

ĐA DẠNG HÓA NGHỆ THUẬT KẾT CẤU TÁC PHẨM TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM THỜI KỲ ĐỔI MỚI

Ngày nhận bài: 24/09/2013

Ngày nhận lại: 28/10/2013

Ngày duyệt đăng: 01/11/2013

Trần Thị Mai Nhân¹

TÓM TẮT

Trong tác phẩm văn học, kết cấu đóng vai trò rất quan trọng. Kết cấu có khả năng biểu hiện một cách phong phú và sâu sắc nội dung tư tưởng của tác phẩm cũng như số phận của nhân vật. Tiểu thuyết Việt Nam thời kỳ đổi mới có sự đa dạng hóa về nghệ thuật kết cấu tác phẩm. Bài viết đi sâu khảo sát một số kiểu kết cấu mới: Kết cấu “lắp ghép” với kỹ thuật “giữ bí mật”, Kết cấu “lồng truyện” và xu hướng liên thể loại, Kết cấu bằng hệ thống biểu tượng. Những kiểu kết cấu này chưa thực sự phổ biến nhưng đã đem lại những hiệu quả nhất định và thể hiện rõ ý thức cách tân tiểu thuyết của các nhà văn thời kỳ này.

Từ khóa: kết cấu, lắp ghép, đổi mới, biểu tượng.

ABSTRACT

In the literary works, the structure plays a very important role. The structure capable of expression in a rich and profound ideological content of the work, as well as the fate of the characters. Vietnamese novel for renovation term diversification of art work structure. Posts depth survey some type of new structures: The structure “assembled” the techniques “confidential”, structure “story cage” category and associated trends, structure by symbols system. The types of structures are not really popular, but has brought the effective and consciousness evident sense of novel innovative of writers in this period.

Keywords: structure, assembly, innovation, symbols.

1. ĐẶT VẤN ĐỀ

Kết cấu, có khi còn gọi là cấu trúc, là một thuật ngữ được bàn cãi rất nhiều và đến nay việc bàn cãi về nó vẫn chưa chấm dứt. Trong tác phẩm văn học, kết cấu đóng vai trò rất quan trọng. Jean – Yves Tadié cho rằng: “Chỉ có duy nhất khái niệm về cấu trúc là cho phép chúng ta nắm bắt được cái tập hợp, mà không phải là sự kế tiếp nhau của các chi tiết, cái tổng thể, mà không phải là những vụn vặt, sự tăng tiến mà không phải là một dãy của phép cộng, sự phối hợp, mà không phải là trộn lẫn.

Nhờ vào cấu trúc mà việc đọc của chúng ta mang tính toàn vẹn và có kỷ ức” [3, tr.488].

2. SỰ ĐA DẠNG HÓA NGHỆ THUẬT KẾT CẤU TÁC PHẨM TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM THỜI KỲ ĐỔI MỚI

Tiểu thuyết Việt Nam thời kỳ đổi mới có sự đa dạng hóa về nghệ thuật kết cấu tác phẩm. Trong phạm vi bài viết, chúng tôi chỉ tìm hiểu sự đổi mới nghệ thuật kết cấu của tiểu thuyết Việt Nam qua khảo sát một số kiểu kết cấu mới.

¹ TS, Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn Tp.HCM.

2.1. Kết cấu “lắp ghép” với kỹ thuật “giữ bí mật”

Hiện nay trên thế giới, các nhà tiểu thuyết có xu hướng “giảm nhẹ cốt truyện, “nói lỏng độ căng của cốt truyện” (Đặng Anh Đào). Vì vậy, tiểu thuyết hiện đại có cấu trúc phức tạp hơn, có tính chất *mở* trên trục thời gian và trong nhiều hướng không gian (cấu trúc kép). Trong đó, hình thức kết cấu theo kiểu “lắp ghép” (*montage*) của điện ảnh được các nhà văn sử dụng rất hiệu quả (lắp ghép các cảnh vốn nằm xa nhau trong không gian, lắp ghép giữa quá khứ với hiện tại). Với kiểu kết cấu “lắp ghép”, các nhà tiểu thuyết đã che giấu được các sự kiện, các hành động của nhân vật, khiến người đọc không thể biết trước được điều gì sẽ xảy ra, câu chuyện sẽ kết thúc như thế nào. V. Sclôpxki gọi đó là “kỹ thuật giữ bí mật” [8, tr.255]. Hay nói một cách hình tượng như nhà văn Jean Rondan: “Tiểu thuyết là một mê cung đầy những ổ khóa” [12, tr.114]. Điều đáng quan tâm là “cấu trúc của sự trần thuật điện ảnh” trong tiểu thuyết hoàn toàn khác với cấu trúc của “băng phim”. Trong điện ảnh, người ta có thể quay những cảnh cần thiết (cận cảnh hoặc viễn cảnh) và sau đó liên kết các “khuôn hình” lại với nhau theo kiểu “lũy tích”². Còn trong tiểu thuyết, tất cả chỉ có thể “lắp ghép” qua dòng chảy của ký ức.

Sau năm 1986, kiểu kết cấu “lắp ghép” đã được các nhà văn Việt Nam sử dụng có hiệu quả. Đặc biệt, với quan niệm nghệ thuật mới về con người, các tác giả đã chuyển hướng tiếp cận hiện thực từ “vĩ mô” sang “vi mô” – tiếp cận từ số phận con người. Không gian, thời gian, điểm nhìn, các biến cố số phận (cả những biến cố lịch sử gắn liền với số phận)... đều trở thành những yếu tố phối hợp có “hiệu lực” làm nên tính liên tục và ổn định cho kết cấu tác phẩm. Kiểu kết cấu này liên quan chặt chẽ đến nghệ thuật xử lý thời gian và nghệ thuật kể chuyện (thời gian có sự đảo lộn,

câu chuyện vẫn giữ được tính liên tục nhờ sử dụng kỹ thuật “hồi chớp” (*flash back*).

Kiểu kết cấu “lắp ghép” với sự phát huy tối đa vai trò của ký ức này, rất phù hợp với những tác phẩm viết về đề tài chiến tranh. Qua dòng ký ức cuộn cuộn của Qui trong *Chim én bay*, hiện tại và quá khứ của một số phận, của nhiều số phận như một đoạn phim quay chậm cứ diễn ra trước mắt người đọc. Ngoài *chương mở đầu* và *chương kết thúc* (miêu tả tâm trạng và cuộc sống của Qui trong *hiện tại*), năm chương còn lại là sự lắp ghép của những mảng hồi ức. Chúng ta đã biết, trong cuộc đời mỗi con người, ký ức vẫn luôn là nơi lưu giữ những kỷ niệm vui buồn của một thời đã lùi vào quá vãng. Nhưng không phải với ai, không phải lúc nào, ký ức cũng làm cho cái quá vãng ấy sống dậy. Chỉ và chỉ khi còn nặng lòng với quá khứ và biết sợ hãi sự lãng quên, con người mới tìm về chốn ấy. Với Qui, quá khứ chẳng khác nào một tảng đá đè lên cuộc đời chị nhưng chị lại không muốn hất xuống để bước qua. Bởi nó đã khắc sâu vào tâm khảm chị những kỷ niệm đau buồn và không ngớt hành hạ chị trong cuộc sống hiện tại.

