

## THI PHÁP HỌC HIỆN ĐẠI - KHUYNH HƯỚNG - HỆ HÌNH - THÀNH TỰU

Thi pháp học là một hướng nghiên cứu văn học mạnh mẽ của thế kỷ XX, phân biệt với các hướng nghiên cứu văn học tiêu biểu của thế kỷ XIX như thực chứng luận, phê bình ấn tượng, phê bình xã hội học, nghiên cứu tiểu sử tác giả, nghiên cứu văn hóa lịch sử... Đặc điểm của các hướng nghiên cứu trên là muốn qua tác phẩm để tìm đến những biểu hiện, những bằng chứng của lịch sử, xã hội, tác giả và cá tính thể hiện trong đó, mà chưa chú ý đầy đủ đến bản thân nghệ thuật như một hiện tượng đặc biệt của đời sống tinh thần. Các nhà thi pháp học hiện đại muốn khắc phục lối nghiên cứu văn học bằng cách lược quy văn học vào các hiện tượng ngoài nó, xem nhẹ đặc trưng nghệ thuật, khắc phục lối suy diễn chủ quan, tùy tiện và mong muốn đưa nghiên cứu văn học vào quỹ đạo khoa học. Đó là động cơ dẫn dắt thi pháp học hiện đại dẫn thân vào các nẻo đường khác nhau.

### 1. Về khái niệm và thuật ngữ thi pháp, thi pháp học

Trước hết xin nói về *thuật ngữ*. Trong các tiếng Nga, Anh, Pháp, các thuật ngữ "poëтика", "poetics", "poétique" lâu nay thường dịch là "nghệ thuật thi ca", "thi nghệ"; khi nhấn mạnh

tới tính chất lý luận về văn học, người ta dịch là "thi học", nhiều người hiểu là học thuyết về văn học, là lý luận văn học, thậm chí có người hiểu là nghiên cứu văn học. Hiểu là nghiên cứu văn học thì phải bao gồm cả lý luận văn học, lịch sử văn học, phê bình văn học. Hiểu là lý luận văn học thì cũng rất rộng. Bởi vì lý luận văn học hôm nay bao gồm nhiều nhánh lý luận như triết học về văn học, tâm lý học văn học, ký hiệu học văn học... Đã có một khái niệm lý luận văn học rồi, nay thêm một khái niệm "thi học" cũng để chỉ lý luận văn học nữa, thiết nghĩ không cần thiết. Dịch là "thi pháp" và "thi pháp học" là nhấn mạnh tới hình diện nghệ thuật của sáng tác văn học, nếu hiểu là lý luận, thì đây là lý luận nhấn mạnh ý thức nghệ thuật của nhà văn, tiềm tàng trong văn học, chứ không phải lý luận của nhà lý luận, suy luận từ nguyên lý chung.

Hai từ "thi pháp", và từ đó mà đặt ra "thi pháp học", có cội nguồn phương Đông. Ở Trung Quốc, các học giả từ đời Tống trở đi thường nói tới "thi pháp". Nghiêm Vũ, Chu Bật, Khương Quỳ, Ngụy Khánh Chi, Thẩm Đức Tiềm, Tiết Tuyết, Ông Phương Cương đều nói tới thi pháp (thế kỷ XIII có sách *Thi pháp chính tông* của Yết Khê Tư, thế kỷ XVI có *Thi pháp chính luận* của Phó Nhược Kim). Tuy nội dung chưa bao quát như ngày nay nhưng nội hàm đã không thu hẹp chỉ là phép làm thơ, vận luật thơ như cách hiểu của Dương Quảng Hàm trong *Việt Nam văn học sử yếu*, mà bao hàm những nguyên tắc tạo hình, cấu túc, cốt cách. Trong *Trung Quốc cổ đại thi thoại, từ thoại từ điển* do Trương Bảo Toàn chủ biên (Quảng

Tây, 1992) có mục "Thi pháp" cho ta thấy rõ điều này (ff, 479 - 487). Cách hiểu rộng như vậy có cội nguồn triết học trong sự thống nhất giữa đạo và nghệ. Lục Cửu Uyên (Tống) nói : "Nghệ tức là đạo, đạo tức là nghệ". Lưu Hy Tải (Thanh) nói "Nghệ là hình của đạo". Nghệ đây là tài năng, kỹ thuật mà biểu hiện cụ thể là "pháp". Mọi tài năng đều biểu hiện thành "pháp" - người ta nói "thương pháp" (tài và kỹ thuật dùng thương), kỹ pháp, họa pháp, thi pháp, thư pháp, bút pháp, chuong pháp, cú pháp, tự pháp... Ở đây pháp sinh ra từ lý, lý sinh ra từ đạo, đạo - lý - pháp hợp nhất, biểu hiện cụ thể ra thành pháp. Do vậy, dịch thành "thi pháp" nói được các nguyên tắc nghệ thuật gắn liền với quan niệm tư tưởng thẩm mỹ ở chiều sâu, còn dịch là "thi học" thì lại được một khái niệm quá rộng, đồng nhất với mỹ học hoặc lý luận văn học như trên đã nói. Một khi xác định rõ nội hàm thi pháp thì sự nghiên cứu thi pháp sẽ là thi pháp học. Đó là lý do về thuật ngữ. Dĩ nhiên, dịch thế nào cũng đều có tính quy ước cả.

Cũng xin nói thêm rằng, các nhà lý luận Trung Quốc hiện đại đều dùng từ "thi học", và hiểu là lý luận văn học. Do vậy, mà trong cuốn *Thế giới thi học đại từ điển* (Thẩm Dương, 1993) không có mục "Thi học" như một bộ môn khoa học. Bình diện mà chúng tôi nhấn mạnh ở trên thì được gọi là "kỹ xảo nghệ thuật". Thiết nghĩ không nên đồng nhất thi pháp và kỹ xảo. Bởi vì kỹ xảo là tài nghệ trong tính cụ thể, còn thi pháp lại có tính khái quát hơn, mang tính quan niệm hơn. Ở Trung Quốc cũng có người sử dụng "thi học" theo nghĩa này.

Thí dụ như *Tinh thần thi học Trung Quốc* của Hồ Hiểu Minh (Giang Tây, 1993). Điều này chứng tỏ về thuật ngữ thi pháp học văn còn có chỗ chưa nhất trí.

Về khái niệm, cho đến nay khó tìm thấy một cách biểu hiện thông nhất, được mọi người chấp nhận. Các nhà lý luận văn học Nga như M. Khrápczenkô, A. Busomin, G. Pôxpêlôp, P. Nikôlaiép, L. Timôphêép, M. Poliakôp... đều cho rằng hiện nay các định nghĩa về thi pháp đều mơ hồ, hồn hợp, quan hệ của nó với nhiều bộ môn nghiên cứu văn học chưa được xác định rõ ràng. Chẳng những cách hiểu của các tác giả Nga khác nhau, mà giữa họ với các tác giả Pháp, Mỹ cũng có nhiều so lèch. Tuy vậy nếu chưa đi sâu vào các khía cạnh riêng lẻ, mà cần có cái nhìn tổng quan, thì không thể không thấy rằng, dù khác nhau bao nhiêu, thi pháp vẫn có một phạm vi xác định. Đó là nghệ thuật, và thi pháp học là khoa học nghiên cứu văn học với tư cách là một nghệ thuật. Định nghĩa này có thể bao hàm mọi cách hiểu rộng, hẹp khác nhau nhất về thi pháp và thi pháp học. Chẳng hạn, trong cuốn *Thi pháp học* đầu tiên của Aristote, ra đời cách đây 2.300 năm, thi pháp học được xác định là khoa học nghiên cứu về nghệ thuật thi ca (văn học) như là một nghệ thuật, về các thể của nó, các khả năng của mỗi thể, về cách xây dựng cốt truyện sao cho hay, về các thành tố của tác phẩm... Các nhà thi pháp học sau này đều đi theo hướng truyền thống đó. Viện sĩ Nga V. Girmunxki trong công trình *Nhiệm vụ của thi pháp học* (1919 - 1923) viết : "Thi pháp học là khoa học nghiên cứu văn học như là một

nghệ thuật". Viện sĩ Nga khác là V. Vinôgrađôp (1963) cũng định nghĩa : "Thi pháp học là khoa học về các hình thức, các thể, các phương tiện, các phương thức sáng tạo nghệ thuật ngôn từ, về các kiểu cấu trúc, các thể loại tác phẩm văn học... Nhiệm vụ cơ bản của thi pháp học là nghiên cứu các quy luật và các quy tắc hình thành, cấu tạo, các kiểu cấu trúc nghệ thuật ngôn từ khác nhau, thuộc các thời khác nhau trong mối liên hệ với sự tiến hóa của các thể loại và phong cách văn học". Nhấn mạnh đặc trưng hình tượng nghệ thuật, viện sĩ Khrápchenkô (1976) nói thêm : "Thi pháp học là bộ môn khoa học nghiên cứu các phương thức và phương tiện thể hiện nghệ thuật, khám phá đời sống xã hội bằng hình tượng". Các nhà nghiên cứu phương Tây như R. Giakôpxon (1960), từ góc độ ngôn ngữ học, xác định nhiệm vụ thi pháp học là "nghiên cứu chức năng thơ của phát ngôn thơ", Tôđôrôp (1973) thì xem đối tượng của thi pháp học là "các thuộc tính đặc trưng của ngôn từ văn học", "các quy luật chung của sự tồn tại của văn học". Nhiều khi thi pháp học được thu hẹp trong một thể loại thi ca. Chẳng hạn, *Từ điển thuật ngữ phê bình văn học phương Tây* (Thượng Hải, 1988) dịch từ cuốn *A glossary of Literary Terms* (Fourth edition by M.H. Abrams, 1981, New York) thi pháp học hiểu là "hệ thống lý luận hay học thuyết lấy thơ ca làm đối tượng nghiên cứu để khám phá các quy tắc và nguyên tắc sáng tác thi ca". *Từ điển ký hiệu học*, *Từ điển giải thích lý thuyết ngôn ngữ* của A. Gréimas và G. Curte, Paris, 1979 (bản trích dịch tiếng Nga, 1983) cũng xác nhận ý nghĩa này. Có khi thi pháp học còn được hiểu hẹp hơn nữa, chỉ là hệ

thống phép tắc, cách luật của thơ, chẳng hạn công trình của Dương Quảng Hàm đã được nhắc tới ở trên hoặc công trình *Thi pháp khái thuật* của Trương Tư Tự, (Thượng Hải, 1988).

