

NGUYỄN VĂN DÂN

LÝ LUẬN  
VĂN HỌC  
SO SÁNH



NHÀ XUẤT BẢN KHOA HỌC XÃ HỘI  
HÀ NỘI - 1998

NGUYỄN VĂN DÂN

**THE THEORY OF  
COMPARATIVE  
LITERATURE**

*(2<sup>nd</sup> edition revised and complemented)*

**SOCIAL SCIENCES PUBLISHERS  
HANOI - 1998**

NGUYỄN VĂN DÂN

# LÝ LUẬN VĂN HỌC SƠ SÁNH

*(Tái bản có bổ sung và sửa chữa)*

NHÀ XUẤT BẢN KHOA HỌC XÃ HỘI  
HÀ NỘI - 1998

## LỜI NÓI ĐẦU

Cuốn sách *Lý luận văn học so sánh* ra đời lần này là kết quả của một giai đoạn tiếp nối nghiên cứu mới của chúng tôi, đồng thời cũng là kết quả kinh nghiệm thực tiễn của chúng tôi trong quá trình giảng dạy chuyên đề văn học so sánh cho các lớp cao học và nghiên cứu sinh trong mấy năm vừa qua.

Năm 1995, chúng tôi đã cho ra mắt độc giả cuốn sách *Những vấn đề lý luận của văn học so sánh* do Nxb. KHXH ấn hành. Từ đó đến nay, tình hình nghiên cứu và giảng dạy lý luận văn học so sánh ngày càng được chú ý nhiều hơn, các ý tưởng ngày càng đi đến chỗ gặp nhau hơn. Tuy nhiên những ý kiến khác nhau vẫn chưa phải là đã hết, và các cuộc tranh luận vẫn luôn luôn được để mở. Chính vì vậy mà chúng tôi cho tái bản cuốn sách nói trên, có sự bổ sung và chỉnh lý đáng kể, mà sự chỉnh lý rõ rệt nhất là việc sửa lại tên cuốn sách thành *Lý luận văn học so sánh*. Với cái tên mới này, chúng tôi muốn khẳng định địa vị chính thức của bộ môn văn học so sánh trong nghiên cứu và giảng dạy văn học ở nước ta.

Về cơ bản, cuốn sách *Lý luận văn học so sánh* không khác gì nhiều so với cuốn *Những vấn đề lý luận của văn*

*học so sánh*. Nhưng nó có một số điểm mới là những tư liệu mới được đưa thêm vào, một số khái niệm được chỉnh lý lại cho chính xác hơn, một số lập luận được bổ sung thêm để làm cho các sự việc và vấn đề trở nên rõ ràng hơn, có sức thuyết phục hơn, (như các khái niệm thuộc đối tượng của văn học so sánh, quan niệm về trường phái văn học so sánh, khái niệm văn học thế giới, vị trí của văn học so sánh, tình hình nghiên cứu văn học so sánh ở Việt Nam, về việc so sánh *Truyện Kiều* với *Kim Vân Kiều truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân, v.v...)

Tóm lại, căn cứ chính của cuốn sách lần này vẫn là cuốn sách cũ. Nhưng những gì được bổ sung và chỉnh lý cũng không kém phần quan trọng, chúng sẽ chứng tỏ là có một phần đóng góp tích cực cho việc hoàn thiện lý luận của văn học so sánh. Và ở đây, một lần nữa chúng tôi cũng xin nhắc lại lời cảm ơn chân thành của chúng tôi đối với GS. VS. Hoàng Trinh cùng nhiều nhà khoa học khác, những người đã giúp đỡ và đóng góp những ý kiến quý báu cho chúng tôi để chúng tôi hoàn thành công trình này.

Hà Nội, tháng 3-1998

*Tác giả*

## CHƯƠNG I

### VÌ MỘT QUAN NIỆM ĐÚNG VỀ VĂN HỌC SO SÁNH

#### 1. Lịch sử hình thành bộ môn văn học so sánh trên thế giới. Thuật ngữ và định nghĩa.

Trên thế giới hiện nay, thuật ngữ "văn học so sánh" đã trở nên rất quen thuộc trong giới nghiên cứu và giảng dạy văn học. Trong các trường đại học ở hầu hết các nước phương Tây đều có bộ môn văn học so sánh. Bộ môn này được coi là đã tồn tại hơn một trăm năm. Thế giới đã có Hiệp hội Văn học So sánh quốc tế được thành lập từ 1950 và đã họp 15 kỳ đại hội (Việt Nam đã tham gia hai kỳ: kỳ thứ 10 năm 1982 và kỳ thứ 15 mới đây là tháng 8-1997 tại Hà Lan). Vậy mà cho đến nay ở nước ta, tại khoa văn của các trường đại học vẫn chưa có bộ môn văn học so sánh. Năm 1989, trường Đại học Tổng hợp Hà Nội đã thành lập Trung tâm Văn học So sánh, nhưng nói chung, trung tâm này vẫn chưa làm được gì đáng kể về mặt học thuật. Và trong giới nghiên cứu, cho đến nay vẫn không phải là không còn người chưa phân biệt được văn học so sánh với so sánh văn học. Do đó,

có thể nói việc tìm hiểu và xây dựng bộ môn văn học so sánh vẫn còn là một vấn đề thời sự.

Vậy tại sao có bộ môn văn học so sánh và văn học so sánh là gì?

Văn học so sánh ban đầu chỉ là một phương pháp. Trong cuộc sống hàng ngày, so sánh là một yêu cầu tự nhiên, là một trong những phương pháp để xác định sự vật về mặt định tính, định lượng hoặc ngôi thứ. Còn trong nghiên cứu văn học, nó là một phương pháp dùng để xác định đánh giá các hiện tượng văn học trong mối quan hệ giữa chúng với nhau. Việc này đã được tiến hành từ thời Phục Hưng. Tuy nhiên, khi ấy, phương pháp so sánh mới chỉ được áp dụng một cách tự phát, đơn sơ, chưa có cơ sở khoa học.

Đến thế kỷ XVIII, chủ nghĩa tư bản bắt đầu được hình thành ở phương Tây. Điều kiện cho chủ nghĩa tư bản phát triển là phải có sự trao đổi và giao lưu quốc tế. Tình trạng cô lập của chế độ phong kiến cát cứ đã trở thành một vật cản chủ chốt cho sự phát triển của xã hội tư bản. Giao lưu kinh tế đã dẫn đến giao lưu văn hoá. Và giao lưu văn hoá lại thúc đẩy giao lưu kinh tế và dẫn đến những biến đổi xã hội. Điều này đã dẫn đến cuộc cách mạng tư sản Pháp lần thứ nhất 1789 và đến cuộc cách mạng tư sản lần thứ hai ở Pháp và ở một số nước châu Âu vào năm 1848. Có thể nói, thế kỷ XIX là thế kỷ của giao lưu, thế kỷ của chủ nghĩa thế giới. Về điều này, Marx và Engels đã tuyên bố trong *Tuyên ngôn*

của Đảng Cộng sản 1848 như sau: "Thay cho tình trạng cô lập trước kia của các địa phương và dân tộc vẫn tự cung tự cấp, ta thấy phát triển những quan hệ phổ biến, sự phụ thuộc phổ biến giữa các dân tộc. Mà sản xuất vật chất đã như thế, thì sản xuất tinh thần cũng không kém như thế, những thành quả của hoạt động tinh thần của một dân tộc trở thành tài sản chung của tất cả các dân tộc. Tính chất hẹp hòi của phiên diện dân tộc ngày càng không thể tồn tại được nữa, và từ những nền văn học dân tộc và địa phương muôn hình muôn vẻ, đang nảy nở một nền văn học toàn thế giới"<sup>(1)</sup>.

Như vậy là đến giai đoạn này ở phương Tây đã bắt đầu hình thành một nền văn học thế giới mà điều kiện để cho nó phát triển là sự giao lưu văn hoá. Giao lưu văn hóa chính là một đặc trưng của văn học lãng mạn phương Tây. Không phải ngẫu nhiên mà từ năm 1827, nhà văn lãng mạn Đức Goethe đã chủ trương phải phát triển văn học thế giới (ông dùng thuật ngữ tiếng Đức là *Weltliteratur*).

Ngày 31.1.1827, trong cuộc nói chuyện với J.P.Eckermann, Goethe đi so sánh một cuốn tiểu thuyết văn vần của Trung Quốc được P.P. Thomas dịch ra tiếng Anh năm 1824 (*Chinese Courtship*, "Về lịch lãm Trung Hoa") với thơ của nhà thơ Pháp đương thời nổi tiếng P. J.de Béranger, để cho thấy sự tương phản về đề tài khai

---

1. C. Mác, Phr. Ang-ghe-n: *Tuyển tập*, T.1, H.Nxb Sự Thật, 1980, tr. 545-546.



thác giữa hai hiện tượng thơ này rồi sau đó Goethe phát biểu về văn học thế giới như sau: "... nếu người Đức chúng ta không nhìn vượt ra ngoài cái khung biên giới hạn hẹp của chúng ta, thì không có gì dễ bằng việc chúng ta sẽ rơi vào căn bệnh tự phụ thông thái rôm. Chính vì thế mà tôi thích xem xét cả những gì xảy ra ở các dân tộc khác và tôi cũng khuyên tất cả mọi người hãy cùng làm như tôi. Ở thời đại chúng ta, văn học dân tộc không còn có ý nghĩa gì nhiều; *bây giờ là thời đại của văn học thế giới và mỗi chúng ta cần phải góp phần làm cho thời đại đó hình thành càng sớm càng tốt.*"(\*) Tuy nhiên, ngay cả trong trường hợp đánh giá cao những cái của nước ngoài thì chúng ta cũng không được dựa vào một sự việc cụ thể để coi đó là một hình mẫu [...], muốn đi tìm hình mẫu này, chúng ta hãy quay về với người Hy Lạp cổ đại, trong tác phẩm của họ chúng ta luôn luôn tìm thấy con người được mô tả với tất cả vẻ đẹp của nó. Mọi cái còn lại [tức các nền văn học khác - NVD], chúng ta chỉ nên nhìn nhận theo quan điểm lịch sử, để từ đó chúng ta chỉ tiếp nhận những gì phù hợp với chúng ta và những gì là tốt đẹp"<sup>(1)</sup>. Ở đây, theo ý của Goethe, văn học thế giới là văn học được hình thành dựa trên sự giao lưu văn hóa quốc tế. Nó đề cập đến những giá trị tốt đẹp chung của loài người, như ông đã làm khi sáng tác kịch *Iphigenia ở Taurida*. Ở một cuộc nói chuyện

---

(\*) Chúng tôi nhấn mạnh (NVD).

1. Johann Peter Eckermann: *Convorbiri cu Goethe*, Buc., Ed. Pentru L.U., 1965, p.226-227.

khác với Eckermann, ngày 15.7.1827, khi bàn đến Thomas Carlyle (1795 - 1881), nhà văn Anh nghiên cứu văn học Đức, Goethe lại nói về văn học thế giới như sau: "... ngày nay, với các mối quan hệ chặt chẽ giữa người Pháp, người Anh và người Đức, chúng ta có thể chinh lý lẫn nhau. Đây là ích lợi lớn mà văn học thế giới đem lại, ích lợi này trong tương lai sẽ càng lớn hơn nữa"<sup>(1)</sup>. Ở đây thì khái niệm "văn học thế giới" lại có nghĩa là *nghiên cứu văn học quốc tế*, là việc nghiên cứu văn học giữa các nước với nhau bao gồm cả văn học dịch. Như vậy, khái niệm "văn học thế giới" của Goethe vừa có nghĩa là *nền văn học thế giới* vừa có nghĩa là bộ môn *lịch sử văn học thế giới*. Đây là một thứ chủ nghĩa thế giới trong sáng tác và nghiên cứu văn học, một thứ chủ nghĩa thế giới đặc trưng cho chủ nghĩa lãng mạn phương Tây thế kỷ XIX. Và như thế, khái niệm "văn học thế giới" của Goethe cũng là một cơ sở để dẫn đến sự ra đời của bộ môn văn học so sánh. Và ta cũng có thể nói giao lưu văn hóa là điều kiện xã hội của sự hình thành văn học so sánh.

Ngoài điều kiện xã hội này, ta còn phải nói tới một điều kiện về học thuật tạo thuận lợi cho sự ra đời của văn học so sánh: đó là vào thế kỷ XIX, các ngành khoa học lịch sử đã được phát triển cực thịnh, như người ta thường nói thế kỷ XIX là thế kỷ của các khoa học lịch sử, tạo điều kiện dẫn đến việc hình thành và nở rộ của

---

1. J. P. Eckermann: sách đã dẫn, tr.257.

bộ môn văn học sử; đồng thời phương pháp so sánh cũng đã được nhiều ngành khoa học áp dụng, đặc biệt là ngôn ngữ học so sánh và folclor so sánh.

Như vậy là chúng tôi đã nói tới cái lý do ra đời và hai điều kiện cơ bản của việc hình thành bộ môn văn học so sánh. Lý do của nó là: so sánh để xác định tính chất và đánh giá sự việc. Còn hai điều kiện là điều kiện xã hội (giao lưu văn hoá) và điều kiện học thuật, trong đó điều kiện xã hội có ý nghĩa quyết định.

Sự hình thành một quan niệm về văn học thế giới hiển nhiên kéo theo một nhu cầu về việc nghiên cứu các mối quan hệ giữa các nền văn học dân tộc, nhằm mục đích xây dựng nên một bức tranh văn học của toàn nhân loại cả về mặt đồng đại lẫn lịch đại, việc nghiên cứu các mối quan hệ đó được bắt đầu thực hiện từ thế kỷ XVIII. Chúng chứng minh những nét chung của các nền văn học dân tộc trong mối quan hệ khăng khít với nhau. Các công trình mang tính chất nghiên cứu văn học thế giới đó đã là những mầm mống cho một bộ môn khoa học mới mẻ ra đời: văn học so sánh.

Như chúng tôi đã nói, bộ môn văn học so sánh ban đầu chỉ là một phương pháp nghiên cứu văn học, được gọi là phương pháp so sánh. Từ thời kỳ Cổ đại đã có sự vay mượn của văn học La Mã đối với văn học Hy Lạp. Ở giai đoạn Trung đại cũng đã có những sự ảnh hưởng qua lại giữa các nền văn học của các nước phương Tây Thiên chúa giáo. Nhưng những sự vay mượn và ảnh

hường đó đã không được những người đương thời coi là một đối tượng nghiên cứu. Mãi đến thời đại Phục Hưng và ở giai đoạn đầu của thời kỳ cổ điển, khi mà có nhiều nền văn học thời bấy giờ đã hướng sự vay mượn vào nền văn học Cổ đại Hy - La, thì các nhà phê bình mới thực sự áp dụng phương pháp so sánh văn học, nhưng nói chung họ cũng mới chỉ giới hạn ở việc chỉ ra những hiện tượng vay mượn. Thậm chí hiện tượng vay mượn lúc bấy giờ còn bị coi là hiện tượng ăn cắp văn học. Chẳng hạn Scudéry đã trách cứ Corneille rằng ông này đã "cóp pi" đề tài "*El Cid*" (Tiếng Pháp : "*Le Cid*") của Tây Ban Nha. Cho đến lúc này, công việc so sánh chưa mang tính chất khách quan và lịch sử.

Đến thế kỷ XVIII, sự giao lưu văn hóa nói chung và văn học nói riêng đã phát triển mạnh, do đó phương pháp so sánh văn học cũng đã được áp dụng một cách có ý thức hơn. Công tác dịch thuật được gia tăng, việc buôn bán văn hóa được phát triển, các tạp chí văn học ra đời, các nước phương Tây lúc này đang chú ý tìm hiểu văn học của nhau. Tuy nhiên, phương pháp so sánh vẫn nằm trong xu hướng chung của chủ nghĩa thế giới trí thức đang ngự trị thời bấy giờ, và lúc này vẫn chưa có một công trình nghiên cứu so sánh nào có tầm cỡ và theo đúng phương pháp một cách khoa học cả. Và chẳng, chính bản thân bộ môn văn học sử cũng mới đang trên bước đường được hình thành, cho nên văn học so sánh với tư cách là một bộ phận cấu thành của nó, chưa thể định hình được.

Bước sang thế kỷ XIX, một trong những đặc điểm cơ bản của chủ nghĩa lãng mạn là đi tìm cái ngoại lai, cái kỳ lạ, cái độc đáo của các dân tộc, trong tinh thần đó, văn học dân gian đã được chú ý đặc biệt. Sự giao lưu văn học lúc này đã làm nổi bật lên một khía cạnh mới mà sau này đã trở thành một điểm đặc trưng phương pháp luận cho văn học so sánh hiện đại: cái đặc thù dân tộc. Tiêu biểu cho xu hướng này trong lĩnh vực văn học sử là anh em Schlegel, Eichhorn và Bouterweck (Đức). Bên cạnh việc phác họa ra những chiều hướng ảnh hưởng cơ bản và những đề tài quốc tế, họ đã so sánh các hiện tượng văn học để tìm ra những điểm khác nhau giữa chúng. Tiếc rằng xu hướng này không được hưởng ứng kịp thời và mãi về sau vẫn có nhiều người không công nhận như P. Van Tieghem chẳng hạn.

Trong khi đó, xu hướng nghiên cứu các khía cạnh chung đã được nhiều người tán thành mà tập trung là ở nước Pháp, với các tên tuổi của François Guizot, Augustin Thierry, Abel, Fr. Villemain, trong đó Villemain là người đầu tiên ở Pháp đã phác họa những trào lưu văn học chủ yếu và ghi nhận những hiện tượng ảnh hưởng quốc tế. Cũng trong thời gian đó, Philarette Chasles, Jean - Jacques Ampère và Edgar Quinet cũng bắt đầu đề cập đến những vấn đề của văn học so sánh. Nhưng, theo P. Van Tieghem, những người này chưa có quan điểm của một khoa học về văn học so sánh thực sự, mà họ mới chỉ thực hiện được những công trình nghiên cứu về văn học thế giới, tạo điều kiện thuận lợi

cho sự ra đời của văn học so sánh vào nửa cuối thế kỷ XIX.

Đến năm 1886, một công trình tổng hợp đầu tiên về lịch sử văn học thế giới của Macauly Posnett (Anh) xuất hiện với đầu đề *Văn học so sánh* (Comparative Literature), đánh dấu sự hình thành chính thức của bộ môn văn học so sánh với tính cách là một bộ môn độc lập.

Cũng trong năm 1886, ở Genève, Thụy Sĩ, Eduard Rod bắt đầu các bài giảng về lịch sử so sánh các nền văn học, và ở Đức, Supfle xuất bản tập sách đầu tiên trong bộ *Lịch sử sự ảnh hưởng của nền văn minh Đức đối với nước Pháp*, mang tính chất của một công trình văn học so sánh. Năm 1887, nhà sử gia văn học người Đức Max Koch cho ra đời tờ tạp chí chuyên ngành đầu tiên mang tên *Tạp chí lịch sử văn học so sánh*, tồn tại đến năm 1910. Có thể coi năm 1886 là năm khai sinh ra bộ môn văn học so sánh. Từ đây không khí nghiên cứu văn học so sánh trở nên sôi động. Những nước có phong trào nghiên cứu văn học so sánh phát triển nhất thời bấy giờ là Pháp, Đức, Anh, Mỹ, Italia. Ở Italia và ở Đức đã xuất hiện những bài báo đề cập đến lý luận và phương pháp luận của việc nghiên cứu so sánh văn học. Năm 1903 ở Hoa Kỳ xuất hiện tờ *Tạp chí văn học so sánh*, nhưng phải đợi đến năm 1921 mới xuất hiện tờ tạp chí có uy tín nhất và vẫn tồn tại cho đến ngày nay là tờ *Tạp chí văn học so sánh* xuất bản ở Pháp (tiếng Pháp là *Revue de Littérature Comparée*).

Một bước khẳng định quy chế bộ môn của văn học so sánh là việc đưa nó vào giảng dạy ở các trường đại học, là việc thành lập bộ môn giảng dạy văn học so sánh. Pháp có lẽ là nước đi đầu trong việc này, mà người có công đầu trong việc này là Joseph Texte.

Texte là một trong số ít những người học trò của Brunetiere tại Trường Cao đẳng Sư phạm ở Paris đã hưởng ứng lời kêu gọi của thầy mình đối với lịch sử các trào lưu văn học quốc tế. Tiếc rằng nhà bác học nổi tiếng này đã từ trần quá sớm, ông mất năm 1900, thọ 35 tuổi. Tuy nhiên trong quãng thời gian ngắn ngủi của đời mình ông đã có những đóng góp đầu tiên cho lịch sử văn học quốc tế. Năm 1896, ông đã thành lập bộ môn giảng dạy văn học so sánh tại trường Đại học Tổng hợp Lyon và là tổ bộ môn văn học so sánh đầu tiên trên thế giới, và như vậy, Texte cũng có thể được coi là chuyên gia có tước vị đầu tiên trong bộ môn này. Sau Lyon, New York cũng thành lập bộ môn văn học so sánh tại trường Đại học Tổng hợp Columbia vào năm 1899. Hiện nay hầu hết các nước phương Tây đã thành lập bộ môn văn học so sánh ở trường đại học, có nước gọi chung nó là bộ môn *văn học thế giới và so sánh*, hay *văn học thế giới so sánh*.

Chúng tôi phải khẳng định điều này là vì nếu chỉ có nghiên cứu mà không có giảng dạy văn học so sánh thì có nhiều người sẽ cho rằng đó chỉ là một xu hướng nghiên cứu nằm trong văn học sử nói chung, chỉ là một

phương pháp đơn thuần được áp dụng cho văn học sử thế giới mà thôi.

Bước sang thế kỷ XX, văn học so sánh đã bước những bước khổng lồ để đạt những mục tiêu của nó. Trong thời gian này, phương pháp lịch sử thực chứng của Gustave Lanson có một ý nghĩa to lớn cho văn học so sánh. Bấy giờ, nước Pháp vẫn là nước dẫn đầu trong lĩnh vực này. Có một sự kiện lý thú là vào mùa hè năm 1900, nhân dịp có cuộc Triển lãm Quốc tế tại Paris, Brunetière đã tổ chức một "Đại hội lịch sử so sánh quốc tế" do Gaston Paris làm chủ tịch danh dự và Brunetière làm chủ tịch. Đại hội này có một tiểu ban là "Lịch sử văn học so sánh" do Brunetière chủ trì. Tiếc rằng, với số lượng ít ỏi những người tham dự - khoảng hai chục người -, đồng thời với những ý kiến bất đồng về các vấn đề cụ thể, đại hội đã không có tiếng vang và không có ảnh hưởng lớn đến số phận của văn học so sánh.

Mặc dù vậy, văn học so sánh ngày càng được khẳng định là một bộ môn khoa học cần thiết nhằm phục vụ trước hết cho văn học sử dân tộc và văn học thế giới. Từ nay trở đi, nó không ngừng được lớn mạnh cả về mặt chất lượng lẫn tổ chức và được đông đảo các nhà khoa học từ châu Âu, châu Mỹ đến châu Á hưởng ứng. Hầu hết các nước đi đầu trong lĩnh vực này đều lần lượt thành lập bộ môn nghiên cứu và giảng dạy văn học so sánh, thành lập ra các viện và hội văn học so sánh. Chúng ta phải kể ra đây sự đóng góp to lớn của các nhà so sánh luận của Pháp, của Italia, của Đức, của Mỹ, của Nga và



Liên Xô (cũ), của Hunggari, của Rumani, của Tiệp Khắc (cũ) v.v... Hiệp hội Văn học So sánh Quốc tế cũng đã được thành lập từ năm 1950 và nó vẫn tiếp tục hoạt động tích cực cho đến ngày nay.

Vậy tại sao lại gọi là "văn học so sánh"?

Thuật ngữ "văn học so sánh" đã xuất hiện từ thế kỷ XVIII. Nhà nghiên cứu người Pháp Murald và người Anh Andreew cũng như các ấn phẩm định kỳ của Pháp như: *L'année littéraire* (1754), *Journal étranger* (1760)... đã nhiều lần sử dụng nó. Nhưng nó được sử dụng nhiều hơn là vào nửa đầu thế kỷ XIX trong các công trình của Noel và Laplace (1818), của Villemain (1827), của J. J. Ampère (1832) v.v...

Một điều cần lưu ý là bên cạnh thuật ngữ "Văn học so sánh", người Pháp và người Anh còn có một số thuật ngữ nữa, chính xác hơn nhưng phức tạp hơn, đó là các thuật ngữ "lịch sử các nền văn học được so sánh", "Lịch sử so sánh các nền văn học" (Ampère, Bernlow v.v...). Trong tiếng Đức có hai cách gọi: "vergleichende Literaturgeschichte" (lịch sử văn học so sánh) và "vergleichende Literaturwissenschaft" (nghiên cứu văn học so sánh). Trong tiếng Nga có tên gọi: "sravnitel'noe literaturovedenie" (nghiên cứu văn học so sánh). Song, kể từ nửa cuối thế kỷ XIX cho đến nay, nhiều nước đã chấp nhận dùng thuật ngữ "văn học so sánh", mặc dù nó có phần thiếu chính xác. Khi nói đến "văn học so sánh", chúng ta không nên hiểu đó là một nền văn học được so sánh, mà thực chất nó là một bộ môn khoa học

có chức năng so sánh một nền văn học này với một hay nhiều nền văn học khác, hoặc so sánh các hiện tượng của các nền văn học khác nhau.

Về việc định nghĩa văn học so sánh cũng có nhiều quan niệm khác nhau và có một quá trình biến đổi theo lịch sử. Ngay khi mới ra đời, văn học so sánh cũng đã phải đấu tranh vất vả để tự khẳng định mình, bởi vì lúc đầu vẫn có nhiều người phủ nhận nó. Những người này cho rằng bộ môn văn học so sánh không có một đối tượng đặc thù, mà nó chỉ là một phương pháp nghiên cứu có thể áp dụng cho cả văn học thế giới lẫn văn học sử dân tộc. Tuy nhiên, thực tế nghiên cứu đã dần xác định và bổ sung đối tượng nghiên cứu cho văn học so sánh.

Nhờ công lao của các nhà nghiên cứu văn học Pháp, Anh, Italia, Nga và về sau là Liên Xô (cũ), Hunggari, và các nước xã hội chủ nghĩa khác, văn học so sánh từ chỗ chỉ là một phương pháp đã dần dần trở thành một bộ môn khoa học độc lập thực sự. Các nhà nghiên cứu đã chứng minh bằng các công trình nghiên cứu ứng dụng và lý luận của họ cho chúng ta thấy rằng, văn học so sánh có đối tượng và phạm vi nghiên cứu riêng biệt của nó, rằng nó không phải chỉ đơn giản là một phương pháp so sánh. Tuy nhiên, do thực tiễn nghiên cứu văn học đòi hỏi và do điều kiện lịch sử quy định, đối tượng của văn học đã phải trải qua một quá trình biến chuyển đi từ đơn giản đến phong phú, từ thấp đến cao, từ hẹp đến rộng.

Cụ thể là văn học so sánh ở buổi khai sinh của nó được coi là một khoa học nghiên cứu các mối quan hệ

*trực tiếp* giữa các nền văn học khác nhau. Đây là quan niệm chung của các nhà so sánh luận ở đầu thế kỷ XX. Đặc biệt là M.F.Guyard và P.Van Tieghem. Nhưng thực tiễn nghiên cứu lại cung cấp thêm cho văn học so sánh một khía cạnh khác: những điểm tương đồng độc lập với nhau, không có quan hệ ảnh hưởng với nhau. Thế là V. Zhirmunski, I.Neupokoeva (Liên Xô) và R. Étiemble (Pháp) đã yêu cầu phải mở rộng phạm vi nghiên cứu văn học so sánh cả về không gian lẫn thời gian, họ cho rằng văn học so sánh không chỉ nghiên cứu các quan hệ văn học quốc tế, mà còn phải đề cập đến cả những điểm giống nhau về loại hình giữa các nền văn học do đặc điểm lịch sử - xã hội giống nhau đẻ ra, chứ không phải do sự ảnh hưởng giữa chúng với nhau. Chưa hết, văn học so sánh còn được giao một sứ mạng nữa là so sánh hai hay một số hiện tượng văn học thuộc các nền văn học dân tộc khác nhau không hề có quan hệ với nhau, không có sự tương đồng về điều kiện lịch sử, để chứng minh tính đặc thù dân tộc của mỗi hiện tượng. Do đó chúng tôi đồng ý với nhiều người cho rằng văn học so sánh có thể được định nghĩa như là *một bộ môn khoa học nghiên cứu các mối quan hệ giữa các nền văn học dân tộc*. Cụ thể văn học so sánh sẽ bao hàm ba bộ phận nghiên cứu:

- Những mối quan hệ trực tiếp giữa các nền văn học dân tộc (những sự ảnh hưởng và vay mượn lẫn nhau giữa các nền văn học);

- Những điểm tương đồng (những điểm giống nhau giữa các nền văn học sinh ra không phải do ảnh hưởng

giữa chúng mà là do điều kiện lịch sử xã hội giống nhau);

- Những điểm khác biệt độc lập, biểu hiện bản sắc của các hiện tượng văn học dân tộc hay của các nền văn học dân tộc, được chứng minh bằng phương pháp so sánh.

Như vậy, so sánh không phải chỉ là để tìm ra những nguồn gốc vay mượn, những ảnh hưởng trực tiếp, hoặc là chỉ để tìm ra những điểm giống nhau giữa các hiện tượng được so sánh, mà khi một hoàn cảnh thực tiễn nào đó đòi hỏi, thì nhà so sánh luận còn có nhiệm vụ so sánh để chứng minh sự khác biệt để bác bỏ một giả thiết nào đó về khả năng có sự ảnh hưởng ở đây. Tuy nhiên nhiệm vụ thứ ba này không phải là thường xuyên, nó chỉ được thực hiện trong những hoàn cảnh đặc biệt và do một yêu cầu đặc biệt đòi hỏi. Còn nói chung, nhiệm vụ đó thường được thực hiện đồng thời trong hai nhiệm vụ đầu tiên.

Tóm lại, chúng ta có thể hình dung quá trình phát triển của bộ môn văn học so sánh qua các chặng đường lịch sử đáng ghi nhớ như sau:

- Giai đoạn thứ nhất: nửa cuối thế kỷ XIX, là giai đoạn hình thành và khẳng định. Ở giai đoạn này có công lao chủ yếu của các nhà sử gia văn học Anh, Pháp, Đức, Mỹ, Thụy Sĩ, Italia.

- Giai đoạn hai: nửa đầu thế kỷ XX, là giai đoạn chú ý đến sự ảnh hưởng và vay mượn. Ở giai đoạn này nổi

bật lên một trường phái thực chứng - lịch sử của một nhóm các nhà nghiên cứu so sánh người Pháp, đại diện của nó là Fernand Baldensperger, Paul Van Tieghem, Jean - Marie Carré, Marius - Francois Guyard.

- Giai đoạn thứ ba: nửa cuối thế kỷ XX, là giai đoạn hoàn chỉnh bộ môn văn học so sánh bằng cách mở rộng đối tượng nghiên cứu của nó sang lĩnh vực các hiện tượng tương đồng. Ở đây phải kể tới công lao chủ yếu của V.Zhimiunski và R.Etiemble. Đặc biệt Zhirmunski đã nhắc đến thuật ngữ "loại hình". Ông nói "khi nghiên cứu các trào lưu tiến hóa văn học quốc tế, chúng ta cần phải phân biệt những điểm tương đồng về loại hình với những sự du nhập văn học hoặc "sự ảnh hưởng"<sup>(1)</sup>.

Trong quá trình phát triển của văn học so sánh cũng đã hình thành các quan điểm so sánh khác nhau và vì thế có nhiều người đã nói tới các trường phái so sánh khác nhau.

Nhiều người đã gọi xu hướng nghiên cứu văn học so sánh của các nhà so sánh luận người Pháp nửa đầu thế kỷ XX là trường phái so sánh chứng thực - lịch sử, gọi xu hướng của các nhà so sánh luận Hoa Kỳ mà đại diện là Wellkek và Warren là trường phái so sánh cấu trúc, còn đối với các nhà so sánh luận mácxít ở Liên Xô và Đông Âu thì họ gọi là trường phái so sánh mácxít. Đây

---

1. Trích theo G. R. Kaiser: *Tendances et situations de la littérature comparée en R.F.A.*, "Acta literaria", A.S. Hungaricae, 1977, N. 3-4, p.399.

là cách phân loại theo phương pháp nghiên cứu. Ở ta, trong cuốn sách *Tìm hiểu lý luận văn học phương Tây hiện đại*, dựa vào ý kiến của một số nhà nghiên cứu trên thế giới, giáo sư Phương Lựu đã phân ra "trường phái Pháp", "trường phái Hoa Kỳ", và "trường phái Nga - Xô" trong văn học so sánh, và ông cho rằng trường phái Pháp được người ta mệnh danh là trường phái "nghiên cứu ảnh hưởng"; trường phái Hoa Kỳ được mệnh danh là trường phái "nghiên cứu song song"<sup>(1)</sup>. Còn trường phái so sánh Nga - Xô (nếu có thể gọi được là trường phái) thì theo giáo sư Phương Lựu, nó "đã dung hợp được hai phái "nghiên cứu ảnh hưởng" và "nghiên cứu song song" của Âu - Mỹ trước đây"<sup>(2)</sup>. Đây là cách phân loại theo đối tượng nghiên cứu.

Thực ra thì việc phân loại các trường phái nghiên cứu nói chung và trong văn học so sánh nói riêng không phải là một việc làm dứt khoát phải có. Thường thì người ta chỉ gọi là "trường phái" đối với những nhóm nghiên cứu có một sự nhất trí cao về một quan điểm nào đó và cùng có những sản phẩm nghiên cứu cụ thể để bảo vệ quan điểm đó. Theo tinh thần này thì khó có thể nói tới một "trường phái Pháp", một "trường phái Hoa Kỳ", hay một "trường phái Nga - Xô", trong khi mà ở khu vực Đông Âu còn có rất nhiều nhà nghiên cứu đã có những đóng góp to lớn cho văn học so sánh như D. Durisin của Tiệp Khắc, I. Soter và I. Nyiro của Hunggari, T.

---

1. Xem Phương Lựu: Sách đã dẫn, tr. 56.

2. Xem Phương Lựu: Sách đã dẫn, tr. 95-96.

Vianu và A. Dima của Rumani, v.v... Soter còn là người đề xướng ra xu hướng "đối chiếu phức hợp" rất được Durisin và nhiều người khác tán thành. Do đó việc phân ra ba trường phái theo ba quốc gia như trên vừa thừa lại vừa thiếu. Thừa vì thực tế không có trường phái nào là của cả một quốc gia, thiếu vì nếu thế thì phải liệt kê hết tất cả các quốc gia khác nữa. Ngay cả trong trường hợp của Liên Xô cũng khó có thể nói tới chỉ một trường phái. Bởi lẽ bức tranh văn học so sánh của Liên Xô rất đa dạng, thậm chí mâu thuẫn như chúng tôi sẽ trình bày ở phần tiếp theo.

Việc phân ra các trường phái thực chứng của Pháp và cấu trúc của Hoa Kỳ như nhiều người đã làm cũng không ổn. Vì không phải chỉ có các nhà so sánh luận người Pháp áp dụng phương pháp thực chứng và họ cũng không chỉ áp dụng phương pháp thực chứng, và cũng không phải chỉ có các nhà so sánh luận Hoa Kỳ áp dụng phương pháp cấu trúc và họ cũng không chỉ áp dụng phương pháp cấu trúc. R. Etiemble (Pháp) trong bài *Lịch sử các thể loại và văn học so sánh* in năm 1963 cũng đã khẳng định: văn học so sánh cần nghiên cứu so sánh cấu trúc: cấu trúc chi tiết (tu từ học) và cấu trúc tổng thể (thể loại)<sup>(1)</sup>. Cũng như vậy, không chỉ có người Pháp nghiên cứu sự ảnh hưởng và cũng không chỉ có người Mỹ nghiên cứu các hiện tượng song song (tương đồng).

Do đó, nói đến các trường phái trong văn học so sánh thì chỉ là một sự phân loại rất tương đối. Nổi bật

---

1. *La littérature comparée en Europe Orientale*, Budapest, 1963.

rõ nhất có lẽ vẫn chỉ là trường phái thực chứng - lịch sử của một số nhà so sánh luận người Pháp và chỉ ở một giai đoạn lịch sử nhất định: đó là nửa đầu thế kỷ XX. Chủ nghĩa cấu trúc của Wellek và Warren cũng có thể được coi là một trường phái bởi lẽ hai ông này tuyệt đối hoá cấu trúc văn bản của tác phẩm, trong khi đó Etiemble sử dụng cả phương pháp lịch sử trong nghiên cứu cấu trúc. Còn nói chung, những cái gọi là "trường phái" trong văn học so sánh hầu hết chỉ là các xu hướng, chủ trương, ít nhiều có sự khác nhau về sắc thái ứng dụng cũng như về mức độ nhất trí.

Tóm lại, trong lịch sử phát triển của văn học so sánh có thể có các trường phái, nhưng lịch sử văn học so sánh không phải là lịch sử của các trường phái.

## **2. Tình hình nghiên cứu văn học so sánh ở Việt Nam**

Nghiên cứu văn học so sánh ở Việt Nam chưa có đủ bề dày lịch sử để có thể được phân ra thành nhiều giai đoạn, và lại càng không thể phân nó thành các giai đoạn giống như các giai đoạn trong quá trình phát triển của văn học nói chung, như kiểu giai đoạn trước năm 1945, 1945-1975 và sau năm 1975. Ở đây chúng tôi chỉ diễn giải nó qua một số cái mốc quan trọng.

### **a. Những tiền đề lịch sử**

Mặc dù ở nước ta hiện nay chưa có sự quan tâm thỏa đáng đến lĩnh vực lý luận và giảng dạy văn học so sánh,



nhưng trong lĩnh vực so sánh ứng dụng thì cũng đã có nhiều người tiến hành. Đó là do xuất phát từ yêu cầu thực tiễn của công việc nghiên cứu văn học.

Chúng ta đều biết rằng nền văn học cổ của nước ta đã phải trải qua một thời gian dài nằm trong mối quan hệ gần gũi với văn học Trung Quốc. Đến cuối thế kỷ XIX, nó bắt đầu tiếp xúc với văn học Tây Âu, đặc biệt là với văn học Pháp. Sau đó đến đầu thế kỷ XX bắt đầu có sự ảnh hưởng của văn học vô sản cách mạng, rồi từ sau Cách mạng Tháng Tám nó lại có quan hệ với văn học xã hội chủ nghĩa, chủ yếu là với văn học Xôviết, còn ở giai đoạn hiện tại, sự giao lưu quốc tế rộng lớn đang là một nét đặc trưng của mối quan hệ đa phương giữa văn học nước ta với các nền văn học trên thế giới.

Đó là một thực tế xã hội tạo tiền đề cơ sở cho văn học so sánh. Chính vì thế mà từ lâu, các nhà bác học của nước ta cũng đã có một *ý thức so sánh* khi đề cập tới nền văn hóa - văn học nước nhà. Đứng trước nguy cơ bị phong kiến phương Bắc nô dịch, ý thức so sánh được vận dụng để khẳng định sự độc lập của văn hóa nước nhà, qua đó khẳng định nền độc lập quốc gia. Cụ thể, các học giả Việt Nam thường khẳng định giá trị ngang bằng của văn hóa nước nhà so với văn hóa Trung Quốc. Từ thế kỷ XVIII, Lê Quý Đôn đã viết: "Nước Việt Nam ta mở mang nền văn minh, vốn không kém Trung Hoa (...) Triều Lê dựng nước, Đức Cao Hoàng (Lê Lợi) khi còn bận việc đánh dẹp, cũng đã làm ba bài thơ, khí phách hùng mạnh nhất thời, ngang với Bái Tông thuở trước. Đến vua Thuần Hoàng (Lê Thánh Tông) lên nối

nghiệp Tố, rất thích văn thơ, làm ra có tới nghìn bài, thường cho những người danh thần bình phẩm. Nay thấy những bài chép lại đều có vẻ hào dật, cao siêu, rõ ra khí tượng đế vương, không kém vẻ hay của bài ca *Phàn thủy* (một bài ca của Hán vũ đế).

Từ thời Trung Hưng (1533) tới nay, các đấng tiên thánh và đức vua bây giờ, đều lấy văn đức gây nền thịnh trị. Mỗi lúc đề vịnh cảnh vật, ban yến cho các quan, đều làm thơ, giọng hùng hồn, văn thanh nhã, chẳng khác thơ *Thuởng Hoa* của vua Tống, thơ *Hạch Trạch* của vua Đường thuở trước". (Thể lệ biên soạn tập *Toàn Việt thi lục*)<sup>(1)</sup>. Tất cả đoạn văn trên là nhằm khẳng định một điều là: văn hiến nước ta *không kém gì* văn hiến Trung Quốc. Và đoạn văn sau đây cũng nhằm khẳng định sự "không kém gì Trung Hoa": "Nước Nam ta, hai triều nhà Lý, nhà Trần ngang vào khoảng triều nhà Tống nhà Nguyên. Lúc ấy tinh hoa nhân tài, cốt cách văn chương, không khác gì Trung Hoa, nhưng sách vở ghi chép sơ lược, thiếu sót, không tường tận. Tôi thu nhặt những bài văn còn giữ được ở đồ đồng và bia đá, được mấy chục bài. Thấy văn đời Lý lối biên ngẫu bóng bảy, đẹp dễ giống thể văn đời Đường, văn đời Trần lưu loát, chính tề giống kiểu văn đời Tống" (*Quần thư khảo biện*)<sup>(2)</sup>. Cần lưu ý rằng chữ "không khác" của ông ở đây không có nghĩa là giống nhau về tính chất, đặc điểm, mà là "ngang nhau" về trình độ, về giá trị giữa hai nền văn

---

1. *Từ trong di sản...* H., Nxb. Tác phẩm mới, 1983, tr.90.

2. *Từ trong di sản...* (sdd) tr. 96.

hóa Trung, Việt. Ngô Thì Nhậm cũng khẳng định: "Một bộ *Toàn Việt thi lục* [do Lê Quý Đôn sưu tầm - NVD.] về *cổ thể* thì không nhường thi ca đời Hán, đời Tấn. Xét về *cận thể* thì không nhường thi ca các đời Đường, Tống, Nguyên, Minh, nhà ngọc phun châu,..." (Bài *Tựa* tập thơ *Tinh sà kỳ hành* của Phan Huy Ích)<sup>(3)</sup>. Phan Huy Ích trong bài *Tựa* cho bộ sách *Ngô gia văn phái* có so sánh họ Ngô với dòng họ Tô Đông Pha đời Tống bên Trung Quốc<sup>(4)</sup>. Phạm Đình Hổ, Phạm Đình Toái, Nguyễn Trường Tộ đều khẳng định văn hiến và thơ ca của ta "không kém", "không nhường", "không khác gì" văn hiến và thơ ca Trung Hoa<sup>(5)</sup>. Phạm Đình Toái đã cho rằng cần phải phân tích thể thơ lục bát để thấy được cái hay của ngôn ngữ thơ ca Việt Nam, thấy khả năng tranh đua của nó với thơ ca Trung Quốc (Bài *Tựa* "*Quốc âm từ điệu*"<sup>(6)</sup>).

Cái ý thức so sánh nói trên đã tồn tại thường xuyên trong suốt quá trình lịch sử văn hóa Việt Nam. Như vậy, do điều kiện lịch sử xã hội, cụ thể là do tinh thần độc lập dân tộc, giới học giả Việt Nam đã ý thức được rằng chúng ta có thể khẳng định chỗ đứng của mình trong quan hệ quốc tế thông qua phương thức so sánh mình với người khác. Ở đây các học giả cổ điển Việt Nam đã so sánh bằng cách phân tích các điểm đặc thù của hai

---

3. *Từ trong di sản...* tr. 77.

4. *Từ trong di sản...* tr. 81-82.

5,6. *Từ trong di sản...* tr. 77, 182, 186; và Phạm Đình Hổ: *Vũ Trung tuý bút* - TP HCM, Nxb Trẻ, 1989, tr.31.

hiện tượng văn hóa - văn học quốc tế được đem so sánh. Đây chính là đối tượng thứ ba của bộ môn văn học so sánh hiện đại mà chúng tôi đã trình bày ở mục 1. Và cái ý thức so sánh nói trên cũng chính là cái *tiền đề tư tưởng* rất quan trọng cho văn học so sánh của nước ta sau này. Cái tiền đề tư tưởng ấy, cộng với thực tiễn xã hội về hiện tượng giao lưu văn hóa giữa nước ta với các nước xung quanh, cũng như với các nước khác trên thế giới, đã làm thành những tiền đề lịch sử để hình thành phương pháp so sánh trong ngành nghiên cứu văn học nước ta. Tuy nhiên phải đợi đến giai đoạn hiện đại của lịch sử nghiên cứu văn học nước ta thì văn học so sánh mới có thể được gọi theo đúng tên của nó.

***b. Chặng đường phát triển của văn học  
so sánh ứng dụng ở Việt Nam***

Đến đầu thế kỷ XX, do vị trí của chữ quốc ngữ được khẳng định, nền học thuật nghiên cứu văn học và sáng tác văn chương bắt đầu khởi sắc và nở rộ. Cái ý thức so sánh đã có từ lâu giờ đây bắt đầu được thể hiện một cách rõ nét. Thời kỳ này, ý thức so sánh chuyển hướng từ so sánh Việt - Hoa sang so sánh giữa phương Đông với phương Tây nói chung và giữa Việt Nam với phương Tây nói riêng. Ví dụ trên tạp chí *Nam Phong* đã bắt đầu xuất hiện những bài báo so sánh về văn minh và văn hóa giữa Đông và Tây, giữa Âu và Á. Trong lĩnh vực nghiên cứu văn học đã xuất hiện những bài viết so sánh một số tác phẩm cụ thể thuộc văn học Việt Nam với các tác phẩm thuộc văn học Pháp. Ví dụ như Thiệu Sơn đã

so sánh truyện *Người vợ hiền* của Nguyễn Thời Xuyên với truyện *Một người đàn bà đức hạnh* của Henry Bordeaux, hay so sánh *Quả dưa đỏ* của Nguyễn Trọng Thuật với *Chuyện Télémaque* của Fénelon và với bộ *Tinh thần đạo Cơ đốc* của Chateaubriand<sup>(1)</sup>. Tuy nhiên mức độ so sánh của ông còn rất khiêm tốn. Ngoài ra, cũng ở thời kỳ này, văn học còn được hiểu theo nghĩa rộng như là văn hoá, nó bao gồm triết, sử, địa lý, văn chương, ngôn ngữ. Điển hình cho ý thức so sánh văn hóa ấy là Dương Quảng Hàm. Năm 1941 ông viết bộ *Việt Nam Văn học Sử Yếu* và in năm 1943, ở đây Dương Quảng Hàm chủ yếu mới chỉ chỉ ra hai nguồn ảnh hưởng "Tàu và Pháp" đối với văn học Việt Nam (theo nghĩa rộng) chứ chưa tiến hành so sánh văn học theo đúng nghĩa của từ này. Công việc so sánh thực sự vẫn được tác giả để ngỏ.

Nhìn chung ở giai đoạn này, các nhà nghiên cứu văn học Việt Nam, từ Thiều Sơn đến Dương Quảng Hàm, đang đi tìm những cái *giống nhau* giữa văn học Việt Nam với văn học Pháp và Trung Quốc để chứng minh cho hiện tượng ảnh hưởng và vay mượn từ phía hai nền văn học trên đây đối với văn học Việt Nam. Việc làm đó, theo định nghĩa của văn học so sánh hiện đại, là thuộc đối tượng thứ nhất của nó: các mối quan hệ trực tiếp. Nó khác với công việc so sánh thuộc đối tượng thứ ba mà các nhà bác học cổ điển nước ta đã tiến hành và đã được chúng tôi nhắc tới: đó là việc các nhà bác học

---

1. Thiều Sơn : *Phê bình và cáo luận*. - H., NXB Nam Kỳ, 1933.

nước ta cố chứng minh cho *vị trí riêng biệt* và giá trị ngang bằng của văn hóa - văn học Việt Nam so với văn hóa - văn học Trung Hoa.

Giai đoạn trước kia là giai đoạn khẳng định chủ thể quốc gia của một nước phụ thuộc. Còn ở thời hiện đại của thế kỷ XX này, trong bối cảnh của giao lưu rộng rãi với phương Tây, văn học Việt Nam bắt đầu tiếp thu những thể loại văn học mới và nó đòi hỏi các nhà nghiên cứu phải tiến hành so sánh để *hướng dẫn* sự tiếp thu đó, sao cho nó phát huy được sức sáng tạo của các nhà văn nhằm khẳng định bản sắc riêng của nền văn học dân tộc. Tuy nhiên, ở giai đoạn trước năm 1942, văn học so sánh ứng dụng mới được tiến hành rất sơ sài, chưa đúng với tinh thần của văn học so sánh hiện đại.

