

# PHÊ BÌNH VĂN HỌC VIỆT NAM:

## NHÌN NGHIÊNG TỪ PHƯƠNG PHÁP

Đỗ Lai Thúy

### Tóm tắt:

Phê bình văn học Việt Nam, hơn một thế kỷ nay, vẫn đang trên hành trình hiện đại hóa để hòa nhập vào thế giới. Nhận diện diễn trình này, một mặt giúp bản thân phê bình trong chặng đường tới, mặt khác giúp văn học sử và lý thuyết văn học, cũng như văn chương, ý thức được mình hơn. Đây là một công việc phức tạp. Bài viết không thể cùng lúc giải quyết nhiều phần việc, nên sẽ không mô tả toàn bộ đời sống phê bình phồn tạp mà chỉ trình bày cái cốt yếu của nó là phương pháp. Phương pháp phê bình vừa thể hiện các tư tưởng văn học vừa là những ứng xử cụ thể với tác phẩm văn chương. Bởi thế, với chúng tôi, tên gọi các phương pháp cũng gần với tên lý thuyết, trường phái, chủ nghĩa. Do nhìn từ phương pháp, nên bài viết sẽ bỏ qua phê bình báo chí, tập trung vào phê bình học thuật, bao gồm cả những công trình mà ở Việt Nam vẫn gọi là “nghiên cứu” (không kể biên khảo/khảo cứu). Và cũng do ngay cả ở phê bình học thuật, các phương pháp cũng thường không thể hiện thật rõ rệt và thuần nhất, nên bài viết chỉ chọn những công trình tiêu biểu. Hơn nữa, vì điều kiện thời gian và tiếp cận tư liệu, bài viết chưa thể bao quát được hai mảng phê bình của miền Nam từ 1954-1975 và hải ngoại từ 1975 đến nay.

### Từ khóa:

Phê bình văn học, lý thuyết văn học, phương pháp, phê bình học thuật, nghiên cứu, biên khảo/khảo cứu, hệ hình.

Lý giải về những lý giải  
còn nhọc hơn lý giải về sự vật

Montaigne

Bài viết này không phải là lịch sử phê bình. Công việc ấy đòi hỏi phải đề cập đến nhiều mặt của phê bình văn học Việt Nam thế kỷ XX. Ở đây, tôi chỉ nói đến một mặt, nhưng là mặt cơ bản. Đó là phương pháp phê bình. Nó vừa là sự ngưng kết của những quan điểm, quan niệm văn học của nhà phê bình vừa là công cụ hữu hiệu để anh ta khám phá thế giới nghệ thuật của nhà văn. Xuất phát từ thực tiễn sáng tác và phê bình ở nước ta, tôi coi phương pháp là cách thức nhà phê bình vận dụng các lý thuyết văn chương, cách tiếp cận văn chương của các trường phái (chủ nghĩa) như là công cụ đi vào tác phẩm, tác giả, xu hướng, trào lưu. Bởi thế, tên gọi các phương pháp không tách rời với tên của các trường phái, chủ nghĩa ấy.

Phê bình văn học, “nhìn nghiêng từ phương pháp”, tuy không phản ánh được sự sinh động, phức tạp của đời sống phê bình, nhất là qua các cuộc tranh cãi, các “vụ án”, nhưng lại cho thấy sự vận động của tư tưởng phê bình, cũng cam go không kém. Tuy nhiên, không phải phê bình nào cũng có hoặc thể hiện rõ phương pháp, mà chỉ phê bình học thuật. Bởi vậy, ở bài viết này, tôi không đề cập đến phê bình báo chí. Phê bình học thuật, trong quan niệm của tôi, bao hàm cả những công trình mà ở ta vẫn gọi là “nghiên cứu” (trừ biên khảo, hoặc khảo cứu). Tôi cho rằng nghiên cứu hoặc chỉ là một chuỗi thao tác mà ai làm phê bình, lịch sử hay lý thuyết văn học đều phải dùng qua, hoặc chỉ khoa nghiên cứu văn học nói chung, tương đương với cái ngày nay gọi là khoa học văn học. Như vậy, khoa học văn học chỉ có các bộ phận hợp thành là phê bình văn học, lịch sử văn học và lý thuyết văn học. Trong cái tam giác này, phê bình, với tính lưỡng thể vừa là khoa học vừa là nghệ thuật, một mặt là cơ sở cho lịch sử và lý thuyết văn học, mặt khác là miễn tiếp giáp với sáng tác văn chương.

Nhìn nghiêng từ phương pháp hẳn sẽ gây cho bạn đọc cảm giác phê bình văn học Việt Nam nghèo nàn, đơn điệu: *quanh quẩn mãi vẫn vài ba dáng điệu*. Bởi lẽ, phê bình văn học Việt Nam có ít người làm phê bình học thuật. Hơn nữa, nếu có thì một nhà phê bình hay sử dụng nhiều phương pháp, nên xét về lối tiếp cận thì thường đan xen, hỗn tạp. Hầu như rất ít những công trình được viết theo một phương pháp thuần nhất. Vì thế tôi phải chọn phương pháp theo nét trội. Đồng thời, để cho dễ trình bày, chỉ lấy những công trình tiêu biểu cho mỗi phương pháp. Và những công trình như thế lại cũng không nhiều. Hơn nữa, do điều kiện thời gian và tư liệu, tôi chưa bổ sung được hai mảng phê bình quan trọng là miền Nam từ 1954-1975 và hải ngoại từ 1975 đến nay. Những khiếm khuyết trên hẳn là không nhỏ. Nhưng, tôi nghĩ, thiếu chúng cũng không ảnh hưởng nhiều lắm đến tư tưởng chính của bài viết.



Phê bình văn học Việt Nam, cùng với Thơ Mới, tiểu thuyết và kịch nói, là con đẻ của sự gặp gỡ của văn hóa Đông - Tây, Việt Nam - Pháp. Nói vậy, không phải trước khi người Tây đặt chân đến xứ này, văn học Việt Nam không có phê bình. Có, nhưng chỉ có các bài tựa, luận, những bài thơ bàn về thơ... Nhiều bài trong đó có thể gọi là tuyệt bút, kỳ bút, nhưng dấu sao đây chỉ là những phát biểu, cảm nhận, chưa phải là phê bình văn học thực sự, như một hoạt động chuyên môn. Bởi vậy, có thể gọi đó là phê điểm trung đại để phân biệt với phê bình hiện đại, chỉ xuất hiện ở Việt Nam đầu thế kỷ XX.

Với sự phát triển của các đô thị hiện đại, báo chí, chữ quốc ngữ, ở Việt Nam đầu thế kỷ XX, đã dần dần hình thành một nền văn hóa đô thị, mà chủ/ khách thể của nó là tầng lớp trí thức Tây học. Chính họ đã gây dựng nên một nền văn học mới, có sáng tác có phê bình. Sáng tác phát triển kéo theo sự phát triển của phê bình. Tuy nhiên, ở văn học Việt Nam, do tất cả các bộ môn đều cùng lúc chịu ảnh hưởng của văn chương Pháp, nên phê bình hầu như đồng hành với sáng tác. Và, cũng như sáng tác phải trải qua những giai đoạn quá độ là dịch và phóng tác, con đường hình thành phê bình như một hoạt động chuyên ngành cũng phải trải qua dịch và khảo cứu. Như vậy, dịch là công đoạn chung cho cả hai: sách văn chương lẫn sách phê bình. Không phải ngẫu nhiên mà những năm 10 và 20 của thế kỷ trước là mùa của dịch thuật, phóng tác và biên khảo. Còn từ 1932 trở đi mới có sáng tác và phê bình đúng nghĩa.

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

Có một lớp người đứng giữa, các nhà nho Tây học, tinh táo hơn chủ trương dung hòa Đông/Tây, truyền thống/hiện đại. Họ muốn mình, đúng hơn công việc của mình, là cầu nối của hai tư tưởng cũ/mới, nhằm tránh sự đổ vỡ bằng việc đem cái ngọn mới ghép vào gốc cũ, hoặc làm cuộc tuyển chọn không phân biệt cũ, mới. Để đạt được điều đó, họ phải

soạn những công trình biên khảo học thuật về văn hóa, văn học, lịch sử, triết học, xã hội, mà ở đây chỉ xem xét về văn học. Các nhà nho Tây học, tức gốc nho là chính, còn Tây học chỉ là ngọn, thiên về biên khảo những công trình thuộc về vốn cổ của dân tộc, như các cụ Phan Kế Bính (1875-1921), Lê Dư (?-1967), Nguyễn Văn Ngọc (1890-1942), Nguyễn Hữu Tiến (1875-1941), Bùi Kỳ (1888-1960)... Còn những người có học vấn hoàn toàn Tây học, nhưng sống trong khí hậu (xã hội) hoặc vì khí hậu (gia đình) Nho học, hay sau khi có Tây học rồi, họ tự học thêm Nho học, nên mang hồn cốt nhà nho, như Phạm Quỳnh (1872-1945) chẳng hạn, thì nghiêng về biên khảo, giới thiệu triết học, văn học Pháp và phương Tây. Nói thêm về trường hợp Phạm Quỳnh, vượt qua các tiêu chí hình thức, tôi vẫn muốn đặt ông huy hiệu “nhà nho Tây học”, những “Đỗ Nam Tử” (bút hiệu của Nguyễn Trọng Thuật). Và, thực tế, các trí thức Tây học từ năm 1932 trở đi cũng gần như coi ông như vậy. Trường hợp Nguyễn Văn Vĩnh (1882-1936) lại khác. Mặc dù, ông và *Đông Dương tạp chí* đi trước Phạm Quỳnh và *Nam Phong tạp chí*, nhưng anh chàng “Tân Nam Tử” này là một trí thức Tây học hoàn toàn, thuộc hẳn về thế hệ sau. Cũng như Trương Vĩnh Ký (1837-1898) không chịu cùng thời với những người cùng thời ông.

Phê bình văn học giai đoạn này, như đã nói, thoát thai từ biên khảo. Trong bối cảnh chỉ ở dạng in báo và, quan trọng hơn, chưa tách khỏi hoặc mới chỉ tách khỏi khảo cứu, phê bình còn phụ thuộc rất nhiều vào những tri thức bên ngoài do khảo cứu đưa lại. Hơn nữa, vì ảnh hưởng không phải đồng thời mà đồng dạng, nên lúc này phê bình văn học Việt Nam chỉ tiếp thu được những gì tương ứng với nó và với các nguyên lý Nho giáo mà nó vẫn noi theo. Đó là các nguyên lý của chủ nghĩa cổ điển phương Tây. Hầu như toàn bộ các hoạt động của phê bình văn học giai đoạn này xoay quanh nguyên lý nội ngoại đó. Thoạt đầu là trình bày các nguyên lý. Rồi làm sáng rõ các nguyên lý ấy bằng cách khảo cứu các tác giả, tác phẩm cụ thể. Cuối cùng, dựa vào các nguyên lý ấy mà nhận xét, bình luận. Kiểu phê bình nguyên lý này mang tính giáo điều, quy phạm.

Một tác phẩm in thành sách thuộc loại nửa phê bình nửa biên khảo khá điển hình cho giai đoạn này là *Sự nghiệp và thi văn của Uy Viễn Tướng công Nguyễn Công Trứ* (Nhà in Văn Tân. 1928) của Lê Thước (1891-1976). Cuốn sách gồm 2 phần: 50 trang khảo cứu thân thế sự nghiệp Nguyễn Công Trứ và hơn 100 trang sao lục thơ văn của ông. Phần phê bình được viết gần như truyện ký danh nhân, tiến thân của lối phê bình tiểu sử học sau này. Các nhận định, đánh giá thơ văn Nguyễn Công Trứ của Lê Thước theo các nguyên tắc của chủ nghĩa cổ điển: văn



hay phải trang nhã, ý tứ phải cao cả, phải hướng về mục đích giáo hóa đạo đức cho nhân quần.

Sự xuất hiện cuốn *Phê bình và Cảo luận* (Văn học tùng thư. 1933) của Thiếu Sơn Lê Sĩ Quý (1908-1978) là một viên đá tảng trên con đường phê bình trở thành chuyên nghiệp. Không phải trước đây chỉ có những nhà báo hoạt động trong lĩnh vực phê bình. Không phải trước đây chỉ có những bài phê bình trên báo. Mà, quan trọng hơn, đây là một cuốn sách của một người viết về những người cùng thời với mình và, đặc biệt hơn, có quan niệm có ý thức phương pháp. Không phải trước đó, phê bình không có phương pháp, mà tuy có đấy, nhưng chưa hẳn đã có ý thức về nó. Phương pháp cổ điển giáo điều vốn là lối xem xét văn chương của nền văn học Nho giáo, của lối phê điểm trung đại. Khi tiếp xúc với phương Tây, nó lại được củng cố bằng việc tiếp thu thêm các nguyên lý của chủ nghĩa cổ điển Pháp. Bởi thế, người ta hô hấp nó một cách tự nhiên nhĩ nhiên như khí trời, nên không ai lưu ý làm gì. Thiếu Sơn là người biết vượt thoát tình trạng tự nhiên đó. Trước hết, Thiếu Sơn có quan niệm mới về văn chương, chống lại quan niệm văn chương công cụ của Nho giáo. “Văn chương phải lấy nghệ thuật, tức là lấy cái Đẹp làm mục đích chính” [186]. Hoặc “văn chương chỉ có một chủ nghĩa là phô bày cái đẹp” [187]. Vì thế, không phải ngẫu nhiên mà ông chính là người châm ngòi cho cuộc tranh luận “nghệ thuật vị nghệ thuật hay nghệ thuật vị nhân sinh”. Thiếu Sơn kiên quyết bảo vệ thuộc tính thẩm mỹ của văn chương và chống lại những “tả chân thô thiển”. Từ đó, để chỉ ra được cái đẹp của tác phẩm, phê bình văn học phải trở thành một chuyên ngành và các nhà phê bình phải chuyên nghiệp. “Nước nhà phải có các nhà chuyên môn phê bình” [185]. Bản thân ông đã đi đầu trong việc trở thành một nhà phê bình có chuyên môn. Thiếu Sơn của *Phê bình và Cảo luận* chịu ảnh hưởng nhiều của lý thuyết phê bình hiện đại Pháp, đặc biệt là của G. Lanson<sup>1</sup>. Ông là một nhà phê bình văn học hướng tới khoa học khách quan bằng việc dựa vào so sánh văn bản học và nguyên lý lịch sử. *Phê bình và Cảo luận* đã đi theo hướng đó và tạo ra được một phong khí học thuật mới mẻ. Tuy nhiên, là một tác phẩm khai phá, đi đầu, nên nó không thể tránh được những hạn chế làm tổn hại đến tính khoa học khách quan. Khi viết về tác phẩm hoặc tác giả, Thiếu Sơn thiếu sự phân tích khoa học, thiếu những luận điểm, luận cứ xác đáng. Ông viết như là kể chuyện về Phan Khôi (1887-1959), Tản Đà (1888-1939), Nguyễn Văn Vĩnh..., hoặc phát biểu cảm tưởng, nhận xét, đánh giá về *Tổ Tâm*, *Quả dưa đỏ*... Nhược điểm này, nếu có thể gọi là “nhược điểm”, dường như là một “thuộc tính” của phê bình văn học Việt Nam. Hoặc nó nằm trong lối “tư duy nước đôi” của người Việt, hoặc nó là dư sinh của lối phê điểm trung đại?



Tính hai mặt của tác phẩm mở đầu *Phê bình và Cáo luận* đã chi phối sự phát triển sau này của phê bình văn học Việt Nam với nhiều biến đổi, đa dạng và phong phú, nhưng không bao giờ xa rời trục chính.

Xu hướng thứ nhất muốn bảo vệ được tính khách quan của đối tượng nghiên cứu thì, một mặt, phải lập một biên giới hành chính giữa chủ thể nhà phê bình và khách thể tác phẩm, mặt khác phải dựa vào sự hỗ trợ của các thành tựu của khoa học tự nhiên, xã hội và nhân văn, như xã hội học, phân tâm học, ngôn ngữ học... Vào đầu những năm 40, hàng loạt các phương pháp phê bình theo xu hướng này ra đời như phương pháp xã hội học marxist của Hải Triều, Đặng Thai Mai, nhất là Trương Tửu (1913-1999) với tác phẩm *Tâm lý và tư tưởng Nguyễn Công Trứ* (Hàn Thuyên. 1943), phương pháp tiểu sử học với Lê Thanh (1913-1944), nhất là Trần Thanh Mai (1908-1965) với *Hàn Mặc Tử* (Huế. 1942), phương pháp văn hóa lịch sử với *Nguyễn Du và Truyện Kiều* (Văn mới. 1942) của Trương Tửu. Sau Cách mạng tháng Tám, phương pháp xã hội học marxist dần dần trở thành thống trị và độc tôn. Các phương pháp phê bình khác không còn tồn tại độc lập với tư cách là một phương pháp, mà tự đánh vỡ mình để trở thành một bộ phận, một công đoạn của phê bình xã hội học marxist. Và, cũng như mọi sự độc tôn khác, phê bình xã hội học marxist dần dần trở nên xơ cứng, không năng sản. Trước tình trạng đó, phê bình văn học Việt Nam phải thay đổi hệ hình (paradigme). Từ ngoại quan chuyển thành nội quan. Các phương pháp mới được lần lượt ra đời như phê bình phong cách học với *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong "Truyện Kiều"* (Khoa học Xã hội. 1985) của Phan Ngọc, phê bình thi pháp học với *Thi pháp thơ Tố Hữu* (Tác phẩm mới. 1987) của Trần Đình Sử, phê bình phân tâm học với *Hồ Xuân Hương hoài niệm phồn thực* (Văn hóa Thông tin. 1999) và *"Đi tìm ẩn ngữ thơ Hoàng Cầm"* (trong *Phân tâm học và tình yêu*, Văn hóa Thông tin. 2003) của Đỗ Lai Thúy.

Xu hướng thứ hai của phê bình văn học Việt Nam là chủ quan ấn tượng. Chủ quan là một đặc tính của phê điểm trung đại. Từ những năm 30 trở đi, do ảnh hưởng của chủ nghĩa ấn tượng trong hội họa, phê bình chủ quan được phát triển lên một bậc, có lý thuyết, dù là lý thuyết về sự không lý thuyết, trở thành phương pháp chủ quan ấn tượng. Các bài phê bình của Trương Tửu thời kỳ viết báo *Loa*, của Lê Thanh, của Trương Chính (1918-2004) trong *Dưới mắt tôi* (Thụy Kỳ. 1939)... đều là chủ quan ấn tượng. Tuy nhiên, phương pháp này chỉ được kết tinh một cách thuần nhất, hoàn hảo ở *Thi nhân Việt Nam* (Huế. 1942) của Hoài Thanh (1909-1982). Dĩ nhiên, sau Tháng Tám Bốn Nhăm, phê bình chủ quan ấn tượng cũng không còn tồn tại như một phương pháp nữa. Nhưng lòng



yếu mẫn phương pháp này, trong đó có cả sự tôn sùng kéo dài *Thi nhân Việt Nam* của Hoài Thanh, hoặc sâu xa hơn, phương pháp này nằm trong căn tính Việt, nên không bao giờ nó chết cả. Mà, như con phượng hoàng, mỗi lần tái sinh, dù chỉ là tái sinh bộ phận, nó lại có thêm sức mạnh mới.

