

GIỌNG ĐIỀU TRẦN THUẬT TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN 2000

PHẠM THỊ THÙY TRANG*

TÓM TẮT

Giọng điệu trần thuật là một trong những phương diện cơ bản để xác định người kể chuyện trong văn bản truyện kể. Giọng điệu trần thuật cho thấy mối quan hệ giữa hoạt động kể với các sự kiện, tình huống được trình bày trong truyện kể và thể hiện thái độ, cách định giá của người kể chuyện đối với câu chuyện được kể lại. Tiểu thuyết Việt Nam giai đoạn từ 1986 đến 2000 hướng đến việc tập trung thể hiện con người cá nhân và cuộc sống thế sự đa chiều kích đã dẫn đến việc giọng điệu văn học thời kì này trở nên phong phú, đa dạng hơn nhưng nổi bật hơn cả là giọng điệu suy tư, triết lí; giọng điệu giễu nhại; giọng điệu trung tính, khách quan.

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

ABSTRACT

Voices in Vietnamese novels from 1986 to 2000

Voice is one of basic constituents to identify narrator in a narrative text. Voice governs the relationship between narrating and events, situations narrated. Voice also presents the attitude and valuation of narrator to the story recounted. In Vietnamese novels, the primary subjects are personal aspects of human beings and life in the dynamic and diversified changing trend, so voice in these novels have become multifarious. Three fundamental voices in Vietnamese novels of this period are philosophical voice, parodical voice and objective voice.

Keywords: voice, narrator, Vietnamese novel.

1. Giọng điệu là một phương diện được chú ý của nghệ thuật tự sự. Theo các nhà tự sự học, giọng điệu (voice) cùng với ngôi kể (person) và điểm nhìn trần thuật (point of view) là những phương diện cơ bản để xác định người kể chuyện. Nếu như ngôi kể được dùng để xác định mối quan hệ giữa người kể chuyện với câu chuyện được kể lại, 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 thì giọng điệu cung cấp thông tin về vấn đề ai “nói”, ai

thuật kể. Nói cách khác, giọng điệu giúp xác định mối quan hệ giữa hoạt động kể (narrating) với việc lựa chọn và sắp xếp các sự kiện và tình huống trong truyện kể. Qua giọng điệu, thái độ, cảm xúc của người kể chuyện đối với câu chuyện được kể lại cũng bộc lộ.

G. Genette là một trong số những nhà tự sự học đã sớm chú ý đến vấn đề giọng điệu. Ông cho rằng giọng điệu trả lời cho câu hỏi ai “nói”, nó hướng về người phát ngôn, về “hành động nói trong mối liên hệ với chủ thể của nó –

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

chủ thể ấy không chỉ là kẻ thực hiện hoặc chịu đựng hành động nói, mà còn là người (vẫn là kẻ đó hoặc kẻ khác) kể lại hành động ấy” [12, tr.175]. Còn theo G.Prince, giọng điệu là “thái độ của người trần thuật đối với người nghe chuyện và/hoặc những tình huống và sự kiện được trình bày, bằng cách thể hiện hàm ẩn hoặc công khai thái độ đó trong hoạt động trần thuật của anh ta” [15, tr.100].

Ngoài ra, vấn đề giọng điệu còn gắn liền với việc tổ chức ngôn từ trong tác phẩm văn học. Muốn nhận diện được giọng điệu thì phải thông qua con đường phân tích ngôn từ, bởi vì ngôn từ là hình thức thể hiện giọng điệu.

V. I. Chiupa nhận định: “Với tư cách là “sự kiện của sự kể chuyện”, diễn ngôn trần thuật là sự bổ sung qua lại giữa hai hệ thống: không chỉ cấu hình của điểm nhìn (ai nhìn), mà còn là cấu hình của các giọng nói (ai nói). Cấu hình của các giọng nói được cấu tạo bằng 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” [1].

Theo Trần Đình Sử, giọng điệu thể hiện “thái độ, tình cảm, lập trường tư tưởng, đạo đức của nhà văn đối với hiện tượng được miêu tả, thể hiện trong lời văn quy định cách xưng hô, gọi tên, dùng từ, sắc điệu tình cảm, cách cảm thụ xa gần...”, đồng thời “giọng điệu là một phạm trù thẩm mỹ của tác phẩm văn học. Nó đòi hỏi người trần thuật, kể chuyện hay nhà thơ trữ tình phải có khẩu khí, có giọng điệu. Giọng điệu của mỗi tác phẩm

gắn với giọng “trời phú” của mỗi tác giả, nhưng mang nội dung khái quát nghệ thuật, phù hợp với đối tượng nghệ thuật” [3, tr.135]. Những nhận định trên đây của nhà nghiên cứu đề cập hai nội dung cơ bản liên quan đến giọng điệu: giọng điệu là giọng của người kể chuyện (người trần thuật); giọng điệu gắn liền với việc tổ chức ngôn từ của tác phẩm.

Nhìn chung, giọng điệu trần thuật chính là giọng điệu của người kể chuyện. Giọng điệu trần thuật xác định mối quan hệ giữa hoạt động kể với các sự kiện, tình huống được trình bày trong truyện kể và thể hiện thái độ, cách định giá của người kể chuyện (hình tượng đại diện cho thái độ, tư tưởng của tác giả) đối với câu chuyện được kể lại.

