

TỰ SỰ HỌC XÃ HỘI HỌC: NĂNG LỰC CỦA NHỮNG CÂU CHUYỆN

ARTHUR W. FRANK^(*)

Mục tiêu phần này hướng tới việc xem xét sự đa dạng của tính sinh động hoặc sức sống được cho là thuộc tính của hình ảnh, tác nhân, động lực, quyền tự trị, sự huy hoàng, tính sản sinh, hay bất cứ dấu hiệu nào khác khiến bức tranh trở thành “những dấu hiệu của sự sống” mà theo tôi không đơn thuần là dấu hiệu đối với những vật thể sống mà là dấu hiệu của bản thân vật thể sống. Những hình ảnh mong muốn điều gì? (What Do Pictures Want?) - W. J. T. Michell.

Mọi câu chuyện tự sự - từ “Iliat” đến những loạt báo mới nhất đoạt giải Pulitzer đều có chung một cấu trúc tự sự...: Nhân vật chính gặp phải một vấn đề, đấu tranh với nó và cuối cùng vượt qua nó hoặc bị nó đánh bại, hoặc bị thay đổi theo một hướng nào đó. Nếu câu chuyện... thiếu đi một trong những yếu tố này thì không nên viết thành văn tự sự. - “Kết thúc” (Endings), Bruce DeSilva.

Phần mở đầu sẽ là một câu chuyện - chỉ khi ý tưởng của phần mở đầu giả định trước một ý nghĩa của truyện kể. Nhưng câu chuyện là gì? Câu chuyện thờ như thế nào và năng lực nào cho phép câu chuyện có những tác động như cách mà nó thể hiện?

Câu trả lời có thể bắt đầu bằng câu hỏi được W. J. T. Mitchell nêu ra trong đề từ của chương này: theo nghĩa nào thì những câu chuyện là những vật thể sống quan trọng?¹ Sau đó, chuyển sang câu hỏi câu chuyện là gì?, vấn đề sẽ được tiếp cận một cách hữu ích nhất bằng việc mô tả năng lực của những câu chuyện, bởi vì những năng lực này mang lại sức sống cho câu chuyện. Năng lực của những câu chuyện bắt đầu như những đối tượng quen thuộc của tự sự văn học: nhân vật, cốt truyện, điểm nhìn, v.v... nhưng sự quan tâm không nằm ở việc khám phá một số cấu trúc cơ bản của tự sự; câu hỏi đặt ra là,

điều gì khiến các câu chuyện có sức ảnh hưởng? Bằng cách xem xét về năng lực của những câu chuyện, tự sự học xã hội học tập trung vào cách các câu chuyện vận hành để tạo nên đời sống xã hội. Theo tôi, một câu chuyện tồn tại khi nó có đầy đủ năng lực của những câu chuyện mà nó tham gia. Hoặc, theo Bruce DeSilva trích dẫn trong đề từ thứ hai, nếu tài liệu không sử dụng đầy đủ những khả năng này, thì tài liệu đó không thích đáng cho phân tích tự sự đối thoại - tuy nhiên điều quan trọng là nó có thể làm theo cách khác².

Tôi không cố gắng để định nghĩa câu chuyện³. Trọng tâm là xem cách chúng vận

^(*) GS. - Khoa Xã hội học, Trường Đại học Calgary.

¹ W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 6.

² Bruce DeSilva, “Endings,” in *Telling True Stories: A Nonfiction Writers’ Guide from the Nieman Foundation at Harvard University*, ed. Mark Kramer and Wendy Call (New York: Plume, 2007), 118.

³ Để có một bộ sưu tập hữu ích gồm các định nghĩa khác nhau và cởi mở về câu chuyện và truyện kể, xin xem H. Porter Abbott, *Dẫn luận về tự sự* của Cambridge (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), chương 2. Sự chênh lệch đáng kể giữa các định nghĩa này, mỗi định nghĩa đều phản ánh chuyên môn và sự cân trọng của học giả là đủ

hành chứ không phải tìm kiếm bản chất của chúng. Thay cho lời định nghĩa, phần cuối của chương này đưa ra một cụm từ mô tả mà tôi thấy hữu ích nhất để ghi nhớ những gì mà tự sự học xã hội học nhận diện về các câu chuyện.

Cách những câu chuyện “thở”

Câu chuyện đầy bi kịch của Tolstoy về Mademoiselle Bourienne (phần giới thiệu) gây hiệu ứng tò mò nên càng được suy ngẫm lâu hơn. Câu chuyện làm đảo lộn mối quan hệ thời gian thông thường giữa những câu chuyện và trải nghiệm. Theo cách hiểu thông thường, con người có những trải nghiệm - một điều gì đó xảy ra - và sau đó họ kể lại những câu chuyện như là tái trình hiện những trải nghiệm đó. Chuỗi các sự kiện diễn ra theo thời gian này trước khi trần thuật được hiểu là mô phỏng (mimetic): các câu chuyện mô phỏng lại cuộc sống đã xảy ra và giờ đây đang được tái trình hiện trong câu chuyện¹. Nhà nhân chủng học Cheryl Mattingly bác bỏ quan niệm mô phỏng về câu chuyện một cách rõ ràng nhất, đảo ngược thời gian để đặt câu chuyện trước trải nghiệm: “Không có thực tế nào ở ngoài tự sự. Bởi chúng ta có những câu chuyện nên chúng tôi tin rằng chúng ta đang có những trải nghiệm. Trải nghiệm

tốt nhất là sự tái hiện từ những câu chuyện có sẵn”².

Tolstoy đặt một câu chuyện ở phần mở đầu mà câu chuyện đó sẽ định hình hành động trở thành sự kiện. Sự xâm nhập của tác giả vào các quá trình suy nghĩ của Mademoiselle khám phá ra một mối quan hệ phức tạp về mô phỏng lẫn nhau. Lần đầu tiên Mademoiselle biết/nghe về một câu chuyện - câu chuyện mà cô phỏng theo lời kể của di mình - và sau đó câu chuyện ấy thúc đẩy hành động của cô. Cô nhìn mọi người và những triển vọng xung quanh mình theo lăng kính của một câu chuyện mà cô ấy đã tiếp nhận và chuyên thể. Câu chuyện đặt ra tiến trình hành động và cũng là la bàn đạo đức của cô trong hành động. Sự bất chước xuất hiện, nhưng như một quá trình tương hỗ. Cuộc sống và câu chuyện mô phỏng lẫn cho nhau, liên tục và liền mạch, nhưng không có sự ưu tiên theo thời gian hay nhân quả. Câu chuyện của Mademoiselle đặt trong sự vận động của một quá trình hành động trong tương lai mà câu chuyện của Tolstoy trình bày; và câu chuyện về Mademoiselle của ông trở thành người bạn đồng hành của một người khác, có thể được tái định hình khi nó được kể lại theo trí tưởng tượng của người đó.

Tolstoy không đơn độc trong việc đảo ngược thời gian giữa những câu chuyện và trải nghiệm. Trong nghiên cứu của mình về những lợi thế tiến triển được tạo ra bởi nghệ thuật và đặc biệt là từ những câu chuyện, Brian Boyd đã đề xuất cách những câu chuyện tối ưu hóa khả năng của con người để mô phỏng những tương lai có thể xảy ra:

để biến một người ra khỏi sự hoạt động của công trình nhất định. Những câu chuyện, giống như các công cụ, có thể được hiểu rõ nhất bởi những gì chúng có thể làm.

¹ Nhiều học giả định nghĩa câu chuyện là những sự kiện xảy ra và truyện kể là việc trần thuật những sự kiện này. Để có một phê bình sâu sắc về thuật ngữ và cách hiểu câu chuyện, xem Cheryl Mattingly, *Healing Dramas and Clinical Plots: The Narrative Structure of Experience* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 34.

² Sdd., 33.

“Các câu chuyện sử dụng từ ngữ và quy ước, nhưng các quy ước tự sự xuất hiện rất lâu sau đó, chúng tôi đã suy luận một khả năng không chỉ để tái hiện trải nghiệm quá khứ trong ký ức mà còn để tái định hình nó một cách linh hoạt nhằm đưa ra những mô phỏng cụ thể về các tình huống trong tương lai”¹.

Đó chính xác là những gì Mademoiselle làm với câu chuyện của mình trong quá trình điều chỉnh nó cho đến khi sự mô phỏng có thể trở thành hiện thực. Nhà sử học Georges Duby mô tả cách những câu chuyện được biết đến bởi các hiệp sĩ thời trung cổ khi họ đưa ra mô phỏng về tương lai mà họ sẽ thực hiện: “Sự hăng hái của họ tập trung hoàn toàn vào việc hoàn thành các nghĩa vụ của tinh thần hiệp sĩ, khi tuân theo các quy tắc đạo đức được thẩm nhuần trong suốt thời niên thiếu và luôn tồn tại trong tâm trí họ bởi tất cả những câu chuyện và bài hát mà họ đã nghe”². Renato Rosaldo, một nhà nhân chủng học, đã quan sát quá trình này trong tác phẩm dân tộc học của mình về người Ilongots: “Trên thực tế, thợ săn tìm kiếm những trải nghiệm có thể được kể như những câu chuyện. Nói cách khác, những câu chuyện thường định hình, thay vì phản ánh một cách đơn giản hành vi của con người”³. Kết luận của Rosaldo - những câu chuyện thường định hình cách cư xử của con người - là tiền đề cốt lõi của tự sự học xã hội.

¹ Brian Boyd, *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction* (Cambridge, MA: Harvard University Press, Belknap Press, 2009), 157.

² Georges Duby, *William Marshall: The Flower of Chivalry* (New York: Pantheon, 1985), 86.

³ Renato Rosaldo, *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis* (Boston: Beacon Press, 1989), 129.

Tiểu thuyết gia Eric Ormsby đã đưa ra một lời chứng thực đặc biệt rõ ràng về những câu chuyện trước các biểu hiện của kinh nghiệm, và nó đã được Alberto Manguel trích dẫn trong chuyên luận về những câu chuyện của ông: “Đôi khi tôi có cảm giác rằng từ ngữ tạo nên một sự tồn tại riêng của chính chúng, tách khỏi chúng ta, và khi chúng ta nói hoặc viết, đặc biệt là trong những khoảnh khắc xúc động mạnh, chúng ta không làm được gì nhiều hơn là “đi nhờ” (mượn) một số âm tiết không thể thay thế hoặc mệnh đề mang nghĩa thích hợp”⁴.