Chính vì vậy mà chúng tôi muốn cắm mốc cho văn học so sánh ứng dụng của Việt Nam bằng hai cuốn sách xuất bản gần như đồng thời. Đó là cuốn hợp tuyển *Thi nhân Việt Nam* của Hoài Thanh và Hoài Chân (Nguyễn Đức Phiến xuất bản ở Huế năm 1942) và bộ sách *Nhà văn hiện đại* của Vũ Ngọc Phan (xuất bản tại Hà Nội năm 1942 - 1943).

Trong cuốn *Thi nhân Việt Nam* có bài nghiên cứu tổng kết *Một thời đại trong thi ca* của Hoài Thanh. Ở đây, lần đầu tiên Hoài Thanh đã tiến hành so sánh một cách có hệ thống phong trào "thơ mới" với thơ ca phương Tây. Ông đã cho thấy sự ảnh hưởng của thơ Pháp đối với thơ mới là một nguồn ảnh hưởng quan trọng bên

cạnh nguồn ảnh hưởng của truyền thống thơ ca dân tộc và nguồn ảnh hưởng của thơ Đường Trung Quốc. Tuy nhiên, khi chứng minh sự ảnh hưởng của thơ Pháp, ông vẫn khẳng định bản sắc dân tộc của thơ mới Việt Nam, tức là lưu ý đến tính chủ động sáng tạo của nhân tố tiếp nhận. Ông nói: "Viết xong đoạn trên này đọc lại tôi thấy khó chịu. Mỗi nhà thơ Việt hình như mang nặng trên đầu năm bảy nhà thơ Pháp. Ấy chỉ vì tôi tìm ảnh hưởng để chia xu hướng. Sự thực đâu có thế (...) Thi văn Pháp không làm mất bản sắc Việt Nam. Những sự mô phỏng ngu muội lập tức bị đào thải"<sup>(1)</sup>.

Nhưng trong lĩnh vực nghiên cứu mối quan hệ văn học quốc tế chúng tôi thấy phải kể ra đây người đầu tiên đã có ý thức bàn luận đến văn học so sánh về mặt phương pháp luận. Đó là Vũ Ngọc Phan. Trong cuốn *Nhà văn hiện đại*, Vũ Ngọc Phan đã phê bình quan điểm so sánh luận của Hoài Thanh như sau:

"Đặt thi sĩ Việt Nam dưới ảnh hưởng những thi hào và văn hào Âu - Mỹ, tức gần như đặt họ theo khuynh hướng của mình. Sự thật, ảnh hưởng thơ văn không phải dễ dàng như thế. Nhiều khi chính những thi sĩ Việt Nam ấy cũng không biết mình đã chịu ảnh hưởng của Samain, của Gide hay của Valéry là những người chưa chắc họ đã đọc.

Thật thế, có biết bao người trí thức Pháp không hiểu Valéry Cùng một giống nòi, cùng một ngôn ngữ, cùng

---

1. Hoài Thanh : *Một thời đại trong thi ca*. Trong *Thi nhân Việt Nam*, H., TP HCM, Nxb Văn học, 1988, (tái bản), tr.29.

một giáo dục, cùng một văn hóa mà người ta còn không thể hiểu nhau, vậy không hiểu sao mình chỉ là những kẻ rất xa họ và chỉ mới học mượn, lại có thể hiểu được đến nơi, đến chốn, để... chịu ảnh hưởng! Tư tưởng của nhân loại rải rác trên khắp mặt địa cầu, nhiều khi có những chỗ giống nhau, mà không cứ phải là tư tưởng vĩ nhân. Vậy ta nên đặt thi nhân Việt Nam vào hoàn cảnh Việt Nam mà xét thơ của họ, có lẽ thú vị hơn và đúng sự thực hơn"<sup>(1)</sup>.

Một điều thú vị ở đây là Vũ Ngọc Phan đã đi trước các nhà so sánh luận thế giới về quan điểm so sánh tương đồng. Ông đã khuyến cáo trước rằng nhà so sánh luận cần phải xác định rõ đâu là ảnh hưởng thực sự và đâu là sự giống nhau đơn thuần.

Về mặt ứng dụng văn học so sánh, Vũ Ngọc Phan đã áp dụng phương pháp so sánh một cách thực chứng chứ chưa có hệ thống bao quát và sâu sắc. Ở đây, khi nghiên cứu các nhà văn Việt Nam hiện đại và đương thời, ông đã áp dụng phương pháp phân tích so sánh và chỉ ra cận kề những ảnh hưởng trực tiếp của phương Tây đối với các nhà văn Việt Nam, những sự giống nhau đơn thuần giữa họ, đồng thời ông cũng so sánh một số nhà văn Việt Nam với nhà văn nước ngoài để chứng minh cho một vài luận điểm về những vấn đề của lý luận văn học.

---

1. Vũ Ngọc Phan : *Nhà văn hiện đại* - H., Vĩnh Thịnh, 1951, (in lần thứ hai), tr. 214.



Cụ thể, Vũ Ngọc Phan đã so sánh truyện ngắn *Em ơi đừng tuyệt vọng* của Vũ Bằng với *Đêm trắng* của Dostoevski, so sánh vở kịch *Lòng rộng không* của Đoàn Phú Tứ với vở kịch *Le Professeur* của Henri Duvernois (1928) để cho thấy rằng hai nhà văn Việt Nam đã phỏng dịch hai nhà văn phương Tây, thậm chí có chỗ dịch nguyên văn. Mặt khác, Vũ Ngọc Phan cũng đã so sánh Phạm Duy Tốn qua truyện ngắn *Sống chết mặc bay* với Guy de Maupassant để *phê bình nghệ thuật tả chân* của Phạm Duy Tốn chứ không phải là để chứng minh sự ảnh hưởng của Guy de Maupassant. Lấy nghệ thuật tả chân của Guy de Maupassant làm tiêu chuẩn, Vũ Ngọc Phan đã đánh giá Phạm Duy Tốn là chưa đạt trình độ tả chân. Ông cũng so sánh *Quả dưa đỏ* của Nguyễn Trọng Thuật với *Những cuộc phiêu lưu của Gulliver* của Swift và với *Robinson Crusoe* của D. Defoc để chứng minh rằng *Quả dưa đỏ* chưa phải là tiểu thuyết phiêu lưu như tác giả của nó quan niệm. Trong khi so sánh như vậy, Vũ Ngọc Phan đã trình bày quan niệm của mình về phiêu lưu như sau: phiêu lưu là hành trình không mục đích hoặc sai mục đích. Còn đối với Đỗ Đức Thu, Vũ Ngọc Phan đã so sánh truyện ngắn *Nước, ba ông* với truyện ngắn của Hoffmann để chứng minh sự giống nhau giữa nhà văn Việt Nam này với nhà văn Đức về mặt khai thác yếu tố kỳ quái...

Có thể nói, Vũ Ngọc Phan mới chỉ sử dụng phương pháp so sánh ở những trường hợp rất hiển nhiên và với

cách làm thực chứng chứ chưa bao quát toàn bộ mọi vấn đề một cách hệ thống. Mặc dù vậy, công việc so sánh của ông đã đề cập đến cả ba đối tượng của văn học so sánh mà phải hơn chục năm sau các nhà so sánh luận phương Tây mới tổng kết được. Đó là những lĩnh vực: 1. Quan hệ quốc tế trực tiếp (Vũ Bằng - Dostoevski, Đoàn Phú Tứ - Duvernois); 2. Quan hệ tương đồng (Đỗ Đức Thu - Hoffmann); 3. Khác biệt độc lập (Phạm Duy Tốn - Guy de Maupassant; Nguyễn Trọng Thuật - Swift - Defoe). Ngoài công lao về mặt ứng dụng, có lẽ Vũ Ngọc Phan là người đầu tiên đã có ý thức về mặt lý luận của văn học so sánh qua lời bình quý giá của ông về quan điểm so sánh của Hoài Thanh mà chúng tôi đã trình bày. Vì vậy công trình *Nhà văn hiện đại* của Vũ Ngọc Phan đã có một đóng góp không nhỏ cho quá trình phát triển văn học so sánh ở nước ta.

Cũng trong năm 1943, Nguyễn Đồng Chi cho xuất bản cuốn *Việt Nam cổ văn học sử* (Hàn Thuyên) trong đó ông đã sử dụng phương pháp so sánh cổ truyền. Năm 1949, Đặng Thai Mai viết công trình chuyên luận *Chủ nghĩa nhân văn dưới thời kỳ văn hóa Phục Hưng*. Trong công trình này bằng cách so sánh tổng hợp và đa ngành, Đặng Thai Mai đã báo trước cái phương pháp đối chiếu phức hợp sau này của I. Soter (Hunggari). Sau ngày hòa bình lập lại, Nguyễn Đồng Chi tiếp tục sử dụng phương pháp so sánh trong bộ sách nổi tiếng của mình *Kho tàng truyện cổ tích Việt Nam* (bắt đầu xuất bản từ 1957, Hà

Nội, NXB KHXH). Còn Đặng Thai Mai cũng đã áp dụng nó trong công trình *Văn thơ cách mạng Việt Nam đầu thế kỷ XX (1900 - 1925)* (Hà Nội, NXB Văn hoá, 1961), tuy nhiên, phương pháp so sánh của ông vẫn mang nặng tính chất so sánh văn hóa - chính trị hơn là so sánh văn học. Về sau, phương pháp so sánh ngày càng được sử dụng rộng rãi và triệt để hơn. Chúng tôi xin điểm qua một số cuốn sách đã ít nhiều áp dụng phương pháp so sánh văn học như: *Sơ bộ tìm hiểu những vấn đề của truyện cổ tích qua truyện Tấm Cám* của Đinh Gia Khánh, H., Nxb. Văn học, 1968; *Thơ ca Việt Nam (Hình thức và thể loại)* của Bùi Văn Nguyên - Hà Minh Đức (Hà Nội, NXB KHXH, 1968); *Phương Tây, văn học và con người* (2 tập) của Hoàng Trinh (H., NXB KHXH, 1969, 1971); *Truyện Kiều và chủ nghĩa hiện thực của Nguyễn Du* của Lê Đình Kỵ (H., NXB KHXH, 1970); *Kỷ niệm 200 năm năm sinh Nguyễn Du* (H., NXB KHXH, 1971, trong đó có một số bài có sử dụng phương pháp so sánh); *Nghệ thuật viết kịch* của Hồ Ngọc (H., NXB văn hoá, 1973); *Thơ và mấy vấn đề trong thơ Việt Nam hiện đại* của Hà Minh Đức (H., NXB KHXH, 1974); *Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại* của Phan Cự Đệ (H., NXB Đại học và trung học chuyên nghiệp, 1974, 1975); *Lỗ Tấn, nhà lý luận văn học* của Phương Lựu (H., NXB Đại học và trung học chuyên nghiệp, 1977); *Phê phán văn học hiện sinh chủ nghĩa* của Đỗ Đức Hiếu (H., NXB Văn học, 1978); *Chủ nghĩa hiện thực phê phán trong văn học*

*phương Tây* của Đỗ Đức Dục (H., NXB KHXH, 1981); *Văn học các nước Đông Nam Á* do Nguyễn Tấn Đắc chủ biên (H. Viện Đông Nam Á, 1983), *Về quan niệm văn chương cổ Việt Nam* của Phương Lựu (H., NXB Giáo dục, 1985); *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều* của Phan Ngọc (H., NXB KHXH, 1985); *Về tư tưởng và văn học phương Tây hiện đại* của Phạm Văn Sĩ (H., Đại học và trung học chuyên nghiệp, 1986); *Đạo đức nhân vật trong văn học Xôviết và Việt Nam hiện đại* của Lưu Liên (H., NXB KHXH, 1987); *Nghĩ tiếp về Nam Cao* của Viện Văn học và Hội Văn học nghệ thuật Nam Hà (H., NXB. Hội nhà văn, 1992); *Từ ký hiệu học đến thi pháp học* của Hoàng Trinh (H., NXB KHXH, 1992); *Đọc lại Truyện Kiều* của Vũ Hạnh (TP. HCM, NXB Văn nghệ, 1993, xuất bản lần 3), v.v... đó là chưa kể một khối lượng lớn bài nghiên cứu đăng trên các tạp chí và tuần báo đề cập đến việc so sánh các hiện tượng văn học của thế giới.

Có thể nói, mặc dù công trình nghiên cứu so sánh ứng dụng của nước ta chưa nhiều so với thế giới, nhưng đó cũng là bước khẳng định quan trọng ban đầu đáng khích lệ trong lĩnh vực này. Nó chứng tỏ yêu cầu cần thiết của một phương pháp khoa học đã đến lúc cần phải được đáp ứng, chứng tỏ sự thắng thế của một nhãn quan tổng hợp, một nhãn quan nhìn hiện tượng văn học trong mối quan hệ thống nhất biện chứng giữa cái dân tộc và cái thế giới. Tuy nhiên, còn có nhiều công trình có những

thao tác ngẫu hứng, thiếu cơ sở khoa học mà ở những phần sau chúng tôi sẽ nói tới. Có lẽ đó cũng là kết quả của một tình trạng thiếu lý luận về văn học so sánh ở nước ta. Chính vì vậy việc phát triển lý luận văn học so sánh là một việc làm cấp bách. Chúng ta hãy xem lý luận văn học so sánh của Việt Nam đã phải trải qua một chặng đường như thế nào?

*c. Chặng đường phát triển lý luận  
của văn học so sánh Việt Nam*

Mặc dù các nhà nghiên cứu văn học nước ta đã áp dụng phương pháp so sánh một cách tự giác, nhưng chúng tôi cho rằng lý luận văn học so sánh ở nước ta vẫn chưa có được một chỗ đứng thỏa đáng. Văn học so sánh vẫn chưa được đưa vào giảng dạy chính thức tại các trường đại học. (Hiện tại văn học so sánh mới được giới thiệu với tư cách là một chuyên đề lý luận cho học viên cao học và nghiên cứu sinh ở một số cơ sở đào tạo sau đại học), do tác giả công trình này đảm nhiệm. Cho đến tận bây giờ, vẫn còn có người chưa phân biệt rõ ràng giữa văn học so sánh với tư cách là một bộ môn khoa học với so sánh văn học với tư cách là một phương pháp. Quá trình khẳng định văn học so sánh ở nước ta đã phải trải qua một chặng đường phát triển khá lâu dài.

Bắt đầu từ năm 1971, khái niệm "văn học so sánh" được "đưa lên bàn mổ" ở nước ta. Tháng 6-1971, tổ văn học nước ngoài thuộc khoa Văn trường Đại học Sư phạm Hà Nội 1 đã tổ chức một cuộc hội nghị khoa học chuyên

đề về vấn đề quan hệ giữa các nền văn học. Trong hội nghị này, nhà nghiên cứu Nguyễn Đức Nam khai mạc bằng bài *Nghiên cứu mối quan hệ giữa các nền văn học dân tộc và triển vọng của phương hướng này trong tình hình hiện nay*. Trong bài viết đó, ông đã phê phán và phủ nhận khoa "văn học so sánh" ở phương Tây, không chấp nhận văn học so sánh là một bộ môn độc lập và tiên đoán sự phá sản của nó. Sau đó ông đề ra hai phạm vi nghiên cứu mới: - nghiên cứu các hiện tượng giao lưu văn học; - nghiên cứu lịch sử - loại hình các hiện tượng tương tự không giao lưu. Ở đây, nhà nghiên cứu Nguyễn Đức Nam đã quy giản văn học so sánh vào phương pháp so sánh và coi nó là một bộ phận của khoa nghiên cứu văn học nói chung. Bài tham luận này sau đó được in trên "Tập chí văn học" số 2-1972 dưới đầu đề: *Về việc nghiên cứu mối quan hệ giữa các nền văn học*.

Cũng trong cái mạch quan niệm như trên, năm 1974, cuốn sách *Thuật ngữ nghiên cứu văn học* do Trường Đại học Sư phạm Vinh xuất bản (Lê Bá Hán chủ biên) đã giới thiệu văn học so sánh là "một trường phái nghiên cứu văn học theo quan điểm tư sản chuyên nghiên cứu những mối liên hệ văn học quốc tế, xuất hiện vào nửa đầu thế kỷ XIX, phát triển vào nửa sau thế kỷ XIX và nửa đầu thế kỷ XX, ngày nay đang ngày càng đi vào con đường hình thức chủ nghĩa, duy tâm và phản động" (tr.271). Còn "nghiên cứu so sánh văn học" được xếp thành một mục riêng và được coi là "Một trong những

phương pháp nghiên cứu hỗ trợ của phương pháp văn học sử" (tr. 150).

Gần kết thúc thập kỷ 70 mà tình hình vẫn không có gì sáng sủa cho lý luận văn học so sánh ở Việt Nam. May thay, đến năm 1979, "Tạp chí văn học" đã đăng bài viết của chuyên gia văn học so sánh Hunggari Sz. Lászlo: *Văn học so sánh ở Hung-ga-ri (1945 - 1978)* (số 3-1979) trong đó ông giới thiệu lịch sử phát triển của văn học so sánh nói chung và văn học so sánh Hunggari nói riêng, nhấn mạnh tầm quan trọng của nó. Đây là cái mốc đánh dấu sự chú ý của giới nghiên cứu nước ta đến khía cạnh *lý luận chung* của văn học so sánh, nó mở đầu cho một loạt bài nghiên cứu về lý luận văn học so sánh như: Nguyễn Văn Dân: *Góp phần tìm hiểu văn học so sánh* (Tạp chí văn học, số 5-1979); Lê Đình Cúc: *Mấy vấn đề văn học so sánh và so sánh văn học* (Tạp chí văn học, số 6-1979); Trương Đăng Dung: *Vài thu hoạch lý luận về nghiên cứu văn học so sánh* (Tạp chí văn học số 1 - 1980); Hoàng Trinh: *Văn học so sánh và vấn đề tiếp nhận văn học* (Tạp chí văn học, số 4-1980); Nguyễn Văn Dân: *Khái quát về tình hình nghiên cứu văn học so sánh ngày nay trên thế giới* (Thông tin KHXH, số 5-1980); Lưu Liên: *Tiếp cận hệ thống, so sánh và tiến trình văn học thế giới* (Tạp chí văn học, số 6-1986); Trương Đăng Dung: *Trên đường tiếp cận tiến trình văn học thế giới*, (Tạp chí văn học, số 6-1986); Nguyễn Văn Dân: *Văn học so sánh trước nhu cầu mới* (Tạp chí văn học số 3-4, 1988). Sự quan tâm của nước ta đối với lý

*luận* văn học so sánh bước sang thập kỷ thứ 9 này đã có được sự đồng cảm của thế giới, và một điều phấn khởi cho chúng ta là từ Đại hội lần thứ X của Hiệp hội Văn học So sánh Quốc tế (1982) Việt Nam đã có mặt với đại diện là Viện sĩ Hồ Tôn Trinh. Và thập kỷ thứ 9 được kết thúc bằng việc Trường Đại học Tổng hợp Hà Nội cho thành lập Trung tâm Văn học So sánh (1989). Nhưng không phải mới quan tâm đến lý luận văn học so sánh đã kết thúc ở đây, mà sang thập kỷ cuối cùng này các nhà nghiên cứu vẫn tiếp tục đóng góp ý kiến cho nó. Chúng ta thấy có bài viết của Trương Đăng Dung: *Văn học dịch và những vấn đề lý luận của văn học so sánh* (Tạp chí văn học, số 1 - 1991); bài của Nguyễn Văn Dân: *văn học so sánh ở Việt Nam: tồn tại hay không tồn tại?* (Thông tin KHXH, số 2-1993); bài *Phác thảo về văn học so sánh của Nguyễn Vũ Quỳnh Như* (Tạp chí văn học, số 4-1993); *Vài nét về trường phái văn học so sánh Pháp và Hoa Kỳ của Phương Lưu* (Tạp chí văn học, số 12-1994); *Mấy vấn đề về đối tượng và chức năng của văn học so sánh của Trần Thanh Đạm* (Tạp chí văn học, số 9-1997); *Văn học so sánh ở Pháp và sự đóng góp của Trường Đại học Sorbone của Thái Thu Lan* (Tạp chí văn học, số 9-1997). Ở thập kỷ này, đại hội lần thứ 15 của Hiệp hội Văn học So sánh Quốc tế họp ở Hà Lan cũng đã mời Việt Nam tham gia (Phó giáo sư Lưu Văn Bồng).



Nhìn chung các tác giả đều công nhận văn học so sánh là một bộ môn khoa học, đều khẳng định vị trí và tầm quan trọng của bộ môn văn học so sánh, tuy nhiên có những bài chỉ làm cái việc lặp lại những điều người khác đã viết trên sách báo ở Việt Nam, chúng tỏ người viết không hề tham khảo những người đã đi trước về vấn đề này, đó là trường hợp của các bài viết kể trên của Nguyễn Vũ Quỳnh Như, của Trần Thanh Đạm và của Thái Thu Lan. Kiểu nghiên cứu "khép kín" như thế (việc ta cứ làm, không cần biết đã có ai làm chưa và họ đã làm đến đâu) sẽ đi đến chỗ lặp thừa và rơi vào căn bệnh "phát hiện lại châu Mỹ" (căn bệnh này đang còn tồn tại ở mọi lúc mọi nơi trong nghiên cứu văn học nói chung và nó cần phải được khắc phục).

Về lý luận văn học so sánh, cho đến nay mới có hai cuốn sách được xuất bản trong cùng một năm: 1995. Đó là cuốn sách của chúng tôi xuất bản lần đầu với tên gọi *Những vấn đề lý luận của văn học so sánh* do Nxb. KHXH ấn hành, và cuốn *Tìm hiểu lý luận văn học phương Tây hiện đại* của GS. Phương Lựu do Nxb Văn học ấn hành.

Trong cuốn sách của Phương Lựu có chương hai mang tên "Văn học so sánh". Chương này gồm 5 mục: 1. Sự manh nha và hình thành; 2. Trường phái văn học so sánh Pháp thế kỷ XX; 3. Trường phái văn học so sánh Hoa Kỳ; 4. Sự hòa hợp dần của hai trường phái cùng động hướng của văn học so sánh Âu Mỹ hiện nay;

## 5. Trường phái văn học so sánh Nga - Xô từ cuối thế kỷ XIX đến nay.

Còn cuốn sách của chúng tôi là cuốn sách lý luận đầu tiên về văn học so sánh ở Việt Nam, nó giới thiệu văn học so sánh theo hệ vấn đề, đề cập đến các vấn đề của văn học so sánh một cách có hệ thống và khẳng định dứt khoát phải có bộ môn văn học so sánh hay bộ môn văn học thế giới so sánh để *bổ sung* cho bộ môn văn học nước ngoài. Trong khi đó thì cuốn sách của Phương Lưu chỉ giới thiệu một số trường phái chính của văn học so sánh phương Tây theo đúng tinh thần tên gọi của cuốn sách: Tìm hiểu lý luận văn học phương Tây. Song ở đây có một cái gì đó hơi lạc đề giữa chương "Văn học so sánh" với các chương kia của cuốn sách. Số là trong khi các chương kia đều đề cập đến các trường phái và chủ nghĩa như là những lý thuyết và phương pháp nghiên cứu, thì chương "Văn học so sánh" lại đề cập đến lĩnh vực này như là một bộ môn khoa học trong ngành nghiên cứu văn học. Mở đầu chương này, tác giả đã viết: "So sánh đối chiếu những hiện tượng văn học trên tất cả các cấp độ giữa các nước khác nhau, như một khoa nghiên cứu văn học thì đến thế kỷ XIX mới hình thành ở Tây Âu"<sup>(1)</sup>. Sao lại xếp một bộ môn vào giữa các thứ chủ nghĩa và trường phái nghiên cứu như thế? Có phải vì vậy mà cuối cùng giáo sư Phương Lưu vẫn

---

1. Phương Lưu: *Tìm hiểu lý luận văn học phương Tây hiện đại* H., Nxb Văn học, 1995, tr. 44.

không dứt bỏ được quan điểm trước đây của mình khi ông tuyên bố ở cuối chương: "Văn học so sánh về cơ bản là một phương pháp nghiên cứu văn học"<sup>(1)</sup>.

Thái độ không nhất quán của giáo sư Phương Lựu chính là dư âm của xu hướng phủ nhận khoa văn học so sánh ở nước ta tồn tại từ thời xuất hiện bài tham luận của Nguyễn Đức Nam năm 1971 đến nay. Mười năm sau khi cuốn *Thuật ngữ nghiên cứu văn học* của Trường Đại học Sư phạm Vinh ra đời 1974, cuốn *Từ điển văn học* (Nxb KHXH, tập II, 1984) đã giới thiệu mục "Văn học so sánh" do nhà nghiên cứu Nguyễn Khắc Phi - một trong những người đã biên soạn cuốn *Thuật ngữ...* nói trên - biên soạn, về cơ bản vẫn không có quan niệm gì mới hơn so với cuốn *Thuật ngữ...* năm 1974. Thậm chí tác giả còn tuyên bố dứt khoát: Văn học so sánh "tự nó không có phương pháp luận riêng biệt" (tr. 523).

Đây là một sự phủ nhận rất triệt để. Nếu không có phương pháp luận riêng của mình thì văn học so sánh không thể trở thành một bộ môn được, vì bất cứ một lĩnh vực nào, nếu chưa có phương pháp luận riêng của nó thì không thể trở thành một bộ môn khoa học độc lập, điều này chúng tôi sẽ trình bày rõ hơn ở chương III. Ở đây văn học so sánh vẫn được coi là một trường phái tư sản. Còn các nhà macxit thì, theo các tác giả của *Từ điển văn học*, chỉ coi nó là một phương pháp cụ thể.

---

1. Phương Lựu: Sách đã dẫn, tr.97.

Thực tế không có một sự phân chia giới tuyến rõ rệt như vậy. Rất nhiều nhà nghiên cứu macxit (nếu không nói là đa số như chúng tôi đã trình bày) đều coi văn học so sánh là một khoa học.

Đến năm 1992, cuốn *Từ điển thuật ngữ văn học* (Nxb Giáo dục), do Lê Bá Hán, Trần Đình Sử và Nguyễn Khắc Phi chủ biên với tập thể biên soạn là đa số những người đã biên soạn cuốn *Thuật ngữ nghiên cứu văn học*, đã công nhận văn học so sánh là "một ngành của nghiên cứu văn học, của lịch sử văn học chuyên khảo sát những liên hệ và quan hệ có tính quốc tế"<sup>(1)</sup>, nhưng thuật ngữ "văn học so sánh" lại được thay bằng "nghiên cứu so sánh - lịch sử". Dù sao đây cũng là một bước khẳng định mới đối với văn học so sánh, ở đây không còn có sự phân biệt giữa "tư sản" và "macxit", giữa "trường phái" và "phương pháp", mà văn học so sánh đã được công nhận là một ngành, mặc dù để được công nhận như vậy nó đã phải mang một cái tên khác. Xem ra, sự khẳng định vẫn chưa đi tới tận cùng. Thái độ chưa dứt khoát này vẫn còn tồn tại một cách mâu thuẫn cho tới tận cuốn sách của giáo sư Phương Lựu như chúng tôi đã trình bày. Và đến năm 1997, cuốn *Từ điển thuật ngữ...* nói trên đã được tái bản tại Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội nhưng không hề có sửa chữa và bổ sung.

---

1. *Từ điển thuật ngữ văn học*, (Sđd) tr. 144.

Tình hình cũng diễn ra với các cuốn sách lý luận văn học ở ta. Ở đây, khi thì văn học so sánh phương Tây được gọi là "trường phái" (Lê Bá Hán)<sup>(2)</sup>, khi thì là "chủ nghĩa" (Phương Lựu)<sup>(3)</sup>. Còn ngành văn học so sánh nói chung chỉ được coi là một khuynh hướng phương pháp (Phương Lựu)<sup>(4)</sup>. Sự thực có thể nói đến khuynh hướng so sánh trong nghiên cứu văn học nói chung, nhưng nếu nói rằng khuynh hướng đó "có nhiệm vụ nghiên cứu mối quan hệ giữa các nền văn học"<sup>(5)</sup> thì nó sẽ biến thành văn học so sánh; lúc đó, "văn học so sánh" sẽ không còn đơn thuần là "so sánh văn học" nữa.

Chúng tôi cho rằng sở dĩ hai chục năm qua ở ta có xu hướng khất khe với văn học so sánh như vậy là do ảnh hưởng của một xu hướng cũng khất khe trong giới nghiên cứu Xô viết. Chúng tôi nói "một xu hướng" là vì ở Liên Xô không phải tất cả đều phủ nhận khoa văn học so sánh phương Tây nói riêng và văn học so sánh nói chung. Xu hướng đó ban đầu được thể hiện một cách chính thống trong Đại Bách khoa Toàn thư Liên Xô năm 1953: Văn học so sánh là "trào lưu phản động của lý luận văn nghệ tư sản... gắn bó mật thiết với hệ tư tưởng

---

2. Hà Minh Đức, Lê Bá Hán : *Cơ sở lý luận văn học* T. II, - H., Đại học và Trung học chuyên nghiệp, 1985, tr.135.

3. 4. Phương Lựu, Nguyễn Xuân Nam, Thành Thế Thái Bình : *Lý luận văn học*, T.III - H., Giáo dục, 1988, tr. 310.

5. Phương Lựu, Nguyễn Xuân Nam, Thành Thế Thái Bình (Sđd), tr. 310.

phản động của chủ nghĩa thế giới"<sup>(1)</sup>. Đây có lẽ là cơ sở tham khảo cho quan điểm về văn học so sánh của các tác giả cuốn *Thuật ngữ...* năm 1974 và của cuốn *Từ điển văn học* 1984 ở nước ta. Mấy chục năm sau, quan điểm chính thống nói trên vẫn còn tái hiện rất rõ trong cuốn sách *Dẫn luận nghiên cứu văn học* của tập thể tác giả do G. N. Pospelov chủ biên, tái bản lần thứ nhất năm 1983 (Tập I, H., Nxb Giáo dục, 1985, do tập thể dịch giả dịch từ 1983). Trong cuốn sách này, Pospelov và cộng sự coi "văn học so sánh" là một trường phái nghiên cứu của "xã hội tư sản suy đồi", là khuynh hướng có tư tưởng phản động và dân tộc hẹp hòi", thuộc khuynh hướng duy tâm, bảo thủ, phản động của tư sản<sup>(2)</sup>. Vậy là, nếu như từ năm 1953 văn học so sánh bị giới nghiên cứu ở Liên Xô lên án là có liên quan với chủ nghĩa thế giới phản động, thì sau ba mươi năm nó lại bị kết tội là mang tư tưởng dân tộc hẹp hòi và phản động. Rõ ràng đây là căn bệnh duy chính trị thô thiển trong nghiên cứu khoa học, không chú ý đến các khía cạnh đặc thù của các ngành khoa học chuyên biệt. Như thế này thì liệu có thể nói tới một trường phái văn học so sánh Nga - Xô thống nhất được không?

Cần nói rõ thêm là sự mâu thuẫn trong quan điểm của giới nghiên cứu Liên Xô đã thể hiện ngay trong khu

---

1. Trích theo Phương Lưu : *Tim hiểu lý luận văn học phương Tây hiện đại* (Sđd) tr.88.

2. G.N.Pospelov : Sđd, tr. 33-34.

vực tư tưởng chính thống. Chính trong lần xuất bản thứ ba của *Đại Bách khoa Toàn thư Liên Xô*, trong quyển 1 của tập 24 (1976), mục "Nghiên cứu văn học so sánh - lịch sử" đã được diễn giải theo quan điểm của Zhirmunski phát biểu từ trước năm 1971 (vì ông mất tháng 1-1971) như sau: "là một phân nhánh của văn học sử, có nhiệm vụ nghiên cứu các mối gắn bó và quan hệ văn học quốc tế, nghiên cứu sự tương đồng và dị biệt giữa các hiện tượng văn học - nghệ thuật của các nước khác nhau".<sup>(1)</sup> Có lẽ đây là quan điểm đã được các tác giả của cuốn *Từ điển thuật ngữ văn học* năm 1992 ở ta tiếp nhận. Thế mà mãi đến thập kỷ 80, ở Liên Xô vẫn có những quan điểm như của Pospelov và vẫn có những cách hiểu mơ hồ lẫn lộn về văn học so sánh như cách hiểu của Khrapchenko mà ở chương sau chúng tôi sẽ nói tới.

Như vậy, bức tranh về lý luận văn học so sánh ở Việt Nam chưa có được một sự thống nhất hoàn toàn. Và một khi chưa có sự thống nhất về lý luận văn học so sánh, thì việc nghiên cứu so sánh ứng dụng chưa thể tuân theo triệt để các nguyên tắc phương pháp luận của văn học so sánh được. Cần nói thêm rằng ở nước ta, từ trước đến nay các giáo trình giảng dạy văn học thế giới

---

1. *Đại Bách khoa Toàn thư Liên Xô*, M., Nxb "Bách khoa toàn thư Liên Xô", in lần thứ 3. 1970 - 1978, 30 tập. T.24, q.1: 1976, tr. 356. (bản tiếng Nga).

(mà đúng ra là văn học nước ngoài) ở các trường đại học thường là biên soạn theo từng nước và theo trình tự: tiểu sử tác giả - tác phẩm (nội dung tư tưởng, hình thức nghệ thuật). Kiểu biên soạn giáo trình cổ điển như vậy cũng vẫn còn tồn tại ở nhiều nước. Ngày nay trên thế giới đang có xu hướng biên soạn văn học thế giới theo phương thức của văn học so sánh. Tất nhiên trong một số trường hợp, phương pháp biên soạn cổ điển vẫn có giá trị hữu ích. Nhưng nhìn chung, việc biên soạn theo phương thức so sánh sẽ giúp cho người đọc hình dung được những bức tranh khái quát với những mối quan hệ quốc tế phong phú.

Với tất cả những điều đã trình bày, chúng tôi cho rằng việc làm sáng tỏ những vấn đề lý luận của khoa văn học so sánh là một việc làm cần thiết ngày nay. Và mục đích khiêm tốn của công trình này chính là việc góp phần làm sáng tỏ những vấn đề đó. Bởi vì dù sao trên thế giới hiện nay nhìn chung người ta đã có những tiếng nói chung nhất định trong lĩnh vực này, và Việt Nam cũng đã được coi là thành viên khoa học của Hiệp hội Văn học So sánh Quốc tế, cho nên chúng ta không thể không chấp nhận một số nguyên tắc cơ bản của bộ môn khoa học đó, những nguyên tắc đã được hầu hết các nước trên thế giới chấp nhận. Và cái chính ở đây là sự thống nhất tiếng nói để dễ hành động. Bởi vì nếu chúng ta vẫn còn chưa thống nhất được với nhau thế nào là văn học so sánh và thế nào phương pháp so sánh văn học, thì bộ



môn văn học so sánh sẽ không bao giờ có thể được hình thành ở nước ta.

### **3. Vị trí và ích lợi của văn học so sánh. Khái niệm "văn học thế giới"**

Trải qua một trăm năm tồn tại, văn học so sánh đã có được một vị trí vững vàng và độc lập tương đối trong khoa nghiên cứu văn học.

Ban đầu, văn học so sánh được nhiều người coi là một phương pháp của lịch sử văn học thế giới, là một phương thức viết sử văn học thế giới. Ở mức độ cao hơn nó được coi là một phân nhánh của lịch sử văn học thế giới. Chẳng hạn như P. Van Tieghem đã phân biệt ra các bộ môn của lĩnh vực văn học sử như sau (lấy cùng một đề tài để làm ví dụ minh hoạ):

#### **A. Lịch sử văn học dân tộc:**

Ví dụ: vị trí của tiểu thuyết *Nàng Héloïse mới* của Rousseau trong phạm vi của tiểu thuyết Pháp thế kỷ XVIII.

#### **B. Lịch sử văn học thế giới:**

a) *Văn học so sánh*: ảnh hưởng của Richardson đối với tiểu thuyết gia Rousseau.

b) *Văn học đại cương*: Tiểu thuyết tình cảm ở châu Âu dưới sự ảnh hưởng của Richardson và Rousseau.

Sở dĩ ở đây Van Tieghem phân biệt ra văn học so sánh và văn học đại cương trong lịch sử văn học thế giới

là vì lúc đó người ta mới quan niệm "văn học so sánh là một khoa học về quan hệ văn học quốc tế", còn những điểm tương đồng không do ảnh hưởng trực tiếp giữa chúng gây ra thì thuộc phạm vi của văn học đại cương. Ngày nay, như chúng ta đã thấy, đối tượng "văn học đại cương" của Van Tieghem cũng chính là của văn học so sánh và vị trí của văn học đại cương cũng bị nó thay thế.

Như vậy thì phải chăng văn học so sánh đồng nhất với văn học thế giới? Có lẽ chúng ta phải dừng lại một chút để xem xét khái niệm "văn học thế giới" và "văn học sử thế giới".

Như chúng tôi đã trình bày ở mục 1, mặc dù văn học thế giới ở mức giản đơn đã tồn tại từ lâu (có thể là từ khi người La Mã cổ đại tiếp thu các thành quả của văn học cổ đại Hy Lạp), nhưng phải đến đầu thế kỷ XIX người ta mới có ý niệm về văn học thế giới và về việc phải nghiên cứu nó. Quả thực là sau những lời tuyên bố của Goethe người ta đã bắt đầu chú ý nhiều đến khái niệm "văn học thế giới", đến mức ngay trong tác phẩm *Tuyên ngôn của Đảng Cộng sản* nổi tiếng của mình năm 1848, Marx và Engels cũng đã nhắc đến sự xuất hiện của thời đại văn học thế giới. Có thể nói, tuyên bố của Goethe chính là lời tuyên ngôn khai sinh cho bộ môn *văn học sử thế giới*.

Văn học sử thế giới ra đời như một phân nhánh của văn học sử nói chung và nằm trong phong trào cực thịnh của các khoa học lịch sử ở thế kỷ XIX.

Nhưng cần phải hiểu "văn học thế giới" như thế nào? Goethe đã từng nói là chúng ta chỉ tiếp nhận của các nền văn học khác "những gì phù hợp với chúng ta và những gì là tốt đẹp". Tức là văn học thế giới là những cái chung và cái tốt đẹp của loài người rút ra từ các nền văn học dân tộc khác nhau. Như vậy, mặc dù ông dùng thuật ngữ "Weltliteratur" (tiếng Đức: Welt" là "thế giới", "Literatur" là "văn học"), nhưng ông không quan niệm "văn học thế giới" là con số cộng tất cả các nền văn học dân tộc trên thế giới. Chúng ta có thể tham khảo thêm các thuật ngữ tương đương với Weltliteratur trong các ngôn ngữ khác để hiểu rõ ý nghĩa của nó. Người Anh gọi văn học thế giới là "universal literature", người Pháp gọi là "littérature universelle", người Nga gọi là "mirovaja literatura"... Trong tiếng Anh và tiếng Pháp, tính từ "universal" và "universelle" vừa có nghĩa là "thuộc về thế giới" vừa có nghĩa là "phổ thông", "phổ biến", là "thuộc về cái chung". Và ở đây, trong những cụm từ kể trên, chúng sẽ mang nghĩa là "phổ thông", "phổ biến", bởi lẽ để biểu đạt nghĩa "thế giới", người Anh và người Pháp còn có một từ khác thông dụng hơn. Rõ ràng, giới nghiên cứu trên thế giới đều hiểu "văn học thế giới" là tập hợp những thành quả văn học tiêu biểu nhất của loài người. Một nhà mỹ học người Rumania (T.

Vianu, 1897 - 1964) đã quan niệm về văn học thế giới như thế này: "Văn học thế giới không phải là tổng số các nền văn học dân tộc. Lịch sử văn học thế giới lựa chọn trong khối lượng đồ sộ các sự kiện của các nền văn học dân tộc để chỉ giữ lại những sự kiện có tầm quan trọng quốc tế trong văn học thế giới và những sự kiện mà, với tư cách là người phát, người truyền đạt hoặc người tiếp nhận sự ảnh hưởng, chúng đã đóng một vai trò trong việc hình thành các trào lưu của văn học thế giới"<sup>(1)</sup>.

Như vậy là văn học thế giới chỉ quan tâm đến *cái quốc tế* (tương ứng với phạm trù *cái chung* trong triết học). Chính vì vậy mà ở nước Pháp còn có người gọi "văn học thế giới" là "văn học quốc tế" (tiếng Pháp là "littérature internationale") hay "văn học đại cương" ("littérature générale")<sup>(2)</sup>. Ở nước ta mặc dù chưa có bộ môn "lịch sử văn học thế giới", nhưng cách gọi "văn học thế giới" thì đã khá thông dụng. Tuy vậy, do tính từ "thế giới" của ta ở đây không bao hàm nghĩa "của cái chung", cho nên có nhiều người khi nói đến "văn học thế giới" thì vẫn hiểu đó là *con số cộng* các nền văn học dân tộc trên thế giới. Điều này cũng không có gì là khó hiểu, bởi lẽ trên thực tế đã có nhiều công trình lịch sử văn

---

1. Tudor Vianu: *Studii de literatură universală și comparată*, Ed. A. R. P. R., 1963, p. 143 (xuất bản lần đầu: 1960).

2. Ở ta có người dịch theo tiếng Hán là "văn học tổng thể" hay "tổng thể văn học".

học thế giới của nhiều nhà nghiên cứu trên thế giới, kể từ các sử gia văn học ở phương Tây cuối thế kỷ XVIII đầu thế kỷ XIX như: Giacomo Denina với công trình *Những cuộc cách mạng của nền văn học cổ và hiện đại* (1760); bà de Stael (Pháp) với công trình *Về văn học*; Fr. Bouterweck (Đức) với *Lịch sử thơ ca và thể văn hùng biện từ cuối thế kỷ XVIII đến nay* (1801-1819, 12 tập); W. Schlegel (Đức) với giáo trình văn học sử giảng dạy tại trường Đại học Berlin từ 1801 đến 1804, về sau được in lại thành lập sách mang tên *Văn học và mỹ thuật*; đến những công trình của các sử gia văn học của thế kỷ XX như công trình *Văn học đương đại của các dân tộc châu Âu* do Kurt Wais (Đức) chủ biên (1939); công trình *Lịch sử các nền văn học* do Raymond Queneau (Pháp) chủ biên, in trong bộ *Bách khoa toàn thư Pléiade* (1956); hay bộ *Lịch sử văn học phương Tây* (2 tập, Nxb. Giáo dục, 1970) của tập thể tác giả Việt Nam, tất cả chỉ làm cái việc tập hợp các tập sách và các chương sách lại cạnh nhau, mỗi tập hoặc mỗi chương đề cập đến một nền văn học hay một tác giả riêng biệt, mà không đưa ra được một bức tranh toàn cảnh của văn học thế giới, cũng không quan tâm đến tính tương đồng của văn học, đến sự ra đời và phát triển của các trào lưu, trường phái mang tính quốc tế rộng lớn. Nói tóm lại, các công trình văn học sử nói trên đã không cho chúng ta hình dung được quá trình phát triển chung của văn học toàn nhân loại. Có những cuốn sách cũng đã giới thiệu được những

hiện tượng tiêu biểu của một số nền văn học chủ chốt, nhưng chúng không đưa ra được những mối liên hệ giữa các hiện tượng đó, chúng chỉ là một sự tập hợp lôm bôm, thiếu một tầm nhìn bao quát tổng hợp.

Như vậy là giữa văn học sử thế giới (gọi tắt là văn học thế giới) với văn học sử so sánh (gọi tắt là văn học so sánh) có những chỗ giống nhau: phát huy những giá trị tiến bộ chung của văn học các nước khác nhau. Nhưng văn học so sánh còn có thêm một mục đích cơ bản nữa là chứng minh tính đặc thù của các nền văn học dân tộc. Do đó có thể nói văn học so sánh nằm ở giữa văn học sử dân tộc và văn học sử thế giới, là cầu nối giữa hai bộ môn này. Tuy nhiên sự phân biệt giữa chúng chỉ là tương đối. Do đặc điểm giống nhau của chúng mà hiện nay ở nhiều nước người ta vẫn gộp chung hai bộ môn làm một và gọi là "văn học sử thế giới so sánh" hay "văn học thế giới so sánh".

Ở nước ta, văn học thế giới được hiểu như thế nào? Dưới mắt nhiều người, văn học thế giới chỉ là con số cộng các nền văn học nước ngoài. Trong hệ thống thuật ngữ nghiên cứu văn học của ta khái niệm "văn học thế giới" vẫn chưa có được một vị trí thích đáng. Trong các cuốn *Từ điển văn học* 1984 và *Từ điển thuật ngữ văn học* 1992 (tái bản năm 1997), thuật ngữ "văn học thế giới" không có được một mục từ riêng biệt, mà nó chỉ xuất hiện một lần duy nhất trong cụm từ "lịch sử văn học thế giới" trong phần diễn giải của mục từ "văn học

sử". Các viện nghiên cứu văn học ở nước ta cũng không có ban văn học thế giới mà chỉ có ban văn học nước ngoài, các trường đại học chỉ có bộ môn văn học nước ngoài chứ không có bộ môn văn học thế giới. Hội nhà văn cũng vừa mới có một tờ tạp chí *Văn học nước ngoài*. Giới nghiên cứu và giảng dạy văn học ở nước ta cũng chưa biên soạn một bộ sách lịch sử văn học thế giới nào. Và trên sách báo chuyên ngành rất hiếm khi có người bàn tâm giải thích "văn học thế giới là gì?". Năm 1986, "Tạp chí văn học" (số 6) đã đăng bài viết của tác giả Lưu Liên: *Tiếp cận hệ thống, so sánh và tiến trình văn học thế giới*, trong đó ông đã đề cập đến khái niệm "văn học thế giới", nhưng tiếc rằng ông đã không bàn đến "thân phận" của khái niệm này cũng như của bộ môn văn học thế giới ở Việt Nam.

Ở các viện nghiên cứu và các trường đại học, ban và bộ môn văn học nước ngoài chỉ có nhiệm vụ giới thiệu một số nền văn học tiêu biểu của thế giới như văn học Hy Lạp - La Mã, văn học Trung Quốc, văn học Nga, văn học Pháp, văn học Anh, văn học Mỹ v. v... Những nền văn học này được giới thiệu một cách riêng biệt. Còn những công trình giới thiệu các trào lưu, trường phái mang tính chất thế giới thường là rất hiếm (như: *Phê phán văn học hiện sinh chủ nghĩa* của Đỗ Đức Hiếu, 1978, *Chủ nghĩa hiện thực phê phán trong văn học phương Tây* của Đỗ Đức Dục, 1981).

Ở một chừng mực nào đó, việc nghiên cứu và giảng dạy các nền văn học riêng biệt vẫn có những ích lợi nhất định. Nó cho phép chúng ta hiểu sâu về một nền văn học nào đó. Chúng tôi không phủ nhận bộ môn "văn học nước ngoài", nhưng nếu *có thêm* bộ môn văn học thế giới hoặc văn học thế giới so sánh để *bổ sung* cho nó thì chúng ta sẽ có được một nhãn quan tổng hợp hơn trong sự lĩnh hội văn học của nhân loại. Hiện tại ở cấp đào tạo đại học của ta chưa có đủ các chuyên khoa cho khoa văn học nhưng lại thiếu hẳn một bộ môn tổng hợp là văn học sử thế giới. Trong tình hình đó, mặc dù những kiến thức thu được từ việc giảng dạy văn học nước ngoài như trên là rất bổ ích, nhưng vì thiếu những sợi dây liên hệ với nhau, những kiến thức về các nền văn học riêng biệt ấy không bổ sung cho nhau được, cho nên, bên cạnh việc thiếu một bức tranh toàn cảnh thì ngay cả một số khía cạnh của các nền văn học riêng biệt cũng không được hiểu một cách thấu đáo.

Chính vì vậy mà ở nước ta, yêu cầu về việc thành lập bộ môn văn học thế giới cũng xuất hiện đồng thời với yêu cầu về bộ môn văn học so sánh và cũng tỏ ra cấp bách không kém văn học so sánh. Nhưng trước mắt, để cho giản tiện, ta có thể gộp chúng lại thành "văn học thế giới và so sánh" hay "văn học thế giới so sánh". Văn học thế giới so sánh sẽ *không thay thế* cho văn học nước ngoài mà chỉ *bổ sung* cho nó mà thôi. Ngày nay các sử gia văn học thế giới cũng là các nhà so sánh luận. Mặt



khác một trong những nhiệm vụ của các nhà so sánh luận là viết lịch sử văn học thế giới. Đây cũng là chủ đề thảo luận của các Đại hội văn học so sánh quốc tế. Đặc biệt mấy năm trước đây, một số nhà so sánh luận Liên Xô dưới sự chỉ đạo của bà I. Neupokoeva đã tiến hành soạn thảo bộ *Lịch sử văn học toàn thế giới* bằng phương pháp so sánh hiện đại. Nhưng không vì thế mà phủ nhận sự cần thiết phải xác định văn học so sánh như là một bộ môn khoa học độc lập. Theo chúng tôi, cái chính để phân biệt nó là một bộ môn khoa học là ở chỗ nó có quy chế phương pháp luận riêng để chỉ đạo hành động cụ thể, bên cạnh cái quy chế thực hành nghiên cứu ứng dụng. Ngoài ra một trong những đặc điểm làm thành bộ môn của nó là ích lợi của nó đối với sự phát triển văn học và văn hóa nhân loại.

