

LỊCH SỬ VĂN HỌC NHƯ LÀ SỰ THÁCH THỨC ĐỐI VỚI KHOA HỌC VĂN HỌC*

■ Hans Robert Jauss**, Huỳnh Văn*** dịch

IV. Tầm đón đợi có thể phục dựng lại như vậy của một tác phẩm tạo điều kiện để xác định tính nghệ thuật dựa vào tính chất và mức độ của sự tác động của nó vào một công chúng giả định. Nếu ta biểu thị khoảng cách thẩm mỹ là khoảng cách giữa tầm đón đợi có sẵn với sự xuất hiện của một tác phẩm mới, mà việc tiếp nhận nó thông qua sự phủ nhận những kinh nghiệm quen thuộc hay sự ý thức được những kinh nghiệm lần đầu tiên được nói ra mà có thể dẫn đến sự “thay đổi tâm”, thì có thể nắm bắt được khoảng cách này về mặt lịch sử qua phổ hệ của những phản ứng của công chúng và sự đánh giá của giới phê bình (kết quả tự phát, sự từ chối hoặc bị sốc; sự tán đồng riêng lẻ, sự nhận hiểu dần dần hay chậm chạp).

Cách thức mà một tác phẩm văn học trong giờ phút lịch sử của sự xuất hiện của nó đã thực hiện, vượt qua, làm thất vọng hay bác bỏ sự đón đợi của công chúng đầu tiên của nó rõ ràng đem lại một tiêu chí cho sự xác định giá trị thẩm mỹ của nó. Cái khoảng cách giữa tầm đón đợi và tác phẩm, giữa cái quen thuộc của kinh nghiệm thẩm mỹ cho đến lúc đó và “sự thay đổi tâm”¹⁸ đòi hỏi phải có do sự tiếp nhận tác phẩm mới, xác định theo mỹ học tiếp nhận tính chất nghệ thuật của một tác phẩm văn học: trong chừng mực mà khoảng cách này thu hẹp lại, không đòi hỏi ý thức tiếp nhận chuyển sang tầm đón đợi của cái kinh nghiệm còn chưa được biết đến, thì tác phẩm tiếp cận đến khu vực của nghệ thuật

“nấu nướng” hay nghệ thuật giải trí. Có thể xác định theo mỹ học tiếp nhận tính chất của loại nghệ thuật cuối này là nó không đòi hỏi sự thay đổi tâm mà là đáp ứng ngay những đón đợi được vạch sẵn bởi một khuynh hướng thị hiếu đang thịnh hành bằng cách nó thỏa mãn sự đòi hỏi tái tạo lại cái đẹp quen thuộc, xác nhận những cảm xúc thân quen, chấp nhận những ước vọng tưởng tượng, làm cho có thể thường thức được những kinh nghiệm không thường nhật như là sự việc “giật gân” hoặc cũng đưa ra những vấn đề đạo đức song chỉ để “giải quyết” như những vấn đề đã được quyết định sẵn trong ý nghĩa giáo huấn¹⁹. Nếu tính nghệ thuật của một tác phẩm ngược lại được đo bằng khoảng cách thẩm mỹ mà trong đó nó chống lại sự đón đợi của công chúng đầu tiên của nó, thì từ đó có thể rút ra kết luận rằng cái khoảng cách này mà ban đầu được trải nghiệm với tính chất may mắn hoặc lạ lẫm như là một cách nhìn mới mẻ thì đối với người đọc về sau có thể sẽ biến mất đến mức là sự phủ định nguyên ủy của tác phẩm trở thành sự đương nhiên và đi vào kinh nghiệm thẩm mỹ tương lai như là sự đón đợi giờ đây đã trở thành quen thuộc. Đặc biệt thuộc vào sự biến đổi tâm lần thứ hai này là tính cổ điển của những tác phẩm được gọi là kiệt tác²⁰, cái hình thức đẹp đẽ đã trở thành đương nhiên của chúng và cái “nghĩa vĩnh hằng” có vẻ như không có vấn đề gì của chúng, nhìn theo mỹ học tiếp nhận, đã đưa chúng tiếp cận một cách nguy hiểm với thứ nghệ

* Xin xem từ số 9 (tháng 11/2015)

** Hans Robert Jauss (1921-1997), GS.TS, một trong năm người đứng đầu trường phái Mỹ học tiếp nhận Konstanz.

*** PGS.TS, Trường ĐH Văn Hiến

thuật “nấu nướng” có sức thuyết phục không cường lại được và dễ thương thức, đến mức cần phải có sự cố gắng đặc biệt để đọc chúng chống lại thói quen của kinh nghiệm quen thuộc nhằm nhận thấy lại tính chất nghệ thuật của chúng (xem phần VI).

