

CHUYÊN MỤC

VĂN HỌC - NGÔN NGỮ HỌC - NGHIÊN CỨU VĂN HÓA - NGHỆ THUẬT

PHƯƠNG THỨC KỂ VÀ TẢ TRONG TIỂU THUYẾT NAM BỘ CUỐI THẾ KỶ XIX - ĐẦU THẾ KỶ XX

PHAN MẠNH HÙNG

Trong phương diện kiến tạo cấu trúc truyện kể, gắn với nhân tố người kể chuyện, tiểu thuyết Nam Bộ (thời kỳ cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX) cho thấy hai dạng thức cơ bản là “kể” và “tả”, với hai hình thức giọng chủ yếu là giọng của người kể và giọng của nhân vật theo hình thức đối thoại và lời nửa trực tiếp. Nghiên cứu này cho thấy, trong tiểu thuyết Nam Bộ giai đoạn này, diễn ngôn “kể” vẫn chiếm một tỉ trọng tương đối cao so với “tả”. Sự xâm nhập của ngôn ngữ đời sống đã khiến cho diễn ngôn tiểu thuyết mang một phẩm chất mới so với tiểu thuyết thời trung đại.

1. ĐẶT VẤN ĐỀ

Trong văn xuôi nghệ thuật có hai mạch chính là kể và tả. Kể gắn với sự kiện, hành động. Tả gắn với sự triển khai chi tiết bức tranh cuộc sống. Gérard Genette cho rằng: “Dù rằng các loại truyện kể có sự hòa trộn sâu sắc và biến hóa phong phú, vẫn có thể phân biệt: trình bày hành động và sự kiện, tạo nên chất ‘kể’ (kể chuyện); trình bày nhân vật, hay vật thể nào đó, tạo nên chất ‘tả’ (mô tả)”. Tuy nhiên, thực chất mối quan hệ giữa “kể” và

“tả” là thống nhất trong các tác phẩm văn học, nghĩa là “mặc dù ‘tả’ có thể độc lập với ‘kể’, nhưng có thể nói người ta không bao giờ thấy nó tồn tại ở trạng thái tự do; ‘kể’ không thể thiếu ‘tả’, nhưng sự phụ thuộc đó không hề gây trở ngại cho ‘tả’ (dẫn theo Trần Huyền Sâm, 2010, tr. 46).

Ngoài ra, Gérard Genette cũng lưu ý: “mọi sự khác nhau giữa ‘tả’ và ‘kể’ đều là sự khác nhau về nội dung. ‘Kể’ gắn bó với hành động và sự kiện, nhấn mạnh vào tính thời gian và tính kịch của câu chuyện. Trái lại, ‘tả’ gắn bó với các vật thể và nhân vật, diễn đạt chúng đồng thời tự xử lý các tình huống, tạo nên sự tạm dừng trong

Phan Mạnh Hùng. Tiến sĩ. Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh.

dòng thời gian; dàn trải câu chuyện trong không gian (...) Song, xét về kiểu thức trình diễn (mode de représentation) thì kể một sự kiện và *tả* một đối tượng đều tiến hành giống nhau, nghĩa là cùng vận dụng một phương tiện chung là ngôn ngữ. Sự khác nhau có ý nghĩa hơn cả có lẽ là: ngôn ngữ kể đòi hỏi những sự kiện được tái hiện nối tiếp nhau; còn ngôn ngữ *tả* thì ngân nga diễn đạt những đối tượng của mình, cùng một thời gian, gắn liền với nhau và bằng ngôn ngữ riêng. Nhưng trong văn học viết thì sự đối lập đó bị giảm hiệu lực rất nhiều” (dẫn theo Trần Huyền Sâm, 2010, tr. 48). Như vậy, sự phân biệt giữa “*kể*” và “*tả*” chỉ có tính ước lệ và chủ yếu phụ thuộc vào phương diện nội dung.

Nghiên cứu tiểu thuyết Nam Bộ, *chúng tôi nhận thấy người kể chuyện có một vai trò to lớn trong việc điều phối, tổ chức lời văn nghệ thuật*. Có thể thấy, diễn ngôn của người kể chuyện là diễn ngôn chủ đạo trong các tác phẩm bên cạnh diễn ngôn của nhân vật. Do vậy, lời người kể có một vai trò hết sức quan trọng và đặc biệt mang tính đại chúng, hướng đến đại chúng; còn lời của nhân vật (diễn ngôn của nhân vật) được sử dụng như một sự bổ trợ, và luôn được điều phối bởi lời của người kể chuyện. Đó cũng là nguyên nhân khiến tiểu thuyết Nam Bộ ít có sự đa dạng về giọng điệu. Tuy nhiên, trong tác phẩm của một số tác giả như Hồ Biểu Chánh, Phú Đức, Bửu Đình, diễn ngôn của nhân vật bắt đầu có xu hướng tách

khỏi diễn ngôn người kể chuyện nhờ sự *cá tính hóa trong lời thoại và độc thoại nội tâm*. Đây là những vấn đề của tiểu thuyết Nam Bộ mà chúng tôi muốn thảo luận ở phần dưới. Nhìn chung, có thể thấy, kỹ thuật kiến tạo diễn ngôn trong tiểu thuyết luôn chú ý đến tính mạch lạc, thông tục theo tinh thần đại chúng hóa.

2. PHƯƠNG THỨC KỂ

Trong tiểu thuyết Nam Bộ, như chúng tôi đã đặt vấn đề, phương thức kể *gắn chặt với diễn ngôn của người kể chuyện và bị chi phối bởi người kể - dạng người kể phổ biến mang sự toàn tri*. Chính sự “toàn tri” đã cho phép người kể chuyện chủ động tạo ra diễn ngôn của mình và cả diễn ngôn của nhân vật. Với tiểu thuyết trần thuật ở ngôi thứ nhất, trong đó xuất hiện mối quan hệ đặc biệt giữa nhân vật tự kể và nhân vật nghe kể rồi kể lại, thì hình thành hai dạng diễn ngôn: diễn ngôn của người kể chuyện và diễn ngôn của nhân vật cũng mang vai trò kể chuyện. Tuy nhiên, ngay trong tiểu thuyết trần thuật ở ngôi thứ ba, ở một số trường hợp cụ thể, cũng bắt đầu có sự phân biệt giữa diễn ngôn của người kể và diễn ngôn của nhân vật.

