

NGÔN NGỮ VỚI VĂN CHƯƠNG

MỘT NGUYÊN TẮC TỰ SỰ CỦA NGUYỄN HUY THIỆP TRONG TRUYỆN NGẮN

NGUYỄN MẠNH HÀ
(ThS, Đại học Vinh)

Nguyễn Huy Thiệp là hiện tượng văn học nổi lên vào những năm cuối 80, đầu 90 của thế kỉ XX ở Việt Nam. Dù đến hôm nay, đã hơn hai mươi năm trôi qua nhưng người ta vẫn đang còn đi “kiếm tìm Nguyễn Huy Thiệp”. Sở dĩ như vậy là vì Nguyễn Huy Thiệp đã tìm kiếm và lựa chọn một lối viết riêng xa lạ với truyền thống. Tất nhiên, cùng với lối viết ấy là việc ông bày tỏ những tư tưởng riêng, những quan niệm nghệ thuật riêng. Tìm một lối viết riêng tức là tìm kiếm một nguyên tắc tổ chức riêng. Theo chúng tôi, nguyên tắc cốt lõi nhất, cơ bản nhất làm nên nét độc đáo trong những trang viết của Nguyễn Huy Thiệp là nguyên tắc tôn trọng sự khách quan của khách thể được miêu tả trong quá trình trần thuật. Nói một cách khác, nếu người ta quan niệm về khách thể miêu tả và tác giả - người tạo ra tác phẩm có một khoảng cách thì Nguyễn Huy Thiệp luôn luôn ý thức nói rộng, gia tăng khoảng cách ấy. Theo nhiều nhà tự sự học (chẳng hạn V. Vinogradov) giữa tác giả và thế giới được miêu tả luôn có một đối tượng trung gian đó là người kể chuyện. Vì lẽ đó, trong bài viết này, chúng tôi chú trọng xem xét yếu tố người kể chuyện, với nhiệm vụ quan trọng gắn kết cái nhìn và phát ngôn, để minh chứng cho nguyên tắc tự sự của Nguyễn Huy Thiệp mà chúng tôi nói trên.

Theo quan điểm truyền thống có hai loại người kể chuyện: người kể chuyện ở ngôi thứ nhất (người kể chuyện) và người kể chuyện ở ngôi thứ ba (người trần thuật). Vận dụng cơ sở này để làm sáng tỏ trường hợp Nguyễn Huy Thiệp và dĩ nhiên, chúng tôi phải tiến hành phân loại, trong quá trình ấy, mong muốn đem lại một mô hình tự sự (thông qua

người kể chuyện) được dựa trên tinh thần hệ thống hóa.

Trước hết xét ở phương diện người trần thuật: Ở phương diện này, có thể phân chia thành hai kiểu loại:

Thứ nhất: Người trần thuật dựa vào cái nhìn của mình

Đây là lối trần thuật khá quen thuộc, người trần thuật này (với đặc trưng không ngoại hình, tính cách) đứng ở một góc khuất nào đó quan sát đối tượng. Chẳng hạn lối trần thuật của Ngô Tất Tố trong *Tắt đèn*, Nguyên Hồng trong *Bỉ vỏ*, Nam Cao trong *Chí phèo*. Người trần thuật trong truyện ngắn Nguyễn Huy Thiệp cũng đứng ở một góc khuất nào đó quan sát đối tượng nhưng quá trình trần thuật nó là quá trình nó (câu chuyện) tự bộc lộ. Dần dần câu chuyện sẽ tự nói nó là gì, nó là như thế nào. Người trần thuật không thể hiện quan điểm cụ thể khi trần thuật. Kiểu người trần thuật này luôn luôn cố gắng giữ một khoảng cách nhất định với câu chuyện và với nhân vật được kể. Do vậy, câu chuyện đối với nó là khách quan nhưng đối với các nhân vật trong tác phẩm lại là chủ quan. Người trần thuật này trong truyện ngắn Nguyễn Huy Thiệp, đã lặng lẽ ném ra trước mắt người đọc một xã hội thiếu tôn ti trật tự, một xã hội “không có vua” theo đúng nghĩa. “Đoài ngó vào, vẩy tay gọi Khảm. Đoài bảo: “Dọn mâm”. Khảm hỏi: “Ăn rồi à?”. Đoài không trả lời. Khảm đi theo Đoài xuống bếp. Đoài hỏi: “Cô có nốt ruồi là người yêu mày đấy à?”. Khảm bảo: “Vâng”⁽¹⁾. Để làm được điều trên, Nguyễn Huy Thiệp đã tính lược câu văn đến mức tro trụi. Các câu đi bên nhau như các mảnh cát

sát nhập. Và vì lẽ đó, đọc văn Nguyễn Huy Thiệp ta luôn có cảm giác bị gò ép.