Từ các cách hiểu trên đây có thể quy về một cách hiểu thi pháp và thi pháp học sau đây :

1. Thi pháp học là *lý luận văn học* với ý nghĩa hẹp, chỉ nghiên cứu cấu trúc tác phẩm, thể loại, phong cách, ngôn ngữ của văn học như một nghệ thuật. Theo ý nghĩa này, thi pháp học còn gọi là thi pháp học lý thuyết, thi pháp học đại cương.
2. Thi pháp là *cấu trúc tác phẩm và yếu tố* của nó thuộc văn học dân tộc, trào lưu văn học, tác giả văn học, tác phẩm cụ thể gắn liền với truyền thống văn hóa, tư tưởng, ngôn ngữ nhất định. Thi pháp là hệ thống nghệ thuật cụ thể, bao hàm phương thức tư duy thể loại, hệ thống tín hiệu nghệ thuật, hệ thống phong cách học. Nghiên cứu thi pháp này thường được gọi là *thi pháp học miêu tả*.
3. *Thi pháp học lịch sử*, nghiên cứu quá trình sản sinh, biến đổi số phận lịch sử của các biện pháp, hình thức nghệ thuật như thể loại, ngôn ngữ và các thành tố của cấu trúc nghệ thuật.
4. Ngoài thi pháp học như một bộ phận của ngành nghiên cứu nghệ thuật, các nhà ngôn ngữ học còn xây dựng *thi pháp học ngôn ngữ học* nghiên cứu các đơn vị biểu hiện và nguyên tắc sáng tạo ngôn ngữ nghệ thuật.

Từ cách hiểu trên, có thể xác lập thi pháp học đại cương, thi pháp học văn học dân tộc, thi pháp học thể loại, thi pháp

học tác giả, tác phẩm, thi pháp học ngôn từ, thi pháp học kết cấu, thi pháp học tự sự (tự sự học).

Ngoài các cách trên, ta còn có thể chia thi pháp học theo cách tiếp cận : thi pháp học truyền thống, thi pháp học cấu trúc, thi pháp học ký hiệu học, thi pháp học ngôn ngữ học.

## 2. Thi pháp học truyền thống và thi pháp học hiện đại

Để hiểu xu hướng nghiên cứu thi pháp học hiện đại cần phân biệt nó với thi pháp học truyền thống. Thi pháp học của Aristote dựa trên khái niệm Tekhne và nguyên tắc "bắt chước". Nghệ thuật thi ca nằm cùng dãy với các nghệ thuật ngôn ngữ khác như thuật hùng biện, từ chương học (*rhétorica*), thuật tư duy lôgic (*logica*). Người ta rút ra các quy tắc sáng tạo chủ yếu từ kinh nghiệm, nguyên lý và phát triển ra thành lời khuyên, lời chỉ dẫn : văn học nên mô phỏng cái gì, xây dựng cốt truyện ra sao, miêu tả nhân vật như thế nào... Các nhà thi pháp học cổ đại, Phục hưng và chủ nghĩa cổ điển (Horatius, Longinus, Castelvetro, Boileau, Lessing) đều hình dung thi pháp như vậy. Chẳng hạn, Horatius rong *Nghệ thuật thi ca* khuyên nhà thơ như sau : "Một bài thơ không nên chỉ đẹp mà thôi, nó phải có sức quyến rũ, biết lái tâm hồn người đọc theo ý muốn của tác giả. Anh phải cười trước thì mới gây nên nụ cười trên mặt người khác, cũng thế anh phải khóc thì mới gây được phản ứng khóc trên gương mặt người khác. Anh muốn tôi khóc thì trước hết anh phải bi ai, có như vậy thì Telephus, Pleus, sự bất hạnh của anh mới làm cho tôi nǎo lòng, nếu lời nói của

anh không thích hợp thì chỉ làm tôi buồn ngủ, khiến tôi buồn ngủ..." . Một giọng khuyên bảo như thế ta cũng bắt gặp ở Boileau và ở nhiều nhà lý luận thời nay. Có thể gọi đó là thi pháp lý thuyết - lời khuyên, dạy bảo những quy tắc sáng tác có tính quy phạm ở phương Tây.

Ở Trung Quốc cổ cũng có truyền thống thi pháp lý thuyết - lời khuyên như thế. *Văn tâm điêu long* của Lưu Hiệp, đời nhà Lương cũng là sách dạy các nguyên tắc sáng tác, phép làm văn. Từ đó về sau, các nhà thi thoại như Nghiêm Vũ, Khương Quỳ, Tạ Trần, Diệp Nhiếp... đều cho nhiều lời khuyên sâu sắc về phép làm thơ văn. Trong *Tú minh thi thoại*, Tạ Trần nói : "Thơ có bốn cách : một là hưng, hai là thú, ba là ý, bốn là lý". Trong *Nguyên thi*, Diệp Nhiếp nói : "Ta cho thơ có ba tiếng là nói hết: một là lý, hai là sự, ba là tình... Được ba điều này thì có được cái pháp của tự nhiên. Do đó cái gọi là pháp chỉ là lý xác đáng, sự chính xác, tình đúng mực". Cũng theo quan niệm đó, Lê Quý Đôn nói : "Ta thường cho làm thơ có ba điều chính : một là tình, hai là cảnh, ba là sự...". Các nhà bình điểm tiểu thuyết đời Minh, Thanh lại chú trọng đúc kết thi pháp sáng tác tiểu thuyết. Theo Kim Thánh Thán thì *Thủy hử* có 15 pháp, còn theo Mao Tôn Cương thì *Tam quốc diễn nghĩa* có 12 pháp, v.v... Thi pháp truyền thống phương Đông cũng mang tinh thần giáo huấn, quy phạm. Chẳng hạn, Lưu Hiệp nêu ra "lục nghĩa" với yêu cầu : "Tình sâu mà không được giả dối, phong cách thuận hậu không hỗn tạp, sự việc chân thật không hoang đường, nghĩa lý thẳng thắn, không quanh

co, bối rối gò gàng, không rõi răm, lời văn đẹp mà không lòe loẹt...". Thi pháp lý thuyết - lời khuyên có tính quy phạm này đã ảnh hưởng sâu sắc tới lý luận văn học hiện đại.

Thế kỷ XVIII ở châu Âu đã làm đổi thay quan niệm thi pháp học, tạo nên bước chuyển mình sang thi pháp học hiện đại : Nghệ thuật không phải nghề thủ công mà là một hiện tượng của ý thức xã hội, nghệ thuật không bắt biến mà đổi thay trong lịch sử. Nhà mỹ học người Đức Gottsched viết *Thi pháp học phê phán*, nhà mỹ học Đức Bodmer viết *Bàn về bức vẽ của nhà thơ*, Breitinger viết *Thi pháp học phê phán* đều chỉ trích chủ nghĩa duy lý, đề cao tình cảm, tưởng tượng, cá tính. I.Kant xem nghệ thuật là hoạt động tự do, gần như trò chơi. Hegel phác vẽ quá trình lịch sử của nghệ thuật, dự báo sự giải thể của nghệ thuật. Các nhà duy vật như Marx, Engels, các nhà dân chủ cách mạng Nga đặt nghệ thuật vào sự phụ thuộc đổi mới với thực tại. Các nhà thực chứng luận xem nghệ thuật như những sự kiện của đời sống văn hóa, tinh thần. Mỹ học B.Croce xem nghệ thuật là một trực giác biểu hiện, phủ nhận nghệ thuật như một hiện tượng vật chất, một phương tiện truyền đạt, một cấu tạo thể loại... Với ý thức nghệ thuật như vậy, thi pháp học truyền thống hoàn toàn không có lý do tồn tại như trước nữa.

Thi pháp học hiện đại bắt đầu từ nơi mà thi pháp học truyền thống dừng lại. Nghĩa là nó bắt đầu từ việc xác nhận sự tồn tại khách quan của nghệ thuật, bắt đầu từ *bản thể của nghệ thuật, từ văn bản*. Vậy là sau nhiều nghìn năm tồn tại, văn đê

đặc trưng, cấu tạo của văn học lại được đặt lại. Đây là cả một cuộc đấu tranh vất vả của khoa học để đi lên, một cuộc đấu tranh thường xuyên bị cuốn hút vào đấu tranh ý thức hệ và bị pha nhiễu. Nay giờ, khi một thế kỷ vật lộn sắp đi qua, chúng ta có thể bình tâm nhìn lại những nẻo đường tìm tòi của thi pháp học, cố gắng để có một cái nhìn khách quan, công bằng, tiến tới nhận thức đầy đủ diện mạo của thi pháp học hiện đại. Thi pháp học truyền thống giải thích văn học bằng các nguyên nhân làm ra văn học ở bên ngoài. Đó là tự nhiên, hiện thực xã hội, ý niệm tuyệt đối, thế giới vô thức, trí tưởng tượng, tình cảm, cá tính sáng tạo, thế giới quan... Những nguyên nhân đó có vai trò không thể thiếu của chúng song không phải đã là tất cả. Thi pháp học hiện đại muốn tìm một con đường khác, thâm nhập vào bản thể văn học. Nó đã lần lượt tìm vào chất liệu, hình thức, cấu trúc, ngôn ngữ văn học, ký hiệu, mà chủ yếu là nghiên cứu văn bản, các nguyên tắc mã hóa và tiếp nhận văn bản nghệ thuật. Hướng nghiên cứu này nếu không coi trọng việc khám phá nội dung trong hình thức thì sẽ rơi vào hình thức chủ nghĩa thuần túy. Các nhà nghiên cứu Liên Xô trước đây gọi là "phương pháp hình thức", nay cần được gọi cho đúng tên là thi pháp học. Thi pháp học hiện đại hướng tới nghiên cứu cách tiếp nhận của tác giả, hướng tới khám phá các cách đọc cho đồng đảo độc giả. Nhiệm vụ của nó là "miêu tả và giải thích tác phẩm văn học" (Poliakop, 1986), là "khám phá các giá trị văn hóa quá khứ của văn học" (Likhachiep 1967, 1979), khám phá "hình thức mới của cái nhìn nghệ thuật" (Bakhtin, 1963, 1979), nghiên

cứu "phong cách cảm nhận thế giới của văn bản" (Avêrinxép, 1977). Có thể nói thi pháp học hiện đại đã làm phong phú cho thi pháp học truyền thống bằng một bình diện mới. Để hình dung thi pháp học hiện đại, chúng ta sẽ tìm hiểu một số trường phái chủ yếu.

