



CHỦ NGHĨA CẤU TRÚC VÀ PHÊ BÌNH VĂN HỌC

Gérard Genette

Nguyễn Mạnh Quỳnh¹ (dịch)

Ngày nhận bài: 20/3/2025

Ngày chấp nhận đăng: 23/6/2025

Lời người dịch: Theo nhà cấu trúc học nổi tiếng Terence Hawkes, bản chất thực sự của sự vật có thể không nằm ở bản thân nó, mà là ở các mối quan hệ mà chúng ta thiết lập nên và nhận thức về nó. Điều đó có nghĩa là, thế giới được tạo thành từ các mối quan hệ chứ không phải từ sự vật, và đây được gọi là "cấu trúc". Trọng tâm của chủ nghĩa cấu trúc, do đó, không phải ở các tác phẩm riêng lẻ mà ở các cấu trúc lớn hơn đằng sau chúng. Trong phê bình cấu trúc, có một sự dịch chuyển liên tục ra khỏi việc diễn giải tác phẩm văn học riêng lẻ để hiểu các cấu trúc lớn hơn chứa đựng chúng. Ví dụ, phân tích cấu trúc *Truyện Kiều* của Nguyễn Du có thể đòi hỏi phải tập trung nhiều hơn vào các thể loại văn học cổ, các truyện Nôm cùng loại, các quan niệm của Phật giáo, Lão giáo, Nho giáo được Việt hoá trong quá trình tiếp biến nửa cuối thế kỷ XVIII... thay vì chỉ quan tâm đến các yếu tố nội tại của riêng văn bản.

Nhà phê bình với tư cách là một nhà cấu trúc luận coi phê bình văn học là 'hoạt động cấu trúc' và văn học là một sản phẩm văn hóa, được xây dựng với các quan niệm, thói quen, truyền thống, v.v. của nền văn hóa đó. Nhà phê bình cấu trúc không bỏ qua ý nghĩa, mà coi nó như được trung gian bởi các ký hiệu. Phương pháp cấu trúc khám phá thông điệp bằng cách phân tích các cấu trúc nội tại chứ không phải bằng những áp lực từ bên ngoài. Genette chứng minh rằng, chủ nghĩa cấu trúc không chỉ quan tâm đến hình thức mà còn về ý nghĩa, nó nghiên cứu cấu trúc văn hóa của ý nghĩa, trên cơ sở quan hệ giữa các ký hiệu cấu thành nên hệ thống ý nghĩa của một nền văn hóa.

Đối với Genette, ý nghĩa của một tác phẩm riêng lẻ cuối cùng và tất yếu sẽ phải là ý nghĩa trong một khuôn khổ lớn hơn - các ý nghĩa văn hóa, và những ý nghĩa này thay đổi theo thời gian và các nền văn hóa. Ông tán thành một bộ lịch sử văn học được viết lại theo hướng như thế, lịch sử của *chức năng văn học*. Đó là một ý tưởng lớn của thế kỷ XX mà đến nay vẫn nguyên vẹn giá trị.

Xin trân trọng giới thiệu với bạn đọc bản dịch bài viết của Genette, rút từ trong sách *Figures of literary discourse* (Các hình thái diễn ngôn văn học), Columbia University Press-New York, 1982 (tr. 03-25)

Trong một chương kinh điển của *La Pensée sauvage* (Tư duy hoang dại), Claude Lévi-Strauss định nghĩa tư duy thần thoại là "một loại *bricolage* trí tuệ". Bản chất của *bricolage* là việc sử dụng các chất liệu và công cụ, không giống như những chất liệu và công cụ của một công trình sư, nghĩa là không dành cho mục đích ban đầu. Quy tắc của *bricolage* là "luôn tận dụng

¹ Tiến sĩ, Trường Đại học Hoa Lư. Email: nmquynh@hluv.edu.vn



những gì có sẵn" và sử dụng trong một cấu trúc mới những tàn dư của việc xây dựng hoặc sự phá hủy trước đó; do đó, nó khiến cho việc sản xuất các vật liệu và công cụ riêng biệt trở nên không cần thiết, mặc dù phải đánh đổi bằng một hoạt động kép: *phân tích* (trích xuất các yếu tố khác nhau từ nhiều tổng thể đã được cấu thành) và *tổng hợp* (hình thành các yếu tố không đồng nhất này thành một tổng thể mới, trong đó, không có yếu tố nào bắt buộc phải được sử dụng như mục đích ban đầu).² Cần nhớ rằng, hoạt động mang đậm tính "cấu trúc" - vốn để bù đắp cho việc thiếu hụt sản xuất bằng sự khéo léo cực độ trong việc phân phối các tàn dư, đã được một nhà dân tộc học phát hiện ra khi cố gắng giải thích cách mà cái gọi là nền văn minh "nguyên thủy" sáng tạo ra các huyền thoại. Nhưng có một hoạt động trí tuệ khác, đặc biệt là đối với các nền văn hóa "phát triển", mà ở đó, phân tích trên có thể được áp dụng gần như từng từ một: Ý tôi là phê bình, cụ thể hơn là phê bình văn học, vốn tự phân biệt mình với các loại phê bình khác ở chỗ, nó sử dụng cùng một chất liệu – ngôn từ – như các tác phẩm mà nó nói đến; phê bình nghệ thuật hay phê bình âm nhạc rõ ràng không được diễn đạt bằng âm thanh hay màu sắc, nhưng phê bình văn học lại nói cùng một ngôn ngữ như các đối tượng của nó: nó là một ngôn ngữ của ngôn ngữ, nghĩa là siêu ngôn ngữ, hay "diễn ngôn về một diễn ngôn".³ Do đó, nó có thể trở thành *siêu văn học* (loại văn học đề cập đến chủ đề văn học), nghĩa là "một thứ văn chương mà bản thân văn học là đối tượng được chỉ định".⁴

Trên thực tế, nếu tách biệt hai chức năng hiển nhiên nhất của hoạt động phê bình - *chức năng "phê bình"* theo đúng nghĩa của thuật ngữ này, bao gồm việc thẩm định và đánh giá đúng các tác phẩm xuất hiện gần đây, nhằm định hướng công chúng (một chức năng gắn liền với định chế báo chí), và *chức năng "khoa học"* (nói chung, gắn liền với định chế học thuật), bao gồm việc nghiên cứu thực chứng - với mục đích tri thức- về các điều kiện tồn tại của các tác phẩm văn học (tính chất liệu của văn bản, nguồn gốc, nguồn gốc tâm lý hoặc lịch sử, v.v.) thì rõ ràng có thêm chức năng thứ ba, đó là *chức năng văn học thuần túy*. Một cuốn sách phê bình như *Port-Royal* của Sainte-Beuve hay *L'Espace littéraire (Không gian văn chương)* của Maurice Blanchot là một trong những cái gì đó khác biệt của một cuốn sách, và tác giả của nó theo cách riêng của mình và ít nhất là ở một mức độ nào đó, là những gì Roland Barthes gọi là *écrivain* (một nhà văn), trái ngược với *écrivain*, (người viết thuần túy), nghĩa là, tác giả của một thông điệp mà ở một mức độ nào đó, có xu hướng tự chuyển hoá thành sự trình diễn (spectacle). "Sự kìm nén của ý nghĩa khi đông cứng lại và cấu thành đối tượng thường thức thẩm mỹ chính là động thái (hay đúng hơn là *ngưng đọng*) cấu thành nên mọi nền văn học. Đối tượng văn học chỉ tồn tại bởi chính nó; mặt khác, nó chỉ phụ thuộc vào một mình nó và, trong những hoàn cảnh (circumstances) khác nhau, bất kỳ văn bản nào có thể hoặc không thể là văn học, tùy thuộc vào việc nó được tiếp nhận (hoặc thiên về) như một màn trình diễn (spectacle) hoặc (thiên về) như một thông điệp: lịch sử văn học được dệt nên từ những dao động này và cả những biến động này. Điều này cho thấy, hoá ra, không tồn tại một đối tượng văn học cố định nào cả, mà chỉ có *chức năng văn học* có thể lần lượt áp vào hoặc rời đi đối với bất kỳ đối tượng viết lách nào. Do đó, tính văn học nửa vời, bấp bênh và mơ hồ của phê bình không phải là đặc trưng riêng của nó: điều phân biệt phê bình với các "thể loại" văn học khác chính là tính chất *thứ cấp* của nó, và chính ở đây, những nhận xét của Lévi-Strauss về *bricolage* có thể tìm thấy một nơi ứng dụng mà có lẽ không nằm trong tính toán.

Thế giới công cụ của *người thợ* (bricoleur), theo Lévi-Strauss, là một thế giới "đóng". Kho tàng của họ, dù có mở rộng đến đâu, thì "vẫn còn có giới hạn". Giới hạn này phân biệt *người thợ* với vị công trình sư, người (về nguyên tắc) có thể bất cứ lúc nào cũng có được công cụ đặc biệt thích ứng cho một nhu cầu kỹ thuật cụ thể. Công trình sư "đặt câu hỏi về vũ trụ, trong

² Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* (Paris: Plon, 1962), p. 26; *The Savage Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1966), p. 17.

³ Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris: Seuil, 1964), p. 255.

