

PHẠM TRÙ “VĂN HỌC HIỆN ĐẠI”

TRẦN ĐÌNH SỬ*

Tóm tắt: Bài viết tập trung làm rõ nội hàm khái niệm “văn học hiện đại” từ góc nhìn quan niệm nghệ thuật và thi pháp học lịch sử, đặt nó trong tiến trình phát triển của văn học thế giới từ thời đại cổ sơ, thời đại cổ truyền đến thời hiện đại. Trên cơ sở khảo sát, tổng hợp các quan điểm nghiên cứu phương Tây và châu Âu hiện đại, bài viết phân tích những đặc trưng cơ bản của văn học hiện đại như sự xuất hiện của con người cá nhân tự chủ, vai trò trung tâm của tác giả cá tính và sự biến đổi của hệ thống thể loại văn học. Đồng thời, tác giả nhấn mạnh nguyên tắc “tính khả thể” như một nền tảng quan trọng của thi pháp nghệ thuật hiện đại, mở ra khả năng sáng tạo đa dạng và phi quy phạm. Bài viết chỉ ra sự thay đổi trong cấu trúc ngôn từ, điểm nhìn trần thuật và quan hệ giữa văn học với các hình thái ý thức xã hội, có nhiều dẫn chứng đối chiếu, liên hệ với văn học Việt Nam. Qua đó, nghiên cứu góp phần xác định những đặc trưng loại hình của văn học hiện đại và gợi mở hướng tiếp cận trong nghiên cứu văn học đương đại.

Từ khóa: phạm trù văn học, văn học hiện đại, thi pháp văn học, thi pháp học lịch sử, cái tôi tự chủ, văn học khả thể.

ON THE CATEGORY OF MODERN LITERATURE

Abstract: The article elucidates the conceptual content of modern literature through the lenses of artistic conception and historical poetics, positioning it within the broader development of world literature from primitive and traditional eras to the modern period. By surveying and synthesizing Western and modern European scholarly perspectives, the study examines the fundamental characteristics of modern literature, such as the emergence of the autonomous individual subject, the centrality of the authorial self, and the transformation of literary genre systems. The principle of “potentiality” is highlighted as a foundational element of modern artistic poetics, facilitating diverse and non-normative creative practices. The article further identifies changes in linguistic structures, narrative perspectives, and the relationship between literature and other forms of social consciousness, with comparative references to Vietnamese literature. This approach contributes to defining the typological features of modern literature and proposes new directions for contemporary literary studies.

Keywords: literary categories, modern literature, literary poetics, historical poetics, autonomous self, literature of possibility.

Ngày nhận bài: 28.02.2026; ngày gửi phản biện: 02.03.2026;

ngày nhận bài sửa: 08.03.2026; ngày duyệt đăng: 10.03.2026.

Phạm trù văn học “hiện đại” từ lâu đã được sử dụng rất phổ biến trong giới nghiên cứu, nhưng cho đến nay, phần lớn tài liệu vẫn chưa có một minh định về các tiêu chí khoa học để xác định nội hàm của nó. Theo chúng tôi, phạm trù này chỉ có thể được diễn giải khoa học theo quan điểm của thi pháp học lịch sử, khi đặt các nền văn học vào trong tiến trình của văn

* GS.TS. - Trường Đại học Sư phạm Hà Nội. Email: dinhсутran@yahoo.com

học toàn nhân loại từ cổ sơ (thời nguyên thủy), qua cổ truyền (gồm cổ đại, trung đại, Phục hưng, thế kỉ XVII đến đầu thế kỉ XVIII) đến hiện đại, trên bối cảnh thực tại, văn học và triết học, tư tưởng.

Thời điểm “hiện đại” được xác định từ cuối thế kỉ XVIII đến nay do những thay đổi căn bản trong thực tại, trong triết học, ý thức nghệ thuật và hàng loạt hiện tượng văn học mới”¹.

Đó là một khoảng thời gian rất ngắn, chỉ trên dưới hai trăm năm, nếu tính thời hiện đại ở các nước châu Á thì còn ngắn hơn nữa, nhưng đã có một cuộc đại cách mạng trong văn học nhân loại, nó thay đổi quan niệm về tác giả, nhân vật, thể loại, ngôn ngữ, lí luận, phê bình và các trào lưu văn học, từ đó hình thành cục diện của văn học thế giới.

Nhận thức này đã được hầu hết các tác giả Đông - Tây chấp nhận. Thời đại này có nhiều tên gọi. Trong khi các nhà văn học sử gọi là “văn học hiện đại”, các nhà thi pháp học lại gọi là “thời đại mĩ học đối lập” (Yu. Lotman) để phân biệt với mĩ học đồng nhất, “thời đại phi cổ truyền” (phi truyền thống), “phi quy phạm”, “văn học tình thái” (N. D. Tamarchenco, S. N. Broitman), “thời đại cá tính sáng tạo” (A. A. Averincev), “thời đại văn xuôi”. Thời đại văn học này ở châu Âu có thể chia làm hai giai đoạn: i. Giai đoạn kinh điển tính từ giữa thế kỉ XVIII đến cuối thế kỉ XIX, bởi nó sáng tạo ra các mẫu mực mới tách khỏi thời đại cổ truyền; ii. Giai đoạn còn lại từ cuối thế kỉ XIX đến nay, gọi là giai đoạn phi kinh điển, bởi văn học đạt đến tính đa dạng chưa từng thấy. Giai đoạn đầu chủ yếu thể hiện sức mạnh tinh cảm của con người không phụ thuộc vào địa vị xã hội, giai đoạn sau thể hiện thế giới và con người, có một khả năng vô hạn. Châu Á tiếp nhận hai giai đoạn ấy trong điều kiện khác, lúc đầu cùng một lúc, song dần dần cũng có hai giai đoạn, nhưng lệch sau về thời gian. Văn học hiện đại có những đặc trưng khác biệt mà chúng ta cần cập nhật. Theo giới học thuật Nga, có thể khái quát các đặc trưng cơ bản của nó như sau:

