

TRUYỆN NGẮN *CHI PHÈO* CỦA NAM CAO

TỪ GÓC NHÌN DIỄN NGÔN THỂ LOẠI

NAM CAO'S SHORT STORY CHI PHEO

FROM THE PERSPECTIVE OF GENRE DISCOURSE

Nguyễn Thanh Trường

Trường Đại học Sư phạm, Đại học Đà Nẵng; thanhtruong2806@yahoo.com

Tóm tắt - Khung tri thức thể loại trong mỗi thời đại văn chương được biểu hiện rõ nhất qua hình thái diễn ngôn thể loại. Dù được lựa chọn cho một khuôn hình nhất định, trong mỗi thể loại vẫn nảy sinh những dấu chỉ của một số yếu tố thuộc thể loại khác. Đây là hiện tượng tương tác mang tính qui luật của đời sống thể loại. Theo đó, truyện ngắn *Chi Phèo* bên cạnh tính ưu việt độc lập về mặt thể loại, còn có tính đa nguyên trong giao thoa - hợp biến thể loại truyện ngắn và tiểu thuyết. Diễn giải cho hiện tượng này, người nghiên cứu đã khảo sát trên một số phương diện như: tính xuyên thấu giữa hai thể loại; quá trình xây dựng khu vực tiếp xúc giữa thể giới nghệ thuật trong lẫn ranh tương tác; và hình thức nối dài của phong cách lời nói mang thuộc tính diễn ngôn mỗi thể loại.

Từ khóa - truyện ngắn; tiểu thuyết; diễn ngôn thể loại; tương tác thể loại; phong cách.

Abstract - Knowledge frame of a genre in every literature era is most clearly expressed by its discourse form. Though chosen for a determined pattern, a genre still develops some traces of other genres inside it. This is an interactive phenomenon with regularity of genre activity. Accordingly, besides the distinct superiority of its own genre, the short story *Chi Phèo* also has the plurality of interference – a combination of short story and novel. To interpret this phenomenon, the researchers survey some aspects such as: the penetration between the two genres; the construction of contact area in the art world from the interactive boundaries and extended form of language style that have discourse properties in each genre.

Key words - short story; novel; genre discourse; genre interactive; style.

1. Đặt vấn đề

Bản chất của quá trình vận động văn học cũng là lịch sử hình thành, phát triển của thể loại. Mỗi thể loại, dù được tổ chức theo hình thái diễn ngôn riêng biệt, giữa chúng vẫn nảy sinh những dấu chỉ hành chức của một số yếu tố thuộc thể loại khác. Chính sự nối dài trong dòng chảy giao thoa mang tính đặc thù này là tác nhân tạo ra những sự chuyển hóa, xâm nhập giữa các thể loại với nhau. Cùng với đó, trong tổ chức cấu trúc mỗi thể loại còn có xu hướng tiếp tục hoàn thiện theo mô hình của “cái khác” trong nhiều biến thể phức tạp hơn. Đây là hiện tượng mang tính qui luật, bởi xét về bản chất của đời sống thể loại, diễn ngôn thể loại luôn mang yếu tố động. Theo đó, điều quan trọng để nhận diện, đánh giá một văn bản nghệ thuật cần dựa trên những biểu hiện thuộc về tinh thần bản mệnh trong khung tri thức thể loại. Bởi việc nhà văn sử dụng hỗ trợ nhiều thể loại khác nhau trên trục dẫn thể loại nguyên sinh sẽ luôn tạo hiệu ứng thẩm mỹ tích cực cho *tầm đón* của tác phẩm.

2. Nội dung nghiên cứu

2.1. Hình thái diễn ngôn thể loại trong truyện ngắn 1930 - 1945

Diễn ngôn thể loại là hình thức tổ chức (cấu trúc) mang tính chiến lược, được vận hành thông qua hệ thống kí hiệu có tính qui ước đặc thù của mỗi thể loại. Diễn ngôn thể loại còn là mạng lưới tạo sinh quyền lực cho cho thể loại trung tâm giao thoa/ tương tác với thể loại ngoại biên trong quá trình tìm kiếm, khám phá, lí giải bản chất thể giới thực tại. Như vậy, từ góc nhìn diễn ngôn thể loại, nhiều truyện ngắn hiện đại 1930 - 1945, bên cạnh tính ưu việt độc lập về mặt thể loại còn có tính giao thoa - hợp biến thể loại trong cùng một sáng tác. Điều đó có nghĩa với sự góp mặt của những thể loại thứ sinh đã tạo nên những sắc màu khu biệt trong đời sống thể loại nguyên sinh. Diễn giải cho hiện tượng này, người nghiên cứu nhận thấy, trong hệ thống thể loại

