



NGƯỜI KỂ CHUYỆN TRONG MỘT SỐ TIỂU THUYẾT CÓ TÍNH CHẤT TỰ TRUYỆN Ở ĐÔ THỊ MIỀN NAM TỪ 1954 ĐẾN 1975

Nguyễn Văn Tổng

Trường Đại học Khoa học – Đại học Huế, 77 Nguyễn Huệ, tp. Huế, Việt Nam

Tóm tắt. Nằm trong xu thế phát triển mạnh mẽ của thể loại tiểu thuyết ở đô thị miền Nam trong giai đoạn 1954–1975, tiểu thuyết có tính chất tự truyện cũng đã đạt được những thành tựu đáng kể trên nhiều phương diện. Tuy nhiên, vấn đề nghiên cứu về tiểu thuyết có tính chất tự truyện ở đô thị miền Nam ở giai đoạn này vẫn còn khá khiêm tốn. Khảo sát người kể chuyện trong bài viết này nhằm hướng đến làm rõ những nét đặc trưng cơ bản trong ngôi kể của tiểu thuyết có tính chất tự truyện ở đô thị miền Nam, một nhánh trong bộ phận văn học dân tộc mà lâu nay phần lớn công chúng độc giả ít có điều kiện để tiếp nhận nó một cách đúng mức.

Từ khóa. người kể chuyện, tiểu thuyết, tự truyện, tính chất tự truyện

Tzvetan Todorov từng nói: “người kể chuyện là yếu tố tích cực trong việc kiến tạo thế giới tưởng tượng... không thể có trần thuật nếu thiếu người kể chuyện”. Trong thực tế sáng tạo văn chương, không một chuyện kể nào có thể tồn tại nếu thiếu đi người kể chuyện. Bao giờ trong một câu chuyện kể, nhà văn nào cũng đều phải lựa chọn một trong hai cách: kể ở ngôi thứ nhất hoặc kể ở ngôi thứ ba. Đây là hai phương thức tự sự chủ yếu được các nhà văn sử dụng trong tác phẩm. Khi đi vào khảo sát tiểu thuyết có tính chất tự truyện ở đô thị Miền Nam từ 1954 đến 1975, chúng tôi nhận thấy một điều khá thú vị là: người kể chuyện – ngôi kể trong tiểu thuyết có tính chất tự truyện khá linh động và có sự chuyển đổi trong việc thực hiện điểm nhìn trần thuật. Bên cạnh chủ thể trần thuật xuất hiện ở ngôi thứ nhất rất quen thuộc của thể loại còn xuất hiện dạng “đánh tráo” chủ thể trần thuật bằng việc sử dụng ngôi kể thứ ba để tạo độ gián cách giữa nhân vật và người kể chuyện nhằm đánh lạc hướng người đọc khi cái tôi của chủ thể trần thuật – tác giả đã được ẩn giấu. Đây cũng chính là một trong những yếu tố góp phần làm nên nét phong phú và đa dạng trong nghệ thuật trần thuật của tiểu thuyết có tính chất tự truyện ở đô thị miền Nam trong giai đoạn 1954–1975.

*Liên hệ: nguyenvantong78@gmail.com

Nhận bài: 02-10-2017; Hoàn thành phản biện: 17-10-2017; Ngày nhận đăng: 17-10-2017

1. Người kể chuyện ở ngôi thứ nhất

Theo các tài liệu nghiên cứu, việc sử dụng ngôi kể thứ nhất phổ biến trong trần thuật của nhiều tác phẩm ở phương Tây thế kỷ XVIII, và việc sử dụng ngôi kể này không phải là sản phẩm của sự “tùy hứng” hay “ngẫu nhiên” mà nó là cách trần thuật mang tính lịch sử của thời đại bấy giờ, gắn liền với yêu cầu mang tính khách quan của thời đại.

Ở Việt Nam, ngay từ những ngày đầu, trong buổi sơ kỳ, tiểu thuyết có tính chất tự truyện *Giấc mộng lớn* của Tản Đà ra đời mang theo cái tôi hữu thể cũng đã bắt đầu sử dụng ngôi kể thứ nhất. Tiếp đến những năm về sau, khi Nguyễn Hồng viết *Những ngày thơ ấu*, và Mạnh Phú Tư viết *Sống nhờ...* ngôi kể thứ nhất vẫn tiếp tục được các nhà văn chọn lựa trong việc hư cấu hóa câu chuyện đời mình thành tiểu thuyết. Đặc biệt, trong những năm tháng khốc liệt nhất của chiến tranh, trong quãng thời gian 1954–1975, khi tiểu thuyết có tính chất tự truyện bắt đầu đánh dấu sự trở lại của mình giữa lòng đô thị miền Nam, trần thuật ở ngôi thứ nhất vẫn tiếp tục phát huy được tính năng tự thuật của nó qua các tác phẩm như: *Người về đầu non* (Võ Hồng), *Trường cũ* (Duyên Anh), *Bếp lửa* (Thanh Tâm Tuyền)...

