

Andrew Robinson

Người dịch: Hải Ngọc

GENIUS

A Very Short Introduction

DẪN LUẬN VỀ THIÊN TÀI

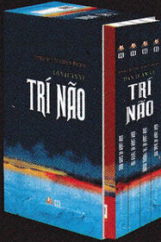


NHÀ XUẤT BẢN HỒNG ĐỨC

Andrew Robinson

GENIUS

A Very Short Introduction



DẪN LUẬN VỀ THIÊN TÀI

“Thiên tài” được hiểu là khả năng sáng tạo phi thường hay trí tuệ xuất chúng, nhưng thiên tài là gì? Thiên tài do bẩm sinh hay được tạo ra? Trong khi có chứng cứ cho rằng tài năng được di truyền, Andrew Robinson lưu ý rằng “một thiên tài chưa chắc sinh ra một thiên tài khác”. Sự tỏa sáng của Mozart hay Einstein là dẫn chứng cho “cấu trúc gene đặc biệt từ cha mẹ và hoàn cảnh cá nhân”. Nền giáo dục chính quy thường thất bại trong việc truyền cảm hứng sáng tạo đặc biệt, nhưng những người đã đoạt giải Nobel cho rằng huấn luyện, định hướng và thực hành cũng quan trọng như tài năng. Sự dẫn nhập vào bản chất và nguồn gốc của thiên tài bao quát một cách ấn tượng những thảo luận làm sáng tỏ rằng chắc chắn có tố chất cá nhân trong việc hình thành một thiên tài, những bài kiểm tra trí thông minh, những kinh nghiệm và quan điểm (dẫn theo Edison) cho rằng “thiên tài gồm 1% tài năng và 99% nỗ lực”. Robinson đồng tình: để tạo ra thành công vĩ đại bạn cần dành tối thiểu 10 năm để nghiên cứu chuyên sâu một lĩnh vực.



DẪN LUẬN VỀ THIỆN TÀI

GENIUS - A VERY SHORT INTRODUCTION

Copyright ©2011 by Andrew Robinson.

This translation is published by arrangement with
Oxford University Press.

All rights reserved.

Bản quyền bản tiếng Việt © Công ty CPVH Văn Lang, 2017.

Mọi hình thức xuất bản, sao chép, phân phối dưới dạng in ấn hoặc chế bản điện tử, đặc biệt là việc phát tán qua mạng Internet, nếu không có sự đồng ý của Công ty Cổ phần Văn hóa Văn Lang bằng văn bản, đều được xem là vi phạm pháp luật.

Andrew Robinson

Người dịch: Hải Ngọc

DẪN LUẬN VỀ THIÊN TÀI

GENIUS

A Very Short Introduction

Mục lục

Lời nói đầu.....	7
1 Định nghĩa thiên tài.....	9
2 Những yếu tố gia đình.....	38
3 Sự học của thiên tài.....	59
4 Trí thông minh và năng lực sáng tạo.....	81
5 Thiên tài và sự điên rồ.....	107
6 Những tính cách “tắc kè hoa”.....	135
7 Nghệ thuật đối lập khoa học.....	157
8 Những kinh nghiệm Eureka.....	175
9 Lao động và cảm hứng.....	195
10 Thiên tài và chúng ta.....	217
Tài liệu tham khảo.....	240

Lời nói đầu

Mỗi quan tâm của tôi về những tài năng sáng tạo phi thường bắt đầu khi viết cuốn tiểu sử về Satyajit Ray vào thập niên 1980. Tuy được biết đến nhiều hơn cả như một trong những đạo diễn điện ảnh vĩ đại nhất nhưng Ray còn là một nhà thiết kế và vẽ minh họa tài hoa và thành công, người sáng tác nhạc, tiểu thuyết gia kiêm nhà phê bình. Mỗi quan hệ cá nhân với ông suốt mấy năm cho tôi thấy rằng thiên tài, dù ở đâu cũng hiếm, là một thực tế chứ không phải ảo ảnh. Sau Ray, tôi viết thêm những cuốn tiểu sử về những nhân vật khác cũng được coi là thiên tài: nhà vật lý Albert Einstein, nhà thơ Rabindranath Tagore, nhà ngôn ngữ học và người giải mật mã Michael Ventris, nhà thông thái Thomas Young. Những cuốn tiểu sử này

đã khiến tôi tích lũy ý tưởng để cuối cùng cho ra đời một nghiên cứu về những tài năng sáng tạo phi thường trong nghệ thuật và khoa học, *Sudden Genius? The Gradual Path to Creative Breakthroughs* [*Thiên tài bất ngờ? Con đường tiệm tiến đến những đột phá sáng tạo*].

Khi viết Dẫn luận này - cuốn sách dẫn nhập đầu tiên về chủ đề thiên tài trong phạm vi mà tôi bao quát được - tôi xin bày tỏ lòng biết ơn đối với những người phản biện mà nhà xuất bản đã mời để nhận xét về đề cương và bản thảo cuốn sách. Những bình luận của họ vừa mở rộng phạm vi của cuốn sách, góp ý cho nội dung của nó phù hợp với chủ đề bàn đến, vừa điều chỉnh cách tiếp cận.

Xin chân thành cảm ơn Luciana O'Flaherty, Emma Marchant, Latha Menon và Deborah Protheroe tại Nhà xuất bản Đại học Oxford vì những đóng góp rất đa dạng của họ dành cho cuốn Dẫn luận này.





Định nghĩa thiên tài

Homer, Leonardo da Vinci, Shakespeare, Mozart và Tolstoy; Galileo, Newton, Darwin, Curie và Einstein. Những nhân vật nổi tiếng thế giới ấy trong nghệ thuật và khoa học có điểm gì chung - ngoại trừ việc những thành tựu của họ có sức sống ít nhất một thế kỷ. Phần lớn chúng ta đều có thể trả lời đại khái như sau: tất cả những người ấy, bằng tác phẩm, công trình của mình, đã làm thay đổi vĩnh viễn cách con người hình dung về thế giới: mỗi người đều sở hữu một thứ mà ta gọi là thiên tài. Nhưng nếu cần phải chính xác hơn, chúng ta sẽ thấy rất khó để định nghĩa thiên tài, nhất là những người sống trong chính thời đại của chúng ta.

Chẳng hạn, mặc dù nổi tiếng và có ảnh hưởng lớn, nhưng Pablo Picasso có phải là một thiên tài

hay không vẫn là điều phải bàn luận, cũng như trường hợp của Virginia Woolf. Trong khoa học, Stephen Hawking, mặc dù thường được đông đảo công chúng nhìn nhận như một thiên tài đương đại, có thể so sánh với Einstein, nhưng lại không được các nhà vật lý, những người hiểu rõ các công trình của ông, đánh giá như vậy; họ xem Hawking chỉ là một trong vài tên tuổi sáng giá của ngành vũ trụ học.

Mỗi thiên tài, dĩ nhiên, đều rất riêng biệt, độc đáo, thế nhưng họ đều có chung một số phẩm chất tất yếu, giàu sức thuyết phục đối với cả quảng đại quần chúng lẫn những người trong giới, trong ngành. Những tư tưởng của Darwin vẫn là thứ mà tất cả các nhà sinh học hiện nay buộc phải đọc; chúng tiếp tục dẫn đến sự ra đời của những ý tưởng và thử nghiệm mới mẻ trên khắp thế giới. Cũng có thể nói như vậy về ảnh hưởng từ những lý thuyết của Einstein đối với các nhà vật lý. Các vở kịch của Shakespeare, những giai điệu và hoà âm của Mozart vẫn tiếp tục làm lay động tâm trí con người ở những ngôn ngữ và văn hoá cách rất xa nước Anh và nước Áo - đất nước của hai thiên tài này. Những “thiên tài” đương thời có thể xuất hiện rồi biến mất, song ý niệm về thiên tài sẽ không rời bỏ chúng ta. Thiên tài là phẩm chất mà ta gán cho một công trình có thể vượt lên trên sự thời thượng,

danh tiếng và uy tín: nó đối lập với những công trình chỉ có ý nghĩa trong một giai đoạn. Theo cách nào đó, thiên tài có thể xoá nhoà thời gian và nơi chốn khởi sinh của mình.

Từ thiên tài (*genius*) có gốc rễ từ thời La Mã cổ đại; trong tiếng Latin, từ *genius* dùng để chỉ thần linh hộ mệnh của một người, một nơi chốn, một thiết chế,...; nó là thứ gắn kết tất cả những con người, nơi chốn, thiết chế ấy với sức mạnh của định mệnh và nhịp điệu của thời gian. Giống như từ *daimon* trong tiếng Hy Lạp, *genius* trong tiếng La Mã đi theo con người từ lúc nằm nôi đến khi xuống huyệt, như những dòng thơ mà thi sĩ Horace đã mô tả từ thế kỷ I trước Công nguyên: thần linh hộ mệnh là ‘kẻ đồng hành chi phối các vì sao ứng với ngày sinh của chúng ta, là vị thần của bản chất con người, là sự hữu tử đối với mỗi cá nhân, mang nhiều sắc diện khác nhau, trắng và đen’. Chỉ thần linh hộ mệnh, Horace viết, mới biết tại sao hai anh em ruột lại có thể khác nhau hoàn toàn về nhân cách và lối sống. Nhưng *genius*, thần linh hộ mệnh, trong ngôn ngữ La Mã, không có mối liên hệ tất yếu với năng lực hay sức sáng tạo đặc biệt.

Phải đợi đến thời đại Ánh sáng, khái niệm “genius” mới thật sự mang ý nghĩa khác rõ rệt và hiện đại: đó là một cá nhân thể hiện quyền năng trí tuệ hoặc sáng tạo phi thường, dù là bẩm

sinh hay do đào luyện (hoặc do cả hai) mà thành. Homer, mặc dù được sùng bái suốt hai thiên niên kỷ như một thi sĩ được thần linh truyền cảm hứng nhưng phải đến thế kỷ XVII, mới được xem như một “thiên tài”. Nét nghĩa của từ “genius” ở giai đoạn sau này được phái sinh từ chữ *ingenium* trong tiếng Latin (chứ không phải từ chữ *genius*) vốn mang nghĩa là “khí chất tự nhiên”. “năng lực bẩm sinh”, hay “tài năng”. Nó được sử dụng rộng rãi vào năm 1711, khi Joseph Addison công bố một bài báo về “Thiên tài” trên tờ báo do ông sáng lập - *The Spectator*. “Không có một nhân vật nào trong đời sống lại thường được gán cho là thiên tài hơn nhà văn”, Addison viết.

Tôi đã nghe nhiều lần một người làm thơ rất bình thường ở xứ này được gọi là một thiên tài hoàn hảo. Không có một nhà văn nào dù chỉ là hạng xoàng ở đất nước này lại không có người ngưỡng mộ, coi y như một thiên tài vĩ đại; và với những người viết những vở bi kịch hời hợt, hiếm khi nào không có một người trong số họ lại không được ai đó xưng tụng như một thiên tài kỳ vĩ.

Đến giữa thế kỷ XVIII, Samuel Johnson đã cố gắng đưa ra một định nghĩa trên tạp chí xuất bản định kỳ mà ông chủ biên - tờ *The Rambler*, một định nghĩa mang tính hiện đại khi ông nhấn

mạnh thiên tài là vị trí có thể đạt được thông qua sự công nhận. Theo Johnson:

Vì một thiên tài, dù trong lĩnh vực nào, cũng như viên đá, chỉ phát lửa khi có sự chà xát với một vật thích hợp, nên công việc của mỗi người là phải thử xem liệu năng lực của mình có hợp tác thuận hảo với ham muốn của mình hay không, và vì những người xuất chúng mà ta ngưỡng mộ cũng chỉ biết được sức mạnh thực sự của họ qua sự kiện nên ta cũng chỉ cần dấn mình vào một thử thách tương tự, với một tinh thần tương tự và hoàn toàn có thể hy vọng vào một thành công tương tự.

Không lâu sau đó, một người bạn của Johnson, họa sĩ Joshua Reynolds, đã ghi chú trong cuốn sách *Discourses on Art* [*Những diễn ngôn về nghệ thuật*]: “Tham vọng của mọi Nghệ sĩ là làm sao để được coi như một Thiên tài”. Nhưng đến năm 1826, nhà phê bình William Hazlitt đã đặt câu hỏi trong tiểu luận “Liệu thiên tài có ý thức được về những sức mạnh của mình không?” [Whether genius is conscious of its powers?]: “Thực chất chưa từng một người vĩ đại nào lại nghĩ về mình như thế... Kể nào hình thành ý niệm của mình về sự vĩ đại, kể đó bao giờ cũng có một chuẩn mực rất thấp về nó trong

đầu”. Picasso, chẳng hạn, đã phát biểu công khai: “Khi chỉ có một mình đối diện với bản thân, tôi không thể tự xem mình là một nghệ sĩ. Theo nghĩa nghiêm ngặt của từ này. Những danh họa vĩ đại là Giotto, Rembrandt và Goya”.

Nghiên cứu khoa học về thiên tài bắt đầu với công trình được xuất bản năm 1869 - *Hereditary Genius: An Inquiry into Its Laws and Consequences* [*Thiên tài di truyền: Một nghiên cứu về quy luật và hệ quả*] của Francis Galton - em họ của Darwin, người đặt nền móng cho tâm lý học, người đã tiến hành những nghiên cứu công phu về các yếu tố cơ sở, cuộc đời và thành tựu của



Hình 1. *The Apotheosis of Homer* [Sự phong thánh Homer], tranh của Jean August Dominique Ingres, 1825.

những cá nhân kiệt xuất cùng các mối quan hệ của họ. Song rất lạ là cuốn sách của Galton hầu như không nhắc đến khái niệm ‘thiên tài’; không có một nỗ lực định nghĩa “thiên tài” và không hề có mục “thiên tài” trong bảng tra (không giống như trường hợp từ “trí thông minh”). Khi Galton tái bản công trình này lần thứ hai vào năm 1892, ông tỏ ý tiếc vì nhan đề của nó và ước rằng có thể đặt lại tên cuốn sách thành *Hereditary Ability* [*Những năng lực di truyền*]. “Tôi không may mắn có ý định sử dụng từ thiên tài theo bất cứ nét nghĩa kỹ thuật nào của từ này mà chỉ đơn thuần muốn biểu đạt một năng lực vượt trội phi thường nào đó”, ông viết trong lời tựa mới cho cuốn sách. “Phạm vi sử dụng từ thiên tài dường như là vô cùng. Nó có thể được gán cho một người trẻ tuổi bởi những người cùng thời với anh ta, nhưng lại hiếm được sử dụng bởi những người viết tiểu sử, những người không phải lúc nào cũng nhất trí với nhau”.

Sự không chính xác khó tránh khỏi đó tiếp tục tồn tại dai dẳng, bất chấp đã có một nhận thức phần nào cải thiện hơn về những yếu tố cấu thành thiên tài và những khuôn mẫu của nó trong thế kỷ XX. “Tôi vẫn luôn cảnh giác trước những nỗ lực muốn khái quát hoá thiên tài... Dường như không có mẫu số chung nào giữa các thiên tài ngoại trừ việc họ đều là những trường



Hình 2. Pablo Picasso, 1904. Làm sao chúng ta xác định được cá nhân nào là thiên tài, cá nhân nào không phải?

hợp hiếm thấy”, sử gia Roy Porter viết trong lời tựa cuốn *Genius and the Mind* [*Thiên tài và tâm trí*], một tuyển tập nghiên cứu của giới hàn lâm về “khả năng sáng tạo và tính khí”, của những cá nhân kiệt xuất, do nhà tâm lý học Andrew Steptoe chủ biên, xuất bản năm 1998. “Thế nhưng..., là một sử gia, tôi không thể nào cưỡng lại được sức lôi cuốn của thiên tài”. Sự thiếu chính xác của định nghĩa này được phản ánh ở sự đa dạng về tầm vóc, uy tín của những nhân vật được thảo luận trong sách, trong đó chỉ có một số ít người là những thiên tài không cần bàn cãi như Mozart hay Einstein. Không thể có sự nhất trí cao độ trong việc xem ai là thiên tài, ai không. Mặc dù một số cá nhân nhất định có thể được thừa nhận rộng rãi như là những thiên tài nhưng bản thân khái niệm này lại không thể có một định nghĩa chính xác. Thực chất, nghịch lý ấy là một phần của sức hấp dẫn, lôi cuốn của các thiên tài - đối với giới hàn lâm, nghiên cứu về thiên tài cũng tương tự như việc Samuel Johnson suy tưởng về “con người phổ quát” vậy.

Thế kỷ XXI có lẽ còn bị hấp dẫn bởi thiên tài hơn cả thời Victoria của Galton, thời mà những thiên tài như nhà thơ Tennyson “nở rộ”. Như Virginia Woolf nhớ lại, họ là những kẻ “tóc dài, đội mũ rộng màu đen, khoác áo ngoài không tay với tám choàng quanh vai”. Những thiên

tài trong nghệ thuật và khoa học - trọng tâm của cuốn sách này - như Leonardo da Vinci và Newton đã kích thích trí tưởng tượng hết thế hệ này đến thế hệ khác. Cũng có thể nói như vậy về những thiên tài trong lĩnh vực quân sự và chính trị như Napoleon, Gandhi cùng các “thiên tài ác quỷ” như Hitler,... Thiên tài cũng là từ được dùng hào phóng cho những người đứng đầu trong nhiều lĩnh vực khác nhau như cờ vua, thể thao và âm nhạc. Hơn nữa, công chúng và các chuyên gia không chỉ tôn xưng các thiên tài mà đồng thời cũng là những người phế truất danh hiệu ấy, như Damien Hirst, một nghệ sĩ sắp đặt người Anh đạt nhiều giải thưởng và gặt hái nhiều thành công ấn tượng đã phát hiện. Đáp lại những bình luận cay nghiệt về triển lãm tranh đầu tiên của mình vào năm 2009, Hirst tuyên bố ông vẫn sẽ tiếp tục sáng tạo và cải tiến. “Tôi không tin vào thiên tài. Tôi tin vào tự do. Tôi nghĩ ai cũng làm được việc ấy. Ai cũng có thể giống như Rembrandt”, Hirst khẳng định. “Với sự thực hành, rèn luyện, ta có thể tạo ra những tác phẩm xuất sắc”.

Galton, người đã nghĩ ra cụm từ “tự nhiên chống lại dưỡng dục”, chắc hẳn sẽ không đồng ý. Ông là một người cực kỳ thông minh trong gia tộc Darwin; ông ngoại của ông, Erasmus Darwin, là ông nội của Charles Darwin. Chính cuốn sách

đầu tay của người anh họ của ông về sự chọn lọc tự nhiên, *On the Origin of Species* (Nguồn gốc các loài) vào năm 1859 đã thuyết phục Galton tin rằng trí tuệ lớn và thiên tài phải là thứ được thừa kế. Bằng việc xếp hạng năng lực của những người “xuất chúng” trong quá khứ và hiện tại - chủ yếu, chứ không phải hoàn toàn, là người Anh - và tìm kiếm sự xuất hiện của những người xuất chúng trong các gia tộc, Galton hy vọng chứng minh được luận đề của mình, như được trình bày trong những dòng mở đầu chương dẫn nhập cuốn sách:

Tôi muốn chỉ ra trong cuốn sách này, rằng những năng lực bẩm sinh của một con người là do kế thừa mà có, chính xác trong cùng những điều kiện hạn định đối với sự kế thừa những đặc điểm về hình dạng và thể chất của toàn bộ thế giới hữu cơ.

Để có được dữ liệu về những người xuất chúng, Gatlon đưa ra một giả định có lý nhưng không phải không gây băn khoăn, theo đó, uy tín cao là chỉ dẫn chính xác cho người có năng lực cao. Sau đó, ông phân tích tư liệu về những thành tựu và danh tiếng của các nhân vật từ ba nguồn tài liệu in ấn: một cuốn cẩm nang tiểu sử những nhân vật đương đại, *Men of the Time*

(Những nhân vật của thời đại); mục tin cáo phó trên báo *The Times* trong năm 1868; những bản cáo phó được xuất bản ở Anh từ thời gian đó trở về trước. Nếu còn sống đến hôm nay, hẳn ông cũng sẽ lấy danh sách của những người đạt giải Nobel để phân tích. Trên cơ sở này, Galton đã đưa ra định nghĩa có phần tùy tiện về người xuất chúng là người ở một vị trí mà chỉ có 250 người trong số một triệu người đạt được, có nghĩa là cứ 4000 người mới tìm được một người như thế. (Ông biện luận cho con số này một cách rất văn chương, vì 4000 có lẽ là con số các vì sao mà mắt thường có thể nhìn thấy trong những đêm bầu trời trong trẻo - “nhưng chúng ta có cảm giác một ngôi sao được xem như sáng nhất trên bầu trời luôn có một đặc điểm khác thường rất nổi bật”.) Và một nhân tài “lùng lẫy” - còn hiếm hơn nhiều so với những người xuất chúng - thì trong cả triệu người, thậm chí hàng triệu người, mới tìm được một. “Họ là những người mà khi qua đời, toàn thể những người có tri thức, trí tuệ của một dân tộc sẽ than khóc; tang lễ của họ là hoặc xứng đáng là tang lễ của cả cộng đồng; họ là những người mà các thế hệ trong tương lai sẽ coi là “nhân vật lịch sử”. Như đã lưu ý, Galton bỏ ngỏ việc định nghĩa “thiên tài”.

Phần chính của cuốn *Heredity Genius* là nỗ lực của Galton nhằm khớp những cá nhân “lùng

lấy”, “kiệt xuất” với những yếu tố thuộc về gia hệ. Bắt đầu bằng chương “Những quan toà ở nước Anh từ năm 1660 đến năm 1885”, ông tiếp tục triển khai các chương về những người trong giới văn chương, giới khoa học, những nhạc sĩ, những nhân vật tôn giáo, những học giả đầu ngành tại Đại học Cambridge và kết thúc bằng những tay chèo thuyền xuất sắc và những “đô vật lừng danh”. Rõ ràng, đối với Galton, (cũng như đối với tất cả những nhà nghiên cứu sau đó), ý niệm thiên tài chỉ có ý nghĩa khi nó được áp dụng trong một lĩnh vực nào đó, như thiên tài trong âm nhạc hay thiên tài trong việc chèo thuyền.

Bằng việc so sánh kết quả thu được ở những lĩnh vực khác nhau, Galton khẳng định chúng ủng hộ, nhưng không chứng minh, luận đề về di truyền của ông. “Kết quả là, chỉ có một nửa những nhân vật lừng lẫy này có một hoặc hơn một mối liên hệ với những người xuất chúng khác trong gia đình hay dòng họ”. Tỷ lệ cao nhất những nhân vật ưu tú xuất thân từ các gia đình tiếng tăm là 0.8, nằm trong nhóm các pháp quan (24 trong số 30) và các nhà khoa học (65/83); tỷ lệ thấp nhất là 0.2-0.3, nằm trong nhóm các nhân vật tôn giáo (33/196) và nhạc sĩ (26/100); tỷ lệ trung bình của tất cả các lĩnh vực là 0.5. Tuy nhiên, Galton cũng thừa nhận, định kiến cá nhân của ông đã chi phối việc lựa chọn những

cá nhân xuất sắc, trác việt để đưa vào khảo sát. Trong số các nhà khoa học, dễ thấy là ông lúng túng với trường hợp của Newton, người rõ ràng không xuất thân dòng dõi cũng như không có hậu duệ nào kiệt xuất, nên buộc phải viết một ghi chú dài dòng nhưng thiếu thuyết phục khi cố công tìm dấu hiệu của sự xuất chúng trong gia tộc Newton. Ngạc nhiên hơn nữa khi Galton đã không đề cập trong cuốn sách những nhà khoa học có uy tín rất cao ở nước Anh, bao gồm nhà toán học George Boole, nhà hoá học John Dalton, nhà vật lý Michael Faraday, nhà thiên văn học Edmond Halley, nhà tự nhiên học John Ray, và kiến trúc sư Christopher Wren. Việc bỏ sót tên tuổi của Faraday, nhà vật lý xuất sắc nhất thời Victoria, cho thấy rõ sự thiên vị của Galton bởi Faraday là con của một người thợ rèn bình thường, Faraday và gia tộc ông không góp phần tạo nên sức nặng cho luận đề của cuốn sách.

Mặc dù Galton tìm thấy sự kế thừa năng lực chiếm tỉ lệ cao ở các nhà khoa học song một nghiên cứu mẫu mực về tiểu sử của các nhà toán học vĩ đại - cuốn *Men of Mathematics* [Những nhà toán học] của Eric Temple Bell, xuất bản năm 1937, lại cho thấy năng lực toán học, ở những thành tựu cao nhất của lĩnh vực này, là thứ ít được kế thừa nhất. Một số nhà toán học có nền tảng xuất thân bình thường. Newton là

con của một tiểu điền chủ; Carl Friedrich Gauss, con trai của một người làm vườn; Pierre-Simon Laplace, con trai của một nhân viên phục vụ giáo xứ và một thương gia buôn rượu táo. Những người khác xuất thân từ những gia đình trí thức. Nhưng trong 28 nhà toán học của mọi thời đại mà Bell mô tả, kể từ Zeno ở thế kỷ thứ V trước Công nguyên, khi những thông tin về gia tộc bắt đầu được lưu giữ, hầu như khó có thể tìm thấy ở thế hệ cha và họ hàng gần gũi của họ một thành tựu toán học đáng kể nào. Dù danh sách các gia đình trứ danh của Galton rất hấp dẫn nhưng rõ ràng chúng không phản ánh được sự kế thừa thiên tài. Ở đây, phương pháp của Galton đã bộc lộ một khiếm khuyết cơ bản: tiêu chí của ông về thiên tài (mà Galton dĩ nhiên chưa bao giờ định nghĩa) không đủ chặt chẽ, nó cho phép đưa vào danh sách quá nhiều những người có thành tựu lớn, có dấu ấn quan trọng song còn xa mới có thể xem là những nhân vật phi thường có ảnh hưởng lâu dài. *Hereditary Genius*, nói chung, gần với danh sách những người được Nữ hoàng Anh phong tước hơn là giải Nobel. (Còn giải Nobel có đáng tin cậy trong việc nhận ra thiên tài hay không, chúng ta sẽ bàn đến ở chương 10). Khi Galton nói đến tính có thể kế thừa của “những năng lực tự nhiên của con người” trong luận đề của mình, dường như điều ông thực sự muốn nói

là sự kế thừa tài năng hơn là thiên tài. Như hầu hết các nhà tâm lý giờ đây đồng ý, bằng chứng cho việc có một sự kế thừa nào đó năng khiếu ở con người là đáng kể, dù đó không phải là điều dễ thuyết phục như Galton từng khẳng định, trong khi đó bằng chứng về sự kế thừa thiên tài lại rất mơ hồ hay gần như không hiện hữu.

Phân biệt tài năng với thiên tài thực sự là một việc đầy khó khăn, vì cả hai thuật ngữ này đều chưa đi đến một định nghĩa hay phương pháp đánh giá được đồng thuận rộng rãi. Câu hỏi hiển nhiên nhất là liệu tài năng và thiên tài có hình thành nên một thể liên tục hay bị phân tách bởi một sự gián đoạn nào đó? Nói khác đi, câu hỏi sẽ là: liệu ta có nên nói đến những thiên tài vĩ đại hơn và những thiên tài ở mức độ thấp hơn không? Các nhà vật lý nhìn chung đều thấy Einstein là một thiên tài vĩ đại hơn, chẳng hạn, so với Niels Bohr, người cùng thời với ông (và cũng là một nhà khoa học được trao giải Nobel). Các họa sĩ cũng thấy như thế đối với trường hợp Picasso khi so sánh ông với một danh họa cùng thời là Georges Braque. Và điều này cũng đúng đối với Mozart khi so sánh ông với một nhạc sĩ khác cùng thời (và cũng là người hâm mộ ông nhiệt thành) - Joseph Haydn.

Việc xếp hạng các nhà soạn nhạc sẽ làm sáng tỏ hơn vấn đề này. Trong thế kỷ XX, nhiều

Taille 1 ^m	Long'	Prof' g	N ^o de ci.	Âge de
Vuote	Long'	Médure g	Au ^{re}	no de
Enverg ^r 1 ^m	Long'	Auric ^{le} g	Père	a
Bras 0 ^m	Long'	Coude g	Part ^{ie}	dép ^{ense}
				Age app ^{ré}



Incline ^{ment}	Naric ^{le} (reversé)	Don ^t o. s. p. f.	Barbe
Front	Don ^t	Leh ^{re}	Cheveux
Haute ^r	Base	(A l'ég ^{ale} p. i. d.	Cat ^{égorie}
Large ^r	Haute ^r	Pla ^{te} f. s. h. l.	Autre trait caractéristique :
Part ^{ie}	Part ^{ie}	Part ^{ie}	Sig ^{ne} dressé par M.

Hình 3. Francis Galton, người đặt nền móng cho việc nghiên cứu khoa học về thiên tài, bị chụp ảnh trong tư thế giống như tội phạm khi ông đến thăm phòng thí nghiệm tiên phong trong việc nhận dạng tội phạm tại Paris năm 1893.

bảng xếp hạng đã được lập ra bởi các nhà tâm lý học, dựa trên việc đặt câu hỏi đối với những nhạc công trong dàn nhạc và những nhà nghiên cứu âm nhạc để đánh giá danh sách các nhà soạn nhạc theo thứ tự về tầm quan trọng, đồng thời cũng dựa trên việc thống kê tần số trình diễn tác phẩm của một nhà soạn nhạc. Năm 1933, một danh sách các nhạc sĩ cổ điển tiếng tăm

nhất, cộng thêm tên của hai nhạc sĩ đương đại phổ biến được đưa cho thành viên của bốn dàn nhạc giao hưởng hàng đầu tại Mỹ để làm cơ sở tham chiếu. Tất cả bốn dàn nhạc này đều xếp Beethoven ở vị trí thứ nhất và hai nhạc sĩ đương đại phổ biến (Edward MacDowell và Victor Herbert) được xếp ở thứ hạng cuối cùng, hạng 18 và 19. Tất cả đều xếp những tên tuổi sau ở vị trí cao: J.S Bach, Johannes Brahms, Mozart, Richard Wagner và Franz Schubert trong khi đó Edvard Grieg, César Franck, Giuseppe Verdi và Igor Stravinsky nằm ở những thứ hạng thấp. Xét trung bình thì Brahms ở vị trí thứ hai, Mozart thứ ba, Wagner thứ tư, Bach thứ năm, và Schubert thứ 6. (Điều ngạc nhiên là George Frederick Handel lại không phải là một trong số 19 nhà soạn nhạc nằm trong danh sách). Một khảo sát tương tự được tiến hành vào năm 1969, nhưng danh sách lần này là 100 nhà soạn nhạc, mà đối tượng trả lời bằng điều tra là các thành viên của Hiệp hội Nghiên cứu Âm nhạc Hoa Kỳ, cũng đưa ra một bảng xếp hạng tương tự như cuộc khảo sát năm 1933, mặc dù lúc này Bach đã chiếm vị trí thứ nhất. Beethoven ở vị trí thứ hai, Mozart vẫn đứng thứ ba (và bây giờ Handel được xếp thứ sáu). Cũng trong khoảng thời gian ấy, vào năm 1968, một cuộc khảo sát thứ ba được thực hiện - lần này vấn đề được khảo sát là tần

số trình diễn. Kết quả cho thấy Mozart là nhà soạn nhạc được trình diễn nhiều nhất, theo sau là Beethoven, rồi Bach, Wagner và Schubert, xếp theo thứ hạng. Vì thế có cơ sở để cho rằng “Thị hiếu là thứ mang tính quy luật”, nói như cuộc khảo sát vào năm 1969.

Song có lẽ điều lý thú chính là kết quả đầy đủ hơn của cuộc khảo sát năm 1933. Khi mỗi nhạc sĩ được hỏi: hãy so sánh từng nhạc sĩ với nhau trong danh sách 19 người được đưa ra và giải thích ngắn gọn về sự thiên vị của mình, bảng xếp hạng của họ có sự điều chỉnh phù hợp và mức độ thiên vị được biểu diễn bằng đường đồ thị đi xuống tương phản với con số xếp hạng gia tăng từ 1-19. Đường đồ thị dần dần đi xuống từ Beethoven đến Grieg (trước khi giảm xuống đột ngột từ Macdowell đến Herbert). Độ giảm tần suất trình diễn của 100 nhà soạn nhạc trong danh sách khảo sát năm 1968 cũng đi xuống dần, từ Mozart ở vị trí số 1 đến Giuseppe Tartini ở hạng 100, mà không có một sự đột biến nào rõ nét. Một độ giảm đột ngột về tần suất trình diễn dường như cũng cho thấy có một sự gián đoạn giữa thiên tài và tài năng - nhưng một độ giảm như thế lại không được chú ý.

Nếu tài năng là yếu tố cần thiết của một thiên tài - cần thiết, như một mẫu số chung song chưa thể coi là điều kiện đủ - thì tài năng còn bao hàm

cái gì nữa? Năng lực được thừa kế? Niềm đam mê? Sự kiên định? Đáp ứng đối với việc dạy dỗ? Sự kết hợp của tất cả những điều trên?

Mối quan hệ giữa năng lực được kế thừa và sự thực hành trong một quá trình dài là phương diện thường gây tranh cãi khi bàn về tài năng. Rất khó để bóc tách những ảnh hưởng do di truyền với những ảnh hưởng từ môi trường. Chẳng hạn, có bảy cặp cha-con được trao giải Nobel khoa học. Song hầu như không thể xác định yếu tố di truyền quyết định bao nhiêu thành công của người con. Bên cạnh việc có cùng gene, William và Lawrence Bragg thực chất đã làm việc cùng nhau (vì thế cả hai cha con đã cùng được nhận giải thưởng Nobel); Aage Bohr đã làm việc cả chục năm tại Viện Vật lý Lý thuyết của cha mình, Niels Bohr; trong khi Irène Joliot-Curie đã được mẹ mình, Marie Curie dìu dắt vào nghiên cứu khoa học một cách rất bài bản tại phòng thí nghiệm của bà từ rất sớm. Việc không có cặp cha con nào trong số những người được nhận giải Nobel Văn học (phải thừa nhận con số những cá nhân được vinh danh nhỏ hơn rất nhiều so với lĩnh vực khoa học), nơi quá trình đào luyện chủ yếu mang tính chất cá nhân đơn lẻ, ít nhất có thể gợi mở suy nghĩ rằng thành công phụ thuộc vào đào tạo hơn là sự kế thừa tài năng.

Mozart, một nhân vật lừng danh khác, là thí dụ điển hình cho khó khăn này. Ông là con của một nhạc công tầm cỡ: một nghệ sĩ vĩ cầm, một giáo viên dạy nhạc kiêm nhà soạn nhạc, Leopold Mozart. Bên ngoài của ông cũng có người làm nghề nhạc. Do đó, chắc chắn ông cũng kế thừa phần nào năng khiếu âm nhạc. Song đồng thời, ông cũng trải qua một quá trình đào tạo độc đáo do chính cha mình, một ông thầy vừa nghiêm khắc vừa truyền cảm hứng, người đã kiểm soát cuộc đời của Wolfgang suốt hơn 20 năm. Tuy vậy, vẫn có một cách để tách những ảnh hưởng từ gene với ảnh hưởng của giáo dục trong gia đình, điều mà thông thường không phải lúc nào cũng thuận lợi. Chị gái của Wolfgang, Maria Anna, được biết đến với cái tên Nannerl, hơn ông bốn tuổi rưỡi, mà theo lẽ tự nhiên, có cùng một nửa bộ gene với ông, cũng là một người chơi dương cầm có tài từ khi còn nhỏ. Bà cũng được cha mình kèm cặp, hướng dẫn chuyên sâu cùng với em trai. Khi trình độ của những đứa con đến độ chín, Leopold đã đưa họ đi lưu diễn tại nhiều cung điện và thành phố châu Âu từ năm 1763-6, nơi cả gia đình trở thành những nhân vật nổi tiếng. Tuy nhiên, không như em trai, Nannerl đã không đi vào con đường sáng tác. Tại sao như vậy?

Những kiến giải hiển nhiên sẽ không có tác dụng ở đây. Phụ nữ ở thế kỷ XVIII được phép thể

hiện tài năng vượt trội trong âm nhạc, không như ở nhiều lĩnh vực khác vốn hạn chế điều này, và thực tế cũng đã có một vài phụ nữ thành danh. Cũng không có lý do hợp lý nào giải thích vì sao một người có tham vọng lớn như Leopold lại kìm hãm sự phát triển tài năng của Nannerl trong suốt thời niên thiếu của bà vào những năm 1760 - một khoảng thời gian khá dài trước khi mẹ bà đột ngột qua đời (sau sự kiện này, Nannerl phải đóng vai trò như người đồng hành với người cha nghiêm khắc của mình). “Tôi cho rằng lời giải thích cho việc Nannerl Mozart không tiến xa hơn trong khả năng trình diễn là do bà thiếu năng lực sáng tác các bản nhạc”, Andrew Steptoe, một nhà tâm lý học, tác giả của một công trình lớn nghiên cứu các vở opera của Mozart, đã nhận định như vậy.

Có một biện luận rất mạnh mẽ cho rằng sự khác biệt về năng lực của họ là do những đặc điểm sinh học thiên phú ở mỗi người. Nhưng mặt khác, cũng không có gì phải bàn cãi khi cho rằng nếu không có sự kèm cặp, dạy dỗ chuyên tâm của Leopold, năng lực sáng tạo của Wolfgang sẽ rất khó để thăng hoa.

Năng khiếu âm nhạc của Mozart từ thời thơ ấu là điều mà cha ông (và chị gái ông) nhận thấy

ngay, cũng như trường hợp của nhiều nhạc công và nhà soạn nhạc thành công khác. Thực tế này dẫn đến một niềm tin khá phổ biến - đặc biệt là ở những người làm trong lĩnh vực giáo dục âm nhạc - rằng năng khiếu, về bản chất, mang tính bẩm sinh: nó là thứ khi người ta sinh ra đã có và không phải cứ muốn là đạt được, mặc dù người ta có thể (và phải) rèn giũa, trau dồi nó, nếu thật sự muốn trở thành chuyên nghiệp. Bởi thế, người ta thường nói ai đó chơi giỏi một nhạc cụ là vì người đó có năng khiếu bẩm sinh. Làm sao họ biết người đó có tài năng? Thì hiển nhiên thôi - y chơi nhạc rất hay!

Tuy nhiên, hàng trăm nghiên cứu của các nhà tâm lý học được tiến hành qua nhiều thập niên đã không thể cung cấp được bằng chứng có độ tin cậy cao về sự tồn tại của cái gọi là năng khiếu bẩm sinh. Dẫu rằng chắc chắn có bằng chứng về vai trò của di truyền đối với trí thông minh (xem chương 4), nhưng mối tương liên giữa trí thông minh nói chung với những năng lực đặc thù đa dạng nói riêng - như chơi giỏi một nhạc cụ - là rất nhỏ. Người ta vẫn chưa thể xác định được những gene liên quan đến các tài năng trong lĩnh vực đặc thù, mặc dù cuộc tìm kiếm vẫn tiếp tục. Hơn nữa, những tiến bộ không thể bàn cãi và đáng kinh ngạc về các chuẩn mực trình diễn mà ta có thể thấy trong hơn nửa thế

kỷ qua, trong thể thao, cờ vua, âm nhạc và một số lĩnh vực khác, diễn ra quá nhanh để có thể dùng sự biến đổi về gene - một quá trình phải cần đến cả ngàn năm - để giải thích. Thay vì chỉ chuyên chú vào vấn đề gene, nghiên cứu của các nhà tâm lý học về tài năng cho thấy tầm quan trọng của những nhân tố khác mà ở trên đã đề cập đến như niềm đam mê, sự kiên định, việc rèn luyện và dạy dỗ.

Trong một nghiên cứu, những sinh viên trẻ tại một nhạc viện được chia thành hai nhóm dựa trên đánh giá của các giảng viên về năng lực của họ - tức là sự nhìn nhận của giảng viên về năng khiếu của sinh viên. Sự phân chia này được thực hiện một cách bí mật, để không khiến cho sinh viên bị định kiến về khả năng trình diễn của mình trong tương lai. Sau vài năm, những màn trình diễn được đánh giá cao nhất lại là của những sinh viên đã luyện tập nhiều nhất ở giai đoạn giữa của quá trình học, cho dù nhóm sinh viên “tài năng” đã được các giảng viên phân nhóm luyện tập từ sớm hơn. Trong một nghiên cứu khác của nhà tâm lý học âm nhạc Gary McPherson, trẻ em được đặt một câu hỏi đơn giản trước khi các em bắt đầu buổi học nhạc đầu tiên: “Các em nghĩ mình sẽ mất bao lâu để chơi được một nhạc cụ mới?” Những lựa chọn là: hết năm nay, hết thời gian học tiểu học, trung học hay phải mất

cả đời. Căn cứ vào những câu trả lời của các em, McPherson đã phân loại (một lần nữa, việc này được giữ bí mật) thành ba nhóm: nhóm cam kết ngắn hạn, nhóm cam kết trung hạn và nhóm cam kết dài hạn. Sau đó ông đánh giá mức độ luyện tập hàng tuần của mỗi đứa trẻ và lại phân chia tiếp thành ba nhóm nữa: thấp (20 phút mỗi tuần), trung bình (45 phút mỗi tuần) và cao (90 phút mỗi tuần). Khi vẽ đồ thị chất lượng thực sự của màn trình diễn do các em thể hiện, sự khác biệt giữa ba nhóm rất đáng ngạc nhiên. Không những các em cam kết dài hạn biểu diễn tốt hơn với mức độ luyện tập thấp hơn so với các em cam kết ngắn hạn với mức độ luyện tập cao hơn (có thể do cha mẹ các em ép buộc!) mà các em cam kết dài hạn, khi cũng luyện tập với mức độ cao, cũng biểu diễn tốt hơn so với các em cam kết ngắn hạn với tỉ lệ 4%.

Những nghiên cứu gần đây của khoa thần kinh học đem đến bằng chứng rõ ràng về tác động tâm lý đối với những hoạt động nhất định. Bộ não là thứ mềm dẻo và thay đổi qua hoạt động. Một trong những nghiên cứu nổi tiếng nhất, được công bố vào năm 2000, của Eleanor Maguire và cộng sự, đã sử dụng kỹ thuật chụp ảnh cộng hưởng từ chức năng (fMRI) để quét hình ảnh não, từ đó khảo sát bộ phận hồi hải mã trong não trước của những người lái taxi ở

London. Việc luyện tập trí nhớ không gian một cách đều đặn đã làm gia tăng đáng kể thể tích phần hồi hải mã của người lái xe nếu so với bộ phận này ở một nhóm không trải qua quá trình luyện tập. Hơn nữa, việc gia tăng thể tích có liên quan với số năm trong nghề của người lái xe.

Những nghiên cứu khác tập trung vào các nhạc sĩ. Một nghiên cứu được công bố năm 2005 đã sử dụng một kỹ thuật chụp ảnh cộng hưởng từ (MRI) khác là kỹ thuật chụp ảnh khuếch tán lực (DTI), vốn nhạy cảm đối với những biến đổi ở vùng chất trắng hơn là vùng chất xám, để nghiên cứu bộ não của những nghệ sĩ dương cầm chuyên nghiệp. Tác giả chính của công trình này, Fredrik Ullén, là một nghệ sĩ độc tấu dương cầm và cũng là một nhà thần kinh học, quan tâm đến hiệu ứng của việc luyện tập âm nhạc đối với vùng chất trắng ở não người. Ullén phát hiện thấy hiện tượng myelin, lớp màng trắng chứa chất béo, vốn làm nhiệm vụ bao bọc các sợi trục thần kinh điều khiển của não người trưởng thành, giống như lớp chất dẻo cách điện quấn quanh sợi dây kim loại, dần dần trở nên dày hơn qua luyện tập, gia tăng sức mạnh của tín hiệu DTI. Một người chơi dương cầm càng luyện tập nhiều bao nhiêu thì lớp myelin ở họ lại càng dày bấy nhiêu, các sợi trục càng ít có lỗ rò và càng hoạt động hiệu quả hơn bao nhiêu thì hệ thống

giao tiếp của các khớp nối và neuron thần kinh trong não càng tốt hơn bấy nhiêu.

Chắc chắn, chất trắng là thứ đóng vai trò quan trọng đối với một số hình thức học tập đòi hỏi sự luyện tập và tái diễn kéo dài cũng như sự tích hợp trên diện rộng những vùng bị chia tách lớn trên vỏ não. Trẻ em vốn có bộ não vẫn đang ở trong quá trình myelin hoá nên sẽ cảm thấy dễ dàng học được những kỹ năng mới hơn thế hệ cha ông.

Nhà thần kinh học R. Douglas Fields đã nghĩ như vậy.

Như vậy, dường như rèn luyện có thể giúp nhiều cho việc hoàn thiện bộ não trong các hoạt động đặc biệt như chơi piano, cờ vua hay tennis. Nhưng tất nhiên, bộ não ban đầu cũng hình thành và phát triển theo sự định hướng của bộ gene cá nhân, như mọi phần khác của cơ thể. Điều này lại đưa ta trở về với vấn đề nan giải xung quanh yếu tố di truyền hay bẩm sinh của tài năng.

Vì giả thuyết này, cho đến nay, vẫn chưa đi đến một kết luận xác quyết nào, nên nghiên cứu tốt nhất có lẽ là phân tích của hai nhà tâm lý học và một nhà nghiên cứu âm nhạc, Michael Howe, John Sloboda và Jane Davidson, những người đã

khảo sát toàn bộ các công trình khoa học nghiên cứu về tài năng. Năm 1998, họ đã đi đến những kết luận thận trọng như sau: “những khác biệt cá nhân trong một số năng lực đặc biệt thực ra một phần có thể là có nguồn gốc di truyền”; và “quả thực có sự tồn tại của một số đặc điểm mà chỉ một bộ phận thiểu số các cá nhân sở hữu. Theo nét nghĩa rất chặt chẽ này, ta có thể nói năng khiếu là thứ có thật”. Tuy nhiên, hơn hết, họ khẳng định “có rất ít, thậm chí hầu như không có cơ sở nào để khẳng định tài năng thiên phú”, và sự thiên vị ý niệm về năng khiếu bẩm sinh trong giáo dục (đặc biệt trong giáo dục âm nhạc) có thể sẽ dẫn đến hệ quả không mong muốn là sự phân biệt đối xử với những đứa trẻ mà biết đâu đến lúc trưởng thành, tài năng của chúng mới phát lộ. Một số nhà tâm lý học đồng ý về điều này, nhưng cũng có những người khác phản đối kịch liệt.

