ân dịch)

Cụ thể hóa

[Nga: Конкретизация; Đức: Konkretisation] - thuật ngữ của *mỹ học tiếp nhận*, trở quá trình độc giả tái tạo tác phẩm nghệ thuật, làm đầy “nghĩa” vào khung cấu trúc nghệ thuật bằng cách lấp đầy “những điểm trống” và “những vùng bất định” bằng những ý niệm và xúc cảm của mình, trên cơ sở *tâm chờ đợi* của bản thân mình.

R. Ingarden là một trong số tác giả đầu tiên tu chỉnh khái niệm cụ thể hóa ở bình diện này. Ông mô tả cụ thể hóa [196] như tâm thế thẩm mỹ của độc giả, có sự lệ thuộc về chức năng vào nhiệm vụ chiếm lĩnh (hiểu biết) tác phẩm văn học. Tác phẩm văn học mang tính nghệ thuật, theo Ingarden, không phải là khách thể cụ thể của sự tiếp nhận thẩm mỹ. Nó chỉ là một thứ khung sườn sẽ được độc giả bổ sung trong hàng loạt mặt, nhưng trong một số trường hợp,

nó bị biến đổi, bóp méo. Độc giả phủ da thịt lên khung sườn ấy, do hoạt động tiếp nhận và kiến tạo của mình. Cái chính thể trong đó tác phẩm hiện diện như đã được độc giả bổ sung và biến đổi, Ingarden gọi là sự cụ thể hóa tác phẩm văn học. Có vô số sự cụ thể hóa của cùng một tác phẩm: mỗi lần đọc lại lại tạo ra một sự cụ thể hóa mới, khác sự cụ thể hóa cũ. Ingarden phân chia 4 kiểu khác nhau của quá trình cụ thể hoá: 1) từ chỗ đứng người tiêu dùng “hồn nhiên”; 2) từ lập trường thẩm mỹ chuyên biệt; 3) từ lập trường của những quyền lợi chính trị và tôn giáo nhất định với mục tiêu cố động; 4) từ lập trường nghiên cứu khoa học. Ông cho rằng chỉ sự cụ thể hóa diễn ra theo kiểu thứ hai mới đáp ứng trọng trách của tác phẩm nghệ thuật: “Tất cả những kiểu cụ thể hóa khác đều là sự chối bỏ ít hay nhiều lý tưởng nội quan của tác phẩm”. Song song với khái niệm cụ thể hóa, Ingarden đề xuất khái niệm “tái cấu trúc” (rekonstruktion) và giải thích nó như là sự khách quan hóa nội dung đề tài tác phẩm mà độc giả thực hiện sau khi cụ thể hóa

Ở J. Mukarovsky và F. Vodička [277, 360], cụ thể hóa mang tính chất lịch sử; được cụ thể hóa là những khách thể thẩm mỹ vốn nảy sinh và biến đổi một cách lịch sử. Đồng thời Vodička cho rằng đối tượng phân tích của nghiên cứu văn học không thể là tất cả những sự cụ thể hóa có thể có từ góc độ ý đồ và tiềm năng cá nhân của độc giả, mà chỉ có thể là những sự cụ thể hóa nào chứng tỏ rằng có sự “gặp gỡ” của cấu trúc tác phẩm và cấu trúc các chuẩn mực văn học do thời đại lịch sử cụ thể quy định. Vodička phân biệt cụ thể hóa do các nhà phê bình đưa ra và cụ thể hóa do các nhà nghiên cứu văn học thực hiện, ông dự đoán trước hai chục năm sự phân biệt do R. Barthes nêu ra giữa nghiên cứu văn học và phê bình văn học hồi những năm 1960s trong cuộc thảo luận xung quanh “phê bình Mới”. Vodička hiểu nghiên cứu văn học như khoa học về các hình thức dựa trên căn bản phân tích khoa học nghiêm túc, còn phê bình văn học – như một bậc giá trị học sản sinh ra “ý nghĩa”. Theo Vodička, cụ thể hóa tác phẩm gắn ở mức cao với quá trình giao tiếp, tiếp nhận hơn là với cấu trúc “tự thân” hoặc “thực chất” tác phẩm. Về mặt này, ông đi

trước Mukarovsky, người đã cho rằng “giá trị thẩm mỹ khách quan, nếu nói chung có tồn tại, cần phải là tạo tác vật chất”.

Theo W. Iser [201] tác phẩm văn học có hai cực: cực “nghệ sĩ” và cực “thẩm mỹ”. Cực thứ nhất liên quan đến văn bản do nghệ sĩ tác giả tạo ra, cực thứ hai liên quan đến sự cụ thể hóa văn bản do độc giả thực hiện. Từ sự kiện cực hóa kiểu này, ông kết luận rằng tác phẩm văn học không đồng nhất hóa dù là với văn bản hay với sự cụ thể hóa nó. Tác phẩm lớn hơn văn bản, bởi vì nó có được đời sống của mình chỉ trong quá trình cụ thể hóa, mà đến lượt mình, cụ thể hóa không hoàn toàn tự do thoát khỏi những ý niệm và đánh giá do độc giả mang vào trong đó. Nơi gặp gỡ của văn bản và độc giả, nơi nảy sinh tác phẩm văn học, khiến tác phẩm có thêm tính cách tiềm ẩn, bởi vì quá trình cụ thể hóa nó không thể bị lược quy vào thực tại văn bản hay vào những đánh giá và những quan niệm của độc giả.

A. V. DRANOV

(Lại Nguyên Ân dịch)

Đồng nhất hóa

[Nga: Идентификация; Đức: Identifikation] – sự tự đồng nhất của độc giả với các nhân vật văn học; việc độc giả trải nghiệm thế giới hư cấu của tác phẩm nghệ thuật như là thế giới cụ thể sống động có thực, trải nghiệm này nảy sinh trên cơ sở niềm tin của độc giả vào tính thực tại của ảo giác nghệ thuật.

Đại diện của mỹ học tiếp nhận là W. Iser [212] xem quá trình đọc như là sự xung đột thường xuyên của hai xu hướng: một mặt độc giả có nhu cầu đồng nhất hóa, tin vào ảo giác, mặt khác là “mĩa mai văn bản”, đặt toàn bộ các liên hệ cấu trúc của văn bản trước sự hoài nghi. Quá trình tạo ra ảo giác dựa trên những giải pháp lựa chọn mà độc giả thực hiện nhằm gạt bỏ những nhân tố ngăn trở anh ta chìm sâu vào ảo giác mà văn bản làm nảy sinh trong ý thức anh ta. Iser nhận xét rằng trong quá trình đọc có sự nảy sinh hình thức tham gia của độc giả vào tác phẩm, khi anh ta bị “lôi kéo” vào

văn bản đến mức anh ta có cảm tưởng là bất cứ khoảng cách nào giữa anh ta và những điều xảy ra trong tác phẩm, cũng đều đã mất đi. Kết quả là diễn ra sự “tan” ranh giới giữa chủ thể và khách thể, đưa đến sự “tách vỡ” cá nhân của bản thân độc giả. Nếu anh ta nghĩ bằng suy nghĩ của người khác, thì đồng thời anh ta cũng “nhảy đại” khỏi khuôn khổ cá thể mình, bởi vì anh ta bắt đầu bận tâm đến những điều mà trước đó chưa thuộc về tầm những ý niệm đời sống của anh ta. Nguyên nhân của sự tách vỡ này, theo Iser, là ở chỗ những định hướng của bản thân độc giả còn chưa biến mất hoàn toàn vào lúc anh ta trở thành “người khác”. Do vậy, trong thời gian đọc bao giờ cũng nảy sinh hai cấp: tầm những ý niệm của bản thân độc giả, *tầm chờ đợi* của anh ta và tầm của nhân vật hoặc tác giả của tác phẩm mà từ quan hệ qua lại của chúng đã nảy sinh quá trình lĩnh hội kinh nghiệm của người khác.

Do chỗ những hình ảnh nảy sinh trong ý thức độc giả vốn được hình thành theo những điều kiện đề ra cho “người khác” – tác giả hoặc nhân vật của tác phẩm, cho nên độc giả tạo ra những hình ảnh ấy không hướng theo sự đánh giá và các tiêu chuẩn của mình. Theo Iser, quá trình này bộc lộ bản chất biện chứng của sự đọc – văn bản gợi nên ở ý thức độc giả một phạm vi mà ở thời điểm ấy còn chưa có trong các ý niệm của anh ta. Sự *lập nghĩa* của văn bản văn học, diễn ra trong quá trình đọc, sẽ tìm thấy những vùng nghĩa bất định hoặc “điểm trống”, sẽ được lấp đầy bởi những ý niệm của độc giả. Thêm nữa, ở tiền trình “thành tạo cái chưa được tạo thành” loại này bao giờ cũng có khả năng cho độc giả “tạo ra” bản thân mình, và do đó, tìm ra cái mà trước đó còn lọt khỏi ý thức anh ta.

H. R. Jauss hiểu đồng nhất hóa không phải như việc độc giả mô phỏng giản đơn cái đã đọc mà như việc ý thức noi theo những tín niệm và quan niệm đã tiếp nhận: “Giữa những thái cực của chức năng tạo chuẩn mực và bảo lưu chuẩn mực của nghệ thuật, giữa những biến đổi tiến bộ của tầm chờ đợi và sự thích ứng với hệ tư tưởng thống trị – nằm giữa những cực đó là cả một phổ những khả năng và thành tựu thực tế của nghệ thuật, những cái mà theo nghĩa

hẹp của từ ngữ có thể gọi là những khả năng và thành tựu mang tính giao tiếp, tức là mang tính tạo chuẩn mực. Từ đây mà có vai trò lập chuẩn (tạo cơ sở chuẩn mực, khởi xướng, kêu gọi, biện hộ) của nghệ thuật anh hùng; từ đây mà có những khả năng mênh mông của nghệ thuật trong việc đào luyện, giáo dục, biểu lộ trong việc truyền đạt, bảo vệ và tuyên truyền những hiểu biết thực tiễn đời sống được truyền từ thế hệ này qua thế hệ khác; từ đây mà có sự đồng nhất hóa (noi theo chứ không phải là bắt chước các mẫu mực), dựa trên sự tán đồng tự do, các giá trị không lặp lại của nghệ thuật – cái mà cả chủ nghĩa duy mỹ lẫn nghệ thuật dân thân đều bác bỏ như nhau” [211]. Jauss gắn trực tiếp hiện tượng đồng nhất hóa với việc hiện thực hóa *kinh nghiệm thẩm mỹ* của độc giả, ông phân chia các cấp độ đồng nhất hóa, từ đồng nhất hóa “hồn nhiên” nằm trong sự cảm nhận thông tục đến những cấp độ cao của sự tiếp nhận văn học tại đó diễn ra những biến đổi về chất của tầm chờ đợi, làm hình thành kinh nghiệm thẩm mỹ mới.

A.V. DRANOV

(Lại Nguyên Ân dịch)

Hiện thời hóa

[Nga: Актуализация; Đức: Aktualisation] – thuật ngữ của *mỹ học tiếp nhận*, trở việc độc giả làm sống động, vật thể hóa các chi tiết hoặc các đoạn của tác phẩm văn học, biến những cảnh thoáng qua thành bức tranh khai triển, làm nảy nở một mạng lưới liên tưởng và xúc cảm. Như R. Ingarden quan niệm [196] hiện thời hóa là một trong những cách khách quan hóa và *cụ thể hóa* sự miêu tả nghệ thuật, ở mức nhất định nó được lập chương trình bởi bản thân văn bản văn học. Độc giả nghe và tiếp nhận, rồi sau đó hiện thời hóa tức là vật thể hóa, làm sống động – nhờ khai triển và bổ sung bằng tưởng tượng của bản thân – không phải bất cứ cái gì mà chỉ những điều ám chỉ chứa trong tác phẩm: các chi tiết, đường nét, ngôn từ, hình ảnh, v.v. Nói cách khác, chỉ những gì đã có (phần lớn dưới dạng thu gọn) trong tác phẩm mới được hiện thời hóa (chứ không phải chỉ

được nảy sinh bởi tưởng tượng tự do của người tiếp nhận). Trong việc hiện thời hóa các mảng của văn bản, độc giả giữ lấy một sự tự do đáng kể khỏi ý chí tác giả, nhưng không thể hoàn toàn lạ hóa khỏi tác phẩm. Theo Ingarden, hiện thời hóa (cũng như cụ thể hóa) các chi tiết nội dung – là phần khó thực hiện nhất trong sự tiếp nhận của độc giả – ở đây nảy sinh sự lệch lạc đáng kể nhất khỏi chủ định của tác giả, ở đây độc giả được độc lập nhiều nhất.

Cơ chế hiện thời hóa các mảng văn bản được những người chủ trương mỹ học tiếp nhận hình dung như sau: do va chạm trong văn bản với những hồi ức về những tình thế, hoặc chi tiết, dáng nét, phong cảnh, nét mặt các nhân vật, các chi tiết nội thất, v.v., độc giả bắt đầu nghe, nhìn, ngửi, sờ thấy các âm thanh, màu sắc, mùi vị, thân thể và vật thể. Đặc điểm tiêu biểu cho hiện thời hóa, giáp giới với nghịch lý, là ở chỗ những hiện thời hóa sáng rõ nhất được gây ra không phải bởi những đoạn miêu tả, những bức tranh hoàn tất, rộng lớn, mà chính là bởi những mảng, những lời được nói ra một cách phớt qua, tình cờ. Ví dụ trong tiểu thuyết *Quo vadis?* của H. Sienkiewicz, khi đọc đến trận đấu bò của Urs trong rạp xiếc, độc giả “nghe thấy” tiếng rơi tàn than từ ngọn đuốc đang cháy, điều này gây nên ở tưởng tượng của độc giả toàn bộ cái im lặng chết chóc mà thời điểm ấy đang ngự trị đám khán giả.

Các hình ảnh thị giác thường được hiện thời hóa hơn nhiều so với các hình ảnh âm thanh và nhịp điệu. Thông thường, nhu cầu hiện thời hóa vượt xa khả năng của độc giả (chẳng hạn, sự tinh tế của phân tích tâm lý mà nhờ đó khám phá những chi tiết đời sống tinh thần và tiềm thức của cá nhân), do vậy sự tiếp nhận thẩm mỹ đối với tác phẩm bao giờ cũng không đầy đủ, toàn vẹn. Các bức tranh được hiện thời hóa trong quá trình tiếp nhận hầu như không bao giờ hoàn tất, hoàn chỉnh; chúng rải rác trong tác phẩm và chỉ gần độc giả không phải với những khối lớn, mà với những mảng nhỏ, những chi tiết, xuất hiện một cách bất thường, không rõ rệt theo quy luật. Những ý niệm của độc giả được tạo ra trong quá trình hiện thời hóa thường hướng tới tính rập khuôn (stereotype) tính bền vững, một kiểu đúc khuôn. Hiện

thời hóa một thời gian dài (chứ không thường xuyên) trở thành một ký hiệu bền vững về nhân vật, sự việc, hoàn cảnh – như các định ngữ về phong cảnh (phổ xá, nhà cửa, v.v...), lứa tuổi nhân vật (hầu như không biến đổi trong các ý niệm thuần xúc cảm của độc giả – nhân vật đối với độc giả trên thực tế là “không hề già đi”). Đây theo R. Ingarden là một trong những nguyên nhân của sự không phù hợp giữa sự tiếp nhận của độc giả với tác phẩm nghệ thuật.

A. V. DRANOV

(Lại Nguyên Ân dịch)

Tâm chờ đợi

[Nga: Горизонт ожидание; Đức: Erwartungs Horizont] – thuật ngữ của *mỹ học tiếp nhận*, trở một đồng bộ các ý niệm thẩm mỹ, xã hội chính trị, tâm lý, v.v... quy định quan hệ của tác giả, và do vậy, của tác phẩm, với xã hội (và với những dạng công chúng độc giả khác nhau), cũng như quan hệ của độc giả với tác phẩm, như vậy nó quy định cả tính chất sự tác động của tác phẩm đến xã hội lẫn việc xã hội tiếp nhận tác phẩm.

Khái niệm trung tâm này đối với lý thuyết của H. R. Jauss được ông phân chia thành tâm chờ đợi được mã hóa trong tác phẩm, và tâm chờ đợi của độc giả, dựa vào các ý niệm của anh ta về nghệ thuật và xã hội. Sự tiếp nhận tác phẩm và sự hình thành kinh nghiệm thẩm mỹ của độc giả được thực hiện trong tiến trình tương tác của hai tầm ấy. Như Jauss nhận xét, tâm chờ đợi của tác phẩm là bình ổn, khác với tâm chờ đợi của người tiếp nhận vốn luôn luôn biến đổi, có thể chuyển dạng.

Một văn bản mới gây nên ở độc giả (thính giả) một tâm chờ đợi quen thuộc theo văn bản trước đây, tâm chờ đợi này sẽ biến điệu, được hiệu chỉnh, sửa chữa hoặc chỉ việc lặp lại. Sự biến điệu và hiệu chỉnh sẽ làm biến đổi không gian của hành động nghệ thuật, còn sự sửa chữa hoặc lặp lại – sẽ làm biến đổi giới hạn cấu trúc thể loại. Theo Jauss, trường hợp lý tưởng của năng lực khách quan hóa là những tác phẩm mà ban đầu thì gây nên ở độc giả một tâm chờ đợi

thẩm nhuần ý niệm về các hình thức, thể loại, các quy tắc đọc và hiểu đã quen thuộc từ lâu, nhưng sau đó, từng bước phá vỡ tầm chờ đợi đã hình thành ở độc giả – Tuy nhiên, để gây nên không phải sự phản ứng phê phán, mà để gây nên tình cảm thẩm mỹ sâu sắc nảy sinh từ sự gặp gỡ với cái mới đích thực. Chẳng hạn Cervantes trong *Don Quijote*, thoạt đầu xây dựng tầm chờ đợi được giới hạn bởi quan niệm truyền thống về tiểu thuyết hiệp sĩ để càng về sau càng rõ là giễu nhại văn học này và lối sống của nhân vật của mình. Hoặc Diderot trong *Jaques - kẻ định mệnh*, bằng những câu hỏi hư cấu của độc giả đặt ra cho người kể chuyện, đã xây dựng tầm chờ đợi đáp ứng quan niệm về cốt truyện thời thượng của “tiểu thuyết phiêu lưu”, trang bị bằng cái khế ước cốt truyện tiểu thuyết truyền thống, để về sau đem tiểu thuyết phiêu lưu và tiểu thuyết diễm tình được chờ đợi đối lập với “chân lý của lịch sử” theo một tinh thần hoàn toàn phi tiểu thuyết, phá hủy triệt để tính đối trá của hư cấu nghệ thuật quy phạm nhờ miêu tả một thực tại hỗn độn.

Thiện cảm đặc thù của độc giả đối với một thể loại nhất định mà tác giả tính đến, có thể nảy sinh - theo Jauss, ngay cả khi không có những tín hiệu lộ rõ từ phía tác phẩm. Quá trình này diễn ra trên cơ sở ba nhân tố: 1) các chuẩn mực nổi tiếng hoặc thi pháp nội quan của thể loại; 2) các liên hệ ẩn tàng với những tác phẩm đã nổi tiếng, đã đi vào văn học sử; 3) trên cơ sở sự mâu thuẫn giữa hư cấu và thực tại, khả năng so sánh và đối chiếu bao giờ cũng có đối với độc giả có phản xạ. Nhân tố thứ ba còn quy định việc độc giả có thể tiếp nhận tác phẩm mới cả trong khuôn khổ tầm chờ đợi hạn hẹp của mình lẫn trong lòng kinh nghiệm sống rộng rãi của mình.

Chức năng xã hội của văn học – nhà nghiên cứu nhấn mạnh – thể hiện khả năng thực sự của nó chỉ ở nơi mà kinh nghiệm văn học của độc giả đưa được thực tiễn sống của anh ta vào tầm chờ đợi xác định hình thức hiểu biết thế giới của anh ta và do vậy, tác động ngược được tới lập trường xã hội của anh ta.

Tác phẩm văn học có thể phá hủy sự chờ đợi của độc giả của mình nhờ hình thức thẩm mỹ bất thường, và đặt họ trước những

vấn đề mà sự xử lý chúng không được đảm bảo bởi thứ đạo đức do tôn giáo hoặc nhà nước phê chuẩn. Không chỉ B. Brecht mà ngay từ các nhà văn thời đại Khai Sáng – Jauss nhận xét – đã tuyên bố sự “cạnh tranh” của văn học với thứ đạo đức quy phạm hóa. Schiller tuyên ngôn khẩu hiệu kịch thị dân: “Luật của kịch bắt đầu ở chỗ kết thúc các luật của thế tục”.

Jauss nhấn mạnh rằng, quan hệ giữa kinh nghiệm thẩm mỹ và kinh nghiệm thực tiễn không quyết định vấn đề biến nội dung kinh nghiệm từ hư cấu, phi đối tượng hóa, thành tâm hoặc sơ đồ hành động mang tính thực tại, đối tượng hóa. Ở bậc hết sức lớn trong tâm thế thẩm mỹ cũng diễn ra việc “đề tài hóa” cái tầm ẩn tàng những chờ đợi thực tiễn sống còn chưa được nhận biết, và do vậy mở cho từng độc giả khả năng tiếp nhận cái thế giới nơi đã có “những người khác đang sống”. Chức năng giao tiếp và chức năng xã hội-sáng tạo của nghệ thuật, theo Jauss, bắt đầu không phải từ thời điểm từng độc giả riêng lẻ nhờ liên hội với những cá nhân khác, có hy vọng và tham vọng, trở thành “sức mạnh lịch sử”, mà là từ thời điểm tiếp nhận một cách ẩn tàng những sự chờ đợi, những chuẩn mực và quan niệm của những người khác và đưa chúng vào kinh nghiệm của riêng mình.

A. V. DRANOV

(Lại Nguyên Ân dịch)

Tính bất định giao tiếp

[Nga: Коммуникативная неопределенность; Đức: Kommunikative Unbestimmtheit] – một trong những khái niệm trung tâm của *mỹ học tiếp nhận*, được đưa vào văn phong khoa học ở công trình của R. Ingarden *Về sự nhận thức của tác phẩm văn học nghệ thuật* [196]. Dưới ảnh hưởng của hiện tượng học E. Husserl, Ingarden đã đi đến chỗ hiểu tính đa bình diện, đa tầng của khách thể mang tính chủ định mà đối với độc giả là tác phẩm văn học. Tính chính đốn đa bình diện “phẩm tính sự vật” của tác phẩm tạo ra một kiểu “khung sườn”, dựa

vào đó độc giả có thể cụ thể hóa tác phẩm này, tức là chất đầy một nội dung đối tượng, “sự vật” vào các hình tượng có trong tác phẩm đó. Đối với Ingarden, việc ý thức tiếp nhận đối tượng hóa, *cụ thể hóa* các hình tượng nghệ thuật là lấp đầy những “vùng bất định” bao quanh nòng cốt cấu trúc nghệ thuật. Những “vùng bất định” – là cái không gian kích thích tưởng tượng nghệ thuật của người tiếp nhận. Nhờ đó tác phẩm nghệ thuật trong suốt thời gian rất dài có thể bảo lưu tính chất mở về thẩm mỹ và không giới hạn nội dung, hàm nghĩa của mình trong một sự lý giải kinh điển, duy nhất. Ingarden nhấn mạnh rằng sự san lấp “những vùng bất định” không thể làm triệt để, bao giờ cũng còn lại một số vùng vẫn chưa được lấp.

Trong chiều hướng phát triển của mô hình giao tiếp khái quát về liên hệ bộ ba giữa người gửi, thông điệp và người nhận, J. Mukarovsky [277] định nghĩa tác phẩm văn học là hệ thống ký hiệu mang chức năng thẩm mỹ. Theo mức độ mà ký hiệu thẩm mỹ được đề tài hóa trong chất liệu ký hiệu, nó bị mất tính xác định hiển hiện và do vậy, nó chỉ ra một thực tại bất định. Như vậy tính bất định của tương quan tác phẩm nghệ thuật với hiện thực thực tại được đền bù bằng việc người tiếp nhận không bao giờ đáp lại tác phẩm chỉ bằng một phản xạ cục bộ, mà tiếp nhận nó một cách toàn vẹn, đồng bộ, đem vào quá trình tiếp nhận cả những cách nhìn cuộc sống của mình, cả tổng phổ cảm quan về thế giới của mình.

Tính bất định giao tiếp xác định phạm vi khả năng cụ thể hóa của tác phẩm nghệ thuật. Nhưng phạm vi này bị giới hạn bởi mức *tính xác định giao tiếp* mà nếu không có thì sẽ vô nghĩa nếu nói tác phẩm nghệ thuật như một hệ thống ký hiệu có thể bị giải mã.

Đối với W. Iser [201], *Tính bất định giao tiếp* không chỉ là “trạm trung chuyển” trên đường tới những giá trị siêu hình (là cái, theo Ingarden, tạo thành cơ sở của tác động nghệ thuật tới độc giả), mà còn là điểm quan trọng nhất giữa văn bản và độc giả. *Kinh nghiệm thẩm mỹ* trong quan niệm của Iser – khác với ở lý thuyết của Ingarden – được hình thành không nhờ vào những xúc cảm nảy sinh bởi những giá trị siêu hình, mà nhờ vào “những điểm trống”,

“những vùng không xác định”, chúng cho phép độc giả “mắc nối” kinh nghiệm của người khác, “kinh nghiệm của văn bản” vào kinh nghiệm cá nhân của mình.

Phạm trù tính bất định giao tiếp gấp bó rất mật thiết với các khái niệm “phủ định”, “tiêu cực” và “những điểm trống” - là những tình thái khác nhau của tác động qua lại giữa văn bản và độc giả. “Những điểm trống” là điều kiện cho hoạt động cấu trúc của độc giả, ảnh hưởng đến mức độ và chất lượng sự tham dự của độc giả vào văn bản. Sự “phủ định” buộc độc giả (ở ngoài văn bản) phải chiếm một chỗ đứng nhất định trong quan hệ với văn bản. Tính “tiêu cực” với tư cách là sự chi phối ảo “chuỗi biến dạng” của văn bản, là điều kiện chủ yếu của sự *tái lập nghĩa* trong quá trình tiếp nhận. Iser phân biệt tính bất định giao tiếp thực và giả. Tính bất định giao tiếp thực về nguyên tắc không chịu sự giải mã trong quá trình lý giải. Thêm nữa, bản thân khái niệm tính bất định giao tiếp được Iser hình dung ở mức cao nhất của một phạm trù không phân chia được nữa – ở trường hợp tốt nhất có thể diễn đạt nó dưới dạng khái niệm lý thuyết giao tiếp phổ quát.

A. V. DRANOV

(Lại Nguyên Ân dịch)

Tính xác định giao tiếp

[Nga: Коммуникативная определенность; Đức: Kommunikative Bestimmtheit] – thuật ngữ được dùng theo hàm nghĩa đối lập với phạm trù *tính bất định giao tiếp*. Theo R. Ingarden [196], tác phẩm là một cấu trúc phức tạp, thăng bằng giữa tính bất định và tính xác định mà tương quan của chúng quy định tính chất của sự giao tiếp giữa văn bản và độc giả. So với tính bất định giao tiếp thì tính xác định giao tiếp, theo W. Iser, mang tính chất thứ sinh. Thường thường các dấu hiệu của đối tượng hoặc tình thế, được xác định một cách đơn nghĩa, sẽ bị độc giả gạch xóa và đẩy một cách vô thức ra ngoại vi của sự chú ý. Chúng không bị loại bỏ khỏi văn bản, do

tạo được ở tác phẩm một tầng miêu tả vật thể cụ thể đáng kể, làm nảy sinh những ý niệm mà ý thức độc giả cách này cách khác sẽ phải tính đến.

Nếu việc người tiếp nhận gặp gỡ với vùng bất định lại tạo ra được điều kiện để thực hiện chức năng đồng sáng tạo của anh ta, tự do sáng tạo của anh ta, thì việc người tiếp nhận gặp gỡ với tính xác định giao tiếp trong văn bản nghệ thuật có thể được xem như sự va chạm với phạm vi tính tất yếu. Tính xác định giao tiếp ràng buộc độc giả với thực tại khách quan – cả của văn bản lẫn của đời sống – không cho độc giả tách khỏi sườn sự kiện sống xác đáng của tác phẩm, chỉ “nuôi dưỡng” tưởng tượng của độc giả bằng xung lực của hiện thực thực tại.

A.V. DRANOV

(Lại Nguyên Ân dịch)

Tính phi tình thế

[Nga: Бесситуативность; Đức: Situationslosigkeit] – thuật ngữ được đề xuất bởi W. Iser, một đại diện của *mỹ học tiếp nhận* [201]. Theo ông, bản thân khả năng thực hiện hành vi nói thực tiễn lại phụ thuộc vào việc người nói và người nghe tiếp nhận văn cảnh tình thế xác định, cái văn cảnh mà nếu nó không hiện diện sẵn trước thì về nguyên tắc không thể có sự hiểu. Trong khi đó, đặc trưng của tác phẩm nghệ thuật (“ngôn từ hư cấu”, “văn bản hư cấu”) lại được xác định bởi sự thiếu vắng văn cảnh tình thế vốn có ban đầu mà người nghe và người nói, độc giả và người trần thuật đều biết rõ. Tác phẩm nghệ thuật không bị “găm chặt” vào một văn cảnh thật xác định, thật đơn nghĩa, vì vậy, theo quan điểm của Iser, nó mang tính phi tình thế. Tương tác giữa văn bản và độc giả được bình ổn nhờ hệ thống liên hệ ngược, vốn hoạt động tương tự mô hình điều khiển học của hệ thống tự điều khiển.

Bởi vì không thể xem văn cảnh tình thế như nhân tố bình ổn của giao tiếp giữa tác giả và độc giả, nên độc giả phải có thêm nỗ lực để tạo ra văn cảnh như thế, phá bỏ tính phi tình thế của ngôn từ nghệ

thuật. Với tính cách là sự đền bù cho những nỗ lực ấy, tác phẩm phải mang trong mình những khả năng đặc thù mà thực chất là “phi thực tiễn hóa những khế ước” (thuật ngữ của M. Ostin), là loại trừ hàm nghĩa hiện tại, thực tiễn của chúng. Chẳng hạn, những khế ước phi thực tiễn hóa, bao hàm trong “văn bản hư cấu” được Iser gọi là “danh mục các văn bản hư cấu”, ông chia trong đó ra hai lớp yếu tố thuộc về thực tại ngoài văn học và thuộc về truyền thống văn học. Ở đây cần nhấn mạnh rằng danh mục được đưa vào văn bản hư cấu không phải là sự lặp lại, không phải là sự phản ánh máy móc những “cái biểu vật (referent)” liên văn bản, mà là đáp lại những cái đó.

Khái niệm “tính phi tình thế” trực tiếp gắn với tư tưởng về “những điểm trống” của văn bản. Iser viết rằng, các văn bản hư cấu không bị đồng nhất với các tình thế thực, chúng không có năng lực phản ánh một cách phù hợp chất liệu của hiện thực. Về mặt này, mặc dù cơ tầng lịch sử chứa đựng trong đó, hầu như vẫn có thể gọi là phi tình thế: “Nói đúng ra, văn bản hư cấu là phi tình thế; ở trường hợp tốt nhất, nó nhằm vào chỗ trống, tạo ra những tình thế trống không, do vậy trong thời gian đọc, độc giả ở trong một tình thế bấp bênh, không vững chắc, bởi những sự vật quen thuộc hiện ra trước mắt họ trong một dáng vẻ mới, lạ thường; độc giả thôi không tiếp nhận nó đúng theo nghĩa đen nữa. Tuy nhiên chính chỗ trống này, trong quá trình đối thoại giữa văn bản và độc giả, đã trở thành ngọn nguồn năng lượng cho phép tạo ra điều kiện cho sự hiểu biết lẫn nhau, cho phép tạo ra bộ khung tình thế mà nhờ nó văn bản và độc giả đi tới chỗ hội tụ” [201, tr. 294].

A. V. DRANOV

(Lại Nguyên Ân dịch)

Chiến lược văn bản

[Nga: Стратегия текста; Đức: Textstrategie] - thuật ngữ của *mỹ học tiếp nhận*. Như H.R. Jauss nhận xét, quá trình tiếp nhận văn bản tại tâm thứ nhất của kinh nghiệm thẩm mỹ không phải là sự thay

đổi tùy tiện các ấn tượng thuần túy chủ quan. Nó là kết quả việc thực hiện những “chỉ dẫn” nhất định mà người tiếp nhận nhận được từ phía văn bản trong tiến trình tiếp nhận được điều khiển [212]. W. Iser [201] nêu sự kiện là thiên trần thuật chất đầy những nhận xét của tác giả về những điều diễn ra trong tác phẩm. Những lời bình chú của tác giả gây nên ở độc giả những phản xạ đa dạng. Chúng làm độc giả thất vọng, dẫn đến bối rối, kích thích sự phản bác, do vạch ra vô số mặt bất ngờ của quá trình trần thuật mà nếu thiếu những “chỉ dẫn” ấy thì không tiếp nhận được. Tuy những bình chú ấy không đòi hỏi nhất thiết phải có những đánh giá đối với các diễn biến, chúng vẫn là sự đề đạt việc lý giải, đề đạt khả năng lựa chọn được phép. Thay cho điểm nhìn đơn dạng, cái nhìn đơn nghĩa về các diễn biến, chúng cấp cho độc giả cái khả năng lựa chọn những tâm thế nhất định mà độc giả cần có để làm sáng tỏ cho mình về thực chất của các diễn biến. Những bình chú ấy tiếp thêm cho trần thuật một “góc độ” biến đổi, mở ngỏ không gian lý giải, tại đó nảy sinh “những điểm trống” mới. Những điểm ấy không nằm trong câu chuyện được kể, mà nằm giữa câu chuyện và những khả năng đánh giá nó. Những “điểm trống” chỉ có thể bị gạt bỏ ở mức đưa ra những đánh giá về các sự kiện được soi rọi trong tác phẩm.

Về việc những bình chú của tác giả gây cho độc giả năng lực đánh giá những diễn biến trong văn bản, người ta “lo lắng” đến hai cách thức: do tránh sự đánh giá đơn nghĩa đối với các sự kiện, anh ta tạo “những điểm trống” cho phép một loạt phương án san lấp; đồng thời do cấp cho độc giả khả năng đánh giá, anh ta phải lo sao cho những “điểm trống” không bị san lấp tùy tiện. Như vậy, một mặt, điều này trợ giúp cho sự tham gia của độc giả vào việc đánh giá tác phẩm, mặt khác, đảm bảo sự kiểm tra những phản ứng mà trên cơ sở đó nảy sinh sự đánh giá.

Iser minh định cách thức dẫn đạo độc giả ấy bằng ví dụ *Oliver Twist* của Ch. Dickens, cảnh Oliver đang ở nhà xưởng, cả gan đến tuyệt vọng xin cho thêm súp. Bọn cai ngục nổi giận về sự “hỗn láo” của nó. Người bình chú (cũng là tác giả) làm gì? Ông ta chẳng những

đồng tình với phản ứng không chút khoan dung của họ, mà còn tìm được sự biện hộ cho phản ứng đó. Phản xạ của độc giả đối với các diễn biến là đơn nghĩa, bởi vì tác giả “tạo” lời bình chú của mình sao cho độc giả bác bỏ nó. Chỉ Dickens trong cảnh này mới dám “nâng” sự tham gia của độc giả vào số phận cậu bé đến cấp độ sự can thiệp trực tiếp. Điều muốn nói ở đây không phải là lớp “những điểm trống” mà là sửa chữa một đánh giá giả. Để nâng cao tính tích cực của độc giả trong sự trải nghiệm các biến cố và hướng tính tích cực ấy theo con đường duy nhất đúng, tất cả những điều tác giả nói trong văn bản ở trường hợp này phải được độc giả hiểu ngược lại: tư tưởng mà tác giả diễn đạt không làm cạn tính chủ định của văn bản.

Iser rút ra kết luận rằng sự tham gia của độc giả ở văn bản được khơi động bằng nhiều cách thức khác nhau. Nó khá nhỏ ở chỗ mà văn bản dự phóng sự trùng hợp những ý niệm của độc giả và tác giả, trong tương lai, và khá lớn và tăng tiến ở chỗ mà sự trùng hợp quan điểm của tác giả và độc giả tiến đến độ không (zéro). Tuy nhiên, ở cả hai trường hợp, “repertoire” đều tổ chức ra tâm thế của độc giả đối với văn bản. Do vậy mà tạo được cấu trúc hữu cơ của hàm nghĩa là cái phải được tối ưu hóa trong quá trình đọc văn bản.

Sự tối ưu hóa này phụ thuộc vào trạng thái hiểu biết của độc giả, vào sự chuẩn bị để tin cậy vào kinh nghiệm của người khác. Nó phụ thuộc vào chiến lược văn bản, là cái với tư cách là tiềm năng dẫn đạo sẽ vạch ra hướng hiện thực hóa.

Iser nhận xét, tiểu thuyết huy động tính tích cực của độc giả của mình. Cái “repertoire” chứa trong văn bản tạo ra “tâm của tiểu thuyết”. Nhưng nếu cái tâm tiểu thuyết này được bộc lộ trong ý nghĩa ngày càng tiêu cực, thì do vậy, sự chủ định của nó, “nguyên lý tích cực” của nó nằm ở phía bên kia của tâm, cần được tái cấu trúc trong quá trình đọc.

Nếu quá trình đọc trùng hợp với quá trình soạn thảo những chiều kích ảo của văn bản (xem: *nghĩa ảo*) thì, theo Iser, có thể nảy sinh ấn tượng rằng độc giả dường như đứng cao hơn các hình tượng của tác phẩm. Do vậy, chiến lược văn bản tiểu thuyết phải được tạo

dựng sao cho trong quá trình hiện thời hóa chiều kích ảo, độc giả bị cuốn hút vào cái mà nó tạo ra. Chỉ khi đó quá trình đọc mới mang tính kịch, là cái cần thiết trong chừng mực mà hành động do tiểu thuyết kích thích được thể hiện không phải ở các hình tượng của tác phẩm, mà cần được thực hiện trong hành động của độc giả.

A.V. DRANOV

(Lại Nguyên Ân dịch)

Nghĩa ảo

[Nga: Виртуальный смысл; Đức: Virtueller sinn] – thuật ngữ của *mỹ học tiếp nhận*, do H. R. Jauss nêu ra trong công trình *Văn học sử như là sự khiêu khích nghiên cứu văn học* (1970) [212]. Bút chiến với H.J. Gadamer là người đã gọi các tác phẩm văn học kinh điển là nguyên mẫu và ngọn nguồn của mọi dạng thức giao tiếp của hiện tại với quá khứ lịch sử, Jauss nhận xét rằng thuật ngữ “kinh điển” của Hegel đối lập với nguyên tắc lịch sử của sự tác động thẩm mỹ, theo đó sự hiểu không chỉ là quá trình phiên bản (reproductive) mà còn là quá trình năng sản (productive). Jauss cho lỗi lầm của Gadamer trong việc giải thích theo kiểu kinh điển xem mimesis là sự “nhận biết”, điều này không đáp ứng nhu cầu phân tích cả nghệ thuật thời trung đại lẫn thời hiện tại, khi mà mỹ học mimesis đã mất tính bắt buộc của nó. Tuy nhiên, bước ngoặt này trong mỹ học, Jauss nhấn mạnh, không có nghĩa là nghệ thuật đã mất ý nghĩa nhận thức, chỉ có nguyên tắc nhận thức là thay đổi, bởi vì tác phẩm nghệ thuật có khả năng thông báo cái hiểu biết đặc thù, chỉ đặc trưng cho nó. Nghệ thuật dự đoán phương hướng và cách thức tích lũy kinh nghiệm và sự phát triển tương lai, nhờ tiên kiến nghệ thuật nó xây dựng những mô hình thế giới quan và hành vi chưa từng có, chưa được chuẩn thuận, đưa ra những lời đáp cho những câu hỏi đặt ra theo lối mới, mới nảy sinh. Nghệ thuật có ý nghĩa (hoặc hàm nghĩa) đặc biệt, ý nghĩa “ảo”, chứa trong mình một cái gì đó bất ngờ, khơi gợi, làm tươi mới lại những ý niệm cũ về văn học và cuộc sống.

Khoảng cách giữa ý nghĩa “hiện thời”, tức là sự cảm nhận đầu tiên về tác phẩm, và nghĩa ảo của tác phẩm – đó là sự đề kháng mà một tác phẩm mới gây ra cho những độc giả đầu tiên, sự chờ đợi của họ. Khoảng cách có thể lớn đến mức phải cần tới một quá trình tiếp nhận dài để có thể lĩnh hội và thừa nhận “toàn bộ” tác phẩm. Do vậy, theo Jauss, có thể có trường hợp nghĩa ảo của tác phẩm vẫn chưa được hiểu ra đến tận khi sự “tiến hóa văn học” bằng cách hiện thời hóa hình thức nghệ thuật mới vẫn còn chưa đạt đến cái tầm mà tại đó mới có thể cho độc giả hiểu những hình thức cũ mà một thời gian dài vẫn chưa hiểu được. Chẳng hạn, thơ trữ tình “tối tăm” của Mallarmé và trường phái của ông chuẩn bị cơ sở cho việc tiếp nhận thi ca barocco đã bị quên lãng từ lâu, nhất là chuẩn bị cơ sở cho sự lý giải mới về ngữ văn học đối với sáng tác của Gongora y Argote (1561- 1627), đưa sáng tác này đến sự “sinh hạ lần thứ hai”.

Trong công trình *Iphigenie trong sáng tác của Racine và Goethe* [212a] Jauss nhận xét rằng cấu trúc ảo của văn bản được người tiếp nhận cụ thể hóa để được thực hiện như là tác phẩm. Văn bản hiện thời hóa cái khoảng cách vốn tạo ra trường năng lượng giữa “tồn tại” và “nghĩa” của nó, sẽ được độc giả xác lập như thể ý nghĩa chỉ nảy sinh do sự hội tụ của văn bản và sự tiếp nhận nó, do vậy nghĩa của tác phẩm nghệ thuật được tiếp nhận không như một thực thể nào đó ngoài thời gian mà như một chỉnh thể được tạo thành một cách lịch sử.

Vạch ra được những “điểm nóng” ảo của tác phẩm và gắn chúng với những hình tượng nhất định, độc giả sẽ tạo nên “nghĩa chưa viết ra của văn bản”. Ngoài ra, quá trình này còn năng động hóa những năng lực giải mã, giờ đây trở thành một trong những điều kiện tồn tại của văn bản, do vậy độc giả sẽ tiếp nhận nghĩa do họ tạo ra như một kinh nghiệm của bản thân mình. Quá trình này sẽ làm khai mở “chiều kích ảo” của tiểu thuyết, do đối lập tương phản, làm nảy sinh những khả năng hàm nghĩa (lý giải) khác nhau, được độc giả xác lập. Theo Iser, tác phẩm nghệ thuật đích thực có đặc tính của mình – “chiến lược phủ định” (tạm cho là nhân vật phủ định những chuẩn hành vi đã được xác lập hoặc những biến thái rõ

ngọt các tình thế mà nó rơi vào), nó làm lộ ra tính ảo về nguyên tắc của bản tính người, tính không hoàn tất của nó, tính không đoán trước được về nó, - đặc tính này mời đón độc giả độc lập đánh giá, nhận thức cái phong phú của tình thế sống mà tác phẩm miêu tả đang mở ra trước mắt mình.

A. V. DRANOV

(Lại Nguyên Ân dịch)

Lập nghĩa

[Nga: Выстраивание (конституирование) смысла; Đức: Sinnkonstitution] – khái niệm – theo quan niệm *mỹ học tiếp nhận* – phản ánh nhiệm vụ chính của độc giả - người lý giải. Do sự khác biệt quan niệm của các đại diện mỹ học tiếp nhận trên vấn đề này, *lập nghĩa* không được xác lập thuật ngữ một cách thống nhất, một số tác giả thường dùng đến những diễn tả rút gọn khác nhau.

R. Ingarden [196] tu chỉnh các khái niệm *cụ thể hóa* và “tái thiết” như những tính chất cơ bản của sự *lập nghĩa*, gắn chúng trước hết với việc vạch ra trong tác phẩm một số đặc tính siêu hình ngoài thời gian. J. Mukarovsky [277], do gắn quá trình *lập nghĩa* với những khế ước ngoài ngôn ngữ do người tiếp nhận đưa lại, đã nói tới “lời đáp” của độc giả cho “vấn đề” của tác phẩm trong quá trình giao tiếp. Đối với F. Vodička [360], việc *lập nghĩa* ký hiệu thẩm mỹ, mà theo quan niệm của ông, là tác phẩm nghệ thuật - bao hàm ở việc tái thiết các chuẩn mực văn học đã nảy sinh trong tiến trình biến đổi liên tục của những sự cụ thể hóa lịch sử của chúng. Nhờ chuẩn mực văn học, khách thể thẩm mỹ (tác phẩm) được “dựng” thành hệ thống bao quát những liên hệ các ý niệm giá trị xã hội.

Xuất phát từ quan niệm của mình về đặc trưng của chức năng hiểu (“Hiểu – nghĩa là, trước hết, hiểu lấy mình...”) Gadamer [143] kết luận rằng, trong khi *lập nghĩa* của văn bản mình đang tiếp nhận, người lý giải cần mang cả những thành kiến và định kiến vào quá trình hiểu, như một nhân tố trợ giúp tối ưu cho việc lập nghĩa. Quá

trình *lập nghĩa* được Gadamer miêu tả bằng các thuật ngữ như “sự tan của tầm nhìn” ở người lý giải, “ứng dụng” (“áp dụng”, “phụ lục”).

Trong lý luận của H.R. Jauss [210, 211, 212], *lập nghĩa* không còn là sự “ứng dụng” của người tiếp nhận vào quá trình truyền đi một thông báo, mà được bao hàm trong sự linh hoạt tích cực tác phẩm bằng việc nhận thức những điều kiện trước kia, tức là nhận biết lịch sử những sự tiếp nhận nó bởi các bậc tiền bối. Trong sự liên hệ với quan niệm trung tâm của ông, *tầm chờ đợi*, nhà nghiên cứu miêu tả lịch sử tiếp nhận như sự khai triển dần dần của tiềm năng nghĩa vốn nằm trong tác phẩm và được hiện thời hóa tại các giai đoạn khác nhau của lịch sử tiếp nhận nó; chính cái tiềm năng nghĩa ấy lộ ra trước ý thức hiểu biết của người lý giải. Theo Jauss, cả *tầm chờ đợi* của người tiếp nhận lẫn nghĩa của tác phẩm đều bị “thiết lập lại” (“tái thiết” và “khách thể hoá”, theo thuật ngữ của ông). Bởi vậy quá trình *lập nghĩa* được ông diễn tả như sau: ban đầu cần xác lập sự khác biệt rõ rệt giữa hệ thống tác phẩm và hệ thống lý giải, sau đó, trên cơ sở sự khác biệt này, cần đặt câu hỏi: ai, tại sao và bằng cách nào cho việc thực hiện quá trình “hiểu”. Đối với Jauss, phân tích xã hội học đối với *tầm chờ đợi* đã mã hóa của tác phẩm ít quan trọng hơn phân tích xã hội học đối với *tầm chờ đợi* do đời sống định hướng của người lý giải.

Quá trình đọc, mà W. Iser [201] khảo sát ở bình diện *lập nghĩa*, được ông giải thích như sự xung đột thường xuyên của hai xu hướng: một mặt, độc giả có nhu cầu “ảo giác” và “đồng nhất hóa”, và mặt khác độc giả cũng có nhu cầu mĩa mai văn bản, sự mĩa mai này đồng thời đặt câu hỏi về toàn bộ cấu trúc văn bản. Toàn bộ quá trình độc giả tạo ra ảo giác chỉ dựa trên những giải pháp do anh ta lựa chọn, thêm nữa, những nhân tố bị anh ta loại bỏ, tức là bị phủ định như là những điểm ngăn trở sự tiếp nhận, ngăn trở việc xây dựng bức tranh đầy đủ của văn bản. Đối với Iser, cái quan trọng không phải là bản thân những giải pháp lựa chọn trên thực tế đã được thực hiện và theo dõi trong lịch sử tiếp nhận, mà là những “đơn đặt hàng” đã trải qua những sự cụ thể hóa ấy của văn bản, theo địa chỉ độc giả ẩn tàng. Đối với Iser, vấn đề không phải sự “hiện thực hóa thuần túy của văn bản”, mà là cái mô hình văn bản

giải thích được bằng cách nào những văn bản nhất định luôn luôn tạo ra được những sự hiện thực hóa mới mẻ.

A. V. DRANOV

(Lại Nguyên Ân dịch)

Dãy văn học

[Nga: Литературный ряд; Đức: Literarische Reihe] – khái niệm được đề xuất đầu tiên bởi các nhà hình thức luận Nga rồi nhập vào *mỹ học tiếp nhận*. Trong ý nghĩa mà các nhà hình thức luận Nga dùng khái niệm “sự tiến hóa của dãy văn học”, thì F. Vodička [360] dùng thuật ngữ “sự phát triển”. Dãy văn học, theo ông, là toàn bộ thực tại văn học đã được hình thành một cách lịch sử, tức là toàn bộ những tác phẩm văn học (từ quá khứ đến hiện tại) tồn tại thực, chúng tạo ra gần như một thứ nền mà trên đó tác phẩm mới nảy sinh, hoặc chúng tạo ra cái môi trường mà tác phẩm ấy phải “thích ứng”.

H.R. Jauss [211] cho rằng lý luận của mỹ học tiếp nhận chẳng những cho phép nắm bắt hàm nghĩa và hình thức tác phẩm văn học trong sự triển khai lịch sử của việc tiếp nhận nó, mà còn yêu cầu đặt từng tác phẩm văn học vào dãy văn học của nó, đặng, hiểu ra vị trí và ý nghĩa lịch sử của nó trong hệ thống chung của kinh nghiệm văn học. Những ý tưởng của trường phái hình thức, theo Jauss, đã làm cho khái niệm dãy văn học trở nên biện chứng, do hình dung nó như một hệ thống khả biến những liên hệ giữa các chức năng và các hình thức của các hiện tượng văn học trong sự phát triển cụ thể lịch sử của chúng. Từ góc nhìn này, dãy văn học được xem như quá trình tạo dựng những hình thức mới, những hiện tượng văn học mới, một quá trình liên tục, mâu thuẫn biện chứng, tự phát triển.

Đồng thời Jauss nhận thấy rằng lý thuyết dãy văn học do trường phái hình thức đưa ra còn đôi nét phiến diện. Nhưng ông thừa nhận những đóng góp của các nhà hình thức luận Nga trong việc đề xuất một sự giải thích mang tính hệ thống về sự phát triển văn học, chức năng hóa sự phát triển ấy, và ở lý thuyết *tự động hóa*, giải thích cơ chế thay thế các hình thức văn học cũ bằng những hình thức mới, ông

(Jauss) cho rằng: mô tả sự tiến hóa văn học như sự tranh đấu liên tục của cái mới với cái cũ, như sự thay thế quá trình quy phạm hóa và tự động hóa bằng quá trình triệt tiêu chúng - sự mô tả như thế sẽ đem lược quy tính chất lịch sử của văn học chỉ vào một ý niệm đơn điệu về tính thời sự của những biến đổi văn học, và hạn chế cách hiểu về sự tiến hóa của dãy văn học. Ông khẳng định rằng sự biến đổi của dãy văn học chỉ tạo nên một tính nhất quán lịch sử nào đó khi sự mâu thuẫn giữa hình thức cũ và hình thức mới được coi như một sự trung giới nào đó, một sự thừa kế nào đó. Sự trung giới này, bao hàm sự chuyển tiếp từ hình thức cũ sang hình thức mới – nhờ sự tương tác giữa tác phẩm và người tiếp nhận (dưới dạng công chúng, nhà phê bình, tác giả khác), giữa sự kiện trước và sự tiếp nhận nó kế theo sau – cho phép khảo sát sự thay đổi dãy lịch sử các tác phẩm như sự cấu thành một tầm mức mới của những giải pháp đối với một hiện tượng văn học mới. Người tiếp nhận sẽ đem so đo kinh nghiệm riêng của mình, *tâm chờ đợi* của mình, với cái tầm mức trước đây của các hình thức văn học, với cái tầm của thực tại văn học đương thời anh ta, do vậy mà thiết lập được sơ đồ về sự biến đổi của dãy văn học.

A. V. DRANOV

(Lại Nguyên Ân dịch)

Tự động hóa

[Nga: Автоматизация; Đức: Automatisierung] – thuật ngữ được những người chủ trương *mỹ học tiếp nhận* tiếp nhận từ các tác giả thuộc trường phái hình thức Nga. V. Shklovski và Ju. Tynjanov giải thích cơ chế của sự tiến hóa văn học bằng mối tương quan giữa tính tự động hóa của các thủ pháp văn học và tính “phi tự động hóa”, sự chuyển đổi thường xuyên giữa chúng trong lịch sử các hình thức văn học. Trong quá trình tái tạo nghệ thuật, hình thức đánh mất tính chất mới mẻ của mình, “tự nuốt mất mình”, việc tiếp nhận nó mang tính chất tự động, trở nên máy móc, trơn tuột trên bề mặt của ý thức người tiếp nhận, không chạm được đến các lớp sâu bên trong. Để phá bỏ sự tiếp nhận máy móc đó, tháo dỡ chuỗi mắt xích tiếp nhận máy móc, cần phải nhờ đến cái gọi là phi tự động hóa.

Đưa khái niệm tự động hóa vào vốn thuật ngữ của mình, mỹ học tiếp nhận nhấn mạnh sự khiếm khuyết trong việc hiểu cơ chế máy móc của tiến hoá văn học. Theo quan điểm của H. R. Jauss [212], việc mô tả sự tiến hóa văn học chỉ như cuộc đấu tranh liên tục giữa cái mới và cái cũ, có nghĩa là lược quy toàn bộ tính phức tạp của quá trình đó chỉ vào những thay đổi hình thức. Jauss nhìn thấy điểm yếu của cách tiếp cận “hình thức” truyền thống ở việc tuyệt đối hóa sự luân phiên giữa các quy phạm (canon) và những cái mới hình thức; ông cho rằng sự khảo sát thuần lịch đại vốn giúp nghiên cứu một cách rất hiệu quả bản chất của sự tiến hóa thể loại bằng cách quan sát logic nội tại của tương quan giữa tính tự động hóa của hình thức và sự đổi mới nó, chỉ có được chiều kích lịch sử đích thực khi “chọc thủng” được những quy phạm hình thái học, làm cho tác phẩm sống đến ngày hôm ấy phải “đụng độ” với tất cả những gì bị lịch sử đào thải ngay bên trong nó, kể cả những yếu tố quy ước của thể loại, và cũng không bỏ ra ngoài trường quan sát của mình những liên hệ tương hỗ của văn học, và phải tính đến văn cảnh, tình huống trong đó tác phẩm trình diện mình và vượt lên được. Theo quan điểm của Jauss, chỉ có thể thấy được một bức tranh phù hợp về sự tiến hóa ở những giao điểm của phân tích đồng đại và phân tích lịch đại.

Thuật ngữ “tự động hóa” còn được W. Iser [201] sử dụng phần nhiều để định tính lối tiếp nhận thường ngày của người đọc. Dựa vào tác phẩm *Ulysses* của Joyce ông chỉ ra mức độ thừa thãi các chi tiết trong tác phẩm làm cho độc giả khó lòng tập trung vào văn bản. Ở đây hệ thống tiếp nhận quen thuộc dựa trên tính tự động hóa của sự đánh giá, của tiêu chuẩn và quan niệm là không thể “xài” được. Mà tiếp nhận bình thường một tác phẩm văn học dựa trên ba nguyên tắc cơ bản – tính trong suốt của văn bản, tính rõ ràng của viễn cận trần thuật và tính tự động hóa trong sự đánh giá của người tiếp nhận – đã bị phá vỡ. Đã nảy sinh những điều kiện để chuyển ý thức độc giả sang một cấp độ mới, cao hơn, phức tạp hơn.

A. V. DRANOV

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

CHỦ NGHĨA CẤU TRÚC

Chủ nghĩa cấu trúc

[Nga: Структурализм; Pháp: Structuralisme; Anh: Structuralism; Đức: Strukturalismus] – tổng thể những khuynh hướng trong cả một loạt ngành khoa học, được thống nhất bởi các quan niệm nhận thức luận triết học chung, các định hướng phương pháp luận và đặc điểm phân tích, hình thành từ đầu thế kỷ XX cho đến hết những năm 1940s. Trong sự hình thành chủ nghĩa cấu trúc có sự tham gia của: trường phái ngôn ngữ học Geneva (F. de Saussure và các môn sinh của ông), chủ nghĩa hình thức Nga, chủ nghĩa cấu trúc Prague, trường phái ký hiệu học Mỹ của Ch. Peirce và Ch. Morris, các nhóm ngôn ngữ Copenhagen và New York, nhân chủng học cấu trúc của C. Lévi-Strauss, phân tâm học cấu trúc của J. Lacan, cấu trúc nhận thức của M. Foucault, ngữ thi học cấu trúc của R. Jakobson với lý thuyết của ông về ngôn ngữ thơ.

Chủ nghĩa cấu trúc thật sự của nghiên cứu văn học được hình thành do hoạt động của cái được gọi ước lệ là “trường phái ký hiệu học Paris” (R. Barthes thời đầu, A.J. Greimas, Cl. Bremond, G. Genette, Tz. Todorov, v.v.) [46, 47, 157, 158, 159, 63, 144, 348, 350, 351] và của “trường phái xã hội học văn học ở Bỉ” (L. Goldmann và những người kế tục ông) [153, 154, 155]. Thời phổ cập và có ảnh hưởng nhất của chủ nghĩa cấu trúc Pháp là từ giữa những năm 1950s (năm 1955 công bố cuốn *Nhiệt đới buồn* của Lévi-Strauss) đến cuối những năm 1960s – đầu những năm 1970s. Ở Hoa Kỳ, chủ nghĩa cấu trúc giữ được uy tín của nó trong suốt những năm 1970s (J. Culler, Cl. Guillen, G. Prince, R. Scholes, M. Riffaterre) [82, 162,

295, 297, 330, 310, 312]. Trên ranh giới những năm 1970-80s, những nhà nghiên cứu nào còn ít nhiều trung thành với định hướng cấu trúc thường tập trung nỗ lực vào lĩnh vực *trần thuật học*; số đông các nhà cựu cấu trúc luận thì chuyển sang lập trường *chủ nghĩa hậu cấu trúc* và *chủ nghĩa giải cấu trúc*.

Với tư cách một đồng bộ các quan niệm ký hiệu cấu trúc, ở những nét chung nhất, chủ nghĩa cấu trúc rõ ràng có định hướng ngôn ngữ học và dựa vào những quan niệm ngôn ngữ học và ký hiệu học tân tiến nhất đương thời. Điều này trước hết liên quan đến lý luận về ký hiệu của F. de Saussure, xem ký hiệu như một chỉnh thể nào đó, là kết quả sự liên tưởng cái biểu đạt (hình ảnh âm thanh của từ) và cái được biểu đạt (khái niệm). Điều được nhấn mạnh là: ký hiệu về bản chất là mang tính “vô đoán”: “cái biểu đạt không có nguyên cớ, tức là nó vô đoán đối với cái được nó biểu đạt mà trong thực tế nó không có mối liên hệ tự nhiên nào với cái đó cả” [24, tr.101] [cũng xem: F. de Saussure - *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương*, bản dịch tiếng Việt. Nxb. KHXH, Hà Nội, 1973, tr. 124]. Nói cách khác, ở các ngôn ngữ tự nhiên khác nhau (tiếng Anh, tiếng Pháp, tiếng Nga, v.v.) một và chỉ một khái niệm, ví dụ “cây”, có thể được biểu đạt khác nhau: *tree, arbre*, tuy vậy việc sử dụng nó được điều chỉnh chặt chẽ trong hệ thống ngôn ngữ cụ thể vốn là bất cứ ngôn ngữ tự nhiên nào: “Từ “vô đoán”... không nên hiểu theo ý nghĩa là cái biểu đạt có thể bị người nói lựa chọn tự do (... con người chẳng có quyền làm thay đổi chút gì ở cái ký hiệu đã được thừa nhận bởi cả một tập thể ngôn ngữ nhất định)” [như trên].

Điều rất cốt yếu trong luận điểm này của Saussure là luận đề về sự gắn bó cái biểu đạt và cái được biểu đạt: chúng dính chặt nhau như hai mặt một tờ giấy (“Ngôn ngữ cũng có thể so sánh với tờ giấy. Ý là bề mặt, âm là bề trái; không thể cắt bề mặt mà không cắt bề trái”) (như trên, tr. 145).

Những khái niệm nền tảng khác mà các nhà lý thuyết chủ nghĩa cấu trúc thường dùng, dựa vào học thuyết về ngôn ngữ của Saussure và các môn đồ của ông, là những định đề về tính chất tập thể của ngôn ngữ (“Ngôn ngữ chỉ tồn tại do một loại giao ước của các thành

viên của tập thể”) [như trên, tr. 52] và về bản chất giao tiếp thoát kỳ thủy của nó. Gắn với điều này là ý niệm về mã (code) với tư cách tổng thể những quy tắc hoặc giới hạn đảm bảo chức năng của hoạt động ngôn ngữ, ngôn ngữ tự nhiên hoặc một hệ thống ký hiệu nào đó; nói cách khác, mã đảm bảo sự giao tiếp, kể cả giao tiếp văn học. Mã cần phải hiểu được đối với mọi người tham dự quá trình giao tiếp và vì vậy, theo cách nhìn được thừa nhận chung, mã mang tính chất quy ước (giao ước). Như vậy, bản thân ngôn ngữ cũng được hiểu như một hệ thống những quy tắc, tức là như một ngôn ngữ mã hóa.

Khái niệm *cấu trúc* (structure) là một khái niệm thành phần không tách rời khác, bên cạnh nền tảng ngôn ngữ học. Theo J. Viet [359] và J. Piaget [288], có thể xác định cấu trúc như mô hình được chấp nhận trong ngữ học, nghiên cứu văn học, toán học, logic, vật lý học, sinh học, v.v. và đáp ứng ba điều kiện: a) tính toàn vẹn – tức là sự phụ thuộc của các yếu tố vào chính thể và sự độc lập của chính thể; b) sự biến thái – tức là sự chuyển dịch mang tính điều chỉnh của một cấu trúc (hoặc một cấp độ tổ chức của những thành tố tạo nên cấu trúc này) thành cấu trúc khác trên cơ sở quy tắc sinh sản; c) sự tự điều khiển – tức là sự hoạt động chức năng nội tại của các quy tắc trong phạm vi hệ thống này.

Xu hướng cơ bản của các nhà nghiên cứu văn học Pháp trong cách hiểu cấu trúc là xem xét các yếu tố tạo thành nó như là những chức năng (một truyền thống do chủ nghĩa hình thức Nga tạo ra), tuy vậy, ngược hẳn các nhà hình thức Nga và các nhà cấu trúc Prague vốn nhấn mạnh bình diện biến đổi, lịch đại, của mọi hệ thống tính cách văn học, cái được đề lên hàng đầu ở chủ nghĩa cấu trúc lại là vấn đề đồng đại. Ví dụ, A.J. Greimas, R. Barthes, Cl. Bremond, G. Genette, J. Kristéva, J.C. Coquet, Tz. Todorov đều muốn làm rõ cấu trúc bên trong của sự sản sinh nghĩa và của cấu tạo cốt truyện của bất kỳ thiên trần thuật nào, không kể gì đến sự phụ thuộc vào thời đại ra đời của nó để dựng nên một loại hình học hệ thống hóa về các thể loại.

Định hướng ngôn ngữ học của các nhà cấu trúc cũng được bộc lộ ở chỗ họ phát triển giả thuyết của các nhà ngữ học Mỹ E. Sapir và

B. Whorf về ảnh hưởng của ngôn ngữ đến sự hình thành mô hình ý thức (ví dụ Whorf, căn cứ vào sự kiện là ở ngôn ngữ Essquimau có quá nhiều từ để biểu thị các lớp tuyết phủ khác nhau, nhiều hơn hẳn ở tiếng Anh, đã khẳng định rằng người Essquimau có năng lực đặc biệt nhìn ra những khác biệt mà những người dùng tiếng Anh không nhận ra) và bảo vệ luận đề cho rằng ngôn ngữ và sự quy ước của nó nảy sinh cùng lúc và hạn định cái nhìn của con người đến mức chính sự tiếp nhận thực tại cũng được kiến tạo bởi ngôn ngữ; họ xem ngôn ngữ thi ca như nhà lập pháp căn bản của sự sáng tạo ngôn ngữ tại tất cả các cấp độ, bắt đầu từ việc tổ chức ngữ âm đối với chất liệu ngôn ngữ và kết thúc bằng năng lực mô hình hóa và hiện định, tổ chức một cách đặc biệt cái universum nhận thức cái épistème.

Theo xu hướng này là số đông những nhà hậu cấu trúc xuất phát từ quan niệm phiếm ngữ luận về ý thức, tức là đồng nhất ngôn ngữ và ý thức. Hơn nữa, trong hình dung của các nhà cấu trúc, thế giới được cấu thành theo quy luật ngôn ngữ, theo quy luật của “ngữ pháp phổ quát”.

Mặc dù chủ nghĩa cấu trúc của nghiên cứu văn học không nằm ngoài các quan niệm ký hiệu học, nhưng hai bộ phận này của nó không phải lúc nào cũng chung sống hòa bình với nhau. Ngoại trừ việc ký hiệu học là một bộ môn vị tất đã giới hạn chỉ ở lĩnh vực văn học, vấn đề còn là ở chỗ cách hiểu ký hiệu học triệt để về bản chất của nghệ thuật trên thực tế là đối lập với khuynh hướng cấu trúc mà trong khuôn khổ của nó, văn bản văn học được xem như một thực thể tự trị khép kín. Có thể nhớ đến những cuộc thảo luận gay gắt và ít kết quả trên các tạp chí Pháp cuối những năm 1960s đầu những năm 1970s về nguyên tắc “khép kín” của văn bản văn học (clôture). Sự khác biệt của các tâm thế khởi thủy ấy sẽ bộc lộ đặc biệt rõ khi học thuyết chủ nghĩa cấu trúc lâm vào khủng hoảng. Thời kỳ ấy thường được gọi là thời “phê bình ký hiệu học của chủ nghĩa cấu trúc” (các công trình của J. Derrida thời đầu, của J. Kristéva, nhóm *Tel quel*, R. Barthes thời sau) [94, 98, 236, 48, 49, 50]. Người ta bắt đầu dùng thuật ngữ “sémiotique” (ký hiệu học) thay vì “structuralisme” (chủ nghĩa cấu trúc).

Trong khuôn khổ chủ nghĩa cấu trúc đôi khi người ta chia ra ba hướng: 1) hướng cấu trúc - ký hiệu học; 2) hướng ngữ pháp văn bản; 3) hướng giao tiếp - ký hiệu học. Hướng thứ nhất bao gồm các đại diện của “trường phái ký hiệu học Paris”, muốn đề xuất những phương thức phù hợp để miêu tả các cấu trúc xác định về mặt trần thuật và ngữ pháp trần thuật tương ứng với chúng. Hướng của các nhà ngữ pháp văn bản (P. Hartmann, T. A. van Dijk, J. Ihwe, J. Petofi, H. Rieser) [171, 107, 108, 109, 287, 192, 298] tự đặt ra nhiệm vụ, trên cơ sở các quy tắc ngữ pháp, xây dựng mô hình ngữ pháp văn bản cần có để miêu tả không chỉ phạm vi thẩm quyền lời nói mà còn cả phạm vi thẩm quyền trần thuật và do vậy vạch ra đặc trưng của các quá trình chuyển từ cấu trúc chiều sâu ra cấu trúc bề mặt của những văn bản hết sức khác nhau, kể cả văn bản văn học. Hướng thứ ba, hướng giao tiếp, được đề xuất trong các công trình của S. J. Schmidt, G. Wienold, E. Morgenthaler, v.v [328, 329, 366, 275] trước hết nhấn mạnh các nhân tố nảy sinh và tiếp nhận văn bản; họ cũng muốn định tính các bình diện giao tiếp nội văn bản và liên văn bản của những quan hệ giữa người gửi và người nhận thông tin ngôn ngữ, nghiên cứu sự liên hệ chế ước lẫn nhau của các thuộc tính bên trong văn bản (“repertoire”, “chiến lược trần thuật”, “phối cảnh” của nó) và những đặc trưng của sự tiếp nhận nó.

Hai hướng kể sau thường thống nhất trong khuôn khổ những bộ môn phát triển nhất hiện nay của “ngôn ngữ học văn bản” (B. Sowinski, W. Dressler, R.A. de Beaugrande, W. Kallmeyer, H. Kalverkampfer) [333, 55, 218, 219]. Về phần mình, trên cơ sở “ngôn ngữ học văn bản” vốn nghiên cứu từ lập trường ngữ học các vấn đề giao tiếp của văn bản tác phẩm nghệ thuật (T. A. van Dijk, R. Posner, R. Fowler, R. Ohmann, G. Leech, v.v.) [108, 290, 133, 282, 245] và dựa vào “lý thuyết các hành vi ngôn ngữ” của J. Austin¹ và J. R. Searle [20, 332]. chủ nghĩa cấu trúc của nghiên cứu văn học luôn luôn gắn chặt với ngữ học, ảnh hưởng của ngữ học đến nó là cực mạnh ở thời kỳ mới hình thành, nhưng về sau giảm dần do sự phê phán từ phía các nhà hậu cấu trúc. Quan niệm “hành vi ngôn từ”

¹ John Austin (1911 - 60) triết gia Anh, một đại diện của triết học ngôn ngữ.

sau khi gây ra một làn sóng mới của sự tác động tích cực của ngữ học đến nghiên cứu văn học, đã gây ra bút chiến sôi động trong giới các nhà cấu trúc và hậu cấu trúc. Những nhà nghiên cứu như M. L. Pratt, G. Genette, O. Ducrot, F. Récanati, B. Parret, v.v. [294, 147, 113, 299, 284], trên cơ sở sự rà soát lại một cách sáng tạo quan niệm này đã xây dựng một loạt quan niệm thuần nghiên cứu văn học, cả về quy chế của hư cấu trần thuật (hoặc “phát ngôn hư cấu”), cả về đặc trưng hoạt động của nó, khác với các hình thức hoạt động ngôn ngữ khác, phi văn học.

Đặc trưng căn bản của chủ nghĩa cấu trúc trước hết là ở chỗ những người chủ trương nó xem tất cả những hiện tượng có thể cảm nhận được bằng kinh nghiệm cảm tính, là hiện tượng phụ (épiphénomène), tức là biểu hiện bề ngoài (“manifestation”) của những cấu trúc sâu bên trong và bởi vậy “không hiển thị”, những cấu trúc mà việc phân tích nó được họ xem là nhiệm vụ của mình. Như vậy, nhiệm vụ phân tích cấu trúc tác phẩm nghệ thuật được xác định không phải như một ý đồ khám phá cái đơn nhất độc đáo của nó, mà trước hết như những tìm tòi tính quy luật bên trong của sự kiến tạo nó, phản ánh những dấu hiệu và đặc tính tộc loại trừu tượng của nó mà dường như mọi văn bản văn học đều có, không tùy thuộc nội dung cụ thể của chúng, hoặc – ở cấp độ khái quát trừu tượng hơn nữa, như R. Barthes nhấn mạnh – là hướng tới miêu tả “quá trình thành tạo của nghĩa”. Sự tiếp cận như vậy cắt nghĩa việc Barthes hô hào đi tìm “mô hình trần thuật” duy nhất, cắt nghĩa việc Scholes hô hào “xác lập mô hình hệ thống của bản thân văn học”, “xác định những nguyên tắc cấu tạo mà người ta thao tác không chỉ ở cấp độ từng tác phẩm riêng lẻ mà còn ở cấp độ quan hệ giữa các tác phẩm trong toàn bộ vốn liếng văn học” [330, tr. 10], cắt nghĩa việc J. Culler kêu gọi “phát hiện và hiểu hệ thống những quy ước làm cho bản thân sự tồn tại của văn học trở thành khả thể” [82, tr. VIII]. Nhằm khám phá những cấu trúc bề sâu – và vì vậy chưa hề được nhận thức – của mọi hệ thống ký hiệu, xu hướng này tạo cơ sở cho nhiều lý thuyết gia đồng nhất chủ nghĩa cấu trúc với chủ nghĩa Marx và chủ nghĩa Freud với tư cách những phương pháp gần gũi nhau về cảm hứng và mục tiêu khoa học, một

sự đồng nhất mà với thời gian đã trở thành một huyền thoại có độ phổ cập rộng của tư tưởng lý thuyết phương Tây.

Chủ nghĩa cấu trúc thâm đắm cảm hứng gán cho các khoa học nhân văn quy chế của các khoa học chính xác; do vậy nó chối bỏ lối viết tùy bút, hướng tới việc xây dựng bộ công cụ khái niệm hình thức hóa và được hiệu chỉnh nghiêm ngặt, dựa vào hệ thuật ngữ ngôn ngữ học, nó ưa thích logic và các công thức toán học, các sơ đồ và bảng biểu tường giải, đến nỗi về sau nó được gọi là “nghiên cứu văn học họa hình”. Các công trình của A.J. Greimas và những người kế tục ông đều có rất nhiều sơ đồ và bảng biểu về sự nảy sinh nghĩa của bất kỳ thiên thần trần thuật nào [157, 159]; các công trình của G. Genette [144, 145, 146], R. Barthes thời đầu [47], Tz. Todorov [348, 349, 350, 351] đều đề xuất những mô hình cấu tạo cốt truyện khác nhau; J.C. Coquet còn gán công thức đại số cho *Người xa lạ* của Camus [79]; G. Prince nhờ 12 trang công thức đại số đã mô tả được “cấu trúc” của *Cô bé mũ đỏ* trong cuốn *Ngữ pháp của truyện* (*A. grammar of stories: An introduction*) của mình [295].

Khủng hoảng của chủ nghĩa duy lý toàn châu Âu hồi cuối những năm 1960s mà một trong những hình thức của nó ở lĩnh vực nghiên cứu văn học là chủ nghĩa cấu trúc, đã dẫn đến việc thay đổi thường xuyên hệ hình các quan niệm khoa học; các khuynh hướng khác có uy tín hơn ở phương Tây trong thập niên gần đây như *chủ nghĩa hậu cấu trúc* (poststructuralisme) và *chủ nghĩa giải cấu trúc* (déconstructuralisme) đã đẩy chủ nghĩa cấu trúc ra ngoại vi các quan tâm nghiên cứu.

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Cấu trúc

[Nga: Структура; Pháp, Anh: Structure] – khái niệm then chốt của *chủ nghĩa cấu trúc*. Được lý giải như sự ghi nhận đồng đại bất cứ hệ thống biến đổi lịch đại nào, cấu trúc được giải thích là cái bất biến

(invariant) của hệ thống. Ở chủ nghĩa cấu trúc mang định hướng ngữ học, các cấu trúc ngôn ngữ được đồng nhất với các cấu trúc tư duy, và chúng được người ta gán cho tính cách các quy luật phù hợp với các nguyên tắc tổ chức thế giới vốn tồn tại dường như theo các quy tắc của một “ngữ pháp phổ quát”. Tz. Todorov viết: “Ngữ pháp phổ quát này là ngọn nguồn của mọi khái niệm chung nhất, nó đưa ra sự xác định thậm chí cho chính con người. Không chỉ mọi ngôn ngữ mà còn cả mọi hệ thống ký hiệu đều phụ thuộc vào cùng một ngữ pháp. Nó là phổ quát không chỉ vì nó thông tin mọi ngôn ngữ về thế giới, mà còn vì nó trùng hợp với cấu trúc của chính thế giới” [350, tr. 15].

Ở bình diện nghiên cứu văn học, ý hướng khám phá cấu trúc của văn bản văn học dẫn đến sự tìm tòi tính quy luật nội tại của sự cấu tạo của chúng, phản ánh những dấu hiệu và đặc tính tộc loại trừu tượng mà dường như mọi văn bản văn học đều có, bất kể nội dung cụ thể và thời gian ra đời của chúng (xem: *chủ nghĩa cấu trúc*).

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Vai hành động

[Nga: АКТАНТ; Pháp, Anh: Actant] – thuật ngữ của *chủ nghĩa cấu trúc*; khái niệm trừu tượng nhất về kẻ thực thi chức năng hành động; hoặc “lập trường cú pháp”, theo A. J. Greimas và Courtès. Trong *Từ điển giải thích lý luận ngôn ngữ*, hai ông định tính *actant* như “một kiểu đơn vị cú pháp hình thức còn chưa mang tải trọng ngữ nghĩa và/hoặc hệ tư tưởng” [23, tr. 483].

Theo quan niệm cấu trúc luận, *actant* là biểu hiện trừu tượng cái bản chất chức năng của nhân vật. Greimas dùng khái niệm *actant* để mô tả quá trình chiều sâu – quá trình nảy sinh nghĩa. Ở *trần thuật học*, thay vì *actant*, người ta dùng khái niệm *vai* (acteur).

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Diễn ngôn

[Nga: Дискурс; Pháp: Discours; Anh: Discourse] – một khái niệm nhiều nghĩa, được đề xuất bởi các nhà cấu trúc luận. Cách hiểu được luận chứng lý thuyết kỹ lưỡng là quan niệm ký hiệu học cấu trúc về diễn ngôn do A. J. Greimas và J. Courtès đưa ra trong *Từ điển giải thích lý luận ngôn ngữ* của hai ông [23, tr. 480 - 483]. Diễn ngôn được lý giải như một quá trình ký hiệu học, được thực hiện ở những dạng thức *thực tiễn diễn ngôn* khác nhau. Khi nói đến diễn ngôn thì trước tiên người ta muốn nói đến những phương thức hoặc quy tắc đặc trưng của việc tổ chức hoạt động ngôn từ (viết hoặc nói). Chẳng hạn J. C. Coquet gọi diễn ngôn là “sự gắn kết các cấu trúc nghĩa vốn có những quy tắc tổ hợp và biến đổi riêng” [79, tr. 27 - 28]. Do vậy đôi khi người ta dùng diễn ngôn như một khái niệm gần với phong cách (style), ví dụ “diễn ngôn văn học”, “diễn ngôn khoa học”. Có thể nói đến “diễn ngôn khoa học” của phạm vi các tri thức khác nhau: triết học, tư duy khoa học tự nhiên, v.v. cho đến tận “biệt ngữ” (idiolecte) – phong cách cá nhân nhà văn.

Ở *trần thuật học* người ta phân biệt giữa các cấp độ diễn ngôn trên đó hoạt động *những bậc trần thuật* được ghi nhận bằng văn tự trong văn bản tác phẩm: *tác giả hiển thị*, *độc giả hiển thị*, nhân vật kể chuyện, v.v., và các cấp độ giao tiếp trừu tượng, hoạt động trên đó là *tác giả ẩn tàng*, *độc giả ẩn tàng*, *người trần thuật* trong “trần thuật phi cá nhân” (xem: *loại hình học trần thuật*).

I. P. ILIN

(Lại Nguyễn Ân dịch)

Thực tiễn diễn ngôn

[Nga: Дискурсивные практики; Pháp: Pratiques discursives; Anh: Discoursives practices] – thuật ngữ được các nhà cấu trúc và giải cấu trúc tích cực sử dụng. Được luận chứng lý thuyết trong các công trình của J. Derrida và J. Kristéva, nhưng được dùng bởi các nhà phê bình có xu hướng xã hội học theo ý nghĩa mà M. Foucault

gán cho nó. M. Foucault đặt mục tiêu cho mình là vạch ra “vô thức lịch sử” của những thời đại khác nhau, bắt đầu từ thời Phục hưng đến thế kỷ XX. Xuất phát từ quan niệm về tính chất ngôn ngữ của tư duy, ông quy hoạt động con người vào hoạt động “ngôn từ”, tức là vào thực tiễn diễn ngôn. Ông cho rằng mỗi bộ môn khoa học đều có diễn ngôn của mình, hiện diện ở dạng “hình thức tri thức” đặc thù cho bộ môn này – bộ công cụ khái niệm với những liên hệ qua lại được thông tin đầy đủ nhất.

Toàn bộ những hình thức nhận thức này tạo cho mỗi thời đại lịch sử một cấp độ “tri thức văn hóa” của mình mà Foucault gọi cách khác là “épistémè”. Ở thực tiễn ngôn từ của người đương thời, nó được thực hiện như một mã rất xác định: tổng thể những mệnh lệnh và răn cấm. Quy phạm ngôn ngữ tiên quyết một cách vô thức những hành vi ngôn ngữ, và do vậy cả tư duy của các cá thể. Do vậy “ý-chí-hướng-tới-tri-thức”, mà mọi bộ môn khoa học chứng tỏ, cũng đòi hỏi “ý-chí-hướng-tới-quyền-lực”.

Các nhà giải cấu trúc phái tả nghiên cứu thực tiễn diễn ngôn như những cấu trúc nhị diện dường như đảm bảo cho quyền lực của “hệ tư tưởng thống trị” bằng những “hiệu chỉnh” và “biên tập” về hệ tư tưởng đối với tri thức văn hóa chung của một thời đại lịch sử cụ thể này hay khác.

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Diễn ngôn tâm thần phân lập

[Nga: Шизофренический дискурс; Pháp: Discours Schizophrénique) – thuật ngữ được đề xuất bởi G. Deleuze và F. Guattari năm 1972 [85]. Xuất phát từ quan niệm của M. Foucault, đối lập sự thống trị của “vô thức văn hóa” với hoạt động của những người “bị xã hội hất hủi” (người điên, người bệnh, phạm nhân, cũng như những người sáng tác: nhà thơ, nhà văn, họa sĩ), Deleuze và Guattari đề xuất khái niệm schizophrénie (tâm thần phân lập) như

nhân tố cách mạng và giải phóng của cá nhân trong sự đối lập nó với “văn minh bệnh hoạn” của xã hội tư bản. Nghệ sĩ “đích thực”, theo hình dung của họ, tất phải là một “cá nhân bị tâm thần phân lập”, cá nhân ấy không chấp nhận xã hội của mình, cá nhân ấy những nét của “kẻ đòi bại về mặt xã hội” và nó hướng tới diễn ngôn tâm thần phân lập – hướng tới thứ ngôn ngữ của phi lý và nghịch lý (ví dụ các tác phẩm của L. Carroll và A. Artaud), hướng tới thứ ngôn ngữ nghi vấn cái lẽ phải của ngôn ngữ logic và liên hệ nhân quả được chấp nhận chung.

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Tính năng sản văn bản

[Nga: Текстуальная продуктивность; Pháp: Production textuelle] – thuật ngữ được đề xuất bởi nữ nghiên cứu gia Pháp J. Kristéva [236, tr. 75], gần gũi về nghĩa với *diễn ngôn tâm thần phân lập* của G. Deleuze và F. Guattari. Tính năng sản văn bản được Kristéva hiểu như là “tiềm năng vô tận” của ngôn ngữ thi ca, được xem như một trong những phương thức của thực tiễn ký hiệu làm phi trung tâm hóa vốn chống lại “diễn ngôn hệ tư tưởng thống trị”, làm xói mòn ý đồ “tự biện minh hợp lý” (chính thống hóa) của nó. Cái “cơ chế ký hiệu văn bản” này được Kristéva giải thích như sự thể hiện hành động của cái vô thức là cái dường như gán cho “ngôn ngữ thi ca” một tính chất cách mạng. Tính năng sản văn bản của “ngôn ngữ thi ca” ở cấp độ ý thức của chủ thể sáng tạo cũng có đặc tính của cách mạng chính trị: “Cái thứ nhất làm cho chủ thể điều mà cái thứ hai đem áp dụng vào xã hội” [234, tr. 14].

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

CHỦ NGHĨA HẬU CẤU TRÚC

Chủ nghĩa hậu cấu trúc

[Nga: Постструктурализм; Pháp: Poststructuralisme; Anh: Poststructuralism] – một trào lưu của tư tưởng nhân văn phương Tây ảnh hưởng rất mạnh đến nghiên cứu văn học ở Tây Âu và Hoa Kỳ suốt 25 năm cuối thế kỷ XX. Có tên gọi Ch.nggh.h.c.tr. là vì nó thay thế chủ nghĩa cấu trúc như một hệ thống đồng bộ các quan niệm và là sự tự phê phán độc đáo của chủ nghĩa cấu trúc, đồng thời ở mức nhất định nó là sự tiếp tục và phát triển những xu hướng vốn có của chủ nghĩa cấu trúc. Ch.nggh.h.c.tr. được đặc trưng trước hết ở cảm hứng tiêu cực đối với bất cứ tri thức thực chứng nào, đối với bất cứ ý đồ nào muốn luận chứng duy lý các hiện tượng thực tại, trước tiên là văn hóa.

Chẳng hạn, các nhà hậu cấu trúc xem quan niệm “tính phổ quát” (universalisme) – tức là bất cứ sơ đồ giải thích nào hoặc lý thuyết khái quát nào kỳ vọng sự luận chứng hợp logic tính quy luật của thực tại – là “mặt nạ giáo điều”; họ gọi loại hoạt động như vậy là biểu hiện của “siêu hình học” (được họ hiểu như các nguyên tắc nhân quả, đồng nhất, chân lý, v.v.) – đối tượng đả kích chính của họ. Họ có thái độ phủ định đối với các ý tưởng “tăng trưởng” hoặc “tiên bộ” trong lĩnh vực tri thức khoa học cũng như đối với vấn đề phát triển xã hội. Bản thân nguyên tắc lý tính cũng bị các nhà hậu cấu trúc coi là biểu hiện của “đế quốc lý trí” xem ra hạn chế “tính tự phát” (spontané) của suy nghĩ và tưởng tượng và làm cạn cảm hứng trong vô thức. Do vậy có hiện tượng mà các nhà nghiên cứu

gọi là “sự say mê bệnh hoạn” (morbid fascination, theo điển đạt của M. Sarup) [324, tr. 97] đối với tư tưởng phi lý, không chấp nhận quan niệm về tính toàn vẹn và thích thú tất cả những gì không bình ổn, mâu thuẫn, ngẫu nhiên, vụn vặt. Ch.ng.h.c.tr. được thể hiện như là sự khẳng định nguyên tắc “hoài nghi về phương pháp luận” đối với mọi “chân lý thực chứng”, mọi tâm thế và tín niệm đã và đang tồn tại ở xã hội phương Tây và áp dụng cho “nền chính thống” của nó, tức là tự biện hộ và hợp pháp hoá. Ở phương diện chung nhất, lý thuyết Ch.ng.h.c.tr. (ở đây có thể nói tới tổng thể các quan niệm của Ch.ng.h.c.tr. bởi vì các nhà hậu cấu trúc nổi bật bởi chủ nghĩa hư vô cực đoan về lý thuyết và phủ nhận chính cái khả năng có một lý thuyết chung nào đó) – đó là biểu hiện triết học của chủ nghĩa tương đối và chủ nghĩa hoài nghi, “hoài nghi nhận thức luận”, về thực chất là sự phản ứng lý thuyết chống lại các quan niệm thực chứng chủ nghĩa về bản chất của tri thức con người.