Theo G. Genette đây là lối trần thuật “*ngoại tự điểm*” nhằm phân biệt với trần thuật “*phi tự điểm*”- người trần thuật như Thượng đế, biết tất cả mọi chuyện.

Theo chúng tôi, việc Nguyễn Huy Thiệp luôn luôn sử dụng sự luân phiên hình tượng phát ngôn (với cái nhìn và giọng điệu riêng) cũng nằm trong dạng này. Vì ở đây, người trần thuật tỏ ra là người biết câu chuyện (dù không phải là biết tất cả), việc anh ta trần thuật ra cũng là do chỗ anh ta sử dụng cái nhìn của mình chi phối (cái nhìn của nhân vật được đặt trong cái nhìn của người trần thuật) và ngôn ngữ cũng là ngôn ngữ của người trần thuật (có thể là cách nói hộ) dù nội hàm ngôn ngữ ấy thuộc về lập trường nhân vật. Vì chỉ đơn giản rằng, nếu anh ta không trần thuật thì nhân vật mãi nằm trong cõi im lặng.

Thứ hai: *Người trần thuật dựa vào cái nhìn của người khác*

Trong kiểu loại này, chúng tôi lại tiến hành phân chia thành hai kiểu loại nhỏ sau:

* *Người trần thuật đứng bên ngoài*

Đây là kiểu trần thuật nương dựa cái nhìn, sử dụng cái nhìn của kẻ khác trong lúc ngôn ngữ là của mình. Lối trần thuật này được Nguyễn Du sử dụng rất tài tình trong *Truyện Kiều*. Kiểu trần thuật này thường không tồn tại độc lập mà có quan hệ qua lại với kiểu trần thuật người trần thuật dựa vào cái nhìn của mình. Thông thường từ những câu trần thuật mà người trần thuật dựa vào cái nhìn của mình, nhà văn chuyển sang cái nhìn của nhân vật để trần thuật. Chẳng hạn như các câu sau: “Căn phòng cạnh nhà xí trước chuồng lợn, nay để than củi. Cánh cửa bằng gỗ thừng đóng ghép. Có ai mới làm thêm chiếc khoá bên ngoài, hôm qua chưa có” (*Không có vua*). Hai câu đầu là cái nhìn của người trần thuật, câu cuối là cái nhìn của Khiêm - người đang tìm Tồn trong nỗi bức tức. Kiểu người trần thuật này được rất nhiều nhà văn sử dụng. Nguyễn Huy Thiệp cũng sử dụng nhưng dưới một biến thái khác (kiểu sử dụng như trên ông ít dùng) để tạo

nên cái nhìn đa trị. Trong *Những ngọn gió Hua Tát*, ở truyện *Nạn dịch*, khi miêu tả ngôi mộ Lù và Hếch, ông viết: “Ngôi mộ Lù và Hếch, bây giờ là một đụn mồi cao, trên mọc đầy những cây song, cây mây gai góc, những người già ở bản Hua Tát đặt tên nó là mộ tình chung thuỷ, còn bọn trẻ con gọi là mộ hai người chết dịch”. Nguyễn Huy Thiệp sử dụng hai cách nhìn của người già và trẻ con để nói về một đối tượng - một cái nhìn lí tưởng hoá, thiêng hoá, một cái nhìn trần trụi, nhìn vào sự thật trước mắt. Ở truyện *Không khóc ở California*, Nguyễn Huy Thiệp đã vận dụng lối trần thuật mà người trần thật không đứng yên, khi nghiêng về quan điểm người này, khi nghiêng về quan điểm người kia, khi thì trung lập. “Anh mua một bịch cà phê tan. Cô uống có một gói nhỏ 20gam, uống không hết. Khi cô đi rồi, anh đã ngồi một mình uống 23 gói nhỏ cà phê còn lại, cả thấy 460 gam, đắng ngắt trong lòng”. Đây là lối trần thuật khách quan. Nhưng đến những câu: “Em lúc nào cũng chờ đợi anh. Tình yêu là chờ đợi, bứt rứt, hồi hộp, say mê. Khi gặp anh Anh à, anh ơi Là em đã chờ đợi trong sự lười biếng, khoái trá và hạnh phúc. Anh không hiểu gì cả.. Anh à, anh ơi Anh là thằng ngốc 100%” thì người trần thuật không còn đứng khách quan nữa, mà nhập thân vào cô gái để trần thuật. Vì lúc đó, có cảm tưởng người trần thuật ở đây là ngôi thứ nhất, một kiểu *tôi - em*. Ở phần cuối tác giả viết: “ - Em - Anh nói - Những điều bất hạnh trong số phận của em cũng là những bất hạnh trong số phận của anh - Có hiểu không? Em có hiểu không? Em có hiểu được như thế không?” người trần thuật ở đây lại như là “anh”, một kiểu *tôi - anh*. Trên thực tế, đây là kiểu trần thuật dựa hoàn toàn vào quan điểm của người khác (anh, em), tức là người trần thuật vẫn ở ngôi thứ ba. Chỉ có điều, nhiều lúc Nguyễn Huy Thiệp đã kéo các nhân vật cụ thể trong truyện đến gần người trần thuật (như thành ngôi thứ hai) trở thành đối tượng được người trần thuật hướng đến, để mê hoặc người đọc. Kiểu trần thuật này