1. Sự xuất hiện con người cá nhân tự chủ và cái tôi phi cổ điển

Trong giới nghiên cứu văn học lâu nay thịnh hành quan niệm cho rằng trước thời hiện đại chỉ có con người “vô ngã” hoặc “phi ngã”, chỉ đến văn học hiện đại mới có con người cá nhân với cái tôi của nó. Trên thực tế, văn học thời nào cũng có con người cá nhân², khác biệt ở chỗ trong văn học cổ truyền, văn học trung đại, con người cá nhân tuy được ý thức cao độ, nhưng con người ấy vẫn dựa trên sự phụ thuộc vào Chúa Trời, Trời và Tự nhiên, Đạo, nó chưa biết đến sự tự chủ. Đó là con người chỉ biết đến mệnh trời, hồng nhan bạc mệnh, sinh “phùng thời” hoặc “bất phùng thời”; “Hành sự tại nhân, thành sự tại thiên”; “Cho hay muôn sự tại trời” (Nguyễn Du). Khi Nguyễn Công Trứ hiên ngang nói “chí làm trai”, “Làm nên đáng anh hùng đầu đũa tỏ” thì ông cũng chỉ làm theo mẫu anh hùng có sẵn đã ghi trong sử sách. Nhân vật Lục Vân Tiên của Nguyễn Đình Chiểu mỗi khi làm việc gì đều nghĩ đến những lời dạy của cổ nhân: “Nhớ câu kiến ngãi bất vi/ Làm người như thế cũng phi anh hùng” (lời trong thiên “Vi chính” sách *Luận ngữ* của Khổng Tử), hoặc “Khoan khoan ngồi đó chớ ra, Nàng là phận gái, ta là phận trai”, “Nam nữ chi đại phòng” (lời trong *Lẽ kí*). Trong mỗi hành động, ý nghĩ của nhân vật Kiều đều có các khuôn mẫu của nàng Ban, ả Tạ, Thôi Oanh Oanh và những kẻ khác (*Truyện Kiều* – Nguyễn Du).

¹ C. C. Averincev và những người khác, *Thi pháp học lịch sử. Các thời đại văn học, các kiểu ý thức nghệ thuật* (NXB Di sản, 1994), 4, 32-38; N. D. Tamarchenco chủ biên, S. N. Broitman soạn, *Lí luận văn học*, Tập 2: Thi pháp học lịch sử (NXB Academia, 2004), 221; Nguyễn Hữu Sơn và những người khác, *Về con người cá nhân trong văn học cổ Việt Nam* (NXB Giáo dục, 1996).

² Xem thêm Nguyễn Hữu Sơn và những người khác, *Về con người cá nhân trong văn học cổ Việt Nam*.

Trước mắt ta chưa có hiện tượng con người tự nhiên, đầy đủ mà chỉ là một nhân cách khuôn mẫu, thiếu không gian nội tại tự chủ, trong chiều sâu của tâm hồn nó không có chính nó, mà chỉ có kẻ khác (Trời, Chúa, các nguyên lý đạo đức,...), nhưng sẽ sai lầm nếu hiểu các nhân vật ấy chỉ là con người “vô ngã” hay “phi ngã”. Thực ra, văn học cổ truyền đã có con người cá nhân sắc nét, nhưng tính cá nhân ấy chưa đạt đến mức tự chủ, đến thời khắc quyết định họ lại phục tùng cái chung. Nói theo ngôn ngữ triết học thì đó chưa phải là “cái tôi cho mình”, mà là “cái tôi cho người khác”. Nó là cái tôi cá nhân, nhưng là cá nhân phụ thuộc.

Con người trong văn học hiện đại là con người tự chủ, tự cảm thấy sự tồn tại của mình, tự cảm thấy mình có đời sống nội tâm, tự lựa chọn con đường đi của đời mình. Vì vậy, khác với con người trong văn học cổ truyền, con người cá nhân tự chủ có đời sống cảm giác, có ý thức riêng về mình, có cá tính, tính cách riêng, có nội tâm, có độc thoại nội tâm. Cá nhân ngày nay không chỉ được ý thức như là toàn bộ tính không lặp lại, “mà còn là điểm khởi đầu cho mọi ý nghĩa của thế giới”. Học giả Nga A.V. Mikhailovski đã nhận xét: “Đối với một cái tôi như thế, thì tất cả những gì đã biết đều không thuộc về của y, cái thuộc về y phải được nảy sinh mới trong thế giới của chính y [...] Đối với cái tôi như thế thì không có gì là có sẵn, tất cả phải được y thể nghiệm lại, và giờ đây tất cả những suy nghĩ trong tâm hồn, tất cả ngôn từ đều thuộc về y như là một tài sản riêng”; và đơn vị thực lực của xã hội (phương Tây) giờ đây “không phải gia đình, giáo hội, làng nghề, giáo phận, mà là cá nhân”¹. Đó là những con người sống vì lợi ích kinh tế, xã hội của mình như nhân vật Robinson Crusoe, Moll Flanders của Defoe, biểu hiện tư tưởng, tình cảm của riêng mình như Manon Lescaut của Prévost; Anna Karenina của L. Tolstoi; Lan, Ngọc của Khái Hưng; Tuyết trong *Đời mưa gió*; Trương của Nhật Linh; Thứ, Chí Phèo, lão Hạc của Nam Cao,... Nhân vật Ngọc trong *Hồn bướm mơ tiên* hay Tuyết trong *Đời mưa gió* đã thể hiện một cái tôi tự chủ, khi họ yêu không hề may mắn nghĩ đến gia đình, bố, mẹ, nghĩa vụ sinh con đẻ cái để duy trì nòi giống. Hoài Thanh nhận thấy vai trò của cá tính đã có từ xưa nhưng bị kiềm chế, chỉ đến Thơ Mới mới được giải phóng: “Từ người này sang người khác, sự cách biệt rất rõ ràng. Cá tính con người bị kiềm chế trong bao nhiêu lâu bỗng được giải phóng. Sự giải phóng có thể tai hại ở chỗ khác. Ở đây nó chỉ làm giàu cho thi ca. Cái sức mạnh súc tích từ mấy ngàn năm nhất đán tung bờ vỡ đê. Cảnh tượng thực là hỗn độn”². Giải phóng đây là thoát khỏi sự phụ thuộc để trở thành tự chủ!

Sự khám phá giá trị tự mình có một lịch sử kịch tính, trải qua một con đường từ quan niệm về cái tôi tự mình, tự đồng nhất cái tôi của mình với cách hiểu phi cổ điển về nó. Vấn đề là cách hiểu cái tôi tự chủ đã giúp nhìn thấy sự liên quan của nó với kẻ khác dưới một ánh sáng khác. Đã hẳn là cái tôi không phải là một sự quy định ở bên ngoài, mà là ở bên trong, nội tại, nhưng nó gắn chặt với người khác đến mức nếu tách rời khỏi sự thống nhất với người khác thì nó sẽ trở nên trừ tượng; hình thức tồn tại của thực tại cá nhân không phải là cái tôi tách rời, mà là cái tôi hai trong một “tôi - người khác”. Ở đây cần hiểu được hai mặt của con người cá nhân. Một mặt, nó là cái tôi tự chủ, mặt khác, cái tôi ấy trong nội tại không thể tách rời với “người khác”. Bởi vì cái tôi chủ thể, nó nhìn thấy người khác và thế giới như là khách thể, còn bản thân không bao giờ tự thấy mình là khách thể, cũng như nó không bao giờ nhìn thấy khuôn mặt và phía sau lưng của mình, nó không biết được sự sinh hạ và cái chết của mình. Do vị thế đứng ngoài, nó chỉ có thể nhìn được “người khác”, cảm thụ nó và thế giới, xây dựng hình

¹ Averincev và những người khác, *Thi pháp học lịch sử*, 160.

