

Chức năng thông báo của ngôn ngữ và bản chất tả thực của tác phẩm hư cấu

Tóm tắt nội dung

Sự tồn tại của văn học hư cấu là một thách thức đối với quan niệm kinh điển về ngôn ngữ như một công cụ trao đổi thông tin. Về mặt khái niệm, cung cấp thông tin có nghĩa là mô tả thế giới thực. Một tác phẩm hư cấu được sáng tác và tiếp nhận trong ý thức hỗ tương giữa người nói, tức tác giả, và người nghe, tức độc giả, rằng nó không mô tả thế giới thực. Mặc dù vậy, ngôn ngữ trong tác phẩm hư cấu không vận hành như thể chức năng thông báo của nó đã được vô hiệu hoá. Bài này đưa ra một cách nhìn về tác phẩm hư cấu trong đó mâu thuẫn nói trên được giải toả. Theo cách nhìn này, tác phẩm hư cấu, về bản chất, vẫn mang tính tả thực. Nó không vẽ ra một thế giới không thực, mà nói cho chúng ta biết thế giới thực sẽ ra sao dưới một sự thay đổi tối thiểu. Bài viết cũng đưa ra một lập luận ngôn ngữ học để cho thấy cách ta tiếp nhận tác phẩm hư cấu có điểm chung với cách ta hiểu câu điều kiện, tức câu có hình thức *nếu p thì q*.

1 Chức năng thông báo của ngôn ngữ

Tiêu điểm của bài này là một câu hỏi liên quan đến bản chất của nghệ thuật văn chương: hư cấu là gì? Khái niệm hư cấu được hiểu ở đây như những nội dung mà cả người nói lẫn người nghe đều công nhận, và công nhận rằng họ công nhận, là không có thật (Yablo 2000, Stanley 2001). Vậy, chúng ta đang bàn về cái được gọi là *hư cấu có ý thức*, mà ví dụ điển hình là những câu chuyện về thám tử Sherlock Holmes của Arthur Conan Doyle, hay tiểu thuyết Số Đỏ của Vũ Trọng Phụng. Chúng ta đọc những tác phẩm này với tiền giả định rằng tác giả của chúng không nói đúng sự thật, biết rằng ông ta không nói đúng sự thật, và biết rằng chúng ta biết rằng ông ta không nói đúng sự thật. Vì vậy, có thể nói tương tác ngôn ngữ giữa tác giả của một tác phẩm hư cấu và độc giả của nó có tính chất hết sức đặc biệt. Trong cách hiểu trực giác và thông thường, ngôn ngữ là công cụ trao đổi thông tin (information), và thông tin, về mặt khái niệm, là thông tin về sự thật (Bar-Hillel and Carnap 1953, Floridi 2003). Giả sử tôi nói với bạn rằng *Trời đang mưa*. Nếu bạn coi hành động của tôi là *thông báo* (inform) với bạn rằng trời đang mưa, câu của tôi phải được coi là đang nói về thế giới thực (Stalnaker 1978, 2002). Giả sử tôi nói *Trời đang mưa*, sau đó tôi bảo bạn rằng mặc dù tôi không biết trời có đang mưa hay không, nhưng tôi muốn bạn suy nghĩ về điều tôi vừa nói, hoặc tưởng tượng ra cảnh trời mưa. Trong trường hợp này, rõ ràng tôi không thông báo với bạn một cái gì cả: thông báo rằng *p* (inform that *p*) có nghĩa là cho người nghe *biết* rằng *p* (know that *p*), và chúng ta không thể biết rằng *p* nếu *p* không phải là sự thật (Hintikka 1969, Stalnaker 2006, Nawar 2013). Cách chúng ta sử dụng từ *nói* cũng cho thấy rằng chức năng cốt lõi của ngôn ngữ là thông báo. Việc tôi *nói* với bạn rằng

trời đang mưa đồng nghĩa với việc tôi *thông báo* với bạn rằng trời đang mưa, tức gửi đến bạn thông điệp rằng *Trời đang mưa* là một câu đúng (Frege 1879, 1884, Wittgenstein 1921, Grice 1967, Stalnaker 1978).

