

VIỆN KHOA HỌC XÃ HỘI VIỆT NAM
HỌC VIỆN KHOA HỌC XÃ HỘI
--- ๘ ๓ ๙ ---

THÁI PHAN VÀNG ANH

**NGƯỜI KỂ CHUYỆN
TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM
ĐƯƠNG ĐẠI**

Chuyên ngành : Lý luận văn học
Mã số : 62.22.32.01

TÓM TẮT LUẬN ÁN TIẾN SĨ VĂN HỌC

HÀ NỘI – 2010

**CÔNG TRÌNH ĐƯỢC HOÀN THÀNH TẠI HỌC VIỆN
KHOA HỌC XÃ HỘI, VIỆN KHOA HỌC XÃ HỘI VIỆT NAM**

Người hướng dẫn khoa học: PGS.TS. Nguyễn Đăng Điệp

Phản biện 1: GS.TS. Trần Đình Sử

Trường Đại học Sư phạm Hà Nội.

Phản biện 2: PGS.TS. Đoàn Đức Phương

Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Hà Nội.

Phản biện 3: PGS.TS. Phùng Ngọc Kiểm

Trường Đại học Sư phạm Hà Nội.

Luận án sẽ được bảo vệ trước Hội đồng chấm luận án cấp Học viện họp tại Học viện Khoa học Xã hội, Viện Khoa học Xã hội Việt Nam.

Vào hồi giờ ngày tháng năm

Có thể tìm hiểu luận án tại:

- Thư viện Quốc gia Việt Nam
- Thư viện Học viện KHXH thuộc Viện KHXH Việt Nam
- Thư viện Viện Văn học thuộc Viện KHXH Việt Nam
- Thư viện Trường Đại học Sư phạm - Đại học Huế

**NHỮNG CÔNG TRÌNH CỦA TÁC GIẢ
LIÊN QUAN ĐẾN LUẬN ÁN**

- [1]. Thái Phan Vàng Anh (2005), *Hình tượng người trần thuật trong truyện ngắn Việt Nam thời kì đổi mới*, Thông báo khoa học Trường Đại học Sư phạm Huế, số 2 (51), 2005.
- [2]. Thái Phan Vàng Anh (2007), *Từ phương diện điểm nhìn, nhận diện quan niệm trần thuật trong truyện ngắn Việt Nam đương đại*, Tạp chí khoa học Đại học Huế, số 36 tháng 04/2007.
- [3]. Thái Phan Vàng Anh (2008), *Ngôn ngữ trần thuật trong truyện ngắn Việt Nam đương đại*, Tạp chí sông Hương, số 11/ 2008.
- [4]. Thái Phan Vàng Anh (2009), *Thời gian trần thuật trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại*, Tạp chí khoa học Đại học Huế, số 54, tháng 11, 2009.
- [5]. Thái Phan Vàng Anh (2010), *Ngôn ngữ trần thuật trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại*, Nghiên cứu Văn học, số 02/2010.
- [6]. Thái Phan Vàng Anh (2010), “Tiểu thuyết Việt Nam đương đại – nhìn từ lí thuyết liên văn bản”, Kỉ yếu hội thảo khoa học *Những vấn đề đổi mới về văn học và ngôn ngữ*, Khoa Ngữ văn, trường Đại học Khoa học Huế, tháng 05, 2010.
- [7]. Thái Phan Vàng Anh (2010), *Kể chuyện từ điểm nhìn bên trong - một dạng thức trần thuật phổ biến của tiểu thuyết Việt Nam đương đại*, Tạp chí Non nước, số tháng 6, 2010.
- [8]. Thái Phan Vàng Anh (2010), *Tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI từ góc nhìn hậu hiện đại*, Văn nghệ quân đội, số đầu tháng 07, 2010.
- [9]. Thái Phan Vàng Anh (2010), *Giọng điệu trần thuật trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại*, Tạp chí khoa học Đại học Huế, số 26 (60), tháng 8, 2010.

trong kĩ thuật tổ chức truyện kể không hẳn đã tỉ lệ thuận với hiệu quả cảm xúc mà tác phẩm đem đến cho độc giả.

5. Suy cho đến cùng, mọi hướng nghiên cứu đều nhằm làm rõ đối tượng, nhận diện được các hiện tượng văn học cụ thể. Đi từ lí thuyết tự sự học, đặc biệt chú trọng đến người kể *chuyện*, *luận án hướng đến việc góp phần nhận diện đặc điểm của tiểu thuyết đương đại*. Tiểu thuyết hôm nay quan tâm đến cách kể hơn là “chuyện” được kể. Phương thức kể chuyện từ ngôi thứ nhất hoặc trần thuật đa ngôi, đào sâu vào thân phận con người chiếm ưu thế. Tiểu thuyết ngày càng thu gọn dung lượng với thời gian trần thuật ngắn, nhịp điệu kể nhanh, ngôn ngữ gần gũi với đời thường, giọng điệu hoặc lộ rõ chủ ý giễu nhại hoặc cố tình tạo ra nét vô âm sắc... Với nhiều cách tân ở nghệ thuật trần thuật, tiểu thuyết đương đại trở nên lạ hơn, cuốn hút hơn và đáp ứng nhu cầu đồng sáng tạo ngày càng đa dạng hơn của độc giả. Tuy nhiên, vẫn có những hiện tượng văn học khiến độc giả bối rối, hoang mang. Ranh giới giữa việc đổi mới nghệ thuật trần thuật trong tiểu thuyết và sự làm dáng thái quá về kĩ thuật tổ chức truyện kể nhiều khi bị xóa nhòa.

MỞ ĐẦU

1. Mục đích, ý nghĩa của đề tài

1.1. Trong những năm gần đây, Tự sự học đã trở thành lĩnh vực thu hút sự chú ý của giới nghiên cứu Việt Nam, nhờ vai trò quan trọng của nó trong việc tìm hiểu văn chương dưới một hệ hình mới. Tuy nhiên, vẫn chưa có nhiều công trình nghiên cứu dày công về lí thuyết tự sự và nhất là những ứng dụng của nó trong việc khám phá cấu trúc văn bản truyện kể. Nghiên cứu văn học từ phương diện tự sự cũng là một hướng tiếp cận cần thiết nhằm khám phá sâu hơn cấu trúc văn bản – đặc biệt là cấu trúc tiểu thuyết với những dấu hiệu đặc thù của nghệ thuật trần thuật.

1.2. Ở Việt Nam, thời kì đổi mới với dấu mốc 1986 đã đánh dấu sự chuyển hướng của văn học. Sự đổi mới tư duy nghệ thuật đã tạo tiền đề cho những cách tân thể loại, trong đó có tiểu thuyết. Đã có nhiều công trình nghiên cứu về nghệ thuật tiểu thuyết đương đại, nhưng khám phá tính hiện đại của tiểu thuyết từ phương diện nghệ thuật trần thuật, đặc biệt là phương diện người kể chuyện vẫn là một vấn đề còn để ngỏ. Đi sâu vào vấn đề người kể chuyện nhằm khẳng định sự vận động và phát triển của tiểu thuyết Việt Nam từ sau 1986 sẽ đem lại một cách nhìn đa chiều về diện mạo văn xuôi đương đại, đặc biệt là tiểu thuyết. Đây cũng chính là ý nghĩa của đề tài *Người kể chuyện trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại*.

2. Lịch sử vấn đề

2.1. Khái lược tình hình nghiên cứu lí thuyết tự sự học

Đặt nền móng cho những cơ sở ban đầu của lí thuyết tự sự học là trường phái hình thức Nga. Tuy nhiên, phải đến chủ nghĩa cấu trúc, bộ môn tự sự học mới được ra đời với sự góp mặt của R. Barthes, Tz. Todorov, A. J. Greimas, G. Genette... R. Barthes trong *Nhập môn phân tích cấu trúc truyện kể* (1966) đã đề cập cụ thể những phương diện trọng yếu của nghệ thuật trần thuật trong mối quan hệ với tác phẩm văn chương. T. Todorov với *Thi pháp văn xuôi* đã quan tâm đến tự sự học từ góc nhìn lí thuyết ứng dụng. Đặc biệt, Gérard Genette, nhà lí luận và nhà phê bình lớn hiện nay của Pháp, đã đề xuất nhiều thuật ngữ quan trọng của lĩnh vực Tự sự học qua các công trình *Những hình thái* (từ *Hình thái 1* đến *hình thái 5*), tập trung nhiều nhất ở *Hình thái 3* và tác phẩm *Diễn ngôn mới của truyện kể*.

Ở Việt Nam, một trong những người đầu tiên quan tâm đến Tự sự học là Trần Đình Sử. Không chỉ hệ thống, khái lược những vấn đề về lí thuyết tự sự, Trần Đình Sử còn cắt nghĩa những khái niệm thuộc về trần thuật học, trong đó có vấn đề Người kể chuyện và chủ thể trần thuật, Điểm nhìn trong văn bản, Mô hình tự sự v.v... (công trình **Dẫn luận thi pháp học**).