² Hoài Thanh và Hoài Chân, *Thi nhân Việt Nam* (NXB Văn học, 1988), 34.

tượng về thế giới và người khác. Đến lượt người khác cũng thế. Để tự ý thức về mình nó phải dựa vào cái nhìn “đứng ngoài” của “người khác” đối với mình. Nói cách khác, nếu thiếu “người khác”, cái tôi không thể ý thức được bản thân mình. Vì thế “tôi - người khác” không tách rời nhau. Công thức này - “sự tham gia tự chủ” (M. M. Bakhtin) là hình thức tồn tại của con người cá nhân trong thực tế, là cơ sở của hiện tượng con người. Nói cách khác, để hiểu cá nhân, người ta phải sử dụng đến nguyên tắc bổ sung, và con người cá nhân giờ đây là một thước đo nội tại luôn luôn biến đổi giữa “tôi” và “người khác” như một mối quan hệ qua lại năng động đa thức khả thể, gồm hai cực. J. J. Rousseau viết *Những lời bộc bạch* (1764-1778), thể hiện cuộc đấu tranh để tự khẳng định mình, không để bị người khác bóp méo, bởi ông là một cá nhân “không hề có kiểu mẫu, và sẽ chẳng có ai bắt chước thực thi”. “Tôi được tạo ra chẳng giống một ai trong những người tôi từng thấy: tôi dám chắc là chẳng giống một ai trong những người đang hiện hữu. Nếu tôi không đáng giá hơn thì ít ra tôi cũng khác biệt. Liệu tạo hóa làm đúng hay làm sai khi đập vỡ chiếc khuôn mà tạo hóa đã ném tôi vào, điều này mọi người chỉ có thể xét đoán sau khi đã đọc tôi”¹. Có thể thấy phát hiện này của Rousseau có ý nghĩa thế nào đối với thi pháp học ngày nay. Nhưng ngay ở đây, cái tôi vẫn không tách rời cái ta của thời đại. Mỗi khi làm thơ, làm văn, các nhà văn đều nghe “thấy tiếng vọng của dàn đồng ca” ngoài mình (M. M. Bakhtin), và khi đọc lên, họ nghe thấy có mình ở trong ấy. Đây là cái tôi tự chủ, mỗi nhà thơ có cái tôi của riêng mình, một cái riêng không tách rời xã hội, nhân quần.

2. Cá nhân tự chủ trở thành tác giả và sự đổi thay hệ thống thể loại văn học

Tác giả xuất hiện khi đã có ý thức về vai trò của cá nhân và tài năng nghệ thuật cá nhân. Tác giả là một hiện tượng đầy nghịch lí, nằm trong mối quan hệ giữa cái cá nhân và phi cá nhân, giữa nghệ sĩ và con người. Hành vi sáng tác được thúc đẩy bởi các động cơ cá nhân, đồng thời khi sáng tác còn bị chi phối bởi các nhân tố phi cá nhân; sự sáng tác đòi hỏi các năng lực cá nhân chủ quan của con người, nhưng tính phổ quát của tác phẩm đòi hỏi nó phải thể hiện sự điều luyện về hệ thống ngôn ngữ, biểu tượng của tập thể. Tác giả có ý thức tự chủ là một hiện tượng hoàn toàn mới. Nếu tác giả thời đại văn học cổ truyền sáng tác theo quy phạm, chịu áp lực của các mẫu mực có sẵn, thì các tác giả tự giác thời hiện đại có nhiều tự do, nhiều khả năng mới, độc lập so với truyền thống, đó là một tiến bộ vượt bậc, tạo ra văn học thời đại mới. Không có tác phẩm tiêu biểu nổi tiếng nào mà không mang dấu ấn cá nhân của tác giả, mỗi tên tuổi là một cá tính sáng tạo. Đến thời này, người ta mới đặt ra yêu cầu tìm hiểu, kiến tạo thân phận, cá tính của nhà văn. Tuy nhiên một thời gian dài, phê bình văn học quen giải thích tác phẩm bằng tác giả ở ngoài tác phẩm (tác giả tiểu sử) không thỏa đáng, bởi vì tác giả sáng tác bằng con người bên trong. Do phản ứng với cách hiểu tác giả truyền thống như thế mà ngành nghiên cứu văn học chuyển hướng sang nghiên cứu về văn bản. Trường phái hình thức Nga, trào lưu phê bình mới Anh - Mĩ, chủ nghĩa cấu trúc, giải cấu trúc đều bỏ qua tác giả, phủ nhận tác giả, thậm chí xem “tác giả đã chết” (R. Barthes). Những người chủ trương phủ nhận tác giả cho rằng trong thời đại văn học cổ truyền, tác giả vốn không có, chỉ từ thế kỉ XVIII, do đề xướng của các nhà lãng mạn mà tác giả được sùng bái. Tuy nhiên, nếu nhìn vấn đề từ quan điểm thi pháp học lịch sử, theo quan điểm lịch sử thì vấn đề sẽ được hiểu theo cách khác. Tác giả cá tính là sản phẩm của văn học viết thời hiện đại. Không thể dựa vào tình trạng thiếu vắng của tác giả trong văn học cổ truyền để phủ nhận vai trò, ý nghĩa của tác giả hiện đại.

¹ J.J. Rousseau, *Những lời bộc bạch*, Lê Hồng Sâm dịch (NXB Tri Thức, 2012), 23.