Ở *Người về đầu non*, Võ Hồng bắt đầu từ giọng kể ở ngôi thứ nhất của nhân vật xưng “tôi”. Từ giọng kể của nhân vật “tôi” – tác giả dẫn người đọc về với những câu chuyện đời tư diễn ra hàng ngày cùng với không gian êm đềm của tuổi thơ gắn liền với con đò, dòng sông, hàng tre, con đường làng, ruộng lúa và những ngôi trường mà thời cấp sách Võ Hồng đã từng gắn bó. Những kỷ niệm tuổi thơ cứ thế nối tiếp nhau ùa về theo dòng hoài niệm. Từ ngôi kể thứ nhất, xưng “tôi”, khi hồi tưởng lại quá khứ của những ngày còn học ở lớp đồng ấu cho đến lần đi thi cấp Sơ học, rồi những ngày trọ học hay những buổi theo Bác ra đồng coi gặt lúa... Tất cả đã góp phần tái dựng lại cả một không gian sinh hoạt thắm đẫm phong vị quê hương – mảnh đất Tuy Hòa trong cái bình dị, lam lũ, chân chất.

Trong *Trường cũ* (1968), một tác phẩm được nhà văn Duyên Anh viết dựa trên nguyên mẫu đời thực của mình vào những năm tháng tuổi học trò cũng thế. Duyên Anh cũng đã chọn ngôi kể thứ nhất, một lối trần thuật khá quen thuộc của dòng tiểu thuyết có tính chất tự truyện. Bao trùm toàn bộ tác phẩm là những kỷ niệm về trường lớp, về bạn bè thời cấp sách gắn liền với ngôi trường Trần Lãm ở thị xã Thái Bình mà nhân vật “tôi” kể lại một cách khá chi tiết: hình ảnh “tôi” đầy tinh nghịch, lêu lổng, thích ca hát, ham thơ văn, thích gây gỗ hơn thích học, nhưng “ngôi trường cũ của tôi... Nó ở mãi thị xã, chung tình muôn thuở cùng học trò... kỷ niệm của trường Trần Lãm, ngôi trường nay đã trở thành trường cũ” [1, Tr. 129].

Khi chọn ngôi thứ nhất, người trần thuật lúc bấy giờ đóng vai trò là nhân chứng – người chứng kiến tất cả mọi diễn biến xảy ra trong đời mình và thuật lại bằng những dòng hồi tưởng. Ở hình thức trần thuật này, điểm nhìn trần thuật thường hướng vào diễn biến tâm lý bên trong cái tôi đóng vai trò là người kể chuyện. Phương thức trần thuật này có đường biên khá sát với

các dạng tự thuật khác với kiểu nhân vật trải nghiệm tự thú. Tất cả những sự kiện, hành động, những trạng thái cảm xúc, yêu ghét, hờn giận... đó có thể là của nhân vật, nhưng đồng thời nó cũng chính là những sự kiện, hành động, những trạng thái xúc cảm mà tác giả đã từng trải qua. Và khi hồi tưởng lại những gì đã trải qua trong quá khứ, lẽ dĩ nhiên nó đã có một khoảng cách nhất định về thời gian. Hơn nữa, quá khứ ấy hiện về trong hoài niệm nên đôi khi mức độ xác thực chưa hẳn đã là trọn vẹn và nó được sắp xếp lại theo một trình tự có chủ đích của tác giả. Tuy nhiên, dấu thế nào thì người đọc vẫn có cơ hội được sống trong miền hiện thực mà từ lâu đã ẩn giấu trong tâm hồn của tác giả.

