

TIỀN TRÌNH ĐỌC: MỘT TIẾP CẬN HIỆN TƯỢNG HỌC

WOLFGANG ISER^(*)

I

Lý thuyết hiện tượng học về nghệ thuật hoàn toàn nhấn mạnh vào ý tưởng rằng khi xem xét một tác phẩm văn học, ta phải xem xét không chỉ văn bản hiện thực mà, theo một mức độ tương đương, còn phải xét cả những hành động liên quan đến việc hồi ứng đối với văn bản đó. Vì vậy, Roman Ingarden đã đặt cấu trúc của văn bản văn học đối diện với những cách thức trong đó nó có thể được “*cụ thể hoá*” hay “*hiện thực hóa*” (“*konkretisiert*”) [tiếng Đức trong nguyên bản]⁽¹⁾. Văn bản xét như là văn bản cung cấp “những góc nhìn được lược đồ hóa”⁽²⁾ (schematised views) khác nhau qua đó nội dung chủ đề của tác phẩm có thể trở nên sáng tỏ, nhưng việc làm cho sáng tỏ này lại là hành động *cụ thể hóa* (Konkretisation) [tiếng Đức trong nguyên bản]. Nếu như thế, tác phẩm văn học có hai cực, và ta có thể gọi là cực nghệ thuật và cực thẩm mỹ: cực nghệ thuật quy chiếu vào văn bản được tác giả sáng tạo, và cực thẩm mỹ quy chiếu vào sự hiện thực hóa do người đọc hoàn tất. Từ sự phân cực này dẫn đến việc tác phẩm văn học không thể đồng nhất hoàn toàn với văn bản, hoặc với sự hiện thực hóa văn bản, mà thực ra phải nằm ở vị trí lưng chừng giữa hai cực. Tác phẩm là cái gì nhiều hơn văn bản, vì văn bản chỉ sống thật khi nó được hiện thực hóa, và hơn nữa, sự hiện thực hóa tuyệt nhiên không độc lập với tâm thế cá nhân (individual disposition) của người đọc – mặc dù đến lượt mình, cá nhân người đọc bị tác động bởi những mẫu hình khác nhau của văn bản. Sự hội tụ giữa văn bản và người đọc mang lại sự hiện hữu cho tác phẩm văn học, và sự hội tụ này có thể không bao giờ được định vị thật chính xác, nhưng vẫn luôn phải thực sự tồn tại, bởi nó không thể bị đồng nhất với thực tại của văn bản cũng như với tâm thế cá nhân của người đọc.

^(*) Giáo sư (1926-2007) – Đại học Glasgow, Anh.

Chính sự tồn tại thực sự (virtuality) của tác phẩm tạo nên bản tính năng động của nó, và, tính năng động, đến lượt nó, lại là điều kiện tiên quyết cho những tác động mà tác phẩm tạo ra nơi người đọc. Khi người đọc sử dụng những viễn tượng khác nhau do văn bản đem lại để liên hệ những mẫu hình và “những điểm nhìn lược đồ hóa” này với những mẫu hình và “những điểm nhìn lược đồ hóa” khác, thì người đọc đã đặt tác phẩm vào sự vận động, và kỳ cùng, chính tiến trình này khơi dậy những hồi ứng trong chính người đọc. Do vậy, việc đọc làm cho tác phẩm văn học phơi mở tính cách năng động vốn có của nó. Khám phá không mới này thậm chí đã có trong những lời chỉ dẫn xuất hiện từ thời kì đầu của tiểu thuyết. Laurence Sterne ghi chú trong tiểu thuyết *Tristram Shandy*: “... không tác giả nào hiểu rõ những giới hạn đúng đắn của sự lịch thiệp và phép lịch sự lại liễu lĩnh suy nghĩ tất cả mọi thứ: sự tôn trọng đích thực nhất mà bạn có thể dành cho việc hiểu của người đọc, đó là chia sẻ nội dung vấn đề này với người đọc một cách thân tình, và nhường cho người đọc cái gì đó để tưởng tượng lấy, cũng giống như chính bạn vậy. Thế nên về phần tôi, tôi sẽ thường xuyên trao cho người đọc những lời chúc tụng kiểu này, và luôn làm hết khả năng để cho trí tưởng tượng của người đọc luôn bận rộn như tôi vậy”⁽³⁾. Sterne quan niệm một tác phẩm văn học giống như một vũ đài hay đấu trường trong đó người đọc và tác giả tham gia vào một trò chơi của trí tưởng tượng. Nếu người đọc được cho sẵn toàn bộ câu truyện, và không còn gì sót lại để làm, thì trí tưởng tượng của người đọc sẽ chẳng bao giờ nhập cuộc, và hậu quả ắt sẽ là một nỗi nhàm chán tất yếu sinh ra khi mọi thứ đã được đặt bày trước mặt và chẳng còn gì mới mẻ với ta nữa. Do đó, một văn bản văn học phải được quan niệm theo đúng cách thức mà nó sẽ lôi cuốn trí tưởng tượng của người đọc vào nhiệm vụ triển khai vấn đề cho bản thân mình, vì việc đọc là một niềm vui sướng chỉ khi nó tích cực và sáng tạo. Trong tiến trình này của sự sáng tạo, văn bản có thể không đi đủ xa, hoặc có thể đi quá xa, khiến ta có thể nói rằng sự nhàm chán lẫn sự quá sức sẽ tạo thành những lần ranh mà vượt qua chúng thì người đọc sẽ rời khỏi sân chơi.

Phạm vi phần “không được viết ra” của văn bản khơi gợi sự dự phần sáng tạo của người đọc đã được Virginia Woolf đề cập qua một nhận xét trong nghiên cứu của bà về *Jane Austen*:

“Do vậy Jane Austen là một quý cô có cảm xúc sâu sắc hơn những gì thể hiện bề ngoài. Cô mời gọi ta bỏ khuyết những gì chưa có. Điều cô mang lại, bề ngoài, là cái gì vật vãnh, nhưng lại bao gồm cái gì đó mở ra trong tâm trí người đọc và đem lại hình thức trường cửu nhất của những cảnh đời, vốn dĩ bề ngoài là tẻ nhạt tầm thường. Bao giờ điều chính yếu vẫn là tính cách... Những đối thoại chuyển hướng và quanh

co làm cho ta sốt ruột và hồi hộp. Ta hướng một nửa sự chú ý của mình vào giây phút hiện tại, nửa còn lại vào tương lai... Quả thực, trong câu chuyện dang dở và khá nhỏ nhoi này, lại toàn là những yếu tố làm nên sự vĩ đại của Jane Austen⁽⁴⁾.

Những khía cạnh không được viết ra về những cảnh tượng trông có vẻ tẻ nhạt và những đối thoại không nói hết lời trong “những sự chuyển hướng và quanh co” không chỉ lôi cuốn người đọc vào hành động mà còn dẫn dắt người đọc tô điểm vào những nét phác được gợi ý từ những tình tiết sẵn có, khiến chúng có được thực tại của riêng chúng. Nhưng khi trí tưởng tượng của người đọc thổi sức sống vào những “nét phác” này, đến lượt, chúng sẽ ảnh hưởng đến sự tác động của những phần đã được viết ra trong văn bản. Từ đây khởi động toàn bộ tiến trình năng động: phần văn bản được viết ra khuôn định những giới hạn nào đó cho những ẩn ý không được viết ra của văn bản, để không cho chúng trở nên quá mơ hồ và mù mịt đi, nhưng đồng thời, những ẩn ý do trí tưởng tượng của người đọc tạo ra sẽ đối sánh tình huống sẵn có với cái bối cảnh nền, đem đến cho nó ý nghĩa xa rộng hơn những gì dường như nó vốn có. Theo cách này, những cảnh tượng tẻ nhạt tầm thường đột nhiên có được cái “hình thức trường tồn của cuộc đời”. Cái kiến tạo nên hình thức này không bao giờ được đặt tên, nói gì đến được giải thích trong văn bản, dù cho trong thực tế nó là sản phẩm cuối cùng của mối quan hệ tương tác giữa văn bản và người đọc.

II

Đến đây thì vấn đề này sinh là một tiến trình như thế có thể được miêu tả thích đáng ở mức độ nào. Vì mục đích này mà bản thân phương pháp phân tích hiện tượng học được đề xuất, đặc biệt là khi những khảo sát còn rải rác trước đó được tiến hành bằng tâm lý học về việc đọc lại có xu hướng chủ yếu là phân tâm học, và do vậy chúng bị giới hạn vào việc minh họa những ý tưởng định sẵn liên quan đến cái vô thức. Tuy vậy, ở sau ta sẽ xem xét kỹ lưỡng hơn một số những quan sát tâm lý học có giá trị.

Khởi điểm cho một phân tích hiện tượng học là phải khảo sát cách thức những câu kể tiếp nhau tác động lên nhau như thế nào. Điều này có tầm quan trọng đặc biệt trong những văn bản văn học, khi [ta] lưu ý đến sự kiện là chúng không tương ứng với bất kỳ thực tại khách quan nào nằm ngoài bản thân chúng. Thế giới được trình bày trong văn bản văn học được kiến tạo từ những gì mà Ingarden đã gọi là *intentionale Satzkorrelate* [tiếng Đức trong nguyên bản: những đối ứng câu mang tính ý hướng (intentional sentence correlatives):

“Bằng những cách khác nhau, các câu kết nối lại tạo thành những đơn vị phức tạp hơn của ý nghĩa, bộc lộ một cấu trúc thực sự đa dạng tạo nên những thực thể như truyện ngắn, tiểu thuyết, đối thoại, vở kịch, lý thuyết khoa học... Phân tích đến tận cùng, chúng sinh ra một thế giới đặc thù, với những bộ phận hợp thành được thiết định theo cách này hay cách khác, và với toàn bộ những biến thái có thể xảy ra trong những bộ phận hợp thành đó – toàn bộ điều này như là một đối ứng thuần túy có ý hướng của một phức hợp các câu. Nếu cuối cùng sự phức hợp này tạo nên một tác phẩm văn học, tôi gọi tổng số những đối ứng câu mang tính ý hướng kế tiếp nhau là “thế giới được thể hiện” trong tác phẩm”⁽⁵⁾.