Nói đến giọng điệu, trước hết, là nói đến tính cá nhân trong thái độ, tư tưởng, tình cảm của nhà văn. Giọng điệu phản ánh quan điểm, thị hiếu của người sáng tạo nên có vai trò quan trọng trong việc thể hiện cá tính sáng tạo của tác giả (gián tiếp qua hình tượng người kể chuyện). Tuy nhiên, giọng điệu cũng có thể là giọng điệu chung của một thời đại. Mỗi thời đại văn học đều mang những giọng điệu riêng. Nền văn học cách mạng trước năm 1975 mang đậm chất sử thi nên giọng điệu trang trọng, thành kính, ngợi ca trở thành những giọng điệu đặc thù. Sau 1975, đặc biệt là từ thời điểm đổi mới năm 1986, sự chuyển đổi của quan niệm nghệ thuật và con người hướng đến việc tập trung thể hiện con người cá nhân và cuộc sống thế sự đa chiều kích đã dẫn đến những thay đổi trong giọng điệu văn học thời kỳ này.

Giọng điệu tiểu thuyết Việt Nam từ đây trở nên đa dạng hơn. Có giọng thương cảm trữ tình, giọng suồng sã, giọng hoài nghi, giọng phân tích lí giải... nhưng nổi bật hơn cả là giọng điệu suy tư, triết lí; giọng điệu giễu nhại; giọng điệu trung tính, khách quan.

2. Giọng điệu suy tư, triết lí

Trong giai đoạn 1986 – 2000, tiểu thuyết trở thành một thể loại cơ bản của văn học Việt Nam. Tiểu thuyết giai đoạn này đã thể hiện khả năng và ưu thế đặc biệt trong việc bao quát hiện thực, phản ánh hiện thực ở cả bề rộng lẫn chiều sâu của nó. Bên cạnh việc tái hiện bức tranh mang tính tổng thể về đời sống xã hội, các tác phẩm còn đi sâu khám phá số phận cá nhân con người từ góc độ đời tư: tình yêu, hạnh phúc hoặc bất hạnh của đời sống cá nhân.

Khi con người cá thể trở thành quan niệm chung của văn học thì cũng là lúc khát vọng lí giải, triết lí về đời sống trở thành một khuynh hướng nổi bật của tiểu thuyết giai đoạn này. Nhiều cuốn tiểu thuyết đề cập sâu sắc vấn đề triết lí nhân sinh, về thân phận con người. Số phận cá nhân, bi kịch cá thể trở thành vấn đề nổi bật ở nhiều tác phẩm. Con người trong văn học giai đoạn này ngày càng cảm nhận sâu sắc về chính mình. Trên cơ sở đó, giọng điệu suy tư, triết lí trở thành giọng điệu nổi bật của tiểu thuyết giai đoạn này, góp phần thể hiện sự ý thức sâu sắc về bản ngã của con người trong quan niệm sáng tác của các nhà văn.

Đề tài chiến tranh là đề tài lớn trong văn học Việt Nam giai đoạn trước 1975 và giai đoạn này. Nhưng trong tiểu thuyết

1986 – 2000, chiến tranh được nhìn nhận ở góc độ con người cá thể, xoáy sâu vào tấn bi kịch tinh thần của những con người. Trong những tác phẩm này, người kể chuyện thường thể hiện những suy ngẫm, triết lí về số phận những nhân vật là những người đã sống và đi qua chiến tranh. Khi viết về số phận con người trong chiến tranh, tiểu thuyết cách mạng cũng đã đề cập những mất mát, khổ đau, hi sinh, nhưng phải đến giai đoạn này, tiểu thuyết mới bắt đầu suy tư nhiều hơn về những điều đó. Nói cách khác, tiểu thuyết thời kì đổi mới không đơn thuần phản ánh mà chính là nghiền ngẫm về những mất mát, khổ đau của con người trong chiến tranh.

Chân dung tinh thần của Kiên trong *Nỗi buồn chiến tranh* luôn gắn liền với sự suy tư về ý nghĩa của chiến tranh đối với thân phận cá nhân của nhân vật. Buồn đau là âm hưởng chủ đạo của cuốn tiểu thuyết này. Nỗi buồn trong tác phẩm được người kể chuyện soi chiếu từ nhiều góc độ cụ thể tạo thành một giọng điệu đa diết, đầy trăn trở: “Nỗi buồn chiến tranh trong lòng người lính có cái gì tựa như nỗi buồn của tình yêu, như nỗi nhớ nhung quê nhà, như biển sâu lúc chiều buông trên bến sông bát ngát. Nghĩa là buồn, là nhớ, là niềm đau êm dịu, có thể làm cho người ta bay bổng lên trong thời gian quá khứ” [11, tr.101]. *Chim én bay* cũng là một tác phẩm viết về chiến tranh mang nhiều ưu tư. Một suy nghĩ cứ trở đi trở lại trong tiểu thuyết này là việc nhận thức lại ý nghĩa của những việc làm trong quá khứ của nhân vật Quy. Dưới cái nhìn của cộng đồng thì đó là những việc nên

