



Bài báo nghiên cứu

NGHỆ THUẬT KIẾN TẠO TÌNH HUỐNG TỰ SỰ TRONG TRUYỆN NGẮN VÀ TIỂU THUYẾT CỦA UÔNG TRIỀU

Mai Hoàng Phương

Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, Việt Nam

Tác giả liên hệ: Mai Hoàng Phương – Email: 4301606099@student.hcmup.edu.vn

Ngày nhận bài: 24-02-2022; ngày nhận bài sửa: 21-3-2022; ngày duyệt đăng: 20-4-2022

TÓM TẮT

Bài viết tìm hiểu các kiểu tình huống tự sự trong truyện ngắn và tiểu thuyết của Uông Triều: đáng bẽ trên toàn tri, kể dị thuật thấu cảm, người đồng thuật giải bày. Các kiểu tình huống này được sử dụng tương đối đồng đều; điều đó cho thấy sự đa dạng trong những thể nghiệm tự sự của tác giả. Sự đa dạng đó phù hợp với nội dung tự sự và dụng ý nghệ thuật, đồng thời thống nhất trong một lối viết là đào sâu vào cái tôi nội cảm và khám phá bản thể của con người trong lịch sử cũng như đời sống đương đại. Từ đó, có thể thấy Uông Triều là một trong những ứng cử viên sáng giá cho sự nghiệp “tạo đỉnh” của văn học Việt Nam về sau.

Từ khóa: tình huống tự sự; tiểu thuyết; truyện ngắn; Uông Triều

1. Giới thiệu

Trong văn học Việt Nam đương đại, để tiếp nối thành tựu của thế hệ tiên phong trong mười năm đầu sau đổi mới, nhiều nhà văn trẻ đã tích cực làm mới mình như Đỗ Bích Thúy, Phan Hồn Nhiên, Uông Triều, Nguyễn Nguyên Phước, Nguyễn Vĩnh Nguyên... nhưng vẫn chưa thu hút được nhiều sự chú ý. Tuy những thể nghiệm của họ chưa tạo nhiều tiếng vang, nhưng cũng là dấu hiệu đáng mừng, bởi đó sẽ là bước đệm cho những thành tựu về sau. Việc nghiên cứu tác phẩm của các tác giả trẻ là một điều cần thiết, nhằm chỉ ra những thể nghiệm đáng ghi nhận cũng như những hạn chế cần khắc phục.

Uông Triều là một trong những tác giả trẻ được đánh giá cao trong văn học Việt Nam đương đại. Truyện của ông không dễ đọc, làm khó cả người đọc “chuyên nghiệp” vì, theo La Khắc Hòa, ông “không phải nhà văn chiều chuộng độc giả” mà “bắt độc giả chiều theo sự lựa chọn của mình” (dẫn theo Nguyen, 2020). Năm 2019, Uông Triều ra mắt tiểu thuyết **Cô độc** trong tọa đàm *Cuộc hành hương của chữ* và có hai luồng ý kiến về tác phẩm này: (1) phần lớn các tác giả đánh giá cao nỗ lực thể nghiệm cái mới của ông, (2) một số tác giả “khó tính” hơn ngoài công nhận nỗ lực của ông còn cho rằng tác phẩm còn thiếu một số

Cite this article as: Mai Hoang Phuong (2022). The art of creating narrative situations in Uong Trieu's short stories and novels. *Ho Chi Minh City University of Education Journal of Science*, 19(4), 550-566.

yếu tố để thật sự thuyết phục được họ (Le, 2019). Dù chỉ bàn về một tác phẩm, song thực tế này cho thấy Ông Triệu thu hút được nhiều sự chú ý và những đóng góp của ông cần được xem xét, đánh giá trong một quá trình lâu dài. Như vậy, tìm hiểu nghệ thuật tự sự của Ông Triệu là một việc nên làm, nhằm đóng góp một số căn cứ xác đáng cho quá trình đó.

Trong nghệ thuật tự sự, hành vi kể chuyện đóng một vai trò hết sức quan trọng vì nó cho biết cách thức mà câu chuyện được kể, nếu không có nó thì “sẽ không có lời kể, thậm chí đôi khi không có cả nội dung tự sự” (Genette, 1980, p.26)¹. Trong đó, một trong những vấn đề đáng quan tâm là cách thức thiết kế các tình huống tự sự. Áp dụng lí thuyết của Gérard Genette, bài viết tìm hiểu nghệ thuật kiến tạo tình huống tự sự trong truyện ngắn và tiểu thuyết của Ông Triệu nhằm thấy rõ đóng góp của ông đối với văn học nước nhà.

2. Nội dung

2.1. Tình huống tự sự – sự phối hợp giữa thức (Mood) và thái (Voice)

Tự sự học cấu trúc cho rằng tình huống tự sự là sự phối hợp giữa thức (Mood) và thái (Voice): “Việc đưa ra một hệ thống phân loại các “tình huống tự sự” sử dụng dữ kiện của cả hai phạm trù thức và thái là hoàn toàn hợp lí” (Genette, 1980, p.188)². Tìm hiểu tình huống tự sự tức là xem xét mối quan hệ giữa mức độ nhận thức và khoảng cách của người trần thuật đối với câu chuyện: (1) Anh ta/cô ta hiểu biết bao nhiêu về câu chuyện? (2) Anh ta/cô ta đứng ở đâu để kể lại hiểu biết của mình và kể bằng giọng của ai? Cả hai câu hỏi này đều được Genette giải quyết rõ ràng trong công trình *Diễn ngôn tự sự (Narrative Discourse)*.

Để trả lời câu hỏi (1), Genette đặt ra thuật ngữ định tiêu điểm (focalization) chỉ vấn đề “hạn chế thông tin tự sự” (Genette, 1980, p.162).

Thuật ngữ này đề cập tới mối quan hệ giữa cái được nhận thức – các nhân vật, hành động và đối tượng được cung cấp cho người đọc – và chủ thể mang tiêu điểm, chủ thể nhận thức, và từ đó xác định những gì được trình bày cho người đọc. Vì vậy, chúng ta đang nói ở đây về mối quan hệ giữa khách thể và chủ thể của nhận thức. (Herman, & Vervaeck, 2005, p.70)³.

Chủ thể nhận thức và chủ thể trần thuật có thể trùng khít hoặc không, vì vậy, không nên đánh đồng hai đối tượng này. Tùy theo chủ thể nhận thức mà thông tin tự sự được cung cấp nhiều hay ít, rõ ràng hay mờ nhạt, khách quan hay chủ quan... Có ba loại tiêu điểm:

- *Tiêu điểm zero (zero focalization)*: Người trần thuật đứng phía sau/trên nhân vật, biết nhiều hơn nhân vật, biết tất cả mọi thứ, kể cả những suy nghĩ bên trong của nhân vật.

¹ Without a narrating act, therefore, there is no statement, and sometimes even no narrative content.

² It is certainly legitimate to envisage a typology of narrative situations that would take into account the data of both mood and voice.

³ The term refers to the relation between that which is focalized – the characters, actions, and objects offered to the reader – and the focalizer, the agent who perceives and who therefore determines what is presented to the reader. So, we are talking here about the relation between the object and the subject of perception.

- *Nội tiêu điểm (internal focalization)*: Người trần thuật theo điểm nhìn của một nhân vật nào đó, chỉ biết một lượng thông tin hạn chế, không biết được suy nghĩ của nhân vật khác. Loại này gồm 3 dạng: (1) *Cố định* ở một nhân vật (fixed focalization); (2) *Biến đổi* giữa nhiều nhân vật khác nhau (variable focalization); (3) *Tiêu điểm phức hợp* (multiple focalization): một sự kiện được kể nhiều lần, mỗi lần được nhìn bởi một nhân vật khác nhau.

- *Ngoại tiêu điểm (external focalization)*: Người trần thuật biết ít hơn nhân vật, tựa như ống kính camera, đứng ở ngoài quan sát và kể lại hành động, cử chỉ của nhân vật nhưng không biết được suy nghĩ của họ.