Tuy vậy, thế giới này không chạy qua trước mắt người đọc như một cuốn phim. Các câu là “những bộ phận hợp thành” chỉ khi chúng tạo nên những phát biểu, yêu cầu, hay quan sát, hay khi chúng truyền đạt thông tin, và từ đó thiết lập những phối cảnh khác nhau trong văn bản. Nhưng chúng vẫn chỉ là “những bộ phận hợp thành” mà thôi – chúng không phải là cái *toàn bộ* (sumtotal) của bản thân văn bản. Vì những đối ứng mang tính ý hướng phơi bày những kết nối tinh tế mà theo cách riêng biệt là ít cụ thể hơn những phát biểu, yêu cầu, và quan sát, thậm chí chúng chỉ tạo nên ý nghĩa thực sự của chúng thông qua sự tương tác giữa những cái đối ứng của chúng.

Ta quan niệm như thế nào về sự nối kết giữa những cái đối ứng? Nó đánh dấu những điểm này ở chỗ người đọc có thể ‘tiến tới men theo’ văn bản. Người đọc phải chấp nhận những viễn tượng được cho sẵn nào đó, nhưng khi làm như thế, thì người đọc không tránh khỏi làm cho chúng tương tác với nhau. Khi Ingarden nói về những đối ứng câu mang tính ý hướng trong văn học, thì những phát biểu được tạo ra hay những thông tin được truyền đi trong câu thực sự nằm trong phạm vi một nghĩa nào đó bị hạn định: câu không chỉ chứa một phát biểu – rốt cuộc, điều này hẳn là vô lý, như thể ta chỉ có thể tạo ra những phát biểu về những sự vật tồn tại mà thôi, trái lại - câu nhằm vào điều gì đó vưon xa hơn những gì nó thực sự nói. Điều này là đúng với toàn bộ các câu trong tác phẩm văn học, và thông qua sự tương tác giữa những câu này mà mục đích chung của chúng được thực thi. Đó là điều làm cho những câu trong văn bản văn học mang chất lượng riêng biệt của chúng. Với tư cách là những phát biểu, những nhận xét, những ngôn cung cấp thông tin, v.v... chúng luôn là những dấu chỉ của cái sẽ đến, và cấu trúc của cái sẽ đến đã được dự phóng từ nội dung đặc thù của chúng.

Chúng khởi động một tiến trình làm xuất hiện nội dung thực sự của bản thân văn bản. Khi mô tả ý thức nội tại về thời gian của con người, Husserl có lần đã lưu

ý: “Mỗi quá trình kiến tạo nguyên thủy được thúc đẩy bằng những tiền ý hướng (pre-intentions) vốn dĩ kiến tạo và hội tụ hạt mầm của cái tiếp theo, cứ như thế, và đưa quá trình này đi đến kết quả”⁽⁶⁾. Để đưa đến kết quả, văn bản văn học cần trí tưởng tượng của người đọc để định hình cho sự tương tác của những cái đối ứng đã được dự phóng trong cấu trúc bằng chuỗi tiếp nối các câu. Nhận xét của Husserl thu hút sự chú ý của ta vào một điểm đóng vai trò là một phần không kém quan trọng trong tiến trình đọc. Những câu cá biệt không chỉ cộng tác với nhau để tô đậm cho cái sắp đến; chúng còn tạo nên một *sự chờ đợi* (expectation). Husserl gọi sự chờ đợi này là những “tiền ý hướng”. Nếu cấu trúc này là đặc điểm của *mọi* đối ứng câu, thì sự tương tác giữa những đối ứng này sẽ không phải là sự thỏa mãn sự chờ đợi cho bằng sự chỉnh sửa liên tục sự chờ đợi này.

Vì lý do này nên những chờ đợi hiếm khi được thỏa mãn hoàn toàn trong những văn bản văn học đích thực. Nếu chúng được đáp ứng hoàn toàn thì những văn bản như thế ắt sẽ bị giới hạn trong sự cá biệt hóa một chờ đợi đã định, và chắc chắn ta sẽ chất vấn cái ý hướng như thế có nhiệm vụ đạt đến điều gì. Thật lạ lùng, ta cảm thấy rằng bất kì hiệu ứng có tính cách xác nhận (confirmative effect) nào – chẳng hạn ta mặc nhiên đòi hỏi những văn bản giải thích, như thể ta quy chiếu đến những đối tượng mà ta tưởng rằng chúng thể hiện – đều là một khuyết điểm của văn bản văn học. Bởi lẽ, một văn bản càng cá biệt hóa hay xác nhận một chờ đợi do nó gọi ra ban đầu bao nhiêu, thì ta càng trở nên có ý thức về mục đích sự phạm của nó bấy nhiêu, khiến cho càng lắm là ta chỉ có thể chấp nhận hoặc bác bỏ cái luận đề áp đặt lên ta mà thôi. Luôn luôn là như vậy, chính sự sáng sửa của những văn bản như thế sẽ làm cho chính ta muốn thoát khỏi những kiểm chế của chúng. Nhưng nhìn chung những đối ứng câu của những văn bản văn học không phát triển theo lối cứng nhắc như vậy, vì những chờ đợi do chúng gọi ra có xu hướng xâm lấn vào nhau theo kiểu chúng liên tục được chỉnh sửa khi ta đọc. Để đơn giản hóa, ta có thể nói rằng mỗi đối ứng câu mang tính ý hướng mở ra một chân trời đặc thù, và sẽ được chỉnh sửa, nếu không muốn nói là sẽ được thay đổi hoàn toàn, bởi những câu kế tiếp. Trong khi những chờ đợi này khơi gọi mối quan tâm về điều sẽ đến, thì những thay đổi tiếp sau của chúng cũng sẽ có hiệu ứng hồi cố (retrospective effect) đối với những gì đã đọc. Bây giờ những gì đã đọc có thể mang một ý nghĩa khác với ý nghĩa có được ngay lúc đọc.

Những gì đã đọc đều chìm vào ký ức của ta và được thu nhỏ lại. Sau đó chúng có thể được khơi gọi trở lại và đối chiếu với một bối cảnh khác, kết quả là người đọc có thể phát triển những kết nối chưa từng được dự kiến trước đó. Tuy

nhiên, kí ức được khơi gợi trở lại này có thể không bao giờ có được hình dáng ban đầu của nó, vì nếu thế, hóa ra kí ức và tri giác là đồng nhất, điều rõ ràng là không phải như thế. Bối cảnh mới lại soi sáng những khía cạnh mới cho những gì mà ta đã ghi nhớ; ngược lại, đến lượt, những khía cạnh mới này lại rọi ánh sáng của chúng vào bối cảnh mới, và theo cách đó chúng khơi gợi những dự đoán càng lúc càng phức tạp hơn. Do vậy, người đọc, trong việc thiết lập những mối quan hệ tương tác giữa quá khứ, hiện tại và tương lai, thực sự làm cho văn bản biểu lộ tính phức tạp tiềm tàng của những kết nối. Những kết nối này là sản phẩm của việc tâm trí người đọc làm việc với nguyên liệu của văn bản, cho dù chúng không phải là bản thân văn bản – bởi văn bản thì chỉ bao gồm những câu, phán đoán, thông tin, v.v...

Đây là lý do vì sao người đọc, ngay trong lúc đọc, thường xuyên cảm thấy mình quan hệ với những sự kiện dường như là hiện thực đối với mình, cho dù trong thực tế chúng có khoảng cách rất xa với thực tại của chúng. Thực tế, việc những người đọc hoàn toàn khác nhau có thể nhận những tác động khác nhau từ “thực tại” của một văn bản cụ thể là bằng chứng đầy đủ để thừa nhận rằng những văn bản văn học biến việc đọc thành một tiến trình sáng tạo vượt xa hơn sự tri nhận đơn thuần những gì được viết. Văn bản văn học kích hoạt những quan năng của riêng ta, cho phép ta tái tạo cái thế giới mà nó biểu thị. Kết quả của hoạt động sáng tạo này là điều mà ta có thể gọi là chiều kích đích thực của văn bản, đem lại cho văn bản thực tại của nó. Chiều kích đích thực này không phải là bản thân văn bản, cũng không phải là trí tưởng tượng của người đọc: nó là việc cùng đến với nhau giữa văn bản và trí tưởng tượng.

Như ta đã thấy, hoạt động đọc có thể được xem như một loại kính vạn hoa của các phối cảnh, các tiền ý hướng và các hồi tưởng. Mỗi câu hàm chứa một sự “duyet trước” về câu kế tiếp và tạo thành một loại kính ngắm cho những gì sẽ tới; và đến lượt, những gì đến sau này lại làm thay đổi những gì “duyet trước” và do đó trở thành một “kính ngắm” cho điều vừa được đọc. Toàn bộ tiến trình này thể hiện sự hoàn tất thực tại tiềm tàng, chưa được biểu tả của văn bản, nhưng nó chỉ được xem như là một khuôn khổ cho sự đa dạng vô cùng của những phương tiện, qua đó chiều kích thực sự của văn bản có thể được hiện hiện. Tiến trình dự đoán và hồi cố tự nó hoàn toàn không tiến triển trong một dòng chảy yên ả. Ingarden đã hướng sự chú ý vào sự kiện này và quy cho nó một ý nghĩa hết sức đáng chú ý:

“Một khi ta đắm mình vào dòng chảy của *tư duy câu* (Satzdenken/sentence-thought), sau khi hoàn tất tư duy về một câu, ta bắt đầu suy xét về “sự tiếp tục”, cũng trong hình thức của một câu – và nghĩa là, trong hình thức của một câu kết nối

với một câu ta mới vừa tư duy xong. Theo cách này, tiến trình đọc dễ dàng tiến triển không vất vả. Nhưng nếu ngẫu nhiên, khi câu sau rõ ràng không có sự kết nối bất cứ điều gì với câu ta vừa tư duy xong, thì tại đây dòng chảy tư duy có sự tắc nghẽn. Điểm ngắt quãng này được kết nối với một bất ngờ ít nhiều tích cực, hay với sự bất bình. Sự tắc nghẽn này phải được vượt qua để việc đọc tiếp tục trôi chảy⁽⁷⁾.