Mademoiselle Bourienne dường như “nhờ” vào từ ngữ ít hơn việc nó dẫn dắt, và điều đó càng nhấn mạnh quan điểm của Ormsby. Mọi người không chỉ “nhờ vào từ ngữ” khi họ kể chuyện. Phổ biến hơn thì những gì mọi người biết đến như là trải nghiệm đều là nhờ vào ngôn từ trong những câu chuyện mà những người đó biết; những câu chuyện định hình những gì sẽ trở thành trải nghiệm⁵.

Jerome Bruner đã kể một tự truyện nhờ vào câu chuyện ông biết khi trở về từ châu Âu vào đêm trước Thế chiến thứ hai. Trên con tàu của mình, hầu hết các hành khách đồng hành cùng ông đang chạy trốn Đức Quốc xã:

“Cuốn sách về Cuộc di cư đã định hình cho tôi cách tự mình kể câu chuyện về những linh hồn đang chạy trốn trên *Shawnee*, và việc tự mình kể câu chuyện

⁴ Eric Ormsby, quoted in Alberto Manguel, *The City of Words* (Toronto: House of Anansi Press, 2007), 11.

⁵ Xem p. 21 above, quoting Cheryl Mattingly: “Experience is, at best, an enactment of pre-given stories.” *Healing Dramas and Clinical Plots*, 33.

đó đã ảnh hưởng rất nhiều đến trải nghiệm của tôi về cuộc vượt Đại Tây Dương đó. Và nó cũng tương tự như những câu chuyện tự sự kinh điển. Chúng trở thành khuôn mẫu cho trải nghiệm”¹.

Trong hoàn cảnh của Mademoiselle thì câu chuyện của cô không phải là một khuôn mẫu phù hợp với trải nghiệm của cô ấy, việc phụng sự hầu như không giống cách câu chuyện từ Kinh thánh đối với Bruner.

Sự đảo ngược này của thời gian sự kiện - trải nghiệm - câu chuyện là cơ sở cho đề từ của Mitchell và nó đề xuất việc hiểu những hình ảnh như là “vật thể sống”². Nhưng ngay cả Mitchell cũng không có nghĩa là hoàn toàn đang sống. Tự đặt ra cho mình câu hỏi: “Bạn có thực sự *tin tưởng* rằng những hình ảnh mong muốn thứ gì đó không?”, ông phản hồi: “Câu trả lời của tôi là không, tôi không tin vào điều đó. Nhưng chúng ta không thể phủ nhận rằng việc con người (bao gồm cả tôi) khăng khăng nói chuyện và cư xử như thể họ đã tin vào điều đó” (tr.11). Con người có thực sự nói chuyện và cư xử như thể họ tin rằng câu chuyện là những vật thể sống, đang hành xử với một ý chí dường như là của riêng họ? Tolstoy đã làm điều này và Cervantes cũng đã làm điều tương tự trong tác phẩm *Don Quixote*, và đoạn văn vừa được trích dẫn từ Eric Ormsby nói về

những từ ngữ dẫn đến “sự tồn tại riêng của nó”. Nhà phê bình văn học Wayne Booth đề cập đến trường hợp này trong phiên bản đầy đủ nhất:

“Ngay cả cuộc sống mà chúng ta coi là trải nghiệm chính - các sự kiện như sinh ra, giao cấu, chết, cày cuốc và trồng trọt, thu hoạch và tiêu thụ - hiếm khi trở thành một trải nghiệm mà không có sự dàn xếp nào đó trong tự sự; một trong những lập luận chính cho sự phê bình đạo đức đối với tự sự đó là tự sự tạo nên và tái tạo những gì được coi là trải nghiệm chính theo quan điểm hiện thực - và do đó tạo ra và tái tạo chính chúng ta. Sự chuyển đổi từ những gì chúng ta nghĩ là quan trọng hơn (bởi là “sự thực”) sang trải nghiệm của những câu chuyện về nó là rất vô thức và thường xuyên, đến mức chúng ta có nguy cơ mất đi ý thức về thế giới câu chuyện của chúng ta đáng kinh ngạc như thế nào, trong sức mạnh của chúng nhằm gia tăng/ thêm “cuộc sống” vào “cuộc sống” - dù cho là tốt hay xấu”³.

Booth bộc lộ một chút hoài nghi rằng câu chuyện thờ, như ông viết “giáo viên nên quan tâm đến chính những gì mà một cuốn tiểu thuyết có thể *tác động* đến một học sinh” (tr.4). Dưới đây là bốn ví dụ khác nhau của những người nói câu chuyện là những vật thể sống. Các ví dụ được chọn bởi vì mỗi một nhà văn - không ai trong số họ là nhà văn viết tiểu thuyết - đều là một sinh viên nghiêm túc của các câu chuyện, và họ đưa ra những quan điểm khác nhau.

Nhà ngôn ngữ học Charlotte Linde đặt tiêu đề cho một trong những bài báo của

¹ Jerome Bruner, *Making Stories: Law, Literature, Life* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002), 34.

² Mitchell, *What Do Pictures Want?* 6. Compare Alberto Manguel: “This astonishing notion, that words think us into being, that words not only express but create thought, was developed long ago, in the sixth century, by the Indian philosopher Bhartrihari. It deserves close attention.” *The City of Words*, 66.

³ Wayne Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988), 14.

bà là *Sự thu hút của diễn giả bằng một câu chuyện*¹. Bài báo, được thảo luận chi tiết hơn ở chương 2, là một mô tả dân tộc học của một công ty bảo hiểm của Mỹ. Câu chuyện về người sáng lập công ty, ông McBee, không chỉ là một nhân vật nổi tiếng trong việc đào tạo nhân viên mới mà còn được nhắc đến hàng ngày trong các cuộc nói chuyện của công ty. Chắc chắn câu chuyện là một nguồn tài nguyên mà người nói sử dụng. Nhưng tiêu đề của Linde nhấn mạnh đến cách câu chuyện sống động *thu hút* người nói, nó biến câu chuyện thành của riêng mình, ngay cả khi họ tự phân biệt bản thân mình với câu chuyện. Linde giải thích thêm: “Nếu một câu chuyện có thể thu hút những người kể chuyện mới, thì câu chuyện đó có thể thoát khỏi sự tồn tại của những người tham gia câu chuyện và những nhân chứng của nó và phát triển những cái có tiềm năng tồn tại lâu dài vô thời hạn”².

Ví dụ thứ hai được cung cấp bởi Jo-ann Archibald, một nhà giáo dục bản địa người Canada³. Archibald mô tả trải nghiệm

¹ Charlotte Linde, “The Acquisition of a Speaker by a Story: How History Becomes Memory and Identity,” *Ethos* 28, no. 4 (2001): 608-32.

² Charlotte Linde, *Working the Past: Narrative and Institutional Memory* (New York: Oxford University Press, 2009), 222. Linde kết luận rằng nghiên cứu dân tộc học của bà là “câu chuyện về cuộc phiêu lưu của những câu chuyện trong những nhóm người và cuộc phiêu lưu của những người trong nhóm của những câu chuyện” (224). Sự cân bằng đó được phản ánh trong tất cả những ví dụ về những người nói những câu chuyện như thể họ còn sống.

³ Tôi viết hoa *Bản địa* (Indigenous) theo cách sử dụng ưa thích của Archibald. Xuyên suốt cuốn sách này, cách sử dụng *Indigenous* và *Native*, có và không viết hoa, theo sát cách sử dụng của tác giả đang được thảo luận.

đầu tiên của bà khi tổ chức một hội thảo cho giáo viên bản ngữ trong “câu chuyện gánh vác một ‘cuộc đời’ và trở thành giáo viên”⁴. Cách nói của bà - mô tả câu chuyện không phải như một công cụ giảng dạy, mà là một giáo viên - không chỉ là một nhân vật của lời nói. Một số sinh viên lưu giữ những trích dẫn của Archibald từ các tạp chí thông thường: “Chúng tôi không biết điều gì sẽ xảy ra”, một học sinh viết: “Tôi nhớ [một trong những người tham gia] đã bị tổn thương [về tình cảm, tinh thần] và bằng cách nào đó [câu chuyện] đã chăm sóc cho cô ấy và [sau đó] tất cả chúng tôi... Tôi muốn nói rằng [câu chuyện này] đã có một cuộc đời của riêng nó” (tr.97, tất cả dấu ngoặc vuông trong bản gốc - chú thích của tác giả).

Sau đó Archibald trích dẫn một câu chuyện dài mà một trong số những học sinh của bà kể về một cuộc gặp gỡ trên một con phố sầm uất. Nhà văn, người có thể đã hoặc chưa đọc Tolstoy, nghe có vẻ giống với Mademoiselle Bourienne một cách đáng kể nếu cô ấy đã đưa ra lời giải thích về cảm giác bị cuốn vào câu chuyện mà di cô ấy đã một lần kể cho cô ấy nghe. “Câu chuyện về loài chim” đề cập đến một trong những truyện ngụ ngôn giáo huấn của Archibald.

“Cả tôi và bạn tôi đều đang hoàn toàn nghĩ về câu chuyện của bạn. Cứ như thể chúng ta đang ở trong câu chuyện vậy... Cứ như thể đang tồn tại một diễn viên trong câu chuyện... đột nhiên [ở đó] im lặng... Cứ như thể cùng một không gian

⁴ Jo-ann Archibald, *Indigenous Storywork: Educating the Heart, Mind, Body, and Spirit* (Vancouver: University of British Columbia Press, 2008), 95.

[câu chuyện] được mở ra vậy. Chúng tôi có thể nói với nhau, cứ như thể đây là câu chuyện của Jo-ann vậy... Trước đây, tôi đã không thực sự kết nối với phần đó của câu chuyện về loài chim... Tôi không biết phải diễn đạt thế nào, [nhưng] cứ như thể tôi đã trải qua câu chuyện đó rồi” (tr.99, một số chỗ tinh lược và tất cả các dấu ngoặc vuông trong bản gốc - chú thích của tác giả).