Để trả lời câu hỏi (2), Genette đề xuất thuật ngữ “voice” (giọng/thái) để chỉ mối quan hệ giữa chủ thể trần thuật (người trần thuật/người kể chuyện – narrator) và văn bản tự sự, nhằm trả lời câu hỏi “Ai nói?”. Về bản chất, người trần thuật trong văn bản tự sự hư cấu thống nhất nhưng không đồng nhất với tác giả vì đó chỉ là “một hình hài (figur) được sáng tạo ra” (Kayser – dẫn theo Ilin, & Tzurganova, 2018, p.180) kí hiệu trong văn bản để kể chuyện; tác động của tác giả đến thế giới truyện đều thông qua người trần thuật. Theo Genette, có thể phân loại người trần thuật theo mức độ can dự vào câu chuyện: *đồng thuật (homodiegetic)* – người trần thuật tham gia vào câu chuyện – và *dị thuật (heterodiegetic)* – người trần thuật không tham gia vào câu chuyện; hoặc theo cấp độ trần thuật: *ngoại thuật (extradiegetic)* – người trần thuật đứng cao hơn câu chuyện – và *nội thuật (intradiegetic)* – người trần thuật ở trong câu chuyện và được kể bởi một nhân tố khác (người trần thuật cấp 2) cao hơn anh ta/cô ta. Trong phương thức đồng thuật, người trần thuật nếu tham gia trực tiếp vào câu chuyện thì là người trần thuật tự thuật (autodiegetic), nếu chỉ quan sát hay nghe chuyện rồi kể lại thì là người trần thuật chứng nhân (allodiegetic).

Theo Genette, ở mức độ cơ bản nhất, nếu lấy ở mỗi phạm trù một tiểu loại và kết hợp chúng với nhau thì ta sẽ được một tình huống tự sự. Tất nhiên không phải kết hợp nào cũng khả dụng, song cách làm này mang tính linh động, mang đến nhiều khả thể trong việc nghiên cứu hành vi tự sự trong những tác phẩm cụ thể.

2.2. Các kiểu tình huống tự sự trong truyện ngắn và tiểu thuyết của Ônng Triều

Vận dụng lí thuyết của Genette để khảo sát truyện ngắn và tiểu thuyết của Ônng Triều, chúng tôi nhận thấy ông sử dụng ba kiểu tình huống tự sự sau: đáng bẽ trên toàn tri, kể dị thuật thấu cảm và người đồng thuật giải bày. Các tình huống tự sự được sử dụng khá đồng đều (xem Bảng 1), cho thấy sự đa dạng trong lối viết của Ônng Triều.

Bảng 1. Thống kê các tình huống tự sự trong truyện ngắn và tiểu thuyết của Ung Triều

STT	Tên truyện	Tiêu điểm		Người trần thuật		Số lần & Tỷ lệ
		Bên trong	Zero	Đồng thuật	Dị thuật	
1	Huyền thoại Hạ Long		X		X	BỀ TRÊN TOÀN TRI Số lần: 10 – Tỷ lệ: 37,04%
2	Đêm cuối cùng ở Ngọa Vân		X		X	
3	Kiểm sắc và hoa đào		X		X	
4	Lời nguyện mỹ nhân		X		X	
5	Nàng Điềm Bích		X		X	
6	Nước mắt sông Cầm		X		X	
7	Người con gái Yên Tử		X		X	
8	Tình sử bến Bạch Đằng		X		X	
9	Đêm Q. M		X		X	
10	Bạch Đằng hải khẩu (<i>truyện lồng</i>)		X		X	
11	Cô độc	X			X	DỊ THUẬT THẤU CẦM Số lần: 9 – Tỷ lệ: 33,33%
12	Người mê	X			X	
13	Sương mù tháng Giêng (<i>trừ 3-IV; 4-VI</i>)	X			X	
14	Đôi mắt Đông Hoàng (<i>truyện lồng</i>)	X			X	
15	Giác mơ của ông già và cô gái trẻ	X			X	
16	Bò hoang phở cổ	X			X	
17	Nhân cầu	X			X	
18	Nước mắt rồng thiêng (<i>truyện lồng</i>)	X			X	
19	Giác mộng Huyền Trân	X			X	
20	Tưởng tượng và dấu vết	X			Tự thuật	ĐỒNG THUẬT GIẢI BÀY Số lần: 8 – Tỷ lệ: 29,60%
21	Một ngày không đẹp trời	X			Tự thuật	
22	Đêm rừng xanh	X			Tự thuật	
23	Trong đám tang của mình	X			Tự thuật	
24	Nước mắt rồng thiêng (<i>truyện chính</i>)	X			Tự thuật	
25	Bạch Đằng hải khẩu (<i>truyện chính</i>)	X			Chứng nhân	
26	Đôi mắt Đông Hoàng (<i>truyện chính</i>)	X			Chứng nhân	
27	Sương mù tháng Giêng (<i>3-IV; 4-VI</i>)	X			Chứng nhân	

Ghi chú: Chúng tôi không thống kê theo tác phẩm mà thống kê theo trường hợp sử dụng, vì có những truyện sử dụng nhiều hơn một tình huống tự sự.

2.2.1. Đấng bề trên toàn tri

Đấng bề trên toàn tri là người trần thuật dị thuật sử dụng tiêu điểm zero, mang những đặc điểm: không can dự vào câu chuyện; đứng cao hơn nhân vật; thấu suốt mọi sự, kể cả tâm lí nhân vật; có toàn quyền quán xuyến truyện kể. Tình huống truyền thống này vẫn được sử dụng trong nhiều tác phẩm tự sự đương đại, đặc biệt là truyện lịch sử, bởi ưu thế của nó là khái quát hiện thực ở cả bề rộng và bề sâu, “làm phát lộ ra sự tồn tại một thế

giới mà lịch sử là dữ kiện đầu tiên” (Barthes, 2004). Và hết 9/10 lần Uông Triều sử dụng nó trong truyện ngắn lịch sử nên ở đây, truyện ngắn lịch sử sẽ là đối tượng tìm hiểu chủ đạo.

- Đặc điểm của đáng bẽ trên toàn tri

Thứ nhất, về tầm hiểu biết, đáng bẽ trên toàn tri thấu suốt mọi sự ở cả bề rộng lẫn bề sâu. Đó có thể là những *thông tin khái quát về lịch sử* xung quanh câu chuyện, chẳng hạn, một đoạn lịch sử thời Bắc thuộc như Tô Định làm thái thú Giao Chỉ, Tô Định giết Thi Sách, Hai Bà Trưng khởi nghĩa ở Hát Môn, quân Bắc thua trận phải rút về rồi sau đó sang xâm lược trở lại khiến Hai Bà thua trận được cung cấp rải rác theo tiến trình sự kiện một cách rõ ràng, ngắn gọn (mỗi đoạn khoảng 2 – 3 dòng) làm khung thời gian cho truyện ngắn **Kiểm sắc và hoa đào**. Đó có thể là những *thông tin về nhân vật* như lai lịch, tiểu sử, những thăng trầm trong cuộc đời, những trạng thái tâm lí... Trong tâm thế “biết nhiều”, “biết trước”, đáng bẽ trên toàn tri thường giả định rằng người nghe chuyện chưa biết những thông tin lí lịch của nhân vật, vì vậy những đoạn giới thiệu nhân vật thường không thể thiếu, đơn cử: “Nhan tên thật là Nguyễn Nhan, tên chữ là Nguyễn Bá Linh. (...) Quê Nhan ở làng An Bài, huyện Đông Triều. Mẹ Nhan người Việt, bố người Hoa, tổ tiên sống nhiều đời bên bến sông Cầm.” (*Nước mắt sông Cầm*; Uong Trieu, 2012, p.95). Người trần thuật toàn tri còn miêu tả những trạng thái tâm lí của nhân vật, chẳng hạn: “Người ngư dân nghèo vốn *căm ghét* tên chủ ngư...”, “*Nhiên đau buồn* khi biết tin mình phải về làm lẽ tên chủ ngư”, “*Nàng được cung phụng nhưng buồn rầu ủ ê*” (*Huyền thoại Hạ Long*; Uong Trieu, 2012, p.23, 25). Vì đứng ở ngoài câu chuyện và sử dụng tiêu điểm zero, người trần thuật chỉ có thể miêu tả tâm lí của nhân vật bằng những từ hoặc cụm từ ngắn gọn, khó có thể thâm nhập vào những vỉa tầng tâm lí sâu xa hơn.