Trong tiểu thuyết Nam Bộ diễn ngôn kể chiếm ưu thế so với *tả*. Thực ra, giữa kể và *tả* có mối quan hệ qua lại đặc biệt. Nếu *tả* một cách sơ lược có thể biến thành kể, kể tỉ mỉ sẽ thành *tả*. Khi kể, đối tượng được kể có mặt khá ít trong chiều thời gian và tính kịch của câu chuyện. Do tiểu thuyết Nam Bộ chú trọng thứ thời gian theo

trình tự trước sau, tức chú trọng tuyến tính và tình tiết, dẫn đến một hệ quả là nhân vật ít được chú ý miêu tả tâm lý và hoàn cảnh có thể bị lược đi rất nhiều. Đây là một đặc điểm cho thấy tiểu thuyết Nam Bộ chịu ảnh hưởng của tiểu thuyết cổ điển Trung Hoa, mà rõ nhất là trong một số bộ tiểu thuyết lịch sử. Tiểu thuyết Trung Hoa có nguồn gốc từ nghệ thuật thuyết sách, thoại bản, nên chú trọng hoàn thiện phương diện kể. Bản thân tiểu thuyết Nam Bộ, ngoài những ảnh hưởng từ tiểu thuyết Trung Hoa, đã tựa trên một môi trường văn hóa, như cách định danh của Nguyễn Văn Xuân: văn hóa trình diễn. Các bộ môn nghệ thuật trình diễn phổ biến ở Nam Bộ như tuồng, nói thơ đã có ảnh hưởng nhất định đến khả năng kể và sự lựa chọn thiên về kể trong tự sự. Ngoài ra, xét về mặt ngôn ngữ, xu hướng viết như lời nói đã tạo tiền đề cho sự xâm nhập của khẩu ngữ vào văn xuôi nghệ thuật, trở thành một trong những điều kiện thuận lợi cho hoạt động kể. Mặc dù sự xâm nhập của khẩu ngữ khiến ngôn ngữ văn học được làm giàu nhanh chóng, thoát khỏi tính chất từ chương và tiến gần với đời sống, nhưng nó không phải là môi trường thuận lợi cho sự phát triển hoạt động miêu tả.

Việc chú ý đến kể, đặc biệt là kể một câu chuyện trọn vẹn, một cốt chuyện sao cho ly kỳ đã dẫn đến thực trạng nhiều bộ tiểu thuyết Nam Bộ có một dung lượng khiêm tốn. Có thể nói, thế giới tiểu thuyết Nam Bộ là *thế giới của sự, không phải của từ*. Trong thực tế

sáng tạo, những bộ tiểu thuyết đầy đặn thường kết hợp giữa kể và tả với một tỉ trọng thích hợp, thậm chí chú trọng tả. Chính việc tả sẽ góp phần ken đầy những khoảng trống đằng sau nhân vật và cốt truyện. Nhưng tiểu thuyết Nam Bộ trong chặng đường đầu chưa quan tâm đến phương pháp này.

Diễn ngôn kể trong tiểu thuyết Nam Bộ có sự kết hợp giữa lời kể với lời bình luận, trữ tình ngoại đề, khiến diễn ngôn kể mang dấu ấn văn hóa, tình cảm và quan điểm của người kể. Ở đây, thử xét một trường hợp trong tiểu thuyết *Lòng người nham hiểm* của Nguyễn Chánh Sắt:

“Từ ngày Xuân Lan trò chuyện với Lê Xuân Kỳ tại quán Tư Quăn, thiên hạ đồn rùm, thấu tới tai bà phủ. Bà liền tức giận bồi hồi, trách sao nàng lại tư tình với đứa nghịch. Nhưng mà, bà tuy giận vậy, song bà không la hét như kẻ tầm thường, cứ lấy điều đại nghĩa mà thống trách âm thầm vậy thôi, chớ người ngoài không ai nghe được. Thu Cúc cũng giả ý rầy em, mắng nhiếc Xuân Lan là đồ hư đồ chạ. Bà nghĩ tới chừng nào thì bà lại ứa gan chừng nấy. Bà bèn nhứt định đuổi nàng, chớ không thềm nuôi chứa trong nhà thứ đồ hư như vậy nữa.

Lời bàn: (Bà phủ giận phải lắm, đuổi cũng phải lắm! Điều thứ nhứt là con gái trong hạng danh gia mà làm điều nhục nhã, hư danh mất nết, thật là tội ác quán đĩnh. Điều thứ hai là nêe đứa nghịch mà tư tình, rất phản đối với cái chủ nghĩa của bà, lẽ nào bà không

giận? Bà giận phải! Bà giận nhầm! Ai là người không giận? Nhưng nghĩ cho đến mấy cái điều đáng giận đó: rồi mới đáng sợ, đáng thương, đáng kính, đáng vì cô Xuân Lan là một nàng con gái thiếu niên, đào tơ liễu yếu mà tâm chí rất cao, vì nghĩa cứu người mà phải liều danh giá. Thật cũng khổ tâm thay! Mà cũng đáng thương đáng kính thay!” (Nguyễn Chánh Sắt, 1925, tr. 25).

Sở dĩ chúng tôi phải trích dẫn dài như vậy là nhằm để thấy hết ngữ cảnh lời bình luận của người kể chuyện. Trong đoạn vừa dẫn, lời bình luận của người kể có lời dẫn là “lời bàn” cùng nội dung đặt trong ngoặc đơn. Cách thức này gần giống với các lời bàn trong các truyện thời trung đại. Chẳng hạn, trong truyện truyền kỳ, những lời bàn thường đặt ở cuối truyện có khi của tác giả hoặc người khác thêm vào. Trong tiểu thuyết Nam Bộ, những lời bình luận như vậy thường chen ngang trong diễn ngôn kể, có tác dụng dẫn dắt và định hướng người đọc. Trong nhiều trường hợp, các luận bàn này hé lộ quan niệm đạo lý, nhân sinh của người kể chuyện.

Sự xuất hiện của *khẩu ngữ trong văn xuôi nghệ thuật đã làm tăng chất lượng đáng kể cho diễn ngôn kể* trong tiểu thuyết Nam Bộ. Nhìn lại văn học thời trung đại, với sự phân cấp về ngôn ngữ, văn xuôi tự sự chủ yếu viết bằng chữ Hán có một khoảng cách khá lớn với ngôn ngữ đời sống, với khẩu ngữ. Các truyện thơ dù viết bằng chữ Nôm, nhưng với đặc thù của thi pháp, khẩu ngữ cũng ít cơ hội để hiện

diện. Các nhà văn Nam Bộ, đặc biệt là các nhà văn người Công giáo đã đóng vai trò quan trọng trong việc đưa khẩu ngữ vào văn chương hiện đại, thông qua truyện các Thánh viết bằng chữ Nôm. Nghiên cứu của Nguyễn Huệ Chi (2002, tr. 15) đã chỉ ra rằng việc “sử dụng tiếng nói nôm na thì dù muốn hay không cũng góp phần giúp văn xuôi tự sự gia nhập vào đời sống thông tục, hay đúng hơn là gia nhập vào cái đang diễn ra hàng ngày trong sinh hoạt xã hội”. Nhờ mang nguồn gốc, bản chất thông tục nên tiểu thuyết trở thành thể loại tiên phong của xu hướng này. Có thể nói giữa khẩu ngữ và tính chất thông tục của tiểu thuyết có một sự tương hợp đặc biệt, thể hiện rõ trong các diễn ngôn mang đậm chất đời thường sinh động của tiểu thuyết Nam Bộ. Hãy đọc một đoạn trong tiểu thuyết *Cô Ba Trành*:

“Khi Đặng Huỳnh Kim dứt câu chuyện của mình thì cô Năm Quang lạnh lùng xương sống, nói thảm rằng: thật là quân tán tận lương tâm là đồ khốn kiếp, cả gan trộm tiết cướp trinh của người. Song nàng giả đồ cười mà nói rằng:

- Cha chả! Mình khôn lanh quá. Tưởng là chuyện gì chứ chuyện như vậy mà mình rầu cái gì. Hể rồi thì thôi mà buồn lo chi cho mệt. Bây giờ nếu mình gặp nó nữa thì nó cũng chửi rửa mình, chớ nó thương yêu gì mình mà mình đi kiếm nó.