Chức năng thông báo cũng là cái đem lại *ý hướng tính* (*intentionality*) cho ngôn ngữ (Brentano 1874, Husserl 1907). Một câu nói khác với một giai điệu âm nhạc ở chỗ nó có *chân trị* (*truth value*). Nói cách khác, một câu nói mang tính *đúng* hoặc *sai*. Chúng ta có thể không biết nó đúng hay sai, nhưng chúng ta luôn biết nếu nó đúng, và nếu nó sai, thì thế giới sẽ phải ra sao. Tính đúng sai của câu làm cơ sở cho khái niệm *nghĩa*, hay nói đúng hơn, cho cách hiểu ngôn hoá mang lại nhiều kết quả nhất của khái niệm này. Biết *nghĩa* một câu tương đương với biết thế giới ra sao nếu nó đúng, và biết thế giới ra sao nếu nó sai. Nếu chúng ta biết thế giới ra sao và hiểu nghĩa của câu *p*, chúng ta phải biết *p* đúng hay sai, và nếu chúng ta biết thế giới ra sao nhưng không biết *p* đúng hay sai, chúng ta không thể nói rằng chúng ta hiểu nghĩa của *p* (Wittgenstein 1921, Davidson 1967). Vậy, câu chỉ có nghĩa nếu nó có khả năng mang một chân trị, tức khả năng đúng hoặc sai, nhưng để một cấu trúc âm thanh có khả năng đúng hoặc sai, nó phải mô tả, phải thông báo, phải nói về một thực tế nằm *ngoài* nó: nó phải mang *ý hướng tính*. Nghĩa, tức khả năng mang chân trị, là cách ngôn ngữ liên kết với thực tại, là cách câu nói *vươn ra khỏi* cấu trúc cú pháp nội tại của nó để chạm vào thế giới khách quan. Một giai điệu âm nhạc cũng là một cấu trúc âm thanh, nhưng nó không mang *ý hướng tính*. Nó không thông báo hay nói về một cái gì cả. Vậy nên một giai điệu âm nhạc không thể đúng hoặc sai (Bernstein 1976). Nó chỉ có thể đúng hoặc sai trong chừng mực nó được hiểu như một dạng nguy trang của ngôn ngữ, một dạng tín hiệu đặc biệt nào đó mà chúng ta có thể giải mã và dịch được sang ngôn ngữ. Độc giả có thể đang tự hỏi liệu cái gọi là “âm nhạc chương trình” (program music), mà ví dụ điển hình là các vở nhạc kịch của Richard Wagner, có phải là một phản ví dụ cho những điều tôi vừa nói. Trong âm nhạc chương trình, một số “giai điệu dẫn dắt” (leitmotif), được liên kết với một số nội dung cụ thể. Những nội dung này có thể là những nhân vật, hoặc những khái niệm. Ví dụ, trong bộ nhạc kịch *Chiếc nhẫn của người Nibelung* (Der Ring des Nibelungen), Wagner dùng một giai điệu cho Siegmund, một giai điệu Sieglinde, và một giai điệu khác cho tình yêu. Liệu chúng ta có thể nói rằng loại âm nhạc này mang *ý hướng tính*? Tôi cho rằng câu trả lời là không. Những leitmotifs của Wagner có thể *gọi tên*, nhưng chúng không thể *thông báo*. Giả sử tôi nghe cả ba giai điệu nói trên được giàn nhạc chơi cùng một lúc, với giàn dây chơi điệu Siegmund, kèn gỗ chơi điệu Sieglinde, và kèn đồng chơi điệu tình yêu. Tôi vẫn không thể biết liệu Wagner đang nói rằng Siegmund yêu Sieglinde, hay Sieglinde yêu Siegmund, hay hai người đó yêu nhau. Ngoài ra, chúng ta sẽ khó mà tưởng tượng được Wagner sẽ dùng những leitmotifs này thế nào để nói rằng Siegmund yêu Sieglinde nhưng Sieglinde không yêu Siegmund. Đây là một nội dung cực kỳ đơn giản, nhưng diễn đạt nó bằng âm nhạc là điều không thể. Âm nhạc, về bản chất, không có khả năng vươn ra khỏi cấu trúc hình thức nội tại của nó để chạm vào thế giới. Nó có thể gợi mở ra những hình dung nhất định, nhưng quá trình gợi mở này vô đoán, chủ quan, và vì vậy, giao động giữa các cá nhân khác nhau, và trong cùng một cá nhân, giao động giữa các khoảnh khắc khác nhau. Ngôn ngữ, bắt chước những khía cạnh chủ quan của nó, mang một cái lõi khách quan không thể phủ nhận. Nếu tôi nói *Trời đang mưa*, bạn luôn có thể nhìn ra cửa sổ và nói liệu câu này đúng hay sai, bắt chước những cảm xúc khác nhau tại những thời điểm khác nhau của bạn về mưa, về người phát ngôn, hay về các chiều kích khác của cuộc đối thoại.

Xuyên suốt tư duy về ngôn ngữ trong triết học phương Tây là ý tưởng rằng ngôn ngữ mang tính thông báo. Nền tảng của ngữ dụng học là lý thuyết về các phương châm hội thoại (maxims of conversation) của Paul Grice (Grice 1967). Đây là những nguyên tắc mà, theo Grice, các bên

đối thoại cùng tuân theo, và cùng biết là họ (cùng biết là) họ tuân theo. Mượn từ vựng của Kant, Grice đặt tên bốn phương châm này là Chất (Quality), Lượng (Quantity), Quan hệ (Relation), và Cách thức (Manner). Nội dung của chúng, về cơ bản, hết sức đơn giản: Chất bảo chúng ta đừng nói dối, Lượng bảo chúng ta đừng nói nửa vời, Quan hệ bảo chúng ta đừng nói lạc đề, và Cách thức bảo chúng ta đừng nói dài dòng. Tôi sẽ minh hoạ Chất, Lượng, Quan hệ, và Cách thức một cách ngắn gọn, trong thứ tự từ cuối lên đầu.

Giả sử bạn hỏi tôi *Anh có thích xem phim không?*, và tôi trả lời *Tôi không phải không thích*. Về mặt luận lý, câu của tôi có nghĩa rằng tôi *có* thích xem phim, đơn giản vì phủ định của phủ định là khẳng định. Nhưng từ phát ngôn của tôi bạn sẽ không kết luận là tôi có thích xem phim, mà bạn sẽ kết luận rằng tính chất *thích xem phim* của tôi sẽ phải đi kèm các đính chính, phân trần, chú thích, vân vân. Nói cách khác, *thích* ở đây không chỉ đơn giản là thích. Sở dĩ bạn kết luận như vậy là vì bạn cho rằng tôi tuân thủ phương châm về Cách thức: nếu tôi thích xem phim, tôi sẽ nói ngắn gọn là *thích* chứ sẽ không nói dài dòng là *không phải không thích*. Vậy, việc tôi nói *không phải không thích* phải có lý do, mà trong trường hợp này là để cho bạn biết rằng cái thích của tôi cần đính chính. Minh hoạ phương châm về Quan hệ cũng dễ hiểu không kém. Giả sử bạn hỏi tôi *Mai anh có đi xem phim không?*, và tôi trả lời *Mai tôi bận*. Về mặt luận lý, phát ngôn của tôi không hề trả lời câu hỏi của bạn, tức tôi thực ra đang nói hoàn toàn lạc đề, nhưng vì bạn tiền giả định rằng tôi đang tuân thủ Quan hệ, bạn sẽ diễn giải câu của tôi sao cho nó *không* lạc đề, tức sao cho nó *có* trả lời câu hỏi của bạn, mà trong trường hợp này sẽ là nói rằng mai tôi không đi xem phim. Phương châm về Lượng và Chất được phản ánh trong câu tuyên thệ đã trở nên quen thuộc với khán giả điện ảnh toàn cầu, tức lời cam kết của một nhân chứng trong phiên toà rằng hắn sẽ nói “toàn bộ sự thật và không gì ngoài sự thật” (the whole truth and nothing but the truth), trong đó Lượng mô tả về “toàn bộ sự thật” và Chất mô tả về “không gì ngoài sự thật”. Giả sử bạn hỏi tôi *Hôm qua anh đi xem phim với ai?*, và tôi trả lời *Tôi đi với Nam*. Bạn sẽ kết luận rằng tôi đi với Nam và *không đi với ai khác*, và khi bạn phát hiện ra rằng thực ra tôi đi với Nam và My, bạn sẽ nghĩ rằng tôi đã không trung thực. Nhưng lưu ý rằng tôi không hề nói rằng tôi không đi với My. Câu của tôi, xét về luận lý, là hoàn toàn trung thực, vì đúng là tôi có đi với Nam. Sở dĩ bạn hiểu *đi với Nam* là *đi với Nam và không đi với ai khác* là vì bạn tiền giả định rằng tôi đang tuân thủ phương châm về Lượng: nếu tôi đi với Nam và My, tôi sẽ phải nói toàn bộ sự thật, tức sẽ phải nói rằng tôi đi với Nam và My. Vậy nên khi tôi nói *đi với Nam*, bạn kết luận rằng tôi không đi với My. Phương châm về Chất bảo ta đừng nói dối, tức không nói gì ngoài sự thật, và đã được minh hoạ ở phần đầu bài viết: khi tôi nói *Trời đang mưa*, bạn sẽ hiểu rằng ý của tôi là câu trời đang mưa là một câu đúng.