Lí thuyết tự sự của nhiều nhà nghiên cứu nước ngoài như Susanna Onega và J.A.G.Landa, R.Scholes và R. Kellogg, Mieke Bal cũng đã được nhiều nhà nghiên cứu Việt Nam trích dịch. Các công trình **Những vấn đề thi pháp của truyện** (Nguyễn Thái Hòa), **Phê bình văn học từ lí thuyết hiện đại** (Đào Duy Hiệp), **Các khái niệm và thuật ngữ của các trường phái nghiên cứu văn học ở Tây Âu và Hoa Kỳ thế kỉ XX** (chủ biên là I.P Ilin và E.A Tzurganova - Lại Nguyên Ân và Đào Tuấn Ảnh dịch), các cuốn **Tự sự học: một số vấn đề lí luận và lịch sử** (Trần Đình Sử chủ biên) hay bài viết **Tiếp cận Genette qua một vài khái niệm trần thuật** (Lê Phong Tuyết) đã góp phần làm sáng tỏ một số phương diện cụ thể của lí thuyết tự sự học.

2.2. Tình hình nghiên cứu về người kể chuyện và người kể chuyện trong tiểu thuyết đương đại Việt Nam

Ở Việt Nam, những bài viết, công trình nghiên cứu về người kể chuyện tiêu biểu có thể kể đến **Người kể chuyện trong văn xuôi** (Văn học nước ngoài - số 5/2008) của Lê Phong Tuyết, bài **Thời hiện tại chưa hoàn thành của truyện ngắn hiện đại** của Lê Lưu Oanh hay **Vấn đề người kể chuyện trong thi pháp tự sự hiện đại** của Đỗ Hải Phong, **Vấn đề kể chuyện trong truyện ngắn đương đại (một khía cạnh thi pháp thể loại)** của Bùi Việt Thắng (*Tự sự học - một số vấn đề lí luận và lịch sử*, phần 1, NXB ĐHSP, 2004). Tìm hiểu cụ thể về người kể chuyện trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại có các tác giả Nguyễn Thị Bình, Phạm Xuân Thạch, Văn Giá, Nguyễn Đăng Điệp, Phùng Gia Thế, Nguyễn Thị Minh Thái... Các tác giả này, hoặc quan tâm đến tiểu thuyết đương đại nói chung trên bình diện nghệ thuật trần thuật, hoặc bàn về người kể chuyện và nghệ thuật kể chuyện của một (hoặc một nhóm) nhà văn...

Nghệ thuật trần thuật trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại đã và đang được quan tâm nghiên cứu ở nhiều mức độ. Tuy nhiên, vẫn chưa có công trình nào đi sâu nghiên cứu một cách hệ thống vấn đề người kể chuyện trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay.

ngoài của đời sống mà chú ý hơn đến cái bên trong, cái bề sâu. Ngay cả khi người kể chuyện lựa chọn lối kể khách quan, “biết tuốt” từ ngôi thứ ba với điểm nhìn toàn tri, cái nhìn của tiểu thuyết hôm nay cũng không còn mang tính sử thi như trước. Trần thuật nhiều điểm nhìn với cấu trúc trần thuật đa ngôi trở thành một đặc điểm nổi bật. Bên cạnh đó, nhằm nhận diện xã hội từ những khía cạnh bản chất nhất, từ “cái hôm nay”, cái bề bộn của cuộc sống, tiểu thuyết đương đại đặc biệt hay sử dụng hình thức đảo tuyến thời gian. Thời gian trần thuật được người kể chuyện xáo tung, làm cho vỡ vụn với trình tự trần thuật phi tuyến tính. Cấu trúc tiểu thuyết đương đại vì vậy thường là sự lắp ghép của những mảnh vỡ đời sống, của những chuỗi liên tưởng rời rạc, đứt đoạn. Sự khác biệt của tiểu thuyết Việt Nam đương đại so với tiểu thuyết truyền thống còn biểu hiện khá rõ qua ngôn ngữ, giọng điệu trần thuật. Sự xâm lấn của ngôn ngữ hiện đại vào lời người kể chuyện như là một dấu hiệu cho thấy tính chất “hôm nay” của tiểu thuyết. Tiểu thuyết lúc này là bản hợp âm đa dạng của nhiều sắc thái giọng điệu chứ không chỉ là giọng trang trọng, sử thi như ở giai đoạn trước.

4. 4. Khảo sát tiểu thuyết Việt Nam đương đại từ phương diện người kể chuyện cũng có thể thấy được sự vận động của tiểu thuyết ngay trong chính giai đoạn này. Mặc dù cùng có ý thức “đổi mới” tư duy nghệ thuật, “đổi mới” phương thức biểu hiện, song giữa một tác phẩm xuất hiện ngay sau 1986 với một tác phẩm của những năm đầu thế kỉ XXI vẫn có những điểm khác biệt nhất định. Tiểu thuyết thời kì đầu với Nguyễn Khải, Lê Lựu, Chu Lai, Nguyễn Khắc Trường, Ma Văn Kháng dẫu đã chú ý đến sự chuyển đổi điểm nhìn trần thuật, phá vỡ thời gian đơn tuyến, đã suông sã hóa giọng kể... song có chỗ chưa nhuần nhuyễn, chưa trở thành một lối trần thuật tất yếu như những tiểu thuyết giai đoạn sau này (ở Hồ Anh Thái, Nguyễn Bình Phương, Thuận). Cũng như thế, sự vận động diễn ra cả trong quá trình sáng tác của một tác giả (trường hợp Hồ Anh Thái, Nguyễn Bình Phương). Dù vậy, không thể nói tiểu thuyết những năm gần đây hay hơn tiểu thuyết ở chặng đường đầu hay ngược lại. Sự thuần thực

KẾT LUẬN

1. Kể từ sau đổi mới, tiểu thuyết Việt Nam tỏ ra quan tâm nhiều hơn đến nghệ thuật trần thuật. Việc kể chuyện được chú trọng hơn là kể “chuyện” gì. Và để tạo nên những hiệu quả trong nghệ thuật trần thuật, vấn đề người kể chuyện được các nhà văn đặc biệt quan tâm. Các nhà văn tỏ ra có ý thức trong việc tạo nên một người kể chuyện đảm nhiệm vai trò tổ chức truyện kể. Sự đồng nhất giữa người kể chuyện, tác giả và nhân vật không còn là một xu hướng tất yếu như ở tiểu thuyết thời kì trước (hoặc tác giả hoặc nhân vật chính là người kể chuyện). Có sự phân biệt giữa tác giả, người kể chuyện và nhân vật. Người kể chuyện lúc này có vai trò quan trọng, vừa giúp nhà văn triển khai một cốt truyện, vừa giúp người nghiên cứu (nhất là những người vận dụng lí thuyết lí thuyết tự sự học) khám phá sâu hơn nghệ thuật tiểu thuyết. Bởi lẽ, người kể chuyện luôn giữ vị trí trung tâm trong mối quan hệ với các phương diện khác của nghệ thuật trần thuật (chẳng hạn như điểm nhìn, thời gian trần thuật, ngôn ngữ và giọng điệu trần thuật...).

2. Tiểu thuyết Việt Nam đương đại thường được triển khai từ nhiều điểm nhìn khác nhau, trong đó điểm nhìn người kể chuyện luôn giữ vai trò chi phối. Yêu tố thời gian cũng đặc biệt được chú trọng với chủ ý tái tạo lại thời gian sự kiện của người kể (đảo lộn trật tự vốn có của “chuyện”, dành thời gian không giống nhau cho những sự kiện không giống nhau - có “chuyện” kể nhanh, lướt qua, có chuyện kể nhân nhá, tỉ mỉ...). Thời gian trần thuật trong tiểu thuyết lúc này thường lộ rõ tính chất phi tuyến tính, hệ quả của lối trần thuật ghép mảnh, chỉ dựa vào dòng ý thức, vào những suy tưởng không liên mạch của người kể. Bên cạnh đó, sự thay đổi trong tư duy nghệ thuật khiến tiểu thuyết thời kì này có ngôn ngữ, giọng điệu trần thuật đặc trưng. Thông qua ngôn ngữ, giọng điệu người kể chuyện, cách nhìn, thái độ của anh ta (thực chất cũng là thái độ của tác giả) được thể hiện. Tinh thần của tiểu thuyết đương đại được bộc lộ rõ.

3. So với tiểu thuyết truyền thống, tiểu thuyết Việt Nam đương đại có những cách tân rõ rệt ở nghệ thuật trần thuật, xét trên trục người kể chuyện. Trước hết, đó là sự di động điểm nhìn từ hướng ngoại đến hướng nội, với sự lên ngôi của trần thuật từ ngôi thứ nhất. Tiểu thuyết đương đại không chỉ khám phá những hiện tượng bên

3. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu

3.1. Đối tượng nghiên cứu

Tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 từ góc độ nghệ thuật trần thuật, trên trục người kể chuyện.

3.2. Phạm vi khảo sát

- **Về tác giả:** Tiểu thuyết của các nhà văn đã có những cách tân trên nền truyền thống và tiểu thuyết các nhà văn có những cách tân theo khuynh hướng hiện đại, hậu hiện đại (đã được du luận khẳng định).

