

NGƯỜI TRẦN THUẬT TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN 2000

PHẠM THỊ THÙY TRANG*

TÓM TẮT

Người trần thuật là một thành tố quan trọng trong cấu trúc của văn bản truyện kể. Người trần thuật là người đứng ra trần thuật những tình huống và sự kiện trong truyện. Để xác định người trần thuật, tự sự học căn cứ vào ba yếu tố: điểm nhìn trần thuật, ngôi kể và giọng điệu. Trong tiểu thuyết giai đoạn từ 1986 đến 2000 xuất hiện phổ biến hiện tượng chuyển đổi linh hoạt giữa nhiều điểm nhìn, nhiều ngôi kể. Ngoài ra, giọng điệu trần thuật trong tiểu thuyết giai đoạn này cũng có sự phân hóa đa dạng. Sự xuất hiện của những hiện tượng này là do đối tượng phản ánh cơ bản của tiểu thuyết giai đoạn này hướng đến con người đa diện và cuộc sống trong xu thế vận động, biến đổi không ngừng.

Từ khóa: người trần thuật, tiểu thuyết Việt Nam.

ABSTRACT

Narrators in Vietnamese novels from 1986 to 2000

Narrator is an important constituent of a narrative text. That person is the one who narrates situations, events and characters that are presented. To identify a narrator, narratology bases on three fundamental constituents: point of view, person and voice. In Vietnamese novels from 1986 to 2000, there are widely flexible point of view changes, multiform person combinations and diversified voice displacements because the primary subjects of novel of this period are multifaced human beings and life in the dynamic and unpredictably changing trend.

Keywords: narrator, Vietnamese novel.

1. Khái lược về người trần thuật trong tác phẩm tự sự

Người trần thuật (narrator) là người đứng ra trần thuật những tình huống và sự kiện trong truyện kể. Người trần thuật hiện diện ở cấp độ văn bản truyện kể. Trong một truyện kể có thể có ít nhất một người trần thuật. Người trần thuật có thể xuất hiện công khai hoặc mờ nhạt, có thể được nhận biết thông qua những chi tiết trong văn bản. Anh ta hiện diện khắp nơi trong truyện kể, có khả năng tự nhận thức về mình, đáng tin cậy hoặc không đáng tin. Hơn nữa, khoảng cách từ vị trí trần

thuật của anh ta so với những tình huống, sự kiện và các nhân vật trong truyện kể có thể gần hoặc xa. Khoảng cách này có thể là khoảng cách về thời gian, về tầm tri nhận, về mức độ thông hiểu, về mặt đạo đức...

Nhưng dù người trần thuật công khai hay không công khai, hiểu biết hay không, có khả năng tự nhận thức như thế nào, đáng tin hay không thì anh ta có thể chỉ là người đứng ngoài thế giới của những tình huống, sự kiện và nhân vật đang được trình bày trong truyện kể, hoặc anh ta có thể là một phần của thế

* NCS, Trường Đại học Sư phạm TPHCM; Email: rosslynpham@yahoo.com

giới ấy. Khi đó, người trần thuật có thể đồng thời là một nhân vật trong truyện kể hoặc không phải. Trong trường hợp người trần thuật đồng thời là nhân vật, anh ta thường có chức năng hoặc như một nhân vật trung tâm trong những sự kiện được kể lại. Nhưng anh ta cũng có thể xuất hiện như một nhân vật thứ yếu hoặc chỉ đơn thuần là người quan sát.