Do đó, trả lời được câu hỏi: *Văn học so sánh có ích lợi gì?* cũng là góp phần xác định quy chế khoa học độc lập của nó.

Về mặt lý thuyết, văn học so sánh cung cấp tư liệu tham khảo cho những người viết sử văn học dân tộc và văn học thế giới, cung cấp tư liệu giúp cho lý luận văn học rút ra được những kết luận khái quát, góp phần nhận thức sâu sắc các hiện tượng văn học nói chung và hiểu được quá trình tiến hóa của chúng, góp phần tạo ra nhãn quan tổng hợp.

Về mặt thực tiễn, văn học so sánh góp phần giao tiếp về mặt tinh thần giữa các dân tộc, làm cho các dân

tộc hiểu biết lẫn nhau, góp phần củng cố hòa bình, đẩy mạnh phát triển và hợp tác quốc tế.

Trên đây là vấn đề vị trí và ích lợi của bộ môn văn học so sánh trong khoa nghiên cứu văn học, bây giờ chúng ta hãy khảo sát các vấn đề cơ bản của lý luận văn học so sánh.

## CHƯƠNG II

# MỤC ĐÍCH VÀ ĐỐI TƯỢNG CỦA VĂN HỌC SO SÁNH

### 1. Mục đích của văn học so sánh

Mọi quan điểm chỉ đạo hành động trước hết phải tuân theo những mục đích phương pháp luận nhất định. Ở đây tôi quan niệm mục đích phương pháp luận như là những mục đích cơ bản, mục đích đặc trưng của một khoa học.

Như chúng tôi đã nói ở chương một, bộ môn văn học so sánh có nhiều mục tiêu nhưng cho đến nay người ta chấp nhận hai mục đích cơ bản của nó là: - xác định tính khái quát của văn học nhân loại và - chứng minh tính đặc thù của các nền văn học dân tộc.

Có thể nói, văn học so sánh là một bộ môn khá cân bằng, nó đã đề cập trọn vẹn đến cả một cặp phạm trù: cái chung - cái riêng. Đây là một cặp phạm trù của phép biện chứng triết học, được thể hiện ra bằng một cặp phạm trù cụ thể hơn, đó là cặp phạm trù cái quốc tế - cái dân tộc.

Xét về mặt triết học thì *cái riêng bao hàm cái chung và cái đặc thù*. Tức là cái riêng bao giờ cũng có một bộ phận gia nhập với cái chung và một bộ phận đặc thù còn lại của nó. Nhưng điều phân biệt này chưa phải là quan trọng nhất, mà quan trọng nhất là sự chuyển hóa lẫn nhau giữa cái đặc thù và cái chung, sự chuyển hoá đó chính là linh hồn biện chứng của quan hệ giữa cái riêng và cái chung, đó là linh hồn của sự vận động vật chất.

Trong văn học so sánh cũng vậy, phân biệt ra cái đặc thù dân tộc và cái quốc tế là một việc làm cần thiết. Nhưng tuyệt đối không được coi đó là một mục đích tự thân. Nếu ta chỉ dừng lại ở việc chứng minh tính đặc thù dân tộc thì sẽ rơi vào quan điểm phiến diện, siêu hình, cứng nhắc, thậm chí sô vanh. Mà cái chính là phải phát hiện ra sự vận động của cái đặc thù trong mối quan hệ với cái đặc thù khác để dẫn đến xu hướng trở thành cái chung. Tuy nhiên, sự vận động này không phải do các nhà so sánh luận áp đặt, mà là một hiện tượng khách quan của văn học mà nhà so sánh luận có nhiệm vụ phát giác và hướng dẫn nó. Quan niệm như vậy, chúng ta sẽ nhìn nhận cái đặc thù dân tộc và cái chung trong quá trình vận động đi lên của lịch sử, chúng biến đổi và mang màu sắc của thời đại. Cái đặc thù dân tộc dưới cái nhìn biện chứng sẽ không phải là một tập hợp các yếu tố tiền định, bất biến, và cái chung của thế giới cũng không phải là cái ngoại lai, lập dị, bất cập. Quan niệm

như vậy chúng ta cũng sẽ tránh khỏi được những định kiến cho rằng cái đặc thù dân tộc và cái quốc tế là hai phạm trù biệt lập, bất cập; rằng một tính dân tộc thể hiện ở những yếu tố vĩnh hằng, phi lịch sử.

Cần phải thống nhất ngay từ đầu trên quan điểm triết học như vậy thì chúng ta mới có thể không mâu thuẫn nhau trong cách đánh giá hiện tượng văn học, trong cách diễn đạt ý kiến nhận xét của mình. Bởi vì hiện nay, không ít người vẫn thường nói: phải kết hợp tính dân tộc với tính hiện đại. Nói như vậy là không chính xác, phải chăng họ quan niệm dân tộc không thể là hiện đại, còn hiện đại chỉ là cái ngoại lai? Ở đây cần phải thấy rằng "hiện đại" là một thuộc tính thời gian của cái dân tộc, cho nên chỉ có thể nói kết hợp cái dân tộc với cái quốc tế, cái truyền thống với cái hiện đại, chúng là hai cặp phạm trù khác nhau. Tuyệt đối không được đồng nhất cái dân tộc với cái truyền thống.

Ngày nay, bằng các phương pháp so sánh phong phú, các nhà nghiên cứu macxit trong lĩnh vực văn học so sánh có thể phân biệt được cái đặc thù dân tộc với cái quốc tế, và dựa vào phương pháp luận duy vật biện chứng họ sẽ có thể tìm ra những nhân tố đặc thù dân tộc mang mầm mống quốc tế để khuyến khích nó phát triển, và tìm ra cái quốc tế tiến bộ để tiếp thu nó, biến nó thành của riêng mình thông qua quá trình chuyển hóa dưới tác động của phương pháp luận chung, của thế giới quan macxit.

Quan niệm phân biệt cái dân tộc với cái hiện đại, hay nói một cách khác là đồng nhất cái dân tộc với cái truyền thống, không phải chỉ là một sự nhầm lẫn về chữ nghĩa, mà nó còn là một sự nhầm lẫn về quan niệm và có thể ảnh hưởng đến công việc sáng tác, kìm hãm những tìm tòi cá nhân và ngăn cản sự tiếp thu văn học nước ngoài.

Trên đây chúng ta vừa xem xét cặp phạm trù cái dân tộc - cái quốc tế ở cấp độ triết học. Nhưng trong thực tế, nhiều khi chúng ta phải chú ý đến từng trường hợp cụ thể, đến điều kiện lịch sử và yêu cầu xã hội của thời đại đối với từng phạm trù trong phạm vi của một nền văn học dân tộc. Xét bối cảnh cụ thể của một nước, xét mối tương quan trong khu vực hoặc tương quan thế giới mà ta nhấn mạnh tính dân tộc hay tính quốc tế.

Ví dụ, đối với phương pháp sáng tác văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa, chúng ta phải nhấn mạnh tính chất quốc tế của nó, phải chú ý phát hiện xu hướng thế giới của nó. Còn đối với các trào lưu văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa của mỗi khu vực - như khu vực các nước XHCN so với khu vực phương Tây - hay của mỗi nước, chúng ta cần phải nhấn mạnh tính chất đặc thù dân tộc của từng trào lưu.

Như chúng tôi đã nói, dân tộc không đồng nhất với truyền thống. Cần phải hiểu tính dân tộc cả về mặt tĩnh lẫn mặt động. Mặt động của tính dân tộc làm cho nó có khả năng đồng hóa mọi cái mới phù hợp với điều kiện

sống của nó, đào thải mọi cái lỗi thời của bản thân, khước từ những cái ngoại lai không phù hợp và phổ biến ra thế giới những cái tiến bộ của nó, biến chúng thành cái quốc tế. Mặt khác những yếu tố quốc tế khi đã được cái dân tộc đồng hoá thì sẽ không còn là yếu tố quốc tế, sẽ biến thành cái dân tộc, nhưng là cái dân tộc hiện đại. Đây cũng là một biểu hiện của tính chất biện chứng của cặp phạm trù cái dân tộc - cái quốc tế: sự chuyển hóa lẫn nhau giữa cái quốc tế và cái dân tộc.

Tính chất động của tính dân tộc làm cho ta không thể có được một định nghĩa cố định cho nó. Và việc xác định cái đặc thù dân tộc trong văn học nước nhà cần phải được thực hiện dưới góc độ của giai đoạn lịch sử cụ thể. Chẳng hạn, cái đặc thù dân tộc trong *Truyện Kiều* sẽ khác với cái đặc thù dân tộc trong tiểu thuyết viết về cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước của chúng ta và cái đặc thù dân tộc trong tiểu thuyết chống Mỹ cũng lại khác với cái đặc thù dân tộc trong tiểu thuyết về công cuộc xây dựng CNXH sau chiến tranh.

Để xác định tính đặc thù dân tộc, chúng ta không thể chỉ căn cứ vào những yếu tố cố hữu của truyền thống, mà cần phải căn cứ vào cả những yếu tố cách tân, mới lạ. Những yếu tố dân tộc này thể hiện ở cả nội dung lẫn hình thức. Chúng biểu hiện khác nhau ở mỗi ngành nghệ thuật khác nhau. Thật khó mà có thể thống kê được tất cả những yếu tố đặc thù dân tộc trong văn học nói riêng cũng như trong nghệ thuật nói chung. Tuy nhiên, chúng

tôi cũng thử đưa ra đây một vài tiêu chuẩn cơ bản nhất để xác định các yếu tố đó: tiêu chuẩn địa lý, tiêu chuẩn đặc tính của từng chủng loại người, của từng tộc người; tiêu chuẩn về khí hậu thiên nhiên, về môi trường sống; về quan hệ giữa con người với môi trường sống, với thiên nhiên; về trình độ khoa học - kỹ thuật; về quan điểm triết học, về quan hệ giao tiếp xã hội; về quan hệ đối ngoại; về quan hệ gia đình; về bạn bè, tình yêu; về nhân cách v.v... Căn cứ vào những tiêu chuẩn đó, nhà so sánh có thể tìm ra những điểm đặc thù dân tộc của các hiện tượng văn học được đem so sánh. Chẳng hạn ta có thể so sánh Thuý Kiều của Nguyễn Du với Thuý Kiều của Thanh Tâm Tài Nhân về các mặt: tình bạn, tình yêu, quan hệ gia đình, quan hệ xã hội... và cuối cùng là về nhân cách của hai nhân vật. Chúng ta cũng có thể so sánh giữa *Truyện người hàng xóm* của Nam Cao với *Ghi chép dưới nhà hầm* của Dostoevski. Chỉ có điều cần nhớ là trong mỗi trường hợp cụ thể, bao giờ chúng ta cũng phải đặt cho mình câu hỏi: tìm ra tính đặc thù để làm gì? và phải trả lời được câu hỏi đó thì công trình so sánh của mình mới có giá trị thực tiễn.

Chúng ta đã nói nhiều về tính đặc thù dân tộc. Nhưng trên thực tế, *xét trên quan điểm toàn cầu và lâu dài, thì tính quốc tế có một tầm quan trọng hàng đầu. Tính quốc tế thống nhất và bền vững sẽ đảm bảo cho tính dân tộc tồn tại lâu bền. Đây chính là biểu hiện của nguyên lý triết học: giải quyết cái riêng thông qua cái chung.* Cho



nên, cho dù có khẳng định tính dân tộc, chúng ta cũng không được tuyệt đối hóa nó để tránh sa vào chủ nghĩa sô vanh, mà như chúng tôi đã nói, nhiệm vụ quan trọng của nhà so sánh luận văn học là phải phát hiện và khuyến khích cái yếu tố dân tộc tiến bộ, hướng nó đi đến chỗ tiếp xúc với cái dân tộc tiến bộ khác để tạo thuận lợi cho cái quốc tế tiến bộ được hình thành và phát triển. Đấu tranh cho cái chung, cho sự hiểu biết quốc tế, bao giờ cũng là mục tiêu cao cả của loài người tiến bộ yêu chuộng tự do, hòa bình và công lý.

## **2. Các đối tượng nghiên cứu của văn học so sánh**

### *a. Các mối quan hệ trực tiếp*

Như chúng tôi đã nói, văn học so sánh được bắt đầu như là một bộ môn nghiên cứu các mối quan hệ trực tiếp giữa các nền văn học. Điều này có nguyên nhân lịch sử của nó.

Ở thế kỷ XVIII, phong trào khai sáng đại diện cho giai cấp tư sản đang lên. Nó chủ trương phá bỏ mọi hàng rào phong bế của chủ nghĩa phong kiến, mở rộng sự giao lưu ra toàn thế giới. Sang thế kỷ XIX, sự giao lưu văn học đã được gia tăng mạnh mẽ như Marx đã nhận xét. Các dân tộc đã có ý thức tìm hiểu nền văn học của các dân tộc khác, công tác dịch thuật được gia tăng và tất nhiên các nhà văn đã có sự ảnh hưởng lẫn nhau một cách sâu sắc.

Lúc này, ở châu Âu, những người mở đường cho bộ môn văn học so sánh bắt đầu nghiên cứu về những hiện tượng ảnh hưởng trong văn học. Ví dụ như công trình *Lịch sử sự ảnh hưởng của nền văn minh Đức đối với Pháp* (1886) của Supfle (Đức), công trình của Ed. Gosse về những sự ảnh hưởng của nước ngoài đối với văn học Anh kể từ thời Shakespeare đến Pope, công trình của Rigal về sự ảnh hưởng của nước ngoài đối với T. Hardy, công trình *Bà de Stael và nước Italia* của Dejob, *Molière ở Đức* của Ehrhard, *Heine ở nước Pháp* (1895) của Betz, *Goethe ở nước Pháp* (1898) của Baldensperger, *Goethe ở Anh* của J.M. Carré và nhiều công trình đại loại khác như *Schiller ở Italia*, *Shakespeare ở Italia*, *Shakespeare ở Ba Lan*, ở Serbia, ở Pháp, *Shakespeare ở Hunggari*, *Shakespeare ở Nga* v.v... Những công trình đại loại như vậy có rất nhiều. Nhìn chung lúc bấy giờ văn học so sánh mới chỉ chú ý đến những sự ảnh hưởng rõ rệt của những nhân vật cỡ lớn trong văn học. Và người được nghiên cứu nhiều nhất có lẽ là Shakespeare.

Lúc bấy giờ, các nhà so sánh luận nói trên thường sử dụng phương pháp thực chứng. Họ tiến hành đối chiếu các văn bản để tìm ra những điểm giống nhau về các mặt: tư tưởng, đề tài, phong cách, kỹ thuật xây dựng tác phẩm v.v... để xác định sự ảnh hưởng. Làm như vậy, họ chỉ giới hạn ở việc xác định các hiện tượng giao lưu văn học một cách thuần túy thực chứng, thuần túy sự kiện. Họ không chú ý đến những điều kiện chủ quan và khách

quan cụ thể của nhân tố tiếp nhận sự ảnh hưởng, cũng như không phân biệt hiện tượng bị ảnh hưởng thụ động với hiện tượng vay mượn chủ động.

Trong lĩnh vực này, các nhà so sánh luận có thể phân ra nhiều loại ảnh hưởng khác nhau để nghiên cứu cho dễ dàng.

Theo tiêu chuẩn quy mô, người ta phân ra sự ảnh hưởng cá nhân và ảnh hưởng tập thể. Lịch sử văn học đã cho thấy nhiều nhà văn đã có vai trò to lớn trong một giai đoạn nhất định đối với nhiều nền văn học trên thế giới. Đó là những nhà văn như Dante, Shakespeare, Cervantes, Rousseau, Voltaire, Goethe, Balzac, Gogol, Tolstoi, Dostoievski v.v... Về sự ảnh hưởng tập thể ta có thể nói tới sự ảnh hưởng của văn học Hy Lạp cổ đại, ảnh hưởng của văn học Phục Hưng Italia, của chủ nghĩa cổ điển Pháp thế kỷ XVII, của chủ nghĩa lãng mạn Đức, của chủ nghĩa hiện thực XHCN của các nhà văn Xôviết v.v...

Theo tiêu chuẩn về nội dung ảnh hưởng, người ta phân ra nhiều khía cạnh ảnh hưởng rất phong phú như: sự ảnh hưởng về mặt đề tài, về mặt tư tưởng và tình cảm, về mặt thể loại, loại hình, phong cách, về mặt kỹ thuật xây dựng tác phẩm. Trong phạm vi của từng mục này, ta lại có thể phân nhỏ ra những tiểu mục khác nữa như: đề tài thiên nhiên, đề tài tình yêu, đề tài chiến tranh, đề tài công nhân, đề tài nông dân, đề tài con người mới v.v...; hoặc về những chủ đề tư tưởng như tư tưởng đạo

dức, tư tưởng tôn giáo, tư tưởng triết học, tư tưởng chính trị, tư tưởng thẩm mỹ.

Việc nghiên cứu những sự ảnh hưởng nói trên không chỉ dừng lại ở sự ảnh hưởng đối với bản thân nhà văn, mà nó còn nhằm cuối cùng vào hiệu quả trực tiếp của chúng đối với tác phẩm văn học. Chúng ta cần lưu ý rằng việc nghiên cứu sự ảnh hưởng *trong phạm vi* của một khía cạnh hoàn toàn khác với việc nghiên cứu sự phát sinh của *bản thân khía cạnh đó*. Chẳng hạn người ta đã ghi nhận sự ảnh hưởng của loại truyện ngắn huyền tưởng của Hoffmann và của Edgar Poe đối với các nhà văn Pháp, kể cả các nhà văn lãng mạn lẫn hiện thực, nhưng việc nghiên cứu sự hình thành ra loại hình truyện ngắn huyền tưởng này lại phải là một quá trình đi ngược lại thời gian rất xa. Mặt khác sự hình thành của một đề tài, một thể loại, một loại hình nhiều khi không phải chỉ do một nguồn ảnh hưởng duy nhất sinh ra, mà nó do nhiều điểm phát sinh tạo ra, những điểm này xuất hiện giống nhau do có những điều kiện lịch sử - xã hội khách quan giống nhau của các nhà văn. Và do đó, nó lại thuộc phạm vi của đối tượng nghiên cứu thứ hai: những điểm tương đồng ngoài ảnh hưởng trực tiếp. Tuy nhiên, cũng có những thể loại, những phong cách, những loại hình được phát sinh từ một tâm điểm, thì ta có thể quy quá trình phát sinh vào quá trình của sự ảnh hưởng lan truyền, điều này có thể thấy rõ đối với các trường hợp phát sinh và phát triển của các trào lưu, trường phái.

Văn học so sánh thế giới, đi theo chiều hướng nghiên cứu các mối quan hệ trực tiếp giữa các nền văn học, cũng đã thu được những thành tích đáng kể. Các nhà nghiên cứu đã xác định được những luồng giao lưu văn học, những vị trí quan trọng của các nhà văn tiêu biểu, những trung tâm ảnh hưởng trên thế giới, những trào lưu văn học của châu Âu và của thế giới. Bằng cách đó, họ đóng góp nhiều tư liệu quý giá cho bộ môn văn học thế giới và góp phần làm sáng tỏ những mấu chốt của các nhà viết sử văn học dân tộc.

Tuy nhiên, ảnh hưởng cũng có nhiều kiểu, nhiều mức độ. Ví dụ như P. Van Tieghem đã phân ra năm kiểu ảnh hưởng:

- Ảnh hưởng do *nhân cách* nhà văn (chẳng hạn như nhân cách chân thành, tình yêu nhân loại của Rouseau; nhân cách thiên thần sa ngã tuyệt vọng của Byron; nhân cách thương cảm thần bí của Dostoevski; v.v...);

- Ảnh hưởng về mặt *kỹ thuật* viết văn;

- Sự *vay mượn tư liệu và chủ đề*;

- Ảnh hưởng về *quan niệm*;

- Ảnh hưởng bằng cách đưa ra một *khung cảnh nghệ thuật mới*<sup>(1)</sup>.

---

1. P. Van Tieghem: *Literatura comparatã* - Buc., E.L.U. 1966, pp. 121-123.

Trong số các kiểu ảnh hưởng nói trên, kiểu vay mượn có vị trí đặc biệt. Vẫn theo Van Tieghem, kiểu này được gọi là ảnh hưởng cũng chỉ là gương ép, và nó chỉ được thông dụng ở thế kỷ XVI, XVII, thời kỳ của chủ nghĩa cổ điển. Quả thực, ở thời kỳ này các nhà văn cổ điển Pháp hầu như chỉ sáng tác dựa trên nguồn tư liệu và chủ đề văn hóa cổ đại Hy-La.

Rõ ràng người vay mượn chưa thể gọi là bị ảnh hưởng thực sự. Khi anh mượn một cái gì đó, thì cái đó được anh sử dụng theo kiểu của anh và nó không chi phối toàn bộ sự nghiệp sáng tác của anh. Lúc này anh mượn cái này, lúc khác anh lại mượn cái khác. Còn ảnh hưởng là sự chi phối của một kiểu mẫu. Cho nên trong trường hợp vay mượn, có thể có nhiều yếu tố giống nhau một cách thực chứng hơn so với trong trường hợp ảnh hưởng thực sự, nhưng sự sâu sắc của nó lại kém hơn. Ví dụ Goethe có thể mượn tích Iphigenia của thần thoại Hy Lạp, rồi sau đó lại mượn tích Faust của truyền thuyết dân gian Đức về bác sĩ Faustus. Nhưng những tích đó không phải là những cái chi phối phương pháp sáng tác của ông, mà yếu tố chi phối là những tư tưởng của thế kỷ Ánh Sáng. Chính vì vậy mà cùng một tích có thể có nhiều người vay mượn. Euripide (nhà văn cổ đại Hy Lạp), Racine (nhà văn cổ điển Pháp), Goethe (nhà văn lãng mạn Đức) đều mượn tích Iphigenia của thần thoại Hy Lạp; và chỉ riêng tích bác sĩ Faustus cũng đã là chủ đề sáng tác cho gần 200 tác phẩm văn học, âm nhạc,

hội họa của nhiều nhà văn - nghệ sĩ qua nhiều thời đại khác nhau trên toàn thế giới.

Cũng như vậy ở ta, Nguyễn Du hay Nguyễn Đình Chiểu cũng đã vay mượn tích cổ Trung Quốc để sáng tác văn học. Nguyễn Du đã vay mượn cốt truyện tiểu thuyết văn xuôi *Kim Vân Kiều* của Thanh Tâm Tài Nhân để sáng tác nên một tác phẩm *thi ca* vừa mang tính tự sự vừa mang tính trữ tình. Nhưng *Kim Vân Kiều* chỉ là tư liệu vay mượn của Nguyễn Du, Thanh Tâm Tài Nhân không hề có sự chi phối *toàn bộ* sự nghiệp sáng tác của Nguyễn Du, mặc dù *Kim Vân Kiều* và *Truyện Kiều* gần như giống nhau hoàn toàn về nội dung. Trong khi đó, văn học thời kỳ chống Mỹ của ta hầu như chịu sự ảnh hưởng rất chặt chẽ của phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa quốc tế, một sự chi phối chặt chẽ như chiếc vòng kim cô, không ai có thể thoát ra nổi, mặc dù nếu đối chiếu văn bản, chúng ta sẽ không hề thấy có hai tác phẩm nào thuộc hai nền văn học XHCN khác nhau nào có sự giống nhau hoàn toàn về nội dung cốt truyện. Tuy nhiên, nhiệm vụ của nhà nghiên cứu văn học so sánh là phải tìm ra được nguồn gốc vay mượn để xác định tác phẩm vay mượn và đánh giá đóng góp của người cho vay.

Vả lại, xét cho cùng thì ảnh hưởng là một quy luật phổ biến trong giao lưu văn hoá. Nhưng xét về mặt tâm lý thì người ta thường không thích khi được gán cho chữ "bị ảnh hưởng". Ấy vậy mà từ lâu nhà văn Pháp André

Gide đã từng nói: "Một bộ óc Pháp tốt nhất là bộ óc có khả năng hấp thụ càng nhiều sự ảnh hưởng của văn học nước ngoài càng tốt, và thậm chí phải có khả năng tiêu hóa được cả đá"<sup>(1)</sup>. Do đó, việc phân chia các kiểu ảnh hưởng như trên không hề mang ý nghĩa giá trị cao thấp. Phân biệt vay mượn với ảnh hưởng không có nghĩa là đặt chúng đối lập với nhau. Người ta chỉ có thể vay mượn những gì *đồng điệu* với quan điểm tư tưởng của mình. Chỉ có điều ta phải phân biệt hai phạm trù để thấy rõ sắc thái riêng của chúng.

Tuy nhiên cho mãi đến những năm 50 của thế kỷ XX, việc nghiên cứu văn học so sánh của Tây Âu, đặc biệt là của Pháp, vẫn không vượt quá phạm vi của sự ảnh hưởng và vay mượn. Chủ nghĩa thực chứng lịch sử đã làm cho một số nhà so sánh luận người Pháp chỉ đi tìm những sự kiện giống nhau, có khả năng biện minh cho sự ảnh hưởng và vay mượn, hoàn toàn phải trút bỏ ý nghĩa thẩm mỹ. P. Van Tieghem đã từng nói: "Tính chất của bộ môn văn học so sánh thực sự là nó bao gồm càng nhiều càng tốt các sự kiện có nguồn gốc khác nhau để có thể làm sáng tỏ mỗi sự kiện, là nó phải mở rộng cơ sở nhận thức để tìm ra những nguyên nhân của một khối lượng lớn những kết quả. Nói tóm lại, thuật ngữ "so sánh" cần phải trút bỏ mọi giá trị thẩm mỹ và nhận

---

1. Trích theo D. Keene : *Dawn to the west. (Japanese Literature in the Modern Era.)* N.Y., Henri Holt and Company, 1987, p.690.



lấy một giá trị lịch sử, còn việc tìm ra những điểm giống nhau giữa hai hay nhiều tác phẩm chỉ là điểm xuất phát cần thiết cho phép chúng ta phát hiện một sự ảnh hưởng, một sự vay mượn v.v... Và từ đó có thể phân nào giải thích một tác phẩm thông qua một tác phẩm khác"<sup>(1)</sup>.

Trường phái so sánh cấu trúc của Hoa Kỳ đã phản đối quan điểm loại bỏ giá trị thẩm mỹ nói trên của Van Tieghem nhưng họ lại rơi vào một cực đoan khác: chủ nghĩa hình thức. Họ, đại diện là Wellek và Warren, đã tuyệt đối hóa khía cạnh cấu trúc hình thức của tác phẩm văn học, họ chỉ giới hạn việc so sánh ở các khía cạnh đó. Trong khi phản đối chủ nghĩa thực chứng, Wellek đã đề xướng tính thống nhất của tác phẩm, quan niệm rằng tác phẩm có cấu trúc độc lập, không phân biệt nội dung với hình thức, tách biệt tác phẩm với hiện thực bên ngoài: "Tác phẩm nghệ thuật có thể được coi như là một cấu trúc đa tầng của ký hiệu và nghĩa, hoàn toàn tách biệt khỏi quá trình trí lực của tác giả trong thời gian hình thành tác phẩm và do đó nó cũng tách biệt với những điều đã ảnh hưởng đến tư tưởng của tác giả"<sup>(2)</sup>. Những phương pháp cực đoan này đã làm cho văn học so sánh ở giai đoạn cuối những năm 50 bị khủng hoảng nghiêm trọng.

---

1. P. Van Tieghem: Sdd, tr.30.

2. Trích theo L. Nyiró: *Problèmes de littérature comparée et théorie de la littérature*. Trong "Littérature hongroise. Littérature européenne", Budapest, Ak. Kiadó, 1964, p.158.

Năm 1961, tại Đại hội văn học so sánh quốc tế lần thứ 3 họp ở Utrecht (Hà Lan), sự tham gia của các phái đoàn đại biểu xã hội chủ nghĩa đã kéo văn học so sánh ra khỏi tình trạng khủng hoảng. Quan điểm phương pháp luận duy vật lịch sử của các nhà nghiên cứu macxit đã chỉ cho các nhà nghiên cứu phương Tây thấy rằng không nên tuyệt đối hóa sự ảnh hưởng và tác động bên ngoài, rằng sự đấu tranh và ảnh hưởng nội bộ mới là yếu tố quyết định đối với quá trình phát triển của một nền văn học dân tộc. Tuyệt đối hóa sự ảnh hưởng bên ngoài, đưa nó vào quan hệ nhân quả, quy gọn quy luật phát triển của văn học dân tộc vào phạm trù ảnh hưởng sẽ dẫn đến việc đơn giản hóa văn học thế giới, sẽ dẫn đến tình trạng nghiên cứu phi thực tế, phân biệt ra các nền văn học "lớn" và các nền văn học "nhược tiểu". Giờ đây, các nhà so sánh luận macxit đã đem đến một lối thoát cụ thể cho văn học so sánh: khẳng định cái đặc thù dân tộc sẽ góp phần làm sáng tỏ trở lại những vấn đề của sự ảnh hưởng. Cụ thể, qua việc nghiên cứu cái đặc thù, chúng ta mới thấy khả năng đồng hóa cái ảnh hưởng từ bên ngoài như thế nào. Nghiên cứu sự ảnh hưởng không chỉ đứng từ góc độ của cái ảnh hưởng, mà còn phải đứng từ góc độ của cái bị ảnh hưởng, phải xuất phát từ yêu cầu xã hội thực tế của cái bị ảnh hưởng thì mới thấy hết giá trị đặc thù dân tộc của nó.

Quan điểm của các nhà nghiên cứu XHCN đã có sự ảnh hưởng mạnh mẽ đối với các nhà nghiên cứu phương

Tây. Vì thế mà R. Etiemble đã viết một công trình nghiên cứu mang tính chất tự kiểm điểm là: *Không phải cứ so sánh được là có lý. Sự khủng hoảng của văn học so sánh* (1963). Trong bài viết này, Etiemble đã đồng tình với Wellek và Warren để phản bác chủ nghĩa duy lịch sử phi thẩm mỹ của Van Tieghem. Mặc dù vậy ông vẫn ủng hộ phương pháp lịch sử. Thực tế văn học so sánh chỉ có thể thoát khỏi sự khủng hoảng bằng cách tự phát triển, tự vượt lên trên những định kiến cũ, những hạn chế cũ để tìm đến những chân trời mới.

Và nó đã tìm đến một đối tượng khác, rất phong phú và có ích cho khoa học nghiên cứu văn học: nghiên cứu những điểm tương đồng ngoài quan hệ trực tiếp.

### ***b. Các điểm tương đồng***

Đến cuối những năm 60, sự tiến bộ của văn học so sánh được đánh dấu bằng sự hiểu biết lẫn nhau giữa các chuyên gia so sánh XHCN và phương Tây, khi Zhirmunski và Neupokoeva (Liên Xô) cùng R. Étiemble (Pháp) đều chủ trương mở rộng phạm vi nghiên cứu văn học so sánh ra cả về mặt không gian lẫn thời gian. Họ cho rằng văn học so sánh không chỉ nghiên cứu các quan hệ văn học quốc tế trực tiếp mà còn phải đề cập đến cả những điểm giống nhau về loại hình giữa các nền văn học do đặc điểm lịch sử - xã hội giống nhau đẻ ra, chứ không phải là do sự ảnh hưởng giữa chúng với nhau. Năm 1966, nhân dịp được phong hàm "tiến sĩ danh dự" của học viện Oxford (Anh), nhà so sánh luận Xôviết nổi

tiếng Zhirmunski đã nói về đối tượng và mục đích nghiên cứu của bộ môn văn học so sánh như sau: "Các phong trào văn học nói chung, và các sự kiện văn học nói riêng - với tư cách là những hiện tượng quốc tế - một phần được xây dựng trên cơ sở của những sự phát triển lịch sử tương đồng trong cuộc sống xã hội của các dân tộc, và một phần dựa trên những sự giao lưu văn hóa và văn học giữa các dân tộc đó. Do đó, khi nghiên cứu các trào lưu tiến hoá văn học quốc tế, chúng ta cần phải phân biệt những điểm tương đồng về loại hình với những sự du nhập văn học hoặc "sự ảnh hưởng", bản thân những cái này cũng lại dựa trên những điểm tương đồng trong quá trình tiến hóa xã hội. Công tác nghiên cứu so sánh văn học theo tinh thần nói trên sẽ đòi hỏi phải có một nguyên tắc cơ bản là: phải có khái niệm về tính thống nhất và tính quy tắc của quá trình tiến hóa xã hội của loài người nói chung [...] Những điểm tương đồng và quy tụ về mặt loại hình thuộc cùng một kiểu giữa các nền văn học của các dân tộc ở cách xa nhau, không có sự tiếp xúc trực tiếp với nhau, có những khía cạnh chung nhiều hơn là người ta vẫn tưởng. Điều này đã được xác minh bằng các bài nghiên cứu của tôi về văn học dân gian và văn học cổ điển thời Trung đại của các dân tộc Iran, Arập và Thổ Nhĩ Kỳ so với văn học cùng loại của các dân tộc Đức, các dân tộc Latin và Tây Slavơ. Tất nhiên, cũng như trong các lĩnh vực khác của đời sống xã hội, những điểm đồng quy giữa các nền văn học bao

giờ cũng bị kiềm chế bởi những điểm khác biệt đặc thù do đặc điểm phát triển lịch sử của dân tộc và địa phương gây ra. Công tác nghiên cứu so sánh các trào lưu tiến hóa văn học chung đó sẽ cho phép ta hiểu được một số quy luật phát triển chung của văn học cùng những điều kiện tiên quyết xã hội của chúng, đồng thời giúp ta hiểu được sâu hơn đặc điểm lịch sử và dân tộc của mỗi nền văn học riêng biệt"<sup>(1)</sup>. Ở nước ta, nhà nghiên cứu Đinh Gia Khánh cũng công nhận có sự giống nhau về mặt loại hình khi ông nghiên cứu loại hình truyện Tấm Cám. Tuy nhiên lúc bấy giờ (1966) thuật ngữ "loại hình" vẫn chưa được sử dụng phổ biến ở Việt Nam, cho nên Đinh Gia Khánh vẫn chưa dùng thuật ngữ loại hình mà gọi là "truyện kiểu Tấm Cám"<sup>(2)</sup>.

Thực ra phương pháp nghiên cứu quan hệ tương đồng đã có từ thời cổ đại qua Plutark (Hy Lạp, thế kỷ I-II) cho đến những nhà nghiên cứu văn học người Pháp thế kỷ XVII. Nhưng đó chỉ là những công trình liệt kê song hành chứ chưa thực sự là những công trình nghiên cứu văn học so sánh. Tác phẩm nổi tiếng của Plutark *Những nhân vật song tồn* chỉ làm cái việc sắp xếp theo từng đôi những nhân vật lịch sử tương đương nhau của Hy

---

1. Trích theo G. R. Kaiser: *Tendances et situations de la littérature comparée en R.F. A.*, "Acta literaria", A. S. Hungaricae, 1977, N<sup>o</sup> 3-4, pp. 399-400.

2. Đinh Gia Khánh: *Sơ bộ tìm hiểu những vấn đề của truyện cổ tích qua truyện Tấm Cám*, H., Nxb Văn học, 1968, (viết từ năm 1966).

Lạp và La Mã cổ đại. Từ thế kỷ XVIII trở đi, nhiều công trình nghiên cứu hiện tượng tương đồng đã xuất hiện, nhưng chúng không được coi là một bộ phận của văn học so sánh, mà chỉ là một bộ phận của văn học thế giới. Mãi đến những năm 60 của thế kỷ này, như chúng ta đã thấy, thì xu hướng nghiên cứu đó mới được chính thức gia nhập vào văn học so sánh nhờ công lao chủ yếu của các nhà so sánh luận Xôviết.

Xu hướng trên đây đã mở ra cho văn học so sánh một phạm vi hoạt động rộng lớn. Cũng như lĩnh vực nghiên cứu các mối quan hệ trực tiếp, việc nghiên cứu các hiện tượng tương đồng cũng có thể được tiến hành theo các vấn đề: đề tài, tư tưởng, tình cảm, thể loại, loại hình, phong cách, hình tượng, nhân vật v.v... Song điển hình nhất và phức tạp nhất vẫn là hiện tượng tương đồng của các trào lưu và trường phái văn học kể từ thời Phục Hưng cho đến nay.

Ví dụ, chúng ta có thể nói tới hiện tượng tương đồng về tư tưởng nhân văn giữa các nền văn học châu Âu ở thời đại Phục Hưng, hiện tượng tương đồng về tính quy phạm của các trào lưu cổ điển châu Âu; hiện tượng tương đồng về quan điểm đả phá giai cấp phong kiến quý tộc, quan điểm của chủ nghĩa thế giới, quan điểm đề cao tự do của các dòng văn học ở thế kỷ Ánh Sáng; hiện tượng tương đồng về quan điểm ly khai xã hội của các trào lưu lãng mạn chủ nghĩa. Tuy nhiên giữa hai lĩnh vực quan hệ trực tiếp và quan hệ tương đồng không thể có

một ranh giới tuyệt đối, chúng có thể thâm nhập lẫn nhau và vì thế việc bổ sung lĩnh vực nghiên cứu sự tương đồng rõ ràng là một việc làm hợp lý, nó sẽ làm cho bộ môn văn học so sánh trở nên hoàn chỉnh, làm cho việc nghiên cứu so sánh trở nên phong phú, tự do hơn và chủ động hơn. Chúng ta không nhất thiết phải nghiên cứu riêng biệt từng lĩnh vực, mà có thể kết hợp cả hai lĩnh vực nói trên. Cụ thể là sự xuất hiện của các trào lưu văn học thế giới trên đây vừa là hiện tượng tương đồng nhưng cũng bao hàm cả những hiện tượng ảnh hưởng cục bộ. Nhà nghiên cứu người Slovakia (Tiệp Khắc cũ) Durisin đã khuyến cáo rằng không nên tuyệt đối hóa các hiện tượng tương đồng. Ông cho rằng mọi sự tương đồng đều có nguyên nhân sâu xa là sự giao lưu. Và ông đề xuất thuật ngữ tính "liên văn học" như là một điểm đặc trưng phổ biến của văn học nhân loại.<sup>(1)</sup> Mặc dù quan điểm này còn phải được bàn cãi, nhưng nó cũng khuyến cáo để chúng ta không đi từ cục đọan này sang cục đọan khác, tránh cho văn học so sánh khỏi sa vào cuộc khủng hoảng khác như nó đã từng gặp phải khi tuyệt đối hóa xu hướng nghiên cứu ảnh hưởng.

Các công trình nghiên cứu hiện tượng tương đồng đã cho chúng ta thấy rằng có hai loại hiện tượng tương đồng: - tương đồng lịch sử, bao gồm hiện tượng tương

---

(1). D. Durisin: *Aspects ontologique du processus interlittéraire*, *Literarnovedny ustav, Slovenska Akademia Vied, Bratislava, 1986.*

đồng cùng thời và tương đồng kế tiếp; và - tương đồng phi lịch sử.

Loại tương đồng lịch sử là tương đồng của những trào lưu thuộc các nền văn học kế cận nhau như các trào lưu thời Phục Hưng, thời cổ điển, Ánh Sáng, lãng mạn v.v... ở châu Âu và phương Tây. Còn loại tương đồng phi lịch sử là sự giống nhau giữa các nền văn học cách xa nhau về thời gian và không gian. Qua việc nghiên cứu sự giống nhau phi lịch sử này, các nhà nghiên cứu so sánh sẽ cung cấp tư liệu cho các nhà lý luận văn học để họ rút ra những kết luận bổ ích và xác đáng về quy luật phát triển chung của văn học. Đồng thời việc nghiên cứu hiện tượng tương đồng phi lịch sử cũng làm sáng tỏ sự phát sinh và phát triển của một thể loại, một loại hình văn học cụ thể, qua đó góp cho các nhà lý luận văn học rút ra những kết luận về thể loại học hay loại hình học.

Trước kia, các nhà nghiên cứu văn học châu Âu chỉ giới hạn tư liệu ở phạm vi phương Tây. Ngày nay, việc nghiên cứu so sánh phương Tây - phương Đông sẽ góp phần bổ sung cho lý luận văn học từ trước đến nay. Việc nghiên cứu các nền văn học Ấn Độ, Trung Quốc, Nhật Bản v.v... sẽ bổ sung cho lý luận về sự phân kỳ văn học, về giai đoạn văn học cổ và cổ đại, về các thể loại văn học như thể loại truyện ngắn hay tiểu thuyết, về loại hình văn học như loại hình văn xuôi lịch sử, loại hình huyền tưởng v.v...



Việc nghiên cứu hiện tượng tương đồng giữa các nền văn học cũng cung cấp tư liệu và gợi ý hướng dẫn cho các nhà viết sử văn học dân tộc, cho các nhà phê bình và lý luận để họ khái quát lên những nhận xét và luận điểm về các vấn đề văn học sử dân tộc hoặc lý luận văn học. Dựa vào kết quả nghiên cứu của văn học so sánh, các nhà phê bình và lý luận sẽ có những đánh giá chính xác hơn, tránh sa vào quan điểm phiến diện sô vanh (khuyết điểm của những người chỉ biết đến một nền văn học của dân tộc mình) cũng như tránh sa vào lối phê bình thuần túy tư biện, xa rời thực tế.

Ngày nay, những thiếu sót trên đây không phải là đã hết. Lối phê bình tư biện đôi khi vẫn có sức mê hoặc đối với những người nào sùng bái lối tư duy "cao siêu", "uyên bác". Trước kia Hegel đã từng xuất phát từ "triết học tuyệt đối" của ông để phán xét qui luật phát triển của văn học nghệ thuật.

Hegel đã dùng một số phạm trù mỹ học cơ bản để xác định các giai đoạn phát triển của văn học - nghệ thuật. Dựa trên quan niệm về sự lán át giữa tinh thần đối với vật chất, giữa nội dung đối với hình thức, Hegel đã phân chia lịch sử phát triển của nghệ thuật tương ứng với sự phát triển của ba phạm trù cơ bản: cái siêu phàm, cái đẹp, cái hài. Theo Hegel, nghệ thuật sơ khai của loài người mà điển hình là kiến trúc Ai Cập sẽ tương ứng với cái siêu phàm (ở ta còn được gọi là cái cao cả). Ở giai đoạn này cái lý tưởng đa dạng đi tìm hình thức biểu

hiện. Giai đoạn hai là giai đoạn của nghệ thuật cổ điển, đặc biệt là của điêu khắc Hy Lạp cổ đại, là giai đoạn của cái đẹp. Ở thời kỳ này cái lý tưởng đạt tới sự cân bằng và hài hòa giữa nội dung và hình thức. Còn đến thời kỳ của nghệ thuật lãng mạn thì cái lý tưởng đi đến chỗ suy tàn, hình thức lấn át nội dung và nghệ thuật lãng mạn mang nặng tính hài<sup>(1)</sup>. Ở đây Hegel quan niệm các phạm trù này trong tinh thần của chủ nghĩa duy tâm khách quan, trong tinh thần của sự vận động của ý niệm tuyệt đối. Ông quan niệm nội dung ở đây là nội dung thần thánh, nội dung của ý niệm tuyệt đối, còn hình thức là sự thể hiện vật chất của nó. Đây là một lối lập luận tư biện thuần túy và xa rời thực tiễn. Ngày nay, theo mô hình của Hegel, nhà khoa học Xôviết Krjukovski cũng đã đưa ra một sơ đồ mới. Theo ông, chủ nghĩa lãng mạn của văn chương châu Âu là tương ứng với xã hội tư bản đang hình thành, cái xã hội có sự lấn át của bản chất đối với hiện tượng, của lý trí đối với cảm xúc, của nội dung đối với hình thức, nó sẽ mang tính siêu phàm. Sự thực thì chủ nghĩa lãng mạn châu Âu là sự biểu hiện của những tâm tư chán ghét, xa lánh cái xã hội tư sản đồi bại, và được nhiều người cho là văn chương của xúc cảm. Nó cũng có xu hướng tiến tới cái siêu phàm, tới cái thoát tục, song đó là xuất phát từ một động cơ khác chứ không phải là sự phản ánh một xã hội đang hình

---

1. Trích theo Ju. Borev: *Những phạm trù mỹ học cơ bản*. - H., Trường Đại học Tổng hợp, 1974, tr. 149 - 151.

thành với sự lấn át của bản chất đối với hiện tượng. Chủ nghĩa hiện thực phê phán của văn chương châu Âu ra đời gần như cùng thời với văn chương lãng mạn, là đối trọng của văn chương lãng mạn, nó không xa lánh xã hội mà lấn xả vào đột phá cái xã hội đó, sáng tác của nó đầy những sự sôi động, đầy những xung đột kịch tính, thì Krjukovski lại cho là nó tương ứng với xã hội trưởng thành và mang tính chất của cái đẹp. Còn chủ nghĩa tự nhiên thì Krjukovski cho là nó mang nặng hình thức và mang tính hài<sup>(1)</sup>.

Nếu dựa vào thực tiễn nghiên cứu của văn học so sánh, chắc chắn các nhà lý luận sẽ tránh khỏi những sai lầm kể trên.

So với việc nghiên cứu các mối quan hệ trực tiếp giữa các nền văn học, việc nghiên cứu hiện tượng tương đồng đã mở ra những chân trời rộng rãi hơn. Cụ thể là nó có thể tiến tới việc nghiên cứu tâm lý - xã hội học chung cho các dân tộc, tới việc xây dựng nên một đại gia đình các nhà văn và nó còn tiến tới một quan điểm mỹ học khái quát có khả năng chứng minh được những đặc tính chủ yếu của nghệ thuật.

### *c. Các điểm khác biệt độc lập*

Thực ra, đối tượng này có thể được khảo sát đồng thời với khi khảo sát hai đối tượng kể trên, nó nằm trong

---

1. N.I. Krjukovski: *Điều khiển học và những quy luật của cái đẹp*. - "Thông tin KHXXH", 1980, số 5, tr.55-60, (Hoàng Ngọc Hiến lược thuật).

hai đối tượng trên. Bởi vì cái chung không tồn tại tách biệt với cái đặc thù mà chúng gắn bó biện chứng với nhau. Tuy nhiên, như chúng tôi đã nói, có những trường hợp cụ thể trong những hoàn cảnh cụ thể đã đòi hỏi nhà so sánh luận phải nhấn mạnh cái chung hoặc cái đặc thù. Chẳng hạn khi có một quan điểm sô vanh muốn "thôn tính" văn hóa - văn học của một nước nhỏ, thì nước đó phải tìm cách tự khẳng định mình, phải chứng minh được sự khác biệt giữa hai nền văn hóa - văn học.

Trong thực tiễn nghiên cứu, đôi khi các nhà nghiên cứu phải so sánh hai hiện tượng văn học khác nhau để chứng minh cho mức độ khác nhau giữa chúng, qua đó khẳng định thêm cho một yêu cầu nào đó của mình. Chẳng hạn Vũ Ngọc Phan đã so sánh Phạm Duy Tốn với Guy de Maupassant để cho thấy cái trình độ nghệ thuật tả chân của Phạm Duy Tốn là chưa đạt yêu cầu. Vũ Ngọc Phan cũng so sánh tiểu thuyết *Quả dưa đỏ* của Nguyễn Trọng Thuật với *Những cuộc hành trình của Gulliver* của Swift và với *Robinson Crusoe* của D. Defoe để chứng minh rằng *Quả dưa đỏ* của Nguyễn Trọng Thuật không phải là thuộc loại tiểu thuyết phiêu lưu<sup>(1)</sup>. Như vậy, việc so sánh các điểm khác biệt độc lập không phải là mục đích tự thân, không phải chỉ để chứng minh đơn thuần rằng cái này khác cái kia, mà nó nhằm phục vụ những mục tiêu rất cụ thể của nhà nghiên cứu.

---

1. Vũ Ngọc Phan: Sđd.

Có thể nói, đối tượng thứ ba này là đối tượng bổ sung cho hai đối tượng đầu, làm cho văn học so sánh trở thành một bộ môn hoàn chỉnh và hữu hiệu.