Mối quan hệ giữa văn học và công chúng không bộc lộ ra ở chỗ là mỗi một tác phẩm có công chúng đặc trưng có thể xác định được về mặt lịch sử và xã hội học, là mỗi một nhà văn phụ thuộc vào môi trường, vào nhóm quan điểm và tư tưởng của công chúng của ông ta, và sự thành công về văn học có tiền đề là một cuốn sách thể hiện được “cái mà nhóm người ấy chờ đợi, một cuốn sách biểu lộ ra cho nhóm cái hình ảnh riêng của nó”²¹. Sự ấn định có tính chất khách quan chủ nghĩa về sự thành công văn học vào sự phù hợp giữa ý đồ của tác phẩm với sự chờ đợi của một nhóm xã hội luôn làm cho xã hội học văn học rơi vào bối rối khi phải cắt nghĩa sự tác động muộn màng hay lâu bền. Vì thế R. Escarpit muốn coi một “cơ sở tập thể trong thời gian hoặc trong không gian” nào đó là điều kiện cho cái “ảo tưởng về sự trường tồn” của một nhà văn, điều mà trong trường hợp Molière đã dẫn đến một sự tiên đoán kỳ lạ: “Đối với người Pháp thế kỷ XX Molière vẫn còn trẻ vì thế giới của ông vẫn đang còn sống và vẫn còn một nhóm văn hóa, một nhóm quan điểm và một nhóm ngôn ngữ liên kết chúng ta với ông [...]. Nhưng nhóm sẽ ngày một nhỏ hơn, và Molière sẽ già đi và sẽ chết nếu những gì mà hình thái văn hóa của chúng ta còn có chung với hình thái văn hóa của nước Pháp của Molière chết đi”²². Làm như thể Molière đã chỉ có phản ánh những “đạo lý của thời đại ông” và chỉ nhờ có cái ý định tưởng nhằm này mà còn tồn tại đầy thành công! Ở đâu mà không có hoặc không còn có sự tương hợp giữa tác phẩm và nhóm xã hội, chẳng hạn như ở sự tiếp nhận một tác phẩm tại một khu vực ngôn ngữ xa lạ thì Escarpit tự biết cách cứu giúp mình bằng cách ông đưa vào đó một “huyền thoại”: “Huyền thoại là

cái được đời sau tưởng tượng ra, xa lạ với cái hiện thực mà ở đó nó thay thế”²³. Làm như thế tất cả mọi sự tiếp nhận vượt ra khỏi công chúng đầu tiên, được xác định về mặt xã hội chỉ là “tiếng vọng méo mó”, chỉ là hệ quả của “những huyền thoại chủ quan” chứ không phải chính nó có cái nguyên ủy khách quan ở trong tác phẩm được tiếp nhận với tính cách là giới hạn và khả năng của sự hiểu về sau! Xã hội học văn học không nhìn thấy đối tượng của nó một cách biện chứng đầy đủ, khi nó xác định một cách phiến diện cái nhóm nhà văn, tác phẩm, công chúng²⁴. Sự xác định có thể xoay ngược lại: Có những tác phẩm trong giờ phút xuất hiện của chúng, chúng chưa liên hệ với một công chúng đặc trưng nào, mà lại còn phá vỡ hoàn toàn tâm quen thuộc của những đón đợi văn học đến nỗi dần dần mới có thể thành tựu được một công chúng cho chúng²⁵. Khi tâm đón đợi mới đạt được giá trị chung thì sức mạnh của quy chuẩn thẩm mỹ đã thay đổi đó mới chứng minh được qua việc công chúng cảm nhận những tác phẩm đã từng thành công cho đến lúc đó là lỗi thời và không còn có thiện cảm với chúng nữa. Chỉ với cái nhìn vào sự thay đổi tâm như vậy thì sự phân tích tác động văn học mới đi vào chiều kích của một cuốn lịch sử văn học của người đọc²⁶, và đồ thị thống kê của những tác phẩm bán chạy mới được trung giới với nhận thức lịch sử.

Có thể lấy sự kiện giạt gân năm 1857 làm thí dụ. Cùng lúc với tác phẩm *Madame Bovary* [*Bà Bovary*] đã trở nên nổi tiếng thế giới của Flaubert cũng xuất hiện cuốn *Fanny* mà ngày nay đã bị lãng quên của người bạn Feydeau của ông. Dầu rằng cuốn tiểu thuyết của Flaubert vấp phải vụ án xâm phạm đạo đức xã hội, thì thoát tiên cuốn *Madame Bovary* đã bị tiểu thuyết của Feydeau đẩy vào bóng tối: trong vòng một năm *Fanny* được xuất bản đến mười ba lần và như vậy đạt được sự thành công mà sau cuốn *Atala* của Chateaubriand, Paris không còn được trải nghiệm lại nữa. Xét về đề tài thì cả hai tiểu thuyết đều đáp