⁴ Paul Valéry, "Albert Thibaudet," *Nouvelle revue française* (July 1936), p. 6.

khi *người thợ* hướng đến một bộ sưu tập những thứ thừa thãi còn sót lại từ những nỗ lực của con người, tức là chỉ là một tập hợp con của văn hóa".⁵ Người ta chỉ cần thay thế các từ "công trình sư" và *người thợ* bằng "tiểu thuyết gia" (ví dụ) và "nhà phê bình" trong câu cuối cùng để xác định vị thế văn chương của phê bình. Các chất liệu của phê bình thực sự là những "tàn tích còn sót lại từ những nỗ lực của con người", đó là những gì mà các tác phẩm văn học còn lại sau khi chúng được thu gọn thành các chủ đề, motif, từ khóa, ẩn dụ ám ảnh, trích dẫn, thẻ chỉ mục và các tham chiếu. Tác phẩm nguyên bản là một cấu trúc, cũng giống như những tổng thể ban đầu mà *người thợ thủ công* tháo dỡ để trích xuất các phần có thể hữu ích; nhà phê bình cũng chia nhỏ một cấu trúc thành các yếu tố của nó - một yếu tố cho mỗi thẻ chỉ mục- và phương châm của người thợ là, "cái này có thể hữu ích", chính là tiên đề truyền cảm hứng cho nhà phê bình khi anh ta lập chỉ mục thẻ của mình, tất nhiên là theo nghĩa đen hoặc nghĩa bóng. Nhiệm vụ tiếp theo của anh ta là xây dựng một cấu trúc mới trong khi "sắp xếp lại những thứ kỳ quặc này". "*Tư duy phê bình*"-có thể nói, diễn giải lại ý của Lévi-Strauss-"xây dựng các tổ hợp cấu trúc thông qua một bộ cấu trúc, cụ thể là *tác phẩm*, nhưng không chiếm lĩnh tác phẩm ở cấp độ cấu trúc: nó xây dựng các lâu đài tư tưởng từ đồng đồ nát của những gì từng là diễn ngôn *văn học*".

Sự khác biệt giữa nhà phê bình và nhà văn không chỉ nằm ở tính chất thứ cấp và giới hạn của chất liệu phê bình (văn chương) trái ngược với tính chất sơ cấp và vô hạn của chất liệu thi ca hoặc chất liệu tiểu thuyết (thế giới khách quan); vị trí có phần thấp hơn về mặt định lượng này xuất phát từ thực tế là, nhà phê bình luôn đi sau nhà văn và chỉ có trong tay những chất liệu do sự lựa chọn trước đó của nhà văn và có thể còn tệ hơn, hoặc được bù đắp bởi một sự khác biệt khác: "*Nhà văn* tác hành thông qua các khái niệm (concept) còn *nhà phê bình* thì qua các ký hiệu (signs). Trên bình diện đối lập giữa tự nhiên và văn hóa, sự khác biệt giữa các tập hợp (set) được mỗi bên sử dụng rất khó nhận biết. Chỉ có một trường hợp mà các ký hiệu có thể đối lập với các khái niệm là, trong khi các khái niệm có vẻ hoàn toàn trong suốt đối với thực tế, thì các ký hiệu cho phép và thậm chí đòi hỏi sự xen kẽ và kết hợp một lượng văn hóa nhất định của con người vào thực tế đó." Nếu nhà văn chất vấn thế giới khách quan, thì nhà phê bình chất vấn văn chương, tức là thế giới khách quan của ký hiệu. Nhưng những gì là ký hiệu ở nhà văn (tác phẩm) lại trở thành ý nghĩa đối với nhà phê bình (vì nó là đối tượng của diễn ngôn phê bình), thì theo một cách nào đó, những gì là vốn là ý nghĩa ở nhà văn (quan niệm của nhà văn về thế giới) lại trở thành ký hiệu đối với nhà phê bình, như chủ đề và biểu tượng của một bản chất văn học nhất định. Một lần nữa, đây là những gì Lévi-Strauss nói về tư duy huyền thoại, mà như Franz Boas đã nhận xét, liên tục sáng tạo ra những thế giới mới, nhưng bằng cách đảo ngược phương tiện (means) và mục đích (ends): "những cái được biểu đạt biến thành những cái biểu đạt, và ngược lại". Sự xáo trộn liên tục này, sự đảo ngược không ngừng của ký hiệu và ý nghĩa sẽ là một mô tả hoàn hảo về chức năng kép của công việc phê bình: tạo ra ý nghĩa từ công trình của người khác, nhưng cũng tạo ra công trình của riêng mình từ ý nghĩa ấy. Do đó, nếu có một thứ gọi là "thi ca phê bình", thì đó là theo nghĩa mà Lévi-Strauss nói về "thi ca *bricolage*": giống như người thợ thủ công "nói qua sự vật", nhà phê bình nói - theo nghĩa đầy đủ hơn, tức là *tự bộc lộ* - thông qua những trang sách, và chúng ta sẽ mượn lời Lévi-Strauss một lần nữa để nói rằng, "mặc dù không bao giờ hoàn thành ý đồ của mình, nhưng ông ta luôn đặt một phần bản thân mình vào đó".

Theo nghĩa này, người ta có thể coi phê bình văn học là một "hoạt động cấu trúc"; nhưng nó không mấy rõ ràng - chỉ là một chủ nghĩa cấu trúc ngầm ẩn, vô tư. Vấn đề đặt ra bởi định hướng hiện thời của các khoa học nhân văn, cũng như ngôn ngữ học hoặc nhân học là, liệu phê bình có được kêu gọi để thiết lập sứ mệnh cấu trúc luận của nó một cách rõ ràng bằng một phương pháp cấu trúc hay không? Mục đích của tôi ở đây chỉ đơn giản là làm sáng tỏ ý nghĩa và phạm vi của vấn đề này, gợi ý những cách thức chủ yếu mà chủ nghĩa cấu trúc có thể tiếp cận đối tượng của phê bình và tự định ra công việc phê bình như một phương pháp hiệu năng.

⁵ Lévi-Strauss, *Pensée sauvage*, p. 29; S. M., p. 19.



II

Văn học trước hết là tác phẩm ngôn từ, và chủ nghĩa cấu trúc, về phần mình, là một phương pháp ngôn ngữ học ưu việt, vì thế cuộc gặp gỡ có nhiều khả năng nhất, hiển nhiên là sẽ diễn ra trên địa hạt của chất liệu ngôn ngữ: âm thanh, hình thức, từ và câu ... cấu thành nên đối tượng chung đối với nhà ngôn ngữ học và nhà ngữ văn học, đến mức là ở thời điểm nhiệt huyết ban đầu của phong trào Hình thức Nga, người ta đã định nghĩa văn học chẳng qua chỉ là một phương ngữ và hình dung việc nghiên cứu nó như một phần được thêm vào của phương ngữ học nói chung.⁶ Thật vậy, Chủ nghĩa Hình thức Nga, được coi là một trong những nền tảng của ngôn ngữ học cấu trúc, lúc đầu không gì hơn là một cuộc gặp gỡ của các nhà phê bình và nhà ngôn ngữ học trên địa hạt của "ngôn ngữ thơ ca". Sự đồng hóa văn học với một phương ngữ đã làm nảy sinh những phản ứng quá hiển nhiên hiểu theo nghĩa trực tiếp. Nếu văn học *quả là* là một phương ngữ, thì đó sẽ là một phương ngữ xuyên ngôn ngữ (translingual) vận hành trong tất cả các ngôn ngữ với một số các chuyển đổi, khác nhau về phương thức, nhưng tương tự về chức năng, giống như các dạng tiếng lóng khác nhau sống ký sinh theo nhiều cách khác nhau trong các ngôn ngữ khác nhau, nhưng lại giống nhau bởi chức năng ký sinh của chúng: không có một phương ngữ nào có thể được xác định giống như vậy. Hơn nữa, sự khác biệt giữa "ngôn ngữ văn học" và ngôn ngữ thông thường không nằm ở phương tiện mà nằm ở mục đích; ngoại trừ một vài biến thể, nhà văn có thể sử dụng một ngôn ngữ cùng với những người dùng khác, nhưng anh ta sử dụng nó không theo cùng một cách hoặc với cùng một mục đích – chất liệu y hệt nhau nhưng chức năng bị thay thế: tình trạng này hoàn toàn ngược lại với tình trạng của phương ngữ. Nhưng, giống như những "sự cực đoan" khác do Chủ nghĩa hình thức gây ra, sự thái quá này có giá trị thanh lọc: bằng cách tạm thời bỏ qua nội dung, tạm thời thu giảm "bản thể văn chương"⁷ của văn học vào "bản thể ngôn ngữ" của nó, chúng ta có thể cải sửa một số "quan điểm" truyền thống liên quan đến "chân lý" của diễn ngôn văn học và nghiên cứu kỹ hơn hệ thống các quy ước của nó. Văn học đã được coi là một thông điệp không có mã quá lâu đến mức phải tạm coi nó như một mã không có thông điệp.

Phương pháp cấu trúc được hình thành, ngay tại thời điểm mà người ta tái khám phá thông điệp trong mã, nhờ vào việc phân tích các cấu trúc nội tại và không bị áp đặt từ bên ngoài bởi các định kiến ý thức hệ. Thời điểm này sẽ không còn lâu nữa,⁸ vì sự tồn tại của ký hiệu, ở mọi cấp độ, đều dựa trên sự kết nối giữa hình thức và ý nghĩa. Do đó, Roman Jakobson, trong nghiên cứu về thơ tiếng Séc năm 1923, đã phát hiện ra mối quan hệ giữa giá trị ngữ điệu (prosodic) của một đặc trưng ngữ âm (phonic) và giá trị biểu đạt của nó, mỗi ngôn ngữ có xu hướng đưa ra giá trị ngữ điệu lớn nhất cho hệ thống các đối lập có liên quan nhất trên bình diện ngữ nghĩa: sự nhấn mạnh hoặc "trọng âm" trong tiếng Nga, độ dài trong tiếng Hy Lạp, cao độ hoặc "trọng âm nhạc tính" trong tiếng Serbia-Croatia.⁹ Sự chuyển đổi từ ngữ âm học sang âm vị học, tức là từ chất liệu âm thanh thuần túy - được các nhà Hình thức luận đầu tiên yêu thích - sang việc tổ chức chất liệu này trong một hệ thống biểu nghĩa (hoặc ít nhất là có khả năng biểu nghĩa), không chỉ có ý nghĩa đối với nghiên cứu về thi pháp, mà còn được xem như một sự dự đoán trước phương pháp âm vị học.¹⁰ Nó biểu hiện tương đối chính xác những gì mà chủ nghĩa cấu trúc có thể đóng góp

⁶ Boris Tomachevski, "La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie," *Revue des Études slaves* (1928), p. 231.