Như ta thấy, các phương châm hội thoại của Grice mở ra một cách giải thích rất tự nhiên, và rất thuyết phục, cho những *hàm ngôn*, tức những suy luận vượt khỏi phạm vi nghĩa đen của câu trong giao tiếp. Bản thân những phương châm này cũng rất hiển nhiên, mang dáng vẻ những sự thật phân tích về ngôn ngữ. Nhưng cả Chất, lẫn Lượng, lẫn Quan hệ, lẫn Cách thức, đều không phải là những sự thật phân tích. Ta hoàn toàn có thể hình dung ra được một cộng đồng ngôn ngữ trong đó những phương châm này không tồn tại. Trong cộng đồng ấy, *không phải không thích* luôn đồng nghĩa với *thích*, *đi với Nam* không bao giờ có nghĩa *đi với Nam và không đi với ai khác*, *mai tôi bận* không bao giờ có nghĩa *mai tôi không đi xem phim*, vân vân. Tất nhiên, ta có cảm giác đây là một cộng đồng ngôn ngữ kỳ quặc, nhưng rõ ràng là ta có thể hình dung ra một cộng đồng như vậy, và thậm chí, có thể hình dung ra các thành viên của cộng đồng ấy sẽ thấy chính chúng ta mới là những kẻ kỳ quặc, vì họ sẽ thấy chúng ta luôn “nghĩ một đằng nói một nẻo”. Điểm tôi muốn nhấn mạnh ở đây là không có gì trong bản thân kiến trúc của hệ thống

ngữ pháp – tức hệ thống các quy tắc ghép từ để tạo ra câu – đòi hỏi ta phải tuân thủ các phương châm hội thoại được minh hoạ ở trên. Vậy, câu hỏi là các phương châm này đến từ đâu? Cái gì khiến ta cảm nhận chúng như những sự thật hiển nhiên? Câu trả lời là chức năng thông báo của ngôn ngữ. Cả Chất, lẫn Lượng, lẫn Quan hệ, lẫn Cách thức, đều trở nên dễ hiểu, nếu như ta hiểu rằng ngôn ngữ được sử dụng để trao đổi thông tin một cách tối ưu. Chúng ta nói chuyện với nhau trong thoả thuận hỗ tương (mutual agreement) rằng chúng ta đang tìm cách truyền tải nhiều thông tin nhất như có thể, trong khoảng thời gian ngắn nhất như có thể.

Nhưng nếu chức năng cơ bản của ngôn ngữ là trao đổi thông tin, sự tồn tại của văn học hư cấu trở nên một hiện tượng kỳ lạ. Như tôi đã nói trong đoạn mở đầu của bài viết này, tác giả một tác phẩm hư cấu không nói sự thật, biết rằng mình không nói sự thật, và biết rằng độc giả biết rằng mình không nói sự thật. Vậy, phương châm hội thoại cơ bản nhất, Chất, đã hoàn toàn vắng bóng trong tương tác ngôn ngữ giữa tác giả và độc giả của một tác phẩm hư cấu. Và khi phương châm này không được tuân thủ, các phương châm còn lại, thực ra, trở nên vô nghĩa. Lượng, Quan hệ, và Cách thức bảo chúng ta chuyển tải thông tin tối đa, quan yếu, và ngắn gọn, trong thứ tự tương ứng. Nhưng cả ba phương châm này đều tiên giả định rằng nội dung được truyền tải là *thông tin*, tức những mô tả về thế giới *thực*. Nói cách khác, cả Lượng, lẫn Quan hệ, lẫn Cách thức, đều tiên giả định rằng Chất đang được tuân thủ. Nếu ngay từ đầu cả người nói và người nghe đều cùng hiểu, và cùng hiểu rằng cả hai bên cùng hiểu, rằng Chất đang *không* được tuân thủ, tức những nội dung đang được trao đổi *không* phải là thông tin, thì cả bốn phương châm, thực ra, đều sẽ nằm trong trạng thái bị vô hiệu hoá. Nhưng điều này có vẻ vô lý. Độc giả hãy nhớ lại cộng đồng kỳ quặc mà tôi mô tả ở trên, nơi các phương châm hội thoại không có hiệu lực. Liệu có phải khi chúng ta đọc văn học hư cấu, chúng ta tưởng tượng ra một cộng đồng như vậy để rồi đặt mình và tác giả vào trong đó? Câu trả lời rõ ràng là không! Rõ ràng là khi chúng ta đọc Số Đỏ hay Sherlock Holmes, chúng ta không hề có cảm giác ngôn ngữ đang được sử dụng một cách bất thường. Chúng ta cảm nhận việc kể chuyện như một hoạt động tự nhiên, không có gì để phải thắc mắc hay phân tích.