Hai xu hướng khách quan khoa học và chủ quan ấn tượng luôn đối lập nhau về nguyên tắc, nhưng trong thực tế không ít có những đan xen khá kỳ quặc. Thậm chí trong khối hỗn độn này còn di căn sống dậy cả phương pháp cổ điển giáo điều là thứ chưa bao giờ tiết nọc. *Nhà văn hiện đại* (Tân dân. 1942) của Vũ Ngọc Phan (1902-1987) là một ví dụ điển hình. Công trình này, một mặt vươn tới tính khách quan khoa học ở cái nhìn lịch sử, phân chia các nhà văn theo thế hệ, theo thể loại, nhưng khi viết về từng nhà văn và tác phẩm của họ thì lại theo lối chủ quan ấn tượng, thậm chí lấy cái quy tắc cổ điển ra mà bắt bẻ câu chữ, khuyên bảo cách viết như một thầy giáo chấm văn. Tuy nhiên, *Nhà văn hiện đại* sẽ sống lâu, bởi dựng được một bức tranh toàn cảnh văn học Việt Nam cuối thế kỷ XIX nửa đầu XX và, vì thế, có giá trị lớn về tư liệu.

Vào thập niên cuối của thế kỷ XX, với sự du nhập ít nhiều vào Việt Nam các tư tưởng hậu hiện đại, giải cấu trúc, mỹ học tiếp nhận và thông diễn học, phê bình văn học Việt Nam đang đứng trước một cơ hội thay đổi hệ hình lần thứ hai để có thể đi ra mặt bằng thế giới. Lúc này, vai trò của người đọc được đề cao. Tác phẩm không phải chỉ là văn bản của nhà văn, mà còn phải cộng thêm sự đọc của độc giả. Bởi thế, nhà phê bình bằng cách diễn giải của mình là người đồng sáng tạo ra tác phẩm. Nhà phê bình, vì vậy, cũng là một nhà văn. Sự phân biệt giữa chủ thể nhà phê bình và khách thể tác phẩm một cách khoa học duy lý không còn nhiều ý nghĩa. Thay vào đó là các khái niệm mơ hồ nhưng lại chính xác hơn như khách - chủ thể tác phẩm và chủ-khách thể nhà phê bình. Nếu chuyển đổi được hệ hình lần này, phê bình văn học Việt Nam sẽ sang một trang mới, tuy vẫn còn phải giải quyết cho xong những vấn đề cũ.

## **1. PHÊ BÌNH VĂN HỌC TỪ 1933 ĐẾN 1945: KHỞI THỦY LÀ ĐA DẠNG**

### **1.1. Phê bình ấn tượng chủ nghĩa**

Phê bình ấn tượng là phương pháp đầu tiên trong phê bình văn học Việt Nam. Ngoài việc chịu hơi hướng của chủ nghĩa ấn tượng trong hội họa phương Tây, triết học tinh thần của Dilthey<sup>2</sup>, thuyết trực giác của Bergson<sup>3</sup>, phê bình ấn tượng còn được kế thừa trực tiếp của truyền thống

phê điểm trung đại. Tất cả những điều trên, được tinh thần lãng mạn và ý thức cá nhân của thời đại nhào trộn và cho ra đời một lối phê bình ấn tượng đại trà và khi hội đủ điều kiện thì vươn tới đỉnh cao.

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

Có thể nói, bấy giờ với *Thi nhân Việt Nam* (1942), Hoài Thanh là người hội đủ những điều kiện để trở thành nhà phê bình ấn tượng thuần nhất đầu tiên và duy nhất. Trước hết, ông là người am hiểu văn chương trung đại, đặc biệt gắn gũi với phê điểm trung đại. Nhưng ông là con người của thời đại mới, thời đại của văn hóa đô thị, của con người cá nhân hoàn toàn “nằm trong vòng chữ tôi”<sup>4</sup>. Ông lớn lên và là một với phong trào lãng mạn, đặc biệt là Thơ Mới. Không ngoa, Hoài Thanh chính là một nhà thơ lãng mạn bị đóng đinh trên cây thánh giá phê bình. Hơn nữa, nghề dạy văn và quan điểm “văn chương là văn chương” của ông lại càng làm cho phương pháp phê bình Hoài Thanh ấn tượng hoàn hảo. Hoài Thanh là người có chủ kiến. Cuộc tranh luận “nghệ thuật vị nghệ thuật” đã nói lên điều đó. Bởi thế, với tư cách người tạo dựng một phương pháp phê bình, ông nhất định phải có tuyên ngôn “lý thuyết”; và, có lẽ, bị chi phối bởi truyền thống không có lý thuyết của tâm thức Việt Nam và của chính chủ nghĩa ấn tượng, nên tuyên ngôn lý thuyết của ông chỉ dưới dạng “Nhỏ to” ở cuối tập *Thi nhân Việt Nam*.

Trước hết, phương pháp tiếp cận tác phẩm của Hoài Thanh là “lấy hồn tôi để hiểu hồn người”<sup>5</sup>, tức tìm hiểu thơ của một nhà thơ thì nhập



hồn mình vào nhà thơ đó, trở thành nhà thơ đó để cảm thụ thơ của anh ta. “Mỗi bài thơ là hay là một cánh cửa mở cho tôi đi vào một tâm hồn. Những tâm hồn không lối vào, những tâm hồn bưng bít, thì tôi còn biết gì mà nói. Chủ nhân không mở cửa, tôi đành chịu đứng ngoài. Cho nên gặp thơ hay, tôi triển miên trong đó. Tôi ngâm đi ngâm lại hoài”<sup>6</sup>.

Sau khi đã cảm thụ được bài thơ rồi, nhà phê bình chỉ đơn thuần ghi lại cảm tưởng, dĩ nhiên là cảm tưởng chủ quan. “Có lẽ bạn đang chờ tôi phân ngòi thứ trong làng thơ xem ai nhất ai nhì... Bạn sẽ thất vọng. Tôi chỉ ghi cảm tưởng xem thơ nên bài viết dài ngắn không chừng. Có lẽ bạn đang chờ những bài nghiên cứu vô tư và khách quan. Bạn cũng sẽ thất vọng. Vô tư thì tôi vô tư hết sức, nhưng khách quan thì không”<sup>7</sup>.

Cuối cùng, với khát vọng thành thực ghi được ra mặt giấy ấn tượng của mình, lối viết của tác giả *Thi nhân Việt Nam* là để cảm xúc của lòng mình lòi cuốn ngòi bút của mình đi, “vui buồn cứ theo ngòi bút hiện trên trang giấy”<sup>8</sup>. Đây cũng là quan điểm phê bình của một Xuân Diệu lãng mạn chủ nghĩa, khi thi nhân viết: “*Ai đem phân tích một mùi hương/ Một bản cầm ca, tôi chỉ thương/ Chỉ lặng chuỗi theo dòng cảm xúc/ Như thuyền ngư phủ lạc trong sương*”<sup>9</sup>.

Lối viết *chuỗi theo dòng cảm xúc* mà Xuân Diệu nói này ở Hoài Thanh mang lại cho tác phẩm phê bình những ấn tượng tươi mới, sắc sảo, độc đáo. Nó cũng đòi hỏi một ngôn ngữ tinh tế, giàu cảm xúc. Nhưng trước hết, để tránh đơn điệu, nó phải dựa trên một sự liên tưởng phong phú. Ví như, để nói đến cái mới của thơ Xuân Diệu, Hoài Thanh liên tưởng đến một bộ âu phục, phải nói rằng, quần áo (thời trang) bao giờ cũng đập vào mắt người ta trước tiên. Giữa thời buổi da số còn khăn đóng áo dài, thì com lê cà vạt quả là ấn tượng. Thơ Xuân Diệu bấy giờ, đúng như một bộ áo quần lạ mắt. “Người đã tới giữa chúng ta với một y phục tối tân và chúng ta rụt rè không muốn làm thân với con người có hình thức phương xa ấy. Nhưng rồi ta cũng quen dần, vì thấy người cùng ta tình đồng hương vẫn nặng”<sup>10</sup>.

Với *Thi nhân Việt Nam*, có thể nói, Hoài Thanh đã khai thác đến tận cùng những ưu thế, cũng như bộc lộ đến tận cùng những nhược điểm của phê bình ấn tượng. Cho dù những nhược điểm ấy là do ưu điểm tạo nên. Ví như, phê bình ấn tượng thì bao giờ cũng lấy cái tôi của nhà phê bình ra làm thước đo tác phẩm. Bởi thế, phê bình này chịu sự quy định nghiệt ngã của tạng nhà phê bình. Thị hiếu của Hoài Thanh chỉ dừng lại ở thẩm mỹ lãng mạn, mà chưa vượt sang được tượng trưng và siêu thực như chính bản thân Thơ Mới. Vì vậy, một mặt ông đưa vào *Thi nhân*

*Việt Nam* rất nhiều những nhà thơ lãng mạn bàn nhì, bàn ba, mặt khác lại sập cửa trước mũi các thi tài tượng trưng lớn như Đinh Hùng, Phạm Văn Hạnh, Nguyễn Xuân Sanh. Và chính ông, Hoài Thanh, cũng nhiều lần thừa nhận mình không tìm được lối vào cổng chính của thơ Bích Khê, Chế Lan Viên, Hàn Mặc Tử.

Một nhược điểm khác của phê bình ấn tượng Hoài Thanh là đồng nhất phê bình với thưởng thức. Bởi thế, nhà phê bình chỉ có khen chứ không có chê. Văn chương, theo ông, tồn tại được là ở những cái hay của nó. Nhà phê bình không cần nói đến cái dở của văn chương là vì thế. Thực ra, nếu phê bình không chỉ để tiêu dùng tác phẩm, mà còn để lý giải nó như một sự kiện thẩm mỹ thì đôi khi cái dở lại nói lên được nhiều điều. Hơn nữa, theo tôi, phê bình văn học, xét cho cùng, không phải là khen hoặc chê, hoặc cả khen lẫn chê như Hoài Thanh, Vũ Ngọc Phan quan niệm, mà chủ yếu là mô tả có chủ ý (tức xây dựng mô hình nghiên cứu) tác phẩm để rồi cắt nghĩa tác phẩm ấy như một thành quả triết mỹ. Khen chê, vì thế, nếu có chỉ là cái đến sau và hoàn toàn do tình thế lập luận hoặc sự phát triển logic của luận cứ dẫn đến!

Phê bình ấn tượng, tóm lại, chỉ phát huy hết tiềm lực của nó trong tinh thần lãng mạn của thời đại và nhà phê bình được phát ngôn trên cái tôi cá nhân cá thể của mình. Nó lập tức đánh mất sự tươi mới, sự độc đáo, sự hứng khởi của nó một khi cái tôi cá nhân không còn giữ địa vị chủ đạo. Bởi thế, sau Cách mạng tháng Tám, nhất là sau Hội nghị tranh luận văn nghệ Việt Bắc năm 1949, khi cái tôi cá nhân tập đoàn lên ngôi, thì phê bình ấn tượng sụp đổ. Nói sụp đổ tức là đổ sụp như một phương pháp, còn như một lối cảm, lối nghĩ, lối viết thì nó vẫn tồn tại, thậm chí còn tồn tại mạnh. Có lẽ, sự tồn tại ấy, như một dung môi, là để dung hòa, để mềm hóa phê bình xã hội học lúc này do độc tôn đã trở thành xơ cứng.

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



trước thì càng thấy bóng của ngọn núi phê bình ẩn tượng Hoài Thanh cũng dài mãi ra, như thế để đồng hành.

## 1.2. Phê bình tiểu sử học

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

Trong hệ thống văn học tác giả - tác phẩm - người đọc, phê bình tiểu sử chú trọng đến mối quan hệ tác giả - tác phẩm, coi tác giả là yếu tố quy định tác phẩm theo nguyên lý nhân quả. Bởi thế, biết được tác giả là ai thì có thể biết được tác phẩm thế nào bằng con đường loại suy. Hoặc, nói theo Trần Thanh Mại, nhà phê bình tiểu sử đầu tiên và tiêu biểu của văn học Việt Nam, là lấy cuộc đời cắt nghĩa tác phẩm. Phê bình tiểu sử, vì thế, lấy tác giả làm tính thứ nhất.

Và, cũng vì thế, phê bình tiểu sử rất nặng nợ với truyện ký danh nhân. Hay nói khác, phê bình tiểu sử “di lên” từ truyện ký danh nhân. Có thể thấy rõ điều này ở trường hợp Trần Thanh Mại. Ông đã phải lội qua (*Trông*) *dòng sông Vị* (Huế: Trần Thanh Dịch xb.1935), một cuốn sách nửa phê bình nửa truyện ký viết về Tú Xương để đến với *Hàn Mặc Tử*, một tác phẩm tiêu biểu cho phê bình tiểu sử ở Việt Nam. Tuy nhiên, một khi đã leo lên đến thiên đình, nhà phê bình họ Trần đã chọn ra chính xác ba trong vô vàn những sự kiện tiểu sử được coi là động lực khởi nguyên của thơ Hàn: tôn giáo (ở đây là Thiên Chúa giáo), bệnh tật (ở đây là bệnh phong) và những người đàn bà (dĩ nhiên, những người đàn bà đặc biệt). Cũng có thể kể thêm trường hợp Lê Thanh (1913-1944). Trong các tác phẩm *Thi sĩ Tân Đà* (Thụy Kí. 1939), *Tú Mỡ* (Cộng lực. 1940), *Trương Vĩnh Ký* (Tân Dân. 1943) và *Cuộc phỏng vấn nhà văn* (Tân Dân. 1943), Lê Thanh cũng đi tìm các sự kiện tiểu sử của nhà văn để soi sáng tác phẩm của họ. Nhưng, có lẽ, ông không có mục đích làm phê bình tiểu sử thật sự, mà chỉ lấy đó làm bước đệm cho cuốn văn học sử hay lịch sử văn học sau này, nên phần tiểu sử thường được trình bày một cách riêng rẽ, đầy đủ một cách tròn trịa, ít có tác dụng soi sáng tác phẩm. Ví như, khi viết về Tú Mỡ, ông dành hẳn 30 trên 108 trang để cho độc giả nghe nhà thơ kể lại cuộc đời của mình, nhưng phần lớn đây vẫn chỉ là sự kiện đời sống mà

muốn trở thành sự kiện văn học thì còn trải qua phân tích, lý giải nó trong mối quan hệ với sáng tác. Có lẽ, vì thế mà những tác phẩm của Lê Thanh, không như *Hàn Mặc Tử* của Trần Thanh Mai, dễ rơi vào quên lãng?

Trọng tâm phê bình tiểu sử, như đã nói ở trên, là tác giả để rồi từ tác giả dẫn đến tác phẩm. Và tác giả, trong quan niệm của lối phê bình này, là một cá nhân cụ thể, một con người sống động với một tiểu sử độc đáo, không lặp lại mà mỗi sự kiện của nó đều ảnh hưởng đến sáng tạo của nhà văn. Đồng thời, đó cũng là một con người có những tư tưởng tình cảm đặc biệt, thậm chí đặc biệt cả thói quen, bệnh tật. Dostoievski trong sáng tác của Stefan Zweig<sup>11</sup> là một tác giả tiểu sử đặc biệt. Hàn Mặc Tử trong tác phẩm cùng tên của Trần Thanh Mai cũng là một tác giả tiểu sử đặc biệt. Bởi thế, đọc phê bình tiểu sử, người ta thấy vô cùng hấp dẫn. Con người, xét cho cùng, là đích đến của văn học. Hiểu biết con người là một hứng thú lớn. Nhất là với những tài năng lớn và những cuộc đời không bình thường. Như với Hàn Mặc Tử chẳng hạn, ai cũng tò mò muốn biết những “nguyên mẫu” (prototype) hoặc những “nhân vật” của những bài thơ tuyệt tác như “Mùa xuân chín”, “Đầy thôn Vĩ Dạ”, “Phan Thiết! Phan Thiết!”... là ai? Rồi thi nhân đã chịu đựng bệnh tật, nhất là bệnh hủi, như thế nào? Rồi đạo Thiên Chúa đóng vai trò gì trong cuộc đời và thơ ca ông? Đọc Trần Thanh Mai hẳn phần lớn những khao khát trên đã được thỏa mãn.

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

Tuy nhiên, phê bình tiểu sử cũng có những hạn chế của nó. Và chẳng, xét cho cùng, thì có phương pháp nào là không có gót chân Achille? Vì thế, với người làm phê bình lý thuyết thì vấn đề không dừng lại ở chỗ chỉ



ra hạn chế của một phương pháp nào đó, mà, quan trọng hơn, chứng minh được chính hạn chế đó là tiền đề làm nảy sinh ra những phương pháp phê bình mới.

Lấy tác giả như một yếu tố đã /để biết để từ đó loại suy ra tác phẩm như một yếu tố chưa /khó biết, phê bình tiểu sử vấp phải một vấn đề nan giải là cái tường chừng như đã nằm được đó nhiều khi lại là cái chưa nằm được. Và trong trường hợp đó vô hình trung đã lấy cái chưa biết này để giải thích cái chưa biết khác. Bởi lẽ, tư liệu về một tác giả nào đó cũng khó biết được chính xác. Hơn nữa, kể cả khi đã là chính xác rồi, đã “chúng khẩu đồng từ” rồi, thì mỗi người từ góc độ của mình vẫn có thể lý giải hoàn toàn khác nhau. Ví như, cách hiểu về nhiều điểm trọng yếu trong cuộc đời Hàn Mặc Tử của Trần Thanh Mại đã bị Nguyễn Bá Tín, em trai Hàn, bác bỏ trong cuốn hồi ký *Hàn Mặc Tử, anh tôi* (Paris: Nxb Tin. 1990; Nxb Tp. Hồ Chí Minh. 1991; In lại trong *Hàn Mặc Tử hôm qua và hôm nay* do Vương Trí Nhàn biên soạn. 1996. Hà Nội: Nxb Hội Nhà văn). Nhưng ngay cả Nguyễn Bá Tín, người tường như có thâm quyền hơn cả, thì cũng chưa chắc đã đúng. Bởi lẽ, là con em trong nhà, nên nhiều khi Tín, để bảo vệ danh dự gia đình cũng phải bẻ cong hay làm méo sự kiện. Đó là chưa nói đến sự phản bội của trí nhớ hoặc sự tròng trành của diễn giải. Vì vậy, phương pháp tiểu sử cũng rất dễ từ khách quan khoa học chuyển sang chủ quan ấn tượng, một khi rơi vào mê cung tư liệu thật giả mà không có sợi chỉ dẫn đường.

Hơn nữa, quyết định luận nhân quả không phải bao giờ cũng chính xác. Một kết quả không phải chỉ do một nguyên nhân, mà cả một chùm nguyên nhân trong sự vận động tương tác của nó. Cũng như một nguyên nhân không chỉ tác động đến một kết quả, mà dư lực của nó còn góp phần tạo ra những kết quả khác. Đồng thời, một nguyên nhân ban đầu rất nhỏ cũng có thể gây ra một kết quả lớn không ngờ. Bởi thế, tìm ra ở nhà văn những sự kiện tiểu sử nào ảnh hưởng đến tác phẩm là chuyện không dễ. Và, dường như để khắc phục khó khăn đó, phê bình tiểu sử quy tất cả các nguyên nhân vào một nguyên nhân duy nhất là tâm lý tác giả. Nhưng với phê bình tiểu sử, đó là thứ tâm lý bất biến, nằm ngoài không gian và thời gian, chi phối sát sườn tác phẩm.