tự sự, việc hấp thụ các thành tố của thể loại khác trong xây dựng hình tượng là điều cần thiết trong quá trình *lạ hóa* cho khung thể loại gốc. Hơn nữa, cá tính sáng tạo ở mỗi chủ thể sáng tạo cũng là ưu thế mang tính đột phá cho việc giãn cách khu vực tiếp xúc của thể giới sống trong và ngoài văn bản. Tiếp đó, tính chất giao thoa giữa các phong cách diễn ngôn lời nói còn là biểu hiện của mục đích, chức năng nghệ thuật trong hành trình tạo nên những giá trị thẩm mỹ tồn tại trong tinh thần bản mệnh tác phẩm. Bởi lẽ, theo kiến giải của R.Barthes, văn bản nghệ thuật là một không gian đa bội, với vô số lối đi giao cắt nhau ở bên trong; văn bản là một “mạng lưới”, ở đó, cái trung tâm bị phá vỡ, phá sinh cái “phi trung tâm”. Chính đây là cơ sở lí giải cho những giới hạn từ góc nhìn về hình thái diễn ngôn thể loại tựa trên các trục dẫn “liên văn bản”, thậm chí là “siêu văn bản”.

Từ cách nhận diện về tính năng động của thể loại như vậy, có thể thấy các cây bút viết truyện ngắn hiện đại 1930 - 1945 đã bắt nhịp với cách thức tổ chức văn bản trong khung thể loại “không hoàn kết” không ngoài mục đích khai sinh những văn bản đa nguyên, nhiều ngõ vào; liên thông, liên ngành với mong muốn tạo ra một thế giới hiện thực không đóng kín. Hay nói cách khác, trong hệ hình tư duy một số nhà văn đã chạm chân vào trường tương tác thể loại. Trong đó, nhiều tác giả đã vận dụng một cách khá táo bạo kĩ thuật viết này để kiến tạo một “mạng lưới” (chữ dùng của R. Barthes) xã hội. Đó là một không gian “vô đáy” (Bakhtin), có sức dung chứa vô cùng. Chẳng hạn, đề tài hiện bức tranh hỗn loạn của đời sống thực tại những năm 1930 - 1945, các tác giả Lan Khai, Nam Cao, Nguyễn Tuân... cần tìm đến với không gian của “một trật tự chưa được tổ chức”. Bởi nó cần một văn bản “liên văn bản”, hay có thể gọi đó là nhu cầu của một kiểu kết cấu văn bản liên ngành: văn bản văn hóa, văn bản hội họa, văn bản đa chức năng, văn bản phân mảnh, văn bản lỏng lẻo. Có thể nhận thấy, ở thời văn học này, những dấu chỉ hợp dung thể loại có thể phần nhiều

là sự phá sinh của vô thức sáng tạo. Tuy nhiên, không thể phủ nhận, với sự đột phá trong tư duy nghệ thuật viết truyện ngắn, nhiều nhà văn đã đóng dấu cho mạch thể loại - xây dựng nên những mô hình nghệ thuật phức tạp. Những cấu trúc thể loại “lệch chuẩn” được thiết lập; “ngập ngừng” giữa *thể* với *thể*: truyện ngắn - phóng sự - tiểu thuyết (truyện ngắn - phóng sự; truyện ngắn - tiểu thuyết); giữa *hư cấu* và *phi hư cấu*: tư duy “truyện ngắn”; tư duy “tiểu thuyết”. Và tất yếu trong sự hợp sinh, tương tác đó, nhà văn một mặt chú trọng mô thức trung tâm, mặt khác tạo ra sự dung hợp với các thể loại ngoại biên để sáng tạo ra những hình hài sinh thể mới. Đây là cuộc thử nghiệm khá thú vị, mở ra nhiều giao thoa trên đường biên thể loại; song chính kết nối sáng tạo đó lại là “ý đồ” giải cấu trúc, một lối tư duy nghệ thuật mang tính chiến lược trong các giao diện diễn ngôn thể loại. Có thể thấy rất rõ điều này khi đi vào khám phá các “khoảng trống” trong gạch nối tương tác thể loại một cách “có ý thức”, nhằm tạo ra nhiều hơn một “cái khác” trong hành trình sáng tạo của người nghệ sĩ.

2.2. Diễn ngôn thể loại trong truyện ngắn Chí Phèo - sự hợp sinh, tương tác giữa truyện ngắn và tiểu thuyết

Trong nỗ lực tạo ra những khuôn diện mới cho hình thái diễn ngôn thể loại truyện ngắn, nhiều sáng tác của Nam Cao đã thực sự vượt thoát biểu mẫu thể loại trung tâm. Sự hấp thu những thành tố của thể loại khác trong một trục thể loại để tạo nên những cá thể mới là một hiện tượng phổ biến và mang tính quy luật, từng được nhiều nhà văn đương thời ưa chuộng (Nguyễn Tuấn, Lan Khai, Vũ Trọng Phụng...). Tương tác thể loại sở dĩ hấp dẫn người viết truyện ngắn là bởi sự xâm lấn ngay trong chính sinh mệnh thể loại. Truyện ngắn là sự dung hợp giữa truyện và nghiên cứu, sự tương giao giữa *hư cấu* và *phi hư cấu*. Đúng như quy luật vận động của đời sống thể loại, thường tác động, lan tỏa sang các mô thức của hình hài sinh mệnh khác.