Thiên tài, thậm chí, còn là vấn đề phức tạp hơn cả năng khiếu - định nghĩa và sự đánh giá về nó vẫn còn ở trong tình trạng nhập nhằng, lúng túng, không khá hơn được bao nhiêu kể từ thời Galton viết *Hereditary Genius*. Sẽ là vô lý nếu phủ nhận sự tồn tại của thiên tài, nhất là khi ta đối diện với những thành tựu của Leonardo hay Newton chẳng hạn. Nhưng cũng sẽ vô lý không kém nếu ta cứ khẳng định thiên tài không liên

quan gì đến thứ “thuần là tài năng” mà John Bardeen, người hai lần được trao giải Nobel Vật lý (nhà vật lý duy nhất có vinh dự này), là một nhân chứng. Ông đã làm việc miệt mài liên tục trong lĩnh vực vật lý nhưng bản thân Bardeen và các nhà vật lý khác đều chưa bao giờ xem ông là thiên tài. Mặc dù thiên tài chưa bao giờ là thứ được kế thừa hay truyền giao nhưng giống như năng khiếu, trong nhiều trường hợp, dường như phần nào nó có nguồn gốc di truyền, ví dụ trường hợp của Leopold và Wolfgang Mozart, Erasmus và Charles Darwin. Tuy nhiên, không giống như năng khiếu, thiên tài là kết quả của một cấu hình độc đáo kết hợp cả gene của cha mẹ và những điều kiện cá nhân. Vì một thiên tài không bao giờ truyền giao trọn vẹn toàn bộ hệ gene của mình, mà chỉ một nửa, cho con cái, đứa con sẽ sống trong những điều kiện dĩ nhiên rất khác với cha/mẹ thiên tài của nó, nên cấu hình này không bao giờ lặp lại ở đời con. Vì vậy, sẽ không có gì ngạc nhiên nếu thiên tài không được nối dài trong truyền thống gia đình, nhưng tài năng thì đôi khi có thể.



Những yếu tố gia đình

Ở tất cả các nền văn hoá đều có những gia tộc nổi tiếng vì có nhiều tài năng xuất xứ từ đó, thí dụ: gia tộc Bach ở Đức, Bernoulli ở Thụy Sĩ, Darwin và Huxley ở Anh, Tagore ở Ấn Độ, Tolstoy ở Nga. Thế nhưng, thậm chí giữa một vài cá nhân nổi bật mang họ Bach, Bernoulli, Darwin, Tagore hay Tolstoy thì chỉ có một người duy nhất được công nhận rộng rãi là thiên tài: Johann Sebastian Bach, Daniel Bernoulli, Charles Darwin, Rabindranath Tagore và Leo Tolstoy.

Việc thiên tài không được nối dài trong truyền thống gia tộc đã được hoạ sĩ Giorgio Vasari minh hoạ trong cuốn sách tiểu sử về những hoạ sĩ hàng đầu thời kỳ Phục hưng ra đời vào thế kỷ XVI: hầu hết đều xuất thân từ những gia đình không có người làm việc trong lĩnh vực

sáng tạo, trong đó gồm cả Leonardo da Vinci, Michelangelo và Titian (họ là con cái của những gia đình mà thế hệ cha làm việc trong các lĩnh vực như luật pháp, ngân hàng và chính quyền). Galton đã chứng minh điều này, dù không chủ định, trong cuốn *Hereditary Genius*, bằng việc cho thấy thiên tài, (đúng hơn là tài năng, theo cách hiểu của Galton), dường như một phần là do di truyền (đặc biệt là nếu nhìn vào những quan toà nổi tiếng ở nước Anh). Những tên tuổi vĩ đại như Shakespeare, Bernini, Newton, Beethoven, Faraday, Byron, Gauss, Cézanne và Einstein xuất hiện chỉ duy nhất một lần trong bảng điểm danh thiên tài. Không phải cứ nhất định một thiên tài sẽ lại sinh ra một thiên tài khác.

Ngược lại, một gia tộc có truyền thống trong lĩnh vực sáng tạo, có những nhân vật xuất sắc thì có thể sinh ra những thiên tài theo thời kỳ. Dòng họ Darwin cung cấp cho chúng ta một ví dụ nổi tiếng nhất. Charles Darwin là cháu của hai nhân vật lẫy lừng: nhà vật lý, nhà sinh học kiêm nhà văn Erasmus Darwin và nghệ sĩ gốm Josiah Wedgwood. Một gia đình khác là nhà Virginia Woolf mà bên nội, dòng họ Stephen, quy tụ nhiều học giả và nhà văn tiếng tăm, trong đó nổi bật nhất người cha của bà, Leslie Stephen, người chủ biên sáng lập *The Dictionary of National Biography* [Từ điển tiểu

sử những nhân vật của dân tộc] còn bên ngoài có nhiếp ảnh gia Julia Margaret Cameron. Ít được biết đến hơn là trường hợp của Tagore: ông là con trai của một lãnh tụ tôn giáo vùng Bengal, Debendranath Tagore và cháu của doanh nhân người Ấn Độ đầu tiên trong lĩnh vực công nghiệp, Dwarkanath Tagore.

Mối quan hệ giữa tính di truyền và năng lực sáng tạo phi thường, bởi thế, là một vấn đề phức tạp, mặc dù rõ ràng giữa hai phương diện này có tồn tại mối quan hệ nhất định. Nhưng còn vấn đề ảnh hưởng của môi trường, vai trò của sự giáo dục từ cha mẹ - và cả sự loại bỏ vai trò của cha mẹ? Ở đây, chúng ta cũng có thể kỳ vọng tìm thấy mối liên hệ nào đó với vấn đề thiên tài.

Một trong những hình mẫu thiên tài thú vị nhất là những người chịu hậu quả từ việc cha mẹ mất sớm. Một điều tra 699 nhân vật lịch sử nổi tiếng do nhà tâm lý học J.M.Eisenstadt thực hiện năm 1978 cho thấy 25% trong số những vĩ nhân này ít nhất đã mồ côi cha hoặc mẹ trước tuổi lên 10, 34.5% trước khi họ 15 tuổi, 45% trước khi họ 20 tuổi và 52% - tức hơn một nửa - đã mất cha mẹ trước tuổi 26. Những ví dụ bao gồm J.S.Bach, Boyle, Coleridge, Dante, Darwin, Lavoisier, Michaelangelo, Newton, Rubens, Tolstoy, Wagner và Welles, tất cả đều mất cha/mẹ hoặc mất cả hai trong mười năm đầu tiên của

đời mình; Andersen, Beethoven, Marie Curie, Degas, Dostoevsky, Handel, Hooke, Victor Hugo, Tagore, Mark Twain và Virginia Woolf, tất cả đều mất cha/mẹ hoặc mất cả hai trong thập niên thứ hai của đời mình. Chắc chắn, những con số về sự mất mát này không nói gì một cách xác quyết về mối liên hệ giữa tình trạng mồ côi và sự hình thành thiên tài nếu như chúng ta không lưu tâm đến số người chết xét trong tổng dân số ở cùng thời kỳ ấy; và những ước tính về tuổi thọ trung bình cũng là vấn đề khó khăn chỉ cho đến thời kỳ gần đây. Nhưng chúng lại được ủng hộ bởi những con số từ đầu thế kỷ XX, thí dụ một điều tra về các nhà khoa học người Mỹ xuất chúng do Anne Roe tiến hành vào năm 1953 có xu hướng chứng minh hiện tượng này là phổ biến khi cho thấy trong số những nhân vật vĩ đại ấy, tỉ lệ số người phải chịu cảnh mất mẹ hoặc mồ côi cha mẹ tính đến khi họ 15 tuổi nhiều gấp ba lần (26%) so với tỉ lệ trung bình chung của những người bình thường cũng phải trải qua những mất mát như vậy trong dân số (8%). Tỉ lệ này cũng tương đương với tỉ lệ những người có cha mẹ qua đời sớm, sau đó trở thành những người phạm tội hoặc rơi vào trầm cảm muốn tự tử nếu so với tỉ lệ trung bình trong dân số.

Một cách tự nhiên, điều đó sẽ đặt ra câu hỏi tại sao một số đứa trẻ trở nên mạnh mẽ hơn sau

khi mất cha mẹ trong khi những đứa khác lại yếu đuối hơn, thậm chí gần như bị huỷ hoại cuộc đời sau biến cố lớn đó. Nói như lời của Winston Churchill (cha của ông, Randolph, đã chết một cách bi thảm vào năm 1985 khi ông 21 tuổi):

Những cái cây đơn độc, nếu đã mọc, sẽ mọc rất vững vàng; và một cậu bé thiếu sự chăm sóc của người cha, nếu có thể vượt qua được những nguy cơ của tuổi trẻ, cũng thường hình thành một tinh thần độc lập và sự mạnh mẽ trong tư tưởng, những phẩm chất có thể sẽ giúp bù đắp ở tương lai cho những mất mát nặng nề ở thời niên thiếu.

Virginia Woolf lần đầu bị suy sụp tinh thần sau khi mẹ bà mất sớm vào năm 1895, sau đó là cả một thời kỳ giữa bà và người cha goá vợ có những căng thẳng đau khổ mà hệ quả của việc này là bà bị đẩy vào tình trạng suy sụp lần thứ hai sau cái chết của ông vào năm 1904. Vậy điều gì tiềm ẩn trong con người bà, khiến bà có thể phục hồi, ít nhất trong một khoảng thời gian, khiến bà có thể gây dựng cho mình sự nghiệp của một nhà văn thay vì đắm chìm trong tuyệt vọng và cạn kiệt năng lượng sáng tạo, hoặc còn tệ hơn thế, khi đã trưởng thành?

Lý do chắc chắn là phức tạp, mỗi người mỗi khác, tùy vào quá trình trưởng thành và những

điều kiện, hoàn cảnh của họ tại thời điểm họ mất mát người thân. Darwin có ghi lại trong tự truyện của ông rằng khi là một đứa trẻ lên tám, ông hầu như không ý thức được về cái chết của mẹ mình, trong khi đó, Curie, ở độ tuổi tương tự khi mẹ bà qua đời, lại rơi vào “một cơn trầm cảm sâu sắc”, theo tự truyện kể lại. Phản ứng đối với sự ra đi sớm của cha mẹ hẳn nhiên sẽ tạo ra một hỗn hợp những trạng thái cảm xúc và động cơ xung đột nhau, từ lo lắng đến giận dữ, từ ý hướng muốn giấu mình trong vỏ bọc, tìm kiếm sự an toàn đến niềm ham muốn tự quảng bá bản thân và khao khát được yêu thương. Câu hỏi đặt ra ở đây là: tại sao khả năng sáng tạo - và thậm chí là thiên tài - đôi khi lại nảy sinh từ kinh nghiệm chấn thương lúc còn trẻ như vậy?

Đã có nhiều kiến giải được đưa ra bởi các nhà tâm lý học. Một gợi ý trong số đó là: những thành tựu sáng tạo, hành vi phạm tội hay tự tử đều nên được xem như những phản ứng bất mãn đối với xã hội đã lấy đi sinh mạng của cha mẹ. Bằng việc phê phán và tấn công những niềm tin và tập quán xã hội đang tồn tại, những thành tựu sáng tạo cho phép một cá nhân xác lập một cách sống độc lập, không thoả hiệp, khước từ những luật lệ, quy tắc xã hội. Một gợi ý khác cho rằng hành động sáng tạo đem đến một lối thoát cho con người, giúp họ thích nghi được với những

cảm giác về sự cô độc, buồn bã, ân hận và vô giá trị vốn bắt nguồn từ việc họ bị bỏ lại sau cái chết của cha mẹ; nếu không có sự sáng tạo ấy, họ sẽ đi đến tự huỷ hoại đời mình. Một khả năng thứ ba là thành tựu của hoạt động sáng tạo sẽ giúp con người có được sự ngưỡng vọng, danh dự và quyền uy - những thứ sẽ giúp họ thao túng, thống trị những người xung quanh, và do đó, làm họ có cảm giác mình làm chủ được vận mệnh và có thể tự bảo vệ trước những cú sốc phải đón nhận ở tương lai.

Bác sĩ tâm thần đồng thời là nhà phân tâm học Karen Horney cho rằng những phản ứng có thể có trước việc sớm mất mát người thân có ba mục tiêu. Thứ nhất là “hướng về phía đồng loại” - cá nhân sẽ tìm mọi cách để thu hút tình yêu, sự tán thành, sự ngưỡng mộ và sự bảo bọc từ họ - khá giống với Darwin thừa thiếu thời vốn là một chàng trai dễ mến, nhã nhặn; thứ hai - “ngoảnh mặt với đồng loại”, cá nhân lánh mình, tìm kiếm sự độc lập, sự tự túc, sự hoàn thiện và sự tự vệ trước mọi khả năng bị tấn công - phần nào tương tự như trường hợp của Einstein luôn “thận trọng” khi còn trẻ (như chính ông nói về mình); và cuối cùng là “chống lại đồng loại”, cá nhân sẽ tìm kiếm quyền lực, danh dự, sự thống trị hoặc ngược đãi, hành hạ những người xung quanh mình - rất giống với trường hợp Newton, người luôn nóng

này, cái kính và có lẽ cả Leonardo nữa. Những thành tựu sáng tạo có thể đem tất cả những mục tiêu này vào tầm với của các cá nhân. Như nhà tâm lý học Mihaly Csikszentmihalyi đã tổng kết trong công trình nghiên cứu về năng lực sáng tạo dựa trên các cuộc phỏng vấn được thực hiện vào những năm 1990 với gần 100 cá nhân có thành tựu sáng tạo (12 người trong số đó đã được trao giải Nobel):

Tuy những người sáng tạo khi trưởng thành đều vượt qua được cú sốc của việc trở nên mồ côi nhưng sẽ là phóng đại nếu coi câu cách ngôn của Jean-Paul Sartre như một chân lý, rằng quà tặng lớn nhất một người cha có thể trao cho con trai của mình là việc ông ta chết sớm. Cũng có quá nhiều trường hợp tài năng sinh ra và lớn lên trong một gia đình đầm ấm và được khuyến khích tinh thần sáng tạo ở họ nên sẽ là chủ quan nếu cho rằng khó khăn hay mâu thuẫn gia đình là điều kiện cần để giải phóng động cơ sáng tạo. Trên thực tế, những cá nhân giàu sức sáng tạo hoặc là người may mắn có được sự ủng hộ đặc biệt từ thời thơ ấu, hoặc lại là những người trải qua sự túng quẫn, khó khăn. Thứ dường như bị khuyết ở đây lại là thành phần đông đảo những người có đời sống bình thường ở giữa hai cực nói trên.

Tuy nhiên, những khảo sát khác cho thấy tỉ lệ các cá nhân có sức sáng tạo đặc biệt trải qua tuổi thơ khó khăn hay mất mát trội hơn những người được nâng đỡ, khuyến khích. Cuốn sách *Cradles of Eminence* [*Vòng nôi của những kẻ xuất chúng*], một công trình nghiên cứu 400 nhân vật lịch sử vĩ đại của hai nhà tâm lý học Victor và Mildred Goertzel xuất bản năm 1962, cho thấy 75% các nhân vật đặc biệt này từng trải qua cảnh gia đình đổ vỡ và bị chính cha mẹ mình từ chối. Hơn $\frac{1}{4}$ trong số đó là người khuyết tật về thể chất. Một nghiên cứu sau đó về 300 nhân vật nổi tiếng từ thế kỷ XX, cũng do hai nhà tâm lý học nói trên thực hiện, còn phát hiện một tỉ lệ cao hơn: 85% những người này đều có nền tảng gia đình gặp vấn đề phức tạp - trong đó, chiếm tỉ lệ cao nhất (89%) là các tiểu thuyết gia và kịch tác gia, thấp nhất (56%) là các nhà khoa học. Đó cũng là trường hợp mà ta thấy ở danh sách những người được giải Nobel: các tác giả được giải Nobel Văn học xuất thân từ những gia đình nghèo chiếm số lượng cao hơn các nhà khoa học và cũng gặp phải những vấn đề khuyết tật về thể chất nhiều hơn. “Từ bằng chứng này, người ta thực chất có thể đi xa hơn để nghĩ việc trải qua những thiếu thốn, sáu muện thời thơ ấu là một nét đặc trưng ở những kẻ sáng tạo”, R.Ochse đã viết như thế trong công trình nghiên

cứu xuất sắc về những yếu tố quyết định nên thiên tài.

Một số người sớm mồ côi cha mẹ, một số người bị bỏ rơi, còn một số phải chịu kỷ luật nghiêm khắc. Một số người rơi vào tình trạng căng thẳng tâm lý, gặp khó khăn về tài chính hay có vấn đề về thể chất. Một số được bao bọc thái quá, cô đơn hoặc bất an, một số khác không có diện mạo dễ coi, dị dạng hoặc cơ thể bị khuyết tật. Nhiều người còn phải chịu đựng sự chống chọi của nhiều nỗi khó khăn.

Những giai thoại về các tiểu thuyết gia có xu hướng khẳng định hình ảnh này, thậm chí kể cả khi những ký ức tuổi thơ ấy có phần được thêm thắt, cường điệu bởi một nhà văn trưởng thành nhạy cảm. Những nỗi thống khổ mà Dickens phải trải qua thời thơ ấu là không kể xiết. Joseph Conrad nhớ lại quãng thời gian từ 8-12 tuổi - khoảng thời gian giữa cái chết của mẹ ông và cha ông vì bệnh lao - như sau:

Tôi không hiểu mình sẽ trở thành người như thế nào nếu tôi không phải là một cậu bé ham đọc sách. Học bài xong, tôi không biết làm gì ngoài việc ngồi và nhìn sự im lặng khủng khiếp từ phòng bệnh len lỏi qua cánh cửa khép, nó lạnh

lòng bóp nghẹt trái tim sợ hãi của tôi. Tôi đã nghĩ, một cách nghĩ non nớt, trẻ con, rằng cứ thế này mình sẽ phát điên mất. Thường, nhưng không phải lúc nào cũng vậy, tôi khóc thầm cho đến khi ngủ thiếp đi.

Anton Chekhov, con trai của một người bán hàng tạp hoá vất vả, vốn xuất thân từ tầng lớp nông nô, cũng có những ký ức tuổi thơ đau đớn, dù cũng có sự tưởng tượng sáng tạo thêm vào. “Sự chuyên chế và dối trá đã làm biến dạng tuổi thơ của chúng tôi đến nỗi nó làm tôi phát bệnh và sợ hãi khi nhớ về nó”, ông viết.

Tôi nhớ cha tôi bắt đầu dạy tôi, hay phải nói thẳng ra, ông bắt đầu dùng roi quật tôi khi tôi chỉ mới năm tuổi. Ông đã quật tôi, dấm vào tai tôi, đập đầu tôi vào tường và câu hỏi đầu tiên tôi tự hỏi khi thức dậy mỗi sáng là “Liệu hôm nay mình có bị ăn đòn?” Tôi bị cấm chơi trò chơi hay nô đùa.

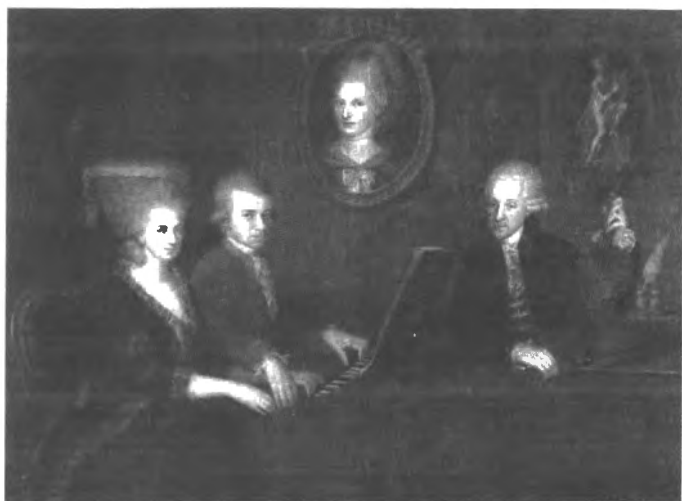
Quan điểm cho rằng thiên tài được thúc đẩy bởi chính những hoàn cảnh tuổi thơ cực đoan như vậy - dù đó là một tuổi thơ đầy nghịch cảnh, xung đột hay được nâng đỡ, được bao bọc trong yêu thương - là một quan điểm có sức hấp dẫn. Dễ dàng để tin rằng một năng lực sáng tạo phi

thường phải là sản phẩm của những cảm xúc phi thường. Tuy vậy, môi trường gia đình của các thiên tài chỉ xác nhận một phần nào đó sự đúng đắn của bức tranh đơn giản này và đồng thời cũng làm vấn đề phức tạp hơn.

Ở một cực khác, Leonardo chắc chắn đã phải chịu đựng rất nhiều từ việc bị cha mẹ bỏ bê: ông bị cha mẹ bỏ rơi từ lúc lọt lòng, điều duy nhất có ảnh hưởng đến ông mà cha ông từng làm là giới thiệu Leonardo, khi ở tuổi thiếu niên, đến xưởng vẽ của họa sĩ Andrea del Verrocchio. Tại cực kia, Mozart lại là người nhận được sự nâng niu của cha, mẹ và chị gái, từng li từng tí từ lúc chào đời đến khi 20 tuổi. Nhờ sự dạy dỗ toàn thời gian và thúc đẩy của cha mình, khả năng sáng tác nhạc của Mozart luôn được khuyến khích để thăng hoa. Einstein, tuy nhiên, lại xuất thân từ gia đình thuộc nhóm “ở giữa”, như Csikszentmihalyi đã đề cập: gia đình trực tiếp của ông đều không quá thờ ơ nhưng cũng không quá khuyến khích tài năng của ông. Ta không tìm được chi tiết nào cho thấy cha mẹ hay họ hàng gần của Einstein ngăn cản niềm hứng thú của ông thời niên thiếu đối với toán học và vật lý lý thuyết, nhưng họ cũng không có nhiệt tình nào đối với điều này (chẳng hạn, không có lá thư nào Einstein viết cho người cha - một kỹ sư đồng thời là một thương gia - nói về vật lý) - thay vào đó, ông chỉ chia sẻ

với bạn bè, những người hoàn toàn nằm ngoài phạm vi gia đình.

Thay vì phân loại thiên tài theo kiểu những người có thời thơ ấu được “nâng đỡ” và những người sống trong “nghịch cảnh”, có lẽ sẽ đúng hơn nếu nói năng lực sáng tạo của họ dường như nảy sinh từ một độ căng hay xung đột giữa việc được ủng hộ và việc phải chịu nghịch cảnh. Để minh họa, có thể lấy trường hợp của Leonardo: khi còn nhỏ, chắc chắn Leonardo thiếu sự yêu



Hình 4. Chân dung gia đình Mozart, Johann Nepomuk della Croce vẽ năm 1780-1781. Từ trái qua phải: Maria Anna (Nannerl), Wolfgang Amadeus, và Leopold Mozart; bức chân dung hình oval treo trên tường là người mẹ đã quá cố của Mozart, Anna Maria.

thương và định hướng của cha mẹ, nhưng bù lại, ông lại được hưởng một sự tự do bất thường khi có thể một mình khám phá, hiểu theo nghĩa đen nếu ta nói tới quãng thời gian ông sống ở Vinci và Florence, và hiểu theo nghĩa bóng, nếu ta nói tới niềm đam mê nghệ thuật và khoa học ở ông. Việc người cha của Mozart giám sát con trai mình như thể hình với bóng chắc chắn tạo ra sự cản trở đối với sự phát triển của ông như một cá nhân độc lập, nhưng lại giúp ông thăng hoa trong tư cách một nhạc công và một người trình diễn; chỉ đến khi Mozart rời xa cha vào lúc 25-26 tuổi, ông mới nhận thức đầy đủ về chính mình trong tư cách một nhà soạn nhạc. Cha mẹ Einstein không can thiệp gì vào sự phát triển của ông và việc ông cương quyết không chiều theo sự lựa chọn của cha mẹ về trường học cũng như những giá trị xã hội mang tính quy phạm chắc chắn đã giúp ông chuẩn bị nền tảng và trao cho ông sự tự tin, điều sẽ ảnh hưởng đến những tư tưởng cách mạng của ông trong lĩnh vực vật lý, đảo lộn những hiểu biết vốn được mặc định về ánh sáng, không gian và thời gian.

Ứng hộ, nâng đỡ là một loại hành vi xã hội. Nó gợi ra khía cạnh xa hơn của mối quan hệ giữa gia đình, bạn bè và thiên tài: đó là mối quan hệ giữa khả năng hoà nhập, cộng hưởng xã hội với sự cô độc ở những người có khả năng sáng

tạo phi thường. Sử gia Edward Gibbon đã viết trong hồi ký: “chuyện trò làm phong phú cho trí tuệ, nhưng sự cô độc lại là trường học của thiên tài” - và rõ ràng hầu hết các thiên tài đều chia sẻ nhận định này. Dù những người khác có thể đem đến những tác động hữu ích như thế nào đi nữa đối với trí tuệ của họ thì những ý tưởng hay nhất cũng chỉ đến với họ khi họ cô độc. Pho tượng Newton tại nhà thờ nhỏ trong khuôn viên Trinity College, Cambridge, nói như lời của William Wordsworth trong tác phẩm *Prelude* [*Khúc dạo đầu*], là “biểu tượng bằng đá cẩm thạch của một trí tuệ vĩnh cửu lãng du qua những vùng biển lạ của tư tưởng, đơn độc, hoàn toàn đơn độc”. Thomas Alva Edison, dù ý thức rất sâu sắc về tầm quan trọng của những đòi hỏi từ xã hội và tính thị trường trong việc phát minh, cũng nói: “cách tốt nhất để tư duy là đắm mình trong cô đơn”. Pierre Curie đã viết trong nhật ký thời trẻ (theo như lời thuật lại của Marie Curie):

Hễ cần phải tăng tốc, sau một giai đoạn từ từ tự xoay hướng, thì không một thứ gì - một lời nói, một câu chuyện, một tờ báo, một cuộc viếng thăm - có thể làm tôi ngừng lại, ngăn tôi trở thành một con quay hồi chuyển và có thể hoãn lại hay làm đình trệ mãi mãi cái khoảnh khắc mà sự tập trung của tôi được đẩy đến mức cao

nhất, sau khi đã lấy được tốc độ, bắt chấp mọi thứ xung quanh.

Đối với Wagner, “tình trạng cô lập và sự đơn độc tuyệt đối chính là nỗi an ủi và niềm cứu rỗi đối với tôi”. Byron nhận định: “xã hội là thứ có hại đối với bất kỳ nỗ lực vươn tới thành tựu nào của trí tuệ”; còn bạn ông, Samuel Taylor Coleridge, lại đổ lỗi cho “một người từ Porlock đến thăm ông vì công chuyện”, do đó, làm ông bị gián đoạn trong quá trình viết bài thơ được giấc mơ dẫn dắt - thi phẩm “Kubla Khan”. V.S.Naipaul tin rằng: “Việc viết bắt đầu khi một cá nhân rút mình vào nơi sâu kín nhất và bản thân nhà văn cũng không biết những chỗ rút mình ấy ở đâu. Vì thế đó là một điều kỳ diệu”.

Nói về những thiên tài cô đơn ở giai đoạn trưởng thành như thế là quá đủ. Nhưng họ có cô đơn khi còn thơ ấu không? Theo nghiên cứu của Ochse, họ có xu hướng như vậy. “Một đề tài khác vẫn thường trở lại trong những tác phẩm văn chương viết về thời thơ ấu của những người đạt được thành tựu trong sáng tạo là sự tách biệt với xã hội và nỗi cô đơn”, ông viết.

Nhiều nhân vật đạt được thành tựu trong sáng tạo đều bị cô lập với những đứa trẻ khác vì sự nghiêm khắc mà cha mẹ áp đặt lên họ khi họ còn

nhỏ; vì thể trạng ốm đau; vì sự dời chuyển liên tục của gia đình từ cộng đồng này sang cộng đồng kia; vì thiếu anh chị em; hay do tính cách ngại ngùng bẩm sinh. Dù vì lý do nào đi nữa thì như một nét đặc thù, dường như những người sáng tạo đều thích dành thời gian cho những hoạt động đơn độc suốt quãng đời thơ ấu.

Conrad, chẳng hạn, là con một, buộc phải rời đất nước Ba Lan quê hương ở tuổi lên bốn cùng với mẹ khi người cha ái quốc của ông chịu án lưu đày tại miền bắc nước Nga, một vùng khí hậu khắc nghiệt, sau đó ông trở thành mồ côi cả cha lẫn mẹ. Kể cả Mozart, người suốt thời thơ ấu nhận được sự yêu quý từ công chúng trong những buổi trình diễn, cũng có thể là một cậu bé đơn độc. Có thể nhớ đến một chi tiết ấn tượng trong câu chuyện về chuyến lưu diễn vào năm 1765 hồi Mozart chín tuổi, khi đó, chị gái của ông, Nannerl bị ốm nặng, phải nằm liệt giường, tưởng chừng không qua khỏi. Trong khi cha mẹ theo dõi tình hình bệnh tật của con gái với sự lo âu căng thẳng thì ở phòng kế bên, “cậu bé Mozart lại ngồi một mình say sưa với âm nhạc của mình”, theo lời kể lại của Leopold Mozart.

Bởi vậy, sự hợp tác và làm việc theo nhóm có lẽ không phải là một đặc trưng trong đời sống của những nhân vật có năng lực sáng tạo phi thường

- nó gây ra sự bất tiện dù điều này lại rất có ích cho những hoạt động cần huy động trí tuệ tập thể hoặc sức sáng tạo tập thể để giải quyết như trong các tổ chức thương mại và những thiết chế khác. Thiên tài không cảm thấy thoải mái trong những uỷ ban, hội đồng. Có lẽ cũng không cần phải chứng minh là những tác phẩm thi ca, tiểu thuyết, hội hoạ, âm nhạc, thậm chí ngay những bộ phim vĩ đại nhất hầu hết đều là kết quả của trí tưởng tượng, là sự thể hiện cái nhìn của một con người - bởi thế mà giải Nobel Văn học hầu như lúc nào cũng trao cho một cá nhân đơn lẻ. Chắc chắn điều này không đúng đối với lĩnh vực khoa học và giải Nobel khoa học. Lao động khoa học, xét về bản chất, luôn mang tính hợp tác, đặc biệt trong những thập niên gần đây; và từ trong lịch sử vẫn luôn có những nhóm cộng sự khoa học nổi tiếng, chẳng hạn Marie Curie và chồng bà, Pierre Curie; William Bragg và con trai ông, Lawrence Bragg (người phát minh tinh thể học X-quang); Francis Crick và James Watson (nghiên cứu cấu trúc phân tử của DNA) và Michael Ventris cùng với John Chadwick (những người giải mã hệ thống chữ viết Minoan, kiểu chữ viết Hy Lạp cổ được tìm thấy trên các mảnh đất sét ở đảo Crete và lục địa Hy Lạp có niên đại từ khoảng năm 1400 trước Công nguyên). Tuy nhiên, cũng phải thấy một số nhà khoa học đáng kính nhất -

Galilei, Newton, Faraday, Darwin, Einstein - đã công bố những công trình quan trọng nhất là kết quả của quá trình lao động, tìm tòi mà chỉ một mình họ thực hiện.

Vai trò của vợ chồng và con cái là khía cạnh cuối cùng cần bàn khi nói đến câu chuyện về mối quan hệ giữa yếu tố gia đình và các thiên tài. Dù có thể có tài năng thật sự và có những đóng góp, những người vợ, người chồng và con cái của những thiên tài dường như đều bị xem là không đáng kể hoặc là những nhân vật hoàn toàn bị quên lãng trong con mắt của hậu thế. Trong các bộ bách khoa toàn thư hay sách tham khảo, họ chỉ thường được nhắc tới trong một câu hoặc một cụm từ, nếu có được lưu ý, thậm chí ngay đến trường hợp người vợ tận tụy của Darwin, Emma Wedgwood, “một cái bóng kiên nhẫn đằng sau cuộc đấu tranh bất tận của ông để tìm kiếm sự hoàn hảo” (lời của nhà nghiên cứu tiểu sử Janet Browne), người đóng vai trò như một biên tập viên quan trọng, cần thiết, làm cho những câu văn vốn rất rối ren của Darwin trở nên mạch lạc, kể cả trong *The Origin of Species*, cũng như đã trao đổi nhiều ý tưởng với ông; và trong những người con trai của họ, một số cũng rất nổi bật trong lĩnh vực khoa học. Có lẽ điều này khó tránh khỏi, nhất là khi vợ, chồng, con cái của thiên tài cố gắng đạt được thành tựu trong cùng lĩnh vực

với người bạn đời hoặc cha mẹ mình, như trường hợp người vợ đầu của Einstein, Milena Maric, trong lĩnh vực vật lý, hay như người con trai thứ hai của Mozart, cũng được đặt tên là Wolfgang Amadeus, vốn rất nỗ lực khẳng định mình trong lĩnh vực biểu diễn âm nhạc. (Người con trai đầu của Einstein, Hans Albert, đã chủ ý tránh lĩnh vực vật lý lý thuyết và trở thành một kỹ sư thủy điện). Những người bạn đời và những người con như vậy lúc nào cũng dễ bị đem ra so sánh và bị xem là thua kém hơn.

Mặc dù thế, ở đây vẫn có những ngoại lệ đáng chú ý. Cả Marie Curie và Virginia Woolf đều kết hôn với những nhân vật lỗi lạc, những người đã trở thành cộng sự truyền cảm hứng và gợi mở cho thiên tài. Sự hợp tác với Pierre Curie đã đưa Marie đạt đến thành tựu xuất sắc nhất - đó là điều mà chính bà và Viện Hàn lâm Thụy Điển đều công nhận khi giải thưởng Nobel Vật lý được trao cho phát hiện chung của hai người về chất phóng xạ; thêm vào đó, trưởng nữ của hai ông bà về sau cũng được nhận giải Nobel Hoá học cùng với người chồng. Nhà văn và ký giả Leonard Woolf, có thể nói, còn có ý nghĩa quan trọng hơn đối với Virginia Woolf. Là một nhà phê bình nhạy cảm và trung thực, đồng thời là người biên tập các tác phẩm của bà (dựa theo những lời bình luận mà bà dành cho ông trong cuốn nhật

ký nổi tiếng), Leonard đã cứu bà khi bà tự tử lúc đang viết cuốn tiểu thuyết đầu tay vào năm 1913, một năm sau khi họ kết hôn. Trong lá thư tuyệt mệnh vẫn thường được trích dẫn, trước khi trẫm mình xuống sông tự vẫn năm 1941, bà đã nói với Leonard:

Những gì em muốn nói là em biết ơn anh vì tất cả những hạnh phúc trong đời mình. Anh đã luôn kiên nhẫn với em, đã luôn tử tế với em đến mức khó tin. Em muốn nói là - mọi người ai cũng biết điều ấy. Nếu ai đó có thể cứu rỗi em, người ấy chỉ có thể là anh. Mọi thứ đều bỏ em đi, chỉ riêng lòng tốt bên bờ của anh còn lại. Em không thể cứ tiếp tục huỷ hoại cuộc đời anh được nữa. Em chưa bao giờ nghĩ có cặp đôi nào từng hạnh phúc hơn đôi ta. V.

Như thế, ảnh hưởng của hoàn cảnh và sự giáo dục trong gia đình đối với sự hình thành, phát triển thiên tài thể hiện theo nhiều cách, cả tích cực lẫn tiêu cực, như chúng ta có thể hình dung. Thiên tài có thể phát triển trong tình trạng gần như thiếu vắng cha mẹ cũng như trong sự bao bọc yêu thương của họ. Song ngoài việc yêu thích sự cô độc ở mọi lứa tuổi, ảnh hưởng này là thứ không dễ khái quát.





Sự học của thiên tài

Số với vấn đề gia đình, nền giáo dục chính quy có mối quan hệ ít phức tạp hơn, dù nhìn chung là khó chịu, đối với các thiên tài. Có thể lấy thí dụ là cuộc đời đáng kinh ngạc của Srinivasa Ramanujan, nhà toán học Ấn Độ hồi đầu thế kỷ XX, người được các nhà toán học đương thời xem như một trong số những nhà toán học vĩ đại của mọi thời đại, cùng đẳng cấp với Leonhard Euler và Karl Jacobi, theo đánh giá của Bell trong cuốn *Men of Mathematics*.

Một phác thảo sơ lược nhất: Ramanujan, sinh năm 1887 trong một gia đình nghèo, vốn chỉ là một thư ký tận tụy, xuất thân từ tầng lớp Brahmin, sống trong cảnh bần hàn, làm việc cho một xí nghiệp liên hợp tại cảng Madras, tự học, tự nghiên cứu về toán, không hề có bằng

đại học và tin rằng những khám phá toán học của ông được gợi cảm hứng từ Namagiri, một nữ thần của đạo Hindu. Ông từng nói: “Một phương trình với tôi tự nó chẳng có ý nghĩa gì, trừ khi nó thể hiện một tư tưởng của Thượng đế”. Từ nỗi chán nản khi các nhà toán học được đào tạo bài bản tại các trường đại học ở Ấn Độ hầu như không hiểu được các định lý toán học do ông phát hiện, năm 1913, Ramanujan đã viết một số định lý của mình (không có phần chứng minh) trong thư gửi thẳng tới G.H. Hardy, nhà toán học hàng đầu tại Đại học Cambridge (đồng thời cũng là một người vô thần). Mặc dù họ không hề quen biết, lại càng không xác thực được nguồn gốc, nhưng những công thức này thể hiện một trí tuệ siêu việt đến nỗi Hardy đã tìm mọi cách để kéo Ramanujan, vốn khá miễn cưỡng, từ bóng tối đến Trinity College thuộc Đại học Cambridge, để hợp tác với ông, công bố nhiều bài báo mà hai người viết chung trên các tạp chí chuyên ngành và chứng minh rằng ông là một thiên tài toán học. Năm 1918, Ramanujan là người Ấn Độ đầu tiên được bầu vào Hội đồng khoa học của Trinity College và Hội Nghiên cứu Hoàng gia hiện đại. Nhưng vì lâm bệnh một cách bí ẩn và đã có lần định tự tử ở ga xe điện ngầm London, ông trở về Ấn Độ để hồi sức, tiếp tục xây dựng những định lý toán học quan trọng

mới trên giường bệnh, sau đó qua đời một cách bí kịch khi mới 32 tuổi.

Sau cái chết của ông, Hardy, người đã kinh ngạc khi phát hiện tài năng của ông, viết về Ramanujan:

Những giới hạn về tri thức của ông vừa khiến người ta giật mình ngỡ ngàng lại vừa mang chiều kích sâu thẳm... Những ý tưởng của ông, nếu xét theo những gì cấu thành nên một phép chứng minh định lý trong toán học, thuộc loại bí ẩn nhất. Tất cả những kết quả nghiên cứu của ông, cũ và mới, đúng hay sai, đều đến từ một quá trình trộn lẫn lập luận, trực giác, và cả sự cảm ứng, điều mà ông hoàn toàn không thể mô tả mạch lạc.

Nhà nghiên cứu tiểu sử về Ramanujan, Robert Kanigel, trong cuốn sách rất thú vị *The Man Who Knew Infinity* [*Người biết cái vô hạn*], đã viết: “Cuộc đời của Ramanujan giống như Kinh Thánh hay như Shakespeare - vừa phong phú về sự kiện, lại vừa nhiều khoảng tối, mơ hồ, nó như một tấm gương phản chiếu chính bản ngã hay thời đại của chúng ta”. Kanigel đưa ra bốn dẫn chứng lý thú. Thứ nhất, hệ thống trường học ở Ấn Độ đã đánh trượt Ramanujan ở thời niên thiếu - nhưng một vài người cảm nhận được trí thông minh của ông và đã cứu ông khỏi tình trạng gần như chết

đôi khi trao cho ông công việc thư ký. Thứ hai, Hardy nhận ra thiên tài của Ramanujan ngay từ lá thư được gửi đến Hardy năm 1913 - nhưng việc ông thôi thúc sức làm việc của Ramanujan quá mạnh có thể đã đẩy nhanh nhà toán học đến cái chết. Thứ ba, nếu Ramanujan được đào tạo theo đường hướng nghiên cứu toán học của Đại học Cambridge ngay từ những năm đầu đời, có thể ông còn đạt đến những thành tựu lớn hơn - nhưng cũng có khả năng ngược lại, sự đào tạo này lại đóng khuôn sức sáng tạo của ông. Cuối cùng, Hardy, vốn là người theo thuyết vô thần, tin rằng tôn giáo không liên quan gì đến sức mạnh trí tuệ của Ramanujan - nhưng ít nhất có thể nói đạo Hindu với truyền thống lâu đời vốn đắm đuối với những suy tưởng siêu hình về khái niệm cái vô hạn đã tiếp sức cho năng lực sáng tạo của Ramanujan. “Cuộc đời của Ramanujan có phải là một bi kịch của những triển vọng đã không được hiện thực hoá? Hay quãng thời gian năm năm tại Cambridge đã phát triển hết những tiềm năng của ông?” Kanigel đặt câu hỏi. “Ồ khả năng nào cũng vẫn chưa đủ bằng chứng để khẳng định”.

Khó có thể nói trải nghiệm của Ramanujan về nền giáo dục chính quy mang tính điển hình. Nhưng lại cũng không thể xem nó như một cái gì đó hoàn toàn cá biệt và không thích đáng. Những



Hình 5. Srinivasa Ramanuja, 1919, thiên tài toán học, trước khi trở về Ấn Độ và qua đời sớm.

yếu tố của nó có thể tìm thấy trong trải nghiệm giáo dục của mọi thiên tài. Tuy vẫn có một số thiên tài cảm thấy hạnh phúc và thu nhận được nhiều điều bổ ích trong thời gian đi học nhưng đa số thì không. (Một số đáng kể chưa bao giờ đến trường, thí dụ Mozart và triết gia John Stuart Mill, những người, thay vào đó, được giáo dục tại

gia nghiêm khắc). Nhiều người chưa từng học đại học, hoặc không khẳng định được sự nổi bật của mình ở môi trường đại học. Chỉ một thiểu số rất nhỏ có trình độ đào tạo bậc cao, nhận được học vị tiến sĩ. Cũng có một số đột phá sáng tạo quan trọng nảy sinh từ môi trường đại học, cao đẳng, đặc biệt ở lĩnh vực khoa học, nhưng nhìn chung thì không. Câu châm biếm của Mark Twain vẫn còn nguyên sự thích đáng: “Tôi không bao giờ để trường học can thiệp vào nền tảng giáo dục của tôi”. Nhiếp ảnh gia Henri Cartier-Bresson cũng suy nghĩ tương tự: ông đã thi trượt kỳ thi tốt nghiệp và từ chối nhận bằng tiến sĩ danh dự sau nhiều năm: “Các vị nghĩ tôi là giáo sư về cái gì chứ? Chẳng nhẽ là về ngón tay út?” Một cách thẳng thừng hơn, Thomas Young, nhà thông thái ở thế kỷ XIX - một nhà vật lý kiêm bác sĩ kiêm nhà nghiên cứu Ai Cập cổ đại, đây là chỉ liệt kê vài lĩnh vực tiêu biểu mà ông khẳng định được uy tín - đã phát biểu, sau khi theo học ba trường đại học danh tiếng: “Những ông chủ và bà chủ cần được bù đắp vì thiếu định hướng cũng như chưa biết mùi khó nhọc; chứ còn ai muốn đạt đến sự xuất sắc thì luôn phải tự dạy cho mình”. Darwin, Einstein và nhiều thiên tài khác hoàn toàn đồng tình với suy nghĩ này.

Khoảng thời gian năm 2000-2002, Đài BBC và người phụ trách chuyên mục nghệ thuật của

đài, John Tusa, đã tiến hành phỏng vấn trên sóng phát thanh khoảng một chục nhân vật làm việc trong lĩnh vực nghệ thuật về quá trình sáng tạo của họ, sau đó xuất bản những cuộc trò chuyện này một cách trọn vẹn trong tuyển tập *On Creativity [Bàn về sáng tạo]*. Mặc dù không phải là thiên tài nhưng những người được phỏng vấn đều là những tên tuổi đứng đầu trong lĩnh vực của mình. Họ là kiến trúc sư Nicholas Grimshaw; các nghệ sĩ tạo hình Frank Auerbach, Anthony Caro, Howard Hodgkin và Paula Rego; nhiếp ảnh gia Eve Arnold và nhà làm phim Milos Forman; các nhà soạn nhạc Harrison Birtwhistle, Elliott Carter và Gyorgi Ligeti; các nhà văn Tony Harrison và Muriel Spark; nhà phê bình nghệ thuật kiêm giám tuyển David Sylvester. Nền tảng giáo dục của họ rất đa dạng: từ người chỉ trải qua giáo dục phổ thông như Arnold và Sylvester cho đến người có bằng tiến sĩ về âm nhạc và sau đó có vị trí trong giới hàn lâm. Trong cuộc chuyện trò, khi nói về sự nghiệp của mình, họ hầu như không nhắc đến việc giáo dục cơ bản, chứ chưa nói đến bằng cấp đại học, là một điều kiện cần để trở thành một cá nhân sáng tạo, Tusa kết luận.