Vạch ra ở tất cả các hình thái hoạt động tinh thần của con người những dấu hiệu của một siêu hình học “được che đậy nhưng có mặt khắp nơi” (cachée mais omniprésente), các nhà hậu cấu trúc trước hết hiện diện như những người phê phán “diễn ngôn siêu hình học”. Trên căn cứ này những người phân loại các khuynh hướng triết học phương Tây hiện đại liệt Ch.ng.h.c.tr. vào tư trào chung “phê phán ngôn ngữ” (la critique du langage) trong đó kết hợp những truyền thống có phả hệ một phía từ G. Frege và F. Nietzsche (L. Wittgenstein, R. Carnap, J. Austin, W. Quine), và một phía khác, từ M. Heidegger (M. Foucault, J. Derrida). Nếu triết học cổ điển chủ yếu bận tâm tới vấn đề nhận thức, tức là những quan hệ giữa tư duy và thế giới sự vật thì trên thực tế toàn bộ triết học phương Tây từ cận đại trải nghiệm “bước ngoặt vào ngôn ngữ” (a linguistic turn) độc đáo, đặt vấn đề ngôn ngữ vào trung tâm chú ý, vì vậy các vấn đề nhận thức và hàm nghĩa của họ mang tính chất thuần ngôn ngữ. Kết quả là sự phê phán siêu hình học có dạng thức phê phán diễn ngôn của nó, hoặc phê phán *thực tiễn diễn ngôn*, như ở Foucault.

Đối với Foucault, tri thức không thể trung tính hay khách quan, bởi vì bao giờ nó cũng là “sản phẩm của các quan hệ quyền lực”. Nói theo Foucault, các nhà hậu cấu trúc coi xã hội hiện đại trước hết như sự đấu tranh giành “quyền lý giải” giữa các hệ thống tư tưởng khác nhau. “Các hệ tư tưởng thống trị”, do đoạt được “công nghiệp văn hóa”, nói khác đi là các phương tiện thông tin đại chúng, đã áp đặt ngôn ngữ của mình cho các cá nhân, tức là, theo quan niệm của các nhà hậu cấu trúc đồng nhất tư duy với ngôn ngữ, áp đặt chính cái lối nghĩ đáp ứng nhu cầu của những hệ tư tưởng ấy. Do vậy “các hệ tư tưởng thống trị” hạn chế một cách căn bản năng lực của các cá thể nhằm ý thức cái kinh nghiệm sống của mình, cái “tồn tại vật chất” của mình. Các nhà hậu cấu trúc khẳng định, “công nghiệp văn hóa” hiện đại, do không để cho cá nhân có được phương thức phù hợp để tổ chức lấy kinh nghiệm sống của bản thân nó nên cũng tước mất “ngôn ngữ” cần thiết của nó để hiểu (lý giải) bản thân và thế giới xung quanh.

Như vậy, ngôn ngữ chẳng những được xem như phương tiện nhận thức mà còn được xem như công cụ giao tiếp xã hội mà thủ đoạn lạm dụng từ phía “hệ tư tưởng thống trị” đụng chạm tới không chỉ ngôn ngữ khoa học (cái gọi là “diễn ngôn khoa học” của từng bộ môn) mà chủ yếu còn được biểu hiện ở sự “thoái hóa của ngôn ngữ” thường ngày, là dấu hiệu sự xuyên tạc các quan hệ con người, là triệu chứng “các quan hệ thống trị và áp đặt”. Do vậy, các đại diện chủ yếu của Ch.ngh.h.c.tr. (Derrida và Foucault), tiếp tục truyền thống Kulturkritik của trường phái Frankfurt, coi phê phán ngôn ngữ như phê phán văn hóa và văn minh.

Có cả loạt nhân tố khiến cho các tư tưởng triết học chung của Ch.ngh.h.c.tr. trở nên rất mực hấp dẫn đối với ngành nghiên cứu văn học. Một là tất cả những đại diện chủ yếu của Ch.ngh.h.c.tr. (J. Derrida, G. Deleuze, F. Guattari, R. Girard, M. Foucault, J. Lacan, R. Barthes, J. Kristéva) hoặc là điều xuất thân trực tiếp từ hàng ngũ nghiên cứu văn học, hoặc là điều tích cực sử dụng văn học để chứng minh và biện giải cho các giả thiết và kết luận của mình, đây là nét đặc trưng cho tư tưởng lý luận cuối thế kỷ XX nói chung. Về mặt

này, Ch.ng.h.c.tr. thuộc dòng chung của cái xu thế tư duy khoa học hiện đại là biến văn chương thành bãi thử cho các loại quan niệm khác nhau về tính chất: triết học, văn hóa học, xã hội học, thậm chí khoa học tự nhiên. Hai là, bản thân cái đặc trưng của tư duy khoa học được mài sắc ở các vấn đề ngôn ngữ và kêu đòi không phải cái ngôn ngữ của bộ máy khái niệm logic và hình thức hóa chặt chẽ mà là cái ngôn ngữ của những khái niệm ẩn dụ trực giác và đa nghĩa của thi ca - chính đặc trưng này làm gia tăng chú ý đến vấn đề đặc tính văn chương. Ba là, nghiên cứu văn học, từ phía mình, đã thôi không còn chỉ là một khoa học về văn học và đã trở thành phương thức độc đáo của tư duy triết học hiện đại.

Ở bình diện thuần nghiên cứu văn học, lý luận Ch.ng.h.c.tr. được phát triển như là sự phê phán chủ nghĩa cấu trúc theo bốn hướng chính: các vấn đề cấu trúc, ký hiệu, giao tiếp và tính chính thể của chủ thể. Phải nhận rằng sự phê phán quan niệm chủ thể toàn vẹn chỉ mới được thực hiện ở mức nhất định trong khuôn khổ chủ nghĩa cấu trúc và chỉ được hoàn chỉnh trong lý luận Ch.ng.h.c.tr.

Trước hết trong lòng cái xu hướng mà R. Barthes, để so với phong trào chống ảnh thánh¹, gọi là phong trào chống ký hiệu [50, tr. 271], đã chấp nhận ý đồ “không thừa nhận” cấu trúc truyền thống của ký hiệu. Người đầu tiên chống quan niệm ký hiệu của Saussure hồi những năm 1950s, J. Lacan đồng nhất vô thức với cấu trúc của ngôn ngữ, tuyên bố rằng “công việc của chiêm bao tuân theo ký hiệu cái biểu đạt” [240, tr. 116]. Ông khẳng định rằng cái biểu đạt và cái được biểu đạt tạo thành những dây riêng “thoạt đầu bị phân chia bởi những rào ngăn chống lại sự gán nghĩa” [240, tr. 149]. Như vậy trên thực tế Lacan “giải phóng” cái biểu đạt khỏi sự tùy thuộc vào cái được biểu đạt, và đưa vào sử dụng khái niệm “cái biểu đạt lướt qua” hoặc “cái biểu đạt trôi nổi”.

¹ Ikonoborchestvo: Phong trào xã hội chính trị và tôn giáo ở Byzance hồi thế kỷ VIII đến tận đầu thế kỷ XIX, chống lại việc thờ ảnh tượng thánh (Icône) - N.D. chú.

Sau đó J. Kristéva phát triển ý này, đề xuất quan niệm “tính năng sản văn bản” (production textuelle), nơi mà quá trình “ghi dấu biểu đạt” được dùng làm nguyên tắc liên kết văn bản. Ý nghĩa của thao tác này là chỗ, thay vì “sự gán nghĩa” vốn ghi quan hệ giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt là việc diễn ra quá trình “ghi dấu biểu đạt”. Điều này khóa chặt văn bản thi ca vào chuỗi các văn bản khác và về lý thuyết thì gạt bỏ mọi khả năng liên kết nó với thực tại ngoài ngôn ngữ.

Có uy tín nhất trong giới các nhà hậu cấu trúc là việc J. Derrida luận chứng lý thuyết cho sự phê phán quan niệm truyền thống về ký hiệu. Ông muốn bác bỏ sự luận chứng nhận thức luận mà “chủ nghĩa cấu trúc cổ điển” vẫn dựa vào, đó chính là việc không có khả năng phân chia dây cái được biểu đạt và dây cái biểu đạt trong hoạt động chức năng của ký hiệu. Sự biện giải rất chi tiết của Derrida ít nhằm vạch ra tính chông chênh của mọi phương thức biểu thị bằng ký hiệu, nhưng phần nhiều lại nhằm vào chỗ cái gì được biểu đạt – đó là thế giới sự vật và những quy luật điều khiển chúng. Theo quan điểm của học giả Pháp này thì tất cả mọi quy luật ấy xem ra chỉ phản ánh ý muốn của con người là muốn thấy một “Chân Lý” nào đó mà trên thực tế, đó không là gì khác hơn “Cái Được Biểu Đạt Siêu Việt” – con đẻ của “truyền thống Tây phương lấy ngôn từ làm trung tâm”, nỗ lực tìm tòi trật tự và ý nghĩa, tìm tòi nguyên nhân thoát kỳ thủy (hoặc như Derrida thường nói, gán ý nghĩa và sự điều chỉnh cho tất cả những gì mà tư tưởng con người nhằm tới).

Nói riêng, toàn bộ truyền thống làm việc với văn bản có ngọn nguồn từ các nhà nhân văn chủ nghĩa, trong mắt Derrida đều nom như một thực tiễn tòi tẽ của sự “cưỡng chiếm” văn bản, xem văn bản như một giá trị đóng kín trong bản thân nó, thực tiễn ấy gọi lên nỗi sầu xứ về ngọn nguồn nguyên thủy đã mất, gọi lên khát vọng tìm lại ý nghĩa đích thực. Hiểu văn bản đối với họ nghĩa là “chiếm lĩnh” nó, “chiếm hữu” nó, bắt nó phục tùng cái khuôn ý nghĩa đã ngự trị trong ý thức họ.

Đặc biệt khó chịu cho Derrida là lý thuyết ký hiệu của Saussure vốn dựa vào ưu thế của ngữ âm so với văn tự. Theo Derrida, khi

người ta nói thì ở họ được tạo ra một hình dung “giả” về tính tự nhiên của sự liên hệ cái biểu đạt (hình ảnh âm thanh của từ) với cái được biểu đạt (khái niệm về đối tượng hoặc bản thân đối tượng). Điều này học giả Pháp này cho là tuyệt đối không thể chấp nhận, bởi trong trường hợp này đã không tính đến tính định hướng của cái ý thức vốn tiếp nhận thế giới theo những quy luật và quan niệm nội tại của mình, cũng không tính đến vai trò trung giới của văn cảnh văn hóa.

Do xem xét thế giới chỉ thông qua lăng kính ý thức, tức là chỉ như một hiện tượng văn hóa tư tưởng, và thậm chí hẹp hơn, chỉ như một hiện tượng văn hóa văn tự, các nhà hậu cấu trúc sẵn sàng so sánh sự tự ý thức của cá nhân với một tổng số văn bản nào đó trong cả khối văn bản với tính chất khác nhau, theo ý họ, đã tạo thành thế giới văn hóa. Do chỗ, như Derrida không một mồi nhắc đi nhắc lại, “không có gì tồn tại bên ngoài văn bản”; vậy thì một cá nhân bất kỳ, ở trường hợp này thế tất phải ở “bên trong văn bản”, tức là trong khuôn khổ một ý thức lịch sử nhất định, điều này dường như cũng xác định những giới hạn cái “tuyệt lý giải” của nhà phê bình. Cả thế giới, rốt cuộc, được coi như một văn bản bất tận, vô hạn.

Một nguyên nhân khác của việc khó chịu đối với ưu thế “ngữ âm” nằm trong lập trường triết học của Derrida vốn gắn với việc chủ nghĩa hậu hiện đại có khuynh hướng giảm giá cá nhân; điều này phản ánh sự phi nhân bản hóa chung của tư tưởng lý luận phương Tây. Cụ thể ở Derrida, điều đó được hình thành như là sự phê phán quan niệm tự ý thức của cá nhân con người từng được biểu thị một cách kinh điển trong câu danh ngôn lừng tiếng của Descartes: “tôi tư duy, vậy thì tôi tồn tại”¹. “Chủ thể nói năng”, theo ý kiến Derrida, trong thời gian nói sẽ đắm mình vào cái ảo giác về tính độc lập, tự chủ và chủ quyền của ý thức mình, về giá trị tự thân của cái “tôi” của mình. Chính cái “cogito” đó (hoặc nguyên tắc của nó) được học giả này giải mã như là “Cái Được Biểu Đạt Siêu Việt”, như là cái “trung

¹ “Cogito, ergo sum” (tiếng latin: Tôi tư duy, vậy thì tôi tồn tại” - lời René Descartes (1596-1650), triết gia Pháp (N.D).

tâm cổ điển” lạm dụng đặc quyền điều khiển cấu trúc hoặc áp chế nó, chẳng hạn, áp đặt cho văn bản cái dạng thức hình thức của nó (như vậy Derrida đặt câu hỏi về chính sự định hình của bất kỳ văn bản nào), trong khi đó chính nó lại không bị chi phối bởi một quy luật nào, nó ở ngoài cái trường cấu trúc mà nó đặt làm định đề.

Ở đây nổi lên hàng đầu phương diện quan trọng thứ hai trong hoạt động của Derrida: ông phê phán chính nguyên tắc “tính cấu trúc của cấu trúc” mà cơ sở là khái niệm “trung tâm” của cấu trúc với tính cách một nhân tố tổ chức nào đó nó điều khiển cấu trúc, tổ chức ra cấu trúc trong khi chính nó lại tránh thoát được tính cấu trúc. Đối với Derrida, “Trung Tâm” đó không phải là thuộc tính khách quan của cấu trúc mà là sự hư cấu do người quan sát đặt ra, do “lực mong muốn” hoặc “ý chí kiểu Nietzsche đối với quyền lực” của anh ta; ở trường hợp cụ thể của việc lý giải văn bản thì đó là hệ quả của việc độc giả gán ý nghĩa của mình cho nó. Trong một số công trình của mình, Derrida coi “trung tâm” đó như là “ý thức”, “cogito” hoặc “ngôn từ hiện tượng luận”. Bản thân cái “tôi” lý giải cũng đồng thời được ông hiểu như một văn bản độc đáo, được “tạo thành” từ các hệ thống và chuẩn mực văn hóa của thời đại mình.

Sự phê phán cấu trúc như vậy là phương diện cho thấy rõ nhất Ch.ngh.h.c.tr. trong nghiên cứu văn học. Phương diện này được tiến hành triệt để nhất trong các lý thuyết *giải cấu trúc* của Derrida, *tính năng sản văn bản* của J. Kristéva, *diễn ngôn tâm thần phân lập* và *thân rế* của G. Deleuze và F. Guattari, v.v.. Ở hướng này có sự phát triển tư tưởng của một lý thuyết gia thứ hai sau Derrida của Ch.ngh.h.c.tr. xét về ảnh hưởng: đó là M. Foucault. Ở mức nhất định ông là người tiếp tục sự “phê phán tố cáo” từng được khởi đầu bởi các lý thuyết gia của trường phái Frankfurt Th. Adorno, M. Horkheimer và W. Benjamin. Mục đích chính – phê phán mọi hiện tượng của xã hội và ý thức tư sản – là nhằm vạch ra thực chất phi lý của những kiến tạo triết học và minh chứng lương tri vẫn kỳ vọng tính hợp lý vô điều kiện, vốn là cơ sở của “tính chính thống”, của sự tự biện minh ở văn hóa phương Tây suốt mấy thế kỷ gần đây. Mục đích chủ yếu của các công trình của

M. Foucault là vạch ra “vô thức lịch sử” của các thời đại khác nhau, từ Phục hưng đến tận thế kỷ XX. Xuất phát từ quan niệm về tính chất ngôn ngữ của tư duy và lược quy hoạt động của con người vào “thực tiễn diễn ngôn”, Foucault đặc định cho mỗi thời đại lịch sử cụ thể một épistémè¹ đặc trưng – một “trường vấn đề”, một trình độ “tri thức văn hóa” được tạo nên từ “những diễn ngôn” của các bộ môn khoa học khác nhau, mà một thời đại này đạt tới.

Trong toàn bộ tính khác biệt của những “diễn ngôn” ấy, do quy định của các nhiệm vụ đặc thù của các “hình thái nhận thức” khác nhau, trong tổng thể của chúng, chúng ít nhiều tạo ra - theo khẳng định của Foucault – một hệ thống tri thức duy nhất: épistémè. Đến lượt mình, hệ thống ấy được thực hiện trong thực tiễn ngôn từ của người đương thời như một mã (code) ngôn ngữ được xác định một cách nghiêm ngặt: một tổng thể những mệnh lệnh và răn cấm. Quy phạm ngôn ngữ này xem ra tiên quyết một cách vô thức hành vi ngôn ngữ và do vậy tiên quyết một cách vô thức cả tư duy của từng cá thể người. Như vậy ở lý luận của Foucault, tiến bộ khoa học công nghệ bị mê hoặc, bị đánh tráo bằng “ý chí hướng tới hiểu biết” nặc danh và đa hình; sự kỳ vọng chân lý khoa học bị lý giải như nỗ lực hóa trang cho “ý chí hướng tới quyền lực”.

Sự thống trị của épistémè “vô thức văn hóa” này được Foucault đem đối lập với hoạt động của những người “bị xã hội ruồng bỏ”: người điên, người bệnh, phạm nhân, và trước hết là những nghệ sĩ và nhà tư tưởng kiểu như de Sade, Hoelderlin, Nietzsche, Artaud, G. Bataille và R. Roussel. Ở đây hàm chứa mơ ước của Foucault về “thức giả lý tưởng”: là người ngoài cuộc đối với cái épistémè cùng thời anh ta, thực hiện việc “giải thể cấu trúc” của nó, chỉ ra những “điểm yếu”: những “thiếu sót” ở sự luận chứng được thừa nhận chung, nhằm kêu gọi củng cố quyền lực của những uy tín và những truyền thống đang thống trị.

¹ épistémè: Thuật ngữ dùng lại một từ Cổ Hy Lạp trở trạng thái tri thức mà các hình thái khoa học khác nhau ở một thời đại nào có thể đạt tới (N.D.).

Điều cốt yếu nhất trong học thuyết của Foucault, như thực tiễn Ch.ngh.h.c.tr. đã chứng tỏ, là luận điểm của ông về sự cần thiết phải phê phán “logic của quyền lực và sự thống trị” trong mọi biểu hiện của nó. Chính đó là luận đề hấp dẫn nhất ở học thuyết của ông, nó đã biến thành một loại “mệnh lệnh tiêu cực” động đến ý thức của một bộ phận rộng rãi trong giới trí thức phương Tây hiện thời. Đồng thời tính rời rạc, tản mạn, mâu thuẫn có mặt khắp nơi, và tính tất yếu phải có của sự biểu hiện quyền lực trong cách hiểu của Foucault đã được gán thêm một lớp linh giác thần bí, tính chất của lực siêu cá thể không phải lúc nào cũng nắm bắt được, ý thức được, nhưng vẫn tác động.

Do Foucault đề xuất, phương pháp phân tích ý thức xã hội, quan niệm phi tập trung hoá, sự giải thích “ý chí hướng tới hiểu biết” như là “ý chí hướng tới quyền lực”, sự chú ý đến những hiện tượng *ngoại biên* của văn minh, sự giải thích phi lý tính về tiến bộ lịch sử – tất cả điều này do các nhà “giải cấu trúc phái tả” và các nhà hậu hiện đại trang bị, ở mức đáng kể, chính điều này tiên quyết đặc điểm sự phân tích của họ về tác phẩm nghệ thuật.

Quan điểm phiếm ngữ luận và phiếm văn bản của các nhà hậu cấu trúc vốn giảm thiểu ý thức con người xuống mức văn bản viết, đồng lòng coi là văn bản (hoặc liên văn bản) cả văn học, văn hóa, xã hội, lịch sử – quan điểm ấy buộc họ phải thường xuyên phê phán uy quyền chủ thể của cá nhân; quan điểm ấy cũng đề ra vô số quan niệm như “cái chết của chủ thể” mà qua đó “ngôn ngữ lên tiếng” (M. Foucault), “cái chết của tác giả” (R. Barthes) và rốt cuộc là “cái chết của độc giả” với “văn bản - ý thức” của nó, bị hòa tan trong cái liên văn bản lớn của truyền thống văn hóa.

Các bình diện thực tế của sự phê phán lý thuyết giao tiếp nghệ thuật được rà lại chi tiết hơn trong các quan niệm của chủ nghĩa giải cấu trúc và chủ nghĩa hậu hiện đại, nhưng cơ sở phương pháp luận chung của chúng thì đã được nêu trong các công trình của Derrida, Kristéva, Deleuze và F. Guattari. Việc chủ nghĩa hậu cấu trúc phê phán tính giao tiếp chủ yếu quy tụ vào việc vạch ra sự khó khăn hoặc đơn giản là không có khả năng hiểu và lý giải văn bản một cách phù hợp. Lẽ cố nhiên là khi các nhà hậu cấu trúc đi vào phân tích cụ

thể tác phẩm nghệ thuật thì lọt vào tầm nhìn của họ là sáng tác của những nhà thơ và nhà văn (Rimbaud, Lautréamont, Robbe-Grillet, Joyce) mà sự mù mờ về nghĩa, nghĩa nước đôi, đa nghĩa là nét nổi lên hàng đầu. Gắn với điều này là một khái niệm then chốt đối với chủ nghĩa giải cấu trúc: khái niệm “tính do dự” về nghĩa, với tư cách một trong những nguyên tắc tổ chức văn bản do Derrida nêu ra.

Nhìn chung, có thể xác định Ch.nggh.h.c.tr. như một cơ sở phương pháp luận chung, trên đó các nhà giải cấu trúc và hậu hiện đại kiến lập các quan niệm của họ; trên thực tế các quan niệm ấy chỉ nổi bật ở sự thay đổi cái được ưu tiên nghiên cứu, ở những định hướng tư tưởng thẩm mỹ, và tính thực tế hơn của sự phân tích, thường thường trước hết nhằm vào nghiên cứu văn học.

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Chủ nghĩa giải cấu trúc

[Nga: Деконструктивизм; Anh: Deconstruction; Deconstructive criticism] – “thực tiễn” phê bình văn học của lý thuyết *chủ nghĩa hậu cấu trúc* (“thực tiễn” theo cái nghĩa: Ch.nggh.gi.c.tr. là hoạt động nghiên cứu văn học của lý thuyết khái quát hậu cấu trúc, trên thực tế hiện diện với tư cách lý luận văn học). Thuật ngữ Ch.nggh.gi.c.tr. thường được dùng như từ đồng nghĩa với *chủ nghĩa hậu cấu trúc*, do liên quan đến xu hướng giải thích mở rộng về khái niệm Ch.nggh.gi.c.tr. hồi những năm 1980s bị chi phối bởi sự bành trướng nhanh chóng (nhất là ở Hoa Kỳ) của tư tưởng giải cấu trúc trong các lĩnh vực khoa học nhân văn khác nhau: xã hội học, chính trị học, sử học, triết học, thần học, v.v.

Các nguyên tắc của phê bình giải cấu trúc được đề xuất lần đầu trong công trình của các nhà hậu cấu trúc Pháp J. Derrida, M. Foucault, J. Kristéva; Pháp cũng là nơi xuất hiện lần đầu những thử nghiệm phân tích giải cấu trúc đầu tiên trong cuốn sách của J. Kristéva *Ký hiệu học: Nghiên cứu trong lĩnh vực phân tích ngữ nghĩa* (1969) [236] và cuốn sách của R. Barthes nhan đề *S/Z* (1970) [50], tuy

vậy chính Hoa Kỳ mới là nơi mà Ch.ngh.gi.c.tr. có được cái ý nghĩa của một trong những khuynh hướng có ảnh hưởng nhất của phê bình văn học hiện đại. Ch.ngh.gi.c.tr. hình thành ở đất nước này vào những năm 1970s trong quá trình tích cực rà soát lại tư tưởng chủ nghĩa hậu cấu trúc Pháp từ lập trường truyền thống dân tộc của nghiên cứu văn học ở Mỹ mà một trong những nguyên tắc của nó là đọc kỹ (close reading) văn bản, và đến năm 1979 thì định hình hẳn với sự xuất hiện một cuốn sách tập hợp bài vở của J. Derrida, Paul de Man, H. Bloom, Geoffrey Hartman và J.H. Miller nhan đề *Giải cấu trúc và phê bình (Deconstruction and criticism, N. Y, 1979)* [84], được mệnh danh là “bản tuyên ngôn Yale” hoặc “bản tuyên ngôn của trường phái Yale”. Bên cạnh trường phái Yale thực thụ là khuynh hướng Ch.ngh.gi.c.tr. có uy tín và ảnh hưởng nhất ở Mỹ, người ta còn thấy “khuynh hướng tường giải học” (W. V. Spanos) [335, 336] và “giải cấu trúc phái tả” (J. Brenkman, M. L. Ryan, F. Lentricchia) [64, 65, 320, 321, 248, 249], gần gũi về định hướng xã hội học tân marxit với chủ nghĩa hậu cấu trúc Anh (T. Eagleton, S. Heath, C. MacCabe, A. Easthope) [114, 115, 178, 179, 265, 116] và “phê bình nữ quyền” (G. Ch. Spivak, B. Johnson, Sh. Felman, J. Kristéva, H. Cixous, L. Irigaray, S. Kofman) [98, 125, 126, 213, 214, 232, 78, 199, 200, 225, 226].

Mệnh danh Ch.ngh.gi.c.tr. là dựa vào nguyên tắc cơ bản của việc phân tích văn bản do Derrida thực hiện: nguyên tắc “giải cấu trúc” (deconstruction) mà ý nghĩa của nó ở những nét chung nhất là vạch ra tính mâu thuẫn nội tại của văn bản, vạch ra trong văn bản những “nghĩa còn sót lại”, những nghĩa bị che dấu, không chỉ “độc giả ngây thơ”, “kém hiểu biết” mới không nhận ra mà còn bị tuột khỏi tay chính tác giả (“những nghĩa còn đang ngủ” theo chữ dùng của học giả Pháp này), những “nghĩa sót” này, được thừa hưởng từ những thực tiễn diễn ngôn quá khứ, bám trụ trong ngôn ngữ dưới hình thức những khuôn (stéréotype) tư duy vốn bị biến đổi một cách rất ư vô thức bởi những khuôn (cliché) ngôn ngữ đương thời tác giả.

Các nhà giải cấu trúc trường phái Yale phát triển các tư tưởng của Derrida, phủ nhận khả năng có sự lý giải đúng đắn duy nhất đối với một văn bản văn học và bảo vệ luận đề về sự sai lầm tất yếu

của bất cứ cách đọc nào. Gán cho ngôn ngữ phê bình những thuộc tính của ngôn ngữ văn học, tức là tính từ chương (rhétorique) và tính ẩn dụ (métaphorique), họ khẳng định định đề về tính cộng đồng nhiệm vụ của văn học và phê bình, coi nhiệm vụ của chúng là phát giác việc ngôn ngữ kỳ vọng tính chân lý và tính xác thực, vạch ra tính cách “ảo giác” của bất kỳ phát ngôn nào.

Paul de Man (1932-1983), đại diện có uy tín nhất của Ch.ng.h. gi.c.tr. Hoa Kỳ, cũng như Derrida, xuất phát từ luận đề về tính chất từ chương của ngôn ngữ văn học, cho rằng điều này dường như tiên quyết hình thức phúng dụ (allegory) của bất cứ “phát ngôn văn chương hóa” nào. Thêm nữa, ngôn ngữ văn học lại được gán cho cái quy chế hầu như của một sinh thể sống, độc lập, do đây mà có cách hiểu theo nghĩa đen xem sự tồn tại của tác phẩm nghệ thuật như “cuộc sống của văn bản”. Theo mức độ văn bản biểu hiện được lối viết của mình, theo Paul de Man, nó tuyên bố về sự cần thiết phải làm điều đó một cách gián tiếp, theo lối bóng bẩy, tức là văn bản xem ra “biết” rằng sự luận chứng của nó sẽ bị hiểu sai nếu nó bị tiếp nhận theo nghĩa đen. Tuyên bố “tính từ chương” của cách tồn tại của mình, văn bản do vậy xem ra định đề hóa tính tất yếu của sự “đọc sai” mình: như Paul de Man khẳng định, nó kể câu chuyện “thiên phúng dụ của sự hiểu sai về mình”. Điều này được cắt nghĩa bởi bản chất đa trị (ambivalent) của ngôn ngữ văn học; như vậy Paul de Man kết luận về tính tương đối nội tại và tính sai lầm của bất cứ văn bản văn học và phê bình nào và trên cơ sở đó bảo vệ nguyên tắc tính chủ quan của sự lý giải tác phẩm văn học.

Nói theo Derrida và Paul de Man, J. H. Miller khẳng định rằng, mọi ký hiệu ngôn ngữ đều là những hình ảnh từ chương, mọi từ đều là những ẩn dụ. Theo quan niệm của ông, từ khởi thủy, ngôn ngữ đã mang tính biểu hình (figurative) và “khái niệm áp dụng theo nghĩa đen hoặc nghĩa biểu vật của ngôn ngữ là ảo tưởng này sinh do lãng quên cái “gốc” ẩn dụ của ngôn ngữ” [274, tr. 11]. Đối tượng phê phán chính của Miller là quan niệm về tính biểu vật (referent) của ngôn ngữ, tức là việc nó có khả năng mô tả và tái hiện (represent) thực tại một cách phù hợp; nhà nghiên cứu Mỹ

này đặc biệt phản đối nguyên tắc “biểu vật mô phỏng” (mimetic reference) trong văn học, nói cách khác là phản đối nguyên tắc chủ nghĩa hiện thực.

Căn cứ vào sự tiếp cận như trên đối với văn bản văn học, những người theo trường phái Yale lên án thực tiễn của “người đọc ngây thơ” vốn mong muốn vạch ra ở tác phẩm nghệ thuật một ý nghĩa khách quan và duy nhất xem ra không bao giờ có. Việc đọc tác phẩm – Miller nhấn mạnh – kéo theo nó sự lý giải tích cực từ phía người đọc. Từng người đọc chiếm lĩnh tác phẩm và gán cho nó một “sơ đồ” nghĩa nhất định. Viện dẫn Nietzsche, Miller kết luận rằng bản thân “việc có vô số sự lý giải một văn bản bất kỳ chứng tỏ rằng việc đọc không bao giờ là quá trình khách quan khám phá nghĩa, nhưng lại là sự đưa nghĩa vào cái văn bản tự nó vốn không có sẵn nghĩa nào cả” [274, tr. 12]. Vì vậy, những người theo trường phái Yale buộc “nhà phê bình kiêm độc giả” vào “trò chơi tự do của sự lý giải tích cực” chỉ bị giới hạn bởi khuôn khổ những giao ước của *tính liên văn bản* chung, tức là trên thực tế, bởi truyền thống văn tự của văn hóa phương Tây, điều này, theo họ, mở ra trước nhà phê bình “vô số” ý nghĩa có thể có.

Đối lập với xu hướng chống hiện tượng học của trường phái Yale, các nhà giải cấu trúc theo hướng tường giải học đặt cho mình nhiệm vụ tích cực luận giải “tường giải học giải cấu” của Heidegger và trên cơ sở đó “giải cơ cấu” về lý thuyết đối với “những hình thái siêu hình của chân lý” đang thống trị, được hiểu như là những cấu trúc tâm thức thực hiện “bá quyền kiểm soát” ý thức con người từ phía những bộ môn khoa học khác nhau.

Dưới ảnh hưởng tư tưởng M. Foucault, đại diện chủ yếu của khuynh hướng này W. Spanos [335, 336] đã đánh giá tiêu cực đối với văn hóa tư sản, kinh tế tư bản và dạng thức Thiên Chúa giáo của phái Calvin. Ông đưa ra quan niệm về “continuum tồn tại” trong đó các vấn đề tồn tại trở thành vấn đề thuần túy hậu cấu trúc, gần gũi với “phê bình văn hóa phổ hệ” của các nhà giải cấu trúc tả phái và bao gồm những vấn đề ý thức, ngôn ngữ, tự nhiên, lịch sử, nhận thức luận, luật pháp, giới tính, chính trị, kinh tế học, sinh thái học, văn học, phê bình và văn hóa. Một trong những điểm cốt yếu nhất

trong quan niệm của Spanos cũng như của tất cả các nhà giải cấu trúc tường giải học là luôn luôn chú ý đến văn học đương đại và vấn đề chủ nghĩa hậu hiện đại. Các công trình của ông là sự tổng hợp chủ nghĩa hậu cấu trúc, chủ nghĩa giải cấu trúc và chủ nghĩa hậu hiện đại, sự tổng hợp mà triết gia Đức W. Welsch bình vực [363].

Những nét đặc trưng hàng đầu của các nhà giải cấu trúc phái tả là không chấp nhận mô thức phi chính trị và phi lịch sử của trường phái Yale; là sự đóng kín đặc biệt đối với văn học, không có bất cứ cửa ra văn cảnh văn hóa nào; là ưu tiên hướng tới văn học không cùng thời (chủ yếu tới thời đại chủ nghĩa lãng mạn và thời đầu chủ nghĩa hiện đại); một nét cũng rất nổi bật nữa là ý đồ kết hợp những dạng quan điểm tân marxít khác nhau và chủ nghĩa hậu cấu trúc, nhằm tạo ra những dạng thức xã hội học hoặc xã hội học dung tục. Trong phạm vi định đề về tính liên văn bản của văn học, họ xem xét văn bản văn học trong văn cảnh rộng hơn của “diễn ngôn văn hóa chung” bao gồm cả các diễn ngôn tôn giáo, chính trị và kinh tế. Cùng nhau làm tất cả những việc đó, họ tạo ra một văn bản, hoặc “văn bản xã hội” chung. Như vậy các nhà giải cấu trúc phái tả trực tiếp gắn tác phẩm nghệ thuật không chỉ với truyền thống văn học ứng với nó mà còn với lịch sử văn hóa.

Chẳng hạn J. Brenkman [64, 65], cũng như mọi lý thuyết gia của “văn bản xã hội”, có thái độ phê phán cách giải thích theo giải cấu trúc về tính liên văn bản, xem nó là quá hạn chế và hạn hẹp. Theo ông, các văn bản văn học có tương quan không chỉ với nhau mà còn với phạm vi rộng của những hệ thống tái hiện, những hình thái biểu trưng, những loại văn học có tính cách xã hội học, điều này, như đã nói trên, tạo ra “văn bản xã hội”.

Những người chủ trương tiếp cận tân marxít M. Ryan, F. Jameson, F. Lentricchia tạo thành nhóm có thanh thế trong số những nhà giải cấu trúc phái tả ở Mỹ. Đối với họ, sự phân tích giải cấu trúc đối với văn học chỉ là một phần của bình diện lớn hơn, được gọi là “nghiên cứu văn hóa”, mà họ hiểu là việc nghiên cứu những “thực tiễn diễn ngôn” với tư cách là những kiến tạo từ chương đảm bảo quyền lực của “những hệ tư tưởng thống trị” thông qua sự “hiệu

chỉnh” và biên tập về tư tưởng đối với “tri thức văn hóa chung” của một thời đại lịch sử này hay khác.

Khuynh hướng lớn sau cùng trong khuôn khổ Ch.ng.h.gi.c.tr. là “phê bình nữ quyền”. Nảy sinh trong làn sóng của phong trào giải phóng phụ nữ, nó không thể bị lược quy vào một dạng của phong trào ấy, cái dạng đã lấy tư tưởng hậu cấu trúc làm cơ sở cho mình. Ở dạng hậu cấu trúc nó là sự phiên giải những định đề của Derrida và Lacan. Quan niệm ngôn từ là trung tâm (logoscentrisme) của Derrida ở đây được phiên giải như là sự phản ánh nhân tố cực kỳ đàn ông, nhân tố gia trưởng và được xác định là phallogoscentrisme (dương vật ngôn từ trung tâm luận) hoặc phalloscentrisme (dương vật trung tâm luận). Giọng điệu lý giải “dự phóng chung về giải cấu” cái “ngôn từ trung tâm luận” truyền thống của văn minh phương Tây – giọng điệu ấy là của chính Derrida: “Đó là và chỉ là một hệ thống: khẳng định ngôn từ của người cha... và của phallos như là “cái biểu đạt có đặc quyền” (Lacan)” [93, tr. 311]. So sánh phương pháp phân tích của Derrida và của phê bình nữ quyền, J. Culler nhận xét: “Ở cả hai trường hợp, điều muốn nói đến là uy tín siêu việt và điểm tính: chân lý, lý tính, phallos, “con người”. Lên tiếng chống lại sự đối lập mang tính đẳng cấp của phalloscentrisme, các nhà nữ quyền trực tiếp đụng chạm vấn đề vốn có của giải cấu trúc: vấn đề quan hệ giữa các luận chứng vốn được biểu thị bằng các thuật ngữ của logoscentrisme, và những mưu toan tránh thoát hệ thống logoscentrisme” [81, tr. 172].

Các nhà nữ quyền bảo vệ luận đề về bản chất “trực giác”, “nữ tính” của “sự viết” (tức là văn học); sự viết không phục tùng “logic nam tính”; họ phê phán những khuôn (stereotypes) “tâm thức đàn ông” đã và đang thống trị trong văn học; họ khẳng định vai trò đặc biệt, đặc quyền của phụ nữ trong sự tạo lập cấu trúc ý thức con người. Gắn với điều đó, họ đề xuất nguyên tắc phê bình nền tảng: yêu cầu thường xuyên “tổ giác” cái tham vọng lấy tâm lý học đàn ông làm luận điểm trội so với tâm lý học phụ nữ, “tổ giác” toàn bộ văn hóa truyền thống như là văn hóa nam giới, và do vậy là văn hóa sai lầm.

I.P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Giải cấu trúc

[Nga: Деконструкция; Pháp: Deconstruction] – khái niệm then chốt của *chủ nghĩa hậu cấu trúc* và *chủ nghĩa giải cấu trúc*; nguyên tắc chủ yếu của phân tích văn bản. Được đưa ra năm 1964 bởi J. Lacan và được luận chứng lý thuyết bởi J. Derrida, dưới ảnh hưởng của M. Heidegger.

Nhà nghiên cứu Anh A. Easthope chia ra 5 loại giải cấu trúc:

“1. Loại phê bình tự đề ra nhiệm vụ thách thức mô thức hiện thực chủ nghĩa mà văn bản nỗ lực nhập tịch, trình bày tính kiến tạo hợp thời của mình, đồng thời nêu ra những phương thức tái hiện mà nhờ chúng có thể nảy sinh cái được tái hiện (“Mục tiêu giải cấu trúc văn bản phải là tìm hiểu quá trình nảy sinh nó” - C. Belsey [56, tr. 104].

2. Giải cấu trúc theo nghĩa của Foucault – là thể thức để vạch ra những phụ thuộc liên diễn ngôn của một diễn ngôn (Ở đây muốn nói đến quan niệm của M. Foucault về sự phụ thuộc một cách vô ý thức của bất cứ diễn ngôn nào vào những diễn ngôn khác. Foucault khẳng định rằng bất cứ lĩnh vực tri thức nào – khoa học, triết học, tôn giáo, nghệ thuật – cũng đều phải làm ra thực tiễn diễn ngôn của mình, cái thực tiễn diễn ngôn kỳ vọng độc chiếm “chân lý”, nhưng thực ra lại vay mượn luận cứ của mình từ những thực tiễn diễn ngôn của các lĩnh vực tri thức khác. – I.P. Ilin chú).

3. Giải cấu trúc của “chủ nghĩa giải cấu trúc phái tả” với tư cách là dự án thủ tiêu phạm trù “Văn học” bằng cách phát hiện những thực tiễn diễn ngôn và những thực tiễn thiết chế đã hỗ trợ nó.

4. Giải cấu trúc kiểu Mỹ là sự tập hợp các thủ pháp phân tích và các thực tiễn phê phán vốn chủ yếu bắt nguồn từ việc Paul de Man đọc Derrida; việc đọc đó chỉ ra rằng văn bản bao giờ cũng khác với chính nó trong tiến trình được đọc một cách có phê phán; văn bản của mình, nhờ cái mỉa mai tự phản tỉnh, sẽ trở nên do dự và nan giải (aporie).

5. Giải cấu trúc kiểu Derrida, là sự phân tích phê phán những đối lập nhị nguyên truyền thống trong đó thuật ngữ phía tả thì kỳ vọng

vị trí đặc quyền, phủ định quyền đó của phía thuật ngữ phía hữu mà nó vốn lệ thuộc. Mục tiêu phân tích không phải là thay đổi vị trí giá trị đối lập nhị nguyên mà là nhằm phá hoại hoặc diệt trừ những mâu thuẫn, tương đối hoá các quan hệ giữa chúng” [116, tr. 187 - 188].

Bản thân giải cấu trúc không bao giờ hiện diện như là phương thức thuần túy kỹ thuật, nhưng luôn luôn xuất hiện như mệnh lệnh nhận thức tiêu cực – giải cấu trúc độc đáo của *cảm quan hậu hiện đại*. Luận chứng cho “tính tất yếu của giải cấu trúc”, Derrida viết: “Tương ứng với những quy luật của logic của mình, nó phê phán không chỉ sự kiến tạo bên trong bởi nhà triết học, đồng thời cả kiến tạo ngữ nghĩa lẫn kiến tạo hình thức, mà còn phê phán cả cái mà kiến tạo ấy bị gán một cách sai lầm như là sinh tồn ngoại tại của chúng, điều kiện ngoại tại của việc thực hiện chúng: những hình thái lịch sử của khoa sư phạm, những cấu trúc kinh tế và chính trị của thiết chế này. Chính vì vậy, nó động đến những cấu trúc nền tảng, những thiết chế “vật chất” chứ không chỉ là những diễn ngôn hoặc những tái hiện có nghĩa (tức là những hệ thống mô hình hóa thứ cấp – theo Lotman –, nói cách khác, là nghệ thuật, bởi vì những dạng khác của tri thức, triết học, xã hội học, v.v.. đều hình thành trong các khoa học xã hội-nhân văn và khoa học tự nhiên ở thời điểm này – I. P. Ilin chú); giải cấu trúc bao giờ cũng khác với sự phân tích hoặc “phê bình” giản đơn” [94, tr. 23 - 24].

Nhân đây cần nói rằng thực tại ở Derrida buộc phải hiện diện dưới dạng bị trung giới hóa bởi thực tiễn diễn ngôn, và trên thực tế đối với ông cả thực tại lẫn sự suy tư (reflexion) về nó đều cùng nằm trên một bình diện. Tính lưỡng phân ở quan điểm của Derrida là ở chỗ ông luôn luôn muốn xóa sạch ranh giới giữa thế giới thực và thế giới được phản ánh trong ý thức con người. Theo logic phân tích giải cấu trúc của ông, các thiết chế kinh tế, giáo dục và chính trị đều phát triển lên từ “thực tiễn văn hóa”, được ấn định qua các hệ thống triết học; đây là tài liệu cho những thao tác theo giải cấu trúc. “Tài liệu” này được hiểu như là những “hình thái siêu hình học truyền thống” và nhiệm vụ của giải cấu trúc là vạch ra tính chất phi lý của những hình thái ấy.

Trong tiểu luận *Xung đột của các khoa*, Derrida viết: “Cái mà đã bị gọi hơi vội là giải cấu trúc không phải là – nếu điều này có một ý nghĩa nào đó – một dãy chuyên biệt những thể thức diễn ngôn; ở mức độ nhỏ hơn, đây là quy tắc của phương pháp tường giải học mới nó “làm việc” với các văn bản hoặc các phát ngôn dưới sự che chở của một dữ kiện và thiết chế bình ổn nào đó. Đó ít nhất cũng là phương thức chiếm một lập trường nào đó trong lúc làm thủ tục phân tích đối với những cấu trúc chính trị và thiết chế hướng dẫn thực tiễn của chúng ta, thẩm quyền của chúng ta, năng lực thực hiện chúng của chúng ta, làm cho chúng trở nên khả thể. Chính vì vậy, nó không bao giờ đặt vào trung tâm chú ý chỉ cái nội dung được biểu đạt; giải cấu trúc không cần phải tách khỏi các vấn đề chính trị-thể chế ấy và cần phải tìm phương cách xác định trách nhiệm, nghiên cứu những mã đã được tiếp nhận từ đạo đức học và chính trị” [102, tr. 74].

Ở tiểu luận này mà nhan đề được vay mượn công trình cùng tên của Kant, điều muốn nói là tương quan với quyền lực quốc gia của “khoa” triết học cũng như của các “khoa” khác: luật, y học, thần học. Tuy vậy do tính đến quan niệm hậu cấu trúc về quyền lực như là sự thống trị của các cấu trúc tâm thức vốn tiên quyết hoạt động của ý thức xã hội, điểm nhấn được chuyển sang phạm vi đấu tranh về uy tín của các cấu trúc nhà nước và Trường Đại học nhằm tranh giành ảnh hưởng đối với ý thức xã hội. Ngoài ra, điển hình cho tư duy hậu cấu trúc là lối thực thể hóa các hiện tượng tư duy thành những bản chất bản thể được phú cho sự sinh tồn độc lập; điều này dẫn đến chỗ những khái niệm như “quyền lực”, “thiết chế”, “thể chế”, “đại học tổng hợp” lại có được cái ý nghĩa thần bí của những sức mạnh độc lập, tự thân tồn tại và ảnh hưởng một cách không sao hiểu nổi đến tiến trình suy nghĩ của con người và do vậy đến hành vi của con người. Thực tiễn giải cấu trúc giành sẵn cho việc giải hoặc (demystification) những bóng ma (fantôme) của ý thức như vậy.

Nếu như các nhà hậu cấu trúc Pháp lấy làm đối tượng phân tích giải cấu trúc của họ cả một diện rộng “văn bản phổ quát”, bao

hàm vào “liên văn bản văn hóa” không chỉ tính chất văn học mà còn cả tính chất triết học, xã hội học, luật học v.v. thì ở các nhà giải cấu trúc Mỹ lại thấy có sự chuyển dịch từ các vấn đề nhân loại học triết học của sự hình thành nếp nghĩ của con người sang các vấn đề thực tiễn của việc phân tích tác phẩm nghệ thuật. J. Culler tổng quát sơ đồ chung của tiếp cận giải cấu trúc đối với tác phẩm được phân tích như sau: “Đọc là ý định hiểu sự viết, sau khi xác định các mô thức biểu vật và từ chương của văn bản, chẳng hạn dịch những gì mang tính biểu hình ra nghĩa đen và gạt bỏ các chương ngại để nhận được chính thể mạch lạc. Tuy nhiên chính cấu trúc của các văn bản – nhất là các tác phẩm văn học là nơi mà các văn cảnh thực tiễn không đem lại khả năng thực hiện sự phân giới chắc chắn giữa cái mang nghĩa đen và cái biểu hình hoặc cái mang tính biểu vật và cái không mang tính biểu vật – lại có thể phong tỏa quá trình hiểu” [81, tr. 81].

Sự định tính này, ứng với nghĩa chung của giải cấu trúc, tuy nhiên, lại là một kiến giải được hợp lý hóa mạnh mẽ về một thực tiễn phê bình về thực chất là phi lý, vì vậy các nhà giải cấu trúc chú tâm nghiên cứu sự “phong tỏa quá trình hiểu” này. Nổi lên hàng đầu không hẳn là đặc trưng của sự hiểu những văn bản được đọc mà đúng hơn là bản chất sự không hiểu của con người, được in dấu ở tác phẩm nghệ thuật và được bộc lộ còn mạnh mẽ hơn nữa nhờ sự phân tích giải cấu trúc mà nhiệm vụ tối cao là chứng minh tính tất yếu của sai lầm ở bất kỳ sự hiểu nào kể cả sự hiểu của chính nhà phê bình giải cấu trúc. Paul de Man khẳng định: “Khả năng đọc không thể nào được coi là có ngụ ý” [89, tr. 131] bởi vì bản chất từ chương của ngôn ngữ “dựng nên một chương ngại không thể vượt qua trên đường của bất cứ sự đọc hoặc sự hiểu nào” [90, tr.107].

Các nhà giải cấu trúc phản đối lối hiểu giải cấu trúc như một sự huỷ hoại giản đơn, như một hành vi giản đơn tiêu cực “phá hoại” về lý thuyết đối với văn bản được phân tích. J.H. Miller nhấn mạnh: “Giải cấu trúc – đó không phải là sự tháo rời cấu trúc văn bản ra mà là sự chứng minh điều đã được chứng minh” [273, tr. 341]. Luận điểm

này cũng được R. Saldivar bảo vệ khi ông này biện luận sự phân tích của mình về tiểu thuyết *Moby Dick* của H. Melville: “Giải cấu trúc không có nghĩa là tháo cấu trúc của tác phẩm, nó cũng không ngụ ý sự từ bỏ những cấu trúc hiện tồn (ở trường hợp này là các cấu trúc của cá nhân và của tính nhân quả) bị nó phân giải. Thay cho điều đó, giải cấu trúc là sự tháo rời cái cấu trúc già cũ nhằm chỉ ra rằng việc nó kỳ vọng một uy tín vô điều kiện chỉ là kết quả những ý chí con người, và do vậy có thể bị xem xét lại. Giải cấu trúc không thể đạt tới những cấu trúc quan trọng ấy, cũng không thể thu xếp trước, không thể vay mượn của chúng những nguồn dự trữ chiến lược và kinh tế để phân tích. Do nguyên nhân này, quá trình giải cấu trúc cả thảy chỉ là nhân tố đặc quyền chiến lược ban đầu của sự phân tích. Nó không có cách nào để trừ định sự kết thúc của nó; nó chỉ là sơ bộ trong mức độ phải luôn luôn là nạn nhân của hành động của chính mình. Những nhận xét cảnh báo này cố nhiên có liên quan đến sự đọc của bản thân tôi vốn cần được xem như một nhân tố chứ không phải như điểm kết thúc trong việc đọc thiên tiểu thuyết của Melville” [323, tr.140].

Vai trò đặc thù của nhà phê bình giải cấu trúc bắt nguồn từ giải cấu trúc được hiểu như vậy; thật lý tưởng thì phải quy vai trò ấy vào ý đồ tránh cái nỗ lực vốn có ở anh ta cũng như ở bất kỳ độc giả nào, nỗ lực gán cho văn bản những sơ đồ nghĩa của mình, cấp cho văn bản một sự “lý giải rốt ráo” duy nhất đáng tin cậy. Anh ta phải giải cấu trúc cái “khát vọng quyền lực” ấy vốn biểu lộ cả ở chính anh ta lẫn ở tác giả của văn bản, anh ta phải tìm ra ở văn bản cái “thời điểm” mà anh thấy được cả tính nhị nguyên của nghĩa, cả tính mâu thuẫn bên trong của “luận cứ văn bản”.

I.P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Phi tâm

[Nga: Децентрация; Pháp: Décentration] – một trong những khái niệm cơ bản của chủ nghĩa hậu cấu trúc, chủ nghĩa giải

cấu trúc và chủ nghĩa hậu hiện đại (xem: *đồng bộ chủ nghĩa hậu cấu trúc - chủ nghĩa giải cấu trúc - chủ nghĩa hậu hiện đại*). Phi tâm, theo ý kiến J. Derrida, là điều kiện cần của sự phê phán lối tư duy truyền thống Tây Âu với “truyền thống lấy ngôn từ làm trung tâm” (logocentrisme) của nó. Như G. Kosikov nhận xét, học giả Pháp coi nhiệm vụ chính của mình là “bài bác tính chất “miễn bàn cãi” (péremptoire) của một trong những nguyên tắc nền tảng của ý thức văn hóa châu Âu – nguyên tắc “hướng tâm” (centration) xuyên suốt “mọi lĩnh vực hoạt động trí óc của người châu Âu: ở triết học và tâm lý học nó đưa tới việc lấy lý tính làm trung tâm, khẳng định ưu thế của ý thức biện luận logic so với mọi hình thái ý thức còn lại; ở văn hoá học nó đưa tới việc lấy châu Âu làm trung tâm, biến thực tiễn xã hội và kiểu tư duy châu Âu thành tiêu chuẩn để “phán xét” mọi hình thái văn hóa khác; ở lịch sử nó đưa tới việc lấy hiện tại hoặc tương lai làm trung tâm, xuất phát từ chỗ cho rằng hiện tại (hoặc tương lai) lịch sử bao giờ cũng “tốt hơn”, “tiên bộ hơn” quá khứ, vốn bị quy cho vai trò “chuẩn bị” cho những thời đại sáng sủa hơn, v.v. Một dạng của triết học “hướng tâm” là xu thế giảm thiểu thực thể, nó định đề hóa sự hiện diện một bản chất khởi thủy bất động nào đó cần được hóa thân trong một vật chất này hay khác; trong triết học đó là quan niệm về chủ thể như một trung tâm đặc sắc của sự lan tỏa nghĩa, được “vật chất hoá” ở khách thể; trong ngữ học, đó là ý tưởng về tính thứ nhất của cái được biểu đạt, được củng cố nhờ cái biểu đạt, hoặc ý tưởng về tính thứ nhất của dénotation (nghĩa chính) so với connotation (nghĩa phụ); trong nghiên cứu văn học – đó là quan niệm “nội dung” có trước “hình thức biểu hiện”, hoặc quan niệm về “cá tính”, “tâm hồn” đơn nhất không lặp lại của tác giả, quan niệm tác phẩm là một tồn tại vật chất khác nữa của tác giả; đó, cuối cùng là “huyền tích” (mythème) nhân quả biến sinh thực chứng chủ nghĩa” [16, tr. 35 - 36]. Sự phê phán tất cả những chủ nghĩa hướng tâm ấy – N. Avtonomova nhấn mạnh – J. Derrida dồn vào khái niệm “ngôn từ trung tâm luận” (logocentrisme) như là dạng khái quát nhất về lý thuyết” [1, tr. 168].

Trong nghiên cứu văn học, vấn đề phi tâm được đề cập ở hai bình diện: “chủ thể phi tâm” và “diễn ngôn phi tâm”. Chẳng hạn theo cách nhìn của một trong những lý thuyết gia hàng đầu của chủ nghĩa hậu cấu trúc và chủ nghĩa hậu hiện đại, nhà phê bình Mỹ F. Jameson, thể giễu nhại (parody) ở “thời đại chủ nghĩa tư bản muộn” “không còn bất cứ chuẩn mực phong cách nào”, đã suy đồi thành thể *pastiche*, hơn nữa sự xuất hiện của nó được F. Jameson gắn với quá trình “diễn ngôn phi tâm”, tức là sự biến mất khỏi nó cả cái trung tâm hàm nghĩa duy nhất lẫn “chủ thể có cá tính trong xã hội hậu công nghiệp”; “sự biến mất chủ thể cùng với hậu quả hình thức của hiện tượng này – sự bất cập gia tăng của phong cách cá nhân – ngày nay hầu như đã để ra một thực tiễn phổ quát có thể gọi là *pastiche*” [209, tr. 64].

Một lý thuyết gia khác, nhà nghiên cứu người Hà Lan D. W. Fokkema, gắn sự xuất hiện chủ nghĩa hậu hiện đại với sự hình thành “cái nhìn thế giới” đặc biệt, trong đó con người mất vị trí trung tâm của mình. Đối với ông, chủ nghĩa hậu hiện đại là “sản phẩm của quá trình thể tục hóa và phi nhân bản hóa lâu dài”; nếu ở thời Phục hưng nảy sinh điều kiện cho sự xuất hiện quan niệm về một vũ trụ (universum) nhân loại thì ở các thế kỷ XIX - XX dưới ảnh hưởng của khoa học, từ sinh học đến vũ trụ học, xem ra ngày càng khó bảo vệ quan niệm xem con người như trung tâm vũ trụ: “rất cuộc quan niệm ấy hóa ra không vững vàng thậm chí vô nghĩa lý” [128, tr. 80, 82].

“Phi tâm chủ thể” về lý thuyết, với tư cách là sự phản ánh một tâm thế thế giới quan đặc thù, được bộc lộ ở khách thể chủ yếu của văn học: con người, bởi vì việc áp dụng triệt để những nguyên tắc miêu tả hậu hiện đại vốn dựa vào tư tưởng phi tâm trên thực tế dẫn đến chỗ đầu tiên là làm mất giá nhưng sau đó là hoàn toàn phá vỡ cá nhân nhân vật như là một tính cách chịu sự quy định về tâm lý và xã hội [67].

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Khu biệt

[Nga: Различение; Pháp: Différance] – thuật ngữ của chủ nghĩa hậu cấu trúc, do triết gia, nhà ký hiệu học và nghiên cứu văn học người Pháp J. Derrida đề xuất (chủ yếu là trong các công trình năm 1967, sau đó nhiều lần hiệu chỉnh trong các công trình tiếp theo). Được dịch ra tiếng Nga bằng những từ khác nhau: “Различение” (N.S. Avtonomova, 1, tr. 162; G.K. Kosikov, 16, tr. 37), “Разграничение” (I. P. Ilin, 13, tr. 111 - 112), “Различие” (A.V. Garadzha, 8, tr. 3).

Hàm nghĩa đưa vào thuật ngữ này chỉ trở nên dễ hiểu trong văn cảnh phê bình chủ nghĩa cấu trúc và bộ máy khái niệm của nó do Derrida thực hiện trong quá trình diễn đạt học thuyết chủ nghĩa hậu cấu trúc. Cơ sở của chủ nghĩa hậu cấu trúc là thuyết nhị nguyên, theo đó mọi quan hệ giữa các ký hiệu đều quy vào cấu trúc nhị nguyên, tức là vào mô hình dựa vào việc có hay vắng một “nhân hiệu” (thuật ngữ của chủ nghĩa cấu trúc) thật rõ và một đối lập làm bằng cứ về sự khác biệt giữa hai thuật ngữ. Nhà khoa học Đức E. Holenstein nhận xét: “Đối lập, theo quan điểm chủ nghĩa cấu trúc, là nguyên tắc vận hành chủ yếu, cả về mặt phương pháp luận lẫn về mặt khách thể” [183, tr. 47].

Để phủ quyết khái niệm “khác biệt” của chủ nghĩa cấu trúc vốn cũng được chấp nhận ở ký hiệu học và ngữ học, Derrida đưa ra quan niệm khu biệt, “phân giới”, đưa sắc thái nghĩa về sự tản mạn, đứt đoạn về thời gian, trì hoãn tương lai (tương ứng với hàm nghĩa kép của động từ tiếng Pháp *différer* - phân cách và trì hoãn). Thêm nữa, sự đứt đoạn về thời gian kéo theo sự đứt đoạn trong không gian - “sự hình thành của thời không gian”. Khu biệt khác với “khác biệt” trước hết ở tính chất quá trình của nó, bởi vì nó được nhà nghiên cứu này hiểu như là “sự nảy sinh một cách hệ thống những khác biệt”, như là “sự sản xuất hệ thống khác biệt” [110, tr. 40]. Trong cuốn *Sự phát tán* (*La dissémination*), Derrida giải thích thêm: “Không cho phép mình rơi vào phạm trù mâu thuẫn logic, sự khu biệt (quá trình khu biệt) cho phép tính đến tính chất khu biệt của các mô thức xung đột, hoặc mâu thuẫn” [93, tr. 403]. Trong cuốn *Những chỗ đứng* (*Positions*, 1972).

Derrida thuyết minh thêm: “Khu biệt – phải có nghĩa là điểm đứt gãy với hệ thống *Aufhebung* (ở đây ý nói tới sự “tháo dỡ” theo cách nói của Hegel) và phép biện chứng tư biện” [101, tr. 60]. Nói cách khác, đối với ông, khu biệt không giản đơn chỉ là sự thủ tiêu hay điều hòa mâu thuẫn mà còn là sự cộng sinh đồng thời của chúng trong khuôn khổ biến động của quá trình khu biệt hoá.

Quan niệm khu biệt gắn chặt với những khái niệm kèm theo nó và giải thích cho nó: *Vết tích* và “xuất xứ”, và nhằm xét lại khái niệm truyền thống: ký hiệu với tư cách một cấu trúc gắn cái biểu đạt (theo Saussure, “hình ảnh ngữ âm” của từ) và cái được biểu đạt (đối tượng hoặc khái niệm về nó, concept). Khoảng thời gian và không gian phân chia cái biểu đạt và hiện tượng được nó biểu đạt đã biến ký hiệu thành vết tích của hiện tượng ấy; nó mất liên hệ với “xuất xứ” của mình và do vậy nó ghi nhận không phải chính đối tượng hay hiện tượng mà chỉ ghi nhận sự vắng mặt của nó. Nổi lên hàng đầu không phải vấn đề tính biểu vật (referent) tức là sự tương ứng của ngôn ngữ với thực tại ngoài ngôn ngữ, mà là sự biểu nghĩa – sự liên hệ qua lại mang tính chất thuần ngôn ngữ: cái biểu đạt với cái biểu đạt, ngôn từ với ngôn từ, văn bản này với văn bản khác: “Khu biệt là cái mà nhờ nó vận động biểu nghĩa hóa ra là chỉ trở nên khả thể khi từng yếu tố được gọi là “hiện có” và xuất hiện trên sân khấu của cái hiện tại tương ứng với một cái gì đó khác hơn là bản thân nó, bảo lưu cái tiếng vang về mình vốn nảy sinh do vang vọng của yếu tố đã qua, đồng thời bị phá hoại bởi chấn động của quan hệ của chính mình với yếu tố tương lai; vết tích này có quan hệ ngang nhau cả với cái gọi là tương lai lẫn cái gọi là quá khứ; nó tạo ra cái gọi là hiện tại do quan hệ với cái mà chính nó không là...” [97, tr. 13].

Derrida muốn nhờ khái niệm khu biệt chỉ ra “sự khác nhau về nguyên tắc” của ký hiệu với bản thân nó; ký hiệu chứa đựng trong chính nó cái khác biệt của bản thân mình, một sự chung sống, như G. Kosikov nhận xét, “của nhiều bậc nghĩa không đồng nhất với nhau, nhưng hoàn toàn ngang quyền nhau. Giữ lại các “vết tích” trong nhau, làm nảy sinh lẫn nhau và phản ánh lẫn nhau, các bậc ấy thủ tiêu chính khái niệm “trung tâm, nghĩa tuyệt đối” [16, tr. 37] (Xem: *Phi tâm*).

Derrida sử dụng khái niệm khu biệt như một trong những phương tiện tranh đấu lý thuyết chống “tư duy siêu hình học” Tây Âu, tuy vậy trên thực tế nó trở thành công cụ chứng minh tính hai nghĩa tất yếu của bất cứ khái niệm được phân tích nào. Với tất cả những sự giải thích, khái niệm khu biệt của nhà nghiên cứu vẫn không có được sự xác định đơn nghĩa. Chính Derrida nhiều lần viện đến dấu hiệu đồ họa của thuật ngữ do ông đặt ra, viện đến “chữ a ẩn” ở từ *différance* (phát âm không khác cách phát âm từ *différence* – khác biệt); ông cho rằng chính dấu hiệu đó cho phép nó không phải là khái niệm, không chỉ là một “từ”, mà là một cái gì đấy chưa từng có. Không ngẫu nhiên mà ban biên tập tạp chí *Promesse*, tạp chí đăng lần đầu tiên lời giải thích của Derrida, đã ghi chú thêm rằng khu biệt (*différance*) được định tính như vậy xét theo “tính bất định” về nguyên tắc, là gần gũi về cấu trúc với vô thức của Freud [101, tr. 60].

Có thể áp dụng nhận xét này cho nhiều khái niệm khác, do Derrida đưa ra và sử dụng, bởi vì, cùng với tất cả tính mâu thuẫn ngoại tại của mình, tất cả chúng đều tạo thành một hệ thống luận cứ khá hoàn chỉnh nhằm chứng minh tính vô lý bên trong chủ nghĩa duy lý phương Tây, hoặc như Derrida gọi, “ngôn từ trung tâm luận” (*logocentrisme*) của truyền thống triết học phương Tây.

Sự hiệu chỉnh nghĩa tương tự đối với khái niệm “khác biệt” của nghiên cứu cấu trúc cũng thấy có ở những nhà hậu cấu trúc khác, hơn nữa không phải bao giờ họ cũng tìm đến từ mới mà chỉ giới hạn ở việc lý giải mới thuật ngữ cũ. Chẳng hạn, G. Deleuze trong cuốn *Khác biệt và lặp lại* (1968) [86] của mình cũng đã định “giải phóng” khái niệm “khác biệt” khỏi sự liên hệ với các phạm trù cổ điển: đồng nhất, tương đồng, loại suy và đối lập. Định đề xuất phát của nhà nghiên cứu là sự xác tín rằng những sự khác biệt – ngay cả khác biệt một cách siêu hình – không thể lược quy vào một cái gì đó mang tính đồng nhất mà chỉ có quan hệ với nhau. Nói cách khác, không có tiêu chí, chuẩn mực nào cho phép xác định một cách khách quan “đại lượng khác biệt” của một hiện tượng này đối với hiện tượng khác. Theo Deleuze, khác với hệ thống tầng bậc cũ được chủ nghĩa

cấu trúc định đề hoá, tất cả chúng tạo ra một mạng lưới biến động, làm phi trung tâm hóa lẫn nhau. Bởi vậy không thể nói đến một mã (code) phổ quát mà theo ý các nhà cấu trúc, mọi hệ thống ký hiệu và do vậy mọi hệ thống đời sống đều lệ thuộc vào; chỉ tồn tại một “hỗn độn không định hình” [86, tr. 356].

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Vết tích

[Nga: Слѣд; Pháp: Trace] – thuật ngữ của *chủ nghĩa hậu cấu trúc*, do J. Derrida mượn của triết gia Pháp E. Lévinas và được ông lý giải trong các công trình năm 1967 (trước hết là cuốn *Viết và khác biệt*) [94]. Xuất phát từ luận điểm của nhà ngữ học F. de Saussure về tính chất vô đoán của ký hiệu, tức là tính chất phi nguyên cơ của sự lựa chọn cái biểu đạt và việc không có sự liên hệ tự nhiên nào giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt, Derrida rút ra kết luận rằng từ và khái niệm được nó biểu đạt không bao giờ có thể là một, bởi vì cái được biểu đạt không bao giờ có mặt, “hiện diện” ở ký hiệu. Nhà nghiên cứu khẳng định rằng khả năng của khái niệm “ký hiệu” như là sự chỉ ra một đối tượng thực đã đòi hỏi thay nó bằng ký hiệu trong hệ thống những khác biệt là ngôn ngữ; và việc ý thức người đọc “nắm bắt” trực tiếp được đối tượng ấy hoặc khái niệm về nó là tùy thuộc vào sự trì hoãn trong tương lai (xem: *Khu biệt*).

Khoảng phân cách ký hiệu và hiện tượng được nó biểu thị, với dòng thời gian (qua tiến trình ký hiệu thích ứng vào hệ thống các ký hiệu khác, tức là vào ngôn ngữ), sẽ biến ký hiệu thành “vết tích” của hiện tượng ấy. Kết quả là từ sẽ mất sự liên hệ trực tiếp của mình với cái được biểu đạt, với biểu vật (referent), hoặc nói như Derrida, với “xuất xứ” của mình, với cái nguyên nhân đã khiến nó nảy sinh. Do vậy ký hiệu ít biểu đạt bản thân đối tượng mà thường khi lại biểu đạt sự vắng mặt (không có sự hiện diện) của nó, và rốt cuộc biểu đạt cái khác biệt về nguyên tắc của mình với chính mình. Như nhận xét của nhà phê bình Mỹ V. B. Leitch, một quan điểm như vậy sẽ dẫn

tới “giải cơ cấu chức năng biểu thị của ngôn ngữ, vết tích chiếm chỗ của vật được nói đến” [247, tr. 121].

Nói cách khác, ở chủ nghĩa hậu cấu trúc, vấn đề biểu thị, tức là quan hệ qua lại của ngôn ngữ với thực tại ngoài ngôn ngữ, đã bị đánh tráo bằng vấn đề những quan hệ qua lại ở cấp độ thuần túy ngôn ngữ, hoặc ở thuật ngữ của J. Kristéva, thay cho signification (ý nghĩa) của cấu trúc luận, ghi nhận quan hệ giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt, là signifiance (nghĩa) được rút từ những quan hệ chỉ của một mình những cái biểu đạt [236, tr. 361].

Việc đưa ra khái niệm vết tích trước hết nhấn mạnh tính chất bị trung giới hóa của việc con người tiếp nhận thực tại và rốt cuộc đứng trước vấn đề những khả năng nhận thức của con người. Nếu ý thức tiếp nhận chỉ được cấp “vết tích” của ký hiệu biểu đạt đối tượng chứ không phải là sự biểu đạt trực tiếp đối tượng ấy, thì do vậy phải giả định rằng không thể có được một hình dung rõ rệt về đối tượng ấy. Hơn nữa cả hệ thống ngôn ngữ ở trường hợp này đều hiện ra như “cái bóng của cái bóng” kiểu Platon, một hệ thống những “vết tích” tức là những ký hiệu thứ cấp, đến lượt mình lại bị trung giới bởi những sơ đồ ước lệ những mã văn hóa tinh thể của độc giả. Ở bình diện nhận thức luận, quan niệm ký hiệu học của Derrida là ý đồ làm giảm giá về lý thuyết đối với quá trình nhận thức, khả năng định hướng về ý nghĩa, khả năng lý giải thế giới một cách duy lý.

Ở bình diện nghiên cứu văn học, việc quy ý nghĩa tác phẩm nghệ thuật chỉ vào những tương tác, vào “trò chơi cái biểu đạt” sẽ khép kín văn bản văn học chỉ trong phạm vi những văn bản ấy và trên thực tế bác bỏ mọi khả năng nó liên hệ với thực tại ngoài ngôn ngữ. Kết quả là sự kiện tồn tại văn bản văn học lại phụ thuộc vào các văn bản khác, phụ thuộc vào chừng mực chúng “có mặt” trong đó dưới dạng lộ hay ẩn, vào việc các “vết tích” của chúng trong đó được cảm thấy đến mức nào.

I.P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Đồng bộ các chủ nghĩa hậu cấu trúc - giải cấu trúc - hậu hiện đại

[Nga: Постструктуралистическо-деконструктивистско-постмодернистский комплекс] – tư trào tư tưởng mang tính liên ngành có ảnh hưởng rộng trong đời sống văn hóa phương Tây đương đại, thể hiện ở nhiều lĩnh vực tri thức nhân văn khác nhau, trong đó có nghiên cứu văn học, gắn bó bởi một mức thống nhất nhất định những tiền đề triết học, lý thuyết chung và phương pháp luận nghiên cứu. Cơ sở lý thuyết của đồng bộ này là những quan niệm được đề xuất chủ yếu bởi những đại diện trong khuôn khổ của *chủ nghĩa hậu cấu trúc* Pháp như J. Lacan, J. Derrida, M. Foucault, J.-F. Lyotard v.v. Việc các nhà *hậu cấu trúc chủ nghĩa* trước hết thích dùng tài liệu văn học để trình bày các luận điểm và định đề của mình – là nguyên nhân sự phổ cập tư tưởng của họ trong giới các nhà nghiên cứu văn học và để ra hiện tượng *chủ nghĩa giải cấu trúc* mà, theo nghĩa hẹp của thuật ngữ này, nó là lý luận văn học và thực tiễn riêng của việc phân tích tác phẩm nghệ thuật dựa vào các quan niệm lý thuyết chung của chủ nghĩa hậu cấu trúc.

Tuy vậy, mặc dù chủ nghĩa hậu cấu trúc tồn tại suốt một phần ba thế kỷ và chủ nghĩa giải cấu trúc tồn tại suốt 20 năm, ở sách báo chuyên ngành của phương Tây đương đại vẫn thấy sự định tính không khớp nhau về nội dung các thuật ngữ này vốn rất thường khi được dùng như những từ đồng nghĩa. Chẳng hạn, ở Hoa Kỳ, nơi chủ nghĩa giải cấu trúc mà đại diện là chủ nghĩa giải cấu trúc trường phái Yale lần đầu tiên tạo thành một trường phái trong nghiên cứu văn học, lại đối lập gay gắt bản thân nó với các khuynh hướng phê bình nghiên cứu còn lại; số đông các nhà nghiên cứu thích dùng thuật ngữ “chủ nghĩa giải cấu trúc” (deconstruction), thậm chí khi rõ ràng là nói đến những tiền đề lý luận hậu cấu trúc chủ nghĩa. Ở vương quốc Anh, ngược lại, những người ủng hộ “hệ hình lý thuyết” mới này, trừ những ngoại lệ hiếm gặp, đều gọi mình là các nhà hậu cấu trúc chủ nghĩa; còn ở CHLB Đức thì lại phổ biến thuật ngữ “chủ nghĩa cấu trúc mới” (neostucturalismus).

Tuy vậy sở cứ để đồng nhất chủ nghĩa hậu cấu trúc và chủ nghĩa giải cấu trúc là hoàn toàn có thực, bởi vì chủ nghĩa giải cấu

trúc “tường giải học” và chủ nghĩa giải cấu trúc phái “tà” Mỹ, xét về định hướng phương pháp luận chung là rất gần tâm thể hậu cấu trúc và thường xuyên vượt ra ngoài ranh giới các vấn đề thuần nghiên cứu văn học.

Ở giáp ranh hai thập niên 1970-80s lộ rõ sự song hành về thể giới quan chung và về phương pháp luận, sau đó bộc lộ sự gần gũi về nguồn gốc của hai tư trào nói trên với chủ nghĩa hậu hiện đại. Ban đầu chúng được hình thành như một lý thuyết nghệ thuật và văn học muốn lĩnh hội kinh nghiệm các trào lưu tiên phong mới khác nhau suốt thời kỳ sau thế chiến thứ hai và quy chúng thành mẫu số tư tưởng thẩm mỹ duy nhất; chủ nghĩa hậu hiện đại từ nửa sau những năm 1980s bắt đầu được xem như một hiện tượng đồng nhất với chủ nghĩa hậu cấu trúc (hoặc, chí ít, được mô tả như phù hợp nhất với các lý thuyết chủ nghĩa hậu cấu trúc). Trong những công trình mới nhất (của M. Sarup, S. Suleiman, W. Welsch) [324, 342, 363] chủ nghĩa hậu cấu trúc và chủ nghĩa hậu hiện đại được định tính trên thực tế như những khái niệm đồng nghĩa.

Cần phân biệt chủ nghĩa hậu hiện đại như một tư trào nghệ thuật trong văn học (cũng như trong các loại hình nghệ thuật khác) và chủ nghĩa hậu hiện đại như phản xạ lý thuyết đối với hiện tượng ấy, tức là với tư cách một phương pháp luận riêng của nghiên cứu văn học, nó cho phép bàn về sự tồn tại một trường phái hoặc khuynh hướng phê bình riêng, và theo nghĩa này nó đồng nhất với chủ nghĩa hậu cấu trúc. Phê bình hậu hiện đại chỉ khi đã có chỗ đứng giữa các trường phái phê bình nghiên cứu khác, nó mới đi ra ngoài giới hạn của việc phát hiện và ghi nhận những dấu hiệu đặc thù của một khuynh hướng văn học của chủ nghĩa hậu hiện đại, mới bắt đầu đem phương pháp do nó đề xuất trong việc thẩm định và đánh giá các văn bản hậu hiện đại áp dụng vào các tác phẩm nghệ thuật của những thời đại khác nhau nhất.

Lý luận gia hậu hiện đại F. Jameson cho rằng, sự dịch chuyển từ chủ nghĩa hiện đại sang chủ nghĩa hậu hiện đại có thể được định tính như là việc chuyển từ trạng thái tha hóa của chủ thể sang trạng

thái cắt mảng tản mạn của nó. Do sự biến mất của chủ thể có cá tính và gắn với điều này là do không có khả năng tồn tại phong cách cá nhân đơn nhất, trong văn học nảy sinh “thực tiễn viết” mới – “pastiche” đến thay cho giễu nhại (parody) và là hình thức tự giễu nhại và tự mỉa mai độc đáo, khi mà nhà văn hòa tan ý thức của mình vào trò chơi mỉa mai của trích dẫn và ám dụ.

Từ quan niệm này, F. Jameson đưa ra sự lý giải hậu hiện đại chủ nghĩa đối với sáng tác của Balzac, Eichendorff, Dostoievski [207]. R. Saldívar cũng làm như vậy đối với Cervantes và Melville [323], D. Attridge làm như vậy với Wordsworth [43], D. Brown làm như vậy với các nhà hiện đại chủ nghĩa 1/3 đầu thế kỷ XX [72]. U. Eco, I. Hassan và D. Lodge [33, 174, 258] coi chủ nghĩa hậu hiện đại như một hiện tượng tất yếu nảy sinh trong nghệ thuật ở những giai đoạn khủng hoảng tinh thần suốt chiều dài lịch sử loài người.

Lịch sử phát triển chủ nghĩa hậu cấu trúc, chủ nghĩa giải cấu trúc, chủ nghĩa hậu hiện đại là kết quả sự tương tác và đồng hóa sáng tạo tích cực các truyền thống văn học khác nhau. Chẳng hạn di sản lý thuyết của chủ nghĩa hình thức Nga, của chủ nghĩa cấu trúc Prague (mà chủ nghĩa cấu trúc Pháp từng phiên giải lại) và những thành tựu mới nhất đương thời của ngôn ngữ học cấu trúc và ký hiệu học đã được phiên giải trong học thuyết hậu cấu trúc hồi giữa những năm 1960s – đầu những năm 1970s trong các công trình của J. Derrida, M. Foucault, R. Barthes, J. Kristéva, G. Deleuze, F. Guattari và R. Girard và được luận chứng về triết học. Sự nảy sinh chủ nghĩa hậu cấu trúc như một đồng bộ nhất định những tư tưởng và quan niệm ở hàng thế giới quan, sau đó là những lý thuyết về nghệ thuật và văn học – là gắn với sự khủng hoảng chủ nghĩa cấu trúc, gắn với việc tích cực phê phán các quan niệm hiện tượng học và hình thức luận. Cũng thời gian ấy ở Pháp xuất hiện những thể nghiệm đầu tiên về phê bình giải cấu trúc mà đáng chú ý nhất trong số đó là *S/Z* (1970) của R. Barthes [50].

Nếu như ban đầu chủ nghĩa hậu cấu trúc được xem như một hiện tượng thuần túy Pháp, bởi vì để luận chứng bản chất và đặc

trung của nó, người ta hầu như chỉ độc có dựa vào tài liệu văn hóa dân tộc Pháp, thì tới cuối những năm 1970s nó trở thành hiện tượng có ý nghĩa thế giới chung (trong khuôn khổ văn hóa toàn Tây phương) sau khi nảy sinh hiện tượng giải cấu trúc Mỹ, vốn trước tiên bắt rễ vào đặc sắc các truyền thống thẩm mỹ tinh thần các dân tộc Hoa Kỳ.

Về phần mình, tuy diễn ra ở Hoa Kỳ và Tây Âu nhưng chỉ trong phạm vi các quan niệm giải cấu trúc, quá trình xét lại trên thực tế toàn bộ nghệ thuật phương Tây sau thế chiến II (và ý thức về nó như là nghệ thuật của chủ nghĩa hậu hiện đại) đã trước hết được xem xét tại Pháp trong các công trình của J.F. Lyotard [262, 264] và chỉ sau đó rồi mới có sự diễn đạt hoàn chỉnh trong các công trình của các nhà nghiên cứu Mỹ I. Hassan [174, 176] và M. Zavarzadeh [374]. Trên cơ sở những khái quát của các học giả này, thời gian gần đây đã diễn ra sự thành hình một triết học riêng của chủ nghĩa hậu hiện đại vốn dựa trên một đồng bộ duy nhất các quan niệm và tâm thế hậu cấu trúc và hậu hiện đại chủ nghĩa (các công trình của W. Welsch, J. Baudrillard, F. Jameson, v.v.) [363, 52, 53, 54, 206, 207, 208, 209]. Điều này còn có một lý do nữa là sau khi được tạo ra ban đầu ở phạm vi các tư tưởng hậu cấu trúc, đồng bộ này lại được phát triển về phía ý thức về mình như là triết học của chủ nghĩa hậu hiện đại. Do vậy nó mở rộng một cách căn bản phạm vi vận dụng và tác động của nó. Chủ nghĩa hậu hiện đại triết học lập tức kỳ vọng vai trò một lý thuyết chung cho nghệ thuật đương đại, kỳ vọng cái quy chế một “cảm quan hậu hiện đại” riêng với tư cách là tâm thức hậu hiện đại phù hợp nhất. Kết quả là chủ nghĩa hậu hiện đại bắt đầu được coi như biểu hiện của “tinh thần thời đại” trong mọi lĩnh vực hoạt động của con người: nghệ thuật, xã hội học, khoa học, kinh tế, chính trị, v.v.

Hơn nữa, tất cả các nhà nghiên cứu văn học, cả những người tích cực tuyên truyền cho đồng bộ này lẫn những người chỉ chịu ảnh hưởng của nó, đều sử dụng hoặc ít hoặc nhiều bộ máy khái niệm và những công cụ phân tích thống nhất (kể cả khi không bao giờ sự luận chứng logic đủ mức có thể để phân giới, ví dụ, giữa một phía là các

nhà hậu cấu trúc và giải cấu trúc, và phía kia là các nhà giải cấu trúc và các nhà hậu hiện đại); tuy vậy bên trong đồng bộ hậu cấu trúc-hậu hiện đại chủ nghĩa chung vẫn có những tư trào hoặc nhóm các nhà phê bình riêng, khác nhau về tư tưởng lý thuyết và định hướng thẩm mỹ. Việc có những loại bất đồng như vậy cho phép trong phần đông trường hợp phân giới riêng các nhà hậu cấu trúc, các nhà giải cấu trúc, các nhà hậu hiện đại, cũng như những trường phái và khuynh hướng, ví dụ bên trong chủ nghĩa giải cấu trúc.

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

TRẦN THUẬT HỌC

Trần thuật học

[Nga: Нарратология; Pháp: Narratologie; Anh: Narratology] – lý thuyết trần thuật. Với tư cách một bộ môn riêng của nghiên cứu văn học, có nhiệm vụ riêng và những cách thức riêng để giải quyết các nhiệm vụ ấy, trần thuật học được đề xuất vào cuối những năm 60 thế kỷ XX do việc xem xét lại học thuyết chủ nghĩa cấu trúc từ quan điểm của lý thuyết giao tiếp về bản chất của nghệ thuật và các dạng thức tồn tại của nó. Do tâm thế và định hướng như vậy, trần thuật học giữ vị trí trung gian giữa một phía là *chủ nghĩa cấu trúc*, và một phía khác là *mỹ học tiếp nhận* và “*phê bình phản xạ độc giả*”. Nếu như nét tiêu biểu cho chủ nghĩa cấu trúc là quan niệm tác phẩm nghệ thuật như một khách thể mang tính tự trị ở mức đáng kể, không phụ thuộc vào tác giả hay độc giả, thì nét tiêu biểu cho mỹ học tiếp nhận và “*phê bình phản xạ độc giả*” là xu thế “*hòa tan*” tác phẩm vào ý thức của độc giả tiếp nhận.

Để tránh các cực đoan của hai lập trường nêu trên, các nhà trần thuật học không vứt bỏ bản thân khái niệm “*cấu trúc bề sâu*”, mà theo họ, vốn là cơ sở của mọi tác phẩm nghệ thuật, nhưng họ chủ yếu nhấn mạnh vào quá trình thực hiện cấu trúc ấy trong “*tương tác đối thoại*” tích cực của nhà văn và độc giả. Trên thực tế, ở giai đoạn hiện tại, trần thuật học có thể được xem như dạng hiện tại (và đã chuyển biến khá mạnh) của chủ nghĩa cấu trúc, bởi vì đại đa số các nhà nghiên cứu hướng theo cấu trúc luận những năm 1970-80s đã biểu lộ rõ rệt xu thế chuyển sang lập trường trần thuật học.

Các luận điểm cơ bản của trần thuật học: 1) quan niệm văn học có bản chất giao tiếp; 2) quan niệm hành vi giao tiếp nghệ thuật như một quá trình diễn ra đồng thời trên một số *cấp độ trần thuật*; 3) ưu tiên chú ý đến vấn đề *diễn ngôn*; 4) luận chứng lý thuyết cho rằng nhiều bậc trần thuật vốn có tại các cực khác nhau của quá trình giao tiếp nghệ thuật; những bậc trần thuật ấy hiện diện trong vai trò là các thành tố của chuỗi giao tiếp mà theo đó việc “truyền đạt” thông tin nghệ thuật từ nhà văn đến độc giả thực hiện được.

Bản chất giao tiếp của văn học (cũng như của mọi loại hình nghệ thuật) đòi hỏi: 1/ có chuỗi giao tiếp bao gồm: người gửi thông tin, thông báo, tức là tác giả của tác phẩm văn học; bản thân thông tin, thông báo (ở trường hợp này là văn bản văn học); người nhận thông báo (độc giả); 2/ tính ký hiệu của thông báo yêu cầu người gửi phải sơ bộ mã hóa các ký hiệu của văn bản; 3/ hệ thống chế ước của việc sử dụng các ký hiệu, tức là sự tương quan định trước mang tính quy luật, một là với thực tại ngoài văn học (nguyên tắc phản ánh thực tại trong nghệ thuật rất ít được các nhà trần thuật học tính đến, trong các lý thuyết của mình, họ không thích đi ra ngoài giới hạn của văn cảnh văn hóa, vốn có thể kiểm tra được bởi các “văn bản văn hóa” ghi giữ bằng văn tự) và hai là với các truyền thống nghệ thuật như là hệ thống những thông ước văn học đã được chấp nhận. Hai điều kiện kể sau làm cho chính quá trình giao tiếp trở nên khả thể về nguyên tắc, chúng cho phép độc giả lý giải được nội dung văn bản văn học trên cơ sở kinh nghiệm sống và sự hiểu biết về truyền thống văn học của bản thân, tức là trên cơ sở phạm vi thông hiểu văn học của mình.

Truyền thống văn học, theo nghĩa rộng, được hiểu như là sự từng thuộc của một cấu trúc ký hiệu giao tiếp, tức là văn bản, vào hệ thống những thể loại văn học và vị trí của cấu trúc đó trong hệ thống ấy, sự liên hệ về đề tài và hình tượng của cấu trúc ấy với các khuynh hướng văn học, với folklore, với các truyền thống văn học dân tộc và quốc tế, cũng như với truyền thống các loại hình khác của nghệ thuật và của hoạt động tinh thần (triết học, mỹ học, đạo đức học, tôn giáo, v.v.)

Các nhà trần thuật học tập trung sự chú ý vào một sự kiện là: tác phẩm nghệ thuật, thậm chí qua các thông số hình thức của nó, cũng không thể bị lược quy vào khái niệm *sujet* (cốt truyện) theo cách hiểu chặt chẽ về thuật ngữ này. Nếu xuất phát từ một định nghĩa cũ, do các nhà hình thức luận Nga đưa ra, theo đó thì *fabula* – là cái gì được kể ra trong tác phẩm, còn *sujet* – là điều đó được kể như thế nào, thì khái niệm *sujet* hóa ra lại khiếm khuyết, và ở đây cái “như thế nào” đó tách ra hai bình diện. Thứ nhất, cấu trúc hình thức của trần thuật liên quan tới cách thức đưa ra và phân bố các sự kiện được kể (trình bày theo niên biểu chặt chẽ hay phi niên biểu về các sự kiện và tình huống, trình tự và liên hệ nhân quả giữa các sự kiện), thời gian, không gian và các nhân vật được trần thuật; và thứ hai, các cách thức đưa ra cấu trúc hình thức ấy từ quan điểm đối thoại trực tiếp hay gián tiếp của nhà văn với độc giả.

