

GIỚI HẠN VAI TRÒ CỦA NGƯỜI ĐỌC

NGUYỄN VĂN DÂN*

Nói đến vai trò của người đọc, trước hết, là nói đến lý thuyết tiếp nhận, thực chất là một loại lý thuyết *xã hội học về độc giả* trong xã hội học văn học. Tiền đề của lý thuyết tiếp nhận có thể kể từ quan điểm mỹ học về *catharsis* (sự thanh lọc) của Aristote, nhưng theo tôi, sự ra đời của nó có một điều kiện lịch sử rất quan trọng: đó là tình thế xã hội của *cơ chế thị trường*, được hình thành từ khi có sự xuất hiện của chủ nghĩa tư bản và đến thế kỷ XX đã đạt tới đỉnh cao của nó.

Trong xã hội học văn học, chúng ta phải kể tới đóng góp của nhà xã hội học người Pháp Robert Escarpit, Giáo sư Đại học Bordeaux III (1910-2000). Năm 1958, ông đã xuất bản cuốn sách được xem là giáo trình “kinh điển” của xã hội học văn học với nhan đề: *Xã hội học văn học*. Trong đó ông chia văn học ra làm ba bộ phận cơ bản: sản xuất, phân phối [phổ biến, truyền bá], và tiêu thụ văn học. Mở đầu cuốn sách ông viết: “Mọi sự việc văn học đều giả định phải có sự tồn tại của nhà văn, của sách và của độc giả, hoặc nói một cách khái quát hơn, phải có người sáng tác, có tác phẩm và có một công chúng.”¹ Ở đây, Escarpit đã dùng các thuật ngữ mang tính chất xã hội hoá, theo đúng với tinh thần là việc viết văn đã trở thành một nghề trong xã hội: nghề viết văn [“le métier des lettres”]. Ông đã giới thiệu cái nghề này rất tường tận: kể từ bức thư nổi tiếng của nhà văn Samuel Johnson viết năm 1755 gửi cho một vị Mạnh Thường Quân báo hiệu giờ cáo chung của nghề bảo trợ văn nghệ tư nhân, đến các công ước quốc tế và các đạo luật về quyền tác giả quy định viết văn là một nghề và nhà văn có quyền được hưởng những quyền lợi chính đáng chứ không phải sống nhờ vào trợ cấp của các Mạnh Thường Quân như trước đây².

Sau Escarpit, ngành xã hội học văn học đã phát triển theo hai xu hướng rõ rệt: thứ nhất, tập trung chú ý vào sự tác động của xã hội đến văn học, được gọi là *xã hội học sáng tác*; thứ hai, chú ý vào sự tác động

* PGS.TS. Viện Thông tin Khoa học xã hội - Viện Khoa học xã hội Việt Nam

¹ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Presses universitaires de France, Paris, 1978 (xb. lần 6), tr. 5.

² *Sdd.*, tr. 51-66

của văn học đến xã hội, được gọi là *xã hội học tiếp nhận* mà một trong những lĩnh vực của nó là xã hội học độc giả có liên quan chặt chẽ đến cơ chế thị trường.

Trước đây, văn học - nghệ thuật thường có những Mạnh Thường Quân (cá nhân) bảo trợ. Nhưng từ khi cơ chế thị trường được thiết lập, vai trò Mạnh Thường Quân không còn thuộc về cá nhân nữa, mà thuộc về tập thể công chúng tiếp nhận. Từ nay, bất cứ một nhà nghệ sĩ sáng tác nào cũng phải quan tâm đến công chúng. Và thế là khoa xã hội học về công chúng văn học ra đời. Phạm trù *công chúng* trở thành *phạm trù trung tâm* của xã hội học văn học nói chung và của lý luận tiếp nhận nói riêng. Xung quanh phạm trù này sẽ xuất hiện các phạm trù dẫn xuất khác như sự tác động văn học, sự giao lưu, tầm đón nhận (thuật ngữ của Jauss), thị hiếu, v.v... Tất nhiên, sự xuất hiện của một lý thuyết còn có thể là do kết quả của một quá trình phát triển nội tại của khoa nghiên cứu văn học, nhưng *điều kiện lịch sử - xã hội về cơ chế thị trường* quyết định sự ra đời đúng lúc của lý thuyết tiếp nhận như đã trình bày ở trên là một sự thật đáng chú ý.

Trong cơ chế thị trường, *văn học - nghệ thuật cũng phải chịu sự chi phối của quy luật hàng hoá*. Các nhà sáng tác văn học-nghệ thuật và các nhà xuất bản đã buộc phải coi phạm trù công chúng là một trong những phạm trù thao tác trong hoạt động văn nghệ của mình, họ cũng phải nghiên cứu công chúng như việc nghiên cứu thị trường của bộ môn khoa học *marketing* trong kinh tế. Vai trò của công chúng đã bắt đầu có tác động tích cực ngược trở lại khâu sáng tác, làm thành cái *vòng quyết định luận đối lưu* đôi khi rất nghiệt ngã. Có lẽ ý nghĩa của thuật ngữ “độc giả - đồng tác giả” của nhà xã hội học văn học W. Iser (Đức) cần phải được hiểu trong tinh thần của cái “vòng quyết định luận” ấy. Đó mới chính là vấn đề cốt lõi của lý luận tiếp nhận văn học.

Nói đến lý thuyết tiếp nhận không phải chỉ là nói tới hành vi tiếp nhận của chủ thể tiếp nhận một cách độc lập, không phải chỉ phân tích sự tiếp nhận một cách cục bộ và tùy hứng, mà chủ yếu ta phải phân tích vai trò của khâu tiếp nhận trong quá trình biện chứng luân hồi: *người sáng tác – tác phẩm – người tiếp nhận – tác phẩm – người sáng tác*, để từ đó có thể điều khiển được nó. Tiếp nhận và sáng tác có quan hệ chặt chẽ với nhau. Giải quyết khâu này có liên quan đến khâu kia. Đó mới chính là *vấn đề thời sự* của lý luận tiếp nhận.