Người trần thuật, mặc dù hiện diện khắp nơi trong văn bản truyện kể, nhưng cần phải được phân biệt với tác giả thực tế (author), người có thể tạo ra nhiều văn bản truyện kể khác nhau (mà mỗi văn bản lại tương ứng với những người trần thuật nhất định). Người trần thuật cũng không phải là người trần thuật hàm ẩn (implied author): người trần thuật hàm ẩn không đứng ra kể lại những tình huống và sự kiện trong truyện kể (nhưng nắm vai trò chi phối cho sự lựa chọn, sắp xếp và phối hợp chúng); ngoài ra, anh ta có thể được suy luận ra từ toàn bộ văn bản chứ không dừng lại ở một người trần thuật cụ thể nào trong truyện kể. Mặc dù sự phân biệt này có lúc mơ hồ (trong trường hợp người trần thuật xuất hiện trong hình thức người trần thuật vắng mặt, tức là người đứng ra trình bày các tình huống và sự kiện nhưng hầu như không để lộ ra những dấu hiệu của sự dàn xếp trần thuật và không có chỉ dẫn cụ thể nào trong truyện kể hướng đến việc phơi bày hoạt động trần thuật của anh ta), nhưng cũng có lúc trở nên rõ ràng (trong trường hợp người trần thuật đồng thời là nhân vật trong thế giới truyện kể).

Nhìn chung, người trần thuật có thể được nhận biết thông qua ba yếu tố: điểm nhìn trần thuật (point of view), ngôi kể

(person) và giọng điệu (voice).

Trước hết, điểm nhìn trần thuật là một vị trí mang tính quan niệm và nhận thức, từ vị trí này những tình huống và sự kiện trong truyện kể được trình bày. Điểm nhìn trần thuật chi phối truyện kể có thể là của người trần thuật toàn tri với vị trí trần thuật có thể biến đổi, khó xác định được cụ thể. Tầm bao quát của anh ta không bị giới hạn trong những nhận thức và quan niệm nhất định nào. Hoặc là, điểm nhìn trần thuật có thể được xác định trong thế giới truyện kể hay chính xác hơn là thuộc về một nhân vật. Đó là điểm nhìn bên trong và mọi thứ được thể hiện giới hạn trong những hiểu biết, cảm xúc và nhận thức của cùng một nhân vật hay của những nhân vật khác nhau. Trong trường hợp này, điểm nhìn có thể cố định (một và chỉ một điểm nhìn trần thuật của một nhân vật được xác lập trong thế giới truyện kể), hoặc có thể biến đổi (điểm nhìn trần thuật của một vài nhân vật được xác lập trong thế giới truyện kể, chúng lần lượt trình bày những chuỗi sự kiện khác nhau), hoặc phức hợp (cùng một sự kiện hay chuỗi sự kiện nhưng được trần thuật hơn một lần, và mỗi lần dưới một điểm nhìn trần thuật khác nhau). Cuối cùng, điểm nhìn trần thuật có thể bắt nguồn từ một điểm nhìn trung tâm được xác định cụ thể trong thế giới trần thuật nhưng nằm ngoài bất cứ nhân vật nào trong đó (đứng ngoài bất cứ suy nghĩ và cảm nhận nào của các nhân vật); do đó, điểm nhìn này loại trừ tất cả thông tin về suy nghĩ, hành động của các nhân vật và được giới hạn trong việc thể hiện hành động và ngôn từ ngoại hiện của họ mà thôi. Đây là điểm nhìn bên ngoài.

Trên đây là cách phân biệt các hình thức điểm nhìn trần thuật được đề xuất bởi G. Genette, dựa trên cơ sở mối quan hệ của người trần thuật với những tình huống, sự kiện và nhân vật trong truyện kể, cũng như cách thức người trần thuật trình bày chúng. Cách phân biệt này của G. Genette có ảnh hưởng quan trọng trong nghiên cứu tự sự học.