### 3. Trường phái hình thức Nga

Trường phái hình thức Nga, được hình thành từ hai nhóm: Nhóm nghiên cứu văn học do R. Giakópxơ đứng đầu nghiên cứu cùng với V. Vinôkơ (1896 - 1947), O. Brik, B. Tômasépxki (1890 - 1957), thành lập ở Maxcova năm 1914. Nhóm nghiên cứu ngôn ngữ nghệ thuật thành lập ở Pêtécbua, cũng năm 1914, do V. Skolôpxki (1893 - 1984) đứng đầu, gồm B. Eikhenbaum (1886 - 1957), L. Giakubinxki (1892 - 1945), E. Pôlivianôp (1891- 1938), Iu. Tynianôp (1894 - 1943), V. Girmunxki (1891- 1971), V. Vinôgradôp (1894 - 1969). Trường phái này vừa chịu ảnh hưởng của A.N. Vêxêlôpxki (xem lời nói đầu tập *Thi pháp học* (1919) của Skolôpxki), vừa chịu ảnh hưởng tư tưởng khoa học của nhà ngôn ngữ học F. de Saussure, xem văn học, nghệ thuật là một cấu trúc nội tại, không chấp nhận cách giải thích văn học chỉ bằng các yếu tố bên ngoài như tiểu sử nhà văn, văn hóa, hiện thực, tâm lý. Họ cũng phản ứng với lối phê bình chủ quan, suy diễn của chủ nghĩa tượng trưng, muốn đem "phương pháp khoa học khách quan chống lại chủ nghĩa chủ quan của chủ nghĩa tượng trưng..." (Eikhenbaum).

Quan điểm thứ nhất của trường phái này là khẳng định tính độc lập tự chủ của văn học. Họ phản đối một cách cực đoan mọi sự liên hệ văn học và đời sống. Eikhenbaum tuyên bố : "Nghệ thuật không hề có một mối liên hệ nhân quả nào đối với đời sống, khí chất hay tâm lý học" (1922). V. Skolôpxki nói : "Nếu muốn có một ví dụ tương tự với sản xuất thì tôi không quan tâm tình hình thị trường bông sợi của thế giới, không quan tâm chính sách của các công ty, tôi chỉ quan tâm kích cỡ của sợi và các phương thức dệt vải" (1929). Với quan điểm này trường phái hình thức xem tác phẩm như một văn bản khép kín, nội tại, không thấy được vai trò của tiếp nhận. Quan điểm thứ hai là xem văn học như một cấu trúc, xóa bỏ đối lập hình thức và nội dung. Hướng vào văn học, các nhà nghiên cứu phủ nhận quan điểm bắt chước, quan niệm tư duy hình tượng, chủ trương nghệ thuật là một biện pháp nhằm lật hóa cái nhìn để cảm nhận đời sống được mới mẻ. Họ tin vào quan niệm nghệ thuật là một sự cấu tạo. Họ đặt những cái tên đầy thách thức như "*Don Kihoté*" đã được làm ra như thế nào ? (Skolôpxki), "*Chiếc áo khoác*" được làm ra như thế nào ? (Eikhenbaum). Năm 1914, khi còn là sinh viên, Skolôpxki công bố luận văn *Sự tái sinh của ngôn từ*, khẳng định nghệ thuật là một cái nhìn. Năm 1917, ông công bố bài viết *Nghệ thuật là một thủ pháp*, trong đó lần đầu tiên nêu ra khái niệm "lật hóa". Tập *Thi pháp học* (1919), *Bàn về lý thuyết văn xuôi* (1929), và các công trình sau này, *Nghệ thuật văn xuôi, suy nghĩ và tìm hiểu* (1961), *Cây cung*, *Bàn về sự khác nhau của cái giống nhau* (1970), trước sau, Skolôpxki đều tìm kiếm tính

hệ thống, cấu trúc, tính quy ước và ngữ nghĩa của các thủ pháp và hình ảnh nghệ thuật. Cùng với các tác giả, ông đã nghiên cứu nhiều thủ pháp nghệ thuật của văn xuôi, như lời kể miệng, lời nhại, chơi chữ, hăm châm, xâu chuỗi... và xem lịch sử văn học như là một quá trình phá bỏ các thủ pháp cũ, đổi mới, biến cải các thủ pháp đã có.

Trong công trình *Nhiệm vụ của thi pháp học* (1919 - 1923) V.Girmunxki khẳng định : "Nếu yếu tố hình thức cũng là yếu tố đẹp, thì có nghĩa là mọi sự kiện nội dung trong nghệ thuật đều phải trở thành hiện tượng hình thức", từ hình thức mà khám phá ra nội dung.

Trong chương *Chủ đề học* (Tematica) của cuốn *Lý luận văn học, Thi pháp văn học* (1925, tái bản nhiều lần) B.Tomasépxki đã xem tác phẩm là một thể thống nhất hình thức và nội dung. Ông xem tư tưởng chung, chủ đề là nguyên tắc thống nhất của kết cấu tiểu thuyết. Chủ đề càng có ý nghĩa thì càng có sức sống. Từ chủ đề chung, ông chia ra thành các đơn vị chủ đề nhỏ (môtip), cốt truyện là tổng hòa các môtip được sắp xếp theo trật tự thời gian, còn kể chuyện là trật tự sắp xếp môtip để triển khai chủ đề, khêu gợi tình cảm. Tomasépxki gọi kể chuyện là chuỗi sự việc có lý do (nguyên nhân - motivation). Kể chuyện có mô hình truyền thống, và khi kết hợp với nội dung cụ thể, buộc phải có sự thỏa hiệp giữa truyền thống và hiện thực.

Để xây dựng hệ thống phương tiện kể chuyện, tác giả đã chia một cốt truyện thành các môtip phụ thuộc và tự do, môtip

tĩnh và động, chia người kể chuyện thành loại người biết hết, người bị hạn chế, người hồn hợp, chia các thủ pháp kể chuyện thành các loại : truyền thống, tự do, dễ nhận, khó nhận, chia phong cách kể thành tự nhiên, nhân tạo, v.v...

B. Eikhenbaum cũng dựa vào nguyên lý chân lý tương đối đổi thay hệ quy chiếu mà xác định cấu trúc tự sự là tương quan giữa truyện gốc (fable) và truyện kể (siujet) (cũng có người dùng thuật ngữ ngược lại : truyện gốc là siujet, còn truyện kể là fable). Truyện gốc chỉ là vật liệu để kể, còn truyện kể thì có thể đổi thay theo tốc độ, phương hướng, lựa chọn tùy theo hiệu quả biểu cảm của chủ đề. Chính ở đây hình thức truyền thống đã ảnh hưởng lớn tới cấu trúc tự sự. Qua cách trình bày này, ta thấy các nhà "hình thức chủ nghĩa" này không hề coi nhẹ nội dung. Phát triển khái niệm "lạ hóa", bản thân Skolopxki cũng không phủ nhận được hình tượng. Ông nói : "Cá nhân tôi cho rằng, chỗ nào có hình tượng thì chỗ ấy phải có lạ hóa". Tuy vậy, gạt bỏ mối quan hệ văn học và đời sống, họ đã không giải thích được nguyên nhân của việc "lạ hóa" và đổi thay cái nhìn trong văn học.

Quan điểm thứ ba là về mối quan hệ giữa thi pháp học và ngôn ngữ học. Các nhà hình thức chủ nghĩa xem ngôn ngữ là chất liệu của văn học, do đó, R. Giakópxon trong bài viết *Thơ ca Nga hiện đại* (1921) xem "Thơ là ngôn ngữ trong chức năng thẩm mỹ của nó". Do đó, đối tượng của khoa học về văn học không phải là văn học mà là "chất văn học", tức là cái làm cho tác phẩm "trở thành văn học". Ông đề nghị loại

các tác phẩm phi văn học ra khỏi đối tượng nghiên cứu và chủ trương : "Nếu như khoa học về văn học muốn trở thành khoa học thì phải thừa nhận "thủ pháp" là nhân vật duy nhất của nó".

V. Girmunxki, trong bài *Nhiệm vụ của thi pháp học* (1919 - 1923) cũng cho rằng mỗi chương của thi pháp học phải ứng với một bộ phận của ngôn ngữ học : Thi luật học, nhịp điệu, nhạc điệu ứng với ngữ âm học. Từ pháp học nghệ thuật ứng với cấu trúc từ vựng; cú pháp học nghệ thuật ứng với ngữ pháp học; ý nghĩa thơ ứng với ngữ nghĩa học. Ngữ dụng học nghệ thuật ứng với việc sử dụng ngôn ngữ. Các thủ pháp nghệ thuật cũng được tổ chức thành ngôn ngữ và thống nhất với nhau tạo thành phong cách. Theo ông ba phạm trù cơ bản của thi pháp học là chất liệu, thủ pháp, phong cách.

Nhìn lại tư tưởng và thành tựu nghiên cứu thi pháp của trường phái hình thức Nga những năm đầu thế kỷ XX, người ta nhận thấy hầu như tất cả các khái niệm quan trọng nhất của thi pháp học hiện đại đều đã được đề cập. Hầu như mọi vấn đề mà "phê bình mới" Anh, Mỹ và chủ nghĩa cấu trúc phát triển sau này đều đã được trường phái này nói đến. Ngay cả vấn đề "điểm nhìn" mà Percy Lubbock nêu ra năm 1921, sau đó Henry James và Wayne Booth phát triển thì ở đây cũng đã nói đến.

Tuy vậy, theo đánh giá của Bakhtin trong sách *Phương pháp hình thức trong nghiên cứu văn học* (1928) và bài báo *Vấn đề nội dung, chất liệu và hình thức trong sáng tác nghệ thuật*

ngôn từ (1924) thì chủ nghĩa hình thức Nga rất độc đáo, nhưng do thiếu tầm triết học phổ quát và tách rời với mỹ học cho nên đã rơi vào phiến diện và không giải thích đúng đặc trưng nghệ thuật. Trong quá trình nghiên cứu về sau, các tác giả Skolópxki, Girmunxki, Eichenbaum, Tômasépxki đều khắc phục tính cực đoan, đi sâu vào thi pháp học miêu tả, thi pháp học lịch sử và có nhiều đóng góp.

