

## XÂY DỰNG “CHÂN DUNG ĐỐI NGHỊCH” - MỘT NÉT MỚI TRONG NGHỆ THUẬT XÂY DỰNG NHÂN VẬT CỦA TIỂU THUYẾT VIỆT NAM GIAI ĐOẠN 1986 – 2000

TRẦN THỊ MAI NHÂN\*

### TÓM TẮT

*Sau năm 1986, văn học Việt Nam đã có sự chuyển mình và đổi mới trên nhiều phương diện, trong đó có đổi mới về nghệ thuật xây dựng nhân vật. Bài viết tìm hiểu một thủ pháp nghệ thuật được nhiều nhà tiểu thuyết sử dụng là xây dựng “chân dung đối nghịch” (chân dung nhân vật gồm hai “ảnh” đối ngược nhau, một chân dung thuộc về quá khứ, một chân dung trong hiện tại). Với thủ pháp nghệ thuật này, các nhà văn đã góp cho văn học những “kiểu” nhân vật mới – những nhân vật tồn tại như một “tính cách”, một “quá trình”. Điều này đã tạo nên sự hấp dẫn cho tác phẩm.*

### ABSTRACT

***Construction of “contradictory portrait” – a new pattern in the art of character construction in Vietnamese novels in 1986-2000***

*After 1986, Vietnamese literature has transformed and renovated in many ways of which the remarkable aspect is the renovation in the art of character construction. This paper is about a technique used widely by Vietnamese novelists is construction of “contradictory portrait” (i.e. a character two contradictory “images”, past and present). With this technique, authors have contributed to Vietnamese literature new “types” of characters existing as a “personality”, a “process”. This also enhances the works’ attraction to readers.*

1. Sau năm 1986, trong không khí đổi mới của đất nước, văn học Việt Nam đã có sự chuyển mình “trở dạ” (chữ của Nguyên Ngọc) và đổi mới trên nhiều phương diện. Một trong những đổi mới có ý nghĩa là đổi mới *tư duy nghệ thuật* và *quan niệm nghệ thuật về con người*. Chính điều này đã giúp các nhà văn “ngày càng ý thức được rằng phải thoát ra ngoài sự miêu tả con người một cách sơ lược với cái trắng, cái đen, niềm yêu và nỗi giận quá rạch ròi” [7]. Không “khuôn” nhân vật vào bất cứ “công thức”

nào, tiểu thuyết hôm nay đã đi sâu vào cuộc sống tinh thần con người để qua đó, thấy được hình bóng của cuộc đời. Vì vậy, nhân vật trong tiểu thuyết giai đoạn 1986 - 2000 đã thực sự thoát ra khỏi hình thức “sơ đồ hóa” để hiện lên đầy đặn hơn, sống động hơn. Một thủ pháp được nhiều nhà tiểu thuyết sử dụng có hiệu quả trong xây dựng nhân vật là xây dựng “chân dung đối nghịch”.

“Chân dung đối nghịch”<sup>1</sup> là thuật ngữ chỉ chân dung nhân vật gồm hai “ảnh” đối ngược nhau: một chân dung thuộc về quá khứ và một chân dung trong thời điểm hiện tại. Theo Lê Nguyên Cẩn,

\* TS, Khoa Việt Nam học Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, ĐHQG TP HCM

đây là thủ pháp nghệ thuật độc đáo, “cho phép kết nối quá khứ và hiện tại để từ đó hoàn tất bản lý lịch của nhân vật” [4]. Hai Thanh trong *Sông xa* (Chu Lai), Quy trong *Chim én bay* (Nguyễn Trí Huân), ông Dần trong *Góc tắm tối cuối cùng* (Khuất Quang Thụy), Giang Minh Sài trong *Thời xa vắng* (Lê Lựu), Tư Lan, Hai Hùng trong *Án mây dĩ vãng* (Chu Lai)... đều là những nhân vật được xây dựng theo thủ pháp này.

