

NGUYỄN THÁI HÒA

NHỮNG VẤN ĐỀ

Thi pháp

CỦA TRUYỆN



NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

NGUYỄN THÁI HÒA

NHỮNG VẤN ĐỀ THI PHÁP CỦA TRUYỆN

NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC - 2000

Chịu trách nhiệm xuất bản :

NGÔ TRẦN ÁI
VŨ DƯƠNG THUY

Biên tập nội dung và kĩ thuật :

VŨ KIM

Sửa bản in :

LÊ NHƯ HÀ - TRẦN THỊ OANH

Trình bày bìa :

BÍCH LA

Chế bản :

PHÒNG CHẾ BẢN (NXB GIÁO DỤC)

8(V)

GD - 00

194/154 - 00

Mã số : 8V373M0

LỜI TỰA

Cuốn sách này không phải là một tập phê bình văn học mà chỉ nhằm một mục đích hết sức khiêm tốn : *miêu tả những khái niệm cơ sở của Thi pháp học thể loại Truyện ở góc nhìn ngôn ngữ học.*

Trong khi khảo sát trên trục đồng đại, người viết chiếu góc nhìn vào trục lịch đại vì đồng đại phản ánh lịch đại như là một kết quả hiển nhiên. Ta từng biết kho tàng tiểu thuyết vĩ đại gắn với tên tuổi các văn hào danh nhân thế giới như F.Rabelais, M.Cervantès, V.Hugo, L.Tolstoi, Thi Nại Am, Tào Tuyết Cẩn v.v... nằm trong kho tàng Truyện kể nói chung của nhân loại không phải không có liên quan đến những giai thoại, mẫu truyện vui và những diễn ngôn tự sự trong lời hội thoại hàng ngày. Sự khác nhau về chức năng, cấp độ, quy mô, tính nghệ thuật và tính thời đại bộc lộ tính đồng chất làm cơ sở cho ngôn ngữ học chiếu cái nhìn vào đó như là một đối tượng cần yếu.

Từ kho tàng tiểu thuyết lần ngược lên các truyện phiêu lưu, truyền kì chí quái đến truyện kể dân gian hiện đại và xa xưa v.v... ta thấy Truyện luôn luôn là nguồn hấp dẫn các nhà nghiên cứu ở nhiều góc độ khác nhau : triết học, đạo đức học, tâm lí học, xã hội học, dân tộc học, sử học, mĩ học, ngôn ngữ học đến cả sinh lí học, bệnh lí tâm thần học v.v... Những thập kỉ gần đây xuất hiện ngày một nhiều những công trình liên ngành ngữ văn học, văn hóa học, triết học, ngôn ngữ học v.v... Kể từ V.Propp (1928). M.Bakhtin (1929, 1961, 1969). R.Barthes (1966). T.Todorov (1966). G.Genette (1966, 1969, 1971). P.Ricoeur (1983, 1984, 1985), người

đọc ngày một khó tiếp cận vì muốn hiểu các hệ thống lí thuyết ấy phải vận dụng nhiều kiến thức chuyên ngành : kĩ học, triết học, văn học sử, sử học, văn hóa học v.v... Tuy vậy, các hệ thống lí thuyết trên nếu không sử dụng tri thức, phương pháp nghiên cứu thì cũng ít nhiều gợi ý cho ngôn ngữ học. Đó là lí do vì sao chúng tôi lại chọn ngôn ngữ học với những khám phá của ngữ dụng học làm góc nhìn để khảo sát thể loại. Những dẫn chứng hay ví dụ minh họa chỉ nhằm làm sáng tỏ các khái niệm và trình bày các góc độ nghiên cứu, tuyệt nhiên không có nghĩa là đề cao khuynh hướng này hay khuynh hướng khác, cũng không đi sâu phân tích một tác giả, tác phẩm cụ thể nào, một điều xa lạ với mục đích của cuốn sách này.

Người viết muốn trình bày thật dễ hiểu với tất cả các bạn đọc, nhưng vì khả năng không thể làm khác được và số lượng trang viết cũng có hạn. Mong bạn đọc thông cảm và chỉ bảo cho những chỗ sai sót có thể có trong khi lí giải, trình bày. Xin thành thực cảm ơn.

Nhân dịp này, chúng tôi xin bày tỏ lời trân trọng cảm ơn Nhà xuất bản Giáo dục đã tạo điều kiện cho cuốn sách được sớm ra mắt quý bạn đọc, các thầy cô giáo và những ai yêu thích truyện kể.

Hà Nội - 1999

Tác giả

NGUYỄN THÁI HÒA

PHẦN MỞ ĐẦU

Truyện (récit) là tên gọi để chỉ loại hình tự sự văn học, một trong số các loại hình tự sự đa dạng và phong phú hiện nay⁽¹⁾. Truyện bao gồm các thể loại : truyện kể dân gian (thần thoại, cổ tích, truyện cười, ngụ ngôn v.v...) : truyện chí quái, phiêu lưu, truyền kì v.v... thời Trung cổ ; và tiểu thuyết (gồm truyện ngắn, truyện vừa, truyện dài), cũng có thể gọi là thể truyện kể hiện đại.

Nhu cầu hiểu biết khám phá thế giới là nhu cầu rất lớn của con người. Con người không chỉ muốn biết những gì đang xảy ra hoặc sắp xảy ra, mà còn muốn hiểu biết những gì đã xảy ra trong quá khứ (quá khứ gần, quá khứ xa và rất xa trong lịch sử). Hàng ngày, do vô tình hay cố ý ta được thông tin về đủ mọi chuyện trong nhà, ngoài ngõ, rộng hơn là ở trong vùng, trong nước và trên thế giới ngày nay hay ngày xưa. Từ những chuyện lớn chuyện nhỏ ta nghe kể từ thuở ấu thơ bên bếp lửa của bà nội, đến những điều nghe thấy cô, bạn bè kể, bình giảng ở trường, nhờ đó sự hiểu biết về thế giới và con người cứ tăng dần thêm theo năm tháng.

Thuở hồng hoang lịch sử của loài người cũng vậy. Những bộ tộc nguyên thủy tập hợp lại ngày này sang tháng khác nghe kể cổ tích (kể khan như người Tây Nguyên hiện nay) cúng Mo (người Mường), sau này nghe những người hát rong kể chuyện phiêu lưu, ma quái... Ở Trung Quốc ngày xưa có những người chuyên kể chuyện lấy tiền (thuyết thoại nhân) ở xó chợ, quán xá ... Ở vùng sa mạc Tây Á, Bắc Phi, những truyện kể suốt ngày này qua ngày

(1) Loại hình tự sự phi văn học có rất nhiều : biên bản hành chính, bản tường thuật của cơ quan pháp lí, phóng sự điều tra, bản tin báo chí thông tấn, truyện tranh, băng hình, phim tài liệu, truyện lịch sử, phim lịch sử v.v... Có người cho rằng phim truyện nhiều tập cũng là tiểu thuyết bằng hình ảnh, thậm chí các trò chơi thể thao : bóng đá, bóng chuyền v.v... cũng có tính tự sự do người chơi diễn xuất.

khác trên lưng lạc đà của các thương nhân, sau này thành bộ truyện cổ tích *Nghìn một đêm* lê, những truyện trào tiếu dân gian thời Trung cổ ở Tây Âu được nhiều người sưu tập lại, trong đó có những truyện trong sách của Rabelais, Boccaccio v.v...

Cuối cùng, do nghề in ấn phát triển, lối kể bằng miệng được thay bằng sách in phát hành khắp nơi và thể tiểu thuyết ra đời. (Ở Trung Quốc nghề in ấn phát triển sớm hơn). Tiểu thuyết trở thành thể loại tự sự phổ biến rộng khắp mà Hegel ví như là "anh hùng ca của tầng lớp thị dân". Trong những thế kỉ gần đây, những thành tựu tiểu thuyết thật vĩ đại với các tên tuổi : M.Cervantes, G.Stendhal, G.Flaubert, V.Hugo, L.Tolstoi, F.Dostoïevski, M.Gorki, M.Solokhov v.v... ở châu Âu ; La Quán Trung, Thi Nại Am, Tào Tuyết Cần v.v... ở châu Á. Tiểu thuyết đáp ứng đầy đủ các nhu cầu nhận thức, giáo huấn và thẩm mĩ của con người hiện đại. Kho tàng truyện kể nói chung và tiểu thuyết nói riêng là *một trong những thành tựu vĩ đại nhất* của loài người. Trước khi có các phương tiện truyền thông hiện đại, phim ảnh, băng hình v.v... thì nhờ tiểu thuyết mà con người có thể biết mọi chuyện từ quá khứ đến hiện đại, từ đông sang tây... và khám phá thế giới bên trong của con người một cách sinh động, sâu sắc cụ thể mà không một phương tiện nào có thể làm được.

Nghiên cứu Truyện về thể loại hay tác phẩm cụ thể (đặc biệt là tiểu thuyết) từ trước đến nay, như ta biết đã có từ nhiều hướng : mĩ học, triết học, quan điểm chính trị, xã hội học, tâm lí học, bệnh lí tâm thần học, phong tục học, folklore học, đạo đức học, thậm chí cả sinh lí học, sử học, địa lí học và liên ngành các khoa học nhân văn. Các hướng tiếp cận này ở những mức độ khác nhau đã có những thành tựu nhất định và tại một giai đoạn cụ thể, một thời điểm cụ thể tuy có thể xảy ra những ý kiến bất đồng, xung đột, phủ nhận lẫn nhau, nhưng xét trong quá trình lâu dài tìm kiếm chân lí thì thấy đều có đóng góp bổ sung vào kho tàng tri thức

nhân loại : *nhận thức về một phương thức nghệ thuật nhận thức cuộc sống.*

Trong vòng thế kỉ này, những trào lưu khoa học phát triển mạnh mẽ đã phát sinh nhiều hệ thống lí thuyết nghiên cứu về Truyện, ta có thể kể : phân tâm học của S.Freud, hình thái học (loại hình học) của M.Propp, liên ngành nhân văn của M.Bakhtin, mĩ học Mác xít, ngữ văn học của R.Barthes, T.Todorov, G.Genette, triết học ngôn ngữ có F.Jacques, P.Ricoeur v.v... Ở nước ta ngoài các giáo trình lí luận văn học ở bậc Đại học còn có các tiểu luận của các nhà văn Nguyễn Công Hoan, Tô Hoài, Nguyễn Đình Thi, Bùi Hiển, các công trình nghiên cứu phê bình của Hà Minh Đức, Phan Cự Đệ, Phong Lê, Trần Đình Sử, Phương Lưu, Phùng Văn Tửu, Đỗ Đức Hiếu, Đặng Anh Đào v.v... Thể loại truyện được dành một vị trí nghiên cứu xứng đáng với tầm vóc lớn lao của nó.

Các công trình lớn nhỏ nói trên đã đề cập đến nhiều vấn đề về cấu trúc thể loại, bình giá giá trị mĩ học, mối quan hệ giữa tư tưởng và nghệ thuật, quan hệ giữa đời sống và tác giả tác phẩm, những vấn đề triết học và mĩ học của biểu đạt ngôn ngữ (hiện tượng và bản thể v.v...) mà muốn hiểu được một tác giả thì phải xem xét quan điểm nghệ thuật của các trường phái trào lưu, thậm chí phải hiểu rộng nhiều chuyên ngành, nhiều tác giả khác. Chẳng hạn, muốn hiểu M. Bakhtin thì phải có tri thức sử học, văn hóa học, ngôn ngữ học v.v... và ngược lại những công trình của M. Bakhtin lại gợi ý hàng loạt vấn đề cho ngôn ngữ học và ngữ dụng học.

Chuyên luận này, nhờ tiếp thu được những kiến thức ngôn ngữ học và đặc biệt là ngữ dụng học phát triển trong mấy thập kỉ gần đây cố gắng nêu ra những vấn đề cơ bản (chưa dám giải quyết) của thể loại truyện. Hướng tiếp cận cũng nhỏ hẹp là từ góc độ ngôn ngữ học, đi từ những khái niệm thông thường đến các thuật ngữ khoa học, từ hiểu biết thực dụng đến tri thức mĩ học v.v...

Có những vấn đề tưởng là giản đơn nhưng thật khó lí giải, chẳng hạn : tất cả mọi người từ trẻ em đến người già đều kể chuyện, nhưng không phải ai cũng thành người kể chuyện hay, và trở thành người viết truyện càng hiếm, nhà văn lại càng hiếm hơn, chưa nói là nhà văn lớn. Hoặc là ngôn ngữ văn học (chính xác hơn là ngôn ngữ nghệ thuật) bắt nguồn từ lời nói hàng ngày, rằng "các nhà văn không sáng tạo ra ngôn ngữ mà chỉ đổi mới cách dùng nó". (Ch.Bally), nhưng từ ngôn ngữ hàng ngày đi vào tác phẩm văn chương theo con đường trực tiếp (đồng đại) và gián tiếp (lịch đại) bị khúc xạ ở góc nhìn chủ quan như thế nào mà như ta thấy người kể chuyện thì nhiều nhưng không phải ai cũng trở thành nhà văn được cả. Hoặc là vấn đề "số phận của tiểu thuyết", tương lai của tiểu thuyết sẽ đi về đâu, và vì sao có hiện tượng tiểu thuyết đã thành công rực rỡ trên thế giới với những tên tuổi vĩ đại như F.Rabelais, M.Cervantès, L.Tolstoi : F.Dostoïevski, Thi Nại Am, Tào Tuyết Cần v.v... và gần đây thì dường như chúng lại chỉ còn hình bóng và dư âm ?

Thật khó mà hình dung được rằng thể loại tiểu thuyết với những tác phẩm đồ sộ của các tác gia vĩ đại nói trên lại bắt đầu từ những mẩu chuyện vụn vặt, tầm thường (diễn ngôn tự sự) trong lời đối thoại hàng ngày, đến những giai thoại (anecdotes), truyện kể dân gian (contes populaires), truyện phiêu lưu (roman d'aventures), đến truyện kể hiện đại, tiểu thuyết⁽¹⁾, cả một quá trình lịch sử kéo dài hàng ngàn, vạn năm mà không phải do một tài năng kiệt xuất nào sáng chế ra được. Thiên tài chỉ đóng vai trò hoàn thiện những gì đã có và vạch hướng phát triển những gì đã hoàn thiện trong một giai đoạn lịch sử nhất định.

(1) Theo nhà văn Nguyễn Công Hoan. khoảng đầu năm 1930. ở ta phỏng theo Trung Quốc chia tiểu thuyết thành 3 loại : đoản thiên tiểu thuyết (truyện ngắn), trung thiên tiểu thuyết (truyện vừa) và trường thiên tiểu thuyết (truyện dài). Báo Phong Hóa dùng "truyện ngắn" lần đầu và được dùng cho đến ngày nay.

Truyện chẳng những có thể phát triển từ một diễn ngôn tự sự mà ra, mà còn có thể từ một khối lượng nhiều tập như *Tam Quốc diễn nghĩa*, *Thủy Hử* rút gọn lại trong một diễn ngôn tự sự ngắn. Sự co giãn ấy giúp ta tìm một cái cầu nối lịch sử giữa diễn ngôn và văn bản, ngôn ngữ và văn học mà nếu nghiên cứu từng thể loại riêng rẽ, từng tác phẩm riêng rẽ thì không thể nào làm được. Thể loại đúng là "nhân vật trung tâm của văn học" như M.Bakhtin từng khẳng định và không hề có ý cường điệu chút nào. Vì thể loại được hình thành từ một giai đoạn lịch sử nhất định, vừa liên quan đến người sáng tác vừa liên quan đến người cảm thụ, lại biến đổi theo các giai đoạn phát triển của xã hội và văn học. Thực chất đó là *mô hình tổ chức văn bản được chấp nhận và trở thành quy ước, một thứ siêu ngôn ngữ* (ngôn ngữ trên ngôn ngữ) tiềm tàng trong kí ức người kể (viết) và người nghe (đọc), trong đó, người kể lựa chọn để đặt mình vào một hệ thống và người nghe có cơ sở định hướng để tiếp nhận, bình giá, thưởng thức giá trị của văn bản. Nói cách khác, thể loại là mã chung để giao tiếp giữa người kể và người nghe, tuy có nhiều biến thể nhưng có những yếu tố hằng thể không thay đổi một khi đã định hình ổn định.

Không nghiên cứu cái mã chung của thể loại, không giải mã được nó thì rốt cùng công việc phân tích trên cũng như "chim chích lạc vào rừng xanh", "thấy cây mà không thấy rừng", chỉ dừng lại ở tác phẩm cụ thể, nhà văn cụ thể, loay hoay chẳng biết từ đâu đến và sẽ đến đâu là điểm tận cùng. Thao tác kể chuyện (sáng tác) cũng như thao tác cảm thụ (nghe, đọc truyện) vừa là tiềm thức vừa là ý thức, vừa cảm xúc trực quan, vừa lí trí khó phân giải rạch ròi, hoặc chỉ có thể dùng những sự kiện ngoài văn học để lí giải văn học hoặc ngoài ngôn ngữ để hiểu ngôn ngữ.

Hướng nghiên cứu trong chuyên luận là dùng lịch đại để hiểu đồng đại, đồng đại phản ánh lịch đại. Phương pháp trình bày là phương pháp lưỡng phân (binary, binarity) là một phương pháp

quen thuộc của ngôn ngữ học. Phép lưỡng phân giúp ta đối lập hai mặt của vật thể hoặc khái niệm, từ tổng thể được tách thành hai vế và hợp nhất lại để có nhận thức tổng quát. Phép lưỡng phân còn có thể chuyển từ cấp độ này đến cấp độ khác từ bên ngoài đến trung tâm sự vật. Phép lưỡng phân rất tiện cho nghiên cứu và trình bày nhưng chỉ là tiền đề của phép biện chứng, chứ chưa phải là biện chứng. Tuy vậy nhờ đó mà phép biện chứng trực quan của tư tưởng duy vật cổ đại thông qua phân tích duy lý tiến đến phép biện chứng khoa học.

Nội dung cuốn sách không khảo sát quá trình tiến hóa thể loại mà phân chia theo các cấp độ nhận thức, theo các chương mục sau :

- *Chương I* : Chuyện và Truyện.
- *Chương II* : Chuyện của con người và con người trong Truyện.
- *Chương III* : Lời kể và lời thoại trong Truyện.
- *Chương IV* : Không gian như một nhân tố nghệ thuật của Truyện.
- *Chương V* : Thời gian như một nhân tố cấu trúc nghệ thuật của Truyện.
- *Chương VI* : Giọng kể - Mối cảm nhận tự nhiên của người nghe và người đọc.
- *Chương VII* : Thống nhất một thuật ngữ của ngôn ngữ học và thi pháp học: diễn ngôn.

Vấn đề thi pháp của thể loại sẽ được minh họa một cách cần thiết, đặc biệt vấn đề thời gian của truyện hiện đang là đầu mối của sự tổ chức, cấu tạo truyện, phản ánh quan niệm về nghệ thuật, mối quan hệ giữa cuộc sống và vận động nghệ thuật, về hiện tượng và bản thể ở góc nhìn mỹ học và triết học. Chuyên luận chỉ gợi vấn đề dựng khung lý luận mà không có tham vọng giải quyết các vấn đề đã nêu.

Bởi một lẽ, tác phẩm nghệ thuật bao giờ cũng rộng lớn hơn chính bản thân nó !

Chương I

CHUYỆN VÀ TRUYỆN

I - PHÂN BIỆT CHUYỆN (histoire) VÀ TRUYỆN (récit)

Trong tiếng Việt nhiều lúc phát âm lẫn lộn giữa "chuyện" và "truyện" nhưng đây là hai khái niệm khác nhau rất cơ bản.

Chắc hẳn đối với các nhà nghiên cứu văn học thì không có sự lẫn lộn như vậy. Từ lâu, truyện đã được xem là một loại thể văn học lớn "thuộc loại tự sự - có hai thành phần chủ yếu là *cốt truyện* và *nhân vật*. Thủ pháp nghệ thuật chính là *Kể*. *Truyện* thừa nhận vai trò rộng rãi của hư cấu và tưởng tượng. Tùy theo nội dung phản ánh, dung lượng, chủ thể sáng tác mà truyện được chia thành nhiều loại : truyện dân gian, truyện ngắn, truyện vừa, truyện dài (cũng gọi là tiểu thuyết), truyện nôm, truyện nôm khuyết danh... (*Từ điển văn học*, t. II Nxb KHXH, H, tr.450).

Thiết nghĩ như vậy cũng đã rõ ràng. Nhưng có khá nhiều truyện không có cốt truyện và cũng không có nhân vật hoặc nhân vật mờ nhạt chẳng hạn một số truyện của Nguyễn Công Hoan, Thạch Lam,... truyện của Camus, Kafka J.P.Sartre v.v... vẫn là truyện. Còn những Giai thoại folklore, Giai thoại văn học, Chuyện trạng Việt Nam⁽¹⁾ thì nên gọi là "chuyện" hay "truyện"?

Có một cách phân biệt giữa "chuyện" và "truyện" bao quát hơn. Chẳng hạn : Câu chuyện có thực về một người cố nông bị bức

(1) Đáng chú ý là 8 công trình của GS. Vũ Ngọc Khánh đều gọi là "giai thoại" ≈ "chuyện hay, chuyện chọn lọc" mà không dùng "Truyện".

bách quá mất hẳn tính người thành "con quỷ dữ" gây ra bao nỗi sợ hãi cho dân làng X ở tổng Cao Đà, huyện Lí Nhân trước kia được nhiều người kể, nhưng chỉ có truyện "Chí Phèo", một văn bản tự sự của Nam Cao là truyện của nhà văn viết ra. Đọc truyện *Chí Phèo* người ta có thể kể lại chuyện Chí Phèo cho nhiều người khác, và có thể, mỗi người có cách kể khác nhau. Hoặc là nhờ truyện *Tam Quốc diễn nghĩa* của Lã Quán Trung mà nhiều người biết "chuyện Tam Quốc" và kể "chuyện Tam Quốc".

Như vậy, văn bản tự sự dù dài ngắn đều có thể chia thành hai phần : "cái được kể" và "hành động kể". "Cái được kể" (nội dung, cốt truyện, hay thậm chí không có cả cốt truyện v.v...) có thể được nhiều người biết, tồn tại trong kí ức của một hay nhiều người và chỉ thể hiện ra ở hành động kể của một người nào đó. Kết quả của hành động kể bằng ngôn từ, ta có văn bản kể chuyện. Văn bản này một khi định hình, được sáng tạo có nghệ thuật và chuyển thành kí hiệu chữ viết có thể truyền bá rộng rãi ... và chuyển dịch thành nhiều thứ tiếng trên thế giới.

Truyện trở thành một thể loại văn học quan trọng bậc nhất trong mấy thế kỉ qua là vì vậy.

Những công trình nghiên cứu thi pháp của truyện một cách khoa học và hệ thống phải nói thuộc về trường phái hình thức chủ nghĩa (formalisme) Nga vào đầu thế kỉ này (Tên gọi này là để phân biệt với trường phái cấu trúc chức năng về sau, không có nghĩa xấu như ta thường hiểu). Họ đã phân biệt Sujet (cốt truyện tình tiết) và Fabula (kết cấu) mà về sau V.Propp gọi là "hình thái học" (morphologie) của truyện kể. Đạt đến, những thành tựu lớn nhất, thì phải nói là những công trình của M.Bakhtin, người đã xây dựng lí thuyết liên ngành giữa ngôn ngữ học và khoa học văn học. Công trình của M. Bakhtin cho đến nay vẫn khó hiểu với nhiều người nếu chỉ xuất phát từ một phía, hoặc là thuần túy ngôn ngữ học hoặc là thuần túy văn học. Thiếu một cái nhìn liên ngành hai khoa học đó thì M. Bakhtin còn mãi mãi xa lạ với chúng ta.

Gần như đồng thời với M.Bakhtin, các nhà ngôn ngữ học và thi pháp học đã phá bỏ được cái ranh giới cứng nhắc giữa ngôn ngữ và lời nói do F. De Saussure dựng nên, hướng về "cái phát ngôn" (énoncée) và "sự phát ngôn" (énonciation) ví như E.Benveniste (1968) và có thể mở rộng đến các văn bản nghệ thuật. Trong công trình của mình, Benveniste đã phân biệt thức khách quan của lời nói tức là những sự kiện trong quá khứ được kể lại (ngữ pháp dùng đại từ ngôi thứ 3 - thuộc thời quá khứ) và thức chủ quan của người nói (đại từ ngôi 1 và ngôi 2, thuộc thể hoàn thành).

Từ đó T. Todorov (1966) phân chia Truyện thành 2 cấp độ cơ bản :

- Chuyện (histoire) bao gồm lôgic của những hoạt động và một "cú pháp" (hiểu theo nghĩa ẩn dụ) của các nhân vật.

- Diễn ngôn (discours) gồm 3 phạm trù tương đương với các phạm trù ngữ pháp : thời (temps), thể (aspect) và thức (mode).

Một vài người dùng thuật ngữ của N.Chomsky xem chuyện là cấu trúc sâu và diễn ngôn hay truyện là cấu trúc mặt, hoặc rộng hơn là ngữ năng (compétence) và ngữ thi (performance) (dẫn theo K.Wales).

Dù gọi bằng thuật ngữ gì nữa thì sự phân tách giữa "chuyện" và "truyện" không chỉ là hình thức chủ nghĩa mà đó chỉ là bước đầu tiên để khám phá nghệ thuật của truyện, hay đúng hơn bước đầu nói đến tính nghệ thuật của truyện kể và phong cách kể truyện của các nhà văn.

Tuy vậy, giữa 2 cấp độ "chuyện" và "truyện" không giản đơn, mà R. Barthes thấy cả "một hệ tầng những thẩm cấp" (instances). (*Dẫn luận phân tích các truyện kể* - Seuil. D. 1966, tr.14). R. Barthes chỉ ra rằng : "Hiểu một truyện không đơn giản là theo dõi mạch lạc cốt truyện mà chính là nhận biết những "tầng" (étages) chiếu những chuỗi bề ngang lên luống (fil) được kể, lên cái trục dọc hàm ẩn : đọc (nghe) một truyện không đơn giản lướt từ chữ này sang chữ khác, mà từ cấp độ này đến cấp độ khác" (tr. 14 - 15).

Thử lấy câu mở đầu đơn giản trong truyện *Cái chết của con Mực* (Nam Cao) làm ví dụ : "Bây giờ thì Du đã về rồi". Ta thấy nó giống với bao câu khác mà ta thường dùng : "Bây giờ" (thời điểm đang nói). "Du" (hay một X nào đó) "đã về rồi" (hành động kết thúc). Nhưng trong truyện, những từ ngữ này lại có ý nghĩa khác hẳn :

– "Bây giờ" là thời điểm so với những thời điểm trước đó, người ta đã có ý định giết con Mực.

– "Du" : người con trong gia đình đi xa nhà đã lâu.

– "đã về rồi" : không còn đi xa nhà nữa.

– So với "Bây giờ Du đã về" hay "Bây giờ Du về" có hàm ý một sự chờ đợi đã quá lâu và được thỏa mãn. Trọng tâm thông báo không ở chỗ "Du có về hay không về" mà ở chỗ sự chờ đợi một người đi xa trở về để có cơ hay là cái nguyên cơ chính để làm một việc khác (kết thúc số phận của con Mực "hư đốn", "đáng tội chết").

R.Barthes đã nhìn thấy "phía bên kia của văn" trong truyện kể và mối liên hệ chiếu vật giữa các cấp độ ngôn ngữ, tức là "cái trực diện văn bản" hay như ngày nay ta gọi là cấu trúc hàm ngôn văn bản, quy tụ chữ nghĩa trên bề mặt với nhau. Từ đó, ông đề nghị phân chia truyện thành 3 cấp độ :

a) Cấp độ "chức năng", hiểu theo nghĩa của Propp và Bremond :

b) Cấp độ "hoạt động", theo nghĩa của Greimas xem nhân vật như là những tác tố (actants) ;

c) Cấp độ "kể chuyện", biểu theo nghĩa "diễn ngôn" (discours) của T. Todorov.

Theo ông, "cả ba cấp độ liên hệ chặt chẽ với nhau theo một kiểu tích hợp diễn tiến (intégration progresrive) : một chức năng này chỉ có ý nghĩa đối với bao nhiêu vị trí nó chiếm giữ trong hoạt động chung của một tác tố, hoạt động này "tự nó" nhận được

ý nghĩa cuối cùng của sự kiện mà nó được kể lại, được phó thác vào một diễn ngôn có mã riêng của nó" (tr.15 - 16).

Mà ấy, theo cách hiểu tổng quát nhất là cấu trúc nghệ thuật của truyện, trong đó sự phân bố sự kiện trong trật tự thời gian kể truyện có một ý nghĩa đặc biệt mà ta sẽ đề cập đến ở chương sau.

II - CÁC ĐƠN VỊ CỦA TRUYỆN

Các đơn vị được quan niệm là yếu tố xây dựng nên Truyện, tùy thuộc vào các tiêu chí phân loại. Có những cách phân chia sau đây.

1. *Cách phân chia bề mặt theo truyền thống.* Đây là cách phân chia phổ biến từ trước đến nay. Theo cách phân chia này, Truyện có thể gồm hai loại đơn vị :

1-1. Những đơn vị lớn : quyển, tập (tiểu thuyết trường giang), chương, hồi (tiểu thuyết chương hồi) v.v...

2-2. Những đơn vị nhỏ : a) màn, cảnh (scène) được đánh dấu bằng chỗ ngừng lớn (có 3 dấu * * * bên trong bản in) mà các truyện của Nam Cao, Nguyễn Công Hoan v.v... thường có.

b) Đoạn (paragraphe) và chỗ ngừng của đoạn.

c) Diễn ngôn tóm tắt (sommaire) : dùng để kết thúc hay mở đầu đoạn.

d) Diễn ngôn lược ngữ (ellipse) : câu, đoạn giảm bớt từ ngữ.

Cách phân chia các đơn vị bề mặt như thế chưa nói lên được gì về nghệ thuật kể truyện, nó cũng giống như mọi sự phân chia các văn bản khác, chẳng hạn văn bản chính luận, văn bản khoa học v.v...

2. *Phân chia theo cốt truyện*

Cốt truyện được xây dựng bằng những tình tiết (détails). Những tình tiết này có tính bền vững, nếu thay đổi tình tiết hoặc lược bỏ đi thì không còn cốt truyện nữa.

Điều này ta dễ thấy trong các truyện dân gian truyền miệng. Tính bền vững của tình tiết bảo đảm cho truyện có khả năng lưu giữ và khả năng truyền bá từ người này sang người khác, từ thế hệ này đến thế hệ sau.

Trong truyện *Cây khế*, người kể muốn nêu bài học "tham thì thâm", hoặc rộng hơn là "Thiện ác báo ứng chung hữu báo" thường xảy ra trong gia đình, làng xóm (anh - em, cha - con, dì ghẻ - con chồng, phú ông - người nghèo v.v...). Kết cục là người thật thà nhân hậu (Thiện) thường thắng kẻ tham lam, độc ác (Ác) nhờ vào nhân tố thứ 3 : quyền lực siêu trần thế (Bụt, Tiên, phép màu nhiệm) và quyền lực trần thế (sức lao động, uy lực vua chúa) được lí tưởng hóa. Các tình tiết trong truyện, tập trung ở :

+ Người anh : tham lam, giành hết gia tài, chỉ để cho em một cây khế.

+ Người em : thật thà, nhân hậu (có phần thụ động).

+ Phát triển tình tiết (sự kiện) :

a) → Phụng hoàng đến ăn khế → Người em van xin → Phụng hoàng trả bằng vàng → may túi ba gang → bay ra đảo thần → trở nên giàu có.

b) → Vợ chồng người anh nổi máu tham → đổi gia tài để lấy cây khế. → Phụng hoàng lại đến ăn → may túi 6 gang → Ra đảo thần → trở về chết chìm giữa biển cả.

Đó là những tình tiết cốt yếu không thể thay đổi, còn gọi là *hằng thể*. Những tình tiết phát triển trở thành *sự kiện*. Có thể có một số *biến thể* không quan trọng, chẳng hạn : "phụng hoàng" được thay bằng "chim thần", hoặc là những tình tiết được nhấn mạnh khi miêu tả tính cách của em (khóc lóc, van xin) hoặc của anh (không chịu bỏ bớt vàng dù chỉ một ít), hoặc là phụng hoàng phải hạ xuống v.v... rồi sau cùng mới rơi xuống biển.

Như vậy, truyện kể dân gian rất chú trọng đến những tình tiết phát triển thành sự kiện (cái lò xo đẩy tấn kịch) hơn là xây dựng

nhân vật như trong tiểu thuyết hiện đại. "Nhân vật" thực ra chỉ là cái nút móc nối sự kiện, cũng như phép màu nhiệm, Bụt, Tiên, hoàng tử v.v... là giải pháp tình thế của diễn tiến sự kiện. Cho nên những cách kể tiểu thuyết hóa, hiện đại hóa hoặc cách phân tích nhân vật theo lối tiểu thuyết hiện đại, đều là "vẽ rắn thêm chân", làm sai lệch giọng kể của cổ tích.

Từ những phân tích theo kiểu như vậy, các nhà hình thức chủ nghĩa Nga vào những năm 1920 (đặc biệt là V.Skhlovski - *Về lý thuyết văn xuôi*, 1925) đã khái quát thành 2 cấp độ cho bất cứ hình thức kể chuyện nào : cấp độ bề mặt với chuỗi hoạt động của sự kiện được kể, biểu hiện bằng ngôn từ, và cấp độ sâu là trật tự logic hay trật tự thời gian có thể có của những sự kiện, tức là cấu trúc nghệ thuật của nó. Người đọc (nghe) truyện và người xem kịch hiểu được dần dần cái logic tiềm ẩn của các hoạt động từ sự kể tiếp các sự kiện trước đó, từ những cảnh hồi tưởng hay những dự đoán, từ sự giao thoa hay những chỗ trống trước mắt trong truyện kể.

Những truyện đơn giản như truyện kể dân gian thì cốt truyện và tình tiết giao nhau một cách đơn giản, nhưng những truyện kể hiện đại (tiểu thuyết chẳng hạn) thì các tình tiết và cốt truyện hết sức phức tạp. V.Skhlovski đã vận dụng phương pháp ngôn ngữ học để phân tích những tác phẩm của Gogol, đặc biệt mẫu mực là sự phân tích truyện *Cái áo khoác... nổi tiếng*.

Những cách phân chia cốt truyện và tình tiết như vậy chưa đủ để phát triển lý thuyết nhưng đã có nhiều gợi ý sâu sắc cho các nhà nghiên cứu, trong đó có V.Ya.Propp với công trình "*Hình thái học các truyện kể*" (1928, tái bản 1969).

3. Phân chia theo "chức năng của ngôi hoạt động"

Công trình của V.Propp về các truyện kể dân gian Nga có giá trị lý thuyết, có thể vận dụng cho các truyện kể dân gian ở các nước,

vì vậy đã được dịch ra nhiều thứ tiếng trên thế giới. Một số nhà folklore học Việt Nam cũng đã vận dụng phương pháp này.

Trong khi khảo sát truyện cổ tích Nga. V.Propp, nhận thấy các nhân vật có những hoạt động giống nhau. Chẳng hạn :

1. Nhà vua cho dựng sĩ một con đại bàng. Con đại bàng đưa dũng sĩ đến một vương quốc khác.

2. Người cha cho thằng Suchenka con ngựa. Con ngựa mang Suchenka đến vương quốc khác.

3. Còndun cho Ivan chiếc thuyền - Chiếc thuyền chở Ivan đến một vương quốc khác : v.v...

Cứ tiếp tục thống kê như vậy, ông đã rút ra một số kết luận :

1) Những yếu tố hằng thể, bền vững phục vụ chức năng của nhân vật không phụ thuộc vào bất kì những cái gì sáng tạo ra. Chúng cấu tạo thành thành phần cơ bản của truyện kể.

2) Số lượng chức năng của những truyện cổ tích nổi tiếng là có hạn.

3) Tính liên tục của các chức năng luôn luôn giống nhau.

Đó là những nét khái quát để phân chia các tình huống xuất phát của chức năng. Ông đã phân chia được 31 kiểu tình huống chức năng như vậy trong truyện kể dân gian Nga. Thử đưa ra đây một vài ví dụ :

I - Một thành viên trong gia đình đi xa nhà.

II - Nhân vật bị cấm quay trở về.

III - Cấm vi phạm.

IV - Mâu thuẫn dẫn đến điều tra dò hỏi.

v.v... Và cuối cùng là những sơ đồ khái quát của các truyện kể dân gian. Những khám phá của Propp thực chất là sự nghiên cứu cấu trúc - loại hình truyện kể mà như E.M. Melinsky chỉ ra là "sự hình thức

hóa cách xác định cốt truyện loại hình - truyện kể và sự phân loại duy lý nghiêm ngặt hơn các cốt truyện" (tr.162). Và chính vì thế, công trình có sức khái quát càng lớn, đặc biệt là việc xác định rõ ràng các môtip của truyện kể dân gian. Ở nước ta phương pháp này đã được vận dụng để nghiên cứu truyện cổ tuy muộn nhưng cũng có hiệu quả.

Không nghi ngờ gì nữa những cống hiến của các nhà khoa học Nga đã gợi ý rất nhiều cho những công trình thi pháp học về sau mà tiêu biểu là những công trình gắn với tên tuổi R.Barthes, G.Genette, T.Todorov, P.Ricoeur v.v...

4. Phân loại theo lớp đơn vị chức năng

Công trình của V.Propp giới hạn trong các truyện kể dân gian mà như ta biết, cách kể của truyện là lối chiếu vật trực tiếp, đơn giản khác với những hình thức kể truyện hiện đại (tiểu thuyết, truyện ngắn, truyện kí v.v...) phức tạp gấp bội phần. Vì vậy phải có những phương pháp mới và kiến giải mới.

Một trong số những kiến giải đặc sắc là những quan niệm và phương pháp của R.Barthes được đúc kết trong "*Dẫn luận về sự phân tích cấu trúc của truyện*" (1966).

R.Barthes xem truyện không chỉ là những câu nối tiếp nhau mà còn ở phía đằng sau, phía bên kia của câu. Chẳng hạn, một câu đơn giản trong truyện : "Một cú téléphone", một mặt gồm chức năng thông tin : chuông điện thoại kêu, liền đó có thể là cảm máy, nói chuyện, đặt máy v.v... ; mặt khác có thể gắn vào một câu chuyện nào đó : Gọi ai ? Ai gọi ? Vì cái gì ? Ở đâu đến ? v.v... có thể tác động đến câu chuyện như thế nào ? Hoặc là : "Bond (tên một nhân vật) nhắc một trong bốn máy điện thoại trước mặt...". Vấn đề không phải là những từ vị, như "bốn", mà nó thông tin cho chúng ta Bond là người như thế nào, có quan hệ rộng rãi trong xã hội và công việc của Bond phức tạp thế nào v.v... Như vậy, những đơn vị nhỏ nhất trong truyện không chỉ là đơn vị ngôn ngữ thuần túy như trong lời nói hàng ngày mà là *đơn vị chức năng*.

Lấy một ví dụ khác. Mấy câu mở đầu trong truyện *Lão Hạc* (Nam Cao) :

"Lão Hạc thối cái mũi rơm chằm dóm. Tôi đã thông điều và bỏ thuốc rồi. Tôi mời lão hút thuốc. Nhưng lão không nghe..."

Thông tin ở bề mặt ngôn ngữ là : "Có một ông già tên là Hạc chằm dóm hút thuốc. Có người mời hút thuốc nhưng ông không nghe" - Nhưng ở bề sâu thông tin cho biết : "Ông già này không có vị trí gì đáng kể ("lão", không gọi là "ông", "cụ", nghèo và nghiện thuốc lào (dùng mũi rơm để lấy lửa hút thuốc). Lẽ ra ông hút thuốc (đã có tôi thông điều và bỏ thuốc) : ông không chịu hút. Vì sao ? Ông có một nỗi băn khoăn lớn lắm mà vì chưa nói ra được nên chưa hút. Tâm trạng của ông là cả một tấn kịch cứ được gở dần ở những câu tiếp theo, hết câu này đến câu khác.

Nói theo ngữ nghĩa học hiện đại là mỗi câu đều chứa đựng một lượng hàm ngôn mà hàm ngôn của câu trước được "chuyển giao" (Đỗ Hữu Châu, 1993) và "chuyển hóa" (Hoàng Phê 1992) thành hiển ngôn ở những câu sau. R.Barthes thấy những đơn vị trong câu không thuần túy là đơn vị ngôn ngữ mà còn là những *đơn vị chức năng*. Trong một truyện các đơn vị có hai chức năng cơ bản: chức năng phân bố (distributive) và chức năng tích hợp (intégrative).

a) *Phân bố* : là sự xếp đặt trật tự theo thời gian phát ngôn (kể chuyện). Ví dụ trong câu trên : 1 - Lão Hạc : - thối cái mũi rơm → chằm dóm : 2) Tôi → thông điều → bỏ thuốc → mời lão... Tại mỗi thời điểm tương liên với hành động được kể. Và như vậy, tính thời gian của truyện là do chức năng phân bố trong lời kể.

b) *Tích hợp* : bao gồm tất cả các "chỉ dẫn" (indices) : nhân vật, tuổi tác, vị thế, thói quen, trạng thái tâm lí v.v..., dẫn đến một tầng nghĩa tiềm ẩn (hàm ngôn) nằm ngoài cú pháp hiển ngôn, tạo ra một mạng lưới ý nghĩa, tức là cấu trúc nghĩa hàm ẩn văn bản, có một lượng thông tin khác ngoài thông tin chính thức.

Các "chỉ dẫn" bao hàm tương liên ẩn dụ trong khi chức năng phân bố bao hàm cái tương liên hoán dụ.

Trong hai chức năng lớn ấy, ta lại có thể phân chia : *chức năng hạt nhân* (noyau) và *chức năng xúc tác* (catalyse). Những chức năng hạt nhân làm nên xương cốt máu thịt của truyện. Chẳng hạn : nổi bật khuôn của lão Hạc được chuyển thành câu diễn ngôn : ... "Có lẽ tôi bán con chó đấy, ông giáo ạ !". Còn chức năng xúc tác thể hiện ở những đơn vị kế tiếp. Những đơn vị này có thể làm nhanh hay chậm lại diễn biến câu chuyện bằng cách đưa ra một ý nghĩ, một diễn ngôn, dự đoán, so sánh, tóm lược, liên kết hoặc nhằm đánh lạc hướng mạch lạc của cốt truyện.

Cả hai đều thuộc những thẩm cấp nhất định trong một phần truyện hay trong toàn truyện, đó là mối quan hệ thông số (paramétrique) nhằm chỉ dẫn một trạng thái tâm lí, một tính cách và những thông tin hàm ẩn để *đồng nhất, định vị một nhân vật trong không gian và thời gian* (R.Barthes, tr.22 - N.T.H nhấn mạnh).

Không thể nói chức năng nào quan trọng hơn : Không thể bỏ một hạt nhân mà không làm biến đổi cốt truyện cũng như nếu bỏ đi một số xúc tác thì có thể làm thay đổi diễn ngôn. Những xúc tác có chức năng làm cho thực tế được quy chiếu có hiệu lực, tuy không ở cấp độ chuyện (hay cốt truyện) nhưng lại rất có giá trị ở cấp độ diễn ngôn.

R. Barthes chỉ ra rằng ngoài cái thông tin, cái chỉ dẫn và cái xúc tác, truyện còn có một số lớn những *chức năng gốc rễ*, đó là những tiếp đoạn (segments) nhỏ nhất, không phải xác định tầm quan trọng của chúng đối với cốt truyện mà chỉ do bản chất hàm ẩn gấp đôi những mối liên hệ của chúng. Ví dụ : "Một cú téléphone", có thể có những lời mở đầu :

- Alô ! Ai đấy ?

hoặc : - Alô ! Tôi nghe đây. Xin cho biết quý danh...

hoặc : - A lô ! Xin chào ông (bà, anh, chị v.v...),...

Vỏ bọc chức năng nằm ở khoảng cách mà R.Barthes gọi là một *chuỗi* (séquence). Vậy chuỗi là gì ?

"Một chuỗi là một tiếp đoạn các logic hạt nhân, thống nhất bằng một mối liên hệ vững chắc, chuỗi mở ra khi một trong những từ (termes) không có một từ lẻ đứng trước và khép lại khi một trong các từ trong chuỗi không có gì sau nó" (tr. 29).

Chuỗi có thể chỉ là một phát ngôn, thậm chí còn nhỏ hơn gọi là "chuỗi vi mô" (hay chuỗi vụn vặt = futile) có khi đơn giản chỉ là định danh nhưng có thể là hạt nhân tính vi trong mạng chuỗi tự sự, làm thành cái lò xo chuyển động toàn mạng phân tích, là siêu ngôn ngữ học (điều này R. Barthes gần gũi với quan điểm của của M.Bakhtin), theo dõi logic hoạt động như một tổng thể định danh. Và như vậy, đọc (nghe) một truyện cũng có nghĩa là định danh một hiện tượng xã hội, một con người, một tâm thế, tâm trạng v.v... Do đó, đọc không chỉ là cảm nhận một ngôn ngữ mà còn xây dựng chính ngôn ngữ đó, hay là "đồng sáng tạo" như ta thường nói.

R.Barthes cho rằng sự phân chia sẽ chồng lớp (s'imbriquer) từ này trên từ khác, chuỗi như vô tận và khi đan chéo vào nhau thì chuỗi đầu tiên mới lộ ra hết : chuỗi tự chuyển chỗ bằng các đối vị (contrepoints) về chức năng, cấu trúc của truyện là hợp bè tương phản (fugué) cho nên cơ chế của truyện đồng thời vừa "lưu giữ" lại vừa "đẩy ra". (Thuật ngữ của R.Barthes vay mượn thuật ngữ âm nhạc). Nói đúng ra, đây là hiện tượng "chuyển giao" và "chuyển hóa" hàm ngôn trong truyện kể mà cấu trúc của một truyện cung cấp cho người đọc cái chìa khóa để mở các lớp giấu kín trong đó.

Như vậy, chuỗi, hay là tình tiết, hay gọi như Lê Thị Tuyết Hạnh (1997) là "biên sự kiện" đều có một hàm nghĩa tương đương trong đó có chức năng : thông tin, chỉ dẫn, xúc tác, chuyển dịch theo từng thẩm cấp của truyện và theo nhất cốt phân tích truyện.

III - KẾT LUẬN

Từ những phân tích trên đây ta có thể rút ra một vài kết luận :

1. Truyện (truyện kể, truyện ngắn, tiểu thuyết v.v...) có hai bình diện cơ bản :

a) Chuyện (hay cốt truyện), tức là nội dung được lập theo trật tự logic, trật tự thời gian, làm nên cái nội dung khách quan đối với người kể.

b) Truyện (diễn ngôn), tức là kết quả của hành động kể chuyện, bằng ngôn ngữ (phân biệt các hình thức tự sự bằng cử chỉ, điệu bộ (kịch câm), bằng hình vẽ (tranh truyện), bằng hình ảnh (phim ảnh), với nhiều thể loại, phong cách khác nhau, thuộc về phần chủ quan của người kể.

Cả hai phần làm nên các văn bản truyện.

2. Có thể phân chia thành những đơn vị của truyện theo các tiêu chí phân tích, những đơn vị này là những đơn vị chức năng quy chiếu (chuỗi, tình tiết, block sự kiện v.v...) trong từng cấp độ phân tích. Các đơn vị chức năng là những đơn vị trong và ngoài ngôn ngữ (hiển ngôn và hàm ngôn) hợp thành cái tổng thể định danh, nói như J.Ricardou : "Truyện là văn bản chiếu vật diễn tiến trong thời gian".

3. Từ đó ta thấy rằng, đọc (nghe) một truyện là liên hội các đơn vị quy chiếu diễn tiến trong thời gian và phân tích một truyện tức là nghiên cứu mối quan hệ giữa chuyện và truyện, giữa chuyện và hành động kể truyện.

G. Genette (1972) dựa vào 3 phạm trù ngữ pháp : thời, thể, thức theo cách chia của T. Todorov để nêu những yếu tố tương đương : thời, dạng, thức (giọng kể). Cả 3 có quan hệ chặt chẽ với nhau, trong đó việc xử lí thời gian của chuyện và truyện (diễn ngôn) được xem như là nhân tố nghệ thuật cấu tạo thành truyện. Điều này R. Barthes đã đề cập đến trong chức năng phân bố và chức năng xúc tác nhưng dĩ nhiên là còn sơ lược.

Chương II

CHUYỆN CỦA CON NGƯỜI VÀ CON NGƯỜI TRONG TRUYỆN

I - CHUYỆN CỦA CON NGƯỜI

1. Chuyện sinh ra từ hội thoại

Một người sống trên trái đất một ngày có thể gặp biết bao chuyện của mình và của người khác. Hàng tỉ người sống trong đời người của mình và nhân loại từ thời hồng hoang nguyên thủy đến nay đã trải qua hàng triệu năm thì bội số của chuyện kể là con số thiên văn khổng lồ ghi chép không hết.

Những gì đã thấy, đã sống, đã thành sự kiện đều được con người ghi nhận nhưng thời gian sàng lọc đi chỉ giữ lại trong kí ức những cái cần cho sự tồn tại của con người. Những chuyện ấy được kể lại trong hội thoại hàng ngày : buổi đi săn gặp nguy hiểm, một hành trình nhiều tai nạn rủi ro, những may mắn trong công việc làm ăn, những kỉ niệm về người khác v.v... có thể lớn, có thể nhỏ ; lớn thì những gì liên quan đến tính mạng, nhỏ thì chẳng hạn gặp một người quen, một chút may mắn cứu con trong cuộc sống. Những chuyện được kể lại như vậy trong hội thoại làm thành *diễn ngôn tự sự*, bên cạnh những diễn ngôn đối thoại, diễn ngôn miêu tả và lập luận trong cuộc sống hàng ngày.

M.Bakhtin là một trong số những người đầu tiên nhấn mạnh đến tầm quan trọng của lời đối thoại và đặc biệt là quan hệ đối thoại. Chính trong đối thoại con người mới hiểu được nhau và có

thể hiểu được thế giới chung quanh, đặc biệt là những gì xảy ra không phải trước mặt mà trong tư duy, trong kí ức và quá khứ.

Thử tưởng tượng nếu không có kí ức về những gì đã xảy ra thì thế giới con người và ngôn ngữ sẽ nghèo đi biết bao nhiêu – Đó là thế giới của những người tâm thần, không biết những gì xảy ra trước một hành vi nói. Những gì mà ta có được hôm nay kể cả một cuộc thoại nhỏ là nhờ tất cả những gì đã có hôm qua, những kinh nghiệm, sự kiện chống chất trong quá khứ, trong đó phần lớn được giữ lại trong ngôn ngữ và sử dụng ngôn ngữ. Nhà thơ Chế Lan Viên từng có những câu thơ thật thiên tài :

"Mỗi ngày, mỗi giờ, mỗi phút, mỗi giây
Đều có cái gì của đời không giống trước
Miễn là anh lắng tai
Nếu anh ghi lại thì dòng sông kia ở lại
Và anh để đời trôi xuôi thì nước cũng trôi xuôi..."

Những chữ ấy nảy sinh từ hội thoại, từ sự tương tác trong đối thoại, trong đó có kí ức, có hành vi tự sự, mà sản phẩm của nó là vô vàn những chuyện, chuyện nhỏ, chuyện lớn không sao kể xiết. Nhưng làm nên chuyện, trước hết phải có sự kiện và sự kiện ấy là do đâu mà có ?

2. Tương tác trực tiếp và tương tác gián tiếp

Vật lí học đã biết đến từ lâu luật tương tác giữa các vật thể. Một số vật thể ở trong phòng của ta như bàn, ghế, sách, vở... tưởng như là những vật thể rời rạc nhưng thực ra chúng đang chịu những lực tương tác vô hình : hút và đẩy trong không gian nhiều chiều, tức là nó đang vận động, mà bề ngoài ta tưởng như chúng đang im lặng tuyệt đối.

Giữa con người và đồ vật cũng có sự tác động qua lại và chỉ có những tác động cụ thể trực tiếp đến con người mới được kể là một sự kiện, nó làm thành sự kiện của con người tác động trực tiếp đối với con người. Những tác động khác đều là gián tiếp và

con người ít chú ý nhưng thực ra vẫn có tác động đến nhau dù ở mức thấp nhất. Sống tức là đặt trong quan hệ tương tác nhiều chiều giữa mình và thế giới mà mỗi vật thể hiện hữu cũng tức là một sự kiện tương tác.

Chẳng hạn, một đứa bé ra đời trong gia đình. Lập tức nảy sinh biết bao nhiêu quan hệ mới, những tương tác mới. Đó là quan hệ với cha, mẹ và có thể với ông, bà... những người cùng sống trong gia đình. Tiếng khóc "oa oa" đầu tiên của nó đã gây ra một lực tương tác với những người trong nhà và mỗi người có thể có những phản ứng riêng hoặc có chung một phản ứng tâm lí : vui mừng, sung sướng, hoặc có thể lo lắng, hoặc vừa vui mừng vừa lo lắng. Phản ứng chung tạo ra những hành động giống nhau : yêu mến, chăm sóc v.v... Phản ứng riêng có thể tùy vị trí chức năng của từng người trong gia đình. Nhưng trước hết đó là một sự kiện.

Đứa bé vận động và trưởng thành không ngừng - Các quan hệ xã hội ngày một rõ nét, số lượng tương tác tăng dần theo ngày tháng, và mở rộng từ một môi trường hẹp đến môi trường rộng, có quan hệ và ảnh hưởng đến mọi người. Sự tương tác càng lớn khi có sức ảnh hưởng lớn. Như vậy cá nhân trở thành sự kiện xã hội và sự giao tiếp càng mở rộng, lực tương tác càng mạnh.

Trong số các lực tương tác ấy có một hành vi không thể thiếu là hành vi hội thoại mà những hình thức quan trọng là đối thoại, miêu tả, trần thuật và lập luận. Trong đó xuất hiện những diễn ngôn trần thuật trước một số sự kiện quan trọng nhất. Những sự kiện diễn tiến trong thời gian được trần thuật lại, đó là *chuyện*. Số lượng những chuyện trong cuộc sống, cần thiết cho sự tồn tại của mỗi người trong một cộng đồng người là rất lớn. Chuyện là hình thức trần thuật lại những sự kiện có ý nghĩa trong chuỗi liên tục các sự kiện xảy ra trong cuộc sống hàng ngày.

Những sự kiện ấy muốn vận động trong thời gian thì phải có những tác động qua lại và diễn tiến trong thời gian, thường đan chéo vào nhau, xen kẽ trong từng điểm mốc thời gian và bị khúc

xạ qua điểm nhìn của người kể, qua sự vận dụng ngôn ngữ, và khoảng cách kể chuyện, tạo ra sự tương tác giữa trực tiếp hoặc gián tiếp giữa người kể và người nghe.

Đây chính là đặc điểm của hành vi kể chuyện khác với hành vi đối thoại. Đối thoại đòi hỏi sự cộng tác tích cực, sự tương tác hai chiều và một số nguyên tắc được hai chủ thể công nhận (Xem : Searle (1969), Đỗ Hữu Châu (1994)). Hành vi tự sự là tương tác thiên về một chiều, người kể hoàn toàn "*làm chủ cuộc chơi*", người nghe có thể số đông thụ động được dắt dẫn theo câu chuyện từ đầu đến cuối, hầu như ít có phản ứng cộng tác bằng lời mà chỉ là những biểu hiện qua cử chỉ nét mặt điệu bộ : thích hay không thích, hay hay không hay. Người kể tùy theo sự hưởng ứng của người nghe mà điều chỉnh lời nói, cử chỉ, điệu bộ cho thích hợp với đối tượng và nội dung câu chuyện, đồng thời phải đạt mục đích của mình. Nói cách khác, kể chuyện không chỉ dùng kênh ngôn ngữ mà còn sử dụng những tín hiệu khác ngoài ngôn ngữ. Hành vi kể chuyện cũng có nghĩa là "diễn xuất" một câu chuyện, mà sự hấp dẫn có khi ở chỗ nội dung được đưa ra đúng lúc, có khi là ở thái độ người kể, có khi lại chính là do giọng kể (giọng nói) v.v... Vì vậy, cùng một nội dung kể mà lúc này thì hay lúc khác lại không hay, với đối tượng này thì hấp dẫn hơn đối tượng khác, hoàn toàn do vai trò người kể quyết định tất cả, với sự ứng xử khéo léo, tài dẫn dắt, nghệ thuật thuyết phục của mình.

Khi chuyển thành truyện, tất cả gánh nặng giao tiếp chuyển vào văn bản, và diễn ngôn kể. Người kể hoàn toàn vắng mặt, không còn khả năng điều chỉnh tức thời, các kênh diễn xuất ngoài ngôn ngữ phải được từ vựng hóa và văn bản hóa, tức là chuyển thành hiệu quả cảm xúc mà người kể mong muốn. Muốn vậy, người kể phải nắm vững các cách diễn đạt trong ngôn ngữ, cách xây dựng văn bản, nghệ thuật tác động đến người nghe bằng ngôn ngữ của họ thông qua sự lựa chọn chủ quan, tóm lại là nghệ thuật kể bằng chính ngôn ngữ, bằng văn bản của mình.

Giữa lời kể miệng trực tiếp và kể bằng văn bản chữ viết có một khoảng cách rất lớn, cho nên ta thường thấy truyện hay mà kể nhạt, hoặc không có truyện mà đọc thấy thú vị hấp dẫn. Những "thẩm cấp"* này cần được phân tích kĩ càng.

3. Người kể và cái được kể

Sự kiện đã và đang xảy ra trong quá trình, thời gian xung quanh ta, tất cả đều có thể trở thành cái được kể, nhưng không thành chuyện, nếu không có một hành vi trần thuật bằng lời nói trong hội thoại. Nhưng ai là người kể ? Dĩ nhiên người kể là chủ thể nói năng, chủ thể trần thuật ở ngôi thứ nhất "tôi". Người kể có thể không tham gia vào chuyện và cũng không nói thẳng ra là "tôi kể", mà cứ để cho sự kiện hiện dần lên, hết sự kiện này đến sự kiện khác cho đến kết thúc như nó vốn có.

