

Đặc điểm của lý luận phê bình văn học Trung Quốc đương đại

Bùi Thị Thiên Thai *

Tóm tắt: Lịch sử lý luận phê bình văn học Trung Quốc đương đại (1949 - nay) đã từ những bước đường phát triển gian nan rơi vào sai lầm, khủng hoảng rồi từng bước hòa cùng không khí chung của thời đại, giải thoát khỏi sự trói buộc của đường lối “cực tả” trong Đại cách mạng văn hóa, bước vào công cuộc cải cách mở cửa với những thành tựu rực rỡ. Những kinh nghiệm thành công hoặc bài học thất bại của lý luận phê bình văn học Trung Quốc đương đại sẽ cung cấp cho giới lý luận phê bình văn học cũng như giới sáng tác văn học Việt Nam một tài liệu tham khảo hữu ích trên hành trình hiện đại hóa.

Từ khóa: Lý luận phê bình; văn học; Đại cách mạng văn hóa; Trung Quốc.

1. Mở đầu

Theo cách hiểu thông thường của giới nghiên cứu văn học Trung Quốc, khái niệm “hiện đại” có một ý nghĩa đặc định, chỉ thời gian 30 năm từ Cách mạng văn học Ngũ Tứ đến khi nước Trung Quốc ra đời (1919 - 1949), giai đoạn trước đó gọi là cận đại, giai đoạn sau đó gọi là đương đại. Những năm 80 của thế kỷ XX, đã có người đề xuất mệnh đề “văn học Trung Quốc thế kỷ XX” (tức không phân cắt rạch rời hiện đại - đương đại) như Tiền Lý Quần, Trần Bình Nguyên, Hoàng Tử Bình... Quan niệm phân kỳ phổ biến vẫn là phân cắt hiện đại, đương đại bằng mốc lịch sử 1949, tức là năm thành lập nước Trung Quốc mới. Rất nhiều công trình lịch sử lý luận phê bình văn học (dưới đây gọi tắt là văn luận) hiện đại đại thể đều phân chia như vậy. Hiện nay, giới nghiên cứu Trung Quốc đang có khuynh hướng vượt qua cách phân kỳ truyền thống này, kéo dài thời kỳ hiện đại từ 1949 đến 1979 đồng thời mốc khởi đầu của thời kỳ hiện đại cũng có thể lùi sâu hơn trước 1919;

không những thế, lịch sử văn luận Trung Quốc xét về không gian còn có xu hướng mở rộng từ đại lục ra Đài Loan, Hồng Kông, Ma Cao. Tuy nhiên, trong bài viết này, chúng tôi vẫn theo cách phân kỳ đơn giản và thông dụng nhất, tức coi thời điểm 1949 là khởi đầu của lịch sử văn luận Trung Quốc đương đại, từ đây vạch ra những đường nét căn bản của văn luận giai đoạn này. Để thực hiện công việc này, chúng tôi dựa chính vào 3 tài liệu sau: (1) Vương Vĩnh Sinh: *Lịch sử lý luận phê bình văn học hiện đại Trung Quốc*, 3 quyển (Nxb Nhân dân Quý Châu, 1986 - 1991). Đây là bộ thông sử đầu tiên của văn luận Trung Quốc hiện đại với phạm vi tài liệu rộng nhất, bao gồm cả phê bình, tranh luận, trào lưu văn học, trào lưu văn hóa, trong đó bối cảnh lớn của trào lưu xã hội luôn được chú trọng viết kỹ nhằm làm nền cho lịch sử văn luận. (2)

(*) Tiến sĩ, Viện Văn học, Viện Hàn lâm Khoa học xã hội Việt Nam. ĐT: 0922534019.
Email: Thienthaitb@gmail.com.