Có nhiều sự biến đổi trong đường dẫn của mạch cấu trúc cho mỗi mô hình tương tác mà chủ thể sáng tạo cần vượt thoát thể loại nguyên sinh để chạm tới nhiều phiên bản mới, phá vỡ tính “tự trị”, tính quy luật nội tại trong sự vận động của thể loại. Xuyên suốt ranh giới của nguyên tắc này là sự phong phú trong hình thức phức tạp của các thể loại ngoại biên chi phối mạch thể loại trung tâm. Theo đó, sự hiện diện của các thành tố khác qua việc xâm thực vòng quỹ đạo của logic thể loại trong truyện ngắn Nam Cao là “nhiều hơn một thể loại”. Tính chất chỉ dẫn về loại đã hướng tới xác lập khung thể loại cho một số truyện ngắn của tác giả này nằm trong giao diện của sự tương tác giữa *thể* với *thể*. Bên cạnh đó còn là các kiểu tương tác giữa *hư cấu* và *phi hư cấu*; giữa *loại* với *loại*... Những dung hoạt trong nhiều mặt cắt của biến thể kép thực sự tạo nên sân chơi cho người nghệ sĩ trong việc phóng túng thể loại. Và tất yếu, đáp ứng cho tính năng “vụ lợi” và “phi vụ lợi” của bản chất văn chương.

Trong truyện ngắn *Chí Phèo*, biểu hiện rõ nhất là sự hợp sinh giữa truyện ngắn và tiểu thuyết, là những lát cắt cuộc sống hiện thực đầy sôi động. Nam Cao đốt cháy tình thần người đọc bằng những dư chấn mặt sau của thân phận, cuộc đời mỗi hữu thể; bằng cả cái logic phi đại tiểu tự sự - đại tự sự. Những trường lực sinh thành bảo thai nghệ thuật có được bởi sự chuyển hóa từ liệu thông qua hành trình chất lọc là để “tri ân cuộc đời”, để phục dựng nhân cách

trong nhân thể người. Nhà văn của thời đại đã ghi chép lại những mẫu/mảnh sự sống, những trái dấu của thực tại đời sống, xã hội trong khát vọng “hư cấu”. Song quan trọng hơn là những kinh nghiệm cảm giác của chủ thể sáng tạo đã lan truyền sang bạn đọc. Đã xác tín trong băng giá cái chết mòn từ trong hữu thể. Bức tranh hiện thực 1930 - 1945 được tác giả cấp cho nó nhiều giao diện ngữ nghĩa cũng nhờ bởi trực tương tác thể loại. Ở đó - những kí ức tăm tối đã song hành cùng những phẩm chất nội tại của thể loại truyện ngắn đan cài vào tiểu thuyết, một lối viết “truyện ngắn hóa” theo kĩ thuật truyện ngắn hiện đại trên phong nền của tư duy tiểu thuyết. Từ nội tại cấu trúc tác phẩm, một số yếu tố nghệ thuật được nối dài chức năng hành chức của nó trong mạch nghiêng trượt trên bình diện kết cấu - ngôn ngữ - giọng điệu - khoảng cách xâm lấn cái đời sống đương đại... Hàng loạt sự kiện xoay quanh các tình huống khác nhau đã tạo nên các chùm truyện “mini” được đan mờ: Chuyện bóp chân cho bà Ba, chuyện Chí đi tù, mối tình Chí Phèo - Thị Nở... Sự phóng túng trong nội dung phản ánh và hình thức biểu hiện đã chứng tỏ nhiều yếu tố nguyên của tiểu thuyết bước vào đời sống truyện ngắn, khiến cho văn bản trở nên nhòe lẫn đường biên thể loại. Lúc này, sự tiếp nhận của bạn đọc không chỉ khơi tìm trong bản chất động của tính năng thể loại mà trượt theo dòng liên tưởng của tính “liên văn bản”. Trờ lên, nổi rõ trong trường tương tác thể loại, truyện ngắn Nam Cao không thể đi ra khỏi vùng tiếp nhận của độc giả khi tiếp xúc với một số hằng biến trong giọng điệu theo mô thức *loại* tương tác *loại* - chất tiểu thuyết trong truyện ngắn *Chí Phèo* của Nam Cao đã sản sinh ra nhiều lớp diễn ngôn khác nhau. Bởi vậy, truyện ngắn “Chí Phèo” của Nam Cao là một truyện ngắn đậm chất tiểu thuyết theo đúng bản chất thể loại của tiểu thuyết. Điều này có nghĩa tác giả của nó đang tìm kiếm cho bản mệnh nghệ thuật những giao diện diễn ngôn thể loại có tính năng gắn gũi với “thể loại duy nhất đang biến chuyển và còn chưa định hình” [1, tr.21], thể loại tiểu thuyết.