Dưới nhãn quan của Ingarden, điểm ngắt quãng ngăn chặn dòng chảy của các câu là kết quả của sự ngẫu nhiên, và nó được xem như là một khe nứt; đây là một điển hình cho sự trung thành của ông với ý niệm cổ điển về nghệ thuật. Nếu ta xem chuỗi các câu như một dòng chảy liên tục, thì điều này ngụ ý rằng sự dự đoán gọi nên từ câu trước nhìn chung sẽ được hiện thực hóa bằng câu kế tiếp, và sự thất vọng trong những chờ đợi của ta sẽ khơi gợi những cảm xúc đầy khiêu khích. Và rồi những văn bản văn học như thế chứa đầy những chuyển hướng và quanh co không được chờ đợi. Và thậm chí trong những truyện kể đơn giản nhất cũng buộc phải có một số kiểu tắc nghẽn, vì lẽ không có câu chuyện nào có thể được kể lại trong tính toàn vẹn của nó. Thực sự là chỉ thông qua những sự lược bỏ không tránh khỏi như vậy mà một truyện kể mới có được động năng của nó. Do vậy, bất cứ khi nào dòng chảy bị ngăn chặn và ta bắt đầu với những chiều hướng không như chờ đợi, thì ta có cơ hội phát huy quan năng của riêng ta để thiết lập những kết nối – để lấp đầy những khoảng trống mà văn bản để lại⁽⁸⁾.

Những khoảng trống này có một tác động khác lên tiến trình dự đoán và hồi cố, và do vậy, tác động lên ‘hình thái’ (gestalt) của chiều kích đích thực của văn bản, vì chúng có thể được lấp đầy theo nhiều cách khác nhau. Vì thế, một văn bản luôn tiềm tàng khả năng có những sự hiện thực hóa khác nhau, và không có việc đọc nào có thể tạt cạn trọn vẹn tiềm năng, vì mỗi người đọc cá biệt sẽ lấp đầy những khoảng trống theo cách thức riêng của mình, do đó loại trừ những khả thể khác; khi đọc, người đọc sẽ thực hiện quyết định riêng của mình để khoảng trống sẽ được lấp đầy theo cách nào. Trong từng mỗi hoạt động như thế, những động năng của văn bản được biểu lộ ra. Bằng việc quyết định, người đọc hoàn toàn nhận thức được tính không thể tạt cạn của văn bản; đồng thời tính không thể tạt cạn buộc người đọc phải lấy quyết định của mình. Với những văn bản “truyền thông”, tiến trình này là ít nhiều không được ý thức, nhưng những văn bản hiện đại thường xuyên khai thác nó một cách thận trọng. Chúng thường rất chấp vá, đến mức mà chú ý của ta hầu hết bị thu hút vào việc tìm kiếm những kết nối giữa những phân mảnh này; đối tượng của việc tìm kiếm này không phải là làm phức tạp “phổ” của những kết nối, cho bằng làm ta nhận thức được bản tính của năng lực của riêng ta

trong việc cung cấp những kết nối ấy. Trong những trường hợp này, văn bản trực tiếp quy chiếu trở lại những quan niệm trước của riêng ta – vốn thể hiện ra bằng hành động lý giải đóng vai trò như một yếu tố cơ bản của tiến trình đọc. Với mọi văn bản văn học, ta có thể nói rằng tiến trình đọc là có tính tuyển lựa, và văn bản tiềm tàng thì vô cùng giàu có hơn mọi sự cụ thể hóa cá biệt nào của nó. Điều này được xác nhận bởi sự thật rằng lần đọc thứ hai một đoạn văn thường tạo ra ấn tượng khác với lần đọc thứ nhất. Lý do cho điều này có lẽ nằm trong sự thay đổi hoàn cảnh của riêng người đọc, nhưng dù sao, chính văn bản cũng phải như thế nào để cho phép có sự biến cải này. Trong lần đọc thứ hai, giờ đây những sự kiện quen thuộc có khuynh hướng hiện ra trong một ánh sáng mới đôi khi được chỉnh sửa, đôi khi được làm giàu thêm.

Trong mỗi văn bản có một chuỗi thời gian tiềm tàng mà người đọc chắc chắn phải hiện thực hóa nó, bởi không thể nào hấp thu ngay cả một văn bản ngắn trong một khoảnh khắc duy nhất. Như thế, tiến trình đọc luôn liên quan đến việc xem xét văn bản thông qua một phối cảnh di chuyển liên tục, liên kết những “pha” khác nhau, và do vậy tiến trình đọc tạo nên cái mà ta gọi là chiều kích đích thực của văn bản. Dĩ nhiên rằng chiều kích này biến đổi khác nhau trong suốt thời gian ta đọc. Tuy nhiên, khi ta đọc xong một văn bản, và đọc lại nó một lần nữa, thì rõ ràng là nhận thức thêm này của ta được tạo ra trong một chuỗi thời gian khác; ta sẽ có xu hướng thiết lập những liên kết bằng việc dựa vào nhận thức của ta về những gì sẽ đến, và do vậy có những khía cạnh nào đó của văn bản sẽ mang một ý nghĩa mà ta không gán cho chúng trong lần đọc thứ nhất, trong khi những khía cạnh khác thì lại lùi vào hậu trường. Cũng là kinh nghiệm quá thông thường khi nói rằng trong lần đọc thứ hai ta lại chú ý đến những điều đã bỏ qua trong lần đọc thứ nhất, nhưng cũng không có gì quá ngạc nhiên khi cho rằng trong lần đọc thứ hai ta đọc văn bản từ một viễn tượng khác. Chuỗi thời gian hiện thực hóa trong lần đọc thứ nhất có lẽ không thể lặp lại trong lần đọc thứ hai, và tính không lặp lại này gắn liền với những thay đổi trong kinh nghiệm đọc của ta. Điều này không có nghĩa là lần đọc thứ hai thì “đúng hơn” lần đọc thứ nhất – chúng đơn giản chỉ khác nhau mà thôi: người đọc tạo nên chiều kích đích thực của văn bản bằng việc hiện thực hóa một chuỗi thời gian mới. Do vậy, ngay cả những lần xem lại một văn bản cũng sẽ cho phép, và hơn thế, còn thôi thúc việc đọc sáng tạo.

Theo bất kì cách nào, và trong bất kì hoàn cảnh nào, người đọc cũng kết nối những “pha” khác nhau của văn bản lại với nhau; bao giờ tiến trình của dự đoán và hồi cố cũng dẫn đến sự tạo thành chiều kích đích thực của văn bản, và đến lượt nó,

chiều kích này lại biến đổi văn bản thành kinh nghiệm cho người đọc. Cách thức mà kinh nghiệm này có được thông qua một tiến trình biến đổi liên tục rất giống với cách thức ta tích lũy kinh nghiệm trong đời sống. Và do vậy “thực tại” của kinh nghiệm đọc có thể soi sáng cho những dạng thức cơ bản của kinh nghiệm trong đời sống hiện thực:

“Ta có kinh nghiệm về thế giới, không theo nghĩa như một hệ thống các mối quan hệ xác định toàn bộ mỗi sự kiện riêng lẻ, mà hiểu nó như một tính toàn bộ mở ngỏ của hợp đề vốn dĩ là không thể tât cạn được... Vì trong mỗi khoảnh khắc kinh nghiệm – nghĩa là khoảnh khắc mở ra trong ta một thế giới *thực* – được xem như bước khởi đầu của tri thức, không có bất kỳ cách nào để phân biệt giữa cấp độ của những chân lý *tiên nghiệm* và cấp độ của chân lý hiện thực, giữa cái mà thế giới tât yếu phải có và cái mà thế giới thực sự là”⁽⁹⁾.

Cách thức người đọc trải nghiệm văn bản sẽ phản ánh thiên hướng riêng của người ấy, và trong khía cạnh này văn bản văn học hoạt động như kiêu một tấm gương; nhưng đồng thời, thực tại được tạo ra từ quá trình đọc ắt sẽ là một thực tại *khác* với thực tại của riêng người đọc (vì thông thường ta sẽ cảm thấy nhàm chán với những văn bản phô bày cho ta những thứ mà chính ta đã biết quá rõ rồi). Do vậy ta gặp ở đây một tình huống có vẻ nghịch lý nơi đó người đọc bị buộc phải khám phá những khía cạnh trong chính mình để trải nghiệm một thực tại vốn khác với thực tại của riêng mình. Sức tác động mà thực tại mới này tạo ra đối với người đọc chủ yếu dựa vào phạm vi bản thân người đọc tích cực hoàn thành phần không được viết ra của văn bản, và ngay lúc bỏ khuyết cho toàn bộ những liên kết đã mất, người đọc phải suy nghĩ dựa vào những kinh nghiệm khác với kinh nghiệm riêng của mình; hơn nữa, chỉ bằng việc quên đi thế giới kinh nghiệm thân thuộc của riêng mình thì người đọc mới có thể thực sự dự phần vào cuộc phiêu lưu mà văn bản văn học hiến tặng.