Một khảo sát quy mô hơn về những người có năng lực sáng tạo phi thường - với gần 100 cá nhân - do nhà tâm lý học Mihaly Csikszentmihalyi tại

Đại học Chicago tiến hành, như đã nhắc đến trước đó. Không giống với đối tượng được phỏng vấn của Tusa, những nhân vật mà Csikszentmihalyi phỏng vấn bao gồm các nhân vật xuất chúng trong cả lĩnh vực nghệ thuật lẫn khoa học, chủ yếu làm việc tại các trường đại học, một số người trong đó đạt giải Nobel. Những ngày đi học hiếm khi được người trả lời phỏng vấn nhắc đến như một nguồn cảm hứng. Ở một số trường hợp, họ nhớ đến những hoạt động bên ngoài chương trình giảng dạy của nhà trường, thí dụ với nhà văn Robertson Davies đó là giải thưởng văn chương mà ông đạt được, hay nhà vật lý John Bardeen nhắc đến giải thưởng toán học mà ông đã nhận trong một cuộc thi. Một vài người thầy đặc biệt, truyền cảm hứng cho học trò cũng được nhớ đến, dù chủ yếu những nhân vật nói về thầy mình là các nhà khoa học. Nhưng hơn hết, điều mà Csikszentmihalyi ngạc nhiên là rất nhiều người trả lời phỏng vấn không có ký ức về mối quan hệ đặc biệt nào với một người thầy ở trường học.

“Một điều khá lạ là trường học - thậm chí trường trung học - hầu như không ảnh hưởng mấy đến cuộc đời của những nhân vật có thành tựu sáng tạo. Thường thì người ta có cảm giác, nếu trường học tạo ra ảnh hưởng gì thì đó là việc nó có nguy cơ làm thui chột những hứng thú, niềm tò mò mà đứa trẻ khám phá bên ngoài

những bức tường nhà trường”, Csikszentmihalyi bình luận trong công trình nghiên cứu có nhan đề: *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention* [Sáng tạo: Dòng chảy và tâm lý học về khám phá và phát minh].

Trường học góp phần bao nhiêu trong những thành tựu của Einstein, Picasso hay T.S. Eliot? Tư liệu cho thấy một câu trả lời không mấy tích cực, nhất là khi nghĩ đến việc bao nhiêu cố gắng, bao nhiêu nguồn lực, bao nhiêu hy vọng tập trung vào hệ thống giáo dục chính quy của chúng ta.

Ra trường, theo đuổi bậc học cao hơn, được đào tạo thành một người chuyên nghiệp, mô hình kinh nghiệm ấy thực ra ít rõ ràng hơn người ta thường nghĩ. Một số người đạt những thành tựu sáng tạo đặc biệt đã không hề theo đuổi con đường giáo dục chính quy sau bậc học phổ thông, nhưng điều này đã trở nên khá bất thường trong thời gian gần đây với việc giáo dục bậc cao được mở rộng trên phạm vi toàn thế giới; riêng đối với giới khoa học, lựa chọn này gần như bất khả. Trong số 20 đại diện cho những nhà sáng tạo của thế kỷ XX trong cuốn sách của Tusa (vốn không phỏng vấn các nhà khoa học), có ba người không hề được đào tạo bài bản trong lĩnh vực của mình, và thực chất là không theo đuổi giáo dục chính

quy ở cấp cao hơn. Chỉ có ba trong số đó, gồm Carter, Caro và Harrison, có bằng đại học, và chỉ một mình Carter có bằng tiến sĩ. Auerbach, Grimshaw, Hodgkin và Rego theo học các trường nghệ thuật. Birtwhistle và Ligeti được đào tạo tại các nhạc viện. Forman học trường điện ảnh.

Trong lĩnh vực khoa học, câu chuyện dài về quá trình Einstein làm tiến sĩ vật lý sẽ tiết lộ nhiều điều lý thú về mối quan hệ giữa việc đào tạo mang tính thiết chế với năng lực sáng tạo. Mùa hè năm 1900, Einstein tốt nghiệp Đại học Bách khoa Thụy Sĩ nhưng không được nhận vị trí trợ giảng tại khoa Vật lý vì thời sinh viên, ông đi học không đều và lại thường có thái độ phê phán đối với các giáo sư, điều này đã khiến ông sống trong tình trạng tài chính khó khăn và bấp bênh về sự nghiệp. Trong năm 1901, khi không thể làm cho các giáo sư ở các viện, các trường đại học khác chú ý và nhận làm trợ giảng một kẻ mà họ không biết, Einstein quyết định học tiến sĩ để theo đuổi sự nghiệp hàn lâm, ông đã nộp luận án tại Đại học Zurich. Lòng can đảm của ông bị thử thách khi luận án bị bác bỏ. Đến mùa hè năm 1902, sau một thời gian dài, cuối cùng ông cũng nhận được một công việc toàn thời gian tại Phòng cấp bằng sáng chế của Thụy Sĩ. Ý tưởng lấy bằng tiến sĩ bị ông gạt ra một bên. Đầu năm 1903, Einstein nói với một người bạn thân rằng ông đã

từ bỏ kế hoạch ấy, “vì nó chẳng giúp tôi được mấy và toàn bộ tấn hài kịch này bắt đầu làm tôi ngao ngán”. Nhưng đến mùa hè năm 1905, một năm hoàng kim (*annus mirabilis*) trong cuộc đời ông, sau khi hoàn thành thuyết tương đối đặc biệt, ông quyết định tái lập kế hoạch lấy bằng tiến sĩ với cùng một lý do như trước: ông cần bằng tiến sĩ để rời khỏi Phòng sáng chế và vào một trường đại học nào đó làm việc.

Lần thứ hai, ông nộp bản nghiên cứu về thuyết tương đối đặc biệt cho Đại học Zurich - và nó lại bị bác bỏ! Ít nhất, đây là những gì xảy ra theo như lời kể lại của em gái ông, người gần gũi với anh trai: bà viết rằng thuyết tương đối “dường như có phần không đáng tin cậy đối với các giáo sư có quyền ra quyết định”. Không có sự kiểm chứng nào, mặc dù cả sự lựa chọn nghiên cứu của Einstein và phản ứng hoài nghi của các giáo sư đối với nó đều có thể hiểu được, vì thuyết tương đối đặc biệt rõ ràng đủ quan trọng để trở thành đề tài một luận án nhưng nó lại chưa được thẩm định và công bố ở bất cứ địa chỉ khoa học nào (và nó vẫn còn gây tranh cãi gay gắt sau khi được công bố, bị Hội đồng xét giải Nobel Vật lý của Viện Hàn lâm Thụy Điển bác bỏ trong nhiều năm). Vì nhiều lý do, cuối cùng, Einstein lựa chọn công trình ít tính thách thức hơn, dù vẫn có ý nghĩa quan trọng, mà ông đã hoàn thành vào

tháng Tư năm 1905, ngay trước thời điểm hoàn thành thuyết tương đối đặc biệt - một bài báo về cách xác định kích thước thực sự của các phân tử trong chất lỏng, vốn dựa trên các dữ liệu thí nghiệm hơn là những lập luận lý thuyết thuần túy như thuyết tương đối - và trình lại luận án. Theo lời ông, nửa như đùa, các giáo sư tại Đại học Zurich nói với ông rằng bản thảo của ông quá ngắn, vì thế Einstein đã thêm vào một câu. Vào thời điểm ấy, bài báo mang tính chính thống hơn này được công nhận và đến cuối tháng Bảy năm 1905, cuối cùng thì ông cũng có thể tự gọi mình là "Tiến sĩ Einstein". Chỉ đến sau này, một lỗi nhỏ nhưng quan trọng mới được phát hiện trong luận án mà Einstein đã sửa lại hợp lý khi in công trình vào năm 1906 và được điều chỉnh vào năm 1910 để tăng độ chính xác khi có thêm dữ liệu thí nghiệm tốt hơn.

Tất nhiên, điều chúng ta muốn nói đến qua câu chuyện là giới hàn lâm thường có xu hướng phớt lờ hoặc phủ nhận những công trình mang tính sáng tạo cao, không vừa vặn với hệ hình đang tồn tại. Einstein hiển nhiên là một nhà khoa học độc đáo và sáng tạo ở thời điểm năm 1905 dù có hay không có bằng tiến sĩ. Để có được tám bằng, dường như ông được khuyến khích nên thể hiện ít hơn, chứ không phải nhiều hơn, sức sáng tạo của mình. Phải chăng việc được

đào tạo, học hành quá nhiều có thể là một bất lợi đối với những người sáng tạo thực thụ? Năm 1984, nhà tâm lý học Dean Keith Simonton đã nghiên cứu trình độ học vấn của hơn 300 nhân vật được xem là có sức sáng tạo phi thường sinh trong khoảng thời gian từ 1450 đến 1850, nghĩa là, những người được học hành trước khi hệ thống đại học hiện đại được hình thành - hay nói khác đi, những tài năng trước Einstein. Simonton phát hiện ra những người có sức sáng tạo hàng đầu - bao gồm Beethoven, Galilei, Leonardo da Vinci, Mozart, và Rembrandt - có trình độ học vấn tương đương với một sinh viên hiện đại học qua một nửa chương trình. Nhưng người có mức độ học vấn cao (hoặc thấp) hơn mức này, nhìn chung, đều có thành quả sáng tạo ở mức thấp hơn.

Phát hiện của Simonton không có quá nhiều sức nặng, bởi rất khó để ước tính được trình độ học vấn của cá nhân sáng tạo lớn trong lịch sử cũng như so sánh những cấp bậc giáo dục ở những xã hội khác nhau ở những thời kỳ khác nhau. Tuy nhiên, kết quả này được ủng hộ vì chúng ta thường xuyên bắt gặp những cá nhân sáng tạo đánh mất hứng thú trong học hành ở thời kỳ sinh viên và thay vào đó, họ chọn tập trung vào những gì hấp dẫn, lôi cuốn mình. Một số ít - dù không ai trong số đó là các nhà khoa

học trong tương lai - thậm chí còn bỏ học đại học để theo đuổi những gì họ linh cảm, thí dụ như nhà lập trình máy tính Bill Gates, người đã rời bỏ Đại học Harvard để lập nên Microsoft và đạo diễn điện ảnh Satyajit Ray, đã bỏ trường nghệ thuật ở Ấn Độ vào năm 1940 để trở thành một nghệ sĩ thương mại.

Kết quả của Simonton cũng có thể cung cấp gợi ý để giải thích tại sao trong nền giáo dục bậc cao thời kỳ hậu chiến, số lượng các tiến sĩ gia tăng nhưng lại không dẫn đến sự ra đời nhiều hơn những nghiên cứu sáng tạo phi thường - nếu Simonton đúng, hình thức giáo dục tối ưu đối với những người có khả năng sáng tạo đặc biệt không đòi hỏi bằng tiến sĩ. Trong khoa học, sự mở rộng của của hình thức giáo dục bậc cao ở trình độ tiến sĩ đã dẫn đến sự phong phú của những lĩnh vực nghiên cứu mới và các tạp chí chuyên ngành dành cho những lĩnh vực như vậy. “Kể từ năm 1945, số lượng các bài báo và tạp chí khoa học ở các nước công nghiệp phát triển - nhất là ở Hoa Kỳ - đã tăng lên theo cấp độ lũy thừa, trong khi đó, tỉ lệ lực lượng lao động trong lĩnh vực nghiên cứu và phát triển và tỉ lệ phần trăm tổng sản lượng quốc gia (GNP) được dành cho lĩnh vực này lại chỉ tăng lên ở mức khiêm tốn”, nhà xã hội học khoa học J.Rogers Hollingsworth đã nhận xét trên tạp chí *Nature* năm 2008, sau

khi đã mất vài thập niên nghiên cứu sự cạnh tranh trong những xã hội khác nhau. “Tuy nhiên, tỉ lệ các công trình sáng tạo thực thụ xuất hiện hầu như vẫn không thay đổi. Song nếu xét trên quy mô những nỗ lực nghiên cứu để tạo ra những đột phá khoa học quan trọng, đây lại là dấu hiệu của sự suy giảm”.

Một giải thích có vẻ thỏa đáng hơn cho rằng trong xã hội đương đại, những nhà khoa học và nghệ sĩ có sức sáng tạo xuất chúng có sự khác biệt về khoảng thời gian học tập cần thiết bởi có sự thay đổi trong bản chất của hoạt động khoa học nếu so với thế kỷ XIX và trước đó. Đặc biệt là, nghệ sĩ bây giờ không cần phải trải qua việc học tiến sĩ như ở thời kỳ trước – song điều ấy lại không đúng với những người làm khoa học, những người phải làm chủ một khối lượng tri thức và kỹ thuật rộng lớn hơn rất nhiều trước khi họ có thể đạt đến vị trí dẫn đầu trong lĩnh vực của mình và đem đến một khám phá mới.

Các nhà khoa học cũng cần phải trở thành những sinh viên xuất sắc hơn nhiều so với các nghệ sĩ, nếu xét về sự thể hiện năng lực ở trường học và trong các kỳ thi ở đại học. Simonton lưu ý: “sự tương phản trong việc thể hiện năng lực học tập giữa các nhà khoa học và các nghệ sĩ có lẽ phản ánh sự khác biệt tương đối về mức độ gò vao kỷ luật được áp đặt lên quá trình sáng tạo

giữa lĩnh vực khoa học và lĩnh vực nghệ thuật”. Liệu thực tế này có xu hướng đẩy ra ngoài hệ thống những Darwin và Einstein tiềm năng để từ đó ủng hộ cho các nhà khoa học chỉ làm việc trong môi trường hàn lâm vẫn còn là một đề tài gây tranh cãi không dứt. Tuy nhiên, quan điểm thường được thừa nhận là sự phát triển lớn mạnh về quy mô và tính cạnh tranh của hệ thống giáo dục bậc cao từ nửa sau thế kỷ XX đến nay không làm gia tăng con số những nhà khoa học có sức sáng tạo kiệt xuất.

Việc giải mã văn bản cổ đại Hy Lạp từ thời kỳ đồ đồng do Michael Ventris thực hiện vào năm 1952 - một thành tựu đột phá giao cắt giữa nghệ thuật và khoa học được mệnh danh là “đỉnh Everest của khảo cổ học Hy Lạp” - minh họa nhiều điều cho những gì chúng ta vừa bàn đến. Giống như những định lý của Ramanujan, khám phá bất ngờ của Ventris về hệ thống chữ viết cổ trên đất sét của người Hy Lạp thời kỳ văn minh Mycenae (từ thế kỷ XVI đến thế kỷ XIV trước Công nguyên) là một công việc vừa cần cả sự tự học, vừa đòi hỏi sức sáng tạo đặc biệt, nhưng không có bằng đại học hay tiến sĩ cho lĩnh vực này.

Mặc dù thách thức của việc đọc văn bản chữ viết cổ của người Hy Lạp được Arthur Evans khai quật ở Knosos vào năm 1900 đã thu hút



Hình 6. Michael Ventris, 1952, một kiến trúc sư chuyên nghiệp, người dùng thời gian rỗi của mình để giải mã chữ Hy Lạp cổ đại tìm thấy ở di chỉ Minoan, loại chữ viết sớm nhất còn có thể đọc được ở châu Âu.

sự chú ý của hàng chục học giả trong suốt nửa đầu thế kỷ XX nhưng chỉ có năm tên tuổi nổi bật hơn cả là Emmett Bennett Jr., Alice Kober, John Myres, John Chadwick và Ventris. Bennet vốn là một người nghiên cứu văn khắc, đã có kinh nghiệm trong thời gian chiến tranh về mật mã, người đã từng viết luận án tiến sĩ về chữ viết của người Hy Lạp cổ đại dưới sự hướng dẫn của nhà khảo cổ học Carl Blegen tại Đại học Cincinnati vào cuối những năm 1940; không lâu sau đó, ông chuyển đến Đại học Yale. Kober là nhà nghiên

cứu ngữ văn cổ đại, có bằng tiến sĩ về văn học Hy Lạp tại Đại học Columbia, người đã có mối quan tâm lớn về chữ viết Hy Lạp cổ từ giữa những năm 1930. Học giả cao tuổi Myres là giáo sư lịch sử cổ đại làm việc tại Đại học Oxford đến năm 1939 và được công nhận rộng rãi như một nhà nghiên cứu hàng đầu đầy thẩm quyền về Hy Lạp cổ đại; bên cạnh đó, ông còn trở thành người phụ trách và biên tập bảng chữ cái Hy Lạp cổ sau cái chết của Evans, bạn của ông, vào năm 1941. Chadwick có bằng cử nhân về ngữ văn cổ đại tại Đại học Cambridge nhưng không có bằng tiến sĩ; sau thời kỳ chiến tranh làm công việc giải mật mã và cùng với các cộng sự tại Đại học Oxford biên soạn cuốn *Oxford Latin Dictionary* [*Từ điển Oxford về tiếng Latin*], ông trở thành giảng viên về ngữ văn học cổ đại tại Đại học Cambridge vào năm 1952, năm ông bắt đầu kết hợp với Ventris. Không giống như bốn người nói trên, ngoài trường phổ thông, cũng là nơi nổi đam mê giải mã bảng chữ cái Hy Lạp cổ đại bắt đầu hình thành ở Ventris khi lên 14 tuổi, ông chưa bao giờ học đại học và cũng không được đào tạo chuyên sâu trong lĩnh vực ngữ văn cổ đại. Thay vào đó, ông theo học ngành kiến trúc tại Trường của Hiệp hội Kiến trúc London vào những năm 1940 - quá trình học bị gián đoạn bởi chiến tranh - trước khi bắt đầu làm kiến trúc sư chuyên nghiệp.

Bennett, Kober, Myres và Chadwick đều nhiều tuổi hơn Ventris, đều được đào tạo tốt hơn ông trong lĩnh vực nghiên cứu cổ đại và có nhiều cơ hội hơn ông để tập trung vào việc “bẻ khoá” bảng chữ cái Hy Lạp cổ đại. Thế nhưng tất cả họ đều thất bại, chỉ có ông thành công. Người ta không khỏi băn khoăn tìm hiểu lý do tại sao.

Có nhiều lý do mà tôi đã bàn trong cuốn sách về Ventris *The Man Who Deciphered Linear B* [Người giải mã bộ chữ cái Hy Lạp cổ đại]. Song những lý do quan trọng nhất có thể kể đến là: thứ nhất, Ventris có hiểu biết ở ba lĩnh vực tri thức khác nhau - ngữ văn cổ đại, ngôn ngữ hiện đại và kiến trúc; thứ hai, việc là một kiến trúc sư khiến ông không có sự đầu tư giống như các học giả chuyên nghiệp khi họ thường tư duy theo lối chính thống để giải mã bảng chữ cái. Myres, chẳng hạn, đã bị mắc kẹt bởi những giả thuyết không đúng mà Evans, một học giả cực kỳ có ảnh hưởng đã đề xuất. Kober, mặc dù là người có đầu óc logic tuyệt vời, đôi khi lại không mạnh dạn đưa ra những phán đoán táo bạo. Bà đã viết về bảng chữ cái này vào năm 1948: “Khi chúng ta có các dữ kiện thì gần như chắc chắn có thể rút ra những kết luận nhất định. Nếu chúng ta không có chúng, những kết luận sẽ là bất khả”. Bennett, dù cực kỳ thông minh, song lại phải chịu quá nhiều sự kiểm chế về

học thuật: khi trình bày việc giải mã trước công chúng, ông đã dùng “những từ ngữ đặc biệt thận trọng, không mang sắc thái quả quyết nào” (như ông đã thú nhận riêng với Ventris). Theo nghĩa nào đó, Ventris thành công vì ông đã không có bằng cấp hay học vị tiến sĩ trong lĩnh vực nghiên cứu cổ đại. Ông có được đào tạo về lĩnh vực này, nhưng không quá nhiều để bị nó lấy đi sự tò mò và sáng tạo của mình. Như Chadwick, người cộng tác với ông, đã viết rất hay trong cuốn *The Decipherment of Linear B* [*Giải mã bộ chữ cái Hy Lạp cổ*]:

Con mắt kiến trúc sư nhìn một toà nhà không đơn thuần chỉ là vẻ ngoài, một mớ lộn xộn những chi tiết trang trí và những đặc điểm cấu trúc; con mắt ấy có thể nhìn xuyên xuống bên dưới vẻ ngoài và phân biệt được những thành phần quan trọng của toà nhà. Bởi thế Ventris cũng có khả năng nhận ra được những mô hình và quy tắc, từ đó phát hiện các cấu trúc bên dưới vô vàn ký hiệu bí hiểm. Chính phẩm chất này - khả năng nhìn ra trật tự trong sự lộn xộn bề mặt - là đặc trưng trong công trình của tất cả những nhân vật vĩ đại.

Bên cạnh đó, thái độ của Ventris đối với trường học cũng giống như đa số các thiên tài

khác. Ông có học lực trên mức trung bình, nhưng không xuất sắc; trên thực tế, ông đã bỏ học trước khi khoá học kết thúc. Ông hầu như không tìm được cảm hứng nào từ việc dạy dỗ ở nhà trường, mặc dù ông có những ký ức đẹp về một giáo viên đã dạy ông về ngữ văn cổ đại, người đã giới thiệu với ông, một cách tình cờ, bảng chữ cái Hy Lạp cổ trong chuyến tham quan một triển lãm ở London về văn minh Minoan. Và ông cũng không hào hứng trong các hoạt động nhóm, như tham gia các đội thể thao, thay vào đó, ông thích đơn độc và tách biệt.

Liệu giáo dục chính quy đã bao giờ có thể khơi dậy kiểu tài năng siêu việt này chưa? Câu trả lời là chưa, nếu dựa vào những dẫn chứng từ quá khứ. Sau khi nghỉ hưu, nhà tâm lý học Hans Eysenck đã đưa ra lời bình luận nghiệt ngã về hệ thống giáo dục hàn lâm trong công trình nghiên cứu *Genius: The Natural History of Creativity* [*Thiên tài: Lịch sử tự nhiên về khả năng sáng tạo*]:

Điều tốt nhất chúng ta có thể làm đối với những cá nhân giàu năng lực sáng tạo là để họ phát triển tự do, dỡ bỏ mọi chướng ngại và trân trọng họ hễ khi nào và ở bất kỳ đâu chúng ta bắt gặp. Chúng ta có thể không đào tạo được thiên tài, nhưng chúng ta có thể ngăn chặn để thiên tài

không bị bóp nghẹt bởi những luật lệ, quy tắc và cả sự đố kỵ của người bình thường.

Thật không may, rất ít các thiết chế giáo dục và nhà nước, dù rất cố gắng và luôn khẳng định có những chính sách cũng như hành động để thúc đẩy tài năng và sự cách tân, thấm nhuần bài học này và đưa nó vào thực tiễn các trường phổ thông và đại học.





Trí thông minh và năng lực sáng tạo

Lý do cơ bản giải thích tại sao các tài năng sáng tạo đặc biệt và thiên tài lại có xu hướng lảng tránh những hình thức giáo dục mang tính thiết chế là vì những phẩm chất, năng lực ở họ khởi nguồn từ nhiều yếu tố, như động cơ và nhân cách, trong khi các trường phổ thông, đại học lại chỉ tập trung vào đúng một yếu tố: trí thông minh. Dù trí thông minh có thể bao hàm những yếu tố nào đi nữa - và vẫn chưa hề có sự đồng thuận sau cả một thế kỷ kiểm tra trí thông minh - nhưng có lẽ nó không giống với sự sáng tạo. Những kỹ năng về tri thức (ngôn từ, toán học, logic) và sáng tạo nghệ thuật chắc chắn không loại trừ nhau song cũng không nhất thiết phải đi liền với nhau. Thực chất, như nhà tâm lý học Robert Steinberg

đã chỉ ra trong cuốn *Handbook of Creativity* [*Cẩm nang sáng tạo*], nhiều nhà nghiên cứu đã biện luận trên cơ sở những bằng chứng đã có để cho thấy năm mối quan hệ khác nhau có thể có giữa trí thông minh và sáng tạo: sáng tạo là “tập con” của trí thông minh; trí thông minh là “tập con” (subset) của sáng tạo; sáng tạo và trí thông minh là hai “tập hợp” (set) chồng chéo nhau; sáng tạo và trí thông minh là hai “tập hợp” trùng khít nhau (nói cách khác, cùng là một vấn đề); sáng tạo và trí thông minh là hai “tập hợp” rời nhau (có nghĩa là không liên quan với nhau).

Sẽ rất thú vị nếu ta biết được thương số của trí thông minh ở một bộ phận lớn các thiên tài trong quá khứ và hiện tại, khi họ vẫn còn chưa nổi tiếng, đang ở độ tuổi thiếu niên và khi họ đã được công nhận. Liệu chỉ số IQ của một học trò xuất sắc như Curie có cao hơn chỉ số IQ của một Darwin vốn bị xem là chậm hiểu? Liệu một Einstein giàu sức suy tưởng có chỉ số IQ cao hơn, hay thấp hơn, Curie? Một nhà thông thái nhưng không qua trường lớp như Leonardo da Vinci có chỉ số IQ thấp hay cao? Còn trường hợp một tài năng phi thường nhưng lại chỉ tập trung vào một mảng hẹp như Mozart thì thế nào? Và một người có năng lực biểu đạt đỉnh cao nhưng hoàn toàn không mang tính khoa học như Virginia Woolf thì phải đánh giá ra sao? Tất nhiên, không có dữ

liệu IQ của những nhân vật này, vì bài kiểm tra IQ chỉ bắt đầu xuất hiện từ những năm 1910; song điều đó không ngăn được một số nhà tâm lý học đưa ra những ước đoán.

Năm 1917, Lewis Terman, lấy cảm hứng từ công trình *Hereditary Genius* của Galton, đã tìm cách tính toán chỉ số IQ của chính Galton. Tập đầu tiên trong bộ tiểu sử bốn tập của Galton do Karl Pearson biên soạn ra mắt vào năm 1914, ngay sau khi Galton qua đời ở tuổi 89, đã giúp Terman có thông tin phong phú về tuổi thơ và thời trẻ của nhân vật mà ông muốn nghiên cứu, tức là tính đến năm 1853, khi Galton kết hôn.

Terman đặc biệt ấn tượng bởi một lá thư mà cậu bé Francis viết vào ngày 15 tháng Hai năm 1827, trước ngày sinh nhật thứ năm của mình. Bức thư được gửi cho người chị, Adèle, khi đó khoảng 17 tuổi, người mà đối với ông chính là cô giáo tận tâm của ông trong những năm tháng ấu thơ.

Chị Adèle thân mến,

Em đã bốn tuổi và có thể đọc được bất kỳ quyển sách tiếng Anh nào. Em có thể nói được hết các danh từ, tính từ trong tiếng Latin và các động từ chủ động cùng với 52 dòng thơ bằng chữ Latin. Em có thể tính được tất cả các phép tổng và biết phép nhân với 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, [9], 10, [11].

Em còn thuộc được cả bảng mệnh giá tiền. Em đọc được một chút tiếng Pháp và em biết xem đồng hồ nữa.

FRANCIS GALTON

Ngày 15 tháng Hai năm 1827.

“Chỗ duy nhất viết sai là phần ngày tháng (Francis viết là Febuary trong nguyên văn thay vì February)”, Terman viết. “Con số 9 và 11 được đặt vào trong ngoặc đơn, vì cậu bé Francis, hẳn do thấy mình đã khoe quá nhiều, nên đã lấy dao cạo mấy chữ số này đi và trám giấy lên những chỗ đó!”

Trong những thông tin liên quan khác từ cuốn sách, đáng chú ý có những chi tiết sau. Khi mới 12 tháng, Francis đã biết mặt các chữ viết hoa và sáu tháng sau, cậu thuộc bảng chữ cái; lên hai tuổi rưỡi, cậu đã có thể đọc được cuốn sách nhỏ, *Cobwebs to Catch Flies* [*Mạng nhện bắt ruồi*]; trước khi lên ba, cậu đã biết ký tên mình. Bốn tuổi, theo như lời mẹ cậu, cậu đã có thể viết và đánh vần chính xác, mà không cần sự giúp đỡ, một lá thư ngắn cho một người bác (lá thư được Pearson ghi lại trong cuốn sách). Một bằng chứng cho thấy không phải cậu biết đọc một cách máy móc khi lên năm tuổi, một người bạn học đã hỏi Francis nên viết như thế nào trong lá thư gửi mẹ của cậu bé đó để nói chuyện về người



cha đang ở trong tình trạng nguy hiểm vì bị bắn trong một sự kiện chính trị, và Francis đã trích ngay những dòng của Sir Walter Scott: “Và nếu sau này lớn lên/Thù nhà nhất định phải trả”. Lúc sáu tuổi, cậu đã đọc sử thi *Iliad* và *Odyssey* của Homer; đã lấy tác phẩm của Shakespeare để giải trí, và có thể thuộc lòng cả một trang sau khi đọc nó hai lần. Khi bảy tuổi, cậu sưu tầm các loài côn trùng, các loại vỏ sò ốc và các chất vô cơ rồi phân loại, tìm hiểu về chúng không hề giống như cách trẻ con tìm hiểu mọi thứ - đó là những dấu hiệu rõ nét liên quan đến những mối bận tâm của cậu khi trưởng thành. Sau này, khi mười ba tuổi, cậu đã sáng tạo một series hình vẽ chiếc máy bay chuyên chở hành khách có cánh rộng được chạy bằng một loại động cơ hơi nước nào đó mà cậu gọi là “Dự án Khí cầu của Francis Galton”.

Biết đọc ở tuổi lên ba - so với độ tuổi biết đọc thông thường là sáu - tương đương với chỉ số IQ của một đứa trẻ sáu tuổi, đem chia cho ba rồi nhân với 100 (mức IQ trung bình, hoặc nền tảng, theo định nghĩa), sẽ cho kết quả IQ là 200. Tuổi thông thường mà một đứa trẻ bắt đầu biết phân loại và phân tích một bộ sưu tập là khoảng 12-13 tuổi, mà Galton bắt đầu có hứng thú và năng lực này khi ông mới bảy tuổi, điều này hàm ý IQ của ông khoảng 180. Sau khi so sánh tất cả những hành vi phát triển sớm hơn so với độ

tuổi thông thường, Terman kết luận ông có thể ước tính được “với mức độ đảm bảo đáng kể” chỉ số IQ tối thiểu của Galton - yếu tố có thể giúp giải thích những dữ kiện trong cuốn tiểu sử do Pearson biên soạn. “Chỉ số ấy, không nghi ngờ gì nữa, chắc xấp xỉ 200, một con số mà không một đứa trẻ nào trong số 50.000 trẻ em nói chung có thể so sánh”.

Sau này, khi hướng dẫn Catherine Cox làm nghiên cứu sinh, Terman đã mở rộng công trình nghiên cứu ban đầu của mình về thiên tài trong lịch sử, song song với nghiên cứu dài hơi nổi tiếng về những trẻ em tài năng được thực hiện tại Đại học Stanford năm 1921. Năm 1926, Cox xuất bản một cuốn sách dày tới 850 trang nhan đề *The Early Mental Traits of Three Hundred Geniuses* [Những đặc điểm tâm lý ở thời kỳ đầu của ba trăm thiên tài]. Nó khảo sát không chỉ những cá nhân kiệt xuất trong khoa học và nghệ thuật mà còn ở nhiều lĩnh vực khác của đời sống, như triết học, quản lý nhà nước, lãnh đạo quân sự - những lĩnh vực mang tính trí tuệ rõ rệt.

Vào những năm 1990, ba nhà tâm lý học Dean Keith Simonton, Kathleen Taylor và Vincent Cassandro đã gọi công trình của Cox là “một trong những nghiên cứu kinh điển về sự hình thành và phát triển các phẩm chất của thiên tài”, và Hans Eysenck đã ca ngợi nó như

là “nghiên cứu mẫu mực duy nhất ở lĩnh vực này”, “một cuốn sách kinh điển được trích dẫn nhiều hơn bất cứ cuốn sách nào bàn về thiên tài”. Những nhà nghiên cứu khác ngoài lĩnh vực tâm lý học, như Stephen Jay Gould trong nghiên cứu về việc kiểm tra trí thông minh đã gọi cuốn sách của Cox là “một công trình hiếm có về một lĩnh vực vốn đã được đắp bồi với quá nhiều điều phi lý”.

Cox và đồng nghiệp đã phải đối mặt với nhiều khó khăn hơn nghiên cứu của Terman vốn chỉ tập trung vào một mình Galton. Rất ít những cá nhân mà bà lựa chọn nghiên cứu có cuộc đời được ghi lại toàn vẹn như Galton. Hầu như bà không phát hiện được điều gì về cuộc đời của Shakespeare đến mức ông không có tên trong danh sách khảo sát, cũng như không có Curie hay Einstein, không có Bernard Shaw hay William Butler Yeats được đưa vào nghiên cứu. Tất cả những trường hợp ấy đều có thể hiểu được. Song một vài sự bỏ sót khác rất khó để biện hộ: trong số các nhà khoa học, không có Jean-François Champollion, Carl Gauss, Robert Hooke, August Kekulé, Charles Lyell, James Clerk Maxwell, Dimitri Mendeleev, Louis Pasteur hay Christopher Wren; trong số những nghệ sĩ không có Gian Lorenzo Bernini, Johannes Brahms, Paul Cézanne, Anton Chekhov, Francisco Goya,

Franz Schubert, Percy Bysshe Shelley, Leo Tolstoy hay Oscar Wilde.

Gần 300 nhân vật trong danh sách khảo sát được chia thành ba nhóm: 39 nhà khoa học (gồm cả Newton), 13 nghệ sĩ thị giác (gồm cả Leonardo), 11 nhà soạn nhạc (gồm cả Mozart), 22 triết gia (gồm cả Immanuel Kant), 95 người trong giới văn chương (gồm cả Byron), 27 vị tướng lĩnh (gồm cả Oliver Cromwell), 43 chính khách (gồm cả Abraham Lincoln), 9 nhà cách mạng (gồm cả Robespierre) và 23 lãnh tụ tôn giáo (gồm cả Martin Luther).

Kết hợp cả ghi chép tiểu sử lẫn những nguồn tư liệu khác, Cox đã tập hợp được một hồ sơ tổng cộng 6000 trang đánh máy. Những tài liệu này được bà và những người cộng tác sử dụng để đánh giá cả trí thông minh lẫn các đặc điểm nhân cách, từ đó đưa ra so sánh giữa những nhóm khác nhau. Hai loại trí thông minh ở từng cá nhân được tính toán như sau: chỉ số IQ A1 được tính đến khi nhân vật 17 tuổi và chỉ số IQ A2 được tính trong thời kỳ từ 17 tuổi đến 26 tuổi. Chỉ số IQ A1 được tính dựa trên khả năng của nhân vật được khảo sát trong việc làm chủ những nhiệm vụ phổ biến như nói, đọc, viết và sự thể hiện ở trường học, tính thêm cả bằng chứng về các thành tích đặc biệt thời thơ ấu, giống như những gì được kể lại trong cuốn tiểu sử về Galton

mà Pearson biên soạn. Chỉ số IQ A2 chủ yếu dựa vào những thành tích mang tính hàn lâm và sự nghiệp chuyên môn ban đầu của nhân vật. Hồ sơ về nhân cách của nhân vật được lập nên chủ yếu bằng cách đánh giá mỗi người theo 67 đặc điểm, sử dụng thang điểm 7.

Năm người cộng tác với Cox, trong đó có cả Terman, đã tiến hành đo IQ bằng cách đọc độc lập các hồ sơ và chấm điểm mỗi nhân vật. Nhưng khi Cox so sánh năm bảng điểm mà họ chấm, bà nhận thấy chỉ có ba người đánh giá, về cơ bản, là đồng thuận với nhau; hai người còn lại cho điểm IQ hoặc cao vượt lên hoặc thấp hơn hẳn so với bảng điểm IQ của ba người chấm kia. Cho rằng những kết quả chấm điểm khác biệt quá lớn như thế có thể loại bỏ lẫn nhau, bà đã đi đến một quyết định gây tranh cãi khi bỏ qua cả hai bảng chấm điểm này mà chỉ tập trung vào bảng chấm điểm của ba người có sự đồng thuận, thay vì năm như ban đầu. Theo kết quả tính trung bình cuối cùng của mỗi nhóm thì các tướng lĩnh có chỉ số IQ thấp nhất (IQ A1 115/IQ A2 125) và điểm cao nhất thuộc về nhóm các triết gia (IQ A1 147/IQ A2 156). Các nghệ sĩ thị giác và các nhà khoa học rơi vào khoảng giữa - các họa sĩ (IQ 122/135) thấp hơn các nhà khoa học (IQ 135/152). Trên cơ sở này, tất cả, trừ các tướng lĩnh, đều được xếp vào hạng những người có “tài năng” (với mức IQ

A2 trên 130). Darwin có chỉ số IQ là 135/140, Leonardo: 135/150, Michaelangelo: 145/160; Mozart: 150/155 và Newton 130/170. Chỉ số IQ cao nhất thuộc về John Stuart Mill với mức 190/170.

Tuy nhiên, ngay cả những nhà tâm lý học thiện chí nhất hiện nay cũng nhấn mạnh không nên quá xem trọng chỉ số IQ cá nhân và trung bình theo nhóm. “Không có gì phải nghi ngờ rằng nghiên cứu của Cox được thực hiện một cách cẩn thận, chu đáo và có tầm quan trọng rất lớn đối với những ai quan tâm đến đối tượng nghiên cứu này”, Eysenck viết. “Tuy nhiên, dứt khoát phải kháng cự lại sự cám dỗ của việc quá coi trọng những con số ấy”. Ông đưa ra bình luận với giọng điệu trung lập: “các dữ liệu càng dễ kiểm bao nhiêu, thì chỉ số IQ lại càng cao bấy nhiêu”. Đó là lý do vì sao, đối với mỗi nhóm, và đối với hầu hết cá nhân, chỉ số IQ A2 bao giờ cũng cao hơn IQ A1: trường hợp Newton, người mà thông tin về tuổi thơ hầu như rất mơ hồ, IQ A2 cao hơn 40 điểm. Dĩ nhiên ở giai đoạn trưởng thành sau này, luôn có sẵn và nhiều thông tin hơn giai đoạn đầu đời của một thiên tài.

Thậm chí đến Faraday cũng chỉ có điểm IQ A1 là 105 (tính trung bình từ hai bảng điểm, một cho 110 điểm, một cho 100 điểm) chỉ vì những thông tin về tuổi thơ của ông được ghi lại rất sơ

sai, rằng ông có “tính chính xác” của một chú bé chạy việc vặt và là “người hay thắc mắc, đặt câu hỏi” - đó là những chi tiết nổi bật trong quãng thời gian ấu thơ của ông vốn hầu như không có gì đặc biệt xét cả về xuất thân gia đình lẫn việc học hành bị hạn chế. Nhưng chỉ số thấp ở những năm tháng đầu đời của Faraday nhảy vọt lên đến 150 điểm IQ A2 khi ông bước vào tuổi trưởng thành, đơn giản vì đã có nhiều thông tin hơn về giai đoạn này sau khi ông được Humphry Davy mời vào làm tại Viện Hoàng gia ở tuổi 21. Cox công khai thừa nhận sự không toàn vẹn trong dữ liệu về Faraday và nhiều nhân vật khác nữa, thí dụ vị tướng nổi tiếng của Napoleon, Jean-André Masséna (chỉ số IQ A1 chỉ có 100, đối nghịch với chính Napoleon, người đạt mức điểm 135) - song sự thừa nhận như vậy cũng không làm tăng thêm sự tin tưởng vào tính hiệu lực của cách đánh giá IQ mà bà thực hiện nói chung. Người ta đành phải cho rằng bà bỏ qua Shakespeare chủ yếu vì phương pháp của bà sẽ buộc bà phải chấm cho thiên tài xứ Bard mức điểm dưới trung bình (dưới 100).

Không có lời đáp nào trước sự phê bình rất quan trọng đối với cách tiếp cận của Cox. Chính bà cũng ý thức về điều đó: “Có vẻ như tất cả các chỉ số IQ ở những nhân vật này đều quá thấp... và chỉ số IQ *đích thực* của nhóm... rõ ràng cao

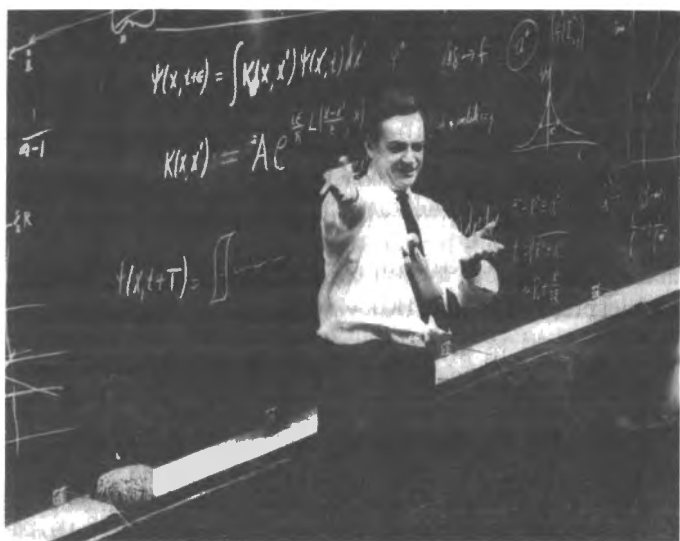
hơn hẳn những đánh giá ước đoán của nghiên cứu, vì những đánh giá ước đoán phụ thuộc vào các dữ liệu mà độ không đáng tin cậy của nó đưa đến một sự suy giảm liên tục chỉ số IQ được ước tính so với giá trị thực". Cox đã cố gắng "đính chính" lại số điểm mà ba người cộng tác với bà đã cho bằng cách tăng điểm lên để bù cho phần thông tin bị mất của một số cá nhân. Sự điều chỉnh của bà khiến điểm trung bình IQ A1 của tất cả các nhóm tăng từ 135 lên 152 và điểm trung bình IQ A2 tăng từ 145 lên 166. Nhưng bà không đưa ra lý do thuyết phục nào cho những điểm số cao hơn, khiến người ta có cảm giác kết quả được tính theo những "nhân tố tùy tiện": đó là một chiến lược có phần tuyệt vọng để móc nối chỉ số IQ cao với năng lực sáng tạo phi thường hơn là một lập luận khoa học.

Sự thật là chính việc không có đầy đủ thông tin khiến ta có thể định lượng được chỉ số IQ của các thiên tài trong lịch sử. Chắc chắn sẽ không chính xác nếu ta khẳng định về công trình của Cox như lời của tạp chí *American Journal of Psychology* [Tạp chí Tâm lý học Hoa Kỳ]: "Kết quả cuối cùng là một minh chứng rõ ràng cho thấy mặc dù có thể có những nhân tố khác góp phần làm nên thành tựu của các nhân vật xuất chúng nhưng chỉ số IQ cao là đặc điểm hiển lộ ở những nhân vật làm việc trong những lĩnh vực

như quản lý nhà nước, văn chương, triết học, kỹ thuật và khoa học, trừ lĩnh vực quân sự". Để phản biện, nếu ta quan niệm chỉ số IQ cao là lớn hơn 135 (ngưỡng mà Terman chọn) thì nghiên cứu của Cox cho thấy số nhân vật mà bà khảo sát có mức IQ thấp hơn thế ở giai đoạn đầu đời đến năm 17 tuổi cũng tương đương với số nhân vật có mức IQ cao hơn ngưỡng đó, vì chỉ số IQ trung bình theo bà tính (chỉ số này không được đính chính) là 135. Và thậm chí kết luận thừa nhận cách đánh giá IQ của bà là đáng tin cậy và những cá nhân trong danh sách khảo sát đã được chọn lọc rất tốt - tuy nhiên, cả hai điều đều không có gì chắc chắn.

Một nhận định chính xác hơn nên là kết quả cuối cùng từ sự tập hợp tư liệu đồ sộ rất đáng khâm phục của Cox và những phân tích trong công trình cho thấy gần như tất cả các thiên tài, trừ lĩnh vực quân sự, đều có chỉ số IQ cao hơn mức trung bình (100) - nhưng có chỉ số IQ cao không phải là sự đảm bảo cho tài năng. Mặc dù nói như thế không có gì quá ngạc nhiên nhưng nó không nuôi dưỡng một ảo tưởng phổ biến của nhiều người về thiên tài, rằng họ, nhìn chung, đều là những người cực kỳ thông minh. Để minh họa cho thực tế này, có thể lấy ví dụ về nhà vật lý người Mỹ Richard Feynman, người vẫn được toàn bộ giới vật lý công nhận như một thiên tài

điển hình cuối thế kỷ XX. Thế nhưng chỉ số IQ tại trường học của Feynman, như ông kể lại, chỉ là 125, không phải đặc biệt cao (thiếu 10 điểm so với ngưỡng 135, mức IQ A1 trung bình theo cách tính của Cox). Trái lại, Galton, nhà tâm lý học yêu thích của Terman, theo tính toán của Terman, lại có chỉ số IQ cao đến kinh ngạc: 200. Tuy nhiên, cả Cox và Terman, cả những người cùng thời Victoria với Galton, và cả nhà nghiên cứu tiểu sử về ông gần đây nhất, đều không đánh giá Galton là thiên tài.



Hình 7. Richard Feynman giảng bài, năm 1965. Mặc dù được công nhận là một thiên tài vật lý nhưng chỉ số IQ của Feynman lại không mấy ấn tượng.