Trong tự sự học, ngôi kể là khái niệm để chỉ mối quan hệ giữa người trần thuật với câu chuyện được kể lại. Ngôi kể trong cấu trúc tự sự là một yếu tố thuộc về hình thức nghệ thuật, nhưng trong mối quan hệ với những tình huống và sự kiện được trần thuật, nó không đơn thuần là ngôi ngữ pháp thuần túy. Vấn đề ngôi kể gắn liền với sự biểu hiện của hình tượng người trần thuật. G. Genette khi bàn về vấn đề ngôi kể đã khẳng định: *“Việc thay đổi ngôi, thực sự là sự thay đổi quan hệ giữa người kể chuyện và câu chuyện của anh ta – nói cụ thể hơn, nó còn có nghĩa là sự thay đổi người kể chuyện”* [9, tr.188]. Thông thường, các nhà tự sự học phân biệt giữa kiểu trần thuật ngôi thứ nhất (người trần thuật đồng thời là nhân vật trong những tình huống và sự kiện được trần thuật) và kiểu trần thuật ngôi thứ ba (người trần thuật không phải là nhân vật trong những tình huống và sự kiện được trần thuật).

Cuối cùng, một yếu tố quan trọng khác giúp người đọc nhận thức được người trần thuật trong một văn bản truyện kể là giọng điệu. Giọng điệu bao gồm một chuỗi những dấu hiệu ngôn ngữ dùng để xác định người trần thuật trong truyện kể, nó chi phối mối quan hệ giữa những tình huống và sự kiện được trần thuật với

việc trần thuật chúng. Giọng điệu có ý nghĩa rộng mở hơn ngôi kể và thường vẫn có sự nhầm lẫn giữa khái niệm này với điểm nhìn trần thuật. Điểm nhìn trần thuật cung cấp thông tin về vấn đề ai “nhìn”, ai nhận thức, điểm nhìn của ai chi phối việc trần thuật; trong khi đó giọng điệu cung cấp thông tin về việc ai “nói”, ai là người trần thuật, và những gì sẽ được trình bày trong văn bản truyện kể. Giọng điệu thực chất là hình thức tạo ra một đường dẫn bằng lời nói đến với nội dung truyện kể, nó tạo ra một sự tương tác giao tiếp giữa người trần thuật với nhân vật cũng như cách thức trình bày các tình huống và sự kiện. Nói cách khác, giọng điệu là hình thức phong cách hóa trần thuật thông qua việc *“sử dụng các từ định giá và dấu phong cách của các thành phần văn bản định hướng cho thính giả hàm ẩn của một diễn ngôn nào đó”* và *“bên ngoài sự khúc xạ trong giao tiếp, chúng ta không có bất kì lối nào để thâm nhập vào bản thân nội dung tham chiếu trần thuật”* [1].

Ba yếu tố hình thức là điểm nhìn trần thuật, ngôi kể và giọng điệu gắn bó chặt chẽ với sự thể hiện của hình tượng người trần thuật. Mỗi yếu tố có một vai trò khác nhau nhưng cùng góp phần làm nên chỉnh thể, tạo ra diện mạo hoàn chỉnh cho người trần thuật trong một truyện kể.

2. Đặc điểm của người trần thuật trong tiểu thuyết Việt Nam giai đoạn từ 1986 đến 2000

Từ sau 1986, nghệ thuật kể chuyện trong văn xuôi nói chung và tiểu thuyết nói riêng có sự chuyển đổi điểm nhìn từ điểm nhìn trần thuật bên ngoài đến điểm nhìn trần thuật bên trong, từ người trần

thuật ngôi thứ ba toàn tri đến người trần thuật đa thức. Các nhà viết tiểu thuyết bắt đầu nhận ra ít nhiều hạn chế của điểm nhìn toàn tri, chuyển sang ngôi thứ nhất kết hợp miêu tả nội tâm nhân vật. Không chỉ vậy, trong nhiều tiểu thuyết còn xuất hiện hiện tượng chuyển đổi, phối hợp linh hoạt giữa nhiều điểm nhìn, nhiều ngôi kể.