Khán quan nghe lời cung chiêu của Đặng Huỳnh Kim thì đã rõ cô Liên Tử Tâm vì sao mà phải nổi ức oan, bỏ nhà cha mà lưu ly đất khách như tôi

đã thuật trước này” (Nguyễn Ý Bửu, 1927, tr. 42).

Đoạn trích trên đây đã cho thấy sự xâm nhập của khẩu ngữ qua các dấu hiệu lời nói hàng ngày như “quan tán tận lương tâm”, “đồ khốn kiếp”, “rầu cái gì”, “chỉ cho một”... chen thán từ như “cha chả” và cả lời bình luận trực tiếp.

Có thể thấy, việc chen các lời tán thán, chen các lối nói trực tiếp, chen các lời bình luận vào câu tường thuật đã tạo nên một đặc điểm của phong cách khẩu ngữ trong diễn ngôn tiểu thuyết Nam Bộ.

Một điểm cần ghi nhận trong tiểu thuyết Nam Bộ là thời gian trở thành một yếu tố quan trọng của hoạt động kể và diễn ngôn kể. Hay nói khác, thời gian cụ thể đã trở thành đối tượng và phương tiện của diễn ngôn kể. Hoạt động kể gắn với thời gian bao gồm hai dạng thức chủ yếu: thời gian tuyến tính và thời gian phi tuyến tính. Các dạng thức tổ chức thời gian này đã tạo nên các kiểu cấu trúc tự sự của tiểu thuyết. Ở cấu trúc diễn ngôn tự sự, yếu tố thời gian được thể hiện một cách cụ thể bằng ngày, tháng, năm, như là những dấu mốc để đánh các sự kiện, nhờ vậy thế giới truyện được phơi mở, khai triển. Thời gian trở thành một dấu hiệu quan trọng để nhận biết diễn ngôn kể.

Truyện *Thầy Lazarô Phiên* là tiểu thuyết đầu tiên của văn học Nam Bộ và của Việt Nam thể hiện rõ đặc điểm này. Trong truyện của Nguyễn Trọng Quản, thời gian gắn với các mốc quan trọng trong cuộc đời của nhân vật.

Hoàng Dũng (2000, tr. 57) đã phát hiện điều này và đưa ra những thống kê cụ thể: “Thầy Phiên sinh năm 1847. Mẹ thầy chết năm 1850, lúc thầy mới ba tuổi. Năm 1860, thầy nghe Tây đánh chiếm thành Gia Định. Năm 1862, bố thầy mất khi Tây lấy Bà Rịa. Năm 1864, sau một năm rưỡi học chữ Quốc ngữ, thầy vào học trường Latinh. Năm 1866, thầy học trường d'Adran. Năm 1870, thầy đi thi tại Sài Gòn, mấy tháng sau được cử làm thông ngôn và lấy vợ. Thầy nhận được bức thư đề ngày 14 tháng 8 năm Tân Mùi, tố cáo vợ thầy ngoại tình với bạn là Vêrô Liểu. Hơn một tuần lễ sau, thầy sát hại người thầy cho là tình địch. 15 ngày sau đó, thầy đầu độc vợ. Giữa năm 1873, vợ thầy chết, thầy đi tu. Năm 1882 thầy được phong chức. Ngày 7 tháng 1 năm 1884, thầy mất. Năm sau, 1885, tôi, người trần thuật, viếng mộ Lazarô Phiên. Thật như một bản khai sơ yếu lý lịch”. Ngoài ra, có những chi tiết khác liên quan đến cuộc đời thầy Phiên chưa được Hoàng Dũng đề cập, chẳng hạn như sự kiện thầy Phiên sát hại bạn được nhắc đến qua hai mốc thời gian: “chừng 6 giờ chiều” là lúc thầy chuẩn bị và do thám về chiếc ghe của Liểu, chuyện hạ sát được diễn ra vào lúc “nửa canh ba”. Tất cả những mốc về thời gian như vậy, theo các nhà nghiên cứu, tạo ra một ảo giác rằng đây là một câu chuyện có thật. Thế nhưng, đây mới chỉ là phương diện thời gian gắn với cốt truyện, tức cái thuộc về cấu trúc tạo ra quan hệ nhân quả của câu

chuyện. Điều cần quan tâm hơn ở đây chính là phương diện thời gian truyện kể, thời gian gắn với hoạt động kể nhằm tạo nên diễn ngôn kể. Trần Văn Toàn (2010, tr. 77) đã phát hiện các mốc thời gian liên quan đến hoạt động kể như sau: “thời gian mà Phiền kể chuyện đời mình cho nhân vật xưng tôi nghe diễn ra trong một đêm và những vạch khắc thời gian trong đêm đó cũng được Nguyễn Trọng Quản điểm ra một cách đặc biệt chi tiết. Bắt đầu từ khi nhân vật xưng tôi xuống tàu là 8 giờ. Gặp gỡ nói chuyện với Phiền và tàu bắt đầu chạy là 10 giờ. ‘Gần nửa đêm’, khi mọi người đã ngủ, Phiền kể chuyện đời mình cho nhân vật xưng tôi nghe. ‘Khi đồng hồ tàu đổ 2 giờ khuya’ thì Phiền kể đến lúc mình mò côi cả cha lẫn mẹ. Phiền kể đến giai đoạn hai năm trở lại đây bị mắc bệnh nặng thì ‘trời vừa sáng, tàu đến Vũng Tàu’...”. Lớp thời gian Trần Văn Toàn phát hiện chính là thời gian gắn với diễn ngôn của nhân vật thầy Phiền kể với nhân vật tôi - người đồng hành trên chuyến tàu xuống Bà Rịa. Ngoài ra, còn một dạng thời gian khác gắn với người kể chuyện xưng tôi mà chúng ta có thể truy xuất được qua văn bản, thời gian đủ để anh ta kể lại câu chuyện này với độc giả qua 45 trang giấy. Lớp thời gian này chúng ta có thể ước đoán qua các dấu hiệu vào truyện, kết thúc truyện và thậm chí là thời điểm xuất bản quyển truyện.

Truyện *Thầy Lazarô Phiền* của Nguyễn Trọng Quản đã mở đầu cho các tiểu thuyết trần thuật ở ngôi thứ

nhất. Những tiểu thuyết này mang dấu hiệu của thời gian khá rõ và khá đặc biệt so với mặt bằng tiểu thuyết Việt Nam đương thời. Ngay lời phụ chú tựa đề của các tác phẩm đã cho thấy những dấu hiệu thuộc về thời gian diễn ngôn kể: *Duyên phận lỡ làng (Hà Cảnh Lạc năm ngày tự thuật)*, *Oan kia theo mãi (Ba mươi hai đêm Hồ Cảnh Tiên tự thuật)*. Thật ra, gọi là “đêm” nhưng không phải là trọn đêm mà là một khoảnh khắc vài giờ đồng hồ lúc về chiều. Cũng giống truyện *Thầy Lazarô Phiền*, trong các tiểu thuyết này, có ba dạng thời gian cùng tồn tại: thời gian của cốt truyện gắn với cuộc đời của nhân vật, thời gian gắn với diễn ngôn của nhân vật - người kể câu chuyện của chính mình và thời gian gắn với diễn ngôn của người nghe chuyện (xuất hiện trực tiếp trong văn bản như một nhân vật có hội thoại với nhân vật khác) kể lại câu chuyện bằng văn bản cho độc giả thực. Như vậy, với việc tạo ra một phối cảnh: nhân vật kể - người nghe - người nghe kể lại, diễn ngôn kể trong các tác phẩm này đã có một điểm tựa từ nhân vật, và quan trọng là đã tạo ra được một ảo giác nơi người đọc rằng đây là một câu chuyện có thật, diễn ngôn này là đáng tin cậy. Tuy nhiên, cũng cần thấy rằng, dù đầy trách nhiệm về phía diễn ngôn của người kể với tư cách là nhân vật, thì diễn ngôn của người kể chuyện tạo nên văn bản ít nhiều vẫn mang sự toàn tri. Dù vậy, theo chúng tôi, điều đó vẫn cần được xem là một trong những yếu tố hiện đại của nghệ thuật tự sự trong tiểu

thuyết Nam Bộ giai đoạn cuối thế kỷ XIX đến năm 1932.