Chọn ngôi kể thứ nhất, các tác giả đã đứng trên lập trường của “cái tôi” chính mình nên đã gọi ra được tất cả những suy tư trần trở bên trong của đời sống nội tâm. Ưu thế của lối trần thuật ở ngôi thứ nhất đó chính là việc thể hiện cái tôi cá nhân một cách trực tiếp. Với ngôi kể này, nhà văn dễ dàng xác lập được điểm nhìn trần thuật bên trong; nhờ thế mà nhà văn dễ đi sâu vào khai thác được những diễn biến tâm lý đầy phức tạp nhằm thỏa được niềm suy tư trần trở, cùng những giải bày tâm trạng của nhân vật – tác giả – người kể chuyện. Tuy nhiên, truyện được kể ở ngôi thứ nhất nó cũng bị giới hạn bởi tính cá nhân, chủ quan và hạn chế điểm nhìn. Tôi – người kể chuyện – nhân vật chỉ kể lại những câu chuyện mà bản thân mình trực tiếp trải qua, trực tiếp tai nghe mắt thấy chứ không thể cùng một lúc kể lại nhiều câu chuyện khác nhau, không thể kể lại trong cùng một trục thời gian mà ở hai nơi, hai không gian khác nhau.

Những giới hạn của việc trần thuật ở ngôi thứ nhất đã được “làm mới” một cách đáng kể khi mà điểm nhìn đơn tuyến đã được thay thế bằng việc trần thuật ở ngôi thứ nhất với điểm nhìn đa tuyến qua các tác phẩm như *Tôi nhìn tôi trên vách* (Túy Hồng) và *Bếp lửa* (Thanh Tâm Tuyền)...

Có thể nói, trần thuật ở ngôi thứ nhất với điểm nhìn đa tuyến là một hình thức tự sự mà ở đó gần như điểm nhìn không còn quá phụ thuộc vào một nhân vật người kể chuyện xưng “tôi” nữa. Trong phương thức trần thuật này luôn luôn có sự đan xen, luân chuyển các điểm nhìn qua nhiều nhân vật khác nhau nhằm “biến văn bản nghệ thuật thành một sinh thể đa nghĩa, mời gọi người đọc vào trò chơi do tác giả sáng tạo nên” [6, Tr. 159]. “Tôi” – nhân vật không chỉ đơn thuần là nhân chứng, hoặc cái “tôi” hướng nội như trong người kể chuyện ở ngôi thứ nhất với điểm nhìn đơn tuyến. Ở đây, những cái tôi trần thuật trong truyện với tư cách là những chủ thể độc lập, mang quan điểm riêng, thể hiện rõ sự mâu thuẫn nội tại trong ý thức. Gần như mỗi cái tôi đều được miêu tả như một ý thức riêng biệt, trong tác phẩm có sự xuất hiện nhiều người kể chuyện khác nhau xưng “tôi”. Có thể cùng một câu chuyện nhưng có nhiều người kể, và mỗi một người kể chuyện lại có điểm nhìn khác nhau, trong đó, chủ thể giữ vai trò chính, trung tâm còn chủ thể kia giữ vai trò là người dẫn chuyện trần thuật một cách khách quan. Và mỗi một người kể là một chủ thể nhận thức độc lập, mang điểm nhìn và quan điểm khác nhau. Nhưng dù thế nào thì tất cả sự trao vai, chuyển đổi điểm nhìn cũng đều này

sinh từ dụng ý sáng tạo và sự sắp xếp của “tôi” – chủ thể trần thuật – nhân vật trung tâm của truyện. Điểm nhìn của “tôi” vẫn có uy quyền riêng, mang ý nghĩa bao quát nhất. Tuy nhiên, ở dạng trần thuật này, chủ thể trần thuật không hề áp đặt điểm nhìn của mình vào các nhân vật khác khi các nhân vật này tham gia đóng vai trò là người kể chuyện. Lúc nào chủ thể trần thuật trao chuyển vai và điểm nhìn cho nhân vật khác nó cũng đều tạo một khoảng cách và giữ mối quan hệ bình đẳng nhằm tạo ra tính đối thoại trong câu chuyện kể.