Vậy, chúng ta làm gì khi chúng ta kể chuyện? Trước khi trả lời câu hỏi này một cách trực tiếp ở mục 2, tôi cần giới thiệu ngắn, trong phần còn lại của mục này, một cấu trúc ngữ pháp đã thúc đẩy nhiều nỗ lực phân tích trong triết học và ngữ nghĩa học: câu điều kiện (conditionals), tức câu có hình thức *nếu p thì q*. Thảo luận về câu điều kiện sẽ làm nền tảng cho những nội dung được trình bày sau đó. Biểu ngữ tôi sẽ dùng để minh hoạ thách thức mà câu điều kiện đặt ra cho các nhà nghiên cứu là một ví dụ của cái gọi là những chuỗi Sobel (Sobel sequences) (Lewis 1973). Hãy xem xét mệnh đề (1).

- (1) Nếu Mỹ ném vũ khí xuống biển, loài người sẽ có chiến tranh, nhưng nếu tất cả các quốc gia đều ném vũ khí xuống biển, loài người sẽ có hoà bình.

Cảm nhận của chúng ta về (1) là nó hoàn toàn không mâu thuẫn. Thậm chí, nhiều người, đặc biệt những người nghĩ Mỹ là sen đầm quốc tế, sẽ thấy nó đúng. Vấn đề ở đây là (1) lẽ ra phải mâu thuẫn, nếu ta hiểu từ *nếu* một cách thông thường. Trực giác của ta về câu *nếu p thì q* là nó loại trừ các thế giới khả dĩ trong đó *p* đúng và *q* sai: nó nói rằng trong các thế giới nơi *p* đúng, *q* cũng phải đúng.¹ Vậy, về thứ nhất của A loại trừ các thế giới khả dĩ trong đó Mỹ ném vũ khí xuống biển và loài người có hoà bình. Nhưng về thứ hai của A lại tuyên bố rằng *có* tồn tại những thế giới như vậy: nếu tất cả các quốc gia đều ném vũ khí xuống biển thì hiển nhiên là

¹ Một *thế giới khả dĩ* (possible world) là một cách mọi thứ trong vũ trụ được sắp xếp, tức một thế giới mà ta có thể hình dung ra được (Stalnaker 1999).

Mỹ cũng ném vũ khí xuống biển, và về thứ hai nói rằng trong các thế giới nơi điều này xảy ra, loài người sẽ có hoà bình. Vậy, về thứ nhất và về thứ hai của A, theo cách hiểu thông thường về từ *nếu*, sẽ không thể cùng đúng, và (1), lẽ ra, phải cho ta cảm giác nó là một mâu thuẫn. Nhưng tất nhiên, ta *không* có cảm giác (1) mâu thuẫn. Điều này có nghĩa rằng mô tả cách hiểu thông thường về từ *nếu* mà tôi vừa trình bày ở trên, thực ra, chưa diễn đạt được hết nghĩa của từ này.

Câu hỏi ở đây, vì thế, là khi ta nói *nếu p thì q*, ý ta thực ra là gì. Theo một cách phân tích được chấp nhận rộng rãi, *nếu p thì q* nói rằng nếu *p* đúng và *mọi thứ khác không thay đổi* thì *q* cũng sẽ đúng. Trong một cách diễn đạt khác và có phần hình thức hơn, *nếu p thì q* nói rằng giả sử ta thay đổi thế giới thực *một cách tối thiểu*, tức chỉ *vừa đủ* để *p* đúng, ta sẽ thấy rằng *q* cũng đúng. Vậy, câu phức *nếu p thì q* khác với câu đơn *q* ở chỗ *q* nói rằng *q* đúng trong thế giới thực, còn *nếu p thì q* nói rằng *q* đúng trong thế giới thực nếu thế giới thực được thay đổi tối thiểu sao cho *p* đúng. Với cách tiếp cận này, hãy quay lại với câu (1) của chúng ta. Về thứ nhất của (1) mô tả một thế giới *w* chỉ khác thế giới thật duy nhất ở chỗ Mỹ ném hết vũ khí xuống biển. Vì *w* giống hết thế giới thực ở tất cả các điểm khác, các quốc gia còn lại sẽ không ném vũ khí xuống biển trong *w*. Nhận định của (1) về *w* là loài người sẽ có chiến tranh trong *w*. Về thứ hai của (1) mô tả một thế giới *w'* chỉ khác thế giới thật ở chỗ tất cả các quốc gia đều ném hết vũ khí xuống biển, và nhận định của (1) về *w'* là loài người sẽ có hoà bình trong *w'*. Hiển nhiên, *w* và *w'* là hai thế giới khác nhau. Tại *w*, chỉ Mỹ ném vũ khí xuống biển, trong khi tại *w'*, tất cả các nước, trong đó có cả Mỹ, đều ném vũ khí xuống biển. Câu (1) nói rằng loài người có chiến tranh trong *w* và có hoà bình trong *w'*. Đây là một tuyên bố hoàn toàn không mâu thuẫn, đúng như trực giác của chúng ta về (1) (Lewis 1973, Stalnaker 1975, Kratzer 1986, 2012).