#### 4. Trường phái "phê bình mới" và thi pháp học Anh - Mỹ

Xuất hiện vào những năm thứ mười của thế kỷ XX và trở thành trào lưu nghiên cứu văn học rầm rộ vào những năm 20 - 30, J. Spingarn (1875-1939) được coi là "cha đẻ của phê bình mới" của Mỹ vì đã phê bình các phương pháp phê bình của thế kỷ XIX và định hướng cho phê bình mới. Ông nói nhà phê bình ấn tượng hoàn toàn "tách rời" tác phẩm để chỉ tập trung chú ý vào bản thân mình và cảm giác của mình; phương pháp lịch sử thì tách khỏi tác phẩm để đi tìm hoàn cảnh, thời đại, thuộc tính xã hội; trường phái "phê bình tâm lý" lại kêu gọi đi vào "tiểu sử nhà văn", trong khi đó tác phẩm là một "biểu hiện mới, độc lập, một hình thức mới, là một sự kiện thẩm mỹ, một hiện tượng ý thức thuần túy". Tuy vậy, tiêu biểu cho "phê bình mới" là T. Hium (1883 - 1917) cho rằng "tác phẩm là một cấu trúc ngôn ngữ, vì trực giác chấp nhận hình thức ngôn ngữ và phụ thuộc vào ngôn ngữ". Người phát triển lý luận "phê bình mới" là nhà thơ và là nhà lý luận Anh gốc Mỹ T.S. Eliot (1888 - 1965). Trong khoảng 1917 - 1927, T.S.Eliot viết hàng loạt tác phẩm phê bình. Ông có ba

khái niệm cơ bản : Trước hết, văn học là sự vận dụng ngôn ngữ, chứ không phải là vấn đề nội dung được biểu hiện như xã hội, cá nhân, tư tưởng... Khẳng định khái niệm này, nhà nghiên cứu W.K. Wimsatt (1907 - 1975) và một số người khác xem việc nghiên cứu tư tưởng của tác giả là một "ngộ nhận về ý đồ" (intentional fallacy), thậm chí xem tác giả như đã chết. Khái niệm thứ hai là "vật đối ứng khách quan" (objective correlative). Con đường duy nhất để biểu hiện tình cảm là tìm ra vật đối ứng khách quan : một sự vật, một phong cảnh, một chuỗi sự kiện đều có cùu cánh là biểu hiện cảm giác, kinh nghiệm, cho nên một khi được miêu tả là nó đánh thức một tình cảm nào đó. Văn học như vậy là một hình thức ngôn ngữ đặc thù. Ở đây có dấu ấn của chủ nghĩa biểu hiện Croce, của chủ nghĩa tượng trưng Pháp. Khái niệm thứ ba là hình thức hữu cơ (organic form), xem tác phẩm là một thể hữu cơ độc lập với tác giả và hoàn cảnh, hình thức của nó nảy sinh trong tình cảm, tư tưởng như sự sống, phân biệt với hình thức cơ giới, ngoại tại.

Đại diện "phê bình mới" của nước Anh là I.A. Richards (sinh năm 1893). Quan điểm của Richards hoàn toàn giống với Hium, Eliot, chỉ khác là ông vận dụng các thành tựu của tâm lý học và nghĩa học, xem sự tác động qua lại của từ ngữ trong ngữ cảnh là đối tượng nghiên cứu trực tiếp của tác phẩm. Ông đã công bố tác phẩm *Nguyên lý phê bình văn học* (1926) có ảnh hưởng rất lớn.

Cùng thời, các nhà nghiên cứu văn học Mỹ (hợp tác với tạp chí *The Fugitive* ở thành phố Nashvill những năm 20) như J.C. Ransom (1888 - 1974), A. Warren, C. Brooks (sinh năm 1906), A. Tate (1888 - 1979) góp phần phát triển các tư tưởng của Eliot và Richards. Năm 1941, J.Ransom xuất bản cuốn sách tên là *Phê bình mới*, thế là trường phái nghiên cứu phát triển bấy lâu có được cái tên chính thức. Hàng loạt tác phẩm xuất hiện như *Thực thể của thế giới* (Ransom - 1942), *Tìm hiểu thơ và tìm hiểu văn xuôi* (Brooks và Warren - 1938, 1943), *Ngôi nhà của văn xuôi* (Tate và Gordon - 1950).

Nguyên lý chung của "phê bình mới" là phân tích văn bản một cách khép kín, chi ly, tách rời hiện thực và đời sống nhà văn. Tác phẩm được xem xét như một sản phẩm tự nó, không liên quan tới ý đồ của tác giả, và phải xem xét trong các thuật ngữ như chính tác phẩm muôn bộc lộ ra. Theo Richards, tác phẩm nói gì không quan trọng. Chỉ quan trọng là nó tồn tại, do đó phải nghiên cứu phương thức tồn tại, hình diện bản thể của nó. Phương thức tồn tại đó là nhịp điệu, vần, nhạc điệu ở trong thơ. Trong văn xuôi, đó là hình thức không gian, điểm nhìn, tổ chức biểu diễn, là tổ chức các hình ảnh, tượng trưng, dưới dạng một huyền thoại. Các nhà phê bình mới giống như các nhà hình thức Nga, như Giakópxon, chỉ xem xét tác phẩm văn học thuần túy như một khách thể.

Đây là một lý luận phiến diện, vì nó phủ nhận chủ thể, phủ nhận cá tính, phủ nhận lý tính, tách rời văn bản với hoạt động sáng tạo của người đọc. Nhưng ta có thể xem việc tách rời

tác giả và đời sống xã hội ở đây như là một phép trừu tượng hóa nội dung để nghiên cứu hình thức văn học nhằm khám phá chất văn học của văn học. Về mặt này "phê bình mới" không hẹn mà cùng thực hiện một bước tiến như chủ nghĩa hình thức Nga, thúc đẩy thi pháp học phát triển. Brooks và Warren, trong tác phẩm *Tìm hiểu thơ* (1938) nói : "Tác phẩm nghệ thuật luôn luôn phải được giải thích như một hệ thống hữu cơ của các quan hệ. Chất thơ không nên hiểu như một hay nhiều nhân tố rời rạc, chẳng liên quan nhau. Cơ sở của hình thức hữu cơ là tư tưởng, tình cảm hiện diện hữu cơ trong tác phẩm". Năm 1937, Brooks viết : "Mỉa mai là nguyên tắc của cấu trúc". Năm 1939, Brooks và Warren viết : "Tư tưởng chỉ quan trọng trong chừng mực nó được đưa vào cấu trúc chung của tác phẩm và do cấu trúc làm sống dậy". Họ đã bác bỏ sự nhị phân nội dung và hình thức được nêu ra từ thời Aristote cho đến Hegel và lý luận văn học sau này để đi sâu vào văn bản như một bản thể. Thành công đáng chú ý về mặt này là việc khám phá ra "tính mơ hồ, đa nghĩa của văn học" (W. Empson (1906 - 1982) : *Bảy loại hình ý nghĩa mơ hồ* (1930); *Cấu trúc của từ phức hợp* (1951).

Đóng góp của Empson là hướng chú ý của người đọc vào cơ chất (texture) của thơ, tức quan hệ giữa từ và từ, câu với câu trong văn bản mà sau này N. Frye gọi là nghiên cứu "hướng nội".

Trong cuốn sách *Bảy loại hình ý nghĩa mơ hồ*, tác giả đã phân tích hơn 200 đoạn văn của 29 nhà thơ, 5 nhà viết kịch,

nhà văn xuôi của văn học Anh và chỉ ra tính chất mơ hồ của chúng. Đây thực sự là một kiệt tác mà bất kỳ ai đọc xong đều không thể còn dừng lại với niềm tin cũ.

Cùng với khái niệm mỉa mai (irony) của Brooks, mơ hồ (ambiguity) của Empson, nhiều khái niệm khác như trương lực (tension) văn bản của Tate, kịch hóa (dramatism) của Burke, thơ không thuần túy (impure poetry) của Warren, tính chung cụ thể của Wimsatt đều được lưu hành.

Nhược điểm của "phê bình mới" là đi sâu vào văn bản cụ thể, ít có khái niệm lớn về lý luận và văn học sử. Cùng với nguyên tắc đọc chậm, chỉ cốt tìm chất văn, không nhằm tìm tác giả và tư tưởng tác giả, hơn nữa, chủ trương "sáng tạo ra tác giả", bên cạnh thành tựu, "phê bình mới" không tránh khỏi chủ quan, trượt khỏi văn học.

Vào những năm 50 khi N. Frye (sinh năm 1912, người Canada) xuất bản sách *Giải phẫu phê bình*, đề xướng việc nghiên cứu theo phương pháp loại hình, có ảnh hưởng lớn, "phê bình mới" Anh - Mỹ mới bị lu mờ, và từ những năm 60 chuyển sang nước Pháp với chủ nghĩa cấu trúc và ký hiệu văn học.

*Giải phẫu phê bình* (Anatomy of Criticism, 1957) phê phán lối phê bình chỉ nhầm chỉ ra cái riêng của từng tác phẩm theo lối nhà trường trung học, đề xướng việc khám phá cái chung thống nhất các loại tác phẩm mà ông gọi là cấu trúc của tác phẩm, từ đó ngược lên khám phá nguyên mẫu (archetyp) của chúng, kết thúc thời đại của "phê bình mới". Ông cho rằng nghiên cứu văn học không phải hướng vào bản thân văn học

như người thường thức, không phải tổng kết kinh nghiệm sáng tác, mà là khám phá thi pháp như là các quy luật của chúng.

Cũng thuộc vào số các nhà lý luận chống "phê bình mới", W. Booth (sinh năm 1921), công bố công trình *Tu từ học tiểu thuyết* (The Rhetoric of Fiction, 1961), được *Đại bách khoa toàn thư Mỹ* (1980) coi là công trình vạch thời đại về mỹ học tiểu thuyết thế kỷ XX. Tác giả đề xuất hàng loạt phạm trù như điểm nhìn trong tiểu thuyết, các loại hình người kể chuyện, các loại khoảng cách trong tự sự.

Bước sang những năm 70, chủ nghĩa cấu trúc Mỹ có thành tựu mới trong nghiên cứu tự sự với các công trình *Chủ nghĩa cấu trúc trong văn học* của R. Scholes (1974), *Thi pháp học cấu trúc* của J. Culler (1975), *Tự sự học hiện đại* của W. Martin (1986), phát triển hướng thi pháp học cấu trúc, ký hiệu học của những năm 60. Một trong những đóng góp của các công trình này là cho thấy chủ nghĩa hiện thực cũng là một thi pháp với những ước lệ của nó nhằm chinh phục niềm tin như thật của người đọc.

## 5. Thi pháp học cấu trúc, ký hiệu học

Nếu thi pháp học hình thức bắt đầu ở Nga, thi pháp học "phê bình mới" bắt đầu ở Mỹ, Anh, tương đối biệt lập, thì thi pháp học cấu trúc, ký hiệu học là một hiện tượng toàn thế giới, xâm chiếm các lục địa Âu, Mỹ, bao gồm cả Liên Xô và các nước xã hội chủ nghĩa Đông Âu (cũ), khi chủ nghĩa cấu trúc thâm nhập vào nhiều lĩnh vực của khoa học xã hội và nhân văn.

Chủ nghĩa cấu trúc trong nghiên cứu văn học bắt đầu từ hoạt động của nhóm ngôn ngữ học Praha cuối những năm 20, rộ lên ở Pháp những năm 60 và sang những năm 70, chuyển dần sang chủ nghĩa hậu cấu trúc (post-structuralism), thì nó đã kết thúc và được xem là chủ nghĩa cấu trúc hẹp.