Nhưng trong thực tế, không thể nói là "chuyện là tự nó, chứ không có ai kể" (T.Todorov). Cái tự nó khi đưa vào đối thoại thì không thể tự nó được nữa. Lời trần thuật của anh, ngôn ngữ của anh, vậy anh là người kể đích thực. Đồng thời, có một người nữa, người biết hết câu chuyện đã xảy ra, có mặt lúc này lúc khác như là một nhân chứng của chuyện, theo dõi nó, lắp ghép cho thành mạch lạc : "có đầu có đuôi, có xuôi có ngược" (thành ngữ) mà không một lời bình phẩm nào cả, không đối thoại với người nghe chuyện. Đó là *người kể hàm ẩn*, người kể này biết tất cả, sống với tất cả, sắp xếp lại tất cả vì như ta biết cùng một thời điểm có vô số sự kiện giao nhau theo luật tương tác nhưng nó chỉ giữ lại những gì là tương tác trực tiếp, gạt bỏ cái gián tiếp để cho chuyện trở thành chuyện. Nó làm cái định hướng cho người kể giữ được mạch lạc của mình, không xen vào những đối thoại lan man với người nghe làm cho "chuyện không thành chuyện". Ngược lại có khi, nhờ người kể hàm ẩn này mà nhiều trường hợp do mớ nối được vào nhau mà "không có chuyện cũng thành chuyện".

* *Thẩm cấp* : một thuật ngữ của R.Barthes dùng để chỉ những mức độ xử lí ngôn ngữ trong truyện kể.

Cần phân tách người kể hàm ẩn trong vai người kể, cũng giống như trong cuộc sống hàng ngày, do những quan hệ xã hội và gia đình phức tạp, một người đóng rất nhiều vai đối thoại mà có khi hoặc không ý thức được hoặc không phân tích rõ ràng các vai đó, chẳng hạn : với cha mẹ thì mình (ego) là "con", với ông bà thì là "cháu", nhưng với "con" thì mình là "cha", với "cháu", mình lại là "ông" v.v... và v.v... Nhưng với các mối quan hệ nói chung, gạt bỏ những "vai" đối thoại thì chỉ có "cái tôi"... đồng nhất trong các quan hệ đó.

Người kể chuyện đóng vai kể cho người khác nghe (đọc) bằng ngôn ngữ của mình, có quan hệ với họ trong cuộc kể chuyện (cuộc thoại), còn *người kể hàm ẩn chỉ có một quan hệ với sự kiện trong chuyện*. Sự kiện chấm dứt, người kể hàm ẩn cũng không còn nữa. Sang chuyện khác lại có một người kể hàm ẩn khác, vì người kể hàm ẩn là "nhân vật vô hình" chứng kiến tất cả, hiểu biết tất cả các nhân vật sự kiện trong chuyện.

Còn "cái được kể" chính là sự kiện, trong đó có con người, đó là nhân vật thứ 3 (Hắn, Nó, việc ấy, chuyện đó...). Không có "nhân vật ngôi 3^e" này thì hiển nhiên là không có chuyện. "Nhân vật ngôi 3^a" nếu không vận động, không có quá trình trong trạng thái tĩnh tạm thời thì muốn phản ánh lại bằng ngôn ngữ ta có diễn ngôn miêu tả, chứ không phải có chuyện để kể lại bằng diễn ngôn tự sự.

Một diễn ngôn tự sự, xét về phương diện kết cấu lô-gíc bao gồm 5 nhân tố sau đây :

1- Ai ? 2- Ở đâu ? 3- Lúc nào ? 4- Cái gì xảy ra ? 5- Kết quả. Và mọi diễn ngôn tự sự đều có độ cơ giản rất lớn. Có thể giảm lược nhân tố 1 (ai), nhân tố 2 (ở đâu) và nhân tố thứ 5 (kết quả), nếu giả sử những nhân tố đó đều nằm trong tiền giả định của cuộc thoại, tức là người nói và người nghe đã biết rồi. Điều thông tin bằng hiển ngôn thường gặp trong cuộc thoại (thông tin chính thức) là nhân tố 3 và 4 *Cái gì xảy ra ? Lúc nào ?* những thông tin nhất thiết phải có của một diễn ngôn tự sự trong tương tác trực tiếp.

Những diễn ngôn phức (cốt truyện phức) sẽ là hội số của "Ai" ? "Ở đâu ?" "Lúc nào ?" "Cái gì đã xảy ra ?" "Kết quả ?".

Kết cấu phức thông thường, không phải là ở nhân vật, thời gian, không gian và kết quả mà là sự kiện. Những cuốn tiểu thuyết lớn như *Đông Chu liệt quốc* (Phùng Mộng Long), *Tam Quốc chí* (La Quán Trung), *Hồng lâu mộng* (Tào Tuyết Cần), *Chiến tranh và hòa bình*, (L.Tolstoi) số lượng nhân vật đến ngàn người, không gian và thời gian rộng lớn, còn sự kiện thì vô vàn dường như không thể thống kê tỉ mỉ được.

Trong số những chuyện được kể, có một số chuyện lấy chính mình để kể lại (truyện tự thuật, tự truyện). Mình trở thành đối tượng kể, cái được kể, nhưng không vì thế mà nhập làm một người kể chuyện và cái được kể. Lúc kể chuyện mình, chính là lúc người kể tách mình thành đối tượng để quan sát, theo dõi, phán xét thẩm định, nó không còn là chủ thể đang nói nữa, và nó là "*người khác*" ở một thời điểm khác so với hành động kể. Như vậy *tất cả các chuyện đều là chuyện của người khác*, đều là chuyện kể về nhân vật thứ 3^a, về việc ấy, chuyện nọ, liên quan trực tiếp hay gián tiếp đến người kể nhiều hay ít mà thôi. Điều này khiến cho diễn ngôn tự sự khác hẳn với diễn ngôn đối thoại về cơ bản.

4. Chuyện trở thành Truyện

Không thể bỏ qua một hình thức trung gian hết sức quan trọng giữa diễn ngôn đối thoại và diễn ngôn tự sự là những giai thoại. Đây chính là tế bào phôi thai (hạt nhân) của mọi hình thức truyện, trong đó ai cũng có thể là người "sáng tạo", ai cũng có thể đóng một vai nào đó đồng thời cũng có thể trở thành người kể chuyện vô danh.

Trước hết muốn hiểu các giai thoại thì nên nhớ rằng trong cuộc sống hàng ngày, tất cả chúng ta đều sắm rất nhiều vai như trên đã nói, và khi kể chuyện thì ta có thể "nhập vai", hay hóa thành

một phần vào nhân vật đó, hoặc hoàn toàn tách ra ngoài câu chuyện để kể. Trong các giai thoại hầu như người kể chỉ kể chuyện người khác mà không thấy "nhập vai" vì không ai muốn mình là đối tượng chân chính trào phúng của mọi người⁽¹⁾.

Tính chất trung gian của giai thoại (folklore) ta thấy thể hiện ở lời đối thoại, hay là một cuộc thoại ngắn, rất ngắn. Chẳng hạn rất nhiều truyện tiểu lâm, truyện cười của Việt Nam chỉ là một mẫu đối thoại. Lấy truyện "*Sét bà*" làm ví dụ : "Có một cụ nhà giàu nổi tiếng keo kiệt, bắt đũa ở làm việc nhiều nhưng không cho ăn no. Một hôm khi đang ăn cơm trời nổi sấm sét. Cụ chủ hỏi :

– Mày không sợ sét sao ?

– Không, con không sợ sét trời mà chỉ sợ sét bà". (*Truyện cười dân gian*).

Hiệu quả gây cười là ở chỗ đồng âm dị nghĩa : "sét" = sấm sét và "sét" : lẩn xối cơm, (hoặc "sê", "đơm").

Bây giờ ta thử lấy một trong vô vàn những mẫu chuyện vui đăng trên các báo "*Tuổi trẻ cười*", "*Thư giãn*", "*Cười*" và các tạp chí khác ta cũng thấy những mẫu chuyện này có thể được ghi chép ở chuyện thực ở đối thoại hàng ngày mà không cần "sáng tác":

Con gì ?

"Trong lúc nóng giận, bà vợ nói với chồng :

– Anh coi tôi là con gì trong nhà này, hả ?

– Sao cô hỏi tôi như vậy ? Tôi có phải là nhà động vật học đâu - Ông chồng thản nhiên trả lời. (*Tiền phong chủ nhật*, số 51/1998).

Sự lập lờ "tiền giả định" (con gì ? con ở, con sen và con vật) khiến cho câu hỏi đưa ra là một hàm ngôn đánh giá, được trả lời

(1) Theo sự nghiên cứu của GS. Vũ Ngọc Khánh, thì giai thoại Việt Nam có thể phân chia thành 3 loại : giai thoại văn học, giai thoại lịch sử và giai thoại folklore.

là hàm ngôn phân loại, nhưng hàm ý đánh giá khiến câu chuyện thành nực cười với người nghe.

Không phải ngẫu nhiên mà những mẫu đối thoại gây cười ấy (phần lớn là chơi chữ, hay xuất hiện từ một tên gọi, một câu tục ngữ, câu đối, câu thơ, một sự tích đơn giản) trở thành phổ biến. Nó trở thành truyện khi người kể thêm vào đó một số chỉ dẫn đối thoại : "Có một người" (anh chồng, bà vợ, tên nhà giàu v.v...) "Có một hôm". "Thế rồi", "Lại nghe nói" v.v... Những thêm thắt như vậy tạo cho mẫu đối thoại thành một kiểu mẫu kể, thành giai thoại, hay truyện cười dân gian v.v... Thêm vào những chi tiết, những sự kiện, những đối thoại, những xúc tác", "chỉ dẫn" v.v... vậy là ta có truyện riêng của người kể. Chẳng hạn : người Việt Nam ngày trước có tục lệ tế trời đất vào dịp đầu năm mới bằng bánh trái, hoa quả (tục này hiện còn rất phổ biến). Người ta gói bánh hình vuông (tượng của đất) và bánh dày (tượng hình của trời), đây là tục thờ âm dương (lingua) ở các nước Đông Nam Á. Thế là do ý thức hệ phong kiến ngấp mình, người ta gán cho chuyện Lang Liêu có hiếu với cha mẹ v.v... Gần đây, ta thấy có người lấy tên gọi ở quả "sầu riêng" mà tạo ra một "câu chuyện cổ tích" khá lâm li mà thực ra hai tiếng "sầu riêng" là do "thurêen" (trong tiếng Khme, Mã Lai) mà thôi. (Hiện tượng này khiến ta cân cảnh giác với từ nguyên học dân gian). Không phải ngẫu nhiên, nhà văn Nguyễn Tuân khuyên nhà văn trẻ hãy lấy truyện tiểu lâm và nhà văn Vũ Tú Nam khuyên lấy những câu ca dao làm kiểu mẫu về cách kể chuyện.

Như vậy, từ những diễn ngôn đối thoại (hoặc trong đối thoại) gây được hiệu quả nào đó, khi kể lại người kể đặt vào một số khuôn mẫu nhất định, tức là hình thành những yếu tố cố định, những hằng thức bất biến, ta có những truyện kể đơn giản.

Khác với mọi thể loại khác, hình thành và phát triển trong từng điều kiện xã hội nhất định, giai thoại gắn với các diễn ngôn tự sự đơn giản nhất : (Ai (cái gì) ? Ở đâu ? Lúc nào ? Xảy ra thế nào ? Hiệu quả ?) nên không thể cung cấp cho nó một xuất xứ,

một niên đại và cũng không bao giờ kết thúc giai đoạn "sáng tác". Cụ thể là thời nào cũng có giai thoại và sẽ tồn tại mãi mãi với cuộc sống và ngôn ngữ giao tiếp hàng ngày.

Những giai thoại ấy được phát triển, bằng thực tế và tưởng tượng có sức hấp dẫn đáp ứng được nhu cầu nhận thức, tôn giáo, giáo huấn, thẩm mĩ v.v... được lưu hành từ người này đến người khác, có tính ổn định bền vững (không chỉ tùy tiện thêm bớt các tình tiết), hình thành một cách khách quan đối với người kể. Và như thế từ những chuyện tồn tại tiềm tàng trong kí ức chủ quan trở thành văn bản miệng tức là truyện có ý nghĩa khách quan và độc lập với chủ thể kể chuyện.

Trong ý nghĩa ấy, ta thấy truyện hình thành trong quá trình lịch sử lâu dài trước khi được ghi lại bằng chữ viết. Và mỗi dân tộc trên thế giới đều có một kho tàng truyện kể phong phú đủ các thể loại. Những truyện kể dí dỏm thông minh được mang tên là truyện ngụ ngôn Ê-dốp (có thể có một Ê-dốp thực nhưng cũng có không ít những truyện rải rác trong dân gian được văn học Hi Lạp cổ đúc kết), cũng như *Truyện thường ngày* của Boccaccio và truyện *Pantagruel* của Rabelais thời Phục Hưng v.v... đã ghi lại những giai thoại trào tiếu dân gian, phản ánh văn hóa dân gian thời Phục Hưng như M.Bakhtin lí giải.

5. Các thể loại của Truyện kể. Sự phân chia thể loại là công việc của người nghiên cứu, quen chia cắt thực thể một cách tương đối để làm đối tượng nghiên cứu của mình. Điều này là cần thiết. Trong quá trình hình thành và phát triển của thể loại Truyện kể ta thấy có hai yếu tố chi phối rõ rệt, đó là đời sống xã hội và ý thức của con người thông qua diễn ngôn tự sự từ đơn giản đến phức tạp. Điều này thể hiện trong các thể loại sau đây :

a) *Truyện thần thoại* : Thần thoại ra đời trong xã hội thị tộc nguyên thủy, lúc đời sống con người phần lớn lệ thuộc vào thiên nhiên. Lúc bấy giờ, con người luôn luôn bị đe dọa bởi các sức

mạnh của tự nhiên như sấm sét, lụt lội, bệnh tật v.v... Nhu cầu của con người muốn khám phá bí mật của những sức mạnh siêu nhiên, đồng thời bắt đầu có ý thức về mình, và nhận thức thiên nhiên qua hình ảnh của con người. Từ đó, lí giải sự sinh thành của trời đất, núi sông, trăng sao thông qua nhận thức về con người và biểu đạt bằng ngôn ngữ thời đó và cuộc đấu tranh vật lộn giành giật sự tồn tại đã nảy sinh những truyện thần tiên, huyền thoại, trong đó bao hàm cả sự lí giải nguồn gốc của vũ trụ và con người.

b) *Truyện truyền thuyết, sử thi.* Dần dà con người có ý thức về mình và cộng đồng bộ lạc. Xuất hiện những người có sức mạnh phi thường dám chống chọi với những thế lực tự nhiên. Những anh hùng (héros) tiêu biểu với những kì tích phi thường ví như Prométhée, Hercule trong thần thoại Hi Lạp ; Ngu công, vua Vũ trị thủy trong truyện cổ Trung Hoa ; Thánh Gióng của Việt Nam. Đam San của người Êđê v.v... Những nhân vật anh hùng ấy mang dáng dấp thần thánh, hoặc là thần biến thành người hoặc người biến thành thần khi con người có ý thức về cộng đồng và sự tập hợp trong cộng đồng ngôn ngữ.

c) *Truyện cổ tích dân gian*, bao gồm nhiều thể : truyện cổ tích, truyện cười, giai thoại dân gian.

Từ đời sống bộ lạc, gia đình là cộng đồng gắn gũi của con người. Đời sống gia đình du mục và nông nghiệp đã làm nảy sinh những mâu thuẫn mới về quyền lợi vật chất và tinh thần gây ra những bất công lớn, những thói hư tật xấu xuất hiện. Tấn bi kịch giữa anh và em trong thừa kế, di ghê và con chồng, mẹ chồng, nàng dâu v.v... đã trở nên phổ biến, trong quan hệ xã hội phát sinh người giàu người nghèo, kẻ tham lam ác độc và người thật thà lương thiện v.v... đã thành đề tài xoay quanh cuộc đấu tranh giữa Thiện và Ác.

Yếu tố tưởng tượng về sức mạnh thiên nhiên, về ma thuật kì bí tham gia vào câu chuyện cũng được phân chia thành 2 phe :

Thiện và Ác, Bụt, Thần, Tiên giúp người Thiện, Ma quỷ, Phù thủy, Yêu tinh gây ra cái ác, giúp cho cái ác phát triển.

Ngoài ra, một tình huống kịch khác là sự ngu dốt và trí tuệ anh minh, tục lệ khe khắt và ước mong được tự do phát triển v.v... đã làm nảy sinh những truyện cười, những giai thoại có thật hay tưởng tượng. Những truyện này bắt đầu đánh dấu ý thức về con người, về Bản Ngã, về chính ngôn ngữ của họ.

Những truyện này rất phong phú và phổ biến trong dân gian. Nó có cấu trúc khá ổn định nên có khả năng truyền miệng rộng rãi từ thế hệ này sang thế hệ khác. Mặt khác, ta có thể thấy là người kể chưa đặt dấu vết vào hành vi kể chuyện. "Cái được kể" cũng là những nét đặc trưng có tính biểu trưng. Ý thức về *cái Ta* (Đại Ngã) là chủ yếu, chưa xuất hiện *cái Tôi* (Bản Ngã) trong truyện kể và ở người kể, đồng thời cũng đánh dấu sự ổn định và phổ cập ngôn ngữ ở giai đoạn nhất định.

d) *Tiểu thuyết*

Từ Truyện kể đến Tiểu thuyết (bao gồm cả truyện ngắn) là một bước nhảy vọt phi thường của nhân loại.

Về mặt tư tưởng, tiểu thuyết là *sự ý thức đối với bản ngã, một bản ngã mạnh mẽ phi thường*. Người kể truyện muốn đứng vững phải khẳng định được mình qua ý thức, góc nhìn thế giới, qua ngôn ngữ giọng kể của riêng mình.

Người kể trong hành vi kể truyện đại diện cho chính mình, chứ không ai khác và rất có ý thức phân biệt với người khác. Còn sự đại diện cho ai, phát ngôn của ai là do người đọc và thiên kiến của xã hội gán cho người kể. Mặt khác, người kể khẳng định "cái được kể", trong đó nhân vật nổi lên không phải bằng sự tích phi thường như sử thi, không huyền thoại hóa nhân vật mà bằng tính cách nổi bật của người được nói đến. Những hiện tượng được đưa ra cũng tiêu biểu cho những gì bình thường trong cuộc sống. Khoảng cách giữa người kể và "cái được kể" là khoảng cách co

gian, không xa rời như thần thoại cổ tích mà cũng không hòa nhập như trong trào phúng, truyện cười v.v... Tiểu thuyết trước hết là góc nhìn và giọng kể về thế giới, một quan niệm về nhân sinh là sự khẳng định mình bằng *Bản Ngã tuyệt đối* mà thiếu nó, tiểu thuyết chỉ là "chuyện kể" và người viết chỉ là người kể chuyện".

Về dung lượng, tiểu thuyết có sức chứa rất lớn bao gồm một không gian rất rộng, một thời gian rất dài trong lịch sử, những sự vật sự việc nhỏ nhất và có thể là một cái nhìn bao quát rộng nhất, hợp đủ mọi lớp người, mọi giai tầng xã hội. Nó đánh dấu sự phát triển ngôn ngữ ở mức độ phong phú và phức tạp nhất thông qua hệ thống tự sự rất phức tạp và tinh vi của đời sống đô thị.

Tiểu thuyết là sự tổng hợp 3 ngọn nguồn chủ yếu : truyện kể dân gian, kịch đối thoại và thơ, trong đó cho phép phỏng nhại tất cả các phong cách ngôn ngữ khác nhau : một thông tri hành chính, một mẫu quảng cáo rao vặt, một đoạn thơ với giọng cao ki, thư từ cá nhân, nhật kí, hồi ức, sử biên niên, triết luận v.v... Tất cả được cấu tạo lại và trở thành những chi tiết nghệ thuật trong cấu trúc của tiểu thuyết, chứ không phải là sự gá lắp thông thường.

Vì vậy, tiểu thuyết có thể đưa ta đi đến những vùng chưa có ai đặt chân đến trên trái đất, đi sâu khám phá thế giới nội tâm của con người, những sự tưởng tượng kì thú mà những chuyện thần tiên, ma quỷ cũng không thể nào sánh kịp. Trong thời đại mà các phương tiện thông tin đại chúng còn rất hạn chế, phương tiện truyền tin còn khó khăn, thế giới và môi trường xã hội còn mờ mịt chỉ mở ra nhờ sự di động của đôi chân thì có phương tiện thông tin nào tuyệt vời hơn là tiểu thuyết. Cách xử lí nghệ thuật về các sự kiện, về thời gian, không gian và con người cũng khác hẳn với truyện kể, kịch và thơ. Tiểu thuyết là một thể loại nghệ thuật khổng lồ, một gia tài văn hóa khổng lồ bằng ngôn ngữ thời đại công nghiệp, đô thị phát triển mà con người có thể sáng tạo ra được. Nó đáp ứng những nhu cầu thông tin, nhu cầu thưởng

thức của thời đại phát triển trong đó con người đòi hỏi khám phá toàn bộ thế giới và khám phá xã hội và con người để khẳng định mình. Trong đó, trung tâm là con người nhưng con người ở góc độ nghệ thuật xử lý bằng phương tiện ngôn ngữ. Vì thế, nhà tiểu thuyết được xem là "bác sĩ giải phẫu tâm lí con người".

II - CON NGƯỜI TRONG TRUYỆN

Truyện sở dĩ tồn tại trong kí ức của cộng đồng và lưu hành trong xã hội vì là truyện của con người, nói về con người.

Nhưng con người ở đây không phải là con người trong lịch sử cá nhân (truyện tiểu sử, truyện danh nhân, truyện lịch sử v.v...) cũng không phải là con người sự kiện với những mẫu, những mảnh có thực trong đời sống quanh ta (diễn ngôn tự sự, giai thoại hàng ngày), mà là con người được nhìn qua lăng kính nghệ thuật tự sự. Truyện với tư cách là tác phẩm nghệ thuật tồn tại như một thực thể độc lập với các thực thể khác, là góc nhìn nghệ thuật về con người bằng chính ngôn từ kể truyện của con người - Vì thế, *con người trong Truyện cũng chính là quan niệm nghệ thuật về con người thông qua tính cách, hành động, sự kiện diễn biến trong thời gian thuộc về quá khứ tính từ thời điểm kể truyện*. Đặc điểm cơ bản này đã vạch một ranh giới dứt khoát giữa những loại hình khác nhau có đối tượng chung là con người. Chẳng hạn : triết học là hệ thống quan niệm thuộc hình thái tư tưởng triết lí về vũ trụ và nhân sinh thông qua hệ thống diễn ngôn lập luận ; sử học là hệ thống diễn ngôn miêu tả các sự kiện của một hay nhiều cộng đồng trong quá khứ ; thơ trữ tình là diễn ngôn bộc lộ nội tâm gắn với cái đẹp trong từ ngữ, về cơ bản là diễn ngôn miêu tả độc thoại. Đặc điểm nói trên cũng vạch một ranh giới dứt khoát về các loại hình tự sự khác, ít nhiều gắn gũi với Truyện chẳng hạn truyện lịch sử, kịch nói v.v... Ở quan niệm nghệ thuật loại hình

này được sử dụng như một siêu ngôn ngữ chi phối cách tổ chức, cấu trúc một truyện xoay quanh trung tâm là con người. Vậy, quan niệm nghệ thuật được hiểu như thế nào ?

1. Cơ chế sáng tạo nghệ thuật

Mọi sáng tạo nghệ thuật : âm nhạc, hội họa, điêu khắc, vũ đạo, ngôn từ v.v... đều nằm trong một cơ chế đặc biệt bao gồm một lực đẩy và một lực hãm trong biểu đạt và phương tiện biểu đạt.

Lực đẩy là cảm hứng sáng tạo (trong sáng tạo dĩ nhiên có bất chức) những gì vừa giống vừa không giống với thế giới tự nhiên và con người. Cảm hứng này ở mỗi con người, đặc biệt là giai đoạn tuổi thơ, ai cũng có những mức độ không giống nhau tùy theo năng lực nội tại của con người. Nếu sự ham muốn sáng tạo không được định hướng thì sẽ trở thành người mơ mộng (sống với tưởng tượng, với chính bản ngã của mình) hoặc trở thành người đa ngôn, lảm nhảm, vụn vặt (cái gì cũng nói, cái gì cũng kể, nhưng không thành một hệ thống nào). Muốn trở thành một cái gì như là nghệ thuật hay chuyên hoạt động nghệ thuật thì cảm hứng sáng tạo phải được định hướng và phát triển theo định hướng đó bằng phương tiện nhất định.

Định hướng sáng tạo vừa là sự thể hiện cụ thể cảm hứng, đồng thời là lực hãm sáng tạo. Xin hãy lấy một ví dụ thô thiển để so sánh là khi một người muốn học một ngoại ngữ chẳng hạn. Người đó phải học ngữ pháp, học từ, học cách sử dụng và chỉ được dùng với các quy tắc, các từ ngữ của ngôn ngữ đó. Anh không được "phịa" lung tung, nói lảm nhảm, pha trộn hổ lốn, tức là chỉ được phép dùng những gì anh lựa chọn, định hướng. Và khi đã vượt qua giai đoạn cực khổ này rồi anh có thể dùng thoải mái, cao hơn nữa là có thể có những đóng góp cho ngôn ngữ đó. Định hướng sáng tạo nghệ thuật cũng na ná như thế, tức là một khi đã lựa chọn thì chỉ có thể là cái này chứ không thể là cái khác.

Truyện kể cũng vậy. Nó bao hàm một lực đẩy với một lực hãm, lực đẩy làm người ta muốn kể về người khác (tự truyện cũng là cách tách mình để kể về một mình khác), và lực hãm là ở hành vi kể truyện (hành vi đối thoại ngầm), ở hệ thống sự kiện và nhân vật được lựa chọn có quan hệ với nhau, tương tác ở một số thời điểm nhất định. Nó làm thành một hệ thống, hay đúng hơn là một thế giới và trong thế giới đó chỉ cho phép những gì có liên quan, những gì cùng tác động để gây được một số hiệu quả nhất định. Trong thế giới này những gì thừa thì phải cắt gọt đi và những gì thiếu thì phải lấp đầy. Vì vậy, không thể không có những hư cấu, tưởng tượng, bịa đặt hoặc chỉ ít cũng là sự sắp xếp lại, tổ chức lại sự kiện theo cách nhìn và cách kể của mình.

Mỗi truyện dù ngắn (thậm chí không có cốt truyện) cũng là một hệ thống, trong đó những sự kiện hành động hay sự kiện tâm lí đều được tổ chức thành một hệ thống và người kể lựa chọn hệ thống này chứ không phải là hệ thống khác. Định hướng phát triển của hệ thống như một lực đẩy vô hình các sự kiện nối tiếp nhau, đồng thời cũng là lực hãm không cho người kể tùy tiện lan man ra khỏi hệ thống.

Chính là hệ thống tạo ra một hình thức cho nó và tồn tại một cách tiềm ẩn trong kí ức mọi người làm thành cái khuôn mẫu của truyện kể, cho phép xác định truyện thuộc một thể loại nào đó, chẳng hạn đó là cổ tích dân gian hay truyện ngắn, hay tiểu thuyết, hay đơn giản chỉ là những giai thoại đơn giản. Cái khuôn mẫu vô hình này (một loại siêu ngôn ngữ) lí giải cách sử dụng ngôn ngữ, cách tổ chức các sự kiện ở người kể và định hướng theo dõi, bình phẩm truyện và cũng chính nó làm thành cái khung của truyện, chỉ cho người đọc cách đọc nó, ngay khi bắt đầu kể.

Mỗi thời đại, con người có những nếp sống, cách sống trong khuôn khổ của một nền sản xuất và hình thành những mối quan hệ ràng buộc nhau làm nên hình thái tổ chức của thời đại ấy. Sự ra đời của các hình thái nghệ thuật nói chung, mối tương quan và

tác động của các nhân tố kinh tế, chính trị và hình thái nghệ thuật tạo ra cách nghĩ và cách cảm giống nhau. Từ đó hình thành các thể loại làm cái định hướng nghệ thuật chủ yếu. Truyện kể bằng lời là một trong những định hướng nghệ thuật để nhận thức thế giới và con người bao hàm trong đó lực đẩy sáng tạo và cũng là một lực hãm trong chính trong hành vi kể. Nó quyết định tầm nhìn, cách nhìn thế giới và con người bằng năng lực biểu đạt với những hạn chế của chính nó. Và qua hình thức kể truyện, nhận thức bị khúc xạ ở lăng kính nghệ thuật ở tự nó và cái nhìn con người đưa lại cho nó.

2. Lăng kính đối thoại trong Truyện

Ta cứ nghĩ rằng hành vi tự sự là hành vi một phía, một chiều và ngôn ngữ kể truyện là độc thoại. Đây là cách nhìn văn bản thuần túy.

Khởi nguyên của truyện là những diễn ngôn tự sự. Những diễn ngôn này bao giờ cũng có người nói và người nghe cụ thể trực tiếp, có thể là đối thoại giữa hai người và của nhiều người. Ở hai người thì quan hệ tương tác diễn ra hai chiều rõ rệt, ở nhiều người thì thường là một chiều, đặc biệt nội dung được kể phức tạp, li kì và hấp dẫn - Người nghe phải tập trung sự chú ý mới có thể nắm bắt được câu chuyện, thậm chí "bị hút vào chuyện" đến mức không còn một phản ứng cụ thể nào đối với người kể. Ma lực của nghệ thuật xuất hiện ngay trong những hội thoại đồng người như vậy.

Cái ma lực ấy trước hết là do nội dung câu chuyện, có thể là trần thuật sự việc có thật, cũng có thể là hư cấu, tức là sáng tạo lại, nhận thức lại một cách nghệ thuật. Quá trình này không chỉ thuộc về người kể vô danh hoặc liên danh mà hàm ẩn một cuộc đối thoại hai chiều giữa người kể hàm ẩn và người đọc hàm ẩn.

Người kể truyện trước hết cũng chính là người nghe (đọc) truyện. Nếu là chuyện thực thì trước khi có hành vi kể lại, người này đã

đóng vai trong chuyện (hoặc chứng kiến, hoặc nghe lại một chuyện nào đó). Từ "vai" người nghe khi trần thuật chuyển thành vai người kể, kể về một cái khác, một người khác so với thời điểm và hành vi ban đầu. Khi chuyển sang vai kể, người nghe hàm ẩn không phải là hoàn toàn vắng mặt. Sự đối thoại giữa người nghe và người kể thỉnh thoảng lại xuất hiện : vì sao chọn cái này mà không phải là cái khác, lời này mà không phải là lời khác, thế này mới đúng, thế này mới hay, thêm chỗ này, bớt chỗ kia mới hấp dẫn, thú vị v.v...

Cuộc đối thoại giữa người kể hàm ẩn và người nghe hàm ẩn cũng tạo ra một lực đẩy và lực hãm để đưa câu chuyện về phía trước. Nói theo các nhà vật lí học là tạo ra một trường lực trong truyện và do trường lực này truyện bị khúc xạ một lần nữa. Những khúc xạ như vậy không phải làm méo mó nhận thức mà ngược lại làm cho hình ảnh phong phú hơn, sống động hơn sự thực được kể lại. Nó giống như màu sắc hình ảnh ta nhìn bằng mắt thì bình thường nhưng đưa vào ảnh màu thì đẹp hẳn lên.

Cuộc đối thoại trong quá trình sáng tạo ra Truyện cũng tức là sự gia công, góc nhìn và lựa chọn, chỗ nhấn thông tin v.v... làm cho câu truyện trở thành đẹp hơn, sống động hơn. Con người trong truyện cũng đẹp hơn, rõ nét hơn những gì hằng thấy, hằng nghe trong cuộc sống hằng ngày. Điều này lí giải vì sao có những chuyện ấp ủ từ lâu mà không viết thành Truyện được, cũng như lí giải vì sao sự sáng tạo thuộc về cá nhân, về Bản Ngã, và tuy sức tưởng tượng của con người hết sức phong phú, nhưng không vượt quá ngưỡng tư duy thời đại của mình.

Người kể truyện đầu tiên tài hay siêu việt đến mấy thì trong hành vi sáng tạo của anh có một người nghe (đọc) bình thường, đại diện cho số đông bình thường ở xung quanh họ. Truyện kể trước hết là kể cho những người đó và là chính là chuyện của họ, chứ không ai khác, không thể là gì khác. Họ là nhân vật trung tâm, là người đối thoại trung tâm ở trong truyện.

Nhưng nói như thế thì đơn giản quá và cũng chưa xác định ranh giới giữa con người trong Truyện với con người trong thơ, trong âm nhạc v.v... Con người trong Truyện phải được vẽ nên bằng chính đặc trưng thể loại của Truyện, bằng ngôn ngữ của nó chứ không phải là ngôn ngữ âm nhạc, điêu khắc, vũ đạo v.v... Thiếu cái nhìn đó ta sẽ đồng nhất ý niệm với biểu đạt, tư tưởng với nghệ thuật, hoặc là ngược lại tách bạch thành 2 mảng trái ngược nhau, ý niệm và tư tưởng là tất cả, còn nghệ thuật chỉ là cái xác không hồn, cái áo khoác ngoài bỏ ra lúc nào cũng được.

3. Con người trong Truyện

Trở lại với vấn đề chuyện của con người ở phần đầu chương này, chúng tôi muốn xét về mặt lịch đại phản ánh trong cấu trúc đồng đại.

Như ta biết cái tế bào hạt nhân của truyện là một diễn ngôn tự sự đơn giản. Nó có thể chỉ là một câu :

a) "Hôm qua, gió xô đổ cây khế nhà tôi".

hoặc là : b) "Chúng tôi đang ở trong phòng học thì ông hiệu trưởng vào , theo sau là *một trò mới*, ăn mặc kiểu con nhà bậc trung và một người phục vụ lớp mang một giá viết lớn". (Flaubert - *Bà Bovary*)

hoặc là : c) "Trong số những ngôi nhà công cộng ở một thành phố nọ, vì nhiều lí do tôi thấy nên thận trọng tránh không nhắc tên và cũng không gán cho nó một cái tên bịa đặt, có một ngôi nhà từ xưa vẫn quen thuộc với các thành phố dù lớn hay nhỏ : tôi muốn nói đến nhà tế bần" (S.Dickens - *Oliver Twist*) và "... Ô hay, hình như ta vừa mới ngã lưng cơ mà. Thế mà chúng đã réo lên rồi" (A. Cécépentiê - *Sự tráo trở của phương pháp*).

Có thể kể thêm hàng loạt những diễn ngôn tự sự mở đầu truyện như vậy. Những diễn ngôn này dù ở dạng nào cũng có thể phân tích bằng những tham tố mang chức năng ngữ nghĩa - cú pháp như sau :

– Có một (hay một số) chủ tố miêu tả hành vi, sự kiện v.v... của một đối tượng.

– Có một (hay một số) tác tố làm ra những hành vi sự kiện ấy.

– Có một (hay một số) vị tố là các hành vi, sự kiện do tác tố gây ra.

– Có một (hay một số) bổ tố là đối tượng của hành vi, hành động tác động vào.

– Có một (hay một số) phụ tố chỉ thời gian, địa điểm, phương tiện v.v... làm thành cái điều kiện cho sự kiện được nói đến, đã xảy ra làm thành bối cảnh, định vị các sự kiện được nói đến.

Chủ tố đồng thời có thể là tác tố (tôi, chúng tôi) khi sự tường thuật chỉ ngôi thứ nhất, cũng có thể chỉ sự sở thuộc (nhà tôi, của chúng tôi), hay ở người khác (nó, hắn ...) nhưng hành động kể về mình hay bất cứ ai, bất cứ cái gì đều luôn luôn có một chủ tố ngầm ẩn là người có hành vi kể (mà trên đây chúng ta nói là người kể hàm ẩn).

Chuyện của người chính là những sự kiện, vị tố của diễn ngôn, Người trong Truyện thì chính là những tác tố, chủ tố có mặt hay không có mặt. Nói đến truyện là nói đến sự kiện diễn tiến trong thời gian, đồng thời cũng là nói đến tác tố gây ra sự kiện đó và dù có trùng với chủ tố hay không, dù bị giản lược, ẩn dấu thì chủ tố ngầm ẩn vẫn là con người tạo ra hành vi kể truyện. Chính vì vậy, con người là trung tâm của mọi diễn ngôn tự sự, dù câu chuyện xảy ra với bất cứ cái gì và bất cứ ai, bất cứ ở đâu và lúc nào. Mặt khác vì là chủ nhân của lời kể cho nên những hành vi xử lý ngôn ngữ, thời gian, cốt truyện v.v... nói gọn là các phương tiện nghệ thuật đều bộc lộ một quan niệm nghệ thuật về con người, không thể khác được. Nhân vật là tín hiệu thẩm mỹ lớn nhất của Truyện.

Điều này khác hẳn với những diễn ngôn đối thoại hay diễn ngôn lập luận trong đó cũng bộc lộ quan niệm về con người nhưng

không ở phương diện nghệ thuật, không có hoặc ít có liên quan đến hoạt động nghệ thuật của con người. Quan niệm nghệ thuật về con người là một trong những vấn đề trung tâm cơ bản nhất của Truyện và thay đổi theo từng giai đoạn lịch sử theo sự hình thành thể loại và đặc biệt là có tính sáng tạo, phong cách kể của nhà văn.

Điểm qua một vài nét sơ lược để minh họa cho điều này :

1) Những truyện kể dân gian như thần thoại, cổ tích, truyện cười v.v... có một nét chung là sự kiện (vị tố) lớn hơn rất nhiều so với chủ tố. Đó là những sự kiện có tính cách thần bí, những tác động của các lực lượng siêu nhiên, trong thần thoại được biểu hiện trong hình tượng hoàn hảo của con người và phải một thời gian khá lâu, với những chiến tích huy hoàng như của Prométhée, Hercule, Ngu Công (đời núi), Thánh Gióng v.v... vị trí của con người mới được ngang bằng thần thánh. Người biến thành thần diễn ra sau khi con người có ý thức về sức mạnh cộng đồng, trong đó con người đắm say trong những huyền thoại về chính mình. Tiếp đó những bất công xã hội nảy sinh cùng với thể chế luật lệ phong tục tổ chức xã hội do vậy ý thức về số phận, về đạo đức v.v... cũng nảy sinh. Con người trong các truyện cổ tích là con người của xung đột giữa số phận khác nhau (gia đình, xã hội, những bất công về quyền lợi v.v...) và mơ ước một sự công bằng, bác ái cho chính con người : điều Thiện luôn luôn chiến thắng cái Ác, cái Ác bị trừng trị đến nơi đến chốn. Lễ công bằng và dân chủ được hiện thực hóa trong những truyện cười, nó chế giễu mọi bất công, áp bức, thói hư tật xấu trong tiếng cười khoái trá. Tiếng cười san bằng tất cả và ý nguyện đó thể hiện chính ngay trong phương tiện gây cười.

Tuy vậy, "nhân vật văn học" chưa xuất hiện mà chỉ thấy những sự kiện, những phương tiện, tóm lại là những vị tố của diễn ngôn kể. Nhân vật chỉ là cái cớ như mọi cớ khác, có khi nó là sức mạnh thần bí (Tiên, Phật) có khi là phù chú, ảo thuật v.v... làm

cái lò xo nảy bật các sự kiện. Người kể chuyện, các chủ tố hàm ẩn chưa có cá tính riêng biệt mà là một cái Tôi đại diện, cái Ta (hay là Đại Ngã) có tính chung nhất.

2) Những truyện kể hiện đại xuất hiện với nền kinh tế tiền công nghiệp, con người có ý thức về bản thân mình, vai trò cá nhân trong cộng đồng nổi bật lên với số phận riêng, lần đầu tiên ý thức về mình cũng là ý thức tìm hiểu khám phá và đấu tranh cho những nhu cầu của cá nhân, trước hết là nhu cầu tồn tại, những khát vọng sinh lí, khát vọng tự do, nó đặt quyền tồn tại của cá nhân cao hơn tôn giáo, đạo đức luật lệ khe khát trói buộc con người. Thực chất của nền văn hóa phục hưng là sự đòi quyền sống, quyền được tồn tại của cá nhân, ý thức về bản thân mình về sức lực và trí tuệ của mình. Bản Ngã xuất hiện như một thực thể tồn tại cao hơn mọi tồn tại khác.

Từ những khát vọng lớn, con người nâng lên thành con người khổng lồ (truyện Pantagruel - Rabelais), nó chế giễu lí tưởng, những giấc mơ luôn luôn thất bại của thời đại cũ (Đôn Kihôtê) và cả những bất lực của trí tuệ (kịch của Sêchxpia) v.v... đến sự khám phá tính cách nhân cách con người. Nhân vật xuất hiện không như một tác tố mà là những đối tượng của sự khám phá đó.

Ngang tầm với nhân vật của mình với những cá tính mãnh liệt là cá tính sáng tạo mãnh liệt. Bản Ngã sáng tạo như là một nhân cách tuyệt đối bất di bất dịch. Khi xuất hiện những con người khổng lồ trong truyện thì đồng thời cũng xuất hiện những người kể chuyện khổng lồ. Tiểu thuyết chính là phương tiện đưa ta đi khắp không gian thế giới, và đi sâu vào thế giới bên trong của con người. Trong khi đề cao Bản Ngã đến mức tuyệt đối thì chính nó đã báo hiệu một sự tàn lụi suy vong của Bản Ngã.

Những truyện chỉ còn những sự kiện tiêu cực, được đề cao như là một sự tồn tại vĩnh cửu biểu hiện triết lí hiện sinh chủ nghĩa đã hạ thấp mặt năng động của chủ thể con người như tiểu thuyết

của Camus, Kafka, Sartre v.v... phi nhân vật trong tiểu thuyết, phi cốt truyện đồng thời hạ thấp vai trò người kể chuyện dẫn đến sự tàn lụi của thể loại Truyện vốn đã phát triển rực rỡ một thời.

Chỉ có lí tưởng xã hội chủ nghĩa với tinh thần nhân văn cách mạng mới giải phóng cái Tôi cá nhân tuyệt đối khỏi vũng lầy đạo đức tư sản. Nó đề cao con người lí tưởng con người ý chí khôi phục vị trí cho con người, thực hiện những hoài bão tốt đẹp nhất mà lịch sử nhân loại từng mơ ước. Nó đồng nhất cái Tôi chủ thể trong cái Ta của cộng đồng nhưng cũng vì vậy vai trò sáng tạo cá nhân (chủ tố hàm ẩn) mờ đi trước những sự kiện lớn : truyện mang tính chất sử thi rõ nét.

Cả hai xu hướng trên đều không vực dậy vai trò vinh quang mà tiểu thuyết đã đạt được trong thế kỉ 19 và 20. Những phương tiện truyền thông đại chúng, phim ảnh truyền hình, viễn thông (internet) v.v... tạo ra nền văn hóa nghe - nhìn dẫn đến xâm thực nền văn hóa đọc - hiểu, thích hợp với nhu cầu của người hiện đại.

Con người cần được nâng cao giá trị của nó trước sức mạnh khổng lồ của máy móc công nghệ giống như xưa kia thời nguyên thủy sơ khai, nó phải nâng mình lên ngang tầm sức mạnh của tự nhiên. Nhưng trí tuệ thông minh tuyệt vời của con người hiện đại không cho phép nó tạo ra huyền thoại mới, ảo tưởng mới. Sự khủng hoảng về Truyện là điều tất nhiên nhưng nó sẽ biến hình, hóa thân vào các truyện tranh, truyện ảnh, truyện hình v.v...

Và đây là bước phát triển mới của thể loại truyện thể hiện tài năng, sức sáng tạo vô cùng vô tận của người kể trong truyện.

III - KẾT LUẬN

Như vậy, tiểu thuyết, một thể loại tự sự mang tầm vóc lớn lao với những thành tựu lớn lao của nhân loại đã có nguồn gốc từ những diễn ngôn tự sự vụn vặt tầm thường trong lời thoại hàng ngày

và hình thành trong quá trình lịch sử. Chuyện của con người hoặc được kể ra hoặc ghi nhớ tiềm tàng trong một cá nhân, một vài thế hệ hay lưu truyền trong nhiều thế hệ mà khi được kể lại nó không còn là bối cảnh đối thoại mà vươn thành đối thoại đồng người. Để duy trì được cuộc thoại như thế nội dung phải có ý nghĩa xã hội và nhân sinh và nghệ thuật kể phải khéo léo hấp dẫn.

Trung tâm của nghệ thuật kể là con người, trước hết là sự kiện làm ra con người (truyện giai thoại, truyện kể dân gian) dần dần *con người với tính cách, cá tính đặc biệt làm nên sự kiện : tiểu thuyết xuất hiện*. Con người với khát vọng tồn tại, con người với tình cảm cao thượng, đến con người ý chí cao cả, đến con người lí tưởng, tượng trưng cho khát vọng của tập thể lần lượt xuất hiện trong tiểu thuyết. Đồng thời cũng xuất hiện một con người tìm cách khám phá tiềm thức và vô thức của chính con người. *Con người trong Truyện không chỉ là cấu trúc xã hội tính* ("tổng hòa các mối quan hệ xã hội" - Mác) *mà còn là cấu trúc sự kiện tính* (tâm - sinh lí - hành động). *Hai cấu trúc đan chéo lồng ghép vào nhau làm thành tín hiệu thẩm mĩ trong hệ thống*. Trên hai bình diện hướng ngoại và hướng nội, tiểu thuyết đã chứng tỏ năng lực phi thường của nó và là thành tựu vĩ đại hiếm thấy của nhân loại.

Dường như vai trò lịch sử của tiểu thuyết cho đến những năm sau này có vẻ đang nhường bước cho các loại tự sự nghe - nhìn (truyện băng hình, truyện tranh, phóng sự tại chỗ v.v...) thích hợp với thời đại kĩ thuật, trong đó nhịp điệu cuộc sống, cách cảm thụ, cảm nhận về thời gian v.v... cũng đã thay đổi.

Tuy vậy, mọi hình thức tự sự đều phải dựa vào Truyện kể và chỉ có trên nền tảng vững chắc này, các thể loại nghe - nhìn mới hấp dẫn được người xem, người nghe. Một nền văn học mà Truyện (tiểu thuyết, truyện ngắn) không phát triển thì thiệt thòi không có gì có thể bù đắp lại được, cho dù các kĩ thuật nghe - nhìn có phát triển đến đâu nữa, cũng chỉ là chấp vá, vay mượn người khác.

Chương III

LỜI KỂ VÀ LỜI THOẠI TRONG TRUYỆN

I - TÍNH KHÁCH QUAN VÀ TÍNH CHỦ QUAN CỦA LỜI NÓI

1. Phân biệt tính khách quan và tính chủ quan của lời nói

E. Benveniste trong công trình *Ngôn ngữ học đại cương* (1966) nhiều lần nhấn mạnh hai dạng thức của lời nói : tính khách quan và tính chủ quan.

Sự phân biệt này hết sức có ý nghĩa khi ta đề cập đến các phát ngôn và hành động phát ngôn, trong Truyện và lời kể truyện⁽¹⁾. Trong sự giao tiếp hàng ngày lời nói là sản phẩm của hành vi nói năng mang tính chủ quan của người nói nhưng đồng thời lại chứa đựng nhân tố khách quan, "Ngôn ngữ tồn tại trong tôi đồng thời tồn tại ở những người khác..." (C. Mác).

Lời nói là đơn vị tồn tại hiển nhiên, trước khi có sự phân tích ngôn ngữ học và được dùng một cách tự nhiên ở dạng mô phỏng từ người này đến người khác. Nó là sản phẩm chủ quan thể hiện ở âm sắc, giọng nói, ở cách dùng từ chọn câu, ở sự sử dụng trong những tình huống cụ thể. Nó đồng thời là khách quan đối với một cá thể nào đó khi trừu xuất những gì thuộc về chủ quan của người nói ra và tình huống nói năng.

(1) "Lời kể" ở đây được hiểu là "lời thuyết minh". "lời dẫn truyện" của người kể. Từ chương này, các ví dụ thiên về tiểu thuyết, truyện ngắn cũng tức là truyện kể hiện đại.

Chẳng hạn : "Nước sôi ở 100°". "Mùa xuân là mùa đầu năm", "Đi một ngày đàng học một sàng khôn" v.v... Những mệnh đề này đồng thời cũng là những phán đoán khẳng định, tồn tại ở mọi nơi và cho mọi người được phát ngôn trong một tình huống giao tiếp, hay rộng hơn là một tình huống ngôn ngữ nhất định, với một cá thể nhất định, nhưng khi trừu xuất mọi nhân tố chủ quan ta sẽ có dạng thức khách quan của ngôn ngữ.

Ngay những phát ngôn cảm thán : "Ôi ! Đau quá !", "Chà ! Đẹp quá !" v.v... ở góc độ sử dụng là những phát ngôn được mô phỏng và đưa vào tình huống cụ thể của một người nói ở một nơi, một lúc nhất định.

Và như thế, từ dạng chủ quan trở thành khách quan, khi sử dụng phát ngôn khách quan lại chuyển thành chủ quan v.v... và do đó ngôn ngữ bảo đảm tính thống nhất theo những quy tắc sử dụng ngầm trước khi có sự phân tích của ngôn ngữ học. Cũng vì vậy ngoài nội dung cơ bản cần đề cập đến một phạm trù quan trọng là tính tình thái của lời nói.

2. Tính tình thái

Phạm trù tình thái không phải là mới trong ngữ pháp học và ngôn ngữ học nói chung. Các cuốn ngữ pháp thời cổ đã phân chia câu thành câu khẳng định, câu nghi vấn, câu cảm thán v.v... chính là dựa vào các tình thái, hoặc là khi liệt kê các thức (modes) : chỉ định, câu khiến, mệnh lệnh v.v... là đã dựa vào sự phân chia tình thái.

Trong công trình *Ngôn ngữ học đại cương và ngôn ngữ học Pháp*, Ch. Bally tiến hành phân tích bất cứ một câu nói nào cũng cho thể phân chia thành hai nhân tố : dictum (cái nói ra) và modum (tình thái). Cả hai đều có giá trị thông tin, thường là thống nhất với nhau bằng các phương tiện biểu đạt từ vựng, ngữ pháp, ngữ âm. Nhưng cũng có trường hợp điểm nhấn thông tin nằm ở tình thái phát ngôn chứ không phải nội dung ý nghĩa của câu. Chẳng hạn so sánh :

– Con giỏi nhỉ ! (câu cảm, khẳng định lời khen)

– Con "giỏi" nhỉ ! (với ngữ điệu đặc biệt, kéo dài hay nhấn mạnh) có nghĩa là ngược lại là kém, dở, không ngoan v.v... Lời chê trách được thông tin không phải bằng từ ngữ mà chính là bằng ngữ điệu.

Từ điển giải thích thuật ngữ ngôn ngữ học (1996) định nghĩa tính tình thái là "phạm trù ngữ pháp - ngữ nghĩa biểu thị quan hệ của người nói với phát ngôn và quan hệ của nội dung phát ngôn với hiện thực khách quan. Tính tình thái là một phổ niệm ngôn ngữ, nó thuộc các phạm trù cơ bản của các ngôn ngữ tự nhiên. Nội dung phát ngôn có thể hiểu như hiện thực hoặc không hiện thực, mong muốn hoặc không mong muốn, có thể hoặc không có thể, tất yếu hoặc ngẫu nhiên v.v... Tính tình thái được biểu hiện bằng các phương tiện ngữ pháp và từ vựng (hình thái "thức", từ tình thái, tiểu từ, ngữ điệu)" (tr.297).

Có thể phân chia hai loại tình thái : tình thái ngôn ngữ và tình thái sử dụng. Tình thái ngôn ngữ bao gồm các phương tiện biểu đạt tình thái : ngữ âm thể hiện ở ngữ điệu (âm sắc, cường độ, trường độ, chỗ ngừng, trọng âm v.v...), từ vựng : từ tình thái (tính từ, từ cảm, từ hư, các màu sắc tu từ của từ...), cú pháp : các thức động từ, các kiểu câu, các phương tiện tu từ về câu v.v... Tình thái ngôn ngữ tồn tại khách quan trong ngôn ngữ, quy định cách sử dụng ngôn ngữ theo quy ước đã được cộng đồng chấp nhận là đúng hay không đúng.

Tình thái sử dụng hay còn gọi là tình thái giao tiếp, mang tính chủ quan của người sử dụng, biểu hiện thái độ của người nói đối với hiện thực khách quan (trong đó có người nghe trực tiếp hay gián tiếp...). Tình thái sử dụng căn cứ vào tình huống giao tiếp để lựa chọn và sử dụng cho *hợp* hay *không hợp*, và *hay* hay *không hay* tức là *hiệu quả* của lời nói.

Hiệu quả của lời nói không chỉ là hiệu quả thông tin nhận thức và hiệu quả thông tin cảm xúc mà còn có hiệu quả thẩm mỹ. Như

vậy, giữa người nói và người nghe đạt được lượng thông tin đầy đủ và trọn vẹn.

Trong sự giao tiếp hàng ngày, không phải lúc nào cũng được biểu đạt bằng hành vi ngôn ngữ trực tiếp mà còn dùng các hành vi ngôn ngữ gián tiếp, tức là cách biểu đạt bằng hàm ngôn của lời, chứ không phải chính bằng lời đó. Chẳng hạn : hành vi hỏi là nhằm một mục đích được giải đáp về nhận thức. Ví dụ : "Bây giờ là mấy giờ nhỉ ?". Trả lời : " 4 giờ 5 phút". Nhưng cùng câu hỏi với ngữ điệu hỏi như vậy lúc quá mệt mỏi vì tiếp khách thì cũng có nghĩa là muốn đuổi khéo khách, hoặc muốn tỏ ra mình làm việc đúng giờ giấc, nhắc khéo mọi người "đã đến giờ nghỉ" (ăn, làm việc, v.v...) hoặc có thể chứng tỏ là "không có đồng hồ" v.v... Lại có loại câu hỏi dùng để thể hiện một nguyện vọng, yêu cầu ("Bạn có lửa không ?"), tỏ sự quan tâm thay cho lời chào ("Đi đâu đấy ?"), hoặc khẳng định một điều cho là không đúng ("Anh bảo tôi nói dối lúc nào ?") v.v... vừa mang tính khách quan vừa có tính chủ quan.

Những cách biểu đạt của hành vi ngôn ngữ gián tiếp như vậy cũng là một loại tình thái sử dụng, trong đó hoặc là tăng cường một nội dung thông tin hoặc giảm nhẹ thái độ chủ quan trong nhiều trường hợp.

Ngoài ra trong sử dụng ngôn ngữ, sự vi phạm chuẩn mực một cách cố ý gây ra một số hiệu quả nhất định cũng là một loại tình thái sử dụng. Những sự vi phạm về lượng, về chất, về cách thức và quan hệ đã làm xuất hiện hiệu quả khác nhau, cũng có nghĩa là biểu hiện những nét nghĩa tình thái riêng. Chẳng hạn :

A : - Anh có thấy con lợn *cười* của tôi chạy qua đây không ?

B : - Không, từ khi tôi *mặc cái áo mới* đứng đây thì không thấy gì cả (trích ví dụ của Đỗ Hữu Châu).

Những sự vi phạm chuẩn giao tiếp, chuẩn ngôn ngữ một cách cố ý đã tạo ra các phương tiện tu từ (phép lập, phép lược, ẩn dụ,

hoán dụ, liệt kê, tương phản v.v...) của một ngôn ngữ. Rõ ràng là nhằm gây một hiệu quả nào đó. Đối thoại của A và B trên đây, được kể lại và có thể biểu hiện những tình thái khác nhau trong lời kể.

Tính tình thái chủ quan còn thể hiện ở định hướng lập luận, tức là người viết muốn người đọc rút một lượng thông tin khác, ngoài điều muốn nói, dĩ nhiên là có ý thức rõ rệt. Chẳng hạn, trong lời nói giao tiếp, người ta ít miêu tả để miêu tả, "cái mà thông tin miêu tả hướng tới là một kết luận nào đó rút từ thông tin miêu tả đó". (Đỗ Hữu Châu, tr 260).

Tóm lại phân biệt tính tình thái ngôn ngữ và tình thái sử dụng ngôn ngữ là một bước cụ thể hóa tính khách quan và chủ quan của lời nói. Những điểm trình bày trên đây rất có ý nghĩa trong việc phân tích lời kể và lời thoại trong những văn bản tự sự đa tình thái như là các hình thức truyện kể mà ta thường đọc. Trong một văn bản tự sự văn học ta thấy biểu hiện của các mối quan hệ chống chéo sau đây :

- 1- Quan hệ giữa người kể và Truyện.
- 2- Quan hệ giữa người kể và các nhân vật.
- 3- Quan hệ giữa nhân vật này với nhân vật khác.
- 4- Quan hệ giữa người kể và hình thức lựa chọn biểu đạt ngôn ngữ : thể loại, các phương tiện tu từ, màu sắc ngôn ngữ v.v...
- 5- Quan hệ giữa người kể hàm ẩn và người đọc hàm ẩn.

Năm mối quan hệ trên đây thể hiện ở hai bình diện : lời kể và lời thoại nhân vật được tách bạch rõ ràng, trong đó "người kể không thể cho nhân vật mượn giọng của mình" (R. Jakobson) tuy vậy có những trường hợp giọng người kể hòa vào giọng nhân vật làm thành : kiểu nói gián tiếp - tự do và cũng có trường hợp giọng nhân vật ảnh hưởng đến giọng kể. Vấn đề giọng sẽ được trình bày cụ thể ở chương tiếp theo.

II - LỜI KỂ

1. Người kể

Nói đến lời kể là phải nói đến người kể, chủ thể đóng vai thứ nhất "tôi" làm ra hành vi kể chuyện. Vậy ai là người kể ?

a) Có một người kể, mà ta thường nhầm với "tác giả" (auteur), thực ra "tác giả" là khái niệm rộng chỉ chủ thể sáng tạo nghệ thuật (và sau này là các công trình khoa học, công nghệ, v.v...). Nhiều truyện không có một người kể nhất định mà có nhiều người kể, chẳng hạn các truyện dân gian có thể được kể khác nhau (những biến thể của người kể). Người kể là người biết tất cả (omniscient), còn gọi là "người kể toàn thông", biết hết cả cốt chuyện, nhân vật và dắt dẫn nhân vật hành động.

Người kể chỉ có vai trò trong truyện mình kể, và có thể tham gia vào các nhân vật trong truyện, như là một nhân chứng hoặc như một người, thuyết minh, hoặc giả vờ như không có dính líu đến chuyện tùy theo mức độ tham gia khác nhau, tức là *tạo một khoảng cách giữa người kể và chuyện*. Trong những truyện kể dân gian thì khoảng cách ấy rất lớn (chuyện ngày xưa, chuyện của những người khác v.v...), còn trong truyện hiện đại (tiểu thuyết, truyện ngắn v.v...) người kể thu hẹp khoảng cách qua xử lí thời gian kể.

b) Trong truyện, không chỉ có một người kể mà có thể có nhiều người kể, các nhân vật có thể kể về các nhân vật khác theo lối trực tiếp. Chẳng hạn, trong truyện *Một thoáng Xuân Hương*, nhân vật nữ thi sĩ họ Hồ được kể qua những hành vi, suy tư của Tổng Cốc, của tri phủ Vĩnh Tường, của Ấm Huy, của người được phân công đóng vai Chiêu Hồ trong phim về Hồ Xuân Hương. Đó là chưa nói đến chức năng của các nhân vật trong truyện đều *gián tiếp* tham gia vào sự kiện được kể, thúc đẩy sự kiện tiến lên. Nó giống như chức năng ngữ pháp của một từ trong câu có thể không bộc lộ trên bề mặt nhưng không thể thiếu để cho câu trở thành

một đơn vị thông tin (informat), tức là câu thành được câu, và trong truyện thì truyện có thể thành truyện.