- **Về tác phẩm:** Những tiểu thuyết được giải thưởng ở các chặng đường văn học sau 1986; những tác phẩm được giới phê bình nghiên cứu, công chúng độc giả đánh giá cao; đặc biệt là những tiểu thuyết đầu thế kỉ XXI với nhiều cách tân trên phương diện nghệ thuật trần thuật.

4. Phương pháp nghiên cứu

Phương pháp loại hình, pháp cấu trúc - hệ thống, pháp so sánh (đồng đại, lịch đại)...

5. Đóng góp của luận án

- Góp phần khẳng định tầm quan trọng của việc ứng dụng lí thuyết tự sự học vào việc tìm hiểu các hiện tượng văn học hiện đại, đặc biệt là ở lĩnh vực tiểu thuyết.

- Cung cấp một cái nhìn hệ thống về người kể chuyện, một phương diện trọng yếu của tự sự học.

- Khẳng định vai trò của cá tính sáng tạo trong việc cách tân tiểu thuyết trên bình diện nghệ thuật trần thuật, qua đó nhận diện thành tựu đa dạng của tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

6. Cấu trúc luận án

Ngoài phần Mở đầu, Kết luận, Tài liệu tham khảo và Phụ lục, luận án gồm 3 chương:

Chương 1: Người kể chuyện và điểm nhìn trần thuật.

Chương 2: Người kể chuyện và nghệ thuật tổ chức thời gian, kết cấu trần thuật trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

Chương 3: Ngôn ngữ và giọng điệu người kể chuyện trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

PHẦN NỘI DUNG

Chương 1

NGƯỜI KỂ CHUYỆN VÀ ĐIỂM NHÌN TRẦN THUẬT

1.1. Tự sự học với vấn đề người kể chuyện và điểm nhìn trần thuật

1.1.1. Người kể chuyện và các kiểu người kể chuyện

1.1.1.1. Khái niệm “người kể chuyện”

Có nhiều định nghĩa về người kể chuyện, từ những định nghĩa thông thường trong đời sống đến những định nghĩa mang tính chất học thuật. Chúng tôi cho rằng người kể chuyện là người “đóng vai trò chủ thể của lời kể chuyện, là người đứng ra kể trong tác phẩm văn học”. Chúng tôi không hẳn đồng tình với các nhà trần thuật học xuất thân từ chủ nghĩa cấu trúc khi cho rằng người kể chuyện chỉ là một yếu tố hình thức thuần túy, ước lệ, không hề có mối quan hệ mật thiết nào với tác giả (thực tế) của văn bản. Thật ra, giữa tác giả và người kể chuyện vẫn có mối quan hệ được xác lập thông qua hệ thống điểm nhìn luôn tồn tại trong văn bản.

1.1.1.2. Các kiểu người kể chuyện

Về các kiểu người kể chuyện, theo khảo sát của chúng tôi, các nhà trần thuật học cũng như các nhà nghiên cứu về trần thuật học đã có những cách phân loại khác nhau. Dựa vào quyền năng của người kể chuyện, dựa vào điểm nhìn, dựa vào mối quan hệ, và mức độ kết nối giữa người kể chuyện với câu chuyện, hay dựa vào sự tồn tại của người kể chuyện được báo hiệu như thế nào trong văn bản.

Xuất phát từ những tiền đề trên, chúng tôi muốn xác lập khái niệm người kể chuyện (narrator) với nghĩa là *người đảm nhiệm chức năng kể chuyện, tổ chức nên một cấu trúc truyện kể*. Đó có thể là người kể chuyện toàn tri, người kể chuyện chính là nhân vật (nhân vật chính tự kể chuyện mình - người kể chuyện tự thân hay nhân vật chỉ đóng vai trò chứng kiến và kể lại - người kể chuyện ngôi thứ nhất...). Đó có thể là một người kể chuyện trừu tượng như là hình thái của tác giả, hay là các hình tượng ước lệ, cụ thể của người kể chuyện mang tiếng nói, tư tưởng nhà văn. Đó có thể là một người kể chuyện không đáng tin cậy, theo quan niệm về tính trò chơi của tiểu thuyết, về một hiện thực không xác tín. Nói cách khác, trong tác phẩm tự sự, người kể chuyện là một hình tượng tồn tại với nhiều vai

cao tốc. *Loại đường vận tốc tự do, không có cảnh sát đứng bên đường bắn tốc độ (Mười lẻ một đêm) v.v.*

3.2.3. Giọng điệu vô âm sắc

Roland Barthes sử dụng thuật ngữ “lối viết trắng” (écriture blanche) tức là lối viết không thể hiện thái độ, cảm xúc, tình cảm. Giọng điệu vô âm sắc “chỉ cung cấp sự thật mà không kèm theo giọng điệu, không có ngữ điệu, hoặc mang ngữ điệu ước lệ”. Giọng điệu vô âm sắc thường gắn liền với kiểu “trần thuật theo con mắt máy ảnh” thiếu vắng điểm nhìn bên trong hay do người kể chuyện cố ý bẻ vụn câu văn và kìm nén âm giọng. Các câu văn “vô âm sắc” thường ngắn gọn, những từ ngữ mang sắc thái biểu cảm bị triệt tiêu, giọng điệu bị “tẩy trắng”. Câu văn mang tính chất thông báo đơn thuần: *Paris 11 tháng 8 năm 2003, 39 độ trong bóng râm, 42 độ tăng áp mái. 39 độ làm hai nghìn chín trăm cụ già đột tử. 42 độ khiến Liên có thêm sáu cái mụn, bốn cái đối xứng trên cằm, hai cái hai cánh mũi (Paris 11 tháng 8 - Thuận)*. Phổ biến dạng câu có cấu trúc: Subject (Chủ ngữ) + verb (động từ). Bỏ ngữ (Object) bị lược bỏ. Thậm chí, trong nhiều trường hợp, chủ ngữ, chủ thể của hành động cũng bị bỏ qua trong câu kể của người kể chuyện. Người đọc chỉ được cung cấp những thông tin thật cần thiết. Mức độ khách quan, trung tính của truyện kể (là chuyện đã được hư cấu) được đẩy lên mức tối đa.

Ở một số tiểu thuyết, giọng điệu vô âm sắc thể hiện những rạn nứt đáng sợ trong đời sống giao tiếp hiện đại. Trong nhiều trường hợp, ngôn ngữ chỉ là cái vỏ rỗng không, phi giao tiếp. Con người hiện đại nói với nhau nhưng không hề hiểu nhau (tiểu thuyết Phạm Thị Hoài, Nguyễn Việt Hà, Nguyễn Bình Phương, Thuận...).

*Trong thực tiễn văn học, không phải bao giờ các giọng điệu cũng tách bạch, rõ ràng. Ở đây, chúng tôi tiến hành phân chia các kiểu giọng điệu nhằm nhận diện những giọng chủ của tiểu thuyết Việt Nam đương đại, xét tư phương diện lời người trần thuật. Bởi “giọng điệu chủ đạo không những không loại trừ mà còn cho phép tồn tại trong tác phẩm văn học những giọng điệu khác nhau” (Khravchenko). Sự tương tác và chuyển hóa các phạm trù thẩm mỹ dẫn đến sự hòa trộn, đan xen các giọng điệu trần thuật trong tiểu thuyết đương đại.

3.2.2. Giọng điệu trào phúng, giễu nhại

Trào phúng, giễu nhại cũng là một trong những giọng chủ đạo của tiểu thuyết Việt Nam sau 1986, khi chất sử thi ngày càng nhạt dần, khi tiểu thuyết áp sát vào đời sống với cái nhìn *phi thành kính*, suông sã. Giọng điệu hài hước trong tiểu thuyết đương đại có nhiều cấp độ. Ở đây, chúng tôi chú ý nhiều hơn đến giọng tự trào và giọng giễu nhại.

Tự trào xuất hiện khi con người ý thức sâu sắc về cá nhân, con người dám nhìn ngắm chính mình. Với kiểu nhân vật mới - nhân vật tự ý thức, nhiều nhà văn đã đem chính mình ra để soi ngắm, tự thú, tự sám hối, tự đấu tranh. Nguyễn Khải được xem là cây bút tiểu thuyết tiêu biểu cho giọng điệu tự trào này (*Thượng đế thì cười*).

Nếu tự trào là lấy chính mình để trào phúng thì giễu nhại là bắt chước để cười. Giễu nhại là giọng điệu thể hiện rõ sự đổi mới tư duy tiểu thuyết và tinh thần dân chủ của thể loại. Nó lột bỏ các quy phạm, các trật tự tôn ti, làm nổi bật chân dung đích thực của đối tượng. Mang cảm quan hậu hiện đại, giọng giễu nhại trở thành giọng chủ của nhiều tác giả (Phạm Thị Hoài, Hồ Anh Thái, Tạ Duy Anh, Thuận...). Ở một số tác phẩm, nhại là một cách thức *giải thiêng*, khước từ lối thể hiện công thức, khuôn mẫu, chối bỏ *đại tự sự*.