Vì vậy, những “cảnh” *lớn - nhỏ, xa - gần, cao - thấp* (không đồng đẳng về cấu trúc) của quá khứ cứ thế hiện ra trong hiện tại: Cảnh anh Dương bị đánh bom chết dưới giếng, chị Hảo bị giết và lòi xác về nhà (chương 1); cảnh Qui giết hụt Giám Tuân, bị bắt và bị tra tấn dã man (chương 2); cảnh chị được cứu, chị và Dũng diệt Hai Địch rồi được giải vây (chương 3)... Càng về sau, mật độ lắp ghép giữa hiện tại và quá khứ càng dày đặc hơn, nhất là khi chị nhớ lại cái chết của Dũng (mục 8, chương 3). Hai mảng hiện tại và quá khứ nối nhau liên tục: “Bây giờ, hơn mười năm trôi qua, ... (*hiện tại*), “Hôm ấy, khi chị chạy lên tới đỉnh đồi... (*quá khứ*); “Lúc đó, chị ngạc nhiên với chính bản thân mình” (*quá khứ*); “Những năm sau này, khi trở về

² Chữ dùng của IU.M. Lotman.

quê hương...” (*hiện tại*); “Còn khi đó, vào cái đêm ấy, ...” (*quá khứ*); “Sau này, chị cũng gặp một đêm mưa thật dữ dội, độc ác...” (*hiện tại*); “Đêm hôm đó, chị đã vác Dững đi, khắp người nhoe nhoét bùn đất và máu” (*quá khứ*)... Phải chăng, chính *mật độ kết nối* bất thường ấy đã thể hiện được thế giới tinh thần bất ổn, luôn bị ám ảnh bởi quá khứ và nỗi cô đơn vô cùng tận của chị trong cuộc sống hiện tại?

Tác phẩm *Ấn mày dĩ vãng* được kết cấu bằng cách “lắp ghép” giữa hai mảng không – thời gian (quá khứ và hiện tại - chiến tranh và hòa bình), qua hồi ức của nhân vật Hai Hùng. Điểm độc đáo trong kết cấu tác phẩm là tác giả đã *chọn chi tiết kết thúc tác phẩm làm điểm mở đầu* nhằm kích thích trí tò mò của người đọc: “*Tên người đàn bà ấy là Sương, Ba Sương, đã chết rồi, chết rõ mười mười ngay trước mắt tôi, chính tay tôi đã đào mộ chôn cất... Vậy mà Sương lại không chết, không hề chết!*” [tr.5].

Với lối kết cấu này, Chu Lai thực sự đã đưa người đọc vào một “mê cung” đầy hấp dẫn và không kém phần hồi hộp. Khi ngược về quá khứ, lúc quay về hiện tại, khi gặp gỡ người sống, khi trò chuyện cùng người chết..., bao nhiêu cảnh, bấy nhiêu tình cứ theo dòng hoài niệm mà hiện ra. Chỉ cần dòng suy tưởng của nhân vật chạm phải một điểm nào đó có liên quan đến ký ức, hình ảnh quá khứ lại hiện ra ngay. Có điều, khác với điện ảnh, hệ thống duy nhất của thông tin nghệ thuật chứa trong tiểu thuyết lại được tạo nên bởi “trình tự và tương quan của các ngôn ngữ”. Vì vậy, nó có “tính không đoán trước được của các mối tương giao” và “đảm bảo cho hệ thống có lượng thông tin liên tục” [7, tr.473]. Chính đặc điểm này khiến cho cốt truyện đã trải qua mười lăm chương, vẫn giữ được độ “bí mật” cần thiết.

Theo D. Furmanôp: “Sức mạnh của cú đấm (nghệ thuật) là thuộc về đoạn

cuối”. Thật vậy, “lời kể của viên đại úy” (hơn 30 trang) và lời đối thoại (thực chất là độc thoại) của Ba Sương cuối tác phẩm, đã “lộn trái ra”³ tất cả những gì còn bí ẩn. “Cú đấm nghệ thuật” được dư lên từ đầu và hạ xuống một cách ngoạn mục ấy, quả là một “cú đấm nặng ký”. Dù không phải là một *happy end* nhưng cách kết thúc của *Ấn mày dĩ vãng* vừa phù hợp với logic câu chuyện, vừa giải tỏa “độ căng” trong lòng độc giả (do việc che giấu các sự kiện gây nên).

Cách kết cấu của *Chuyện làng Cuội* (Lê Lưu) cũng khiến người đọc có cảm giác “văn bản không hướng đến cái kết thúc mà hướng đến sự mở đầu”. Bởi tác phẩm mở đầu bằng cái chết đầy bí ẩn mà tang ma lại râm rộ của bà Hiêu Đất. Chính cái nghịch lý kiểu “hạnh phúc một tang gia” được chọn làm “nhân tố mở đầu” này đã đảo ngược sự quan tâm của người đọc. Vấn đề họ cần biết không phải là *kết thúc bằng cách nào* mà là *mọi chuyện bắt đầu từ đâu?* Từ điểm xuất phát ấy, tác giả đã “lật ngược đời người” để triển khai cốt truyện. Tất cả bắt đầu từ những lời “tiết lộ” của người kể chuyện: “*Từ cô bé Đất đến cụ Đất, người đàn bà này hiền như đất, lòng yêu người rộng như đất, nhưng để dẫn đến kết cục cái chết ngày hôm nay, bà đã phải gánh chịu một chặng đường mà kẻ chép truyện định kể tắt thảy sáu câu chuyện tình xảy ra từ làng Cuội có liên quan đến bà Đất và nó quyết định toàn bộ cuộc đời bà*” [tr.14]. Người kể chuyện còn quả quyết: “*Cả cái chết ngày hôm nay cũng từ đấy, không thể coi là bình thường*” [tr.14].

Như vậy, không có chương mục, “sáu câu chuyện tình xảy ra ở làng Cuội” trở thành những bộ phận kết cấu nên tác phẩm. Mỗi câu chuyện được kể dài ngắn khác nhau, có vẻ như tồn tại độc lập, nhưng thực chất, lại có liên quan với nhau. Mỗi chuyện tình là một mắc xích trong chuỗi

³ Chữ của V.E. Khalizep.

bi kịch số phận của nhân vật bà Đất. Trong đó, có hai chuyện tình đầy éo le, nhiều uẩn khúc mà nhân vật là “người trong cuộc”: *Chuyện tình thứ nhất* (với tổng Lỗi - 46 trang) và *Chuyện tình thứ hai* (với Kiên - 104 trang). Hai chuyện tình - một số phận, nhưng không thể đặt trên một bình diện, không thể cùng một “hệ qui chiếu”. Trong ý thức thẩm mỹ, tác giả đã tách riêng hai chuyện tình của bà Đất ra thành một phần để phân biệt với những chuyện tình của nhân vật khác, nhưng chỉ đánh số 1, không gọi là *Phần một* (tương ứng với *Phần hai* - *Chuyện tình thứ ba*, *Phần ba* - *Chuyện tình thứ tư*, *Phần bốn* - *Chuyện tình thứ năm*). Cốt truyện, vì thế, đã chuyển từ “đơn tuyến” sang “đa tuyến”: *tuyến truyện 1*: câu chuyện về cuộc đời bà Đất, *tuyến truyện 2*: câu chuyện về cuộc đời “hồ tử” - Lưu Minh Hiếu.

Sự dồn đuổi của số phận và sự tàn nhẫn của người đời đã dẫn đến cái chết thương tâm của bà Đất. Nhưng tác phẩm lại được xây dựng trên “nền tảng” của những chuyện tình. Kết cấu này đã giảm thiểu “độ cứng” của cốt truyện do các *block* sự kiện gây nên. Người đọc dường như không quan tâm đến “sự rậm rạp” của những sự kiện diễn ra trong một thời gian dài (trên nửa thế kỷ), trong một không gian rộng (từ làng ra huyện, tỉnh, trung ương và ra cả nước ngoài). Họ bị cuốn theo số phận của nhân vật (bà Đất, Lưu Minh Hiếu) và qua đó, tìm hiểu sự “chiếu tỏa” (chữ dùng của M.Kundera) tư tưởng của nhà văn.