Nền tảng tư tưởng của thi pháp học cấu trúc là tư tưởng ngôn ngữ học của F. de Saussure. Theo T. Vinner, qua lược thuật của Syganova thì quan niệm trường phái Praha có 4 điểm : 1) Xem tác phẩm văn học là một cấu trúc theo khái niệm của Saussure và được gia công thêm bởi Trubeskoi và Giakópxon. 2) Xem ngôn ngữ thơ (nghệ thuật) là một chức năng hướng tới mục đích nhất định, trên cơ sở quan niệm về tính đa chức năng của hoạt động con người. Theo J. Mukarópxki (1891 - 1975) chức năng thẩm mỹ là tính tự định hướng của phát ngôn. 3) Có khuynh hướng muốn khắc phục "nguyên tắc nội tại" của chủ nghĩa hình thức Nga. 4) Chú ý mối quan hệ đồng đại và lịch đại. Từ 1936, J. Mukarópxki đã bắt đầu vận dụng ký hiệu học vào thi pháp học, xem tác phẩm là một "vật", như một cái biểu đạt mà cái được biểu đạt là một khách thể thẩm mỹ, và qua đó thể hiện một thái độ với các hiện tượng xã hội.

Thi pháp học cấu trúc rộ lên ở Pháp những năm 60 trước hết là do ảnh hưởng của nhân loại học cấu trúc của C. Lévi-Strauss và ký hiệu học cấu trúc của R. Giakópxon (1896 - 1982) kết hợp với phong trào "phê bình mới" Pháp nổi lên từ năm 50 chống lại các lối phê bình hàn lâm, gắn tư tưởng cấu trúc với tư tưởng hiện sinh.

R. Giakópxon trong bài *Ngôn ngữ học và thi pháp học* (1960) đề xuất lý thuyết thi pháp trên cơ sở lý thuyết giao tiếp. Ông chỉ ra 6 thành phần của sự kiện phát ngôn với các chức năng của chúng và kết luận : chức năng thơ làm người ta chú ý tới bản thân phát ngôn, tức là cái cách tổ chức làm cho phát ngôn trở thành thơ. Năm 1962, Giakópxon và Lévi-Strauss liên danh phát biểu bài báo phân tích cấu trúc văn bản bài thơ *Những con mèo* của Ch.Baudelaire, nêu ra mô hình về vận luật, cù pháp, các mô hình lựa chọn và các quan hệ đối ứng tạo thành cái riêng của văn bản này, như một thí dụ về việc phân tích chức năng thơ. Bài này bị hầu hết các nhà cấu trúc chủ nghĩa phản đối. M.Riffater cho rằng thí dụ này chứng tỏ ngôn ngữ học cấu trúc phải được cải tạo lại mới có thể làm được việc phân tích thơ. Theo ông, chưa có căn cứ nào để xem các mô hình và quan hệ đối ứng ấy là thơ. Nhà cấu trúc R. Scholes cũng tán thành quan điểm này cho rằng cách phân tích tuy có hiệu lực, nhưng khiếm khuyết nghiêm trọng. Theo chúng tôi, khiếm khuyết đó là do phủ nhận quan hệ văn học với đời sống cũng như tính hình tượng của tác phẩm.

Thành tựu chủ yếu nhất của chủ nghĩa cấu trúc là phân tích văn xuôi, tiểu thuyết, xây dựng lý thuyết tự sự (kể chuyện) - tự sự học (narratology), một phân ngành chủ yếu của thi pháp học hiện đại, và mặt khác là xây dựng lý thuyết về văn bản văn học.

Lý thuyết tự sự hiện đại kế thừa những tìm tòi của chủ nghĩa hình thức Nga (Skolópxki, Tômasépxki), của *Hình thái*

học truyện cổ tích của V. Ia. Propp (xuất bản năm 1928), của M.Bakhtin, đã "thay thế lý luận về tiểu thuyết" (W.Martin). Người ta muốn tìm kiếm một lý luận chung về tự sự. Lý luận truyền thống chú trọng đến cốt truyện, còn lý luận hiện đại chú trọng tới bản thân tự sự nhằm để, một mặt khám phá cách tư duy, và mặt khác tìm cách lý giải ý nghĩa của truyện. Các nhà cấu trúc Pháp triệt để vận dụng mô hình lý thuyết cấu trúc ngôn ngữ của Saussure - chia ra trực kết hợp và trực lựa chọn, và cấu trúc giao tiếp của R. Giakópxon - kể chuyện vừa liên kết sự kiện, vừa giao tiếp với người đọc. Trong lý luận của Propp, Claude Bremond nhấn mạnh đơn vị tự sự cơ bản là chuỗi (dãy) kết hợp, chứ không phải "chức năng". Đó là dãy gồm ba yếu tố theo kiểu "Nhà vua khỏe mạnh - nhà vua ốm - nhà vua chết". Các yếu tố này còn có thể được lựa chọn hoặc chia nhỏ hơn theo khả năng. Tôđôrốp (sinh năm 1939, gốc Bungari) trong cuốn *Ngữ pháp của "Câu chuyện 10 ngày"* (1969) sử dụng khái niệm ngữ pháp phổ quát, xem tự sự như là một câu, nhân vật là danh từ, cốt truyện là động từ (hành động), trạng thái, đặc điểm là tính từ, từ đó mà tìm ra mã tự sự của tác giả, thời đại... Ông cho rằng tự sự do ngữ pháp tự sự quy định, mà không bị ràng buộc bởi quan hệ với hiện thực. Quan niệm này trong công trình *Phê bình về phê bình* (1984), ông đã có sự điều chỉnh. Nhiều người cho rằng cuốn *Ngữ pháp của "Câu chuyện 10 ngày"* cũng như bài phân tích *Những con mèo* là những công trình thất bại, đánh dấu hạn chế của chủ nghĩa cấu trúc ngôn ngữ, buộc phải chuyển sang chủ nghĩa cấu trúc ký hiệu học.

Một nhà tự sự học hàng đầu khác của Pháp là Gérard Genette (sinh năm 1930), trong bộ sách *Phương thức tu từ* (*Figures I*, 1966; *Figures II*, 1969, *Figures III*, 1972), tác giả đi sâu vào các phương thức và yếu tố tạo thành chất văn học của tự sự. Theo ông, cấu trúc văn bản tự sự do ba lớp tạo thành : truyện gốc (*histoire*), truyện hay câu chuyện (*récit*) và tự sự hay kể chuyện (*narration*). Cách phân biệt "truyện gốc" và "truyện" ở đây gần giống với các nhà hình thức chủ nghĩa Nga đầu thế kỷ XX. Nhưng truyện ở đây là một khái niệm cụ thể - không có chuyện thì không có cốt truyện lẩn sự kể chuyện (tự sự). Nhà nghiên cứu nhấn mạnh vào yếu tố kể chuyện, hành vi kể, chỉ có kể một cốt truyện mới thành truyện (văn bản). Trong lời kể còn có phương diện gắn với đặc điểm của động từ : thời thái (tense), ngữ điệu (mood), giọng điệu (voice). Thời thái thể hiện quan hệ truyện và cốt truyện, tức khoảng cách thời gian, nhịp điệu. Ngữ điệu liên quan tới khoảng cách và góc nhìn, đặc tả cận cảnh và kể chuyện. Nó gắn với thời thái nhưng vẫn khác biệt. Giọng điệu gắn với lời kể, thể hiện qua quan hệ của lời kể với sự kiện được kể, quan hệ người kể với người nghe, người đọc. Giọng điệu ở đây liên quan tới dòng ý thức hay độc thoại nội tâm. Genette phân biệt ngữ điệu (ai nhìn thấy) và giọng điệu (ai nói) có ý nghĩa rất lớn. Trong kể chuyện còn có điểm nhìn. Nhiều ngữ khí, nhiều giọng điệu làm cho kể chuyện trong tiểu thuyết trở nên cụ thể, phong phú.

Cũng khoảng thời gian này, Tô Đô Rốp công bố công trình *Thi pháp học* (1973) miêu tả các yếu tố của cấu trúc văn bản.

Theo ông, đối tượng của thi pháp học không phải là các tác phẩm văn học cụ thể, mà là các quy luật tạo thành văn bản nghệ thuật. Chữ "văn bản" này nguyên là "discours" rất khó dịch. Tiếng Nga khi thì chuyển tự, khi thì dịch là "văn bản" hay "slovo" - lời văn, ngôn từ. Tiếng Trung Quốc dịch là "thoại ngữ" hoặc kiểu lời nói, lời văn. Ta có thể dịch là lời văn hoặc văn bản, ngôn bản, diễn ngôn. Hiện chưa có quy ước thống nhất. Cách tiếp cận này có cơ biến thi pháp học thành phong cách học.

Tác giả đối lập yếu tố vắng mặt (ý nghĩa) với các yếu tố hiện diện (ngôn từ, biến cố, nhân vật) và tập trung mô tả các yếu tố hiện diện, chủ yếu là ngôn từ.

Tác phẩm văn học được tạo nên bởi những lời phát ngôn, nên cần miêu tả các ngữ vực trừu tượng hay cụ thể, mức độ tu từ, trang trí ít hay nhiều, đơn trị hay đa trị (mức độ liên tưởng, đa nghĩa), chủ quan hay khách quan. Tiếp theo là các yếu tố biến ngôn bản tuyển tính thành thế giới tác phẩm, như *thức* (modus), cho biết mức độ hiện diện của sự kiện trong văn bản, phạm trù *thời gian* nối các trực thời gian (trực tuyến tính của văn bản và trực thời gian được miêu tả), phạm trù *điểm nhìn* thuyết minh tính chất của cảm nhận. Mỗi phạm trù có nhiều dạng biểu hiện. Bình diện cú pháp (kết hợp) gồm các kiểu cấu trúc văn bản (lôgíc, thời gian, không gian), cú pháp tự sự (câu mệnh đề, tình tiết, văn bản), phạm trù hóa (các hành động), phản ứng (của sự kể) đối với sự kiện. Với các phạm trù đó, nhà nghiên cứu có thể miêu tả các kiểu lời

văn và xem xét sự tiến hóa của văn học qua sự biến đổi của các phạm trù văn học cả đồng đại lẫn lịch đại. Cách hiểu văn bản như vậy góp phần khắc phục khuynh hướng xem nhẹ bản chất tượng trưng của văn học, thể hiện ở chỗ "quy tượng trưng về một hoạt động chức năng thuần túy hoặc về một sự phản ánh giản đơn". Tôđôrốp còn khẳng định tính độc lập của thi pháp phụ thuộc vào tính độc lập của văn học.

Bước chuyển từ thi pháp học cấu trúc ngôn ngữ học sang thi pháp học cấu trúc ký hiệu học được đánh dấu bằng việc, cơ sở của văn bản không còn được nhìn nhận đơn giản là một cấu trúc nội tại, khép kín, mà người ta có thể nghiên cứu một cách khách quan thuần túy, mà còn phải nhìn ra lối mở của văn bản đó vào các văn bản khác, các mã khác, ký hiệu khác. Ở đây nổi lên vấn đề *ngữ nghĩa* của văn bản như là một thông báo, *cú pháp* của thông báo và *dụng học* của thông báo.

