

Tần suất kể chuyện trong tiểu thuyết Vũ Trọng Phụng

Nguyễn Mạnh Quỳnh*

Tóm tắt: Bài viết nghiên cứu tần suất kể chuyện - một phương diện quan trọng của thời gian tự sự - trong các tiểu thuyết của Vũ Trọng Phụng, theo lý thuyết tự sự của G. Genette. Cách thức sử dụng các phạm trù của tần suất kể chuyện cho thấy, đây là một phương tiện quan trọng nhằm tạo sinh cấu trúc thời gian cho truyện kể, thông qua việc chia cắt, xâu chuỗi, nén, xả nén và trùng điệp các sự kiện, biến cố, làm gia tăng sắc thái nhận thức và biểu cảm của tác phẩm.

Từ khóa: Tự sự học; thời gian tự sự; tần suất; truyện kể; đảo thuật.

Ngày nhận 04/4/2018; ngày chỉnh sửa 12/6/2018; ngày chấp nhận đăng 03/8/2018

Mối quan hệ giữa thời gian của *câu chuyện* (cái được biểu đạt) và thời gian của *truyện kể* (cái biểu đạt) được lý thuyết tự sự học xem xét ở khía cạnh quan hệ về các sự kiện xuất hiện (nhiều hoặc ít) trong câu chuyện và số lần mà chúng được kể lại trong truyện. Gérard Genette (1930-2018) gọi đây là *tần suất* (frequency) kể chuyện và quy hệ thống những mối quan hệ về tần suất thành hai kiểu chính: “sự kiện được nhắc lại hoặc không”, “lời trần thuật được nhắc lại hoặc không” và phân ra thành: *a/trần thuật đơn* (singulative narrative), *kể một lần những gì xảy ra một lần*; *b/trần thuật trùng lặp* (repeating narrative) - *kể n lần những gì xảy ra 1 lần* và *c/trần thuật khái quát* (iterative narrative) - *kể 1 lần những gì xảy ra n lần* (Gérard 1980).

Tần suất kể chuyện là phát kiến của riêng G.Genette và ông cũng là người đưa ra hệ thống lý thuyết hoàn chỉnh cho tần suất kể. Jonathan Culler trong lời giới thiệu cho cuốn sách *Diễn ngôn tự sự* (1980) của Genette đã nhận xét: “Tần suất (...) hiếm khi được thảo luận trước đây, dù rằng, nó là một đề tài

quan trọng của thời gian tự sự”. Nhà nghiên cứu cũng lưu ý rằng “sự nhắc lại, một dạng thức phổ biến của tần suất, nổi lên như một kỹ xảo trung tâm của một số cuốn tiểu thuyết tiên phong” (Gérard 1980: 110). Theo chúng tôi, trong các tiểu thuyết của Vũ Trọng Phụng, hoạt động của tần suất theo một cách thức đặc thù, nhấn mạnh ý nghĩa của một sự kiện hoặc của một số lượng các sự kiện, làm cho tình huống truyện sinh động, hấp dẫn hơn, làm gia tăng sắc thái nhận thức và biểu cảm của tác phẩm và góp phần đặc lực trong việc tạo sinh cấu trúc truyện kể.

1. Trần thuật đơn (1S/1N) và trần thuật trùng lặp (nN/1S) - những biểu hiện chủ yếu của tần suất kể chuyện trong các tiểu thuyết *Giông tố*, *Số đỏ*, *Vỡ đê*

Hai biểu hiện của trần thuật đơn được Genette rút gọn bằng các công thức mà ông gọi là *giả toán học*: 1N/1S hoặc nN/nS¹; còn trần thuật trùng lặp có công thức tổng quát là nN/1S. Các dạng thức này của tần

* Trường Đại học Hoa Lư, Ninh Bình;
email: manhquynh70@gmail.com

¹ N = narrative (truyện kể); S = story (câu chuyện).

suất kể chuyện được Vũ Trọng Phụng sử dụng nhiều trong các tiểu thuyết trên với những cách thức khác nhau nhằm mục đích kiến tạo cấu trúc cho các sự kiện được trần thuật và cá tính hoá nhân vật.

1.1. Những trần thuật đơn bị ngắt ra, gián đoạn hoặc đan xen để tạo sự liên kết

Trước hết là việc ngắt các trần thuật đơn và tạo “khoảng trắng” trong trần thuật. Những trần thuật đơn được đề cập đến ở đây là dạng trần thuật một lần sự kiện xảy ra một lần. Từ “đơn” được dùng để chỉ tính chất đơn nhất (singulative) của sự kiện trong một hoạt cảnh đơn (singular scene). Một trần thuật đơn là việc kể lại một “blôc” sự kiện nào đó.

Việc ngắt các trần thuật đơn giữa chừng là để tạo ra những “khoảng trắng”, nhằm gây hồi hộp, gợi sự liên tưởng, tưởng tượng của người đọc. Khoảng trắng này sẽ được lấp đầy sau đó bằng một hoặc một vài yếu tố của trần thuật đơn khác, qua đó, thiết lập mối liên kết giữa chúng. Ví dụ các trần thuật đơn giữa chương I và chương II trong *Số đỏ*. Chương I là những sự kiện diễn ra chung quanh cái sân quần vợt mà thằng Xuân đang nhật thuê bóng (Xuân tán tỉnh chị hàng mía, ông thầy xem bói cho Xuân, bà Phó Đoan và vợ chồng Văn Minh xuất hiện và vào sân chơi ban quần). Chương này đột ngột dừng lại với sự kiện thằng Xuân bị một người Pháp nắm tóc, lôi nó xềnh xệch ra sân mà tát, mà sỉ vả... Mọi người xúm lại hỏi. Thì ra nó bị bắt quả tang nhìn trộm cô đầm thay váy và ngay lập tức Xuân bị đuổi việc.

Chúng ta có thể gặp hiện tượng tương tự trong một số trần thuật đơn của *Giông tố*, như ở chương II và chương VI, chương XIV và chương XV, chương XV và chương XVIII. Chương II kết thúc bởi tình tiết một người đàn bà lạ mặt mượn danh Nghị Hách gặp quan huyện Cúc Lâm. Nội dung cuộc

gặp này mãi tới chương VI mới được tiết lộ qua lời thuật của chính quan huyện. Hồi tưởng của ông đồ trong một cảnh đơn ở chương XV bù đắp vào chỗ bỏ lửng của sự kiện Long về làng vào một đêm khuya ở chương XIV; cảnh “điều đình” giữa Tú Anh và ông đồ ở chương XV cũng bị dừng lại giữa chừng ở thời điểm gay cấn nhất, rồi mãi tới chương XVIII, nó mới được kể tiếp trong hồi tưởng của Mịch.

Việc bỏ lửng và ghép nối này vừa làm gián đoạn thời gian kể chuyện, vừa tạo ra sự “chồng lán” của thời gian sự kiện. Một mặt, chúng kích thích sự hồi hộp, thích thú theo dõi từ phía người đọc; mặt khác, chúng đóng vai trò như một phương tiện để tạo ra sự liên kết giữa các sự kiện được trần thuật. Trong *Giông tố* và *Số đỏ*, cách thức trần thuật này khiến cho các sự kiện diễn ra dồn dập theo kiểu gối đầu: sự kiện này chưa qua, sự kiện khác đã ập tới. Con người bị cuốn vào mớ bòng bong đó, tất bật, này xóc, liêu xiêu trước cuộc sống đầy tai ương và bất trắc.

Nghiên cứu các tiểu thuyết *Giông tố*, *Số đỏ*, *Vỡ đê* của Vũ Trọng Phụng, chúng tôi thấy có hiện tượng *trần thuật đơn bị ngắt ra và một tiết đoạn trần thuật khác được chèn vào với tư cách của một đảo thuật (analepsis) bên ngoài hoặc bên trong*. Trong *Giông tố*, có thể kể ra cảnh đơn ở dinh viên quan Công sứ ở chương IV (có hai ngoại đảo thuật chèn vào cảnh đơn này: quan Công sứ và các học sinh của một trường tư thực; quan Công sứ và người đàn bà kêu oan); cảnh chức sắc làng Quỳnh Thôn họp bàn về vụ kiện (đảo thuật được chèn vào là những hồi tưởng của ông đồ về buổi gặp quan Công sứ (chương VIII); cảnh đơn Mịch trên đường đi vớt bè trở về nhà (đảo thuật xen vào là những hồi tưởng của thị Mịch về tuổi thơ ngây (chương XI). Trong *Số đỏ*, cảnh đơn tại sân quần vợt ở chương I có tới ba đảo thuật bên ngoài được chèn vào (các đảo thuật về Xuân, Văn Minh, bà Phó

Doan). Các đảo thuật về cụ cố Hồng, Victor Ban cũng được chêm vào với cách thức tương tự. Cũng có thể tìm thấy những trường hợp như vậy trong *Vỡ đê* như những cuộc trò chuyện giữa Phú và bà mẹ đôi khi bị ngắt ra bởi những hồi ức, kỷ niệm của Phú hay như đảo thuật về cụ Cố len vào giữa những toan tính của vợ chồng viên quan hộ đê...