III

Như ta đã thấy, trong suốt tiến trình đọc, có sự đan chéo vào nhau một cách năng động giữa dự đoán và hồi cố (anticipation and retrospection), mà trong lần đọc thứ hai, sự hồi cố có thể hầu như trở thành một loại hồi cố đi trước. Những ấn tượng sinh ra như là kết quả của tiến trình đọc này sẽ thay đổi từ cá nhân này sang cá nhân khác, nhưng chỉ trong phạm vi những giới hạn được đặt định bởi phần văn bản được viết ra, xét trong sự đối lập với những gì không được viết ra của văn bản. Tương tự như vậy, hai người nhìn lên bầu trời đêm có thể cùng thấy những ngôi sao như nhau, nhưng người thì thấy hình ảnh một cái cây, và người kia thì tưởng tượng

ra hình ảnh cái muôi. Những “ngôi sao” trong văn bản văn học thì cố định; nhưng những đường nối kết giữa chúng thì khả biến. Dĩ nhiên là tác giả văn bản có thể ảnh hưởng nhiều đến trí tưởng tượng của người đọc – tác giả sở hữu toàn bộ các kỹ thuật tự sự để sử dụng – nhưng không một tác giả chuyên nghiệp nào lại cố đặt trước người đọc của mình *toàn bộ* bức tranh. Nếu làm điều này, tác giả sẽ nhanh chóng đánh mất người đọc, vì chỉ bằng việc làm cho trí tưởng tượng của họ trở nên tích cực thì tác giả mới có thể hy vọng thu hút họ và theo đó mà hiện thực hóa những ý hướng trong văn bản của mình.

Gilbert Ryle, trong phân tích của mình về trí tưởng tượng, đã hỏi rằng: “Bằng cách nào một người có thể tưởng tượng rằng anh ta thấy cái gì đó, mà không nhận ra rằng thực sự thì anh ta không trông thấy nó?”. Và ông trả lời như sau:

“Việc nhìn núi Helvellyn trong tưởng tượng của ai đó thì không cưỡng ép, nhưng những gì ta thấy về núi Helvellyn và thấy trong hình ảnh về núi Helvellyn thì cưỡng ép, với những cảm giác thị giác. Do vậy, điều này liên quan đến sự kiện rằng tư duy của ta về việc có một cái nhìn về núi Helvellyn là một tiến trình phức tạp hơn so với việc ta có một cái nhìn [thị giác] về núi Helvellyn. Đây là một sự vận dụng những tri thức khác nhau về cách thức núi Helvellyn nên có dáng vẻ như thế nào, hay, nói theo nghĩa động từ, là ta đang tư duy về việc nó nên có dáng vẻ ra sao. Những chờ đợi được thoả mãn khi nhìn núi Helvellyn thì lại không được thoả mãn trong hình dung của ta về nó, nhưng hình dung của ta về nó là cái gì tương tự như sự diễn tập làm cho những chờ đợi này được thoả mãn. Bao lâu mà việc hình dung bao gồm cả những cảm giác mờ nhạt, hay những bóng mờ của những cảm giác, thì khi ấy nó liên quan đến sự việc là ta đánh mất đi những gì ta lẽ ra ta có được, nếu ta nhìn thấy ngọn núi trong thực tế”⁽¹⁰⁾.

Nếu ta nhìn thấy ngọn núi, thì dĩ nhiên là ta không còn có thể tưởng tượng về nó nữa, và do vậy hành vi hình dung ngọn núi tiền giả định rằng không có ngọn núi hiện diện. Tương tự như vậy, đối với một văn bản văn học ta chỉ có thể hình dung các sự vật không có trong nó; phần được viết ra của văn bản đem đến cho ta tri thức, nhưng chính phần không được viết ra mới đem lại cho ta cơ hội để hình dung những sự vật; hơn nữa nếu không có những yếu tố của sự bất định, những khoảng trống trong văn bản, thì ta ắt không thể sử dụng trí tưởng tượng của ta được⁽¹¹⁾.

Sự thật của quan sát này được xác nhận thông qua kinh nghiệm nhiều người có được chẳng hạn như khi xem phim chuyển thể từ một tiểu thuyết. Khi đọc tiểu thuyết *Tom Jones*, người xem có thể không bao giờ có được một tri giác rõ ràng về nhân vật trông như thế nào, nhưng khi xem phim, họ có thể nói: “không đúng như

tôi đã tưởng tượng”. Điểm chính yếu ở đây là người đọc đọc tiểu thuyết *Tom Jones* là để tưởng tượng ra người hùng thực sự cho chính mình, và do đó trí tưởng tượng của người đọc cảm nhận được một số lượng lớn những khả năng khác nhau; còn khi những khả năng này bị thu hẹp vào một bức tranh hoàn tất và bất biến, thì trí tưởng tượng không còn hoạt động nữa và ta cảm thấy mình bị lừa. Dĩ nhiên đây chỉ là một sự đơn giản hóa quá mức về tiến trình đọc, nhưng điều này rõ ràng minh họa cho sự giàu có sống động của tiềm năng nảy sinh từ thực tế là nhân vật trong tiểu thuyết phải được tưởng tượng nhưng không thể được nhìn thấy. Với tiểu thuyết thì người đọc phải sử dụng trí tưởng tượng của mình để tổng hợp thông tin mà văn bản đem lại, và theo đó thì tri nhận của người đọc đồng thời cũng phong phú hơn và riêng tư hơn; còn với bộ phim thì người đọc đơn thuần bị giới hạn vào tri giác vật lý, và do đó bất cứ điều gì được nhớ lại từ cái thế giới đã được hình dung đều bị xóa bỏ một cách tàn nhẫn.

IV

‘Việc hình dung’ do trí tưởng tượng của ta thực hiện chỉ là một trong những hoạt động tạo nên ‘hình thái’ (‘gestalt’) của văn bản văn học. Chúng ta vừa bàn về tiến trình dự đoán và hồi cố, và bây giờ, ta phải thêm vào đó tiến trình tập hợp lại mọi khía cạnh khác nhau của văn bản để tạo nên sự nhất quán mà người đọc luôn tìm kiếm. Trong khi những chờ đợi có thể được liên tục điều chỉnh và những hình ảnh không ngừng được mở rộng, thì người đọc vẫn tiếp tục cố gắng, thậm chí một cách không ý thức, để khớp nối mọi thứ lại với nhau trong một khuôn mẫu nhất quán. “Trong việc đọc các hình ảnh, cũng như khi nghe lời nói, luôn khó mà phân biệt giữa những gì được đem lại cho ta và những gì ta bổ sung trong tiến trình dự phóng... Chính phỏng đoán của người đọc thẩm định cái hỗn hợp của những hình thức và màu sắc làm cho ý nghĩa mạch lạc, kết tinh nó thành một hình dáng khi đã tìm thấy được một diễn giải nhất quán”⁽¹²⁾. Bằng việc tập hợp lại những phần được viết ra của văn bản, ta làm cho chúng tương tác với nhau, ta dõi theo chiều hướng mà chúng đang dẫn dắt ta, và ta dự phóng vào chúng tính nhất quán mà ta đòi hỏi, trong vai trò là người đọc. ‘Hình thái’ (‘gestalt’) này chắc chắn phải được tô điểm thêm bằng quá trình lựa chọn có tính chất đặc thù riêng biệt của ta. Vì không được đem lại từ bản thân văn bản; nên “hình thái” sinh ra từ sự gặp gỡ giữa phần văn bản được viết ra và tâm thức cá nhân của người đọc vốn có lịch sử kinh nghiệm, ý thức, và quan điểm riêng. ‘Hình thái’ không phải là ý nghĩa đích thực của văn bản; cùng lắm thì nó là ý nghĩa cấu hình (configurative meaning) mà thôi; “... sự linh hội là một hành vi cá nhân của việc nhìn-các-sự-vật-với-nhau (seeing-things-together) và chỉ thế thôi”⁽¹³⁾. Với một văn bản văn học thì sự

lĩnh hội như thế không thể tách rời với những chờ đợi của người đọc, và nơi đâu ta có những chờ đợi, nơi đó ta thực sự có một trong những vũ khí mạnh mẽ nhất trong cái kho vũ khí của người viết, đó là: ảo tượng (illusion).

Bất cứ khi nào “việc đọc nhất quán diễn ra... thì ảo tượng giữ quyền kiểm soát”⁽¹⁴⁾. Ảo tượng, nói như Northrop Frye, “là cố định hay có thể xác định, và thực tại, hiểu một cách đầy đủ nhất, là sự phủ định của nó”⁽¹⁵⁾. Thường thì ‘hình thái’ của một văn bản bắt đầu có (hay, đúng hơn, được cho sẵn) một phác thảo cố định hay có thể xác định như thế, khi phác thảo này là thiết yếu đối với việc hiểu của riêng ta, nhưng mặt khác, nếu việc đọc không bao gồm cái gì ngoài việc xây dựng liên tục các ảo tượng, nó ắt sẽ là một tiến trình đáng ngờ, nếu không nói là hết sức nguy hiểm: thay vì để ta kết nối với thực tại, nó sẽ tách lìa ta khỏi thế giới thực tại. Dĩ nhiên là cũng có yếu tố của “chủ nghĩa thoát ly” trong mọi thứ văn chương, hậu quả của chính sự sáng tạo ảo tượng này, nhưng cũng có những văn bản không đem lại gì ngoài một thế giới hài hòa, được thanh lọc khỏi mọi mâu thuẫn và cản trở loại trừ mọi thứ có thể làm xáo trộn ảo tượng một khi đã được thiết lập, và cũng có những văn bản mà nhìn chung thì ta không muốn xếp chúng vào loại văn học. Những tạp chí phụ nữ và những hình thức tạp nham hơn của truyện trinh thám có thể dẫn ra như là ví dụ ở đây.