ứng sự đón đợi của một công chúng mới, là công chúng mà - theo như sự phân tích của Baudelaire - đã chối bỏ mọi thứ lãng mạn và coi thường cả cái cao cả cũng như cái ngây thơ trong tình cảm²⁷: cả hai đều đề cập đến một chủ đề tầm thường về sự ngoại tình trong môi trường tư sản và tình lẻ. Cả hai tác giả đều hiểu được là cần đem lại một bước ngoặt gây ấn tượng mạnh cho mối quan hệ tay ba truyền thống vượt lên trên những chi tiết mong đợi của những cảnh làm tình. Họ đã đưa cái đề tài mòn vẹt về sự ngoại tình đến với một ánh sáng mới bằng cách lật ngược mối quan hệ tay ba cổ điển đáng mong đợi: Feydeau để cho người tình trẻ tuổi của *femme de trente ans* [thiếu phụ tuổi ba mươi], dù đã đạt được mục đích mong ước của mình, lại ghen tức với người chồng của tình nhân của anh ta và hủy hoại đời mình trong cơn đau đớn; Flaubert lại để cho những cuộc ngoại tình của người vợ ông bác sĩ tình lẻ, mà Flaubert trình bày như là một hình thức thăng hoa của *dandyisme* [chủ nghĩa công tử bột], có một kết thúc bất ngờ làm cho chính hình ảnh buồn cười của nhân vật Charles Bovary bị lừa dối đó cuối cùng lại có những nét cao thượng. Trong phê bình chính thức đương thời có những tiếng nói lên án *Fanny* và *Madame Bovary* là sản phẩm của trường phái mới của chủ nghĩa hiện thực, trách cứ nó là đã phủ nhận tất cả những gì là lý tưởng và đã tấn công vào các tư tưởng mà trên đó trật tự xã hội của Đế chế II được xây dựng nên²⁸. Ở đây chỉ phác qua vài nét về cái tầm đón đợi của công chúng năm 1857, cái công chúng mà đối với họ từ sau cái chết của Balzac, tiểu thuyết chẳng hứa hẹn được cái gì đáng kể cả²⁹. Nhưng chính công chúng này mới giải thích được sự thành công khác nhau của hai cuốn tiểu thuyết, khi cả câu hỏi về sự tác động của hai hình thức kể chuyện của chúng được đặt ra. Sự cách tân về hình thức của Flaubert - nguyên tắc của ông về “sự trần thuật dừng đọng không can dự” (*impassibilité*) mà Barbey d’Aurevilly đã tấn công bằng cách ví von rằng nếu người ta có thể đúc

được một cỗ máy kể chuyện từ thép của Anh quốc thì nó cũng sẽ hoạt động không khác chi ngài Flaubert³⁰ - sự cách tân ấy đã làm cho chính công chúng đó bị choáng, cái công chúng mà đã từng nhận được cái nội dung gây xúc động của *Fenny* qua cách trình bày bằng giọng kể đều đều của một cuốn tiểu thuyết thú nhận. Cả cái công chúng đó cũng có thể tìm thấy hiện diện trong những điều mô tả của Feydeau những lý tưởng thời thượng và những ước vọng sống không thành của một tầng lớp xã hội có quyền thế³¹ và thích thú một cách thoải mái những cảnh tục tĩu cao độ mà Fenny đang quỳ rũ chồng (không ngờ rằng người tình của mình từ bao lâu quan sát thấy) - vì công chúng ấy qua sự phản ứng của người làm chứng bất hạnh đã mất đi sự phần nộ đạo đức. Nhưng rồi khi cuốn thứ nhất, *Madame Bovary*, đã chỉ được một nhóm nhỏ những người thành thạo nhận hiểu và ca ngợi như là bước ngoặt trong lịch sử tiểu thuyết, trở thành thành tựu thế giới thì công chúng đọc tiểu thuyết trưởng thành lên nhờ nó đã chấp nhận quy ước mới của những đón đợi, những người mà giờ không còn chịu đựng nổi những yếu kém của Feydeau: cái phong cách hoa mỹ của ông, những hiệu ứng thời thượng của ông, sự sáo rỗng có tính chất trữ tình-thú nhận, và làm cho *Fenny*, cuốn sách bán chạy của ngày hôm qua trở nên tàn úa.

V. *Sự phục dựng lại tâm đón đợi, mà trước cái tầm đó một tác phẩm trong quá khứ được sáng tác và được tiếp nhận, mặt khác còn tạo điều kiện nêu ra những câu hỏi mà tác phẩm đã trả lời, và như vậy rút ra kết luận là người đọc trước đây có thể đã nhìn nhận và hiểu tác phẩm như thế nào. Sự tiếp cận này sửa chữa những quy chuẩn của sự nhận hiểu nghệ thuật mang tính chất cổ điển hay hiện đại hóa mà đã phần đã không được nhận biết, và tránh được sự quy hỏi vòng vo vào tinh thần chung của thời đại. Nó làm cho có thể nhận rõ được sự khác biệt giải thích học giữa sự hiểu của quá khứ và sự hiểu*

của ngày nay về một tác phẩm, làm cho ý thức được lịch sử của sự tiếp nhận nó - vốn trung giới cho cả hai quan niệm - và đặt nghi vấn về tính đường như đương nhiên nói rằng trong văn bản văn học văn chương hiện diện vô thời hạn và cái nghĩa có tính chất khách quan, được thể hiện một lần cho mãi mãi, là có thể tiếp cận được một cách trực tiếp bất cứ lúc nào đối với người giải thích, đó là một giáo điều Platon hóa của siêu hình học ngữ văn.