Thứ hai, với ưu thế biết trước, biết hết, đáng bẽ trên toàn tri có nhiều quyền năng trong việc tổ chức thông tin tự sự. Những thông tin về lai lịch, tiểu sử của nhân vật hay bối cảnh lịch sử thường được giới thiệu ngắn gọn, rõ ràng ở đầu truyện. Các sự kiện cũng được kiểm soát một cách kĩ càng bằng cách *điều phối nhịp kể*. Vì phần lớn các truyện được cấu trúc theo cốt truyện sự kiện nên người trần thuật thường tinh lược (ellipsis), gia tốc/tóm tắt (acceleration/summary) để tập trung vào những sự kiện quan trọng, có tính bước ngoặt trong cuộc đời nhân vật, ví dụ: cuộc đời cô Chiệu (*Lời nguyện mỹ nhân*) được tập trung vào các cột mốc quan trọng là vừa ra đời – mười ba tuổi – mười sáu tuổi – mười tám tuổi nên người trần thuật đã tóm tắt và tinh lược khiến mạch truyện nhanh hơn trong vòng ba trang: “Mười ba năm, chưa thấy có tai họa nào giáng xuống làng Trung Thị...” → “Chiệu mười sáu...” → “Năm thứ mười tám...” (Uong Trieu, 2012, p.57-59). Quyền năng toàn tri còn thể hiện ở chỗ có thể *“nhảy cóc” sang bất kì không gian, thời gian nào* mà không bị giới hạn và *tả cảnh vật, nhất là khi chỉ có một mình nhân vật*. Chẳng hạn, đang kể và tả cảnh Lê Chân đang múa kiếm trong vườn nhà, người trần thuật trong **Kiểm sắc và**

hoa đào liền “nhảy” sang kể và tả cảnh chàng lái đò đang đợi nàng dưới bên Kinh Thầy cũng đang diễn ra vào lúc đó:

Dưới bên Kinh Thầy, một con thuyền xoay ngang, cây sào cắm trần xuống đáy. Chàng trai lưng trần, tay cầm dải lụa chàm. Mặt sông phẳng lặng, củi khô chạm ván thuyền, triền hoa lau, cỏ muội dạt dạt hai bờ sông. Giờ này không ai ra bến sông kín nước nữa, người đã hẹn nhưng chưa thấy. Dải lụa chàm mua ngoài chợ Cột... Ánh trăng mờ soi động trên bát nước trong trành đặt giữa sạp thuyền. Ánh trăng lặng cả thuyền. (Uong Trieu, 2012, p.45-46).

Cảnh được miêu tả từ gần (mặt sông, hoa cỏ hai bên bờ, bát nước giữa sạp thuyền) đến xa (ánh trăng lặng cả thuyền) nên người miêu tả phải đứng bên ngoài thì mới có thể quan sát kĩ như thế; mà “giờ này không còn ai ra sông kín nước nữa” tức là nơi đó chỉ có một mình chàng trai và trong truyện cũng không có một chủ thể nào tự đề cập đến mình ở ngôi thứ nhất đứng ra kể chuyện, nên người miêu tả không ai khác chính là người trần thuật toàn tri.

Thứ ba, đáng bẽ trên toàn tri thường kể chuyện với giọng điệu khách quan, trung tính. Nhưng khác với người trần thuật dị thuật sử dụng ngoại tiêu điểm (cũng có giọng khách quan, trung tính nhưng đậm đặc đến mức tối đa), anh ta/cô ta **ẩn mình nhưng chưa chắc hoàn toàn vì vẫn có thể bộc lộ mình thông qua những lời bình luận trực tiếp đan xen vào mạch kể (nếu muốn)**. Trong truyện ngắn *Kiểm sắc và hoa đào*, người trần thuật bày tỏ thái độ ngỡ ngàng, ngưỡng mộ và khâm phục trước thực tế “anh hùng đâu cứ phải mày râu”: “Nữ binh làm tướng. Những chuyện chưa từng thấy bao giờ” (Uong Trieu, 2012, p.49); “Đàn bà làm soái tướng” (Uong Trieu, 2012, p.50). Hay trong truyện *Nàng Điểm Bích*, lời bình luận về thân phận cam chịu của người phụ nữ xưa đã xuất hiện trong lúc kể về nàng Ba – mẹ của Điểm Bích: “Những phụ nữ đứng đắn là những người không bao giờ phàn nàn hay yêu cầu thì hết. Thời của nàng đã quá xa xôi, người ta chỉ biết chấp nhận mà thôi.” (Uong Trieu, 2012, p.87). Người trần thuật trong truyện ngắn *Tình sử bến Bạch Đằng* đã bình luận về lời lẽ thể hiện nỗi lo mất hạnh phúc lứa đôi của Xuân Hương với Phúc Hiên:

Những vần thơ khát khao, phá phách đâu nói hết được tấm lòng nàng. Nàng chỉ nói rất thật những điều người ta muốn giấu giếm. Nàng đâu chỉ nói đến tình, sự khát khao yêu thương của một người đàn bà cưỡng lại số mệnh. (Uong Trieu, 2012, p.116).

Xem xét ba lời bình luận trên, dễ thấy người trần thuật toàn tri tùy ý điều chỉnh khoảng cách giữa mình và nhân vật: có khi bình luận tương đối khách quan (*Kiểm sắc và hoa đào*); có khi thoáng chút ngậm ngùi, thương cảm (*Nàng Điểm Bích*); có khi như hòa cùng nhân vật, sẻ chia và thấu cảm (*Tình sử bến Bạch Đằng*). Những lời bình luận này, dù khách quan hay trữ tình hoá, đều có tác dụng thể hiện cách nhìn nhận, đánh giá, suy nghĩ, tình cảm của người trần thuật đối với hiện thực và con người, mang đến chiều sâu tư tưởng cho truyện.

- Đứng bề trên toàn tri và sự dịch chuyển tiêu điểm

Dù có nhiều ưu thế trong việc bao quát sự kiện, tổ chức thông tin tự sự nhưng người trần thuật toàn tri không tránh khỏi hạn chế là mang tính áp đặt, thiếu tính đối thoại và gợi mở. Vì vậy, các tác giả đương đại, trong đó có Uông Triều, thường vận dụng tình huống tự sự này một cách linh hoạt, sáng tạo. Cách làm thường gặp nhất là **chuyển tiêu điểm vào trong nhân vật** để giúp họ bộc lộ, giải bày những điều sâu thẳm bên trong mình. Chẳng hạn, người trần thuật trong **Nàng Điềm Bích** có khi hòa cùng trường nhìn với Điềm Bích:

Mỗi khi nghe người đời kể lại nỗi cơ hàn, túi hỏ của mẹ đẻ của mình, lòng nàng đau xót. *Số kiếp này mẹ con nàng không thể có một người đàn ông thực sự hay sao. Mẹ nàng dù sao cũng có nàng, còn nàng, nàng chẳng có ai trên đời. Đàn ông chỉ coi nàng là giải khuây khi buồn tẻ. Nàng không muốn chấp thuận thế, nàng muốn làm điều gì đó để giải thoát cho mình.* (Uong Trieu, 2012, p.93).

Sự kiện này được kể từ tiêu điểm zero (phần chữ thường) phối hợp với nội tiêu điểm (phần chữ nghiêng); người trần thuật cứ thế chuyển đổi nhuần nhuyễn giữa các tiêu điểm, “nhập” vào nhân vật khi cần thiết rồi sau đó lại tách ra, trở về với vị thế toàn tri của mình. Sự linh hoạt này giúp người trần thuật nói hộ nhân vật những điều họ không nói ra. Đó thường là những suy tư, trăn trở, khát khao trong những vĩa tầng sâu nhất của tâm lí mà cách diễn tả bằng những từ ngữ ngắn gọn khó lòng truyền tải được, mà ở đây cụ thể là những suy tư, trăn trở về tình yêu nơi cõi trần thế tục luy, khát khao về một hạnh phúc lứa đôi trọn vẹn.