Về nguyên tắc, việc tìm tòi các dấu hiệu hình thức của nhà văn và độc giả bên trong tác phẩm nghệ thuật – chứng tỏ ý muốn khách quan hóa quá trình giao tiếp trong tất cả các khâu của nó từ lập trường văn bản trần thuật. Ý muốn này phản ánh trạng thái thực của sự vật được đến đâu – là vấn đề khác. Trong khi đánh giá chung về trạng thái hiện thời của trần thuật học, người ta buộc phải nhận rằng trong lý thuyết của nó, những ức thuyết thuần logic về cái cần phải có chiếm phần lớn hơn so với sự quan sát trực tiếp về những dữ kiện mang tính thực nghiệm, những sự kiện do kết quả của sự phân tích cặn kẽ, không thiên vị.

Với công việc của các nhà trần thuật học, những quan niệm cơ bản về lý thuyết trần thuật từ đầu thế kỷ XX đã được xem xét lại: các nhà hình thức luận Nga V. Propp, V. Shklovski và B. Eihenbaum [21, 31, 32]; nguyên tắc đối thoại của M. Bakhtin [3,4,5]; loại hình học quy nạp Anh - Mỹ về kỹ nghệ trần thuật (theo nghĩa hẹp là vấn đề điểm nhìn, chủ yếu do P. Lubbock khởi thảo [259] và N. Friedman tu chỉnh [138, 139, 140]); loại hình học tổ hợp của các học giả viết bằng tiếng Đức E. Leibfried [246], W. Fuger [141], F. K. Stanzel [339, 340, 341] và W. I. Kayser [217], dựa vào truyền thống lâu đời của nghiên

cứu văn học Đức đã phân giới hình thức trần thuật từ ngôi thứ nhất (Ich-form) và hình thức trần thuật từ ngôi thứ ba (Er-Form): các công trình của O. Ludwig viết năm 1891 [260] và K. Friedemann viết năm 1910 [137]. Cũng có ảnh hưởng đáng kể đến sự hình thành trần thuật học – là các quan niệm của nhà cấu trúc luận Czech L. Dolezel [111] và các học giả Nga Ju. Lotman [19] và B. Uspenski [26].

Trần thuật học gắn bó chặt chẽ nhất với chủ nghĩa cấu trúc, không phải ngẫu nhiên mà điểm xuất phát của bất cứ nhà trần thuật học nào cũng là bài báo R. Jakobson viết năm 1958: *Ngữ học và thi học* [36] trong đó ông đề xuất sơ đồ các chức năng của hành vi giao tiếp (xem mục từ: *vai hành động*). Có vai trò đặc biệt là các công trình của các nhà cấu trúc luận Pháp A. J. Greimas [157, 158, 159], Cl. Bremond [63], Tz. Todorov [348, 350, 351], J.-C. Coquet [79], R. Barthes thời đầu [46,47]; các học giả này mong muốn “qua toàn bộ hàng đồng chuyện kể có trên đời” tìm ra “một mô hình trần thuật” duy nhất, cái mô hình “hoàn toàn hình thức, tức là một cấu trúc hoặc một ngữ pháp kể truyện, trên cơ sở đó mỗi truyện kể cụ thể sẽ được khảo sát bằng các thuật ngữ của sự lệch lạc” so với cái nền móng cấu trúc chiều sâu này [47, tr. 7]. Sự tìm tòi các mô hình logic ngữ nghĩa phổ quát của các “văn bản trần thuật” đã dẫn đến việc sáng tạo ra, theo xác định của G. Kosikov, “thi học cấu trúc về cấu tạo cốt truyện”, tức là cái mà cái nhà trần thuật học đã chối bỏ và là cái mà họ về sau đã phát triển, dưới tác động của lý thuyết giao tiếp và mỹ học tiếp nhận, do họ nỗ lực khắc phục quan niệm cấu trúc luận về tính khép kín và tự trị của văn bản văn học và chuyển trọng tâm chú ý sang những cấp độ hoạt động chức năng của văn bản có bộc lộ rõ nhất tính chất diễn ngôn của nó. Các đại diện chủ chốt của trần thuật học (R. Barthes, L. Dolezel, G. Genette, M. Bal, W. Schmid, G. Prince, S. Chatman, U. Musarra-Schroeder, J. Lintvelt, v.v...) đã soi rọi và luận chứng lý thuyết cho tầng bậc của các bậc và các cấp độ trần thuật (xem mục từ: *Các bậc trần thuật*), xác định đặc trưng các quan hệ giữa trần thuật, sự kể và truyện. Đôi khi trong phạm vi trần thuật học có sự tách ra của một khuynh hướng riêng:

“phân tích diễn ngôn”, gắn với nó là R. Barthes thời cuối, J. Kristéva, L. Dallenbach, M. L. Pratt, R. Riffaterre, W. J. Bronzwaer, P. Van den Heuvel, J. M. Adam, J. Courtès, C. Kerbrat-Orecchioni, v.v.

Khác biệt cơ bản giữa hai khuynh hướng này là cái thứ nhất chủ yếu nghiên cứu các cấp độ trần thuật, cái thứ hai chủ yếu nghiên cứu các cấp độ diễn ngôn. Ý nghĩa của sự phân chia phần nào ước lệ này tự trung như sau: ở trường hợp đầu, trung tâm phân tích là sự tương tác của các bậc trần thuật ở cấp độ cực đại (vĩ mô) sự giao tiếp của văn bản nghệ thuật nói chung. Cấp độ cực đại này tạo ra sự đồng bộ của các cấp độ trần thuật được tổ chức theo thứ bậc, mỗi cấp độ ứng với một cặp gửi và nhận (tác giả cụ thể - độc giả cụ thể, tác giả trừu tượng - độc giả trừu tượng, tiêu cự (focalisateur) - khán giả ẩn tàng), có vai trò cấp độ dưới so với cấp độ cực đại giao tiếp nghệ thuật của văn bản văn học. Tất cả các bậc ấy thường không được thực hiện ở dạng được ghi trực tiếp trong văn bản mà chỉ có thể bộc lộ gián tiếp và chỉ xác định được trên cơ sở phân tích các “vết tích” của chúng trong diễn ngôn. Trong hàm nghĩa đã biết, chúng ở đâu đó “bên trên” hoặc “xung quanh” văn bản dưới dạng “những linh giác (aura) giao tiếp” – là cái đã biến văn bản thành một hiện tượng giao tiếp nghệ thuật.

Ở trường hợp sau, tức là nói tới “phân tích diễn ngôn”, trung tâm chú ý là cấp độ cực tiểu (vi mô) của những diễn ngôn khác nhau, được ghi rõ ở văn bản. Như vậy, vị trí của người trần thuật (narrateur), người nghe chuyện (narrataire) và vai (acteur) trong khuôn khổ “phân tích diễn ngôn” đã được tu chỉnh cả ở cấp độ diễn ngôn chứ không chỉ ở cấp độ trần thuật. Van den Heuvel viết: “Sự kể là cái bề mặt nhìn thấy rõ nhất của một diễn ngôn trần thuật. Ở đây sự giao tiếp dựa vào những diễn ngôn do người trần thuật và các vai-nhân vật nói ra mà lời của họ được người trần thuật trích dẫn. Sự tổ hợp hai diễn ngôn ấy tạo ra sự kể mà nội dung trần thuật của nó làm thành truyện, hoặc diegesis, tức là thế giới được miêu tả và thế giới được trích dẫn. Chính sự kể được hình thành như vậy là một thành phần của cái thế giới tiểu thuyết được kể bởi locuteur, tức là bởi người trần thuật, lộ diện hoặc ẩn tàng, rõ ràng hoặc tiềm ẩn; và đến lượt mình,

người trần thuật ấy nói với người trò chuyện với mình, người nghe chuyện của mình, vốn cũng có thể là lộ diện hay ẩn tàng” [358, tr. 92].

Những người chủ trương “phân tích diễn ngôn” chủ yếu nghiên cứu sự giao tiếp nội văn bản, được họ hiểu như quan hệ qua lại giữa các diễn ngôn khác nhau: diễn ngôn của văn bản và diễn ngôn của các nhân vật, diễn ngôn về diễn ngôn (diễn ngôn của tôi về diễn ngôn của tôi, diễn ngôn của tôi về diễn ngôn của nó, diễn ngôn của nó về diễn ngôn của tôi), diễn ngôn trong diễn ngôn (của mình hoặc của người khác). Như vậy ở “phân tích diễn ngôn”, người ta nghiên cứu phạm vi các vấn đề về tính phản xạ (reflexion) và tính liên văn bản của văn bản nghệ thuật, vốn khá gần với vấn đề như M. Bakhtin đã đề xuất: tương quan “lời của mình” và “lời của người khác” (J. Kristéva, L. Dallenbach, P. Van den Heuvel).

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Các cấp độ trần thuật

[Nga: Повествовательные уровни; Pháp: Niveaux Narratifs] – những kiến tạo lý thuyết, mà theo các đại diện của *trần thuật học*, cung cấp một ý niệm sơ đồ hóa về quá trình giao tiếp nghệ thuật, tại đó văn bản ngôn ngữ biến thành tác phẩm văn học.

Khác với các nhà cấu trúc luận, vốn cũng hiểu tác phẩm như một thành tạo (formation) phức tạp, nhiều cấp độ, mang tính chỉnh đốn về cấu trúc, các nhà trần thuật học nhấn mạnh vào bản chất giao tiếp của các cấp độ ấy. Đó trước hết, theo họ, là các cấp độ giao tiếp mà tại đó có sự giao tiếp lẫn nhau của các *bậc trần thuật* chủ yếu (người gửi và người nhận thông tin nghệ thuật) dưới một hình thức đặc trưng cho mỗi cấp độ trần thuật. Cũng lại phải giả định rằng mỗi cặp gửi và nhận của một cấp độ trần thuật liên hệ giao tiếp với nhau không phải trực tiếp mà là gián tiếp, thông qua vai trò trung giới của các bậc trần thuật nằm ở một cấp khác, “bên dưới”, xét theo trật tự tầng bậc. Chẳng hạn, tác giả cụ thể và độc giả cụ thể của một

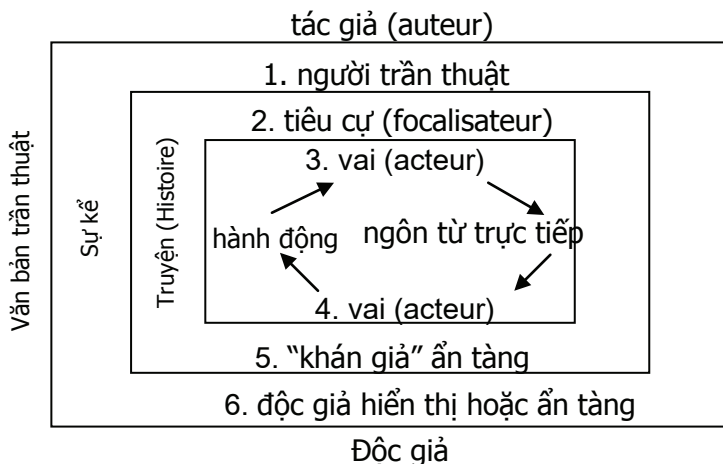
tác phẩm nào đó giao tiếp với nhau không phải một cách trực tiếp ở cấp độ ngoài văn bản, mà là thông qua chính tác phẩm, tức là – theo quan niệm của trần thuật học – nhờ các bậc trần thuật tồn tại và giao tiếp lẫn nhau bên trong văn bản; nói cách khác là ở các cấp độ nội tại văn bản. Về phần mình, với tư cách người trần thuật có địa chỉ là người nghe kể (narrataire) và giao tiếp với y ngay ở cấp độ nội văn bản hoặc cấp độ diễn ngôn, chỉ cần người trần thuật trao lời cho nhân vật là lập tức nảy sinh một cấp độ trần thuật mới với các bậc trần thuật của nó.

Số lượng các cấp độ trần thuật trong một tác phẩm nghệ thuật cụ thể, nhất là trường hợp có các truyện kể lồng xen như một thành phần (cái gọi là “truyện trong truyện”) – có thể rất nhiều. Ví dụ tiêu biểu là cấu trúc của *Nghìn lẻ một đêm* – nơi mà người trần thuật chính Scheherazade, do hiện diện trong chức năng tác giả hiển thị, thường nhường vị trí người kể chuyện cho các nhân vật của các chuyện của họ, đến lượt các nhân vật ấy lại chuyển vai trò đó cho các nhân vật trong các câu chuyện của họ. Tuy nhiên, nhiệm vụ chính của trần thuật học là soi rọi không phải các cấp độ vi mô mà là các cấp độ vĩ mô vốn đảm bảo cho sự giao tiếp của toàn bộ tác phẩm nói chung và bao gồm vào quá trình ấy cả tác giả thực lẫn độc giả thực.

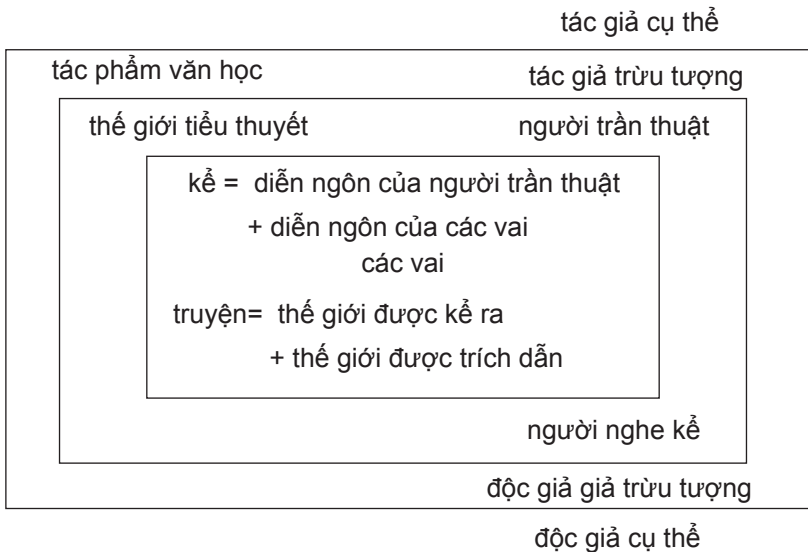
Sơ đồ định hướng giao tiếp của các cấp độ trần thuật và các bậc trần thuật tương ứng được đề xuất lần đầu tiên bởi Wolf Schmid (1972), ông đã tu chỉnh các tư tưởng của M. Bakhtin, W. Booth, F. K. Stanzel và L. Dolezel. Về sau, sơ đồ này được bổ sung và hoàn chỉnh bởi R. Warning, H. Link, M. Bal, J. Lintvelt, G. Prince. “Mô hình cắt dọc cấu trúc trần thuật” [327, tr. 20] có xuất xứ từ Schmid, đề ra 4 cấp độ giao tiếp: 1/ cấp độ ngoài văn bản, nơi diễn ra sự giao tiếp (được trung giới bởi các cấp độ khác) giữa tác giả thực và độc giả thực (“giữa những nhân diện lịch sử kinh nghiệm”); 2/ cấp độ nội văn bản của những tình thế giao tiếp trừu tượng, là nơi thực hiện sự giao tiếp của những kiến tạo lý thuyết giữa các tác giả trừu tượng hoặc tác giả ẩn và độc giả trừu tượng; 3/ cấp độ nội văn bản của những tình thế giao tiếp hư cấu, nơi giao tiếp của tác giả “hư cấu” và độc giả hư cấu, tức là các bậc trần thuật hiển thị, xuất lộ dưới

dạng các nhân vật; 4) cấp độ “thế giới trong văn bản”, tại đây nảy sinh vô số tình thế giao tiếp giữa các vai (actors). Như vậy ở “thế giới được miêu tả” (dargestellte Welt) Schmid cũng đã nhận ra “thế giới được trích dẫn” (zitierte Welt) để ghi nhận một “thế giới” nữa, do diễn ngôn của các vai tiểu thuyết tạo ra [327, tr. 27].

Các nhà trần thuật học làm việc trong phạm vi truyền thống Pháp muốn luận chứng về lý thuyết cho tính chất giao tiếp của những khái niệm cấu trúc luận truyền thống như “văn bản trần thuật”, “kể”, “truyện” đã giải thích chúng như những cấp độ trần thuật của cấu trúc giao tiếp nghệ thuật. Đặc biệt, M. Bal đưa ra sự giải thích sau đây cho sơ đồ tương tác của các cấp độ trần thuật và các bậc trần thuật: “Mỗi bậc thực hiện sự chuyển dịch từ một bình diện này sang một bình diện khác; vai (acteur), do sử dụng hành động như chất liệu, đã từ đó (từ hành động) làm ra truyện (histoire); tiêu cự (focalisateur), do thu nhận hành động và chọn góc nhìn để trình bày chúng, đã từ đó làm ra sự kể; còn người trần thuật thì biến sự kể thành ngôn từ: từ sự kể anh ta làm ra văn bản trần thuật. Về lý thuyết, mỗi bậc đều gửi tới người nhận ở cấp độ đó: vai gửi cho một vai khác, tiêu cự (focalisateur) gửi cho “khán giả” – một khách thể gián tiếp của tiêu cự hóa (focalisation), người trần thuật gửi cho độc giả giả định” [44, tr. 33]. Quá trình giao tiếp này được minh thị bằng sơ đồ sau:



Dựa chủ yếu vào tư tưởng Schmid, J. Lintvelt cũng có sự đề xuất tương tự. Ông minh thị sơ đồ của mình qua ví dụ truyện cổ tích *Chú bé tí hon* của Charles Perrault: “Kể – đó là một hành vi trần thuật, và theo nghĩa rộng, là cả một tình thế hư cấu nó là chỗ của hành vi ấy, bao gồm người trần thuật và người nghe kể. Tôi hiểu sự kể là văn bản trần thuật, bao gồm không chỉ diễn ngôn trần thuật do người trần thuật phát ngôn mà còn gồm cả những ngôn từ do các vai nói ra và những ngôn từ được người trần thuật trích dẫn. Chú bé tí hon và gã ăn thịt người đều tham dự như những vai vào nội dung trần thuật của sự kể, tức là vào truyện (histoire) hoặc diegesise. Sự kể thống hợp trong mình nó diễn ngôn của người trần thuật với diễn ngôn của các vai, còn truyện



(histoire) thì bao hàm trong nó hành động – vốn là khách thể diễn ngôn của người trần thuật – và sự kiện – vốn được tái tạo bởi diễn ngôn của các vai, và do vậy, bao gồm cả thế giới được trần thuật lẫn thế giới được trích dẫn. Sự kể = diễn ngôn của người trần thuật + diễn ngôn của các vai. Truyện, diegesise = thế giới được kể ra + thế giới được trích dẫn” [254, tr. 31 - 32]

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Các bậc trần thuật

[Nga: Повествовательные инстанции; Pháp, Anh: Instances; Đức: Instanzen] – tùy thuộc vào việc nhà nghiên cứu hướng đến những tiền đề lý thuyết nào - cấu trúc luận, cấu trúc giao tiếp hoặc mỹ học tiếp nhận –, thuật ngữ sẽ có những hiệu chỉnh khác nhau – các bậc văn học trần thuật: văn bản, sự kể, *diễn ngôn*, hoặc các phạm trù khác nhau của tác giả và độc giả. Trong giới các nhà trần thuật học hiện thời không có ý kiến thống nhất về số lượng các bậc trần thuật: từ bốn bậc nhất thiết phải có cho đến tám bậc, gồm cả bốn bậc “không tất yếu”, mỗi bậc tùy các nhà nghiên cứu khác nhau có thể được phân chia thêm, tách nhỏ đến vô tận (xem: *loại hình học trần thuật*). Điều này đặc biệt liên quan đến phạm trù độc giả (độc giả cụ thể, hoặc độc giả thực, độc giả trừu tượng, hoặc độc giả ẩn tàng, độc giả hiển thị, độc giả ảo, độc giả lý tưởng, độc giả không xác đáng, độc giả giả định, độc giả nội quan, độc giả có chủ kiến, độc giả khái niệm, độc giả hư cấu, độc giả sản sinh, độc giả được mô tả, độc giả thông tin, độc giả trưởng, v.v.).

Thật ra, vấn đề phân giới các kiểu độc giả ngoài văn bản đã vượt ra ngoài phạm vi quan tâm của *trần thuật học* theo nghĩa hẹp của từ này và là đặc quyền của *mỹ học tiếp nhận*. Tuy nhiên, trong điều kiện hiện thời, khi ở nghiên cứu văn học đang diễn ra quá trình ảnh hưởng qua lại tích cực của các tiếp cận, các nguyên tắc và phương pháp phân tích khác nhau, một sự phân giới như vậy trong các lý thuyết cụ thể của một nhà nghiên cứu nào đó – là điều không phải bao giờ cũng làm được. Ví dụ, các quan niệm của nhà trần thuật học W. Schmid [327], G. Prince [297] về đề tài phạm vi các vấn đề bao quát đã đụng chạm đến cả đề tài mỹ học tiếp nhận. Mặt khác, H. Link trong công trình có ảnh hưởng của mình nhan đề *Nghiên cứu tiếp nhận: Dẫn luận về phương pháp và vấn đề* [253] đã dành một phần đáng kể để trình bày những luận điểm chính của trần thuật học như phần nhập đề cần thiết của chính đề tài tiếp nhận.

Các bậc trần thuật cơ bản, hiện diện trong vai trò thành phần của chuỗi giao tiếp mà theo đó thực hiện được việc “chuyển” thông

tin nghệ thuật từ nhà văn tới độc giả, nằm ở hai cực đối lập của quá trình giao tiếp nghệ thuật – đó, một là tác giả thực và độc giả thực, nằm ở cấp độ ngoài văn bản; hai là vô số các bậc bên trong văn bản. Các nhà trần thuật học xuất phát từ tín niệm cho rằng tại mỗi *cấp độ trần thuật* cần phải có cặp gửi và nhận thông tin nghệ thuật của mình. Cấp độ đầu tiên, trên đó nảy sinh tình thế giao tiếp trừu tượng hoặc quy phạm, là cấp độ tương tác của *tác giả ẩn tàng*, trừu tượng, và *độc giả ẩn tàng*, trừu tượng. Cả hai đều không có dấu ấn văn tự trong văn bản, và chỉ được đặc định bởi việc cần thiết phải đưa văn bản văn học vào quá trình giao tiếp, và vì vậy là những kiến tạo lý thuyết trừu tượng. Trên căn cứ ấy, nhà Slave học Đức W. Schmid thích nói tới “tác giả trừu tượng” và “độc giả trừu tượng”. Về phương diện tâm lý học, hai bậc này được thể hiện như là những hình ảnh giả định của tác giả (bậc độc giả) và độc giả (bậc tác giả) và vì vậy được ghi nhận bằng thuật ngữ *tác giả ẩn tàng* (implied author), và *độc giả ẩn tàng* (implied reader).

Một số nhà nghiên cứu, ví dụ, S. Chatman [77], giới hạn trong bốn bậc ấy; một số khác, như G. Genette [144], không tính đến tác giả ẩn tàng và độc giả ẩn tàng trong bảng phân loại của mình, vì lẽ, nó đã bị phê phán từ phía Sh. Rimmon [314] và W. Bronzwaer [68].

Đối với các nhà trần thuật học có định hướng ngữ học gần gũi với quan điểm cấu trúc luận, các bậc trần thuật được ghi trong văn bản có ý nghĩa chủ yếu. Trong số các bậc ấy, bậc *người trần thuật* (nhân vật kể chuyện, người kể chuyện) có trách nhiệm “lời nói hoá”, tức là diễn đạt thông tin nghệ thuật dưới hình thức ngôn ngữ. Người nhận thông tin ở cấp độ trần thuật này là *người nghe chuyện* (narratee), vốn được luận chứng kỹ lưỡng về lý thuyết đầu tiên trong các công trình của nhà trần thuật học Mỹ G. Prince [296].

Việc chi tiết hóa thêm nữa cấp độ này, nơi hoạt động của cặp giao tiếp người trần thuật và người nghe chuyện, dẫn đến chỗ chia ra hai bán cấp độ nữa. Nếu người trần thuật kể bằng “hình thức ngữ pháp cá nhân” (từ ngôi thứ nhất vô danh hoặc ngôi nhân vật kể chuyện), thì như thế đã nảy sinh cấp độ “tình thế giao tiếp hư cấu”,

tại đó có sự giao tiếp của tác giả hư cấu hoặc *tác giả hiển thị* (“figur trong văn bản”) và độc giả hư cấu hoặc độc giả hiển thị (explicit reader). Độc giả hiển thị cũng có thể xuất hiện cả trong vai trò nhân vật-người nghe câu chuyện đang được kể, lẫn dưới dạng những lời nhắn gửi của tác giả hiển thị mà văn bản ghi lại kiểu như “bạn đọc thân mến”, “Bạn có thể không tin điều này, nhưng...”, v.v. Cấp độ này, và bậc trần thuật tương ứng không có trong kiểu trần thuật “phi cá nhân”, “ẩn tàng”, vốn được kể từ ngôi thứ ba.

G. Genette [144] và M. Bal [44] còn chia ra một cấp giao tiếp nữa: cấp *tiêu cự hóa* (focalisation), tại đây diễn ra việc lời nói hóa (verbalization) phối cảnh thị giác, tương ứng là focalisateur – người gửi thông tin thị giác được thể hiện thành lời này, và người nhận nó – khán giả ẩn tàng. Nếu như cấp độ “giao tiếp hư cấu” được W. Schmid và H. Link đặt ở trên cấp diễn ngôn của người trần thuật và người nghe chuyện [Link, 253, tr. 25] thì M. Bal lại đồng nhất cấp độ focalisation với việc kể và đặt focalisateur của mình ở giữa người trần thuật và vai (acteur) – nhân vật hành động của thế giới tiểu thuyết.

Ở cấp độ sâu nhất của tác phẩm nghệ thuật, cấp độ “thế giới tiểu thuyết” [Lintvelt, 254, tr. 17], “thế giới được miêu tả” [Schmid, 327, tr. 26] nảy sinh rất nhiều tình thế giao tiếp với những người trần thuật và người nghe chuyện của mình. Một khi nhân vật-vai nào đó nắm lấy ngôn từ, thì do vậy nó sẽ tự nhận lãnh chức năng người trần thuật, và công chúng của nó (không quan trọng là ngôi số ít hay số nhiều) sẽ mang chức năng người nghe chuyện. Cổ nhiên, trong trường hợp đối thoại, các chức năng này sẽ biến đổi thuận nghịch tương ứng.

Nói cách khác, một bậc trần thuật bất kỳ nào đó trước hết là một chức năng, và nó là một đại lượng khả biến trong mỗi tiết đoạn cụ thể của bất cứ văn bản nghệ thuật nào. Luôn luôn nó chỉ có thể có ở dạng trừu tượng như một kiến tạo lý thuyết tuyệt đối hóa và thực thể hóa tính biến thiên tự nhiên nguyên thủy của các hiện tượng thành một hằng tính hư cấu các ý niệm của thế giới tinh thần. Nhà nghiên cứu Hà Lan Haard nhận xét rằng ở *Chiến tranh và hòa bình* của L. Tolstoi,

khoảng cách giữa người trần thuật và tác giả trừu tượng “không đến nổi lớn. Chẳng hạn, người trần thuật ở tiểu thuyết này bày tỏ những ý kiến mà Tolstoi vào giai đoạn ấy của đời ông đã tán đồng một cách không hề mĩa mai” [163, tr. 98]; như vậy, ở đây cho thấy sự trùng hợp lập trường của cả ba bậc trần thuật: tác giả thực (Tolstoi ở thời điểm viết tiểu thuyết *Chiến tranh và hòa bình*), tác giả trừu tượng (tác giả ngụ ý, ẩn tàng của tác phẩm này) và người trần thuật phi nhân vật hóa (trần thuật được dắt dẫn từ ngôi thứ ba). Trên thực tế cũng có thể nói như vậy về tất cả các bậc trần thuật còn lại.

Do tính biến thiên như vậy của chức năng các bậc trần thuật, các khả năng của chúng chỉ rõ rệt ít nhiều, hoặc ngược lại chúng bị hòa lẫn vào nhau trong thực tiễn cụ thể của một văn bản tiểu thuyết thực và tương đối khó tách biệt dưới dạng thức “thuần nhất”; giữa chúng thường có một số lượng các dạng chuyển tiếp. Điều này cũng giải thích cho sự kiện những bất đồng hiện tồn trong đánh giá và lý giải các văn bản nghệ thuật cụ thể, bên cạnh sự nhất trí quá rõ rệt đối với các luận điểm lý thuyết của bộ môn trần thuật học.

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Loại hình học trần thuật

[Nga: Нарративная типология; Pháp: Typologie narrative] – thuật ngữ của *trần thuật học*, được tu chỉnh trong suốt thế kỷ XX; một trong những người mở đầu là nhà nghiên cứu Đức Otto Ludwig, ngay từ cuối thế kỷ XIX đã đề xuất loại hình học *Các hình thức tự sự* (1891) [260]. Tiếp sau đó, những kiểu phân loại kỹ lưỡng hơn, trong đó có ảnh hưởng nhất là của U. Musarra-Schroeder (1981) [279] và J. Lintvelt (1981) [254].

Các nguyên tắc của L.h.h.tr.th. thế kỷ XX được xây dựng bởi nhà nghiên cứu văn học Anh P. Lubbock, năm 1921 (*Nghệ thuật văn xuôi*) [259] trên cơ sở phân tích sáng tác của Tolstoi, Flaubert, Thackeray, Dickens, Meredith và Balzac. Mục tiêu nghiên cứu là vạch ra một số lượng hữu hạn những hình thức trần thuật chứa đựng vô số khả

năng tổ hợp. Xuất phát từ nhị phân cơ bản giữa “chỉ ra” và “kể lại” (showing/ telling) – phạm trù trần thuật học thứ nhất, Lubbock phân biệt hai cách trình bày “truyện” tương phản nhau: cảnh và toàn cảnh. Ví dụ về sự mô tả một cảnh trong *Bà Bovary* của Flaubert là sự xuất hiện Charles Bovary ở trường trung học Rouan, sau đó là việc kể vắn tắt mang tính toàn cảnh về cha mẹ y, tuổi thơ và sự học hành của y. Khái niệm toàn cảnh của Lubbock cũng trở nguyên tắc sự biết tất cả và có mặt ở mọi nơi (omniscience) của người trần thuật.

Phạm trù trần thuật học tiếp theo là “giọng”: “Có khi tác giả nói bằng giọng của chính mình, có khi ông ta nói bằng miệng của một trong số các nhân vật trong sách của ông ta”, thêm nữa, “ông ta sử dụng ngôn ngữ của bản thân mình, các tiêu chuẩn và sự đánh giá của bản thân mình” hoặc “sự hiểu biết, ý thức và các tiêu chuẩn của một người khác nào đó” [259, tr. 68].

Nguyên tắc trần thuật học thứ ba là sự đối lập giữa hai mô thức trần thuật: “kiểu bức tranh” và “kiểu vở kịch”. Trường hợp kiểu bức tranh, người trần thuật tạo ra “hình tượng kiểu hội họa, miêu tả các biến cố qua tấm gương ý thức tiếp nhận của một ai đó” [259, tr. 69]. Nhà nghiên cứu tìm thấy minh chứng của mô thức này ở đoạn miêu tả vũ hội tại Vobessarer, mô tả “kiểu bức tranh” thông qua trần thuật viễn cận của Emma Bovary, còn mô tả “kiểu vở kịch” là ở cảnh hội chợ nông trang tại đây Rodolph thổ lộ tình yêu với Emma.

Trên cơ sở các tiêu chuẩn này, có thể rút ra bốn hình thức trần thuật: 1/ toát yếu toàn cảnh (panoramic survey); 2/ người trần thuật kịch hóa (dramatized narrator); 3/ ý thức kịch hóa (dramatized mind); 4/ kịch thực thụ (pure drama). Đặc trưng của “toát yếu toàn cảnh” là sự hiện diện cảm thấy được của tác giả biết tất cả, có toàn quyền toàn năng trước các nhân vật của mình và bị gạt ra khỏi hành động, tác giả này, bằng giọng của mình và từ điểm nhìn của mình nhờ mô thức “bức tranh” đưa ra một sự miêu tả toàn cảnh về các biến cố tiểu thuyết (ví dụ trong các tiểu thuyết *Chiến tranh và hòa bình* của L. Tolstoi, *Hội chợ phù hoa* của Thackeray). “Người trần thuật kịch hoá” đòi hỏi một cấp gắn kết nhất định người trần thuật vào

hành động tiểu thuyết: “Nếu người kể câu chuyện có mặt trong câu chuyện ấy, thì như thế có nghĩa là tác giả đã được kịch hoá;... tác giả do vậy đã đẩy khỏi bản thân mình gánh nặng trách nhiệm trần thuật, cái công việc mà giờ đây nằm ở nơi mà độc giả phải đi tìm và cấp cho nó một sự đánh giá của mình. Không thể bị can thiệp từ ngoài vào, tác phẩm trở nên tự đủ và không có quan hệ gì với ai ở ngoài phạm vi của mình” [259, tr. 251 - 252]. Trong hình thức trần thuật này, người trần thuật – không “biết tất cả” không “có mặt khắp nơi” – kể, ở ngôi thứ nhất, câu chuyện của mình theo mô thức “bức tranh” từ giác độ sự thụ cảm riêng tư, được cá thể hoá, về các sự kiện (ví dụ *Henry Esmond* của Thackeray, *David Copperfield* của Dickens, *Những cuộc phiêu lưu của Harry Richmond* của Meredith). Theo Lubbock, nhược điểm của hình thức này là hiếm những mô tả trực tiếp về một cảnh, bởi vì ở đây “kể lại” có ưu thế hơn “chỉ ra”, và “người trần thuật kịch hoá” không có khả năng miêu tả trực tiếp ý thức của các nhân vật, truyền đạt xác thực “đời sống tâm lý” bên trong của chính người kể chuyện – điều này trở ngại cho “tính mô tả”, “tính phóng sự” của kiểu trình bày hồi cố đối với các sự kiện (ví dụ trong những tác phẩm dẫn trên, các sự kiện xảy ra trong quá khứ xa xôi của David và Harry được họ mô tả từ giác độ kinh nghiệm sống chỉ mới thu nhận được chưa lâu).

Nhược điểm này, theo Lubbock, sẽ mất đi khi dùng phối cảnh trần thuật “ý thức kịch hoá”, nó cho phép miêu tả trực tiếp đời sống tâm lý của nhân vật, kết hợp được “mô thức bức tranh” của thế giới bên ngoài với “mô thức kịch hoá” của việc chỉ ra thế giới những trải nghiệm bên trong các nhân vật. Ví dụ cho hình thức này theo nhà nghiên cứu, là tiểu thuyết *Những vị đại sứ* của H. James, trong đó các sự kiện được trình bày từ quan điểm của Lambert Streser, thế nhưng đời sống nội tâm của y lại được trình bày bằng phương thức “kịch hoá”: “Mặc dù trong *Những vị đại sứ*, quan điểm ưu thắng là quan điểm của Streser và có vẻ như quan điểm ấy là bất biến trong suốt cuốn tiểu thuyết, trên thực tế đã diễn ra sự chuyển dịch của nó, được thực hiện hết sức khéo léo đến nỗi người đọc có thể đã đọc hết cuốn

tiểu thuyết mà còn chưa ngờ vực điều đó” [259, tr. 161]. Nói cách khác, ý thức được kịch hóa từ thời điểm đã tạo ra được ở người đọc ấn tượng là anh ta có mặt ở cảnh trình diễn những trải nghiệm bên trong của nhân vật, anh ta có mặt ở vở diễn “sân khấu ý thức”. Do vậy Lubbock rất mong đạt tới cái hiệu quả dường như không có mặt tác giả: “Tác giả không kể câu chuyện ý thức của Streser, anh ta làm việc đó như thể câu chuyện tự kể, anh ta đã kịch hóa nó” [259, tr. 147].

Hình thức trần thuật “kịch thuần túy” gần gũi hơn cả với trình diễn sân khấu, bởi vì ở đây trần thuật được đưa ra dưới dạng một cảnh diễn; phối cảnh của độc giả được giới hạn ở sự miêu tả bề ngoài các nhân vật và các đối thoại của chúng, kết quả là độc giả không biết gì về đời sống nội tâm của các nhân vật hoạt động, và chỉ có thể đoán nhận điều đó theo những lời ám chỉ gián tiếp, xuất phát từ “những ký hiệu được nhìn thấy và nghe thấy”, khi những ý nghĩ của họ và những lý do thúc đẩy được truyền đạt bằng hành động. Lubbock dẫn *Lúa tuổi bất lợi* của H. James làm ví dụ: “Ở đây không nhìn thấy bất cứ ý nghĩ nào ở bên trong nhân vật, không có bất cứ sự toát yếu nào về cảnh diễn, không có bất cứ sự lược thuật hồi cố nào về quá khứ. Toàn bộ cuốn tiểu thuyết được khai triển trước khán giả dưới dạng cảnh diễn, không đưa cho khán giả bất cứ cái gì ngoài vẻ mặt và lời nói của các nhân vật trong một loạt tình tiết. Trên thực tế, tác phẩm này có thể gây ấn tượng như một vở diễn sân khấu; tất cả những gì không phải là đối thoại, đều chỉ giản đơn là những lời chỉ dẫn sân khấu mở rộng, làm cho đối thoại có được cái hiệu quả biểu cảm vốn chỉ trò diễn trên sân khấu mới tạo ra được” [259, tr. 198]. Lubbock coi hình thức trần thuật này là hình thức hoàn hảo nhất.

Tương ứng với thị hiếu thời đại mình – thời đại hình thành các nguyên tắc chủ nghĩa hình thức mà về sau sẽ đặt cơ sở cho *phê bình Mới* – Lubbock tỏ ra ủng hộ phi nhân cách hóa khi bày tỏ công nhiên sự ưa thích “chỉ ra” bằng cách “kể lại”, ưa thích “cảnh diễn” làm hại “miêu tả”, ưa thích sự mô tả sự kiện một cách “phi bình giá” khách quan, tạo ra hiệu quả “tự bãi miễn” tác giả, đối lập với cách

kể có xúc cảm chủ quan chứa đựng các lời bình chú của tác giả: “Nghệ thuật tiểu thuyết chỉ bắt đầu khi nhà tiểu thuyết ý thức được câu chuyện như là cái chất liệu cần phải được *chỉ ra* (tác giả nhấn mạnh), cần phải được trình bày như thể bản thân nó tự kể” [259, tr. 62]. Tương ứng với tâm thế như vậy, sự phân loại của Lubbock ít mang tính cách miêu thuật hơn tính cách bình giá, như một sự tuần tự đi lên, từ những hình thức trần thuật “già cũ” đến phương thức “kiến tạo” tiểu thuyết mà theo quan điểm của ông là phù hợp nhất.

Nhà nghiên cứu người Mỹ N. Friedman [138, 139, 140] là người kế tục quan niệm điểm nhìn do Lubbock đề xuất, và xây dựng một hệ thống khá chi tiết các dạng thức của nó. Tương tự người tiên khu của mình, ông tiếp tục phân giới giữa “kể lại một cách chủ quan” (subjective telling), được thực hiện bởi người trần thuật “nhìn thấy được”, và “chỉ ra một cách khách quan” (objective showing) mà đứng đằng sau là người trần thuật “phi cá nhân”, trình bày sự kiện từ ngôi thứ ba. Như F. Rossum-Guyon nhận xét [317, tr. 477], các nhà phê bình viết bằng tiếng Anh cũng như các nhà lý thuyết Đức đều cho trần thuật sẽ là “khách quan” khi người trần thuật tránh được sự can thiệp của tác giả, trong khi đó các nhà nghiên cứu Pháp ở trường hợp này coi sự trần thuật đều là chủ quan như nhau, bởi vì người trần thuật ở đây đồng nhất hóa mình với tính chủ quan của *vai* (acteur). Friedman tiếp tục sự phân loại ban đầu từ tám [139], sau đó bảy [138] hình thức trần thuật: 1/ toàn năng biên tập (editorial omniscience); 2/ toàn năng trung tính (neutral omniscience); 3/ “Tôi là người chứng” (I as witness); 4/ “Tôi là vai chính” (I as protagonist); 5/ “toàn năng cục bộ đa bội” (multiple selective omniscience); 6/ “toàn năng cục bộ” (selective omniscience); 7/ “mô thức kịch” (dramatic mode); 8/ “camera” (the camera).

Những đặc tính cơ bản của “toàn năng biên tập”, khi tác giả hiện diện trong vai “nhà xuất bản - nhà biên tập”, là tính toát yếu, biết tất cả và sự “xâm nhập” của tác giả vào trần thuật dưới dạng “những bàn luận chung về cuộc sống, về phong tục, đạo đức có thể liên hệ trực tiếp hay gián tiếp với câu chuyện đang được kể” [140, tr.

121], ví dụ trong các tiểu thuyết *Tom Jones* của Fielding, *Chiến tranh và hòa bình* của L. Tolstoi.

“Toàn năng trung tính” là bước đầu tiên trên đường “khách quan hóa” trần thuật mà Friedman đang tìm kiếm: “điều duy nhất khác biệt so với “toàn năng biên tập” là không có sự can thiệp trực tiếp của tác giả; tác giả nói theo lối phi cá nhân khi kể từ ngôi thứ ba” [138, tr. 145], ví dụ trong các tiểu thuyết *Đổi điểm* của A. Huxley, *Tess của gia đình Urbervilles* của Th. Hardy.

“Tôi là người chứng” – là nhân vật tự trị bên trong câu chuyện, bị cuốn ít hay nhiều vào hành động, biết ít hay nhiều về các nhân vật chính và nói với độc giả từ ngôi thứ nhất” [138, tr. 150]. Như vậy, ở đây tác giả từ chối lập trường biết tất cả của mình, bởi vì “tôi là người chứng” chỉ có thể kể cái mà anh ta biết với tư cách chỉ là người chứng kiến các sự kiện đã diễn ra. Theo Friedman, kiểu biết một cách giới hạn như thế đều phần nào có ở Marlow trong tiểu thuyết *Ngài Jim* của J. Conrad, ở Nick trong *Gatsby vĩ đại* của Fitzgerald.

Ở hình thức trần thuật “tôi là vai chính”, nhân vật chủ chốt – đối lập với trạng thái bên lề của “tôi là người chứng” – chiếm vị trí trung tâm trong hành động của tiểu thuyết, do vậy “điểm nhìn” của anh ta luôn luôn là trung tâm định hướng cố định cho độc giả (*Những hy vọng lớn* của Dickens, *Người xa lạ* của Camus).

“Toàn năng cục bộ đa bội” và “toàn năng cục bộ” trước hết được định tính bởi sự bãi miễn người trần thuật “nhìn thấy được”, “hiển hiện”, và bởi sự tiếp nhận thế giới tiểu thuyết thông qua cái hiểu biết “cục bộ”, bị giới hạn của một số nhân vật (trường hợp trước) hoặc một nhân vật (trường hợp sau). Như vậy, ở trường hợp trước (minh chứng bằng ví dụ tiểu thuyết *Đi đến cây đèn biển* của V. Woolf), độc giả đụng chạm tới một trung tâm định hướng biến đổi (biến đổi từ nhân vật này sang nhân vật khác), ở trường hợp sau (ví dụ tiểu thuyết của J. Joyce *Chân dung một họa sĩ thời trẻ*) – với một trung tâm định hướng cố định: “Ở đây, độc giả đáng lẽ tiếp nhận câu chuyện thông qua ý thức của một số nhân vật, thì lại bị giới hạn

bởi ý thức của duy nhất một nhân vật” [138, tr. 154]. Hai mô thức trần thuật này, theo Friedman, rất gần với sự miêu tả sân khấu, gần với sự “kịch hoá” các trạng thái tâm hồn nhân vật, đây là chỗ mà ưu thế thuộc về kỹ thuật độc thoại nội tâm, “dòng ý thức”. “Thông tin mà độc giả có được ở mô thức kịch, bị giới hạn chủ yếu ở các hành động và lời nói của các nhân vật; tác giả có thể có những bổ sung về hình dáng các nhân vật, môi trường xung quanh họ theo tinh thần chú dẫn kịch bản, tuy nhiên không bao giờ tác giả chỉ dẫn trực tiếp về các đặc điểm sự tiếp nhận của họ, các suy nghĩ và xúc cảm của họ” [138, tr. 155]. “Mô thức kịch”, theo Friedman, biểu lộ rõ rệt nhất trong tiểu thuyết *Lừa tuổi bất lợi* của H. James.

Đặc trưng của mô thức trần thuật sau cùng – camera – là hoàn toàn loại bỏ tác giả: “Mục tiêu ở đây là truyền đạt một vĩa đời sống không thấy có bất cứ sự lựa chọn hay tổ chức chất liệu nào, dưới dạng thức như nó bị đảo tung lên trước dụng cụ ghi nhận” (recording medium). Ví dụ phần đầu tiểu thuyết *Vĩnh biệt Berlin* của K. Isherwood, trong đó người kể chuyện tuyên bố: “Tôi là cái camera mở hết cỡ, ghi toàn bộ, hoàn toàn thụ động, không suy nghĩ. Người đàn ông đứng trước cửa sổ, người đàn bà mặc kimono đang quần tóc. Một lúc nào đó, tất cả cần được tái hiện, ghi nhận kỹ lưỡng” [trích theo: Friedman, 140, tr. 130]. Ngay từ 1955, nhà nghiên cứu đã đi đến kết luận rằng thủ pháp “camera” đối lập với bản chất nghệ thuật tự sự, vốn là “quá trình trừu tượng hoá, lựa chọn, vớt bỏ những gì không cần thiết và điều chỉnh chất liệu” [140, tr. 131] và trên cơ sở đó ông đã loại bỏ “camera” khỏi sự phân loại của mình vào năm 1975.

Những năm 1970s là thời gian hình thành các nguyên tắc cơ bản của loại hình học trần thuật tiếng Đức (E. Leibfried, W. Fuger, F. K. Stanzel, W. Schmid). E. Leibfried trong sự phân loại của mình, đã sử dụng hai phạm trù trần thuật học: phối cảnh trần thuật và hình thức ngữ pháp. Đến lượt phối cảnh, ông lại chia ra phối cảnh ngoại tại (Außenperspektive) và phối cảnh nội tại (Innenperspektive); về hình thức ngữ pháp thì Ich-form – là kể từ ngôi thứ nhất, Er-form – là kể từ ngôi thứ ba. Phối cảnh nội tại không có vai trò gì trong câu chuyện.

Từ việc tổ hợp các tiêu chuẩn như vậy, Leibfried đưa ra bốn kiểu trần thuật thực tồn: 1/ phối cảnh nội tại + Ich-form: nhân vật kể câu chuyện từ ngôi thứ nhất, trong đó bản thân y có tham dự; 2/ phối cảnh nội tại + Er-form: nhân vật “kể” từ ngôi thứ ba câu chuyện mà y là người tham dự (tức là việc kể từ ngôi thứ ba được thực hiện thông qua sự cảm nhận của một trong số các vai hành động); 3/ phối cảnh ngoại tại + Ich-form: người trần thuật dùng hình thức ngữ pháp của ngôi thứ nhất để kể câu chuyện mà anh ta không tham dự (ví dụ ở tiểu thuyết hài ước thời Khai sáng, người trần thuật thường xuyên cắt ngang đường dây trần thuật bằng những nhận xét và suy nghĩ của mình ở ngôi thứ nhất); 4/ phối cảnh ngoại tại + Er-form: đây là cái gọi là “lập trường Olympia” trong đó người trần thuật ở ngôi thứ ba kể câu chuyện mà y không có mặt trong đó như một vai hành động.

Dựa vào Leibfried và Tz. Todorov, Wilhelm Fuger [141] tu chỉnh một bảng phân loại còn chi tiết hơn nữa, gồm 12 kiểu trần thuật. Đối với các phạm trù của Leibfried, ông tiếp nhận hoàn toàn, chỉ đưa vào một số thuật ngữ khác (“lập trường người trần thuật” ngoại tại và nội tại – Erzählposition – riêng tư – Ich-form, Du form – và phi cá nhân – Er-form – các hình thức ngữ pháp) và bổ sung một nguyên tắc loại hình nữa: “chiều sâu của phối cảnh trần thuật” được xác định như cấp độ tiếp nhận tình thế trần thuật của người kể chuyện (Bewußtseinsstand des Erzählers), làm trung tâm định hướng cho người đọc [141, tr. 273].

Nếu người trần thuật biết nhiều hơn các vai hành động còn lại, thì anh ta ở vào tình thế “bên trên” thế giới tiểu thuyết (situationüberlegen); nếu anh ta có hiểu biết như các vai ấy thì anh ta ở vào tình trạng ngang bằng với họ (situationadequat), hoặc là anh ta ở vào tình thế “thiếu hiểu biết” (situationdefizitär) nếu anh ta biết ít hơn các nhân vật khác. Như vậy, mỗi lập trường trong số hai “lập trường trần thuật” đều có ba “tình thế trần thuật”, và đến lượt mình, mỗi tình thế này lại có thể được truyền đạt bằng hai hình thức ngữ pháp; vậy là có tất cả 12 kiểu trần thuật.

Về sau Fuger gom nhóm chúng lại, xuất phát từ “tình thế” và hình thức ngữ pháp, và thu được bốn hình thức trần thuật tổng hợp, tương ứng với bốn kiểu trần thuật của Leibfried: hình thức “của tác giả”, hình thức “trung tính”, hình thức “cái tôi nguyên vẹn” (Ich original) và hình thức “nhân vật”, tức là “của nhân vật” với ba kiểu trần thuật ở mỗi hình thức.

Các kiểu hình thức của tác giả: 1/ kiểu “tác giả điều khiển” (auktorial direktorial): lập trường ngoại tại + hình thức ngữ pháp cá nhân + sự hiểu biết có ưu thế; 2/ kiểu “tác giả dự đoán” (auktorial konjunktural): lập trường ngoại tại + hình thức ngữ pháp cá nhân + sự hiểu biết khiêm khuyết; 3/ kiểu “tác giả tình thế” (auktorial situational): lập trường ngoại tại + hình thức ngữ pháp cá nhân + sự hiểu biết ngang bằng.

Kiểu thứ nhất được Fuger minh họa bằng bút pháp của Thackeray, kiểu “tình thế” và kiểu “dự đoán” khác nhau ở cấp độ chiều sâu của phối cảnh trần thuật, bởi vì ở đây người trần thuật mang tính tác giả đã đánh mất sự biết tất cả của mình và chỉ còn một sự hiểu biết chỉ “vừa đủ” hoặc hơi “khiếm khuyết”, điều này buộc phải tạo ra một sự dự đoán về tiến trình phát triển tiếp theo của hành động tiểu thuyết.

Hình thức tổng hợp “trung tính”, theo Fuger, được xác định bởi người trần thuật ngoại tại, tức là bởi người kể chuyện ở ngôi thứ ba. Các kiểu của hình thức thứ hai này: 1/ kiểu “trung tính Olympia” (neutral olympisch): lập trường ngoại tại + hình thức ngữ pháp phi cá nhân + ưu thế hiểu biết; 2/ kiểu “trung tính quan sát” (neutral observational): lập trường ngoại tại + hình thức ngữ pháp phi cá nhân + cân bằng hiểu biết; 3/ kiểu “trung tính giả định” (neutral suppositional): lập trường ngoại tại + hình thức ngữ pháp phi cá nhân + thiếu hụt hiểu biết. Kiểu thứ nhất nảy sinh khi “người trần thuật vô hình (vị thần trên đỉnh Olympia), có một ưu thế về hiểu biết, tạo ra một thế giới hư cấu, trần thuật về thế giới ấy ở ngôi thứ ba” [141, tr. 277]. Kiểu “trung tính quan sát” được ứng dụng trong những cuốn tiểu thuyết mà ở đó các sự kiện được trình bày “như

ghi biên bản”, dưới dạng những tường trình và những phóng sự, nhưng người trần thuật bị giới hạn chỉ ở những quan sát các hành động tiểu thuyết, gần như sự quan sát ấy được ghi bằng camera. Ở kiểu “trung tính giả định”, người trần thuật buộc phải dùng những giả đoán, giả thuyết của mình để lấp những lỗ hổng trong vốn thông tin còn thiếu hụt của anh ta. Fuger dẫn chứng làm ví dụ bút pháp Hemingway và “tiểu thuyết mới”.

Hình thức tổng hợp thứ ba (“cái Tôi nguyên vẹn”) được định tính bởi người trần thuật nội tại, kể từ ngôi thứ nhất, và cũng có ba kiểu: 1/ kiểu “hồi cổ” (Ich-original retrospektiv): lập trường nội tại + hình thức ngữ pháp cá nhân + ưu thế hiểu biết; 2/ kiểu “đồng hiện” (simultan): lập trường nội tại + hình thức ngữ pháp cá nhân + hiểu biết cân bằng; 3/ kiểu “cái Tôi khó hiểu” (ratselndes Ich): lập trường nội tại + hình thức ngữ pháp cá nhân + hiểu biết thiếu hụt. Ở kiểu thứ nhất “cái Tôi kể chuyện” là trung tâm định hướng; ở kiểu thứ hai, “cái Tôi kể chuyện” được đồng nhất với “cái tôi bị kể” như thể tạo ra cái ấn tượng dường như tiến trình trần thuật diễn ra đồng thời với sự phát triển của câu chuyện. Kiểu “cái tôi khó hiểu” được Fuger tìm thấy ở *Vô danh* của S. Beckett và cho rằng “nó khác với kiểu đồng hiện ở chỗ, do bị mất nhiều hoặc ít tính cá nhân của mình, người trần thuật hóa ra không giải thích được rành rõ về các sự kiện diễn ra ngay trước mắt mình. Mặc dù vẫn hiện diện xét về hình thức, cái “tôi” trong thực chất đang bị đặt trước cái nguy cơ gia tăng là đánh mất thẩm quyền của mình” [141, tr. 275].

Hình thức tổng hợp “của nhân vật” (“trần thuật của nhân vật” mà các nhà nghiên cứu văn học tiếng Đức thường gọi, chính là dạng mà giới nghiên cứu Pháp gọi là “trần thuật của vai”) được xác định bởi việc áp dụng người trần thuật nội tại và ngôi thứ ba, và cũng bao gồm ba kiểu: 1) kiểu “quang phổ” (spektral): lập trường nội tại + hình thức ngữ pháp phi cá nhân + ưu thế hiểu biết; 2) kiểu “môi giới trung tâm” (mediumzentral): lập trường nội tại + hình thức ngữ pháp phi cá nhân + ngang bằng về hiểu biết; 3) kiểu “môi giới ngoại vi” (mediumperipher): lập trường nội tại + hình thức ngữ pháp phi cá nhân + hiểu biết thiếu hụt.

“Kiểu quang phổ”, trong đó “tác giả-người tiếp nhận” có tầm biết cao nhất, hơn hẳn số còn lại có tham gia hành động tiểu thuyết, được Fuger tìm thấy ở các truyện giả tưởng, nơi mà trần thuật được truyền đạt thông qua ý thức “người mơ tưởng siêu việt”, người đã chết hoặc bóng ma, có khả năng, bằng cái nhìn tâm tưởng của mình, bao quát toàn bộ hành động đồng thời vẫn tham gia hành động ấy. “Kiểu môi giới trung tâm” thường bắt gặp ở những đoạn lướt qua, khi việc kể được tập trung vào chính người “môi giới” mà thông qua ý thức của họ, trần thuật được trung giới hóa (được truyền đạt, được “sàng lọc”) khi mà “vai tiếp nhận” (actor-perceptor), do có sự biết ở mức trung bình đủ, không vượt trội mức biết của các nhân vật khác, và trần thuật được giới hạn chủ yếu ở sự “hướng nội” – tự phân tích đời sống nội tại của mình. Ở kiểu “môi giới ngoại vi”, trần thuật hướng vào “ngoại vi” tầm nhận thức của kẻ môi giới, tức là sự chú ý của “tác giả tiếp nhận” tập trung vào các nhân vật khác mà về họ anh ta còn thiếu thông tin.

Nhà nghiên cứu người Áo Franz K. Stanzel, một trong những nhà trần thuật học đương đại có uy tín nhất, đề ra ba phạm trù trần thuật học làm cơ sở cho loại hình học của mình: 1) ngôi, là chỉ số về tính đồng nhất hay phân chia thể giới của người trần thuật và thể giới của các vai; 2) phối cảnh, được phân chia – dưới ảnh hưởng của Leibfried – thành phối cảnh ngoại tại và phối cảnh nội tại; 3) mô thức, chỗ này Stanzel tiếp tục nhị phân truyền thống: kể lại/ chỉ ra (berichtende Erzählung / szenische Erzählung) (tương tự: eigentliche Erzählung / szenische Erzählung của O. Ludwig, panoramic presentation/scenic presentation của Lubbock, telling/showing của Friedman). Mô thức dùng để đối lập kiểu trần thuật từ ngôi người trần thuật được cá thể hoá, “cá nhân” hóa với lối miêu tả kiểu sân khấu, được truyền đạt thông qua ý thức nhân vật phản xạ (reflektor). Từ tác động qua lại của các phạm trù ấy, nhà nghiên cứu rút ra ba tình thế trần thuật “nền tảng” (“của tác giả”, “của cá nhân”, tức là “của nhân vật”, và “của Tôi - người trần thuật” trong đó việc kể được thực hiện từ ngôi thứ nhất) và cả một mảng các hình thức

trần thuật trung gian mà số lượng, theo ông, về lý thuyết là vô tận [339, tr. 85].

Nhà nghiên cứu người Hà Lan Jan Lintvelt [254] có ý đồ khái quát tất cả những phân loại đã có trên thực tế và đề xuất sự phân loại của mình về các kiểu trần thuật, xuất phát từ nguyên tắc mà ông coi là chủ yếu: trung tâm định hướng độc giả trong thể giới tiểu thuyết. Tùy thuộc vào chỗ trung tâm ấy nằm ở đâu, người trần thuật hay ở vai, nhà nghiên cứu xác lập hai hình thức tự sự cơ bản (hétérodiégétique và homodiégétique) và ba kiểu trần thuật: của tác giả (auctorial), của vai (actoriel) và trung tính (neutre) trong đó cả ba đều có mặt trong hình thức tự sự hétérodiégétique, và chỉ có hai (auctorial và actoriel) có mặt trong hình thức tự sự homodiégétique. Kết quả, Lintvelt tạo ra một sự phân loại gồm năm kiểu trần thuật, sau đó từng kiểu được ông hiệu chỉnh, tiếp sau B. Uspenski [26] thành bốn bình diện: 1/ tâm lý học tiếp nhận (xem: *tiêu cự hoá*); 2/ thời gian; 3/ không gian; 4/ ngôn từ, được ông xác định khá chi tiết.

Thiên tự sự sẽ thuộc hình thức hétérodiégétique nếu người trần thuật không tham dự vào câu chuyện đang được kể với tư cách một nhân vật hành động, tức là actor; và thiên tự sự sẽ thuộc hình thức homodiégétique, nếu người trần thuật đồng thời hiện diện cả trong vai người kể chuyện lẫn trong vai nhân vật hành động. Sẽ là kiểu trần thuật của tác giả (auctorial) nếu trung tâm định hướng cho độc giả là chính người trần thuật với những đánh giá và nhận xét của mình chứ không phải là một trong số các nhân vật. Như vậy, ở kiểu tự sự này độc giả được định hướng trong cái thế giới tiểu thuyết được dẫn dắt bởi người trần thuật với tư cách người tổ chức ("auctor") sự kể chuyện. Nếu như, ngược lại, trung tâm định hướng không trùng với người trần thuật mà là trùng với vai (actor) thì đó sẽ là kiểu trần thuật của vai (actoriel). Cuối cùng, nếu cả người trần thuật, cả vai (nhân vật) đều không làm chức năng trung tâm định hướng độc giả, thì đó sẽ là kiểu trần thuật trung tính (neutre). Ở trường hợp này, trung tâm định hướng sẽ không mang thuộc tính cá nhân, cá thể hoá, người trần

thuật sẽ chối bỏ chức năng lý giải, và hành động tiểu thuyết sẽ được miêu tả không phải bằng cách “lọc” qua ý thức chủ thể của người trần thuật hay của nhân vật, mà dường như được ghi một cách khách quan bằng ống kính camera (nguyên tắc “camera” do N. Friedman đưa ra). Do đó, theo quan niệm trần thuật học, bất cứ nhân vật nào của thế giới hư cấu ở tác phẩm nghệ thuật đều nhất thiết phải thực hiện chức năng lý giải, cho nên hình thức tự sự homodiégétique loại trừ khả năng có kiểu trần thuật trung tính. Như thế, trung tâm định hướng độc giả và kiểu trần thuật lệ thuộc tương ứng với nó được xác định bởi cái lập trường được miêu tả mà độc giả sẽ chiếm lĩnh trong thế giới tiểu thuyết.

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Tác giả

[Nga: Автор¹; – từ tiếng Latinh: auctor – người làm ra, người sáng tạo, nhà văn] – thuật ngữ của *trần thuật học*, được các nhà phê bình thuộc nhiều khuynh hướng khác sử dụng rộng rãi. Được đưa ra năm 1955 dưới hình thức “tình thế trần thuật của tác giả” và “người trần thuật kiểu tác giả”, bởi nhà nghiên cứu văn học người áo F.K. Stanzel [339, 340, 341], sau đó, có sự tu chỉnh của J. Kristéva [235, 236], G. Genette [146, 147], J. Lintvelt [254] v.v. Gần gũi về chức năng với tác giả trừu tượng, thuật ngữ auctor được đưa ra để phân giới các kiểu trần thuật khác nhau (xem: *Các kiểu trần thuật của vai, của tác giả, trung tính*) hoặc các phương thức trình bày chất liệu trần thuật từ điểm nhìn của kẻ làm trung tâm định hướng cho độc giả trong tiến trình kể. Nói cách khác, auctor là kẻ tổ chức ra cái thế giới được miêu tả của tác phẩm nghệ thuật và đề xuất với độc giả sự cắt nghĩa của mình, cái nhìn của mình vào các sự kiện và hành động được miêu tả, cái nhìn này là chủ đạo so với tất cả các “quan điểm tư tưởng” còn lại

¹ Đây là dạng thuật ngữ mô phỏng ngữ âm, chỉ dùng cho trường hợp này; dạng đích thực của từ “tác giả” ở tiếng Nga là Автор (Avtor) – (N.D.)

do các nhân vật biểu lộ. Có thể có hai kiểu trần thuật tác giả: có chỗ auctor hiện diện trong vai người kể chuyện “thuần túy”, về khách quan không phụ thuộc vào các sự kiện được nó miêu tả, và không phải là vai hành động của thiên truyện được kể; có chỗ auctor thực hiện chức năng kép: người kể chuyện và vai hành động, người tham dự các biến cố diễn ra trong thế giới hư cấu của tác phẩm nghệ thuật (xem: *trần thuật heterodiégétique* và *trần thuật homodiégétique*).

Cũng như trường hợp trần thuật của vai (xem: *vai*), bậc auctor không tiên quyết việc sẽ kể từ ngôi thứ nhất hay ngôi thứ ba mà chỉ là dấu hiệu cho thấy do điểm nhìn của ai, các đánh giá và phán đoán của ai, sẽ có: người trần thuật toàn năng và vô danh (kiểu tác giả *hétérodiégétique*, trong trường hợp này sự kể được dẫn dắt từ ngôi thứ ba) hoặc nhân vật kiêm người trần thuật (kiểu tác giả *homodiégétique* với sự trần thuật từ ngôi thứ nhất).

Cũng như số đông các bậc trần thuật, auctor trước hết là một kiến tạo lý thuyết, một khái niệm trừu tượng được phân xuất do kết quả phân tích, diễn đạt khác nhau của các nhà nghiên cứu khác nhau. Ví dụ ở F. Stanzel, “tình thế trần thuật tác giả” (*auktoriale Erzählsituation*) đối lập với “tình thế trần thuật của nhân vật” (*personale Erzählsituation*), tức là tình thế “nhân vật” và “tình thế cái tôi trần thuật” đều gắn với toàn bộ trần thuật từ ngôi thứ nhất (*Ich-Erzählsituation*), những cái mà Lintvelt coi là trần thuật “kiểu tác giả *heterodiegetique*, kiểu nhân vật *heterodiegetique* và kiểu trần thuật *homodiegetique*”.

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Tác giả ẩn tàng

[Nga: Имплицитный Автор; Anh: Implied author; Pháp: Auteur implicite; Đức Impliziter autor] – theo nghĩa này, cũng thường dùng khái niệm “tác giả trừu tượng” – một bậc *trần thuật* không được thể hiện ở văn bản nghệ thuật dưới dạng nhân vật-người kể chuyện, mà chỉ được độc giả tái tạo trong quá trình đọc như một “hình tượng tác

giả” ngấm ngấm, ẩn tàng. Theo các ý niệm của *trần thuật học*, T.g.i.a.t. cùng với độc giả ẩn tàng trong cặp đôi của bậc giao tiếp tương ứng – có trách nhiệm đảm bảo giao tiếp nghệ thuật của toàn bộ tác phẩm văn học nói chung. H. Link viết về T.g.i.a.t.: “Nó là “điểm tích hợp” tất cả các thủ pháp tự sự và các đặc tính của văn bản, nó là cái ý thức mà trong đó tất cả các yếu tố hình tượng của văn bản đều có nghĩa” [253, tr. 22].

Quan niệm T.g.i.a.t. được tu chỉnh triệt để hơn cả vào đầu những năm 1960s bởi nhà phê bình Mỹ W. Booth; ông nhận xét rằng, nhà văn (“tác giả thực”), “theo mức độ anh ta viết, tạo ra không gian đơn chỉ là một “con người nói chung” phi cá nhân, lý tưởng, mà là một dị bản ngụ ý “bản thân mình”, nó khác với những tác giả ngấm (ngụ ý) mà chúng ta bắt gặp ở các tác phẩm của những người khác... Chúng tôi gọi tác giả ngấm này là “ngòi viết chính thức” hoặc, chấp nhận thuật ngữ mà mới đây Cathlin Tillotson làm cho sống động: “cái tôi thứ hai” của tác giả; – cố nhiên, cái hình ảnh được độc giả tạo ra trong quá trình tiếp nhận văn bản, là một trong những hiệu quả đáng kể nhất về sự tác động của tác giả. Có vẻ như anh ta gắng làm như phi cá nhân, độc giả của anh ta tất phải tái tạo cho mình hình ảnh của “ngòi viết chính thức” [60, tr. 70 - 71].

Hơn nữa, Booth nhấn mạnh, ở những tác phẩm khác nhau của cùng một nhà văn, độc giả đụng chạm với những T.g.i.a.t. khác nhau. Ví dụ, ở Fielding, trong *Jonathan Wild*, tác giả ngấm “rất bận tâm đến những công việc xã hội và những hậu quả của sự hiểu danh không kiểm chế được của những “người vĩ đại”, đạt được quyền lực trong thế giới này”; trong khi đó, với tư cách là tác giả ẩn tàng “hiện diện trong *Amelia* lại nổi bật ở tính giáo huấn nghiêm khắc, còn trong *Joseph Andrews* thì dường như là người “bông phèng”, “vô tâm” [60, tr. 72]. Ở ba cuốn tiểu thuyết ấy, Fielding tạo ra ba tác giả ẩn tàng khác nhau rõ rệt.

T.g.i.a.t. bộc lộ đặc biệt rõ khi đối chiếu với người trần thuật “không đáng tin cậy” mà thực chất bị quy định bởi sự không trùng hợp của các tâm thế giá trị và đạo đức của nó hoặc thông tin của nó với những điều mà toàn bộ nội dung cuốn sách thông báo, tức là với

“các quy phạm trần thuật” của tác giả ẩn. Nhà nghiên cứu Hà Lan E.A. Haard nhận xét: “Nếu ở những tác phẩm cụ thể, tác giả trừu tượng được xem như người có “chỗ đứng quan trọng”, thì định thức nghi vấn “Anh ta là ai?” cũng ngang nghĩa với việc xác định đề tài tác phẩm, ở đây cố nhiên không tránh khỏi sự tùy tiện ở mức nhất định. Tuy nhiên, ở các trường hợp cụ thể, có thể gán cho tác giả trừu tượng một vài yếu tố nghĩa, ví dụ thái độ mỉa mai đối với người trần thuật hồn nhiên dẫn chuyện từ ngôi thứ nhất” [163, tr. 111].

Vấn đề chủ yếu trong việc phân xuất phạm trù T.gi.a.t. là xác lập khoảng cách giữa nó và người trần thuật, nhất là ở trường hợp trần thuật phi cá nhân từ ngôi thứ ba. Nhà nghiên cứu Mỹ S. Chatman nhấn mạnh rằng, khác với người trần thuật, T.gi.a.t. không thể “kể một cái gì cho độc giả, bởi vì nó không có tiếng nói, không có phương tiện giao tiếp nào khác” [77, tr. 48]. Nó cả thảy chỉ là một “nguyên tắc” tổ chức mọi phương tiện trần thuật, gồm cả người trần thuật: “Nói cho đúng, mọi phát ngôn, đương nhiên, đều “bị trung giới hoá”, bởi vì chúng phải do ai đó soạn ra. Ngay đến đối thoại cũng cần phải được một tác giả nào đó nghĩ ra. Nhưng hoàn toàn rõ ràng (được thừa nhận chung trong lý luận và phê bình) là, chúng ta cần phải nêu ra sự khác biệt giữa người trần thuật, hoặc người kể chuyện, tức là người vào thời điểm này đang “kể” câu chuyện, và tác giả, người sáng tạo tối cao của tích truyện, cũng là người quyết định việc có hay không có người kể chuyện và nếu có thì vai trò quan trọng đến đâu” [77, tr. 33].

Một mặt khác của vấn đề tách ra bậc T.gi.a.t. là đối lập nó với hình ảnh tác giả thực. Theo quan niệm của Chatman thì “các chuẩn mực trần thuật” do T.gi.a.t. xác lập, không thể có tính cách giá trị hay đạo đức, và tương ứng, nhà văn không phải chịu trách nhiệm về các quan điểm của mình, ví dụ Dante về “các tư tưởng Công Giáo” trong *Thần khúc*, hoặc Conrad về “lập trường phản động” trong *Điệp viên bí mật*, bởi vì “đồng nhất tác giả ẩn tàng, một nguyên tắc cấu trúc, với con người lịch sử xác định mà chúng ta có thể hay không thể thán phục về đạo đức, chính trị hay đời tư – nghĩa là làm xói mòn nghiêm trọng quan niệm lý thuyết của chúng ta” [77, tr. 149].

Trong ý đồ vạch ranh giới rõ rệt giữa tác giả thực và tác giả ẩn tàng, có thể thấy ảnh hưởng của lý thuyết giải nhân cách hoá (dépersonnalisation), cô lập dứt khoát cá nhân nhà văn khỏi tác phẩm của anh ta, “trung lập hoá” ảnh hưởng của anh ta đến tác phẩm của chính anh ta. Bản thân khái niệm T.gi.a.t. nảy sinh trong quá trình tư duy lý thuyết về sự kiện không phù hợp ý đồ nhà văn và kết quả cuối cùng của anh ta, là điều mà văn học sử đã chứng minh. Trước trần thuật học, vấn đề này đã được đặt ra với mức sắc sảo nhất, bởi “phê bình ý thức”, trước hết là trong các công trình của G. Poulet [291, 292], trong đó luôn luôn nhấn mạnh ý nghĩa “khách quan hoá” của ý thức sáng tạo và tiếp nhận, nêu lên sự nảy sinh “cái Tôi giả thiết” của nhà văn bên trong tác phẩm, khác với “cái Tôi kinh nghiệm” của nó.

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Tác giả hiển thị, tác giả hư cấu

[Nga: Эксплицитный автор, Фиктивный автор; Pháp: Auteur explicite, Auteur fictif; Anh: Explicit author, Fictive author; Đức: Expliziter autor, Fiktifver autor, Figur im text] – “hình hài trong văn bản” – người kể chuyện thuộc về thể giới hư cấu nghệ thuật và dẫn dắt trần thuật từ ngôi mình, tức là “tác giả hư cấu” của toàn bộ hoặc chỉ một phần nào đó của tác phẩm, hiện diện trong tư cách là nhân vật của thể giới tiểu thuyết này. Ví dụ Zeitblom trong *Bác sĩ Faustus* của Th. Mann; Rudy Panko trong *Những buổi tối trong ấp gần Dikanka* của Gogol; những người trần thuật hư cấu trong *Nhân vật thời đại chúng ta* của Lermontov: người kể chuyện vô danh, hiện diện nhân danh tác giả cuốn tiểu thuyết, Maksim Maksimych, bản thân Pechorin – tác giả cuốn nhật ký của mình; Marlow trong một số cuốn tiểu thuyết của Conrad; Scheherazade trong *Nghìn lẻ một đêm*.

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Người trần thuật

[Nga: *Рассказчик*; Pháp: *Narrateur*; Anh: *Narrator*; Đức: *Erzähler*] – người tường thuật, người kể chuyện – một trong những phạm trù cơ bản của *trần thuật học*. Đối với những nhà trần thuật học đương đại chia sẻ ý kiến của các nhà cấu trúc luận, khái niệm người trần thuật mang tính chất cực kỳ hình thức và đối lập dứt khoát với khái niệm “tác giả thực”, “tác giả cụ thể”. W. I. Kayser đương thời mình đã khẳng định: “Người trần thuật – đó là một hình hài (*figur*) được sáng tạo ra, thuộc về toàn bộ chỉnh thể tác phẩm văn học” [216, tr.429]; “ở nghệ thuật kể, không bao giờ người trần thuật là vị tác giả đã hay chưa nổi danh, nhưng là cái vai mà tác giả bịa ra và chấp nhận” [217, tr. 91]. Về sau R. Barthes gán cho vị thế này tính cách một giáo điều được nhiều người chấp nhận: “Người trần thuật và các nhân vật về thực chất là những “sinh thể trên giấy”; không ai có thể nhầm lẫn tác giả của câu chuyện với người tường thuật lại câu chuyện ấy” [47, tr. 19].

Các nhà trần thuật học viết tiếng Anh và tiếng Đức đôi khi phân biệt trần thuật “cá nhân” (từ ngôi thứ nhất của người kể chuyện vô danh hay của một trong số các nhân vật) và trần thuật “phi cá nhân” (trần thuật nặc danh từ ngôi thứ ba). Riêng S. Chatman ở trường hợp sau thiên về việc không dùng thuật ngữ *narrator* và gọi đây là kiểu tự sự “phi trần thuật”, đóng chức năng trong đó là “*nonnarrator*” [77, tr. 34, 254]. Các nhà nghiên cứu viết tiếng Pháp thì tin rằng xét về nguyên tắc không thể có trần thuật phi cá nhân: đằng nào thì cũng phải có ai đó nắm lấy ngôn từ và dẫn dắt câu chuyện, và một khi nhân vật lên tiếng, thì do vậy, vai trò người trần thuật được ủy nhiệm cho nhân vật ấy. Nhà nghiên cứu người Thụy Sĩ, bà M.-L. Ryan, xuất phát từ chỗ hiểu văn bản nghệ thuật như một trong những hình thức của “hành vi ngôn từ”, cho rằng sự có mặt người trần thuật là điều nhất thiết phải có trong bất cứ văn bản nào, mặc dù ở một số trường hợp nó có thể có một mức độ tính cá nhân (trong loại trần thuật “phi cá nhân”), còn ở một số trường hợp khác, tính cá nhân hoàn toàn bị loại trừ (trong loại trần thuật “của

nhân vật”): “Độ không (zéro) của tính cá thể nảy sinh khi diễn ngôn của người trần thuật chỉ đòi hỏi có một điều: năng lực kể một câu chuyện” [321, tr. 518]. Độ không (zéro) trước hết là “trần thuật toàn năng từ ngôi thứ ba” của tiểu thuyết kinh điển thế kỷ XIX, và “giọng trần thuật nặc danh” của một vài cuốn tiểu thuyết thế kỷ XX, ví dụ của H. James và E. Hemingway.

Ryan đề xuất mô hình giao tiếp nghệ thuật, theo đó, trần thuật nghệ thuật hiện diện như là kết quả của hành vi “phi cá nhân hóa” (impersonalisation), tức là sự biến hóa của tác giả, chuyển trách nhiệm thực hiện hành vi ngôn từ cho kẻ thay thế mình trong văn bản – “kẻ phát ngôn được thay thế”, người trần thuật. Điều này, theo ý bà, giúp ta hiểu trạng thái “bản thể luận” đặc thù của tác phẩm nghệ thuật với tư cách là một thế giới hư cấu đồng thời có quan hệ với thế giới thực tại và có quan hệ với tác giả sáng tạo ra nó: “Nó không tự bắt buộc phải tin rằng dường như các sự kiện được thông báo trong trần thuật là có thực, mặc dù chính những sự kiện ấy được thông báo bằng chính kiểu những câu mà chúng ta thường dùng để kể về trạng thái thực của sự vật” [như trên, tr.519].

Như vậy, sự khác nhau giữa người trần thuật cá nhân và phi cá nhân là, ở trường hợp đầu, theo Ryan, tác giả làm ra vẻ như anh ta là ai khác chứ không phải cái người thực hiện các hành vi ngôn từ. Điều này giúp giải thích cái mâu thuẫn nảy sinh trước tiên ở trần thuật phi cá nhân giữa diễn ngôn nghệ thuật (tức là giữa những điều nói theo nghĩa đen) và cái bức tranh thế giới được sáng tạo ra trên cơ sở ấy. Ở đây tác giả làm như thể anh ta là một kẻ nào đó, nói những điều xác định về một thế giới xác định, rồi sau đó mới gọi mời độc giả tái thiết trạng thái thực của sự vật, điều này sẽ buộc độc giả phải phân giới giữa ngôn từ của người trần thuật và ngôn từ ngụ ý của tác giả.

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Vai

[Nga: Актор; Pháp: Acteur; Anh: Actor] – thuật ngữ của *trần thuật học*, một kiến tạo lý thuyết, một phạm trù trù tượng; một trong những chức năng của nó là kể lại hoặc làm các bậc của hành vi giao tiếp nghệ thuật. Tùy theo mức trù tượng của cách hiểu về nó, nó có thể biểu thị những chức năng khác nhau. Tại cấp độ cao nhất của trần thuật (cấp độ tuyên ngôn), actor hiện diện trong vai trò (chức năng) nhân vật (viết như nhà nữ nghiên cứu Hà Lan M. Bal, “các actor, do được phân bổ những nét đặc biệt, chúng như thể có được sự cá thể hóa và chuyển dạng thành nhân vật”) [44, tr. 7] hoặc những sự vật có linh hồn như trong các ngụ ngôn, cổ tích, truyện giả tưởng khoa học, trong những tác phẩm văn học tượng trưng và tả thực, nơi mà những khách thể của thế giới hiện thực được miêu tả mang chức năng nhân vật hành động, ảnh hưởng tích cực đến tiến trình trần thuật (vùng mờ trong *Germinal*, đầu máy hơi nước trong *Người-thú* của E. Zola, v.v.).

Ở cấp độ diễn ngôn, actor có thể làm chức năng người kể chuyện: như là tác giả những lời lẽ trong đối thoại giữa các nhân vật; như là một trong những người trần thuật của chuyện kể xen kẽ; như là người trần thuật duy nhất của toàn bộ tác phẩm, nơi mà thiên trần thuật có thể được dẫn ở ngôi thứ ba, nhưng ở trong phối cảnh sự biết hữu hạn và đặc điểm cảm quan của người trần thuật (xem: *các kiểu trần thuật của độc giả, của tác giả, trung tính*).

Ở cấp độ sâu nhất tồn tại những cấu trúc ẩn tàng (không lộ rõ), theo quan niệm của các nhà cấu trúc luận, là nơi xảy ra quá trình sinh nghĩa, actor hiện diện dưới hình thức trù tượng nhất của mình: *actant* (xem: *vai hành động ở phần chủ nghĩa cấu trúc*).

Dấu hiệu xác định chủ yếu của actor là tính thứ cấp của nó so với những bậc trần thuật còn lại, và với tư cách là hệ quả, nó phụ thuộc vào chúng. Khi nói đến kiểu trần thuật của vai, thì tức là nói đến việc tác giả dùng mọi phương tiện trần thuật có thể dùng được để nhấn mạnh giới hạn của cái bức tranh, cái phối cảnh trần thuật được tạo ra bằng kiểu kể chuyện này, nhằm cho người đọc có khả năng cảm nhận đằng sau đó là một điểm nhìn hoàn toàn khác, lý giải và đánh giá khác hẳn về các sự kiện được miêu tả. Theo quan niệm trần thuật học,

người ta giả định rằng khi các vai (actors) làm chức năng người kể chuyện ở cấp độ đối thoại giữa các nhân vật thì trên thực tế đã có chỗ cho sự trích dẫn các diễn ngôn của chúng, hoặc do người kể chuyện của đoạn này thực hiện (ở trường hợp “truyện trong truyện”), hoặc do người trần thuật của tác phẩm này thực hiện.

Từ điều này, cần nêu một định đề nữa của trần thuật học: sự không trùng hợp về nguyên tắc giữa nhân vật và *vai*, người trần thuật và *vai*. Vai (actor), vốn là biểu hiện trừu tượng của chức năng hành động, luôn luôn là khách thể của trần thuật (hành vi trần thuật), trong khi đó, với tư cách nhân vật nó thực hiện đồng thời chức năng của cả chủ thể lẫn khách thể của trần thuật, tức là cả người trần thuật, cả vai (actor). Như vậy, xét về chức năng, người trần thuật và vai khác biệt nhau rõ rệt: người trần thuật chọn về mình chức năng giới thiệu (chức năng trần thuật) và kiểm soát (chức năng điều khiển), nhưng không bao giờ thực hiện chức năng hành động; còn vai (actor) thì bao giờ cũng mang chức năng hành động và không có chức năng trần thuật và kiểm soát.

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Nhân vật

[Nga: Персонаж; Pháp: Personnage; Anh: Character; Đức: Person, Figur] – theo quan niệm của *trần thuật học*, đây là một hiện tượng phức tạp, nhiều thành phần, nằm ở chỗ giao nhau của những bình diện khác nhau của cái chỉnh thể giao tiếp là tác phẩm nghệ thuật. Thông thường, nhân vật có hai chức năng: hành động và kể. Như thế, nó thực hiện hoặc là vai trò *actor* (vai), hoặc là người kể chuyện kiêm người trần thuật (narrator).

H. James xác định nhân vật ở vai trò người trần thuật như là “sử gia” hoặc “chủ thể”, còn ở vai trò *actor* – như là “nhân vật chính” (hero) hoặc “khách thể” [204]. Các nhà lý luận viết tiếng Đức L. Spitzer [338], E. Lammert [242], F.K. Stanzel [340] phân biệt “cái Tôi trần thuật” (erzählendes Ich) và “cái Tôi nếm trải”, “thể

nghiệm” (erlebendes Ich). B. Romberg [315] phân biệt “narrating I” và “experiencing I”. Ở trần thuật học của Pháp thông dụng là thuật ngữ bắt nguồn từ Genette: “cái tôi kể chuyện” và “cái tôi được kể” (je narrant / je narré). “Cái tôi kể chuyện”, tương ứng ở mức đáng kể với cái vai nó đóng trong câu chuyện, có thể hoạt động chức năng trong đó như protagonist (người trần thuật có vai trò chính) (“narrateur autodiégetique” ở Genette [144, tr. 253], “Tôi là protagonist” ở N. Friedman [140, tr. 126 - 127], và “narrator kiêm nhân vật chính” ở Romberg, [315, tr. 58 - 61]) - ví dụ Marianne trong *Cuộc đời Marianne* của Marivaux, Pechorin, tác giả một phần *Nhân vật thời đại chúng ta* mang tên *Cuốn nhật ký của Pechorin*.

“Cái tôi kể chuyện” này cũng có thể hiện diện với tư cách *actor* – nhân vật theo ý nghĩa thứ cấp, đóng vai trò “người chứng” (“người quan sát”, “người làm chứng” ở Genette [144], “Tôi là người chứng” ở N. Friedman [140], “người trần thuật kiêm nhân vật thứ yếu” ở Romberg [315]) – ví dụ bác sĩ Watson kể về các chiến công của Sherlock Holmes.

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Người nghe chuyện

[Nga: Happarator; Pháp: Narrataire; Anh: Narratee] – thuật ngữ của *trần thuật học*, trở một trong những *bậc trần thuật* của giao tiếp nội văn bản; một dạng thức địa chỉ nội tại, một người tiếp chuyện hiển hiện hoặc ngầm ngầm mà lời nói của *người trần thuật* kiêm nhân vật kể chuyện hướng tới; người nghe của sự kể vốn hướng tới anh ta; người tiếp nhận của cái thông tin được thông báo bởi người trần thuật.

Được đưa ra lần đầu tiên năm 1971 bởi G. Prince [296] và được tu chỉnh thêm trong các công trình của G. Genette [144, 145], F. Jost [215], Ph. Dubois [112], J. Lintvelt [254], S. Chatman [77], M.-L. Ryan [321], v.v. Các tiền đề lý thuyết về sự cần thiết đưa ra bậc trần thuật này đã được

M. M. Bakhtin luận chứng khá kỹ hồi những năm 1952 - 53 trong bài báo *Vấn đề các thể loại lời nói* [5], trong đó nhấn mạnh vai trò tích cực của “người khác”, của “người nghe” trong bất cứ “phát ngôn” nào, kể cả trong tác phẩm nghệ thuật (các thể loại lời nói thứ sinh). Đối với Bakhtin, người kiên trì chủ trương nguyên tắc tính đối thoại của văn học, vai trò của những kẻ khác mà vì họ, một phát ngôn được tạo ra, là cực lớn và nó tiên quyết ngay từ đầu hình thức của phát ngôn ấy, làm cho phát ngôn ấy tràn đầy “những hoạ âm đối thoại”. Mục đích của việc đưa ra bậc trần thuật này là để phân chia các cấp độ giao tiếp nội văn bản, để cụ thể hóa chính xác mỗi hành vi giao tiếp (nói, viết).

Khác với Bakhtin, các nhà lý thuyết Tây phương về căn bản chủ trương quan điểm cho rằng *người nghe chuyện* hoàn toàn bị ước định bởi người kể chuyện, bởi cách thức dẫn dắt sự kể của y, bởi kiến tạo từ chương của trần thuật, và không thể nào có được nó ở bên ngoài quan hệ “người kể – người nghe”, bởi vậy mức độ cá nhân hóa của *người nghe chuyện* bị tiên quyết bởi lực cá nhân hóa của người trần thuật.