Bài *Tổng tựa* của Đỗ Thu Doanh cho công trình *Lịch sử văn nghệ học Trung Quốc thế kỷ XX* (4 bộ 5 quyển, tái bản, Nxb Khoa học xã hội Trung Quốc, 2007). Đây là bài viết quan trọng của một công trình quan trọng, không những đã vạch ra quỹ đạo phát triển mà đặc biệt là hệ thống được những vấn đề quan trọng của văn luận Trung Quốc trong suốt 100 năm. Đột phá của công trình này là đã xây dựng lịch sử văn luận Trung Quốc theo khung vấn đề (chứ không phải theo phân kỳ) nhằm thể hiện tốt hơn mạch chủ yếu của lịch sử văn luận, do đó nó xứng đáng được coi là một bộ giản sử của văn luận Trung Quốc. (3) **Đồng Khánh Bình:** *Hướng đến tương lai: 60 năm lý luận văn học đương đại Trung Quốc, Văn nghệ tranh minh*, số 9 năm 2009. Do chỗ cách phân kỳ và tên gọi của mỗi thời kỳ ở các tác giả là không thống nhất cho nên đặc điểm của mỗi thời kỳ văn luận Trung Quốc đương đại trong bài được tổng hợp và đặt tên lại từ gợi dẫn của các tài liệu tham khảo.

2. Thời kỳ văn luận Trung Quốc chịu điều khiển bởi trào lưu văn nghệ khuynh tả (1949 - 1966)

Tháng 10 năm 1949, nước Cộng hòa Nhân dân Trung Hoa ra đời, lịch sử Trung Quốc bước sang một kỷ nguyên mới, đồng thời cũng mở ra một trang mới cho lịch sử văn học Trung Quốc. Tại Đại hội đại biểu Hội Liên hiệp văn học nghệ thuật toàn quốc lần thứ nhất tháng 7 năm 1949, Chu Dương - lúc bấy giờ là Thứ trưởng bộ Tuyên truyền Trung ương, trong báo cáo *Một nền văn nghệ nhân dân mới* đã nêu hai điểm có ý nghĩa quan trọng: nền văn nghệ nhân dân mới đã bắt đầu từ sau tọa đàm văn nghệ Diên An năm 1942 chứ không phải sau khi nước Trung Quốc mới ra đời; và đường lối văn nghệ được quy định trong bài phát biểu của Mao Trạch Đông tại cuộc Tọa đàm văn

nghệ Diên An (*Đường lối văn nghệ công nông binh và văn nghệ tông thuộc chính trị*) cũng chính là đường lối văn nghệ của nước Trung Quốc mới.

Thực hiện tư tưởng chỉ đạo của Mao Trạch Đông về *Đường lối văn nghệ công nông binh*, rất nhiều nhà lãnh đạo văn nghệ, nhà văn, nhà lý luận, như Chu Dương, Mao Thuần, Thẩm Nhạn Băng, Đinh Linh, Lã Huỳnh... đều viết những bài phê bình nhằm tuyên truyền cho tư tưởng văn nghệ phục vụ công nông binh: nhà văn phải làm thế nào để thâm nhập vào công nông binh, thấu hiểu cuộc sống của công nông binh, phục vụ công nông binh tốt hơn... Đây cũng là động lực khiến cho lý luận văn học gắn bó một cách khá mật thiết với đời sống của quần chúng nhân dân, thúc đẩy phong trào văn nghệ nhân dân. Tuy nhiên, vì bản thân tư tưởng văn nghệ của Mao Trạch Đông có khuynh hướng máy móc và tuyệt đối hóa, trong khi đó, các nhà lãnh đạo văn nghệ của Trung Quốc thời kỳ này lại chưa nhận thức được điều này, vẫn cho rằng lời của Mao là chân lý, là chính xác tuyệt đối cho nên trong quá trình thực tiễn, không khỏi không có khuynh hướng bị thiên lệch. Ví dụ điển hình nhất đó là việc phê bình tác giả của truyện ngắn *Vợ chồng tôi* (Tiêu Dã Mục) vì có "khuynh hướng giai cấp tiểu tư sản". Có thể thấy, đường lối văn nghệ phục vụ công nông binh đã bị hiểu một cách máy móc thành: chỉ được viết về công nông binh, hoặc giả nếu viết về cái gọi là phần tử trí thức tiểu tư sản thì nhất định phải viết với thái độ phê phán. Tiêu Dã Mục bị phê phán chính là vì đã không đứng trên lập trường phê phán để viết về tình cảm của giai cấp tiểu tư sản. Tương tự, khi viết về công nông binh, cũng không thể đứng trên lập trường phê phán họ mà chỉ có thể ngợi ca một chiều. Dùng tư tưởng như vậy để chỉ đạo