làm để trả thù nhà, đền nợ nước, nhưng khi nhìn sâu vào trong cảm nhận cá nhân của nhân vật, người kể chuyện lại nhìn thấy ở đây những trần trở khôn nguôi về bản chất của con người: “Thật đáng buồn bởi con người, đôi khi chỉ để thỏa mãn nhu cầu bình thường cũng trở nên hết sức độc ác. Huống chi đây lại là sự thù ghét. Người ta lập luận: Một khi người thân của tôi bị giết, thì cũng không có lí gì, những người thân của những kẻ giết người có thể sống yên ổn. Phải chăng luật đời là như vậy và người ta đang sống như vậy. Họ không hiểu, nếu cái vòng luân quần này cứ quay mãi thì tội ác sẽ không bao giờ chấm dứt và sự công bằng mà con người từng khao khát sẽ chẳng bao giờ có cả” [5, tr.142]. Nhìn nhận lại lịch sử không phải là hoài nghi các giá trị cao đẹp của chiến tranh mà là suy tư về thân phận con người, một vấn đề triết học lớn của thời hiện đại. Điều này đã mang lại cho nhiều cuốn tiểu thuyết viết về chiến tranh giọng điệu suy tư, triết lí. Bên cạnh *Nỗi buồn chiến tranh*, *Chim én bay*, giọng điệu này còn được bắt gặp trong các tiểu thuyết cùng đề tài khác giai đoạn này: *Lạc rừng*, *Án mày dĩ vãng*, *Ba lần và một lần...*

Giọng điệu triết lí thường xuất hiện khi người kể chuyện hòa vào nhân vật, hòa vào thế giới riêng của nó, thể hiện dòng ý thức nội tâm của nhân vật, vừa kể vừa chất vấn, giải bày, vừa kể vừa ngẫm nghĩ, triết lí. Nhờ đó, những suy tư về đời sống của con người trong tác phẩm hiện lên sinh động hơn, chân thật hơn, cá thể hơn.

Con người trong tiểu thuyết giai

đoạn này có khả năng nhìn nhận rõ ràng vai trò của cá nhân trong mối quan hệ với những tín điều của cộng đồng, tự tách mình ra thành một “nhân cách toàn vẹn” (M. Bakhtin) thể hiện tiếng nói của mình trước cái nhìn và lời của những người khác: “Những kẻ ấy mặc nhiên đang được số đông coi trọng và đang cực kì có uy tín. Họ bắt anh nếu đã yêu (chủ nghĩa) xã hội thì phải yêu đúng như họ đang yêu. Họ yêu làm sao thì anh phải yêu như vậy. Họ không biết, hoặc cố tình không biết, tình yêu hẳn nhiên là có nhiều cung bậc của chính mình thì tốt biết bao nhiêu” (*Những mảnh đời đen trắng*). Thậm chí có lúc, người kể chuyện thể hiện chất suy tư, triết lí trong giọng điệu của mình thông qua sự xâm nhập vào cuộc đối thoại nội tâm dữ dội của nhân vật: “Đi xuất khẩu, đi lao động, đi làm mướn, đi culi... Thảo ơi! Đi ngược gió lạnh, đầu anh rên lên những tiếng bom nổ gần như vậy. Sao lại phải đi? Đi để làm gì? Thực chất nó là sao? Đang từ một dân tộc tỏa hào quang chói ngời bằng sự đánh đổi hàng chục vạn thanh niên đã ngã xuống trong chiến tranh, nay bỗng bùng tình tự hạ mình xuống cho con dân đi làm thuê nơi nước ngoài; từ một cô bác sĩ đã dụi mèm đi cả những cánh rừng bom đạn, nay phải tự quên đi quá khứ để hi vọng kiếm được đồng tiền nơi đất khách?!!! Nó là cái gì? Là sự bùng tình hay sự nhục nhã” (*Phố*).

Giọng điệu suy tư, triết lí trong tiểu thuyết giai đoạn này còn hướng đến nhiều phương diện lớn lao của số phận con người trong đời sống đương thời như suy tư về sự sống và cái chết: “Cái chết

bao giờ cũng là điều vĩ đại cuối cùng mà con người đạt đến. Bao nhiêu ngàn năm nay, con người cứ khao khát thanh thân, khao khát tự do bình đẳng, khao khát cả nỗi cô đơn tịch mịch nữa. Những điều đó đều nằm sâu trong cơ thể của cái chết” (*Những đứa trẻ chết già*); triết lí về lòng tin trong cuộc sống của con người: “Lòng tin luôn luôn là sống động, là dẫn theo tư tưởng nhất định, trong sự lựa chọn thường xuyên để cuộc sống con người có một ý nghĩa cao cả nào đó” (*Thời gian của người*); hoặc nghiền ngẫm về ý nghĩa sự tồn tại của con người: “Hình như tất cả nỗ lực của bọn họ sẽ tạo ra một điều khó tránh, con người đi vào thế kỉ hai mươi bằng tư thế ngã ngựa bởi cú hích tàn bạo của nền văn minh kĩ trị được mệnh danh là tiên tiến. Phải chăng, sẽ là điều ác khi chúng ta quan niệm, con người là sinh vật cao cấp đã biết sử dụng máy móc” (*Cơ hội của Chúa*)...