Thế kỷ XX, thế giới bắt đầu quan tâm thực sự đến khâu tiếp nhận văn

học. Trong những thập kỷ đầu của thế kỷ này, Levin Schücking (Đức) đã phát triển lý thuyết được nhiều người chú ý tới là *xã hội học về thị hiếu*. Theo ông không phải chỉ có giá trị nội tại của tác phẩm là cái có thể đảm bảo cho nó có được sự thành công, mà nó đòi hỏi một loạt điều kiện vật chất và tư tưởng có liên quan đến phạm trù “công chúng”. Năm 1965, Walter Hohmann (người Đức) đã viết một bài báo *Về việc nghiên cứu sự tác động của văn học*, trong đó lần đầu tiên ông trình bày một cách hệ thống vai trò của công chúng trong quá trình sản xuất và tiếp nhận văn học. Năm 1967 Harald Weinrich, (người Đức) viết *Vì một nền văn học sử của độc giả*, trong đó ông cố gắng xác định những tiền đề cho một nền “văn học sử của độc giả” như là một sự ứng đối lại với nền “văn học sử cổ truyền của tác giả”, là loại công việc chỉ giới hạn nghiên cứu văn học ở khía cạnh sản xuất ra nó.

Tất cả các sự kiện trên đã làm thành những cơ sở tiền đề cho một “mỹ học tiếp nhận” ra đời, mà người đầu tiên đưa ra được một mô hình hoàn thiện cho nó là Hans Robert Jauss, giáo sư văn học tại Trường Đại học Konstanz, thuộc Cộng hoà Liên bang Đức, trong bài tiểu luận nổi tiếng của ông: *Văn học sử như là một sự khiêu khích đối với lý luận văn học*. W. Iser, một đồng nghiệp của Jauss, đã đưa ra một công thức đặc trưng cho lý thuyết mỹ học tiếp nhận là: tác phẩm = văn bản + sự tiếp nhận của độc giả.

*

Cùng với lý thuyết mỹ học tiếp nhận, một loạt lý thuyết khác nghiên cứu sự tiếp nhận văn học và đề cao vai trò của độc giả đã ra đời. Đó là lý thuyết thực chứng ngữ nghĩa của Ivor Armstrong Richards (người Anh, 1893-1979), đề cao lôgic học ngôn ngữ trong tiếp nhận tác phẩm; lý thuyết hiện tượng học của Roman Ingarden (người Ba Lan, 1893-1970), đề cao tính chủ động của người đọc trong việc rút ra bài học cho riêng mình khi tiếp nhận tác phẩm; lý thuyết giải cấu trúc của Roland Barthes (người Pháp, 1915-1980), chủ trương cho chép độc giả can dự vào việc thao túng tác phẩm... Tuy nhiên, khác với lý thuyết mỹ học tiếp nhận của trường phái Konstanz, các lý thuyết trên không hẳn là nghiên cứu về cơ chế tiếp nhận, mà ít nhiều chúng đều *nghiên cứu tác phẩm đứng từ góc độ người đọc*. Đồng thời, mỗi một lý thuyết còn là kết quả của một quá trình phát triển riêng của nó.

Chẳng hạn như chủ nghĩa giải cấu trúc (hay còn gọi là chủ nghĩa hậu cấu trúc) được hình thành còn là do phản ứng của *chính những nhà cấu trúc luận* có chủ trương đối mới chủ nghĩa cấu trúc bằng cách cải cách

cái tư tưởng cứng nhắc của nó về trật tự ổn định của các sự vật.

Nếu như chủ nghĩa cấu trúc sử dụng ngôn ngữ học để tìm ra mối quan hệ trật tự ở bất cứ lĩnh vực nào, thì chủ nghĩa giải cấu trúc sử dụng ngôn ngữ học để lập luận rằng tất cả mọi trật tự trên thế giới đều được dựa trên một sự mất trật tự đặc trưng chủ yếu trong ngôn ngữ và trên thế giới, mà sự mất trật tự này không bao giờ có thể bị chế ngự bằng một cấu trúc hoặc bằng một mã ngữ nghĩa nào đó. Ngay từ đầu những năm 1960, khi chủ nghĩa cấu trúc đang còn thịnh hành ở phương Tây, thì đã xuất hiện một phong trào phản kháng chống lại nó. Phong trào này ít quan tâm đến việc tìm hiểu xem các hệ thống vận hành như thế nào, mà nó quan tâm đến việc chúng có thể bị dỡ bỏ như thế nào để cho các nguồn năng lượng và tiềm năng của chúng có thể được giải thoát và được sử dụng cho việc xây dựng một kiểu xã hội hoàn toàn khác. Nếu như chủ nghĩa cấu trúc, bất chấp những tư tưởng chính trị thiên tả của những người đại diện xuất sắc nhất của nó, về mặt phương pháp luận vẫn mang tính bảo thủ – đó là một chủ nghĩa ủng hộ các cấu trúc ổn định vĩnh hằng, một thứ cấu trúc “cô đặc như một tinh thể” theo cách nói của Lévi-Strauss –, thì chủ nghĩa giải cấu trúc có thể được coi là mang tính cấp tiến một cách hoàn toàn tự giác, nó đòi xét lại các phương pháp mà tư duy duy lý truyền thống thường sử dụng để mô tả thế giới. Nếu chủ nghĩa cấu trúc coi ký hiệu là cửa sổ nhìn ra cái thế giới siêu nghiệm của một trật tự “cô đặc như tinh thể”, của những bản sắc hình thức có khả năng tự duy trì vượt ra ngoài thời gian và ngoài lịch sử, của những mã ý nghĩa mà dường như nằm ngoài mọi khác biệt do những hiện tượng bất ngờ của cuộc sống hàng ngày sinh ra, thì chủ nghĩa giải cấu trúc cho rằng mọi cấu trúc như vậy chỉ là những chiến lược cai trị và kiểm soát xã hội, là những cách phớt lờ hiện thực chứ không phải là tìm hiểu hiện thực. Chủ nghĩa giải cấu trúc cho rằng đã đến lúc cần phải tiêu huỷ các ký hiệu, và cùng với chúng là tiêu huỷ luôn cả mọi trật tự ý nghĩa hoặc trật tự hiện thực mà nhờ có ký hiệu chúng mới có thể tồn tại³.