Xét từ phương diện cấu trúc câu, giọng điệu giễu nhại thường xuất hiện ở kiểu câu có thành phần giải ngữ, có nhiều từ “hình tượng”, từ mang sắc thái biểu cảm. Giễu nhại thơ của người đang yêu: *Những bài thơ rất nhiều anh nhiều em nhiều yêu trong veo không có ẩn ức tính dục (Khải huyền muộn)*; giễu nhại “sự ăn” của bậc đại trí thức: *Nhà văn hóa lớn đang vục đầu vào ăn. Nhai chòm chộp chèm chẹp. Những cái đĩa lớn đựng thức ăn chung cho bao nhiêu người giờ đây chỉ có một mình ông vung vẩy công phá (Mười lẻ một đêm)*. Tuy nhiên, khác với giọng trữ tình thương cảm cũng đầy sắc thái biểu cảm, ngữ cảnh xuất hiện giọng giễu nhại thường “có vấn đề”. Công thức chung của kiểu giọng điệu này là sự đối nghịch giữa hai vế câu, hai mệnh đề hoặc hai câu, hai ý: một - trang trọng, nghiêm túc; và hai - bỡn cợt, châm chích; một - kể, đánh giá khách quan và hai - giải thích thêm theo cái nhìn chủ quan của người kể: “Để khẳng định một cái gì đó người Anh bảo có, người Đức bảo chắc chắn, người Mỹ bảo đồng ý... người Việt Nam bảo để còn xem đã... (*Đi tìm nhân vật*)”; “Đường công danh của chị trở thành đường

trò, nhiều hóa thân khác nhau, đáp ứng yêu cầu của nhà văn về việc xây dựng, tổ chức một văn bản truyện kể.

1.1.2. Điểm nhìn trần thuật và các kiểu điểm nhìn của người kể

1.1.2.1. Khái niệm “điểm nhìn trần thuật”

Có nhiều khái niệm được dùng để chỉ thuật ngữ này. Xuất phát từ những dụng ý học thuật của mình chúng tôi xác lập nội hàm khái niệm điểm nhìn trần thuật như sau:

Điểm nhìn trần thuật là điểm nhìn của chủ thể trần thuật khi anh ta đảm nhận vai trò kể chuyện. Chọn cách giới thuyết này, chúng tôi cũng lúc muốn lưu ý đến hai việc *ai là người kể* (tác giả ẩn tàng hay nhân vật - chủ thể của điểm nhìn trần thuật) và *kể theo điểm nhìn nào* (độ tin cậy của những sự kiện được kể - điểm nhìn trần thuật là điểm nhìn của riêng người kể chuyện hay điểm nhìn đã được khúc xạ qua “con mắt” của nhân vật, của người quan sát).

1.1.2.2. Các kiểu điểm nhìn của người kể chuyện

Một trong những cách phân chia các kiểu điểm nhìn là dựa vào ngôi kể trong một văn bản tự sự. Cách phân chia này tỏ ra thuận lợi cho việc nhận diện ai là người kể song lại khó lòng chỉ rõ tính chất của “cái nhìn” ấy như thế nào, cũng như khó xác định được người kể chuyện tham gia hay đứng ngoài chính câu chuyện được kể ấy. Xuất phát từ điều này, nhiều nhà nghiên cứu (đặc biệt là các nhà tự sự học ở Pháp) đã từ tương quan về *dung lượng biết* của người kể chuyện và nhân vật để nhận diện các kiểu điểm nhìn trong truyện kể. Theo đó, có 3 dạng điểm nhìn trần thuật cơ bản: điểm nhìn toàn tri (khi người kể chuyện biết nhiều hơn nhân vật, biết tất cả mọi điều); điểm nhìn bên trong (điểm nhìn của nhân vật khi tự quan sát chính mình - khi người kể chuyện là nhân vật) và điểm nhìn bên ngoài (khi người kể chuyện đứng ngoài câu chuyện, chỉ kể lại tinh tiết, diễn biến câu chuyện một cách khách quan, chứ không đi sâu vào tâm lí nhân vật).

1.2. Người kể chuyện và cách tổ chức điểm nhìn trần thuật trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại

Trên cơ sở lí thuyết điểm nhìn trần thuật và sự phân chia các kiểu điểm nhìn ở trên, chúng tôi tập trung vào ba kiểu người kể chuyện toàn tri, người kể chuyện với điểm nhìn bên trong, và người kể

chuyện với điểm nhìn bên ngoài nhằm “định dạng” các kiểu người kể chuyện trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

1.2.1. Người kể chuyện toàn tri

Kể chuyện từ ngôi thứ ba với người kể chuyện mang điểm nhìn toàn tri vẫn là hình thức trần thuật phổ biến trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Tuy nhiên, trong sự đổi mới nghệ thuật trần thuật, tình huống trần thuật này đã được biến hóa linh hoạt cho phù hợp với tư duy tiểu thuyết thời đại mới. Nhiều tác phẩm về cơ bản được kể từ người kể chuyện toàn tri, nhưng nhà văn đã khéo léo dịch chuyển điểm nhìn, thay đổi giọng điệu. Sự biến đổi linh hoạt này đặc biệt được thể hiện rõ ở tiểu thuyết lịch sử và tiểu thuyết có tính chất tự truyện. Bằng cách khước từ lối tự sự *tiêu cự zero* với một điểm nhìn duy nhất, liên tục chuyển đổi điểm nhìn, phối hợp linh hoạt nhiều điểm nhìn, các nhà văn viết tiểu thuyết lịch sử đã rút ngắn khoảng cách giữa lịch sử và hiện đại, xử lý ôn hòa mối quan hệ giữa sự thực lịch sử và hư cấu (*Giàn thêu* - Võ Thị Hảo, *Sông Côn mùa lũ* - Nguyễn Mộng Giác, *Hồ Quý Ly, Mâu thuẫn ngàn* - Nguyễn Xuân Khánh).

Cũng như thế, chọn kiểu trần thuật từ ngôi ba với người kể chuyện toàn tri như một hình thức đánh tráo ngôi kể, song lại liên tục hoán đổi điểm nhìn, đặt điểm nhìn vào nhân vật, trong các tiểu thuyết *giả tự truyện*, một mặt khoảng cách giữa tác giả và nhân vật vẫn được xác lập, mặt khác ở người kể chuyện vẫn thấp thoáng bóng dáng của nhà văn (*Gia đình bé mọn* (Dạ Ngân), *Một mình một ngựa* (Ma Văn Kháng), *Thượng đế thì cười* (Nguyễn Khải)).

1.2.2. Người kể chuyện với điểm nhìn bên trong

Theo lý thuyết tự sự học, người kể chuyện mang điểm nhìn bên trong khi *anh ta/chị ta* là nhân vật ngay trong câu chuyện. Khảo sát tiểu thuyết Việt Nam thời kì sau đổi mới, chúng tôi nhận thấy sự cách tân nghệ thuật trần thuật tập trung ở dạng thức người kể chuyện với điểm nhìn bên trong này, đặc biệt ở phương thức trần thuật từ ngôi thứ nhất, người kể chuyện xưng *tôi*. Thống kê qua một số tác giả tiêu biểu chúng tôi thấy tiểu thuyết trần thuật từ ngôi thứ nhất chiếm một tỉ lệ không nhỏ. Tiểu thuyết *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài; Tiểu thuyết Thuận (3/5); Tiểu thuyết Đoàn Minh Phượng (2/2), Tiểu thuyết Tạ Duy Anh (3/5), Nguyễn Việt Hà (2/2). Đây là hệ quả của những đổi

3.2.1. Giọng điệu triết lí

Triết lí trở thành giọng điệu của thời đại khi con người ý thức sâu sắc về bản ngã, khi các nhà văn ý thức rõ về cá tính sáng tạo. Với tinh thần “nhận thức lại”, các nhà viết tiểu thuyết đương đại quan tâm đến vấn đề bản thể. Nhiều tác phẩm là hành trình tìm kiếm chính mình, *chăm chú vào bí ẩn của cái tôi*, lật xới vấn đề muôn thuở *cái tôi là gì?* Xuất hiện kiểu người kể chuyện tự kể về mình bằng giọng điệu trải nghiệm, với những suy ngẫm về các vấn đề triết lí nhân sinh, về thân phận con người, về sự sống, cái chết (*Và khi tro bụi, Những đứa trẻ chết già, Paris ngày 11 tháng 8...*).