2. Phần lớn, những nhân vật này được “xét trong cả quá trình” (cách nói của nhà văn hóa học Phan Ngọc). Họ có thể xuất thân từ những thành phần khác nhau trong xã hội nhưng “đều trải qua những thử nghiệm khác nhau trong khi thực hiện lý tưởng của mình” [9]. Thời gian sẽ ghi dấu ấn lên cuộc đời họ. Nhưng đó không chỉ là dấu ấn của tuổi tác, dấu ấn của sự già nua mà còn có cả dấu ấn của sự phát triển nhân cách, của bản lĩnh làm người. Và sẽ có những “biến cố” làm thay đổi số phận nhân vật. Đó có thể là *biến cố không loại trừ*, phủ trùm lên mọi số phận (chiến tranh). Đó có thể là *biến cố định mệnh* như được bày ra để “dành riêng” cho mỗi số phận (bệnh tật, tai họa, đổ vỡ trong hôn nhân, tình yêu; vỡ mộng trong công danh, sự nghiệp...). Biến cố bao giờ cũng bất ngờ và con người không thể lường trước được hậu quả của nó. Bởi vậy, khi có sự “chuyển đoạn” cuộc đời, không ít nhân vật bàng hoàng, đau xót. Cũng không ít nhân vật sống trong mặc cảm tội lỗi khi ngoảnh nhìn quá khứ. Và hai hình ảnh trái ngược nhau trong chân dung nhân vật sẽ xuất hiện. Người đọc, dẫu không muốn so sánh, cũng buộc phải

liên tưởng đến hình ảnh trong quá khứ khi đối diện với con người hiện tại của họ.

2.1. *Biến cố chiến tranh* đã giáng xuống không biết bao nhiêu số phận, trong đó có số phận của Quy, ông Dần, Hai Thanh, Hai Hùng, Ba Sương... Với họ, chân dung thuộc về quá khứ luôn đẹp và tràn đầy sức sống. Quy trở thành đội viên đội “Chim én” khi còn là cô bé mười bốn tuổi, nhí nhảnh, hồn nhiên. Còn Hai Thanh “đẹp, mạnh mẽ, tháo vát” – cái đẹp rất đặc trưng của người con gái vùng bung Nam bộ. Ba Sương thì “mảnh khảnh, gầy gò” nhưng có “đôi mắt to”, “cái nhìn bao giờ cũng e lệ, rụt rè”; “ánh mắt hun đúc tỏa ra những làn ánh sáng dịu dàng và hết sức thơ trẻ”; tiếng nói nhỏ nhẹ như nói thầm và điệu bộ nữa, lúc nào cũng ẩn vào, co vào thật sâu trong mình” [1]. Ông Dần bước vào chiến tranh khi còn là một thanh niên “hăng say, bản lĩnh”. Hai Hùng thì “cao một mét bảy ba, nặng cũng suýt soát bảy mươi ký..., vòng ngực vênh cong như rá úp, tóc dày cộm, mắt xéch, miệng rộng, cười tươi, răng to và chắc, bụng nổi đủ sáu múi, chân tay xoắn chằng như chảo bện, da màu bánh mật, có lúc đỏ nâu” [1]...

Nhưng sau biến cố chiến tranh, những chân dung ấy đã được vẽ với một cấu trúc khác (không cân đối, thiếu trọn vẹn) và bằng những gam màu khác (buồn hơn, tối hơn). Vì tác động lên cuộc đời họ là một biến cố *không loại trừ*, lại là *biến cố - lâu dài* với những “va đập vật chất” dữ dội. Tuy nhiên, chân dung trong hiện tại của các nhân vật này thường có nhiều điểm giống nhau. Theo cách “công thức

hóa” của tác giả Phan Ngọc, chúng tôi nhận ra chí ít họ cũng giống nhau ở ba điểm lớn (3 F): *diện mạo (Face)*, *thân phận (Fate)* và *hoàn cảnh gia đình (Family)*.