Tuy nhiên, ngay cả khi việc sử dụng quá mức ảo tượng có thể làm cho nó không còn giá trị, thì cũng không có nghĩa là về mặt lý thuyết nên loại trừ hoàn toàn tiến trình xây dựng ảo tượng. Ngược lại, ngay cả ở những văn bản xem ra kháng cự sự tạo thành ảo tượng, chúng hướng ta chú ý đến nguyên nhân của sự kháng cự này, thì ta vẫn cần một ảo tượng vững bền rằng bản thân sự kháng cự là kiểu mẫu nhất quán làm cơ sở cho văn bản. Điều này đặc biệt đúng với các văn bản hiện đại, trong đó chính sự chính xác của những chi tiết được viết ra làm tăng thêm tỷ lệ của sự bất định; chi tiết này tỏ ra mâu thuẫn với chi tiết kia, và do vậy nó vừa khơi dậy vừa làm nán lòng ham muốn “hình dung” của ta, theo cách đó, nó liên tục làm cho ‘hình thái’ đặt định của ta về văn bản bị tan rã. Không có sự tạo thành những ảo tượng, thế giới xa lạ của văn bản ắt vẫn cứ xa lạ với ta; thông qua những ảo tượng, trải nghiệm mà văn bản hiến tặng cho ta có thể chuyển hóa vào ta, vì chỉ có ảo tượng, qua những cấp độ nhất quán khác nhau của nó, mới làm cho kinh nghiệm “có thể đọc được”. Nếu ta không thể tìm thấy (hay áp đặt) tính nhất quán này, sớm muộn gì ta cũng sẽ thôi không đọc văn bản nữa. Quá trình này thực sự có tính thông diễn (hermeneutical). Văn bản khơi gợi những chờ đợi nào đó trong ta mà đến lượt mình, ta dự phóng vào văn bản theo cách thức quy giản những khả năng đa nghĩa

thành một sự diễn giải duy nhất thích hợp với sự thôi thúc của những chờ đợi này, và theo đó ta rút ra một ý nghĩa có tính cá nhân và cấu hình. Bản tính đa ngữ nghĩa của văn bản và sự tạo ảo tượng của người đọc là những yếu tố đối lập nhau. Nếu ảo tượng hoàn tất, bản tính đa ngữ nghĩa ắt biến mất; nếu bản tính đa ngữ nghĩa giữ quyền chi phối hoàn toàn, ảo tượng ắt sẽ bị phá hủy hoàn toàn. Cả hai thái cực đều có thể hình dung được, nhưng trong một văn bản văn học cá biệt, ta luôn tìm thấy hình thức cân bằng nào đó giữa hai xu hướng xung đột nhau này. Do vậy, sự tạo ảo tượng không bao giờ có thể hoàn tất, sự thực là chính sự không hoàn tất trọn vẹn này đem lại giá trị năng sản (productive value) cho văn bản.

Xét về kinh nghiệm đọc, Walter Pater đã có lần quan sát như sau:

“Đối với người đọc nghiêm túc, những từ ngữ cũng nghiêm túc; và từ ngữ trang trí, hình tượng, hình thức hay màu sắc, hay quy chiếu phụ, hiếm khi bằng lòng chết đi đúng vào một thời điểm thích hợp, trái lại, chắc chắn sẽ còn nán nã, khuấy động ‘cảm hứng bất chợt’ vang vọng đằng sau nó những liên tưởng hoàn toàn xa lạ”⁽¹⁶⁾. Ngay cả khi người đọc đang tìm kiếm một kiểu thức nhất quán trong văn bản, thì người đọc cũng đang mở ra những thôi thúc khác vốn không thể được tích hợp ngay lập tức hay thậm chí sẽ chống lại sự tích hợp sau cùng. Và do vậy, những khả năng ngữ nghĩa của văn bản bao giờ cũng sẽ luôn phong phú hơn bất kỳ ý nghĩa cấu hình nào được tạo thành trong lúc đọc. Nhưng lẽ dĩ nhiên ấn tượng này chỉ có thể có được thông qua việc đọc văn bản. Do vậy, ý nghĩa cấu hình không thể là gì khác hơn là một sự hoàn tất *pars pro toto* [bộ phận cho toàn thể] của văn bản, và sự hoàn tất này làm nảy sinh chính sự phong phú mà nó tìm cách hạn chế, và thật thế, trong một số văn bản hiện đại, ý thức của ta về sự phong phú này giữ quyền ưu tiên trước bất kỳ nghĩa cấu hình nào.

Sự kiện này có một số hệ quả, mà vì mục đích phân tích, có thể được xem xét tách biệt, mặc dù trong tiến trình đọc, toàn bộ những hệ quả này vận hành cùng nhau. Như ta đã thấy, một nghĩa nhất quán, có tính cấu hình là thiết yếu đối với sự lĩnh hội một kinh nghiệm xa lạ, mà thông qua quá trình tạo ảo tượng, ta có thể hợp nhất nó vào trong thế giới tưởng tượng của riêng ta. Cùng lúc, tính nhất quán này xung đột với nhiều khả năng hoàn tất khác mà nó tìm cách loại trừ, kết quả là nghĩa cấu hình luôn được đi kèm bởi “những liên tưởng xa lạ” không khớp với những ảo tượng đã hình thành. Hậu quả thứ nhất là trong việc tạo thành những ảo tượng của ta, ta cùng lúc cũng tạo ra sự xáo trộn tiềm tàng trong những ảo tượng này. Điều kỳ lạ là, điều này cũng áp dụng cho những văn bản mà những chờ đợi của ta thực sự được thỏa mãn – dù ta ắt đã nghĩ rằng sự thỏa mãn những chờ đợi sẽ giúp hoàn tất

ảo tượng. “Ảo tượng hao mòn dần một khi sự chờ đợi dần hoàn tất, ta xem nó là hiển nhiên và rồi lại muốn nhiều hơn nữa”⁽¹⁷⁾.

Những thí nghiệm trong tâm lý học hình thái [gestalt psychology] được Gombrich đề cập trong cuốn *Art and Illusion* cho ta thấy rõ một điều: “... mặc dù ta có thể đã có ý thức bằng lý trí sự kiện rằng bất kỳ kinh nghiệm cho trước nào cũng phải là một ảo tượng, nhưng nói một cách nghiêm ngặt, ta không thể tự mình nhìn thấy việc có một ảo tượng”⁽¹⁸⁾. Bây giờ, nếu ảo tượng không phải là một trạng thái thoáng chốc, thì điều này có nghĩa là, ta có thể hầu như thường xuyên bị nó nắm bắt. Và nếu việc đọc chỉ duy nhất là việc tạo ảo tượng – dù cần thiết cho việc hiểu một kinh nghiệm xa lạ – thì ta có nguy cơ trở thành nạn nhân của sự lừa dối. Nhưng thực sự là trong quá trình đọc của ta thì bản tính thoáng chốc của ảo tượng hoàn toàn bộc lộ.

Khi việc tạo những ảo tượng luôn đi kèm với “những liên tưởng xa lạ” vốn không thể được làm cho nhất quán với những ảo tượng, thì người đọc luôn phải dẹp bỏ những chế ước mà người đọc đặt vào ‘ý nghĩa’ của văn bản. Vì chính người đọc là kẻ xây dựng những ảo tượng, nên người đọc dao động giữa việc tham gia vào hoặc quan sát những ảo tượng ấy; người đọc tự phơi mở mình cho thế giới xa lạ mà không bị giam cầm trong nó. Thông qua tiến trình này, người đọc chuyển vào hiện diện trong thế giới hư cấu và do đó trải nghiệm những thực tại của văn bản như chúng xảy ra.

Trong sự dao động giữa sự nhất quán và “những liên tưởng xa lạ”, giữa việc tham gia vào và việc quan sát ảo tượng, người đọc bị buộc phải điều khiển thao tác cân bằng của chính mình, và chính đây là điều tạo nên kinh nghiệm thẩm mỹ do văn bản văn học hiến tặng. Tuy vậy, khi người đọc giả thử đã đạt được sự cân bằng, thì hiển nhiên là người đọc ắt sẽ không còn tham gia vào tiến trình thiết lập và cắt đứt sự nhất quán. Và vì đây chính là tiến trình làm nảy sinh thao tác cân bằng, ta có thể nói rằng việc không đạt được sự cân bằng là điều kiện tiên quyết cho chính động năng của thao tác. Trong khi đi tìm sự cân bằng, ta không tránh khỏi phải bắt đầu với những chờ đợi nào đó, mà sự tan vỡ những chờ đợi này là bộ phận cấu thành của kinh nghiệm thẩm mỹ.

Theo B. Ritchie: “Hơn nữa, đơn thuần nói rằng “những chờ đợi của ta được thỏa mãn” là phạm vào một sự hàm hồ nghiêm trọng khác. Thoạt nhìn thì một phát biểu như thế dường như phủ nhận sự thật hiển nhiên rằng phần nhiều những thích thú của ta được rút ra từ những sự ngạc nhiên, từ việc đi ngược lại với những chờ đợi của ta. Giải pháp cho nghịch lý này là tìm kiếm một cơ sở nào đó cho sự phân

biệt giữa “ngạc nhiên” và “thất vọng”. Nhìn chung, sự phân biệt có thể có được nhờ vào những tác động mà hai loại kinh nghiệm đem lại cho ta ở trên. Sự thất vọng ngăn chặn hay kiềm chế hoạt động. Nó buộc ta phải có định hướng mới cho sự hoạt động, nếu ta muốn thoát khỏi *cul de sac* [con đường cụt]. Vì vậy, ta từ bỏ đối tượng gây thất vọng và trở về với động lực hoạt động mù quáng. Mặt khác, sự ngạc nhiên chỉ đơn thuần gây nên một sự chầm dứt tạm thời của giai đoạn khám phá kinh nghiệm, và viện đến sự chiêm nghiệm và chăm chú hết mức. Trong giai đoạn sau, những yếu tố gây ngạc nhiên được xem xét trong những liên kết của chúng với những gì đã có trước đó, với toàn bộ dòng chảy của kinh nghiệm, và sau đó sự thích thú về những giá trị này mãnh liệt vô cùng. Cuối cùng hóa ra cần phải có một mức độ nào đó của tính mới lạ hay sự ngạc nhiên trong toàn bộ những giá trị này nếu muốn có sự đặc thù hóa tăng dần về chiều hướng của toàn bộ hành vi... và bất kỳ kinh nghiệm thẩm mỹ nào cũng hướng đến việc phơi bày sự tương tác liên tục giữa các thao tác “diễn dịch” và “quy nạp”⁽¹⁹⁾.