Có 2 hình thức kể trực tiếp :

a) *Người kể kể về mình* (truyện thực hiện hư cấu). Người kể ở ngôi thứ nhất "Tôi".

Ta thường gặp hình thức này ở các truyện tự thuật, truyện thực hoặc ít nhiều hư cấu, chẳng hạn *Những cánh hoa tàn*, *Cái mặt không chơi được*, *Những truyện không muốn viết* (Nam Cao) ; *Mảnh khoe*, *Nhân tài*, *Tôi chủ báo nó chủ báo v.v...* (Nguyễn Công Hoan) ; *Đi thăm cha* (Phan Thị Vàng Anh) ; *Những ngày thơ ấu* (Nguyên Hồng) ; *Dòng sông thơ ấu* (Nguyễn Quang Sáng) v.v...

Khoảng cách giữa người kể và truyện rất nhỏ, trong đó người kể từng sống, từng chứng kiến sự việc diễn ra, cho nên cách cấu tạo và lời kể cũng có thể khác .

b) *Người kể kể về người khác*. Phần lớn các truyện được cấu tạo theo lối này. Người khác là nhân vật ở ngôi thứ 3 : " "Nó" (hắn), hay là các nhân vật A, B, C, v.v...

Ở lối kể này, người kể đứng ở vị trí khách quan "giả vờ" không dính líu đến câu truyện . Nói cách khác, là giữ một khoảng cách giữa người kể và nhân vật, cốt chuyện để rộng đường hư cấu và bảo đảm tính khách quan của hiện thực, làm "người thư kí của thời đại". Chẳng hạn. *Bước đường cùng* (Nguyễn Công Hoan) ; *Tất đên* (Ngô Tất Tố) ; *Giông tố* (Vũ Trọng Phụng) ; *Chí Phèo* (Nam Cao) v.v...

Tuy nhiên, cũng khó mà hoàn toàn khách quan như một phóng sự điều tra, vì không thể thờ ơ với số phận nhân vật và mặt khác, như nhiều người chỉ ra là người kể phải "chịu trách nhiệm" về những số phận ấy hoặc là về chiều hướng phát triển của các sự kiện được kể lại. Hiện thực cuộc sống không phải như ý muốn của người kể truyện và ngay góc nhìn, sự lựa chọn của người kể cũng đã chứa đựng yếu tố chủ quan.

Vì vậy, nhân vật dưới góc nhìn của người kể là ở ngôi 3^o nhưng chuyển thành một 1^o lúc tham gia đối thoại, hoặc là ngôi 2^o lúc được người kể cùng đối thoại, đây là hiện tượng "chuyển vai", và theo ngôn ngữ các nhà phê bình là "sự hóa thân vào nhân vật".

Như thế, giữa người kể và tác giả và thậm chí con người thực của tác giả không thể lẫn lộn điều này (Ngày trước L.Tolstoi đã phân biệt rõ ràng khi bình những truyện của M.Gorki) nhưng cũng không thể tách rời đối lập hoàn toàn, vì phần nào trong truyện cũng có bóng dáng của người kể và chút ít cuộc đời của tác giả. Dù vậy cũng không thể đồng nhất hoàn toàn, bởi vì giữa tác giả và người kể chuyện vẫn có khoảng cách và giữa người kể với truyện thì khoảng cách này lại còn có thể lớn hơn nữa.

Chính vì vậy, bình diện giữa lời kể và lời thoại của nhân vật được tách ra để khảo sát trước khi hòa làm một giọng hòa âm (harmonie).

2. Lời kể của người kể

Trong truyện, mọi lời kể đều được *tình huống hóa triệt để*.

Bởi vì, nói đến truyện (dù có cốt truyện hay không) tức là nói đến những tình huống kế tiếp nhau trong trục thời gian. Nếu không tạo ra được những tình huống thì không có gì để kể, tình huống ấy bao gồm những chi tiết hiện thực (bối cảnh), những tâm trạng (sự kiện tâm lý) thuộc về khách quan hay chủ quan của người kể. Và nói chung, trong *Truyện tất cả các chi tiết từ lời nói, hình ảnh, phong cảnh, hồi ức, suy luận v.v... đều tham gia kể chuyện*.

Mặt khác, giữa truyện và người đọc có một khoảng cách không gian và thời gian đáng kể - Về không gian thì dù gần gũi trước mắt chúng ta, nhưng không phải ai cũng nhìn thấy hết, nghĩ ra được hết mọi thứ. Về thời gian thì dù gần đến mấy cũng thuộc quá khứ - truyện đã xảy ra - chứ không thuộc hiện tại. *Cái này,*

ở đây, bây giờ đã thành cái ấy, ở kia, trước đây. Tóm lại có thêm một khoảng cách không gian - thời gian đối với người đọc.

Ngôn ngữ dùng để kể (khác với hình ảnh, tranh vẽ) gồm những tín hiệu âm thanh có tính tượng trưng và xuất hiện theo trật tự hình tuyến, tức là theo trật tự thời gian. Đó là đặc điểm chung nhất của lời kể trong truyện. Vì vậy, để kể được một truyện, lời kể có một số chức năng sau đây⁽¹⁾ :

a) *Chức năng thông tin* : Là chức năng chung của ngôn ngữ giao tiếp. Bằng hình thức dùng lời trực tiếp hoặc bằng hàm ngôn, truyện kể là một văn bản thông tin đến với người đọc đáp ứng nhu cầu nhận thức về cuộc sống về con người (quá khứ, hiện tại và tương lai, con người xã hội và con người trong thế giới riêng). Đây là cũng là chức năng bao trùm lên các chức năng khác.

b) *Chức năng chiếu vật*. Lời kể phải hướng vào tình huống của truyện và không được xa rời tình huống đó. Chẳng hạn, kể về số phận nhân vật trong chiến tranh thì phải dựng tình huống đích thực của nhân vật, từ bối cảnh không gian, thời gian, sự việc và con người trong chiến tranh. Có thể đi xa hơn, về lại không khí trước đó, hoặc sau này trong thời bình, nhưng đó cũng là những mặt tương phản (hoặc tương đồng) để làm nổi bật không khí chiến tranh. Không có những chi tiết đi xa cái trục thời gian ấy, nếu không trực tiếp miêu tả thì cũng dùng lối hàm ngôn sao cho sự liên hội và quy tụ của độc giả là *thống nhất tại một giao điểm nhất định*.

Người kể đóng vai trò người thuyết minh, dắt dẫn người đọc vào truyện. Có thể từ bối cảnh không - thời gian đến nhân vật ; có thể đi thẳng vào nhân vật ; có thể từ nhân vật đi ra ngoài bối cảnh hoạt động v.v... Đó là những cách thuyết minh cổ điển nhằm tạo một tình huống bao quát, hay như ta nói là "không khí của truyện".

(1) Trong *Dẫn luận phong cách học* (1998) chúng tôi đã nói đến một số chức năng nay xin trình bày lại đây đủ.

Ngôn ngữ thuyết minh nhằm cụ thể hóa sự vật, sự kiện ở mức độ cao nhất, như lời khuyên của G. Flaubert, nhà văn lớn của nước Pháp, là phải quan sát miêu tả một cái lá không giống bất cứ với lá nào khác. Đồng thời khi nhìn sự vật phải nhìn với góc nhìn của người kể chứ không phải góc nhìn chung chung được. Điều này tạo cho sự quan sát và miêu tả chẳng những không giống với các nhà tự nhiên học mà còn không giống với một người kể bình thường. Nói cách khác, mọi sự được kể ra đều tham gia vào tình huống kể truyện. Một ánh trăng tại những thời điểm a, b, c đều khác nhau và ở tâm trạng những nhân vật A, B, C... lại còn khác nhau hơn nữa.

Trong trào lưu đổi mới tiểu thuyết, có những cách kể khác nhau và có thể có những lời kể rất khác nhau trong cùng một cuốn truyện. Chẳng hạn trong truyện *Người xa lạ* của A. Camus được tác giả, chêm vào một đoạn trữ tình giữa 2 phần cốt truyện, tưởng như không ăn nhập vào với nhau nhưng nó là cách thể hiện những hành vi tự phát, những gì là vô thức cũng như hành động giết người của hắn. Quả thật, sự tìm kiếm những hoạt động dưới ý thức hay vô thức vẫn là một khám phá của văn học mà không phải lúc nào cũng diễn đạt được rõ ràng, điều ấy có nghĩa là trong chúng ta vẫn có một "người xa lạ" với chính chúng ta.

Lấy trường hợp kể truyện của L. Aragon làm ví dụ. Ông viết như làm thơ, nghĩa là không có cốt truyện trước, bố cục trước, ý định trước, dòng này kể tiếp dòng khác, cứ như là một chuỗi tâm tư lần lượt xuất hiện. Và có lẽ vì vậy mà J. Joyce viết liên tục không chấm câu, ngắt dòng để cho mạch suy nghĩ cứ chảy tràn trên giấy. Đây cũng là tình huống trong đối thoại cũng nhằm (dù không cố ý) làm nảy ra những hiện tượng mà thông thường bị ý thức che lấp, chế ngự tất cả. Tất nhiên, những vấn đề này dù có kể ra dưới hình thức nào đi nữa thì vẫn không ngoài sự thực hiện chức năng chiếu vật trong truyện.

Nhưng truyện không phải là miêu tả, *tình huống phải luôn luôn diễn biến trong thời gian*, điều này khiến cho truyện khác với thơ

trữ tình, hay văn miêu tả. Sự diễn biến của tình huống trong thời gian khiến cho truyện chứa đựng, nhiều lớp phức tạp và cách xử lý thời gian là một nhân tố nghệ thuật không thể thiếu được. Chính là qua thời gian mà các tình huống, sự kiện, nhân vật mới bộc lộ đầy đủ mọi khía cạnh của nó.

Vì vậy, lời kể theo trật tự hình tuyến của ngôn ngữ là một khiếm khuyết khó khắc phục lại *trở thành một ưu điểm* trong việc thực hiện chức năng chiếu vật của truyện, trong đó sự song hành của truyện và lời kể lại có thể thống nhất được với nhau thông qua thao tác liên hội trong kí ức và tưởng tượng. Truyện trở thành một thế giới riêng phản ánh thế giới của hiện thực thông qua lăng kính chủ quan của người kể. Cho nên J.Ricardou định nghĩa truyện là "văn bản chiếu vật diễn tiến trong thời gian" là dễ được chấp nhận.

c) *Chức năng bộc lộ*. Nói tức là hành vi bộc lộ bằng lời nói. Kể truyện tức cũng là một hình thức bộc lộ của người kể, từ góc nhìn, sự lựa chọn, thị hiếu, nguyện vọng, cá tính, năng lực sáng tạo v.v... Cho nên chính người kể truyện cũng là một nhân vật là vì vậy.

Chức năng bộc lộ còn thể hiện trong từng lời kể hay một đoạn lời kể. Chẳng hạn câu mở đầu của truyện *Mảnh đất lắm người nhiều ma* (Nguyễn Khắc Trường) :

"Không dè cái dói giáp hạt này lại có đủ móng vuốt nháy xô vào cả xóm Giếng Chùa, xóm vẫn quen đứng đầu về cái sang cái giàu toàn xã". Ta thấy được phía bên kia câu văn những ý sau đây :

+ Cái dói giáp hạt này thật là ghê gớm (móng vuốt, nháy xô vào cả...).

+ Nó đến bất ngờ, ngoài dự kiến (không dè, vẫn quen đứng đầu).

+ Lời kể thuộc ngôn ngữ thân mật, gần với các nhân vật (không dè/không ngờ), những người sống ở nông thôn (xóm, xã...).

+ Người kể chứng kiến như một người từng sống lâu ở đó, suy nghĩ như các nhân vật trong truyện.

Như vậy, lời kể không chỉ bộc lộ mình mà báo hiệu khung cảnh của truyện, những sự kiện xảy ra, có thể là đang vật lộn với đời sống mà những dòng tiếp theo sẽ tường giải lần lượt. Đó là một sự "chuyển giao các tiền giả định" mà dòng trước chứa đựng hàm ngôn của dòng sau. Cứ như vậy mà hình thành một *văn bản dưới văn bản*. Vì thế, đọc một văn bản không phải là lướt từ dòng này đến dòng khác mà dõi theo trên trục dọc ý nghĩa của văn bản như R.Barthes nhận xét.

Chính là chức năng bộc lộ đã làm nên thông tin dưới văn bản, cho nên giá trị thông tin cũng dồn vào gánh nặng chức năng này. Nhưng khả năng liên hội và liên tưởng của người đọc hình thành nên trong kí ức những nhân vật sự kiện trong những bối cảnh không - thời gian (spacio - temporels) tạo ra một thế giới riêng của truyện. Giá trị của lời kể đặt trong bối cảnh ấy.

d) *Chức năng liên kết*. Truyện dù ngắn hay dài cũng là một hay nhiều quá trình diễn biến của các sự kiện xảy ra trong thời gian.

Quá trình diễn biến của các sự kiện có thể là *kế tiếp* theo trật tự thời gian : (1) Khoảng năm phút trôi qua. (2) Chàng vẫn lặng thình đi đi lại lại, không nhìn nàng. (3) Cuối cùng chàng đến cạnh nàng, mắt sáng quắc. (4) Chàng nắm lấy hai vai Xònya và (5) nhìn thẳng vào gương mặt ướt đầm nước mắt của nàng. (6) Luống mắt của chàng khô, sắc, nóng như một tia lửa, (7) môi chàng rung mạnh... (8) Bỗng chàng quỳ sụp xuống sàn nhà và (9) hôn lên chân nàng. (10) Xònya hoảng hốt lùi lại như tránh một người điên" v.v... (*Tội ác và trừng phạt*. Dostoievski t. II, tr.68 - 69). Trật tự thời gian của các sự kiện đồng thời cũng là *trật tự nhân-quá*. Hành vi diễn ra trước đồng thời cũng là "nhân" của hành vi kế tiếp, xét trong sự diễn biến phức tạp của nội tâm : (2) "lặng thình đi đi lại lại" (3) "Cuối cùng, đến cạnh nàng..." v.v... mọi cử chỉ hành vi đều là sự thể hiện bên ngoài của quá trình diễn biến phức tạp ở bên trong làm thành cái mạch của truyện.

Trong trường hợp các sự kiện không kế tiếp mà là *gián đoạn* thì sự liên kết sẽ là liên kết ngầm. Chẳng hạn : đoạn mở đầu trong *Chí Phèo* của Nam Cao, ta thấy lời kể của người kể rất "có lớp lang" thu hẹp dần, 1- chửi trời, 2- chửi làng Vũ Đại, 3- chửi "đứa nào đã đẻ ra Chí Phèo" ... nhưng có Trời mà biết ... tiếp đến đoạn 2 : "Một anh đi thả ống lươn, một buổi sáng tinh mơ...". Sự gián đoạn về thời gian của truyện và thời gian kể được liên kết trong mạch ngầm : trả lời cho câu hỏi "đứa nào đã đẻ ra Chí Phèo ?". Và mạch ngầm (còn gọi là "Kính lặc") của văn bản diễn ra trong sự liên hội, trong sự suy luận của người kể và người đọc làm thành cái liên kết *mạch lặc* của truyện.

Sự liên kết cũng là thao tác dẫn truyện được thể hiện bằng nhiều phương tiện từ ngữ và câu, hoặc cả một diễn ngôn gồm nhiều câu (đoạn) trên bề mặt văn bản. Các phương tiện diễn đạt chuyên dùng có thể là :

- Những từ và cụm từ chỉ thời gian : "Mùa hạ năm 1802...", "Ngày hôm ấy, hôm sau", "từ sáng đến giờ", "lúc đó", "bỗng nhiên", v.v... thường có vị trí đứng trước sự kiện.

- Những diễn ngôn tóm tắt lại các sự kiện đã kể để chuẩn bị cho những sự kiện sắp tới : "Bây giờ tôi sẽ không thuật lại những gì đã diễn ra ở buồng bà Punkherya Alekxandrôpna tối hôm ấy, những là Razumikhin quay lại an ủi hai mẹ con ra sao, những là anh quả quyết... Nói tóm lại, kể từ tối hôm ấy Razumikhin đã trở thành người con và người anh trong gia đình họ "(Đostôiepxki, t.II, tr.57). Những diễn ngôn này thường đứng cuối một loạt các sự kiện.

- Những hành vi do cùng một chủ thể kể ("Tôi") tuy không cùng một bình diện thời gian : "*Tôi*" ngắm nhìn hoa, *tôi* đặt hoa dưới ánh đèn, thường cho tới khi ánh sáng ban mai phủ lên một màu hồng giống như màu hồng ánh bình minh ở Balbec ; và *tôi* hình dung bằng tưởng tượng những bông hoa ấy trên con đường này, nhân chúng lên nhiều lần, rải chúng ra trong cái khung, trên

bức tranh tạo nên bằng những mảnh vườn nhỏ bé hai bên đường, tôi thuộc lòng đường nét những mảnh vườn ấy ; tôi thiết tha muốn gặp lại và biết sẽ có ngày phải gặp lại chúng vào lúc mùa xuân háo hức và tài tình đem sắc màu thời gian phủ lên bức tranh tạo hóa ấy". (M. Proust. *Đi tìm thời gian đã mất*, t.II. tr.87).

– Có cách liên kết theo lối đầu cuối tương ứng như truyện "*Con gái thủy thần*" của Nguyễn Huy Thiệp. Những tình tiết mở đầu tương ứng như chỉ là bối cảnh mở đầu : trận bão, sét đánh cụt cây muồm - đôi giao long - con thủy thần v.v... nhưng đó sẽ là những tình tiết kết thúc cho những ngày dài tìm kiếm của người kể "Tôi".

– Có cách liên kết dẫn từ hiển ngôn đến hàm ngôn, từ nghĩa bề mặt đến tầng nghĩa bề sâu (hàm ngôn và hàm ý). Chẳng hạn, cách kể lại lời chửi có trật tự lớp lang là để dẫn đến nguồn gốc Chí Phèo và cũng là cách giới thiệu nhân vật không bằng con đường trực tiếp theo lối thông thường.

Ngược lại cũng có cách dẫn từ hàm ngôn đến văn bản, tiếp nối nhau bằng những cuộc thoại : "Thì thế này, ông lí ạ - làng ta thì đông, ông bắt ai mà chẳng được - Bà cụ Phó Bính mất kèm nhèm..." (*Tinh thần thể dục* - Nguyễn Công Hoan).

Tóm lại, khó lòng có thể kể ra các cách liên kết, cũng như các phương tiện liên kết trong truyện, ta có thể quy vào một số kiểu chính : dắt dẫn, lí giải, miêu tả, v.v.... nhằm vào mạch diễn biến của các sự kiện được kể và mạch ngầm dưới văn bản (lạc) làm nên cái mạch lạc hướng dẫn người đọc, đồng thời vẫn mở rộng cách đọc tùy ý của độc giả.

e) Chức năng tiếp xúc

Thể hiện chức năng tiếp xúc của người kể với người đọc một cách rõ rệt nhất là trong những truyện mà chính người kể ở ngôi thứ nhất ("Tôi"). Điều này cũng dễ hiểu vì nằm trong "chiến lược" kể là đặt quan hệ trực tiếp với người đọc. Ta dễ thấy ở những truyện của Nguyễn Huy Thiệp :

"Tôi sẽ kể chuyện này cho anh, vì anh, anh bạn ạ, bởi đến năm mươi tuổi anh sẽ thành ông lão.

Tôi sẽ kể chuyện này cho chị, vì chị ...

Tôi sẽ kể chuyện này cho cậu ..." v.v... (*Mua Nhà Nam*).

Cũng có lúc đặt sự đối thoại với người đọc ở phần kết : "Viết truyện ngắn này, tôi muốn đề tặng ông... Tôi cũng xin cảm ơn một số nhà nghiên cứu" (*Kiểm sắc*).

Nhưng có truyện, người kể vừa kể vừa đối thoại với người đọc :

– "Đi chứ ! - Những người già quả quyết.

Thế đấy, những người già ! Với họ chẳng có việc gì đáng kể... (lược).

– "Đi làm gì ! Cả Dinh, Cả Trọng, Cả Huỳnh cau có trả lời.

Thế đấy, các bác Cả ! Các bác Cả thường rất khoanh. Chúng ta thông cảm với họ, nếu chúng ta tự mình như họ, trần lặc như họ, không có ai để bàn bạc, họ phải tự gánh lấy trách nhiệm của họ...". (*Mua Nhà Nam*).

Chức năng tiếp xúc thể hiện ở chỗ người kia đang say sưa kể chuyện lại tách mình ra khỏi truyện để đối thoại trực tiếp với độc giả. Chẳng hạn, một nhân vật đang nói với nhân vật khác thì người kể xen vào : Ở không, không phải nói thế này mà là như thế này. Aragon còn dùng lời chú thích ngoài văn bản bằng dấu hoa thị (*) ở cuối trang ghi lại lời thoại của độc giả hàm ẩn với người kể. Chẳng hạn ở chương IV, tiểu thuyết Anixê, khi nhân vật đang nói với nhân vật khác về Cái Đẹp^(*) thì một chú thích : "Trong lúc Anixê nói, máy điện thoại đặt bên cạnh anh hỏi : Thế thưa ông, ông có ý thức về Cái Đẹp hay sao ?" (Dẫn theo Phùng Văn Tửu, *Aragon*, tr.67). Đây cũng là trường hợp đặc sắc mở đầu cho những đổi mới của cách kể truyện và lời kể.

Chức năng tiếp xúc được thể hiện bằng những phương tiện từ ngữ tiếp xúc. Gọi các độc giả bằng "ông, bà, anh, chị, các bạn

độc giả của tôi" v.v..."Này ! Này nhé ! Bạn thử nghĩ xem v.v...". Chính nhờ cách kể chuyện theo lối này mà ta phân biệt được người kể cụ thể và người kể hàm ẩn, người đọc cụ thể và người đọc hàm ẩn.

Có một người kể cụ thể, có thể tách mình khi kể mà đối thoại với người đọc cụ thể : "Này ! Bạn thử nghĩ mà xem ..." , "Đọc đến đây chắc bạn sẽ tự hỏi" v.v... Đồng thời có một người kể hàm ẩn sắp xếp câu chuyện, dắt dẫn chuyện diễn biến trong thời gian... lựa chọn cái này hay hơn cái khác, nói thế này độc giả có hiểu mình không và không nói ra lời nào cụ thể của chính mình mà chỉ là lời nhân vật. Sự tiếp xúc của độc giả hàm ẩn và người kể hàm ẩn là chính ở ngay văn bản.

Sự đối thoại giữa người kể hàm ẩn và độc giả hàm ẩn, chúng tôi sẽ bàn đến một chương khác, chương *Giọng kể*.

d) Chức năng mê học

Lời kể mang chức năng mê học, chức năng đáp ứng nhu cầu cái đẹp của người đọc như ta thường nói là "kể rất hấp dẫn", "kể khéo", "tài dẫn truyện của tác giả", "kể rất có duyên" v.v...

Có những truyện ta nghĩ ra rất hay, nhưng viết ra (kể ra) thì lại rất nhạt. Có những truyện cổ tích người này kể thì hay người khác kể rất chán. Người kể ai cũng muốn truyện thực hấp dẫn nhưng không phải lúc nào cũng đạt. Yếu tố hấp dẫn khiến nhiều người nghĩ là phải có những chi tiết li kì, rùng rợn, những tưởng tượng thật lạ lùng, giật gân v.v... mới thú vị, lôi cuốn. Nhưng nhà văn Nguyễn Khải chỉ kể về những con người bình thường, những ý nghĩ lời nói bình thường của các chú, bác, cô dì, những hạn hè vốn sống quanh ta hàng ngày mà sao khéo thế, hấp dẫn thế. Có người nghĩ là muốn hấp dẫn thì phải đánh lạc hướng người đọc, luôn luôn tạo ra những bất ngờ thú vị, nếu vậy thì các truyện trinh thám hình sự phải xem là công trình nghệ thuật hàng đầu. Có người nghĩ là phải chân thật từ đầu đến cuối, không tưởng tượng

bịa đặt có thể nào viết thế ấy, nhưng như vậy là hiểu nhầm *tính chân thật của chuyện và truyện với tính chân thật trong lời kể truyện*. Tất nhiên đó là những thủ pháp quan trọng nhưng không phải chỉ có thế.

Có trăm cách kể chuyện và cũng có trăm cái hay cái đẹp (nhưng cũng có cả trăm cái không hay)... Các nhà văn lớn và các nhà phê bình đã nói rất nhiều về thủ pháp, phương pháp, nghệ thuật kể truyện ; quan sát thế nào, vào đề thế nào, bố cục, kết thúc ra sao v.v... Ở đây không thể nào trích dẫn và ghi chép được hết, nhưng tựu trung là hướng người đọc đọc ngoài văn bản, tức là *một kết cấu ngoài kết cấu tự nó*.

Ở góc độ người đọc, tôi làm thử một điều tra nhỏ, trả lời cho câu hỏi "Thế nào là truyện kể hay ?" thì độc giả nói gọn : "Truyện hay là truyện đọc rồi, biết rồi còn muốn đọc nữa, nghe nữa". Tức là đọc và nghe không chán. Nói cách khác là mỗi lần đọc lại gọi lên được những hình ảnh mới, suy nghĩ mới và như thế là truyện *duy trì được cuộc đối thoại giữa người đọc và người kể*. Cứ mỗi lần đối thoại và sau mỗi cuộc thoại thông qua văn bản truyện kể. Truyện chỉ có thể thể hiện chức năng mỹ học của nó khi nó gây được hiệu quả mỹ học, tức là cảm hứng về cái hay, cái đẹp mà nó gọi ra ở người đọc. Và giống như mọi hình thức thể hiện cái Đẹp, truyện là một chỉnh thể nghệ thuật - sự hài hòa và thống nhất của hai hay nhiều yếu tố dị biệt - *có khả năng gọi ra hình ảnh, và xúc cảm đẹp hơn chính nó*.

Hiểu như vậy thì ta sẽ thấy không phải nói toàn những đề tài hay, nhân vật đẹp mới là đẹp. Chí Phèo và Thị Nở thì có gì là đẹp nhưng chính trong cái cực kì xấu chứa đựng những khát khao đẹp nhất của con người : khát khao được làm người lương thiện mà những hình ảnh đó có khả năng gọi lên, nhân lên vô số liên tưởng trong lòng người đọc. Như vậy thì hay hơn những gì là đẹp mà lúc kể ra người đọc chán ngấy. Không gọi được cái gì ngoài cốt chuyện thì đó là sự hạ thấp cái đẹp một cách lộ liễu nhất. Kể về một cái gì dung tục mà không gọi ra chính sự dung tục đó

mà làm cho người ta vượt qua được nó thì quả là thiên tài. Vì lẽ ấy, truyện của Boccaccio của Rabelais v.v... trở thành bất hủ trong văn học thế giới.

Tóm lại, lời kể trực tiếp hay gián tiếp mang nhiều chức năng : thông tin, chiếu vật, bộc lộ, liên kết, tiếp xúc, nhưng quy tụ lại ở chức năng mĩ học. Không gọi được hiệu quả mĩ học thì truyện dù đầy đủ các chức năng trên cũng trở thành vô nghĩa, nhưng muốn có được hiệu quả mĩ học thì truyện phải hướng tới diễn ngôn kể, giọng kể không thể tách rời hay nhấn mạnh một chức năng nào mà đó là sự thống nhất biện chứng của các chức năng của lời kể chuyện thăng hoa thành chính hương vị của nó.

III - LỜI THOẠI CỦA NHÂN VẬT VÀ ĐỘC THOẠI NỘI TÂM

Lời thoại của nhân vật là hình thức kể chuyện *cá thể hóa triệt để tính cách và tình huống đối thoại*.

Lời thoại trong các truyện cổ dân gian mang tính quy ước, tính ma thuật (phép màu nhiệm), chẳng hạn : "Bống bống bang bang, lên ăn cơm bạc cơm vàng nhà ta, đừng ăn cháo hẩm cháo hoa nhà người" (*Truyện Tấm Cám*) ; "Khắc nhập, Khắc nhập ..." (*Truyện Cây tre trăm đốt*), "Vùng ơi ! Mở cửa ra" (*Truyện Nghìn một đêm lê*) v.v... Còn lời thoại trong Truyện kể hiện đại (tiểu thuyết, truyện ngắn) đã là một phạm trù mĩ học và được nghiên cứu khá kĩ càng, chung trong phạm trù trung tâm : nhân vật của truyện.

Ta đã từng biết những sự chọn lọc lời thoại nhân vật của Balzac. Nhiều lúc không cần phải miêu tả diện mạo, xuất thân thành phần xã hội mà chỉ nghe nhân vật đối đáp ta cũng hình dung đầy đủ về nhân vật, đó là một tiểu chủ, một thầu khoán, một công nhân, một kẻ cho vay nặng lãi, một con nợ v.v... Ta cũng thấy những lời thoại của Ngô Tất Tố, Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng v.v... sống động hơn bất cứ một trang miêu tả nhân vật nào, đến mức người đọc chỉ cần nhớ những : "Em chạ !", "Mẹ kiếp ! Thế thì

nước mẹ gì !", đến "Thời Tây bây giờ, thì giờ là vàng bạc" v.v... là nhớ ngay nhân vật nêu trong cuốn truyện của ai, không cần phải nhắc lại truyện. Trên nhiều phương diện đối mới thể truyện thơ nôm thì *Truyện Kiều* của Nguyễn Du đã rất thành công vì khắc họa tính cách nhân vật rõ nét bằng chính lời nhân vật.

Thực chất những lời thoại nhân vật đều có sẵn ở trong đời sống, hầu như nhà văn chỉ bắt chước thôi, không phải bịa ra, nhưng sáng tạo là ở chỗ đặt vào miệng nhân vật nào trong tình huống nào như là một hành vi xử lí tiêu biểu. Vì vậy phải nói đến chức năng của lời thoại nhân vật. Có thể kể ra các chức năng sau đây :

1. Chức năng cá thể hóa tính cách nhân vật. Đây là vấn đề được nhiều người nói đến nhất. Con người, trừ trường hợp đặc biệt, là sự thống nhất của các tính cách, nghề nghiệp, tuổi tác, tâm lí, và có khi thể hiện ở diện mạo, cử chỉ, suy tư...

Nói là hành vi bộc lộ tâm lí, tính cách rõ nhất, khó có thể che giấu. Nếu một nhân vật cứ muốn che giấu thì người ta cũng nhận biết được tính cách đối trá của nhân vật. Lời nói là diện mạo tâm hồn, tính cách nhân vật. Vì vậy, nhà văn không chỉ quan sát ngoại hình mà còn quan sát cả ngôn ngữ nhân vật nữa. Nhà văn Tô Hoài không chỉ ghi chép sự kiện, miêu tả nhân vật mà còn ghi chép đầy đủ lời nói của nhân vật. Các nhà văn Nguyễn Đình Thi, Nguyễn Khải, Ma Văn Kháng cũng rất tài tình trong xử lí ngôn ngữ nhân vật của mình.

2. Chức năng cá thể hóa tình huống. Muốn cho nhân vật phát biểu ý kiến của mình thì phải tạo tình huống đối thoại.

Tình huống đối thoại thường là phải có người để đối thoại và có vấn đề xung đột giữa các nhân vật để cho nhân vật bộc lộ tình cảm, ý nghĩ của mình. Trong một truyện có thể có bao nhiêu là tình huống xảy ra nhưng không phải tình huống nào cũng có đối thoại, có lúc chỉ là đối thoại, có lúc là hành động, có lúc im lặng lại có giá trị hơn bao nhiêu lời nói nói ra. Nhà văn Z. Erhenbourg

kể về một cuộc đình công của công nhân kéo dài sắp thất bại, mọi người đã chán nản thì một công nhân trẻ bị bọn chủ bắn chết. Mẹ của người ấy đến gặp các công nhân đang đình công. Chỉ nhìn thấy bà mẹ với bộ đồ đen tang tóc, bà chẳng nói một lời vạ mà tất cả công nhân đồng thanh hô lên : "Ai đi làm là phản bội !".

Phải tạo ra được tình huống và chỉ có tình huống ấy lời thoại mới có nghĩa. Đoạn đối thoại giữa Mai và bà Án (*Nửa chừng xuân* - Khái Hưng) gay gắt quyết liệt không thể diễn ra từ đầu mà phải khi Mai đã thấy rõ tất cả dụng tâm, âm mưu của bà Án, tính cách của Lộc v.v... Tình huống phải cá thể hóa thì nhân vật mới bộc lộ hết tính cách bản chất của mình, trong đó mỗi chữ dùng đều mang nặng ý nghĩa tình huống.

Về phương diện tạo tình huống kịch tính, truyện tiếp thu được ở kịch nói, do vậy, những nhà tiểu thuyết nếu có biệt tài về xử lý lời thoại thì đồng thời có thể là nhà viết kịch như ta thấy ở V. Hugo, T. Tchekhov, Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Huy Thiệp, Nguyễn Đình Thi v.v... Và không phải ngẫu nhiên Nguyễn Tuân, người không sở trường về ngôn ngữ đối thoại (lời kể của ông độc đáo, đặc sắc quá) từng mơ ước viết văn xuôi được như kịch nói (lời thoại).

Khi có kịch tính (nội tâm hoặc ngoại cảnh) thì một lời vô nghĩa trở thành có nghĩa rất sâu xa, chẳng hạn, mấy lời của nhân vật Hamlet (kịch Shakespeme) : "Chữ, chữ và chữ " cũng đủ khái quát triết lý cuộc đời.

Chính vì cá thể hóa tình huống là quy tắc thông thường của lời thoại, Vũ Trọng Phụng dùng thủ pháp này, nhân vật bất chước một cách ngu ngốc lời các nhân vật khác trong những tình huống thích hợp, khiến cho sự kiện phát triển thuận chiều và Xuân Tóc đỏ nhảy từ bậc này đến bậc khác trong cái xã hội giả dối nọ.

3. Chức năng đồng quy chiếu (co - référencille)

Thuật ngữ đồng quy chiếu (co-référence) vốn là thuật ngữ của ngữ nghĩa, ngữ pháp học và sau đó là ngữ pháp văn bản. Các văn

bản tự sự độc thoại, đều có thể chuyển hóa thành đối thoại (kịch bản), hoặc ngược lại. Những đoạn đối thoại trong truyện có thể chuyển thành lời kể mà nội dung không thay đổi. Chẳng hạn, đoạn đối thoại. "Bán con và chó để nộp sưu" trong *Tất đèn* (Ngô Tất Tố) có thể kể lại bằng ngôn ngữ độc thoại (gián tiếp) được lắm chứ, nhưng dù có kể bằng cách gì cũng không thể diễn tả được tâm lí, tính cách tàn bạo thô lỗ, dốt nát của ông Nghị Quế, cái theo thời giả dối bất nhân của bà Nghị và nỗi đau xé ruột của người mẹ phải bán con mình và mẹ con con chó nhà mình để đủ tiền nộp sưu, cứu lấy chồng. Cũng thật khó mà nói cho hết được cái thế của người nông dân trước bọn địa chủ khi bị dồn vào tình huống quẩn bách. Nhưng quan trọng hơn, tất cả những điều nói trên được bộc lộ bằng chính ngôn ngữ của các nhân vật, thứ ngôn ngữ gắn cuộc sống vào tính cách và cá tính của họ. Đây chính là chỗ mạnh của tiểu thuyết.

Nhưng không phải bất cứ nhà văn nào cũng sở trường về xử lí ngôn ngữ hội thoại. Có những người ngôn ngữ kể chuyện đã rất đặc sắc và rất ưa thích văn chương của mình nên không thể nào dung nạp nổi ngôn ngữ các nhân vật khác. Vì vậy thường cho nhân vật "mượn giọng của mình". Có lẽ Nguyễn Tuân là một trường hợp tiêu biểu như trên đã nói, vì vậy, ông không tiếp tục viết Truyện mà chuyển sang lối Tùy bút và lối Ký rất sở trường của mình. Tuy mang chức năng đồng quy chiếu, nhưng khi chuyển thể, chẳng hạn từ truyện sang kịch nói (so sánh *Không có vua* (truyện) và *Không có vua* (kịch) của Nguyễn Huy Thiệp) mới thấy giá trị của lời kể của truyện và giá trị lời đối thoại trong kịch. Và như vậy, những kịch của các nhà tiểu thuyết thường không dễ cho việc diễn xuất. Sự chuyển thể từ truyện sang kịch bản phim lại đòi hỏi một mức độ cao hơn thích hợp với điện ảnh, vì thế, đạo diễn không ít lần phải tham gia sửa chữa kịch bản.

Ở đây, ta trở lại với chức năng đồng quy chiếu. Nhân vật và lời thoại của các nhân vật trong tình huống của mình có thể phát biểu bằng lời những ý nghĩ mà người kể không thể phát biểu ra

được. Người kể có thể không chịu trách nhiệm về lời nhân vật như H. Balzac nói : "Không phải lỗi tại tôi, nếu nhân vật nói và nói to đến thế". Quả nhiên, trong tình huống cụ thể ấy, tính cách nhân vật như thế ấy thì ngôn ngữ phải thế có thể thay tác giả phát biểu ý kiến. Điều đó, những người đọc chấp nhận được.

Vì vậy, xét cho cùng lời thoại của nhân vật chính là biến thể của lời kể độc thoại và là một sáng tạo của thể loại Truyện.

4. Chức năng liên cá nhân

Ngữ dụng học đã lí giải chức năng này trong ngôn ngữ hội thoại. Ở bình diện sáng tạo trong Truyện kể, chức năng liên cá nhân làm nổi rõ hơn quan hệ cá nhân chỉ bằng một vài lời thoại ngắn mà không phải miêu tả tự sự dài dòng.

Chẳng hạn, một lời thoại ngắn của một nhân vật trong *Mùa lá rụng trong vườn* (Ma Văn Kháng) :

"Sau hôm ấy, cô thủ quỹ ghé tai Phụng rít :

- Với mụ ấy phải ba không : không biết, không nghe thấy, không trông thấy. Mụ ấy chỉ muốn người khác lụn bại thôi. Chị có biết không, mụ ấy ghen tức với chị lắm đấy. Chị vừa có uy tín vừa có trình độ. Ông giám đốc rất thích những ý kiến chị đề xuất về tổ chức kinh doanh xí nghiệp. Mụ ấy biết, mụ ấy lạnh nhạt cả với ông ta kia. Em mà làm giám đốc, em cho mụ ấy nghỉ cho khỏe ! Trưởng phòng gì mà vừa ngu vừa độc thế". (tr.270 - 271).

Trong một lời thoại ta thấy được những quan hệ của các nhân vật trong một cơ quan : - cô thủ quỹ với Phụng (kế toán) - cô thủ quỹ với trưởng phòng (mụ ấy) - Trưởng phòng với Phụng - Phụng với giám đốc - Trưởng phòng với giám đốc - Phụng với tất cả cơ quan. Đồng thời nói lên những tình cảm, cách đánh giá, hành vi, mong ước v.v... của một nhân vật đối với những nhân vật khác. Đây là một thể mạnh của thể loại tiểu thuyết so với các thể loại khác, dùng một lời thoại có thể phản ánh quan hệ của hai hay nhiều người trong một thời điểm nhất định.

Nếu làm một so sánh ta sẽ thấy trong tiểu thuyết của các nhà văn hiện nay, những lời thoại của các nhân vật thường là quan hệ tay ba, tay tư v.v... so với những lời thoại trong truyện của các nhà văn Tự lực văn đoàn, thường là tay đôi, hoặc độc thoại. Tuy vậy những tiểu thuyết của ta chỉ mới có giọng đơn âm chưa có phức âm (polyphone).

Nói đến quan hệ liên cá nhân trong lời thoại thì phải nói đến lời nói của các nhân vật của Dostoïevski :

"Tôi sống trong nhà bếp, hay nói đúng hơn hết phải nói là : ở đây, bên cạnh nhà bếp có một căn phòng (mà ở nhà chúng tôi, căn phải nói ngay với cô là nhà bếp sạch sẽ, sáng sủa, rất thích), một gian buồng nhỏ, một cái xó cũng khiêm tốn thôi, ... nghĩa là hoặc nói cho đúng hơn, đó là một căn nhà bếp lớn có ba cửa sổ, thế là tôi có trong nhà bếp một tấm vách ngăn chạy dọc đường ngang, như vậy có thêm một căn buồng nữa, một văn phòng ngoại phụ ; mọi thứ đều thoáng đảng, tiện lợi, có cả cửa sổ ; có tất cả, tóm lại tất cả đều tiện lợi. Ấy, đấy là cái xó của tôi. Ấy thế cho nên cô cũng đừng nghĩ rằng hai chữ nhà bếp ở đây có một ý nghĩa bí ẩn, tức là tôi, xin nói như vậy, ở đúng vào cái buồng sau tấm vách ngăn ấy, nhưng không sao : tôi sống riêng một mình, cách biệt với mọi người, sống một mình, sống thâm lặng..." (dẫn theo *Những vấn đề thi pháp Dostôievski* , tr.204.)

Những lời lẽ này mang tính định hướng ngược chiều ở về phía người nghe và phía nhân vật kể luôn luôn sợ người nghe hiểu nhầm mình, đánh giá mình, nên rào trước đón sau. Nói đến nhà bếp thì e sợ bị chê là nghèo hèn, bản thủ nên là "nhà bếp lớn có 3 cửa sổ", nhưng lại sợ bị hiểu nhầm thế là khoe khoang nên lập đi lập lại "cái xó của tôi", nhưng lại tưởng có ý nghĩa "bí ẩn" nào đấy nên lại phải nói thêm là "chỉ ở một "phòng được ngăn ra" thôi v.v... Đối với bản thân (hướng ngược chiều) một mặt sợ bị khinh bỉ, một mặt có ý thức tự trọng nhưng luôn kìm nén khiêm tốn. Cách nhìn sự vật cũng qua hai hướng ngược chiều nhau : to và nhỏ, sạch sẽ và không sạch sẽ, tiện lợi và không tiện lợi. Như

vậy, lời nói hai định hướng, thông tin hai điểm nhấn ... làm thành cái giọng kể riêng của Dostoïevski, điển hình cho giọng kể đa âm.

Một đòi hỏi trở thành lời gián tiếp và tranh luận bên trong (tranh luận ngầm, giải thích ngầm), khiến cho câu văn sôi sục hẳn lên. Nhận xét của M. Bakhtin rất chính xác : "Trong ý thức bản ngã của nhân vật đã có ý thức về người khác mà nó xâm nhập vào ; trong phát ngôn của nhân vật về bản thân nó đã có lời lẽ của người khác xâm nhập vào ; ý thức của người khác lời lẽ của người khác gây nên những hiện tượng đặc thù, quy định sự phát triển của chủ đề của ý thức bản ngã, quy định những sự khúc xạ, những sự thoái thác, những sự phản kháng ; mặt khác lại quy định lời nói của nhân vật với những chỗ ngắt giọng, những chỗ gián đoạn về cú pháp, những sự trùng lặp, những rào đón quanh co, những chỗ kéo dài". (Sđd. tr.206).

Đó chính là giọng đa âm của Dostoïevski, khác với các nhà văn khác chỉ là đơn âm.

Lời đối thoại trong tiểu thuyết của E.Heminway thì lại khác hẳn. Định hướng của lời thoại thường không rõ ràng, nhiều lúc tưởng như không ăn nhập gì với nhau, chuyển rất nhanh từ chủ đề này sang chủ đề khác. Chẳng hạn một đoạn nói về 2 họa sĩ Tom và Bobby đang phác thảo một bức tranh vẽ địa ngục.

- "Tôi tin chúng ta có thể làm được những gì hôm nay chúng ta phác họa".

- "Ồ, tôi nghĩ anh đúng", Bobby nói, "Phác họa một bức tranh làm cho tôi muốn khát nữa".

- "Có một người tên là Bosh có thể vẽ khá tốt theo những phác họa đó".

- "Một người hấp dẫn ?".

- "Không, Hieronymus Bosh (một chàng Bosh đạo sĩ), một người rất xa xưa, rất giỏi. Pieter Bruceghel cũng vẽ cái đó nữa".

- "Ông ta cũng rất xa xưa chứ ?".
- "Rất xa xưa rất giỏi. Anh thích chứ ?".
- "Ồ, mẹ kiếp !", Bobby nói "Không một tên xa xưa nào sánh với chúng ta. Ngoài ra chưa tận thế mà, thế thì làm sao biết về địa ngục như chúng ta được ?".
- "Ông ta khó tính lắm à".
- "Tôi không tin tí nào" Bobby nói "Anh đã có một bức tranh loại ông ấy ra khỏi vòng chiến rồi".
- "Còn một bức tranh khác trong số đó thì sao ?".
- "Ừ, mẹ kiếp. Tôi quên đây là quán rượu. Chứa chúc lành cho Nữ Hoàng, Tom ạ. Chúng ta cũng quên mất đây là ngày gì. Đây, đãi anh một li và chúng ta sẽ uống mừng Nữ Hoàng" (*Nhàng hòn đảo giữa dòng nước ấm*, tr 29 - 30).

Chúng ta thấy các nhân vật thường mất định hướng đối thoại định hướng chủ đề ; nên thường lan man, một định hướng thời gian và không gian nên dường như mỗi người có một bản ngã độc lập và chỉ nói những gì của riêng mình, không tuân thủ quy tắc "tích cực cộng tác" trong đối thoại, không cho một bản ngã nào khác xâm nhập vào mình. Nói như I. Erenbourg : "ngắn gọn, tựa như chẳng có gì đáng kể, nhưng mỗi từ ngữ đều vạch cho thấy trạng thái tâm hồn của con người" (*Chân dung văn học*, tr. 178) và đúng hơn là "ông dịch từ ngôn ngữ của thực tại sang ngôn ngữ của nghệ thuật" (tr.179).

5. Chức năng thẩm mĩ

Bốn chức năng nói trên đều xét ở góc độ thẩm mĩ. Nói đến chức năng thẩm mĩ của lời thoại ta thường nghĩ đó là phương tiện xây dựng nhân vật, thực ra còn có nhiều mặt khác.

Thứ nhất là lời thoại tharn gia vào bố cục, như là một nguyên nhân, một lời dẫn cho một truyện : "Hoàn ơi, có thằng mất mảy

lắm đấy. Ở cùng tổ mày, nhà trên đường mày về. Mày đứng, nó ngồi thì cao bằng nhau" (Phan Thị Vàng Anh - *Truyện trẻ con*). Từ câu nói của lũ bạn, dẫn đến mối tình trẻ con của nhân vật, so sánh giữa Tường và chú Bằng và tâm sự với mẹ mình nhưng sau quyết định mua nhật kí để ghi chép vì không thể " tâm sự cùng ai những trò ấm ở này".

Có thể một lời thoại khiến cho bố cục phải thay đổi vì trong đó có những âm mưu, những định hướng hay đánh lạc hướng phát triển của truyện. Ta thường gặp những lời thoại này trong các truyện trinh thám hình sự. Cũng có lúc lời thoại nhân vật làm thành các kết thúc rất có duyên của truyện : "Hắn lại cười mủm mủm, một nụ cười rất là cáo" ;

– "Vâng, để rồi xem, đó là chuyện sau này chứ đâu phải chuyện ngay ngày mai. Cháu vẫn còn thời gian để chờ đợi mà" (Nguyễn Khải - *Chúng tôi và bọn hắn*, tr.34).

Lời thoại có thể tham gia vào sự liên kết của truyện.

Đó là trường hợp xử lí lời kể nhân vật như một phương tiện để tiếp nối các màn cảnh, các đoạn khác nhau liên kết trên bề mặt của truyện. Một đoạn trong *Chuyện làng Cuội* (Lê Lưu) nói về một nhân vật bị xử trí oan, đứa cháu nhất định không thể thành hôn với em gái một nhân vật đã gây ra oan ức : "Cho đến tận sáng, lúc mẹ và cháu gái đã luộc xong khoai giục nó dậy ăn rồi đi học, rồi nó buông một câu gọn lỏn như chém ngang niêm hi vọng cuối cùng của mẹ nó :

– Con bỏ" (tr.271).

Nhưng cũng có trường hợp nhân vật lặp đi lặp lại một lời nào đó, một chủ đề hay hình ảnh nào đó, tạo thành sự liên kết bề sâu. Đó là thủ pháp E. Heminway thường dùng, chẳng hạn trong một trang đối thoại của hai nhân vật Tom và Bobby (*Những hòn đảo giữa dòng nước ấm*) :

- "Ừ ! Mẹ kiếp... Chúa chúc lành cho Nữ Hoàng. Tom ạ... Đây đây anh một li và chúng ta sẽ uống mừng Nữ Hoàng".

-... (đoạn sau) "Thưa quý ông, Nữ Hoàng, tôi không tin và lo gì lắm cho hòn đảo này vì tôi không chắc Nữ Hoàng làm được điều gì tốt ở đây. Nhưng thưa quý ông, cầu Chúa chúc lành cho Nữ Hoàng. Tất cả đều uống mừng Nữ Hoàng".

- "Phải là một người đàn bà vĩ đại" Bobby nói "Tôi luôn luôn thích Nữ Hoàng Alexandra. Một mẫu người dễ thương. Nhưng chúng ta long trọng kỉ niệm ngày sinh của Nữ Hoàng. Đây là một hòn đảo nhỏ nhưng là một hòn đảo yêu nước...".

- "Ông ta nói đến sinh nhật của ai vậy ?". Một người trong số thủy thủ hỏi.

- "Nữ Hoàng Mary của nước Anh" Bobby nói "Mẹ của đương kim Hoàng Đế".

- "Đó là người đặt tên cho Nữ Hoàng Mary phải không ?". Người thủy thủ khác nói... (tr.30 -31).

Sự tham gia của lời thoại vào kết cấu của lời kể và bố cục truyện rất có ý nghĩa đối với nghệ thuật xây dựng truyện. Nhưng đối thoại giàu cá tính, sắc gọn và chứa đựng lượng hàm ngôn văn bản lớn thì ít người được như Nguyễn Huy Thiệp. Chẳng hạn so sánh đoạn đối thoại giữa thầy đồ và ông Liên, một nông dân trở thành hào phú đang khát khao chữ nghĩa "Người đó cười : "Chữ nghĩa có ăn được không ?". Ông Liên bảo "Không ăn được". Người đó bảo : "Thế đa mang chữ nghĩa làm gì ?". Ông Liên bảo : "Gì thì gì, nó cũng hơn cây cuốc". Người đó hỏi : "Nhiều chữ nghĩa có đức à ?". Ông Liên bảo : "Phải". Người đó cả cười, hỏi gì cũng không nói nữa rồi phất áo ra đi. Ông Liên giận, bảo "Đồ cuốc"" (*Giọt máu*, tr 139 - 140).

Tiếp đoạn sau, ông Gia (em trai ông Liên, nổi nghiệp bố) đưa con trai đến xin học thầy đồ Ngoạn, "người thật thà, nhà nghèo lắm" :

"Đồ Ngoạn rước khách vào nhà, mời ngồi, vái lấy vái để :
"Không giấu gì bác, tôi thiến học lắm. Tôi gõ đầu trẻ, cũng là
trò bịt mắt thiên hạ kiếm gạo"... (lược bỏ một đoạn). Ông Gia vừa
bực mình, vừa buồn cười bảo : "Ông nói thế tôi cũng không ép.
Thân phụ tôi mất đi chỉ dặn làm sao cho con cháu học hành thành
tài, cướp cái cờ tiến sĩ về dựng ở sân từ đường". Đồ Ngoạn rùng
mình : "Bác ơi, chữ nghĩa nó ghê gớm lắm. Nó là ma đấy. Yếu
bóng vía là nó ám mình, nó làm cho thê thảm đau đớn mới thôi"
(tr. 142, 143).

Tiếp trang sau là cuộc gặp gỡ giữa ông Bình Chi (nguyên tri
phủ Sơn Nam) và ông Gia bán thịt lợn :

"Ông Bình Chi hỏi mục đích học hành của Chiêu. Ông Gia
chẳng biết trả lời ra sao, chỉ nói : "Tôi thấy văn chương có cái
gì tựa tựa lẽ phải. Muốn cho cháu học thầy vì thế". Ông Bình Chi
bảo : "Văn chương có nhiều thứ lắm. Có thứ văn chương hành
nghề kiếm sống. Có thứ văn chương sửa mình. Có thứ văn chương
trốn đời trốn việc. Lại có thứ văn chương làm loạn". Ông Gia
bảo : "Tôi hiểu rồi. Tôi làm nghề đồ tể, tôi biết. Cũng như có
thịt mỡ, thịt thủ, thịt sấn, thịt dọi. Nhưng cũng là thịt cả thôi".
Ông Bình Chi bảo : "Đúng đấy ! Thế ông định cho cháu học thứ
văn chương nào ? ". Ông Gia bảo : "Tôi suy rằng thịt dọi là thứ
vừa phải, nhiều người mua, chẳng bao giờ ế. Vậy có thứ văn
chương nào tương tự thế không, chỉ vừa phải, nhiều người theo thì
cho cháu học". Ông Bình Chi bảo : "Tôi hiểu rồi. Đây là thứ
văn chương học để làm quan". Ông Gia vỗ tay reo : "Phải"...
(tr 133 - 134).

Khỏi cần phải phân tích, ta cũng biết được cuộc đàm đạo về
chữ nghĩa văn chương, quan niệm của 3 ông đồ, người thứ nhất :
cao siêu và ngớ vẩn, người thứ hai : thực dụng đến sát đất, người
thứ ba : rộng rãi về tầm nhìn văn chương và nhìn đời. Cuộc đối
thoại sau cùng mới thật lí thú, nó bộc lộ đầy đủ chức năng của
lời thoại : quy chiếu, đồng quy chiếu, bộc lộ và thẩm mĩ. Phải nói

là từng lời và chữ đều mang nghĩa hàm ngôn văn bản, hàm ngôn hội thoại, hai nhân vật hai vị thế xã hội khác nhau, tư duy rất khác nhau, trình độ khác nhau mà hiểu một vấn đề lại sâu sắc và đầy đủ như thế.

Vì thế, tuy trình diễn 3 lần đối thoại về một chủ đề ở hai loại nhân vật giống nhau, mà không một chữ rỗng, chữ lặp nào. Đó cũng là một mong muốn của nghệ sĩ bậc thầy G.Flaubert xưa kia.

Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Huy Thiệp xử lí lời thoại một cách sắc sảo mà tự nhiên, dường như không gượng gạo mà thành hình bởi vì đã tình huống hóa cuộc thoại và cá thể hóa lời nói nhân vật đến mức cao độ, nên nhân vật xuất hiện ít (đóng vai trò phụ) mà ấn tượng rất khó quên. Bởi vì không chỉ là lời nói như mọi lời nói khác mà đằng sau đó, phần ngầm của những lời ấy là những hệ tầng văn hóa, là hàm ngôn, là những "lẽ thường lập luận" mà có khi chỉ những người am hiểu cuộc sống một cách đầy đặn mới hiểu hết được.

Tuy vậy, nếu nói về thể loại Truyện như ta biết thì điều đó có ý nghĩa nhất về nghệ thuật phải nói là màn đối thoại của các nhân vật đã kéo lời kể từ quá khứ gần hoặc xa (việc đã xảy ra) về với hiện tại (cái đang xảy ra). Các nhân vật đang hành động nói năng ngay trước mắt người đọc, người đọc không chỉ hình dung được diện mạo nhân vật mà *nghe được* giọng nhân vật đang nói, phân biệt giọng người này khác với người khác, và giọng các nhân vật khác với giọng kể của người kể, tóm lại là dựng một không gian đối thoại trong không gian kể chuyện. Điều này khiến truyện hiện đại (truyện ngắn, tiểu thuyết) không giống với thể loại truyện lịch sử hay truyện kể cổ tích dân gian luôn giữ một khoảng cách thời gian giữa người kể và truyện. Đó là sự *hiện tại hóa cốt truyện* hay là *rút ngắn khoảng cách của tiểu thuyết*.

Mặt khác, khi dựng một màn đối thoại, người kể đã nhường lời cho nhân vật, rút lui khỏi sân khấu mà nhập vào vai người nghe (đọc) hàm ẩn, giống như đang cùng xem một vở kịch và cùng

thường thức, đoán định hướng đi của nhân vật để điều chỉnh cho hợp lý, hoặc đồng hướng hoặc nghịch hướng với người kể, nhưng vẫn không quên vai trò đạo diễn của mình, đồng thời lại hóa thân vào nhân vật của mình, "sống" với họ. Tóm lại, cùng một lúc có thể đóng 3 vai : đạo diễn, nhân vật và người xem : "tam vị nhất thể" y như vai trò Chúa Cứu Thế trong Kinh Thánh đạo Gia tô. Và về phương diện nào đó, cũng có điểm tương đồng với Chúa sáng tạo ra thế giới, dĩ nhiên là thế giới trong tưởng tượng, nhưng cũng đủ ngày đêm, trời đất và Adam Eva của mình.

Trong số những lời thoại của nhân vật, có một hình thức gặp nhiều cách hiểu lẫn lộn, ấy là *độc thoại nội tâm* (monologue intérieur) của nhân vật.

Thực ra, độc thoại nội tâm cũng là hình thức đối thoại của nhân vật, trong đó, người đối thoại cũng chính là mình, nói cách khác đó là một sự phân thân : mình nói chuyện với mình, một mình đóng cả hai vai người nói và người nghe và nói lại bằng một giọng khác, một cách suy nghĩ khác.

Trường hợp dễ nhận thấy nhất là ở dạng câu hỏi : "Về thì đâm đầu vào đâu ? Để chống bị trời đến bao giờ nữa ? ... Thôi trời đã bắt tội, cũng đành nhắm mắt làm liều ...". Bên tai chị Dậu văng vẳng có tiếng như vậy", (*Tắt đèn* - Ngô Tất Tố, tr. 37).

Khó nhận hơn một chút là những cảm thán, nghi ngờ mà không nói ra của nhân vật : "Trời ơi" Ucsola nghĩ bụng. "Ai như là Menkyadết"... (*Trăm năm cô đơn* - G. Măckét).

Ranh giới khó phân biệt là lúc nhân vật chính đóng vai người kể chuyện, vừa kể lại truyện mình vừa suy nghĩ về những gì đã kể. Chẳng hạn :

"- Tình hình hôm nay không ổn phải không ? Bà cụ hỏi.

"- Ồ ! Cũng như thường ngày thôi mẹ à.

"Cũng như thường ngày ! Có nghĩa là thứ huyết thanh mới gửi từ Pari về có vẻ ít hiệu quả hơn lần đầu, và con số thống kê cứ

tăng dần. Người ta vẫn chỉ có thể tiêm chủng huyết thanh phòng bệnh cho những gia đình đã mắc bệnh được thôi... (lược một đoạn). Cũng như thường ngày, người ta vẫn không rõ tình hình rồi sẽ ra sao".