Có một điều cần nhớ rằng các đối tượng trên không phủ định lẫn nhau mà bổ sung cho nhau. Ngày nay, mặc dù có sự mở rộng nghiên cứu sang các hiện tượng tương đồng, nhưng việc nghiên cứu sự ảnh hưởng không phải là không được áp dụng nữa. Cuối những năm 80 việc nghiên cứu sự ảnh hưởng vẫn rất được coi trọng và tùy theo hoàn cảnh lịch sử cụ thể mà nó được coi là phương hướng chủ chốt và hữu hiệu. Chẳng hạn, năm 1987 Donald Keene (Mỹ) đã nghiên cứu sự ảnh hưởng của văn học nước ngoài đối với văn học Nhật để rút ra kết luận và văn học Nhật Bản sau thời Minh Trị phát triển mạnh mẽ là nhờ tiếp xúc với phương Tây.<sup>(1)</sup>

Cuối cùng, chúng tôi chỉ muốn lưu ý là thuật ngữ "quan hệ" trong định nghĩa về văn học so sánh chỉ là một thuật ngữ quy ước tương đối. Trên thực tế, hai đối tượng sau chỉ có *quan hệ so sánh* với nhau chứ không có quan hệ tiếp xúc trực tiếp.

---

1. D. Keene: Sđd.

### CHƯƠNG III

## PHƯƠNG PHÁP LUẬN VÀ CÁC PHƯƠNG PHÁP CỦA VĂN HỌC SO SÁNH

### 1. Vị trí của phương pháp luận văn học so sánh trong hệ thống phương pháp luận nghiên cứu khoa học.

Mọi vấn đề của phương pháp luận văn học so sánh chỉ có thể giải quyết được trong cái khung quy chiếu của hệ thống phương pháp luận nghiên cứu khoa học, trong đó có phương pháp luận nghiên cứu văn học. Và ngày nay, phương pháp luận nghiên cứu văn học vẫn là một vấn đề luôn luôn nóng hổi.

Cũng như các ngành khoa học khác, sự phát triển của khoa nghiên cứu văn học phụ thuộc phần lớn vào sự phát triển của các phương pháp nghiên cứu văn học cũng như vào việc nghiên cứu các phương pháp đó, vào đường lối chỉ đạo nghiên cứu mà ta thường gọi là phương pháp luận.

Có người quan niệm phương pháp luận là lý luận về phương pháp. Quan niệm như vậy chúng ta sẽ tưởng rằng đây là một sự bàn luận tư biện về phương pháp nói

chung, không dính dáng gì đến mọi vấn đề cụ thể. Nói cho công bằng, thuật ngữ phương pháp luận cũng có một khía cạnh ý nghĩa như vậy. Thế nhưng vấn đề phức tạp hơn nhiều, vì vậy mà trong suốt chặng đường của lịch sử nghiên cứu văn học, các nhà nghiên cứu luôn luôn phải bàn đến nó. Như vậy phương pháp luận nghiên cứu văn học có phải là một lĩnh vực riêng hay không? Người ta thường nói rằng nghiên cứu văn học bao gồm ba bộ phận: lý luận văn học, lịch sử văn học và phê bình văn học. Phải chăng phương pháp luận được thấu tóm vào trong lý luận văn học?

Trong cuộc hội nghị chuyên đề về phương pháp luận do khoa ngữ văn Trường Đại học Tổng hợp Moskva tổ chức năm 1974, có nhiều ý kiến muốn phân biệt lý luận văn học với phương pháp luận nghiên cứu văn học. Giáo sư Kravcov cho rằng lý luận văn học trả lời cho câu hỏi: văn học là gì? còn phương pháp luận trả lời câu hỏi: phải nghiên cứu văn học như thế nào? Năm 1969, Bushmin đã cho xuất bản một công trình nhan đề *Những vấn đề phương pháp luận của khoa nghiên cứu văn học*, trong công trình này ông cũng phân biệt lý luận văn học với phương pháp luận. Có thể nói, ý nghĩa công cụ của phương pháp luận đối với lý luận văn học hay đối với nghiên cứu văn học nói chung là điều không phải bàn nữa, nhưng còn ý nghĩa lý luận của nó thì hiện nay đang được khẳng định theo chiều hướng như chúng tôi vừa nói đến. Như vậy, các nhà nghiên cứu văn học trên thế

giới, hay ít nhất là các nhà nghiên cứu Xôviết, đang có xu hướng phân biệt phương pháp luận nghiên cứu văn học với lý luận văn học, coi nó là một bộ phận nghiên cứu văn học riêng biệt, có vị trí độc lập tương đối của nó<sup>(1)</sup>.

Vấn đề xác định quy chế độc lập của phương pháp luận nghiên cứu văn học có lẽ có một ý nghĩa thời sự và cấp thiết, cho nên sau mười hai năm, Bushmin đã lại viết một bài cùng tên với cuốn sách trước đây của mình: *Những vấn đề phương pháp luận của khoa nghiên cứu văn học*. Trong bài viết này, Bushmin đã kiên trì khẳng định vị trí quan trọng của lĩnh vực phương pháp luận. Ông cho rằng nếu không chú ý đến phương pháp luận nghiên cứu văn học thì ta sẽ không nắm được đặc trưng, vị trí và chức năng của nó. Tệ hại hơn, chúng ta sẽ lẫn lộn nó hoặc là với phương pháp luận khoa học chung, hoặc là với lý luận văn học. Ý kiến đáng quan tâm của Bushmin là ông coi cả hai lĩnh vực lý luận văn học và phương pháp luận là hai bộ phận lý luận của một khoa có thể gọi là nghiên cứu văn học đại cương<sup>(2)</sup>. Có một điều chắc chắn rằng dù có được coi là một bộ phận độc lập hay phụ thuộc vào lý luận văn học, thì vai trò của nó cũng không bị xem nhẹ. Bất cứ một nhà nghiên cứu

---

1. E.I.Barinova: *Những vấn đề của khoa nghiên cứu văn học hiện nay*. Tài liệu dịch của Viện TT KHXH, 1975.

2. A. Bushmin: *Những vấn đề phương pháp luận của khoa nghiên cứu văn học*. - Tài liệu dịch của Viện TT KHXH, 1982.



văn học nào, cũng như bất cứ một nhà nghiên cứu khoa học nào khác đều phải được trang bị một phương pháp luận có hiệu quả, dù người đó làm việc ở lĩnh vực lý luận, lịch sử hay phê bình văn học.

Bây giờ chúng ta hãy xem xét những vấn đề trọng tâm: phương pháp luận là gì? Sự khác nhau giữa phương pháp luận và phương pháp là như thế nào? Quan hệ giữa phương pháp luận nghiên cứu văn học với phương pháp luận khoa học chung và với các phương pháp luận chuyên biệt ra sao?

Hiện nay trên thế giới, những vấn đề này là vô cùng phức tạp. Điềm qua ý kiến của các nhà lý luận nổi tiếng viết về phương pháp luận, chúng ta sẽ có cảm giác như đang lạc vào một mê cung các khái niệm. Có người cho rằng phương pháp luận là lý luận về phương pháp<sup>(1)</sup>, có người cho đó là một khoa học có hệ thống chứ không phải một sự bàn luận tùy tiện về phương pháp<sup>(2)</sup>. Có ý kiến cho rằng phương pháp luận bao gồm nhiệm vụ, mục đích và những nguyên tắc của phương pháp nghiên cứu<sup>(3)</sup>. Avegianôp thì tuyên bố: "phương pháp luận - đó là thế giới quan trong hành động"<sup>(4)</sup>. Còn về phương

---

1. G. N. Pospelov: Sđd, tr.26.

2. Vũ Đức Phúc : *Chủ nghĩa Mác - Lênin và phương pháp luận nghiên cứu văn học* - "Tập chí văn học", 1979, số 5.

3. G. Kosikov: "*Phê bình mới*" Pháp và đối tượng của nghiên cứu văn học. - Bản lược thuật của Viện TT KHXH, 1978.

4. Xem Phương Lưu, Nguyễn Xuân Nam, Thành Thế Thái Bình: Sđd, tr. 286.

pháp thì có người cho rằng đó là phương thức nhận thức<sup>(1)</sup>, có người coi nó là những thủ pháp, phương thức, kỹ thuật phân tích, có người hiểu phương pháp theo từng trường hợp cụ thể: khi thì là thủ pháp, khi là kỹ thuật, khi là một thái độ cảm quan<sup>(2)</sup>, v.v... Đây là sự đa sắc trên bình diện lý luận, còn khi áp dụng vào thực tế, sự khác nhau về ý kiến cũng không kém phần sâu sắc. Chúng ta hãy lấy trường hợp cụ thể của thuyết cấu trúc làm ví dụ. Ở đây có ý kiến cho rằng thuyết cấu trúc là một phương pháp luận, cho nên nó gắn chặt với thế giới quan, với hệ tư tưởng (Barabash)<sup>(3)</sup>. Nhưng ngược lại có nhiều người quả quyết thuyết cấu trúc chỉ là một phương pháp chứ không phải là một thế giới quan, một hệ tư tưởng<sup>(4)</sup>. Lại có người mặc dù coi nó là phương pháp luận, nhưng cũng khẳng định nó không phải là hệ tư tưởng, không phải là thế giới quan<sup>(5)</sup>. Còn đối với chính những đại biểu của thuyết cấu trúc thì tình trạng cũng không khác hơn. Claude Lévi - Strauss coi thuyết cấu trúc là thái độ tri thức luận, A.J. Greimas cho nó là

---

1. Ju. Borev: *Sự phân tích chính thể - hệ thống tác phẩm nghệ thuật*. Bản dịch của Viện TT KHXH, 1978.

2. I. Pascadi: *Nivele estetice* - Buc., Ed. Academici, 1972, p.105.

3. Ju. Barabash: *Nghệ thuật với tư cách là một đối tượng của sự nghiên cứu tổng hợp*. Bản dịch của Viện TT KHXH, 1975.

4. Xem I. Pascadi: Sdd., tr. 105.

5. Xem Ju. Borev: *Phê phán chủ nghĩa cấu trúc tư sản và quy chế khoa học của phương pháp cấu trúc*. - Bản lược thuật của Viện TT KHXH, 1978.

một phương pháp luận, Michel Foucault quan niệm nó là hệ tư tưởng, T. Todorov gọi nó là phép phân tích khoa học, và đến lượt Julia Kristeva nó chỉ còn là một sự bày đặt của các nhà báo! (1).

Trước những lời tuyên bố của các nhà khoa học, chúng tôi cho rằng việc quá ham mê đi tìm giải đáp cho những bất đồng quan niệm sẽ dẫn ta lạc vào một mê cung đồ sộ của thế giới khái niệm. Lối thoát duy nhất để tránh sa vào mê cung này có lẽ là xu hướng triển khai lý luận trên một địa hạt cụ thể. Bushmin đã nói rằng "phương pháp luận của bộ môn khoa học riêng biệt trước hết phải được khảo sát trên thực tiễn trực tiếp của những công việc nghiên cứu cụ thể chứ không phải bằng cách rút ra một cách hợp logic những phương pháp từ những nguyên lý chung của triết học. Trong lĩnh vực phương pháp luận, thứ lý luận suông không gắn liền với tài liệu trực tiếp của một bộ môn khoa học nhất định sẽ chỉ là một việc làm giáo điều và vô bổ. Việc nghiên cứu chuyên ngành về những vấn đề phương pháp luận không tách rời đối tượng cụ thể của khoa học sẽ có một ý nghĩa lớn lao" (2). Hiệu quả của công việc nghiên cứu cụ thể sẽ là một yếu tố cơ bản để biện hộ cho lý luận của mình (tuy rằng không phải lúc nào cũng như vậy). Đây có thể gọi là lối tiếp cận chuyên sâu. Ngày nay, xu hướng

---

1. Xem I. Pascadi: Sdd., tr. 99.

2. A. Bushmin: Tài liệu đã dẫn.

chuyên sâu là một xu hướng hợp lý, nó phù hợp với tình trạng phát triển mạnh mẽ của tri thức loài người, với tình trạng phân công lao động ngày càng sâu rộng.

Tuy nhiên, quy luật biến chứng của sự phát triển tri thức cũng giống như biến chứng của tự nhiên, cái chuyên sâu sẽ kéo theo cái tổng hợp. Có điều xu hướng tổng hợp ngày nay khác với xu hướng tổng hợp thời Phục Hưng. Nó diễn ra đồng thời trên cả bình diện đối tượng nhận thức lẫn chủ thể nhận thức. Tức là sự tổng hợp không phải chỉ tiến hành hướng tới nhiều đối tượng xuất phát từ một chủ thể duy nhất, mà là hướng tới nhiều đối tượng xuất phát từ một tập hợp các chủ thể. Cái chuyên của mỗi người vì thế luôn luôn nằm dưới bóng của cái tổng hợp, theo sự phân công của cái tổng hợp. Do đó, việc tìm hiểu những công thức đại cương của một lý luận nào đó cũng không phải là vô ích đối với những ai thích bàn đến những công việc cụ thể. Đứng trên quan điểm này để suy xét lĩnh vực phương pháp luận nghiên cứu văn học, chúng ta sẽ có thể chất lọc được những suy nghĩ bỏ ích trong cái "mê cung" choáng ngợp đó.

Như vậy, về vấn đề xác định phương pháp luận nghiên cứu văn học, chúng ta có thể nhất trí với đa số ý kiến cho rằng nó là một lĩnh vực khoa học nghiên cứu về các phương pháp nghiên cứu văn học, phục vụ cho lý luận, lịch sử và phê bình văn học. Tuy nhiên, chúng tôi nhấn mạnh thêm rằng phương pháp luận nói chung, cũng như phương pháp luận nghiên cứu văn học nói

riêng, trước hết là khoa học nghiên cứu và đề ra các *nguyên tắc chỉ đạo nghiên cứu cụ thể*, chịu sự chi phối chặt chẽ của ý thức hệ, của quan điểm triết học. Mặc dù nó chưa được là một bộ môn giảng dạy ở trường đại học, nhưng quy chế riêng biệt của nó đã đủ rõ ràng để có thể nói tới một khoa học phương pháp luận độc lập. Hiện nay các nhà nghiên cứu đều thống nhất với nhau rằng cần phải xoá bỏ cái quan niệm bấy lâu nay cho rằng các khoa học chuyên ngành chỉ cần áp dụng các phương pháp của phép biện chứng duy vật là đủ, không cần phải phát triển phương pháp luận riêng cho mình, coi phương pháp luận là lĩnh vực riêng của các nhà triết học, như Brushmin đã nhận xét rằng trước đây "trong lĩnh vực các khoa học xã hội, sự chú ý tới phương pháp luận nghiên cứu văn học, trừ một số trường hợp ngoại lệ, vẫn chỉ giới hạn ở phương diện thế giới quan, nhận thức luận" <sup>(1)</sup>. Quan niệm này bóp nghẹt tinh thần sáng tạo của những người đại diện cho các khoa học riêng trong lĩnh vực tìm tòi độc lập về mặt phương pháp luận. Phương pháp luận của các khoa học cụ thể không chỉ tìm thấy cơ sở cho nó trong chủ nghĩa duy vật biện chứng và chủ nghĩa duy vật lịch sử, mà nó còn xác nhận tính chân lý của nó bằng những khám phá của chính mình.

---

1. A. Bushmin: Tài liệu đã dẫn.

Về vấn đề quan hệ giữa phương pháp luận nghiên cứu văn học với các bộ phận phương pháp luận khác, theo Bushmin và nhiều người khác thì đây là một vấn đề cấp độ. Theo họ thì có thể diễn giải cấp độ của phương pháp luận theo ba cấp: - phương pháp luận khoa học chung (chủ nghĩa Marx-Lenin); - phương pháp luận khoa học riêng (nghiên cứu văn học), bao gồm các phương pháp chung và các phương pháp riêng; - và hệ phương pháp. Theo Bushmin, hệ phương pháp là một bộ phận linh hoạt nhất của hệ thống phương pháp luận, nó là công cụ tương đối độc lập của nhà nghiên cứu, nó có liên quan với phương pháp luận, nhưng không chịu sự qui định chặt chẽ của hệ tư tưởng của phương pháp luận. Nó không phải là bộ phận cấu thành của phương pháp luận riêng, mà là một "bộ phận công nghệ của phương pháp luận", có thể được các nhà nghiên cứu có phương pháp luận hoặc thế giới quan khác nhau sử dụng.

Tuy nhiên, chúng tôi thấy sự phân cấp của Bushmin là chưa thoả đáng. Không nhất thiết phải phân ra phương pháp chung, phương pháp riêng và hệ phương pháp, mà ba cái này có thể gộp làm một. Hơn nữa, sự phân cấp này không chú ý đến những lĩnh vực chuyên biệt phong phú của khoa nghiên cứu văn học, những lĩnh vực mà tự chúng cũng phải xây dựng cho mình một phương pháp luận riêng, và để phân biệt với phương pháp luận nghiên cứu văn học (cũng là một phương pháp luận riêng), chúng tôi gọi chúng là những phương pháp luận chuyên

biệt. Nhiều người vì chỉ quan niệm có ba cấp phương pháp luận, vì đã bỏ qua cấp độ phương pháp luận chuyên biệt, nên họ đã xếp tất cả các phương pháp, thủ pháp vào cùng một cấp với các lĩnh vực chuyên biệt, đã nhầm lẫn giữa phương pháp và phương pháp luận, gây ra những sự bất đồng không đáng có và cản trở bước tiến của bộ môn phương pháp luận.

Chẳng hạn, có nhiều người, như Khrapchenko (Liên Xô), vì muốn phân biệt sự khác nhau giữa phương pháp so sánh cổ điển với phương pháp loại hình, nên đã đồng nhất phương pháp so sánh với văn học so sánh, nghĩa là không phân biệt ra phương pháp luận văn học so sánh với các phương pháp làm việc cụ thể của nó. Và vì thế, ông đã tách phương pháp loại hình ra khỏi văn học so sánh, dựng lên một vấn đề giả tạo về sự phân biệt giữa các phương pháp <sup>(1)</sup>. Ở ta, không phải không có người cũng đã quan niệm như vậy. Người ta cố lôi kéo phương pháp loại hình ra khỏi phạm vi của văn học so sánh, như thể văn học so sánh có nguy cơ làm lu mờ "thanh danh" của phương pháp loại hình!

Gần đây, khi đề cập đến "nhiệm vụ nghiên cứu mối quan hệ giữa các nền văn học", giáo sư Phương Lưu cũng đã không đồng tình với Khrapchenko trong việc tách phương pháp loại hình thành một phương pháp độc

---

1. M. Khrapchenko: *Cá tính sáng tạo của nhà văn và sự phát triển văn học*. H., Nxb. Tác phẩm mới, 1978, tr. 337-338.

lập. Nhưng Phương Lưu chỉ gọi là "khuyñh hướng nghiên cứu so sánh loại hình" bên cạnh "khuyñh hướng nghiên cứu so sánh - lịch sử" chứ chưa đề cập đến văn học so sánh, và cho rằng "khuyñh hướng nghiên cứu loại hình là một phân nhánh của khuyñh hướng nghiên cứu so sánh - lịch sử", <sup>(1)</sup> "Và trong trường hợp nào đi nữa thì cũng không thể xem nó là khuyñh hướng nghiên cứu độc lập và đồng đẳng với khuyñh hướng nghiên cứu so sánh - lịch sử" <sup>(2)</sup>.

Ở đây, chúng tôi không đồng nhất phương pháp so sánh với phương pháp loại hình, càng không đồng nhất văn học so sánh với phương pháp loại hình. Chúng tôi muốn phân biệt rạch ròi giữa văn học so sánh, phương pháp so sánh cổ điển và các phương pháp khác trong đó có phương pháp loại hình. Cần phải thấy rằng giữa phương pháp so sánh và văn học so sánh đã có sự chuyển hóa về cấp độ. Văn học so sánh ban đầu chỉ là một phương pháp so sánh dùng để nghiên cứu các "hiện tượng văn học thế giới", và phương pháp này không phải chỉ là của riêng khoa nghiên cứu văn học. Về sau, do sự phát triển của lịch sử nó đã trở thành phương pháp luận chuyên biệt, chịu sự chi phối của phương pháp luận nghiên cứu văn học (tức phương pháp luận khoa học riêng). Hơn thế nó lại được phép thu nạp các phương pháp làm việc cụ thể khác nhau thuộc lĩnh vực nghiên

---

1. Phương Lưu,..., Sđd., tr. 314.

2. Phương Lưu,..., Sđd., tr. 315.



cứu văn học cũng như thuộc các lĩnh vực khoa học khác, trong đó có phương pháp loại hình. Như vậy, phương pháp loại hình không phải là con đẻ của văn học so sánh, nó có lịch sử riêng của nó (mà có lẽ bắt đầu từ các nhà nghiên cứu văn học dân gian như Propp chẳng hạn), nhưng nó được du nhập vào văn học so sánh. Tuy nhiên không vì thế mà cho rằng nó không còn tính độc lập, bởi vì nó thuộc cấp hệ phương pháp chứ không phải là đã biến thành phương pháp luận văn học so sánh. Do đó, việc tranh chấp nó với văn học so sánh là một việc làm vô nghĩa, vì không thể tranh chấp được hai phạm trù khác nhau về cấp độ. Cũng như vậy, không thể dùng thuật ngữ "*phương pháp so sánh*" để thay thế cho "*văn học so sánh*". Vì từ khi phương pháp so sánh đã biến thành phương pháp luận văn học so sánh thì thuật ngữ "*phương pháp so sánh*" trở thành một thuật ngữ mơ hồ. Giờ đây chúng ta cần phải thống nhất với nhau như thế này: Văn học so sánh là một khoa học độc lập tương đối, nó có phương pháp luận riêng của nó (được gọi là phương pháp luận chuyên biệt để phân biệt với phương pháp luận riêng của khoa nghiên cứu văn học), và hệ phương pháp của nó bao gồm các phương pháp khác nhau như phương pháp so sánh lịch sử, so sánh thực chứng, phương pháp so sánh cấu trúc, so sánh ký hiệu học, so sánh ngữ nghĩa, so sánh văn bản học, so sánh loại hình v.v... Căn cứ vào những phương pháp này mà người ta đặt tên cho những trường phái, những nhóm chuyên gia như trường phái so sánh thực chứng ở Pháp những năm 40, 50, trường phái so sánh cấu trúc hình

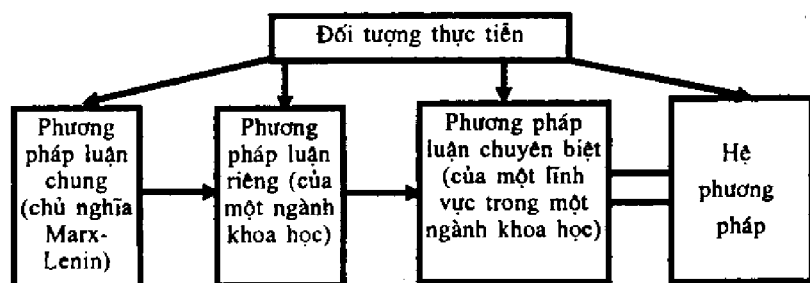
thức của Wellek ở Hoa Kỳ, nhóm chuyên gia so sánh loại hình ở Liên Xô (tiêu biểu là Zhirmunski và Neupokoeva). Ngày nay, trong văn học so sánh, các phương pháp du nhập thường được đặt ghép với tính từ "so sánh", còn thuật ngữ "phương pháp so sánh" hầu như không được dùng một mình, ít nhất nó phải được ghép với tính từ "cổ điển" và "hiện đại" khi người ta muốn phân biệt hai tổ hợp phương pháp: nhóm "phương pháp so sánh cổ điển" và nhóm "phương pháp so sánh hiện đại". Do đó, việc phân biệt "phương pháp loại hình" với "phương pháp so sánh" hay với "văn học so sánh" chỉ là một vấn đề giả tạo và không rõ ràng.

Cần nói thêm rằng phương pháp loại hình là một phương pháp được sử dụng rộng rãi và có hiệu quả đã từ lâu. Người ta đã áp dụng nó để nghiên cứu văn học dân gian một cách rất thành công. Người ta cũng dùng nó để nghiên cứu và viết sử văn học dân tộc. Và tất nhiên khi đối tượng nghiên cứu của văn học so sánh cho phép áp dụng phương pháp loại hình, thì các nhà so sánh luận không ngại gì mà khước từ nó. Chúng tôi nói rõ điều này để phủ nhận hai ý kiến cực đoan sau đây: 1. Coi phương pháp loại hình là biến dạng của phương pháp so sánh lịch sử, là con đẻ của văn học so sánh; 2. Tách phương pháp loại hình ra khỏi văn học so sánh.

Ở ta, Phương Lựu đã phân chia hệ thống phương pháp luận ra làm bốn cấp: "Cấp độ triết học - Sự vận dụng những phương pháp của triết học mácxít là chủ nghĩa duy vật biện chứng và chủ nghĩa duy vật lịch sử

vào chuyên ngành nghiên cứu; Cấp độ khoa học chung - Sự vận dụng những phương pháp chung nhất của khoa học như so sánh, diễn dịch, qui nạp, tổng hợp, khái quát v.v... vào chuyên ngành nghiên cứu; Cấp độ chuyên ngành, tức là những phương pháp đặc thù của chuyên ngành. Cuối cùng cũng có thể kể thêm cấp độ kỹ thuật nghiên cứu" (1). Thực chất, cách phân chia của Phương Lưu chỉ là sự phân chia các cấp độ vận dụng phương pháp của một phương pháp luận. Đây cũng là một cách làm, nhưng cách làm đó không giúp cho chúng tôi giải quyết được những vấn đề đặt ra trong mục này.

Theo chúng tôi, phương pháp luận nghiên cứu văn học nằm trong hệ thống phương pháp luận khoa học chung, do đó, sơ đồ phân cấp phương pháp luận cần phải được hoàn chỉnh và diễn giải như sau:



Trong sơ đồ này, các mũi tên chỉ quan hệ chi phối, còn dấu bằng (=) chỉ quan hệ bình đẳng.

1. Phương Lưu, ..., Sđd., tr. 287.

Quan hệ bình đẳng giữa phương pháp luận chuyên biệt với hệ phương pháp được biểu hiện bởi sự chuyển hóa linh hoạt của hệ phương pháp. Tức là một phương pháp khi ở trường hợp này có thể trở thành phương pháp luận, nhưng ở một trường hợp khác nó lại có thể là một phương pháp cụ thể, một thủ pháp đơn thuần. Chẳng hạn sơ đồ trên sẽ giúp ta phân biệt được phương pháp so sánh với tư cách là một thủ pháp kỹ thuật của nhiều bộ môn chứ không chỉ của riêng văn học so sánh, với phương pháp so sánh với tư cách là một phương pháp luận chuyên biệt của bộ môn văn học so sánh, hoặc phân biệt phương pháp phân tích cấu trúc của nhiều ngành khoa học với quan điểm phương pháp luận của chủ nghĩa cấu trúc tư sản, v.v...

Như vậy vị trí của phương pháp luận văn học so sánh là thuộc cấp độ phương pháp luận chuyên biệt, chịu sự chi phối của phương pháp luận riêng (nghiên cứu văn học) và trên nữa là của phương pháp luận chung, có quyền thu nạp một số lượng không hạn chế các phương pháp làm việc cụ thể, kể từ những phương pháp cổ xưa nhất như phương pháp so sánh thực chứng, đến những phương pháp hiện đại nhất như phương pháp thống kê, phương pháp liên tưởng văn bản (của Canada và Mỹ) và phương pháp phân tích "tầm đón nhận" (tiếng Đức: Erwartungshorizont) của trường phái "mỹ học tiếp nhận" ở Cộng hòa Liên bang Đức. Có điều, áp dụng phương pháp nào là do hoàn cảnh cụ thể của việc nghiên cứu đòi hỏi.

Nằm ở cấp độ phương pháp luận chuyên biệt còn có các phương pháp luận thuộc các lĩnh vực khác như phương pháp luận văn học thế giới, phương pháp luận văn học sử dân tộc, phương pháp luận văn bản học văn học, phương pháp luận xã hội học văn học, phương pháp luận tâm lý học văn học hoặc nếu có thể, ta còn có phương pháp luận loại hình học v.v... Việc chuyển hóa từ một phương pháp thành một phương pháp luận là do yêu cầu của thực tiễn lịch sử chứ chúng ta không thể áp đặt được quy chế phương pháp luận cho nó.

Trong khi phương pháp luận là quan điểm thuộc hệ tư tưởng thì hệ phương pháp lại có tính độc lập tương đối với hệ tư tưởng. Đây là một cửa mở tự do cho sự hợp tác giữa các lĩnh vực. Chúng ta cần phải giữ đúng nguyên tắc phương pháp luận trên lập trường duy vật biện chứng, phải đấu tranh không khoan nhượng với những phương pháp luận duy tâm, nhưng chúng ta có thể thu nạp các phương pháp, thủ pháp, kỹ thuật thao tác cụ thể của các lĩnh vực khác. Một phương pháp ở cấp độ hệ phương pháp có thể được áp dụng cho nhiều phương pháp luận chuyên biệt khác nhau.

Các phương pháp cụ thể, tự bản thân chúng không thể nói lên được ý nghĩa và tầm quan trọng của chúng, mà những cái này phụ thuộc vào thái độ sử dụng chúng, vào phương pháp luận khoa học chung của nhà nghiên cứu. Một phương pháp được sử dụng rộng rãi không có nghĩa là mảnh đất phương pháp luận sinh ra nó là có tính ưu việt hơn tất cả. Cách đây không lâu chúng ta

thường hay phê phán các nhà nghiên cứu tư sản là hay tuyệt đối hóa một phương pháp, mới nào đó của họ (phương pháp cấu trúc hay tâm phân học chẳng hạn), nhưng nghiêm túc mà nói, không phải trong số các nhà nghiên cứu mácxít chúng ta là không có người vẫn dành đặc quyền cho một vài phương pháp nhất định. Họ phân biệt ra phương pháp chính (của riêng lĩnh vực được nghiên cứu) với phương pháp vay mượn <sup>(1)</sup>. Bushmin cũng đã cho rằng nhà nghiên cứu mácxít cần quan tâm đến mọi phương pháp, nhưng cần phải chú trọng đến phương pháp tiếp cận lịch sử - xã hội, "cách nghiên cứu đó là phương pháp có tính chất quyết định và chinh phục các phương pháp khác" <sup>(2)</sup>. Quan niệm như vậy là chưa thỏa đáng. Theo chúng tôi, không thể có sự quyết định và chinh phục của một phương pháp. Và làm sao có thể phân biệt được chính và phụ một cách tiên nghiệm trong cái hệ phương pháp phong phú của các khoa học? Có lẽ Barabash có lý hơn khi ông cho rằng việc áp dụng các phương pháp khác nhau, cả phương pháp truyền thống lẫn hiện đại, là cần thiết nhưng phải đúng chỗ, và luôn luôn phải duy trì nhân quan tổng hợp để quán xuyên trọn vẹn và hoàn chỉnh một hiện tượng nghiên cứu cụ thể. Đúng vậy, cái quyết định là phương pháp luận (là cái "nhân quan tổng hợp" ấy) chứ không phải là phương pháp, mọi "đặc quyền" (nếu có) là dành cho phương pháp luận chứ không phải cho phương pháp! Một công trình

---

1. Vũ Đức Phúc: Tài liệu đã dẫn, tr. 62.

2. A. Bushmin: Tài liệu đã dẫn.

nghiên cứu văn học có thể kết hợp nhiều phương pháp tùy theo mục đích và yêu cầu của công trình đó. Tuy nhiên, một công trình nghiên cứu cụ thể không nhất thiết phải bao quát tất cả mọi phương pháp. Cái cơ bản của nhà nghiên cứu văn học là anh ta phải xây dựng cho mình một phương pháp luận đúng đắn, từ đó anh ta sẽ có thể vay mượn các phương pháp, thủ pháp của nhiều ngành khoa học để làm phong phú cho hệ phương pháp của mình, phù hợp với đối tượng nghiên cứu. Nếu có phân biệt chính phụ thì anh ta phải đứng từ góc độ của đối tượng nghiên cứu cụ thể mà phân biệt. Một phương pháp khi áp dụng cho đối tượng này có thể được coi là phương pháp chính, nhưng khi áp dụng cho đối tượng khác lại có thể chỉ là phụ. "Phụ" ở đây chính là "phụ trợ" chứ không phải "thứ yếu". "Chính, phụ" tùy thuộc vào đối tượng và mục tiêu nghiên cứu chứ không phải vào sự áp đặt tiên nghiệm. Ví dụ khi phân tích tâm lý nhân vật thì ta sẽ lấy phương pháp tâm lý làm phương pháp chính, nhưng khi phân tích cấu trúc tác phẩm thì phương pháp tâm lý chỉ có thể là phương pháp phụ trợ cho phương pháp cấu trúc. Như vậy chúng tôi cho rằng, sự phân biệt sẽ diễn ra tự nhiên trong những giới hạn không gian và thời gian nhất định, hà tất chúng ta phải bận tâm đến nó. Làm như vậy, chúng ta sẽ không mắc khuyết điểm của chủ nghĩa chiết trung khi ta phải vay mượn các thủ pháp, các kỹ thuật phân tích của những phương pháp luận phi macxit, ví dụ như khi ta tiếp thu những kết quả về mặt phương pháp của ký hiệu học, của thuyết cấu trúc, của "mỹ học tiếp nhận", của văn bản

học phương Tây v.v... Mặt khác, chúng ta cũng sẽ không mắc vào sai lầm của hai thái độ cực đoan: - một chỉ biết dựa vào phương pháp luận khoa học chung để phán xét sự việc một cách nông cạn, quá dè dặt đối với tất cả mọi tìm tòi về phương pháp của giới nghiên cứu phương Tây; - một lại tuyệt đối hóa một phương pháp chuyên ngành mà không dựa vào cơ sở phương pháp luận nào cả. Cụ thể, nhà xã hội học văn học có thể áp dụng phương pháp so sánh (vì khi ta so sánh trong phạm vi một nền văn học thì không phải là ta làm văn học so sánh), phương pháp ký hiệu học... và ngược lại, nhà so sánh luận cũng có thể áp dụng cả các phương pháp xã hội học bên cạnh phương pháp phân tích cấu trúc v.v... Đây chính là biểu hiện của một vấn đề thời sự lớn: Sự hợp tác phương pháp và phân công lao động khoa học.

Hiện nay, trên thế giới cũng như ở Việt Nam ta, thuật ngữ phương pháp và phương pháp luận vẫn chưa có sự phân biệt rạch ròi. Đôi khi chữ phương pháp luận chỉ có nghĩa đơn thuần là phương pháp, còn thuật ngữ phương pháp lại được hiểu rất rộng rãi, bao trùm cả lĩnh vực phương pháp luận. Vấn đề không phải là sự đối lập giữa các quan điểm, mà đó chỉ là hiện tượng giao thoa ngữ nghĩa giữa hai thuật ngữ cùng gốc. Cho nên mục đích khiêm tốn của chúng tôi ở đây là chỉ muốn các nhà khoa học hãy thống nhất với nhau về "tiếng nói" để cho dễ làm việc, dễ hiểu nhau và dễ hợp tác với nhau. Chúng tôi cũng xác định thêm là vấn đề phương pháp và phương pháp luận ở đây hoàn toàn chỉ giới hạn trong phạm vi



ngiên cứu văn học chứ không mở rộng sang phạm vi sáng tác, vì sáng tác văn học không phải là một lĩnh vực khoa học, nó không thuộc cấp độ của khoa nghiên cứu văn học nói chung, mà nó thuộc cấp độ đối tượng nghiên cứu.

## 2. Một số phương pháp chủ yếu được vận dụng trong văn học so sánh

Như chúng tôi đã nói, văn học so sánh không phải là một phương pháp mà là một bộ môn, cho nên nó có thể được phép sử dụng nhiều phương pháp khác nhau. Mặt khác, một hiện tượng văn học có thể được nghiên cứu từ nhiều góc độ khác nhau, cho nên chúng ta cũng có thể áp dụng nhiều phương pháp khác nhau. Việc áp dụng phương pháp nào là tùy thuộc vào yêu cầu của đối tượng và mục tiêu của công trình nghiên cứu. Bản thân phương pháp sẽ không nói lên thuộc tính bộ môn của công trình nghiên cứu, mà những *nguyên tắc phương pháp luận của công trình nghiên cứu* sẽ quyết định thuộc tính bộ môn của nó. Chẳng hạn chúng ta có thể áp dụng phương pháp phân tích tâm lý, nhưng nếu ta áp dụng nó để so sánh hai hiện tượng văn học của hai dân tộc, thì đó là một công trình nghiên cứu văn học so sánh, còn nếu ta dùng để nghiên cứu một *hiện tượng văn học dân tộc* tức là chúng ta tiến hành một công trình nghiên cứu văn học sử dân tộc bằng phương pháp tâm lý. Cũng như nếu chúng ta áp dụng phương pháp loại hình để nghiên

cứu một loạt các hiện tượng văn học của nhiều dân tộc khác nhau, thì tức là chúng ta làm văn học so sánh; còn nếu dùng nó để phân tích trong nội bộ một nền văn học dân tộc, thì tức là ta làm văn học sử dân tộc bằng phương pháp loại hình chứ không phải văn học so sánh. Cũng vậy, nếu như ta nghiên cứu so sánh trong nội bộ một nền văn học dân tộc, thì theo định nghĩa hiện nay của văn học so sánh, không phải là ta làm văn học so sánh mà là so sánh văn học trong phạm vi của văn học sử dân tộc.

Những điều trên đây cho thấy không phải cứ lúc nào chúng ta áp dụng phương pháp so sánh thì tức là ta đang làm văn học so sánh, cũng như không phải là khi một nhà so sánh văn học áp dụng các phương pháp khác thì tức là không phải anh ta làm văn học so sánh.

Theo tinh thần này thì có thể nói khả năng áp dụng các phương pháp cho văn học so sánh là vô tận. Nhà so sánh luận có thể áp dụng từ những phương pháp so sánh cổ điển nhất đến những phương pháp hiện đại nhất. Từ khi ra đời đến nay, văn học so sánh đã áp dụng rất nhiều phương pháp khác nhau như: phương pháp so sánh thực chứng, phương pháp ngữ nghĩa, phương pháp xã hội học, phương pháp so sánh lịch sử, phương pháp ký hiệu học, phương pháp cấu trúc, phương pháp phân tích tâm lý (kể cả tâm phân học), phương pháp so sánh loại hình, phương pháp phân tích văn bản, phương pháp phân tích tiểu sử tác giả, phương pháp đối chiếu phức hợp, phương pháp so sánh hệ thống, v.v... Tùy theo qui mô của công

trình mà nhà nghiên cứu có thể áp dụng một hoặc nhiều phương pháp cùng một lúc.

Phương pháp, với tư cách là một phương tiện độc lập tương đối, không phải là sở hữu của riêng một lĩnh vực nào. Chúng tôi nhấn mạnh điều này vì có ý kiến hiểu lầm cho rằng phương pháp so sánh là phương pháp độc tôn của riêng văn học so sánh, và những phương pháp khác, như phương pháp loại hình chẳng hạn, chỉ là những phương pháp vay mượn, không phải là của văn học so sánh. Chúng tôi cho rằng ở đây cái quan trọng quyết định qui chế khoa học của một lĩnh vực là những nguyên tắc phương pháp luận của nó, còn phương pháp chỉ là tài sản chung của mọi khoa học, chúng ta không cần phải bàn cãi về quyền sở hữu riêng của một lĩnh vực khoa học chuyên biệt nào đó đối với một phương pháp nào đó. Văn học so sánh sẽ không bao giờ giữ làm của riêng các phương pháp so sánh của nó, cũng như nó sẽ không bao giờ phải đòi quyền sở hữu đối với các phương pháp du nhập khác như phương pháp phân tích cấu trúc, phương pháp phân tích tâm lý, phương pháp loại hình v.v...

Vậy các phương pháp cụ thể được vận dụng trong văn học so sánh như thế nào?

Nhìn chung, mỗi phương pháp đều có thể áp dụng được cho nhiều lĩnh vực. Nhưng trong văn học so sánh, phương pháp có nhiệm vụ giúp nhà nghiên cứu đạt được mục đích đặc thù của mình. Chẳng hạn khi so sánh

*Truyện Kiều* của Nguyễn Du với *Kim Vân Kiều truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân, ta có thể áp dụng phương pháp phân tích đối chiếu lịch sử nếu ta muốn chứng minh sự khác nhau về mặt giá trị hiện thực của hai tác phẩm, ta cũng có thể áp dụng phương pháp phân tích so sánh tâm lý để chứng minh tài năng xây dựng nhân vật của Nguyễn Du, ta cũng có thể áp dụng phương pháp phân tích cấu trúc hoặc ký hiệu học để so sánh bút pháp của hai tác phẩm với nhau v.v...

Thực tế còn cho thấy một điều nữa là mỗi một phương pháp có một thế mạnh riêng và một lĩnh vực chủ chốt riêng của nó. Chẳng hạn những phương pháp vừa kể trên rất thích hợp cho việc phân tích "cận cảnh" đối với từng tác phẩm văn học được đem ra so sánh. Nhưng khi muốn khái quát một vấn đề nào đó, thì các phương pháp khác có thể có hiệu quả hơn như: phương pháp xã hội học độc giả, phương pháp so sánh loại hình, phương pháp so sánh hệ thống. Ví dụ như ngày nay các nhà so sánh luận thế giới đang chủ trương soạn thảo lịch sử văn học từng khu vực (như khu vực Đông Âu chẳng hạn) bằng phương pháp so sánh loại hình, hoặc như các nhà so sánh luận Xôviết đã tiến hành soạn thảo bộ lịch sử văn học thế giới bằng phương pháp so sánh hệ thống.

Sau đây chúng tôi muốn đề cập đến một số phương pháp thông dụng nhất và có nhiều điều cần lưu ý.

#### **a. Phương pháp thực chứng**

Đây là phương pháp vào loại lâu đời nhất của văn học so sánh. Vào buổi đầu ra đời của nó, khi văn học

so sánh chỉ được coi là khoa học nghiên cứu các mối quan hệ trực tiếp giữa các nền văn học, thì phương pháp thực chứng tỏ ra là một phương pháp hữu hiệu. Cách làm của nó là tìm ra những điểm giống nhau giữa các hiện tượng văn học quốc tế để từ đó rút ra mức độ ảnh hưởng và vay mượn trong văn học. Phương pháp này được thịnh hành ở Pháp những năm cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX, đại diện của nó là trường phái lịch sử chủ nghĩa của G. Lanson, với những tên tuổi nổi tiếng của những người kế tục ông là F. Baldensperger, J.M. Carré, Paul Hazard và Paul Van Tieghem. Ban đầu, Paul Van Tieghem còn tuyên bố là văn học so sánh cần phải chú ý đến giá trị lịch sử và loại bỏ giá trị thẩm mỹ ra khỏi tầm nghiên cứu. Về sau, trước sự phản đối của trường phái cấu trúc Hoa Kỳ, mà đại diện là Wellek và Warren, cũng như của giáo sư người Pháp Etiemble, ông cũng đã điều chỉnh phương pháp thực chứng lịch sử của mình, kết hợp nó với phương pháp thẩm mỹ để làm cho việc nghiên cứu có hiệu quả.

Như vậy, nếu phương pháp thực chứng lịch sử được sử dụng kết hợp với các phương pháp khác như phương pháp xã hội học hay phương pháp cấu trúc, v.v..., thì nó sẽ tỏ ra có hiệu quả. Còn nếu tuyệt đối hóa nó thì kết quả nghiên cứu sẽ không đạt tới được chân lý nghệ thuật. Chính vì vậy mà cho đến nay, mặc dù chúng ta đang ở trong thời đại bùng nổ phương pháp, nhưng phương pháp thực chứng cổ điển đôi khi vẫn có giá trị sử dụng, miễn

là nó phải được sử dụng đúng lúc, đúng chỗ và đúng đối tượng.

### **b. Phương pháp loại hình**

Ngày nay, do sự phát triển của văn học so sánh sang lĩnh vực so sánh những hiện tượng văn học tương đồng, do sự chú ý ngày càng nhiều đến tính khái quát quốc tế của các nền văn học dân tộc, nên người ta nói nhiều đến các loại hình văn học và từ đó người ta cũng nói nhiều đến việc áp dụng phương pháp loại hình vào văn học so sánh.

Vậy *phương pháp loại hình là gì?* Thực ra thuật ngữ "phương pháp loại hình" là một thuật ngữ khái quát và khá mơ hồ. Tuy vậy chúng ta cũng có thể tạm thống nhất coi đó là một phương pháp được xây dựng trên cơ sở của một nguyên tắc về tính cộng đồng của các hiện tượng khác nhau.

Khrapchenko cũng là người rất ủng hộ việc áp dụng phương pháp loại hình. Trong cuốn *Cá tính sáng tạo của nhà văn và sự phát triển văn học* (H., Tác phẩm mới, 1978), ông đã áp dụng phương pháp loại hình để khảo sát nền văn chương hiện thực Nga thế kỷ XIX. Sau khi phê phán một số nguyên tắc phân định loại hình đang được vận dụng hiện nay như: - tính cộng đồng về lập trường thế giới quan; - mối liên hệ giữa tính cách và hoàn cảnh; - tương quan giữa phân tích xã hội và phân tích tâm lý, Khrapchenko đã đề xuất một nguyên tắc khác là nguyên tắc cấu trúc - xã hội mà cơ sở của nó

là "xung đột trong sự biểu hiện nghệ thuật của nó" (1). Khrapchenko cho rằng những nguyên tắc trên đây có cái không chú ý tới điểm đặc trưng của văn chương, có cái không thấu triệt toàn bộ quá trình văn chương. Và ông cho rằng chỉ có nguyên tắc về sự xung đột của cấu trúc văn chương là thấu triệt hơn cả. Xung đột, theo ông, có mặt ở mọi lúc, mọi nơi, ở cả nơi không có cốt truyện "như trong thơ trữ tình chẳng hạn". Sau đó, áp dụng cho chủ nghĩa hiện thực Nga thế kỷ XIX, ông đã phân ra hai loại hình: loại hình Pushkin và loại hình Gogol.

Nhưng theo chúng tôi, việc tìm kiếm một nguyên tắc (mà theo chúng tôi nên gọi là tiêu chuẩn) phổ quát và thấu triệt làm cơ sở để phân định loại hình là một việc làm rất khó thực hiện. Văn chương là một sản phẩm vô cùng phong phú và đa dạng như chính cuộc sống của con người, do đó thật là ảo tưởng nếu cho rằng chúng ta có thể phân định loại hình đối với bất cứ một hiện tượng văn chương nào chỉ dựa vào một tiêu chuẩn duy nhất. Khrapchenko có lý khi ông phê phán tính hạn chế cục bộ của những "nguyên tắc" mà ông không ủng hộ, nhưng ông lại vô lý khi ông cố gán ghép tính phổ quát và thấu triệt cho cái "nguyên tắc" về sự xung đột của cấu trúc tác phẩm văn chương. Ông cho rằng xung đột có mặt ở khắp mọi nơi, kể cả ở thơ trữ tình (2). Theo chúng tôi, sự có mặt của xung đột không phụ thuộc vào

---

1. M. Khrapchenko: Sđd., tr. 353.

2. M. Khrapchenko: Sđd., tr. 354.

loại hình văn chương (tự sự, kịch hay trữ tình), mà vào trường hợp cụ thể của tác phẩm văn chương, vào chủ đề và sự thể hiện chủ đề của tác phẩm, vào ý đồ của nhà văn. Ở đây, chúng tôi không quan niệm xung đột như là cơ sở của cấu trúc, mà nó chỉ đơn thuần là một thành tố của cấu trúc. Do đó nó có thể có mặt hoặc vắng bóng ở bất cứ chỗ nào, không kể là ở tự sự, kịch, hay trữ tình. Tóm lại, cái "nguyên tắc" về xung đột của Khrapchenko cũng chỉ có thể là một tiêu chuẩn cục bộ mà thôi. Tuy nhiên, không vì thế mà chúng tôi phủ nhận nó với tư cách là một tiêu chuẩn phân định loại hình. Có điều cần nhớ rằng nó chỉ là một tiêu chuẩn cục bộ, ta chỉ có thể áp dụng nó đối với một số trường hợp nhất định để xác minh hoặc nhấn mạnh một số loại hình văn chương nhất định nào đó.

Về đại thể, trong nghiên cứu văn học so sánh, phương pháp loại hình có thể có hai phương thức áp dụng:

- Dùng phương pháp loại hình để phân loại các hiện tượng văn học, trên cơ sở của việc chứng minh các nhóm hiện tượng giống nhau theo một tiêu chuẩn nào đó.

- Từ những đặc điểm chung của một loạt hiện tượng văn học, ta có thể chứng minh cho sự tồn tại của *một loại hình* văn học nào đó, biện hộ cho quyền tồn tại và hiệu quả thẩm mỹ của nó.