Nhìn từ phương diện trình tự (order) kể chuyện, phần lớn những tiết đoạn trần thuật chen ngang kể trên thường đóng vai trò soi sáng quá khứ nhân vật, lấp đầy không gian kể, chia cắt sự kiện... Ở đây, xét từ phương diện tần suất kể chuyện, các đoạn trần thuật này sẽ được nghiên cứu như là các yếu tố của một cấu trúc, chúng soi sáng lẫn nhau, quy định giá trị cho nhau.

Chẳng hạn như Chương VIII của *Giông tố* kể chuyện chức dịch làng Quỳnh Thôn bàn nhau việc tiếp tục kiện vụ “đâm sụ” của Nghị Hách. Sau hai mươi hôm xảy ra vụ việc, làng Quỳnh Thôn như một con bệnh đang lên cơn sốt. Trong khi chức dịch trong làng hành sự bằng việc cãi nhau lộn bậy, “cắt lượt nhau hút thuốc lào cho hại thuốc hại đóm, cho phòng hội đồng bản vì những đồng đóm rã”, bản tán huyện thuyên “rất những chuyện không nên nói một tí nào cả” thì ông đồ, với tâm sự riêng, chỉ còn nước “như điên như cuồng mà không biết làm sao được” (Vũ Trọng Phụng 1999b: 230). Người ta xúm lại với ông đồ hóa ra chẳng phải vì muốn rửa nhục cho gia đình ông mà vì sĩ diện cá nhân, vì “nghĩa lý của mâm rượu” hay đơn giản chỉ bởi mong muốn được thể hiện bản chất con người công cụ cộc cạch, vô duyên trước công quyền như anh Trương tuần. *Cách thức lồng ghép này đã tố cáo, vạch trần sự vô nghĩa lý, vô cảm của con người trong xã hội thực dân - phong kiến.*

Trong *Số đỏ*, ở Chương IX, đảo thuật về nhân vật Victor Ban bị bao hàm trong một trần thuật đơn khác, nó nằm trong đoạn

truyện kể về cuộc gặp gỡ bất ngờ giữa thằng Xuân và nhân vật này. Quá khứ của Victor Ban cho thấy bản chất bịp bợm, giả dối, lừa lọc của y trên con đường làm giàu. Từ một tay bán thuốc lậu bước lên địa vị ông chủ của một khách sạn nổi tiếng Hà thành, bản thân Victor Ban còn không tin được. Vậy nên, khi gặp thằng Xuân bụi đời, lưu manh, vô học xuất hiện trong bộ dạng một ông đốc “hào hoa”, đang giao du với tầng lớp “thượng lưu trí thức” thì kẻ trí trá này chỉ còn biết ngây mặt ra, ngỡ ngác. Tình huống “kẻ cắp bà già gặp nhau” đã soi sáng cho nhau, cùng tố cáo cái xã hội thối nát đã đẻ ra những con người vô nghĩa lý mà vẫn nghiêm nhiên tồn tại giữa cuộc đời. Chúng, hai hình nhân nghịch dị, một tác oai tác quái trên thương trường, một khuấy đảo trên chính trường, nhưng cùng thẳng tiến bằng một phương tiện bản thủ: đều cáng và bịp bợm.

1.2. Các trần thuật đơn được đặt trong quan hệ tiếp nối, nhân quả

Quan sát các chương, phần trong *Giông tố*, *Số đỏ*, *Vỡ đê*, chúng tôi thấy có nhiều trần thuật đơn là sự nối dài của một trần thuật đơn khác. Chúng gắn với nhau để hợp thành một trần thuật đơn lớn hơn, như một tổng thể của các trần thuật đơn bộ phận có quan hệ mật thiết với nhau về thời gian. Trong *Giông tố*, chương II là sự tiếp nối chương I với thời gian là từ đêm hôm trước đến trưa ngày hôm sau - thời điểm diễn ra vụ “đâm sụ” và việc họp bàn lần thứ nhất của các cụ làng Quỳnh Thôn. Chương VIII và chương kế tiếp là các sự kiện diễn ra trong vòng một ngày đêm; hai chương XII và XIII cũng kế tiếp nhau trong thời gian, Long chờ Tú Anh ở trường Đại Việt và quyết định viết thư để lại. Chương XVI và chương XVII thực ra là một trần thuật đơn thuật lại cuộc trò chuyện giữa Long và Tú Anh bị ngắt ra làm đôi. Chương XXVIII và

XXIX có thời gian cách nhau chỉ một ngày. Trong *Vỡ đê*, các sự kiện được thuật lại theo trình tự “tuần tự nhi tiền”, chương sau nối tiếp chương trước theo thời gian và hầu như không có sự quay ngược. Ba chương đầu là những trần thuật đơn kể tiếp về thời gian, xoay quanh không gian ngôi nhà của Phú và việc Phú chuẩn bị phải hộ đê. Các chương còn lại là những sự kiện diễn ra tuần tự ở các điểm không gian khác nhau kể từ lúc đê bị nguy cấp đến khi đê vỡ và các sự kiện sau thảm họa này. Lần lượt là những nỗi vất vả, khổ nhọc của những người dân phu đắp đê, dẫn đến các cuộc biểu tình rồi Phú bị bắt, bị tra tấn dã man, bị vu là “cách mệnh”, sau đó được Kim Dung cứu thoát...

Trong *Số đỏ*, các chương II, III, IV, V kể về những sự kiện diễn ra theo trình tự trước - sau. Các chương IX và chương X, chương XII và chương XIII, chương XVIII và chương XIX cũng là những trần thuật đơn nối tiếp nhau liền mạch theo thời gian.

Dấu hiệu của sự nối tiếp và kéo dài các trần thuật đơn là các từ ngữ chỉ thời gian thực tế trong dòng chảy có tính liên tục như “hôm sau”, “8 giờ sáng hôm sau”, hoặc gói đầu như “trong khi đó”, “giữa lúc ấy”... hoặc các dấu hiệu chỉ sự trần thuật tiếp diễn một số hành động nào đó theo thời gian đã được kể ở cảnh đơn đứng trước. Những trần thuật đơn nối vào trần thuật đơn kể trước tuần tự theo thời gian chiếm tỉ lệ khá lớn trong *Số đỏ* và *Vỡ đê*. Chúng giúp cho trật tự thời gian biên niên của các tác phẩm này thêm rõ nét và truyện kể có một sự liền mạch, liền hơi, tạo ra ảo ảnh về tính cập nhật. Tác phẩm như một bản tường thuật trực tiếp, phản ánh tức thì những sự kiện đang diễn ra trong đời sống xã hội, nói khác đi, đó là cái hiện tại đương thời sống động với “các biến cố cuộc sống đang tiếp diễn ngay bây giờ” (Mikhail 1992: 62). Đây cũng là một trong những đặc điểm quan trọng của thể loại tiểu thuyết - phóng sự, một thể loại

rất đậm tính thời sự đặc thù của tiểu thuyết nói chung.

Những trần thuật đơn được xây dựng theo quan hệ nhân quả được triển khai theo nguyên tắc: cái sau là kết quả của cái trước và chính nó lại là nguyên nhân của cái kế tiếp. Quan hệ nhân quả giữa các trần thuật đơn cũng gắn bó một cách mật thiết với sự tiếp nối thời gian của các sự kiện. Chính vì vậy mà Todorov cho rằng: “mỗi truyện kể được xây dựng theo các nguyên tắc nhân quả đều bao hàm các quan hệ thời gian” (Trịnh Bá Đĩnh 2002: 495). Tuy nhiên, có những loại trần thuật đơn được xây dựng trên quan hệ thời gian tiếp nối nhưng không tuân theo sự lệ thuộc nhân quả. Ở đây chúng tôi chỉ đề cập đến những trần thuật đơn vừa có quan hệ thời gian, vừa có quan hệ nhân quả trực tiếp với nhau. Chúng tạo ra một chuỗi móc xích các sự kiện và liên kết các cảnh đơn cách xa nhau cả về không gian và thời gian.