Đại diện tiêu biểu cho thi pháp học ký hiệu học Pháp là Roland Barthes (1915 - 1980). Công trình *Bàn về Racine* đã làm cho Barthes nổi lên như một đại diện của "phê bình mới" Pháp. Đến năm 1970, công trình "S/Z" đánh dấu sự rời bỏ chủ nghĩa cấu trúc để chuyển sang ký hiệu học. Mở đầu công trình, ông đã giấu chủ nghĩa cấu trúc "muốn qua một cấu trúc để hiểu mọi câu chuyện trên thế giới". Nếu vận dụng cấu trúc ấy để đọc tác phẩm cụ thể thì "tác phẩm sẽ mất đi tính độc đáo". Ông quan niệm ý nghĩa của văn bản được bao hàm trong lời nói của toàn nhân loại, và ký hiệu học bị quy định bởi một ngôn ngữ học phổ quát, mà thế giới là một văn bản. Ông chú

ý tới hiện tượng mã hóa phổ biến của thế giới, do đó ngoài cấu trúc lớn của tác phẩm, còn phải tìm ý nghĩa của từng tệp báo, mao quản của nó. Để mở rộng khái niệm cấu trúc, ông chia tác phẩm thành năm loại mã : 1) Mã hành động, các hành động của nhân vật đều có nghĩa và có chuỗi liên tục từ bắt đầu cho đến kết thúc. 2) Mã giải thích hay câu đố. Câu chuyện bao giờ cũng trả lời câu hỏi "hắn là ai?" "làm thế nghĩa là gì?". 3) Mã văn hóa, là hệ thống các kiến thức và giá trị được sử dụng trong văn bản. 4) Mã nội hàm, tức là chủ đề của tác phẩm. Tác phẩm được tổ chức xoay quanh một số chủ đề, đề tài. 5) Mã tượng trưng tức là ý nghĩa tư tưởng của tác phẩm. Như thế văn bản tác phẩm là một hệ thống gồm những cái biểu đạt, đa nghĩa, tầng tầng lớp lớp chồng chéo lên nhau.

Barthes phân biệt đọc tác phẩm và đọc văn bản. Đọc tác phẩm là hưởng thụ ý nghĩa, tiêu dùng ý nghĩa. Đọc văn bản là một trò chơi sáng tạo đối với những cái biểu đạt, do cái biểu đạt dẫn dắt. Điều này chứng tỏ thi pháp bị thay thế bởi phong cách học!

Trường phái ký hiệu học Liên Xô có từ những năm 20 với các công trình của M. Bakhtin (1895 - 1975) dưới tên V.N. Vôlôsinôp và P.N. Métvêđep, M. Bakhtin khẳng định : "không có ký hiệu thì không có hình thái ý thức... Bất cứ cái gì thuộc về hình thái ý thức đều có ý nghĩa ký hiệu". Đó là một ký hiệu học xã hội học. Những năm 50 xuất hiện nhóm ký hiệu học kỹ thuật với Iu. Uxpenxki, V.Ivanôp... nghiên cứu máy phiên dịch. Nổi tiếng nhất là

Iu. Lôтman (sinh năm 1922), bắt đầu giảng thi pháp học cấu trúc từ những năm 60 tại Đại học Tartu, đã xuất bản *Bài giảng thi pháp học cấu trúc* (1964, 1969); *Cấu trúc văn bản nghệ thuật* (1970); *Phân tích văn bản thơ* (1972); *Ký hiệu học văn hóa Nga* (1984), cùng viết với B. Uxpenxki; *Ký hiệu học lịch sử văn hóa Nga* (1985), cùng viết với B.Uxpenxki và L.Ghindbuua. Quan điểm của Lôтman là xem văn bản văn học như một hệ thống ký hiệu văn hóa hoàn chỉnh, từ đó tiến hành miêu tả và giải thích về mặt cấu trúc chức năng và ký hiệu học ngữ nghĩa. Từ những năm 60, Lôтman khi nghiên cứu cấu trúc văn bản trong chức năng biểu đạt ý nghĩa, chú ý tới tính đa mảnh của tác phẩm, độ bất định của ngôn ngữ nghệ thuật của tác giả và người đọc, xét văn bản trong quan hệ với cấu trúc ngoài văn bản, tính nhiều hình diện của văn bản, các nguyên tắc cấu tạo văn bản (trục lựa chọn, trục kết hợp) với các cấp độ lựa chọn và kết hợp khác nhau. Kết cấu được xem là yếu tố tổ chức nghệ thuật độc đáo của văn bản cụ thể. Ở cấp độ này, tác giả đề cập các vấn đề như khung, không gian nghệ thuật, cốt truyện, nhân vật, thế giới nghệ thuật, điểm nhìn văn bản, nguyên tắc phối hợp các hình diện, cuối cùng là vấn đề loại hình hóa các văn bản và các mối liên hệ văn bản. Lý luận ký hiệu học nghệ thuật của Lôтman đã cung cấp một cách lý giải sâu sắc đối với khái niệm thi pháp quen thuộc và gợi mở một cách có hiệu quả.

Ký hiệu học văn học phát triển ở hình diện dụng học đòi hỏi khám phá ý nghĩa chủ quan của tác giả trong ngôn ngữ

tác phẩm. V. Vinôgrađốp đã đề xuất khái niệm "hình tượng tác giả" như một phương diện để khám phá tính thống nhất của các phương tiện ngôn ngữ (phong cách). Iu. Xtepanốp trình bày các lớp khác nhau của cái "Tôi" người nói (chủ ngữ, chủ thể, cái "nó" nội tại). Cái tôi nhà văn trong tự sự được chia cho nhân vật, người kể, người kể về người kể... (*Trong không gian ba chiều*, 1986).

Nếu như thi pháp học chủ nghĩa cấu trúc chỉ xem xét tác phẩm như một khách thể, một hệ thống khép kín, thì thi pháp học ký hiệu học đã mở rộng khái niệm cấu trúc văn bản, đặt nó trong mối liên hệ với đời sống văn hóa, xã hội, lịch sử và chủ thể tác giả trên một cấp độ sâu sắc hơn chưa từng có.

## 6. Thi pháp học hiện tượng học

Triết học hiện tượng học thông qua Edmund Husserl (1859 - 1938) và những người kế tục đã ảnh hưởng tới khoa học nhân văn thế kỷ XX, trong đó có thi pháp học. Đem tư duy tự nhiên và các thành quả của nó từ trước đến nay đặt vào trong ngoặc (tức là gác sang một bên), Husserl giải thích thế giới như là sự cảm nhận của con người. Cái tâm lý, theo ông, không phải là cái được nhận thức trong kinh nghiệm mà là cái đang hiện ra, là sự cảm nhận được ý thức. Thế giới sống là một hiện tượng về thế giới với ý nghĩa của nó đối với ý thức, thế giới được tạo thành bằng các ý kiến về thế giới - "doxa". Quan niệm này ít nhất, giúp ta hiểu rõ thế giới ý thức và thế giới nghệ thuật trên phương diện "bản thể" của nó, tức

là sự tồn tại của trạng thái thống nhất toàn vẹn chủ quan và khách quan ở tác phẩm văn học.

Nhà lý luận Ba Lan Roman Ingarden (1893 - 1970) vận dụng hiện tượng học, cho rằng tác phẩm văn học là một thể liên chủ quan (intersubjective), một khách thể thuần túy ý thức, nó bắt nguồn từ hành vi sáng tạo có ý thức của tác giả và hoàn toàn là một hiện tượng dựa vào kinh nghiệm thẩm mỹ trong sự đọc. Bản thể luận của ông hoàn toàn loại trừ mọi suy nghĩ về hành vi sáng tạo, ý đồ, tâm lý sáng tạo không thuộc bộ phận nào của tác phẩm. Ngược lại, chỉ khi nào tác phẩm được người đọc nhận biết được, được người đọc "cụ thể hóa", và chỉ khi kinh nghiệm chủ quan của người đọc tương ứng với tác phẩm tồn tại thì tác phẩm mới tồn tại. Để tìm ra phương thức tồn tại của tác phẩm, Ingarden xây dựng mô hình nhiều lớp của tác phẩm, gồm lớp ngữ âm, ý nghĩa của từ ngữ; lớp ý nghĩa của câu và đoạn văn, sự vật mà tác phẩm nói tới; hình dạng, dáng vẻ của sự vật mà tác phẩm đem lại cho người đọc. Hình ảnh, hình dáng của sự vật ở đây là "phương thức nhìn thấy, là cơ thể của tư tưởng của tác phẩm". Nhà hiện tượng học Pháp Michel Dufrègne cho rằng khách thể thẩm mỹ (hình tượng nghệ thuật) là một cái tượng đương chủ thể (quasi subject), biểu hiện cảm quan thế giới của một cá nhân, trong đó có yếu tố siêu hình của sự sống của mọi người, có cách ứng xử của mọi cá nhân con người. M. Bakhtin (1895 - 1975), A.F. Lôxép cũng xem nghệ thuật là sự cảm nhận về thế giới. Nhà mỹ học hiện tượng học Mỹ Rudolf Arnheim trong sách *Nghệ thuật và*

*hi giác nhìn* (Art and visual perception) cũng phát triển quan niệm về cái nhìn nghệ thuật.

Thế giới nghệ thuật là thế giới nảy sinh từ cấu trúc câu, chữ. Nó là một thế giới sáng tạo, không có trong thế giới thực, mà chỉ là sự mở rộng, kéo dài của thế giới sinh tồn.

Quan niệm hiện tượng học về thế giới nghệ thuật phù hợp với kinh nghiệm cảm nhận nghệ thuật từ xưa. Trung Quốc từ ngày xưa đã gọi tác phẩm là một "cảnh giới". Ở phương Tây, thế kỷ XVIII, người ta cũng gọi tác phẩm là một thế giới riêng. Nhưng chỉ sang thế kỷ XX quan niệm này mới thực sự mở ra một hướng cho sự tìm tòi về đặc trưng nghệ thuật, nhờ nhấn mạnh tới tính độc lập tương đối của thế giới tinh thần.

Khi đọc, người đọc lặp lại quá trình viết. Khi đọc câu "Tôi cảm thấy lạnh", người đọc lặp lại hành vi phát ngôn câu này và cảm giác mà nó gợi lên, chứ không phải nghe một "thông tin tình báo". Câu thơ, văn đưa ta vào thế giới tưởng tượng, cảm nhận kinh nghiệm người nói, thể nghiệm tâm trạng khi nói và cả âm điệu, tiết tấu lời văn... Tác phẩm văn học vừa chỉ ra một cái gì, mà cái đó cũng là cái người đọc tự nghiệm ra, vừa hướng tâm, vừa ly tâm, vừa là cái biểu đạt (signifier), vừa là cái được biểu đạt (signified). Cấu trúc câu chữ vừa vượt lên bản thân, vừa hướng chú ý vào bản thân, tạo thành một khách thể tinh thần thẩm mỹ.