Một cách làm khác, ít gặp hơn, là **khách quan hoá người trần thuật bằng cách tiết giảm đến mức tối đa những chỉ dấu cho thấy sự hiện diện cũng như tác động của người trần thuật đến câu chuyện**: người trần thuật tựa như đang sử dụng ngoại tiêu điểm, cố gắng kể lại câu chuyện một cách khách quan nhất, không bình luận hay bộc lộ bất kì tình cảm, cảm xúc nào. Trong truyện ngắn **Đêm Q. M.**, người trần thuật thể hiện sự toàn tri qua việc trình bày đặc điểm địa thế và lịch sử của thị trấn Q. M, nhưng khi kể lại chuyện diễn ra ở Q. M thì anh ta dường như cố tình “giấu” mình đi. Có thể minh họa bằng đoạn sau:

Họa sĩ ngồi ngay vệ cầu. *Có bóng người. Không muốn bắt chuyện bây giờ. Chỉ có sông với ta thôi, chưa vẽ được bức nào về sông mẹ. Buồn thật.*

Tông xanh vuốt lại mái tóc bù xù. *Thấy hai em khi nãy rồi. Hai em đang ở trên cầu, một thằng cha ngồi đầu cầu gác ngoài. Tóc rối quá, vuốt mãi không thẳng. Có em đi đường nào rồi?*

Taxi đi chậm. Ông trâu đá nghển cổ nhìn xuống sông. Ông già vịn thành cầu nói chậm rãi. *Giọng quen thuộc. Nghe không rõ. Hạ cửa xuống thấp nữa. Sang đầu cầu bên kia. Tôi muốn đi bộ.* (Uong Trieu, 2012, p.127).

Người trần thuật gọi các nhân vật bằng nghề nghiệp (họa sĩ), nhân dáng (ông trâu đá, ông già), trang phục (tông xanh, váy ngắn, giày đen) và miêu tả thật khách quan những hành động và lời nói của nhân vật, không thêm bất cứ những từ ngữ nào bổ nghĩa cho chúng; tuy nhiên, không có nghĩa là ngoại tiêu điểm đang được sử dụng vì có khi người

trần thuật “nhập” vào nhân vật để nói lên những suy nghĩ bên trong họ (phần chữ nghiêng). Cả câu chuyện cứ được kể lại như thế, không có bất kì bình luận hay chỉ dấu tình cảm, cảm xúc nào của người trần thuật. Nếu như việc dịch chuyển sang nội tiêu điểm giúp thu hẹp khoảng cách giữa người trần thuật với nhân vật, thì khách quan hoá người trần thuật giúp thu hẹp khoảng cách giữa nhân vật với người đọc: người đọc tưởng như đang tận mắt thấy, tận tai nghe những gì đang diễn ra; từ đó, hiện thực trong tác phẩm đến với người đọc với một sắc diện hoàn toàn chân thật và kích thích người đọc tự lí giải, tự khám phá, tự cất nghĩa văn bản.

Tự trung lại, đứng bệ trên toàn tri có vai trò quan trọng trong việc cấu trúc những truyện ngắn lịch sử của Ông Triều viết theo cốt truyện sự kiện. Song không vì thế mà nhà văn trung thành hoàn toàn với những đặc điểm thuần túy của nó mà đã cho thấy nỗ lực làm mới của mình bằng cách dịch chuyển tiêu điểm và/hoặc khách quan hóa người trần thuật để tạo điểm nhấn trên cái nền toàn tri của tác phẩm, mang đến sự linh hoạt cho mạch kể, tạo được tính đa dạng, sinh động trong cách khắc họa nhân vật.

2.2.2. Kể dị thuật thấu cảm

Kể dị thuật thấu cảm là người trần thuật dị thuật sử dụng nội tiêu điểm. Trong 9 lần được Ông Triều sử dụng, sự phân bố của tình huống này ở hai mảng truyện lịch sử và đời sống đương đại là tương đương nhau: 4/5 (xem Bảng 1).

Có thể xem kể dị thuật thấu cảm là một giải pháp khắc phục hạn chế của đứng bệ trên toàn tri khi vừa **kể chuyện khách quan với trường quan sát, tầm hiểu biết rộng lớn**, vừa **có khả năng thâm nhập sâu vào nội tâm nhân vật**. Sự kết hợp này được thể hiện bằng việc gọi nhân vật một cách khách quan để chứng minh người trần thuật không phải là nhân vật, và kết hợp với các từ như “nghĩ”, “nhớ”, “thấy”, “cảm thấy”... hoặc có sự xuất hiện của độc thoại nội tâm xen lẫn vào lời kể hay lời gián tiếp tự do. Điều đó được thể hiện rõ qua truyện ngắn **Bò hoang phố cổ** khi người trần thuật thấu suốt cả bốn tuyến truyện là Gầy, Cận thị, Tóc xoắn và con bò hoang dù chúng không dính dáng đến nhau; và ở mỗi tuyến, người trần thuật hết “nhập vào” rồi lại “tách ra” khỏi nhân vật, cứ như thế cho đến hết truyện. Ví dụ:

(1) Ngoài kia, trong bán kính một nghìn hai trăm mét, biệt thự số 4, phố đêm, ba bóng đen theo ba hướng tiến về. (2) *Em vĩnh viễn sang ngang, không còn gì nữa, mình lạc vào cô đơn tuyệt đích.* (3) Tóc xoắn kéo giãn những sợi tóc xoắn che xuống mặt. (4) Bên kia, Cận thị giậm tan kính, vỡ nát mặt đất, níu nhìn người ấy bằng con mắt thật, *nhưng bóng người nhoè đi, có thấy gì đâu.* (5) *Người đi rồi.* (6) *Gầy dốc chai cạn, ta phải uống một mình, tìm đâu ra tri kỉ giờ này.* (7) Con vật kéo một tiếng ò vang, nặng nhọc, dài dặc, khản lạng, xuyên giữa đêm phố cổ. (8) Ò... (Uong Trieu, 2019b, p.60).

Trong đoạn này, người trần thuật đang kể về hành trình trở về đầy thất vọng của ba nhân vật sau một hồi tìm gặp người mình cần gặp nhưng không thấy. Có thể thấy, người trần thuật đang đứng ở một khoảng cách xa, không can dự vào câu chuyện vì: thứ nhất, gọi các nhân vật một cách khách quan, thậm chí là xa lạ vì không gọi bằng tên mà bằng đặc

điểm ngoại hình của họ (Gầy, Cận thị, Tóc xoăn); thứ hai, bao quát được ba hướng đi khác nhau của ba nhân vật trong bán kính một nghìn hai trăm mét. Song song đó, người trần thuật cũng hòa vào từng nhân vật để cảm nhận và phơi bày cảm xúc cô đơn, lạc lõng của họ (phần chữ nghiêng) qua các lời độc thoại nội tâm (2), (5) và các lời gián tiếp tự do (4), (6).