Sự kiện Xuân “ngẫu nhiên” thế chỗ cho hai quân quân quần vợt Hải, Thụy ở chương XIX và chương XX trong *Số đỏ* cũng có thể được xem như một dẫn chứng tiêu biểu cho sự liên kết các trần thuật đơn theo quan hệ nhân-quả. Xét về mặt thời gian sự kiện, chương XIX và chương XX có quãng cách là 4 tuần. Trong tương quan chung thì đây là một quãng cách khá dài bởi có khoảng một phần năm thời gian của câu chuyện không được kể. Tuy nhiên, người đọc không có cảm giác thời gian của câu chuyện bị “bò qua” dài như thế, bởi vì sự kiện ở chương sau đã được chuẩn bị ở chương trước. Chương XIX, thuật lại chuyện Xuân sau khi nghe lỏm được âm mưu của tình địch hai người thám tử, nó chắc chắn “cái giải vô địch quần vợt Đông Dương chỉ ngày mai thôi, là phải về tay nó” (Vũ Trọng Phụng 1999a: 206).

Bởi vậy, từ những chi tiết ở cảnh đơn của chương XIX, người đọc hoàn toàn có

thể đoán được kết cục của câu chuyện thì đầu quần vọt cũng như sự lên ngôi của Xuân - những sự kiện sẽ được trần thuật ở chương XX. Những trần thuật đơn được xây dựng theo nguyên tắc nhân - quả như vậy có thể bắt gặp khá nhiều trong *Số đỏ* như việc Xuân được Văn Minh tôn làm sinh viên trường thuốc (chương VI) với sự kiện bài thuốc thánh đèn Bia của Xuân gồm “nước rượu và lá thái lài” đã đánh bại những bài thuốc của hai cụ lang Tý và lang Phế (chương VII); danh hiệu “sinh viên trường thuốc” và những bài thuốc thuộc vẹt khi còn thối loa cho “ông vua thuốc lậu Bắc Kỳ” (chương VI) và những vần thơ “nhức đầu giải cảm”, khiến cho “nhà thi sĩ có tên tuổi” phải cúi đầu thán phục “văn chương độc tở” (chương X). Ông phán mọc sừng thuê Xuân chực bạc, trả trước năm đồng để thực hiện một hành động kỳ khôi “hễ ngài cứ trông thấy tôi ở đâu (mà tôi còn gặp ngài) thì ngài cũng chỉ cần trở vào mặt tôi mà nói rằng: “Thưa ngài, ngài là một người mọc sừng” (chương V) và hành động máy móc này sẽ dẫn đến cái chết đau đớn của cụ cố Tổ (chương XVIII) (chỉ tiết ông Phán trả nốt năm đồng còn lại sẽ xuất hiện ở chương XIX, tại đám ma cụ cố Tổ). Cứ như thế, chúng tạo thành một chuỗi liên hoàn các sự kiện móc nối với nhau khăng khít và chặt chẽ, tạo ra tính mạch lạc của truyện kể.

1.3. Các dạng thức biểu hiện của trần thuật trùng lặp

Khi nói về trần thuật trùng lặp, Genette có lưu ý rằng, sự nhắc lại (repetition) trên thực tế, là một *cấu trúc tinh thần* và cái gọi là “các sự kiện có tính đồng nhất” (identical events) hoặc “sự tái diễn của cùng một sự kiện” (recurrence of the same event) sẽ là một chuỗi sự kiện như nhau, được đề cập chỉ dưới dạng tương đồng giữa chúng” (Gérard 1980: 113). Như vậy, khái niệm trùng lặp

phụ thuộc vào sự đồng nhất, những yếu tố lặp lại được xem là cùng một kiểu như nhau; cũng có nghĩa là, sự lặp lại của một sự kiện chỉ được xem xét khi có tính đồng dạng giữa các lần nhắc lại nó.

Trần thuật trùng lặp thường được nhà văn đặt trong những ngữ cảnh khác nhau, được nhìn từ những phương diện khác nhau. Những trần thuật trùng lặp trong *Giông tố*, *Số đỏ*, *Vỡ đê* chủ yếu dành để khắc hoạ, tô đậm một hành động hay một đặc điểm tính cách nào đó nổi trội của nhân vật. Chẳng hạn, khuôn mặt dâm ô, đều cáng, dã thú của Nghị Hách dường như cứ lặp ló rồi toả bóng đen bao trùm lên mọi sự kiện trong *Giông tố*. Những việc làm dâm ác của Nghị Hách trong quá khứ 26 năm về trước được lấy đi lấy lại trong suốt tiểu thuyết, qua lời của các chức dịch làng Quỳnh Thôn, lời Hải Vân, lời Vạn Tóc Mai, lời vợ cả Nghị Hách và chính y.

Genette cho rằng, trong trần thuật trùng lặp, “cùng một sự kiện được thuật lại một số lần không phải chỉ với sự biến đổi của văn phong (...) mà còn với sự biến đổi của “điểm nhìn” (Gérard 1980: 115). Thật vậy, ở đây, sự kiện trùng lặp vừa được diễn đạt bằng phong cách hội thoại, chúng vừa nằm trong các lời trao đáp của các nhân vật, vừa nằm trong lời kể - bình luận của người kể chuyện. Mặt khác, mỗi lần kể là một lần điểm nhìn trần thuật di chuyển đến với các góc nhìn của các nhân vật khác nhau. Từ điểm nhìn của các chức dịch, những “mảnh ghép” tản mạn trong trí nhớ của các nhân vật về lai lịch của Nghị Hách xuất hiện, diện mạo kẻ dâm ác bắt đầu được hé mở. Nhưng từ góc nhìn của chính Nghị Hách, bản chất dâm ô, hiềm ác của y lại bị phủ định: “Họ vu cho con là giết người, là hiếp tróc đàn bà con gái là bóp hầu, bóp cổ bọn dân nghèo, thôi thì đủ những tội ác” (Vũ Trọng Phụng 1999b: 183). Song, qua lời Vạn Tóc Mai, và

đặc biệt là qua lời “tổng thuật” của Hải Vân, những “điểm đen” trong quá khứ hai sáu năm về trước của Nghị Hách phát lộ một cách rõ ràng, cụ thể không thể bác bỏ. Cuối cùng, tất cả lại được xâu chuỗi, quy tụ trong lời người kể chuyện. Bởi thế, con người Nghị Hách được khám phá ở nhiều góc độ, từ bên ngoài vào bên trong, từ quá khứ đến hiện tại và qua đó, hiện lên chân thật và sinh động, đầy đủ và toàn vẹn. Cũng chính điều này tạo cho nhân vật Nghị Hách có tính *lập thể, đa diện*, con người y không trùng khít với chính y, tạo thành “cái tính người dư thừa” trong tiểu thuyết hiện đại (Mikhail 1992: 73).

Quá khứ lưu manh của Xuân Tóc Đỏ (ma cà bông, vô học...), những hành vi dâm dăng trơ trẽn của bà Phó Đoan và Tuyết... cũng được nhắc đi nhắc lại nhiều lần trong *Số đỏ*. Chẳng hạn với bà Phó Đoan, những lời nhắc lại như: *bị một người lính Tây hiếp, hiếp trái phép, hiếp đúng luật, bị hiếp, ao ước được - bị hiếp nữa, hiếp chồng; tiếc cho cái công thủ tiết với hai đời chồng, khỏi mang tiếng thất tiết với hai đời chồng cũ, một phụ nữ đã thủ tiết với hai đời chồng, tôi đã nhất định thủ tiết với hai ông, bảm bụng thủ tiết với hai đời chồng* vừa khắc sâu vào phần bản năng - sinh lý như một đặc điểm có tính “trội”, vừa cho thấy sự kệt cớm, vô lý đến mức quái gở trong tính cách của nhân vật. Những trần thuật trùng lặp này xuất hiện trong các ngữ cảnh khác nhau, từ các góc nhìn khi là của người kể chuyện, lúc là của người khác, có khi lại chính là góc nhìn của nhân vật soi chiếu vào mình; và, đáng lưu ý là chúng hoàn toàn “tương đồng” với nhau. Điều này tạo nên tính chất nguyên phiến của nhân vật. Tính chất nguyên phiến cũng có thể gặp ở các nhân vật khác trong *Số đỏ* như cụ cố Hồng “Biết rồi ! Khổ lắm ! ...; ông đốc tờ Trục Ngôn với căn bệnh nghề nghiệp đi

đâu cũng chỉ cố vũ cho “tình dục”, “cái dâm”, “sinh lý”, “bản năng”...