"Rời nhìn mẹ..." (*Dịch hach* -P. Camuy - tr. 132 - 133).

Những dòng suy tư trên đây của nhân vật cũng là lời đối thoại với mình, định hướng giải thích cho mình, nhưng cũng có một định hướng khác là tường thuật cho độc giả. Theo hướng đó, có nhà văn dùng dấu ngoặc đơn chú thích () để ghi lại "lời nói bên trong", suy nghĩ bên trong, cạnh lời nói ra :

"I. Mười giờ đêm, khách đã bắt đầu lục đục ra về, anh và em đã bắt đầu ngáp vặt, (*chúng mình thân nhau quá mà, điều này đầu còn phải là cái để gọi là "xúc phạm" nhau như hồi mới quen cách đây hai năm !*). Trình tự (lược mấy dòng) những chuyện không vui lắm cũng cười (*đôi lúc, trong bóng tối, em cảm thấy mình thật giả dối, nhưng cơ cười cứ nhếch ra câu tài ...*)". (*Sì tình* - Phan Thị Vàng Anh, tr.58). Trong truyện ngắn này có 12 lần mở ngoặc như vậy, và khi đọc người đọc phải đổi giọng, một dấu hiệu để đánh dấu lời độc thoại nội tâm mà người kể đánh dấu trước.

Những dấu hiệu đánh dấu độc thoại nội tâm của nhân vật thường thấy là : "(X) tự hỏi rằng, cho rằng như thế là ... có sao không nhỉ" v.v... có thể gọi là *độc thoại lập luận* ; "Chao ơi ! Mình mà...", "Khốn thay, mình lại ...", "Còn gì hơn với mình...", gọi là *độc thoại cảm thán* ; "giả như, hồi đó, nhớ lại hồi xưa" v.v... có thể gọi là *độc thoại hồi ức* ; "một ngày nào đó mình sẽ ...", "ước gì có ..." v.v... là *độc thoại cầu khiến* v.v...

Tuy nhiên, lời độc thoại trong truyện không phải lúc nào cũng được đánh dấu như trên. Trong nhiều trường hợp rất khó xác định ranh giới giữa độc thoại nội tâm của nhân vật với lời kể của người kể : "Chúng tôi cứ đi trên cái cầu vồng bảy sắc. Bạt ngàn là hoa ban trắng bên đường, màu trắng đến là khắc khoải nao lòng. *Này*

hoa ban, một nghìn năm sau thì mây có trắng thế không ?" (Những người thợ xẻ, tr.251). Câu hỏi cuối cùng này đã chuyển từ nhân vật sang lời người kể một cách tự nhiên khó phân biệt được. Nếu tính theo dòng kể thì lời độc thoại của nhân vật, nhưng giọng kể thì dường như không phải mà là một chút "trữ tình ngoại đề", thậm chí thành cả một đoạn, hoặc một bài thơ hẳn hoi, như ta thấy trong những truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp.

Chính sự mơ hồ đó là một thủ pháp của truyện, nó rút ngắn khoảng cách nhân vật với người kể. Đây là hiện tượng *chập đôi* giữa vai kể chuyện và giọng kể mà ta thường gọi là "lời kể gián tiếp tự do".

IV - LỜI KỂ GIÁN TIẾP VÀ LỜI KỂ GIÁN TIẾP TỰ DO

Gọi là "lời kể gián tiếp", tức là tường thuật lại lời của người khác khi kể, nói cách khác là không đổi "vai" kể chuyện. Vì vậy, có người gọi là "lời người khác", hay lời kể "phi sở hữu" (O.X. Molskaja, 1981).

Lời kể gián tiếp có thể chia ra làm 2 loại : kể lại lời độc thoại và kể lại lời đối thoại. Loại kể lại lời độc thoại thường thấy trong lối phóng sự báo chí, trong truyện phần lớn là kể lại lời đối thoại.

Khác với lời thoại nói ở trên (mục III), người kể đổi vai sang nhân vật, dựng tình huống hội thoại, còn mình chỉ đóng vai dẫn truyện. Ở lời kể gián tiếp, người kể không đổi vai, mà kể lại lời thoại như một điểm nhấn thông tin, đẩy sự việc tiến lên. Ví dụ :

"Vợ tôi bắt phải giặt ao, lại đi thuê máy bơm *Côle* về tát nước. Không khí thật nghiêm trọng. Ông Bổng thích lắm : "*Công tao thấy trước, cứ phải chia cho tao một chum*". Hi hục một ngày đào được hai cái chum sứt trong chảng có gì. Ông Bổng bảo : "*Chắc còn nữa*". Lại đào." (Tướng về hưu, tr. 49).

Những lời thoại này, tính về thời gian nhân vật phát ngôn, cách nhau đến một ngày và chỉ có trao chứ không đáp. Nhắc lại lời

của ông Bồng để làm rõ hơn tính cách nhân vật và giống như một lò xo động lực đẩy sự kiện tiến lên. Cả đoạn ấy nếu chuyển thành đối thoại chắc phải viết dài hơn nữa, chẳng hạn : "Vợ tôi *bắt phải* ngăn ao"... "Không khí thật *ngghiêm trọng*" v.v...

Cần chú ý là trong truyện ngắn của ta gần đây những cây bút trẻ đã có đổi mới cách kể, dùng rất nhiều lời kể gián tiếp *không tách độc thoại khỏi hành động, lời thoại gắn liền với lời kể và sự kiện hành động.* Và do vậy, *nhịp điệu kể nhanh hơn, những đường nét vẽ nhân vật được khắc họa rõ nét hơn. Người kể ghép những lời kể gián tiếp vào lời văn của mình mà vẫn giữ được giọng kể cơ bản.* Đây là một đổi mới quan trọng về nghệ thuật kể chuyện ở mức độ phổ cập của nó, chứ không phải xuất hiện lẻ tẻ ở một vài tác giả.

Lời kể gián tiếp phát triển thành lời kể gián tiếp tự do khi các sự nhập vai giữa lời thoại của nhân vật và lời kể, giữa giọng đối thoại và giọng kể. Có thể phát triển thành đoạn "trữ tình ngoại đề", thậm chí thành cả bài thơ. Ví dụ :

"Ngoài sân có mấy con gà mổ thóc. Tĩnh lặng. Không một tiếng động.

Hãy dừng lại đi, dừng tất cả
Dẹp mọi âm thanh cuộc sống xô bồ
Dừng một chút
Lắng nghe sự tĩnh lặng tuyệt đối
Sẽ thấy mình bé bỏng thế nào
Ta chỉ là một hạt thien bé tí
Với một tí thiện, làm sao sinh lợi được ?
Với một tí thiện, làm sao chống chọi được ?
Cái vốn mẹ để dành còi cọc
Nấp kín trong xó tối tăm
Cái xó tối tăm lương tri ấy
Ngày đêm khản tiếng khóc thầm"

(*Những bài học nông thôn* - Nguyễn Huy Thiệp, tr. 262)

Có những "trường luận", chẳng hạn, L. Tolstoi trong *Chiến tranh và Hòa bình*, dành mấy chương để suy nghĩ về chiến tranh, lịch sử và con người. Đích thực cũng không thể nói đó là lời bình của nhà sử học hay nhà văn, nhưng là của con người, của những nhân vật đã từng làm nên lịch sử mà nghĩ về nó viết về nó. Vì vậy, đó cũng là một phần của truyện, và cũng là lời kể gián tiếp tự do, bởi lẽ, không có những gì đã kể, những sự kiện và nhân vật như thế thì cũng không thể đưa ra những lời bình kia được. Mạch của lời kể đưa đến đó như là một luật nhân - quả của tư duy.

Phải nói rằng, trong truyện, độc thoại nội tâm của nhân vật và cả lời kể gián tiếp tự do cũng chưa phản ánh được đầy đủ về con người, bởi vì ở một lứa tuổi nhất định, con người suy tư trong lòng nhiều hơn gấp mấy lần những lời được nói ra. Thế giới nội tâm của con người quả là hết sức phong phú và phức tạp. Những lời đối thoại phản ánh một phần thế giới đó, một phần được bộc lộ ở lời độc thoại nội tâm ; lời kể gián tiếp và lời kể gián tiếp tự do.

Vì vậy, một hình thức phát triển khác của truyện là chuyển vào thế giới nội tâm của con người vận động trong thời gian, đó là những truyện tâm tư với dòng chảy ý thức.

V - TRUYỆN KỂ TÂM TƯ HAY DÒNG Ý THỨC

Có người đồng nhất truyện kể tâm tư (dòng ý thức) với độc thoại nội tâm, hay lời kể gián tiếp tự do.

Thực ra giữa truyện kể tâm tư và độc thoại nội tâm có chung một nguồn gốc là kể lại ý nghĩ và cảm xúc của nhân vật ở ngôi thứ ba nhưng khác nhau ở mức độ. Nếu độc thoại nội tâm chỉ xuất hiện trong một số tình huống đối thoại nhất định thì truyện kể tâm tư (psycho-narration) là dòng chảy triển miên của ý thức làm nên cốt truyện và vì vậy nó là giọng chủ đạo của lời kể.

Nổi tiếng trên nền văn học thế giới là những tác phẩm *Thời gian khổ* của Dickens ; *Ulysses* của J.Joyces; *Đi tìm thời gian đã mất* của M. Proust v.v... Ở nước ta mới xuất hiện lẻ tẻ ở truyện ngắn : *Phiên chợ Giát* của Nguyễn Minh Châu ; *Đi tìm cha* (Phan Thị Vàng Anh), và phần nào trong các tiểu thuyết *Án mây di vắng* (Chu Lai) ; *Thân phận tình yêu* (Bảo Ninh) v.v... Nói là phần nào vì những truyện này không thuần túy là truyện kể tâm tư, mà vừa kể tâm tư vừa kể các sự kiện, hành động từ bên ngoài. Điểm khác nhau giữa truyện kể tâm tư với truyện "tâm lí ái tình tiểu thuyết" (tên gọi trước đây), cũng như truyện sự kiện là chỗ điểm nhìn hướng ngoại hay hướng nội của người kể. Nếu lấy điểm nhìn (ngôi thứ 3_a hay ngôi thứ 1_e) để trần thuật những sự kiện, hành động hành vi của nhân vật để phân tích biểu hiện tâm lí của nhân vật thì đó là lời kể của truyện sự kiện và truyện "tâm lí tiểu thuyết". Đây cũng là điểm nhìn *hướng ngoại*. Ngược lại, nếu từ góc độ nhìn của người kể xuất phát từ kí ức, miêu tả tâm trạng, phân tích tâm lí để đi đến hành vi, hành động của nhân vật dựa vào kí ức, ghi nhớ những cảm xúc suy tư thì ta có truyện kể tâm tư. đó là điểm nhìn *hướng nội*. Lấy ví dụ phần mở đầu của cuốn tiểu thuyết trứ danh *Đi tìm thời gian đã mất* của M. Proust :

"Lần đầu tiên bố mẹ tôi bàn việc mời ông de Norpois tới ăn tối. Mẹ tôi tỏ ý tiếc giáo sư Cottard đi du lịch vắng, đối với Swann thì bà đã hoàn toàn cắt đứt quan hệ : giá có hai vị này thì chắc hẳn ngài cựu Đại sứ thích thú lắm. Bố tôi bảo, một vị khách vĩ đại, một nhà bác học trứ danh như Cottard không bao giờ có thể thất thố trong một bữa ăn tối, còn với cái lối phô trương, cái cung cách hể quen biết ai là oang oang nêu danh người ta lên, Swann chỉ là một tay khoe mẽ tầm thường mà ắt hẳn hầu tước de Norpois sẽ cho là "thối hoắc" theo lối nói của ông. Thế nhưng câu trả lời của bố tôi vẫn cần được giải thích vì một số người còn nhớ tới một Cottard hết sức xoàng xĩnh và một Swann rất mực tinh tế, khiêm tốn và kín đáo trong giao tiếp" (tr.9).

Ở đây ta chỉ bắt gặp những sự kiện tâm lí, hồi ức về các nhân vật, về sự suy nghĩ đánh giá khác nhau giữa nhân vật này và nhân vật khác về cách lí giải từng chi tiết nhỏ v.v... và được kể lại trong dòng suy tư từ nhân vật này đến nhân vật khác. Và như vậy, trong truyện tâm tư, không có (hoặc ít có) những sự kiện hành động trực tiếp, mà chỉ có những sự kiện tâm lí vận động theo dòng thời gian. Từ đó con người sự việc cứ hiện dần lên qua mù sương kí ức. Vì vậy, một nét đáng chú ý là cách biểu đạt sự kiện tâm lí không giống với lời kể và lời thoại như tiểu thuyết cổ điển, mà tùy theo mạch của tư duy và cảm xúc. Chẳng hạn trong Ulysse của J.Joyce, nhân vật Molly Bloom suy nghĩ theo một dòng tự do liên mạch, không có chấm phẩy gì hết :

"Họ hỏi gì chúng tôi khi cưới cô ấy cho nó mà xấu đến thế rằng sao đến chỗ đồng ý bởi vì họ không thể cho cái gì chúng tôi món thạch tín trắng bỏ vào tách chè qua giấy lọc và tôi ngạc nhiên vì sao họ nói to điều ấy rằng nếu tôi hỏi ; nó đã nói là chúng từ Hi Lạp ra đi cũng khôn ngoan như chúng tôi trước đây...".

Và có lúc thì được kể bằng lối nhát gừng :

"Skrunkell rỗng tuếch. Và già. Hơi theo kiểu phù thủy già kim. Nhà già kim. Thuốc ma túy cho anh sau khi động kinh. Làm đỡ đỡ họ. Tại sao ? Phản ứng..." v.v...

Thậm chí, cả một trang, mấy chục dòng hay cả một chương sách liền không có một dấu chấm câu : "... và một Bông Hoa trên núi ở phải khi mình cài hoa hồng lên tóc giống như con gái miền Angdaludi hay mình lẽ ra đã cài một bông màu đỏ ở phải và khi anh ta hôn mình dưới bức tường thành kiểu Mơơ mình tự nhủ anh ta hay anh chàng khác cũng thế thôi và lúc bấy giờ mình đưa mắt ra hiệu bảo anh ta hãy cứ nài nỉ đi ở phải và bấy giờ anh ta hỏi xem mình có muốn ở phải muốn nói ở được không bông hoa núi của ta ..." (Dẫn theo Đặng Anh Đào, tr.62).

Ngôn ngữ của Proust không phải là ngôn ngữ trực tiếp của tư duy mà là thể "ngôn ngữ gián tiếp" (langage indirect - Chú ý tránh

nhâm lẫn với lời kể gián tiếp tự do) theo cách gọi của G.Genette, thể ngôn ngữ được đánh giá lại, được lọc qua ý thức. Trong tác phẩm trên, Proust từng nói : "Nhiệm vụ và gánh nặng của một nhà văn là nhiệm vụ và gánh nặng của một người phiên dịch". Điều ấy là hoàn toàn chính xác, không còn phải nghi ngờ gì nữa. Có điều không phải là phiên dịch từ hiện thực đến ngôn ngữ biểu đạt mà cả sự phiên dịch từ ngôn ngữ nhân vật sang ngôn ngữ người kể kèm theo sự đánh giá có ý thức của người kể. Lấy một đoạn làm ví dụ :

"Cùng với hoàng thân d' Agrigente, hai vợ chồng bà Bontemps được mời dự bữa ăn tối ấy mà bà ta và Cottard kể lại theo hai cách khác nhau tùy theo người nói chuyện với họ. Khi được hỏi còn có ai khác trong bữa ăn ấy, cả bà Bontemps lẫn ông Cottard, tuy mỗi người riêng rẽ đều đáp, về thờ ơ :

- Chỉ có ông hoàng d' Agrigente thôi, bữa ăn hoàn toàn thân mật.

Nhưng những người khác tò mò muốn biết rõ hơn. Có lần có người hỏi Cottard :

- Thế nhưng có cả vợ chồng Bontemps không ?

- Tôi quên họ đi rồi - Cottard, dỏ búng mặt trả lời anh chàng vô duyên mà từ nay ông xếp vào loại ác khẩu.

Đối với loại người này, vợ chồng Bontemps và vợ chồng Cottard tuy không hỏi ý kiến nhau, đều sử dụng riêng rẽ một cách nói mà cái khung thì y hệt như nhau, chỉ có điều là tên tuổi thì bị hoán vị..." (tr.112).

Vấn đề sự kiện hay hành vi nói năng của nhân vật không phải ở hàng quan trọng mà bị hạ xuống hàng thứ yếu, cái quan trọng là cách đánh giá những lời đối thoại ấy lọc qua ý thức của người kể hay là được dịch lại bằng chủ quan của người nhớ lại.

Lời kể tâm tư, có phải là vô thức (inconscient) như một số người nghĩ không ? (Gần đây, có nhà phê bình xếp một số tập thơ vào loại thơ vô thức).

Trước hết phải công nhận là có *lời nói vô thức* trong thực tế. Đó là lời nói của trẻ em, khoảng 3 tuổi, lúc trẻ em chơi một mình với đồ chơi và say mê đến mức không biết gì xảy ra xung quanh như J.Piaget đã khảo nghiệm (1932). Hoặc là trường hợp ở người lớn, nói *lảm nhảm* (verbalisme) nói mà mình không biết nói cái gì và *không biết là mình đang nói*, không kiểm soát được hành vi nói năng. Trường hợp nữa là lời nói của người điên, hoặc là nói trong trường hợp chiêm bao, bị thôi miên v.v... Như vậy, ta thấy lời nói vô thức là đích thực tồn tại.

Văn học đã phản ánh những lời nói ấy. Lấy ví dụ :

– "Này thế cậu Tản (người điên - NTH chú) đi bộ đội được mấy sao rồi ?

Thì Tản trả lời - Một ông sao sáng, hai ông sáng sao ba ông sao sáng ... Người nghe tưởng anh đùa nên hỏi tiếp :

– Thế Tản đóng ở đâu mà không thấy thư từ gì về cho mẹ thế ? Đi biệt biệt chừng ấy năm.

– Ta cười mây gió, ở Liên Xô, ở Trung Hoa, bạn cùng ta vui chơi mọi phương trời". (*Một phút chần tàu* - Nguyễn Thị Mai).

Nếu một cuốn truyện được ghi bằng những lời của người điên, người trong mơ ngủ v.v... theo lối ghi âm thì có thể nói là có tư liệu ngôn ngữ vô thức. Nhưng phải nói rằng, ai cần dùng đến những lời như thế, trừ các bác sĩ chữa bệnh tâm thần và nhà nghiên cứu tâm thần học. Những tư liệu ấy thông qua người phiên dịch (sáng tạo) tức là lọc qua cơ chế ý thức thì còn đâu là vô thức nữa. Vì vậy, khó có thể nói đến một cuốn truyện vô thức đúng theo ý nghĩa của nó.

KẾT LUẬN

Từ những điều trình bày trên đây, ta có thể rút ra mấy điểm sau :

1. Lời kể của người kể (người dẫn truyện, thuyết minh) và lời thoại của nhân vật có sự khác nhau ở điểm nhìn, chức năng, giọng

kể, tóm lại là hai bình diện đối lập nhau và người kể không thể cho nhân vật mượn giọng của mình. Lời nói của nhân vật là phương tiện nghệ thuật xây dựng nên các hình tượng nghệ thuật, vì thế, xử lý các hình thức đối thoại phải được xem là một *phạm trù trung tâm của nghệ thuật kể chuyện*, điều quan tâm trước hết ở các nhà tiểu thuyết cổ điển.

2. Trong số các chức năng của lời kể và lời nhân vật thì chức năng tình huống hóa đối thoại và cá thể hóa nhân vật về cơ bản là *chức năng chiếu vật diễn tiến trong thời gian*, làm nên văn bản truyện kể là "văn bản chiếu vật diễn tiến trong thời gian".

Mặt khác, chức năng đồng quy chiếu có thể thay đổi bình diện kể sang bình diện đối thoại của nhân vật hay ngược lại. Biến lời kể thành lời thoại nhân vật là cách hiện tại hóa cốt truyện, rút ngắn khoảng cách giữa nhân vật và người đọc, rút ngắn khoảng cách cốt truyện và truyện - Sự di động ấy làm nên *khoảng cách mĩ học của truyện hiện đại* (tiểu thuyết, truyện ngắn) so với truyện cổ tích, truyện lịch sử, truyện thuyết, sử thi v.v... Một hệ quả không kém phần quan trọng là do chức năng đồng quy chiếu mà thực chất lời của nhân vật cũng là hàm ẩn lời kể (hay là người kể hóa thân trong nhân vật) nói cách khác, nhân vật lần lượt phát biểu thay cho lời kể hàm ẩn, xét ở góc độ đó, truyện xét đến cùng cũng là "ngôn ngữ đối thoại".

3. Điều này thể hiện ở hình thức *lời kể gián tiếp tự do*, hay là một hình thức khác, *truyện kể tâm tư* với dòng ý thức của nhân vật, kết quả tất yếu của sự đổi mới trong hình thức kể chuyện hiện đại.

Vậy là phạm trù mĩ học xây dựng nhân vật trong các tiểu thuyết cổ điển đã chuyển sang một phạm trù mới, phạm trù lời kể, trong đó nhân tố thời gian có một vai trò quan trọng hàng đầu, nếu có thể nói được như vậy.

Chương IV

KHÔNG GIAN NHƯ MỘT NHÂN TỐ NGHỆ THUẬT CỦA TRUYỆN

I - KHÔNG GIAN TRONG TRUYỆN

Sự tồn tại của một vật thể là tồn tại trong không gian mà chính vật thể ấy cũng là một phần tử, có quan hệ với những phần tử khác và thời gian chỉ là một mối quan hệ, một thuộc tính vận động của vật thể :

{|Cái này| - Ở đây} - (Bây giờ).

Nhưng theo nguyên lí vận động tuyệt đối thì khi ta nói xong điều ấy thì "cái này" không là "cái này nữa", "Ở đây" "không phải ở đây nữa" và "bây giờ", không còn là "bây giờ nữa". Hãy cứ nhìn lên kim đồng hồ để trước mặt thì ta có khái niệm về vận động và về sự tồn tại trong không gian.

Nhận thức của con người là ở sự định vị cách nhìn, cách chia cắt không gian thành từng sự vật riêng rẽ và biểu đạt bằng lời nói cũng không ngoài quy luật ấy và còn bị khúc xạ mấy tầng theo chủ quan của người nói. Giữa cái nhìn đến tư duy, đến biểu đạt ngôn ngữ không chỉ là con dấu ngang bằng = đơn giản. Từ một câu chuyện xảy ra tồn tại trong không gian thực (chuyện thực) đến lời kể rồi đến truyện qua mấy thẩm cấp khác nhau mà các tín hiệu ngôn ngữ gọi lên trong liên tưởng, tưởng tượng, tức là một *không gian ảo*.

Sự kiện và nhân vật được kể lại (cái này) tồn tại trong một giới hạn không gian ở một nơi nào đó (ở đây) và lúc nào đó (bây giờ)... Mỗi quan hệ 3 chiều này đã làm nên một đối tượng nhận thức. Và điều này, dĩ nhiên khác với quan hệ lúc kể lúc đọc mà ta sẽ nói đến.

Truyền thống nghiên cứu văn học (và mỹ học) tập trung vào phân tích văn bản nên coi không gian như là một quan niệm nghệ thuật "về thế giới và con người như một phương thức chiếm lĩnh thực tại một hình thức thể hiện cảm xúc và khái quát tư tưởng - thẩm mĩ" (Trần Đình Sử, 1987, tr. 180).

Sự thống nhất giữa con người, không gian sinh tồn và hành vi của con người (trong đó có ngôn ngữ) là điều không phải bàn cãi trong triết học và trong văn chương nghệ thuật. Sự thống nhất ấy là điều kiện để nhận thức và biểu đạt nghệ thuật, vì vậy nếu nói đến một thời gian của nghệ thuật thì cũng cần phải nói đến không gian như một nhân tố nghệ thuật, cho dù đối với loại thể nghệ thuật thời gian như Truyện thì không gian không phải là cái quan trọng chủ yếu và đương nhiên không thể là mối quan tâm hàng đầu so với nhân tố thời gian.

II - CÁC LOẠI KHÔNG GIAN TRONG TRUYỆN

Có thể phân biệt các loại không gian được biểu đạt trong truyện như ta thường thấy trên văn bản.

1. Không gian bối cảnh. Đó là môi trường hoạt động của nhân vật, một địa điểm có tên riêng hay không có tên, trong đó đủ cả thiên nhiên, xã hội, con người. Nó là điều kiện cần thiết cho mọi sự kiện, mọi hoạt động, một phạm vi thế giới không thể thiếu. Một "cái gì đó" xảy ra không thể không có quan hệ với cái khác ở một "nơi nào đó".

Làng quê của Nam Cao, Ngõ Tắt Tố... được phác họa chân thực chi tiết là môi trường của các nhân vật sống như Chí Phèo,

lao Hạc, chị Dậu... Thảo nguyên vùng sông Đông là môi trường của các nhân vật Grigôri, Panchêlây, Natasa... (*Sông Đông êm đềm*), Paris nghèo khổ là môi trường của Tê-nác-di-ê, Cô-dét, I-ăng-tin v.v... (*Những người khốn khổ* - V.Hugo).

Hơn bất cứ một thể loại nào, Truyện đã mở rộng không gian đến mức có thể đưa lại cho nhân loại những hiểu biết về thế giới ở cái thời tâm nhìn của con người bị hạn chế trong tầm mắt con người. Ở thời buổi mà con người đói khát thông tin thì Truyện là phương tiện lí tưởng bậc nhất. Có thể phân chia không gian bối cảnh làm ba loại : bối cảnh thiên nhiên, bối cảnh xã hội và bối cảnh tâm trạng.

Bối cảnh thiên nhiên bao gồm những hiện tượng thiên nhiên như trời, đất, gió, mây, sông núi, cây cỏ v.v... làm thành khung cảnh rộng lớn, đa dạng thay đổi theo bốn mùa khác nhau ở những địa phương khác nhau, trong từng giây phút. Thiên nhiên một mặt gắn với nhân vật và những hoạt động của nhân vật, mặt khác gắn với tâm trạng người kể tạo cảm hứng cho người kể và người đọc. Bối cảnh thiên nhiên thích hợp với những nhân vật lãng mạn và tâm hồn lãng mạn của người kể và làm thành chi tiết của tác phẩm. Nó có "*ngôn ngữ riêng*". gửi gắm một tâm trạng (cảnh ngụ tình), dự báo một nhân vật xuất hiện hay một số sự kiện nào đó sẽ xuất hiện. Thiên nhiên được dành vị trí ưu tiên cho các truyện kể với ngòi bút lãng mạn, những thiên tình sử hào hùng hoặc bi thảm v.v..., làm nên cái đặc trưng của bút pháp lãng mạn trong văn học.

Bối cảnh xã hội bao gồm cuộc sống của những tầng lớp người và cá nhân này với cá nhân khác, thế hệ này với thế hệ khác. Có khi đó là những tập quán, phong tục, luật lệ ở một địa phương, có khi là những quan hệ "có vấn đề" giữa cá nhân này với cá nhân khác hoặc được biểu hiện cụ thể, hoặc được che giấu kín đáo. Con người không chỉ sống trong bầu không khí thiên nhiên mà còn sống trong màng rây vô hình những quan hệ xã hội. Nó làm thành một thứ không khí nuôi dưỡng và thúc đẩy cá nhân

phát triển, do vậy, hành động và tính cách cứ được phát triển dần lên theo thời gian, theo luật nhân quả của các chuỗi sự kiện. Bối cảnh xã hội thích hợp với những bức tranh hiện thực rộng lớn với ngôi bút tả thực. Một nạn đói, một mùa sưu thuế thời Pháp thuộc, vỡ đê, hỏa hoạn, chiến tranh v.v... thường là các sân khấu cho nhân vật xuất hiện. Và đó cũng là không gian chiếm ưu thế của truyện hiện thực làm thành đặc trưng của bút pháp tả thực xã hội và của cá nhân sáng tạo.

2. Không gian sự kiện

Có thể phân biệt không gian bối cảnh (xã hội) với không gian sự kiện. Những sự kiện xảy ra trong đời sống hàng ngày có thể tác động đến nhân vật, gây ra những sự kiện khác theo quan hệ nhân quả thành một chuỗi sự kiện mà truyện có khi chỉ là một mắt xích quan trọng nhất trong chuỗi.

Sự kiện có khi thuộc nhiều loại, nhiều kiểu với quy mô khác nhau, cũng có khi chỉ là một kiểu giống nhau gây ra bởi những người khác nhau. Truyện *Thanh ! Dạ !* của Nguyễn Công Hoan thuộc loại như vậy. Hôm đó, cả nhà, 6 cô con gái được mẹ cho đi Đồ Sơn. Thế là, Thanh (con sen) tất bật vì bị mọi người quát tháo sai bảo : đang bị sai đi gánh nước thì được lệnh đi mượn tiểu thuyết, vừa chạy về thì người khác sai đi mua hạt tiêu, vừa xong lại có người sai đi mua nước đá, sắp chạy đi gánh nước lại phải chạy đi lấy quần áo giặt là, chưa xong lại có lệnh người khác sai đi mua ô mai. Và cuối cùng là bà chủ không thấy có nước trong sạp, nổi cơn tam bành quát liên hồi vào nó, vừa quát vừa chửi "Lười ! Lười ! Lười ! Lười ! Lười ! Lười !...".

Cả một chuỗi dài các sự kiện được sắp xếp liên mạch và cùng một kiểu tạo nên một cảnh ngộ của nhân vật chứ không phải là tính cách nhân vật. Nhiều truyện của Nguyễn Công Hoan (kể cả truyện dài) cũng tạo không gian theo kiểu này. Vì vậy thường thu hẹp bối cảnh không gian tại một vài địa điểm nhất định, hạn chế

không gian thiên nhiên đến mức tối thiểu, gần như không có mặt trong rất nhiều truyện.

Trong truyện của các nhà văn khác, sự kiện thường là tình huống bộc lộ tính cách, tâm trạng v.v... của nhân vật, đóng vai trò như một tham số cho lời giải tiếp tục đến khi nào nhà văn đưa ra được lời giải cuối cùng.

Không gian sự kiện được tính bằng mốc sự kiện và cũng là mốc của thời gian kể nên rất quan trọng đối với người đọc truyện. Nó thực sự làm nên mạch lạc của truyện và môi trường sống của nhân vật.

3. Không gian tâm lí

Khác với không gian bối cảnh và không gian sự kiện, không gian tâm lí xuất hiện bên trong nhân vật, trong tâm trạng của người kể chuyện. Đó có thể là những dòng hồi ức triền miên của nhân vật đây những tâm trạng vui buồn, những mơ ước mộng mị vẩn vơ, những ám ảnh, ám thị mơ hồ mà nhân vật không nói ra được. Phần lớn thời gian, nhân vật sống với chính mình. Những tiểu thuyết như *Những đêm trắng* (F.Đostoïevski), *Bướm trắng* (Nhất Linh), và sau này trong phần lớn các truyện *Ấn mây dĩ vãng* (Chu Lai), *Thân phận của tình yêu* (Bảo Ninh) v.v... đều hướng ngòi bút vào đời sống bên trong của nhân vật mình. Những lúc người kể hướng vào thế giới bên ngoài, thường cũng do sự thúc đẩy từ cuộc sống bên trong ("Cảnh nào cảnh chẳng đeo sầu, Người buồn cảnh có vui đâu bao giờ" – Nguyễn Du).

Giữa không gian bối cảnh và không gian tâm lí thường có quan hệ hai chiều, hoặc là không gian bối cảnh tác động vào tâm lí, hoặc là không gian tâm lí chi phối cái nhìn bối cảnh. Mỗi quan hệ ấy có thể là trực tiếp, đồng thời có thể là gián tiếp, nhưng càng chặt chẽ chừng nào thì càng hấp dẫn thú vị, bởi vì ở đây thường là chỗ giao thoa giữa khung cảnh và nhân vật, giữa truyện và người kể chuyện. Trong các truyện của nhóm Tự lực văn đoàn, ta thường gặp những cảnh làng quê êm ả, những đồi núi trung du,

phòng khách, chợ phiên, những bờ biển bát ngát v.v... vào buổi chiều dễ dàng cho nam nữ gặp gỡ, tâm tình dường như đối lập với không gian đường phố, đình làng, chốn công đường, nha môn, phiên chợ, cảnh xóm thợ, bến cảng, hộp đêm, nhà chứa v.v... thường là sân khấu của những con người xã hội dưới ngòi bút tả thực của các nhà văn tả thực.

Truyện của Nguyễn Công Hoan ít thấy những bối cảnh thiên nhiên mà chủ yếu là bối cảnh xã hội. Truyện của Nam Cao cũng vậy, tuy xuất hiện không nhiều nhưng "có vai trò" đối với đời sống nhân vật. Ánh trăng trong *Trăng sáng*, hoặc trong *Chí Phèo* có một ý nghĩa rất đặc biệt, có tác động đặc biệt đối với hoàn cảnh nhân vật như làm tươi mát dịu dàng những con người mà cảnh ngộ bị vắt kiệt hết sức lực và tâm hồn. Ánh nắng trong các truyện của Nguyên Hồng cũng vậy, dường như soi sáng chút ít cuộc đời tối tăm tù ngục của một xã hội tăm tối. *Không gian là một tác nhân hơn nữa là một tín chỉ thẩm mĩ*.

Vì mối quan hệ giữa thiên nhiên – xã hội và lòng người gắn bó chặt chẽ như vậy nên có người gọi là *không gian tâm – cảnh* ở trong giới hạn không gian, bối cảnh và không gian tâm lí của nhân vật. Trong thực tế còn có mối quan hệ thứ 3, đó là không gian của người kể chuyện đối với truyện được kể.

4. Không gian kể truyện

Khó mà hình dung không gian kể truyện khi trước mắt người kể (viết, sáng tác) là giấy trắng, bàn viết, khung cửa sổ... Nhìn bề ngoài có lẽ chẳng thấy được cái gì, nhưng thực ra ở bên trong người kể đương xuất hiện một thế giới, một không gian hay nhiều không gian mới lạ với nhiều mối tương quan và tác động lẫn nhau, *một không gian ảo*. Trong đó có thể kể các quan hệ :

– Giữa người kể và thế giới của truyện, bao gồm các nhân vật, sự kiện, quan hệ v.v...

– Giữa người kể và ngôn ngữ của nhân vật, cách xử lí ở các trạng thái và hoàn cảnh khác nhau.

- Giữa người kể và ngôn ngữ của chính mình.

Kể chuyện tức là nhập vào thế giới đang kể, tức là *sống trong không gian của truyện*. Điều này, khác hẳn với việc viết lại một biên bản, làm một báo cáo khoa học, hay đánh máy một văn bản hành chính nào đó.

Mỗi truyện dù rất ngắn, vẫn đề đưa ra đủ hết sức giản đơn cũng là một thế giới. Điều này khiến truyện ngắn phân biệt với giai thoại (lịch sử hay tiểu lâm). Trong thế giới ấy hội đủ không gian, thời gian và nhân vật. Nếu không có một nhân vật cụ thể nào thì ít nhất cũng có "vai" kể chuyện, tức là người kể hàm ẩn quan hệ với những sự kiện được kể. Nếu những sự kiện diễn biến trong xã hội thì đó là không gian xã hội, trong thế giới nội tâm, thì sẽ là không gian tâm lí.

Nói đến không gian là phải nói đến khoảng cách đo đạc. Khoảng cách của người kể và không gian được chiếm lĩnh là không đáng kể, tức là bằng không (zéro), vì người kể phải là người đang chứng kiến sự kiện được kể (xem chương III). Điều này khác với truyện lịch sử, sử thi v.v... Nếu truyện có nhân vật hay một số nhân vật thì khoảng cách này có sự xê dịch rất đáng kể, tức là *không gian di động*.

Khoảng cách của người kể và nhân vật có thể rất ngắn, tức là khi nhân vật và người kể là đồng nhất ("tôi"), hoặc là nhân vật là "cái được nói đến" (ngôi thứ ba : "Hắn", "Nó", "Chàng", "Nàng"...). Tuy vậy người kể cũng có lúc trực tiếp hay gián tiếp nhập vai vào nhân vật để suy nghĩ, nói năng, hành động. Đây là sự nhập vai một phần so với trường hợp toàn phần nói trên.

Sự kiện và hành động được kể cũng không phải như ngoài đời nhìn thấy, hoặc các nghệ thuật thị giác (sâu khấu, điện ảnh), nó có thể co giãn hoặc thêm hoặc bớt. Đây là một đặc trưng quan trọng của Truyện. Ví dụ : "Có tiếng điện thoại reo - Alo ! Ai đấy ?". Nếu là nghệ thuật thị giác thì trên màn hình ta sẽ thấy :

1. Máy điện thoại - Tiếng chuông điện thoại.

2. Nhân vật (đi lại máy), hoặc là giờ tay cầm ống nghe.
3. Nhân vật áp ống nghe vào tai mình.
4. Nhân vật nói : "Alô ! Ai đấy ?".

Như vậy, trong đời thực hay trong nghệ thuật thị giác, tại một thời điểm nhất định, không gian là khách thể được nhận thức tổng hợp của các biểu tượng cảm giác mà mỗi loại hình nghệ thuật chỉ đưa lại một số biểu tượng nhất định, chẳng hạn : thị giác, thính giác v.v...

Để bù lại sự thiếu hụt đó, nghệ thuật ngôn từ có khả năng gọi ra một không gian trong liên tưởng và tưởng tượng có biên độ rộng lớn hơn bất cứ không gian thực nào. Cắt bỏ liên tưởng hoặc không gọi được tưởng tượng, nghệ thuật chỉ còn là con số không, không hơn không kém.

Truyện kể khác với các loại hình nghệ thuật thị giác, không những có thể rút gọn khoảng cách mà có thể kéo dài khoảng cách bằng sự tham gia của người kể vào từng hành vi, động tác của nhân vật. Chẳng hạn ở trường hợp gọi điện thoại trên đây, có thể là :

1. Máy điện thoại. Tiếng chuông *dồn dập* (inh ỏi, e dè, ròi rạc...)/ [Ai gọi mình nhỉ ? Chắc là thằng bạn rượu, là "em", là...].

2. Nhân vật vỗ lấy (hờ hững, uể oải...) [Chắc là có tin vui đây. Có thể chứ... Lúc này thì ai gọi mình ..., Chán quá...].

3. Nhân vật *nhẹ nhàng* (nhánh nhẹn, uể oải, từ từ...) nâng ống nghe / [Mình không muốn nói chuyện... Mình muốn nghe xem sao...].

4. Nhân vật *gắt gỏng* (dịu dàng, hờn hờ...) [Phải cho nó bài học. Ủ thì được, tin này quan trọng đây...] : "Alô ! Ai đấy !".

Những đoạn kéo dài (nhấn mạnh, hoặc trong ngoặc) là sự kéo dài khoảng cách thời gian kể, đồng thời mở ra một không gian mới, không gian tâm lý của nhân vật. Đây là ưu thế đặc biệt của

truyện kể, có thể chuyển hóa từ không gian vật chất đến không gian tâm lý không qua một bước trung gian nào cả.

Như vậy, những khoảng cách nói trên là những khoảng cách không gian kể chuyện, đó là sự xê dịch điểm nhìn của người kể đối với chuyện và truyện nhằm gợi liên tưởng hoặc tưởng tượng ở người đọc (người nghe) tùy theo trường hợp để lấp đầy hay gợi ra một thế giới khác.

Quan niệm này có thể phần nào tương ứng với khái niệm figure (có thể dịch là *phương thức*, *diễn thức*) của G. Genette : "Figure, đồng thời chính là hình thức chiếm lĩnh không gian vừa là hình thức tự biểu hiện của ngôn ngữ, cũng chính là biểu tượng của tính không gian của ngôn ngữ văn học trong mối tương quan ý nghĩa của nó" (*Figures* II, tr. 47).

III - KHÔNG GIAN ĐỐI THOẠI GIỮA NGƯỜI KỂ HÀM ẨN VÀ NGƯỜI ĐỌC HÀM ẨN

1. "Cái bóng độc giả"

Nhà thơ V. Maiakovski trong *Làm thơ như thế nào* (1926) viết : "Tôi có được cách luật là ở chỗ đã phủ lên tiếng vọng nhịp điệu đó bằng các từ, các từ được đưa ra có mục đích (tôi luôn luôn tự hỏi từ này hay là tự nó và tôi sẽ đọc cho ai nghe, rồi nó có được hiểu như thế này chẳng v.v..." (dẫn theo P.A. Nikolaieva, tr. 245).

Nhà văn Pautovski cũng nói về "cái bóng của độc giả cúi xuống những trang viết của mình" và các nhà văn khác như Nguyễn Công Hoan, Tô Hoài trong *Kinh nghiệm viết văn* đều nói đến "người độc giả ấy".

Rõ ràng, các nhà văn khi cầm bút viết truyện đều nghĩ đến người độc giả vô hình và viết (hay kể) là làm cuộc đối thoại với cái bóng độc giả trong hình dung, tưởng tượng của mình. Dĩ nhiên, không phải lúc nào, người đọc hàm ẩn cũng xuất hiện trước mắt

như một âm thị, như một đối tượng đồng đảo mà mình là một "thuyết thoại nhân" (người kể chuyện ngày trước ở các chỗ đông người, ở Trung Quốc) và đám người nghe hâu hâu nhìn mình tán thưởng, hoặc chêm vào một vài ý này nọ. Đó là đối thoại trực tiếp giữa người kể và người nghe trong khi trình diễn (kể, đọc), có khác với cuộc đối thoại hàm ẩn giữa người kể và người đọc.

Người đọc hàm ẩn ấy là ai ? Đó là "người khác", theo sự phân tích của F. Jacques (1979), người bất kì nào (qualibit) hay là một người nào đó, tôi không rõ là ai (aliquis) và là người tôi biết rõ nhưng tôi thường không nhắc đến (quidam). Phong cách học đưa ra khái niệm "độc giả trung bình" (M. Riffaterre) như là mẫu số chung cho các độc giả. Có điều, "độc giả hàm ẩn", "cái bóng độc giả", "độc giả trung bình" v.v... cũng chính là người kể tự thân.

Quả vậy, người đọc truyện đầu tiên không ai khác chính là người kể truyện. Hành vi kể truyện, tuy là độc thoại nhưng bao giờ cũng hàm ẩn một cuộc đối thoại với độc giả, nói cách khác, người kể cùng một lúc đóng hai vai hội thoại : vừa là người kể vừa là người chứng kiến đầu tiên những sự kiện kể lại.

Ngay trong cuộc hội thoại trực diện, hai chủ thể nói muốn cộng tác với nhau một cách tích cực thì phải có những "điều kiện may mắn" chung, sự am hiểu lẫn nhau trong quá trình đó, bằng những luân phiên, những gợi ý và những sự đáp lại, nhằm thỏa mãn nhu cầu đối thoại. Có thể từ chỗ rất khác biệt nhau, vượt qua trở ngại mà tiến đến hòa nhập. Độc thoại tiến hành theo một chiều ngược lại, từ một chủ thể hóa thành hai và tuy hai vẫn là một và chỉ tách ra khi cần thiết. Đó là lúc người kể lộ mình : "Tôi sẽ kể cho bạn nghe câu chuyện...", "Đến đây bạn đọc sẽ nghĩ rằng : ...". Đó là sự đối thoại hiển ngôn, còn chủ yếu là hàm ẩn.

Thông thường, người kể say sưa với việc kể chuyện của mình, sống với nhân vật mình, tưởng như không có ai "quấy rầy" mình. Thực ra, lúc sống với nhân vật như thế, người sáng tạo cùng một

lúc có hai "vai" nhập một, bởi vì trước hành động kể diễn ra, người kể nhập truyện và đóng vai người nghe hàm ẩn, người chứng kiến vô danh. Chính lúc hào hứng nhất để kể truyện là lúc cả hai đồng sáng tạo. Vai trò của người nghe hàm ẩn thể hiện ở những chức năng sau đây :

a)- Chức năng lựa chọn : Lựa chọn vấn đề này chứ không phải vấn đề khác, có nhân vật này mà không có nhân vật khác, phát triển hướng này hơn hướng khác.

b)- Chức năng điều chỉnh : Trong sự lựa chọn và phát triển như vậy có một quá trình điều chỉnh tự nhiên, kìm bớt những gì thái quá, lấp đầy những chỗ thiếu vắng v.v...

c)- Chức năng thúc đẩy : Những ý định tốt, những cốt truyện hay không được kể lại, những truyện viết dở dang vì hình như người viết "cảm thấy" không thích thú kể. Trạng thái ấy là do một phản xạ dẫn người đọc trong chính mình, thiếu vắng "tri kỉ tri âm". Sự thúc đẩy do nguồn cảm hứng từ bên trong có thể đến mức không viết ra, không kể lại là không thể chịu nổi, bởi vì ít ra cũng hình dung được có người nghe đang nghe mình, hiểu mình.

Nhưng rõ nét hơn là lúc người kể đọc lại, sửa chữa lại tác phẩm của mình. Chính lúc đó, người đọc hàm ẩn trở thành người thưởng thức, thẩm định, lựa chọn và điều chỉnh lại toàn bộ tác phẩm, sửa chữa, bổ sung, thậm chí hủy bỏ hoàn toàn. Công việc này, ta cứ tưởng chỉ thuộc thuần túy chủ thể (người kể) mà quên mất rằng người đọc thứ nhất cũng chính là người kể. Quan sát và so sánh một cuộc thoại trực diện ta sẽ thấy sự cộng tác tích cực của người nghe, sự chi phối và đóng góp của người nghe mới hình dung được sự cùng thưởng thức của người nghe với người nói. Có điều, trong trường hợp kể truyện (độc thoại) thì sự tham gia ấy phải nhập làm một trong sự say mê sáng tạo.

Giữa người kể hàm ẩn và người đọc hàm ẩn có "người thứ ba" làm trung gian. "Người thứ ba" ấy có thể là ngôi thứ 3^e (hắn, nó,

tên nhân vật A, B, C, v. v...) có thể là một vấn đề cần quan tâm, một nội dung cần phản ánh. Vậy vai trò của "người thứ ba" này như thế nào ?

2. Người thứ ba trong cuộc đối thoại

Giả định rằng giữa người kể hàm ẩn và người đọc hàm ẩn có một mối quan tâm chung, một vấn đề chung, chẳng hạn những vấn đề đạo đức, tri thức về cuộc sống, về nhân loại, những hứng thú về nghệ thuật v.v... và cần trao đổi với nhau nhưng không phải bằng cách diễn đạt tư tưởng trực tiếp mà thông qua hình ảnh, nhân vật trong cuộc sống (hoặc hư cấu) thì lúc đó văn bản tự sự đóng vai một thông điệp, một người truyền tin đến người đọc. Trong đó có hai vấn đề lớn cần được làm rõ :

a) Không gian với lôgic cuộc sống

Khái niệm "lôgic cuộc sống" được các nhà nghiên cứu văn học nêu lên từ lâu nhưng chưa được lí giải rõ ràng. Thực chất đó là quá trình xảy ra liên tục của các hành vi, sự kiện gồm một loạt chuỗi tất yếu và ngẫu nhiên đan xen vào nhau mà ta nhận thức được, nói cách khác nằm trong *trường nhận thức* của chúng ta.

Lấy ví dụ : "có tiếng điện thoại reo". Có mấy khả năng diễn ra :

- Không có ai nhắc máy, trả lời (lí do : đi vắng, ốm, không muốn trả lời v.v...).
- Có người nhắc máy - lắng nghe - có cuộc đối thoại - đặt máy v.v...

Từ cuộc thoại đó, có thể người nghe : suy nghĩ, đi trao đổi công việc - đi họp v.v...

Như vậy, liên một mạch những sự kiện, hành động v.v... cứ nối tiếp nhau trực tiếp hay gián tiếp, đan xen lẫn nhau theo các quy luật :

1. Cùng liên quan với nhau ; 2. Cùng tác động lên nhau ;
3. Luật nhân - quả v.v... Trong đó luật nhân quả có giá trị chi

phối ở dạng đơn : một "nhân" sinh ra một "quả", và "quả" lại thành nguyên nhân tiếp theo cho những kết quả khác và dạng kép : một "nhân" sinh ra nhiều "quả", những "quả" này lại là nguyên nhân của những kết quả tiếp theo, hoặc là nhiều nguyên nhân làm nảy sinh một kết quả và nhiều kết quả làm nên nguyên nhân tiếp theo. Trong chuỗi sự kiện ấy bao hàm tính tất yếu và tính ngẫu nhiên, và hai tính chất này tác động lẫn nhau chi phối nhau. Chẳng hạn, trứng ấp đủ ngày đều nở cả, nhưng quả trứng này do ngẫu nhiên bị ướt nước nên không nở được. Như vậy, cái ngẫu nhiên tác động vào tất yếu, nên kết quả ngược lại. Nhưng kết quả ấy cũng do một nguyên nhân nào đó gây ra.

Trong cuộc sống, tại một điểm thời gian và một điểm không gian có vô số những chuỗi nhân quả vừa tất yếu vừa ngẫu nhiên cùng xảy ra không thể nào ghi chép hết được phản ánh vào trường nhận thức của mỗi cá thể sống.

Người kể chuyện chọn lấy một trong những chuỗi đó và kể lại, trong đó ngôn ngữ quy chiếu vào các sự kiện bằng kinh nghiệm của bản thân mình đồng thời cũng là kinh nghiệm của người khác. Trường nhận thức của người kể đồng thời cũng đồng nhất với trường nhận thức của người nghe hàm ẩn. Nhưng không hoàn toàn đồng nhất bởi vì chủ thể có góc nhìn sự vật khác nhau. Chẳng hạn, nguyên nhân trứng ung nói trên, có thể là do khiếm khuyết về gien, hoặc có thể do gà mẹ ấp không khéo v.v... tóm lại, cái nguyên nhân đích thực chưa hẳn giống với trường nhận thức chung.

Chính vì tính chủ quan trong trường nhận thức nên trong việc kể lại đã có sự khác nhau, có thể người kể nghi ngờ về hiện tượng, và có thể do một kết quả khác nữa. Trong hành vi nghi ngờ hay ngập ngừng, tức là có một giả định và đồng thời là một phân bác. Như vậy, giữa người hàm ẩn và người nghe hàm ẩn không phải lúc nào cũng đồng nhất.

Mặt khác trong sự diễn đạt ngôn ngữ, cái quy chiếu của người diễn đạt bao giờ cũng rõ ràng hơn và muốn cho sự lí giải thuyết

minh được thật rõ ràng thì chính người kể và người nghe phải hướng về một quy chiếu. Một điều tưởng đơn giản ví như : "tôi nhúc đầu", chủ thể nói đồng thời là chủ thể của hành vi nói và quy chiếu ấy được lấp đầy trong "tôi", chứ không phải là ai khác.

Quả thật, cái "lôgic cuộc sống" không chỉ hoàn toàn khách quan, hoàn toàn đồng quy chiếu trong đối thoại không phải ở hai người mà trong chính một người, trong trường nhận thức mà *cả trong trường diễn đạt*. Từ đó, ta thấy rằng kể lại một chuyện cũng tức là bao hàm cả cái nhìn, góc độ nhìn, cái diễn đạt và góc độ diễn đạt, độ khúc xạ vì vậy càng lớn.

Đây chính là giai đoạn gọi là "nung nấu tác phẩm", hay là "tiền văn bản" hay là giai đoạn "Mimesis I", như P. Ricoeur gọi.

b) Không gian với "lôgic nghệ thuật"

Đây là một vấn đề rất lớn không thể trả lời một cách đơn giản, bởi tính phức tạp và quy mô của nó. Chúng ta thử vạch một phác đồ về mối quan hệ giữa người kể hàm ẩn và người nghe hàm ẩn đối với văn bản đã được kể lại và cũng chỉ có thể làm được như vậy, bằng giả định hơn là chứng cứ đích thực.

Truyện dù đơn giản cũng không thể sao chép hết những gì đã xảy ra "bây giờ", "ở đây"... những gì kể lại đều đã qua và địa điểm cũng không còn là "tại chỗ" nữa. Tất cả chỉ có thể sắp xếp lại hệ thống theo cách nhìn lúc kể. Những gì không có trong hệ thống thì phải tưởng tượng để lấp đầy, những gì không liên quan (hay ít liên quan) thì phải gọt bớt, dứt bỏ. Nói cách khác là phải tạo ra một *hệ quy chiếu mới từ trong hệ quy chiếu khách quan*.

Giả thiết rằng, những gì trong kí ức đều ổn định (đã nhuần nhuyễn) và chỉ có thể diễn ra trong sự diễn đạt theo trật tự kể (không phải trật tự của các sự kiện, cũng không phải trật tự thời gian) thì còn cả một hệ tầng những kinh nghiệm tri thức về cuộc sống điều này khác với thơ trong trường nhận thức của người kể, mặt khác là kinh nghiệm tri thức về ngôn ngữ mà người kể

nắm được. Người kể hàm ẩn (và cả người đọc hàm ẩn) lúc này đều phải nhập vai vào thế giới nhân vật, sống cùng thế giới đó. Thế giới được lựa chọn dù có thực, dù tưởng tượng một phần hay hoàn toàn tưởng tượng (truyện thần tiên, ma quỷ v.v...), thì người kể là một bộ phận trong thế giới đó, không thể khác được.

Một sự kiện hoặc nhân vật xuất hiện là kế tiếp đó một chuỗi sự kiện và có thể là một chuỗi nhân vật khác, biến chuyển thăng trầm làm nên số phận của chúng. Quá trình biến chuyển theo luật nhân - quả giống như mọi vận động trong thực tế khách quan. Như vậy, *tính nhân - quả của sự kiện trong truyện là cái quy chiếu của hiện thực cuộc sống (bên ngoài hoặc bên trong) người kể, đồng thời là cấu trúc nghệ thuật của truyện*. Phá vỡ tính nhân - quả (phỉ nhân quả), tức là tái tạo một hiện thực siêu hiện thực, một thế giới theo cách nhìn của người kể. Nhiều trường hợp người kể truyện cũng "không thể ngờ", "không thể biết trước được" số phận của nhân vật trong truyện của mình. Nhân vật sống cuộc sống của nó đồng thời sống với người khác trong thế giới riêng mà người kể hàm ẩn và người đọc hàm ẩn cùng theo dõi nó.

Cả hai cùng đồng hành trên một chặng đường vừa tiến lên vừa khám phá và xây dựng, sáng tạo mà mỗi chặng đều được cảm mốc thời gian. Sự vận động bao hàm thời gian vận động và "thời gian bao hàm tính không gian" (M. Proust) và từ đó, G. Genette diễn dịch ra là : "Lời nói bao hàm hình thái im lặng" (tr. 48).

Quả nhiên, đối thoại giữa người kể hàm ẩn và người đọc hàm ẩn là cuộc đối thoại không thành lời trong một không gian không âm thanh, không gian im lặng. Và với không gian này, người đọc qua các thế hệ đến với người kể, thông qua văn bản mà chiêm ngưỡng không gian nghệ thuật. *Đọc truyện tức là bước vào thế giới nghệ thuật, đồng hành cùng người kể, từ chặng này đến chặng khác, mỗi chặng lại mở ra một chân trời mới, một không gian mới, vận động cùng một hướng sao cho khoảng cách giữa người kể và người đọc rút ngắn dần đến chỗ chập lại từng phần hay toàn bộ truyện kể*.

Nói cách khác, đó là sự đồng sáng tạo và đồng tháo gỡ một chuỗi hàm ngôn liên tục trong truyện. Lấy ví dụ truyện *Lão Hạc* (Nam Cao) được nêu ra ở chương I. Hàm ngôn của mấy dòng mở đầu dẫn đến lời thoại của nhân vật chính : "Có lẽ tôi bán con chó đấy, ông giáo ạ !".

Câu nói đó mới vào đề, khai mào cho một loạt vấn đề khác. Trước hết là những lời nói bên trong của ông giáo (người kể truyện) : Làm quái gì một con chó mà lão bán khoản đến thế ! Nhưng... tôi cũng quý những quyển sách như những đứa con mà cũng phải bán, vậy có thể hiểu được là lão rất quý con Vàng như tôi quý sách vậy. Nhưng còn lí do khác quan trọng hơn :

"- Này ! Thăng cháu nhà tôi, đến một năm nay, chẳng có giấy má gì đấy, ông giáo ạ !".

Vì sao đột nhiên lại từ con chó chuyển sang đứa con một của lão phải bỏ cửa bỏ nhà đi xa làm ăn. Lão xa con trai chỉ có con Vàng là người bạn, là "đứa con" (cậu Vàng) an ủi lão. Vậy mà đành phải bán nó cho người khác giết thịt để lấy 3 đồng bạc và lão ân hận dường như chính mình "già bằng này tuổi đầu rồi còn đánh lừa một con chó".

Truyện tưởng đến đó là chấm dứt. Nhưng không phải, nhân vật tội nghiệp của chúng ta, sau cái chết của con chó liền lo đến cái chết của chính mình. Lão gửi tiền cho ông giáo lo việc ma chay, viết di chúc về mảnh vườn cho con trai và từ đó "lão chế tạo được món gì, ăn món ấy", củ chuối, sung luộc, rau má... và cuối cùng lão ngậm xin Bình Tư bả chó... Như vậy, chính tôi, (người kể) cũng không dự đoán được hay là dự đoán sai cái kết thúc thật bất ngờ, lão Hạc tìm đến cái chết bằng thứ bả chó đó.

Về mặt văn bản, ta thấy xuất hiện liên tục ở mỗi câu là những thông báo hàm ẩn và chỉ được lí giải chuyển giao ở câu sau hoặc đoạn sau bằng lời thoại, suy nghĩ bên trong và bằng những câu triết lí vật "chiêm nghiệm cuộc đời" (Phong Lẻ). Ở Nam Cao,

những triết lí vật ấy không phải là dạy đời hay thông cảm với đời, mà được dùng như là phương thức biểu đạt cụ thể hóa phần hàm ngôn. Cuối cùng dẫn đến hàm ý cơ bản : vì cái nghèo cái đói hành hạ, kiếp con người lương thiện như lão Hạc không bằng kiếp sống của con chó !

Nghệ thuật kể chuyện của Nam Cao trong *Lão Hạc* không theo lối lắp ghép, (ở Chí Phèo đã vận dụng lối này) mà chuyển giao tỉ mỉ hàm ngôn sang phần hiển ngôn trong văn bản, vì vậy sự kiện không nhiều, thời gian không dài, nhưng lối kể, theo cách nhìn của thời nay, là khá dài dòng ở những đoạn so sánh, (chó và sách, lão Hạc và tôi), những đoạn miêu tả, những diễn ngôn lập luận của ông già v.v... Nhưng lại phù hợp với tâm trạng ông già lương thiện, một đời chỉ biết thương con và lo cho con, tính toán chi tiết cái kết thúc "đẹp đẽ, gọn gàng" cuộc đời của mình để trọn vẹn cả sau khi mình đã chết. Trong truyện này, không phải hành động và sự kiện thúc đẩy cốt truyện mà âm mưu, đúng hơn chính những tính toán của nhân vật là cái động lực đẩy cốt truyện tiến lên, làm thành cái xương sống ngầm ẩn của truyện kể, trong đó mọi sự kiện, mọi lời kể dính chặt vào nhau, như một tất yếu không được báo trước và cũng khó đoán trước được.