Trong sự vận động và phát triển của tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 trở đi, dạng truyện kể một điểm nhìn giám dẫn và được thay thế bởi kiểu trần thuật linh hoạt trong chuyển đổi điểm nhìn với sự đan xen, xâm nhập của nhiều kiểu nhìn. Có tiểu thuyết được kể từ ngôi thứ ba song mang điểm nhìn nhân vật như: *Thời xa vắng*, *Chim én bay*, *Bến không chồng*.... Có trường hợp người trần thuật có thể xuất phát từ nhiều điểm nhìn khác nhau để kể chuyện, chuyển từ bên ngoài vào bên trong (*Nỗi buồn chiến tranh*, *Cơ hội của Chúa*...). Có dạng người trần thuật xưng “tôi” vừa mang vai người kể chuyện vừa mang vai hành động, vừa ở vai người chứng (*Lạc rừng*, *Cuốn gia phả để lại*...).

Sự chuyển đổi liên tục điểm nhìn trần thuật có khi còn là do việc trao quyền kể chuyện cho nhân vật (*Án mày dĩ vãng*, *Lạc rừng*...). Trong trường hợp này, hình thức trần thuật thường là phối hợp kiểu kể chuyện ngôi thứ ba của người trần thuật toàn tri và kiểu kể chuyện xưng “tôi” ngôi thứ nhất. Đây là mô hình kể chuyện vừa đảm bảo tính khách quan của câu chuyện vừa có thể đi sâu vào thế giới bên trong nhân vật. 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 trần thuật. Sự can thiệp của tác giả có chăng là ở những lời chỉ dẫn để độc giả khám phá cách nhìn của nhân vật qua những dòng trần thuật mang tính giải bày.

Án mày dĩ vãng là cuốn tiểu thuyết sớm đổi mới về nghệ thuật trần thuật. Tác phẩm liên tục chuyển điểm nhìn, có người trần thuật xưng “tôi” – Hai Hùng kể về mình với cái nhìn tự trào, có nhân vật người trần thuật ngôi thứ ba kể về “tôi” – Hai Hùng. Cuối tác phẩm, người trần thuật ngôi thứ nhất lại trao quyền kể chuyện cho nhân vật đại úy Tường kể lại toàn bộ câu chuyện về cuộc đời của Ba Sương (trong quá khứ) và bà giám đốc Tư Lan (trong hiện tại) mà “tôi” – người kể chuyện chính hoàn toàn không biết.

Chim én bay được kể chủ yếu từ điểm nhìn bên ngoài của người trần thuật ngôi thứ ba. Nhưng rất nhiều lần trong tiểu thuyết, điểm nhìn trần thuật lại xuất phát từ suy nghĩ và cảm nhận của nhân vật chính là Quy. Đó thường là những lúc Quy suy tư về về những nỗi đau tinh thần mà vĩnh viễn chị phải mang sau những tháng năm sống trong chiến tranh: “*Hình như chiến tranh buộc con người phải sống nhanh hơn, gấp hơn những gì còn lâu họ mới có. Hình như chính bọn ác ôn trong nhà giam hội đồng xã đã biến chị từ một cô bé thành một cô gái quá sớm, để vĩnh viễn không bao giờ chị còn được làm một người phụ nữ bình thường nữa*” [2, tr.131]; “*Những ngày này không hiểu sao chị nằm nhớ lại những gì đã xảy ra trong cuộc đời mình. Nhưng trở qua trở lại nhiều nhất vẫn là ấn tượng về những cái chết. Những cái chết kẻ thù mang đến cho gia đình chị và những cái chết chị*

gieo cây cho chúng. Chị đã giết những tên ác ôn khét tiếng nhất bởi cách mạng đòi hỏi chị làm như vậy. Vậy mà, bây giờ không hiểu sao, chị cứ thấy lòng mình không yên... Có một cái gì đó ngoài lý trí bắt chị phải suy nghĩ, trăn trở. Cái gì? Hình như nó ở đâu đó trong con người chị, trong mọi con người hàng ngày chị tiếp xúc. Hình như nó ở trong đất, trong nước...” [2, tr.150].