Sự không phân biệt con người xã hội và con người sáng tạo đã khiến nhà phê bình phải loay hoay với con người xã hội. Một Vũ Trọng Phụng thanh bần như vậy sao lại cho ra được những tác phẩm ăn chơi dàng dĩnh? Vì thế, đáng lẽ, việc nghiên cứu tác giả thoát đầu chỉ là phương tiện để nhà phê bình đi đến mục đích tác phẩm, thì rốt cuộc lại lấy tác

phẩm như một dữ liệu để biện chính cho một đặc điểm nào đó của tác giả. Nguyễn Hữu Tiến trong *Giai nhân di mặc* (Đông Kinh ấn quán, 1917) đã từng lấy thơ Hồ Xuân Hương để dựng nên cuộc đời nữ sĩ. Còn Trần Thanh Mai trong *Trông dòng sông Vị* (1935) thì phần nào cũng lấy thơ Tú Xương để minh họa cho cuộc đời thi nhân. Hai trường hợp trên chưa phải là phê bình tiểu sử, mà chỉ trạng thái trung chuyển của thời kỳ tiền - phê bình tiểu sử. Nhưng một khi đã có phê bình tiểu sử rồi, và ít nhiều áp dụng các nguyên tắc của nó, thì các trường hợp lộn dích như trên sẽ biến một tác phẩm phê bình thành một chân dung văn học. Dĩ nhiên, biên giới giữa một phê bình và một chân dung nhiều khi khó phân biệt. Bởi thế, ngay cả nhà phê bình Pháp Sainte-Beuve<sup>12</sup>, ông tổ phê bình tiểu sử học, cũng coi chân dung văn học là một thể loại phê bình. Nhưng ngày nay, tôi nghĩ, nên và cần phải phân biệt để bảo vệ sự thuần nhất của phê bình: lấy tác phẩm làm mục đích.

Cuối cùng, do chỉ chú ý đến con người xã hội, con người hữu thức của tác giả, phê bình tiểu sử đã vô hình trung thu hẹp kích thước của tác phẩm văn chương. Một tác phẩm bao giờ cũng có hai phần: phần chủ ý của tác giả và phần không chủ ý được coi như phần chìm của tảng băng trôi. Chính phần không chủ ý này là sáng tạo của vô thức nhà văn. Phê bình tiểu sử chỉ kiểm soát được phần nổi của tác phẩm. Bởi thế, muốn tìm hiểu được phần chìm thì nhà phê bình phải sử dụng phương pháp phân tâm học, tức phải nghiên cứu vô thức nhà văn hoặc vô thức văn bản.

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



Những người giàu tâm huyết và có công cho xu hướng phê bình tiểu sử sau 1945, trước hết phải kể đến Nguyễn Đăng Mạnh và Vương Trí Nhàn. Tác phẩm của hai ông lôi cuốn số đông người đọc. Có thể một phần do vị trí công tác thuận lợi của mình, một là nhà giáo dạy văn đại học, một biên tập viên văn học ở Nhà xuất bản Hội Nhà văn hay được tiếp xúc, hỏi/nghe chuyện các đối tượng công việc của mình, nên các ông đều tỏ ra rất thân/thông thuộc nhân thân các nhà văn. Từ đó, hai ông biết khai ra những chi tiết tiểu sử đắt giá làm bằng chứng cho những nhận xét tác phẩm của mình.

Tuy nhiên, sự quá chú mục vào tác giả đã biến nhiều bài phê bình vốn đã nặng về tiểu sử của hai ông trở thành những chân dung văn học. Và dường như cả Nguyễn lẫn Vương cũng như nhiều đàn em khác của họ hài lòng với điều đó, nên thường đặt tên cho những công trình tập hợp của mình là *Chân dung và phong cách* (Tp. Hồ Chí Minh: Nxb Trẻ. 2002) hoặc *Cây bút đời người* (Trẻ. 2002). Nhân đây cũng nói luôn, theo tôi, *Chân dung và đối thoại* (Hà Nội: Nxb Thanh niên. 1998) của Trần Đăng Khoa chỉ là một thứ chân dung nghiêng về giai thoại chứ không phải là tác phẩm phê bình. Nói vậy, tôi chỉ muốn phân loại rạch ròi để cho tiện nhận thức, chứ không có ý đánh giá. Bởi, mọi thể loại đều bình đẳng với nhau, vì mỗi thứ có chỗ đứng riêng của mình. Dầu rằng ngày nay trong văn hóa hậu hiện đại có sự “nhòe” thể loại, nhưng ta đang còn ở thời tiền hiện đại, nên nếu có “nhòe” thì cũng là “nhòe” không tự giác, “nhòe” không mang một ý đồ thẩm mỹ nào cả.

### 1.3. Phê bình văn hóa - lịch sử

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

Sự xuất hiện của trường phái văn hóa - lịch sử gắn liền với chủ nghĩa thực chứng của Auguste Comte<sup>13</sup>. Nhà triết học người Pháp này cố công xây dựng một triết học của khoa học (bởi tri thức thực chứng gắn liền với

tri thức khoa học) và, quan trọng hơn, ứng dụng khoa học vào nghiên cứu xã hội. Xã hội học, vì thế, đã ra đời. Tiếp tục (và phát triển) tư tưởng lớn của Comte, ứng dụng khoa học vào nghiên cứu nghệ thuật, nhưng Hyppolyte Taine<sup>14</sup> không giải thích sự sinh thành nghệ thuật bằng những hoàn cảnh xã hội đơn thuần, mà tìm tòi những nguyên nhân xã hội lịch sử trong sự phát triển của chúng. Ông khái quát những động lực chung cho mọi sự sinh thành văn hóa nghệ thuật ở ba sức mạnh khởi nguyên là chủng tộc, môi trường, và thời điểm.

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

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

Có thể nói, trước Trương Tửu, các nhà phê bình mới chỉ đọc Nguyễn Du theo cách đọc tiểu sử học. Nghĩa là, họ tìm thấy ở *Truyện Kiều* cái điều mà họ muốn thấy là *tâm sự* của tác giả. Trần Trọng Kim cho Nguyễn Du viết *Truyện Kiều* là “Tại tiên sinh thấy cảnh ngộ cô Kiều đối với cái cảnh ngộ của tiên sinh hình như là *người cùng một hội một thuyền đâu xa* cho nên tiên sinh mới dụng tâm lấy *Truyện Kiều* mà bày tỏ cho hết mọi tình mọi ý của mình”<sup>15</sup>. Còn Đào Duy Anh thì “Dem sách ấy diễn dịch ra quốc âm, Nguyễn Du không cốt làm tác phẩm văn chương mà chỉ cốt để hả hê những nỗi cảm xúc đối với một người mà ông tưởng là tiền nhân của mình vậy”<sup>16</sup>.



Vượt qua cái tâm sự của con người xã hội và cách tiếp cận nhân-quá đơn tuyến, Trương Tửu tìm hiểu cá tính của Nguyễn Du. Ở đây, điều cần nói rõ là cá tính, cái thuật ngữ - chìa khóa này, ở Trương Tửu, thực chất là tính khí của Taine, sau này được nhà văn E. Zola (1840-1902) triển khai về phương diện lý thuyết trong công trình lý luận mang tính tuyên ngôn *Roman experimental* (Tiểu thuyết thực nghiệm. 1902. Paris: Bibliothèque Charpentier) và cả trong thực tiễn sáng tạo bộ tiểu thuyết trường giang *Les Rougon-Marcquart* (Gia đình Rougon-Marcquart). Tính khí đó là một khởi nguyên sinh ra tâm lý. Tính khí, theo Zola, là sự kết tinh của ba khởi nguyên khác đã nói ở trên là chủng tộc, địa điểm và thời điểm.

Tìm hiểu cá tính Nguyễn Du, Trương Tửu trước hết tìm hiểu huyết thống tác giả *Truyện Kiều*. Nguyễn Du, theo Trương Tửu, là con cháu một dòng họ nho sĩ hiển đạt, đời nào cũng có người đỗ cao làm quan to của triều đình. Thân phụ Nguyễn Du là Nguyễn Nghiễm đỗ tiến sĩ, làm quan đến chức Đại Tư đồ, tước Xuân Quận công. Anh cả Nguyễn Du là Nguyễn Khản, cũng đậu tiến sĩ, làm quan đến chức Tham Tụng, cùng triều với cha. Các anh khác đều khoa giáp xuất thân, cùng làm quan Lê triều cả. Câu ca dao: “Bao giờ ngàn Hồng hết cây, sông Rum hết nước, họ này hết quan” là nói về họ Nguyễn Tiên Điền.

Dòng họ Nguyễn Du không chỉ nổi tiếng về khoa hoạn, mà còn nổi tiếng về văn chương. Nguyễn Nghiễm để lại hai tập thơ chữ Hán *Quân trung liên vịnh*, *Xuân đình tạp vịnh* và một quyển *Việt sử bị lãm*. Ông cũng là người nổi tiếng hay nôm với bài phú *Khổng tử mộng Chu công*. Nguyễn Nễ, anh Nguyễn Du, cũng để lại hai tập thơ *Quế Hiên giáp ất tập*, *Hoa trình hậu tập* và cũng sở trường về quốc văn. Cháu Nguyễn Du là Nguyễn Thiện có tập thơ *Đông Phủ* và là người nhuận sắc *Hoa Tiên*, còn Nguyễn Đạm, một cháu khác, có tập *Minh quyển* và cùng với Nguyễn Du được liệt vào nhóm “An Nam ngũ tuyệt”. Tóm lại, chảy trong mạch máu Nguyễn Du là một huyết thống nho sĩ thư lại có tài văn chương. Huyết thống này đã ảnh hưởng nhiều đến sự hình thành cá tính của nhà thơ, đặc biệt khi đẳng cấp này suy tàn và thất thế vào thời mạt Lê.

Yếu tố thứ hai tạo nên cá tính Nguyễn Du là quê quán. Nghệ Tĩnh là một vùng đất rừng rậm, núi cao, sông sâu, biển rộng. Một thiên nhiên hùng vĩ, khắc nghiệt thường kích thích ở con người một sức chống cự bền bỉ, một lòng kiên nhẫn phi thường trước hết để tồn tại và sau đó để tồn tại một cách xứng đáng. Hơn nữa, Nghệ Tĩnh từ xưa vốn là một vùng đất biên cương, phân chia giữa Đại Việt và Chiêm Thành. Sự cọ xát miền biên viễn bao giờ cũng trau dồi con người thêm ý chí. Và lại, nơi tiếp giáp của



những miền cương thổ bao giờ cũng là nơi tự do. Bởi thế, Nghệ Tĩnh là đất đến của những người tỵ nạn chính trị, những kẻ có thành tích bất hảo, những kẻ phiêu lưu, những người thích vượt biên. Sự nhập cư của những người này mang đến cho đất Nghệ những nguồn sinh lực mới, trong đó đáng kể hơn cả là lòng yêu tự do, chống lại những khuôn mẫu do một thổ ngời văn hóa áp đặt.

Tuy nhiên, nói đến Nguyễn Du mà chỉ nói đến quê Nghệ là chưa đủ, cần phải nói thêm quê Bắc. Bởi lẽ, mẹ nhà thơ là con gái Kinh Bắc. Đây là một vùng văn hóa cổ của người Việt. Đặc biệt, đất Kinh Bắc có sinh hoạt quan họ trữ tình độc đáo, tao nhã, nhân từ và thú vị. Có thể, Bắc Ninh nói riêng và đồng bằng Bắc bộ nói chung tuy ít sản sinh ra anh hùng, nhưng là nơi làm cho những con người ở đất khác trở thành anh hùng, hoặc thi nhân. Như vậy, Nguyễn Du đã kết hợp được ở bản thân mình ưu thế của cả hai vùng đất, tuy đối lập nhau, nhưng lại bổ sung nhau.

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

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

Như vậy, vượt qua lối “tiếp cận tâm sự”, Trương Tửu đã đẩy con thuyền phê bình của mình ngược nước đi xa hơn, “tiếp cận cá tính”. Cá tính, theo Trương Tửu, không phải là hữu thức mà là phần tiềm thức, thậm chí vô thức trong con người, và đó mới là con người đích thực. Nếu quan niệm như vậy, thì các yếu tố huyết thống, quê hương, thời đại được nhà phê bình phân tích và nêu ra ở trên không phải tác động đến nhà thơ



ở cái phần nổi của nó, mà là phần chìm, hay đúng hơn là cái phần chìm đó kết tinh, ngưng kết thành cá tính Nguyễn Du. Và, như vậy, con người đích thực của Nguyễn Du, con người Nguyễn Du trong Nguyễn Du ấy không phải là con người xã hội đã nặng mang tâm sự hoài Lê. Mà đúng hơn là kẻ mang tâm bệnh.

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

Căn tạng này làm Nguyễn Du lúc nào cũng lo sợ hãi hùng, rồi tri tưởng tượng bị kích thích thái quá thành ra não loạn, tạo ra những cảnh tượng ghê gớm hợp với sự lo sợ kia, nhưng lại được thi sĩ coi là thực. Bởi vậy, thơ văn Nguyễn Du đầy những trầm muộn, khóc lóc và “mỗi lời là một vận vào”...

Như vậy, cảm xúc thành thực và mãnh liệt ở Nguyễn Du bắt nguồn từ ảo giác, một thứ tri giác không có đối tượng. “Đó là một triệu chứng của sự ốm yếu, của trạng thái suy nhược thần kinh. Ta thường gặp nó ở những người điên hoặc ở những người “điên một nửa”, hoặc ở những người có một chứng tật ở căn tạng thần kinh”<sup>17</sup>. Ở đây, có lẽ Trương Tửu coi Nguyễn Du là một người “điên thật”. Nhưng, theo tôi, nếu Nguyễn Du có điên thì đấy là cái “điên nghệ sĩ”. Quả thực, nghệ sĩ và người điên có nhiều điểm giống nhau. Họ đều là không bình thường cả. Nhưng người điên thật thì hoàn toàn mất ý thức, chìm ngập trong ảo giác, sống vật vờ như một xác chết trôi trong những làn sóng ảo giác, còn người nghệ sĩ thì dù sống trong và bằng ảo giác, nhưng vẫn còn ý thức, vẫn có sự soi sáng của ý thức, tức là điên mà vẫn biết mình điên. Có như vậy, họ mới sáng tác được. Tuy nhiên, Trương Tửu đứng ở chỗ ông coi Nguyễn Du là người “giàu hơn ai hết khiếu ảo giác”. Và chính nhờ khiếu ảo giác này mà nhà thơ có sức tưởng tượng phi thường. Chính điều này cắt nghĩa được thiên tài và sự nghiệp văn chương của Nguyễn Du.

Tóm lại, “ngắn ấy yếu tố sinh lý và tâm lý đã tạo thành cá tính Nguyễn Du. Trong đời sống thì cá tính ấy là một tính lãng mạn, trầm muộn, thích cô liêu, thêm an nhàn, mộng mị, ghét những hoàn cảnh mới lạ. Trong văn chương thì nó là sự rung động thành thực và mãnh liệt, sự tưởng tượng đối

dào, sự cảm xúc ủy mị và bi thương, sự cảm thông với đồng loại đau khổ và thần linh"<sup>18</sup>. Và, *Truyện Kiều* là sự kết tinh cá tính ấy một cách mỹ mãn.

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

Chẳng hạn, trước đây đọc *Kiều*, Hoài Thanh thường nói đến “chất thơ bàng bạc”, còn Nguyễn Mạnh Tường thì “thi vị chứa chan”<sup>19</sup>, nhưng không ai giải thích được chất thơ đó là gì. Các nhà trên chỉ dừng lại ở cảm, cao hơn là hiểu, chứ chưa tiến đến lý giải. Từ “lý thuyết cá tính” của mình, Trương Tửu đã coi “chất thơ là tinh túy của cá tính Nguyễn Du. Chất thơ này làm ra thi năng Nguyễn Du. Thi năng này làm ra cái đẹp và cái thi vị của *Truyện Kiều*”<sup>20</sup>. Và, điều quan trọng hơn, để lý giải chất thơ đó là gì, nhà phê bình khoa học này đã hình thức hóa nó. Chất thơ, theo ông, là “một hệ thống tương quan chặt chẽ bao nhiêu “vật liệu” (... , tức là các kỹ thuật, thủ pháp), một năng lực sáng tạo để tổ chức, phối trí, đem hỗn hóa thành một cơ cấu (structure) vững vàng thích hợp với thị hiếu thẩm mỹ, với những người muốn thưởng ngoạn nó”<sup>21</sup>.

Sau *Nguyễn Du và Truyện Kiều*, Trương Tửu không còn sử dụng phương pháp văn hóa - lịch sử nữa, mà chuyển hẳn sang phê bình xã hội học marxist. Và sau ông, cũng không còn ai kịp sử dụng phương pháp này nữa. Cách mạng tháng Tám, với sự nhất thể hóa về phương pháp, đã khiến phê bình văn hóa - lịch sử, phê bình tiểu sử học, phê bình ấn tượng không còn tồn tại độc lập mà vỡ ra thành những mảnh hòa lẫn vào phê bình xã hội học lúc này đã trở thành độc tôn. Đây đó, khi nghiên cứu một tác giả, người ta vẫn thấy thoáng xuất hiện các tiểu mục tương tự như giòng họ, quê hương, thời đại. Có điều nội dung các tiểu mục này người ta chỉ còn chú ý khai thác mặt kinh tế - xã hội của nó, tức mặt ngoài, mặt hữu thức, còn mặt trong, mặt vô thức, mặt khuất thì cố ý để cho nó khuất đi. Bởi thế, những mảnh vỡ của phê bình văn hóa-lịch sử đã trở thành một bộ phận cơ hữu yên ổn nằm trong phê bình xã hội học.

## **2. PHÊ BÌNH VĂN HỌC 1946-1986: TỪ NHẤT THỂ HÓA ĐẾN CHUYỂN ĐỔI HỆ HÌNH**



## 2.1. Phê bình xã hội học

Phê bình xã hội học là một phương pháp ngoại quan, lấy cái xã hội như một nguyên nhân để giải thích văn học như một kết quả. Bởi vậy, phương pháp này chú mục vào những liên hệ xã hội và những hiện tượng xã hội của những thời đại nhất định. Phê bình xã hội học, ở thuở ban đầu của nó, rất gần gũi với trường phái văn hóa-lịch sử, bởi chúng có cùng một cơ sở triết học là chủ nghĩa thực chứng khởi từ A. Comte. Cũng như trường phái văn hóa - lịch sử, phê bình xã hội học gần với chủ nghĩa lịch sử bởi tham vọng xem xét văn học như là sự thể hiện của các quá trình văn hóa vật chất của một cộng đồng dân cư. Và hầu như chỉ chú ý đến quá trình chứ không chú ý đến cá nhân. Hơn nữa lại sẵn sàng giải thích sáng tạo nghệ thuật bằng các quy luật của khoa học, trước hết là xã hội học và kinh tế học. Phê bình xã hội học còn được dùng để phân tích tác phẩm trên cái nền của đời sống xã hội, cũng như để nghiên cứu sự tác động của văn học đến công chúng, độc giả. Chính ở chỗ này, nó liên quan đến phê bình tâm lý học hoặc xã hội học tiếp nhận văn học.

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

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

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

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

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

Phê bình xã hội học marxist đến Plekhanov<sup>22</sup> thì lại thêm một sự thay đổi nữa. Nhà marxist Nga này đã công thức hóa một cách cứng hơn những luận điểm cơ bản của phê bình xã hội học, đồng thời đưa thêm vào quan điểm giai cấp để đến thời Lenin thì thành tính giai cấp. Từ đây, văn chương được coi như “tấm gương” (chữ của Lenin) có chức năng “phản ánh” và giáo dục cuộc sống theo hệ tư tưởng của giai cấp vô sản, còn nhà văn thì được coi là “kỹ sư tâm hồn” (chữ của Stalin).