⁷ "Đối tượng của nghiên cứu văn học không phải là văn học nói chung, mà là tính văn học (literaturnost) của nó, tức là điều làm cho một tác phẩm trở thành văn học". Câu này do Jakobson viết năm 1921 là một trong những khẩu hiệu của Chủ nghĩa hình thức Nga)

⁸ Trong thần thoại, cũng như trong ngôn ngữ học, phân tích hình thức ngay lập tức đặt ra câu hỏi về ý nghĩa." Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (Paris: Plon, 1958), p. 266; *Structural Anthropology*, (Paris: Plon, 1958), p. 266; *Structural Anthropology*, Claire Jakobson and Brooke Grundfest Schoepf, trs. (New York: Basic Books, 1963), p.241)

⁹ Cf. Victor Erlich, *Russian Formalism* (2d. rev. ed.; The Hague: Mouton, 1969), p. 219

¹⁰ N. S. Trubetzkoy, *The Principles of Phonology* (1939), C. A. M. Baltaxe, tr. (Berkeley: University of California Press, 1969), pp. 3-4.

cho việc nghiên cứu hình thái học văn học nói chung, như thi pháp học, phong cách học và cấu trúc văn học. Giữa Chủ nghĩa hình thức thuần túy, vốn giản lược các "hình thức" văn học thành một chất liệu âm thanh mà về cơ bản là phi hình thức (vì không mang tính biểu nghĩa)¹¹ và chủ nghĩa hiện thực truyền thống (vốn trao cho mỗi hình thức một "giá trị biểu đạt" tự trị và bản chất), phân tích cấu trúc phải làm rõ mối quan hệ tồn tại giữa hệ thống hình thức và hệ thống ý nghĩa, bằng cách thay thế việc tìm kiếm các tương tự (analogies) cho mỗi bên bằng tìm kiếm các đồng dạng (homologies) tổng thể.

Một ví dụ đơn giản có lẽ sẽ giúp làm rõ các vấn đề này. Một trong những vấn đề truyền thống của lý thuyết về khả năng biểu đạt mà vẫn chưa được giải quyết là vấn đề về "màu sắc" của nguyên âm (the "color" of vowels) nổi bật trong bài thơ *sonnet* của Rimbaud. Những người ủng hộ khả năng biểu đạt ngữ âm, chẳng hạn như Jespersen hoặc Grammont, cố gắng gán cho mỗi âm vị một giá trị gợi ý riêng, thứ mà người ta cho rằng chi phối cấu tạo của một số từ nhất định trong các ngôn ngữ. Vài người khác đã chứng minh sự mong manh của các giả thuyết này,¹² và xét về màu sắc của nguyên âm, các bảng so sánh do Etiemble¹³ lập ra cho thấy khá rõ ràng rằng, những người ủng hộ "âm thanh mang sắc màu" không hề thống nhất về bất kỳ sự tương ứng cụ thể nào¹⁴. Đối thủ của họ thì kết luận một cách đương nhiên rằng, "âm thanh mang sắc màu" chỉ là một huyền thoại, và như một sự thật của *tự nhiên*, có lẽ không gì hơn là một huyền thoại. Tuy nhiên, sự không đồng nhất của mỗi bảng cụ thể không làm mất đi giá trị xác thực của từng bảng trong số chúng, và chủ nghĩa cấu trúc có thể đưa ra một bình luận ở đây, vừa tính đến sự tùy ý trong mỗi mối liên hệ nguyên âm - màu sắc, vừa tính đến một cảm quan rất phổ biến về "sắc độ nguyên âm". Đúng là không có nguyên âm nào tự nhiên và khi đứng riêng lẻ lại gọi lên một màu sắc, nhưng cũng đúng là, sự phân bố màu sắc trong quang phổ (bản thân nó, như Gelg và Goldstein đã chứng minh, là một thực tế của ngôn ngữ cũng tương tự như của thị giác) có thể tìm thấy sự tương ứng của nó với sự phân bố nguyên âm trong một ngôn ngữ nhất định. Do đó, nảy sinh ý tưởng về một bảng tương ứng, biến đổi về chi tiết nhưng bất biến về chức năng: có một *quang phổ nguyên âm* giống như có một *quang phổ màu sắc*; hai hệ thống gọi cho nhau và thu hút lẫn nhau, và sự *đồng dạng* tổng thể tạo ra ảo giác về sự *tương tự* từng cặp, mà mỗi hệ thống này thực hiện theo cách riêng của mình, thông qua một hành động tạo lập ý nghĩa biểu tượng, tương tự như trường hợp được Lévi-Strauss phân tích có liên quan đến thuyết vật tổ. Mỗi sự tạo lập cá nhân, khách quan mà nói, thì là tùy ý, nhưng chủ quan mà xét thì lại có cơ sở, có thể được coi là chỉ báo của một cấu hình tâm lý nhất định. Giả thuyết cấu trúc, trong trường hợp này, trả lại cho tu từ học của chủ thể những gì nó lấy từ tu từ học của khách thể.

Vì vậy, chủ nghĩa cấu trúc không bắt buộc phải giới hạn bản thân trong các phân tích "bề mặt", hoàn toàn ngược lại: ở đây cũng như ở những nơi khác, chân trời mà nó hướng tới là phân tích các nghĩa (significations). "Không nghi ngờ gì nữa, thơ ca chính là "hình thái tái diễn âm thanh", nhưng không bao giờ chỉ có vậy.... Quan điểm của Valéry về thơ là "sự do dự giữa âm thanh và ý nghĩa" thực tế và khoa học hơn nhiều so với bất kỳ khuynh hướng nào của chủ nghĩa ngữ âm biệt lập."¹⁵ Giá trị mà Jakobson gán cho các khái niệm ẩn dụ và hoán dụ, được mượn từ phép tu từ chuyển nghĩa (kể từ bài báo năm 1935 của ông về Pasternak), là đặc trưng của định hướng này, đặc biệt nếu người ta nhớ rằng, một trong những chiến lược then chốt của Chủ nghĩa

¹¹ So sánh cụ thể với phân tích của Eichenbaum, Jakobson và Tynianov về phương pháp đo âm học của Sievers, người đã cố gắng nghiên cứu âm thanh của một bài thơ như thể nó được viết bằng một ngôn ngữ hoàn toàn xa lạ. Erlich, *Russian Formalism*, p. 218.

¹² Bản tổng hợp những phê bình này có thể được tìm thấy trong *Poésie et sonorités* của Paul Delbouille (Paris: Les Belles Lettres, 1961).

¹³ René Etiemble, *Le Mythe de Rimbaud* (Paris: Gallimard, 1952), 2:81-104.

¹⁴ Tất cả các màu sắc đều được gán cho ít nhất một nguyên âm". Delbouille, *Poésie*, p.248

¹⁵ Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics," in T. A. Sebeok, ed., *Style in Language* (Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1960), p. 367.

hình thức ban đầu là sự xem nhẹ hình ảnh và sự hạ thấp giá trị của phép chuyển nghĩa như là dấu hiệu của ngôn ngữ thơ ca. Nói về một bài thơ của Pushkin, bản thân Jakobson vẫn nhấn mạnh vào năm 1936, về khả năng thơ không có hình ảnh.¹⁶ Năm 1958, ông đã trở lại vấn đề này với sự thay đổi trọng tâm rất rõ rệt: "Sách giáo khoa tin vào sự xuất hiện của những bài thơ thiếu hình ảnh, nhưng trên thực tế, sự thiếu hụt các phép chuyển nghĩa từ vựng được cân bằng bởi các phép chuyển nghĩa ngữ pháp và các hình thái ngữ pháp tráng lệ."¹⁷ Như chúng ta đã biết, các phép chuyển nghĩa là những hình thái ý nghĩa, và khi áp dụng phép ẩn dụ và hoán dụ như là hai điểm cực của loại hình học ngôn ngữ và văn học, Jakobson không chỉ tỏ sự ngưỡng mộ đối với tu từ học cổ điển: ông còn đặt các phạm trù ý nghĩa vào trung tâm của phương pháp cấu trúc.