Trong lĩnh vực nghiên cứu văn học, xuất phát từ quan điểm của Saussure cho rằng, “giá trị của bất cứ yếu tố nào cũng đều do những yếu tố xung quanh quy định”, đến năm 1970, trong công trình *S/Z* của mình, Roland Barthes đã tuyên bố rằng lý thuyết về một cấu trúc hoàn chỉnh

³ Xem Julie Rivkin và Michael Ryan, “Introduction: ‘The Class of 1968 – Post-Structuralism par lui-même’”, trong *Literary Theory: An Anthology* (revised edition), edited by Julie Rivkin and Michael Ryan, Blackwell publishers, Malden, Massachusetts, USA, 2001, tr. 334.

giữa “cái biểu đạt” và “cái được biểu đạt” đã trở nên lỗi thời. R. Barthes chủ trương phá bỏ loại cấu trúc chặt chẽ. Ông cho rằng một cấu trúc không còn chỉ có một ý nghĩa như chủ nghĩa cấu trúc quan niệm nữa, mà cấu trúc có thể có nhiều tầng nhiều lớp ý nghĩa và luôn luôn mở rộng. Như vậy việc đọc một tác phẩm văn học không còn là đi tìm cấu trúc nội tại của tác phẩm, mà là mượn “mã” ngôn ngữ của tác phẩm để phân giải và mở rộng ý nghĩa của nó. Cấu trúc nội tại của tác phẩm chỉ bao hàm hệ thống ý nghĩa thứ nhất, còn hệ thống ý nghĩa thứ hai là *do bạn đọc và nhà phê bình* thể nghiệm khi tiếp xúc với tác phẩm. Người đọc và nhà phê bình (đặc biệt là nhà phê bình) giải đáp vấn đề của tác phẩm, từ đó lại đề xuất vấn đề mới, cứ như thế, cấu trúc tác phẩm không ngừng vận động và phát triển. Nhiệm vụ của nhà phê bình là phải chủ động triển khai quá trình vận động phát triển này. Chính Barthes đã diễn giải truyện ngắn *Sarrasine* dài hơn 30 trang của Honoré de Balzac, được viết từ năm 1830, để làm thành một văn bản mới dài hơn 200 trang!

Để hiểu lý thuyết giải cấu trúc của Barthes, chúng ta hãy xem xét diễn biến thực hành ký hiệu học của ông. Trong cuốn sách *Cuộc phiêu lưu ký hiệu học* [*L'aventure sémiologique* (Seuil, Paris, 1985)], xuất bản sau khi Barthes mất, ông đã trình bày quá trình thực hành ký hiệu học của ông thành ba giai đoạn:

1. Thứ nhất là, giai đoạn “bùng nổ”. *Diễn ngôn* là đối tượng đầu tiên trong công việc của ông ngay từ cuốn sách đầu tiên: *Độ không của lối viết* (1953).
2. Thứ hai là, giai đoạn của khoa học, là giai đoạn Barthes phân tích các yếu tố ký hiệu học.
3. Thứ ba là, giai đoạn của Văn bản (viết hoa). Ông nói: “Đối với tôi, giai đoạn này chủ yếu nằm giữa thời kỳ tôi viết *L'Introduction à l'analyse structurale des récits* (1966) và *S/Z* (1970), cuốn sách thứ hai có thể nói là phủ nhận cuốn thứ nhất, bằng cách từ bỏ *mô hình* cấu trúc và cầu viện đến việc thực hành Văn bản mang tính khác biệt một cách vô hạn”⁴.

Barthes định nghĩa văn bản như sau: “Văn bản, theo nghĩa hiện đại và hiện tại (...), khác biệt một cách cơ bản với tác phẩm văn học: nó không phải là một sản phẩm thẩm mỹ, nó là một công việc biểu đạt; nó không phải là một cấu trúc [‘structure’], nó là một sự tạo lập cấu trúc [‘structuration’]; nó không phải là một đối tượng, nó là một công việc và

⁴ Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Éditions du Seuil, Paris, 1985, tr. 12-13.

là một trò chơi; nó không phải là một tập hợp các ký hiệu khép kín, được ban cho một nghĩa mà nhiệm vụ của chúng ta là phải tìm ra cái nghĩa đó, nó là một khối lượng các dấu vết di chuyển; cấp phán xét dành cho một Văn bản không phải là ý nghĩa, mà là Cái Biểu đạt, theo nghĩa ký hiệu học và tâm phân học của thuật ngữ này; Văn bản vượt trội hơn tác phẩm văn học theo nghĩa cũ;⁵ Ở phần cuối cuốn sách còn có các bài thực hành phân tích một số văn bản, theo cách phân tích các đơn vị từ vựng [“lexie”] mà Barthes gọi là “đơn vị đọc” [“unité de lecture”].