Tại điểm này, độc giả có thể đang tự hỏi liệu câu điều kiện, tức câu mang hình thức *nếu p thì q*, có chức năng thông báo, tức có mô tả thế giới thực, hay không. Câu trả lời là có. Chúng ta thường xuyên mô tả một thực thể bằng cách nói nó sẽ ra sao dưới một sự thay đổi tối thiểu nào đó. Ví dụ, tôi có thể mô tả Nam bằng câu *Nếu Nam uống cà phê sau hai giờ chiều, anh ấy sẽ mất ngủ cả đêm*. Rõ ràng, tôi đang mô tả (một khía cạnh của) con người Nam. Lưu ý rằng *uống cà phê sau hai giờ chiều* ở đây phải được hiểu như một thay đổi tối thiểu: câu của tôi hoàn toàn tương thích với câu *Nếu Nam uống cà-phê sau hai giờ chiều kèm thêm mười viên thuốc ngủ, anh ấy sẽ ngủ say như chết đến tận trưa ngày hôm sau*. Tương tự, tôi có thể mô tả nước (H₂O) bằng câu *Nếu ta hạ nhiệt độ của nước xuống 0°C, nó sẽ đóng băng*. Một lần nữa, lưu ý rằng *hạ nhiệt độ xuống 0°C* phải được hiểu là *hạ nhiệt độ xuống 0°C và giữ nguyên các điều kiện khác*, tức phải được hiểu như một thay đổi tối thiểu: câu của tôi hoàn toàn không mâu thuẫn với việc bạn hạ nhiệt độ của nước xuống 0°C nhưng đồng thời pha thêm rất nhiều muối và thấy rằng nó không đóng băng tại 0°C. Vậy, câu *nếu p thì q* hoàn toàn có thể được coi là mô tả thế giới thực. Nó nói rằng nếu thế giới thực được thay đổi tối thiểu để *p* đúng, thế giới thực, dưới sự thay đổi tối thiểu đó, sẽ làm cho *q* đúng. Đây chẳng qua là mô tả một thực thể, trong trường hợp này là thế giới thực, bằng cách nói nó sẽ ra sao dưới một sự thay đổi tối thiểu, tương tự như những ví dụ tôi mà đưa ra ở trên về Nam và H₂O.

Bây giờ tôi sẽ quay lại với câu hỏi được nêu trong đoạn văn đầu tiên của bài này: hư cấu là gì.

2 Bản chất tả thực của tác phẩm hư cấu

Tình huống biện chứng của chúng ta, tại điểm này của bài viết, là như sau. Thứ nhất, chúng ta biết rằng ngôn ngữ mang tính thông báo, và cách sử dụng ngôn ngữ bình thường là để trao đổi

thông tin, tức để mô tả thế giới thực. Thứ hai, qua thảo luận về câu điều kiện, chúng ta thấy rằng chúng ta có thể mô tả thế giới thực bằng cách mô tả nó sẽ ra sao dưới một sự thay đổi tối thiểu nào đó. Cấu trúc ngữ pháp *nếu p thì q* là một phương tiện để thực hiện thao tác mô tả này, nhưng không có gì ngăn chúng ta nghĩ rằng cơ chế tri nhận tạo nền móng cho thao tác ấy có thể cũng được huy động trong những phương tiện ngôn ngữ khác. Thứ ba, chúng ta thấy rằng một tác phẩm hư cấu đưa ra một thách thức cho khái niệm về ngôn ngữ với tư cách một phương tiện trao đổi thông tin. Cụ thể, cả tác giả lẫn độc giả của một tác phẩm hư cấu, tức cả người nói lẫn người nghe, đều biết, và biết cả hai bên đều biết, rằng những gì được viết ra trên trang giấy là không có thật. Khi chúng ta đọc *Số Đỏ*, chúng ta không bao giờ đặt câu hỏi Xuân về già làm gì, sống ở đâu, cuộc đời Phước con bà Phó Đoan sau này ra sao, vân vân, vì chúng ta biết, và biết tác giả biết chúng ta biết, rằng những nhân vật đó hoàn toàn không có thật. Tại sao đây lại là một thách thức? Vì tuy trải nghiệm một tác phẩm hư cấu dường như bắt chúng ta phải vô hiệu hoá phương châm về Chất, và vì thế, vô hiệu hoá cả ba phương châm còn lại, nhưng trải nghiệm ấy, về mặt hiện tượng học, lại rõ ràng không phải như vậy: khi chúng ta đọc một tác phẩm hư cấu, chúng ta không có cảm giác ngôn ngữ đang được sử dụng một cách *bất* thường, mà ngược lại, chúng ta cảm thấy ngôn ngữ đang được sử dụng một cách *bình* thường.

Nhưng vậy thì hư cấu là gì? Trong một bài viết được biết đến rộng rãi, David Lewis theo đuổi mục tiêu trả lời câu hỏi này (Lewis 1978). Sau đây tôi sẽ trình bày phân tích của Lewis.

Xuất phát điểm của Lewis là một nhận định về hư cấu hết sức trực giác và, thậm chí, có thể coi là hiển nhiên: tác phẩm hư cấu mô tả một thế giới khả dĩ. Khi chúng ta đọc *Số Đỏ*, chúng ta tiếp nhận thông tin về một thế giới trong đó có Xuân, có Phó Đoan, có TYPN, vân vân. Tác phẩm *Số Đỏ*, vì vậy, có điểm giống với một bài phóng sự, hay một bản dự báo thời tiết: cả ba đều mô tả một thế giới khả dĩ nào đó. Cái khác nhau nằm ở chỗ *Số Đỏ*, với tư cách là một tiểu thuyết, không đi kèm khẳng định rằng cái thế giới mà nó mô tả chính là thế giới thực. Ngược lại, bài phóng sự hay bản dự báo thời tiết vừa mô tả một thế giới khả dĩ vừa tuyên bố rằng cái thế giới mà nó mô tả chính là thế giới thực.

- (2) Tác phẩm hư cấu mô tả một thế giới khả dĩ trong nhận thức hỗ tương giữa tác giả và độc giả rằng thế giới khả dĩ đó không phải thế giới thực.