Phương pháp lịch sử tiếp nhận³² là không thể thiếu được đối với việc hiểu văn học quá khứ xa xưa. Ở chỗ nào mà tác giả của một tác phẩm còn khuyết danh, ý đồ của ông không chứng minh được, mối quan hệ của ông với các nguồn cội và mẫu mực chỉ có thể khám phá được một cách gián tiếp, thì cái câu hỏi về ngữ văn đặt ra là văn bản “thực sự”, tức là “từ ý đồ và thời đại của nó”, cần được hiểu như thế nào, chỉ có thể được trả lời một cách sớm nhất nếu ta nhắc nó lên trên cái nền của những tác phẩm mà sự hiểu biết về những tác phẩm đó ở công chúng đương thời của nó được tác giả giả định trước một cách rõ ràng hay ngầm ẩn. Người sáng tác các nhánh cổ nhất của tác phẩm *Roman de Renart** chẳng hạn đã tính đến - như đoạn mở đầu xác nhận - việc người nghe của mình đã biết các tiểu thuyết như chuyện thành Troja và *Tristan*, các anh hùng ca (*chansons de geste*) và truyện thơ tiểu lâm (*fabliaux*) và do vậy hồi hộp về “cuộc chiến chưa từng nghe thấy giữa hai nam tước, Renart và Ysengrin”, cuộc chiến mà tất cả những gì quen thuộc đều bị đẩy vào bóng tối. Những tác phẩm và những thể loại được gọi lên đó đã bị gạt đi tất cả một cách âm thầm trong tiến trình câu chuyện. Từ sự thay đổi tâm này cũng hoàn toàn giải thích được sự thành công về công chúng vượt xa ra ngoài phạm vi nước Pháp

của tác phẩm đã nhanh chóng trở nên nổi tiếng mà lần đầu tiên đã giữ vị trí đối lập đối với tất cả văn chương cung đình và anh hùng ca vẫn thịnh hành cho đến lúc bấy giờ³³.

Nghiên cứu ngữ văn lâu nay đã không nhận thấy được ý đồ trào lộng nguyên thủy của tác phẩm *Reineke Fuchs* thời trung cổ và cùng với đó cả cái ý nghĩa châm biếm-giáo huấn của sự tương tự của bản chất của loài vật và bản tính của con người, vì từ thời Jakob Grimm nó luôn bị trói buộc bởi quan niệm lãng mạn về thơ ca thiên nhiên thuần túy và truyện cổ tích loài vật thuần phác. Như thế người ta cũng có thể - đề nêu thêm một thí dụ thứ hai về những tiêu chí hiện đại hóa - trách cứ việc nghiên cứu anh hùng ca Pháp từ thời Bédier một cách hợp lý rằng nó - hoàn toàn không để ý đến điều đó - vẫn sống bằng những tiêu chí của thi pháp Boileau và đánh giá văn học không cổ điển theo chuẩn mực của sự giản dị, của sự hài hòa giữa bộ phận và toàn thể, của tính như thật và của nhiều thứ khác nữa³⁴. Phương pháp phê bình ngữ văn thông qua chủ nghĩa khách quan lịch sử của nó rõ ràng đã không được bảo vệ trước việc là người giải thích vẫn tự loại trừ bản thân mình, không chịu nâng sự hiểu biết có sẵn của bản thân mình thành chuẩn mực... và hiện đại hóa không chút suy nghĩ ý nghĩa của văn bản quá khứ. Người nào tin rằng cái nghĩa “đích thực vĩnh viễn” của một sáng tác văn chương phải có thể tiếp cận được với người giải thích một cách trực tiếp và hoàn toàn chỉ bằng việc chìm đắm vào văn bản ngay từ một chỗ đứng ngoài lịch sử vượt qua tất cả những “nhầm lẫn” của những người đi trước và của sự tiếp nhận lịch sử, người đó “đã che lấp mất sự đan cài lịch sử tiếp nhận mà trong đó chính bản thân ý thức lịch sử tồn tại”. Người ấy cũng chối bỏ “những tiền đề không độc đoán, không bất kỳ

* *Roman de Renart* thuộc loại truyện dân gian loài vật, xuất hiện khoảng năm 1170 ở miền bắc nước Pháp. Truyện có nhiều dị bản ở những vùng miền khác nhau, được gọi là các nhánh (branches) và kể về một con cáo tinh ranh, nhiều mưu mẹo đã chiến thắng tất cả những địch thủ của nó, trong đó có cả con sư tử hùng mạnh Ysengrin, và trở thành vua. Truyện đã ảnh hưởng đến nhiều nước châu Âu như ở Anh có truyện *Reynard the Fox*, ở Đức có truyện *Reineke Fuchs*, cũng với nhiều dị bản, và từ truyện dân gian về loài vật thành anh hùng ca và về sau này thành truyện thiếu nhi (ND).

nào mà là những tiền đề chứa đựng tất cả, những tiền đề hướng dẫn sự hiểu riêng biệt của anh ta”, và chỉ có thể đánh lừa bằng một tính khách quan, mà “trong thực tế là phụ thuộc vào tính chất hợp lý của những vấn đề đặt ra của nó”³⁵.