Tôi nhìn tôi trên vách của nữ văn sĩ Túy Hồng chủ yếu được kể ở ngôi thứ nhất. Cái tôi trải nghiệm – Tôi – Khanh vừa là người kể chuyện, đồng thời là nhân vật chính. Từ điểm nhìn bên trong, câu chuyện về cuộc đời “tôi”, một cô gái sinh ra và lớn lên trên mảnh đất Huế nhưng vì cảnh loạn ly của chiến tranh nên phải rời bỏ quê hương xứ sở để vào Sài Gòn sinh sống. Ở tác phẩm này, Túy Hồng đã tránh lối sử dụng kể chuyện với điểm nhìn đơn tuyến, hạn định điểm nhìn. Mặc dù trong tác phẩm nhân vật “tôi” – cô Khanh – người kể chuyện vẫn giữ vai trò trung tâm, nhưng toàn bộ câu chuyện không phải duy nhất một mình “tôi” kể với duy chỉ có một điểm nhìn của “tôi” – người kể chuyện. Trong tác phẩm đã có sự trao chuyển vai trò kể chuyện cho nhiều người khác nhau với nhiều điểm nhìn khác nhau. Có khi đó là lời của người kể chuyện “tôi” – nhân vật trung tâm – tác giả: “Huế là quê hương tôi, quê hương đang có vô số nhà cửa đang cần bán rẻ để người Huế vào Sài Gòn tìm một chỗ ở cuối cùng. Tôi đã ở Huế từ trong bụng mẹ đến năm thứ hai mươi tám cuộc đời. Huế đã mang thai tôi, đẻ ra tôi, cho đến khi tôi đi lạc vào Sài Gòn này” [3, Tr. 10]. Có khi người kể chuyện lại chuyển đổi qua người mẹ của nhân vật tôi: “Nhà cửa Huế bây giờ rẻ bán không ai mua...Sài Gòn thì triệu phú vẫn còn ở nhà thuê” rồi lại dịch chuyển sang Nghiễm (người yêu của “tôi”): “Vì người Huế giá áo túi com vào đây làm nhà cửa Sài Gòn đắt đỏ...À mà Khanh này...đất Thần kinh...đất Thần kinh có nghĩa là gì nhỉ?” [3, Tr. 12]. Cả ba tiếng nói ấy đều góp phần bổ sung cho nhau, làm rõ hơn tình cảnh thực tại của cảnh loạn ly trong những năm tháng đau thương của chiến tranh mà những con người như Khanh buộc lòng phải rời bỏ nơi chôn nhau cắt rốn của mình để sống cảnh đời lưu lạc. Mặc dù “tôi” là người kể chuyện, nhưng lối trần thuật từ bên trong đôi khi không thể tránh khỏi những giới hạn nhất định bởi “tôi” không thể có được cái uy quyền toàn năng. Vì vậy, nhằm để tạo được tính khách quan, hơn nữa để dễ đi vào khai thác chiều sâu tâm trạng của nhân vật khác, đôi khi người kể chuyện đã luân chuyển điểm nhìn, có lúc câu chuyện của “tôi” và gia đình “tôi” được kể từ điểm nhìn toàn tri (Tr.244–245). Có lúc điểm nhìn “trượt” sang nhân vật khác. Thế nên, truyện không chỉ dừng lại ở thân phận một con người mà đó còn là câu chuyện của cả những phận đời trong những năm chiến tranh.

Ở *Bếp lửa*, nhà văn Thanh Tâm Tuyền cũng sử dụng người kể chuyện ngôi thứ nhất trong suốt cả từ đầu đến cuối tác phẩm. “Tôi” – nhân vật Tâm kể chuyện về mình “từ năm 45, ngày tiếng súng nổ ở Nam Bộ”, “tôi” cùng với một số bạn bè từ Nam quay trở lại quê nhà ở miền Bắc. “Tôi” kể về những người bạn thân một thời mà “tôi” gặp lại trong những ngày trở lại quê nhà rồi nhận chân làm ông giáo dạy học một trường công giáo ở Bắc Ninh. Những người bạn