Cũng viết về đề tài số phận con người trong chiến tranh, nhưng **Bến không chồng** chủ yếu khắc họa đời sống của những người nông dân, trong đó xoáy sâu vào đời sống tinh thần của những người phụ nữ sống ở vùng hậu phương nông thôn miền Bắc. Để khắc họa sâu sắc hiện thực đời sống ấy, người trần thuật giấu mặt thường di chuyển điểm nhìn từ bên ngoài vào bên trong nội tâm nhân vật, sử dụng lời kể nửa trực tiếp để vừa thể hiện hoàn cảnh suy tư của nhân vật, vừa gọi lên suy nghĩ của chính nó. Chẳng hạn như đoạn miêu tả suy nghĩ của Hạnh: *“Mẹ lặng lẽ ra khỏi buồng. Sự im lặng triền miên như đang chờ đợi điều gì đó sắp xảy ra. Hạnh cảm nhận rõ sẽ có tai họa đợi xuống đầu Hạnh. Từ ngày Hạnh được ở ngôi nhà mới này, dân làng Đông và người trong họ Nguyễn nhìn Hạnh không còn đằm thắm như xưa. Hạnh khiếp sợ những ánh mắt lạnh lùng và những lời dị nghị “Bà thiếu tá phu nhân bị điếc”. Cứ nghĩ đến những lời rửa cày độc ấy Hạnh lại thấy rã rời và chìm chìm trong ảo ảnh” [3, tr.257].*

Xuất phát từ tính chất động của thể loại, tiểu thuyết Việt Nam thời kỳ đổi mới từ 1986 đến 2000 có sự linh hoạt trong chuyển đổi điểm nhìn của người trần

thuật. Trong sự luân phiên thay thế điểm nhìn cùng với cấu trúc trần thuật đa ngôi, tiểu thuyết Việt Nam thời kỳ này đã mở ra nhiều hướng tiếp cận hiện thực phong phú. Tiểu thuyết giai đoạn này phản ánh cảm quan về tính hỗn loạn, bất ổn của trật tự đời sống; sự xáo trộn giữa thực và hư, cái cao cả và cái tầm thường; xuất hiện sự nhận thức lại các giá trị ổn định trước đó về chiến tranh và đời sống; sự phức tạp của đời sống tinh thần của con người cá nhân; xem sáng tác là sự tìm tòi, thể nghiệm những phương thức trần thuật mới; trò chơi cấu trúc, bút pháp giễu nhại, nghịch dị, huyền ảo... Điều này dẫn đến việc khước từ điểm nhìn trần thuật toàn tri để chuyển sang sự thay đổi linh hoạt các kiểu nhìn khác nhau.

Trường hợp trượt điểm nhìn ít gặp trong tiểu thuyết truyền thống nhưng lại trở nên phổ biến ở tiểu thuyết thời kỳ này, khi khát vọng nhận diện và phản ánh cuộc sống đa chiều trở nên bức thiết. Sự xuất hiện hiện tượng này xuất phát từ ý thức sáng tạo, sự thay đổi trong quan niệm thẩm mỹ, hệ thẩm mỹ mới đã chi phối cách kể, cách tổ chức của tiểu thuyết. Điểm nhìn trần thuật trở thành hệ quy chiếu tư tưởng, quan niệm của nhà văn. Những cách tân từ phương diện điểm nhìn nhấn mạnh sự đa dạng của các kiểu người trần thuật. Từ đó, lối trần thuật đa tri, người trần thuật đa thức dần trở nên phổ biến trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 trở đi. Ngoài ra, xu hướng và năng lực thẩm mỹ của người đọc cũng thay đổi, dẫn đến việc họ cảm thấy hứng thú hơn với những tiểu thuyết được viết theo lối mới và có nhu cầu được thưởng thức chúng. Có thể nói tiểu thuyết Việt

Nam trong thời kì này đã ít nhiều đem lại một tinh thần dân chủ trong sáng tạo và tiếp nhận thể loại này.

Trong tiểu thuyết Việt Nam thời kì từ 1986 đến 2000, vấn đề giọng điệu trần thuật cũng là một phương diện quan trọng để nhận diện những đặc điểm của người trần thuật và những đặc điểm cơ bản của tiểu thuyết thời kì này.