Ở Thạch Lam thì lại khác, không gian bối cảnh đóng vai trò động lực trong nhiều truyện của ông, lúc là một cái ga xếp (*Hai đứa trẻ*), lúc là phố huyện nghèo nàn (*Nhà mẹ Lê*), lúc là mảnh vườn cũ có cây hoàng lan (*Dưới bóng hoàng lan*), cơn gió lạnh đầu mùa (*Gió lạnh đầu mùa*) v.v... Đặc biệt, Thạch Lam rất nhạy cảm với không gian đang giao thời, không gian chuyển hóa, ở ngoài vật cũng như lòng người (không gian tâm lí), một chút nhẹ nhàng khuâng, run lên khe khẽ như cánh bướm non mà chỉ những người thật tinh tế mới cảm nhận được.

Truyện *Hai đứa trẻ* tiêu biểu cho lối kể của Thạch Lam. Có hai đứa trẻ nhưng dường như chưa xây dựng thành nhân vật văn học. Ngôi bút của ông hướng về cái khác, đó là không gian hoàng

hồn tịch mịch ở một cái ga nghèo nàn, mà hai sinh linh nhỏ bé cũng như những cái muỗi vo ve, như hai cái bóng để rồi chìm vào cái bóng đêm sâu thẳm.

Cấu trúc nghệ thuật của truyện dẫn vào sự chuyển hóa không gian ấy: từ ánh sáng rực của hoàng hôn đến ngọn đèn dầu le lói, chấm đỏ của đèn hiệu cuối đoàn tàu v.v... đến âm thanh tiếng trống thu không, tiếng ếch nhái, tiếng cót két của chông nan, tiếng người lao xao v.v... tất cả chìm dần, chìm dần vào cái bóng đêm thẳm thẳm tịch mịch. Truyện không có hành động, không kết thúc, một kết thúc mở; nó mở cánh cửa đi vào lòng người: một xã hội mới những thế hệ mầm non như vậy đang đi vào cõi tăm tối mù mịt, không có tí gì báo hiệu sẽ sáng lên hay sắp sáng lên một hi vọng mới.

Có hé mở ra cái gì đó thì phải là một không gian khác, một mảnh vườn xưa, có bà nội và con mèo già, có cô bạn gái dưới bóng cây hoàng lan giữ lại bao kỉ niệm tuổi thơ (*Dưới bóng hoàng lan*) để cho Thanh một cõi đi về. Mối tình mới chớm nở giữa Thanh với cô bạn cũ láng giềng, mối tình thoáng thoáng mùi hoàng lan giữa ngày nắng đẹp trong vườn cũ. Cả không gian và con người đều ợp bóng hoàng lan, nhẹ nhàng mà ngây ngất kì lạ. Truyện như chưa kết thúc mà mới mở đầu và người đọc sẽ tìm lấy cái kết thúc cho mình, tức là "thông điệp cuối cùng" (hàm ý) đã gửi đến và được cảm nhận.

Truyện của Nguyễn Công Hoan kể nhiều mà tả ít, truyện của Thạch Lam kể ít mà tả nhiều. Không gian trong truyện Nguyễn Công Hoan phần lớn là không gian sự kiện, không gian trong truyện Thạch Lam chiếm ưu thế là không gian bối cảnh thiên nhiên, từ thiên nhiên đi vào lòng người. Ở Nam Cao thì sự chuyển dịch cái nhìn từ người kể sang nhân vật, từ nhân vật này sang nhân vật khác, từ người kể và nhân vật đến thiên nhiên ngoại cảnh v.v... Tóm lại, mỗi truyện và ở mỗi nhà văn có phong cách đều có một logic nghệ thuật chi phối sự chọn lựa và cách kể, giọng kể.

Như vậy, mỗi truyện xây dựng cái logic nghệ thuật hay cấu trúc nghệ thuật riêng của nó, là cái mã chung của một cuộc thoại không được trùng lặp nhau, trong đó đề tài chỉ là khởi đầu và kết thúc là "thông điệp cuối cùng" mà người đọc rút ra được từ truyện. Kể truyện không đơn giản là kể lại một chuyện đã biết và đọc truyện không đơn giản chỉ để biết cốt truyện, nếu thế thì không có đối thoại và cũng không có không gian đối thoại. Muốn duy trì được đối thoại giữa người kể và người đọc không phải một lần thì cấu trúc nghệ thuật của truyện phải hấp dẫn, phong phú chứa đựng lượng thông tin lớn và còn là cái chìa khóa để mở cánh cửa bí ẩn của con người và xã hội. Hiệu lực hấp dẫn của thể loại truyện đối với con người hiện đại là như thế, cho nên con người ngày nay không thể thiếu Nguyễn Du, Balzac, Tolstoi, Lỗ Tấn, Gorki, Nam Cao v.v... Họ đã đi xa mà vẫn còn sống với nhiều thế hệ mai sau trong một không gian ảo không biên giới nào cả.

IV - CẢM NHẬN KHÔNG GIAN

Theo truyền thống văn học Việt Nam và có lẽ một số nước châu Á, cảm nhận không gian trong truyện dễ dàng hơn là thời gian. Có lẽ vì ta thích thơ hơn, thơ là ngôn ngữ bên trong, miêu tả nội tâm và ngoại cảnh, dùng ngoại cảnh để nói nội tâm, đem nội tâm chiếu vào cảnh (cảnh ngụ tình và tình ngụ cảnh).

Mặt khác, trong ngữ pháp của ta không có phạm trù thời gian như ngôn ngữ Ấn - Âu nên sự biểu đạt và cảm nhận thời gian không rõ ràng. Vì vậy, thiên hướng nặng về sự kiện và không gian là điều dễ hiểu.

Điều này ta thấy rất rõ trong *Truyện Kiều* của Nguyễn Du. Nhà thơ đã xử lí rất tài tình không gian bối cảnh và không gian tâm trạng đến mức ẩn tượng về không gian để lại rất sâu trong lòng người đọc. Những cảnh "lơ thơ tơ liễu...", "tà tà bóng ngả về tây", "vàng trắng ai sẽ làm đôi", "buồn trông cửa bể chiều hôm", "long

lạnh đáy nước in trời" v.v..., gắn với tình và đẹp đến nao lòng người. Nhưng không mấy ai cần vận vì sao sau 15 năm xa cách, Kim Trọng trở lại vườn Thúy mà còn thấy "rêu phong dấu giày" và khi Kiều "giao xuống duềnh ngàn". Giác Duyên mới "đánh tranh chum nóc thảo đường", "Thuê năm ngư phủ hai người - Đóng thuyền chực hén kết chài dăng sông" để vớt. Không biết là mấy ngày trời vậy mà "khi vớt thì thể lên thì "nàng còn thiêm thiếp giấc nồng chưa phai" (!).

Ưu thế không gian thiên nhiên còn thể hiện rõ nét ở cảm giác chung của mọi người Việt Nam là hầu như chỉ có miêu tả thiên nhiên mới là văn chương còn những chuyện đời, những xô xát ẩu đả, chuyện "cò kè bớt một thêm hai" thì có vẻ không văn chương cho lắm. Cảm nhận này gần như là truyền thống khó gột bỏ đi được.

Vì vậy, khi văn chương lãng mạn ra đời, không gian nên thơ và trữ tình chiếm vị trí gần như độc tôn với các thể hệ thanh niên học sinh. Không gian ấy gắn với những mối tình nên thơ trong trẻo của những Lan, Ngọc, Loan, Dũng, Hiền, Vội v.v... làm rơi lệ bao người.

Ngược lại, không gian xã hội chiếm vị trí trung tâm của những tấn kịch (bi kịch và hài kịch) dưới ngòi bút các nhà tiểu thuyết hiện thực, trào phúng : Nguyễn Công Hoan, Ngô Tất Tố, Vũ Trọng Phụng.

Nếu trong *Tắt đèn* và *Bước đường cùng* không gian bối cảnh đôi chỗ tách rời với hoạt động của nhân vật (cảnh nhà Nghị Quế, cảnh nhà anh Pha v.v...) thì ở truyện của Nam Cao, thiên nhiên (ánh trăng, vườn chuối v.v...) được nhìn từ góc nhìn của nhân vật tạo nên một chiều sâu không gian.

Có điều là giữa hai dòng bút pháp, hai quan niệm văn chương xa nhau như vậy, dường như văn học nước ta thiếu hẳn một tài năng lớn đủ bao quát cả hai trào lưu này, thiếu hẳn ngòi bút sử thi có sức chứa mệnh mông bao gồm không gian bối cảnh (thiên nhiên, xã hội) và không gian tâm lí, nói cách khác thiếu một

Huygô, L. Tolstôï hay Tào Tuyết Cần trong tiểu thuyết. Tiếc rằng khi có đủ điều kiện cho bộ ba *Cửa biển* của Nguyễn Hồng, *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi, *Bão biển* của Chu Văn ra đời thì trên thế giới tiểu thuyết trường thiên mang tính sử thi đã đi qua lâu rồi. Giả như những bộ truyện có tầm bao quát không gian rộng lớn đó xuất hiện trước cách mạng thì tiếng tăm của nền văn học (tiểu thuyết) của chúng ta còn có bề thế hơn nữa.

Tiểu thuyết đã đi vào không gian tâm lí, thu hẹp không gian bối cảnh, hoạt động con người trở nên thụ động, nhân vật không còn là trung tâm (không tên gọi, không diện mạo v.v...), mà tìm kiếm đến cách xử lí thời gian như là một phạm trù đích thực của nghệ thuật kể truyện bằng lời. Đây là một thực tế khách quan ngoài ý muốn người đọc. Bởi vì khi phim ảnh, các phương tiện truyền hình và truyền thông đại chúng có ưu thế về không gian, một không gian hình ảnh, thì cách kể chuyện bằng hình, bằng ảnh và bằng tranh vẽ thu hút hết các độc giả. Không gian, sự kiện xuất hiện cụ thể được cảm nhận bằng mắt, chứ không phải bằng tai, bằng cái nhìn chứ không phải tưởng tượng, như là không gian ảo trong tiểu thuyết.

Nghệ thuật thời gian còn lại trong cách xử lí thời gian và người ta nói đến *nhân tố không - thời gian* (spacio - temporel) chứ không tách bạch ra được và nó vẫn giữ vị trí then chốt trong sự "hóa thân" thành kịch bản phim ảnh, kịch bản truyền hình và phát triển trong thể loại truyện ngắn, thích hợp với con người trong thời đại công nghiệp và hậu công nghiệp.

Nói tóm lại, không gian như một phạm trù nhận thức đã được cấu trúc lại trong thể loại truyện. Nó bao gồm không gian bối cảnh (tự nhiên và xã hội) và không gian tâm lí. Xét về hành vi kể truyện và đọc (nghe) truyện, ta thấy đó là *không gian ảo* làm chỗ dựa cho các sự kiện và nhân vật hoạt động và là một nét đặc trưng của bút pháp hiện thực, lãng mạn hay sử thi v.v... và cũng là đặc trưng sáng tạo của người kể có phong cách, trong đó phải chú ý đến *không gian đối thoại* với người đọc.

Cảm nhận về không gian như là một nhân tố cấu trúc và nhân tố nghệ thuật truyện đã biến đổi theo thời gian và truyền thống văn học, trong đó có cả đặc trưng mạnh, yếu của ngôn ngữ. Tính thời gian (temporalité) của truyện kể được đưa lên hàng đầu không phải do ý muốn chủ quan của người đọc hay nhà nghiên cứu mà là *do đặc trưng của nghệ thuật thời gian*, kết quả của nhịp điệu đời sống hiện đại và ảnh hưởng của nghệ thuật hiện đại.

Chương V

THỜI GIAN NHƯ MỘT NHÂN TỐ CẤU TRÚC NGHỆ THUẬT CỦA TRUYỆN

I - CÁC LOẠI THỜI GIAN

Truyện thuộc loại hình nghệ thuật thời gian và thời gian trong Truyện là thời gian trong thời gian. E. Benveniste phân biệt thời gian của truyện tức là thời gian của cái được kể - thời gian quy chiếu - và thời gian kể, thực hiện hành động kể truyện - thời gian phát ngôn.

Chiristan Metz viết : "Truyện là một chuỗi thời gian hai lần thời gian... có thời gian của cái được kể và thời gian của truyện (thời gian của cái được biểu đạt và thời gian của cái biểu đạt). Tính nhị nguyên đó không chỉ là cái có thể có trong chuỗi thời gian mà nó là bình thường trong những truyện của các truyện (ba năm trong đời một nhân vật được tóm tắt bằng hai câu của một cuốn tiểu thuyết, hay một vài plan (bình diện) lắp ghép "có chu kì" của điện ảnh v.v...) về cơ bản, nó đưa ta đến một nhận xét là : một trong những chức năng của truyện là đổ khuôn (monayer) thành một thời gian trong thời gian khác". (Dẫn theo G. Genette - Figures - t.III, tr.77).

G. Genette đã phân chia thành 3 loại : thời gian của chuyện (Lê Thị Tuyết Hạnh gọi là "thời gian lịch sử"), thời gian của truyện và thời gian phát ngôn (kể truyện). Các công trình nghiên cứu của ta mấy năm qua thường chú ý đến thời gian của truyện mà chưa đề cập đến thời gian phát ngôn, nhưng loại sau cùng này mới là nhân tố nghệ thuật đích thực, mới là văn chương đích thực.

1. Thời gian của chuyện được coi như là sự diễn tiến của các sự kiện trong tính kế tiếp hay đồng thời, nghiêm ngặt như là chúng đã được hoàn thành xét về mặt chiều vật, là *trật tự niên biểu* của các sự kiện hình thành nên truyện (Lê Thị Tuyết Hạnh, tr.18).

Chẳng hạn, sau khi đọc truyện *Chí Phèo* của Nam Cao, người kể lại chuyện Chí Phèo không kể như Nam Cao viết mà có thể là : "Ngày trước Cách mạng ở làng Vũ Đại có một nông dân không cha không mẹ, không nhà không cửa, không nghề nghiệp chỉ suốt ngày uống rượu say đập đầu ăn vạ, chửi bới không trừ một ai... Một hôm...". Câu chuyện được lập lại theo trật tự thời gian niên biểu, qua đó sự kiện được kể diễn biến theo thời gian từ đầu đến kết thúc số phận nhân vật.

Người kể (hay viết) truyện hình dung ra nhân vật, sự kiện đồng thời cũng là đóng khung thời gian của nhân vật và sự kiện vận động trong khung thời gian đó. Và người đọc (hay nghe) truyện khi tiếp nhận một truyện nào dù thời gian xáo trộn đến mấy cũng phải lập lại được khung thời gian này, trên cơ sở đó mà đối chiếu với thời gian của truyện và để phân tích giá trị nghệ thuật.

Đây là cảm thức chung về thời gian của người kể và người đọc. Người kể tưởng tượng ra người đọc hàm ẩn và người đọc cũng hình dung một người kể hàm ẩn có kinh nghiệm và cảm thức về thời gian như mình. Sự thống nhất giữa một người kể hàm ẩn và người đọc hàm ẩn là cơ sở để xây dựng thành truyện, đặc biệt là những truyện có số lượng nhân vật lớn, nhiều sự việc và những sự kiện đồng thời xảy ra một lúc, những sự kiện móc nối từ hiện tại trở về với quá khứ rồi đến một tương lai xa rồi lại trở về với hiện tại v.v...

Tóm lại, thời gian của chuyện (hay cốt truyện) là thời gian được đóng khung trong những sự kiện, những nhân vật được kể vận động theo trật tự niên biểu, thống nhất trong cảm thức chung của người kể hàm ẩn và người đọc hàm ẩn và là cơ sở để đối chiếu và phân tích một truyện.

Thời gian của chuyện không phải lúc nào cũng trùng hợp với thời gian của Truyện.

2. Thời gian của Truyện

Tất cả các truyện, dù là truyện kể dân gian, truyện lịch sử đến truyện ngắn, tiểu thuyết v.v... ít nhiều đều có tính hư cấu. Bởi vì mọi truyện kể đã xảy ra trong quá khứ đều thông qua hồi tưởng, liên tưởng, xếp đặt lại các sự kiện dưới góc nhìn chủ quan của người kể. Riêng loại truyện viễn tưởng, nói về hiện thực thời tương lai, một hiện thực trong giả thiết nhưng được tưởng tượng hư cấu bằng cảm thức thời gian của người hiện tại. Chính vì vậy, truyện viễn tưởng lại càng phải hư cấu gấp bội, tức là những sự kiện sẽ xảy ra trong suy nghĩ của người hiện tại.

Và như vậy, thời gian là *nhân tố hư cấu đầu tiên* trong truyện xuất hiện đồng thời với sự kiện, nhân vật và sự phân bố để dựng thành truyện.

Thời gian của truyện là thời gian chủ quan của người kể, điều này thể hiện rõ nét trong các hình thức kể chuyện đương đại, đặc biệt là ở thể tiểu thuyết, khi mà người kể đóng vai trò là người chứng kiến hay một nhân vật tham gia vào truyện.

Trật tự thời gian trong truyện xáo trộn không trùng với thời gian của chuyện, sự việc xảy ra sau đưa lên trước, sự việc xảy ra quá khứ lại đưa về sau, hiện tại, quá khứ và tương lai xen kẽ vào nhau không theo trật tự niên biểu mà theo trật tự hồi ức, liên tưởng, cảm xúc v.v... Đây là thủ pháp lắp ghép của điện ảnh thường dùng.

Những năm gần đây một số truyện ngắn và tiểu thuyết Việt Nam đã được bố cục theo kiểu này. Những truyện của Lê Lưu, Nguyễn Khắc Trường, Chu Lai, Bảo Ninh, Nguyễn Huy Thiệp v.v... đổi mới nhịp điệu kể và cách xử lí thời gian của truyện, đánh dấu một cái mốc mới trong sự phát triển của thể loại Truyện.

Thời gian của Truyện có thể có dạng đơn, dạng kép, đồng tuyến, đảo tuyến, xen kẽ, lắp ghép, đồng hiện v.v... mà chúng tôi

sẽ trình bày kĩ hơn ở phần sau. Thời gian này tương ứng với "móc xích Mimesis" trong cách nhìn của I. Ricoeur (1985).

3. Thời gian kể truyện (thời gian phát ngôn).

Thời gian kể và thời gian của truyện là một thể xoắn kép, chấp đôi mà không phải lúc nào người đọc cũng nhận ra được.

Bắt đầu đọc (hay nghe) một truyện cũng tức là đang đối thoại với người kể, dù người kể xa cách về thời gian và không gian đến mấy, dĩ nhiên là cuộc đối thoại giả tưởng, hàm ẩn dựa vào truyện kể mà có. Đọc tức cũng là đồng hành với tác giả từ cảnh này đến cảnh khác, gặp gỡ nhân vật này đến nhân vật khác cho đến lúc kết thúc. Vì vậy, như ta thường thấy một độc giả say mê bị thu hút với truyện, thường là cắt đứt tạm thời với hoàn cảnh, với tất cả những gì đang xảy ra quanh mình để nhập vào thế giới trong truyện.

Bất kể thời gian của truyện xảy ra lúc nào, nhưng thời gian của người đọc đồng hành với người kể được tính thời điểm hiện tại vào lúc mở đầu truyện. Tính từ tọa độ thời gian đó trở đi, mọi truyện đều là quá khứ, nhưng mà kéo về hiện tại là những gì có thể tưởng tượng đang xảy ra trước mắt, như ta thường nói là "làm sống dậy quá khứ trong hiện tại". Đó chính là khoảng cách tiểu thuyết, thể hiện ở mục tiêu hướng về người đọc hiện tại (xem chương trên).

Những truyện viết bằng thơ của ta (Truyện Kiều, Lục Vân Tiên v.v...) đều thể hiện ý thức đối thoại của người kể với người đọc hàm ẩn. Đường như người kể muốn người đọc cùng đọc truyện cũ với mình (truyện Tây Minh, Phong tình cổ lục v.v...) để cùng nhau đàm đạo truyện xưa :

Trước đèn xem truyện Tây Minh
Gắm cười hai chữ như tình éo le
Hỡi ai lẳng lặng mà nghe
Dữ rần việc trước lành dè thân sau

(Lục Vân Tiên)

hoặc tách khỏi truyện đàm thoại trực tiếp với độc giả để kết thúc :

Nôm na gộp nhát đồng dài
Mua vui cũng được một vài trống canh

(Truyện Kiều)

Thời gian kể cũng là thời gian đã được định lượng rõ ràng và đó là thời gian hình tuyến của ngôn ngữ. *Lấy cái hình tuyến của lời kể để diễn đạt cái phi tuyến của không gian nhân vật và sự kiện là một nét đặc trưng của tiểu thuyết hiện đại nói riêng và truyện kể nói chung.*

Tiểu thuyết hiện đại có cách xác định tọa độ thời gian, không cần phải mào đầu như truyện thơ ngày trước, đưa thẳng vào hành động của nhân vật, thường là đối thoại giữa các nhân vật với nhau, hoặc khéo léo hơn là cả một giàn đối thoại giữa nhân vật và những người chứng kiến : "Hắn vừa đi vừa chửi. Bao giờ cũng thế, cứ rượu xong là hắn chửi. Bắt đầu hắn chửi trời. Có hề gì ? Trời của riêng nhà nào ? ..." (Chí Phèo, Nam Cao).

Có người cho rằng đó là đoạn mở đầu "phi thời gian", có lẽ căn cứ vào những cụm từ : "bao giờ cũng thế...", nhưng đứng về thời gian tự sự thì ở cuối cuộc đời Chí Phèo, lúc đã ở tù ra, chỉ có "nghe" rạch mặt, ăn vạ, uống rượu và chửi. Còn đứng về thời gian kể truyện thì chính là thời gian hiện tại, thời gian người kể đang đối thoại với độc giả. Người kể đóng vai người chứng kiến và đang đối thoại với nhân vật, và vì vậy tính hiện tại càng gia tăng.

Từ thời điểm tọa độ thời gian kể trở về trước là quá khứ xa, quá khứ gần của Chí Phèo và về sau là thời tương lai cho đến kết thúc. Tuy nhiên, trong thực tế tất cả mọi chuyện kể đều thuộc về quá khứ và mọi cố gắng của người kể trong tiểu thuyết đều nhằm vào dụng ý *hiện tại hóa* câu chuyện.

Tính thời gian của hành động kể còn thể hiện ở nhịp điệu nhanh hay chậm, nhịp nhàng hay không nhịp nhàng v.v... những yếu tố sẽ làm nên giọng kể.

So với thời gian cốt truyện, thời gian tự sự trong truyện Chí Phèo ta thấy có những đoạn lướt nhanh, (quãng đời quá khứ của Chí, của Năm Thọ, Binh Chức), có những đoạn kéo dài (ví như cảnh Chí Phèo say rượu dưới trăng) có đoạn tăng tốc độ cực nhanh (đoạn Chí Phèo giết Bá Kiến). Nhưng nhịp điệu kể nói chung lại rất đều đặn bằng thủ pháp căng dần → đỉnh điểm → chùng dần → căng dần... theo cấu trúc làn sóng mà chúng tôi đã có dịp đề cập đến (*Chất giọng của Nam Cao trong Chí Phèo* - 1986). Và không phải truyện nào Nam Cao cũng có được nhịp điệu như vậy.

Tóm lại, có một độ chênh rất đáng kể về thời gian giữa chuyện và truyện, điều này ai cũng thấy, đồng thời lại có độ chênh thời gian giữa truyện và hành vi kể truyện. Độ chênh này ít thấy hơn vì giữa truyện và hành vi kể là một thể xoắn kép mà chỉ có thể lộ ra ở một vài tác phẩm tiêu biểu nhất, kết tinh của một tài năng lớn. Trong phần lớn các truyện thì thời gian truyện và thời gian phát ngôn (kể) gắn với nhau không thể bóc tách ra được, chính vì vậy, người ta thường lẫn lộn thời gian tự sự và thời gian phát ngôn, gọi chung là thời gian của truyện (récit) đối lập với thời gian chuyện (histoire).

II - TRẬT TỰ - KHOẢNG THỜI GIAN VÀ TẦN XUẤT

Theo hướng của R. Barthes, giữa truyện và lời kể có mối quan hệ thể hiện những "thẩm cấp" khác nhau, G. Genette là người đã phân tích các "thẩm cấp" một cách tỉ mỉ bằng sự miêu tả 3 nhân tố quan trọng sau đây :

- quan hệ giữa *trật tự* thời gian kể tục các sự kiện trong sự nói đến và trật tự giả thời gian (pseudo - temporel) của sự trình bày chúng.

- quan hệ giữa *khoảng* thời gian có thể thay đổi của các sự kiện đó và khoảng thời gian giả (pseudo - durée) độ dài văn bản : tương quan, tốc độ v.v...

- quan hệ *tần xuất*, tức là khả năng lặp lại của cốt truyện và truyện.

1. Trật tự thời gian

Nói đến trật tự thời gian trong truyện là phải nói đến sự sai biệt thời gian, hay là *thời sai* (anachronies), tức là quan hệ giữa thời gian của chuyện và thời gian truyện.

Chẳng hạn, một màn cảnh xảy ra trong một tiếp đoạn tự sự bắt đầu bằng "Ba tháng trước đó..." thì đối với cốt truyện lúc cảnh ấy đang xảy ra là đến *trước*, nhưng với sự kể lại thì xảy ra *sau* khi kể. Và như vậy có một sự sai biệt giữa chuyện kể và kể lại truyện.

Mở đầu một đoạn hồi ức của nhân vật Hai Hùng (*Ấn mây dĩ vãng* - Chu Lai) ta đọc thấy : "Đó là một chiều như mọi buổi chiều chiến tranh khác sau đó ba ngày của mùa khô năm 1968 (tr. 86). Một mốc thời gian khá rạch ròi : Mùa khô 1968, một chiều, *sau đó* ba ngày, *sau đó* là màn cảnh xảy ra về chuyện Hai Hợi (chị của Sương) và Tám Tỉnh, tâm sự của Sương với Hai Hùng bên bờ sông. Như vậy, màn cảnh sắp kể (cái chết rất vô lí của Bảo - đồng đội Hai Hùng) xảy ra sau 3 ngày đó, nhưng thực ra đã xảy ra trước khi kể lại đến 20 năm. Đến một đoạn khác, cách sau gần 7 trang kể, mở đầu là :

"Một tuần đã trôi qua kể từ sau cái buổi sáng nóng hôi hám ấy... " (tr.92) "Sáng nóng hôi hám" ở đây lại là những gì xảy ra sau mấy chục năm của sự kiện nói trên và sự kiện gần là buổi nhận ra nhân vật Hai Sương mà mình đã chôn cất giờ đang là một nhân vật lãnh đạo quan trọng. Buổi sáng này, hay sau đó một tuần lễ thì vẫn thuộc quá khứ, chứ không phải là hiện tại. Có hai chiều chuyển động đi ngược về quá khứ và đi xuôi trong hiện tại (cũng là của quá khứ kể chuyện) tạo ra sai số thời gian hay gọi là *thời sai*. Cái có thể thiết lập lại được là những điểm mốc được đánh dấu của cốt truyện xuất phát từ độ không, hay là tọa độ gốc để tính thời gian.

Thời điểm của cốt truyện mà ở đó truyện kể được ngắt ra để kể truyện, G. Genette gọi là *tầm* (portée) thời sai là khoảng cách thời gian từ chuyện đến truyện kể. Nó cũng có thể bao phủ lên khoảng thời gian cốt truyện dài hay ngắn hơn, Genette gọi là *biên độ* (amplitude) của nó. Chẳng hạn ở khúc ca thứ 19 trong anh hùng ca Odyssée, khi Homère gọi lại hoàn cảnh thiếu thời ngày xưa bị thương mà đau đớn cho đến lúc này lúc Eurycleé chuẩn bị rửa chân cho chàng có một *tầm* thời gian đến hơn hàng chục năm và một *biên độ* vài ngày. Cả hai xác định một trường thời gian của truyện, trong đó có hai lớp sự kiện xảy ra trong thời gian trên cơ sở phục nguyên (anapalse) thời gian cốt truyện. G. Genette đã phân tích dẫn chứng nói trên như sau :

- Câu chuyện thứ nhất là lúc Ulysée bị thương ở thành Troie có *biên độ* rất thấp, thấp hơn dưới *tầm* của nó, đến mức ra khỏi điểm xuất phát là sự thất thủ thành Troie, một lần kể về cuộc đi săn trên núi Parnasse, đánh nhau với lợn lòi, vết thương, điều trị ở Ithaque, truyện đột ngột ngắt để kể về các đám cháy rồi quay trở lại với hiện tại. Sự phục hồi thời gian ngắt quãng, hồi cố, nhảy đến hiện tại đã giảm lược nhiều phần trong cuộc đời của Ulysée, mà phục nguyên lại, Genette gọi là *phục nguyên bộ phận*.

- Chuyện kể thứ 2^e được tạo ra do truyện kể của Ulysée trước người Phéacien. Lần này ngược lại được đẩy lên đến lúc thất thủ thành Troie kéo dài từ đó đến khi tới đảo Calypso. Lần này được *phục nguyên toàn bộ*.

G. Genette còn đưa ra khái niệm Prolepse (tiền phục nguyên) và Anachronie (phi thời gian) nhằm nêu rõ cấu trúc thời gian của truyện.

2. Khoảng thời gian

Phân tích khoảng thời gian của truyện, G. Genette đưa ra khái niệm Anisochromies (Phi đẳng thời). Ông tính tốc độ của truyện bằng quan hệ giữa khoảng thời gian cốt truyện được đo bằng : giây, phút, ngày, tháng, năm với một chiều dài của văn bản được

tính bằng số dòng, số trang viết. Giả thiết là tốc độ kể không đổi thì ta thấy trong truyện số lượng kể đứt đoạn rất lớn.

Ông dùng 4 động tác kể truyện ngừng (nghỉ), màn cảnh, tóm tắt, ẩn lược và kí hiệu TH là thời gian cốt truyện và TR là thời gian giả (thời gian quy ước) thì sơ đồ giá trị thời gian sẽ như sau :

Ngừng : $TR = n$, $TH = 0$. Vậy $TR \infty > TH^1$

Màn cảnh : $TR = TH$

Tóm tắt : $TR < TH$

Ẩn lược : $TR = 0$, $TH = n$. Vậy $TR < \infty TH$ (tr. 129, t.3).

Tất nhiên đây chỉ là sơ đồ không đối xứng mà công thức chung luôn luôn là $TR > TH$, như vậy chỉ có thể cân bằng làm chậm thời gian kể truyện...

3. Tần xuất

Tần số xuất hiện kể truyện (tần xuất kể) theo G. Genette là những mối quan hệ tần số giữa truyện và cốt truyện.

Trong một truyện ta có thể thấy : có những sự kiện được lặp lại hay không lặp lại, có những phát ngôn kể được lặp lại và không được lặp lại, tức là chỉ có một lần kể. Từ đó ta có thể thấy các kiểu như sau :

- Kể lại một lần điều xảy ra một lần. Điều này thường thấy trong các diễn ngôn hội thoại, trong truyện ngắn.

- Kể lại n lần điều xảy ra n lần. Về điểm này, G. Genette lí giải có phần lúng túng khi ta thay $n = 1$, thì chẳng khác gì trường hợp 1^e. Nhưng đây là điều lí thú của truyện kể, cái hay ở chỗ là sự việc có thể giống nhau, nhưng mỗi lần kể là mỗi lần khác. Chính cái biến thể này làm cho văn học không giống với thống kê toán học. Truyện *Thằng ăn cắp* của Nguyễn Công Hoan kể lại 3 lần thằng ăn cắp bị đánh và mỗi lần mỗi khác, truyện *Đi thăm cha* của Phan Thị Vàng Anh kể lại đi viếng cha ở chùa Phật (trò hài cốt để ở chùa), gọi lại những lần đi theo cha lên chùa Hương,

chùa Tây Sơn v.v... Và từ đó, nghĩ về người cha, về kiếp người và cõi Phật v.v...

– Kể lại nhiều lần điều đã xảy ra một lần : Đây là sự trùng lặp trong lời kể, thường xuất hiện ở những lời của nhân vật có trạng thái không bình thường. Chẳng hạn trong một truyện ngắn của Lỗ Tấn : *Chúc phúc*, nhân vật mục Tử Lăng kể đi kể lại chuyện con trai mình bị chó sói ăn thịt ("Tôi thật khờ, khờ quá...") lúc đầu ai cũng xót thương, rơi nước mắt nhưng vì kể nhiều lần quá người ta phát chán và ai cũng muốn tránh mặt người mẹ đau khổ mất con nọ.

– Kể lại một lần điều xảy ra nhiều lần : Đây là lối kể gộp, thường mở đầu lời kể bằng : Ngày nào cũng, năm nào cũng vậy, ngày sinh nhật nào cũng thế... Cách kể này thường đẩy nhanh sự việc tiến lên.

Phép tính tần xuất cũng rất đáng lưu ý, nhưng vấn đề là ở chỗ, cách phán đoán sự kiện. Chẳng hạn truyện *Đi thăm cha* nếu sự kiện là đi thăm cha thì chỉ có một lần, nhưng nếu cốt sự kiện là lên chùa thì lại nhiều lần. Cái điều quan trọng đối với cách xử lí thời gian trong truyện là có thể gây được ấn tượng nhiều lần hay không và những ấn tượng đó gợi ra những hiệu quả khác nhau như thế nào sau mỗi lần kể.

Tuy vậy, ta cũng thấy cách phân tích của G. Genette đi sâu vào vấn đề xử lí thời gian trong truyện để từ đó, ta có thể phân chia cấu trúc thời gian.

III - THỜI GIAN CỦA TRUYỆN (TỰ SỰ) - CÁC KIỂU THỜI GIAN

Trong loại thời gian tự sự nếu ta xét trong mối tương quan với thời gian của truyện, có thể phân chia thành các kiểu (types) thời gian khác nhau. Có thể chia thành hai kiểu ; đơn tuyến và đa tuyến. Những khảo sát về truyện ngắn của Lê Thị Tuyết Hạnh (1997) cấp cho ta một bảng phân loại khá đầy đủ.

1. Thời gian đơn tuyến. Truyện kể chỉ có một tuyến thời gian của nhân vật chính, thuộc loại truyện có dạng một tiêu điểm (focus). Người kể có thể là "Tôi" (ngôi 1^c) : các loại tự truyện (hoặc là tên nhân vật khác nhưng thực chất là tự truyện), có thể ở ngôi 3^c ("hắn"), trong đó người kể dấu mình đi, chỉ có nhân vật và hành động xuất hiện. (Phần lớn các truyện, kể theo lối này).

Thời gian đơn tuyến có thể phân chia thành 2 kiểu nhỏ hơn.

a) Thời gian đơn tuyến đẳng tuyến, tức là mỗi thời điểm trong chuyện tương ứng với mỗi thời điểm của truyện, người kể không xáo trộn, không phân chia lại thời gian. Những sự kiện (tình tiết) này nối tiếp các sự kiện khác theo sự vận động nhân - quả. Đây là cách xây dựng của các truyện cổ tích, truyện lịch sử chương hồi, và phần lớn truyện ngắn hiện đại.

Với người đọc, kiểu đơn tuyến đẳng tuyến phổ biến và dễ tiếp nhận, dễ liên hội để định danh truyện và nhân vật, hầu như không phải động não tư duy nhiều, đi thẳng theo một mạch thời gian. Nhưng để xây dựng những truyện dài thì kiểu này bị hạn chế thường gây đơn điệu, đó là lí do vì sao một số truyện của ta có đề tài tốt, nội dung tốt mà người đọc thấy tẻ nhạt, khó tiếp nhận.

b) Thời gian đơn tuyến đảo tuyến, các thời điểm trong truyện ngược hướng với thời điểm của chuyện. Người kể xếp đặt xáo trộn thời gian từng thời điểm hoặc toàn bộ truyện. Những truyện *Vàng lừa*, *Phẩm tiết* v.v... của Nguyễn Huy Thiệp dùng lối kể này, nhưng không phải là mới, ta thấy trước đây truyện *Chí Phèo* (Nam Cao) mới thực sự là cái mốc cách tân trong truyện.

Truyện có thời gian đơn tuyến đảo tuyến thường gặp ở những cây bút tiểu thuyết tâm lí, những truyện hồi ức, tưởng tượng..., trong đó cứ mỗi hồi ức, một kỉ niệm lại đánh dấu một mốc thời gian. Một số truyện của Phan Thị Vàng Anh được kể theo hồi ức (*Hồng ngũ*, *Khi người ta trẻ*, *Đi thăm cha* v.v...).

Thời gian đảo tuyến tạo được sự hấp dẫn bởi vì sự phong phú của con người cảnh vật, vì mỗi lần đảo tuyến thời gian thì đồng

thời tạo ra một số không gian mới, hình ảnh mới. Đặc biệt là luôn luôn tạo ra được những bất ngờ thú vị, người đọc khó mà dự đoán được những gì sẽ diễn ra tiếp theo, mặc dù đó là những sự kiện nhỏ nhất tầm thường trong cuộc sống. Truyện của nhà văn trẻ Phan Thị Vàng Anh đạt được hiệu lực hấp dẫn là nhờ cách kể này.

2. Thời gian đa tuyến là thời gian xuất hiện trong truyện có nhiều nhân vật, mỗi nhân vật xuất hiện trong từng thời điểm, có thể trùng tọa độ, hoặc không trùng. *Anna Karênin* của L. Tolstoi là một ví dụ, trong đó cặp Anna và Karênin độc lập hoạt động với cặp Lêvin và Kitty. Tuy vậy không phải là ngược chiều mà cùng chiều. Trong một khoảng thời gian đối với cặp này là ngắn còn với cặp khác có thể là dài tùy theo số lượng thời gian xuất hiện và hoạt động của nhân vật.

Có thể phân chia đa tuyến song song và đa tuyến đảo tuyến, đa tuyến xen kẽ.

a) Đa tuyến song song, như ví dụ về Anna Karênin nói ở trên. Ở nước ta, tiểu thuyết *Ấn mây dĩ vãng* (Chu Lai) được xây dựng trên hai trục thời gian : quá khứ (chiến tranh) và hiện tại (hòa bình). Hai tuyến ấy không tách rời nhau mà xen kẽ với nhau, lồng vào nhau rất chặt. Các nhân vật : Ba Sương, Hai Hùng, Ba Thành, Bảo v.v... xuất hiện trong những mốc thời gian song song đó.

Thời gian hòa bình mới 2 năm, còn thời gian chiến tranh là 10 năm. Chỉ có một khoảng cách ngắn ngủi mà các nhân vật trở thành nhân vật khác, từ ngoại hình, đến tính cách, ngôn ngữ, hành động, vị thế đều khác hẳn đến mức không nhận ra được nhau, một người thành hai, ba người, hai cuốn tiểu thuyết trong một tiểu thuyết.

b) Đa tuyến xen kẽ, đó là cách kể trong *Thân phận của tình yêu* (Bảo Ninh), thời gian truyện cứ đan xen vào nhau trong một rừng kí ức bùng nổ : chiến tranh, hòa bình trước chiến tranh và sau chiến tranh và các tọa độ thời gian cũng thay đổi luôn luôn chẳng theo một trật tự, y như một đồng cỏ thảo sắp xếp lộn xộn, những con người và sự việc đan cài vào nhau theo những

dòng kí ức đứt nối của nhân vật. Cứ một kí ức mở ra là mở ra một không gian mới. Theo dòng kí ức nhân vật đưa ta trở lại không gian thanh bình của miền Bắc thuở thiếu thời, cảnh bom đạn chiến tranh, phố xá sơ tán, đến chiến trường đờ dơi ở vùng núi Trường Sơn, đến cảnh thù đồ sau hòa bình v.v... Và như vậy, vẫn chùng ấy nhân vật, nhưng thời gian như một lực đẩy khổng lồ làm nổ bùng những mảnh không gian đối lập với nhau một cách đờ dơi khủng khiếp, dồn ép nhân vật và làm biến dạng cuộc sống một cách thật đáng sợ. Mảnh lực phũ phàng của thời gian có sức nén như một cái lò xo súng gây ra những chuỗi ngẫu nhiên liên tục để tàn phá tình yêu trong sáng và thân phận nhân vật. Chẳng hạn, chỉ một phút lỡ tàu mà anh chiến sĩ Kiên với người yêu phải đi xích lô đến ga nhưng không kịp lại phải đi nhờ ô tô, rồi lại phải lên tàu hàng quân sự, đến ga thì tàu bị bom. Chết chóc, nhục nhã bất ngờ ập đến tàn phá tình yêu, tàn phá tâm hồn trong trắng của tuổi học sinh nhưng cũng vì lỡ tàu mà Kiên sống sót, trong khi cả đơn vị hi sinh gần hết. Như vậy, thời gian theo dòng kí ức đã mở ra vô vàn không gian với những cảnh và con người mỗi lúc một xa lạ.

Trong loại tiểu thuyết hồi tưởng còn sử dụng thời gian đồng hiện : quá khứ, hiện tại và tương lai cùng xuất hiện ngay trong lúc kể. Đó là thành công lớn của M.Proust trong *Đi tìm thời gian đã mất*, một trong 10 cuốn tiểu thuyết hay nhất của thế kỉ 20, như các nhà bình luận xếp hạng. Trong cuốn tiểu thuyết vĩ đại này, tác giả đã sử dụng "thủ pháp thời gian đáng sợ" đến mức chưa có một nhà văn nào có thể làm nổi (G.Genette).

Tóm lại, sự đổi mới trong nghệ thuật kể truyện hiện đại là ở chỗ phức tạp hóa, đa phương hóa thời gian cốt truyện, nhưng chuyển, động theo một hướng là "hiện tại hóa" câu chuyện, rút ngắn khoảng cách thời gian của chuyện và thời gian của truyện, nhập hai tọa độ trong lời kể mà vẫn có khả năng phân li, đó chính là khoảng cách mĩ học tiểu thuyết như đã nói.

IV - THỜI GIAN KỂ VÀ ĐIỂM NHÌN

Quan hệ giữa chuyện và hành động kể bộc lộ trong mối quan hệ giữa thời gian kể (tự sự) và điểm nhìn.

Điểm nhìn (point de vue) ở đây không phải là lập trường chính trị xã hội mà là tọa độ thời gian được lựa chọn cho hành động kể truyện, phát triển nội dung, sắp xếp bố cục, hư cấu thành truyện.

Nếu truyện *Chí Phèo* (Nam Cao) được sáng tác sau thời kì Cách mạng đã thành công, hoặc sau này nữa thì có lẽ không phải như vậy. Tọa độ xuất phát có thể là sự phản ứng dữ dội của Chí Phèo, sự đối địch giữa Chí và Bá Kiến, chứ không phải là thời điểm kết thúc. Quảng thời gian (durée) của nhân vật sẽ kéo dài về sau và do vậy số phận nhân vật cũng khác đi, biên độ thời gian (amplitude) cũng có thể khác.

L.Tolstoi trong ý định ban đầu viết về *Những người tháng chạp* (Décabristes) về phong trào của những người quý tộc đấu tranh đòi giải phóng nông nô (1825)... mà ông hết sức kính trọng khâm phục, nhưng để lí giải và biện hộ cho cuộc cách mạng đó, ông đẩy điểm nhìn ngược lên xa nữa, tức là thế hệ cha chú của họ (1805), những người từng tham gia công cuộc chiến đấu bảo vệ đất nước, chống lại sự xâm lược của Napoléon Bonaparte. Vì vậy, điểm nhìn được đẩy lên trước mấy chục năm (1802), kết quả là ta có thiên anh hùng ca vĩ đại *Chiến tranh và hòa bình*.

Điểm nhìn của người kể tuy thuộc chủ quan, nhưng một phần lại mang tính khách quan, bởi người kể thường là đặt vào vị trí đối thoại với người đọc hàm ẩn, người đọc tưởng tượng, hay "cái bóng độc giả" cúi xuống trang viết của mình (Pautovsky). Người đọc hàm ẩn có những trạng thái cố định, nhưng cũng thay đổi theo thời gian. Vì vậy, người kể phải điều chỉnh và lựa chọn sự kiện, sắp xếp bố cục cho phù hợp, hay là để bắt mạch được cuộc đối thoại này, nói cách khác, tuy điểm nhìn nghệ thuật là độc lập

nhưng ít nhiều có liên quan đến quan điểm lập trường xã hội chính trị của nhà văn, ngay từ điểm nhìn xuất phát của hiện thực được lựa chọn.

Điểm nhìn còn phức tạp hơn khi nhân vật cũng đóng vai người kể, nhân vật đối thoại với người kể, người kể đối thoại với người đọc hàm ẩn, tức là trong một truyện có nhiều điểm nhìn và không ăn khớp nhau.

1. Điểm nhìn của nhân vật và điểm nhìn của người kể

Người kể có một điểm nhìn bao quát để lựa chọn, điều khiển các nhân vật hành động. Trong quá trình hoạt động, nhân vật lại có điểm nhìn riêng, chọn một điểm xuất phát để từ đó theo hướng thiện hay hướng nghịch để triển khai hoặc rút ngắn sự kiện, có tác dụng cô đặc hay vươn ra ngoài cốt truyện.

Truyện *Một bữa no* của Nam Cao xoay quanh cái đói và miếng ăn, nhưng trong đó mỗi nhân vật lại có một cách nhìn và điểm nhìn riêng : bà lão, bà phó Thụ, cái đi và người kể... Sự giao nhau giữa các điểm nhìn kéo theo cách nhìn của nhân vật, những đoạn đời, những toan tính, nhân cách con người dính vào miếng ăn tội nghiệp đó và dẫn đến kết thúc : cái chết của bà già quá đói vì lần đầu được một bữa thật no.

Và như thế cái nhìn miếng ăn của bà lão được nhân lên trong cái nhìn ngược chiều của chủ chủ (bà phó thụ) và được kéo dài theo cái nhìn của tác giả : một bữa ăn có thể giết chết nhân cách con người, một kiếp người.

Một thoáng Xuân Hương của Nguyễn Huy Thiệp kéo dài hàng trăm năm, trăm năm mà chỉ là một thoáng nhìn. Ta có một Xuân Hương không ngôn ngữ, không hình bóng... mà chỉ có Tổng Cóc tàn nhẫn, thô bạo, lao động quần quật và biết sử dụng đồng tiền để... ngủ với bà Quận chúa. Một Tổng Cóc, cóc cần thiên hạ "Khinh những kẻ không dám sống thực, không dám lặn sâu xuống đáy cuộc đời" (tr.183), vậy mà chỉ một chén rượu Xuân Hương

mang từ Kinh bắc về, một nải chuối trứng cuốc, một đĩa hoa trà tinh khiết sớm ngày Tết hàn thực, một mâm bánh trôi bốc nóng... đã làm Tổng Cóc sợ, nỗi sợ vô hình ở một bản lĩnh ngang tàng ngang ngược trước một bản lĩnh thâm lặng, thẳng băng vững như bàn thạch. Mỗi bước đi, một việc làm của Tổng Cóc dường như có cái bóng to lớn của Xuân Hương vô hình mà hiển hiện trong cuộc sống.

Một góc nhìn khác cũng từ hai trăm năm trước ở đám ma Tri phủ Vĩnh Tường thông qua một số nhân vật Ấm Huy, Huyện Thặng và chính ngay tri phủ Vĩnh Tường. Cuộc đối thoại giữa ông và Huyện Thặng, một người dùng điều nhân để trị dân, một người dùng phép tắc tàn bạo thực dụng. Cả hai đều nhỏ bé trước một Xuân Hương rộng lớn hỗn nhiên như cuộc sống, chứa đựng tất cả : đúng sai, thanh cao và dung tục và cuối cùng như dòng sông lớn trôi đi tất cả mà cũng lưu giữ những gì đã trôi đi trong vòng luân thế bất tận.

Chuyển cái nhìn về hiện tại, một chàng thi sĩ thời nay được giao đóng vai Chiêu Hổ. Anh chán nản vì kịch bản về Xuân Hương và vai diễn. Tình cờ trên dòng sông anh được gặp một người phụ nữ ở trại lợn, chẳng dính líu gì với bộ phim của mình đang đóng. Nhưng đấy là một Xuân Hương đích thực hiển hiện.

Cái nhìn xuyên thấu trong hai trăm năm của Nguyễn Huy Thiệp đã nâng một thoáng lên cả một đời người và nhiều hơn thế nữa là tất cả những người phụ nữ Việt Nam, từ người mẹ, người chị, người tình chốc lát v.v... mệnh mỏng như chính cuộc sống từ đời này qua đời khác qua hình tượng người phụ nữ Việt Nam mà sự kết tỏa rực rỡ nhất chính là nữ sĩ Xuân Hương, một hào quang như có như không.

Điểm nhìn của nhân vật chia cắt từng khúc đoạn thực tế, nhưng điểm nhìn của người kể thì luôn luôn thấu suốt trên một trục thời gian được lựa chọn trước và xâu chuỗi lại nhờ sự liên hệ với người đọc.

2. Thời gian là phương tiện bộc lộ cái nhìn nghệ thuật

F.Engels viết: chủ nghĩa hiện thực... miêu tả tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình. Thế nhưng trong hoàn cảnh điển hình thì tọa độ thời gian nào được lựa chọn để làm điểm xuất phát?

Cái nhìn đầy xót thương của Thạch Lam đối với những thân phận bé nhỏ hèn kém trong xã hội đưa ông đến với một ga xép tỉnh lẻ (*Hai đứa trẻ*). Huyện nhỏ, ga nhỏ, quán nhỏ, hai đứa nhỏ trong không gian mênh mông cứ tối dần, tối dần. Trong cái nhập nhoạng hoàng hôn ấy, những hình bóng cứ mờ dần, sẫm lại rồi đen kịt. Âm thanh nhỏ bé cũng bắt đầu vo ve, thứ âm thanh của đồng quê dậy lên một lúc rồi lịm dần. Ánh sáng leo lắt từ những ngọn đèn dầu của quán xá thưa thớt. Một con tàu từ xa đi tới đánh thức phố huyện ngái ngủ "như đã đem một chút thế giới khác đi qua" (tr 384), rồi chỉ còn một chấm nhỏ của chiếc đèn xanh... xa xa mãi. Tất cả chuyển động vào một thế giới tối tăm mù mịt thăm thẳm.

Sự vận động của lối kể đúng chiều với thời gian, nhưng vì vậy dẫn đến kết thúc trước mắt hai đứa trẻ vừa lớn lên chỉ còn lại tĩnh mịch chìm sâu trong giấc ngủ. Không một tí ánh sáng nào, một hứa hẹn nhỏ nhoi nào đến với chúng. Những kiếp người như vậy kéo dài không biết đến đâu nữa. Chọn một điểm thời gian vận động mà gọi lên số phận của những kiếp người nhỏ nhoi, vo ve như những con muỗi đói vào lúc hoàng hôn. Rồi tất cả rơi vào bóng tối im lìm tĩnh mịch.

Nam Cao chọn quãng thời gian cuối cùng của cuộc đời Chí Phèo để mở đầu truyện. Từ đó, người kể lần ngược lên quá khứ xa vời của nhân vật, tỏa rộng ra ở những nhân vật cùng cảnh ngộ (Năm Thọ, Binh Chức), đưa về hiện tại rồi dẫn đến tương lai bi thảm của Chí Phèo.

Chu Lai trong truyện *Ấn mây dĩ vãng* lại xuất phát từ cái hiện tại sau chiến tranh ngót vài chục năm và điểm xuất phát lại từ

chỗ kết thúc của truyện. Cái li kì là ở chỗ một nhân vật đang sống (Hai Hùng) coi như đã chết rồi, sau 16 năm gặp lại một nhân vật nữ (Ba Sương) người yêu cũ đã tự tay mình chôn cất lại sống sờ sờ trước mặt. Một bên cố tránh người quen, tránh quá khứ, còn một bên cố tìm tung tích người đã chết mà đang sống. Và thế là phải sống lại từng mẩu kí ức, phải lục tìm nhân chứng của những bận chiến đấu đang sống trong khung cảnh hòa bình. Một cấu trúc song song về thời gian xen kẽ nhau, giao nhau tạo ra một hiện tượng là 2 không gian: chiến tranh và hòa bình và mỗi con người thành hai con người, mỗi nhân vật hóa hai nhân vật đối lập nhau như sáng và tối, trắng và đen v.v... như một bội số của cấu trúc.

Nói đến điểm xuất phát thì cũng phải nói đến thời điểm kết thúc. Thời điểm đó sẽ là lúc nào ? Số phận nàng Kiều được kết thúc ở bờ sông Tiền đường đúng như báo mộng Đạm Tiên 15 năm về trước. Cốt truyện đã khép kín, số phận nhân vật đã hết, còn gì để kể, kể cái gì lúc đó cũng nhạt. Nhưng, độc giả không muốn thế: bởi vì trong văn học Việt Nam đến Nguyễn Du hầu như chưa có bi kịch. Nếu có chết thì cũng hóa thành kiếp khác, sung sướng hơn, trọn vẹn hơn. Thương nàng Kiều bị dọa đầy mòn mỏi và nàng phải được đền bù ở chính kiếp này, và vì vậy mới có đoạn "Tái hồi Kim Trọng", mới thỏa mãn người đọc và cũng thỏa mãn chính người kể truyện. Người kể phải gồng mình lên vận dụng mọi thủ pháp, kể cả phép màu nhiệm cải tử hoàn sinh mới có thể có đoạn kết... kéo dài như thế. Có lẽ trong văn chương thế giới ít có một phân tặc biên kì lạ được người đọc chấp nhận như vậy. Kết thúc của nhân vật Anna (trong Anna Karênine) thì lại khác. L.Tolstoi có lần nói ông không ngờ nhân vật yêu quý của mình lại có thể tự tử, mà chết bi thảm quá chừng: lao vào bánh xe lửa đang chạy, như cái chết của người bẻ ghi ngày trước, chính vào lúc lần đầu gặp bá tước Vronsky. Rõ ràng là ý định chủ quan của người kể không muốn thế, nhưng cấu trúc của cốt truyện theo luật nhân - quả, đẩy sự việc tiến lên mãi đến chỗ phải ngừng. Mặt

khác, ý thức của người kể truyện không biết được rằng khi tạo ra một cảnh ngộ ngẫu nhiên (gặp gỡ ngẫu nhiên chẳng hạn) thì thường là kết thúc ở chỗ ngẫu nhiên. Mọi sự vận động đều dường như trở về với điểm xuất phát, hoặc dường như điểm xuất phát, ngoài ý muốn, mà ta thường nói là "vòng luân hồi định mệnh".

Nhiều trường hợp ta thấy nhà văn không thể biết trước, không thể làm chủ được số phận nhân vật, thì ngược lại có những người kể kết thúc truyện ở giữa chừng. Đây là thủ pháp thường thấy ở truyện kể lãng mạn. *Hồn bướm mơ tiên* của Khái Hưng, *Đoạn tuyệt* của Nhất Linh v.v... là những ví dụ. Những thủ pháp này thường gieo vào lòng người đọc nỗi thương nhớ và gợi lên trong tưởng tượng những gì kể tiếp. Truyện đã chấm dứt, nhưng chuyện chưa ngừng, người đọc viết tiếp bằng mộng mơ.

Lại có cái kết thúc bằng lời giải trí tuệ. Đó là cách kết truyện *Hạnh phúc ngắn ngủi của Malcolm* (E. Hemingway). Đọc đến đoạn kết, lúc ông Malcolm... sắp bị con trâu rừng húc chết thì một viên đạn bất ngờ giết chết ông. Ai bắn ông? Người vợ bạc tình muốn cứu ông, hay người tình địch hạ thủ ông? Không biết nữa, vì trước đó, người kể không hề lộ ra ở hai nhân vật kia một dấu hiệu nhỏ nhoi nào để dẫn tới hành động ấy. Chỉ biết là nếu Malcolm không bị chết vì hòn đạn thì cũng chết vì mũi nhọn sừng trâu. Và vì vậy, người đọc lại phải đọc lại từ đầu để tìm ra cái nguyên cơ đích thực.

Sau này, ở ta Nguyễn Huy Thiệp trong *Vàng lúa*, đưa ra 3 cái kết thúc để người đọc tự chọn lấy một. Mà cả ba đều có lí của nó. Vậy là nghệ thuật cũng như cuộc đời, cái "nhân" chưa hẳn sinh ra cái "quả" của nó, mà thừa nhận rằng còn có cái ngẫu nhiên tác động vào luật nhân quả.

Có điều, mọi cái kết thúc truyện của người kể đều có tính đến người đọc hàm ẩn như là một quy ước ngầm là "đến thế", "chỉ có thế", có thể ngừng giao tiếp, hay là chấm dứt một đoạn hành trình qua một hay nhiều số phận nhân vật. Nói cách khác, người

kể cố gắng sao cho điểm nhìn của mình và của người đọc dần xích lại gần nhau để đến lúc có thể chấm dứt hành động kể trong sự đáp ứng trọn vẹn, nghĩa là hai cái nhìn chập làm một.

3. Điểm nhìn và tiêu điểm thông tin (focus)

Điểm nhìn được di động trong thời gian kể.

Trong nhiều truyện, điểm nhìn được nêu trực tiếp và công khai trước khi kể làm cái chỉ dẫn cho người đọc trong toàn truyện hay một đoạn văn. Đó là những chỉ dẫn thời gian niên biểu, ví dụ: Mạc Tư Khoa năm 1820 ; đó là mùa khô năm 1968, Hải phòng năm 1940, v.v... hoặc những chỉ dẫn khác: Một sáng mùa thu, chiều, một buổi chiều, ngày hôm ấy, v.v... Lại nói về chuyện..., Rất nhiều năm sau này...

Có những chỉ dẫn gián tiếp, đó là những chỉ dẫn... từ ngữ thường dùng của một thời đại nào đó: quân vương, bệ hạ, triều kiến... gió Á mưa Âu, cuộc doanh hoàn, phong trào Âu hóa, tri huyện, nha lại v.v...

Dù trực tiếp hay gián tiếp thì cũng là thời gian của cốt truyện, nói đúng ra là bối cảnh thời gian^(*). Bối cảnh thời gian (aspect) dù xa hay gần đều thuộc quá khứ, còn người kể phải lấy điểm xuất phát hiện tại, như vậy giữa hành động kể và thời gian cốt truyện, lúc nào cũng có một khoảng cách nhất định. Đó là khoảng cách tiểu thuyết.