Nhận định (2) làm sáng tỏ hiện tượng nổi bật liên quan đến cách chúng ta tương tác với một tác phẩm hư cấu. Như tôi đã nói ở trên, chúng ta không đặt câu hỏi về *chân lý* (truth) đối với tác phẩm hư cấu. Chúng ta biết Phó Đoan không tồn tại, nhưng chúng ta không trách Vũ Trọng Phụng đã nói dối. Kể chuyện và nói dối đều là mô tả một thế giới khả dĩ không phải thế giới thực, nhưng khi kể chuyện, người nói (tác giả) và người nghe (độc giả) cùng biết, và biết là bên kia (biết mình) biết, rằng thế giới đang được mô tả không phải thế giới thực, còn khi nói dối, chỉ người nói biết rằng thế giới khả dĩ đang được mô tả không phải thế giới thực. Nói cách khác, nhận thức rằng thế giới khả dĩ đang được mô tả không phải thế giới thực mang tính hỗ tương (mutual) không trường hợp kể chuyện, nhưng mang tính riêng tư (private) trong trường hợp nói dối. Tuy nhiên, nhận định (2) sẽ gặp khó khăn trong việc giải thích tại sao chúng ta lại có cảm giác, khi đọc một tác phẩm hư cấu, rằng ngôn ngữ đang được sử dụng một cách bình thường. Chúng ta không hề có cảm giác rằng các nguyên tắc ngữ dụng học, cụ thể là các phương châm hội thoại, đang được vô hiệu hoá, và cả tác giả lẫn độc giả đang tự đặt mình vào vị trí một thành viên của một cộng đồng ngôn ngữ kỳ quặc. Sự thật hiện tượng học này cho thấy nhận định (2) là một quan sát *thiếu sót* về hư cấu. Một tác phẩm hư cấu không *chỉ* mô tả một thế giới khả dĩ không phải thế giới thực. Nhưng nếu vậy thì nó mô tả thế giới nào?

Câu trả lời của Lewis là một tác phẩm hư cấu, thực ra, *vẫn* mô tả thế giới thực. Nói chính xác hơn, nó mô tả một phiên bản của thế giới thực theo cách câu điều kiện, tức câu mang hình thức *nếu p thì q*, mô tả một phiên bản của thế giới thực. Từ thảo luận trong phần cuối của mục 1, chúng ta biết rằng *nếu p thì q* mời người nghe tưởng tượng ra một phiên bản của thế giới thực trong đó mọi thứ không thay đổi *trừ* việc *p* là đúng, tức mời người nghe thay đổi thế giới thực một cách *tối thiểu*, vừa đủ để *p* đúng. Tương tự, một tác phẩm hư cấu mời chúng ta tưởng tượng ra một phiên bản của thế giới thực trong đó những gì được viết ra trên trang giấy là đúng và những gì *không* được viết ra thì *vẫn giống hệt* như trong thế giới thực. Nói cách khác, chúng ta đến với một tác phẩm hư cấu với toàn bộ tất cả những định kiến có sẵn về thế giới thực, và chúng ta chỉ thay đổi chúng một cách tối thiểu sao cho những gì tác giả nói là đúng.

- (3) Tác phẩm hư cấu mô tả một phiên bản của thế giới thực trong đó tất cả những gì được tác giả nói ra là đúng còn những gì tác giả không nói ra thì *vẫn giống hệt* như trong thế giới thực.

Vì tác phẩm hư cấu, thực ra, *vẫn* mô tả thế giới thực tương tự như *nếu p thì q* mô tả thế giới thực, chúng ta không có cảm giác, khi chúng ta đọc tiểu thuyết, rằng ngôn ngữ đang được sử dụng một cách kỳ quặc. Về cơ bản, tác giả *vẫn* đang dùng ngôn ngữ để nói về thế giới thực, tức để thông báo. Tất cả các quy tắc ngữ dụng, trong đó có các phương châm hội thoại, *vẫn* được tuân thủ, và vì vậy *vẫn* được cảm nhận là đang được tuân thủ. Ngoài ra, chúng ta cũng giải thích được tại sao chúng ta không thể nói tác giả của một tác phẩm hư cấu đang *nói dối*: khi tôi nói *nếu p thì q*, và bạn thấy rằng *p* không đúng, bạn *vẫn* không thể nói rằng tôi đang nói dối. Lewis còn chỉ ra rằng nhận định (3) có khả năng làm sáng một hiện tượng đặc biệt nữa liên quan đến hư cấu. Để minh họa, tôi xin đọc giả xem xét các mệnh đề sau.

- (4) a. Trong Số Đỏ, bà Phó Đoan có một đứa con trai
b. Trong Số Đỏ, bà Phó Đoan có hai lỗ mũi
c. Trong Số Đỏ, bà Phó Đoan có ba lỗ mũi

Cảm nhận của chúng ta về (4a) là nó đúng. Giải thích điều này rất đơn giản: chúng ta suy được ra B từ những gì Vũ Trọng Phụng viết trong Số Đỏ. Cảm nhận của chúng ta về (4b) và (4c) là (4b) thì đúng còn (4c) thì sai. Liệu chúng ta có thể suy ra (4b), và suy ra phủ định của (4c), từ những gì Vũ Trọng Phụng viết trong Số Đỏ? Câu trả lời là không. Trong Số Đỏ, Vũ Trọng Phụng không hề nói gì đến số lỗ mũi của Phó Đoan. Nếu Số Đỏ đơn thuần chỉ mô tả một thế giới khả dĩ trong đó tất cả những gì được viết ra trong tiểu thuyết này là đúng, chúng ta sẽ không thể biết được Phó Đoan có bao nhiêu lỗ mũi trong thế giới đó. Nhưng sự thật là chúng ta *có* biết Phó Đoan có bao nhiêu lỗ mũi, hay ít nhất, nếu phải chọn giữa (4b) và (4c), chúng ta sẽ chọn (4b). Vì sao? Vì Số Đỏ, cũng như bất kỳ tác phẩm hư cấu nào khác, là một bức tranh với muôn vàn chỗ trống, và khi chúng ta đọc tiểu thuyết này, chúng ta lấp đầy những chỗ trống ấy bằng tất cả những định kiến chúng ta có về thế giới thực. Chúng ta không dùng những gì tác giả nói để vẽ ra một thế giới tưởng tượng, mà chúng ta dùng chúng để chỉnh sửa chỗ này chỗ kia một chút trong bức tranh hết sức chi tiết về thế giới thực mà chúng ta đã có sẵn trong đầu. Vậy, một tiểu thuyết, về cơ bản, *vẫn* là một văn bản mô tả thế giới thực, cụ thể là thế giới thực dưới một sự thay đổi tối thiểu, và vì vậy, ngôn ngữ *vẫn* được sử dụng, trong tác phẩm hư cấu, một cách hoàn toàn bình thường, trong chức năng thông báo cốt lõi của nó.