Mức độ thấu suốt của kể dị thuật thấu cảm sẽ được gia giảm tùy theo dụng ý nghệ thuật: có khi kết hợp hài hòa giữa hiểu biết rộng rãi của mình với chiều sâu nhận thức của nhân vật; có khi giới hạn tầm nhìn và hiểu biết theo nhân vật, không thể hiện hoặc thể hiện rất ít những chỉ dấu cho thấy sự xuất hiện của mình. Kể dị thuật thấu cảm trong truyện của Uông Triều chủ yếu theo khuynh hướng thứ hai: *Người mê, Nhân cầu, Giác mộng Huyền Trân, Đôi mắt Đông Hoàng* (truyện lồng)... Trong lớp truyện lồng dài khoảng 12 trang của truyện ngắn *Đôi mắt Đông Hoàng*, sự xuất hiện của người trần thuật được thể hiện rõ trong 12 dòng đầu (giới thiệu về đặc điểm lịch sử – địa lí của huyện Đông Hoàng và nhân vật Katsu) và 9 dòng cuối (kể và tả khách quan cảnh Katsu tự sát và sự ngăn cản của nữ trình sát); những nội dung còn lại đều hiện lên qua nhận thức của Katsu: anh là người có lương tri khi ghé tay trước hành động bóc lột và giết chóc: “Người chủ tôi cao là Tổ quốc nhưng cầm kiếm giết người thì không phải việc có thể quen tay”, nhưng lại thường trực nỗi sợ mình là kẻ phản quốc: “Suy nghĩ yếu mềm cũng là phản bội” (Uong Trieu, 2012, p.7, 13-14); anh có tình cảm với nữ trình sát Việt Nam nhưng luôn bị giằng xé giữa tình cảm cá nhân và nhiệm vụ Tổ quốc: “Người đàn bà mắt ướt sẽ cản nước đi cuối cùng. Đôi mắt cô ta, cô ta sẽ giết mình.” (Uong Trieu, 2012, p.15). Nếu phương thức dị thuật mang lại tính khách quan cho câu chuyện lịch sử thì việc đặt tiêu điểm ở Katsu tỏ ra hiệu quả trong việc khẳng định tính chân thật của lịch sử và xoáy sâu vào sự nghiệt ngã của chiến tranh: chiến tranh mang đến u buồn, đau thương, tuyệt vọng cho tất cả mọi người, không riêng gì người của đất nước bị xâm lược. Hay trong tiểu thuyết *Người mê*, đời sống của người đàn ông từ khi vừa nghỉ hưu cho đến khi chết hiện lên hoàn toàn qua nhận thức của ông: một đời sống đầy bất ổn với những đổi thay nghiệt ngã của lòng người và thời cuộc với những định kiến của tha nhân đang trói buộc tự do của con người. Để rồi, “càng ngày, ông càng thấy mình không thể thuộc vào bất cứ nhóm nào, cố gắng quá thì chỉ là sự giả tạo nhất thời” (Uong Trieu, 2016, p.51); “càng ngày, ông càng thấy mình như một con thuyền không bến đỗ mà ông bắt đầu mỗi tay chèo. Nhưng chưa bao giờ nhập vào một dòng chảy nào cả, ông chỉ đứng bên bờ con sông lớn...” (Uong Trieu, 2016, p.110). Lựa chọn cách ẩn mình hoàn toàn, người trần thuật như hòa lẫn vào nhân vật và thể hiện sự thấu cảm của mình đối với họ, mang đến những cảm xúc chân thật cho người đọc. Kể chuyện tha nhân mà như kể chuyện mình nên gieo vào lòng người đọc bao nỗi suy tư sâu lắng.

Một trong những dấu hiệu cho thấy sự xuất hiện của người trần thuật, như đã nói ở 2.2.1. *Đáng bề trên toàn tri*, là lời bình luận xen lẫn vào mạch truyện; tình huống kể dị thuật thấu cảm cũng không ngoại lệ: *người trần thuật có thể bình luận trực tiếp hoặc lồng*

ghép bình luận vào trường nhận thức của nhân vật. Trong 9 trường hợp sử dụng tình huống này của Uông Triều, cách làm thứ hai được sử dụng nhiều hơn. Trong tiểu thuyết *Cô độc*, ở tuyến của B, người trần thuật chỉ bình luận trực tiếp một lần: “Công việc biên tập sách có lẽ là một trong những nghề cô độc nhất thế giới” (Uong Trieu, 2019a, p.16). Ngoài việc viết văn thì Uông Triều còn là một biên tập viên nên ông hiểu rõ tính chất của công việc này và đã thể hiện tư tưởng của mình qua lời bình luận trực tiếp của người trần thuật. Bên cạnh đó, nhà văn còn khéo léo lồng ghép tư tưởng của mình vào suy nghĩ của B, chẳng hạn: “B bậm môi lơ đãng. Toà nhà này, thành phố này đều đơn giản. Lịch sử phức tạp và thẳng thẳm. *Không có gì đơn giản và dễ hiểu cả, kể cả một chiếc lá.*” (Uong Trieu, 2019a, p.10); “B không quan tâm tới người ngồi trước mặt nữa. Anh ta có suy nghĩ của anh ta, anh cũng vậy, *mỗi con người là một thế giới độc lập, có để hiểu nhau là một điều không bao giờ khả dĩ.*” (Uong Trieu, 2019a, p.186); “Anh không tiêu hoá được nó, nó dưới ngưỡng tiêu chuẩn của anh và nhà xuất bản. Anh nói rất thẳng thắn vì anh biết *những nhận xét dễ dãi làm vui tai sẽ có hại đến người viết nhiều hơn.*” (Uong Trieu, 2019a, p.194)... Như vậy, suy nghĩ của nhân vật như một phương tiện để truyền tải tư tưởng của người trần thuật, sâu xa hơn nữa là của nhà văn, cụ thể ở đây là những suy nghĩ về sự phức tạp của đời sống, về khó khăn của nghề viết, về sự thấu hiểu giữa người với người... (phần chữ nghiêng). Điều này không chỉ giúp nhà văn gửi gắm hình bóng của mình trong tác phẩm mà còn mang đến cho nhân vật chiều sâu tư tưởng.

Trong tình huống kể dị thuật thấu cảm, **người trần thuật không chỉ sử dụng tiêu điểm cố định mà còn có thể sử dụng tiêu điểm biến đổi (variable focalization) và tiêu điểm phức hợp (multiple focalization).** Có thể thấy rõ điều này qua tiểu thuyết *Swong mù tháng Giêng* khi người trần thuật dị thuật kể lại một giai đoạn lịch sử thời Trần chủ yếu bằng nội tiêu điểm⁴. Trước tiên, tiêu điểm luân phiên *di chuyển* vào từng nhân vật, cả chính diện lẫn phản diện: Trần Nhân Tông, Trần Quốc Tuấn ngoài tinh thần hăng hái đánh giặc còn có những nỗi sợ thâm kín, những toan tính cá nhân; An Tư đâu phải hiền ngang hi sinh vì đất nước mà cũng đau đớn giữa tình riêng và mệnh nước; Thoát Hoan, Toa Đô đâu chỉ trưng ra bộ mặt hung hãn mà cũng có lúc yếu mềm trước áp lực của đất nước... Bên cạnh đó, tiêu điểm *phức hợp* cũng được sử dụng, chẳng hạn, ở phần 1, sự việc Khánh Dư thông dâm với Thiên Thụy và bị phát hiện được nhìn ở bốn góc độ khác nhau: Khánh Dư không oán trách mà chịu trách nhiệm về những gì mình đã gây ra, nhưng vẫn mê đắm Thiên Thụy (chương 1); Thiên Thụy vừa tủi hổ, vừa thương xót Khánh Dư, vừa nghĩ cho Quốc Nghiễn, vừa thương Phụ hoàng (chương 2); Quốc Nghiễn đau đớn, nhục nhã nhưng

⁴ Sự tách biệt hoàn của người trần thuật không phải không có nhưng rất ít, cụ thể là chương 3 – phần II, chương 1 – phần IV, chương 5 – phần IV lần lượt kể lại những sự kiện: hội nghị Bình Than, Trần Bình Trọng hi sinh anh dũng và chiến thắng Chương Dương – Hàm Tử. Việc chọn lối kể khách quan cho thấy sự tôn trọng, cung kính và tự hào của nhà văn đối với lịch sử hào hùng của dân tộc.

cũng vô cùng thương Thiên Thụy, không nỡ giết nàng, cũng vì lòng quân tử mà tạm tha cho Khánh Dur (chương 3); Thánh Tông trăm mối tơ vò, vừa giận vừa thương Khánh Dur và Thiên Thụy, lại lo Quốc Tuấn vì nợ cũ hận mới mà mưu đồ việc riêng (chương 4). Khéo léo sử dụng nhiều dạng nội tiêu điểm khác nhau, người trần thuật dị thuật đã “khám phá tâm hồn, những suy nghĩ, yêu ghét, vui buồn của người xưa khi đứng trước những bước ngoặt của lịch sử, bước ngoặt của đời mình” (Uong Trieu, 2018, p.164); từ đó, tạo nên cái nhìn đa chiều mang tính đối thoại về lịch sử: lịch sử thuộc về cá nhân, “mỗi cá nhân có một lịch sử của riêng mình” (Uong Trieu, 2018, p.165).

Về **giọng điệu**, do các nhân vật mang tiêu điểm chủ yếu được đặt trước những biến cố buộc họ phải suy nghĩ để tìm ra cách ứng xử phù hợp nên giọng điệu trần thuật chủ đạo trong tình huống kể dị thuật thấu cảm của Uông Triều là **thấu cảm và suy tư**: người trần thuật tỏ ra thấu hiểu nhân vật trong những trường đoạn suy tư bất tận. Tuy nhiên, do vẫn có một khoảng cách nhất định đến từ phương thức dị thuật, nên sự hòa giọng cũng có nhiều mức độ khác nhau phụ thuộc vào mức độ xâm lấn của ý thức nhân vật vào lời kể của người trần thuật: có khi khách quan, lạnh lùng đến hờ hững (**Cô độc, Bò hoang phố cổ**); có khi da diết, u hoài (**Người mê, Sương mù tháng Giêng**); có khi đăm lẳng, sâu kín (**Đôi mắt Đông Hoàng, Giấc mơ của ông già và cô gái trẻ**); có khi quyết liệt, dữ dội với nhiều trạng thái tinh thần khác nhau (**Nhân cầu, Giấc mộng Huyền Trân**).