Chính sự tương tác giữa ‘quy nạp’ và ‘diễn dịch’ này làm nảy sinh ý nghĩa cấu hình của văn bản, chứ không phải những chờ đợi, những sự ngạc nhiên, hay những sự thất vọng cá nhân sinh ra từ những viễn tượng khác nhau. Vì sự tương tác này rõ ràng là không diễn ra trong bản thân văn bản, mà chỉ có thể có được thông qua tiến trình đọc, nên ta có thể kết luận rằng tiến trình này diễn đạt một cái gì đó vốn không được diễn đạt trong văn bản và cùng lúc thể hiện “ý hướng” của nó. Do đó, bằng việc đọc, ta mở ra phần được diễn đạt của văn bản và chính sự bất định này là sức mạnh thúc đẩy ta tạo nên nghĩa cấu hình trong khi đồng thời đem lại cho ta mức độ cần thiết của sự tự do trong việc tạo nghĩa.

Khi ta đề ra một kiểu mẫu nhất quán trong văn bản, ta sẽ thấy ‘diễn giải’ của ta hầu như bị đe dọa bởi sự hiện diện của các khả năng ‘diễn giải’ khác, và do đó sinh ra những khu vực mới của sự bất định (mặc dù ta có lẽ chỉ có ý thức về chúng một cách mơ hồ, hay ít nhất, khi ta liên tục đưa ra ‘những quyết định’ sẽ loại trừ chúng). Chẳng hạn, trong một tiểu thuyết, đôi lúc ta phát hiện ra rằng các nhân vật, sự kiện và bối cảnh dường như thay đổi ý nghĩa của chúng; điều thực sự xảy ra ở đây là ‘những khả năng’ khác bắt đầu hiện ra rõ nét hơn, khiến ta có ý thức về chúng trực tiếp hơn. Thật thế, chính sự thay đổi những viễn tượng này làm cho ta cảm nhận rằng tiểu thuyết “thật với đời sống” hơn. Vì lẽ rằng chính ta thiết lập nên những cấp độ diễn giải và sự chuyển đổi từ cấp độ này sang cấp độ khác khi ta điều khiển thao tác cân bằng của ta, nên ta đem lại cho văn bản tính giống thật với đời sống mà đến lượt mình, nó cho phép ta hấp thu một kinh nghiệm xa lạ vào thế giới riêng tư của ta.

Khi đọc, ta dao động ở mức độ ít hay nhiều giữa việc xây dựng và phá vỡ những ảo tượng. Trong quá trình thử và sai, ta tổ chức và tái tổ chức những dữ kiện khác nhau do văn bản gợi đến cho ta. Đây là những nhân tố cho sẵn, những điểm cố định nơi đó ta đặt cơ sở cho ‘diễn giải’ của ta, nỗ lực khớp nối chúng với nhau theo cách thức mà ta nghĩ rằng tác giả muốn chúng được khớp nối. “Để linh hội, khán giả *sáng tạo ra* trải nghiệm cho riêng mình. Và sáng tạo này phải bao gồm những mối quan hệ có thể so sánh được với những sáng tạo mà người sáng tạo nguyên thủy đã trải qua. Chúng không phải là cùng một thứ theo nghĩa đen. Nhưng với người linh hội, cũng như với người nghệ sĩ, phải có một việc sắp xếp những yếu tố của cái toàn thể theo hình thức, mặc dù không theo những chi tiết, tương tự như quá trình tổ chức mà người sáng tạo tác phẩm đã trải nghiệm một cách cố ý thức. Không có hành vi *tái sáng tạo* (act of recreation) thì đối tượng không được linh hội như là một tác phẩm nghệ thuật”⁽²⁰⁾.

Hành vi tái sáng tạo không phải là một tiến trình trôi chảy và liên tục, mà về bản chất, là tiến trình dựa vào *những gián đoạn* của dòng chảy để trở nên hiệu quả. Ta nhìn tới, ta nhìn lui, ta quyết định, ta thay đổi những quyết định của mình, ta tạo nên những chờ đợi, ta bị sốc vì chúng không được thỏa mãn, ta chần vãn, ta trầm ngâm, ta chấp nhận, ta bác bỏ; đây chính là quá trình năng động của sự tái sáng tạo. Quá trình này được định hướng từ hai bộ phận mang tính cấu trúc bên trong văn bản: thứ nhất, một biên mục (repertoire) những mẫu hình văn học quen thuộc và những chủ đề văn học lặp lại, cùng với những ám chỉ về những ngữ cảnh xã hội lịch sử quen thuộc; thứ hai, những kỹ thuật hay chiến lược được sử dụng để đặt đối lập giữa cái quen thuộc và cái không quen thuộc. Những yếu tố của biên mục liên tục được đẩy ra sau hoặc được đẩy tới trước với một chiến lược tổng hợp của sự phóng đại quá mức, sự tầm thường hóa, hay thậm chí sự thủ tiêu ảo tượng. Việc lạ hóa những gì người đọc cho rằng mình đã nhận thức là phải tạo ra một độ căng để tăng cường những chờ đợi cũng như những nghi ngờ đối với những chờ đợi này. Tương tự, ta có thể sẽ bị thách thức bởi những kỹ thuật tự sự thiết lập nên những kết nối giữa những sự vật mà ta khó tìm thấy sự kết nối, khiến ta buộc phải xem-xét lại dữ kiện mà lúc đầu ta đã xem là đơn giản. Ta chỉ cần nhắc đến một thủ thuật rất đơn giản, thường được các nhà viết tiểu thuyết vận dụng, nhờ đó bản thân tác giả tham gia vào tự sự, tức tạo nên những viễn tượng vốn không nảy sinh từ việc đơn thuần kể lại những sự kiện được miêu tả. Wayne Booth đã từng gọi thủ pháp này là kỹ thuật “người kể chuyện không đáng tin cậy”⁽²¹⁾ (unreliable narrator), để chỉ mức độ mà một thủ pháp văn học có thể chống lại những sự chờ đợi từ văn bản văn học.

Hình tượng người kể chuyện có thể hoạt động trong sự đối lập thường trực với những ấn tượng mà ta có thể tạo thành theo cách khác. Bấy giờ, câu hỏi nảy sinh là liệu chiến lược này, đối lập với sự tạo thành các ảo tượng, có thể được tích hợp thành một kiểu thức nhất quán, hầu như nằm ở một mức độ sâu hơn những ấn tượng ban đầu của ta. Ta có thể thấy rằng người kể chuyện, bằng cách đối lập với ta, trong thực tế, khiến ta quay lại chống người kể chuyện và do vậy tăng cường cái ảo tượng mà người kể chuyện dường như muốn phá hủy nó; hay ngược lại, ta cũng có thể rất hoài nghi để bắt đầu chất vấn về toàn bộ tiến trình dẫn dắt ta có những quyết định diễn giải như vậy. Bất kể nguyên nhân là gì, ta đều thấy chính mình chịu phục tùng cùng một sự tương tác như thế giữa việc tạo ảo tượng và phá hủy ảo tượng, làm cho việc đọc thiết yếu là một tiến trình tái sáng tạo.

Ta có thể nêu ra, như một minh họa đơn giản cho quá trình phức tạp này, một tình tiết trong tiểu thuyết *Ulysses* của Joyce trong đó điều thuốc xì gà của Bloom ám chỉ ngọn giáo của Ulysses. Ngữ cảnh (điều xì gà của Bloom) gọi lên một yếu tố cụ thể của biên mục quy chiếu (ngọn giáo của Bloom); kỹ thuật tự sự liên hệ chúng lại với nhau như thể chúng là đồng nhất. Ta phải “tổ chức” những yếu tố khác biệt nhau này như thế nào, những yếu tố, qua việc chúng được gắn lại với nhau, vẫn rõ ràng tách biệt với nhau? Những triển vọng nào cho một kiểu thức nhất quán ở đây? Ta có thể nói rằng nó là yếu tố mĩa mai – ít nhất theo cách thức mà những người đọc Joyce nổi tiếng đã từng hiểu nó⁽²²⁾. Trong trường hợp này, mĩa mai ắt sẽ là một hình thức tổ chức làm công việc tích hợp chất liệu [tức làm cho hai hình tượng đồng nhất với nhau – N.D]. Nhưng nếu thế thì đối tượng của mĩa mai là gì? Ngọn giáo của Ulysses hay điều xì gà của Bloom? Sự bất định, không chính xác bao quanh câu hỏi đơn giản này tạo nên sự căng thẳng cho tính nhất quán mà ta đã thiết lập, và hơn nữa, nó bắt đầu phá vỡ tính nhất quán này, nhất là khi những vấn đề khác làm ta cảm nhận như là có liên quan đến sự nối kết đáng chú ý giữa ngọn giáo và điều thuốc. Những lựa chọn khác nhau đến trong tâm trí, nhưng chỉ cần tính đa dạng là đủ để lưu lại cho ta ấn tượng rằng kiểu thức nhất quán đã bị phá hủy. Và thậm chí nếu, rốt cuộc, ta vẫn có thể tiếp tục tin rằng tính mĩa mai đóng vai trò chủ chốt cho điều bí mật này, thì tính mĩa mai này phải có bản tính rất lạ lùng; vì văn bản được diễn đạt không đơn thuần muốn nói đến điều đối lập với cái gì đã được diễn đạt. Nó thậm chí có thể muốn nói đến cái gì đó tuyệt nhiên không thể được diễn đạt. Khoảnh khắc ta nỗ lực áp đặt một kiểu thức nhất quán lên văn bản, những sự không nhất quán tất yếu nảy sinh. Có thể nói rằng chúng là mặt trái của đồng xu diễn giải, là một sản phẩm không mong muốn của quá trình tạo ra những sự không nhất quán

khi ta nỗ lực tránh né chúng. Và chính sự hiện diện của chúng lôi cuốn ta đến với văn bản, lôi cuốn ta tiến hành một khảo sát sáng tạo không chỉ về văn bản mà cả về chính bản thân ta nữa.