Trần thuật trùng lặp nhiều khi cũng được biểu hiện trong những trần thuật đơn. Đây là một số trần thuật đơn mà trong đó, các nhân vật cùng nhau kể lại nhiều lần một sự việc. Chẳng hạn như quá khứ dâm ác của Nghị Hách được nói đến qua cuộc đối thoại giữa lý trưởng và ông chánh hội làng Quỳnh Thôn, qua lời kể của Vạn Tóc Mai, lời đoán của Hải Vân, lời tố cáo của vợ cả Nghị Hách, lời mĩa mai chua chát Long và những tóm lược của người kể chuyện. Ở trên, chúng tôi tách sự việc được nhắc lại ra khỏi các trần thuật đơn bao hàm chúng để thấy được sự tương tác giữa các yếu tố lặp lại trong việc biểu lộ tính cách, số phận của nhân vật. Và khi trả chúng về vị trí vốn có, tức là sự lồng ghép vào trong các trần thuật đơn (mà ở đây chủ yếu là những hoạt cảnh và lược thuật), chúng ta sẽ thấy những hỗn hợp này hướng vào thực hiện chức năng kết nối các mảng sự kiện khác nhau của truyện trên cơ sở một sự đồng quy về ngữ nghĩa. Nó cũng giống như phép lặp trong liên kết các câu của ngữ pháp văn bản. Nếu chúng ta coi một trần thuật đơn là một “câu” trong “văn bản” truyện kể thì yếu tố thực hiện chức năng liên kết các “câu” chính là các trần thuật trùng lặp này. Đó là liên kết về mặt hình thức. Liên kết nội dung ở đây chính là sợi dây chủ đề và nội dung - tư tưởng của tác phẩm.

Trong *Số đỏ*, các hoạt cảnh đơn (scene) được sử dụng theo cách thức riêng: chuỗi sự kiện tiếp nối nhau như các màn cảnh kịch, trong mỗi màn kịch, nhân vật thường có những cử chỉ, hành động, ngôn ngữ lặp lại. Tuy nhiên lặp lại mà không gây sự nhàm chán bởi có sự luân phiên những điểm nhấn khi tác giả đặt các chi tiết được lặp lại trong những ngữ cảnh thời gian khác nhau. Mặt khác, mỗi một lần lặp lại như thế, là một

mốc thời gian khác được mở ra. Các bước thăng tiến của Xuân Tóc Đỏ đều dựa trên sự lặp lại một cách máy móc, ngu ngơ những câu nói vô nghĩa và sự thuộc vẹt. Trong cuộc “hội chẩn” về căn bệnh bí hiểm của cậu quý tử nhà bà Phó Đoan, Xuân chỉ cần lặp lại nguyên xi những nhận xét của người bếp về cậu Phước “em chã” này thì ngay lập tức, ông đốc tờ Trục Ngôn đã phải tỏ ý khâm phục vì “Ngài đã đi đến khoa học sinh lý học”! (Vũ Trọng Phụng 1999a: 145). Những câu nói, hành động lặp lại như thế đã làm bật lên những tiếng cười rền vang trong *Số đỏ*. Rõ ràng, nhại đã trở thành một phương tiện nghệ thuật, vừa hướng vào việc cá tính hoá nhân vật để gây cười, vừa như sợi dây kết nối sự kiện này với sự kiện khác, qua đó, kiến tạo dao động của thời gian trong thời gian, và cuối cùng, là tạo ra những chuỗi cười dài không dứt.

Ở *Vỡ đê*, các trần thuật đơn hầu như đều có mặt những người dân quê với những khổ sở, lầm than, bị áp chế, thất học, manh động, và chủ yếu được tái hiện qua con mắt của Phú. Chuỗi lặp lại ấy, trước hết, đã phản ánh trung thực và nổi bật cảnh sống nghèo khổ, lầm than, cơ cực về thể xác, đau khổ về tinh thần của người dân quê. Trong tác phẩm, nó được lấy đi, lấy lại nhiều lần và tạo ra sức ám ảnh mạnh mẽ đến tâm trí của anh thanh niên trí thức Phú. Gắn bó với người nông dân, cái nhìn của Phú là cái nhìn của người trong cuộc, nên nó vừa là cái nhìn đầy thông cảm, xót xa, vừa chất chứa căm uất, phẫn nộ. Mặt khác, những hình ảnh về cuộc sống của những người nông dân dường như để chuẩn bị cho sự kiện cuối tác phẩm: quần chúng đói khổ đã biểu tình một cách tự phát, manh động và tất yếu bị dập tắt một cách nhanh chóng. Vậy nên, sáu trăm người dân quê quả quyết biểu tình đến tận dinh quan Thống sứ trong *Vỡ đê* của Vũ Trọng Phụng với chị Dậu *tức nước vỡ bờ* trong *Tắt đèn*

của Ngô Tất Tố cũng chưa thực sự khác nhau là mấy.

2. Trần thuật trùng lặp và trần thuật khái quát (1N/nS) trong việc thể hiện nội tâm của nhân vật trong các tiểu thuyết *Dứt tình*, *Lấy nhau vì tình*, *Làm đi*, *Trúng số độc đắc*, *Giông tố*

Những đóng góp của Vũ Trọng Phụng trong việc khám phá tâm lí con người và miêu tả nội tâm của các nhân vật là không thể phủ nhận. Ở đây chúng tôi sẽ không đi sâu xem xét các biểu hiện tâm lý của nhân vật mà chỉ nghiên cứu xem Vũ Trọng Phụng đã thể hiện nội tâm của nhân vật như thế nào thông qua việc sử dụng các khía cạnh của tần suất kể chuyện - một vấn đề còn chưa được đề cập đến trong các nghiên cứu trước nay.

2.1. Trần thuật trùng lặp diễn tả những ám ảnh trong tâm lý nhân vật

Trong các tiểu thuyết tâm lý của Vũ Trọng Phụng, trần thuật trùng lặp thường được nhà văn sử dụng để khắc hoạ một sự kiện hay một trạng thái tâm lý nào đó luôn trở đi trở lại trong nội tâm của nhân vật. *Làm đi* là tiểu thuyết sử dụng các trần thuật trùng lặp rất có hiệu quả để vừa bộc lộ nội tâm của nhân vật, vừa nhằm vào việc lý giải sự “sa ngã”, “hư hỏng” của nhân vật Huyền. *Những trần thuật trùng lặp ở đây là cảm giác tâm - sinh lý* xuất hiện do tác động của “tuổi dậy thì”, “cái hoàn cảnh xấu”, “những bạn hữu xấu” và “một nền giáo dục sai lầm”. Và đúng như nhân vật tự thú nhận: “ngân ấy cái đã làm cho em hóa ra đến nỗi như này” (Vũ Trọng Phụng 1999a: 262).

Trước hết là những thắc mắc nhưng không hề có lời giải đáp như “tại sao người ta lại đi” (Vũ Trọng Phụng 1999a: 264), “đề ra bằng chỗ nào” (Vũ Trọng Phụng 1999a:

263), “người ta làm thế nào có con”(Vũ Trọng Phụng 1999a: 262)... Không ai có thể giải đáp thuyết phục đối với cô gái ham hiểu biết ấy, bởi vì “người lớn không bao giờ giảng dạy mà những điều mà trẻ đến tuổi dậy thì cần phải biết” (Vũ Trọng Phụng 1999a: 277). Cho nên, những thắc mắc ấy cứ đeo đẳng và lớn dần thành một “khối” tò mò: “càng bị giam hãm trong vòng ngu muội, em càng hoá ra tò mò” (Vũ Trọng Phụng 1999a: 264). Sự tò mò đã dẫn đến một hậu quả tai hại là chơi trò vợ chồng, dù cô bé mới chỉ 9 tuổi! Lớn lên một chút, những khát khao dục tình bắt đầu xâm chiếm tâm hồn cô gái, nó dai dẳng và triển miên theo năm tháng.