3. PHƯƠNG THỨC TẢ

Có thể nói, trên bề mặt diễn ngôn, hoạt động tả được tri nhận bởi đối tượng tả được tải ra chậm với những chi tiết phong phú trong bối cảnh của không gian cụ thể. Lúc này, yếu tố thời gian không được nhấn mạnh bằng yếu tố không gian, thời gian truyện kể dường như ở trong trạng thái “ngưng đọng” để ưu tiên cái nhìn về không gian. Nhờ tả mà nhân vật, cảnh vật hiện lên dưới góc độ tạo hình, giúp độc giả có thể xây dựng được thế giới sinh động của truyện trong tâm tưởng. Trong thế giới truyện, *việc tả đã tạo nên những phối cảnh của truyện kể và góp phần làm chậm nhịp độ trần thuật.*

Cũng như hoạt động kể, hoạt động tả trong tiểu thuyết Nam Bộ cũng gắn với người kể chuyện, do người kể chuyện điều phối, mang dấu ấn, quan điểm của người kể. Hay nói cách khác, sự vật và sự việc chủ yếu được tả qua diễn ngôn của người kể chuyện.

Tả chân dung nhân vật

Nhân vật trong tiểu thuyết Nam Bộ được tả qua cái nhìn của người kể chuyện toàn tri ở ngôi thứ ba và người kể chuyện (nghe kể và kể lại) ở ngôi thứ nhất. *Sự toàn tri nơi người kể chuyện chính là nguyên nhân khiến cho trong sự miêu tả nhân vật đã có những dấu hiệu của tính cách và đặc biệt là số phận của nó.*

Như vậy, để thể hiện diễn ngôn về nhân vật, người kể chuyện bắt đầu

miêu tả ngoại hình và miêu tả tâm lý. Người kể chú trọng đến việc miêu tả ngoại hình như một cách thức gợi mở vào những uẩn khúc tâm hồn nhân vật. Cách xây dựng nhân vật thông qua miêu tả ngoại hình của nhân vật không phải là mới. Thủ pháp này được thể hiện khá phổ biến trong văn học thời kỳ trung đại. Tuy nhiên, trong diễn ngôn của người kể trong tiểu thuyết Nam Bộ, các thủ pháp này đã có nhiều khác biệt và có sự cách tân đáng kể. Nếu như trong văn học cổ, việc miêu tả ngoại hình nhân vật mang những chi tiết có tính ước lệ, thể hiện tính cách phi phàm của nhân vật thì trong tiểu thuyết Nam Bộ giai đoạn này đã đổi khác. Các chi tiết *bình thường, cụ thể* làm nên hình hài và tính cách nhân vật được người kể chuyện chú trọng. Do vậy, nhân vật trong tiểu thuyết đã thoát khỏi tính ước lệ kiểu “Râu hùm hàm én mày ngài, Vai năm tấc rộng thân mười thước cao” (*Truyện Kiều*) để trở về với khuôn mẫu của cuộc đời thực, như họ đang hiện diện đâu đó trong cuộc sống.

Vị thầy tu khả kính tên Phiền (*Thầy Lazarô Phiền*), nếu cái tên đã được cha mẹ đặt từ khi lọt lòng, thì đó là một báo hiệu bất hạnh đã ứng nghiệm vào cả cuộc đời thầy. Thầy hiện lên trước mắt độc giả và người bạn đồng hành của mình với một ấn tượng đặc biệt: “Thầy chừng ba mươi tám, ba mươi chín tuổi, thấp người, giọng nói đau thương. Mặt mũi thì xanh xao mét ưởng, mình thì ốm o gầy mòn, lại cái áo dòng người mặc nó bay phấp phới

hai bên làm cho thầy ấy giống như hình con bù nhìn, để nơi đồng ruộng mà đuổi chim” (Nguyễn Trọng Quản, 1987, tr. 40). Hình ảnh khổ hạnh ấy cho thấy đây là một con người mang nhiều tâm sự buồn thương, tạo sự tò mò muốn khám phá cho người bạn đối diện và với độc giả. Là con người của đời thường, Hồ Cảnh Tiên (*Oan kia theo mãi*) được Lê Hoàng Mưu tả: “Bây giờ đây tôi xem kỹ, lại cũng nhờ có ngọn đèn dầu càng khuya càng rạng ánh soi, tôi mới thấy rõ người ấy đầu vấn khăn lược, chơn mang giày Tây, mình mặc áo ca-sơ-mia, quần nhiều. Mặt xanh như màu lá, mắt sâu má thỏm, càng nhìn coi càng thăm lạnh lùng, nếu trước tôi chẳng biết có người ấy đây, bỗng nhiên mà thấy, ắt tôi tưởng là hồn ma hiện tại” (Lê Hoàng Mưu, 1922, tr. 5). Hình dạng của Hồ Cảnh Tiên thật tiều tụy. Rõ ràng, đây không phải là hình vóc của con người nghèo đói mà là người bị suy sụp về tình cảm, tư tưởng. Trên khuôn hình đó, nhân vật thường “mỉm cười một cách đau đớn” trong quá trình thuật lại chuyện của mình. Hay hình ảnh của Hà Cảnh Lạc (*Duyên phận lỡ làng*) của Phạm Minh Kiên, Minh Gương (*Tơ hồng cay nghiệt*) của Phú Đức cũng được miêu tả với cách thức như vậy. Có thể thấy, điểm chung giữa những nhân vật chính trong các tiểu thuyết trần thuật ở ngôi thứ nhất trong văn học Nam Bộ là những nam nhân, có học thức và có bi kịch tình cảm gia đình. Ngoài ra, các nhân vật không chỉ là chứng nhân kể lại các biến cố mà chính là nạn nhân

của các biến cố đó. Thầy Phiền không chỉ là chứng nhân của một thời kỳ giao tranh giữa quân đội Pháp - Nam, của chính sách cấm đạo, mà còn là nạn nhân của thời cuộc. Hồ Thanh Xuân, Lâm Kim Liêng là những nạn nhân của “thời đời đen bạc”. Có thể thấy, nhà văn chỉ tập trung miêu tả nhân vật chính của tác phẩm, những nhân vật khác được đề cập qua cái nhìn của nhân vật chính thường không được miêu tả.