sáng tác văn nghệ tất nhiên sẽ làm hạn chế sự đa dạng hóa của đề tài sáng tác, hạn chế tính tích cực trong sáng tác của những tác gia vẫn còn chưa quen thuộc, chưa thấu hiểu đời sống của công nông binh, hạn chế sự phát triển và phồn vinh của sáng tác văn nghệ phong phú và đa sắc. Văn nghệ trở nên hẹp hòi, đơn nhất đồng thời làm xuất hiện một khuynh hướng thiên lệch khác, cho rằng, phục vụ công nông binh tức là chỉ chạy theo và phù hợp với thị hiếu thẩm mỹ và trình độ tư tưởng vốn có của họ, không cần phải nâng cao chúng, đồng thời đem văn nghệ của phần tử trí thức đối lập với văn nghệ công nông binh, gạt phần tử trí thức ra ngoài cái gọi là “nhân dân”. Tất nhiên, trải qua quá trình thực tiễn và không ngừng tranh luận, lý luận văn nghệ ở một mức độ nhất định đã có bước đột phá ra khỏi đường lối văn nghệ hẹp hòi chỉ thích hợp với một hoặc một vài tầng lớp, đồng thời đưa ra quan điểm “chỉ có văn nghệ đa dạng hóa mới có thể thỏa mãn nhu cầu tinh thần không ngừng gia tăng, không ngừng đa dạng hóa của quần chúng” (Chu Dương - *Con đường văn học nghệ thuật chủ nghĩa xã hội của Trung Quốc*). Kỳ thực, tư tưởng này của Chu Dương chính là dựa trên cơ sở tư tưởng của chính Mao Trạch Đông, bởi vào năm 1956 trong báo cáo nổi tiếng *Về vấn đề xử lý một cách chính xác mâu thuẫn nội bộ của nhân dân* ông đã nêu ra phương châm gọi là “trăm hoa đua nở, trăm nhà đua tiếng”. Tuy nhiên, kể cả đa dạng hóa của Chu Dương hay “song bách” của Mao Trạch Đông, nhìn suốt cả chặng đường 17 năm của thời kỳ này chỉ có thể coi là một nguyện vọng tốt đẹp mà không thể nào hoàn toàn thực hiện được trong thực tế, có chăng chỉ thực hiện được trong một lĩnh vực cục bộ và trong một khoảng thời gian hữu hạn.

Tư tưởng chỉ đạo thứ hai của Mao Trạch Đông (tư tưởng về mối quan hệ giữa văn nghệ và chính trị) trong thời kỳ này còn được quán triệt mạnh hơn cả đường lối văn nghệ công nông binh. Mối quan hệ giữa văn nghệ và chính trị vốn dĩ có nguồn gốc lâu đời ở Trung Quốc. Chỉ tính từ sau phong trào văn hóa mới Ngũ Tứ, cách mạng văn nghệ trước sau đều gắn bó một cách mật thiết với các trào lưu cách mạng chính trị. Từ sau khi nước Trung Quốc mới ra đời, quan hệ giữa văn nghệ và chính trị càng trở nên mật thiết hơn, bởi toàn bộ chính quyền đều nằm trong tay Đảng Cộng sản Trung Quốc, công tác văn nghệ là một ban ngành đặt dưới sự lãnh đạo của Đảng, do đó, nó không chỉ hoàn toàn nhất trí về mặt đường hướng chung, mà trong công tác thực tế, nhất là trong việc phối hợp giữa lãnh đạo tổ chức và từng bước công tác đều hoàn toàn gắn kết. Trong lý luận phê bình văn học, ngay từ đầu, mối quan hệ giữa văn nghệ và chính trị đã được coi là vấn đề trung tâm của lý luận phê bình văn nghệ. Tuy rằng xung quanh vấn đề này đã từng có nhiều tranh luận mà ý kiến đôi bên dường như rất khác nhau, song trên thực tế, cả hai đều không phủ định “thuyết tông thuộc” (tức văn nghệ tông thuộc chính trị) và “thuyết phục vụ” (tức văn nghệ phục vụ chính trị) mà chỉ tranh luận xung quanh vấn đề hiểu và giải thích mối quan hệ này như thế nào. Vì vậy, mặc dù quan điểm khác nhau, song mục tiêu chỉ có một: làm thế nào để văn nghệ phục vụ chính trị được tốt hơn.