Cũng như số đông các bậc trần thuật nội văn bản, người nghe chuyện là một đại lượng biến thiên, có thể tùy thuộc kỹ thuật trần thuật (trần thuật từ ngôi thứ nhất hay thứ ba, trần thuật kiểu chuyện kể, trần thuật kiểu đối thoại, trần thuật kiểu thư tín, trần thuật mô tả khách quan, trần thuật trữ tình biểu cảm, trần thuật kiểu diễn thuyết kích động, v.v.) mà có hình thức và cấp độ tính tích cực trần thuật khác nhau. *Người nghe chuyện* có thể hiện diện dưới dạng nhân vật độc lập, như trường hợp dùng phương thức trần thuật “viên khung”, khi người kể xuất lộ trong vai trò nhân vật, thông báo một câu chuyện nào đó cho *người nghe chuyện* của mình vốn cũng được hiện thân thành một vai hành động (ví dụ *Ngàn lẻ một đêm*, trong đó nàng Scheherazade kể những câu chuyện cho vị quân vương). Nó có thể là người nghe thụ động, như vị quân vương trong *Ngàn lẻ một đêm*, giáo sư Shpilfogel trong *Lời than phiền của người thợ may* của Ph. Roth¹, hoặc ngược lại, có vai trò quan trọng trong các sự kiện (*Thay*

¹ Roth, Philip Milton (s.1933), nhà văn Mỹ; tiểu thuyết *Lời than phiền của người thợ may* ra đời 1969.

đối của M. Butor, *Những cuộc đan dứu nguy hiểm* của Ch. de Laclous), hoặc nói chung bị loại bỏ quy chế nhân vật (người nghe im lặng và vô danh câu chuyện của Clamance trong *Sự sụp đổ* của (Camus); đó cũng là người đọc giả mà Th. Mann nói với trong *Bác sĩ Faustus*, mà A.S. Pushkin nói với trong *Evgeni Onegin*. Ở đây chức năng người nghe chuyện trên thực tế đã chuyển thành chức năng đọc giả hiển thị.

Dạng đặc biệt của người nghe chuyện nảy sinh do nhân vật kể chuyện giao tiếp với chính mình (*Thay đổi* của M. Butor, *Tấn kịch* của Ph. Sollers), đề ra cái hình thức thường gặp trong các thể tài nhật ký, các độc thoại của kịch, trong những lời “tự bộc bạch” của dòng độc thoại nội tâm, v.v. G. Prince cũng đưa ra khái niệm người nghe chuyện “độ 0” (zéro) – chỉ theo nghĩa đen chứ không theo nghĩa rộng của các từ nhân vật kể chuyện kiêm người nghe chuyện; và “độc giả thiếu sở cứ” là kẻ không hiểu hết hoặc hoàn toàn không hiểu nghĩa câu chuyện, không chia sẻ ý đồ của tác giả; tóm lại, ở đây muốn nói tới kiểu người nghe chuyện có bộc lộ một thẩm quyền giao tiếp khiêm khuyết và do vậy yêu cầu người đọc thực thụ phải có sự hiệu chỉnh và giải thích theo lối mĩa mai.

Về lý thuyết cũng cần phân giới người nghe chuyện với độc giả ẩn tàng, vốn bộc lộ rõ nhất trong những tác phẩm có nhân tố giáo huấn, ví dụ trong các kiểu tiểu thuyết hiện thực Khai sáng, hoặc trong các tiểu thuyết chính trị. Mấu mực cổ điển của việc sử dụng các kiểu người nghe chuyện khác nhau là tiểu thuyết *Làm gì?* của Tchernyshevski, với số lượng địa chỉ thoát nhìn là “dư thừa”: “độc giả tinh ý”, “nữ độc giả”, “độc giả thương”, “công chúng nhân từ”, chỉ là “công chúng”, “độc giả bất kỳ”. Số lượng “độc giả” thực hiện vai trò những người nghe chuyện khác nhau như vậy, cho thấy rõ ranh giới giữa những người cùng trò chuyện của nhân vật kể chuyện và độc giả ẩn tàng vốn phải xác định quan điểm của mình đối với các quan điểm của tất cả những người nghe chuyện và tổng hợp thể giới nội tại của tiểu thuyết (cơ sở tư tưởng và sự kiện-hình tượng của nó) thành một chỉnh thể mang tính quan niệm duy nhất.

Người nghe chuyện không phải bao giờ cũng dễ tách ra như trong tiểu thuyết của Tchernyshevski. Rất thường khi sự hiện diện của nó không được cảm thấy rõ, nó thường chuyển sang hình thức ẩn tàng. S. Chatman cho rằng một trích đoạn bất kỳ, không phải là một đoạn đối thoại hoặc chỉ đơn giản kể lại các sự kiện, mà là một cái gì đó mang tính giải thích – trích đoạn đó thường gián tiếp gọi tới người nhận và dựng lại bậc *người nghe chuyện*, bởi vì bất cứ một nét lướt nào có chứa sự giải thích, đều đòi hỏi phải có cả người giải thích lẫn người được giải thích.

Vấn đề phức tạp hơn cả là vấn đề phân biệt *người nghe chuyện* trong trường hợp “trần thuật phi nhân vật”, khi bản thân người kể chuyện có “độ zéro về tính cá thể” (ví dụ với loại “trần thuật toàn năng” từ ngôi thứ ba của tiểu thuyết kinh điển thế kỷ XIX, hoặc trong “giọng trần thuật nặc danh” của một số cuốn tiểu thuyết thế kỷ XX, nhất là của H. James và E. Hemingway vốn không dùng đến kỹ thuật “tác giả toàn năng”). Xét từ quan điểm ngữ học, trần thuật loại này là hành vi “phi nhân cách hoá”, tức là một sự thay hình đổi dạng mà nhờ nó, những chủ thể ngôn từ thực thụ (tác giả, độc giả) ủy thác trách nhiệm về các hành vi ngôn từ (trách nhiệm về những sản phẩm của chúng và về mức độ phù hợp trong sự tiếp nhận chúng) cho những cái thay thế mình trong văn bản – tức là *người trần thuật* và *người nghe chuyện*.

Sự phát triển lý thuyết trần thuật học sẽ dẫn đến việc chi tiết hóa hơn nữa sự giao tiếp nội văn bản và phân chia ở đó ra hai phối cảnh: diegesis (bình diện diễn ngôn của trần thuật) và mimesis (bình diện thị giác của trần thuật; “thông tin hiển thị”). Như vậy là, bên cạnh người nói và người nghe, phải đưa ra cặp giao tiếp tiêu cự (focalisateur) – “khán giả ẩn tàng”, chịu trách nhiệm tổ chức và tiếp nhận phối cảnh thị giác của các tác phẩm nghệ thuật.

I. I. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Độc giả ẩn tàng

[Nga: Имплицитный Читатель; Pháp: Lecteur Implicite; Anh: Implied Reader; Đức: Impliziter Leser] – một bậc trần thuật, cặp đôi với *tác giả ẩn tàng*, theo quan niệm của *trần thuật học*, bậc này có trách nhiệm xác lập “tình thế giao tiếp trừu tượng” mà nhờ kết quả hành động của giao tiếp này, văn bản văn học (với tư cách “thông báo” đã được tác giả mã hóa) được giải mã, giải nghĩa, tức là được đọc bởi độc giả và biến thành tác phẩm nghệ thuật. Với tư cách một khái niệm được biến thành thuật ngữ, độc giả ẩn tàng được tu chỉnh kỹ nhất bởi nhà mỹ học tiếp nhận Đức W. Iser [201, 203]. Độc giả ẩn tàng có khi cũng được gọi là “độc giả trừu tượng” [W. Schmid, 327; H. Link, 253].

Theo xác định của J. Lintvelt, “độc giả trừu tượng, hoạt động chức năng, một mặt, như kiểu người nhận thông tin do toàn bộ tác phẩm văn học diễn đạt và đưa ra, mặt khác, như kiểu người tiếp nhận lý tưởng, có năng lực cụ thể hóa hàm nghĩa chung của nó trong quá trình đọc tích cực” [254, tr. 18]. Độc giả ẩn tàng, lý tưởng ra, cần phải hiểu được tất cả các nghĩa rộng của tác giả, các “chiến lược” khác nhau của văn bản của tác giả, chẳng hạn, bút pháp mỉa mai.

Độc giả ẩn tàng bộc lộ rõ rệt hơn cả trong sự đối chiếu với “độc giả không vững vàng”, ví dụ vai trò xuất hiện xen kẽ các độc giả hiển thị ở tiểu thuyết *Làm gì?* của Tchernyshevski (“độc giả tinh ý”, “độc giả bình thường”, “công chúng đầy thiện ý”, v.v.). Nhiệm vụ của độc giả ẩn tàng ở đây là phải xác định lập trường của mình đối với cách nhìn của tất cả các “độc giả” ấy và tổng hợp thế giới nội tại của tiểu thuyết thành một chỉnh thể quan niệm duy nhất; thế giới nội tại của tiểu thuyết vốn được hai lần trung giới hoá đối với anh ta: đầu tiên là được người kể chuyện chuyển giao vật liệu, sau đó là được các “độc giả” tiếp nhận.

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Độc giả hiển thị

[Nga: ЭКСПЛИЦИТНЫЙ Читатель; Pháp: Lecteur explicite; Anh: Explicit reader] – người tiếp nhận, hiện diện dưới dạng nhân vật, ví dụ quốc vương trong *Ngàn lẻ một đêm* nghe chuyện kể của Scheherazade, hoặc độc giả hiển thị được ghi lại trên văn bản dưới dạng lời hô gọi trực tiếp của *tác giả hiển thị* với độc giả của mình, một thủ pháp thường gặp trong văn học Khai sáng thế kỷ XVIII (ví dụ ở tiểu thuyết *Tom Jones* của Fielding thường xuyên có những lời hô gọi độc giả). Trường hợp đặc thù nhà văn cổ ý dùng thủ pháp độc giả hiển thị là tiểu thuyết *Làm gì?* của Tchernyshevski: trong văn bản tác phẩm có cuộc tranh cãi của “tác giả” và “độc giả tinh ý” vốn mang tâm thế của người yêu thích “văn chương truyền thống” và tuyên bố rằng mình “hiểu biết” các quy phạm trần thuật khuôn sáo. Ở đây độc giả hiển thị hiện diện trong chức năng “độc giả thiếu sự cứ”, là đối tượng mỉa mai của một *chiến lược văn bản* trần thuật nhằm phá vỡ hệ thống tiếp nhận truyền thống đã thành quán tính, để chuyển hướng chú ý của độc giả ẩn tàng sang những vấn đề mà tác giả cho là quan trọng hơn những vấn đề có tính cách thuần văn học.

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Tiêu cự hóa

[Nga: Фокализация; Pháp: Focalisation] – một dị bản của quan niệm điểm nhìn Anh - Mỹ, được tu chỉnh theo kiểu cấu trúc luận, loại trừ “thể hiện tâm lý” (psychologisme) là cái không chấp nhận được đối với chủ nghĩa cấu trúc và trần thuật học. Cơ sở của *tiêu cự hóa* là sự tiếp cận vấn đề “phối cảnh thị giác” trong các tác phẩm nghệ thuật ngôn từ do J. Pouillon đề ra. Ông chia ra hai dạng “cái nhìn” trần thuật: “từ bên trong” và “từ bên ngoài”; cái thứ nhất là “thực tại tâm lý”, cái thứ hai là “sự bộc lộ khách quan của nó” [293, tr. 72]. Xuất phát từ đối lập này, Pouillon đề xuất quan niệm về ba kiểu “nhìn” trong tác phẩm: nhìn “từ trong”, nhìn “từ đằng

sau”, nhìn “từ ngoài”. Kiểu thứ nhất, là nguồn hiểu biết chính cho độc giả, định tính loại trần thuật ở đó người trần thuật “nhìn” được bao nhiêu thì các nhân vật còn lại cũng nhìn được bấy nhiêu. Ở cái nhìn “từ phía sau”, “nguồn đó nằm không ở tiểu thuyết mà ở nhà tiểu thuyết, bởi vì anh ta yểm trợ tác phẩm của mình, nhưng không trùng hợp với dù chỉ một vài nhân vật. Anh ta yểm trợ tác phẩm, đứng “đằng sau” nó; anh ta ở không phải bên trong cái thế giới anh ta đang miêu tả, mà ở “đằng sau” nó, hiện diện trong vai trò đấng tạo hóa hoặc người quan sát có đặc quyền, biết được cả mặt trái của sự việc” [293, tr. 85 - 86]. Cái nhìn “từ ngoài”, theo Pouillon, dính đến “bình diện hữu hình” của các nhân vật, đến môi trường cư trú của chúng.

Tz. Todorov chỉnh biên các luận điểm của Pouillon, xuất phát từ tương quan về dung lượng biết của người kể chuyện và nhân vật: cái nhìn “từ đằng sau”: người trần thuật biết nhiều hơn nhân vật; cái nhìn “từ bên trong”: người trần thuật biết ngang như mức actor (vai) biết; cái nhìn “từ bên ngoài”: người trần thuật biết ít hơn vai [348, tr. 141 - 142]. Cuối cùng, G. Genette đề xuất cách giải thích của mình và thuật ngữ của mình, thuật ngữ mà ở thời gian đó trở thành phổ cập nhất trong giới các nhà phê bình viết tiếng Pháp: cái nhìn “từ đằng sau”: tiêu cự hoá (focalisation) độ zéro (hoặc không có focalisation); cái nhìn “từ bên trong”: tiêu cự hoá (focalisation) nội tại; cái nhìn “từ bên ngoài”: tiêu cự hoá (focalisation) ngoại tại. Kiểu thứ nhất được Genette xếp vào loại “kể cổ điển” với người trần thuật toàn năng biết tất cả; kiểu tiêu cự hoá nội tại được ông hiểu là điểm nhìn của nhân vật tiêu cự (personnage focal), của một chủ thể tiếp nhận (sujet-percepteur) nằm ở “bên trong câu chuyện”. Kiểu cuối cùng trở sự tiếp nhận của cái [người hoặc vật] mà cái nhìn của người trần thuật hướng tới. Do vậy, phối cảnh trần thuật có thể luôn luôn biến đổi, tùy thuộc vào cái [người hoặc vật] mà điểm nhìn của nó trở thành đối tượng miêu tả. Phân tích *80 ngày vòng quanh thế giới* của J. Verne, Genette nhận xét: “Tiêu cự hoá ngoại tại đối với một nhân vật này đôi khi cũng có thể xác lập được như tiêu cự hoá

nội tại đối với một nhân vật khác; tiêu cự hoá ngoại tại nhằm vào Filéas Fogg, là tiêu cự hoá nội tại đối với Passpart, còn bàng hoàng vì người chủ mới của mình" [144, tr. 208].

Tính biến đổi và đa dạng của phối cảnh tiêu cự đặc biệt rõ trong trần thuật hétérodiégetique kiểu của vai. Nếu chỉ có một vai tiếp nhận, ví dụ như ở *Những vị đại sứ* của James, thì phối cảnh sẽ là cố định; nếu có một vài nhân vật (*Bà Bovary*) thì phối cảnh sẽ là biến đổi ("điểm nhìn lướt qua", theo J. T. Shipley [326, tr. 375], "tiêu cự hoá đa bội", hoặc "tiêu cự hoá biến thiên", theo Genette [144, tr. 207], "kiểu toàn năng cục bộ đa bội", theo N. Friedman). Kiểu phối cảnh nói sau cùng có thể sẽ là phối cảnh thu qua ống kính đơn (monoscopique) nếu những vai khác nhau (các chủ thể tiếp nhận A, B, C, D), mỗi vai tuần tự cảm nhận những sự kiện khác nhau (các khách thể được cảm nhận: a, b, c, d), trong khi đó phối cảnh biến thiên sẽ là phối cảnh polyscopique nếu những vai khác nhau (các chủ thể tiếp nhận A, B, C, D), mỗi vai đồng thời đều cùng lúc cảm nhận một sự kiện (khách thể được cảm nhận: a)" [Lintvelt, 254, tr. 68].

Ở trần thuật *homodiegetique* phối cảnh trần thuật có thể là sẽ cố định hay biến thiên tùy thuộc ở chỗ sự kể được dẫn bởi một hay vài ba người trần thuật; và tương ứng, sẽ là phối cảnh monoscopique nếu mỗi sự kiện được kể một lần duy nhất bởi một người trần thuật duy nhất, hoặc sẽ là phối cảnh polyscopique nếu cùng một sự kiện lại được trình bày từ những điểm nhìn của vài ba người trần thuật (R. Challes, *Những người Pháp nổi tiếng*; R. Brawning, *Chiếc nhẫn và quyển sách*, Faulkner, *Lúc lâm chung*; L.-P. Bon, *Đi qua*, tiểu thuyết bằng thư) [254, tr. 81]. Ở trường hợp phối cảnh biến thiên polyscopique, Todorov thích nói đến "cái nhìn stereo-scopique" [348, tr. 142 - 143], còn Genette lại thích nói đến "sự kể lặp lại trong nhiều focalisation" [144, tr. 207].

Việc Genette đưa ra khái niệm focalisation (tiêu cự hoá) đã giúp phổ cập trong giới trần thuật học Pháp những ý kiến về sự tồn tại của một *bậc trần thuật* đặc biệt, có trách nhiệm tổ chức trong tác phẩm nghệ thuật ngôn từ một phối cảnh thị giác với tư cách một *cấp độ*

trần thuật đặc biệt vừa đối lập với các cấp độ khác, vừa quan hệ theo thứ bậc với các cấp độ ấy trong khuôn khổ cấu trúc chung của giao tiếp nghệ thuật. Những ý tưởng tương tự cũng được phát biểu bởi nhà nghiên cứu người Mỹ S. Chatman: “Điểm nhìn không ngang nghĩa cho các phương thức biểu thị; nó chỉ có nghĩa cho cái phối cảnh mà bằng thuật ngữ của nó, sự biểu thị được thực hiện. Phối cảnh và sự biểu thị không bắt buộc phải trùng nhau tại một ngôi” [77, tr. 153]. Tuy nhiên, Chatman đã không thể biện luận về lý thuyết cho vị trí của bậc “điểm nhìn” trong chuỗi giao tiếp. Và đó là điều nhà trần thuật học Pháp M. Bal [44] đã làm được; bà phân chia một cấp độ giao tiếp nằm giữa văn bản (*texte*) và câu chuyện (*histoire*), ở đây nằm đồng thời cả cái được biểu đạt văn bản lẫn cái biểu đạt câu chuyện. Quá trình lời hóa (*verbalisation*), tức là thể hiện thành ngôn từ, ở đây trùng hợp với sự thể hiện thành cảnh tượng và hình ảnh. Thời đoạn “ché biến giả thiết” này [44, tr. 8] của câu chuyện đã được cấu tạo và chỉnh đốn, theo ý Bal, không cần phải đem đồng nhất với thời đoạn tổ chức văn bản trần thuật. Chính cấp độ này là phạm vi hoạt động của tiêu cự hóa (*focalisation*) mà Bal đồng nhất với sự kể. Bà thừa nhận: “thật khó nắm bắt thực chất của giao tiếp này: sự kể là sự tạo nghĩa ngôn ngữ học, nhưng bản thân nó lại gán nghĩa bằng những phương tiện phi ngôn ngữ học” [44, tr. 8]. Bal xuất phát từ niềm tin chắc rằng độc giả không tiếp nhận sự miêu tả một cách trực tiếp, bởi vì anh ta ban đầu phải “giải mã ký hiệu trở sự tiếp nhận” và vì vậy không thể “nhìn thấy”, theo nghĩa đen của chữ ấy, ví dụ, Emma Bovary chết như thế nào. Anh ta chỉ tiếp nhận văn bản của người kể, ngôn từ của người kể.

Đồng thời với việc phân xuất cấp độ “phối cảnh thị giác” trong trần thuật, Bal nêu các bậc người nhận và người gửi, thông qua sự trung giới của chúng mà có sự giao tiếp thông tin thị giác: tiêu cự (*focalisateur*) và khán giả ẩn tàng.

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Các kiểu trần thuật của vai, của tác giả, trung tính

[Nga: Акториальный, Аукториальный, Нейтральный; Нарративные типы; Pháp: Types Narratifs Actoriel, Auctoriel, Neutre) – các thuật ngữ của *trần thuật học*. Sự phân giới hai kiểu trên được luận chứng về lý thuyết lần đầu tiên bởi nhà nghiên cứu văn học người áo F.K. Stanzel [340] dưới dạng “tình thế trần thuật của tác giả” và “tình thế trần thuật của nhân vật” (từ tiếng Đức handelnde Person – vai hành động, nhân vật), về sau các nhà trần thuật học Pháp thay bằng “trần thuật của vai”, hoặc “kiểu trần thuật của vai” (xem các mục từ *vai (actor)*; *loại hình học trần thuật*).

Stanzel, dưới ảnh hưởng của R. Ingarden [194], đề nghị dùng “trung tâm định hướng độc giả” làm nguyên tắc phân loại, hoặc như nó được bà K. Hamburger gọi khác đi, là “vị trí nảy sinh hệ thống Tôi-ở đây-bây giờ” (Origo des Jetzt-hier-Ich- Systems) [168, tr. 62]. Sự phân giới được luận chứng về lý thuyết chu đáo hơn cho các kiểu trên này được thực hiện bởi nhà nghiên cứu Hà Lan J. Lintvelt [254]. Nếu trung tâm định hướng cho độc giả trong “thế giới hư cấu” của tác phẩm nghệ thuật là những phán đoán, đánh giá và nhận xét của người trần thuật, thì đó sẽ là kiểu trần thuật của tác giả (auctoriel); nếu độc giả tiếp nhận thế giới ấy thông qua ý thức của một trong số các nhân vật (nhìn “thế giới hư cấu” bằng cặp mắt anh ta), thì đó sẽ là kiểu trần thuật của vai (actoriel). Đối lập với các kiểu ấy là “kiểu trung tính – không có trung tâm định hướng được cá thể hóa, thực hiện chức năng giải thích – tự trung là sự ghi lại một cách phi cá nhân thế giới ngoại tại được nghe thấy và nhìn thấy” [254, tr. 68]. Stanzel cho rằng ở trần thuật trung tính, “trung tâm định hướng nằm ở sự miêu tả kiểu kịch, ở đây và bây giờ (hic et nunc) của thời điểm hành động. Cũng có thể nói rằng nó nằm ở *hic et nunc* của người chứng kiến tưởng tượng của cảnh diễn, mà độc giả dường như tiếp nhận chỗ đứng của anh ta” [340, tr. 29].

Các kiểu trần thuật của tác giả, của vai chỉ là sự biểu thị những lập trường lý giải khác nhau mà trong sự phát triển cụ thể của hành động tiểu thuyết, chúng có thể thay thế lẫn nhau, chuyển hóa lẫn

nhau. Lintvelt đã nhận thấy một phối cảnh như vậy ở các cuốn tiểu thuyết *Người xa lạ* của Camus và *Đời Marianne* của Marivaux. Ví dụ ở *Người xa lạ* đúng vào lúc Meursauill không còn chỉ là kẻ ghi nhận những cảm giác xúc giác và thị giác của mình, y bắt đầu ý thức ra tính phi lý của thế giới và cuối cùng tiếp nhận nó – tức là theo các ý niệm trần thuật học – đã nảy sinh khoảng cách giữa Meursauill-người trần thuật, và Meursauill-vai – đã diễn ra sự dịch chuyển từ phối cảnh (hay sự ghi – registre) trần thuật của vai sang phối cảnh trần thuật của tác giả. Sự ghi (registre) này có thể biến thiên theo tiến trình trần thuật. Chẳng hạn, khi kể những ấn tượng tuổi trẻ của mình, Marianne (trong *Đời Marianne*) đôi khi trong cùng một câu đưa ra những ý kiến đánh giá, xuất phát từ kinh nghiệm sống mà cô ta có được với thời gian, có khi ý kiến ấy ngược nghĩa với lời kể, tạo ra không khí lấp lửng về nghĩa, hoặc hai nghĩa về tinh thần.

Cần nhấn mạnh rằng có một số chức năng trần thuật trên thực tế không hiện diện một cách thuần dạng, nó bị “phức hóa” bởi sự trùng hợp ở bất cứ đơn vị trần thuật nào, và bởi hành động đồng thời của một số chức năng. Ví dụ nhân vật trùng hợp trong mình chức năng vai (actor) và người kể chuyện; người trần thuật có thể trở thành vai (actor) nếu hiện diện trong vai trò nhân vật, hoặc được dịch chuyển sang trực trần thuật của vai (actoriel), nếu sẽ biểu thị một điểm nhìn hạn chế, không trùng với phối cảnh giá trị chung của toàn tác phẩm, và trung tâm định hướng độc giả sẽ được giao cho một bậc trần thuật khác. Ngược lại, nếu nhân vật bắt đầu phát ngôn những quan điểm gần với tác giả thực, thì do vậy, y đang sáp lại gần lập trường tác giả trừu tượng và chuyển sang trực trần thuật của tác giả (auctoriel).

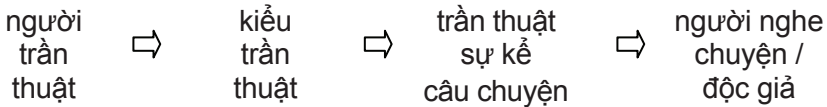
Lintvelt, do theo dõi chi tiết sự khác nhau giữa các kiểu trần thuật của tác giả và của vai, đã nhận xét rằng, ở bình diện ngôn ngữ, “bộ công cụ hình thức” của kiểu trần thuật của tác giả là gồm một loạt những “*diễn ngôn* kiểu tác giả”: diễn ngôn giao tiếp, diễn ngôn siêu trần thuật, diễn ngôn giải thích, diễn ngôn đánh giá, diễn ngôn khái quát trừu tượng, diễn ngôn cảm xúc, diễn ngôn tình thái.

Chức năng giao tiếp nhằm vào việc thiết lập sự xúc tiếp của người trần thuật với *người nghe chuyện* của nó (nói trực tiếp với độc giả, dùng thức mệnh lệnh, v.v.). Diễn ngôn siêu trần thuật đảm bảo chức năng chú giải của người trần thuật về diễn ngôn của mình (cái gọi là “diễn ngôn về diễn ngôn”, ví dụ lời khẳng định của người trần thuật trong văn bản *Lão Goriot* của Balzac rằng tấn kịch y miêu tả “không phải tiểu thuyết, không phải hư cấu”). Diễn ngôn miêu tả và diễn ngôn đánh giá (các hình dung từ, so sánh, nhờ đó người trần thuật đánh giá câu chuyện mình kể và những kẻ tham dự) cũng nhằm những mục đích tương tự.

Việc truyền đạt theo kiểu tác giả diễn ngôn của các vai được thực hiện dưới dạng lược thuật và toát yếu, mang màu sắc lời nói của chính người trần thuật, thông qua “biệt ngữ (idiolecte) của người trần thuật”. Ở kiểu trần thuật của vai nảy sinh các phương thức hoàn toàn khác để truyền đạt diễn ngôn của các vai-nhân vật: diễn ngôn ngoại tại (lời nhân vật, tiếng phát âm) được truyền đạt bằng lời trực tiếp (độc thoại và đối thoại); diễn ngôn nội tại được chuyển thành lời gián tiếp hoặc lời bán trực tiếp (Pháp: *style indirect libre*, Đức: *erlebte Rede*, Anh: *free indirect discourse*).

Diễn ngôn nội tại của vai được truyền đạt bằng những câu nói một mình (soliloquy) hoặc độc thoại nội tâm (Pháp: *discours immédiat*; Đức: *stille Monolog*; Anh: *stream of consciousness*). Tiếp theo J. Rousset [318, tr. 22; 319, tr. 55], Lintvelt cũng như số đông các nhà trần thuật học Pháp, dùng thuật ngữ “soliloquy” cho những suy tư nội tâm có ý thức (reflexion), cho rằng khái niệm “độc thoại nội tâm” ghi nhận đặc tính của “dòng những phát ngôn vô thức”. Mặc dù độc thoại nội tâm cũng có thể biểu thị đời sống vô thức của vai, tuy nhiên, theo Lintvelt, ở đây không nói đến kiểu trần thuật “của tác giả”, bởi vì bất cứ kiểu trần thuật nào trước hết cũng được quy định bởi trung tâm định hướng độc giả. Ở độc thoại nội tâm, người trần thuật hoàn toàn biến mất đằng sau dòng lời của vai, như vậy, vai mới có chức năng làm trung tâm định hướng cho độc giả. Trên căn cứ này, nhà nghiên cứu coi độc thoại nội tâm là nét đặc sắc nhất của kiểu trần thuật của vai.

Kết hợp với hai hình thức tự sự “cơ bản” (hétérodiégétique và homodiégétique), ba kiểu trần thuật vừa nêu trên của Lintvelt tạo thành một loại hình học trần thuật năm thành phần – một sơ đồ hệ thống các kiểu trần thuật mang tính tiên nghiệm, mà ở nhà nghiên cứu này, xét về mặt thực tiễn, nó còn mang tính chất của một *bậc trần thuật* nữa. Về mặt này, ông gần gũi với quan niệm của Stanzel [340, tr. 20], R. Scholes và R. Kellog [221, tr. 275]; cũng như đối với các nhà nghiên cứu này, sản phẩm và sự tiếp nhận thế giới tiểu thuyết ở Lintvelt bắt buộc phải đi qua cái phin lọc là kiểu trần thuật, kết quả là sự giao tiếp nghệ thuật ở bên trong thế giới tiểu thuyết có dạng sau đây:



I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

Trần thuật hétérodiégétique và trần thuật homodiégétique

[Nga: Гетеродиегетическое и Гомодиегетическое Повествование; Pháp: Narration hétérodiégétique et homodiégétique] (từ tiếng Hy Lạp: *hetero* – dị loại; *diegesis* – kể chuyện, và từ tiếng Latin *homo* – người) – hai thuật ngữ của trường phái *trần thuật học* Pháp, thường được dùng bởi G. Genette, Tz. Todorov, J. Lintvelt. Theo Lintvelt, người xử lý kỹ nhất các khái niệm này, đây là hai hình thức trần thuật cơ bản. Ở trần thuật hétéro, người kể chuyện không có mặt trong câu chuyện (*diégésise*) trong tư cách vai (*acteur*), tức là người kể chuyện không hiện diện trong chức năng vai hành động. Ngược lại, ở trần thuật homo, cùng một nhân vật thực hiện chức năng kép: “Với tư cách người trần thuật (cái tôi kể chuyện) (*je-narrant*), nó chịu trách nhiệm tổ chức việc kể, đồng thời với tư cách là một vai (cái tôi được kể) (*je-narré*) nó đóng một vai trò trong câu chuyện (nhân vật-người trần thuật = nhân vật-vai)” [254, tr. 38].

Tuy nhiên vấn đề không phải ở vị trí người kể chuyện, mà là ở trung tâm định hướng độc giả, vốn được đạt tới bằng cách sử dụng điểm nhìn trần thuật. Bản thân việc đưa ra hệ thống các hình thức trần thuật hétérodiégétique và homodiégétique là nhằm mục đích lược quy những loại hình trần thuật khác nhau về một mẫu số chung: “loại hình học văn hóa” của B. Uspenski [26], loại hình học tổ hợp kiểu Đức của E. Leibfried, W. Fuger và F. K. Stanzel [246, 141, 341]. Lintvelt muốn giải quyết bài toán này bằng cách quy vấn đề “điểm nhìn” vào loại hình học *diễn ngôn*. Nhà nghiên cứu đem thống hợp hai hình thức trần thuật cơ bản này do ông phân xuất với ba kiểu trần thuật (*của vai / actoriel /; của tác giả / auctorial /; trung tính / neutre /*), tất cả tạo thành sơ đồ các kiểu (types) trần thuật (xem: *loại hình học trần thuật*).

Trần thuật hétérodiégétique sử dụng hình thức ngữ pháp ngôi thứ ba, nhưng điều này, theo Lintvelt, không loại trừ khả năng áp dụng vào đây những hình thức ngữ pháp khác. Ví dụ: các tiểu thuyết *Thay đổi* của M. Butor, và *V.*, hay *Hồi ức tuổi thơ* của G. Perec: “Nếu giả thiết rằng một ai khác kể câu chuyện của Léon Delmon bằng thể loại độc thoại nội tâm, thì sẽ phải xem *Thay đổi* của Butor là lối kể hétérodiégétique ở ngôi thứ hai” [254, tr. 56].

Ở một cuốn tiểu thuyết khác, người trần thuật nhân danh Perez, nhớ về tuổi thơ của mình, đã miêu tả như thể anh ta rơi từ xe trượt băng từ trên núi xuống và đặt câu hỏi: “Tôi không biết việc đó có thực xảy ra với tôi không, hay là, như là nhớ đến những trường hợp khác, tôi đã bịa ra hoặc vay mượn việc đó” [286, tr. 182]. Nếu ở đây có sự vay mượn (cuốn tiểu thuyết không có được câu trả lời đơn nghĩa cho điều này), thì ở đây có thể nói đến “một đoạn hétérodiégétique ở ngôi thứ nhất” [254, tr. 56].

Tương tự, trần thuật homodiégétique cũng không buộc phải giới hạn chỉ ở việc sử dụng một ngôi, ở trường hợp này là ngôi thứ nhất. Lintvelt tìm thấy lối kể homodiégétique ở ngôi thứ ba trong *Những ghi chép về cuộc chiến ở Galici của Caesar* của Thucydides và Xénophone. Lời kể của Caesar ở ngôi thứ ba “làm tăng ấn tượng

về tính khách quan lịch sử, ngoài ra, cho phép ông ta giấu đi sự kiêu hãnh, như thể ông ta khoác lác về những chiến công vĩ đại của mình trong khi vẫn giữ được sự khiêm nhường” [254, tr. 94]. Một ví dụ khác về trần thuật homodiégétique ở ngôi thứ ba là *Dịch hạch* của Camus, ở đây lời kể cho thấy cái bề ngoài của biên niên hétérodiegétique cho đến tận thời điểm bác sĩ Rié rút cuộc thừa nhận rằng ông là tác giả.

Tổng quát những khác biệt giữa các kiểu hétérodiegétique và homodiégétique của trần thuật của tác giả (auctorial), Lintvelt nêu ra ba đối lập.

1/ Ở trần thuật hétérodiegétique kiểu tác giả (auctorial), người trần thuật tách biệt với các vai, và đời sống nội tại của vai được độc giả tiếp nhận thông qua người kể chuyện và được diễn đạt bởi người kể chuyện, điều này, đến lượt mình, giả định sự không trùng hợp lập trường của nó (người trần thuật) và lập trường của vai (tạo ra độ căng giữa chúng). Ngược với điều đó, ở trần thuật homodiégétique kiểu tác giả (auctorial), nhân vật-người trần thuật (cái tôi kể chuyện) và nhân vật-vai (cái tôi được kể) được thống hợp bên trong cùng một nhân vật. Kết quả là đời sống nội tại của nhân vật chẳng những được tiếp nhận mà còn được diễn đạt bởi bản thân nhân vật, điều này không loại trừ sự tồn tại một độ căng có thể có, sự cảm nhận mâu thuẫn bên trong ý thức của nó giữa các chức năng của nhân vật kể chuyện và chức năng của vai.

2/ Kiểu trần thuật thứ nhất giả định khả năng về sự toàn năng nội tại và ngoại tại của người kể chuyện, kẻ sẽ thực hiện sự phân tích tâm lý một cách khách quan, không sai sót đối với các vai. Như vậy, khác biệt chủ yếu giữa trần thuật hétérodiegétique và homodiégétique là ở chỗ ở trường hợp trước, vai và người trần thuật tách riêng, trong khi đó ở trường hợp sau có sự thống nhất bên trong cùng một nhân vật. Kiểu thứ hai loại trừ sự toàn năng, nhân vật-người kể chuyện chỉ có ý đồ tự phân tích, một thứ ý đồ chủ quan, có sai sót.

3/ Đối lập thứ ba dựa trên việc kiểu thứ nhất có thể, kiểu thứ hai không thể có hiệu ứng toàn năng, “có mặt khắp nơi” (omniprésence), khi mà người kể chuyện vô danh ở ngôi thứ ba có năng lực – không vi phạm quy tắc tự sự xác thực – có mặt khắp nơi, “có mặt” trong mọi sự kiện diễn ra đồng thời, hoặc ở bất cứ khoảng cách không gian thời gian nào, điều này, cố nhiên là không thể làm được đối với nhân vật-người kể chuyện bị giới hạn trong sự dịch chuyển không gian-thời gian của mình.

I. P. ILIN

(Lại Nguyên Ân dịch)

THƯ MỤC PHẦN MỘT

1. Автономова Н. С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. - М., 1977. - 271с.
2. Аникин Г. В. Фантазия и воображение // Аникин Г. В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. М., 1986. - С. 59-89.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975 - 502с.
4. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4е изд. - М., 1979. - 320с.
5. Бахтин М. М. Эстетики словесного творчества. - М., 1979. - 424с.
6. Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия. - М., 1972. - С. 108-135.
7. Вей ман Р. "Новая критика" и развитие буржуазного литературоведения. - М., 1965. - 428с.
8. Гараджа А. В. Критика метафизики в неоструктурализме (по работам Ж. Дерриды 80-х годов), - М., 1989. - 50с.
9. Гульеми А. Группа 63 // Называть вещи своими именами. - М., 1986. - С. 185-194.
10. Джеймс Г. Искусство прозы: Из предисловий к собранию сочинений // Писатели США о литературе. - М., 1982 - Т.1. - С. 127-144.
11. Дранов А. В. Современное литературоведение и критика ФРГ: Итоги и перспективы // Литература капиталистических стран в оценке современной зарубежной критики. М., 1988. - С. 120-161.
12. Ильин И. П. Между структурой и читателем: Теорет. аспекты коммуникативного изучения лит. // Теории, школы, концепции: (Крит. Анализ); Худож. рецепция и герменевтика. - М., 1985. - С. 134-168.
13. Ильин И. П. Теория знака Ж. Дерриды и её воздействие на современную критику США и Западной Европы // Семиотика. Коммуникация. Стилль. - М., 1983. - С. 108-125.

14. Ингарден Р. Исследования по эстетике. - М., 1962. – 570с.
15. Кольридж С.Т. *Biographia literaria* // Кольридж С.Т. Избранные труды. - М., 1987. - С. 38-185.
16. Косиков Г. К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1989. - С. 3-45.
17. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. - М., 1920. - Ч.1. – 171с.
18. Леви-Стросс К. Печальные тропики. – М., 1984. – 220с.
19. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. - М., 1970. – 384с.
20. Новое в зарубежной лингвистике. - М., 1986. - Вып. 17: Теория речевых актов. – 424с.
21. Пропп В. Я. Морфология сказки. - М., 1969. – 168с.
22. Рэнсом Л.К. “Новая критика” // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. - М., 1987. - С. 177-193.
23. Семиотика: Объяснительный словарь теории языка / Греймас А. Ж., Кутье Ж. // Семиотика. – М., 1983. - С. 483-550.
24. Соссюр Ф. де Труды по языкознанию. - М., 1977. – 695с. Cũng xem: Ferdinand de Saussure - *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương* / Tổ Ngôn ngữ Khoa ngữ văn Đại học Tổng hợp Hà Nội, dịch từ tiếng Pháp / Nxb. KHXH, Hà Nội, 1973, 399tr.
25. Урнов Д. М. Слово – произведение – время // Теория литературных стилей. - М., 1978. - С. 303-304.
26. Успенский Б. Н. Поэтика композиции. - М., 1970 – 255с.
27. Уэллек Р., Уоррен О. Оценка // Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. - М., 1978. - С. 255-269.
28. Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. - М., 1987. - С. 194-213.
29. Цурганова Е. А. История возникновения и основные идеи неокритической школы в США // Теория, школы, концепции: Худож. текст и контекст реальности. - М., 1977. - С. 1-335.
30. Цурганова Е. А. “Новая критика” романа: Основные категории и их создатели // Литература США. - М., 1973. - С. 229-234.
31. Шкловский В. Б. О теории прозы. - М.; Л., 1925. – 189с.
32. Эйхенбаум Б. М. О прозе. – Л., 1969. - 503с.
33. Эко У. Заметки на полях “Имени розы” // Иностран. лит. - М., 1988. - № 10. - с. 88-104.

34. Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. - М., 1987. - С. 169-276
35. Якобсон Р. Избранные работы. - М., 1985. – 455с.
36. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: “за” и “против”. - М., 1975. - С. 193-230.
37. Якобсон Р. Работы по поэтике. - М., 1987. – 461с.
38. Adam J.-M., Goldenstein J.P. *Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes*. - P, 1976. - 351p.
39. Adorno Th. W. *Ästhetische Theorie* / Hrsg. von Adorno G., Tiedemann R. - Frankfurt a. M., 1970. - 544S.
40. Adorno Th. W. *Vorlesungen zur Ästhetik*. - Wien, 1970. - 52S.
41. Anderegg G. *Fiktion und Kommunikation: Ein Beitr. zur Theorie der Prosa*. - Göttingen, 1973. - 185S.
42. *Ästhetische Erfahrung und literarisches Lernen* / Hrsg. von Dehn W. - Frankfurt a. M., 1974. - 300S.
43. Attridge D. *Peculiar language: Lit. as difference from the Renaissance to James Joyce*. - Ithaca (N.Y.), 1988. - XV, 262p.
44. Bal M. *Narratologie: Les instances du récit*. - P, 1977. - 199p.
45. Barthelme D. *Unspeakable practices, unnatural acts*. - N.Y., 1968. - 170p.
46. Barthes R. *Le degré zero de l'écriture*. - P, 1953. - 127p.
47. Barthes R. *Introduction à l'analyse structurale des récits // Communications*. - P, 1966. - N 8 - P. 1-27.
48. Barthes R. *Le plaisir du texte*. - P, 1973. - 105p.
49. Barthes R. *Roland Barthes par Roland Barthes*. - P, 1975. - 192p.
50. Barthes R. *S/Z*. - P. 1970. - 280p.
51. Barthes R. *Texte // Encyclopedia universalis*. - P. 1973. - Vol. 15. - p. 78.
52. Baudrillard J. *L'autre par lui-même* - P, 1987. - 90p.
53. Baudrillard J. *De la séduction*. - P, 1979. - 270p.
54. Baudrillard J. *L'échange symbolique et la mort* - P, 1976. - 347p.
55. Beaugrande R.-A de, Dressler W. *Introduction to text linguistics*. - L.; N. Y., 1981. - XVI, 270p.
56. Belsey C. *Critical practice*. - L.; N. Y., 1980. - VIII. 168p.
57. Betti E. *Die Hermeneutik als allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften*. - 2. durchges. Aufl. - Tübingen, 1972. - 64S.
58. Bloom H. *A map of misreading* - N. Y., 1975. - 206p.

59. Bloom H. *The anxiety of influence: A theory of poetry*. - N. Y., 1973. - 157p.
60. Booth W. C. *The rhetoric of fiction*. - Chicago; L., 1961. - XIII, 455p.
61. Bové P. *Destructive poetics: Heidegger a. mod. Amer. poetry*. - N. Y., 1980. - XX, 304p.
62. Bradley A. C. *Poetry for poetry's sake // Bradley A. C. Oxford lectures on poetry*. - L. 1909. - P. 4-32.
63. Bremond Cl. *Logique du récit*. - P., 1973. - 349p.
64. Brenkman J. *Culture and domination* - Ithaca, 1985. - XI, 239p.
65. Brenkman J. *Narcissus in the text // Georg. rev.* - N. Y., 1976 - Vol. 30, No 30 - P. 293-327.
66. Breuer D. *Einführung in die pragmatische Texttheorie*. - München, 1974. - 248S.
67. Brooke-Rose Ch. *The dissolution of character in the novel // Reconstructing individualism: Autonomy, individuality a. the self in western thought*. - Stanford, 1986. - P. 184-196.
68. Bronzwaer W. J. M. *Implied author, extradiegetic narrator and public reader: Gérard Genette's narratological model a. the reading version of "Great expectations" // Neophilologus*. - Groningen, 1978. - Vol. 67. No 1, - P. 1-18.
69. Brooks C. *Irony as a principle of structure // Keesey D. Contexts for criticism*. - Palo Alto, 1987. - p. 82-90.
70. Brooks C. *Modern poetry an the tradition*. - Chapell Hill. 1939. XI, 258p.
71. Brooks C. *The well wrought urn: Studies in the structure of poetry*. - N. Y., 1947. - XIV, 300p.
72. Brown D. *The modernist self in twentieth century literature: A study in self-fragmentation*. - Basingstoke; L. 1989. - X, 206p.
73. Bühler K. *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. - Frankfurt a. M. 1978. - XXXIV, 434S.
74. Burgum E. B. *The new criticism: An anthology of mod. aesthetic a. literary criticism*. - N. Y., 1930. - IX. 359p.
75. Butler Ch. *After the Wake: An essay on the contemporary avant-garde*. - Oxford, 1980. - XI, 177p.
76. *Butor*. - P., 1969. - 94p. - (Arc; No 39).
77. Chatman S. *Story an discourse: Narrative structure in fiction a. film*. - Ithaca; L., 1978. - 277p.
78. Cixous H. *Le rire de la Méduse // Arc* - P., 1975. - No 61 - P. 3-54.
79. Coquet J. -C. *Sémiotique littéraire*. -P., 1973. - 268p.
80. Courtès J. *Introduction a la sémiotique narrative et discursive: Méthodologie et application*. - P., 1976. - 143p.
81. Culler J. *On deconstruction: Theory a. criticism after structuralism*. - L. etc., 1983. - 307p.
82. Culler J. *Structuralist poetics: Structuralism, linguistics a. the study of lit*. - Ithaca, 1975. - XIX, 301p.

83. Dallenbach L. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abîme*. - P., 1977. - 247p.
84. *Deconstruction and criticism* // By Bloom M. et al. - N. Y., 1979. - IX., 256p.
85. Deleuze G., Guattari F. *Capitalisme et schizophrénie: L'Anti-Oedipe*. - P., 1972. - Vol. 1 - 470p.
86. Deleuze G. *Différence et répétition*. - P., 1963. - 409p.
87. Deleuze G. *Logique du sens*. - P., 1960. - 392p.
88. Deleuze G., Guattari F. *Rhizome*. - P., 1976. - 74p.
89. De Man P. *Allegories of readings: Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke a Proust*. - New Haven, 1979. - XI, 305p.
90. De Man P. *Blindness and insight: Essays in the rhetoric of contemporary criticism*. - N. Y., 1971. - XIII, 189p.
91. De Man P. *The resistance to theory*. - Minneapolis., 1986. - XVIII. 137p.
92. Derrida J. *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*. - P., 1980. - 560p.
93. Derrida J. *La dissémination*. - P., 1972. - 406p.
94. Derrida J. *L'écriture et difference*. - P., 1967. - 439p.
95. Derrida J. *Glas* - P., 1974. - 291p.
96. Derrida J. *De l'esprit: Heidegger et la question*. - P., 1987. - 186p.
97. Derrida J. *Marges de la philosophie* - P., 1972. - XXV, 396p.
98. Derrida J. *Of grammatology*. - Baltimore. 1976. - XXXVII. 396p.
99. Derrida J. *Parages*. - P., 1986. - 289p.
100. Derrida J. *Le parergon* // *Digraphe*. - P., 1974. - No 2. - P. 21-57.
101. Derrida J. *Positions*. - P., 1972. - 136p.
102. Derrida J. *Psyché: Invention de l'autre*. - P., 1987. - 652p.
103. Derrida J. *Speech and phenomena and other essays on Husserl's theory of signs*. - Evanston, 1973. - XIII, 166p.
104. Derrida J. *Structure, sign and play in the discourse of the human sciences* // *The structuralist controversy* / Ed. by Macksey R., Donato E. - Baltimore, 1972. - P. 256-271.
105. D'haen T. *Postmodernism in American fiction and art* // *Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on postmodernism*. 21-23 Sept. 1984, Univ. of Utrecht / Ed. by Fokkema D., Bertens H. - Amsterdam; Philadelphia, 1986. - P. 211-231.
106. D'haen T. *Text to reader: A communicative approach to Fowles, Barth, Cortasar a. Boon*. - Amsterdam; Philadelphia, 1983. - 162p.
107. Dijk T. A. van. *Advice on theoretical poetics* // *Poetics*. - Amsterdam. 1979. Vol. 8, No 6 - P. 569-608.
108. Dijk T. A. van. *Studies in the pragmatics of discourse*. - The Hague etc., 1981. - XII, 331p.

109. Dijk T.A. van. *Textwissenschaft: Eine interdisziplinäre Einf.* - Tübingen, 1980. - IX, 285 S.
110. Doležel L. *Narrative modes in Czech literature.* - Toronto, 1973. - VI, 152p.
111. Doležel L. *The typology of the narrator: point of view in fiction // To honor Roman Jakobson.* - The Hague, 1967. - Vol. 1. - P. 541-552.
112. Dubois Ph. *L'énonciation narrative du récit surréaliste: L'identité du sujet et de l'objet couplés à la conquête du Nom // Littérature.* - P., 1977. - No 25 - P. 19-41.
113. Ducrot O. *Structuralisme, énonciation et sémantique // Poétique.* - P., 1978. - No 33. - P. 107-129.
114. Eagleton T. *The function of criticism.* - L., 1984. - 136p.
115. Eagleton T. *Literary theory: An introduction.* - Oxford, 1983. - 244p.
116. Easthope A. *British post-structuralism since 1968.* - L.; N.Y., 1988. - XIV, 255p.
117. Eliot T. S. *Andrew Marvell // Eliot T. S. Selected essays, 1917-1932.* - L.; N. Y., 1963. - P. 293.
118. Eliot T. S. *Hamlet and his problems // Eliot T. S. The sacred wood: Essays on poetry a. criticism.* - L., 1960. - P. 100.
119. Eliot T. S. *Metaphysical poets // Eliot T. S. Selected essays, 1917-1932.* - L.; N. Y., 1963. - P. 283.
120. Eliot T. S. *A note on two odes of Cowley // Seventeenth century studies presented to sir Herbert Grierson.* - Oxford, 1938. - P. 235-242.
121. Eliot T. S. *Selected prose / Ed. by Kermode P.* - L., 1975. - 320p.
122. Eliot T. S. *Tradition and the individual talent: The function of criticism: Hamlet. Dante // Eliot T. S. Selected essays.* - L., 1951. - P. 13-22; 23-36; 141-146; 237-280.
123. Empson W. *Seven types of ambiguity.* - N. Y., 1947. - XV, 258p.
124. Englert K. *Frivolität und Sprache: Zur Zeichentheorie bei J. Derrida.* - Essen, 1987. - 251S.
125. Felman Sh. *Le scandale du corps parlant: "Don Juan" avec Austin ou La séduction en deux lang.* - P., 1980. - 222p.
126. Felman Sh. *Writing and madness: Lit., philosophy, psychoanalysis.* - Ithaca (N.Y), 1985 - 255p.
127. Fokkema D. W. *Literary history, modernism and postmodernism.* - Amsterdam, 1984. - VIII, 63p.
128. Fokkema D. W. *The semantic and syntactic organisation of postmodernist texts // Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on Postmodernism, 21-23 Sept. 1984, Univ. of Utrecht / Ed. by Fokkema D. W., Bertens H.* - Amsterdam; Philadelphia, 1986. - P. 81-98.
129. Foucault M. *L'archéologie du savoir.* - P., 1969. - 275p.
130. Foucault M. *Histoire de la folie à l'âge classique.* - P., 1972. - 613p
131. Foucault M. *Histoire de la sexualité.* - P., 1976. - Vol. 1-3.

132. Foucault M. *Raymond Rousset*. - P. 1963. - 211p.
133. Fowler R. *Literature as social discourse: The practice of ling. criticism*. - L., 1981. - 215p.
134. Frank J. *Spatial form: An answer to critics // Crit. inquiry*. - Chicago, 1977. - No 4. - P. 231-252.
135. Frank J. *Spatial form: Some further reflections // Crit. inquiry* - Chicago, 1978. - No 5 - P. 275-290.
136. Frank M. *Was ist Neostrukturalismus?* - Frankfurt a. M., 1984. - 615S.
137. Friedemann K. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. - Darmstadt, 1969. - X, 245S.
138. Friedman N. *Form and meaning in fiction*. - Athens, 1975 - XI, 420p.
139. Friedman N. *Point of view in fiction: The development of a critical concept // PMLA*. - N.Y., 1955. - Vol. 70, No 5. - P. 1160-1184.
140. Friedman N. *Point of view in fiction // The theory of the novel*. / Ed. by Stevick Ph. - N.Y., 1967. P. 108-139.
141. Fügler W. *Zur Tiefenstruktur des Narrativen: Prolegomena zu einer generativen "Grammatik" des Erzählens // Poetica*. - Amsterdam, 1972. - No 5. - P. 268-292.
142. Gadamer H. J. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philos. Hermeneutik*. - Tübingen, 1960. - XVII, 486S.
143. Gadamer H. J. *Was ist Literatur?* - München, 1981. - 173S.
144. Genette G. *Figures*. - P., 1966-1972. - Vol. 1-3.
145. Genette G. *Nouveau discours du récit*. - P., 1983. - 178p.
146. Genette G. *Palimpsestes: Le littérature au second degré*. - P., 1982. - 467p.
147. Genette G. *Le statut pragmatique de la fiction narrative // Poétique*. - P., 1989. - No 78. - P. 237-249.
148. *Gesellschaft-Literatur-Lesen: Literaturrezeption in theoretischer Sicht* / Hrsg. von Naumann M. et al. - B.; Weimar, 1973. - 583S.
149. Girard R. *Dostojevski du double à l'unité*. - P., 1963. - 191p.
150. Girard R. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. - P., 1978. - 351p.
151. Girard R. *La violence et le sacré*. - P., 1972. - 453p.
152. Glotz P, Langenbucher W. R. *Der mißachtete Leser: Zur Kritik der dt. Presse*. - Köln; B., 1969 - 204S.
153. Goldmann L. *Le dieux caché*. - P., 1955. - 454p.
154. Goldmann L. *Pour une sociologie du roman*. - P., 1964. - 372p.
155. Goldmann L. *Structures mentales et création culturelle* - P., 1970. - 450p.
156. Gottner H. *Logik der Interpretation: Analyse einer literaturwiss. Methode unter krit. Betrachtung der Hermeneutik* - München, 1973. - 191S.

157. Greimas A.-J. *Du sens.* - P, 1970 - 320p
158. Greimas A.-J. *Maupassant: La sémiotique du texte, exercices pratiques.* - P, 1976. - 277p.
159. Greimas A. J. *Sémantique structurale.* - P, 1966 - 262p.
160. Grimm G. *Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie, mit Analysen u. Bibliographie.* - München, 1977. - 446S.
161. Grivel Ch. *Thèses préparatoires sur les intertextes // Dialogizität, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste / Hrsg. von Lachmann R.* - München, 1982 - S. 237-249.
162. Guillén Cl. *Literature as system: Essays towards the theory of lit. history.* - Princeton, 1972. - IX, 528p.
163. Haard E. A. de. *On narration in "Voina i mir" // Russ. lit.* - Amsterdam, 1979. - Vol. 7. N^o 11. - P. 95-120.
164. Habermas J. *Zur Logik der Sozialwissenschaften.* - Frankfurt a. M., 1982. - 606 S.
165. Habermas J., Luhmann N. *Theorie des Gesellschaft oder Sozialtechnologie: Was leistet die Systemforschung.* - Frankfurt a. M., 1971. - 405 S.
166. Habermas J. *Theorie des kommunikativen Handelns.* - Frankfurt a. M., 1981. - Bd 1-2.
167. Halliburton D. *Poetic thinking: An approach to Heidegger.* - Chicago: L., 1981 - XII, 235p.
168. Hamburger K. *Die Logik der Dichtung.* - 2 stark veränd. Aufl - Stuttgart, 1968. - 284S.
169. Hartman G. H. *Criticism in the wilderness: The study of lit today.* - New Haven; L., 1980. - XI 323p.
170. Hartman G. H. *Saving the text: Lit., Derrida, philosophy.* - Baltimore; L., 1981. - XXVII, 184p.
171. Hartmann P. *Textlinguistische. Tendenzen in der Sprachwissenschaft // Folia linguistica.* - The Hague. 1975. - T. 8, No 1 - P. S. 1-49.
172. Hass H.-B. *Das Problem der literarischen Wertung.* - Darmstadt, 1970. - 99S.
173. Hassan I. *The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodernist lit.* - Urbana, 1971. - 279p.
174. Hassan I. *Making sense: The trials of postmod. discourse // New lit. history.* - Baltimore, 1987. - Vol. 18, No. 2 - P. 437-459.
175. Hassan I. *Paracriticism: Seven speculations of the times* - Urbana, 1975. - XVIII, 184p.
176. Hassan I. *The right promethean fire: Imagination. science a. cultural change.* - Urbana. 1980 - XXI, 219p.
177. Hayman D. *Re-forming the narrative: Toward a mechanics of modernist fiction.* - Ithaca; L., 1987. - XII. 219p.
178. Heath S. *Difference // Screen.* - L. 1978. - Vol. 19, No 3 - P. 51-112.
179. Heath S. *Notes on future // Screen.* - L., 1977. - Vol 18, No 4. - P. 48-76.
180. Heidegger M. *Vorträge und Aufsätze.* - Pfullingen. 1971. - Bd 2. - 283 S.

181. *Historizität in Sprach - und Literaturwissenschaft: Vortr. u Ber. der Stuttgarter Germanistentagung. 1972* / Hrsg. von Mullerseidel W. - München, 1974. - 685S.
182. Holenstein E. *Roman Jakobson phänomenologischer Strukturalismus*. - Frankfurt a. M., 1975. - 213 S.
183. Holenstein E. *Linguistik, Semiotik, Hermeneutik: Plädoyers für eine strukturelle Phänomenologie*. - Frankfurt a. M. 1976. - 228S.
184. Holz W. *Spatial form in modern literature: A reconsideration // Crit. inquiry* - Chicago, 1945 - P. 271-283.
185. Hörmann H. *Meinen und Verstehen: Grundsätze einer psychologischen Semantik*. - Frankfurt a. M., 1976. - 552S.
186. *The house of fiction* / Ed. by Tate A., Gordon C. - N. Y., 1960. - 469p.
187. Hoy D. C. *The critical circle: Lit. a. history in contemporary hermeneutics*. - Berkeley etc., 1978. - 182p.
188. Hulme T. E. *Bergson's theory of art // Hulme T. E. Speculations*. - L., 1936 - P. 143-169.
189. Hulme T. E. *Romanticism and classicism // 20-th century literary criticism: A reader* / Ed. by Lodge D. - L; N.Y., 1972. - P. 93-104.
190. Hussong M. *Zur Theorie und Praxis des kritischen Lesens : Über die Möglichkeit einer Veränderung der Lesehaltung*. - Düsseldorf, 1973. - 203S.
191. *I'll take my stand: The South a. the agrarian traditions*. N. Y; L., 1930 - XX, 359p.
192. Ihwe J. *Linguistik in der Literaturwissenschaft: Zur Entwicklung einer mod. Theorie der Literaturwiss.* - München, 1972 - 450S.
193. Ingarden R. *Erlebnis. Kunstwerk. Wert* - Tübingen, 1969. - 261S.
194. Ingarden R. *Das literarische Kunstwerk*. - 2 verarb. u. erw. Aufl. - Tübingen, 1960 - XVI, 430S.
195. Ingarden R. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film*. - Tübingen, 1962. - IX, 341S.
196. Ingarden R. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. - Tübingen, 1968. - 440S.
197. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglist. Fallstudien* / Hrsg. von Broich U., Pfister M. - Tübingen, 1985. - XII, 373S.
198. *Intertextuality in Faulkner* / Ed. by Gresset M., Polk M. - Jackson, 1985. - 217p.
199. Irigaray L. *Ce sexe qui n'en pas un*. - P., 1977. - 271p.
200. Irigaray L. *Speculum, de l'autre femme*. - P., 1974. - 468p.
201. Iser W. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. - München, 1976. - 357S.
202. Iser W. *Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. - Konstanz. 1970. - 38S.

203. Iser W. *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. - München, 1972. - 420S.
204. James H. *The art of the novel: Crit. prefaces by Henry James*. - N.Y., 1934. - 50p.
205. James H. *The art of fiction; From the "Prefaces"* // James H. *The future of the novel* / Ed. by Edel L. - N. Y., 1956 - P. 3-27, 42-71.
206. Jameson F. *The ideology of text // Salmagundi*. - N. Y., 1976 - No 31/32 - P. 204-246.
207. Jameson F. *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. - Ithaca, 1981. - 296p.
208. Jameson P. *Postmodernism and consumer society // The antiaesthetic: Essays on postmodern culture* / Ed. by Forster H. - Port Townsend, 1984. - P. 111-126.
209. Jameson P. *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism // New left rev.* - L., 1984. - No 146. - P. 62-87.
210. Jauss H. R. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München, 1977 - Bd 1: *Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*. - 382 S.
211. Jauss H. R. *Literaturgeschichte als Provokation* - Frankfurt a. M., 1970. - 250S.
212. Jauss H. R. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. - Konstanz., 1967. - 72 S.
- 212a. Jauss H. R. *Racines und Goethes Iphigenie: Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode. // Rezeptionsästhetik.* / Hrsg. von R. Warning. - München, 1975. - S. 353-400.
213. Johnson B. *The critical difference: Essays in the contemporary rhetoric of reading* - Baltimore, 1980. - 156p.
214. Johnson B. *Défigurations du langage poétique*. - P., 1979. - 100p.
215. Jost F. *Les aventures du lecteur // Poétique* - P., 1977. - No 29 - P. 77-89.
216. I. Kayser W. *Die anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte*. - Stuttgart, 1954. - Jg. 28, H. 1. - S. 417-446.
217. I. Kayser W. *Wer erzählt den Roman? // I. Kayser W. Die Vortragsreise: Studien zur Literatur*. - Berne, 1958. - S. 82-101.
218. Kallmeyer W., Meyer-Hermann R. *Textlinguistik // Lexikon der germanistischen Linguistik*. - Tübingen, 1980. - S. 242-258.
219. Kalverkömpfer H. *Orientierung zur Textlinguistik*. - Tübingen. 1981. - X., 262S.
220. Kanzog K. *Erzählstrategie: Die Einf. in die Normenübung des Erzählens*. - Heidelberg, 1976. - 204 S.
221. Kellog R., Scholes R. *The nature of narrative*. - N. Y., 1966. - 26p.
222. Kerbrat-Orecchioni C. *L' énonciation: De la subjectivité dans le langage*. - P., 1980. - 290p.

223. Kestner J. *The spatiality of the novel*. - Detroit, 1978. - 203p.
224. Knights L. C. *Explorations: Essays in criticism mainly on the literature of the seventeenth century*. - L., 1946. - 199p.
225. Kofman S. *L'énigme de la femme: La femme dans les textes de Freud*. - P., 1980 - 336p.
226. Kofman S. *Le respect des femmes*. - P., 1982. - 157p.
227. Krieger M. *Arts on the level: The fall of the elite object*. - Knoxville, 1981 - IX, 72p
228. Krieger R. *The new apologists for poetry* - Minneapolis, 1956 - XIV, 225p.
229. Krieger R. *The play and place of criticism*. - Baltimore, 1967. - XIV, 256p.
230. Krieger M. *Poetic presence and illusion: Essays in crit. history a. theory*. - Baltimore; L., 1979. - XVIII, 326p.
231. Krieger M. *Theory of criticism: A tradition a. its system*. - Baltimore, 1976 - XIV, 250p.
232. Kristéva J. *La langage, cet inconnu: Une initiation à la linguistique*. - P., 1981. - 327p.
233. Kristéva J. *Narration et transformation // Semiotica*. - The Hague, 1969. - N4. - P. 422-448.
234. Kristéva J. *La révolution du langage poétique: L'avantgarde à la fin du XIX e siècle*. - P., 1974. - 645p.
235. Kristéva J. *Le texte du roman*. - P., 1970. - 209p.
236. Kristéva J. *Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. - P., 1969. - 319p.
237. Kügler H. *Literatur und Kommunikation: Ein Beitr. zur didaktischen Theorie u. methodischen Praxis*. - Stuttgart, 1971.- 241p.
238. Kuhn H. *Text und Theorie*. - Stuttgart, 1969. - VIII, 389S.
239. Kuhn H. *Schriften zur Ästhetik*. - München, 1966. - 465S.
240. Lacan J. *Écrits*. - P., 1966 - 924p.
241. Lacoste J. *La philosophie au XXe siècle: Introd. à la pensée contemporaine*. - P., 1988. - 203p.
242. Lämmert E. *Bauformen des Erzählens*. - Stuttgart, 1955. - 296S.
243. *Languages of knowledge and of inquiry* / Ed. by Riffaterre M. - N. Y., 1982. - 276p.
244. Leavis F. R. *Revolution: Tradition a. development in English poetry*. - L., 1936. - 275p.
245. Leech G. Short M. *Style in fiction: A ling. introd. to Engl. fictional prose*. - L.; N. Y., 1981. - 402p.
246. Leibfried E. *Die Schicht der Typen // Leibfried E. Kritische Wissenschaft vom Text: Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie*. - Stuttgart, 1972. - S. 240-258.
247. Leitch V. B. *Deconstructive criticism: An advanced introd.* - L., etc., 1983. - 290p.
248. Lentricchia F. *After the New criticism*. - Chicago, 1980 - XIV, 384p.
249. Lentricchia F. *Criticism and the social change*. - Chicago, 1983. - VIII, 173p.
250. *Lesen - ein Handbuch: Lesestoff, Leser u. Leseverhalten. Lesewirkungen, Leseerziehung, Lesekultur* / Hrsg. von Baumgartner A. C. - Hamburg, 1973. - 663S.

251. Lévi-Strauss Cl. *Mithologiques*. - P., 1964-1971. - Vol 1-4.
252. Lévi-Strauss Cl. *La pensée sauvage*. - P., 1962. - 395p.
253. Link H. *Rezeptionsforschung: Eine Einf. in Methode u. Probleme*. - Stuttgart, 1976. - 182S.
254. Lintvelt J. *Essai de typologie narrative: Le "point de vue": Théorie et analyse*. - P., 1981. - 315p.
255. *Literatur und Leser: Theorien u. Modelle zur Rezeption literarischer Werke* / Hrsg. vor Grimm G. - Stuttgart. 1975. - 444S.
256. *Literarische Kommunikation: 6 Aufsätze zur sozialen u. kommunikativen Charakter des literarischen Werks u. des literarischen Prozesses* / Hrsg. von Fieguth R. - Kronberg (Ts), 1975. - 179S.
257. *Literarische Rezeption: Beitr. zur Theorie des Text-Leser - Verhältnisses u. seiner empirischen Erforschung* / Hrsg. von Heuermann H. et al. - Paderborn, 1975. - 271S.
258. Lodge D. *Working with structuralism: Essays a. reviews on 19th and 20th cent. lit* - L., 1981. - XII, 207p.
259. Lubbock P. *The craft of fiction*. - L., 1957. - 274p.
260. Ludwig O. *Formen der Erzählung // Ludwig O. Gesammelte Schriften* / Hrsg. von Stern A. - Leipzig, 1891. - S. 202-206.
261. Luhmann N. *Soziologische Aufklärung: Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*. - Opladen, 1982. - Bd 1-3.
262. Lyotard J.-F. *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. - P., 1979. - 109p.
263. Lyotard J.-F. *Le différend*. - P., 1984. - 272p.
264. Lyotard J.-F. *Tombeau de l'intellectuel et autre papiers*. - P., 1984. - 96p.
265. MacCabe C. *Theoretical essays*. - Manchester, 1985. - VIII. 152p.
266. Malmgrem C. D. *Fictional space in the modernist and postmodernist American novel*. - Lewisburg, 1985. - 240p.
267. *Martin Heidegger and the question of literature: Toward a postmod. lit. hermeneutics* / Ed. by Spanos W. V. - Bloomington; L., 1979. - XXII, 327p.
268. Megill A. *Prophets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. - Berkeley etc., 1985. - XXIII, 399p.
269. *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft: Eine Dokumentation* / Hrsg. von Zmegac V. - Frankfurt a. M., 1971. - 383 S.
270. Michels G. *Leseprozesse: Zur kommunikationstheoretischen Begründung von Literaturdidaktik*. - Dusseldorf, 1973. - 128 S
271. Miller J. H. *Fiction and repetition: Seven English novels*. - Cambridge, 1982. - 250p.
272. Miller J. H. *The linguistic moment: From Wordsworth to Stevens*. - Princeton (N.Y.), 1985. - XXI, 445p.

273. Miller J. H. *Stevens' "Rock" and criticism as cure. II // Georgia rev.* - N. Y., 1976. - Vol. 30, No 2. - P. 335-348.
274. Miller J. H. *Tradition and difference rev. of M. H. Abrams' "Natural supernaturalism" // Diacritics.* - (N.Y.) Baltimore, 1972. - Vol 2. No 2. - P. 9-12.
275. Morgenthaler E. *Kommunikationsorientierte Textgrammatik: Ein Versuch, die kommunikative kompetenz zur Textbildung u. - rezeption aus natürlichem Sprachvorkommen zu erschließen* - Düsseldorf, 1980. - 204S.
276. Morrisette B. *Post-modern generative fiction: Novel a. film // Crit. inquiry.* - Chicago, 1975. - Vol. 2, No 2 - P. 281-314.
277. Mukařovský J. V. *Kapitel aus der poetik.* - Frankfurt a M., 1967. - 156S.
278. Münzberg O. *Rezeptivität und Spontaneität: Die Frage nach dem ästhetischen Subjekt oder soziologische u. politische Implikationen des Verhältnisses Kunstwerk-Rezipient in den ästhetischen Theorien Kants, Schillers, Hegels, Benjamins, Brechts, Heideggers, Sartres und Adornos.* - Frankfurt a. M., 1974. - 219S.
279. Musarra-Schröder U. *Le roman-mémoires moderne: Pour une typologie du récit à la première personne.* - Amsterdam, 1981. - 393p.
280. *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik: Probleme einer Sozial- u. Rezeptionsgeschichte der Literatur: Kritik der Linguistik -, Literatur - und Kommunikationswiss / Hrsg. von Kolbe J.* - München, 1973. - 357S.
281. Nisin A. *La littérature et la lecteur.* - P., 1959. - 181p.
282. Ohmann R. *Literature as act // Approaches to poetics.* - N. Y.; L., 1973. - P. 81-107.
283. Oswald H. *Literatur, Kritik und Leser: Eine literatur-soziol. Untersuch.* - B., 1969. - 218S.
284. Parret B. *L'énonciation en tant que déictisation et modalisation // Langages* - P., 1983. - No 70. P. 83-97.
285. Perrone-Moisés L. *L'intertextualité critique // Poétique* - P., 1976 - No 27 - P. 372-384.
286. Perec G. W. *Ou le souvenir d'enfance.* - P., 1975. - 220p.
287. Petöfi J., Rieser H. *Probleme der modelltheoretischen Interpretation von Texten.* - Hamburg, 1974. - X, 175 S.
288. Piaget J. *Le structuralisme,* - P., 1968. -129 p.
289. Poirier R. *The politics of self-parody // Partisan rev.* - N. Y., 1968. - Vol. 35, No 3. - P. 327-342.
290. Posner R. *Rational discourse and poetic communication: Method of ling., lit. a. philos. analysis.* - Berlin, 1982. - 258 p.
291. Poulet G. *Entre moi et moi: Essays sur la conscience de soi.* - P., 1977. - 277 p.
292. Poulet G. *Etudes sur le temps humain.* - Edinburg; P., 1949-1968. - Vol. 1-4.

293. Pouillon J. *Temps et roman*. - P., 1974. - 280 p.
294. Pratt M. L. *Toward a speech act theory of literary discourse*. - Bloomington; L., 1977. - 231p.
295. Prince G. *A grammar of stories: An introduction*. - The Hague; P., 1973. - 106 p.
296. Prince G. *Introduction μ l'étude du narataire // Poétique*. - P., 1973. - No14. - P. 178-196.
297. Prince G. *Narratology: The form a. functioning of narrative*. - B. etc., 1982. - VII, 184 p.
298. *Probleme und Perspektiven der neueren textgrammatischen Forschung*. - Hamburg, 1974. - Bd 1. - VII, 177S.
299. Récanati F. *Les énoncés performatifs*. - P., 1981. - 287p.
300. Ransom J. C. *American poetry at mid-century*. - Wash., 1958. - 9p.
301. Ransom J. C. *Criticism inc. // American literary criticism / Ed. by Glickeberg Ch. - Vermont. 1951. - 463p.*
302. Ransom J. C. *The new criticism*. - Norfolk, 1941. - XIII, 339p.
303. Ransom J. C. *Poems and essays*. - N. Y., 1955. - 185p.
304. Ransom J. C. *The world's body*. - N. Y., 1938. - 390p.
305. *Rezeptionsästhetik: Theorie u. Praxis / Hrsg. von Warning R.* - München, 1975. - 504S.
306. Riddel J. *The inverted bell: Modernism a. the counterpoetics of William Carlos Williams*. - Baton Rouge, 1974. - XXV, 308p.
307. Richards J. A. *Practical criticism: A study of literary judgement*. - L., 1948. - XIII, 370p.
308. Richards J. A. *Principles of literary criticism*. - L.; N. Y., 1925. - VI, 290p.
309. Richards J. A. *Science and poetry* - N. Y., 1926. - 83p.
310. Riffaterre R. *Essays de stylistique structurale*. - P., 1971. - 364p.
311. Riffaterre R. *La production du texte*. - P., 1979. - 284p.
312. Riffaterre M. *Semiotics of poetry*. - Bloomington; L., 1978. - X. 213p.
313. Riffaterre R. *La syllepse intertextuelle // Poétique*. - P., 1979. - No 40 - P. 446-501.
314. Rimmon Sh. *A comprehensive theory of narrative: Genette's "Figures III" and the structuralist study of fiction // Rev. théologique de Lovain*. - 1976. - Vol. 1. No1. - P. 33-62.
315. Romberg B. *Studies in the narrative technique of the firstperson novel*. - Stockholm, 1962. - XII, 379p.
316. Ross J. R. *On declarative sentences // Readings in English transformational grammar / Ed. by Jakobs R. A., Rosenbaum P. S.* - Waltham, 1970 - P. 222-272.
317. Rossum-Guyon F. van. *Point de vue ou perspective narrative: Théories et concepts critiques // Poétique*. - P., 1970. - No 4. - P. 476-497.
318. Rousset J. *Forme et signification: Essai sur les structures litt. de Corneille à Claudel* - P., 1962. - XXVI, 200p.

319. Rousset J. *Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman*. - P., 1973. - 159p.
320. Ryan M. *Marxism and deconstruction: A crit. articulation*. - Baltimore, 1982. - XIX, 232p.
321. Ryan M.-L. *Pragmatics of personal and impersonal fiction // Poetics*. - Amsterdam, 1981. - Vol. 10, No 6 - P. 517-539.
322. Said E. W. *Beginnings: Intention a. method* - N. Y., 1985. - XXI, 414p.
323. Saldivar R. *Figural language in the novel: The flowers of speech from Cervantes to Joyce*. - Princeton, 1984. - XIV, 267p.
324. Sarup M. *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. - N. Y. etc., 1988. - VIII, 171p.
325. Schorer R. *Technique as discovery // Hudson rev.* - N. Y., 1948. - Spring. - P. 67-87.
326. Shipley J. T. *Dictionary of world literary terms: Forms, techniques, criticism*. - L., 1970. - XIII. 466p.
327. Schmid W. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostogewskijs* - München, 1973 - 298S.
328. Schmidt S. J. *Elemente einer Textpoetik: Theorie u. Anwendung*. - München, 1974. - 181S.
329. Schmidt S. J. *Texttheorie: Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation*. - München. 1973. - 184S.
330. Scholes R. *Structuralism in literature: An introduction*. - New Haven: L., 1974. - 223p.
331. Scholes R. *Textual power: Lit. theory a. the teaching of English* - New Haven, 1985, - XII, 176p.
332. Searle J. R. *Indirect speech acts // Syntax and semantics*. - N. Y., 1975. - Vol 3. - P. 59-82.
333. Sowinski B. *Textlinguistik: Eine Einführung*. - Stuttgart etc... 1983. - 176S.
334. *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik: Dokumente zur empirischen u. marxistischen Rezeptionsforschung / Hrsg. von Hohendahl P. U.* - Frankfurt a. M., 1974. - 310S.
335. Spanos W. V. *Modern literary criticism and the spatialization of time: An existential critique // J. of acsthetics a. art criticism* - Philadelphia, 1970. Vol. 29, No 1. - P. 87-104.
336. Spanos W. V. *Repetitions: The postmodern occasion in lit. a. culture*. - Bloomington. 1987. - 322p.
337. *Spatial form in narrative / Ed. by Smitten J., Daghistani A.* - Ithaca; L., 1981.- 275p.
338. Spitzer L. *Zum Stil Marcel Prousts // Spitzer L. Stilstudien* - Darmstadt, 1961. - T. 2 - S. 367-497.
339. Stanzel F. K. *Theorie des Erzählens*. - Göttingen, 1979. - 339S.
340. Stanzel F. K. *Die typische Erzählsituationen im Roman*. - Wien, 1955. - 176S.
341. Stanzel F. K. *Typische Formen des Romans*. - Göttingen. 1964. - 77S.
342. Suleiman S. *Naming and difference: Reflexions on "modernism versus postmodernism" in literature // Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on postmodernism, 21-23 Sept. 1984 Univ. of Utrecht / Ed. by Fokkema D., Bertens H.* - Amsterdam; Philadelphia, 1966 - P. 255-270.

343. Tate A. *On the limits of poetry: Selected essays, 1928 - 1948* - N. Y., 1948. - 379p.
344. Tate A. *The post of observation in fiction // Maryland quart.* - Baltimore, 1944. - No 2 - P.61-64.
345. Tate A. *Reactionary essays on poetry and ideas.* - N. Y., 1936. - XII, 240p.
346. *Textual strategies: Perspectives in post-structuralist criticism* / Ed. a. with an introd. by Harari J. V. - L., 1980. - 475p.
347. Timple E. *The spatial dimension: A stylistic typology // Patterns of literary style.* - Univ. Park; L., 1971 - P. 149-197.
348. Todorov Tz. *Les catégories du récit littéraire // Communications.* - P., 1966. - No 8. - P. 125-151.
349. Todorov Tz. *Les genres du discours.* - P., 1978. - 309p.
350. Todorov Tz. *Grammaire du Décaméron.* - The Hague. 1969. - 100p.
351. Todorov Tz. *Poétique de la prose.* - P., 1971. - 252p.
352. Todorov Tz. *Théorie du symbole.* - P., 1977. - 375p.
353. Türk H. *Wirkungsästhetik: Theorie u. Interpretation der literarischen Wirkung: Vier Aufsätze.* - München. 1976. - 138S.
354. *Two theories of poetry as knowledge // Southern rev.* - Adelaide, 1942. - No 12. - P. 690-705.
355. *Understanding fiction* / Ed. by Brooks C., Warren R. P. - N. Y., 1943. - XXV, 608p.
356. *Understanding poetry* / Ed. by Brooks C., Warren R. P. - N. Y., 1938. - XXIV, 680p.
357. Underwood Th. A. *Autobiography and ideology in the South: Thomas Wolfe a. the Vanderbilt agrarians // Amer. lit.* - Durham, 1989. - Vol. 61, No 1. - P. 31-45.
358. Van den Heuvel P. *Parole, mot, silence: Pour une poétique de l'énonciation.* - P., 1986. - 319p.
359. Viet J. *Les méthodes structuralistes dans les sciences sociales.* - P; Hague, 1965. - VII, 246p.
360. Vodička F. P. *Die Struktur der Entwicklung.* - München, 1976. - CIII, 319S.
361. Warren R. P. *Selected essays.* - N.Y., 1958. - 305p.
362. Weinrich H. *Literatur für Leser: Essays u. Aufsätze zur Literaturwiss.* - Stuttgart, 1971. - 208S.
363. Welsch W. *Unsere postmoderne Moderne.* - Weinheim. 1987. - 344S.
364. *Who owns America?: A new declaration of independence* / Ed. by Agar H., Tate A. - Boston; N.Y., 1936. - 342p.
365. Wienold G. *Die Konstruktion der poetischen Formulierung in Gedichten Paul Celans // Strukturelle Textanalyse* / Hrsg. von Koch W. A. - Hildesheim, 1972. - S. 208-225.
366. Wienold G. *Probleme der linguistischen Analyse des Romans // Literaturwissenschaft und Linguistik: Eine Auswahl. Texte zur Theorie der Literaturwiss.* / Hrsg. von Ihwe J. - Frankfurt a. M., 1972. - Bd 1. - S. 322-344.

367. Wilde A. *Horizons of assent: Modernism, postmodernism a. ironic imagination.* - Baltimore; L., 1981, - XII, 209p.
368. Williamson G. *The proper wit of poetry.* - L., 1961. - 131p.
369. Wimsatt W, K. jr., Brooks C. *Modern criticism: A short history.* - L. etc., 1970. - 775p.
370. Wimsatt W. K. jr. *Hateful contraries: Studies in literature a. criticism.* - Kentucky, 1965. - XIX, 260p.
371. Wimsatt W. K. jr., Brooks C. *Literary criticism: A short history.* - N. Y., 1957. - XVIII, 755p.
372. Wimsatt W. K. *The verbal icon.* - Lexington, 1954. - XVIII, 299p.
373. Wright N. *A source for T. S. Eliot's "Objective correlative?" // Amer. Lit.* - Durham (N. C.), 1970. - Vol. 41, No 4. - P. 589-591.
374. Zavarzadeh M. *The mythopoetic reality: The postwar Amer. nonfiction novel.* - Urbana, 1976. - IX, 262p.
375. Zimmermann B. *Literaturrezeption im historischen Prozeß: Zur Theorie einer Rezeptionsgeschichte der Literatur.* - München, 1971. - 167S.
376. Zöckler Ch. *Dilthey und die Hermeneutik: Diltheys Begründung der Hermeneutik als "Praxiswissenschaft" u. die Geschichte ihrer Rezeption.* - Stuttgart, 1975. - VII, 292S.
377. *Zur Bestimmung narrativer Strukturen auf der Grundlage von Textgrammatiken / Dijk T. A. van, Ihwe J., Petöfi J.-S. et al.* - Hamburg, 1972. - XII, 134S.

PHẦN HAI

Tường giải học (*Hermeneutics*)

Các trường phái hiện tượng học (*Phenomenology*)

Phê bình thần thoại học (*Myth criticism*)

Chủ nghĩa hậu hiện đại (*Postmodernism*)

TƯỜNG GIẢI HỌC

Tường giải học

[Nga: Герменевтика; Anh: Hermeneutics; Đức: Hermeneutik] – lý thuyết lý giải văn bản; khoa học về sự hiểu nghĩa. Phổ biến rộng rãi trong nghiên cứu văn học phương Tây, giúp hiểu rõ những nguyên tắc phương pháp luận cơ bản làm cơ sở cho việc xây dựng một lý thuyết văn học mới mẻ nhất. Có xuất xứ từ chữ Hy Lạp: *hermèneutikè* – giải thích, cắt nghĩa. Từ nguyên này được người ta gắn với tên của thần thương mại, bảo trợ đường xá: thần Hermes, mà theo thần thoại cổ Hy Lạp, là vị thần truyền các mệnh lệnh của các vị thần trên đỉnh Olympe cho con người. Thần phải cắt nghĩa và giải thích nghĩa của những mệnh lệnh ấy.

Theo truyền thống người ta gắn tường giải học với ý niệm về một phương pháp phổ quát trong lĩnh vực khoa học nhân văn. Với tư cách là phương pháp lý giải các sự kiện lịch sử trên cơ sở các dữ kiện ngữ văn học, tường giải học được xem như nguyên tắc phổ quát của việc giải thích các kiệt tác văn học. Đối tượng của tường giải học văn học, cũng như tường giải học triết học, là *lý giải*, là *hiểu*. Chức năng lý giải là ở chỗ làm thế nào cho người ta hiểu tác phẩm nghệ thuật hoàn toàn phù hợp với giá trị nghệ thuật của nó.

Ý thức của cá nhân người tiếp nhận tác phẩm được coi như khí cụ của sự lý giải; tức là sự lý giải được coi như là phái sinh từ sự tiếp nhận tác phẩm văn học.

Tường giải học cổ điển có nguồn gốc ở việc hệ thống hóa các công trình nghiên cứu cổ Hy Lạp, khi mà sự lý giải và môn phê bình

đều gắn với việc giải thích các tác phẩm của Homer và các nhà thơ khác. Trường phái các nhà hùng biện và trường phái các nhà ngụ biện đều có bước đi đầu tiên nhằm nhận thức quy tắc lý giải. Triết học Alexandria đã làm một công việc to lớn nhằm tập hợp các kiệt tác của quá khứ và ghi chép chúng. Giai đoạn thời Phục hưng của tường giải học được đánh dấu bằng nỗ lực hiểu đời sống tinh thần xa lạ của thời cổ đại cổ điển và Ki-Tô giáo. Theo dõi con đường hình thành tường giải học, cần nêu bật thời kỳ mà người ta nhận thấy tường giải học cổ điển và tường giải học *Kinh Thánh* phát triển song song với nhau, nhiều phương thức lý giải chung được sử dụng, thậm chí đã có một nghệ thuật phổ quát nào đó của sự lý giải.

Người được coi là sáng lập tường giải học hiện đại là học giả Đức Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768 - 1834), giáo sư thần học và triết học ở Halle và Berlin, tác giả các luận văn *Biện chứng, Tường giải học, Phê bình* [162, 163], được xuất bản sau khi tác giả mất, theo các vở ghi bài giảng của ông. Khác với các nhà lý giải Hy Lạp vốn thường giải thích và hình dung mọi hành vi lý giải như là những phạm trù logic và từ chương học, đặc điểm phương pháp của Schleiermacher là hiểu bản chất của hành vi sáng tạo, khi mà cái vô thức hiện diện như là xung lực tiên khởi. "Hiểu" và "lý giải" được Schleiermacher giải thích như là bản năng (instinct) và hoạt tính (activity) ở chính đời sống. Tác phẩm của nghệ sĩ hoặc nhà tư tưởng được hiểu đến độ toàn vẹn không phải nhờ cách nghiên cứu trật tự niên biểu các công việc và cái logic bề ngoài của nó, mà là nhờ việc chiếm lĩnh cái logic bên trong của kết cấu thống nhất, hoàn chỉnh. Mọi sự giải thích tác phẩm văn học đều được Schleiermacher gắn với bản chất của sự hiểu.

Tác phẩm trở thành kinh điển trong lịch sử tường giải học là thiên tiểu luận của triết gia Đức Wilhelm Dilthey *Nguồn gốc của tường giải học* [74]. Phương pháp Dilthey của lý giải dựa vào lý thuyết coi sự hiểu như là sự tự chiếm lĩnh một cách trực giác, vốn là cơ sở của bất cứ tri thức nào của nhân loại; sự tự chiếm lĩnh nói trên đối lập với sự cắt nghĩa của khoa học tự nhiên, sự thâm nhập lý tính vào

thực chất của các hiện tượng. Dilthey đánh giá rất cao các khoa học nhân văn, “các khoa học về tâm hồn”, bởi vì chúng nghiên cứu sự tự ý thức của con người, nghiên cứu cái gọi là “thực tại bên trong”, khác với các khoa học tự nhiên vốn chỉ chăm chú vào các sự kiện bề ngoài. Để chiếm lĩnh “thực tại bên trong”, đời sống tinh thần, Dilthey đề xuất một sự hiểu được điều tiết, hệ thống hóa, đối với “những biểu hiện đời sống” thường xuyên – đó là sự lý giải. Nghệ thuật hiểu được ông xây dựng dựa chủ yếu vào sự lý giải các tác phẩm văn học. Luận điểm phương pháp luận mang tính nguyên tắc ở bài báo *Nguồn gốc của tường giải học* của Dilthey là ở chỗ ông dành cho sự lý giải cái vị trí giáp ranh của thuyết nhận thức, logic học và phương pháp luận của các khoa học nhân văn, xem nó là khâu liên hệ đáng tin cậy. Ở thế kỷ XX, tường giải học quy định ở mức đáng kể tính chất của triết học và “khoa học về tinh thần”.