Dường như có một dụng ý của người kể khi tạo một *văn cảnh* (context) cho sự xuất hiện của các nhân vật này: thầy Phiền với vẻ khổ hạnh đứng đối diện với sông nước mênh mông trên đường xuống Bà Rịa; Hồ Cảnh Tiên cô đơn trên cầu Thủ Ngũ dưới màn đêm; Hà Cảnh Lạc một mình ngồi day mặt xuống mé sông vào một buổi chiều; Minh Gương ngồi đầu cầu tàu một mình ngắm trăng. Cảnh sông nước mù khơi có lẽ hợp với tâm trạng cô đơn của nhân vật và cũng khiến cho nhân vật dễ bộc lộ, sẽ chia nỗi đau của mình với người khác. Và nếu cái tên Phiền (*Thầy Lazarô Phiền*) như một sự trùng ứng với số phận thì những cái tên khác như Cảnh Tiên (*Oan kia theo mãi*), Cảnh Lạc (*Duyên phận lỡ làng*), Thanh Xuân (*Thời đời đen bạc*), Minh Gương (*Tơ hồng cay nghiệt*) đáng lẽ là tươi vui, hoan lạc, sáng sủa thì lại có một sự trái ngược trở trêu trong cuộc đời: buồn thương, thất vọng.

Có thể nói, xét từ bình diện tác giả - chủ thể của tác phẩm, cách đặt tên như vậy nhằm tiến đến việc mô tả một

cách toàn diện hình tượng nhân vật trung tâm trong tác phẩm. Cách đặt tên ấy đã có những nét khác với một số tác giả cùng thời. Trong một số tác phẩm, tên gọi của nhân vật thường “hé lộ” tính cách và phẩm chất, số phận. Những cái tên lắm lúc gợi cho người đọc đoán biết được những tính cách và phẩm chất nhân vật. Chẳng hạn những cái tên như: Hảo trong *Cười gương* của Hồ Biểu Chánh; Hạnh trong *Kẻ oán người ưng* của Nguyễn Bửu Mộc gợi nhớ những người con gái có phẩm hạnh tốt; thị Bần, thằng Bĩ, thằng Cực, con Lượm trong *Mạng nhà nghèo* của Nguyễn Bửu Mộc gợi lên hình ảnh đói khổ, cơ cực của các nhân vật; Thiện Tâm trong *Hòn máu bỏ rơi* của Nguyễn Thới Xuyên, Hữu Nhơn trong *Tại tôi* của Hồ Biểu Chánh, Lê Quý Hữu trong *Hổ thẳm* của Nguyễn Bửu Mộc là những người tốt bụng luôn giúp những người nghèo khó; Bội Nghĩa trong *Hổ thẳm* có bản chất lừa thầy phản bạn; Diệt Tộc trong *Mạng nhà nghèo* là người giết vợ cả, giết vợ hai và giết cả cha của mình.

Song trùng với ngoại hình, thế giới nội tâm phức tạp của nhân vật cũng được chú ý miêu tả. Phương thức trần thuật ở ngôi thứ nhất, ở đó nhân vật tự bộc lộ mình, đã mang đến cho tiểu thuyết một *xu hướng hướng nội* đậm nét. Qua những lời tự thú, trần tình của nhân vật, thế giới nội tâm được phơi mở. Người kể chuyện có điều kiện chạm đến những khuất lấp bí ẩn, những biến thái tế vi của tâm hồn nhân vật. Ở đó chúng ta bắt gặp

những giây phút nhân vật nói thật sau những đồ vỡ, làm lạc, sa ngã trước sự phán xét của tòa án lương tâm. Thầy Lazarô Phiên có thể thoát sự trừng trị của pháp luật sau khi gây tội ác, nhưng thầy luôn phải sống trong lo sợ và ân hận. Nhân vật cố trốn chạy vết thương quá khứ, nhưng càng lẩn tránh, quá khứ càng ám ảnh, bủa vây, xiết chặt và theo thời gian dồn nhân vật đến cái chết. Không phải ngẫu nhiên, người kể chuyện đã miêu tả thầy Phiên “nước mắt chảy ròng” nhiều lần trong tác phẩm. Đó là giọt nước mắt của sự hối hận, một biểu hiện của tính thiện trong con người thầy Phiên. Truyện *Thầy Lazarô Phiên* đã tạo dựng được thế giới nghệ thuật độc đáo tựa trên hành trình tâm lý của nhân vật, đưa ra một thử nghiệm, một lối đi đầy hứa hẹn khám phá thế giới nội tâm con người trong các tiểu thuyết sử dụng phương thức trần thuật ngôi thứ nhất. Đây là chưa kể đến sự ảnh hưởng của hình mẫu nhân vật thầy Phiên đối với nhân vật Hồ Cảnh Tiên (*Oan kia theo mãi*) của Lê Hoàng Mưu. Hồ Cảnh Tiên cũng ghen tuông rồi dẫn đến ngộ sát, sống trong sự dằn vặt khổ đau và kết thúc bằng cái chết. Có thể thấy, thể hiện diễn trình tâm lý phức tạp của nhân vật là tâm điểm chú ý của nhà văn trong quá trình kiến tạo tác phẩm. Xuất phát từ phương thức trần thuật ở ngôi thứ nhất, thế giới nội tâm của nhân vật được mở ra một cách tự nhiên, mang đậm tính chất tự thú, sám hối. Qua hành trình kể lại câu chuyện cuộc đời, nhân vật đã tự mình

nhận xét, ứng xử, suy nghĩ về những biến cố cuộc đời. Điều này dẫn đến một hệ quả: *tình tiết và cốt truyện của tiểu thuyết vận động gắn chặt với hành trình của tâm lý nhân vật, do vậy, toàn bộ cấu trúc nghệ thuật tác phẩm mang đậm dấu ấn chủ quan của người kể*. Trong thực tế, phải đến sau năm 1932 chúng ta mới thấy lại phương thức tự sự này trong những sáng tác của Thạch Lam, Thanh Tịnh, Hồ Dzếnh, và dĩ nhiên là ở một cấp độ mới. Như vậy tiểu thuyết Nam Bộ đã mang tinh thần hiện đại và tiên phong, đóng góp quan trọng vào tiến trình hiện đại hóa văn học của Việt Nam.

Trong kỹ thuật miêu tả nhân vật của tiểu thuyết Nam Bộ, còn có một điểm mới mẻ, đó là *nhân vật được miêu tả có sự biến đổi theo thời gian và hoàn cảnh*. Lấy một ví dụ, trong *Ngọn cỏ gió đùa* của Hồ Biểu Chánh (1988), nhân vật Lý Ánh Nguyệt 5 lần được tả. Mỗi lần tả, nhân vật này lại mang một sắc thái trong một khung cảnh, hoàn cảnh cụ thể và nhìn chung là có những thay đổi:

(1) “Nàng để đầu trần, tóc vuốt mà bới chứ không cần lược, nhưng mà mái tóc nàng xấp xỉ hai bàn tang, đầu tóc nàng xụ xộp đứng sau ót, làm cho chiều lả lơi pha lộn với vẻ hữu tình. Mặt nàng không dôi phấn mà trắng hồng hồng, môi nàng không thoa son mà ửng đỏ đỏ; hàm răng nàng khít khao mà lại trắng trong; chơn mày nàng cong vòng mà lại nhỏ mức; ngón tay nàng dài mà nhọn như mũi viết, lại thêm phao hồng hồng; móng tay suôn đuột nên đánh đờn xa coi dịu nhều,

bàn chân nàng không đi giày, mà gót ửng đỏ, bàn no vun, nên hể gió phất ống quần thì ai cũng phải ngó” (tr. 71);