Nếu điểm cao trong một bài kiểm tra về trí thông minh là một dự báo kém về thiên tài thì điểm cao trong một bài kiểm tra về năng lực sáng tạo thậm chí còn ít tin cậy hơn nữa trong việc đưa ra dự báo về năng lực sáng tạo phi thường. Các hình thức kiểm tra năng lực sáng tạo được các nhà tâm lý học đưa ra từ những năm 1950, chủ yếu ở Hoa Kỳ, nhằm mục đích kiểm tra khả năng tư duy trực giác và định hướng, đối lập với kiểu tư duy phân tích hay logic trong các bài kiểm tra trí thông minh. Luôn có nhiều đáp án “đúng” trong một câu hỏi ở bài kiểm tra tư duy trực giác, chứ không phải chỉ có duy nhất một đáp án đúng được suy luận từ phương pháp logic mà người ta thường hình dung ở bài kiểm tra tư duy phân tích. Thay vì đặt ra vấn đề và yêu cầu người được khảo sát chọn một đáp án - bằng cách chọn một từ, một con số hay một hình vẽ được cho là đúng từ một tập hợp nhiều phương án trả lời, bài kiểm tra tư duy trực giác sẽ yêu cầu, chẳng hạn, đưa ra nhiều khả năng sử dụng nhất có thể đối với một chiếc kẹp giấy, tạo ra một chuỗi nhan đề cho một câu chuyện, đưa những cách diễn giải hợp lý (không giới hạn số lượng) một hình vẽ trừu tượng. Nói cách khác, những bài kiểm tra như vậy muốn tìm kiếm năng lực thể hiện sức sáng tạo và trí tưởng tượng, dĩ nhiên, do người kiểm tra xác định. Một cá nhân được đánh giá là “sáng

tạo”, theo cách xác định bằng trắc nghiệm tâm lý, nếu người đó có thể kiên định đưa ra cả một dải phổ những đáp ứng mang tính trực giác đối với một yêu cầu nào đó với một tỉ lệ khác biệt rất rõ với những đáp ứng của các cá nhân khác.

Ba hay bốn thập niên kể từ khi các bài kiểm tra năng lực sáng tạo được đưa vào thực nghiệm - thường là được tiến hành đối với các sinh viên tình nguyện tại trường đại học, đã đến lúc có thể rút được một số đúc kết. Mặt được: các bài kiểm tra như vậy đáng tin cậy. Nghĩa là, nếu một người kiểm tra hai lần một bài kiểm tra tư duy trực giác, điểm số của người đó qua hai lần kiểm tra sẽ xấp xỉ nhau và điểm số này sẽ có mối liên hệ sâu sắc với điểm số của người đó ở những bài kiểm tra tư duy trực giác khác. Điều đó cũng đúng với những bài kiểm tra tư duy phân tích. Mặt còn chưa được: ít nhất là đối với người kiểm tra năng lực sáng tạo, cách đo tư duy trực giác và tư duy phân tích không có nhiều liên quan mật thiết với nhau. Để chính xác hơn, có thể dẫn lại nhận định của Frank Barron, một nhà nghiên cứu của Viện Nghiên cứu và đánh giá Nhân cách thuộc Đại học California, Berkeley, đưa ra từ năm 1963:

Xét trên toàn bộ phạm vi của trí thông minh và năng lực sáng tạo, chỉ có một tỉ lệ tương ứng rất

thấp giữa hai phẩm chất trên, khoảng 0.4%. Tuy nhiên, ngoài việc phải có một chỉ số IQ khoảng 120 thì trí thông minh được đo đếm là một nhân tố không đáng kể trong sáng tạo, trong khi đó, những biến số về động cơ và phong cách mà nghiên cứu của chúng tôi đặt trọng tâm lại là những yếu tố chủ đạo quyết định sự sáng tạo.

Điểm gây băn khoăn nhiều nhất là không tìm thấy mối liên hệ nào giữa những người có điểm cao trong bài kiểm tra tư duy trực giác với sự sáng tạo của họ trong đời thực - điều này tương phản rõ rệt với việc kết quả cao trong các bài kiểm tra tư duy phân tích có thể dự đoán được thành tựu về học thuật của người được trắc nghiệm ở trường phổ thông và đại học cũng như thành công trong sự nghiệp ở một số lĩnh vực chuyên sâu như nghiên cứu hàn lâm, quản lý nhà nước, an ninh và quân sự.

Kết luận nói trên của Barron, với hàm ý về một “ngưỡng năng lực” IQ mà vượt quá nó cũng không liên quan bao nhiêu đến khả năng sáng tạo là một luận điểm gây tranh cãi giữa các nhà tâm lý học. Trong số những người phê bình có David Lubinski và Camilla Benbow, đồng chủ nhiệm một công trình dài hơi về thanh thiếu niên sớm bộc lộ khả năng toán học (Study of Mathematically Precocious Youth - SMPY) được

bắt đầu từ năm 1971, với mục đích hoàn thành một nghiên cứu năm nhóm khảo sát theo trục dọc 50 năm những cá nhân tài năng xuất hiện trong quãng thời gian 25 năm (1972-1997). Sự nghiệp của những nhân vật được khảo sát cho thấy mối liên hệ mật thiết giữa việc người đó đạt điểm số cao trong bài kiểm tra trí thông minh đã được chuẩn hoá khi 12 tuổi với việc về sau họ đạt được học vị tiến sĩ, có thu nhập cao, có địa vị tại một trường đại học danh tiếng ở Mỹ, và có những bằng phát minh sáng chế. “Việc một bài kiểm tra trong hai tiếng có thể nhận ra một đứa trẻ 12 tuổi sẽ đạt được học vị tiến sĩ về sau có xác suất đúng gấp 50 lần những kỳ vọng là một thông tin ấn tượng”, Lubinski và Benbow đã nhận xét như vậy vào năm 2006. “Chắc chắn, các nhân tố khác, ngoài năng lực, cũng quan trọng”, họ kết luận. “Tuy nhiên, trong điều kiện không có gì đặc biệt, việc có nhiều năng lực hơn luôn tốt hơn”. Nghiên cứu dài hơi trước đó của Terman về trẻ em có năng khiếu cũng ủng hộ kết luận của Lubinski/Benbow.

Có điều mặc dù những nghiên cứu như thế đã cho thấy mối liên hệ giữa sự gia tăng trí thông minh với sự gia tăng thành tựu, nhưng chúng cũng không nói lên điều gì về mối liên hệ giữa sự gia tăng trí thông minh với năng lực sáng tạo đặc biệt hay thiên tài. Việc được trao

một học bổng, có một vị trí đáng nể trong giới hàn lâm, được cấp bằng sáng chế hay nhận một giải thưởng - trừ trường hợp giải Nobel hay một số ít giải thưởng quốc tế có uy tín cao khác - tự nó không phải là thước đo thích hợp đối với năng lực sáng tạo đặc biệt. Những cá nhân được khảo sát trong dự án SMPY vẫn còn tương đối trẻ về tuổi đời, nhưng những dấu hiệu về sự vĩ đại của thành tựu tương lai mà họ đạt được không quá nổi bật trong kết quả đã được công bố của dự án nghiên cứu SMPY. Nghiên cứu trước đó nửa thế kỷ của Terman cũng không cho ta những nền tảng để lạc quan. Không một sinh viên tài năng nào trong danh sách khảo sát của ông đạt được những thành tựu mang tầm cỡ thiên tài cho dù họ có thể gặt hái được những thành công lớn, được cả thế giới biết đến khi làm việc trong nhóm, như Joel Shurkin (nhà báo từng hai lần nhận giải thưởng Pulitzer) đã chỉ ra rất rõ trong cuốn sách nghiên cứu - *Terman's Kids* [*Những đứa trẻ của Terman*]. Chẳng hạn, không một ai trong số đó được trao giải Pulitzer hay Nobel; thậm chí những bài kiểm tra IQ đầu tiên của Terman còn chối bỏ cả một chủ nhân giải Nobel tương lai là William Shockley, một trong những người phát minh ra chất bán dẫn, sau khi tiến hành kiểm tra hai lần đối với ông. Một trường hợp khác cũng bị phủ nhận tương

tự là Luis Alvarez, người được trao giải Nobel Vật lý.

Nhưng khó khăn chủ yếu trong việc kết nối trí thông minh với năng lực sáng tạo và thiên tài nằm ở chỗ nó mang tính lý thuyết nhiều hơn tính thực nghiệm. Các nhà tâm lý học có thể đo được trí thông minh, nhưng kể từ thời của Galton, họ vẫn chưa thể nhất trí với một định nghĩa gần đúng về khái niệm.

Trở lại năm 1921, khi Terman khởi động công trình về những trẻ em có năng khiếu, Cox cũng bắt đầu nghiên cứu về các thiên tài trong lịch sử và những bài kiểm tra IQ bắt đầu được thực nghiệm tại các trường học ở nước Mỹ - tạp chí *Journal of Educational Psychology* [Tạp chí Tâm lý giáo dục] đã tổ chức một hội thảo với chủ đề “Trí thông minh và cách đo chỉ số”, với sự tham gia 14 chuyên gia và họ được đề nghị đưa ra định nghĩa về trí thông minh. Năm người trong số đó đã không trực tiếp trả lời thẳng vào vấn đề. Trong số chín câu trả lời còn lại, quan điểm của Terman nổi bật hơn cả. Ông nói rằng trí thông minh là “khả năng theo đuổi tư duy trừu tượng”: một định nghĩa hẹp đáng ngạc nhiên từ một người vốn quan tâm đến việc kết nối trí thông minh và thiên tài. Nhà tâm lý học thứ hai quan niệm trí thông minh là “khả năng thu nạp và chiếm lĩnh tri thức”. Bảy câu trả lời còn lại có lẽ

có nhiều điểm chung hơn: chúng đều liên quan đến năng lực học từ kinh nghiệm và thích ứng với môi trường. Tuy nhiên, không một ai đề cập đến một mối liên kết nào giữa trí thông minh và sáng tạo. Trừ trường hợp ngoại lệ của Terman xem trí thông minh thể hiện ở khả năng tư duy trừu tượng, các chuyên gia đều nhấn mạnh đến trí thông minh như là cái gì đó mang tính phản ứng hơn là sáng tạo.

Gần một thế kỷ sau, sự đa dạng trong các quan điểm về trí thông minh vẫn tiếp tục tồn tại. “Có vô số các bài kiểm tra để đo trí thông minh, thế nhưng không ai dám chắc trí thông minh là gì, hoặc thậm chí cái mà các bài kiểm tra ấy đo là gì”, Sternberg viết vào năm 1987. Một nhà nghiên cứu nổi tiếng khác, James Flynn, cũng thừa nhận điều này. Nhưng cuốn sách lý thú của ông, *What is Intelligence?* [*Trí thông minh là gì?*] xuất bản vào năm 2007 lại không làm rõ sự rắc rối. Theo Flynn, tranh cãi về trí thông minh cũng giống như tranh cãi trước kia về bản chất của ánh sáng, cuối cùng chỉ có thể được giải quyết (phần nào) nhờ sự ra đời của thuyết lượng tử và khái niệm về tính nhị nguyên sóng-hạt. Flynn viết:

Người ta đã lãng phí rất nhiều thời gian trước khi nhận thức được rằng ánh sáng, trong một số

biểu hiện nhất định có tính chất của sóng nhưng đồng thời lại có tính chất của hạt trong một số biểu hiện khác. Chúng ta phải thừa nhận trí thông minh, ở cấp độ nào đó, có thể được xem như một tập hợp các năng lực có liên hệ mật thiết với nhau, nhưng ở những cấp độ khác, chúng lại giống như một tập hợp các năng lực độc lập với nhau về chức năng.

Những cấp độ này là: các neuron thần kinh trong não, sự khác biệt mang tính cá nhân trong cách thể hiện và xã hội. Điều này nghe có vẻ hứa hẹn nhưng sau đó chính Flynn lại bổ sung thành thật, dù cũng không mấy hữu ích: “Chúng ta còn cách rất xa việc có thể tích hợp những gì được biết đến ở ba cấp độ này vào một giả thuyết”.

Mặc dù vậy, nghiên cứu của Flynn cũng đưa đến một số gợi ý. Nó không thể nói trực tiếp với chúng ta một điều gì về năng lực sáng tạo phi thường nhưng nó rọi ánh sáng mới cho thấy sự trượt nghĩa của khái niệm IQ và giải thích tại sao điều đó lại gây cho Cox nhiều khó khăn trong nghiên cứu. Nó cũng có thể lý giải tại sao chỉ số IQ của Feynman được xác định vào năm 1930 lại khá thấp so với những gì được kỳ vọng ở một trí thức ưu tú.

Vào giữa những năm 1980, Flynn phát hiện một sự thực đáng kinh ngạc, làm đảo lộn nhận

thức về ý nghĩa của giá trị trung bình IQ, đến mức nó sớm được chấp nhận và về sau được các nhà tâm lý học khác gọi tên là “hiệu ứng Flynn”. Ở những thập niên hậu chiến, giá trị trung bình IQ có xu hướng tăng dần đều - không phải chỉ ở một hai nước mà ở tất cả các nước phát triển, nơi các dữ liệu đầy đủ về IQ đều sẵn có, bao gồm Hoa Kỳ, Anh, Bỉ, Hà Lan, Na Uy, Israel và Argentina. Trong suốt nửa sau thế kỷ XX, khoảng hai thế hệ, giá trị trung bình IQ tăng lên đến 20 điểm ở Hoa Kỳ và châu Âu. Những nguồn dữ liệu khác, ít tin cậy hơn, cho thấy sự tăng tiến phải bắt đầu từ năm 1900 và giá trị trung bình IQ vào năm 1900 vốn được tính theo những tiêu chí tương phản với tiêu chí hiện thời, dao động khoảng từ 50-70 - nói khác đi, đó là con số phản ánh sự chậm phát triển về trí tuệ.

Bức tranh còn trở nên phức tạp hơn nữa bởi thực tế sự gia tăng không trải dần đều ở các thực nghiệm khác nhau trong bài kiểm tra trí thông minh được cộng lại chia trung bình để tìm ra một chỉ số IQ duy nhất: sự thay đổi ở những năng lực khác biệt cũng không có mối liên hệ rõ nét với nhau. Không đi sâu vào chi tiết nhưng về cơ bản, những người trẻ tỏ ra thông minh hơn ở những bài kiểm tra năng lực so sánh và phân loại khái niệm, dù dưới hình thức ngôn từ hay hình vẽ, nhưng họ không cho thấy sự tiến bộ nào trong

vốn từ vựng, tri thức chung và năng lực số học. Trong khoảng thời gian từ 1947 đến 2002, người Mỹ tăng 24 điểm trong những bài kiểm tra kỹ năng đầu tiên, 4 điểm trong các bài kiểm tra từ vựng và chỉ 2 điểm trong những bài kiểm tra tri thức chung và số học.

Tất cả điều này hoàn toàn bất ngờ vì những bài kiểm tra IQ đã được chuẩn hoá để kiểm tra một nhóm lứa tuổi cách quãng đều nhau để giá trị trung bình IQ vẫn giữ nguyên từ thế hệ này sang thế hệ khác. Không có một sự chuẩn hoá như thế, một số cá nhân sẽ phải làm những bài kiểm tra đã lỗi thời và do vậy sẽ bị so sánh không phải với những người cùng thời mà với thế hệ trước mình. Nói như Flynn, rắc rối nảy sinh ở giá trị trung bình IQ cho thấy: “Hoặc những đứa trẻ ngày nay luôn thông minh hơn nhiều so với cha mẹ của chúng, hoặc, ít nhất trong một số trường hợp, các bài kiểm tra IQ không phải là phép đo tốt về trí thông minh”.

Khám phá mang tính “trêu người” của ông đã khơi mào nhiều thảo luận và đến tận bây giờ vẫn chưa có một sự đồng thuận nào về lý do của sự gia tăng giá trị trung bình IQ. Hiển nhiên, ngày càng nhiều trẻ em từ phổ thông học lên đại học ở thế kỷ XX - thực tế ấy hẳn có sự tương thích với chỉ số IQ. Cũng hiển nhiên rằng mỗi một thế hệ mới lại có được những kỹ năng mà thế hệ cha

mẹ sẽ rất vất vả để làm chủ chúng, như kỹ năng máy tính chẳng hạn. Và cũng chắc chắn có sự gia tăng liên tục lượng thông tin mà một cá nhân bình thường có thể thu nhận - điều đó có thể ảnh hưởng đến những năng lực hình thành nên một phần trí thông minh. “Khả năng cải thiện trí nhớ thông qua việc rèn luyện có ý nghĩa quan trọng để hiểu toàn bộ cái gọi là hiệu ứng Flynn”. nhà thần kinh học Torkel Klingberg nhận định trong cuốn *The Overflowing Brain* [*Bộ não tràn trề*]. Bản thân Flynn cũng quy nguyên nhân của sự gia tăng chỉ số IQ cho cái mà ông gọi là sự đón nhận ngày càng gia tăng “những trực quan khoa học”, điều cho phép chúng ta so sánh và phân loại các khái niệm một cách dễ dàng.

Trong suốt thế kỷ XX, con người đã đầu tư trí thông minh của mình để tìm giải pháp cho những vấn đề nhận thức mới. Giáo dục chính quy đóng vai trò gần như là nguyên nhân, nhưng để có một hiểu biết thấu đáo về các nguyên nhân thì phải nắm bắt được tổng thể tác động của cuộc cách mạng công nghiệp.

Để nói một cách khác về vấn đề mà Flynn khơi ra, nếu hôm nay Feynman được kiểm tra trí thông minh, thì chỉ số IQ ở trường học của ông (vốn được đo vào khoảng năm 1930) có lẽ

sẽ từ 150-55, hơn là 125. Đối với những thiên tài mà Cox khảo sát, như Leonardo và Faraday, vốn thuộc về thời kỳ trước 1900, chỉ số IQ “hoá thạch” của họ có lẽ cần phải được đính chính hơn nữa, chứ không chỉ như cách Cox tính bù vào những thông tin bị thiếu về năm tháng đầu đời của họ. “Chúng ta không thông minh hơn Aristotle”, Martin Rees, chủ tịch Hội Nghiên cứu Hoàng gia Anh, đã lưu ý như vậy vào năm 2010; chính những tiến bộ kỹ thuật khiến chúng ta có cảm giác mình thông minh hơn tổ tiên. Tranh cãi về mối quan hệ giữa trí thông minh vượt trội và khả năng sáng tạo phi thường vẫn còn tiếp tục được khuấy động.





Thiên tài và sự điên rồ

Mỗi liên hệ giữa thiên tài và bệnh thần kinh rất nghịch lý: nó vừa sáng rõ hơn mà cũng vừa tối tăm hơn mối quan hệ giữa thiên tài và trí thông minh vượt trội. Vincent van Gogh, có lẽ là một trong những ví dụ nổi tiếng nhất về một thiên tài mắc bệnh tâm thần nặng, đã từng trải qua những cơn trầm cảm nghiêm trọng: ông đã cắt một tai của mình vào năm 1888, phải vào dưỡng trí viện và tự bắn mình vào năm 1890 ở tuổi 37 trong lúc sự nghiệp hội họa đang ở đỉnh cao sáng tạo; trên thực tế, những tác phẩm lớn nhất của ông đều hoàn thành trong hai năm cuối đời. Hầu như không được thừa nhận khi còn sống, tranh của ông dần dần được ghi nhận như những tác phẩm có tầm quan trọng lớn lao về nghệ thuật tạo hình và giờ đây được biết đến nhiều

nhất trong thế giới mỹ thuật. Tình trạng rối loạn tâm thần theo chu kỳ của ông là một thực tế mà bản thân ông, gia đình và những người bạn của ông chưa bao giờ nghi ngờ. Ngay cả sự mất trí của ông cũng thế, như có thể thấy qua những lá thư rất dài, chi tiết và rất lý trí mà ông gửi cho Theo, người em trai làm nghề mua bán tranh và cho những người bạn hoạ sĩ như Émile Bernard và Paul Gauguin. “Những lá thư và những bức tranh của ông cho thấy một kết cấu bên trong rất chặt chẽ”, ba nhà nghiên cứu tại Bảo tàng Van Gogh ở Amsterdam viết vào năm 2010. “Không thể xem *tác phẩm* kếp này là sản phẩm của một trí tuệ bệnh tật. Trái lại, phải xem nó như là di sản của một trí thức thực sự vĩ đại: đó mới là Van Gogh đích thực”. Thế nhưng dẫu đã có hàng chục năm nghiên cứu giám định pháp y, thì trạng thái cùng tồn tại đầy lạ lùng của bệnh thần kinh và năng lực sáng tạo phi thường ở ông vẫn rất khó lý giải đồng thời kích thích mãnh liệt những suy đoán tưởng tượng của chúng ta.

Ý tưởng về một mối liên hệ giữa thiên tài và sự điên rồ có một lịch sử dài và sống động. Thời cổ đại Hy Lạp, Aristotle (hoặc học trò của ông, Theophrastus) đặt câu hỏi: “Tại sao tất cả những người xuất chúng trong triết học, thi ca hay nghệ thuật đều sâu muộn?” Để lấy ví dụ, Aristotle dẫn ra tên của Homer, Sophocles, những anh hùng



Hình 8. Tự hoạ với một bên tai quấn băng, Vincent Van Gogh, 1889.

huyền thoại như Ajax và Bellerophon, những nhân vật lịch sử như Empedocles, Plato và Socrates. (Theo truyền thuyết, Empedocles chết khi quăng mình vào miệng núi lửa Mount Etna để đạt đến địa vị thần linh).

Quan điểm của Aristotle đã ảnh hưởng đến các nhà tư tưởng thời kỳ Phục hưng. Vào thế kỷ XV, triết gia người Florentine theo trường phái Tân-Plato, Marsilio Ficino đã xem nổi sầu muộn, nhìn chung, như “một cái giá hữu hình phải trả cho những nỗ lực quả cảm, “anh hùng” để băng qua vực thẳm ngăn cách mà xét về lý trí không thể nào gắn liền giữa cái tự nhiên hữu hạn và phù du với cái siêu nhiên vô hạn và vĩnh cửu”, theo như diễn giải của Noel Brann trong cuốn *The Debate over the Origin of Genius during the Italian Renaissance* [*Tranh luận về nguồn gốc của thiên tài ở nước Ý thời Phục hưng*]. Shakespeare trong vở kịch *Giấc mộng đêm hè* cũng có trực cảm tương tự. “Kẻ điên rồ, tình nhân và thi nhân/ Đều là kẻ đầy ấp tưởng tượng”, - đó là lời của vua Theseus. “Kẻ thấy nhiều quỷ dữ hơn cả nơi địa ngục/ Đó là kẻ điên/ Kẻ si tình cũng điên rồ không kém/ Nhìn thấy nhan sắc của nàng Helen trong nét mây Ai Cập/ Con mắt của thi nhân cũng đong đưa điên đảo/ Y liếc nhìn từ thiên đường xuống mặt đất, từ mặt đất tới thiên đường”. Theseus kết luận: “Những kẻ bịp bợm đó đều có trí tưởng tượng mãnh liệt...”

Vào thế kỷ XIX, cùng thời kỳ chủ nghĩa lãng mạn lên ngôi, cuộc đời và tác phẩm của Byron và Schumann - cả hai đều là những người tự huỷ hoại bản thân - là sự phản chiếu mối liên hệ giữa

bệnh thần kinh và thiên tài, điều mà sau đó Van Gogh sẽ củng cố. Ở thế kỷ XX, ba nghệ sĩ hàng đầu của nước Mỹ - Ernest Hemingway, Sylvia Plath và Jackson Pollock - đều tự sát vì trầm cảm. Trường hợp của Virginia Woolf ở Anh cũng tương tự.

Các nhà khoa học là một nhóm ít phải trải qua các bệnh về thần kinh hơn. Tuy nhiên, một điều tra vào những năm 1990 của bác sĩ bệnh tâm thần Felix Post dựa trên tiểu sử của 291 cá nhân có năng lực sáng tạo phi thường đã đưa đến kết luận: theo những tiêu chuẩn chẩn đoán hiện đại thì Einstein và Faraday đều có vấn đề tâm thần loại “nhẹ”, Darwin và Pasteur có dấu hiệu “rõ rệt” của bệnh tâm thần, Bohr và Galton đều bị mắc bệnh tâm thần “nặng” cùng với một số nhà khoa học lớn khác. Darwin, chẳng hạn, đã phải chịu đựng trong nhiều năm tình trạng đau ốm không giải thích được, có lẽ do nỗi lo lắng về phản ứng của công chúng đối với thuyết chọn lọc tự nhiên mà ông đưa ra.

Những câu chuyện kịch tính về các cá nhân thiên tài có xu hướng bóp méo bức tranh toàn cảnh về mối quan hệ giữa bệnh tâm thần và sự sáng tạo. Các giai thoại có thể dễ dàng tạo ấn tượng rằng sự bất ổn về tâm thần là điều kiện thiết yếu của sức sáng tạo phi thường - đó là ý niệm có lẽ được nuôi dưỡng bởi mong

muốn của người bình thường để lý giải tại sao lại có những thành tựu sáng tạo kiệt xuất. Tuy nhiên, đối với mỗi thí dụ như vậy, không khó để tìm thấy ví dụ đối chọi về một nghệ sĩ sáng tạo hay một nhà khoa học trong lĩnh vực tương tự hoàn toàn không có dấu hiệu nào của bệnh tâm thần.

Chỉ bằng việc nghiên cứu sức khoẻ tâm thần của các nhóm quan trọng, dù đó là các cá nhân có phẩm chất sáng tạo vượt trội trong quá khứ hay còn đang sống, các nhà tâm lý học mới có thể chạm đến một kết luận có hiệu lực để xem xét nhận định của Aristotle đúng hay không. Chúng ta sẽ xem xét ba nghiên cứu về ba kiểu sáng tạo nghệ thuật thuộc ba thời kỳ khác nhau: các nhà mỹ thuật ở nước Ý thời Phục hưng từ thế kỷ XIV đến XVI; các thi sĩ ở vương quốc Anh trong thời kỳ chủ nghĩa lãng mạn từ thế kỷ XVIII đến XIX; và các nhà văn Mỹ ở nửa sau thế kỷ XX.

Thời Phục hưng được xem là một thời đại kinh điển, một trong những giai đoạn lịch sử nở rộ nhiều tài năng sáng tạo kiệt xuất. Tuy nhiên, thời kỳ này lại gây ấn tượng rằng rất hiếm, chứ không phải dồi dào, những nghệ sĩ có dấu hiệu của bệnh tâm thần, nếu so với thời đại kinh điển khác - thời đại chủ nghĩa lãng mạn. Trong khi những hoạ sĩ quan trọng của thời Phục hưng

như Boticelli, Brunelleschi, Leonardo, Raphael và Titian... rõ ràng để lại hình ảnh trong chúng ta như là những nhân cách mạnh mẽ, họ dường như cũng không xem bản thân như là những thiên tài cô độc, bị hành hạ, có xu hướng tự huỷ hoại, trừ một trường hợp có khả năng như vậy: Michelangelo; trên thực tế, chỉ có một trong số họ, một họa sĩ ít tên tuổi hơn, Rosso Fiorentino, được đồn đoán là đã tự sát, nhưng sau này, lời đồn đoán đã bị bác bỏ.

Nhà tâm lý học Andrew Steptoe đã nghiên cứu nhân cách của các họa sĩ thời Phục hưng bằng việc phân tích tiểu sử của họ được giới thiệu trong cuốn sách kinh điển của Giorgio Vasari - *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects* [*Cuộc đời của những họa sĩ, điêu khắc gia và kiến trúc sư xuất chúng*], được xuất bản lần đầu bằng tiếng Ý vào giữa thế kỷ XVI. “Có phải ông nhìn những cá nhân sáng tạo nhất của thời đại như là những kẻ mang tâm lý bất an, sâu muộn, không theo chuẩn mực, hay là theo cách khác?” Steptoe đặt câu hỏi.

Cuốn sách của Vasari được chia làm ba phần, bao gồm tiểu sử các nghệ sĩ ở thời kỳ đầu Phục hưng, thời kỳ giữa và những nghệ sĩ đương thời. Thông tin ở phần thứ nhất - được tính đến mốc 1400 - thường được xem là rất không đáng tin, bởi Vasari có rất ít dữ kiện. Nghiên cứu của

Steptoe, do đó, đã loại trừ phần thứ nhất và chỉ tập trung vào các tiểu sử được trình bày ở phần hai và ba, bao gồm 123 nghệ sĩ - 83 họa sĩ, 38 nhà điêu khắc và 22 kiến trúc sư (nhiều cá nhân thành danh trong hơn một lĩnh vực) - trong số này, có những tên tuổi nổi tiếng nhất thời kỳ Phục hưng.

Bản thân tính đáng tin cậy ở cuốn sách của Vasari cũng có vấn đề. Những sai lầm về dữ kiện từ lâu đã được biết tới. Nhưng những vấn đề như vậy, trong một công trình nghiên cứu về nhân cách, ít quan trọng hơn so với sự băn khoăn về quan điểm của ông: phải chăng ông có sự tuyển chọn và đơn giản hoá các nguồn tư liệu để tạo ra một hình ảnh tương ứng với mặc định ngầm của ông, rằng nghệ sĩ là những người chuyên nghiệp, chứ không phải đơn thuần là những thợ thủ công, đáng được tôn trọng như những nghề nghiệp đã được thiết chế hoá trong lĩnh vực luật pháp, tôn giáo và y học? Có bằng chứng cho thấy ông đã làm điều đó. Mặt khác, những biểu hiện của sự lập dị và đặc điểm khó ưa ở những nhân vật mà cuốn sách đề cập cho thấy chỉ có thể hiểu các tiểu sử này ở bề mặt. Ngay cả những nghệ sĩ mà Vasari yêu thích “dường như cũng bị gắn chặt với những tính cách tiêu cực như sự kiêu ngạo hay thói tùy tiện giống như những nghệ sĩ khác”, Steptoe nhận xét. Một điểm đáng lưu ý

nữa là những người cùng thời với Vasari, những người mà bản thân họ hiểu rõ về các nghệ sĩ mà ông mô tả, đã xem cuốn tiểu sử này rất nghiêm túc, chứ không nhìn nó với thái độ hoài nghi.

Stephoe đã nghiên cứu kỹ tiểu sử các nhân vật trong cuốn sách và liệt kê 42 nét tính cách của họ được Vasari ghi lại, trong đó có những đặc điểm phổ biến như: thành thật và khiêm hãnh, bên cạnh những đặc điểm khác như sâu muộn và lập dị, vốn thường được xem như là những tính cách góp phần hình thành “khí chất nghệ sĩ”. Cố nhiên, những dữ kiện có sẵn không phải lúc nào cũng tương thích với mạch tư duy mà ông đã thiết lập, bởi vậy, Steptoe cuối cùng đã quy các tính cách của một nghệ sĩ theo bình phẩm của Vasari vào 13 phạm trù rộng hơn: năng lực vượt trội; tính siêng năng; khả năng làm các việc khó; ý thức phê phán mạnh; tính ưa giao du; sự lịch lãm; sự tinh tế; sự tiết chế; sự thanh cao; khuynh hướng trầm cảm; thói lập dị; sự dè tiện và thói tự phụ.

Đặc điểm phổ biến nhất hoá ra lại là tính siêng năng - được tìm thấy ở 48/123 nghệ sĩ (chiếm 39%). Đặc điểm phổ biến tiếp theo là sự lịch lãm (31%). Khuynh hướng trầm cảm và thói lập dị tương đối hiếm gặp, cũng như sự tinh tế và sự thanh cao. “Ở đây hầu như không có gì chứng thực cho sự hiện diện của một tâm tính

sâu muộn hay dấu hiệu của một kẻ có xu hướng trở nên xa lạ với môi trường xung quanh như cách mô tả của thời hiện đại”, Steptoe lưu ý. Mặc dù vậy, phải chăng những đặc điểm ấy có lẽ là điều thấy được ở một thiểu số đặc tuyển trong số những nghệ sĩ thực sự vĩ đại, nói khác đi, đó là “tập con” của các họa sĩ, điêu khắc gia, kiến trúc sư được Vasari đánh giá như những người có năng lực vượt trội, phi thường? Nếu không phải thế thì tại sao sau khi Steptoe tách nhóm này ra và lập lại phép phân tích, mẫu hình ban đầu thậm chí còn trở nên rõ nét hơn? Nhóm đặc tuyển được xem là siêng năng hơn, lịch lãm hơn, hoà đồng và ôn nhu hơn trong lối sống so với đa số các nghệ sĩ: nhóm này không có xu hướng mắc chứng trầm cảm cao hay có hành vi lập dị. Và sau khi Steptoe lập lại phương pháp phân tích đối với nhóm còn được tinh tuyển hơn nữa, gồm 11 nghệ sĩ được xem là những nhân vật mà Vasari yêu thích (Masaccio, Brunelleschi, Donatello, Leonardo, Raphael, Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Giulio Romano, Perino del Vaga, Francesco Salviati và Michaelangelo), mẫu hình càng nổi bật hơn nữa. Có vẻ như những nghệ sĩ vĩ đại nhất thời Phục hưng đều không phải là những người sống ngoài mọi khuôn phép hay có tính khí thất thường; ngược lại, đó là những con người cần mẫn, chăm chỉ, lịch lãm, hoà đồng và

ting tế. Đây chính là điều mà các sử gia nghệ thuật ở thời kỳ từ 1480-1490 nghĩ về Leonardo, khi ông làm việc trong cung điện của công tước xứ Milan và vẽ kiệt tác *The Last Supper* [Bữa tiệc cuối cùng] - có lẽ trừ một điều là ông đã không thể hoàn thành phần lớn những tác phẩm của mình.

Stephoe đi đến kết luận: “Nếu điều này là đúng, vậy thì những rối loạn tâm lý, sự phóng túng ngoài khuôn phép, hay những khía cạnh khác thường được gán cho là “khí chất nghệ sĩ” không thể được xem như những phẩm chất nội tại của sáng tạo”. Ở nước Ý thời Phục hưng, những nét tính cách đó có lẽ không giúp gì cho người nghệ sĩ để có một thu nhập chắc chắn hay nhận được sự tôn trọng của xã hội. Nhưng ngược lại, từ thế kỷ XVIII trở đi, chúng dường như lại có phần tương hợp hơn với những kỳ vọng xã hội về người nghệ sĩ và do vậy, lại giúp hình thành và duy trì mối quan tâm của công chúng đối với nghệ thuật.

Một nghiên cứu tiêu sử thứ hai, lần này khảo sát 36 thi sĩ của Anh và Ireland, được sinh ra trong khoảng thời gian từ 1705-1805, cho thấy một mối quan hệ hoàn toàn khác giữa bệnh tâm thần và sức sáng tạo. “Có thể thấy một tỉ lệ cao đáng ngạc nhiên của những người bị rối loạn tâm lý, tự sát và phải được đưa vào các cơ sở từ

thiện trong nhóm các thi sĩ này và gia đình của họ”, đó là nhận xét của chuyên gia về bệnh thần kinh, Kay Redfield Jamison, người chủ trì cuộc khảo sát trong cuốn *Touched with Fire: Manic-Depressive Illness and the Artist Temperament* [*Chạm vào lửa - Bệnh rối loạn lưỡng cực và khí chất nghệ sĩ*].

Nhóm được khảo sát bao gồm tất cả những tên tuổi mẫu mực của thời đại thi ca ấy - William Blake, Robert Burns, Lord Byron, John Clare, Samuel Taylor Coleridge, William Cowper, Thomas Gray, John Keats, Walter Scott, Percy Bysshe Shelley, William Wordsworth, và những nhà thơ khác ít được biết đến hơn như Leigh Hunt, James Clarence Mangan và Joanna Baillie. Mặc dù quy mô khảo sát nhỏ hơn nhiều so với nghiên cứu của Steptoe, nhưng nguồn tư liệu để nghiên cứu về các nhà thơ lại dồi dào hơn các họa sĩ, vì chúng còn bao hàm cả thư từ, hồ sơ bệnh, chuyện gia đình, bên cạnh những tác phẩm tiểu sử và dĩ nhiên, những sáng tác đã được công bố. Chúng được sử dụng để xem xét những triệu chứng và những dạng thức của chứng trầm cảm, hưng cảm, hưng cảm nhẹ, trạng thái hỗn hợp những dạng thức trên, xác định các chứng bệnh tâm lý và bệnh tật khác (thí dụ, bệnh lao của Keats), từ đó có thể dẫn đến những bản khoản đối với một chẩn đoán nào đó.

Jamison chẩn đoán Scott có thể là người liên tục phải chịu đựng những cơn trầm cảm tái diễn. Bà nhận xét:

Nhiều lần khác nhau, ông tự mô tả mình như một kẻ phải chịu đựng “nỗi lo sợ vô cớ - với rất nhiều mệt mỏi - và trạng thái rã rời sinh lực cũng như trí tuệ”, một loại *morbus eruditorum* [bệnh của học giả], một nỗi trầm uất sâu muộn.

Byron, theo bà, gần như chắc chắn đã trải qua những thời kỳ rối loạn lưỡng cực:

Nỗi sâu muộn thường xuyên bị kích động để tái diễn. Tính khí thất thường, thi thoảng lại có những “cơn giận dữ bộc phát”. Lúc thì hoang tưởng tự đại, lúc lại trầm uất sâu sắc. Trong gia đình cũng có tiền sử về sự bất ổn tâm lý và có người đã tự sát.

Bà trích lại lá thư đầy cảm xúc mà Scott viết về người bạn lớn của ông, Byron:

Có cái gì đó thật đau đớn khi nghĩ đến một người tài năng đến thế, cao hơn hẳn những kẻ cùng thời với mình lại phải chịu đựng sự hành hạ của căn bệnh tinh thần, nó phá huỷ sự bình an và hạnh phúc của ông, mặc dù nó không thể dập tắt được ngọn lửa thiên tài trong ông.

Hai trong số 36 thi sĩ - Thomas Chatterton và Thomas Lovell Beddoes - đã tự sát. Sáu người, trong đó có Clare và Cowper, phải được đưa vào dưỡng trí viện hoặc nhà thương điên. Hơn một nửa trong số 36 người có dấu hiệu rõ rệt của chứng rối loạn tâm lý giống như Byron. Những so sánh của Jamison về nhóm thi sĩ này với số người mắc bệnh tâm thần trong dân số lúc bấy giờ cho thấy tỉ lệ thi sĩ tự tử nhiều gấp năm lần, phải vào nhà thương điên ít nhất gấp 20 lần và số người bị rối loạn lưỡng cực gấp 30 lần. Nhóm sau cùng, bên cạnh Byron, còn có Blake, Coleridge và Shelley. Chỉ có 7/36 người - chưa đến $\frac{1}{4}$ - không thấy có biểu hiện đáng kể nào của chứng rối loạn tâm lý và họ cũng không nằm trong số những người nổi tiếng nhất.

Cuộc điều tra thứ ba khảo sát các nhà văn thế kỷ XX và đây là lần đầu tiên có một nỗ lực khoa học để chẩn đoán mối quan hệ giữa sự sáng tạo và bệnh tâm thần ở các nhà văn đương thời. Trong một vài năm, bắt đầu từ đầu những năm 1970, chuyên gia tâm thần học Nancy Andreasen (vốn là giáo sư về văn học thời Phục hưng) đã thực hiện các phỏng vấn theo mẫu được cấu trúc chặt chẽ, dựa vào những tiêu chí chẩn đoán về tâm thần mang tính hệ thống với các nhà văn tham gia lớp viết văn tại Đại học Iowa vốn có uy tín và danh giá. Bà cũng phỏng

vấn một nhóm đối chứng mà nghề nghiệp của họ không đòi hỏi trình độ sáng tạo cao, tương đương về nền tảng học vấn và tuổi tác với các nhà văn. Mỗi người được phỏng vấn riêng biệt, không theo nhóm. Đầu tiên, có 15 nhà văn và 15 người đối chứng, sau đó được mở rộng tổng cộng 30 nhà văn và 30 người đối chứng được phỏng vấn - chỉ kém danh sách gồm 36 nhà thơ quá cố mà Jamison khảo sát. Không cần phải nói, các nhà văn được khảo sát (khuyết danh trong nghiên cứu được công bố) không phải là những cá tính sáng tạo đặc biệt tầm cỡ như các thi sĩ trong nghiên cứu của Jamison. Tuy nhiên, một vài người trong số này cũng đã từng nhận được sự ca ngợi trên toàn nước Mỹ trong khi một số khác là những nghiên cứu sinh hay những giảng viên của lớp viết văn. (Những học viên của lớp viết văn tại Iowa đã từng đạt 16 giải Pulitzer kể từ năm 1947; những thành viên của khoa bao gồm John Berryman, John Cheever, Robert Lowell và Philip Roth).

Andreasen bắt đầu bằng một giả thuyết, theo đó, các nhà văn, về cơ bản, được xem là những người lành mạnh, xét về tâm lý, lại có tỉ lệ cao số người trong gia đình mắc chứng tâm thần phân liệt hơn nhóm đối chứng. Từ những nghiên cứu có độ tin cậy về những đứa trẻ được nhận nuôi vốn là con của những bà mẹ bị tâm

thần với những đứa trẻ được nhận nuôi là con của những người mẹ hoàn toàn bình thường, bà nhận ra tâm thần là căn bệnh có thể di truyền; 10% những đứa con của các bà mẹ bị tâm thần cũng là những người mắc bệnh tâm thần, dù họ lớn lên trong môi trường bình thường, nếu so với tỉ lệ bệnh tâm thần trong dân số nói chung vốn chưa đến 1%. Hơn nữa, bệnh tâm thần như thể một căn bệnh được thừa kế là điều Andreasen thấy quá rõ ở gia đình của Einstein, James Joyce và Bertrand Russell. Đây cũng là điều được nhận thấy ở họ hàng, gia đình của những cá nhân thành công xuất sắc được liệt kê trong cuốn *Who's Who* của Iceland, theo như báo cáo của một chuyên gia về tâm thần ở đất nước này. Ý kiến chung của các nhà nghiên cứu về tâm thần đầu thập niên 1970 là khuynh hướng di truyền của bệnh tâm thần có thể biểu hiện ở hình thức nặng, như một tình trạng bệnh lý, hoặc ở hình thức nhẹ, có thể thấy qua hành vi sáng tạo.

Tuy nhiên, các cuộc phỏng vấn của Andreasen cho thấy không một ai trong số 30 nhà văn tại lớp viết văn Iowa có bất cứ một dấu hiệu nào của chứng tâm thần phân liệt. Thay vào đó, đa số - khoảng 80%, nếu so với tỉ lệ 30% ở nhóm đối chứng - lại có những dấu hiệu chẩn đoán về hình thức của chứng rối loạn tâm lý: hoặc là rối loạn

lưỡng cực hoặc là trầm cảm đơn cực. (Tỉ lệ phần trăm ở nhóm đối chứng cao đến ngạc nhiên nếu so với tỉ lệ trung bình của dân số nói chung chỉ khoảng từ 5-8%). Đa số các nhà văn đều trải qua những hình thức chữa trị, hoặc nằm viện, hoặc điều trị ngoại trú, hoặc trị liệu tâm lý. Bà cũng phát hiện một tỉ lệ những người mắc chứng rối loạn tâm lý và có năng lực sáng tạo trong bệnh sử gia đình (cha mẹ và anh chị em) của các nhà văn cao hơn nhiều so với bệnh sử gia đình của những người trong nhóm đối chứng.

Nhìn lại nghiên cứu mang tính tiên phong của mình vào năm 2005, Andreasen cảm thấy nó xác nhận “hai ý tưởng rõ ràng xung đột nhau nhưng lại rất phổ biến về bản chất của sáng tạo và mối quan hệ giữa nó với bệnh tâm thần”. Ý tưởng đầu tiên, được Terman tán đồng trong nghiên cứu của ông về trẻ em có năng khiếu thực hiện tại Đại học Stanford, cho rằng những người có tài, trên thực tế, luôn là những “siêu nhân bình thường” (super-normal). Điều này cũng đúng với các nghệ sĩ thời Phục hưng trong nghiên cứu của Steptoe (mặc dù đó là những người có sức sáng tạo cao hơn rất nhiều so với đối tượng khảo sát của Terman). “Những nhà văn mà tôi nghiên cứu chắc chắn... là những người duyên dáng, hài hước, có khả năng diễn đạt rõ ràng và làm việc có kỷ luật”, Andreasen đã viết như vậy.

Họ là những người điển hình tuân theo một thời khoá biểu rất giống nhau, sáng thức dậy và dành một khoảng thời gian đáng kể đầu ngày cho việc viết. Họ hiếm khi bỏ một ngày không viết gì. Nhìn chung, họ có quan hệ gần gũi với bạn bè và gia đình.

Nhưng mặt khác, giống như những thi sĩ quá cố trong nghiên cứu của Jamison, các nhà văn cũng có quan điểm về sự điên rồ và sáng tạo tương tự Shakespeare trong *A Midsummer Night's Dream* [*Giấc mộng đêm hè*].

Nhiều người rõ ràng đã trải qua những giai đoạn bị rối loạn tâm lý đáng kể. Điều đáng nói là mặc dù gây cản trở cho sáng tạo khi chúng xảy ra nhưng những giai đoạn rối loạn tâm lý không tồn tại vĩnh viễn cũng không kéo quá dài.

Hơn thế, trạng thái rối loạn tâm lý còn có thể có tính hiệu quả.

Ở một số trường hợp, chúng thậm chí còn cung cấp những chất liệu sống động mà nhà văn sau này có thể khai thác, nói như lời của Wordsworth, đó là “những cảm xúc được nhớ lại trong sự tĩnh tâm”.

Những cá nhân sáng tạo, nhìn chung, đều khá mơ hồ ở quan điểm sau cùng. Không một ai khẳng định có thể sáng tạo được tác phẩm có giá trị lâu dài khi bị trầm cảm nghiêm trọng. Nhưng rất ít người mong muốn giải phóng mình khỏi nỗi lo âu ám ảnh, họ sợ nguy cơ trở nên cần cỗi nhiều hơn. Vì thế, không có gì ngạc nhiên khi ta thấy thái độ của họ đối với bệnh tâm thần của bản thân rất phức tạp. Mặc dù họ không ảo tưởng rằng chứng bệnh của mình sẽ sản sinh ra sáng tạo nhưng họ cũng có cảm giác nó như một kẻ đồng hành không thể tách rời mà mình phải chấp nhận, nếu không muốn nói là phải chào đón.