Cũng có những công trình kết hợp cả hai phương thức. Tức là trong khi biện hộ cho một loại hình, tác giả



lại dùng phương pháp loại hình để chia nhỏ các hình thức của một loại hình, hay chia nhỏ loại hình ra thành các tiểu loại hình.

Như vậy, thuật ngữ "loại hình" là một thuật ngữ chức năng, thuật ngữ công cụ chứ không phải thuật ngữ định danh. Nó được dùng để chỉ một loạt hiện tượng có cùng chung một số đặc điểm nhất định. Tudor Vianu, một nhà mỹ học Rumani, đã quan niệm "loại hình" như sau: "loại hình là một tập hợp các xu hướng được liên kết với nhau bởi cùng một chỉ hướng muốn đạt tới một giá trị chung. Giá trị chung là nguyên nhân cuối cùng của loại hình"<sup>(1)</sup>.

Phương thức áp dụng phương pháp loại hình để phân loại văn học - nghệ thuật đã được áp dụng từ lâu, vì việc phân loại văn học - nghệ thuật là một trong những công việc chủ yếu của các nhà mỹ học. Một loạt các nhà mỹ học kể từ Hegel cho đến nay đã tiến hành công việc này một cách có ý thức.

Sang thế kỷ XX, phương pháp nghiên cứu loại hình ngày càng được áp dụng rộng rãi trong nghiên cứu văn học nói chung và trong văn học so sánh nói riêng. Và đặc biệt trong lĩnh vực nghiên cứu văn học dân gian nó đã tỏ ra rất có hiệu quả. Ở đây, người ta có thể kết hợp phương pháp loại hình với các phương pháp "cận cảnh"

---

1. T. Vianu: *Opere*, Vol. 7 - *Studii de estetică*. Buc., Ed. Minerva, 1978, p. 262.

khác, ví dụ như với phương pháp cấu trúc, có thể gọi là *loại hình học về cấu trúc tự sự*.

Phương pháp này được bắt đầu bằng công trình *Hình thái học truyện cổ tích* của nhà nghiên cứu văn học dân gian nổi tiếng người Nga Vladimir Propp (*Morfologija skazki*, Izd. Akademia, Leningrad, 1928), sau đó được kế tục bởi Paul Ginestier, Stith Thompson, A. Dundes, V. Ivanov, V. Toporov, A. Greimas, Tz. Todorov, M. Pop., L. Dolezel, v.v... Các nhà nghiên cứu này đã rút gọn những yếu tố khả biến thành những yếu tố bất biến nhằm mục đích rút ra được số lượng hạn chế các thông số cho phép phát hiện những hiện tượng đồng hình giữa các tác phẩm tự sự có cấu trúc tương như khác biệt nhau, các thông số này cho phép thiết lập những mối liên hệ thao tác nhất định giữa các cấp độ tổ chức khác nhau của một tác phẩm tự sự. Chúng được coi là những yếu tố qui chiếu. Và ở mỗi nhà nghiên cứu thì loại hình cấu trúc lại mang một ý nghĩa cụ thể khác nhau. Ví dụ ở Propp ta có loại hình chức năng (Propp đã phân ra 31 loại hình chức năng tự sự đứng từ góc độ nội dung của chúng); ở Dundes và Dolezel ta có các môtip, tương ứng với *chủ đề* trong phương pháp nghiên cứu loại hình truyện cổ tích của Đinh Gia Khánh<sup>(1)</sup>; ở Ginestier ta có các tình huống kịch tính; ở Greimas ta có loại hình về tác nhân hành động; ở Todorov và Bremond ta có các vi loại hình tự sự tạo sinh v.v...

---

1. Xem Đinh Gia Khánh: Sdd.

Nhìn chung, các công trình nghiên cứu loại hình cấu trúc tự sự có thể được chia làm hai loại: - loại công trình có ý nghĩa mô tả và - loại công trình có ý nghĩa đề dẫn. Chẳng hạn trong công trình nghiên cứu của mình, Marcus đã cho rằng những hiện tượng lặp lại không phải chỉ là một sự kiện tổ hợp đơn thuần như ở Propp, mà chúng làm thành điểm xuất phát để tạo ra thêm những hiện tượng lặp lại khác nhằm kéo dài văn bản ra đến vô cực. Marcus đã áp dụng phương pháp phân tích cấu trúc tự sự kết hợp với việc phân tích ngữ pháp tạo sinh để đề ra các loại hình tự sự tạo sinh. Phương pháp làm việc này có thể có ích cho việc phân tích bất kỳ một tác phẩm nghệ thuật nói chung nào, nhưng nó đặc biệt có ích cho việc nghiên cứu những sáng tác tự sự dân gian. Xu hướng lặp lại và xu hướng đối xứng của chúng có ý nghĩa quan trọng hơn nhiều so với trường hợp của các sáng tác tự sự thành văn. Hơn nữa, cái hoàn cảnh sinh ra chúng luôn luôn mở ra cho chúng những khả năng tự phát triển theo nhiều hướng khả dĩ. Để hiểu được những khả năng tiềm tàng trong kỹ thuật tổ hợp của các chuyện cổ tích thì ta phải nghiên cứu các cơ chế tạo sinh có khả năng tạo ra được một "tính năng suất" của các tình huống tái diễn <sup>(1)</sup>.

Chúng ta cũng có thể áp dụng phương pháp loại hình trong việc phân kỳ văn học. Khrapchenko cũng đã nói tới "sự cần thiết phải chú ý tới những giai đoạn của sự

---

1. *La sémiotique formelle du folklore*. - P., Ed. Klincksieck, 1978, pp. 137 - 138.

phát triển những khuynh hướng văn học khi nghiên cứu chúng theo phương pháp loại hình" (1).

Như vậy có thể nói phương thức thứ nhất khi nghiên cứu văn học so sánh bằng phương pháp loại hình là một phương thức rất phổ biến. Tuy vậy phương thức thứ hai cũng không phải là ít được sử dụng. Người ta có thể nghiên cứu bố cục sự phát triển của một vấn đề, của một loại hình văn học cụ thể nào đó. Chẳng hạn ta có thể nghiên cứu sự phát triển của một loại hình văn xuôi triết lý, của một loại hình văn xuôi viết về chiến tranh, của một loại hình văn xuôi huyền tưởng. Hoặc ta có thể đưa ra những đặc trưng ổn định của một loại hình để biện hộ cho quyền tồn tại của loại hình đó, như M. Brian (Pháp) đã làm với loại hình nghệ thuật trừu tượng. R. Munteanu (Rumani) với loại hình bi hài kịch hiện đại, hay tác giả công trình này với loại hình văn xuôi huyền tưởng (2).

Như chúng tôi đã nói, chúng tôi quan niệm thuật ngữ "loại hình" là một thuật ngữ chức năng chứ không phải thuật ngữ định danh. Với nghĩa là thuật ngữ đó là một công cụ khái niệm giúp ích cho công việc nghiên cứu một loại vấn đề nào đó. Như vậy, khi nghiên cứu bố cục một vấn đề bằng phương pháp loại hình, thì chính là để nhằm mục đích chứng minh cho vấn đề cần nghiên cứu,

---

1. M. Khrapchenko: Sdd., tr. 361.

2. Nguyễn Văn Dân : *Về loại hình văn xuôi huyền tưởng*. - "Tạp chí văn học", 1984, số 5.

chứ không phải là để chứng minh rằng có một loại hình văn học chuyên về vấn đề này hay chuyên về vấn đề khác, bởi vì trên thực tế các vấn đề có thể chồng chéo lên nhau.

Qua công trình *Cá tính sáng tạo của nhà văn và sự phát triển văn học* của Khrapchenko, chúng ta thấy rằng ông đã dùng phương pháp loại hình để khảo sát văn học hiện thực Nga thế kỷ XIX. Tức là ông đã áp dụng nó để nghiên cứu một nền văn học dân tộc riêng biệt chứ không phải là nghiên cứu một đối tượng của văn học so sánh. Nhưng những người khác, như V. Zhirmunski, N.Konrad thì đã dùng nó để khảo sát so sánh giữa văn học phương Tây và phương Đông. Như vậy, phương pháp loại hình không phải là của riêng một lĩnh vực chuyên biệt nào, mà chúng ta có thể sử dụng nó một cách thành công ở những trường hợp khác nhau, miễn là chúng ta không tuyệt đối hóa nó và tiến hành trên cơ sở khoa học đúng đắn.

### *c. Phương pháp cấu trúc*

Đối với phương pháp cấu trúc cũng vậy, chúng ta có thể áp dụng nó như là một công cụ hành động chứ không phải như là một nguyên tắc chỉ đạo về mặt triết học. Việc áp dụng phương pháp cấu trúc gần đây trong giới nghiên cứu macxit được coi như một sự sửa sai cho cái khuyết điểm đã sinh ra từ quan điểm coi trọng nội dung và coi nhẹ hình thức, cái khuyết điểm đã một thời tồn tại như L. Nyiro (Hunggari) đã nhận xét: "Ồ ta trong

hiều năm đã tồn tại một quan niệm văn học chủ yếu chỉ dựa vào nội dung của tác phẩm văn học. Còn những vấn đề của hình thức, của giá trị thẩm mỹ bị đẩy xuống hàng thứ yếu"<sup>(1)</sup>.

Nhưng nói như thế không có nghĩa coi cấu trúc là hình thức. Mỹ học mácxít cho rằng cấu trúc là một khái niệm phức hợp, nó bao gồm cả những yếu tố hình thức lẫn yếu tố nội dung. Wellek (Mỹ) cũng quan niệm cấu trúc là một thể thống nhất, không phân biệt nội dung với hình thức. Nhưng trong khi Wellk coi cấu trúc tác phẩm nghệ thuật là một cấu trúc độc lập, khép kín, và trên thực tế ông chỉ chú ý đến tính hình thức, thì mỹ học mácxít quan niệm cấu trúc trên một quan điểm phức hợp: cấu trúc nghệ thuật là một hệ thống các mối quan hệ chủ yếu của một tác phẩm, nó có chức năng và mục đích tương đối tự chủ và là một phương tiện giao tiếp đa nghĩa, là một mô hình lý tưởng và đồng thời là một kết cấu thực tế, nó xác định một tác phẩm riêng biệt hoặc đại diện cho một tập hợp, khác với hình thức là nó bao gồm cả nội dung, là vật chứa đựng giá trị và là điểm xuất phát của quá trình đánh giá tác phẩm<sup>(2)</sup>.

Ở đây chúng ta cần chú ý mấy điểm sau:

Khái niệm cấu trúc chỉ mô tả tác phẩm như là một bộ khung, chỉ bao gồm những mối quan hệ chủ yếu chứ

---

1. L. Nyiró: Sđd., tr. 510.

2. I. Pascadi: Sđd., tr. 124.

không bao gồm tất cả mọi mối quan hệ tương tác nội tại của tác phẩm. Nhưng chính vì thế mà cấu trúc không chỉ bao hàm ý nghĩa cá thể, mà nó còn mang ý nghĩa tổng thể, đó là khi ta phân tích cấu trúc của một loại hình, một thể loại, ... Do đó, chúng ta có thể nói tới một tính cao cấp của cấu trúc so với hình thức, nói tới sự tồn tại của một cấu trúc tổng thể và thống nhất bao hàm những yếu tố của nhiều hình thức khác nhau. Cho nên ta dễ dàng nhận thấy rằng chủ nghĩa hình thức của một số nhà nghiên cứu phương Tây đã không đề cập đầy đủ đến các yếu tố cấu trúc. Mặt khác, cấu trúc không quyết định hoàn toàn giá trị nghệ thuật của tác phẩm, thậm chí, những cấu trúc giống nhau có thể có những giá trị khác nhau. Bởi vì không phải chỉ có cấu trúc của tác phẩm là cái quyết định giá trị, mà ngoài nó ra còn có các yếu tố khác nữa, những yếu tố có khả năng làm cho bộ khung của tác phẩm có hồn sống. Đây là hạn chế của phương pháp phân tích cấu trúc. Do đó phải nói rằng phương pháp phân tích cấu trúc chỉ có giá trị là một phương pháp cận cảnh cụ thể nhằm đạt tới những kết quả chính xác về kết cấu của tác phẩm chứ không cho ta những giải pháp xác đáng về giá trị của tác phẩm. Tức là nó chỉ có ý nghĩa là một phương pháp cục bộ.

Trong văn học so sánh, người ta có thể kết hợp phương pháp phân tích cấu trúc với các phương pháp khác, như phương pháp xã hội học chẳng hạn, để nghiên cứu các hiện tượng văn học quốc tế, đặc biệt là nghiên

cứu các thể loại văn học, ví dụ như nghiên cứu cấu trúc tiểu thuyết, cấu trúc truyện ngắn, cấu trúc kịch, thơ v.v...

#### *d. Phương pháp ký hiệu học*

Với tư cách là một phương pháp cụ thể gần gũi với phương pháp cấu trúc, phương pháp ký hiệu học cũng là một phương pháp nghiên cứu cận cảnh có thể áp dụng một cách hữu hiệu cho văn học so sánh.

Chẳng hạn người ta có thể nghiên cứu so sánh các ký hiệu ngữ nghĩa của các nhà thơ để góp phần củng cố thêm cho một kết luận đã được rút ra từ các phương pháp khác. Cụ thể có nhà nghiên cứu đã thống kê tần suất các từ văn hiếm trong thơ của một số nhà thơ từ trình độ trung bình đến nổi tiếng để đi đến kết luận rằng những nhà thơ lớn thường sử dụng nhiều từ văn hiếm hơn những nhà thơ ít nổi tiếng<sup>(1)</sup>. Hoặc có người dùng phương pháp ký hiệu học để nghiên cứu độ dư của từ (từ láy...). Đây chỉ là những ví dụ cụ thể của ký hiệu học. Ngoài ra tiềm năng của ký hiệu học rất lớn và nó cũng thường được áp dụng kết hợp với phương pháp cấu trúc. Người ta thường dùng nó để phân tích cấu trúc hình thức tác phẩm nhằm rút ra những nét đặc thù có tính cách tận về hình thức nghệ thuật.

Tuy nhiên, có một số nhà nghiên cứu phương Tây chỉ chú trọng phân tích cái biểu đạt mà chưa chú ý thỏa đáng đến cái được biểu đạt. Nếu nắm vững quan điểm

---

1. *La sémiotique formelle du folklore*. Sdd., tr. 69-86.



biện chứng macxit về quan hệ giữa nội dung và hình thức mà nghiên cứu quan hệ giữa cái biểu đạt với cái được biểu đạt thì việc áp dụng phương pháp ký hiệu học sẽ cho ta những kết quả rất khả quan. Ở ta hiện nay cũng đã có nhiều người quan tâm nghiên cứu phương pháp này (xem công trình gần đây của giáo sư Hoàng Trinh: *Từ ký hiệu học đến thi pháp học* (H., KHXH, 1992).

#### *e. Phương pháp hệ thống*

Đây là một phương pháp vừa mang tính vi mô lẫn vĩ mô. Có thể coi một tác phẩm, một thể tài, thể loại, một nền văn học như là những hệ thống. Cho nên phương pháp này cũng dễ trùng hợp với phương pháp loại hình. Tuy nhiên, cái khác nhau căn bản giữa phương pháp hệ thống với phương pháp loại hình là: trong khi phương pháp loại hình chú ý đến *quan hệ cộng đồng giá trị*, thì phương pháp hệ thống lại chú ý tới *quan hệ phân cấp và quan hệ nhân quả*. Nghĩa là khái niệm *hệ thống* sẽ chịu sự chi phối của khái niệm *quá trình*, và khái niệm *quá trình* lại chịu sự chi phối của khái niệm *mâu thuẫn*. Tất nhiên mâu thuẫn ở đây là mâu thuẫn biện chứng.

Trên đây là những nguyên tắc chung của phương pháp hệ thống. Còn trong văn học so sánh, phương pháp hệ thống sẽ chủ yếu được áp dụng ở *tầm vĩ mô*. Quan hệ nhân quả sẽ chi phối không phải chỉ ở trong phạm vi một hệ thống, mà nó còn chi phối giữa hệ thống này với hệ thống khác, khi ấy ta có phương pháp *nghiên cứu*

*hệ thống trong hệ thống*. Theo tinh thần này thì quá trình văn học chưa phải là hệ thống cuối cùng, mà nó có thể còn được nghiên cứu trong mối quan hệ nhân quả với các hệ thống chi phối nó: hệ thống nghệ thuật, hệ thống văn học, hệ thống xã hội...

Như vậy, có thể gọi phương pháp hệ thống trong văn học so sánh là một *phương pháp tổng quan*. Nó được sử dụng hỗ trợ cho các phương pháp cận cảnh để giúp cho việc tiếp cận chân lý nghệ thuật được tiến hành thuận lợi hơn.

Chẳng hạn khi so sánh *Truyện Kiều* với *Kim Vân Kiều truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân, để hỗ trợ cho việc so sánh văn bản giữa hai tác phẩm, chúng ta có thể so sánh *Truyện Kiều* trong hệ thống đề tài Thuý Kiều, trong hệ thống truyện thơ nôm Việt Nam, trong hệ thống tác phẩm của Nguyễn Du, trong hệ thống ngôn ngữ thơ ca của văn học Việt Nam, hoặc là trong hệ thống văn hóa - xã hội mang tính chất thời đại Phục Hưng của Việt Nam trong sự so sánh với thời đại Phục Hưng của các nước khác. Tất nhiên, việc chọn hệ thống nào là tùy thuộc vào yêu cầu và mục đích cụ thể của mỗi công trình nghiên cứu. Cụ thể nếu muốn chứng minh giá trị sáng tác của *Truyện Kiều*, ta có thể chọn hệ thống tác phẩm của Nguyễn Du và hệ thống ngôn ngữ thơ ca của văn học Việt Nam để hỗ trợ cho phương pháp so sánh văn bản như chúng tôi sẽ trình bày ở chương IV.

Nói chung, phương pháp hệ thống có thể được sử dụng một cách hiệu quả cho các đề tài mang tính khái

quát như các thời kỳ văn học, các trào lưu, chủ nghĩa, trường phái, hay áp dụng cho các công trình biên soạn văn học thế giới.

### *f. Phương pháp xã hội học*

Đây là một phương pháp đã được áp dụng nhiều và cũng đã đạt được những thành công nhất định.

Có nhiều xu hướng nghiên cứu theo phương pháp xã hội học: nghiên cứu mối quan hệ giữa xã hội với nhà văn, giữa xã hội với tác phẩm, giữa tác phẩm với độc giả. Những năm trước đây, xu hướng nghiên cứu mối quan hệ xã hội - nhà văn - tác phẩm thường được chú trọng hơn. Gần đây, quan hệ tác phẩm - độc giả mới bắt đầu được quan tâm nhiều. Bằng cách nghiên cứu độc giả, hay cụ thể là nghiên cứu sự tiếp nhận của độc giả đối với văn học, cái vòng tròn khép kín của quá trình văn học (tác giả - tác phẩm - công chúng) mới được hình dung đầy đủ. Có thể nói, từ khi xã hội học chú ý đến khâu tiếp nhận văn học, nó đã phát hiện ra nhiều vấn đề lý thú và đóng góp nhiều ý kiến bổ ích cho lý luận văn học. Trong tinh thần đó, văn học so sánh có thể áp dụng nó để nghiên cứu nhiều vấn đề rất phong phú: sự tiếp nhận một tác phẩm cụ thể qua các thời đại khác nhau và ở những nước khác nhau; vấn đề thị hiếu thẩm mỹ; nhu cầu thẩm mỹ và giao lưu văn hóa - văn học; v.v. .. Ở đây, chúng tôi muốn dừng lại để giới thiệu một quan điểm xã hội học tiếp nhận đã có nhiều đóng góp cho lý thuyết tiếp nhận trên thế giới. Đó là lý thuyết

"mỹ học tiếp nhận" của trường phái Konstanz (Cộng hòa liên bang Đức).

Người đầu tiên đưa ra được một mô hình hoàn thiện cho "mỹ học tiếp nhận" là Hans Robert Jauss, giáo sư giảng dạy văn học tại Trường Đại học Tổng hợp Konstanz, Cộng hòa Liên bang Đức, trong bài tiểu luận nổi tiếng của mình: *Văn học sử như là một sự khiêu khích đối với lý luận văn học*.

Trong bài tiểu luận này cũng như trong các công trình nghiên cứu về sau như *Từ Iphigenia của Racine đến Iphigenia của Goethe*, Jauss đã trình bày quan điểm của mình và đã được các bạn đồng nghiệp của ông ở cùng trường hưởng ứng như Wolfgang Iser, Manfred Fuhrmann, Wolfgang Preisendenz, Rainer Warning, Hans - Ulrich Gumbrecht v.v... làm thành cái gọi là trường phái Konstanz.

Jauss cho rằng văn học sử từ trước đến nay chỉ chú ý khai thác các sự kiện thuộc về khâu sản xuất văn học, nó không theo dõi quỹ đạo tiếp theo của văn học trong công chúng độc giả. Do đó văn học sử trước đây chỉ làm công việc thống kê các sự kiện có liên quan đến tác giả và tác phẩm, và ngày nay theo Jauss đã đến lúc chúng ta phải có một nền văn học sử của độc giả, để hoàn thiện các khâu của quá trình văn học. Như vậy khái niệm tác phẩm văn học của quan điểm mỹ học tiếp nhận phải là: tác phẩm văn học = văn bản + sự tiếp nhận của

độc giả đối với nó. Trong tinh thần đó, độc giả theo W. Iser, sẽ được coi là đồng tác giả.

Khái niệm cơ bản của Jauss là khái niệm "Erwartungshorizont" mà chúng tôi dịch là "tầm đón nhận" (có người dịch là "chân trời chờ mong" hay "chân trời chờ đợi", chúng tôi cho rằng dịch như vậy chỉ sát từ chứ không sát ý). Khái niệm này được Jauss phát triển trên cơ sở luận điểm của H. G. Gadamer (trong *Chân lý và phương pháp*) và của K. Mannheim. Jauss đã phân tích rất nhiều khái niệm này. Ông quan niệm "tầm đón nhận" của công chúng là "hệ quy chiếu có thể trình bày được một cách khách quan mà đối với mỗi một tác phẩm ở thời điểm lịch sử xuất hiện của nó, hệ quy chiếu được rút từ ba yếu tố cơ bản: - kinh nghiệm có trước của công chúng về thể loại của tác phẩm; - hình thức và hệ đề tài của các tác phẩm trước nó mà nó yêu cầu phải tìm hiểu; - và sự đối lập giữa ngôn ngữ thi ca và ngôn ngữ thực tế, giữa thế giới tưởng tượng và thực tế hàng ngày"<sup>(1)</sup>.

Đặc biệt, Jauss đã đưa ra một luận điểm rất mới xung quanh khái niệm tầm đón nhận. Ông cho rằng nếu chúng ta gọi "khoảng cách thẩm mỹ" là cái khoảng cách giữa tầm đón nhận có trước (của độc giả) với tác phẩm mới mà sự đón nhận nó có thể kéo theo một sự thay đổi tầm đón nhận, đi đến chỗ gạt gỡ những kinh nghiệm riêng, hoặc làm cho các kinh nghiệm mới được biểu hiện lần

---

1. H. R. Jauss: *Pour une esthétique de la réception*, - P., Gallimard, 1978, p. 49.

đầu thâm nhập vào ý thức, cái khoảng cách thẩm mỹ này, được đo bằng phản ứng của công chúng và những phán đoán của giới phê bình (tác phẩm được chấp nhận ngay, tác phẩm bị phản bác hoặc gây tranh cãi, tác phẩm được một số cá nhân riêng lẻ tán thưởng, được hiểu rõ dần dần), cái khoảng cách thẩm mỹ đó có thể trở thành một tiêu chuẩn phân tích lịch sử<sup>(1)</sup>. Tức là cái phương thức tác động của tác phẩm đối với tâm đón nhận ban đầu của công chúng sẽ làm thành một tiêu chuẩn để đánh giá giá trị thẩm mỹ của tác phẩm. Khoảng cách thẩm mỹ sẽ quy định đặc tính nghệ thuật của một tác phẩm văn học: "Khi mà cái khoảng cách này rút ngắn và khi cái ý thức tiếp nhận không bị buộc phải đối hướng theo tâm của một kinh nghiệm mới lạ, thì tác phẩm tiến gần tới lĩnh vực của "nghệ thuật nấu ăn", của sự giải trí đơn thuần (...)".

Lịch sử tiếp nhận văn học, văn theo Jauss, là không thể thiếu được đối với việc tìm hiểu văn học cổ. Jauss đã dùng lý thuyết của mình để thực hành phân tích quá trình tiếp nhận và ý nghĩa nghệ thuật của tác phẩm Iphigenia của Racine và của Goethe. Có thể nói đây là một công trình nghiên cứu ứng dụng khá thành công của Jauss. Xuất phát từ tình trạng thực tế là Iphigenia của Goethe ngày nay đang bị lãng quên, Jauss đã tiến hành phân tích so sánh Iphigenia của ba nhà văn: lấy Iphigenia của Euripide làm cơ sở so sánh, ông phân tích sự khác nhau giữa Racine và Goethe, rút ra cái mới, cái huyền

---

1. H. R. Jauss: Sdd., tr. 53.

thoại hiện đại, cái ý nghĩa cao quý cần gìn giữ của Iphigenia của Goethe.

Nhưng sự thay đổi tâm đón nhận không phải lúc nào cũng diễn ra một cách tự nhiên và không phải bao giờ cũng diễn ra một cách đồng đều ở mọi tầng lớp độc giả. Mỗi tầng lớp độc giả có thể có một trình độ tiếp nhận riêng. Chính vì vậy mà phải có một sự hướng dẫn đối với tầng lớp ít có kinh nghiệm và ít am hiểu về văn học. Vai trò hướng dẫn này được trao cho các nhà nghiên cứu và phê bình. Việc phân tích của Jauss đối với Iphigenia của Goethe chính là việc hướng dẫn thị hiếu cho công chúng. Jauss đã làm cái công việc của nhà phê bình văn học: góp phần làm thay đổi tâm đón nhận của công chúng về đề tài Iphigenia đã có từ thời Racine để họ có thể tiếp nhận và hiểu được ý nghĩa cao cả của Iphigenia của Goethe, qua đó thiết lập một tâm đón nhận mới về đề tài Iphigenia dựa trên tác phẩm về Iphigenia của Goethe.

Những công trình nghiên cứu lý luận và ứng dụng của Jauss đã làm thành cơ sở cho sự phát triển và ảnh hưởng khá mạnh mẽ ngày nay của "mỹ học tiếp nhận".

### *g. Phương pháp tâm lý học*

Phương pháp tâm lý học đã được áp dụng nhiều trong nghiên cứu văn học nói chung và văn học so sánh nói riêng. Nó cũng có hai khu vực áp dụng: tâm lý học sáng tác và tâm lý học tiếp nhận.

Tâm lý học sáng tác chủ yếu nghiên cứu *nghệ thuật xây dựng tác phẩm* về mặt tâm lý, góp phần hỗ trợ cho các phương pháp khác. Trong tinh thần này, phương pháp phân tích tâm lý nhân vật là một phương pháp khá phổ biến (như Phan Ngọc đã làm trong *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều*).

Tâm lý học tiếp nhận chủ yếu nghiên cứu *cơ chế cảm xúc thẩm mỹ của độc giả* (như Th. Lipps, Volkelt và Vischer đã làm).

Áp dụng trong văn học so sánh, phương pháp tâm lý có thể dùng để nghiên cứu *so sánh nghệ thuật xây dựng tác phẩm và cơ chế cảm xúc thẩm mỹ của độc giả* đối với các hiện tượng văn học thế giới.

Tuy nhiên, phương pháp tâm lý sẽ tỏ ra hữu hiệu hơn cả khi nó được sử dụng kết hợp với các phương pháp khác. Về điều này, chúng tôi sẽ trình bày rõ hơn ở mục sau: *yêu cầu về tổng hợp và liên ngành*.

### 3. Yêu cầu về tổng hợp và liên ngành

Với tư cách là một bộ môn của khoa học nghiên cứu văn học, văn học so sánh ngày nay cũng cần phải đáp ứng một yêu cầu mới: nghiên cứu tổng hợp và liên ngành.

Khoa học là sự tiếp cận chân lý. Mà chân lý là cụ thể và đa dạng. Sự phát triển nhận thức của con người ngày càng cao làm cho khoa học càng trở nên phong



phú và chi tiết hoá. Đó là xu hướng chuyên sâu trong khoa học, có dẫn đến một yêu cầu là phải phân công lao động khoa học một cách hợp lý. Và tất nhiên, cái chuyên sâu sẽ kéo theo cái tổng hợp. Có điều xu hướng tổng hợp ngày nay khác với xu hướng tổng hợp thời Phục Hưng. Nó diễn ra đồng thời trên cơ sở cả bình diện đối tượng nhận chức lẫn chủ thể nhận thức. Tức là sự tổng hợp không phải chỉ tiến hành hướng tới nhiều đối tượng xuất phát từ một chủ thể, mà nó còn xuất phát từ tập hợp các chủ thể. Cái chuyên sâu của mỗi người luôn luôn nằm dưới bóng của cái tổng hợp, theo sự phân công của cái tổng hợp. Đây là một chu trình cao của mối quan hệ biện chứng giữa chuyên sâu và tổng hợp.

Đứng từ góc độ phạm vi so sánh, sự tổng hợp được thể hiện ở một xu hướng mới đang được dư luận chú ý hiện nay là xu hướng so sánh phức hợp do I. Soter khởi xướng mà chúng tôi sẽ trình bày ở chương IV, mục 1. Song, để cho văn học so sánh khỏi lẫn với nghệ thuật so sánh, chúng tôi cho rằng phương pháp này vẫn phải lấy văn học làm vế so sánh trung tâm, rằng chúng ta phải dùng phương pháp này để giải quyết những vấn đề của văn học, được đặt ra cho văn học, chứ không phải để giải quyết những vấn đề của các ngành nghệ thuật khác. Chẳng hạn, chúng ta có thể so sánh văn học với hội hoạ, với âm nhạc, với điêu khắc, với kiến trúc, để chứng minh cho tính dân tộc trong văn học; hay chúng ta có thể nghiên cứu âm nhạc để chứng minh cho nhạc

điều trong thơ ca. Dù sao chúng ta cũng phải ghi nhận khả năng gợi ý của xu hướng mới mẻ này.

Mặt khác đứng từ góc độ chủ thể nhận thức thì nhân quan tổng hợp lại đòi hỏi một lối tiếp cận đa diện. Một sự vật có thể có nhiều tính chất khác nhau, và ta phải nhìn nó từ nhiều góc độ khác nhau thì mới thấy hết được các tính chất đó. Trong thế giới vật lý, một vật thể có thể được xem xét từ góc độ toán học, lý học, hoá học, sinh học, thì trong lĩnh vực văn chương, một sản phẩm tinh thần cũng có thể được nghiên cứu từ các góc độ khác nhau như: xã hội học, ý thức hệ, tâm lý học, giá trị học v.v... Và như vậy chúng ta lại chuyển sang lối tiếp cận liên ngành.

Tổng hợp và liên ngành cũng có những điểm khác nhau. Tổng hợp là sự nghiên cứu từ nhiều góc độ khác nhau và từ nhiều cấp độ khác nhau theo một quan điểm nhận thức thẩm mỹ thống nhất nhằm đạt được những mục đích nghiên cứu đã đề ra. Còn liên ngành là phương thức kết hợp các phương pháp do tính chất của đối tượng và mục đích của nghiên cứu đòi hỏi. Nghiên cứu liên ngành không phải là việc sắp đặt các phương pháp kề cận nhau một cách siêu hình, còn tổng hợp thì không phải là phép tính cộng của các khâu đoạn nghiên cứu, mà nó là sự triển khai nghiên cứu thấu triệt và trong mối quan hệ hữu cơ trên nhiều cấp độ thẩm mỹ. Như vậy tổng hợp ở đây là một sự tổng hợp về cấp độ nhận thức chứ không phải là một sự tập hợp máy móc các giai

doan công nghệ. Và chúng tôi cũng nhấn mạnh thêm rằng tổng hợp và liên ngành là hai mặt của một vấn đề, hai mặt của một phương thức tiếp cận chứ không phải là hai phương thức tách biệt nhau.

I. Pascadi (Rumani) đã phân ra ba cấp độ nhận thức thẩm mỹ như sau:

Ở bước tiếp cận ban đầu, việc đánh giá thẩm mỹ có thể dựa vào trực giác và óc nhạy cảm tinh tế của nhà phê bình. Nhưng muốn đánh giá chính xác thì chúng ta phải tiến hành nghiên cứu một cách kỹ càng hơn, thậm chí phải mổ xẻ tác phẩm bằng các công cụ của các phương pháp mới; sau khi tiến hành phân tích, chúng ta còn xa mới nắm bắt được cái điều đã làm thành hơi thở con người đặc thù của nghệ thuật và chúng ta không thể không cầu viện đến óc suy tư triết mỹ để phát hiện những ý nghĩa sâu xa của tác phẩm; và cuối cùng, để cho công việc suy tư này khỏi mắc bệnh tư biện và sơ lược, thì ta phải kiểm tra lại chính cái ngôn ngữ của riêng nó.

Như vậy ở cấp độ nhận thức thẩm mỹ thứ nhất, chúng ta tạm thời bỏ qua cái ý nghĩa tổng thể của tác phẩm để tiến hành mổ xẻ nó, để phân tích từng chi tiết của nó. Đây là cấp nghiên cứu cận cảnh. Ở cấp này có các phương pháp như phương pháp xã hội học, phương pháp cấu trúc, phương pháp ký hiệu học, lý thuyết thông tin v.v... Các nhà xã hội học khi nghiên cứu điều kiện lịch sử của nghệ thuật, ý nghĩa xã hội, nghiên cứu chức năng và hiệu quả của nó, đã đóng góp một phần đáng kể vào

việc làm sáng tỏ những hoàn cảnh ngoại sinh của tác phẩm. Nhưng nhìn chung, họ chưa thâm nhập được vào bên trong của bức thành trì nghệ thuật. Vai trò của họ khá quan trọng, tuy nhiên họ vẫn chưa đạt tới được cái cấp độ thẩm mỹ thực thụ mà vẫn dừng lại ở cái phạm vi được gọi là cấp *hạ thẩm mỹ*. Các nhà cấu trúc luận hay ký hiệu học thì nghiên cứu tác phẩm như là một tập hợp ký hiệu, hoặc nỗ lực của họ là muốn tìm hiểu các cấu trúc nghệ thuật, điều này góp phần đáng kể vào việc giải thích cái phương thức cấu thành của tác phẩm. Nhưng họ lại không làm rõ được bản chất hoặc nguyên nhân của xúc cảm do tác phẩm đem lại và như vậy là do họ tiếp cận quá gần nên đã không hiểu thấu đáo được tác phẩm nghệ thuật. Đó là trường hợp "chỉ nhìn cây mà không thấy rừng". Tuy nhiên, đây cũng là một việc làm cần thiết, vì nó làm cho ta hiểu rõ tính chất của những yếu tố cấu thành của tác phẩm. Còn những người áp dụng lý thuyết thông tin vào mỹ học thì đặt cho mình nhiệm vụ khám phá quá trình xây dựng thông điệp của tác phẩm, mô tả đường đi của thông điệp từ người phát đến người nhận.

Như vậy, cái cấp độ hạ thẩm mỹ này đã mở ra cho chúng ta mọi con đường để đi đến với bản chất của nghệ thuật, nhưng nó vẫn chưa thâm nhập được vào cái bản chất đó. Có thể nói, ở cấp độ này, nhà nghiên cứu đang còn đứng ở phía *bên này* của cái thẩm mỹ.

Còn mỹ học truyền thống có tuổi đời lâu hơn. Nhiều khi nó dao động giữa một thứ chủ nghĩa độc lập thuần túy và một thứ lẫn lộn hoàn toàn các giá trị thuộc đủ loại. Để thoát khỏi tình trạng tư biện vô bổ, công việc suy tư triết - mỹ cần phải kết hợp với việc nghiên cứu cụ thể được tiến hành với sự giúp đỡ của các công cụ khoa học hiện đại và phải cố gắng hợp nhất được chúng. Tất nhiên, để tránh sa vào tình trạng pha tạp chiết trung và để khỏi lạc vào cái mớ hỗn độn kinh nghiệm chủ nghĩa, cần phải có một óc phê phán và cởi mở. Và mỹ học macxit có khả năng thực hiện một cách tốt đẹp sự cộng sinh này. Đây là cấp thẩm mỹ thực thụ, nó bộc lộ những giá trị thẩm mỹ đặc trưng của tác phẩm nghệ thuật, được Pascadi gọi là *cấp đẳng thẩm mỹ*.

Tuy nhiên, thực tế lịch sử cho thấy rằng nhiều khi mỹ học đã gây ra không ít những ý kiến phản đối. Điều này có lẽ là vì khoa học đã quen phán xử những người khác mà hầu như không bao giờ tự phán xử mình, chính vì thế mà những khái niệm của nó thường được tung ra như những trái bóng bị đẩy từ người này sang người khác. Do đó, việc tự kiểm tra và kiểm nghiệm lại các công cụ khái niệm là một nhiệm vụ không kém phần quan trọng của mỹ học, mặc dù nó chỉ đề cập đến nghệ thuật một cách gián tiếp. Ở cấp độ này chúng ta sẽ đứng ở phía *bên kia* của cái thẩm mỹ, nó được Pascadi gọi là *cấp siêu thẩm mỹ*<sup>(1)</sup>.

---

1. I. Pascadi: Sđd.

Tuy nhiên, ba cấp độ hạ, đẳng và siêu thẩm mỹ nói trên không có quan hệ với nhau theo một trật tự ngôi thứ. Nghĩa là không có cấp độ nào quan trọng hơn cấp độ nào, mà ở đây chúng tôi chỉ phân ra để góp phần hiểu rõ đặc điểm của từng cấp độ. Và do đó, nhà nghiên cứu cần phải có một quan điểm tổng hợp đối với cả ba cấp.

Xét về bản chất, văn học so sánh là một bộ môn có thể và cần phải đáp ứng được yêu cầu tổng hợp và liên ngành. Việc nghiên cứu so sánh từ nhiều góc độ khoa học khác nhau và bằng các phương pháp khác nhau sẽ cho phép ta tiến tới hoàn thiện được hình ảnh về một quá trình văn chương nào đó.

Việc kết hợp các phương pháp từ lâu vẫn là việc làm phổ biến của các nhà nghiên cứu. Trong văn học so sánh, ta có thể dùng nhiều phương pháp để phân tích các tác phẩm khác nhau nhằm chứng minh cho một giả thiết ban đầu. Thậm chí có những trường hợp mà nếu không nghiên cứu liên ngành thì chúng ta không thể đạt được mục đích của mình. Ví dụ như trường hợp kết hợp phương pháp xã hội học với tâm lý học để phân tích sự tiếp nhận văn học mà chúng tôi đã có dịp tiến hành cách đây mười hai năm<sup>(1)</sup>. Nhân đây chúng tôi cũng muốn

---

1. Nguyễn Văn Dân: *Nghiên cứu sự tiếp nhận văn chương trên quan điểm liên ngành*. - "Tạp chí văn học", 1986, số 4.

nhắc lại phương thức kết hợp ấy và làm rõ thêm một số điểm cần thiết.

Cơ sở phương pháp luận của chúng tôi là sự bổ sung phương pháp tâm lý cho những thành tựu của "mỹ học tiếp nhận" của Jauss để nghiên cứu *hiệu ứng thẩm mỹ* của tác phẩm đối với độc giả. Trong văn học so sánh, hiệu ứng thẩm mỹ cũng có thể được coi là một tiêu chuẩn hỗ trợ cho các tiêu chuẩn khác để xác định giá trị nghệ thuật của tác phẩm được so sánh.

Chúng ta thấy rằng "mỹ học tiếp nhận" là một loại xã hội học về độc giả văn chương. Mọi khái niệm của nó đều hạn chế ở các khía cạnh lịch sử - xã hội của vấn đề được nghiên cứu. Có thể nói rằng "mỹ học tiếp nhận" chỉ đề cập đến sự tiếp nhận văn chương với tư cách là *một khâu* trong quá trình văn chương chứ không phải với tư cách là một *cơ chế cảm xúc thẩm mỹ* của độc giả mà thiếu nó, quá trình tiếp nhận sẽ không thể được hình dung một cách trọn vẹn.

Có thể nói, "tâm đón nhận" và "khoảng cách thẩm mỹ" là những khái niệm thể hiện tính lịch sử - xã hội của khâu tiếp nhận văn chương, nhưng còn tính nhân bản của cơ chế cảm thụ thẩm mỹ thì được thể hiện bởi những khái niệm nào?

Từ thời thượng cổ Aristoteles đã đề ra khái niệm "catharsis" (sự thanh lọc) trong cảm thụ thẩm mỹ của khán giả.

Thật ra Aristoteles không phải là người đầu tiên sử dụng thuật ngữ "catharsis". Trước ông, Pythagore đã quan niệm rằng âm nhạc có khả năng thanh lọc tâm hồn khỏi những nỗi đam mê tai hại, thậm chí nó còn có khả năng "thanh lọc" được cả những căn bệnh của cơ thể con người. Còn Platon thì cho rằng "catharsis" là sự thanh lọc tâm hồn khỏi mọi yếu tố thể chất làm hại đến cái đẹp của ý niệm. Platon không gắn catharsis với nghệ thuật. Nhưng Aristoteles là người đầu tiên đưa thuật ngữ catharsis vào mỹ học.

Đây là một khái niệm đã gây ra nhiều tranh cãi, bởi lẽ Aristoteles chỉ đưa ra khái niệm mà không hề trình bày nội dung của nó. Ông chỉ viết một câu đơn giản trong chương VI của *Nghệ thuật thơ ca*: "Như vậy, một vở bi kịch là sự mô phỏng một hành động (...) dưới hình thức kịch chứ không phải dưới hình thức tự sự (tường thuật) với những tình tiết làm thức tỉnh tình thương và nỗi sợ hãi, và qua đó thực hiện sự thanh lọc (catharsis) đối với những cảm xúc ấy"<sup>(1)</sup>. Qua bao thế kỷ có biết bao ý kiến lý giải catharsis và có thể được chia làm hai nhóm: một nhóm giải thích rằng catharsis là sự thanh lọc tâm hồn khỏi những nỗi đam mê, (Corneille, Bernays); nhóm thứ hai cho rằng catharsis là thanh lọc nỗi đam mê khỏi những yếu tố không tinh khiết (Lessing, Siebeck, B. Croce, G. Lukacs). B. Croce và G. Lukacs

---

1. Aristotle: *On the art of poetry*, Oxford, 1954, p.35.



cho rằng catharsis là sự thanh lọc những nỗi đam mê bằng nghệ thuật, là "sự làm trong sáng và thiết lập lại trật tự cho trạng thái cảm xúc hỗn loạn để nâng đời sống tình cảm của chúng ta lên cấp cân bằng cao hơn".<sup>(1)</sup>

Theo chúng tôi, nếu đọc toàn bộ và đặc biệt là chương XIII của tác phẩm *Nghệ thuật thơ ca* của Aritoteles thì có thể thấy rằng catharsis là thước đo tác động đạo đức - thẩm mỹ và tâm lý của tác phẩm nghệ thuật. Ở chương XIV, ông còn viết rõ "khoái cảm của bi kịch là khoái cảm thuộc về lòng xót thương và nỗi sợ hãi, và nhà thơ phải tạo ra nó bằng tác phẩm mô phỏng"<sup>(2)</sup>. Trước đó, trong tác phẩm *Chính trị học*, Aristoteles cũng đã viết về âm nhạc như sau:

"... cần phải nghiên cứu âm nhạc [...] để giáo dục và thanh lọc [...] và thứ ba là để giải trí, thư giãn sau nỗ lực căng thẳng [...]; mỗi thính giả đều phải trải qua một kiểu "thanh lọc" nào đó và có được một cảm xúc khoan khoái vui sướng"<sup>(3)</sup>. Theo tinh thần này mà xét thì chúng tôi thiên về loại ý kiến thứ hai và xác định rõ thêm rằng *catharsis* trong nghệ thuật là một sự *đào luyện* các cảm xúc thẩm mỹ, nó gọt giũa các cảm xúc thông thường ngoài đời thành những cảm xúc tinh tế, có ý

---

1. *Dictionar de esterică generală*. Bucuresti, Ed. Meridiane, 1972, p.196

2. Aristotle: Sdd., tr. 53.

3. Aristote: *Politique*, Tome III, 2e Partie, Livre VIII, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 47, (bản dịch tiếng Pháp của Jean Aubonet).

nghĩa *nhận thức* và *dạo đức* để cuối cùng đem lại khoái cảm *thẩm mỹ* cho người thưởng thức.

Tuy nhiên, sau này người ta không còn băn khoăn nhiều về ý nghĩa chính xác của thuật ngữ catharsis trong quan điểm của Aristoteles, mà người ta chỉ coi đó là một khái niệm cơ bản của tâm lý học nói chung và của tâm lý học cảm thụ nghệ thuật nói riêng, để từ đó mỗi người có thể áp dụng nó theo cách riêng của mình.

Năm 1880, Běrnays đã chỉ ra rằng thuật ngữ catharsis đã được y học vay mượn. Thậm chí ông còn nói tới một cái *chất tình cảm* của tâm hồn mà ãi kịch đã khơi nó ra để loại đi cho dễ.

Trên cơ sở khái niệm catharsis của Aristoteles và của Bernays, Freud đã khơi xướng ra tâm phân học, biến khái niệm catharsis thành một khái niệm y học để giải thích cái cơ chế thanh lọc trong vô thức con người. Trong lĩnh vực mỹ học, ông đã đề cập đến *khoái cảm thẩm mỹ*. Nhưng ông lại coi khoái cảm thẩm mỹ chỉ là một tác động khởi đầu, phụ trợ, không nằm trong khoái cảm thực sự do tác phẩm đem lại.<sup>(1)</sup>

Sang thế kỷ XX, Th. Lipps cùng với R. Vischer và Volkelt cũng đã đưa ra khái niệm "thấu cảm thẩm mỹ" (tiếng Đức: "asthetische Einfühlung"), với nội dung cho

---

1. Xem *Estetica filozofică si științele artei* - Buc., Ed. științifică, 1972, pp.251-260.

ràng khoái cảm thẩm mỹ của chúng ta có được khi tiếp thụ một tác phẩm nghệ thuật là do nó tương đồng với một cách thức tồn tại hoặc cách thức phán xét của chúng ta. Nhưng khái niệm "thấu cảm" là một khái niệm "vô sinh", hẹp hòi, nó mang tính chất chủ quan chủ nghĩa.

Năm 1925, nhà tâm lý học Xôviết L. S. Vygotski đã viết cuốn sách *Tâm lý học nghệ thuật* trong đó ông cho rằng tâm lý học nghệ thuật trước hết phải giải quyết vấn đề "catharsis" trong cảm xúc thẩm mỹ.

Dựa trên quan điểm của Aristoteles về "catharsis", Vygotski cho rằng cảm xúc nghệ thuật là một thứ cảm xúc được giải quyết bằng hoạt động tăng cường của tưởng tượng. Theo ông, khác với cảm xúc thông thường, cảm xúc nghệ thuật không biểu lộ ra ngoài, mà nó được giải quyết chủ yếu trong các hình ảnh của tưởng tượng, và nói gọn lại, thực chất của cảm xúc nghệ thuật được quy thành catharsis, tức là thành sự triệt tiêu các cảm xúc đối lập<sup>(1)</sup>.

Như vậy, tâm lý học nghệ thuật ít nhiều cũng đã đề cập đến những vấn đề thuộc khía cạnh tâm lý học tiếp nhận nghệ thuật, bên cạnh những vấn đề thuộc khía cạnh tâm lý học sáng tác, trong đó Vygotski là một trong số ít những người có quan tâm đến cơ chế cảm thụ nghệ thuật về mặt tâm lý.

---

1. L. S. Vygotski: *Psihologija iskustva*. - M., Izd. Iskustvo, 1968 (2<sup>o</sup> izd.), str. 267-268.

Nhưng, cần phải thấy rằng quan điểm tâm lý học của Vygotski về *catharsis* lại chưa phân tích đầy đủ các khía cạnh tâm lý của vấn đề. Cảm xúc thẩm mỹ là một cảm xúc vừa mang tính trí tuệ, vừa mang tính tâm lý. Và một khi nó còn mang tính tâm lý thì sự biểu hiện ra bên ngoài vẫn có thể xảy ra. Có điều, đối với mỗi một loại hình nghệ thuật khác nhau và đối với mỗi trình độ nghệ thuật khác nhau thì sự biểu lộ của cảm xúc nghệ thuật cũng khác nhau, nó có thể đi từ chỗ biểu lộ rõ ràng nhất, ồn ào nhất (cảm xúc khi xem hài kịch), đến sự thể hiện kín đáo, tinh tế (thường thức một cuốn tiểu thuyết triết lý). Do đó, khác với Vygotski, chúng tôi cho rằng sự biến hóa các cảm xúc không dẫn đến chỗ triệt tiêu các cảm xúc đối lập, mà có thể dẫn đến việc chuyển hóa từ loại cảm xúc này sang loại cảm xúc khác. Vấn đề này sẽ đề ra câu hỏi cần phải giải quyết là: khả năng chịu đựng của cảm xúc tâm lý - nghệ thuật là vô hạn hay hữu hạn?