(2) “Ánh Nguyệt đứng giữa sân mà ngó mấy bụi bông lài. Con mèo mướp chạy theo cạ lưng vô churen của nàng rồi nằm ngửa quào ống quần làm cho nàng bày cái cườm churen ra coi trắng nõn. Gió phất mái tóc xấp xỉ ánh mặt trời giọi vào mặt đỏ lôm, nàng nheo mắt cúi xuống, tay trái vén mái tóc, tay mặt vỗ con mèo, miệng chúm chím cười, coi chẳng khác nào như hoa xuân vừa nở. Nàng bắt con mèo mà ôm trong tay, rồi lại hái một cái hoa lài kê vào mũi mà hưởi. Hoa đã trắng mà da mặt nàng cũng trắng, bởi vậy mặt chói hoa, hoa chói mặt, khó phân ai trắng hơn ai” (tr. 71-72);

(3) “Ánh Nguyệt ở đợ hơn một năm, vì làm công việc nặng nề nên mấy ngón tay móng gãy, hai bàn tay chai cứng nhưng mà nước da của nàng cũng còn trắng như dôi phấn, gương mặt nàng cũng còn sáng như trắng rằm, tướng đi của nàng cũng còn dịu dàng, giọng nói của nàng cũng còn nho nhã” (tr. 89);

(4) “Năm nay nàng mới hai mươi lăm tuổi, mà vì lấm dày bừa gió bụi, rồi lại nặng mang niềm thâm sầu, bởi vậy tóc nàng đã thưa, thân nàng đã ốm, gò má nàng đã thõn, da mặt nàng lại dòn, làm cho có hai lần nhỏ trên trán. Tuy nhan sắc nàng tuy mười phần kém hơn xưa hết hai ba phần nhưng mà nếu ngó cho kỹ thì thấy gương mặt nàng có vẻ nghiêm trang tề chỉnh hơn, vóc vạc nàng có tướng dịu dàng dung dầy hơn” (tr. 149);

(5) “Đỗ Cẩm ngó thấy Lý Ánh Nguyệt đương lum khum để một đứa nhỏ, chừng năm sáu tuổi đứng xuống đất thì anh ta chừng hửng. Vì cách nhau đã sáu năm, bởi vậy gặp nhau cả ba người đều mừng, nên hỏi nhau lằng xằng. Đỗ Cẩm thấy Ánh Nguyệt tuy quần áo lang thang, tuy tay chơn lem luốc, nhưng mà gương mặt còn sáng rỡ, bộ tướng còn dịu dàng, nhấm thề chắc nghèo nàn, mà nhan sắc càng xinh đẹp” (tr. 186).

Trong đoạn 1, Lý Ánh Nguyệt được tả mang vẻ đẹp tự nhiên, mộc mạc với nhiều tính từ mang sắc thái tươi mới: hồng, đỏ, ửng đỏ, trắng nõn... với sự liệt kê chi tiết, cụ thể từ khuôn mặt, bàn tay đến gót chân. Cách miêu tả này cũng là công thức cho nhiều nhân vật nữ khác của Hồ Biểu Chánh và một số nhà văn cùng thời với ông. Trở lại với đoạn 2, ngoài những chi tiết ngoại hình của Lý Ánh Nguyệt được tả trong đoạn 1, nhân vật được đặt trong một khung cảnh “động” vào một thời khắc cụ thể: gió phất mái tóc xấp xải, ánh mặt trời; những cử động cụ thể của nhân vật: nheo mắt, vén mái tóc, vỗ con mèo, miệng cười chúm chím, rồi hái một bông hoa lái đưa lên mũi mà ngửi... Rõ ràng, những cử động của nhân vật cùng các yếu tố ngoại cảnh được thêm vào làm cho nhân vật hiện lên một cách sinh động.

Ngoài ra, Hồ Biểu Chánh còn cho thấy một sự cách tân đáng ghi nhận trong đoạn 3 và 4: nhân vật được miêu tả có sự biến đổi theo thời gian và hoàn cảnh. Trong đoạn 3, sau hơn một năm

đi ở đợ, nhan sắc của Lý Ánh Nguyệt đã có sự sa sút đáng kể: mấy ngón tay móng gãy, hai bàn tay chai cứng. Nhưng qua đoạn 4, Lý Ánh Nguyệt mới hai năm tuổi (sau 6 năm ở đợ) mà thân hình đã tiêu tụy: mang niềm sầu thảm, tóc thưa, thân ốm, má thõn, trán có nếp nhăn. Nếu so với hình ảnh nơi đoạn 2 và 1 thì nhân vật đã có những biến đổi rất lớn. Nếu đoạn 1 và 2, nhân vật hiện ra với nét đẹp tự nhiên thì đoạn 3 và 4, theo lưu ý của người kể chuyện, phải “ngó kĩ” mới thấy nàng đẹp. Như vậy, việc tả nhân vật có sự biến đổi theo thời gian không chỉ có ý nghĩa ở chỗ tạo cho nhân vật vẻ tự nhiên mà còn góp phần làm rõ cốt truyện, bức tranh cuộc sống mà tác phẩm muốn truyền tải.

Nơi đoạn 5, Lý Ánh Nguyệt được tả sau khi chia tay vợ chồng Đỗ Cẩm 6 năm, nàng đã có đứa con “chừng năm sáu tuổi”. Có một điểm cần nhấn mạnh: Lý Ánh Nguyệt được tả qua cái nhìn “ngó, thấy”, thái độ “chừng hửng” của Đỗ Cẩm. Lúc này, *nhân vật được miêu tả qua cái nhìn của một nhân vật khác trong truyện* (ở đây cần phân biệt với cái nhìn của người kể chuyện đối với nhân vật trong các tiểu thuyết trần thuật ở ngôi thứ nhất). Trên phương diện lý luận, nhà nghiên cứu IU. M. Lotman cho rằng: “Nhân vật có thể hiện lên qua sự mô tả của nhân vật khác, “bằng đôi mắt của anh ta”, tức bằng ngôn ngữ của anh ta. Đó là một yếu tố cực kỳ quan trọng. Việc một nhân vật này hay khác thay đổi ra sao khi được thể hiện qua ngôn ngữ của những cách nhìn nhận khác sẽ

khắc họa cả người mang ngôn ngữ, cả cái mà ngôn ngữ đó nói đến” (IU. M. Lotman, 2004, tr. 34). Ở đây, rõ ràng Lý Ánh Nguyệt qua cái nhìn của Đỗ Cẩm (với thái độ chứng hững) có sự khác biệt so với cái nhìn của người kể chuyện (với thái độ bình thần) dù hai cái nhìn này cùng thời điểm: nhân vật xuất hiện sau sáu năm lao khổ. Đỗ Cẩm thấy Lý Ánh Nguyệt tuy ăn mặc rách rưới nhưng “nhan sắc càng xinh đẹp”. Trong lúc với người kể chuyện phải “ngó cho kỹ thì thấy gương mặt nàng có vẻ nghiêm trang tề chỉnh hơn, vóc vạc nàng có tướng dịu dàng dung dầy hơn”. Rõ ràng có sự khác biệt trong mức độ đánh giá theo hướng chủ quan của người quan sát. Trong thế giới của truyện, việc nhân vật này đánh giá về nhân vật khác là khởi nguồn cho hiện tượng nhiều điểm nhìn. Việc miêu tả nhân vật từ nhiều điểm nhìn là một thủ pháp quan trọng của tiểu thuyết hiện đại.