Rồi khi Huyền bị cha mẹ cưỡng ép lấy một người chồng bệnh hoạn, những khao khát xác thịt không được thoả mãn trong cảm xúc dâng hiến trọn vẹn, chỉ là cái trò “nửa đời, nửa đoạn” (Vũ Trọng Phụng 1999a: 339), Huyền tiếp tục bị hành hạ trong đau khổ. Huyền rơi vào vòng tay ân ái của Tân một người bạn “phong lưu” và “hào hoa” của chồng mình. Và đến khi bị chồng phát hiện, bị Tân phụ bạc, Huyền rơi vào tình cảnh không lối thoát, bơ vơ giữa mảnh đất lạ. Tình thế buộc Huyền phải kiếm sống bằng con đường nhơ bẩn. Cô đã khóc một cách tức tưởi, nức nở khi lần đầu tiên thấy một tập giấy bạc dưới gối sau một đêm với khách làng chơi ở Bạc Liêu!

Vậy là, Vũ Trọng Phụng đặt nhân vật của mình trong hoàn cảnh đầy xấu xa, tội lỗi với vô vàn trở trêu, ngang trái để lí giải sự sa ngã cả ở trong trí nghĩ và hành động của một người con gái ngây thơ và nhẹ dạ. Những trần thuật trùng lặp giúp nhà văn len lỏi, đi sâu vào đến tận cùng mọi góc ngách sâu thẳm của tâm hồn con người để khám phá, bóc tách, mô tả điều rất bình thường trong mỗi một con người là những khao khát tình dục như là một phần của thể giới ẩn kín ở tầng vô thức. Nhà văn đã tô đậm nó bằng

việc kể lặp, tái hiện lại những dạng thức khác nhau của nó và gắn với những tác động của hoàn cảnh sống. Những trần thuật trùng lặp này khiến cho thời gian sự kiện như ngưng đọng lại trong cuộc đời của nhân vật, cô đặc trong quan niệm nghệ thuật độc đáo của ông về con người: quan niệm con người tâm - sinh lí. Quan niệm này cho phép tác giả kết hợp cả hai điểm nhìn để mô tả con người: điểm nhìn tâm lí - xã hội và điểm nhìn bản năng - sinh lí. Con người vì thế được Vũ Trọng Phụng nhìn nhận vừa như là nạn nhân của hoàn cảnh, vừa như là nạn nhân của “chủ nghĩa định mệnh sinh lí”. Với quan niệm này, Vũ Trọng Phụng đã mở rộng góc nhìn về con người cho nên việc miêu tả tâm lí con người được nâng lên một chất lượng mới.

Trong *Lấy nhau vì tình*, bên cạnh việc khắc họa tâm lý ghen tuông mù quáng của Liêm, nhà văn cũng dành thời gian để nói về “những ám thị tình dục” của nhân vật này. *Để làm nổi bật tâm lý tình dục của nhân vật, Vũ Trọng Phụng cũng sử dụng những trần thuật trùng lặp để khắc họa cảm xúc xác thịt của Liêm* sau khi ăn nằm với một cô gái giang hồ. Trong một lần đến nhà Tân, một người bạn cũ, Liêm đã sa vào thuốc phiện và đàn bà. Lần đầu tiên trong đời biết “mùi đàn bà”, cảm xúc ấy cứ theo mãi Liêm, ám ảnh anh ta, đặc biệt là trong những lần gần gũi, đi chơi với người yêu. Tuy nhiên, khác với Huyền trong *Làm dĩ*, những cảm giác xác thịt với cô gái giang hồ lại trở thành một trong những nguyên nhân sâu xa dẫn đến những mối ghen tuông trong lòng Liêm. Liêm có lúc đã so sánh người yêu cũng như cô gái giang hồ kia - và sự ghen tuông mới là chủ đề của *Lấy nhau vì tình*.

Thủ pháp trần thuật trùng lặp cũng được Vũ Trọng Phụng sử dụng để miêu tả tâm lý của nhân vật Mịch trong *Giông tố*. Việc bị hiếp dâm được tái hiện tất cả bốn lần trong đầu óc Mịch (chưa kể những lần nghĩ thoáng

qua hay khi Mịch bắt buộc phải tự thuật lại trong buổi quan huyện xử kiện) và trở thành một nỗi ám ảnh khôn nguôi. Đối với Mịch, sự kiện khủng khiếp xảy ra vào cái đêm định mệnh kia là một vết xước không sao tẩy rửa được trong tâm hồn và mỗi lần nó hiện lên trở lại trong tâm trí, là thêm một lần, nó cào xé cõi lòng người con gái đáng thương này. Những hình ảnh bị làm nhục vừa đem đến sự hổ thẹn, ê chề, vừa làm dấy lên cảm giác “tê mê” khó tả. Đó là những cảm giác sâu kín của cõi lòng. Nhưng có lẽ không nên vội nghĩ rằng Mịch đã “tha hoá” từ trong trí nghĩ. Mịch nghĩ đến hình ảnh xưa không hẳn chỉ là để gặm nhấm cảm giác xác thịt. Nhìn từ một góc độ khác, đây là nỗi đau khổ tinh thần. Những khát khao nhục thể bình dị nhất của một con người, Mịch cũng không hề được hưởng, dù cô đang sống trong nhung lụa. Người con gái “trẻ trung, đương thì” có chồng mà phải “ngoại tình bằng tinh thần” với người qua đường thì thật là đau xót. Nó có khác gì với tình cảnh ai oán của những nàng cung nữ ngày xưa trong *Cung oán ngâm khúc* của Nguyễn Gia Thiều?

Chính vì điểm này mà có người đã cho là Vũ Trọng Phụng bị ảnh hưởng bởi *Phân tâm học* của S. Freud (Nguyễn Ngọc Thiện 1997: 101), hay vận dụng Freud một cách “sống sượng” (Nguyễn Ngọc Thiện 2002: 1012). Tuy nhiên, nếu nhìn từ góc độ tâm - sinh lý, cảm giác ấy hẳn có những yếu tố chân thực nhất định, nhất là khi Mịch có chồng mà cũng như không, bị cầm cố, giam hãm trong bốn bức tường lạnh lẽo, thiếu hơi ấm tình thương, lại có sự quản thúc gắt gao của Tú Anh. Với ý nghĩa ấy, ngòi bút của Vũ Trọng Phụng đã đạt đến chỗ khá tinh tế của lòng người.

Trong *Trúng số độc đắc*, có những sự kiện đã trôi qua rất lâu trong cuộc đời của Phúc nhưng mỗi khi có sự gợi nhớ của hiện tại, nó lập tức lại hiện về, trở thành một sự ám ảnh thường xuyên, như chuyện bị vợ

khinh, cha mẹ hắt hủi, em gái chế nhạo, đồng nghiệp, bạn bè coi thường, người khác si nhục, mà tất cả cũng chỉ vì anh không kiếm ra tiền, phải ăn bám. Rồi đến khi Phúc trúng số, thái độ bợ đỡ, nịnh nọt, phỉnh phờ của những con người này, đến lượt nó, lại cứ bám riết lấy anh. Cái luận đề “con người ta giàu cũng như nghèo, thân cũng như sơ đều là một lũ xu thời, vụ lợi, nô lệ của đồng tiền” cũng xuất phát từ đó. Và cũng từ điểm này, *những suy tư của Phúc về sự giàu và thái độ của người đời đối với đồng tiền sẽ lại cũng làm thành những trần thuật trùng lặp*. Trong tâm tư của Phúc, chúng ta thấy anh ta rất nhiều lần trần trụi về những thói hư, tật xấu của con người và cái xấu xa của xã hội kim tiền. Những suy nghĩ đầy bi quan về thói đời bạc bẽo, về cái vô nghĩa lý và sự băng hoại nhân cách của con người trước sức mạnh của đồng tiền cứ trở đi trở lại trong dòng tâm tư của Phúc, nó tác động mạnh mẽ đến lối sống, cách cư xử của anh ta. Nó gặm nhấm, và làm phôi pha những ý tưởng tốt đẹp, những dự định cao cả của Phúc ngày còn hàn vi. Rồi dần dần, anh ta đã trở thành “một người như tất cả mọi người” (Vũ Trọng Phụng 1999c: 386) và đi vào “vết xe thiên hạ” (Vũ Trọng Phụng 1999c: 418) lúc nào không biết. Thời gian trở thành một yếu tố có sức công phá ghê gớm vào thành trì nhân cách của một con người vốn được coi là “đứng đắn tột bậc”, “nhũn nhặn” (Vũ Trọng Phụng 1999c: 194), biết tự trọng và giàu lòng vị tha!