Văn học giai đoạn 1986–2000 chứng kiến sự thay đổi lớn lao trong quan niệm về nghệ thuật và con người. Xã hội Việt Nam thời kì mới hiện ra với tất cả sự phức tạp, ngổn ngang, bẽ bộn của nó. Con người cá thể trở thành quan niệm chung của văn học. Vì vậy, suy tư, triết lí trở thành giọng điệu chủ đạo của thời đại khi thể hiện ý thức sâu sắc về bản ngã của con người và ý thức sâu sắc của nhà văn về cá tính sáng tạo.

3. Giọng điệu giễu nhại

Tiểu thuyết tiếp cận đời sống bằng cái nhìn suồng sã phi sử thi. Với cách tiếp cận đặc trưng của mình, tiểu thuyết loại bỏ cái quan phương và thay vào đó là hiện thực gân gỏi, đa chiều. Từ sau 1986,

tiểu thuyết Việt Nam ngày càng thể hiện rõ tinh thần bám sát hiện thực, thể hiện cái nhìn trực diện, chủ động đối với những vấn đề của con người và đời sống. Với tinh thần “tiếp xúc suồng sã đến thô bạo” đối với hiện thực, tiểu thuyết đã làm phát lộ ra những chuẩn mực bị lệch pha, cái hài hước xuất hiện. Cái nhìn phi thành kính, suồng sã, giễu nhại của chất tiểu thuyết đã quy định một giọng điệu riêng của tiểu thuyết giai đoạn này. “Những tác phẩm viết theo lối mới có một giọng điệu đặc biệt, một thứ giọng kể có vẻ “không nghiêm túc”, thậm chí như đùa giỡn, vừa coi điều mình kể là thành thực, vừa coi nó như chẳng có gì là quan trọng. Tính chất “nửa đùa nửa thật” ấy không chỉ làm tăng thêm sự phong phú và vẻ thoải mái, lôi cuốn của giọng kể mà còn làm nhòa đi những đối lập triết đề về nghĩa, về tư tưởng và do đó làm giàu thêm tinh thần của tác phẩm” (Lê Ngọc Trà) [13, tr.146].

Có thể xem *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài là tiểu thuyết mà giọng giễu nhại đã phát huy được sức mạnh của nó. Mượn cái nhìn trực diện, châm biếm của người kể chuyện giấu mặt, tác giả đã thể hiện tinh thần giễu nhại rộng mở trong tác phẩm. Sự táo bạo của Phạm Thị Hoài thể hiện ở chỗ bà rất hay nhại ngôn ngữ quan phương để giễu nhại những giáo điều đã ăn sâu vào trong tâm thức nhiều người: “Cô ta, nạn nhân của một xã hội đê tiện. Tên nó là đế quốc, tên nó là thực dân kiêu mới, là văn hóa nô dịch, là tội ác, cô ta bất hạnh và vô tội, cô ta bơ vơ và cầu mong cứu rỗi. Anh, chính anh, anh đã đến” [4, tr.127]. Hình ảnh con người xuất hiện trong tác phẩm này cũng thường

xuyên bị bóp méo với cảm quan về sự tha hóa khó lòng cứu vãn: “Người ta tranh giành, chửi rửa, bới móc, mặt sát nhau để trở nên sạch sẽ. Người ta dọn mình cho lễ tẩy rửa bằng cách xả văng mạng những thứ ô uế, chất chứa trong lòng lên đầu kẻ khác, cảm giác phi thẩm mỹ ở các quá trình dị hóa, nghi lễ trở thành một trào lưu, đám tín đồ thành tâm chỉ còn là một biển sóng Z... có khả năng nuốt chửng hết thấy, nhấn chìm hết thấy” [4, tr.27]. Ở đây, tinh thần giễu nhại được tăng cường hơn bởi cái nhìn phê phán, đã kích trực diện tâm lý bầy đàn, sự tha hóa có tính chất cộng đồng của con người. Phát huy một cách hiệu quả lối kể giễu nhại, *Thiên sứ* là một dấu mốc đáng nhớ trên con đường làm mới tiểu thuyết Việt Nam những năm đầu đổi mới.

Giọng điệu giễu nhại được thể hiện khá rõ trong những tiểu thuyết khắc họa hình tượng nhân vật tự ý thức. Trong quá trình tự ý thức của chính mình, nhân vật phải luôn đối diện với bản thân, tự thú, tự sám hối, tự đấu tranh, thậm chí là tự giễu nhại chính mình. Giọng điệu giễu nhại, vì thế, mang tính chất của giọng điệu tự trào, thể hiện ý thức cá thể cao ở nhân vật. *Ăn mày dĩ vãng* là tác phẩm tiêu biểu cho khuynh hướng này. Trong tác phẩm, người kể chuyện ngôi thứ nhất Hai Hùng nhiều lần kể về mình bằng giọng điệu tự trào chua chát: “Tôi bốn chín tuổi và đang thất nghiệp, đúng hơn là vừa mới thất nghiệp. Tôi, một kẻ dư thừa vừa bị bắn ra khỏi lề đường. Cao một thước bảy mươi nhưng chỉ nặng có bốn mươi năm cân, hốc hác, bắt đầu có dấu hiệu của bệnh thần kinh, tóc bạc nham nhở, ngực