Chúng ta đã biết rằng khả năng chịu đựng của các giác quan sinh lý con người là có hạn. Hơn nữa, người ta còn tiến tới đo được các cảm giác tâm - sinh lý của con người. Từ thế kỷ XIX, G.T. Fechner, nhà tâm lý học kiêm mỹ học người Đức, đã đưa ra khái niệm "ngưỡng" trong phép đo cảm giác. Fechner đã phân ra hai loại ngưỡng: + *ngưỡng tuyệt đối* (ngưỡng kích thích dưới) là khối lượng năng lượng nhỏ nhất có thể gây ra một cảm giác (chuyển từ chỗ không có cảm giác sang chỗ có cảm giác), và + *ngưỡng vi phân* là sự gia tăng cường độ vật

lý vừa đủ để gây ra một cảm giác mới (chuyển từ cảm giác này sang cảm giác khác). Ví dụ: ngưỡng nghe (ngưỡng tuyệt đối) và ngưỡng đau thính giác (ngưỡng vi phân)<sup>(1)</sup>.

Vậy liệu ta có thể nói tới một khái niệm "ngưỡng tâm lý" trong cuộc sống và trong cảm xúc nghệ thuật được không? Chúng tôi cho rằng có thể nói tới được "ngưỡng tâm lý", nhưng trong cảm xúc nghệ thuật, yếu tố tâm lý gắn rất chặt với phản ứng của ý thức và chịu ảnh hưởng mạnh bởi ý thức, cho nên ta cũng có thể nói đó là ngưỡng tâm lý - ý thức.

Cũng như ngưỡng tâm - sinh lý, chúng ta cũng có thể nói tới hai loại ngưỡng tâm lý: + *ngưỡng tuyệt đối*, là cường độ tác động nhỏ nhất để gây ra một loại cảm xúc; và + *ngưỡng vi phân*, là sự gia tăng cường độ tác động đủ để chuyển từ một loại cảm xúc này sang một loại cảm xúc khác, từ một loại ấn tượng này sang một loại ấn tượng khác. Hiện nay, ngưỡng tâm lý mới chỉ là một giả thiết của chúng tôi, chúng tôi chưa đo được nó một cách chính xác, nhưng rõ ràng ở mỗi loại tác động khác nhau thì cảm xúc và ấn tượng do chúng gây ra cũng khác nhau. Người ta cười dễ hơn khóc, do đó có thể nói ngưỡng tiếp nhận cái hài khác với ngưỡng tiếp nhận cái bi.

---

1. *Encyclopaedia Universalis*. - P., T.13, 1973, p.779, (mục "Psychophysique").

*Ngưỡng tuyệt đối* là một trong những thước đo đầu tiên để đánh giá hiệu quả tác động tâm lý của một vật. Trong sự tiếp nhận văn chương và nghệ thuật, ngưỡng tuyệt đối trong cảm xúc tâm lý sẽ là một trong những thước đo đầu tiên để đánh giá một hiện tượng nghệ thuật. Nếu một sáng tác nghệ thuật không đủ tác động vượt quá ngưỡng tuyệt đối của người tiếp thụ nghệ thuật thì tức là nó không có giá trị thẩm mỹ, ví dụ như loại nghệ thuật hiện đại phương Tây như kiểu nghệ thuật Dada, âm nhạc cụ thể, sân khấu happening, thơ điện v.v... Tất nhiên ở đây chúng tôi chưa kể tới "tâm đón nhận" của người tiếp thụ.

Còn *ngưỡng vi phân* là thước đo đánh giá sự chuyển hóa các loại cảm xúc tâm lý. Đây là xét về mặt khách quan, còn xét về mặt chủ quan thì phải nói rằng khả năng vượt ngưỡng tâm lý còn phụ thuộc cả vào "tâm đón nhận" (mượn chữ của Jauss) của loại người tiếp nhận. Tâm đón nhận của mỗi loại người khác nhau sẽ làm cho ngưỡng tâm lý nghệ thuật của họ cũng khác nhau. Điều này làm cho việc xác định ngưỡng tâm lý nghệ thuật gặp rất nhiều khó khăn và chúng tôi sẽ dành một dịp khác để bàn đến nó kỹ hơn.

Trong thế giới nghệ thuật có những hiện tượng nghệ thuật có khả năng gây cảm xúc vui sướng, phấn khởi, thoải mái, hưng phấn... và có những hiện tượng nghệ thuật gây cảm xúc đau buồn, nuối tiếc, bi thương, cảm thông, kính phục... Nhưng cảm xúc này cộng với tác

động của yếu tố tư tưởng, chúng cho ta khoái cảm thẩm mỹ mỗi cái theo một cách riêng. Nhưng trong khi tiếp nhận văn chương đôi khi chúng ta thấy cũng chính những hiện tượng văn chương ấy, nhưng ở mức độ lặp lại nhiều lần, mà không tạo thêm lượng tin và hiệu ứng thẩm mỹ mới, chúng đã gây cho ta những cảm xúc và ấn tượng nặng nề, khó chịu, bức bối. Đó là vì chúng đã vượt quá ngưỡng chịu đựng tâm lý của chúng ta.

Điều này ta có thể nghiệm thấy khi đọc một số truyện ngắn trước cách mạng của Nguyễn Công Hoan và *Đống rác cũ* về sau của ông. Nhìn chung, tác phẩm trước cách mạng của Nguyễn Công Hoan là một bức tranh châm biếm, đả kích chế độ cũ. Nhưng trong một số truyện ngắn, Nguyễn Công Hoan đã trưng bày cái xấu với tất cả sự xấu xa phi thẩm mỹ của nó. Ông để đọc giả phải ngửi đi ngửi lại cái xác chết đã thối rữa (*Thịt người chết*), phải ngấm cái quan tài bị lũ lụt cuốn trôi (*Chiếc quan tài*) phải ngửi mùi phân tươi đến lợm giọng (*Đống rác cũ*). Những cảnh ô uế của xã hội cũ và những cảnh sinh hoạt bẩn thỉu của nông thôn xưa kia cứ như những đống rác quẩn lấy người đọc giả, làm cho anh ta không thể né tránh, bắt anh ta phải bắt đắc dĩ hứng chịu những cái đó với tất cả sự tác động của chúng đến đủ mọi giác quan của mình, gây cho anh ta nỗi khó chịu thực sự. Ngay cả biện pháp tu từ của Nguyễn Công Hoan đôi khi cũng nhằm phóng đại cái xấu một cách vô mục đích (ông viết: chị vợ anh Pha "nhỏ" cộm vào mồm đứa

bé *Bước đường cùng*). Đọc Nguyễn Công Hoan, thỉnh thoảng ngưỡng tâm lý của chúng lại bị vượt quá. Ở đây chúng tôi không phủ nhận giá trị hiện thực của các tác phẩm đó, mà chúng tôi chỉ nói rằng những tác phẩm đó đã gây những tác động không thuận lợi về mặt tâm lý. Sự vượt quá ngưỡng chịu đựng tâm lý một cách bất hợp lý này đã làm giảm phần nào khoái cảm thẩm mỹ ở người đọc.

Trường hợp của Nguyễn Hồng thì lại khác. Sáng tác trước cách mạng của ông là một bản hòa tấu dành cho nhạc cụ tâm lý, khi bi ai, khi căm giận, khi thương cảm. Ở đây sức mạnh của Nguyễn Hồng là yếu tố tâm lý. Khi cần nhấn mạnh chỗ nào, ông chỉ việc gia tăng yếu tố xúc cảm tâm lý lên thôi. Tính chất đa sắc tâm lý đó lại không hề vượt quá ngưỡng tâm lý của người đọc. Nó chỉ làm tăng *biên độ xúc cảm* chứ không hề vượt quá *tần số xúc cảm* của người đọc. Vậy mà đến bộ *Cửa biển*, bản hòa tấu tâm lý được nhường chỗ cho bản giao hưởng tổng hợp. Ở đây tác giả có ý định muốn đạt đến trạng thái cân bằng giữa yếu tố tâm lý và yếu tố trí tuệ. Ở tác phẩm này, Nguyễn Hồng không phát huy được thế mạnh tâm lý, cho nên khi cần nhấn mạnh cái gì thì ông không biết lấy gì để nhấn mạnh. Phong cách cá nhân của ông bị biến đổi. Sự dàn trải đơn điệu các sự kiện đã gây cho người đọc một ấn tượng nặng nề, ngưỡng tâm lý có nguy cơ bị xâm hại một cách vô lý, khoái cảm thẩm mỹ do đó cũng bị hạn chế phần nào,



không xứng đáng với quy mô của bộ tiểu thuyết sử thi bốn tập ấy.

Một cảm xúc vừa bức bối, vừa khó chịu cũng xuất hiện khi ta đọc các truyện vừa *Vĩnh biệt Gunxaru* và *Con tàu trắng* của Ch. Aitmatov. Cái bi kịch triền miên của Bakaxốp và bi kịch triền miên của hai ông cháu Mômun đã gây ra những hiệu ứng tâm lý vượt quá ngưỡng chịu đựng tâm lý của người đọc. Có thể nói, Aitmatov đã thành công tuyệt vời ở những truyện ngắn của ông như *Giamylia*, *Cây phong non trùm khăn đỏ*, *Người thầy đầu tiên*, *Mắc lạc đà*. Ở những truyện này, yếu tố tâm lý cũng là thế mạnh của Aitmatov. Nó tác động đến người đọc theo một kiểu cộng hưởng cảm xúc, cho nên mặc dù nó gây nên một đợt sóng xúc cảm với biên độ rất cao, nhưng vẫn trong giới hạn của tần số rung động tâm lý cho phép, không hề vượt quá ngưỡng chịu đựng của người đọc. Nhưng đến các truyện vừa của ông thì yếu tố tâm lý chịu sự chi phối của kỹ xảo nghệ thuật, nó bị yếu tố kỹ thuật tung hứng, yếu tố kỹ xảo làm chủ trang sách và phô diễn một cách lộ liễu. Tài năng khéo léo của tác giả hình như đã trở thành một mục đích tự thân hơn là một phương tiện. Ở đây, sự dồn nén bi kịch đến mức quá ngưỡng chịu đựng đã làm lẫn lộn cảm xúc căm ghét và thương cảm, làm giảm cảm xúc thẩm mỹ của người đọc. Điều này cũng xảy ra ở cả trường hợp đọc *Mùa tôm* của Th. X. Pillai, nhà văn Ấn

Độ. Ở cuốn truyện này cái bi bị dồn nén quá mức giới hạn, vượt quá tần số rung động cảm xúc của người đọc.

Đứng về mặt *hiệu lực thực tiễn* mà xét thì khái niệm "ngưỡng tâm lý" trong khâu tiếp nhận văn chương cũng có một ý nghĩa nào đó. Nó có tác động ngược lại đối với tác giả, góp phần giải đáp cho câu hỏi: *Viết như thế nào?* qua đó thực hiện chức năng "đồng tác giả" của độc giả. Khái niệm "ngưỡng tâm lý" có tác dụng nhắc nhở các nhà văn khi viết không nên chông chát các sự kiện cùng loại đến mức "quá tải", đi đến chỗ vượt quá ngưỡng chịu đựng tâm lý của người đọc, làm giảm hiệu ứng thẩm mỹ của tác phẩm.

Thực ra, trong văn chương có thể nói tới hai cấp độ của kỹ thuật viết văn. Đó là loại kỹ thuật viết văn "dặc thù" và loại kỹ thuật sử dụng cái kỹ thuật viết văn đó. Không có cái "*kỹ thuật sử dụng kỹ thuật*" (có thể gọi là *siêu kỹ thuật*) thì sự hoàn hảo sẽ chỉ là giả tạo. Có một nhà văn hiện đại Pháp (P. Boullé) đã viết một truyện ngắn rất lý thú kể về chuyện một nhà bác học làm người máy. Ông này đã chế tạo được một người máy rất hoàn hảo, nó có thể làm bất cứ việc gì đều đúng một trăm phần trăm, không hề sai lệch, ví dụ nó có thể chơi cờ thắng tuyệt đối: một trăm trên một trăm ván. Nhưng nhà bác học không lấy thế làm hài lòng. Ông giam mình trong phòng kín để tìm cách hoàn thiện người máy đó. Sau một tháng trời, ông tuyên bố: "Tôi đã thành công". Người ta hỏi: "Ông giải quyết như thế nào?" Ông đáp:

"Tôi đã phá hoại nó! Đúng như vậy, người máy của tôi bây giờ là một người máy hoàn hảo nhất, nó giống hệt như người thật. Tức là nó cũng có lúc nhầm lẫn như chúng ta". Tôi cho rằng kỹ thuật viết văn cũng phải như vậy. Nhà văn phải biết cách làm cho tác phẩm của mình giống như một sinh vật sống thật dù có phải hy sinh một vài bộ phận nào đó chứ không phải là biến nó thành một vật bày mẫu hay một sự phô trương kỹ xảo. Qua đây chúng tôi muốn nói rằng bắt buộc nhà văn phải vừa là độc giả để kiểm tra hiệu ứng tâm lý của tác phẩm. Do đó, có lẽ chúng ta nên nói tới một khái niệm nữa là "tác giả - đồng độc giả". Khái niệm này có khi có hiệu quả thực tiễn sáng tác hơn là khái niệm "độc giả - đồng tác giả" của W. Iser trong trường phái "mỹ học tiếp nhận" ở Konstanz.

Việc nghiên cứu từ nhiều góc độ như vậy cho phép ta tiếp cận được chân lý nghệ thuật của tác phẩm. Các góc độ nghiên cứu khác nhau không những chỉ bổ sung cho nhau, mà chúng còn chính lý lẫn nhau. Cụ thể, ở một góc độ nào đó, ta mới nhìn thấy được một mặt của tác phẩm và tưởng rằng đó là mặt thành công chi phối toàn bộ giá trị của tác phẩm. Nhưng đứng từ góc độ khác mà xem xét lại hiện tượng thì thấy rằng cái mặt tưởng như thành công đó vẫn còn có những chỗ yếu. Chẳng hạn đứng từ góc độ cấu trúc tác phẩm mà xét thì bộ *Cửa biển* của Nguyễn Hồng được một số người cho là một bước tiến của tác giả trên con đường tổng hợp ba yếu

tố sử thi, kịch và trữ tình. Nhưng đứng từ góc độ tâm lý học để kiểm tra lại sự cảm thụ thẩm mỹ người đọc thì ta mới thấy được những điều "trục trặc" trong nghệ thuật tổng hợp đó của tác giả. Cũng như vậy, nếu đứng trên quan điểm của thủ pháp huyền tưởng mà xét thì ta có thể đánh giá cao thủ pháp đan quyền cái huyền thoại với cái hiện thực trước mắt trong *Con tàu trắng* của Aitmatov. Nhưng đứng từ góc độ tâm lý học để kiểm tra sự tiếp nhận văn chương thì ta thấy cái bi kịch triển miên của ông cháu Mômun đã tác động vượt quá ngưỡng chịu đựng tâm lý của người đọc. Như vậy, cái kỹ thuật quá chăm chút đôi khi cũng có thể làm giảm giá trị nghệ thuật của tác phẩm. Những yếu tố tự nhiên chủ nghĩa trong một số truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan cũng là những ví dụ minh họa cho quan điểm này.

Tóm lại, ở đây nghiên cứu liên ngành là kết hợp các phương pháp để tìm ra giá trị thẩm mỹ của tác phẩm. Tuy nhiên việc nghiên cứu liên ngành không nhất thiết phải đạt tới trình độ kết hợp hoàn hảo tất cả mọi phương pháp, mà nó có thể là sự kết hợp của một vài phương pháp nhất định, nhằm đáp ứng một mục đích hạn chế nào đó. Trong tinh thần này, việc phân tích "tâm đón nhận" về mặt lịch sử - xã hội kết hợp với việc phân tích "ngưỡng tâm lý" có thể cho ta nhiều hứa hẹn.

## CHƯƠNG IV

# PHẠM VI VÀ CHỦ ĐỀ NGHIÊN CỨU CỦA VĂN HỌC SO SÁNH

### 1. Phạm vi khảo sát của văn học so sánh

Lịch sử của văn học so sánh đã phải trải qua những bước đi dè dặt và nghiêm ngặt. Giai đoạn đầu của nó có nhiều hạn chế như chúng tôi đã trình bày. Và ở đây, nó cũng phải trải qua cả những bước hạn chế về mặt phạm vi khảo sát.

Trước kia, văn học so sánh chỉ được phép so sánh hai hiện tượng hoặc hai nền văn học dân tộc khác nhau. Van Tieghem đã cho rằng sự ảnh hưởng của một nhà văn của dân tộc này đối với một nhà văn hoặc một nền văn học khác sẽ thuộc đối tượng của văn học so sánh, còn sự ảnh hưởng của một nhà văn đối với một trào lưu của cả một khu vực thì thuộc đối tượng của văn học đại cương, một bộ phận mà cùng với văn học so sánh nó làm thành văn học thế giới<sup>(1)</sup>.

Về sau, phạm vi của văn học so sánh đã được nói rộng ra. Người ta chủ trương đối chiếu càng nhiều nền

---

1. P. Van Tieghem. Sđd., tr. 151.

văn học càng tốt. Nhưng đến đây có một điều cần lưu ý là: phải phân biệt các nền văn học dân tộc dựa vào tiêu chuẩn chính trị xã hội của chúng chứ không phải dựa vào tiêu chuẩn về chữ viết. Bởi vì có nhiều nền văn học dân tộc được viết bằng cùng một thứ tiếng. Đó là các nền văn học cổ Trung Quốc và văn học Hán văn Việt Nam, văn học Pháp với văn học Bỉ, văn học Đức với văn học Thụy Sĩ, văn học Anh với văn học Mỹ, văn học Tây Ban Nha với văn học các nước Trung Mỹ v.v...

Trên đây là xét phạm vi văn học so sánh về mặt không gian văn học. Nhưng về mặt ranh giới bộ môn cũng có nhiều ý kiến đáng chú ý.

Ngay từ những năm 20 của thế kỷ XX, nhiều nhà khoa học cho rằng không thể nghiên cứu một cách tách biệt giữa nghệ thuật và văn học. Một loạt công trình cho thấy rằng trong văn học so sánh bắt đầu có xu hướng so sánh văn học với các bộ môn nghệ thuật khác. Cụ thể là năm 1926 Louis Séchan đã viết công trình: *Nghiên cứu về bi kịch Hy Lạp trong mối quan hệ với nghệ thuật đồ gốm*, năm 1934 Paul Maury có công trình *Nghệ thuật và văn học so sánh*. Tiếp đó là *âm nhạc và văn học* của C. S. Brown (1948); *Nghệ thuật với những mối quan hệ tương hỗ giữa chúng*, *Đại cương về mỹ học so sánh* của Th. Munro (1949); *Các nhà văn lãng mạn với âm nhạc* của Thérèse Marix-Spire (1955)<sup>(1)</sup>.

---

1. Xem R. Etiemble: *L'approche comparatiste*. Trong "Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines", Partie 2, T. 1, Paris, Unesco, 1971, p. 633.

Bước sang những năm 60, xu hướng trên càng được nhiều người ủng hộ. Cụ thể như H.H. Remak, nhà nghiên cứu người Mỹ, trong công trình *Văn học so sánh* của mình (1961) đã chủ trương là phải so sánh không chỉ giữa các nền văn học với nhau, mà còn phải so sánh chúng với các lĩnh vực tinh thần khác như triết học, nghệ thuật, sử học và nói chung là với các ngành khoa học xã hội. Giáo sư István Sotér của Trường Đại học Tổng hợp Budapest cũng đã đề xuất một "phương pháp đối chiếu phức hợp". Cũng như những người đi trước, ông chủ trương là phải so sánh ít nhất tất cả các ngành nghệ thuật của một nền văn minh trong một thời đại nhất định<sup>(1)</sup>. Sotér đã quan niệm văn học so sánh theo một nghĩa rất rộng, biến nó thành nghiên cứu nghệ thuật so sánh hay văn hóa so sánh. Chẳng hạn ông đã tiến hành so sánh đồng thời hai phong trào dân túy chủ nghĩa trong thơ ca và âm nhạc của Hunggari, Nga, Ba Lan... và đi đến kết luận: chủ nghĩa dân túy thơ ca thế kỷ XIX và chủ nghĩa dân túy âm nhạc thế kỷ XX là hai mặt của một thực tại lịch sử xã hội<sup>(2)</sup>. Như vậy Sotér không chỉ giới hạn ở việc so sánh văn học với các ngành nghệ thuật khác để chứng minh một vấn đề của văn học mà ông so sánh đồng thời các nền văn học của các dân tộc

---

1. I. Sotér: *Aspects et parallélismes de la littérature hongroise*-Budapest, A., Kiadó, 1966, pp. 101 - 113.

2. I. Sotér: *Sđđ.*, tr. 259-286.

với nhau và các ngành nghệ thuật của các dân tộc với nhau, rồi sau đó lại đối chiếu hai việc so sánh đó với nhau để chứng minh một vấn đề của *lịch sử xã hội*, của *lịch sử văn minh*. Ở đây, Sotér đã tiến hành một sự so sánh hai bậc: một bậc so sánh đơn giản và một bậc đối chiếu các kết quả so sánh vừa thu được. Phương pháp này, Sotér gọi là phương pháp *đối chiếu phức hợp*<sup>(1)</sup>.

Ngày nay, phương pháp đối chiếu phức hợp của Sotér đã được khá nhiều người kế tiếp. Có người chỉ áp dụng phương pháp này để chứng minh cho một vấn đề của một hiện tượng văn học, ở đây văn học vẫn là đối tượng nghiên cứu chủ yếu. Chẳng hạn như P. Michot (Thuy Sĩ) đã so sánh giữa Balzac và Beethoven, chứng minh sự ảnh hưởng của bản giao hưởng số 5 của Beethoven đối với cuốn tiểu thuyết *Lịch sử sự phồn vinh và suy đồi của César Birotteau* của Balzac<sup>(2)</sup>. Nhưng cũng có nhiều người tỏ ra trung thành với Sotér hơn. Họ tiến hành những công trình so sánh văn học và các ngành nghệ thuật khác vì *lợi ích của lịch sử nghệ thuật*, đại loại như kiểu bài *Quan hệ giữa hội họa và âm nhạc* của P. Dufour<sup>(3)</sup>, hay kiểu bài mang tính chất lý luận khái quát hơn như: *Nghiên cứu so sánh trong văn học và nghệ*

---

1. I. Sotér: *The Dilemma of Literary Science*. - Budapest, Ak. Kiadó, 1973, pp. 27-43.

2. P. Michot: *Balzac, Beethoven et Birotteau: Une symphonie sublime et commerciale* - "Néohélicon", 1977, T. V, N<sup>o</sup>1, pp. 7-32.

3. P. Dufour: *La relation peinture/littérature*. - "Néohélicon", 1977, T. V, N<sup>o</sup>1, pp. 141-190.



thuật của nhà so sánh luận Tiệp Khắc (cũ) Dionýz Durisin<sup>(2)</sup>.

Durisin đã biện hộ cho xu hướng "đối chiếu phức hợp" như sau: Vì từ trước đến nay khoa nghiên cứu nghệ thuật thường bỏ qua văn học, cho nên xu hướng so sánh này xuất hiện để phản ứng chống lại thái độ đó, nhằm đưa văn học trở lại trường nghệ thuật. Durisin cũng có một quan niệm khá mới mẻ và xác đáng về những vấn đề phương pháp luận của văn học so sánh. Ông tuyên bố rằng không nên gói gọn toàn bộ phương pháp so sánh vào một bộ môn là bộ môn văn học so sánh, mà ngược lại nó có thể dẫn đến sự phân biệt và đặc trưng hóa các phương pháp. Phải chăng Durisin cũng muốn nói tới một sự chuyển hóa giữa phương pháp và phương pháp luận như chúng tôi đã trình bày ở mục I chương III? Phải chăng ông đang muốn biến cái phương pháp "đối chiếu phức hợp" của Soter thành một phương pháp luận chuyên biệt để tách nó ra khỏi lĩnh vực của văn học so sánh, làm cho nó trở thành một lĩnh vực riêng biệt có thể tạm gọi là "văn học - nghệ thuật so sánh"? Điều này chỉ có thời gian mới trả lời được chúng ta, và thực tiễn nghiên cứu sẽ dẫn đến những kết quả khách quan mà chúng ta có muốn tránh hoặc áp đặt tiên nghiệm cũng không được.

---

I. D. Durisin: *Comparative investigation in literature and in art*. "Néohélicon", 1977, T. V, N<sup>o</sup>1, pp. 125-140.

Chỉ biết rằng cho đến thời điểm hiện tại thì xu hướng trên vẫn đang được khẳng định.

Nhưng tạm thời, theo chúng tôi, so sánh văn học với nghệ thuật và văn hóa là phải vì *văn học* chứ *không phải vì nghệ thuật* hay vì *văn hoá*. nếu không, văn học so sánh sẽ phải đổi tên thành *nghệ thuật so sánh* hay *văn hóa so sánh*, tức là lại quay về với thời kỳ "văn, triết, sử bất phân" ở buổi đầu của lịch sử văn học. Chúng tôi không phản đối xu hướng này với tư cách là một xu hướng nghiên cứu, nhưng chúng tôi cho rằng không nên nhập nó vào văn học so sánh mà phải tách nó ra thành một lĩnh vực độc lập, có phương pháp luận chuyên biệt riêng của nó.

Như vậy, vấn đề mở rộng phạm vi so sánh cũng là một vấn đề lý luận quan trọng. Những biến chuyển trong lĩnh vực này cũng sẽ dẫn đến những biến chuyển sâu sắc đối với chính bản thân bộ môn văn học so sánh.

## 2. Những chủ đề chính của văn học so sánh

Qua hơn một trăm năm tồn tại, văn học so sánh đã đề cập đến rất nhiều khía cạnh khác nhau của thế giới văn chương. Có những công trình được tiến hành theo lối liên ngành, nó lẫn lộn giữa văn học so sánh với văn học thế giới và lý luận văn học. Nhưng cũng có nhiều công trình được nghiên cứu một cách rất cụ thể như kiểu: *Goethe ở Pháp Shakespeare ở Ba Lan* v.v... Những thành quả thực tiễn của văn học so sánh

đã giúp ích rất nhiều cho lý luận văn học, cho văn học thế giới và văn học sử dân tộc. Đặc biệt, văn học so sánh có thể góp phần cùng lý luận và phê bình văn học giải quyết những vấn đề cơ bản của văn học và xã hội.

Sau đây, chúng tôi xin giới thiệu những kết quả nghiên cứu của văn học so sánh trong một số chủ đề chính của văn học cùng với những nguyên tắc cần lưu ý khi tiến hành nghiên cứu những chủ đề đó.

### *a. Nghiên cứu thể loại văn học*

Ở đây, khác với lý luận văn học là trong khi bộ môn này nghiên cứu thể loại một cách có hệ thống để rút ra những nguyên tắc khái quát chung, thì văn học so sánh lại nghiên cứu nó dưới dạng các quan hệ quốc tế và với những vấn đề rất cụ thể của nó, nhằm đóng góp tư liệu cho lý luận văn học, hoặc giải quyết một số mắc mớ nào đó của lý luận văn học trong lĩnh vực này.

Thể loại là một hình thức biểu hiện nghệ thuật, cho nên nó dễ dàng trở thành một phương tiện trao đổi quốc tế. Đây cũng chính là một trong những lĩnh vực mà ở đó mọi tìm tòi cách tân được thực hiện. Do đó nhiệm vụ của nhà so sánh luận là phải tìm ra những sự ảnh hưởng bên ngoài và những yếu tố sáng tạo bên trong có ý nghĩa cách tân về mặt thể loại. Mặt khác, nhà so sánh luận cũng có nhiệm vụ nghiên cứu sự hình thành và phát triển cụ thể của một thể loại cần nghiên cứu nào đó. Chẳng hạn khi nghiên cứu thể loại *tiểu luận văn học*, nhà nghiên cứu văn học so sánh phải bắt đầu từ

Montaigne và theo dõi bước đi của nó qua các thời đại với sự đóng góp của các nền văn học khác nhau trên thế giới. Hay như với thể loại truyện ngắn, chúng ta phải nghiên cứu quá trình phát triển của nó từ Boccaccio cho đến nay. Nhưng phải chỉ ra những bước phân nhánh đa dạng của nó mà ở mỗi bước có sự đóng góp có ý nghĩa cách tân của một số nhà văn nào đó. Ví dụ *truyện ngắn tình cảm* mang tính giáo dục, được thịnh hành ở châu Âu hồi thế kỷ XVIII nhờ có sự thành công quốc tế của *Truyện ngắn đạo lý* của Marmontel và của *Những chúng có tình cảm* của Baculard d'Arnaud. Hoặc loại *truyện ngắn huyền tưởng* nở rộ cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX là có liên quan tới sự thành công của tập truyện ngắn của Hoffmann và của Edg. Poe.

Một thể loại có vị trí đặc biệt trong số các thể loại văn xuôi là thể loại tiểu thuyết. Đây là một thể loại đồ sộ và đa dạng, nó mang trong mình nó nhiều hình thức khác nhau. Ở đây nhà nghiên cứu có thể đề cập riêng đến một vài khía cạnh và vấn đề cụ thể của tiểu thuyết. Chẳng hạn như vấn đề về sự lưu truyền của tiểu thuyết tình cảm, về số phận của tiểu thuyết thư tín, về vai trò của tiểu thuyết hiện thực, về ý nghĩa của tiểu thuyết rừng rợn (tiểu thuyết đen), về sự ảnh hưởng của tiểu thuyết dã sử, về sự phát triển của tiểu thuyết huyền tưởng khoa học, về vị trí của tiểu thuyết trinh thám v.v...

Các thể loại thơ ca cũng đã được văn học so sánh nghiên cứu nhiều. Chúng ta có thể nghiên cứu so sánh

các thể loại thơ ca như thơ tình, thơ châm biếm, thơ thôn dã. Ở đây, phải kể tới trường hợp đặc biệt của loại trường ca tự sự vừa mang tính chất sử thi vừa mang tính chất trữ tình. Có thể nói nó là một thể loại phức hợp bao gồm cả thơ ca và sử thi. Đó là số phận của các bản trường ca của Homer, của Virgilius, của Dante, của Nguyễn Du. Tương tự, Van Tieghem còn xếp các tác phẩm kịch thơ thành một trong những thể loại thơ ca. Nó bao gồm những vở kịch văn vần như kịch của Shakespeare, *Faust* của Goethe, *Manfred* của Byron, *Các vị tiên bối* của Mickiewicz, *Prométhée được giải thoát* của Shelley v.v... Chúng tôi cho rằng loại kịch thơ này cũng là một thể loại phức hợp, vừa mang tính trữ tình vừa mang tính kịch.

Trong lĩnh vực sân khấu, sự ảnh hưởng quốc tế đã được bộc lộ rõ nhất. Người ta đã nghiên cứu sự ảnh hưởng của Corneille, Racine và của Voltaire ở Anh, sự ảnh hưởng của bi kịch Pháp ở Hà Lan, ở Ba Lan, ở Italia, sự ảnh hưởng của nhà soạn kịch lớn nhất Hà Lan Vandel đối với các nhà soạn kịch Đức, và đặc biệt sự ảnh hưởng của Shakespeare trên kịch trường của nhiều nước châu Âu.

Ngoài việc nghiên cứu sự ảnh hưởng trong lĩnh vực sân khấu nói chung, các nhà so sánh luận cũng nghiên cứu sự phát triển của ba thể loại kịch cơ bản: bi kịch, chính kịch và hài kịch, cũng như sự hình thành của những thể loại kịch đứng ở vị trí trung gian giữa ba thể

loại kịch cơ bản, đó là thể loại kịch bi-hài, kịch thôn dã, hài kịch bi lụy v.v...

### *b. Nghiên cứu đề tài, truyền thuyết*

Nghiên cứu đề tài và truyền thuyết trong văn học là một lĩnh vực đã được chú ý nhiều trong văn học so sánh. Tuy vậy, nó cũng đã gây ra những ý kiến trái ngược nhau. Có người như B. Croce, Baldensperger, P. Hazard đã loại trừ việc nghiên cứu đề tài ra khỏi phạm vi của văn học so sánh. Họ cho rằng đề tài và truyền thuyết chỉ là những chất liệu chung để các nhà văn sử dụng cho công việc sáng tác của mình chứ giữa họ có thể không có sự ảnh hưởng lẫn nhau. Ý kiến này xuất phát trên cơ sở của quan điểm hạn chế về đối tượng của văn học so sánh, cho rằng văn học so sánh chỉ nghiên cứu những hiện tượng ảnh hưởng văn học quốc tế.

Nhưng thực tế nghiên cứu cho thấy rằng trong lĩnh vực đề tài cũng có sự ảnh hưởng. Và hiện nay với quan điểm mở rộng đối tượng của văn học so sánh thì ngay cả khi không có sự ảnh hưởng trong việc khai thác cùng một đề tài thì việc nghiên cứu đề tài vẫn thuộc đối tượng thứ hai và vẫn được coi là một mảnh đất phì nhiêu của văn học so sánh.

Thực tế văn học so sánh đã nghiên cứu nhiều về sự lưu truyền các đề tài và truyền thuyết xuất phát từ văn học tôn giáo, từ văn học dân gian, hay từ một sự kiện lịch sử có thật nào đó. Truyền thuyết Cain trong kinh thánh Cơ đốc giáo, truyền thuyết nữ hoàng Cleopatra

của Ai Cập, truyền thuyết người mất bóng, truyền thuyết El Cid của Tây Ban Nha, truyền thuyết Don Juan, truyền thuyết Faust v.v... là những ví dụ điển hình trong lĩnh vực này.

Như vậy, việc nghiên cứu đề tài và truyền thuyết có thể được tiến hành theo hai xu hướng - xác định nguồn gốc với tính chất là chất liệu sáng tác; - xác định sự ảnh hưởng lẫn nhau của các tác giả. Và cả hai xu hướng đều nhằm mục đích chứng minh sự đóng góp sáng tạo của các cá nhân nhà văn.

Ví dụ, truyền thuyết về Faustus là một trong những đề tài quốc tế được các nhà văn ưa thích. Faustus là một nhân vật có thật - một thầy phù thủy, một ông lang băm, một nhà giả kim thuật sống ở miền Saxa (Đức) (1480 - 1540). Về sau, Faustus đã trở thành nhân vật truyền thuyết trong các sáng tác dân gian, là người bán linh hồn cho quỷ dữ. Và tiếp theo là các nhà văn đã lấy ông ta làm nhân vật chính cho tác phẩm của mình. Theo Vianu, trước Goethe đã có 41 tác phẩm viết về Faustus và sau Goethe không lâu tiếp tục có 72 tác phẩm nữa. Có người còn nêu con số 155 tác phẩm chỉ trong khoảng 1900 - 1955<sup>(1)</sup>. Nhưng trong số này chỉ có tác phẩm *Faust* của Goethe là thành công hơn cả. Song muốn đánh

---

1. B. Kopeczi: *L'approche historique*. Trong "Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines". Partie 2, T.1, P., Unesco, 1971, pp. 604 - 629.

giá đúng *Faust* của Goethe, vẫn theo Vianu, ta phải nghiên cứu tất cả các tác phẩm về Faustus đã được sáng tác ở khắp nơi trên thế giới. Hành động cứu thế của Faust của Goethe, đối lập với sự kết án anh ta trong những cuốn sách dân gian và của Cr. Marlowe, không phải là hoàn toàn mới, một khi mà chính Lessing cũng đã đạt tới được giải pháp này trước Goethe hàng chục năm. Nhưng Goethe đã tìm thấy nguyên nhân của hành động cứu thế này ở điều kiện luôn luôn hy vọng, ở niềm khát khao hành động không ngừng của nhân vật của mình. Đó là cái mới và là yếu tố tiêu biểu cho nền văn minh lao động mới, xuất hiện cùng với cuộc cách mạng công nghiệp cuối thế kỷ XVIII. Như vậy chỉ có thể hiểu được đúng yếu tố này khi nghiên cứu Faust của Goethe trong phạm vi lịch sử lâu dài của môtíp<sup>(1)</sup>.

Hay như trường hợp huyền thoại về Iphigenia cũng vậy. Có rất nhiều tác giả đã sáng tác kịch và opera về đề tài Iphigenia. Tất cả đều ca ngợi đức hy sinh và lòng nhân đạo của nàng. Nhưng Iphigenia của Goethe là một phụ nữ đặc biệt. Đó là một phụ nữ vừa có tình cảm nhân đạo vừa có một nghị lực trí tuệ lớn. Ngoài ra, trong khi Racine vẫn dùng huyền thoại để giải quyết xung đột thì Goethe lại dùng tinh thần nhân đạo hiện đại của chủ nghĩa lãng mạn để giải quyết mâu thuẫn. Đó chính là

---

1. *National si universal*. - Buc., Ed. Eminescu, 1975, p.144.



do điều kiện lịch sử xã hội đã quy định ý đồ nghệ thuật của văn học.

Ở nước ta, hiện tượng lưu truyền đề tài cần phải được chú ý nhiều hơn nữa. Cụ thể là chúng ta có vấn đề *Truyện Kiều*. Đây là một đề tài lớn của văn học so sánh. Chúng tôi xin phép được dừng lại chút ít để đưa ra một số nhận xét dưới góc độ *so sánh luận*.

Về *Truyện Kiều*, các công trình nghiên cứu đã đạt tới một khối lượng lớn, trong đó những công trình được viết theo quan điểm so sánh văn học cũng chiếm một tỷ lệ không nhỏ.

Do có một sự thật lịch sử là Nguyễn Du đã mượn cốt truyện của *Kim Vân Kiều truyện* (chúng tôi sẽ viết tắt là *KVK*) của Thanh Tâm Tài Nhân (chúng tôi sẽ viết tắt là *TTN*), cho nên vấn đề về vị trí của *Truyện Kiều* trở thành một trong những vấn đề trọng tâm của mảng đề tài *Truyện Kiều*. Từ đó việc so sánh *Truyện Kiều* với *KVK* của *TTN* trở thành một yêu cầu tự nhiên đối với các nhà nghiên cứu. Các nhà nghiên cứu đã so sánh *Truyện Kiều* với *KVK* về nhiều mặt: tư tưởng triết học; tính cách nhân vật; tâm lý nhân vật; cấu trúc tiểu thuyết; nghệ thuật tả cảnh, tả tình; v.v...

Trong mảng đề tài này, các nhà nghiên cứu đã thu được một số thành tựu nhất định. Bằng phương pháp so sánh tự giác, các nhà nghiên cứu đã xác định mức độ vay mượn cốt truyện của *Truyện Kiều*, xác định giá trị sáng tạo nghệ thuật của nó, khẳng định tư cách sản phẩm

sáng tác của nó. Nhưng chúng tôi có một nhận xét rằng hầu như tất cả những bài viết đăng trên báo, tạp chí, và những cuốn sách từ trước đến nay có áp dụng phương pháp so sánh *Truyện Kiều* với *KVK* đều cố tình làm những thao tác áp đặt chủ quan, tự ý hạ thấp *KVK* xuống để nhằm mục đích tôn cao *Truyện Kiều* lên. Hầu như tất cả các tác giả đều ca ngợi *Truyện Kiều* về mọi mặt và xem nhẹ giá trị của *KVK*. Ví dụ như nhà nghiên cứu Lê Đình Ky đã viết: "Nguyễn Du đã chọn *KVK*, một tác phẩm rất tầm thường, mà không dựa vào một tác phẩm nào khác để viết nên *Truyện Kiều*..."<sup>(1)</sup>. Hoặc về các nhân vật chính diện, các tác giả có xu hướng đề cao phẩm chất và tính cách của các nhân vật này trong *Truyện Kiều* và giảm nhẹ phẩm giá của các nhân vật nguyên mẫu trong *KVK*. (Xem Đặng Thanh Lê<sup>(2)</sup>, Trọng Lai<sup>(3)</sup>, Nguyễn Trung Hiếu<sup>(4)</sup>). Cho đến gần đây nhất, xu hướng này vẫn còn thể hiện khá dai dẳng. Vũ Hạnh trong *Đọc lại Truyện Kiều* (xuất bản lần thứ 3,) đã không tiếc lời chê bai một cách vô căn cứ, không cần chứng minh đối với TTTN: "Nguyễn Du đã dùng ngôn ngữ thần

---

1. Lê Đình Ky: *Truyện Kiều và chủ nghĩa hiện thực của Nguyễn Du*. H., KHXH, 1970, tr. 127-128.

2. Đặng Thanh Lê: "Tái hồi Kim Trọng" - Ước mơ và bi kịch - "Tạp chí văn học", 1971, số 5.

3. Trọng Lai: *Thử nhìn lướt qua tính cách nàng Kiều trong Truyện Kiều của Nguyễn Du và trong Kiều truyện của Thanh Tâm Tài tử*. - "Tạp chí văn học", 1981, số 2.

4. Nguyễn Trung Hiếu: *Truyện Kiều trong yêu cầu đổi mới của khoa nghiên cứu văn học hiện nay*. "Tạp chí văn học", 1986, số 6.

là thi ca mình làm cho bao nhiêu nhân vật lộ bịch, quái đản ở trong Thanh Tâm Tài Tử được hiện nguyên hình với những xấu tốt, gần gũi với người, nói một cách khác, được sống động hơn và tiêu biểu hơn (...). Từ những chất liệu sẵn sùì, thô vụng, Nguyễn Du đã làm nên một kiệt tác (...). Không có Nguyễn Du, tác giả và tác phẩm ấy từ lâu đã bị vùi trong băng tuyết thời gian".<sup>(1)</sup> Thậm chí Vũ Hạnh còn gán sự *tâm thường* cho cả "tác giả" Thanh Tâm Tài Nhân: "Từ bao nhiêu là sự việc vụng về lộn cợn của nhà tiểu thuyết *tâm thường* Trung Hoa, Nguyễn Du đã mượn chất liệu để dệt nên áng thơ dài bất hủ".<sup>(2)</sup>

Tình trạng trên có một cái gì đó không ổn. *Truyện Kiều* là một kiệt tác - đó là một sự thật; Nguyễn Du là một đại thi hào - đó cũng là một sự thật. Nhưng những sự thật này đã hình thành từ lâu. Người dân Việt Nam đã yêu quý *Truyện Kiều* từ lâu rồi, trong khi đó họ không hề biết KVK là gì và TTTN là ai. Như vậy *Truyện Kiều* nổi tiếng không phải nhờ vào việc so sánh nó với nguyên mẫu. Vậy thì đem một tác phẩm đã nổi tiếng so sánh với một tác phẩm không nổi tiếng chỉ để ca ngợi, tôn cao tác phẩm đã nổi tiếng ấy thì có ích lợi gì? Đây là chưa kể việc KVK "vụng về" ở chỗ nào, "lộn cợn" ở chỗ nào, "tâm thường" ở chỗ nào thì chẳng có ai chịu chứng minh.

---

1. Vũ Hạnh: *Đọc lại Truyện Kiều*. - TP. HCM, NXB Văn nghệ, 1993, tr. 15 (Xuất bản lần đầu: 1966).

2. Vũ Hạnh: *Sđd*, tr.10.

Trong số các công trình nghiên cứu *Truyện Kiều* có hai công trình viết vào loại công phu nhất, đó là: *Truyện Kiều và chủ nghĩa hiện thực của Nguyễn Du* của Lê Đình Ky. (H., NXB KHXH, 1970), và *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều* của Phan Ngọc (H., NXB KHXH, 1985).

Cả hai cũng đã áp dụng phương pháp so sánh để chỉ ra những giá trị sáng tạo nghệ thuật độc đáo của *Truyện Kiều*. Nhưng tiếc rằng cả hai vẫn không thoát khỏi xu hướng ca ngợi cái này và hạ thấp cái kia.

Trong suốt công trình của mình, mọi thành công hay hạn chế của *Truyện Kiều* đều được nhà nghiên cứu Lê Đình Ky gán cho Nguyễn Du. Sự so sánh TTTN có diễn ra nhưng chỉ thoáng trong một cuốn sách dày gần 500 trang ấy. Mà nếu có so sánh thì chỉ là để hạ thấp TTTN và đề cao Nguyễn Du. Theo Lê Đình Ky, Thúy Kiều, Kim Trọng, Từ Hải, Mã Giám Sinh, Tú Bà, Hoạn Thư... của Nguyễn Du đều được nâng lên một bước cao hơn, "rõ nét hơn rất nhiều" so với của TTTN, rằng trong KVK "đầy rẫy chủ nghĩa tự nhiên"<sup>(1)</sup>. Đây chưa phải là văn học so sánh *dịch thực*, mà chỉ là sử dụng phương pháp so sánh để chứng minh sự hơn thua. Về điều này, giáo sư Hoàng Trinh cũng đã khuyến cáo năm 1980: so sánh "không phải để phân biệt hơn thua (...) phương pháp luận ở đây (của văn học so sánh) là xác định đúng quan

---

1. Lê Đình Ky: Sđd., tr. 333 - 336.

điểm và mục đích so sánh, xác định tính chất, phạm vi và những cơ sở của sự so sánh để có thể đạt được một hiệu quả khoa học tốt nhất và có ý nghĩa nhất trong khi so sánh"<sup>(2)</sup>. Hay như giáo sư Đinh Gia Khánh ngay từ năm 1966 cũng đã phản đối lối so sánh hơn thua của A. Leclère (Pháp) khi ông này khen rằng *Nearg Kantoc* của Campuchia hay hơn truyện *Tám Cám* của ta vì nàng Kantoc không trả thù như cô Tám, và ông cho rằng đó là "cái việc rất không khoa học"<sup>(3)</sup>.

Còn Phan Ngọc, ông cũng đã sử dụng phương pháp so sánh trong công trình của mình. Nhưng ông lại dùng thuật ngữ "đối lập" thay cho "so sánh". Như vậy là Phan Ngọc mới chỉ tiến hành thực hiện một phần của nguyên tắc so sánh: tìm cái khác nhau; chứ chưa thực hiện phần thứ hai: tìm cái giống nhau. Chính vì bị chi phối bởi định kiến về sự khác nhau giữa hai tác phẩm, bởi định kiến muốn chứng minh giá trị độc đáo của *Truyện Kiều*, bởi định kiến về sự hơn thua, nên nhiều khi tác giả đã biến cả cái giống nhau giữa hai tác phẩm thành cái khác nhau. Ví dụ, Phan Ngọc cho rằng: "*Kim Vân Kiều truyện*, tác phẩm mà Nguyễn Du dựa vào để viết *Truyện Kiều*, không hề xây dựng trên lý thuyết "Tài mệnh tương đố". Trái lại tư tưởng chủ đạo của nó là tình và khổ. Nó tuyên bố ở hồi 1: Trong thiên này chữ tình là một đại kinh

---

1. Hoàng Trinh: *Văn học so sánh và vấn đề tiếp nhận văn học*. - "Tạp chí văn học", 1980, số 4, tr. 93.

2. Đinh Gia Khánh: Sđd., tr. 97.

(sợi dây lớn xuyên suốt theo chiều dọc) và chữ khổ là một đại vĩ (sợi dây lớn xuyên suốt chiều ngang)<sup>(1)</sup>. Tiếc rằng, ở đây Phan Ngọc đã trích lời bình của Kim Thánh Thán<sup>(2)</sup> để gán cho TTTN. Cũng trong hồi 1, những lời bình của Kim Thánh Thán về Tiểu Thanh viết ra để so sánh nàng với Thuý Kiều cũng được Phan Ngọc cho là của tác giả *Kim Vân Kiều truyện* và cho rằng "đây là đoạn duy nhất nói đến thuyết tài mệnh tương đố, nhưng nó không có tiếng vọng trong toàn bộ tác phẩm".

Tại sao tác giả Phan Ngọc lại nhầm lẫn như vậy? Đó là vì trong bản Hán văn của cuốn *KVK*, lời bình ở mỗi hồi được in liền với phần chính văn mà không có sự ngắt dòng ngắt trang rõ ràng. Nhưng cho dù có nhầm lẫn thì khi đọc toàn bộ *KVK* cũng sẽ thấy rằng lời nhận định trên là không có căn cứ. Trên thực tế, tư tưởng "tài mệnh tương đố" là tư tưởng xuyên suốt của *KVK*. Và chữ tài ở đây là tài tình, tài sắc, tài hoa của kiếp hồng nhan, chứ không phải là tài thao lược võ bị của đấng nam nhi. (Và lại, thời phong kiến, tài văn thường được trọng hơn tài võ. Từ Hải trong *KVK* đã nói: "Quốc gia bao giờ cũng vẫn trọng văn khinh võ")<sup>(3)</sup>. Ngay từ hồi

---

1. Phan Ngọc: *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều*. - H., KHXH, 1985, tr.30.

2. Trong *Truyện Kim Vân Kiều* của Thanh Tâm Tài Nhân, ở mỗi hồi đều có in lời bình trước khi vào chính văn. Lời bình này được ghi là thuộc loại sách "*Thánh Thán ngoại thư*".