Về *diện mạo (Face)*, phần lớn các nhân vật ấy đều bị thời gian và chiến tranh làm cho tàn tạ. Nếu soi bóng vào quá khứ, họ không tránh khỏi giạt mình. Quy vĩnh viễn gửi lại tuổi thơ và tuổi “chấm dứt một cái gì và bắt đầu một cái gì vừa mơ hồ, vừa rõ ràng trong cuộc đời” cho quá khứ, để trở thành “một cô gái bệnh tật”, thân hình tiêu tụy, luôn bị “những căn bệnh tưởng đã nằm im vĩnh viễn đâu đó trong cơ thể ngọc dầy hành hạ” [6]. Hai Thanh cũng vậy, trở thành một “người đàn bà tóc bạc, gầy yếu” và trên khuôn mặt hẳn sâu nổi cô đơn. Ngay cả Hai Hùng – “người hùng” của một thời - cũng được “cấu trúc” lại một cách mất cân đối: “cao một thước bảy mươi nhưng chỉ nặng có bốn mươi nhăm cân, hốc hác, bắt đầu có dấu hiệu thần kinh, tóc bạc nham nhở, ngực lép, bụng lép, mắt cá chày, da xám ngoét, môi thâm, răng rụng gần một phần ba...” [1]. Tóm lại, đó là “một con nộm rơm khôn khổ giữa cánh đồng đời đầy dông bão” [1]... Chỉ có Ba Suong, trừ bàn tay “cụt ngón”, chân dung trong hiện tại đổi thay theo chiều ngược lại. Đó là một sự “thoát xác” đầy bất ngờ: “Một người đàn bà trên bốn mươi tuổi, đậm người nhưng gọn, mái tóc dày dặn chải lật ra sau để lộ vàng trán đẹp và sáng, một chiếc sơ mi màu xanh nhẹ cắt khéo, kiêu may nền nã... Trên cái cổ tròn và trắng như cổ của một cô nữ sinh là một khuôn mặt sang trọng và

thanh nhẹ, một đôi mắt thông minh, nhân hậu đầy mà cũng sắc sảo uy nghi đầy..., cái miệng đang nói rất có duyên..., khế môi thỉnh thoảng nhú lại thành một nếp hẳn chạy ngược lên má trông khắc khổ và hơi ang ác một tí..., đôi mắt lúc lúc lại tỏa ra những ánh buồn khác lạ, một cái buồn day dứt, miên man, ẩn vào trong không rõ hình thù...” [1]. Phải chăng, đây chính là “sự nổi loạn của nhân vật”, “sự rẽ ngoặt bất ngờ” của nhân vật mà nhà văn muốn “trung” ra để thể hiện ý đồ nghệ thuật của mình?

Ngoài *diện mạo*, quan tâm đến vấn đề *thân phận (Fate)* và (hoàn cảnh) *gia đình (Family)* của nhân vật trong hiện tại (đối lập với quá khứ) cũng là cách giúp nhà văn hoàn chỉnh chân dung nhân vật. Sau biến cố chiến tranh, họ là những người chiến thắng. Nhưng xét ở góc độ “vi mô”, họ cũng như đối phương, đều là những kẻ “chiến bại”. Gia đình tan nát. Thân phận cô đơn. Nỗi cô đơn của họ gợi liên tưởng đến nỗi cô đơn (gần như cô độc) của con người trong thơ Trần Tử Ngang xưa: “*Tiền bất kiến cổ nhân. Hậu bất kiến lai giả. Niệm thiên địa chi du du. Độc thương nhiên nhi thế hạ*”. Thật ngậm ngùi và thật khó sẻ chia! Không ít nhân vật đã rơi vào trạng thái khủng hoảng trong hiện tại và bế tắc trong tương lai.