Ví dụ thứ ba của tôi về những người đang kể về những câu chuyện mà cứ như thể chúng là những vật thể sống vậy. Đó là ví dụ được lấy từ vị bác sĩ và giáo viên ngành khoa học nhân văn trong y học Rita Charon, tác giả của công trình *Y học tự sự*, trình bày một tự sự học thích hợp cho thực hành y tế¹. Charon viết rằng, người hành nghề y học tự sự (narrative medicine) “khái niệm hóa bản thân tự sự như là một đối tác năng động trong quá trình hành nghề của họ, tự sự có khả năng của riêng nó để thay đổi những gì diễn ra giữa họ”. Charon cho rằng câu chuyện không phải là công cụ mà là đối tác, và câu chuyện “có khả năng riêng của nó” để tạo nên những ảnh hưởng.

Ví dụ thứ tư của tôi là từ David Brooks, nhà báo của chuyên mục *New York Times*, chuyên viết về cách mọi người “được sinh ra trong” một lịch sử và văn hóa cụ thể như thế nào, nhưng các cá nhân vẫn có trách nhiệm “lựa chọn và liên tục sửa đổi những tự sự cốt lõi mà chúng ta kể về chính chúng ta”². Sau đó Brooks nói

về một phương diện khác, quyền năng của những câu chuyện:

“Những câu chuyện được chọn sẽ giúp chúng ta giải thích thế giới. Chúng hướng chúng ta chú ý đến những thứ nhất định và bỏ qua những thứ khác. Chúng khiến chúng ta coi một số thứ là thiêng liêng và những thứ khác là ghê tởm. Chúng là khuôn mẫu định hình những mong muốn và mục tiêu của chúng ta”.

Nếu các nhà văn như Ormsby và các nhà phê bình như Booth có xu hướng nói về những câu chuyện như những vật thể sống thì những trích dẫn từ Linde, Archibald, Charon và Brooks cho thấy cách nói và suy nghĩ này không giới hạn đối với các nghệ sĩ. Theo trình độ chuyên môn của Mitchell về cách thức mà các câu chuyện đang tồn tại, điểm mấu chốt là phải nghiêm túc xem xét rằng mọi người dường như không thể tránh khỏi việc nói những câu chuyện như thể chúng là những vật thể sống, rất có thể bởi vì mọi người có những trải nghiệm khá thường xuyên về những câu chuyện diễn ra trong cuộc đời của chính mình. Claude Levi-Strauss thừa nhận quan điểm của mình rằng “thần thoại được suy nghĩ trong con người mà anh ta không hề biết”, quan điểm này bị một số nhà phê bình coi là “hoàn toàn vô nghĩa,” tuy nhiên sự hiểu biết về thần thoại này vẫn là cái mà Levi-Strauss gọi là “một kinh nghiệm sống”³. Tôi không tin rằng những câu chuyện thờ bởi vì Tolstoy đã miêu tả nó quá rõ ràng trong cuốn tiểu thuyết của ông về Mademoiselle Bourienne. Thay vào đó, tôi tin câu chuyện của Tolstoy bởi

¹ Rita Charon, *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness* (New York: Oxford University Press, 2006).

² David Brooks, “The Rush to Therapy”, *New York Times*, November 10, 2009.

³ Claude Levi-Strauss, “Myth and Meaning,” in *More Lost Massey Lectures* (Toronto: House of Anansi Press, 2008), 275.

vì nó thể hiện những gì đã là kinh nghiệm sống của chính tôi, và khi bắt đầu những trải nghiệm đó, tôi có thể biết đó là những câu chuyện.

Một ý kiến phản đối cuối cùng có thể chỉ ra rằng, con người có thể tự mình kể những câu chuyện; thế nhưng những câu chuyện lại chẳng thể tự thân kể được. Điều đó là sự thật, nhưng tính phức tạp của mối quan hệ giữa câu chuyện và người kể chuyện đã được Archibald thể hiện rõ, trong nghiên cứu mở rộng của bà về những người kể chuyện bản địa. Archibald viết: “Một hoạt động cộng sinh xảy ra giữa người kể chuyện và câu chuyện”, “nhưng chính người kể chuyện cuối cùng mới mang lại hơi thở, hay sự sống cho câu chuyện”¹. Người kể chuyện truyền hơi thở cho câu chuyện, nhưng câu chuyện vẫn ở đó, chờ đợi để được kể. Archibald trích lời một người kể chuyện, Ellen White: “Người kể chuyện phải rất có trách nhiệm. Họ đang thiết lập nhịp thở. Một câu chuyện là, và có hơi thở. Người kể chuyện học cách để khiến điều đó xảy ra” (tr.112). Mọi người chịu trách nhiệm cho việc kể những câu chuyện, nhưng như White nói, câu chuyện có hơi thở (có sự sống); kể chuyện là để câu chuyện diễn ra. Kết luận của Archibald nhắc lại “sức mạnh của câu chuyện để ‘trở thành một giáo viên’ (tài liệu đã dẫn). Người kể chuyện thì nói, còn câu chuyện thì giáo dục - một sự hiệp lực phức tạp.

Suy nghĩ về câu chuyện như là người giáo viên dẫn dắt trực tiếp được chỉ ra bởi cụm từ mô tả của Pierre Bourdieu: “những lựa chọn không được chọn lựa”². Những

câu chuyện mà mọi người lớn lên đều không được lựa chọn và là những khuôn mẫu cho trải nghiệm - hoặc, những gì chúng ta nhờ vào - những câu chuyện này dẫn dắt mọi người vào những lựa chọn không được chọn lựa. Mọi người chọn những câu chuyện, nhưng họ còn có ít lựa chọn hơn về các nguyên tắc đặt ra cho sự lựa chọn đó của họ. Ý tưởng mà mọi người đưa ra những lựa chọn không được chọn lựa là cốt lõi của khoa học xã hội hiện đại - Marx, Freud và Durkheim đều phát triển cấu trúc lý thuyết của mình dựa trên phiên bản của ý tưởng này. Sự mất ổn định của quyền làm chủ ý thức cũng là một vấn đề đáng lo ngại. Phân tích tự sự có tính đối thoại làm rõ hơn nỗi băn khoăn đó. Những câu chuyện có tính sinh động thì mọi người thường không lựa chọn như cách họ chọn lựa.

Câu chuyện là gì?

Sự hiểu biết của tôi - không phải là một định nghĩa - về *tự sự học* chỉ đơn giản là thế này: điều này xảy ra là hệ quả của một điều khác³. Một trong những phép ẩn dụ hay nhất trong tự sự học văn học,

³ Margaret Somers trình bày một tuyên bố cụ thể hơn: “Từ các nguồn khác nhau, có thể xác định bốn đặc điểm của trần thuật được sắp xếp lại phù hợp với khoa học xã hội: (1) tính liên quan của các bộ phận; (2) hợp nhất và tái ngữ cảnh hóa một cốt truyện nhân quả (causal emplotment); (3) phân bố có chọn lọc; và (4) thời gian, tần suất và địa điểm. Trên hết, truyện kể là những chùm *mối quan hệ* (các phần được kết nối với nhau) gắn liền với *thời gian và không gian*, được cấu thành bởi cái mà tôi gọi là “causal emplotment”: “Trần thuật, bản sắc tự sự và hành vi xã hội: Suy nghĩ lại về sự hình thành giai cấp công nhân ở Anh,” (Narrativity, Narrative Identity, and Social Action: Rethinking the English Working-Class Formation) *Social Science History* 16, no. 4 (Winter 1992): 601.

¹ Archibald, *Indigenous Storywork*, 112.

² Pierre Bourdieu, *Pascalian Meditations* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2000).

Frank Kermode đã so sánh cấu trúc của tự sự với tiếng tích tắc của đồng hồ: mỗi tiếng *tích* tạo ra một kỳ vọng cho tiếng vang *tắc* tương ứng theo sau¹. Hãy xem xét một trong những câu chuyện ngắn nhất thế giới, được phân tích thấu đáo bởi nhà xã hội học Harvey Sacks. Một đứa trẻ nói: “Đứa bé khóc. Người mẹ bế nó lên”². Đứa bé đang khóc là tiếng tích, và người mẹ bế nó lên là tiếng tắc. Trong tự sự học, mọi thứ xảy ra theo cấu trúc *tích tắc*.

Nếu những truyện kể bắt đầu bằng tiếng *tích tắc*, chúng sẽ sớm trở nên phức tạp hơn. William Labov, ban đầu cộng tác với Joshua Waletzky, đề xuất những gì có thể là trích dẫn phổ biến nhất cho cấu trúc tự sự của các câu chuyện³. Việc kể một câu chuyện bắt đầu bằng một đoạn *tóm tắt*, khiến người nghe chú ý đến câu chuyện sắp được kể và có thể gợi ý về thể loại của câu chuyện: một câu chuyện cười, một bản tin, một lời thú tội cá nhân, một giai thoại gia đình,... Tiếp theo là phần định hướng, trong đó ghi rõ thời gian, địa điểm và các nhân vật chính của câu chuyện. Cốt truyện bắt đầu với điều mà Labov gọi là một *sự kiện phức tạp*. Những câu chuyện được kể bởi vì có điều gì đó bất thường đã xảy

ra. Sự phức tạp bất thường này có thể gây rắc rối hoặc không, theo nghĩa biểu hiện ra một vấn đề khó khăn, nhưng nó đòi hỏi phải hành động. Câu chuyện đi đến hồi kết khi sự kiện phức tạp có một *giải pháp* cuối cùng, đó là nơi mà câu chuyện sẽ kết thúc, trong khi các hành động được mô tả trong câu chuyện có thể vẫn tiếp tục. Giai đoạn cuối của tự sự là sự đánh giá của nó, trong đó người kể chuyện bày tỏ một thái độ nào đó đối với những gì đã xảy ra - nó thật buồn cười, tuyệt vời, không thể chấp nhận được, kinh tởm. Việc đánh giá có thể biểu hiện một bài học kinh nghiệm - truyện ngụ ngôn là thể loại trong đó việc đánh giá rõ ràng như một nguyên tắc đạo đức - và người nghe thường bày tỏ hay chia sẻ quan điểm đánh giá này. Việc trần thuật kết thúc với *phần cuối cùng (coda)*, ở đó lượt nói chuyện sẽ được chuyển lại cho những người nói khác.