Giọng điệu triết lí thường xuất hiện khi người kể chuyện tự mình làm một cuộc đối thoại, vừa hỏi vừa tự trả lời. Hỏi là thể hiện những băn khoăn, những trăn trở về lẽ sống, về đời người, những suy tư khó lòng tìm được lời giải đáp: *Tôi là ai?*; *Cuộc sống nào mới là cuộc sống đích thực?*. Trả lời là cách tự cắt nghĩa, thử lí giải xem *tại sao, như thế nào*, hòng tìm ra chỗ đứng của bản thân, xác lập “vị trí” hay “bản chất” của vạn vật: *Tôi - hình ảnh chân xác nhất giống như một bãi chiến trường (Đi tìm nhân vật)...*

Xét từ cấp độ cấu trúc câu, kiểu giọng điệu triết lí thường được thể hiện qua công thức: Subject (chủ ngữ) + to be/ not to be (là/ không phải là) + Object (tân ngữ, vị ngữ). Tính chất khẳng định (phủ định) được nhấn mạnh. Ý kiến được đưa ra trở thành chân lí. Triết lí về cái chết: *“Cái chết là một dấu chấm hết. Dấu chấm hết nào cũng muốn mang ý nghĩa của cái câu đi trước nó” (Và khi tro bụi)*; Triết lí về sống nhờ, sống mượn: *“Sống thông qua số phận các nhân vật của mình đâu phải là sống (Thượng đế thì cười)...*

Giọng triết lí đặc biệt thể hiện đậm đặc và nhất quán trong tiểu thuyết Nguyễn Khải. Mỗi cuốn tiểu thuyết Nguyễn Khải là một cuộc xung đột: xung đột tôn giáo và đời sống, xung đột trong kiểu tư duy của các thế hệ, xung đột giữa vợ chồng, giữa cha mẹ và con cái, xung đột giữa cá nhân và xã hội. Nội dung đó chi phối giọng điệu trần thuật của tác phẩm. Với những triết luận trong *Cha và con và...*, *Gặp gỡ cuối năm*, *Vòng sống đến vô cùng*, *Một cõi nhân gian bé tí*, *Thượng đế thì cười* phong cách Nguyễn Khải với giọng điệu triết lí được khẳng định. Có thể nói, ngẫm, suy, triết lí... chính là một trong những yếu tố đậm nổi của tiểu thuyết đương đại, nó làm thành một giọng chủ đạo trong một bản hợp âm nhiều chất giọng.

3.1.3. Sự xâm lấn của ngôn ngữ đời sống hiện đại vào lời người kể chuyện

Một trong những đặc điểm chứng tỏ sự khác biệt của ngôn ngữ trần thuật trong tiểu thuyết đương đại so với tiểu thuyết truyền thống là sự xâm lấn của ngôn ngữ đời sống hiện đại vào lời người kể chuyện. Lúc này ngôn ngữ không còn là thứ ngôn ngữ quyền uy, cao đạo mà trở nên gần gũi với ngôn ngữ đời sống. Khẩu ngữ, ngôn ngữ vỉa hè; những tiếng lóng, những từ ngữ tục, những câu chửi thề... của thứ ngôn ngữ phổ phùng, “chợ búa”..., hay ngôn ngữ đặc trưng của thời đại @... được sử dụng rộng rãi. Đặc biệt, có sự xuất hiện đậm đặc ngôn ngữ tính dục (ngôn ngữ biểu đạt tính nhục thể), nhất là ở những tác phẩm tập trung miêu tả những *năng dục* của con người (tiểu thuyết Phạm Thị Hoài, Bảo Ninh, Hồ Anh Thái, Tạ Duy Anh, Võ Thị Xuân Hà, Nguyễn Bình Phương...). Chúng tôi cho rằng đây là một quan niệm mới mẻ góp phần đa dạng hóa cách nhìn con người trong văn xuôi hôm nay. Tuy vậy, một số tác phẩm quá thiên về khai thác phần bản năng của con người, những chi tiết thuộc về tính dục lặp đi lặp lại, đôi lúc vượt ngưỡng tâm lý (*Ngày hoàng đạo, Ngồi, Song song, Vân Vy, Nháp...*).

Như vậy, ngôn ngữ hiện đại đã ulla vào tiểu thuyết, chi phối lời người trần thuật. Nói cách khác, thông qua ngôn ngữ trần thuật, tiểu thuyết đương đại đã kịp thời tái hiện sinh động bức tranh xã hội hôm nay, từ phương diện lời ăn tiếng nói của con người.

3.2. Giọng điệu người kể chuyện

Nói đến giọng điệu là nói tới tính cá nhân nhưng giọng điệu cũng gắn liền với thời đại. Nhìn chung, giọng điệu văn học giai đoạn trước 1975 là giọng điệu trang trọng, thành kính, ngợi ca. Sau 1975, trong sự chuyển đổi của lịch sử - xã hội, cuộc sống trở nên ngổn ngang, chông chéo nhiều mặt đối lập; độ vênh lệch về lối sống, về chuẩn mực đạo đức, sự suy thoái của con người lộ rõ... Bản hợp âm pha tạp của đời sống xâm nhập vào tiểu thuyết, quyết định một giọng riêng của thời đại. Mỗi nhà văn trong sự đổi mới thể loại cũng làm mới giọng điệu, góp phần cách tân nghệ thuật tổ chức truyện kể. Nhiều tác giả đã khẳng định mình qua giọng điệu trần thuật như Tô Hoài, Nguyễn Khải, Vũ Bảo, Hồ Anh Thái... Giọng điệu tiểu thuyết Việt Nam đương đại rất đa dạng. Sự mở rộng các phạm trù thẩm mỹ đã dẫn đến sự đa dạng hóa giọng điệu trần thuật trong tiểu thuyết.

mới trong tư duy nghệ thuật, khi văn học vốn từ quan niệm con người tập thể chuyển thành con người cá thể, quan tâm nhiều hơn đến chủ thể sáng tạo và ý thức cá nhân. Với ngôi trần thuật này, người kể chuyện xưng tôi có vai trò to lớn trong việc quyết định cấu trúc tác phẩm cũng như toàn quyền miêu tả những nhân vật khác từ điểm nhìn của bản thân.

Ở trường hợp này, chúng tôi vận dụng lí thuyết của Genette để khảo sát ba dạng người kể chuyện là nhân vật xưng tôi (ngôi thứ nhất) trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại: *dạng cố định* (một nhân vật kể hết mọi chuyện), *dạng bất định* (nhiều nhân vật kể những chuyện khác nhau) và *dạng đa thức* (nhiều nhân vật nhưng cùng kể một sự việc). Bên cạnh những tác phẩm viết thuần túy ở ngôi thứ nhất với người kể chuyện là nhân vật xưng tôi tự kể chuyện của mình, kể những gì liên quan đến mình (dạng cố định) tiểu thuyết Việt Nam đương đại đã tìm cách làm mới hơn phương thức trần thuật từ ngôi thứ nhất với kiểu người kể chuyện thuộc dạng bất định và dạng đa thức. Trong nhiều tác phẩm, câu chuyện không chỉ được kể bởi một nhân vật tôi, mà *có nhiều vai ở ngôi thứ nhất kể những chuyện khác nhau từ những điểm nhìn khác nhau* (dạng bất định) Trong *Phố Tàu* - Thuận, có hai người kể chuyện xưng tôi; *Cơ hội của chúa* - Nguyễn Việt Hà, có bốn người kể chuyện xưng tôi. *Thiên thần sám hối* - Tạ Duy Anh và *Đức Phật, nàng Savitri và tôi* - Hồ Anh Thái có 2 người kể chuyện xưng tôi.

Điểm nhìn bên trong, đầu là của những cái tôi đồng đẳng kể chuyện trong nhiều trường hợp vẫn là điểm nhìn hạn chế. Các nhân vật xưng tôi này thường chỉ kể lại những điều mình biết chứ không biết “chuyện” của những cái tôi kể chuyện khác. Vì vậy, có trường hợp tác giả tổ chức nhiều cái tôi để kể cùng một câu chuyện. Đây là trường hợp người kể chuyện thuộc dạng đa thức (tiểu thuyết *Và khi tro bụi* (Đoàn Minh Phương), *Tám ván phóng dao* (Mạc Can), *Cơ hội của chúa* (Nguyễn Việt Hà)). Cùng một sự việc, nhưng từ những điểm nhìn khác nhau, nội dung câu chuyện xoay chuyển theo chiều hướng khác nhau. Nghệ thuật trần thuật luân phiên điểm nhìn với nhiều người kể chuyện và “sự chiếu sáng các nhân vật” (Kundera) khiến tác phẩm có độ mở lớn.

1.2.3. Người kể chuyện với điểm nhìn bên ngoài

Theo lí thuyết tự sự học, điểm nhìn bên ngoài ứng với kiểu người kể chuyện đứng ngoài câu chuyện, chỉ kể lại tình tiết, diễn biến câu chuyện một cách khách quan, chứ không tường tận, không đi sâu vào tâm lí nhân vật (rất dễ thấy ở truyện trinh thám). Trường hợp này Genette gọi là tiêu cự hóa ngoại tại, còn Abrams xem như một trường hợp của điểm nhìn ngôi thứ ba, điểm nhìn bị giới hạn (the limited point of view), khi người kể chuyện kể từ ngôi thứ ba, nhưng không biết tất cả mọi điều.