Rainer Maria Rilke, thi sĩ đầu thế kỷ XX, từng có câu nói nổi tiếng: “Nếu những con quỷ lo âu rời bỏ tôi, tôi sợ rằng cả những thiên thần của tôi cũng sẽ bay đi mất”. Khi người ta nói với họa sĩ Edvard Munch (tác giả bức tranh *The Scream* [*Tiếng hét*]) rằng các bác sĩ tâm thần có thể giúp ông rũ bỏ được nhiều nỗi phiền muộn, khổ sở, ông đã đáp lại: “Chúng là một phần của tôi và của nghệ thuật. Chúng không thể tách khỏi tôi, làm như thế sẽ là huỷ hoại nghệ thuật của tôi. Tôi muốn giữ lại những nỗi khổ não giày vò này”. Nhà toán học đồng thời là nhà kinh tế học từng nhận giải thưởng Nobel, John Nash, người mắc chứng thần kinh hoang tưởng vốn trở thành chủ

đề của cuốn sách và bộ phim *A Beautiful Mind* [*Một trí tuệ đẹp*], khi nhận được câu hỏi từ một nhà toán học đồng nghiệp không giấu giếm sự hoài nghi: “Làm sao tôi có thể tin rằng những kẻ ngoài hành tinh đã giúp ông hồi phục để cứu thế giới này?”, đã trả lời: “Bởi vì những ý tưởng của tôi về các thực thể siêu nhiên cũng đến với tôi giống hệt như cách những ý tưởng toán học xuất hiện trong đầu. Vì thế, tôi coi chúng là chuyện nghiêm túc”. Ngay cả Einstein cũng thừa nhận ông phải trải qua những cung bậc tâm lý thấp nhất và cao nhất trong quá trình xây dựng thuyết tương đối tổng quát, chính điều này đã khiến ông bị ốm nặng.

Trước khi muối lithium được tình cờ phát hiện vào năm 1948 để sử dụng trong điều trị chứng hưng cảm và việc phát hiện những loại thuốc an thần khác như reserpine và chlorpromazine được dùng để kiểm soát chứng tâm thần phân liệt, những người mắc bệnh hầu như không có lựa chọn nào ngoài việc phải tìm cách thích nghi với căn bệnh của mình. Khi đã có những loại thuốc đáng tin cậy, những người sáng tạo phải quyết định dựa trên việc cân nhắc các điểm thuận lợi và bất lợi khi sử dụng chúng.

Robert Lowell sử dụng chất lithium vào cuối những năm 1960 và thấy mình trấn tĩnh lại sau những suy sụp tinh thần và có thể sáng tác nhiều

hơn. Nhưng ông đã nói với chuyên gia về thần kinh Olivier Sacks: “thơ của tôi đã mất đi nhiều sức mạnh của nó” - và đúng là những bài thơ sau này của Lowell, giai đoạn sau khi dùng lithium, không được các nhà phê bình đánh giá cao như những tác phẩm ở thời kỳ đầu. Với những người khác cũng vậy, dường như họ phải tìm được cách cân bằng giữa lượng và chất, theo một nghiên cứu của bác sĩ về bệnh tâm thần, Mogens Schou, đối với những nghệ sĩ mắc chứng rối loạn lưỡng cực và được cho sử dụng chất lithium carbonate. Dùng chất lithium có thể cho phép một số người làm việc trở lại, nhưng phải trả giá bằng việc đánh mất những sự thấu thị chỉ đạt được trong trạng thái hưng cảm cao độ. Như Gwyneth Lewis (Thi sĩ Quốc gia đầu tiên của xứ Wales) đã viết trong tiểu luận “Dark Gifts” [“Những quà tặng đen tối”] cho tuyển tập *Poets on Prozac* [*Các nhà thơ bàn về thuốc chống trầm cảm*]:

Chỉ hai trong số tám cuốn sách của tôi được viết trong thời kỳ tôi sử dụng thuốc chống trầm cảm, vì thế tôi thấy rất khó để phân biệt được giữa hiệu ứng của việc dùng thuốc và sự phát triển bút pháp của mình theo hướng từ bỏ những yếu tố trang trí và hướng đến một sự giản dị sâu xa, tinh diệu hơn (điều mà trong mọi hiệu ứng văn chương là thứ đòi hỏi nhiều kỹ năng nhất và khó

đạt được nhất). Kể cả nếu có chứng mình được thuốc chống trầm cảm ảnh hưởng tiêu cực đến tài năng thi ca của tôi, thì tôi vẫn cứ sử dụng chúng. Sau một vài tháng vật vờ như một thứ xác sống, việc có thể viết trở lại là một điều kỳ diệu, và sự can dự của kỷ luật trong sáng tạo, chứ không phải một thước đo khách quan hơn về sự xuất sắc, mới là điểm mấu chốt đối với tôi.

Đối với các nhà tâm lý học, vấn đề năng suất làm việc xung đột với sự xuất sắc là một vấn đề gây hứng thú lớn vì nó rọi ánh sáng vào bản chất của thiên tài. Nếu chứng hưng cảm chắc chắn có thể làm tăng năng suất làm việc thì phải chăng đôi khi nó cũng góp phần nâng cao chất lượng sáng tạo? Nếu một cá nhân sáng tạo có một khối năng lượng được duy trì liên tục và sự tự tin, có lẽ cũng hữu lý khi cho rằng trạng thái này gây ảnh hưởng tích cực nhất định đối với tác phẩm của người đó. Mặt khác, chứng hưng cảm có vẻ như lại ngăn trở năng lực phê phán - một năng lực rất cần thiết đối với sự sáng tạo phi thường vốn đòi hỏi sự suy xét độc lập, lạnh lùng trước những gì được tạo ra trong trạng thái nồng nhiệt.

Nói cách khác đơn giản hơn, bệnh điên phát huy hay kìm hãm thiên tài? Suy nghĩ về điều này, nhà tâm lý học Robert Weisberg đã tiến

hành hai nghiên cứu riêng biệt dựa trên tác phẩm của hai nghệ sĩ lớn: những bản nhạc của Robert Schumann và những bài thơ của Emily Dickinson. Cả hai đều được người đời sau chẩn đoán là mắc chứng rối loạn lưỡng cực, tuy điều này đúng với trường hợp Schumann hơn là Dickinson. Ông đã vài lần định tự tử và kết thúc cuộc đời ngắn ngủi của mình trong nhà thương điên, nơi ông đã nhịn đói đến chết vào năm 1856; Dickinson sống một cuộc đời khôn phép và kéo dài hơn, nhưng gần như đã sống ẩn dật trong suốt hai thập niên trước khi qua đời vào năm 1886. Hầu hết thơ của bà chỉ được xuất bản dưới dạng di cảo.

Trong khoảng thời gian từ 1829 đến 1851, Schumann thường xuyên rơi vào trạng thái luân phiên giữa hưng cảm nhẹ và trầm cảm, căn cứ theo hồ sơ của các bác sĩ, thư từ của ông, của những người quen biết ông và những tư liệu lịch sử khác. Dĩ nhiên, không phải lúc nào cũng chẩn đoán được tình trạng tâm lý của Schumann, hơn nữa đó lại là một tình trạng có thể kéo dài gần như suốt năm. Tuy vậy, có thể xác lập được trạng thái tâm lý chủ đạo trong phần lớn thời kỳ hoạt động sáng tạo của Schumann. Số lượng các bản nhạc của ông trong mỗi năm không tương ứng một cách chính xác với những tâm trạng này, nhưng có hai giai đoạn đỉnh cao vào



Hình 9. Emily Dickinson, 1848. Liệu bệnh tâm thần có ảnh hưởng tích cực đến thơ ca của bà?

năm 1840 và 1849: giai đoạn bị hưng cảm, ông soạn hơn 25 bản nhạc - nhiều hơn bất cứ năm nào khác. Năm đầu tiên của giai đoạn đỉnh cao, “năm của ca khúc” Schumann, cũng là năm ông

kết hôn với Clara Wieck. Số lượng trung bình các tác phẩm mà ông cho ra đời ở thời kỳ hưng cảm nhẹ nhiều gấp gần năm lần số lượng trung bình các tác phẩm được sáng tác vào thời kỳ ông bị trầm cảm.

Để đánh giá chất lượng của những tác phẩm này, thay vì dựa vào số lượng sáng tác, Weisberg đếm số lượng các bản thu âm hiện có của từng tác phẩm; càng có nhiều bản thu chứng tỏ chất lượng của bản nhạc càng cao. Ông cũng có thể chọn cách đánh giá khác, thí dụ số lần một tác phẩm được trình diễn trong các buổi hoà nhạc, sự thẩm định của các chuyên gia, các nhạc trưởng, các nhạc sĩ, nhà nghiên cứu âm nhạc hay nhà phê bình. Con số bản thu âm một bản nhạc có ưu điểm là nó vừa tiện lợi để đánh giá, lại vừa có liên hệ mật thiết đến những tiêu chí đánh giá khác, thí dụ tần số một tác phẩm được bàn luận trong những phân tích phê bình âm nhạc. Do đó, con số bản thu âm một bản nhạc có ý nghĩa nhiều hơn là cho thấy mức độ phổ biến của nó.

“Nếu thời kỳ hưng cảm quả thực đã làm thăng hoa sáng tạo nghệ thuật của Schumann thì những bản nhạc của ông ra đời vào thời kỳ ấy sẽ được thu âm thường xuyên hơn, với tỉ lệ trung bình cao hơn giai đoạn ông bị trầm cảm”, Weisberg suy luận. Nhưng phân tích của ông lại

không ủng hộ giả thuyết này. Con số trung bình bản thu âm sáng tác của Schuman thời kỳ hưng cảm, nếu đem cộng tất cả lại, cũng tương đương con số trung bình các sáng tác ở thời kỳ trầm cảm, nếu đem cộng tất cả lại. Trên thực tế, con số cao nhất tính theo tiêu chí bản thu âm lại liên quan đến một năm thuộc thời kỳ trầm cảm của Schumann, chứ *không phải* ở thời kỳ hưng cảm. Điều này ngụ ý rằng, mặc dù cảm hứng sáng tác được khuấy động cao độ ở những năm hưng cảm, do đó, số lượng bản nhạc được Schumann cho ra đời vượt xa thời kỳ khác, nhưng động lực sáng tạo tự nó không nâng được chất lượng tác phẩm lên.

Dickinson và thơ ca của bà cũng được Weisberg đánh giá theo cùng cách phân tích như vậy về số lượng và chất lượng các bài thơ sáng tác qua những thời kỳ hưng cảm, trầm cảm và bình thường về tâm lý, căn cứ theo bằng chứng từ bên ngoài, chẳng hạn thư từ trao đổi của bà. Phần lớn các bài thơ của Dickinson được sáng tác trong khoảng thời gian tám năm từ 1858 đến 1865, khi bà 28-35 tuổi. Giai đoạn này lại có thể chia làm hai chặng, mỗi chặng bốn năm, theo chu kỳ khủng hoảng cảm xúc mà bà trải qua. Lần này, tiêu chí để đánh giá phẩm chất một bài thơ dựa vào số lần nó xuất hiện trong hơn một chục hợp tuyển thơ ca xuất bản

ở thế kỷ XX (thay cho số lần bản nhạc được thu âm). Cũng như với Schumann, có thể nhận thấy những khác biệt lớn về số lượng tác phẩm: thời kỳ hưng cảm là thời kỳ mà bà sáng tác dồi dào nhất. Tuy nhiên, không giống với trường hợp của Schumann, những bài thơ được sáng tác ở thời kỳ hưng cảm có chất lượng thẩm mỹ cao hơn. Như thế, kết quả đối với trường hợp của Dickinson không giống như trường hợp của Schumann: ngược lại, chúng cung cấp căn cứ để ủng hộ cho luận điểm rằng chứng hưng cảm có thể gia tăng chất lượng sáng tạo, mặc dù quãng thời gian sáng tạo dồi dào của Dickinson ngắn hơn nhiều - chỉ có tám năm so với 20 năm của Schumann. Điều này làm cho việc phân tích trường hợp Dickinson thiếu sự chặt chẽ và tính thuyết phục.

Để xác lập một mối liên hệ rõ ràng giữa bệnh tâm thần và tính sáng tạo là điều bất khả ở thời điểm hiện tại. Các nhà tâm lý học và các chuyên gia về bệnh tâm thần đánh giá mối liên hệ này rất khác nhau. Tất cả đều đồng ý, như đều đồng ý Shakespeare là thiên tài, rằng có điều gì đó ở bệnh điên khiến ta có thể nhìn thấy ở đó dấu hiệu của thiên tài - đặc biệt ở trường hợp các nhà thơ. “Có vẻ như một quan điểm rất cũ cho rằng thiên tài hẳn phải liên quan đến bệnh điên không hoàn toàn vô căn cứ, kể cả khi đã có một

số *kiến giải* được chứng minh là không thuyết phục”, R. Ochse đã viết trong nghiên cứu rất công bằng của mình. Nhiều người đồng ý rằng sự kết hợp ấy bắt nguồn từ quá trình chọn lọc tự nhiên, một quan điểm rõ ràng ủng hộ việc xem năng lực sáng tạo là một đặc điểm tiến hoá mang tính ưu việt. Nhưng đến tận lúc này, vẫn chưa hề có sự nhất trí cụ thể nào, rằng mối liên hệ giữa tính sáng tạo và bệnh điên thực sự nằm ở đâu.





Những tính cách “tắc kè hoa”

Liệu có nét tính cách nào được xem là có lợi đối với thiên tài hay không? Điều đó dường như khó biết. Thậm chí nếu chúng ta giới hạn khảo sát các thiên tài cùng làm việc trong một lĩnh vực, thì điều thấy rõ nhất là sự khác biệt về tính cách của họ. Trong nghệ thuật, hãy nghĩ đến những trường hợp như Leonardo và Michelangelo, Shakespeare và Christopher Marlowe, Mozart và Joseph Haydn, Van Gogh và Gauguin, T.S. Eliot và Ezra Pound; trong khoa học, hãy đặt Newton bên cạnh Edmond Halley, Darwin và Thomas Henry Huxley, Marie Curie và Ernest Rutherford, Einstein và Bohr, Francis Crick và James Watson.

Có lẽ những tính cách của kẻ sáng tạo không đa dạng như chính những kẻ sáng tạo - nghĩa là có

lẽ không tồn tại một kiểu tính cách đặc thù ở từng cá nhân sáng tạo. Tuy nhiên, có lý do để tin rằng ít nhất cũng có vô số cá tính sáng tạo khác nhau, và điều này có lẽ đúng khi ngay cả những người trong cùng một lĩnh vực hẹp thuộc nghệ thuật hay khoa học cũng có cách tiếp cận công việc của họ theo những góc độ rất khác nhau, điều đó có nghĩa tính cách của họ có thể cũng rất khác nhau.

Đó là một bình luận thận trọng của Robert Weisberg.

Nghiên cứu khoa học về tính cách, trong nhiều thập niên, là chuyên ngành ít được quan tâm ở bộ môn tâm lý học. Sigmund Freud là người khởi xướng chuyên ngành này với những khái niệm như *id* (xung động bản năng), bản ngã, phân tâm, cách đây một thế kỷ. Thế nhưng chính Freud cũng hồ nghi liệu phân tâm học có thể là một khoa học? Thuật ngữ “hướng ngoại” (*extraversion*) và “hướng nội” (*introversion*) ngày nay là những thuật ngữ cơ bản của nghiên cứu về tính cách, vốn được Carl Jung giới thiệu ngay từ năm 1921. Song trong suốt thế kỷ XX, không có một phương pháp đánh giá tính cách nào nhận được sự đồng thuận giống như cách đánh giá trí thông minh bằng chỉ số IQ.

Thay vào đó, có bao nhiêu nhà tâm lý học nghiên cứu đề tài này thì có bấy nhiêu giả

thuyết và cách đánh giá tính cách. Chẳng hạn, Eysenck đã biện hộ rất mạnh mẽ ngay từ những năm 1950 cho một cách phân tích tính cách dựa trên ba bình diện: hướng ngoại, miễn cảm (neuroticism) và loạn thần (psychoticism). Vào thời kỳ rất lúng túng này, nói như Daniel Nettle trong cuốn sách *Personality* [*Nhân cách*] (2007), “một nhà tâm lý học có thể sẽ cho bạn điểm theo chỉ số nhân cách Reward Dependence and Harm Avoidance [Phụ thuộc phần thưởng và Né tránh nguy hiểm], trong khi người khác lại phân loại là mẫu người sống thiên về Tư duy, Tình cảm, Cảm giác hay Trực giác”. Nếu tâm lý học tính cách phải trở thành một chuyên ngành, thay vì chỉ tương tự như những câu hỏi trắc nghiệm tâm lý để giải trí trên các tạp chí phổ thông, những người thực hành nó phải khẳng định được cá nhân thực sự có một tính cách được định hình chắc chắn giữa dòng chảy biến thiên của đời sống và những va chạm, tiếp xúc xã hội, bền vững từ năm này qua năm khác, thập niên này sang thập niên khác. Tuy nhiên, nếu quả như vậy, nên dùng những bình diện nào để đánh giá và xác định nó? Làm thế nào các nhà tâm lý học có thể kiểm tra xem liệu tính cách ấy có bền vững hay không? Và làm thế nào họ có thể tìm ra nét tính cách nào thích hợp với sự sáng tạo?

Gần đây, đã có một số tiến bộ trong việc tìm câu trả lời cho những câu hỏi trên. Kết quả là, đến nay, ít nhất đã có những sự nhất trí trong lĩnh vực nghiên cứu tính cách, ít nhất là tính cách của những người thường, dù vẫn chưa có bao nhiêu nghiên cứu nhắm đến đối tượng là những tài năng sáng tạo kiệt xuất.

Lý do đầu tiên để có sự nhất trí là cái được gọi là “mô hình năm nhân tố” của tính cách dường như phù hợp với các bằng chứng, dù kiện từ những nghiên cứu về các cá nhân và các nhóm. Mô hình này có lẽ là “cái khung toàn diện nhất, đáng tin cậy nhất và hữu dụng nhất mà chúng ta từng có để thảo luận về tính cách con người”, Nettle viết. Tính cách giờ đây được kiểm tra và xác định theo năm bình diện, tương ứng với những phẩm chất, đặc điểm sau: hướng ngoại, mẫn cảm, tận tụy, dễ chịu, và cởi mở. (Đây là những phạm trù Nettle đề xuất nhưng những nhà tâm lý học khác cũng sử dụng rộng rãi những phạm trù tương tự). Những người có điểm số cao trong bài kiểm tra về tính hướng ngoại, theo Nettle, là những người “thoải mái, nhiệt tình”, trong khi những người điểm thấp là những kẻ “sống cách biệt, trầm lặng”. Những người có điểm số cao về sự mẫn cảm là những kẻ “có xu hướng sống trong trạng thái căng thẳng, lo âu” còn những người điểm thấp lại là những

người “vững vàng về cảm xúc”. Những người có điểm số cao về sự tận tụy là những người “biết sống có tổ chức và quản lý bản thân tốt”, còn những người điểm thấp thì “bốc đồng, bất cần”. Những người có điểm số cao về tính dễ chịu là những người “đáng tin, giàu lòng cảm thông” trong khi những người điểm thấp lại có xu hướng “bất hợp tác, chống đối”. Cuối cùng - và cũng là phạm trù liên quan nhất đến sáng tạo - những người có điểm số cao về tính cởi mở là những người có “tính sáng tạo, giàu trí tưởng tượng” trong khi ngược lại, những người điểm thấp là những kẻ “thực tế, sống theo quy ước”. Điểm số năm nhân tố này đối với một cá nhân bình thường được xem là bền vững khi nó được đo trong suốt một thập niên cũng như trong một tuần.

Những lý do khác dẫn đến sự nhất trí xuất phát từ kết quả nghiên cứu của các chuyên ngành như thần kinh học, di truyền học và tâm lý học tiến hoá. Việc chụp hình ảnh não, vốn được thực nghiệm từ những năm 1990, cho thấy có thể vẽ được bản đồ phóng chiếu sự khác biệt của mỗi cá nhân trong cấu trúc và chức năng của não theo những bình diện của mô hình năm nhân tố. Nói cách khác, nếu X là một người được nhận định có “chỉ số hướng ngoại cao” thì ta sẽ tìm thấy sự liên quan về sinh học của đặc

điểm ấy trong não, có thể ở hệ thống củng cố dopamine của não giữa, dù việc xác định vị trí này vẫn chưa hoàn toàn mang lại thoả mãn. Sau đó, có thêm bằng chứng từ sự sắp xếp gene của con người, được hoàn thành vào năm 2001. Tính cách có vẻ như một phần được quyết định bởi những biến thể gene ở mỗi cá nhân. Thí dụ, một nghiên cứu về người trưởng thành ở New Zealand được tiến hành trong khoảng thời gian dài cho thấy những chủ thể có xu hướng trầm cảm lớn nhất - tức những người có chỉ số mãn cảm cao - đều có hai bản sao ở dạng ngắn của gene vận chuyển serotonin, đối lập với những người chỉ có một bản sao dạng ngắn và một bản sao dạng dài hay những người có hai bản sao dạng dài, được kế thừa từ bố mẹ của chủ thể. Cuối cùng là một luồng tư tưởng từ nghiên cứu về tiến hoá được truyền vào tâm lý học bắt đầu từ những năm 1980. Tại sao quá trình chọn lọc tự nhiên lại sinh ra những đặc điểm tính cách của con người? Sự lý giải theo quan điểm tiến hoá cho sự tồn tại của khả năng mãn cảm ở mức độ cao là: ở thời kỳ trước đây, những cá nhân mãn cảm đều có khả năng dự báo về nguy hiểm (thí dụ bị tấn công bởi những thú săn mồi lớn) tốt hơn những kẻ ít có phẩm chất này, mặc dù điều ấy cũng khiến họ gia tăng âu lo và nguy cơ trầm cảm. Những người có chỉ số cao về tính

cởi mở được xem là có khả năng thích ứng tốt, giỏi tìm ra những giải pháp mới và sáng tạo đối với những vấn đề xa lạ, mặc dù cùng lúc đó, họ lại có xu hướng có những niềm tin kỳ quặc hoặc có biểu hiện loạn thần (trường hợp John Nash trong *A Beautiful Mind*).

Thật không may khi cố gắng xem tính cách này như là phẩm chất thiết yếu cho sáng tạo vì “tính cởi mở” lại là đặc điểm được phân tích kém nhất trong năm thành tố. Nettle nói đó là đặc điểm “bí ẩn và rất khó xác định”, ông thừa nhận những nhà tâm lý khác có thể định nghĩa nó khác đi dưới những cái nhãn như “văn hoá” và “trí thức”. Hơn nữa, phương pháp có tính thuyết phục để xác định liệu những đặc điểm cá nhân và sự thể hiện tính sáng tạo có liên hệ với nhau theo nguyên tắc nhân quả không đòi hỏi phải chọn mẫu nghiên cứu là một nhóm người trẻ, trước khi họ có những thành tựu nổi bật rồi nghiên cứu tính cách và sức sáng tạo của họ trong một khoảng thời gian dài trong đời. Song cho đến nay hầu như vẫn chưa có một nghiên cứu dài hơi nào như thế.

Hạn chế cuối cùng này, đương nhiên, lại càng đúng đối với những người sáng tạo phi thường. Theo Freud, “trước sự sáng tạo, nhà phân tâm học phải giơ tay đầu hàng”, và “bản chất của những thành tựu nghệ thuật là thứ

mà phân tâm học vẫn chưa giúp chúng ta thâm nhập được”. Hiện tại, tâm lý học tính cách vẫn chưa có điều gì đáng nói về thiên tài. Chẳng hạn, cuốn sách *Personality* của Nettle hoàn toàn im lặng về vấn đề này. Công trình duy nhất nghiên cứu theo lối kinh nghiệm chủ nghĩa về những đặc điểm tính cách của những con người có tố chất sáng tạo, so sánh với những tài năng sáng tạo kiệt xuất, là nghiên cứu lịch sử về thiên tài do Cox, học trò của Terman, thực hiện - mà chúng ta đã nói đến ở chương 4 (và chúng ta cũng biết công trình này có những nhược điểm như thế nào). Để soạn ra một hồ sơ về tính cách của một thiên tài đã quá cố có lẽ là một quy trình không theo thể thức nào, hầu như không có giá trị khoa học. Trong số gần 300 thiên tài mà Cox khảo sát, chỉ có 100 người có thể đánh giá được về tính cách cá nhân do thiếu bằng chứng đầy đủ.

Tuy nhiên, khó khăn chính không phải là do thiếu bằng chứng. Theo quan điểm của tôi, gần như chắc chắn là những tài năng sáng tạo đặc biệt thực ra không có một loại tính cách ổn định, bền vững, nhưng mô hình năm nhân tố lại đặt nền tảng trên giả định này. Một cá nhân càng có sức sáng tạo lớn bao nhiêu, thì tính cách của người đó càng phong phú bấy nhiêu. Theo van Gogh đã viết về anh trai mình, Vincent, một

cách bực bội: “Cứ như thể ở anh ấy có hai con người hoàn toàn khác biệt cùng tồn tại: một con người tài năng trác tuyệt, tốt bụng và tinh tế; còn con người kia thì ích kỷ, nhẩn tâm”. Do đó, sẽ không có ích gì nếu đi tìm một tính cách bền vững ở một cá nhân sáng tạo phi thường, vì nó không hề hiện hữu. Để trở thành một cá nhân sáng tạo phi thường, phải có một tính cách “tắc kè hoa”. Các cá nhân có năng lực sáng tạo xuất chúng sẽ điều chỉnh tính cách của mình sao cho thích nghi với bối cảnh.

Một bình luận sâu sắc về cách Mozart soạn nhạc từ chính người vợ của ông, Constanze, minh hoạ thêm về khuynh hướng tắc kè hoa.

Khi một ý tưởng lớn nào đó đang hình thành trong đầu, ông gần như lơ đãng hoàn toàn, ông cứ đi qua đi lại trong phòng, không để ý cái gì lướt qua mình, nhưng một khi ý tưởng đó đã được sắp đặt, ông thậm chí còn không cần đến cây đàn piano nữa mà chỉ cần lấy giấy chép nhạc, rồi trong lúc đang viết, ông sẽ nói... “Nào, vợ yêu của ta ơi, làm ơn nhắc lại những gì em vừa nói”, và cuộc trò chuyện của tôi không bao giờ làm gián đoạn ông.

Một mô tả sống động làm chứng cho tính cách dễ thay đổi của Einstein. Einstein chưa bao

giờ ngại tranh cãi đến cùng với bạn bè và các nhà khoa học đồng nghiệp (điển hình là tranh luận của ông với Niels Bohr và Max Born về thuyết lượng tử), ông không e ngại các cuộc phỏng vấn của báo chí với những câu trả lời sắc sảo, hóm hỉnh và cũng không e ngại trước hào quang cá nhân; chính những biểu hiện hướng ngoại như vậy là một trong nhiều lý do khiến Einstein có được sự nổi tiếng vô song. Nhưng những công trình có tính đột phá sáng tạo nhất của ông lại hoàn toàn được thực hiện trong sự riêng tư và tương đối cô lập. Đây là mô tả của hai nhà vật lý cùng cộng tác với Einstein vào những năm 1930, Banesh Hoffmann và Leopold Infeld. Hoffman nhớ lại:

Hễ khi nào gặp bế tắc, cả ba chúng tôi lại bàn luận rất nhiệt tình - chủ yếu bằng tiếng Anh, để tiện hơn cho tôi vì tiếng Đức của tôi không được lưu loát - nhưng khi nào lập luận thực sự trở nên rối tung lên, Einstein sẽ lại nói tiếng Đức mà không hề nhận ra điều này. Ông tư duy thoải mái trong tiếng mẹ đẻ của mình. Infeld cũng sẽ nối tiếp bằng ngôn ngữ ấy trong khi tôi phải đánh vật để nắm được họ đang nói gì và hầu như không có lúc nào để có thể xen vào một ý tưởng cho đến lúc nhiệt tình thảo luận lắng xuống.

Khi rõ ràng kể cả dựa vào tiếng Đức cũng không giải quyết được vấn đề (mà thường là như thế), tất cả chúng tôi sẽ ngừng lại, và rồi Einstein lặng lẽ đứng lên, nói bằng thứ tiếng Anh kỳ cục “Tôi sẽ nghĩ thêm một chút” (*I vill a little t'ink*). Nói vậy, rồi ông đi tới đi lui, lòng vòng, ngón tay trở lúc nào cũng xoắn mó tóc xám dài. Vào những lúc căng thẳng như thế, Infeld và tôi chỉ biết ngồi im, không dám động dậy hay gây ra tiếng động nào, nếu không chúng tôi sẽ làm gián đoạn mạch suy nghĩ của ông. Một phút sẽ trôi qua theo cách ấy, rồi cứ vậy, Infeld và tôi nhìn nhau lặng lẽ trong khi Einstein vẫn cứ đi đi lại lại, lúc nào ngón tay cũng xoắn mấy sợi tóc. Khuôn mặt của ông toát lên một vẻ mơ màng, xa xăm nhưng lại như hướng vào bên trong bản thân. Hoàn toàn không có vẻ gì giống như một sự tập trung căng thẳng, và rồi đột nhiên, Einstein lộ rõ vẻ thư giãn và một nụ cười làm sáng bừng khuôn mặt. Ông không đi lại hay xoắn tóc nữa. Ông dường như đã quay lại với thế giới xung quanh và nhận ra chúng tôi một lần nữa, và ông nói với chúng tôi về giải pháp cho vấn đề mà chúng tôi đã bàn cãi; gần như lúc nào giải pháp ấy cũng đúng.

Những mô tả về tính cách của Mozart và Einstein ở hai đoạn văn trên không cho phép ta

dễ dàng phân loại họ theo mô hình năm nhân tố. Mozart có thể có chỉ số cao về tính hướng ngoại (thể hiện xu hướng “thoải mái, nhiệt tình”) khi trình diễn âm nhạc trước công chúng hay khi chỉ huy một vở opera của mình, thế nhưng chỉ số này lại thấp (thể hiện xu hướng “sống cách biệt, trầm lặng”) khi soạn nhạc ở nhà. Điều đó cũng tương tự với trường hợp của Einstein trong những chuyện giao lưu, quảng bá hình ảnh của ông vào thập niên 1920, so với hình ảnh của ông lúc đang nghiên cứu vật lý. Người ta thường nói về Einstein, chứ không phải chỉ tự ông nhận xét về mình, rằng dường như đó là một người “tách” khỏi thế giới này. “Tôi thực chất là “một kẻ lữ hành đơn độc”, chưa bao giờ, tận trong thâm tâm, tôi thấy mình thuộc về đất nước tôi, quê hương tôi, bạn bè tôi và thậm chí gia đình trực tiếp của tôi”, ông đã viết như vậy khi 50 tuổi. Do đó, cả Mozart và Einstein có thể vừa là người hướng ngoại mà cũng vừa là người hướng nội. Bất cứ nỗ lực nào đo mức độ hướng ngoại ở họ nhất thiết phải lưu ý đây không phải là nét tính cách ổn định mà chỉ có tính nhất thời.

Bốn đặc điểm khác còn lại trong mô hình cũng có những biến thể khác nhau rất đáng kể ở cả Mozart và Einstein. Về sự tận tụy (liên quan đến những phẩm chất như “tính tổ chức, “quản

lý bản thân”, đối lập với “tính bộc phát, bất cần”) và về sự cởi mở (liên quan đến những phẩm chất “sáng tạo”, “giàu trí tưởng tượng”, “lập dị” đối lập với “tính thực tế”, “tính khuôn phép”), Mozart và Einstein có lẽ sẽ ghi điểm cao trong hầu hết các trường hợp. Tuy nhiên, rất đáng lưu tâm khi biết rằng Mozart thường có xu hướng ngẫu hứng bộc phát trong các màn trình diễn đến nỗi cha ông, Leopold đã thường xuyên trách mắng ông vì sự thiếu tổ chức hay bất cần trong chuyện tiền nong; và trong hai người, chỉ có Einstein thường được mô tả như một kẻ lập dị.

Đối với tiêu chí về sự miễn cảm, có lẽ cả hai đều sẽ có chỉ số thấp (điều này phản ánh “sự ổn định về cảm xúc”, không có xu hướng “căng thẳng và lo âu”). Cả hai đều không phải chịu đựng những đợt trầm cảm hay những cơn bực bội, cả hai, về bản chất, không phải là những người hay cả nghĩ, lo âu; nếu không như vậy, họ có lẽ đã không là những cá tính sáng tạo độc lập, đặc biệt là Mozart, người còn không được đảm bảo để trở thành nhạc sĩ cung đình. Cả hai đều có sự tự tin rất lớn về tài năng của mình - phẩm chất khiến họ sẵn sàng chấp nhận những thách thức mà với một người kém tự tin hơn sẽ thấy nản lòng. Tuy nhiên, Einstein đã ghi lại về quá trình nghiên cứu thuyết tương đối tổng quát như sau:

Những năm tháng lo lắng tìm kiếm trong bóng tối, với niềm khát khao mãnh liệt, với sự luân phiên trạng thái giữa tự tin và mệt mỏi, để rồi cuối cùng, một cái gì đó hiện lên thành ánh sáng - chỉ những người thực sự trải nghiệm nó mới có thể hiểu được.

Đối với tiêu chí về sự dễ chịu, bức tranh có phần phức tạp hơn. Mozart, trong những năm đầu đời, là một cậu bé biết nghe lời, luôn lo lắng làm thế nào để hài lòng những người bảo trợ mình, hẳn sẽ có chỉ số cao (thể hiện phẩm chất “đáng tin”, “giàu lòng thông cảm”) - nhất là trong con mắt nghiệt ngã của cha ông, Leopold, vốn là một người không giấu giếm sự ngạo mạn - chỉ trừ trường hợp cách ứng xử gay gắt, quyết không nhượng bộ của ông đối với tổng giám mục thành Salzburg - Colloredo, người thuê Mozart làm việc và cũng là người đã phũ phàng sa thải ông. Einstein, trái lại, có lẽ sẽ có chỉ số gần như chạm đáy của thang điểm (thể hiện tính cách “khó hợp tác”, “khó gần”). Mặc dù nhìn chung ông là một người lịch thiệp nhưng ở ông có một nét tính cách chủ đạo cho thấy xu hướng độc lập, chỉ quan tâm đến bản thân đến mức khiến ông trở nên thờ ơ hoặc khước từ những người trước đây có thể đã gần gũi. Đây là nguyên nhân dẫn đến sự đổ vỡ cuộc hôn nhân đầu tiên của

Einstein, cũng như mối quan hệ không thoải mái với hai người con trai và tình trạng gần như rạn nứt của cuộc hôn nhân thứ hai. “Không có cái gì buồn đau, bị kích thích sự chàm đến ông, ông luôn ở trong tình trạng thoải mái khi có thể trút bỏ nó. Đó cũng là lý do tại sao ông có thể làm việc hiệu quả”, người vợ thứ hai của Einstein đã tâm sự như vậy với một người bạn sau cái chết để lại tổn thất tinh thần nặng nề đối với bà của người con gái lớn - đứa con riêng của bà trong cuộc hôn nhân đầu tiên. Mức độ thấp của sự dễ gần là đặc điểm thường thấy ở những người có năng lực sáng tạo kiệt xuất. “Anh phải trở nên tàn nhẫn, phải đặt bản thân và sự phát triển của anh lên hàng đầu nếu anh muốn gặt hái được thành tựu lớn”, đó là tóm lược của Neetle về tình huống liên quan đến tiêu chí về sự dễ chịu. Ông bổ sung thêm lời bình luận của Oscar Wilde trong tác phẩm *De Profundis*: “Trong đời tôi, ở bất cứ giai đoạn nào, thực sự chẳng có cái gì may mắn có ý nghĩa quan trọng đối với tôi, ngoại trừ Nghệ thuật”.

Einstein chắc chắn cũng sẽ đồng tình như thế khi nói về Khoa học. Tinh thần kiên định, tận tụy hết mình trong công việc ở ông chưa bao giờ suy giảm: ông vẫn còn làm những phép tính trong bệnh viện ngay trước ngày qua đời; đến tận khoảnh khắc ấy, ông vẫn miệt mài

với cuộc kiếm tìm kéo dài hàng chục năm về một lý thuyết trường thống nhất. Curie cũng vậy, bà vẫn tiếp tục làm việc trong tình trạng không được bảo vệ với những chất phóng xạ cực mạnh cho đến tận lúc qua đời, dù bà hiểu rất rõ chúng có thể làm hại mắt và da của mình như thế nào. Darwin gọi công trình khoa học của ông là “niềm lạc thú duy nhất trong đời” và nói rằng “ông chưa bao giờ cảm thấy hạnh phúc, ngoại trừ trong công việc”, bất chấp những lo âu và tình trạng sức khoẻ tồi tệ mà dường như công việc đã gây ra cho ông. Trong nghệ thuật cũng thế, các thiên tài, nói chung, đều tiếp tục làm việc đến chừng nào họ còn có thể. Mozart tiếp tục soạn bản *Requiem* (k626) vào buổi chiều mà ông qua đời. Van Gogh tiếp tục vẽ cho đến ngày tự bắn mình. Virginia Woolf quyết định tự tử khi thấy rõ sự trở lại của căn bệnh tâm thần đáng sợ sẽ ngăn cản việc sáng tác của bà.

Cuộc đời của Darwin là một minh chứng đặc biệt rõ nét cho thấy tính cách của những con người sáng tạo xuất chúng này khả biến như thế nào, những tính cách ấy, ở từng thiên tài, khác nhau rất lớn. Thật khó mà tin được một người đã trải qua và đã miêu tả những cuộc phiêu lưu lãng mạn trong tác phẩm *Voyage of the Beagle* [*Hành trình của con tàu Beagle*] vào những năm

1830 lại cũng là người ngồi yên tại Down House vào những năm 1840 và cho ra đời công trình khảo cứu không có chút lãng mạn nào - *On the Origins of Species* [Về nguồn gốc các loài] vào năm 1859.

Để thấy rõ hơn điều này, có thể đọc một đoạn ghi chép tương đối điển hình của Darwin trong cuốn *Voyage* vào tháng Năm năm 1835 về hành trình đi xuyên qua dãy Andes ở miền tây Nam Mỹ bằng ngựa và la:

Vào buổi tối, thuyền trưởng FitzRoy và tôi đang ăn tối với ngài Edwards, một cư dân người Anh nổi tiếng vì sự thân thiện mà bất cứ ai đến Coquimbo đều biết thì một trận động đất mạnh xảy ra. Tôi nghe thấy những tiếng ầm ầm trước, nhưng giữa những tiếng thét của đám phụ nữ, tiếng chân chạy của những người phục vụ và tiếng xô bàn ghế cuống quýt của một vài quý ông, tôi không thể nhận thức được chuyển động ấy. Một vài phụ nữ sau đó khóc trong sợ hãi, còn một người thì nói cả đêm nay ông sẽ không thể chợp mắt nổi, hoặc nếu có ngủ, ông sẽ chỉ mơ thấy những ngôi nhà đổ sập. Cha của người đàn ông này mới đây đã mất hết gia sản ở Talcuhanu và bản thân ông cũng vừa mới thoát nạn trong một vụ sập mái nhà ở Valparaiso năm 1822. Ông nói đến một sự trùng hợp ngẫu

nhiên lạ lùng mà sau này đã xảy ra: ông đang chơi bài thì một người Đức trong hội đứng dậy và nói không bao giờ muốn ngồi trong một căn phòng ở xứ này, nơi người ta lúc nào cũng đóng chặt cửa, vì trước đây đã suýt mất mạng ở Copiapó. Bởi thế, ông ta ra mở cửa và vừa làm việc đó xong, đã phải la lên “Trời ơi, lại nữa rồi!”, vụ rung chấn nổi tiếng ấy bắt đầu. Cả hội chơi bài thoát ra được. Nguy hiểm trong vụ động đất này không phải từ việc mở cửa mà từ việc người ta bị nhồi chặt bởi sự dịch chuyển của các bức tường.

Chưa đầy mười năm sau đó, khi giam mình ở Down House, hãn Darwin không nghĩ ông có thể ngồi với mọi người trong một buổi tối giữa khung cảnh ồn ào như thế. Vào những năm 1840, ông đã hình thành một thói quen đều đặn làm việc kéo dài hàng giờ trong đơn độc tại thư phòng - vốn là nơi ông cấm không cho người nhà bước vào - và trong vườn, việc này chỉ gián đoạn bởi những bữa ăn, giờ đọc sách thư giãn, những cuộc đi dạo trên đoạn đường dài, không có ai bên cạnh, những người khách đến thăm theo lịch hẹn, và thi thoảng là những chuyến đi đến London và một vài nơi khác ở Anh. Phải thừa nhận một thực tế là thói quen hàng ngày ấy một phần cũng nhằm để kiểm soát tình trạng sức



Hình 10. Chân dung Charles Darwin do George Richmond vẽ năm 1840, vào khoảng thời gian Darwin đề xuất lý thuyết về sự chọn lọc tự nhiên.

khỏe ốm yếu kéo dài nhiều năm của ông, bắt đầu từ năm 1840, nhưng cũng là một cách chú ý để ông dành tối đa thời gian cho việc nghiên cứu. Nếu như trong hải trình trên tàu Beagle, Darwin là người sẵn sàng mở lòng với những gặp gỡ mới, đón nhận những kinh nghiệm mới - trong khoa học, nhân chủng học, hay đơn giản là những con người mới - mà ông được tiếp xúc trên đường thì ngược lại, trong quãng thời gian ở Down House, sức sáng tạo ở ông thăng hoa trong trạng thái hoàn toàn *khép mình*. Có những lúc, ông như một nhà ẩn tu. Dĩ nhiên, Darwin vẫn là một người cởi mở trong công việc nghiên cứu và tiếp thu ý kiến của các nhà khoa học khác qua việc đọc rất rộng và qua khối lượng rất lớn những thư từ, trao đổi, nhưng rõ ràng ông rất ý thức né tránh các cuộc gặp gỡ tình cờ cũng như việc tham gia các hội nhóm vốn là những hoạt động rất tiêu biểu của ông thời đại học và đi du lịch khắp nơi.

Ở ông cũng có thay đổi về sự miễn cảm. Darwin thời trẻ khiến người ta nghĩ đến một anh chàng phớt đời, hầu như rất ít khi lo lắng hay vỡ oà cảm xúc. (Có lẽ vì thế mà cha ông đã chỉ trích ông nặng nề: “Mày chẳng quan tâm đến cái gì khác ngoài chuyện săn bắn, chuyện chó, rồi mày sẽ phải thấy xấu hổ và trở thành vết nhơ của gia đình”). Thế nhưng, khi ở tuổi

trung niên, Darwin lại là người sống thường trực trong bất an, ưu tư, thậm chí một việc rất bình thường như đi tàu cũng làm ông lo lắng. Tình trạng ốm đau của những người con, trong đó có hai người đã mất sớm, có thể xem là một nguyên nhân dễ hiểu để giải thích tình trạng. Vấn đề tiền bạc cũng thế - điều này khó giải thích hơn nếu biết khoản thu nhập riêng rất đáng kể của ông. Tuy nhiên, nỗi lo lắng lớn nhất lại liên quan đến thuyết tiến hoá mà ông đề xuất và khả năng nó phải chịu sóng gió rất lớn từ dư luận, sự miễn cảm khiến ông rơi vào tuyệt vọng và đau ốm không điều trị được. Đó là lý do ông viết ra lý thuyết của mình vào năm 1844 và đưa luận văn ấy cho Emma, vợ ông, kèm với chỉ dẫn cho việc xuất bản, phòng trường hợp ông có thể mất sớm. Sau đó, mãi đến tận năm 1859, cũng chính sự miễn cảm đã thôi thúc ông công bố nghiên cứu mà ông đã tiến hành bên bờ để cung cấp thêm bằng chứng cho lý thuyết gây tranh cãi này.

Tóm lại, đơn giản là không có một cấu hình đặc biệt nào cho các đặc điểm, cũng như không có “tỉ lệ phân bố đặc biệt” các đặc điểm - nói khác đi, không có cái gọi là “tính cách đặc thù của sáng tạo” - ở các thiên tài. Tất cả các thiên tài đều chia sẻ một đặc điểm là họ có động cơ làm việc rất cao và một quyết tâm đi đến thành

công trong lĩnh vực của mình. Tuy nhiên, không thể phân tích nguồn gốc của động cơ và sự quyết tâm này theo bất cứ mô hình đơn giản nào. Thiên tài có thể cần có tính hướng ngoại, có sự mẫn cảm, tận tụy, dễ gần và cởi mở ở một mức độ nào đó, cùng với những nhân tố khác như năng lực tư duy và năng khiếu sáng tạo. Song sự tương tác giữa tất cả các nhân tố này dường như phức tạp, khả biến và nhạy cảm hơn nhiều nếu đặt trong ngữ cảnh của các thiên tài so với ở người thường.





Nghệ thuật đối lập khoa học

Nếu đặt ra bên ngoài một nhóm rất ít những thiên tài như Leonardo da Vinci và Christopher Wren, những người gần như đạt các thành tựu tương đương trong cả nghệ thuật và khoa học, công bằng mà nói, thực sự không có nghệ sĩ nào xứng đáng trở thành một mục từ trong những cuốn sách tham khảo về khoa học, và cũng hiếm có nhà khoa học nào có đóng góp đáng kể trong nghệ thuật. Có thể xếp Goethe vào nhóm thứ nhất với lý thuyết về màu sắc mà ông đưa ra vào năm 1810 và Freud thuộc nhóm thứ hai với những lý thuyết về giấc mơ và vô thức được trình bày vào năm 1899, mặc dù những lý thuyết này vẫn còn gây tranh cãi. (Hơn nữa, Freud có thực sự là nhà khoa học không?) Tương tự, có thể kể đến trường hợp nhà vật lý

Thomas Young, người tạo ra cú hích quan trọng cho việc giải mã mảnh bia đá Rosetta Stone và hệ thống ký tự tượng hình của người Ai Cập cổ đại. Arthur C. Clarke cũng có thể xem là một tên tuổi đáng cân nhắc với việc đề xuất khái niệm vệ tinh thông tin trên tạp chí *Wireless World* [Thế giới vô tuyến] vào năm 1945, trước khi ông từ bỏ lĩnh vực vật lý phóng xạ và công nghệ để trở thành một tác giả truyện khoa học viễn tưởng. Và còn một ví dụ rất lý thú nữa về Tom Lehrer, một giảng viên ngành Toán tại Đại học Harvard, người đã trở thành một trong những nhạc sĩ sáng tác ca khúc mang màu sắc châm biếm được trích dẫn nhiều nhất ở thế kỷ XX, mặc dù phải thừa nhận khó có thể xem ông như một nhà toán học lớn.