đó là Thanh, là Đại, Long... Tất cả họ đều mang tâm trạng bi quan, đánh mất niềm tin vào cuộc đời thực tại. Tuy nhiên, câu chuyện không vì thế mà tạo nên sự nhàm chán cho người tiếp nhận. Mặc dù truyện được kể lại thông qua nhân vật “tôi” – Tâm với lối kể gần như đơn tuyến theo một mạch chảy mà không hề có xuất hiện sự đảo tuyến xảy ra trong tác phẩm. Tuy nhiên, trong tác phẩm, tác giả đã vận dụng khá khéo léo điểm nhìn đa tuyến. Chính yếu tố này tạo cho tác phẩm một sắc diện mới, đậm chất hiện đại. Nhằm tránh tính đơn điệu, nhà văn đã thường luân chuyển điểm nhìn qua nhiều nhân vật khác nhau. Trong *Bếp lửa* không ít lần xuất hiện hai nhân vật cùng xung tôi. Tuy nhiên, điểm nhìn khái quát toàn bộ tác phẩm vẫn thuộc về nhân vật “tôi” (Tâm) đóng vai trò là chủ thể trần thuật, dẫn dắt toàn bộ câu chuyện. Ở một số đoạn đối thoại, cả chủ thể trần thuật xưng tôi và nhân vật có sự trao ngời trần thuật và luân chuyển điểm nhìn cho nhau: “Tôi ngồi trên bục gạch, Đại trông thẳng mặt tôi nghiêm trang. Hắn móc túi lấy đưa cho xem một lá thư – thư của người bạn ở chiến khu Trịnh Minh Thế. Tôi nhìn qua rồi trao trả cho Đại. Hắn vừa cất lá thư vừa nói: – Tôi nghĩ rằng cho đến bây giờ không thể đi khác hơn được. Nó còn đúng. Mình còn phải nhắm mắt nhận lấy thân phận của giai cấp mình (...) Tôi nói: – Tôi cũng nghĩ như thế nhưng tôi lại muốn nghĩ thêm chút nữa. Tôi không nghĩ đến thân phận giai cấp mình, tôi muốn nghĩ đến thân phận giai cấp khác, thân phận ngay chính giai cấp vô sản ấy. Làm thế nào được khi đế quốc còn đủ nanh vuốt. Tôi không tin lực lượng thứ ba” [7, Tr. 29]. Sự luân chuyển điểm nhìn này đã tạo nên tính khách quan cho câu chuyện kể, góp phần làm nổi rõ thêm tinh thần hoang mang, dao động và gần như mất phương hướng, không biết chọn lựa con đường, hướng đi nào cho tương lai của tầng lớp thanh niên trong quãng thời gian từ 1945–1954.

Có thể nói, khi chọn lựa ngôi kể thứ nhất với việc thay đổi điểm nhìn và luân chuyển vai trần thuật là một dạng thức trần thuật độc đáo mà tiểu thuyết có tính chất tự truyện trong văn học đô thị miền Nam đã biết tự làm mới mình để tránh tính đơn điệu của việc trần thuật ở ngôi thứ nhất với điểm nhìn đơn tuyến nhằm hướng đến tính hiện đại trong tiểu thuyết.

2. Người kể chuyện ở ngôi thứ ba

Hình thức kể chuyện ở ngôi thứ ba là dạng trần thuật ra đời từ khá sớm trong văn xuôi Việt Nam nói chung và tiểu thuyết nói riêng. Ở phương thức trần thuật này, chủ thể trần thuật hoàn toàn nằm ngoài cốt truyện, không phụ thuộc vào thế giới của các nhân vật trong truyện mà chỉ thực hiện nhiệm vụ dẫn dắt nhân vật. Với ngôi kể này, chủ thể trần thuật gần như chi phối toàn bộ câu chuyện kể: từ lời dẫn, cách kể chuyện, cách tả đến cả những đoạn trữ tình ngoại đề. Ở đây, người kể chuyện luôn ẩn mình nhưng lại có quyền năng “toàn tri”, có mặt mọi lúc, mọi nơi, biết hết từng đường đi nẻo về của nhân vật. Mặc dù thế, nhưng thông qua chủ thể trần thuật, người đọc vẫn nhận thấy được thái độ, tư tưởng, tình cảm của tác giả thể hiện ở những mức độ đậm nhạt khác nhau (mặc dù trong truyện kể ở ngôi thứ ba, tác giả hoàn toàn

giấu mình). Tuy nhiên, theo thời gian, kiểu trần thuật này được các nhà văn sử dụng một cách linh hoạt theo nhiều góc độ khác nhau để phục vụ tối đa ý đồ sáng tạo nghệ thuật của mình.