Tất cả sáu thành phần, được gọi là các giai đoạn vì chúng xảy ra theo trình tự, tạo nên cái mà Labov gọi là những truyện kể “được hình thành đầy đủ”. Mặc dù trên thực tế, hầu hết các câu chuyện thực đều được xây dựng từ cấu trúc tự sự này, nhưng những truyện kể không hoàn toàn được hình thành đầy đủ: một số giai đoạn bị thiếu và những giai đoạn khác thì không theo trật tự. Một câu chuyện thường được lồng vào một câu chuyện khác, càng làm phức tạp hơn nữa cấu trúc *tích tắc*. Ví như mẹ của Maxine Hong Kingston kể lại câu chuyện của mình, việc người di mang thai là một sự kiện phức tạp. Trong hồi ký của Kingston, mẹ cô kể cho cô nghe câu chuyện là một sự kiện phức tạp.

Đêm Giáng sinh của Eduardo Galeano, chỗ bắt đầu cuốn sách này không có phần tóm tắt; hành động của độc

¹ Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (New York: Oxford University Press, 1973).

² Harvey Sacks, “On the Analysability of Stories by Children,” in *Ethnomethodology*, ed. Roy Turner (Middlesex UK: Penguin, 1974), 216-32. Reprinted in Sacks, *Lectures on Conversation*, vol. 1, ed. Gail Jefferson (London: Blackwell, 1995).

³ William Labov and Joshua Waletzky, “Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience,” *Journal of Narrative and Life History* 7 (1997): 3-38. See also William Labov, “Some Further Steps in Narrative Analysis,” *Journal of Narrative and Life History* 7 (1997): 395-415.

giả khi mở cuốn sách của Galeano đóng vai trò như phần tóm tắt của câu chuyện. Phần định hướng cho chúng ta biết nghề nghiệp của Fernando Silva cũng như thời gian và địa điểm câu chuyện bắt đầu, và nó cho chúng ta biết rằng Fernando có kế hoạch cho buổi tối. Khi ông ta nghe thấy tiếng bước chân phía sau, ông nhận ra rằng kế hoạch của mình đã bị cản trở - ông sẽ không đoàn tụ gia đình của mình sớm như ông đã lên kế hoạch. Cái gì phức tạp cũng hội hợp: độc giả của chúng tôi chia sẻ sự không chắc chắn của Fernando về những gì đứa trẻ muốn hoặc cần, và những gì có thể nằm trong khả năng hỗ trợ của Fernando. Cái bắt tay của họ là một hình thức của giải quyết, nhưng giải pháp chính xảy ra khi đứa trẻ nói rõ điều nó muốn: lời thỉnh cầu đầy ám ảnh, “Hãy nói với ai đó tôi đang ở đây”. Mọi đánh giá đều là ẩn ý, và không cần phần cuối cùng, bởi trên trang in phần cuối của câu chuyện rõ ràng như một đồ họa. Khi “Đêm Giáng sinh” được kể bằng miệng, người kể chuyện phải giữ im lặng sau lời thỉnh cầu của đứa trẻ.

Các giai đoạn của Labov không chỉ đơn giản là mô tả cấu trúc tự sự của Đêm Giáng sinh, tức là cách kể câu chuyện diễn ra theo thời gian. Chúng rất hữu ích cho việc suy nghĩ về lý do tại sao câu chuyện này đáng được gọi là ám ảnh. Lời thỉnh cầu của đứa trẻ sắp chết có thể là một giải pháp theo các thuật ngữ ngôn ngữ chính thống, nhưng lời thỉnh cầu trở thành một hành động phức tạp của những câu chuyện khác được kể như một sự hồi đáp lời thỉnh cầu đó. Lời cầu xin của đứa trẻ trở thành hành động phức tạp trong câu chuyện về phần còn lại của cuộc đời Fernando Silva và có khả năng trở thành hành động phức

tạp trong câu chuyện cuộc đời của bất kỳ ai đọc Đêm Giáng sinh. Câu chuyện ám ảnh bởi mỗi cái kết lại trở thành một khởi đầu mới.

Các giai đoạn của Labov có thể được coi là trục ngang của một câu chuyện, nó diễn ra theo thời gian: cả thời gian trong chính câu chuyện và thời gian kể câu chuyện. Nhưng hãy so sánh các giai đoạn của Labov với sự mô tả của các câu chuyện được cung cấp trong đề từ của Bruce DeSilva ở chương này. Để làm đầy các giai đoạn của Labov bằng nội dung và làm cho câu chuyện không chỉ đơn thuần là một cấu trúc thì những câu chuyện cần phải sử dụng các năng lực riêng biệt. Trước hết, câu chuyện phải có khả năng thu hút và níu giữ người nghe, như Boyd đã nhấn mạnh nhiều lần: “Ảnh hưởng của nghệ thuật đối với tâm trí con người phụ thuộc vào năng lực thu hút sự chú ý của nó”¹. Boyd chủ yếu viết về nghệ thuật, nhưng những câu chuyện hàng ngày là nghệ thuật của con người. Như Ben-Ami Scharfstein lập luận trong nghiên cứu uy tín của ông về thực hành thẩm mỹ của con người: “Việc mở rộng ý tưởng nghệ thuật là chính đáng bởi vì không có gì được tạo ra bởi trí óc hay bàn tay của con người, cũng như không có bất kỳ hành động nào của con người mà không đi kèm với nguồn gốc thẩm mỹ và hào quang của nó... mọi thứ chúng ta tạo ra đều đến gần với nghệ thuật, thể hiện kỹ năng, trí tưởng tượng và khả năng cảm thụ thẩm mỹ đặc trưng của người làm ra nó”². Giống như ranh giới

¹ Boyd, *On the Origin of Stories*, 392. Boyd also writes: “But works of art need to attract and arouse audiences before they can ‘mean’” (232).

² Ben-Ami Scharfstein, *Art without Borders: A Philosophical Exploration of Art and Humanity* (Chicago: University of Chicago Press,

giữa mỹ học và đời thường, ranh giới của những câu chuyện là gì, dường như vẫn còn mơ hồ. Nhưng khi một đứa trẻ yêu cầu được kể một câu chuyện, không phải bất kỳ hình thức tự sự nào cũng làm được. Đứa trẻ muốn bị ảnh hưởng theo một cách nào đó, và chỉ khi trẻ xác định được ấn tượng đó cụ thể là gì, chúng có thể diễn đạt rõ ràng khi một câu chuyện đi sai hướng. Do đó, tôi chuyển sang năng lực trang bị cho các câu chuyện để có thể đạt được những kết quả như mong đợi.

Năng lực của những câu chuyện

Phần này có thể được gọi là *phương tiện tự sự của những câu chuyện*¹. Tôi trình bày những năng lực này bắt đầu

2009), 17. Scharfstein phát triển lập luận, trong đó ông tập trung nhiều vào những nghiên cứu tâm lý và khoa học thần kinh, đặc biệt nhấn mạnh vào lời nói của con người: “Khía cạnh thực dụng của lời nói là một quy luật rất khó phân tách khỏi khía cạnh thẩm mỹ của nó bởi vì lời nói là nghệ thuật ứng biến liên tục bởi cách thức mà chúng ta phản ứng và kiểm soát cuộc sống hàng ngày của chúng ta... Chúng ta không nhận thấy rằng diễn thuyết/lời nói là một kỹ năng tuyệt vời vì chúng ta sử dụng nó mọi lúc” (13). Câu chuyện, trước hết và quan trọng nhất, được kể bằng lời nói; xuyên suốt cuốn sách này, tôi viết về những người đang nghe những câu chuyện, mặc dù mọi người đang đọc cuốn sách này và những câu chuyện của nó.

¹ Phép ẩn dụ của những câu chuyện như một thiết bị tái diễn giữa một số nhà lý thuyết mà công việc của họ dẫn đến tự sự học xã hội học; ví dụ, tiêu đề tiêu luận của Kenneth Burke, “Văn học như phương tiện để sống” (*Literature as Equipment for Living*), trong *The Philosophy of Literary Form* của Burke (New York: Vintage, 1957). Cuộc thảo luận của tôi về năng lực đặt ra câu hỏi làm thế nào những câu chuyện được trang bị, những câu chuyện sau đó trở thành một phần của phương tiện sống của con người. Tuy nhiên, thiết bị/phương tiện không chỉ là công cụ để thực hiện các mục đích tồn tại từ trước; thay vào đó, phương tiện mang lại bất kỳ cảm giác về mục đích nào.

từ những mối quan tâm có thể nhận biết về tự sự học và chuyển sang các vấn đề mang tính khoa học xã hội rõ ràng hơn, mặc dù toàn bộ lược đồ phụ thuộc vào việc xóa nhòa những ranh giới của lĩnh vực học thuật. Khi tôi khảo sát chi tiết các năng lực khác nhau, trọng tâm sẽ chuyển từ cách các câu chuyện hoạt động như thế nào - chúng bao gồm những gì - sang cách các câu chuyện thể hiện như thế nào hoạt động của chúng đối với con người và về con người.

Cũng giống như hầu hết các câu chuyện không hoàn toàn là những truyện kể được hình thành đầy đủ theo nghĩa của Labov, những câu chuyện cụ thể hiếm khi có được tất cả các năng lực được thảo luận trong chương này, và nhiều năng lực của các câu chuyện không được thảo luận ở đây. Cũng không tồn tại bất kỳ ngưỡng số nào về những năng lực này để đánh dấu tiêu chuẩn để trở thành một câu chuyện. Để trở thành câu chuyện, các câu chuyện phải có một số lượng đủ các năng lực này, và mức độ đủ phụ thuộc vào cách các khả năng được sử dụng như thế nào cũng như khả năng dung nạp của những người tiếp nhận câu chuyện. Danh sách năng lực của các câu chuyện này đều chưa hoàn chỉnh - tôi hi vọng những người khác sẽ bổ sung thêm - và chỉ đơn thuần mang tính đề xuất. Mỗi năng lực đều có một nền văn học to lớn đằng sau nó. Tôi cố gắng tham gia vào nền văn học đó một cách có chọn lọc nhất, theo đuổi quan điểm của mình nhằm xác định các câu chuyện cần những năng lực này như thế nào nếu chúng tạo nên đời sống xã hội.