Cũng “lắp ghép” sự kiện theo hành trình số phận nhân vật nhưng tác phẩm *Lão Khố* của Tạ Duy Anh được cấu trúc rất “nhẹ” và có độ “lệch chuẩn” (*deviation from the norm*) khá cao. “Nhẹ” bởi tác phẩm chỉ là sự liên kết các mẫu chuyện liên quan đến số phận nhân vật, mà chuyện nào cũng ngắn (chuyện dài nhất: 15 trang, ngắn nhất: 4 trang). Người đọc có cảm giác sự ngắn gọn này “*làm chậm thời gian lại, làm đông đặc lại một khoảnh khắc trọng đại duy nhất*” [6, tr.96]. Còn “lệch chuẩn” (lệch chuẩn nội tại) vì tác giả đã

“cô ý vi phạm những khuôn mẫu phong cách, khuôn mẫu văn bản” bằng cách “rút gọn các phần của văn bản” [5, tr.121]. Truyện gồm hai phần: Phần một (*Chuyện chính yếu*) chỉ có 6 trang, phần hai (*Những chuyện ngoài rìa*) lại kéo dài đến 166 trang.

Trong số 20 chuyện được xem là “ngoài rìa”, có chuyện “đích thị” là của lão: *Chuyện tình của lão Khố* (I); chuyện *Thần số mệnh an bài* (III); chuyện *Tiền định về một tai họa* (IV); chuyện *Trả thù bọn địa chủ* (VII); chuyện phải đổi mặt với *Những bà con của quý xatang* (X), chuyện *Đứa con bị ruồng bỏ* (XII); chuyện tan vỡ *Giấc mơ thiên đường* (XIV); ... Trong đó còn có chuyện là của người khác: chuyện *Tư Vọc Đói mặt với oan hồn* (IX), *Tư Vọc giết em - Tàn một cuộc chơi* (XIX); chuyện lão Phụng đến với *Địa ngục* (XVII); cũng có chuyện của “một thời”: *Sụp đổ và phục sinh* (V), *Những nhân chứng thời đại* (VI) v.v... Theo tác giả, tác phẩm chỉ “chép chuyện một kẻ vô danh tiểu tốt” [tr.12] là lão Khố. Nhưng điều thú vị là qua cách xếp đặt và tái hiện của tác giả, người đọc nhận ra “*cái lão già nông dân thất học kia hóa ra là hiện thân của lịch sử... Cuốn theo lão không biết bao nhiêu số phận. Bao bọc quanh lão không biết bao nhiêu sự kiện*” [tr.12]...

Nếu thử so sánh, chúng ta sẽ thấy, phần lớn các tiểu thuyết giai đoạn 1945 - 1975 đều có kết cấu theo theo lối truyền thống. Đó là tổ chức các bộ phận của tác phẩm liên kết với nhau và “kết dính” với cái toàn thể trên mạch vận động của *thời gian vật lý*, dựa trên các *sự kiện lịch sử* (cấu trúc đơn). Chẳng hạn, *Dấu chân người lính* (Nguyễn Minh Châu) gồm 17 chương, được kết cấu theo sự diễn tiến của chiến dịch Khe Sanh (Phần một: *Hành quân*, Phần hai: *Chiến dịch bao vây*, Phần ba: *Đất giải phóng*). Ngay một số tiểu thuyết ra đời sau 1975 cũng kết cấu theo hướng này. Năm 1975 họ đã sống như thế (1985) của Nguyễn Trí Huân kết cấu theo trình tự diễn tiến của một chiến dịch (Phần một: *Hướng thứ yếu chiến dịch*, Phần hai: *Giải phóng*). Hay *Miền cháy* (1977) của

Nguyễn Minh Châu, *Nắng đồng bằng* (1979) của Chu Lai, *Đất nước* (1984) của Hữu Mai, *Sao đổi ngôi* (1985) của Chu Văn, ... cũng chưa thoát khỏi kiểu kết cấu quen thuộc của tiểu thuyết giai đoạn trước.

Nhìn chung, kiểu “kết cấu lắp ghép” với kỹ thuật “giữ bí mật” của tiểu thuyết hiện nay không chỉ có ý nghĩa như một cách tân nghệ thuật (tạo nên một lối kết cấu mới - hấp dẫn, nhiều tầng nghĩa) mà còn có ý nghĩa kích thích tính tích cực, năng động của người đọc. Một điều dễ nhận thấy là với kiểu kết cấu này, càng nhiều yếu tố “ngẫu nhiên”, càng tăng tính hấp dẫn, vì “tính có thể đoán trước được” càng giảm.

2.2. Kết cấu “lồng truyện” và xu hướng liên thể loại

Trong *Tiểu thuyết Pháp – những tìm tòi đổi mới*, tác giả Phùng Văn Tửu đã bàn đến kiểu kết cấu “tiểu thuyết trong tiểu thuyết”, “tiểu thuyết là đề tài của tiểu thuyết” trong văn học phương Tây hiện đại (tiên phong là A. Gide với *Bọn làm bạc giả*, sau đó là Bertolt Brecht với *Vòng phần Kapkaz*, - L. Aragon với *Balanche hay lãng quên...*). Có người gọi đó là kiểu “kết cấu lồng” (lồng tiểu thuyết vào trong tiểu thuyết). Kiểu kết cấu này đem lại nhiều hứng thú cho độc giả cũng như giới nghiên cứu phê bình. Thậm chí, ở Pháp, người ta còn xem *Bọn làm bạc giả* của André Gide là “một cột mốc quan trọng trong quá trình phát triển tiểu thuyết Pháp thế kỷ XX” và gọi nó bằng tên “tiểu thuyết trong tiểu thuyết” [11, tr.185].

Kết cấu lồng truyện

Ở Việt Nam, giai đoạn 1986 – 2000, kiểu cấu trúc này chưa xuất hiện phổ biến. Đây mới chỉ là một hướng thử nghiệm của những nhà văn có khuynh hướng tìm tòi, đổi mới thể loại tiểu thuyết. Tác phẩm đầu tiên được xây dựng theo kiểu “kết cấu

lồng” là *Nỗi buồn chiến tranh*. Không tuân thủ nguyên tắc kết cấu truyền thống, tác giả đã triển khai cốt truyện theo hành trình sáng tạo vật vờ, đau đớn của nhà văn Kiên – nhân vật chính của tác phẩm.

Trước hết, người đọc nhận ra *đề tài* cuốn tiểu thuyết mà nhà văn Kiên đang theo đuổi là *đề tài chiến tranh* (cùng đề tài với tiểu thuyết của Bảo Ninh). Kiên vốn là một người lính may mắn được sống sót sau chiến tranh nhưng không “mặn mả” với thời hậu chiến. Vì vậy, anh xác định “*sẽ tồn tại đến trót đời với thiên chức là một cây bút của những người đã hy sinh, là nhà tiên tri những năm tháng đã qua đi, người báo trước thời quá khứ*” [tr.228].