Lehrer hẳn đã nhìn thấy một sự kết nối giữa công việc toán học và sáng tác âm nhạc của mình. “Bắt đầu một bài hát không khó, sự khó khăn nằm ở phần kết thúc của nó. Đến cuối bài hát, bạn phải tạo ra được một câu chuyện khôi hài”, đó là lời của ông trong một cuộc phỏng vấn năm 2000.

Tư duy logic, sự chính xác, là phẩm chất cần có trong các bài toán cũng như trong lời ca. Và tôi đoán âm nhạc cũng vậy... Viết một bài hát, giống như chơi trò chơi ghép hình. Làm sao để tất cả

các mảnh ghép ăn khớp với nhau một cách chính xác, cũng giống như phải tìm được đúng từ đặt ở cuối câu, vắn gieo ở chỗ này chứ không phải ở chỗ khác.

Lehrer lấy một ví dụ từ chính bài hát của mình, sau khi trích dẫn một bình luận về sự hiệp vần trong cuốn tiểu sử về nhà toán học Stanislaw Ulam (người đã tham gia vào việc chế tạo bom nguyên tử), theo đó, việc gieo vần “thúc đẩy những kết hợp mới... và trở nên giống như một cơ chế tự động tạo ra sự mới mẻ”. Trong bài hát kinh điển của Lehrer, “Wernher von Braun”, về viên kỹ sư vô luân chuyên chế tạo vũ khí, người đầu tiên chế được phi đạn V2 cho quân đội phát xít Đức và sau đó là tên lửa Saturn V cho chương trình Apollo của Hoa Kỳ, có những dòng bắt vần với nhau như sau: “Once the rocket goes up who cares where it comes down?/That’s not my department”, says Wernher von Braun”. [Khi phi đạn đã được phóng lên, ai còn bận tâm nó rơi xuống chỗ nào/Đó không phải là chuyên môn của tôi, Wernher von Braun nói]. Theo Lehrer: “Nếu “Von Braun” không vần với từ “down” (và một vài từ khác), thì hai câu thường được trích dẫn nhiều nhất ở bài hát này sẽ không tồn tại, và rất có thể, bản thân bài hát cũng sẽ không được viết ra”.

Luận điểm của Lehrer dường như hàm ý rằng còn có nhiều điểm chung hơn nữa giữa khám phá toán học và sáng tạo nghệ thuật hơn là những gì dễ thấy ở bề mặt. Các con số tuân theo luật lệ - cộng, nhân, đảo,... - từ đó sinh ra toán học; và ngôn từ cũng vậy, nếu chúng muốn tạo nên những bài văn xuôi hay bài thơ có nghĩa. Nhưng tất nhiên, có sự khác biệt quan trọng giữa quy tắc của toán học và của ngôn ngữ học: các quy tắc toán học mang bản chất tự nhiên và có hiệu lực vĩnh viễn, trong khi những quy tắc về ngữ pháp, ngữ đoạn, ngữ âm đối với bất cứ ngôn ngữ nói nào cũng là thứ được phát minh và biến đổi theo thời gian. Chân lý toán học tồn tại độc lập với con người - chúng ta nghĩ vậy; trong khi những ý nghĩa ngôn ngữ lại chưa từng tồn tại bên ngoài sự tồn tại của con người. “Quan điểm tự nhiên của chúng ta về sự tồn tại của một thứ chân lý tách khỏi nhân loại là điều không giải thích hay chứng minh được, nhưng nó là niềm tin mà không ai có thể thiếu - ngay cả người nguyên thủy”, Einstein đã nói như vậy với Tagore (người không đồng tình với ý kiến này) trong một cuộc đối thoại vào năm 1930. “Chúng ta gán cho chân lý một tính khách quan siêu nhân loại. Điều này gắn liền với con người - thứ hiện thực độc lập với sự tồn tại, kinh nghiệm và tâm trí của chúng ta - dù chúng ta không thể nói nó thực sự là gì”.

Đó là lý do tại sao chúng ta hay nói “khám phá”, “phát hiện” một chân lý toán học hay khoa học, trong khi đó, lại nói “sáng tạo” một tác phẩm nghệ thuật. Nguyên lý về chọn lọc tự nhiên mà Darwin phát hiện vào những năm 1830, nhưng nó đã tồn tại trong tự nhiên kể từ khi sự sống bắt đầu hình thành trên trái đất và có thể đã được phát hiện bởi một người nào khác; trên thực tế, nó cũng được phát hiện một cách độc lập bởi Alfred Russel Wallace vào năm 1858, chính điều đó đã thôi thúc Darwin phải công bố lý thuyết của mình. Thuyết tương đối đặc biệt thật ra đã được nhà toán học Henri Poincaré phát hiện vào khoảng năm 1900, chứ không phải Einstein. Cấu trúc ADN kỳ thực được phát hiện bởi Linus Pauling, cũng như bởi Rosalind Franklin, hơn là bởi Crick và Watson. “Trong khoa học, cái mà X hôm nay bỏ lỡ thì ngày mai nhiều khả năng Y sẽ gặp (hoặc cũng có thể là ngày kia). Phần lớn niềm tự hào và cảm giác về thành tựu của một nhà khoa học, bởi vậy, là trở thành người đầu tiên làm được việc gì đó”, nhà khoa học từng nhận giải Nobel, Peter Medawar đã phát biểu vào năm 1964, thu tóm một quan điểm được chia sẻ rộng rãi trong các nhà khoa học. “Nghệ sĩ không phải lo lắng về vấn đề phải trở thành người đầu tiên, nhưng Wagner hẳn sẽ không mất 20 năm để viết chòm nhạc kịch *The Ring* [*Chiếc nhẫn của người*

Nibelungen] nếu ông từng nghĩ rất có thể ai đó đang chạy trước ông với bản *Götterdämmerung* [*Hoàng hôn của những vị thần*] (phần cuối của chùm nhạc kịch này)”.

Không giống trong nghệ thuật, trong khoa học và công nghệ, nhiều khám phá độc lập về cùng một ý tưởng hay một hiện tượng là tương đối phổ biến. Những trường hợp như vậy, với mốc ngày tháng xấp xỉ nhau, có thể kể đến: việc phát hiện những điểm đen ở mặt trời bởi Galilei năm 1610 và bởi ba cá nhân độc lập khác vào năm 1611; việc phát hiện toán học giải tích của Newton vào năm 1671 và Leibniz năm 1676; phát minh máy ảnh của Louis Daguerre và William Henry Fox Talbot cùng vào năm 1839; việc khám phá khả năng gây mê bằng ether trong phẫu thuật của Crawford Long năm 1842 và William Morton năm 1846; phát hiện về sự bảo tồn năng lượng của Julius Robert Mayer năm 1843 và Hermann Helmholtz năm 1847; phát hiện về quá trình tiến hoá theo quy luật chọn lọc tự nhiên của Darwin năm 1838 và Wallace năm 1858; phát hiện về bảng tuần hoàn các nguyên tố hoá học của Béguyer de Chancourtois năm 1862, John Newlands năm 1864 và Dmitri Mendeleev năm 1869; phát minh máy điện thoại của Alexander Graham Bell và của Elisha Gray năm 1876; phát minh bóng đèn điện của Thomas Edison

và của Joseph Swan năm 1878; phát minh chất insulin của Frederick Banting cùng với Charles Best năm 1921 và của Nicolas Paulesco cũng trong khoảng năm 1921. Những khám phá và phát minh trùng nhau trở nên hiếm hơn trong thế kỷ XX khi thông tin khoa học được truyền đi nhanh hơn. Chẳng hạn, khi nghiên cứu về cấu trúc ADN được công bố vào năm 1953, những nhà nghiên cứu khác đang tìm cách giải quyết vấn đề này, như Pauling, đã không tiếp tục các cố gắng của mình nữa.

Năm 1979, Simonton đã tiến hành nghiên cứu và phân tích một cách chi tiết những khám phá, phát minh trùng nhau. Ông nhận thấy chiếm một tỉ lệ áp đảo trong các trường hợp này là những khám phá, phát hiện trùng đôi, nghĩa là, có hai người cùng được xác nhận là người khám phá. Có 449 khám phá trùng đôi, 104 trùng ba, 18 trùng bốn, 7 trùng năm, và 1 trùng tám. Nhìn bề ngoài, một danh sách như vậy là bằng chứng tốt cho giả thuyết của Medawar về khoa học và nghệ thuật. Những ý niệm và hiện tượng tồn tại “ngoài đó”, trong thế giới hiện thực khách quan theo quan niệm của Einstein, chờ đợi nhà khoa học nào đủ thông minh phát hiện ra, trong khi đó, nghệ thuật lại khởi phát từ bên trong thế giới tinh thần, được tạo nên bởi khát vọng độc đáo của các cá nhân nghệ sĩ. Tuy nhiên, nếu xem xét

kỹ hơn thì những bằng chứng này lại có vẻ yếu hơn ta tưởng.

Thứ nhất, $\frac{3}{4}$ những khám phá, phát hiện trùng nhau là trùng đôi - 449/579. Nếu giả thuyết của Medawar là đúng, hẳn chúng ta sẽ kỳ vọng một tỉ lệ lớn hơn những khám phá, phát hiện trùng ba, trùng bốn và những trùng hợp cao hơn nữa. Thứ hai, nhiều khám phá, phát hiện trùng không xuất hiện đồng thời, nếu nói một cách chặt chẽ, mặc dù chúng độc lập với nhau. Chỉ có 1/5 trong số này xuất hiện trong khoảng thời gian cách nhau một năm. Khoảng cách về thời gian giữa các phát minh, khám phá trùng nhau càng lớn thì giả thuyết này lại càng trở nên lỏng lẻo hơn. Giữa phát hiện của Newton và của Leibniz về toán giải tích là khoảng thời gian năm năm (điều này khiến Newton cáo buộc Leibniz về tội đạo văn). Giữa khám phá của Darwin và của Wallace về quy luật chọn lọc tự nhiên là khoảng cách 20 năm, gần như là một thế hệ, và thậm chí còn có khoảng cách lớn hơn nữa, 35 năm, giữa phát hiện của Gregor Mendel về các quy luật di truyền vào năm 1865 và với phát hiện vào năm 1900 của Hugo de Vries, Carl Correns và Erich von Tschermak, mỗi người đều làm việc độc lập với nhau. Cuối cùng, cái dường như là sự trùng hợp, trên thực tế, có thể lại không cùng bản chất, điều này khiến ta phải hồ nghi về những phát

hiện trùng nhau thường xuyên xảy ra. Trong một phát hiện, khám phá trùng hợp có thể chỉ có một vài trong số nhiều yếu tố là có điểm chung; hơn nữa, hai quá trình đi đến cùng một phát hiện có thể rất khác nhau. Giải Nobel dành cho một phát hiện khoa học rất hay được trao cho ba nhà khoa học, mỗi một người nhìn cùng một vấn đề từ góc độ khác nhau và có những đóng góp khác nhau đối với phát hiện - như đã xảy ra với trường hợp phát hiện về cấu trúc ADN, khi đó giải Nobel đã được chia đều cho Crick, Watson và Maurice Wilkins năm 1962. Khi cộng hưởng từ hạt nhân được khám phá vào năm 1946 bởi hai nhóm các nhà khoa học làm việc hoàn toàn độc lập với nhau, một thuộc Đại học Harvard và một thuộc Đại học Stanford, ban đầu nhóm này đã không thể hiểu nổi nhóm kia đang nói đến vấn đề gì, vì cách tiếp cận hiện tượng của hai nhóm rất khác nhau.

Do đó, sự phân biệt giữa khám phá khoa học và sáng tạo nghệ thuật dường như biến mất nếu ta xem xét cận kề hơn một phạm vi nhất định. Những đột phá khoa học không đơn giản chỉ đợi để xảy ra; chúng xuất hiện trong ngữ cảnh lịch sử. Những đột phá nghệ thuật cũng không sinh ra trong chân không; chúng luôn có tiền sử từ những tác phẩm khác. Cả khám phá khoa học lẫn sáng tạo thẩm mỹ đều đòi hỏi sự kết hợp

của tư duy cá nhân và tư duy liên ứng. Suy nghĩ của những nhà tư tưởng trước đó về tiến hoá đã ảnh hưởng đến Darwin; điều này cũng đúng với những công trình vật lý của Einstein về thuyết tương đối và thuyết lượng tử; những tác phẩm hội hoạ ra đời trước đó về đề tài “Bữa tiệc cuối cùng” đã ảnh hưởng đến kiệt tác của Leonardo; những vở opera đương thời ở Ý đã ảnh hưởng đến vở *The Marriage of Figaro* [*Đám cưới của Figaro*] của Mozart;... Điều này đã khiến một số nhà tâm lý học xem sáng tạo nghệ thuật và khoa học được định vị trên một thể liên tục về lý thuyết, thay vì được nhìn như những ô ngăn riêng biệt. Chẳng hạn, Weisberg đã hình dung: ở cực bên trái của thể liên tục, là sự sáng tạo một cái gì đó của Thượng đế từ hư không; còn ở bên phải là phát hiện của một người khi thấy một tờ tiền rơi trên phố. Sáng tạo nghệ thuật, do đó, thuộc cực bên trái và nằm ở trung tâm thể liên tục, nơi nó gặp gỡ với sáng tạo khoa học, vốn nằm ở trung tâm và thuộc phía bên phải của thể liên tục. “Từ quan điểm đó”, Weisberg viết, “không hề phi lý khi nói Watson và Crick đã sáng tạo nên chuỗi xoắn kép, mặc dù sẽ khó chấp nhận hơn khi nói Picasso phát hiện ra *Guernica*”.

Luận điểm trên đã được biện luận rất mạnh mẽ bởi nhà sinh học phân tử kiêm sử gia khoa học Gunther Stent trong nhiều năm, bắt đầu từ

việc xuất bản hồi ký của Watson - *The Double Helix* [Chuỗi xoắn kép] vào năm 1968, một cuốn sách về cơ bản có cùng quan điểm với giả thuyết của Mendawar về bản chất của khám phá khoa học. Stent lập luận:

cấu trúc của phân tử ADN không phải là thứ có trước khi Watson và Crick đưa ra định nghĩa về nó, bởi vì đã không có và vẫn chưa hề có cái gọi là phân tử ADN trong thế giới tự nhiên. Phân tử ADN là một trùu tượng được sáng tạo nên từ những nỗ lực kéo dài cả thế kỷ, nối tiếp nhau của nhiều nhà sinh-hoá, tất cả đều dành sự chú ý đối với một số tập hợp các hiện tượng tự nhiên. Chuỗi xoắn kép ADN là một sáng tạo mà cũng là một khám phá...

Theo quan điểm của Stent, “khi áp vào nghệ thuật và khoa học, sự đối lập giữa khám phá và sáng tạo hầu như có rất ít giá trị triết học”.

Ông đã có một lập luận sắc sảo. Ngay cả những người tưởng như phải hiểu rõ hơn vấn đề chuyên sâu cũng thường nói rằng ADN là “phát hiện” của Watson và Crick. Trên thực tế, nó đã được phát hiện vào năm 1869; vai trò của nó trong di truyền được phát hiện vào năm 1943; cấu trúc chuỗi xoắn kép của nó được phát hiện vào năm 1953. Như thế, quan niệm khoa học về



Hình 11. James Watson và Francis Crick với mô hình về ADN, “chuỗi xoắn kép”, 1953.

ADN đã thay đổi rất đáng kể trong thời kỳ này, mặc dù chức năng của ADN, về bản chất, vẫn không hề thay đổi.

Song Stent, và Weisberg, ít thuyết phục hơn khi biện luận về sự tương đồng giữa việc “sáng tạo” nên cấu trúc ADN với việc sáng tạo một tác phẩm nghệ thuật. Weisberg so sánh việc phát hiện cấu trúc của nó vào năm 1953 giống như

việc vẽ bức tranh *Guernica* của Picasso năm 1937, tác phẩm mà Picasso còn giữ những phác thảo chi tiết và đánh dấu ngày tháng. Từ trường hợp kiệt tác hội họa này và cuốn sách *The Double Helix*, có thể thấy rõ cả họa sĩ và hai nhà khoa học đều làm công việc của mình rất hệ thống, bài bản, họ đều chịu ảnh hưởng bởi những tác phẩm, công trình đã có trước đó. Nhưng trong trường hợp về ADN, những ảnh hưởng, thí dụ từ công trình của Pauling và Franklin, dễ nhận dạng và có thể hiểu được khá rõ cơ chế ảnh hưởng ấy, trong khi đó Picasso chưa bao giờ nêu rõ nguồn ảnh hưởng đối với ông, điều này buộc Weisberg phải tư biện.

Cũng khá hợp lý khi ông chọn một bức khắc a-xít của Picasso được thực hiện vào năm 1935 có tên *Minotauromachy*, vốn có nhiều điểm chung với tác phẩm *Guernica* - trong đó dễ thấy nhất là chi tiết con bò và đầu của con ngựa được cất lên - và một tác phẩm khắc a-xít khác của Francisco de Goya ở thế kỷ XIX - *Disasters of War* [*Những thảm họa chiến tranh*] - một bức tranh mà Picasso không giấu giếm sự ngưỡng mộ. Ở bức khắc a-xít này, Weisberg, chẳng hạn, đã nhận diện hình ảnh người mẹ mà Goya vẽ có tư thế tương tự như người mẹ với đứa con bị chết của mình trong bức *Guernica* của Picasso, và ông cũng khẳng định Picasso đã thay người

đàn ông ngã xuống với cánh tay duỗi dài trong tranh Goya bằng người đàn bà ngã xuống trong tranh của mình, vì: “Khuôn mặt nhìn nghiêng của người đàn bà rất giống người đàn ông trong tranh Goya và bàn tay xoè ra của chị ta với những ngón tay thô tháp được khắc hoạ cường điệu gợi nhớ đến đặc điểm tương tự ở nhân vật của Goya”. Có thể đúng thế, mà cũng có thể không: Picasso không nói với chúng ta. Đối với Weisberg, những sự tương đồng như vậy cho thấy *Guernica* có “lớp tiền sử” của nó - cũng giống như cấu trúc của ADN. Tất nhiên, điều này không có gì đáng ngờ, nhưng Picasso có nghĩ đến những “lớp tiền sử” ấy khi vẽ *Guernica*? Kể cả ông ý thức được điều này trong đầu, thì không phải các yếu tố vay mượn làm nên một tác phẩm nghệ thuật mà đúng hơn, phải là cách chúng được người nghệ sĩ chuyển hoá thành một chỉnh thể. Chắc chắn, Goya có ảnh hưởng đối với Picasso, nhưng nếu Picasso thực chất có tâm vóc như Goya thì những vay mượn của ông từ Goya hẳn phải tinh tế hơn và phức tạp hơn những kết nối mà Weisberg đã gợi ra. Nếu những gì mà Weisberg phân tích có phần thô sơ ở trên là đúng thì chúng chỉ làm giảm giá trị, chứ không phải đề cao, chất lượng tác phẩm của Picasso. Ngược với chủ ý của Weisberg, so sánh của ông cho thấy sáng tạo khoa học và sáng tạo nghệ thuật, ở cấp độ thiên tài, là những

hoàn động độc lập, riêng biệt, hơn là tương đồng với nhau.

“Thật lạ lùng khi chỉ có rất ít thành tựu khoa học ở thế kỷ XX được đồng hoá vào nghệ thuật thế kỷ XX”, C. P. Snow, tiểu thuyết gia, người từng được đào tạo trong lĩnh vực khoa học, đã nhận xét như vậy trong tác phẩm của ông, *The Two Cultures* [*Hai văn hoá*]. Bất chấp việc đã không ngừng có những nỗ lực gia tăng kể từ đó để tạo ra sự đồng hoá, kết quả vẫn chưa thấm thía là bao. Hiếm có một nghệ sĩ nào có thể minh hoạ những khái niệm khoa học, tiến trình khám phá khoa học, cũng như lao động trí óc đặc thù của một nhà khoa học. Những nhà điêu khắc và họa sĩ lớn nhất đã hờ hững với đề tài này. Điều đó cũng đúng với các nhà làm phim lớn: họ bỏ lại đề tài này cho những tài năng kém tầm hơn, những người đã làm những bộ phim như *Marie Curie*, *A Beautiful Mind* [*Một trí tuệ đẹp*] (về John Nash) và *Flash of Genius* [*Sự loé sáng của thiên tài*] (về Robert Kearns, người phát minh ra cần gạt nước không liên tục). Mặc dù những bộ phim ấy cũng rất đáng xem, nhưng bao giờ cũng vậy, chúng thường tập trung vào cá tính nhân vật hơn là lao động khoa học của họ. Những tác phẩm sân khấu lấy đề tài về khoa học, dựa trên những tranh luận về các ý tưởng và luân lý có cơ hội tốt hơn để đạt được thành tựu

nghệ thuật, thí dụ vở kịch *Copenhagen* (xoay quanh cuộc gặp gỡ trong thời gian thế chiến giữa Bohr và Heisenberg), trái ngược với những tác phẩm lợi dụng các hiệu ứng sâu kín gây kích thích và âm nhạc được lồng vào để làm xao lãng công chúng, khiến họ không nhận ra được sự ít ỏi của những câu chuyện khoa học thật sự, thí dụ như trường hợp các vở *A Disappearing Number* [Một con số biến mất] (về Ramanujan), vở opera *Doctor Atomic* [Tiến sĩ nguyên tử] (về Robert Oppenheimer và Dự án Manhattan) và vở opera *Einstein on the Beach* [Einstein trên bãi biển]. Nhưng có lẽ kết quả tốt nhất là trên trang viết, bởi các tác giả hư cấu, những người đã khởi đầu sự nghiệp của mình trong lĩnh vực khoa học, thí dụ Arthur C. Clarke và Fred Hoyle, hơn là các tiểu thuyết gia mà phải đến giai đoạn về sau trong sự nghiệp mới lựa chọn đề tài khoa học để suy ngẫm như Martin Amis hay Ian McEwan. Song kể cả như vậy, những miêu tả về khoa học trong tiểu thuyết vẫn chưa đạt đến tầm vóc của những tác phẩm lớn.

Nói chung, các nghệ sĩ hàng đầu không hứng thú lắm đối với khoa học - chắc chắn còn ít hơn rất nhiều so với các nhà khoa học dành sự quan tâm đến nghệ thuật. Marie Curie yêu thích đọc văn chương bằng tiếng Ba Lan, Pháp, Đức, Nga, và Anh - đó là một ví dụ. Einstein có niềm hứng

thú sâu sắc đối với âm nhạc, đặc biệt là âm nhạc của Bach và Mozart, với những tác phẩm viết cho piano và violin mà ông rất am hiểu và đôi khi còn trình diễn chúng trước mọi người. Ông thậm chí nhận định: “Âm nhạc của Mozart thanh khiết và đẹp đẽ đến nỗi tôi xem nó như sự phản chiếu vẻ đẹp nội tại sâu thẳm của vũ trụ”. Nhưng với Mozart, thực sự người ta chưa tìm được tư liệu nào cho thấy ông có sự hứng thú đối với khoa học, ngoại trừ ông có tình bạn với một nhà vật lý gây nhiều tranh cãi, Anton Mesmer, người đã phát minh thuật thôi miên mà Mozart nhại lại trong vở *Così fan tutte* [Cây sáo thần]. Trong số hơn một chục nghệ sĩ đương đại được phỏng vấn gần đây, do John Tusa thực hiện trên đài BBC (danh sách xem ở chương 3), khoa học hầu như không hề hiện diện: chỉ có hai trong số những người được phỏng vấn nhắc qua đến khoa học, và một trong số đó vốn là kiến trúc sư, người luôn băn khoăn với những vấn đề về kỹ thuật; Tusa, đương nhiên, không đặt một câu hỏi nào về khoa học, nhưng điều này không thể giải thích hoàn toàn cho sự im lặng của những người trả lời phỏng vấn. Thậm chí không một ai loáng thoáng nhắc đến tên của Darwin, Einstein hay Freud, đây là chưa nói đến không một nhà tâm lý học nào được đề cập, trong cuốn sách dày 250 trang tập hợp những bài phỏng vấn. Nếu

nhìn vào cuốn *On Creativity* của Tusa, có thể nói nghệ sĩ và nhà khoa học như thuộc về hai thế giới biệt lập.

Cách phân chia xã hội, theo quan điểm chứa đựng nhiều thành kiến của Snow, thành hai thứ “văn hoá” - thế giới nhân văn và thế giới kỹ thuật - không giao tiếp với nhau, cho đến nay vẫn được duy trì sống động, dù không rạch ròi như nó đã từng. Sự kiêu ngạo trí thức vốn là điểm chung của cả hai bên có thể đã không còn nữa, nhưng điều đó vẫn chưa mở đường cho những nỗ lực lớn hơn để nối khoảng cách giữa hai lĩnh vực. Trên thực tế, khoảng cách ấy còn đang rộng ra bởi sự chuyên biệt hoá ngày càng gia tăng của giáo dục và khoa học cũng như sự tinh vi ngày càng cao của công nghệ. “Đã đến lúc không thể phân biệt được bất kỳ một tiến bộ công nghệ đúng nghĩa nào với phép thuật”, Clarke đã bình luận cách đây nửa thế kỷ, khi các vệ tinh đã bắt đầu được sử dụng cho viễn thông toàn cầu. Ý niệm về một nhân tài ở thế kỷ XXI có thể đạt được thành tựu trong cả nghệ thuật lẫn khoa học như Leonardo hay Wren, đáng buồn thay, giờ đây chỉ còn là một ảo tưởng tuyệt vọng.



Những kinh nghiệm Eureka

Cả trong nghệ thuật và khoa học, thiên tài nhiều khi được gắn với cái gọi là “kinh nghiệm Eureka”, tức là một khám thị bất ngờ, ngạc nhiên, tạo ra đột phá. Một ví dụ ở thời hiện đại về vấn đề này là phát minh về dấu vân tay ADN. Nhà di truyền học giàu kinh nghiệm Alec Jeffreys đã phát hiện khái niệm chìm dưới nó một cách ngẫu nhiên trong khi thực hiện một thí nghiệm với mục đích nghiên cứu những căn bệnh di truyền qua các thế hệ trong gia tộc, chẳng hạn như bệnh xơ nang. Khi theo dõi gene qua nhiều đời của một gia tộc, Jeffreys nhận ra có một phân mảnh ADN được lặp lại trên những nhiễm sắc thể khác nhau trong các tế bào của đàn ông và phụ nữ. Từ đó, ông đã hình thành một thủ pháp, bằng việc gắn phân mảnh ADN này với một

phân tử phóng xạ để đếm những đoạn lặp trên phim X-quang ở các cá nhân khác nhau và gia tộc của họ. Sau khi để thí nghiệm tự chạy qua ngày cuối tuần, vào sáng thứ Hai, ngày 10 tháng Chín năm 1984, ông trở lại phòng thí nghiệm để tìm một dãy đặc biệt gồm các đốm màu và nét vạch trên tấm phim đã được rửa. Phản ứng đầu tiên của ông là: “Chúa ơi, thật là một đám lộn xộn!” Nhưng khi chăm chú quan sát đủ kiên lâu hơn một chút, ông đã thốt lên: “Xong, bây giờ mình đã hiểu!” Mỗi chuỗi vạch trên tấm phim đều thể hiện một con số khác nhau của các ADN lặp lại: một mã vạch là độc nhất đối với mỗi cá nhân và cũng là tổ hợp ADN của cha và mẹ người đó. “Đây đích thực là một khoảnh khắc Eureka”, Jeffreys đã nói như thế sau này.

Nó như một tia chớp chói lòe. Trong năm phút vàng ấy, sự nghiệp nghiên cứu của tôi như quay ngoắt sang một hướng mới. Khi đó, tôi đã không nghĩ gì đến việc phát minh này có thể hữu ích cho công tác nhận dạng hay các vụ xử kiện nhằm xác nhận ai là cha của một đứa trẻ. Tuy nhiên, tôi sẽ hoàn toàn là một kẻ ngốc nếu như không lưu ý đến khả năng ứng dụng của phát minh này.

Kinh nghiệm Eureka điển hình nhất, dĩ nhiên, thuộc về Archimedes. Cách đây hai

thiên niên kỷ, người ta kể, trong lúc đang tắm, Archimedes đã hình dung ra phương pháp xác định thể tích của một vật thể có hình dạng không bình thường, lập tức ông nhẩy ra khỏi bồn tắm, trần truồng chạy khắp phố reo lên “Eureka!” - tiếng Hy Lạp, đại ý là “Tìm ra rồi!”. Johannes Gutenberg là một ví dụ khác trong lĩnh vực khoa học và công nghệ. Trong khi quan sát một cách không chủ ý một máy ép nho giữa vụ thu hoạch nho vào thế kỷ XV, Gutenberg đột nhiên nảy ra ý tưởng về một chiếc máy in. Isaac Newton, khi thấy một quả táo rơi xuống từ trên cây hồi thế kỷ XVII, dường như đã hình dung được định luật vạn vật hấp dẫn. Dmitri Mendeleev, theo giai thoại, khi đang viết một giáo trình hoá học vào năm 1869, chợp mắt một lúc và có một giấc mơ; khi thức dậy, ông đã viết ra bảng tuần hoàn các nguyên tố hoá học. James Watson, trong khi đang chơi với các mô hình phân tử sinh học bằng giấy bồi vào năm 1953, đột nhiên nhìn thấy hai nửa của cấu trúc ADN khớp lại với nhau, nhờ đó ông giải quyết được vấn đề cốt lõi của cơ chế di truyền học phân tử. “Tâm trí của tôi khi đó thăng hoa tột độ”, Watson viết trong hồi ký *The Double Helix*.

Trong nghệ thuật, kinh nghiệm Eureka có lẽ khó được mô tả một cách rõ ràng, mặc dù những ý tưởng quan trọng trong lĩnh vực này cũng nảy

sinh bất ngờ, gây kinh ngạc như ở khoa học. A.E. Housman đã miêu tả quá trình sáng tạo của ông trong tập bài giảng *The Name and Nature of Poetry* [*Tên gọi và bản chất của thi ca*]. “Sau khi nhấp một ly bia trong bữa trưa”, ông viết:

tôi thường ra ngoài đi dạo độ hai, ba tiếng. Trên đường đi, tôi không nghĩ điều gì cụ thể, chỉ nhìn mọi thứ quanh mình và cảm nhận bước đi của bốn mùa, thế rồi có cái gì đó len vào tâm trí tôi cùng với một cảm xúc bất ngờ và không đo đếm được, đôi khi là một hai câu thơ, đôi khi cả một khổ thơ kéo đến cùng lúc mà không báo trước, bởi một ý niệm mơ hồ về cả bài thơ mà chúng sẽ trở thành một phần. Sau đó sẽ là khoảng thời gian lắng đọng, chừng một tiếng đồng hồ, để rồi nguồn cảm xúc lại dâng lên mãnh liệt.

Li kỳ hơn, tương tự một kinh nghiệm Eureka, Coleridge xác nhận vào năm 1816, rằng khi đang đọc một đoạn trong cuốn sách về Kubla Khan (Hốt Tất Liệt) vào cuối thế kỷ XVIII, ông rơi vào một giấc ngủ mụ mị như say thuốc phiện, và khi tỉnh dậy, ngay lập tức ông đã viết bài thơ “Kubla Khan: Or a Vision in a Dream” [Hốt Tất Liệt: Hay hình ảnh trong một giấc mơ] bắt đầu bằng những câu “In Xanadu did Kubla Khan/ A stately pleasure-dome decree...” (Tại

Thượng Đô, Đại Hãn đã ra lệnh/ Xây một cung điện uy nghiêm tráng lệ”). Gần hơn về mặt thời gian, năm 1932, Henri Cartier-Bresson, khi tình cờ nhìn thấy ở Paris một bức ảnh do nhiếp ảnh gia thể thao Martin Munkácsi chụp những cậu bé châu Phi đang chạy, đã quyết định theo đuổi nghệ thuật nhiếp ảnh một cách nghiêm túc. “Tôi đột nhiên hiểu nghệ thuật nhiếp ảnh có thể cố định sự vĩnh cửu trong một khoảnh khắc. Đó là bức ảnh duy nhất đã ảnh hưởng đến tôi”, Cartier-Bresson nhớ lại vào năm 1970. “Tôi có cảm giác nó như một cú thúc mạnh từ đằng sau: đi thôi, phải đi!” Năm 1950, Satyajit Ray, trong một buổi chiếu bộ phim Ý mới *The Bicycle Thieves* [Kẻ cắp xe đạp] ở London, đã ngay lập tức hình thành ý tưởng sẽ làm bộ phim đầu tay của mình như thế nào khi quay về Ấn Độ, tác phẩm rồi sẽ trở thành kinh điển - *Pather Panchali*. “Nó như húc ngã tôi”, Ray đã viết như thế vào năm 1982.

Càng lùi lại về lịch sử, các bằng chứng về kinh nghiệm Eureka lại càng thưa thớt. Không có gì được xác nhận trong trường hợp Archimedes, ngoại trừ truyền thuyết; chỉ có một lá thư khá đáng ngờ từ Gutenberg; không có một nhận định nào liên quan đến trái táo của Newton được ghi chép lại; giấc mơ của Mendeleev, vốn được kể lại qua lời đồng nghiệp, lại càng có nhiều sự nhập

nhằng. Với trường hợp giấc mơ của Coleridge, khoảng cách dài giữa việc sáng tác bài thơ “Kubla Khan” năm 1797 và việc công bố tác phẩm vào năm 1816 gây ra nghi ngờ về sự chân thực trong những lời nhà thơ thuật lại quá trình sáng tạo của mình. Học giả Elisabeth Schneider đã khảo sát tất cả bằng chứng còn lại trong các bản thảo và thư từ của Coleridge để đi đến kết luận: “Kubla Khan” được sáng tác theo một hình thức mang tính quy phạm nhiều hơn, bài thơ không ra đời từ một giấc mơ mà trên cơ sở hoàn thiện nhiều bản thảo khác nhau được tác giả ý thức rất rõ. Một chuyên gia khác về Coleridge, Richard Holmes, mặc dù không phủ nhận vai trò của giấc mơ, cũng lưu ý: “rất khó để tin rằng một thứ ngôn ngữ mê hoặc, mang âm hưởng kinh cầu và hoàn thiện cao độ như “Kubla Khan” lại là kết quả của giấc mơ, hiểu *theo nghĩa đen*, mà Coleridge miêu tả.

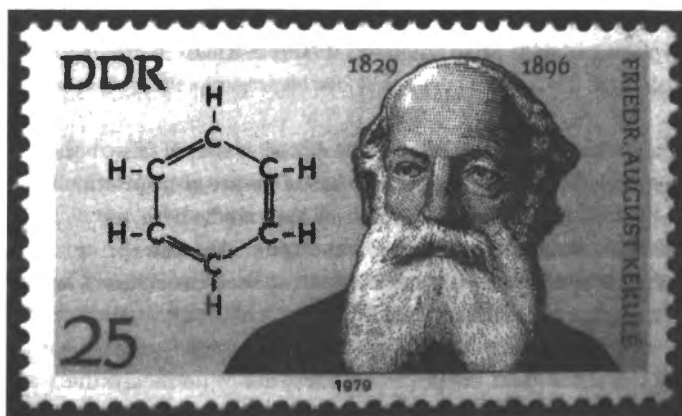
Thế nhưng lại không thể xem những giai thoại như thế chỉ đơn thuần là chuyện bịa đặt, đồn thổi, vì còn có rất nhiều miêu tả đáng tin cậy về những khoảnh khắc vụt loé của cảm hứng ở cả các nhà khoa học lẫn nghệ sĩ. Hơn nữa, chúng cũng gần gũi với kinh nghiệm cá nhân của chúng ta: chúng ta đều biết những ý tưởng thú vị có thể nảy sinh bất ngờ từ những cuộc chuyện trò vu vơ, những kết hợp ngẫu nhiên, những bước nhảy

vọt của trí tưởng tượng, và cả những dẫn nhập phi lý tính như giấc mơ chẳng hạn.

Mặt khác, kinh nghiệm Eureka chắc chắn không phải là toàn bộ câu chuyện. Một ý tưởng tuyệt vời có thể loé lên một cách đột ngột, bất ngờ, nhưng trước đó, bản thân tâm trí con người dường như phải có sự chuẩn bị trước cho nó bằng một quá trình nghiền ngẫm, suy tư lâu dài. Người ta cần dấn mình miệt mài trong suy tư về những vấn đề của lĩnh vực mình theo đuổi thì cuối cùng mới dẫn đến bước đột phá. Jeffreys và phát minh về dấu vân tay ADN minh hoạ rõ nét cho điều này. Alexander Fleming, người khám phá ra penicillin, đã làm việc trong khoa nghiên cứu vi khuẩn tại một bệnh viện ở London trong suốt hai thập niên trước khi tình cờ phát hiện được loại nấm mốc diệt vi khuẩn *Penicillium* vào năm 1928. Trong thời kỳ Thế chiến thứ Nhất, Fleming hình thành mối quan tâm tìm kiếm chất kháng sinh để điều trị nhiễm trùng vết thương cho những người phục vụ trong quân đội. Sau chiến tranh, ông bắt đầu một chương trình nghiên cứu đầy hiệu quả; năm 1922, ông tìm ra được lysozyme enzyme kháng sinh trong nước nhầy của mũi, nước mắt và nước bọt. Phát hiện của Fleming về penicillin là một ví dụ điển hình cho nhận định quả quyết của Louis Pasteur: “Trong việc quan sát, may mắn sẽ chỉ đến với ai đã chuẩn bị tâm trí”.

Hãy xem xét dưới kính hiển vi, có thể nói như thế, một trong những kinh nghiệm Eureka nổi tiếng nhất trong lĩnh vực khoa học: việc khám phá cấu trúc vòng lục giác sáu nguyên tử carbon trong phân tử benzene của nhà hoá học người Đức, August Kekulé vào những năm 1860. Đây là một bước quan trọng đặt nền tảng cho ngành hoá học hữu cơ. Nó được xem là một ví dụ tuyệt vời về sự phức tạp của những kinh nghiệm Eureka đích thực.

Vào năm 1890, một phần tư thế kỷ sau sự kiện này, Kekulé đã nhớ lại những gì đã xảy ra trong một buổi nói chuyện với công chúng. Tia



Hình 12. August Kekulé trên hình tem thư của Cộng hoà dân chủ Đức năm 1979. Trên hình tem thư có vẽ cấu trúc vòng carbon lục giác của benzene mà nhà hoá học này khẳng định đã nhìn thấy nó trong một giấc mơ.

chớp cảm hứng đầu tiên loé lên ở một khoảnh khắc nào đó vào năm 1855 lúc ông đang ngồi trên tầng hai của xe bus để về nhà trong trạng thái “mơ màng” vào một buổi tối mùa hè sau khi nói chuyện về hoá học với một người bạn. Trước khi người bán vé xe kêu lên “Đường Clapham”, Kekulé đã tưởng tượng một điệu vũ của các nguyên tử, lớn và nhỏ, hình thành nên các cặp đôi, cặp ba và liên kết với nhau đến hoá trị bốn, tạo thành những chuỗi nguyên tử. Song bước đột phá chỉ xuất hiện bảy năm sau đó khi ông lơ mơ bên lò sưởi. Ông kể lại:

Trong thời gian cư trú tại Ghent ở Bỉ, tôi sống trong một căn hộ trang nhã dành cho người độc thân ở phố chính. Tuy nhiên, phòng làm việc của tôi lại nằm trong một ngõ hẹp và không có ánh sáng trong ngày. Đối với một nhà hoá học đã dành cả ngày trong phòng thí nghiệm, đây không phải là một điều bất tiện. [Một tối], tôi đang ngồi đó, làm việc với giáo trình, nhưng công việc không diễn ra trôi chảy; ý nghĩ của tôi cứ lan man theo những vấn đề khác. Tôi xoay ghế về phía lò sưởi và rơi vào trạng thái ngủ gà ngủ gật. Một lần nữa, các nguyên tử lại rung rinh trước mắt tôi. Lần này những nhóm nhỏ hơn vẫn nằm khiêm tốn ở hậu cảnh. Con mắt tinh thần của tôi, vốn rất tinh nhạy với những hình ảnh lặp đi lặp

lại của một kiểu giống nhau, giờ đây bỗng nhận ra những hình thức lớn hơn của các kết hợp đa dạng. Những chuỗi dài, thường liên kết dày đặc với nhau; mọi thứ đều chuyển động, xoắn bện và uốn lượn như những con rắn. Nhưng nhìn xem, cái gì kia? Một trong những con rắn chộp lấy chính cái đuôi của nó và hình thù ấy quay quay trước mắt tôi như chế nhạo. Tôi tức khắc tỉnh dậy và lần này cũng thế, tôi dành hết thời gian còn lại của buổi tối để viết ra những hệ quả của giả thuyết.

Kekulé kết luận:

Tôi muốn nói với quý vị là, chúng ta hãy học mơ, có lẽ khi ấy chúng ta sẽ tìm thấy chân lý... nhưng chúng ta cũng phải học không công bố giấc mơ của mình trước khi chúng được kiểm chứng bởi một đầu óc tỉnh táo.

Đó là một hình ảnh đầy sức hấp dẫn: giấc mơ nổi tiếng nhất trong lịch sử khoa học. Có lẽ quá hấp dẫn để xem là một sự thực nghiêm ngặt. Đã có nhiều sử gia hoá học nghi ngờ liệu có chẳng một giấc mơ như thế? Tuy nhiên, có bằng chứng cho thấy Kekulé đã kể câu chuyện này cho gia đình và bạn bè nhiều lần lúc sinh thời, trước khi ông công bố vào năm 1890: đó

là những gì mà con trai ông đã xác nhận; và vào năm 1866, một hình vẽ nhại lại hài hước hình ảnh con rắn tự chop lấy đuôi mình được nhiều người biết đến cho thấy câu chuyện đã lan truyền rộng rãi. Hơn nữa, Kekulé vốn nổi tiếng là một nhà hoá học cẩn trọng, vì thế có lẽ không có chuyện ông công khai một giấc mơ kỳ quặc nếu như về cơ bản, nó không đúng sự thật. Giả sử nó quả đã xảy ra, vậy thì phải đánh giá sức nặng của nó như thế nào khi miêu tả như một kinh nghiệm Eureka?

Năm 1858, cách khá lâu trước khi có cú đột phá, Kekulé đã công bố một bài báo trình bày lý thuyết cấu trúc của ông về việc làm thế nào các nguyên tử carbon hoá trị bốn có thể liên kết với nhau tạo thành các phân tử mạch hở ('aliphatic', chất béo), sau đó là tập đầu tiên của bộ giáo trình do ông viết vào khoảng thời gian 1859-1861; nhưng trong thời gian này, ông không có công bố nào về cấu trúc các phân tử mạch vòng ('aromatic', chất thơm), thí dụ như benzene, ngoại trừ một quy chiếu bí ẩn cho biết ông đang suy tư về vấn đề này. Giấc mơ dường như đã xảy ra vào đầu năm 1862, hoặc ít nhất là trước khi Kekulé kết hôn vào tháng Sáu cùng năm (vì ông có nhắc đến trong bài nói chuyện về "căn phòng dành cho người độc thân"). Thực sự, ông đã không hề công bố nghiên cứu về cấu trúc

mạch kín của benzene đến tận 1865-1866, tức khoảng ba năm sau giấc mơ.

Thời kỳ cuối những năm 1850 và đầu những năm 1860, là thời kỳ phát triển ngoạn mục của ngành công nghiệp hoá chất từ than đá và dầu mỏ. Tri thức về hoá hữu cơ được sản sinh nhanh chóng ở các phòng thí nghiệm, và có một số hợp chất aromatic mới được phát hiện khi đó rõ ràng rất giống với benzene (vốn đã được Faraday phát hiện vào năm 1825 khi tách nó từ phần ngưng của khí thấp). Nhưng cái còn thiếu là một lý thuyết đi kèm về cấu trúc hoá chất mà tri thức mới này có thể tương hợp. Một vài nhà hoá học khác, ngoài Kekulé, khi ấy cũng đang nỗ lực để tìm ra cấu trúc phân tử của benzene. Thí dụ, Joseph Loschmidt, đã đưa ra thuyết về cấu trúc vòng phẳng của benzene vào năm 1861, gồm ba benzene thay thế nhau, không có cái nào có cấu trúc vòng; tuy nhiên Loschmidt lại tượng trưng benzene bằng một vòng tròn lớn với ngụ ý nó vẫn còn chưa xác định được về cấu trúc. Năm 1858, Archibald Couper đã xây dựng giả thuyết về cấu trúc vòng cho hai hợp chất hữu cơ khác nhau, nhưng cả hai đều không phải là benzene. Kekulé hoàn toàn không thấy thuyết phục bởi những công trình của họ, tuy nhiên ông hầu như không tiết lộ lý do, dù là qua các công bố in ấn hay qua thư từ trao đổi. Có vẻ như ông chủ ý giữ những

suy nghĩ về đề tài này cho riêng mình, trong khi vẫn theo dõi sát sao các ý tưởng cạnh tranh. Mặc dù vậy, dường như những nghiên cứu của Lorschmidt, Couper và những nhà hoá học khác đã cọ xát với nhau trong tâm trí của Kekulé khi ông cố gắng soạn tập tiếp theo của bộ giáo trình về hoá hữu cơ, cho đến một buổi tối năm 1862, khi ông ngủ lơ mơ bên lò sưởi.

Việc ông trì hoãn công bố lý thuyết của mình một phần bởi lý do cá nhân. Vợ ông qua đời sau khi sinh con vào năm 1863, để lại cho ông một đứa con sơ sinh cùng với cảm giác chán chường, một tình trạng sống vô mục đích. Nhưng ông cũng chờ đợi bằng chứng thực nghiệm về sự tồn tại của những hợp chất mới khả đoán trên cơ sở cấu trúc vòng của benzene. Điều này phải đến năm 1864 mới xuất hiện, trong nghiên cứu của hai nhà hoá học, những người đã tổng hợp ethyl và amyl-phenyl, những hoá chất liên quan đến benzene mang các cấu trúc và đặc tính mà Kekulé kỳ vọng căn cứ theo lý thuyết của ông khi đó vẫn chưa được công bố. Những kết quả thí nghiệm mới này đã thôi thúc ông trình bày lý thuyết của mình vào tháng Giêng năm 1865.