3. Thanh Tâm Tài Tử: *Kim Vân Kiều* - Sài Gòn, Nha văn hóa, 1971, 2 quyển, (Tô Nam Nguyễn Đình Diệm dịch), tr. 394.

1, Thuý Kiều đã làm khúc *Bạc mệnh oán*, trong đó có câu: "Gương bạc mệnh bao giờ cũng thế/Kiếp hồng nhan hồ dễ tránh đâu?". Khi thăm mã Đạm Tiên, Kiều than Đạm Tiên là "Kiếp hồng nhan bạc mệnh", lại khấn: "Em đây với chị cảm nhau vì chữ tài sắc". Hồi 2: Thuý Kiều nghĩ về Kim Trọng và tự nhủ mình là "phúc bạc kém duyên". Lúc mơ thấy Đạm Tiên thì Đạm Tiên lại khen "tài hoa" của Kiều và Kiều cũng tự nhận với Đạm Tiên là mình có tiếng "tài tình", rồi làm 10 bài thơ trong đó hai bài đầu có tên là *Tiệc cho tài* và *Thương bạc mệnh*. Hồi 3: Kim Trọng khen Thuý Kiều có tài đáng "phải đúc nhà vàng" mới xứng. Còn Kiều thì đáp là hồi xưa có người thầy tướng đoán cho mình rằng: "Thiếp nhất đại tài tình thiên thu bạc mệnh" ("Nghìn thu bạc mệnh một đời tài hoa" - Nguyễn Du). Rồi lại bảo: "Trời xanh vốn hay ghen ghét (...). Nhất là ghen tài ghen sắc thì lại quá tệ!". Hồi 4, 5: Kiều tự giác đem số bạc mệnh của mình ra để thuyết phục cha mẹ cho mình bán mình chuộc cha. Hồi 6: trong một bài thơ của Kiều cũng có chữ "Hồng nhan bạc mệnh". Hồi cuối cùng (hồi 20): trong 10 bài thơ tặng Kim Trọng, Kiều lại nhắc đến kiếp bạc mệnh: "Tự cam bạc mệnh nhân"<sup>(1)</sup>. Như thế cũng đủ thấy tư tưởng "tài tình mệnh bạc" là tư tưởng xuyên suốt của *KVK* mà Nguyễn Du chỉ tiếp thu lại mà thôi.

Trong công trình của mình, Phan Ngọc còn nhiều lần khẳng định sự sáng tạo của Nguyễn Du theo công

---

1. Xem Thanh Tâm Tài Tử: Sđd.

thức: ở Nguyễn Du có cái này, còn ở TTTN không hề có. Ví dụ ông khẳng định rằng Nguyễn Du đánh giá sự việc, còn ở TTTN không có sự đánh giá<sup>(1)</sup>. Thực ra đây là hai phương thức đánh giá khác nhau: phương thức chủ quan của Nguyễn Du và phương thức khách quan của TTTN. Hoặc ông đã tuyên bố: "trong suốt toàn bộ KVK không có một câu nói về thiên nhiên"<sup>(2)</sup>. Thực ra thiên nhiên có khá nhiều trong KVK, ví dụ trong đoạn Kiều ở Lầu Ngưng Bích, tác giả kể: "Nguyên cái lầu này, phía đông nhìn ra biển rộng, phía bắc trông về kinh kỳ, phía nam có thành Kim Lăng, tây có dãy núi Kỳ Sơn. Trước cảnh cô liêu đó, nàng cảm thấy băng khuâng, nhớ lại cái ngày với chàng Kim thề 'thốt, mối tình nồng nhiệt biết bao? Thế mà ngày nay tuyết vô âm tín, lòng nào lại chẳng tái tê, bèn đề 10 vắn "Bất Giai" để ghi nỗi niềm thương nhớ" (q.1, tr. 161). Sau lại làm một bài thơ cảm tác họa lại cảnh non nước xung quanh (tr. 167). Tuy nhiên, cũng phải nhấn mạnh rằng cảnh thiên nhiên trong KVK chủ yếu tập trung ở các bài thơ ngâm vịnh chứ không quyen với tình người như ở *Truyện Kiều* của Nguyễn Du.

Như vậy ở đây chúng tôi chỉ muốn nhắc lại một nguyên tắc đã nêu ra: so sánh không phải để chứng minh sự hơn thua, lại càng không thể xuất phát từ *định kiến*

---

1. Phan Ngọc: Sđd, tr. 82.

2. Phan Ngọc: Sđd, tr. 140.



về sự hơn thua. Tất nhiên có người sẽ biện luận rằng: một trong những chức năng của so sánh là để phân hạng thứ bậc. Đúng là nó có chức năng ấy. Nhưng sự phân hạng chỉ có thể được tiến hành trong *cùng một hệ thống* có cùng các tiêu chí giá trị chung. Chẳng hạn trong văn học nghệ thuật, trên bình diện dân tộc có thể có kiểu đánh giá như: "Nhà văn A là nhà văn vĩ đại nhất của dân tộc A", tức là so sánh trong nội bộ một dân tộc. Trên bình diện thế giới, nếu như có lúc nào đó có sự đánh giá kiểu như "Nhà văn lớn nhất của thời đại" thì đấy là sự đánh giá so sánh khái quát trong một *hệ thống văn học khái quát của toàn nhân loại*. Người ta không chấp nhận và không được phép chấp nhận có sự phân hạng *giữa các nền văn học dân tộc*, không chấp nhận một sự đánh giá kiểu: "Nhà văn A của dân tộc A vĩ đại hơn nhà văn B của dân tộc B". Và người ta lại càng không chấp nhận việc tùy tiện đánh giá một nhà văn nước ngoài là *tầm thường* như Vũ Hạnh đã làm. Kiểu đánh giá như vậy sẽ dẫn đến chủ nghĩa sô vanh, kỳ thị chủng tộc. Mặt khác, khi một tọa độ so sánh bị dịch chuyển thì giá trị liên quan của nó cũng thay đổi. Giá trị của một nhà văn trong mối tương quan nội dân tộc sẽ khác với giá trị của nhà văn đó trong mối tương quan liên dân tộc. Đây là tính tương đối của các giá trị. Trong trường hợp cụ thể của *Truyện Kiều*, so sánh là để biết được mức độ vay mượn của Nguyễn Du và giá trị sáng tạo của ông là ở chỗ nào. Về sự vĩ đại của ông thì ông

vĩ đại trước hết là trong hệ thống văn học Việt Nam. Còn việc chứng minh xem ông có vĩ đại hơn so với một nhà văn nước ngoài nào đó hay không thì chúng ta không cần và không được phép làm. Vì như vậy sẽ đụng chạm đến lòng tự hào dân tộc của một quốc gia khác và cũng sẽ không thuyết phục được dư luận quốc tế.

Qua những điều trình bày ở trên, có thể có người cho rằng chúng tôi đang làm cái việc biện hộ cho TTTN và đi tìm sự giống nhau giữa hai tác phẩm về Kiều. Chúng tôi cho rằng nếu cần phải biện hộ cho TTTN thì điều đó cũng không có gì là xấu. Còn đi tìm sự giống nhau giữa hai tác phẩm cũng là một đối tượng của văn học so sánh. Và đi tìm sự giống nhau cũng là để phát hiện ra cái khác nhau. Hai đối tượng này luôn luôn hỗ trợ cho nhau để đạt tới chân lý cuối cùng: quan hệ giữa vay mượn và sáng tạo, giữa ảnh hưởng và nhu cầu tiếp nhận, giữa quốc tế và dân tộc v.v...

Nhân tiện cần nhắc lại rằng, theo cách phân loại sự ảnh hưởng của Van Tieghem mà chúng tôi đã trình bày ở mục 2, chương II thì *Truyện Kiều* thuộc phạm trù vay mượn cốt truyện chứ không phải là ảnh hưởng thực thụ. TTTN không ảnh hưởng đến toàn bộ sáng tác của Nguyễn Du. Giá trị *Truyện Kiều* không hề bị ảnh hưởng bởi mức độ "vĩ đại" hay "tầm thường" của KVK. Do đó, việc ra sức chứng minh sự hơn thua giữa *Truyện Kiều* và KVK là không cần thiết. Và lại, chứng minh cái vĩ đại của người này bằng

cách hạ thấp người kia thì sẽ chỉ đạt được cái vĩ đại tương đối, thậm chí giả tạo: vĩ đại so với cái tầm thường!

Hơn nữa, theo logic thông thường mà xét thì với một tâm hồn thơ sâu sắc cộng với một vốn Hán học uyên thâm, Nguyễn Du không thể dễ xúc động bởi cái tầm thường, ông không dễ gì chọn một vật tầm thường làm nguyên mẫu cho đứa con tinh thần của mình. Chắc chắn là KVK đã làm cho ông xúc động lắm và tâm đắc lắm. Ở đầu *Truyện Kiều* ông đã viết: "*Cảo thơm lần giở trước đèn*". Như vậy là Nguyễn Du đã khẳng định rõ ràng rằng KVK của TTTN là một cuốn sách hay (cảo thơm). Một tác phẩm như thế sao có thể gọi là tầm thường! Kim Thánh Thán cũng đã phải tuyên bố công lao của TTTN "Không đứng dưới bà Nữ Oa"! Theo tôi, một trong những điều làm cho TTTN thành công là ông lấy thân phận gái lầu xanh làm nhân vật chính. Trước đó, loại nhân vật này ít được lấy làm nhân vật chính. Thanh Tâm Tài Nhân là người rất thương cảm với thân phận phụ nữ nói chung và với gái lầu xanh nói riêng. Ông đã tuyên bố ở hồi 11: "Kiếp người khổ nhất đàn bà,/ Đàn bà khổ nhất ấy là gái chơi". Và có lẽ mối quan tâm của TTTN cũng là điều hợp với cảm quan nghệ thuật của Nguyễn Du: Trong các tác phẩm thi ca khác của Nguyễn Du, nhân vật ca kỹ là một trong những đề tài đáng quan tâm của ông (*Bài ca người gẩy đàn đất Long Thành, Gặp người hát cũ của em...*). Chính bản thân *Truyện Kiều* ban đầu cũng được Nguyễn Du đặt tên là *Đoạn trường tân thanh* (Bản đàn mới, nghe sầu thảm

đến đứt ruột). Và đề tài ca kỹ này luôn luôn nằm trong đề tài lớn của ông về thân phận người phụ nữ. Trong *Truyện Kiều*, ông cũng đã tuyên bố về thân phận phụ nữ nói chung như sau: "Đau đớn thay, phận đàn bà! / Lời rằng bạc mệnh cũng là lời chung".

Ở đây chúng tôi cũng muốn lưu ý thêm rằng có nhiều người khi so sánh văn học dân tộc với văn học nước ngoài thường dễ mắc phải căn bệnh của chủ nghĩa tự tôn dân tộc. Chẳng hạn như xung quanh chuyện Thúy Kiều báo oán có nhiều người đã ca ngợi lòng khoan dung của Thúy Kiều của Nguyễn Du và khái quát lên thành tính cách tiêu biểu của dân tộc Việt Nam và cho nó là sự hơn hẳn so với tính cách tàn bạo của Kiều Trung Quốc. Từ đó đi đến một kết luận to tát rằng: sự khác nhau giữa hai nàng Kiều là sự khác nhau giữa hai tính cách dân tộc<sup>(1)</sup>. Có điều nếu nói như vậy thì chúng ta sẽ giải thích như thế nào với thế giới về hành vi trả thù cũng không kém phần tàn bạo của cô Tấm? Nhìn chung ý kiến về tính cách dân tộc của hai nàng Kiều với sự hơn hẳn của Kiều Việt Nam đã được nhiều người hưởng ứng (chẳng hạn xem Vũ Hạnh<sup>(2)</sup>, Trọng Lai<sup>(3)</sup>). Trong khi đó thì rất ít người tán thành ý kiến chê trách hành vi trả thù tàn bạo của cô Tấm (phải chăng vì cô Tấm là của chúng

---

1. Trọng Lai: Tài liệu đã dẫn, tr. 28.

2. Vũ Hạnh: Sđd, tr.13.

3. Trọng Lai: Tài liệu đã dẫn.

ta?), và nếu có tán thành thì cũng cho rằng đó không phải là đặc trưng cho tính cách dân tộc Việt Nam!. Song cũng có người không ngại ngần công nhận hành vi trả thù của cô Tấm là chân thực (xem Đinh Gia Khánh<sup>(1)</sup>). Phải chăng khi ủng hộ hành vi trả thù của cô Tấm và chê bai hành động báo oán của cô Kiều Trung Quốc là chúng ta đã tự mâu thuẫn với chính mình? Tại sao trong khi chúng ta không thích người khác chê trách hành vi trả thù tàn bạo của cô Tấm mà chúng ta lại tự cho phép mình chê bai hành động báo oán của cô Kiều Trung Quốc, rồi lại còn tự ý nâng tính cách cô Kiều Trung Quốc thành tính cách của dân tộc Trung Hoa? Làm như thế thì chúng ta chỉ nói cho chúng ta nghe chứ không thể thuyết phục được ai.

Tính cách dân tộc là một vấn đề rất phức tạp, chúng ta không nên dễ dãi đơn giản hóa vấn đề và phán xét một cách hồ đồ, võ đoán. Không thể chỉ đơn thuần dựa vào cứ liệu và tiêu chuẩn của một lĩnh vực này để kết luận về một vấn đề của một lĩnh vực khác. Muốn chuyển kết luận về nhân vật văn học Thuý Kiều thành kết luận về tính cách dân tộc thì việc này phải được chứng minh thêm bằng những cứ liệu và tiêu chuẩn của khoa dân tộc học. Việc suy diễn võ đoán, một lần nữa, sẽ có nguy cơ dẫn chúng ta sa vào chủ nghĩa sô vanh, kỳ thị chủng tộc.

---

1. Đinh Gia Khánh: Sđd, tr. 97.

Rõ ràng, kiểu so sánh áp đặt theo định kiến như vậy là rất cẩu thả, trịch thượng, chủ quan, phi khoa học và cần phải bị loại bỏ dứt khoát. Nếu không chúng ta sẽ có nguy cơ mắc phải căn bệnh "tự phụ thông thái rôm" như Goethe đã khuyến cáo cách đây gần 200 năm. Loại bỏ kiểu so sánh ấy không phải chỉ là để biện hộ cho TTTN, mà trước hết là để bảo vệ công lao và danh tiếng của Nguyễn Du. Và lại, việc biện hộ cho TTTN có lẽ cũng đã đến lúc trở thành một nhu cầu tự nhiên. Báo "Văn nghệ" số 44 năm 1990 đã đăng bài *Tiếp nhận Truyện Kiều của Nguyễn Du trong sự so sánh với Truyện Kim Vân Kiều của Thanh Tâm Tài Nhân của La Sơn - Nguyễn Hữu Sơn*, trong đó lần đầu tiên tác giả đã biện hộ cho TTTN và cho rằng nhiều cái chúng ta vẫn cho là của Nguyễn Du thì đều đã có đầy đủ trong *Truyện KVK*.

Để hiểu thêm "tâm cỡ" của *KVK*, chúng ta hãy tham khảo ý kiến của Kim Thánh Thán: "Trong câu nói phớt qua mà chẳng ngờ lại có những nét bút điểm những ý nghĩa sâu sắc như vậy, nếu không phải tài nhân thì sao viết nổi"<sup>(1)</sup>, và: "Có thuyết cho rằng: đất đã nghiêng về phương tây bắc rồi, bèn san bằng cả chết lẫn sống, thực là hoang đường. (...) Còn riêng ta thì cho rằng: Trời vẫn đầy đặn ở phía đông nam, mỗi chỗ là một tảng năm sắc. Công của tác giả không đứng dưới bà Nữ-Oa"<sup>(2)</sup>.

1. Thanh Tâm Tài Tử: *Sđd*, tr.38.

2. Thanh Tâm Tài Tử: *Sđd*, tr.413.

Cần phải nói thêm rằng kiểu so sánh áp đặt chủ quan như trên cũng một phần còn do tình trạng là ở nước ta không có văn học sử thế giới so sánh mà chỉ có phương thức nghiên cứu biệt lập giữa các nền văn học riêng biệt, kể cả giữa các nền văn học nước ngoài với nền văn học của chính quốc. Cho nên đến khi phải đối chiếu giữa các hiện tượng văn học quốc tế có liên quan với nhau, thì chúng ta sẽ rất dễ nhầm lẫn giữa các cấp độ, sẽ dễ lấy những giá trị trong tương quan so sánh nội bộ để gán cho tương quan so sánh liên văn học. Trong trường hợp của *Truyện Kiều* người ta đã lấy giá trị vĩ đại của nó thuộc tương quan so sánh trong hệ thống văn học Việt Nam để gán cho tương quan so sánh giữa nó với KVK của TTTN. Trong việc chuyển đổi vị trí giữa hai tọa độ so sánh này, để bảo vệ cho giá trị vĩ đại của *Truyện Kiều*, người ta đã phải hạ thấp KVK xuống. Đây là một sự nhầm lẫn tệ hại.

Như vậy, mảng so sánh giữa *Truyện Kiều* với KVK có thể mở ra rất nhiều hướng: cả hướng đi tìm sự giống nhau lẫn đi tìm sự khác nhau. Có điều chúng ta không nên để cho cái định kiến về sự hơn thua chi phối. Nếu phân tích kỹ Thuý Kiều của TTTN, ta cũng thấy nàng có nhiều điều đáng phục và đáng yêu lắm chứ, đâu có thể dễ dàng chỉ căn cứ vào thái độ vị tha của Thuý Kiều của Nguyễn Du mà bảo rằng Kiều của ông hơn hẳn Kiều của TTTN. Nếu làm một việc phân tích đối chiếu kỹ càng, ta sẽ thấy sự khác nhau căn bản giữa hai nàng

Kiều là ở điều như sau: Kiêu của TTTN là một người *duy lý, duy ý chí*, nàng luôn luôn tỉnh táo, bình tĩnh cân nhắc và giải quyết vấn đề theo suy lý minh mẫn, còn Kiêu của Nguyễn Du là một người *duy cảm*, mỗi lúc rồi rãi tinh thần, Kiêu của Nguyễn Du đều tưởng nhớ đến người thân, đều cảm cảnh cho mình, các câu nói thường là câu cảm thán. Thúy Kiều của TTTN luôn luôn tỉnh táo làm chủ tình thế. Nàng khuyên nhủ cả gia đình để cho mình bán mình chuộc cha, lý lẽ của nàng rất sắc sảo và có sức thuyết phục. Nàng cũng đối đáp trôi chảy với Tú Bà, với Sở Khanh, với quan phủ, với Thúc Sinh, Từ Hải, Hồ Tôn Hiến v.v... Khi Từ Hải sa bẫy, Thúy Kiều của TTTN đã tỉnh táo kết tội Hồ Tôn Hiến: "Thiếp tôi nhận thấy Từ hải chỉ vì quá tin ở nơi Đốc phủ, nên mới đến nỗi diệt vong" (q.2, tr. 402), còn Thúy Kiều của Nguyễn Du thì đa cảm nhận tội về mình: "Rằng Từ là đáng anh hùng, /.../ Tin tôi nên quá nghe lời".

Chúng tôi cho rằng việc so sánh *Truyện Kiều* của Nguyễn Du với *KVK* của TTTN phải thật khách quan và xuất phát từ *ý thức tiếp nhận* của độc giả Việt Nam. Công lao lớn nhất của Nguyễn Du là lần đầu tiên ông đã nâng ngôn ngữ dân tộc lên một bước cao, đã sáng tạo nên ngôn ngữ thơ ca giàu hình tượng của dân tộc Việt Nam, đã gửi gắm được tình cảm dân tộc Việt Nam vào nhân vật của mình. Rõ ràng Thúy Kiều của Nguyễn Du gần gũi hơn, đáng yêu hơn *đối với người đọc Việt Nam*. Đó là một người phụ nữ hiếu thảo, thủy chung, vị



tha, tình cảm. Nàng sẵn sàng dám nhận mọi trách nhiệm về mình, kể cả trách nhiệm về cái chết của Từ Hải. Trong khi đó Thuý Kiều của TTTN lý trí hơn, "tiểu thuyết" hơn. Tuy nhiên, chúng tôi không kết luận nàng Kiều nào hơn nàng Kiều nào. Mà chúng tôi cho rằng so sánh như vậy chỉ là để chứng minh sự khác nhau giữa hai phong cách của tác giả. Còn muốn chứng minh sự vĩ đại của Nguyễn Du, chúng ta cần phải đi theo một hướng khác.

Bên cạnh việc so sánh *Truyện Kiều* với *KVK* để chứng minh cái chung và cái riêng của hai tác phẩm, chúng ta còn phải so sánh *Truyện Kiều* với các truyện thơ Nôm Việt Nam, với tục ngữ ca dao Việt Nam, và với toàn bộ tác phẩm thơ ca của Nguyễn Du thì mới thấy hết được giá trị cách tân của *Truyện Kiều*. *Truyện Kiều* có giá trị cách tân không phải là so với hệ thống tiểu thuyết chương hồi Trung Quốc, mà là so với hệ thống truyện thơ Nôm Việt Nam, so với hệ thống văn học Việt Nam, mà giá trị đầu tiên của nó là giá trị nhân văn và cách tân ngôn ngữ thơ ca, cách tân ngôn ngữ văn học. Qua đó có thể nói nó có giá trị Phục Hưng chẳng kém gì những tác phẩm Phục Hưng nổi tiếng trên thế giới như *Thần khúc* của Dante, như các tác phẩm của Rabelais, của Shakespeare.

Trong trường hợp của Nguyễn Du, nếu ta chỉ so sánh với TTTN thì sẽ không giải thích được thành công của *Truyện Kiều* trong công chúng Việt Nam, những người

không hề biết đến KVK của TTTN như chúng tôi đã nói ở đầu mục này. Trong khi, nếu so sánh *Truyện Kiều* với thơ chữ Hán của Nguyễn Du, với tục ngữ ca dao Việt Nam thì chúng ta sẽ thấy rằng Nguyễn Du đã vận dụng mọi kinh nghiệm thi ca của mình cũng như vận dụng mọi thành tựu thẩm mỹ của nền thơ ca dân gian để xây dựng nên *Truyện Kiều*. Trong việc xây dựng hình tượng và xây dựng ngôn ngữ thơ ca của *Truyện Kiều*, Nguyễn Du đã sử dụng mọi vốn sống cá nhân, mọi vốn liếng văn hoá dân tộc cũng như vốn kiến thức về thơ Đường của mình. Và chính những cái đó mới là cái chủ yếu làm cho *Truyện Kiều* trở thành kiệt tác, chứ không phải chỉ có cái cốt truyện vay mượn của tác phẩm. Các nhân vật trong *Truyện Kiều* không phải là những hình bóng sao chụp hoàn toàn của Thanh Tâm Tài Nhân, mà họ cũng còn được Nguyễn Du xây dựng nên từ những vốn sống rất thực và từ vốn kiến thức thơ Đường của Trung Quốc mà ông đã tiếp thu và thể hiện trong thơ chữ Hán của mình.

Chẳng hạn Nguyễn Du đã biết vận dụng vốn thơ ca dân gian của mình thật nhuần nhuyễn. Trong câu:

"Sầu đông càng lác càng đầy,

Ba thu dọn lại một ngày dài ghê!"

ta thấy có bóng dáng của câu ca dao:

"Ai đi muôn dặm non sông,

Để ai chất chứa sầu đông vui đầy".

Hay giữa *Truyện Kiều* và thơ chữ Hán của Nguyễn Du có rất nhiều hình tượng tương đồng với nhau. Ta hãy so hai câu tả tâm trạng Kiều nhớ Kim Trọng khi nàng đang ở với Từ Hải:

"Tiếc thay chút nghĩa cũ càng,

Dấu lia ngò ý, còn vương tơ lòng"

với các câu thơ trong thơ chữ Hán của Nguyễn Du:

"Trong thân cây sen có những sợi tơ bền

Vấn vương không thể dứt".

[Chiêm bao thấy hái sen.

(*Nam Trung tạp ngâm*), dịch nghĩa].

"Chậu nước đổ, thế là thôi, khó lòng vét lại,

Ngó sen dứt, thương thay tơ vẫn còn vương!"

[Gặp người hát cũ của em.

(*Bắc hành tạp lục*)]

Hoặc so câu:

"Cỏ non xanh rợn chân trời

(*Truyện Kiều*)

với câu: "Khách du hành cảm tình chan chứa

Nhìn cỏ thơm xanh rợn chân trời".

[Qua sông Phú - Nông cảm tác.

(*Thanh hiên thi tập*)].

Vân vân và vân vân.

Việc so sánh thơ chữ Hán Nguyễn Du và ca dao Việt Nam với *Truyện Kiều* chỉ là để minh họa thêm cho nghệ thuật thơ ca của Nguyễn Du và qua đó cũng sẽ giúp ta chứng minh được rằng *Truyện Kiều* không phải là một

tác phẩm dịch, mà là một sáng tác của Nguyễn Du dựa trên cốt truyện nước ngoài. Và yếu tố chứng minh cho giá trị sáng tác của nó chính là chủ nghĩa nhân đạo Phục Hưng mang sắc thái dân tộc và yếu tố cách tân ngôn ngữ thơ ca. Nói đến giá trị nội dung của *Truyện Kiều*, trước hết phải nói tới giá trị nhân đạo của nó chứ không phải là giá trị hiện thực chủ nghĩa hay lãng mạn chủ nghĩa. Mặt khác, khi so sánh *Truyện Kiều* với các tác phẩm Trung Quốc về đề tài *Thúy Kiều*, ta lại càng thấy giá trị nghệ thuật thi ca vĩ đại của nó, thấy rõ vị trí của nó trong lịch sử ngôn ngữ thơ ca của dân tộc Việt Nam. Điều này cũng giống như việc nghiên cứu so sánh về các truyền thuyết văn học thế giới khác: Iphigenia, El Cid, Faustus, Don Juan v.v. .. Và qua việc so sánh tổng hợp như vậy (*Truyện Kiều* với các tiểu thuyết Trung Quốc về *Thúy Kiều*; *Truyện Kiều* với thơ chữ Hán Nguyễn Du; *Truyện Kiều* với ca dao Việt Nam; *Truyện Kiều* với các nhà văn Phục Hưng phương Tây), chúng ta sẽ rút ra được một điều là giá trị nghệ thuật độc đáo của *Truyện Kiều* so với các cuốn tiểu thuyết Trung Quốc về đề tài *Thúy Kiều* là ở giá trị nghệ thuật thi ca trong ngôn ngữ dân tộc chứ không phải ở nghệ thuật xây dựng tiểu thuyết.

Như vậy có thể nói *Truyện Kiều* khác với các cuốn tiểu thuyết Trung Quốc về đề tài *Thúy Kiều* căn bản ở hai điều sau đây:

- Vai trò Phục Hưng của *Truyện Kiều* (mà các cuốn tiểu thuyết kia không có);

- Giá trị nghệ thuật thơ ca vĩ đại của tác phẩm.

Qua ví dụ trên chúng tôi muốn nói rằng phương pháp so sánh tổng hợp là một phương pháp có nhiều hứa hẹn. Nó xuất phát từ một nguyên tắc phương pháp luận là: mỗi một khía cạnh cần nghiên cứu lại đòi hỏi một góc độ so sánh khác nhau. Chính vì thế mà chúng tôi chủ trương phải so sánh *Truyện Kiều* với các cuốn truyện Trung Quốc về đề tài Thuý Kiều, với thơ chữ Hán của Nguyễn Du và với ca dao Việt Nam, cũng như với các nhà văn Phục Hưng phương Tây.

Ở đây, chúng tôi xin nhắc lại rằng việc so sánh Nguyễn Du với các nhà văn Phục Hưng phương Tây không phải là để tìm ra những điểm giống và khác nhau về mặt văn bản, mà đó là việc so sánh cái *vai trò* của tác phẩm của mỗi nhà văn trong lịch sử phát triển văn học của chính dân tộc mình. Do đó, kết quả của công việc so sánh này sẽ không phải là một bản thống kê những điểm tương đồng và dị biệt về mặt cấu tạo tác phẩm, mà là những phát hiện về sự tương đồng về mặt *chức năng* giữa chúng. Đây là một kiểu so sánh mới không nhằm vào cấu trúc nội tại của tác phẩm mà vào *tác động xã hội của nó*. Khi chủ trương phương thức này, chúng tôi không hề phủ nhận các phương thức so sánh khác, mà chỉ đóng góp nó với tư cách là một phương thức bổ sung, tùy thuộc vào mục tiêu nghiên cứu

cần đạt được. Bởi vì, ở đây một trong những mục tiêu nghiên cứu là chứng minh cho cái giá trị nghệ thuật và giá trị tác động xã hội đương thời của nó, chứ không phải là chứng minh cho các chủ nghĩa văn học. Trong trường hợp cụ thể của *Truyện Kiều*, việc so sánh tổng hợp như vậy sẽ cho ta thấy nó khác xa đến mức nào so với *Kim Vân Kiều truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân.

Tuy nhiên chúng tôi vẫn thấy cần phải nhắc lại một trong những nguyên tắc của văn học so sánh là: so sánh không phải để chứng minh sự hơn thua. *Truyện Kiều* và Nguyễn Du vĩ đại là xét trên vai trò và đóng góp của ông cho lịch sử văn học nước nhà, còn so sánh ông với TTTN chỉ là để chứng minh rằng tác phẩm của ông là một sáng tác chứ không phải là một bản dịch.

Công trình này không đặt nhiệm vụ nghiên cứu so sánh *Truyện Kiều* một cách toàn diện, mà chúng tôi chỉ muốn nêu ra một vài điều gợi ý để chứng minh cho luận điểm nghiên cứu so sánh tổng hợp, minh họa cho quan điểm phương pháp luận của chúng tôi.

### *c. Nghiên cứu tư tưởng trong văn học*

Tư tưởng là một bộ phận quan trọng của văn học. Nhiệm vụ của nhà nghiên cứu văn học so sánh là xác định nguồn gốc hoặc sự ảnh hưởng của những tư tưởng trong một hay nhiều hiện tượng văn học, chỉ ra những ý kiến cá nhân của nhà văn. Ý kiến cá nhân đó có thể là khẳng định, là phát triển tư tưởng cũ, nhưng cũng có thể là phủ định hoặc nghi ngờ.

Tư tưởng trong văn học có thể là tư tưởng tôn giáo, tư tưởng triết học, tư tưởng đạo đức, tư tưởng mỹ học. Nguồn gốc của nó có thể là từ tôn giáo, từ triết học, từ đạo đức học, từ mỹ học, nhưng cũng có thể là đóng góp của chính bản thân văn học. Do đó nghiên cứu văn học so sánh trong lĩnh vực này có thể có hai hướng: nghiên cứu ảnh hưởng của tư tưởng bên ngoài vào văn học; và nghiên cứu sự đóng góp của nhà văn vào kho tàng tư tưởng thông qua các tác phẩm văn học.

Nghiên cứu tư tưởng đòi hỏi sự thận trọng và một ý thức khoa học cao. Bởi vì đây là một lĩnh vực phức tạp và đầy mâu thuẫn. Nếu không chú ý đến tính mâu thuẫn biện chứng trong quá trình phát triển của một tư tưởng thì chúng ta rất dễ rơi vào sơ lược hoá hoặc tư biện chủ quan.

Ví dụ khi nghiên cứu khúc balat nổi tiếng *Cô cừu non* (Miorita) trong kho tàng văn học dân gian Rumani, các nhà nghiên cứu phương Tây rút ra kết luận rằng người dân Rumani có tư tưởng ham thích cái chết. Vì trong tác phẩm này, tác giả dân gian nói đến sự đón nhận cái chết của chàng chăn cừu trẻ tuổi như là một cuộc hôn nhân hạnh phúc. Nhưng các nhà nghiên cứu văn học người Rumani đã tiến hành một công cuộc nghiên cứu so sánh giữa khúc ca này với sáng tác dân gian của nhiều dân tộc khác để đi đến kết luận rằng: việc mô tả cái chết trẻ dưới dạng hôn nhân là một đặc điểm chung của văn học dân gian của nhiều dân tộc. Và

tư tưởng chính của khúc ca này không phải là lòng ham thích cái chết mà là lòng yêu đời, yêu thiên nhiên, yêu quê hương đất nước.

Tư tưởng là một hiện tượng phức tạp, cho nên khi nghiên cứu tư tưởng trong văn học, chúng ta cần phải chú ý đến tình trạng mâu thuẫn của nó.

Đây là một tình trạng rất dễ xảy ra đối với các nhà văn ở những giai đoạn lịch sử xã hội có nhiều diễn biến phức tạp, và đây cũng là một đối tượng nghiên cứu dễ gây hiểu lầm về phía các nhà nghiên cứu. Thực tế nhiều khi chúng ta thấy có sự mâu thuẫn giữa tư tưởng về thế giới quan của nhà văn với tư tưởng nội dung cụ thể trong sáng tác của nhà văn đó. Có tình trạng như vậy là do thực tế cuộc sống sinh động đôi khi đã làm vô hiệu hóa quan điểm lý luận khô khan của nhà văn, đó là tình trạng mà "cây đời xanh tươi" đã phản lại "lý thuyết màu xám" của nhà văn. Do đó nhà so sánh luận khi nghiên cứu tư tưởng trong văn học là phải tập trung chủ yếu vào cái nội dung tư tưởng bộc lộ trong tác phẩm của nhà văn chứ không phải chỉ căn cứ vào những điều thổ lộ và những lời phát biểu ngoài tác phẩm của tác giả. Chúng tôi không tuyệt đối hóa văn bản như Wellek, nhưng dù sao tác phẩm văn học vẫn phải là đối tượng nghiên cứu cơ bản.

Chẳng hạn như trường hợp nhà đại văn hào Lev Tolstoi. Tolstoi có rất nhiều mâu thuẫn về tư tưởng thế giới quan và về tư tưởng thẩm mỹ giữa lý luận và sáng



tác văn học. Ví dụ như trong lý luận, ông là người duy tâm chủ quan, là người phản đối chủ nghĩa duy lý của Descartes. Ông cho rằng ý thức quyết định tồn tại xã hội, và thay câu nói nổi tiếng của Descartes "Cogito ergo sum" (tôi tư duy tức là tôi tồn tại) bằng câu "Volo ergo sum" (tôi muốn tức là tôi tồn tại). Nhưng trong tác phẩm *Chiến tranh và hòa bình* của ông, ông vẫn công nhận quy luật khách quan của lịch sử. Cũng như trong lý luận, ông là người duy tâm khi ông chủ trương một nền nghệ thuật hoàn hảo, mang tính tôn giáo và không có khuynh hướng. Nhưng trong sáng tác ông lại làm ngược lại: nghệ thuật của ông là nghệ thuật có khuynh hướng.

Mặt thứ hai của vấn đề này mà chúng tôi muốn lưu ý là: tư tưởng văn học, nếu không được biểu hiện bằng "cây đời xanh tươi" thì nó sẽ khô héo, mất đi tính văn học và chỉ còn lại ý nghĩa lý thuyết khô khan, do đó làm giảm giá trị thẩm mỹ của tác phẩm. Nhà so sánh luận cần phải phân tích so sánh để chỉ ra cho nhà văn thấy chỗ nào còn thiếu bóng cây đời và chỗ nào quá thừa chất xám phi thẩm mỹ. Đây là trường hợp của những tác phẩm có mục đích là muốn chứng minh cho một lý thuyết nào đó chứ không nhằm mô tả một khoảng đời. Truyện ngắn *Ở hiền* của Nam Cao là một ví dụ minh họa. Ở đây, tác giả mô tả cái cuộc đời "ở hiền mà chẳng gặp lành" của cô Nhu để chứng minh cho tính chất trớ trêu của quy luật cuộc đời thực tiễn, cái quy luật trái ngược với phương châm đạo lý của Phật giáo: "Ở hiền

gập lành". Tác giả đã tập trung mọi sự vật của câu chuyện để chứng minh cho "phản thuyết lý" đó, ngay cả cái tên của nhân vật (Nhu) cũng được tác giả đặt ra theo tinh thần "phản thuyết lý" của mình. Kết quả, chúng ta không thấy cuộc sống, không thấy con người, mà chỉ thấy hình bóng của phản thuyết lý "ở hiền mà chẳng gặp lành" đang được đem ra chứng minh một cách nghiêm ngã. Ngày nay vẫn còn có những trường hợp vấp phải nhược điểm đó. Ta có thể thấy rất rõ điều này trong truyện ngắn *Khoảng đời còn lại* của Bùi Kim ("Văn Nghệ" số 46, 15-11-1986). Trong hai truyện này có hai nhân vật được dùng làm đại diện cho hai thái cực của một vấn đề mà tác giả muốn minh chứng. Đó là ông Hững và ông Vui. Lại những cái tên ám dụ được đặt cho nhân vật: ông Hững thì hững hờ với sự đời bên ngoài, "anh hãy là một người trung gian đứng giữa" - đó là phương châm sống của ông, còn ông Vui thì ngược lại: xởi lởi, dễ hòa hợp và vì thế mà mặc dù đã về hưu nhưng lúc nào nhà ông cũng có khách. Rõ ràng tính chất thuyết lý đã lấn át hết lá xanh của cây đời. Điều này cũng thể hiện ở cả truyện ngắn *Gạch chịu lửa* cũng của cùng tác giả (xem *40 truyện ngắn (1965 - 1985)*, Nxb Lao động, 1985).

Nói chung, hầu hết các nhà văn khi sáng tác đều muốn chứng minh cho một lý thuyết, một tư tưởng nào đó. Nhưng hiệu quả thẩm mỹ không phải ở chân lý triết học trần trụi, mà ở những tư tưởng của cuộc đời sinh

động, có linh hồn của con người trong đó. Đó chính là cái làm cho *chân lý nghệ thuật* khác với chân lý khoa học. Ở đây, chúng ta có thể lấy Dostoevski làm ví dụ minh họa. Tất cả mọi tác phẩm của Dostoevski, từ truyện ngắn đến cuốn tiểu thuyết nổi tiếng *Anh em Karamazov* đều xuất phát từ những tư tưởng lý thuyết phức tạp của cuộc đời. Từ tư tưởng "Trái tim mềm yếu không cần đến tự do" trong truyện ngắn *Người chủ trọ* đến tư tưởng: "Sự đổ vỡ của lý thuyết: vĩ nhân cũng là sát nhân" trong tiểu thuyết *Tội ác và trừng phạt*, hay tư tưởng: "Sự đổ vỡ của lý thuyết: mọi cái đều được phép làm nếu không có Thượng đế" trong cuốn tiểu thuyết nổi tiếng nhất của ông *Anh em Karamazov*, tất cả đều cho ta thấy rằng Dostoevski đã xuất phát từ một thuyết lý để cho chúng ta một cuộc đời sinh động. Ở đây thuyết lý được hòa nhập vào số phận của nhân vật, vào "mạch máu" của cuộc đời và chính vì vậy Dostoevski đã đạt được những kết quả tuyệt vời: tác phẩm của ông là những bài ca về những con người bình thường và nghèo hèn. Do đó tác phẩm của ông có giá trị thẩm mỹ rất cao. Và mặc dù Dostoevski không phải là nhà triết học nhưng tác phẩm sinh động của ông cũng cung cấp cho loài người nhiều tư tưởng quý báu, và vì những tư tưởng đó được biểu hiện dưới dạng nghệ thuật tuyệt vời, nên chúng có khả năng được tiếp nhận rất cao.

Tuy nhiên, trong văn học, việc đặt tên ám dụ cho nhân vật vẫn là một hiện tượng phổ biến, nhưng có lẽ

nó chỉ phù hợp với thể loại truyện vui và kịch châm biếm hài hước.

Như vậy, trong lĩnh vực nghiên cứu tư tưởng, văn học so sánh không phải chỉ đi tìm nguồn gốc tư tưởng cho văn học ở triết học, đạo đức học, mỹ học, mà ngược lại nó còn chứng minh được khả năng đóng góp của văn học cho kho tàng tư tưởng văn hóa của nhân loại.

Tư tưởng có thể được thể hiện ở nhiều hình thức đề tài khác nhau. Cho nên nghiên cứu tư tưởng có thể kết hợp với nghiên cứu đề tài. Việc khái quát hóa các đề tài sẽ giúp ta thấy được những tư tưởng văn học có ý nghĩa rộng lớn hơn. Và đó cũng là một mục đích của việc nghiên cứu đề tài.

#### *d. Nghiên cứu phong cách văn học*

Phong cách là một lĩnh vực cực kỳ phức tạp của lý luận văn học và chúng tôi cho rằng văn học so sánh có thể đóng góp tư liệu cho lý luận văn học trong lĩnh vực nghiên cứu này.

Có rất nhiều định nghĩa về phong cách, còn nếu theo định nghĩa của Khrapchenko coi phong cách là "thủ pháp biểu hiện cách khai thác hình tượng đối với cuộc sống, như thủ pháp thuyết phục và thu hút độc giả"<sup>(1)</sup>, thì nhà so sánh luận cũng có thể phân tích so sánh các thủ pháp nghệ thuật của các hiện tượng văn học quốc tế để đạt được mục đích phương pháp luận của mình: - tìm ra

---

1. Khrapchenko: Sđd, tr.152.

những dòng phong cách; - và xác định đặc điểm phong cách cá nhân của từng hiện tượng văn học. Bởi vì, thực tế cho thấy rằng mặc dù phong cách mang đậm dấu ấn cá nhân, nhưng chúng cũng có những điểm giống nhau. Và nhiệm vụ cụ thể của nhà so sánh luận là phải tìm ra được cái cơ sở gì đã làm cho một tập hợp các phong cách cá nhân nào đó giống nhau, hoặc xác định xem có phải các phong cách đó có quan hệ trực tiếp với nhau và ảnh hưởng lẫn nhau hay không.

Trong văn học thế giới, người ta đã nói tới phong cách cầu kỳ chủ nghĩa, phong cách barôc, phong cách rôcôcô, phong cách cổ điển, phong cách tình cảm chủ nghĩa. Nhưng đối với trường hợp của chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa lãng mạn thì có nhiều người cho rằng ở đây không có một phong cách thống nhất.

Ngày nay, trong điều kiện giao lưu rộng rãi của thế giới hiện đại, khoảng cách giữa các nền văn học dân tộc, giữa các nhà văn được rút ngắn lại. Đã qua rồi cái thời kỳ đề cao cá nhân của chủ nghĩa lãng mạn. Giờ đây, sự đoàn kết quốc tế đang được đa số loài người ủng hộ. Sự kế thừa và tiếp thu cũng được chú ý. Cho nên mặc dù có sự đa dạng hóa về phong cách, nhưng chúng tôi cho rằng vẫn có những xu hướng phong cách nhất định. Ví dụ trong kịch nói ta có thể nhận thấy sự tồn tại của một phong cách bi hài có sử dụng yếu tố nghịch dị (tiếng Pháp: grotesque). Cái nghịch dị ở đây thể hiện ở việc xây dựng tình huống, xây dựng hình tượng nhân vật và xây dựng ngôn ngữ nhân vật. Loại kịch này được phát triển ở phương Tây với những tên tuổi của Alfred Jarry,

S. Beckett, Eug. Ionesco, J. Genet, Durrenmatt, M. Frisch... và về sau cũng được tiếp thu phần nào ở các nước xã hội chủ nghĩa như Grigori Gorin (Liên Xô, *Vụ án Erostrat*), Karoly Szakonyi (Hungari, *Sự cố kỹ thuật*).

Hay như trong văn xuôi có một xu hướng có thể gọi là xu hướng phong cách hiện thực huyền tưởng. Phong cách này đã áp dụng thủ pháp kết hợp cái hiện thực với cái kỳ lạ, với cái hư ảo, cái huyền thoại để gây hiệu ứng thẩm mỹ mà nhiều người đã gọi là chủ nghĩa hiện thực huyền tưởng (tiếng Pháp: le réalisme fantastique). Thủ pháp đó đã được nhiều nhà văn vận dụng kể từ Balzac, Gogol, Dickens, Dostoevski, Nguyễn Ái Quốc, đến những nhà văn hiện đại nhất hiện nay như Aitmatov, Volculescu (Rumani). Vì vị trí đặc biệt của nó, chúng tôi xin dừng lại một chút ở thủ pháp này.

Tất nhiên, nói tới "chủ nghĩa hiện thực huyền tưởng" không phải là nói tới một trào lưu, bởi vì huyền tưởng không phải là khía cạnh ý thức hệ, mà nó chỉ là một thủ pháp, một hình thức diễn đạt nghệ thuật mà các nhà văn hiện thực từ xưa đến nay có thể sử dụng. Về mặt nghệ thuật, thủ pháp huyền tưởng có tác dụng như là chất xúc tác, nhằm gia tăng hiệu ứng thẩm mỹ của tác phẩm<sup>(1)</sup>.

---

1. Xem thêm Nguyễn Văn Dân: *Huyền tưởng văn học - một hình thái nhận thức thẩm mỹ*. - "Thông tin KHXH", 1982, số 10, tr. 61-68. Và *Về loại hình văn xuôi huyền tưởng*. "Tạp chí văn học", 1984, số 5.

Chủ nghĩa hiện thực phê phán của thế kỷ XIX là một đối trọng của chủ nghĩa lãng mạn, nhưng không vì thế mà nó không sử dụng cái thủ pháp huyền tưởng ưa chuộng của chủ nghĩa lãng mạn khi cần thiết. Nguồn gốc trực tiếp của cái huyền tưởng trong chủ nghĩa hiện thực là ở văn chương dân gian, ở tiểu thuyết gôtic (tiếng Pháp: *gotique*), còn được gọi là "tiểu thuyết đen" phát triển đặc biệt ở Anh thế kỷ XVIII, và ở cả huyền tưởng lãng mạn. Với chủ nghĩa hiện thực, thủ pháp huyền tưởng đã tỏ rõ hiệu quả phong phú của nó. Nó không những chỉ làm cho người ta hưng phấn, say sưa, đau buồn, thương cảm như trong trường hợp của cái huyền tưởng lãng mạn. mà nó còn là một *vũ khí phê phán - châm biếm* rất lợi hại của chủ nghĩa hiện thực. Tất nhiên vũ khí phê phán có thể có nhiều loại, nhưng thủ pháp huyền tưởng là một vũ khí có hiệu quả *thấm mỹ* đặc biệt mà trong một số trường hợp nhất định nó có thể là một vũ khí không thể thay thế được. Thực tiễn cho thấy rằng các bậc thầy của chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XIX như Balzac, Gogol, Dostoevski đã sử dụng nó rất thành công. Một nhà nghiên cứu nói: "Trước Baudelaire, Balzac đã đoán rằng cái huyền tưởng có thể kết hợp với nhãn quan hiện thực chủ nghĩa về một xã hội được coi là suy đồi"<sup>(1)</sup>. Trong nhiều truyện ngắn (*Liều thuốc cải tổ hoàn*

---

1. R.Quinsat: *Le réalisme et le fantastique de Balzac* - "Europe", 1980, N<sup>o</sup> 611, pp. 51-53.

sinh) và tiểu thuyết (*Miéng da lừa*), Balzac đã dùng cái huyền tưởng làm vũ khí để công kích kịch liệt thái độ sùng bái đồng tiền của giai cấp quý tộc và tư sản. Cũng trong thời gian này, ở Nga, Gogol là người đã vận dụng thủ pháp huyền tưởng một cách tuyệt vời. *Bức chân dung*, *Chiếc áo khoác*, *Cái mũi*, *Những linh hồn chết* lần lượt đưa chúng ta đi vào thế giới hiện thực Nga thế kỷ XIX đầy rẫy những điều ngang mắt quái lạ của xã hội cũ.