Không chỉ có vậy, vì Mao Trạch Đông lại luôn đặc biệt quan tâm và coi trọng vấn đề văn nghệ cho nên, từ sau khi nước Trung Quốc mới ra đời, toàn bộ khuynh hướng phát triển của lý luận phê bình văn nghệ đều được đặt dưới tầm kiểm soát của xu thế chính trị và phong trào chính trị. Ví dụ, bất

đầu từ việc phê phán *Vũ Huân truyện* trong bài viết *Thảo luận về việc cần phải coi trọng bộ phim Vũ Huân truyện*, Mao Trạch Đông đã liên tục cho đăng tải hàng loạt bài viết và văn kiện do chính ông tự tay khởi thảo, như: *Thư về việc nghiên cứu Hồng lâu mộng, Tài liệu về tập đoàn phản cách mạng Hồ Phong, Hai chỉ thị về văn học nghệ thuật...* trực tiếp chỉ đạo khuynh hướng phát triển của phong trào văn nghệ đương thời, phát động hết phong trào văn nghệ này đến phong trào văn nghệ khác, mục đích chính là nhằm lấy vấn đề văn nghệ làm đột phá khẩu để khơi dậy những phong trào chính trị có tính toàn quốc. Và như thế, công tác lý luận phê bình văn học đương thời cũng đáp ứng nhu cầu của những phong trào này, đóng vai trò người giải thích và “người lính trinh sát” trong các phong trào văn nghệ, từ phong trào phê phán *Vũ Huân truyện* đến phong trào phê phán *Hải Thụy bãi quan...* cho đến tận khúc dạo đầu của đại cách mạng văn hóa. Tất cả những phong trào văn nghệ này đều làm khơi dậy những phong trào chính trị và cuối cùng, vấn đề văn nghệ được giải quyết bằng phương thức của phong trào chính trị, khiến cho rất nhiều nhà văn, rất nhiều nhà nghệ thuật, nhà lý luận phê bình đã phải chịu bức hại một cách tàn nhẫn không đáng có.

Mặc dù xét một cách công bằng, cục diện chung là phê phán và xây dựng đan xen, song giới nghiên cứu Trung Quốc cũng phải thừa nhận rằng, trong 17 năm của thời kỳ này, công tác lý luận phê bình luôn luôn bị điều khiển bởi trào lưu văn nghệ khuynh tả. Trong những cơn lốc của phê bình văn nghệ thời kỳ này, tất cả những tìm tòi mang tính tích cực, xây dựng và có ích đều bị vùi dập, các nhân vật đại diện đều bị phê phán, đặc biệt, đối với những nhân vật tiêu biểu cho lý luận phê bình sáng kiến, cá tính hóa

với hy vọng chế ước và chống chịu lại tư trào khuynh tả thì đều bị đấu tranh không thương tiếc. Đó là trường hợp của Hồ Phong với *Ý kiến về các vấn đề của văn nghệ* (tức “Thư ba mươi vạn chữ”, 1954); Hà Trục (Tần Triệu Dương) với *Hiện thực chủ nghĩa – con đường rộng mở* (1956), Chung Điểm Phi với *Chiêng trống của điện ảnh* (1956), Ba Nhân với *Bàn về tình người* (1957), Tiền Cốc Dung với *Văn học là nhân học* (1957), Lý Hà Lâm với *Một vấn đề nhỏ trong lý luận phê bình văn học 10 năm trở lại đây* (1960), Thiệu Thuyên Lâm với *Bài phát biểu tại tọa đàm về sáng tác truyện ngắn về đề tài nông thôn* (1962)... Tất cả họ đều phải trả những cái giá thắm khốc cho quan điểm của mình.