2.2. Trần thuật khái quát tạo ấn tượng về sự tri tri, ngưng đọng của thời gian nhân vật

Trần thuật khái quát là trường hợp ngược lại với trần thuật trùng lặp và có công thức tổng quát là nS/IN. Như vậy, trần thuật khái quát hướng vào tổng hợp và tái hiện một số lượng các “đơn vị đơn” xuất hiện trong các thời điểm khác nhau. Mặt khác, trần thuật

khái quát không phải là kể lại một cách thô tóat những gì đã xảy ra mà là những gì đã thường hay xảy ra. Do đó, những sự kiện được tái hiện lại cũng phải có một sự đồng nhất nào đó. Theo Genette, dạng thức này của tần suất khá phổ biến, nó xuất hiện từ rất sớm trong các sử thi của Homère đến tiểu thuyết của Balzac, Flobert và đến tiểu thuyết hiện đại, thì trần thuật khái quát được Proust sử dụng một cách hoàn hảo trong *Đi tìm thời gian đã mất* tới mức dường như khó có tác phẩm tiểu thuyết nào có thể sánh được (Gérard 1980: 116,117).

Trong các tiểu thuyết Vũ Trọng Phụng, trần thuật khái quát thường được thể hiện trong dạng thức lược thuật. Là những tóm lược, trần thuật khái quát đẩy nhanh sự việc tiến lên, tạo ra những “bước nhảy” của thời gian tự sự. Những nếp gấp thời gian lớn tạo nên độ chênh đáng kể giữa thời gian của chuyện (story time) và thời gian truyện (narrative time), đẩy truyện kể vận động về phía trước với tốc độ khá nhanh. Tuy nhiên, việc thuật lại các sự kiện tương đồng diễn ra nhiều lần trong thời gian, thông qua phương pháp tổng hợp - khái quát thường tạo ra ảo giác về sự ngưng đọng của thời gian sự kiện. Thời gian như dừng lại, kết tủa trong các sự kiện, biến cố.

Các trần thuật khái quát của Vũ Trọng Phụng thường gắn liền các cảnh đơn (giống như trong tiểu thuyết cổ điển hay trong các tiểu thuyết của Balzac - theo Genette), chúng cung cấp một phần quan trọng bối cảnh thông tin, tạo văn cảnh cho các trần thuật đơn. Đoạn mở đầu của *Trúng số độc đắc* là một ví dụ, nơi có một lược thuật gần sáu trang truyện với khoảng thời gian sự kiện là tám tháng. Đây cũng là một tiết đoạn khái quát (iterative section) tiêu biểu trong tác phẩm. Trần thuật khái quát ở đây có vai trò như một *sự dẫn nhập* cho cảnh đơn đầu tiên của truyện, một cảnh đơn vừa là một yếu tố cấu thành của trần thuật khái quát ấy,

lại vừa vượt ra khỏi nó. Trong cảnh đơn ấy, vẫn như mọi ngày, Phúc vẫn ngồi ở chỗ ấy, vẫn cái nhấc chân ấy, vẫn ngọn chổi tre ấy và những câu chào hỏi ấy nhưng nó “khác hẳn mọi ngày” bởi vì nó không phải chỉ có những câu chào và ngay cả việc hút thuốc lào cũng khác! (Vũ Trọng Phụng 1999c: 187-192). Chính cảnh đơn này sẽ là khởi đầu rất quan trọng và trần thuật khái quát này khi kết hợp với trần thuật xảy lặ (sẽ được nói ở phần sau) sẽ đóng vai trò không thể thiếu trong việc biểu lộ nội dung - tư tưởng của truyện.

Trần thuật khái quát về tám tháng thất nghiệp của Phúc đã cung cấp cho người đọc một *bối cảnh thông tin* làm cơ sở để dẫn dụ người đọc thâm nhập vào thế giới của truyện kể. Mặt khác, nó tạo ra một điểm quy chiếu cho các các sự kiện - trạng thái tâm lý của Phúc sau này: bất cứ một sự kiện nào diễn ra sau khi trúng số cũng được Phúc đối sánh với ngày còn hàn vi ngồi trên ghế đá. Phúc sẽ còn trở về với chiếc ghế ấy nhiều lần nữa để tìm lại cảm giác của ngày xưa.

Trong *Làm đĩ*, trần thuật khái quát không nhiều nhưng lại đóng vai trò quan trọng trong sự phát triển của truyện. Có hai trần thuật khái quát tiêu biểu. Đoạn thứ nhất, kể lại những gì diễn ra trong khoảng thời gian hai tháng sau đêm tân hôn của Huyền và Kim. Đoạn còn lại ứng với khoảng thời gian ba, bốn tháng sau khi Huyền bị chồng phát hiện ngoại tình. *Trần thuật khái quát ở đây tổng hợp những sự kiện đọa đày* giống như cuộc sống của một cung phi bị đẩy ai trong lãnh cung, mòn mỏi và ê chề: “Một người chồng khó hiểu, không thèm nói với mình một câu thân mật, cư xử như người dung nước lã, luôn luôn đi chơi suốt đêm (...). Có khi ngồi đối ngọn đèn dầu nhỏ ngọn, chờ đức ông chồng đến bốn giờ đêm, Chàng về (...) không một lời (...). Em ngủ trên một cái giường riêng, ăn cơm với vú già...” (Vũ Trọng Phụng 1999a: 394). Cuộc sống bi đát

đây Huyền đến bước đường cùng quẫn, không còn thiết sống nữa. Cô đã có ý định quyên sinh. Nhưng ý định tiêu cực ấy, đến lượt nó, lại cứ tồn tại đeo đẳng lấy Huyền mà không thể thực hiện được: “Cứ hết ngày này sang ngày khác, mỗi khi muốn thúc giục cho mình quyết định, em lại ra thêm một hạn nữa cho em” (Vũ Trọng Phụng 1999a: 397). Nghĩa là, cái địa ngục của trần gian này có nguy cơ là “mãi mãi” đối với Huyền. Cảnh “sông cũng dờ, chết cũng dờ” đã xui khiến Huyền một lần nữa, bỏ nhà ra đi tìm Tân để rồi, chính cô cũng không ngờ lần ra đi ấy, cô không bao giờ trở về được nữa với con người của chính mình. Huyền đã lao thân vào con đường làm đi vì không còn cách nào khác.

Theo chúng tôi, thời gian là một yếu tố cực kỳ quan trọng trong việc miêu tả và thể hiện tâm lý của nhân vật *như một quá trình*. Và trần thuật khái quát (cũng như trần thuật trùng lặp) rất thích hợp với quá trình ấy. Chúng tôi muốn nói tới một trần thuật khái quát khắc họa tâm lý bề bồng, đau khổ của Mịch vì bị bỏ rơi trong cô đơn sau khi về làm vợ lẽ Nghị Hách - một đoạn truyện mà một số nhà nghiên cứu thường không đánh giá cao bởi cho là hình tượng nhân vật đã “bị làm hỏng một cách đáng tiếc”! (Nguyễn Ngọc Thiện và cộng sự 2000: 412)

Bị giam hãm trong bốn bức tường của nhà Nghị Hách, Mịch giao tiếp với cuộc đời qua khung cửa, ngày này qua ngày khác, Mịch ngắm nhìn những cặp vợ chồng qua đường trong nỗi khát thèm hạnh phúc đến cháy lòng, cháy dạ. Nghị Hách đã không có lần quay lại thứ nhì sau đêm tân hôn, và Mịch coi lão chồng già như đã chết (cần chú ý là sau đó không thấy tác giả thuật lại bất kỳ lần gặp nào nữa giữa Mịch và Nghị Hách). Tình cảnh ấy đối với người con gái quê trẻ trung, đương thì thật đáng thương:

“*Lắm khi* đã bòn chôn tự hỏi: Ta cứ sống mãi như thế này à? *Lắm khi* phải cố nhớ

được Long, thương được Long, và cảm giận được lại những phút đau thương ân ái đã sống chung với Long để mà có thể nhớ Long, rồi khóc một mình, ướm lã chã cả gối (...) Thì Mịch lại mơ mộng đến những người lạ mặt, những người qua đường (...) cố lục tìm trong trí nhớ, (...) để ngoại tình bằng tinh thần (...)”. (Vũ Trọng Phụng 1999b: 353). “*Từ khi lấy chồng đến nay, đã ba bốn tháng, thì là đã luôn trong ba bốn tháng, Mịch đã ngoại tình bằng tinh thần, đã lừa chồng với hàng trăm nghìn người, những người qua đường (...) khiến Mịch càng như điên cuồng. Sau những phút ghé tòm đàng kinh hoàng ấy ... Mịch không phải là không hối hận*”. (Vũ Trọng Phụng 1999b: 354). “*Mịch đã thường ôm gối chăn, nghĩ đến Long (...) lặng im, nhịn thở, để tai nghe qua những cái tích tắc của chiếc đồng hồ, ước mong được nghe lại một lời buông xõng, một câu gắt gỏng, một cái thờ dài chán chường của Long. Những khi đêm khuya chợt thức giấc, nhìn chung quanh mình chỉ thấy sự hiu quạnh và ánh sáng lãnh đạm của một bóng điện trong rua xanh, Mịch (...) đã ước ao một sự phi thường gì dun dùi cho Long có can đảm đương lúc đêm hôm, cũng treo tường vượt rào, mà đến gõ cửa phòng của Mịch*” (Vũ Trọng Phụng 1999b: 355).