Vì vậy, nhân vật được miêu tả chân thực và sống động theo thời gian, tuổi tác, hoàn cảnh, cần được xem như là một cách tân quan trọng của Hồ Biểu Chánh và của tiểu thuyết Nam Bộ. Có thể, những cách tân như vậy được gợi ý từ cách xây dựng nhân vật Fantine trong *Những người khốn khổ*, một sản phẩm tựa trên truyền thống miêu tả của tự sự phương Tây. Nhưng đặt trong khung cảnh tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỷ XX, những miêu tả như vậy, dù chưa phổ biến vẫn là một bước cách tân đáng ghi nhận so với lối miêu tả trong tự sự truyền thống.

Về kỹ thuật miêu tả, khắc họa tâm lý nhân vật gắn với thời gian, có thể thấy, tiểu thuyết Nam Bộ đã chiếm lĩnh thời gian một cách cụ thể, chi tiết, đem đến những năng lực mới trong việc khắc họa và tái hiện hiện thực đời sống và tâm lý nhân vật. Trần Văn Toàn (2010, tr. 79) đã phát hiện trong *Người bán ngọc* một ý thức thể hiện thời gian gắn với tâm lý nhân vật: “để miêu tả sự giằng co giữa dự vọng và luân lý của Tô Thường Hậu, Lê Hoàng Mưu đã nhấn vào 4 mốc thời gian: ráp tối (sẩm tối), khuya, 2 giờ sáng, 4 giờ sáng, 4 giờ 30 sáng và trường hợp này kéo dài từ tr. 500 đến tr. 526. Nhờ thế mà thế giới nội tâm của nhân vật được hiện lên tường tận”. Hay các nhân vật trong tiểu thuyết trần thuật ở ngôi thứ nhất thường được đặt trong những thời khắc đặc biệt: thầy Lazarô Phiên (*Truyện Thầy Lazarô Phiên*) kể câu chuyện của mình trong một đêm; Minh Gương (Tơ hồng cay nghiệt), Cảnh Tiên (*Oan kia theo mãi*), Cảnh Lạc (*Duyên phận lỡ làng*), Thanh Xuân (*Thói đời đen bạc*) đều kể câu chuyện của mình vào khoảng thời gian chiều tối là thời khắc tâm lý con người dễ mang tâm trạng buồn; hay các bức thư trong *Mảnh trăng thu* được viết liên tiếp tường thuật tâm trạng của nhân vật Kiều Tiên gắn với những thời khắc: lúc mười giờ khuya, bảy giờ sáng, tám giờ sáng, ba giờ chiều... gắn với không gian không cố định: lúc ngồi trên tàu Orénoque, lúc ở Vĩnh Long, Sài Gòn... một không gian mang xu hướng đổi thay và bất định.

Tả khung cảnh là một phương diện quan trọng trong tiểu thuyết Nam Bộ. Nhiều quyển tiểu thuyết thường bắt đầu với việc tả cảnh. Tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh thường mở đầu với việc tả khung cảnh, sau đó mới tả tới nhân vật trong khung cảnh đó. Thủ pháp này giống với thủ pháp của điện ảnh. Khung cảnh thiên nhiên đã tạo phong nền cho nhân vật xuất hiện:

(1) [1] “Trời mưa mới tạnh, đường sá trơn trượt bầy lầy; cây cỏ loi ngoi ló ngót. Bên hướng tây mặt trời ló ra, chiếu thẳng xuống mấy tàu lá chuối ướt, rồi nước đọng trên tàu chuối giọt lại, nên chớp chớp coi sáng ngời. Ở ngoài đồng ngọn gió thổi lai rai, đưa đẩy mấy chòm lau, bóng gũ phát phơ, cộng ngã oặc oà oặc oại. Con cò ngà đậu trên nhánh bần rạch, sè cánh ra phoi; vịt xiêm mái lội xuống mé đường mương kêu con đi rút tép.

[2] Lý Ánh Nguyệt ngồi chồm hồm dựa cửa, ngó ra trước sân, mặt mày buồn hiu. Con Thu Vân bước lẫm chẫm trong nhà, chạy vịn sau lưng, miệng cười hệt hạt.

[3] Ngoài sân nước mưa còn đọng vũng, trong bụi, chàng hiu nháy lom xom. Mấy đám rau đắng mọc tràn lan trước cửa, gốc ngập lấp xấp, lá ướt loi ngoi. Mấy về rong rêu đóng theo đường vô nhà, chỗ thấy xanh rờn, chỗ coi láng ướt.

[4] Ánh Nguyệt ngồi ngó mấy đám rau đắng, thì tủi phận mình chẳng khác chi rau cỏ kia, thân dãi dầu mưa nắng mà chưa hề nếm được chút ngọt bùi, rồi nàng ngó lại mấy đám rong rêu,

càng phiền não trong lòng, giận người giả dối bạc đen, để cho lòng mình đeo sầu, làm cho thân mình mang nhục, ở trong nhà tức tưởi đêm ngày, ra ngoài đường hổ người cùng thiên hạ” (Hồ Biểu Chánh, 1988, tr. 146).

(2) “Kiêng nhà thờ đồ mười hai giờ, nhà giữ đạo Thiên Chúa đều lấy dầu đọc kinh; nhà đạo Phật đều niệm Phật trong cơn đứng ngọc. Thế thường gọi trời đứng bóng! Mà nào có thấy mặt trời ở đâu! Lúc gần mãn hạ sang thu, mưa rào từ sớm mơi tới tối; không ngày nào là ngày không mưa; có khi cả mười ngày không thấy vàng ô ló mặt. Chỉ thấy trời uôi uôi vằn vũ như muốn mưa. Cây cối mát mẻ nở nang, tươi màu râm lá, bông trái sum suê; kia là cây chôm chôm, nọ là cây măng cụt, cây dâu, cây nhãn, cây ổi, măng cầu, cây nào là cây không đơm trái sai oằn, trăm tía ngàn hồng, đẹp mắt biết bao kể xiết. (...) Bởi vậy mới thấy trong nhà ấy có người vừa trạc thanh xuân, tuổi chừng ba tám hình dung nho nhã, diện mạo khôi ngô, đang đứng dựa cột, miệng hút thuốc, mắt ngó mông dờng trông người chậm bước” (Lê Hoàng Mưu, 1929, tr. 5).

(3) “Trong một căn phòng ở cái nhà lâu nơi đường Espagne, một chàng trạc độ hai mươi tuổi, mặt trắng, lông mày xanh, mũi thẳng, miệng rộng, tai hơi lớn, ngồi dựa lưng nơi ghế xem một bức thơ... Ngọn đèn điện chiếu sáng, trong cái phòng ấy chừng dọn rất gọn: hai bên có hai tủ đựng đầy sách để giữa một cái bàn lớn, trên trải nỉ xanh; một bên để cái ghế xích đu, một bên có cái máy đánh chữ. Phía

ngoài để một cái ghế dài bằng mun láng bóng, và bốn cái ghế trắc rất đẹp... Đứng trong, dòm lên vách tay trái có cái hình thánh Gandhi, bên tay mặt có hình Tôn Dật Tiên, ở giữa thì treo một bức họa đồ rất lớn và tấm hình Phan Tây Hồ” (Bữa Đình, 1988, tr. 23).