Hans Georg Gadamer, mà ở đây sự phê phán của ông đối với chủ nghĩa khách quan lịch sử được tôi tiếp thu, đã mô tả trong cuốn *Chân lý và phương pháp* nguyên tắc lịch sử tác động như là sự vận dụng cái logic của hỏi và đáp vào di sản lịch sử. Nguyên tắc lịch sử tác động vốn tìm cách chứng minh cái hiện thực của lịch sử ngay trong bản thân sự hiểu³⁶. Trong việc tiếp tục triển khai luận điểm của Collingwood cho rằng “người ta chỉ có thể hiểu được một văn bản nếu người ta đã hiểu cái câu hỏi mà văn bản đó là câu trả lời”³⁷. Gadamer đã trình bày là câu hỏi được phục dựng lại không thể còn ở trong cái tầm nguyên thủy của nó được nữa vì cái tầm lịch sử này đã luôn luôn bị bao trùm bởi cái tầm của thời hiện tại của chúng ta: “Hiểu luôn luôn là một quá trình của sự dung hợp những cái tầm bị hiểu nhằm là chỉ tồn tại cho riêng nó như vậy”³⁸. Câu hỏi lịch sử không thể tồn tại cho bản thân nó, nó phải chuyển thành câu hỏi, “câu hỏi đó là di sản truyền lại cho chúng ta”³⁹. Như vậy các câu hỏi sẽ chia tách ra, mà với chúng René Wellek đã mô tả sự nan giải của việc đánh giá văn học: nhà ngữ văn cần phải đánh giá một tác phẩm văn học theo quan điểm của quá khứ, theo lập trường của hiện tại hay theo “sự đánh giá của các thế kỷ”⁴⁰. Những chuẩn mực thật sự của một quá khứ có thể hẹp đến mức mà việc vận dụng chúng có thể làm cho một tác phẩm vốn trong lịch sử tác động của nó có một tiềm năng nghĩa phong phú trở nên nghèo nàn hơn. Sự đánh giá thẩm mỹ của hiện tại có thể dành ưu tiên cho một tiêu chuẩn của những tác phẩm thích hợp với thị hiếu hiện đại, nhưng những tác phẩm khác bị đánh giá không công bằng chỉ vì chức năng của chúng trong thời đại của chúng không còn bộc lộ ra nữa. Và cả lịch sử tác động,

dù cho nó có bổ ích như thế nào đi nữa, thì “với tư cách là quyền uy, nó cũng bị bác bỏ giống như quyền uy của những người đương thời của nhà thơ”⁴¹. Kết luận của Wellek: không có khả năng lẫn tránh sự đánh giá của chính chúng ta, người ta chỉ có thể làm việc này một cách khách quan như có thể được bằng cách người ta làm cái điều mà mỗi một nhà khoa học đều làm, tức là “cô lập đối tượng”⁴². Kết luận đó không phải là giải pháp cho điều nan giải mà chỉ là rơi trở lại vào chủ nghĩa khách quan. “Sự đánh giá của các thế kỷ” về một tác phẩm văn học nhiều hơn chứ không phải chỉ là “sự đánh giá đã được sưu tập lại của những người đọc, những nhà phê bình, những khán giả khác hay thậm chí của những giáo sư”⁴³, tức là sự phát triển tuần tự của một tiềm năng nghĩa được xây dựng trong tác phẩm, được hiện tại hóa trong những cấp độ tiếp nhận lịch sử của nó, sự đánh giá đó tiếp cận với sự đánh giá có hiểu biết chừng nào nó thực hiện có kiểm soát sự “dung hợp các tầm” trong sự tiếp xúc với di sản.

Sự tương hợp giữa việc đặt cơ sở mỹ học tiếp nhận do tôi thử nghiệm cho một lịch sử văn học có thể có với nguyên tắc lịch sử tác động của H.G.Gadamer tuy thế vẫn có giới hạn của nó ở chỗ mà Gadamer muốn nâng khái niệm cái cổ điển lên thành nguyên mẫu của mọi sự trung giới lịch sử của quá khứ với hiện tại. Sự xác định của ông: “cái gì đã gọi là “cổ điển” thì không cần đến sự khắc phục khoảng cách lịch sử - vì nó tự thực hiện sự khắc phục này trong sự trung giới thường xuyên”⁴⁴, sự xác định đó đã rơi ra khỏi mối quan hệ có tính chất thiết yếu đối với mọi sự lưu truyền lịch sử của hỏi và trả lời. Đối với văn bản cổ điển thì trước tiên dường như thế không phải là đi tìm câu hỏi mà văn bản đã đưa ra câu trả lời; nếu là cổ điển, thì “cái gì nói với một hiện tại nào đó lại như thể đã nói riêng cho nó”⁴⁵. Nếu với cái cổ điển thì cái “tự có nghĩa và tự giải nghĩa”⁴⁶ theo cách như vậy không được mô tả chỉ như là kết quả của cái mà tôi gọi là “sự

thay đổi tâm lần thứ hai”: sự đương nhiên hiển nhiên của cái gọi là “kiệt tác” mà trong tâm hồn tưởng về quá khứ của một truyền thống ưu việt đã che đậy mất tính phủ định nguyên thủy của nó và phải chăng buộc chúng ta phải lấy lại “tâm câu hỏi đích thực” chống lại tính cổ điển được bảo đảm? Cả đối với tác phẩm cổ điển thì ý thức tiếp nhận không được nhắc bỏ khỏi cái nhiệm vụ là phải nhận thức được “mối quan hệ căng bức giữa văn bản và hiện tại”⁴⁷. Khái niệm cổ điển được tiếp thu từ Hegel, cái cổ điển tự lý giải, phải dẫn đến sự lật ngược mối quan hệ lịch sử giữa hỏi và trả lời⁴⁸ và mâu thuẫn với nguyên tắc của lịch sử tác động vốn nói rằng sự hiểu “không phải chỉ là hành vi phục dựng mà còn là sự hành vi sáng tạo”⁴⁹.