Quan niệm thế giới nghệ thuật như vậy khiến người ta khám phá tính độc đáo của thế giới tinh thần trong tác phẩm. Ở đây các phạm trù thời gian, không gian được chú trọng đặc biệt.

Emil Shtaiger : *Thời gian như là biểu tượng của nhà thơ* (Zuyrich, 1939); J. Pouillon : *Thời gian và tiểu thuyết* (P., 1946); G. Miller : *Ý nghĩa của thời gian, nghệ thuật kể chuyện* (Bonn, 1947); G. Poulet (sinh năm 1902) : *Nghiên cứu về thời gian con người* (P., 1949 - 1950); A. Mendilop : *Thời gian trong văn học* (Berkeley and Los Angeles, 1960); J. Frank : *Hình thức không gian trong văn học hiện đại* (1945); M. Bakhtin : *Hình thức không gian trong tiểu thuyết* (1940); D. Likhachiep (sinh năm 1906) : *Thi pháp thời gian nghệ thuật và không gian nghệ thuật...* (L., 1967); Iu. Lottman (sinh năm 1922) : *Không gian trong văn xuôi của Gogôan* (1965)... Các nghiên cứu trên tất nhiên không phải đều nằm trong khuôn khổ hiện tượng học, nhưng đều có liên hệ ít nhiều với quan niệm đó, ít nhất là trong thao tác làm việc.

Nghiên cứu hiện tượng học xuất hiện rất sớm cả trong "phê bình mới" Anh, Mỹ, trong trường phái phân tích tâm lý Pháp. G. Bachelard (1884 - 1963), cây đại thụ về nghiên cứu chủ đề học ở Pháp, thoát đầu tập trung nghiên cứu các hình ảnh - chủ đề, các biểu trưng - nguyên mẫu (archetyp), ví dụ *Phân tâm học về lửa* (1938), hướng về khám phá vùng vô thức, ẩn ức, ám ảnh. Dựa vào tính lặp lại của các chủ đề trong sáng tác văn học, Bachelard đã nghiên cứu các khí chất thơ (tempéraments poétiques), phân loại chúng theo các yếu tố cơ bản của thế giới như lửa, nước, khí và đất. Theo ông, người có năng lực tưởng tượng đều có một thực thể quen thuộc riêng, quy định tính cách và tính chỉnh thể biểu hiện của họ. Nghiên cứu hiện tượng học giúp khám phá cái thực thể tinh thần đó,

từ đó xác định được tính cách cơ bản, cấu trúc hình tượng và hệ thống các phương tiện biểu hiện trong sáng tác nhà văn. Ông tìm đến các biểu tượng - nguyên mẫu. Trong cuốn *Nước và những giấc mơ* (P., 1943) ông kiên trì quan điểm cho rằng hình tượng tưởng tượng có tính độc lập, tự tại, không phải là hình ảnh của thực tại mà là hình ảnh siêu thực tại, biệt lập với kinh nghiệm xã hội, với tính quyết định xã hội. Những chỗ phân tích về tính độc lập như thế thực chất là để lộ tính thiếu nội dung của hình ảnh. Khác với các nhà phân tâm, Bachelard quan tâm tới cái chất người trong con người, nội dung văn hóa trong tưởng tượng sáng tạo, chẳng hạn "mặc cảm văn hóa" Ofélia được sản sinh từ việc kết hợp tự nhiên của nước, phụ nữ, tóc, hoa, tuổi trẻ và cái chết (1968). Muốn hiểu thế giới nghệ thuật bằng chính nó, Bachelard chống lại cách hiểu hình tượng theo lối lý trí, duy lý, nó làm cho nhà phê bình xa rời hình tượng.

Trong chuỗi các công trình thi pháp học như *Thi pháp về không gian* (1957), *Thi pháp về mộng áo* (1960), Bachelard tỏ ý "hãy để phân tâm học ra đằng sau, từ bỏ tính hạn chế của nó để xây dựng một hiện tượng học về tưởng tượng trong văn học". "Phê bình mới" của Pháp và các nhà phê bình theo hướng chủ đề học đã tiếp nhận nhiều tư tưởng và phương pháp có hiệu quả của Bachelard, nhưng cũng dung tục hóa nó ít nhiều.

G. Poulet thường xuyên vận dụng các phạm trù không gian và thời gian trong nghiên cứu văn học. Trong công trình *Sự biến hình của vòng tròn* (P., 1961) ông đi đến kết luận về hiện tượng ý thức nhân vật ở G. Flaubert. Năm 1970, Poulet

ngả sang phương hướng của Bachelard và chủ trương nghiên cứu "sự vật chất hóa của tưởng tượng trong văn học". Nhà nghiên cứu chủ đề học là J.P. Richard cũng đi đến "quan niệm hiện tượng học về con người": "Con người không còn là tự nhiên, là ốc đảo, là nhà tù, là bản chất, chúng ta biết rằng con người được xác định bằng những sự tiếp xúc của chính nó, bằng cách mà nó cảm nhận thế giới bên ngoài và cảm nhận bản thân, cách giao tiếp và liên hệ với người khác" (1955).

Với tư cách là một cách tiếp cận, chứ không phải triết học về tồn tại nói chung, hiện tượng học văn học đã mở đường vào việc nghiên cứu thế giới tinh thần của nghệ thuật. Ngoài không gian, thời gian, con người, người ta còn nghiên cứu màu sắc, âm thanh, đồ vật... Cùng với cách tiếp cận này, các khái niệm đề tài, chủ đề cũng bộc lộ những khía cạnh chủ quan mới rất đáng chú ý như bộc lộ hằng số tâm lý của chủ thể, hằng số văn hóa, thế giới quan của cộng đồng, v.v... (Xem : Harry Levin - *Chủ đề học và phê bình văn học*, 1972).

## 7. Thi pháp học lịch sử

Thi pháp học lịch sử là lĩnh vực nghiên cứu sự hình thành và phát triển của các hình thức văn học, bắt đầu từ các thủ pháp ẩn dụ, ví von, vần điệu... cho đến các thể loại, các phạm trù văn học như không gian, thời gian nghệ thuật, các hệ thống nghệ thuật như trào lưu, phong cách, và cả bản thân văn học như một loại hình nghệ thuật.

Thi pháp học lịch sử được hình thành từ cuối thế kỷ XIX trên cơ sở của các phương pháp nghiên cứu văn hóa lịch sử và so sánh văn học, với hoạt động của nhà ngữ văn học Nga, viện sĩ A.N. Vêxêlôpxki (1838 - 1906). Trường phái văn hóa lịch sử châu Âu đã bắt đầu việc nghiên cứu sự tiến hóa của văn học và nghệ thuật dân tộc châu Âu, chẳng hạn Hippolyte Taine (1828 - 1893) đã viết : *Lịch sử văn học Anh* (1863 - 1869), *Triết học nghệ thuật* (1864); Ferdinand Brunetière (1849 - 1906) đã viết : *Sự tiến hóa thể loại trong lịch sử văn học* (1890), *Sự tiến hóa của thơ trữ tình Pháp thế kỷ XIX* (1894 - 1895). Cái mới của A.N. Vêxêlôpxki là xem xét các khía cạnh bản thể luận của văn học - hình thức tồn tại và hình thức phát triển của văn học. Ông nêu nhiệm vụ của thi pháp học lịch sử là " rút ra các quy luật của sáng tác thơ và tiêu chuẩn đánh giá thơ, tránh các định nghĩa trừu tượng và phán xét một chiều". Khái niệm thơ (văn học) được ông hiểu không phải là văn học dân tộc cụ thể, mà là văn học nói chung như một nghệ thuật ngôn từ nói chung. Như vậy đòi hỏi phải kết hợp tri thức lịch sử văn học cụ thể với khái niệm lý luận văn học, kết hợp bình diện lịch đại với đồng đại. Đó là một nhiệm vụ mới được nêu ra trước tiên ở Nga và ở cả châu Âu.

Ông bắt đầu nghiên cứu *Lịch sử của định ngữ nghệ thuật* (1895), *Song hành tâm lý và các hình thức của nó trong việc thể hiện phong cách nghệ thuật* (1898), *Thi pháp cốt truyện*. Ba chương trong sách *Thi pháp học lịch sử* gồm : *Tính nguyên hợp của thơ và sự phân hóa thể loại*, *Từ người ca sĩ tới nhà*

tho, Ngôn ngữ thơ và ngôn ngữ văn xuôi (1898, 1940). Ông phân tích sự ra đời của văn học qua các yếu tố hình thức, qua sự phân hóa của các yếu tố bên trong và bên ngoài, đặc biệt là sự hình thành của ngôn ngữ văn học. Tuy nhiên, do nhiệm vụ quá lớn, do ảnh hưởng các quan niệm thực chứng và do quan niệm văn học lúc ấy còn quá cũ, phần lớn ví dụ của ông đều thuộc văn học dân gian, Vêxêlôpxki chưa thực hiện được ý đồ khoa học của ông. Nhà ngữ văn học Nga, bà O.M. Phraydenbéc, trong sách *Thi pháp cốt truyện và thể loại* (L., 1936) đã nhận xét rằng : "quan điểm lịch sử của ông còn mang dấu ấn hời hợt của chủ nghĩa thực chứng, hai yếu tố nội dung và hình thức còn đối lập nhau, phương pháp so sánh tinh tại, vẫn đề ngữ nghĩa hoàn toàn chưa được nêu ra...".

Trong những năm đầu thế kỷ, do ảnh hưởng của phương pháp ngôn ngữ học cấu trúc của Saussure, và chủ nghĩa hình thức Nga nên thi pháp học lịch sử ít được phát triển, mặc dù trong sách *Phương pháp hình thức trong nghiên cứu văn học* (1928), M. Bakhtin đã xác định thi pháp học lý thuyết, thi pháp học lịch sử, lịch sử văn học là ba bộ phận của khoa học nghiên cứu văn học. Cuối những năm 30 cho đến những năm 50, thi pháp học Liên Xô rơi vào tình trạng đình trệ. Mãi đến những năm 60 mới được hồi sinh và phát triển.

Nhà thi pháp học lịch sử tiêu biểu là M. Bakhtin (1895 - 1975). Ông đã nghiên cứu thi pháp học lịch sử về tiểu thuyết, bao gồm : *Ngôn từ trong tiểu thuyết* (1934 - 1935), *Các hình thức thời gian và không gian - thời gian trong tiểu thuyết*

(1937 - 1938), *Từ tiền sử của ngôn ngữ tiểu thuyết* (1940), *Những vấn đề thi pháp Đôxtôiépxki* (1929 - 1963) với chương nói về sự phát triển đặc điểm thể loại của tiểu thuyết đa thanh, *Tiểu thuyết giáo dục và ý nghĩa của nó trong lịch sử chủ nghĩa hiện thực* (1937 - 1938). Đồng thời ông nghiên cứu thi pháp tác giả. Ngoài *Những vấn đề thi pháp Đôxtôiépxki* ông có cuốn *François Rabelais và văn hóa dân gian thời Trung cổ và Phục hưng* (1965).