Đĩ nhiên là sự vướng mắc này của người đọc có tầm quan trọng sống còn đối với bất kỳ loại văn bản nào, nhưng trong văn bản văn học ta gặp một tình huống lạ lùng là người đọc có thể không biết sự tham dự của mình vào văn bản thực sự mang lại điều gì. Ta biết rằng ta chia sẻ những kinh nghiệm nào đó, nhưng ta không biết điều gì xảy ra cho ta trong quá trình này. Đây là lý do tại sao khi một quyển sách gây ấn tượng đặc biệt cho ta, ta cảm thấy cần nói về nó, ta không muốn rời xa nó bằng cách nói về nó – đơn giản là ta muốn hiểu rõ hơn nó là gì trong việc ta đã bị vướng mắc. Ta trải nghiệm một kinh nghiệm, và bây giờ ta muốn biết một cách có ý thức ta đã trải nghiệm *những gì*. Có lẽ đây là lợi ích hàng đầu của công cuộc phê bình văn học – nó giúp ta ý thức những khía cạnh của văn bản mà nếu bằng cách khác, vẫn còn bị ẩn giấu trong tiềm thức; nó làm thỏa mãn (hay giúp thỏa mãn) mong muốn của ta nói về những gì ta đã đọc.

Tính chất tác động của một văn bản văn học có được từ sự khơi gợi rõ ràng cái quen thuộc và ngay sau đó phủ định cái quen thuộc. Những gì thoát đầu đường như là một sự xác nhận những giá định của ta lại dẫn đến sự bác bỏ chúng, và do vậy chuẩn bị cho ta một sự tái định hướng. Và chỉ khi ta rời xa những quan niệm trước đó của mình và rời khỏi nơi chốn của cái quen thuộc thì ta đạt được vị thế thích hợp để lĩnh hội những kinh nghiệm mới. Vì văn bản lôi cuốn người đọc vào sự tạo ảo tượng và đồng thời là sự tạo những phương tiện nhờ đó những ảo tượng này bị xé toang, nên việc đọc phản ánh quá trình qua đó ta thu hoạch kinh nghiệm. Một khi người đọc bị vướng mắc, quan niệm có trước của người đọc liên tục bị vượt bỏ, khiến cho văn bản trở thành ‘hiện tại’ của người đọc trong khi những ý tưởng có trước ấy phai nhạt thành ‘quá khứ’; bao lâu điều này xảy ra, người đọc mở lòng đón nhận kinh nghiệm trực tiếp về văn bản, điều vốn không thể nào xảy ra được nếu như những quan niệm có trước của người đọc vẫn cứ là ‘hiện tại’ của anh ta.

V

Trong phân tích của ta về tiến trình đọc ở trên, ta đã xem xét ba khía cạnh quan trọng tạo nên cơ sở của mối quan hệ giữa người đọc và văn bản: đó là tiến trình dự đoán và hồi cố, sự khai triển tiếp sau của văn bản như là sự cố sống động, và ấn tượng sau cùng về việc “giống với đời sống”.

Bất kỳ “sự cố sống động” (living event) nào, ở mức độ ít hay nhiều, đều mở ngõ. Trong khi đọc, điều này buộc người đọc liên tục đi tìm sự nhất quán, vì chỉ

như thế thì người đọc mới có thể khép lại các tình huống và lĩnh hội cái không quen thuộc. Nhưng việc tạo sự nhất quán tự nó là một tiến trình sống động trong đó ta liên tục bị buộc phải có những quyết định lựa chọn – và đến lượt chúng, những quyết định này đem lại thực tại cho những khả thể mà chúng loại trừ, trong chừng mực chúng có thể có tác động như một sự xáo trộn tiềm tàng cho sự nhất quán đã được thiết lập. Đó là lý do khiến người đọc bị vướng mắc trong ‘hình thái’ văn bản mà chính mình vừa tạo ra.

Thông qua sự vướng mắc này, người đọc phải tự mở ngoặc chính mình cho những hoạt động của văn bản và bỏ lại đằng sau những quan niệm có trước của riêng mình. Điều này đem đến cho người đọc cơ hội để có được một kinh nghiệm theo cách thức mà George Bernard Shaw đã từng mô tả: “Bạn đã học được điều gì đó. Và trước hết bạn luôn cảm thấy như thể mình đã mất đi điều gì đó”⁽²³⁾. Việc đọc phản ánh cấu trúc của kinh nghiệm trong chừng mực ta phải “treo lại” những ý tưởng và thái độ định hình cái cá nhân của riêng ta trước khi ta có thể trải nghiệm thế giới không quen thuộc của văn bản văn học. Nhưng trong suốt tiến trình này, một điều gì đó xảy đến với ta.

“Điều gì đó” này cần được xem xét chi tiết, nhất là khi việc tích hợp của cái xa lạ vào phạm vi kinh nghiệm của riêng ta trong chừng mực nào đó đã bị che mờ bởi ý niệm rất phổ biến trong nghị luận văn học: đó là, tiến trình hấp thu cái xa lạ được dán cho cái nhãn là *sự đồng nhất hóa* của người đọc với cái gì mình đọc. Thường thì thuật ngữ ‘sự đồng nhất hóa’ được sử dụng như thể đó là một sự giải thích, trong khi trên thực tế nó không gì khác hơn là một sự miêu tả. “Sự đồng nhất hóa” theo nghĩa thông thường là sự thiết lập những sự tương đồng giữa chính ta và cái gì bên ngoài ta – một cái nền quen thuộc dựa vào đó ta có thể trải nghiệm cái không quen thuộc. Tuy thế, mục đích của tác giả là truyền đạt kinh nghiệm, và trên hết là truyền đạt một thái độ hướng đến kinh nghiệm ấy. Do đó, ‘đồng nhất hóa’ không phải là một mục đích tự thân, mà là một sách lược nhờ đó tác giả khơi dậy những thái độ nơi người đọc.

Điều này tất nhiên không để phủ nhận rằng ở đây sẽ sinh ra một hình thức tham dự khi ta đọc; ta chắc chắn bị lôi cuốn vào văn bản theo cách thức ta có cảm giác rằng không có khoảng cách giữa ta và những sự kiện được miêu tả. Sự tham dự này được tổng kết đầy đủ từ phản ứng của một nhà phê bình khi đọc *Jane Eyre* của Charlotte Brontë: “Ta cảm quyền *Jane Eyre* lên vào một buổi tối mùa đông, khá bực mình vì những lời khen tặng quá đáng mà ta được nghe, và quyết sẽ phê bình nghiêm khắc không kém gì Croker. Nhưng khi đọc thì ta quên cả những lời

khen tặng lẫn việc phê bình, ta đồng nhất hóa chính ta với Jane trong mọi nỗi niềm của cô ấy, và cuối cùng kết hôn với ông Rochester vào khoảng bốn giờ sáng⁽²⁴⁾. Câu hỏi là bằng cách nào và tại sao nhà phê bình đã đồng nhất hóa mình với Jane?

Để hiểu ‘kinh nghiệm’ này, tốt hơn hết là xem xét những quan sát của Georges Poulet về tiến trình đọc. Ông bảo rằng những cuốn sách chỉ có sự hiện hữu đầy đủ của chúng trong người đọc⁽²⁵⁾. Đúng là chúng bao gồm những tư tưởng do người khác nghĩ ra, nhưng trong việc đọc, người đọc trở thành chủ thể tư duy. Do vậy, sự phân ly chủ thể-khách thể biến mất trong khi thông thường thì sự phân ly ấy là điều kiện tiên quyết cho mọi nhận thức và quan sát, và việc rút bỏ sự phân ly này đặt việc đọc vào một vị thế dường như là độc nhất trong việc tiếp thu những kinh nghiệm mới mẻ. Đây có thể là lý do cho thấy tại sao những mối quan hệ với thế giới của văn bản văn học thường được lý giải nhằm như là sự đồng nhất hóa. Từ ý tưởng rằng trong việc đọc ta phải nghĩ về những tư tưởng của người khác, Poulet rút ra kết luận sau: “Điều tôi tư duy là một phần trong thế giới tinh thần của tôi. Và ngay khi tôi đang tư duy về một tư tưởng vốn dĩ rõ ràng thuộc về thế giới tinh thần khác, thế giới ấy được suy tưởng trong tôi như thể tôi không tồn tại. Ý niệm vừa rồi thật lạ lùng và thậm chí dường như còn lạ lùng hơn nữa nếu tôi phản tư rằng, vì mỗi tư tưởng phải có một chủ thể tư duy về nó, *tư tưởng* này vốn xa lạ với tôi mà lại ở ngay trong tôi, nên cũng phải có trong tôi một *chủ thể* vốn xa lạ với tôi... Mỗi khi tôi đọc, tôi gọi lên trong tâm trí một chữ *tôi*, và lúc ấy cái *tôi* mà tôi gọi không phải là chính tôi⁽²⁶⁾. Nhưng theo Poulet, ý tưởng này mới là một phần của câu chuyện. Một chủ thể xa lạ tư duy cái tư tưởng xa lạ ở trong người đọc biểu thị sự hiện diện tiềm tàng của tác giả, và những ý tưởng của tác giả có thể được “nội tâm hóa” (internalized) bởi người đọc: “Đó là điều kiện đặc thù của bất kỳ tác phẩm nào được tôi làm cho nó sống lại bằng cách đưa ý thức của tôi cho nó sử dụng. Tôi không chỉ ban cho nó sự hiện hữu, mà cả ý thức về sự hiện hữu⁽²⁷⁾. Điều này ắt có nghĩa là ý thức tạo nên cái điểm mà nơi đó tác giả và người đọc hội tụ, và cùng lúc nó dẫn đến kết quả là sự chấm dứt tiến trình tự tha hóa nhất thời xảy ra cho người đọc khi ý thức của người đọc làm hồi sinh những ý tưởng mà tác giả diễn đạt. Tiến trình này tạo ra một hình thức truyền thông, tuy nhiên, theo Poulet, hình thức này phụ thuộc vào hai điều kiện: tiêu sử của tác giả phải được đặt ra ngoài tác phẩm và tâm thế cá nhân của người đọc phải được đặt ra ngoài hành vi đọc. Chỉ như thế thì tư tưởng của tác giả mới chủ động hiện diện trong người đọc, tức người nghĩ về những gì không phải là chính mình. Từ đó, bản thân tác phẩm phải được suy tưởng như là một ý thức, vì chỉ bằng cách ấy mới có được cơ sở thích hợp cho mối quan hệ tác