Kết thúc chiến tranh, Quy “không còn một người thân ruột thịt nào để trở về. Bốn năm ở trong tù, lê lét hết nhà lao này đến nhà lao khác đã biến chị thành một cô gái không còn khả năng sinh nở” [6]. Đêm đêm, chị thường bị cuốn vào những giấc mơ về hạnh phúc, về tương lai, nhưng rồi lại tự dập tắt tình yêu và

niềm hy vọng của mình. Hai Thanh cũng mất tất cả: người chồng – chỗ dựa tinh thần, đứa con – niềm hy vọng khôn cùng, đứa em trai – cốt nhục duy nhất còn sót trong cuộc đời và những bạn bè, những đồng đội thân yêu... Còn ông Dần, trở về sau chiến tranh, không còn gì ngoài những bước chân hững hờ và hai bàn tay trắng với đầy ắp cô đơn. Ông lăm lăm vào ra như một cái bóng trong căn nhà nhỏ với dân xóm Đĩa. Thế giới tâm hồn ông là một thế giới khép kín, không giao cảm giao hòa. Vì suốt ngày ông chỉ tiếp xúc với thế giới người chết (chôn cất thai nhi và trông nhà vĩnh biệt cho bệnh viện). Hai Hùng cũng mang tâm trạng cô đơn, như “một kẻ dư thừa vừa bị bắn ra khỏi lề đường” [1]. Vì vậy, đã bước sang tuổi năm mươi mà con người ấy còn “lặn đạn bỏ xứ xa quê” để “thực hiện một hành vi ngang trái và tội tình: Đi tìm việc làm, đi tìm nơi trú ngụ chót cùng của cuộc đời” [1]. Còn Ba Sương, đầu có là “giám đốc chịu chơi đệ nhất sáu tỉnh miền Tây” (nhờ biết chối từ chân dung quá khứ), cũng không thoát khỏi thân phận của một phụ nữ từng đi qua chiến tranh: cô đơn, bất hạnh. Vì “đến tận giờ phút này vẫn độc thân, vẫn không có một căn hộ của riêng mình” [1]...

Hiện nay, trong tiểu thuyết thế giới đang xuất hiện một xu hướng: “tẩy trắng nhân vật”, “xóa mờ các đường viền lịch sử” [3], nhà văn xem nhân vật chỉ là những “chân dung phác thảo”. Nghĩa là nhân vật “được tạo nên bởi những đường viền đứt gãy, chắp nối”, có khi “cái tên chỉ còn là một ký hiệu, hình dáng bên ngoài, tiêu sử, hành động không được

quan tâm mô tả” [10]. Vì vậy, sự quan tâm đến những đổi thay “bên ngoài” của nhân vật từng trải qua biến cố chiến tranh của tiểu thuyết thời kỳ này, chắc chắn đem lại những ý nghĩa nhất định. Dù miêu tả những nhân vật mà chân dung trong hiện tại mất đi sự trọn vẹn, cân bằng trong cấu trúc (Quy, Ông Dần, Hai Thanh, Hai Hùng) hay “lành lặn” hơn, đủ đầy hơn do vùi chôn chân dung quá khứ (Ba Sương), nhà văn đều muốn khắc vào đó nỗi đau đớn trước sự hủy diệt tàn khốc của chiến tranh và cái giá mà con người Việt Nam phải trả trong cuộc “vật lộn lịch sử” vì sinh quyền và nhân quyền.

2.2. Ngoài *biến cố chiến tranh*, trong cuộc đời còn biết bao *biến cố định mệnh* khác có thể làm đảo lộn cuộc sống con người. Biến cố quan trọng nhất đời Giang Minh Sài (trong *Thời xa vắng*) sang một “khúc quanh” khác và chân dung nhân vật có thêm một “ảnh” đối nghịch là việc thoát khỏi những “mê cung tình ái”. Chỉ khi kết thúc hôn nhân với hai người vợ (dấu ấn của hai đoạn đời mình), Sài mới thực sự “trưởng thành” trong nhận thức. Sài đã về đúng “chỗ của anh” dù “nó còn ngổn ngang bừa bộn” [5]. Sự bắt đầu nào chẳng thế! Điều quan trọng là nhân vật hiện lên không đơn điệu mà có quá trình phát triển tính cách và hoàn thiện nhân cách. Chân dung bé Hoài (trong *Thiên sứ*) chỉ thực sự hoàn chỉnh sau khi xảy ra biến cố kì lạ vào tuổi hai mươi chín: “trút bỏ hình hài chú vịt con xấu xí” để biến thành “một người đàn bà lộng lẫy, giống chị Hằng như hai giọt nước” [8].