Yếu tố tác giả làm thay đổi cục diện văn học. Nếu tác giả cổ truyền chịu sự ràng buộc của quy phạm thể loại, phong cách thể loại, thì nay, khi hệ thống thể loại văn học cổ truyền bị sụp đổ, tác giả liền nổi lên như là phạm trù trung tâm, và tiểu thuyết vốn nằm lửng lơ ngoài hệ thống thể loại nay chiếm vị trí thứ nhất như là một thể loại “cái”, một thứ “phản thể loại”. Khái niệm phong cách thời văn học cổ truyền là phong cách chung, có tính khuôn thước thì nay chuyển thành phong cách cá nhân của tác giả¹. Nhà văn xây dựng thể loại theo quan niệm về thế giới và con người của riêng mình. Thể loại tiểu thuyết ở thời văn học hiện đại là thể loại luôn luôn biến đổi, chưa hoàn thành (M. M. Bakhtin). *Chiến tranh và hòa bình* của L. Tolstoy là tiểu thuyết - sử thi, còn tiểu thuyết của Dostoievski là thuộc loại đa thanh, tiểu thuyết *Ulysses* của J. Joyce và *Đi tìm thời gian đã mất* của M. Proust không có cốt truyện tính liên tục, đầy dòng ý thức và cảm thức không gian. Trong *AQ chính truyện*, Lỗ Tấn trộn tiểu thuyết với tạp văn, pha tiểu thuyết hiện đại với thể truyện cổ xưa có tính chất giễu nhại. Phong trào Thơ Mới 1932-1945 là cuộc rời bỏ thể thơ truyền thống nặng về điệu ngâm để tạo ra một loại thơ mới mang tính chất điệu nói². Yếu tố truyền thống trở thành bộ phận cấu thành của sáng tác mới. Cùng với tác giả tự chủ một hệ thống thể loại văn học mới hình thành. Tác giả sáng tác và ghi tên thể loại theo ý tưởng của mình. Điều ấy có được là do tính khả thể của nền văn học mới.

3. Nguyên tắc tính khả thể của nghệ thuật hiện đại

3.1. Tính khả thể của thế giới

Phát hiện ra thế giới biến đổi trước mắt mình, sự tham gia tự chủ của chủ thể vào đời sống xã hội và trạng thái đa thức khả thể của nó, cùng với sự phân biệt triệt để cái vật lí và cái siêu hình đã làm thay đổi cái nhìn đối với thế giới toàn vẹn, làm nảy sinh một thế giới nghệ thuật khác hẳn về chất so với văn học cổ truyền.

Trong thời đại cổ sơ, với thế giới quan nguyên hợp, con người nhìn thế giới trong trạng thái chưa có sự phân hóa. Với thời đại cổ truyền, tuy đã biết phân biệt vật thể với quan niệm, nhưng con người tìm đến những nguyên lí bất biến, có tính định mệnh của thế giới. Lời nói về “idea” (ý niệm, lí thức), chí, đạo, Chúa là lời nói bên ngoài, thuộc về “ngôi thứ ba”, chiếm địa vị ưu thế, cho nên, các lớp ý nghĩa cá nhân riêng tư thường không được tham gia vào, vì thế lời tu từ (rhetoric) chiếm vị trí tuyệt đối, yếu tố cảm xúc cá nhân bị suy giảm. Đến thời hiện đại, trong cuộc đấu tranh quyết liệt giữa mỹ học kinh nghiệm chủ nghĩa và mỹ học lí tính chủ nghĩa, triết học phê phán năng lực lí tính thuần túy của Kant (1724-1804) đã phủ nhận khả năng nhận thức về vật tự nó, bởi con người chỉ nhận thức được phân cảm tính của thế giới. Thế giới vật lí và thế giới siêu hình phân biệt rạch ròi như là các nhân tố tự chủ. Điều này dẫn đến một chiều kích mới của chính thế giới: Thế giới thống nhất, nhưng không như một vật hay một tư tưởng, mà như những “đồng trạng thái” của hai nhân tố đó, giữa chúng vẫn có một ranh giới không thể vượt qua, có cái không thể biểu đạt, không có sự phù hợp, như cái hó không thể lấp đầy. Muốn nhận thức vật tự nó, con người phải sáng tạo ra các phạm trù tiên nghiệm, kể cả hư cấu, để nắm bắt thế giới. Từ đó nêu lên vai trò của thiên tài, của hư cấu, con người là kẻ sáng tạo ra các quy tắc cho nghệ thuật. Triết học của Hegel (1770-1831) phủ nhận nguyên lí mô phỏng tự nhiên, bởi tự nhiên không hoàn hảo. Giữa thế kỉ XVIII, Baumgarten sáng tạo ra bộ môn Mỹ học (Aesthetica) là khoa học nghiên cứu cảm thụ thuần túy cảm tính của con người, khẳng

¹ Averincev và những người khác, *Thi pháp học lịch sử*, 33.

² Trần Đình Sử, *Thi pháp thơ Tố Hữu* (NXB Tác phẩm mới, 1987), 237.

định ý nghĩa của nhận thức cảm tính. Sự thay đổi vị trí đó gắn với sự tái định hướng của văn học, với tính tương đối và tính năng động của ý thức khả thể.

Phạm trù đa thức (modality) vốn có từ triết học phương Tây cổ đại, dùng để chỉ cách tiếp cận của chủ thể đối với thực tại, nhưng người ta chỉ vận dụng nó vào trong logic học và mô tả ngữ nghĩa của ngôn ngữ, tiếng Việt thường dịch là “tình thái”. Tiếng Trung dịch là “logic mô thái” (模态逻辑). Modality (tiếng Nga là модальность) có ý nghĩa sâu rộng hơn. Nó bắt nguồn từ “modus”, có nghĩa là “thức”, “cách thức”, “dạng”, “kiểu”, “hình ảnh”, chỉ dạng giả thiết của tư duy con người đối với tồn tại. Khi nói về tồn tại, người ta chỉ ra ba “thức” chính, là hiện thực, tất yếu và khả thể (trong khả thể còn có các dạng, như “có lẽ”, “hoặc là”, “giả như”, “nếu... thì...”). Trong sự vận động, ba dạng này dưới góc độ khả thể, có thể nhìn từ phía phủ định, tạo thành 6 thức: hiện thực/không hiện thực, tất yếu/không tất yếu (ngẫu nhiên), có thể/không thể. Tính nguyên hợp của thời đại cổ sơ, cũng như tư tưởng tôn giáo, khuynh hướng lí tính của thời đại cổ truyền đã che lấp mất tính đa thức của tư duy về tồn tại của con người, chỉ hướng họ vào tính thực tại và tính tất yếu (định mệnh)¹. Trong tư duy thời đại cổ truyền, người ta chưa phân biệt được rạch ròi cái cảm tính, vật lí với cái siêu hình. Các yếu tố idea (ý niệm, lí thức), đạo, bản chất, cái chung,... vốn là siêu hình, nhưng họ lại xem như là hiện thực, tất yếu, và chỉ quan tâm đến cái bản chất, cái tất yếu, cái mẫu mực, cái quy phạm, cái chung, cái thực tế,... mà bỏ qua những cái hiện tượng, cái ngẫu nhiên, cái cá biệt, cái có thể, cái hư ảo. Đến thế kỉ XVIII, trong sách *Thần nghĩa luận* năm 1710, nhà triết học Đức G. W. Leibniz cho rằng mọi thế giới không mâu thuẫn với quy luật logic thì đều là thế giới khả thể. Thượng đế chỉ chọn một trong vô vàn thế giới khả thể để thực hiện thành cái thế giới duy nhất mà ta đang sống. Theo M. Proust, mật giáo, thông diễn học Kinh Thánh, học thuyết Spinoza, Descartes, các nhà lãng mạn, thì “thế giới hiện thực không thể dựng nên trong một lần, rồi sau cứ thế tồn tại mãi. Thế giới trong hiện thực không ngừng được sáng tạo ra”². Theo M. M. Bakhtin, đã rõ ràng là trên thế giới “không có gì xảy ra một cách xong xuôi, lời cuối cùng về thế giới này chưa được nói ra, thế giới mở và tự do, nó ở phía trước và luôn luôn ở phía trước”³. Nói cách khác, trong ý thức con người thời hiện đại, ngoài thế giới thực tại, còn có vô vàn thế giới khả thể, mà thế giới nghệ thuật chính là thuộc loại khả thể đó. Tính khả thể là một thuộc tính của thực tại, chỉ sự thường biến của thế giới và con người trong thực tại. Đặc điểm của khả thể là nó chưa hoặc không bao giờ trở thành thực tại. Nếu trở thành thực tại thì không còn là khả thể nữa. Do đó, đặc điểm của cái khả thể là chỉ tồn tại trong ngôn ngữ, trong trí tưởng tượng và tư duy, và chỉ có các cấu trúc ngôn ngữ là có thể biểu đạt được nó. Ngôn ngữ nghệ thuật thể hiện tốt nhất tính khả thể của đời sống văn hóa. Cái khả thể có tác động nhiều mặt đến con người và nghệ thuật. Tính khả thể gắn với tính vô định, đa khả năng, không kết thúc, chưa hoàn tất, kết thúc mở. Tính khả thể tạo ra vô vàn quy chiếu để nhìn vào thực tại.