cũng được sử dụng trong *Thiên văn*, *Đời thế mà vui*.

* *Người trần thuật thâm nhập vào bên trong nhân vật*

Đây là kiểu trần thuật mà người trần thuật không đứng quan sát từ bên ngoài nữa, anh ta xâm nhập vào bên trong đối thoại với ý thức nhân vật và các ý thức bao quanh. Kiểu trần thuật này đã làm nên ngôn ngữ đa thanh độc đáo của nhà văn Nam Cao. Điển hình cho điều này là đoạn ông miêu tả tiếng chửi của Chí Phèo: “Tức thật! Tức thật! ô thế này thì tức thật! Tức chết đi mất!”. Lời này của ai? Rõ ràng không dễ xác định. Có thể đó là lời trong ý thức Chí Phèo cũng có thể là lời nhại để chế giễu hằn của những ý thức khác. Trong nhiều truyện ngắn của mình Nguyễn Huy Thiệp cũng sử dụng lối trần thuật này. Như các truyện: *Huyền thoại phố phường*, *Lòng mẹ*, *Muối của rừng*, *Mưa Nhã Nam*. Có thể dẫn ra một số đoạn như: “Nó (thằng bé) khóc vì sự vô nghĩa của toàn bộ đời sống. Đúng rồi! Của toàn bộ đời sống! Không sót tí gì. Không sót một mảy may gì!” tiếp đó một đoạn: “Chao ôi là ám ức! Chao ôi oan uống! Chao ôi là vô tình”(Lòng mẹ). Câu thứ nhất là lối trần thuật khách quan kể lại việc thằng bé khóc vì thấy hăng hực khi chị Nhi đi lấy chồng. Câu thứ hai biểu hiện thái độ đồng tình. Nhưng sự đồng tình của ai? Phải chăng của người trần thuật? Những câu tiếp theo của đoạn tiếp có phải là lời than vãn của ý thức người trần thuật khi biết sự vô tình của những người lớn xung quanh hay không? Hay chính là lời lên tiếng trong ý thức thằng bé? Thú vị nhất là truyện *Muối của rừng* khi người trần thuật xâm nhập vào ý thức ông Diều để trần thuật, và ông Diều, vì đối diện được với lòng mình nên cuối cùng ông đã hiểu được đâu là “lẽ” của cuộc sống.

Bằng cách sử dụng lời văn này, Nguyễn Huy Thiệp muốn để cho nhân vật thực hiện một cuộc đối thoại với môi trường, hoàn cảnh sống (nhân vật tự đặt ra những câu hỏi cho mình, về mình qua đó mà đặt câu hỏi về tồn tại, về ý nghĩa cuộc sống).

Nhân vật ở kiểu trần thuật này được tồn tại tách biệt với người kể chuyện và được đặt trong một môi trường cụ thể, điều này khiến cho tính chân thực của sự miêu tả được đảm bảo, hơn thế còn cho thấy được “chất triết học” của đời sống, bởi lẽ như M. Bakhtin đã từng nói “tồn tại nghĩa là đối thoại”, và ông cũng viết: “Sự sống đích thực của nhân cách chỉ có thể hiểu được bằng cách thâm nhập vào nó dưới dạng đối thoại”⁽³⁾. Về lĩnh vực này, Nguyễn Huy Thiệp có thể đã tiếp thu từ những sáng tác của Nam Cao, bởi lẽ, người đầu tiên miêu tả con người với ý thức bao quanh nó, đối thoại với các ý thức để hiểu được sự thật về con người trong văn học Việt Nam là Nam Cao, và Nam Cao lại luôn luôn sử dụng lối trần thuật khách quan, thậm chí lạnh lùng.