Điều rắc rối là bài báo có tính đột phá của ông lại bắt đầu bằng khẳng định rằng lý thuyết về mạch kín đã được ông “hoàn chỉnh” vào năm 1858 - tức là khá lâu trước giấc mơ trong căn

phòng ở Ghent - hơn thế, bài báo này lại thất bại khi không nhấn mạnh được cấu trúc vòng của benzene hay những cấu trúc tiềm tàng phải sinh từ đó. Tuy nhiên, không nghi ngờ gì nữa, cấu trúc vòng của benzene đã được nói đến ở đây. Lúc này, Kekulé càng nghĩ về nó, lý thuyết của ông về aromatic lại càng trở nên súc tích, sáng sủa hơn, “đó là một kho báu vô tận được tìm ra”, theo lời ông nói với một sinh viên vào tháng Tư năm 1865. Sau nhiều tháng làm việc cùng với các học trò trong phòng thí nghiệm, giờ đây họ đã có thể thông báo về sự tổng hợp những hợp chất mới hơn nữa (polybromo- và polyiodobenzene) - hiện tượng này được lý giải bởi cấu trúc vòng của hạt nhân benzene. Năm 1866, ông công bố những hình vẽ ba chiều minh hoạ về benzene. Vòng tròn này nhanh chóng được hầu hết các nhà hoá học hữu cơ chấp nhận về nguyên lý vì những phỏng đoán lý thuyết của nó có thể được xác nhận bởi những thí nghiệm mở rộng như thế.

Giấc mơ của Kekulé, bởi vậy, là một phần của quãng thời gian mà ông suy tư liên tục về cấu trúc của benzene, khoảng hơn năm năm tính đến năm 1865, chứ không phải một thấu thị tách biệt. Ông như ngầm nói giấc mơ ấy thực chất không phải là một kinh nghiệm Eureka (ông còn không dùng cả từ “Eureka” nữa) - dù về mặt cảm xúc, nó rõ ràng quan trọng đối với Kekulé. Rất

có thể ông đã bắt đầu suy tưởng về một cấu trúc vòng vào cuối những năm 1850 trước khi giấc mơ ấy đến với ông; ông cảm thấy có thể thuyết phục được “đầu óc tỉnh táo” của mình về sự tồn tại của nó từ năm 1862 trở đi nhưng vẫn chưa đủ tự tin để công bố lý thuyết cho đến khi có những kết quả thí nghiệm của người khác ủng hộ nó vào năm 1864. “Trái ngược với hầu hết những lời kể và với cả giai thoại về giấc mơ được truyền tụng ngoài ngũ cảnh, giờ đây đã rõ rằng lý thuyết về benzene không phải là thứ được hình thành hoàn chỉnh - hay thậm chí chỉ phần nào đó - từ trạng thái nửa tỉnh nửa mê của Kekulé”, Alan J. Rocke, sau khi đã xem xét rất cẩn kẽ bằng chứng lịch sử, đã kết luận như vậy.

Cùng lắm chỉ có thể nói *khái niệm* vòng tròn là thứ đến trong quá trình nửa ý thức hoặc hoàn toàn vô thức, một khái niệm... không phải không có những tiền đề. Bản thân lý thuyết phát triển theo từng nấc chậm. Thậm chí có thể nói đó là một quá trình vật vã trong suốt mấy năm, trước khi nó được mã hoá lần đầu vào năm 1866.

Một sự tiến hoá từ từ như vậy hoá ra lại là đặc điểm phổ biến của những đột phá sáng tạo, khi lịch sử của chúng được nghiên cứu chi tiết. Chúng có thể hoặc không đáng giá gì một thứ

kinh nghiệm thường được gọi là “Eureka”, nhưng trước chúng, luôn phải có một thời gian dài suy tư và lao động, cùng với đó là quá trình xem xét kỹ lưỡng và phát triển vấn đề. Đây là hai ví dụ nữa - một ở thời cổ đại và một xuất hiện vào cuối thế kỷ XX.

Phát minh vô danh về chữ viết có thể nói chính là sáng tạo đột phá xa xưa nhất của nhân loại, vì sẽ không có lịch sử, không có khoa học, không có văn chương (ngoài sáng tác truyền khẩu) nếu không có chữ viết. Nhưng làm thế nào mà một phát minh trọng đại như vậy xuất hiện? “Ký tự nguyên thủy” - tức những ký hiệu có khả năng biểu đạt một phạm vi ý nghĩa hạn chế chứ không phải là toàn bộ phạm vi của ngôn ngữ nói - dường như đã tồn tại từ cuối kỷ Băng hà, mang hình thức của những hình vẽ bí ẩn trong hang động, thuật khắc đá và những mẫu xương được khắc dấu, có lẽ đã có niên đại cách đây 20.000 năm. (Những thí dụ hiện đại về “ký tự nguyên thủy” bao gồm những tín hiệu vận chuyển quốc tế ở sân bay, những biểu tượng toán học, những nốt nhạc trên khuông nhạc). “Ký tự hoàn chỉnh” - tức một hệ thống có thể biểu đạt bất kỳ ý nghĩ nào - nhiều khả năng đã bắt đầu hình thành cách đây năm thiên niên kỷ tại các đô thị lớn vùng Lưỡng Hà mang hình thức của những chữ tượng hình và những biểu tượng khác phát triển

thành các dấu hiệu giống hình chiếc nôm khắc trên những bảng đất sét. Chữ viết của người Ai Cập cổ đại đã ra đời ngay sau khi những ký tự hình nôm sớm nhất xuất hiện, khoảng vào năm 3000 trước Công nguyên, có lẽ dưới ảnh hưởng của văn hoá Lưỡng Hà lân cận, dù mối liên hệ này còn chưa được chứng minh.

Bước đột phá biến ký tự nguyên thủy thành ký tự hoàn chỉnh là *câu đố bằng hình vẽ* (rebus). Từ này bắt nguồn từ một từ trong tiếng Latin, có nghĩa là “bằng các sự vật”. Các câu đố bằng hình vẽ cho phép ngôn ngữ nói được viết ra theo các bộ phận cấu thành nó - nguyên âm, phụ âm, các âm tiết,... - mà không thể miêu tả được theo lối tượng hình. Với nguyên tắc của câu đố bằng hình vẽ, âm thanh của một ngôn ngữ có thể được hữu hình hoá một cách hệ thống và những khái niệm trừu tượng của nó được biểu tượng hoá. Lối viết theo nguyên tắc này đến hôm nay vẫn còn phổ biến từ các trò chơi ô chữ cho đến các tin nhắn điện tử (ở một mức độ nào đó). Một câu đố bằng hình vẽ trong tiếng Anh, chẳng hạn, sẽ dùng hình ảnh một con ong (*bee*) bên cạnh hình ảnh một cái khay (*tray*), để tạo thành từ “betray” (nghĩa là “phản bội”); hoặc biểu tượng “b4” sẽ thay thế cho từ “before” (nghĩa là “trước”) trong một tin nhắn. Trong chữ viết của người Ai Cập cổ đại, vốn đầy những câu đố bằng hình vẽ,

ký tự tượng hình mặt trời (một nét chấm trong một hình tròn), đọc là là $r(a)$ hoặc $r(e)$, thay cho thần Mặt trời Ra và cũng là biểu tượng đầu tiên trong tổ hợp chữ viết tên vị pharaoh Ai Cập cổ đại - Ramesses Đại đế.

Vậy những câu đố bằng hình vẽ đã ra đời như thế nào? Một số học giả tin rằng nó là kết quả từ cuộc tìm kiếm đầy ý thức của một “thiên tài” không được biết đến là người Sumer ở thành phố Uruk (theo Kinh thánh là Erech), có niên đại từ năm 3300 trước Công nguyên - nơi tìm thấy sớm nhất những bảng đất sét phủ kín các ký tự. Một số người khác cho rằng đó là phát minh của một nhóm, ước đoán gồm những nhà cai trị và thương gia rất thông minh. Song vẫn có những người nghĩ đó là một phát hiện ngẫu nhiên, chứ không phải một phát minh. Và nhiều người xem đây là kết quả của một quá trình tiến hoá lâu dài từ ký tự nguyên thủy, chứ không phải một kinh nghiệm Eureka của một nhà phát minh. Tất cả những giả thuyết này đều có lý, trong bối cảnh các bằng chứng còn lại đều rất ít ỏi, hạn chế, và có lẽ chúng ta sẽ chẳng bao giờ biết điều gì thực sự là đúng.

Nhưng điều chắc chắn từ bằng chứng khảo cổ học là ký tự nguyên thủy đã tồn tại từ lâu trước khi có ký tự hoàn chỉnh; và các ký tự hình nộm phải trải qua nhiều thế kỷ mới phát triển

được khả năng ghi lại những suy nghĩ ở bậc cao của con người như thơ ca. Tác phẩm văn học lâu đời nhất còn sót lại viết bằng các ký tự hình nêm của người Sumer, có niên đại khoảng từ năm 2600 trước Công nguyên, mặc dù những bảng ký tự ở thời kỳ đầu vẫn còn cực kỳ khó giải mã do văn bản chưa có khả năng biểu đạt ngôn ngữ một cách trọn vẹn. Nói cách khác, chắc chắn phải có một bước đột phá, vào cuối thiên niên kỷ thứ IV trước Công nguyên, để dẫn đến sự ra đời của lối viết bằng câu đố hình vẽ - tuy nhiên, dưới con mắt hiện đại, chữ viết có lẽ là kết quả của quá trình phát triển tiệm tiến trong suốt thiên niên kỷ thứ ba mà không có một khoảnh khắc Eureka nào.

Sau năm thiên niên kỷ, mạng internet (World Wide Web) được ra mắt vào năm 1990-1991 cũng phải mất đến mười năm phát minh, bắt đầu một chương trình máy tính kết nối mạng thể nghiệm có tên gọi là Enquire do Tim Berners-Lee viết năm 1980 như một “mạng nội bộ” dành cho các nhà vật lý làm việc tại CERN, Phòng thí nghiệm Vật lý phân tử châu Âu. Năm 1999, Berners-Lee nhớ lại: “Mạng là kết quả từ nhiều nguồn ảnh hưởng trong đầu tôi, từ những ý nghĩ còn chưa định hình trọn vẹn, từ nhiều cuộc chuyện trò tản mạn, và cả các thí nghiệm dường như đứt đoạn”. Ông cố ý tránh dùng từ “Eureka”. “Các nhà báo

vẫn luôn hỏi tôi ý tưởng quan trọng ấy là gì hay sự kiện độc nhất dẫn đến sự ra đời của mạng vào một ngày nào đó là gì khi trước đó dường như chưa có dấu hiệu nào cho thấy vào ngày ấy, nó sẽ xuất hiện trên đời? Họ thấy chán nản khi tôi nói với họ, rằng không có khoảnh khắc “Eureka” nào cả”, Berners-Lee viết trong cuốn hồi ký *Weaving the Web* [*Dệt mạng*].

Mặc dù vậy, cũng có nhiều đột phá khoa học dường như liên quan đến một kinh nghiệm Eureka nào đó thật. (Một thuật ngữ khác tương tự có thể là “khoảnh khắc linh hiện” (“epiphany”) mà nhà vật lý từng nhận giải Nobel Leon Lederman yêu thích). Nó đã từng xảy ra khi Newton khám phá quy luật về trọng lực vào năm 1665-1666, khi Champollion tìm được phương pháp giải mã chữ viết cổ của người Ai Cập vào tháng Chín năm 1882, khi Darwin phát hiện ra quy luật chọn lọc tự nhiên vào tháng Chín năm 1838, khi Einstein phát triển thuyết tương đối đặc biệt vào tháng Năm năm 1905 và khi Watson tìm được cơ chế phân tử sinh học của di truyền vào tháng Hai năm 1953. Dù người ta chọn cái tên nào để gọi khoảnh khắc ấy đi nữa thì rõ ràng những thiên tài này đã trải nghiệm một sự khải thị loé sáng, có thể nhận ra được sau một thời kỳ dài miệt mài trăn trở.



Lao động và cảm hứng

Sự chuẩn bị lâu dài với một khái thị bất ngờ, sự bền bỉ miệt mài với một trải nghiệm Eureka, lao động với cảm hứng (perspiration & inspiration) - dù chúng ta chọn cách diễn đạt nào đi nữa - đều là những đặc điểm nổi bật ở thiên tài. “Trước cánh cửa của sự trác tuyệt, đến những thánh thần cao vời cũng phải đổ mồ hôi”, một thi sĩ Hy Lạp cổ đại khuyết danh, xuất hiện trước Plato (có thể là Hesiod) đã nói như thế. Ta vẫn thường nhắc đến câu nói rất hay được trích dẫn của Edison, phát biểu vào khoảng năm 1903: “Thiên tài chỉ có 1% là cảm hứng còn 99% là mồ hôi”. Một phiên bản khác của quan niệm này được gán cho George Bernard Shaw có điều chỉnh tỉ lệ: “90% là mồ hôi, 10% là cảm hứng”. Ở giai đoạn cuối đời, Darwin cũng đưa ra luận

điểm tương tự, dài dòng hơn nhưng thể hiện một tầm nhìn sâu sắc trong bức thư gửi cho con trai ông, Horace, như sau:

Đêm qua, cha đã suy nghĩ điều gì khiến con người trở thành kẻ khám phá ra những gì chưa từng được khám phá, và đó là vấn đề phức tạp bậc nhất. Có nhiều người rất thông minh - thông minh hơn nhiều so với những người khám phá - nhưng lại chưa từng sáng tạo được bất cứ cái gì. Theo cha nghĩ, điều này phải bắt nguồn từ thói quen tìm kiếm nguyên nhân và ý nghĩa của mọi thứ xảy ra. Điều này hàm ẩn một sự quan sát sắc bén và đòi hỏi càng nhiều tri thức càng tốt về chủ đề muốn được khám phá.

Không có gì phải nghi ngờ ở đây, rằng giống như Darwin, các thiên tài đều làm việc hàng ngày và không ngừng. Edison là chủ nhân của 1093 bằng sáng chế, nghĩa là trung bình cứ hai tuần tính từ quãng thời gian trưởng thành của ông, một sáng chế lại được cho ra đời; J.S. Bach trung bình hoàn thành 20 trang nhạc hoàn chỉnh mỗi ngày - đủ để một người làm nghề sao chép bận rộn cả đời với công việc chép tay lại những bản nhạc ấy nếu tính theo giờ lao động được quy định chuẩn; Picasso sáng tạo hơn 20000 tác phẩm; Henri Poincaré công bố 500 bài báo và 30 cuốn

sách; Einstein có 240 công trình được xuất bản; Freud có 330. “Những nhân vật này khiến người ta nhận ra một sự thực rất quan trọng - họ hẳn phải dành một phần lớn thời gian cũng như năng lượng của họ cho công việc”, Ochse đã đưa ra



Hình 13. Thomas Edison với máy phát điện nguyên thủy do ông sáng chế, khoảng năm 1906, không lâu sau thời điểm ông đưa ra phát ngôn nổi tiếng: “Thiên tài chỉ có 1% cảm hứng, 99% là lao động”.

bình luận như vậy trong cuốn *Before the Gates of Excellence: The Determinants of Creative Genius* [Trước cánh cửa của sự trác tuyệt: Những nhân tố quyết định thiên tài sáng tạo].

Các thiên tài có xu hướng là những người làm việc năng suất cao, nếu so với những người cùng thời với họ, và họ còn tiếp tục lao động cho đến những ngày cuối đời, như trường hợp của Mozart và Einstein. Thomas Young vẫn còn làm việc không biết mệt mỏi với bản in thử cuốn sách *Rudiments of an Egyptian Dictionary* [Những nguyên lý cơ sở của từ điển tiếng Ai Cập] trong lúc đang nằm trên giường bệnh hấp hối vào năm 1829, khi mới hơn 50 tuổi, sức lực chỉ còn đủ để cầm bút chì thay cho cây bút quen thuộc. Là y sĩ chuyên nghiệp, Young hiểu về tình hình sức khoẻ của mình tốt hơn phần lớn các bệnh nhân. Song khi một người bạn thân nhắc ông rằng việc viết lách sẽ làm ông kiệt sức, Young đã trả lời:

đây là công việc mà nếu ông sống hết mình cho nó, ông sẽ có cảm giác mãn nguyện vì đã hoàn thành nó, nhưng nếu không thành, mà nhiều khả năng điều này là sự thật, vì ông chưa từng thấy một lời than phiền nào có thể thúc đẩy sự phát triển nhanh hơn, ông vẫn hết sức mãn nguyện vì chưa từng ngồi không một ngày nào trong đời.

Tuy nhiên, hầu như có rất ít sự nhất trí giữa những nhà sáng tạo - hay nói khác đi, giữa các thiên tài - rằng liệu lao động có tách rời với cảm hứng hay không. “Toàn bộ công việc sáng tạo, những ý tưởng vụt loé lên, không thể giải thích bằng khoa học. Điều này là bất khả. Tôi không biết có thể lý giải thế nào nhưng tôi biết những ý tưởng hay nhất thường đến vào những khoảnh khắc khi ta thậm chí còn không nghĩ đến chúng”, Satyajit Ray quả quyết. Cảm hứng rõ ràng nảy ra “một cách tự động và không thể hiểu nổi đối với ngay cả kẻ khai sinh nó” (nói như nhà tâm lý học Chris McManus) từ sự tập trung cao độ vào một vấn đề và cả từ những việc nhìn bề ngoài chẳng có liên quan gì đến vấn đề ấy. Có vẻ như cảm hứng và lao động là hai anh em song sinh. “Nếu có cái gọi là cảm hứng thì nó không phải là thứ xuất hiện ngay từ đầu bản nhạc. Nó đến trong quá trình bản nhạc được viết ra”, nhà soạn nhạc Elliott Carter nhận định. “Càng đắm chìm vào bản nhạc đang soạn, cảm hứng lại càng dồi dào - phải, tôi không biết chính xác cảm hứng là gì - nhưng tôi có thể thấy rõ hơn, có hưng phấn nhiều hơn và thích thú hơn với những thứ mới mẻ, tôi không rơi vào trạng thái sẵn sàng gạt bỏ rất nhiều thứ mình không muốn làm”. Mặt khác, một nhà soạn nhạc khác, Aaron Copland lại nói:

Ta không thể chọn được khoảnh khắc khi nào ta bắt đầu có ý tưởng. Mà nó chọn ta, rồi sau đó có thể ta hoàn toàn đắm mình trong một tác phẩm khác... Tôi nghĩ các nhà soạn nhạc có thể nói với bạn rằng họ tìm được ý tưởng sáng tạo khi tưởng như đã bế tắc. Họ đã để những ý tưởng ấy ở nơi mà họ nghĩ có thể tìm thấy khi cần và chúng không đến một cách dễ dàng.

Ý tưởng có thể bắt nguồn từ đâu? Khả năng khởi sinh ý tưởng dường như cũng đa dạng như chính những cá nhân sáng tạo. Nhà điêu khắc Anthony Caro nói về bản thân mình:

Có nhiều con đường nảy sinh ý tưởng. Nó đến từ việc suy tư về nghệ thuật. Nó đến từ việc thưởng thức tác phẩm nghệ thuật. Nó đến từ một cuộc chuyện trò. Nó đến từ công việc ta vừa hoàn thành. Nó đến từ những gì các kiến trúc sư đang làm. Nó đến từ những bức họa ta nhìn ngắm. Nó đến từ việc trông thấy hai mẫu thép gắn với nhau hay nó cũng có thể đến từ việc ta bắt gặp một cái gì đó và như muốn nói, “Đã bắt đầu rồi đấy, hãy đợi một chút, còn cần gì nữa không?”

Hơn một thế kỷ qua, nhiều nhà tâm lý học như Graham Wallas, Arthur Koestler, Mihalyi Csikszentmihalyi, David Perkins, Dean Keith

Simonton, Robert Sternberg và Robert Weisberg đã cố gắng phác thảo những lý thuyết về năng lực sáng tạo. Không một ai đưa ra những kiến giải thuyết phục, đó là lý do tại sao cuốn sách này đến đây vẫn không nhắc đến họ. Song cũng có ý nghĩa khi xem xét tại sao họ thất bại qua việc tập trung tìm hiểu hai lý thuyết nổi bật: của Csikszentmihalyi và của nhà kinh tế học David Galenson.

Trong mô hình của Csikszentmihalyi về năng lực sáng tạo của cá nhân, sáng tạo không phải là phẩm chất có sẵn ở một con người mà được nảy sinh từ sự tương tác trong lĩnh vực công việc của người đó (thí dụ, âm nhạc) với những chuyên gia trong lĩnh vực ấy (thí dụ, các nhà soạn nhạc và phê bình âm nhạc). Thay vì đặt câu hỏi, “Sáng tạo là gì?”, chúng ta nên đặt câu hỏi “Sáng tạo nằm ở đâu?”, Csikszentmihalyi gợi ý. Luận điểm về các chuyên gia nghe như một điều hiển nhiên, tuy vậy, nó lại đối lập với niềm tin được đề cao của chúng ta, rằng sáng tạo và thiên tài có thể hiện diện ở mỗi cá nhân, thậm chí có lẽ ở ngay trong chúng ta - thế nhưng lại không được nhận ra. Csikszentmihalyi đã trình bày rõ mâu thuẫn này:

Cách người ta thường nghĩ về vấn đề ấy là một người như Van Gogh là một thiên tài sáng tạo trác

tuyệt nhưng những người cùng thời với ông đã không nhận ra. May mắn thay, giờ đây, chúng ta phát hiện ông thực chất là một họa sĩ vĩ đại, năng lực sáng tạo của ông, vì thế, đã được khẳng định. Điều chúng ta vẫn thường nói, rằng cái chúng ta biết là nghệ thuật lớn vượt rất xa những gì mà những người cùng thời với Van Gogh tạo nên - những người chỉ thoả mãn thị hiếu của đám thị dân. Cái gì - ngoài một cảm quan vô thức - có thể chứng thực cho niềm tin này? Một miêu tả khách quan hơn về những đóng góp của Van Gogh cho thấy năng lực sáng tạo của ông bắt đầu được chú ý khi có nhiều chuyên gia nhận ra rằng những bức tranh của ông đem đến những nét mới mẻ quan trọng cho nghệ thuật. Nếu không có những đánh giá như vậy từ giới chuyên gia, hẳn Van Gogh sẽ vẫn như ông đã từng, một con người có tâm lý không bình thường vẽ ra những bức tranh kỳ lạ.

Hơn nữa, theo mô hình của Csikszentmihalyi, một cá nhân rất khó có thể có tính sáng tạo trong một lĩnh vực nếu như người đó không trải qua một quá trình đào luyện - hoặc là theo con đường học hành bài bản hoặc qua cách tự giáo dục (như trường hợp Van Gogh). Hơn nữa, tính sáng tạo chỉ có thể được bộc lộ trong những lĩnh vực đã tồn tại từ trước.

Mô hình của ông có những điểm sáng, nhất là nó giống như sự đánh chính cho một cách hiểu khá phổ biến nhưng làm hạ giá ý nghĩa của từ “sáng tạo”, theo đó, nó chỉ được hiểu như là khả năng biểu đạt tưởng tượng của một cá nhân, nhưng nó lại quá cứng nhắc để bao quát hiện tượng thiên tài. Nhưng làm sao mô hình này có thể giải thích được một hiện tượng như Faraday chẳng hạn - người có những đóng góp quan trọng trong lĩnh vực vật lý nhưng lại chỉ có tri thức rất khiêm tốn về toán học, hay trường hợp Tagore trở thành họa sĩ hiện đại chủ nghĩa hàng đầu của Ấn Độ, hay trường hợp Ventris trở thành người giải mã chữ Hy Lạp cổ? Faraday và Tagore không được đào tạo bài bản trong lĩnh vực toán học và hội họa; Ventris làm việc trong một lĩnh vực còn chưa tồn tại. (Đến nay vẫn chưa có các khoa trong trường đại học chuyên về lĩnh vực giải mã). Những ai vượt ranh giới của các lĩnh vực đã được thiết lập đều có thể tạo ra đột phá và dẫn đến sự ra đời của một lĩnh vực mới - như trường hợp Darwin đã làm khi dựa vào sinh học, cổ sinh vật học, địa chất học và kinh tế học để xây dựng lý thuyết về sự tiến hoá nhờ quá trình chọn lọc tự nhiên - rõ ràng là những trường hợp không được xem là sáng tạo theo mô hình của Csikszentmihalyi.

Một khía cạnh có giá trị hơn của mô hình này là nó cho rằng danh xưng “thiên tài” phụ

thuộc vào những ý kiến luôn dao động của các chuyên gia. Nói cách khác, thiên tài có thể được phong đồng thời cũng có thể bị phủ nhận suốt một thời kỳ dài; tất cả những đặc điểm được gán cho thiên tài chỉ có tính tạm thời. Điều này có sự cộng hưởng với bằng chứng từ những nghiên cứu về uy tín. Trong chương I, chúng ta đã thấy trong những thập niên gần đây, J.S. Bach, nói chung, được xếp là nhạc sĩ số một trong các thiên tài âm nhạc, mặc dù vào nửa đầu thế kỷ XX, địa vị của ông được đánh giá có phần thấp hơn khi Beethoven mới là tên tuổi được thừa nhận rộng rãi như là nhà soạn nhạc vĩ đại nhất. Nhưng điều này hoàn toàn khác xa thực tế ở nửa sau thế kỷ XVIII khi âm nhạc của Bach bị lãng quên sau cái chết của ông vào năm 1750, trừ một số ít nhạc sĩ còn nhớ, trong đó phải nhắc đến Mozart, Haydn và Beethoven. Uy tín của Bach thay đổi bắt đầu sau năm 1800 và được đẩy lên cao vào năm 1829, năm kỷ niệm 100 năm tác phẩm *St Matthew Passion* của ông, nhờ công của nhà soạn nhạc khi đó mới 20 tuổi, Felix Mendelssohn, người đã chỉ huy công diễn tác phẩm hợp xướng vĩ đại này lần đầu tiên kể từ sau khi Bach qua đời tại một buổi hoà nhạc ở Berlin. Sự phục sinh của Bach trong suốt thế kỷ XIX và XX là ví dụ nổi bật đầu tiên về xu hướng khai quật lại các tác phẩm âm nhạc xưa cũ, đi cùng với trào lưu này

là những nghiên cứu tiểu sử và phê bình; điều đó, như là hệ quả, đã dẫn đến một động hướng của giới chuyên môn - khôi phục lại một số nhà soạn nhạc khác nữa. Địa vị mới của Bach như một “thiên tài” rõ ràng là sản phẩm từ sự đánh giá lại của giới chuyên môn.

Lý thuyết của Galenson về năng lực sáng tạo, tương ứng với góc nhìn của một nhà kinh tế học, được xây dựng từ giá bán những bức tranh của các họa sĩ nổi tiếng mà ông xem là chỉ dấu về trình độ tài năng của họ. Trong cuốn sách *Old Masters and Young Geniuses* [Những bậc thầy già và những thiên tài trẻ], Galenson lưu ý các tác phẩm được thị trường đấu giá mỹ thuật đánh giá cao nhất được sáng tác khi tác giả ở quãng tuổi hai mươi, đỉnh điểm là khoảng thời gian Picasso vẽ bức *Les Femmes d'Alger* (O Version O) [Những thiếu nữ vùng Algérie] - năm 1907, lúc ông 26 tuổi. Với Paul Cézanne thì ngược lại mới đúng: thị trường đánh giá cao nhất những tác phẩm ở giai đoạn sau trong sự nghiệp sáng tác của ông, khi ông ở độ tuổi 60. Một tác phẩm của Picasso sáng tác ở tuổi 67 giá chưa bằng ¼ tác phẩm được hoàn thành ở tuổi 26; trong khi đó, một bức tranh của Cézanne sáng tác năm 67 tuổi lại đắt gấp gần 15 lần bức tranh cùng kích cỡ được ông vẽ năm 26 tuổi. Cũng có thể thấy một ví dụ tương tự qua hai thế hệ họa sĩ Hoa Kỳ

phân biệt với nhau rất rõ về khuynh hướng thẩm mỹ trưởng thành sau Thế chiến thứ Hai. Giá cao nhất dành cho các tác phẩm của các họa sĩ biểu hiện trừu tượng Mark Rothko, Arshile Gorky, Willem de Kooning, Barrett Newman và Jackson Pollock, tương ứng với những năm sau này trong sự nghiệp của họ, trong khi trong trường hợp các họa sĩ ý niệm như Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Jasper Johns và Frank Stella, các tác phẩm được định giá cao nhất lại thuộc về thời kỳ sáng tác đầu. Đó là lý do vì sao Galenson đặt tên cho cuốn sách của mình như vậy: ông gọi Cézanne (và Rothko) là “bậc thầy già”, những người đạt đến độ chín muồi, Picasso (và Lichtenstein) là “thiên tài trẻ”, những người đã có những tác phẩm xuất sắc nhất từ rất sớm trong sự nghiệp của mình.

Từ những thực tế này, Galenson đi đến kết luận có hai loại nghệ sĩ rất khác nhau ở thời kỳ hiện đại - không chỉ bó hẹp trong giới họa sĩ, mà còn bao hàm cả các nhà thơ, tiểu thuyết gia, đạo diễn điện ảnh. Loại thứ nhất, mà hình mẫu điển hình là Picasso, T.S. Eliot, James Joyce, và Orson Welles, được Galenson gọi là những nghệ sĩ “ý niệm” (conceptual); loại thứ hai, mà Cézanne, Robert Frost, Virginia Woolf và John Ford là những nhân vật tiêu biểu, được gọi là những nghệ sĩ “thể nghiệm” (experimental). Về

bản chất, những nghệ sĩ ý niệm được xem là những kẻ tìm kiếm ý tưởng của mình trong trí tưởng tượng, xây dựng tác phẩm một cách cẩn thận với những phác thảo được chuẩn bị, thực hiện nó một cách mau lẹ, khẳng định được dấu ấn của mình từ sớm (như Picasso) - trong khi những nghệ sĩ “thể nghiệm” lại được xem là những người làm việc từ một thực tại bên ngoài mà không cần những phác thảo chuẩn bị, tìm kiếm chất liệu trong quá trình làm việc, phải mất một thời gian dài để sáng tạo tác phẩm của họ và đôi khi họ còn thất bại trong việc ghi dấu ấn (như Cézanne). Bởi hai thái độ rất khác nhau về sáng tạo nên các nghệ sĩ “ý niệm” thường tạo nên những cách tân xuất sắc khi còn trẻ, nhưng về sau lại cạn cảm hứng và lặp lại chính mình - trong khi những nghệ sĩ thể nghiệm không có sự đột phá rõ nét khỏi truyền thống ở giai đoạn đầu trong sự nghiệp, nhưng theo thời gian, với sự kiên trì, bền bỉ, đã tạo nên những bước phát triển mới.

Lý thuyết nghe thì hấp dẫn, như sự thực thì tầm thường hơn. Thí dụ, những bức tranh thường được chép lại nhất của Leonardo, Michelangelo, Rembrandt, Titian, Velázquez, và Frans Hals, được sáng tác khi họ lần lượt ở tuổi 46, 37, 26/36, 36/38, 57 và 79/84, theo nghiên cứu của Galenson. Tuy nhiên, mặc dù trải rộng về độ tuổi, ông đã

cố gắng lập luận để cho thấy sáu hoạ sĩ nói trên nên được gọi là những nghệ sĩ thể nghiệm (đối lập với những người được mặc định là nghệ sĩ ý niệm như Raphael và Vermeer). Ông cũng gán Van Gogh vào nhóm nghệ sĩ ý niệm với lý do Van Gogh luôn có những phác thảo được chuẩn bị, bất chấp thực tế những tác phẩm xuất sắc nhất của ông đều rơi vào khoảng hai năm cuối đời, chứ không phải những năm đầu. Và khía cạnh đáng chú ý hơn cả, rằng Van Gogh chủ yếu làm việc với cảm hứng từ thiên nhiên (chứ không phải loại đắm chìm trong tưởng tượng như Gauguin, người cùng thời với ông) - điều được khẳng định chắc chắn qua những thư từ của ông - lại là điều mà Galenson bỏ qua. Trên thực tế, có lẽ sẽ chính xác hơn nếu nói Van Gogh, về cơ bản, là một nghệ sĩ thể nghiệm nhưng có một số dấu hiệu của xu hướng ý niệm - như rất nhiều những nghệ sĩ khác. Như chính Galenson, cuối cùng, trước áp lực của bằng chứng, đã phải thừa nhận: “hai loại nghệ sĩ mà tôi mô tả thực ra đại diện những biến thể liên tục được sinh ra trong thực hành nghệ thuật”.

“Quy luật” về sáng tạo duy nhất được đánh giá cao thực sự là quy luật “mười năm” - như cách người ta thường gọi. Lần đầu tiên được nhận diện bởi John Hayes vào năm 1989 và nhanh chóng được tán thành bởi một số chuyên gia tâm

lý khác, chẳng hạn như Howard Gardner, quy luật này cho rằng một người phải kiên trì học hành và luyện tập một ngành nghề hay một lĩnh vực trong vòng mười năm trước khi có thể tạo ra được một sự đột phá. Điểm đáng chú ý là rất ít những đột phá có thể đạt được trong khoảng thời gian ngắn hơn thế.

Bằng chứng khoa học đầu tiên về quy luật “mười năm” đến từ những nghiên cứu hồi thập niên 1960 và 1970 về những kỳ thủ cờ vua, những người phải mất mười năm và còn hơn thế để trở thành một kiện tướng. Sau đó, người ta nhận ra quy luật này cũng ứng với những kiện tướng thể thao như những vận động viên bơi lội tại Thế vận hội Olympic và những người trình diễn nghệ thuật như các nghệ sĩ dương cầm. Những nghiên cứu sau đó về các nhà khoa học, nhà toán học, nhà soạn nhạc, họa sĩ và thi sĩ - còn sống hay đã quá cố - đều ủng hộ quy luật này. Không một quy luật nào về tâm lý con người có tính phổ quát và chính xác giống như những quy luật trong vật lý hay hoá học và quy luật “mười năm” cũng sẽ có những ngoại lệ đáng lưu ý. Tuy nhiên, số lượng các đột phá của các nhà khoa học và nghệ sĩ tuân theo quy luật mười năm đủ để ta phải xem xét quy luật này một cách nghiêm túc.

Trong khoa học, Einstein là một ví dụ tốt. Những suy nghĩ đầu tiên của ông về nền tảng

của thuyết tương đối đặc biệt hình thành vào khoảng năm 1895 nhưng phải đến năm 1905, lý thuyết mới được phát triển hoàn chỉnh và được công bố. Tương tự là trường hợp Darwin, người đã cho ra đời lý thuyết về quá trình chọn lọc tự nhiên vào năm 1838, sau mười năm miệt mài tại Đại học Cambridge kể từ năm 1828. Bản thiết kế của Wren về nhà thờ chính toà St.Paul vốn được xem là Mẫu hình Vĩ đại của những năm 1673-1674 được thực thi trong mười năm kể từ khi ông lần đầu nhận nhiệm vụ tổng công trình sư dự án. Faraday đã chứng minh hiện tượng cảm ứng điện từ của motor và dynamo vào năm 1821, một thập niên sau khi ông bắt đầu đi vào nghiên cứu khoa học kể từ năm 1810. Lý thuyết về cấu trúc vòng của benzene do Kekulé tìm ra được công bố vào năm 1865, cũng khoảng mười năm sau giấc mơ về cấu trúc của nó trên chuyến xe bus cao tầng ở London. Lý thuyết cơ học lượng tử của liên kết hoá học do Pauling phát hiện được công bố vào năm 1931, sau mười năm kể từ khi ông bắt tay tìm hiểu vấn đề này ở trường đại học vào khoảng thời gian 1920-1921. Berners-Lee phát minh ra mạng internet vào năm 1990, mười năm sau khi ông thiết kế mạng nội bộ đầu tiên. Không khó để tìm thêm các ví dụ tương tự.

Các lĩnh vực nghệ thuật cũng cho thấy sự tương thích của quy luật này. Thời kỳ thăng

hoa sáng tạo của Percy Bysshe Shelley là giai đoạn 1819-1820 (với các tác phẩm *The Mask of Arnachy* [Mặt nạ của sự vô chính phủ], *Prometheus Unbound* [Prometheus thoát xiềng], và những tác phẩm khác), mười năm sau khi ông viết và công bố các tác phẩm thơ và văn xuôi đầu tay. Tiểu thuyết *The Sun Also Rises* [Mặt trời vẫn mọc] được Ernest Hemingway viết vào năm 1925-1926, mười năm sau khi ông đăng các truyện ngắn và bài báo trên tạp chí của trường học. Bức *Les Femmes d'Alger* của Picasso được hoàn thành vào năm 1907, một thập niên sau khi ông theo học mỹ thuật tại Barcelona (bắt đầu từ năm 1896). Henri de Toulouse-Lautrec vẽ bức *At the Moulin Rouge* [Tại quán rượu Moulin Rouge] vào năm 1892, mười năm sau khi ông được nhận vào xưởng điêu khắc của người thầy dạy mỹ thuật đầu tiên của ông. Bộ phim đầu tay của Satyajit Ray, *Pather Panchali*, được hoàn thành vào năm 1955, một thập niên sau khi ông tạo nên những bản tranh khắc gỗ để minh họa cho nguyên tác tiểu thuyết vào năm 1944 và bắt đầu viết những kịch bản phân cảnh. Vở *The Rite of Spring* [Thánh lễ mùa xuân] của Igor Stravinsky được soạn vào năm 1912, mười năm kể từ khi ông bắt đầu theo học Nikolai Rimsky-Korsakov vào năm 1902. Thậm chí ngay cả ban nhạc The Beatles dường như cũng tuân theo quy

luật này; họ sản xuất album *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* vào năm 1967, mười năm kể từ khi John Lennon bắt đầu chơi nhạc cùng Paul McCartney năm 1957.

Theo quan điểm của tôi, quy luật mười năm, tốt hơn cả, nên được xem xét theo phiên bản: yếu, trung bình và mạnh. (Thậm chí các nhà vật lý đôi khi cũng sử dụng cách phân biệt như vậy). Phiên bản *yếu* nghĩa là một đột phá đòi hỏi tối thiểu mười năm làm việc, thực hành chăm chỉ, miệt mài trong một lĩnh vực liên quan - và có thể nhiều thời gian hơn. Phiên bản *trung bình* đòi hỏi ngặt nghèo hơn một chút: một đột phá cần đến tối thiểu mười năm làm việc miệt mài và tập trung vào một vấn đề cụ thể, đặc biệt nào đó mà chỉ có thể giải quyết được bằng cú đột phá ấy. Nhưng phiên bản *mạnh* còn đòi hỏi khắt khe hơn thế: một đột phá cần đúng mười năm - không ít hơn và cũng không nhiều hơn - làm việc miệt mài, tập trung vào một vấn đề cụ thể, đặc biệt nào đó mà chỉ có thể giải quyết được bằng cú đột phá ấy. Tất nhiên, có nhiều ngoại lệ đối với phiên bản mạnh. Nhưng những ngoại lệ đối với phiên bản yếu của quy luật này - theo đó một nhà khoa học hay một nghệ sĩ tạo được đột phá trong khoảng thời gian ít hơn mười năm lao động, thực hành miệt mài, bền bỉ - là rất hiếm hoi. Cả Einstein lẫn Mozart đều không thuộc những ngoại lệ, bất

chấp kỳ vọng tự nhiên của chúng ta về những nhân vật phi thường như thế.

Hayes phát hiện chỉ có ba ngoại lệ trong số các nhà soạn nhạc cổ điển, và không một ai trong số này là những tên tuổi sáng chói nhất: Erik Satie soạn một kiệt tác vào năm thứ tám trong sự nghiệp của mình; trong khi đó Niccolò Paganini và Dmitry Shostakovich, mỗi người sáng tác được một tác phẩm lớn trong năm thứ chín của sự nghiệp. Một “tác phẩm lớn”, theo định nghĩa của Hayes, phải là một tác phẩm có năm bản thu khác nhau hiện có được liệt kê trong một tài liệu chỉ dẫn về âm nhạc hàng đầu. Chiếu theo định nghĩa này, tác phẩm lớn đầu tiên của Mozart, bản concerto dành cho piano số 9, K271, hoàn thành ở năm thứ 12 trong sự nghiệp của ông. Trong nghệ thuật thị giác, Van Gogh đã có một số tác phẩm kinh điển chỉ sau tám năm dấn thân vào nghề vẽ; song trước đó ông đã có khoảng 6-7 năm làm việc cho một người môi giới mỹ thuật ở Hague, London và Paris, nơi ông được tiếp xúc hàng ngày với các kiệt tác và công việc đã giúp Van Gogh đào luyện con mắt, khơi dậy cảm thức thẩm mỹ, do đó, chắc chắn Van Gogh đã không bắt đầu sự nghiệp hội họa từ mốc xuất phát là năm 1880. Trong khoa học, nhà vật lý lý thuyết Werner Heisenberg, một trong những nhà khoa học tiên phong về cơ học lượng tử, đã

sáng tạo lý thuyết cơ học ma trận vào năm 1925, khi ông mới 23 tuổi, chỉ năm năm sau khi ông theo học chuyên ngành vật lý tại trường đại học; nhưng trong thời kỳ này, Heisenberg lại có hai nhà vật lý hàng đầu, Max Born và Niels Bohr,



Hình 14. Chân dung Isaac Newton do Sir Godfrey Kneller vẽ, 1689. Newton nằm trong số rất ít thiên tài có thể tạo ra một đột phá trong khoảng thời gian ngắn hơn mười năm.

ở bên cạnh như là hai người hướng dẫn rất gần gũi. Paul Dirac, một nhà vật lý lý thuyết vĩ đại khác, có thể là một ngoại lệ nữa: năm 1928, ở tuổi 25, ông đã xác lập được phương trình sóng tương đối tính mà từ đó dự đoán về sự tồn tại của positron, sau sáu năm kể từ khi ông theo học chuyên ngành toán ứng dụng tại trường đại học; nhưng trước đó Dirac đã có ba năm theo học để lấy bằng kỹ sư điện. Có lẽ chỉ có Newton là người thực sự đánh bại được quy luật mười năm trong khoa học một cách thẳng thừng, dứt khoát: năm hoàng kim trong sự nghiệp của ông là năm 1665-1666, ở tuổi 22/23, chưa đến năm năm sau thời gian ông học tập miệt mài trong đơn độc tại Cambridge.

Sự áp đảo của những người làm việc trong lĩnh vực vật lý lý thuyết ở danh sách các ngoại lệ ít ỏi này có thể cho chúng ta một manh mối nhỏ để giải thích quy luật mười năm đối với những nhân vật có năng lực sáng tạo phi thường. Trong vật lý lý thuyết, những năm tháng phải làm việc trong “cỗ máy nghiên” của phòng thí nghiệm không phải là điều kiện bắt buộc, cũng như người nghiên cứu không nhất thiết phải ghi nhớ và tiêu hoá khối dữ kiện về tự nhiên trong các ngành khoa học khác như kỹ thuật, hoá học, địa chất và sinh học. Vì thế, những nhà vật lý lý thuyết có thể cần ít thời gian lao động “đổ mồ hôi

sôi nước mắt” hơn các nhà khoa học khác trước khi chạm đến ranh giới của chủ đề và tạo ra cú đột phá. Thực ra, đối với tôi, quy luật mười năm có lẽ là một sự thật mang tính kinh nghiệm về lao động và cảm hứng, tương tự như câu nói nổi tiếng của Edison - không những giống nhau về cơ sở hợp lý hàm ẩn trong đó mà còn ngang nhau về tỉ lệ giữa hai thành tố. Thay vì ước tính “99% và 1%” như nhận định của Edison, quy luật này ước tính cứ mười năm (120 tháng) lao động vất vả, miệt mài thì một cá nhân mới có thể có được một hay hai tháng nhận được “cảm hứng xuất thần”, nói chung là vậy. Nghe có vẻ nản lòng nhưng theo một nghĩa nào đó, điều này cũng cho thấy hiếm có thiên tài nào trong lịch sử - kể cả tầm cỡ như Einstein, Leonardo, hay Mozart - lại được phép đi tắt trên con đường dài và đòi hỏi rất nhiều sự bền bỉ này.





Thiên tài và chúng ta

Bất kỳ ai qua tuổi thiếu niên đều biết rằng những gì thời thượng chỉ nhất thời, danh vọng là phù du và địa vị thì thăng trầm. Trong văn chương, nhiều tác giả được giải Nobel văn học, kể từ năm 1901, nay đã rơi vào quên lãng, thậm chí ngay cả trong nền văn học mà họ thuộc về. Giờ đây, ai còn bận tâm đọc những nhà văn từng được giải Nobel như Sully Prudhomme (Nobel 1901), Carl Verner von Heidenstam (Nobel 1915), Grazia Deledda (Nobel 1926), hay Pearl Buck (Nobel 1938)? “Mỗi thời đại đều xưng tụng những tác phẩm mà một hai thế hệ sau đó sẽ thấy chúng chỉ có giá trị nhất thời”, Harold Bloom, nhà phê bình văn học, đã viết như vậy trong cuốn *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds* [Thiên tài:

Bức khảm một trăm trí tuệ sáng tạo tiêu biểu].

“Với đôi ba ngoại lệ ít ỏi, mọi thứ giờ đây chúng ta đang nhiệt tình khẳng định đều có thể tiềm tàng trở thành thứ đồ cổ và thứ đồ cổ được làm bằng ngôn ngữ ấy cuối cùng bị vứt vào thùng rác chứ không phải trong các nhà đấu giá hay bảo tàng”.