Như vậy, muốn xác định được hiệu quả thẩm mĩ vốn tiềm tại trong lần ranh tương tác từ góc nhìn diễn ngôn thể loại, tất yếu không thể chấp nhận một định nghĩa duy danh về bản chất thể loại của nó. Trước hết, muốn nắm bắt được đặc trưng tiểu thuyết, theo Bakhtin chỉ có một cứu cánh là: xác định hạt nhân cấu trúc của nó. Bakhtin đưa ra ba yếu tố cấu thành cấu trúc tiểu thuyết, đó là: (1) Tọa độ không gian, thời gian xây dựng hình tượng; (2) Phong cách lời nói (nhân quan ngôn từ); (3) Khu vực tiếp xúc giữa thế giới nghệ thuật trong tiểu thuyết và thế giới hiện thực bên ngoài. Trong những công trình nghiên cứu của mình, để xác định hạt nhân cấu trúc tiểu thuyết, Bakhtin đã thiết lập một hệ quy chiếu giữa tiểu thuyết với sử thi. Vậy, để thấy được chất tiểu thuyết trong truyện ngắn “Chí Phèo” của Nam Cao, ta lần lượt soi sáng tác phẩm này qua những luận điểm cơ bản của Bakhtin.

Thứ nhất, về tọa độ không - thời gian xây dựng hình tượng, Bakhtin đưa ra hai khái niệm: tâm thế thể loại và khoảng cách sử thi. Theo ông, tiểu thuyết xây dựng hình tượng ở khu vực không gian, thời gian của thực tại đang tiếp diễn, quan trọng hơn, ở tiểu thuyết, theo Bakhtin không phải là khoảng cách thời gian mà là khoảng cách giá trị. Ở tiểu thuyết, người kể và đối tượng cùng được đặt trên một mặt bằng giá trị, vì thế tâm thế tiểu thuyết là tâm thế bổ bã, thân

mật, suông sã. Tiểu thuyết đã xóa hẳn “khoảng cách sử thi”. Trong “Chí Phèo”, cái thế giới mà Nam Cao phản ánh là cái thế giới của thực tại đang tiếp diễn, cái thế giới của một làng quê nông thôn (làng Vũ Đại) vào chính thời điểm mà Nam Cao sống và viết. Ở đó, ta thấy hiện lên những “thị” những “hắn” những “y”, những “thằng cha”, “con mẹ”... Nam Cao không đặt hình tượng Chí Phèo ở một thang giá trị khác cao hơn (kiểu sử thi) để mà nhìn lên với một tâm thế ngưỡng mộ, thành kính. Nam Cao đã kéo nhân vật của mình lại gần để soi chiếu tha hồ bổ bã, giễu nhại một cách suông sã. Ở “Chí Phèo”, Nam Cao đã xóa bỏ tận gốc “khoảng cách sử thi”. Và trong truyện ngắn này, tọa độ không gian, thời gian còn được nhận diện khá dễ dàng qua mở đầu, kết thúc truyện. Theo Bakhtin, tiểu thuyết có kiểu kết thúc dang dở, chưa hoàn tất. Kết thúc truyện *Chí Phèo* không phải ngẫu nhiên Nam Cao để Thị Nở sau khi chứng kiến cái chết của “người tỉnh” đã nhìn nhanh xuống bụng và nhìn thấy xa xa một cái lò gạch cũ bỏ không. Người đọc dễ dàng suy luận theo logic nội tại của nó: lại một Chí Phèo con sắp ra đời, lại một cuộc đời, một số phận bi kịch sắp hoài thai. Cuộc sống dường như đang tiếp diễn, bi kịch lại nảy sinh khi nó vừa kết thúc... Đó chính là cái “dang dở”, “chưa hoàn tất” của tiểu thuyết. Trở lại cảnh ở phần mở đầu của truyện *Chí Phèo* “Hắn vừa đi vừa chửi (...). Bắt đầu hửi chửi trời. Có hề gì? Trời có của riêng nhà nào? Rồi hắn chửi đời. Thế cũng chẳng sao: đời là tất cả nhưng chẳng là ai. Tức mình, hắn chửi ngay tất cả làng Vũ Đại” cùng với “hình tượng đám đông” - dân làng Vũ Đại gọi cho ta liên tưởng tới đây giống như “một lát cắt” của cuộc sống “hiện tại đang tiếp diễn” vậy. Từ lúc bước vào truyện cho đến lúc ra khỏi truyện, người đọc như có cảm giác bước vào một ngôi làng mà cánh cổng luôn luôn mở.