Ở phương diện người kể chuyện: có thể phân chia thành ba kiểu loại:

Thứ nhất: Người kể chuyện đứng trong câu chuyện để kể

Tức là người kể chuyện ở đây đóng vai trò là người trong cuộc, là nhân vật ngay trong câu chuyện. Theo G. Genette đây là kiểu trần thuật “*nội tự điểm*”⁽²⁾. Kiểu trần thuật này trong văn chương ta bắt gặp rất nhiều nhưng phần lớn có tính chất tự truyện, hoặc tính chất một chiều dễ dài bởi đó hầu như là những dòng suy tư của nhân vật “tôi”. Chẳng hạn tác phẩm *Mợ Du* (Nguyễn Hồng), các sáng tác của Nam Cao. Còn với Nguyễn Huy Thiệp, dù có sự xuất hiện của nhân vật xưng “tôi” nhưng đó là một cái tôi không nhất quán, một cái tôi đội lốt. Có khi nhân vật “tôi” là kĩ sư (*Tướng về hưu*), có khi là một sinh viên (*Những người thợ xẻ*), có khi là một người nông thôn (*Thương nhớ đồng quê*). Hơn nữa, nhân vật “tôi” này dù kể về chuyện của mình nhưng lại gần như không bày tỏ quan điểm của mình. Nhân vật “tôi” cứ việc ném ra các sự thật của cuộc đời. Chẳng thế mà lối trần thuật được cô đúc, được nén rất chặt. “Cha tôi về nhà, đồ đạc đơn sơ. Cha tôi khỏe. ông bảo: “Việc lớn trong đời cha làm xong rồi”. Tôi bảo: “Vâng”. Cha tôi cười.”(*Tướng về*

hưu). Nguyễn Huy Thiệp là nhà văn có ý thức xây dựng nhân vật thành các chủ thể. Ở đây nhân vật "tôi" cũng tồn tại độc lập bên cạnh các nhân vật khác. Vì lẽ đó, nhân vật "tôi" chỉ đóng vai trò là người chứng kiến người khác mà không thể hiểu người khác. Nhân vật Thuỷ trong *Tướng về hưu* hiện lên qua ngôn ngữ kể chuyện của "tôi" là một người như thế. Hoặc như Bường trong *Những người thợ xẻ*. Trong con người Bường có sự đối chọi giữa các ý thức tốt - xấu, lưu manh - lương thiện mà chính Bường cũng không hiểu nổi (tất nhiên Ngọc ("tôi") không hiểu được là đúng rồi). Có thể minh chứng điều này qua việc Bường "trả thù" Ngọc và việc Bường hăm hại Quy:

Khi biết Ngọc ("tôi") dùng mưu mẹo trong đấu vật để hạ gục Biên, Bường kéo Ngọc ra "góc" và bảo: "Tao nói cho mày biết, mày bỏ cái trò lưu manh ấy đi. Lối vật của mày là lối vật của quân trí thức, mày bị được con Quy thì được chứ không bị được tao đâu". Rõ ràng đây không chỉ là cuộc đối thoại với Ngọc đơn thuần mà sâu sắc hơn đó là sự tự biểu hiện của Bường: anh là con người biết tự trọng, biết trọng danh dự (võ thuật bao giờ cũng thế) dù đây là lúc diễn trò (điều này thật khác với một Bường như giới thiệu đầu tác phẩm). Vẫn chưa dừng lại ở đó, khi vào công việc Bường đã cố tình làm cứa chạm sát ngực Ngọc, kết quả "lưỡi cưa bật thia lia, bập vào ngón chân" Ngọc. Việc làm có tính hằn học này chứng tỏ Bường chỉ là kẻ tiểu nhân. Nhưng, như một sự hối hận, lập tức "Anh tái mặt đi, dùng sợi cao su buộc ga rô... Anh Bường rồi rít gọi cu Dĩnh lấy nước nóng hòa muối để rửa vết thương cho tôi". Khi chị Thục đi qua, chị thương xót cho Ngọc và tức giận "chỉ tay vào mặt Bường: "Bác thật dã man, chân nó thế này không chịu chạy chữa gì à?". Bường cúi đầu thút thít khóc: "Bà chị bảo em làm gì được". Cuộc đối thoại này chứng tỏ Bường vẫn giành một tình thương với Ngọc và dường như có một sự hối hận. Đến lúc chặt chân, Bường thần nhiên như không, anh bảo "Bình tĩnh nhé, bây giờ chặt chân đấy", lại bảo "Bác Chính cầm hộ em con dao, đặt vào đây. Em lấy chày táng một