3.2. Từ khái niệm khả thể đến thi pháp nghệ thuật khả thể

Triết học I. Kant có ý nghĩa rất lớn để hiểu văn học hiện đại.

Một là nó cho rằng chỉ bằng nhận thức cảm tính con người vẫn chiếm lĩnh được thế giới thẩm mĩ. Nhờ sự phân biệt này mà hình tượng cảm tính có nội dung riêng của nó, không bị quy về cái đối tượng mà nó dùng làm điểm xuất phát, cũng không bị quy về một tư tưởng trừu

¹ Mikhail Epshtein, *Triết học khả thể, Cách thức trong tư duy và trong văn hóa* (NXB Alteleya, 2001), 4.

² M. K. Mamardashvili, *Bài giảng về Proust*, 515. Dẫn theo Tamarchenco, *Lí luận văn học*, Tập 2, 230.

³ M. M. Bakhtin, *Những vấn đề thi pháp Dostoievski* (NXB Văn học nghệ thuật, 1972), 284-285.

tượng. Hình tượng văn học có khuynh hướng phi vật thể hóa, xa rời các tư tưởng có sẵn.

Hai là với thời đại cảm tính đó bức tranh văn học bắt đầu đổi khác. Từ giá trị của cảm tính kéo theo sự tái định hướng của văn học ra bề ngoài và công khai sang các lớp bề sâu của ý thức cá nhân; từ “kí ức của lí trí đáng buồn” sang “kí ức của trái tim” (K. Batiushkov). Các lớp này sẽ trở thành nội dung của hình tượng, tách rời với đối tượng vật thể và với tư tưởng trừu tượng. Quan trọng không kém, việc tái định hướng đó là tính tương đối và tính năng động của ý thức khả thể. Ngoài điểm nhìn bên ngoài, có thêm điểm nhìn bên trong, ý hướng của “kí ức của trái tim”.

Ba là nảy sinh thi pháp khả thể. Sự phát hiện của I. Kant về sự đối lập của nhận thức cảm tính và nhận thức lí tính dẫn đến sự sụp đổ của quan niệm về sự thống nhất nguyên hợp của thế giới, bởi sự ý thức về cái phần thế giới tự nó phụ thuộc vào các hình thức tiên nghiệm khả thể dùng để nhận thức nó. Phát hiện đó cũng chấm dứt lí thuyết mô phỏng, bởi không có cái đối tượng duy nhất để mô phỏng, cho nên nghệ thuật chỉ dựa vào các thế giới khả thể.

Sự phát hiện của I. Kant cũng cho thấy cái mâu thuẫn giữa thế giới cảm tính thẩm mỹ với sự tư duy và ngôn từ thuộc bình diện siêu hình, làm cho các nhà văn lãng mạn gặp hiện tượng “không thể diễn tả được”, kết quả là chỉ có được một “sự tương ứng” (correspondances) của chủ nghĩa tượng trưng, mà thực chất là tính biểu tượng của nghệ thuật nói chung.

Đầu thế kỉ XX, M. Proust đã nói: “Chúng ta cảm thụ sự vật trong một thế giới (vật chất), nhưng lại tư duy và gọi tên sự vật ấy ở trong thế giới khác (tức thế giới siêu hình của tư tưởng và từ ngữ). Chúng ta xác lập giữa chúng một sự tương ứng (correspondances), mà không lấp đầy được cái vực thẳm giữa chúng”¹. Rõ ràng là “cái không thể diễn tả” gắn với mâu thuẫn giữa cái cảm tính và ngôn từ siêu hình. Điều này cho thấy nhà văn đã ý thức được sự khác biệt giữa ngôn từ và hình tượng, hình tượng và đối tượng thực tế, mà họ chỉ có thể tìm thấy sự “tương ứng” giữa chúng mà thôi. Hành vi diễn đạt cảm xúc thẩm mỹ bằng ngôn từ có nghĩa là rời bỏ thế giới vật thể cảm tính để nhập vào thế giới ý niệm siêu hình. Cái “thế giới kép” của chủ nghĩa lãng mạn không phải là chủ nghĩa nhị nguyên thông thường, mà là sự phát hiện một chiều kích mới của chính thế giới, đó không giản đơn là thế giới thuần túy vật thể hay thế giới thuần túy tinh thần, mà chính là thế giới khả thể. Thế giới thống nhất không như một sự vật hay một tư tưởng, mà như một trạng thái của hai yếu tố tự chủ đó, giữa chúng bao giờ cũng có một lần ranh không thể vượt qua, từ đó mà nảy sinh “cái không thể diễn tả”, một khoảng trống không thể lấp đầy. Quan niệm về tính chất tương ứng giữa văn học và thế giới cho ta thấy trong nghệ thuật hiện đại, người ta không còn hiểu văn học là mô phỏng nữa, mà chỉ là một sự nhận thức tương ứng, mà sự tương ứng là rất đa dạng. Nó giải thích vì sao các trào lưu văn học đã xuất hiện và tồn tại rất ngắn, không có trào lưu nào vĩnh viễn.