Với kiểu người kể chuyện mang điểm nhìn bên ngoài, khi khảo sát tiểu thuyết Việt Nam đương đại chúng tôi đặc biệt chú ý đến kiểu người kể chuyện không đáng tin cậy xuất hiện ở dạng tác giả hiển thị và đảm nhận chức năng giao liên. Đây chính là hình tượng nhà văn hiện diện trong tác phẩm, không tham gia hành động nhưng xưng tôi và đóng vai kể chuyện (Chủ nghĩa hậu hiện đại xem đây là “mặt nạ tác giả”). Người kể chuyện với mặt nạ tác giả có thể vừa khách quan khi tường thuật sự kiện (không bị chi phối bởi điểm nhìn, tâm lí của nhân vật), lại vừa chủ quan (nhưng không áp đặt) khi bình luận, trao đổi với độc giả, mở ra một xu hướng dân chủ hóa trong sáng tạo và tiếp nhận. Lúc này văn bản tác phẩm không còn là “thánh thư” mà là một cuộc đối thoại với người đọc về một hiện thực không đáng tin cậy (*Mười lẻ một đêm* (Hồ Anh Thái), *Thiên sứ* (Phạm Thị Hoài), *Cơ hội của chúa* (Nguyễn Việt Hà), *Giã biệt bóng tối* (Tạ Duy Anh) v.v).

Tóm lại, chúng tôi định dạng ba kiểu người kể chuyện ứng với các kiểu điểm nhìn nhằm chứng minh cho sự đa dạng và đổi mới của nghệ thuật kể chuyện trong tiểu thuyết đương đại. Mọi sự phân chia chỉ có tính chất tương đối. Trong thực tế, có những tác phẩm dung chứa cả ba dạng thức. Đó cũng là cơ sở để luận án khẳng định sự cách tân của tiểu thuyết đương đại trên bình diện người kể chuyện và điểm nhìn trần thuật.

1.3. Sự đổi mới mô hình tự sự trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại - trần thuật nhiều điểm nhìn

1.3.1. Sự lên ngôi của tiểu thuyết có sự kết hợp nhiều điểm nhìn

Trong sự vận động và phát triển của tiểu thuyết Việt Nam đương đại, dạng truyện kể một điểm nhìn giảm dần và được thay thế bởi kiểu trần thuật có sự kết hợp nhiều điểm nhìn. Nhiều cuốn tiêu

dẫn (ai nói) và đưa nguyên lời nói của người ấy vào, lời nhân vật đã trở thành lời người kể chuyện. Ngoài ra, kể lại đoạn đối thoại và thậm chí lược bỏ luôn sự hiện diện các chủ thể tham gia giao tiếp thông qua chỉ dẫn của người kể chuyện cũng là một trường hợp của ngôn ngữ đối thoại trong lời người kể chuyện.

Dạng thức ngôn ngữ đối thoại trong lời người kể chuyện phổ biến ở những tiểu thuyết có người kể chuyện xưng tôi, vừa kể chuyện vừa tham gia giao tiếp. Ấn trong một vai giao tiếp, người kể chuyện không chỉ trực tiếp trao đổi với nhân vật mà còn dễ dàng kể chuyện. Cũng có trường hợp người kể chuyện lược bỏ hoạt động đối thoại bằng lời chỉ dẫn nhằm tạo những điểm nhấn thông tin, biến lời đối thoại thành lời kể. Lời tác giả, lời người kể chuyện, lời nhân vật lẫn vào nhau, tạo nên những tranh cãi, đối đáp. Tiểu thuyết của nhà văn Thuận (*Paris 11 tháng 8, Phố Tàu*) tiêu biểu cho kiểu biến lời thoại của nhân vật thành lời kể, đan cài các đoạn hội thoại vào lời người kể chuyện.

3.1.2.2. Tăng cường lời gián tiếp tự do

Lời gián tiếp tự do là kiểu lời nói kết hợp đồng thời hai hình thức phát ngôn gián tiếp (bởi người trần thuật) và trực tiếp (bởi nhân vật). Đây là kiểu “câu hàm ẩn nhiều chủ thể”, “câu lai ghép”, theo cách gọi của Bakhtin. Sự gia tăng lời gián tiếp tự do đã góp phần khẳng định tính chất đa thanh của tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

Một trong những đặc điểm cơ bản của lời gián tiếp tự do là tính song điệu. Đây là kiểu lời nói có sự hòa trộn giữa ngôn ngữ người kể chuyện và ngôn ngữ nhân vật, giọng người kể và giọng nhân vật lẫn vào nhau. Không đơn nghĩa như lời gián tiếp, trực tiếp, lời gián tiếp tự do thường mở ra nhiều hướng tiếp nhận, trở thành kiểu lời nói đặc trưng cho ngôn ngữ trần thuật đa thanh. Lời gián tiếp tự do thường gắn với những hồi cố, tự bạch, dòng ý thức lẫn trong giọng kể khách quan của người kể chuyện. *Mảnh đất lắm người nhiều ma* (Nguyễn Khắc Trường), *Cơ hội của Chúa* (Nguyễn Việt Hà), *Người sông mê* (Châu Diên), *Thượng đế thì cười* (Nguyễn Khải), *Song song* (Vũ Đình Giang)... là một số tác phẩm sử dụng đặc địa lời gián tiếp tự do.

Chương 3

NGÔN NGỮ, GIỌNG ĐIỆU NGƯỜI KỂ CHUYỆN TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM ĐƯƠNG ĐẠI

3.1. Ngôn ngữ trần thuật và các kiểu phát ngôn

3.1.1. Các kiểu lời phát ngôn của người kể chuyện

Về cơ bản, những phát ngôn của người kể chuyện chủ yếu tồn tại dưới dạng lời kể, lời tả, lời bình luận hay lời gián tiếp tự do. Xét theo mục đích phát ngôn, ở phần này chúng tôi tập trung làm rõ các kiểu lời kể, lời tả, lời bình luận và sự đan cài giữa các kiểu này trong cùng một phát ngôn.

Khảo sát tiểu thuyết Việt Nam đương đại, có thể thấy, lời kể chiếm một tỉ lệ lớn trong khi đó lời tả xuất hiện ít hay nhiều phụ thuộc vào sở trường, thói quen của nhà văn. Lời bình luận lại thường xuất hiện trong trường hợp người kể chuyện muốn trực tiếp phát biểu quan niệm của mình, bộc lộ những cách nghĩ riêng. Tuy nhiên, trong thực tế, không phải bao giờ các dạng phát ngôn của người kể chuyện cũng tách bạch rõ ràng. Bởi suy cho cùng, lời người kể chuyện bao gồm tất cả “những phát biểu trần thuật”. Ở lời người kể chuyện thường có sự đan xen của các dạng phát ngôn trên, nhằm đạt đến cái cuối cùng là kể lại chuyện sao cho hiệu quả nhất, hấp dẫn nhất.

3.1.2. Tính chất đa thanh của ngôn ngữ người kể chuyện

3.1.2.1. Đối thoại của nhân vật trong lời người kể chuyện

Nếu ở tiểu thuyết truyền thống, lời trực tiếp, lời đối thoại của nhân vật thường đứng ngoài lời người kể chuyện, “không cùng nằm trên một mặt phẳng” với lời người kể chuyện thì ở tiểu thuyết sau 1986 ngày càng giảm đối thoại trực tiếp. Người kể chuyện biến lời thoại của nhân vật thành lời của bản thân khi lời đối thoại của nhân vật không được sắp theo thứ tự đối đáp mà đan xen trong lời người kể chuyện. Chúng tôi cho rằng đây là một dạng phát ngôn đặc biệt của người kể chuyện khi cho phép sự xâm nhập của lời người khác vào lời của chính mình, thể hiện tính chất nhiều giọng của ngôn ngữ trần thuật trong tiểu thuyết đương đại.

Trường hợp thường gặp nhất là người kể chuyện lược lại lời thoại của nhân vật bằng câu kể. Chỉ bằng cách thêm vào những chỉ

thuyết được kể từ ngôi thứ ba song mang điểm nhìn nhân vật (*Thời xa vắng*, *Thoạt kì thủy*, *Ngôi...*). Có trường hợp người kể chuyện có thể từ nhiều điểm nhìn khác nhau để kể chuyện – điểm nhìn hỗn hợp, chuyển từ hướng ngoại đến hướng nội (*Nỗi buồn chiến tranh*, *Tường thành*, *Cơ hội của chúa*). Có dạng người kể chuyện xưng tôi (điểm nhìn từ bên trong) vừa ở vai người kể chuyện, vừa ở vai hành động, vừa ở vai người chứng (*Thiên thần sám hối*, *Người sông mê*, *Cõi người rung chuông tận thế*).

Mô hình kể chuyện này vừa đảm bảo tính khách quan của câu chuyện (do người kể chuyện toàn tri kể lại) vừa có thể đi sâu vào thế giới nội tâm nhân vật (nhân vật tự kể về bản thân). Lúc này, vai trò của tác giả bị mờ hóa, nhân vật hành động, suy nghĩ, nói năng đôi lúc vượt quá tầm nhìn của người kể chuyện. *An mày dĩ vãng* (Chu Lai), *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), *Thiên thần sám hối* (Tạ Duy Anh)... là những tác phẩm tiêu biểu.