lép, bụng lép, mắt cá chày, da xám ngoét, môi thâm, răng rụng gần một phần ba, ít cười, ít nói, sợ ánh sáng, sợ tiếng động, sợ đô thị, sợ nơi đông người (...) Tóm lại, tôi là một con nộm rom khốn khổ giữa cánh đồng đời đầy giông bão” [7, tr.6]. Giọng tự trào là giọng xuyên suốt trong nhiều tác phẩm viết về đề tài thân phận người lính sau chiến tranh của Chu Lai. Ở một tác phẩm khác của ông, ta vẫn bắt gặp hình ảnh của người lính tự trào về những điều phi lí trong cuộc sống thời bình: “Nam lạng đi... Kiếm sống! Sao ở đâu cũng vang lên cái từ nghiệt ngã kiếm sống thế này? Việt Nam trên đường chúng ta đi... Nghe gió thổi đồng xanh... Đói nghèo và tràn ngập điều phi lí. Phi lí như hương hoa sữa mỏng manh dưng kia cứ ngát thơm trên vòm cao của cái căn phố đang không cần đến nó một chút nào này. Nghe gió thổi đồng xanh vang tận phía chân trời. Mà vui sao ta chẳng nói nên lời” (*Phố*). Giọng tự trào của nhân vật trong tiểu thuyết của Chu Lai cũng có khi đượm nỗi cay đắng về thân phận: “Khô! Đói với thẳng tôi có cái gì gọi là khó lờn nữa. Đời người mỏng tang, dằng dặc những chuỗi ngày đặc và loãng, quá sức nhàm chán, quá sức nặng nề, thế tại sao tôi lại không sống đúng cái tôi dù chỉ một lần rồi sau đó vĩnh viễn tan biến, dằng nào cũng tan biến như hạt bụi nhỉ?” (*Ba lần và một lần*). Khai thác mảng đề tài này, nhà văn đã khước từ giọng thành kính, trang nghiêm trong tiểu thuyết đậm chất sử thi trước 1975. Cuộc đời của những người lính bước ra từ chiến tranh hiện ra trần trụi hơn, góc cạnh hơn, những góc khuất phía sau nó được

soi rọi tường tận, trực diện. Hình tượng người lính vì vậy cũng trở nên đa diện hơn, có chiều sâu hơn.

Không chỉ hướng đến quá trình tự ý thức, tự nhìn nhận của con người cá thể, tiểu thuyết giai đoạn này còn thể hiện tinh thần giễu nhại trên nhiều phương diện rộng mở của đời sống và con người, mang lại cái nhìn đa chiều về hiện thực.

Những mảnh đời đen trắng là cuốn tiểu thuyết có giọng điệu chủ đạo là giọng hài hước, mỉa mai. Viết về đời sống của những con người ở một thị trấn nhỏ trong những năm tháng ác liệt của chiến tranh nhưng tác phẩm chủ yếu khắc họa những khía cạnh bi hài của thói đời, của thân phận con người. Tinh thần giễu nhại của tiểu thuyết được thể hiện trên nhiều phương diện. Giễu nhại về chiến tranh: “*Chiến tranh diễn ra chưa đầy hai mươi phút và kết thúc khá vui vẻ: Ta không sao. Địch cũng chẳng việc gì. Nhưng đây là tấn hệ tuồng nhẹ nhàng, giáo đầu cho một vở kịch lớn sắp mở màn*” [8, tr.180]. Giễu nhại về con người: “*Phê và tự phê là yêu cầu của Đảng. Ông thực hiện điều này với một nhiệt tình cháy bỏng và sự kém cỏi của trí tuệ. Phê bình mình và phê bình người khác ông đều thực hiện hồn nhiên không một tính toán vụ lợi với khao khát tất cả phải tốt nhanh lên, càng nhanh càng tốt, nếu không ông chết rồi mà không biết Chủ nghĩa xã hội ra sao*” [8, tr. 232]. Giễu nhại về đời sống: “*Bậc thang giá trị của họ bị lộn nhào, từ chỗ được coi là con nhà tử tế hạng một trong thị trấn, đến chỗ toàn dân nhất trí coi họ là con nhà gớm guốc nhất, độc hại nhất*” [8, tr.210].

Bóng dáng của chiến tranh không rõ nét trong tác phẩm này, nó chỉ là cái nền để những thói xấu xa, ích kỷ và độc ác của con người được phơi bày dưới ánh sáng của cái nhìn phi thành kính, phê phán sâu cay. Cái nụ cười chua chát về cõi nhân sinh, khả năng lật tẩy những trớ trêu, nghịch cảnh của hiện thực chỉ có được khi nhà văn không còn nhìn nó từ khoảng cách sử thi cách biệt mà từ một khoảng cách rất gần của thời hiện tại còn dờ dang, đương biến chuyển với một tinh thần tự do, hài hước.