3. Thời kỳ sự bá quyền của hình thái ý thức cực tả hay một trang trắng trong lịch sử văn luận Trung Quốc (1966 - 1976)

Đánh giá về Cách mạng văn hóa, ngày 27 tháng 6 năm 1981, Đảng Cộng sản Trung Quốc đã thông qua *Nghị quyết về một số vấn đề lịch sử Đảng từ khi dựng nước* đã chỉ rõ: “Lịch sử đã phán quyết rõ ràng, “Đại cách mạng văn hóa” là một cuộc nội loạn do sự phát động sai lầm của người lãnh đạo, bị tập đoàn phản cách mạng lợi dụng, đem đến những tai họa nặng nề cho Đảng, Nhà nước và nhân dân các dân tộc”. Lý luận văn nghệ của thời kỳ này có thể khái quát trong ba thuyết: Chuyên chính sợi chỉ đen trong văn nghệ, Nhiệm vụ căn bản và Ba nổi bật.

- *Chuyên chính sợi chỉ đen trong văn nghệ*. Đây là đánh giá chung của bè lũ bốn tên đối với văn nghệ thời kỳ 17 năm trước Cách mạng văn hóa, đồng thời cũng là xuất phát điểm căn bản cho việc thi hành chủ nghĩa chuyên chế văn hóa và chủ nghĩa hư vô văn hóa của họ. Trong *Kỷ yếu hội thảo về công tác văn nghệ của bộ đội đo đồng chí Lâm Bru ủy thác cho đồng chí Giang*

Thanh tở chức (gọi tắt là *Kỷ yếu*) đã khẳng định: từ khi dựng nước đến nay, giới văn nghệ đã “bị sợi chỉ đen phản đảng phản xã hội chủ nghĩa đối lập với tư tưởng Mao Trạch Đông “chuyên” mất “chính” của chúng ta, sợi chỉ đen này là sự kết hợp của tư tưởng văn nghệ của giai cấp tư sản, tư tưởng văn nghệ của chủ nghĩa xét lại hiện đại và cái gọi là văn nghệ những năm 30”. Với giọng điệu quy kết, *Kỷ yếu* đã đi đến kết luận: “Phải kiên quyết tiến hành cuộc đại cách mạng xã hội chủ nghĩa trên chiến tuyến văn hóa, triệt để phá bỏ sợi chỉ đen này”, không những thế, “sau khi xóa bỏ sợi chỉ đen này, sẽ còn có sợi chỉ đen trong tương lai, còn phải đấu tranh nữa” Trên thực tế, quy kết của Giang Thanh và bè lũ bốn tên hoàn toàn trái sự thật, bởi văn nghệ Trung Quốc thời kỳ 17 năm trước Cách mạng văn hóa hoàn toàn quán triệt tư tưởng văn nghệ Mao Trạch Đông, chấp hành đúng đường lối văn nghệ Mao Trạch Đông, chỉ có điều mức độ quán triệt và chấp hành còn chưa đạt đến mức khiến cho bản thân Mao Trạch Đông cảm thấy vừa lòng mà thôi. Đó cũng chính là lý do khiến Mao Trạch Đông không ngừng đích thân can dự vào công tác văn nghệ, phát động hết phong trào văn nghệ này đến phong trào văn nghệ khác. Quy kết của Giang Thanh và đồng bọn thực tế là nhằm phủ định hoàn toàn thành quả của văn nghệ trong thời kỳ 17 năm, từ đó chỉ rõ, chỉ có bọn họ mới là người khai sáng của “Kỷ nguyên mới của văn nghệ”!