Mâu thuẫn này rõ ràng bị quy định do chỗ Gadamer bám chắc vào khái niệm nghệ thuật cổ điển mà vượt qua khỏi thời đại xuất hiện của nó, thời đại của chủ nghĩa nhân văn, nó không còn có khả năng gánh đỡ với tính cách là cơ sở chung cho một mỹ học tiếp nhận. Đó là khái niệm *mimesis* [mô phỏng], được hiểu như là sự “tái nhận thức”, như Gadamer trình bày trong sự giải thích theo bản thể luận của ông về kinh nghiệm của nghệ thuật: “Những gì người ta thực sự trải nghiệm ở một tác phẩm nghệ thuật và người ta được hướng đến đâu thì chủ yếu là nó chân thật như thế nào, tức là người ta nhận thức và tái nhận thức cái gì và chính bản thân mình đến mức độ nào”⁵⁰. Khái niệm nghệ thuật này có thể được công nhận cho thời đại nghệ thuật nhân văn, nhưng không phù hợp với thời đại nghệ thuật trung cổ trước nó và càng không phù hợp với thời đại mang tính hiện đại của chúng ta tiếp sau nó, ở đó mỹ học của sự mô phỏng cũng như siêu hình học của chủ nghĩa thực thể làm cơ sở cho nó (“nhận thức bản chất”) đã đánh mất tính chất bắt buộc của nó. Nhưng với bước chuyển thời đại này ý nghĩa của việc nhận thức của nghệ thuật đã không đi đến điểm cuối cùng của nó⁵¹, qua đó đã làm sáng tỏ là nó hoàn toàn không gắn liền với chức năng cổ điển của việc

tái nhận thức. Tác phẩm nghệ thuật cũng có thể đem lại sự nhận thức mà không khớp với sơ đồ Platon, khi nó tiên đoán những ngã đường của kinh nghiệm tương lai, tưởng tượng ra những mô hình quan niệm và mô hình ứng xử chưa được thử thách hay chứa đựng câu trả lời cho những vấn đề mới được đặt ra⁵². Chính là vì cái ý nghĩa có thể có này và chức năng sáng tạo trong tiến trình của kinh nghiệm mà lịch sử tác động của văn học đã bị cắt ngắn nếu người ta muốn đặt sự trung giới giữa nghệ thuật quá khứ với hiện tại dưới khái niệm cổ điển. Nếu cái cổ điển theo G. *tự bản thân nó* cần phải thực hiện sự khắc phục khoảng cách lịch sử trong sự trung giới thường xuyên thì nó, với tính cách là viễn tượng của truyền thống khách thể hóa, phải hướng cái nhìn vào chỗ là nghệ thuật cổ điển vào thời kỳ nó hình thành chưa xuất hiện là “cổ điển” mà nhiều hơn thế, tự bản thân mở ra một cái nhìn mới và có thể đã tiên tạo những kinh nghiệm mới mà từ khoảng cách lịch sử - trong sự tái nhận thức cái giờ đây đã trở thành quen thuộc - gây nên cảm giác là có một chân lý vĩnh hằng được phát biểu trong tác phẩm.

Sự tác động của cả những tác phẩm văn học lớn của quá khứ chẳng những không thể so sánh với một sự kiện tự trung giới mà cũng không thể so sánh với một sự kiện tự phát tiết: cả truyền thống nghệ thuật cũng đặt tiền đề là mối quan hệ đối thoại của hiện tại với quá khứ, theo đó tác phẩm quá khứ trước hết trả lời và có thể “nói điều gì đó” với chúng ta, nếu như người quan sát hiện tại nêu lên câu hỏi, câu hỏi đó sẽ đưa nó từ sự tách biệt của nó quay trở lại. Ở nơi nào trong *Chân lý và phương pháp* mà sự hiểu - giống với “sự kiện hiện hữu” của Heidegger - được nắm bắt như là “sự gia nhập vào tiến trình lưu truyền, trong đó quá khứ và hiện tại tự trung giới lẫn nhau”⁵³ thì “yếu tố sáng tạo, cái yếu tố nằm trong sự hiểu”⁵⁴ trở nên quá ngắn. Chức năng sáng tạo của sự hiểu liên tục, vốn tất yếu bao gồm cả sự phê phán và sự lãng quên, sẽ đặt cơ sở cho phác thảo về lịch sử văn học theo mỹ học tiếp nhận

trong phần sau. Phác thảo này sẽ lưu ý đến tính lịch sử của văn học trong ba phương diện: về mặt lịch đại trong mối quan hệ tiếp nhận các tác phẩm văn học (xin xem phần VI), về mặt đồng đại trong hệ tham chiếu của văn học đồng thời

cũng như trong trình tự của những hệ thống như vậy (xin xem phần VII) và cuối cùng trong mối quan hệ của sự phát triển văn học nội tại với tiến trình chung của lịch sử (VIII).