Nhưng nhận định (3), hoá ra, *vẫn* chưa hẳn là chính xác. Lewis đưa ra một lập luận khá tinh vi để cho thấy rằng cái thế giới mà một tác phẩm hư cấu mời chúng ta tưởng tượng ra không hẳn là một thế giới khác thế giới thật một cách tối thiểu sao cho những gì được nói ra trong tác

phẩm ấy là đúng. Lập luận này sẽ là phần phức tạp nhất trong bài viết này, và theo tôi, độc giả có thể bỏ qua nó mà vẫn nắm được ý chính của bài viết.

Để hiểu lập luận của Lewis, chúng ta hãy bắt đầu bằng xem xét công thức (5) dưới đây, với f là một tác phẩm hư cấu và p là một mệnh đề.

(5) Câu *Trong f , p* đúng khi và chỉ khi p đúng trong thế giới w với những tính chất sau: ...

Xuất phát điểm của Lewis là một nhận định khó chối cãi: xác định được nội dung của chỗ trống “...” trong (5) sao cho (5) đúng chính là xác định được (một phần) hình hài của w với tư cách là một thế giới khả dĩ được mô tả bởi f . Những gì chúng ta nói từ trước đến điểm này có thể được coi là (6).

(6) Câu *Trong f , p* đúng khi và chỉ khi p đúng trong thế giới w với những tính chất sau: (i) tất cả những gì được nói ra trong f đều đúng tại w , và (ii) ngoài ra thì w giống thế giới thực nhất như có thể.

Vấn đề nằm ở chỗ (6) không đúng! Hãy quay lại với tiểu thuyết Số Đỏ của chúng ta để thấy rằng nó không đúng, bằng cách xem xét nhận định (7).

(7) Câu *Trong Số Đỏ, biểu ngữ “Phó Đoan” của Vũ Trọng Phụng chỉ một người có thật* đúng khi và chỉ khi câu *Biểu ngữ “Phó Đoan” của Vũ Trọng Phụng chỉ một người có thật* đúng trong thế giới w với những tính chất sau: (i) tất cả những gì được nói ra trong Số Đỏ đều đúng tại w , và (ii) ngoài ra thì w giống hết thế giới thực.

Để thấy rằng (7) không đúng, chúng ta phải nói rõ hơn thế nào là một *biểu ngữ*. Một biểu ngữ là một kết nối giữa âm thanh và ý nghĩa. Hệ quả quan yếu trực tiếp đến thảo luận của chúng ta từ cách hiểu hiển nhiên về khái niệm *biểu ngữ* này là hai biểu ngữ khác nhau có thể có cùng một vỏ bọc âm thanh. Hãy lấy *Berlin* để làm ví dụ. Thủ đô của Đức có tên là *Berlin*, nhưng *Berlin* cũng là tên của một thành phố thuộc bang New Hampshire của Mỹ. Vậy, chúng ta có ít nhất hai biểu ngữ khác nhau có cùng một vỏ bọc âm thanh là *Berlin*. Bây giờ hãy tưởng tượng một thế giới w khác tối thiểu thế giới thật trong đó tất cả những gì được Vũ Trọng Phụng mô tả trong Số Đỏ đều thực sự diễn ra: có một người đàn bà tên là Phó Đoan, muốn tán tỉnh một anh chàng tên là Xuân, làm nghề nhật bóng và có mái tóc màu đỏ, vân vân. Đúng là tại w , có một biểu ngữ có vỏ bọc âm thanh là *Phó Đoan*, và biểu ngữ này có sở chỉ. Nhưng nó không phải cái biểu ngữ trong tiểu thuyết Số Đỏ. Biểu ngữ *Phó Đoan* trong Số Đỏ, như Vũ Trọng Phụng sử dụng nó trong Số Đỏ, không có sở chỉ tại w , mặc dù nó có cùng vỏ bọc âm thanh với biểu ngữ *Phó Đoan* tại w . Vậy, w là một thế giới trong đó tất cả những gì được nói ra trong Số Đỏ đều đúng và ngoài ra w giống hết thế giới thật, nhưng câu *Biểu ngữ “Phó Đoan” của Vũ Trọng Phụng chỉ một người có thật* không đúng trong w . Nhưng lưu ý là câu *Trong Số Đỏ, biểu ngữ “Phó Đoan” của Vũ Trọng Phụng chỉ một người có thật* rõ ràng là một câu đúng. Điều này có nghĩa rằng về bên phải của *khi và chỉ khi* trong nhận định (7) là đúng còn về bên trái của *khi và chỉ khi* trong nhận định (7) là sai, tức có nghĩa rằng (7) là một nhận định sai. Và vì (7) cụ thể hoá (6) nên (6) cũng sai.

Vậy chúng ta nên chỉnh sửa (6) ra sao? Lewis đề xuất công thức (8) dưới đây.

(8) Câu *Trong f , p* đúng khi và chỉ khi p đúng tại w với những tính chất sau: (i) f được kể ra như sự thật tại w , và (ii) ngoài ra thì w giống thế giới thực nhất như có thể.

So sánh (6) và (8), ta thấy sự khác nhau nằm ở chỗ (8) đưa ra một yêu cầu khắt khe hơn (6). Theo (6), thế giới mà tác phẩm hư cấu f mô tả chỉ cần làm cho tất cả những gì f nói trở thành

đúng, còn theo (8), thể giới mà f mô tả không chỉ làm những gì f nói trở thành đúng, mà còn phải có cả sự tồn tại của f với tư cách một văn bản được viết ra bởi chính tác giả trong thực tại, với điều kiện là tác giả này viết ra f không với tư cách một tác phẩm hư cấu mà với tư cách một tường thuật, một phóng sự mô tả thể giới thực trong nhận thức hồ tương giữa người nói và người nghe rằng nó là một phóng sự mô tả thể giới thực. Quay lại với Số Đỏ, theo như (8) thì khi chúng ta đọc tác phẩm này, chúng ta sẽ cảm nhận một phiên bản của thể giới thực, khác với thể giới thực một cách tối thiểu ở chỗ trong đó Vũ Trọng Phụng nói tất cả những gì ông nói trong Số Đỏ một phóng sự trung thực chứ không phải như một tiểu thuyết. Với sự thay đổi từ (6) sang (8) này, chúng ta sẽ rằng thấy vấn đề về sở chỉ của biểu ngữ *Phó Doan* mà chúng ta thảo luận ở trên sẽ được giải quyết: trong một thể giới khả dĩ tại đó Vũ Trọng Phụng nói những gì ông nói trong Số Đỏ như thể chúng là một phần của một phóng sự trung thực, tất nhiên biểu ngữ *Phó Doan* của Vũ Trọng Phụng trong Số Đỏ, với tư cách là một phóng sự như vậy, sẽ có sở chỉ trong thể giới khả dĩ đó.