Thi pháp khả thể cho phép phát ngôn “định hướng vào biểu đạt” (R. Jakobson), sự lựa chọn ngôn ngữ đời thường, tự do, có giá trị thẩm mỹ tự chủ, biến ngôn từ không chỉ là ngôn từ miêu tả, mà còn là ngôn từ được miêu tả. Đối với thi pháp khả thể, sẽ xảy ra sự phân đôi tác giả/nhân vật và sự phân biệt tác giả/nhân vật trong tiến trình trần thuật, chuyển đổi nhân vật từ khách thể miêu tả thành chủ thể miêu tả, để nó có thể tự đánh giá mình ngay khi trần thuật không theo ngôi thứ nhất. Xuất hiện cặp đôi tác giả/nhân vật, và cùng với nó là ngôi thứ ba của người đọc với sự đánh giá của nó.

¹ Dẫn theo Tamarchenco, *Lí luận văn học*, 229.

3.3. Nghệ thuật khả thể thay thế nghệ thuật quy phạm, có sẵn

Sáng tạo chủ quan của nghệ sĩ là cách mở ra cho nghệ thuật một chân trời mới. Tính khả thể mở đường cho tính hư cấu, bởi hư cấu là *sáng tạo tiên nghiệm* theo tính khả thể.

Phân tích văn học tiền lãng mạn châu Âu, nhiều người chỉ ra rằng bên cạnh lời của “ngôi thứ ba” mang tính lí trí đã xuất hiện điểm nhìn nội tại của các tầng sâu ý thức. Thế giới nghệ thuật trở thành một “trường” kéo căng giữa hai “cực” ấy. Đó là cấu trúc quan trọng nhất của thi pháp văn học khả thể hiện đại. Một trong những ví dụ tiêu biểu của hiện tượng này là tiểu thuyết *Cuộc đời và ý kiến của quý ông Tristram Shandy* của Laurence Sterne (1713-1768). Trong đó, sự kể và câu chuyện tách khỏi sự chuyên chế của “tư tưởng”. Mọi ý muốn chứng minh chỉ có một tư tưởng xuyên suốt của tác phẩm đều thất bại. Tiểu thuyết không có nhân vật xuyên suốt. Milan Kundera nhận xét: “*Tristram Shandy* là một tiểu thuyết trò chơi. Sterne chăm chú theo dõi những tháng ngày thụ thai và ra đời của nhân vật chỉ để bỏ mặc nó không thương tiếc khi nó bước vào đời; ông bỡn cợt với độc giả và làm lạc hướng họ bằng vô số những đoạn ngoại đề; ông mở đầu một tình tiết để rồi không bao giờ kết thúc; ông chêm lời đề từ và lời tựa vào giữa sách, vân vân, cứ thế. Nói tóm lại: Sterne không xây dựng câu chuyện của ông theo sự thống nhất của nguyên tắc hành động vốn được coi là bản chất của tiểu thuyết. Đối với ông, tiểu thuyết, cái trò chơi lớn của những nhân vật được chế ra, nghĩa là sự tự do vô hạn của sự sáng chế hình thức”¹. Đứng trước hiện tượng tiểu thuyết thay thế loại hình sử thi, M. M. Bakhtin đã nhận định tiểu thuyết là thể loại chưa hoàn thành và không bao giờ hoàn tất.

Các ví dụ này cho thấy thi pháp văn học khả thể, một khi thoát khỏi các quy phạm có sẵn, đã thúc đẩy văn học biến đổi rất nhanh, khiến các trào lưu thay thế nhau nhanh chóng. Nếu chủ nghĩa hiện thực đi theo cái khả thể duy lí, thì chủ nghĩa tượng trưng, siêu thực, văn học phi lí đi tìm những cái khả thể “tương ứng” chưa từng có.

3.4. Nguyên tắc sáng tạo không lặp lại đòi hỏi tư tưởng văn học phải mới mẻ, không lặp lại những gì có sẵn

Yu. Lotman đã ví sáng tạo nghệ thuật hiện đại như một trò chơi mà quy tắc của nó hình thành trong quá trình chơi, chứ không phải đã có sẵn từ trước khi chơi, tức là được rút ra từ nguyên tắc khả thể và thế giới không có sẵn. Các quy phạm của nghệ thuật cổ truyền chẳng gì khác hơn là các quy tắc của trò chơi đã được cung cấp trước cho người sáng tác. Ngược lại, thi pháp của nghệ thuật khả thể xuất phát từ chỗ nhà văn không minh họa các ý nghĩa có sẵn trong giáo lí hay sách vở, mà khám phá ý nghĩa từ đời sống, ý nghĩa là cái “không nói ra”, mà nằm trong cái được miêu tả, đòi hỏi người đọc phát hiện. Hành vi sáng tạo vẫn còn chưa hoàn tất và thước đo của nó không xuất hiện trong dạng có sẵn, nó chỉ nảy sinh và hình thành trong quá trình chinh thể của thế giới nghệ thuật. Ví dụ tiêu biểu vẫn là tiểu thuyết *Cuộc đời và ý kiến của quý ông Tristram Shandy* của Sterne vừa nói ở trên. Có thể xem tiểu thuyết này như là một tiểu thuyết về cuốn tiểu thuyết đang được viết ra, một tiểu thuyết về tiểu thuyết hoặc tiểu thuyết về sự bất khả viết tiểu thuyết. Không phải ngẫu nhiên mà tiểu thuyết về tiểu thuyết cho đến nay vẫn đang thông dụng. Có thể lấy thêm ví dụ về L. Tolstoi, khi có người hỏi ông viết về chủ đề gì trong tiểu thuyết *Anna Karenina*, nhà văn đã trả lời rằng muốn trả lời câu hỏi đó, tôi lại phải viết lại tiểu thuyết từ câu đầu cho đến hết, nghĩa là ông không thể nói rõ tư tưởng có sẵn của mình. Nhà văn không phải xuất phát từ tư tưởng có sẵn rồi dàn dựng viết ra,

¹ Milan Kundera, “Đẫn luận về sự biến tấu”, Ngân Xuyên dịch, *Talawas*, ngày 03.04.2003.

mà viết trong sự kết hợp, đan bện giữa tư tưởng và ngôn từ. Chính vì thế mà người ta không thể rút gọn tác phẩm vào một tư tưởng nhất định. Tư tưởng sống mòn (hay chết mòn) của Nam Cao vốn không có sẵn ở đâu cả, không vay mượn của ai cả, mà hình thành trong quan sát đời sống nhân vật của Nam Cao, và thể hiện trong toàn bộ các chi tiết đời sống mà ông miêu tả. Toàn bộ cuộc đời của các nhân vật của ông là một dự phóng vô nghĩa. Toàn bộ tiểu thuyết *Người xa lạ* của A. Camus cũng miêu tả một cuộc sống dự phóng vô nghĩa như thế của nhân vật Meursault trong các chi tiết đi chơi, tắm biển, xem phim, làm tình với tất cả cái tầm thường của thói quen, giúp người đọc tự phản tỉnh.