Về nhân vật, tiểu thuyết *Nỗi buồn chiến tranh* gồm bốn nhân vật. Tuy có “mật độ” xuất hiện không đều nhau nhưng họ đều có vai trò quan trọng trong việc dẫn dắt mạch truyện, triển khai chủ đề (*nhân vật - người kể chuyện, Kiên, Phương và người đàn bà câm*). Nhưng trong tiểu thuyết “con” (Kiên là tác giả), thế giới nhân vật hình như bị “nhòe” đi, hoặc vỡ vụn, hoặc chấp vá. Bởi tác giả của nó viết trong cơn say, trong điên cuồng, trong trạng thái chấn thương tinh thần trầm trọng. Có thể nói, về hình thức, *Nỗi buồn chiến tranh* được kết cấu trên cơ sở lồng vào trong nó tiểu thuyết của một nhà văn, nhưng thực chất, tác phẩm được kết cấu theo *dòng ý thức*. Vì vậy, tác phẩm không chia thành chương, mục (thậm chí không đánh số hay bất kỳ kí hiệu nào). Điều này cho thấy tính chất “tràn chảy” không cần biết đến bến bờ của dòng ý thức. Nếu căn cứ vào các khoảng trống bất thường trên đầu một số trang, chúng ta sẽ thấy tiểu thuyết được chia thành bảy “khúc đoạn” (khó có thể gọi đó là *phần, chương* hay *mục*). Độ dài của những “khúc đoạn” ấy khá chênh nhau. Và ranh giới giữa chúng cũng rất mong manh, rất dễ bị xóa nhòa (bảng 1):

1	2	3	4	5	6	7
42 trang	79 trang	38 trang	36 trang	29 trang	48 trang	7 trang

Trong bảy “chặng” được kết nối lỏng lẻo ấy, trừ “chặng” thứ nhất (tâm trạng Kiên những ngày đi nhật hải cốt tử sĩ sau chiến tranh), những “chặng” còn lại đều xoáy vào **hành trình sáng tạo** tiểu thuyết của nhà văn Kiên. Trong hành trình đó có **những dự định, những kế hoạch**: “*từng trang và từng trường đoạn cần phải viết xong trong từng thời gian nhất định...*” [tr.51]; **có những khát vọng mãnh liệt**: “*Kể lại, viết lại, làm sống dậy những linh hồn đã mai một, những tình yêu đã tàn phai, làm bừng sáng lại những giấc mộng xưa*” [tr.88]. Trong đó **có ý thức về tầm quan trọng của việc thực hiện “thiên mệnh”**: “*Một sự thách thức nghiêm trọng nhất đối với sự sinh tồn của anh không chỉ trên tư cách là một người cầm bút*” [tr.53]; **có cả ý thức về sự đổi mới**: “*Mai sau ví dụ có viết khác đi thì cũng là bởi vì tâm tâm luôn muốn viết về chiến tranh sao cho khác trước*” [tr.59]...

Nhưng hành trình sáng tạo nghệ thuật của Kiên lại thấm đẫm nỗi đau buồn, bế tắc và bất lực. Kiên gặp vô vàn những trở ngại tưởng làm anh kiệt sức (sự bất tuân qui luật của ký ức, sự nổi loạn của nhân vật, sự bất ổn của tâm hồn, nỗi mặc cảm vì “lực bất tòng tâm”...). Vì vậy, nhà văn rơi vào một **chuỗi những tâm trạng**: **trần trờ**, lo lắng, căng thẳng, tuyệt vọng, hy vọng, tin tưởng... **Trần trờ** vì còn mang trong mình “*thiên mệnh vô danh, thiêng liêng cao cả*” và “*tuyệt đối bí ẩn*” [tr.53]. **Lo lắng** vì: “*Ngay từ những chương đầu tiên cuốn tiểu thuyết của anh đã buông lơi cốt truyện truyền thống, không gian và thời gian tự ý khuấy đảo không kể gì đến tính hợp lý, bố cục bản loạn, dòng đời các nhân vật bị phó mặc cho ngẫu hứng*” [tr.52-53]. **Căng thẳng** vì anh phải “*viết khổ viết sớ, như đập đầu vào đá, như là tự tay tước vụn trái tim mình, như là tự lộn trái con người mình ra*” [tr.164]. **Tuyệt vọng** vì cuốn tiểu thuyết đầu tay ấy “*cực kỳ bấp bênh và vô cùng dang dở*” [tr.92]. Nhưng vẫn **tin tưởng và hy vọng** vì: “*Viết để quên đi, viết để nhớ lại. Viết để có một cứu cánh, một*

niềm cứu rỗi, để mà chịu đựng, để giữ lấy lòng tin, để mà còn muốn sống” [tr.165]... Hay nói như V. Hugo: “Anh sáng tạo nghĩa là anh giết chết cái chết”. Cứ như thế, trong suốt thời gian sáng tác, Kiên vật vã, như tỉnh như mê, như điên như loạn. Nhưng trái tim anh vẫn không lụi tắt ngọn lửa đam mê sáng tạo.

Nỗi buồn chiến tranh khép lại bằng lời “trần thuật” của nhân vật xưng “tôi” (từ trang 477 - 483). Nhân vật này đã tiếp nhận bản thảo từ người đàn bà câm và “*đọc theo một phương thức rất tùy nghi*” [tr.280], sau đó chép lại toàn bộ “theo đúng cái tình cờ” mà anh ta có được. Điều đặc biệt là cuối cùng tác phẩm cũng hoàn chỉnh và “*hiện lên trong một cấu trúc khác, trong sự hòa đồng với cuộc đời thực không thể hư cấu*” [tr.281]. Mặc dù nhận xét đây là một sáng tác “*dựa trên cảm hứng chủ đạo của sự rói bời*” [tr.279] nhưng sau khi chép lại, nhân vật “tôi” “ngỡ ngàng” nhận ra: “*Dường như do sự tình cờ của câu chữ và của bố cục, tôi và tác giả đã ngẫu nhiên trở nên hòa đồng tư tưởng, trở nên rất gần nhau*” [tr.281].

Như vậy, cũng như nhân vật Édouard trong *Bọn làm bạc giả* của A. Gide, Kiên xuất hiện trong tác phẩm với hai tư cách: là **nhà văn – nhân vật chính** của tiểu thuyết *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh); là **tác giả** của cuốn tiểu thuyết viết về đề tài chiến tranh mãi mãi còn dang dở. Chính hành trình sáng tạo tiểu thuyết và kết cấu cuốn tiểu thuyết của nhà văn Kiên đã làm nên kết cấu của *Nỗi buồn chiến tranh*. Có người cho rằng, Bảo Ninh đã tạo cho tiểu thuyết của mình một cấu trúc đặc biệt, “*giống như trò chơi Ru bích*”. Đó là “*một trò chơi trong trò chơi, vừa phức tạp vừa đơn giản, vừa rộng lại vừa hẹp, vừa khó vừa dễ*” [10, tr.411]. Bởi nhân vật là những “*mảnh vỡ*”, thời gian “*đảo chiều*” liên tục, “*trang nào cũng có thể là trang đầu, trang nào cũng có thể là trang cuối*”.

Từ năm 2000 đến nay, cùng với việc xuất hiện “type” **nhân vật – nhà văn**, tiểu

thuyết được xây dựng theo kiểu “kết cấu lồng” cũng xuất hiện “nhật” hơn, đa dạng hơn (*Đi tìm nhân vật* (2002) của Tạ Duy Anh, *Made in Vietnam* (2003) của Thuận, *Thoạt kỳ thủy* (2004) của Nguyễn Bình Phương, *Khải huyền muộn* (2003) của Nguyễn Việt Hà...). Theo Đỗ Đức Hiểu, với lối kết cấu “tiểu thuyết trong tiểu thuyết”, *Nỗi buồn chiến tranh* đã làm “một cuộc phiêu lưu muốn hòa nhập với văn học hiện đại thế giới” [4, tr.282].