phát dứt ngay". Qua lời nói và hành động chứng tỏ Bường chẳng ra vẻ gì hối hận, chẳng tỏ ra thương xót cho Ngọc. Đặc biệt hành động có vẻ trả thù của Bường: anh Chính chuẩn bị chưa xong, Bường đã lấy chày nện vào sống dao khiến "tôi bật lên đau đớn" và khiến chị Thục giành lấy chày: "Cút đi! Định giết người ta hay sao?". Dù không miêu tả Bường nhưng chúng ta biết chắc rằng Bường đang ở vào tình thế bị bỏ rơi. Nhưng ngay lập tức, Bường cầm mẫu thịt thối ở đầu ngón chân Ngọc ném vào lửa "Tôi chỉ ước toàn bộ bản chất lưu manh trong con người nó cũng cháy như cục thịt này". Trong Bường vẫn hằn sâu một nỗi khinh bỉ, một sự không thể chấp nhận đối với bản chất trí thức của Ngọc. Hóa ra Ngọc như một nạn nhân để mình chứng cho nỗi căm tức của Bường với "bọn trí thức", để cho nỗi căm tức ấy được dịp phát lộ. Nhưng trong bản chất, Bường vẫn giành một tình thương cho nhân vật này. Rồi tiếp, khi chị Thục chăm sóc cho Ngọc, Bường bảo "thằng Ngọc sướng nhé. Đời tao chưa bao giờ được ai hầu hạ săn sóc tận tụy thế này", khiến chị Thục tức giận "Đưa chân đây, tôi chém cho một nhát". Các cuộc đối thoại giữa chị Thục và Bường diễn ra một phần thể hiện sự bức xúc của chị, nhưng phần khác cho thấy con người Bường. Rõ ràng Bường không xem nhẹ vết thương kia. Ta có thể đặt câu hỏi: với một người như Bường liệu Bường có chịu nổi khi chị Thục quát mắng như vậy không nếu trong Bường không có một tình thương, một sự thất thế? Xét cho cặn kẽ, những hành động tiếp theo của Bường chỉ là sự bảo thủ của một bản tính, của một con người không biết nhún nhường bao giờ. Chính vì Bường không suy nghĩ như thế nên Bường mới chịu thua chị Thục và mới triết lí bông đùa đả đố: "đàn bà lạ lắm. Cái gì thuộc về họ thì họ hành hạ đến nơi đến chốn, họ chỉ ưa thứ tình gió đưa thôi". Cũng vì trân trọng chị Thục, tức là phần nào thừa nhận tình thương với Ngọc, Bường đã bắt mọi người trong toán thợ sụp lạy bắt chị Thục lấy hộp gỗ do chính Bường "lừa xẻ".

Trong sâu thẳm ý thức, Bường không thể chấp nhận được bản chất trí thức, do vậy

Bường muốn hành hạ Ngọc đến nơi đến chốn. Nhưng, Ngọc không đáng nhận những điều đó (nên Bường vẫn giành cho Ngọc một tình thương). Vì thế, Bường rơi vào một cuộc đấu tranh từ bên trong, một cuộc đối thoại giữa hai ý thức. Cũng chính vì thế mà hành động của Bường không nhất quán.

Cuộc đối thoại bên trong cũng tương tự khi Bường cố tình làm hại đời Quy. Tại sao trước đó hai lần Quy lên thăm, Bường không hề tỏ ra ý định này? Sao lần này? Bản chất “anh chị” trong Bường trỗi dậy, như một sự trả thù, trả thù ông Thuyết vì sự đối xử tệ bạc với thợ xẻ, Bường đi đến hành động khôn nạn. Tuy nhiên cũng không thể phủ nhận bản năng trong con người Bường, một con người phong tình sẵn có. Khi đã bất bình với ông Thuyết, thì lẽ đương nhiên, việc gì Bường phải đè nén mình để giữ gìn cho con gái lão. Vì sự đấu tranh không khoan nhượng của hai con người trong một con người (một sự ghi nhận phản ứng của Ngọc, thương xót Ngọc, và cũng không thể không có việc nhìn nhận hành động của mình (vì vốn hai lần trước khi Quy lên Bường không hề có ý định và qua việc Ngọc phản ứng), tức là biểu hiện lương tâm Bường, một sự không chịu thua của tay anh chị) mà Bường không nỡ ra tay hạ gục Ngọc khi Ngọc lao vào anh như một con thú. Cũng cần phải nói, do bản tính của một tay anh chị, một sự bảo thủ vốn có, nên Bường sinh ra triết lí, triết lí cả sản phẩm của tạo hóa, nhằm hạ gục Ngọc về mặt lí luận.