4. Tinh tự chủ của văn học hiện đại trong thực tại đời sống

Trên kia đã nói đến hai giai đoạn của nghệ thuật khả thể: kinh điển và phi kinh điển. Ở giai đoạn kinh điển, nhà văn tập trung khai thác các yếu tố cá biệt nảy sinh từ thực tế rồi khái quát lên như chủ nghĩa hiện thực. Chủ nghĩa hiện thực đã khẳng định tình huống không lặp lại như là điểm xuất phát, “sự kiện cá biệt, cụ thể về mặt tâm lý” khác hẳn với “tình cảm chung” hay “chủ đề vĩnh cửu” của nghệ thuật cổ truyền. Giai đoạn phi kinh điển từ cuối thế kỉ XIX đến đầu thế kỉ XX trở đi, tác phẩm thiên về thể hiện những quan niệm về thế giới và con người, quan tâm đến những quan niệm về cái toàn thể, những vấn đề thế giới quan. Có điều, các quan niệm này đều mới phát hiện, không phải là có sẵn, ví dụ như quan niệm của M. Proust, F. Kafka.

Các sáng tác của F. Kafka, của A. Camus, J. P. Sartre, sáng tác kì ảo của G. Marquez đều bắt đầu với quan niệm về cái toàn thể, nhân vật thường chỉ là cái kí hiệu, chữ cái biểu hiện của cái toàn thể. Với tất cả sự khác biệt của các thước đo nội tại của hai giai đoạn, chúng xuất hiện như là sự bổ sung cho nhau về các đối lập trên quy mô chính thể rộng lớn của thi pháp nghệ thuật khả thể.

Việc nghệ thuật tiếp thu nguyên tắc khả thể có ý nghĩa quyết định trong quá trình nó tự tách mình khỏi các hình thái ý thức xã hội khác. Nghệ thuật thời đại cổ sơ chưa thành hình do chưa tách khỏi tính nguyên hợp với cuộc sống. Nghệ thuật cổ truyền tuy đã tách khỏi đời sống nhưng chưa được tự chủ, phải gánh vác việc tải đạo, ngôn chí, tức là thể hiện các nội dung ý thức hệ xã hội. Chính vào thời hiện đại nghệ thuật tự xác định mình thành một thứ ý thức hệ đặc thù, ý thức hệ văn học, và với ý thức hệ đó, nó tìm thấy vị trí của mình ở trong các ý thức hệ xã hội và tham gia tự chủ vào chính thể của đời sống.

Thế giới nghệ thuật mà văn học hiện đại sáng tạo ra hoàn toàn đặc trưng và về nguyên tắc khác biệt với hiện thực kinh nghiệm, với thế giới đạo đức, với thế giới lí thuyết của khoa học và triết học, với các tín ngưỡng tôn giáo, nhưng vẫn giữ mối liên hệ với chúng theo nguyên tắc nguyên hợp. Thực tại nghệ thuật là một dạng của thực tại. Nghệ thuật phản ánh trong bản thân nó các nội dung đạo đức, tôn giáo, ý thức hệ, phản ánh các nhận thức về đời sống và thể hiện cách đánh giá thẩm mỹ của nó. M. M. Bakhtin cho rằng “văn học trong nội dung của nó phản ánh và khúc xạ của sự phản ánh và sự khúc xạ của các phạm vi tư tưởng hệ khác, ... tức là văn học phản ánh trong nội dung của nó cái tầm nhìn ý thức hệ nói chung, mà nó chính là một bộ phận của tầm nhìn đó”¹. Trong văn học, “chúng ta đi vào một bộ phận của thực tại, là nơi mà nó xuất hiện dưới dạng nguyên hợp” (S. N. Broitman nhấn mạnh). Nghệ thuật cũng là một sự sản sinh khác với quá trình sản sinh tự

¹ Dẫn theo Tamarchenco, *Lí luận văn học*, Tập 2, 233.

nhiên của đời sống. Hiểu như thế thì nghệ thuật không phải là phạm vi tách rời hay biệt lập với đời sống, mặc dù là tự chủ.

Như thế, thi pháp của thời đại khả thể xuất phát từ nguyên tắc tham gia tự chủ vào chính thể đời sống, chúng ta lại gặp vấn đề tính nguyên hợp của nó, cần quan tâm tới nó với một lập trường trách nhiệm.

5. Ngôn từ trong văn học hiện đại

5.1. Trong văn học thời đại cổ truyền, ngữ cảnh tác giả chiếm địa vị thống trị so với ngôn từ nhân vật. Nhưng đến thời đại văn học hiện đại đã diễn ra một điều ngược lại: Lời nhân vật (người khác) chiếm địa vị chủ âm so với phạm vi tác giả và làm cho ngữ cảnh tác giả bị phân rã. Thơ trữ tình thời đại cổ truyền mang tính chất thể loại, tác giả là người trung gian, siêu cá thể. Đến thời hiện đại, chủ thể trữ tình từ người trung gian chuyển thành tác giả cá nhân - sáng tạo. Chức năng tác giả đã thay đổi, tác giả sáng tạo là một phạm trù thẩm mỹ, với vị thế đứng ngoài, anh ta nhường lời cho các chủ thể khác. Theo Broitman, “chủ thể trữ tình là người phát ngôn lời thơ trữ tình và biểu lộ điểm nhìn và sự đánh giá trong tác phẩm”¹. Trong tính khả thể, chủ thể trữ tình đã xuất hiện rất nhiều dạng, đối tượng nghiên cứu của nhiều tác giả về loại hình hóa. Ở đây, người viết xin nêu một cách phân loại để tham khảo. Một là chủ thể trữ tình phi cá nhân của tác giả, xuất hiện dưới hình thức phát ngôn ngôi thứ ba, điểm nhìn bên ngoài, ở ngoài thế giới được miêu tả, ví dụ bài thơ *Thời gian* của Xuân Diệu. Thứ hai là chủ thể trữ tình nửa trực tiếp. Lời thơ thuộc về “tôi” (ẩn mình hoặc siêu cá thể), đối tượng miêu tả không phải bản thân tác giả, mà là bức tranh đời sống mà nhà thơ thể nghiệm, ví dụ bài thơ *Tràng giang* của Huy Cận hay *Đây mùa thu tới* của Xuân Diệu. Ba là chủ thể trữ tình trực tiếp, hay còn gọi là “cái tôi trữ tình”, như bài thơ *Vội vàng* của Xuân Diệu. Đó là cái tôi tự mình và cho mình. Bốn là “nhân vật trữ tình”, chủ thể trữ tình tương tự như trữ tình trực tiếp, nhưng được tiêu sử hóa với các chi tiết đời tư, ví dụ như *Đò Lèn* của Nguyễn Duy. Năm là chủ thể trữ tình nhập vai, trung tâm bài thơ vẫn là “cái tôi”, nhưng nó đeo mặt nạ, để qua đó thổ lộ quan điểm và tình cảm của người mà nó nói hộ hoặc mượn, ví dụ như *Lỡ bước sang ngang* của Nguyễn Bính. Chủ thể trữ tình không chỉ là số ít, mà còn là số nhiều như “Ta”, “Chúng ta”, “Chúng mình”, vì thế mà có thêm một dạng nữa là chủ thể trữ tình cộng đồng, đoàn thể, ví dụ như *Ta đi tới* của Tố Hữu. Đó là đặc trưng chung của ngôn từ khả thể rất đa dạng trong thơ hiện đại.