Cơ hội của Chúa cũng là một tác phẩm mang tinh thần giễu nhại rộng mở. Giọng điệu giễu nhại trong tác phẩm này được thể hiện trên nhiều cấp độ. Giọng tự trào chua chát khi người kể tự ý thức về mình: “*Thế kỉ của tôi sống đã hết những chuyện cổ tích và chỉ còn đây rầy xảo thuật, thủ thuật hoặc lãng mạn hơn, ảo thuật. Tôi phải tự lập ở cuộc đời này quá nhiều rồi, bây giờ có muốn dựa dẫm vào ai cũng không thể được*” [2, tr.478]. Giọng châm biếm giễu cợt khi phơi bày sự giả tạo, phù phiếm của con người: “*Kịch gia cao đạo nhìn tôi, khái niệm công chức hoặc kinh tế xa lạ với nghệ thuật. Con mưa đêm qua để lại những vũng nước đọng, trời xam xám, bữa rượu tràn tràn. Các nghệ sĩ đều thào ao ước có thêm đồ mời. Thiếu phụ cạnh tôi xin phép được đọc thơ. Bài thơ dụ dỗ libido của giống đực. Chỉ một năm sau tôi thường xuyên gặp tên nàng trên các trang phụ san về tình yêu và tuổi trẻ. Những vần thơ và truyện kí bốc lửa của nàng đã giúp cho nhà hộ sinh A, bệnh viện C, bệnh viện sản Giảng Võ vượt kế hoạch*”

trong công tác nạo hút” [2, tr.147]. Giọng phi thành kính giễu cợt đối với tôn giáo: “Hoàng nói: Thiên là truyện cười dân gian Trung Quốc” [2, tr.189]. Giọng trào lộng, mỉa mai đối với chính trị: “Ở Việt Nam muốn có triệu đô bắt buộc phải đối đầu với những tranh luận về quyền sở hữu, vì ở ta có quá nhiều quyền sở hữu. Sở hữu tập thể, sở hữu nhà nước, sở hữu quốc gia. Tất nhiên cũng có nhắc đến sở hữu cá nhân nhưng quyền tư hữu mập mờ không dứt khoát” [2, tr.487]. Tinh thần thân mật, bình đẳng, không khoan nhượng của tiếng cười đã làm phát lộ những khía cạnh đa diện, phức tạp của đời sống thời kì mở cửa kinh tế với biết bao xáo trộn và thử thách đối với những giá trị cơ bản của con người. Giọng điệu kể chuyện hài hước, giễu nhại “đậm đặc” khiến cho bức tranh đời loang lổ, thô nhám hiện ra trần trụi, đầy ám ảnh.

Trong bản hợp âm nhiều giọng điệu, giễu nhại chính là một kiểu giọng điệu đặc trưng cho tiểu thuyết giai đoạn này. Giọng điệu giễu nhại một mặt giúp ta nhận thấy bản chất thật của đời sống, mặt khác thể hiện rõ sự đổi mới của tư duy tiểu thuyết và tinh thần dân chủ của thể loại.

4. *Giọng điệu trung tính, khách quan*

Giọng điệu trung tính, khách quan thường gắn liền với lối kể không thể hiện thái độ, cảm xúc, tình cảm của người kể chuyện. Nói cách khác, khi sử dụng giọng điệu này để kể chuyện, người kể cố gắng hạn chế tối đa những dấu hiệu của cảm xúc, tình cảm. Người kể chuyện thường chỉ trình bày những sự kiện, những hành động của nhân vật từ bên

ngoài, hạn chế điểm nhìn bên trong, phần lớn là trần thuật từ ngôi thứ ba trung tính với thái độ khách quan, vô can.

Trong *Bến không chồng*, kể về cuộc sống trong và sau chiến tranh với nhiều bộn bề, xáo trộn của đời sống cùng với những sinh hoạt đặc thù ở nông thôn, người kể chuyện thường chọn điểm nhìn từ bên ngoài để bao quát hoạt động của các nhân vật. Các sự kiện dường như tự liên kết tự nhiên với nhau qua giọng điệu trung tính, khách quan của người kể chuyện. Qua đó, đời sống trong tác phẩm hiện lên chân thực, sinh động hơn: “Đám cưới được tổ chức tại nhà kho của hợp tác xã. Như thể trên tức hai họ, thanh niên trong chi đoàn cố tình tổ chức đám cưới rùm beng. Từ sáng sớm tụi trẻ đã lo trang trí phòng cưới lộng lẫy. Chúng lấy phông màn của đội văn nghệ và mang trồng ra gõ ầm cả làng. Chi đoàn vận động quyên góp tiền mua bánh kẹo thuốc lá chu tất. Làng Đông được dịp bàn tán xôn xao. Người trách lớp trẻ hồi này hỏng. Người bảo sao ông Khiên không vác đòn gánh nện bỏ mẹ chúng nó đi” [6, tr.70]. Cũng có lúc giọng điệu của người kể chuyện trở nên lạnh lùng, khô khan khi thể hiện những góc khuất của bộ mặt xã hội, đặc biệt là trong thời kì mở cửa thị trường, khi những giá trị cơ bản của con người bị đe dọa dữ dội bởi dục vọng và toan tính vật chất của con người: “Tôi châm tiếp một điếu thuốc. Đời cắt nghĩa cuộc đời đó là dấu hiệu của tuổi già. Loay hoay với những câu hỏi siêu hình là công việc của những triết nhân. Tôi bất hạnh hay không bất hạnh. Trước đây tôi xa lạ với những chuyện đó. Thế mà. Sông

có khúc người có lúc. Tôi biết, tiền không mang lại hạnh phúc nhưng nó là phương tiện tốt nhất để đi đến hạnh phúc” (*Cơ hội của Chúa*).