Nếu chân dung trong quá khứ của bé Hoài (ba mươi kg, một mét hai mươi

nhằm, đuôi sam) là sự “tửu chối khéo” đối với những “bộ đồng phục văn hóa may sẵn” thì chân dung trong hiện tại (hai mươi chín tuổi, lộng lẫy) là sự hoàn thiện trong nhận thức của nhân vật. Đó là kết quả của “những năm tháng rông rã bên cửa sổ” kiên nhẫn “nghiên cứu những khuôn mặt, những dáng người” và “phân loại loài người ra homo -A, những kẻ biết yêu, và homo - Z, những kẻ không biết yêu” [8]. Đó cũng là kết quả của suốt mười lăm năm “ôm riết lấy bậu cửa sổ, thu mình chờ đợi” một “homo -A” có “chiếc bơm xe”, đứng dưới cửa sổ mỗi ngày “đến quên cả giọng nói” (tr.164).

Còn số phận cuộc đời Nguyễn Vạn (trong *Bến không chồng*) được đẩy đến tận cùng bi kịch nhờ sự “lắp ghép” hai “mảnh” chân dung trước và sau biến cố “tội lỗi” với Hạnh. Trước đây, Vạn từng có một thời “ngắt ngưỡng” trên những vinh quang. Đó là “cái thời oanh liệt trên chiến trường Điện Biên và cái thời đêm đêm một mình vác súng ra nằm trên tróc lò gạch sẵn máy bay Mỹ bay thấp [2]. Trở về từ những năm tháng ấy, Vạn như một khối đá nguyên chất, không màu nhưng lấp lánh ánh “lân tinh”. Con người ấy sống trong sáng, nhiệt thành với niềm tin rất ngây thơ (dù có lúc trở nên “ngu tín”). Anh ta luôn có ý thức bảo toàn những giá trị được tạo nên từ làng xóm, dòng tộc và từ chính cuộc đời đầy cay đắng của mình. Sự tồn tại của Vạn ở làng Đông như là một mẫu mực, như là hiện thân của sự “chối tửu” (hạnh phúc, tình yêu, những quyền lợi chính đáng)...

Vì vậy, khi Hạnh ào đến như một cơn lốc, Vạn “bàng hoàng không biết

mình mơ hay tỉnh” [2]. Sự khổ hạnh vốn được xây trên cái bóng của những vinh quang quá khứ và trên sự “ngu tín” của hiện tại, không đủ “đạo lực” giúp Vạn thoát ra khỏi sự cám dỗ bất ngờ này. “Vạn buông thả cho thân xác tự do gây tội lỗi, tự do rên xiết trên thân thể rừng rục của người đàn bà” [2]. Chính sự kiện xảy ra âm thầm trong “ngôi nhà vườn ươm” này đã trở thành *biến cố định mệnh* của cuộc đời Vạn. Vì ngay khi “phút giây thần tiên qua đi..., Nguyễn Vạn cảm thấy rõ tên tuổi mình cũng qua đi” [2]. Và chân dung “anh Vạn Điện Biên” trở nên “méo mó” đến thảm hại. Trước đây, “đi đâu Vạn cũng khoác chiếc áo lính như muốn nhắc nhở người làng Đông hãy nhớ tới Vạn là ai” [2]. Bây giờ, anh “không dám nhìn vào bất cứ ai ở làng Đông”. “Vạn tự xấu hổ với cả những đứa trẻ con tí teo. Ngày đêm thu mình trong ngôi nhà trên vườn ươm..., tự xỉ vả mình” [2]. Vạn vừa mang trong mình “mặc cảm tội lỗi” với Hạnh, vừa mang “mặc cảm sa đọa” vì “trong suốt cuộc đời, Vạn cứ đinh ninh tin tưởng vào phẩm giá của mình” [2]. Con người chưa từng biết sợ thần thánh, ma quỷ (chỉ sợ làm sai lời Đảng dạy) ấy đã biết “lo sợ khủng khiếp” khi đứng trước cái “bến không chồng” trong màn đêm mênh mông. Và khi đối diện với sự thật (đã có con với Hạnh), Vạn không chịu đựng nổi. Anh đã tìm đến cái chết để thoát khỏi bi kịch đời mình. Thì ra, cuối cùng Vạn cũng chỉ là con người tội nghiệp được mạ bằng vàng. Bởi cái điều đơn giản nhất Hạnh còn nhận ra mà Vạn đến cuối đời vẫn không nhận ra được: “Con người ta sống trên đời cần có