Rắc rối. Các câu chuyện có năng lực giải quyết những rắc rối của con người, nhưng cũng có khả năng tạo ra rắc rối cho con người.

“Mọi người đều đồng ý”, Bruner viết, “rằng một câu chuyện bắt đầu với một số bất đồng trong trạng thái trông đợi một điều gì đó - theo khám phá của Aristotle. Có điều gì đó không ổn/lệch lạc, nếu không thì không có gì để kể. Câu chuyện liên quan đến những nỗ lực đối phó hoặc chấp nhận với những bất đồng đó cùng những hậu quả của nó”¹. Khi trình bày Rắc rối như là khía cạnh cốt lõi của những câu chuyện, Bruner không chỉ theo dõi Aristotle mà còn cả Kenneth Burke, người đã viết Rắc rối với chữ cái *T* (*Trouble*) được viết hoa. Rắc rối là một cái tên mang tính trực tiếp hơn là sự kiện phức tạp của Labov. Theo cách nói của Bruner, một câu chuyện có thể được nhận diện khi có điều gì đó tồi tệ xảy ra.

Mối quan tâm của tự sự học xã hội học đối với Rắc rối gồm hai mặt: thứ nhất, các câu chuyện trình bày các mô hình đối phó với các loại rắc rối khác nhau như thế nào, và thứ hai, bản thân các câu chuyện tạo ra Rắc rối như thế nào? Câu chuyện của Kingston (được nói đến trong phần giới thiệu của cuốn sách này) bắt đầu với Rắc rối kép. Có một rắc rối trong câu chuyện: việc mang thai ngoài giá thú dẫn đến cuộc tấn công vào gia đình. Nhưng khi câu chuyện về việc mang thai của người di mở ra cuốn hồi ký của Kingston, rắc rối của người viết hồi ký là cô đã được kể câu chuyện này như một trong những câu chuyện mà cô nên phát triển. Cách kể chuyện của người mẹ thể hiện một tuổi thơ đầy khó khăn, hoặc ít nhất là rối ren. Kingston viết: “Những người di cư khiến các vị thần bối rối bằng cách làm trệch hướng lời nguyện của họ”, “Họ cũng phải cố gắng gây bối rối cho

con cháu của họ, tôi cho rằng, người đe dọa họ theo những cách tương tự - luôn cố gắng làm cho mọi thứ minh bạch, luôn cố gắng định danh những điều không thể nói ra”². Do đó, Kingston đặt ra chương trình làm việc cho cuốn hồi ký của mình: thiết lập mọi thứ minh bạch, mặc dù bà nhận ra rằng nếu không có gì là không thể nói được, thì sự minh bạch là không, không thể kể sự thật theo cách tuyến tính. Cách thức để đối phó với một câu chuyện rắc rối là sắp xếp lại nó trong một câu chuyện khác - cuốn hồi ký - trong đó ý nghĩa của câu chuyện gốc bị biến đổi. Kingston làm rõ mọi thứ bằng cách gieo một câu chuyện này vào một câu chuyện khác.

Bộ đồ dùng bằng bạc trong câu chuyện của Sharon O’Brien (được kể trong phần giới thiệu) có vẻ là Rắc rối, nhưng chính xác thì nó rắc rối với ai và nó gây rắc rối như thế nào cho các thành viên khác nhau trong gia đình tiếp tục thay đổi trong suốt cuốn hồi ký. Nếu mẹ của Kingston vô cùng đau khổ vì việc người di mang thai, thì mẹ của O’Brien lại không cho rằng mình có chút rắc rối nào với bộ đồ dùng bạc. Hoàn toàn trái ngược: bà thích liệt kê các loại dao, nĩa và thìa khác nhau. Rắc rối của tác giả là làm thế nào mẹ cô ấy có thể kể câu chuyện về những giọt nước mắt của bà trong khi bà không có chút rắc rối đáng kể nào từ chúng. Hồi ký của O’Brien, ít nhất một phần, là một câu chuyện về sự tương phản giữa người gặp rắc rối bởi điều gì đó, người phải gặp rắc rối, và người có những nguồn tự sự nào để kể loại câu chuyện về việc gặp rắc rối.

¹ Bruner, *Making Stories*, 17.

² Maxine Hong Kingston, *The Warrior Woman: Memoirs of a Girlhood among Ghosts* (New York: Vintage, 1989 [1975]), 5.

Những câu chuyện bán quân sự của Allen Feldman (phần giới thiệu) trình bày một biến thể thứ ba về trần thuật Rắc rôi. Nếu câu chuyện về nguồn gốc địa chất Cộng hòa được kể trong phạm vi địa chất học, nó sẽ được hiểu là một mô tả chuyên môn kỹ thuật và có thể đặt ra những câu hỏi khoa học tốt hoặc kém, nhưng không phải là rắc rôi chính trị¹. Trần thuật trở thành một câu chuyện khi nó được kể trong các lớp giảng dạy chính trị, nơi nó được nghe như một câu chuyện ngụ ngôn giải thích những gì người Ireland gọi là Những Rắc rôi. Câu chuyện gốc sau đó sẽ gây ra mọi Rắc rôi cho cả những người kêu gọi hành động và những người chống lại mà câu chuyện này biện minh cho bạo lực.

Tự sự học xã hội học bắt đầu với Rắc rôi xoay quanh các câu chuyện: đó là sự kiện của chúng, nội dung của chúng và rất thường xuyên là kết quả của chúng.

Nhân vật. Những câu chuyện có khả năng tiết lộ và đo lường tính cách con người.

Charles Tilly lập luận rằng điều khiến cho các câu chuyện trở nên độc đáo giữa

các hình thức tự sự khác là chúng được định hướng bởi nhân vật². Trở lại với Bruner, các nhân vật của câu chuyện là những người nỗ lực giải quyết bất kể Rắc rôi nào. Câu chuyện kể về sự thành công hay thất bại, hoặc trong một câu chuyện mang tính triết lý hơn, sự khó khăn của việc đánh giá thành công hay thất bại. Các câu chuyện có một năng lực đặc biệt để đào sâu *tính cách của các nhân vật*, những người phải đối mặt với rắc rôi. Những câu chuyện khuyến khích và hướng dẫn sự suy ngẫm về việc những người này là ai và ý nghĩa của việc trở thành loại người đó. Nhiều câu chuyện, nếu không muốn nói là hầu hết và có thể là *tất cả*, liên quan đến một số thử nghiệm về tính cách: một khoảnh khắc then chốt mà tại đó phản ứng của nhân vật tiết lộ cô ta hoặc anh ta là người như thế nào. Thử nghiệm này có thể đơn giản như việc liệu người mẹ có bế đứa trẻ đang khóc hay không, nhưng một câu chuyện ngắn như vậy cung cấp một phạm vi rất nhỏ cho sự phát triển của nhân vật.

Ngay từ phần giới thiệu, tất cả các nhân vật trong các câu chuyện đều được *sắp đặt* với tư cách họ là ai, theo nghĩa ở cả đóng vai sân khấu và bị ném vào thế giới bởi một thế lực nào đó ngoài bản thân họ³. Điểm thú vị của câu chuyện nằm ở những gì nhân vật thể hiện trong quá trình đóng vai đó. Trong Đêm Giáng sinh

¹ Khái niệm *Trần thuật kỹ thuật (technical account)* được phát triển bởi Charles Tilly trong *Why? What Happens When People Give Reasons... and Why* (Princeton, NJ: Nhà xuất bản Đại học Princeton, 2006). Tương tự những câu chuyện, các trần thuật kỹ thuật là những “miêu tả nguyên nhân - kết quả”, nhưng Tilly phân biệt chúng với câu chuyện, bởi vì những trần thuật kỹ thuật đưa ra kết luận “bằng các quy trình chuyên môn được chấp nhận rộng rãi... Toàn bộ các ngành nghề và các cơ quan có tổ chức về tri thức chuyên môn đứng đằng sau họ” (19). Hơn nữa, như đã thảo luận trong phần năng lực tiếp theo của các câu chuyện các tài khoản kỹ thuật không bị chi phối bởi tính cách. Nhân vật của họ có xu hướng không phải là con người và thiếu mục đích phản ánh hoặc trách nhiệm đạo đức.

² Sđd.

³ Tôi có ý định lập lại Heidegger nhưng một cách thận trọng, cố gắng duy trì phương diện mô tả nhiều hơn về hiện tượng học hiện sinh của ông. Martin Heidegger, *Hiện hữu và Thời gian (Being and Time)* (New York: Nhà xuất bản Đại học Oxford, 1962). Hoặc, duy trì phương diện của Heidegger bị ảnh hưởng nhiều nhất bởi Kierkegaard.

(Christmas Eve), đứa trẻ được đóng vai sẽ chết trong bệnh viện, và Fernando Silva được đóng vai để gặp cậu bé ở đó. Họ chấp nhận vai diễn của mình bằng cách nỗ lực tìm hiểu để khám phá những khả năng của nhân vật. Mademoiselle Bourienne muốn một vai mới là làm vợ của hoàng tử Nga, thay vì làm bạn đồng hành với công chúa. Kingston và O'Brien được đưa vào các gia đình, và hồi ký của họ là những câu chuyện về cách họ chống lại sự phân vai đó. Các quân nhân của Feldman muốn thay đổi cách đất nước của họ đã được miêu tả trong câu chuyện lịch sử; họ tìm cách khôi phục những gì mà họ hiểu là vai đóng thực sự của nó. Frederick Douglass đã bị đóng vai nô lệ một cách khủng khiếp, và trong cuộc đời của mình sau khi trốn thoát, ông được đưa vào một vai diễn cung cấp một số hướng dẫn hoặc mô hình: ông tự cho mình là “người đầu tiên ra ngoài”¹. Tất cả các câu chuyện - ở đây tôi mạo hiểm gọi là *tất cả vạn vật* - đều nói về các nhân vật kháng cự hoặc chấp nhận hoặc có thể không nhận ra nhân vật mà họ đã nhập vai, vì nhân vật đó phải hồi đáp một số Rắc rối.