Nơi đoạn 1, nếu tách riêng các phiên đoạn [1] và [3] thì khung cảnh chỉ còn là cái phòng thuần túy, chúng ta có thể ghép vào bất cứ chỗ nào trong tác phẩm đều được. Những phiên đoạn này, dù không gắn với nhân vật thì cũng góp phần tạo ra không khí sinh động cho truyện. Những miêu tả như vậy, có thể nói là xuất hiện khá nhiều trong tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh thời kỳ đầu. Nhưng trong trường hợp này, sự miêu tả đã có sự kết hợp, đan cài với hình bóng và tâm trạng của nhân vật trong phiên đoạn [2] và [4]. Khung cảnh không còn là cái phòng thuần túy mà đã gắn với số phận và cảnh ngộ của nhân vật. Đặc biệt, nơi phiên đoạn [4], nhân vật nhìn cảnh vật và nghĩ đến phận mình chẳng khác chi rau cỏ “thân dài dầu mưa nắng”. *Ngôn ngữ người kể chuyện đã chập làm một với suy nghĩ và tâm trạng của nhân vật khiến cho diễn ngôn mang dấu ấn nhân vật khá rõ*. Ngoài ra, trong diễn ngôn ấy đã xuất hiện hai điểm nhìn: điểm nhìn của người kể chuyện và điểm nhìn của nhân vật. Điểm nhìn của người kể bao trùm lên điểm nhìn của nhân vật: cái nhìn của người kể về/ đối với cái nhìn của Lý Ánh Nguyệt trước khung cảnh. Đó cũng là một dấu hiệu cho thấy xu hướng phân tách

giữa diễn ngôn của người kể và diễn ngôn của nhân vật và sự đa dạng hóa điểm nhìn trong tự sự.

Nơi đoạn 2, việc tả cảnh bắt đầu với thời khắc (kiếng nhà thờ đổ mười hai giờ), đến thời tiết (trời mưa), tới cảnh vật (cây lá tốt tươi, cảnh đồng lúa và ngôi nhà hai gian hai chái), sau tới con người (đứng dựa cột, hút thuốc, ngó mông). Sự miêu tả như vậy có thể nói là khá chi tiết và cụ thể. Số lượng chi tiết có vai trò quan trọng trong việc cụ thể hóa bức tranh thiên nhiên và sinh hoạt của con người. Điều đáng nói là trong cách miêu tả, sự xuất hiện của các cụm từ mang ý nghĩa tượng hình như: vằn vữa, nở ngang, sum suê, sai oằn, nổi lên, cuộn cuộn, đứng dựa, ngó mông... đã gọi lên các ấn tượng thị giác nơi độc giả. Ngoài ra, cần phải kể đến sự xuất hiện của câu văn phân tích, nhiều mệnh đề nhằm phục vụ cho việc miêu tả đạt hiệu quả cao.

Đoạn 3 là một đoạn tả nội thất, đồ vật. Cũng như tả cảnh, việc tả nội thất, đồ vật cũng được chú ý đến từng chi tiết nhỏ, tạo nên không khí sinh hoạt cho truyện. Nhìn vào các đồ vật bài trí trong phòng của nhân vật, chúng ta còn được cung cấp thêm một lượng thông tin khác về học vấn, sở thích, thị hiếu của chủ nhân. Chủ nhân là một người theo Tây học và có đầu óc cấp tiến. Những miêu tả về đồ vật, vì lẽ đó, đã mang tính cá thể khá cao. Những miêu tả như vậy rõ ràng là tạo nên nét hấp dẫn đối với độc giả đô thị, đặc biệt là tầng lớp thanh niên, trí thức.

4. KẾT LUẬN

Có thể thấy, càng về sau trong các bộ tiểu thuyết càng xuất hiện nhiều những miêu tả. Những bộ tiểu thuyết có dung lượng lớn của các nhà văn Hồ Biểu Chánh, Phú Đức, Bửu Đình... ý thức vận dụng thủ pháp miêu tả được chú trọng. Những nhà văn từng học trường Tây hoặc có khả năng đọc tác phẩm phương Tây, thường có kỹ thuật miêu tả tương đối thành thục dù đôi chỗ còn chịu ảnh hưởng truyền thống. Chắc chắn họ đã học được ít nhiều từ kinh nghiệm của các đồng

nghệ phương Tây. Ngoài ra, cũng cần tính đến những điều kiện trợ lực cho ý thức miêu tả là đời sống sôi động và môi trường của báo chí thời gian này. Chính việc kết hợp giữa diễn ngôn kể và tả (đặc biệt là tả tâm lý) trong tác phẩm đã ảnh hưởng đến nhịp tự sự. Những đoạn kể khiến nhịp tự sự tăng và những đoạn tả sẽ làm nhịp tự sự chậm lại. Bước đi của nhịp tự sự như vậy, có thể nói là tương đối phù hợp với nhu cầu đọc suy nghiệm của một bộ phận độc giả đang lớn dần theo thời gian trong các đô thị. □

TÀI LIỆU TRÍCH DẪN

1. Bửu Đình. 1988. *Mảnh trăng thu* (tái bản). Tiền Giang: Nxb. Tổng hợp Tiền Giang.
2. Hồ Biểu Chánh. 1988. *Ngọn cỏ gió đùa* (tái bản). Tiền Giang: Nxb. Tổng hợp Tiền Giang.
3. Hoàng Dũng. 2000. *Truyện Thầy Lazarô Phiền của Nguyễn Trọng Quản và những đóng góp vào kỹ thuật hư cấu trong văn học Việt Nam*. Tạp chí Văn học, số 10.
4. Lê Hoàng Mưu. 1922. *Oan kia theo mãi*. Sài Gòn: Nhà in Nguyễn Văn Viết.
5. Lê Hoàng Mưu. 1929. *Đêm rối người tội tử hình*. Sài Gòn: Nhà in Đức Lưu Phương.
6. Nguyễn Chánh Sắt. 1925. *Lòng người nham hiểm*. Sài Gòn: Nhà in Xưa nay.
7. Nguyễn Huệ Chi. 2002. *Thử tìm vài đặc điểm của văn xuôi tự sự quốc ngữ Nam Bộ trong bước khởi đầu*. Tạp chí Văn học, số 5.
8. Nguyễn Trọng Quản. 1987. *Thầy Lazarô Phiền*, trong *Những áng văn chương quốc ngữ đầu tiên*. Bản in roneo. TPHCM: Trường Đại học Sư phạm.
9. Nguyễn Ý Bửu. 1927. *Cô Ba Trành*. Sài Gòn: Nhà in Xưa nay.
10. IU. M. Lotman. 2004. (Trần Ngọc Vương, Trịnh Bá Đĩnh, Nguyễn Thu Thủy dịch) *Cấu trúc văn bản nghệ thuật*. Hà Nội: Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội.
11. Phạm Minh Kiên. 1925. *Duyên phận lỡ làng*. Sài Gòn: Nhà in Nguyễn Văn Viết.
12. Trần Huyền Sâm (biên soạn). 2010. *Những vấn đề lý luận văn học phương Tây hiện đại (Tự sự học kinh điển)*. Hà Nội: Nxb. Văn học.
13. Trần Văn Toàn. 2010. *"Tả thực" với hiện đại hóa văn xuôi nghệ thuật quốc ngữ giai đoạn giao thời*. Luận án tiến sĩ. Hà Nội: Trường Đại học Sư phạm Hà Nội.