cái tổ ấm gia đình. Không có lý, khi ta làm cho cuộc đời này tốt đẹp hơn lại là tội lỗi được” [2].

Miêu tả một Nguyễn Vạn bị khủng hoảng tinh thần, rơi vào bế tắc bên cạnh một Nguyễn Vạn oai hùng trong quá khứ, phải chăng tác giả muốn thức tỉnh con người? Thật vậy, người dân làng Đông có thể soi bóng mình vào cuộc đời Vạn mà “ngộ” ra những vấn đề về “thế thái nhân tình”. Những định kiến hẹp hòi, sự khắc nghiệt và mù quáng trong quan hệ tộc họ có khả năng “xâm thực” ghê gớm đến nhân tính con người. Đó cũng chính là nguyên nhân gây nên bao nhiêu bi kịch đời người. Vì vậy, đám tang Nguyễn Vạn “không hề có tiếng khóc gào thét lên như mọi đám tang khác, nhưng tất cả mọi người ai cũng thấy rằng mình đang khóc – khóc âm thầm, lặng lẽ – khóc về nỗi đau nhân tình – khóc cho linh hồn cô độc” [2]. Còn người đọc “công minh” thì giật mình vì nhận ra “con người vừa là nạn nhân mà cũng là thủ phạm của tấn bi kịch đời mình” (Nguyễn Văn Long).

**3.** Nhìn chung, xây dựng “chân dung đối nghịch” với những cảm xúc “đối nghịch”, các nhà tiểu thuyết đã cung cấp cho văn học những “kiểu” nhân vật mới. Đó là những nhân vật tồn tại như một “tính cách”, một “quá trình”. Điều này có sức hấp dẫn người đọc. Vì khi đứng trước một nhân vật, họ có thể có nhiều cách chọn lựa cũng như có những phản ứng khác nhau: khi xót xa, thương cảm; khi bất đồng, bực bội, thậm chí có khi còn “tức anh ách”<sup>2</sup> nữa. Nhưng điều quan trọng là, cuối cùng họ cũng nhận ra sự phát triển của nhân vật như vậy là hợp

với “tam quy” (quy luật tự nhiên, quy luật tâm lý, quy luật xã hội).

Thực ra, trong văn học giai đoạn 1930 – 1945 và trong văn học thời kháng chiến (1945-1975), chúng ta cũng bắt gặp những nhân vật tồn tại như một “tính cách”, một “quá trình”. Đó là những nhân vật phải chịu sự tác động của hoàn cảnh và cuộc đời phải rẽ sang một khúc quanh khác (Chí Phèo của Nam Cao, Mợ Du của Nguyễn Hồng, Xuân Tóc Đỏ của Vũ Trọng Phụng...), hay My trong *Vợ chồng A Phủ* của Tô Hoài, Đào trong *Mùa lạc* của Nguyễn Khải, *Anh Keng* trong truyện ngắn cùng tên của Nguyễn Kiên,... Tuy nhiên, “Chân dung đối nghịch” thường xuất hiện khi có một nhát cắt, ở một phương diện nào đó, xảy ra nơi nhân vật. Có thể là phương diện thời gian, không gian, tâm lý, tính cách..., do tác động từ một biến cố nào đó. Với những nhân vật này, sự tác động của hoàn cảnh, môi trường chưa thực sự là một biến cố và sự thay đổi của nhân vật chưa hẳn làm nên những chân dung đối nghịch. Chẳng hạn, trong văn học 1930 – 1945, miêu tả sự thay đổi của nhân vật, các nhà văn chủ yếu thể hiện sự tha hóa của con người trước tác động của hoàn cảnh, môi trường (Chí Phèo, Xuân Tóc Đỏ...). Còn trong văn học 1945- 1975, nhân vật thường thay đổi tính cách, số phận theo chiều hướng tích cực. Nghĩa là, dù rơi vào hoàn cảnh bất hạnh, họ vẫn không bao giờ ngã gục, vẫn tin “cuộc sống không có bước đường cùng mà chỉ có những ranh giới” và cố gắng vượt qua, tìm lại hạnh phúc cho cuộc đời mình (My, Đào,...). Hơn nữa, những nhân vật này chưa xuất hiện