Để thu hẹp khoảng cách này, người kể phải di động điểm nhìn. Một mặt là hướng về cốt truyện để bảo đảm tính chân thực và khách quan, nhưng mặt khác, mặt quan trọng hơn là hướng tiêu điểm về hiện tại, về người đọc hàm ẩn hiện tại. "Lấy xưa để nói chuyện đời nay" là như thế!

Nếu không nắm vững những thị hiếu, nhu cầu, những vấn đề của người đọc hiện tại, tức là đặt lệch tiêu điểm thông tin thì dù

(*) Theo thuật ngữ của G.Genette.

xử lý thời gian có tốt mấy lúc kể cũng ít được độc giả hưởng ứng. Trường hợp *Đồng rác cũ* của Nguyễn Công Hoan có thể là một ví dụ tiêu biểu.

Về mặt nghệ thuật và kĩ thuật, xây dựng "tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình" thì *Đồng rác cũ* hơn hẳn các tác phẩm của Nguyễn Công Hoan trước Cách mạng tháng 8. Giả như thời điểm kể truyện là trước cách mạng thì cuốn sách sẽ là một thành tựu hiếm có. Nhưng nó được kể vào năm 60, lúc cả nước ta đang bùng bùng khí thế hướng về tương lai xây dựng xã hội chủ nghĩa, thì dù có dụng ý tốt đẹp là phơi bày tố cáo chế độ cũ cũng không còn là tiêu điểm chính, người ta không thích quay lại quá khứ, "không ai muốn bới đồng rác cũ ra làm gì" (Báo). Thậm chí, nêu cao những gương hi sinh, những tấm lòng cao cả trong quá khứ cũng không còn là mới vì tiêu điểm của người kể và người đọc đã có một khoảng cách không nhỏ. Và tiêu điểm không gặp nhau thì đối thoại không thành, tức là giữa hành động kể và tiếp nhận không còn trên một bình diện thời gian, điểm nhìn của người kể dù có xác định cụ thể, người đọc vẫn thấy thuộc về quá khứ. *Cuộc đối thoại bị gián cách bởi khoảng cách quá rộng, quá xa, không thể gắn lại được nữa.* Đó là lí do vì sao có những truyện có nghệ thuật kể tốt nhưng viết ra thấy nhạt nhẽo, không hấp dẫn.

Có những truyện giữ một điểm nhìn không đổi, thường được viết ở thể truyện ngắn, nhưng ngược lại có nhiều truyện điểm nhìn thay đổi theo nhân vật, theo chính người kể truyện.

Chẳng hạn: *Bước đường cùng* của Nguyễn Công Hoan mở đầu bằng thời điểm vợ Pha (nhân vật chính) đẻ con và Pha cuống cuống sợ hãi. Ông không chọn thời điểm kịch tính cao nhất như mở đầu *Tất đền* của Ngô Tất Tố. Suốt 15 trang, người đọc cứ tưởng là truyện phong tục, nhưng dần dần hiện ra cảnh nghèo khổ đông con, cảnh kiện cáo ở cửa quan, cảnh sưu thuế, rồi cuối cùng cánh cửa nhà tù hiện ra trước mặt anh nông dân hiền lành vô tội.

Hóa ra đó cũng là điểm nhìn bối cảnh của ông và do vậy người đọc không phát hiện ra ngay từ đầu truyện.

Truyện *Giăng sáng* của Nam Cao cũng có sự thay đổi điểm nhìn trong từng thời điểm cụ thể. Thoạt tiên là chuyện 4 cái ghế mây thay cho lương tháng của nhân vật Diên. Từ chỗ từ chối khinh khi đến chỗ quý trọng đến mức không dám ngồi và không dám cho những vị khách thiếu lịch sự ngồi, đến chỗ phải treo lên đầu nhà chỉ dăm "hạ thổ" khi có khách quý, hoặc những đêm trăng đẹp mới hạ xuống để ngồi hưởng thức trăng, vì Diên có một cái thú ngắm trăng không mất tiền. Nhưng cũng không được nốt, cái nhìn kết thúc khi Diên nhận ra rằng: "Nghệ thuật không phải là ánh trăng lừa dối, không nên là ánh trăng lừa dối..."(tr.191). Từ chuyện mấy cái ghế cũ vứt đi mà đưa ra được một tuyên ngôn nghệ thuật một cách khéo léo, chính là nhờ một cái nhìn của người kể và trong đó có cách xử lý các điểm nhìn trong từng thời đoạn, từ xa đến gần để cho *tiêu điểm người kể và tiêu điểm người nhận xích gần nhau đến chỗ trùng khớp làm một*. Đó chính là nghệ thuật xử lý thời gian đích thực.

Một truyện ngắn được giải thưởng gần đây, truyện *Hoa vòng vang* của Hồ Thị Hải Âu cũng có cách di động điểm nhìn như vậy qua thời điểm hoàng hôn của 4 giai đoạn cuộc đời:

- Hoàng hôn thứ nhất, với cô bạn gái nhỏ chơi hoa vòng vang và thêm một cái hôn

- Hoàng hôn thứ hai (10 năm sau), đi với một cô gái khác cầm hoa vòng vang.

- Hoàng hôn thứ ba, với một cô khác và được nghe thổ lộ chuyện tình đau khổ của người đó.

- Hoàng hôn thứ tư, gặp một người con gái cầm hoa vòng vang, nhận ra là Ngân (người yêu đầu tiên) nhưng bị cô gái xỉ vả, hạ nhục.

Truyện kết thúc ở "cái thông điệp cuối cùng" (G.Genette) được suy ra từ một loạt hàm ngôn là: Không thể nào tìm lại được tình yêu ban đầu, đời là phản trắc hư hỏng.

Nhưng đó cũng là sự di động thời điểm hình tuyến. Có sự di động xen kẽ giữa quá khứ và hiện tại của nhân vật trong thời điểm kể. Đó là cách xử lí hiện đại của Chu Lai trong *Ấn mây dĩ vãng*. Vào lúc người kể đang kể về cuộc đối thoại giữa nhân vật Hai Hội (nữ xã hội trưởng) và Hai Hùng (chỉ huy đội biệt kích) thì thời điểm di chuyển xen kẽ giữa quá khứ và hiện tại.

+ "Thôi đừng có bẻm mép. *Bây giờ* vào việc đồng chí đặc nhiệm!"

(+... *Ngày xưa* vốn là dân bán thịt ở chợ... *năm mươi lăm tuổi... đêm tối... Từ ấy...*)

+ "Nè! Ông có nghe tôi nói không đó?"

(+... *Năm hai mươi tư tuổi, ... ngày trước... giờ..., thì bỗng một đêm... anh ta đã... chưa hề nghe nói... rồi mấy hôm sau...v.v...*)

+ "Địa bàn nơi ta đang ở..." (Lời Hai Hội)

(+... *Vào rừng... cô thành... cô trở thành... Đụng địch...*)

+ "... Trong khi ấy, bên ta..." (Lời Hai Hội)

(+... Thiên hạ nói về cô... *trong một lần... vào những đêm trăng tỏ... Ngay sau đó...v.v...*)

Trong sự xử lí di động điểm nhìn như vậy, quá khứ của nhân vật phơi bày đầy đủ, tính cách tâm lí phức tạp của nhân vật biến chuyển qua thời gian đối lập gay gắt với hiện tại của nhân vật đang có mặt trước mặt Hai Hùng. Sự xê dịch điểm nhìn giữa hiện tại và quá khứ theo lối luân phiên xen kẽ như vậy, dù sao cũng dễ nhận do thao tác đều đặn. Sự xê dịch trong *Thân phận của tình yêu* (Bảo Ninh) mới thật là một thách thức đối với người đọc. Nó không có dấu hiệu nào báo trước và cũng chẳng biết kết thúc lúc nào.

Mở đầu của truyện là thời điểm tháng 9-11 của mùa khô đầu tiên sau chiến tranh (1976). Ở bờ tây sông Pôcô, nhân vật Kiên là một cựu chiến binh cùng đoàn đi tìm mộ đồng đội. Đột ngột đẩy lùi tọa độ thời gian đến mùa khô năm 69, nơi tiểu đoàn của anh chốt ở đây. Chết chóc. Rùng rợn. Cả chuyện thực và chuyện ma quỷ ghê người ở cái trường có tên là Gội Hồn ấy. Nhưng rồi trở lại với những ngày tìm lại đồng đội và những cảnh rừng rợn chết chóc ở trên chỉ là trở về trong kí ức, trong giấc mơ. Và mỗi lần mơ là đẩy lùi thời gian trở lại. Cả khi đã trở về Hà Nội những giấc mơ khi ngủ và cả giữa ban ngày phố xá đông người, đột ngột thời gian lại đẩy lùi về những năm 70... Và trước chiến tranh, cho đến thời ấu thơ của Kiên... Cứ như thế, truyện kể như những trang bản thảo xếp lộn lộn lung tung, mà mỗi đoạn xếp tình cờ là những trang kí ức, không đầu không cuối.

Nếu tính theo sự kiện để đặt mốc thời gian thì cũng chưa thật chính xác vì khi người đọc tưởng là vào khoảng nào đó thì đột ngột người kể lại đối thoại với chính mình khi ngồi trước trang giấy. Hơn nữa, khi dựng lại kí ức thì những trang kể sống động đến mức không phải là những hình ảnh lơ mơ nữa. Thành ra việc xếp đặt lại tọa độ thời gian trong quá trình đọc khó khăn đến mức muốn cho chính xác thì phải đọc lại những trang trước. Người đọc cứ tưởng hình ảnh đậm nét nhất là cảnh chết chóc trên chiến trường, nhưng không phải thế, chính là tình yêu, một tình yêu trong trắng bị chà đạp trước khi đến chiến trường. Cứ như là một sự lần mò trong rừng rậm của kí ức người kể và khi nhìn lại chỉ còn một ấn tượng : sự hủy hoại cuộc sống của những nhân vật đã mất và cả những nhân vật sống sót. Cái tiêu điểm thông tin được nối kết bằng cái nhìn trên trục thời gian của cuốn truyện là như vậy. Đó là cấu trúc nghệ thuật của truyện, một cấu trúc mới mẻ đánh dấu sự phát triển của tiểu thuyết ở nước ta.

Ở ta chưa có những cấu trúc đa dạng kiểu tiểu thuyết trong tiểu thuyết, truyện trong truyện, kiểu như *Bạn làm học giả* của André Gide (1928), một cuốn truyện được xem là cái mốc đổi mới thể loại tiểu thuyết. Câu chuyện xoay xung quanh mấy nhân vật học

sinh tử tài : Bernard, Olivier, Vincent, Robert, v.v... những người trai trẻ ngông cuồng nhưng không làm được việc gì ngoài việc học hành thi cử và suy nghĩ kiểu trẻ con. Xuất hiện ông cậu viết văn của Olivier là Edouard. Thế là những trang nhật kí của Edouard, ghi chép về quan hệ của ông với lớp trẻ này và dự định viết cuốn tiểu thuyết *Bạn làm học giả* làm thành cuốn truyện thứ hai trong cuốn truyện thứ nhất.

Chỉ có một trục thời gian của truyện tuân tự xuất hiện theo nhân vật và hành động nhân vật chung chung, trong đó lại có một trục khác được chia cắt từng ngày (thậm chí đến từng giờ) những ghi chép trong nhật kí qua thư của Laura, một cô gái vừa là bạn vừa là tình nhân của Edouard cũng như một số nhân vật nam trong đó. Thế là diễn ra một hiện tượng hay gặp nhưng khó thấy: người ta sống không chỉ đóng một vai mà nhiều vai trên sân khấu cuộc đời, không chỉ sống một cuộc đời mà nhiều cuộc đời với những suy nghĩ, những quan hệ khác nữa chứ không như tiểu thuyết mô tả. Vậy đâu là đời thực, đâu là tiểu thuyết?

Một điểm nhìn theo thứ tự của nhân vật xuất hiện hành động, diễn biến và một cái nhìn chi tiết theo tháng ngày, giờ trong đó hiện ra tất cả những phức tạp của nhân vật diễn biến trong từng phút từng giờ lên vào mọi ngõ ngách ý nghĩ, tình cảm để phanh phui cạn kiệt thực chất của mỗi lời nói, mỗi quan hệ. Vậy cái nhìn nào thuộc văn chương, cái nào thuộc cuộc đời ? Chỉ có sự hiện hữu trong từng điểm thời gian mới là cái xác thực.

Nói đến điểm nhìn chia cắt thời gian thì không thể không nhắc đến cuốn truyện tâm lí *Đi tìm thời gian đã mất* (1922), của M.Proust, một cuốn truyện được đánh giá là "một trong 10 cuốn tiểu thuyết hay nhất trong lịch sử văn học Pháp", là "đỉnh cao trong nền văn học Pháp hiện đại". Trong đó, người kể sử dụng đầy đủ điều luyện 21 thời (temps) của động từ tiếng Pháp với các thức (modes) khác nhau : chỉ định, điều kiện, mệnh lệnh v.v... Sự chia cắt thời gian chi li đến mức, không thể nhỏ hơn được nữa ở các kiểu nói (styles) phối hợp trong câu ghép và câu phức. Cuốn sách

được các nhà ngôn ngữ học và thi pháp học cho là "không ai có thể viết được như thế trong lịch sử văn học Pháp" (G.Genette). Khi dịch ra tiếng nước ngoài, tất cả cái hay cái đẹp về xử lí thời gian sẽ mất mát nhiều và đặc biệt là khi dịch ra tiếng Việt thì dường như không còn gì nữa. Trong đó, mỗi câu được diễn đạt mà từng mốc thời gian đều biểu hiện một cái nhìn vào thế giới bên trong, đều là một tiêu điểm nhỏ cho sự kiện lớn đời người.

Như vậy, từng điểm nhìn sự kiện biểu đạt của nhân vật hoặc người kể hội tụ trong tiêu điểm của toàn truyện và chỉ có thể nhận ra khi cùng tác giả đồng hành qua "cánh đồng thời gian" (chữ dùng của G.Genette), có thể đơn giản hóa theo lược đồ sau đây :

$$T(a, b, c...n) \Rightarrow Fo.$$

T (thời gian, a, b, c ; tham số Fo : tiêu điểm hội tụ (thông điệp cuối cùng). Các biến thể vị trí của tham số không thể ghi vào đây như một sơ đồ tối giản.

Ở tiêu điểm hội tụ, *các điểm nhìn của người kể và người đọc từ chỗ xa nhau đến chỗ gặp nhau, đó là cuộc đối thoại ngầm giữa hai nhân tố hội thoại*. Duy trì được cuộc đối thoại ấy ở nhiều lần thì còn có những nhân tố khác, dĩ nhiên không chỉ sự xử lí thời gian...

V - THỜI GIAN TỰ SỰ VÀ CÁC DẠNG THỨC TRUYỆN

Khái niệm thời gian tự sự bao gồm hai cấp độ : thời gian của truyện và thời gian kể truyện. Ở đây, khi chuyện đã hình thành nên Truyện, thì sẽ đề cập nhiều hơn đến loại thời gian thứ 2.

1. Sự liên quan giữa điểm nhìn và thời gian tự sự và các dạng thức cấu tạo Truyện

G.Genette muốn gắn dạng thức này với phạm trù ngữ pháp "thức" (mode). Nhưng ông không phân biệt như các phạm trù ngữ

pháp : thức chỉ định (mode indicatif), thức mệnh lệnh (mode impératif) v.v... mà đơn giản chỉ có một thức duy nhất mà thôi. Ông dựa vào định nghĩa "thức" của Littre : "tên gọi những hình thức động từ được dùng để xác định ít hay nhiều điều nó đã hoạt động để diễn đạt... những điểm nhìn khác nhau mà theo đó người ta xem là có tồn tại hay hoạt động hay không". Từ đó ông cho rằng : thực tế người ta kể chuyện *ít hay nhiều* cái điều người ta muốn kể *tùy theo điểm nhìn nào đó*, và rõ ràng là khả năng đó và những tình thái tác động đến nó mà ta có *Phạm trù dạng thức tự sự* : "sự biểu đạt" hay nói đúng hơn là thông tin tự sự có những cấp độ của nó : truyện có thể cung cấp cho độc giả ít hay nhiều chi tiết và bằng cách ít hay nhiều trực tiếp... dường như duy trì ít hay nhiều *khoảng cách lớn* về điều nó kể : nó cũng có thể lựa chọn để thông tin không phải bằng một sự xâu chuỗi độc điệu nhưng tùy theo khả năng nhận biết phần nào đó mà câu chuyện chiếm lĩnh mà nó phóng tác hoặc kiểm chế phóng tác cái điều mà ta gọi là "cái nhìn" (vision) hay "điểm nhìn" (point de vue) giống như ở góc nhìn cốt truyện thuộc "bối cảnh" (aspect) nào đó ? (*Figures III*, tr.183 - 184).

Ta thấy rằng, G.Genette đưa ra 2 tiêu chí khoảng cách và bối cảnh để xét các dạng thức truyện mà không dùng tiêu chí ngắn/dài (lượng) hay là sự phối hợp mimésis và dégésis (chất) theo truyền thống.

Với khoảng cách ông phân chia các truyện sự kiện và truyện lời thoại, với bối cảnh (hay thể) ông khảo sát các điểm nhìn (đã nói trên), sự nguy tạo (altération), tính đa tình thái v.v...

Về tiêu chí khoảng cách, chúng tôi đã sơ bộ luận giải ở trên. Ở đây cần nói rõ hơn, trong thực tế có hai khoảng cách, đó là khoảng cách giữa chuyện và truyện và *khoảng cách giữa truyện và hành vi kể của người kể truyện*. (cả về không gian và thời gian) Đó cũng chính là khoảng cách tiểu thuyết. Chẳng hạn giữa

truyện lịch sử và tiểu thuyết lịch sử. Trong truyện lịch sử, người kể lúc nào cũng duy trì một khoảng cách lớn (thời gian, sự kiện v.v...) và tiểu thuyết lịch sử, người kể muốn thu hẹp khoảng cách đó lại. Tiểu thuyết nói chung với độc giả cũng có một khoảng cách nhất định, nhưng trong cách kể, người kể dùng các điểm nhìn (thời gian) *hiện tại hóa* cốt truyện, tiến đến hội tụ ở tiêu điểm thông tin như đã nói trên.

Với tiêu chí bối cảnh (thể) mà G.Genette chưa có điều kiện phát triển sâu rộng (ở thời điểm này, lí thuyết dụng học chưa phát triển), chúng tôi thấy việc lựa chọn hình thức này hay hình thức kể khác có *liên quan đến mục tiêu và chiến lược hội thoại*, chứ không chỉ bó hẹp trong cách hiểu của ngữ pháp, nghĩa là chỉ có hai kiểu được đánh dấu ở câu động từ, kiểu diễn tiến (thời hiện tại và quá khứ) và kiểu hoàn thành (hiện tại hoàn và quá khứ hoàn). Vì vậy, chúng tôi gọi là "bối cảnh". Không dùng "thể" như Genette, mà hiểu theo cách hiểu T.Todorov : cái bối cảnh từ một câu chuyện được nhìn bởi người kể.

Cái nhìn của người kể thực ra mới ở bình diện truyện, còn biểu đạt bằng lời để người đọc đọc mình còn có vấn đề mục tiêu, chiến lược kể. Ta còn nhớ không ít lần, L.Tolstoi nói với M.Gorki : Anh kể hay hơn viết và gọi M. Gorki là "nhà sáng tác", và "sách vở làm hại anh". Nói đúng ra, M.Gorki, trong một số truyện đã nhìn con người và cuộc sống qua lăng kính sách vở và qua "trái tim thông minh" của mình. Mục tiêu và chiến lược kể phụ thuộc rất nhiều vào cái nhìn đó, trong đó có cả hứng thú riêng, sở trường và sức sáng tạo của cá nhân người kể. Mặt khác, mở rộng ra còn là đối tượng hội thoại, như thị hiếu, tâm lí nhịp điệu sống của người đọc hàm ẩn. Chẳng hạn : độc giả hiện đại rất ngại khi tiếp xúc với truyện dài, dù những truyện đó do các tác giả danh tiếng như H.Balzac, V.Hugo, L. Tolstoi viết ra.

Từ đó, cách tổ chức một truyện, cách kể, nhịp điệu kể và nói chung là thể loại Truyện đều được suy tính, sắp đặt hư cấu ... sao

cho có hiệu quả nhất và đó cũng là các bước để hình thành các thể loại Truyện. Cách phân chia thể loại theo truyền thống : truyện sự kiện, truyện hồi tưởng truyện phân tích (tâm lí) hoặc phân chia như M.Bakhtin : tự truyện, truyện nhại, tiểu thuyết v.v... là do một số đặc trưng cấu tạo thành truyện. Nhưng trước hết ta cần xem thời gian có vai trò gì trong việc hình thành hai thể Truyện hiện đại : truyện ngắn (nouvelle) và tiểu thuyết (roman, mà có khi ta gọi là truyện dài), hai thể loại rất phổ cập đối với các độc giả Việt Nam hiện tại.

2. Nhân tố thời gian với thể loại Truyện ngắn và Tiểu thuyết

Định nghĩa truyện ngắn : "Hình thức tự sự loại nhỏ. Truyện ngắn khác với truyện vừa (ở một số nước không có khái niệm này) N.T.H. chú thích) ở dung lượng nhỏ hơn, tập trung mô tả một mảnh của cuộc sống : một biến cố hay một vài biến cố xảy ra trong một giai đoạn nào đó của đời sống nhân vật, thể hiện một khía cạnh nào đó của vấn đề xã hội". (*Từ điển văn học*, t. II, tr.457). Một định nghĩa như vậy tương đối rõ ràng nhưng cũng chưa khái quát hết vấn đề.

Gay go nhất là, thế nào là "vừa" và "ngắn" ? Vài ba trang so với vài ba chục trang là ngắn, nhưng vài ba chục trang so với vài ba ngàn trang thì không phải là "vừa" nữa, mà là ngắn, quá ngắn. Tuy nhiên trong vấn đề chia thể loại thì thời lượng trong chiến lược hội thoại cũng rất đáng lưu ý.

Dùng tiêu chí nhân vật thì lại càng khó phân biệt hơn, vì có không ít truyện không có nhân vật nào cả, vì vậy khái niệm nhân vật (personnage) được mở rộng ra quá lớn, chẳng hạn có người cho cây sồi trong *Chiến tranh và hòa bình* của L.Tolstoi cũng là nhân vật, nhưng khi kể tên các nhân vật thì chắc chắn là không một ai dám kể cây sồi cùng với André, Pierre, Kutuzov v.v... Và chiếc quan tài trong truyện của Nguyễn Công Hoan là nhân vật cả.

Điều đáng ngạc nhiên là nhà văn Nguyễn Công Hoan khi quan niệm về thể loại truyện ngắn lại rất gần với quan điểm Thi pháp học : "Truyện ngắn không phải là truyện mà là một vấn đề được xây dựng bằng chi tiết với sự bố trí chặt chẽ và bằng thái độ với cách đặt câu, dùng tiếng có cân nhắc" (*Tuyển tập*, t. III, tr. 344). Ở chỗ khác, ông viết là : truyện ngắn chỉ có một vấn đề, nếu nhiều vấn đề trong đó thì phải viết thành truyện dài. Hiểu theo cách hiểu ở góc độ ngôn ngữ học là :

1) *Một vấn đề*, hay một chủ đề (topic) của một cuộc thoại và khi thể hiện trọn vẹn chủ đề ấy cũng có nghĩa là chấm dứt cuộc thoại rồi. Sang một chủ đề khác tức là chuyển sang cuộc thoại khác.

2) *Chi tiết bố trí chặt chẽ* ở đây không phải là diễn ngôn lập luận theo lối lôgic, mà cũng không phải là diễn ngôn miêu tả, theo lối liệt kê trong không gian, mà là diễn ngôn tự sự, nghĩa là chi tiết được trình bày diễn tiến trong thời gian. Tiếc rằng, điểm này Nguyễn Công Hoan nói không rõ ràng, chứ thực ra trong truyện ngắn của ông, kể cả truyện không có nhân vật cũng biểu hiện các chi tiết theo sự kế tục trong thời gian. Chẳng hạn : *chiếc quan tài* của ông là một ví dụ tiêu biểu.

3) *Bằng thái độ với cách đặt câu, dùng tiếng có cân nhắc*. Đây là một tiêu chí quan trọng trong chiến lược hội thoại, cái mà ta gọi là tính tình thái chủ quan của truyện. Cùng một sự kiện kể lại nhưng có truyện thì vui, có truyện thì buồn, hoặc nửa vui nửa buồn v.v... Cảm nhận được nó cũng là cảm nhận được giọng văn.

Trong ba tiêu chí về truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan nêu ra ta thấy sự bố trí chi tiết diễn biến trong thời gian là quan trọng, nó làm nên đặc trưng của truyện kể, một chủ đề và một tình thái (điều này giống với T. Todorov. *Les genres du discours* tr. 89) quyết định thời lượng (ngắn). Và như vậy cuộc thoại giữa người kể và người đọc hàm ẩn không thể như tiểu thuyết kéo dài mãi đưa ra được "thông điệp cuối cùng". Về điểm này, chính Nguyễn

Công Hoan cũng xác nhận : nếu truyện nào mà tôi phải làm sự kết hợp cho thành vấn đề rồi mới phân tích sau để trình bày và giải quyết vấn đề thì truyện ấy có tính chất là truyện dài" (tr.343). Điều đáng chú ý là Nguyễn Công Hoan không dùng tên gọi "truyện vừa", vì ngoài số lượng trang ra, nó chẳng nói được cái gì cả.

Gần đây có cuộc thi viết truyện ngắn dưới 1000 chữ gọi là "truyện mini", về bản chất vẫn là truyện ngắn, nhưng vì lượng từ quá ít, nên phải sử dụng hàm ngôn, hàm ý. Do vậy, truyện mang tính ẩn dụ cao và gần với thơ. Người đọc phải lấp đầy khoảng trống giữa từ với từ, câu với câu v.v... Cuộc thi này đã làm nổi tài năng của một số nhà văn trẻ : Phan Thị Vàng Anh, Nguyễn Thị Thu Huệ v.v...

Nhưng một cuộc thi truyện cực ngắn chỉ 100 chữ trên báo *Thế giới mới* thì không còn là truyện ngắn, nó gần như giai thoại folklore, nghĩa là phải gạt bỏ các chi tiết giàu sức biểu cảm, chỉ còn là những mẩu vụn. Nó không thỏa mãn người đọc bởi chủ đề không thành vấn đề, sự kiện diễn tiến sơ lược và màu sắc tình thái lơ mơ không rõ nét.

Vậy truyện ngắn là một thể loại văn học đối lập với tiểu thuyết ở ba tiêu chí : *một chủ đề, một tiến trình sự kiện và một biểu đạt tình thái duy nhất thống nhất trong một thời gian đối thoại ngắn, bảo đảm mục đích và chiến lược hội thoại*. Tuy vậy, nó không hoàn toàn đối lập với tiểu thuyết mà nhiều mặt vẫn là tiểu thuyết. Nhưng không thể vì vậy mà coi như không có ranh giới nào.

Tiểu thuyết khác truyện ngắn ở số lượng chủ đề phong phú hơn, thời gian sự kiện và nhân vật phức tạp hơn và tình thái đa dạng hơn truyện ngắn. Do dung lượng lớn nên chất lượng cũng thay đổi. Tiểu thuyết có thể bao quát một thời gian rộng (hàng trăm năm), một không gian rộng lớn (hàng mấy châu lục) và hàng trăm nhân vật với vô số sự kiện diễn tiến trong nhiều chiều thời gian. Do vậy, tiểu thuyết thường được chia thành các quyển, tập, chương, mỗi đoạn, cảnh để tiện cho việc tiếp nhận, mặt khác do

sự bố trí màn cảnh và sự kiện trong những chương, hồi v.v... như vậy tạo ra nhịp điệu kể trong thời gian.

Genette có cách tính thời gian kể theo tần số xuất hiện của các sự kiện trong mối tương quan giữa lời kể và cốt truyện. Ông phân chia tần xuất của truyện theo 2 dạng đơn và kép, dạng đơn là dạng :

a) Kể lại một lần chuyện xảy ra một lần.

b) Kể lại n lần chuyện xảy ra n lần

và dạng kép là.

c) Kể lại n lần chuyện xảy ra một lần.

d) Kể lại một lần chuyện xảy ra n lần.

Ở dạng kép (c) thường là *diễn ngôn lặp* (trùng nhau) của nhiều nhân vật trong truyện và có thể là diễn ngôn của người kể. Ông già và biển cả, *Giã từ vũ khí* của E.Hemingway, *Trăm năm cô đơn* của G. Marquez ; *Số đỏ* của Vũ Trọng Phụng ; *Bọn làm bạc giả* của A. Gide v.v... thuộc dạng kể này.

Ở dạng kép (d) ta thấy thường xuất hiện *diễn ngôn tóm tắt* (sommaire) : "Mấy năm trước sáng nào tôi cũng đi trên con đường này..." loại này cho ta thấy một sự kiện xảy ra nhiều lần hay là kể lại một lần chuyện xảy ra nhiều lần, lặp đi lặp lại.

Tuy vậy sự triển khai và tính phức tạp của tiểu thuyết khiến một truyện có thể đan xen nhiều dạng và nhiều chiều. Tần xuất chỉ là một cách tính thời gian kể tiêu biểu nhất, nhưng cũng có thể làm căn cứ để ta phân chia các hình thức tiểu thuyết.

3. Tiểu thuyết tự thuật (Tự truyện)

Tự truyện không phải là một cuốn lí lịch tự khai của tác giả, mà là một văn bản nghệ thuật (tiểu thuyết), mặc dù người kể phải trung thực gần như là bản khai lí lịch.

Các nhà văn lớn viết tự truyện nổi tiếng như L.Tolstoi (*Thời thơ ấu, thời thiếu niên. Thời thanh niên*) M.Gorki (*Thời thơ ấu,*

Kiểm sống, Những trường đại học của tôi) v.v... Ở ta có Nguyễn Hồng với *Những ngày thơ ấu*, Nguyễn Công Hoan với *Đời viết văn của tôi*, *Sống mòn* của Nam Cao cũng có thể xem là tiểu thuyết tự truyện trên cơ sở đối chiếu với đời thực của Nam Cao.

Gọi là tự truyện vì nhân vật chính phải là tác giả dù có tên gọi khác và có thể hư cấu ít nhiều nhưng rất có giới hạn, vì như vậy thì chỉ là chất liệu để sáng tạo tiểu thuyết chứ không còn là tự truyện nữa. Điều quan trọng là phải được kể theo trật tự biên niên, trong đó những mốc thời gian cứ tuần tự nối tiếp nhau : thời thơ ấu, thời thiếu niên, thời thanh niên. Nguyễn Công Hoan còn ghi chép cẩn thận năm tháng : "Năm 1920, tôi lên Hải Phòng...", "Tháng ấy là tháng 7 năm 1922... Một hôm ..." v.v... để làm căn cứ xác thực. *Sống mòn* của Nam Cao được xem như là tiểu thuyết tự truyện, kể lại đoạn đời làm giáo viên (giáo khổ) của Thứ, từ khi dạy tư, thất nghiệp rồi mở trường tư và phải đóng cửa về quê. Đối chiếu với đời thực của Nam Cao, cũng như các nhân vật San, Dích, Mô... cũng đều là người thực việc thực.

Tuy là cuốn tiểu thuyết biên niên nhưng lại là tiểu thuyết vì các chi tiết nhân vật và sự kiện được miêu tả sinh động và diễn tiến theo quy tắc luật nhân - quả thống nhất trong một chủ đề kể truyện. Vì vậy, những truyện ấy không phải là ghi chép khô khan của một bản lí lịch tường thuật mà có cấu trúc nghệ thuật hẳn hoi.

4. Truyện sự kiện và truyện tâm tư

Trên đây ta đã nói nhiều về các truyện sự kiện và truyện tâm tư với những cách kể, xâu chuỗi sự kiện và chuỗi tâm tư (tiểu thuyết tâm lí) theo luật nhân - quả. Những cách kể này đã đạt đến thành tựu rực rỡ trong các tiểu thuyết của Flaubert, Balzac, Tolstoi, Stendhal v.v... Những truyện đó dù có góc nhìn hướng ngoại (sự kiện xã hội) hay hướng nội (sự kiện tâm lí) và kết cấu thời gian phức tạp : đa tuyến, đảo tuyến, nghịch hướng hay xen

kẻ v.v... cũng lộ ra luật nhân - quả diễn tiến trong thời gian. Vì vậy, dầu là kiệt tác cổ điển thì độc giả ngày nay, vẫn thấy là "cổ" và ngại khi cầm cuốn tiểu thuyết đầy đặn.

Người đọc hiện đại đã khác nhiều so với độc giả trước đây. Nhịp điệu sống dồn dập trong cuộc sống, ảnh hưởng của phim ảnh và phương tiện nghe nhìn và đặc biệt là trình độ tư duy (phân tích và tổng hợp) của những thế hệ sinh ra trong thời đại công nghiệp vượt quá những gì mà người viết tiểu thuyết đưa lại. Người đọc hiện đại chẳng những muốn biết "cái ấy như thế nào", mà còn muốn hiểu "Cái ấy hiện hữu bằng cách nào". Vì vậy, sự thành công của truyện ngắn Việt Nam sau thời kì đổi mới đã đáp ứng được đòi hỏi của độc giả. Chẳng hạn một đề tài nổi bật của truyện ngắn là thiện và ác trong đời thường. Không phải nhà văn cho ta biết thiện như thế nào và ác như thế nào mà còn bản khoản lật lớp hiện tượng bề ngoài (nhiều khi được che đậy kín đáo màu mè) để tìm ra cái bản chất ẩn dấu bên trong, tức là tìm điều thiện trong cái ác và tìm cái ác dấu sau điều thiện, và chỉ cho độc giả thấy cách tìm như thế nào. Một kẻ giết người mà thực ra là làm điều thiện (*Kẻ sát nhân lương thiện* - Hòa Vang), những người mẹ khốn khó ăn xin mà lại giết trẻ con làm điều ác (*Giấc ngủ nơi trần thế* - Nguyễn Thị Ám). Nhưng nổi bản khoản lớn nhất về Thiện Ác phải nói là để lại trong tất cả các truyện của Nguyễn Huy Thiệp, trong đó lúc nào cũng lẫn lộn cả cái thanh cao lẫn điều phàm tục nhơ nhớp mà biểu tượng "con trâu đen" hay "Ngô Thị Vinh Hoa" (một huyền thoại gần như tôn giáo) cũng không chỉ cho ta thấy được mà chỉ có tấm lòng nhân hậu bao dung của người phụ nữ, người mẹ như Thắm, như Xuân Hương, như dòng sông chứa đựng tất cả và luôn luôn trôi chảy như chính cuộc đời mới chỉ cho ta thấy điều thiện và điều ác. Cái nhìn này gần với Phật giáo trong triết lí "tam vô" : vô thân, vô ngã và biến hóa vô thường. Tiếc rằng, nhiều bạn đọc với góc nhìn tuyệt đối hóa, lí tưởng hóa sự vật đã không đồng tình hoặc không phát hiện ra góc nhìn rộng rãi đó.

Cái phép chuyển đổi biện chứng giữa thiện và ác không thể dùng phép xử lí thời gian thông thường để kể mà đòi hỏi những cách kể mới, sáng tạo mới. Phải kết hợp giữa sự kiện và tâm tư trong dòng chảy thời gian. *Phiên chợ Giát* của Nguyễn Minh Châu nổi bật về cách xử lí này. Thời gian ngắn ngủi, chỉ là một phiên chợ, nhân vật chính là lão Khủng với một "nhân vật" là con bò Khoang (người bạn thân thiết của lão) trên một đoạn ngắn hành trình từ nhà đến chợ. Ấy vậy mà hiện lên cả một quãng đời dài lê thê, vất vả nhọc nhằn của lão với các sự kiện lớn hiện ra như một cuốn phim quay chậm, trong đó đủ cả "đối thoại" giữa lão và con bò, cả độc thoại nội tâm v.v... và cuối cùng dành cho sự đối thoại với độc giả hàm ẩn. Lão không nỡ bán con bò già để rồi thành những miếng thịt đầm máu treo ở chợ kia, lão thả nó về cuộc sống tự do nơi rừng rú, có ngờ đâu nó quay lại đưa con gái lão ở trường cấp 3, trước cả bước chân già nua của lão. Rõ ràng cái thông điệp cuối cùng không chỉ về một con người hay những kiếp người mà còn là lòng thương và điều thiện đang đòi hỏi một cách nhìn và cách giải quyết khác. Trong truyện, những sự kiện tâm lí (hồi tưởng, kí ức, phán xét) dính chặt với sự kiện cuộc sống, khó mà tách ra được.

Phong phú và đầy đặn hơn là cách kể, cách xử lí thời gian của Bảo Ninh trong *Thân phận của tình yêu*. Cả quãng đời thơ ấu, đi học, trước chiến tranh và sau chiến tranh của nhân vật Kiên, không phải xuất hiện liên tục đều đặn mà là lần giở theo hồi ức.

Cái bất ngờ khó dự đoán của truyện này là ở chỗ xác định tọa độ thời gian. Mở đầu là cảnh ma quái ở trường Gợi Hồn trong chiến tranh, nhưng không phải, đó là giấc mơ kí ức của người lính sau chiến tranh đang đi tìm mộ đồng đội, và cũng không phải là khởi đầu của truyện mà chính là lúc người kể ngồi ở Hà Nội đang nhớ tới kí ức xưa trước những trang bản thảo của mình. Và bỗng đột nhiên quay lại thời ấu thơ xa lác xa lợ cùng sống với một họa sĩ già ở chính tại căn gác này và tiếp đến những tấn bi kịch

gia đình, những ngày trong khu tập thể, tình yêu đầu tiên v.v.. Đến phần cuối lại mở ra cảnh trên đường ra trận và tình yêu bị dày vò tan nát trong bom đạn Mĩ. Tưởng đến đó là chấm dứt, nhưng... không phải, một lần nữa góc nhìn của người kể lại thay đổi. Tè ra người kể đã đi xa rồi và đây là tập bản thảo mà tác giả thu thập lại. Phần cuối của truyện được để lên đầu và phần giữa lại, đưa về cuối, nhưng những lời cuối của hành vi kể lại không phải là của người kể. Thời gian của chuyện và thời gian kể truyện chèn nhau rất đáng kể. Và nếu có một sự phân biệt rõ ràng về 3 loại thời gian thì cuốn sách của Bảo Ninh là ví dụ tiêu biểu nhất.

Tất nhiên, nếu không nói đến sự kiện chiến tranh chống Mĩ mà nói về bộ mặt tàn bạo của chiến tranh thì khó có một cuốn sách nào ghi lại được rành rọt đến thế. Điều này, không phải ai cũng đồng ý với tác giả, thậm chí còn bị lên án mạnh mẽ, nhưng đây là một vấn đề khác.

Nói đến nghệ thuật xử lí thời gian thì có lẽ không có cuốn truyện nào có thể tiêu biểu hơn *Đi tìm thời gian đã mất* (1921) của M.Proust. Thời gian ở đây là thời gian tâm tưởng, trong đó xen kẽ quá khứ với hiện tại và tương lai. Nhưng không phải đơn giản như trong tiếng Việt, không có các phạm trù ngữ pháp : thời (temps), thể (aspect) và thức (mode). Và mỗi phạm trù lại có thể chia thành những phạm trù nhỏ hơn. Chẳng hạn : thời quá khứ, có quá khứ xa, quá khứ gần, quá khứ đơn, quá khứ kép, quá khứ trong những thể và thức khác nhau, và được kết hợp trong những mệnh đề ghép thì có quy tắc sử dụng riêng, hơn nữa còn tùy theo kiểu (style) trực tiếp hay gián tiếp mà dùng cho đúng. Tính ra nếu chưa kể đến sự sử dụng trong lời nói cụ thể thì đã có 21 thời biến hóa khác nhau, không có một ngôn ngữ nào sự chia cắt thời gian và di động điểm nhìn tương đương trong một câu văn như trong tiếng Pháp. Chẳng hạn lấy một đoạn văn sau đây :

"Trước kia Swan đã từng thề nguyện là nếu vạn nhất không còn yêu người đàn bà mà ông đâu dám nghĩ có ngày sẽ trở thành người bạn đời của mình, thì sẽ kiên quyết tỏ thái độ lạnh nhạt - và xét cho cùng là chân thực - để trả thù lòng kiêu hãnh đã bị xúc phạm trong nhiều năm tháng : nhưng giờ đây khi có cơ hội yên ổn" trả thù thì ông lại không thiết tha gì nữa ; khi tình yêu đã chết thì cũng chết luôn nỗi ước ao tỏ rõ mình không còn yêu nữa. Lúc còn yêu Odette, Swan thiết tha mong muốn có ngày làm cho bà ta thấy mình say mê một người đàn bà khác : nhưng giờ đây, khi có thể làm việc đó thì ông tìm trăm phương nghìn kế để cho vợ không nghi ngờ mối tình này". (T. I. tr. 146).

Như vậy chồng lên trục thời gian của chuyện là trục thời gian Truyện và thời gian kể truyện của người kể, tính ra có trên chục điểm nhìn chia cắt thời gian và cũng trên chục cách xử lí thời gian. Nếu tính trong cả cuốn truyện thì mới thấy sự phức tạp, sự tinh tế đặc biệt trong việc dùng động từ tiếng Pháp và cách xử lí hoàn hảo của tác giả. Khi dịch ra tiếng Việt tất cả cái hay cái đẹp đó rơi rụng gần hết và ta rất khó cảm nhận được giá trị lớn lao của nó, một kiệt tác trong kho tàng văn học thế giới trong thế kỉ này.

5. Truyện nhại

M. Bakhtin phân biệt truyện mô phỏng (mimesis) và truyện nhại (ironique).

Mô phỏng là hành vi bắt chước có ý thức hay không có ý thức một hành vi, trạng thái v.v... của người khác hay ngoại cảnh. Mọi nghệ thuật sáng tạo đều ít nhiều có sự mô phỏng này. Chẳng hạn lời thoại của nhân vật trong tiểu thuyết đều là sự mô phỏng lời thoại trong cuộc sống, nhưng được cá thể hóa trong tình huống đối thoại và cá thể hóa trong cá tính nhân vật mà nhà văn sáng tạo. Lời thoại của nhân vật là dấu hiệu đánh dấu nhân vật. Ví như, câu đầu miệng "Đồ chó đẻ !" của nhân vật Panchelây Melékhov

(*Sông Đông êm đềm* - M. Solokhov) và "Mẹ kiếp !", "Thế thì nước mẹ gì !" của Xuân Tóc Đỏ (*Số đỏ* - Vũ Trọng Phụng)

Cái đặc sắc của *Số đỏ* chính là thủ pháp mô phỏng lời thoại của các nhân vật trong truyện để làm cái lò xo đẩy sự việc tiến dần, nhân vật tiến dần từ bậc thang thấp kém nhất đến tột đỉnh vinh quang của xã hội thực dân và phong kiến như một phép mầu huyền thoại. Thông thường, động lực thúc đẩy sự kiện phát triển là do những âm mưu và hành động, bộc lộ khát vọng và ý thức của nhân vật. Nhưng Xuân Tóc Đỏ vốn là một kẻ vô nghề nghiệp, một ma-cà-bông, thuộc lớp đáy của xã hội, vô học, trí tuệ thấp kém nhưng nhờ bắt chước như vệt những lời của vợ chồng Văn Minh, nào là "hợp thời trang ! Tân tiến ! hủ lậu, bình đẳng nữ giới " v.v... mà trở thành một nhà thời trang, nhà kinh doanh tân tiến v.v... Cứ thế mà Xuân trở thành đốc tờ, nhà báo, nhà thể thao và cuối cùng là anh hùng của hai quốc gia An Nam và Xiêm La... Thực ra, trong truyện dân gian của ta cũng đã có những truyện kể về chàng ngốc trở thành quan trạng, chứ không phải chỉ riêng Xuân Tóc Đỏ. Nhưng *Số Đỏ* là tiểu thuyết về sự kiện phức tạp hơn rất nhiều và các bước "thăng tiến" của nhân vật cũng là mốc phát triển của các sự kiện và tọa độ thời gian được tính theo những mốc đó.

Vấn đề là từ sự mô phỏng của nhân vật Xuân lại có thể trở thành truyện nhại. Nhại khác mô phỏng ở *sự bắt chước có ý thức nhằm một mục tiêu với một giọng điệu khác với nguyên mẫu*. Ở Xuân Tóc Đỏ thì rõ ràng là nhại máy móc ngu độn, không có ý thức, nhưng sự sáng tạo và hư cấu của Vũ Trọng Phụng lại có ý thức nhằm mục đích giễu cợt, châm chọc và hiệu quả gây cười như pháo nổ.

Vì vậy, mỗi hành vi mô phỏng lời nói của Xuân cũng là điểm mốc thời gian đánh dấu sự phát triển của truyện và qua đó là những tình huống được bố trí sắp xếp sao cho lời thoại lặp lại có thể gây hiệu quả cao nhất. Như vậy, rõ ràng thời gian kể trong

truyện nhạt quan trọng ở chỗ tần số xuất hiện những lời mô phỏng của nhân vật, ở lời kể lặp lại lời nhân vật và đóng vai trò hình thành cấu tạo các tình huống cho lời thoại được lặp lại đúng lúc như người kể mong muốn.

V - KẾT LUẬN

Từ những điều trình bày trên đây, ta có thể rút ra mấy điểm sau đây :

1. Thời gian trong Truyện là *thời gian trong thời gian*, có nghĩa là thời gian được xử lí lại theo góc độ chủ quan của người kể truyện, *nét đặc trưng nhất của nghệ thuật thời gian*. Cần phân biệt 3 loại thời gian : thời gian của cốt truyện (có tính khách quan, và được người đọc phục nguyên sau khi đọc ; thời gian của truyện (do cách xử lí phân bố của người kể) và thời gian kể (do sự xê dịch điểm nhìn của người kể), hai cái sau chỉ bóc tách ra được khi giọng kể có phong cách riêng.

2. Điểm nhìn của người kể và điểm nhìn của nhân vật *không phải lúc nào cũng ăn khớp với nhau*. Trong khi kể, người kể có thể dừng lại, tách ra khỏi truyện để đối thoại với nhân vật hoặc đối thoại với người đọc hàm ẩn, hoặc là những đoạn độc thoại nội tâm của nhân vật, hoặc dừng lại để miêu tả ngoại cảnh, miêu tả một cuộc thoại v.v... Vì vậy, thời gian kể có thể kéo dài ra, hoặc co rút lại trong một vài dòng văn tắt. Cuối cùng, khoảng cách giữa các tiêu điểm thời gian trùng với tiêu điểm người đọc. Đó chính là nghệ thuật, tài năng của người kể.

3. Thời gian chẳng những là nhân tố của cấu trúc nghệ thuật của truyện mà *hiệu quả của cách xử lí thời gian là sự hình thành các thể loại truyện* : truyện ngắn và tiểu thuyết. Mặt khác lại có thể phân chia thành các loại truyện tự thuật, truyện sự kiện, truyện tâm tư, truyện nhạt. Mỗi loại truyện, mỗi tác phẩm có cách xử lí thời gian, riêng, nói cách khác là mối quan hệ giữa chuyện và

truyện, giữa truyện và hành vi kể truyện có thể có những biến thể riêng, làm thành cấu trúc nghệ thuật ở mỗi tác phẩm. *Cấu trúc nghệ thuật của truyện, nói một cách tổng quát, là cấu trúc thời gian, bao gồm cách phân bố và xử lý sự kiện (tình tiết, chuỗi, block v.v.) : nhân – quả / phi nhân – quả ; tuyến tính / phi tuyến ; đơn tuyến / đa tuyến ; đảo thời / phi đảo thời ; hậu kết / phi hậu kết ; Cấu trúc ấy bị chi phối bởi góc nhìn chủ quan của người kể.*

Chính cách xử lý thời gian kể truyện đã đem lại một sự đổi mới cấu trúc nghệ thuật tiểu thuyết, khác hẳn cách kể trong các tiểu thuyết cổ điển. Thế giới được phản ánh dường như không như cái ta cảm thấy mà là do cái ta nghĩ ra theo dòng tâm tư của người kể "cái thấy là" thành "cái như là" (G.Genette). Điểm nhìn, cách xử lý thời gian của hành vi kể truyện trở thành mối quan tâm hàng đầu của nghệ thuật tiểu thuyết hiện đại. Và vì vậy trung tâm của nghệ thuật tiểu thuyết chuyển từ xây dựng nhân vật sang cách xử lý thời gian. Hệ quả cực đoan của nó là nhân vật mờ nhạt không có ngoại hình rõ nét không còn tính cách riêng biệt, thậm chí không có cả tên gọi và truyện cũng không có truyện, chỉ còn lại những mốc thời gian của người kể. Và đó chính là trào lưu sáng tác mới được gọi là "phản tiểu thuyết" (anti-roman).

Dĩ nhiên, tiểu thuyết cũng như truyện nói chung sẽ không biến mất trong thời đại công nghiệp nhưng thời huy hoàng nhất của nó đã qua, vai trò của nó chuyển dần sang những kịch bản điện ảnh, truyền hình v.v... là những phương tiện nghệ thuật đang ngày một lan rộng trong công chúng khắp mọi chốn hang cùng ngõ hẻm trên hành tinh của chúng ta. Tuy vậy, mọi cách kể truyện khác đều phải dựa vào cái nền tảng đã xây dựng được, ấy là tiểu thuyết.

Chương VI

GIỌNG KỂ - MỐI CẢM NHẬN TỰ NHIÊN CỦA NGƯỜI NGHE VÀ NGƯỜI ĐỌC

Giọng kể là cảm nhận đầu tiên và cũng là ấn tượng cuối cùng, dư vị cuối cùng của người đọc (nghe) truyện.

Cảm nhận một giọng kể (hay một giọng nói) là điều tự nhiên bình thường với tất cả mọi người nhưng phân tích giọng thì quả thật khó khăn. Có nhiều ý kiến muốn đồng nhất giọng điệu với "phong cách" (Ssmeleev, 1964), với "hình tượng tác giả" (V.V. Vinogradov, 1958)⁽¹⁾ quy về "tính chủ quan của ngôn ngữ" (E.Benvéniste, 1966), v.v...

Phát hiện đặc sắc của M.Bakhtin về ngôn ngữ của Dostoïevsky (1929) coi diễn ngôn kể truyện là minh họa cho cuộc đối thoại cơ bản trung tâm, dị chủng và tương tác những giọng của các nhóm xã hội, các ý thức hệ, thêm vào đó là giọng của người kể và nhân vật hòa trộn nhau. Vì vậy, giọng kể là một giọng song trùng đối thoại (hybridization) giữa người kể hàm ẩn và người nghe hàm ẩn, trong đó lời nói không chỉ hướng tới cái được nói (quy chiếu) mà còn hướng tới người đối thoại. Có lẽ, M.Bakhtin là người đầu tiên phân biệt giọng kể bình thường (kể chuyện thông thường) và giọng kể được phong cách hóa (stylisation hay là "sự bất chúc phong cách") của người có phong cách riêng, điều có thể gợi ý cho G. Genette (1981) phân biệt các thẩm cấp kể truyện.

(1) Trong "hình tượng tác giả" ở cấu trúc lời nói đã có sự thống nhất tất cả tính chất và đặc điểm phong cách tác phẩm nghệ thuật : sự phân bố ánh sáng và bóng tối nhờ các phương thức ngôn ngữ biểu đạt, sự chuyển từ một phong cách trình bày này đến phong cách khác, sự hòa hợp màu sắc ngôn từ, những đặc điểm bình giá, được biểu hiện bằng sự lựa chọn và thay thế các từ và câu, tính độc đáo của hoạt động cú pháp" (L.V. Vinogradov).

Trong công trình phân tích chi tiết "Diễn ngôn của Truyện", G. Genette nói đến "chính cái thẩm cấp kể còn lại cho chúng ta xem xét theo những dấu vết mà nó đã để lại - cái coi như đã để lại - trong diễn ngôn kể đã sản sinh ra nó" sẽ được khảo sát ở các phạm trù : "thời gian kể truyện, cấp độ kể và "nhân vật", tức là mối liên hệ giữa người kể và thường là người nghe kể (narrataire) với câu chuyện mà nó kể "(tr.227). G.Genette không chỉ nói đến sự đối thoại giữa người nghe hàm ẩn và người kể hàm ẩn, ông đưa ra thuật ngữ "người nghe kể" đối lập với "người kể" (narrataire/narrateur), tức là bao hàm cả người đọc và người nghe cụ thể và chia sẻ một quan niệm lí thú với M. Proust về người đọc này trong mối liên hệ khi kể truyện, người kể đã dành cho người đọc tùy theo khả năng đọc của mình. Tác phẩm là một dụng cụ quang học để giúp người đọc cách đọc tự thân nó, vì rằng "trong thực tế, mỗi người đọc khi đọc truyện là độc giả riêng, của tự thân nó". (tr.227) và chỉ thấy những gì liên quan đến nó.

Đây chính là cuộc đối thoại giữa tác giả và người đọc ở "giai đoạn Mimesis III", giai đoạn hậu văn bản hay như một thuật ngữ P.Ricoeur thường dùng so sánh là giai đoạn cửa sông (estuaire), so với dòng sông (giai đoạn Mimesis II) và thượng nguồn (Mimesis I).

Vấn đề giọng kể quả nhiên là mối giao lưu cảm nhận giữa người kể và người đọc bên ngoài tác phẩm là hiệu quả người đọc cảm nhận được khi đọc (hay nghe) truyện. Vậy, vì sao người đọc (nghe) biết được một giọng kể là trào tiếu, châm chọc, thực thà, thô thiển hoặc thanh nhã, mỉa mai chua chát hay bi phẫn, náo nùng v.v... ?

Đây là vấn đề dễ cảm nhận đối với người đọc (nghe) nhưng lại là khó khăn phức tạp bậc nhất đối với người phân tích giọng kể. Để cảm nhận với người đọc vì người kể đồng thời cũng là người đọc đầu tiên, người sáng tạo cũng là độc giả (Chương II), tức là cả hai có chung mã ngôn ngữ và mã nghệ thuật của truyện.

Còn khó phân tích là vì giọng kể là một yếu tố phức tạp, kết quả thăng hoa của việc sử dụng ngôn ngữ. Ở đây có một cái gì như là tương đương với ngữ điệu của một chuỗi lời nói được nói ra.

1 - PHÂN BIỆT GIỌNG VÀ ĐIỀU TRONG LỜI NÓI

1. Ngữ âm học, bằng những máy móc kĩ âm đã phân tích chuỗi âm thanh của lời nói thành hai phần :

- Âm tố, đơn vị nhỏ nhất, cấu tạo thành những đơn vị lớn hơn như âm tiết, từ v.v... Trong mỗi âm tố có thể chia thành 2 phần : âm sắc (timbre) hay thanh cơ bản và âm bổ sung tức là thanh cộng hưởng.

- Ngữ điệu của lời nói gồm các nhân tố phức tạp hơn : 1- Âm tố chính. 2- Trường độ. 3- Cao độ. 4- Trọng âm 5- Chỗ ngừng v.v... diễn biến trong một chuỗi lời nói.

Âm và điệu trong chuỗi lời nói (câu) ta có ngữ điệu. Nhiều câu kết hợp trong một đoạn văn tương đối hoàn chỉnh ta có giọng điệu, cũng có khi gọi là âm điệu của đoạn văn.

2. Phong cách học dựa vào sự phân tích sự kiện giao tiếp xã hội cho ta khái niệm về giọng và điệu trong chuỗi lời nói và văn bản.

Trong môi trường xã hội sự sử dụng ngôn ngữ không đơn điệu, cô lập mà lệ thuộc vào những hoàn cảnh sống, nghề nghiệp, thói quen của cá nhân sử dụng ngôn ngữ. Ta có thể phân chia từng vùng giao tiếp có màu sắc khác nhau và giọng điệu cũng khác nhau.

Chẳng hạn, có ngôn ngữ giao tiếp đường phố, chợ búa, bến xe tàu v.v... Ngôn ngữ ở vùng này mang tính thực dụng và dung tục, bố bã. Ngôn ngữ trong gia đình là thứ ngôn ngữ thân mật có phần suồng sã. Ngôn ngữ trong những môi trường giao tiếp lịch sự xã giao, chẳng hạn ở đám cưới, vũ hội, những cuộc thương lượng,

những buổi gặp gỡ của giới giáo chức, thương nhân, cán bộ v.v... thường là lịch thiệp, nhã nhặn v.v... Ở các cuộc hội nghị khoa học trong cơ quan Nhà nước v.v... ngôn ngữ mang tính chất sách vở, nghiêm túc trang trọng v.v...

Do cuộc sống, nghề nghiệp, thói quen v.v... mà người dùng ngôn ngữ giao tiếp có khi mang ngôn ngữ từ môi trường này đến môi trường khác một cách tự nhiên vô ý thức - Chẳng hạn, những người làm việc nhiều ở cơ quan hay hội thảo, hội họp v.v... thường đưa ngôn ngữ cơ quan Nhà nước vào sinh hoạt thân mật ở gia đình : "dân chủ nội bộ", "đoàn kết", "phê bình", "khoan nhượng một chiều" v.v... Ngược lại, một số người lại mang ngôn ngữ gia đình, bạn bè v.v... vào cơ quan Nhà nước, ví dụ : "chú", "cháu", "em" v.v... kể cả những trường hợp phát biểu ở hội thảo, tranh luận. Ta có thể thấy trên đường phố, thông qua lời cá nhân các loại ngôn ngữ đánh dấu môi trường giao tiếp pha trộn, hỗn độn và vào nhà làm thành *giọng* rất khác nhau : chuẩn mực ít nhiều trung tính, màu sắc sách vở lịch thiệp, màu sắc dung tục thô鄙, thậm chí tục tĩu thô lỗ v.v...

Mỗi cá nhân, do thói quen, do cá tính v.v... góp vào một thứ âm sắc riêng mang dấu ấn riêng của người nói, có thể là điềm đạm, nhã nhặn, cẩn trọng hoặc hấp tấp, nóng nảy, vội vã hoặc tình cảm hoặc khô khan lí trí v.v... tạo thành những "gam" mà ta gọi là *điệu*. Giọng và điệu là sự kết hợp tự nhiên, hài hòa, mang tính bền vững ở người sử dụng ngôn ngữ.

Phong cách học đưa ra một phân tích cụ thể thang độ giá trị như sau :

Màu sắc chuẩn	Sơ đồ	Ví dụ
Chải chuốt		Kết duyên Châu Trần (Tân Tấn), kết tóc xe tơ, cuộc vuông tròn, cuộc trăm năm v.v...
được nâng cao		thành hôn, kết bạn trăm năm, kết duyên, kết nghĩa đá vàng v.v...
ngôn ngữ chuẩn		kết hôn, cưới v.v...
thân mật		lấy nhau, lấy vợ : (chồng) v.v...
Suông sã		chung chăn gối, ăn đời ở kiếp v.v...
thô tục		...