Việc ra đời cuốn sách của H. G. Gadamer *Chân lý và phương pháp. Những đặc điểm cơ bản của tường giải học* [88] trở thành một giai đoạn quan trọng trong sự phát triển hiện đại của tường giải học. Ở công trình của mình, Gadamer sử dụng rộng rãi kinh nghiệm của tường giải học mà lịch sử tư tưởng triết học châu Âu tích lũy được. Ông tin vào tầm hệ trọng đặc biệt của hiện tượng hiểu đối với việc rà lại những vấn đề cấp thiết của tri thức nhân bản học. Đối với ông, tường giải học không phải chỉ là phương pháp nhận thức trong các “khoa học về tinh thần”. Ở sự “hiểu”, các chân lý được chiếm lĩnh không nhờ hoạt tính phương pháp luận của chủ thể nhận thức, mà nhờ sự nắm bắt chúng dựa vào việc thâm nhập sâu vào một truyền thống văn hóa-lịch sử nhất định. Hiện tượng hiểu động chạm đến phương diện cốt yếu nhất trong quan hệ của con người với thế giới.

Trong tường giải học của Gadamer, khái niệm truyền thống là đáng kể hơn cả. “Điều đầu tiên của bất cứ tường giải học lịch sử nào là phải đặt ra yêu cầu khắc phục sự đối lập trừu tượng giữa truyền thống và lịch sử, giữa lịch sử và các tri thức về lịch sử. Sự dự đoán nghĩa của một hiện tượng nào đó của đời sống tinh thần không phải là hành động của tính chủ quan; nó bị quy định bởi những liên hệ gắn chúng ta với truyền thống” [88, tr.267]. Sự liên hệ này nằm trong

quá trình thành tạo liên tục. Bản thân chúng ta tạo ra nó tùy theo mức hiểu truyền thống, tham dự vào sự lưu chuyển và ảnh hưởng trở lại đối với truyền thống. Kinh nghiệm tường giải học, như vậy, một mặt được định tính bởi sự tùy thuộc vào truyền thống, và mặt khác, được định tính bởi chỗ ý thức được cái khoảng cách lịch sử phân cách người phát ngôn và người lý giải. Theo Gadamer, nhiệm vụ của tường giải học không phải là xây dựng phương pháp hiểu, mà chỉ là vạch rõ những điều kiện theo đó diễn ra sự hiểu.

Gadamer đề nghị hãy nhận ra khả năng tích cực và hiệu quả của sự hiểu ở quãng cách thời gian tách biệt người sáng tạo và người lý giải văn bản. Thời gian không phải là cái vực sâu đang há hoác miệng mà là cái nền cho hiện tại bất rã. Không thể đạt được nhiệm vụ của sự hiểu đích thực bằng cách người lý giải gạt bỏ những khái niệm của riêng mình và cấy ghép mình vào tinh thần của một thời nào đó. Vai trò tích cực của khoảng cách thời gian là ở chỗ nó có năng lực làm một thứ phin lọc; nhờ khoảng cách trong thời gian, những quan tâm nhận thức riêng tư sẽ bị thu hẹp, điều này sẽ dẫn tới sự hiểu thực sự. Gadamer khẳng định rằng tiềm năng về nghĩa của văn bản hoàn toàn vượt xa ngoài phạm vi mà người sáng tác ra nó muốn nói đến. Văn bản không mang tính ngẫu nhiên, nhưng thế tất nó không trùng hợp với dự định của người sáng tạo.

Lịch sử các học thuyết tường giải học được chia thành hai thời kỳ lớn: tường giải học cổ điển truyền thống và tường giải học văn học hiện đại. Khác biệt cơ bản của tường giải học văn học với tường giải học triết học truyền thống đã được cả Dilthey lẫn Gadamer đưa ra và gắn với vấn đề bản chất lịch sử của sự hiểu, vấn đề khoảng cách lịch sử, gắn với vai trò lập trường lịch sử riêng trong quá trình hiểu. Ở tường giải học văn học người ta luận chứng cho một kết luận nói rằng không thể hiểu bản thân tác phẩm nghệ thuật như là sản phẩm duy nhất của hoạt động sáng tạo. Tác phẩm nghệ thuật là sự khách thể hóa vật chất cái truyền thống của kinh nghiệm văn hóa, bởi vậy sự lý giải nó chỉ có nghĩa khi vạch ra được tính liên tục của truyền thống văn hóa (Gadamer). Tác phẩm nghệ thuật là sự

kiện văn hóa; khi lý giải nó cần phải phác họa được vị trí của nó trong lịch sử tinh thần nhân loại.

Về mặt lịch sử, người ta thấy ở trường giải học cái nền tảng cho sự hình thành tri thức nhân bản học, cái cơ sở hệ thống của các khoa học nhân văn. Trường giải học văn học gần đây tránh né các vấn đề này và hướng vào công việc xây dựng những phương pháp và mô hình lý giải riêng lẻ. Vốn là sự lảng tránh khuynh hướng khảo sát tác phẩm nghệ thuật như một cấu trúc khép kín – là khuynh hướng thống trị trong nghiên cứu văn học ở phương Tây từ giữa những năm 60 thế kỷ XX – trong khi đặc biệt chú trọng đến vấn đề điều kiện và chức năng của sự tác động và sự tiếp nhận nghệ thuật, trường giải học văn học hiện đại dù sao cũng đành phải xuất phát từ các quan niệm của chủ nghĩa cấu trúc, của ngôn ngữ học và của lý thuyết giao tiếp, bởi vì chính các bộ môn ấy cũng xuất phát từ chỗ cho rằng ở hành vi sáng tạo không chỉ có mặt tác giả và thông báo, mà còn có mặt cả người tiêu dùng nghệ thuật nữa. Như thế, trường giải học văn học hiện đại chú ý không ít đến việc khai thác tư tưởng của các khuynh hướng này, đồng thời luôn luôn xóa mờ quan niệm cổ điển về sự lý giải và các nhiệm vụ riêng của nó.

Đại diện lớn nhất của trường giải học văn học đương đại là giáo sư Đại học Tổng hợp Virginia Eric D. Hirsch (sinh 1928). Những công trình mang tính cương lĩnh của ông: *Tính xác thực của sự lý giải* (*Validity in interpretation*, 1967), *Ba chiều kích của trường giải học* (*Three dimensions of hermeneutics*, 1972), *Mục đích lý giải* (*The aims of interpretation*, 1976) [105, 104, 103]. Hirsch nghiên cứu các vấn đề lý thuyết đại cương của trường giải học thích hợp với những cuộc tranh luận mà các trường phái và khuynh hướng lý giải khác nhau đang tiến hành. Hirsch chống lại các quan niệm của “phê bình Mới” coi thường cá nhân người sáng tạo tác phẩm và dự đồ của tác giả. Ông còn bút chiến gay gắt hơn nữa với các đại diện của *chủ nghĩa cấu trúc* và *chủ nghĩa hậu cấu trúc*, hoặc *chủ nghĩa giải cấu trúc*, trước hết là với J. Derrida.

Đối với Hirsch, cũng như đối với các nhà giải cấu trúc luận, thực chất của lý giải là nhằm từ hệ thống ký hiệu của văn bản tạo

ra một cái gì lớn hơn tồn tại vật lý của nó, tạo ra ý nghĩa của nó. Nhưng nếu trong quá trình giải cấu trúc văn bản lại tạo ra những sự lý giải hoàn toàn độc lập và tùy tiện, thì trong quá trình tái thiết văn bản mà Hirsch bảo vệ, mọi sự lý giải đã tạo ra cần phải được đem đối chiếu với dự đồ của tác giả. Đối với Hirsch, ý đồ của tác giả là “trung tâm”, là “hạt nhân độc đáo” tổ chức nên hệ thống nghĩa duy nhất của tác phẩm trên trục mẫu (paradigme) gồm vô số những lý giải của nó. “Nguyên tắc uy tín tác giả” được Hirsch đưa ra như là cơ sở nhờ đó có thể xét đoán tính xác thực hay không xác thực của sự lý giải.

Để tìm ra những lĩnh vực phù hợp có thể có trong số rất nhiều những lý thuyết lý giải xung đột nhau, Hirsch tiến hành phân tích những “chiều kích” của tường giải học [104]. Điều thứ nhất ông đề nghị làm là phân biệt chiều kích mô tả vốn biểu thị bản chất của sự lý giải, với chiều kích quy chuẩn vốn bao hàm mục tiêu của sự lý giải. Một điểm rất quan trọng của Hirsch là khẳng định rằng mục tiêu của sự lý giải bao giờ cũng bị quy định bởi hệ thống giá trị của người lý giải, bởi sự lựa chọn đạo đức học của người lý giải.

Một ví dụ về chiều kích mô tả là sự phân giới giữa nghĩa và ý nghĩa. Hirsch nhấn mạnh rằng một ý nghĩa không thể có mục tiêu tối cao so với một ý nghĩa khác, căn cứ vào chỗ nó dường như bắt nguồn từ bản chất của sự lý giải. Xét về bản chất, mọi ý nghĩa đều ngang nhau về mặt bản thể. Ở thực tiễn thường ngày của sự lý giải, Hirsch nhìn thấy sự xác nhận tính bình đẳng của mọi ý nghĩa có thể có của văn bản được lý giải. Một trong những ví dụ rõ rệt nhất trong lịch sử tường giải học là thắng lợi của các nhà nhân đạo đối với phương pháp phúng dụ hóa trung cổ lỗi thời mà Schleiermacher rất ủng hộ. Tuy nhiên, ở sự từ bỏ này đối với sự lỗi thời, đối với mọi sự đưa các tầng muện hơn vào các văn bản xưa có lợi cho ý nghĩa “nguyên thủy”, Hirsch không tìm được căn cứ để phủ nhận tính hợp lý của ý nghĩa phúng dụ như nó vốn có. Nếu nguyên tắc trung cổ về phúng dụ hóa đã từng tồn tại, nghĩa là văn bản có thể được lý giải như vậy, và ý nghĩa phúng dụ không phải “không hợp pháp”. Tất cả điều này cung cấp cho Hirsch

căn cứ để khẳng định rằng Schleiermacher được chỉ đạo bởi chiều kích quy chuẩn và các chuẩn mực của ông cũng được tuyển chọn như là phúng dụ hoá. Còn sự ưa thích ý nghĩa đặc sắc không phải là cái gì khác hơn sự lựa chọn thẩm mỹ của nhà nghiên cứu, được gắn với mục tiêu cuối cùng của ông ta. Chiều kích quy chuẩn của tường giải học nói chung – bao giờ cũng là chiều kích đạo đức học. Chính các nguyên tắc này đã chỉ đạo các nhà lý giải trung đại lựa chọn ý nghĩa “tốt nhất” đối với họ là phúng dụ hóa Ki Tô giáo. Chỉ mới gần đây, theo ý kiến Hirsch, những người chủ trương chủ nghĩa lịch sử còn quay lại với ý tưởng cho rằng sự lý giải “tốt nhất” bao giờ cũng lỗi thời, dù muốn hay không. Do chỗ chúng ta bị khép kín trong giới hạn văn hóa của mình nên sự lựa chọn đạo đức bao giờ cũng được thực hiện theo một số tiêu chuẩn của hoàn cảnh lịch sử hiện tại. Bởi vậy chúng ta thực chất đang quay lại với quan niệm lý giải gần như của thời trung đại.

Hirsch thừa nhận việc cách nhìn của người lý giải chịu sự quy định về mặt xã hội, thừa nhận sự liên hệ của cách nhìn ấy với hệ tư tưởng thống trị. Điều này dẫn đến luận điểm cho rằng sự uyên bác của người lý giải phải ở trình độ những giá trị xã hội cao nhất. Tường giải học rõ ràng quy định lĩnh vực lựa chọn đạo đức.

Ngoài các chiều kích mô tả và quy chuẩn của tường giải học, Hirsch còn đề xuất chiều kích thứ ba của tường giải học: chiều kích siêu hình học, gắn với các quan niệm của ông về tính lịch sử. Việc miêu thuật chiều kích này đã khiến Hirsch bút chiến với những môn đồ của siêu hình học của M. Heidegger [102] về việc dứt khoát không thể tái thiết lập được quá khứ. Bất cứ sự tái thiết lập nào đối với quá khứ đều không bao giờ là sự tái thiết lập đích thực bởi vì không thể loại bỏ khỏi nó cái thế giới đương thời với người lý giải.

Nói cách khác, cái hiện tại của bản thân chúng ta đã có sẵn từ trước trong bất cứ sự tái thiết lập lịch sử nào. Nhưng Hirsch bác bỏ những lý lẽ này khi áp dụng vào lý giải văn bản. Ông tin rằng tính lỗi thời không phải là một tất yếu siêu hình học, mà chỉ là một lựa chọn đạo đức nhất định. Hirsch kết tội các nhà siêu hình học là thiếu nghiêm túc khi xác định các khả năng của sự lý giải, là dư thừa

tiếp cận phổ quát vào mọi nhà lý giải, là, rốt cuộc, không biết cách lựa chọn lĩnh vực các giá trị. Hirsch cho rằng, khi xác định những mục tiêu thực sự của sự lý giải, cần nhắm tới không phải “bản chất” của sự lý giải mà là những tín niệm đạo đức của bản thân những người lý giải, bởi vì người lý giải được tự do trong việc lựa chọn mục tiêu, văn cảnh, các ước lệ ngôn ngữ, tức là trong sự lựa chọn ý nghĩa.

Đối với Hirsch, những sự chống đối chủ nghĩa lịch sử không phải là xung đột của lý thuyết mà là sự va chạm giữa những hệ thống giá trị khác nhau. Ở việc ý nghĩa hiện tại ưa thích cái quá thời, ông cũng nhìn thấy cái xung đột xưa kia đã từng chia rẽ các nhà phúng dụ trung đại và các nhà nhân văn. Đôi khi cái đó không phải là xung đột, nhưng chính là sự không biết nhận ra rằng “nghĩa” (meaning) và “ý nghĩa” (significance) là những khái niệm khác nhau không cạnh tranh nhau. Tính không khôi phục được của ý nghĩa quá khứ, theo Hirsch, là gắn với việc các môn đồ của Heidegger giải thích mở rộng về *phạm vi giải thích* – quan niệm nhận thức luận quan trọng nhất của tường giải học, liên can đến căn cứ triết học và phương pháp luận của nó.

Điều chủ yếu trong sự lý giải của tường giải học không chỉ là tái thiết lập văn bản văn học và trung giới hóa văn cảnh lịch sử của chúng ta với văn cảnh của tác phẩm văn học, mà còn là mở rộng tầm hiểu biết của độc giả, giúp họ hiểu sâu hơn về bản thân họ. Vì vậy sự hiểu văn bản, sự chiếm lĩnh ý nghĩa của nó – không phải là sự đọc giản đơn mà là sự nghiên cứu vốn bắt đầu từ sự suy nghĩ lý tính, sự nghiên cứu ấy cần phải đưa vào sự tiếp nhận có ý thức. Việc ý thức được hệ giá trị của một thời đại này hay khác giúp đặt tác phẩm vào văn cảnh lịch sử của nó và đánh giá nó trong tất cả sự đặc sắc của nó. Đây cũng là hành vi của nghiên cứu xã hội học mà trong đó, nhà phê bình có thể vạch ra những thị hiếu quá khứ và cả một số dạng cộng hưởng thẩm mỹ của nó.

Cụ thể hóa các nguyên tắc tường giải học là ý đồ của *mỹ học tiếp nhận*; khuynh hướng này đem quan niệm lịch sử-xã hội bổ sung các nguyên tắc ấy. Nếu như chính tường giải học còn chưa thật tập

trung vào tình huống lịch sử cụ thể của sự tiếp nhận và lý giải tác phẩm thì các nghiên cứu của mỹ học tiếp nhận đối với văn học lại nỗ lực khôi phục chính cái văn cảnh xã hội lịch sử cụ thể của sự tiếp nhận tác phẩm. Trường giải học liên can đến mỹ học tiếp nhận ở nguyên tắc nền tảng ở điểm xuất phát: thừa nhận rằng ở bất cứ sự “hiểu” nào đều có sự tham dự của những tiếp nhận trước kia về tác phẩm. Các đại diện của mỹ học tiếp nhận đưa ra khảo sát bình diện xã hội học của tình huống lý giải, đưa độc giả vào trường diện nghiên cứu văn học.

E. A. TZURGANOVA

(Lại Nguyên Ân dịch)

Hiểu

[Nga: Понимание; Anh: Understanding; Đức: Verständnis] – thuật ngữ của *tường giải học*. Hiểu là quá trình nhận thức “nội dung bên trong” của sự kiện đời sống nhờ những dấu hiệu bên ngoài được các giác quan của chúng ta tiếp nhận. Dựa vào việc phân tích quá trình hiểu, tường giải học khẳng định khả năng giải thích hữu hiệu phổ quát các sự kiện và nỗ lực giải quyết vấn đề chung: chứng minh rằng “khoa học về tinh thần” có năng lực cung cấp tri thức có ý nghĩa phổ quát. Mức độ tính khách quan kiểm tra được ở sự hiểu chỉ có thể được đảm bảo nếu sự kiện đời sống cần cho sự hiểu – được ghi cố định, chẳng hạn bức vẽ, bức tranh, ấn phẩm, v.v. Văn học có ý nghĩa đặc biệt để thâm nhập vào đời sống tinh thần bởi vì chỉ bằng ngôn ngữ những trải nghiệm cá nhân của con người mới được biểu đạt một cách hoàn toàn, tận kiệt, có thể lĩnh hội một cách khách quan. Vì vậy sự hiểu được ưu tiên phát triển xoay quanh việc giải thích các kiệt tác của tinh thần nhân loại viết bằng chữ. Việc giải thích các kiệt tác ấy và sự phân tích phê phán tất yếu đi kèm theo đó – là điểm khởi đầu của ngữ văn học (philology).

Sự hiểu động đến phương diện cốt yếu nhất của quan hệ của con người với thế giới. H. G. Gadamer viết: “Về cơ bản, quan hệ con

người với thế giới ... bị quy định bởi sự hiểu” [88, tr. 451]. Các chân lý được chiếm lĩnh chính là qua sự hiểu. Sự hiểu của tường giải học nhằm tái lập ý nghĩa, giải mã văn bản lịch sử với mục đích ý thức được sự liên tục của kinh nghiệm tinh thần và văn hóa nhân loại, gắn nối thế hệ mới và thời đại mới với quá khứ, với truyền thống. Các nhà nghiên cứu văn học nhìn thấy ở tường giải học đương đại con đường khắc phục thói sính công cụ (instrumentalism) vốn thường chiếm ưu thế trong các công trình lý thuyết, họ cũng nhìn thấy ở đây sự bồi dưỡng sự tinh tế cho thị hiếu, thái độ sáng suốt đối với tác phẩm (Gadamer), những điều này là cơ sở của sự hiểu sâu sắc, đích thực. Tường giải học được xem là lý luận về lĩnh hội giá trị (Dilthey). “Giá trị” và “hiểu” dường như là hai điểm cực đoan, giữa chúng trải ra cả một trường lý giải. Xu hướng phổ quát, được đề xuất một cách lịch sử trong sự hiểu, đã đưa tới chỗ thoát ra ngoài giới hạn tính xác định chất liệu để đi vào không gian của truyền thống tinh thần. Mục tiêu hàng đầu của sự hiểu là nhắm vào *nghĩa* của văn bản; để thực hiện điều này sự lý giải phải cởi mở đối với truyền thống. Nhiệm vụ hiểu nghĩa của cái mà tác giả nói, là phái sinh từ nhiệm vụ hiểu nghĩa văn bản. Hiểu không phải là công việc làm phiên bản, nó quyết định những nhiệm vụ có hiệu quả, được quy định bởi sự hiệu triệu vượt ra ngoài những tâm thế ý nghĩa chủ quan của người tạo ra văn bản. Hiểu văn bản nghĩa là hiểu nó như là ngôn từ mà bằng vào nó truyền thống nói với chúng ta. Ở đây diễn ra một sự kết hợp, tổng hợp các tầm nhìn của người lý giải và của quá khứ. Các khái niệm quá khứ được tái lập như thể chúng đồng thời mang những khái niệm của chính chúng ta. Hiểu – là xây dựng một tính cộng đồng cao hơn, khắc phục được tính dị biệt cả của mình lẫn của người khác.

Sự hòa trộn, diễn ra trong sự hiểu – , tầm nhìn của người lý giải và tầm nhìn của truyền thống – được thực hiện qua ngôn ngữ. Dilthey cho ngôn ngữ và ngôn từ có ý nghĩa thực sự: “Cả tác giả, cả người lý giải đều không đối lập nhau ở bình diện cá tính của họ. Tính cộng đồng của bản chất người tạo khả năng giao tiếp với sự trợ giúp của

ngôn từ, tạo khả năng cho sự lý giải; trong quá trình đó diễn ra việc cảm xúc các hình thức sống của người khác bằng cảm quan sống của bản thân mình” [74, tr. 242 - 243]. Ngôn ngữ là một trung gian phổ quát, qua nó diễn ra sự hiểu. Phương thức thực hiện sự hiểu là lý giải. H. G. Gadamer nhìn thấy nét bản chất của truyền thống ở chỗ nó tồn tại trong sự trung gian của ngôn ngữ, nó có bản chất ngôn ngữ. Đối với Gadamer, tường giải học là hiện tượng hiểu và trình bày đúng cái đã hiểu. Quá trình hiểu được thực hiện theo *phạm vi lý giải*.

E. A. TZURGANOVA

(Lại Nguyên Ân dịch)

Lý giải (giải thích)

[Nga: Интерпретация (Толкование); Anh: Interpretation] – thuật ngữ của *tường giải học*. Lý giải là phương thức thực hiện sự hiểu. H. G. Gadamer viết: “Bất cứ sự hiểu nào cũng là sự lý giải, bất cứ sự lý giải nào cũng vận hành trong sự trung gian của ngôn ngữ – cái ngôn ngữ mà đối tượng dùng để nói lên, cái ngôn ngữ mà đồng thời cũng là ngôn ngữ của người lý giải” [88, tr.451]. Đối với tường giải học, điều quan trọng không chỉ là hiện tượng hiểu, mà còn là vấn đề trình bày đúng cái đã hiểu. Sự liên hệ mang tính nguyên tắc của ngôn ngữ và thế giới là bản chất bản thể luận của ngôn ngữ; sự liên hệ ấy quy định xu hướng của sự hiểu và sự lý giải. Bởi lẽ chỉ bằng ngôn ngữ thì những trải nghiệm cá nhân của con người mới được biểu đạt một cách đầy đủ, tận kiệt, và có thể lĩnh hội được một cách khách quan; sự lý giải được ưu tiên phát triển xoay quanh việc giải thích “các kiệt tác chữ viết của tinh thần nhân loại” (Dilthey). Sự lý giải các kiệt tác ấy với thời gian đã trở thành xuất phát điểm cho khoa học ngữ văn. Theo Dilthey, ngữ văn học (philology) là kỹ năng cá nhân, là tài nghệ đặc biệt đòi hỏi phải có khi nghiên cứu những kiệt tác chữ viết; không có ngữ văn học không thể giải thích thành công các kiệt tác loại khác. Nghệ thuật lý giải được phát triển dần dà như vậy, giống như nghệ thuật nghiên cứu tự nhiên bằng thực nghiệm. Nó đã nảy

sinh do sự sành thạo của cá nhân nhà bác học ngữ văn. Nghệ thuật giải thích đang ở trạng thái tạo ra các quy tắc riêng. Tường giải học nảy sinh từ sự xung đột giữa các quy tắc ấy – sự đối kháng giữa các phương thức lý giải khác nhau và sự tất yếu phải tạo ra các quy tắc chung của sự giải thích. Tường giải học là nghệ thuật giải thích các kiệt tác chữ viết. Nhờ sự phân tích quá trình hiểu, tường giải học khẳng định khả năng lý giải hữu hiệu phổ quát, khả năng của sự giải thích hữu hiệu.

Đối với tường giải học, lý giải là một kiểu tri thức nhất định, tri thức này muốn luận chứng về mặt khoa học cho cái mà nó trình bày. Theo F. Schleiermacher, nghệ thuật lý giải “từ mặt khách quan và từ mặt chủ quan đều xích lại gần tác giả văn bản”. Từ mặt khách quan, điều này được thực hiện thông qua việc hiểu ngôn ngữ của tác giả; từ mặt chủ quan – thông qua việc biết các sự kiện đời sống bên trong và bên ngoài của tác giả. Chỉ thông qua việc giải thích các văn bản mới có thể làm lộ rõ trữ lượng từ ngữ của tác giả, tính cách, hoàn cảnh sống của tác giả. Trữ lượng từ ngữ và tầng văn hóa-lịch sử thời đại tác giả làm thành chỉnh thể duy nhất mà trên cơ sở đó văn bản sẽ cần được hiểu như những yếu tố, còn chỉnh thể thì được hiểu từ những yếu tố ấy. Như vậy, nghệ thuật lý giải gắn trực tiếp với quan niệm *phạm vi lý giải*, vốn khẳng định rằng mọi cái riêng đều có thể được hiểu chỉ từ cái chung (cái riêng kia là bộ phận của cái chung đó) và ngược lại. Người lý giải càng được chuẩn bị đầy đủ cho sự giải thích thì anh ta càng hiểu rõ rằng cái đem ra giải thích không thể nào hiểu được ngay lập tức. Mỗi lần đọc, do làm giàu thêm tri thức sơ bộ, lại khiến anh ta đến gần hơn sự hiểu đầy đủ. Chỉ ở cái gì ít hệ trọng mới có thể thỏa mãn với việc hiểu ngay lập tức. Ở luận văn *Tường giải học* của mình, Schleiermacher đưa ra quy tắc phương pháp luận chung cho người lý giải:

a/ nên bắt đầu từ một ý niệm chung về chỉnh thể;

b/ tiến tới đồng thời theo hai hướng: hướng ngữ pháp và hướng tâm lý;

c/ chỉ đi xa hơn nếu đối với mỗi điểm riêng biệt có hai dạng (giải thích) trùng hợp, cho kết quả như nhau;

d/ khi có sự không trùng hợp, cần quay lại và tìm ra sai sót" [162, §23, đoạn 1]. Chỉ đến một thời điểm nào đó của sự giải thích mới nảy sinh khó khăn, cần làm rõ xem ai có lỗi: tác giả hay người lý giải. Điều thứ nhất chỉ có thể có nếu khi cho người ta làm quen sơ bộ với văn bản, tác giả lại trình bày mình một cách thiếu chính xác, không kỹ lưỡng. Nguyên nhân lỗi lầm của người lý giải thì có hai: hiểu không đúng, sớm dừng lại ở chỗ không nhận thấy; sự hiểu biết ngôn ngữ có thiếu sót. Nhiệm vụ cốt thiết của người giải thích là tìm ra cái toàn vẹn và thống nhất nghĩa của ngôn từ mà tác giả sử dụng, đặt nó trong tương ứng với văn cảnh chung của tác phẩm. Làm rõ sự chuyển nghĩa của từ ngữ với nhau – là nhiệm vụ của trường giải học nhằm khám phá ý nghĩa chung của văn bản.

Nét chung của lý giải là một ý niệm tổng thể, bao quát sự thống nhất của tác phẩm và những đặc điểm kết cấu chủ yếu của nó. Sự thống nhất của tác phẩm được xem như nguyên tắc do nhà văn vận hành, còn những đặc điểm kết cấu tiêu biểu – là đặc sắc của nó được thể hiện trong sự vận hành ấy. Mục tiêu cuối cùng của sự giải thích, là "trình bày sự kiện toàn vẹn trong các bộ phận của nó và ở mỗi phần lại hình dung một tư liệu duy nhất, như thể đang vận hành, cái hình thức như là thực chất vận hành bởi tư liệu ấy... Mục tiêu cuối cùng phải được ghi nhận như là hiểu toàn vẹn về phong cách" [162, phần II, đoạn 2,3].

E. A. TZURGANOVA

(Lại Nguyên Ân dịch)

Phạm vi giải thích

[Nga: Герменевтический круг; Anh: Hermeneutic circle] – nghịch lý về tính không lược quy được cách hiểu và giải thích văn bản vào một thuật toán không mâu thuẫn về logic. Nhiều học giả nhìn thấy khó khăn mang tính truyền thống từ xuất phát điểm của

tường giải học chính là quan niệm phạm vi giải thích, chẳng hạn “phạm vi cục bộ và toàn bộ”. Hiện tượng này được ghi nhận xúc tích hơn cả trong định thức của Dilthey: “Đặc trưng cho mọi thứ (giải thích) là sự chuyển động tiến tới, đi từ việc tiếp nhận các bộ phận xác định hay bất định đến ý đồ bao quát nghĩa của chỉnh thể, xen kẽ với ý đồ xuất phát từ nghĩa của chỉnh thể ấy, xác định chính xác hơn bản thân các bộ phận. Phương pháp này sẽ không thành công khi các bộ phận riêng biệt không nhờ thể mà trở nên được hiểu rõ hơn. Điều này thúc đẩy một sự xác định mới về nghĩa (chung của chúng) chừng nào nó còn chưa trở nên đầy đủ. Những ý đồ này sẽ tiếp tục lâu chừng nào chưa hoàn toàn làm rõ toàn bộ nghĩa bao hàm trong những biểu hiện đời sống (hoặc những văn bản) này” [73, tr. 227]. Trong tiến trình phát triển của tường giải học, người ta đã đề ra được những tiêu chuẩn xác định sự liên hệ giữa chỉnh thể và bộ phận cùng tương quan giữa các bộ phận với nhau.

H. G. Gadamer bác bỏ những ý đồ đã trở thành truyền thống là lý giải phạm vi giải thích chỉ như một vấn đề logic và chuyển nó sang bình diện nội dung. Gadamer thực hiện sự tiếp cận nội dung đối với “nghĩa của chỉnh thể”. Trong cuốn *Chân lý và phương pháp* ông đưa ra khái niệm “tiền cấu trúc của sự hiểu” như là cái được tạo ra bởi tổng thể những ý kiến về nghĩa của văn bản. Chân lý được lĩnh hội qua quá trình tiếp nhận và tính định kiến riêng của các ý kiến không mâu thuẫn nhau. Sự hiểu được đạt tới bằng sự mở ra cho nghĩa của văn bản, tức là bằng sự thiết lập mối liên hệ giữa cái mà văn bản nói, với tổng thể những ý kiến của người lý giải [88].

Một trong những người kế tục Gadamer, giáo sư Đại học Stuttgart G. Buck miêu tả thể thức liên đới của sự hiểu văn bản trong quá trình đọc như sau: “Ban đầu ý nghĩa của chỉnh thể được đoán định mơ hồ, sau đó dưới ánh sáng của sự đoán định ấy diễn ra sự hiểu từng phần riêng rẽ. Sự hiểu các bộ phận lại được đặt chồng lên sự hiểu chỉnh thể, giúp cho sự liệt kê của nó trong quá trình xác nhận hay hiệu chỉnh cách hiểu ban đầu” [53, tr. 32]. Học giả Mỹ E. D. Hirsch đồng ý với Gadamer là người từng khẳng định rằng, sự

đoán định nghĩa của chính thể – mà ta đang nói tới khi miêu tả *phạm vi giải thích* – không phải là hành động chủ quan mà bị quy định bởi sự liên hệ với truyền thống. Chính sự liên hệ này cũng nằm trong quá trình liên tục hình thành. Phạm vi của sự hiểu không phải là phạm vi phương pháp, nó định tính yếu tố cấu trúc bản thể học của sự hiểu. Tường giải học không chế ngự được các định kiến, cũng không thể tách biệt những định kiến ngăn trở sự hiểu khỏi cái trái ngược với nó. Sự phân giới này phải được tiến hành trong chính sự hiểu, và tường giải học chỉ ghi nhận điều đó diễn ra như thế nào. Tường giải học không làm nhiệm vụ xây dựng phương pháp hiểu, nó chỉ bận tâm vạch ra những điều kiện theo đó diễn ra sự hiểu. Quan sát khởi đầu của Gadamar và Hirsch là sự kiện tính chế ước lịch sử chiều sâu của sinh tồn con người và những phán đoán của nó. “Những thành kiến của cá thể nhiều hơn hẳn các phán đoán của nó; thực tế lịch sử sự tồn tại của nó là thế” [88, tr. 261]. Những viễn cảnh nhận thức đặc biệt và khả năng đánh giá phê phán đối với tính tích cực về phương pháp luận của chủ thể đã mở ra đối với thứ tường giải học đã ý thức được tính lịch sử, tính nhất thời của cá nhân nhận thức.

Phạm vi giải thích định tính cho sự hiểu, là thuộc về chính cái cấu trúc của *nghĩa* trong “các khoa học về tinh thần”, nơi mà người lý giải đụng chạm không phải với những cái đã xác định rõ ràng như trong tri thức tự nhiên. M. Heidegger viết: “Việc thừa nhận sự lệch lạc về phạm vi, những ý đồ tránh né hoặc điều hòa với nó như với cái ác không tránh khỏi – đều cho thấy sự không hiểu rất nền tảng về quá trình hiểu... Phạm vi mà sự hiểu vốn có, không phải là cái vòng chết người, khép kín trong nó mọi dạng tri thức; nó là biểu thị cái cấu trúc hiện sinh của sự đoán định bản thân cái tồn - tại - ở - đây” (Heidegger M. - *Being and time* - N. Y. , 1962; phần 1, chương V, đoạn 36) [102].

E. A. TZURGANOVA

(Lại Nguyên Ân dịch)

CÁC TRƯỜNG PHÁI HIỆN TƯỢNG HỌC

Hiện tượng học

[Nga: Феноменология; Anh: Phenomenology; Pháp: Phénoménologie; Đức: Phänomenologie] – một trong những tư trào triết học có ảnh hưởng nhất ở thế kỷ XX. Người sáng lập hiện tượng học, triết gia duy tâm, nhà toán học Đức Edmund Husserl (1859 - 1938) là người muốn biến triết học thành “khoa học nghiêm ngặt” nhờ phương pháp hiện tượng học. Các học trò ông: M. Scheler, Gerhard Husserl, Martin Heidegger, Roman Ingarden đã vận dụng các nguyên tắc hiện tượng học vào đạo đức học, xã hội học, luật học, tâm lý học, mỹ học, nghiên cứu văn học. Các trường phái nghiên cứu văn học theo hiện tượng học ở nửa sau thế kỷ XX được chú ý không kém hai thập niên đầu thế kỷ, khi đã có thể có những biểu hiện của chúng trong nghệ thuật và thực tiễn văn nghệ. Hiện tượng học gắn gũi với chủ nghĩa hiện sinh, trường phái đã trở thành khuynh hướng có ảnh hưởng nhất trong văn hóa châu Âu sau thế chiến II, và ở mức nhất định đã dựa vào hiện tượng học của Husserl cũng như vào triết học của Kierkegaard.

Theo xác định của Husserl, hiện tượng học trở phương pháp triết học miêu tả mà vào cuối thế kỷ trước đã xác lập bộ môn tâm lý học tiên nghiệm, bộ môn có thể tạo cơ sở để dựng nên toàn bộ tâm lý học thực nghiệm. Ngoài ra, ông còn coi hiện tượng học là triết học phổ quát mà trên cơ sở của nó có thể xét lại phương pháp luận của tất cả các khoa học. Husserl cho rằng phương pháp của ông là chìa khóa để nhận thức bản chất sự vật. Ông không chia thế giới thành hiện tượng và bản chất. Phân tích ý thức, ông nghiên cứu

nhận thức chủ quan và đối tượng nhận thức một cách đồng thời. Đối với hiện tượng học của Husserl, không hề tồn tại nhị nguyên thực tại “bên ngoài” và thực tại “bên trong”. Khách thể – đó là hoạt tính (activity - tính tích cực) của chính ý thức; hình thức của hoạt tính ấy – là hành vi chủ định, *tính chủ định* (intentionality). Tính chủ định – sự hiến định khách thể bởi ý thức – là quan niệm then chốt của hiện tượng học.

Ý đồ đầu tiên áp dụng hiện tượng học vào triết học nghệ thuật và nghiên cứu văn học được V. Conrad thực hiện năm 1908. Conrad coi đối tượng nghiên cứu của hiện tượng học là “khách thể thẩm mỹ” và phân giới nó khỏi các khách thể của thế giới vật lý. Mỹ học của hiện tượng học được phát triển một cách hệ thống trong các công trình của R. Odebrecht và M. Heiger hồi cuối những năm 1920s. Họ đề ra nhiệm vụ nghiên cứu kinh nghiệm thẩm mỹ chủ định tính của ý thức thuần túy, ý thức này không phải là ý thức riêng một cá thể nhưng có tính cách siêu việt và trực tiếp nghiệm thấy giá trị thẩm mỹ. Đối với họ, tác phẩm nghệ thuật là khách thể chủ định tính của *kinh nghiệm thẩm mỹ*.

Một bậc thang quan trọng tiếp theo trong lịch sử hiện tượng học là hoạt động của học giả Ba Lan R. Ingarden. Ông chọn tác phẩm văn học làm đối tượng nghiên cứu; tính cách chủ định của tác phẩm – theo lý luận của Husserl – được Ingarden coi là hiển nhiên. Các quan tâm của Ingarden chủ yếu tập trung vào phương thức tồn tại của tác phẩm nghệ thuật, cái được xác định một cách chủ định. Ingarden cố gắng chứng minh rằng cấu trúc tác phẩm văn học đồng thời là phương thức tồn tại và bản chất của nó [thư mục phần I, 193 - 196]

Chuyển điểm nhấn từ “tính chủ thể siêu việt” sang “sinh tồn con người” là nét tiêu biểu cho cách tiếp cận hiện tượng học đối với văn học từ các nhà hiện sinh. Hiện tượng học ở dạng của Husserl gắng trở thành khoa học. Các nhà hiện sinh, trước hết là Heidegger, thường đánh tráo truyền thống nghiên cứu phương pháp luận logic bằng những trang bị trực giác. Cuốn sách đáng kể nhất của

Heidegger *Sinh tồn và thời gian*, 1927 [102] có ảnh hưởng rõ rệt đến chủ nghĩa hiện sinh Pháp. Nếu dạng rút gọn hiện tượng học của Husserl, do đem lại khả năng nghiên cứu các “bản chất thuần túy” trong ý thức siêu việt, đưa ông tới ý thức thuần túy mà bản chất của nó là hành vi hiến định, là tính chủ định, thì Heidegger biến ý thức thuần túy thành “ý thức nguyên thủy” kiểu hiện sinh chủ nghĩa. Nhưng phương pháp của ông không dựa vào tâm lý học archetype của C. Jung, mà dựa vào cách hiểu phi lý-thần bí về trực giác.

Carl Jaspers có sự xúc tiếp từ xa với các lý thuyết nghệ thuật và văn học. Ông khảo sát các vấn đề của nghệ thuật ở ba cấp độ: tâm lý-tâm linh; siêu hình-hiện sinh; logic-phổ quát. Chính ở cấp độ sau cùng này đã nảy sinh vấn đề ngôn ngữ của nghệ thuật và văn học. Emil Staiger sử dụng đầy đủ nhất định hướng hiện tượng học hiện sinh vào nghiên cứu sáng tác văn học trong cuốn *Thời gian như là sự tưởng tượng của nhà thơ* (1939). Chuyên luận của W. I. Kayser *Tác phẩm nghệ thuật ngôn từ* (1938) tiếp tục nghiên cứu văn học theo hướng này. J. Pfeiffer, người phổ biến trí tác của Heidegger, Jaspers và M. Heiger, trong luận án năm 1931 đã xác định phương pháp nghiên cứu ngữ nghĩa học của hiện tượng học.

Nguyên tắc cơ bản của hiện tượng học hiện sinh Đức trong tiếp cận văn học là xem xét tác phẩm nghệ thuật như là sự biểu đạt “hoàn toàn” những ý niệm của con người, một sự biểu đạt khép kín. Theo quan niệm này, tác phẩm nghệ thuật thực hiện nhiệm vụ của nó bằng chính sự kiện nó tồn tại; nó khám phá những cơ sở của sinh tồn nhân loại... Tác phẩm nghệ thuật không cần và không thể có mục đích nào khác ngoài mục đích bản thể-thẩm mỹ. Nét nổi bật của các triết gia người Pháp về nghệ thuật là họ nghiêm túc hơn trong thái độ khoa học về phương pháp luận, và rất duy lý trong tiếp cận tác phẩm nghệ thuật (M. Dufrenne, J.-P. Sartre, M. Merleau-Ponty).

Các nguyên tắc phương pháp luận phân tích hiện tượng học đối với tác phẩm văn học dựa trên sự khẳng định cho rằng hiện tượng học là phương pháp khoa học miêu thuật, xem xét hiện tượng không kể đến văn cảnh, chỉ xuất phát từ chính nó. Các hiện tượng

phức tạp được mổ xẻ thành những bộ phận, cấp độ, tầng nấc riêng biệt, bằng cách đó khám phá cấu trúc của hiện tượng. Miêu tả hiện tượng học và khám phá cấu trúc là cấp độ phương pháp luận đầu tiên trong nghiên cứu tác phẩm văn học. Phân tích miêu thuật và phân tích cấu trúc đưa các nhà hiện tượng học đến sự nghiên cứu bản thể luận đối với hiện tượng, nhắm sự nhận thức vào chính bản thân hiện tượng. Vận dụng bản thể luận vào nghiên cứu văn học là bình diện quan trọng thứ hai của tiếp cận hiện tượng học đối với văn học. Vấn đề cốt yếu thứ ba của tiếp cận hiện tượng học gắn với việc khám phá quan hệ của tác phẩm nghệ thuật với thực tại, tức là với việc khám phá vai trò tính nhân quả trong quan niệm hiện tượng học về tác phẩm nghệ thuật.

Phương pháp khám phá các tầng trong sự miêu tả hiện tượng học được Husserl sử dụng trước hết; ông xây dựng “mô hình” cấu trúc tầng bậc của khách thể tiếp nhận ý thức, thực chất của mô hình này là các tầng của nó, khi mỗi tầng là một đơn vị độc lập, sẽ cùng nhau tạo ra cấu trúc toàn thể. R. Ingarden áp dụng nguyên tắc này vào tác phẩm văn học. Chính các học giả hiện tượng học là những người đầu tiên nghiên cứu cấu trúc của tác phẩm nghệ thuật, tức là áp dụng cái phương pháp luận mà về sau chủ nghĩa cấu trúc sẽ sử dụng. Một số học giả Đông Âu (Z. Konstantinovich, G. Vajda) cứ muốn coi phương pháp hiện tượng học như là dạng tương đồng Đức của chủ nghĩa hình thức Nga và “phê bình Mới” Anh-Mỹ [170]. Được phổ biến rộng rãi nhất là ý tưởng cho rằng phương pháp hiện tượng học xem tác phẩm nghệ thuật như một chỉnh thể duy nhất. Tất cả những gì có thể khám phá về tác phẩm, đều chứa đựng trong nó; nó có giá trị độc lập, có sự tồn tại tự trị và được xây dựng theo quy luật riêng.

Dị bản hiện sinh của phương pháp hiện tượng học cũng dựa vào các nguyên tắc như trên, chỉ khác ở chỗ làm nổi bật kinh nghiệm nội tại trong công việc của người lý giải tác phẩm, nhấn mạnh “dòng chảy song song” của nó với tác phẩm, năng lực sáng tạo của nó là cái cần thiết cho sự phân tích tác phẩm nghệ thuật. Phương pháp hiện

tượng học xem xét tác phẩm không tính đến quá trình thực tại, tách nó khỏi phạm vi thực tại và “đưa vào ngoặc đơn” không chỉ thực tại nằm ngoài ý thức mà cả thực tại tâm lý chủ thể của ý thức nghệ sĩ có mục tiêu tiếp cận ý thức “thuần túy” (siêu việt) và hiện tượng thuần túy (thực chất).

Ở Mỹ từ đầu những năm 1970s, người ta thấy sự thay đổi định hướng, tuy dần dà nhưng cảm thấy được, từ mô hình nhận thức tân thực chứng luận sang mô hình nhận thức hiện tượng học. Việc chú ý đến phương pháp luận hiện tượng học nêu bật sự gắn bó chủ thể và khách thể trong hành vi nhận thức – điều này được giải thích bởi nỗ lực trình bày một cái gì mới mẻ so với các thủ pháp truyền thống của “phê bình Mới”. Việc xem tác phẩm nghệ thuật như là khách thể tồn tại độc lập với người sáng tạo ra nó và chủ thể tiếp nhận nó, dưới ảnh hưởng của sự xét lại quan hệ chủ thể - khách thể trong triết học – đã được thay thế bằng việc đề xuất một tổng thể vấn đề gắn với các quan hệ “tác giả – tác phẩm – người đọc”. Các dạng *mỹ học tiếp nhận* chuyên phân tích quan hệ “tác phẩm – người đọc” và trường phái Geneva nghiên cứu quan hệ “tác giả – tác phẩm” – những dạng thức có xuất xứ châu Âu trở thành mới mẻ, thời sự đối với phê bình ở Mỹ. Trong dòng phương pháp luận hiện tượng học ở Mỹ có ba trường phái: *mỹ học tiếp nhận* hoặc trường phái phản xạ độc giả; *phê bình ý thức*; *trường phái phê bình Buffalo*. Đối tượng nghiên cứu ở các trường phái phê bình văn học này là các hiện tượng ý thức. Giá trị của các định hướng hiện tượng học đối với nghiên cứu tâm lý học văn học là ở chỗ chúng cho phép khám phá thực chất các hành vi tâm lý và khảo sát bất cứ hiện tượng tâm lý nào trong sự liên hệ với toàn bộ cấu trúc ý thức nhân loại.

Giữa các trường phái này, tuy vậy vẫn có những khác biệt căn bản, trước hết là ở bình diện quan niệm cơ bản: quan hệ “người đọc – văn bản”. *Phê bình ý thức* xem xét văn bản như là sự thể hiện ý thức tác giả; người đọc nhạy cảm chia sẻ được ý thức ấy một cách thần bí. Các nhà phê bình trường phái Buffalo khẳng định rằng người đọc tạo ra và quyết định văn bản một cách vô thức, tương thích với cá

tính mình. Các nhà mỹ học tiếp nhận thì xem văn bản như một thứ “ban kiểm tra” đối với quá trình cộng hưởng của người đọc. Tính chất vô nguyên tắc của những khác biệt được thu hẹp bởi một xác tín cho rằng bất cứ tính chất nào của tác phẩm cũng phải được rút ra từ hoạt động của chủ thể nhận thức. Tất cả các dị bản của phê bình hiện tượng học đều nhấn mạnh vai trò tích cực của người đọc với tư cách là chủ thể tiếp nhận thẩm mỹ.

E. A. TZURGANOVA

(Lại Nguyên Ân dịch)

Tính chủ định

[Nga: ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТЬ; Anh: Intentionality] – thuật ngữ của *hiện tượng học*, trở việc hiện định hóa khách thể bởi ý thức. L. Binswanger trong bản tóm lược mang tính cương lĩnh nhan đề *Về hiện tượng học* đọc năm 1922 tại Zurich, đã viết “Tính chủ định là cái quan trọng nhất trong đời sống ý thức” [47].

Khái niệm tính chủ định dựa vào tư tưởng của Kant, xem ý thức như là dự phóng của thế giới, và được E. Husserl phát triển; đối với Husserl, thế giới không phải là sự thể hiện của quan niệm, không phải là một chỉnh thể được tổ chức. Thế giới được hiểu như cái có trước mọi quan hệ chủ thể - khách thể. Tính chủ định khác với cách hiểu cổ điển vốn giới hạn bởi “những phần nguyên vẹn và bất di bất dịch của tự nhiên” và “gắn với khái niệm hiện tượng học về nguồn gốc”. Tính chủ định không chỉ là sự ý thức về đặc tính của sự vật trông thấy mà chủ thể vốn có, mà còn là sự ý thức về cách tồn tại duy nhất của chúng trong sự tiếp nhận của chủ thể. Được xem như thành tựu quan trọng nhất của hiện tượng học là sự kết hợp chủ nghĩa chủ quan cực đoan và chủ nghĩa khách quan cực đoan trong cách hiểu thế giới, được phản ánh rõ rệt và đầy đủ nhất trong quan niệm về tính chủ định. Thế giới hiện tượng học không phải là sự giải thích cái tồn tại đã từng có, mà là sự sáng tạo ra tồn tại. Triết học và nghệ thuật hiện tượng học không phải là sự phản ánh những chân lý sơ bộ mà là sự thực hiện chân lý. Theo phê bình hiện

tượng học, không giả thuyết giải thích nào có thể thay thế hành vi nghệ thuật mà bằng vào đó nó trở lại thế giới chưa hoàn thành, do muốn thấy và lý giải nó một cách toàn vẹn. Nghệ thuật đích thực là để dạy đi dạy lại cách nhìn thế giới. E. Husserl khẳng định rằng, tính không hoàn thành của hiện tượng học, tính khởi đầu của nó – không phải là dấu hiệu của sự bất thành; chúng là cần thiết bởi vì nhiệm vụ của hiện tượng học là tìm kiếm bí mật của thế giới và bí mật của lý trí. Hiện tượng học đòi hỏi lao động không ít hơn các tác phẩm của Balzac, Proust, Valéry hoặc Cézanne – một cường độ chú ý, và gây ngạc nhiên, một đòi hỏi về tính chủ ý, “cái ý đồ nồng nhiệt chiếm lĩnh ý nghĩa của thế giới hoặc của lịch sử vào thời điểm nảy sinh của chúng” [110].

E. A. TZURGANOVA

(Lại Nguyên Ân dịch)

Phê bình ý thức

[Nga: Критика сознания; Anh: Consciousness criticism; Pháp: Critique de conscience] – lần đầu tiên tự tuyên ngôn với sự ra mắt công trình của người sáng lập M. Raymond Từ *Baudelaire đến chủ nghĩa siêu thực* (*De Baudelaire au surréalisme, essai sur le mouvement poétique contemporain*. - Paris, 1933) [149]. Những đại diện của phê bình ý thức hoặc “trường phái Geneva” thứ hai, ở Pháp là G. Poulet, J. Rousset, G. R. Richar, J. Starobinski, ở Mỹ là J. H. Miller. Dưới ánh sáng sự xét lại tư tưởng của “*phê bình Mới*”, “trường phái Geneva” có ý nghĩa đặc biệt thời sự đối với nghiên cứu văn học ở Mỹ những năm 1970s. Hồi thập niên 1950s, Poulet, Starobinski và J. H. Miller là đồng nghiệp tại Đại học Tổng hợp John Hopkins, gắn bó với nhau không chỉ vì cùng chung tư tưởng mà còn về tình bạn.

Phê bình ý thức xem tác phẩm nghệ thuật không phải như một “khách thể rời rạc”, bất động và trung tính mà người ta có thể nghiên cứu một cách chính xác như mọi khách thể có trên đời. Tác phẩm không thể tách rời ý chí định hướng của người tạo ra nó

hoặc ý chí định hướng của người tiếp nhận nó. Tương tác chủ thể - khách thể được khảo sát không phải ở bình diện sự thống nhất và đồng thuận của chúng, mà được khảo sát ở quan hệ chủ thể đối với khách thể. Các nhà phê bình thuộc định hướng này ít quan tâm đến phẩm chất khách thể, nhưng lại quan tâm đến việc bằng cách nào khách thể đem lại tính chủ thể cho chúng ta. Quan niệm then chốt của trường phái là việc khẳng định rằng văn học là một dạng ý thức. Tác phẩm văn học là sự thể hiện một trạng thái tinh thần nhất định, một “cách ý thức” vốn nảy sinh bởi sự kết hợp tư tưởng và ngôn từ với tư cách là phương tiện biểu thị nó. Phê bình văn học là “sự ý thức về ý thức” của nhà văn được đưa ra phân tích. Sự phán đoán bề ngoài về tác phẩm nghệ thuật nhường chỗ cho sự tham dự nội tại vào một quá trình thuần túy chủ quan là nhận thức tác phẩm ấy. Nhà phê bình có vẻ như đã bổ sung cho tác phẩm, đem lại cho nó sự hoàn bị.

J. H. Miller, người tích cực phổ biến tư tưởng phê bình ý thức ở Mỹ, trong bài báo mang tính cương lĩnh nhan đề *Trường phái Geneva* (1966) đã viết rằng công việc của nhà phê bình cần phải bắt đầu từ “hành vi từ bỏ” trong đó nhà phê bình giải thoát ý thức mình khỏi những đặc tính vốn có của cá nhân anh ta để có thể chập vào, trùng khít hoàn toàn vào với cái ý thức được biểu đạt trong ngôn từ tác giả của tác phẩm. “Lao động của nhà phê bình cần phải in dấu sự trùng hợp đó”.

Khi phân tích tác phẩm, “nhà phê bình ý thức” không thể chỉ căn cứ vào tác phẩm ấy; anh ta phải tính đến tất cả những gì tác giả đã viết: thư từ, các ghi chép, nhật ký, bài giảng... – nhằm mục đích vạch ra những đề tài mang tính lặp lại hoặc những xung lực ý thức đặc biệt nào đó ngấm ngấm của chủ thể sáng tạo. Một đoạn trích bất kỳ nào cũng có thể bộc lộ tâm trạng tác giả và là một yếu tố cấu thành của chính thể ý thức anh ta. Để nghiên cứu mỗi tác giả, Miller đã hoàn toàn hiến mình cho việc xây dựng chân dung chi tiết về ý thức của từng người (*The disappearance of god: Five nineteenth-century writers*, 1963; *The form of Victorian fiction: Thackeray, Dickens, Trollope, George Eliot, Meredith a. Hardy*, 1968) [138, 139].

Tái tạo trong phê bình những chủ đề cơ bản và cái nhìn của tác giả, đối với phê bình ý thức – có nghĩa là đi vào thế giới của tác giả, thể hiện và chia sẻ với tác giả từ bên trong. Đồng thời đó cũng là quá trình trải nghiệm về tinh thần của chính mình, nó diễn ra bằng cách ý thức về ý thức của người khác. Công việc của nhà phê bình nếu không mang tính nội quan thì cũng mang tính cách rất cá nhân. Miller đề nghị thay quan niệm của phê bình Mới về *khoảng cách thẩm mỹ* (phản ánh sự ương tròng khách thể nghệ thuật và chủ thể tiếp nhận nó, và loại trừ sự lồi cuốn cá nhân từ phía nhà phê bình khi lý giải tác phẩm) bằng quan niệm “đồng nhất hóa thẩm mỹ” vốn phản ánh việc nhà phê bình kiêm độc giả có năng lực đồng nhất mình với tác giả để tham dự quá trình tái tạo tác phẩm của anh ta.

Theo G. Poulet, ở đây tiềm ẩn nguy cơ hoàn toàn “trực cảm” ở thế giới bên trong nhà văn. Điều đó có thể dẫn đến chỗ đánh mất bản ngã của nhà phê bình, hòa tan “ý thức phê phán” của nhà phê bình trong “ý thức của tác giả”, điều này kéo theo sự “đồng nhất hóa sai lầm” vốn là đặc trưng của phê bình có giọng điệu ẩn tượng chủ nghĩa. Thâm nhập vào tâm hồn tác giả, tức là chủ thể tác phẩm, như vậy, vẫn là nhiệm vụ của phương pháp phê bình của những người chủ trương phê bình ý thức. Mục đích nghiên cứu là thông qua ý thức nhà phê bình để phát hiện cấu trúc chủ thể của ý thức tác giả, được thể hiện trong toàn bộ các công việc của anh ta.

E. A. TZURGANOVA

(Lại Nguyên Ân dịch)

Phê bình tiếp nhận hoặc trường phái phản xạ độc giả

[Nga: Рецептивная критика или Школа реакции читателя; Anh: Receptive criticism, or reader-response school] – dị bản Mỹ của các lý thuyết mỹ học tiếp nhận vốn phổ biến rộng những năm 1970s ở Tây Âu, nhất là Đức. Trở nên phổ cập ở Hoa Kỳ với sự ra đời các cuốn sách của Stanley Fish *Mất mát vì tội lỗi: độc giả ở “Thiên đường đã mất”* (*Surprised by sin: The reader in “Paradise lost”*, 1967) và *Những*

giả tượng tự tiêu hoá: tiếp nhận văn học thế kỷ mười bảy (*Self-consuming artefacts: The experience of seventeenth century literature*, 1972). Sau khi công bố tiểu luận *Văn chương nơi độc giả: văn phong xúc động* (*Literature in the reader: Affective stylistics*, 1970) [78, 77, 76] S. Fish được kể trong số những nhà phê bình hàng đầu đại diện cho xu hướng này. Trong số các nhà mỹ học tiếp nhận châu Âu được phổ biến nhất ở Hoa Kỳ có Wolfgang Iser, giáo sư đại học ở Konstanz và các tác giả khác trong bộ hợp tuyển mang tính cương lĩnh *Mỹ học tiếp nhận: lý thuyết và thực tiễn* (1975), đó là H. R. Jauss, R. Warning, M. Riffaterre [1, 305].

Những người chủ trương *mỹ học tiếp nhận* chống lại phương pháp luận “khách quan” của trường phái hình thức và của phê bình cấu trúc luận; họ ủng hộ phương pháp luận “chủ quan” của triết học và tâm lý học theo hiện tượng học. Họ xuất phát từ sự khẳng định cho rằng ở ý thức con người có những cấu trúc ẩn định tính chất sự tiếp nhận của nó và do vậy làm biến đổi ý niệm của nó về các khách thể. Tác phẩm được khu trú ở ý thức độc giả và ở quá trình đọc. Mục tiêu của phê bình tiếp nhận Mỹ là miêu tả chính xác sự tiếp nhận văn bản của độc giả trong quá trình đọc – sự tiếp nhận này được phát triển tuần tự trong thời gian – tức là ghi nhận những cộng hưởng của ý thức độc giả trong hành vi đọc. Đối trọng với tư tưởng hình thức luận của phê bình Mới coi tác phẩm nghệ thuật như khách thể tự trị, phê bình tiếp nhận đưa ra cách hình dung tác phẩm văn học như là quá trình được tạo nên trong hành vi tiếp nhận bằng việc đọc. Tác phẩm có được ý nghĩa của nó chỉ do kết quả sự tương tác của văn bản chữ in với công việc của ý thức tiếp nhận của độc giả.

S. Fish nhìn thấy ý nghĩa của tác phẩm văn học không phải ở cái thông tin mà độc giả nhận được do đồng hóa “trường biểu vật” của tác phẩm (tức là trường tương quan của nó với thực tại hiện thực) hoặc do tìm được cái biểu đạt tương ứng với từng cái được biểu đạt, mà ở cái ẩn tượng nảy sinh nơi độc giả trong quá trình đọc, ở cái hành động mà ngôn ngữ tác phẩm gợi lên nơi độc giả. Nhà phê bình phải tập trung vào dạng ẩn tượng này; đối tượng miêu tả phải là “cấu

trúc của ấn tượng độc giả chứ không phải cái gì khác”. Khi độc giả va chạm với những chỗ khó hiểu hoặc những lý giải khác nhau mà vẫn bản cho phép, độc giả chỉ giản đơn “buộc” cho nó một nghĩa nào đấy. Như vậy, bản thân quá trình đọc trở thành cái biểu đạt mà độc giả kiêm nhà phê bình phải tìm cho nó cái được biểu đạt. Khi đã có cách nhìn này, nhà phê bình sẽ thôi không còn đối xử với tác phẩm như với một cái gì hoàn tất, có một hình thức xác định.

S. Fish cho rằng, nếu ý nghĩa của tác phẩm được khu trú ở sự tiếp nhận của độc giả và gắn trực tiếp với kinh nghiệm của chủ thể đọc, thì hình thức của tác phẩm chính là hình thức của sự tiếp nhận ấy. Luận điểm về tính nhị nguyên của hình thức và nội dung, ở Fish đã được thay bằng sự khẳng định mang tính “nhất nguyên”, theo đó: tiếp nhận của độc giả = ý nghĩa = hình thức. S. Fish đòi nguyên tắc thời gian của hình thức ngang bằng với ý nghĩa tác phẩm: ý nghĩa và hình thức trùng hợp trong thời gian, với sự tiếp nhận của độc giả.

Tập trung chú ý vào những hiệu quả nảy sinh trong quá trình đọc, tiến hành “phân tích những phản xạ của độc giả đối với ngôn từ theo mức xuất hiện của chúng trong thời gian” [76, tr. 127], “văn phong gây xúc động” dường như có thể tránh được sai lầm căn bản mà tiếp cận hình thức luận mắc phải, nhưng chính ra, sai lầm đã biến “kinh nghiệm thời gian thành kinh nghiệm không gian”. Bằng khẳng định này, S. Fish muốn bác bỏ quan niệm của phê bình Mới về *hình thức không gian*. Việc khách thể hóa theo lối hồi cổ một kết cấu văn học, theo ông là một ảo tưởng bởi vì tác phẩm dường như “biến mất” trong tiếp nhận của độc giả. “Cơ sở của phương pháp là sự phân tích dòng thời gian của những ấn tượng nảy sinh khi đọc, điều muốn nói ở đây là độc giả phản xạ chính là với cái dòng ấy chứ không phải với toàn bộ sự phát ngôn nói chung” [76, tr. 127]. Thay vì sự đánh giá hồi cổ dứt khoát tác phẩm vừa đọc, làm cơ sở cho những suy nghĩ phê bình tiếp theo, Fish lại đề nghị dựa vào kết quả sự ý thức vốn luôn luôn biến đổi, chính điều này định tính bất cứ quá trình đọc nào. Fish cho rằng, sự cộng hưởng của độc giả với tác phẩm nảy sinh bên trong “cái cơ chế tổ chức điều tiết vốn có trước kinh nghiệm ngôn

ngữ” [76, tr. 143]. Ông hiểu cơ chế này như là hệ thống các quy tắc bên trong cho phép độc giả gán ngữ nghĩa cho mỗi đơn vị từ vựng của văn bản tương ứng với văn cảnh của mình. Tuy nhiên cái văn cảnh này, tức là kinh nghiệm sống của nhà văn, bao gồm toàn bộ tri thức của anh ta, được Fish lý giải trước hết như là “trữ lượng kinh nghiệm ngôn ngữ” mà chỉ một mình nó quyết định khả năng lựa chọn, và do vậy, cả khả năng đáp lại. Như thế, tính chất thời gian của quá trình đọc – mà nhìn bề ngoài dường như là chính yếu trong hệ thống của Fish – đã nhường chỗ cho sự am hiểu của độc giả: “Dòng thời gian hoàn toàn phụ thuộc những tri thức mà độc giả có; chỉ khi chú ý đến sự tương tác của chúng với bình diện thời gian vốn là cần thiết cho việc tiếp nhận đúng đắn chuỗi lời nói, mới có thể đoán định được phản xạ nảy sinh” [76, tr. 143]. Ý nghĩa của tác phẩm chỉ bộc lộ khi dòng đọc bị điều chỉnh bởi một cái gì khác, nằm ngoài hệ thống tọa độ của văn bản, đó chính là ma trận các liên tưởng có thể có, nó là cái mang nghĩa cuối cùng. Ý nghĩa của tác phẩm, như vậy, được tìm thấy ở những ẩn tượng mà giờ đây được xem như tổng số những đoạn đời của độc giả có trước thời điểm đọc. Ẩn tượng – đó là phản xạ của độc giả; các tín hiệu của văn bản khởi động những cơ chế nảy sinh liên tưởng.

Việc đưa ra khái niệm như những tri thức có trước đặt cả hình thức lẫn nội dung tác phẩm nghệ thuật lệ thuộc vào các nhân tố chủ quan và ngoài văn bản. Quan điểm như vậy tương ứng với quá trình đọc mà phê bình hiện tượng học miêu tả. Khi thay thế lần lượt tiếp cận trích mảnh bằng tiếp cận “hài hoà”, “toàn vẹn”, trong đó tất cả đều được ý thức như là diễn ra đồng thời và trong sự liên hệ lẫn nhau phổ quát, “độc giả dần dần có được cái nhìn bên trong về thế giới, thêm nữa đỉnh điểm sẽ đến khi thế giới thực, tổ thành từ các phần lẻ tẻ, biến thành biểu tượng về cuộc sống của người sáng tạo ra nó” [77, tr.3], trở thành một kiểu ý thức của độc giả. Có thể ý thức về ý nghĩa của văn bản như là ý thức cá nhân.

Quá trình đọc được Fish quy vào chuỗi những bùng nổ nảy sinh sau việc đọc từng đoạn của văn bản vốn bao hàm một sự phán

đoán nào đó. Sự tiếp nhận cá nhân đối với văn bản ở mức cao nhất đó ngụ ý rằng chuỗi bình ngộ này phụ thuộc vào những phán đoán có trong tác phẩm và do đó phụ thuộc vào ngôn ngữ tác phẩm vốn tồn tại một cách khách quan. Do vậy cũng cần kết luận về sự tồn tại của tác phẩm với các dấu hiệu bề ngoài của nó như mở đầu và kết thúc, giới hạn trong khuôn khổ ấy là các sự kiện đặt các câu hỏi và những giải đáp giả định. Tuy vậy sự bình ngộ, các yếu tố trực giác trong chiếm lĩnh chân lý chỉ đến ở các chỗ ngừng nghỉ trong quá trình đọc. Tại những điểm ấy của người quan sát bên lề nhận thông tin sàng lọc (qua ngôn ngữ và logic), độc giả trở thành con người nhìn thấy tác phẩm từ bên trong. Nhờ những liên hệ vừa nảy sinh, các hiện tượng của thực tại hiện diện trước con người ấy trong ánh sáng mới. “Thiên truyện và các hình thức của nó thoát khỏi trường nhìn của độc giả, để anh ta mặt đối mặt với thực tại” [76, tr. 127]. Các khái niệm tính biểu vật (referent), sự tương ứng của đối tượng với hiện thực thực tại, giờ đây nảy sinh dưới dạng ý nghĩa cuối cùng của tác phẩm; mọi đề xuất lại có ý nghĩa của mình bởi vì chúng hoặc là xác nhận hoặc là phủ nhận việc chúng ta có năng lực hiểu thế giới một cách trực giác. Lý tính cũng đưa những hình dung của mình ứng với ý nghĩa vừa tìm được nhờ ngôn ngữ.

Ở lý luận của Fish có thể cảm thấy cái nhị phân trực giác và logic lý tính của nhận thức. Trong các công trình của ông, tư tưởng được phát triển theo hai hướng mâu thuẫn nhau. Một hướng nhấn mạnh sự xúc tiếp trực tiếp của độc giả với khách thể nhận thức và giữ liên hệ với nội dung (trong sự giải thích của Fish là đề tài) tác phẩm và ngôn ngữ của nó. Ở hướng khác, yếu tố nội dung, lý tính khách quan được nó trình bày đã thôi không còn tồn tại trong hoạt động của ý thức tiếp nhận mà nó gây ra. Để cảm thấy cái xu hướng của nhà phê bình đưa cái thực, cái bên ngoài vào bên trong độc giả, gán cho nó cái đặc tính của sự ý thức. Mặc dù bề ngoài văn bản vẫn được trình bày bằng “một lô những luận chứng được kiểm tra kỹ lưỡng, những tiền đề, dẫn chứng và kết luận được biện luận về logic, độc giả vẫn nhận được từ bên trong một hình dung hoàn toàn

khác về văn bản mà các dấu hiệu bề ngoài ấy không thể gây ảnh hưởng quyết định đến sự hình thành của nó” [77, tr. 280].

Cái “cấu trúc nội tại – ngoại tại” ấy, theo Fish, chứng tỏ hai phương thức nhận thức, lý tính và trực giác mà độc giả lần lượt trải qua trong quá trình đọc. Nội dung tác phẩm vẫn còn đó, nhưng chỉ dưới hình thức cái nhìn tự khám phá, thêm nữa, khái niệm cái tôi, hoặc sự đối lập nội dung đúng đắn với văn bản, chỉ nảy sinh ở những chỗ ngừng nghỉ ngôn từ. Sự khác nhau giữa nội tại và ngoại tại, như vậy, là sản phẩm của ngôn ngữ. Ngôn ngữ hoàn toàn thay thế sự bùng nổ, sự chiếm lĩnh nội tại đối với khách thể. Độc giả khám phá được ý nghĩa tác phẩm là kết quả của cái nhìn nội tại do các biểu hiện ngoại tại của văn bản gây ra.

Đúng là trong khi đọc, độc giả của Fish thoát ra ngoài khuôn khổ ngôn ngữ và đề tính chủ quan lên cấp độ cao nhất, khi đó mọi thứ từ bên ngoài đều có đủ chỗ ở bên trong nó, đúng là nhà phê bình Fish dưới ánh sáng của hệ thống do chính mình tạo ra đã chiêm ngưỡng quá trình lý giải của chính mình. Không có lựa chọn giữa tính khách quan và những sự lý giải, nhưng có lựa chọn giữa lý giải có ý thức và lý giải còn chưa có ý thức. Chính ông đã khẳng định cho mình cái tính có ý thức ấy.

E. A. TZURGANOVA

(Lại Nguyên Ân dịch)

Trường phái phê bình Buffalo

[Nga: Школа критиков Буффало; Anh: School of Buffalo Criticism] – nổi tiếng từ 1970. Xuất hiện đồng thời với việc khai trương Trung tâm nghiên cứu tâm lý nghệ thuật tại Trường Đại học Tổng hợp thành phố Buffalo (bang New York). Những đại diện chính của trường phái này như Norman Holland, H. Lichtenstein, D. Bleich, Murrey Schwarz xem nhiệm vụ chính của phê bình văn học là nghiên cứu bản chất tiềm thức của hoạt động văn học. Khác với phân tâm học truyền thống vốn tập trung vào hoạt tính tiềm

thức của các nhà văn, nhà thơ và các nhân vật văn học của họ, các nhà phê bình này đặt tiêu điểm chú ý vào tiềm thức của người đọc tiếp nhận văn bản. Các nhà phê bình Buffalo sử dụng rộng rãi phương pháp “Ego tâm lý học” và các nguyên tắc cơ bản của phân tâm học như là phương tiện để hiểu bản chất của tác động văn học.

N. Holland trong các công trình mang tính cương lĩnh của mình *Năng động tính của cộng hưởng văn học* (*The dynamics of literary response*, 1968), *Thơ qua các chủ thể* (*Poems in persons*, 1973), *Năm cách đọc của độc giả* (*Five readers reading*, 1975) đã dùng phân tâm học giải thích năng động tính của sự hưởng ứng tác phẩm ở người đọc. Holland khẳng định rằng nội dung đề tài của văn bản là do chính người đọc diễn đạt trong sự tương ứng với kinh nghiệm chủ quan cá nhân của mình [106-109].

M. Schwarz, khi phê phán N. Frye và R. Barthes nhằm bảo vệ tính “khách quan” của chủ nghĩa hình thức, đã viết: “Mỗi chúng ta làm ra cá tính của mình dưới tác động của các hoàn cảnh xã hội và lịch sử, mỗi chúng ta đều mang vào sự tiếp nhận và lý giải văn học một phong cách đơn nhất trong nỗ lực thống nhất thực tại bên trong và bên ngoài... Như vậy, chức năng của nghiên cứu văn học là cung cấp một văn cảnh nổi bật bởi những phương pháp luận nghiên cứu hiện đại nhưng lại bao gồm những định thức trí tuệ và tư tưởng được xem là “khách quan” [163a, tr. 765]. Ở đây người ta nhấn mạnh nguyên tắc cơ bản nó đã đẻ ra các nhà phê bình Buffalo từ *phê bình tiếp nhận* và trường phái Geneva, nguyên tắc đó là: phản đối cách giải thích văn học chỉ như hiện tượng cực kỳ “khách quan”.

Luận điểm thứ hai của trường phái này là khẳng định rằng, “cá nhân tái tạo mình trong quá trình đọc”. Mô hình “độc giả - văn bản” trong cách giải thích của N. Holland như sau: “Trong lúc đọc mỗi người đều sử dụng tác phẩm văn học để biểu trưng hóa và rút cuộc sao chụp bản thân. Chúng ta nhờ văn bản để làm ra những bản mẫu về những mong muốn và thích ứng đặc thù riêng của mỗi chúng ta. Chúng ta tương tác với văn bản, biến nó thành một phần của cấu trúc tâm lý riêng của mỗi chúng ta, biến nó thành một phần

của tác phẩm khi chúng ta lý giải nó” [108]. Sự thống nhất mà chúng ta thấy ở các văn bản văn học đều “đượm mùi” cá nhân, cái tạo nên sự thống nhất ấy. Tương tác văn học giữa độc giả và văn bản được hoàn tất bởi cảm giác thống nhất của văn bản, cảm giác này nảy sinh nhờ sự có mặt hợp thức hóa của cá nhân độc giả. *Lý giải* là chức năng của cá tính. Như vậy, ý nghĩa của tác phẩm được Holland hiểu, khác với Fish, không như là quá trình mà như là sản phẩm của cái “tôi” tâm lý của độc giả.

Holland chia ra ba kỳ tâm lý phản xạ của độc giả trong quá trình “anh ta làm việc với văn bản”: thứ nhất – biểu thị ý muốn được thỏa mãn và sợ đau đớn; thứ hai – hoạt hóa trí tưởng tượng; thứ ba – thay thế tưởng tượng bằng sự ý thức về việc thống nhất tinh thần, trí tuệ, xã hội, thẩm mỹ. Holland gọi nguyên tắc tái tạo cá nhân nhờ kỹ nghệ phân tâm học trong hành vi đọc là “DEFT”. Trong chuyên luận *Cái tôi* (1985) Holland giải mã tỉ mỉ nguyên tắc này [108].

David Bleich mang chất lý luận nhiều hơn cả trong số các nhà phê bình trường phái Buffalo, đã thể hiện – rõ hơn cả Holland – những nguyên tắc nghiên cứu văn học theo hiện tượng học. Ông đưa ra khái niệm *hệ hình chủ thể* – khái niệm nền tảng cho quan niệm của ông - như là mô hình của ý thức nhận thức; khác với “hệ hình khách thể” của *phê bình Mới*, mô hình này xác định khách thể nhận thức là phụ thuộc trực tiếp vào chủ thể nhận thức, bởi vậy sự cắt nghĩa khách thể này được xem như là tùy thuộc và phụ thuộc chủ thể. Bleich đưa ra một luận đề tiêu biểu cho phương pháp hiện tượng học, theo đó thể giới sự vật có được chỉ trong sự liên hệ với chủ thể.

Trung tâm cuốn sách *Phê bình chủ quan* (*Subjective criticism*, 1978) của Bleich là quan niệm về sự phản xạ, sự hưởng ứng của độc giả đối với tác phẩm. “Hưởng ứng là hành vi hiển nhiên của sự tiếp nhận nó chuyển hành vi tình cảm thành ý thức” [48, tr. 264]. Kinh nghiệm cảm xúc trở thành một phần của cảm quan về chính mình của độc giả, và như vậy, kinh nghiệm cảm xúc được người tiếp nhận đồng nhất hoá. Hưởng ứng tác phẩm – là hành vi biểu trưng hóa

vốn là căn cứ cho tất cả những thảo luận sau này về nó. Đối với nhà hiện tượng học Bleich, các sự vật của thế giới bên ngoài chỉ tồn tại như những khách thể của ý thức, ông cũng coi tác phẩm nghệ thuật là không tồn tại trước khi có quá trình tiếp nhận nó. Nhà phê bình này chia sẻ nguyên tắc *tính chủ định* vốn là cơ bản cho *hiện tượng học*; ông thừa nhận rằng khách thể của ý thức, xét về bản chất của nó, là nằm bên ngoài ý thức (tức là mang tính siêu việt), đồng thời ông tin rằng ý thức đòi hỏi và “nắm bắt” khách thể chỉ bằng một loại hành vi. “Độc lập với việc tìm hiểu văn bản, nó phải được ý thức như là chức năng của ý thức tiếp nhận và vì vậy phải được miêu tả trong sự quan hệ với độc giả” [48, tr. 109]. Vì vậy đối với ông, hưởng ứng của độc giả là điểm khởi đầu để tìm hiểu *kinh nghiệm thẩm mỹ*.

Bleich cho rằng trong vấn đề phân tích sự hưởng ứng của người tiếp nhận từ thời Aristoteles đã thiếu mất việc hiểu rằng tác phẩm nghệ thuật không phải là khách thể thực tại (những hàng chữ, những trang viết, thậm chí bản thân quyển sách) mà là một khách thể biểu trưng, tồn tại về mặt tinh thần trong ý thức người tiếp nhận nó. Quá trình hiểu tác phẩm, đối với Bleich có nghĩa là tái tạo nó từ bên trong, cố gắng nắm bắt những cảm quan và quan niệm đã cấu trúc hóa mà bằng vào đó, tác giả định biểu đạt phẩm chất cảm quan về đời sống của mình. Mỗi độc giả có thể thực hiện một sự tổng hợp mới các yếu tố một cách tương ứng với bản chất riêng của mình, nhưng về nguyên tắc điều gì mà các thành tố kinh nghiệm gợi lên sẽ là điều mà văn bản gửi tới thời hiện tại. Nếu như do nằm trong “hệ hình khách thể”, phê bình Mới đòi hỏi việc đọc kỹ văn bản, thì “*phê bình chủ thể*” của Bleich đòi hỏi sự cộng hưởng toàn diện đối với nó.

E. A. TZURGANOVA

(Lại Nguyễn Ân dịch)

Deft

Tiếng Anh, chữ viết tắt, trở nguyên tắc tái tạo cá nhân nhờ các kỹ năng phân tâm học trong hành vi đọc. Được đề xuất bởi một đại diện

của trường phái phê bình Buffalo (Mỹ), giáo sư môn Văn học Anh, giám đốc Trung tâm Nghiên cứu tâm lý học nghệ thuật tại Đại học Tổng hợp Buffalo (1966-1968) Norman Holland. Nghĩa của thuật ngữ được giải như sau: D (defence) – đó là cái mà “tôi” hấp thụ từ ngoại giới; E (expectation) – đó là cái mà “tôi” hướng tới và tìm tòi trong tiến trình kinh nghiệm bản thân; F (fantasy) – đó là cái mà “tôi” dự phóng vào thế giới; T (transformation) – đó là những hàm nghĩa không định trước mà cái “tôi” đưa vào kinh nghiệm của mình [106]. Các quá trình này, do lặp đi lặp lại nên luôn luôn thay thế nhau.

Holland áp dụng mô hình tái tạo cá nhân với các thành tố thời đoạn vào cả hai mặt quan hệ tương tác văn học: “tác giả - văn bản” và “độc giả (nhà phê bình) - văn bản”. Cũng như những đại diện của *phê bình ý thức*, Holland coi mọi tư liệu mà tác giả để lại: thư từ, bài giảng, thơ – đều là quan trọng cho nghiên cứu. Điểm khác biệt mang tính nguyên tắc của trường phái phê bình Buffalo so với phê bình ý thức và *phê bình tiếp nhận* hoặc trường phái phản xạ độc giả, là ở chỗ trường phái Buffalo đưa tư liệu tiềm thức vào phạm vi giao tiếp văn học.

E. A. TZURGANOVA

(Lại Nguyên Ân dịch)

Hệ hình chủ thể

[Nga: Субъективная парадигма; Anh: Subjective paradigm] – thuật ngữ của trường phái phê bình Buffalo, do D. Bleich đề xuất. Hệ hình chủ thể là mô hình cái ý thức nhận thức tác phẩm nghệ thuật, nó xác định khách thể của tri thức là phụ thuộc trực tiếp vào chủ thể nhận thức. Việc giải thích khách thể được xem như thuộc về chủ thể và lệ thuộc vào nó. “Một trong những nguyên nhân quan trọng nhất của việc định thức hóa hệ hình chủ thể – Bleich viết – là việc quan sát thấy rằng tính chủ thể là điều kiện nhận thức luận của hoạt động của mỗi con người” [48, tr.264].

Việc con người tự nhận thức về mình ở quá trình đọc diễn ra một số giai đoạn. Hành vi tâm thức đầu tiên mà ở đó thành hình ý tưởng

sơ bộ vốn nảy sinh trên cơ sở sự đọc, được Bleich gọi là “biểu trưng hoá” và xem hoạt động này là ngữ văn biến sinh (philo-genetic). Biểu trưng hóa có vị trí trong quá trình đồng nhất hoá, quá trình con người thức nhận về kinh nghiệm của mình. Cấp độ tiếp theo phản ánh nhu cầu của độc giả cắt nghĩa những hành vi đầu tiên của mình trong tiếp nhận tác phẩm. Bleich gọi cấp độ này là “giải biểu trưng hoá”. “Giải biểu trưng hóa” cắt nghĩa thực tại, sau khi đã khái niệm hóa các khách thể (kể cả tác phẩm nghệ thuật) và ý nghĩa biểu trưng bằng thuật ngữ của các nguyên cơ chủ quan” [48, tr. 264]. Cấp độ tiếp theo trong sự hình thành theo giai đoạn những hành động tâm thức của độc giả – là vạch ra nguyên cơ của “giải biểu trưng hoá”. Cấp độ này được mệnh danh là *lý giải*. Ở hành vi lý giải, độc giả cắt nghĩa cho chính mình về tác động của tác phẩm và đi đến chỗ hiểu được sự tác động ấy. Lý giải không phải là quá trình giải mã hay phân tích; đây là sự tổng hợp một ý nghĩa mới, dựa vào việc phủ định những ý nghĩa đã được thừa nhận chung của văn bản, và dựa vào việc khẳng định sự hưởng ứng của chủ thể trong quá trình tiếp nhận văn bản ấy, sự hưởng ứng này vốn do đặc tính đơn nhất của kinh nghiệm cá nhân quy định. Hành vi “phê bình” được coi như tương phản đối với sự lý giải. Nó được xác định như một sự giải thích, giải nghĩa cho những luận bàn về việc nên hiểu ra sao cái ý nghĩa đã được tái lập nhờ “giải biểu trưng hoá”.

E. A. TZURGANOVA

(Lại Nguyên Ân dịch)

Phê bình chủ thể

[Nga: Субъективная критика; Anh: Subjective criticism] - khái niệm của trường phái phê bình Buffalo, do D. Bleich đề xuất. Phê bình chủ thể “khẳng định rằng động cơ nhân loại mạnh mẽ nhất là muốn hiểu mình, và cách thức đơn giản nhất để hiểu điều đó – là ý thức được hệ thống ngôn ngữ của mình như là trung giới của ý thức và như là phương tiện của tự biểu hiện” [48, tr.43]. Phê bình chủ thể ghi nhận xu thế biến phê bình hiện tượng học thành một dạng của “chủ nghĩa cấu

trúc tâm lý học”, nó nhấn mạnh ý tưởng cho rằng hoạt động chức năng tâm thức nói chung trực tiếp phụ thuộc vào ngôn ngữ. “Ngôn từ là biến thái biểu trưng của kinh nghiệm con người”. Hiểu ngôn ngữ con người nghĩa là hiểu trí óc nó. Nhà nghiên cứu tự tuyên bố về mình qua hành vi phê bình văn học. Ở đây có thể cảm thấy một sự bút chiến với “*phê bình Mới*” vốn xem ngôn ngữ chỉ là trung gian.

Bleich ý thức được sự khó khăn ở chỗ ngôn ngữ đồng thời vừa là khách thể của tri thức, vừa là phương tiện biểu hiện nó. Sự khác nhau giữa “biểu trưng hoá” và “giải biểu trưng hoá” (xem: *hệ hình chủ thể*) được ông xác định như một sự khác nhau giữa sự xét đoán và việc sử dụng ngôn ngữ như là sự biểu thị đơn giản; “ý tưởng giải biểu trưng hóa – đó đồng thời vừa là sự cắt nghĩa ngôn ngữ, vừa là cắt nghĩa sự cắt nghĩa”. Từ tất cả các phương thức biểu hiện biểu trưng, ngôn ngữ cần đến một sự lý giải chuyên môn hẹp. Hưởng ứng của độc giả – là việc độc giả biểu trưng hóa văn bản; giải biểu trưng hóa sự hưởng ứng – là sự *lý giải* nó. Ở hành vi phê bình, như vậy, diễn ra việc lý giải sự lý giải. Lý do trực tiếp cho sự phát sinh lý việc giải – là sự hưởng ứng của độc giả.

Do chỗ ngôn ngữ tạo tác và xác định ý thức của độc giả, cho nên kinh nghiệm mới đi vào ý thức độc giả như một hệ thống ngôn ngữ mới. “Việc nhận thức ngôn ngữ và sản phẩm văn học của một trí óc khác [tức là của tác giả] – là dựa vào việc biết cái ngôn ngữ của chính bản thân mình” [Bleich D. *Subjective criticism* Baltimore London, 1978, tr. 263] [48].

Trong việc ghi lấy sự hưởng ứng của mình đối với tác phẩm, độc giả đeo đuổi mục tiêu ghi lại sự tiếp nhận cái đã đọc dưới dạng những biểu lộ nội quan của sự tiếp nhận ấy: những cảm giác bất ngờ, những liên tưởng, hồi ức, cảm xúc. Việc ghi phản xạ về tác phẩm vừa đọc đòi hỏi phải từ bỏ những tập quán phân tích quen thuộc. Kinh nghiệm đọc, như là giấc mơ hoặc hồi ức, về căn bản mang tính không định hình. Ghi lại nó, theo Bleich – đó tất nhiên là biểu trưng hoá, là sự tạo hình thức cho cái được tiếp nhận. Việc ý thức về kinh nghiệm đọc – đó tất nhiên là việc dịch nó ra hình thức ngôn từ. Chỉ có sự biểu thị vừa mang tính đồ hoạ vừa mang tính cấu

âm của sự phản xạ về tác phẩm mới đem lại khả năng nhận thức và hiểu phản xạ ấy. “Điểm then chốt trong việc ghi lại sự hưởng ứng – đó là việc đem năng lực khách quan hoá của đầu óc từ khách thể biểu trưng hóa chuyển vào mình, vào chủ thể” [48, tr. 167].

Tất cả những lý giải của người đọc được giải thích như là sự kiến lập tri thức mới; tri thức chính là được kiến lập chứ không phải được khám phá, không có sẵn ở quá trình của hành động đọc. Ở hành vi phân tích phản xạ của mình đối với cái đã đọc, độc giả cần phải chọn những bình diện có ý nghĩa nhất và phải khách quan đến mức tối đa, như thể những sự ghi ấy không thuộc về anh ta. Phần khó khăn nhất của sự phân tích là tránh thái độ định kiến trong việc hiểu sự hưởng ứng.

Phê bình chủ thể khẳng định rằng nếu khách thể của sự chú ý mang tính biểu trưng, thì ý đồ giải thích khách thể này – là sự tái thiết chủ quan đối với sự tiếp nhận khách thể của bản thân chúng ta; tái thiết ý nghĩa văn học nghĩa là giải thích sự tiếp nhận nội quan và những phương cách hiểu nó trong cùng một hành vi.