phổ biến trong văn học giai đoạn trước, nhất là trong tiểu thuyết (phần lớn những nhân vật trên đều xuất hiện trong truyện ngắn). Chỉ khi có sự đổi mới trong tư duy nghệ thuật và quan niệm nghệ thuật về con người, các nhà tiểu thuyết mới khai thác đến những “tầng vĩa” của hiện thực đời sống; mới phát hiện ra sự “cắt lìa” cuộc đời con người thành hai đoạn rời của những biến cố số phận, đặc biệt là biến cố chiến tranh. Từ đó, họ mới xây dựng đa dạng các “kiểu” nhân vật (nhân vật bi kịch, nhân vật tự nhận thức, nhân vật tha hóa...) và sử dụng “chân dung đối

nghịch” như một thủ pháp nghệ thuật.

Tất nhiên, để thủ pháp “xây dựng chân dung đối nghịch” phát huy tối đa hiệu quả (thể hiện sâu sắc và sinh động tâm lý, tính cách nhân vật), các nhà văn còn “hợp nhất hóa” các cảnh tượng, các yếu tố tương phản. Có thể tìm thấy nghệ thuật xây dựng nhân vật theo hướng này trong nhiều tiểu thuyết khác (nhân vật lão Khổ trong *Lão Khổ* - Tạ Duy Anh, ông Kỳ trong *Ngày thứ bảy u ám* – Trần Văn Tuấn, Thảo trong *Phố* - Chu Lai, ông Don trong *Nửa mặt người* - Trần Huy Quang ...).

#### TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Chu Lai (1992), *Ấn mày dĩ vãng*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội, tr.5, 6, 20, 23, 24, 35, 45.
2. Dương Hương (1990), *Bến không chồng*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội, tr.288, 291, 292, 307, 310.
3. Đặng Anh Đào (2001), *Đổi mới nghệ thuật tiểu thuyết phương Tây hiện đại*, Nxb Đại học Quốc gia, Hà Nội, tr.37.
4. Lê Nguyên Cẩn (1999), “Cốt truyện đa tuyến trong tiểu thuyết Balzac”, *Tạp chí Văn học*, (6).
5. Lê Lưu (1987), *Thời xa vắng*, Nxb Tác phẩm mới, Hà Nội, tr.344.
6. Nguyễn Trí Huân (1989), *Chim én bay*, Nxb Quân đội Nhân dân, Hà Nội, tr.21, 196.
7. Nguyễn Chí Tình (1998), “Sự đổi mới về quan niệm nhân vật trong tiểu thuyết phương Tây hiện đại”, *Văn nghệ Quân đội*, (11), tr.99.
8. Phạm Thị Hoài (1989), *Thiên sứ*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội, tr.89, 164.
9. Phan Ngọc (2000), *Thử xét văn hóa - văn học bằng ngôn ngữ học*, Nxb Thanh niên, Hà Nội, tr.307.
10. Văn Giá (2005), *Đời sống và đời viết*, Nxb Hội Nhà văn – Trung tâm Ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội, tr.21.

<sup>1</sup> Chúng tôi sử dụng thuật ngữ này tương đương với thuật ngữ “chân dung đối ảnh” (dyptique) mà tác giả Lê Nguyên Cẩn sử dụng trong [4].

<sup>2</sup> Chữ của Phan Ngọc.