5.2. Trong thời đại văn học cổ truyền, ngữ cảnh tác giả chi phối hoàn toàn ngôn từ nhân vật. Theo M. M. Bakhtin, lời trong văn xuôi thời đại cổ truyền chỉ như phương tiện trung gian giữa con người, thần linh và thế giới. Trong giới hạn của mình, nó xuất hiện như một tiếng nói có thẩm quyền, công khai và vang lên đại diện cho sự thật. Lời chiếm ưu thế của nó là “lời trực tiếp hướng đến chủ đề của nó như một biểu hiện của giới hạn ngữ nghĩa cuối cùng của người nói”². Đó là ngôn từ của phép tu từ học cổ điển, mang tính giáo điều và không cho phép hoài nghi hay tranh luận. Theo đó, văn học chưa phân biệt lời của người kể chuyện và lời của nhân vật. Lí luận văn học trước đây tưởng rằng lời nhân vật trong văn học bao giờ cũng phải cá tính hóa, thực ra không phải vậy. Từ giữa thế kỉ XIX ở văn học châu Âu mới bắt đầu có hiện tượng này. M. M. Bakhtin cho thấy, trong tiểu thuyết của E. Zola, Gogol, Dostoievski, Leskov,... lời

¹ S. N. Broitman, Mục từ “chủ thể trữ tình,” trong *Thi pháp học. Những thuật ngữ và khái niệm cấp thiết*, N. D. Tamarchenco chủ biên (NXB Kulagina, 2008), 112-113.

² M. M. Bakhtin, *Những vấn đề thi pháp Dostoievski*, Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân và Vương Trí Nhàn dịch, in lần thứ 2 (NXB Giáo dục, 1998), 215.

tiểu thuyết phân hóa thành lời miêu tả và lời được miêu tả. Các yêu cầu cá tính hóa, cụ thể hóa lời nhân vật chính là yêu cầu của văn học hiện đại đối với lời nhân vật được miêu tả. Văn học hiện đại đã phát triển lời của người kể chuyện thành nhiều hình thức đa dạng mà văn học cổ truyền chưa biết đến. Ngoài những lời một giọng, Bakhtin còn phân ra nhiều kiểu lời nói đa giọng điệu, nhiều tiếng nói, lời đa thanh hướng đến lời người khác. Trong các ngôn từ hai giọng mà nguyên tắc tổ chức của nó là một ý định liên cá nhân với các hình thức khác nhau, như Bakhtin chỉ ra, đó là: i. lời hai giọng cùng chiều (lời phong cách hóa, lời kể của người kể chuyện, lời không khách quan của nhân vật, IchErzählung - lời kể ngôi thứ nhất); ii. lời hai giọng nhiều chiều (nhại với tất cả các sắc thái của nó và bất kì sự chuyển từ nào của người khác với sự thay đổi trong trọng âm); iii. lời tích cực hoặc lời người khác được phản ánh (tranh cãi nội bộ tiềm ẩn, mang màu sắc luận chiến tự truyện và lời thú nhận, từng lời nói đều để mắt đến lời người khác, gợi ý đối thoại, đối thoại ngầm)¹. Đó đều là các hiện tượng văn học hiện đại chưa từng có trong văn học cổ truyền.

Phạm Trù văn học hiện đại có nội dung cực kì phong phú và phức tạp. Trong phạm vi một bài báo, chúng tôi chỉ có thể tập trung nêu một số đặc trưng khác hẳn phân biệt với văn học cổ truyền, dĩ nhiên là còn rất sơ lược. Đó là các tính chất phi có sẵn và phi quy phạm, đầy sáng tạo mới và cá tính hóa cao độ. Các tính chất đó thể hiện đầy đủ trong tính cá nhân tự chủ và tính khả thể với các biểu hiện cực kì phong phú, đa dạng của nó. Văn học hiện đại thể hiện rõ tính nhận thức tương ứng và tính nguyên hợp khi tham gia tự chủ vào đời sống xã hội. Những đặc trưng loại hình ấy có thể giúp định hình văn học hiện đại và soi sáng nhiều vấn đề trong quá trình nghiên cứu.

Tài liệu tham khảo

- Averincev, S. S., M. L. Gasparov, M. L. Andreiev, A. V. Mikhailov, và P. A. Grincer, chủ biên. *Thi pháp học lịch sử. Các thời đại văn học, các kiểu ý thức nghệ thuật*. NXB Di sản, 1994.
- Bakhtin, M. M. *Những vấn đề thi pháp Dostoievski*. Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân và Vương Trí Nhân dịch. In lần thứ 2. NXB Giáo dục, 1998.
- Epshtein, Mikhail. *Triết học khả thể. Cách thức trong tư duy và trong văn hóa*. NXB Alteleya, 2001.
- Hoài Thanh và Hoài Chân. *Thi nhân Việt Nam*. NXB Văn học, 1988.
- Kundera, Milan. “Dẫn luận về sự biến tấu”. Ngân Xuyên dịch, *Talawas*, ngày 03.04.2003.
- Nguyễn Hữu Sơn, Trần Đình Sử, Huyền Giang, Trần Ngọc Vương, Trần Nho Thìn, Đoàn Thị Thu Vân. *Về con người cá nhân trong văn học cổ Việt Nam*. NXB Giáo dục, 1996.
- Rousseau, J.J. *Những lời bộc bạch*. Lê Hồng Sâm dịch. NXB Tri Thức, 2012.
- Tamarchenco, N. D., chủ biên. *Lí luận văn học*. Tập 2: Thi pháp học lịch sử. NXB Academia, 2004.
- Tamarchenco, N. D., chủ biên. *Thi pháp học. Những thuật ngữ và khái niệm cấp thiết*. NXB Kulagina, 2008.

¹ Bakhtin, *Những vấn đề thi pháp Dostoievski*.