O : hình thái cơ sở, ít nhiều trung tính

tiêu chuẩn chấp nhận được dùng trong trường hợp lịch sự hoặc thân mật.

$\Delta \nabla$: ngoài chuẩn mực thông thường, dùng trong trường hợp đặc biệt, từ nguồn sách vở, hoặc là giao tiếp thô tục.

Sơ đồ cho ta thấy thang độ sử dụng lời nói của một người nào đó. Chẳng hạn, trong giao tiếp hàng ngày ở ta thường dùng gam màu thân mật, ở những người tiếp thu ở văn hóa giáo dục tốt thường pha lẫn ngôn ngữ được nâng cao, ngôn ngữ sách vở. Ngược lại, người ít học thì không mấy khi dùng dù là trò chuyện về những chủ đề văn hóa, nghệ thuật v.v... Đại bộ phận ưa dùng lối thân mật, suông sã và thậm chí là thô tục.

Từ thân mật đến suông sã đến thô tục chỉ là một bước ngắn, cũng như từ ngôn ngữ chuẩn mực đến nâng cao chải chuốt, thường là có bước giao thoa khó phân biệt. Nhưng nếu quen, dùng ngôn ngữ thô tục đến khi dùng ngôn ngữ sách vở, hoặc ngược lại quen dùng ngôn ngữ chải chuốt đến khi dùng ngôn ngữ thô tục cảm thấy hết sức khó khăn, thậm chí không thể dùng được. Đó là trong lời nói hàng ngày chưa nói đến việc sử dụng trong tác phẩm văn chương.

Trong những lời đối thoại hàng ngày, đứng ở phương diện ý nghĩa tu từ ta cũng thấy có nhiều giọng điệu khác nhau, có khi đối lập nhau. Chẳng hạn từ chối một lời mời nào đó của người khác, có thể có những biểu đạt sau đây :

- a- Cảm ơn, xin để dịp khác.
- b- Cảm ơn, chúng tôi rất bận.
- c- Tiếc quá, giá như có thì giờ nhỉ !
- d- Ồ ! Đạo này bận quá ! Công việc ngập đầu cả lên.
- d- Xin lỗi ! Tôi e rằng không đi được.
- e- Mà này ! Có thể để dịp khác chăng !
- g- Tôi cũng muốn, nhưng mà lại có tí việc.
- h- Xin để thư thư hôm khác.
- i- Không được. Hôm đó thì không được.
- k- Chả cần mời, chúng tôi cũng đến, nhưng để hôm nào chứ !
- l- Cần quá! (những từ tục tĩu) gì ! v.v...

Những lời đáp trên đây có rất nhiều giọng bằng hành vi trực tiếp hay gián tiếp thể hiện các mối quan hệ giữa người được mời với người mời, quan hệ giữa người được mời với lời mời (gặp mặt, ăn cỗ, thời gian v.v...) và đặc biệt là quan hệ tiềm ẩn giữa lời đáp và chính bản thân mình. Như vậy, *giọng điệu chính là mối quan hệ giữa chủ thể và hiện thực khách quan thể hiện bằng hành vi ngôn ngữ trong đó bao hàm cả việc định hướng, đánh giá và thói quen cá nhân sử dụng ngôn từ trong những tình huống cụ thể.*

Về phía người cảm nhận do kinh nghiệm, ứng xử trong đời sống và kinh nghiệm sử dụng ngôn từ mà biết được những giọng đó thuộc loại nào, hoặc là lịch sự (có lịch sự khách sáo và lịch sự chân tình, lịch sự thân mật v.v...), hoặc là thân mật (có thân mật đúng mực và thân mật suồng sã v.v...), hoặc là sỗ sàng, thô lỗ, khiếm nhã v.v... Nắm bắt được màu sắc ngôn ngữ, thói quen

và quy tắc sử dụng lối nói của người nào đó, quả thật không dễ dàng. Vì thế các nhà văn như Tô Hoài, Phan Tứ, Bùi Hiển v.v... luôn luôn học hỏi và ghi chép để sử dụng.

Ở một người nào đó, việc sử dụng ngôn ngữ đối thoại hàng ngày (có rất nhiều người, suốt đời chỉ sử dụng một loại hình đối thoại, không tiếp xúc hoặc rất ít tiếp xúc với văn bản) tùy thuộc vào cá tính, trình độ giáo dục và học vấn, kinh nghiệm và năng lực ngôn-ngữ, kinh nghiệm giao tiếp v.v... mà tạo ra một thói quen làm thành *giọng chủ đạo*. Chẳng hạn, có người luôn luôn có giọng nói điềm đạm bình tĩnh, người thì hấp tấp bồng bột, người thì lịch sự hòa nhã, người thì bố bả thân mật, người thì nhả nhặn từ tốn, người thì gắt gỏng thô lỗ v.v... Có người tránh những biểu hiện thái quá, những cá tính sắc nét, muốn chìm vào số đông để khỏi chú ý, đó cũng là một thứ giọng : giọng trung tính, ôn hòa, không có sắc thái rõ rệt.

Giọng chủ đạo của một người *gần như là một hằng thể* biểu hiện tính cách cá thể, môi trường sống quen thuộc (nghề nghiệp, địa lí, phong tục v.v...) của người đó, thêm vào các yếu tố năng lực, thói quen và trình độ làm nên một giọng điệu ngôn ngữ. Chẳng hạn, một người ưa nói năng tao nhã thì gặp những trường hợp, những sự kiện như tranh cãi với người khác hoặc gặp người gây gổ thì hoặc là không thể nói được hoặc là chỉ có thể sử dụng ngôn ngữ quen thuộc của mình. Có trường hợp đổi giọng, chẳng hạn, một người ưa nói năng từ tốn nhưng gặp nguy hiểm cấp báo khiến cho mình lo sợ hoặc là gặp một việc gì đó bức tức không chịu nổi v.v... lúc đó có sự "đổi giọng". Những trường hợp như vậy làm thành giọng hổ sung cho giọng cơ bản. Cũng có người luôn luôn đổi giọng, lúc thế này lúc thế khác nhưng người nghe cũng có thể nhận ra được giọng cơ bản của con người này.

Trên đây là nói về giọng điệu đối thoại : Giọng điệu cũng như nội dung thông tin đối thoại phải theo những quy tắc tương tác, hợp tác, tôn trọng người nói chuyện v.v... Do vậy, cũng có những

điều chỉnh nhất định cho phù hợp với cuộc thoại. Chẳng hạn những yếu tố về cao độ, trường độ, cường độ v.v... đều có sự điều chỉnh cần thiết.

Những diễn ngôn tự sự cũng bắt nguồn từ đối thoại, có thể giản đơn và cũng có thể phức tạp do những sự kiện đơn giản hay phức tạp, hoặc do ý định của người kể, hoặc là "bé xé ra to", hoặc là "to vò lại cho bé" v.v... Chẳng hạn một cuộc thoại có diễn ngôn tự sự lẫn diễn ngôn đối thoại, chúng tôi ghi lại sau đây :

- Mình đã về đấy à ? Sao hôm nay muộn thế ?
- Như mọi hôm, ra khỏi cổng cơ quan thì có thằng cha đi xe đạp lớn ngờ thế nào đâm cong mẹ nó cái vành trước.
- Thế sao ? Có việc gì không ? Có bắt nó chữa không ?
- Người thì chẳng sao. Xe nó không chịu chữa. Nó đi sai mà cứ gân cổ cãi. Nó bảo là mình sai mới điên chứ !
- Thế cãi nhau à ? Không tóm lấy cổ xe đạp nó mà bắt đền.
- Đền con khỉ ! Nó lúi mắt nên mình phải dắt đi chữa vậy. Không có lấy cái gì mà đi về đây.

Chủ đề đối thoại trên đây chứa đựng một câu chuyện, nghĩa là có sự kiện diễn tiến theo thời gian và có kết thúc, thời điểm, địa điểm v.v... Nếu người đối thoại không sốt ruột ngắt lời để hỏi thì sẽ có một câu chuyện với lời kể liên mạch như thế này với gia đình.

"Hôm nay, mình hết giờ làm việc ra khỏi cổng cơ quan thì bị một thằng cha đâm vào làm cong vành xe đạp. Hắn đã sai mà còn cố cãi. Một lúc hắn lúi đầu mất. Thế là mình phải dắt xe đi chữa để về nhà".

Ta thấy cùng một nội dung nhưng hành vi ngôn ngữ diễn ra trong đối thoại khác với diễn ngôn kể chuyện. Trong đối thoại, định hướng của các diễn ngôn là nằm trong cuộc thoại, hướng về người đối thoại, đáp lại những câu hỏi, câu trả lời v.v... chỉ làm nổi bật sự kiện để đáp ứng đòi hỏi của người kia còn thời gian,

trật tự diễn biến trước sau, dường như bị mờ đi. Khác với diễn ngôn tự sự, trật tự trước sau phải mạch lạc, tức là những sự kiện kế tiếp phải theo luật nhân quả : ra khỏi cổng → bị đâm cong vành xe đạp → cãi nhau → kẻ kia lủi mất → mình phải đi chữa lấy xe v.v... Trật tự này thích hợp với sự tiếp thu của người nhận.

Giọng kể có thể tùy theo những thái độ sau đây :

a- Bực tức vì kẻ đã gây ra cho mình điều không hay thể hiện ở những từ không tốt đẹp về người đó.

b- Bực tức hoặc chán nản vì gặp chuyện rủi ro, không có những từ ngữ mặt sát đổ lên đầu sự việc.

Cũng có thể do dụng ý người kể với người nghe :

a- Gây phẫn nộ ở người nghe và muốn mọi người cùng phẫn nộ.

b- Gây sự hài hước (có thể trong thời điểm ngã xe không có gì là hài hước)

c- Gây hiệu quả đáng buồn muốn được thông cảm v.v...

Những thái độ với sự việc, dụng ý kể của người kể có thể gây ra những giọng khác nhau. Tuy vậy khi kể lại một sự việc đã qua thái độ giọng nói của người kể không giống với khi đang xảy ra sự việc. Người ta không thể tái hiện nguyên xi (trừ đóng phim, đóng kịch) mà thường là phải bình tĩnh sắp đặt xếp theo trí nhớ và theo cách xử lý ngôn ngữ trong từng sự kiện đáng chú ý, nhấn mạnh chỗ này, phớt lờ chỗ khác.

Định hướng của giọng kể khác với giọng đối thoại. Trong đối thoại ít khi phải điều chỉnh giọng điệu (trừ trường hợp đặc biệt), còn khi đã có không khí đối thoại, người nói tự nhiên thoải mái ít chú ý đến ngôn ngữ của mình, tức là hướng vào người nghe, cộng tác với người đối thoại ; Do vậy giọng đối thoại phải điều chỉnh cho phù hợp với cuộc thoại. Ngược lại, trong diễn ngôn tự sự, định hướng chuyển sang nội dung câu chuyện, do vậy giọng phải phù hợp với nội dung kể mới thu hút được người nghe. Tuy thế, lúc có hành vi kể, tức là sự việc đã xảy ra, dù người kể đóng

vai chính trong đó thì cũng đã có một khoảng cách về thời gian, về điểm nhìn và hành động. Người kể không còn sống trong sự kiện mà đang sống với hành vi kể lại sự kiện.

Do vậy, giọng chủ đạo trong đối thoại và giọng kể chuyện không phải lúc nào cũng giống nhau. Cũng như giữa giọng kể chuyện và viết truyện cho người đọc còn có một khoảng cách đáng kể, điều này khiến chúng ta nhớ lại, L. Tolstoi khen M.Gorki kể hay nhưng viết ra lại không được như thế. Ngược lại có không ít người viết hay nhưng kể chuyện thì rất nhạt.

Như thế, khoảng cách giữa kể chuyện và viết truyện có phong cách là một khoảng cách nghệ thuật rất lớn, không phải ai cũng vượt qua được.

II - GIỌNG VĂN VÀ GIỌNG KỂ

1. Trong truyện, cấu trúc giọng văn chồng lên, xuyên thấm vào cấu trúc giọng kể, cho nên ta thường không nhận ra, hoặc chỉ thấy giọng văn mà không thấy giọng kể, đặc biệt là ở những tác giả có phong cách riêng.

Trước khi phân tích giọng văn và giọng kể, chúng ta thử lấy mấy câu mở đầu *Truyện Kiều* của Nguyễn Du để minh họa. Sở dĩ lấy *Truyện Kiều* là vì trong đó có cả truyện và cả thơ, thể hiện phong cách ngôn ngữ rõ nét. Mấy câu đó là :

Trăm năm trong cõi người ta
Chữ tài chữ mệnh khéo là ghét nhau
Trải qua một cuộc bể dâu
Những điều trông thấy mà đau đớn lòng
Lạ gì bỉ sắc tư phong
Trời xanh quen thói mà hồng đánh ghen.

Mấy câu khai mào này nêu lên một triết lí định mệnh về số phận và đời người để soi vào số kiếp của nàng Kiều sau này như

một minh chứng phổ biến chứ không phải là ngoại lệ (Lối này ta thường thấy trong văn tế, văn sách hay thơ ca ngày trước). Nó dẫn giải những chân lí khách quan và thuộc về ngôn ngữ khách quan. Đó là : "Tài mệnh tương đố", cũng như câu : "Phong ư thứ, sắc ư bỉ" (hơn bên này thì kém bên kia, như ta nói là luật bù trừ của Tạo hóa).

Mấy câu mào đầu này thuộc vào *diễn ngôn lập luận*, chứ không phải diễn ngôn tự sự, thâu tóm toàn bộ cuộc đời Thúy Kiều sau này, đó là đủ bốn chữ : tài, sắc ; thân, mệnh và mối tương quan của chúng là ghét nhau (tài/mệnh) và đánh ghen (sắc/thân). Ở đây không có sự lựa chọn từ tuyệt vời để dẫn giải của Nguyễn Du, sự đối chọi trong dùng từ và cú đoạn (chữ tài chữ mệnh ; bỉ sắc/tư phong ; trời xanh/má hồng...) sau này triển khai thành một đặc điểm quan trọng, hòa hợp màu sắc của giọng trong việc đối lập màu sắc giữa từ Hán - Việt và từ thuần Việt. Đây là một thể mạnh của ông và hướng dân gian hóa trong truyện kể với những cú đoạn : "trong cội người ta", "khéo là ghét nhau", "cuộc bể dâu", "đau đớn lòng", "quen thói đánh ghen" v.v... Và qua những từ ngữ thuần Việt này bộc lộ *thái độ chú quan của người kể với truyện* như GS Hoàng Ngọc Hiến đã phân tích (*Văn học, học văn*, 1990). Nếu thái độ với truyện được kể rõ nét lộ liễu thì thái độ với người nghe kín đáo, nhũn nhặn, hầu như muốn ẩn dấu, muốn quên mình đi để cho nhân vật và sự kiện nổi hẳn lên. Tuy chưa có giọng kể ở đây những định hướng đã rõ ràng để sau này triển khai thành lối kể dân già : "Có nhà", "Có người", "Có khách biên thù", "Có quan Tổng đốc" "Rằng năm", "Rằng nghe", "Rằng hay", "Cho hay" v.v... "khéo là", "mới là", "đã sẵn", "đã nghe", "được lời" v.v... cạnh những điển tích văn chương được Việt hóa, nhưng cách tiểu đối nhẹ nhàng không chỉ có trong sách Trung hoa mà cả trong thành ngữ tục ngữ Việt Nam, tóm lại là sự *hài hòa từ cung bậc thấp nhất đến cao nhất giọng điệu của nhà thơ bậc thầy*.

Để làm rõ hơn nữa màu sắc của giọng kể ta đem so sánh với giọng tả/điển ngôn miêu tả trong *Văn Chiêu hồn* :

Tiết tháng bảy, mưa dầm sùi sụt
Toát hơi may, lạnh buốt xương khô
Nào người thay bấy chiều thu
Ngàn lau nhuộm bạc, lá ngô rụng vàng...

Ta cũng thấy trong giọng tả ưu thế thuộc về cảm giác (sùi sụt, toát, lạnh buốt) màu sắc (nhuộm bạc, rụng vàng) nhưng cái nền trong đó vẫn là cách đối chọi (ngàn lau nhuộm bạc ..."), cách phát biểu tình cảm : "Nào người thay ..." quen thuộc trong Truyện Kiều.

Như vậy, giọng văn - nhà văn Nguyễn Đình Thi gọi là *văn nền* là cấu trúc bất biến của một nhà văn có phong cách riêng đánh dấu đặc trưng sử dụng ngôn ngữ, trong đó phản ánh quan hệ giữa nhà văn với hiện thực cuộc sống, với ngôn ngữ đang dùng, không phụ thuộc thể loại và đối tượng được nói đến. Nếu muốn so sánh ta có thể so giọng văn (văn nền) với âm sắc (thanh cơ bản) không đổi trong giọng nói, ngoài ra những thanh cộng hưởng bổ sung, cao độ, trường độ v.v... chỉ là biến thiên của giọng (ngữ điệu, âm điệu) trong trường hợp cụ thể gắn với một hành vi ngôn ngữ cụ thể mà ta biết.

Giọng kể trong truyện là *hiệu quả của giọng văn đem sử dụng vào việc kể chuyện, định hướng bởi loại thể (kể, tả, lập luận, đưa đẩy), bởi đối tượng và nội dung được kể, nó là biến thiên của giọng trong trường hợp bị khúc xạ vào hoàn cảnh cụ thể, tuy vậy mỗi truyện cũng có một cấu trúc giọng kể riêng và người kể phải giữ nhất quán*. Giữa cấu trúc giọng văn và giọng kể có sự hòa lẫn vào nhau, xuyên thấm lẫn nhau. Bây giờ ta thử tách bạch hai giọng đó bằng các nhân tố cấu tạo thành một giọng.

2. Cấu trúc của giọng văn

Nói đến cấu trúc của giọng văn, không khác gì nói đến cấu trúc của một mùi vị, chẳng hạn mùi của hoa hồng và mùi hoa

nhài vậy, tức là chỉ có thể chỉ ra những nhân tố và quan hệ nhân tố đã cấu thành một giọng chủ đạo có đặc trưng so với các giọng khác. Vậy những nhân tố đó là gì ?

Ta thử lấy giọng văn của nhà văn Nguyễn Công Hoan làm ví dụ. Nhà văn có phong cách thuộc loại bậc thầy của ta đã viết không ít các truyện dài, có cả truyện tình và truyện xã hội (xã hội tiểu thuyết) nhưng chủ đạo vẫn là giọng hài hước trào phúng. Từ đâu làm nên cái cười của Nguyễn Công Hoan ? Chúng ta không tìm ở nguồn gốc xã hội, động cơ viết văn, kể chuyện, những nguyên nhân thứ yếu mà trước hết là xác định đây là giọng cơ bản của Nguyễn Công Hoan, không thể nhầm với ai khác. Phương pháp của chúng ta là đem đối chiếu ở những văn bản thuộc các loại thể khác nhau để thấy *giọng hài là bất biến* ngay cả khi không có gì đáng cười, thậm chí cả khi mọi người cho là nghiêm túc nhất.

Bạn đọc chắc ít người biết Nguyễn Công Hoan có làm thơ và hình như chỉ là một ngoại lệ độc nhất, một bài viết khi còn trẻ, một ngày "chán nản cực độ... uống rượu say, rồi nằm gáy đàn" và làm bài thơ rất cảm thái sau đây :

Môi cay, lưỡi đắng. Ta say. Ủ ta say !
Thảo nào ù tai, hoa mắt, nặng nề chân tay...
Kìa kìa con gió lốc,
Vũ trụ cũng thành quay.
Ngán nổi tài không đạt chí,
Đầu xanh mấy chốc pha thanh tuyết,
Trăm năm thân thể cuộc cờ xoay !

Vận đàn ta gảy
Lên giọng ta hát,
Nào ai tỉnh đó ?
Những điều tai nghe mắt thấy, có chi hay !

Nằm đây !

Nằm đây !

Nằm xuống đây, ta biết tựa vào đâu ?

Tựa về Đông phương, sóng biển Đông cuộn cuộn muốn
lên bờ,

Tựa về Tây phương, gió ngàn Tây vi vút, hoa cỏ xác xơ,

Tựa về Bắc phương, xóm Bắc phương gà ai nhao nhác
đá nhau trong chuồng

Tựa về Nam phương, trời Nam mây ám, non sông

nhuộm ánh tà dương !

Tựa về đâu ?

Tựa về đâu ?

Ôm đàn gối đợi năm canh thâu,

Chờ được lúc trăng chòm sao lặn,

Sâu này gỡ hết, cũng còn lâu !

(Trích "Đời viết văn của tôi" - tr.114 - 115)

Bài thơ này được viết lúc ông mới bắt đầu viết truyện, tức là mới phát lộ thiên hướng chưa thể nói là đã hình thành phong cách Nguyễn Công Hoan. Tuy vậy so với thơ say của Lí Bạch. Tản Đà và thơ Say của Vũ Hoàng Chương, ta thấy lộ ra mấy nét đáng chú ý (trừ những từ ngữ câu sáo bắt chước như "Đầu xanh pha màu tuyết, trăm năm thân thế v.v...") :

- tả thực cảnh say : môi cay, lưỡi đắng, ù tai, hoa mắt, nặng nề chân tay... "Nằm đây ! Nằm đây ! Nằm xuống đây" v.v...

- nét hài hước thể hiện trong đoạn cảm khái nhất : Tựa về Đông phương v.v... Nhưng đoạn này thực ra có lẽ bắt chước một đoạn của Á Nam Trần Tuấn Khải (tôi nhớ không chắc, nếu ai biết xin đính chính giùm) :

"Hồ trường ! Hồ trường !

Biết rót về đâu ?

Rót về Nam phương. Trời Nam phương mù mịt ngàn sương

Rót về Bắc phương, Trời Bắc phương ...
Lòng ta đau xót, như điên như cuồng v.v..."

Nét hài hước đáng chú ý là "xóm Bắc phương, gà ai nhao nhác, đá nhau trong chuồng, bên cạnh "biển Đông cuộn cuộn" (Đông phương), "gió ngàn Tây vi vút, hoa cỏ xác xơ" (Tây phương) và "mây ám non sông nhuộm ánh tà dương !" (Nam phương) là những hình tượng hùng tráng và sáo thi cảnh "gà đá nhau trong chuồng" đúng là cái thực, cái hóm trong giọng Nguyễn Công Hoan. Sau này trong văn kể chuyện rất nhiều lần ông tả cảnh loạn đá mà ông không dấu nổi cái cười nụ. Hoặc trong câu kết "Sầu này gờ hết, cũng còn lâu", trong văn chương nói đến sầu, buồn, nỗi đau thường là nghiêm trang : mỗi sầu dằng đặc khuôn người v.v... nhưng ở đây lại là "gờ hết cũng còn lâu !" dường như là cố tình lạc điệu, thực ra thì lại là chất giọng Nguyễn Công Hoan.

Ở thể loại hồi kí (thuộc loại hình tự sự) nhưng chưa phải là kể như trong truyện). Nguyễn Công Hoan rất chân thực giản dị, nhưng giản dị đến một mức khá buồn cười : "Trong lúc chán nản cực độ, tôi lấy rượu, uống thật say rồi nằm gầy đàn. Tự nhiên, tôi nghĩ ra là phải làm thơ để giải buồn. Tôi bèn làm thơ. Bài thơ này, tôi không theo thể luật cũ, mà phóng lời, cốt nói hết được ý v.v..." "*Chán nản cực độ*" mà chỉ "*uống thật say rồi nằm gầy đàn*" Và *tự nhiên*, tôi nghĩ ra... *bèn* làm thơ ..." Vậy là việc làm thơ chỉ "bèn" như vậy là xong và từ đó "tìm ra con đường để giải thoát". Với Nguyễn Công Hoan có lẽ là đúng như vậy, nhưng với mọi người nghe thật lạ.

Nhưng rõ nét hơn cả là khi Nguyễn Công Hoan viết văn nghị luận (văn chương), là loại văn được coi là sách vở, ít có cá tính nhất - Nghị luận khoa học có đặc trưng là dùng ngôn ngữ chung, ngôn ngữ khách quan, đối lập với câu văn nghệ thuật mang tính chủ quan. Vậy mà Nguyễn Công Hoan cũng không giống bất kì một ai, bốn cọt một cách rất nghiêm chỉnh.

Thử xem những định nghĩa của ông về các khái niệm : "dạy học là làm nghề cho thuê mướm để nói hộ ý kiến của người khác cho trẻ con nghe". (tr. 115) và các khái niệm cơ bản như "tiểu thuyết", "nhà tiểu thuyết", "tiểu thuyết là một truyện bịa y như thật. Nhà tiểu thuyết là người biết bịa truyện" (*Tuyển tập*, t.III, tr.175)⁽¹⁾. Ông không dùng những thuật ngữ sách vở", (trừu tượng) mà một học sinh trung học cũng có thể dùng như là "hư cấu", "sáng tạo" v.v... Chữ dùng của ông là chữ dùng thông tục nhất hàng ngày. (Chữ "*bịa*" với sắc thái thân mật cũng hàm nghĩa không tốt, "người bịa chuyện" cũng vậy). Thế mà ông đưa vào định nghĩa một công việc xưa nay vốn được coi là hết sức đáng quý đáng trọng và người viết văn được xem là những người có văn hóa cao, tao nhã cao sang.

Không phải nhà văn dùng ẩu mà có lập luận hần hoi. Sau đây là *diễn ngôn lập luận* của ông :

"Nhưng mà những sự việc thực, xảy ra ở đời, nếu chỉ trần là sự thực, thì phần nhiều nó tầm thường, chẳng có gì là lạ, là hay để đáng viết thành tiểu thuyết. Cho nên, nếu muốn viết thành tiểu thuyết thì thế nào cũng phải bịa. *Bịa*, nghĩa là chấp vá từng mảnh nhặt ở chỗ này, chỗ khác cho hợp lí để nó thành tất cả, hoặc trong cái tất cả, sẵn có, thêm bớt từng mảnh cho hợp lí để nó không tầm thường. *Hợp lí* cũng có nghĩa là thực. Nếu câu chuyện ví như cái áo bằng vải to, thì những mảnh chấp vá hoặc thêm bớt không nên là gấm, là len. Gấm, len có đẹp hơn, bền hơn vải to, nhưng để vào đó không đúng chỗ, hóa ra vô lí, chường mắt. Ai cũng biết rằng anh mặc áo vải to không có gấm và len để vá. Sở dĩ anh có là do anh đi xin" (tr.174 - 175).

Nếu so với những phần lí giải về hư cấu nghệ thuật trong giáo trình đại học hay lí luận văn học ta thấy dường như ông tránh hết các thuật ngữ trừu tượng như : hình tượng, hư cấu, tưởng tượng,

(1) Nam Cao cũng từng phát biểu như vậy.

lắp ghép, cấu trúc nghệ thuật v.v... mà dùng những từ ngữ thông tục nhưng không vì vậy mà lập luận kém chặt chẽ và kém phong phú, đồng thời ẩn dấu một nụ cười hóm hỉnh (dùng từ : vô lí, chướng mắt... do anh đi xin v.v...). Trong thực tế, bằng kinh nghiệm viết văn và vốn sống của mình, Nguyễn Công Hoan đã đề xuất những vấn đề lí thuyết rất sâu sắc về thể loại, nhân vật, bố cục, tình tiết, ngôn ngữ, cấu trúc nghệ thuật v.v... trong suốt cả tập sách của ông.

Nói đến giọng văn của ông, cũng tức là nói đến quan hệ giữa 1) người viết và người đọc, 2) giữa hiện thực và cái được nói đến, 3) giữa cái được nói đến và ngôn ngữ nói ra, 4) giữa ý định và hiệu quả v.v... Văn của ông là lối văn trò chuyện thân mật (có lúc hơi suồng sã) với bạn bè về những gì xảy ra quanh ta và với bất cứ thể loại nào, hầu như trong mỗi diễn ngôn, mỗi chữ dùng đều ẩn một nụ cười hóm hỉnh cái cười cố nén hể có dịp là bùng nổ thành trận cười thoải mái hả hê.

Giọng văn này được triển khai lợi thế trong các truyện của ông, đặc biệt là các truyện ngắn trào phúng từ lâu đã đưa ông lên vị trí bậc thầy của nghệ thuật kể truyện. Và như vậy ta thấy đối với một nhà văn viết tiểu thuyết có phong cách rõ nét thì cấu trúc giọng văn được triển khai đầy đủ giọng kể, *dường như giọng kể đi tìm nội dung để kể.*

3. Giọng kể và thể loại

Sự phân tích về trường hợp nhà văn Nguyễn Công Hoan là để minh họa giọng văn và giọng kể ở một nhà văn có phong cách nổi bật. Sự phân biệt này là hết sức cần thiết, bởi vì có thể có giọng kể truyện mà chưa hẳn có một giọng văn riêng, hoặc có thể có giọng văn riêng nhưng không dùng được vào việc kể truyện.

Giọng kể truyện có phần *lệ thuộc vào thể loại kể*. Như trên đã nói, do những điều kiện sống và sự phát triển của hệ ý thức của

con người, các truyện kể hình thành trong lịch sử và mỗi thể loại có cách kể giọng kể riêng, không hoàn toàn giống nhau.

Với truyện thần thoại truyền thuyết hay truyện dân gian nói chung có một công thức phổ quát : Ngày xưa, ngày xưa khi trời đất (thời gian) có một hôm (thời điểm) rồi sau đó (sự kiện)... Và thế là (hệ quả). Chỉ cần người kể nhớ được sự kiện và trình tự diễn biến làm cho câu chuyện mạch lạc mà hầu như không cần tô vẽ thêm phân tích chi tiết như là *lớp tiểu thuyết hóa* mà ta thấy ở một số người kể truyện Thần Trụ Trời, Tấm Cám v.v... Nhưng chi tiết hoang đường, thậm chí phi lí, phi logic cần được tôn trọng để giữ cái "hồn" của cổ tích (tư duy của người cổ sơ), người kể đem sửa chữa, xếp đặt lại tức là *hiện đại hóa* truyện cổ (hay logic hóa) là không phù hợp với tinh thần của truyện cổ. Chẳng hạn truyện Tấm Cám với hoàng tử biến thành truyện Chi Tấm - anh Điền như có hồi ta định cải biên lại, hoặc là chi tiết làm mắm Cám cho mù đi ghê ăn thường bị bỏ đi vì cho là không nhân đạo đều không đúng với ý nguyên công bằng của người thời trước. Có xu hướng phân tích truyện cổ bằng lí luận phân tích tiểu thuyết ví như : nhân vật, tính cách nhân vật v.v... đó cũng là cách *hiện đại hóa* vô lối của một quan niệm không đầy đủ về truyện.

Trong truyện cổ dân gian, cá tính sáng tạo của người kể chưa rõ nét, nói đúng hơn thì chưa có Bản ngã sáng tạo nghệ thuật. Ai cũng có thể kể truyện và giữ một khoảng cách thời gian và không gian giữa người kể và chuyện, giữa người kể và ngôn ngữ của truyện, tức là tôn trọng cả lời kể lẫn lời thoại của nhân vật không được tự ý thêm thắt sửa chữa. Nói như vậy không có nghĩa là đọc thuộc lòng một truyện cổ nào đó mà có linh hoạt với đối tượng và cảm xúc. Nhưng như nhiều người biết, truyện cổ phải được người già kể lại phải là giọng của người già thì có vẻ thực hơn, thậm chí hơn là một người trẻ kể cổ tích. Dường như nghe người già kể, ta "cảm" được khoảng cách thời gian hơn là người trẻ, dường như "thấy" được khoảng cách xa vời, hay nói cách khác là người

nghe ý thức được thời gian và sự chân thực của truyện qua sự tin cậy vào người kể mà hiểu được truyện. Vậy những truyện của Grimm, của Paulus Của (Huỳnh Tịnh Của), Nguyễn Văn Ngọc, Nguyễn Đồng Chi v.v... thì sao ? Điều này xảy ra khi có máy in xuất bản thành sách để phổ biến rộng rãi. Những người kể cũng có ý thức tôn trọng truyện, giữ được không khí và cách kể truyện cổ, tóm lại là có sự tin cậy nhất định. Người nghe khá tỉnh ý để biết chỗ nào người kể tự tiện phóng tác, thêm thắt vào và như vậy mất sự tin cậy ở người đọc người nghe.

Truyện cười dân gian có một số thuộc truyện cổ nhưng đồng thời lại có những truyện của người đương thời phóng tác ra. Định hướng của truyện cười là ở hiệu quả gây cười, cho nên cái khoảng cách thời gian không gian giữa truyện và người nghe không cần phải nhấn mạnh mà chỉ cốt gây được cái cười khoái trá thích thú.

Với truyện cười dân gian rõ ràng là đòi hỏi phải biết sắp xếp chi tiết và phải có một giọng riêng của truyện cười. Có năng khiếu gây cười, hay là "có duyên" kể chuyện, không phải ai cũng có thể kể được và không phải người già nào cũng kể được truyện cười. Khoảng cách giữa chuyện và người kể rất gần hoặc là cố làm cho gần lại, và khoảng cách giữa người kể và người nghe phải được rút ngắn, hoàn toàn bình đẳng, hoàn toàn có thể giao lưu được rộng rãi. Nếu vào truyện mà người kể còn giữ một khoảng cách thì rất khó cười, dù truyện rất đáng cười. Giữa người kể và người nghe phải tạo được không gian đối thoại gần gũi thân mật đến mức suông sẻ mới tạo được cái cười thoải mái. Không còn cái cách bức về ngôn ngữ, và do đó phải tìm được thứ ngôn ngữ chung của người nghe. Nếu có một vài cách bức nào đó thì nhất thiết là phải phân giải và chính sự phân giải này đã có thể gây ra hiệu quả trào tiếu. Chẳng hạn những truyện Trạng Quỳnh, Trạng Lợn, truyện "Nhất vợ nhì trời" v.v... đều dùng thủ pháp này.

Nếu các loại truyện dân gian chưa rõ nét bản ngã sáng tạo thì tiểu thuyết (gồm truyện ngắn, truyện vừa, truyện dài) đặt lên hàng

đầu cái bản ngã tuyệt đối đó. Nói cách khác truyện hiện đại phải có giọng kể riêng, thiếu giọng kể có dấu ấn phong cách, những truyện dù hấp dẫn li kì đến mấy cũng theo thời gian mà mờ nhạt, hoặc là "na ná như là tiểu thuyết", một thứ truyện dân gian (Conte populaire) không hơn không kém. Vậy những nhân tố nào làm nên một giọng kể trong truyện hiện đại (tiểu thuyết) ?

III - CÁC NHÂN TỐ CỦA GIỌNG KỂ

a) Điểm nhìn của người kể

Hai người kể có chung một trường thị (khu vực nhìn bao quát), chẳng hạn cảnh đời éo le của một đôi thanh niên nam nữ bị lễ giáo trói buộc hoặc là số phận của những nông dân nghèo khổ nạn nhân của chế độ phong kiến và thực dân v.v... Nhưng điểm nhìn khác nhau thì giọng kể cũng khác. Ở đây ta chưa nói đến lập trường chính trị tiến bộ hay bảo thủ lạc hậu mà chỉ nói đến mối quan hệ giữa người kể và câu chuyện, người kể và nhân vật trong truyện, người kể và ngôn ngữ được dùng để kể, đành rằng tất cả mối quan hệ ấy xét cho cùng đều là góc nhìn xã hội và nhân sinh của người kể truyện.

Xác định được các mối quan hệ nói trên cũng chỉ mới là xác định cấu trúc của một chuyện, nói cách khác là chỉ ở giai đoạn thứ nhất, tiền văn bản mà thôi. Đó là giai đoạn mà mọi người đều có thể làm được và làm với mọi loại chuyện, tức là có thể kể lại với một người hay một số người nào đó về cái cốt truyện mà mình cảm thấy thú vị. Từ giai đoạn tiền văn bản đến giai đoạn văn bản hình thành là *một khoảng cách lớn* mà chỉ có một số người làm được và cũng chỉ có thể thành công trong một số truyện mà thôi, chứ không phải là tất cả.

Chỉ khi nào người kể có ý thức đầy đủ về giọng kể của mình, "tìm được đúng giọng", thú vị đến mức có nhu cầu phải kể, phải viết ra mới chịu được, lúc đã : "khởi động được cỗ máy" và cái nhìn nghệ thuật về thế giới và con người mới được phát lộ, cấu

trúc nghệ thuật hình thành và chuyển động bắt đầu từ đó. Điều này cần nghĩa vì sao có những nhà văn kể cả nhà văn bậc thầy như L.Tolstoi phải loay hoay tìm giọng cho truyện kể và nếu chú ý thật tỉ mỉ thì ta thấy giọng kể trong mỗi truyện có khác nhau, và từng giai đoạn sáng tác cũng thay đổi, trong khi giọng vẫn có thể không đổi. *Đưa một truyện cho mọi người đọc cũng tức là tung vào không gian đối thoại một kênh thông tin không cùng tần số với những kênh khác.*

Trở lại với ví dụ về giọng kể của Nguyễn Công Hoan. Góc nhìn phê phán những điều nhố nhăng của xã hội phạm tục theo lời ông vốn có từ những năm ông viết cho báo An Nam tạp chí của Tân Đà, nhưng ông sớm ý thức được giọng của mình và dựng thành những truyện ngắn trào phúng. Có những truyện không có cốt truyện như *Cô Kêu tên thời, Thanh ! Dạ!* v.v... chủ yếu do lối hành văn có vận động liên tục làm nên cái cười khoái trá. Một ví dụ : "Thấy quần lại bắt con mẹ phải giơ thẳng tay lên, không được cựa. Thấy khám, khám mãi, mãi... Trước thì con mẹ rúc rích cười, dần dần, thấy quần quăng cả súng ra bên đường để khám cho khỏi vướng, và cũng rúc rích cười. Rồi con mẹ cười ngật nghẹo.

Ấy thế rồi thấy quần, miệng thì ha hả, đầu thì gật gật, tay thì lôi kéo, bắt con mẹ vào trong túp hàng nước, có lẽ để khám cho kĩ hơn" (t. I, tr 94 - 95).

Đối với sự kiện và các nhân vật, Nguyễn Công Hoan giữ một khoảng cách khá lớn và dường như ông không thể hay không muốn hóa thân vào một nhân vật nào, từ những nhân vật phản diện như các quan phụ mẫu, nha lại chức dịch, đến những nhân vật chính diện, "tích cực" như người phu xe, kép hát, người nông dân v.v... Dường như ông "trình" cho chúng ta xem những tấn trò đời, những nghịch cảnh diễn ra trước mắt của người khác, chứ không phải của mình hay là của chúng mình. Chính là vì góc nhìn sự kiện và nhân vật luôn luôn đối nghịch nhau, lớn là những nghịch cảnh xã hội buồn cười, nhỏ là những nét, tương phản nhố nhăng hài hước trong con mắt của ông và nếu không có những thứ ấy nữa

thì lại chính giọng văn của ông ngay cả khi ông phát biểu về những vấn đề nghiêm túc.

Chẳng những người kể chuyện tách mình ra ngoài môi trường nhân vật mà còn *đứng cao hơn nhân vật* để nhìn thấy từng chi tiết một, nhất là khi tả những cảnh chợ ồn ào, những cảnh xô xát, đánh nhau :

"Chửi. Kêu. Đấm. Đá. Thui. Bịch. Căng chân. Căng tay. Như mưa vào đầu. Như mưa vào lưng. Như mưa vào chân nó.

.... Vần chửi. Vần kêu. Vần đấm. Vần đá. Vần thui. Vần bịch. Vần căng chân. Vần căng tay, Vần đòn càn. Vần đòn gánh. Đáng Kiếp !"

– Cho nó chừa đi !" (tr.353).

Nam Cao cũng giữ một khoảng cách nhất định với nhân vật không chỉ với những đại từ "Hắn", "Y", "Thị" v.v... mà ngay những truyện có tính chất tự truyện như *Sống mòn*, ông cũng tách biệt mình với cái tính cách nhu nhược bất lực, nhỏ nhen của nhân vật Thứ. Có điều nếu Nguyễn Công Hoan ít khi chịu đối thoại cùng nhân vật thì người kể truyện trong tác phẩm Nam Cao lại là người chứng kiến, đối thoại ngầm và nhập thân, hóa thân vào nhân vật. Cũng nhìn sự vật dưới khía cạnh đối nghịch, nhưng vận động của ngoại cảnh ở Nam Cao chuyển thành bi kịch trong tâm trạng nhân vật. Chính vì vậy, cái cười của Nam Cao chỉ chục muốn cười nhưng không cười được, thậm chí cuối cùng ứa nước mắt.

Phải nói rằng, trường thị của Nguyễn Công Hoan rộng hơn Nam Cao. Ở Nguyễn Công Hoan ngoài cảnh đời khổ cực của kiếp sống phu xe, gái điếm, con ỏ, nông dân nghèo, giáo học còn có cảnh sống của quan lại, công chức v.v... Nhưng góc nhìn hẹp là ở tất cả những đối nghịch về ngoại hình, tư thế, hoạt động và ngôn ngữ trong tình huống gây cười. Đối thoại quả là rộng hơn nhưng góc nhìn không chuyển dịch, vì thế "dải tần số" hẹp. Lời kể và cơ chế sản sinh ra lời kể (tổ chức, sắp xếp, trình tự xuất hiện) cũng

như lời thoại và cơ chế sản sinh ra lời thoại có một mẫu số chung không đổi.

Ngược lại, trường thị của người kể trong Nam Cao tuy hẹp hơn chỉ gồm những người nông dân, giáo chức v.v... trên đường bán cùng hóa đến tận cùng, xuống đến vực thẳm, nhưng ngôn ngữ của người kể và ngôn ngữ nhân vật lại mở rộng thẳm vào nội tâm nhờ luôn luôn di động góc nhìn từ người kể người chứng kiến, từ nhân vật này đến nhân vật khác trong tình huống hoạt động, tạo thành một "dải tần số" rộng, hòa vào nhau, như là sự hòa âm của các giọng các bè khác nhau.

Ngôn ngữ của người kể truyện trong các tác phẩm hiện thực nói chung thường chiếm "dải tần" thấp, thứ ngôn ngữ dung tục nhiều khi ra khỏi chuẩn mực thông thường. Ngược lại, các nhà văn Tự lực văn đoàn ưa chuộng thứ ngôn ngữ thanh nhã của lớp học sinh, thanh niên trí thức, các ông phán, ông tham tân học, trong nề nếp của tầng lớp giàu có thanh lịch. Vì vậy, cả hai trào lưu văn chương gần như hoàn toàn tương phản, đối lập nhau, không thể dung hòa được với nhau. Ta thấy, giọng kể của Nhất Linh, Khái Hưng v.v... có bề ngoài thanh nhã mượt mà nhưng không giấu nổi sự nghèo nàn, bất lực của họ khi hướng cái nhìn vào đời sống thực tiễn của xã hội thực dân phong kiến đang bị bán cùng hóa mạnh mẽ với tốc độ nhanh chóng.

Ngày nay nghe lại các giọng kể ấy, ta thấy giọng Nam Cao được ưa thích hơn về cách kể đối mới so với những người cùng thời. Tuy chưa có giọng đối thoại nghịch chiều (giọng phức âm) như trường hợp văn kể truyện của Dostoievsky, nhưng luôn luôn đổi góc nhìn giữa các nhân vật, giữa nhân vật và người chứng kiến, người chứng kiến và người kể, nên có giọng đơn âm nhiều bè, linh hoạt lạ thường.

b) Nhân tố thời gian và giọng kể

Nếu góc nhìn có một ý nghĩa trong việc chiếm "dải tần số" âm điệu của giọng kể, thì thời gian còn đóng vai trò quan trọng hơn trong giọng điệu của người kể truyện.

Trong chương IV, chúng ta đã thấy chính thời gian của truyện và khoảng cách giữa người kể và cốt truyện đã góp phần tạo nên màu sắc của âm điệu kể. Ở đây chúng ta có thể đề cập đến thời gian kể, tức là hành vi kể, trong đó nhịp điệu hay "hơi văn" có một vai trò rất đáng chú ý.

Nói đến nhịp điệu của một giọng kể ta thường lẫn với nhịp điệu diễn biến của các sự kiện xảy ra, chẳng hạn kể lại một đám đánh nhau, thì không thể dùng nhịp điệu ngôn ngữ như khi kể lại nỗi niềm tâm sự của nhân vật đứng trước cảnh trời cao biển rộng, quay về quá khứ xa vời.

Mặt khác, các nhân vật tham gia vào giọng kể trong các tình huống đối thoại, theo cá tính của mình mà ảnh hưởng đến giọng kể nói chung. Nhưng thực ra, các nhân vật đối thoại với nhau hay đối thoại một mình đều thay mặt tác giả để kể và làm thành những bề dềm cho câu chuyện.

Thời gian đích thực của giọng kể chính là thời gian đóng vai tổ chức các sự kiện và diễn biến sự kiện trong đó. Đây chính là nhịp điệu đích thực của người kể truyện. Thời gian này được tính theo mức tương quan giữa thời gian cốt truyện và thời gian kể, mà những chỗ dừng, (không phải chỗ ngừng) và những điểm nhấn có vị trí quan trọng đối với giọng kể.

Ta thử lấy hai truyện vừa của Nam Cao để có dạng gần giống nhau để so sánh. Truyện *Chí Phèo* (1941) và Truyện *Nửa đêm* (1944). Cả hai truyện đều kể về những con người đã mất nhân tính và có kết cục bi thảm. Chí Phèo (trong *Chí Phèo*) và Đức (*Nửa đêm*) đều là hậu duệ của những tiên kiếp tàn ác mất nhân tính, nhưng hai truyện, người kể có 2 cái nhìn khác nhau: nếu ở *Chí Phèo* những nguyên nhân xã hội được nhấn mạnh thì ở *Nửa đêm* những nguyên nhân đạo đức (ở ác gặp ác, đời cha ăn mặn đời con khát nước v.v...) được tô đậm. Kiếp trước của Chí Phèo được kể lướt để nhấn đến cái quan hệ giữa Chí Phèo - Bá Kiến, Chí Phèo - dân làng, Chí Phèo - Thị Nở, tức là trên mặt cát đường đại thì ngược lại *Nửa đêm* được phân chia thành hai phần, hai thế

hệ : đời Thiên lôi và đời Đức, con Thiên lôi. Biên độ thời gian giống nhau nhưng điểm nhấn khác nhau. Ở *Chí Phèo* chỉ một bi kịch, *Nửa đêm* có hai bi kịch, hai tuyến sự kiện, vì thế nhịp điệu kể dần trải hơn, dù phải rút ngắn tình tiết.

Giọng kể trong *Chí Phèo* tập trung các thủ pháp, tăng cấp hai chiều tiến và thoái làm nên cái nhịp nhàng căng dần và chùng dần tạo ra sự hài hòa nhịp điệu kể. Mặt khác do luôn luôn đổi góc nhìn nên tạo được hòa âm giữa các giọng, so với tính chất đơn âm, một bề thuận chiều trong *Nửa đêm*.

c) Nói đến yếu tố thời gian cấu tạo nên nhịp điệu kể *cũng tức là nói đến luồng hơi tình cảm làm nên giọng văn*, bởi vì giọng văn cho phép lựa chọn nhịp điệu tiến triển của tình tiết câu chuyện. Nhà văn Nguyễn Công Hoan ưa thích hài hước nên dùng những câu văn ngắn : "Câu văn ngắn thì nó nhẹ. Người đọc nó được nghỉ, được thở luôn, sẽ không thấy mệt và không oán người viết". (tr.368). Câu văn theo "luồng hơi tình cảm" và chính luồng hơi tình cảm này lựa chọn cách kể phù hợp với giọng văn của mình. Câu chuyện dù dài hay ngắn, nhịp nhanh hay chậm đều theo cái "luồng hơi tình cảm" đó mà thêm, bớt, sửa chữa bổ sung. Chẳng hạn, đọc đoạn văn sau đây ta thấy chẳng có sự kiện gì mới lạ, chỉ có một "luồng hơi tình cảm" mà cũng rất sinh động :

"Xong đâu đấy, cô diện đôi giày mang cá, ôm cái ví đâm đến trước tủ gương mà đứng. Cô quay đằng trước. Cô quay đằng sau. Cô đi đi, Cô lại lại. Cô uốn éo. Cô thướt tha. Rồi cô đứng yên, cô ngẩng, Cô bần. Cô tán. Cô bình phẩm. Cô khoái lắm" (*Cô Kiều gái tân thời*).

Tả lại một cô gái trang điểm thì dễ nhạt. Nhưng đây là hành vi đang vận động của phong cách kể truyện của Nguyễn Công Hoan. Từ tâm lí "ưa làm đom" của một cô gái xấu xí đến hành vi làm đom của cô ta làm ta thấy tức cười. Và chính giọng văn ngắn, luân phiên từng cặp góp phần làm nên cái buồn cười đó.

Lê Lưu (trong *Chuyện làng Cuội*) có giọng gần giống Nguyễn Công Hoan nhưng còn "mộc" hơn nữa. "Luồng hơi tình cảm" ở Nguyễn Công Hoan dường như bị ngắt nhịp từ một luồng dài hơi, ở "Lê Lưu có sự "gỗ nhịp" cho mỗi dòng suy nghĩ : "Nói gọn lại, lão là người "không bụng dạ" nào hại ai. Kẻ không có âm mưu, không ham quyền lực. Dân bảo ra làm xã ủy để che mắt địch thì lão làm. Làm xã ủy cũng oai ra phết. Có triện. Kí cái giấy, cộp triện là được bữa chén rồi. Mà mình không mất gì, mà được việc, *chà thích à ?* Cứ thế ông làm. Ai không thích thì làm lấy. *Ông lại đi cúng.* Ngày vài ba đám tủy lủy mà vẫn được trọng vọng. *Vậy thôi.* Xã ủy với thầy cúng đã chắc anh nào hơn anh nào. Thực bụng, ông thấy làm thầy cúng thuận hơn. Ông thuộc mọi quy cách phù phép ... (lược một đoạn) lên đồn, xuống phủ nó cũng bấm báo hộ. Ông không phải làm gì. *Sướng...*" (tr. 128). Những chỗ nhấn (chúng tôi gạch dưới - N.T.H) làm thành phách nhịp của đoạn văn làm nên giọng kể chủ đạo, mà những bề khác chỉ là bề đệm, khiến Lê Lưu nổi bật lên như một người muốn tạo ra một cá tính rõ rệt. Dường như ông không có "bề đối", ngay cả khi sử dụng ngôn ngữ sinh hoạt chính trị trang nghiêm thì giọng cũng không vì vậy mà thay đổi.

"Chương trình của ban tổ chức : Lễ truy điệu tiến hành trong một đêm và nửa ngày. *Cụ thể là :* đêm hôm trước các đoàn thể, chính quyền, đảng viên và nhân dân đến thăm hỏi, chuyện trò, ngày hôm sau chín giờ sáng ra làm lễ. Bí thư chi bộ đọc diếu văn và mặc niệm. *Xong, giải tán.* Ông trưởng ban có một chương trình khác, chương trình có một mình ông... (lược 1 câu). Đầu tiên là thống Bút làm lễ phục hồn. *Khổ thân chú ấy*" (tr. 255).

Màu sắc từ ngữ và của lớp từ thông tục hổ hã (có không ít từ tục tiêu) pha lẫn những từ ngữ trang trọng hòa trong giọng kể có nhịp ấy tạo nên nhưng với một truyện dài chưa hẳn có hiệu quả.

Tìm được một giọng kể thích hợp không phải dễ dàng. Và chính giọng kể lựa chọn nhân vật, bối cảnh, hành động kể, chứ không phải góc nhìn quyết định tất cả.

Giọng kể Tô Hoài giàu chất thơ, khiến ông tìm đến số phận của người dân miền núi cao giữa cảnh thiên nhiên hùng vĩ và thơ mộng và cho đến nay, những cuốn thành công nhất của Tô Hoài sau Cách mạng tháng Tám cũng là những cuốn viết về đề tài đó. Ngược lại, giọng trào tiếu của Nguyễn Công Hoan thích hợp với những nghịch cảnh xã hội đời thường và không thể nào dựng nên bức tranh hoành tráng được. Nguyễn Đình Thi thành công trong thơ, nhạc, còn tiểu thuyết không phải không có những quan sát tinh tế sâu sắc, cách dặt dắn thông minh, vẫn có nhạc có họa, giọng nền nã thiên về sự trong sáng cổ điển kiểu Flaubert, Tolstoi, truyện không phải là không hay nhưng có lẽ cái thời cổ điển của tiểu thuyết đã lùi xa quá rồi, khó mà làm lại một lần nữa trong trào lưu những cách tân "sát sườn" cuộc sống. *Vỡ Bờ* tuy không tạo được ấn tượng thật đậm như *Xung kích*, thuở ban đầu, nhưng có những giá trị đáng ghi nhận.

Thiếu một bề chủ đặc sắc thì sự hòa âm có đẹp đến mấy cũng không làm được một giọng kể có phong cách gây ấn tượng mạnh đối với độc giả hiện nay.

IV - KẾT LUẬN

Tóm lại, cần phân biệt giọng và điệu trong lời nói thông thường, giọng văn và giọng kể trong văn chương, đặc biệt là trong Truyện.

Trong văn kể truyện lại cần phải phân biệt giọng kể có phong cách và giọng kể trung tính không có phong cách riêng. Có được phong cách kể truyện riêng về cơ bản là do có một giọng văn nền^(*) làm bề chủ mà các bề đệm (nghịch đối hay bổ sung) chỉ là sự hòa âm đẹp đẽ.

Giọng văn là chỗ giao lưu gặp gỡ giữa người kể và người nghe (đọc), sự cảm nhận là tự nhiên do vậy, có được giọng kể cũng là tự nhiên mà có, rất khó bắt chước, học tập để tạo ra một giọng riêng của người kể.

(*) Từ dùng của Nguyễn Đình Thi.

Chương VII

THỐNG NHẤT MỘT THUẬT NGỮ CỦA NGÔN NGỮ HỌC VÀ THI PHÁP HỌC : DIỄN NGÔN

I - DIỄN NGÔN

Thuật ngữ *diễn ngôn* (discours) kể từ khi J.Lacan (1966) và E. Benveniste (1966) sử dụng đến nay ngày càng phổ biến, rộng rãi trong ngữ pháp học, ngữ pháp văn bản, phong cách học, thi pháp học, ngữ dụng học... Tuy vậy, dường như thuật ngữ này được hiểu ở những góc độ nghiên cứu khác nhau, thậm chí đối lập với nhau.

Vì vậy, một sự lí giải và minh xác hóa là cần thiết để làm cơ sở định hướng cho sự nghiên cứu sau này, làm cái vạch nối giữa ngôn ngữ học và thi pháp học.

1. Theo *Từ điển ngôn ngữ học* (1973) của các tác giả J.Dubois, Mathée Giacomo, L. Guespin, Chs. Marcellesi, J. Baptiste Moucellevi, J.P. Mevel thì J. Lacan đặt vấn đề diễn ngôn khi ông nghiên cứu chức năng và trường (champ) của lời nói và hoạt động ngôn ngữ. Ông thấy câu - đơn vị ngôn ngữ - không duy trì với những câu khác những mối quan hệ như nhau mà các đơn vị ngôn ngữ học ở cấp độ khác duy trì chúng. Câu không thiết lập một lớp hình thức các đơn vị có thể đối lập giữa chúng, như các âm vị đối lập với các âm vị, hình vị đối lập hình vị, từ vị, với từ vị. Câu với chức năng giao tiếp và không còn là một thuật ngữ cuối cùng của ngôn ngữ học, mà là đơn vị của diễn ngôn.

E.Benveniste khi nghiên cứu về lời nói đã đối lập *diễn ngôn* với *truyện* (récit). Ông quan niệm diễn ngôn biểu hiện thức chủ quan của người nói, còn truyện thì không có chủ thể mà chỉ có sự kiện nói lên. Chẳng hạn : "Nước sôi ở 100°", mang thức khách quan, phi chủ thể.

Một mặt khác, E.Benveniste dùng diễn ngôn với ý nghĩa khác, đó là sự đối lập giữa chuyện (histoire) và truyện (récit) mà sau này người ta đồng nhất (hoặc hiểu một cách đồng nhất). truyện với diễn ngôn (récit). Và bắt đầu từ đây những sự lẫn lộn thuật ngữ ngôn ngữ học và thi pháp học cứ kéo dài ra mãi.

Sự mở rộng đối tượng ngôn ngữ học đến "cái nói ra" có thể nhận biết như diễn ngôn đã dẫn đến sự tìm tòi những phương pháp phân tích : quan niệm về "cái nói ra" như diễn ngôn đòi hỏi hình thành những quy tắc kết chuỗi, quá trình suy luận. Theo hướng này Z.S.Harris xem câu như là những đơn vị có thẩm quyền của một sự xử lí có thể so sánh với cách xử lí phân tích, phân bố và chế định các đơn vị khác của ngôn ngữ. Các diễn ngôn thể hiện những nét hình thức đặc trưng luôn luôn khác với những gì đã xảy ra với những đơn vị ở cấp độ dưới (chẳng hạn, hình vị) khi mà tính đồng nhất của 2 ngoại vi là hiếm ở cấp độ câu, cho nên Z.S. Harris trước tiên phải đưa ra khái niệm tương đương : "sự gần gũi của 2 cái nói ra". Ví dụ. "Ở đây, lá rụng đến giữa mùa thu" và "Ở đây, lá rụng đến cuối tháng 10", cho phép khẳng định sự tương đương ngôn ngữ học, cứ như vậy mới có thể phân loại, các lớp trong văn bản. Công việc này, phong cách học biết đến từ lâu và đã thực hiện rất hiệu quả với Ch.Bally. (Xem *Khảo luận về phong cách học tiếng Pháp*).

Hệ quả của nó là phái nghiên cứu văn bản, trong đó diễn ngôn là đơn vị cấu tạo thành văn bản, hoặc là từ văn bản mà đi đến một quan niệm mới về diễn ngôn. Sự đối lập diễn ngôn/văn bản lại nảy sinh ra những vấn đề mới, những quan niệm mới mà ta sẽ nói đến sau, chẳng hạn, công trình gần đây của N. Nunan (1996) về sự phân tích diễn ngôn.

Theo tổng kết của các tác giả *Từ điển ngôn ngữ học* (đã dẫn trên) thì đến năm 1973, thuật ngữ "diễn ngôn" có 3 cách hiểu như sau :

1) "Diễn ngôn" là ngôn ngữ đang hoạt động (langage) được đảm nhiệm bởi một chủ thể nói (đồng nghĩa với parole).

2) "Diễn ngôn" là đơn vị tương đương hay ở trên câu, nó được thiết lập bởi một sự kế tục khi hình thành một thông điệp có một khởi đầu và một kết thúc (đồng nghĩa với "phát ngôn" = énoncé).

3) Trong quan niệm ngôn ngữ học hiện đại, thuật ngữ "diễn ngôn" mệnh danh cái nói ra, được xem xét từ quy tắc chuỗi kế tục các câu. Và rõ ràng như vậy câu không phải là đơn vị ngôn ngữ học cuối cùng. (tr.156).