Tự sự học xã hội học quan tâm đến cách các câu chuyện hoạt động để tạo nên những nhân vật có hiệu lực như những nguồn lực có thể khái quát mà người nghe sử dụng để tham gia vào sự hoạt động của câu chuyện dựa trên chính tính cách của họ. Các chuyện kể thiết lập nên nhân vật bằng việc đánh giá những biểu hiện khác nhau của nó như những khả năng hành động và như bản tính khả hữu. Đối với

việc phân tích đối thoại tự sự, ít nhất có bốn câu hỏi được xác định.

Đầu tiên, câu chuyện tạo ra các nhân vật của nó như thế nào - và do đó giáo dục người nghe nhằm xem xét chính họ - về sự tương tác giữa trách nhiệm tập thể và sự hoàn thành của cá nhân. Kingston, O'Brien, và Douglass viết hồi ký để có lập trường linh hoạt hơn đối với một câu chuyện chung mà mỗi người đều tìm thấy mình là một phần trong đó. Mỗi người đều hiểu bản thân anh ta hay cô ta luôn nhất thiết phải là một phần của tập thể nào đó, nhưng mỗi người đều nhận thấy tập thể này áp đặt câu chuyện chống lại sự biến đổi, xây dựng hoặc chơi theo phong cách cá nhân. Mỗi người viết hồi ký tìm kiếm nhiều không gian hơn để hít thở trong một câu chuyện ngọt ngào. Tình thế nan giải đó dường như là phổ biến, và các câu chuyện có khả năng giải quyết nó, mặc dù các câu chuyện bản thân nó là một phần của những gì cần phải được giải quyết.

Thứ hai, tự sự học xã hội học quan tâm đến cách các nhân vật trong câu chuyện thể hiện sự đa dạng về các kế hoạch tạo động lực điển hình trong các nhóm mà câu chuyện đang diễn ra như thế nào². Các câu chuyện không chỉ thăm dò/khảo sát nhân vật làm gì, mà còn cả lý do hành động của họ. Bất kỳ thông số nào của nhóm vì lý do hành động có thể chấp nhận được đều được thể hiện trong kho câu chuyện của nhóm đó. Những câu chuyện đưa ra lý do chính đáng cho hành động, và những câu

¹ Frederick Douglass, *Autobiographies* (New York: Library of America, 1994), 336. Được trích dẫn trong phần Dẫn luận của văn bản hiện tại.

² Ý tưởng về các kế hoạch tạo động lực điển hình như nguồn tài nguyên văn hóa được phát triển bởi Alfred Schutz, *Collected Papers*, vol. 2: *Studies in Social Theory*, ed. and introduced by Arvid Brodersen (The Hague: Martinus Nijhoff, 1964).

chuyện được sử dụng để biện minh cho các lập luận rằng một hành động là có thể chấp nhận được. Trần thuật (account) cho phép các hành động ít nhất có thể nhận biết và dễ hiểu đối với bên thứ ba, nếu không thì nhất thiết phải hợp pháp và có thể chấp nhận được¹. Hầu hết các câu chuyện được diễn giải như một bản trần thuật, nhưng việc trần thuật có thể không phải là những gì đang diễn ra đối với người kể chuyện và người nghe². Nhiều câu chuyện được kể chỉ đơn giản để trôi qua thời gian, để khẳng định lại các mối quan hệ và vì niềm vui thuần túy mà kể chuyện mang lại, với năng lực tạo sự hồi hộp và tưởng tượng. Tuy nhiên, ngay cả những câu chuyện như vậy cũng có sự chuẩn bị cho việc trần thuật trong tương lai bằng cách làm cho các kể

¹ Công trình xã hội học kinh điển về vấn đề này là C. W. Mills, "Situating Actions and Vocabularies of Motives," *American Sociological Review* 5, no. 6 (December 1940): 904-13. Một công trình quan trọng gần đây là Judith Butler, *Giving an Account of Oneself* (New York: Fordham University Press, 2005).

² Phân tích tự sự của Gubrium và Holstein coi câu chuyện với bản miêu tả tương đương nhau: "Xuyên suốt cuốn sách, chúng tôi sử dụng thay thế cho nhau các thuật ngữ truyện kể, câu chuyện và Bản miêu tả (account) để đề cập đến các phần nói chuyện được sử dụng để mô tả hoặc giải thích các vấn đề mà người tham gia quan tâm". Jaber A. Gubrium và James F. Holstein, *Analyzing Narrative Reality* (Los Angeles: Sage, 2008), xviii. Cách sử dụng này thể hiện sự quan tâm của họ trong việc hợp tác sản xuất các bài nói chuyện mô tả sự kiện. Tilly thảo luận về những câu chuyện trong bối cảnh của một cuốn sách về miêu tả, do đó có phụ đề cho cuốn sách của ông là: *Điều gì sẽ xảy ra khi mọi người đưa ra lý do... và tại sao* (*What Happens When People Give Reasons... and Why*). Cái chết của ông khiến chúng ta không thể hỏi ông ấy, nhưng tôi hiểu là ông nhận ra những câu chuyện có thể làm được nhiều điều hơn là đưa ra lý do, hữu ích bởi những câu chuyện chỉ là một dạng miêu tả. *Tilly, Tại sao?*

hoạch tạo động lực trở nên có thể nhận diện, nếu không muốn nói là điển hình.

Thứ ba là vấn đề đối thoại: làm thế nào mà câu chuyện có thể biết được động cơ của nhân vật và ấn định những động cơ đó vào nhân vật, giống như chiếc mũ màu trắng hoặc màu đen xác định anh hùng và kẻ côn đồ trong phim câm ở miền Tây? Câu chuyện dành bao nhiêu chỗ cho các nhân vật của nó đối với những biểu hiện phức tạp, xung đột và thay đổi về tính cách của họ? Các câu chuyện dường như hoàn toàn có khả năng thực hiện một trong hai loại công việc: xác định mọi người cố định vào một dòng động cơ duy nhất mà xây dựng nên tính cách của họ, hoặc thể hiện sự phức tạp và tính linh hoạt trong động cơ của mọi người. Những câu chuyện hình thành kẻ thù, và để chống lại chúng thì chiến tranh là lựa chọn duy nhất, giúp minh chứng cho năng lực trước đây³. Người anh hùng trong văn học bi kịch và lãng mạn - lần lượt là King Lear và Parzifal minh chứng cho khả năng sau đó: cô ta hoặc anh ta mắc sai lầm, thậm chí là những sai lầm khủng khiếp nhưng đã đạt được những nhận thức sâu sắc.

Cuối cùng, làm thế nào để tính cách con người tự bộc lộ trong mối quan hệ với những thứ không phải là con người mà hành động như những nhân vật? Câu hỏi này đòi hỏi sự phân biệt giữa các *nhân vật* và *diễn viên* trong một câu chuyện. Hầu hết các nhân vật là diễn viên (ngoại trừ những vai chỉ đơn giản lướt qua một phần của khung cảnh), nhưng không phải tất

³ Philip Smith, *Why War? The Cultural Logic of Iraq, the Gulf War, and Suez* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), to be discussed in chapter 5.

cả mọi diễn viên đều là nhân vật. Trong câu chuyện của O'Brien, bộ đồ dùng bằng bạc chắc chắn là một diễn viên: bởi nó là nguyên nhân khiến các diễn viên khác phải hành động, và nói một cách mạnh mẽ hơn, nó cho phép các diễn viên khác trở thành chính họ¹. Bộ đồ dùng bằng bạc cho phép O'Brien có thể trở thành người viết hồi ký theo cách rất khác biệt nhưng không kém tầm quan trọng giống như bộ đồ bạc đã truyền cảm hứng cho ông cố của bà, Handsome Dan, để duy trì tính cách vốn là nhân vật của ông.

Sự khác biệt giữa các nhân vật và diễn viên là những năng lực riêng của họ đối với động cơ. Bộ đồ bạc hành động, nhưng nó không thể được thúc đẩy; mọi động cơ đều do con người phản chiếu vào nó. Chỉ nhân vật mới có động cơ, vì vậy, đối với những nhân vật không phải là con người thì chúng phải được nhân hóa, giống như những con vật biết nói trong truyện dân gian (chúng thường được nhân hóa thành con người nhờ một câu thần chú). Giữa các nhân vật và diễn viên, chỉ có nhân vật mới có tính cách, và năng lực đặc biệt của các câu chuyện là đặt ra câu hỏi về tính cách: mẫu hình và sự biến dạng, đạo luật hoặc từ chối của nhân vật, những ảnh hưởng then chốt của nó, và nó có thể khác nhau như thế nào so với những gì nó vốn có.

Điểm nhìn. Các câu chuyện có khả năng đưa ra một quan điểm cụ thể không chỉ hợp lý mà còn thuyết phục.

Brian Boyd xây dựng lập luận của mình rằng các câu chuyện mang lại lợi thế tiến hóa cho những loài có thể kể chúng,

¹ Xem *Dân luận*, n. 31, for my appreciation to Annemarie Mol for this way of formulating what an actor is.

ông cho rằng “tiểu thuyết nuôi dưỡng trí tưởng tượng đồng cảm của chúng ta bằng cách thúc đẩy chúng ta nhìn từ quan điểm của nhân vật này đến quan điểm của nhân vật khác”, điều mà đa số các học giả tự sự sẽ đồng tình, họ chỉ tranh luận về việc liệu tiểu thuyết có nâng cao trí tưởng tượng đồng cảm hơn báo chí hay dân tộc học, giữa các loại hình kể chuyện khác hay không². Tuy nhiên, những câu chuyện cũng có thể giới hạn trí tưởng tượng đồng cảm của con người bằng cách làm cho quan điểm của một nhân vật trở nên quá thuyết phục.

Tôi bị cuốn vào câu chuyện của Frederick Douglass bởi vì khi đọc nó, tôi cảm thấy sức ép của Douglass khi ngồi trong một khán phòng, được giới thiệu, biết rằng ông ấy được kỳ vọng sẽ kể câu chuyện của mình theo một cách (chỉ cần “sự thật”) nhưng bị ép buộc để cho khán giả thấy ông còn hơn là một người đã sống trong câu chuyện đó: ông đã được đọc và suy nghĩ về nó. Douglass nhắc nhở độc giả của mình rằng các yêu cầu của các nhà tài trợ theo chủ nghĩa bãi nô của ông không phải là không hợp lý, cách mà họ muốn ông ta xuất hiện tạo ra ý nghĩa chiến lược tốt. Nhưng càng bị cuốn vào quan điểm của Douglass, tôi càng không thể nghiêm túc xem xét bất kỳ quan điểm nào khác. Ngay khi tôi bắt đầu cân nhắc những mối quan tâm khác nhau, câu chuyện liền kéo tôi trở lại với sự căng thẳng của cơ thể Douglass, chỉ chờ đợi để đứng dậy và nghe những gì ông ấy có thể tự nói ra.