(Còn tiếp)

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- ¹⁸ Về khái niệm này của Husserl xin xem G. Buck, *Lernen und Erfahrung*, p.64 sqq.19. Ở đây tôi xin lấy những kết quả của cuộc thảo luận về sự sáo rỗng với tính cách là hiện tượng giáp ranh của cái thâm mỹ, được thực hiện tại cuộc hội thảo lần thứ III của nhóm nghiên cứu *Poetik und Hermeneutik* (hiện thời in trong tập sách: *Die nicht mehr schoenen Kuenste des Aesthetischen*, ed. Hans Robert Jauss, Muenchen 1968). Đối với quan niệm “nấu nướng”, vốn có tiền đề là thứ nghệ thuật giải trí thuần túy, giống như văn sáo rỗng, cũng “đáp ứng những yêu cầu tiêu dùng một cách tiên nghiệm” (P.Beylin), “sự đón đợi được thỏa mãn trở thành chuẩn mực của sản phẩm” (W.Iser) hay “tác phẩm của nó, không có và không giải quyết vấn đề nào, chỉ thể hiện về bên ngoài của cách giải quyết vấn đề” (M.Imdahl), tt..cit.,tr.651-667.
- ²⁰ Giống như sự bất chước, xin xem thêm về vấn đề này B.Tomasevskij (trong: *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T.Todorov*, Paris 1965, p.306): “L'apparition d'un génie équivaut toujours à une révolution littéraire qui détrône le canon dominant et donne le pouvoir aux procédés jusqu'alors subordonnés. [...] Les épigones répètent une combinaison usée des procédés, et d'originale et révolutionnaire qu'elle était, cette combinaison devient stéréotypée et traditionnelle. Ainsi les épigones tuent parfois pour longtemps l'aptitude des contemporains à sentir la force esthétique des exemples qu'ils imitent: ils discréditent leurs maitres”.
- ²¹ R.Escarpit, *Das Buch und der Leser: Entwurf einer Literatursoziologie* Koeln/Obladen 1961 (bằng tiếng Đức lần thứ nhất có bổ sung của cuốn *Sociologie de la littérature*, Paris 1958), tr.116.
- ²² sdd, tr.117.
- ²³ sdd, tr.111.
- ²⁴ Bước tiến nào là cần thiết để vượt ra khỏi sự quy định phiến diện này, điều đó đã được K.H.Bender chỉ ra, *Koenig und Vasall: Untersuchungen zur Chanson de Geste des XII. Jahrhunderts*, Heidelberg 1967 (*Studia romanica*, 13). Trong phần lịch sử này về thể anh hùng ca Pháp thời kỳ đầu đã trình bày sự dường như hài hòa giữa xã hội phong kiến và căn tính anh hùng ca như là một quá trình, một quá trình được giữ cho vận động thông qua sự bất hòa luôn luôn thay đổi giữa “hiện thực” và “tư tưởng”, tức là giữa những trạng thái anh hùng của sự xung đột của xã hội phong kiến và các câu trả lời của anh hùng ca.
- ²⁵ Phương diện này đã được xã hội học văn học của Erich Auerbach làm sáng tỏ trong sự phong phú của những sự khúc xạ thế kỷ của các mối quan hệ giữa tác giả và công chúng, xin xem lời ca ngợi của F.Schalk (ed.), trong: E.Auerbach, *Toàn tập các bài viết về ngữ văn latin*, Bern/Muenchen 1967, tr.11 sqq.