Genette cho rằng, trần thuật khái quát được mô tả bởi ba yếu tố: *Sự xác định-determination* (giới hạn lịch đại của nó), *chi tiết - specification* (tần suất tái diễn những đơn vị cấu thành) và *sự mở rộng- extension* (phạm vi thời gian của trần thuật) (1980: 128,129). Cả ba yếu tố này tạo nên cái khung thời gian mà từ đó hay xung quanh đó, một loạt sự kiện lặp xảy ra. Trong trần thuật khái quát nói trên, giới hạn lịch đại là thời điểm Mịch về làm vợ Nghị Hách và thời điểm lần đầu tiên Long xuất hiện tại phòng Mịch. Những biểu hiện trạng thái tâm lý của Mịch là những chi tiết xác thực về cuộc sống tinh thần của cô trong chuỗi ngày

đó. Tần suất tái diễn là *luôn trong ba bốn tháng* và cuối cùng, phạm vi thời gian được mở rộng qua các từ ngữ " *Lắm khi*", " *đã thường*", " *những khi đêm khuya*". Ba yếu tố ấy khiến cho trần thuật khái quát phù lên một quãng thời gian sự kiện dài xấp xỉ một phần năm thời gian câu chuyện (*ba, bốn tháng*), xoáy sâu vào những thời điểm nhạy cảm (*những khi đêm khuya*) để nhằm vào việc đặc tả những diễn biến tâm lý của Mịch trong chuỗi tháng ngày mòn mỏi như một sự tái diễn đều đặn, có thay đổi mà không tiến triển. Nói *thay đổi* bởi ngày tháng cứ trôi qua và những ước mơ, kỷ niệm và tuổi thanh xuân mỗi lúc bị mài mòn: "những câu ân ái buổi xưa, những điều mơ màng bình dị với Long, những sự ấy, ngày nay chỉ còn là những vết tích đã phôi pha của một giấc ác mộng (...) chưa hai mươi tuổi, Mịch cũng thấy như mình đã già" (Vũ Trọng Phụng 1999b: 352). Nhưng hiện tại thì không tiến triển, chỉ là một chuỗi lặp như nhau, khủng khiếp, xa xót và đáng xấu hổ. Nhưng Mịch không phải là một cô gái cam chịu trong âm thầm. Những tai biến của cuộc đời đã khiến Mịch trở nên dày dạn và dám liều thân. Ngay từ buổi bị Long nghi ngờ, Mịch đã nói với bố: "Con còn phải sống, còn cần sống lắm, con còn sống mãi mãi, sống cho nó đủ đầy đặn, cho nó đủ khổ nhục, sống để xem cuộc đời xoay xở ra sao..." (Vũ Trọng Phụng 1999b: 294). Cái sự ngoại tình bằng tinh thần, nhìn từ góc độ nào đó, là "sự sống cho đủ khổ nhục" như một sự phản kháng lại hoàn cảnh trở trêu, và bởi thế nó là nước mắt chảy vào trong đáy thối!

Như thế, trần thuật khái quát không chỉ có soi sáng các sự kiện nổi bật mà sự *phát quang* của nó còn rọi ra tới các sự kiện bên ngoài và xung quanh nó; cung cấp cho người đọc những hàm ý thông tin sâu sắc để cắt nghĩa các sự kiện liên quan. Tiết đoạn khái quát trên kết thúc khi Long xuất hiện. Và những gì diễn ra sau đó, khi mà cả hai

đều hiểu rằng mình bị Tú Anh lừa, rằng mình quá cả tin, rồi hiểu lầm, hối hận, tha thứ... thì việc Mịch "cho Long ái tình" là điều không khó hiểu, cũng không hoàn toàn chỉ là chuyện *tình dục* kiểu Freud!

Thêm nữa, trần thuật khái quát trên được chèn vào một cảnh đơn. Đó là vào một buổi sáng chủ nhật đẹp trời, Mịch đang khâu chiếc yếm dãi cho đứa con sắp sinh. Cảnh phố xá nhộn nhịp, những cặp vợ chồng hạnh phúc qua lại trên đường khiến Mịch chạnh nhớ đến niềm riêng. Rõ ràng diện trường thời gian được bao phủ bởi trần thuật khái quát đã được mở rộng và vượt quá trường thời gian của cảnh đơn mà nó được chèn vào. Genette gọi đây là những trần thuật khái quát bên ngoài (*external iterations*) (Gérard 1980: 118). Nó khiến cho hoạt cảnh chứa trần thuật khái quát mang mô hình tự sự "chưa hoàn thành" - nghĩa là những gì được nói đến đã xảy ra trong quá khứ, kéo dài đến hiện tại và vươn chạm đến tương lai. Chao ôi! Những bể bàng, tủi hổ, những khát khao tội nghiệp kia... rồi sẽ đeo đẳng Mịch đến bao giờ?

2.3. *Trần thuật xảy lặp (nS/nN) tô đậm những sắc thái khác nhau của hoàn cảnh, lý giải sự biến đổi tâm tính, số phận của nhân vật*

Như đã nói ở trên, kiểu trần thuật mà "thuật n lần những gì xảy ra n lần" cũng được Genette gọi là trần thuật đơn bởi vì những sự tái diễn của truyện kể cũng tương ứng với sự tái diễn của câu chuyện, giống như "kể một lần những gì xảy ra một lần". Nhưng Genette lưu ý là: "Trần thuật đơn, do đó, được xác định không phải bởi số lượng của các lần xảy ra ở cả hai phương diện (câu chuyện và truyện kể) mà là ở chất lượng của con số này" (Genette 1980:115)². Tuy nhiên,

² Quan hệ tần suất giữa câu chuyện và truyện kể còn có thể xuất hiện một dạng thức nữa là "những gì xảy ra một số lần

theo chúng tôi, hai dạng thức của trần thuật đơn (1N/1S và nN/nS) không chỉ có khác về số lần xuất hiện và số lần kể lại (trừ khi $n=1$) mà còn ở tính chất lặp lại của sự kiện. Ví dụ mà Genette (1980) đưa ra đã chứng tỏ sự lặp lại (*Thứ Hai, tôi đi ngủ sớm. Thứ Ba, tôi đi ngủ sớm, Thứ Tư, tôi đi ngủ sớm...*) và ông cũng gọi đây là kiểu lặp lại (anaphoric type) của trần thuật đơn. Trong tự sự nói chung, trần thuật đơn hầu hết thường là dạng thức 1N/1S. Còn dạng thức trần thuật nN/nS có lẽ thường ít gặp hơn. Và để dễ phân biệt, chúng tôi gọi đây là kiểu *trần thuật xây lập*.

Vũ Trọng Phụng sử dụng trần thuật xây lập để tô đậm những sắc thái khác nhau của sự kiện, hoàn cảnh... trong các tiểu thuyết tâm lý như *Lấy nhau vì tình, Làm đĩ, Trúng số độc đắc*. Trong *Lấy nhau vì tình*, đó là những buổi đợi chờ của Liêm, những lần Liêm và Quỳnh gặp nhau ở nhà Tân và những cơn ghen tuông vô cơ của Liêm. Ở *Làm đĩ* là những lần Huyền gặp Tân trong cuộc tình vụng trộm; còn trong *Trúng số độc đắc*, những lần Phúc ra vườn hoa trước và sau khi trúng số cũng là những trần thuật xây lập tiêu biểu.