E. A. TZURGANOVA

(Lại Nguyên Ân dịch)

Mẫu gốc

[Nga: Архетип; Anh: Archetype] – mô hình, hình ảnh đầu tiên. Hàm nghĩa chuyên biệt, chi phối việc sử dụng rộng rãi một thuật ngữ trong nghiên cứu văn học vốn được đưa ra trong các công trình của nhà tâm lý học Thụy Sĩ C. Jung. Mẫu gốc được ông này hiểu với tư cách là một yếu tố của *vô thức tập thể* nó vốn là cái ổng tiên độc đáo đưng kinh nghiệm sâu xa và quý giá nhất của người ta. Kinh nghiệm ấy được lĩnh hội và thực hiện trong sáng tác nghệ thuật nhờ “những hình ảnh nguyên thủy” hoặc “mẫu gốc”. Sự lĩnh hội được thực hiện một cách vô thức. “Mẫu gốc là một định thức biểu trưng, nó luôn luôn làm chức năng ở nơi nào mà loại khái niệm có ý thức không có, hoặc không thể có xét về hoàn cảnh bên trong và bên ngoài”. Học

thuyết về mẫu gốc gắn với cách mà C. Jung hiểu về tượng trưng vốn cũng hoạt động chức năng như một yếu tố vô thức và bị huỷ hoại do sự linh hội kinh nghiệm một cách ý thức (sự huỷ diệt đền Panthéon cổ đại dưới ảnh hưởng của tư duy khoa học phân tích).

Mẫu gốc luôn luôn bảo lưu ý nghĩa và chức năng của mình. Nó không bị huỷ hoại mà chỉ bị biến thái, bộc lộ mình dưới các hình thức mới ở các giai đoạn lịch sử mới. Khẳng định biến thái lịch sử của mẫu gốc và năng lực bộ lộ mình dưới những dạng thức tương ứng với thời gian, C. Jung viết rằng ở thời đại chúng ta “máy bay hiện diện thay cho đại bàng của thần Zeus hoặc con chim của thần định mệnh; thay cho một cuộc chiến với rồng là tai nạn đường sắt..., thay cho người mẹ dưới tuổi vàng là mụ bán rau mận ú”... Mẫu gốc mang tính toàn nhân loại. C. Jung nhận xét rằng ông, một thầy thuốc, đã buộc phải vạch ra những hình ảnh của thần thoại cổ đại trong những lời mê sảng của những người da đen “thuần chủng”. Thiên hướng chú ý đến chất thần bí, siêu việt cũng có dấu ấn ở sự giải thích của C. Jung. Ông không bao giờ nói đến tính chương trình hóa sinh học của kinh nghiệm, ví dụ vấn đề ghen. Ở sự sáng tạo của mình, nghệ sĩ lớn không chỉ tiếp đất bằng một cái gì đó ngang như “mặc cảm Eudipe” của Freud vốn in rõ quyết định luận tính dục, mà ngược lại, anh ta mở ra một vũ trụ; những ý tưởng nảy nở trong anh ta; chính anh ta không biết chúng nảy ra từ đâu. Do chỗ “là tư tưởng và cũng là xúc cảm”, mẫu gốc được dùng làm phương tiện trực giác từ xa xưa của “sự chiếm lĩnh khách thể về tâm lý học”.

A. S. KOZLOV

(Lại Nguyên Ân dịch)

Vô thức tập thể

[Nga: Коллективное Бессознательное; Anh: Collective Unconsciousness] – thuật ngữ do C. Jung đề xuất, nhằm đối lập nó với “vô thức cá nhân” của S. Freud là cái được xác định như trữ lượng tâm lý cho những ham muốn tính dục bị dồn nén khỏi ý thức từ thời

ấu thơ. C. Jung làm cho cái vô thức mạnh lên về mặt tâm lý; không phải vô thức cá nhân, mang đầy chất liệu tính dục bị dồn nén, mà là vô thức tập thể. C. Jung hiểu vô thức tập thể như là cấu trúc tâm lý bẩm sinh (chứ không được thành hình từ tuổi thơ như ở S. Freud), cấu trúc này là một loại bình chứa (accumulate) tích lũy kinh nghiệm nhân loại, được truyền một cách không ý thức từ thế hệ này sang thế hệ khác. Như vậy, một trong những phạm trù quan trọng nhất của tâm lý học chiều sâu là “vô thức” đã thôi không còn được xác định như một bình chứa chỉ gồm những tiềm năng tiêu cực xét về sự biểu hiện xã hội và văn hóa, những tiềm năng mà việc bị dồn ép là do “nguyên tắc thực tại” và là điều cần thiết cho sự hoạt động chức năng bình thường của xã hội. Bị dồn ép vào “vô thức”, những ham muốn ích kỷ, phản xã hội không mất đi sức mạnh tâm lý của mình, nó tiếp tục là nguyên tố bí mật, không có ý thức của các hành vi không chỉ của đứa trẻ mà cả của người trưởng thành trong suốt cuộc đời anh ta mà kịch tính được xác định bằng hai nguyên tắc đối kháng: nguyên tắc thực tại và nguyên tắc thoả mãn. Jung kịch liệt phê phán quan niệm “vô thức” của Freud, chỉ ra một cách có căn cứ tẽ “phiếm dục tính hoá (pan-sexualization)” của ông ta vào toàn bộ đời sống tâm lý cá thể.

Freud khắc phục tính tiêu cực của những tiềm năng con người bằng khái niệm “thăng hoa” (sublimation). Những dạng dục năng thấp của năng lượng tâm lý được thăng hoa thành những giá trị văn hóa cao, nhất là thành tác phẩm nghệ thuật. Đối với ông năng lượng tâm lý-tính dục-“libido” vẫn mang tính thứ nhất. C. Jung từ chối cách hiểu như vậy về nguồn gốc nội dung đời sống tinh thần. “Tiềm năng tôn giáo và triết học, tức là những cái gọi là những nhu cầu siêu hình học của con người, cần được sự đánh giá tích cực trong tay nhà phân tích” [119a, tr.224].

Học thuyết của Jung về vô thức tập thể là một trong những ý đồ đầu tiên nhằm chặn lại sự thâm nhập của xu hướng phổ cập nguyên tắc tính dục và thuyết sinh học của Freud vào mỹ học, nghiên cứu văn học, triết học và các khoa học nhân văn khác. Một điều khá tiêu biểu là người đối địch Freud này không bao giờ nhắc

tới những mã hay những kênh sinh học của sự truyền đạt kinh nghiệm vô thức của con người. Có những minh chứng về việc vô thức tập thể có năng lực làm phương tiện liên lạc với những điều mang tính thần linh, vũ trụ. Có thể tìm thấy sự tương đồng của vô thức tập thể trong truyền thống văn học và triết học Đức. Ở các nhà lãng mạn trường phái Jena, nhất là Novalis, các nhân vật có năng lực lĩnh hội một cách tiên thiên các hiện tượng đời sống, họ không nghiên cứu các hiện tượng ấy mà “nhận biết” chúng như một cái gì đã từng thấy đã từng trải nghiệm trong quá khứ. Tài năng “nhận biết” như thế có ở Heinrich von Ofterdingen, nhân vật trong tác phẩm chính của Novalis. Schelling, Hegel, Dilthey đều đã từng nói tới đời sống tinh thần như một sức mạnh độc lập và tối cao, phát triển theo quy luật riêng. Quan niệm vô thức tập thể hòa hợp với truyền thống ấy. Một quan niệm siêu hình và cơ bản là duy tâm về cơ chế tâm lý được Jung đem ra đối lập với chủ nghĩa thực chứng truyền thống và với thuyết sinh học của Freud.

C. Jung và A. Adler, một người đối địch Freud khác, là hai người đầu tiên thực hiện ý đồ xây dựng cái gọi là “phân tâm học văn hóa” với việc nhấn mạnh các giá trị tự tại của các khoa học nhân văn, “khoa học về tinh thần”. Thuyết vô thức của Freud thời đầu đã kích thích các nhà nhân văn học giải thích sự đa dạng của văn học, nghệ thuật, triết học bằng “mặc cảm Eudip” đơn điệu. Quan niệm vô thức tập thể khắc phục cái quyết định luận hẹp hòi ấy, và chỉ kỳ vọng giải thích cơ chế sự truyền đạt kinh nghiệm nhân loại (kể cả nghệ thuật) và không giới hạn nội dung và cấu trúc của nó chỉ ở một đề tài, mặc dù có biến đổi. Học thuyết của C. Jung đã trợ giúp cho Freud, trong những công trình muộn hơn, mở rộng khuôn khổ lý thuyết “vô thức” của mình, đưa vào đó không chỉ những tiềm năng tiêu cực mà còn cả những tiềm năng tích cực.

Thuật ngữ vô thức tập thể được vận dụng vào nghiên cứu văn học hiện đại ở nhiều nước trên thế giới.

A. S. KOZLOV

(Lại Nguyên Ân dịch)

Phản xạ

(Nga: Рефлексия; Anh: Reflection; Đức: Reflektion) – thuật ngữ của *hiện tượng học*, trở việc ý thức về những tư tưởng và trải nghiệm của chính mình. Thông thường, kinh nghiệm ý thức của ý thức chủ thể diễn ra một cách vô danh; sự chú ý của chủ thể không nhằm vào kinh nghiệm này. E. Husserl viết: “Trong đời sống thao thức, chúng ta bao giờ cũng bận bịu vì một cái gì đó, khi thì cái này khi thì cái kia, ở cấp thấp nhất – nó không mang tính tâm lý; chẳng hạn khi tiếp nhận, chúng ta đang bận bịu cảm nhận cái cối xay gió, hướng vào nó và chỉ vào nó, trong hồi ức chúng ta sẽ bận tâm hồi nhớ; trong tư duy, chúng ta bận bịu với các ý nghĩ, trong đời sống cảm xúc đánh giá, chúng ta bận tâm với một cái gì đó đối với ta là đẹp hoặc có một giá trị khác, trong nỗ lực ý chí - ta sẽ bận bịu với các mục tiêu hoặc phương thức... Chỉ phản xạ, ngoặt cái nhìn từ đề tài trực tiếp sang đề tài trong tầm nhìn của đời sống tâm lý... Ở tiếp nhận phản xạ và sự lĩnh hội kinh nghiệm nói chung, nó bao quát và chính nó trở thành đề tài của những công việc rất khác nhau” [7, tr.65]. Với tư cách là sự lĩnh hội kinh nghiệm mới, phản xạ mang tính tiềm ẩn nhưng có thể bộc lộ nhờ phản xạ ở cấp độ cao hơn. Kinh nghiệm hiện tượng học là phản xạ trong đó cái tâm lý trong thực chất của nó đã trở nên dễ hiểu. Với tư cách là sự tự chiếm lĩnh về kinh nghiệm, phản xạ là phương pháp tự khám phá triệt để về mặt hiện tượng học và là cơ sở cho bất cứ kinh nghiệm nào khác: chiếm lĩnh kinh nghiệm của người khác, kinh nghiệm của cộng đồng, của tự nhiên, của thời đại, v.v.

Sự tự chiếm lĩnh gắn với quan niệm về *tính chủ định*. Sự sống của ý thức bao giờ cũng tuôn chảy như là sự sống, nó hợp pháp hoá ý nghĩa trong chính mình với tư cách là sự sống, nó hợp pháp hoá ý nghĩa trong ý nghĩa. Phản xạ hiện tượng học chú trọng ý nghĩa thực của các sự kiện tinh thần, tức là sự tồn tại vật lý của chúng. Tính chủ định ở cái Tôi của mình nhập vào phạm vi cái Tôi của người khác – chính là cái gọi là trực cảm hiện tượng học.

E. A. TZURGANOVA

(Lại Nguyên Ân dịch)

Ý nghĩa – nghĩa

[Nga: Значение – Смысл; Anh: Significance - Meaning] – khái niệm làm cơ sở của tất cả các trường phái phê bình văn học của nghiên cứu văn học phương Tây; nó cho thấy rõ các nhà phê bình thuộc những định hướng khác nhau chiếm lĩnh khách thể nghiên cứu của mình bằng cách nào. Các đại diện của *chủ nghĩa cấu trúc* và ký hiệu học (J. Culler, U. Eco, J. Derrida) nhìn thấy ngọn nguồn ý nghĩa của tác phẩm ở tính cộng đồng văn hóa của nhà văn và bạn đọc. J. Culler chuyển ý nghĩa của tác phẩm từ văn cảnh văn học sử sang không gian các truyền thống khi ông dựa vào quan niệm *liên văn bản*. J. Derrida hiểu ý nghĩa của văn bản như là cái ý nghĩa mà bạn đọc gán cho, “đặt” nó vào văn bản như thể văn bản vốn không có nghĩa ấy. Tính tùy tiện của sự *lý giải* văn bản từ phía chủ thể tiếp nhận gắn với sự việc là: từ và khái niệm biểu đạt nó không bao giờ là một, bởi vì cái được biểu đạt không bao giờ hiện diện, tồn tại ở ký hiệu. Phủ nhận các quan niệm ký hiệu học truyền thống về ý nghĩa văn học – là một phần trong cương lĩnh *chủ nghĩa giải cấu trúc* của Derrida. Mục tiêu của nó là: giải thể cơ cấu của toàn bộ “truyền thống của phương Tây lấy ngôn từ làm trung tâm” vốn nỗ lực tìm trật tự và nghĩa ở thế giới xung quanh.

Các trường phái hiện tượng học trong nghiên cứu văn học (*phê bình tiếp nhận, phê bình ý thức, trường phái phê bình Buffalo*) giả định trong hành vi đọc có sự thống nhất ý thức chủ thể với sự vận động của văn bản, với khách thể. Khách thể được xem như tính tích cực của chính cái ý thức sản sinh ra ý nghĩa. N. Holland, D. Bleich, S. Fish đã thể hiện nguyên tắc cơ bản của nghiên cứu văn học theo hiện tượng học khi khẳng định rằng ý nghĩa của tác phẩm nghệ thuật chỉ có sự hoàn tất khi đưa nó đến cấp độ tiếp nhận của chủ thể. Trong quá trình này, tiềm thức của độc giả tiếp nhận có vai trò chủ chốt. Chính độc giả với kinh nghiệm chủ quan của cá nhân và các đặc điểm bẩm sinh của cá nhân sẽ tạo ra và quyết định ý nghĩa một cách vô thức.

Đối với phê bình theo chủ nghĩa hiện sinh, ý nghĩa văn học nảy sinh ở sự di chuyển trọng tâm từ “tính chủ thể siêu việt” sang “sinh tồn nhân loại” (J.P. Sartre, M. Dufrenne). Đối với thực tiễn tương giải

học trong tiếp cận hiện sinh-hiện tượng học vào văn học (W. Iser) nét tiêu biểu là tiếp nhận tác phẩm như là một thế giới khép kín và như việc con người biểu thị cái thế giới đương thời mình.

Đại diện của trường giải học văn học hiện đại E. D. Hirsch đòi có sự phân giới cần thiết hai khái niệm thường thống nhất với nhau: “nghĩa” (meaning) và “ý nghĩa” (significance). “Nghĩa là cái do văn bản trình ra, là cái do tác giả chủ ý thực hiện, do sử dụng một tính nhất quán ký hiệu xác định; đây là “cái được trình bày bằng ký hiệu”. Ý nghĩa được định hình bởi quan hệ lẫn nhau giữa những sự chủ ý ấy và người lý giải” [105, tr.8]. Chuyên luận *Mục tiêu của sự lý giải* đưa ra những điểm nhấn mới vào quan niệm này: Hirsch mở rộng đáng kể và do vậy làm yếu hẳn thuật ngữ ý nghĩa trong hệ thống do ông xây dựng. Ở đây “meaning” là hàm nghĩa đầu tiên mà người lý giải nhận được khi tiếp nhận từ văn bản, nó được anh ta hiện thời hóa; còn “significance” là ý nghĩa “đầy đủ”, được nắm bắt trong sự tương ứng với văn cảnh của toàn bộ thế giới kinh nghiệm của người lý giải [103, tr.79-80]. Cái thứ nhất thể hiện nguyên tắc tính bình ổn trong sự lý giải; cái thứ hai thể hiện tính biến đổi của nó.

Những đại diện của phê bình trực giác-chủ đề hoặc “phê bình ý thức” (Paul de Man) tìm ý nghĩa của tác phẩm trong tương quan cái “tôi” của người lý giải (độc giả, nhà phê bình) với cái “tôi” của tác giả. Từ giác độ ấy, tác phẩm được xem như sự phản ánh cái “tôi” tác giả. Nhiệm vụ nhà phê bình là phải từ bỏ cái “tôi” kinh nghiệm của mình và mọi dấu hiệu cá nhân của mình, phải làm cho ý thức mình giống với ý thức tác giả của tác phẩm ấy.

E.A. TZURGANOVA

(Lại Nguyên Ân dịch)

PHÊ BÌNH THẦN THOẠI HỌC

Phê bình thần thoại

[Nga: Мифологическая Критика; Anh: Myth Criticism] – một khuynh hướng có thanh thế trong nghiên cứu văn học Anh, Mỹ thế kỷ XX, cũng được mệnh danh là phê bình “nghĩ lễ” (ritual) và phê bình “mẫu gốc” (archetype). Nhánh “nghĩ lễ” của phê bình thần thoại được mở đầu trong các công trình nghiên cứu của J. Frazer, nhánh “mẫu gốc” nảy sinh bởi các quan niệm của C. Jung. Ở Hoa Kỳ, nơi mà ngọn nguồn phê bình thần thoại phần lớn được xác định bởi các công trình của nhà tâm lý học Thụy Sĩ, đôi khi nó được gọi là “nhánh Jung”. Tổ quốc của nhánh “nghĩ lễ” tức nhánh Frazer, là nước Anh. Các công trình của nhánh này xuất hiện đầu thế kỷ XX; về mặt biên niên, phê bình “nghĩ lễ” có trước phê bình “mẫu gốc” và phê bình “kiểu Jung”, vốn xuất hiện cuối những năm 1910s. Phê bình thần thoại hiện đại là một phương pháp luận nghiên cứu văn học độc đáo, nó chủ yếu dựa vào những học thuyết mới nhất về *thần thoại*; có thể tìm sự xác định tương tự ở thế kỷ XIX trong hoạt động của trường phái thần thoại học nổi tiếng trong nghiên cứu văn học, những khí cụ thô sơ của phương pháp luận này thậm chí đã có từ thời cổ đại.

Cơ sở phương pháp luận phê bình thần thoại là ý tưởng cho rằng thần thoại là nhân tố quyết định để hiểu toàn bộ sản phẩm nghệ thuật của nhân loại xưa và nay. Tất cả các tác phẩm văn học mang tính nghệ thuật hoặc là được gọi thẳng là những thần thoại, hoặc là thường khi ở chúng có thể tìm thấy những yếu tố cấu trúc

và nội dung của thần thoại (*mytheme*) – đây là những yếu tố trở nên có tính quyết định để hiểu và đánh giá tác phẩm ấy. Như vậy, thần thoại chẳng những được xem xét như ngọn nguồn tự nhiên, do những chế ước lịch sử, của sáng tác nghệ thuật, cấp cho nó cái hích khởi đầu, mà còn như máy phát xuyên lịch sử của văn học, giữ nó trong những cái khung thần thoại trung tâm nhất định. Theo quan niệm của N. Frye chẳng hạn, được trình bày trong cuốn *Giải phẫu phê bình* [85], lịch sử văn học thế giới được hiểu như một sự luân chuyển theo một vòng tròn khép kín. Văn học lúc đầu tách khỏi thần thoại, triển khai những mô thức riêng, có duyên cớ lịch sử, nhưng rốt cuộc lại quay về với thần thoại (ý muốn nói đến sáng tác của các nhà văn hiện đại chủ nghĩa đương thời).

Cái mốt nhắm vào thần thoại, một thứ chủ nghĩa toàn trị thần thoại độc đáo, đã tái xuất vào khoảng giao thời hai thế kỷ XVIII - XIX, thay cho thái độ miệt thị và kiêu ngạo đối với thần thoại từ phía các nhà Khai sáng duy lý. Voltaire chẳng hạn đã từng nói đến những “hình tượng khổng lồ” kỳ quặc của sử thi và thần thoại có thể hấp dẫn những người mọi rợ nhưng “những tâm hồn Khai sáng và nhạy cảm” thì xa lánh. Tư tưởng về tính nhảm nhí của thần thoại, về sự kỳ quặc của việc sử dụng nó (cùng với những dạng thức giả tưởng dân gian mọi rợ khác) ở thời đại Khai sáng cũng được chia sẻ bởi chính Goethe, ở giai đoạn sáng tác cuối đời, khi ông hướng tới tính cân đối và sáng sủa cổ điển. Tinh thể đổi thay một cách căn bản với sự xuất hiện trên diễn đàn văn học của các nhà tiền lãng mạn và sau đó là các nhà lãng mạn. Khác với các nhà cổ điển, những đại diện của các tư trào này xem sáng tác dân gian tự phát, bao gồm cả thần thoại, như sự biểu hiện tính nghệ thuật cao, sự cảm nhận tươi mới và trực tiếp. Thần thoại không còn được hiểu như sự hư cấu kỳ quặc, như kết quả của đầu óc chưa trưởng thành mà như biểu hiện sự minh triết cao, như thể hiện năng lực của con người cổ đại trong sự tiếp nhận và mô hình hóa thế giới một cách toàn vẹn, tổng hợp, không khép kín bởi lối tư duy phân tích phiến diện. Bậc tiên khu của cách hiểu như vậy đối với thần thoại ở thế kỷ XVIII là

T. Blackwell ở Anh và J. Herder ở Đức. Sau sự xuất hiện các công trình triết học của F. Schelling và các công trình lý luận văn học của các nhà lãng mạn Đức, thái độ tiếp cận mới này đối với thần thoại đã trở thành chủ đạo. J. Herder, đánh giá cao thần thoại, đã chủ yếu xuất phát từ những quan sát của mình về sáng tác dân gian (tuyển này được tiếp tục bởi các nhà lãng mạn ở Heidelberg, nhất là J. Grimm); F. Schelling thì thực sự sùng bái thần thoại (điều này sau đó được tiếp tục bởi anh em Schlegel và các nhà lãng mạn Jena khác) bằng cách tư biện, thuần triết học. Ông đã đề xuất “triết học đồng nhất” nổi tiếng (tư tưởng cơ bản của nó là “tinh thần” và “tự nhiên” vốn đồng nhất) cổ tình khiêu khích nhị nguyên luận của Kant vốn đối lập lý tưởng và hiện thực. F. Schelling nhìn thấy ở thần thoại và nghệ thuật sự biểu hiện cao nhất của sự đồng nhất ấy. F. Schelling quy nguồn gốc của nghệ thuật vào “những hình ảnh khởi thủy” thần linh, tuyệt đối, do các nhà sáng tác thần thoại thời xưa tạo ra một cách trực giác, vô thức. Lý luận của Schelling về thần thoại và những giai đoạn đầu của sáng tác nghệ thuật - là một trong những lý luận rất có thanh thế. Ý tưởng về “những hình ảnh khởi thủy” ở thế kỷ XX đã được phát triển trong quan niệm “archétype” của C. Jung. Tiếp cận thần thoại một cách lịch sử, F. Schelling nhận thấy sự biến mất những hình thái ban đầu của nó trong những giai đoạn muộn hơn. Nét đặc trưng của thần thoại, phân biệt nó với phúng dụ (allegory), theo ông là ở chỗ ở thần thoại, cái riêng biệt là cái phổ quát, còn ở phúng dụ, cái riêng không biểu đạt cái phổ quát. Với thời gian, thần thoại sẽ đánh mất tính trực tiếp và tính vô thức của sự biểu đạt, thoái hóa thành phúng dụ rồi bị tan vỡ. F. Schelling và sau ông, các nhà lãng mạn Jena, tin vào khả năng sáng tạo được “thần thoại mới” là cái sẽ phải nảy sinh từ “chiều sâu của tinh thần”, và cụ thể hơn, từ nỗ lực tổng hợp khoa học, văn học, tôn giáo và các biểu hiện khác của đời sống hiện đại.

Tiếp sau các nhà lãng mạn, việc giải thích có tính chất thế giới quan triết học đối với thần thoại được tiếp tục bởi R. Wagner và F. Nietzsche, và sang thế kỷ XX được thể hiện ở hai thái độ tiếp

cận hoàn toàn đối lập nhau về thần thoại từ phía Thomas Mann, người bảo vệ chủ nghĩa nhân đạo, và các lý thuyết gia của chủ nghĩa phát-xít muốn dùng thần thoại trong quyền lợi dân tộc hẹp hòi; những giải thích về thần thoại đến đây đã được bổ sung bởi những công trình nghiên cứu của các nhà nhân loại học, ngôn ngữ học, xã hội học. Người ta không đạt được một cách hiểu được thừa nhận chung về thần thoại; càng có nhiều chuyên gia tìm tòi chân lý thì chính khái niệm “*myth*” càng trở nên nhiều nghĩa. Ví dụ nếu trước kia người ta gặp nhau ở chỗ hiểu thần thoại như sự “trần thuật” thì với thời gian, nhiều người từ bỏ cách hiểu ấy do xác định thần thoại như một hình thái ý thức, như hệ tư tưởng hay triết học thời nguyên thủy, độc lập với hình thái biểu hiện bởi vì người ta chẳng những có thể kể thần thoại mà còn có thể ca hát thậm chí nhảy múa.

Tính đa nghĩa trong sự định nghĩa thần thoại và hệ thần thoại đạt tới mức cao nhất ở thế kỷ XX, khi nảy sinh phê bình thần thoại học vốn kỳ vọng một sự hiểu và giải thích khoa học nghiêm túc về văn học. Mỗi nhà phê bình thần thoại học đều dựa vào quan niệm của mình về thần thoại hoặc dựa vào một trong vô số lý thuyết do người khác đề xuất (mà trước hết là J. Frazer và C. Jung). Ở thế kỷ XIX trường phái thần thoại trong nghiên cứu văn học nảy sinh trên cơ sở học thuyết của J. Grimm và M. Muller – những người sáng lập phương pháp so sánh trong nghiên cứu thần thoại, trong việc tái tạo các thiên thần thoại họ đã biết dựa vào thành tựu của ngữ học so sánh đồng thời căn cứ vào quan niệm của E. Tylor và các đại diện khác của trường phái nhân loại học vốn gắn sự phát sinh và phát triển của thần thoại với các quan niệm vật linh luận của các cư dân nguyên thủy. Hai trường phái ngữ học và nhân loại học đối địch nhau, cho nên ngay ở thế kỷ XIX các đại diện của nghiên cứu văn học theo thần thoại học đã có được khả năng lựa chọn định hướng cho những luận thuyết khoa học của mình. Một trong những đại diện của trường phái thần thoại trong nghiên cứu văn học ở Nga là A.N. Afanasiev, kế thừa M. Muller một cách chính thống, đã gắn sự nảy sinh thần thoại với những đặc điểm của ngôn ngữ cổ xưa,

với tính ẩn dụ phong phú nó đưa tới sự lộn xộn của các khái niệm và kích thích tưởng tượng “ấu trĩ” của người sáng tạo thần thoại. Là người gần gũi với trường phái thần thoại trong nghiên cứu văn học, A. N. Veselovski dựa vào quan niệm của các nhà nhân loại học Anh vốn kết án lý thuyết ngữ học về thần thoại.

Trường phái thần thoại học trong nghiên cứu văn học thế kỷ XIX kỳ vọng giải thích các hình thức sáng tác nghệ thuật xưa nhất, sáng tác dân gian, bằng cách phát hiện các đề tài và mô-típ thần thoại ở truyện cổ tích, đống sĩ ca, các bài hát. Ở mỗi nước có tồn tại khuynh hướng này, kể cả nước Nga, nó trợ giúp cho việc khám phá ngọn nguồn dân tộc sâu xa của sáng tác nghệ thuật. Phê bình thần thoại học thế kỷ XX kỳ vọng nhiều hơn, muốn quy toàn bộ văn học, thậm chí cả văn học đương đại vào thần thoại, không chỉ ở bình diện nguồn gốc mà còn ở các bình diện cấu trúc, nội dung, tư tưởng. Sự tự tin như vậy của các nhà phê bình thần thoại học dựa vào sự sùng bái thần thoại và ý thức thần thoại, ý thức này – như nhiều nhà lý thuyết, những người kế tục J. Frazer và nhất là C. Jung, đã nhận xét – được bảo lưu đến tận ngày hôm nay ở mức độ lớn hơn người ta dự đoán trước đây. Chẳng hạn, nếu E. Tylor chỉ nói đến “những tàn dư” của cảm quan thần thoại mà ta có thể tìm thấy ở những biểu hiện khác nhau của con người hiện đại, thì C. Jung có xu thế cho rằng những biểu hiện sâu xa nhất của con người bị quyết định bởi sự ảnh hưởng của những *mẫu gốc*, vốn được bảo lưu ở *vô thức tập thể* và chế ngự ý thức. Hai chuyên gia Mỹ về lịch sử và phê bình văn học là W. Wimsatt và C. Brooks viết về điều này như sau: “Về các nhà phê bình thần thoại hiện đại thì cái ấn tượng đặc biệt mạnh là tư tưởng cho rằng con người nguyên thủy vẫn đang sống trong chúng ta và rằng người công dân của thế kỷ hai mươi... vẫn tái sản xuất trong các giấc mơ của mình những biểu tượng của các thần thoại cổ xưa” [Xem thư mục phần I; 371, tr. 709].

Nếu như Wimsatt và C. Brooks viết về sự say mê lý thuyết mẫu gốc của Jung không thiếu nét mỉa mai (với thời gian, thái độ hoài nghi học thuyết của Jung ở phương Tây đang tăng lên) thì nhiều

đại diện của phê bình thần thoại học đã làm cho lý thuyết ấy có những căn cứ phương pháp luận của mình. Thái độ tương phản đối với quan niệm của Jung cũng có trong nghiên cứu văn học ở Nga, nhưng ưu thế thuộc về xu hướng đối lập, từ hoàn toàn không tiếp nhận (D. Lialikov) đến sự thừa nhận tính quan trọng hàng đầu của một số tư tưởng, nhất là học thuyết về *mẫu gốc* (S. Averintzev, G. Kosikov). C. Jung muốn giải quyết một số vấn đề văn học thực sự quan trọng và còn ít được nghiên cứu: sự lặp đi lặp lại trong văn học những đề tài và hình tượng mang tính hằng số qua những di bản có sự chế ước lịch sử. Tuy vậy, tính độc đáo và có căn cứ khoa học trong quan niệm của Jung về mẫu gốc và vô thức tập thể đã bị đánh giá quá cao. Tâm hồn con người như nơi chứa đựng kinh nghiệm vô thức của cả nhân loại – là điều Novalis đã từng viết; lý luận về “những hình ảnh thứ nhất” của sáng tác nghệ thuật là điều F. Schelling từng đề xuất. Jung gần với các nhà lãng mạn Đức ở sự công nhiên hướng tới “thần linh”, ở tính siêu hình trong quan niệm của ông, với dụng ý của nhà tâm lý học Zurich này là chống chủ nghĩa thực chứng của S. Freud và đưa tới những luận thuyết tư biện, tiếp nhận đức tin tuy không loại trừ hạt nhân duy lý.

Trường phái lớn đầu tiên của phê bình thần thoại hiện đại nảy sinh ở nước Anh hồi đầu thế kỷ XX. Trường phái này là kết quả ảnh hưởng tư tưởng của J. Frazer, nhà nghiên cứu các nền văn hóa cổ, đại diện khuynh hướng nhân loại học trong khoa học về thần thoại. Nguồn gốc khuynh hướng này gắn với tên tuổi B. Fontenelle người Pháp, thịnh thời của nó gắn với hoạt động của trường phái nhân loại học Anh (E. Tylor, E. Lang, v.v.) mà người kế tục ở ranh giới hai thế kỷ là J. Frazer. Ông nổi danh bởi công trình nhiều tập nhan đề *Cành vàng*, được công bố bắt đầu từ năm 1890. Nếu E. Tylor hoàn thiện thuyết “những tàn tích”, E. Lang chú ý nhiều tới vấn đề totem và các tôn giáo cổ đại, thì J. Frazer tập trung nỗ lực nghiên cứu ma thuật và gắn với nó là các lễ thức theo mùa; theo ông các lễ thức này đóng vai trò cực kỳ quan trọng ở các xã hội nguyên thủy và ảnh hưởng lớn đến văn hóa nghệ thuật của con người cổ đại. Chính các

nghi lễ là hoạt động nghệ thuật và tương đồng ngôn từ của các hoạt động ấy là các thần thoại, trong số ấy quan trọng nhất là thần thoại về các thần linh chết và tái sinh. Chẳng hạn đó là các vị thần Osiris (ở người Ai Cập), Adonis (ở người Hy Lạp), Attis (ở người La Mã).

Trong số những học trò và người kế tục J. Frazer, bị lôi cuốn chẳng những bởi chiều sâu khoa học mà còn bởi văn phong xuất sắc, gần tác phẩm nghệ thuật ở các công trình của ông – có những người có tài năng văn học, muốn vận dụng lý thuyết của ông như là công cụ nghiên cứu văn học. Trường phái phê bình thần thoại Anh đã nảy sinh như vậy, phê bình này có thể được xác định chính xác hơn là phê bình “nghi lễ”, bởi vì những đại diện đầu tiên của nó là những người thừa kế chính thống của J. Frazer. Tất cả họ đều gắn với Đại học Cambridge, bởi vậy đôi khi nhóm của họ được gọi là phê bình thần thoại trường phái Cambridge.

Thuộc thế hệ thứ nhất là những đại diện như E. Chambers, J. L. Weston, J. Harrison, F. Cornford và người tiếp giáp với thế hệ này là H. Murray, làm việc ở Oxford. Ở thời kỳ muộn hơn, đại diện của phê bình thần thoại ở Anh là F. Raglan và R. Graves, cũng hướng một cách khá kiên định theo *Cành vàng* của J. Frazer. Bước vào những năm 1930s, C. Still và M. Bodkin không thỏa mãn với xu hướng thực chứng và tiến hóa luận của tư tưởng Frazer, trong các lập luận phê bình thần thoại của họ đã thiên về quan điểm siêu hình và “cấu trúc luận đơn giản” (C. Still) cũng như quan điểm kiểu Freud-Jung, quan điểm tâm lý học chiều sâu (M. Bodkin).

Nhà nghiên cứu đầu tiên tiếp nhận ở mức nhất định quan niệm của Frazer cho mục đích nghiên cứu văn học là E. Chambers, công bố năm 1903 công trình cơ sở nhan đề *Diễn đài trung đại (The medieval stage)* [56] trong đó nỗ lực giải thích theo kiểu Frazer cho một số yếu tố kịch trung đại. Ví dụ ông chỉ ra sự sai lầm của việc giải thích các điệu múa gươm thường gặp ở kịch cổ đại như là tàn tích tục thờ thần chiến tranh. E. Chambers gắn nguồn gốc của điệu múa này với những nghi lễ gợi nhớ đến sinh hoạt thờ thần cổ xưa hơn: thần phồn thực.

Ở những công trình tiếp theo của các nhà phê bình thần thoại Cambridge, phương pháp nghi lễ trong phân tích dần dà trở thành chủ đạo, soi rọi mọi vấn đề căn bản của tác phẩm. Những công trình có tiếng hơn cả của phê bình thần thoại những năm 1910-1920s là *Nghệ thuật cổ và nghi lễ* của J. Harrison, *Nguồn gốc hài kịch Athens* của F. Cornford [57], *Từ nghi lễ đến tiểu thuyết* của J. Weston [174], *Truyền thống cổ điển trong thi ca* của H. Murray. Một điều đáng kể là ở các công trình muộn hơn phương pháp phê bình thần thoại được dùng để giải quyết những vấn đề và những hiện tượng văn học muộn hơn. Nếu như, thấy rõ từ nhan đề sách, J. Harrison và F. Cornford nghiên cứu nghệ thuật cổ thì J. Weston lại muốn, nhờ tiếp cận nghi lễ, giải thích sự bí ẩn của những cuốn tiểu thuyết viết về chiếc bình Graal¹), còn H. Murray thì vận dụng phương pháp này để giải thích *Hamlet*.

Ở các công trình của H. Murray lần đầu tiên phương pháp phân tích nghi lễ được bổ sung nguyên tắc tâm lý chiều sâu, lấy của S. Freud và C. Jung. Riêng H. Murray muốn chỉ ra rằng Shakespeare ở *Hamlet* đã cung cấp một trong những dị bản của thần thoại về Orest. Và sự tương đồng này bị quy định bởi “vô thức tập thể” của Shakespeare (H. Murray khác với Jung, chỉ nói đến “vô thức”) bởi vì kịch sĩ vĩ đại này, theo ý nhà nghiên cứu, đã không thể chủ tâm hướng đến thần thoại do chỗ ông không hề biết gì về nó cả.

Định hướng kiểu Jung chẳng bao lâu đã song hành rồi sau đó lẫn át phái Frazer. Minh chứng về điều này là cuốn sách nổi tiếng của M. Bodkin nhan đề *Những mẫu gốc trong thi ca (Archetypal patterns in poetry)* [49]. Chính thuật ngữ “archetype”, mặc dù không phải do Jung nghĩ ra, lại do chính ông đưa vào và trở nên thông dụng trong nghiên cứu văn học. Trong cách hiểu của C. Jung, archetype là phương tiện chủ yếu tuy vô thức, để truyền kinh nghiệm nhân loại quý giá và quan trọng nhất từ thế hệ này sang thế hệ khác.

¹ Bình Graal: chiếc bình huyền thoại đựng máu chúa Jesus; xem mục từ *Graal* trong *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới* (bản dịch) Nxb. Đà Nẵng, 1997.

Archetype mang tính thứ sinh và là bộ phận tạo thành của “vô thức tập thể” – cái mà nhà tâm lý học ở Zurich dùng để đối lập với vô thức cá nhân của Freud. Ở “vô thức tập thể”, theo ý kiến C. Jung, có sự tích lũy toàn bộ minh triết nhân loại. Chỉ bằng một điểm đó, Jung đối lập học thuyết của mình với các quan niệm của Freud thời đầu, vốn giải thích “vô thức” như cái bình chứa những ham muốn tình dục bị dồn ép, những ham muốn mà về bản chất là ích kỷ hẹp hòi và mang tính phá hoại về mặt xã hội.

Sự thể hiện lý tưởng của “vô thức tập thể” (theo ý tưởng không phải của Jung mà của F. Schelling) là những thiên thần thoại mà các hình tượng của chúng biến thành những mẫu gốc (archétype), trở thành cơ sở cho mọi sáng tác nghệ thuật tiếp sau. Sự phát triển của văn học và nghệ thuật hiện đại được Jung hình dung như việc nghệ sĩ rút từ trong cái vô thức được chương trình hóa trong anh ta ra những bản chất bất biến đã bị cải trang, “hiện đại hóa” ít hoặc nhiều, đó tức là các mẫu gốc hoặc “hình ảnh nguyên thủy”. Mẫu gốc của Hamlet là Orest. Và Shakespeare đã rút hình tượng này từ vô thức chứ không phải chú ý vẽ lại một bản sao, có mô hình trước mắt. Hamlet – là Orest hiện đại; những thực thể mẫu gốc sâu xa của các nhân vật này là đồng nhất.

Những công trình của H. Murray và M. Bodkin kể trên minh chứng về sự bắt đầu một tư trào mới, mang tính tâm lý học chiều sâu kiểu Jung trong phê bình thần thoại Anh, mặc dù nguyên tắc Frazer không bị bác bỏ hoàn toàn. Chứng tỏ điều đó là những công trình của những người kế thừa khá chính thống của J. Frazer: F. Raglan (*Nhân vật*) [147] và R. Graves mà cuốn sau cùng *Nữ thần trắng* [90] sử dụng thuyết mặt trăng về thần thoại, phần nhiều dựa vào quan niệm nghi lễ vốn được dùng trong *Cành vàng*.

Trong số các nhà phê bình thần thoại Anh, C. Still có vị trí đặc biệt, ông nổi tiếng sau khi công bố cuốn *Đề tài vĩnh cửu* (*The timeless theme*) [165]. Tiếp tục ở mức nhất định truyền thống tiến hóa luận của trường phái Frazer, xác định nghi lễ và thần thoại như một cái gì đó thống nhất, làm cơ sở cho sáng tác hiện đại, ông đồng thời

khắc phục chủ nghĩa thực chứng biểu hiện rất rõ của những nhà phê bình thần thoại thế hệ đầu tiên ở Cambridge. Still chú ý những biểu hiện tinh thần cao nhất của con người trong mọi giai đoạn phát triển của nó. Ông, cũng như E. Lang, cho rằng tư tưởng về sự linh thiêng luôn luôn vốn có ở con người, vì vậy “đề tài vĩnh cửu” của sáng tác nghệ thuật mọi thời đại là việc kể về sự sa ngã tinh thần và sự phục sinh tiếp theo về đạo đức (chứ không giản đơn chỉ là kể về sự chết đi và sống lại của thân xác, như những người thừa kế chính thống của Frazer quan niệm). Trong việc xác định “đề tài vĩnh cửu” hoặc *monomyth* là cơ sở của toàn bộ văn học hiện đại, C. Still rõ ràng theo định hướng *Kinh Thánh (Bible)*. Sự định hướng này cho phép nói tới C. Still như một trong số những người sáng lập trào lưu tôn giáo trong phê bình thần thoại hiện đại, người tiên khu của những đại diện lớn nhất của trào lưu này, làm việc ở Hoa Kỳ là J. Campbell và M. Eliade.

Nảy sinh ở Anh, phê bình thần thoại học lại phổ biến nhất ở Hoa Kỳ. Ở các nước khác, nhất là Pháp và Đức, phương pháp luận phê bình thần thoại chỉ được sử dụng một cách có tranh cãi trong công trình riêng của những tác giả nhất định. Nó không trở thành trào lưu đáng kể trong nghiên cứu văn học. Đây là nói về phê bình thần thoại chứ không phải về các học thuyết về thần thoại xuất hiện ở các nước Âu châu đại lục với dung lượng thậm chí còn lớn hơn ở Anh và Hoa Kỳ. Nhưng các học thuyết ấy hoàn toàn không bao giờ được dùng bởi phê bình thần thoại. Với chủ nghĩa cấu trúc Pháp mà dường như gắn gũi phê bình thần thoại ở nỗ lực tìm tòi cơ sở chung và bất biến của văn học, đã nảy sinh sự đối địch, bởi vì các nhà cấu trúc hoặc không thừa nhận giá trị đặc biệt của thần thoại cổ và các mẫu gốc của nó (C. Lévi-Strauss), hoặc nói chung có thái độ coi thường nó (R. Barthes).

Ở Hoa Kỳ, phê bình thần thoại, bắt đầu từ những năm 1940s, trở thành một trong những khuynh hướng chủ đạo trong nghiên cứu văn học. Những công trình đầu tiên của các nhà phê bình thần thoại xuất hiện ở đây từ cuối những năm 1910s. Chúng vào đời bất

đầu bằng việc phổ biến vào Mỹ những tư tưởng của C. Jung. Điển hình cho lối nghiên cứu theo kiểu Jung là bài báo của E. Tylor nhan đề *Shelley với tư cách người sáng tác huyền thoại* [169]. Bài này xuất hiện trên *Tạp chí bệnh học tâm lý*, một trong số những cơ quan đầu tiên khởi đăng công trình nghiên cứu văn học thuộc khuynh hướng Freud và Jung. Sự chú ý đến Jung chứ không phải đến J. Frazer được giải thích bởi sự hấp dẫn chung của tâm lý học chiều sâu ở Hoa Kỳ.

Phương pháp luận Frazer chỉ bắt đầu thâm nhập nghiên cứu văn học Hoa Kỳ từ những năm 1930s, nhưng ở thập niên tiếp theo phương pháp luận này đã song hành được với những tiếp cận kiểu Jung, hơn nữa giữa chúng không hề có sự chống đối nhau, chúng bổ sung cho nhau rất kết quả. Học thuyết của Jung về các kênh vô thức truyền kinh nghiệm nghệ thuật đã cấp cho những người kế tục Frazer khả năng khắc phục nhược điểm hiển nhiên về phương pháp luận của họ. Việc tìm tòi đầy khó nhọc những phương tiện và cách thức truyền lại các truyền thống xa xưa đã không còn cần thiết nữa.

Nhà phê bình thần thoại tầm cỡ đầu tiên của Mỹ là W. Troy, những công trình của ông bắt đầu xuất hiện trên báo chí từ cuối những năm 1930s. W. Troy trong các bài viết của mình sử dụng rộng rãi cả những quan niệm của Jung, cả những quan niệm của Frazer. Ông biết và đánh giá cao các công trình của các nhà phê bình thần thoại Anh, nhất là J. Weston và C. Still. Nhưng khác với họ, W. Troy dùng phương pháp thần thoại để phân tích chính ngay văn học đương đại (C. Still cũng như H. Murray - chỉ đến Shakespeare là dừng lại), và chẳng những để phân tích sáng tác của từng nhà văn riêng rẽ mà còn để phân tích những khuynh hướng văn học. Ông nỗ lực chỉ ra rằng, chẳng hạn, chủ nghĩa lãng mạn không là gì khác hơn "sự tái sinh thần thoại trong ý thức phương Tây". Từ điểm nhìn phê bình thần thoại ông khảo sát sáng tác của D. H. Lawrence với "đề tài gốc" – nếu ta tin W. Troy – là đề tài về thần linh bị chết; sáng tác của F. S. Fitzgerald, người dường như đã sao lại trong *Gatsby vĩ đại* nghi lễ thụ phong (initiation); và sáng tác của một số tác giả khác.

Có ảnh hưởng lớn đến sự hình thành và phát triển của phê bình thần thoại Mỹ là các công trình của R. Chais và N. Frye, họ hiện diện không chỉ với tư cách những nhà nghiên cứu văn học mà còn với tư cách những lý thuyết gia của những phương pháp luận đang xem xét. R. Chais dứt khoát lên án mọi ý đồ xác định thần thoại như là triết học hoặc hệ tư tưởng thời cổ. Thần thoại chỉ là tác phẩm nghệ thuật và không là gì khác hơn – ông khẳng định. “Tôi hiểu thần thoại như là được phái sinh từ nghệ thuật chứ không phải ngược lại. Trong thực chất thần thoại chính là nghệ thuật”. Việc R. Chais quá ưu nhân mạnh vào bình diện sáng tác nghệ thuật là sự phản ứng lại sự thống trị của những giải thích cận khoa học khác nhau mà các tác giả của chúng cố “đọc” ý tưởng của mình ở thần thoại. Một ví dụ về cách đọc ấy là quan niệm của Freud về thần thoại – R. Chais kết án. Bảo vệ thần thoại như vậy, trong thực chất, R. Chais bảo vệ nghệ thuật, bảo vệ giá trị tự thân của nó khỏi vô số mưu toan biến thần thoại thành vật phụ thuộc của hệ tư tưởng hoặc xã hội học.

Xác định thần thoại như là một dạng sáng tác ngôn từ, R. Chais đã biến cái khát vọng vĩnh cửu của con người “gắn cái tự nhiên với cái siêu nhân” thành động cơ của sự sáng tác ấy. Nhà nghiên cứu này cho rằng, do chỗ khát vọng ấy bao giờ cũng tồn tại, cho nên sáng tác thần thoại là chức năng hằng xuyên của nhân loại. R. Chais không mấy thích thú vận dụng lý thuyết của mình vào phân tích những tác phẩm cụ thể, và ở những công trình muộn, nói chung, ông từ bỏ các quan niệm trước đây của mình.

N. Frye trong các công trình của mình [28, 29, 85, 86, 87] tỏ ra chiết trung hơn. Ông kết hợp tiếp cận tiến hóa luận với các yếu tố của chủ nghĩa cấu trúc, sử dụng rộng rãi các tiếp cận cả của Frazer lẫn của Jung. Ông hình dung thần thoại như cái hạt nhân, cái tế bào mà từ đó phát triển ra toàn bộ văn học về sau, văn học này sẽ trở về với ngọn nguồn ban đầu của mình trên một vòng xoắn ốc nhất định. N. Frye hiểu văn học của chủ nghĩa hiện đại như một hệ thần thoại mới, mở rộng đến cực hạn những giới hạn tồn tại của thần thoại (như người ta nhận xét, W. Troy đưa giới hạn này đến

thời đại chủ nghĩa lãng mạn). Theo ý N. Frye, thần thoại trung tâm luận đem lại cho khoa học về văn học một cơ sở vững chắc, bởi vì “phê bình rất cần nguyên tắc phối vị, rất cần quan niệm trung tâm; giống như thuyết tiến hoá trong sinh học, nó có thể giúp ý thức về các hiện tượng văn học như những bộ phận của chính thể” (Frye N. *Anatomy of criticism*, Princeton, 1957, tr. 16) [85]. N. Frye, tiếp theo C. Jung, lặp lại rằng “những định thức nguyên thủy” tức là “những mẫu gốc” (archetypes), luôn luôn thấy có trong các tác phẩm của các nhà cổ điển, hơn nữa “có xu hướng chung là tái sản sinh những định thức ấy” (Frye N. sđd., tr. 17) [85]. Ông thậm chí còn xác định “thần thoại trung tâm” của toàn bộ sáng tác nghệ thuật. Đó là thiên thần thoại gắn với những chu kỳ tự nhiên và với giấc mơ về thời đại hoàng kim: thiên thần thoại về nhân vật lên đường đi tìm những cuộc phiêu lưu. Theo N. Frye, toàn bộ văn học với những tiềm năng hướng tâm và ly tâm của nó, xoay quanh trung tâm này. N. Frye sử dụng rộng rãi và chiết trung những lý thuyết rất khác nhau. Định hướng kiểu Frazer và kiểu Freud-Jung của ông xuất lộ, chẳng hạn, ở định nghĩa sau đây về một trong những thể loại văn học: “Bằng ngôn ngữ của giấc mơ, tiểu thuyết hiệp sĩ biểu thị mưu toan libido tìm sự thoả mãn. Bằng ngôn ngữ nghi lễ, nó đánh dấu thắng lợi của sự phì nhiêu đối với đất hoang” (sđd., tr.188) [85].

Phương pháp luận của phê bình thần thoại, từ khởi đầu là phương pháp luận đa nguyên, mở ra những khả năng rộng rãi cho phê bình về mặt sáng tạo nhiều hơn là về mặt khoa học nghiêm túc. Điều này được hỗ trợ bởi việc thiếu vắng một quan niệm khoa học nghiêm túc về thần thoại. Khả năng sáng tạo của phê bình thần thoại xuất hiện ở mức khá lớn tại Hoa Kỳ hơn là ở Anh, nơi mà những môn đồ các lý thuyết của J. Frazer thường không tự cho phép vượt ra ngoài khuôn khổ của các quan niệm và phương pháp phân tích của chủ nghĩa thực chứng. Dựa vào những công trình lý thuyết của R. Chais, N. Frye, cũng như vào các công trình khảo cứu thần thoại của M. Eliade, B. Malinovski, v.v., phê bình thần thoại Mỹ những năm 1940s-1960s đã trở thành một trong những khuynh

hướng nghiên cứu văn học chủ đạo ở nước mình. Vận dụng nó có các nhà nghiên cứu kịch (Tz. Barber, H. Wots, H. Weisenger, F. Ferguson, T. Porter) và tiểu thuyết (R. Cook, J. Franklin, F. Young, L. Fidler, J. Lufboro). Phương pháp luận phê bình thần thoại, ở mức nhỏ hơn, được áp dụng phân tích tác phẩm thơ.

Phê bình thần thoại ở những nước khác nhau, kể cả Nga, đều làm được khá nhiều trong việc nghiên cứu nguồn gốc và các bình diện loại hình của văn học. Các công trình của các nhà phê bình thần thoại đã làm được khá nhiều nhằm soi rọi bản chất những biểu tượng, hình ảnh, đề tài, xung đột “vĩnh cửu” toàn nhân loại, nhằm nêu lên những yếu tố nghệ thuật bất biến trong văn học các thời đại khác nhau. Phương pháp thần thoại trong nghiên cứu văn học đã được biện minh và có hiệu quả, tuy nhiên việc vận dụng nó cần giới hạn ở những khuôn khổ nhất định, đi xa ra ngoài đó sẽ dẫn đến những giả tưởng phi khoa học, biến môn nghiên cứu văn học từ chỗ là khoa học về văn học trở thành một trong những thể loại nghệ thuật hoặc bán nghệ thuật.

A. S. KOZLOV

(Trần Hồng Văn dịch)

Thần thoại

[Nga: Миф; Anh: Myth (từ chữ Hy Lạp *mythos*) – câu chuyện xa xưa, là sự trần thuật nghệ thuật không ý thức về những hiện tượng tự nhiên, sinh lý và xã hội thường là khó hiểu đối với con người thời cổ, về nguồn gốc của thế giới, về cái bí ẩn của sự sinh hạ con người và về nguồn gốc của nhân loại, về công tích của các vị thần, các ông vua và các anh hùng, những trận chiến và những tấn bi kịch. Thần thoại là sản phẩm một giai đoạn nhất định trong sự phát triển của ý thức nhân loại, ý thức này muốn phản ánh thực tại theo lối nghệ thuật dưới dạng nhân cách hóa và giải thích thực tại bằng những hình tượng cụ thể cảm tính, bằng những liên tưởng, cảm nhận mang tính logic độc đáo. Đặc điểm có tính nguyên tắc của thần thoại là

tính nguyên hợp (syncretism) – sự hoà trộn không phân chia các yếu tố khác nhau: nghệ thuật và phân tích, trần thuật và nghi lễ. Tác quyền của thần thoại được xác định bởi tính không ý thức của quá trình sáng tác, vì vậy thần thoại hiện diện với tư cách là những sáng tác của dân gian tập thể và vô thức. Việc ý thức được tác quyền cá nhân, ý thức được quá trình sáng tác, việc phát triển thái độ phê phán đối với nội dung trần thuật – là những dấu hiệu một thời kỳ mới trong sự phát triển ý thức mà tiêu biểu cho nó là sự thoái hóa của thần thoại, sự phân rã tính nguyên hợp của nó. Những thần thoại bộ phận, trước kia không tách rời, nay bắt đầu phát triển độc lập. Bình diện trần thuật nghệ thuật tỏ ra vững chắc nhất, bảo lưu ảnh hưởng trực tiếp của mình cho đến tận hiện thời và là cơ sở cho sự phát triển, đầu tiên là của phúng dụ (allegory) và về sau là các hình thức sáng tác có ý thức khác. Mất tính linh thiêng, mất các chức năng “giải thích”, thần thoại không mất sức mạnh nghệ thuật, nó vẫn được bảo lưu như là sự trần thuật ấu trĩ ngây thơ, đơn giản nhưng sống động tươi mới.

Có mấy chục định nghĩa khác nhau về thần thoại, bởi vậy việc sử dụng thuật ngữ thần thoại trong nghiên cứu văn học là đa dạng và mâu thuẫn. Một loạt nhà nghiên cứu văn học xác định thần thoại như một trong những thể loại hoặc mô thức văn học (R. Chais, N. Frye). Những nhà chuyên môn khác thì bác bỏ định nghĩa thần thoại như là thể loại văn chương, do hiểu nó như cả một hệ thống “văn hóa tinh thần” hoặc “khoa học” mà “cả thế giới này được nhận biết và mô tả bằng thuật ngữ của nó” (S. Averintzev), hoặc xem nó là “hệ tư tưởng” nguyên thủy (A. Losev), là triết học cổ đại chưa chín muồi (B. Fontenelle). C. Jung thấy thần thoại như là cái mang tải kinh nghiệm nhân loại đặc biệt quan trọng, quý giá đối với mọi thời đại, trong khi đó S. Freud hiểu thần thoại như là một trong những hình thức thay thế việc thực hành ham muốn. Những người thuộc trường phái nhân loại học (E. Tylor, J. Frazer và những người kế tục) đánh giá thần thoại từ phía chức năng tâm lý học thực dụng, trong khi đó các đại diện “trường phái thần thoại” (J. Grimm, M. Muler)

nhấn mạnh phương diện sáng tạo nghệ thuật của thần thoại, xem đó là chính yếu. Đặc trưng của thần thoại thường được gắn một cách đặc biệt với tính chất chức năng xã hội của nó – chỉ một mình sự trần thuật có thể làm chức năng hoặc là giải trí (chuyện kể), hoặc là nghiêm túc, linh thiêng, khi đó nó là thần thoại (V. Propp, phần nào E. Lang).

Tính đa nghĩa của thuật ngữ *thần thoại* được tăng cường do việc đưa vào dùng trong nghiên cứu văn học khái niệm “thần thoại hiện đại”, khái niệm này làm xói mòn ý niệm về ranh giới thần thoại cổ đại. Thời của sáng tác huyền thoại được kể từ thời đại Phục hưng (L. Batkin), thời đại của chủ nghĩa lãng mạn (W. Troy); một số tác phẩm của chủ nghĩa hiện đại (modernism) cũng được xem xét với tư cách những “huyền thoại hiện đại” (R. Barthes, N. Frye, D. Zatonski).

Những ý đồ đầu tiên tạo ra “thần thoại mới” là của F. Schelling và các nhà lãng mạn Jena. Được khai triển đường như từ “bề sâu của tinh thần”, hệ thần thoại này lại phải trở thành trung tâm kết hợp tất cả những biểu hiện của con người – về tinh thần, về văn hóa, về khoa học, về nghệ thuật. Cơ sở của nó phải là triết học tự nhiên của F. Schelling vốn xuất phát từ tư tưởng đồng nhất cái vật chất và cái tinh thần. Mặc dù cái nguyên hợp và tổng hợp nhân tạo những yếu tố dị chất thành “thần thoại mới” đã không thành, những tìm tòi và mưu tính xây dựng vẫn được tiếp tục một cách mạnh mẽ.

“Sáng tác huyền thoại hiện đại” thường được gắn với các lý thuyết khoa học, các học thuyết tư tưởng triết học và sự sáng tạo nghệ thuật – tức là ba lĩnh vực cơ bản vốn phát triển độc lập sau khi cái nguyên hợp thần thoại đã suy thoái. Người ta thường mệnh danh là “thần thoại” thuyết tương đối của A. Einstein, cũng như bất cứ lý thuyết tối tân nào hay giả thuyết nào về những hiện tượng kỳ bí nhất đối với con người hiện đại.

Trong hàm nghĩa tương đối hẹp, thuật ngữ thần thoại được dùng để trở một số học thuyết tư tưởng, chính trị và triết học. R. Barthes gọi toàn bộ các biểu hiện hệ tư tưởng tư sản là “huyền thoại”,

còn A. Gulyga gọi học thuyết của chủ nghĩa phát-xít là “huyền thoại hiện đại”. Ngược lại Thomas Mann, do tuân thủ truyền thống Đức với sự đánh giá tích cực rất cao đối với thần thoại, lại liệt vào đó không chỉ những hệ thống triết học xuất sắc (F. Nietzsche) mà còn cả sáng tác của những nhà văn sâu sắc nhất (J. W. Goethe) mặc dù ông nhận thấy khả năng phi nhân đạo hóa của thần thoại.

Ở văn học các thế kỷ XIX - XX các thần thoại cổ chẳng những được sử dụng rộng rãi với những mục đích triết học và nghệ thuật khác nhau (Th. Mann, A. Camus, J. P. Sartre) mà còn có những mưu toan xây dựng tác phẩm với chủ ý hướng về thần thoại cổ về cấu trúc và về nội dung (H. Melville, T. Eliot, J. Joyce). Những tác phẩm như vậy thường được các nhà phê bình và nghiên cứu văn học xác định như là “huyền thoại”. Tuy vậy, ngay *Moby Dick* của H. Melville – chứ chưa nói đến những tác phẩm mang tính trí tuệ cao và giàu tính kiến tạo như *Ulysses* của J. Joyce hay *Đất hoang* của Th. Eliot – đã không phải là thần thoại xét về kiểu quyền tác giả, về kiểu thông báo, về tính chất sự tiếp nhận của độc giả, về chức năng. Chúng không là gì khác hơn những tác phẩm lấy thần thoại là trung tâm hoặc theo thi pháp thần thoại.

Cách hiểu xuyên lịch sử về thần thoại đưa tới việc phủ định các giới hạn lịch sử của nó, đưa tới sự lộn xộn về thuật ngữ. Vấn đề sự liên hệ của thần thoại và văn học hiện đại có thể được giải quyết thấu triệt hơn, xuất phát từ một tiếp cận linh hoạt: trong khi phát triển từ thần thoại như là từ ngọn nguồn tự nhiên của mình và bảo lưu sự liên hệ về loại hình với nó, văn học đồng thời cũng vượt qua thần thoại bằng cách trực tiếp từ bỏ nó (Voltaire) hoặc sử dụng nó một cách mỉa mai (A. P. Tchekhov).

Tính chất quá tải về thuật ngữ của từ *myth* có thể vô hiệu hóa việc đưa ra khái niệm “tác phẩm lấy thần thoại làm trung tâm” để trở mọi tác phẩm hiện đại, hoặc hướng về một thần thoại cụ thể, hoặc hướng tới các nguyên tắc cấu trúc của hệ thần thoại cổ đại nói chung. Thuật ngữ *mythopoeia* được áp dụng rộng rãi vào văn học viết bằng tiếng Anh cho mục tiêu này còn tỏ ra ít thích hợp hơn nữa

do định hướng thể loại hẹp của mình, mặc dù nó phần nhiều xóa bỏ độ căng về thuật ngữ và sự lộn xộn về khái niệm nói trên.

A. S. KOZLOV

(Trần Hồng Văn dịch)

Thần thoại gốc

[Nga: Мономиф; Anh: Monomyth] – thuật ngữ của *phê bình thần thoại học*. Được dùng để trở thần thoại “đầu tiên” mà, theo nhiều nhà nghiên cứu, nó làm cơ sở của toàn bộ trần thuật thần thoại về sau và toàn bộ sáng tác nghệ thuật nói chung. “Thần thoại gốc” được hiểu như cái cấu trúc đầu tiên, dạng cố định (invariant) thần thoại đầu tiên dường như hiện diện một cách bất biến và biểu lộ ở tất cả các tác phẩm nghệ thuật. Đây là mẫu gốc (archétype) của toàn bộ văn học, một mô-tip phổ quát của văn học.

Những ý đồ đầu tiên lược quy sự đa dạng của sáng tác nghệ thuật vào một ngọn nguồn duy nhất – là thuộc về J. Grimm trong công trình *Hệ thần thoại Đức*. Ông viết: “Khi khảo sát chăm chú hơn, hầu như tất cả các vị thần đều hiện ra như là sự nảy sinh và sự phân chia của một cái duy nhất”. Tuy vậy J. Grimm và những người kế tục ông trong cái gọi là trường phái thần thoại trong folklore học và nghiên cứu văn học chủ yếu mới chỉ tiến hành tái tạo các hệ thần thoại dân tộc trên cơ sở nghiên cứu những “tàn tích” và những “mảnh vỡ” qua tài liệu nghệ thuật (chủ yếu là tài liệu văn hóa dân gian) của những thời đại muộn hơn. Được đặc biệt chú ý ở đây là sự phân tích ngữ học, ngữ nghĩa học ngôn từ (mà, chẳng hạn, theo ý kiến M. Muller) là cái lưu giữ tốt nhất nội dung thần thoại nguyên thủy. Trên cơ sở sự phân tích ngữ học, M. Muller đi đến kết luận rằng tất cả các thần thoại cổ xưa rốt cuộc đều quy về một thứ – đó là thiên thần thoại về mặt trời (thuyết thần thoại “mặt trời”).

Việc đưa ra thần thoại gốc, hoặc “đề tài gốc thần thoại” (monotheme) với tư cách là cơ sở – là nét đặc trưng cho nhiều trường phái giải thích thần thoại khác trong các thế kỷ XIX - XX. Những đại

diện của thuyết nguyệt cầu thì chỉ nhìn thấy một đề tài trong tất cả các thần thoại: sự tôn thờ mặt trăng. J. Frazer và các môn đồ của ông trình bày một trong những nhánh của trường phái nhân loại học trong học thuyết về thần thoại, đã lược quy đề tài của chúng hầu như chỉ độc có vào nghi lễ theo mùa, vào định thức “chết đi – sống lại”. Các nhà nghiên cứu văn học theo hướng của Frazer đã khám phá “đề tài gốc” ấy ở chính các tác phẩm hiện đại.

Các nhà nghiên cứu văn học xác định những đề tài thần thoại khác nhau có tư cách là thần thoại gốc. Một số người trong số họ gắn thần thoại gốc với hệ thống hình tượng, số người khác đặt các bình diện cấu trúc vào cơ sở của nó. Những tìm kiếm một thần thoại gốc toàn nhân loại được bổ sung bởi những ý đồ xác định thần thoại gốc của văn nghệ dân tộc, hoặc thần thoại gốc của hệ tư tưởng. Ví dụ N. Frye, hướng về tính toàn nhân loại và tính phổ quát, đã xem thần thoại gốc hoặc thần thoại đầu tiên của toàn bộ sáng tác nghệ thuật là chuyện kể về người anh hùng lên đường tìm kiếm những phiêu lưu và thắng lợi trở về tức là cái gọi là “những tìm kiếm thần thoại”. Mô-tip phổ quát này tương tự tế bào sinh học mà từ nó phát triển tất cả các dạng sinh thể sáng tác nghệ thuật về sau. N. Frye đặt thần thoại gốc này vào liên hệ mật thiết với các chu kỳ mùa vụ của tự nhiên (chết – tái sinh) và cho rằng cốt cuộc nó là thiên thần thoại về sự thực hiện mọi mong muốn của nhân loại, thiên thần thoại về “thời đại hoàng kim”. N. Frye viết: “Ở bình diện đề tài, thiên thần thoại trung tâm của văn học vẽ ra cho chúng ta sự kết thúc của những gian khó trong cuộc đời, một xã hội tự do, nơi mọi mong muốn đều được thỏa mãn” (Frye N. *Fables of identity* - N. Y., 1963, tr. 18) [86]

Nếu N. Frye nhấn sự chú ý vào bình diện đề tài, thì H. Slockower chú ý nhiều hơn đến cấu trúc của nó. Theo ý ông, một thần thoại gốc văn học toàn nhân loại gồm bốn yếu tố cấu trúc rõ rệt. Đó là “adem” (chuyện về tuổi thơ của người anh hùng), “sự suy thoái hoặc phạm tội”, “sự phiêu du”, “sự trở về hoặc cái chết”. Slockower tìm thấy cấu trúc này cả trong các thiên thần thoại lẫn trong những tác phẩm dân gian, trong các vở kịch cổ đại, trong *Thần khúc* của

Dante, *Hamlet* của Shakespeare, *Faust* của Goethe, *Anh em Karamazov* của Dostoievski, tức là, trên thực tế, trong toàn bộ văn học [164].

Nhà nghiên cứu Mỹ F. Young đề xuất ý tưởng về sự tồn tại của thần thoại gốc dân tộc, đã nhìn thấy nó ở sự trần thuật “về người anh hùng bị thương”, theo ông, nhân vật này tạo cơ sở cho toàn bộ văn học Hoa Kỳ. Những tìm tòi thần thoại gốc toàn nhân loại và dân tộc là một trong những đặc điểm tiêu biểu của phê bình thần thoại học ở các nước.

A. S. KOZLOV

(Trần Hồng Văn dịch)

Thần thi

[Nga: Мифопоэзия; Anh: Mythopoeetry] – thuật ngữ của *phê bình thần thoại học*. Được dùng để trở tất cả các thể loại sáng tác nghệ thuật gắn với những thiên thần thoại cụ thể này hoặc khác về chủ đề hay cấu trúc. Ở công trình nghiên cứu có tính cơ sở của học giả Hoa Kỳ H. Slockower nhan đề *Mythopoeetry* [164] thuật ngữ này được dùng để trở một số lượng lớn tác phẩm nghệ thuật ở các thời đại khác nhau và thuộc các thể loại khác nhau trong đó bộc lộ một cái khung hay cấu trúc thần thoại rất chặt. Chỗ bất tiện trong việc sử dụng thuật ngữ này là do nó trước hết hướng về thi ca. Những tìm tòi một thuật ngữ tiện lợi hơn hiện vẫn được tiếp tục. Triết gia Nga Ju. N. Davydov đề nghị dùng thuật ngữ *mifologema* (chữ Nga Мифологема, tương ứng với từ tiếng Anh: *Mytheme*) để trở “thần thoại nhân tạo” hiện đại. Để trở tất cả các loại hình sáng tác nghệ thuật, sẽ là đạt hơn nếu dùng khái niệm “văn học có thần thoại làm trung tâm” hoặc “tác phẩm có thần thoại làm trung tâm”.

A. S. KOZLOV

(Trần Hồng Văn dịch)

Huyền tích

[Nga: Мифема, Мифологема; Anh: Mytheme] – thuật ngữ của *phê bình thần thoại học*, trở sự vay mượn của thần thoại những

mô-tip, đề tài hoặc từng phần của nó và tái tạo lại trong những tác phẩm dân gian muộn hơn hoặc những tác phẩm văn học. Thuật ngữ được phổ biến rộng rãi trong thế kỷ XX do gắn với sự gia tăng chú ý đến thần thoại. Huyền tích (mytheme) trở việc tác giả chú ý vay mượn các mô-tip thần thoại; trong khi đó, theo định đề của C. Jung, sự sao phỏng các mô-tip ấy một cách vô thức được ghi bằng khái niệm *mẫu gốc* (archétype). Huyền tích (mytheme) được hiểu vừa như những “tàn tích” thần thoại trong thực tiễn văn học nghệ thuật hiện đại, vừa như nguyên tắc thành tạo cấu trúc hết sức quan trọng của nó. Những người kế tục C. Jung cũng có xu hướng xem *mytheme* như cái mang tải ý nghĩa toàn nhân loại. Cách hiểu này đưa đến chỗ sùng bái thần thoại, thừa nhận vai trò chủ đạo của nó trong tác phẩm, điều này tương phản với sự đánh giá khiêm nhường hơn, đặc trưng cho các thế kỷ XVIII và XIX, chỉ xem thần thoại cổ như cái “bụng mẹ” của văn học (F. Schelling).

A. S. KOZLOV

(Trần Hồng Văn dịch)

CHỦ NGHĨA HẬU HIỆN ĐẠI

Chủ nghĩa hậu hiện đại

[Nga: Постмодернизм; Anh: Postmodernism; Pháp: Postmodernisme; Đức: Postmodernismus] – một tập hợp đa nghĩa các quan niệm triết học, lý luận nhận thức, lý luận khoa học, và xúc cảm mỹ học, mà tính linh hoạt phụ thuộc vào văn cảnh lịch sử, xã hội và dân tộc. Trước hết Ch.ng.h.h.đ. hiện diện như là sự định tính một trạng thái tinh thần (mentalité) nhất định, một phương thức tiếp nhận và cảm thụ thế giới và đánh giá cả những khả năng nhận thức của con người lẫn vị trí và vai trò của nó trong thế giới xung quanh. Ch.ng.h.h.đ. trải qua một giai đoạn hình thành tiềm ẩn lâu dài từ khoảng cuối thế chiến thứ nhất (trên tất cả các lĩnh vực nghệ thuật: văn học, nhạc, họa, kiến trúc v.v.), và mãi cho tới tận đầu những năm 80 thế kỷ XX mới được thừa nhận như một hiện tượng thẩm mỹ chung của văn hóa phương Tây, và được nhận định về mặt lý luận như một hiện tượng đặc thù của của triết học, mỹ học và phê bình văn học.

Ch.ng.h.h.đ. với tư cách một khuynh hướng của phê bình văn học hiện đại (các nhà lý luận chủ yếu: ở Pháp có J.F. Lyotard, ở Mỹ có I. Hassan, F. Jameson, ở Hà Lan có D.V. Fokkema, T. D'haen, ở Anh có Ch. Butler, D. Lodge và những người khác) [130, 131, 132, 97, 99, 115, 80, 71, 54, 129] dựa vào lý luận và thực tiễn của *chủ nghĩa hậu cấu trúc* và *giải cấu trúc*, đã trước hết được xem như ý đồ khám phá ở bình diện tổ chức văn bản nghệ thuật một tổng thể thế giới quan nhất định những quan niệm mang màu sắc xúc cảm. Những khái niệm cơ bản mà những người theo khuynh hướng này thường thao tác là:

“thế giới như một sự hỗn độn” và *cảm quan hậu hiện đại*, “thế giới như là văn bản” và “ý thức như là văn bản”, “*tính liên văn bản*”, “sự khủng hoảng quyền uy”, “*bất tín nhận thức*”, “*mặt nạ tác giả*”, “*mã kép*” và “mô thức trần thuật nhại”, *pastiche*, tính mâu thuẫn, sự đứt gãy, rời rạc của trần thuật (nguyên tắc không chọn lọc), “mất giao tiếp” (hoặc nói một cách chung hơn là “khó giao tiếp”), “*siêu trần thuật*”.

Trong các công trình của mình, các nhà lý luận hậu hiện đại đã cấp tiến hóa những định đề cơ bản của các chủ nghĩa hậu cấu trúc và giải cấu trúc, có ý đồ đem những quan niệm triết học chung của chủ nghĩa hậu cấu trúc kết hợp với thực tiễn giải cấu trúc của trường phái Yale, dự phóng tất cả điều đó lên nghệ thuật đương đại. Như vậy, Ch.ng.h.h.đ. tổng hợp lý luận của chủ nghĩa hậu cấu trúc, thực tiễn phân tích phê bình văn học của chủ nghĩa giải cấu trúc và thực tiễn sáng tác nghệ thuật đương đại và cố gắng giải thích điều đó như “một cái nhìn mới về thế giới”. Tất cả những cái đó cho phép nói là có một tập hợp những quan niệm và tâm thế chung hậu cấu trúc-giải cấu trúc-hậu hiện đại.

Cái tập hợp (complex) này lúc đầu được hình thành trong lòng tư tưởng hậu cấu trúc, sau đó phát triển về phía tự ý thức như là triết học của Ch.ng.h.h.đ.. Chính vì vậy mà nó đã mở rộng một cách cơ bản phạm vi áp dụng và ảnh hưởng của mình. Nếu như chủ nghĩa hậu cấu trúc ở dạng thức ban đầu chỉ hạn chế trong khuôn khổ chật hẹp của những quan tâm về triết học và văn học, thì chủ nghĩa hậu hiện đại ngay lập tức có tham vọng đóng vai trò lý thuyết chung cho nghệ thuật đương đại nói chung và cảm quan hậu hiện đại nói riêng, tức là trạng thái tinh thần (mentalité) đặc biệt hậu hiện đại. Kết quả là chủ nghĩa hậu hiện đại được xem như biểu hiện “tinh thần thời đại” trong mọi lĩnh vực của hoạt động con người: nghệ thuật, xã hội học, triết học, khoa học, kinh tế, chính trị, v.v.

Vấn đề hình thành Ch.ng.h.h.đ. và hoạt động chức năng của nó trong hệ thống văn hóa phương Tây đương đại động chạm tới một lĩnh vực vô cùng rộng lớn, bởi nó không chỉ đề cập tới những vấn đề thuộc thế giới quan, mà còn là những vấn đề thuộc về cảm

quan thế giới, tức là lĩnh vực mà ở đó nổi lên hàng đầu không phải là phản xạ triết học mang tính duy lý lô-gic, mà là phản ứng có chiều sâu xúc cảm của con người hiện thời đối với thế giới xung quanh. Hơn nữa việc xem lý thuyết hậu cấu trúc như cơ sở quan niệm của cảm quan hậu hiện đại – là một sự kiện muộn hơn so với thời gian nảy sinh chủ nghĩa hậu cấu trúc và trở thành đối tượng bàn luận nghiêm túc trong giới các nhà triết học phương Tây từ giữa những năm 1980s. Cách hiểu mới đó về chủ nghĩa hậu cấu trúc đã dẫn đến sự xuất hiện tư trào triết học hậu hiện đại, nó muốn xem xét những khía cạnh khác nhau của cảm quan hậu hiện đại (J. F. Lyotard, A. Megill, W. Welsch).

Một trong những hệ quả của việc Ch.nggh.h.h.đ. triết học xuất hiện trên diễn đàn lý luận, chính là việc xem xét lại những ảnh hưởng đã tác động mạnh đến chính sự kiện hình thành chủ nghĩa hậu cấu trúc. Với bản chất hậu hiện đại của mình, hiện tượng “ngôn ngữ thi ca”, hay “tư duy thi ca” được thừa nhận như một hiện tượng phổ biến và có ảnh hưởng to lớn trong giới trí thức phương Tây (bộc lộ rõ nhất trong khoảng hai thập niên gần đây nhất và nằm ở chỗ giáp ranh văn học, phê bình, triết học, ngữ học và văn hóa học). Chính “tư duy thi ca” được các nhà lý luận hậu hiện đại ngày nay xem như dấu hiệu cơ bản, nền móng của cảm quan hậu hiện đại. Thực chất của điều này tựu trung là các nhà triết học hướng tới chính phương thức chiếm lĩnh tư tưởng bằng thi ca, bằng nghệ thuật. Nhân đó họ tuyên bố rằng chỉ bằng phương thức này mới có thể thể hiện được cảm quan hậu hiện đại. Một mặt khác của hiện tượng này là ở chỗ các nhà phê bình và lý luận văn học thường thích xuất hiện với tư cách nhà triết học, còn các nhà văn và nhà thơ thì lại thích xuất hiện với tư cách như các nhà lý luận nghệ thuật.

Nghệ thuật của các nghệ sĩ thời nay ở phương Tây thường nổi bật bởi trình độ cao của phản xạ suy tư lý luận, còn các nghệ sĩ thuộc tư trào hậu hiện đại thì họ cùng lúc còn là những nhà lý luận đối với sáng tác của chính bản thân mình. Điều này ít nhiều còn bị quy định bởi đặc trưng của nghệ thuật này là nó không thể tồn tại mà lại

không có những chú giải của bản thân tác giả. Tất cả những cái gọi là “tiểu thuyết hậu hiện đại” của J. Fowles, J. Barth, A. Robbe-Grillet, R. Sukenick, F. Sollers, J. Cortazar và nhiều người khác, không chỉ là sự mô tả những sự kiện và thể hiện những chân dung nhân vật tham dự vào các sự kiện đó, mà còn là những bàn luận rộng rãi về quá trình viết tác phẩm đó. Trong khi đưa vào các lớp lang tự sự những chấm phá lý luận, các nhà văn khuynh hướng hậu hiện đại không ít khi dựa vào uy tín của Roland Barthes, Jaques Derrida, M. Foucault và các nhà lý luận hậu cấu trúc và hậu hiện đại khác, tuyên bố trong “những điều kiện mới” mình không có khả năng viết “theo lối cũ”, tức là viết theo chủ nghĩa hiện thực truyền thống.

Khi nói về nghiên cứu văn học của Ch.ng.h.h.đ. như một khuynh hướng riêng trong phê bình, không bao giờ được quên rằng, như một quy tắc, chứ không phải chỉ như một ngoại lệ, trên thực tế những đại diện của nó bổ sung cho nhau bằng những loại hoạt động khác nhau. Thí dụ, hai nhà tiểu thuyết A. Robbe-Grillet và John Barth còn là tác giả của những cuốn sách lý luận có uy tín về Ch.ng.h.h.đ., trong khi đó thì các nhà lý luận “thuần túy” như M. Blanchot và U. Eco lại là tác giả của những tác phẩm nghệ thuật; nhà ký hiệu học và hậu hiện đại người Italia U. Eco là tác giả của tiểu thuyết đáng có trong “văn tuyển” hậu hiện đại *Tên của hoa hồng* và tiểu thuyết không kém phần nổi tiếng *Con lấc Foucault*. Sự hòa trộn lý thuyết hóa khảo cứu văn học và hư cấu nghệ thuật có thể được giải thích bởi nhu cầu thực tiễn của các nhà văn thấy cần phải giải thích cho bạn đọc vốn được giáo dục theo truyền thống nghệ thuật hiện thực, lý do tại sao lại phải dùng những hình thức trần thuật không quen thuộc đối với họ. Tuy nhiên trên thực tế vấn đề đặt ra sâu hơn nhiều, là bởi tính tiểu luận của sự trình bày cho dù ở văn nghệ thuật, hay văn triết học, văn nghiên cứu, văn phê bình v.v., nói chung đã trở thành ngọn cờ của thời đại mà lên tiếng ngay từ đầu là các nhà triết học như Heidegger, Blanchot, Derrida và những người khác.

Mô hình “tư duy thi ca” này của bất kỳ văn bản văn hóa nào và cái thực tại đứng đằng sau nó đã được hình thành trong những

điều kiện đặc biệt của cuộc tổng khủng hoảng về thế giới quan, điển hình cho cảm quan về mình của giới trí thức sáng tác phương Tây đương đại. Các nhà lý luận hậu hiện đại thường xuyên nhấn mạnh tính chất khủng hoảng của ý thức hậu hiện đại, cho rằng nguồn gốc của nó là từ thời đại của những đổ vỡ các quan niệm trong khoa học tự nhiên ở vào ranh giới giữa thế kỷ XIX - XX (hay xa hơn), khi uy tín của cả tri thức khoa học thực nghiệm lẫn của các giá trị duy lý chủ nghĩa của truyền thống văn hóa tư sản đã bị đổ vỡ nghiêm trọng. Bản thân sự kêu gọi lương tri vốn rất điển hình cho thực tiễn phê phán của tư tưởng Khai sáng, cũng bị xem như di sản của “ý thức giả tạo” của duy lý tư sản. Kết quả là tất cả những cái được gọi là “truyền thống châu Âu” được các nhà hậu hiện đại xem như truyền thống chủ nghĩa duy lý, đúng hơn, truyền thống chủ nghĩa duy lý tư sản, và do vậy không thể chấp nhận được.

Cảm quan chung về tính chất khủng hoảng xuất phát từ đó. Thí dụ, nhà nghiên cứu người Mỹ A. Megill nêu lên dấu hiệu cốt yếu trong khuynh hướng tư tưởng chung của Nietzsche, Heidegger, Foucault và Derrida là ở chỗ tất cả họ chính là những nhà tư tưởng của trạng thái khủng hoảng trong văn hóa phương Tây và về mặt này họ là những người thể hiện ý thức hiện đại và hậu hiện đại: “Khủng hoảng với cách hiểu như vậy là một yếu tố rõ rệt trong sáng tác của họ đến nỗi không thể nào bác bỏ được ý nghĩa của nó” [137, tr. XVIII]. Trong khi khám phá ý nghĩa của khái niệm “khủng hoảng”, nhà nghiên cứu viết: “Đó là sự đánh mất những chuẩn mực thông thường về Chân-Thiện-Mỹ, những chuẩn mực có uy tín và được lý trí chấp nhận. Sự mất mát này cùng lúc kéo theo sự mất niềm tin vào lời Thiên Chúa trong *Kinh Thánh*” [137, tr. XIV].

Sự chối bỏ chủ nghĩa duy lý cùng những đức tin nảy sinh bởi truyền thống và tôn giáo vào những uy tín được thừa nhận chung, sự hoài nghi về tính chân xác của nhận thức khoa học, tức là nghi ngờ bức tranh thế giới dựa vào các dữ kiện khoa học tự nhiên, đã dẫn các nhà hậu hiện đại tới chỗ *bất tín nhận thức*; tới tín niệm cho rằng sự chiếm lĩnh thực tại có kết quả hơn cả không phải bằng các

khoa học tự nhiên và khoa học chính xác hoặc triết học truyền thống dựa vào bộ khái niệm logic hình thức hóa hệ thống hóa những quy luật ngặt nghèo của nó về mối tương quan giữa tiền đề và kết quả, mà là “tư duy thi ca” trực giác với tính liên tưởng, hình tượng, ẩn dụ của nó và những bùng nổ chớp nhoáng của khả năng thấu thị (insight). Hơn nữa, quan điểm này không chỉ phổ biến rộng rãi ở các đại diện của khoa học nhân văn, mà còn ở các đại diện của khoa học tự nhiên: các nhà vật lý, hóa học, sinh học, v.v. Đó là cái nhìn đặc thù thấy thế giới như sự hỗn độn không có liên hệ nhân quả và những định hướng giá trị, “một thế giới phi trung tâm hóa”, trong đó ý thức chỉ tồn tại trong dạng những đứt đoạn mất trật tự, hỗn độn, đó chính là định nghĩa về cảm quan hậu hiện đại.

Hầu như tất cả các nhà lý luận hậu hiện đại đều nhấn mạnh ý nghĩa của công trình *Vận mệnh hậu hiện đại* của J.F. Lyotard đối với sự hình thành hệ thống quan niệm của họ [130]. Quan điểm của Lyotard tựu trung là: “Nếu như mọi thứ đều được đơn giản hóa đến tận cùng, thì “chủ nghĩa hậu hiện đại” được hiểu như sự không tin vào những “siêu trần thuật” [130, tr. 7]. Dưới khái niệm “siêu trần thuật” ông chỉ “những hệ thống giải thích” mà theo ông, đã tổ chức nên xã hội tư sản và đóng vai trò phương tiện để biện minh cho nó: tôn giáo, lịch sử, khoa học, tâm lý học, nghệ thuật (nói cách khác là bất kỳ “tri thức” nào). Đối với nhà nghiên cứu người Pháp này “thời đại hậu hiện đại” nhìn chung được định tính như sự xói mòn đức tin vào những “siêu trần thuật lớn”, vào những “siêu truyện” đã chính thống hóa, lý giải và “độc tôn hóa” những quan niệm về thực tại. Ngày nay chúng ta là nhân chứng của sự cất nát, băm nhỏ những “thiên sử lớn” và sự xuất hiện rất nhiều những “lịch sử-truyện kể” cục bộ nhỏ hơn, đơn giản hơn. Ý nghĩa của những trần thuật này về bản chất của nó, “là nghịch lý đến cực đoan” – nó không những không hợp thức hóa, chính thống hóa tri thức, lại còn “kịch tính hóa sự hiểu biết của chúng ta về khủng hoảng”. Khi nhận định về khoa học hậu hiện đại Lyotard tuyên bố rằng khoa học này đang bận tâm “tìm tòi sự bất ổn định”; thí dụ, “lý thuyết về tai biến” (catastrophe

theory) của René Thom đã trực diện chống lại khái niệm “hệ thống ổn định”. Thuyết quyết định luận chỉ được bảo lưu ở dạng “những đảo nhỏ tí xíu” trong cái thế giới mang tính bất ổn định phổ quát này, khi mà sự chú ý tập trung vào “những sự kiện đơn lẻ”, “những đại lượng không đo được”, “những quá trình cục bộ” [130, tr. 95].

Do chỗ dấu hiệu bao trùm của văn hóa “kỷ nguyên hậu hiện đại” đó là thuyết chiết trung, nó vốn ở “độ zero về văn hóa chung... Trở thành “chối cùn rế rách”, nghệ thuật chỉ có thể đáp ứng được những thị hiếu (goût) thương thức dễ dãi. Các nghệ sĩ, những người chủ các gallery nghệ thuật, các nhà phê bình và đám đông công chúng đều chạy tới nơi “có một cái gì đó đang xảy ra”. Tuy nhiên thực tại đích thực của “cái gì đó đang xảy ra” ấy – chính là thực tại của đồng tiền: khi thiếu vắng các tiêu chuẩn thẩm mỹ thì chỉ có cách xác định giá trị tác phẩm theo lợi nhuận nó đem lại là cách xác định khả thể và có lợi. Cái thực tại kiểu này hòa giải tất cả, thậm chí cả những khuynh hướng đối cực nhất trong nghệ thuật, với điều kiện, những khuynh hướng đó đều có nhu cầu và có năng lực đáp ứng việc mua bán” [129a, tr. 334 - 335].