Trên thực tế, nghiên cứu về cấu trúc của "ngôn ngữ thơ ca" và các hình thức biểu đạt văn học nói chung không thể bỏ qua phân tích mối quan hệ giữa mã và thông điệp. Các phân tích của Jakobson trong "*Ngôn ngữ học và Thi pháp học*" nơi ông đồng thời tham chiếu đến các chuyên gia truyền thông và các nhà thơ như Hopkins và Valéry hoặc các nhà phê bình như John Crowe Ransom và William Empson đã cho thấy khá rõ ràng điều này: "Tính đa nghĩa là một đặc điểm nội tại, không thể chuyển giao của bất kỳ thông điệp nào tự tập trung vào chính nó (self-focused message), tóm lại là một đặc tính tất yếu vốn dĩ của thơ ca. Chúng ta hãy nhắc lại với Empson: 'Những mưu toan của mơ hồ nằm trong chính gốc rễ của thơ ca.'¹⁸ Tham vọng của chủ nghĩa cấu trúc không chỉ giới hạn ở việc đếm âm tiết hay ghi nhận sự lặp lại của các âm vị: nó cũng phải đối mặt với các hiện tượng ngữ nghĩa cấu thành nên bản chất của ngôn ngữ thơ ca, như Mallarmé đã chỉ ra, và nói chung là các vấn đề của ký hiệu học văn học. Về mặt này, một trong những hướng mới nhất và hiệu quả nhất hiện đang mở ra cho nghiên cứu văn học là nghiên cứu cấu trúc về "các đơn vị lớn" (large unities) của diễn ngôn, vượt ra ngoài khuôn khổ của câu - mà ngôn ngữ học, theo nghĩa chặt chẽ, không thể vượt qua được. Nhà hình thức luận Vladimir Propp chắc chắn là người đầu tiên xử lý (liên quan đến một loạt truyện dân gian Nga) các văn bản với chỉ báo cụ thể,¹⁹ được tạo thành từ một số lượng lớn các mệnh đề, giống như các câu lệnh (statements) nối tiếp nhau, tương đương với các đơn vị truyền thống của ngôn ngữ học, cần được phân tích để xác định - thông qua trò chơi chông chênh và thay thế - các yếu tố có thể biến đổi và các chức năng bất biến; đồng thời, tái khám phá trong chúng một hệ thống song trực, vốn quen thuộc với ngôn ngữ học Saussure: quan hệ ngữ đoạn (sự kế tiếp thực tế giữa các chức năng trong tính liên tục của văn bản) và quan hệ hệ hình (mối liên hệ ảo giữa các chức năng tương đồng hoặc đối lập, từ văn bản này sang văn bản khác trong toàn bộ kho ngữ liệu). Do đó, người ta có thể nghiên cứu các hệ thống ở mức độ tổng quát cao hơn nhiều, chẳng hạn như tự sự,²⁰ miêu tả và các hình thức biểu đạt văn học chủ yếu khác. Khi đó sẽ hình thành một ngành ngôn ngữ học về diễn ngôn có *tính xuyên ngôn ngữ* (translinguistics), vì các sự kiện của ngôn ngữ sẽ được ngành này xử lý với các *khối* lớn, và thường ở cấp độ gián tiếp - nói một cách đơn giản, đó là một môn tu từ học, có lẽ là "tân tu từ học" mà Francis Ponge từng kêu gọi, và chúng ta vẫn còn thiếu.

III

Tính chất cấu trúc của ngôn ngữ, ở mọi cấp độ, ngày nay đã được mọi người chấp nhận rộng rãi và có thể áp dụng "phương pháp" diễn đạt theo chủ nghĩa cấu trúc mà không cần bàn cãi. Ngay khi người ta từ bỏ cấp độ ngôn ngữ học (hay "cây cầu nối ngôn ngữ học và lịch sử văn học", như Leo Spitzer gọi các nghiên cứu về hình thức và phong cách) để bước sang lĩnh vực truyền thống dành riêng cho phê bình, tức là "nội dung", thì tính chính đáng của quan điểm cấu trúc sẽ đặt ra những vấn đề rất hệ trọng về nguyên tắc. Tất nhiên, theo tiên nghiệm, chủ nghĩa

¹⁶ Erlich, *Russian Formalism*, p. 175

¹⁷ Jakobson, "Closing Statement," p. 375

¹⁸ Jakobson, "Closing Statement," pp. 370-71.

¹⁹ Vladimir Propp, *The Morphology of the Folktale* (1928), L. Scott, tr. (Bloomington: Indiana University Press, 1958; 2d. rev. ed., Louis A. Wagner, ed.; Austin: University of Texas Press, 1968).

²⁰ Claude Bremond, "Le message narratif," *Communications*, 4 (1964).



cấu trúc như một phương pháp có đủ tư cách nghiên cứu các cấu trúc ở bất cứ nơi nào nó bắt gặp chúng; nhưng trước hết, các cấu trúc không phải là những thứ được nắm bắt một cách tình cờ - hoàn toàn không phải vậy; chúng là những hệ thống quan hệ tiềm tàng được hình dung và tư duy (conceived) hơn là được tri giác và lĩnh hội (perceived), mà phân tích kiến tạo nên trong quá trình khám phá chúng, và có thể có nguy cơ phát minh ra chúng trong khi tin rằng mình đang khám phá chúng. Hơn nữa, chủ nghĩa cấu trúc không chỉ là một phương pháp; đó cũng là cái mà Ernst Cassirer gọi là một "khuynh hướng chung của tư tưởng", hay như nhiều người khác sẽ nói (một cách thẳng thừng hơn) là một *hệ tư tưởng*, nó thiên về đề cao các cấu trúc hơn là các chất liệu, và do đó có thể đánh giá quá cao giá trị giải thích của chúng. Thực tế, vấn đề không phải là để xác định rằng, liệu có hay không một hệ thống quan hệ trong một đối tượng nghiên cứu cụ thể, vì các hệ thống như vậy có mặt ở khắp nơi, mà là xác định tầm quan trọng liên đới của hệ thống này trong mối liên quan với các nhân tố nhận thức khác: Tầm quan trọng này đo lường mức độ hiệu lực của phương pháp cấu trúc; nhưng làm sao chúng ta có thể đo lường được tầm quan trọng này mà không cần dùng đến phương pháp đó? Đúng là một vòng luẩn quẩn.

Rõ ràng, chủ nghĩa cấu trúc phải thể hiện rõ vị thế của mình bất cứ khi nào phê bình từ bỏ việc khám phá các điều kiện tồn tại hoặc các yếu tố ảnh hưởng nằm ngoài tác phẩm văn học (tâm lý - xã hội hoặc các yếu tố khác), để tập trung sự chú ý vào chính tác phẩm đó, khi nó không còn được coi là một hiệu ứng nữa mà là một thực thể tuyệt đối. Theo nghĩa này, chủ nghĩa cấu trúc gắn liền với xu hướng chung tỏ ra bất mãn với chủ nghĩa thực chứng, "lịch sử hóa lịch sử" và "ảo tưởng tiểu sử", một xu hướng đã được thể hiện theo nhiều hình thức khác nhau qua các công trình phê bình về Proust, Eliot, Valéry, chủ nghĩa hình thức Nga, "phê bình chủ đề" của Pháp hoặc "Phê bình mới" Anh-Mỹ.²¹ Theo một cách nào đó, khái niệm phân tích cấu trúc có thể được coi là tương đương đơn giản với cái mà người Mỹ gọi là "đọc khép kín" và được gọi ở châu Âu, theo Spitzer, là "nghiên cứu nội tại". Chính theo nghĩa đó, Spitzer, vào năm 1960, đã gọi thái độ mới này là "chủ nghĩa cấu trúc" khi nhìn lại quá trình phát triển đã đưa ông từ chủ nghĩa tâm lý trong những nghiên cứu đầu tiên về phong cách, sang phê bình thoát ly mọi sự tham chiếu đến *Erlebnis* (trải nghiệm), "phân tích phong cách phụ thuộc vào việc giải thích các tác phẩm cụ thể được quan tâm như những *sinh thể văn chương tự thân*, mà không cần đề ý đến tâm lý của tác giả".²² Do đó, bất kỳ phân tích nào chỉ giới hạn trong một tác phẩm mà không xem xét đến nguồn gốc hoặc động cơ của nó đều sẽ ngầm mang tính cấu trúc, và phương pháp cấu trúc phải can thiệp để mang đến cho nghiên cứu nội tại *logic của sự thông hiểu* vốn bị bỏ rơi cùng với việc tìm kiếm các căn nguyên để thay thế cho *logic của sự thông diễn*. Theo đó, quyết định luận về mặt không gian của cấu trúc sẽ thay thế, nhưng theo tinh thần khá hiện đại, cho quyết định luận về mặt thời gian của căn nguyên, mỗi đồng nhất sẽ được xác định bởi các mối liên hệ, thay vì quan hệ phả hệ.²³ Theo đó, phân tích "chủ đề" sẽ có xu hướng đạt đến sự hoàn thiện một cách tất yếu và được kiểm nghiệm trong một tổng hoà cấu trúc mà trong đó, các chủ đề khác nhau được

²¹ Tuy nhiên, người ta có thể tìm thấy tính chất thuần túy phương pháp luận của chủ nghĩa cấu trúc ở những tác giả không tuyên bố trung thành với "triết lý" này. Như Georges Dumézil, người đã tiến hành một cuộc nghiên cứu lịch sử điển hình bằng việc vận dụng phân tích các chức năng liên kết các yếu tố trong thần thoại Ấn-Âu, những chức năng này được coi là quan trọng hơn bản thân các yếu tố. Điều này cũng thấy ở Charles Mauron, khi chủ nghĩa phê bình tâm lý của ông không diễn giải các chủ đề riêng lẻ, mà là các mạng lưới, trong đó, những thành tố của chúng có thể thay đổi nhưng không làm thay đổi cấu trúc của chúng. Nghiên cứu các hệ thống không nhất thiết loại trừ nghiên cứu về nguồn gốc hoặc quan hệ họ hàng: biểu đồ tối thiểu của chủ nghĩa cấu trúc thể hiện một nghiên cứu như vậy phải đi trước và chi phối nó.

²² Leo Spitzer, "Les études de style et les différents pays," *Langue et Littérature* (Paris: Les Belles Lettres, 1961).