Đó vừa là sức mạnh và vừa là mối đe dọa của những câu chuyện. Khi người nghe di chuyển từ câu chuyện này sang câu

² Boyd, *On the Origin of Stories*, 197.

chuyện khác - hoặc nếu chúng tiến triển - họ nhìn thấy từ quan điểm của nhân vật này đến nhân vật khác và trí tưởng tượng đồng cảm của họ được nâng cao. Tuy nhiên, khi người nghe đắm chìm trong một câu chuyện, câu chuyện đó có thể khẳng định hiệu lực về quan điểm của một người hoặc một nhóm người, đôi khi là khôn ngoan nhưng đôi khi lại quá tệ.

Sự hồi hộp. Những câu chuyện làm cho cuộc sống trở nên kịch tính và nhắc nhở mọi người rằng kết thúc không bao giờ có nghĩa là chắc chắn.

Lời nói có thể thuật lại một chuỗi các sự kiện cho đến khi cảm nhận thấy kịch tính, nhưng chúng không thể là một câu chuyện. Theo Cheryl Mattingly, một trong những năng lực không thể thiếu của các câu chuyện là: Nếu tự sự học đòi hỏi một mối liên hệ mật thiết với trải nghiệm sống, thì đặc điểm hình thức nổi trội kết nối hai điều này không phải là sự mạch lạc của truyện kể mà là kịch tính của truyện kể... Chúng ta theo dõi tự sự một cách hồi hộp, luôn được nhắc nhở về tính mong manh của các sự kiện, vì mọi thứ có thể đã diễn ra theo cách khác¹.

Tình trạng hồi hộp phụ thuộc vào sự căng thẳng giữa các kết quả có thể xảy ra khác nhau - một số được hy vọng và số khác là sợ hãi. Việc mài giũa sự hồi hộp, căng thẳng này, có lẽ nhiều hơn bất kỳ năng lực nào khác, cho phép các câu chuyện khơi gợi sự tương tác: Các câu chuyện hoạt động bởi vì mọi người bị cuốn vào

nó. Nhưng hơn cả việc tăng cường tham gia vào câu chuyện, hồi hộp biểu lộ sự thật đạo đức trung tâm của các câu chuyện. Phần cuối cùng của trích dẫn, “có thể đã trở nên khác biệt” của Mattingly nhắc nhở chúng ta về năng lực biểu đạt của các câu chuyện và để đối phó với sự bất định của cuộc sống - đặc biệt là những bất định của hành vi. Mọi thứ không chỉ diễn ra khác đi trong tương lai; trong quá khứ, chúng có thể đã xảy ra khác hơn so với chúng ta nghĩ. Phần lớn sức mạnh của những câu chuyện là khả năng chúng thể hiện chất lượng của cuộc sống “có thể đã trở nên khác biệt” và khám phá ra những ý nghĩa để sống với sự cởi mở đó.

Ngay cả “Đứa bé khóc. Người mẹ bế nó lên” cũng có một yếu tố rất nhỏ của sự hồi hộp, mà có thể không quá nhỏ đối với đứa trẻ coi câu chuyện này đáng để kể. Sự hồi hộp đòi hỏi người nghe phải lo lắng cho các nhân vật trong câu chuyện (một khía cạnh khác lý giải tại sao Tilly có vẻ đúng - câu chuyện được định hướng bởi các nhân vật) và một điều gì đó quan trọng đang bị đe dọa đối với những nhân vật đó. Trong câu chuyện của đứa trẻ, điều đáng lo ngại trước mắt là hoàn cảnh của đứa trẻ đang khóc, và điều quan trọng hơn cả là một nguyên tắc đạo đức, rằng những đứa trẻ đang khóc cần phải được chăm sóc. Câu chuyện không thiết lập sự hồi hộp; chủ nghĩa tối giản của nó giả định rằng người nghe đã quan tâm đến đứa trẻ đang khóc. Sự thật về tiếng khóc cũng đủ gây hồi hộp cho người kể chuyện nhí.

Mặc dù Đêm Giáng sinh của Galeano chỉ dài hơn Đứa trẻ khóc một chút, nhưng nó đã làm gia tăng sự quan tâm và hồi hộp của người đọc. Kiểu nhân vật khơi gợi, đứa trẻ sắp chết là kiểu nhân vật khơi dậy sự

¹ Cheryl Mattingly, “Emergent Narratives,” in *Narrative and the Cultural Construction of Illness and Healing*, ed. Cheryl Mattingly and Linda Garro (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000), 205.

quan tâm. Nhưng có lẽ tôi bắt đầu quan tâm đến đứa trẻ đang chết dần chết mòn này với từ “sợ bông”. Đứa trẻ không phải là hoàn toàn để chân trần nhưng cũng không hoàn toàn đi giày. Bông mềm mại về kết cấu cũng như âm thanh (khi va chạm), và các ngón chân bên trong nó rất dễ bị tổn thương. Nỗi lo lắng của tôi không hoàn toàn được nhận ra cho đến khi nghe thấy lời cầu xin của đứa trẻ, với sự quy kết rằng đứa trẻ này có tri thức mà hầu hết người lớn đều thiếu: nó biết đây là đâu. Sự hồi hộp của câu chuyện giảm đi bao lâu thì đứa trẻ sẽ chết. Hồi hộp hơn là liệu những người lớn, những người bắt đầu với Fernando Silva và mở rộng đến bất cứ ai bây giờ đọc câu chuyện, sẽ sẵn lòng và có thể đáp lại lời cầu xin của đứa trẻ sắp chết: câu chuyện của cậu bé sẽ sống chứ? Và, liệu việc kể về câu chuyện đó có lan truyền sự công nhận về *vị trí (here)* của bệnh viện đó, ở đất nước đó, vào thời điểm đó hay không?

Câu chuyện của Frederick Douglass tạo ra sự hồi hộp bởi không rõ liệu ông ta có nói những gì các nhà tài trợ của ông ta muốn hay không, nhưng một mức độ hồi hộp khác là Douglass đang kể câu chuyện của mình trước công chúng vào thời điểm mà ông ấy có thể được gửi lại cho chủ của mình; về mặt pháp lý, ông ta vẫn là một nô lệ. Đây là năng lực tạo ra sự hồi hộp tối đa của câu chuyện. Đọc phân đoạn đó đó trong *Tự truyện* của Douglass, tôi biết điều gì sẽ xảy ra. Douglass sẽ không bị bắt, và ông ấy sẽ phát triển những suy nghĩ của mình và tố giác. Ông sẽ trở thành một trong những người bạn được kính trọng nhất của Abraham Lincoln và là nhân vật công chúng hàng đầu trong nửa thế kỷ sau. Hầu hết độc giả đều biết điều đó khi họ bắt đầu đọc cuốn *Tự truyện* của

ông. Nhưng khi tôi đọc phân đoạn đầu tiên trong cuộc đời của Douglass, tôi vẫn cảm thấy hồi hộp. Sự hồi hộp này dường như xoay quanh việc tôi biết rằng câu chuyện *có thể* diễn ra theo cách khác, và đó là kịch tính tự sự, như Mattingly nói. Ngay cả khi biết rất rõ kết cục của một câu chuyện đã kết thúc từ lâu, khi tôi đọc *Tự truyện* của Douglass, khả năng nó có thể diễn ra theo cách khác vẫn khiến tôi hồi hộp.

Tính mở của những diễn giải. Các câu chuyện có năng lực kể các sự kiện theo những cách thức khác nhau, tạo ra những khoảng trống cho sự diễn giải về việc chính xác thì những gì đã diễn ra và chúng ta hồi đáp với câu chuyện thế nào đây.

Sử thi *Odyssey* của Homer kết thúc với một đồ vật gây tò mò. Gần cuối cuộc hành trình của anh ta, Odysseus đến thăm nhà tiên tri Tiresias ở Thế giới ngầm và biết được đường để trở về nhà của anh ở Ithaca và cách để giết chết những kẻ cầu hôn vợ anh, những kẻ đã phá hoại nhà anh. Tiresias nói với Odysseus rằng, tiếp sau đó anh ta phải thực hiện một hành trình sau cùng, cầm lấy mái chèo và đi bộ vào đất liền, đi mãi cho đến khi mọi người ở nơi anh đến tuyệt nhiên không biết gì về biển cả và nghĩ rằng thứ anh ta mang theo chỉ là một cái quạt gió (hoặc xèng) để rây, sàng ngũ cốc. Khi đến đó, anh ta phải thể trước các vị thần, sau đó mới có thể trở về nhà trong yên bình¹. Đồ vật mà Odysseus

¹ Homer, *The Odyssey*, trans. Robert Fagles (New York: Penguin, 1996). Tiresias gives Odysseus this task in book 11, lines 136-52. Odysseus tells Penelope what he must do in book 23, lines 305-20. *The Odyssey* ends with book 24. Thus, the ending of Homer's telling is not what the story has told us will eventually happen last, which shows how complex endings are.

mang theo là cả hai thứ: ngoài biển, nó là một mái chèo; còn trong đất liền, nó là một chiếc quạt gió. Có thể thấy, những câu chuyện có đầy đủ các vật thể kiểu như trên sẽ là những câu chuyện thách thức mọi lối diễn giải rõ ràng¹. Ngay cả, những câu chuyện chỉ viết về những đồ vật kiểu này thôi cũng đủ để thách thức mọi lối diễn giải rõ ràng rồi. Các câu chuyện rất khéo léo trong việc tái hiện một vài thứ cùng lúc, và chúng cũng rất tài tình khi trang bị cho con người để sống trong một thế giới mà thế giới này không chỉ tạo điều kiện cho những cách hiểu (understandings) có tính diễn giải phức hợp mà còn yêu cầu những cách hiểu này phải ở dạng thức đa nguyên².