Hải Triều (1908-1954), có thể nói, là nhà phê bình xã hội học marxist đầu tiên của Việt Nam. Vai trò chủ tướng của ông xuất hiện và được khẳng định trong tranh luận “nghệ thuật vị nghệ thuật hay nghệ thuật vị nhân sinh” (cũng như “Duy tâm và duy vật” trước đó). Thoạt tiên, người ta có cảm tưởng rằng cuộc tranh luận này dường như là một hồi quang của cuộc tranh luận lớn hơn ở Pháp cuối thế kỷ XIX giữa hai quan niệm nghệ thuật vị nghệ thuật và nghệ thuật vị nhân sinh. Nhưng đọc kỹ, người ta thấy không phải như vậy. “Phái vị nghệ thuật” thực chất là muốn đề cao tính văn chương, đưa văn học thoát khỏi quan niệm “văn dĩ tải đạo” của Nho giáo, hoặc “văn có ích” của Phạm Quỳnh; “phái vị nhân sinh” (đúng hơn là dân sinh) muốn văn học phản ánh hiện thực xã hội, đặc biệt là đời sống của giai cấp cần lao, xây dựng một nền văn học tả chân gắn gũi với



tư tưởng bình dân thời bấy giờ. *Kép Tư Bền*, tập truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan, được Hải Triều đưa ra để trình bày quan niệm của mình về văn học và đồng thời qua đó đặt những viên gạch đầu tiên cho phương pháp phê bình xã hội học marxist...

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

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

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

Sau khi từ già phê bình lối phê bình cũ bằng cuốn sách có ý nghĩa tổng kết một chặng đường *Những thí nghiệm của ngòi bút tôi* (Đại đồng



thư xā. 1939), Trương Tửu viết *Kinh thi Việt Nam* (Hàn Thuyên. 1940) bước đầu tiên đi đến phương pháp phê bình mới. Ông coi ca dao, tục ngữ, dân ca (một thứ *Kinh thi* của *Việt Nam*) là phát ngôn của tầng lớp lao động bình dân đối lập với tầng lớp phong kiến cầm quyền. Bởi thế, phong dao là tiếng nói của bản năng tự nhiên, thuần phác và phóng túng, chống lại tiếng nói quan phương, gò bó và hẹp hòi của tư tưởng Nho giáo. Phong dao có tính phản phong là vì vậy. Tuy nhiên, ở *Kinh thi Việt Nam*, sự áp dụng quan điểm giai cấp vào phân tích văn học còn đủ mềm dẻo để nhà phê bình phát hiện ra những khác biệt về văn hóa xã hội thú vị và độc đáo giữa Việt Nam và Trung Hoa.

*Nguyễn Du và Truyện Kiều* (1942), ở một góc nhìn nào đó, là “một bước lùi” của Trương Tửu trên đường đến với phê bình xã hội học. Bởi lẽ, trong văn phẩm này, ông chủ yếu áp dụng học thuyết của H. Taine. Tuy vậy, đó là lùi một bước để tiến ba bước tới tác phẩm *Tâm lý và tư tưởng Nguyễn Công Trứ* (Hàn Thuyên. 1943). Có thể nói, đây là một tác phẩm phê bình xã hội học marxist toàn bích ở giai đoạn này. Nghiên cứu Nguyễn Công Trứ, Trương Tửu đã xuất phát từ điểm phải xuất phát: phân tích thời đại của nhà thơ. Đây là thời kỳ trong xã hội có ba đẳng cấp (hoặc giai cấp) đấu tranh với nhau. Trước hết là đẳng cấp nho sĩ của Nguyễn Công Trứ. Tầng lớp này vốn đã suy vong, bị đẳng cấp quan binh chèn ép vào thời Lê mạt, Tây Sơn thì đến đầu Nguyễn bắt đầu được phục hưng với việc suy tôn Nho giáo và khôi phục lại chế độ khoa cử. Tầng lớp thứ hai là phú thương, sản phẩm của chính sách mở cửa buôn bán từ cuối Lê. Tuy đã bị thất bại trong việc giành quyền lãnh đạo đất nước (ví dụ Cống Chính), nhưng đến thời Gia Long, Minh Mệnh, phú thương vẫn còn là một thế lực đáng gờm. Thứ ba là giai cấp địa chủ, mà kẻ đại diện quyền lợi cho nó là bọn quý tộc thống trị. Trong bối cảnh đó, tầng lớp sĩ, để khẳng định được tính ưu việt của mình, trong cơn cuồng hứng hồi phong, nó phải gia nhập bằng được tầng lớp thống trị. Bởi thế, “chí nam nhi” là lẽ sống của Nguyễn Công Trứ: “Đã mang tiếng ở trong trời đất, Phải có danh gì với núi sông”; “Không công danh thì nát với cò cây”... Còn để đối lập mình với tầng lớp phú hộ dốt nát, “Trường giả học làm sang”, tầng lớp sĩ phô bày tính học thức cao quý của mình. Bởi thế, ngoài hành đạo (để thực hiện chí nam nhi), Nguyễn Công Trứ còn hành lạc, mà hành lạc có triết lý, có nghệ thuật. Sự phân tích giai cấp ở văn phẩm này quả thực là hết sức sắc sảo và độc đáo, đặc biệt là sự lý giải tư tưởng hành lạc và hoạn lộ thăng trầm của Nguyễn Công Trứ từ phương diện xã hội. Một vài tư tưởng của Trương Tửu ở tác phẩm này được nhiều nhà phê bình về sau vô tình hay hữu ý (dù không thừa nhận!) kế thừa và phát



triển. Tóm lại, *Tâm lý và tư tưởng Nguyễn Công Trứ* là một tác phẩm phê bình xã hội học marxist xuất sắc không chỉ của Trương Tửu, mà của toàn bộ nền phê bình xã hội học Việt Nam trước 1945.

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

Công cuộc phê bình đầu tiên trong kháng chiến là phê bình thơ không vắn của Nguyễn Đình Thi tại Hội nghị Tranh luận Văn nghệ Việt Bắc trong các ngày 25, 26, 27, 28 tháng 9 năm 1949. Các phát biểu đều được ghi, hoặc lược ghi, thành biên bản và đăng trên tạp chí *Văn nghệ* số tháng 10 năm đó. Đại thể, ý kiến phê bình có thể chia thành hai loại. Một, nhận thức thơ Nguyễn Đình Thi từ tiêu chí của chính bản thân thơ. Hai, từ tiêu chí ngoài thơ. Tiêu biểu cho loại thứ nhất là Xuân Diệu. Từ mỹ học Thơ Mới, ông hoàng thi ca một thời này đã mô tả thơ Nguyễn Đình Thi rất chính xác. Theo ông, thơ Nguyễn Đình Thi đầu Ngô mình Sở, không kết dính, có tính đầu óc, khó hiểu, không hợp lý, câu thơ cô đúc quá lại không vắn nên không truyền cảm. Những người khác, “văn hóa thơ” kém hơn Xuân Diệu, thì chỉ nhìn vào những tiêu chí bề ngoài, “hình thức chủ nghĩa”. Như Thanh Tịnh, với tư cách là người khai sinh ra thơ/tấu, thì cho rằng thơ Nguyễn Đình Thi không có vắn, trúc trắc, khó đọc. Ngô Tất Tố, một dịch giả thơ Đường, kiên quyết hơn, tuyên bố đã là thơ thì phải có vắn, “không vắn thì đừng gọi là thơ”...

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



Công cuộc phê bình lần thứ hai ngay sau cuộc Kháng chiến kết thúc: tập thơ *Việt Bắc* (1955) của Tố Hữu. Có điều, lần này là tiếng nói khẳng định và khẳng định một cách mạnh mẽ. Bởi thế, từ đây, thơ Tố Hữu không những chỉ trở thành lá cờ đầu của thơ ca cách mạng Việt Nam, mà còn là khuôn mẫu cho cả nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa. Còn phê bình xã hội học marxist thì trở thành phương pháp phê bình duy nhất. Hơn nữa, giờ đây, ngoài việc ý thức hệ hóa đã xong, phê bình xã hội học marxist còn được nhà nước hóa. Nó trở nên chính thống và chính thức. Một tiếng nói quyền uy. Và tiếng nói quyền uy này đã cất lên và chiến thắng trong vụ đấu tranh Nhân văn Giai phẩm. Vụ tranh chấp lớn cuối cùng nhằm củng cố lại sự nhất thể hóa trong văn nghệ. Dĩ nhiên, về sau vẫn còn những “vụ” này “vụ” khác, nhưng quy mô nhỏ hơn và một bên thì mang tính “để đặt”, còn bên kia thì mang tính “thị uy”.

Sau Nhân văn, tiếp thu thêm *Những nguyên lý lý luận văn học* của Timofiev, nhà lý luận văn học Liên Xô quyền uy một thời, phê bình xã hội học marxist Việt Nam đã trở nên có hệ thống hơn, có lý luận chặt chẽ và nhất quán hơn. Có thể thấy điều này qua bộ giáo trình lý thuyết văn học chịu nhiều ảnh hưởng của nó gồm 2 cuốn là *Sơ thảo nguyên lý văn học* và *Mấy vấn đề nguyên lý văn học* được coi là mẫu mực cho sinh viên và đông đảo bạn đọc bấy giờ của Nguyễn Lương Ngọc – một giáo sư khả kính, nổi tiếng từ trước 1945<sup>23</sup>. Phê bình xã hội học coi văn học là một bộ phận của kiến trúc thượng tầng, chịu sự quy định của kinh tế như là hạ tầng cơ sở. Nhà văn là sản phẩm của những hoàn cảnh kinh tế xã hội, còn tác phẩm, đến lượt nó, lại là sản phẩm của nhà văn. Vậy nên tác phẩm, xét cho cùng, là sự phản ánh của cái xã hội mà tác giả sống. Nhưng nhà văn không phải là con người chung chung mà là người của một giai cấp cụ thể, nên tác phẩm phản ánh ý thức hệ của giai cấp đó. Văn học, bởi vậy, là một hình thái ý thức của xã hội.

Phê bình xã hội học marxist giai đoạn này càng chú trọng hơn đến phân tích giai cấp, đặc biệt là ở những hiện tượng văn học của quá khứ, như Thơ Mới, tiểu thuyết Tự lực Văn đoàn. Tuy không có được những kiểu mẫu xuất sắc như *Tâm lý và tư tưởng Nguyễn Công Trứ*, nhưng nó cũng đã đưa ra được một bức tranh toàn cảnh rõ ràng về văn học trước 1945 với sự phân chia: văn học cách mạng của giai cấp vô sản, văn học hiện thực phê phán của tầng lớp tiểu tư sản lớp dưới và văn học lãng mạn của tiểu tư sản lớp trên và tư sản. Ngoài ra, còn có những cái nhìn giai cấp ở Vũ Đức Phúc với *Bàn về những cuộc đấu tranh tư tưởng trong lịch sử Văn học Việt Nam hiện đại 1930-1954* (Hà Nội: Nxb Khoa học Xã hội. 1971), ở Phan Cự Đệ với *Phong trào Thơ Mới 1932-1945* (Hà Nội: Nxb Khoa học Xã hội. 1966)...



Phân chia các dòng văn học từ giai cấp xuất thân như vậy, tất yếu dẫn đến sự đề cao văn học hiện thực và tính hiện thực trong tác phẩm. Từ đây phản ánh hiện thực và hiện thực phản ánh được coi là tính thứ nhất của tác phẩm. Trong cuốn sách nổi tiếng một thời *Truyện Kiều và chủ nghĩa hiện thực của Nguyễn Du* (Hà Nội: Nxb Khoa học Xã hội. 1970), Lê Đình Kỵ đã cố chứng minh rằng khi viết *Truyện Kiều*, Nguyễn Du đã vượt qua chủ nghĩa cổ điển và đã gần nằm trọn vào phạm trù chủ nghĩa hiện thực. Bởi thế, tuy có nhiều phát hiện mới, nhưng vì coi chủ nghĩa hiện thực là giá trị cao nhất, nên ở nhiều chỗ Lê Đình Kỵ đã gò ép *Truyện Kiều* vào cái khuôn hiện thực chủ nghĩa, chẳng những đã đánh đồng hiện thực của năm Gia Tĩnh đời Minh Trung Quốc với đời Lê mạt ở Việt Nam, mà còn đánh vỡ mất cái đẹp cổ điển của tác phẩm, dù là đánh vỡ bằng những ngôn từ tinh tế, giàu cảm xúc. Tuy nhiên, việc đề cao văn học hiện thực cũng đã khôi phục lại được địa vị tương xứng của một số nhà văn như Nam Cao, Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Công Hoan, Thạch Lam..., nhưng cũng đã “đánh mất” cả một trào lưu Thơ Mới và các nhà văn xuất sắc của Tự lực văn đoàn như Nhất Linh, Khái Hưng. Do đó, làm nghèo văn chương Việt Nam một cách đáng kể.

Trên đại lộ phê bình này, ngoài những chủ tướng đã xuất hiện từ trước Bốn Năm nay vẫn cầm cân nảy mực trên văn đàn như Đặng Thai Mai, Hoài Thanh, Trương Chính..., đã hình thành một lớp nhà phê bình mới, như Nguyễn Đức Dân, Nhị Ca, Phong Lê, Phương Lưu, Nguyễn Văn Hạnh..., trong đó nổi bật là Hà Minh Đức và Phan Cự Đệ. Hai ông là lứa những nhà phê bình con đầu cháu sớm của cách mạng, những người được lấp vào vị trí của những “đại sư” phải ra đi sau vụ Nhân văn ở Đại học. Ngòi bút của hai ông bám rất chắc vào thời sự văn học, luôn có bài ứng chiến kịp thời, nhưng, do nhu cầu giảng dạy chuyên đề, cũng lại sớm viết những chuyên luận, những công trình có tính chất tổng kết một giai đoạn cách mạng, một chiến dịch văn học, hay về thể loại thơ và tiểu thuyết: *Thơ và mấy vấn đề thơ Việt Nam* (Hà Minh Đức. 1974), *Phong trào Thơ Mới* (Phan Cự Đệ. 1966), *Nhà văn Việt Nam* (Hà Minh Đức, Phan Cự Đệ. Đại học và trung học chuyên nghiệp. T.1-2, 1977-1983),... Hà Minh Đức và Phan Cự Đệ trong bao nhiêu năm trời cứ song hành như một cỗ xe hai ngựa, hay đúng hơn như một cặp câu văn biến ngẫu, người này là vần bằng người kia là vần trắc. Cặp bài trùng này lại là những nhà giáo đứng đầu khoa Ngữ văn Đại học Tổng hợp (nay là Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội), nên hầu hết những quan điểm văn học của hai ông được lớp lớp sinh viên hàng năm trở thành các viên chức văn học nhà nước cần cù tải vào xã hội.



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

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

## **2.2. Sự chuyển đổi hệ hình**

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

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



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

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

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

Những nhà phê bình tâm huyết, nhạy cảm muốn cứu vãn hiện trạng này bằng việc xem xét lại mối quan hệ nội dung/ hình thức để gia cố đặc trưng nghệ thuật của tác phẩm. Và họ đã tìm được tiếng nói ủng hộ từ phía nhà phê bình dân chủ Nga đầu thế kỷ XIX Bielinxki<sup>24</sup>: nội dung và



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

Được đánh thức bởi nhà văn Nguyễn Minh Châu trong “Hãy đọc lời ai điếu cho một giai đoạn văn nghệ minh họa” (*Văn nghệ*, 5.12.1987), nhà phê bình tuyến đầu Hoàng Ngọc Hiến làm một nhận diện có tính lý thuyết hơn. Vận dụng cặp phạm trù cái cao cả và cái đẹp của mỹ học, Hoàng Ngọc Hiến trong bài “Về một đặc điểm văn học của ta” (*Văn nghệ*, 23.6.1979) cho rằng văn học ta hơi bị nhiều cái cao cả (tức cái cần có) và hơi bị ít cái đẹp (tức cái đang có) và ông định danh hiện trạng này bằng một định ngữ hẳn sẽ ăn đời ở kiếp với ông: chủ nghĩa hiện thực *phải đạo*. Theo nhà phê bình, đây là căn nguyên chính làm cho nền văn học hiện thực (xã hội chủ nghĩa) của chúng ta kém hiện thực và, vì thế, cũng trở nên kém nghệ thuật (bởi nó đã vi phạm nguyên tắc phản ánh hiện thực một cách trung thực). Xin nói thêm là về sau, trong thời kỳ Đổi mới và hậu Đổi mới, một số nhà phê bình còn đưa ra nhiều định ngữ nữa cũng để nhằm nhận diện thời kỳ văn học này, như văn học dương tính, văn học (chưa) “bước qua lời nguyên” (Hoàng Ngọc Hiến), văn học *cán bộ*, văn học *cung đình*, văn học *quan phương* (Lại Nguyên Ân), văn học *không tài*, văn học *xi rô* (Ngô Thảo)..., nhưng không thể nào có sức nổ được như văn học *phải đạo*.

Bài viết trên của Hoàng Ngọc Hiến có thể đã ít nhiều thúc đẩy nhà phê bình Lại Nguyên Ân quay sang nhận diện chính bản thân phê bình. Trong “Mấy ý kiến về phê bình văn học” (*Quân đội nhân dân*, 11.7.1987), ông chia phê bình bấy giờ thành nhiều loại, nhưng đặc biệt chú ý hai loại phê bình quyền uy và phê bình xu phụ, coi đây là đại họa của phê bình. Đồng thời, trong bài “Cơ chế hành chính quan liêu bao cấp và hoạt động văn học nghệ thuật” (*Nhân dân*, 31.1.1998), ông cùng nhà phê bình lão thành Nguyễn Đăng Mạnh, trong bài “Để có một hội nghề nghiệp thật sự” (*Văn nghệ*, 5.3.1998), hăng hái phê phán các cơ chế quản lý, lãnh đạo văn nghệ quan liêu bao cấp như là nguyên nhân sản sinh ra các tệ phê bình ấy. Đến khi được cời trời, nhiều nhà phê bình, nhanh chậm khác nhau, đã cời hoặc tự cời, và trở thành những nhà phê bình hàng đầu trên chiến tuyến Đổi mới. Phê bình khởi sắc bởi sự phê phán và tự phê phán. Hơn nữa, nó còn lao vào chiến dịch di tìm những giải pháp để nâng cao tính nghệ thuật cho sáng tác.



Trước hết là việc xem xét lại các chức năng văn học. Về vấn đề này, tựu trung có ba loại ý kiến. Một là văn học không chỉ có 3 chức năng: nhận thức, giáo dục và thẩm mỹ, mà còn có nhiều chức năng khác nữa nên cần phải bổ sung như giải trí, dự báo... Càng nhiều chức năng, văn học sẽ càng bớt đi sự dang dằng “chính” khí và bước suôn sẻ vào cuộc sống đời thường muôn mặt. Hai là vấn đề đâu chỉ ở chỗ số lượng chức năng, mà ở chỗ thứ tự sắp xếp các chức năng. Xưa nay, trong bộ ba chức năng nêu trên thì thẩm mỹ luôn bị xếp ở chiều bét nên hèn gì mà người ta chẳng coi nhẹ tính nghệ thuật của tác phẩm. Vì thế, đã đến lúc phải đưa chức năng thẩm mỹ lên đầu, ở ngôi thứ nhất của sơn trại. Cực đoan hơn, có người còn cho rằng văn học chỉ có một chức năng duy nhất là thẩm mỹ, bởi các “chức năng” khác, như nhận thức và giáo dục chẳng hạn, muốn tồn tại được phải thông qua chức năng thẩm mỹ, như mặt trăng phải sáng bằng ánh sáng mặt trời. Ba là, như ý kiến của nhà văn Nguyên Ngọc, cho rằng, với văn học, thẩm mỹ không phải là một chức năng, mà là một thuộc tính. Như vậy, khỏi phải làm một cuộc can qua, để thay đổi vị thế của con sãi chức năng thẩm mỹ, mà vẫn bảo vệ được bản chất nghệ thuật của văn học.