1.3.2. Sự chuyển đổi linh hoạt điểm nhìn của người kể chuyện

Sự đổi mới mô hình trần thuật trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại còn thể hiện ở sự linh hoạt trong chuyển đổi điểm nhìn của người kể chuyện. Thông qua sự luân phiên thay thế điểm nhìn cùng với cấu trúc trần thuật đa ngôi, tiểu thuyết Việt Nam kể từ sau 1986 đã mở ra nhiều hướng tiếp cận hiện thực phong phú. Trần thuật hỗn độn, lắp ghép phi logic xuất phát từ quan niệm tiểu thuyết như một trò chơi chiếm ưu thế. Vai trò toàn tri của người kể chuyện ngôi ba thông suốt trong nhiều trường hợp bị khước từ. Thậm chí, ở một số tiểu thuyết, không có người kể chuyện chính thức trên bề mặt văn bản. Điểm nhìn trần thuật phân tán, luân chuyển từ nhân vật này sang nhân vật khác. Người kể chuyện lúc ở ngôi ba, lúc là những cái tôi đồng đẳng - những cái tôi tự thuật, tự bạch. Nguyễn Bình Phương, Tạ Duy Anh, Hồ Anh Thái là những tác giả thể nghiệm thành công nghệ thuật tự sự hiện đại với mô hình tự sự đa ngôi, đa điểm nhìn.

*Tóm lại, sự đổi mới của nghệ thuật trần thuật thể hiện sự đổi mới tư duy nghệ thuật tiểu thuyết đương đại và nhu cầu thay đổi hình thức thể loại khi hội nhập với văn học toàn cầu. Mặc dù có những tác phẩm, cách làm *lạ hóa* của nhà văn gây hiệu ứng thẩm mỹ đối nghịch trong tầm đón đợi của người đọc song nhìn chung tiểu thuyết Việt Nam đang có nhiều thay đổi và đã đạt thành tựu.

Chương 2

NGƯỜI KỂ CHUYỆN VÀ NGHỆ THUẬT TỔ CHỨC THỜI GIAN, KẾT CẤU TRẦN THUẬT TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM ĐƯƠNG ĐẠI

2.1. Người kể chuyện và nghệ thuật tổ chức thời gian trần thuật

2.1.1. Thời gian trần thuật theo lý thuyết tự sự học

Luận án xác lập khái niệm thời gian trần thuật với hàm nghĩa *thời gian của truyện kể*. Đây là “thời gian của trật tự các sự kiện đã được phân bố lại trong truyện do sắp xếp chủ quan của người kể chuyện”, là “thời gian giả” theo cách gọi của Genette.

2.1.2. Cách tổ chức thời gian trần thuật trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại

Dựa vào lý thuyết thời gian trần thuật của Genette gồm ba yếu tố: trình tự thời gian, tốc độ và tần xuất, chúng tôi sơ bộ đánh giá về thời gian trần thuật trong tiểu thuyết đương đại. Có một phương diện nổi bật mà chúng tôi muốn làm sáng tỏ: đó là sự đảo lộn trình tự trần thuật của người kể chuyện. Đây là cơ sở để khu biệt giữa thời gian sự kiện và thời gian trần thuật, thời gian giả. Nói cách khác, một trong những phương diện đặc sắc của việc tổ chức thời gian trần thuật trong tiểu thuyết đương đại là kiểu trần thuật phi tuyến tính với những đảo lộn thời gian, với kỹ thuật đồng hiện.

2.1.3. Trần thuật phi tuyến tính

2.1.3.1. Đảo lộn thời gian sự kiện

Trần thuật phi tuyến tính trở thành một trong những đặc điểm cho thấy sự đổi mới tư duy tiểu thuyết khi cảm thức “hiện tại”, khi khát vọng “làm chủ thời gian” trở nên mạnh mẽ hơn bao giờ hết. Tổ chức thời gian phi tuyến tính cũng xuất phát từ quan niệm *tiểu thuyết là một trò chơi*. Trần thuật theo kiểu *đảo thuật* và *dự thuật* vì vậy xuất hiện khá nhiều trong các tiểu thuyết đương đại.

- Lối đảo thuật

Một trong những hình thức trần thuật phi tuyến tính là từ hiện tại, quay ngược về quá khứ để kể chuyện (*T mắt tích, Tâm ván phóng dao, Nỗi buồn chiến tranh*) v. v..

2.2.3. Kết cấu “tiểu thuyết trong tiểu thuyết”

Một dạng thức đặc biệt của kết cấu liên văn bản là kết cấu “tiểu thuyết trong tiểu thuyết”. Các nhà nghiên cứu xếp dạng thức này vào loại “siêu tiểu thuyết”, nghĩa là, nhà văn *trình bày về kỹ thuật viết và tiến trình xây dựng tác phẩm ngay trong tác phẩm của mình*. Quan niệm tiểu thuyết là một trò chơi được bộc lộ rõ (*Nỗi buồn chiến tranh, Đi tìm nhân vật, Phố Tàu, Khai huyền muộn, Và khi tro bụi, Đàn bà xấu thì không có quà, Blogger...*). Ở những tác phẩm có dạng *siêu tiểu thuyết* này, vai trò của người kể chuyện toàn tri dường như bị mờ hóa. Thông thường dạng tiểu thuyết này được kể từ ngôi thứ nhất. Đây là ngôi kể tối ưu để người kể chuyện vừa kể, vừa viết văn, vừa bàn về công việc viết văn và nhân vật của mình.

*Như vậy, vai trò của nổi bật của người kể chuyện trong việc cấu trúc truyện kể được thể hiện khá rõ qua *Nghệ thuật tổ chức thời gian và kết cấu trần thuật*. Người kể chuyện trở thành người điều phối, sắp xếp các chi tiết, sự kiện của “chuyện” và giúp nhà văn biến thành “truyện” - một thế giới đời sống trong cảm nhận của nhà văn. Có thể nói, thời gian và kết cấu trần thuật là hai phương diện thể hiện rõ nét những cách tân của tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

Nếu xem liên văn bản là hình thức tồn tại của tác phẩm văn học thì tác phẩm nào cũng có tính nguyên hợp, với sự tương tác các thể loại. Điểm mới mẻ trong tiểu thuyết đương đại là nhà văn có ý thức đưa vào tiểu thuyết nhiều thể loại, nhiều siêu văn bản, nhiều loại hình nghệ thuật, nhiều hệ thẩm mỹ, nhiều diễn ngôn có lúc đối nghịch nhau.

Hình thức liên văn bản trong cấu trúc tiểu thuyết đương đại khá đa dạng. Ở mức độ đơn giản, tiểu thuyết có kết cấu liên văn bản thường khai thác có dụng ý cái *paratext* (cận văn bản- còn dịch là yếu tố ngoài cốt truyện). Đó là lời đề từ hàm súc, mượn từ các siêu mẫu (*Đi tìm nhân vật, Và khi tro bụi*); lời bài hát giàu sức biểu đạt; các trích đoạn thơ mang vai trò bổ nghĩa, ẩn dụ hóa (*Thoạt kì thủy*); là đơn từ hay các mẫu tin ngắn, gọn (*Đàn bà xấu thì không có quà*); là *chat, comment, blog, entry* của thế giới mạng (*Blogger* – Phong Điệp, *Nháp* – Nguyễn Đình Tú)...

Ở mức độ tương tác thể loại, tiểu thuyết thu nạp nhiều thể loại, nhiều văn bản khác nhau trong một chỉnh thể tác phẩm. Có dạng tiểu thuyết đan xen thơ, ca dao, khúc hát ru, truyền thuyết, ngụ ngôn, môtip truyện cổ hoặc phối ghép những huyền thoại để đưa vào tác phẩm (*Đức Phật, nàng Savitri và tôi*...). Có dạng tiểu thuyết đan xen kịch (*Thoạt kì thủy, Vân Vy*), tiểu thuyết- nhật kí, tiểu thuyết - thư (*Cơ hội của chúa, Đi tìm nhân vật*), tiểu thuyết - phóng sự (*Paris 11 tháng 8*), tiểu thuyết trong tiểu thuyết (*Nỗi buồn chiến tranh, Và khi tro bụi*), tiểu thuyết- blog (*Blogger*). Tiểu thuyết của Thuận, Nguyễn Bình Phương, Nguyễn Việt Hà, Hồ Anh Thái... sử dụng khá phổ biến hình thức liên văn bản này.

Với tiểu thuyết đương đại, liên văn bản trở thành chiến lược trần thuật. Liên văn bản là hình thức phá vỡ tính thuần nhất của cốt truyện, mở rộng giới hạn của truyện kể. Với liên văn bản, người kể chuyện (một hay nhiều người) cùng một lúc có thể kể nhiều câu chuyện trong mối quan hệ chính phụ, lớp lang, làm nổi bật những vấn đề tư tưởng.