Barthes tuyên bố: “Việc phân tích văn bản không có ý định *mô tả* cấu trúc của một tác phẩm; đó không phải là việc ghi nhận một cấu trúc, mà đúng hơn đó là việc sản sinh ra một sự tạo lập cấu trúc di động của văn bản (một sự tạo lập cấu trúc di chuyển từ người đọc này đến người đọc khác trong suốt chiều dài của Lịch sử), là việc giới hạn trong dung tích biểu đạt của tác phẩm, trong *ý nghĩa của nó*. Phân tích văn bản không tìm hiểu xem văn bản được quyết định như thế nào (giống như thuật ngữ nhân quả), mà đúng hơn là tìm hiểu xem nó bùng nổ và phát tán như thế nào (...). Mục đích của chúng tôi không phải là đi tìm *nghĩa* (...). Mục đích của chúng tôi là đi đến chỗ quan niệm được, tưởng tượng được, và trải nghiệm được số nhiều của văn bản, trải nghiệm được sự mở cửa ý nghĩa của nó”⁶.

Trong sự nghiệp của mình, Barthes không coi mình là nhà cấu trúc luận, mà chỉ là nhà ký hiệu học. Ông không dùng khái niệm “chủ nghĩa giải cấu trúc” hay “cấu trúc phân giải” cho giai đoạn cuối trong sự nghiệp của mình. Trên thực tế, tên gọi chủ nghĩa cấu trúc hay giải cấu trúc là do các nhà phê bình sau này gán cho ông. Người ta vẫn coi ông là một trong những đại diện của chủ nghĩa cấu trúc và sau đó là của chủ nghĩa giải cấu trúc. Điều này có thể được lý giải là ông nghiên cứu ký hiệu học theo xu hướng cấu trúc luận và giải cấu trúc luận.

Có một ý kiến khá thống nhất cho rằng công trình *S/Z* đã đánh dấu sự chuyển biến từ giai đoạn chủ nghĩa cấu trúc sang chủ nghĩa giải cấu trúc trong sự nghiệp học thuật của Barthes. Đây là giai đoạn phù hợp với giai đoạn thứ ba trong cách phân chia của ông dành cho sự nghiệp ký hiệu học của mình: giai đoạn của Văn bản. Điều này cũng lý giải tại sao đến năm 1977, ba năm trước khi chết (1980), ông đã được bổ nhiệm Giáo sư bộ môn Ký hiệu học văn học tại Trường “Collège de France”.

⁵ Roland Barthes, *Sdd*, tr.55.

⁶ Roland Barthes, *L’aventure sémiologique*. Sdd, tr. 13.

Ở Việt Nam, nhìn chung người ta đánh giá rất cao công trình *S/Z*, họ cho rằng trong công trình này Barthes đã cho thấy cấu trúc của tác phẩm văn học “là cả một hệ tinh tú” với muôn vàn vì sao lấp lánh. Vậy Barthes đã dùng phương pháp giải cấu trúc để phân tích văn bản như thế nào? Và thực chất cái “hệ tinh tú” trong *S/Z* có bộ mặt thật ra sao?

Trong *S/Z*, Barthes đã đưa ra 5 mã lý giải để phân tích: 1. Mã chú giải học; 2. Mã hành động; 3. Mã ngữ nghĩa; 4. Mã tượng trưng; 5. Mã văn hoá (còn được gọi là mã tham chiếu)⁷.

Tuy nhiên, về thuật ngữ “mã”, Barthes cũng quan niệm rất tương đối và phóng khoáng: “Ở đây, bản thân từ *mã* cũng không nên được hiểu theo nghĩa nghiêm ngặt và khoa học của từ này. Mã đơn giản chỉ là những trường liên tưởng, một sự tổ chức những lời ghi chú một cách siêu văn bản, những ghi chú này là cái áp đặt một ý tưởng nào đó về cấu trúc; theo chúng tôi, cấp phán xét dành cho mã chủ yếu là cấp văn hoá”⁸.

Căn cứ vào 5 mã này, Barthes “chẻ” văn bản ra thành các “đơn vị đọc” để phân tích. Tuy nhiên, số lượng nghĩa của mỗi đơn vị đọc có khác nhau tùy thuộc vào khả năng tạo liên tưởng của chúng. Với cách làm này, ông đã mổ xẻ truyện ngắn *Sarrasine* của Balzac viết năm 1830, dài khoảng 30 trang, thành 561 đơn vị đọc để phân tích trong một công trình khảo cứu dài hơn 200 trang! Ông cho rằng: “Mục đích của tác phẩm văn học (...) là làm cho người đọc trở thành không còn là một người tiêu thụ văn bản mà là một người sản xuất văn bản”. Công bằng mà nói, sự phân tích của ông cung cấp cho người đọc một kho kiến thức bách khoa phong phú về văn hoá được ông cho là liên quan đến tác phẩm. Nhưng, như nhiều người nhận xét, ông đã tán quá rộng để nhiều khi vượt ra khỏi phạm vi thẩm mỹ của tác phẩm và ra khỏi “thẩm quyền” của người đọc.

Để thấy được sự tán rộng của Barthes, tôi xin tóm lược nội dung truyện ngắn *Sarrasine*. Câu chuyện kể về mối tình đơn phương say đắm của chàng nghệ sĩ điêu khắc người Pháp Sarrasine với một kép hát giả gái nổi tiếng người Italia Zambinella. Khi phát hiện ra sự thật, Sarrasine đã tuyệt vọng định giết người tình giả gái của mình, nhưng chàng đã bị quân lính của Hồng y Giáo chủ Cicognara ở Roma giết chết. Ở đây, Balzac muốn lên án sự giả dối trong giới tăng lữ (vai nữ trên sân khấu phải do kép hát đóng thế), chế giễu cái bi kịch của con người tiểu tư sản trong việc đi tìm cái tuyệt đối trong hiện thực giả dối của buổi giao thời giữa chủ nghĩa

⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Siglo veintiuno editores, Argentina, Buenos Aires, 2004, tr. 14-15.

⁸ Roland Barthes, *Sđd*, tr. 152

phong kiến suy tàn với chủ nghĩa tư bản đang lên.