Giải pháp thứ hai là xem xét lại quan niệm về phản ánh nghệ thuật. Theo Lê Ngọc Trà, phản ánh nghệ thuật phải khác với phản ánh triết học ở chỗ phản ánh có nghiêng ngả: “Nghệ thuật đâu phải đơn thuần là phản ánh hiện thực, nó là sự nghiêng ngả về hiện thực”. Và ông giải thích thêm khái niệm “nghiên ngả” như sau: “Nghiên ngả là xem xét, đánh giá các sự kiện, hành động theo nhiều chiều khác nhau, trong mối liên hệ với quá khứ và tương lai, không chỉ từ góc độ trước mắt mà còn của lâu dài, không phải về phương diện chính trị mà còn về phương diện nhân sinh, đạo đức, thẩm mỹ”<sup>25</sup>. Lê Ngọc Trà đã đụng đến một vấn đề cơ bản và rất nhạy cảm là văn học phản ánh hiện thực. Bởi thế, nó gây ra rất nhiều cách hiểu và nhiều tranh cãi. Có thể nói, sự cố gắng của Lê Ngọc Trà là đã chuyển phê bình văn học từ chỗ dựa trên cái xã hội sang cái con người, tuy rằng con người trong quan niệm của ông chỉ là con người xã hội, con người hữu thức.

Giải pháp thứ ba để thay đổi phê bình (và qua đó gia cố tính nghệ thuật cho sáng tác) là đề cao cá tính sáng tạo. Bởi thế, Nguyễn Đăng Mạnh không chỉ chú ý đến “nhà văn”, “tư tưởng”, mà còn “phong cách”. Tuy nhiên, phong cách ở ông chỉ là những nét riêng thuộc về con người nhà văn theo tinh thần của Buffon: “Le style, c’est l’homme même”. Nhưng chỉ đó thôi, lúc bấy giờ, cũng đã gia tăng được sự chú ý đến cạnh khía nghệ thuật của phê bình. Về sau, nhận thấy phê bình vẫn còn nguy



cơ chỉ nói về tư tưởng, một thứ tư tưởng thuần túy ngoài tác phẩm, nên trong *Con đường đi vào thế giới nghệ thuật của nhà văn* (Giáo dục, 1996), Nguyễn Đăng Mạnh có đưa ra khái niệm tư tưởng nghệ thuật (*idée poétique*) mượn ở Bielinxki: “Tìm hiểu một nhà văn, trước sau tôi vẫn chủ trương phải phát hiện được tư tưởng của ông ta. Tất nhiên phải là tư tưởng nghệ thuật chứ không phải là thứ tư tưởng nào khác. Tư tưởng này nhất thiết phải tìm ở thế giới hình tượng do ông ta sáng tạo ra. Đây là căn cứ duy nhất có ý nghĩa”. Nhưng, hình như, Nguyễn Đăng Mạnh chưa tìm được đường đi từ tư tưởng nghệ thuật đến phong cách. Bởi vậy, nói đến phong cách, ông mới chỉ đưa ra những định ngữ để xác định phong cách một nhà văn, chứ chưa chỉ ra sự hiện thân của nó ở cơ thể tác phẩm. Bởi vậy, người ta có cảm tưởng rằng cái đích ngấm cuối cùng của phê bình Nguyễn Đăng Mạnh là chân dung nhà văn chứ chưa phải là tác phẩm<sup>26</sup>.

Cũng còn một số những đề xuất khác như đề cao tính người, tính nhân loại của văn học. Từ lâu, do nhấn quá vào tính giai cấp nên người ta quên mất tính người, thậm chí phủ nhận tính người: con người chỉ là con người của một giai cấp nhất định nào đó chứ không có con người chung chung, trừu tượng. Vì thế văn học trở nên thừa văng những cá nhân cá thể, chỉ đông đúc những cá nhân cộng đồng. Con người chức năng thiếu những quan hệ riêng tư, không có đời sống thường nhật, nghèo nội tâm. Đề cao tính người, tính nhân loại là muốn cân bằng lại với tính giai cấp, làm cho các nhân vật văn học thoát khỏi những sơ đồ, công thức để trở thành con người này. Ngoài ra cũng có ý kiến nên xem xét lại mối quan hệ giữa văn nghệ và chính trị. Văn nghệ không phải là dây tở của chính trị mà có địa vị ngang bằng bởi cùng là những hình thái ý thức của thượng tầng kiến trúc. Hoặc quan hệ giữa văn nghệ và đạo đức, văn nghệ không phải là đạo đức, mà chỉ là sự ăn năn về đạo đức, nên nó không phải là con thuyền hay cỗ xe chở đạo... đức.

Tóm lại, những giải pháp và đề xuất nói trên nhằm đổi mới phê bình văn học đã đi được những bước dài, từ cạnh khía chính trị của văn học (nhận diện sáng tác và phê bình, phê phán cơ chế bao cấp tư tưởng, góp ý với lãnh đạo văn nghệ) đến bản thân văn học (vai trò của chức năng thẩm mỹ, xét lại quan niệm văn học phản ánh hiện thực, nhấn mạnh đặc trưng thẩm mỹ...). Những thay đổi này tuy đã mang lại cho phê bình văn học một bộ mặt mới, tươi vui sáng sủa hơn, nhưng vẫn chỉ là những thay đổi bộ phận trong nội bộ của một phương pháp phê bình. Một sự đổi mới (chứ không phải đổi ngược) thực sự đòi hỏi phải thay đổi hệ hình.



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

Với quan niệm văn học là một nghệ thuật ngôn từ, người ta thừa nhận bản chất ngôn ngữ của tác phẩm văn học. Bởi vậy, phê bình văn học có thể dựa vào các nguyên lý của ngôn ngữ học cấu trúc khởi từ ông tổ của nó là F.de Saussure<sup>27</sup>. Từ đó, cụ thể là từ Hjelmslev<sup>28</sup>, có thể chia hai phạm trù nội dung và hình thức ra thành bốn. Về nội dung thì có nội dung của nội dung, tức những gì chỉ là nội dung đơn thuần, ví như đề tài, tình tiết, thực chất đây chỉ là chất liệu và nội dung của hình thức, tức phần nội dung chất liệu đã được hình thức hóa theo một ý đồ nghệ thuật nào đó như chủ đề, cốt truyện. Về hình thức thì có hình thức của hình thức, tức hình thức đơn thuần như ngôn ngữ tiêu dùng, thể loại tự nó, thực chất đây là vật liệu, và hình thức của nội dung, tức phần hình thức vật liệu đã được nội dung hóa theo một ý đồ nghệ thuật nhất định. Từ sự phân nhỏ nói trên, lại có thể quy tập các tiểu phạm trù này thành hai nhóm: 1) nội dung của nội dung và hình thức của hình thức là vật liệu, tức cái phần phi nghệ thuật hoặc chưa thành nghệ thuật, có cho tất cả mọi người, một thứ “kho trời chung” mà chưa phải của riêng ai; 2) nội dung của hình thức và hình thức của nội dung là nghệ thuật, tức là thứ vật liệu trên đã được tổ chức lại, cấu trúc hóa để phục vụ cho một mục tiêu thẩm mỹ, có sự đóng góp tích cực của chủ thể sáng tạo, lúc này các kho trời chung nói trên đã trở thành “vô tận của mình riêng”.

Như vậy, với sự lưỡng phân rồi lại lưỡng hợp theo một kiểu khác các phạm trù nội dung-hình thức, một mặt có thể chứng minh được tính thống nhất giữa nội dung và hình thức, thậm chí nội dung là hình thức và hình thức là nội dung. Và, dĩ nhiên, sự là này chỉ ở các phần nội dung của hình thức và hình thức của nội dung, tức các phần nghệ thuật của tác phẩm. Từ đó, mặt khác, có thể xác định được đối tượng thực sự của phê bình văn học chính là phần nội dung của hình thức và hình thức của nội dung, tức phần nghệ thuật của tác phẩm. Nhưng, để hiểu được nghệ thuật tác phẩm thì không thể không hiểu những vật liệu làm nên tác phẩm. Nhà phê bình, vì thế, cần phải có tri thức vật liệu. Bởi, bất kỳ một sáng tạo nghệ thuật nào cũng được bắt đầu bằng sự chế ngự tính bướng bỉnh của



vật liệu, nhất là sự bướng bỉnh mà lại làm ra vẻ không bướng bỉnh của vật liệu ngôn từ.

Các phạm trù vật liệu và nghệ thuật, còn được các nhà cấu trúc luận gọi là vật liệu và cấu trúc, hoặc các nhà hình thức luận Nga gọi là vật liệu và hình thức. Qua đây có thể thanh minh cho các nhà hình thức luận Nga là họ không duy hình thức. Hình thức ở họ không phải là cái hình thức bất kỳ nào, hình thức của hình thức, mà chính là cái hình thức này, hình thức của nội dung. Đó chính là đóng góp to lớn của hình thức luận Nga. Và đến đây thì có thể hiểu được tại sao nhà triết học Đức Schlegel<sup>29</sup> lại nói nghiên cứu nghệ thuật thực chất là nghiên cứu hình thức. Bởi, hình thức, trong nỗ lực chống lại sự làm suy thoái thẩm mỹ của chủ nghĩa giáo lý, chủ nghĩa huấn dục, chủ nghĩa duy lý trí, là một nguyên tắc thống nhất mọi thứ trong tác phẩm. Thi pháp học chính là phương pháp phê bình hình thức. Không phải ngẫu nhiên mà thuật ngữ thi pháp học khởi từ Aristote lại được các nhà hình thức luận Nga lấy lại và nâng nó lên thành thi pháp học hiện đại với tư cách là một thứ lý thuyết văn chương táo bạo nhất của thế kỷ XX.

Bởi thế, khi Trần Đình Sử giới thiệu thi pháp học vào Việt Nam trong công trình *Thi pháp thơ Tố Hữu* (Hà Nội: Nxb Tác phẩm mới. 1987) thì việc đầu tiên ông làm là trình bày hai quan niệm về hình thức: hình thức cụ thể cảm tính và hình thức có tính quan niệm. Loại hình thức thứ hai mới là đối tượng của phê bình thi pháp học. Đỗ Lai Thúy trong *Con mắt thơ* (Hà Nội: Nxb Lao động. 1992) cũng đã vận dụng thi pháp học để phê bình Thơ Mới. Ở mỗi nhà thơ ông đi vào xem xét một nét thi pháp chủ đạo của họ ứng với một phạm trù thi pháp học, như “Xuân Diệu, sự ám ảnh thời gian”; “Huy Cận, sự khắc khoải không gian”...

Cùng ra đời với thi pháp học là phong cách học. Hai bộ môn này có phần trùng nhau, thậm chí bao hàm nhau, tùy theo nhà phê bình lấy phê bình thi pháp học hoặc phê bình phong cách học làm chủ đạo. Biến thể của cặp phạm trù nội dung và hình thức ở phong cách học là cặp phạm trù vật liệu và phong cách. Dĩ nhiên, phong cách ở đây không phải như quan niệm của Buffon, vẫn là người, mà trước hết là phong cách ngôn ngữ rồi sau đó là cái nhìn nghệ thuật và cái nhìn thế giới của nhà văn. Bởi thế, phong cách học cũng không còn là cổ điển nữa, mà đã là hiện đại. Và, giống như thi pháp học, nó cũng tồn tại như là một lý thuyết văn chương.

Người đầu tiên thực hành phê bình phong cách học ở Việt Nam là Phan Ngọc trong công trình *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong “Truyện Kiều”* (Hà Nội: Nxb Khoa học Xã hội. 1985). Phan Ngọc đưa ra định



nghĩa phong cách là sự lựa chọn. Đầu tiên là sự lựa chọn ngôn ngữ, sau đó là sự lựa chọn các thao tác sáng tạo. Bởi thế, tìm hiểu lý do tác giả lựa chọn thao tác này chứ không phải kia sẽ làm bộc lộ đặc điểm nghệ thuật riêng biệt của nhà văn. Khác với Phan Ngọc, Đỗ Lai Thúy trong *Hồ Xuân Hương hoài niệm phần thực* (Hà Nội: Nxb Văn hóa Thông tin. 1999) đưa ra một định nghĩa khác về phong cách. Theo ông, phong cách là sự lệch chuẩn (trong một số trường hợp theo nghĩa thoát chuẩn, vượt chuẩn). Trước hết, chuẩn là ngôn ngữ chung của thời đại tác giả, hoặc là ngôn ngữ của một tác giả khác có nhiều tương đồng. Trường hợp phong cách thơ Hồ Xuân Hương thì là sự lệch so với chuẩn là thơ Bà Huyện Thanh Quan. Và cũng từ lệch chuẩn phong cách ngôn ngữ người ta có thể khám phá ra những đặc sắc trong cái nhìn nghệ thuật và cái nhìn thế giới...

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

Khác với phê bình thi pháp học và phê bình phong cách học, phê bình phân tâm học xuất hiện từ trước 1945 với công trình *Hồ Xuân Hương: tác phẩm, thân thể và văn tài* (Sài Gòn: Aspar. 1936) của Nguyễn Văn Hanh. Sau Đổi mới, cùng với việc biên soạn, dịch, tổ chức dịch và giới thiệu một số tác phẩm quan trọng của phân tâm học, Đỗ Lai Thúy cũng đã áp dụng học thuyết siêu mẫu của C.G. Jung vào nghiên cứu thơ Hồ Xuân Hương và lý thuyết về mặc cảm Oedipe để lý giải và phân tích tập thơ *Về Kinh Bắc* của Hoàng Cầm. Tuy nhiên, phê bình phân tâm học của Đỗ Lai Thúy cũng không thuần nhất, mà có kết hợp với ký hiệu học nghệ thuật và cấu trúc luận, để mang lại cho tác phẩm của mình không phải là một hồ sơ phân tâm, mà là một văn bản phê bình nghệ thuật.



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

### 3. PHÊ BÌNH VĂN HỌC TỪ 1986 ĐẾN NAY: ĐA DẠNG TRONG THẾ GIỚI ĐA CHIỀU

#### 3.1. Phê bình phong cách học

Như đã nói ở trên, người đầu tiên thực hành phê bình phong cách học ở Việt Nam là Phan Ngọc với công trình *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong "Truyện Kiều"*. Theo Phan Ngọc, mỗi một ký hiệu ngôn ngữ có hai mặt, mặt thông báo và mặt biểu cảm. Phong cách học chính là thứ khoa học chỉ nghiên cứu cái mặt biểu cảm này của ngôn ngữ. Cụ thể hơn, nó nghiên cứu các kiểu lựa chọn và giá trị biểu cảm của các kiểu lựa chọn ấy. Để lựa chọn, ít nhất phải có từ hai phương án trở lên. Vậy nhà nghiên cứu phải làm cái thao tác đối lập để tìm ra các phương án này. Và để xác định được phương án tác giả đã chọn là có giá trị biểu cảm tốt nhất, người phê bình phải dùng phương pháp thay thế: lấy một hoặc nhiều phương án bị bỏ qua lần lượt thế vào chỗ phương án được chọn để đánh giá hiệu quả nghệ thuật của nó. Nếu hiệu quả nghệ thuật kém hơn thì sự lựa chọn của tác giả là đúng, còn không thì cái bỏ qua trở thành bỏ lỡ.

Một kiểu lựa chọn có giá trị thẩm mỹ thì, theo Phan Ngọc, trước hết nó phải được chuẩn bị về mặt ngữ cảnh, tức tạo ra một môi trường sống cho nó và của nó. Đánh giá một hiện tượng phong cách học chính là nhận xét xem nó có phù hợp với ngữ cảnh hay không. Câu "Hoa đào năm ngoái còn cười gió đông" của Nguyễn Du đã được nhà thơ chuẩn bị ngữ cảnh cho nó thật công phu. Trước hết, câu này lấy ý từ câu "Đào hoa y cựu tiếu đông phong" trong bài *Đề đô thành nam trang* của thi nhân Trung Hoa đời Đường Thôi Hộ và nhờ tính liên văn bản ta có thể hiểu ngay. Cái ngơ ngác của Kim Trọng khi trở về vườn Thúy cũng chính là cái ngơ ngác của chàng thi sĩ đời Đường cách đây trên nghìn năm. Tuy nhiên, ở đây cây đào của Nguyễn Du còn là cây đào cụ thể, cá biệt, kẻ đã từng chứng kiến cuộc gặp gỡ đầu tiên của Kim Kiều và cũng là kẻ đã giữ hộ chiếc thoa của Thúy



Kiều đã vô tình mắc (gửi) vào đấy. Bởi vậy, thi sĩ đời Nguyễn nói “Hoa đào năm ngoái” chứ không nói “Hoa đào cười với gió đông như cũ” là vì ông muốn chứng minh một sự thực: Kim Trọng ra đi đúng một năm, nay trở về. Hơn nữa, nói “hoa đào năm ngoái” còn cười với “gió đông năm nay” là đã xóa bỏ thời gian vật lý và thay vào đó thời gian tâm lý để khẳng định sự thống nhất của sự vật với con người.

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

Sau khi đã trình bày một cách sáng rõ quan niệm của mình về phong cách và phong cách học, Phan Ngọc đi sâu vào *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong “Truyện Kiều”*. Ông đã thực hiện một loạt những đối lập *Truyện Kiều* với *Kim Vân Kiều truyện* và *Truyện nôm* (cốt truyện, tư tưởng chủ đạo, lối phân tích tâm lý...) để tìm ra cái bước đổi mới của Nguyễn Du.

Cũng từ những đối lập và nhờ những đối lập như vậy, mà Phan Ngọc đã tìm thấy những đặc sắc, độc đáo của Nguyễn Du trong kiến trúc câu thơ, trong ngôn ngữ, trong ngữ pháp. Có thể nói, phê bình phong cách học đã giúp Phan Ngọc phát hiện ra những điều chưa từng được nói đến ở các đại gia nghiên cứu trước đó về *Truyện Kiều*. Từ đây, bạn đọc có thêm một “*Truyện Kiều* của Phan Ngọc”, như người ta đã từng có một “*Tây Sinh ký* của Kim Thánh Thán”.

Cuối cùng, nói đến sự đóng góp của Phan Ngọc về phê bình phong cách học, không thể bỏ qua những trang phân tích sự chuyển biến của phong cách Nguyễn Du qua mốc 1945 (*Thử xét văn hóa, văn học bằng ngôn ngữ*. Hà Nội: Nxb Thanh niên. 2000). Theo Phan Ngọc, cái đặc sắc nhất của văn Nguyễn Du là *đồ vật*. Đồ vật là nhan đề tác phẩm. Đồ vật tạo ra cốt truyện. Đồ vật trở thành nhân vật chính của câu chuyện. Con người được Nguyễn dựng lên không phải vì anh ta mà vì đồ vật, bởi chỉ có người ấy thì mới hiểu được vật ấy, tức tôn lên giá trị của nó. Như vậy, đồ vật, lần đầu tiên, trở thành cứu cánh.