- ²⁶ Xin xem H.Weinrich, *Về một lịch sử văn học của người đọc* (*Mercur*, November 1967) – một nghiên cứu cũng hình thành từ ý định như thế, tương tự như thay thế cho ngôn ngữ học thông dụng trước đây của người nói bằng một ngôn ngữ học của người nghe giờ đây lại bên vực cho sự chú ý về mặt phương pháp của viễn cảnh của người đọc trong lịch sử văn học và như vậy đã phụ họa một cách đáng mừng cho ý định của tôi. H.Weinreich trước hết cũng chỉ ra rằng cần bổ sung các phương pháp kinh nghiệm của xã hội học văn học bằng sự giải thích ngôn ngữ học và văn học vai trò của người đọc vốn chứa đựng một cách ẩn tàng trong tác phẩm.
- ²⁷ Trong: *Madam Bovary par Gustave Flaubert, Oeuvres complètes*, Paris 1951, tr.998: *Les dernières années de Louis-Philippe avaient sus dernières explosions d'un esprit encore excitable par les jeux de l'imagination ; mais le nouveau romancier se trouvait en jace d'une société absolument usée,-pire qu'usée, - abrutie et gloulue, n'ayant horreur que de la fiction, et d'amour que pour la possession.*
- ²⁸ Đối chiếu sđd, tr.999, cũng như lời buộc tội, lời bào chữa và bản án của phiên tòa xử *Bovary*, trong: Flaubert, *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, Paris 1951, vol.I, 649-717, đặc biệt tr.717 ; tiếp nữa về Fenny E. Montégut, *Le roman intime de la littérature réaliste*, in: *Revue des deux mondes* 18 (1858), tr.196-213 đặc biệt 201 và 209 sqq.
- ²⁹ Như Baudelaire xác nhận, cf. op. cit., tr.996 [...] car depuis la disparition de Balzac [...] toute curiosité, relativment au roman, s'était apaisée et endormie.
- ³⁰ Về sự đánh giá này và những đánh giá khác của người đương thời xin xem Vf., *Die beiden Fassungen von Flauberts "Education Sentimentale"*, in: *Heidelberger Jahrbuecher* 2(1958), tr.96-116, đặc biệt tr.97.
- ³¹ Xin xem thêm bài phân tích xuất sắc của nhà phê bình đương thời E. Montégut, ông đã trình bày một cách tường tận vì sao thế giới mơ ước và các nhân vật trong tiểu thuyết của Feydeau lại có tính điển hình đối với từng lớp công chúng trong các *khu chung cư entre la Bourse et le boulevard Montmartre* (op. cit., tr.209), cái từng lớp cần đến *alcool poétique và thích thú de voir poétiser ses vulgaires aventures de la veille et ses vulgaires projets du lendemain* (tr.201). Và ngưỡng mộ một sự idóatrie de la matière, mà Montégut hiểu là bộ phận của “công xưởng sản xuất ước mơ” của năm 1858 – *une sorte d'admiration béate, presque dévolutionneuse, pour les meubles, les tapisseries, les toilettes, s'échappe, comme une parfum de patchouli, de chacune de ces pages* (tr.201).
- ³² Những thí dụ về phương pháp này, vốn không chỉ theo chân sự thành công, sự nổi tiếng về sau và ảnh hưởng của một nhà văn qua lịch sử mà còn nghiên cứu những điều kiện lịch sử và những thay đổi lịch sử của việc nhận hiểu nhà văn đó thì vẫn còn hiếm. Ở đây có thể kể đến G.F.Fort, *Dickens and his readers*, Princeton 1955; A.Nisin, *Les Oeuvres et les siècles*, Paris 1960 (đề cập đến *Virgile, Dante et nous*, Ronsard, Corneille, Racine); F.Laemmert, *Zur Wirkungsgeschichte Eichendorffs in Deutschland*, in: *Festschrift fuer Richard Alewyn*, ed. H.Singer và B.v.Wiese, Koeln/Graz 1967 - Vấn đề phương pháp nghiên cứu bước đi từ sự tác động đến sự tiếp nhận của một tác phẩm đã được F.Vodicka nêu ra một cách sắc nét nhất ngay từ năm 1941 trong bài nghiên cứu của ông: *Die Problematik der Rezeption von Nerudas Werk* cùng với vấn đề về những thay đổi của tác phẩm thể hiện trong sự thụ cảm thẩm mỹ tiệm tiến của nó (hiện có trong: *Struktura vylovoje*, Praha 1969) [xin xem tr.84ff trong tập sách này].
- ³³ Xin xem thêm Vf., *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tuebingen 1959, đặc biệt chương IV A và D.

- ³⁴ A. Vinaver, *A la recherche d'une poésie médiévale*, trong: *Chiers de civilisation médiévale 2* (1959) tr.1-16.
- ³⁵ H.G.Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tuebingen 1960, tr.284-285.
- ³⁶ Sdd, tr.283.
- ³⁷ Ibid, tr.352.
- ³⁸ Sdd, tr.289.
- ³⁹ Sdd, tr.356.
- ⁴⁰ Wellek, 1936, tr.184; id..1965, tr.20-22.
- ⁴¹ Wellek, 1965, tr.20.
- ⁴² Ndd.
- ⁴³ Ndd.
- ⁴⁴ *Wahrheit und Methode*, tr.274.
- ⁴⁵ Ndd.
- ⁴⁶ Ndd.
- ⁴⁷ Sdd, tr.290.
- ⁴⁸ Sự quay ngược lại này trở nên rõ rệt trong chương: *Die Logik von Frage und Antwort* (các trang 351-360).
- ⁴⁹ Sdd, tr.280.
- ⁵⁰ Sdd, tr.109.
- ⁵¹ Xem, tr.110.
- ⁵² Điều này cũng có thể suy ra được từ mỹ học của chủ nghĩa hình thức và đặc biệt từ lý thuyết của V.Sklovskij về sự “phi tự động hóa”, xem thêm trong bản dịch của V. Erlich, *Russischer Formalismus*, Muenchen 1964, tr.84: “Da die “gewundene, bewusst gehemmte Form” kuenstliche Hindernisse zwischen dem wahrnehmenden Subjekt und dem wahrgenommenen Objekt aufbaut, wird die Kette gewohnheitsmaessiger Verknuepfungen und automatischer Reaktionen gebrochen; auf diese Weise werden wir faehig, die Dinge ueberhaupt zu *sehen* anstatt sie bloss *wiederzuerkennen*.”
- ⁵³ Op.cit.,tr.275.
- ⁵⁴ Sdd, tr.280.