²³ Ngôn ngữ học cấu trúc, giống như cơ học lượng tử, đạt được tính xác định hình thái những gì nó mất trong tính xác định thời gian." Roman Jakobson, Báo cáo trình bày tại Đại hội ngôn ngữ học quốc tế lần thứ VIII, Oslo, 1957, được công bố trong Biên bản báo cáo của Đại hội ngôn ngữ học quốc tế lần thứ VIII (Oslo, 1958).).



nhóm lại thành các mạng lưới, nhằm trích xuất toàn bộ ý nghĩa của chúng từ vị trí mà chúng chiếm giữ và chức năng mà chúng thực hiện trong hệ thống tác phẩm. Đây là mục tiêu được Jean-Pierre Richard thể hiện rõ ràng trong tác phẩm *Univers imaginaire de Mallarmé* (Vũ trụ tưởng tượng của Mallarmé), hay cũng như Jean Rousset khi ông viết: "Chỉ có một hình thức có thể nắm bắt được khi xuất hiện một sự hài hòa hoặc một mối tương quan, một dòng thác mạnh mẽ, một hình thái âm ảnh, một sự đan dệt của những hiện hữu hoặc những cộng hưởng, một hệ thống hội tụ; những hằng số hình thức đó, những liên kết phản ánh một thế giới tinh thần và mỗi nghệ sĩ tái tạo theo nhu cầu của riêng mình, tôi sẽ gọi đó là "cấu trúc" "²⁴

Do đó, chủ nghĩa cấu trúc có vẻ như là nơi nương náu cho phê bình nội tại chống lại nguy cơ phân rã đe dọa các phân tích chủ đề: phương tiện tái lập sự thống nhất của một tác phẩm, nguyên tắc liên kết của nó, thứ mà Spitzer gọi là căn nguyên (etymon) tinh thần của nó. Trên thực tế, vấn đề chắc chắn còn phức tạp hơn, vì phê bình nói chung có thể có hai thái độ rất khác nhau và thậm chí đối lập cho cùng với một tác phẩm, tùy thuộc vào việc nó coi tác phẩm này là đối tượng hay chủ thể. Sự đối lập giữa hai thái độ này được Georges Poulet nêu rõ điều này trong một bài viết mà ông tuyên bố mình là người ủng hộ thái độ thứ hai: "Giống như mọi người khác, tôi tin rằng mục đích cuối cùng của phê bình là đạt đến sự hiểu biết sâu sắc về đối tượng được phê bình. Với tôi, sự sâu sắc ấy chỉ có thể đạt được khi tư duy phê bình hoá thân thành tư duy được phê bình, khi nó thành công trong việc cảm nhận lại, suy nghĩ lại, tưởng tượng lại từ bên trong. Không có gì ít tính khách quan hơn hành trình tinh thần này. Trái ngược với quan niệm đang phổ biến, phê bình dù gì thì cũng phải tránh chú trọng đến bất kỳ đối tượng nào (cho dù đó là cá nhân tác giả vốn được coi là người khác, hay tác phẩm của tác giả cũng thường được coi là một vật thể) vì điều cần đạt tới là một chủ thể, nghĩa là một hoạt động tinh thần mà chỉ có thể hiểu được khi người ta đặt mình vào vị trí của nó và hồi sinh lại trong mình vai trò của nó như một chủ thể".²⁵

Phê bình liên chủ thể (intersubjective) được minh họa một cách tuyệt vời trong tác phẩm của Poulet, có liên quan đến một kiểu tri nhận mà Paul Ricoeur, theo Dilthey và những người khác (bao gồm cả Spitzer), gọi là *Giải thích học*.²⁶ Ý nghĩa của một tác phẩm không được hình thành thông qua một chuỗi các thao tác trí tuệ; nó được phục sinh, "được tái sinh lại" như một thông điệp vừa xưa cũ vừa được luôn được làm mới. Ngược lại, rõ ràng là phê bình cấu trúc đang thoát ra khỏi chủ nghĩa khách quan bị Poulet chỉ trích, vì các cấu trúc không được *trải nghiệm* bởi cả ý thức sáng tạo lẫn ý thức phê bình. Chúng chắc chắn là phần cốt lõi của tác phẩm, nhưng như một khung khổ tiềm tàng, như một nguyên tắc về khả năng tri nhận mang tính khách quan, chỉ có thể tiếp cận được thông qua phân tích và thay thế bằng một loại *tư duy hình học* (geometrical) chứ không phải là ý thức. Chẳng hạn, phê bình cấu trúc không bị ảnh hưởng bởi bất kỳ sự giản lược siêu nghiệm nào của phân tâm học hay sự lý giải của chủ nghĩa Marx. Nó thực hiện, theo cách riêng của mình, một dạng giản lược bên trong, xuyên qua chất liệu của tác phẩm để nắm bắt cấu trúc cốt lõi của nó: chắc chắn không phải là một sự khảo cứu hời hợt, mà là một kiểu thâm nhập bằng phương pháp phóng xạ (radioscopic), và càng mang tính khách quan hơn thì nó càng sâu sắc hơn.

Khi đó, xuất hiện một giới hạn khá giống với giới hạn mà Ricoeur đặt ra cho thần thoại học cấu trúc: bất cứ nơi nào việc phục hồi ý nghĩa bằng giải thích học là khả thi và thực sự mong mong muốn, trong sự hội tụ giác của hai ý thức, thì phân tích cấu trúc (ít nhất là một phần) sẽ là bất khả và không liên quan. Từ đó, người ta có thể hình dung ra một kiểu phân chia lĩnh vực

²⁴ Jean Rousset, *Forme et signification* (Paris: J. Corti, 1964), p. xii.

²⁵ Georges Poulet, "Reponse de," *Les Lettres nouvelles* (June 1959), pp. 10-13.

²⁶ Paul Ricoeur, "Structure et herméneutique," *Esprit* (November 1963); "Structuralism and Hermeneutics," Kathleen McLaughlin, tr., in Ricoeur, *The Conflict of Interpretations*, Don Ihde, ed. (Evanston, III: Northwestern University Press, 1974).

văn học thành hai lãnh địa, lãnh địa của văn học "đang sinh thành" (living literature), tức là lãnh địa có thể được trải nghiệm bởi ý thức phê bình, và lãnh địa này phải dành riêng cho phê bình giải thích học, giống như Ricoeur dành cho giải thích học lãnh địa của truyền thống Do Thái và Hy Lạp, với ý nghĩa vô tận và tồn tại mãi mãi; và tiếp đến, là lãnh địa của một nền văn học không hẳn là "chết" nhưng theo một nghĩa nào đó, là xa lạ và khó giải mã: ý nghĩa đã bị mất đi của nó chỉ có thể nhận biết được thông qua các hoạt động của trí năng cấu trúc (structural intelligence), giống như đối với văn hóa "vật tổ" là lĩnh vực độc quyền của các nhà dân tộc học. Về nguyên tắc, không có gì là vô lý trong sự phân chia công việc như vậy và cần lưu ý ngay từ đầu rằng, nó tương ứng với những giới hạn thận trọng mà chủ nghĩa cấu trúc áp đặt cho chính nó, tập trung vào các khu vực có khả năng thích ứng cao nhất và để lại phần "dư thừa" ít nhất để áp dụng phương pháp của mình;²⁷ Người ta cũng nên thừa nhận rằng, sự phân chia như vậy sẽ để lại một lĩnh vực rộng lớn và gần như nguyên sơ cho nghiên cứu cấu trúc luận. Thật vậy, loại văn học mà ý nghĩa của nó "đã mất đi" lớn hơn nhiều so với loại kia, và không phải lúc nào cũng kém hấp dẫn. Có thể nói rằng có cả một lĩnh vực dân tộc học của văn học, việc khám phá lĩnh vực này sẽ rất thú vị đối với chủ nghĩa cấu trúc: các nền văn học cách xa về thời gian và không gian, văn học thiếu nhi và văn học đại chúng, bao gồm cả những hình thức gần đây như kịch câm hay tiểu thuyết nhiều kỳ, mà giới phê bình luôn bỏ qua, không chỉ vì định kiến hằn lấm, mà còn vì không có sự tham gia liên chủ thể nào có thể tạo hiệu ứng hoặc dẫn dắt nó trong quá trình nghiên cứu, và một kiểu phê bình cấu trúc có thể xử lý chúng như chất liệu nhân học, nghiên cứu các khối chức năng lặp lại theo cách mà các chuyên gia về văn hóa dân gian như Propp và Skafitmov đã làm. Những công trình này, giống như những công trình của Lévi-Strauss về thần thoại nguyên thủy, cho thấy phương pháp cấu trúc hiệu quả đến mức nào khi được áp dụng cho các văn bản thuộc loại này và nó còn có thể tiết lộ bao nhiêu về nền tảng bên dưới chưa từng được biết đến của "văn học" cổ điển. Fantomas hay Bluebeard không thể nói chuyện với chúng ta một cách thân mật như Swann hay Hamlet nhưng họ có thể có nhiều điều để dạy chúng ta. Và một số tác phẩm nào đó được chính thức được tôn vinh, trên thực tế đã trở nên xa lạ đáng kể với chúng ta, như tác phẩm của Corneille, có thể lên tiếng rõ ràng hơn bằng ngôn ngữ giản cách và xa lạ, hơn là bằng ngôn ngữ gần gũi và giả tạo mà người ta khẳng định áp đặt lên chúng, mà thường là không thành công hay chỉ có tác dụng gì.