Tọa độ không gian, thời gian xây dựng hình tượng liên quan chặt chẽ, hay nói đúng hơn nó quy định nguyên tắc cấu trúc của hình tượng. Nếu nguyên tắc cấu trúc hình tượng ở sử thi là hình tượng nguyên khối, nguyên phiên, trong suốt thì nguyên tắc cấu trúc hình tượng ở tiểu thuyết là nguyên tắc mâu thuẫn, vênh lệch, trật khớp. Nếu hình tượng sử thi được cấu thành bởi phẩm chất tính cách hoặc nhiều phẩm chất tính cách cùng loại thì hình tượng tiểu thuyết lại được cấu thành bởi nhiều phẩm chất, tính cách khác loại. Trong đó, nguyên tắc cấu trúc hình tượng được quy định bởi điểm nhìn: điểm nhìn của người kể đối với nhân vật, điểm nhìn của nhân vật đối với chính nó và điểm nhìn của các nhân vật khác về nó. Trong sử thi, ba điểm nhìn này là một, trong tiểu thuyết ba điểm nhìn này thống nhất nhưng không đồng nhất. Trong *Chí Phèo*, ta dễ dàng nhận thấy điều đó. Bá Kiến nhìn Chí Phèo “là một thằng đầu bò”; làng Vũ Đại nhìn Chí Phèo là “một con quỷ dữ”; Chí Phèo nhìn mình có lúc chẳng thấy gì, có lúc thấu tận đáy hồn. Trong thế giới này, người kể không chỉ thấy Chí Phèo là “một con quỷ dữ”, “thằng đầu bò” mà còn thấy được một con người, chất người nơi Chí. Người kể có lúc giễu nhại Chí, có lúc lại thương Chí, xót xa cho Chí. Tuy nhiên, tính tương tác trong mạch dẫn thể loại đã tạo nên những song tuyến kết nối tất cả các điểm của ngôi kể không ngoài mục đích khắc họa cái thế giới tinh thần của hình tượng. Từ điểm nhìn này, bạn đọc có thể nhận thấy phẩm chất tính cách của Chí Phèo không hề đơn nhất, mà là tổng hợp của nhiều dấu lặng nơi tính cách, thậm chí cả những tính cách trái dấu: một con quỷ dữ và một trái tim khao khát yêu thương, khao khát hoàn lương; một thằng say, thằng

khùng, thằng mất trí và một con người sáng suốt; một bản năng vô thức và một cá nhân có ý thức... Ngoài ra, giữa phẩm chất tính cách bên trong và cái ngoại hiện ra bên ngoài cũng có lúc thống nhất nhưng không đồng nhất trong tinh thần chủ thể. Cái hình hài góm ghềnh với những hình xăm kì quái, những vết sẹo ngang dọc là phù hợp với tính cách quỷ dữ nhưng không phải là “ngoại hiện” của phẩm chất “người” trong Chí Phèo. Chạm khắc chân dung *Chí Phèo* trong tọa độ giãn cách của tính tương tác thể loại như vậy, nhà văn đã tạo nên tính đa diện trong trường lưỡng diện đối ngẫu từ lúc khai triển mạch truyện đến lúc kết thúc. Tác giả của nó, không ngoài chủ đích hướng tới “tâm đốn” hai chiều diễn ngôn trong diễn ngôn.

Cũng từ cách phối điểm nhìn theo tọa độ không - thời gian của tiểu thuyết, nhà văn đã soi chiếu nhân vật trong cái thuộc tính “vô định hình” của mặt sau diễn ngôn thể loại. Liên đới này đã giúp tác giả hướng tới diễn tả cái thực tại đang diễn ra không thể giới hạn. Từ Chí say và chửi, Chí gặp Thị Nở... đến Chí tìm về bản chất “người” là chuỗi “xung năng” của dấu chỉ nhiều hơn trong bản chất một thể loại. Như vậy, cái động lại đã vượt thoát khỏi khung lí thuyết thể loại truyện ngắn, hòa vào những mạch nguồn để sinh thành ra nhiều biến thể mới và lúc này “tác phẩm như một bức tranh được ghép bởi nhiều mảnh khác nhau, mỗi mảnh là một phần của câu chuyện” [3, tr.146]. Người đọc được thưởng thức nhiều phiến đoạn (séquences) của *cảnh lớn - nhỏ, xa - gần, cao - thấp*. Trở lên, mỗi góc quay vô hạn định được xen tạo trên nhiều góc độ đã khiến cuộc đời nhân vật được lật giở trong nhiều “cắt đoạn hành động khi miêu tả” và “mô tả bằng hình ảnh” [4, tr.414] từ viễn cảnh đến trực diện của ngôn ngữ điện ảnh. Những tranh chấp trong dung hợp thể loại cũng là cách tác giả của truyện ngắn nỗ lực trong tìm kiếm “cái khác” trong trò chơi thể loại vừa đảm bảo “tính chất lắp ghép của điện ảnh vừa đem đến cho độc giả cảm giác liên mạch” [5, tr.116] như đang được xem một bộ phim ngoài đời thực. Từ tính chất ghép nối đặc thù với nhiều mảnh ghép cách biệt nhau về không gian và cả thời gian, Nam Cao đã nối dài đường biên truyện ngắn trong rãnh thấp của thể loại tiểu thuyết, để qua đó kiến tạo nên một mô hình sống với bức tranh hiện thực đa chiều, góp phần mở rộng phản ánh hiện thực một cách sâu sắc.