Đối với một câu chuyện như vậy, Barthes đã tán như thế nào? Ngay từ đầu, ông dành nửa trang để tán về cái tên tác phẩm: *Sarrasine*. Nhưng cuối cùng ông chỉ rút ra được hai nghĩa tương ứng với hai mã - mã chú giải học và mã ngữ nghĩa học: 1. Cái tên *Sarrasine* đặc trưng cho tên con gái có một bí ẩn mà phải đến giữa câu chuyện người đọc mới biết đó là tên con trai; 2. Cái tên đó có nữ tính⁹. Tôi không biết những kết luận như thế có giúp gì cho độc giả không?

Đối với câu mở đầu truyện: “Tôi đang đắm mình trong những giây phút mơ màng say sưa thường làm mê mẩn mọi người, kể cả một con người lông bông, giữa những cuộc hội hè huyên náo nhất”, cũng được Barthes chẻ đôi sau chữ “say sưa” thành hai đơn vị đọc để bình luận bằng một đoạn văn dài hẵn một trang với những lời tán không cần thiết như: Câu này dẫn ta liên tưởng đến một loạt hình ảnh, trong đó có bức tranh vẽ chàng Adonis ngủ dưới ánh trăng treo trong một căn phòng của bá tước de Lanty, nơi người kể chuyện được mời đến dự vũ hội; để rồi Barthes đi đến kết luận ở nửa sau của câu nói trên: Câu này cho thấy sự giàu có của gia đình Lanty (mã ngữ nghĩa); nó còn là một sự biến cải của một cái có thể được xem như là một câu ngạn ngữ: “Hội hè càng náo nhiệt, mơ mang càng say sưa”¹⁰. Đó là cái “mã văn hoá”, tức cái mã bao gồm những hiểu biết, những vốn tri thức của con người về cuộc sống... đã được đúc kết thành tục ngữ, ngạn ngữ, châm ngôn...

Ngoài ra còn rất nhiều đơn vị đọc được đem ra phân tích một cách rất vô bổ. Ví dụ khi cô con gái bá tước de Lanty nói với một ông già bí ẩn: “*Addio, addio!*”, đã được Barthes giải nghĩa: * Mã hành động: nói “Tạm biệt”; ** Mã ngữ nghĩa: tiếng Italia¹¹. Hay ở một đoạn khác có câu: “... ‘- *Poverino!*’ kẻ lạ mặt thốt lên rồi biến mất” đã được Barthes chú giải: “* Mã tham chiếu: Tiếng Italia (*poverino!* chứ không phải *pauvre!*) [*poverino* (t. Italia) và *pauvre* (t. Pháp) nghĩa là “tội nghiệp” – NVD]”¹². Giải cấu trúc như thế này thì thật là kỳ quặc! Làm công việc ghi chú cả những từ nước ngoài mà gọi là giải cấu trúc thì không thể hiểu nổi.

Hay đối với câu: “*Sarrasine* đi Italia năm 1758”, cũng được Barthes chú giải: * Mã hành động: đi Italia; ** Mã tham chiếu: niên đại (xem đơn

⁹ Roland Barthes, *S/Z, sđd*, tr. 12-13.

¹⁰ Roland Barthes, *S/Z, sđd*, tr. 13 -14.

¹¹ Roland Barthes, *S/Z, sđd*, tr. 66.

¹² Roland Barthes, *S/Z, sđd*, tr. 114.

vị đọc 181: năm 1758, Sarrasine 22 tuổi)¹³. Rồi đến đơn vị từ vựng: “Khi, một buổi tối, chàng bước vào nhà hát *Argentina*” đã được tác giả chú giải là: * Mã hành động: “Nhà hát”: 1: hành động bước vào rạp hát¹⁴. Sau đó đến câu “Chàng bước vào và ngồi ở tầng dưới” được chú giải thành 2 đơn vị đọc là: + “Chàng bước vào”: * Mã hành động: “Nhà hát”: 2: hành động bước vào trong phòng của rạp hát; + “và ngồi ở tầng dưới”: ** Mã hành động: “Nhà hát”: 3: ngồi hẳn trong khán phòng¹⁵. Rồi đến câu: “Chẳng bao lâu chàng buộc phải rời khỏi nhà hát” được chú giải: * Mã hành động: “Nhà hát”: 9: ra khỏi nhà hát¹⁶. Câu: “Khi về đến nhà,” được chú giải: * Mã hành động: “Nhà hát”: 10: đi về nhà¹⁷ (tức hành động thứ 10 kết thúc chuỗi hành động của Sarrasine khi đi xem hát – NVD)... Ta có thể đặt câu hỏi: Chú giải như thế để làm gì? Chẳng lẽ một người đọc bình thường không thể hiểu được những câu trong văn bản đó hay sao mà Barthes phải làm cái công việc vô ích và vô nghĩa như vậy? Chẳng lẽ như thế này mà gọi là *giải cấu trúc* ư? Quả thực, tôi khó có thể hình dung đây là một công trình phê bình văn học! Ngay cả nếu có gọi đó là công việc của một nhà ngôn ngữ học thì cũng là điều rất gượng ép. Những đoạn chú giải ngoại thẩm mỹ và vô nghĩa như thế có rất nhiều trong *S/Z*.