Nhưng đồ vật cũng khẳng định giá trị, nhân cách và đặc tính của con người. Bởi đó là những đồ vật đẹp. Nhưng khác với người khác, Nguyễn



Tuân chú ý đến cái đẹp ở cạnh khía kỹ thuật, cụ thể hơn, cách thức biến kỹ thuật thành nghệ thuật. Cái nhìn kỹ thuật này ở Nguyễn mang tính chất thời đại, thời đại của sự phát triển kỹ thuật. Bởi lẽ, thời đại kỹ thuật đòi hỏi con người phải nghệ thuật hóa kỹ thuật để cải tạo thế giới theo tiêu chuẩn của cái đẹp. Và cái nhìn kỹ thuật này đặc biệt thuận lợi cho những phân tích phong cách học. Có điều, trước 1945, Nguyễn Tuân chưa đẩy đến cùng cái nhìn độc đáo này của ông. Tuy nhiên, cái nhìn kỹ thuật trước Bốn Nhăm của Nguyễn chỉ mới chớm nở ở một vài biểu hiện của văn hóa cổ thì đã rơi vào sự mỹ hóa. Vì thế, câu văn điêu khắc của Nguyễn mặc dù rất phù hợp với một thế giới tĩnh, ngưng đọng của một thời vang bóng, nhưng người ta vẫn thấy nó có một cái gì đấy chông chênh, thiếu nhất quán.

Chỉ sau 1945, cái nhìn kỹ thuật của Nguyễn Tuân mới đi đến tận cùng. Tùy bút của Nguyễn đầy những tri thức khoa học, sâu sắc và chính xác. Ta có thể dẫn ra đây tên các “Cây tre, người bạn đường”, rồi “Cây và hoa Hà Nội”, rồi “Sông Đà”, “Phở”, “Giò lụa”, “Cốm làng Vòng”... Ở đâu cũng là kỹ thuật, cũng là khoa học. Có thể nói, văn Nguyễn Tuân là nghệ thuật được xây dựng trên khoa học và khoa học được mỹ hóa thành nghệ thuật. Câu văn Nguyễn Tuân từ đây bắt đầu chuyển hóa: bề bộn, nhưng là một sự bề bộn (Phan Ngọc gọi là lổn nhổn) đã được nghệ thuật hóa. Phan Ngọc, bằng con mắt của nhà “mẹo học” (thao tác luận) đã chỉ ra 12 mẹo của Nguyễn Tuân trong kiến trúc câu văn, như liệt kê nhiều đến mức khó chịu, rồi quay trở lại câu văn lung linh ngày xưa...

Tuy vậy, phong cách Nguyễn Tuân trước và sau cột mốc 1945 vẫn là nhất quán. Dĩ nhiên, nhất quán trong sự phát triển: Cái nhìn kỹ thuật nửa vời trước đây thì đã được đẩy đến cùng. Điều này rất hiếm. Thông thường, khi đã leo sang được phía bên kia của cuộc Cách mạng tháng Tám vĩ đại, thì các nhà văn thường rũ bỏ phong cách cũ của mình. Lý giải trường hợp giữ được sự nhất quán phong cách của Nguyễn Tuân, Phan Ngọc cho rằng đó là do công ơn cứu tử của Cách mạng. Cơn bão này đã xô Nguyễn “xê dịch” từ nửa vời đến hết kiệt, từ ma quái đến thực tế, từ du khách đến người cán bộ cách mạng, từ kẻ ngoài lề đến kẻ nhập cuộc, từ người bất đắc chí đến người chiến sĩ, từ câu văn tự hành đến câu văn tự giác, từ nói miên man đến quan hệ hóa...

Phê bình phong cách học, cũng như mọi phương pháp khác, không chỉ có một lối đi. Còn những con đường khác. Và một con đường khác để đến La Mã ấy mà Đỗ Lai Thúy đã chọn là xuất phát từ định nghĩa: phong cách là lệch chuẩn. Mỗi thời đại văn hóa tạo ra một phong cách của mình,



và mỗi nhà văn sống trong thời đại đó lại có phong cách riêng. Phong cách của họ chính là sự *lệch* so với cái *chuẩn* của thời đại. Từ ý tưởng trên, Đỗ Lai Thúy đã kiến trúc chuyên luận *Con mắt thơ* thành một chỉnh thể nghệ thuật. Thơ Mới là tiếng nói của con người cá nhân, của văn hóa đô thị nên nó tạo ra một phong cách khác hẳn với thơ cổ điển trung đại là phát ngôn của con người cộng đồng, của văn hóa nông thôn. Mỗi nhà Thơ Mới trước hết đều phải đạt đến phong cách thời đại để rồi chống lại nó thì mới tạo ra được phong cách riêng của mình. Sự chống lại càng quyết liệt bao nhiêu thì sáng tạo cá nhân, tức phong cách riêng, càng nổi bật bấy nhiêu. Nguồn gốc của sáng tạo cá nhân có thể là những mặc cảm ấu thời, những chấn thương tâm lý, hoàn cảnh gia đình hoặc môi trường sống cộng với sự nỗ lực của bản thân.

Đỗ Lai Thúy tìm hiểu phong cách thơ Hồ Xuân Hương trong cuốn *Hồ Xuân Hương hoài niệm phồn thực* (Hà Nội: Nxb Văn hóa Thông tin, 1999. Chương “Một phong cách cá biệt”). Khi nghiên cứu phong cách Bà Chúa Thơ Nôm, có thể ông thấy cách hiểu về phong cách thơ nữ sĩ của các nhà nghiên cứu tiền khu còn quá lệ thuộc vào công thức nổi tiếng của Buffon, nên đã lẫn lộn phong cách con người tác giả và phong cách tác phẩm. Bởi thế, nhà phê bình trở lại vấn đề nghiên cứu phong cách thơ bà với một hướng đi khác: đi tìm sự lệch chuẩn ngôn ngữ.

Nếu coi phong cách này là một lệch chuẩn thì phải tìm cho ra một cái chuẩn để so sánh nhằm làm nổi bật sự độc đáo của nó. Chuẩn tự nhiên của mọi nhà thơ là ngôn ngữ chung của thời anh ta sống. Nhưng sự phát triển của Việt ngữ học hiện nay chưa thể cung cấp cho ta những hiểu biết cần thiết về ngôn ngữ thời đại Hồ Xuân Hương. Sự không đồng hành này của các ngành khoa học kề cận với văn học khiến người tìm phải đi tìm một chuẩn khác. Đó là thơ Bà Huyện Thanh Quan, người có ít nhất có “bốn cùng” với Hồ Xuân Hương (cùng sống một thời đại, cùng ở Thăng Long, cùng là đàn bà, cùng làm thơ Nôm Đường luật) để trong những tương đồng ấy tìm được khác biệt.

Bằng phương pháp thống kê tìm tần số sử dụng ngôn ngữ cho thấy: thơ Bà Huyện dùng rất nhiều danh từ, mà lại danh từ Hán Việt khác hẳn với thơ Hồ Xuân Hương dùng nhiều động từ, tính từ phẩm chất, trạng từ chỉ cách thức và mức độ... Sự khác hẳn nhau về lựa chọn ngôn ngữ hai nữ sĩ này, một mặt làm nổi bật sự độc đáo của phong cách Xuân Hương với tư cách là một lệch chuẩn so với Thanh Quan, mặt khác có thể dùng phong cách Xuân Hương như một tiêu chí để sàng lọc chính thơ bà. Bài nào xưa nay vẫn còn nằm trong vòng tồn nghi nay đáp ứng được phần lớn



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

Làm thơ bằng các danh từ, nhất là danh từ Hán-Việt, Bà Huyện Thanh Quan đã tạo dựng nên một thế giới nghệ thuật riêng của mình, trong đó nội tâm thống nhất với ngoại giới, con người hòa mình vào vũ trụ. Để đạt được sự nhất thể hóa này, các yếu tố xây dựng nên nó phải gạt bỏ những khác biệt bề ngoài để xích lại gần nhau trong một bản chất chung. Bởi vậy, vật liệu tốt nhất là những danh từ trừu tượng, khái quát như cuộc hý trường, viễn phố, cô thôn, nỗi hàn ôn, nỗi tang thương... Một thứ ngôn ngữ không chạy theo sự vật mà thống nhất sự vật bằng tư tưởng. Đó là ngôn ngữ của quan hệ chứ không phải ngôn ngữ của tự thân con chữ.

Người lựa chọn kiểu ngôn ngữ này là người không chú ý đến bề ngoài sự vật, màu sắc và âm thanh của đời sống. Người không còn hứng thú hưởng thụ cuộc đời. Thanh Quan là người như vậy. Bà thích chiêm nghiệm cuộc sống và ý nghĩa của đời người. Cuộc sống trong thơ bà không còn được nhìn bằng tục nhãn, mà bằng tâm nhãn, nghĩa là nhìn sự vật với một khoảng cách. Đó là khoảng cách do lăng kính của ánh chiếu tà (bóng ác tà, bóng hoàng hôn...) đưa lại. Bởi vậy, cảnh vật trong thơ Thanh Quan không phải là cảnh thực (dù bà có viết về một cái Đèo Ngang cụ thể đi nữa!), mà là một phong cảnh nội tâm. Thơ Thanh Quan có khoảng cách với hiện tại vì quá khứ không mất đi, quá khứ vẫn hiện diện. Quá khứ trở thành hồn cảnh vật, đúng hơn mang lại cho cảnh vật một thứ hồn: “Dấu xưa xe ngựa hồn thu thảo”. Sự hoài cổ trong thơ Thanh Quan không phải là sự níu kéo dĩ vãng mà là ý thức về sự có mặt của dĩ vãng trong hiện tại.

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



giác quan để cảm thụ đời sống, một đời sống được đẩy đến cực hạn. Nguyên nhân sâu xa của sự cực tả mang tính hội hè này là ở tín ngưỡng phồn thực.

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

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

Như vậy, Hồ Xuân Hương không chỉ Việt hóa, hoàn thiện thể thơ này, mà quan trọng hơn còn làm mới. Việc thi nhân đưa vào cái cấu trúc đã hoàn chỉnh của nó những yếu tố ngoại biệt, những nghịch âm dị chất mà không làm sụp đổ thể loại, ngược lại còn mang lại một chất lượng mới. Sự phi đối xứng, sự bất hài hòa đó không làm giảm sút ấn tượng thẩm mỹ, mà hình như khoái trá còn được gia tăng vì sự mất hài hòa cục bộ này nhanh chóng bị xóa đi nhường chỗ cho một hài hòa lớn, mang tính tổng thể. Bởi lẽ, ở mỗi bài thơ của Xuân Hương, đằng sau cái ý nghĩa tâm linh, tín ngưỡng phồn thực, đằng sau con người xã hội chính là con người vũ trụ, mà cảm quan vũ trụ là nhân vật chính của Đường thi.

Phong cách Hồ Xuân Hương, như vậy, là một sự lệch chuẩn hoàn toàn so với phong cách Thanh Quan nói riêng và toàn bộ phong cách

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

### 3.2. Phê bình thi pháp học

Thi pháp học hiện đại vào Việt Nam từ hai nguồn: nguồn Nga - Xô Viết và nguồn phương Tây. Thực ra, những người đầu tiên đặt lại vấn đề thi pháp học là những nhà bác học Nga cuối thế kỷ XIX đầu XX, thời kỳ mà đỉnh cao trí tuệ cũng như đỉnh sóng văn minh của nhân loại dường như dồn tụ về mảnh đất nửa Âu nửa Á này. Đó là Vessenovski với công trình *Thi pháp học lịch sử* và Shklovski cùng các bạn ông như Eikhenbaum, Tynianov, Jakobson<sup>30</sup>... để cao phương pháp hình thức dưới khẩu hiệu “nghệ thuật như là thủ pháp”.

Sau Cách mạng tháng Mười, nhất là sau 1930, dòng thi pháp học lịch sử đánh mất cách tiếp cận hình thức của nó trở nên nghèo nàn nhưng lại chiếm được vị trí chủ đạo, còn thi pháp học của các nhà “hình thức chủ nghĩa” thì bị kết án và chìm đi. Trước tình hình đó, các nhà hình thức luận Nga một số ra sống ở nước ngoài (như R. Jakobson), số khác ở lại trong nước thì chuyển ngạch sang viết tiểu thuyết hoặc nghiên cứu tác giả (như Shklovski), số khác nữa tuy nằm ngoài nhóm hình thức, nhưng có chung các đường hướng tư tưởng của họ, như V. Propp, M. Bakhtin, Lotman<sup>31</sup>..., trở thành những con chiên ghè trong nền học thuật chính thống, những nhà nghiên cứu tiểu ngạch. Đa số các nhà Nga ngữ Việt Nam, nếu có tiếp thu thi pháp học, cũng chỉ là tiếp thu từ nguồn tư liệu nhà trường, qua giáo trình, hay bài giảng của các giáo sư đại học. Còn những nhà thi pháp học phi chính thống nói trên thì chỉ khi phương Tây phát hiện ra họ thì họ mới được chúng ta, những người Nga-Xô Viết và Việt-Nga ngữ, phát hiện lại.

Thi pháp học phương Tây vào Việt Nam thoát tiên qua một số những nhà vượt rào làm ngữ học cấu trúc (như Cao Xuân Hạo, Phan Ngọc, Nguyễn Tri Niên...) và sau đó những người nghiên cứu, giảng dạy văn học phương Tây (như Đỗ Đức Hiếu, Đặng Thị Hạnh, Đặng Anh Đào...).



Công việc buộc họ phải tiếp xúc với một đối tượng “dễ lây nhiễm” nên có thời chính họ cũng làm người khác phải ngại ngùng. Đúng như Freud nói, người tiếp xúc với cấm kỵ cũng sẽ trở thành vật cấm kỵ. Nhưng, nhiệt tâm với văn học nước nhà khiến họ muốn thử các phương pháp mới để xới lên những lớp đất còn khuất lấp của văn học quê. Cuối cùng, những giới thiệu về lý thuyết văn học phương Tây của các nhà nghiên cứu miền Nam trước 1975 đăng rải rác trên tạp chí *Văn* (1964-1974), cũng như ở nhiều chỗ trong *Lược khảo văn học, những vấn đề tổng quát* (Sài Gòn: Nam Sơn. 1963), *Xây dựng tác phẩm tiểu thuyết* (Sài Gòn: Sơn Nam. 1965)... của Nguyễn Văn Trung cũng là nguồn bổ sung cần thiết cho việc giới thiệu thi pháp học vào Việt Nam.

Công trình có hệ thống đầu tiên tiếp cận văn học Việt Nam từ thi pháp học là *Thi pháp thơ Tố Hữu* (Hà Nội: Nxb Tác phẩm mới. 1987) của Trần Đình Sử. Có thể nói, sau Hồ Chí Minh, thì Tố Hữu là chủ nhân của những thửa ruộng thơ đã được nhiều nhà phê bình “lão nông tri điền” cần mẫn cày di bừa lại. Bài nối tiếp bài, chuyên luận nối tiếp chuyên luận. Người đến chậm tưởng khó mà còn gặt hái được gì. Vậy mà Trần Đình Sử có cả một mùa màng! *Thi pháp thơ Tố Hữu* không nói dài, “thêm một”, vào chuỗi những công trình đã có, mà là một sự đổi lập. Bởi vậy, càng nhiều công trình viết về thơ Tố Hữu trước đó bao nhiêu thì càng làm nổi bật phương pháp tiếp cận *khác* của Trần Đình Sử bấy nhiêu. Và, xét cho cùng, thành công của một tác phẩm phê bình, ngoài những phát hiện mới ra, còn ở chỗ chỉ ra tính hiệu quả của bản thân phương pháp mà nhà phê bình sử dụng. Nhà phê bình không chỉ hiển bạn đọc một con mồi ăn liền, mà, quan trọng hơn, cho bạn chiếc cần để bạn tự câu lấy những con cá thẩm mỹ quẫy động.

Như vậy, *Thi pháp thơ Tố Hữu* của Trần Đình Sử đã khai thông được một bế tắc trong phê bình văn học Việt Nam: vấn đề hình thức. Thi pháp học đặt ra vấn đề nghiên cứu hình thức, nhưng là cái lý của hình thức, tức cái hình thức có tính quan niệm liên quan đến nội dung, hình thức là nội dung. Nhờ có một hệ thống khái niệm, phạm trù, tức có bộ công cụ riêng, thi pháp học đã thực hiện được sự hình thức hóa (tức khách thể hóa) những nội dung vốn trừu tượng và mờ ảo. Thực ra, nghiên cứu nghệ thuật, mà văn học là nghệ thuật ngôn từ, thực chất là nghiên cứu hình thức. Trong *Thi pháp thơ Tố Hữu*, Trần Đình Sử đã cụ thể hóa tư tưởng này một cách sinh động, hấp dẫn và không sai với lập trường... thi pháp học của ông. Có thể nói, thi pháp học đã khai thông bế tắc, gạt bỏ nỗi sợ hãi bị chụp mũ “hình thức chủ nghĩa” (cũng như nghiên cứu cá nhân thì sợ bị coi là “cá nhân chủ nghĩa”) để dòng chảy được chảy một cách tự



nhiên. Có người cho rằng thơ Tố Hữu ngày nay ít người đọc bởi đó là thơ trữ tình chính trị, đơn nghĩa, nên sẽ làm giảm sự tác động của công trình thi pháp học này. Tôi cho rằng điều đó là đúng, nhưng *Thi pháp thơ Tố Hữu* của Trần Đình Sử đã làm tròn nhiệm vụ đặt viên gạch đầu tiên của nó. Muốn tiếp tục khẳng định hướng tiếp cận thi pháp học trong phê bình văn học Việt Nam phải có những công trình khác. Dường như Trần Đình Sử cũng nghĩ như vậy, nên ông cho ra *Thi pháp Truyện Kiều* (Hà Nội: Nxb Giáo dục. 2002).

Cũng như thơ Hồ Xuân Hương, *Truyện Kiều* của Nguyễn Du là một “viên đá triết học” cho các ngòi bút phê bình. Ai muốn thử sức mình hoặc muốn thử nghiệm một phương pháp tiếp cận mới đều lấy *Truyện Kiều* làm đối tượng. Một mặt, chỉ có những tác phẩm nghệ thuật thiên tài như *Truyện Kiều* thì mới không bao giờ cạn kiệt thẩm mỹ, mặt khác, một phương pháp mới chỉ thuyết phục được khi mang lại những khám phá mới so với hàng loạt những khám phá chưa cũ trước đó. Dõi theo lịch sử phê bình *Truyện Kiều*, tức lịch sử những cách đọc nó, người ta có thể thấy sự tiến triển của tư tưởng phê bình văn học và những thành tựu của nó. Đã có một “*Truyện Kiều* của Đào Duy Anh” từ cách tiếp cận tiểu sử học, một “*Truyện Kiều* của Trương Tửu” từ cách tiếp cận văn hóa - lịch sử, một “*Truyện Kiều* của Phan Ngọc” từ cách tiếp cận phong cách học, rất có thể sẽ có một “*Truyện Kiều* của Trần Đình Sử” từ cách tiếp cận thi pháp học. Có thể nói, phong cách *Truyện Kiều* của Phan Ngọc là một thách thức lớn nhất đối với *Thi pháp “Truyện Kiều”* của Trần Đình Sử, bởi lẽ cả hai phương pháp phê bình này đều nằm trong một hệ hình, nên tìm ra được cái khác là rất khó. Nhưng bất lợi của kẻ đi sau đã được Trần Đình Sử chuyển thành lợi thế nhờ bổ sung vào nghiên cứu *Truyện Kiều* lý thuyết tự sự học. Vì thế, *Thi pháp “Truyện Kiều”* vẫn có những khám phá mới mẻ, bất ngờ.