- *Thuyết Nhiệm vụ căn bản*. Nếu như thuyết Chuyên chính sợi chỉ đen của văn nghệ là đề Phá, thì thuyết Nhiệm vụ căn bản và Ba nổi bật chính là đề Lập. Hai “lý thuyết” này vốn dĩ được trừu tượng, khái quát từ trong thực tế sáng tác văn nghệ đặc biệt là từ trong sáng tác kịch cách mạng của Trung Quốc thời kỳ ấy. Bè lũ bốn tên đã

tuyệt đối hóa, thần thánh hóa nó thành một thứ giáo điều nghệ thuật nhất thành bất biến để áp đặt cho tất cả các loại hình sáng tác văn nghệ. Cái gọi là thuyết Nhiệm vụ căn bản, theo sự đề xuất của *Kỷ yếu* chính là: “Phải tìm mọi cách để xây dựng hình tượng anh hùng công nông binh với tất cả bầu nhiệt huyết”, “nỗ lực xây dựng nhân vật anh hùng công nông binh, đây chính là nhiệm vụ căn bản của văn nghệ xã hội chủ nghĩa”. “Lý thuyết” này xuất phát từ Giang Thanh. Giang Thanh trong *Bản về cách mạng kinh kịch* tháng 7 năm 1964 đã nêu ra nhiệm vụ này, không những thế còn nhấn mạnh: “Đây là nhiệm vụ quan trọng hàng đầu”. Thuyết Nhiệm vụ căn bản đã thể hiện ý chí luận quyền lực và sử quan anh hùng của Giang Thanh cùng đồng bọn, là một khẩu hiệu phản nghệ thuật không đếm xỉa gì đến đặc tính và quy luật của các loại hình văn học nghệ thuật cũng như thủ tiêu tinh thần sáng tạo của chủ thể sáng tác nghệ thuật.

- *Thuyết Ba nổi bật*. Đây là thực tiễn cụ thể và là bảo đảm hữu hiệu cho thuyết Nhiệm vụ căn bản. Nguyên tắc ban đầu của nó là do Vu Hội Vịnh “căn cứ vào chỉ thị của Giang Thanh” để quy nạp ra, sau đó được Diêu Văn Nguyên sửa đổi như sau: “Trong tất cả các nhân vật phải làm nổi bật nhân vật chính diện, trong những nhân vật chính diện phải làm nổi bật nhân vật anh hùng, trong những nhân vật anh hùng phải làm nổi bật nhân vật trung tâm”. Tuy nhiên, sau đó trong các văn kiện của bè lũ bốn tên, thuyết Ba nổi bật thường được viết như sau: “Trong tất cả các nhân vật phải làm nổi bật nhân vật chính diện, trong những nhân vật chính diện phải làm nổi bật nhân vật anh hùng, trong những nhân vật anh hùng phải làm nổi bật nhân vật anh hùng chủ yếu”. Thuyết Ba nổi bật ban đầu là một hệ quy tắc về quan hệ nhân vật, nó quy định tác

phẩm văn nghệ phải thể hiện được mối quan hệ nhân vật theo kiểu kim tự tháp, từ dưới lên trên, lớp này “làm nền, tôn lên, tô điểm” cho lớp kia, không bao giờ được vượt quá, được “giành đất diễn”. Ba nổi bật còn là quy tắc xây dựng xung đột, nó quy định phải đặt nhân vật anh hùng vào trung tâm của mâu thuẫn xung đột, các xung đột kịch lại phải được triển khai theo “nhiều góc độ”, “nhiều cấp độ”, “nhiều màn lớp”, “nhiều đợt sóng”, “nhiều cao trào”, phải làm sao mà bậc thang rõ ràng, chiếu ứng lẫn nhau, từng bước đẩy cao mâu thuẫn, từ đó biểu hiện tính cách của anh hùng trên nhiều phương diện. Ba nổi bật còn là quy tắc điều độ nghệ thuật, ví dụ trên sân khấu, phải làm sao để cho nhân vật anh hùng “từ đầu đến cuối phải đứng ở trung tâm”, “ngồi ghế cao nhất”; trong sử dụng ống kính, nhân vật anh hùng phải được thể hiện “cận cảnh, to và sáng”, nhân vật phản diện phải “xa, nhỏ và đen”; trong thiết kế hòa âm, cũng phải làm nổi bật giọng của nhân vật anh hùng... Chỗ sai lầm của bè lũ bốn tên là ở chỗ đã dùng kinh nghiệm nghệ thuật của một lĩnh vực hạn hẹp (kịch) để khuếch đại đến cực hạn trở thành giáo điều nghệ thuật chết cứng áp đặt cho sáng tác văn nghệ - một lĩnh vực đặc biệt đòi hỏi tính sáng tạo độc đáo.