Giọng điệu trần thuật của tiểu thuyết giai đoạn này phân hóa đa dạng (giọng điệu trung tính, giọng điệu triết lí, giọng điệu giễu nhại, giọng điệu trữ tình...). Trong tiểu thuyết từ năm 1986 trở đi, sự xuất hiện nhiều giọng điệu trần thuật (văn học cách mạng trước 1975 về cơ bản là giọng trang trọng, sử thi) nhằm đáp ứng nhu cầu thẩm mỹ của thời đại. Văn học ngày càng quan tâm đến ý thức cá nhân, bi kịch cá nhân. Khi cái bi không còn phải đè nén, né tránh tất yếu sẽ xuất hiện giọng buồn thương. Các tiểu thuyết *Ấn mào dĩ vãng*, *Đám cưới không có giấy giá thú*, *Nỗi buồn chiến tranh...* là những tác phẩm sớm có giọng buồn thương. Khi cái xấu, cái kịch cỡm ngày càng được phơi bày rõ nét, tất yếu giọng trào lộng, châm biếm lên ngôi (*Thời xa vắng*, *Thiên sứ*, *Cuốn gia phả để lại...*). Khi văn học ngày càng đi sâu vào bản thể, bản chất cuộc sống, giọng triết lí suy tưởng ngày càng đậm đặc (*Một cõi nhân gian bé tí*, *Cơ hội của Chúa...*).

Sự tương tác và chuyển hóa các phạm trù thẩm mỹ dẫn đến sự hòa trộn, đan xen các giọng điệu trần thuật. Người đọc dễ dàng nhận ra sự đan xen nhiều giọng điệu trong từng tác phẩm, từng tác giả. Giọng điệu tạo nên phong cách tác giả. Ở mỗi tác giả thường nổi lên một

chất giọng riêng trong bản hòa âm nhiều kiểu giọng điệu khác của thời đại. Cũng như thế, mỗi thời đại văn học không bao giờ chỉ tồn tại một giọng điệu duy nhất. Những xu hướng văn học khác nhau, những phong cách tác giả khác nhau tạo nên sự đa dạng về giọng điệu ở một thời kì. Giọng điệu trần thuật trong tiểu thuyết thời kì này thường là kiểu kết hợp nhiều âm sắc, thể hiện sự phong phú trong cách nhìn và cách cảm về hiện thực và con người của các nhà văn. Trong các tiểu thuyết, thường xuyên xuất hiện hiện tượng đan xen các kiểu giọng trần thuật khác nhau: buồn thương nhưng cũng đầy suy tưởng, giễu nhại nhưng không khỏi chua xót, châm biếm, mỉa mai nhưng giàu chất triết lí... Việc đa dạng hóa giọng điệu trần thuật trong tiểu thuyết 1986 đến 2000 cho thấy ý thức đổi mới sáng tạo nghệ thuật tiểu thuyết ở các nhà văn thời kì này khi họ chú trọng đến tính chất linh hoạt, dân chủ của thể loại trong tương quan với đối tượng phản ánh cơ bản của tiểu thuyết đó là con người đa diện và cuộc sống trong xu thế vận động, biến đổi không ngừng.

Giọng điệu chủ đạo trong *Thời xa vắng* là giọng giễu nhại với mục đích thuật lại những chuyện “thật như đùa”. Nhưng để thể hiện giọng chủ đạo ấy, người trần thuật ngôi thứ ba không phải lúc nào cũng sử dụng những hình thức ngôn từ có tính châm biếm, gây cười mà tiếng cười thường đến từ chính sự vận dụng linh hoạt các giọng điệu trần thuật để làm bật lên bản chất của các nhân vật, cũng như vạch trần tính chất bi hài của các tình huống đời sống được thể hiện trong tác phẩm. Chẳng hạn trong đoạn