Đóng vai trò quan trọng, nếu không nói là hàng đầu trong việc ủng hộ “thuyết chiết trung về nhận thức” chính là những phương tiện thông tin đại chúng hoặc là “hội chứng thông tin” như Lyotard hay gọi, nó tuyên truyền thái độ hưởng lạc đối với cuộc sống, củng cố thái độ tiêu dùng không suy nghĩ đối với nghệ thuật. Trong những điều kiện như vậy các nhà lý luận hậu hiện đại đều đi tới một ý kiến thống nhất rằng chỉ có một viễn cảnh cho “nghệ sĩ đứng đắn” – giải cấu trúc giả tưởng “chính sách những trò chơi ngôn ngữ”, điều cho phép hiểu được “tính cách hư cấu” của ý thức ngôn ngữ. Do vậy đặc trưng của nghệ thuật hậu hiện đại, một nghệ thuật “đưa lên hàng đầu cái không hình dung được, không miêu tả được trong chính cái được miêu tả... Nghệ thuật này chối từ sự an ủi của những hình thức đẹp, sự đồng thuận về thị hiếu. Nó tìm kiếm những phương thức miêu tả mới, nhưng không phải là để có được từ đó những khoái cảm thẩm mỹ, mà để truyền đạt sắc bén hơn cảm giác về cái

không thể tỏ bày. Nhà văn hay họa sĩ hậu hiện đại đóng vai trò của nhà triết học: văn bản mà anh ta viết ra, tác phẩm mà anh ta dựng lên, về nguyên tắc, không phụ thuộc vào những quy tắc đưa ra từ trước, không thể tuyên cho anh ta bản án không được kháng cáo, nếu áp dụng những tiêu chuẩn đánh giá từ trước tới nay. Những quy tắc và phạm trù này lại chính là những cái mà chính tác phẩm nghệ thuật luôn tìm kiếm" [129a, tr. 340 - 341].

Tách ra khỏi hệ thống quan niệm của Lyotard và của nhà lý luận người Mỹ I. Hassan, nhà nghiên cứu người Hà Lan D. Fokkema đã thử đem những tiền đề thế giới quan hậu hiện đại chiếu ứng vào phong cách nghệ thuật của nó. Đối với ông, chủ nghĩa hậu hiện đại – trước hết là một “cái nhìn thế giới” riêng, là “sản phẩm của quá trình lâu dài thế tục hóa, phi nhân bản hóa” [81, tr. 81]. Nếu như vào thời đại Phục hưng, theo quan điểm của ông, nảy sinh những điều kiện cho sự xuất hiện quan niệm vũ trụ nhân loại phổ quát, thì ở thế kỷ XIX - XX, dưới ảnh hưởng của khoa học, từ sinh học đến vũ trụ học, quan niệm về con người – trung tâm vũ trụ ngày càng khó bảo vệ hơn: “Rốt cuộc thì quan niệm này ngày càng trở nên không có cơ sở và thậm chí là vô nghĩa” [81, tr. 82]. Chính vì vậy “cái nhìn thế giới” hậu hiện đại được hiểu như sự tin tưởng rằng bất cứ mưu toan nào hòng tái lập một “mô hình thế giới” đều là vô nghĩa lý – cho dù nó bị lỗ lờ hay giới hạn trong những hoài nghi có tính chất “nhận thức luận”. Theo Fokkema, dường như các nghệ sĩ hậu hiện đại cho rằng việc cố gắng thiết lập một trật tự thứ bậc nào đó hay những hệ thống ưu tiên nào đó trong cuộc sống là một việc bất khả và vô bổ. Nếu như họ chấp nhận sự tồn tại một mô hình thế giới, thì cái mô hình ấy chỉ dựa vào “độ bất định tối đa” (maximal entropy), chỉ dựa vào “những khả năng và giá trị như nhau của tất cả các thành tố cấu thành” [81, tr. 82- 83].

Một trong những nguyên tắc phổ biến nhất trong việc xác định đặc trưng của nghệ thuật hậu hiện đại là tiếp cận nghệ thuật này giống như tiếp cận một loại mã nghệ thuật độc đáo, tức là một tập hợp những quy tắc tổ chức “văn bản” tác phẩm nghệ thuật (theo

quan điểm ký hiệu học, thuật ngữ “văn bản” chỉ phương diện ký hiệu và hình thức của bất kỳ tác phẩm nghệ thuật nào, bởi vì để được tiếp nhận, tác phẩm cần phải được “đọc” bởi người tiếp nhận). Cái khó của cách tiếp cận này là ở chỗ, xét từ giác độ hình thức chủ nghĩa, hậu hiện đại là nghệ thuật chủ ý chối bỏ tất cả những quy tắc, những giới hạn mà truyền thống văn hóa trước đó đề ra. Chính vì vậy mà D. Fokkema đã coi khái niệm *phi lựa chọn* là nguyên tắc cơ bản nhất để tổ chức văn bản nghệ thuật hậu hiện đại. Hiện tượng này cũng đã nhiều lần được nhắc tới trong các công trình của các nhà nghiên cứu khác (thí dụ như D. Lodge, I. Hassan...).

Tính mâu thuẫn trong thế giới quan của các nghệ sĩ hậu hiện đại, những ý đồ của họ trong việc truyền đạt cảm quan của mình về tính hỗn độn của thế giới bằng tính hỗn loạn được tổ chức một cách cố ý trong tác phẩm nghệ thuật, thái độ hoài nghi đối với bất kỳ uy tín nào, và hệ quả: những kiến giải mĩa mai của họ, việc họ nhấn mạnh tính ước lệ của những thủ pháp thể hiện nghệ thuật trong văn học (“sự lộ liễu của thủ pháp”) – tất cả đã bị phê bình hậu hiện đại tuyệt đối hóa, biến thành những nguyên tắc cơ bản của tính nghệ thuật và áp dụng cho toàn bộ văn học thế giới. Chủ nghĩa tương đối về nhận thức của các nhà lý luận hậu hiện đại buộc họ phải chú ý đặc biệt tới vấn đề “quyền lực của văn tự”, bởi vì trong dạng các văn bản ở bất cứ thời đại lịch sử nào, đối với họ, nó luôn là dữ kiện cụ thể duy nhất mà họ được xúc tiếp. Cái “uy thế” này được họ định tính như một thứ quyền lực đặc biệt của ngôn ngữ tác phẩm nghệ thuật, có khả năng bằng những phương tiện bên trong của mình (thí dụ, đối với văn học, đó là những phương tiện thuần túy từ chương) tạo dựng lên một thế giới diễn ngôn tự trị.

Cái “uy thế” đó của văn bản nếu không tương ứng với thực tại, thì nó phải được biện giải một cách đặc biệt, “liên văn bản” (tức là bằng “uy thế” của các văn bản khác), dựa vào những trích dẫn và ám chỉ có trong văn bản này (văn bản được nghiên cứu), những trích dẫn ấy lấy từ các văn bản khác, đã có uy tín do truyền thống coi chúng như ngọn nguồn định đề vô điều kiện và miễn tranh cãi

– cái truyền thống được củng cố trong phạm vi một môi trường văn hóa nhất định. Rốt cuộc “uy thế” của văn bản được đồng nhất với tập hợp những phương tiện từ chương hoặc miêu tả mà nhờ đó tác giả văn bản này tạo ra được “quyền lực của văn tự” đối với ý thức người đọc.

Tuy nhiên, “quyền lực của văn tự” là thứ quyền lực cực kỳ tương đối, theo suy nghĩ của các nhà hậu hiện đại, và bất cứ người nghệ sĩ nào, khi cảm nhận được tính tương đối của nó, như E. W. Said đã viết, bao giờ cũng thấy bối rối, bức tức, do chỗ “ý thức được tính nước đôi, sự hạn chế của bản thân trước vương quốc của hư cấu và chữ viết” [158, tr. 34]. Từ đây các nhà lý luận hậu hiện đại đưa ra một định đề về sự không tránh khỏi của “mô thức trần thuật nhại” như là quan điểm hiện sinh duy nhất có thể có của người nghệ sĩ nghiêm túc.

Khi phân tích nghệ thuật hậu hiện đại, tất cả các nhà lý luận đều chỉ ra rằng nhại (parody) của nó mang bộ mặt khác và chức năng mới so với văn học truyền thống. Thí dụ Ch. Jencks xác định dấu hiệu chủ yếu của khuynh hướng này như “một thứ nhị nguyên luận nghịch lý, hay một loại mã kép mà việc chỉ ra nó đã ẩn chứa tên gọi lai tạp của “chủ nghĩa hậu hiện đại” [117, tr. 14]. Nhà nghiên cứu muốn hiểu khái niệm “mã kép” như sự đối sánh nhại thường xuyên hai (hoặc nhiều hơn) “thế giới văn bản”, tức là những phương thức mã hóa ký hiệu học khác nhau thuộc các hệ thống mỹ học, điều mà đối với nó cũng chính là những phong cách nghệ thuật khác nhau. Trên phương diện này, Ch.ngh.h.h.đ. cùng lúc vừa được xem như là sự tiếp tục thực tế của chủ nghĩa hiện đại, lại vừa như là sự khắc phục nó, là bởi nó “khắc phục một cách nhạo báng” sự cách điệu hóa của người tiên khu của mình.

Cốt lõi của phê bình hậu hiện đại ở giai đoạn phát triển hiện tại chính là việc nghiên cứu những phương thức khác nhau của kỹ thuật trần thuật, tập trung vào việc xây dựng diễn ngôn rời rạc, tức tính cắt mảnh (fragmentaire) của trần thuật. D. Lodge, D. W. Fokkema, D. Hayman và những người khác [129, 81, 101] đã đưa ra

và hệ thống hóa rất nhiều những “chiến lược tự sự” của “lối viết hậu hiện đại”, tức là tính ước lệ rõ rệt của sáng tác nghệ thuật. Chính là nhờ những “chiến thuật tự sự” như vậy văn học thế kỷ XX, theo Hayman, đã thực hiện một cuộc xét lại quy mô những khuôn mẫu truyền thống “độc giả ngây thơ”, được giáo dục theo tiểu thuyết cổ điển thế kỷ XIX, tức là theo truyền thống chủ nghĩa hiện thực. Khuynh hướng phản hiện thực trên thực tế hầu như là thuộc tính của toàn bộ các nhà lý luận hậu hiện đại, những người không chỉ muốn khái quát kinh nghiệm của văn học tiền phong thế kỷ XX, mà còn muốn từ vị trí của nghệ thuật ấy đánh giá lại toàn bộ nghệ thuật quá khứ, trước tiên là nghệ thuật của chủ nghĩa hiện thực.

Các nhà nghiên cứu phương Tây hiện nay, khi giải thích hiện tượng nảy sinh chủ nghĩa hậu hiện đại, đã gắn nó trước hết với sự khủng hoảng của ý thức tư sản, đặc biệt nhấn mạnh chính chất tư sản của tính cách đã dẫn đến sự suy sụp khả năng nhận thức. Nguyên nhân khác không kém phần quan trọng dẫn đến sự xuất hiện Ch.ngh.h.h.đ. chính là sự phản ứng lại những thay đổi của trạng thái văn hóa xã hội nói chung, trong đó, dưới ảnh hưởng của các phương tiện truyền thông đại chúng đã hình thành một cách tích cực những khuôn mẫu của ý thức đại chúng. Chính những nhân tố này trong một mức độ nào đó đã giải thích tính gây bê bối, tính nghịch dị của nghệ thuật hậu hiện đại, nó luôn cố giấu nhại, cười nhạo những khuôn nghệ thuật tầm thường để ra những khuôn sáo (stereotypes) của ý thức thẩm mỹ đại chúng.

Sự cát cánh của nghệ thuật hậu hiện đại ở nước Nga (trong những loại hình loại thể nghệ thuật khác nhau nhất: âm nhạc, hội họa, điêu khắc, văn học, v.v.) buộc người ta phải rất cẩn trọng đối với những mưu toan lược quy hiện tượng này vào sự khủng hoảng của một hình thái ý thức xã hội cụ thể. Rõ ràng các nhà lý luận như U. Eco và D. Lodge có lý hơn khi cho rằng sự xuất hiện một hiện tượng như vậy là không thể tránh khỏi khi những thời đại văn hóa thay đổi, khi các thang của một hệ hình văn hóa bị phá vỡ và trên những mảnh vỡ của nó xuất hiện một thang văn hóa khác. Nguyên nhân của sự thay

thế đó có thể rất khác nhau: có thể ở bình diện chính trị, xã hội, khoa học-kỹ thuật hay thế giới quan. Một vấn đề khác là ở chỗ sự trùng hợp của chúng về thời gian càng làm tăng mức bệnh hoạn trong việc tiếp nhận mảnh vỡ đó, tiếp nhận sự khủng hoảng của chính tồn tại của con người. Cảm giác cái cũ đang bị khô cạn, cái mới còn khó đoán nhận, những đường viền của tương lai còn mù mờ không hứa hẹn một điều gì xác định, đáng tin, đã làm cho Ch.ng.h.h.đ. – vốn là nơi mà toàn bộ cái tâm trạng này được phản ánh rõ rệt hơn cả – trở thành biểu hiện của “tinh thần thời đại” cuối thế kỷ XX, một *fin de siecle* kế tiếp, không phụ thuộc vào chỗ Ch.ng.h.h.đ. ngày hôm nay mang tính đại chúng như thế nào trong văn học và nghệ thuật nói chung, hoặc ảnh hưởng của nó đối với phê bình ra sao.

I. P. ILIN

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Cảm quan hậu hiện đại

[Nga: Постмодерни́ская чувствительность; Pháp: Sensibilité posmoderne; Anh: Posmoderne Sensibility; Đức: Posmoderne Sensibilität] – thuật ngữ của *chủ nghĩa hậu cấu trúc* và *chủ nghĩa hậu hiện đại*; hình thức cảm nhận thế giới đặc thù và là phương thức phản xạ suy tư lý thuyết tương ứng với nó, tiêu biểu cho tư duy khoa học của các nhà nghiên cứu văn học hiện thời thuộc định hướng hậu cấu trúc-hậu hiện đại. Sự nảy sinh khái niệm *cảm quan hậu hiện đại* gắn với sự kiện xem xét lại những lý thuyết của chủ nghĩa hậu hiện đại với tư cách là sự phản ánh tâm thức (mentality) hậu hiện đại vốn đã trở thành đối tượng bàn luận nghiêm túc giữa các nhà triết học và văn hóa học phương Tây từ giữa những năm 1980s. Cụm từ “cảm quan hậu hiện đại” thể hiện hai loại hiện tượng. Bình diện thứ nhất của C.q.h.h.đ. chỉ cái cảm quan thế giới như một sự hỗn độn (chaos), nơi không còn bất kỳ tiêu chuẩn giá trị và định hướng ý nghĩa nào, thế giới này, như nhà lý luận hậu hiện đại I. Hassan khẳng định, ghi đậm dấu ấn của cơ “khủng hoảng niềm tin” vào tất cả những giá trị đã từng tồn tại trước đó. Người thứ

nhất tiên báo “kỷ nguyên của chủ nghĩa hư vô” là F. Nietzsche với công trình *Ý chí vươn tới quyền lực* của ông, được viết vào các năm 1883-88. Ngày nay, sau 100 năm trôi qua, Hassan nhận xét: “đại đa số trong chúng ta phải cay đắng thừa nhận rằng những khái niệm như “Thượng Đế”, “Quốc Vương”, “Con Người”, “Trí Tuệ”, “Lịch Sử” và “Nhà Nước”, đã từng xuất hiện lúc nào đấy, sau đó vĩnh viễn biến mất như những nguyên tắc của thứ uy tín vững chắc; và rồi thậm chí cả Ngôn Ngữ – vị thần linh em út trong giai tầng trí thức chọn lọc của chúng ta – cũng đang bị đe dọa bởi sự bất lực – một vị thần linh nữa không biện hộ nổi cho những hy vọng” [98, tr. 442].

Nhà nghiên cứu Hà Lan D. Fokkema cho rằng trong ý thức nghệ thuật, hình thức cảm quan hậu hiện đại dẫn đến niềm tin theo đó, bất cứ mưu toan nào nhằm thiết lập “mô hình thế giới” (khuynh hướng mà nghệ thuật hiện đại chủ nghĩa đi theo), theo quan điểm của các nghệ sĩ hậu hiện đại, đều hoàn toàn vô nghĩa, cho dù sự nỗ lực đó có được rào đón hay hạn chế bởi *sự bất tín nhận thức luận*. Các nhà hậu hiện đại cho rằng, tương tự như vậy, việc nỗ lực khôi phục trật tự đẳng cấp hoặc những hệ thống ưu tiên nào đó trong cuộc sống đều là vô ích và không thể thực hiện được. Nếu họ chấp nhận sự tồn tại của mô hình thế giới, thì cái mô hình ấy cũng chỉ dựa vào “độ bất định tối đa” (maximal entropy), vào “giá trị cân bằng và xác suất cân bằng của tất cả các thành tố cấu thành” [81, tr. 82 - 83]. Thực ra, trên bình diện kết cấu, “cái nhìn thế giới” kiểu hậu hiện đại được thể hiện ở ý muốn tái tạo sự hỗn độn của cuộc sống bằng sự hỗn độn nhân tạo của loại trần thuật theo nguyên tắc cắt mảnh rời rạc (fragmentaire). Theo nhà lý luận người Anh D. Lodge [129], đặc tính chủ yếu của văn bản kiểu này là ở chỗ trên bình diện trần thuật chúng tạo cho độc giả sự “bất tín” bước phát triển của nó. Nhà phê bình người Mỹ A. Wilde [176] lại đưa ra một dấu hiệu cơ bản khác của nó – hình thức đặc thù của “sự mĩa mai có điều chỉnh” đối với mọi biểu hiện của đời sống (xem *pastiche*).

Bình diện thứ hai của C.q.h.h.đ. biểu lộ rõ nhất trong lĩnh vực lý thuyết phê bình, đó là “lối viết” đặc trưng không chỉ cho các nhà

ngiên cứu văn học, mà còn cho nhiều triết gia và nhà văn hóa học hiện tại, được gọi là “lối viết tiểu luận nhiều ẩn dụ”. Đây là nói về hiện tượng “tư duy thi ca”.

Gắn với sự khủng hoảng của chủ nghĩa duy lý và với việc đồng nhất nó với “tinh thần tư sản” (truyền thống chủ yếu dựa trên lập luận của Max Weber), hiện tượng này có được cơ sở lý thuyết của mình trước hết là nhờ M. Heidegger và ý đồ của ông đem uy tín của các quan niệm triết-mỹ có xuất xứ phương Đông để luận chứng cho việc ông xa rời “mô hình triết học hóa cổ điển phương Tây” [102]. Ngôn ngữ thi ca của tác phẩm nghệ thuật đóng vai trò quan trọng trong hệ thống các lập luận của Heidegger thời gian cuối, bởi theo ông, bằng những liên tưởng ám chỉ nó khôi phục lại cái ý nghĩa “đích thực” của “ngôn từ khởi thủy”. Nhà khoa học sử dụng kỹ thuật ám chỉ bằng ngôn từ, tức là nhờ vào sự hỗ trợ không chỉ của những luận cứ logic, mà còn bằng những phương tiện văn học, nghệ thuật, dẫn tới kiểu đối thoại Platon, và đối thoại kiểu giáo huấn phương Đông thường thấy trong đạo Hindu, đạo Phật trong các văn bản Thiền học, nơi mà sự khám phá ý nghĩa của khái niệm được tiến hành bằng cách liên tưởng (thí dụ trong những đối thoại “công án” của đạo Thiền).

Các triết gia người Đức tiếp nhận những diễn giải của Đạo gia (Taoisme) về sự “thông thái thật sự” tức là về một tri thức tinh tế không chút dung tục, một phong cách triết lý thiên về phía tư duy logic, thích dùng nghịch lý, trực giác, kỹ năng ám chỉ và ý tưởng nghịch dị, khám phá ý nghĩa nhờ liên tưởng thi ca mang tính ẩn dụ, và chủ yếu là quan niệm về vai trò đặc biệt của nghệ thuật như phương cách đáng tin cậy nhất để suy ngẫm, lý giải những liên hệ mang tính bản thể và tâm lý giữa con người với thế giới đồ vật và thế giới tư tưởng.

Chính việc dựa vào phương pháp tư duy bằng nghệ thuật đã trở thành trọng tâm nội dung và cấu thành hình thức của mô hình “tư duy thi ca” – cơ sở của cảm quan hậu hiện đại. Nhà nghiên cứu người Mỹ D. Halliburton nhận xét: “Kiểu tư duy đó gây sự chú ý

không chỉ nơi những triết gia đồng nghiệp của ông (Heidegger) như T. Adorno, O. Becker, J. Derrida, M. Dufrenne, M. Foucault, C. Jaspers, E. Levinas, M. Merleau-Ponty, và J.-P. Sartre [217], mà còn cả nơi các nhà văn hóa học như M. Bense, các nhà xã hội học như A. Schütz và L. Goldmann, các nhà văn như M. Blanchôt, A. Machado, J. Nollson, O. Paz và W. Percy” [95, tr. VII]. Heidegger, hơn bất cứ người nào khác, đã gây ra rất nhiều các cuộc tranh luận “về mối quan hệ qua lại giữa các vấn đề của triết học và của văn học, giữa cái mà chúng ta, một mặt, gọi là những vấn đề siêu hình, nhận thức luận hay bản thể luận - mặt khác, là những vấn đề thể hiện nghệ thuật, nội dung, hình thức, và giá trị thẩm mỹ” [95, tr. VIII]. Những tư tưởng của Heidegger có ảnh hưởng đặc biệt đối với việc trình bày thực tiễn văn học và thẩm mỹ của Mỹ, Anh, có ảnh hưởng đặc biệt tới hoạt động của các đại diện giải cấu trúc luận Mỹ như P. de Man, R. Palmer, J. Riddell, W. Spanos và nhiều người khác.

I. P. ILIN

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Mặt nạ tác giả

[Nga: Авторская маска; Anh: Author's mask] – thuật ngữ của *chủ nghĩa hậu hiện đại* do nhà phê bình người Mỹ C. Malmgren đưa ra [134].

Các nhà khoa học khác, nghiên cứu tổ chức kết cấu văn bản của tác phẩm hậu hiện đại (D. Lodge, D. Fokkema) [129, 81], đã phát hiện những cách thức khác nhau trong việc chủ ý tạo ra hiệu ứng trần thuật hỗn độn, diễn ngôn đứt đoạn về sự tiếp nhận một thế giới như là bị xé vụn, bị lạ hóa – thế giới đã đánh mất ý nghĩa, đánh mất tính quy luật và tính trật tự. Nhìn chung, cách tiếp cận của các nhà nghiên cứu trên đã giúp mô tả bình diện phá phách của thực tiễn hậu hiện đại – những thủ pháp mà nhờ chúng, các nhà hậu hiện đại tháo dỡ những liên hệ tự sự truyền thống bên trong tác phẩm, chối bỏ những nguyên tắc tổ chức tác phẩm quen thuộc. Tuy nhiên họ đã để ngỏ câu hỏi: cái gì là trung tâm gắn kết kiểu trần thuật đứt đoạn như vậy, điều

gì đã biến cái chất liệu rời rạc, tạp nhạp vốn làm nên nội dung của “tiểu thuyết” hậu hiện đại “điển hình” thành một cái gì đó buộc phải thừa nhận bản thân nó như một chính thể? Malmgrem đề nghị coi là trung tâm đó chính hình tượng tác giả trong tiểu thuyết hay còn gọi là *mặt nạ tác giả*. Chính mặt nạ tác giả là chiếc âm thoa cộng hưởng sóng, tạo nên hiệu ứng nơi độc giả ẩn tàng, do vậy bảo đảm tình huống giao tiếp văn học cần thiết, đảm bảo cho tác phẩm văn học không bị “phá sản về giao tiếp”. Theo ý kiến nhà phê bình này, các nhà văn hậu hiện đại mở rộng không gian nghệ thuật của tác phẩm với sự trợ giúp của “siêu văn bản”, được hiểu như là tất cả những nghĩa phụ (connotation) mà người đọc gắn thêm vào nghĩa chính (denotative) của các từ bên trong văn bản, tức là “ý nghĩa đơn giản của văn bản”. Những nghĩa phụ này (connotation) nảy sinh trong óc độc giả, được hình thành bởi những quy ước văn hóa của thời đại - tức là những ý niệm do truyền thống tạo thành về vai trò và ý nghĩa của những ước lệ văn học và về việc chúng cần phải như thế nào (thí dụ, cốt truyện, nhân vật, các dạng thể loại của tiểu thuyết v.v.). Những ước lệ này định hướng quá trình độc giả hiểu văn bản và như vậy giúp vào sự xuất hiện “siêu văn bản của độc giả”.

Trong văn học của chủ nghĩa hậu hiện đại tác giả xâm phạm tới đặc quyền đó của người đọc, đưa “những lời chú giải siêu văn bản” vào lời kể, và như vậy anh ta đã ép cho độc giả cách lý giải của mình. Sự lý giải này thường mang tính mỉa mai; tác giả “công nhiên đùa cợt bằng mặt nạ tác giả của mình và nghi vấn về chính những khái niệm như hư cấu, quyền tác giả, tính văn bản và trách nhiệm của độc giả” [134, tr. 164]. “Tác giả”, với tư cách một vai hành động trong tiểu thuyết hậu hiện đại, hiện diện trong vai trò “kẻ bịp bợm” (trickster) độc đáo, cười nhạo không chỉ tính ước lệ của văn học cổ điển, mà phần lớn và thường xuyên hơn là văn học đại chúng với những khuôn sáo của nó: trước hết y chế nhạo những chờ đợi, hy vọng của độc giả, sự “ngây thơ”, lối tư duy văn học và thực tiễn cuộc sống theo khuôn mẫu của anh ta, bởi đối tượng cười nhạo chính của y – đó là tính duy lý của tồn tại. “Niềm tin vào một trật tự duy lý nào

đó của thực tại là điều bất cập đối với các nhà văn hậu hiện đại, đối với họ những khái niệm tương tự đều vô nghĩa. Trong điều kiện như vậy cũng sẽ là vô nghĩa nếu đòi hỏi văn học phải phát hiện được “cấu trúc chiều sâu” của thực tại. Có thể, đối với văn học thậm chí còn là nực cười khi cố gắng tái tạo thực tại, nhất là nếu tính đến sự thay đổi của thực tại hiện thời. Kỹ thuật siêu văn học trong văn học hậu hiện đại dựa trên một nhận thức luận khác, một nhận thức luận không tin vào tính có thể nhận thức được của thế giới” [nt., tr. 165].

Một nguyên nhân khác dẫn đến sự xuất hiện mặt nạ tác giả là ở chỗ trong sự khan hiếm chất người nơi những nhân vật nhạt nhẽo thiếu sức sống và thiếu chiều sâu của các tiểu thuyết hậu hiện đại, thì chỉ còn mặt nạ tác giả là có thể trở thành nhân vật thực của trần thuật, có khả năng lôi kéo sự chú ý của độc giả.

Trên bình diện kết cấu, mà về nguyên tắc đó là sự thể hiện ý đồ của tác giả, việc cố gắng nhằm đạt được sự giao tiếp có kết quả – đạt được thậm chí ở cấp độ mỉa mai (irony), sự hiểu biết lẫn nhau, nếu như không phải với độc giả đại chúng, thì ít nhất cũng phải với “người đọc có văn hóa” – đã là minh chứng cho sự lo sợ “phá sản giao tiếp” rồi. Nói cách khác, việc tác giả cả gan xuất hiện dưới dạng này hay dạng khác trên các trang tác phẩm của mình, lập tức bộc lộ rõ sự lo lắng của anh ta về khả năng có thể va chạm với loại “độc giả không vững vàng”. Và như vậy tác giả ngay từ đầu đã nghi ngại rằng nếu như anh ta khách thể hóa ý đồ bằng tất cả kết cấu của tác phẩm (tính đạo đức chung của câu chuyện được kể, những suy nghĩ, bàn luận và hành động của các nhân vật, việc biểu trưng hoá trần thuật, v.v.), thì anh ta sẽ không thể lôi cuốn người đọc vào quá trình giao tiếp, vì vậy anh ta buộc phải tự phát biểu, nhân danh bản thân, để trực tiếp tham gia vào sự giao tiếp bằng ngôn từ, đích thân lý giải ý đồ của mình. Như vậy, vấn đề mặt nạ tác giả gắn với nhu cầu giao tiếp với người đọc ngày càng trở nên cấp thiết.

Mặt nạ tác giả, với tư cách một nguyên tắc tạo cấu trúc quan trọng trong nghệ thuật kể chuyện của chủ nghĩa hậu hiện đại trong điều kiện đe dọa thường xuyên của sự “phá sản giao tiếp”, gây nên

bởi tính đứt đoạn của diễn ngôn, và tính hỗn loạn chủ ý của cách bố cục tiểu thuyết hậu hiện đại, trên thực tế đã trở thành phương tiện chủ yếu duy trì sự giao tiếp và có thể trở thành trung tâm nghĩa của diễn ngôn hậu hiện đại.

I. P. ILIN

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Siêu truyện

[Nga: Метарасказ; Pháp: Métarécit; Anh: Meta-Narrative] – thuật ngữ của *chủ nghĩa hậu hiện đại*, do nhà nghiên cứu người Pháp J. F. Lyotard đưa ra trong cuốn *Vận mệnh hậu hiện đại*, 1979 [130].

Đây là một trong những khái niệm then chốt của chủ nghĩa hậu hiện đại: “Hiểu một cách giản lược nhất, thì chủ nghĩa hậu hiện đại là sự không tin vào những siêu truyện” [130, tr. 7]. Bằng thuật ngữ này và những phái sinh của nó (“siêu trần thuật”, “siêu lịch sử”, “siêu diễn ngôn”) Lyotard muốn nói đến toàn bộ “các hệ thống giải thích” mà theo quan điểm của ông, đã tổ chức ra xã hội tư sản và làm phương tiện tự biện hộ cho nó: tôn giáo, lịch sử, khoa học, tâm lý học, nghệ thuật (nói cách khác, là bất cứ “tri thức” nào).

Xem xét lại một số quan niệm của M. Foucault và J. Habermas về tính “chính thống hóa”, tức là sự biện hộ và hợp pháp hóa “tri thức”, Lyotard coi mọi hình thức tổ chức bằng lời cái “tri thức” đó đều là kiểu diễn ngôn trần thuật đặc biệt. Loại triết học được hiểu theo kiểu “văn học” này có mục đích đem lại sự hoàn tất cho “tri thức”, điều này làm nảy sinh “những câu chuyện” và “lịch sử” được tổ chức theo lối tự sự, mà nhiệm vụ của chúng là làm hình thành “siêu diễn ngôn” của mình về “tri thức”. Những nguyên tắc tổ chức cơ bản của tư tưởng triết học thời đại mới Lyotard gọi là “những chuyện lớn”, tức là những tư tưởng chủ đạo của nhân loại: thuyết biện chứng tinh thần của Hegel, giải phóng cá nhân, tư tưởng về tiền bộ, khái niệm khai sáng tri thức như phương tiện mang lại hạnh phúc chung v.v.

Đối với Lyotard “thời đại hậu hiện đại” nhìn chung được xem như sự xói mòn niềm tin vào những “đại siêu tự sự”, “siêu truyện”, chúng chính thống hóa, thống nhất và “toàn trị hóa” quan niệm về thời đại. Ngày nay “chúng ta là nhân chứng chứng kiến sự đập vụn, xé lẻ “những lịch sử lớn” và sự xuất hiện vô vàn những “câu chuyện-lịch sử” manh mún, đơn giản, cục bộ; ý nghĩa của những thiên trần thuật có bản chất “cực kỳ nghịch lý” ấy không phải là hợp pháp hóa tri thức, mà là “kịch tính hóa sự hiểu biết của chúng ta về khủng hoảng” [130, tr. 95] và trước hết là sự khủng hoảng của thuyết quyết định luận vốn chỉ còn được bảo lưu ở dạng thức “những hòn đảo nhỏ” trong cái thế giới hoàn toàn bất ổn, khi mà toàn bộ sự chú ý hướng tới “những sự kiện đơn lẻ”, “những đại lượng vô ước”, những quá trình “cục bộ”. Thậm chí quan điểm chủ nghĩa quy ước dựa trên sự thỏa thuận của số đông, sự đồng tình chung về một điều gì đó, về nguyên tắc, cũng không được chấp nhận đối với nhận thức luận (épistémé) hậu hiện đại: “Quan điểm thỏa thuận đã trở thành một giá trị cũ kỹ và đáng ngờ” [130, tr. 100].

Đi đến tận cùng logic, giáo điều “bất đồng vì bất đồng” đã dẫn tới việc cho rằng bất cứ ý kiến hay quan niệm nào được mọi người thừa nhận đều bị xem là hiểm họa luôn rình rập con người đương đại trên từng bước đi của nó: “hệ thống các giá trị”, hệ thống những “siêu truyện” chiếm đoạt ý thức con người. Kết quả là chủ nghĩa chiết trung trở thành dấu hiệu bao trùm văn hóa trong “kỷ nguyên hậu hiện đại”. Đóng vai trò quan trọng trong việc củng cố “nhận thức chiết trung” này là các phương tiện thông tin đại chúng, bởi vì trong khi tuyên truyền cho thái độ hưởng lạc đối với cuộc sống, chúng còn củng cố thái độ thực dụng vô hồn đối với nghệ thuật. Trong những điều kiện như vậy hầu như chỉ còn một viễn cảnh cho “nghệ sĩ nghiêm túc”: giải cấu trúc tương tượng “chính sách các trò chơi ngôn từ”, điều này cho phép ta hiểu được “tính chất hư cấu” của ý thức ngôn từ.

Quan niệm của Lyotard được phổ biến rộng rãi trong giới các nhà lý luận hậu hiện đại, trong số đó người chịu ảnh hưởng hơn cả là nhà phê bình người Mỹ I. Hassan [97, 98, 99, 100]; chính dưới ảnh hưởng của ông “siêu truyện” chiếm được vị trí “giáo điều miễn bàn cãi” của lý thuyết hậu hiện đại những năm gần đây nhất. Nhà phê bình người Hà Lan T. D’haen dựa trên cơ sở quan niệm “siêu truyện” đã có ý đồ phân rõ ranh giới của hai trào lưu hiện đại (modernism) và hậu hiện đại (postmodernism): “Chủ nghĩa hậu hiện đại “giải cơ cấu” việc chủ nghĩa hiện đại dựa vào tiềm năng quy nhất hóa những siêu tự sự thô sơ. Chính vì vậy, ở cấp độ hình thức, thay cho chủ nghĩa hiện đại mang chức năng đơn tuyến, chủ nghĩa hậu hiện đại đã dùng đến tính gián đoạn và chiết trung” [70, tr. 219].

“Chức năng đơn tuyến của chủ nghĩa hiện đại” được nhà phê bình hiểu là ý đồ của các nhà hiện đại chủ nghĩa muốn xây dựng một thế giới độc lập, tự trị của tác phẩm nghệ thuật mà trật tự nhân tạo và cố ý của nó phải được đem đối lập với thế giới thực vốn được xem như vương quốc của sự hỗn độn và sự đổ vỡ những giá trị truyền thống: “Chủ nghĩa hiện đại ở mức độ đáng kể dựa vào uy tín của những siêu tự sự với mục đích tìm thấy sự an ủi trước sự hỗn độn của chủ nghĩa hư vô ngày mỗi lan rộng, cái chủ nghĩa hư vô vốn được sinh ra bởi những hoàn cảnh chính trị, xã hội và kinh tế” [70, tr. 213].

Gọi cuốn sách *Đất cần* (1922) của T. S. Eliot là một “thí dụ mang tính báo hiệu” cách tiếp cận như trên, tức là những tìm tòi một siêu tự sự quy nhất hóa, D’haen đánh giá cuốn sách này như là “sự chẩn đoán tình trạng hỗn độn sau thế chiến thứ nhất” và như là sự cố gắng tìm tòi cái thay thế sự hỗn độn ấy; nó nằm ở sự hướng tới uy tín của tôn giáo và lịch sử. Chính những thứ này được tác giả đặt làm nền tảng “phương pháp huyền thoại” mà nhờ nó ông định tìm lại cảm giác về sự thống nhất và tính chính thể. Theo D’haen, trong những tác phẩm cuối đời và những tiểu luận lý luận của mình, Eliot tìm tới những hình thái quyền uy mang tính thể tục hóa và tính chính trị nhiều hơn hòng tìm lại được tính chính thể đã mất trong

việc tiếp nhận thế giới và thời gian (tính miễn cảm không chia cắt), trong sự thống nhất nội dung, phong cách và cấu trúc của tác phẩm nghệ thuật. Ý tưởng coi nghệ thuật là sự bảo vệ cuộc sống là ý niệm đã bị quy phạm hóa trong lý thuyết của “phê bình Mới” trường phái Anh - Mỹ, một trường phái xem nghệ thuật như sự đảm bảo “tính người” và “những giá trị nhân bản”.

Yếu tố huyền thoại đó của siêu truyện D’haen đã tìm thấy trong ý đồ ở E. Pound dựa vào truyền thống của văn học cổ điển thế giới (không chỉ phương Tây, mà còn cả phương Đông), ở W. Faulkner trong sự lý giải huyền thoại hóa về lịch sử miền Nam nước Mỹ, ở E. Hemingway trong việc dựa vào những huyền thoại về tự nhiên và những luật tục danh dự và lòng dũng cảm, đặc trưng cho nhiều nhà hiện đại chủ nghĩa là ý hướng dựa vào “dòng ý thức” như là một trong những nguyên tắc tổ chức tác phẩm nghệ thuật – ý hướng thể hiện niềm tin vào tính cách toàn vẹn của nhân vật trong văn học.

Trái ngược với các nhà hiện đại chủ nghĩa, những người hậu hiện đại chối từ “mọi siêu tự sự, mọi hệ thống giải thích thế giới”, tức là “mọi hệ thống mà con người sử dụng theo truyền thống để suy nghĩ về vị thế của mình trong thế giới này” [70, tr. 229]. Đối với “kinh nghiệm mảnh vụn” thì chỉ có tính đứt đoạn, tính chiết trung là có thực, còn bất kỳ sự luận chứng theo lý tính ở các bình diện lịch sử, thần thoại, tâm lý học đều hiển nhiên là giả dối và ngụy tạo, vô đoán và nói một cách ngắn gọn là dối trá. Trong truyện ngắn *Hãy nhìn lên mặt trăng* nhà văn Mỹ D. Barthelme viết: “Những mảnh rời (fragment) – đó là hình thức duy nhất mà tôi tin tưởng” [36, tr. 160].

Nếu các nhà văn hậu hiện đại có viện tới siêu truyện, thì chỉ ở dạng giễu nhại, để chứng minh sự bất lực và tính vô nghĩa của nó. R. Brautigan trong tác phẩm *Lovle Foreli ở Mỹ* (1970) nhại lại huyền thoại của Hemingway về con người quay trở lại thiên nhiên trình nguyên, còn T. McWeiss trong *92^o trong bóng râm* (1967) thì nhại lại luật tục về danh dự và lòng dũng cảm trong văn chương Hemingway. Cũng như vậy Th. Pynchon trong tiểu thuyết *V* (1963),

mặc dù gián tiếp, nhưng đã nhại lại niềm tin của Faulkner (ở đây nói tới trước hết tiểu thuyết *Absalom! Absalom!* của ông) vào khả năng khôi phục lại được ý nghĩa đích thực của lịch sử.

Khi tiếp nhận văn bản hậu hiện đại, vấn đề ý nghĩa chuyển từ cấp độ của thế giới tập thể và khách quan, hoạt động theo những quy tắc siêu tự sự của lịch sử, huyền thoại, tôn giáo, truyền thống nghệ thuật và văn học, tâm lý học hoặc của một siêu tự sự nào khác, ngoại tại đối với cả tác phẩm lẫn người tiếp nhận nó, sang cấp độ của sự tiếp nhận thuần túy cá nhân. Ý nghĩa giờ đây đã không còn là vấn đề của cái thực tại được thừa nhận chung, mà đúng hơn là vấn đề thuộc nhận thức luận và bản thể luận của cái cá thể bị cô lập trong cái thế giới vô đoán và bị cắt vụn này.

F. Jameson [113, 114, 115] nhà nghiên cứu văn học Mỹ khá có thanh thế, đưa ra lời giải thích hơi khác về khái niệm siêu truyện, tương ứng với những thuật ngữ do ông đề xướng “đại tự sự”, “mã chủ đạo”, “trần thuật chủ đạo”. Ông triển khai tư tưởng của Lyotard cho rằng “trần thuật” không chỉ là hình thức hay cấu trúc văn học, mà còn là “phạm trù nhận thức”. Cũng giống như các phạm trù thời gian và không gian của Kant, chỉ có thể hiểu khái niệm này khi coi nó không phải là một đặc tính tiếp nhận kinh nghiệm của chúng ta, mà là một trong những tọa độ trừu tượng (hay trống rỗng) qua đó chúng ta nhận biết thế giới, một “hình thức không có nội dung”, được tạo bởi đặc trưng sự tiếp nhận của chúng ta đối với “dòng thực tại xám nhờ” phi hình thể. Thậm chí những đại diện của các khoa học tự nhiên, thí dụ các nhà vật lý, “kể câu chuyện” về các hạt nhân nguyên tử. Trong quá trình kể tất cả những gì tự coi là tồn tại bên ngoài phạm vi một câu chuyện nào đó (kết cấu, hình thức, phạm trù), chỉ có thể được lĩnh hội nhờ hư cấu, bịa đặt của trần thuật. Nói cách khác, thế giới là hiểu được và mở ra cho con người chỉ ở dạng những câu chuyện kể về nó. Bất kỳ một trần thuật nào bao giờ cũng đòi hỏi sự lý giải (hoặc bởi tác giả, hoặc bởi người tiếp nhận), chính nhờ điều đó nó không chỉ hình dung, mà còn tái hiện, thậm chí là tái tạo thực tại trong sự tiếp nhận của con người, tức là “sáng tạo ra thực

tại”. Với tư cách là sự trần thuật, nó đồng thời khẳng định “tính độc lập” của nó với thực tại đó. Trần thuật vừa khám phá và giải thích thế giới, đồng thời vừa che giấu và xuyên tạc nó ở mức như nhau. Ở đây dường như bộc lộ chức năng đặc biệt của tự sự như là hình thức “trí thức trần thuật” – nó phục vụ cho việc thực hiện cái “ý thức tập thể” nhằm áp chế những mâu thuẫn xã hội nảy sinh trong quá trình lịch sử. Tuy nhiên, chức năng này trên thực tế đã không được nhận ra, do vậy Jameson gọi nó là chức năng “vô thức chính trị”.

Khác với Lyotard, nhà nghiên cứu người Mỹ này cho rằng siêu truyện (hay “những mã chủ đạo”) không biến mất sạch trơn, mà vẫn còn tiếp tục ảnh hưởng tới ý thức của con người, do nó tồn tại trong dạng “tàn mác” của “hệ tư tưởng thống trị tồn tại vô hình nhưng ở khắp nơi”. Kết quả là cá nhân không ý thức được “sở cứ tư tưởng” của mình, điều này đặc trưng cho các nhà văn, những người liên quan tới một loại “giả tượng (artefact) trung gian về văn hóa”, như văn bản văn học, đến lượt mình là “hành vi tượng trưng về xã hội” [114, tr. 20]. Vạch ra “mã chủ đạo” đặc trưng cho cảm quan thế giới của mỗi nhà văn chính là mục đích của sự “phân tích triệu chứng” mà Jameson đề xuất trong cuốn sách nổi tiếng của mình *Vô thức chính trị: tự sự như một hành vi tượng trưng xã hội* (1981) [114].

I. P. ILIN

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Mã kép

[Nga: Двойной код; Anh & Pháp: Double code] – khái niệm của chủ nghĩa hậu hiện đại để giải thích bản chất đặc thù của những “văn bản” nghệ thuật hậu hiện đại (theo quan điểm ký hiệu học, “văn bản” được hiểu như khía cạnh ngữ nghĩa và hình thức của bất cứ tác phẩm nghệ thuật nào, bởi vì để được tiếp nhận, tác phẩm cần được “đọc” bởi người tiếp nhận). Trong rất nhiều mưu toan xác định đặc trưng phong cách của văn học hậu hiện đại như một thứ mã (code), các nhà lý luận của khuynh hướng này đã vấp phải không ít những

khó khăn thực sự, bởi vì chủ nghĩa hậu hiện đại, xét từ góc độ hình thức, là một thứ nghệ thuật chủ ý chối bỏ mọi luật lệ, quy tắc và giới hạn của truyền thống văn hóa trước đó.

Ở bất cứ tác phẩm nghệ thuật nào nhà phê bình người Pháp R. Barthes cũng chia ra 5 loại mã (mã văn hóa, mã giải thích, mã tượng trưng, mã ký hiệu, mã trần thuật) [1, 40]. Với tư cách là nhà lý luận của chủ nghĩa cấu trúc và là bậc tiên khu của chủ nghĩa hậu hiện đại, Barthes, với quan niệm “mã”, đã đi chệch khỏi bộ máy khái niệm cấu trúc luận chặt chẽ và thường được hiệu chỉnh về logic, điều mà sau này rất đông các môn đồ hậu hiện đại sẽ tiếp tục: Từ “mã” ở đây không nên hiểu trong ý nghĩa khoa học nghiêm ngặt. Cái chúng ta sẽ gọi là mã (code) chỉ là những trường liên tưởng, là tổ chức siêu văn bản của những ý nghĩa có liên quan tới cách hiểu về một cấu trúc nhất định; mã, theo như cách chúng ta hiểu, chủ yếu thuộc về lĩnh vực văn hóa; các mã – đó là những kiểu nhất định của cái đã được nhìn thấy, đã được đọc qua, đã được làm ra; mã là hình thức cụ thể của cái “đã” đó, cái đã hợp pháp hóa mọi lối viết [1, tr. 455-456]. Bất cứ trần thuật nào, theo Barthes, đều tồn tại trong sự đan xen các loại mã khác nhau, trong sự “tiêu diệt” lẫn nhau diễn ra thường xuyên, điều đã làm nảy sinh sự “nôn nóng của độc giả” trong ý đồ nắm bắt các sắc thái của nghĩa vốn luôn luôn có cơ tuột mất.

Nhà phê bình người Hà Lan D. Fokkema nhận xét rằng mã hậu hiện đại chỉ là một trong nhiều loại mã điều chỉnh việc chế tạo văn bản. Những loại mã khác mà các nhà văn hướng tới – đó trước hết là mã ngôn ngữ (ngôn ngữ tự nhiên như tiếng Anh, tiếng Pháp v.v...); mã văn học chung, kích thích độc giả đọc các văn bản văn học như một loại văn bản có tính cố kết (coherence) ở mức độ cao; mã thể loại làm năng động nơi độc giả sự chờ đợi nhất định gắn với thể loại được chọn; biệt ngữ (idiolecte) của nhà văn mà bằng vào nó, ở một mức nhất định anh ta trở nên khác biệt với những người khác dựa trên những dấu hiệu tái diễn, cũng có thể được coi là một mã đặc biệt.

Trong những loại mã vừa nhắc trên, mỗi mã đứng sau đều hạn chế hoạt động của những mã đứng trước theo một tỉ lệ tăng dần

thu hẹp trường lựa chọn khả thể của độc giả, tuy nhiên ở đây đặc trưng của giao tiếp văn học lại là sự kiện: mỗi mã xuất hiện sau đều bài bác quyền năng của những mã còn lại, đồng thời tạo ra và biện hộ cho sự lựa chọn những đơn vị ngôn ngữ và tổ chức chúng, điều bị cấm đối với những mã còn lại, rộng hơn. Thêm nữa, bản thân những biệt ngữ của các nhà văn hậu hiện đại riêng biệt, nếu ta nắm bắt chúng trong sự tương tác biện chứng chúng sẽ một phần xác nhận, phần khác bác bỏ sự tồn tại biệt ngữ xã hội ở chủ nghĩa hậu hiện đại như một tư trào văn học chính thể. Như vậy, mã hậu hiện đại có thể được miêu tả như một hệ thống lựa chọn những phương tiện ngữ nghĩa và cú pháp (như hệ thống ưu tiên), một phần bị hạn chế hơn so với sự lựa chọn mà những mã khác đưa ra, phần khác lại coi thường những quy tắc của chúng. Một trong những nguyên tắc cơ bản trong việc tổ chức văn bản hậu hiện đại chính là sự phi lựa chọn (nonselection) [81, 129].

Ch. Jencks và T. D'haen có ý đồ tổng hợp quan niệm ký hiệu học văn bản văn học của R. Barthes với lý thuyết mĩ mai hậu hiện đại (xem *pastiche*) do R. Poirier và F. Jameson đưa ra, sau khi đề xuất khái niệm “mã kép” hoặc “mã hóa kép”. Theo quan niệm của họ, một mặt, tất cả mọi loại mã do Barthes đưa ra, và mặt khác, việc phong cách hậu hiện đại chủ ý so sánh mĩ mai những phong cách văn học khác nhau, những hình thức thể loại và những tư trào văn học khác nhau – cả hai thứ đều hiện diện trong thực tiễn nghệ thuật của văn học chủ nghĩa hậu hiện đại như hai siêu hệ thống mã lớn, chúng hai lần mã hóa văn bản hậu hiện đại với tư cách một loại thông tin nghệ thuật cho độc giả.

Ở bình diện thế giới quan rộng hơn, “mã hóa kép” và gắn với nó là “mô thức mĩ mai” trong trần thuật của các tác phẩm hậu hiện đại thể hiện thái độ đặc biệt của chúng đối với vấn đề ý nghĩa của chính bản thân nó. Cố gắng phá bỏ những khuôn sáo ngôn ngữ (đồng nhất với khuôn sáo tư tưởng) ở sự tiếp nhận của độc giả, các nhà hậu hiện đại đã hướng tới việc sử dụng và giễu nhại những thể loại và thủ pháp của văn học đại chúng, xét lại phong cách của loại văn học này

một cách mỉa mai giấu cợt. Hơn nữa, các nhà hậu hiện đại thường xuyên nhấn mạnh bản chất trò chơi mang đầy tính ước lệ của nghệ thuật ngôn từ. Do vậy “mã hóa kép” chính là sự thể hiện về phong cách của sự “nghe ngờ về nhận thức”, *bất tín nhận thức*, hơn nữa, tất cả các nhà hậu hiện đại cố gắng chứng minh cho những người tiếp nhận tiềm tàng của mình (độc giả, thính giả, khán giả) rằng bất kỳ một nghĩa nào duy lý và được chiếm lĩnh theo lối truyền thống đều là “vấn đề đối với con người đương đại” [70, tr. 226].

I.P. ILIN

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Giải nhân cách hóa

[Nga: Деперсонализация; Pháp: Dépersonnalisation; Anh: Depersonalization] – sự xác định chung về những hiện tượng khủng hoảng nguyên tắc cá nhân trong triết học, mỹ học và phê bình văn học của *chủ nghĩa cấu trúc*, *chủ nghĩa hậu cấu trúc* và *chủ nghĩa hậu hiện đại*; những hiện tượng này được gọi bằng những cái tên khác nhau: “chủ nghĩa phản nhân đạo về lý thuyết”, “cái chết của chủ thể”, “cái chết của tác giả”, “sự hòa tan tính cách trong tiểu thuyết”, “khủng hoảng của cá tính”, v.v. Vấn đề sự thủ tiêu (annihilation) về lý thuyết nguyên tắc chủ thể – là vấn đề có ý nghĩa thời sự đặc biệt trong chủ nghĩa hậu hiện đại.

Sự phát triển của cá nhân tự trị đã trở thành đối tượng xem xét lại căn bản của các nhà cấu trúc luận, sau khi đi qua một chặng đường dài từ sự tiếp nhận đầu tiên, xem như mục tiêu chính của mọi hoài bão của thời đại, đến sự thừa nhận cái sự kiện là nó đã biến thành công cụ tư tưởng chính của văn hóa đại chúng. Với thời gian, điều mà các nhà cấu trúc luận thu nhận được, như họ cho thấy, cái tri thức hệ thống hóa về “quyết định luận khách quan của ý thức” bắt đầu được xem như một sự bảo vệ đáng tin về lý thuyết, chống lại “tình trạng vô chính phủ về đạo đức” của chủ nghĩa chủ quan triệt để.

Tuy nhiên, theo với mức tăng số lượng các cấu trúc phát hiện được, người ta ngày càng thấy rõ hơn tính chất tương đối của chúng,

điều này được các nhà phân tích có giọng điệu hậu cấu trúc luận đặc biệt chú ý, vai trò của chúng trong sự hình thành “chế độ của tri thức và quyền lực” là hiển nhiên. Điều này ngụ ý rằng *các cấu trúc* được khám phá bởi các nhà cấu trúc luận có thể có không phải cái ý nghĩa khách quan mà thường khi là cái ý nghĩa bị cưỡng áp cho khách thể nghiên cứu như thể là hậu quả của tính chủ quan “không tránh khỏi” ở cách nhìn của nhà nghiên cứu. Một mặt khác của vấn đề là: do chỗ được hình dung ra trong một lần, các cấu trúc trở thành những gông cùm đối với sự phát triển về sau của ý thức, bởi vì chúng thể tất phải tiên quyết hình thức của bất cứ tri thức tương lai nào ở lĩnh vực này.

Để tránh tính “siêu quyết định luận”, “siêu điều kiện hóa” như vậy của ý thức cá nhân, người ta bắt đầu soạn thảo “chiến lược” để tìm “không gian tự do” vẫn còn lại “ở ngoài rìa các cấu trúc cạnh tranh”. Cổ nhiên là cảm quan về mình của cá nhân, nảy sinh ở “khe sáng” ấy giữa các cấu trúc, sẽ không thể có được cái cảm giác bên trong về sự gấn bó và sự kế tiếp, như nó vốn có dưới “dạng thức cổ điển” của mình, tức là như nó tự cảm thấy, bắt đầu từ thời đại Phục hưng đến thế kỷ XX. Bản thân sự kiện đòi hỏi cá tính không vấn đề và tự đủ ở thời kỳ hiện tại được các nhà hậu hiện đại xem như sự thể hiện của một “hệ tư tưởng” nhất định, tức là như một hiện tượng thuộc về lĩnh vực thủ đoạn của ý thức đại chúng, và do vậy là minh chứng của sự “lầm tưởng hiển nhiên”.

Sự khủng hoảng này của cá tính thường được theo dõi bởi các lý luận gia hậu cấu trúc luận và hậu hiện đại từ nửa sau thế kỷ XIX, khi mà, theo ý kiến của họ, nó bắt đầu được cắt nghĩa về lý thuyết ở những lĩnh vực khác nhau như kinh tế chính trị học mac-xít, phân tâm học, nhân loại học văn hóa và ngôn ngữ học của Saussure, tất cả đều dựa vào những mô hình và phương pháp không trùng với những khái niệm nền tảng của chủ nghĩa cá nhân truyền thống. Logic luận chứng nội tại của các học thuyết này phủ nhận quyền lực chuẩn mực của cá tính tự trị và giảm ý thức chủ quan xuống hàng sản phẩm nhân tạo của cơ chế trên cá nhân, luôn luôn tự sản xuất.

Trong những lý thuyết này kinh nghiệm cá nhân của con người được xác định như một cái gì bị tiên quyết bởi giai cấp, gia đình, văn hoá, hoặc những hiện tượng khác mà về thực chất là hiện tượng “trên cá thể” – bởi “ý thức ngôn ngữ”. Theo hình dung của các nhà hậu hiện đại, tất cả điều đó có hệ quả là diện mạo con người trong văn học chủ nghĩa hiện đại và hậu hiện đại bị mất đi tính toàn vẹn mà nó vẫn có trong nghệ thuật chủ nghĩa hiện thực.

Trong phạm vi phê bình văn học, “cái chết của tác giả” được R. Barthes tuyên cáo năm 1968 trong tiểu luận cùng tên nổi danh của ông. Nhà nghiên cứu này khẳng định rằng “nói năng” trong tác phẩm không phải tác giả mà là ngôn ngữ và vì vậy độc giả nghe thấy giọng nói không phải của tác giả mà là của văn bản, được tổ chức tương ứng với các quy tắc của “mã (hoặc những mã) văn hóa” của thời mình và nền văn hóa của mình. Barthes nhấn mạnh: bước vào “kỷ nguyên mới”, chức năng văn học sẽ thay đổi một cách căn bản, sẽ đến thời đại của độc giả, và “sự ra đời của độc giả cần phải xảy ra sau cái chết của tác giả” (Barthes R. *Công trình chọn lọc. Ký hiệu học. Thi học*. bản dịch tiếng Nga. M., 1989, tr. 391) [1].

Đối với những kẻ tổ giác cuồng nộ “chống tác giả” như Barthes và nhiều nhà hậu cấu trúc trong dị bản *Tel quel* Pháp của ông (theo tên tạp chí *Tel quel*, nơi đầu tiên thành hình những luận điểm cơ bản của nghiên cứu văn học theo chủ nghĩa hậu cấu trúc), nét đặc trưng là tính khuynh hướng tư tưởng chống chủ nghĩa tư bản, chống tư sản được nhấn mạnh; khuynh hướng này, ở bình diện rộng hơn, gắn với thái độ thù địch đối với mọi thứ uy quyền, uy tín¹ vốn được tôn thờ bởi các cấu trúc thiết chế hóa của xã hội. Barthes viết: “Tác giả – là một hình hài đương thời, một sản phẩm của xã hội chúng ta, bởi vì nó nảy sinh từ thời Trung đại cùng với chủ nghĩa kinh nghiệm Anh và chủ nghĩa duy lý Pháp, nó tạo ra uy tín (prestige) của cá thể người (individuum), hoặc được đề cao hơn – “nhân cách người”. Bởi vậy một điều hoàn toàn hợp logic là trong văn học, chính chủ nghĩa thực

¹ ở tiếng Pháp và nhiều thứ tiếng châu Âu, *tác giả* (auteur) và *uy tín, uy quyền* (autorité) là những từ có chung gốc từ (N.D.).

chúng – đây là hiện thân và đỉnh cao của hệ tư tưởng của chủ nghĩa tư bản – đã gán ý nghĩa hàng đầu cho “nhân cách” tác giả. Tác giả, theo lối xưa, vẫn ngự trị trong văn học sử, trong các cuốn tiểu sử nhà văn, các tạp chí, và thậm chí trong chính đầu óc những nhà nghiên cứu văn học luôn bận tâm bởi nỗ lực kết hợp thành một chỉnh thể duy nhất, nhờ những nhật ký và hồi ký, cá nhân mình với sáng tác của mình. Toàn bộ kiểu văn học trong văn hóa thông tục đều tập trung đến mức bạo hành vào tác giả” (Barthes R. Sđd. tr. 385) [1].

Quan điểm như trên có nguyên do ở chỗ ý thức con người được đem sánh với văn bản; thêm nữa các môn đồ chủ nghĩa hậu hiện đại hòa tan ý thức của mình vào ý thức người khác, trưng bày tính chất chấp ghép-trích dẫn, tức là *tính liên văn bản*, của bất cứ ý thức nào, kể cả ý thức của bản thân mình. R. Barthes, khi đặt cơ sở lý luận cho cách hiểu như vậy về cá nhân, đã viết: “Cái “tôi” đụng độ với văn bản chính là vô số văn bản khác và vô số mã bất tận, đúng hơn, những mã đã mất... Tính chủ quan thường được đánh giá như là sự toàn vẹn mà với nó thì cái “tôi” bao hòa văn bản (ý muốn nói khả năng của những lý giải chủ quan – Ilin thêm), thật ra đó là sự toàn vẹn giả tạo; đó chỉ là những dấu vết của tất cả những mã tạo thành cái “tôi” này. Như vậy, tính chủ quan của tôi rốt cuộc chỉ là cái tầm thường của những khuôn mẫu” (Barthes R. S/Z. Paris, 1970, tr. 16 - 17) [40]. Từ phát ngôn này chỉ có thể rút ra một kết luận: vào giai đoạn muộn hơn trong sự phát triển các quan niệm của mình, Barthes định thực hiện ý đồ lý luận diệt trừ cá nhân, không chỉ cá nhân tác giả mà cả cá nhân độc giả và về nguyên tắc, cả khái niệm cá nhân tự chủ.

Chính văn chương hậu hiện đại là thực tiễn nghệ thuật của những lý thuyết tương tự, phản ánh sự thất vọng trong việc sùng bái cá tính của chủ nghĩa cá nhân – sự sùng bái trở thành truyền thống từ thời cận đại. Vấn đề này được soi rọi đầy đủ nhất bởi nhà phê bình Anh Ch. Brooke-Rose [50]. Dựa vào kinh nghiệm văn học hậu hiện đại, bà đi đến kết luận cực kỳ bi quan về khả năng tồn tại của nhân vật văn học cũng như nhân vật nói chung, và gắn với nó là sự thiếu vắng tính cách đầy máu thịt trong “tiểu thuyết tối tân”.

Tổng kết hiện trạng của vấn đề, Brooke-Rose đã quy về 5 nguyên nhân cơ bản “sự phá sản của tính cách truyền thống”: 1/ khủng hoảng nhận thức luận (xem mục *bất tín nhận thức*); 2/ sự suy thoái của xã hội tư sản và cùng với nó, của thể loại tiểu thuyết vốn do xã hội ấy sản sinh ra; 3/ sự xuất hiện của “truyền miệng thứ sinh” – một thứ “folklore nhân tạo” mới với tư cách kết quả sự tác động của các phương tiện thông tin đại chúng; 4/ sự tăng trưởng uy tín của các thể loại “phổ cập” với tính thô thiển về thẩm mỹ của chúng; 5/ tính bất khả thi của các phương tiện của chủ nghĩa hiện thực cho việc truyền đạt kinh nghiệm thế kỷ XX với toàn bộ sự kinh hoàng và điên rồ của nó.

Sự tổng kết những luận bàn của nhà phê bình là rất bi quan: “Ngoài mọi ngờ vực, chúng ta đang ở trong trạng thái chuyển tiếp, giống như thất nghiệp, đang chờ tìm chỗ làm ở xã hội sẽ được tái cấu trúc về công nghệ. Những tiểu thuyết hiện thực tiếp tục được tạo ra, nhưng ngày càng ít người mua hoặc tin vào chúng, ngoại trừ những cuốn best-seller với những đồ gia vị hiệu chỉnh là cảm giác và bạo lực, cảm thương và tình dục, đời thường và giả tưởng. Những nhà văn nghiêm túc chia sẻ số phận của những nhà thơ như những kẻ lưu đầy ưu tú và khép mình trong các hình thức tự phản tỉnh và tự mỉa mai – từ văn chương thông tuệ của Borges đến thế giới truyện tranh của I. Calvino, từ châm biếm kiểu mênipê dần vật của Barthes đến những tìm tòi mang tính biểu trưng phi định hướng của một Pynchon vô danh nào đó – tất cả họ đều dùng kỹ thuật của tiểu thuyết hiện thực để chỉ ra rằng nó đã không thể áp dụng cho những mục tiêu trước kia. Sự hòa tan tính cách – đó là sự hy sinh cố ý của chủ nghĩa hậu hiện đại, theo mức độ của việc nó quay về với kỹ thuật của thể tài giả tưởng khoa học” (Brooke-Rose Ch. *The dissolution of character in the novel // Reconstruction individualism: Autonomy, individually a the self in western thought.* - Stanford, 1986, p. 194) [50].

I. P. ILIN

(Lại Nguyễn Ân dịch)

Phi lựa chọn

[Nga: Нонселекция; Anh: Nonselection] – thuật ngữ của *chủ nghĩa hậu hiện đại*, được nhà nghiên cứu người Hà Lan D. Fokkema diễn giải và trình bày một cách chi tiết hơn cả. Khẳng định rằng một trong những dấu hiệu chủ yếu của lối tiếp nhận hậu hiện đại là sự phủ nhận mọi khả năng tồn tại “một thứ đẳng cấp tự nhiên hay xã hội”, nhà khoa học này đưa ra cái gọi là “nguyên tắc phi đẳng cấp” làm cơ sở cho sự cấu tạo và hình thành tất cả các văn bản hậu hiện đại. Nguyên tắc phi đẳng cấp này đã ảnh hưởng tới việc nghĩ lại về chính quá trình giao tiếp văn học.

Đối với người gửi văn bản hậu hiện đại (tức là tác giả của văn bản: nhà văn) nguyên tắc này có nghĩa là khước từ sự lựa chọn (selection) có chủ định những yếu tố ngôn ngữ (hoặc các yếu tố khác) trong lúc “sản xuất văn bản”. Đối với người nhận thông báo (communicata) tương tự (tức là người đọc văn bản), nếu như anh ta sẵn sàng đọc (giải mã) văn bản đó “bằng phương thức hậu hiện đại”, thì chính nguyên tắc này đòi hỏi phải khước từ mọi ý đồ tạo dựng trong ý niệm của mình một “sự diễn giải mạch lạc” văn bản [81].

Các lý luận gia hậu hiện đại khác như D. Lodge, I. Hassan, Ch. Butler, T. D’haen [129, 98, 54, 71] đều xuất phát từ quan niệm coi văn bản nghệ thuật như một loại nghệ thuật cắt dán (collage) đặc biệt, mà về thực chất, không có khả năng biến hóa bản chất rời rạc, mảnh vụn của mình thành một chỉnh thể duy nhất. Đưa khái niệm *phi lựa chọn* thành nguyên tắc nền tảng của việc tổ chức văn bản hậu hiện đại, D. Fokkema theo dõi sự tác động của nó đến tất cả các cấp độ phân tích: a/ từ vựng; b/ các trường ngữ nghĩa, c/ cấu trúc câu; d/ cấu trúc văn bản. Cú pháp của hậu hiện đại nhìn chung – cả cú pháp câu, lẫn cú pháp của những đơn vị lớn hơn (cú pháp văn bản hay cú pháp kết cấu bao gồm trong nó những cấu trúc lập luận, trần thuật và miêu tả) – đều “thiên về cú pháp đẳng lập (parataxe), hơn là cú pháp lệ thuộc (hypotaxe), đáp ứng quan niệm chung của các nhà lý luận hậu hiện đại về “tính cân bằng khả năng và cân bằng ý nghĩa” (tính tương đương) của tất cả các đơn vị phong cách.

Ở cấp độ câu Fokkema nêu lên ba nét đặc trưng cơ bản của các văn bản hậu hiện đại: 1/ tính phi ngữ pháp của cú pháp (thí dụ như trong *Bông tuyết trắng* của D. Barthelme) hay một dạng khác của nó khi mệnh đề không được kết thúc hoàn chỉnh theo quy tắc ngữ pháp, và những khuôn câu cố định phải được người đọc bổ sung để có được ý nghĩa (*Lạc trong phòng cười* của J. Barth); 2/ tính không tương hợp về ngữ nghĩa (*Người vô danh* của S. Beckett, *Hãy trở lại, bác sĩ Caligari* của Barthelme); 3/ kiểu cấu tạo câu đặc biệt thuộc về in ẩn (*Cả hai hay không có ai* của R. Federman). Tất cả những thủ pháp này được Fokkema gọi là những hình thức “diễn ngôn mảnh vụn” và nhận xét rằng những thủ pháp này thường hay gặp hơn cả trong thơ cụ thể (so sánh tác phẩm *Những văn bản và nghệ thuật cắt dán* dịch ra tiếng Nga năm 1993 của nhà thơ Franz Mon) [22].

Cấp độ cấu trúc văn bản của văn học hậu hiện đại được nhà nghiên cứu xem xét kỹ lưỡng hơn. Ở đây ông cố gắng thống nhất và chỉnh đốn hệ thuật ngữ khác loại được sử dụng trong nghiên cứu văn học phương Tây để mô tả hiện tượng *phi lựa chọn*. Trong quá trình xây dựng tác phẩm, cấp độ văn bản thường biến thành nơi áp dụng các quy tắc tổ hợp mô phỏng các “thủ pháp toán học”: sao chép, nhân bản, liệt kê. Bổ sung vào tổ hợp này, dưới ảnh hưởng của I. Hassan và D. Lodge, Fokkema đưa ra thêm hai thủ pháp nữa: ngắt đoạn và làm dư thừa. Tất cả những thủ pháp này gắn bó chặt chẽ với nhau nhằm phá bỏ tính mạch lạc truyền thống của trần thuật. Thí dụ, thủ pháp dư thừa đưa tới cho người đọc hoặc một lượng quá lớn các “mối liên kết” (gắn các yếu tố) lời cuốn chú ý của anh ta vào tính siêu mạch lạc của văn bản, hoặc tính miêu tả ám ảnh đến mức quấy rầy làm anh ta bị quá tải bởi dư thừa thông tin không cần thiết. Cả hai trường hợp đều tạo ra hiệu ứng tiếng ồn thông tin, gây khó khăn cho việc tiếp nhận chỉnh thể văn bản. Để thí dụ có thể nhắc tới những tiểu thuyết như *Vị khán giả* của A. Robbe-Grillet; *Lovlia foreli ở Mỹ* của R. Brautigan; *Nỗi buồn* và *Cuộc sống thành thị* của Barthelme. Những thí dụ khá điển hình cho lối tự sự cắt mảng là những tiểu thuyết viết vào những năm 1970s như *Cái chết, giặc*

ngủ và người lữ hành của J. Hawkes; *Trong vị ngọt của dưa hấu* của R. Brautigan; *Cuộc sống thành thị* của Barthelme; *Bữa ăn sáng của nhà vô địch* của K. Vonnegut; “96.6” của R. Sukenick; *Tôi đã cứu họ nếu có thể* của L. Michaels.

Thủ pháp hoán vị (permutation) – là một trong những phương thức “chiến đấu” của lối viết hậu hiện đại nhằm chống lại tính ước lệ văn chương của chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa hiện đại. Đây là nói tới sự thay thế những bộ phận của văn bản (cuốn tiểu thuyết *Trong sự xét đoán của chúng tôi* của R. Federman gồm những trang không được đóng lại và người đọc tự lựa chọn, sắp xếp thứ tự các trang để đọc theo ý của mình); đồng thời cả sự hoán vị văn bản và văn cảnh xã hội (ý đồ của các nhà văn xóa bỏ ranh giới giữa sự kiện có thật và hư cấu (tiểu thuyết *Ngọn lửa nhạt nhạt* của V. Nabokov và tiểu thuyết *Lò sát sinh số 5* của Vonnegut).

Trên thực tế, nguyên tắc phi lựa chọn phản ánh những phương thức gây hiệu ứng khác nhau của lối trần thuật hỗn độn có chủ ý, của loại diễn ngôn rời rạc nói về sự cảm nhận một thế giới như bị cô lập, xa lạ, đánh mất ý nghĩa, tính quy luật và tính trật tự. Gần gũi với quan điểm của Fokkema là quan điểm của nhà lý luận người Anh D. Lodge, bởi vì ông này đề xuất thủ pháp tương phản xuyên suốt, hoặc tính mâu thuẫn của văn bản hậu hiện đại, phục vụ cho chính những mục đích như quy tắc *phi lựa chọn* [129].

Nhà phê bình chủ yếu dừng lại ở cấp độ phân tích hình thức và trong định nghĩa của mình về lối viết hậu hiện đại ông đã dựa vào quan niệm của R. Jakobson, khẳng định rằng mỗi diễn ngôn thường gắn đề tài này với một đề tài khác theo nguyên tắc tương đồng và kề cận, bởi vì tất cả những đề tài này theo một ý nghĩa nhất định, hoặc là giống nhau, hoặc gần gũi, kề cận nhau trong không gian và trong thời gian (chronotop). Jakobson gọi những kiểu liên kết này giống như liên kết mang tính ẩn dụ và hoán dụ và cho rằng những hình ảnh ngôn ngữ này (phép ẩn dụ và hoán dụ) là những mô hình cơ bản, thể hiện bản chất của mọi quá trình ngôn ngữ.

Phần lớn các diễn ngôn, theo ý kiến của Lodge, kết hợp trong nó cả hai nguyên tắc tổ chức văn bản văn học hoặc cả hai “kiểu viết”, nhưng phép ẩn dụ đặc trưng nhiều hơn cho chủ nghĩa hiện đại, phép hoán dụ thì đặc trưng hơn cho chủ nghĩa hiện thực. Thay vì tổ chức lối viết theo nguyên tắc tương đồng và kề cận, lối viết hậu hiện đại tìm kiếm nguyên tắc loại suy (alternative) cho kết cấu của mình, và Lodge đưa ra sáu “lựa chọn”: “tính mâu thuẫn, hoán vị, tính đứt đoạn, tính ngẫu nhiên, tính thái quá và sự đoán mạch [129, tr. 13]. Tính mâu thuẫn theo Lodge là dấu hiệu cơ bản, bởi vì tất cả những “thủ pháp kỹ thuật” còn lại đã được nêu phía trên thật ra chỉ là sự bổ sung và phát triển của cái định đề chính yếu này, hơn là những hiện tượng độc lập về bản chất. Kết quả cuối cùng được thực hiện ở tính tương phản xuyên suốt, truyền đạt cảm quan hậu hiện đại tiêu biểu về tính không trùng hợp về nguyên tắc của các mặt đối lập (các mặt xã hội, đạo đức, mỹ học, v.v.) và sự cần thiết bằng cách nào đó phải chung sống với tất cả những điều này, phải chấp nhận tính mâu thuẫn đó như thực tại của cuộc sống.

Nguyên tắc *phi lựa chọn* là một sự pha trộn liên tục những hiện tượng và những vấn đề thuộc các cấp độ khác nhau, là sự san bằng ý nghĩa cả những cái ít giá trị nhất lẫn những cái thực sự có vấn đề, bỏ qua nguyên nhân và kết quả, tiền đề và kết luận. Nghịch lý trong logic của các nhà văn hậu hiện đại, theo quan điểm của các nhà nghiên cứu, là ở chỗ giữa những mâu thuẫn được hiểu theo tinh thần phản đề như những phản nghĩa loại trừ nhau, theo nguyên tắc bổ sung, tính tương đồng tuyệt đối lại được xác lập: tất cả chúng đều ngang nghĩa và ngang giá trong cái thế giới của hỗn độn và tương đối hoàn toàn, nơi mọi giá trị đều bị hạ giá: “Mỗi câu trong *Người vô danh* của Beckett đều chối bỏ câu trước nó, bởi vì trong suốt chiều dài văn bản người trần thuật luôn bị giằng co giữa những mong muốn và những khẳng định không thể dung hòa” [129, tr. 13].

Mọi quá trình lý giải tác phẩm nghệ thuật dựa vào sự so sánh với thực tại chính vì vậy mà có những khe hở, những khoảng cách giữa văn bản văn học và thế giới thực, giữa nghệ thuật và cuộc sống

– điều mà chủ nghĩa hậu hiện đại muốn khắc phục, tạo ra sự “đoản mạch”, làm cho người đọc bị sốc, không còn khả năng đồng hóa “lối viết hậu hiện đại” với những phạm trù mang tính quy ước của văn học truyền thống: “Những cách thức đạt được điều đó như sau: kết hợp trong một tác phẩm những yếu tố rất thực với những yếu tố bịa, ảo, đưa tác giả vào văn bản và nhân đó đặt câu hỏi về vấn đề quyền tác giả và bóc trần tính chất ước lệ của văn học trong chính quá trình sử dụng chúng. Những thủ pháp siêu văn học này thực ra không phải là phát hiện của các nhà hậu hiện đại; – có thể tìm thấy chúng ở văn xuôi nghệ thuật thời kỳ Cervantes và Sterne, song ở lối viết hậu hiện đại chúng xuất hiện thường xuyên với một số lượng đủ chứng tỏ sự nảy sinh một hiện tượng mới” [129, tr. 15].

Nguyên tắc *phi lựa chọn* từ trong bản chất của mình là rất tiêu cực, bởi vì nó mô tả khía cạnh phá hoại của thực tiễn chủ nghĩa hậu hiện đại – những cách thức mà các nhà hậu hiện đại sử dụng nhằm tháo rời các liên hệ trần thuật truyền thống bên trong tác phẩm, gạt bỏ các nguyên tắc tổ chức quen thuộc của nó. Bằng nguyên tắc *phi lựa chọn* các nhà lý luận hậu hiện đại muốn định tính nó như một khuynh hướng “phản huyền tượng” đặc biệt – phá bỏ ranh giới giữa nghệ thuật và thực tại và hoặc là dựa vào những sự kiện xác thực mang tính tư liệu trong văn học, hoặc là dựa vào những đồ vật thực được đại chúng tiêu dùng ở hội họa và điêu khắc, nơi cho thấy rất rõ việc các nghệ sĩ Tây Âu hiện nay hướng tới kỹ thuật của cái gọi là “những đồ vật tìm được” mà họ đưa vào bố cục của mình. Van den Heuvel, khi mô tả thủ pháp “những đồ vật tìm được” vốn phổ biến trong “hội họa tổ hợp” đã dùng đến thuật ngữ “đối tượng bị đánh cắp”; khi viện dẫn thực tiễn của các nhà “tiểu thuyết mới” Pháp, trong đó họ đưa vào tác phẩm của mình cả các bản quảng cáo, các bưu thiếp, các khẩu hiệu ngoài phố và cả những dòng chữ viết trên tường và trên vỉa hè. Ở đây sự “xóa sạch ranh giới” hiện diện như là giả sự kiện, giả tư liệu, khi những mảnh thực tại chưa lý giải nhờ kỹ thuật cắt dán đã xâm nhập vào trần thuật nghệ thuật trong dạng nguyên liệu “thô” trực tiếp. Hiển nhiên, ở cấu trúc chung của

trần thuật, chúng cũng sẽ được lý giải, nhưng hoàn toàn trong một viễn cảnh tư tưởng-thẩm mỹ hết sức đơn nghĩa. Chủ nghĩa giả tư liệu xét cho cùng là một trong những phương thức của nguyên tắc chung, không chỉ là nguyên tắc *phi lựa chọn*, mà còn là nguyên tắc “gần như không lựa chọn”, bởi vì người nghệ sĩ vốn không tránh khỏi phải có sự lựa chọn chất liệu, chứ không thể vơ lấy bất kỳ cái gì rơi vào tầm nhìn của anh ta. Chính vì vậy các nhà hậu hiện đại ngày càng quan tâm tới các thể loại của văn học đại chúng: tính hỗn độn bên trong của nội dung và tính chất kết cấu lỏng lẻo của hình thức bên ngoài buộc họ phải nhờ tới sự giúp đỡ của các loại hình văn học có tiềm năng thể loại dồi dào, tức là văn học đại chúng.

I. P. ILIN

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Pastiche

[Nga: Пастих; Pháp: Pastiche (từ tiếng Italia *pasticcio* - ca kịch (opera) được tạo bởi những đoạn trích từ các vở ca kịch khác, tạp khúc, pot-pourri (cách điệu hóa)] – thuật ngữ của chủ nghĩa hậu hiện đại, một dạng giễu nhại giảm thiểu. Trong các giai đoạn đầu nhận thức thực tiễn nghệ thuật hậu hiện đại, các nhà lý luận đã lý giải nó hoặc như một dạng giễu nhại đặc biệt (thí dụ A. Gullelmi, người Italia, nhà lý luận của phong trào tiền phong mới “Nhóm 63”, năm 1965 đã viết: “*Pastiche* - một loại giả tương đồng thời là một kiểu giễu nhại (parodie) độc đáo – là sự thể hiện nhất quán hơn cả vào cuộc sống của thi pháp tiểu thuyết thực nghiệm” [6, tr. 185], hoặc như sự tự giễu nhại. Nhà phê bình người Mỹ R. Poirier viết: “Trong khi tác phẩm giễu nhại luôn chứng tỏ rằng, từ quan điểm của cuộc sống, của lịch sử hay của thực tại, một số phong cách văn học trông có vẻ đã lỗi thời, thì văn học tự giễu nhại lại hoàn toàn không tin vào uy tín của những định hướng như thế, nó thậm chí đã giễu nhại những nỗ lực khôi phục lại tính chân lý của chúng bằng hành động viết” [144, tr. 339].

Quan điểm của Poirier gần với quan điểm của nhà nghiên cứu người Mỹ I. Hassan, người đã định nghĩa tự giễu nhại như một phương thức tiêu biểu mà nhà văn hậu hiện đại muốn dùng để chống chọi với “cái ngôn ngữ dối trá về thực chất” và, do là người “hoài nghi chủ nghĩa triệt để”, nhà văn hậu hiện đại cho rằng cái thế giới dị thường này thật vô nghĩa và đã đánh mất mọi cơ sở. Chính vì vậy, “bằng việc cung cho chúng ta thiên mô phỏng tiểu thuyết của thứ tác giả mô phỏng vai trò tác giả...” nhà tiểu thuyết hậu hiện đại “giễu nhại chính bản thân mình bằng hành vi giễu nhại” [96, tr. 250].

Nhà phê bình người Mỹ F. Jameson đưa ra định nghĩa thuyết phục hơn cả về khái niệm *pastiche*, khi xác định nó như mô thức căn bản của nghệ thuật hậu hiện đại. Do chỗ sự giễu nhại dường như “trở nên bắt buộc” bởi mất niềm tin vào “chuẩn mực ngôn ngữ” hay là chuẩn mực *diễn ngôn* kiểm nghiệm được, cho nên *pastiche* vừa đối lập với giễu nhại vừa đóng vai trò như “sự mòn cũ của mặt nạ cách điệu hóa” (tức là trong chức năng giễu nhại truyền thống), vừa như “thực tiễn trung tính của trò cách điệu bắt chước trong đó thiếu đi cái mô-tip kín đáo của sự giễu nhại... thiếu thứ tình cảm chưa kịp tắt hẳn đang còn chứa đựng một cái gì đó bình thường so với những cái được miêu tả dưới ánh sáng của cái hài” [114, tr. 114].

Nhiều tác phẩm nghệ thuật xây dựng theo văn phong hậu hiện đại được phân biệt trước hết bởi chủ đích đối chiếu hài hước những phong cách, hình thức thể loại và trào lưu nghệ thuật khác nhau. Nhà nghiên cứu người Hà Lan T. D’haen đặc biệt nhấn mạnh việc chủ nghĩa hậu hiện đại với tư cách là một mã nghệ thuật đã được “mã hóa hai lần”. Một mặt, nhờ sử dụng chất liệu chủ đề và kỹ thuật của cái “phổ biến”, tức là cấp độ văn hóa đại chúng, tác phẩm hậu hiện đại, theo ý kiến của nhà phê bình này, tìm được sự hấp dẫn mang tính quảng cáo như mặt hàng tiêu thụ phổ dụng đối với tất cả mọi người, kể cả những người ít học. Mặt khác, bằng việc lý hội một cách giễu nhại những tác phẩm trước đây mà phần lớn là của chủ nghĩa hiện đại, nhờ việc lý giải hài hước những cốt truyện, thủ pháp và kỹ thuật xử lý chất liệu, nhà văn hậu hiện đại hướng tới giới độc giả hiểu biết, giàu kinh nghiệm trong lĩnh vực này” [70, tr. 226].

Tính chất đặc thù của “mô thức mỉa mai” hay *pastiche* của tác phẩm hậu hiện đại được xác định trước hết ở cảm hứng tiêu cực của nó chống lại tính ảo tưởng của truyền thông đại chúng và gắn với nó là hiện tượng văn hóa đại chúng. Như D’haen nhấn mạnh, chủ nghĩa hậu hiện đại cố gắng bóc trần chính cái quá trình mê hoặc (mystification) diễn ra dưới tác động của truyền thông đại chúng đến ý thức xã hội, và bằng cách đó nó chỉ ra tính vấn đề của bức tranh thực tại mà văn hóa đại chúng nhồi nhét cho đông đảo công chúng.

I. P. ILIN

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Bất tín nhận thức

[Nga: Эпистемологическая неуверенность; Anh: Epistemological Uncertainty] – phạm trù thế giới quan tiêu biểu nhất cho ý thức hậu hiện đại. Trong các công trình của các nhà lý luận của chủ nghĩa hậu hiện đại, sự nảy sinh phạm trù này gắn với sự khủng hoảng niềm tin vào tất cả những giá trị tồn tại trước đó (cái gọi là sự “khủng hoảng các uy tín”), mặc dù trong sự luận chứng của họ thì cái nổi lên hàng đầu là sự “phá sản” của quyết định luận khoa học như một nguyên tắc cơ bản mà khoa học tự nhiên dựa vào để dựng nên bức tranh về thế giới, nơi ngự trị tuyệt đối của tư tưởng về tính chế định các hiện tượng tự nhiên, xã hội và tâm lý bởi nguyên nhân vật chất chung nhất. Gắn với sự từ bỏ nguyên tắc quyết định luận là sự phê phán thường xuyên của các nhà lý luận hậu hiện đại và hậu cấu trúc đối với những truyền thống của chủ nghĩa duy lý Tây Âu. Về mặt này họ là những người kế tục trường phái phê bình “tổ cáo” tất cả những hiện tượng của ý thức xã hội là ý thức tư sản, sự phê bình mà khởi đầu là các nhà lý luận của trường phái Frankfurt (T.V. Adorno, M. Horkheimer và W. Benjamin), và cố gắng vạch ra chủ nghĩa phi lý trong thực chất tuy chưa hiện rõ ở các lý thuyết triết học kỳ vọng tính duy lý và những minh chứng lương tri làm cơ sở cho sự “chính thống hóa” – một sự biện hộ của văn hóa tư sản trong mấy thế kỷ gần đây.

Khía cạnh văn hóa học (và văn học-nghệ thuật) của sự phê bình này được thể hiện trong các công trình của M. Foucault và J. Derrida. Thí dụ, mục đích cơ bản trong các nghiên cứu của Foucault là phát hiện “vô thức lịch sử” của những thời đại khác nhau từ thời Phục hưng đến thế kỷ XX. Tinh thần hoài nghi đối với nhận thức đạt tới đỉnh điểm ở Derrida và bộc lộ ở sự phê phán quan niệm ký hiệu học truyền thống, chứng minh sự khó tin cậy của bất cứ phương tiện ký hiệu biểu nghĩa nào. Theo quan điểm của học giả người Pháp này, tất cả những “quy luật và quy tắc” được định đề hóa bởi khoa học về sự tồn tại của “thế giới đồ vật” thực ra dường như chỉ phản ánh khát vọng của con người là tìm thấy trong tất cả những thứ đó một “chân lý” nào đó, song trên thực tế đó không là gì khác ngoài “cái được biểu đạt siêu việt” – sản phẩm của “truyền thống lấy ngôn từ làm trung tâm của phương Tây” (ngôn từ trung tâm luận: logocentrism) vốn cố gắng tìm ra trật tự và ý nghĩa, tìm ra nguyên nhân thứ nhất (hoặc nói như triết gia này, gán ý nghĩa và tính trật tự cho mọi thứ gì mà tư tưởng con người hướng tới).