Để tuyên truyền và quán triệt các “lý thuyết” này, bè lũ bốn tên đã tổ chức rất nhiều những ê kíp sáng tác to nhỏ khác nhau, trở thành những “nhà lý luận phê bình” thịnh hành đương thời. Những “nhà lý luận phê bình” này đã hóa danh thành Sóng Đầu, Giang Thiên, Lương Hiệu, Trì Hằng, Đinh Học Lôi, Thạch Nhất Ca, Đường Hiểu Văn, Hà Minh, Vân Tùng, Nhậm Độc, Tiểu Loan... khuấy đảo văn đàn, làm nên một hiện tượng hiếm thấy trong lịch sử văn nghệ Trung Quốc cũng như thế giới.

Nhìn lại thời kỳ Đại cách mạng văn hóa, có thể thấy sờ dĩ các bè phái tư tưởng văn nghệ có thể hung hăng như vậy, xét một cách tổng thể có thể quy về hai nguyên nhân: *Thứ nhất*, bản thân Mao Trạch Đông đã có những nhận định sai lầm đối với tình thế chung, trong đó cũng bao gồm cả những nhận định sai lầm về tình thế của văn nghệ từ sau khi dựng nước, từ đó dẫn đến việc trọng dụng bè lũ của phái cực tả trên mặt trận văn nghệ mà Giang Thanh là thủ lĩnh, khiến cho bọn chúng dám nêu ra những lý thuyết văn nghệ cực tả muôn hình muôn vẻ. *Kỷ yếu* cũng do chính Mao Trạch Đông chỉ thị Giang Thanh và đồng bọn khởi thảo, đồng thời do chính tay Mao Trạch Đông ba lần sửa chữa rồi mới tung ra, do đó có thể nói, tư tưởng về thuyết Chuyên chính sơi chỉ đen trong văn nghệ cũng chính là tư tưởng của chính Mao Trạch Đông. *Thứ hai*, đây cũng là kết quả tất nhiên của việc đấu tranh giai cấp bị khuếch đại vào văn nghệ, bị phát triển đến cực đoan. *Nghị quyết về một số vấn đề lịch sử của Đảng từ khi dựng nước đến nay* đã chỉ ra, nội loạn 10 năm sờ dĩ có thể phát sinh đồng thời kéo dài trong suốt 10 năm, một nguyên nhân quan trọng chính là tư tưởng lãnh đạo có vấn đề, đó chính là “đấu tranh giai cấp bị khuếch đại một cách nghiêm trọng”. Và điều này được thể hiện một cách nổi bật nhất trong giới văn nghệ. Bắt đầu từ việc phê phán *Vũ Huấn truyện* đến tận phê phán *Hải Thủy bãi quan*, hàng loạt các cuộc phê phán và đấu tranh văn nghệ cuộc nọ nối tiếp cuộc kia, đều bị ứng xử với tư cách là những cuộc đấu tranh giai cấp, không những thế còn dập khuôn “phương pháp cũ và kinh nghiệm cũ của đấu tranh có tính quần chúng theo kiểu gió táp mưa sa quy mô lớn”, lẫn lộn hai loại mâu thuẫn khác biệt nhau về tính chất, khiến cho hàng loạt những nhân sĩ trong giới văn nghệ phải chịu

những kiếp nạn vô cùng thảm khốc. Biểu hiện trên phương diện tư trào văn nghệ đó là tư trào văn nghệ tả khuynh chiếm thế thượng phong. Trong ý nghĩa đó, tư trào văn nghệ cực tả thời kỳ Cách mạng văn hóa quả thực chính là kết quả tất yếu của việc tư trào văn nghệ tả khuynh từ sau khi dựng nước phát triển đến cực hạn.