Là sản phẩm của quá trình lai ghép, dung hợp giữa tự truyện và tiểu thuyết, một mặt tiểu thuyết có tính chất tự truyện vẫn giữ được nét đặc trưng của tự truyện, nhưng mặt khác nó cũng chịu sự ảnh hưởng của tính chất hư cấu của tiểu thuyết nên nó hoàn toàn tự do trong cách chọn lựa bút pháp, cũng như việc tổ chức trần thuật nên cũng đã có không ít tiểu thuyết có tính chất tự truyện “khước từ” lối trần thuật ở ngôi thứ nhất – “tôi” bằng cách chọn lối trần thuật ở ngôi thứ ba nhằm tạo nên tính khách quan hóa cho câu chuyện kể về cuộc đời mình. Trong văn học trên thế giới cũng đã có không ít tác phẩm tiểu thuyết giàu chất tự truyện đã tìm đến ngôi kể thứ ba làm yếu tố trung tâm cho câu chuyện kể (như *Người tình* của M. Duras, *Một mùa đông ở Stockholm* của Agneta Pleife). Ở Việt Nam, từ những năm đầu của thập niên 40 (thế kỷ XX) kể chuyện ở ngôi thứ ba cũng đã được nhà văn Nam Cao và Lan Khai sử dụng khá thành công trong *Sống mòn* và *Mực mài nước mắt*. Chọn ngôi kể thứ ba khá quen thuộc, nhưng khi đọc *Sống mòn* và *Mực mài nước mắt* người đọc vẫn có thể cảm nhận được phong vị mới, đầy sáng tạo. Trong *Sống mòn* và *Mực mài nước mắt* nhà văn đã biết dựa trên nền trần thuật truyền thống của ngôi thứ ba kết hợp cùng với điểm nhìn bên trong. Trong phương thức trần thuật này, người kể chuyện mặc dù ở ngôi thứ ba nhưng không hề có sự tách biệt hẳn với nhân vật. Nhiều lúc người kể chuyện “đứng lẫn vào nhân vật”, lấy cả thế giới nội tâm của nhân vật làm chỗ đứng để kể chuyện. Nhờ thế mà người kể chuyện đã nhìn tất cả các sự kiện, diễn biến... bằng cái nhìn của người trong cuộc. Và trong tiểu thuyết có tính chất tự truyện ở đô thị miền Nam (1954–1975) trần thuật ở ngôi kể thứ ba với điểm nhìn bên trong vẫn tiếp tục được phát huy tính khả dụng của nó khi kết hợp với điểm nhìn đa tuyến qua các tác phẩm như: *Hoa bướm bướm* (Võ Hồng), *Vòng tay học trò* (Nguyễn Thị Hoàng)...

Thực ra, trần thuật ở ngôi thứ ba với điểm nhìn bên trong và ngôi thứ ba với điểm nhìn đa tuyến có sự gần gũi nhau. Tuy nhiên, giữa hai dạng trần thuật này vẫn có những điểm khác nhau. Để phân biệt giữa trần thuật ngôi thứ ba với điểm nhìn bên trong và ngôi thứ ba với điểm nhìn đa tuyến đó chính là hình thức trần thuật ngôi thứ ba với điểm nhìn đa tuyến có sự phối hợp giữa nhiều điểm nhìn trần thuật. Nghĩa là trong tác phẩm luôn xuất hiện sự di chuyển điểm nhìn và trao vai trần thuật từ người kể chuyện đến nhân vật, từ điểm nhìn bên ngoài vào điểm nhìn bên trong. Sự luân chuyển này gắn liền với trình tự phát triển của các tình tiết sự kiện và những biến cố trong truyện kể. Không những thế, thế giới hiện thực trong truyện còn được khám phá từ nhiều góc độ khác nhau. Trần thuật ở dạng thức này còn có nét tương đồng nhất định với dạng thức trần thuật theo điểm nhìn tập trung bên trong ở chỗ chủ thể trần thuật có thể trần thuật bằng điểm nhìn của mình, có thể nương theo nhân vật để kể hoặc cùng hòa vào nhân vật để trần thuật. Lúc này, điểm nhìn của chủ thể trần thuật không còn là điểm nhìn toàn tri mà có một điểm nhìn giới hạn nhất định. Nhờ thế mà hiện thực đời sống được nhìn nhận và khám phá ở những góc độ khác nhau vô cùng phong phú và đa dạng.