Có thể nói, Đỗ Đức Hiếu là một trong những người đầu tiên vận dụng thi pháp học phương Tây vào nghiên cứu văn học Việt Nam. Là một người giảng dạy văn học phương Tây, nhưng do sự bế quan tư tưởng, nên mãi đầu những năm 80 thế kỷ trước, ông mới có dịp tiếp xúc với thi pháp học, nhân có chuyến đi thỉnh giảng ở Pháp. Sau phút *eurika* ban đầu, ông lao vào đọc, học, viết... đúng với bản chất “hết mình” của ông. Có thể nói, thi pháp học trẻ hóa phê bình văn học Việt Nam như thế nào thì nó cũng trẻ hóa Đỗ Đức Hiếu như thế. Và ông trở thành một nhà phê bình cùng tuổi với phê bình thi pháp học ở Việt Nam. Đóng góp của Đỗ Đức Hiếu trong phê bình thi pháp học được gói gọn trong cuốn *Thi pháp hiện đại* (Hà Nội: Nxb Hội Nhà văn. 2000), một tập hợp có chủ đích hai cuốn



đã từng in trước đó *Đổi mới phê bình văn học* (1994) và *Đổi mới đọc và bình văn* (1999). Nhìn vào ba vấn đề trọng tâm: 1) Thi pháp Thơ và phê bình Thơ; 2) Thi pháp Truyện và phê bình Truyện; 3) Thi pháp Kịch và phê bình Kịch, mà Thi pháp hiện đại trình bày, có thể thấy tác giả đã giới thiệu thi pháp học một cách khá toàn diện. Thơ, Truyện, Kịch - cả lý thuyết lẫn thực hành, tuy phần ý thuyết còn sơ sài. Phần “thi pháp” ông giới thiệu ngắn gọn, sáng sủa đúng như con người nhà giáo của ông, còn phần “phê bình” thì tài hoa, bay bướm, sôi nổi, giàu khám phá đúng như con người nghệ sĩ của ông. Và thành công của Đỗ Đức Hiếu, dĩ nhiên, ở phê bình, đặc biệt phê bình những tác giả, tác phẩm đương đại. Cái mới ở ông, vì thế, được nhân đôi.

Kể từ *Đổi mới*, khi văn học Việt Nam xuất hiện những hiện tượng văn học mới lạ như Nguyễn Minh Châu, Nguyễn Huy Thiệp, Phạm Thị Hoài, Bảo Ninh..., thì lối phê bình cũ bị rơi vào lúng túng. Bộ khái niệm công cụ của nó tỏ ra không hữu hiệu khi phải giải quyết những chuyện kể (récit) không có truyện, những nhân vật không “trắng đen rõ ràng”, hoặc nếu có thì lại không có tính cách, hay tính cách không điển hình... Rõ ràng, văn học mới có mã nghệ thuật mới của nó, nên phê bình cũng cần phải có phương tiện mới cho hành trình thám mã và giải mã. Báo *Văn nghệ* đã từng phải tổ chức hội thảo hai ngày về truyện ngắn Nguyễn Minh Châu, nhưng kết quả thu lượm được rất ít. Trong bối cảnh đó, bài viết của Đỗ Đức Hiếu về *Phiên chợ Giát*<sup>32</sup> có ý nghĩa mở đường.

Với Nguyễn Huy Thiệp cũng vậy, sự trắng đen không rõ ràng ở ngòi bút của nhà văn này khiến cho nhiều bộ óc quen lối tư duy cổ tích trắng đen rõ ràng không khỏi lúng túng. Đỗ Đức Hiếu đã giải quyết vấn đề này từ góc độ thi pháp thể loại truyện ngắn. Trong *Đi tìm Nguyễn Huy Thiệp* (272), ông phân biệt chuyện (conte) và truyện ngắn (nouvelle). Cái thứ nhất là một loại chuyện kể mang tính chất dân gian, còn cái thứ hai là loại chuyện kể hiện đại, nghĩa là đã được mã hóa, mang đậm dấu ấn cá tính người kể, mang tính “hiện sinh”, tức con người xuất hiện như một cá nhân toàn vẹn có ý thức về bản thân mình và về người khác; nó hoàn toàn xa lạ với mọi trật tự đã hình thành, mọi giá trị đã được thiết lập... Dĩ nhiên, ở vào những thời điểm lịch sử nhất định, khi ý thức cá nhân bùng nổ và kiếm tìm tự do thì chuyện có thể “lột xác” thành truyện ngắn. Trong văn học Việt Nam cuộc lột xác thứ nhất cho ra đời truyện ngắn Nhất Linh, Khái Hưng, Thạch Lam, Nam Cao và cuộc lột xác thứ hai làm xuất hiện Nguyễn Huy Thiệp, Nguyễn Minh Châu, Phạm Thị Hoài... Có điều lần này truyện ngắn Thiệp đậm thi pháp truyện ngắn của thế kỷ XX.



Phê bình thi pháp học là phương pháp đầu tiên minh chứng cho thành quả của sự thay đổi hệ hình trong phê bình văn học. Nó mở ra một lối thoát cho phê bình văn học Việt Nam vốn đang có nguy cơ lâm vào ngõ cụt. Tuy nhiên, thi pháp học (cũng như phong cách học và phân tâm học sau này) không phủ nhận các phương pháp trước nó như phê bình tiểu sử học, phê bình chủ quan ấn tượng, phê bình văn hóa - lịch sử và phê bình xã hội học, mà ngược lại có thể dùng chúng như các phương pháp phối thuộc, hoặc chí ít có thể sử dụng các thành quả của chúng như là tư liệu, tháo cái bàn cũi ra để lấy gỗ đóng cái tủ mới. Nói vậy để thấy các phương pháp mới không cực đoan, phủ nhận sạch trơn quá khứ như có người lo xa và cũng không phủ nhận sạch trơn được như ý muốn điên cuồng của kẻ cấp tiến nào đó.

Phê bình thi pháp học tiếp cận tác phẩm văn chương như một chỉnh thể, như một hệ thống. Vì thế, nó tránh được những cái nhìn phiến diện, một chiều. Vì thế, dù nó đến với tác phẩm từ một lối nhỏ nào thì đích đến cũng là cả một thế giới nghệ thuật. Thi pháp học cũng là cách tiếp cận khoa học đối với tác phẩm văn học. Nhờ những thành tựu của các khoa học xã hội và nhân văn, thi pháp học đã tìm hiểu xem làm thế nào để một thông tin giao tiếp có thể trở thành một thông tin thẩm mỹ. Đó cũng chính là sự hình thức hóa được những cái vô hình, hữu thức hóa được những cái vô thức trong tác phẩm. Nhờ thế, phê bình thi pháp học có thể trở thành phê bình học thuật, góp phần xây dựng một hệ giá trị thẩm mỹ mới. Và cũng chính nhờ vào tính khoa học và học thuật này, mà phê bình tái lập được sự đối thoại (thay vì đối đầu hay bằng đầu như cá đối) bình đẳng với sáng tác.

Có lẽ vì những đóng góp đó mà thi pháp học rất nhanh chóng được mọi người chấp nhận và vận dụng. Chỉ trong một thời gian ngắn phương pháp phê bình này đã đi vào nhà trường qua các luận văn cao học và luận án tiến sĩ. Nhưng mặt trái của tấm huy chương này là thi pháp học nhanh chóng trở thành thời thượng. Và thời thượng thì bao giờ cũng có tính chất phong trào, nông nổi. Hơn nữa, từ thế hệ F2 trở đi, những người làm phê bình thi pháp học ít khi tự mình hành hương về nguồn cội, bản nguyên, mà chỉ thuần túy sử dụng lại những thành công (đôi khi cả nhược điểm) của thế hệ F1, nên dễ thành hời hợt, không sáng tạo. Thi pháp học từ đó hiệu nhanh chóng trở thành đồ tầm tã.

### **3.3. Phê bình phân tâm học**

Phê bình phân tâm học ở Việt Nam mặc dù được gieo giống sớm, nhưng không đâm cành trở nhánh lên được. Một phần do xã hội còn nặng tư tưởng Nho giáo, coi tính dục là chuyện kín nơi góc buồng xó bếp nên



ai lại đem phơi bày trên mặt giấy giữa thanh thiên bạch nhật. Có lẽ vì sự “e lệ dật thi” này mà trong văn học Việt Nam văn chương hoa tình (érotique) vắng mặt. Phần khác, do “cái tâm lý “tránh voi chẳng xấu...”” nên các nhà phê bình chỉ hiểu phân tâm học một cách sơ sơ đại khái như bác sĩ Trục Ngôn trong *Số đỏ*. Ấy là chưa kể có thời học thuyết Freud bị coi là phản động, là nhục mạ con người. Từ Đổi mới đến nay, nhiều cấm kỵ đã được tháo gỡ, kể cả phân tâm học và bản thân Freud. Phê bình phân tâm học, vì thế, có cơ hội phục hồi và phát triển<sup>33</sup>.

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

Đến năm 1940, trong *Kinh thi Việt Nam*, Trương Tửu lại trở về áp dụng Freud vào phân tích mảng ca dao dân tục và thơ Hồ Xuân Hương. “Cái óc Việt Nam lúc nào cũng có cái hình tục tĩu kia ám ảnh đến nỗi cái hình ấy đã thành cái khuôn, bao nhiêu ngoại vật phải chiếu qua nó, rồi mới vào được trong đầu. Có thể người Việt Nam trông sự vật, tả sự vật bằng cái giống”... Hai năm sau, Trương Tửu trong *Nguyễn Du và Truyện Kiều* (1942) vẫn còn những ảnh hưởng của Freud qua việc xét đoán tâm lý Nguyễn Du, coi tác giả *Truyện Kiều* là một con bệnh thần kinh, đặc biệt là việc bắt mạch xem bệnh Thúy Kiều, rằng nàng bị mắc bệnh úy hoàng (chlorose) sinh ra chứng ưu uất (hystérie).

Sau 1954, ở miền Bắc, mặc dù học thuyết Freud bị phê phán kịch liệt, nhiều người vẫn lén sử dụng luận điểm dồn nén - ẩn ức - thăng hoa để giải thích một số hiện tượng văn học, đặc biệt là Hồ Xuân Hương. Điều khác biệt ở các nhà nghiên cứu giai đoạn này (kể cả Xuân Diệu trong *Hồ Xuân Hương - Bà chúa thơ nôm* (1958) lẫn Nguyễn Đức Bính trong *Người Cổ Nguyệt, Chuyện Xuân Hương* (1962)) là do áp lực của cái nhìn xã hội học, nên sự giải thích ẩn ức tình dục của nữ sĩ không chỉ dựa vào tiểu sử cá nhân, mà còn dựa vào cả những điều kiện kinh tế xã hội đương thời hoặc “ý thức tư tưởng”: “Bà bị chèn ép về kinh tế, chính trị và tình dục”. Thế là ẩn ức tình dục bị lọt thỏm vào “ẩn ức xã hội”, phê bình phân tâm học như một ngôi sao hết năng lượng rơi vào quỹ đạo của phê bình xã hội học.

Cũng trong thời gian này, ở miền Nam, khi bàn về phương pháp phê bình phân tâm học, Nguyễn Văn Trung trong *Lược khảo văn học III* (Sài Gòn: Nam Sơn. 1968) đã cho rằng Nguyễn Văn Hanh và nhiều người khác đã có một sự ngộ nhận về khái niệm ẩn ức của Freud và về cái tục trong văn chương Việt Nam. “Cái tục ở đây liên quan đến cái ức chứ không phải là ẩn ức; người đàn bà bất mãn về lễ giáo xã hội khắc nghiệt không cho phép thỏa mãn ước muốn dục tình nên bực tức, uất ức và muốn nói trắng ra sự bực tức đó. Người đàn bà biết rõ vì sao mình bị kiểm chế và khi nói ra là biết mình cố ý nói để chứng tỏ mình bị kiểm chế và để tố cáo phản kháng sự kiểm chế đó.” Bởi vậy, vận dụng lí thuyết Freud vào phân tích thơ Hồ Xuân Hương là sai ngay từ đầu và đã tạo ra một vấn đề giả.

Những điều Nguyễn Văn Trung trình bày về ẩn ức ở trên là đúng như Freud quan niệm, nhưng nói rằng không thể áp dụng luận điểm ấy vào nghiên cứu thơ Hồ Xuân Hương thì chưa hẳn đã đúng, bởi lẽ thơ của nữ sĩ không phải là đồ tục giảng thanh như Nguyễn Văn Trung tưởng, mà chính là đồ thanh giảng tục. Còn việc ông cho rằng không thể dùng phân tâm học để phê bình thơ Hồ Xuân Hương vì không xác định được chính xác tiểu sử của nữ sĩ cũng chưa hẳn đã đúng. Chắc lúc ông viết những dòng này thì chưa biết đến Lacan với luận điểm “vô thức được cấu trúc như một ngôn ngữ” đã mở ra phân tâm học văn bản, chỉ cần làm việc với văn bản mà không cần biết đến tiểu sử tác giả. Các công trình *Phân tâm học truyện cổ thần tiên* (*Psychanalyse des contes de fées*. Laffon. 1976) của Bruno Bettelheim và *Truyện cổ tích và các huyền tưởng của nó* (*Les contes et leur fantasmes*. PUF. 1983) của Jean Bellemin-Noel đã chứng minh điều đó.

Tuy nhiên, từ những phản biện của Nguyễn Văn Trung cũng làm cho những ai muốn sử dụng phương pháp phân tâm học thấy cần phải tìm hiểu kĩ lưỡng hơn nữa, cả đối tượng lẫn công cụ, thậm chí cả chính bản thân người sử dụng công cụ đó, để tự giải phóng mình khỏi những thành kiến của văn hóa tộc người. Trước hết, có thể thấy sơ đồ “dồn nén → ẩn ức → thăng hoa” mà Nguyễn Văn Hanh và nhiều người khác nữa vận dụng là quá đơn giản, quá khái quát, nên không có giá trị thao tác. Thậm chí nó dễ biến thành một nguyên lí cho trước mà hành trình nghiên cứu thực chất chỉ còn là đi tìm dữ kiện để chứng minh.

Còn nhiều con đường từ phân tâm học đến với văn học như những mặc cảm thường xảy ra trong thời thơ ấu, thời khởi nguyên của phát sinh học cá thể hoặc thời nguyên thủy, thời khởi nguyên của phát sinh học tộc



loại, như huyền tưởng cá nhân của Charles Mauron<sup>34</sup> chẳng hạn... Hoặc con đường di truyền văn hóa do C.G. Jung<sup>35</sup>, ông tổ thứ hai của phân tâm học khai phá. Khác với Freud quan niệm libido chỉ là xung năng tính dục có nguồn gốc sinh học và, do đó, chỉ chú ý đến vô thức cá nhân, Jung cho rằng libido là toàn bộ năng lượng sống có nguồn gốc văn hóa, nên ông chú trọng đến vô thức tập thể. Từ đó ông tìm ra siêu mẫu (archetype) và con đường di truyền văn hóa. Các nhà phê bình văn học xuất phát từ Jung, như G. Bachelard<sup>36</sup> chẳng hạn, đã mở ra nhiều cách tiếp cận mới. Rồi còn tam tổ Jacques Lacan<sup>37</sup> và những môn đệ của ông...

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

Đầu những năm 90, khi tìm cách lí giải cái đậm cái tục trong thơ Hồ Xuân Hương (Hà Nội: Nxb Văn hóa Thông tin. 1999), Đỗ Lai Thúy đã cưỡng lại sức hút của lý thuyết Freud để đi tìm một lối tiếp cận khác, theo lý thuyết của Jung, nhà phê bình xây dựng cho mình một hệ pháp nghiên cứu: thơ Hồ Xuân Hương -> văn hóa đậm tục -> tục thờ cúng phồn thực -> tín ngưỡng phồn thực để đưa cái đậm cái tục trong thơ nữ sĩ ngược dòng thời gian trở về với ngọn nguồn của nó, tín ngưỡng phồn thực, thưở cái thiêng cái tục là một: tục là thiêng, thiêng là tục. Từ đó, thanh tục trong thơ bà cũng là một: trong tục có thanh, trong thanh có tục, bởi *Hồ Xuân Hương hoài niệm phồn thực*. Nhưng đó là đường dây lịch sử, đường dây kế truyền theo con đường hữu thức do học tập, đào luyện mà thành. Còn một con đường khác, con đường phi thời gian, để tín ngưỡng phồn thực ảnh hưởng đến thơ Hồ Xuân Hương một cách trực tiếp và tức thời. Đó là con đường bằng vô thức tập thể. Chính ở đây, nhà phê bình phải nhờ đến phân tâm học (hay tâm lí học phân tích, hay tâm lí học các chiều sâu) của C.G. Jung.

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

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

Đỗ Lai Thúy còn mang Freud đi trồng trên một mảnh đất khác: thơ Hoàng Cầm với tập *Về Kinh Bắc*. Phải nói rằng *Về Kinh Bắc* là tập thơ hay nhất của Hoàng Cầm và là một trong vài tập thơ hay nhất của Việt Nam đương đại. Và trong *Về Kinh Bắc* thì hay nhất là những bài thơ như “Cổ bài tam cú”, “Lá diêu bông”, “Quả Vườn ổi”..., tức những bài thơ Em (một cậu bé tám tuổi) yêu Chị (một cô gái gấp đôi tuổi mình). Đây là một hiện tượng trái với lương tri thông thường. Đã có những bài phê phán tác giả về mặt đạo đức. Và cũng có những người bảo vệ ông, dĩ nhiên cũng từ phương diện đạo đức. Cả người phê lẫn người phản-phê không “ai thắng ai” đã đành, mà cũng không ích gì cho việc lí giải thơ Hoàng Cầm. Để giải quyết vấn nạn này, nhà phê bình phải tìm đến phân tâm học Freud (“Đi tìm ẩn ngữ thơ Hoàng Cầm”, trong *Phân tâm học và tình yêu*, Văn hóa thông tin, 2003).

Nhà phê bình thấy thi phẩm *Về Kinh Bắc* giống như một giấc mơ. Tư duy thơ đứt đoạn, những hình ảnh mới lạ đứng cạnh nhau một cách ngẫu



nhiên, lộn xộn tạo ra nhiều khoảng trống gây khó hiểu. Sự khó hiểu càng được gia tăng bởi câu thơ Hoàng Cầm không xếp theo khổ, ngắt dài tùy ý và xuống dòng theo nhịp điệu cảm xúc, nên mỗi trang thơ *Về Kinh Bắc* để lại rất nhiều khoảng trắng. Những đặc điểm trên của tập thơ cũng chính là ngữ pháp của giấc mơ. Tìm hiểu thêm nữa thì được biết Hoàng Cầm sáng tác thi phẩm này vào cuối 1959 đầu 1960, sau vụ Nhân văn Giai phẩm, khi ông rơi vào tình trạng cô đơn, ngồi ở ngõ hẻm 43 Lý Quốc Sư mà mơ *Về Kinh Bắc*, mảnh đất ấu thơ của ông. Một giấc mơ dài và sâu như vậy hẳn phải chứa đựng một ham muốn vô thức căn cốt nào đó.