4. Thời kỳ văn luận Trung Quốc chuyển hướng và phát triển đa nguyên hóa (1976 đến nay)

Năm 1976, sau khi bè lũ bốn tên bị sụp đổ, Trung Quốc bước vào một thời kỳ lịch sử mới, văn nghệ cũng bước vào một kỷ nguyên mới. Cụ thể, lý luận phê bình văn học thời kỳ này có thể chia làm 4 giai đoạn:

- Từ tháng 10 năm 1976 đến cuối năm 1978. Giai đoạn từ sau khi đập tan bè lũ bốn tên đến trước và sau Hội nghị toàn thể lần thứ 3 khóa 11 của Đảng Cộng sản Trung Quốc. Có thể coi là thời kỳ chuẩn bị của lý luận phê bình văn học thời kỳ mới. Trong giai đoạn này, hàng loạt những người làm công tác văn nghệ bị bức hại đều đã được khôi phục, hàng loạt những đóa hoa bị chụp mũ “cô độc” lại có cơ hội được đưa nở. Đội ngũ văn nghệ mới cũng được tổ chức lại, giới lý luận phê bình cùng với việc lật đổ luận điệu “chuyên chính sợi chỉ đen” của bè lũ bốn tên cũng bắt tay vào hệ thống lại các quan điểm văn nghệ đã từng bị chúng vu cáo là “tám thuyết đen”. Trong giai đoạn này, giới lý luận phê bình còn có những bình luận kịp thời và ủng hộ tích cực đối với khuynh hướng sáng tác mới - văn học vết thương; cất cao tiếng nói khôi phục và phát huy “truyền thống hiện thực chủ nghĩa trong văn học”. Tuy nhiên, xét một cách công bằng, nhìn chung công tác phê bình vẫn còn ở vào giai đoạn “đeo xiềng xích nhảy múa”, bởi vì thời kỳ này tư tưởng chỉ đạo vẫn còn chịu kiểm tỏa của phái “hai phạm là” của Hoa Quốc Phong (Phạm là lời Mao Trạch Đông

nói đều đúng; phạm là chỉ thị của Mao Trạch Đông thì chúng ta phải kiên quyết chấp hành), trong việc phê phán luận điệu “chuyên chính sợi chỉ đen” vẫn còn chưa mạnh mẽ và thẳng thắn và hầu như các bài phê bình vẫn vẫn nặng mùi thuốc súng. Tựu trung, phê bình văn nghệ vẫn chưa đạt đến trình độ độc lập, tự giác và tự chủ.

- Từ đầu năm 1979 đến cuối 1984. Giai đoạn từ sau Hội nghị toàn thể lần thứ 3 khóa 11. Đây thực sự là bước ngoặt trong lịch sử lý luận phê bình văn học. Hội nghị lần này đã nêu ra khẩu hiệu “Giải phóng tư tưởng, thực sự cầu thị, đoàn kết nhất trí hướng về phía trước”, có những ảnh hưởng mang tính quyết định đối với việc giải phóng tư tưởng, thoát khỏi gông cùm của giới lý luận phê bình. Công tác lý luận phê bình xuất hiện một diện mạo hoàn toàn mới, trong đó trước hết ở việc giải quyết vấn đề mối quan hệ giữa văn nghệ và chính trị. Từ tháng 1 năm 1979, Trần Cung Mẫn ở Thượng Hải cho đăng bài *Công cụ luận hay phản ánh luận - về mối quan hệ giữa văn nghệ và chính trị* lôi cuốn giới lý luận phê bình cả nước. Tháng 10 năm 1979, Chu Dương trong báo cáo của mình đã sửa đổi một phần quan điểm *Văn nghệ phục vụ chính trị* trước đây. Tiếp theo, Đặng Tiểu Bình thay mặt Trung ương Đảng vào năm 1980 đã quyết định: “Không tiếp tục nêu ra khẩu hiệu văn nghệ tòng thuộc chính trị nữa”. Và đến đây, cuộc thảo luận quy mô toàn quốc này mới đạt được đột phá căn bản, tức những người làm công tác lý luận phê bình thực sự thoát ra khỏi mô thức tư duy cũ: văn nghệ chỉ phục vụ chính trị. Đây cũng chính là tiền đề để họ nhận thức đến những vấn đề tự thân của văn học, thúc đẩy quan niệm văn học thời kỳ mới có những bước tiến lớn. Một hành động quan trọng nữa của giới lý luận phê bình văn học thời kỳ này đó là, chủ động thâm nhập và tích