Trong *Hoa bướm bướm*, thay vì chọn ngôi kể thứ nhất với cái tôi đầy trải nghiệm, in rõ dấu ấn cá nhân một cách trực tiếp, nhà văn đã chọn lựa ngôi kể thứ ba với điểm nhìn bên trong kết hợp với điểm nhìn đa tuyến để khách quan hóa câu chuyện cuộc đời mình. Chọn ngôi kể thứ ba, nhà văn Võ Hồng cố tình tạo ra khoảng cách giữa người kể chuyện – nhân vật – tác giả nhằm “đánh lạc hướng” người đọc trong câu chuyện kể về đời mình. Tuy nhiên, ở ngôi kể này tác giả vẫn có thể bộc lộ một cách tận cùng những gì mà chính bản thân mình đã từng nếm trải trong đoạn đời đã đi qua của mình nhờ việc “đánh tráo” chủ thể trần thuật bằng ngôi thứ ba. Chuyện được kể ở ngôi thứ ba, nhưng toàn bộ trung tâm trần thuật của chuyện được đổ dồn vào nhân vật Luân. Tất cả những tình tiết, sự kiện, diễn biến nhân vật trong truyện đa phần được kể qua miền ký ức của Luân. Có những đoạn văn mà trong đó đôi khi người kể chuyện nhường hẳn “sân chơi” cho nhân vật, để cho các nhân vật tự do đối thoại, đôi khi lời của người kể chuyện lẫn vào trong lời nhân vật, rất khó nhận diện ra đâu là lời người kể chuyện và đâu là lời của nhân vật (Tr. 72–75). Có những đoạn văn mà ở đó tính tự thuật đậm nét tự bên trong của chính Luân được bật ra như một phần xạ, như một lẽ tự nhiên, không thể kìm nén nổi của người đã từng nếm trải. Cảm giác nếm trải ấy đã tạo nên lối trần thuật từ bên trong khá lý thú. Luân – ngôi thứ ba thật ra là nhân vật “tôi” – ngôi thứ nhất. Và nếu làm phép hoán đổi thì điểm nhìn và giọng điệu trần thuật không có gì thay đổi (Tr. 140–187).

Sự luân chuyển điểm nhìn và ngôi kể này cũng diễn ra khá đậm nét trong *Vòng tay học trò* của Nguyễn Thị Hoàng. Ở *Vòng tay học trò*, tác giả cũng chọn trần thuật ở ngôi thứ ba, nhưng tác giả đã khéo léo sử dụng điểm nhìn bên trong. Thế nên, chuyện không chỉ thuật lại dưới điểm nhìn khách quan của ngôi kể thứ ba mà đôi khi tác giả dịch chuyển điểm nhìn vào bên trong nhân vật khiến cho điểm nhìn của người trần thuật và nhân vật gần như trùng khít nhau như trong đoạn văn sau: “những hình bóng, những tình cảm đến rồi đi, luân phiên trong đời nàng từ bao nhiêu năm nay. Không một ai dừng lại, nàng cũng không thể dừng lại với người nào. Tình yêu nào cũng bắt đầu bằng nụ cười và chấm dứt bằng nước mắt. Sau đó là khoảng trống không ghé rợn của những tháng ngày cô đơn dằng dặc. Lại tìm cái gì lấp đầy khoảng trống, tạm bợ mong manh. Rồi mất, rồi lại tìm và cứ thế nàng vẫn là bãi cát hoang vu trải dài lạnh lẽo bên những làng sóng dạt dào trôi về lặng lẽ kéo nhau, cuốn theo những dấu chân kỉ niệm, những rác bẩn nhọc nhằn, những di tích tàn phai” [2, Tr. 30]. Ở đoạn văn này, điểm nhìn của người kể chuyện và nhân vật khá tương khớp nhau. Người kể chuyện ở đây không còn đóng vai trò là người ngoài cuộc mà đã hòa vào trong niềm cảm xúc của nhân vật để nói bằng tiếng nói bên trong của nhân vật. Có lúc, người kể chuyện ở ngôi thứ ba gần như không còn tồn tại, thay vào đó là người trần thuật ở ngôi thứ nhất, lúc này nhà văn để cho nhân vật tự do bộc lộ dòng tâm trạng của mình: “Là tôi mất hết không còn gì nữa. Áo tường cũng tan tành. Tôi tàn phá, chà đạp những khung trời rộng lớn, khước từ xua đuổi làm cao, tôi tưởng mình là một đỉnh trời vươn lên giữa những cánh tay người đời níu kéo. Để bây giờ tôi chẳng là gì cả...” [2, Tr. 230]. Có những đoạn văn mà ở đó lại xuất hiện đến hai cái tôi trần thuật: một cái tôi trần

thuật xưng “em” (Minh, cậu học trò) và một cái tôi trần thuật xưng “tôi” (Trâm). Vị trí người trần thuật ở ngôi thứ ba lúc bấy giờ đã chuyển hẳn hoàn toàn sang các nhân vật trong tác phẩm. Sự luân chuyển điểm nhìn và vai trần thuật này đã làm tăng thêm hiệu quả của nghệ thuật kể chuyện. Nhờ thế mà hình ảnh nhân vật Trâm, một con người từng nếm trải những mất mát đổ vỡ trong tình yêu, một tâm hồn cô đơn, chai sạn, đánh mất niềm tin vào tình yêu và cuộc sống hiện lên đầy chân thật và sống động qua những điểm nhìn khác nhau. Khi chọn lựa trần thuật ở ngôi thứ ba với điểm nhìn bên trong kết hợp với điểm nhìn đa tuyến gần như người trần thuật đã từ bỏ vai trò người kể chuyện toàn tri để hướng đến gia tăng tính đối thoại, tranh luận cùng nhân vật. Trong những trường hợp như thế, khoảng cách giữa nhân vật và người kể chuyện thu hẹp đến mức tối đa.