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

Nhờ tìm được ẩn ngữ trên, Đỗ Lai Thúy đã lý giải được nhiều đặc điểm riêng biệt của thơ Hoàng Cầm. Có thể nói, mặc cảm Oedipe đã chi phối toàn bộ tập thơ *Về Kinh Bắc* nói riêng và cả đời thơ Hoàng Cầm nói chung. Trước hết, nó tạo ra cấu trúc tác phẩm. *Về Kinh Bắc* có 8 nhịp (chương) thì nhịp một "Khán Nguyện" tách hẳn ra khỏi 7 nhịp kia để tồn tại như một chìa khóa mở vào thi phẩm. Trong 7 nhịp còn lại thì nhịp năm "Còn Em" là trung tâm, bởi nó nói về chính nhân vật trữ tình. 3 nhịp đầu nói về truyền thống chính thức, truyền thống của người cha, được tượng trưng bằng hình ảnh động vật (voi, hổ, ngựa...) đã từng đè nặng lên Em. 3 nhịp cuối nói về truyền thống phi chính thức, truyền thống của người mẹ, được tượng trưng bằng những hình ảnh thực vật (tre, bưởi, lá lan đào...), với những hội hè dân gian Kinh Bắc. Cấu trúc này của tác phẩm, như những vòng sóng trên mặt nước, hiển lộ một cấu trúc dưới đáy sâu vô thức: tam giác Oedipe.

Án ức tình dục không thỏa mãn của thời thơ ấu đã phổ vào thơ Hoàng Cầm. Thi nhân làm thơ rất nhiều đề tài, nhưng đề tài nào rồi cũng quay về tình yêu, mà tình yêu thì nổi bật ở chất nhục dục. Màu

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

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

\*

\*      \*

Như vậy, phê bình văn học Việt Nam thế kỷ XX là hành trình tiến đến hiện đại hóa, thế giới hóa. Trước 1945 thì hiện đại hóa, thế giới hóa gần như trùng khít với phương Tây hóa, từ sau 1945 đến 1986 thì chịu ảnh hưởng của Liên Xô và Trung Quốc, còn từ 1986 đến nay thì theo hướng đa dạng hóa. Là một nền phê bình còn đang “hóa” như vậy, thì không thể nói là không chịu ảnh hưởng. Có những thời thì ảnh hưởng một cách trực tiếp, có khi sống sít, nhưng cũng có những thời, do nội lực văn hóa thâm hậu, thì chỉ ảnh hưởng gián tiếp, thậm chí có thể gọi là phát triển tương ứng. Đó là khi sự vận động nội tại của phê bình văn học trên đà phát triển,



này sinh nhu cầu mới mà để đáp ứng nó thì cần tham khảo rộng ra thế giới. Sự chủ động tiếp nhận như vậy sẽ nảy sinh sáng tạo. Và phê bình văn học Việt Nam đã có nhiều cây bút, nhiều tác phẩm như vậy. Phê bình văn học Việt Nam, nhìn nghiêng từ phương pháp, có thể gây ra một vài nhận xét tóm lược như sau:

1. Phê bình văn học Việt Nam thường nghiêng về phê bình báo chí, mà ít chú ý đến phê bình học thuật. Bởi vậy, nó cũng ít chú ý đến phương pháp. Mà có chú ý đến phương pháp thì cũng ít người dám dành cả đời phê bình của mình cho một phương pháp. Người Việt Nam thường ưa lối quảng canh.

2. Các phương pháp phê bình thường xuất hiện cùng một lúc. Nếu có khác thời thì cũng theo kiểu *gối tiếp*, chứ không phải *nối tiếp* nhau. Bởi vậy, phổ biến hiện tượng các phương pháp phê bình đan xen vào nhau, xâm thực lẫn nhau trở thành pha tạp, không thuần nhất. Và, vì phải đi “tàu nhanh” để đuổi thế giới, nên nó không khỏi mang tính giản lược, đi tắt nhưng không đón được đầu.

3. Tuy có ảnh hưởng lý thuyết và phương pháp của phê bình văn học thế giới, nhưng phê bình văn học Việt Nam vẫn có sáng tạo. Bởi lẽ, bất kỳ lý thuyết, phương pháp văn học nào cũng không thể bao trùm hết được thực tiễn sáng tạo văn học của một dân tộc, của những nhà văn tài năng của dân tộc ấy. Chỗ chưa ra đó, chính là đất dụng võ cho sáng tạo của nhà phê bình.

4. Tiếp thu phương pháp phê bình nước ngoài là tiếp thu ngọn. Để có thể có được những phương pháp ấy, thủ pháp ấy, người ta đã phải đi từ những quan niệm triết học, mỹ học, văn học. Bởi thế, muốn nắm được để sử dụng hiệu quả một phương pháp, nhà phê bình Việt Nam phải làm một hành trình ngược. Và, trong cuộc hành hương (chứ không phải du lịch) về nguồn ấy, người nào càng đi được xa thì người ấy càng có khả năng thành công.

5. Cho đến nay, phê bình văn học Việt Nam mới chỉ qua một lần chuyển đổi hệ hình từ lối tiếp cận từ tác phẩm từ tác giả (ngoại quan) sang lối tiếp cận tác phẩm từ tác phẩm (nội quan). Còn một lần chuyển đổi hệ hình nữa từ lối tiếp cận tác phẩm từ tác phẩm sang lối tiếp cận tác phẩm từ người đọc thì mới đi hết một vòng vận động tác giả - tác phẩm - người đọc. Điều này chứng tỏ phê bình văn học Việt Nam còn sau thế giới một chặng đường.

## CHÚ THÍCH:

1. Lanson, Gustav (1957-1934): giáo sư văn học Pháp. Ông áp dụng phương pháp lịch sử và so sánh văn bản để nghiên cứu các tác phẩm văn chương.
2. Dilthey, Wilhelm (1833-1911): triết gia Đức, người chủ trương rằng với văn chương và khoa học nhân văn chỉ có thể tiếp cận được bằng sự thấu hiểu. Ông là một trong những người đưa thông diễn học (Hermeneutics) từ cổ điển trở thành hiện đại, và có những đóng góp quan trọng cho thông diễn học, hiện tượng học, mỹ học và phương pháp luận nghiên cứu khoa học nhân văn. Công trình chính của ông là *Pattern and Meaning in History: Thoughts on History and Society* [Mô thức và ý nghĩa trong lịch sử: Tư duy về lịch sử và xã hội]. 1961. London: Ed.H.P. Rickman.
3. Bergson, Henri (1859-1941): triết gia Pháp, giành giải Nobel văn chương năm 1927. Ông là người cho rằng chỉ trực giác là phương tiện duy nhất để hiểu được kỳ gian (la durée) và cuộc đời. Tác phẩm chính: *Matière et Mémoire* [Vật chất và ký ức, 1896], *L'évolution créatrice* [Sự tiến hóa sáng tạo, 1907].
4. Hoài Thanh. 2008. *Thi nhân Việt Nam*. Hà Nội: Nxb Văn học. 43.
5. Như trên. 308
6. Như trên. 308.
7. Như trên. 309.
8. Như trên. 309.
9. "Vi sao?". *Xuân Diệu toàn tập*. 2001. Hà Nội: Nxb Văn học. Tập 1. 44.
10. *Thi nhân Việt Nam*. 2008. 93.
11. Zweig, Stefan (1881-1942) nhà văn Áo gốc Do Thái. Trước Thế chiến thứ hai di cư sang Mỹ, và kết thúc cuộc đời bằng tự tử. Ông có biệt tài viết chân dung những nhân vật vĩ đại thuộc các lĩnh vực, nhất là các nhà văn, và cách viết của ông có phần sâu sắc hơn nhà viết chân dung nổi tiếng Pháp: André Maurois (1885-1967). Những chân dung Dostoevski, Balzac, Freud, Nietzsche... của ông được phân tích ở chiều sâu tâm lý, nên có những nét khác biệt. Một số tác phẩm chân dung của Zweig đã được dịch ra tiếng Việt: *Những giờ rực sáng của nhân loại* (1999. Hà Nội: Nxb Văn hóa Thông tin), *Chữa bệnh bằng tinh thần* (1999. Hà Nội: Nxb Thế giới), *Suy tư sống động của Lev Tolstoi* (1999. Hà Nội: Nxb Văn hóa Dân tộc)...
12. Sainte-Beuve (1804-1896): nhà thơ, nhà phê bình văn học Pháp, người sáng lập ra phương pháp tiểu sử học, với các tác phẩm như: *Tableau de la poésie française au seizième siècle* [Quang cảnh thơ Pháp thế kỷ XVI]. 1828. các tiểu luận của ông sau này được chọn lọc và tập hợp trong: *Portraits littéraires* [Chân dung văn học]. 3 tập. Ngoài ra ông còn có bài diễn giảng về Chateaubriand tại Liège có tiêu đề: *Chateaubriand et son groupe littéraire* [Chateaubriand và nhóm văn chương của ông].
13. Comte, Auguste (1798-1857): nhà triết học Pháp. Nổi tiếng với thuyết thực chứng qua công trình 6 tập *Cours de philosophie positive* [Giáo trình triết học thực chứng]. 1830-1842. Ông cũng là một trong những sáng lập ra ngành Xã hội học.
14. Taine, Hippolyte (1828-1893): nhà triết học, sử học và phê bình văn học Pháp. Ông sử dụng ba khái niệm chủng tộc, môi trường và thời điểm để giải thích tác phẩm văn chương cũng như các sự kiện lịch sử: *Les Origines de la France contemporaine* [Nguồn gốc của nước Pháp đương đại, 1875-1893] và các nền văn học như: *La Fontaine et ses fables* [La Fontaine và truyện ngụ ngôn của ông, 1853 và 1861], *Histoire de la littérature anglaise* [Lịch sử văn học Anh, 1864], *Philosophie de l'art* [Triết học nghệ thuật, 1865 và 1882].
15. *Tựa Truyện Thúy Kiều*. Việt văn Thư xà. Chuyển dẫn từ: *Trương Túu, tuyển tập nghiên cứu phê bình*. 2007. Hà Nội: Nxb Lao động. 186.
16. *Nguyễn Du văn học phổ thông*. 1942. Chuyển dẫn từ: *Trương Túu, tuyển tập nghiên cứu phê bình*. 2007. Hà Nội: Nxb Lao động. 187.
17. *Nguyễn Du và "Truyện Kiều"*. 1951. Hà Nội: Nxb Thế giới. 64.
18. Như trên. 76.



19. Chuyển dẫn từ "Văn chương Truyền Kiều" trong Nguyễn Bách Khoa, *Khoa học văn chương*. 2003. Hà Nội: Nxb Văn hóa Thông tin. 458.
  20. Như trên. 460.
  21. Như trên. 460.
  22. Plekhanov, G.V. (1856-1918): nhà cách mạng dân túy, sau thành marxist Nga. Năm 1883 ông thành lập nhóm "Giải phóng lao động" ở Italia. Là một trong những người đầu tiên đưa chủ nghĩa Marx vào Nga, nhưng từ 1903, do phân liệt nội bộ, Plekhanov trở thành người menchevik (thiểu số), đối lập với nhóm của Lenin là bolchevik (đa số). Plekhanov còn là một nhà lý luận marxist nổi tiếng. Tác phẩm *Nghệ thuật và đời sống xã hội* (bản tiếng Nga. Moskva: 1956) của ông rất có ảnh hưởng ở Việt Nam.
  23. In lại trong *Tuyển tập Nguyễn Lương Ngọc*. 2004. Đại học Quốc gia Tp. Hồ Chí Minh.
  24. Bielinxki, V.G. (1811-1848): nhà phê bình văn học Nga, người đã góp phần rất lớn vào thắng lợi của chủ nghĩa hiện thực trong văn học Nga.
  25. "Vấn đề văn học phản ánh hiện thực" trong *Lý luận và văn học*. 1990. Hà Nội: Nxb Tác phẩm mới. 39.
  26. Xin xem *Nhà văn Việt Nam, chân dung và phong cách*. 2002. Tp. Hồ Chí Minh: Nxb Trẻ.
  27. Saussure, Ferdinand de (1857-1913): nhà ngôn ngữ học Thụy Sĩ. Lý thuyết ngôn ngữ học cấu trúc của ông tạo thành cuộc cách mạng ngôn ngữ, biến ngôn ngữ thành "khoa học hoa tiêu" cho khoa học xã hội và nhân văn. Di sản khoa học của ông được các học trò xuất bản sau khi ông đã qua đời là *Course in General Linguistics / Cours de linguistique générale* [Giáo trình ngôn ngữ học đại cương, 1916].
  28. Hjelmslev, Louis Trolle (1899-1965): nhà ngôn ngữ học Đan Mạch. Kế thừa Saussure, lý thuyết ngôn ngữ của ông là một bước cố gắng hình thức hóa chặt chẽ các cấu trúc ngôn ngữ. Tác phẩm chính của ông là *Omkring sprogteoriens grundlæggelse / Prolegomena to a Theory of Language* [Dẫn nhập Lý thuyết ngôn ngữ]. 1943.
  29. Schlegel, August Wilhelm von (1767-1845): nhà thơ, dịch giả nhà phê bình Đức. Là người lãnh đạo hàng đầu của nhóm lãng mạn Đức. Cùng với em trai là Friedrich, triết gia chủ chốt của trào lưu lãng mạn Đức, thành lập và dẫn dắt tạp chí *Athenaeum* trong những năm 1798-1790. Quan điểm văn học của ông thể hiện chủ yếu trong *Über dramatische Kunst und Literatur* [Giáo trình về kịch và văn chương, 1809-1811], trong đó ông phê phán kịch cổ điển từ quan điểm chủ nghĩa lãng mạn.
  30. Shklovski, V.V. (1893-1984): một trong những nhà lý thuyết chủ chốt của trường phái hình thức Nga. Tác phẩm chính: *Sự phục sinh của từ* (1914), *Về lý thuyết văn xuôi* (1925), *Chất liệu và phong cách trong "Chiến tranh và hòa bình"* (1928).
- Eikhenbaum, B.V. (1886-1959): nhà nghiên cứu lịch sử văn học, dạy tại Đại học Tổng hợp Peterburg từ 1918 đến 1949. Tác phẩm chính: *Giai điệu của câu thơ trữ tình Nga* (1922), *Lermontov* (1927), *Văn học* (1927).
- Tynianov, J. (1894-1943): nhà lý thuyết và lịch sử văn học Nga, tác giả của *Dostoevski và Gogol* (1921), *Những kẻ cổ lỗ và những nhà cách tân* (1929).
- Jakobson, R. (1896-1984): nhà ngôn ngữ học và phê bình văn học Nga. Ông là người sáng lập nhóm ngôn ngữ học Moskva (1915-1924), và là một trong những nhà ngôn ngữ học có ảnh hưởng nhất của thế kỷ 20. 1920-1939 ông sống tại Czech và là thành viên tích cực của nhóm ngôn ngữ học Praha. Trong thế chiến thứ hai ông rời sang Mỹ, và từ 1949 ông làm việc tại Harvard University và học viện MIT. Công trình quan trọng của ông là: *Thơ Nga hiện đại* (1921), *Về câu thơ Tiếp* (1923), *Luận về ngôn ngữ học đại cương* (1963), *Những vấn đề thi pháp học* (1973).
31. Propp, V. (1895-1970): nhà folklore học Nga nổi tiếng. Tác phẩm chính: *Hình thái học truyện cổ tích* (1928), *Những gốc rễ lịch sử của truyện cổ tích thần kỳ* (1946), *Thơ sử thi Nga* (1955).
- Bakhtin, B. (1895-1975): nhà triết học, ngữ văn học Nga. Công trình chính: *Những vấn đề sáng tác của Dostoevski* (1929), *Sáng tác của FranVois Rabelais với văn hóa dân gian trung cổ và phục hưng* (1965), *Những vấn đề của văn học và mỹ học* (1975).
- Lotman, Iu. (1922-1993): nhà ký hiệu học nổi tiếng người Nga, người sáng lập trường phái ký hiệu học Tartu. Công trình chính của ông có: *Các bài giảng về thi pháp học cấu trúc* (1967), *Cấu trúc văn bản nghệ thuật* (1970), *Ký hiệu học văn hóa Nga* (1984), *Văn hóa và sự bùng nổ* (1992).

32. In trong *Thi pháp hiện đại*. 249.
33. Từ 1986, sau Đổi mới và Mở cửa, một số công trình về phân tâm học được dịch mới hay in lại các bản dịch của Sài Gòn trước 1975, như: S. Freud. *Phân tâm học nhập môn*. 2002. Hà Nội: Nxb Đại học Quốc gia, S. Freud. *Vật tổ và cấm kỵ*. Không để năm in. Tp Hồ Chí Minh: Trung tâm văn hóa dân tộc.  
S. Freud. *Các bài viết về giấc mơ và giải thích giấc mơ*. 2005. Hà Nội: Nxb Thế giới.  
C. Jung. *Thăm dò tiềm thức*. 2007. Hà Nội: Nxb Tri thức.  
Sách giới thiệu có:  
Phạm Minh Lăng. *Freud và tâm phân học*. 2004. Hà Nội: Nxb Văn hóa Thông tin.  
Đỗ Lai Thúy tổ chức dịch, tham gia dịch và biên soạn những bộ sách theo chủ đề:  
*Phân tâm học và văn hóa nghệ thuật*. 2000 và 2005. Hà Nội: Nxb Văn hóa Thông tin.  
*Phân tâm học và văn hóa tâm linh*. 2002 và 2005. Hà Nội: Nxb Văn hóa Thông tin.  
*Phân tâm học và tình yêu*. 2003. Hà Nội: Nxb Văn hóa Thông tin.  
*Phân tâm học và tính cách dân tộc*. 2007. Hà Nội: Nxb Tri thức.
34. Mauro, Charles (1899-1966): nhà phê bình phân tâm học Pháp. Ông tìm kiếm ở tác giả những huyền tưởng cá nhân như một khởi nguồn sáng tạo tác phẩm, từ đó mà có phương pháp xếp chồng văn bản. Mauro mở ra một lối đi đầy hiệu quả cho phê bình phân tâm học. Tác phẩm chính của ông là: *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* [Đường vào phân tâm Mallarmé. 1950], *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique* [Từ những ẩn dụ ám ảnh đến huyền thoại cá nhân: dẫn nhập phê bình phân tâm. 1970].
35. Jung, C.G. (1875-1961): nhà phê bình phân tâm học Thụy Sĩ. Ban đầu ông là học trò của Freud, sau ly khai thấy vì cho rằng libido không chỉ có nguồn gốc sinh học mà còn có cội rễ văn hóa; nhờ thế, đóng góp cho phân tâm học các phát kiến về vô thức tập thể, siêu mẫu và loại hình tâm lý. Công trình chính của ông có: *Wandlungen und Symbole der Libido / Psychology of the Unconscious* [Những biến hóa và tượng trưng của libido / Tâm lý học về vô thức, 1912], *Psychological Types* [Các loại hình tâm lý, 1921], *Psychology and Religion* [Tâm lý học và tôn giáo, 1938], *Psychology and Alchemy* [Tâm lý học và thuật giả kim, 1944].
36. Bachelard, G. (1884-1962): nhà phê bình phân tâm học Pháp. Ông chuyển từ nghiên cứu khoa học luận sang nghiên cứu văn chương. Ông có ảnh hưởng lớn đến các triết gia Pháp sau này, như: Michel Foucault và Louis Althusser. Các công trình của ông dựa trên học thuyết về tưởng tượng và siêu mẫu, như: *La Psychanalyse de feu* [Phân tâm học về lửa, 1938], *L'eau et les rêves* [Nước và những giấc mơ, 1942], *La poétique de la rêverie* [Thi pháp của mộng mơ, 1960].
37. Lacan, Jacques (1901-1981): nhà phân tâm học Pháp. Ông kết hợp phân tâm học và cấu trúc luận. Trở về với Freud, đóng góp của ông là mở ra một trường phân tâm học bằng việc gắn nó vào ngôn ngữ học và nhân loại học. Nhờ đó, vô thức được diễn giải như một ngôn ngữ. Tác phẩm nổi tiếng nhất của ông là: *Écrits I, II* (Editions du Seuil, 1966).