Nói riêng, truyền thống làm việc với văn bản bắt nguồn từ các nhà nhân văn chủ nghĩa, trong con mắt Derrida, là một thực tiễn sai lầm “chiếm lĩnh” cưỡng bức văn bản, nhìn nó như một giá trị tự thân khép kín – cái thực tiễn gây niềm sầu xứ những cội nguồn đã mất và khát vọng tìm thấy ý nghĩa đích thực. Hiểu văn bản, đối với họ, nghĩa là chiếm lĩnh, chiếm đoạt, buộc nó phụ thuộc vào những khuôn nghĩa đang ngự trị trong ý thức họ. Trong mỗi văn bản được phân tích Derrida tìm kiếm “tính bất định”, những điểm “gãy” hay “chỗ yếu của luận cứ”, nơi văn bản bắt đầu mâu thuẫn với chính mình. Giống như nghiên cứu cơ chế “nhiều thông tin”, “phong tỏa quá trình hiểu” của phê bình giải cấu trúc đã đặt cơ sở cho thực tiễn phân tích mà các nhà hậu hiện đại sau này nắm bắt được. Thêm nữa, cái nổi lên hàng đầu ở đây ít khi là đặc trưng của sự hiểu các văn bản đã đọc, mà thường khi lại là cả cái bản chất sự không hiểu của con người: phát hiện và trình bày “tính không tránh khỏi” của những sai phạm về nguyên tắc của bất kỳ sự hiểu nào, kể cả sự hiểu mà bản thân nhà phê bình đưa ra – đó là nhiệm vụ cao nhất của lối phân tích này.

Để xác định tính hoài nghi đối với nhận thức trong ý thức hậu hiện đại, vốn là hậu quả của “cơn khủng hoảng nhận thức luận kéo dài”, nhà nghiên cứu văn học người Anh Ch. Brooke-Rose đã áp dụng ẩn dụ “bàn tay chết” vốn là thuật ngữ luật học trở sự chiếm đoạt bất động sản không có quyền chuyển giao thừa kế. Theo quan điểm của bà, do độ phổ biến rộng sự hoài nghi khả năng nhận thức của con người, cách hiểu hiện đại đã không còn chấp nhận được tính lịch sử của ý thức vốn quy định cả trạng thái xã hội-chính trị của xã hội, lẫn những quan niệm được hình thành trong lịch sử: “Tất cả những ý niệm của chúng ta về thực tại chỉ là những cái phái sinh từ vô số những hệ thống đại diện của chính chúng ta” [50, tr. 187]. Nói cách khác, tư tưởng hậu hiện đại đã đi tới kết luận rằng tất cả những gì được coi là hiện thực, trên thực tế không phải là gì khác hơn chính hình dung về nó, sự hình dung vốn phụ thuộc và việc người quan sát lựa chọn nhìn điểm nào và sự thay đổi điểm nhìn dẫn tới sự thay đổi cơ bản chính sự hình dung ấy. Vậy là, sự tiếp nhận của con người buộc phải “đa viễn cận”, luôn luôn thấy những dạng thức biến đổi như trong kính vạn hoa, và thực tại trong sự thay đổi chớp nhoáng ấy không cho con người cái khả năng nắm bắt bản chất của nó, những quy luật và những dấu hiệu cơ bản của nó.

Chối bỏ quan điểm lịch sử và thuyết quyết định luận là những dấu hiệu tiêu biểu của “nhận thức luận hậu hiện đại” (épistémologie postmoderniste). Đối với những lý thuyết gia của nó như J. Derrida, M. Foucault, J. Lacan, G. Deleuze, R. Bataille dù có những khác biệt về quan điểm, thậm chí đôi khi khác nhau khá căn bản, điểm chung nhất giữa họ – đó là quan niệm về thế giới như sự hỗn độn, không ý nghĩa và không thể nhận thức, giống như về “thế giới phi trung tâm hóa” mà con người trong mối quan hệ với nó, theo như nhà phê bình người Hà Lan N. Bertens xác nhận, luôn thể nghiệm “sự hoài nghi quyết liệt mang tính nhận thức luận và bản thể luận” [46, tr. 28].

Những phát biểu tranh luận của nhiều nhà lý luận hậu hiện đại mang tinh thần hư vô thực chất là nhấn mạnh tính “chống

lại các quyền uy”. Chính đây là chỗ, theo I. Hassan, thể hiện sự khác biệt giữa chủ nghĩa hậu hiện đại so với chủ nghĩa hiện đại: “Trong khi chủ nghĩa hiện đại – ngoại trừ chủ nghĩa đada và chủ nghĩa siêu thực – tạo nên những hình thức riêng biệt cho uy tín nghệ thuật, thì chính bởi không còn trung tâm nữa [ý nói tới bất cứ nguyên tắc cấu trúc nào thuộc về quan niệm tổ chức thế giới – thượng đế, lời nói, các quy luật vật lý – tất cả những thứ luận chứng cho quan niệm về tính trật tự của toà nhà thế giới – *Người soạn thêm*], chủ nghĩa hậu hiện đại phát triển theo hướng vô chính phủ về nghệ thuật – tương ứng với quá trình sụp đổ thế giới đồ vật – hoặc nghệ thuật đại chúng (pop art)” [99, tr. 59]. Nếu như các nhà hiện đại chủ nghĩa cố gắng bằng cách nào đó tự bảo vệ mình trước sự đe dọa của hỗn độn vũ trụ trong điều kiện mọi “trung tâm” đều không chắc chắn, thì các nhà hậu hiện đại chấp nhận sự hỗn độn như là một sự kiện và sống một cách thực tế, xâm nhập vào nó bằng “tình cảm thân thiết”. I. Hassan nhìn thấy sự xác nhận tín niệm của mình ở các quan điểm tương đối luận khoa học, thí dụ, “nguyên tắc bất định” của W. Heisenberg từ lĩnh vực vật lý và sự chứng minh tính bất toàn (hay tính không thể giải quyết) của “tất cả các hệ thống logic” của Kurt Gödel. Đây là nói về cái gọi là “tương quan của những bất định” của Heisenberg, biểu thị sự liên hệ đặc thù của cơ chế lượng tử giữa xung lực và tọa độ của các hạt siêu nhỏ, chính liên hệ này quy định bản chất vừa là hạt vừa là sóng của chúng, và về định lý nổi tiếng của Gödel về tính không thể giải quyết, tức là về sự bất khả chứng minh tính phi mâu thuẫn của hệ thống hình thức bằng các phương tiện của chính hệ thống đó, trong đó nhất thiết phải có những “mệnh đề không thể giải quyết”, không thể chứng minh nhưng đồng thời lại xác đáng, không thể bác bỏ trong phạm vi hệ thống này.

I. P. ILIN

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Liên văn bản

[Nga: Интертекстуальность; Pháp: Intertextualité; Anh: Intertextuality] – thuật ngữ do nhà lý luận của chủ nghĩa hậu hiện đại J. Kristéva đưa ra năm 1967 [122], trở thành một trong những thuật ngữ cơ bản trong việc phân tích tác phẩm nghệ thuật hậu hiện đại. Thuật ngữ này được dùng không chỉ như phương tiện phân tích văn bản văn học hoặc miêu tả đặc trưng sự tồn tại của văn học (mặc dù nó xuất hiện lần đầu tiên chính ở lĩnh vực này), mà còn để xác định cảm quan về thế giới và về bản thân của con người đương đại, đó là *cảm quan hậu hiện đại*.

Kristéva xây dựng quan niệm *liên văn bản* của mình trên cơ sở nghiên cứu kỹ lưỡng công trình của M. Bakhtin viết năm 1924: *Vấn đề nội dung, chất liệu và hình thức trong sáng tác nghệ thuật ngôn từ*, trong đó khi miêu tả tính biện chứng của tồn tại văn học, tác giả nhận xét rằng ngoài cái thực tại tồn tại bên cạnh nhà nghệ sĩ, anh ta còn có quan hệ với văn học trước đó và văn học cùng thời với mình, văn học mà anh ta luôn cùng nó “đối thoại”, và cuộc “đối thoại” này được hiểu như cuộc đấu tranh của nhà văn với những hình thức văn học hiện tồn. Tư tưởng “đối thoại” được Kristéva tiếp nhận hoàn toàn theo cách của chủ nghĩa hình thức, chỉ hạn chế trong lĩnh vực văn học, như là sự đối thoại giữa các văn bản, tức là liên văn bản. Ý nghĩa đích thực của thuật ngữ này của Kristéva chỉ trở nên sáng rõ hơn trong văn cảnh lý thuyết ký hiệu của J. Derrida, trong đó nhà nghiên cứu thử xóa bỏ chức năng biểu vật của ký hiệu (xem: *khu biệt, vết tích*).

Dưới ảnh hưởng của các nhà lý luận của chủ nghĩa cấu trúc và hậu cấu trúc (trong lĩnh vực nghiên cứu văn học trước hết là A.-J. Greimas, R. Barthes, J. Lacan, M. Foucault, J. Derrida và những người khác) vốn bênh vực một thứ phiếm ngữ luận của tư duy, ý thức của con người bị đồng nhất với văn bản viết như là phương thức duy nhất ít nhiều đáng tin cậy để ghi nhận nó. Rất cuộc tất cả mọi thứ: văn học, văn hóa, xã hội, lịch sử, bản thân con người, đều được khảo sát như văn bản.

Luận điểm cho rằng lịch sử và xã hội là những thứ có thể “đọc” được như văn bản, đã dẫn tới chỗ coi văn hóa của nhân loại như một thứ “liên văn bản” mà đến lượt mình, nó đóng vai trò tiền văn bản của bất kỳ văn bản nào xuất hiện tiếp theo. Hệ quả quan trọng của việc đồng nhất ý thức con người với văn bản, đó là việc hòa tan theo kiểu “liên văn bản” tính chủ thể tự chủ của con người trong những văn-bản-ý-thức, chúng tạo ra “liên văn bản lớn” truyền thống văn hóa. Như vậy, tác giả của mọi loại văn bản – văn bản nghệ thuật hay các loại văn bản khác – “đều biến thành một không gian trống rỗng của dự phóng trò chơi liên văn bản” [111, tr. 8]. Kristéva nhấn mạnh tính chất vô thức của “trò chơi” này khi bảo vệ định đề về “tính năng sản phi cá nhân” của văn bản, vốn nảy sinh tự thân, không lệ thuộc hoạt động ý chí của cá thể: “Chúng ta gọi là LIÊN VĂN BẢN (tác giả nhấn mạnh) cái liên hành vi mang tính văn bản này, xảy ra bên trong mỗi văn bản riêng biệt. Đối với chủ thể nhận thức thì liên văn bản – là khái niệm sẽ trở thành dấu hiệu của cách thức mà văn bản dùng để “đọc” câu chuyện (histoire) và hòa hợp với nó” [123, tr. 443]. Kết quả là trên thực tế, văn bản được phú cho cái quyền của một tồn tại tự trị, được phú cho cái năng lực “đọc” câu chuyện. Sau này ở các nhà giải cấu trúc luận, nhất là ở P. de Man, tư tưởng này chiếm vị trí bao quát.

Quan niệm *liên văn bản* gắn bó chặt chẽ với “cái chết của chủ thể” về mặt lý thuyết mà M. Foucault tuyên cáo [84] và sau đó gắn bó với “cái chết của tác giả” (tức nhà văn) do R. Barthes thông cáo [1] lại cũng gắn cả với “cái chết” của văn bản của cá nhân, bị hòa tan vào các đoạn trích rõ ràng hoặc không rõ ràng, và cuối cùng là gắn với “cái chết” của độc giả mà ý thức “không tránh khỏi” mang tính “chấp vá trích đoạn” bất ổn và bất định tới mức không thể tìm ra nguồn gốc của những trích đoạn đã tạo nên ý thức anh ta. Vấn đề này được L. Perrone-Moisès trình bày rõ ràng hơn cả khi tuyên bố rằng trong quá trình đọc cả ba: tác giả, văn bản và độc giả đều trở thành “một trường thống nhất, vô tận cho trò chơi của sự viết” [143, tr. 383].

Các quá trình “xói mòn” ý thức con người và sáng tạo của nó được phản ánh trong những lý thuyết khác nhau do các nhà hậu hiện đại đưa ra, nhưng được khẳng định như những nguyên tắc được thừa nhận chung của “hệ hình nghiên cứu văn học” đương đại thì trước tiên phải cần đến uy tín của J. Derrida.

“Phi trung tâm hóa” chủ thể, xóa bỏ những ranh giới của khái niệm văn bản và bản thân văn bản, tách ký hiệu khỏi tín hiệu mô tả nó – những điều mà J. Derrida thực hiện, đã lược quy toàn bộ sự giao tiếp xuống hàng một trò chơi tự do của những cái biểu đạt. Điều này tạo ra bức tranh về một “thế giới văn bản”, trong đó những văn bản riêng lẻ phi cá nhân không ngừng dẫn dựa vào nhau ngay lập tức, bởi tất cả chúng đều chỉ là bộ phận của “văn bản chung”, mà đến lượt mình văn bản này trùng hợp với cái thực tại và câu chuyện vốn cũng đã luôn luôn bị “văn bản hóa”.

Trong không khí mang tinh thần hậu hiện đại và giải cấu trúc vốn thuận lợi đối với bà, quan niệm của Kristéva đã được thừa nhận và phổ biến rộng rãi trong giới nghiên cứu văn học có những định hướng khác nhau nhất. Trên thực tế nó làm dễ dàng cho việc thực hiện “nhiệm vụ tư tưởng tối cao” của chủ nghĩa hậu hiện đại cả trên bình diện lý thuyết lẫn bình diện thực tiễn, đó là “giải cơ cấu” tính đối lập giữa sản phẩm phê bình và sản phẩm nghệ thuật, cũng tương tự như đối lập “kinh điển” chủ thể với khách thể, cái của mình với cái của người ta, viết với đọc, v.v. Tuy nhiên nội dung cụ thể của thuật ngữ thay hình đổi dạng một cách cơ bản tùy thuộc vào những tiền đề lý luận và triết học vốn dẫn đạo mỗi nhà khoa học trong các công trình nghiên cứu của họ. Cái chung cho tất cả họ là định đề: bất cứ văn bản nào cũng là sự “phản ứng” đối với các văn bản có trước nó.

R. Barthes đã cung cấp cho khái niệm *liên văn bản* một định thức mang tính quy phạm hóa: “Mỗi văn bản là một liên văn bản; những văn bản khác có mặt trong nó ở các cấp độ khác nhau dưới những hình thái ít nhiều nhận thấy được: những văn bản của văn hóa trước đó và những văn bản của văn hóa thực tại xung quanh.

Mỗi văn bản đều như là tấm vải mới được dệt bằng những trích dẫn cũ. Những đoạn của các mã văn hóa, các định thức, các cấu trúc nhịp điệu, những mảng vụn biệt ngữ xã hội v.v. – tất cả đều bị văn bản ngốn nuốt và đều bị hòa trộn trong văn bản, bởi vì trước văn bản và xung quanh nó bao giờ cũng tồn tại ngôn ngữ. Với tư cách là điều kiện cần thiết ban đầu cho mọi văn bản, tính liên văn bản không thể bị lược quy vào vấn đề về nguồn gốc hay ảnh hưởng; nó là trường quy tụ những định thức nặc danh, khó xác định nguồn gốc, những trích dẫn vô thức hoặc máy móc, được đưa ra không có ngoặc kép” [41, tr. 78].

Thông qua lăng kính *liên văn bản*, thế giới hiện ra như một văn bản khổng lồ, trong đó mọi điều đều đã bị nói đến rồi vào một lúc nào đó, chỉ có thể có được cái mới theo nguyên tắc kính vạn hoa: sự pha trộn những yếu tố nhất định sẽ tạo ra những tổ hợp mới. Bất kỳ văn bản nào đối với R. Barthes cũng là một “camera ghi tiếng vọng độc đáo” [38, tr. 78], còn đối với M. Riffaterre – là “một quần thể những giả định các văn bản khác” [154, tr. 496], bởi vậy “bản thân tư tưởng tính văn bản không những không tách khỏi tính liên văn bản, mà còn dựa vào nó” [153, tr. 125]. Đối với M. Gresset *liên văn bản* là một bộ phận hợp thành của văn hóa nói chung và là dấu hiệu không tách rời của hoạt động văn học nói riêng: bất cứ sự trích dẫn nào, cho dù nó mang tính chất gì đi nữa, nhất định phải đưa nhà văn vào phạm vi cái văn cảnh văn hóa, “ràng buộc” bằng “tấm lưới văn hóa” mà không một kẻ nào có khả năng thoát ra khỏi [112, tr. 7].

Vấn đề *liên văn bản* tỏ ra gần gũi với các nhà ngữ học nghiên cứu những vấn đề ngôn ngữ học văn bản. R. A. de Beaugrande và W. Dressler trong công trình *Dẫn luận ngôn ngữ học văn bản* (1981) xác định liên văn bản như “sự phụ thuộc giữa sản phẩm hoặc sự tiếp nhận một văn bản này và tri thức của những văn bản khác mà người tham gia giao tiếp được biết” [43, tr. 188]. Từ khái niệm văn bản hai nhà ngữ học này rút ra kết luận tất yếu phải “nghiên cứu ảnh hưởng của *liên văn bản* như phương tiện kiểm tra hoạt động giao tiếp nói

chung” [43, tr. 215]. Như vậy văn bản và liên văn bản được hiểu như những hiện tượng quy định lẫn nhau để cuối cùng dẫn tới sự triệt tiêu khái niệm “văn bản” như một dữ kiện tồn tại tự trị được bộc lộ rõ ràng. Như nhà ký hiệu học và nghiên cứu văn học Ch. Grivel khẳng định: “Không có văn bản ngoài liên văn bản” [94, tr. 240].

Tuy vậy, không phải tất cả các nhà nghiên cứu văn học ở phương Tây trong các công trình của mình đều dùng và chấp nhận cách lý giải rộng rãi như vậy về khái niệm liên văn bản. Những đại diện của trường phái phân tích diễn ngôn giao tiếp (*trần thuật học*) cho rằng sự tuân thủ quá chi tiết nguyên tắc *liên văn bản* trong chiều kích triết học của nó làm cho mọi giao tiếp trở thành vô nghĩa. L. Dällenbach, P. Van den Heuvel đã lý giải *liên văn bản* cô đọng và cụ thể hơn, hiểu nó như sự tương tác giữa những dạng khác nhau của những *diễn ngôn* bên trong văn bản – diễn ngôn của người trần thuật về diễn ngôn của các nhân vật; diễn ngôn của một nhân vật này về diễn ngôn của nhân vật khác; tức là họ cũng quan tâm tới vấn đề như Bakhtin từng quan tâm: tương tác lời “của mình” và lời “người khác”.

Nhà nghiên cứu người Pháp G. Genette cũng có những suy nghĩ tương tự khi trong cuốn *Palimpsestes*^(1*): *văn học bậc nhì* (1982) [89] đưa ra 5 loại tương tác khác nhau của văn bản: 1/ liên văn bản như sự cùng hiện diện trong một văn bản của hai hay nhiều văn bản (trích dẫn, điển tích, đạo văn v.v.); 2/ cận văn bản (*paratextualité*) như là quan hệ giữa văn bản với phụ đề, lời nói đầu, lời bạt, đề từ, v.v.; 3/ siêu văn bản (*métatextualité*) như sự chú giải hoặc viện dẫn văn bản trước đó một cách có phê phán; 4/ ngoa dụ văn bản (*hypertextualité*) như sự cười cợt hay giễu nhại của văn bản này đối với văn bản khác; 5/ kiến trúc văn bản (*architextualité*) được hiểu như mối quan hệ thể loại giữa các văn bản. Đó là những tầng lớp chính của *liên văn bản* mà trên cơ sở đó nhà nghiên cứu tiếp tục chia thành rất nhiều những dạng và kiểu nhỏ hơn và theo dõi quan hệ

¹ *Palimpsestes*: bản giấy da cừu viết tay (thường là cổ) trên đó người ta có thể cạo bản gốc đi lấy chỗ viết bản viết mới (N. D.).

tương hỗ giữa chúng, tạo ra một cấu trúc thoát nhìn rất ấn tượng, song khó có thể thực hiện được trên thực tế phân tích.

Nhiệm vụ đưa ra những hình thức cụ thể của *liên văn bản* văn học (vay mượn, sử dụng lại đề tài, cốt truyện, trích dẫn công khai hay kín đáo, dịch, đạo văn, điển tích, bắt chước, nhái lại, dựng thành phim hay kịch, sử dụng đề từ, v.v.) được đặt ra trong công trình tập thể của các nhà nghiên cứu người Đức U. Broich, M. Pfister và B. Schulte-Middelitzsch. Họ cũng quan tâm tới vấn đề ý nghĩa chức năng của *liên văn bản* – tức là các nhà văn chú ý tới những tác phẩm cùng thời và quá khứ với mục đích gì, và để đạt hiệu quả ra sao. Bằng cách đó họ cố gắng đối lập *liên văn bản* với tư cách một thủ pháp văn học mà nhà văn chủ ý sử dụng, với cách hiểu *liên văn bản* theo tinh thần hậu hiện đại như một nhân tố của *vô thức tập thể* là cái quy định hoạt động của nghệ sĩ bất chấp ý chí, mong muốn và ý thức của anh ta.

Quan niệm *liên văn bản* động chạm tới khá nhiều vấn đề ở phạm vi rất rộng. Một mặt, có thể xem nó như sản phẩm phụ của những phản xạ tự thân của lý luận hậu hiện đại, mặt khác – nó nảy sinh trong quá trình phê bình cắt nghĩa thực tiễn nghệ thuật rộng lớn suốt hai chục năm cuối cùng của thế kỷ XX, bao trùm không chỉ văn học mà còn các loại hình nghệ thuật khác. Kiểu “tư duy trích dẫn” là tiêu biểu cho những người sáng tạo ra trào lưu nghệ thuật này – chủ nghĩa hậu hiện đại. B. Morrisette khi nêu định nghĩa của mình về văn nghiệp của A. Robbe-Grillet đã gọi sáng tác của ông này là “văn chương trích dẫn” [140, tr. 225].

Để có thể “xâm nhập sâu” vào văn hóa đến độ hòa tan trong nó, có thể sử dụng những hình thức khác nhau nhất, kể cả những hình thức hoạt kê. Thí dụ, nhà văn Pháp Jacques Rivais năm 1979 cho in cuốn *tiểu thuyết-trích dẫn* có tên *Cô nương từ tỉnh A*, trong đó có tới 750 trích dẫn, mượn của 408 tác giả. Nếu nói về những thí dụ nghiêm túc hơn của khuynh hướng sáng tác này, thì không thể không nhắc tới bài phỏng vấn nhà “tiểu thuyết mới” M. Butor năm 1969 đăng trên tạp chí *Arc* trong đó có đoạn viết: “Không có tác

phẩm nào của cá nhân. Tác phẩm của một cá nhân luôn là một loại kết nút đánh dấu được tạo ra bên trong “tấm dệt” văn hóa và trong lòng cái nôi này, nó cảm thấy mình không chỉ chìm ngập vào, mà chính là được xuất hiện (tác giả nhấn mạnh). Cá nhân xét về xuất xứ của mình, chỉ là một yếu tố của tấm dệt văn hóa đó. Cũng như vậy, tác phẩm của anh ta bao giờ cũng là tác phẩm tập thể. Chính vì vậy mà tôi quan tâm tới vấn đề trích dẫn” [55, tr. 2].

Ý nghĩa của quan niệm *liên văn bản* vượt ra ngoài phạm vi những cốt nghĩa thuần lý thuyết đối với tiến trình văn hóa hiện tại bởi nó đáp ứng đòi hỏi sâu xa của văn hóa thế giới thế kỷ XX, với sức hút rõ ràng hoặc kín đáo của việc tích hợp về tinh thần. Có được tính đại chúng đặc biệt rộng rãi trong thế giới nghệ thuật, hơn bất kỳ phạm trù nào khác, *liên văn bản* ảnh hưởng đến chính thực tiễn nghệ thuật và sự tự ý thức của nghệ sĩ hiện nay.

I. P. ILIN

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Tính nhục thể

[Nga: Телесность; Anh: Corporality, Corporeality, Bodiness] – khái niệm của *chủ nghĩa hậu cấu trúc* và *chủ nghĩa hậu hiện đại*; chưa được ấn định nhất quán về thuật ngữ; hiện đang được định danh khác nhau ở các nhà lý luận khác nhau. Nó là hệ quả phụ của việc tính dục hóa (sexualisation) ý thức lý luận và mỹ học phương Tây và là một trong những cơ sở quan niệm cho việc *giải nhân cách hóa* chủ thể.

Nếu như triết học cổ điển chia cắt tinh thần và thể xác, kiến tạo trong “vương quốc tư tưởng” một chủ thể siêu việt tự trị độc lập như một hiện tượng thuần túy tinh thần, đối lập triết để với mọi thứ thuộc về thân xác, thì nhiều nhà tư tưởng có uy tín hiện nay, những người đã trực tiếp tác động tới sự hình thành chủ thuyết hậu cấu trúc và hậu hiện đại, lại nỗ lực hướng tới sự “dính kết” về phương diện lý luận giữa tinh thần và thân xác, chứng minh định đề về tính không chia cắt của khởi nguyên lý trí và tình cảm. Nhiệm vụ này

được giải quyết bằng cách “vận dụng” yếu tố tình cảm vào chính hành vi nhận thức, khẳng định không thể có một “tư duy trực quan thuần túy” nào nằm ngoài nhục cảm, vốn là cái đảm bảo mối liên hệ giữa ý thức với thế giới xung quanh.

Kết quả là bản thân khái niệm về “thế giới bên trong” con người được xem xét lại, bởi lẽ với việc đưa ra khái niệm “tính thân xác của ý thức” thì sự phân biệt giữa “bên trong” và “bên ngoài” dường như đã bị “rút bỏ”, ít nhất là trên bình diện lý luận. Đó là đề tài giả tưởng khoa học khá phổ biến của phản ứng triết học-nghiên cứu văn học đã làm nảy sinh ra cả một cụm những tư biện lý luận rất khác nhau. Ở đây chỉ cần nhắc tới “thân xác hiện tượng học” của M. Merleau-Ponty như một dạng đặc biệt của “tồn tại của giới thứ ba” đảm bảo cuộc đối thoại thường xuyên của ý thức con người với thế giới chính là nhờ vào chính thể tình cảm tư tưởng đó của chủ thể. Đối với Merleau-Ponty cội nguồn của bất cứ tư tưởng nào cũng nằm trong thân xác con người, cái thân xác chứa đựng tinh thần, gán linh hồn cho các thế giới đồng thời tạo nên cùng với chúng một “thống nhất tương đồng”.

Cũng nằm cùng hàng với quan niệm trên, còn có “thân xác xã hội” của G. Deleuze, “sự đồng thanh tương ứng” như biểu thị tính thân xác của “gốc mẹ” của J. Kristéva và, cuối cùng, “thân xác như là văn bản” của R. Barthes (“Văn bản liệu có những hình thức của con người? liệu nó có phải là một hình thể đảo lại của thân xác? Đúng vậy, nhưng mà là thân xác có dự năng của chúng ta”) [39, tr. 72] – đó chỉ là một số tuy không nhiều nhưng có thể là những ví dụ có ảnh hưởng nhất của hướng lý thuyết hóa trong nghiên cứu văn học mà phê bình văn học phương Tây hiện nay thường viện dẫn; đây cũng là hướng mà dưới tác động của nó, đang hình thành khoa học về văn học ngày nay dưới dạng thức hậu cấu trúc-hậu hiện đại của nó. M. Foucault chưa phải là người đóng vai trò cuối cùng trong việc rà lại quan niệm này.

Việc đưa ra nguyên tắc “nhục thể” kéo theo nó ba khuynh hướng (đúng hơn, nó chỉ đóng vai trò tăng cường thêm ba khuynh hướng

đã bộc lộ từ lâu). Thứ nhất, “hòa tan” tính tự trị và uy tín của chủ thể vào “các hành vi nhục cảm”, tức là vào những trạng thái ý thức nằm ngoài quyền năng của ý chí và lý tính. Thứ hai, việc nhấn mạnh các mặt chấn động nhục cảm làm gia tăng sự chú đến khía cạnh bệnh hoạn của nó. Và cuối cùng, tính dục như sự thể hiện tập trung và rõ ràng nhất của nhục cảm được hầu như tất cả các nhà lý luận hậu cấu trúc luận và hậu hiện đại đặt lên hàng đầu, lấn át tất cả các hình thức biểu hiện tình cảm còn lại. Về nguyên tắc, điều này có thể giải thích sự quan tâm tới văn học của những “kích động tiêu cực” (de Sade, Lautréamont, A. Artaud, J. Genet v.v.) mà nghiên cứu văn học đương đại đã phô diễn dưới dạng thức hậu hiện đại của nó. Cũng hiển nhiên là bản thân quan niệm thân xác tính dục hóa và tình dục hoá được hình thành trong hệ thống các quan niệm của chủ nghĩa Freud (Freudianism) và chủ nghĩa Freud mới (Neo-Freudianism).

Vai trò của Foucault trong sự phát triển quan niệm về “tính nhục thể” là ở chỗ ông đã gắng chứng minh sự quy định lẫn nhau của thực tiễn xã hội và thực tiễn thân xác, theo ông những thực tiễn này tạo nên những dạng tính nhục thể khác nhau về mặt lịch sử. Điều chủ yếu nhất mà ông muốn luận chứng trong tập đầu *Lịch sử tính dục* (1976) [84] – đó là tính thứ sinh và tính lịch sử của những quan niệm về tính dục. Đối với ông tính dục không phải là một nhân tố tự nhiên, “một thực tại thiên nhiên”, mà là “sản phẩm”, là hệ quả sự tác động lên ý thức xã hội của hệ thống những thực tiễn điển ngôn và thực tiễn xã hội đang dần dần hình thành, những thực tiễn này đến lượt mình cũng lại là kết quả sự phát triển của hệ thống kiểm tra, giám sát đối với cá nhân. Theo Foucault, sự giải phóng con người khỏi những hình thức quyền lực độc tài, bản thân sự kiện hình thành tính chủ thể của con người là một hình thức độc đáo của sự “nô lệ tinh thần”, bởi tính dục “tự nhiên” của con người được hình thành dưới tác động của hiện tượng “quyền lực có kỷ luật”.

Nhà khoa học này khẳng định rằng người ta có tính dục như một dữ kiện của ý thức chỉ từ cuối thế kỷ XVIII, còn sex (tình dục) – bắt đầu từ thế kỷ XIX, trước đó ở họ chỉ có khái niệm về thân xác.

Đồng thời, sự hình thành tính dục như một tập hợp những ý niệm về xã hội được nội tại hóa (intérioriser) ở bên trong ý thức con người được Foucault đem gắn với thực tiễn xung tội-thú tội của Tây Âu mà ông hiểu rất rộng. Đối với ông, cả phân tâm học cũng phát triển từ “sự quy chế hóa” các thể thức xung tội vốn tiêu biểu cho văn minh phương Tây.

Đặc biệt, Foucault cho rằng ở thời Trung Đại các linh mục khi nghe xưng tội chỉ chú ý tới những lỗi lầm về tính dục của những kẻ xưng tội, bởi vì trong ý thức xã hội những hành vi này được gắn với thân xác con người. Bắt đầu từ thời Cải Cách và Phản Cải Cách thì “diễn ngôn tính dục” mới có được hình thức mới: các linh mục bắt các con chiên của mình xưng tội không chỉ về những hành vi đã làm, mà còn về cả trong ý nghĩ nữa. Kết quả là tính dục được xác định bằng những thuật ngữ không chỉ của thể xác, mà còn cả của ý nghĩ. Diễn ngôn vừa nảy sinh về “những ý nghĩ tội lỗi” đã giúp hình thành không chỉ bản thân ý niệm về tính dục, mà còn thúc đẩy sự phát triển của nội quan, tức là năng lực của chủ thể quan sát nội dung và hành vi ý thức của bản thân mình. Sự hình thành bộ máy tự ý thức và tự giám sát của cá nhân đã giúp nó nâng cao cấp bậc tính chủ thể của mình, nâng cao sự tự hiện thời hóa “cái Tôi-quan niệm” của cá nhân.

Như vậy, tính dục là một sự kiện của sự hình thành mang tính lịch sử của con người, mà đây là con người hiện đại, như một bộ phận không tách rời khỏi tư duy của nó, như sự thể hiện cuối cùng của chính cái “tính thân xác của ý thức” của mình. Sự nảy sinh khá muộn xét về mặt lịch sử những ý niệm về tính dục, theo Foucault, đã quy định sự xuất hiện chưa hề lâu của “con người hiện đại” (khoảng cuối thế kỷ XVII) với “sự thay đổi những tâm thế cơ bản của tri thức”, cái đã sản sinh ra nó và cũng có khả năng dễ dàng biến mất nhanh chóng: “Nếu như những tâm thế đó biến mất như nó đã từng sinh ra, nếu như có một sự kiện nào đó (mà khả năng của nó chúng ta mới chỉ tưởng tượng ra vì hiện còn chưa biết được hình hài, diện mạo của nó) phá tan chúng, giống như nền tảng tư

duy cổ điển đã từng bị phá vỡ vào cuối thế kỷ XVIII, khi đó – có thể tin rằng con người sẽ bị nhòa đi như khuôn mặt được vẽ trên cát bờ biển” [84a, tr. 398].

I.P. ILIN

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Ngoại biên

[Nga: Маргинальность; Pháp: Marginalisme; Anh: Marginalism] - theo nghĩa đen: “phía ngoài”, “ngoài phạm vi” của một hiện tượng nào đó (chính trị, đạo đức, tinh thần, tư tưởng, tôn giáo v.v.) trong hoạt động xã hội của con người xét theo quan hệ với khuynh hướng chủ đạo của thời đại hoặc của truyền thống triết học, đạo đức. Một trong những ngoại biên “triệt để” đầu tiên trong đời sống văn hóa châu Âu là phái khuyển nho (cynisme) bắt đầu từ Antisthène (khoảng 450 - 360 tr. CN) có ý thức đối lập với truyền thống triết học và đạo đức đương thời cùng những khuôn mẫu suy nghĩ và ứng xử của nó.

Trong ý nghĩa nhất định, *chủ nghĩa hậu cấu trúc* và *chủ nghĩa hậu hiện đại* có thể được định tính như sự thể hiện hiện tượng ngoại biên, một nhân tố đặc thù của mô thức hiện đại chủ nghĩa trong tư duy, đúng hơn, trong cảm quan thế giới của giới trí thức sáng tác thế kỷ XX. Lập trường tiêu biểu của họ – sự phản kháng về đạo đức, không chấp nhận thế giới xung quanh, lập trường “phản bác tất cả”, “lưu vong về tinh thần” – cũng đã trở thành nét nổi bật của chính nghệ sĩ hiện đại chủ nghĩa mà đến lượt mình, nó lại được diễn giải đặc biệt trong chủ nghĩa hậu hiện đại. Bắt đầu từ chủ nghĩa hậu cấu trúc, tính ngoại biên đã trở thành phản xạ lý luận có ý thức, chiếm vị thế “tư tưởng trung tâm”, thể hiện tinh thần thời đại. Bên cạnh đó cần phải hiểu rằng ngoại biên, với tư cách định hướng có ý thức về “tính ngoại vi” đối với xã hội nói chung và những giá trị xã hội đạo đức của nó, tức là đối với chuẩn mực đạo đức xã hội, bao giờ cũng làm nảy sinh mối quan tâm đặc biệt tới “đạo đức ngoài khuôn khổ”.

Hiện tượng de Sade một lần nữa được nghiên ngẫm lại trong tư tưởng hậu hiện đại, được “biện hộ độc đáo về lý luận”. Vấn đề không phải đơn thuần là thói phi đạo đức; thực chất của nó được Thomas Mann xác định qua lời nhân vật Settembrini trong *Núi thần*, như là *placet experiri* – khát vọng thử nghiệm, sự thử thách óc hiểu kỳ và sự nhận thức, bằng bất cứ giá nào và trong bất kỳ lĩnh vực nào, kể cả những lĩnh vực trước đây bị coi là cấm đoán.

Tính ngoài lề tự do phóng đảng của nghệ sĩ luôn thu hút chú ý của các nhà lý luận nghệ thuật, nhưng nó có tính thời sự đặc biệt đối với những nhà triết học, mỹ học và nghiên cứu văn học theo khuynh hướng hậu cấu trúc và hậu hiện đại. Ở đây so với thế giới đời thường với những khuôn mẫu xã hội, những chuẩn mực đạo đức, mỹ học của nó, tính “lạ kiêu”, “khác đời”, “dị biệt” của các nghệ sĩ trở nên giàu chất hiện sinh và trên thực tế trở thành một mệnh lệnh thức gần như bắt buộc “người nghệ sĩ đích thực” trong hiện trạng của mình không tránh khỏi vai trò kẻ ngoài lề nổi loạn, bởi luôn “bài bác” những khuôn sáo tư duy, những quan điểm đã được thừa nhận của thời đại mình.

Định đề này có sự luận chứng khác nhau trong những hệ thống quan niệm giải thích khác nhau, trong đó lập luận có ảnh hưởng nhất thì bị chi phối bởi tính phiếm ngữ luận trong các ý niệm thế giới quan hậu cấu trúc. Bản thân các nhà cấu trúc còn phát triển giả thuyết của hai nhà ngôn ngữ học người Mỹ E. Sapir và B. Whorf về ảnh hưởng của ngôn ngữ đến sự hình thành các mô hình ý thức, và trong các công trình của họ ngôn ngữ thơ (cũng như ngôn ngữ nghệ thuật nói chung) trở thành nhà lập pháp chính cho sáng tạo ngôn ngữ trên tất cả các cấp độ, từ tổ chức ngữ âm các chất liệu ngôn ngữ đến khả năng kiến tạo và mô hình hóa những thế giới nhận thức, cái mà về sau do bàn tay nhẹ nhàng của Foucault, sẽ được gọi là “épistémé”. Các nhà hậu cấu trúc đã hoàn tất giả thuyết này về phương diện logic, đặt dấu bằng giữa ngôn ngữ và ý thức, tức là đồng nhất phương tiện truyền thông báo (hình thức thông báo) với nội dung thông báo. Kết quả, trong chủ nghĩa hậu hiện

đại sự đồng nhất ý thức con người với văn bản viết xem ra là một phương thức duy nhất có thể ấn định nó ít nhiều chính xác hơn cả – đã trở thành điều thông dụng. Rốt cuộc, hầu như mọi thứ đều được coi như văn bản: văn học, văn hóa, xã hội, lịch sử và chính bản thân con người; từ đây xuất hiện lý thuyết về tính *liên văn bản*.

Đặc trưng của cách hiểu hậu hiện đại về ý thức ngôn ngữ là ở chỗ ý thức bị gán cho tính chất của sức mạnh phi cá tính hóa căn cứ vào chỗ nó được trao cho cá nhân trong những dạng thức ngôn ngữ đã có sẵn, quy định trước chất lượng của nó. Với cách hiểu như vậy, ý thức nằm ngoài nỗ lực ý chí của cá nhân, ý thức là nô lệ của hệ tư tưởng thống trị, bởi vì nó buộc phải tư duy bằng những khái niệm đã bị “tự biên tập, điều chỉnh cho phù hợp với hệ tư tưởng”; lĩnh vực duy nhất chống đối lại ý thức “chuyên quyền” đó chính là lĩnh vực vô thức. Quan điểm này được luận chứng cặn kẽ hơn cả trong các công trình của nhóm những nhà nghiên cứu văn học tập hợp xung quanh tạp chí *Tel quel* ở Paris, đứng đầu là J. Kristéva – nhà lý luận chính của nhóm.

Cũng về mặt này, người còn đi xa hơn nữa là Foucault, ông đồng nhất vấn đề “ý thức thẩm mỹ phá hoại” của nghệ sĩ ngoại biên, vốn dựa vào “công việc của vô thức”, với vấn đề về tính nông cuồng của con người. Học giả người Pháp này đã bằng vào chính thái độ đối với tính nông cuồng để kiểm nghiệm ý nghĩa của tồn tại nhân loại, trình độ văn minh, khả năng tự nhận thức, tức là khả năng nhận thức và hiểu biết vị trí của mình trong văn hóa, khả năng làm chủ những cấu trúc ngôn ngữ đang thống trị, và, tương ứng với nó, là khả năng chiếm giữ quyền lực. Nói cách khác, thái độ cư xử của con người đối với “kẻ điên điên khùng khùng” kiểu đó thể hiện ngoài mặt hay trong lòng, đối với Foucault, là thước đo tính nhân bản và trình độ trưởng thành của nó. Trên bình diện này toàn bộ lịch sử nhân loại đối với ông là lịch sử của sự điên khùng, bởi Foucault cố gắng vạch ra ở lịch sử những cái mà lý trí con người loại bỏ: sự điên khùng, tính ngẫu nhiên, hiện tượng thiếu nhất quán về lịch sử – tất cả điều này chứng tỏ sự tồn tại của “cái khác đời”, cái “ngoại lệ” trong bản thân con người. Cũng như tất cả các

nhà hậu cấu trúc chủ nghĩa, ông nhìn thấy ở văn học nghệ thuật sự bộ lộ rõ ràng và nhất quán hơn cả “cái khác lạ” đó – điều mà những văn bản khác loại (triết học, luật v.v.) không thể có được. Tất nhiên trong cách tiếp cận này thì được đề lên hàng đầu là thứ văn học “phá hoại” những hình thức diễn ngôn hợp pháp hóa bằng sự khác biệt đã được “gắn mác” của mình, tức là cái truyền thống văn học được đại diện bằng những tên tuổi của de Sade, Nerval, Nietzsche. “Trên thực tế – nhà phê bình người Mỹ V. Leitch viết – sự chú ý của Foucault luôn bị lôi cuốn bởi những kẻ yếu đuối, bị áp bức, bị sa cơ lỡ vận về mặt xã hội: kẻ điên khùng, bệnh tật, tội phạm, đòi bại – những kẻ bị xua đuổi khỏi đời sống xã hội” [127, tr. 154].

Trên bình diện này vấn đề điên khùng không chỉ được một mình Foucault quan tâm; nó còn được quan tâm rộng rãi trong xu hướng “triết học hóa về con người” của phương Tây hiện nay, được phổ biến rộng rãi trong chủ nghĩa hậu cấu trúc và chủ nghĩa hậu hiện đại. Trên thực tế, điều khá quan trọng đối với tất cả các nhà lý luận thuộc khuynh hướng này là khái niệm “người khác” trong con người hay thái độ của bản thân nó đối với “cái khác lạ” trong chính nó – cái kẻ khác mà con người không thấy được nó có trong bản thân mình, cái kẻ khác mà sự hiện diện của nó trong vô thức người ta làm cho người ta không đồng nhất với chính bản thân mình. Đồng thời tính chất “bí ẩn”, “vô thức” của “con người khác đó” đặt người ta mấp mé giới hạn, hoặc thường là vượt khỏi giới hạn những “chuẩn mực” tâm lý, xã hội, đạo đức – những cái cung cấp sở cứ khiến anh ta bị nhìn nhận như kẻ “điên khùng”, “rồ dại”.

Trong mọi trường hợp khi có sự “ngghi ngờ trên phương diện lý luận” đối với “chuẩn mực” được củng cố chính thức trong xã hội hoặc bằng luật pháp nhà nước, hoặc bằng những “quy tắc đạo đức” được xác lập một cách không chính thức, thì trạng thái “khùng điên” “lệch khỏi chuẩn mực” thường được coi như sự đảm bảo cho tự do của con người trước cái quyết định luận ngặt nghèo của các cấu trúc thống trị quan hệ quyền lực. Ví dụ, J. Lacan khẳng định rằng không thể hiểu được tồn tại con người nếu không đặt tương

quan nó với sự khùng điên, cũng như không thể là người mà lại không có yếu tố điên rồ bên trong bản thân. Đề tài về “tính tất yếu của điên khùng” được G. Deleuze và F. Guattari tiếp tục phát triển với những lời ca tụng thái quá dành cho “bệnh tâm thần phân lập” và “người mắc bệnh tâm thần phân lập” mà vị thế “đặc quyền đặc lợi” dường như giúp anh ta tiếp cận được với “chân lý mảnh vụn” (xem *diễn ngôn tâm thần phân lập*).

Nếu như Deleuze và Guattari đối lập “văn minh bệnh tật” của xã hội tư bản với sáng tác của người nghệ sĩ “đích thực” trong khi khước từ xã hội đã mang trong mình những nét của con người đòi bại về mặt xã hội, thì cũng đúng như Foucault đối lập mọi cấu trúc quyền lực với hoạt động của những người “ngoại biên” bị xã hội ruồng bỏ: những kẻ điên khùng, bệnh tật, tội phạm và, trước hết, những nghệ sĩ và nhà tư tưởng kiểu de Sade, Höelderlin, Nietzsche, Artaud, G. Bataille và R. Roussel. Liên quan tới vấn đề này là mơ ước mà ông nói tới trong bài phỏng vấn năm 1977 về “trí tuệ lý tưởng”, thứ trí tuệ nằm bên ngoài cái “épistème” đương thời, thực thi việc giải cấu trúc của nó, chỉ ra những “điểm yếu”, những “mặt trái” của những luận cứ được xã hội thừa nhận hòng củng cố quyền lực của những uy tín thống trị: “Tôi mơ ước một thứ trí tuệ có thể lật đổ những chứng cứ và những cái phổ quát, nhận rõ và chỉ ra trong súc ý và những ràng buộc của thời đại những điểm yếu, lỗ thủng, sự gượng gạo trong những luận cứ của nó” [84, tr. 14].

I. P. ILIN

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

Thân rễ

[Nga: Ризома; Pháp: Rhizome] – một dạng riêng của rễ cây mà ở dưới mặt đất không thể phân biệt đâu là rễ chính (có đề xuất dịch Rhizome là rễ chùm – N.D. Đây là thuật ngữ của *chủ nghĩa hậu cấu trúc* và *chủ nghĩa hậu hiện đại* do G. Deleuze và F. Guattari đề xuất trong cuốn *Rhizome* (1974) [61] để đối lập với khái niệm *cấu trúc* như

một nguyên tắc tổ chức các hiện tượng tự nhiên, xã hội, logic khoa học và văn hóa một cách hệ thống chính xác có trật tự thứ bậc. Sử dụng ẩn dụ *rhizome*, Deleuze và Guattari thử đưa ra sự hình dung về mối quan hệ gắn bó giữa những sự khác nhau giống như một hệ thống rễ cây rối rắm, trong đó không thể phân biệt được đâu là từng chồi nhánh riêng rẽ, đâu là mầm và những chiếc rễ nhỏ thường chết đi lại mọc lại trong sự trao đổi chất thường xuyên với môi trường xung quanh – là điều phù hợp “về mặt hệ hình” với hoàn cảnh thực tại hiện tại. Thân rễ xâm nhập vào những mắt xích tiến hóa khác lạ và thiết lập những “mối quan hệ nằm ngang” giữa những đường “phân kỳ” của sự phát triển. Nó sinh ra những sự khác nhau phi hệ thống và bất ngờ, không có khả năng phân biệt rõ ràng với nhau theo những dấu hiệu nào đó có hay không có. Bởi vậy, quan niệm “khác biệt” bị mất đi ý nghĩa bản thể mà nó có được trong học thuyết chủ nghĩa cấu trúc, và chính nó tượng trưng cho nguyên tắc lưỡng phân. Trên cơ sở đó Deleuze và Guattari định đề hóa sự tương đồng “đa nguyên - nhất nguyên”, tuyên bố đó là một “định thức ma thuật”, nơi sự khác biệt bị hấp thụ vào cái chung không phân biệt và đánh mất tính chất đã bị gán mác của mình.

Điều đáng lưu ý là *rhizome* được xem như biểu trưng của thực tiễn sáng tác nghệ thuật hậu hiện đại. Đặc biệt nhà lý luận hậu hiện đại người Italia Umberto Eco, từng sáng tác cuốn *Tên của hoa hồng* (1980) nổi tiếng nhất trong thể loại tiểu thuyết hậu hiện đại và cuốn *Những nhận xét về tiểu thuyết “Tên của hoa hồng”* (1983) ít nổi tiếng hơn, đã xác định *rhizome* như nguyên mẫu của cái mê cung tượng trưng vốn tiêu biểu cho não trạng (mentalité) hậu hiện đại, và nhận xét rằng ông đã được dẫn đạo bởi hình tượng này khi viết tác phẩm của mình.

I. P. ILIN

(Đào Tuấn Ảnh dịch)

THƯ MỤC PHẦN HAI

1. Барт Р. Избранные работы: Семотика. Поэтика. Пер. с фр/ Сост. общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г.К. - М., 1989. - 616 с.
2. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975. - С.6-71.
3. Вей ман Р. История литературы и мифология. - М., 1975. - 343с.
4. Галинская И. Л. Постструктурализм в оценке современной философско-эстетической мысли // Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направление, тенденции, проблемы. - М., 1984. - С. 205-217.
5. Герменевтика: История и современность. - М., 1985. - 303с.
6. Гульельми А. Группа 63 // Называть вещи своими именами. - М., 1986. - С.185-194.
7. Гуссерль Э. Амстердамские доклады: Феноменологическая психология // Логос. - М., 1992. - 3. - С.62-80.
8. Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направление, тенденции, проблемы. - М., 1984. - 359с.
9. Ильин И. П. Восточный интуитивизм и западный иррационализм: "Поэтическое мышление" как доминантная модель "постмодернистского сознания" // Восток-Запад: Лит. Взаимосвязи в зарубеж. исследованиях. - М., 1989. - С.170-190.
10. Ильин И. П. Массовая коммуникация и постмодернизм // Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации. М., 1990. - С.80-96.
11. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. - М., 1988. - 28с.

12. Ильин И. П. “Постмодернизм”: Пробл. соотношения творческих методов в соврем. романе Запада // Современный роман: Опыт исследования. - М., 1990. - С.255-279.
13. Ильин И. П. Постструктурализм и диалог культур. - М., 1989. – 60с.
14. Ильин И. П. Проблема личности в литературе постмодернизма: Теоретические аспекты // Концепция человека в современной литературе, 1980-е годы. - М., 1990. - С.47-70.
15. Ильин И. П. Проблема речевой коммуникации в современном романе // Проблемы эффективности речевой коммуникации. - М., 1989. - С.187-200.
16. Ильин И. П. Стилистика интертекстуальности: Теорет. аспекты // Проблемы современной стилистики. - М., 1989. - С.186-207.
17. Козлов А.С. Мифологическое направление в литературоведении США. - М., 1984. – 174с.
18. Козлов А. С. Семантико-символическая критика в США // Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направление, тенденции, проблемы. - М., 1984. - С.217-242.
19. Козлов А. С. Структурализм и мифологическое литературоведение США: Проблемы взаимосвязи и интерференции // Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки. - М., 1981. - С.120-139.
20. Литература и мифология / Науч. ред. Григорьев А. Л. - Л., 1975. – 143с.
21. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. - М., 1976. – 407с.
22. Мон Ф. Тексты и коллажи. - М., 1993. – 63с.
23. Панорама современного буржуазного литературоведения и литературной критики. М., 1974. – 197с.
24. Современные зарубежные литературоведческие концепции ; (Герменевтика, рецептивная эстетика). - М., 1983. – 184с.
25. Стафецкая М. П. Герменевтика и рецептивная эстетика в ФРГ // Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы. - М., 1984. -С. 243-265.
26. Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки. - М.,1981. – 175с.
27. Теории, школы, концепции; Худож. текст и контекст реальности. - М., 1977. – 179с.

28. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв: Трактаты, статьи, эссе. - М., 1987. - С. 232-264.
29. Фрай Н. Критическим путем. Великий код: Библия и литература // Вопр. литература. - М. 1991. - 9/10. - С. 159-187.
30. Хай деггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв: Трактаты, статьи, эссе. - М., 1987.- С. 264-313.
31. Цурганова Е. А. Два лика герменевтики // Рос. литературовед. журн. - М., 1993. - No 1. - С.1-10.
32. Цурганова Е. А.. Традиционно-исторические проблемы литературной герменевтики // Современные литературоведческие концепции (Герменевтика, рецептивная эстетика). - М., 1983. - С.12-27.
33. Цурганова Е. А. Феноменологические школы критики в США // Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы. - М., 1984. - С.265-285.
34. Эко У. Заметки на полях “Имени розы” // Иностр. лит. - М., 1988 – No 10. - С. 88-104.
35. *Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on postmodernism, 21-23 Sept. 1984, Univ. of Utrecht / Ed. by Fokkema D.W, Bertens H. - Amsterdam; Philadelphia, 1986. - X, 300p.*
36. Bartheleme D. *Unspeakable practices, unnatural acts.* - N. Y., 1968. - 170p.
37. Barthes R. *Le degré zéro de l'écriture.* – P, 1953. – 127p. [cũng xem: R. Barthes - *Độ không của lối viết* / Nguyễn Ngọc dịch và giới thiệu / Nxb. Hội nhà văn, Hà Nội, 1997, 139 tr.]
38. Barthes R. *Le plaisir du texte.* – P, 1973. – 105p.
39. Barthes R. *Roland Barthes par Roland Barthes.* – P, 1975. – 192p.
40. Barthes R. *S / Z.* – P, 1970. – 280p.
41. Barthes R. *Texte // Encyclopedia universalis.* – P, 1973. – Vol. 15. - P78.
42. Baudrillard J. *L' autre par lui-même.* - P, 1987. -90 p.
43. Beaugrande R.-A. de, Dressler W. *Introduction to text linguistics.* – L; N. Y., 1981. – XVI, 270p.
44. Baudrillard J. *De la séduction.* – P, 1979. – 270 p.
45. Baudrillard J. *Oublier Foucault.* – P, 1977. – 87 p.
46. Bertens N. *The postmodern Weltanschauung and its relation with modernism // Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on postmodernism, 21-23 Sept. 1984, Univ. of Utrecht / Ed. by Fokkema D. W., Bertens N. Amsterdam; Philadelphia, 1986. – P. 9-52.*

47. Binswanger L. *Ausgewählte. Vorträge und Aufsätze*. Bern, 1947. – Bd I. – 568 S.
48. Bleich D. *Subjective criticism*. – Baltimore; London, 1978. – 309 p.
49. Bodkin M. *Archetypal patterns in poetry*. – N. Y., 1958. – XII, 340 p.
50. Brooke-Rose Ch. *The dissolution of character in the novel // Reconstruction individualism: Autonomy, individuality a. the self in western thought*. – Stanford, 1986. – P. 184-196.
51. Brooke-Rose Ch. *A rhetoric of the unreal: Studies in narrative a. structure especially of the fantastic*. – Cambridge etc., 1981. – VII, 446 p.
52. Brown D. *The modernist self in twentieth-century literature: A study in self-fragmentation*. - Basingstoke; London, 1989. - X, 206 p.
53. Buck G. *The structure of hermeneutic experience and the problem of tradition // New lit. history*. - Charlottesville. 1978, - Vol. 10, No 1. - P. 31-49.
54. Butler Ch. *After the Wake: An essay on the contemporary avant-garde*. - Oxford, 1980. - XI, 177 p.
55. Butor. - P., 1969. - 94 p. - (*Arc*; No 39),
56. Chambers E. *The medieval stage*. - Oxford, 1925. - Vol.12.
57. Cornford F. *The origin of Attic comedy*. - L., 1914. - XXX, 289p.
58. Dällenbach L. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abîme*. - P., 1977. -247 p.
59. Davis D. *Artculture: Essays on the post-modern*. - N. Y., 1977. - XII, 176 p.
60. Deleuze G., Guattari F. *Capitalisme et schizophrénie: L'Anti-Oedipe*. - P., 1972. - Vol. 1. - 470p.
61. Deleuze G., Guattari P. *Rhizome*. - P., 1976. - 74 p.
62. De Man P. *Blindness and insight: Essays in the rhetoric of contemporary criticism*. - N. Y., 1971. - XIII, 189 p.
63. De Man P. *Allegories of reading: Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke a. Proust*. - New Haven, 1979. - XI, 305 p.
64. De Man P. *The resistance to theory*. - Minneapolis, 1986. - XVIII, 137 p.
65. Derrida J. *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*. - P., 1980. - 560 p.
66. Derrida J. *Glas*. - P., 1974. - 291 p.
67. Derrida J. *De l'esprit: Heidegger et la question*. - P., 1987. - 186 p.
68. Derrida J. *Parages*. - P., 1986. - 289 p.
69. Derrida J. *Psyché: Invention de l'autre*. - P., 1987. - 652 p.
70. D'haen T. *Postmodernism in American fiction and art // Approaching postmodernism: Papers pres.. at a Workshop on postmodernism*, 21-23 Sept. 1984, Univ. of Utrecht / Ed. by Fokkema D., Bertens H. - Amsterdam; Philadelphia, 1986. - P.211-231.

71. D'haen T. *Text to reader: A communicative approach to Foules, Barth, Cortàzar a. Boon.* - Amsterdam; Philadelphia, 1983. - 162 p.
72. Dilthey W. *Gesammelte Schriften.* - Stuttgart, 1957. - Bd 5.
73. Dilthey W. *Gesammelte Schriften.* - Stuttgart, 1958. - Bd 7.
74. Dilthey W. *The rise of hermeneutics // New lit. history.* Charlottesville, 1972. - Vol. 2, No 2. - P. 229-243.
75. Easthope A. *British post-structuralism since 1968.* - L.; N. Y., 1988. - XIV, 255 p.
76. Fish S. *Literature in the reader: Affective stylistics // New lit. history.* - Charlottesville, 1970. - Vol. 2, No 1. - 123-162.
77. Fish S. *Self-consuming artefacts: The experience of seventeenth century literature.* - Berkeley, 1972. - XIV, 432p.
78. Fish S. *Surprised by sin: The reader in "Paradise lost".* - L. ect., 1967. - XI, 344 p.
79. Flores R. *The rhetoric of doubtful authority: Deconstructive narratives, St. Augustine to Faulkner.* - Ithaca; London, 1984. - 175 p.
80. Fokkema D. W. *Literary history, modernism and postmodernism.* - Amsterdam, 1984. - VIII, 63 p.
81. Fokkema D. W. *The semantic and syntactic organization of postmodernism texts // Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on postmodernism, 21-23 Sept. 1984, Univ. of Utrecht / Ed. by Fokkema D. W., Bertens H.* - Amsterdam; Philadelphia, 1986. - P. 81-98.
82. Foucault M. *Histoire de la folie à l'âge classique.* - P., 1972. -613 p.
83. Foucault M. *L'archéologie du savoir.* - P., 1969. - 275 p.
84. Foucault M. *Histoire de la sexualité.* - P., 1976-1984. - Vol. 1-3.
- 84a. Foucault M. *Les mots et les choses.* - P., 1966.
85. Frye N. *Anatomy of criticism.* - Princeton, 1957. - X, 383 p.
86. Frye N. *Fables of identity.* - N. Y., 1963. - 264 p.
87. Frye N. *Fearful symmetry.* - N. Y., 1988. - 462 p.
88. Gadamer H. G. *Wahrheit und Methode.* - Tübingen, 1960. - 486 S.
89. Genette G. *Palimpsestes: La littérature au second degré.* P., 1982. - 467 p.
90. Graves R. *The white godness.* - N. Y., 1958. - XIX, 541 p.
91. Greimas A.-J. *Du sens.* - P., 1970. - 320 p.
92. Greimas A.-J. *Maupassant: le sémiotique du texte, exercices pratique.* - P., 1976. - 277 p.
93. Greimas A.-J. *Sémantique structurale.* - P., 1966. -262 p.

94. Grivel Ch. *Thèses préparatoires sur les intertextes // Dialogizität, Theorie und. Geschichte der Literatur und der schönen Künste* / Hrsg. von Rachmann K. - München, 1982. - S. 137-249.
95. Halliburton D. *Poetic thinking: An approach to Heidegger*. - Chicago; London, 1981. - XII, 235 p.
96. Hassan I. *The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodernist lit.* - Urbana, 1971. - 297 p.
97. Hassan I. *Ideas of cultural change // Innovation/ Renovation: New perspectives on the humanities* / Ed.. by Hassan I., Hassan S. - Madison, 1983. - P. 15-29.
98. Hassan I. *Making sense: The Trials of postmod. discourse // New lit. history*. - Baltimore, 1987. - Vol. 18, No 2. - P. 437-459.
99. Hassan I. *Paracriticism: Seven speculations of the times*. - Urbana, 1975. - XVIII, 184 p.
100. Hassan I. *The right prometeian fire: Imagination, science a. culture change*. - Urbana, 1980. - XIX, 219 p.
101. Hayman D. *Re-forming the narrative: Toward a mechanics of modernist fiction*. - Ithaca; London, 1987. - XXI, 219 p.
102. Heidegger M. *Being and time*. - N. Y., 1962. - 589 p.
103. Hirsch E. D. *The aims of interpretation*. - Chicago; London, 1976. - VI, 177 p.
104. Hirsch E. D. *Three dimensions of hermeneutics // New lit. history*. - Baltimore, 1972. - Vol. 3, No 2. - P. 245-261.
105. Hirsch E. D. *Validity in interpretation*. - New Haven, 1976. - XIV, 287 p.
106. Holland N. *The dynamics of literary response* - N. Y., 1968. - XIII, 378 p.
107. Holland. N. *Five readers reading*. - New Haven (Conn.), 1975. - XVI, 418 p.
108. Holland N. *The I*. - L., 1985. - 390 p.
109. Holland M. *Poems in persons*. - N. Y., 1973. - XI, 183 p.
110. Husserl E. *Vorlesungen zur Phänomenologie des innern Zeitbewußtsein*. - Halle, 1928. - V, 496 p.
111. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglist. Fallstudien* / Hrsg. von Broich U., Pfister M. - Tübingen, 1985. - XII, 373 S.
112. *Intertextuality in Faulkner* / Ed. by Gresset M., Polk M. - Jackson, 1985. - 217 p.
113. Jameson P. *The ideology of text // Salmagundi*. - N. Y., 1976. - No 31/32. - P. 204-246.
114. Jameson F. *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. - Ithaca, 1981. - 246 p.

115. Jameson F. *Postmodernism and consumer society // The antiaesthetic: Essays on postmodern culture* / Ed. by Forster H. - Port Townsend, 1984. - P. 111-126.
116. Jameson F. *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism // New left rev.* - L., 1984. - No 146. P. 62-87.
117. Jencks Ch. *The language of postmodern architecture.* - L., 1978. - 136 p.
118. Jencks Ch. *What is postmodernism?* - L., 1986. - 123 p.
119. Jenny L. *La stratégie de la forme // Poétique.* - P., 1976. - No 27. - P. 257-281.
- 119a. Jung C. *Collected papers on analytical psychology.* - H., 1922.
120. Kristéva J. *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // Critique.* - P., 1967. - No 23. - P. 438-465.
121. Kristéva J. *Le langage, cet inconnu: Une initiation à la linguistique.* - P., 1981. - 327 p.
122. Kristéva J. *Narration et transformation // Semiotica.* - The Hague, 1969. - No 4. - P. 422-448.
123. Kristéva J. *La révolution du langage poétique: L'avantgarde à la fin du XIX-e siècle.* - P., 1974. - 645 p.
124. Kristéva J. *Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse.* - P., 1969.- 319 p.
125. Kristéva J. *Le texte du roman.* - P., 1970. - 209 p.
126. Lacan J. *Ecrits.* - P., 1966. - 924 p.
127. Leitch V. B. *Deconstructive criticism: An advanced introd.* - L. etc., 1983. - 290 p.
128. Le Vot A. *Disjunctive and conjunctive modes in contemporary American fiction // Forum.* - N. Y., 1976. Vol. 14, No 1. - P. 44-45.
129. Lodge D. *Working with structuralism: Essays a. reviews on 19th and 20th cent. lit.* - L., 1981. - XII, 207 p.
- 129a. Lyotard J.-F. *Answering question: What is postmodernism. // Innovation/Renovation: New perspectives on the humanities* / Ed. by Hassan J., Hassan S. - Madison, 1983. - P. 334-335.
130. Lyotard J.-F. *La condition postmoderne: Rapport sur la savoir.* - P., 1979. - 109 p.
131. Lyotard J.-F. *Le différend.* - P., 1984. - 272 p.
132. Lyotard F.-P. *Tombeau de l'intellectuel et autre papiers.* - P., 1984. - 96 p.
133. MacCabe C. *Theoretical essays.* - Manchester, 1985. VIII, 152p.
134. Malmgrem C.D. *Fictional space in the modernist and postmodernist American novel.* - Lewisburg, 1985. - 240 p.
135. *Martin Heidegger and the question of literature: Toward. apostmod. lit. hermeneutics/* Ed. by Spanos W.V - Bloomington; London, 1979. - XXII, 327 p.

136. Mazzaro J. *Postmodern American poetry*. - Urbana, 1980. - XI, 203 p.
137. Megill A. *Prophets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. - Berkeley etc., 1985. - XXIII, 399 p.
138. Miller J. H. *The disappearance of god: Five nineteenth-century writers*. - Cambridge (Mass.), 1963. - IX, 367 p.
139. Miller J. H. *The form of Victorian fiction: Thackeray, Dickens, Trollope, George Eliot, Meredith a. Hardy*. - Notre Dame, 1968. - XII, 151 p.
140. Morrisette H. *Post-modern generative fiction: Novel a. film // Crit. inquiry*. - Chicago, 1975. - Vol. 2, No 2. - P. 218-314.
141. Oliva A. B. *The international trans-avantgarde // Plashart*. - N. Y., 1982. - No 104. - P. 36-43.
142. Palmer R. E. *Hermeneutics: Interpretation theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer*. - Evanston, 1969. - XVIII, 283 p.
143. Perrone-Moisés L. *L'intertextualité critique // Poétique*. - P., 1976. - No 27. - P. 372-384.
144. Poirier R. *The politics of self-parody // Partisan rev.* - N. Y., 1968. - Vol. 35, No 3. - P. 327-342.
145. *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels / Hrsg. von Huyssen A., Scherpe K. R.* - Reinbek bei Hamburg, 1968. - 347 p.
146. Prigogine J., Stengers J. *La nouvelle Alliance: Métamorphose de la science*. - P., 1980. - 302 p.
147. Raglan E. *The hero: A study in tradition, myth a. drama*. - N. Y., 1956. - 296 p.
148. Ray W. *Literary meaning: From phenomenology to deconstruction*. - N. Y., 1984. - 228 p.
149. Raymond M. *De Baudelaire au surréalisme, essai sur le mouvement poétique contemporain*. - P., 1933. - 412 p.
150. *Reader-response criticism: From formalism to poststructuralism*. - Baltimore, 1980. - XX, 275 p.
151. *Rezeptionsästhetik: Theorie u. Praxis / Hrsg. Warning R.* - München, 1975. - 504 p.
152. Ricoeur P. *Hermeneutik und Structuralismus*. - München, 1973. - 230 p.
153. Riffaterre M. *Semiotics of poetry*. - Bloomington; London, 1978. - X, 213 p.
154. Riffaterre M. *La syllepse intertextuelle // Poétique*. - P., 1979. - No 40. - P. 446-501.
155. Rivais Y. *Les desmoiselles d'A.* - P., 1979. - 462 p.
156. Rorty R. *Consequence of pragmatism: Essays 1972-1982*. - Brighton, 1982. - XLVII, 237 p.
157. Ryan M.-L. *Pragmatics of personal and impersonal fiction // Poetics* - Amsterdam, 1981. - Vol. 10, No 6. - P. 517-539.
158. Said E. W. *Beginnings: Intention a. method*. - N. Y. 1985. - XXI, 414 p.

159. Saldivar R. *Figural language in the novel: The flores of speech from Cervantes to Joyce*. - Princeton, 1984. - XIV, 267 p.
160. Sarup M. *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. - N. Y. etc., 1988. - VIII, 171 p.
161. Savile A. *Historicity and the hermeneutic circle // New lit. history*. - Charlottesville, 1978. - Vol. 10, No 1 - P. 49-71.
162. Schleiermacher F.D.E. *Hermeneutik*. - Heidelberg, 1959. - 175 p.
163. Schleiermacher F.D.E. *Hermeneutik und Kritik*. - Frankfurt a. M., 1977. - 466 p.
- 163a. Schwarz M. *Where is literature. // College English*. - Chicago. - Vol. 36. - No 3.
164. Slockower H. *Mythopoesis*. - Detroit, 1970. - 362 p.
165. Still C. *The timeless theme*. - L., 1936. - VIII, 244 p.
166. Suleiman S. *Naming and difference: Reflexions on "modernism versus postmodernism" in literature // Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on postmodernism, 21-23 Sept. 1984. Univ. of Utrecht / Ed. by Fokkema D., Bertens N.* - Amsterdam; Philadelphia, 1986. - P. 255-270.
167. Szondi P. *Introduction to literary hermeneutics // New lit. history*. - Charlottesville, 1978. - Vol. 10, No 1. - P. 17-31.
168. Troy W. *Selected essays*. - New Brunswick, 1967. - 300 p.
169. Tylor E. *Primitive culture*. - L., 1871. - Vol. 1-2.
170. Vajda G. M. *Phenomenology and literary criticism // Literature and its interpretation*. - Bp., 1979. - P. 165-230.
171. Van den Heuvel P. *Parole, mot, silence: Pour une poétique de l'énonciation*. - P., 1986. 319 p.
172. Wasson R. *Notes on a new sensibility // Partisan rev.* - N. Y., 1969. - No 36. - P. 460-471.
173. Welsch W. *Unsere postmoderne Moderne*. - Weinheim, 1987. - 344 S.
174. Weston J. L. *From ritual to romance*. - Cambridge, 1920. - XV, 202 p.
175. White N. *Metahistory: The historical imagination in the nineteenth century* - Baltimore; London, 1973. - XII, 448 p.
176. Wilde A. *Horizons of assent: Modernism, postmodernism a. ironic imagination*. - Baltimore; London, 1981. - XII, 209 p.
177. Virilion P. *L'espace critique*. - P., 1984. - 187 p.
178. Zavarzadech M. *The mythopoetics reality: The postwar amer. nonfiction novel*. - Urbana, 1976. - IX, 262 p.

INDEX

A

Adler, A. 256
Adorno, T. 75, 76, 295
Afanasiev, A.N. 263
Allston, W. 43
Antisthène 332
Aristoteles 15, 56, 249
Arnold, M. 43
Artaud, A. 118, 330
Attridge, D. 148
Austin, J. 112, 120
Averintzev, S. 265, 274
Avtonomova, N. 139

B

Bakhtin, M. 66, 153, 156, 157, 185,
322
Bal, M. 154, 157, 158, 162, 182, 192
Balzac 148, 163, 195, 239
Barber, Tz. 273
Barthelme, D. 301, 312
Barthes, R. 14, 34, 87, 108, 110, 111,
113, 114, 121, 122, 127, 128,
148, 154, 155, 180, 247, 269,
275, 304, 305, 308, 309, 322,
323, 324, 325, 329, 340
Bataille 126, 336
Bataille, G. 126, 336
Batkin, L. 275
Baudelaire, Ch. 43

Baudrillard, J. 149
Beaugrande, R. A. de. 325
Becker 295
Beckett, S. 172, 312
Belsey, C. 134
Benjamin, W. 125, 318
Benn, G. 62
Bense, M. 295
Bergson, H. 59
Berkeley, G. 61
Bertens, N. 320
Binswanger, L. 238
Bitov, A. 66
Blackmur, R. P. 23, 24
Blackwell, T. 262
Blanchot, M. 284
Bleich, D. 246, 250, 251, 258
Bloch, E. 82
Bloom, H. 129
Bodkin, M. 266, 267, 268
Bon 191
Booth, W. 157, 177
Borges 310
Bradley, F. H. 43, 58, 59
Brautigan, R. 301, 312, 313
Brawning, R. 191
Brecht, B. 94
Bremond, Cl. 108, 110, 154
Brenkman, J. 129, 132

Brentano, F. 70
 Broich, U. 327
 Bronzwaer, W. J. 155
 Brooke-Rose, Ch. 309, 320
 Brooks, C. 22, 23, 24, 28, 31, 32, 37,
 39, 40, 41, 47, 49, 51, 56, 264
 Brown, D. 148
 Browning, R. 58
 Buck, G. 231
 Burke, K. 23
 Butler, Ch. 281, 311
 Butor, M. 186, 197, 327

C

Calvino, I. 310
 Campbell, J. 269
 Chais, R. 271, 272, 274
 Challes, R. 191
 Chambers, E. 266
 Chatman, S. 154, 161, 178, 180, 184,
 187, 192
 Coleridge, S. T. 43, 50
 Conrad, J. 168
 Conrad, V. 234
 Cook, R. 273
 Coquet, J.C. 110, 114
 Cornford, F. 266, 267
 Cortazar, J. 284
 Courtès 115, 116, 155, 203
 Croce, B. 24, 27, 55
 Culler, J. 108, 113, 133, 137, 258

D

D'haen, T. 281, 300, 305, 311, 317
 Dallenbach, L. 55, 156
 Dante 57, 61, 178, 205, 279

Đào Tuấn Ảnh – 19, 34, 37, 40, 42,
 45, 49, 51, 53, 57, 59, 62, 63,
 67, 107, 292, 295, 298, 303,
 306, 316, 318, 321, 328, 332,
 336, 337
 Davidson, D. 28
 Davydov, Ju. N. 279
 de Sade 126, 330, 333, 335, 336
 Deleuze, G. 117, 118, 121, 125, 143,
 148, 320, 329, 336
 Derrida, J. 15, 16, 111, 116, 120, 121,
 123, 128, 129, 134, 139, 141,
 144, 146, 148, 205, 222, 258,
 295, 319, 320, 322, 324

Dickens, Ch. 99
 Diderot 93
 Dilthey 66, 69, 75, 216, 219, 220,
 221, 227, 228, 231, 256, 342,
 345
 Dilthey, Ch. 216
 Dolezel, L. 154, 157
 Donne, J. 50, 58
 Dostoievski 148, 279
 Dranov, A. V. 2
 Dressler, W. 112, 325
 Dryden 58
 Dubois, Ph. 184
 Ducrot, O. 113
 Dufrenne, M. 235

E

Eagleton, T. 129
 Easthope, A. 129, 134
 Eco, U. 148, 258, 284, 291
 Eihenbaum, B. 153
 Einstein, A. 275

Eliade, M. 269, 272

Eliot, T. 276

Elliot, W. 35

Empson, W. 22, 29, 41

Escarpit, R. 77

F

Faulkner, W. 301

Federman, R. 312, 313

Felman, Sh. 129

Ferguson 273

Ferguson, F. 273

Fidler, L. 273

Fiedler, C. 66

Fish 241, 242, 243, 244, 245, 246,
248, 258, 342

Fitzgerald, F. S. 270

Flaubert 45, 47, 54, 59, 64, 163, 164

Fletcher 35

Florenski, P. 46

Fokkema, D. W. 140, 290

Fontenelle, B. 265, 274

Fowler, R. 112

Fowles, J. 66, 284

Frank, J. 64, 65, 66, 67

Frazer, J. 260, 263, 264, 265, 266, 268,
270, 272, 274, 278

Frege, G. 120

Freud, S. 254, 255, 265, 267, 274

Friedemann, K. 154

Friedman, N. 153, 167, 175, 184, 191

Frost 35

Frye, N. 247, 261, 271, 272, 274, 275,
278

Fuger, W. 153, 169, 197

G

Gadamer, H. G. 220, 226, 228, 231

Gadamer, H.J. 72, 101

Garadzha, A.V. 141

Garcia Marquez, G. 66

Genette, G. 108, 110, 113, 114, 154,
161, 162, 175, 184, 190, 196,
326

Girard, R. 121, 148

Goethe, J. W. 276

Goldmann, L. 108, 295

Gongora y Argote 102

Gourmont, R. de. 59

Graves, R. 266, 268

Greimas, A.J. 108, 110, 114

Gresset, M. 325

Grimm, G. 73

Grivel, Ch. 326

Guattari, F. 117, 118, 121, 125, 127,
148, 336

Guillen, Cl. 108

Gulyga, A. 276

Murray, H. 266, 267, 268

H

Haard, E.A. 178

Habermas, J. 298

Halliburton, D. 294

Hamburger, K. 193

Harrison, J. 266, 267

Harrison, J. 266, 267

Hartmann, P. 112

Hassan, I. 148, 149, 281, 288, 289,
292, 300, 311, 312, 317, 321

Hawkes, J. 313

- Hayman, D. 290
 Heath, S. 129
 Hegel 43, 59, 101, 142, 256, 298
 Heidegger 15, 17, 18, 62, 120, 131, 134, 203, 204, 207, 211, 224, 225, 232, 233, 234, 235, 284, 285, 294, 295, 341, 343, 344, 345
 Heiger, M. 234, 235
 Heisenberg, W. 321
 Hemingway 172, 181, 187, 301
 Herder, J. 262
 Hirsch, D. 222, 231, 259
 Holenstein, E. 141
 Holland 246, 247, 248, 250, 258, 343
 Horkheimer, M. 125, 318
 Hulme, T. E. 22, 26, 36, 43, 56, 59, 60, 65, 66
 Husserl, E. 43, 69, 94, 238, 239, 257
 Huxley, A. 168
- I**
- Ihwe, J. 112
 Ilin, I. P. 2, 48, 115, 116, 117, 118, 128, 135, 140, 141, 144, 150, 156, 159, 163, 175, 176, 179, 181, 183, 184, 188, 189, 192, 196, 199, 292, 295, 298, 303, 310, 316, 318, 321, 328, 336, 337
 Ingarden, R. 69, 71, 78, 80, 86, 90, 92, 94, 96, 103, 193, 234, 236
 Irigaray, L. 129
 Iser, W. 73, 78, 86, 88, 95, 96, 97, 99, 104, 107, 188, 259
 Isherwood, K. 169
 Jakobson, R. 108, 154, 313
 James, H. 45, 46, 165, 166, 169, 181, 183, 187
 Jameson, F. 132, 140, 147, 148, 149, 281, 302, 305, 317
 Jauss, H. R. 73, 80, 84, 89, 92, 101, 107, 242
 Jeffers, R. 35
 Jencks, Ch. 290, 305
 Johnson, B. 129
 Johnson, S. 35
 Jost, F. 184
 Joyce, J. 64, 168, 276
 Jung, C. 235, 253, 254, 255, 256, 260, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 270, 272, 274, 280
- K**
- Kallmeyer, W. 112
 Kalverkampfer, H. 112
 Kant 31, 46, 53, 66, 136, 238, 262, 302
 Kein, W. E. 42
 Kellog, R. 196
 Kerbrat-Orecchioni, C. 155
 Kierkegaard 233
 Klein, W. 79
 Knight, D. 66
 Knightes, L. C. 59
 Kofman, S. 129
 Konstantinovich, Z. 236
 Kosikov, G. 139, 142, 154, 265
 KOZLOV, A. S. 254, 256, 273, 277, 279, 280
 Krasavchenko, T. N. 2
 Krieger, M. 23
 Kristéva, J. 110, 111, 116, 118, 121,

123, 125, 128, 129, 145, 148,
155, 156, 175, 322, 329, 334

L

Lacan, J. 108, 121, 122, 134, 320, 335
Laclos, Ch. de. 186
Lại Nguyên Ân 79, 83, 85, 86, 88,
90, 92, 94, 96, 97, 98, 101, 103,
105, 106, 114, 115, 116, 117,
118, 128, 133, 138, 140, 144,
145, 150, 156, 159, 163, 175,
176, 179, 181, 183, 184, 187,
188, 189, 192, 196, 199, 226,
228, 230, 232, 238, 239, 241,
246, 249, 250, 251, 253, 254,
256, 257, 259, 310
Lammert, E. 183
Lang, E. 265, 269, 275
Lautréamont 128, 330
Lawrence, D. H. 270
Leavis, F. R. 22, 23, 59
Lee Masters, E. 35
Leech, G. 112
Leibfried, E. 153, 169, 197
Leitch, V. 335
Lentricchia, F. 129
Lermontov 179
Lessing, G. E. 65
Lévinas, E. 144
Lévi-Strauss, C. 108, 269
Lialikov, D. 265
Lichtenstein, H. 246
Lindsay 35
Link, H. 157, 160, 162, 177, 188
Lintvelt, J. 154, 157, 159, 163, 175,
184, 188, 193, 196

Litl, A. 35
Lodge, D. 148, 281, 289, 290, 291,
293, 295, 311, 312, 313
Losev, A. 274
Lotman, J.M. 82
Lubbock, P. 46, 153, 163
Ludwig, O. 154, 173
Lufboro, J. 273
Luhmann, N. 78
Lyotard, J.-F. 146

M

MacCabe, C. 129
Machado, A. 295
MacLeish, A. 30
Makhlin, V. L. 2
Malinovski, B. 272
Mallarmé 43, 59, 102
Malmgrem, C. 295
Mann, Th. 179, 186, 276
Marivaux 184, 194
Maupassant 45, 207, 342
Max Weber 294
Megill, A. 283, 285
Melville, H. 138, 276
Meredith 163, 165, 240, 345
Merleau-Ponty, M. 235, 295, 329
Michaels, L. 313
Miller, J. A. 14
Miller, J. H. 15, 130, 239, 240
Moore, M. 35
Morgenthaler, E. 112
Morris, Ch. 108
Morrissette, B. 327
Mukarovsky, J.V. 71
Muller, M. 263, 277

Murrey Schwarz 246

N

Nabokov, V. 313

Neruda 85

Nerval 335

Nietzsche 17, 43, 120, 125, 126, 131,
204, 211, 262, 276, 285, 293,
335, 336, 341, 345

Nollson, J. 295

Novalis 66, 256, 265

O

Odebrecht, R. 234

Ohmann, R. 112

Ortega-y-Gasset 62

Ostin, M. 98

P

Palmer, R. 295

PALYEVSKAYA, Ju. V. 40, 51, 63

Parret, B. 113

Pater, W. 43

Paul de Man 18, 129, 130, 134, 137,
259

Paz, O. 295

Peirce, Ch. 108

Percy, W. 295

Perrone-Moisès, L. 323

Petofi, J. 112

Pfeiffer, J. 235

Piaget, J. 110

Platon 15, 53, 64, 81, 145, 294

Poirier, R. 305, 316

Pope, A. 50

Porter, T. 273

Posner, R. 112

Pouillon, J. 189

Poulet, G. 179, 239, 241

Pound 239

Pound, E. 43, 64, 66, 301

Pratt, M. L. 113, 155

Prince, G. 108, 114, 154, 157, 160,
161, 184, 186

Propp, V. 153, 275

Proust, M. 64

Pushkin, A.S. 186

Pynchon, Th. 301

Q

Quine, W. 120

R

Racine 102

Raglan, F. 266, 268

Raymond, M. 206, 239

Récanati, F. 113

Richar, G.-R. 239

Richards, I. A. 22

Riddell, J. 295

Riegl, A. 66

Rieser, H. 112

Riffaterre, R. 155

Rimbaud 128

Rimmon, Sh. 161

Robbe-Grillet, A. 284, 312, 327

Romberg, B. 49, 184

Rossum-Guyon, F. 167

Roth, Ph. 185

Rousset, J. 195, 239

Ryan, M. L. 129

S

Said, E. W. 290

- Saldivar, R. 138, 148
 Sandburg, C. 35
 Santayana, G. 43
 Sapir, E. 110, 333
 Sartre, J.-P. 235, 295
 Sarup, M. 120, 147
 Saussure, F. de. 71, 108, 109, 144
 Scheler, M. 233
 Schelling, F. 262, 265, 268, 275, 280
 Schiller, F. 66
 Schlegel, F. 66
 Schleiermacher 219, 223, 224, 229,
 345, 346
 Schmidt, S. J. 112
 Scholes, R. 108, 196
 Searle, R. 112
 Shakespeare 45, 53, 58, 267, 268,
 270, 279
 Shelley 60, 270
 Shipley, J. T. 191
 Shklovski, V. 67, 106, 153
 Sienkiewicz, H. 91
 Slockower, H. 278, 279
 Sokrates 53
 Sollers, Ph. 186
 Sowinski, B. 112
 Spanos, W. V. 129
 Spingarn, J. E. 22
 Spinoza 53
 Spitzer, L. 183
 Spivak, G. Ch. 129
 Staiger 235
 Stanislavski, K.S. 44
 Starobinski, J. 239
 Sterne 315
 Still, C. 266, 268, 269, 270
 Sukenick, R. 284
 Suleiman 147, 214, 346
 Suleiman, S. 147
 McWeiss, T. 301
- I**
- Tate, A. 22, 23, 28, 36, 37, 40, 47, 52,
 62, 66
 Tchékhev, A. P. 276
 Tchernyshevski 186, 187, 188, 189
 Tennyson 58
 Thackeray 47, 163, 164, 165, 171,
 240, 345
 Thucydides 197
 Todorov, Tz. 34, 108, 110, 114, 115,
 154, 170, 190, 196
 Tolmachev, V. 47
 Tolstoi, L. 47, 162, 164, 168
 Trần Hồng Vân 273, 277, 279, 280
 Troy, W. 270, 271, 275
 Tylor, E. 263, 264, 265, 270, 274
 TZURGANOVA, E. A. 2, 19, 34, 37,
 42, 53, 226, 228, 230, 232, 238,
 239, 241, 246, 249, 250, 251,
 253, 257
- U**
- Uspenski, B. 154, 174, 197
- V**
- Vajda, G. 236
 Valéry 239
 Van den Heuvel 155, 156, 215, 315,
 326, 346
 van Dijk, T. A. 112
 Verne, J. 190

Veselovski, A. N. 264

Viet, J. 110

Vivas, E. 45

Vodicka, F. 71

Voltaire 261, 276

Vonnegut, K. 313

W

Wagner, R. 262

Wainrich, H. 73

Warning, R. 73, 74, 157, 209, 242

Warren, R. P. 22, 24, 28, 31, 41, 49, 56

Weisenger, H. 273

Wellek, R. 23

Welsch, W. 132, 147, 149, 283

Weston, J. L. 266

Whittman, W. 43

Whorf, B. 111, 333

Wienold, G. 112

Wilde, A. 293

Williamson, J. 59

Willy, B. 59

Wimsatt, W. 264

Winters, Y. 23

Witgenstein, L. 120

Woolf, V. 48, 168

Wordsworth 148, 211

Worringer, W. 66, 67

Wots, H. 273

Y

Young, F. 273, 279

Z

Zatonski, D. 275

Zavarzadeh, M. 149

Zola, E. 182

NHÀ XUẤT BẢN	Giám đốc – Tổng Biên tập: (024)39715011
ĐẠI HỌC QUỐC GIA HÀ NỘI	Hành chính: (024)39714899; Fax: (024)39724736
16 Hàng Chuối - Hai Bà Trưng - Hà Nội	Quản lý xuất bản: (024) 39728806
	Biên tập: (024) 39714896

Chịu trách nhiệm xuất bản: Giám đốc – Tổng Biên tập: TS. PHẠM THỊ TRÂM

Biên tập chuyên ngành:

Biên tập xuất bản:

Chế bản: Trần Võ

Trình bày bìa: Nguyễn Ngọc Anh

Đối tác liên kết: Trung tâm Kinh doanh xuất bản và Phát hành sách

CÁC TRƯỜNG PHÁI NGHIÊN CỨU VĂN HỌC ÂU MỸ THẾ KỈ XX KHÁI NIỆM & THUẬT NGỮ

Mã số: 2L - 223 ĐH2018

In 500 cuốn, khổ 16 x 24 cm tại Công ty Cổ phần In sách Việt Nam

Địa chỉ: 22B Hai Bà Trưng, Hoàn Kiếm, Hà Nội

Số xác nhận ĐKXB: 11-2018/CXBIPH/ 06-439/ĐHQGHN, ngày 02/01/2018

Quyết định xuất bản số: 234 LK-XH/QĐ - NXB ĐHQGHN, ngày 08/02/2018

In xong và nộp lưu chiểu năm 2018.