Thi pháp học lịch sử của Bakhtin nghiên cứu về sự vận động của hình thức văn học thể hiện trong hình thức cái nhìn và cấu trúc văn học, phương diện cấu trúc và phương tiện gắn liền với ý nghĩa biểu đạt của chúng. Tầm quan trọng của Bakhtin là nghiên cứu văn học trong mối quan hệ khăng khít với ý thức văn học, với giá trị văn hóa, với sự tác động của đời sống, và tất cả đều hướng vào giai đoạn hiện đại của phát triển văn học. Qua thể loại, người ta nhận ra tiến trình phát triển của văn học nói chung.

Các nhà thi pháp học Nga có khuynh hướng nghiên cứu thi pháp văn học cổ và trung đại. O.M. Phraydenbéc là người kế tục và đổi mới truyền thống Vêxêlôpxki. Bà đã viết *Thi pháp cốt truyện và thể loại - Thời kỳ cổ đại* (L., 1936), *Tù huyền thoại đến trữ tình, Nguồn gốc thơ trữ tình Hy Lạp* (công bố 1973), M. Xtéplin - Kamenxki (1903 - 1981), trong công trình *Thi pháp học lịch sử* (L., 1978), nghiên cứu sự hình thành của văn học trong văn học Anh thời kỳ cổ đại, qua các thể loại dân gian và sáng tác văn học thời kỳ đầu. Công trình *Thế giới*

*Saga* (L., 1972, 1984), nghiên cứu tính độc đáo của hình thức nghệ thuật *Saga*.

Thi pháp học lịch sử ở Liên Xô đạt nhiều thành công trong các công trình nghiên cứu văn học cổ đại và trung đại. Tiêu biểu nhất về mặt này là D.X. Likhachiép (sinh năm 1906). Ông đã công bố : *Sự ra đời của văn học Nga* (1952), *Con người trong văn học Nga cổ* (1958, 1970), *Thi pháp văn học Nga cổ* (1967, 1971, 1979), *Sự phát triển của văn học Nga trong bảy thế kỷ* : *Thời đại và phong cách* (1973). Ông chú ý đặc biệt đến cái nhìn nghệ thuật, phương pháp miêu tả và phong cách thời đại.

Theo hướng này có X. Avérinxép (sinh năm 1937) nghiên cứu sự vận động của hình thức văn học trong quan hệ nhiều mặt với triết học, văn hóa, tôn giáo : *Thi pháp văn học Bidantin thời kỳ đầu* (1977), *Về việc giải thích ý nghĩa tượng trưng của thần thoại Éudipe* (1972), *Thi pháp cổ Hy Lạp và văn học thế giới* (1981), *Sự biến đổi lịch sử của phạm trù thi pháp thể loại* (1986). Avérinxép chú trọng khám phá "cách hiểu của con người trong văn học, loại hình hóa các phong cách cảm nhận thế giới một cách khách quan, khoa học, không rơi vào lối cảm thụ chủ quan. Ông xem ngôn ngữ văn học như "ngôn ngữ động tác" trong giao tiếp, phong cách là cái định thể đầy sức sống. Ông đặc biệt chú ý tới tình trạng đối thoại nội tại của các nền văn hóa.

E. Mélétinxki (sinh năm 1918) cũng là một nhà nghiên cứu nổi tiếng về thi pháp văn học cổ và trung đại. Ông đã có các

công trình : *Nhân vật chính trong truyện cổ tích thời kỳ* (1958), *Sự ra đời của sứ thi anh hùng* (1963), *Thi pháp thần thoại* (1976), *Thi pháp học lịch sử về văn học mỹ thuật* (1989)... Ông xem việc hình thành của nghệ thuật ngôn ngữ là trung tâm của hệ thống nghệ thuật. Ông kết hợp tài tình thi pháp học cấu trúc với việc so sánh rộng rãi các tài liệu nên đã đạt nhiều thành quả, và trở thành vị đứng đầu của "trường phái Mélétinxki".

Thi pháp văn học cận và hiện đại nổi bật lên vấn đề thi pháp tác giả và trào lưu. Về thi pháp học tác giả, ngoài hai công trình của Bakhtin nêu trên, còn có thể kể : các công trình về Puskin của Iu. Lốtman, các công trình của V. Skolopxki, Eikhenbaum, Girmunxki về các tác giả cổ điển, hiện đại. *Thi pháp Puskin* của S. Bôcharốp, *Thi pháp Gôgôん* của Iu. Mann (1988, in lần 2), *Thi pháp tiểu thuyết Tônxtôi* của Ôđinnôkốp (1978), và hàng loạt công trình thi pháp học về tác giả cổ điển của văn học Nga và Xô viết. Thi pháp học trào lưu thì có *Thi pháp chủ nghĩa lãng mạn* (1966), của Iu. Mann, *Thi pháp chủ nghĩa hiện thực* (L., 1971) của G. Phritlendô.

Về lý luận thi pháp học lịch sử có : *Lý luận văn học – Các vấn đề cơ bản dưới cái nhìn lịch sử* của Viện văn học thuộc Viện hàn lâm khoa học Liên Xô, 1962 - 1965, 3 tập ; M.Khrápchenkô (1904 - 1986) : *Thi pháp học lịch sử – các phương hướng nghiên cứu cơ bản* (1982), *Thi pháp học lịch sử* (1985), *Cá tính sáng tạo của nhà văn và sự phát triển của văn học* (1970, 1972, 1974); G. Pôxpêlốp (sinh năm 1899) :

*Loại hình học thể tài văn học* (1978), *Máy văn đề về sự phát triển của văn học* (1972), *Tính quy luật của sự phát triển văn học* (1978); L.Vugotxki (1896 - 1934) : *Tâm lý học nghệ thuật* (1965, 1968); L.Ghindbua : *Thơ trữ tình* (1974), *Văn xuôi tâm lý* (1971, 1977), *Nhân vật văn học* (1979); M. Pöliakop (sinh năm 1916) : *Vấn đề thi pháp học và ngữ nghĩa học nghệ thuật* (1986), công trình nhiều tác giả *Thi pháp học lịch sử : Tổng kết và triển vọng nghiên cứu* (1986)...

Qua tiến trình và thành tựu của thi pháp học lịch sử của Nga nổi lên các vấn đề chính là sự phát triển của thể loại, ngôn ngữ văn học, phong cách văn học, cá tính sáng tạo, trào lưu văn học, văn học dân tộc và quá trình văn học nói chung. Các học giả nhìn thấy một thực thể văn học đa dạng, không ngừng vận động trong các mối quan hệ nhiều mặt với đời sống lịch sử, xã hội, văn hóa, tâm lý. Hình thức văn học không chỉ là chất liệu, cấu trúc, mà còn là cái nhìn, quan niệm mang nội dung mỹ học, văn hóa, tâm lý. Phương pháp luận duy vật mácxít kết hợp với ký hiệu học, lý thuyết cấu trúc, loại hình học văn học, nhân loại học, thao tác hiện tượng học.

## 8. Kết luận

Nhìn lại gần một thế kỷ thi pháp học hiện đại ta thấy thi pháp học đã có một bước đổi mới cơ bản : hướng về bản thể luận văn học. Nếu như thi pháp học cổ đại của phương Tây được xây dựng theo nguyên tắc lý tính, cũng giống như văn học thể hiện đạo ở phương Đông, thì bắt đầu từ thời Khai

sáng, với I. Kant, thi pháp học lăng mạn chủ nghĩa chú trọng năng sáng tạo, biểu hiện của chủ thể. Đồng thời với chủ nghĩa hiện thực, thi pháp được xem xét trong quan hệ văn học với đời sống khách quan. Đến thế kỷ XX, bản thân phương thức tồn tại và cách biểu hiện của văn học mới được chú trọng. Đó là một bước tiến mới của tư tưởng lý luận của văn học và cách tiếp cận văn học.

Thi pháp học hiện đại vượt qua sự đối lập nội dung - hình thức bên ngoài để nghiên cứu nội dung ngay trong cấu trúc của hình thức - hình thức của nội dung, hình thức mang ý nghĩa. Thành tựu nổi bật của thi pháp học hiện đại là khám phá cấu trúc biểu hiện hết sức phức tạp của các thể loại văn học và ngôn ngữ văn học nói chung, đặc biệt là thể loại tự sự, sự phát triển lịch sử của hình thức văn học, đặc biệt là văn học dân tộc, phong cách thời đại.

Thi pháp học hiện đại bắt đầu với trường phái hình thức Nga, "phê bình mới" Anh, Mỹ, tiếp tục với chủ nghĩa cấu trúc Pháp và hiện tượng học văn học - mà nguyên tắc chủ yếu là nội tại, khép kín. Cách tiếp cận này có tác dụng lớn trong việc hướng chú ý vào bản thân hình thức bên trong - cái biểu đạt nghệ thuật, nhưng tỏ ra hạn chế rất lớn vì tách rời xã hội, văn hóa, lịch sử. Cách tiếp cận này đã được khắc phục bởi thi pháp học ký hiệu học và thi pháp học lịch sử, trong đó các mối quan hệ với đời sống, văn hóa được chú ý phân tích.

Thi pháp học hiện đại chú trọng khám phá mối tương quan giữa hình thức nghệ thuật và hệ hình tư duy, ý thức nghệ thuật

của các chủ thể nghệ thuật, tức là các hình thức chủ quan trong việc cảm nhận chiêm linh đời sống.

Thi pháp học hiện đại giúp nâng cao năng lực chiêm linh nghệ thuật cho người đọc, thúc đẩy sự giao tiếp của các nền văn học thuộc các thời đại khác nhau và khu vực, dân tộc khác nhau.

Thi pháp học hiện đại khắc phục các nguyên tắc quy phạm, quan niệm nghệ thuật bất biến, nguyên tắc nguyên tử luận để hướng tới miêu tả diện mạo văn học trong tất cả sự đa dạng và biến đổi lịch sử của nghệ thuật. Thi pháp học hiện đại vẫn còn nhiều những biểu hiện cực đoan, phiến diện, nhưng dòng chính của nó mở ra một thời kỳ mới, một chân trời mới cho việc nghiên cứu lịch sử văn học cũng như phê bình văn học.

Thi pháp học hiện đại đã đổi thay hệ hình tư duy, hệ thuật ngữ và ngôn ngữ nghiên cứu, phê bình văn học.

(Chuyên đề Thông tin Khoa học xã hội, số 2, 1995)