Có lẽ ở đây chủ nghĩa cấu trúc sẽ bắt đầu giành lại một phần lãnh địa đã nhường lại cho giải thích học: vì sự phân chia thực sự giữa hai "phương pháp" này không nằm ở đối tượng nghiên cứu mà nằm ở lập trường phê bình. Lévi-Strauss đã trả lời Ricoeur - người đã gợi ý sự phân chia được mô tả ở trên và cho rằng "một phần của nền văn minh, phần mà không sản sinh ra nền văn hóa của chính chúng ta, sẽ thích hợp với phương pháp cấu trúc hơn bất kỳ phần nào khác"- bằng cách một phản bác: "Chúng ta đang giải quyết một sự khác biệt bản chất giữa hai loại hình tư duy và sự văn minh, hay chỉ đơn thuần là vị thế tương đối của người khảo sát, người không thể áp dụng cùng một góc nhìn đối với nền văn minh của chính mình như cách mà họ cho là bình thường khi đối diện với một nền văn minh khác?"²⁸ Nếu như Ricoeur nhận thấy có sự không phù hợp trong khả năng có thể ứng dụng chủ nghĩa cấu trúc vào các thần thoại Do Thái - Cơ đốc giáo, thì một triết gia người Melanesia chắc chắn cũng sẽ thấy tương tự khi phân tích cấu trúc về truyền thống thần thoại của mình mà anh ta tiếp nhận nội tại, giống như một người Cơ đốc giáo tiếp nhận thông điệp Kinh thánh; nhưng ngược lại, người Mèlanêdi này có thể thấy việc phân tích cấu trúc Kinh thánh lại khá phù hợp. Những gì Merleau-Ponty viết về dân tộc học như một ngành học có thể được áp dụng cho chủ nghĩa cấu trúc như một phương pháp: "Đó không phải là một chuyên ngành được xác định bởi đối tượng cụ thể - các xã hội "nguyên thủy"- Nó là một lối tư duy - lối tư duy trở nên cần thiết khi đối tượng là "kẻ khác", và đòi hỏi chúng ta phải

²⁷ Cf. Claude Lévi-Strauss, *Esprit* (November 1963), p. 632; "A Confrontation," *New Left Review* (July-August 1970) 62:61. [Đây là cách diễn giải của Lévi-Strauss về nhận xét của Ricoeur M.-R. L.]

²⁸ Lévi-Strauss, *Esprit*, p. 633; "A Confrontation" p. 61.



tự mình thay đổi. Chúng ta cũng trở thành nhà dân tộc học của xã hội chính chúng ta, một khi chúng ta đặt mình gần cách với nó."²⁹

Do đó, mối quan hệ gắn kết giữa chủ nghĩa cấu trúc và giải thích học có thể không phải là mối quan hệ tách biệt và loại trừ một cách máy móc, mà là mối quan hệ bổ sung: khi tiếp cận cùng một tác phẩm, phê bình diễn giải có thể nói ngôn ngữ của sự phục hồi ý nghĩa và của sự tái tạo nội tại, còn phê bình cấu trúc có thể nói ngôn ngữ của lời gián cách và sự tái thiết trí năng. Như vậy, chúng sẽ đưa ra những ý nghĩa bổ sung cho nhau và cuộc đối thoại của chúng sẽ càng hiệu quả hơn, với điều kiện là người ta không bao giờ có thể nói hai ngôn ngữ này cùng một lúc.³⁰ Trong bất cứ trường hợp nào, phê bình văn học không có lý do gì để từ chối ghi nhận những nghĩa mới mà chủ nghĩa cấu trúc có thể thu được từ các tác phẩm mà rõ ràng là gần gũi, quen thuộc nhất bằng việc "gián cách" với lời văn của chúng;³¹ vì một trong những bài học sâu sắc nhất của nhân chủng học hiện đại là, cái gì xa xôi cũng trở nên gần gũi với chúng ta nhờ vào chính khoảng cách ấy.

Hơn nữa, nỗ lực tìm hiểu tâm lý được khởi xướng bởi phê bình thế kỷ XIX và tiếp tục cho đến nay, thông qua nhiều dạng phê bình chủ đề khác nhau, có lẽ đã chỉ quan tâm đến quá mức tâm lý của tác giả mà chưa đề cập đầy đủ đến tâm lý của công chúng hoặc người đọc. Chẳng hạn, chúng ta biết rằng, một trong những nguy cơ của phân tích chủ đề nằm ở trở ngại thường thấy trong việc phân biệt giữa những gì thực sự thuộc về tính độc đáo không thể quy giản của cá tính sáng tạo và những gì thuộc về thị hiếu, cảm quan hoặc hệ tư tưởng của một thời kỳ, hoặc rộng lớn hơn nữa, là các quy ước và truyền thống lâu đời của một thể loại hoặc hình thức văn học. Cốt lõi của nguy cơ này, theo một nghĩa nào đó, nằm trong sự giao thoa giữa chủ đề gốc, "sâu sắc" của cá tính sáng tạo và cái mà tu từ học cổ điển gọi là *topos*, nghĩa là kho tàng các chủ đề và hình thức tạo nên tài sản chung của truyền thống và văn hóa. Chủ đề cá nhân chỉ đại diện cho sự lựa chọn giữa các khả năng mà chủ đề chung mang lại. Nói một cách rất sơ lược thì rõ ràng là, sự đóng góp cho *topos* chiếm tỷ trọng lớn hơn trong cái gọi là thể loại "thấp kém", hay đúng hơn, là thể loại *cơ bản* (fundamental), chẳng hạn như truyện dân gian hay tiểu thuyết phiêu lưu, và vai trò của cá tính sáng tạo trong các tác phẩm như vậy đã bị suy giảm đủ để quá trình nghiên cứu phê bình khi đề cập đến chúng có thể tự chuyển sang thị hiếu, yêu cầu và nhu cầu, cấu thành nên cái mà người ta thường gọi là *kỳ vọng* của công chúng. Nhưng chúng ta cũng nên biết rằng những "tác phẩm lớn" - và thậm chí là những tác phẩm độc đáo nhất trong số chúng - đều phải mắc nợ những khuynh hướng chung này như thế nào. Ví dụ, làm sao chúng ta có thể đánh giá

²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Signes* (Paris: Gallimard, 1960), p. 150; *Signs*, R. C. McCleary, tr. (Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1964), p. 120.

³⁰ Lévi-Strauss gợi ý một mối quan hệ cùng loại giữa lịch sử và dân tộc học: "Cấu trúc chỉ xuất hiện trước một quan sát được thực hiện từ bên ngoài. Ngược lại, quan sát này không bao giờ có thể nắm bắt được các quá trình, vì chúng không phải là các đối tượng phân tích, mà chỉ là cách thức cụ thể mà một chủ thể trải nghiệm về tính thời gian. Một nhà sử học đôi khi có thể làm việc như một nhà dân tộc học, và một nhà dân tộc học làm việc như một nhà sử học, nhưng bản thân các phương pháp của họ sẽ bổ sung cho nhau, theo nghĩa mà các nhà vật lý dành cho thuật ngữ này; nghĩa là, người ta không thể đồng thời vừa xác định một cách chính xác giai đoạn A và giai đoạn B (điều chỉ có thể thực hiện từ bên ngoài và bằng ngôn ngữ cấu trúc), lại vừa ném trái lại bằng thực nghiệm quá trình chuyển đổi từ cái này sang cái kia (vốn là cách duy nhất để hiểu nó một cách minh triết). Ngay cả các khoa học về con người cũng có những quan hệ bất định của chúng." "Les limites de la notion de structure en ethnologie," *Sens et usage du mot structure*, R. Bastide, ed. (The Hague: Mouton, 1962), pp. 44-45.)

³¹ Một sự biểu đạt mới không nhất thiết mang một ý nghĩa mới: đó là một mối liên hệ mới giữa hình thức và ý nghĩa. Nếu văn học là một nghệ thuật của những biểu đạt, nó được đổi mới, và cùng với nó, phê bình cũng thế, bằng cách sửa đổi mối liên hệ này, thông qua ý nghĩa hoặc thông qua hình thức. Do đó, phê bình hiện đại đang tái khám phá trong "chủ đề" hoặc "phong cách" những gì mà phê bình cổ điển đã tìm thấy ở "ý tưởng" hoặc ở "cảm xúc". Một ý nghĩa cũ quay trở lại với chúng ta gắn liền với một hình thức mới, và "sự dịch chuyển" này làm thay đổi toàn bộ tác phẩm.

cao chất lượng đặc biệt của tiểu thuyết Stendhal mà không xem xét tính bao quát lịch sử và xuyên lịch sử của nó là chủ đề chung của hư cấu tiểu thuyết?³² Spitzer kể lại phát hiện hơi muộn của ông - và có vẻ hơi ngây thơ - về tầm quan trọng của *topos* truyền thống trong văn học cổ điển là một trong những sự kiện giúp ông "nản lòng" với phong cách phân tâm học.³³ Nhưng sự chuyển đổi từ những gì mà người ta có thể gọi là chủ nghĩa tâm lý tác giả sang chủ nghĩa phân tâm lý tuyệt đối có lẽ không đến mức cần thiết như vẻ ngoài của nó, vì rằng, mặc dù có thể là mang tính qui ước, nhưng *topos* không chủ quan hơn về mặt tâm lý so với chủ đề cá nhân: đơn giản là nó thuộc về một dạng tâm lý khác mà nhân loại học đương đại đã làm một điều gì đó để chuẩn bị cho chúng ta, đó là *tâm lý học cộng đồng*, và những hàm ý văn học của nó xứng đáng được khám phá một cách có hệ thống. Có lẽ hạn chế của phê bình hiện đại không nằm ở học thuyết tâm lý mà là ở quan niệm quá cá nhân chủ nghĩa về tâm lý học.