Xu hướng cấu trúc “liên thể loại”:

Tiểu thuyết Việt Nam giai đoạn này còn có xu hướng cấu trúc “liên thể loại”. Theo cách nghĩ của người viết, đây cũng là một dạng của hình thức “cấu trúc lồng”. Đó là “lồng các thể loại khác vào trong tiểu thuyết”. Ph. Macxô, nhà nghiên cứu tiểu thuyết Pháp, từng khẳng định: “Đức tính căn bản của tiểu thuyết là ăn được mọi thứ, nó *đồng hóa mọi loại tác phẩm khác vào mình*”.

Tiêu biểu cho kiểu cấu trúc này là *Cơ hội của Chúa* (Nguyễn Việt Hà). Trong khi “tiểu thuyết ngắn” (*short novel*) đang có xu hướng “lên ngôi”, sự xuất hiện của tác phẩm với một dung lượng đáng kể (gần 500 trang), đã gây sự chú ý cho người đọc. Tác phẩm được cấu trúc gồm chín chương, mỗi chương gồm từ 2 – 5 mục nhỏ. *Độ dài* mỗi chương có sự chênh lệch đáng kể: chương ngắn nhất – 18 trang, chương dài nhất lên đến 133 trang (dài hơn nhiều tiểu thuyết khác cùng thời). Tác phẩm có vẻ ngoài “bộn bề”, “rậm rạp” bởi “ôm chứa” quá nhiều vấn đề. *Không gian* hoạt động của nhân vật quá rộng, trải dài từ trong nước (Hà Nội, Hải Phòng, Đồ Sơn, Huế, Sài Gòn...) đến nước ngoài (Berlin, Hà Lan, Ba Lan, Tiệp...). *Thời gian* thì chông chéo, đứt rời, chấp nối một cách phi trật tự, phi nhân quả. *Nhân vật* thì “thi nhau” nói để tự thể hiện mình. Đặc biệt, tác phẩm có sự “lồng ghép” nhiều văn bản thuộc những thể loại khác một cách nghệ thuật. Bắt đầu từ *Chương bốn* trở về sau, tác giả đã đưa nguyên văn hoặc trích đoạn **truyện ngắn,**

kịch, thư từ, nhật ký,... của các nhân vật vào với tư cách một “nhân tố cấu trúc” tác phẩm.

Trước hết, một thể loại “nhỏ” chiếm ưu thế trong *Cơ hội của Chúa* là **nhật ký** (hay *độc thoại, tự bạch*). Trong đó, trừ Tâm, số trang tự sự ít (27 trang), những nhân vật còn lại đều được trích “đăng” hai lần nhật ký với số lượng lớn: Hoàng (67 trang), Thủy (46 trang), Nhã (50 trang). Dưới hình thức nhật ký, các nhân vật đã bộc lộ chân thật nhất cái “tôi” của mình cũng như những suy tư, chiêm nghiệm về lẽ đời.

Xen vào những trang nhật ký là những **bức thư**: Huyền viết cho Tâm (17 lá) khi anh còn ở Đức, Bình viết cho Thủy (3 lá), Thủy viết cho Nhã (2 lá) khi cô đang ở Tiệp. Trong đó, tác giả đưa vào nguyên vẹn 3 lá thư của Bình gửi cho Thủy (6 trang), được “xếp theo thứ tự thời gian” nhưng chỉ lại ở mục “thông tin tham khảo” [tr.101]. Đây là thư “tỏ tình” (với một cô gái đã có người yêu) nên tha thiết, mùi mẫn, đầy những dự tính, hứa hẹn... và thiếu trung thực. Vì mục đích của Bình là “chinh phục” Thủy, muốn nhanh chóng loại Hoàng ra khỏi sân. Qua ba bức thư tình, Bình đã tự “lột trần” bản chất cơ hội, đêúu giả... của mình.

Việc giới thiệu **nhật ký, thư từ** của các nhân vật đã làm *tăng điểm nhìn nghệ thuật* và tạo nên *sự chuyển dịch xen kẽ những điểm nhìn* trong tác phẩm. Hình thức này cũng giúp tác giả thu hẹp khoảng cách từ lúc sự việc diễn biến đến khi sự việc được kể lại, hay nói cách khác là “thu hẹp độ lệch thời gian để gia tăng giá trị hiện thực sốt dẻo cho tác phẩm” [13, tr.218]. Mặt khác, chuyển điểm nhìn trần thuật đến nhiều nhân vật (Hoàng, Thủy, Nhã Tâm), để nhân vật kể chuyện từ ngôi thứ nhất (nhân vật xưng “tôi”), tác giả đã tạo nên nhiều tiếng nói cho tác phẩm. Nhờ vậy, *Cơ hội của Chúa* là một trong những tiểu thuyết “đa thanh” tiêu biểu cho tiểu thuyết giai đoạn này.

Xuất hiện trong *Cơ hội của Chúa* còn

có một **vở kịch** ngắn (7 trang), ở chương năm. Tác giả đưa vở kịch vào một cách tự nhiên, không dẫn dắt, không thuyết minh. Chỉ đọc qua một lần, người đọc sẽ không hiểu tác giả muốn nói gì. Vì nội dung có vẻ không “ăn nhập” gì với mạch truyện. Không gian vở kịch, cách bài trí đều mang phong cách Tây phương (*một phòng nhỏ trong villa, tiện nghi sang trọng, tường treo vài ba phiên bản của Picasso và Henry Matisse, nhạc Mozart hoặc Beethoven, không khí thượng lưu trí thức...*). Hai nhân vật chính lại mang tên nước ngoài (*Andre và Natasa*). Nhưng xâu chuỗi các tình tiết sự kiện, người đọc có thể nhận ra hai nhân vật đó là Bình và Phượng (em gái Hoàng và Tâm). Vì *thứ nhất*, căn phòng được bài trí y hệt phòng riêng của Bình [tr.258]. *Thứ hai*, nhân vật “nữ chính” cũng có hai anh trai; nhân vật “nam chính” cũng “là bạn thân của anh giai em” [tr.161]. *Thứ ba*, anh chàng diễn viên là “nam thanh niên đeo kính trắng..., hình thể hơi dong dong, đẹp trai” [tr.159] giống hệt anh chàng Bình được giới thiệu trước đó [tr.49]. *Thứ tư*, ngôn ngữ, thái độ, hành động... của Andre trong vở kịch hệt như của Bình... Như vậy, chỉ cần để nhân vật sắm vai một “tài tử nam” trong vở kịch, tác giả đã để Bình lộ nguyên hình là “một kẻ khôn nạn có gien”: vừa dụ dỗ, lừa phỉnh em gái bạn (Phượng), vừa trắng trợn cướp người yêu của anh trai bạn (Hoàng).

Đặc biệt, trong *Cơ hội của Chúa*, người đọc có dịp thưởng thức hai **truyện ngắn** với phong cách rất lạ của nhà văn Hoàng. Mỗi truyện có độ dài chừng 10 trang. Truyện ngắn thứ nhất [tr.223] phác họa chân dung những triết gia nổi tiếng Trung Quốc (Trang tử, Huệ Tử) bằng giọng điệu hài hước, mỉa mai mà vô cùng thâm thúy. Vì những vật và người vốn là “đặc sản” của thời kinh tế thị trường đều có mặt trong thời của Trang Chu: *công ty liên doanh, khách sạn du lịch, thẳng cò*

nhà, công an mật, thi đại học ba môn, xà phòng Camay, hoa hậu báo Tiền Phong, những bản Sonata của Beethoven, đoàn khúc của The Beatles, hợp tổ hưu xã v.v... Truyện ngắn thứ hai [tr.415] viết về những vị tướng trong lịch sử Việt Nam đời Trần (Tuệ Trung thượng sĩ, Nhân Huệ Vương Trần Khánh Dư). Qua truyện ngắn này, người đọc hiểu sâu sắc hơn những “cảm thức về tôn giáo”⁴ của tác giả.