Yếu tố hạt nhân cấu trúc thứ hai mà Bakhtin đưa ra là *phong cách lời nói* - nhân quan ngôn từ tiểu thuyết. Xuất phát từ quan niệm: Sở dĩ ngôn từ (lời nói) có tính chất “ma quái” không phải chỉ vì thực tiễn (đối tượng được nói tới) phong phú hơn khái niệm (lời nói) mà còn vì mỗi lời phát ra vừa là lời đầu tiên, vừa là lời cuối cùng. Đây thực chất là sự va siết, vang vọng của muôn vàn lời nói khác mà Bakhtin cho rằng, lời tiểu thuyết là lời đa thanh phức điệu, là tiếng nói phức điệu, tiếng nói đối thoại, lời nói lời, tranh biện với các lời khác, giọng khác.

Đọc truyện Nam Cao nói chung và *Chí Phèo* nói riêng, ta thấy Nam Cao dùng lời bản trực tiếp - lời người kể được hòa trộn vào lời nhân vật, giọng nhân vật, ý thức nhân vật và thái độ của người tiếp nhận. Chẳng hạn, đoạn văn sau trong truyện *Chí Phèo* cho ta thấy sự cộng hưởng của nhiều sắc giọng: giọng người kể, giọng Chí Phèo, giọng dân làng Vũ Đại và giọng của bạn đọc “Tức thật! Ồ! Thế này thì tức chết đi mất! Đã thế, hắn phải chửi cha đứa nào không chửi

nhau với hẳn". Sự hoà trộn này tạo ra cho truyện của Nam Cao một thứ giọng rất tự nhiên. Ông thường tìm ra động cơ của lời nói mà từ đó tìm cách diễn đạt nó. Ứng với quan niệm của Bakhtin, truyện của Nam Cao đậm chất tiểu thuyết, song không phải là tiểu thuyết đa thanh phức điệu. Mặc dù, tác phẩm của Nam Cao có nhiều giọng nhưng tất cả các giọng đều phụ thuộc vào một giọng chủ (trong âm nhạc gọi là bè chủ). Giọng chủ (giọng người kể) giễu nhại tất cả các giọng khác, các giọng khác lại bị giọng chủ giễu nhại. Người kể chuyện trong *Chí Phèo* giễu nhại lại giọng Bá Kiến, giọng Thị Nở, giọng dân làng Vũ Đại và giễu nhại lại cả giọng của Chí Phèo. Thêm đó sự hỗn dung của các giọng điệu trong mạch truyện kể lại luôn xuất hiện gắn với "hình tượng đám đông", tạo nên một thế giới đầy hỗn loạn, xô bồ, tràn lấp trong các lễ hội "cacnaval" hoá. Tất cả không ngoài cái chủ ý phản ánh tận cùng cái bản chất của thực tại đời sống lầm than, tha hóa và cũng là nguyên nhân chính yếu đẩy con người đến bờ vực "chấn thương" trên trục ngoại diện - nội tâm.