Tóm lại, khi người trần thuật dị thuật đặt tiêu điểm vào nhân vật thì cũng tức là trao quyền cho nhân vật tự do bộc lộ chiều sâu tâm hồn, nhận thức, đánh giá về mình, về tha nhân, về cuộc đời. Tiếng nói của nhân vật hòa cùng tiếng nói của người trần thuật, tạo nên sự luân phiên, tiếp sức trong quá trình kể chuyện; từ đó thể hiện tinh thần dân chủ, đối thoại trong văn học Việt Nam đương đại nói chung và trong truyện của Uông Triều nói riêng.

2.2.3. Người đồng thuật giải bày

Người đồng thuật giải bày là người trần thuật đồng thuật sử dụng nội tiêu điểm, gồm người trần thuật tự thuật và người trần thuật chứng nhân. Uông Triều sử dụng người trần thuật tự thuật trong các truyện về cuộc sống đương đại và người trần thuật chứng nhân trong các truyện lịch sử (xem bảng 1). Sau đây là một vài đặc điểm của tình huống người đồng thuật giải bày được thể hiện qua truyện ngắn và tiểu thuyết của Uông Triều:

Thứ nhất, người trần thuật đề cập đến mình ở ngôi thứ nhất và mang tính cá thể hóa cao độ. Mỗi cá thể khác nhau về xuất thân, tuổi tác, giới tính, nghề nghiệp, văn hóa... sẽ trải nghiệm, nhìn nhận và kể chuyện khác nhau. Ở mảng truyện đương đại, “tôi” trong tiểu thuyết **Tướng tượng và dấu vết** là “một chàng trai hai mươi sáu tuổi, ngồi yên một chỗ, không một người bạn qua lại, đang dẫn vật về thể xác và tinh thần”, và luôn “lo sợ ngày tê liệt hoàn toàn không còn bao xa” (Uong Trieu, 2014, p.32-33), nên những chuyện “tôi” kể đầy mặc cảm, ảm ức và ám ảnh; “ta” trong truyện ngắn **Một ngày không đẹp trời** là “kẻ có tuổi nhưng khó gọi tên” (Uong Trieu, 2019b, p.102), vô sắc diện, không quá khứ, mờ tương lai nên hành trình của “ta” được kể lại một cách mờ mịt, vô lối... Đó đều là

những cái Tôi bị “ném” vào guồng quay nghiệt ngã của đời sống nên cảm thấy bản thân mình lạc mất, thiếu khuyết và luôn suy tư, trăn trở để tìm lại mình. Ở mảng truyện lịch sử, những người trần thuật chứng nhân đều giống nhau ở chỗ là trí thức và ít nhiều quan tâm đến lịch sử: “một kẻ hiện đại mà ham thích truyện lịch sử” (*Sương mù tháng Giêng* – Uong Trieu, 2015, p.6); “một trong hai mươi tám thành viên Việt Nam tham dự chương trình Tàu Thanh niên Đông Nam Á” (*Đôi mắt Đông Hoàng* – Uong Trieu, 2012, p.5); một thầy giáo trường huyện (*Bạch Đằng hải khẩu*). Ở thời nào, người trí thức cũng đều gắn cảm với thời thế và thường cố gắng đánh giá mọi sự khách quan nhất có thể dựa trên nền tảng tri thức của mình; với đối tượng chứng nhân như vậy, câu chuyện lịch sử được kể khách quan hơn bao giờ hết, hiện lên với tất cả những sắc diện chân thật của nó, không bị che giấu, khuất lấp bởi bất kỳ một thiên kiến nào.

Thứ hai, người trần thuật có khả năng can dự vào câu chuyện ở nhiều mức độ:

- ***Có người trần thuật chứng nhân*** có vai trò dẫn dắt, kể lại những gì mình quan sát và/hoặc nghe được, thường gắn liền với cốt truyện lồng khung. Trong *Đôi mắt Đông Hoàng*, câu chuyện về Katsu được Emi Morita – cháu nội của Katsu – kể cho “tôi” nghe, nên vừa khách quan vì do người thân của người trong cuộc kể lại, vừa chân thật vì có “tôi” làm chứng, mà lại được kể bằng tiêu điểm của Katsu nên thêm đậm đà cảm xúc. Ngoài cách làm cơ bản đó, Uông Triều còn sử dụng yếu tố kì ảo để xây dựng tình huống chứng nhân. Đơn cử, anh giáo trường huyện trong truyện ngắn *Bạch Đằng hải khẩu* đang ngồi thuyền qua bến Bạch Đằng thì bỗng thấy nơi cô lái đò thấp thoáng mờ ảo hình ảnh cô gái thôn Đoài năm xưa mách con nước lên nước xuống cho Hưng Đạo vương, rồi bỗng bao nhiêu chuyện lịch sử nơi bến Bạch Đằng cứ hiện lên qua lời kể của cô, đến cuối truyện thì “tôi” mới biết rằng đó thật ra là Vua Bà hiển linh; sau đó, mỗi người đưa ra một đoạn kết cho câu chuyện về cô gái thôn Đoài. Với những yếu tố kì ảo, người trần thuật chứng nhân không dừng ở chỗ tạo tính khách quan, chân thật cho câu chuyện mà còn thể hiện quan niệm của nhà văn về lịch sử: lịch sử không khô cứng trên trang giấy mà là cái có thể xảy ra, nên cách hiểu lịch sử chỉ nên là lắng nghe, cảm nhận và thấu hiểu, hoặc thậm chí có thể tạo sinh diễn ngôn về lịch sử.

- ***Có người trần thuật tự thuật*** can dự trực tiếp vào câu chuyện với cái tôi trải nghiệm, nhưng do mang tiêu điểm, anh ta/cô ta không biết những chuyện mà mình chưa trải qua. Trong tiểu thuyết *Tướng tượng và dấu vết*, “tôi” kể về quá trình mình đọc sách bên sử sớ và gặp được nhiều người, về mối tình thời thơ ấu với Miên và cô giáo, về nguy cơ đổ vỡ của gia đình mình, về quá trình mình viết sách; nói chung, không có chuyện nào không có sự hiện diện của “tôi”. Tuy nhiên, “tôi” không hề biết chuyện gì sẽ xảy ra: “Khi nào cô biết tôi đọc đến cuốn ba hai, ba ba, ba tư và cho đến cuốn thứ bốn mươi mốt?” (Uong Trieu, 2014, p.9); “tôi chăm chú đọc và biết rằng lão sẽ đến, nhưng đến khi nào thì tôi không thể đoán trước được” (Uong Trieu, 2014, p.55)... Những người sắp gặp, những chuyện sắp tới cứ xuất hiện và diễn ra như định mệnh sắp đặt, vừa giúp cuộc sống của anh ta vận động tới

tương lai, vừa gọi về những hồi ức đã đánh mất. Và vì bị tàn phế đôi chân nên anh ta chỉ có thể can dự vào câu chuyện bằng cách suy ngẫm trên cái nền tảng tâm lí nhiều chấn thương, mặc cảm, ám ảnh để nhận thức về bản thể của mình. Không chỉ nhân vật này mà hầu như người kể chuyện tự thuật nào trong truyện của Uông Triều cũng đều có trải nghiệm tâm lí: kể là tâm sự, giải bày, suy ngẫm, nhận thức về mình (*Một ngày không đẹp trời, Trong đám tang của mình, Nước mắt rồng thiêng* (truyện chính)...). Họ phần lớn rơi vào trạng thái cô đơn, trôi lạc vô định trong quá khứ, hiện tại, tương lai và xem việc kể chuyện như là một ý nghĩa tồn tại của mình: vì không ai hiểu mình nên mình tự kể để tự hiểu mình; vì mình trôi lạc trong cuộc sống nên mình tự kể để tự tìm lại ý nghĩa sống. Nhưng đọng lại sau những câu chuyện vẫn là nỗi băn khoăn, trăn trở đến day dứt, ám ảnh khôn nguôi về kiếp nhân sinh nhiều tục lụy.