Lấy nhau vì tình có tất cả năm lần Liêm chờ và gặp Quỳnh. Những lần gặp ấy tạo nên cái xương sống cho sự vận động của tác phẩm và vì thế, nó sẽ tham gia vào cấu trúc thời gian của truyện. Lần thứ nhất, mở đầu truyện kể, Liêm chờ gặp Quỳnh tại thềm Viện bảo tàng của trường Bác cổ Viễn Đông. Lần thứ hai ở trên cầu Paul Doumer. Ba lần tiếp theo đều hẹn gặp ở nhà Tân. Sự khác nhau về không gian của các lần gặp rất rõ ràng. Lần đầu là *không gian tâm tình*, một buổi chiều thu, trời rất đẹp. Lần gặp gỡ thứ hai trên cầu Paul Doumer là một buổi tối cuối thu, trời mịt mù, cảnh vật vừa âm

đậm, vừa dữ dội, như đang rình rập, đe dọa ai. Nó làm Liêm bức mình, bần gất, trách cứ và giận dữ với người yêu. Ba lần hẹn gặp còn lại đều ở nhà Tân, một người bạn cũ của Liêm - “một con người có học thức và ăn chơi rất bậy bạ” (Vũ Trọng Phụng 1999c: 39). Cũng tại nơi đây, trước đó ít ngày, Tân đã cho Liêm hiểu thế nào là thuốc phiện và đàn bà. Cái nhà của Tân lại “có một cách bài trí cực kỳ cảm dỗ người, nhất là đối với thiếu niên” (Vũ Trọng Phụng 1999c: 78). Như vậy, đối lập với không gian con đường và không gian chiếc cầu (gắn với hai lần gặp trước), không gian ngôi nhà của ba lần gặp sau là một không gian đóng kín, bí mật, xa lạ, chứ không hề là thân mật, ấm áp, yên ổn. Liêm chấp nhận lời đề nghị của Tân và lôi kéo Quỳnh đến với không gian ấy cũng có nghĩa là tình yêu của họ đã bị đặt vào trong vòng vây bất ổn. Mọi ghen tuông, nghi ngờ của Liêm bắt đầu từ đây. Trong năm lần kể, sự kiện được tái hiện vừa có tính chất đồng nhất (gặp gỡ) vừa có những khác biệt, khác biệt về không gian. Cuộc tình giữa Liêm và Quỳnh gắn với những dạng thức không gian khác nhau và những nghĩ suy của họ cũng biến chuyển theo từng loại không gian ấy trong mỗi lần kể. Vận động của truyện kể ở đây gắn với vận động của không gian truyện dưới tác động của tần suất kể. Không gian tình yêu trong *Lấy nhau vì tình* được sử dụng như một ẩn dụ cho hoàn cảnh - cái hoàn cảnh có thể tác động và làm thay đổi tình cách và cả số phận con người.

Trong *Làm đĩ*, trần thuật xây lập được kết hợp sử dụng với trần thuật khái quát để miêu tả và cắt nghĩa quá trình sa ngã, ngoại tình của Huyền. Trần thuật xây lập nhấn vào những ám ảnh mạnh mẽ của hình ảnh Tân trong trí nghĩ, cảm xúc của Huyền (*ôm lấy chồng em tưởng tượng đó là Tân*) cụ thể và chi tiết đôi lần gặp gỡ (trong những “ngày chủ nhật”). Trong khi đó, trần thuật khái quát cho thấy tần suất tăng dần và phạm vi

được kể lại một số lần nhưng với số lượng các lần kể khác nhau, có thể nhiều hơn hoặc ít hơn”. Dạng thức này có công thức là *nN/mS*. Tuy nhiên, Genette nói rằng, ông không tìm thấy ví dụ cho kiểu trần thuật này (Gérard 1980: 115).

thời gian của các lần gặp gỡ, từ “*thình thoảng*” đến “*cứ đến ăn cơm luôn, cứ mời mọc tiệc tùng luôn*” rồi “*kéo dài trong một tháng*”. Sự kết hợp giữa chúng tạo ra một sự nhận thức: những sa ngã của cô gái kia hoá ra phần nhiều là do tác động dồn dập, thúc ép của hoàn cảnh hơn là những mong muốn cảm xúc hành lạc. Chính hoàn cảnh vừa khắt khe, cưỡng bách, lại vừa đầy cảm dỗ đã tạo ra một áp lực mạnh mẽ nhấn chìm lí trí của một cô gái quá nhạy cảm như Huyền. Hiện tượng xây lập cho thấy cái vụng trộm vốn là thường là “*năm thì mười hoạ*” thì đã trở thành thường nhật, thành thói quen đến mức như là một thông lệ! Đã “*bao nhiêu lần*” như thế, Huyền cũng không nhớ được nữa, bởi nó xảy ra thường xuyên nối tiếp, dày đặc: “*vào những đêm có chị Hằng, hoặc những đêm không giăng sao*”. Cuộc tình ấy “*kéo dài ra mãi hàng tháng*” (Vũ Trọng Phụng 1999a: 372, 373). Vậy nên, trong cuộc tình với Tân, Huyền một lần nữa lại là nạn nhân của tình yêu nhuộm màu sắc dục và nói rộng ra, là nạn nhân của của cái xã hội Âu hoá, xã hội của những trò xác thịt!

Nói tóm lại, tần suất, đúng như Genette khẳng định, là một *kiểu trò chơi với thời gian* (the game with time) với ý nghĩa là *sáng tạo ra* (create) và *chơi* (play) với thời gian (Gérard 1980: 155). Là một phương diện rất quan trọng của thời gian tự sự, tần suất kể chuyện tác động đến việc phân bố và sắp xếp thông tin theo một cách thức nhất định và có dụng ý, nhằm thể hiện nổi bật hơn nội dung - tư tưởng của tác phẩm. Đúng như Mieke Bal khẳng định: “*Chơi với trật tự liên tục* (của thời gian) không chỉ là một quy ước văn học; nó cũng là một phương tiện để thu hút sự chú ý vào những chi tiết nhất định, để nhấn mạnh và mang lại hiệu ứng thẩm mỹ cũng như hiệu ứng tâm lý, bộc lộ những cách hiểu khác nhau về một sự kiện,

ngụ ý sự khác biệt tinh tế giữa kỳ vọng và nhận thức, và nhiều thứ khác bên cạnh đó” (1997: 82). Xem thế, cách thức sử dụng các phạm trù của tần suất kể chuyện trong tiểu thuyết của Vũ Trọng Phụng cũng trở thành một phương tiện quan trọng trong việc *tạo sinh cấu trúc thời gian* cho truyện kể, thông qua việc xâu chuỗi, nén và xả nén các sự kiện, trùng điệp để tô đậm sự có mặt của một sự kiện nào đó và gây ra những tác động sâu sắc trong tâm hồn và nhận thức của người đọc.

Tài liệu trích dẫn

- Gérard Genette. 1980. *Narrative Discourse - An essay in method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Mieke Bal. 1997. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press (second edition).
- Mikhail Mikhailovich Bakhtin. 1992. *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết*. Hà Nội: Trường viết văn Nguyễn Du xuất bản.
- Nguyễn Ngọc Thiện (chủ biên). 1997. *Tuyển tập phê bình, nghiên cứu văn học Việt nam*. Hà Nội: Nhà xuất bản Văn học.
- Nguyễn Ngọc Thiện, Hà Công Tài (tuyển chọn và giới thiệu). 2000. *Vũ Trọng Phụng - về tác gia và tác phẩm*. Hà Nội: Nhà xuất bản Giáo dục.
- Nguyễn Ngọc Thiện (biên soạn, sưu tầm). 2002. *Tranh luận văn nghệ thế kỷ XX*. Hà Nội: Nhà xuất bản Lao động.
- Trịnh Bá Đĩnh. 2002. *Chú nghĩa cấu trúc và văn học*. Hà Nội: Nhà xuất bản Văn học.
- Vũ Trọng Phụng. 1999a. *Toàn tập: Số đỏ, Làm đĩ*. Hà Nội: Nhà xuất bản Hội nhà văn.
- Vũ Trọng Phụng. 1999b. *Toàn tập: Dứt tình, Giông tố, Vỡ đê*. Hà Nội: Nhà xuất bản Hội nhà văn.
- Vũ Trọng Phụng. 1999c. *Toàn tập: Lấy nhau vì tình, Trúng số độc đắc, Người tù được tha*. Hà Nội: Nhà xuất bản Hội nhà văn.