Phê bình cổ điển - từ Aristotle đến La Harpe - theo một nghĩa nào đó chú ý nhiều hơn đến những khía cạnh nhân học của văn học; nó biết cách đo lường, chặt chẽ nhưng rất chính xác, những yêu cầu của cái mà nó gọi là *tính chân thực*, nghĩa là, ý niệm của công chúng về sự thật hoặc cái có thể có. Sự phân biệt giữa các thể loại - các khái niệm về sử thi, bi kịch, anh hùng ca, hài kịch, tiểu thuyết đều tương ứng với một số phạm trù lớn về thái độ tinh thần, nhằm định hướng trí tưởng tượng của người đọc theo cách này hay cách khác và khiến họ mong muốn hoặc trông đợi những kiểu tình huống và hành động, các giá trị tâm lý, đạo đức và thẩm mỹ cụ thể. Không thể nói rằng, nghiên cứu về những "khuynh hướng" (diatheses) chung này phân chia và định hình nên cảm quan văn học của nhân loại (và Gilbert Durand đã gọi chính xác là *các cấu trúc nhân học của hư cấu*) đã được lý luận và phê bình văn học quan tâm một cách thực sự đầy đủ. Gaston Bachelard đã chỉ ra một loại hình hư cấu có tính chất "chất liệu" là: chắc chắn cũng tồn tại, ví dụ, hư cấu về hành vi, tình huống, quan hệ người - một hư cấu kịch tính, theo nghĩa rộng của thuật ngữ này- đã thúc đẩy mạnh mẽ quá trình sáng tác và tiếp nhận tác phẩm kịch và tiểu thuyết. Các chủ đề của sự hư cấu này, các quy luật cấu trúc chức năng của nó rõ ràng là có tầm quan trọng hàng đầu đối với phê bình văn học: chúng chắc chắn sẽ cấu thành một trong những nhiệm vụ của hệ tiên đề (axiomatics) rộng lớn của văn học mà Valéry tin rằng sẽ là một nhu cầu cấp thiết. Hiệu quả cao nhất của văn học nằm ở trò chơi tinh tế diễn ra giữa kỳ vọng và sự bất ngờ, cái bất ngờ "mà mọi dự đoán trên đời này đều không thể lường trước"³⁴, giữa "điều có thể xảy ra" được công chúng trông mong, với điều không thể lường đoán trước của sáng tạo. Nhưng bản thân điều không thể lường trước, cú sốc vô hạn của những tác phẩm vĩ đại, chẳng phải sẽ cộng hưởng với toàn bộ sức mạnh của nó trong chiều sâu bí ẩn của cái *có vẻ như thật* (verisimilitude) đó sao? Borges nói, "Nhà thơ vĩ đại không phải là kẻ phát minh mà là một kẻ khám phá."

IV

Valéry mơ về một lịch sử văn học được viết "không chỉ là lịch sử của các tác giả và những biến cố trong sự nghiệp của họ, hay tác phẩm của họ, mà là lịch sử của tinh thần đã tạo nền tảng cho sáng tác hoặc tiếp nhận "văn học", một lịch sử thậm chí có thể được viết ngay cả khi không có tên của một nhà văn nào được nhắc đến". Chúng ta biết ý tưởng này đã tìm thấy tiếng vang vọng ở những tác giả như Borges hay Maurice Blanchot, và Albert Thibaudet đã rất say sưa với những so sánh và chuyển giao liên tục, nhằm thiết lập một nền Cộng hòa Văn chương, trong đó sự khác biệt về cá nhân có xu hướng bị làm mờ nhoà đi. Cái nhìn đồng nhất này về trường diện của văn học tạo nên một *utopia* (thế giới không tưởng- NMQ chú) rất sâu sắc, và nó quyến rũ

³² Dưới góc nhìn này, tôi xin giới thiệu cuốn sách rất hay của Gilbert Durand, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme* (Paris: J. Corti, 1961)

³³ Spitzer, "Les études de style," p. 27.

³⁴ Paul Valéry, *Oeuvres*, Pléiade (Paris: Gallimard, 1960), II: 560; "Odds and Ends" in Valéry, *Analects*, Stuart Gilbert, tr. (Princeton: Princeton University Press, 1970), p. 113.

chúng ta không phải không có lý do, vì văn học không chỉ là một bộ sưu tập các tác phẩm độc lập có thể “ảnh hưởng” lẫn nhau thông qua một chuỗi các cuộc gặp gỡ ngẫu nhiên và riêng lẻ. Văn học là một chỉnh thể nhất quán, mạch lạc, một không gian thuần nhất, ở đó các tác phẩm xích lại gần nhau và thấm thấu vào nhau; Đến lượt mình, nó cũng là một mảnh ghép được liên kết với những mảnh ghép khác trong không gian rộng lớn hơn của “văn hóa”, nơi mà giá trị riêng của nó là một chức năng trong tổng thể. Vì vậy, nó thuộc về cả nghiên cứu cấu trúc bên trong và nghiên cứu về cấu trúc bên ngoài.

Chúng ta biết rằng tiếp nhận ngôn ngữ ở trẻ em không diễn ra với việc mở rộng đơn thuần vốn từ vựng mà là qua một chuỗi các phân chia bên trong nhưng không làm thay đổi quá trình tiếp nhận tổng thể: ở mỗi giai đoạn, số lượng từ mà trẻ có thể sử dụng chính là toàn bộ ngôn ngữ đối với trẻ và chúng dùng số từ có được đó để gọi tên mọi thứ, với độ chính xác ngày càng tăng nhưng không hề có khoảng trống nào. Tương tự như vậy, đối với một người chỉ đọc một cuốn sách, thì cuốn sách đó đối với anh ta là toàn bộ “văn học”, theo nghĩa nguyên thủy của thuật ngữ này; đến khi anh ta đã đọc hai cuốn, thì hai cuốn sách đó sẽ chia nhau toàn bộ hiểu biết văn học của anh ta mà không có khoảng cách nào giữa chúng, và cứ thế tiếp tục. Chính vì không có khoảng trống nào để lấp đầy, nên một nền văn hóa có thể tự làm giàu thêm cho chính nó: nó trở nên sâu sắc hơn và đa dạng hơn, vì nó không cần phải mở rộng chính mình.

Theo một cách nào đó, có thể xem “văn học” như một tổng thể của nhân loại (tức là cách thức các sáng tác văn học viết được tổ chức theo tinh thần của con người) cũng được hình thành theo một quá trình tương tự - và lưu ý rằng, đây là một sự đơn giản hóa thô thiển: “tác phẩm” văn học là lời nói (parole), theo nghĩa mà Saussure đề xuất, là một chuỗi các hành động cá nhân có phần tự chủ và không thể đoán trước; còn “sự tiếp nhận” văn học bởi xã hội là một ngôn ngữ (langue), nghĩa là một tổng thể mà các yếu tố của nó, bất kể số lượng và bản chất của các yếu tố ấy, đều có xu hướng được sắp xếp thành một hệ thống liên kết. Raymond Queneau ví von một cách hóm hỉnh rằng, mọi tác phẩm văn học đều là một *Iliad*, hoặc là một *Odyssey*. Sự phân đôi này không phải lúc nào cũng mang hàm ý ẩn dụ, và người ta thường thấy ở Plato dấu vết của một “nền văn học” gần như được thu gọn lại thành hai sử thi này, nhưng cũng không vì lý do đó mà bị coi là không đầy đủ. Ion đã chỉ biết và không muốn biết những gì khác ngoài Homer. “Với tôi, thế là đủ rồi”, ông nói, vì Homer nói khá đủ về mọi thứ, và năng lực của người hát rong sẽ là bách khoa toàn thư, nếu thơ ca thực sự bắt nguồn từ tri thức (Plato đòi hỏi chính điểm này, chứ không phải tính phổ quát của tác phẩm). Kể từ đó, văn học có xu hướng phân nhánh thay vì mở rộng, và trong nhiều thế kỷ, tác phẩm của Homer vẫn được coi là phôi thai và là cội nguồn của tất cả các tác phẩm văn học. Huyền thoại này không phải là không có thật, và người đốt thư viện *Alexandria* không hoàn toàn sai, theo quan điểm của ông ta, khi đặt chỉ riêng *kinh Qur'an* vào thế đối sánh với cả một thư viện: dù có một, hai hay hàng nghìn cuốn sách, thì thư viện vẫn là một nền văn minh luôn hoàn chỉnh, bởi vì trong tâm trí con người, nó luôn hình thành nên một tổng thể và một hệ thống.

Tu từ học cổ điển nhận thức sâu sắc về hệ thống này, và hệ thống được chính thức hóa thành lý thuyết về thể loại. Có sử thi, bi kịch, hài kịch, v.v. - và tất cả các thể loại này đều góp phần chia sẻ toàn bộ lĩnh vực văn học mà không có dư thừa. Những gì còn thiếu trong lý thuyết này là chiều kích thời gian, với ý tưởng rằng, một hệ thống có thể tiến hoá. Bản thân Boileau đã chứng kiến cái chết của sử thi cùng với sự ra đời của tiểu thuyết mà không thể tích hợp những thay đổi này vào công trình *Nghệ thuật thơ ca* của mình. Thế kỷ XIX đã khám phá ra lịch sử, nhưng lại quên mất tính mạch lạc của tổng thể; lịch sử riêng lẻ của các tác phẩm và tác giả đã xóa nhòa bảng phân chia thể loại. Chỉ mỗi một mình Ferdinand Brunetiere đã cố gắng thử tổng hợp, nhưng chúng ta biết rằng cuộc hôn nhân giữa Boileau và Darwin đã không mấy hạnh phúc: sự tiến hóa của các thể loại dưới nhãn quan của Brunetiere chỉ là vấn đề hữu cơ thuần túy, mỗi thể loại được sinh ra, phát triển và mất đi như một loài đơn độc, không hề để ý đến thể loại lân cận.