3 Kết luận

Những giòng trên là một nỗ lực phác thảo một cách tiếp cận quan hệ luận lý giữa hư cấu và thực tiễn. Trong cách hiểu khởi điểm về khái niệm hư cấu, một tác phẩm hư cấu mô tả một thể giới khả dĩ trong nhận thức hồ tương giữa tác giả và độc giả rằng thể giới đó không phải thể giới thực. Chúng ta đã thấy rằng cách hiểu này mâu thuẫn với nhận thức về bản chất cốt lõi của ngôn ngữ với tư cách một công cụ trao đổi thông tin, và vì vậy, mâu thuẫn với những trực giác cơ bản của chúng ta về cách ngôn ngữ vận hành trong các tác phẩm hư cấu. Chúng ta không có cảm giác ngôn ngữ được sử dụng một cách kỳ quặc trong tác phẩm hư cấu. Đặc biệt, ngôn ngữ trong tác phẩm hư cấu vận hành như thể nó vẫn đang được dùng để thông báo, trong sự tuân thủ tất cả các phương châm hội thoại với mục đích truyền tải thông tin một cách tối đa và hiệu quả nhất. Sau đó, chúng ta đã phác thảo một đề xuất nhằm giải quyết mâu thuẫn nói trên. Theo phân tích này, tác phẩm hư cấu có tính chất luận lý tương tự như một câu điều kiện: tác phẩm hư cấu mô tả thể giới thực bằng cách nói nó sẽ ra sao nếu nó được thay đổi một cách tối thiểu. Vậy, tác phẩm hư cấu, về bản chất, vẫn là một văn bản tả thực, và bản chất này là cái giải thích tại sao chúng ta vẫn có trực giác rằng ngôn ngữ được sử dụng một cách bình thường trong hư cấu. Phần cuối của bài trình bày cách hiểu được biết đến rộng rãi của David Lewis về sự thay đổi tối thiểu mà tác phẩm hư cấu yêu cầu chúng ta thực hiện đối với thể giới thực. Chúng ta thấy rằng một tác phẩm hư cấu f không nói đến một phiên bản của thể giới thực trong đó tất cả những gì được viết ra trong f đều đúng, mà đưa ra một yêu cầu có phần ngặt nghèo hơn: nó nói đến một phiên bản của thể giới thực trong đó f được kể với tư cách một phóng sự trung thực và trong ý thức hồ tương giữa người nói và người nghe là f được kể ra theo cách như vậy.

Tài liệu

- Bar-Hillel, Yehoshua, and Rudolf Carnap. 1953. Semantic information. British Journal for the Philosophy of Science 4:147–157.
- Bernstein, Leonard. 1976. The Unanswered Question: Six Talks at Harvard. Cambridge: Harvard University Press.

- Brentano, Franz. 1874. Psychologie vom Empirischen Standpunkte. Leipzig: Duncker & Humblot.
- Davidson, Donald. 1967. Truth and meaning. Synthese 17:304–323.
- Floridi, Luciano. 2003. Outline of a theory of strongly semantic information. Minds and Machines 14:197–221.
- Frege, Gottlob. 1879. Begriffsschrift: Eine der arithmetischen nachgebildete Formelsprache des reinen Denkens. Halle: Neubert.
- Frege, Gottlob. 1884. Die Grundlagen der Arithmetik. Breslau: Verlage Wilhelm Koebner.
- Grice, Paul. 1967. Logic and conversation. In Studies in the Way of Words, ed. Paul Grice, 41–58. Cambridge: Harvard University Press.
- Hintikka, Jaako. 1969. Semantics for propositional attitudes. In Philosophical Logic, ed. J. W. Davis, Hockney, and Wilson, 21–45. Dordrecht: Reidel.
- Husserl, Edmund. 1907. Die Idee der Phänomenologie: Fünf Vorlesungen. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Kratzer, Angelika. 1986. Conditionals. In Semantics: An International Handbook of Contemporary Research, ed. Arnim von Stechow and Dieter Wunderlich, 651–656. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Kratzer, Angelika. 2012. Modals and Conditionals. New York: Oxford University Press.
- Lewis, David. 1973. Counterfactuals. Oxford: Basil Blackwell.
- Lewis, David. 1978. Truth in fiction. American Philosophical Quarterly 15:37–46.
- Nawar, Tamer. 2013. Knowledge and true belief at Theatetus 201a-c. British Journal for the History of Philosophy 21:1052–1070.
- Stalnaker, Robert. 1975. Indicative conditionals. Philosophia 5:269–286.
- Stalnaker, Robert. 1978. Assertion. Syntax and Semantics 9:315–332.
- Stalnaker, Robert. 1999. Context and Content. Oxford: Oxford University Press.
- Stalnaker, Robert. 2002. Common ground. Linguistics and Philosophy 25:701–721.
- Stalnaker, Robert. 2006. On logics of knowledge and belief. Philosophical Studies 128:169–199.
- Stanley, Jason. 2001. Hermeneutic fictionalism. In Midwest Studies in Philosophy Volume XXV: Figurative Language, ed. Peter French and Howard Wettstein, 36–71. Oxford: Blackwell.
- Wittgenstein, Ludwig. 1921. Logisch-philosophische Abhandlung. Annalen der Naturphilosophie 14:185–262.
- Yablo, Stephen. 2000. Apriority and existence. In New Essays on the A Priori, ed. Paul Boghossian and Christopher Peacocke, 197–228. Oxford: Oxford University Press.