người trần thuật miêu tả suy nghĩ của nhân vật Toàn, sự dối trá và đê tiện của nhân vật, cũng như tính chất xấu xa trong các mối quan hệ tình cảm của anh ta đã bị vạch trần bằng một giọng khách quan lạnh lùng: “Với tình yêu, kẻ biết dối trá thuận thực bao giờ cũng lôi cuốn người con gái hơn rất nhiều những người chỉ biết biểu hiện lòng thành thật. Người con gái mới lớn đã yêu người đàn ông có vợ, có con và chung với nhau một cách tự nguyện thì không bao giờ lại có thể yêu đắm đuối được một cậu con trai “chạy tịnh” cùng lứa tuổi với mình. Toàn biết rất rõ Châu càng “cắm thù”, càng xỉ vả càng chứng tỏ cô còn yêu anh. Gục vào lòng hay tát vào mặt đều là những biểu hiện của tình yêu, có gì là lạ. Ai cũng biết anh chàng bộ đội nhà quê không thể làm sống dậy tình cảm thiêng liêng của Châu nên anh không việc gì phải lo sợ hốt hoảng khi cô đi lấy chồng (...) Không ai hầu hạ mình bằng mẹ vợ đã có hai con lớn và “mất thế” cả về tuổi tác lẫn sự hấp dẫn. Ra khỏi nhà lại không có gì đốt cháy lòng khao khát bằng tình yêu vụng trộm” [6, tr.323].

Cuốn gia phả để lại chủ yếu được kể bằng giọng phi thành kính, giễu cợt của người trần thuật xưng “tôi”. Tuy nhiên, trong tiểu thuyết này cũng không thiếu những đoạn mà giọng kể của người trần thuật xưng “tôi” trở nên chua xót, suy tư trước sự phi lí của đời sống con người: “Tầm phào lắm! Tiền bạc vứt như nước vào mục mở cuộc khảo sát kia, cửa tiền của hậu đăng báo thuê viết, lót tay cho ông nghị đi xe, đưa chân bà phó tới thực địa. Rồi những gà cùng lợn chết như ngã rạ cho họ Trần họp hành, tăng bốc

mừng nhau quyết định được dự thảo, quyết định đã kí, quyết định đang triển khai cho cái vụ... tầm phào. Trong lúc đó mờ mả cụ Chí Đạo không ai nhắc nhở, không ai đến rẫy cỏ, thắp hương, trong nhà thờ thủy tổ không ai xin đóng góp một xu để sửa chữa, bảo tồn; những ngày giỗ tết biến thành ngày đánh chén, ngày tới cửa tổ tiên cạnh chèo, phi bóng, gây sự đánh nhau” [5, tr.279].

Ngoài ra, trong tiểu thuyết từ 1986 đến 2000, lời kể chiếm một tỉ lệ lớn và có vai trò quan trọng, giúp người trần thuật cấu trúc nên một văn bản tự sự. Về cơ bản, nội dung truyện được hoàn chỉnh dần theo mạch trần thuật của những người tham gia kể. Thông thường, kiểu phát ngôn này tồn tại dưới hai hình thức: lời trung tính của người kể giấu mặt và lời chủ quan của người kể chuyện ngôi thứ nhất. Lời kể là một dạng phát ngôn chủ yếu của người trần thuật trong tiểu thuyết đương đại. Có lời kể ngôi thứ nhất: *Ăn mày dĩ vãng* (Ma Văn Kháng), *Cuốn gia phả để lại* (Đoàn Lê), *Lạc rừng* (Trung Trung Đỉnh)... Có lời kể là lời người trần thuật – tác giả ẩn tàng: *Thời xa vắng* (Lê Lựu), *Mảnh đất lắm người nhiều ma* (Nguyễn Khắc Trường), *Đám cưới không có giấy giá thú* (Ma Văn Kháng)... Trong quá trình kể lại những câu chuyện ấy, người trần thuật có thể vừa kể vừa miêu tả, vừa bình luận vừa cài thêm lời trực tiếp của nhân vật vào. Thậm chí, người trần thuật có thể chỉ thuần túy kể, họa hoàn mới miêu tả hoặc bình luận. Tiểu thuyết Việt Nam giai đoạn này dường như trọng về kể hơn tả. Có lẽ vì khác với tiểu thuyết truyền thống, từ sau 1986, phát huy vai trò của