Có người cho rằng yếu tố huyền tưởng là một hạn chế của Gogol, rằng ở Gogol có cuộc đấu tranh giữa "yếu tố tưởng tượng" với "bức tranh hiện thực" và cuối cùng dẫn đến chỗ thắng thế của bức tranh hiện thực miêu tả cuộc sống chân thực và sinh động<sup>(1)</sup>. Sự thật không phải như vậy. Cho đến tác phẩm cuối cùng của Gogol, cái huyền tưởng vẫn là một yếu tố cấu thành trong sáng tác của ông; và ở ông phải nói tới một sự "hợp tác" giữa chủ nghĩa hiện thực với cái huyền tưởng chứ không phải là sự "đấu tranh" giữa chúng. Chúng ta cần tránh lối phê bình sáo mòn là khi nói về một nhà văn trong xã hội cũ, người ta thường nói tới những mặt tiến bộ của nhà văn rồi sau đó nhất thiết phải nói tới mặt hạn chế. Và thế là người ta phải cố tìm ra một cái gì đó để đưa nó vào cái tiêu mục "hạn chế" ấy. Chúng ta không nên máy

---

1. Mai Thúc Luân: *Lời giới thiệu*. Trong "Bức chân dung" của Gôgôn - H., Nxb Văn học, 1971.



móc đối với vấn đề này, mà phải phân tích kỹ hiệu quả thẩm mỹ - xã hội của tác phẩm của nhà văn. Thật khó có thể tưởng tượng được nếu từ bỏ yếu tố "con ma đời ảo" trong *Chiếc áo khoác* của Gogol, một trong những tác phẩm mở đường cho chủ nghĩa hiện thực Nga và thế giới như có một nhà văn nào đó đã nói: Tất cả chúng ta đều từ trong *Chiếc áo khoác* của Gogol mà ra.

Dostoevski, một thiên tài của chủ nghĩa hiện thực Nga và của thế giới, là một người rất say mê văn chương huyền tưởng. Ông đã đọc tiểu thuyết gôtic từ năm lên 8 tuổi, đã say sưa đọc Poe và Hoffmann. Ảnh hưởng của hai ông này đối với nhà văn Nga không phải là ít. Và chính Dostoevski đã từng tuyên bố: "Tôi có một cách nhìn riêng đối với hiện thực (trong nghệ thuật) và cái mà đa số gọi là huyền hoặc hay đặc biệt thì đối với tôi lại chính là bản chất của cái hiện thực"<sup>(1)</sup>, và ông đã gọi những sáng tác của mình là sáng tác của "chủ nghĩa hiện thực huyền tưởng"<sup>(2)</sup>. Cái huyền tưởng của Dostoevski cũng khá phong phú. Có khi nó là một phương tiện hài hước (truyện ngắn *Con cá sấu*), có khi nó là một phương tiện mỉa mai châm biếm và là hình thái cấu trúc tác phẩm (tiểu thuyết *Người giống hệt*), có khi là một loại huyền tưởng huyền ảo (truyện ngắn: *Người chủ trọ*), và đặc biệt là trong cấu trúc của tiểu

---

1. Trích theo Khrapchenko: *Sđd*, tr.375.

2. Trích theo T. Gane: *Prezentări și comentarii*. Trong "F. Dostoevski, Opere", T. 1, Buc., E.L.U., 1966, pp. 556-567.

thuyết *Thằng ngọc* chúng ta nhận thấy có một loại quan hệ ràng buộc kỳ lạ giữa các nhân vật và sự kiện. Ở cuốn tiểu thuyết nổi tiếng này, trong không khí hiện thực ảm đạm của Petersburg, ta thấy như có một sợi dây huyền tường vô hình đang dẫn dắt câu chuyện. Có thể nói cái huyền tường ở đây là một loại huyền tường thanh cao. Và chúng ta cũng phải công nhận rằng thiên tài hiện thực chủ nghĩa của Dostoevski không hề bị hạn chế bởi cái huyền tường nếu không nói là nó được tăng cường để góp phần khẳng định phong cách của nhà văn và gia tăng hiệu ứng thẩm mỹ của tác phẩm văn chương.

Ngày ở thời đại ngày nay, cái huyền tường vẫn không hề bị coi nhẹ. Nó đã tỏ ra vô cùng hữu ích dưới ngòi bút của những tài năng nghệ thuật của nhân loại. Chinghiz Aitmatov đã từng phát biểu về cái huyền tường như sau: "Chúng ta chỉ nhìn thấy hiện thực tuyệt vời của chúng ta, sự nghiệp của chúng ta, lịch sử của chúng ta, cuộc sống của chúng ta. Nhưng theo tôi, cách nhìn nhận hời hợt trong văn hóa lỗi thời rồi, cần phải có một cách nhìn bổ sung, cách nhìn "từ phía bên", cách nhìn sâu thẳm, cách nhìn của quá khứ. Tất cả những cái đó gộp lại làm cho sức mạnh của hình tượng nghệ thuật thêm có đọng. Truyền thuyết, huyền thoại, bài ca, toàn bộ kết cấu của chúng đã giúp tôi trong việc tìm kiếm tính nhiều bình diện và tính nhiều chiều như vậy"<sup>(1)</sup>.

---

1. Trích theo Lê Sơn: *Lời giới thiệu* trong "Và một ngày dài hơn thế kỷ" của Tr. Aimatốp. - H., Nxb Lao Động, 1986.

Như vậy, trong lĩnh vực phong cách, nhà so sánh luận có thể nghiên cứu so sánh về các mặt thủ pháp nghệ thuật để tìm ra cái chung và cái riêng của các hiện tượng trong văn học, để phân ra các loại hình phong cách hoặc để khẳng định giá trị thẩm mỹ của một phong cách nào đó. Thành quả nghiên cứu của văn học so sánh trong lĩnh vực này góp phần quý báu cho bộ môn lý luận văn học để giải quyết những vấn đề về phong cách sáng tác văn học.

Ngoài ra, nghiên cứu so sánh các hình thức biểu đạt trong văn học cũng nằm trong phạm vi nghiên cứu phong cách. Cũng giống như nghiên cứu các thủ pháp nghệ thuật, nghiên cứu hình thức biểu đạt là một phạm vi hẹp của nghiên cứu phong cách. Nhưng trong khi thủ pháp nghệ thuật thuộc phạm vi cấu trúc tác phẩm, tức là bao gồm cả nội dung lẫn hình thức, thì hình thức biểu đạt lại thiên về khía cạnh ngữ nghĩa - ký hiệu học.

Ví dụ, gần đây người ta đang có xu hướng nghiên cứu so sánh tính liên hình thái trong tiểu thuyết. Tức là nghiên cứu sự vay mượn các hình thái biểu đạt nghệ thuật khác trong tiểu thuyết. Chẳng hạn, mới đây nhà nghiên cứu người Ôstrâyliá J.F. Durey đã tiến hành nghiên cứu so sánh sự vay mượn của hình thức biểu đạt của hội hoạ, điêu khắc và kiến trúc trong tiểu thuyết của ba nhà văn lớn trên thế giới là: George Eliot, Lev Tolstoi và Gustave Flaubert. Tác giả không những chỉ phân tích so sánh cụ thể tác phẩm của ba nhà văn, mà còn chỉ ra

cơ sở lý luận của nó: đó là lý thuyết về sự vi phạm ranh giới nghệ thuật, tức là về sự giao thoa giữa các ngành nghệ thuật với nhau, trong đó có văn học, có từ thời Lessing đến nay<sup>(1)</sup>. Rõ ràng đây cũng là một trong những cơ sở thực tế để các nhà so sánh luận hiện đại đề xuất xu hướng nghiên cứu so sánh giữa văn học với nghệ thuật mà chúng tôi đã trình bày ở mục 1 chương IV.

Cuối cùng, vượt lên trên tất cả những vấn đề thuộc phạm vi hẹp trong nghiên cứu phong cách là vấn đề về *phong cách thời đại* mà các nhà so sánh văn học không thể bỏ qua.

Một lần nữa, ở đây chúng ta lại thấy một bằng chứng cho yêu cầu về việc hợp nhất văn học vào khung cảnh nghệ thuật khi tiến hành so sánh. Muốn nghiên cứu so sánh về phong cách thời đại trong văn học, chúng ta không thể không đề cập tới phong cách và phong cách thời đại nói chung trong nghệ thuật.

Vấn đề về phong cách thời đại, cũng như về phong cách nói chung, đã là một trong những vấn đề chủ chốt của lý luận nghệ thuật trong suốt thế kỷ XIX. Mấy chục năm gần đây nó có vẻ như bị lãng quên, và đến mấy năm gần đây nhất nó mới được phục hồi trở lại<sup>(2)</sup>. Nhân

---

1. J.F. Durey: *Intermodality in the novels of George Eliot, Lev Tolstoy and Gustave Flaubert*, - "Revue de littérature comparée", 1992, N° 2, pp. 173 - 191.

2. M. Collomb: *La notion de style d'époque* - "Revue de littérature comparée", 1992, N° 2.

đây, chúng tôi cũng xin trình bày một vài nét cơ bản của quá trình nghiên cứu phong cách để gợi ý cho những ai quan tâm đến vấn đề này khi nghiên cứu văn học so sánh ứng dụng.

Nếu phải ấn định nguồn gốc cho khái niệm phong cách thời đại thì có lẽ phải đi tìm ở Winckelmann, người đầu tiên mô tả các thời đại lịch sử lớn của tiến trình phát triển nghệ thuật kể từ thời cổ đại đến nay. Theo ông, ở mỗi thời đại, phong cách là cái đưa ra nguyên tắc thống nhất cho thị hiếu. Loại hình học nghệ thuật và lý thuyết đại cương về sự phát triển phong cách của ông đã công nhận một sự tự chủ nhất định của tính chất lịch sử và đa nguyên của phong cách.

Cùng với sự phát triển của ý thức lịch sử vào đầu thế kỷ XIX, sự tồn tại của các phong cách lịch sử đã trở thành một ý niệm được chấp nhận mà ngay từ năm 1800 nó đã được minh họa bằng bài báo *Những thời đại thơ ca* của Friedrich Schlegel, mở đầu cho cuộc thảo luận mới về phong cách. Người ta đi tìm định nghĩa cho phong cách và tìm vai trò của nó trong quá trình tiến triển nghệ thuật.

A. Riegl (1853 - 1905) và sau đó là H. Wofflin (1864 - 1945) là những người đã thực sự đưa khái niệm phong cách thời đại vào trường khoa học và làm cho nó có hiệu dụng trong lịch sử nghệ thuật. Trong phản ứng chống lại chủ nghĩa duy vật của Semper và chống lại quan điểm của Hegel coi nghệ thuật phụ thuộc vào một

cuộc sống tinh thần (tiếng Đức: Geistesleben) bên ngoài nó, hai nhà mỹ học Đức nói trên sẽ chú trọng vào vai trò của một ý chí nghệ thuật nội tại của tác phẩm nghệ thuật, cái làm cho tác phẩm hướng tới những tính chất hình thức độc đáo. Wolfflin đã làm giảm bớt chủ nghĩa hình thức nghiêm ngặt của Riegl bằng cách chấp nhận sự tồn tại hai nguồn gốc của phong cách; - nguồn gốc mô phỏng dựa trên nội dung; - nguồn gốc hình thức - thị giác. Ông cũng tạo khả năng cho việc mở rộng khái niệm phong cách thời đại sang âm nhạc và văn học, đồng thời tạo khả năng so sánh phong cách giữa các ngành nghệ thuật khác nhau.

Nhưng hình như các sử gia và lý luận gia văn học đã không thừa nhận niềm tin vào một quan hệ họ hàng sâu xa giữa tất cả các hình thức biểu đạt nghệ thuật ở cùng một thời đại, và đã tránh không sử dụng khái niệm phong cách thời đại, mặc dù từ hơn thế kỷ nay, khái niệm này đã trở nên thân thuộc đối với các bạn đồng nghiệp của họ trong lĩnh vực nghệ thuật tạo hình. Bởi vì các nhà văn thường đề cao tính độc đáo cá nhân, còn các nhà nghệ thuật lại chú ý tới nguyên tắc thống nhất. Chính vì vậy mà có người đã cho rằng văn học không có phong cách thời đại.

Tuy nhiên, theo M. Collomb, sự bất đồng trong nhận thức phong cách không có nghĩa là khái niệm phong cách thời đại không thể áp dụng được cho văn học. Ông

cho rằng nhu cầu sử dụng khái niệm này được thể hiện đặc biệt đối với hai loại hình nghiên cứu:

- Loại nghiên cứu đề cập đến toàn bộ sản phẩm văn học của một thời kỳ nhất định cùng những mối quan hệ giữa các loại văn học (tiếng Pháp: paralittératures) với loại văn học "bậc cao". Hiếm có trường hợp là một kiệt tác có thể phản ánh được cái tinh hoa phong cách của thời đại; trái lại, cái cách thức sáng tạo ra kiệt tác ấy hoặc cách thức tác động của loại văn học gọi là bình dân đối với nó lại là cái cung cấp nhiều thông tin về phong cách thời đại. Ý nghĩa hứng thú của một tiểu thuyết viết theo sở thích đám đông không phải chỉ là do nó mô tả thời đại một cách chân thực hơn mà, hơn cả kiệt tác, nó có thể là một cột mốc quan trọng trong việc thiết lập một cảm quan và một phong cách thời đại.

- Mặt khác, khái niệm phong cách thời đại có thể tạo thuận lợi cho việc nghiên cứu một số hình thái phát triển văn học, như việc xuất hiện các thể loại văn học mới hoặc vai trò ưu thế rõ rệt của một thể loại ở một số thời kỳ<sup>(1)</sup>.

Vấn theo Collomb, việc xác định các yếu tố làm nên phong cách thời đại cần phải thoát khỏi xu hướng nghiên cứu phong cách học truyền thống: tức là chỉ nhằm vào cấp độ ngôn ngữ. Ông cho rằng việc nghiên cứu sự tái diễn những khuôn mẫu văn học của nhiều tác giả ở cùng

---

1. M. Collomb: Tài liệu đã dẫn, tr.220.

một thời đại sẽ là một cách thức có hiệu quả hơn, trong chừng mực mà nó đề cập đến những yếu tố mang tính cấu trúc thực sự. Ngoài ra, cần phải hướng việc nghiên cứu vượt ra khỏi những thành tố nội tại của tác phẩm văn học để nhận thức, phong cách thời đại một cách bao quát hơn, như là một động thái gắn liền với những thay đổi về lối sống và về cuộc sống tinh thần ngoài văn học.

Từ phong cách thời đại, nhà nghiên cứu văn học so sánh có thể đi sâu vào từng phía cạnh của nó như nghiên cứu các trào lưu, chủ nghĩa, trường phái. Những vấn đề này cũng có thể làm thành những chủ đề nghiên cứu riêng biệt và độc lập với vấn đề bao quát chung về phong cách thời đại.

#### *e. Nghiên cứu trào lưu, trường phái văn học*

Trào lưu, trường phái là một chủ đề lớn của văn học so sánh. Chủ đề này có phần nào chung với chủ đề về phong cách văn học, nhưng nó mang tính lịch sử cụ thể rõ rệt hơn. Từ trước đến nay đã có biết bao công trình nghiên cứu về các trào lưu, chủ nghĩa, trường phái trong văn học như phong trào Phục Hưng, chủ nghĩa cổ điển thế kỷ XVII, chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hiện thực v.v... Đây là chủ đề thể hiện sự kết hợp sâu sắc nhất giữa cái dân tộc và cái quốc tế. Nhưng do tầm cỡ quốc tế rộng lớn và do tính chất tổng hợp của nó cho nên không phải lúc nào người ta cũng dễ dàng nắm bắt được bản chất của hiện tượng. Nhận thức là một quá trình vô tận, do đó các hiện tượng quốc tế này luôn luôn là chủ



đề nghiên cứu muôn thuở của các nhà so sánh luận nói riêng. Ở đây, chúng tôi chỉ muốn đề xuất một ý kiến là đối với những hiện tượng mang tầm cỡ quốc tế rộng lớn và với tính đa dân tộc phức tạp như vậy thì chúng ta phải áp dụng phương pháp so sánh hệ thống hay cũng có thể gọi là phương pháp so sánh tổng hợp và liên ngành.

Ở nước ta, việc nghiên cứu các trào lưu, trường phái là một việc làm thường xuyên và đã thu được nhiều thành tựu, đặc biệt là về chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa hiện thực XHCN. Việc khảo sát trào lưu được các tác giả tiến hành vừa ở khía cạnh ảnh hưởng, khía cạnh tương đồng lẫn khía cạnh tương quan độc lập. Bằng phương pháp so sánh lịch sử, chủ yếu các tác giả muốn tìm ra bản chất và ý nghĩa xã hội của các trào lưu văn học quốc tế.

Song, trong lĩnh vực nghiên cứu văn học phương Tây hiện đại, chúng tôi có nhận xét rằng ở đây có một sự đánh giá chưa thoả đáng. Nhiều người cho rằng các trào lưu văn học phương Tây từ nửa đầu thế kỷ XX trở lại đây là những trào lưu suy đồi biểu hiện sự bế tắc của nghệ thuật, tư sản hiện đại, không có đóng góp tích cực về mặt xã hội và nghệ thuật.

Chúng tôi cho rằng trong tinh thần của văn học so sánh, một hiện tượng văn học cần phải được đánh giá trong mối *tương quan lịch sử* đương thời của nó cũng như trong mối tương quan giữa nó với thời đại của chúng ta, đồng thời nó cũng cần phải được đánh giá trong mối

*tương quan về mặt nghệ thuật* giữa nó với sự phát triển văn học chung của nhân loại.

Cho đến nay, chúng ta cũng đã có đủ thời gian để xem xét số phận của các trào lưu và hiện tượng văn học phương Tây hiện đại. Một điều rõ ràng rằng những xu hướng nổi loạn cực đoan trong văn học, như trường phái Dada, trường phái vị lai, chỉ là những phản ứng nhất thời không để lại dư âm trong văn học về sau. Nhưng trong lịch sử văn học thế giới nửa đầu thế kỷ XX, có những hiện tượng văn học đã giữ một vai trò cách tân quan trọng trong lịch sử phát triển văn học của nhân loại.

Theo chúng tôi, văn học hiện đại phương Tây là biểu hiện của sự khủng hoảng ý thức của con người phương Tây. Nhưng đánh giá văn học hiện đại phương Tây không phải căn cứ vào những giá trị tự thân của những cái nó mô tả, mà phải căn cứ vào ý nghĩa tác động của những điều nó mô tả. Ví dụ như trường hợp của nhà văn Tiệp Khắc gốc Do Thái F. Kafka. Chúng tôi cho rằng không phải vì Kafka mô tả cái xã hội phi lý mà chúng ta đánh giá rằng tác phẩm của ông là phi lý, là suy đồi. Cũng như không nên so sánh một cách đơn giản, thực chứng để phân chia các trào lưu văn học. Chẳng hạn chúng ta không nên đặt dấu bằng giữa cái phi lý của Kafka với cái phi lý của văn học hiện sinh chủ nghĩa; giữa cái phi lý về mặt quan niệm triết học của chủ nghĩa hiện sinh với thủ pháp nghịch dị của trường phái kịch

phi lý. Việc so sánh tổng hợp cả về mặt đồng đại lẫn lịch đại, cũng như so sánh những khoảng cách thời đại khác nhau sẽ giúp ta xác định thỏa đáng vai trò cùng ý nghĩa nghệ thuật và xã hội của một hiện tượng văn học.

Theo chúng tôi, Kafka là một trong những người đầu tiên đưa cái phi lý vào văn học hiện đại. Thế giới trong tác phẩm văn học của ông là một thế giới phi lý, vô nghĩa, là hình ảnh tượng trưng của cái xã hội phương Tây đương thời mà ông dùng làm đối tượng công kích. Ý nghĩa cách tân nghệ thuật của ông là ông đã mô tả được cái phi lý, cái không thể diễn đạt. Ông là nhà văn tiêu biểu cho nghệ thuật mô tả cái vắng mặt, mô tả cái không thể tiếp cận. Song, qua cách mô tả của ông, một điều chúng tôi rõ ràng rằng cái vắng mặt đó, cái không thể tiếp cận đó không phải là một thần tượng để tôn thờ, mà là một đối tượng công kích.

Chủ nghĩa hiện sinh về sau cũng nói nhiều đến sự phi lý của thế giới. Nhưng không phải vì thế mà chúng ta "kết nạp" Kafka vào nhóm hiện sinh chủ nghĩa như có người quan niệm<sup>(1)</sup>.

Trước hết phải khẳng định rằng Kafka không phải là một nhà triết học, mà là một nhà văn. Trong khi đó chủ nghĩa hiện sinh là một trào lưu triết học hiện đại. Tư tưởng của nó có can nguyên lịch sử cụ thể. Học thuyết

---

1. Xem Đỗ Đức Hiếu: *Phê phán văn học hiện sinh chủ nghĩa* - H., Nxb Văn học, 1978.

về sự phi lý là một trong những tư tưởng cơ bản của chủ nghĩa hiện sinh. Nó là triệu chứng của sự khủng hoảng của tư tưởng tư sản phương Tây. Phi lý là một đề tài của chủ nghĩa hiện sinh nhưng chủ nghĩa hiện sinh không chỉ có quan điểm về sự phi lý. Cho nên không thể cứ thấy ai có tư tưởng về sự phi lý thì đều cho là người theo chủ nghĩa hiện sinh. Vì nếu vậy thì chúng ta sẽ phải kết nạp cả Dostoevski, cả Gogol, Saint - Exupéry và nhiều nhà văn lãng mạn khác trong đó có Swift vào nhóm hiện sinh chủ nghĩa. Tính chất phi lý của xã hội phương Tây đã được nhiều người cảm nhận chứ không chỉ có những người theo chủ nghĩa hiện sinh. Saint-Exupéry đã từng viết: "Cái đó thật phi lý. Tất cả đều lộn xộn. Thế giới của chúng ta được cấu tạo bởi những bộ phận không khớp nhau. Nhưng lỗi không phải ở vật liệu, mà là ở Người lắp ráp. Chúng ta thiếu mất Người lắp ráp" Và trước đó, Ivan Karamazov của Dostoevski cũng đã phát biểu: "Những điều phi lý như vậy có quá nhiều trên thế giới này. Thế giới được dựa trên những điều phi lý, và không biết cái gì sẽ xảy ra nếu không có những điều phi lý đó" (*Anh em Karamazov*).

Trong thời đại khủng hoảng của xã hội tư bản, chủ nghĩa hiện sinh xuất hiện như là một giải pháp tiêu cực trước những vấn đề về sự tồn tại của con người. Chủ nghĩa hiện sinh bàn luận đến những vấn đề về sự "tồn tại" của con người như ý nghĩa của cuộc sống, của cái

chết và của sự đau khổ. Tuy nhiên, những vấn đề này đã được bàn luận đến ở tất cả mọi thời đại và chủ nghĩa hiện sinh không phải là người đã đặt ra những vấn đề đó. Và tất nhiên, sự xuất hiện của chủ nghĩa hiện sinh có những căn nguyên về mặt triết học và lịch sử xã hội cụ thể.

Thuyết phi lý có những nguyên nhân khách quan và chủ quan. Châu Âu ở nửa đầu thế kỷ XX đã phải trải qua những tai biến khủng khiếp: hai cuộc chiến tranh thế giới, những cuộc nội chiến đẫm máu, nền kinh tế khủng hoảng, đạo đức tư sản suy sụp v.v.. Hoàn cảnh lịch sử này đã dẫn đến tình trạng khủng hoảng của hệ tư tưởng tư sản phương Tây mà thuyết phi lý là một dạng biểu hiện của nó. Lý thuyết đó đã được các nhà hiện sinh chủ nghĩa trình bày trong các công trình tiểu luận và dưới dạng hình tượng văn học, chủ yếu là Sartre và Camus.

Như chúng tôi đã nói, thuyết phi lý chỉ là một khía cạnh của chủ nghĩa hiện sinh, cho nên chỉ có thể nói rằng những người theo chủ nghĩa hiện sinh có quan điểm phi lý chứ không nói ngược lại rằng những người có quan điểm phi lý là những người có tư tưởng hiện sinh chủ nghĩa.

Nhiều người vì xuất phát từ quan điểm so sánh thực chứng cho nên đã đưa cả Kafka vào hàng ngũ của những người tiền bối của chủ nghĩa hiện sinh. Thực tế, Franz

Kafka hoàn toàn khác về mặt triết học với chủ nghĩa hiện sinh.

Ở Kafka, cái phi lý không mang tính chủ quan như ở Camus mà nó mang tính khách quan. Cái phi lý của Kafka là cái phi lý thực tế của xã hội tư sản đương thời mà ông muốn lên án. Ở Kafka cái phi lý là đối tượng nhận thức văn học, còn ở Camus cái phi lý là đối tượng của hành động. Theo chúng tôi, sự đóng góp của Kafka đối với văn học không phải chỉ ở sự phát hiện ra cái phi lý của xã hội, mà chủ yếu là ở nghệ thuật miêu tả cái phi lý đó. Trong hai cuốn tiểu thuyết chủ chốt: *Vụ án* và *Lâu đài*, cái phi lý được mô tả như là một nhân vật vắng mặt. Và lần đầu tiên trong lịch sử, nghệ thuật mô tả cái vắng mặt đã làm cho Kafka trở thành nhà văn cách tân nổi tiếng trong lịch sử văn học nhân loại. Nhân vật của ông là những con người khát khao nhận thức, muốn tìm hiểu cái phi lý để phơi bày nó ra ánh sáng. Sự thất bại của Joseph K. trong việc tìm hiểu cái thế giới tòa án tư sản (trong *Vụ án*) cũng như sự thất bại của anh cán bộ trắc địa K. trong việc tìm hiểu công việc của bộ máy hành chính địa phương nơi mình được cử đến công tác (trong *Lâu đài*), thực tế cũng là kết quả của sự nhận thức cái phi lý: xã hội tư sản phương Tây là như vậy, đầy những điều mờ ám và bất công.

Trong khi đó thì cái phi lý của Camus là đối tượng của hành động: đời là phi lý, nhưng con người vẫn phải sống và hành động chống lại sự phi lý đó. Điển hình

cho quan điểm này là tiểu thuyết *Dịch hạch* của ông, một cuốn tiểu thuyết mang tư tưởng nhân đạo vào loại sâu sắc nhất của văn học thế kỷ XX.

Đứng từ góc độ của yêu cầu cách mạng mà suy xét thì, cũng như nhiều nhà văn phương Tây khác, Kafka chưa đề ra được giải pháp để xóa bỏ sự phi lý đó của xã hội. Nhưng cũng như ở nhiều nhà văn khác, tác phẩm của Kafka là một bản án kết tội xã hội tư sản. Và chính vì vậy mà tác phẩm của nhà văn Praha này mang ý nghĩa xã hội và nhân đạo.

Còn ở Camus, trong khi thuyết phi ý của ông mang tính chủ quan, thì trong nghệ thuật biểu hiện văn học, ông lại sử dụng một phương pháp mô tả theo lối hành vi luận của người Mỹ hiện đại. Và phương pháp này được biểu hiện cao độ ở *Dịch hạch*. Camus là người rất sùng bái Dostoevski. Nhưng về mặt phương pháp sáng tạo, ông lại ở một thái cực khác so với nhà văn vĩ đại Nga. Trong khi Dostoevski áp dụng phương pháp phân tích tâm lý một cách nhiệt thành và rung cảm, thì Camus lại mô tả tâm lý nhân vật qua một ống kính khách quan, lạnh lùng của nhà nghiên cứu hành vi luận hiện đại. Chúng ta có thể so sánh cái cảnh linh mục Paneloux chứng kiến giờ hấp hối của một em bé bị bệnh dịch hạch trong tác phẩm của Camus, với cảnh chàng tu sĩ Aliosa nghe Ivan Karamazov kể về chuyện một tên điên chủ cho đàn chó săn của mình xé xác một em bé tám tuổi, chỉ vì em bé vô ý đùa nghịch ném đá vào một con chó

của y, trong tiểu thuyết *Anh em Karamazov* của Dostoevski. Cả hai trường hợp đều là một việc thử thách thái độ của những người tin vào Thượng đế. Trong khi ở Dostoevski, tu sĩ Aliosa bộc lộ thái độ phản kháng bằng tình cảm căm giận bộc trực ("Phải bán chết tên điên chủ đi!" - chàng tuyên án), thì ở Camus linh mục Paneloux lựa chọn giải pháp thầm lặng ở sự tham gia hành động, ở sự nhập cuộc bình thản với nhóm người đấu tranh chống lại dịch hạch. Phương pháp phân tích tâm lý của Dostoevski đã để cho nhân vật biểu lộ tình cảm một cách nhiệt thành, còn phương pháp hành vi luận của Camus thì mô tả phản ứng tâm lý của nhân vật như là một hành động cụ thể, một hành vi rõ ràng. Có thể nói *Dịch hạch* là tác phẩm duy nhất của Camus mà ở đó chủ nghĩa nhân đạo được biểu lộ rõ ràng nhất, và ở đó ý nghĩa xã hội và nghệ thuật đã vượt xa tư tưởng triết học của ông. Ở đây, tài năng văn chương đã lấn át tư tưởng triết học của tác giả.

Sau chủ nghĩa hiện sinh, một số nhà soạn kịch phương Tây cũng đề cập đến cái phi lý. Nhưng theo chúng tôi, cái phi lý của kịch phi lý không hoàn toàn giống với cái phi lý triết học của chủ nghĩa hiện sinh, nó không phải là sự dằn vặt tinh thần như ở Camus, mà cũng như ở Kafka, nó là một đối tượng bị đem ra công kích bằng thủ pháp *ngịch dị*. Đó là một đóng góp cách tân nghệ thuật đáng kể của kịch phi lý mà vị tiền bối của nó phải kể từ Alfred Jarry (Pháp, 1873 - 1907).



Trong thế kỷ XX này, thế kỷ của nền văn minh hình ảnh với những phương tiện nghe nhìn hiện đại, các nhà soạn kịch đã chú ý nhiều đến sân khấu, đến việc giải thoát nó khỏi sự cạnh tranh của điện ảnh và vô tuyến truyền hình. Chính vì vậy mà họ cố công tìm cách đổi mới nghệ thuật sân khấu. Và việc đưa cái nghịch dị, cái phi lý, cái yếu tố gây sốc cũng là nằm trong nỗ lực đó.

Kịch phi lý là một loại bi - hài kịch. Nó khóc than cho số phận của con người, nhưng ở thời đại ngày nay, các nhà soạn kịch cho rằng việc khóc than theo lối cổ điển sẽ không đem lại lợi ích gì, do đó họ thấy cần phải chế giễu cái trật tự bất hợp lý của xã hội. Và để đạt mục đích chế giễu, công kích, mọi khía cạnh của cái nghịch dị được đưa vào tác phẩm.

Việc châm biếm bằng cái nghịch dị không phải là phát minh mới của kịch phi lý, nhưng ở kịch phi lý, cái nghịch dị được biểu hiện ở mức tối đa. Chẳng hạn như cái phương pháp đối thoại song song của Eug. Ionesco (trong *Những con tê giác*) cũng đã được Flaubert sử dụng trước đó trong *Bà Bovary* (cảnh mít tinh hội mùa) và Nguyễn Thi về sau trong *Ở xã Trung Nghĩa* (cảnh đối thoại song song ở trụ sở quyền địa phương).

Với tư cách là một thủ pháp nghệ thuật, cái nghịch dị đã được nhiều nhà soạn kịch về sau tiếp thu, trong đó có cả các nhà soạn kịch xã hội chủ nghĩa. Chẳng hạn cái thủ pháp mô tả sự căm dốt của cái Ác của nhà soạn kịch Thụy Sĩ Durrenmatt (trong *Cuộc viếng thăm của bà mệnh phụ già*) đã được nhiều người khai thác trong đó

có Grigori Gorin (Liên Xô, *Vụ án Erostrat*), Imre Sarkadi (Hunggari, *Siméon, nhà ẩn sĩ*, 1962). Hay cái thủ pháp đối thoại song song như chúng tôi vừa trình bày, cũng đã được sử dụng lại trong vở hài kịch *Sự cố kỹ thuật* (1971) của Károly Szakonyi (Hunggari). Vở kịch này còn tiếp thu thủ pháp sử dụng cái nghịch dị của Ionesco trong vở *Nữ ca sĩ hái đầu* và của Chesteton trong vở *Người đàn ông là ngày thứ năm*.

Cũng như Kafka, kịch phi lý không phải là kịch hiện thực chủ nghĩa. Nhưng không vì thế mà nó không có ý nghĩa tố cáo xã hội. Ở đây, chúng tôi xin nhắc lại rằng chúng ta cần xóa bỏ cái định kiến đồng nhất chủ nghĩa hiện thực với giá trị thẩm mỹ<sup>(1)</sup>. Chủ nghĩa hiện thực chỉ là một phương pháp sáng tác, còn giá trị thẩm mỹ thì phụ thuộc vào nhiều yếu tố khác nhau. Cho nên không thể nói như có người đã nói rằng lịch sử phát triển của văn học thế giới là "con đường tiến tới một phương pháp hiện thực chủ nghĩa hoàn chỉnh"<sup>(2)</sup>. Mà phải nói rằng đó là một quá trình phát triển phong phú và không ngừng đa dạng.

Tóm lại, chúng tôi muốn nói rằng chúng ta nên có một sự đổi mới trong cách nhìn nhận những thành tựu

---

1. Xem thêm Nguyễn Văn Dân: *Nghiên cứu văn học so sánh trước nhu cầu đổi mới*. - "Tạp chí văn học", 1988, số 3-4.

2. Đố Đức Dục: *Chủ nghĩa hiện thực phê phán trong văn học phương Tây*. - H., KHXH, 1981, tr. 40.

của văn học phương Tây hiện đại. Để đánh giá được thấu đáo và thỏa đáng mọi khía cạnh nghệ thuật và xã hội của nó, chúng ta cần phải khắc phục cách so sánh thực chứng, phải xem xét, so sánh nó từ nhiều góc độ khác nhau, từ nhiều khía cạnh khác nhau, từ nhiều đặc điểm khác nhau và từ nhiều thời điểm khác nhau. Đó cũng chính là những nguyên tắc của phương pháp *so sánh tổng hợp* mà chúng tôi muốn khẳng định.

Trên đây là những chủ đề rất cơ bản của văn học mà văn học so sánh có thể góp phần giải quyết. Ngoài ra nó còn có thể đề cập đến những chủ đề có tính chất cụ thể của văn học như: bước đường tiến hóa của nhân vật trong tiểu thuyết; sự phát triển của cấu trúc tiểu thuyết; sự phát triển của ngôn ngữ văn xuôi; sự hình thành các khái niệm, phạm trù cơ bản của văn học v.v... Mặt khác văn học so sánh cũng có thể góp phần giải quyết các vấn đề của xã hội loài người được bàn luận đến trong văn học như: chủ nghĩa nhân đạo, chủ nghĩa yêu nước, con người mới, tình yêu, con người và thiên nhiên, môi trường sống, hòa bình và chiến tranh, tính dân tộc v.v...

## KẾT LUẬN

Năm vững những vấn đề lý luận của văn học so sánh sẽ là một điều kiện cơ bản để giúp cho việc định hướng nghiên cứu ứng dụng. Tình trạng nghiên cứu văn học so sánh của nước ta như chúng tôi đã trình bày cho thấy rằng yêu cầu nghiên cứu lý luận về văn học so sánh là một yêu cầu cấp thiết. Bởi lẽ, trong tình hình mà văn học so sánh thế giới có tuổi đời đã hơn một trăm năm, thì chúng ta không thể để tồn tại lâu thêm nữa tình trạng ngộ nhận và những quan niệm sai lệch về văn học so sánh. Có thể sau khi cuốn sách này ra đời vẫn còn có những người, vì lý do này hay lý do khác, không công nhận văn học so sánh với tư cách là một bộ môn. Tuy nhiên, theo chúng tôi, việc không công nhận nó không có nghĩa là được phép đồng nhất nó với phương pháp so sánh trong văn học nói chung. Anh có thể không công nhận nó, nhưng nó vẫn tồn tại khách quan ngoài ý muốn của anh. Phương pháp so sánh văn học và bộ môn văn học so sánh là hai phạm trù hoàn toàn phân biệt với nhau. Sự phát triển từ phương pháp tới bộ môn là sự phát triển từ cấp phương pháp hệ tới phương pháp luận. Đó là kết luận thứ nhất mà chúng tôi muốn rút ra.

Văn học so sánh là một bộ môn nghiên cứu các mối quan hệ văn học quốc tế. Nhưng có một điều là khi so sánh một hiện tượng văn học nào đó của nước mình với một hiện tượng có liên quan của một nền văn học thuộc dân tộc khác, nhiều nhà nghiên cứu thường dễ bị cám dỗ bởi sự dễ dãi của căn bệnh tự tôn dân tộc (chúng tôi không nói lòng tự hào dân tộc chân chính) mà đánh mất đi nguyên tắc khách quan trong nghiên cứu, đi đến chỗ cố công xác định sự hơn thua trong quan hệ liên văn học. Ở đây cần phải nhắc lại nguyên tắc về quan hệ biện chứng giữa cái chung và cái riêng, giữa cái quốc tế và cái dân tộc. Nắm vững nguyên tắc này chúng ta sẽ tiếp cận được bản chất của các mối quan hệ văn học quốc tế, không sa vào căn bệnh đơn giản hóa là so sánh xem ai hơn ai. Việc phân hạng thứ bậc trong văn học chỉ được tiến hành trong *cùng một hệ thống*. Người ta không chấp nhận sự phân hạng *giữa các nền văn học dân tộc*. Việc so sánh hơn thua giữa các nền văn học dân tộc sẽ dẫn tới chủ nghĩa sô vanh. Đây cũng là kết luận quan trọng thứ hai mà chúng tôi muốn nhấn mạnh.

Với tư cách là bộ môn nghiên cứu các mối quan hệ văn học quốc tế, văn học so sánh đã đề ra cho mình nhiệm vụ là biến cái dân tộc tiến bộ thành cái quốc tế tiến bộ bằng cách cho nó tiếp xúc với những cái dân tộc tiến bộ khác. Bởi vì, xét trên quan điểm toàn cầu và lâu dài thì *tính quốc tế có một tầm quan trọng hàng đầu*. Đây chính là biểu hiện của quan điểm hội nhập quốc tế,

của nguyên lý triết học: *giải quyết cái riêng thông qua cái chung*. Trong tinh thần đó, văn học so sánh sẽ có một vai trò tích cực trong quá trình hội nhập quốc tế ấy và nó có phần nào chung với văn học thế giới. Để làm được việc này, theo chúng tôi, chúng ta cần nhanh chóng cải tạo phương thức giảng dạy văn học thế giới ở trường đại học. Thực tế là ở ta chưa có văn học sử thế giới đích thực mà mới chỉ có văn học sử nước ngoài. Hiện nay yêu cầu về việc thành lập bộ môn văn học thế giới cũng xuất hiện cùng với yêu cầu về bộ môn văn học so sánh và tỏ ra cấp bách không kém gì văn học so sánh. Văn học thế giới không phải là con số cộng của các nền văn học dân tộc, mà nó chỉ chú ý đến *cái chung* có ý nghĩa quốc tế. Vì văn học thế giới và văn học so sánh có điểm giống nhau như vậy nên trước mắt chúng ta có thể thành lập một bộ môn chung là bộ môn *văn học thế giới so sánh*. Yêu cầu này là một trong những ý nghĩa thời sự của văn học so sánh ở Việt Nam hiện nay. Đây là kết luận thứ ba của chúng tôi.

Phương thức giảng dạy văn học nước ngoài theo lối truyền thống là giới thiệu những nền văn học lớn trên thế giới. Trong một chừng mực nào đó, lối giảng dạy như vậy vẫn có một lợi ích nhất định. Tuy nhiên trong một số lĩnh vực - ví dụ như quá trình hình thành các trào lưu văn học thế giới xét trên tổng thể - thì việc áp dụng phương thức so sánh sẽ có hiệu quả hơn nhiều. Trong lĩnh vực này, những đóng góp của văn học Việt

Nam (nếu có) cũng phải được nhắc tới, vì nó cũng là một thành viên của văn học thế giới. Như vậy, trong giảng dạy văn học thế giới so sánh không có sự phân biệt giữa văn học dân tộc với văn học nước ngoài như trong giảng dạy văn học nước ngoài theo lối truyền thống. Ở mỗi nước, văn học thế giới sẽ không còn chỉ là *văn học nước ngoài*. Ở mỗi nước, văn học thế giới biên soạn theo phương thức so sánh sẽ được hình dung như một bức tranh toàn cảnh của toàn nhân loại trong đó có mặt cả những đóng góp của văn học nước đó. Với văn học thế giới so sánh, văn học thế giới sẽ được hình dung theo đúng nghĩa *thế giới* của nó. Đó là kết luận thứ tư mà chúng tôi muốn lưu ý.

Điều lưu ý thứ năm của chúng tôi là trong khi tiếp thu những thành tựu văn học so sánh thế giới, chúng ta nên chú ý đến những xu hướng mới, ví dụ xu hướng so sánh mở rộng. Có thể đây là xu hướng phù hợp với tình hình phát triển văn hóa thế giới ngày nay: đó là văn hóa của văn minh nghe - nhìn. Với sự phát triển của các phương tiện thông tin đại chúng, biên giới của văn học ngày càng được mở rộng. Văn học không còn chỉ giới hạn ở phương thức diễn đạt thành văn, mà nó còn mở rộng sang cả phương thức nghe - nhìn. Do đó trong văn học so sánh ngày nay đang có xu hướng mở rộng sang lĩnh vực nghệ thuật, văn hoá. Bên cạnh việc tiếp thu những thành tựu cũ, chúng ta nên chú ý tới những xu hướng mới nhằm bắt kịp ngay với bước đi của thời đại.

Tuy nhiên, theo chúng tôi, để cho văn học so sánh khỏi biến thành nghệ thuật so sánh hay văn hóa so sánh, khi ta so sánh văn học với nghệ thuật hay với văn hoá, ta phải lấy văn học làm vé đối trung tâm và phải so sánh vì văn học.

Cuối cùng, trong nghiên cứu văn học so sánh, chúng ta nên chú ý xúc tiến những công trình hợp tác quốc tế để gia tăng sự giao lưu văn hóa và hiểu biết lẫn nhau giữa các dân tộc. Ngày nay trên thế giới người ta đang chú ý nhiều đến vấn đề hợp tác quốc tế. Những năm về trước, sự hợp tác đã được diễn ra ở các khu vực hẹp: vùng Trung Âu, Tây Âu, Nam Âu v.v... Ví dụ như sự hợp tác giữa các chuyên gia văn học so sánh Hunggari và Liên Xô trong công trình nghiên cứu chủ nghĩa lãng mạn châu Âu. Nhưng ngày nay nó đã có xu hướng mở rộng ra ở mức độ giữa các châu lục. Ví dụ như từ 1981, các nhà khoa học Hunggari và Mỹ đã hợp bàn về vấn đề trao đổi và hợp tác trong lĩnh vực lý luận và phương pháp luận văn học so sánh. Sự hợp tác như vậy sẽ làm giảm nhẹ công việc cho các chuyên gia và làm cho văn học so sánh tiến tới trở thành một bộ môn có nhiều khả năng trong việc khai thác các kho tàng văn học thế giới. Trong tinh thần đó, văn học so sánh nước ta sẽ đóng vai trò làm chiếc cầu nối giữa các nền văn hóa trong khu vực Đông Nam Á, giữa các nền văn hóa Á và Âu, Đông và Tây. Đó cũng là một vinh dự lớn và một tương lai đầy hứa hẹn cho bộ môn văn học so sánh Việt Nam.



Để kết thúc chúng tôi muốn nói rằng việc xây dựng lý luận cho văn học so sánh ở nước ta là một việc làm tương đối mới, cho nên công việc của chúng tôi không tránh khỏi những bỡ ngỡ và khiếm khuyết. Tuy nhiên trong công trình này, chúng tôi cũng mạnh dạn đề xuất một vài ý kiến mà tính chắc chắn của chúng còn cần phải được chứng minh bằng thực tiễn ứng dụng. Nhưng chúng tôi cũng mong rằng tính chất không chắc chắn (nếu có) của những ý kiến của chúng tôi sẽ được bù lại bằng tính hấp dẫn của vấn đề như một nhà mỹ học Rumani (I.Ianos) đã nói: "Nếu như không hướng tới cái chắc chắn, thì mọi công trình nghiên cứu đều mất hết ý nghĩa, nhưng nếu không bộc lộ những điểm không chắc chắn của mình thì nó sẽ mất đi sức hấp dẫn!".

# MỤC LỤC

## LÝ LUẬN VĂN HỌC SO SÁNH

	Trang
<b>Lời nói đầu</b>	5
<b>Chương I - Vì một quan niệm đúng về văn học so sánh</b>	7
1. Lịch sử hình thành bộ môn văn học so sánh trên thế giới. Thuật ngữ và định nghĩa	7
2. Tình hình nghiên cứu văn học so sánh ở Việt Nam	25
a. Những tiền đề lịch sử	25
b. Chặng đường phát triển của văn học so sánh ứng dụng ở Việt Nam	29
c. Chặng đường phát triển lý luận của văn học so sánh Việt Nam	38
3. Vị trí và ích lợi của văn học so sánh. Khái niệm "văn học thế giới"	50
<b>Chương II - Mục đích và đối tượng của văn học so sánh</b>	60
1. Mục đích của văn học so sánh	60
2. Các đối tượng nghiên cứu của văn học so sánh	66
	219

a. Các mối quan hệ trực tiếp	66
b. Các điểm tương đồng	76
c. Các điểm khác biệt độc lập	84
<b>Chương III - Phương pháp luận và các phương pháp của văn học so sánh</b>	<b>87</b>
1. Vị trí của phương pháp luận văn học so sánh trong hệ thống phương pháp luận nghiên cứu khoa học	87
2. Một số phương pháp chủ yếu được vận dụng trong văn học so sánh	106
a. Phương pháp thực chứng	109
b. Phương pháp loại hình	111
c. Phương pháp cấu trúc	118
d. Phương pháp ký hiệu học	121
e. Phương pháp hệ thống	122
f. Phương pháp xã hội học	124
g. Phương pháp tâm lý học	128
3. Yêu cầu về tổng hợp và liên ngành	129
<b>Chương IV - Phạm vi và chủ đề nghiên cứu của văn học so sánh</b>	<b>150</b>
1. Phạm vi khảo sát của văn học so sánh	150
2. Những chủ đề chính của văn học so sánh	155
a. Nghiên cứu thể loại văn học	156

b. Nghiên cứu đề tài, truyền thuyết	159
c. Nghiên cứu tư tưởng trong văn học	183
d. Nghiên cứu phong cách văn học	189
e. Nghiên cứu trào lưu, trường phái văn học	201
<b>Kết luận</b>	<b>213</b>

# CONTENTS

## THE THEORY OF COMPARATIVE LITERATURE

	Page
<b>Foreword</b>	5
<b><i>Chapter I - For a Proper Conception of Comparative Literature</i></b>	7
1. The historical process of formation of the comparative literature in the world. Terminology and definition	7
2. The situation of comparative literature research in Vietnam	25
a. The historical premises	25
b. The evolution of applied comparative literature in Vietnam	29
c. The evolution of comparative literature theory in Vietnam	38
3. Place and utility of comparative literature. The concept of universal literature	50
<b><i>Chapter II - Aim and Objects of Comparative Literature</i></b>	60
1. The aim of comparative literature	60



a. The literary genres	156
b. The themes and legends	159
c. The ideas in literature	183
d. The styles	189
e. The literary currents and schools	201
<b>Conclusions</b>	<b>213</b>

# TABLE DES MATIÈRES

## LA THÉORIE DE LA LITTÉRATURE COMPARÉE

	Page
<b>Préface</b>	5
<b>Chapitre I - Pour une conception correcte de la littérature comparée</b>	7
1. L'historique de la formation de littérature comparée dans le monde. Terminologie et définition	7
2. La situation de la littérature comparée au Vietnam	25
a. Les prémisses historiques	25
b. L'évolution de la littérature comparée appliquée au Vietnam	29
c. L'évolution de la théorie de littérature comparée au Vietnam	38
3. La place et l'utilité de la littérature comparée	50
<b>Chapitre II. Le but et les objets de la littérature comparée</b>	60
1. Le but de la littérature comparée	60
2. Les objets d'études de la littérature comparée	66
	225



a. Les relations directes	66
b. Les parallélismes	76
c. Les particularités	84
<b>Chapitre III - La méthodologie et les méthodes                   de la littérature comparée</b>	<b>87</b>
1. La place de la méthodologie de la littérature comparée dans le système des méthodologies scientifiques	87
2. Quelques méthodes majeures appliquées dans la littérature comparée	106
a. La méthode positiviste	109
b. La méthode typologique	111
c. La méthode structurale	118
d. La méthode sémiologique	121
e. La méthode systématique	122
f. La méthode sociologique	124
g. La méthode psychologique	128
3. La nécessité de synthèse et d'études interdisciplinaires	129
<b>Chapitre IV - La sphère et les sujets d'études                   de la littérature comparée</b>	<b>150</b>
1. La sphère d'études de la littérature comparée	150
2. Les sujets essentiels de la littérature comparée	155

a. Les genres littéraires	156
b. Les thèmes et les légendes	159
c. Les idées dans la littérature	183
d. Les styles	189
e. Les courants et écoles littéraires	201
<b>Conclusion</b>	<b>213</b>