Cũng như **vở kịch**, hai **truyện ngắn** xuất hiện rất tự nhiên, không có sự dẫn nhập và tồn tại một cách độc lập, không liên quan gì đến cốt truyện *Cơ hội của Chúa*. Nhưng thực ra, nó góp phần rất quan trọng trong việc thể hiện chủ đề “văn hóa tôn giáo” của tác phẩm. Xét về mặt kết cấu, việc “lồng” những truyện ngắn này vào cuốn tiểu thuyết vốn “bề bộn” như *Cơ hội của Chúa*, đã tạo nên những hiệu quả thẩm mỹ nhất định. Đọc những truyện ngắn này, chúng tôi chợt nghĩ đến những “nốt lặng” trong âm nhạc hay những “lỗ hổng” trong vật lý học phân tử hiện đại. Phải chăng, các truyện ngắn trong cấu trúc tác phẩm, là những “lỗ hổng” mà tác giả cố tình tạo ra để giảm “độ căng” cho tác phẩm?

Xu hướng kết cấu “liên thể loại” xuất hiện đậm nét hơn ở một số tiểu thuyết xuất bản sau 2000 (*Khải huyền muộn* của Nguyễn Việt Hà, *Ngôi* của Nguyễn Bình Phương,...). Đây cũng là xu hướng chung của tiểu thuyết thế giới (*Linh Sơn* của Cao Hành Kiện, *Mặt mã Da Vinci* của Dan Brown cũng kết cấu tổng hợp nhiều hình thái và thể loại văn học). Nếu cho rằng: “Ảnh hưởng qua lại của các nghệ thuật khác nhau – đó là sự biểu hiện ở cấp độ cao nhất qui luật chung của sự phối hợp những nguyên tắc cấu trúc khác nhau trong sáng tạo nghệ thuật” [7, tr.480] thì tiểu thuyết Việt Nam 1986 – 2000 đã tuân thủ *qui luật chung của sự phối hợp những nguyên tắc cấu trúc khác nhau* (sự đồng phối dị loại) đó, để tự đổi mới chính mình.

⁴ *Chữ dùng của Hoàng Ngọc Hiến*

2.3. Kết cấu bằng hệ thống biểu tượng

Một điểm mới trên phương diện kết cấu của tiểu thuyết Việt Nam 1986 – 2000 là *sử dụng hệ thống biểu tượng*. Kiểu kết cấu này chưa xuất hiện phổ biến trong tiểu thuyết giai đoạn này nhưng đã đem lại những hiệu quả nhất định.

Trong *Thiên sứ*, Phạm Thị Hoài đã xây dựng cấu trúc tác phẩm thoát khỏi mô hình cấu trúc quen thuộc truyền thống. Tác phẩm gồm 17 chương. Cách chia chương mục có vẻ rạch ròi nhưng thực chất đó là bức tranh ghép nối rời rạc, lộn xộn những sự kiện, những nhân vật, những câu chuyện... mang ý nghĩa tượng trưng, qua sự cảm nhận của nhân vật bé Hoài. Những biểu tượng thể hiện ngay ở tên gọi của tác phẩm (*Thiên sứ*) và tên gọi các chương: *Cửa sổ, Mưa, Bé Hon, Tủ sách, Chuyện động Brown, Mô hình I, Lễ cầu hôn, Đám cưới, Ván bài, Mô hình II, Người đàn bà công dân, Hành trình Magellan, Hóa thân của Homo – A...* Rõ ràng, mỗi chương là một biểu tượng (hoặc mô hình). Đa dạng các biểu tượng: có biểu tượng về người (*Bé Hon, Mô hình I, Mô hình II, Người đàn bà công dân*); có biểu tượng về sự vật, hiện tượng (*Cửa sổ, Mưa, Tủ sách, Lễ cầu hôn, Đám cưới, ...*).

Mở đầu là hình ảnh **Cửa sổ** (chương 1). Với căn phòng “muời sáu mét vuông”, “bốn trăm ô vuông nâu” của gia đình bé Hoài, cửa sổ (*window*) là khoảng trống để tiếp nhận không khí và ánh sáng, tạo nên sự thông thoáng cho căn nhà. Nhưng với bé Hoài, đó là khoảng trống duy nhất để “nhìn ra thế giới”, là “tọa độ không gian” để em quan sát, “nghiên cứu” và “phân loại” những gương mặt, những dáng người. Vì vậy, “cửa sổ không mở vào hoa”, “*Nó mở thẳng vào tim một con đường dẫn tới nhà máy rượu bia*” [tr.88]. Bởi vì ở đó có “giờ tan tầm”, có đám đông tủa ra với đủ các “phần tử hỗn độn”. Chọn vị trí và góc nhìn đó, bé Hoài như đứng cao hơn, như đứng hẳn ra ngoài dòng đời cuộn chảy để “thanh lọc cả đám người khổng lồ tạp

loạn”, bằng niềm tin vào “bảng giá trị” của mình [tr.89]. Cô bé rất tự hào: “*Vị trí của tôi là chiếc cửa sổ, quan tòa*” [tr.89]. Nhưng “cái lỗ thủng hình chữ nhật cực kỳ biến ảo” ấy còn mở vào tình yêu của bé Hoài. Vì vậy, cô bé đã “ôm riết lấy bậu cửa sổ”, “thu mình chờ đợi” suốt mười mấy năm trời. Mọi sự kiện quan trọng của đời cô đều diễn ra bên cửa sổ (kể cả sự hóa thân). Nhưng cuối cùng, cửa sổ vẫn là cửa sổ – vẫn là khoảng lơ lửng nhất và mở vào không gian vô tận...

Những hình ảnh mang ý nghĩa biểu tượng trong tác phẩm đều ghi dấu ấn lên cuộc đời nhân vật bé Hoài. Chương 2: dành cho **Mưa**. Khắc vào tâm khảm của bé Hoài, mưa không còn là hiện tượng tự nhiên mà trở thành nỗi ám ảnh: “*Nước mưa sao nhiều và mặn thế*”, tưởng chừng “*bốn đại dương trên địa cầu hòa nhau ập xuống*” [tr.90]. Ám ảnh này xuất phát từ “mái nhà bao giờ cũng dột”. Còn cảm giác “nước mưa mặn” là bởi đã từng biết đến “nước mắt” (mặn) và từng ném quá nhiều vị nhạt của cuộc đời: “*chưa từng biết mùi vị cái hôn của mẹ*”, “*bát canh nhạt*”, “*những bài giảng nhạt loãng*”... [tr.90]. Mỗi lần trời đổ mưa là mỗi lần gia đình có chuyện: “*Mẹ lại rít qua kẽ răng: Tại sao anh không xoay ra giấy dầu lợp nhà!*”. “*Ba cũng rít qua kẽ răng...*” [tr.91]. Rồi thì đổ vỡ. Rồi thì nức nở... Thì ra, “mưa” tự thuở nào đã trở thành một tai họa, giáng xuống gia đình bé Hoài những nỗi đau buồn, những đổ vỡ khó hàn gắn. Nó ám ảnh tuổi thơ tội nghiệp của cô bé.