Đặc biệt, trong *Sarrasine* có đoạn văn như sau: Khi xem Zambinella diễn và nghe nàng hát, Sarrasine mê mẩn trước sắc đẹp và giọng hát của nàng đến phát điên. Thế rồi giọng hát của nàng “đã tác động sâu sắc đến tâm hồn chàng đến nỗi nhiều lần chàng phải kêu lên một cách vô thức như thể bị thôi thúc bởi những cơn vui sướng co giật rất hiếm khi do niềm đam mê của con người gây ra.” Đến khi Sarrasine ra khỏi nhà hát thì chàng “gần như không thể đứng vững nổi trên đôi chân. Chàng cảm thấy đuôi sóc, yếu ớt như một người dễ bị kích động vừa trải qua một cơn giận dữ kinh khủng. Chàng cảm thấy vui sướng, hoặc có thể là đau đớn, đến nỗi mạng sống của chàng tan chảy ra như nước từ một chiếc bình bị đánh đổ. Chàng cảm thấy trong mình có một sự trống rỗng, một sự rã rời giống như tình trạng uể oải của những người vừa mới qua một trận ốm nặng. Bị xâm chiếm bởi một nỗi buồn khó tả, chàng bước tới ngồi trên bậc cửa của một nhà thờ. Ở đó, ngồi tựa lưng vào một chiếc

¹³ Roland Barthes, *S/Z, sđd*, tr. 87.

¹⁴ Roland Barthes, *S/Z, sđd*, tr. 88.

¹⁵ Roland Barthes, *S/Z, sđd*, tr. 90.

¹⁶ Roland Barthes, *S/Z, sđd*, tr. 99.

¹⁷ Roland Barthes, *S/Z, sđd*, tr. 101.

cột, chàng chìm đắm vào cõi trầm tư mơ màng. Niềm đam mê đã làm cho chàng choáng váng như bị sét đánh”.

Đối với đoạn văn trên, Barthes đã tán rằng: Bị mê hoặc bởi sắc đẹp và giọng hát của Zambinella, Sarrasine đã có một cuộc làm tình say mê trong tưởng tượng với nàng đến độ “cực khoái” ngay tại chỗ ngồi xem hát. Rồi sau khi ra khỏi nhà hát, chàng vô thức đến ngồi tựa cột như là muốn tìm kiếm cái sinh thực khí của đàn ông (cột-dương vật) để nghỉ ngơi sau cuộc mây mưa mệt mỏi!¹⁸.

Đúng là Sarrasine có khát khao muốn chiếm hữu Zambinella [“il la possédait”], nhưng nếu trong đoạn văn này mà ta hiểu từ “possédait” là “ăn nằm” theo một nghĩa của nó, thì không thể có câu tiếp theo: “Đôi mắt chàng bám riết lấy nàng, chiếm lĩnh nàng”. Hơn nữa, ở thời Balzac, động từ “posséder” không có nghĩa “ăn nằm”. Và dù thế nào thì trong văn cảnh nói trên cũng không thể hiểu là “Sarrasine đã làm tình trong tưởng tượng đến độ cực khoái với Zambinella”. Ở đây, chữ “possédait” chỉ có nghĩa là Sarrasine đang được chiêm ngưỡng Zambinella ở một khoảng cách rất gần. Và cả đoạn văn cũng chỉ có nghĩa là Sarrasine bị xúc động đến mức choáng váng bởi sắc đẹp và giọng hát của Zambinella. Quả thực, tôi e rằng ngay cả những người có “đôi mắt kim cương” cũng không thể “nhìn” ra được cái nghĩa dung tục đến mức nhắm nhĩ đó, nói chỉ những người có “đôi mắt thịt” như chúng tôi! Đây cũng là một trong những lý do giải thích tại sao nhiều nhà khoa học tự nhiên đã có dị ứng với những lý thuyết được gọi là “hậu hiện đại”, và họ gọi chúng là “sự vô nghĩa thời thượng” như có lần tôi đã nói đến (xem bài *Hiệu ứng cảnh tình của nguy tạo văn hoá - khoa học* của tôi trên *Văn nghệ* số 21-2010). Thậm chí cả các nhà phê bình văn học của phương Tây cũng nghi ngờ, ví dụ một tác giả là Andres Luco (Anh) đã đặt câu hỏi rằng: “Nếu, như Barthes gợi ý, văn bản là một ‘thiên hà cái biểu đạt’, thì làm thế nào để xác định được những ‘khuôn mẫu’ cơ bản của những cái biểu đạt?”¹⁹

Có thể nói Barthes không quan tâm đến tính thẩm mỹ của tác phẩm và của công việc phê bình văn học. Trước mắt ông chỉ có văn bản như là một cái có để ông bình tán. Nhưng Barthes không coi văn bản là mục đích mà chỉ là một điểm xuất phát để ông thực hiện trò chơi liên tưởng ngữ nghĩa. Trong *S/Z* ông đã phát biểu: “Câu nói *Chỉ có văn bản, không có gì ngoài văn bản* là một câu nói không mấy có nghĩa, nếu không nói

¹⁸ Roland Barthes, *S/Z, sđd*, tr. 99.

¹⁹ Roland Barthes, *S/Z, sđd*, tr. 112.

là nó làm nhụt chí người đọc; nghĩa theo sát từng chữ của văn bản là một hệ thống giống như mọi hệ thống khác; nói cho cùng thì chữ của Balzac chỉ là sự phiên chuyển của một loại chữ khác, đó là chữ của cái tượng trưng; uyển ngữ là một ngôn ngữ. Nói thực ra, nghĩa của một văn bản không thể là cái gì khác ngoài số nhiều của các hệ thống của nó, ngoài ‘khả năng phiên chuyển’ vô hạn (quay vòng) của nó: một hệ thống thực hiện việc phiên chuyển một hệ thống khác và ngược lại; đối với văn bản không tồn tại một ngôn ngữ phê bình mang tính ‘sơ khai’, ‘tự nhiên’, ‘quốc gia’, ‘mẹ đẻ’; ngay từ khi ra đời, văn bản đã mang tính đa ngôn ngữ; vốn từ của văn bản không có ngôn ngữ đầu vào cũng không có ngôn ngữ đầu ra, bởi vì văn bản không giống với vốn từ về khả năng định nghĩa (khép kín), mà về khả năng tạo lập cấu trúc một cách vô hạn”²⁰.