Lịch sử hình thành khái niệm diễn ngôn, có thể nói là có từ F.De Saussure, khi ông đem đối lập ngôn ngữ và lời nói (parole). Ông đã xem "đối tượng của ngôn ngữ học là ngôn ngữ xét trong bản thân nó và vì bản thân nó". (*Giáo trình ngôn ngữ học đại cương*, tr. 393). Ông gạt "lời nói" ra ngoài sự nghiên cứu của mình mà chỉ tập trung nghiên cứu các đơn vị ngôn ngữ. Vì vậy "lời nói" còn là cái gì bỏ ngỏ, mơ hồ, dù rằng đó là hình thái tự nhiên nhất của ngôn ngữ.

Trường phái Praha hầu như không đụng chạm đến vấn đề đó mà chỉ nghiên cứu ngôn ngữ ở hai mặt cấu trúc và chức năng - khái niệm "thông điệp" (message) của R.Jakobson có thể được hiểu như là "phát ngôn" hoặc là "văn bản". Các nhà ngữ pháp trong trường phái này đã đi đến sự phân tích thực tại của câu và đã phân biệt "câu cấu trúc" và "phát ngôn". Như vậy, phát ngôn được phân biệt trong sự đối lập với câu về chức năng và cấu trúc. "Một phát ngôn có thể được hình thành từ một hay nhiều câu ; người ta có thể nói về phát ngôn đúng ngữ pháp hay phi ngữ pháp, đúng ngữ nghĩa hay phi ngữ nghĩa. Người ta có thể nối vào "phát ngôn" một tính từ chỉ kiểu phát ngôn (phát ngôn văn học, hùng biện, giáo huấn v.v...), kiểu giao tiếp (phát ngôn nói hay phát ngôn viết),

kiểu ngôn ngữ (phát ngôn tiếng Pháp, tiếng Latinh v.v.). (*Từ điển ngôn ngữ học*, tr. 191). Về ranh giới phát ngôn thì nhiều người cho rằng đó là "chuỗi từ được phát biểu cho đến lúc im lặng dứt khoát". (*Từ điển giải thích thuật ngữ ngôn ngữ học* (1997).

Về mặt chức năng, có người đồng ý là sản phẩm của sự phát ngôn, nhưng không phải bao giờ cũng có chức năng thông báo, chẳng hạn "Chao ôi". "đau quá", v.v... (Đỗ Hữu Châu - dẫn theo *Từ điển...*). Có điều các nhà ngôn ngữ học đã chú ý đến các nhân tố tư duy, tức là cơ cấu của phán đoán logic gồm các thành phần chủ thể, thành phần vị thể, thành phần xác định và có các nhân tố ngữ pháp. (Hoàng Trọng Phiến - Dẫn theo *Từ điển...*).

Nói phát ngôn là sản phẩm của sự phát ngôn như thế có lẽ là khái quát vì có những lời nói bên trong, những dòng tâm tư, những biểu đạt cảm xúc... không phát ra thành lời mà vẫn là những phát ngôn. Tất nhiên lời nói bên trong là từ lời nói bên ngoài (extérieur) đưa lại.

Sự phân biệt phát ngôn và câu đã được tính đến ở các phát ngôn làm sẵn (énoncé toutfait) phân tích đến từng yếu tố, tính cả yếu tố ngoài ngôn ngữ tức là cấu trúc ngữ nghĩa, ngữ pháp (Nguyễn Thái Hòa. *Tục ngữ Việt Nam – Cấu trúc và thi pháp*) và đã sơ bộ phân biệt phát ngôn và văn bản. Sự phân biệt phát ngôn và câu không hề phủ định câu mà làm cho khái niệm về câu rõ ràng hơn, cụ thể hơn. Đây là một bước mới trong việc xác định cụ thể khái niệm lời nói khi phân tích các phát ngôn đặc biệt, tức là những câu tục ngữ và ngữ pháp chức năng (Cao Xuân Hạo - 1992).

Từ góc độ ngữ pháp văn bản, vấn đề cần đặt ra là phân biệt khái niệm lời nói và văn bản, một vấn đề mà đến đầu những năm 80 chưa xác định được thật rõ ràng. Chẳng hạn, O.Z Moskalskaja xác định tiêu chí của văn bản là :

1) thể thống nhất trên câu "chính thể cú pháp phức tạp ("văn bản con").

2) Sản phẩm lời nói hoàn chỉnh ("văn bản").

Còn "phát ngôn" thì được tác giả xác định : "Như vậy tùy theo sự đòi hỏi đầy đủ của nghĩa mà khái niệm phát ngôn có thể rơi vào câu với sự bao quát một thông báo nào đó, hoặc rơi vào thể thống nhất trên câu, tức là những chuỗi câu được tổ chức về một cấu trúc (khép kín) và là những thể thống nhất nghĩa và giao tiếp". (tr. 26).

Rõ ràng, khái niệm "phát ngôn" nếu chỉ "tùy theo sự đòi hỏi đầy đủ của nghĩa" mà khi thì "rơi vào câu", khi thì "rơi vào thể thống nhất trên câu", chưa nói lên được một cái gì rõ ràng.

Ở Trần Ngọc Thêm (*Hệ thống liên kết văn bản tiếng Việt*, 1985), phát ngôn được xác định, cụ thể : "Phát ngôn là một bộ phận của đoạn văn, với một cấu trúc và nội dung nhất định nào đó (đầy đủ hoặc không đầy đủ, được tách ra một cách hoàn chỉnh về hình thức ở dạng viết, nó bắt đầu bằng chữ cái hoa và kết thúc bằng dấu ngắt phát ngôn ; ở dạng nói, nó có những kiểu ngữ điệu nhất định và kết thúc bằng một quãng ngắt hơi ; về mặt khối lượng, nó có thể được tận cùng bằng ngữ khí từ" (tr.51). Qua định nghĩa này ta thấy ranh giới của phát ngôn đã được vạch ra tương đối rõ ràng, nhưng xuất phát từ cái nhìn, văn bản (bộ phận của đoạn văn) và văn bản chữ viết la tinh (chữ cái hoa) còn nếu như các hệ thống chữ viết khác : chữ Hán, Triều Tiên, Ả-rập v.v... thì chắc hẳn không phải dễ dàng phân biệt như vậy.

Vấn đề "lời" (utterance) hay là "phát ngôn" trở thành một vấn đề quan trọng, nếu không phải là trung tâm thì cũng là điểm xuất phát của nghĩa học và dụng học. Vì vậy, trong lý thuyết về giao tiếp, các nhà dụng học và nghĩa học không thể bỏ qua khái niệm này. Có người thích dùng thuật ngữ "phát ngôn" (như Đỗ Hữu Châu, đã nói trên), có người dùng "lời" (Hoàng Phê - *logic ngữ nghĩa học*, 1989). Tác giả Hoàng Phê phân biệt "câu" và "lời" bằng tiêu chí ngôn cảnh hóa/ phi ngôn cảnh hóa: "Như vậy, lời được phi ngôn cảnh hóa (tối đa) sẽ cho ta câu, và ngược lại, câu được ngôn cảnh hóa (đầy đủ) sẽ cho ta lời (tr.95). Khái niệm "lời" để phân biệt với "câu" chưa thỏa mãn các mục tiêu nghiên

cứu của các nhà ngữ dụng học, bởi vì cùng xuất hiện với "lời", còn có hành vi nói, cơ chế và hiệu quả nói năng, cũng như mối quan hệ giữa sự phát ngôn và cái phát ngôn v.v... nên đã dùng khái niệm "diễn ngôn" (discours).

Nhưng ở đây, ta thấy khái niệm "diễn ngôn" không có ranh giới hình thức như "phát ngôn" hay "lời". Chẳng hạn : diễn ngôn hội thoại, diễn ngôn miêu tả, diễn ngôn tự sự v.v... "Diễn ngôn như là một chuỗi ngôn ngữ gồm một số câu, những câu này được nhận biết là có liên quan nhau theo một cách nào đó". G.S David Nunan (trích "Dẫn nhập phân tích diễn ngôn", tr.19).

D.Nunan dẫn một số ý kiến phân biệt diễn ngôn và văn bản như Cook (1989), Broun và Yale (1983). Crystal (1992). Và qua những điểm khác nhau, ông đã lấy tiêu chí chức năng "sử dụng thuật ngữ văn bản để chỉ bất cứ cái nào ghi bằng chữ viết của một sự kiện giao tiếp" (tr.21) và "diễn ngôn lại để chỉ việc giải thuyết sự kiện giao tiếp trong ngữ cảnh" (tr.21).

Qua những quan niệm trình bày trên, ta thấy là D. Nunan không chỉ dùng tiêu chí chức năng mà còn *tiêu chí phương tiện* "ghi bằng chữ viết" hoặc "giải thuyết sự kiện giao tiếp". Như vậy, tiêu chí "tính liên kết" mà một số người cho là quan trọng bậc nhất, thì D.Nunan xem là thứ yếu. Thậm chí, ông cho rằng những phát ngôn **ĐỪNG ! ĐI ! ĐỘI ! ỒI !** Mỗi phát ngôn này gồm có một từ đơn. Tuy nhiên, *dẫu sao thì chúng vẫn là những văn bản hoàn tất*, theo cách riêng của mỗi cá thể của chúng. Mỗi một phát ngôn truyền đạt một thông điệp mạch lạc, và do đó có thể nói là chúng tạo được một tổng thể có nghĩa. Tôi tin rằng khi được gán cho một ngữ cảnh thích hợp thì nhiều từ có thể thực hiện chức năng *như những văn bản hoàn chỉnh*" (tr. 22.).

Ở phần đầu, ta thấy D. Nunan phân biệt bằng phương tiện : "ghi bằng chữ viết". Điều này ở góc độ nào đó có thể chấp nhận, chẳng hạn ta nói : "có văn bản không hay truyền đạt bằng miệng". Nhưng ở phần phát triển thêm ta có thể nói rằng D.Nunan đã đẩy

ranh giới văn bản đến tận phát ngôn nhỏ nhất và lẫn lộn không ít. (Những câu chúng tôi nhấn mạnh - N.T.H)

Ở đây, cũng cần nói rằng tiêu chí chức năng không thể là tất cả mà nhiều khi chỉ là thuộc tính, là hiện tượng chứ không phải là bản thể. Chẳng hạn, tay có nhiều chức năng như : cầm, nắm, sờ mó, viết, vẽ v.v... nhưng không phải cứ một hay vài chức năng là một tay. Bản thể có thể chỉ là một nhưng chức năng thì thường là số nhiều. Sự lẫn lộn bắt đầu từ đó.

Cho nên sự phân biệt giữa diễn ngôn và văn bản phải trở lại với tiêu chí cơ bản nhất : tiêu chí bản thể. Và do vậy, phương tiện "nói" hay "viết" có thể chấp nhận được ở mặt nào đó, khía cạnh nào đó (chẳng hạn là khía cạnh thực dụng) chứ không thể là toàn bộ. Chúng tôi thấy sự tồn tại của bản thể là cấu trúc, là hệ thống liên kết trong tổng thể chứ không phải là gì khác, và điều này là phổ quát cho mọi bản thể có thể nhận thức được, không riêng gì diễn ngôn và văn bản.

Chỉ có vấn đề là sự liên kết giữa diễn ngôn và văn bản có khác nhau về cơ bản hay không, điều kiện để tạo ra diễn ngôn và văn bản như thế nào, cơ chế sử dụng hai loại đó ra sao v.v...

II - TIÊU CHÍ PHONG CÁCH HỌC

1. Thuật ngữ "diễn ngôn" của các nhà ngôn ngữ học dùng để đối lập với "cái được nói đến" (signifié) và các nhà thi pháp học Pháp dùng để đối lập với chuyện (histoire) trong những năm 60 mà tài liệu này nói đến từ chương I, bấy giờ có gì giống với những thuật ngữ "diễn ngôn tự sự", "văn bản tự sự" v.v... hay không ? Thiết nghĩ, cần phải làm sáng tỏ thêm để giải phóng quan niệm khỏi những cách gọi quá chung chung như là "ngôn ngữ nói", "ngôn ngữ viết", "ngôn ngữ thơ" v.v... hay là "lời nói nghệ thuật", "lời nói thơ", "văn bản độc thoại" v.v...

Dĩ nhiên, những khái niệm và thuật ngữ chỉ được cụ thể hóa chứ không phải loại trừ lẫn nhau, gạt bỏ hoàn toàn quan niệm đối lập, mà vẫn tôn trọng những thuật ngữ, những khái niệm trong cách dùng riêng của một hệ thống nào đó. Sau đây là một số khái niệm.

2. Phát ngôn và diễn ngôn

So với khái niệm "câu" là một đơn vị ngữ pháp có tính khái quát và trừu tượng được nhìn ở góc độ phân tích của các nhà ngữ pháp thì khái niệm "phát ngôn" hay "lời", rõ ràng là thực tế hơn, cụ thể hơn và là đơn vị tự nhiên của lời nói ta sử dụng hàng ngày. Do vậy, những đơn vị mà trước nay ta vẫn cho là những "câu đặc biệt", những "ngữ đoạn độc lập" v.v... có một chủ đề, một ngữ điệu, một tổ chức ngữ nghĩa v.v... thực chất là những đơn vị của sản phẩm giao tiếp bằng lời mà cảm quan ngôn ngữ bình thường dễ tiếp nhận và thừa nhận.

Có điều, những phát ngôn không mấy khi dùng một cách lẻ tẻ, rời rạc mà được gắn bó với nhau trong một hoàn cảnh sử dụng ngôn ngữ do một chủ thể nói làm thành một tập hợp lớn hơn ta gọi là "diễn ngôn". Chẳng hạn : diễn ngôn hội thoại, diễn ngôn miêu tả" v.v...

Như vậy, hoàn cảnh sử dụng làm thành cái tiêu chí khái quát để phân biệt diễn ngôn và phát ngôn, trong đó tập hợp các phát ngôn có một *mối quan hệ riêng* "theo cách nào đó" (D.Nunan), chẳng hạn, đó là *một chủ đề thống nhất* để diễn đạt. Đồng thời trong từng hoàn cảnh nói năng cụ thể, chủ thể nói lại có một vị thế, một cách ứng xử riêng và ta nhận biết một cách trực tiếp, không khó khăn lắm. Chính vì thế, mỗi phát ngôn được chủ quan hóa, cụ thể hóa khi gắn vào một hoàn cảnh và một chủ thể nói trong một số hành vi ngôn ngữ nhất định. Ngược lại, một số phát

ngôn tách rời hoàn cảnh và người nói, có khả năng đứng độc lập, tức là được khách quan hóa để trở thành những cứ liệu, tài sản chung của mọi người. Đó là những châm ngôn, những quán ngữ, tục ngữ,⁽¹⁾ và rộng hơn là những cách nói, kiểu nói của từng thời đại. Hoạt động hai chiều chủ quan hóa và khách quan hóa các phát ngôn khiến cho ta thấy cần phải phân biệt diễn ngôn và phát ngôn như là những thẩm cấp tự nhiên trong nhận biết ngôn ngữ.

Thử đọc một đoạn trong cuốn *Nghệ thuật và phương pháp viết văn* của nhà văn Tô Hoài (1997) :

"Anh bạn vừa đưa cho tôi một truyện ngắn của anh.

Anh nói :

- Nhờ anh xem hộ - Truyện này tôi viết thích tay nhất đấy.

Anh ấy không một lứa tuổi với tôi. Có thể ..." (tr.95).

Ta thấy ở đây có hai loại diễn ngôn ; một là diễn ngôn tự sự : "Anh bạn vừa đưa... Anh nói" và "Anh ấy không cùng một lứa tuổi với tôi" và diễn ngôn đối thoại. - "Nhờ anh xem hộ ...".

Hoặc đọc *Thư gửi các họa sĩ nhân dịp triển lãm hội họa năm 1951* của Chủ tịch Hồ Chí Minh :

Gửi anh chị em họa sĩ

Biết tin có cuộc trưng bày, tiếc vì bận quá, không đi xem được, tôi gửi lời thân ái hỏi thăm anh chị em. Nhân tiện tôi nói vài ý kiến của tôi đối với nghệ thuật để anh chị em tham khảo.

Văn hóa nghệ thuật cũng là một mặt trận.

(1) Trong sách " *Tục ngữ Việt Nam - Cấu trúc và thi pháp*", chúng tôi nhất loạt gọi tục ngữ là những "phát ngôn đặc biệt", nhưng trong đó có những đơn vị lớn hơn một phát ngôn có thể gọi là "diễn ngôn". Chẳng hạn: : Bố chồng là lòng lợn hạch, mẹ chồng là đách lợn lang, con dâu mới về là bà hoàng thái tử" "và nhiều câu (diễn ngôn) có hình thức của thơ lục bát, nằm ở vị trí trung gian giữa lời nói và thơ (ca dao).

Anh chị em là *chiến sĩ* trên mặt trận ấy ..." (tr.19).

Ta cũng thấy có hai loại diễn ngôn, diễn ngôn thư tín ("Biết tin ...") và diễn ngôn lập luận. "Văn hóa nghệ thuật cũng là ...".

Diễn ngôn thư tín có thể triển khai thành một "bức thư", thông tin tình cảm, hiện trạng đời sống, động viên khích lệ... bạn bè, diễn ngôn lập luận có thể trở thành một văn bản lí luận về chủ đề "văn hóa, nghệ thuật" chẳng hạn.

Từ hai ví dụ trên, ta thấy : cùng trong một văn bản có thể có những câu phát ngôn *liên kết nhau theo một phong cách nhất định*, khác với những câu khác, nhưng thống nhất trong một chủ đề và một hướng trình bày lập luận, làm thành những diễn ngôn khác nhau. Trở lại với những châm ngôn, tục ngữ, ta thấy có khi lớn hơn một phát ngôn, hình thành từ một hoàn cảnh giao tiếp, đã tách rời khỏi hoàn cảnh đó có thể đứng độc lập, nhưng chưa trở thành một văn bản, do tính liên kết đơn giản của chúng và mặt khác do được sử dụng tương đương như những phát ngôn khác, cho nên không gọi đó là các văn bản là vì vậy. Điều này, chúng ta có thể thấy T. Todorov dùng một cách khá chính xác khi phân loại các kiểu diễn ngôn, diễn ngôn thơ, câu đố, diễn ngôn ma thuật v.v... (*Các loại thể của diễn ngôn*, 1978).

Tóm lại, phát ngôn như là đơn vị cơ bản và hiển nhiên của lời nói, gắn vào một hoàn cảnh nói năng, một chủ thể và hành động phát ngôn, được ngắt đoạn bởi chỉ ngữ, ngữ điệu và một chủ đề nói năng. Nhưng phát ngôn thường không tồn tại một cách đơn lẻ mà gắn với một số phát ngôn khác về đề tài, cách thức, ý tưởng... trong giao tiếp, vì vậy làm thành một tập hợp mà ta gọi là diễn ngôn.

Tuy vậy, nhiều diễn ngôn tách rời hoàn cảnh và chủ thể nói năng có thể tồn tại độc lập, ví như : châm ngôn, quán ngữ, tục ngữ, ca dao v.v... chưa thể làm thành một văn bản mà chỉ là diễn ngôn. Vậy phân biệt thế nào ?

3. Diễn ngôn và văn bản

Phong cách học đã phân biệt hai hình thức giao tiếp :

a) Giao tiếp trực tiếp, tức là trường hợp giao tiếp có người phát và người nhận trực tiếp cụ thể, có thể xác định được như là cá thể ngôn ngữ tạo ra vòng thông tin khép kín, tương ứng với chức năng giao tiếp, trong trường hợp này ta có phong cách khẩu ngữ (hay phong cách sinh hoạt). Ngữ dụng học từ những năm 70 đã nghiên cứu những hành vi ngôn ngữ như vậy, phân tích tỉ mỉ các nguyên tắc cộng tác hội thoại, nguyên tắc trao đáp, hành vi liên cá nhân v.v... Sản phẩm của hành vi giao tiếp trực tiếp sản sinh ra những *diễn ngôn hội thoại*.

b) Giao tiếp gián tiếp và nửa gián tiếp, là hình thức giao tiếp một chiều, trong đó có thể xác nhận chủ thể nói là một cá nhân trong trường hợp nhất định, nhưng người tiếp nhận là đối tượng chung chung không cá thể hóa. Quá trình giao tiếp không có những thông tin phản hồi trực tiếp, tức khác, đó là sự giao tiếp mở. Trong trường hợp này, chức năng của ngôn ngữ là chức năng thông báo, tương ứng với chức năng ấy ta có phong cách ngôn ngữ viết (ngôn ngữ chuẩn, ngôn ngữ sách vở, văn hóa v.v...). Sản phẩm của hành vi giao tiếp này là *văn bản*.

Văn bản khác diễn ngôn ở những điểm sau :

1. *Tính chính thể*. Nếu diễn ngôn còn có thể chấp nối bởi một diễn ngôn khác, thì văn bản là một hệ thống hoàn chỉnh" là một *thể thống nhất toàn vẹn* được xây dựng theo những *quy tắc nhất định*" (Đinh Trọng Lạc, 1994).

Định nghĩa này vẫn còn quá khái quát. Thực tế, diễn ngôn cũng có thể là một thể thống nhất và tồn tại độc lập. Vì vậy có người xem "văn bản là một tổng thể" (un tout) bao gồm 3 phần : mở đầu - nội dung và kết luận" (R. Barthes). Hiểu như vậy là tính

chỉnh thể logic nghiêm ngặt. Thực tế có những văn bản thống nhất ở cảm xúc hoặc ở thông tin ngầm ẩn, như ta thường thấy ở các văn bản thơ, hoặc là chỉ đơn giản ở những liên kết một số diễn ngôn nhất định, chẳng hạn các văn bản hành chính, nhưng là một chỉnh thể thông tin.

2- *Tính liên kết*. Điều làm cho văn bản trở thành chỉnh thể, chính là tính liên kết của văn bản : Hầu như tất cả các nhà nghiên cứu văn bản đều thừa nhận đặc trưng liên kết như là một nhân tố quan trọng bậc nhất để biến một chuỗi câu thành văn bản.

"Nói một cách chung nhất thì văn bản là một *hệ thống* mà trong đó các câu mới chỉ là một *phần tử*. Ngoài các câu - phần tử, trong hệ thống văn bản còn có *cấu trúc*. Cấu trúc của văn bản chỉ ra vị trí của mỗi câu và những mối quan hệ, liên hệ của nó với những câu xung quanh nói riêng và với toàn văn bản nói chung. *Sự liên kết* là mạng lưới của những quan hệ và liên hệ ấy" (Trần Ngọc Thêm, 1987. tr.22).

Những diễn ngôn cũng có tính liên kết, vậy thì sự khác nhau là ở chỗ nào ? Liên kết của diễn ngôn, chẳng hạn, một đoạn văn, một chuỗi câu ghép, nói chung là đơn giản. Sự liên kết trong văn bản rất phức tạp ở hai nội dung và hình thức thuộc nhiều cấp độ khác nhau, có những chức năng khác nhau. Chẳng hạn về nội dung, có thể là : chủ đề, logic, ý nghĩa và liên kết tình thái thì có nhiều phương thức, thậm chí có những diễn ngôn mang chức năng liên kết.

3- *Tính hệ thống*. Sự khác nhau giữa văn bản và diễn ngôn nổi bật ở tính hệ thống. Hiếm có văn bản chỉ có một hệ thống mà chứa đựng nhiều hệ thống. Có thể nói là hệ thống của những hệ thống khác biệt đan chéo nhau, cùng tác động và cùng quan hệ lẫn nhau. Điều này khiến cho ta thấy rằng *một văn bản có thể chứa đựng các kiểu diễn ngôn khác nhau, nhưng một diễn ngôn không thể chứa đựng nhiều văn bản*.

Chẳng hạn trong một văn bản tự sự (truyện), có thể có những diễn ngôn thơ, diễn ngôn hành chính v.v... Những diễn ngôn đó có thể tách ra thành văn bản riêng nhưng trong văn bản tự sự, nó là một thành phần cấu tạo nên văn bản.

4- *Tính quy ước*. Diễn ngôn cũng là những đơn vị có tính quy ước, đó là những quy tắc ngữ pháp, quy tắc liên kết giữa phát ngôn này với phát ngôn khác. Nhưng văn bản mang chức năng giao tiếp xã hội quy định trong từng môi trường giao tiếp nhất định, chẳng hạn, các văn bản hành chính chuyên dùng trong giao tiếp ở các cơ quan nhà nước, các văn bản khoa học trong môi trường giao tiếp khoa học, các văn bản nghệ thuật trong môi trường giao tiếp nghệ thuật v.v... Nó tạo ra một thứ *chuẩn phong cách*, không được vi phạm, hoặc có thể vi phạm do một ý định nào đó có thể chấp nhận (ví dụ phép nhại) nhưng căn bản có tính quy ước giao tiếp.

Vì vậy, văn bản có thể chặt (hành chính, khoa học) có thể lỏng (văn bản nghệ thuật v.v...) nhưng tạo ra những *mô hình thể loại khác nhau*. Mô hình này tồn tại trong trí nhớ (thể loại thơ) hoặc được ghi chép lại (mẫu văn bản của nhà nước) có tính bắt buộc. Mô hình thể loại tạo thành một thứ *siêu ngôn ngữ*, nhằm lí giải, biện minh cho việc sử dụng ngôn ngữ đồng thời cùng hướng dẫn người sử dụng.

Tóm lại, diễn ngôn là đơn vị lời nói có thể lớn hơn một phát ngôn và nhỏ hơn văn bản, có thể kết cấu thành một văn bản thống nhất về chủ đề và cách thức liên kết nhằm một mục đích nhất định trong một tình huống ngôn ngữ cụ thể. Trước và sau một diễn ngôn có thể là một diễn ngôn khác để làm nên văn bản nhưng một văn bản không thể ghép thêm một văn bản khác để tạo ra văn bản thống nhất.

Cần lưu ý rằng : trong các tiêu chí : tính chỉnh thể, tính hệ thống, tính liên kết và tính quy ước thì ta thấy diễn ngôn có thể

có 3 tiêu chí trên, riêng tính quy ước thì không thể dùng cho diễn ngôn. Văn bản là một mẫu quy ước của xã hội, dù chặt hay lỏng hình thành với ngôn ngữ văn hóa và chữ viết, thành một mô hình văn bản, tức là *một siêu ngôn ngữ* để lí giải ngôn ngữ.

Trong sự phân biệt này, ta thấy có *những hình thức trung gian*, tức là những *diễn ngôn độc lập chưa thành văn bản nhưng lớn hơn phát ngôn*, đó là những câu châm ngôn, tục ngữ, ca dao, câu đố, câu đối... những mẫu tin ngắn, quảng cáo rao vặt, những mẫu chuyện vui hài hước, giai thoại... Không chấp nhận hình thức trung gian này thì ta cứ lúng túng trước diễn ngôn và văn bản. Mặt khác, định nghĩa trên cũng chú ý đến cách sử dụng thông tục lấy phương tiện chữ viết để phân biệt, chẳng hạn : "chỉ thị này có văn bản không hay truyền miệng ?" "Văn bản" ở đây được hiểu hàm ý là "trở thành quan phương "(officiellement) hay chưa, tức là đúng với mẫu mực của văn bản hành chính.

Như vậy, từ những diễn ngôn tự sự có thể triển khai thành các văn bản tự sự phi nghệ thuật hay có tính nghệ thuật.

III - PHÂN LOẠI DIỄN NGÔN

Ngữ dụng học phân chia các diễn ngôn hội thoại thành : diễn ngôn đối thoại, diễn ngôn miêu tả, diễn ngôn tự sự và diễn ngôn lập luận.

Những diễn ngôn này là nguồn gốc của những văn bản được xây dựng một cách hệ thống và là hệ thống phức tạp ví như truyện hoặc truyện thơ, không xa lạ đối với diễn ngôn hội thoại. Nói cách khác, ngôn ngữ hàng ngày chẳng những có mối liên hệ trực tiếp đồng đại với các văn bản mà còn có cả mối liên hệ gián tiếp lịch đại mà người ta thường bỏ quên. Giữa truyện và diễn ngôn tự sự, giữa kịch nói và diễn ngôn đối thoại, thơ và diễn ngôn miêu

tả, nghị luận và diễn ngôn lập luận có một đường dây liên hệ lâu đời, chứ không phải một lúc vô tình, ngẫu hứng mà sáng tạo ra bởi các thiên tài.

Tiêu chí phân loại các diễn ngôn cũng xuất phát từ cái chung ấy. Trong khi ngữ dụng học chú ý nhiều đến hiệu quả sử dụng lời nói thì phong cách học chú ý đến quy tắc, kết cấu lời nói trong giao tiếp, những chức năng xã hội có thể có của chúng. Vận dụng cả hai loại tiêu chí ta có thể thấy những loại diễn ngôn sau đây :

1- Các diễn ngôn hội thoại, có tính chất phi văn bản mà ngữ dụng học đã phân loại : đối thoại, tự sự, miêu tả, lập luận.

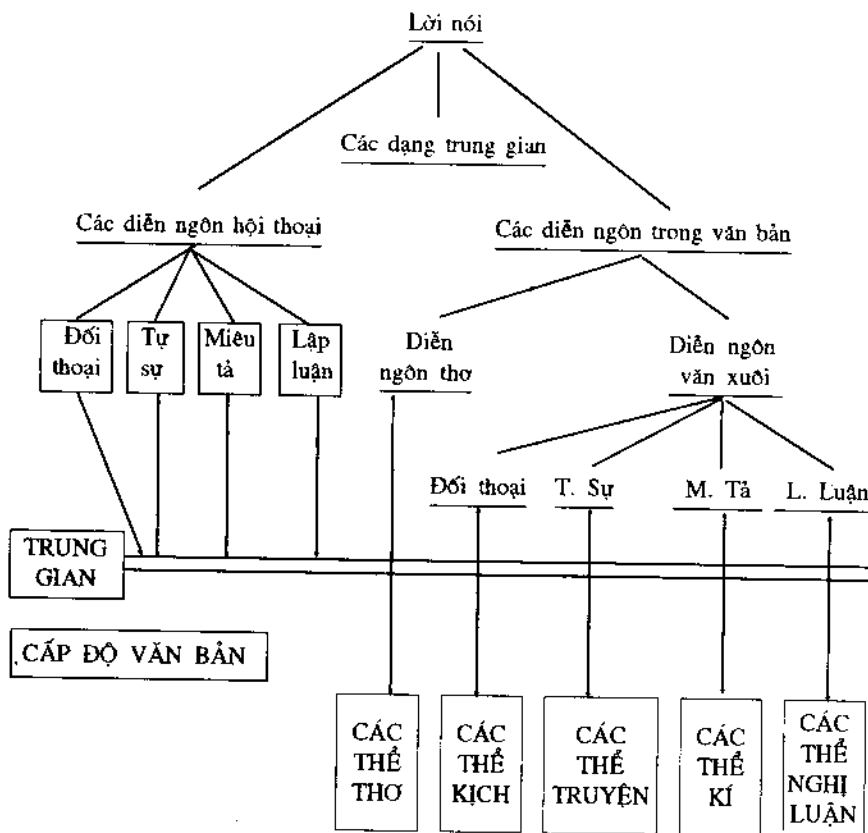
2- Các diễn ngôn trong văn bản, tập trung ở hai cực ngôn ngữ thơ và ngôn ngữ văn xuôi, trong đó lại chia nhỏ thành nhiều thể loại.

Ngoài ra có *những diễn ngôn trung gian*, lớn hơn phát ngôn tuy chưa thành văn bản nhưng có thể tồn tại độc lập ở dạng nói hoặc dạng viết, có thể vừa là thơ hoặc là văn xuôi, hàm chứa những yếu tố đối thoại, tự sự, miêu tả, lập luận. Đó là những tục ngữ, ca dao, câu đối, câu đố, giai thoại truyện vui v.v... với số lượng không ít trong ngôn ngữ hàng ngày cũng như sách vở nói chung.

Sự phân chia, cũng như nghiên cứu ở cấp độ diễn ngôn không loại trừ phân chia cấp bậc từ phát ngôn đến văn bản, cũng như không loại trừ những thuật ngữ : lời, lời nói, ngôn ngữ (thơ v.v...) mà theo truyền thống từ trước đến nay ta vẫn dùng.

Ta có một sơ đồ phân loại như sau :

CẤP ĐỘ DIỄN NGÔN



Sơ đồ cho ta thấy mối quan hệ giữa 2 cấp độ diễn ngôn, văn bản và cấp trung gian. Sơ đồ cũng cho thấy sự tiến hóa từ diễn ngôn đến văn bản nói chung, từ diễn ngôn tự sự đến văn bản tự sự, trong đó có các loại thể Truyện kể.

THAY PHẦN KẾT LUẬN

Cho đến nay cũng khó tìm một định nghĩa về Truyện khái quát hơn định nghĩa của J.Ricardou : "Truyện là một văn bản chiếu vật diễn tiến trong thời gian".

Là văn bản, truyện phân biệt với những diễn ngôn tự sự tản mạn trong lời hội thoại hàng ngày, phân biệt với những diễn ngôn trung gian độc lập chưa thành một văn bản, tức là chưa định hình rõ nét, tuy có sự liên kết nhưng không thành hệ thống, ví như những giai thoại, những mẩu chuyện vui, "Lượm lặt gần xa" trên báo chí và trong cuộc sống hàng ngày. Mặt khác, văn bản phân biệt với những câu chuyện (cốt truyện) ghi nhớ tiềm tàng trong kí ức mọi người làm thành lớp trầm tích văn hóa ở từng người hay từng thế hệ ở mỗi cộng đồng dân tộc. Là văn bản, truyện được hiện thực hóa trong hành vi kể, nó có *tính khuôn mẫu* của thể loại : thần thoại, cổ tích dân gian, truyện kể, tiểu thuyết v.v... nói cách khác đó là hệ thống các diễn ngôn tự sự tập hợp trong một kiến trúc tổng thể theo một số quy tắc nhất định.

Là văn bản có chức năng chiếu vật, Truyện cũng có đặc trưng với chức năng định danh nổi bật trong đó có các tên gọi nhân vật, tên gọi các sự kiện theo chương hồi v.v... Nhưng truyện lại là văn bản chiếu vật diễn tiến trong thời gian. Đặc trưng này khiến Truyện khác với các thể loại nói trên. Đồng thời Truyện khác với các văn bản tự sự khác nhau như là biên bản một vụ án hình sự, một thiên phóng sự ở chỗ các sự kiện diễn ra trong sự sắp xếp, sự lựa chọn thời gian của người kể, "thời gian của người" hay là thời gian trong thời gian. Vì vậy có thể bổ sung vào định nghĩa

nói trên : *"Truyện là văn bản chiếu vật diễn tiến trong thời gian tự nó mà người kể đã chọn cho nó"*.

Sự phát sinh, phát triển của các thể loại truyện kể không ra ngoài các đặc trưng đã nói trên mà tiểu thuyết là hình thức tiêu biểu, một sáng tạo có tầm vóc vĩ đại ở thời đại chúng ta.

Từ những tiểu thuyết sự kiện, những chiến tích anh hùng trong các tiểu thuyết lịch sử, những kí ức phiêu lưu vừa có thực vừa tưởng tượng, truyện xây dựng, khắc họa những nhân vật với diện mạo rõ nét, đó là những Don Quichotte, Pancho. (*Những truyện phiêu lưu của hiệp sĩ Đôn Kihôtê*), những Ri-sa Su tử tâm. Cácmen, Mác Rê-nan (*Ai-van-hô...*) đến những nhân vật nổi bật với tính cách tham lam keo kiệt, biến lộn ...), truyện hướng đến tả thực xã hội, vừa khám phá xã hội vừa khám phá con người qua những tác phẩm đồ sộ của H. Balzac, L. Tolstôï, F. Dostoievski v.v... Những tác phẩm mang tầm vóc lớn, phơi bày thế giới xã hội và con người trong sự biến chuyển lớn lao của thời đại trở thành mẫu mực của nghệ thuật tiểu thuyết.

Mặt khác, nó hướng vào người kể và cách kể như một vẻ đẹp tự thân, thông qua cách xử lí thời gian, mối quan hệ giữa sự kiện và tâm trạng con người. Đó là hướng tìm tòi của M.Proust, J.Joyce, F. Kafka, D. Camus v.v... Nhân vật và tính cách mờ dần, cốt truyện tàn lụi... đến chỗ không còn tên tuổi, không cốt truyện, chỉ còn lại cách kể và người kể. *Trung tâm của mỹ học chuyển hướng vào cách xử lí thời gian làm nổi bật đặc trưng nghệ thuật thời gian* (đối lập với các nghệ thuật không gian như hội họa, kiến trúc, điêu khắc, vũ đạo). Điều này không phải không có lí do khách quan khi mà phim ảnh xuất hiện và chiếm vị trí hàng đầu, lôi cuốn mạnh mẽ các khán giả thuộc mọi lứa tuổi. Không gian hình ảnh (nhìn bằng mắt) thay thế cho không gian ảo, xuất hiện trong tưởng tượng, kí ức của truyện kể.

Tiến thêm một bước nữa, các phương tiện truyền thông đại chúng như băng hình, viễn thông v.v... hiện đại, thích hợp với nhu

cầu của con người trong xã hội công nghiệp, nhịp điệu cuộc sống mạnh mẽ, nhanh chóng, truyện kể, bị xâm thực, có nguy cơ lùi dần, mất đi vị trí vẻ vang, huy hoàng của nó trong suốt hai thế kỉ. Công chúng một phần thiếu thời gian, một phần ưa thích những cảm nhận cụ thể và nhu cầu giải trí cân bằng lao động trí óc căng thẳng, tìm đến những truyện kể bằng ảnh, bằng hình và tranh vẽ hơn là huy động trí tưởng tượng, kí ức, liên tưởng để "đồng sáng tạo". Người ta bắt đầu ngại trước những tập truyện dày cộm, dù là tác phẩm Balzac, Tolstoï, Dostoïevski v.v... mà thích những truyện mi ni, sách bỏ túi (tóm tắt các tác phẩm lớn), truyện tranh v.v... Các tác phẩm lớn một phần được chuyển thể thành kịch bản phim và được đưa lên màn hình biến thành tiểu thuyết băng hình, phục vụ người xem ngày càng đông đảo.

Một hệ quả khác là ở nước ta gần đây phát triển thể loại truyện ngắn và truyện cực ngắn (truyện mi ni) và đạt những thành tựu quan trọng. Cách đây chừng hơn 40 năm, nhà văn viết truyện ngắn danh tiếng Nguyễn Công Hoan từng mơ ước viết được những truyện cực ngắn, vậy mà bây giờ những năm 80, 90, truyện cực ngắn xuất hiện ngày càng nhiều, nhiều nhà văn nổi tiếng nhờ truyện ngắn và truyện cực ngắn.

Truyện cực ngắn không phải là trở lại với những mẫu giai thoại, những diễn ngôn trung gian tự lập, mà cốt cách của nó vẫn là tiểu thuyết, thậm chí còn là tiểu thuyết lớn, bao quát không chỉ một khoảnh khắc thời gian mà còn là cả đời người thậm chí vài ba thế hệ : *Kẻ sát nhân lương thiện* - (Hòa Vang), *Chị tôi* (Nguyễn Thị Thu Huệ), *Sầu riêng* (Minh Nhân) v.v... trong đó cách xử lí thời gian tuyệt diệu đến mức, chỉ một lóe sáng trong khoảnh khắc đủ hiện lên một thế giới tâm trạng và đời người, một hay nhiều hơn những số phận khác nhau.

Truyện ngắn và truyện cực ngắn còn chứa đựng những thủ pháp hiện đại của tiểu thuyết, những đối thoại ngắn mang tính kịch cao, những lời kể mang phong cách lời gián tiếp và lời kể gián tiếp tự do cùng đặt trên một bình diện ngang nhau. Lấy một ví dụ :

"Chị lặng im nhìn hắt. Hắt lặng im nhìn ra trời mưa, li rượu cầm mãi trên tay. Chị ăn khô đi, khô cá sặt đó. Đà tôi không quen ăn khô. Chị uống nước đi, trà nóng đó. Chị cầm li trà nhấp một ngụm nhỏ" (*Khách thương hồ* - Hào Vũ). Và : "Sao anh bị mất giò ? Câu hỏi ấy mấy lần mấp máy trong miệng chị, lại thôi. Quan tâm đến người ta làm gì ..."(*sdd*).

Những lời kể mà ngôn ngữ bị hút vào mạch truyện, tựa như ngôn ngữ thơ, như là thơ bằng văn xuôi : "Mẹ đã chết vì ngã nắng :

Chiều xuống - Xóm làng xúm lại ma chay cho mẹ. Mất cái Tắm khô róc : Những con cua lẩn trốn không về. Người ta không tìm thấy Tắm đâu. Nó mãi bay lên trời cao, nơi có hai con mắt sao nhấp nháy ướn nhìn xuống làng. Làng lơ xô nhà như hang hốc cua. Đám người đưa mẹ ra đồng lặng lẽ như đàn cua công kênh con cua chết. Đàn cua dài dài mãi, con nào cũng có một cái mai đen bóng, có nhiều vết rạn, chân chim, tượng lên hình mặt Phật". (*Con cua tám cẳng hai càng* - Nguyễn Quang Trung).

Truyện mang tính ẩn dụ như thơ và khi dồn nén chữ nghĩa thì tạo ra vô số khoảng trống, nên đọc xong mà truyện vẫn không dừng lại. Đọc truyện cực ngắn, ta có cảm giác như đọc thơ tứ tuyệt Đường thi. Nó là cả thế giới nhiều chiều trong một trang giấy. Vì thế, truyện đã nhích lại gần thơ hơn là diễn ngôn tự sự và giai thoại.

Như vậy, một số lớn truyện đã "hóa thân" vào kịch bản, để đi vào nghệ thuật không gian cũng tức là hướng đi vào nghệ thuật nghe - nhìn, và một hướng khác, xích lại gần thơ. Cả hai đều là hướng đi tất yếu của nghệ thuật tiểu thuyết. Vậy, phải chăng không còn tiểu thuyết nữa ? Không, nó vẫn còn và không có tiểu thuyết thì mọi cách kể truyện sẽ không còn cơ sở nghệ thuật. Nghệ thuật tiểu thuyết hiện đại một mặt chịu ảnh hưởng của thơ và mặt khác là điện ảnh, nhưng vẫn là ngọn nguồn bất tận của hai loại hình kia vì chỉ có tiểu thuyết mới phản ánh đa diện và "sát sườn" cuộc sống sôi động nội tâm và cuộc sống bên ngoài xã hội. Vì vậy có

xu hướng đưa truyện gần với triết lí nhân sinh trong truyện của J.London, Hemingway và đậm nét trong tiểu thuyết của trào lưu "hiện sinh chủ nghĩa".

Tiểu thuyết đã trải qua một thời cực thịnh xây dựng nên hàng loạt lâu đài rực rỡ với những tên tuổi lớn lao và hiện nay vai trò lịch sử của nó đang có phần mờ nhạt, do những loại hình nghệ thuật tự sự nghe nhìn lấn lướt. Nhưng cũng chính nhờ phim ảnh, băng hình v.v... mà truyện phổ cập hơn, nhiều người biết hơn.

Dù sao ta cũng được chứng kiến một nền nghệ thuật huy hoàng nhất, phong phú nhất và phức tạp nhất trong lịch sử. Nó có quy mô rộng lớn của anh hùng ca, vừa tình vi như thơ trữ tình lại vừa gay cấn như là kịch sân khấu. Nhịp điệu của tiểu thuyết phản ánh nhịp điệu ngày càng nhanh và mạnh mẽ của nhịp điệu cuộc sống thời hiện đại. Mặt khác đó là sự hài hòa của những giọng điệu pha tạp ngược chiều trong cuộc sống, tiểu thuyết là thể loại hoàn mĩ nhất của loại hình tự sự làm nên cái đẹp của nền nghệ thuật hiện đại bằng ngôn ngữ giao tiếp và bản thân nó cũng là phương tiện giao tiếp.

Giống như mọi cái đẹp, Truyện là hiện thân của sự hài hòa đang vận động, có nhịp điệu cho riêng chính nó và gọi lên những gì đẹp hơn nó.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

TIẾNG VIỆT

1. C. Mác - F. Ăng-ghen : *Về văn học và nghệ thuật*, S.T.H. 1958.
2. V.I. Lênin - *Bàn về văn học và nghệ thuật*, ST, H, 1960.
3. Hồ Chí Minh - *Về công tác văn hóa văn nghệ*, ST, H, 1971.
4. M. Bakhtin - *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết*-Trường viết văn Nguyễn Du, H, 1992
5. M. Bakhtin - *Những vấn đề thi pháp Đôxtôiepxki*, GD, H, 1993.
6. Cao Xuân Hạo - *Tiếng Việt. ... Sơ thảo ngữ pháp chức năng*-KHXH, H, 1991.
7. Diệp Quang Ban- *Văn bản và liên kết văn bản trong tiếng Việt*, GD, H, 1998.
8. Đỗ Hữu Châu - Bùi Minh Toán - *Đại cương ngôn ngữ học* (t.2) , GD,H, 1993.
9. Đinh Trọng Lạc -Nguyễn Thái Hòa - *Phong cách học tiếng Việt*, GD, H, 1994.
10. Đinh Trọng Lạc- *Ngữ pháp học văn bản*, GD, H, 1994.
11. Đặng Anh Đào - *Đối mội nghệ thuật tiểu thuyết phương tây hiện đại*, GD, H, 1993.

12. F.De Saussure - *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương* (Cao Xuân Hạo dịch), KHXH, H, 1962.
13. M.Gorki - *Bàn về văn học* - VH, H, 1970.
14. Hà Minh Đức - Lê Bá Hán - *Cơ sở lí luận văn học*, T.2. GD, H. 1996.
15. Hoàng Phê - *Lôgic ngôn ngữ học* KHXH, H, 1989.
16. Hoàng Trinh - *Về khoa học và nghệ thuật trong phê bình văn học*, KHXH, H, 1980.
- 16^b. Hoàng Trinh - *Phương tây, văn học và con người*, (T. 1. 2) KHXH, H 1971.
17. J. Lyons - *Nhập môn ngôn ngữ học lí thuyết* (Vương Hữu Lễ dịch), GD, H, 1997.
18. M.B.Khrapchenko - *Cá tính sáng tạo của nhà văn và sự phát triển của văn học*. TPM, H, 1978.
19. Lê Thị Tuyết Hạnh - *Thời gian tự sự như một nhân tố cấu trúc văn bản nghệ thuật*. (Luận án PTS ngữ văn) ĐHSPT Hà Nội, H, 1997.
30. Hoàng Ngọc Hiến - *Văn học học văn* - CDSP TP Hồ Chí Minh và Trường viết văn Nguyễn Du, H, 1990
- 30b. Hoàng Ngọc Hiến - *Thi pháp của Truyện* - Báo Văn nghệ số 31/1991.
31. Hoài Thanh - *Phê bình và tiểu luận*, VH, H, 1960
32. Lưu Thị Đức Hạnh- *Nghệ thuật trào phúng của Nguyễn Công Hoan* - T/C Văn học số 5/1975.
- *Nghệ thuật viết truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan* - T/C Văn học số 4/1977.
32. I. Ehrenbourg - *Chân dung văn học* TPM, H, 1983
34. O.I - Molokalskaja - *Ngữ pháp văn bản* (Trần Ngọc Thêm dịch), GD, H, 1996.

35. J.Piaget - *Tâm lí học trí khôn* -GD, H, 1997.
36. D. Nunan - *Dẫn nhập phân tích diễn ngôn*-GD,H, 1997.
37. Nhiều tác giả - *Công việc viết văn* - Trường viết văn Nguyễn Du - H, 1985.
- 37^b. Nhiều tác giả - *Nghĩ tiếp về Nam Cao* - HNV, H, 1993.
38. Nguyễn Công Hoan - *Đời viết văn của tôi*, VH, H, 1971.
39. Nguyễn Công Hoan - *Hỏi chuyện các nhà văn*, VH, H, 1969.
40. Nguyễn Công Hoan - *Tuyển tập* (T.3). VH, H, 1986.
41. Nguyễn Đăng Mạnh - *Nhà văn, Tư tưởng và phong cách*, VH, H, 1983.
42. Nguyễn Đăng Mạnh - *Con đường đi vào thế giới nghệ thuật của nhà văn* GD, H, 1996
43. Nguyễn Đồng Chi - *Kho tàng truyện cổ tích Việt Nam* (5 tập) VH, H, 1957 -1982).
44. Nguyễn Lai - *Ngôn ngữ và sáng tạo văn học*, KHXH, H, 1991.
45. Nguyễn Đình Thi - *Công việc của người viết tiểu thuyết*, VH, H, 1969.
46. Nguyễn Đình Thi- *Tuyển tập* (T.3) VH, H, 1997.
47. Nguyễn Như Ý (chủ biên) - *Từ điển giải thích thuật ngữ ngôn ngữ học*. GD, H, 1996.
48. Nguyễn Thanh Hùng - *Văn học-Tâm nhìn biến đổi*, VH, H, 1996.
49. Nguyễn Thái Hòa - *Tục ngữ Việt Nam, cấu trúc và thi pháp*, KHXH, H, 1996
50. Nguyễn Thái Hòa - *Dẫn luận Phong cách học* - GD, H, 1998.
51. Phan Cự Đệ - *Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại*, ĐH, THCN, H, 1978.
52. Phan Ngọc - *Phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều*- KHXH, H, 1985.

53. Phạm Minh Hạc - *Tâm lí học Vu-gôtxki* - (T.1) GD, H, 1997
54. Phương Lưu - *Tìm hiểu lí luận văn học phương Tây hiện đại*. VH, H, 1996.
55. Phương Lưu - Nguyễn Xuân Nam - Thành Thế Thái Bình - *Lý luận văn học (T.3)* GD, H, 1988.
56. Phùng Văn Tửu - *Aragon*- ĐHTHCNHN, H, 1987
57. Phùng Văn Tửu - *Tiểu thuyết Pháp hiện đại. Những tìm tòi đổi mới*, KHXH và Mũi Cà Mau, 1990.
58. Tô Hoài - *Nghệ thuật và phương pháp viết văn*. VH, 1997.
59. Tô Hoài - *Sổ tay viết văn* VH, H, 1966.
60. *Từ điển văn học* (Nguyễn Đức Nam chủ biên) T.1 và T.2, KHXH, 1983, 1984.
61. Trần Đình Sử - *Thi pháp thơ Tố Hữu*, VH, H, 1992.
62. Trần Đình Sử - *Lý luận phê bình văn học*, Hội Nhà văn H, 1996.
63. Trần Đình Sử - *Một số vấn đề thi pháp học hiện đại*, Bộ GD và ĐT, H, 1993
64. Trần Ngọc Thêm - *Hệ thống liên kết văn bản tiếng Việt*, KHXH, H, 1985
65. T. Todorov - *Thi pháp học cấu trúc* (Bản dịch Trần Duy Châu), in ronéo.
66. Trần Đức Thảo - *Tìm cội nguồn ngôn ngữ và ý thức* - VHTT, H, 1996.
67. Vũ Ngọc Khánh - *Giai thoại Folklore Việt Nam*, KHXH, H, 1996.
68. Vương Trí Nhàn- *Sổ tay truyện ngắn* - HNV, H, 1998.
69. L.X.Vu-gôtxki - *Tâm lí học sáng tạo nghệ thuật* - KHXH, H, 1981.
70. Vũ Ngọc Phan - *Nhà văn hiện đại* (in lần thứ III), T.1, 2, 3, 4, S, 1960.

TIẾNG PHÁP - TIẾNG ANH

71. Armengaud E. - *La pragmatique* Que sais je ? P.I' F, P, 1985.
72. Barthes. R. - *Le degré de l'écriture* - Ed. du Seuil, P. 1972.
73. Barthes.R. - *Poétique du récit* - Ed. du Seuil, P, 1977.
74. Dubois J. - *Dictionnaire – de linguistique*, L. Larousse, P, 1973.
75. Jacques F. - *Dialogique* P.U.F.P.1979.
76. Jakobson. R. - *Essais de linguistique générale* Ed. Minucit, P, 1963.
77. Pottier B. *Comprendre la linguistique* - M.U., 1975.
78. Genette G. *Figures I* - Ed. du Seuil, P, 1966.
79. Genette G. *Figures II* - Ed. du Seuil, P, 1969.
80. Genette G. *Figures III* -E.d. du Seuil, P, 1971.
81. Morier. H. - *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P.UF. P, 1989.
82. Mougin . H. - *La sainte famille existentialiste* Ed. Sociales, P, 1947.
83. Lagarde A. et Michend L. - *XX^e siècle, les grandes auteurs français*, Bondos, P, 1962.
84. *Revue d'histoire littéraire de la France*. N^o 6/95.
85. Todorov. T. - *Les genres du discours* - Ed. du Seuil, P.1978.
86. Ricoeur P. - *Temps et récits* - Ed. du Seuil, P, 1983.
87. Ricoeur P. - *Temps et récits* - Ed. du Seuil, P, 1984.
88. Ricoeur P.- *Temps et récits* -Ed. du. Seuil, P, 1985.
89. Sarte J.P. - *Questions de méthode* - Ed. Gallimard, P, 1960.
90. Austin J.L. - *How to do things With words* - Cambridge, 1975.
91. Aristotle - The "art" of Rhetoric - Cambridge, L. (không đề năm)

92. Some authors - *Semantics and the Philosophy of language*, Univesity of Ilinois, 1952.
93. Levktorsky V.A. *Subject, Object, Cognition*, Progress, M, 1984.
94. Searle R.J. *Speech acts* - Cambridge, 1969.
95. Walas K. - *A.dictionary of Stylistics*, Longman, 1989

TIẾNG NGÀ

96. Balli S. - *Frentxuzskaja stilistika* - U.I.M,1961.
97. Bakhtin M- *Estetika slovesnogo tvorchestva, I. M,1979*
98. Vinogradov. V - *Stilistika -Teortiia poeticheskoi rechi. Poetika.* AN.M, 1963.
99. Benvenist E.- *Obssaja lingvistika*, Pr, M, 1974.
100. Gatrev. G.D. *Soderjatel'nost' khaudojectvennikh form* - II, M, 1968.
101. *Novo. vzarubejnoi lingvistika* - T.IX, P. M, 1980.
102. *Lingvistika i poetika*- N, M, 1979.
103. *Poetika srednevekovuh litenatur Vostoka* - Nasledenhi, M, 1994.
104. Moltranov V.I- *Vremiya i xoznanhie - Kritika penomenologideskoi filosofii* - VS. - M, 1988.
105. *Sovremennue problemut literaturovedenhija i jazukozranhija* K70^e Aetyu io d.r. Acad. M. Khrapchenko, M, 1974.
106. *Sistemnui issledovanhija* Ejegodnhik 1971, M, 1972.
107. Ssmeleev. D.M.- *Slovo i obraz* - H, ANCCCR, M, 1964.
108. *Vvedenie v littraturovegenhie(khrestomatija)* V.S. M, 1979.

MỤC LỤC

	<i>Trang</i>
<i>Lời tựa</i>	3
PHẦN MỞ ĐẦU	5
<i>Chương I. CHUYỆN VÀ TRUYỆN</i>	11
I. Phân biệt chuyện (histore) và truyện (récit)	11
II. Các đơn vị của Truyện	15
III. Kết luận	23
<i>Chương II. CHUYỆN CỦA CON NGƯỜI VÀ CON NGƯỜI TRONG TRUYỆN</i>	24
I. Chuyện của con người	24
II. Con người trong Truyện	37
III. Kết luận	46
<i>Chương III. LỜI KỂ VÀ LỜI THOẠI TRONG TRUYỆN</i>	48
I. Tính khách quan và chủ quan của lời nói	48
II. Lời kể	53
III. Lời thoại của nhân vật và độc thoại nội tâm	65
IV. Lời kể gián tiếp và lời kể gián tiếp tự do	79
V - Truyện kể tâm tư hay dòng ý thức	81
VI. Kết Luận	85
<i>Chương IV. KHÔNG GIAN NHƯ MỘT NHÂN TỐ NGHỆ THUẬT CỦA TRUYỆN</i>	87
I. Không gian trong truyện	87

II. Các loại không gian trong Truyện	88
III. Không gian đối thoại giữa người kể hàm ẩn và người đọc hàm ẩn	95
IV. Cảm nhận không gian	105
Chương V. THỜI GIAN NHƯ MỘT NHÂN TỐ CẤU TRÚC NGHỆ THUẬT CỦA TRUYỆN	109
I. Các loại thời gian	109
II. Trật tự - Khoảng thời gian và tần xuất	114
III. Thời gian của Truyện - các kiểu thời gian	118
IV. Thời gian kể và điểm nhìn	122
V. Thời gian tự sự và các dạng thức Truyện	134
VI. Kết luận	147
Chương VI. GIỌNG KỂ - MỐI CẢM NHẬN TỰ NHIÊN CỦA NGƯỜI NGHE VÀ NGƯỜI ĐỌC	149
I. Phân biệt giọng và điệu trong lời nói	151
II. Giọng văn và giọng kể	158
III. Các nhân tố của giọng kể	168
IV. Kết luận	175
Chương VII. THỐNG NHẤT MỘT THUẬT NGỮ CỦA NGÔN NGỮ HỌC VÀ THI PHÁP HỌC : DIỄN NGÔN	176
I. Diễn ngôn	176
II. Tiêu chí phong cách học	182
III. Phân loại diễn ngôn	189
THAY PHẦN KẾT	192
THU MỤC THAM KHẢO	197
MỤC LỤC	203

In 1.500 cuốn, khổ 14,3 x 20,3cm tại Xí nghiệp in Đường sắt Hà Nội.
Số in: 186. Giấy phép số : 194/154-00 do Cục Xuất bản cấp
ngày 1 tháng 3 năm 2000. Nộp lưu chiếu tháng 4 năm 2000.

CÙNG MỘT NGƯỜI VIẾT

- *Phong cách học tiếng Việt* (viết chung với Võ Bình, Lê Anh Hiền, Cù Đình Tú) NXB GD, H., 1982

- *Phong cách học tiếng Việt* (viết chung với Đinh Trọng Lạc) NXB GD, H., 1995, in lại 1995, 1997, 1999.

- *Thực hành Phong cách học tiếng Việt* (viết chung với Đinh Trọng Lạc) NXB GD, H., 1993.

- *Tục ngữ Việt Nam – Cấu trúc và Thi pháp* - NXB KHXH, H., 1997.

- *Những nhà giáo những trang văn* (viết chung, Nguyễn An chủ biên) NXB GD, H., 1997.

- *Dẫn luận Phong cách học*. NXB GD, H., 1997, in lại và bổ sung 1998.

- *Nam Cao – Về tác gia và tác phẩm* (viết chung, Bích Thu biên soạn và tuyển chọn). NXB GD, H., 1998.



Giá: 12.800đ