Kiểu nhân vật trên đây nói như M. Bakhtin là lần đầu tiên “nó nói tiếng nói mới nhất về chính nó và thế giới của nó”⁽³⁾. Ở đây cần phân biệt rõ ràng giữa lối viết đơn âm - chỉ có tác giả là người mang tư tưởng và lối viết đa âm - nhân vật cũng mang tư tưởng. Để làm được điều này, Nguyễn Huy Thiệp đã sử dụng cái nhìn từ bên trong để phơi bày, lột tả. Do đó mà con người ở đây (qua lăng kính của nhân vật “tôi”) hiện lên không còn nguyên vẹn như con người trong chủ nghĩa nhân văn cổ điển nữa. Nói như Đỗ Lai Thuý là con người trong văn học đã “đi từ trừu tượng đến hiện thực”.⁽⁴⁾ Chủ nghĩa nhân văn cổ điển coi con người có sự tồn tại

nhất định của tính cách, coi tính cách chi phối mọi hành động (và ngược lại, mọi hành động đều hướng đến làm rõ một tính cách nào đó). Điều này trong bối cảnh hiện đại là không thể xảy ra. Con người trong văn học hiện đại (nhất là trong sự tiến dần lên hậu hiện đại) không có sự nguyên vẹn, sự đơn giản một chiều. Dưới sự tác động của hoàn cảnh mới, trong bản thân con người xuất hiện nhiều mảnh vụn, nhiều sự đan xen khó lí giải (vì thế con người thường thấy cô đơn, mệt mỏi, thường thấy quan hệ giữa mình và người khác là lạc lõng, rời rạc). Đó là sự hiện thực của con người.

Thứ hai: Người kể chuyện đứng ngoài câu chuyện

Đây là kiểu người kể chuyện chỉ làm nhiệm vụ đơn thuần là thuật lại một câu chuyện mà mình đã biết, người kể chuyện này không mang một vai trò mất khâu nào trong truyện. Cụ thể, với Nguyễn Huy Thiệp có các truyện *Thổ cẩm*, *Chú Hoạt tôi*. Trong mỗi truyện đều có hai nhân vật “tôi” nhưng bản chất khác nhau. Một nhân vật đứng trong câu chuyện kể về chuyện của mình, một nhân vật đứng ngoài câu chuyện kể về chuyện của nhân vật “tôi” đó mà vẫn giữ bản chất ngôi thứ. Nói một cách dễ hiểu, nhân vật “tôi” thứ hai giống như người đọc một bức thư của một người khác viết cho một người khác và anh đem bức thư đó hiến cho độc giả. Việc xuất hiện nhân vật “tôi” thứ hai, người dẫn chuyện, đã đẩy nhân vật “tôi” thứ nhất về cùng kiểu loại với các nhân vật khác trong truyện tạo một khoảng cách cụ thể đối với độc giả. Khoảng cách này cũng là khoảng cách giữa sự kiện trong tác phẩm với độc giả. Chúng tôi tạm gọi hiện tượng này là hiện tượng *lồng khung ngôi kể*, hoặc *chuyện kể của chuyện kể*.

Lối kể này thực ra ngay từ thế kỉ XIX, A. Puskin đã thực hiện rất thành công trong tác phẩm *Tập truyện ông Benkin*.

Thứ ba: Nhân vật “tôi” đóng vai trò người kể chuyện ở ngôi thứ ba

Đây là hiện tượng người kể chuyện vừa đứng trong câu chuyện lại vừa đứng ngoài một câu chuyện khác dù câu chuyện đó vẫn

được chính nhân vật này kể. Đó là những trường hợp Nguyễn Huy Thiệp đem vào trong tác phẩm những văn bản bổ sung, những thông tin bên rìa mà có người gọi là những mạch rẽ, lối rẽ. Các mạch rẽ, lối rẽ này được Nguyễn Huy Thiệp xây dựng như một cốt truyện trọn vẹn có nhan đề rõ ràng, vì lẽ đó nó có thể tách riêng ra độc lập. Trong truyện *Thương nhớ đồng quê* người kể chuyện là “tôi” nhưng vì có các mạch rẽ (*Chuyện ông giáo Quý, Chuyện chú Phụng, chuyện sư Thiếu*) nên các mạch rẽ tự thân sẽ chuyển thành quan điểm của người kể chuyện ở ngôi thứ ba - một sự thay đổi tinh vi: “*Chuyện ông giáo Quý/ Ông giáo Quý dạy cấp một, tính thương người, hay đọc sách*”. Theo chúng tôi, người kể chuyện ở đây là nhân vật “tôi” vì trước mỗi mạch rẽ bao giờ cũng là những câu dẫn của “tôi” đại loại như: “Tôi đưa Quyên đến nhà chú Phụng” tức là “tôi” đang kể cho nhân vật trong truyện nghe, hoặc giả đang tự thuật, chỉ có điều “tôi” không xuất đầu lộ diện trong văn bản phụ này mà thôi.