Vì không coi văn bản là sản phẩm thẩm mỹ, cho nên trong 5 mã chú giải, Barthes không dành một chút quan tâm nào cho “mã thẩm mỹ”. Chính vì thế mà sau khi chú giải đơn vị đọc áp chót (560) của truyện ngắn *Sarrasine*, Barthes đã có một câu gần như kết luận về truyện ngắn này: “*Sarrasine* là sự rối loạn diễn đạt, là sự lưu thông hỗn loạn của ký hiệu, của tính dục và của sự may rủi”²¹. Không thấy có kết luận về tư tưởng, về xã hội, và về thẩm mỹ! Và ta cũng có thể nói: *S/Z* cũng là một công trình trình bày sự rối loạn của ký hiệu! Rõ ràng, do không quan tâm đến tính thẩm mỹ của tác phẩm và không đặt ra “mã thẩm mỹ” để giải cấu trúc tác phẩm, Barthes đã đi đến chỗ tùy tiện bình tán lẫn gán ghép nghĩa và đã phá nát tác phẩm *Sarrasine* của Balzac.

Sở dĩ Barthes xa rời thế giới thẩm mỹ là vì ông quan niệm “truyện” [“*récit*”] theo nghĩa rất rộng, rằng nó có mặt trong mọi thể loại văn hoá, dưới cả hình thức văn viết lẫn văn truyền miệng, cả hình thức cử chỉ lẫn các hình thức diễn đạt bằng hình ảnh khác, dưới dạng tĩnh hoặc động, đó là các thể loại như: huyền thoại, truyền thuyết, truyện ngụ ngôn, chuyện kể, truyện ngắn, sử thi, lịch sử, bi kịch, chính kịch, hài kịch, kịch câm, tranh liên hoàn, tranh kính, điện ảnh, truyện tranh, tạp văn, hội thoại. Vì thế ông đã phân tích bất kỳ văn bản nào, thậm chí là cả một số đoạn của *Kinh thánh*.

Barthes là người chuyên tâm thực hành hơn là xây dựng lý thuyết một cách chặt chẽ. Ông đã nói: “Lý thuyết không phải là một thứ trừu tượng, tư biện: bản thân việc phân tích, mặc dù nhằm vào một văn bản ngẫu

²⁰ Roland Barthes, *S/Z, sđd*, tr. 101-102.

²¹ Roland Barthes, *S/Z, sđd*, tr. 181.

nhiên, đã là một việc lý thuyết rồi, theo nghĩa là nó quan sát (đó cũng là mục đích của nó) một ngôn ngữ đang hình thành”²². Cho nên chúng ta cũng chỉ nên coi công việc của ông như là một cuộc thử nghiệm. Vậy mà ở ta có nhiều người, có lẽ chưa tìm hiểu kỹ công việc của ông, nên đã thần tượng hoá công việc của ông đến mức lý tưởng, coi công trình *S/Z* là một kiệt tác về giải cấu trúc, rằng nó mở ra cho người đọc thấy cấu trúc của tác phẩm văn học giống như “một hệ tinh tú, như một thiên hà, như cả hệ mặt trời với vô vàn yếu tố, hành tinh, định tinh mà trong điều kiện nhất định mỗi người đọc với đôi mắt thịt chỉ biết được một số rất ít mà thôi, và nhà giải cấu trúc với thao tác của mình khám phá ra các ‘nghĩa bỏ sót’, phá thể của nghĩa độc tôn, tạo thành tính đa nghĩa.”²³ Than ôi, chúng ta vừa thấy, qua bàn tay nhào nặn của Barthes trong *S/Z*, cái “hệ tinh tú của tác phẩm văn học” hiện ra thâm hại và nhếch nhác như thế nào!

Barthes là một nhà ký hiệu học phát triển phương pháp theo hướng cấu trúc luận và giải cấu trúc luận. Những tìm tòi của ông rất có ý nghĩa cho ngành ký hiệu học, nhưng *không phải chúng đều có ý nghĩa giống nhau về mặt phê bình văn học*. Có thể ông đã có những thành công khi mổ xẻ tác phẩm để phân tích theo góc độ văn hoá. Nhưng nhiều khi mổ xẻ xong rồi ông lại để đó, không gói ghém lại để rút ra những kết luận về mặt thẩm mỹ của tác phẩm. Vậy là, trong khi lý thuyết tiếp nhận chủ trương biến văn bản thành tác phẩm thông qua sự tiếp nhận của người đọc, thì Barthes lại làm ngược lại: biến tác phẩm của nhà văn thành văn bản, thậm chí là một văn bản xa lạ với tác phẩm. Với cách làm đó, Barthes đã đi ngược lại với lý thuyết mỹ học tiếp nhận, khi mà lý thuyết mỹ học tiếp nhận chủ trương biến văn bản của nhà văn thành tác phẩm thông qua sự tiếp nhận của người đọc. Mục đích của Barthes là chỉ đi tìm số nhiều của nghĩa một cách tự thân, chính vì thế mà tôi đã có lần nói đó là một xu hướng cực đoan, vô nguyên tắc, phá huỷ tác phẩm văn học²⁴. Xét về mặt logic, người chủ trương đa nghĩa cũng chẳng có cơ sở và lý do nào để đảm bảo có được hiệu quả thẩm mỹ hơn cho công việc phê bình văn học, so với người chủ trương đi tìm một nghĩa cuối cùng cho tác phẩm văn học.

²² Xem Nguyễn Văn Dân, “Đừng làm rối trí người đọc”, *Văn nghệ*, số 31, ngày 31/7/2010.

²³ Xem Nguyễn Văn Dân (2006), *Phương pháp luận nghiên cứu văn học* (in lần 2), Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, tr. 311.