Thứ ba, đây là phương thức trần thuật có tính nội quan (introspection) khi *người trần thuật có tính chủ quan*, “diễn đạt sâu sắc những tâm trạng, tình cảm và nếm trải của con người” (Nguyen, & Huynh, 1999, p.202). Điều đó được thể hiện qua hai phương diện:

- *Nhân vật trần thuật bộc lộ trực tiếp cảm xúc, suy nghĩ, đánh giá của mình đối với nội dung tự sự*. Chẳng hạn, trong truyện ngắn *Trong đám tang của mình*, linh hồn của người đàn ông vừa qua đời bộc lộ những cảm xúc và đánh giá chủ quan đối với những đối tượng tham dự đám tang của mình: Phó khiến “mình” phải ganh tị vì đẹp trai và thông minh, “hôm nay hẳn có lẽ là một trong những người hạnh phúc nhất” (Uong Trieu, 2019b, p.5); Bò “khi làm tình thì nàng ngu ngốc quá, tính tiền thì nàng quá thông minh” và giờ thì “không biết thiếu phụ vui hay buồn” (Uong Trieu, 2019b, p.19, 6); Sếp khiến “mình” “căm giận ghê gớm” (Uong Trieu, 2019b, p.6) vì những lần bị chèn ép và khinh thường vì sự giả tạo; Vợ “ngoan ngoãn và chín chiu như một con mèo được huấn luyện cẩn thận” nhưng có lẽ “cũng che giấu một điều gì đó” (Uong Trieu, 2019b, p.7, 11). Và cảm xúc chung của anh ta là “ong ong, mắt hoa lên những vệt vàng xanh đỏ như người chóng mặt”, “không được dễ chịu lắm”, “bức bách quá” (Uong Trieu, 2019b, p.9, 11, 21). Hiện diện trong đám tang với tư cách một linh hồn, anh ta mới có dịp sống thật với cảm xúc của mình, không phải mang mặt nạ đối diện với mỗi người khác nhau như khi còn sống. Và anh ta từ chỗ dương dương tự đắc đã chuyển dần sang hoang mang, chao đảo khi nhận chân được bộ mặt giả tạo của những người đàn bà xung quanh mình với sự đảo lộn vị thế thật nghiệt ngã: từ kẻ đi săn trở thành con mồi. Những cảm xúc và suy nghĩ chủ quan của anh ta đã gọi đến một vấn đề thiết thực trong cuộc sống: để tồn tại, con người buộc phải lừa dối chính mình vì “đã lọt vào vòng xoáy thì cứ thế cuốn đi” (Uong Trieu, 2019b, p.22); nhưng để sống, con người phải thành thật với chính mình, bởi vai diễn dù hoàn hảo đến đâu thì cũng giả dối, tẻ nhạt và mang đến những bi kịch tinh thần sau khi hạ màn.

- *Nhân vật trần thuật là chủ thể của các phát ngôn triết lí xoay quanh nội dung tự sự*, được đúc kết những gì đã trải nghiệm, thể hiện lập trường, quan điểm của anh ta/cô ta về con người và cuộc đời. Những phát ngôn này có thể gây tranh cãi vì xuất phát từ cách

ngĩ chủ quan của nhân vật, song ít nhiều đều mang đến chiều sâu cho câu chuyện. Người đọc có thể tán đồng hoặc ngờ vực nhưng dù thế nào thì cũng phải trầm trở, suy ngẫm, đối thoại cùng nhân vật. Chẳng hạn, trong tiểu thuyết *Tưởng tượng và dấu vết*, từ những trải nghiệm của mình, “tôi” đã bộc lộ quan điểm *về sự phát triển của nhân cách con người*:

Con người đã hình thành từ khi ra khỏi bụng mẹ rồi. (...) Tôi từng thầm trách vì được thừa hưởng nét âm thầm, cô độc trong suy nghĩ của mình, nhưng trách cứ cũng bằng thừa. Một tiền định trước, mẹ tôi cũng được kế thừa phẩm chất ấy của người đi trước, chúng tôi chỉ là những bản sao không hoàn hảo của số phận trước, liệu tôi có thoát khỏi cái vòng tuần hoàn ấy, mẹ tôi có đủ sức làm như thế không, và con trai của bà ấy – tôi, sẽ làm gì để bước qua vòng kiểm tỏa của chính bản thân mình, một thứ vô thức mà tôi không tự định đoạt được? (Uong Trieu, 2014, p.117-118).

S. Freud cho rằng trong vô thức có hai loại bản năng: một bản năng sống (Eros) “làm cho sự sống phức tạp để duy trì và bảo tồn”, một bản năng chết (Thanatos) “đưa tất cả những gì có cơ thể sinh sống đến trạng thái vô hồn (chết)” (Freud, 2022, p.272); và vô thức được hình thành ngoài do tác động từ bên ngoài còn do di truyền. “Tôi” nhận thấy ở mẹ mình có biểu hiện của bản năng chết khi “âm thầm và cam chịu, một sự cam chịu đến vô lí” và nó đã hủy hoại hết mọi chất sống trong con người bà: “vẻ mặt nhuốm lạnh như muốn đóng băng những giọt nước mắt trong lòng” (Uong Trieu, 2014, p.117). Bản năng chết thường sẽ bộc lộ ra ngoài bằng hành động đập phá, giết chóc, hủy hoại... nhưng đôi khi cũng lặn vào trong, ngấm ngầm ăn mòn ý chí sống của con người; và mẹ “tôi” là biểu hiện của cái chết ngầm ấy. Từng đọc Freud và soi chiếu vào cuộc sống của mình, “tôi” cho rằng sự âm thầm, cô độc trong suy nghĩ của mình chủ yếu được thừa hưởng từ mẹ (anh từng nhiều lần định kết liễu mình). Nhưng trở trêu thay, khi khái quát được vấn đề mang tầm triết lí (đối với anh) thì cũng là lúc anh nhận ra được sự bất lực trong nỗ lực vượt thoát khỏi thứ vô thức đang kiểm tỏa mình. Con đường định hình và phát triển nhân cách chưa bao giờ bằng phẳng và dễ dàng.

Thứ tư, giọng điệu chủ đạo của người đồng thuật giải bày trong truyện ngắn và tiểu thuyết của Uong Trieu *là suy tư*, nhưng khác với tình huống người dị thuật thấu cảm, đây *thường là giọng suy tư đến khắc khoải, day dứt, trầm trở* vì nội dung tự sự ít nhiều đều liên can đến anh ta/cô ta. Trong những truyện lịch sử, người trần thuật chứng nhân đặt mình vào dòng lịch sử mà tôn trọng những khả biến của lịch sử và suy ngẫm về cách người bây giờ ứng xử với lịch sử (*Đôi mắt Đông Hoàng, Bạch Đằng hải khẩu, Sương mù tháng Giêng*). Trong những truyện về cuộc sống đương đại, đó là nỗi suy tư đầy ráo riết về bản thể: “Ta là ta mà ta chẳng biết ta, ta đi lang thang để tìm chính mình. (...) Ta không biết phải làm thế nào, sự trở về của ta có cần thiết không?” (*Một ngày không đẹp trời* – Uong Trieu, 2019b, p.103-110). Hay là nỗi suy tư đầy khắc khoải về ý nghĩa của tồn tại:

Tôi tự hỏi nếu cứ tiếp tục một cuộc sống vô vị thì có ít gì. Cuộc sống đang trôi trước mắt, tôi chứng kiến và ngấm dần nỗi đau về sự bất lực, vô vọng của mình. (...) Tôi sẽ làm gì, câu hỏi đó cứ ám ảnh tôi. (*Tưởng tượng và dấu vết* – Uong Trieu, 2014, p.86-139).

Có thể thấy, phương thức tự thuật thể hiện rất thấm thía những suy tư, trăn trở của con người bởi ở đó có sự trải nghiệm, có sự nếm trải đầy sâu sắc. Chú trọng khám phá những bí ẩn của cái tôi, Ông Triều không cho nhân vật của mình đối mặt với những “sóng to gió lớn” mà cho họ xoay trở với những thứ tưởng chừng như tầm tã, lật vạt nhưng lại rất thiết thực trong cuộc sống hằng ngày, rồi để họ cất lên tiếng nói của mình. Mỗi lời kể thốt ra là mỗi bước đi lần mò trên con đường đi tìm nhân vị đầy mịt mù, vì vậy mà khắc khoải, day dứt.