Việc đưa vào truyện các mạch rẽ, Nguyễn Huy Thiệp đã làm cho dung lượng phản ánh cuộc sống được gia tăng. Câu chuyện được nói rộng nhiều chiều, gọi nhiều liên tưởng. Bản thân nhân vật “tôi” trong truyện khi trần thuật đã không can thiệp chi phối đến các nhân vật khác thì việc đưa vào các mạch rẽ càng làm cho các mạch rẽ tồn tại khách quan hơn.

Việc giữ vững nguyên tắc tôn trọng sự tồn tại khách quan của khách thể miêu tả đã chi phối hầu các ứng xử nghệ thuật khác trong tác phẩm Nguyễn Huy Thiệp. Với nguyên tắc ấy, khách thể miêu tả vừa là đối tượng của sự miêu tả vừa đồng thời là bản thân của sự miêu tả. Đây chính là đặc điểm làm nên tính đa thanh trong truyện ngắn của ông. Chúng tôi cho rằng, để làm được những điều này, Nguyễn Huy Thiệp đã kế thừa lối tự sự truyền thống với những tên tuổi như Vũ Trọng Phụng, Nam Cao. Nếu Vũ Trọng Phụng là nhà văn có tài dựng lên nhiều tiếng nói trong một môi trường, mỗi kiểu nhân vật có một tiếng nói, dù rằng ở đó nhân vật chưa có tư tưởng riêng, thì Nguyễn

Huy Thiệp đã biết ném ra những con người khác nhau, với những kiểu ngôn ngữ khác nhau, những con người đã được mang trong mình ý thức tách biệt. Và, nếu Nam Cao đã bước đầu biết đặt mối quan hệ giữa các ý thức với nhau (nhiều tiếng nói trong một tiếng nói), tất nhiên ông cũng trần thuật khách quan nhưng tư tưởng nhà văn vẫn còn chi phối lớn, thì Nguyễn Huy Thiệp đã biết chủ động giãn cách khoảng cách giữa nhà văn với thế giới được miêu tả bằng lối trần thuật khách quan đến mức trần trụi, tàn nhẫn, ở đó vừa có nhiều tiếng nói trong một tiếng nói vừa có nhiều tiếng nói nhiều lập trường cùng nhau lên tiếng. Thực ra nguyên tắc là nguyên tắc tối giản khi trần thuật, trần thuật càng tối giản càng đạt yêu cầu nghệ thuật. Người đầu tiên đặt nền móng ở nguyên tắc này là A.P. Chekhov. Chính ông đã đem lại sự vinh quang cho truyện ngắn hiện đại thế giới thế kỷ XX, làm nên cuộc cách mạng thứ ba trên phương diện thể loại (cuộc cách mạng thứ nhất (thời Phục hưng) gắn với tên tuổi của Gi. Boccaccio), cuộc cách mạng thứ hai (đầu thế kỷ XIX) gắn với tên tuổi của E.A. Poe). Sau này tiếp nối A.P. Chekhov, E. Hemingway đã chủ trương tối giản đến mức chỉ giữ lại đối thoại. Nguyên lý này được ông đặt tên là “nguyên lý tảng băng trôi”. Chúng tôi nghĩ rằng hành trình nghệ thuật từ A.P. Chekhov đến E. Hemingway cũng giống như hành trình từ Nam Cao đến Nguyễn Huy Thiệp dưới một sự tương ứng tỉ lệ thuận nào đó.