Trong một số cuốn tiểu thuyết, giọng điệu trung tính, khách quan xuất hiện là do người kể chuyện xâm nhập vào trong ý thức của nhân vật để lột tả tỉ mỉ, miêu tả chi tiết quá trình suy nghĩ của nhân vật bằng cái nhìn cận cảnh, tinh táo kết hợp với những từ ngữ mang sắc thái biểu cảm bị hạn chế, giọng điệu gần như bị “tẩy trắng”.

Giọng điệu chủ đạo trong *Thời xa vắng* là giọng giễu nhại với mục đích thuật lại những chuyện “thật như đùa”. Nhưng có những lúc, giọng điệu của người kể trở nên trung tính, khách quan khi kể về những mặt tối trong tính cách và lối sống của các nhân vật. Chẳng hạn trong đoạn người trần thuật miêu tả suy nghĩ của nhân vật Toàn, sự đối 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 đối trá thuần thực bao giờ cũng lôi cuốn người con gái hơn rất nhiều những người chỉ biết biểu hiện lòng thành thật (...) 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” [10, tr.323]. Thậm chí có lúc, người kể chuyện thâm nhập sâu vào suy

nghĩ của nhân vật, lột trần những động cơ, giả trá bên trong không chút khoan nhượng. Người kể chuyện dường như giữ một thái độ khách quan, vô can nhưng thực chất là đang để cho người đọc được cảm nhận một cách sinh động, chân thực bản chất của nhân vật. Trong *Mảnh đất lắm người nhiều ma*, giọng của người kể chuyện đều đều nhưng đầy tinh táo, sắc cạnh: “Thủ đến bên Phúc, thay mặt Đảng ủy và ủy ban nói những lời chia buồn rất trôi chảy và lưu loát. Phúc nghiêng người đáp lại, cặp mắt ba góc nhìn Thủ thâm báo: “Tôi biết là anh muốn nói lời chúc mừng kia”. Và ánh mắt của Thủ cũng đáp lại không vừa: “Dù thế nào đi nữa thì lúc này ông vẫn rất cần sự có mặt của tôi! Đòi là thế mà!”. “Tạm thời thế thì phải thế!”. Phúc bụng bảo dạ rồi quay sang hội trường hội bảo thọ nói nhỏ” [14, tr.47].

Giọng trung tính, khách quan đặc biệt thể hiện rõ nét trong những tác phẩm có sử dụng phổ biến lối kể lược thuật, chỉ tập trung vào những sự kiện chính liên quan đến cuộc đời nhân vật. Người kể chuyện không đi sâu vào việc mô tả hành động, suy nghĩ của nhân vật, nhân vật dường như trở thành những “hình nhân” tồn tại trong vô số những sự kiện vây quanh chứ không phải những sinh thể sống động. Ngoài ra, người kể cũng chỉ kể mà không thể hiện cảm xúc hay bình luận gì. Tuy nhiên, lối kể này kết hợp với giọng điệu trung tính, khách quan đã làm bật lên những phương diện “vô nghĩa lí” trong đời sống con người.

Cuốn gia phả để lại là một tác phẩm tiêu biểu cho phương thức trần

thuật này. Đọc tác phẩm này người đọc sẽ bị ấn tượng bởi cuộc đời của những người phụ nữ bị cột chặt vào trong những nghĩa vụ với dòng họ, gắn chặt số phận của mình với những ngôi từ đường. Trong hai câu chuyện nhỏ “lòng” trong tiểu thuyết về cuộc đời của người con gái vị hương trưởng và người mẹ chồng, người kể chuyện xưng “tôi” đã cho thấy sự phi lí xót xa trong số phận của hai người phụ nữ ấy khi cả cuộc đời họ đều xoay quanh sự thịnh suy của những ngôi từ đường, biểu tượng cho sự tồn vong của một dòng họ. Những ngôi từ đường vẫn tồn tại theo năm tháng, mặc cho những thăng trầm của con người, mặc kệ sự trôi chảy của thời gian, nhưng số phận của những người phụ nữ gắn đời mình với chúng thì thật mòn mỏi, phí hoài. Cuộc đời của con gái vị hương trưởng khi bắt đầu đã gắn với một nghĩa vụ nặng nề: “Sinh ra đời, cô lớn lên trong cảm giác mơ hồ về một sứ mạng nặng nề. Anh em họ hàng chẳng còn ai, cô phải tự gánh vác mọi nghĩa vụ hương khói, trông nom từ đường dòng họ. Cô phải tự nguyện hi sinh hạnh phúc làm vợ, làm mẹ để sống cô độc suốt đời” [9, tr.21]. Và kết thúc câu chuyện, cô trở thành “bà cụ sống trọn đời cho cái từ đường và chết cùng với nó” [9, tr.21]. Còn cuộc đời của người mẹ chồng cũng mở ra với một nghĩa vụ gắn với ngôi từ đường của dòng họ nhà chồng: “Cô quyết định ở vậy nuôi cho cu Tự khôn lớn, gánh vác nghĩa vụ đích tôn theo nguyện vọng của chồng lúc lâm chung” [9, tr.26]. Và đi suốt cuộc đời với ngôi từ đường ấy: “Gần nửa thế kỉ, cô gìn giữ khư khư bát hương, bài vị, cuốn gia