Năng lực khác biệt và hữu ích nhất của câu chuyện để hòa hợp với con người có thể là tính mở của chúng đối với những cách hiểu khác nhau. Những cách diễn giải của mọi người làm cho câu chuyện trở nên có hữu ích đối với nhiều mục đích sử dụng; hoặc, những hồi đáp khác nhau

¹ Edmond Wright gọi những vật thể kiểu này là “yếu tố mơ hồ” và ông khai triển một tự sự học đầy thú vị xung quanh những vật thể này, sử dụng các nguyên tắc tâm lý học của Gestalt. Công trình của ông là chuyên luận rõ ràng nhất về việc tại sao các câu chuyện cần thiết phải khơi mở ra những diễn giải liên tục. *Narrative, Perception, Language, and Faith* (New York: Palgrave Macmillan, 2005).

² Ví dụ này được tái sử dụng trong công trình của Lewis Hyde: *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art* (New York: North Point Press, 1998). Mặc dù tôi đã biết nhiều trong số những câu chuyện mẫu mực của Hyde trước khi tôi đọc chúng, nhưng ông ta đã thay đổi cảm nhận của tôi về mọi thứ mà ông luận bàn, và những trích dẫn của tôi thì hoàn toàn không đủ để bày tỏ sự biết ơn của tôi đối với những công trình của ông.

của mọi người về cùng một câu chuyện có thể phản ánh độ mở về diễn giải của câu chuyện đó. Nhà tự sự người Canada, Thomas King, đưa ra lời nhắc nhở về tính mở của những câu chuyện trong loạt bài giảng của ông được xuất bản với tên gọi *Sự thật về những câu chuyện* (*The Truth about Stories*) - một tiêu đề mà theo tôi là châm biếm nhưng những người khác có thể hiểu theo cách khác, hoặc có thể người biên tập sách của King đã viết nó. Ở mỗi chương trong cuốn sách của ông, King kể một vài câu chuyện, một trong số đó đặc biệt đáng chú ý. Ông kết thúc mỗi chương với một kiểu điệp khúc. Điệp khúc ở cuối chương đầu tiên đề cập đến một câu chuyện về sáng thế (creation story) mà King đã kể về một nhân vật tên là Charm, Mẹ của loài người. Câu chuyện của Charm trở lại trong chương cuối của cuốn sách này. Lúc này, mỗi quan tâm của chúng tôi chỉ tập trung vào điệp khúc của King:

Sử dụng câu chuyện của Charm làm ví dụ. Nó là của bạn. Diễn giải nó theo những gì bạn muốn. Kể câu chuyện cho những người bạn của bạn. Biến nó thành một bộ phim truyền hình. Quên nó đi. Nhưng đừng nói rằng trong những năm tới bạn sẽ sống cuộc đời của bạn một cách khác biệt ngay cả khi chỉ có một mình bạn được nghe câu chuyện này.

Bây giờ thì bạn nghe nó rồi đấy³.

Ở các phiên bản khác nhau của điệp khúc này, King gợi ý những điều khác nhau mà mọi người có thể thực hiện với câu chuyện; các danh sách [gợi ý] của ông

³ Thomas King, *The Truth about Stories: A Native Narrative* (Toronto: House of Anansi Press, 2003), 29.

trở thành một sự soạn thảo công phu có tính lũy tích về tính mở của câu chuyện cho nhiều mục đích sử dụng, mỗi mục đích sử dụng sẽ bao gồm một sắc thái tri nhận và diễn giải khác nhau. Điều không thay đổi giữa những điệp khúc này đó là những dòng nói rằng khi một câu chuyện được kể, những người tiếp nhận câu chuyện này sẽ coi nó là câu chuyện của họ và họ sẽ sử dụng nó theo ý muốn của họ; câu chuyện được kể này không chỉ thích hợp với từng mục đích sử dụng khác nhau mà bản thân nó còn định hình và quyết định từng cách sử dụng.

King cũng biết rõ rằng, mỗi câu chuyện sẽ có những đối tượng tiếp nhận nó, từ đó, đây chính là lý do tại sao ông luôn nhắc nhở khán giả của mình rằng họ không thể quá quyết rằng họ chưa từng nghe về nó. Ông hiểu rằng bất cứ hành vi nào mà mọi người nghĩ rằng họ đang thực hiện/ứng xử với câu chuyện, chẳng hạn, kể chúng với bạn bè, biến chúng thành một bộ phim, hay lãng quên chúng - thì cũng có nghĩa là, các câu chuyện cũng đang thực hiện/ứng xử những thứ khác với con người. King biết rằng các câu chuyện thì ngoài tầm kiểm soát.

Ngoài tầm kiểm soát. Có thể xem các câu chuyện giống với câu thần chú ma thuật mà chú chuột Mickey tạo ra ở phân đoạn “Phù thủy tập sự” (Sorcerer’s Apprentice) trong bộ phim *Fantasia*, khi chiếc chổi được chú chuột Mickey phép liên tục xách nhiều xô nước cho đến khi nơi ở của chú chuột bị ngập¹. Các câu

chuyện có năng lực để thực hiện các vai trò và nhiệm vụ theo những cách mà người kể nó không lường trước được.

Điệp khúc của King mang đến cho độc giả nhiều hơn thế, cuối cùng thì, độc giả của ông, được phép làm những gì họ muốn với câu chuyện ông đã kể. Ông nhận ra rằng một khi một câu chuyện được đưa vào cuộc chơi, nó sẽ có những tác động mà cả ông ấy với tư cách là người kể chuyện và họ với tư cách là người nghe chuyện đều không thể kiểm soát được. King kể lại một phiên bản của một câu chuyện được kể trong cuốn tiểu thuyết của Leslie Marmon Silko, *Nghi lễ (Ceremony)*, về việc cái ác đã đến với thế giới này như thế nào. Một vài phù thủy đang tham gia một cuộc thách đấu xem phù thủy nào có thể khiến những phù thủy khác sợ hãi. Cuối cùng, một phù thủy kể một câu chuyện tiên tri về bạo lực và hủy diệt mà người da trắng sẽ gây ra khi họ đến. Câu chuyện vượt ra khỏi ranh giới của cuộc thách đấu; các phù thủy khác yêu cầu phù thủy kể chuyện rút lại nó. King viết, “nhưng, tất nhiên, đã quá muộn rồi”. “Một khi một câu chuyện được kể, nó không thể được rút lại. Một khi đã được nói, nó sẽ tồn tại ở trạng thái lỏng lẻo trong thế giới này” [lỏng lẻo là bản chất và khả năng của các câu chuyện một khi chúng được kể, tạo điều kiện cho việc tái diễn giải chúng - ND]. Ông kết luận: “Vi vậy, bạn phải thận trọng với những câu chuyện mà bạn kể”.

Quay trở lại phép ẩn dụ của King - nếu đó là một phép ẩn dụ - về những câu chuyện “lỏng lẻo trong thế giới này”, những câu chuyện lỏng lẻo như thế nào? Câu hỏi này ná ná với câu hỏi về cách

¹ *Fantasia*, Walt Disney Productions, 1940. “The Sorcerer’s Apprentice” is based on Goethe’s poem *Der Zauberlehrling*.

câu chuyện “thờ” vậy. Tự sự học xã hội không thể trả lời câu hỏi này, nhưng nó có thể thay đổi câu hỏi trên và đưa ra những mô tả hữu ích về một chuỗi các mức độ khác nhau của sự nguyện ý của người kể chuyện đối với việc để câu chuyện của họ trở nên lỏng lẻo; hoặc, ở một mức độ nào mà những người kể chuyện sẵn sàng thừa nhận rằng câu chuyện họ kể nằm ngoài tầm kiểm soát. Ở một mức độ nào đó thì King đang nói với người nghe và độc giả của ông rằng họ có thể tùy ý làm những gì họ muốn với những câu chuyện của ông, ngoại trừ việc khẳng định rằng họ chưa từng nghe đến chúng. Ở một mức độ khác là những người, người kể các câu chuyện gốc mà Feldman đã nghe trong các buổi truyền dạy bán quân sự. Những người truyền dạy này mà tôi tưởng tượng rằng hẳn là họ sẽ hài lòng khi được gọi như vậy, lại không đề nghị người nghe của họ làm bất cứ điều gì họ muốn với những câu chuyện gốc này. Các câu chuyện này được giả định là có một cách diễn giải duy nhất; không được phép tranh luận. Cách tiếp cận của King có thể được gọi là đối thoại, hoặc đa thanh. Phương pháp truyền dạy là độc thoại.

Việc phân tích tự sự có tính đối thoại tập trung vào các tình huống được xác định bằng lối kể chuyện độc thoại hay đối thoại. Những người kể chuyện đối thoại như King biết rằng câu chuyện của họ là hoàn toàn mở và mất kiểm soát về mặt diễn giải, và thính giả đối thoại có quyền hỏi đáp/phản ứng với tính mở về diễn giải. Những người kể chuyện độc thoại có một ảo tưởng về việc kiểm soát những câu chuyện họ kể, hạn chế việc diễn giải và những thính giả độc thoại nghe kể về câu chuyện ở trạng thái đóng/khước từ lối

diễn giải của họ. Những người kể chuyện và người tiếp nhận câu chuyện này không nhất thiết phải ở cùng một phía của sự phân chia giữa diễn giải đối thoại và độc thoại; bốn sự chuyển vị có thể được quan sát. Tuy nhiên, mọi hệ hình kiểu này đều luôn bị giới hạn về tác động có thể dự đoán của nó, bởi vì câu chuyện là kẻ bị bọm. Thông thường, câu chuyện bị ép buộc phải triển khai một số lý do nào đó, nó làm việc này chỉ trong một khoảng thời gian và rồi nó chống lại kẻ đã ép buộc chúng. Chúng luôn luôn có thể được kể với một hiệu ứng khác nhau. Những câu chuyện nhanh chóng thuộc về nhiều phía; chúng chỉ từ chối để thuộc về cùng một phía, và chúng buộc cả người kể và người nghe chuyện phải có những quan điểm khác nhau¹.

Vũ Thị Thu Hà lược dịch

(**Nguồn:** Frank, A. W. (2010), “The Capacities of Stories” in *Letting Stories Breathe: A Socio - Narratology*, University of Chicago Press).

¹ Bản dịch được hiệu đính bởi TS. Cao Kim Lan và ThS. Lê Quốc Hiếu.