giả-người đọc – một mối quan hệ chỉ có thể xảy ra thông qua sự phủ định câu chuyện cuộc đời riêng của tác giả lẫn tâm thế cá nhân của người đọc. Kết luận này được rút ra khi Poulet mô tả tác phẩm như là sự tự trình diện hay là sự vật chất hóa ý thức: “Và do vậy ta nên thẳng thắn thừa nhận rằng chỉ khi nào được hành vi đọc truyền cho sức sống đầy cảm hứng, thì khi ấy tác phẩm văn học mới là “con người” (với giá phải trả là cuộc sống riêng của người đọc bị tác phẩm “treo lại”), nghĩa là một tâm thức có ý thức về chính mình và kiến tạo chính mình ở trong tôi như là chủ thể của những đối tượng của riêng nó”⁽²⁸⁾. Ngay cả khi khó thuận theo một quan niệm có tính “bản thể luận” như thế về ý thức tự kiến tạo trong tác phẩm văn học, thì một số điểm nào đó trong lập luận của Poulet vẫn còn tiếp tục có giá trị. Nhưng chúng cần tiếp tục được phát triển ở một số đường hướng khác.

Nếu việc đọc rút bỏ sự phân ly chủ thể-khách thể vốn kiến tạo nên mọi tri giác, thì kết quả là người đọc bị các tư tưởng của tác giả “chiếm đóng”, và điều này đến lượt nó sẽ dẫn đến việc vẽ ra những ‘ranh giới’ mới. Văn bản và người đọc không còn đối đầu với nhau như khách thể và chủ thể, mà thay vào đó, “sự phân ly” diễn ra bên trong bản thân người đọc. Khi suy nghĩ về những tư tưởng của người khác, tính cá nhân riêng của người đọc tạm thời lùi vào hậu trường, vì nó bị những tư tưởng xa lạ này choán chỗ, những tư tưởng mà bây giờ trở thành nội dung để người đọc hướng sự chú ý vào. Khi ta đọc, thì có một phân ly giả tạo về nhân cách của ta, vì ta tạo nên một cái gì đó như thể một chủ đề cho chính ta mà vốn không phải là ta. Vì thế cho nên khi đọc, ta thao tác trên những cấp độ khác nhau. Vì mặc dù ta có thể đang suy nghĩ về những tư tưởng của người khác, nhưng bản thân ta cũng không mất đi hoàn toàn – vẫn còn lại một lực đích thực ít nhiều mạnh mẽ. Do vậy, trong việc đọc có hai cấp độ - cái ‘tôi’ xa lạ và cái ‘tôi’ đích thực, hiện thực – cái này không bao giờ hoàn toàn tách rời với cái kia. Thực vậy, ta chỉ có thể biến những tư tưởng của người nào đó trở thành một chủ đề để ta hấp thu, với điều kiện cái bối cảnh thực sự của nhân cách ta có thể thích nghi với nó. Mỗi văn bản ta đọc vẽ ra một ranh giới khác bên trong tính cá nhân của ta, khiến cho bối cảnh đích thực (‘cái tôi’ hiện thực) sẽ mang một hình thức khác, tùy theo chủ đề của văn bản liên quan. Đây là điều không thể tránh khỏi, nếu sự thật rằng mối quan hệ giữa chủ đề xa lạ và bối cảnh đích thực là những gì tạo điều kiện cho cái xa lạ được hiểu.

Trong ngữ cảnh này có một nhận xét có tính phát hiện của D.W. Harding, lập luận chống lại ý niệm về sự đồng nhất hóa với những gì được đọc: “Thỉnh thoảng cái được gọi là sự thỏa mãn mong ước trong tiểu thuyết và kịch có thể... được miêu tả hợp lý hơn như là sự định thức mong ước hay sự định nghĩa những ham muốn.

Những cấp độ văn hóa nơi đó nó hoạt động có thể thay đổi rất rộng; nhưng tiến trình thì như nhau... Nó dường như là gắn với sự thật hơn... khi nói rằng những tác phẩm hư cấu góp phần xác định những giá trị của người đọc hay người xem, và dĩ nhiên nó kích thích những ham muốn của họ, hơn là giả định rằng chúng làm hài lòng ham muốn bằng cơ chế nào đó của kinh nghiệm cảm nghiệm"⁽²⁹⁾. Trong hành vi đọc, việc suy nghĩ những gì mà ta chưa từng trải nghiệm không chỉ có nghĩa là ở trong một vị thế để tiếp nhận hay thậm chí hiểu nó; mà còn có nghĩa là những hành vi quan niệm như thế là khả hữu và thành công trong mức độ chúng dẫn đến điều gì đó được diễn đạt trong ta. Vì những tư tưởng của người khác chỉ có thể định hình trong ý thức của ta nếu, trong tiến trình, quan năng vốn chưa từng được diễn đạt của ta nhằm giải mã những tư tưởng ấy phải được đưa vào hoạt động – quan năng mà, qua hành vi giải mã, cũng tự diễn đạt chính mình. Bây giờ vì sự diễn đạt này được thực hiện dựa trên sự đặt để của người khác, và tư tưởng của họ là chủ đề cho việc đọc của ta, nên việc diễn đạt của quan năng giải mã của ta không thể tuân theo những đường lối định hướng của riêng ta.

Đây chính là cấu trúc biện chứng của việc đọc. Nhu cầu giải mã cho ta cơ hội để diễn đạt năng lực giải mã của ta – nghĩa là, làm lộ diện một yếu tố tồn tại của ta vốn không được ta trực tiếp có ý thức. Tạo ra ý nghĩa của văn bản văn học – mà ta đã bàn trong mối liên hệ với việc tạo nên ‘hình thái’ của văn bản – không chỉ dẫn đến việc khám phá những gì không được diễn đạt, và nay đã có thể thực hiện được nhờ trí tưởng tượng tích cực của người đọc; nó còn dẫn đến khả thể là ta có thể diễn đạt về chính mình và do vậy phát hiện những gì trước đây dường như lẩn tránh ý thức của ta. Có những con đường để việc đọc văn cho ta cơ hội diễn đạt điều không được diễn đạt□

HOÀNG PHONG TUẤN dịch (BÙI VĂN NAM SON hiệu đính)
từ Wolfgang Iser, “The Reading Process: A Phenomenological Approach”, trong sách *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, The Johns Hopkins University Press, 1974, trang 274-294.

(1) Cf. Roman Ingarden: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (Tübingen, 1968), tr.49 ff.

(2) Xin xem một bàn luận chi tiết về thuật ngữ này trong Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen, 21960), pp.270 ff.

- (3) Laurence Sterne: *Tristram Shandy* (London, 1956), II, 11: 79.
- (4) Virginia Woolf: *The Common Reader*, First Series (London, 1957), p. 174. [Jane Austen (1775-1817): nữ văn sĩ Anh. ND].
- (5) Ingarden: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks/Về nhận thức tác phẩm văn học*, tr.29.
- (6) Edmund Husserl: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins, Gesammelte Werke/ Về Hiện tượng học của ý thức thời gian bên trong. Tập hợp tác phẩm* (The Hague, 1966), 10: 52.
- (7) Ingarden: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks/Về nhận thức tác phẩm văn học*, p. 32.
- (8) Một bàn luận nhiều chi tiết hơn về chức năng của “những khoảng trống” trong các văn bản văn học, xin xem Wolfgang Iser: “Indeterminacy and Reader’s Response in Prose Fiction”, *Aspects of Narrative* (English Institute Essays), ed. J. Hillis Miller (New York, 1971), pp. 1-45.
- (9) M. Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception*, bản dịch tiếng Anh của Colin Smith (New York, 1962), tr.219, 221.
- (10) Gilbert Ryle: *The Concept of Mind* (Harmondsworth, 1968), p.255.
- (11) Cf. Iser: “Indeterminacy”, pp. 11 ff., 42 ff.
- (12) E.H. Gombrich: *Art and Illusion* (London, 1962), p.204.
- (13) Louis O. Mink: “History and Fiction as Modes of Comprehension”, *New Literary History* I (1970): 553.
- (14), (17), (18) Gombrich: *Art and Illusion*, p.278, 54, 5.
- (15) Northrop Frye: *Anatomy of Criticism* (New York, 1967), pp. 169 f.
- (16) Walter Pater: *Appreciations* (London, 1920), p.18.
- (19) B. Ritchie: “The Formal Structure of the Aesthetic Object”, in *The Problems of Aesthetics*, ed Eliseo Vivas and Murray Krieger (New York, 1965), pp. 230 f.
- (20) John Dewey: *Art as Experience* (New York, 1958), p.54.
- (21) Cf. Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1963), pp. 211 ff., 339 ff.
- (22) Richard Ellmann: “Ulysses. The Divine Nobody”, in *Twelve Original Essays on Great English Novels*, ed. Charles Shapiro (Detroit, 1960), p.247, classified this particular allusion as “mock-heroic”.
- (23) C.B. Shaw: *Major Barbara* (London, 1964), p.316.
- (24) William George Clark: *Fraser’s* (December, 1849): 692, dẫn lại trong Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties* (Oxford, 1961), pp. 19 f.
- (25), (26), (27), (28) Cf. Georges Poulet: “Phenomenology of Reading”, *New Literary History* I (1969): tr. 54, 56, 59, 59.
- (29) D.W. Harding: “Psychological Processes in the Reading of Fiction”, in *Aesthetics in the Modern World*, ed. Harold Osborne (London, 1968), pp. 313 f.