Yếu tố hạt nhân cấu trúc thứ ba của tiểu thuyết, theo Bakhtin, chính là hệ quả được rút ra từ hai yếu tố trên. Đó là *khu vực tiếp xúc giữa thế giới trong tiểu thuyết và thế giới ngoài cuộc đời*. Khu vực tiếp xúc của tiểu thuyết, theo Bakhtin, là vô cùng rộng rãi nhiều khi không phân biệt được ranh giới giữa thế giới nghệ thuật trong tiểu thuyết với thế giới hiện thực. Điều này hoàn toàn khác với sử thi. Chính vì sử thi xây dựng hình tượng trong khoảng không gian, thời gian "quá khứ tuyệt đối" [1, tr.35] hoàn tất, tự khép kín trong bản thân nó; tâm thế sử thi là tâm thế ngưỡng mộ, sùng kính, lời kể sử thi là lời kể độc điệu, lời tiên tri, phán truyền... nên khu vực tiếp xúc giữa thế giới nghệ thuật trong sử thi với thế giới hiện thực cuộc đời rất hẹp. Thế giới của sử thi là thế giới của "bàn thờ", thế giới của đức tin, người ta chỉ tìm đến sử thi để ngưỡng vọng chứ không thể trò chuyện tâm tình. Ngược lại, tiểu thuyết xây dựng một thế giới trong khoảng không gian, thời gian của hiện tại đang tiếp diễn, con người tiểu thuyết là con người trật khớp, vênh lệch với tất cả mẫu thuẫn của nội tại, sự phức tạp vốn có của nó trong cuộc đời, tâm thế tiểu thuyết là bối bã, thân mật, lời tiểu thuyết đậm chất văn xuôi, là lời đối thoại, lời nói lời, tranh biện đa thanh, đa giọng... Vì vậy, khu vực tiếp xúc giữa thế giới nghệ thuật tiểu thuyết với thế giới hiện thực là vô cùng rộng lớn. Ta khó lòng tìm thấy một Đăm Săn trong thực tế, nhưng lại dễ dàng tìm thấy một Chí Phèo, một Bá Kiến, một Thị Nở... bởi truyện của Nam Cao là truyện đời tư. Nam Cao tiếp cận đời sống từ góc độ đời tư, những số phận của từng cá nhân với những cá tính vênh lệch, trật khớp như Chí Phèo, Thị Nở... trong cái xã hội Việt Nam những năm 1930 - 1945 là rất phổ biến. Từ những hiện tượng phổ biến đó, Nam Cao xây dựng thành một thế giới nghệ thuật có giá trị hiện thực và nhân đạo sâu sắc.

Đọc *Chí Phèo*, ta không nhận thấy Nam Cao thi vị hoá, lãng mạn hoá, hay lí tưởng hoá cuộc sống, mà ta bắt gặp ở đây một cuộc sống với tất cả sự ngổn ngang, bẽ bộn, dang dở của nó, bao gồm cả cái bi lẫn cái hài, cả tiếng cười lẫn nước mắt. Ta cười cái con người "dị hình", "dị tính" của Chí Phèo, ta cũng rớt nước mắt trước bi kịch tinh thần của hữu thể này. Ta cười cái bộ mặt gớm ghiếc của Thị Nở, ta cũng trân trọng những cử chỉ cao đẹp mà ngoài Thị Nở ra

chắc gì đã có mấy ai làm được cho Chí Phèo. Rồi Bá Kiến, Tư Lãng, bà cô Thị Nở, dân làng Vũ Đại... tất cả nằm trong chính thể nghệ thuật mà mỗi "vai" đều có vị trí riêng của mình, nhưng tất cả được đốt cháy trong hơi thở nóng hổi của đời sống. Có lẽ vì thế, mà hơn tất cả một thể loại nào khác, đến với tiểu thuyết, người ta đọc "nhập thân" cao độ nhất để mà cùng buồn, cùng vui, cùng lo âu, căm giận... với thế giới nhân vật trong truyện, có lúc người đọc còn tranh biện với cả lời của nhân vật, đối thoại với nhân vật, thậm chí tự phát triển câu chuyện theo ý mình. Từ góc nhìn bản chất và quy luật nội tại của đời sống thể loại, chứng tỏ tiểu thuyết là một thể loại có phạm vi tiếp xúc rộng hơn bất cứ một thể loại nào khác. Truyện của Nam Cao nói chung và *Chí Phèo* nói riêng là truyện mang đậm chất tiểu thuyết trên mọi phương diện, mà có lẽ "nổi bật lên ở khả năng phản ánh một cách toàn vẹn sinh động hiện thực đời sống" [2, tr.191]. Trong đó, yếu tố làm nên "chất tiểu thuyết" trong truyện ngắn *Chí Phèo* của Nam Cao trong quá trình tổ chức văn bản đã sử dụng lối tư duy tiểu thuyết để sáng tạo nên truyện ngắn *Chí Phèo* được đặt trong nhiều phạm vi tiếp xúc hiện thực đời sống. Song có lẽ, hiện thực mà chúng tôi nói đến ở đây chính là hiện thực "suy ngẫm", hiện thực sinh thành các tổ chức diễn ngôn về những "cái khác" trong mạch dẫn thể loại không hoàn kết.