Thế nhưng, **Tủ sách** (chương 5) mới thực sự là yếu tố có ý nghĩa quyết định thế giới vật chất và tinh thần của nhân vật Hoài. Đây cũng là chương mang nhiều hàm nghĩa nhất. Trước hết, đó là kiểu **độc quyền văn hóa tri thức** của con người: “*Papa cai quản tủ sách như ông vua độc đoán coi giữ vườn cấm*” [tr.99]. Kiểu say mê sưu tập sách, quý sách và giữ sách “bo bo” cho riêng mình (tựa như câu chuyện bi hài: *Phong mã lâu* của Trung Quốc), để “tự lĩnh tự tiêu” hoặc không để làm gì

cả, cũng là cái “tệ” của một thời. Bố cô bé Hoài thuộc loại thứ hai (sưu tập sách không để làm gì cả). Với ông, làm sao cho “*những tư tưởng vĩ đại từ cổ kim đông tây chen vai thích cánh trong tủ sách gia đình, rồi nhốt chặt chúng sau lần bìa cứng*” [tr.101] là đủ. Còn với những người khác trong gia đình, văn hóa được tiếp nhận với những “cung bậc” và “sắc thái” khác nhau: “*Mẹ khước từ văn hóa, phản ứng bản năng, phản ứng sinh tồn*”. Anh Hạc “*chia sẻ triết để thái độ của mẹ, phản ứng có điều kiện*”. Anh Hùng có “*thái độ trung lập với văn hóa*”, “*cái gì cũng biết một chút, cái gì cũng say mê một chút, toàn diện và hời hợt...*”. Thứ hai, quanh chuyện *tủ sách*, người đọc còn thấy **sự nghèo nàn và sự đóng khung - mô hình văn hóa** của một thời. Đó là “*hành trình văn hóa không dài hơi*”, là những “*bộ đồng phục tinh thần may sẵn*” [tr.101]. Đối với bé Hoài, “*những giá trị tinh thần may sẵn ấy là nguồn gốc nỗi bất hạnh của cả vài thế hệ*” [9, tr.77].

Có chương chỉ dành riêng cho một nhân vật. Mỗi nhân vật là một biểu tượng. Chương ba (**Bé Hon**) có thể xem là chương viết hay nhất, “có hồn” nhất của tác phẩm. *Bé Hon* – “*Thiên sứ pha lê*” là **biểu tượng của cái đẹp sáng trong tinh khiết**. Với vẻ đẹp kỳ lạ, với nụ cười và môi hôn “*ban phát hào phóng*” cho muôn vật, bé Hon đã thực sự đem lại “*những ngày thần tiên*” cho gia đình. Nhưng bé Hon – Thiên sứ cũng chính là “*phép thử*” đối với con người nơi trần gian “*nhân cuộc dạo chơi miên viễn*”. Cuộc “*đụng độ*” với những “*cỗ máy tâm lý*” của con người và sự ra đi của *thiên sứ* là lời khẳng định về sự xơ cứng tâm hồn, sự đánh mất cái đẹp thánh thiện vốn ẩn náu trong trái tim tươi đỏ của con người.

“**Mô hình I**” (chương 8) là Quang “lùn”. Có thể xem đây là dạng “**đột biến**” đi lên của nhân vật “**dị biệt**” và “**tha hóa**”,

xuống cấp của nhân vật lý tưởng một thời. Gọi là **đột biến dị biệt** vì tuy hình thể có vẻ “**quái dị**” (hai một tuổi, một mét hai năm từ gót tới đầu, do “*giọt hooc môn bị dè sẻn*”), nhưng *trí – đức – mỹ*, nhân vật đều bằng hoặc hơn người. Nhưng Quang “lùn” không thể là *nhân vật lý tưởng* mặc dù luôn biết kìm nén tình cảm riêng tư, luôn đặt quyền lợi tập thể, dân tộc lên trên hết. Vì nhân vật quá tôn sùng lý tưởng, quá sùng bái ý chí, đến mức đã tự làm đông cứng tình cảm, làm méo mó nhân cách của mình⁵.

“**Mô hình II**” (chương 13) là nhân vật Hùng, đại diện cho kiểu “*chương trình hóa cuộc đời trên bậc thang công danh*” [1, tr.284]. Nếu đi đúng quỹ đạo đã được lập trình, những con người được xếp vào mô hình này thường rất thành công và có tỉ lệ người yêu, kẻ ghét ngang bằng nhau. Họ cũng không quen “*nôi loạn*”. Nhưng nhân vật này đã “*đi chệch*” quỹ đạo, sau đó thức tỉnh rất nhanh và trở về với “*dấu gạch nối muôn thuở, đỉnh đầu này một tí, đỉnh đầu kia một tí*” [tr.142]. Nghĩa là bằng lòng, chấp nhận đời sống “*tiểu thị dân*”, giết chết mọi khát khao, chôn chặt đời sống tinh thần của một người trí thức...

Quả thật, *Thiên sứ* là cả một “*rừng biểu tượng*”. Tất cả được chấp nối, sắp đặt, pha trộn làm nên cấu trúc của tác phẩm. Kết cấu của *Thiên sứ* gọi liên tưởng đến kết cấu của *Sự bất tử* của M. Kundera (tên gọi của các phần, các mục đều mang ý nghĩa “*biểu tượng*”: *Khuôn mặt, Sự bất tử, Homo Sentimentalis, Sự ngẫu nhiên, Mặt số đồng hồ, Lễ mừng, Chiếc kính râm; Cơ thể; Phép nhân và phép trừ; Con lừa 100%; Sự lập lờ nước đôi...*). Tuy nhiên, chỗ khác của *Thiên sứ* so với *Sự bất tử* là tính “*gọn nhẹ*”, “*cô đặc*” của cốt truyện. Tác phẩm chỉ có 77 trang, mỗi chương có cấu trúc rất ngắn, có chương chỉ vồn vện nửa trang (chương 9). Cách kết cấu mang tính chất “*tinh lược*” này được M. Kundera gọi là

⁵ Có thể thấy điều này qua lời “*Quang lùn*” nói với Hoài: “*Tôi yêu Hoài nhưng chúng ta không thể để tình yêu lấn át lý trí. Tôi cần ra đi, nhiều nhiệm vụ cấp bách của cách mạng đang đòi hỏi. Giặc bành trướng đang tràn sang. Chúng ta không thể ngồi yên nhìn chúng giày xéo giàng sơn. Hai năm nữa cũng ngày này, tôi sẽ trở về xin cưới Hoài làm vợ...*” [tr.116]

“tính Janacek”: “tẩy rửa khỏi tiểu thuyết lối tự động hóa kỹ xảo tiểu thuyết, lối nói suông tiểu thuyết, làm cho nó cô đọng lại” [6, tr.76].

Nếu so sánh với âm nhạc (theo kiểu của Kundera): “Mỗi phần là một chương nhạc. Các chương sách là các khuôn nhịp. Các khuôn nhịp hoặc ngắn, hoặc dài hoặc có độ dài bất thường” [6, tr.94] thì những “khuôn nhịp” ngắn “bất thường” đó sẽ làm tăng “nhịp độ” của bản hòa âm *Thiên sứ*. Còn nếu nhìn dưới góc độ của nghệ thuật kiến trúc (kiểu kiến trúc cổ điển dạng thức Đôrie và Tôxcan của phương Tây⁶), sự không đều nhau một cách cố ý giữa các chương đã đem lại cho tác phẩm “độ co giãn” cần thiết...