một thể loại “không đông cứng”, luôn ở “thời hiện tại không hoàn kết”, tiểu thuyết dồn chứa nhiều mảnh vỡ của đời sống hơn. Tính chất đương đại vốn yêu cầu tiểu thuyết cung cấp thật nhanh, thật nhiều những thông tin, hướng ngay đến tâm điểm của truyện, của những sự kiện đang diễn ra trong đời sống.

Nhìn chung, trong giai đoạn từ 1986 đến 2000, nghệ thuật trong tiểu thuyết Việt Nam có sự chuyển đổi điểm nhìn từ điểm nhìn trần thuật bên ngoài đến điểm nhìn trần thuật bên trong, từ người trần thuật ngôi thứ ba toàn tri đến người trần thuật đa thức. Trong nhiều tiểu thuyết còn xuất hiện hiện tượng chuyển đổi, phối hợp linh hoạt giữa nhiều điểm nhìn, nhiều ngôi kể. Trong sự luân phiên thay thế điểm nhìn cùng với cấu trúc trần thuật đa ngôi, tiểu thuyết Việt Nam thời kỳ này đã mở ra nhiều hướng tiếp cận

hiện thực phong phú. Giọng điệu trần thuật của tiểu thuyết thời kỳ này phân hóa đa dạng (giọng điệu trung tính, giọng điệu triết lí, giọng điệu giễu nhại, giọng điệu trữ tình...). Ngoài ra, trong tiểu thuyết, lời kể chiếm một tỉ lệ lớn và có vai trò quan trọng, giúp người trần thuật cấu trúc nên một cấu trúc tự sự. Vì khác với tiểu thuyết truyền thống, từ sau 1986, tiểu thuyết tập trung thể hiện cảm quan về tính hỗn loạn, bất ổn của trật tự đời sống; sự xáo trộn giữa thực và hư, cái cao cả và cái tầm thường; xuất hiện sự nhận thức lại các giá trị ổn định trước đó về chiến tranh và đời sống... Điều này dẫn đến việc tiểu thuyết coi trọng sự linh hoạt trong chuyển đổi điểm nhìn trần thuật, đa dạng hóa giọng điệu kể chuyện, tập trung truyền tải thật nhanh và chân thực những hiện trạng đời sống, nhân sinh đương thời.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Chiupa V.I. (2013), *Trần thuật học như là khoa học phân tích diễn ngôn trần thuật* (Lã Nguyên dịch), <http://www.languyensp.wordpress.com>.
2. Nguyễn Trí Huân (2007), *Chim én bay*, Nxb Văn học, Hà Nội.
3. Dương Hương (2011), *Bến không chồng*, Nxb Văn hóa thông tin, Hà Nội.
4. Chu Lai (2009), *Ấn mây dĩ vãng*, Nxb Lao động, Hà Nội.
5. Đoàn Lê (2009), *Cuốn gia phả để lại*, Nxb Văn học, Hà Nội.
6. Lê Lựu (2004), *Thời xa vắng*, Nxb Văn học, Hà Nội.
7. Lã Nguyên (tuyên dịch) (2012), *Lý luận văn học – Những vấn đề hiện đại*, Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
8. Trần Đình Sử (chủ biên) (2008), *Tự sự học – Một số vấn đề lý luận và lịch sử* (tập 2), Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
9. Lộc Phương Thủy (chủ biên) (2007), *Lý luận – Phê bình văn học thế kỉ XX*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
10. Prince G. (2003), *Dictionary of narratology (revised edition)*, University of Nebraska, United State of American.

(Ngày Tòa soạn nhận được bài: 04-5-2015; ngày phân biện đánh giá: 17-7-2015;
ngày chấp nhận đăng: 22-7-2015)