Hình thức đảo thuật tỏ ra có ưu thế trong những tiểu thuyết có khoảng cách khá lớn giữa thời điểm nghe “chuyện” và thời điểm xảy ra của “chuyện”, nhất là tiểu thuyết lịch sử. Kết hợp thêm với điểm nhìn (thường là ở thời hiện tại phóng chiếu về quá khứ), với những phương thức kể chuyện đặc thù (sử dụng hồi ức, hình thức nhại chương hồi), với ngôn ngữ, giọng điệu riêng (nhiều phó từ, trạng từ chỉ thời quá khứ, với giọng tự nghiệm, tự thuật hay giọng trung tính “biết tuốt”...), người kể chuyện trong tiểu thuyết đương đại đã có một cách tiếp cận hợp lí với những câu chuyện của thời quá khứ (*Giàn thêu* – Võ Thị Hảo, *Sông Côn mùa lũ* – Nguyễn Mộng Giác, *Mẫu thượng ngàn* – Nguyễn Xuân Khánh, *Ba người khác* – Tô Hoài...).

- **Lối dự thuật** : Từ hiện tại, kể trước những câu chuyện ở tương lai cũng là một hình thức kể chuyện độc đáo trong tiểu thuyết đương đại. Việc diễn ra sau lại được kể trước. Việc nhân vật chưa biết thì người đọc, người nghe chuyện đã tường tận. Hiệu quả trần thuật được nâng lên đáng kể.

Một trong những cuốn tiểu thuyết đầu tiên sau đổi mới sử dụng thành công lối kể dự thuật là *Thời xa vắng* (Lê Lựu). Kể về tình yêu của Giang Minh Sài với Châu, tác giả đã *dự thuật* việc chia tay tất yếu của họ. Tần số lời dự thuật khá cao (5 lần) và từ lần dự thuật đầu tiên cho đến khi sự kiện thật sự diễn ra là một khoảng thời gian tương đối dài (5 năm cho việc li hôn đã được báo trước). Hình thức trần thuật này càng về sau càng được sử dụng phổ biến để tổ chức truyện kể, nhằm tạo nên những hiệu ứng thẩm mỹ đặc biệt đến người nghe chuyện, đến độc giả. Những tiểu thuyết thành công với trần thuật theo lối dự thuật này có thể kể đến *Án mây dĩ vãng* (Chu Lai), *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), *Người sông mê* (Châu Diên), *Mười lẻ một đêm* (Hồ Anh Thái).

2.1.3.2. Đồng hiện thời gian với kĩ thuật dòng ý thức

Tổ chức thời gian đồng hiện được xem như là *chiến lược trần thuật* của tiểu thuyết đương đại, nhằm soi chiếu cận kề con người hiện đại đa chiều kích. Trong lí thuyết tự sự, Genette dùng thuật ngữ *phi đẳng thời* (phi thời) “để chỉ những kiểu không nhất quán giữa trật tự của chuyện và trật tự hiện hữu của diễn ngôn (truyện)”. Phi đẳng thời thường được sử dụng trong tiểu thuyết dòng ý thức, ở đó dòng hồi ức tuôn chảy không theo một trật tự thời gian nào. Ở dạng tiêu

thuyết dòng ý thức, thường có sự đan cài giữa thời gian trần thuật (gắn với người kể chuyện và điểm nhìn ngoài nhân vật) và thời gian câu chuyện – đã được tổ chức bằng những “đảo thuật”, “dự thuật” xoay quanh những hồi ức, những kỉ niệm, giấc mơ. Tính chất phi thời thể hiện trong việc sử dụng phổ biến môtip giấc mơ. Freud quan niệm giấc mơ lơ lửng giữa ba loại thời gian: hiện tại, quá khứ và tương lai. Trong tiểu thuyết đương đại, thời gian giấc mơ chiếm tỉ lệ lớn. Sự xuất hiện giấc mơ trong mạch truyện nhằm đồng hiện nhiều mảng thời gian khác nhau, đảo trật tự tuyến tính. Giấc mơ giữ vai trò đồng hiện, lắp ghép, dự báo, dồn nén hay dàn trải. Trong *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), *Ngày hoàng đạo* (Nguyễn Đình Chính), giấc mơ của Kiên, của bác sĩ Cần là thời gian hồi ức - liên tưởng. Giấc mơ của người mẹ gặp thiên thần trong *Thiên thần sám hối* (Tạ Duy Anh) là dự báo cho sự ra đời của bào thai - một quyết định hoàn toàn bất ngờ theo mạch truyện kể.

*Như vậy, với những cách tân trong nghệ thuật trần thuật, tiểu thuyết sau 1986 đã phá vỡ cấu trúc thời gian đơn tuyến vốn vẫn thường gặp trong văn xuôi truyền thống. Sự lắp ghép thời gian hiện thực, thời gian tâm tưởng và thời gian ảo làm cho hiện thực rộng hơn, hiện thực tâm hồn con người sâu hơn. Cách tổ chức thời gian đa tuyến chính là một thành tựu nổi bật của tiểu thuyết đương đại.

2.2. Người kể chuyện và kết cấu trần thuật

2.2.1. Kết cấu phân mảnh

Kết cấu phân mảnh là một trong những dạng kết cấu thể hiện rõ nhất những tìm tòi đổi mới của tiểu thuyết Việt Nam đương đại, phù hợp với *hiện thực thậm phần* và thế giới nội tâm phức tạp của con người trong cuộc sống ngôn ngữ bệ bộn hôm nay.

2.2.1.1. Phân chia văn bản thành những chương đoạn có đánh số

Tính chất phân mảnh thể hiện trước hết ở việc phân chia văn bản truyện thành những chương đoạn có đánh số thứ tự. *Thiên sứ* (Phạm Thị Hoài) được xem là cuốn tiểu thuyết đầu tiên phá vỡ lối kể chuyện truyền thống một điểm nhìn bằng cách phân mảnh với 19 chương. Cách phân chia tiểu thuyết thành chương đoạn đặc biệt phổ biến ở đầu thế kỉ XXI với *Giàn thêu*, *Giã biệt bóng tối*, *Người sông mê*, *Song song*, *Blogger*...

2.2.1.2. Lắp ghép những mảnh rời rạc, đứt đoạn trong mạch truyện

Ở dạng trần thuật này, người kể chuyện thường chỉ làm một thao tác là lắp ghép những mảnh rời rạc, đứt đoạn ngỡ như không liên hệ với nhau nhưng lại là những mảnh chuyện nhỏ hoàn chỉnh khi được xâu chuỗi, và cùng thuộc về một câu chuyện duy nhất của chính thể truyện kể. Ở nhiều tác phẩm, tính chất lắp ghép, phi tuyến tính thể hiện rõ qua sự độc lập giữa các chương với những sự kiện bị tách rời, những câu chuyện bị bỏ lửng lơ. Với lối trần thuật lắp ghép, việc rút gọn hoặc đảo lộn trật tự các thành phần của truyện hầu như không làm tổn hại đến kết cấu văn bản. Đây chính là một trong những kiểu kết cấu thể hiện rõ những cách tân nghệ thuật của tiểu thuyết đương đại (*Giã biệt bóng tối*, *Người sông mê*, *Thoạt kì thủy*, *Blogger* v.v..)

Khước từ kiểu *đại tự sự*, trong tiểu thuyết có kết cấu phân mảnh, điểm nhìn thường phân tán, cốt truyện được nói lửng lơ hay thậm chí bị triệt tiêu. Cấu trúc phân mảnh nhằm thể hiện những đổ vỡ, tan rã của đời sống đương đại, không chỉ trên bề mặt xã hội mà còn ở cả trong tâm hồn con người. Tiêu biểu cho xu hướng tiểu thuyết phân mảnh là tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương với sự lắp ghép các biểu tượng (*Trí nhớ suy tàn*, *Ngôi*), sự ghép nối bất chợt những dòng suy nghĩ, lời cảm, những ám ảnh vô thức, những khoảnh khắc điên loạn (*Thoạt kì thủy*).

2.2.2. Kết cấu liên văn bản

Liên văn bản là thuật ngữ phổ biến của chủ nghĩa hậu hiện đại. Thuật ngữ liên văn bản hay tính liên văn bản (intertextuality), do Julia Kristeva – nhà lí luận của chủ nghĩa hậu hiện đại, định danh vào năm 1967. Theo quan niệm của bà: “Bất kì văn bản nào cũng tự kiến tạo như một bức khảm ghép các điều viện dẫn, bất kì văn bản nào cũng là sự hấp thu và biến hóa một văn bản khác”.

Nghệ thuật hậu hiện đại là tập hợp những mảnh vỡ, cũng là sự ghép mảnh nhưng không có tâm điểm như tác phẩm hiện đại mà mang tính đa tâm điểm, phi trung tâm hóa. Với *cảm quan giải trung tâm*, tiểu thuyết ngày càng đào sâu vào thế giới đa chiều kích của cuộc sống cũng như của tâm hồn con người. Trên chiều hướng đó, tiểu thuyết mở rộng, ôm chứa vào bản thân nhiều vấn đề. Hình thức liên văn bản trở nên phù hợp với xu hướng ngăn lại của tiểu thuyết và sức dung chứa một hiện thực thậm phần (hyper-reality).