Trong vấn đề này, ý tưởng của chủ nghĩa cấu trúc là theo dõi văn học trong toàn bộ quá trình phát triển của nó, đồng thời thực hiện các lát cắt đồng bộ ở nhiều giai đoạn khác nhau và so sánh các băng với nhau. Sự tiến hóa văn học khi đó xuất hiện với tất cả sự phong phú của nó, xuất phát từ thực tế là, hệ thống vẫn tồn tại trong khi liên tục được biến đổi. Ở đây, một lần nữa, những người theo chủ nghĩa hình thức Nga đã đi đầu, họ đặc biệt chú ý đến hiện tượng năng động cấu trúc và thiết lập khái niệm về *sự thay đổi chức năng*. Việc ghi nhận sự có mặt hay vắng mặt của một hình thức hoặc chủ đề văn học trong sự cô lập, tại một thời điểm cụ thể trong sự phát triển lịch đại là rất ít ý nghĩa cho đến khi nghiên cứu đồng đại chỉ ra chức năng của yếu tố này trong hệ thống. Một yếu tố có thể được bảo tồn trong khi chức năng của nó thay đổi, hoặc ngược lại, biến mất và chuyển giao chức năng của nó cho yếu tố khác. Boris Tomachevski khi mô tả sự phát triển của Chủ nghĩa hình thức Nga đã nói: "Theo cách này, cơ chế tiến hoá văn học được làm sáng tỏ, đó không phải như một chuỗi các hình thức thay thế cho nhau, mà như một sự biến đổi liên tục của chức năng thẩm mỹ của các phương thức văn học. Mỗi tác phẩm đều được định hướng trong mối tương quan với môi trường văn học và mỗi yếu tố đều định vị trong chỉnh thể tác phẩm. Một yếu tố có giá trị cụ thể trong một thời điểm nhất định hoàn toàn có thể sẽ thay đổi chức năng của nó trong một thời điểm khác. Những hình thức nghịch dị, được coi là nguồn cảm hứng cho hài kịch trong thời kỳ Cổ điển, đã trở thành một trong những nguồn cảm hứng cho bi kịch trong thời kỳ Lãng mạn. Chính trong dòng chảy thay đổi chức năng bất tận này mà ta có thể nhận thấy được sức sống thực sự của các yếu tố trong tác phẩm văn học."³⁵

Đặc biệt, Viktor Shklovsky và Jurij Tynianov đã thực hiện một nghiên cứu, liên quan đến văn học Nga, về những biến đổi chức năng mà qua đó, ví dụ như, cùng một hình thức có thể được chuyển đổi từ cấp thấp thành "hình thức chuẩn mực" và duy trì sự chuyển giao liên tục giữa văn học đại chúng và văn học chính thống, giữa hàn lâm và "tiên phong", giữa thơ ca và văn xuôi, v.v. Shklovsky ưa ví von rằng, di sản thường được truyền từ chú sang cháu, và quá trình tiến hoá sẽ tôn vinh nhánh trẻ hơn. Vì vậy, Pushkin đã đưa vào *la grande poésie* những hiệu ứng của thơ album thế kỷ XVIII, Nekrassov vay mượn từ báo chí và tạp kỹ (vaudeville), Blok là từ những bài hát của người Digan, Dostoevsky mượn từ tiểu thuyết trinh thám.³⁶

Theo cách hiểu này, lịch sử văn học trở thành lịch sử của một hệ thống: chính sự phát triển của các chức năng chứ không phải của các yếu tố, mới có ý nghĩa, và tri nhận về các mối quan hệ đồng đại nhất thiết phải đi trước tri nhận về các quá trình. Nhưng mặt khác, như Jakobson đã nhận xét, bức tranh văn học của một thời kỳ không chỉ mô tả hiện tại của sự sáng tạo, mà còn là hiện tại của văn hóa, và do đó là một hình ảnh nhất định của quá khứ, "không chỉ là sản phẩm văn học của bất kỳ giai đoạn nào, mà còn là một phần của truyền thống văn học vẫn còn đang phát huy giá trị hoặc đã được hồi sinh trong giai đoạn đang nói đến. Việc lựa chọn đề một luồng gió mới được thổi ra từ trong số các tác phẩm kinh điển và việc diễn giải lại chúng với luồng gió mới ấy là một vấn đề khá lớn đối với nghiên cứu văn học đồng đại",³⁷ và do đó, đối với lịch sử cấu trúc của văn học, mà đơn giản chỉ là, đặt các khung khổ đồng đại liên tiếp này vào góc nhìn lịch đại: trong khung khổ của chủ nghĩa cổ điển Pháp, Homer và Vergil có vị trí của họ, nhưng Dante và Shakespeare thì không. Trong bối cảnh văn học hiện tại của chúng ta, việc khám phá (hoặc phát minh) ra trường phái Baroque quan trọng hơn di sản của trường phái Lãng mạn, và Shakespeare của chúng ta không phải là Shakespeare của Voltaire hay Shakespeare của Hugo: ông là người đương thời với Brecht và Claudel, cũng như Cervantes là người đương thời với Kafka. Một thời đại thể hiện chính nó bằng cả những gì được đọc và những gì được viết, và hai khía cạnh này của "văn học" quyết định lẫn nhau: Như Borges đã nói "Nếu tôi được phép đọc

³⁵ Tomachevski, "La nouvelle école," pp. 238-39.

³⁶ Về quan điểm hình thức của lịch sử văn học, hãy xem Boris Eichenbaum, "Lý thuyết về phương pháp hình thức" và Jurij Tynianov, "Về sự tiến hóa của văn học" trong *Readings in Russian Poetics*, Ladislav Matejka and Krystyn Pomorska, eds. (Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1970). See also Erlich, *Formalism*, pp.

³⁷ Jakobson, "Closing statement," p. 352.



bất kỳ trang nào hôm nay – ví dụ như trang này – như cách nó được đọc vào năm 2000, tôi sẽ biết văn học của năm 2000 sẽ như thế nào.”³⁸

Người ta nên thêm vào lịch sử về *sự phân chia nội bộ* của lĩnh vực văn học một sự phân chia rộng hơn nữa giữa văn học và những thứ không phải là văn học, cho dù biểu đồ của nó đã rất phong phú (người ta chỉ cần nghĩ về một lịch sử chung của sự đối lập giữa văn xuôi và thơ ca: đó là một sự đối lập chủ yếu, căn bản, mạnh mẽ, kiên định, bất biến về chức năng của nó, đã liên tục được làm mới về mặt phương tiện); đây không còn là lịch sử văn học nữa, mà là lịch sử về mối quan hệ giữa văn học và đời sống xã hội nói chung, tức là lịch sử của *chức năng văn học*. Những người theo chủ nghĩa hình thức Nga nhấn mạnh vào tính chất *khác biệt* của sự kiện văn học. “Tính văn học” cũng là một chức năng của tính phi văn học, và không thể đưa ra định nghĩa ổn định nào về nó: người ta chỉ còn đơn giản là nhận thức về giới hạn. Mọi người đều biết rằng, sự ra đời của điện ảnh đã làm thay đổi vị thế của văn học: bằng cách tước đi một số chức năng của văn học, nhưng cũng bằng cách trao cho văn học một số phương tiện riêng của chính điện ảnh. Và sự biến đổi này rõ ràng chỉ là sự khởi đầu. Văn học sẽ tồn tại như thế nào trước sự phát triển của các phương tiện truyền thông khác? Chúng ta không còn tin nữa, như người ta vẫn tin từ Aristotle đến La Harpe, rằng nghệ thuật là sự mô phỏng tự nhiên, và, trong khi các tác phẩm kinh điển tìm kiếm trên hết một sự tương đồng tinh tế, thì ngược lại, chúng ta tìm kiếm sự độc đáo tận cùng và sự sáng tạo tuyệt đối. Ngày mà *Sách* không còn là phương tiện chính để chuyên chở tri thức nữa, thì liệu văn học có thay đổi ý nghĩa của nó thêm một lần nữa không? Có lẽ chúng ta chỉ đang sống những ngày cuối cùng của *Sách*. Cuộc phiêu lưu liên tục này hẳn sẽ khiến chúng ta chú ý hơn đến một số phân đoạn trong quá khứ: chúng ta không thể nói mãi về văn học như thể sự tồn tại của nó là hiển nhiên, như thể mối quan hệ của nó với thế giới và với con người chưa bao giờ thay đổi. Chẳng hạn, chúng ta không có lịch sử đọc- lịch sử trí tuệ, xã hội và thậm chí là vật chất: nếu lời Thánh Augustine³⁹ là đáng tin thì, thầy của ngài, Thánh Ambrose chính là người đầu tiên ở thời Cổ đại đọc thầm mà không cần đọc thành tiếng. Lịch sử chân chính được tạo nên từ những khoảnh khắc âm thầm tuyệt vời này. Và giá trị của một phương pháp này có lẽ nằm ở khả năng tìm ra một điều nghi vấn bên dưới mỗi sự im lặng.

³⁸ Jorge Luis Borges, *Other Inquisitions*, Ruth L. C. Simms, tr. (New York: Simon & Schuster, 1965).

³⁹ St. Augustine, *Confessions*, Book VI. Quoted by Borges, *Other Inquisitions*, pp. 117-18.