Sử dụng người đồng thuật giải bày, Ông Triều đã kể chuyện từ góc nhìn cận cảnh của người trong cuộc; nội dung tự sự vì vậy mà chân thật và đầy cảm xúc. Đặc biệt là với phương thức tự thuật, nhà văn dễ dàng len lỏi vào khám phá những vỉa tầng sâu kín nhất của nhân vật; người đọc tưởng như chỉ có việc kể chuyện mới giúp nhân vật có ý nghĩa tồn tại, bởi ở đó, họ được sống trọn với quá khứ, hiện tại và tương lai của mình, soi chiếu mình trên nhiều góc độ để suy ngẫm và tìm ra đáp án cho câu hỏi về mình.

3. Kết luận

Một nhà văn thường sẽ đào sâu vào một lối viết phù hợp với “tạng” của mình, nhưng ở Ông Triều, trước hết có thể thấy được sự đa dạng trong nghệ thuật tự sự mà biểu hiện cụ thể là sử dụng nhiều kiểu tình huống tự sự khác nhau. Đa dạng nhưng không phải theo lối “phô kỹ thuật” mà ở nhà văn, ta bắt gặp một thái độ làm nghề hết sức nghiêm túc khi các tình huống tự sự được sử dụng phù hợp với nội dung tự sự và dụng ý nghệ thuật: các truyện lịch sử phần lớn sử dụng tình huống đáng bẽ trên toàn tri nhằm bao quát phạm vi rộng lớn các sự kiện lịch sử, nhưng đôi khi vẫn “nhập thân” vào nhân vật để mang đến chiều sâu cảm xúc cho câu chuyện; hai tình huống còn lại thì chủ yếu được sử dụng trong các truyện đương đại với nhu cầu khám phá sâu sắc bản thể ở nhiều mức độ khác nhau: có khi vừa tạo tính khách quan vừa thấm đẫm cảm xúc với kẻ dị thuật thấu cảm, có khi rất chân thật và suy tư ráo riết với người đồng thuật giải bày. Mặc dù đa dạng là thế nhưng ở bề sâu tư tưởng vẫn thống nhất trong một lối viết đào sâu vào nội tâm. Đọc truyện của Ông Triều, chúng tôi thoáng nghĩ đến Thạch Lam với cái tài “tìm vào nội tâm, tìm vào cảm giác” (Vuong, 2006, p.108) và Nam Cao với cái tài phân tích tâm lý. Tất nhiên chưa thể đặt Ông Triều trong thế đối sánh với hai nhà văn ấy, nhưng bước đầu có thể khẳng định, đây là một nhà văn làm nghề nghiêm túc và có ý thức tìm tòi, làm mới lối viết của mình. Cũng hướng vào nội tâm, song Ông Triều không lặp lại các nhà văn đi trước: khác với khoảnh khắc tâm trạng đắm thắm, nhẹ nhàng mà day dứt trong truyện ngắn Thạch Lam hay những xung đột nội tâm nảy sinh từ hiện thực khổ đau trong truyện ngắn Nam Cao, truyện Ông Triều đọng lại ở những suy tư sâu lắng có khi hiện rõ trên bề mặt, có khi ẩn tàng ở bề sâu. Gây ấn tượng cả về bề rộng lẫn bề sâu, Ông Triều là một trong những ứng cử viên sáng giá cho sự nghiệp “tạo đỉnh” cho văn học đương đại về sau; bởi những ấn tượng này không chỉ thể hiện trong nghệ thuật kiến tạo tình huống tự sự mà còn thể hiện ở nhiều phương diện khác trong nghệ thuật tự sự của Ông Triều.

❖ **Tuyên bố về quyền lợi:** Tác giả xác nhận hoàn toàn không có xung đột về quyền lợi.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- Barthes, R. [1998] (2004). *Do khong cua loi viet* [Writing Degree Zero] (Translated by Nguyen Ngoc). Retrieved 04/03/2022 from <http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php?res=2587&rb=08>
- Freud, S. (2022). *Nghien cuu Phan tam hoc* [Psychoanalytic Studies] (Translated by Vu Dinh Luu). Hanoi: World Publishing House.
- Ilin, P., & Tzurganova, A. (2018). *Cac truong phai nghien cuu van hoc Au Mi the ki XX – khai niem va thuat ngu* [Schools of European and American Literary Studies in the Twentieth Century – Concepts and Terms] (Translated by Dao Tuan Anh, Lai Nguyen An & Tran Hong Van). Hanoi: Hanoi National University Publishing House.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Translated by Jane E. Lewin). New York: Cornell University Press.
- Herman, L., & Vervaeck, B. (2001) (2005). *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Le, P. (2019). *Uong Trieu va cuoc hanh huong cua chu* [Uong Trieu and the pilgrimage of letters]. Retrieved 19/10/2021 from http://vannghequandoi.com.vn/su-kien/uong-trieu-va-cuoc-hanh-huong-cua-chu_10282.html.
- Nguyen, T. (2020). *Nha van Uong Trieu: Bat doc gia “chieu” theo minh* [Writer Uong Trieu: Forcing readers to “humour” him]. Retrieved October 19, 2021, from <https://thethaovanhoa.vn/van-hoa/nha-van-uong-trieu-bat-doc-gia-chieu-theo-minh-n20200318064101668.htm>.
- Nguyen, V. H., & Huynh, N. P. (1999). *Li luan van hoc – van de va suy nghi* [Literary Theory – Problems and Thoughts]. Hanoi: Viet Nam Education Publishing House.
- Uong Trieu (2012). *Dem cuoi cung o Ngoa Van* [The Last Night in Ngoa Van]. Hanoi: Writers’ Association Publishing House.
- Uong Trieu (2014). *Tuong tuong va dau vet* [Imagination and Traces]. Hanoi: Literary Publishing House.
- Uong Trieu (2015). *Suong mu thang Gieng* [January Fog]. Ho Chi Minh City: Youth Publishing House.
- Uong Trieu (2016). *Nguoi me* [Dreamer]. Hanoi: Writers’ Association Publishing House.
- Uong Trieu (2018). *Moi nguoi se hieu lich su theo cach cua rieng minh* [Each person will understand history in their own way]. In Hoang, D. K. (Ed.), *Song hanh va doi thoai* [Go and Converse Together] (pp.161-168). Ho Chi Minh City: Ho Chi Minh General Publishing House.
- Uong Trieu (2019a). *Co doc* [Solitary]. Hanoi: Writers’ Association Publishing House.

Uong Trieu (2019b). *Bo hoang pho co* [*The Wild Cow in the Old Town*]. Hanoi: Literary Publishing House.

Vuong, T. N. (2006). Tim vao noi tam, tim vao cam giac [Discovering Inner Life and Feelings]. In Vu, T. A. & Le, D. T. (Ed.), *Thach Lam – ve tac gia va tac pham* [*Thach Lam – about the Author and Works*] (4th Edition, pp.108-114). Hanoi: Viet Nam Education Publishing House.

THE ART OF CREATING NARRATIVE SITUATIONS IN UONG TRIEU'S SHORT STORIES AND NOVELS

Mai Hoang Phuong

Ho Chi Minh City University of Education, Vietnam

Corresponding author: Mai Hoang Phuong – Email: 4301606099@student.hcmup.edu.vn

Received: February 24, 2022; Revised: March 21, 2022; Accepted: April 20, 2022

ABSTRACT

The article studies the types of narrative situations in Uong Trieu's short stories and novels: the omniscient superior, empathetic heterodiegetic narrator, and expressive homodiegetic narrator. These types of situations are used relatively evenly which shows the diversity in the author's narrative experiences. That diversity is harmonic with the narrative content and literary intentions. At the same time, it is consistent in a writing style that delves into the inner self and discovers the nature of man in history as well as contemporary life. As a result, we believe that Uong Trieu is one of the brightest candidates for the career of "creating the top" of Vietnamese literature in the future.

Keywords: narrative situations; novel; short stories; Uong Trieu