²⁴ *Sđđ*, tr. 322

Mặt khác, tôi cho rằng quan điểm giải cấu trúc coi bất cứ một hành vi thông tin nào cũng là đa nghĩa cũng chỉ là một quan điểm, không thể coi đó là chân lý phổ quát. Umberto Eco đã tuyên bố: chỉ có những tác phẩm văn học hiện đại mới có kết cấu mở. Có nghĩa là không phải tác phẩm nào cũng đa nghĩa. Và xét cho cùng: đơn nghĩa hay đa nghĩa đâu có phải là tiêu chí của giá trị thẩm mỹ!

Nhân đây tôi xin có một nhận xét rằng, các nhà lý luận phương Tây rất có ý thức tìm tòi thử nghiệm các lý thuyết mới. Thậm chí có người còn coi việc thử nghiệm này là một trò chơi. Cho nên họ sẵn sàng thay đổi lý thuyết như thể thay đổi trò chơi, bởi vì họ không lý tưởng hoá các lý thuyết của họ, mà chỉ coi đó là những thử nghiệm không ngừng trong trò chơi lôgic bất tận, trong đó các lý thuyết có thể đúng, có thể sai, có thể mâu thuẫn nhau, vì chúng thể hiện những cách nhìn đa dạng về đối tượng nhận thức của con người. Trong những cách nhìn này không có kẻ thắng người thua, mà chỉ có những sự đa sắc của những lá bài mà tính hấp dẫn của chúng nằm ở khả năng tổ hợp lá bài của các nhà lý luận.

Vì thế, tôi nghĩ chúng ta nên coi các thử nghiệm nói trên vừa là những nỗ lực tìm tòi cái mới, vừa là những trò chơi rèn luyện tư duy, *không nên cứ thấy lấp lánh thì tưởng là vàng*; nếu cứ thần tượng hoá mọi thử nghiệm lý thuyết thì sẽ đi đến chỗ ngộ nhận, thất vọng và nhận định mâu thuẫn. Lý thuyết giải cấu trúc của Barthes là một trong những trường hợp như vậy.

Tôi cũng xin nói thêm: Các nhà nghiên cứu của Việt Nam, khi đã có thành tựu trong một lĩnh vực lý thuyết nào đó, nên mạnh dạn đặt cho nó một cái tên mới của riêng mình (như tôi đã làm với *phương pháp ngưỡng tâm lý* của chính tôi), không nhất thiết lúc nào cũng phải mượn danh các lý thuyết phương Tây, khi mà các lý thuyết đó nhiều khi chỉ là những thử nghiệm trò chơi chưa phân định đúng sai? Thậm chí chúng ta cũng có thể phủ nhận cả những lý thuyết của họ *như chính họ đã làm với bản thân họ* nữa chứ! Không làm được như vậy, phải chăng là do một tâm thế tự ti?

Nhìn chung, chủ nghĩa giải cấu trúc đã phê phán cái tính chất độc đoán áp đặt của chủ nghĩa cấu trúc. Nó cho rằng chủ nghĩa cấu trúc dường như lấy phương tiện kỹ thuật để quyết định kết quả nghiên cứu, rằng đối với chủ nghĩa cấu trúc sẽ không còn cơ hội cho tính sáng tạo và cho những điều bất ngờ. Ở chủ nghĩa giải cấu trúc, người đọc được lên ngôi thay chỗ cho tác giả. Người đọc được quyền tự do tạo nghĩa cho tác phẩm, bất chấp khả năng có thể xảy ra việc hiểu và lý giải sai văn bản tác phẩm.

Như vậy, với quan niệm mở rộng nghĩa đến vô cùng để chống lại quan niệm bó hẹp ngữ nghĩa của chủ nghĩa cấu trúc cổ điển, chủ nghĩa giải cấu trúc đã chuyển từ cực đoan này sang cực đoan khác, đi đến chỗ tuyệt đối hóa vai trò của người đọc, vượt cả giới hạn của lý thuyết hiện tượng học. Tôi cho rằng việc phân tích cấu trúc của tác phẩm văn học là hoàn toàn cần thiết và có ích, nhưng việc nó có một nghĩa hay nhiều nghĩa lại hoàn toàn phụ thuộc vào các dữ liệu của tác phẩm, *người đọc và nhà phê bình không thể và không có quyền hạn chế cũng như mở rộng ý nghĩa của nó vượt ra ngoài các dữ liệu của tác phẩm*. Đây cũng chính là tinh thần của *phương pháp hiện tượng học*. Do đó, vai trò của người đọc, dù có được đề cao đến mức nào thì cũng vẫn phải được giới hạn trong hệ quy chiếu các dữ liệu của tác phẩm. Khi sự can thiệp của độc giả vượt quá giới hạn này, thì tác phẩm sẽ không còn là tác phẩm nữa. Óc chủ động sáng tạo của độc giả chỉ giới hạn ở khả năng thẩm định và phát huy ý nghĩa cùng những giá trị của tác phẩm chứ không được can thiệp vào quá trình sáng tác của tác giả.

Điều cuối cùng tôi muốn lưu ý: *Đối với cùng một tác phẩm đã ra đời*, tác giả có thể vừa là độc giả, nhưng độc giả thì không bao giờ có thể trở thành tác giả của tác phẩm đó được. Cho nên cái công thức “độc giả-đồng tác giả” của Iser chỉ có nghĩa là một sự đề cao vai trò của độc giả trong việc tham gia khẳng định giá trị của tác phẩm, còn cái công thức “tác giả-đồng độc giả” mà tôi đã từng đề xuất²⁵ sẽ có một ý nghĩa thực tế là nó giúp cho tác giả thoát ra khỏi góc nhìn chủ quan để kiểm nghiệm lại sự tác động của tác phẩm đối với sự tiếp nhận của người đọc. Vai trò quan trọng của người đọc chính là ở chỗ đó.

²⁵ *Sđd*, tr. 232