Điều đặc biệt khác trong cấu trúc là tác phẩm đã kết thúc một cách bất ngờ (*surprise ending*) - kết thúc trong sự gặp gỡ giữa “người đàn bà hai mươi chín tuổi, lộng lẫy” với chàng trai cô vẫn từng chờ đợi, nhưng lại có sự “lệch pha”. Vì vậy, chàng trai ngạc nhiên, sững sờ: “Tôi chờ cô bé của tôi”, rồi “vô vọng, rồi bỏ đi, hòa làm một với cô đơn”... Theo *An introduction to Literary Study*, chính “tính không thể đoán trước” (*unpredictability*) và “tính bất ngờ, gây ngạc nhiên” (*unexpectedness*) đã làm nên nét đặc sắc cho kiểu kết thúc này. Và kiểu kết thúc bất ngờ này đã “mở ra nhiều ý nghĩa” cho tác phẩm [14, tr.40].

Nói chung, kết cấu của *Thiên sứ* thật sự đã phá vỡ tính cân đối, hài hòa của kết cấu truyền thống. Kiểu kết cấu này phần nào xuất phát từ quan niệm của tác giả về tính “trò chơi” của văn chương. Nhờ kết cấu theo lối “biểu tượng hóa”, “mô hình hóa” nên tác phẩm đã chuyển tải được rất nhiều vấn đề về văn hóa, văn minh hiện đại, về đạo đức nhân sinh,... Chính tác giả đã tâm sự: “Thế giới bây giờ là đa nguyên. Tôi không có cách nào khác để kiểm soát hiện thực tốt hơn là thiết lập những mô

hình – tác phẩm của tôi là những mô hình” [2, tr.43].

Sau *Thiên sứ*, người đọc phải chờ đến hơn 10 năm mới gặp lại cảm giác thích thú từ kiểu kết cấu lạ này ở *Người sông Mê* của Châu Diên. Nhưng cái người ta gặp trong *Người sông Mê* không phải là “chương – đoạn” mà là “khúc”. Có lẽ vì hành trình của tác phẩm gắn với hành trình của dòng sông, lại là sông “Mê”. Vì vậy, *Kiếp ảo* (phần 1), *Kiếp góc* (phần 2), *Kiếp thực* (phần 3) và những “khúc”: *Kiếp Hương Hoa*, *Kiếp cô đơn*, *Kiếp tiếc thương*, *Kiếp rừng*, *Kiếp họa*, *Kiếp lặng*, *Góc một – Nhát góc*, *Góc đôi – Hai góc*... cứ thế nối nhau làm nên kết cấu cốt truyện. Thực ra, không chỉ “người sông Mê” mới mắc chứng “nhớ nhớ quên quên”. Cái dòng sông cuộc đời mà con người đang ngụp lặn hôm nay cũng chứa trong lòng nó biết bao nhiêu điều “mê”. Nếu không học cách “đứng sang bên” để ngắm nhìn dòng trôi một cách tỉnh táo, tất cả chúng ta rồi cũng bị “mê” mà đâm ra ngớ ngẩn như các cô Hoa, Hương, Khánh... trong tác phẩm.

3. KẾT LUẬN

Thực tế cho thấy, tiểu thuyết có thể được kết cấu một cách đa dạng nhưng đều xoay quanh hai loại: *cấu trúc đóng* và *cấu trúc mở*. Hai loại cấu trúc này từng trở thành vấn đề tranh luận sôi nổi của giới lý luận phê bình và các nhà văn phương Tây giữa thế kỷ XX. Nếu hiểu *cấu trúc đóng* là “một tập hợp quay vòng khép lại ở chính nó, mà cái kết thúc quay lại cái mở đầu” (Tadié); còn *cấu trúc mở* là “tác phẩm có thể được lý giải theo nhiều cách” (Umberto Eco) hay độc giả là người cùng tham gia sáng tạo tác phẩm... (Tadié) [3, tr.489] thì tiểu thuyết Việt Nam giai đoạn 1986 – 2000 đã sử dụng cả hai loại cấu trúc này. Tuy nhiên, vấn đề đổi mới nghệ thuật kết cấu cốt truyện trong tiểu thuyết không phải là ở chỗ *đóng* hay *mở*, cân đối

⁶ Theo I.U.M.Lotman, trong kiến trúc cổ điển theo hai dạng thức này, dãy cột hoàn toàn không được làm nhãn nhụi chạy thẳng từ đỉnh cột xuống chân cột, mà cách đầu cột khoảng 1/3 có một điểm lồi nhỏ, đủ gây ấn tượng, đưa lại cho thân cột vẻ đàn hồi sinh động.

hài hòa hay “lệch chuẩn” nghệ thuật, mà ở khả năng biểu hiện một cách phong phú và sâu sắc nội dung tư tưởng của tác phẩm.

Trong xu hướng tiểu thuyết phát triển theo nhiều khuynh hướng như hiện nay, không phải những kiểu kết cấu mới này bao giờ cũng là phương thức được lựa chọn tối ưu. Có những hiện thực, những vấn đề đòi hỏi tính logic và khả năng bao quát, cần có cách kết cấu theo trật tự thời gian, trật tự nhân quả. Vì vậy, kiểu kết cấu truyền thống vẫn cần được phát huy. Vấn

đề là nhà văn phải có ý thức sáng tạo, đa dạng hóa nghệ thuật kết cấu và phải biết lựa chọn kiểu kết cấu phù hợp. Trên thế giới, các nhà tiểu thuyết còn sử dụng hiệu quả nhiều kiểu kết cấu khác: kết cấu *theo kiểu lưỡng phân* (*Người xa lạ* – A. Camus), kết cấu *hình khối cầu* (*Ký sự về một cái chết được báo trước* – G.G. Marquez)... Hy vọng tiểu thuyết Việt Nam ngày càng đổi mới và đa dạng hơn trong nghệ thuật kết cấu cốt truyện.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Lại Nguyên Ân (1997), *Sống với văn học cùng thời*, Nxb Văn học, Hà Nội.
2. Văn Giá (2005), *Đời sống và đời viết*, Hội Nhà văn – Trung tâm Ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội.
3. Đào Duy Hiệp (2003), “Một số hình thức tự sự trong *Đi tìm thời gian đã mất* của Marcel Proust” (trong *Tự sự học...*, Trần Đình Sử chủ biên, Đại học Sư phạm, Hà Nội).
4. Đỗ Đức Hiểu (1994), *Đổi mới phê bình văn học*, Khoa học xã hội - Mũi Cà Mau.
5. Nguyễn Thái Hòa (2006), *Từ điển tu từ – phong cách – thi pháp học*, Giáo dục, Hà Nội.
6. Milan Kundera (1998), *Nghệ thuật tiểu thuyết* (Nguyễn Ngọc dịch), Nxb Đà Nẵng.
7. I.U.M. Lotman (2004), *Cấu trúc văn bản nghệ thuật* (Trần Ngọc Vương, Trịnh Bá Đĩnh, Nguyễn Thu Thủy dịch), Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
8. G. N. Pospelov (1985), *Dẫn luận nghiên cứu văn học*, Giáo dục, Hà Nội.
9. Nguyễn Thanh Sơn (2002), *Phê bình văn học của tôi*, Nxb Trẻ, Tp. HCM.
10. Bùi Việt Thắng (2000), *Bàn về tiểu thuyết*, Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
11. Lộc Phương Thủy (2005), *Tiểu thuyết Pháp thế kỷ XX truyền thống và cách tân*, Nxb Văn học, Hà Nội.
12. Nguyễn Chí Tình (2001), “Các nhà tiểu thuyết phương Tây và vấn đề kết cấu - xây dựng cốt truyện”, *Văn nghệ Quân đội*, (3).
13. Phùng Văn Tửu (1996), *Tiểu thuyết Pháp hiện đại - những tìm tòi đổi mới*, Nxb Khoa học Xã hội – Mũi Cà Mau.
14. Nguyen Trung Tanh (1997), *An introduction to Literary Study*, Nxb Tp. Hồ Chí Minh.