Trong nhạc cổ điển, phải hai thế kỷ sau năm sinh của mình - 1809, Mendelssohn mới được đánh giá như một đỉnh cao, trái ngược với lúc sinh thời. Khi âm nhạc của J.S. Bach từng bị xem là cũ kỹ và thiên về tính mộ đạo thì Mendelssohn chỉ được xem là một nhà soạn nhạc theo trường phái lãng mạn thiếu chiều sâu. Ông chỉ đứng ở vị trí trung bình trong những khảo sát ở thế kỷ XX về các nhà soạn nhạc. “Chỉ mới gần đây, đánh giá về Mendelssohn mới có sự thay đổi, từ chỗ ông chỉ được xem là một nhà soạn nhạc “dễ dãi” đến chỗ được coi là “nhà soạn nhạc phức tạp”, người chỉ huy dàn nhạc đồng thời là nhà nghiên cứu âm nhạc Christopher Hogwood đã nhận xét như vậy trong lời tựa cuốn *Mendelssohn in Performace* [*Mendelssohn qua sự trình diễn*], một tuyển tập các tiểu luận của 11 học giả, xuất bản năm 2008. Một nghiên cứu hàn lâm khác về Mendelssohn cũng được xuất bản gần đây bao quát mảng thư từ trao đổi được khôi phục lại ngày càng lớn của ông, ngoài ra

còn có thêm một số công trình nghiên cứu tiểu sử và phê bình tỉ mỉ các ấn bản của nhiều tác phẩm do ông sáng tác. Những kết quả nghiên cứu đa dạng của các chuyên gia vẫn còn chưa rõ ràng. Song có thể hình dung là uy tín của Mendelssohn cuối cùng đã được nâng lên hàng thiên tài, ngang với tên tuổi của Bach, Mozart và Beethoven. Hogwood và một số nhạc sĩ khác tin rằng Mendelssohn hoàn toàn xứng đáng với địa vị ấy.

Trong nghệ thuật thị giác, sự phù du của danh tiếng lại càng rõ rệt. Địa vị của một số danh hoạ thời xưa, như Titian chẳng hạn, lúc lên lúc xuống nhanh chóng đến kinh ngạc. Trong một diễn văn vào năm 1771, và sau đó, hoạ sĩ Joshua Reynolds, chủ tịch Viện hàn lâm Nghệ thuật Hoàng gia, đã đánh giá rất thấp các hoạ sĩ Ý như Titian, Veronese và Tintoretto, cho rằng họ là chỉ là “những người làm trang trí đơn thuần, bị ám ảnh bởi màu sắc đến nỗi hy sinh cả hình thức”: đây là một cách tuyên truyền dẫn đến kết quả là giá thị trường của những bức tranh do các hoạ sĩ thuộc trường phái Venice thế kỷ XVI sáng tác bị hạ xuống cho đến tận thế kỷ XIX trong khi nâng giá những tác phẩm của các hoạ sĩ Ý thế kỷ XVII mà những người bảo trợ nghệ thuật cho Reynold sở hữu, đúng như ý đồ của ông.

Trong số những bậc thầy hiện đại, uy tín của Picasso rõ ràng là rất cao nhưng không phải không có lý do để nghi ngờ liệu uy tín ấy còn kéo dài mãi. Bản thân Picasso cũng hồ nghi vào giá trị nhiều tác phẩm do ông sáng tác; một cách kín đáo, ông muốn nói mình vẽ những tác phẩm ấy chỉ để thoả mãn đòi hỏi của những người môi giới mỹ thuật và công chúng. Thậm chí ngay lúc sinh thời, các bức tranh của ông được trả giá cao lại là những tác phẩm nghiêng về bút pháp hiện thực nhiều hơn; những mức giá cao nhất được dành cho các tác phẩm mà ông vẽ khi ở độ tuổi 20 - một xu hướng trở nên ngày càng rõ ràng kể từ sau khi ông qua đời ở độ tuổi 90 vào năm 1973, như đã đề cập. Nhà phê bình mỹ thuật uy tín, David Sylvester, mặc dù có niềm hứng thú sâu sắc đối với nghệ thuật thế kỷ XX, đã nhận định rằng không một họa sĩ hàng đầu nào của thế kỷ này - ông nhắc cụ thể đến tên của Picasso, Matisse và Piet Mondrian - “có thể ngang tầm vĩ đại so với những bậc thầy thời trước”; Sylvester coi Cézanne là “nhân vật cuối cùng trong điện Pantheon”. Nhà tâm lý học Colin Martindale, trong chuyên khảo nhằm tìm “quy luật” nghệ thuật trong các khuynh hướng sáng tạo qua các thế kỷ, *The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change* [Nàng thơ đúng giờ: Tính khả đoán của các biến đổi nghệ

thuật], cho rằng, nếu quá khứ có thể là một chỉ dẫn thì những bức tranh của Picasso có thể “đến một thời điểm nào đó trong tương lai... lại bị xem là xấu và giá trị của chúng sẽ rất thấp, sẽ không ai muốn có chúng nữa”. Tuy rằng quan điểm chủ ý khiêu khích của Martindale không đáng tin, nhưng việc Picasso có thể bị đánh giá thấp hơn ở tương lai so với địa vị thống trị trên đỉnh Olympia ở hiện tại của ông hoàn toàn là một khả năng có thể xảy ra trong thế kỷ sau khi ông qua đời.

Một thực tế buộc phải tỉnh táo thừa nhận là chưa đến một nửa nghệ sĩ hiện đại và đương đại trong một phần tư thế kỷ vừa qua được liệt kê trong các catalogue về nghệ thuật đương đại của các nhà đấu giá lớn nhất hiện vẫn còn được đem ra rao bán ở bất cứ một buổi đấu giá quan trọng nào. Chẳng hạn, không nhiều người bây giờ còn biết đến tên tuổi của họa sĩ người Đức gốc Czech Jiri George Dokoupil, người vào năm 1988 được xếp hạng 30 trong danh mục các họa sĩ hàng đầu thế giới theo phụ trương *Kunstkompass* [*La bàn nghệ thuật*] của tạp chí tiếng Đức *Capital*, tính theo các dữ kiện như triển lãm tại những thiết chế nghệ thuật quan trọng và những bài phê bình trên các tạp chí nghệ thuật.

Uy tín của các nghệ sĩ lên, xuống, rồi lại lên. Titian là một ví dụ dễ thấy, tương tự là

trường hợp của Rembrandt, người có lẽ từng nhận được ba lần sóng hâm mộ rộng rãi trước khi đạt đến địa vị được đánh giá rất cao ở hiện tại: ở Anh trong thời kỳ Chiến tranh Napoleon, ở Đức vào Mỹ vào thập niên 1870-1880 và trên phạm vi toàn thế giới vào 30 năm đầu thế kỷ XX. Một ví dụ lý thú khác là sự trỗi dậy danh tiếng của hoạ sĩ người Hà Lan Lawrence Alma-Tadema - có lẽ là một trong những hoạ sĩ thành công nhất thời Victoria. Alma-Tadema chuyên vẽ những bức tranh lịch sử về thế giới cổ đại và là người rất nghiêm ngặt về độ chính xác dựa trên những nghiên cứu rất chi tiết về khảo cổ và kiến trúc. Khi định cư tại London, ông nhanh chóng được bầu làm thành viên của Viện hàn lâm Hoàng gia và sau một thời gian, không những ông được trao tước Hiệp sĩ mà còn được tặng huân chương dành cho những người có cống hiến xuất sắc, một danh hiệu do vua Edward VII phong tặng vào năm 1902 - bất chấp việc ông đã từng bị nhà phê bình John Ruskin chế nhạo như là hoạ sĩ tồi nhất thế kỷ XIX. Sau khi ông qua đời vào năm 1912, có một triển lãm tưởng niệm rất lớn tại Viện hàn lâm Hoàng gia trưng bày tất cả các tác phẩm của Alma-Tadema. Năm 1888, Alma-Tadema bắt đầu sáng tác một trong những tác phẩm được ca ngợi nhiều nhất của ông, *The*

Roses of Heliogabalus [Những bông hồng của Heliogabalus], tái hiện một sự kiện trong cuộc đời sồng gió của Hoàng đế La Mã Heliogabalus, trong đó, hoàng đế âm mưu tổ chức một bữa tiệc làm cho những khách mời cả tin của ông bị ngạt thở đến chết bởi những cánh hoa hồng được rắc xuống từ các mảng trần nhà giả. Trong suốt bốn tháng năm 1888, hoa hồng được gửi hàng ngày từ vùng Riviera nước Pháp đến xưởng vẽ của Alma-Tadema giữa mùa đông London để đảm bảo sự chính xác của từng cánh hoa trong bức tranh. Tác phẩm này tốn kém ghê gớm với tổng chi phí lên đến 4000 bảng (theo mức giá năm 1888). Bức tranh nổi tiếng thứ hai của ông, lần này lấy Kinh Thánh làm đề tài, *The Finding of Moses* [Tìm thấy Moses] tốn 5250 bảng, theo mức giá năm 1904. Thế nhưng, tại một cuộc đấu giá năm 1960, bức *The Roses of Heliogabalus* chỉ được bán với mức giá 105 bảng và bức *The Finding of Moses* chỉ được đề nghị mức giá là 252 bảng. Đến giữa thế kỷ XX, một nửa thế kỷ sau khi ông qua đời, Alma-Tadema không hề được nhắc đến trong những nghiên cứu tổng quan về lịch sử hội họa, chẳng hạn cuốn *The Story of Art* [Câu chuyện nghệ thuật] của Ernst Gombrich. Thậm chí tên tuổi của ông cũng không được một lần nhắc đến trong một công trình đương thời về lịch sử của Viện hàn

lâm Hoàng gia, cuốn *School of Genius* [Trường học của thiên tài] do James Fenton viết.

Tuy nhiên, đến nửa sau của thế kỷ XX, sự tôn sùng tác phẩm của Alma-Tadema dần dần trở lại. Năm 1995, bức *The Finding of Moses* đã lập kỷ lục đấu giá lên đến 2,8 triệu dollar tại New York. Lý do chính của hiện tượng này có lẽ là vì bút pháp miêu tả tỉ mỉ, lộng lẫy, tuy có phần thiếu sống động, của Alma-Tadema đã gây chú ý cho giới làm phim ở Hollywood trong thế kỷ XX, vì con mắt thưởng thức nghệ thuật của họ có lẽ cũng giống như những người giàu có thời Victoria. Bộ phim Hollywood làm lại bộ phim của Cecil B. DeMille - *The Ten Commandments* [Mười điều răn của Chúa] vào năm 1956 đã sử dụng bản in những bức tranh của Alma-Tadema để tham khảo cho việc xây dựng bối cảnh. Năm 2000, chúng là nguồn cảm hứng chính cho bộ phim *Gladiator* [Dũng sĩ giác đấu], một bộ phim sử thi về thời La Mã đoạt giải Oscar. Mặc dù có thể nhiều người thích chế nhạo Alma-Tadema - như Ruskin đã chế nhạo - nhưng những hoạt cảnh mang màu sắc tình cảm chủ nghĩa, đôi khi có tính chất khiêu dâm nhẹ nhàng, về những con người thời Victoria ăn vận giống như những người Hy Lạp và La Mã cổ đại lại là những điểm nhấn không thể không chú ý. Thực chất, họa sĩ từng được tôn sùng ở thế kỷ XIX với những bức

tranh vẽ các hoạt cảnh thời cổ đại này đã nhận được một thứ hào quang có tính chất *kitsch* (hào nhoáng, rởm, sến) ở những năm đầu thế kỷ XXI, mặc dù không một nhà phê bình nghiêm túc nào lại nghĩ đến việc coi Alma-Tadema là một thiên tài.

Với một số nghệ sĩ có tâm cỡ khiêm tốn hơn, một tác phẩm lẻ của họ có thể gây được sự chú ý và nằm lại trong trí nhớ của công chúng, mặc dù không một tác phẩm nào khác của nghệ sĩ ấy còn được nhớ đến. Galenson gọi hiện tượng này - một hiện tượng có thể tìm thấy trong cả văn chương và âm nhạc - là “những kiệt tác không phải của những bậc thầy”. Những ví dụ trong nghệ thuật thị giác có thể kể đến: bức tranh *Luncheon in Fur* [*Bữa trưa bằng lông*] của Meret Oppenheim (sáng tác năm 1936) với tách trà siêu thực, gọt cảm cùng chiếc đĩa và chiếc thìa phủ lông linh dương; tác phẩm cắt dán (collage) theo khuynh hướng Pop Art châm biếm xã hội tiêu dùng đang lên ngôi, *Just what is it makes today's homes so different, so appealing?* do Richard Hamilton sáng tác năm 1956; Tượng đài tưởng niệm các cựu chiến binh trong cuộc chiến Việt Nam tại Washington D.C gồm hai bức tường dài ốp đá granite đen bóng, được sắp xếp theo hình chữ V do Maya Lin thiết kế năm 1982. Một lần nữa, không nhà phê bình

nào có ý định gọi Oppenheim, Hamilton, Lin là thiên tài; thế nhưng ba tác phẩm này được sao chép thường xuyên đến mức chúng đạt đến địa vị biểu tượng có thể so sánh với những tác phẩm nổi tiếng nhất của các bậc thầy đã được công nhận.

Mặc dù tính thời thượng, sự dao động trong ý kiến của các chuyên gia, danh tiếng và những vận động xã hội có ảnh hưởng đặc biệt đến địa vị, uy tín trong nghệ thuật nhưng điều này ở một phạm vi nhất định cũng đúng trong khoa học. Vào nửa đầu thế kỷ XIX, nhà hoá học Sir Humphry Davy - người phát hiện ra chất nitrous oxide (khí gas cười) và nhiều nguyên tố hoá học khác như sodium và potassium, người sáng chế ra đèn an toàn cho thợ mỏ, một người thuyết giảng được chào đón nhiều nhất và luôn tràn đầy nhiệt huyết, một người bạn của những người quyền lực trong xã hội và chủ tịch Hội Hoàng gia từ năm 1820 đến 1827 - được xem là nhà khoa học nổi tiếng nhất hiện còn sống lúc bấy giờ; trợ lý của ông tại Viện Hoàng gia khi đó là chàng thanh niên khiêm tốn Michael Faraday. Khoảng hai thế kỷ sau, Davy, không giống như Faraday, không còn được nhớ đến nhiều và những công trình khoa học của ông, dù không phải nghi ngờ về tầm quan trọng của chúng tại thời điểm ra đời, chỉ có giá trị nhất

thời và giờ đây chỉ được nghiên cứu bởi các sử gia về khoa học - trái ngược với tiền bối của ông - Newton và hậu bối của ông - Darwin, thậm chí địa vị của ông ở thời điểm hiện tại còn mờ nhạt hơn nhiều so với cả một nhân vật còn kém xa về tính chất thời thượng cùng thời với ông tại Viện Hoàng gia và Hội Hoàng gia - Thomas Young. Trong thế giới ngày nay, việc Stephen Hawking có lẽ là nhà khoa học duy nhất trở thành cái tên ai cũng biết, tương tự như Curie, Darwin hay Einstein chắc chắn có liên quan nhiều đến nỗ lực của ông để chiến thắng tật nguyên được lan toả rộng rãi, cuốn sách ăn khách do ông viết, *A Brief History of Time* [*Lược sử thời gian*] và những phát kiến đầy kinh ngạc của khoa vũ trụ học.

Mặc dù đủ tư cách để nhận giải Nobel Vật lý (ông vốn là giáo sư toán học), Hawking lại chưa từng được trao giải thưởng này. Phải chăng giải thưởng Nobel là sự hiệu chỉnh đối với tính thời thượng, sự nổi tiếng và danh vọng - một chứng nhận chân thực về thiên tài sinh ra trong thế kỷ XIX và XX, như nhà sáng lập giải thưởng này, Alfred Nobel, người căm ghét sự nổi tiếng, đã kỳ vọng trong di chúc của mình? Chắc chắn, giải Nobel không phải phải là tặng thưởng cho sự nổi tiếng, cũng không ban cho người ta sự nổi tiếng: rất ít người trong chúng ta có thể nêu tên được

trong trí nhớ tất cả, hay phần lớn, những người được giải Nobel của mấy năm trước đó, ngay cả trong những lĩnh vực có tính phổ biến rộng rãi như văn chương và hoà bình. Rất có thể các giải thưởng đã góp phần củng cố khái niệm thiên tài bằng việc tạo ra một vòng tròn gần như ma thuật quy tụ những người đoạt giải trong khi đó lại loại trừ một bộ phận rất lớn những người khác trong lĩnh vực ấy, bất chấp họ có thể xuất sắc như thế nào đi nữa. Có lẽ các giải thưởng thực hiện được mục đích của mình trong khoa học tốt hơn nhưng ở các lĩnh vực văn chương, hoà bình và kinh tế thì còn nhiều vấn đề phải xem lại. Trong cuốn sách *The Nobel Prize: A History of Genius, Controversy, and Prestige* [Giải thưởng Nobel: Một lịch sử về thiên tài, tranh cãi và uy tín], Burton Feldman đã đưa ra nhận xét rất chính xác:

hội đồng khoa học [Viện Hàn lâm Hoàng gia Thụy Điển] đã đưa vào giải những nhân vật gây ấn tượng hơn nhiều so với hội đồng văn chương. Planck, Rutherford, Einstein, Bohr, Heisenberg, Dirac, Pauling, Crick và Watson, Feynman - một nghi thức đều đặn tấn phong sự vĩ đại hay ít nhất là phẩm chất gần nhất với nó. Liệu giải Nobel có còn chút hào quang nào chẳng nếu như không có tất cả những cái tên ấy? Giải Nobel

Văn học, sau 50 năm lãng quên những tên tuổi như Leo Tolstoy, Bertolt Brecht, James Joyce và Virginia Woolf, chưa bao giờ đạt được uy tín như giải thưởng dành cho các lĩnh vực khoa học. Giải Nobel văn học, hoà bình và kinh tế không khác những ánh lửa yếu ớt, nó chỉ sáng hơn dưới ánh sáng được phản chiếu từ Einstein và những người bạn của ông.

Trên thực tế, đã có những đề nghị nên bỏ giải Nobel Kinh tế, vốn chỉ được bắt đầu trao từ năm 1968 do Ngân hàng Trung ương Thụy Điển đề xuất và do đó, không chính thức là giải Nobel. Trong số những người đưa ra đề nghị này, có những người từng đạt giải Nobel.

Giải thưởng văn học phải chịu tác động bất lợi bởi một vài khó khăn. Trong di chúc của mình vào năm 1896, Nobel lưu ý giải thưởng này nên được trao cho “một tác phẩm nổi bật thể hiện một khuynh hướng lý tưởng”. Cụm từ này ban đầu được diễn dịch bởi những người tham gia hội đồng xét giải của Viện Hàn lâm Thụy Điển, dẫn đến chỗ nhiều nhà văn vĩ đại như Henrik Ibsen, Tolstoy và Émile Zola đã không được xét đến, tuy rằng sau này sự diễn dịch ý nghĩa của cụm từ “khuynh hướng lý tưởng” có sự thay đổi, khiến danh sách các nhà văn được trao giải sau Thế chiến thứ II gây ấn tượng hơn

rất nhiều so với nửa đầu thế kỷ. Sau đó, trong hội đồng xét giải, vì không có đủ người hiểu sâu về các ngôn ngữ văn học nên quyết định của họ một phần dựa vào việc đọc tác phẩm của nhà văn qua bản dịch hơn là trong ngôn ngữ nguyên tác (đó là trường hợp nhà văn châu Á đầu tiên nhận giải Nobel - Tagore, người viết chủ yếu bằng tiếng Bengali nhưng lại được đánh giá dựa trên những bản dịch tiếng Anh tác phẩm của ông). Khi mối quan tâm về các nền văn học dần dần mở rộng ra ngoài các ngôn ngữ chính của châu Âu, hướng đến các ngôn ngữ châu Á và châu Phi, rào chắn ngôn ngữ này hầu như không thể vượt qua được. Nhưng quan trọng hơn cả, các nhà văn phải mất thời gian, đôi khi là hàng chục năm, để xác lập giá trị và uy tín của họ còn cần nhiều thời gian hơn thế để khẳng định. Nỗi khổ sở của các thành viên xét giải Nobel là phải đợi cho đến khi một nhà văn trở nên già và đã qua thời viết những tác phẩm đỉnh cao của họ; tất nhiên, cái chết nhiều khi đến với những nhà văn ấy trước khi giải thưởng được trao, như đã xảy ra với trường hợp của Marcel Proust, Rainer Maria Rilke và D.H. Lawrence.

Giải thưởng khoa học không gặp phải nhưng khó khăn như thế. Phần lớn các lý thuyết khoa học và những thí nghiệm quan trọng đều được

thừa nhận bởi cộng đồng khoa học trong khoảng một đến hai thập niên. Hơn nữa, giải thưởng này lại thường được chia sẻ giữa hai hay tối đa là ba người thắng cuộc (điều này vẫn đi liền với sự khó khăn và đôi khi gây ra những tranh cãi về việc phải loại bỏ ai). Tuy nhiên, cũng có thể có khoảng cách thời gian khá dài giữa thời điểm một thành tựu khoa học sáng tạo ra đời và việc giải Nobel công nhận nó. Hội đồng xét giải Nobel Vật lý đã từ chối trao giải thưởng này cho Einstein trong suốt mười năm và cuối cùng trao giải cho ông vào năm 1921, nhưng không phải cho công trình về thuyết tương đối lúc đó bị xem là gây nhiều tranh cãi, mà cho một công trình hoàn toàn khác về thuyết lượng tử vốn đã được các nhà khoa học khác chứng minh trong phòng thí nghiệm. Nhà vật lý thiên văn Subrahmanyan Chandrasekhar đã phải đợi cả nửa thế kỷ trước khi nhận giải thưởng vào năm 1938 cho công trình mà ông đã thực hiện vào năm 1934.

Cố nhiên, còn có một dải phổ rất rộng các hoạt động tri thức mà giải Nobel không xét đến (như âm nhạc, hội họa và điêu khắc, nghệ thuật biểu diễn và điện ảnh). Sinh học và toán học cũng bị loại trừ, tương tự là triết học, tâm lý học, khoa học xã hội, khoa học chính trị và lịch sử. Tuy điều này rõ ràng là hệ quả từ lựa

chọn mang tính cá nhân của Alfred Nobel trong di chúc, nhưng nó cũng phản ánh sự khó khăn của việc định nghĩa thế nào là “thiên tài” ở một vài lĩnh vực trong số này. Không ít những nhà



Hình 15. “Einstein Lived Here” [Einstein từng sống ở đây], tranh biếm hoạ của Herblock, đăng lần đầu trên báo Mỹ khi Einstein qua đời, 1955.

tư tưởng hàng đầu đã thúc đẩy sự tiến bộ của tri thức, mặc dù ý tưởng của họ có đôi chỗ cần bàn cãi. Có thể thấy điều đó ở một số khía cạnh trong tư tưởng về sinh học của Darwin, nhiều khía cạnh trong tư tưởng về chính trị của Karl Marx và có lẽ ở phần lớn lý thuyết phân tâm học của Freud. Tuy nhiên, triết gia Isaiah Berlin đã nhận định về lý thuyết lịch sử và xã hội của Marx: “Ngay cả nếu tất cả những kết luận cụ thể của lý thuyết này được chứng minh là sai, thì vẫn không thể phủ nhận tầm quan trọng của nó trong việc tạo nên một cảm quan hoàn toàn mới về những vấn đề xã hội và lịch sử, từ đó, mở ra một đại lộ mới cho tri thức nhân loại”. Và chuyên gia tâm lý Anthony Storr cũng đã nói tương tự về Freud: “Thậm chí nếu mọi tư tưởng mà Freud đưa ra là sai thì chúng ta vẫn mắc nợ ông rất nhiều... Ông đã tạo ra một cuộc cách mạng trong cách chúng ta nghĩ”. Nếu Berlin và Storr nói đúng thì ít nhất có thể lập luận rằng Marx và Freud đều xứng đáng được coi là những thiên tài, tương tự như Einstein.

Sang đến đầu thế kỷ XXI, tài năng dường như có xu hướng gia tăng nhưng thiên tài lại giảm bớt. Hơn bao giờ hết, ngày càng có nhiều nhà khoa học, nhà soạn nhạc và nghệ sĩ có thể kiếm sống từ sản phẩm sáng tạo của mình. Trong thế kỷ XX, các chuẩn mực về trình diễn

và các kỷ lục ở mọi lĩnh vực đều không ngừng được cải thiện - từ âm nhạc, ca hát đến cờ vua và các môn thể thao. Nhưng những Darwin và Einstein, Mozart và Beethoven, Chekhov và Shaw, Cézanne và Picasso hay Cartier-Bresson của ngày hôm nay ở đâu? Trong điện ảnh, loại hình nghệ thuật non trẻ nhất, càng ngày người ta càng có cảm giác những đạo diễn “khổng lồ” như Charles Chaplin, Akira Kurosawa, Satyajit Ray, Jean Renoir và Orson Welles đã già từ cuộc chơi, để lại phía sau chỉ là những tài năng đơn thuần. Thậm chí ngay cả trong nhạc pop, những thiên tài mang tầm cỡ như Louis Armstrong, The Beatles hay Jimmy Hendrix dường như chỉ là những hiện tượng trong quá khứ. Tất nhiên, có thể có những thiên tài của thời đại chúng ta vẫn còn chưa được nhận ra - một quá trình có thể phải mất nhiều thập niên sau khi họ qua đời, như chúng ta biết - nhưng buồn thay, điều này nhiều khả năng cũng không hiện thực, ít nhất là theo tôi nghĩ (mặc dù hẳn sẽ có nhiều người không đồng ý), vì những lý do mà dưới đây tôi sẽ giải thích ngắn gọn.

Khi nói như vậy, tôi hiểu mình có nguy cơ rơi vào định kiến đã từng được nhà thám hiểm Nam Mỹ đồng thời là nhà thông thái vĩ đại ở thế kỷ XIX, Alexander von Humboldt - “Albert Einstein của thời đại ấy” (như lời của

một người viết tiểu sử về ông gần đây) - đề cập đến trong tập hai của bộ khảo cứu gồm năm tập của ông, có tên *Cosmos [Vũ trụ]*: “Những trí tuệ non yếu mới tự mãn nghĩ rằng ở thời đại của mình, sự tiến bộ về tri thức của nhân loại đã phát triển đến đỉnh điểm, mà quên mất rằng bởi mỗi liên hệ bên trong tồn tại giữa tất cả các hiện tượng tự nhiên nên tương ứng với mỗi bước tiến của chúng ta, lĩnh vực mà chúng ta phải vượt qua đòi hỏi sự mở rộng hơn nữa và nó được bao quanh bởi một đường chân trời không ngừng lùi ra xa mãi trước mắt kẻ khám phá”, Humboldt đã viết như thế vào giữa thế kỷ XIX. Nhưng hình ảnh của kẻ khám phá trong lời nói của ông chắc chắn cũng hàm ý rằng khi tri thức không ngừng tiến bộ, một cá nhân chỉ có thời gian để tìm hiểu được một phần ngày càng nhỏ hơn của đường chân trời ấy với mỗi thế hệ đi qua, bởi vì lĩnh vực nghiên cứu sẽ liên tục được mở rộng. Vì thế, nếu “thiên tài” đòi hỏi phạm vi rộng của tri thức, một nhãn quan bao quát - như ta thường nghĩ - thì có lẽ con người sẽ ngày càng khó khăn hơn để đạt đến tầm vóc ấy bởi sự tiến bộ của tri thức.

Không thể phủ nhận sự không ngừng gia tăng quá trình chuyên môn hoá và chuyên biệt hoá trong giáo dục và các lĩnh vực, đặc biệt là khoa học. Sự rộng lớn của kinh nghiệm để nuôi

duỡng thiên tài là điều giờ đây ngày càng khó đạt được so với thế kỷ XIX, nếu không nói là bất khả. Nếu Darwin hồi đó phải làm luận án tiến sĩ ngành sinh vật học, nghiên cứu về loài hàu và sau đó làm việc tại một bộ môn khoa học sự sống ở một trường đại học thì có lẽ rất khó hình dung làm sao ông có thể chiếm lĩnh được những kinh nghiệm phong phú và có hiểu biết về nhiều ngành khác nhau, làm thành bề dày vốn tri thức mà không sở hữu nó, sẽ khó lòng khám phá được quy luật về sự chọn lọc tự nhiên. Nếu chàng thiếu niên Van Gogh vào thẳng một học viện nghệ thuật ở Paris thay vì làm việc nhiều năm cho một nhà môi giới nghệ thuật, cố gắng trở thành một mục sư và tự học hội hoạ giữa những người nông dân nghèo Hà Lan thì liệu chúng ta có chứng kiến giai đoạn thăng hoa sau này của ông với những bức tranh kiệt tác? Lý do thứ hai dẫn đến sự suy giảm thiên tài có lẽ là quá trình thương mại hoá không ngừng gia tăng trong lĩnh vực nghệ thuật (thể hiện qua sự sùng bái danh tiếng). Những sáng tạo đích thực cần có thời gian - ít nhất là mười năm - để thành kết quả; và những kết quả ấy lại còn cần nhiều thời gian hơn thế để tìm thấy công chúng và thị trường cho mình. Rất ít nghệ sĩ hay nhà khoa học ở giai đoạn khởi nghiệp lại có may mắn nhận được sự ủng hộ tài chính trong suốt

thời gian dài như trường hợp của Van Gogh hay Darwin. Sẽ ít thách thức hơn nhiều, đồng thời lại dễ được đền bù xứng đáng hơn nếu gây dựng sự nghiệp bằng việc tạo ra những tác phẩm có tính mô phỏng, khiêu khích và lặp lại, giống như Alma-Tadema, Warhol hay một số nhà khoa học chuyên nghiệp, những người mà nói như Einstein, “lấy ra một tấm ván gỗ, nhìn xem đâu là phần mỏng nhất của nó và khoan rất nhiều lỗ trên đó khi rất dễ làm cái việc khoan đục ấy”. Thứ ba, điều này ít rõ rệt hơn, sự kỳ vọng của chúng ta về thiên tài ở thời hiện đại trở nên tinh tế hơn và có tính phân biệt cao hơn so với thời kỳ của chủ nghĩa lãng mạn ở thế kỷ XIX, một phần là hệ quả của những bước tiến ở thế kỷ XX trong lĩnh vực tâm lý học và tâm thần học. Hình ảnh một người hùng “tóc dài, đội mũ rộng màu đen, khoác áo ngoài không tay với tấm choàng quanh vai” rất đặc trưng của thời Victoria mà Virginia Woolf đã nhắc đến bằng giọng châm biếm, giờ đây chỉ là khuôn mẫu của một thời, che giấu những sự phức tạp về tâm lý hơn là hình ảnh một thiên tài.

Đồng thời cũng phải xem xét đến một trạng thái tâm lý của thời đại (*Zeigeist*) chống lại sự đặc tuyển. Thiên tài chính là một ý niệm bị tấn công bởi những người theo chủ nghĩa hoài nghi khoa học và chủ trương xoá bỏ sự bất bình đẳng về văn

hoá. Năm 1986, Robert Weisberg xuất bản một cuốn sách mỏng, dễ đọc với nhan đề *Creativity: Beyond the Myth of Genius: What You, Mozart, Einstein, and Picasso Have in Common* [Sáng tạo: Bên kia huyền thoại về thiên tài: Đây là điểm chung giữa Mozart, Einstein, Picasso và bạn?]. Có lẽ nhan đề phụ thứ hai của cuốn sách là do nhà xuất bản đặt với nhiều kỳ vọng (nơi tái bản cuốn sách vào năm 1993) hơn là chủ ý của tác giả. Dù sao đi nữa, nó cũng tóm lược được một ham muốn phổ biến của con người, vừa muốn xưng tụng thiên tài trong khi lại vừa muốn đưa thiên tài về với kích thước vừa vặn. Một chuỗi tranh biếm hoạ đăng trên tạp chí *Scientific American* nhân kỷ niệm 100 năm thành tựu đột phá vào năm 1905 của Einstein đã giễu nhại nghịch lý này với hình vẽ phác thảo một cuốn sách có nhan đề *The Einstein Diet* [*Einstein ăn kiêng*], trong đó có lời thuyết minh: “Siêu thiên tài này ăn gì? Hãy đọc cuốn sách và mở khoá bí mật ăn kiêng của Einstein. Một món hời chỉ mất 84,99 dollar”.

Thiên tài không phải là huyền thoại, nó là thứ đáng để chúng ta khao khát. Nhưng nó chỉ tìm đến một ai đó với cái giá - như đã thấy ở quy luật mười năm - mà hầu hết chúng ta sẽ không sẵn sàng trả. Không có lối đi tắt để trở thành một thiên tài. Những đột phá mà các

thiên tài tạo ra không liên quan gì đến những phép mầu, những điều kỳ diệu. Chúng là kết quả, là thành tựu từ quá trình lao động khổ công của con người, chứ không phải là ân sủng do đấng siêu nhiên nào ban tặng. Từ sự thật này về thiên tài, chúng ta chắc chắn có thể tìm thấy sức mạnh và sự kích thích cho chính đời sống và công việc của mình - nếu chúng ta thật sự khao khát điều ấy.



Tài liệu tham khảo

Chương 1: Định nghĩa thiên tài

- E. T. Bell, *Men of Mathematics* [Những nhà toán học] (London: Victor Gollancz, 1937)
- Daniel Coyle, *The Talent Code* [Mã tài năng] (London: Random House, 2009)
- H. J. Eysenck, *Genius: The Natural History of Creativity* [Thiên tài: Lịch sử tự nhiên của sáng tạo] (Cambridge: Cambridge University Press, 1995)
- Francis Galton, *Hereditary Genius: An Inquiry into Its Laws and Consequences* [Thiên tài di truyền: Một nghiên cứu về quy luật và hệ quả] (Amherst: Prometheus, 2006)
- M. J. A. Howe, J. W. Davidson, and J. A. Sloboda, 'Innate Talents: Reality or Myth?' ["Năng khiếu bẩm sinh: Thực tế hay huyền thoại?"], trong *Behavioral and Brain Sciences* [Tập chí Khoa học hành vi và não bộ], số 21 (1998): trang 399-442
- Penelope Murray (chủ biên), *Genius: The History of an Idea* [Thiên tài: Lịch sử một ý niệm] (Oxford: Blackwell, 1989)

- Andrew Steptoe, 'Mozart: Resilience Under Stress', ["Mozart: Sự kiên định dưới áp lực"] trong *Genius and the Mind: Studies of Creativity and Temperament* [Thiên tài và tâm trí: Nghiên cứu về sáng tạo và tính cách], Andrew Steptoe chủ biên (Oxford: Oxford University Press, 1998)

Chương 2: Yếu tố gia đình

- Mihaly Csikszentmihalyi, *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention* [Sáng tạo: Dòng chảy và tâm lý học về sự khám phá và phát minh] (New York: HarperCollins, 1996)
- Victor Goertzel and Mildred Goertzel, *Cradles of Eminence* [Vòng nôi của những kẻ xuất chúng] (London: Constable, 1962)
- R. Ochse, *Before the Gates of Excellence: The Determinants of Creative Genius* [Trước cảnh cửa của sự trác tuyệt: Những yếu tố quyết định thiên tài sáng tạo] (Cambridge: Cambridge University Press, 1990)

Chương 3: Sự học của thiên tài

- Robert Kanigel, *The Man Who Knew Infinity: A Life of the Genius Ramanujan* [Người biết cái vô hạn: Cuộc đời của thiên tài Ramanujan] (London: Scribners, 1991)
- Andrew Robinson, *The Man Who Deciphered Linear B: The Story of Michael Ventris* [Người giải mã bộ chữ cái Hy Lạp cổ đại: Câu chuyện về Michael Ventris] (London: Thames & Hudson, 2002)
- Dean Keith Simonton, *Genius, Creativity and Leadership: Historiometric Inquiries* [Thiên tài, sáng tạo và lãnh đạo: Những nghiên cứu thống kê lịch sử] (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984)
- John Tusa, *On Creativity: Interviews Exploring the Process* [Bàn về sáng tạo: Những phỏng vấn khám phá về quá trình sáng tạo] (London: Methuen, 2003)

Chương 4: Trí thông minh và năng lực sáng tạo

- Catharine M. Cox, *The Early Mental Traits of Three Hundred Geniuses* [Những đặc điểm tinh thần ở thời kỳ đầu của ba trăm thiên tài], tập II của công trình *Genetic Studies of Genius* [Nghiên cứu di truyền về thiên tài], L. M. Terman chủ biên (Stanford: Stanford University Press, 1926)
- James R. Flynn, *What Is Intelligence?: Beyond the Flynn Effect* [Trí thông minh là gì?: Bên kia hiệu ứng Flynn] (Cambridge: Cambridge University Press, 2007)
- David Lubinski and Camilla Persson Benbow, 'Study of Mathematically Precocious Youth After 35 Years: Uncovering Antecedents for the Development of Math-Science Expertise' [Nghiên cứu về những người trẻ tuổi sớm bộc lộ năng khiếu toán học sau 35 năm: Khám phá những tiền đề cho việc phát triển năng lực toán học], trong tạp chí *Perspectives on Psychological Science* [Những quan điểm về khoa học tâm lý], số 1 (2006): trang 316-45
- Robert J. Sternberg (chủ biên), *Handbook of Creativity* [Cẩm nang về sáng tạo] (Cambridge: Cambridge University Press, 1999)
- L. M. Terman, 'Psychological Approaches to the Biography of Genius' ["Những tiếp cận tâm lý về tiểu sử của thiên tài"], trong *Creativity: Selected Readings* [Sáng tạo: Những bài nghiên cứu tuyển chọn], P. E. Vernon chủ biên (London: Penguin, 1970)

Chương 5: Thiên tài và sự điên rồ

- Nancy C. Andreasen, *The Creating Brain: The Neuroscience of Genius* [Bộ óc sáng tạo: Khoa học thần kinh về thiên tài] (New York: Dana Press, 2005)
- Richard M. Berlin (chủ biên), *Poets on Prozac: Mental Illness, Treatment and the Creative Process* [Các thi sĩ bàn về thuốc

chống trầm cảm: Bệnh tâm thần, cách chữa trị và quá trình sáng tạo] (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008)

- Noel L. Brann, *The Debate over the Origin of Genius during the Italian Renaissance: The Theories of Supernatural Frenzy and Natural Melancholy in Accord and in Conflict on the Threshold of the Scientific Revolution* [Tranh luận về nguồn gốc của thiên tài trong thời kỳ Phục hưng nước Ý: Các lý thuyết về sự điên rồ siêu nhiên và sự sầu muộn tự nhiên hài hoà và xung đột trước ngưỡng cửa cách mạng khoa học] (Leiden: Brill, 2002)
- Kay Redfield Jamison, *Touched with Fire: Manic-Depressive Illness and the Artistic Temperament* [Chạm vào lửa: Bệnh rối loạn tâm lý lưỡng cực và tính cách nghệ sĩ] (New York: Free Press, 1994)
- Viện Hàn lâm Nghệ thuật Hoàng gia, *The Real Van Gogh: The Artist and His Letters* [Van Gogh thực sự: Hoạ sĩ và những thư từ của ông] (London: Royal Academy of Arts, 2010)
- Andrew Steptoe, 'Artistic Temperament in the Italian Renaissance: A Study of Giorgio Vasari's Lives' ["Tính cách nghệ sĩ ở thời Phục hưng nước Ý: Nghiên cứu về tác phẩm Những cuộc đời của Giorgio Vasari"], trong *Genius and the Mind: Studies of Creativity and Temperament* [Thiên tài và tâm trí: Nghiên cứu về sáng tạo và tính cách], Andrew Steptoe chủ biên (Oxford: Oxford University Press, 1998)

Chương 6: Những tính cách “tắc kè hoa”

- Banesh Hoffmann, *Albert Einstein: Creator and Rebel* [Albert Einstein: Kẻ sáng tạo và người nổi loạn] (New York: Viking, 1972)
- Daniel Nettle, *Personality: What Makes You the Way You Are* [Tính cách: Cái gì làm nên con người?] (Oxford: Oxford University Press, 2007)

- Robert W. Weisberg, *Creativity: Understanding Innovation in Problem Solving, Science, Invention, and the Arts* [Sáng tạo: Hiểu về sự cách tân trong việc giải quyết vấn đề, khoa học, phát minh và nghệ thuật] (Hoboken: John Wiley, 2006)

Chương 7: Nghệ thuật đối lập khoa học

- Peter Medawar, *Pluto's Republic* [Cộng hoà của Pluto] (Oxford: Oxford University Press, 1982)
- Dean Keith Simonton, *Creativity in Science: Chance, Logic, Genius, and Zeitgeist* [Sáng tạo trong khoa học: Ngẫu nhiên, logic, thiên tài và tâm lý thời đại] (Cambridge: Cambridge University Press, 2004)
- C. P. Snow, *The Two Cultures: and A Second Look* [Hai văn hoá: Và cái nhìn thứ hai] (Cambridge: Cambridge University Press, 1964)
- Gunther S. Stent, 'Meaning in Art and Science' ["Ý nghĩa trong nghệ thuật và khoa học"], trong *The Origins of Creativity* [Những nguồn cội của sáng tạo], Karl H. Pfenninger và Valerie R. Shubik chủ biên (New York: Oxford University Press, 2001)

Chương 8: Những kinh nghiệm Eureka

- Frederic Lawrence Holmes, *Investigative Pathways: Patterns and Stages in the Careers of Experimental Scientists* [Những con đường khảo cứu: Mô hình và những giai đoạn trong sự nghiệp của các nhà khoa học thể nghiệm] (Newhaven: Yale University Press, 2004)
- David Perkins, *The Eureka Effect: The Art and Logic of Breakthrough Thinking* [Hiệu ứng Eureka: Nghệ thuật và logic của tư duy đột phá] (New York: Norton, 2000)
- Andrew Robinson, *Writing and Script: A Very Short Introduction* [Dẫn luận về sự viết và hệ thống chữ viết] (Oxford: Oxford University Press, 2009)

- Alan J. Rocke, 'Hypothesis and Experiment in the Early Development of Kekulé's Benzene Theory' ["Giả thuyết và thí nghiệm ở giai đoạn đầu của việc xây dựng lý thuyết về benzene của Kekulé], trong tạp chí *Annals of Science* [Thông báo khoa học], số 42 (1985), trang 355-81

Chương 9: Lao động và cảm hứng

- David W. Galenson, *Old Masters and Young Geniuses: The Two Life Cycles of Artistic Creativity* [Những bậc thầy già và những thiên tài trẻ: Hai chu kỳ đời sống của sáng tạo nghệ thuật] (Princeton: Princeton University Press, 2008)
- Howard Gardner, *Creating Minds: An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi* [Tâm trí sáng tạo: Giải phẫu về sự sáng tạo qua cuộc đời của Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot và Gandhi] (New York: Basic Books, 1993)
- J. R. Hayes, 'Cognitive Processes in Creativity' ["Những quá trình nhận thức trong sáng tạo"], trong *Handbook of Creativity* [Cẩm nang sáng tạo], J. A. Glover, R. R. Ronning, và C. R. Reynolds chủ biên (New York: Plenum, 1989)
- Arthur Koestler, *The Act of Creation* [Hành động sáng tạo] (London: Hutchinson, 1964)

Chương 10: Thiên tài và chúng ta

- Harold Bloom, *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds* [Thiên tài: Bức khảm 100 trí tuệ sáng tạo tiêu biểu] (London: Fourth Estate, 2002)
- Leo Braudy, *The Frenzy of Renown: Fame and Its History* [Sự điên rồ của danh vọng: Sự nổi tiếng và lịch sử của nó] (New York: Vintage, 1997)
- Robert Currie, *Genius: An Ideology in Literature* [Thiên tài: Một ý thức hệ trong văn học] (London: Chatto & Windus, 1974)

- Burton Feldman, *The Nobel Prize: A History of Genius, Controversy, and Prestige* [Giải thưởng Nobel: Một lịch sử về thiên tài, tranh cãi và uy tín] (New York: Arcade, 2000)
- Colin Martindale, *The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change* [Nàng Thơ đúng giờ: Tính khả đoán của những biến đổi nghệ thuật] (New York: Basic Books, 1990)
- Gerald Reitlinger, *The Economics of Taste: The Rise and Fall of Picture Prices 1760-1960* [Kinh tế của thị hiếu: Sự thăng trầm của giá tranh giai đoạn từ 1760 đến 1960] (London: Barrie and Rockcliff, 1961)
- Aaron Sachs, *The Humboldt Current: A European Explorer and His American Disciples* [Dòng mạch của Humboldt: Nhà thám hiểm châu Âu và những môn đồ của ông ở nước Mỹ] (Oxford: Oxford University Press, 2007)



DẪN LUẬN VỀ THIÊN TÀI

Andrew Robinson



NHÀ XUẤT BẢN HỒNG ĐỨC

65 Tràng Thi, Quận Hoàn Kiếm, Hà Nội

ĐT : 39.260.031



Chịu trách nhiệm xuất bản : Giám đốc - BÙI VIỆT BẮC

Chịu trách nhiệm nội dung : Tổng biên tập - LÝ BÁ TOÀN

Biên tập : Phan Thị Ngọc Minh

Biên tập Văn Lang : Phan Quân

Trình bày : Minh Trinh

Vẽ bìa : Gia Khang

Sửa bản in : Phan Quân



CÔNG TY CP VĂN HÓA VĂN LANG - NS. VĂN LANG

40 - 42 Nguyễn Thị Minh Khai, Q.1, TP.HCM

ĐT : 38.242157 - 38.233022 - Fax : 38.235079



In 1.000 cuốn khổ 12x20 cm tại Xưởng in Cty CP Văn hóa Văn Lang
06 Nguyễn Trung Trực, P.5, Q.Bình Thạnh, Tp.HCM.

Xác nhận ĐKXB số : 1181-2017/CXBIPH/26-17/HĐ.

QĐXB số : 669/QĐ - NXBHĐ, ngày 26/04/2017.

In xong và nộp lưu chiểu quý 3 năm 2017.