Cách viết của Nguyễn Huy Thiệp theo Hoàng Ngọc Hiến là cách “viết nội dung” phân biệt với cách “kể nội dung”. Cách viết “quái đản” này đã làm cho câu chuyện được hiểu ở nhiều chiều thậm chí còn trái ngược nhau. Việc tác phẩm nói điều gì nhà văn hoàn toàn không can thiệp, không mách nước. Người đọc (tất nhiên bao giờ cũng có nhu cầu hiểu tác phẩm) phải thông qua các cấu trúc trong tác phẩm để mà từ đó rút ra kết luận. Như vậy việc nói rộng khoảng cách giữa tác giả và thế giới được miêu tả đã làm nên “*cái chết của tác giả*” (R. Barthes). Chúng tôi không đồng tình với ý kiến của Đỗ

Hải Phong khi ông nói: “*Tạo khoảng cách không dẫn đến cái chết của tác giả*”⁽²⁾. Cái chết của tác giả chỉ là một cách nói có tính ước định. Đưa ra tên gọi này (1967), R. Barthes nhằm nhấn mạnh việc “người đọc tạo ra nghĩa riêng họ, bất chấp ý đồ tác giả”⁽⁵⁾, với những tác phẩm như của Nguyễn Huy Thiệp thì điều đó càng đúng. Chứ thực chất, suy đến cùng, mọi điều trong tác phẩm, kể cả dấu chấm, dấu phẩy không là của tác giả thì còn là của ai nữa.

Ngoài ra việc giữ vững nguyên tắc tự sự trên, Nguyễn Huy Thiệp, bằng việc ném ra những sự thực trần trụi, đã tấn công vào các huyền thoại, cổ tích, những “giá trị ảo”, nếu theo cảm quan hậu hiện đại thì đó là lối phá phá mọi “đại tự sự”.

Tài liệu trích dẫn

1. Nguyễn Huy Thiệp (2002), *Tuyển tập truyện ngắn*, Nxb Văn hoá - Thông tin, Hà Nội, tr.70. Các trích dẫn khác về truyện ngắn Nguyễn Huy Thiệp trong bài cũng đều được dẫn ra từ tài liệu này.
2. Trần Đình Sử (chủ biên) (2004), *Tự sự học (một số vấn đề lí luận và lịch sử)*, Nxb ĐH Sư phạm, Hà Nội, tr.115, tr.120.
3. M. Bakhtin (1998), *Những vấn đề thi pháp Đôxtôiépki*, Nxb Giáo dục, Thanh Hoá, tr.59, tr.44.
4. Đỗ Lai Thuý (2006), *Theo vết chân những người khổng lồ*, Nxb Văn hoá - Thông tin, Hà Nội, tr.129.
5. Richrdchat Appignanesi - Chris Gattat (2006), *Nhập môn chủ nghĩa hậu hiện đại*, Nxb Trẻ, TP Hồ Chí Minh, tr.74, tr.75

(Ban Biên tập nhận bài ngày 29-11-2008)

(Hiện tượng dùng..... tiếp theo trang 46)

2. Thói quen của cộng tác viên. Thói quen này xuất phát từ những lí do tiêu biểu sau: Do môi trường công tác, học tập thường xuyên sử dụng tiếng Anh; Tham gia vào nhiều diễn đàn, trao đổi (chát) với nhiều người nên đẽm tiếng Anh để tiết kiệm thời gian; Muốn chứng tỏ khả năng sử dụng ngoại ngữ của bản thân; ...

3. Yêu cầu đảm bảo được nghĩa của những từ chuyên môn trước sự đa dạng của những thuật ngữ thuộc những lĩnh vực mới, lạ.

5. Giải pháp đề xuất

Loại bỏ hoặc cấm sử dụng từ ngữ tiếng Anh trên báo chí dành cho giới trẻ là việc không thể thực hiện một sớm một chiều. Xuất phát từ 3 nguyên nhân chính vừa nêu, chúng tôi đề xuất những giải pháp sau:

1. Hạn chế sử dụng những từ đơn giản mà tiếng Việt đã có.

2. Chỉ chấp nhận sử dụng những từ chuyên môn, những thuật ngữ lạ, mới để đảm bảo tính chính xác về ý nghĩa.

3. Giáo viên kết hợp với cán bộ lớp nên có thái độ tích cực hơn trong việc hạn chế hiện tượng lạm dụng tiếng Anh trong trường học, môi trường chính của số đối tượng là học sinh sinh viên nói trên.

4. Quan trọng hơn cả, người thực hiện những giải pháp này không ai khác mà chính là tổng biên tập của các ấn phẩm báo chí nói trên. Và giới trẻ chính là những người đồng hành góp phần làm cho tiếng Việt ngày càng phong phú và trong sáng.

Using English in some Vietnamese magazines for teenagers

Tran Thi Mai Dao

The article is about using English in Vietnamese magazines for teenagers. The writer presents comments, reasons and solutions dealing with this problem. Two main solutions are: (1) Limit using English words/phrases and only use equivalent ones which used in Vietnamese for a long time; (2) Use new terms because of the exact meaning of those terms.

(Ban Biên tập nhận bài ngày 18-05-2009)