phả cũ nát và đêm đêm hương khói cho đến lúc thành bà lão lưng còng lẩy bẩy ngày nay” [9, tr.26]. Giọng trung tính, khách quan trong tác phẩm chủ yếu do người kể không dùng lại để tả hay bình luận. Các sự kiện, chi tiết trong cuộc đời các nhân vật đều được lướt nhanh qua, hình ảnh cứ trở đi trở lại trong những câu chuyện này là những ngôi từ đường. Cuộc đời của họ dường như chẳng đọng lại một ý nghĩa rõ rệt nào mang dấu ấn cá nhân mà chỉ như một sinh thể tồn tại để phục vụ cho những thứ nghĩa vụ mơ hồ, vô lí. Giọng điệu trần thuật đều đều, vô cảm của người kể chuyện làm bật lên một hiện thực phi lí, qua đó làm nổi rõ lên trạng thái cô đơn, mòn mỏi của con người.

Giọng điệu trung tính, khách quan cho thấy tiểu thuyết giai đoạn này đã chú ý đến việc nhìn nhận các vấn đề của hiện thực bằng một thái độ tỉnh táo, thẳng thắn, xóa bỏ đi “khoảng cách sử thi” để phát lộ ra những via tầng phong phú và phức tạp của đời sống và số phận con người.

5. Khi tinh thần dân chủ được mở rộng thì giọng điệu tiểu thuyết cũng ngày càng trở nên đa dạng. Sự khu biệt giữa những kiểu giọng điệu khác nhau chỉ là cách để nhận diện rõ những đặc điểm cơ bản của tiểu thuyết giai đoạn này, còn trên thực tế, nhiều khi các giọng điệu này có thể cùng tồn tại trong một tác phẩm. Trong trường hợp ấy, chúng trở thành bản hòa âm của nhiều giọng điệu khác nhau. Người đọc có thể nhận thấy sự hòa trộn, đan xen các giọng điệu trong từng tác phẩm, từng tác giả. Giọng hài hước,

tự trào lẩn thương cảm trong tiểu thuyết của Lê Lựu. Giọng suy tư, triết lí trong tiểu thuyết của Bảo Ninh, Nguyễn Trí Huân. Giọng giễu nhại, triết lí trong tiểu thuyết Chu Lai. Giọng cười cợt, châm biếm, phê phán trong tiểu thuyết Phạm Thị Hoài... Sự hòa phối các giọng điệu trần thuật ở các tác giả tạo nên sự đa dạng cho giọng điệu tiểu thuyết giai đoạn này. Việc đa dạng hóa giọng điệu trần

thuật trong tiểu thuyết giai đoạn 1986 - 2000 cho thấy ý thức đổi mới sáng tạo nghệ thuật tiểu thuyết ở các nhà văn thời kỳ 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.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Chiupa, V.I. (2014), *Tự sự học như là phân tích diễn ngôn trần thuật* (Lã Nguyên dịch), <http://phebinhvanhoc.com.vn>.
2. Nguyễn Việt Hà (2009), *Cơ hội của Chúa*, Nxb Văn học, Hà Nội.
3. Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Sinh (chủ biên) (2004), *Từ điển thuật ngữ văn học*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
4. Phạm Thị Hoài (1989), *Thiên sứ*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
5. Nguyễn Trí Huân (2007), *Chim én bay*, Nxb Văn học, Hà Nội.
6. Dương Hương (2011), *Bến không chồng*, Nxb Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.
7. Chu Lai (2009), *Án mây dĩ vãng*, Nxb Lao động, Hà Nội.
8. Nguyễn Quang Lập (2012) *Những mảnh đời đen trắng*, Nxb Văn học, Hà Nội.
9. Đoàn Lê (2009), *Cuốn gia phả để lại*, Nxb Văn học, Hà Nội.
10. Lê Lựu (2004), *Thời xa vắng*, Nxb Văn học, Hà Nội.
11. Bảo Ninh (2008), *Nỗi buồn chiến tranh*, Nxb Văn học, Hà Nội.
12. Trần Đình Sử (chủ biên) (2008), *Tự sự học – Một số vấn đề lí luận và lịch sử* (tập 2), Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
13. Lê Ngọc Trà (2007), *Văn học Việt Nam hôm nay: Vai trò và những thách thức*, Nxb Giáo dục, Thành phố Hồ Chí Minh.
14. Nguyễn Khắc Trường (2006), *Mảnh đất lắm người nhiều ma*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
15. Prince, G. (2003), *Dictionary of narratology (revised edition)*, University of Nebraska, The United States of American.

(Ngày Tòa soạn nhận được bài: 17-11-2015; ngày phản biện đánh giá: 20-01-2016;
ngày chấp nhận đăng: 23-02-2016)