Tiếp nhận truyện ngắn *Chí Phèo* Nam Cao từ điểm nhìn diễn ngôn thể loại, ta còn nhận thấy tính chất phức tạp của tinh thần thể loại qua cách nhà văn khám phá và thể hiện "từng bước thăng trầm số phận của nhân vật" [2, tr.192] trên trục thứ sinh - tiểu thuyết. Theo đó, đến với *Chí Phèo* bạn đọc không chỉ nhận diện được tấn bi kịch của Chí từ lúc chào đời đến lúc tự diệt, mà lớn hơn là tấn "trò đời" nhóp nhùa đánh cắp đi khát vọng sống của một con người. Từ góc nhìn kinh nghiệm chấn thương này, Chí Phèo trở thành "quý vương" của làng Vũ Đại là một hệ quả tất yếu. Song cũng từ trục diễn ngôn tương tác thể loại, Nam Cao đã đặt số phận con người cao hơn trong sự đối sánh của cội thức với những hằng số của giá trị nhân sinh để đi tìm kiếm cho những gì đang diễn ra trong chính cái thực tại đang còn dang dở... Xây dựng hình tượng nhân vật như vậy, Nam Cao thực sự chạm vào cái lằn ranh giao thoa của địa hạt tư duy tiểu thuyết. Từ dẫn thân trong sự đối thoại để cộng hưởng các kiểu viết khác nhau, Nam Cao đã nỗ lực tìm kiếm và làm "lạ hoá" phương thức và tính năng thể loại trung tâm trong tìm kiếm thể loại ngoại biên. Thiết lập mang tính dấu chỉ trong bước ngoặt tư duy nghệ thuật đã đem lại cho phong cách truyện ngắn Nam Cao không thể trộn lẫn trong dòng chảy văn xuôi hiện đại những năm 30 - 45 của thế kỷ XX. Vậy tại sao không gọi truyện ngắn *Chí Phèo* là một tiểu thuyết?

3. Kết luận

Tiểu thuyết có đặc trưng của tiểu thuyết, truyện ngắn có đặc trưng của truyện ngắn. Các yếu tố trong các khung thể loại này chỉ có thể chuyển hoá đậm nhạt trong nhau, chứ hoàn toàn không thể thay thế cho nhau. Bởi vậy, tác phẩm *Chí Phèo* đậm chất tiểu thuyết song vẫn là một truyện ngắn theo đúng đặc trưng thể loại của nó. Cho nên ta chỉ có thể nói: *Chí Phèo* là một truyện ngắn đậm chất tiểu thuyết mà thôi. Tuy nhiên, với tư duy tiểu thuyết, Nam Cao đã sinh ra sản phẩm nghệ thuật gắn bó hữu cơ giữa cái thực tại đầy biến động trong cái gọi là ý thức chủ ý của chủ thể trong

việc lựa chọn hình thức tương tác thể loại có sức phơi trải sâu ngút, vượt qua nhiều mảng màu hiện thực khác nhau. Tác phẩm *Chí Phèo* không chỉ là một sự ghi dấu cho những bản mệnh nhân vị đang thết gào trong màn đêm đen tối, mà còn là sự kết nối với những kiểu văn bản phái sinh; hay nói cách khác, từ sự tương tác văn bản, truyện ngắn *Chí Phèo* của Nam Cao thể hiện khát vọng vươn ra ngoài sự đóng khung của chủ thể vào văn bản. Nghĩa là cái tôi tác giả “hân hoan chết đi” trong văn bản để tạo sinh những trường văn bản mới; ở đó, văn bản nguyên sinh tạm quên mình vào biên độ mờ nhòe để nhường chỗ cho những kí hiệu/mã biểu tượng mới - mã huyền thoại thuộc văn bản phái sinh. Chính điều này tạo ra một Nam Cao không thuần nhất trong phong cách truyện ngắn, song lại là một phong cách nghệ

thuật thống nhất trong tư duy nghệ thuật. Điều đó cũng có thể hiểu và lí giải: Sản phẩm nghệ thuật của người nghệ sĩ tài hoa - trò chơi thẩm mĩ chỉ thực sự được nổi dài trong cách lựa chọn được một khung tri thức thể loại.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

[1] M. Bakhtin (Phạm Vĩnh Cư tuyển chọn, dịch và giới thiệu, 1992), *Lý luận và thi pháp tiểu thuyết*, Trường viết văn Nguyễn Du, H.
[2] Hà Minh Đức (Chủ biên, 2003), *Lí luận văn học*, Nxb Giáo dục, H.
[3] Phạm Thị Thật (2009), *Truyện ngắn Pháp cuối thế kỉ XX - một số vấn đề lý thuyết và thực tiễn sáng tác*, Nxb Giáo dục Việt Nam, H.
[4] Đỗ Lai Thúy (biên soạn và giới thiệu, 2004), *Sự đóng đánh của phương pháp*, Nxb Văn hóa Thông tin, H.
[5] Phùng Văn Tửu (2010), *Tiểu thuyết trên đường đổi mới nghệ thuật*, Nxb Tri thức, H.

(BBT nhận bài: 07/04/2016, phản biện xong: 15/04/2016)