Có thể nói, chọn người kể chuyện ở ngôi thứ ba với điểm nhìn bên trong kết hợp với điểm nhìn đa tuyến là một trong những phương cách lựa chọn có chủ đích được các nhà văn sử dụng khá rộng rãi trong tiểu thuyết có tính chất tự truyện ở đô thị miền Nam. Việc chọn lựa này đã giúp cho những dòng hồi ức và diễn biến tâm lý của nhân vật được hiện ra một cách khá tự nhiên, đồng thời cũng tạo điều kiện để nhà văn đi sâu, khám phá những vùng mờ khuất lấp trong tâm hồn của nhân vật để nó hiện lên với đầy đủ những chiều sâu bản thể như nó vốn có. Đồng thời, với cách kể này, người kể chuyện ở ngôi thứ ba không chỉ quan sát được thế giới bên ngoài của cuộc sống mà còn có khả năng thâm nhập, soi rọi vào chiều sâu tâm hồn của nhân vật, kể bằng cảm xúc, giác quan của nhân vật. Đây cũng là một trong những yếu tố tăng thêm độ tin cậy từ phía người đọc về nhân vật khi mà nhà văn hư cấu “như thật” và cũng nhờ thế mà giảm bớt uy quyền của người kể chuyện toàn tri, kéo độc giả xích lại gần hơn với tác giả nhờ nhịp cầu nối của nhân vật trên tinh thần đối thoại cởi mở và dân chủ.

Xác định ngôi kể trong tiểu thuyết có tính chất tự truyện trong bài viết này, chúng tôi không nhằm hướng đến khẳng định việc chọn lựa ngôi kể và điểm nhìn trần thuật là cả một sự phát triển có tầng bậc, từ thấp đến cao, từ sơ đẳng đến hiện đại và cao hơn thế nữa. Xác định ngôi kể cùng điểm nhìn, chúng tôi chỉ muốn hướng đến tính đa dạng trong cách chọn lựa ngôi kể và điểm nhìn của tiểu thuyết có tính chất tự truyện trong dòng chảy của tiểu thuyết ở đô thị miền Nam trong thời kỳ 1954–1975. Đây phải chăng là một trong những nhân tố tích cực trên bước đường “cách tân” nghệ thuật tự sự mà tiểu thuyết có tính chất tự truyện ở đô thị miền Nam đã đạt được ngay từ trong những năm tháng đau thương nhất của chiến tranh?

Tài liệu tham khảo

1. Duyên Anh (1971), *Trường cũ*, Nxb. Tuổi Ngọc, Sài Gòn.
2. Nguyễn Thị Hoàng (1969), *Vòng tay học trò*, Nxb. Mây Hồng, Sài Gòn.
3. Túy Hồng (1972), *Tôi nhìn tôi trên vách*, Nxb. Đồng Nai, Sài Gòn.

4. Võ Hồng (1966), *Hoa bướm bướm*, Nxb. Lá Bối, Sài Gòn.
5. Võ Hồng (1969), *Người về đầu non*, Nxb. Sống mới, Sài Gòn.
6. Đỗ Hải Ninh (2012), *Tiểu thuyết có khuynh hướng tự truyện trong văn học Việt Nam đương đại*, Luận án tiến sĩ, Học viện khoa học xã hội.
7. Thanh Tâm Tuyền (1969), *Bếp lửa*, Nxb. An Tiêm, Sài Gòn.

NARRATORS IN SOME AUTOBIOGRAPHY-STYLE NOVELS IN SOUTHERN CITIES IN VIETNAM FROM 1954 TO 1975

Nguyen Van Tong

HU – University of Sciences, 77 Nguyen Hue St., Hue, Vietnam

Abstract. Along with the fierce development of novels in the southern metropolises from 1954 to 1975, autobiographical novels have also gained considerable achievements in many aspects. However, this kind of novels has received a modest attention from the researchers. The study of the narrators' role in this article aims to clarify their basic features in the autobiographical novels in the southern metropolises in Vietnam, a branch of the literature nationwide that has not gained an appropriate access from the readers.

Keywords. autobiography, narrator, novel, southern metropolis