BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO
TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM HÀ NỘI

ĐOÀN TIẾN DŨNG

NGÔN NGỮ NGHỆ THUẬT TRONG VĂN XUÔI CỦA MA VĂN KHÁNG

***Chuyên ngành*: Văn học Việt Nam**
***Mã số*: 62.22.01.21**

TÓM TẮT LUẬN ÁN TIẾN SĨ NGỮ VĂN

HÀ NỘI – 2016

Công trình được hoàn thành tại Trường Đại học Sư phạm Hà Nội

Người hướng dẫn khoa học:
GS.TS. Trần Đăng Xuyền

***Phản biện 1*: PGS.TS. Nguyễn Ngọc Thiện**
Tạp chí Diễn đàn Văn nghệ Việt Nam
***Phản biện 2*: PGS.TS. Đoàn Đức Phương**
Trường Đại học KHXH&NV - ĐHQG Hà Nội
***Phản biện 3*: PGS.TS. Tôn Phương Lan**
Viện Văn học

Luận án sẽ được bảo vệ trước Hội đồng chấm luận án cấp Trường họp tại Trường Đại học Sư phạm Hà Nội vào hồi …..giờ … ngày … tháng… năm…

Có thể tìm hiểu luận án tại thư viện: Thư viện Quốc Gia, Hà Nội
hoặc Thư viện Trường Đại học Sư phạm Hà Nội

DANH MỤC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC
CỦA TÁC GIẢ LIÊN QUAN ĐẾN LUẬN ÁN

1. Đoàn Tiến Dũng (2013), "Vận dụng quan điểm tiếp cận đồng bộ trong dạy học văn bản *Mùa lá rụng trong vườn* Ngữ văn 12", Tạp chí *Giáo dục* (312), tr.43-44.
2. Đoàn Tiến Dũng (2015), "Ngôn ngữ độc thoại nội tâm trong văn xuôi Ma Văn Kháng", Tạp chí *Khoa học,* Trường Đại học Sư phạm Hà Nội (10), tr.97-103.
3. Đoàn Tiến Dũng (2015), "Ma Văn Kháng và những trang văn lấp lánh chất trữ tình", Tạp chí *Nhà văn và Tác phẩm* (15), tr.117-121.
4. Đoàn Tiến Dũng (2016), "Ngôn ngữ đối thoại trong văn xuôi Ma Văn Kháng", Tạp chí *Ngôn ngữ & Đời sống* (244), tr.92-97.
5. Đoàn Tiến Dũng (2016), "Những nguyên tắc cơ bản trong tổ chức ngôn ngữ nghệ thuật trong văn xuôi của Ma Văn Kháng", Tạp chí *Lý luận Phê bình văn học, nghệ thuật* (42), tr.65-72.
6. Đoàn Tiến Dũng (2016), "Có một "miền đất vàng" trong tâm thức nhà văn", Tạp chí *Phansipăng* (181) tr.67-73.
7. Đoàn Tiến Dũng (2016), "Một số thủ pháp nghệ thuật khi xây dựng nhân vật trong tiểu thuyết của Ma Văn Kháng", Tạp chí *Khoa học*, Trường Đại học Tây Nguyên (16), tr.55-60.
8. Đoàn Tiến Dũng (2016), "Đối thoại liên nhân trong ngôn ngữ tiểu thuyết của Ma Văn Kháng", Tạp chí *Khoa học*, Trường Đại học Tây Nguyên (18), tr.98-104.

MỞ ĐẦU

1. Lí do chọn đề tài

Ma Văn Kháng là nhà văn tiêu biểu của nền văn học đương đại Việt Nam. Ông là một trong những cây bút có công mở đường cho sự nghiệp đổi mới văn học. Là một cây bút văn xuôi đĩnh đạc, chỉn chu và say mê sáng tạo, từ truyện ngắn đầu tay *Phố cụt* (1961) đến nay, ông đã có được một nghiệp văn gồm hơn 8 (tám) nghìn trang in, với 19 (mười chín) tập truyện ngắn, 2 (hai) tập truyện vừa, 17 (mười bảy) cuốn tiểu thuyết, 3 (ba) truyện viết cho thiếu nhi, 1 (một) cuốn *Hồi kí*, 2 (hai) cuốn tiểu luận - phê bình. Ma Văn Kháng đã thực hiện một bước tiến trong ngôn ngữ nghệ thuật văn xuôi tiếng Việt. Ma Văn Kháng đã vinh dự được tặng Giải thưởng Văn học Nhà nước (2001), Giải thưởng Văn học Đông Nam Á (1998), Giải thưởng Hồ Chí Minh về văn học nghệ thuật (2012). Tính đến thời điểm hiện tại, chúng tôi khẳng định chưa có công trình nào nghiên cứu một cách toàn diện và hệ thống về ngôn ngữ văn xuôi của Ma Văn Kháng. Xuất phát từ thực tế nghiên cứu, chúng tôi thực hiện đề tài: "*Ngôn ngữ nghệ thuật trong văn xuôi của Ma Văn Kháng*".

2. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu

2.1. Đối tượng

Đối tượng nghiên cứu của luận án là ngôn ngữ nghệ thuật trong văn xuôi của nhà văn Ma Văn Kháng.

2.2. Phạm vi nghiên cứu

Ma Văn Kháng là một nhà văn viết nhiều thể loại: truyện ngắn, truyện vừa, tiểu thuyết, hồi kí, bút kí, tiểu luận – phê bình; nhưng tài năng nghệ thuật của ông được kết tinh chủ yếu ở hai thể loại truyện ngắn và tiểu thuyết. Về tiểu thuyết, Ma Văn Kháng đã xuất bản 17 tác phẩm. Về truyện ngắn, nhà văn đã cho in hàng trăm truyện ngắn, được chọn lọc... vì nhiều lí do, trong khuôn khổ của luận án, chúng tôi không thể khảo sát ngôn ngữ nghệ thuật trong toàn bộ các sáng tác văn xuôi của Ma Văn Kháng mà chỉ nghiên cứu ở hai thể loại nói trên, tập trung vào những tác phẩm mà chúng tôi cho là tiêu biểu, thể hiện được tài năng ngôn ngữ của nhà văn.

3. Mục đích và nhiệm vụ nghiên cứu

3.1. Mục đích

Trong công trình này, vận dụng lí thuyết về ngôn ngữ nghệ thuật, chúng tôi tập trung nghiên cứu ngôn ngữ nghệ thuật của Ma Văn Kháng một cách khá toàn diện và hệ thống.

3.2. Nhiệm vụ

- Phân tích để làm rõ những nhân tố cơ bản ảnh hưởng đến sự hình thành ngôn ngữ nghệ thuật của Ma Văn Kháng; chỉ ra những nguyên tắc cơ bản tổ chức ngôn ngữ nghệ thuật của nhà văn.

4. Phương pháp nghiên cứu

- *Phương pháp liên ngành*; p*hương pháp loại hình; phương pháp nghiên cứu hệ thống; phương pháp so sánh; phương pháp thống kê phân loại; phương pháp phân tích tổng hợp*.

5. Đóng góp của luận án

Luận án là công trình chuyên biệt đầu tiên nghiên cứu *ngôn ngữ nghệ thuật trong văn xuôi của Ma Văn Kháng* một cách toàn diện và hệ thống.

6. Cấu trúc của luận án

Ngoài phần mở đầu, phần kết luận và danh mục tài liệu tham khảo, luận án được chia làm 4 chương:

Chương 1: Tổng quan vấn đề nghiên cứu (19 trang)

Chương 2: Những nhân tố cơ bản ảnh hưởng đến sự hình thành ngôn ngữ nghệ thuật của Ma Văn Kháng (36 trang)

Chương 3: Phương thức trần thuật, ngôn ngữ trần thuật, giọng điệu trần thuật trong văn xuôi của Ma Văn Kháng (49 trang)

Chương 4: Ngôn ngữ nhân vật và một số biện pháp tu từ (39 trang)

Chương 1
TỔNG QUAN VẤN ĐỀ NGHIÊN CỨU

1.1. Một số vấn đề về ngôn ngữ nghệ thuật

1.1.1. Về khái niệm ngôn ngữ, ngôn ngữ nghệ thuật

Cuốn *777 khái niệm ngôn ngữ học* định nghĩa: "ngôn ngữ là phương tiện cơ bản và quan trọng nhất của việc giao tiếp giữa các thành viên trong cộng đồng người và cũng là phương tiện phát triển của tư duy, bảo lưu các truyền thống văn hóa – lịch sử từ thế hệ này sang thế hệ khác. *Từ điển giải thích thuật ngữ ngôn ngữ học* quan niệm: "thuật ngữ ngôn ngữ cần được hiểu là ngôn ngữ tự nhiên của con người (đối lập với các ngôn ngữ nhân tạo và ngôn ngữ của động vật). F. Saussure cho rằng: "Ngôn ngữ chính là *hệ thống những yếu tố và nguyên tắc có giá trị chung, là cơ sở để cấu tạo các lời nói*".

Về khái niệm "ngôn ngữ nghệ thuật", *Từ điển giải thích thuật ngữ ngôn ngữ học* định nghĩa: "ngôn ngữ nghệ thuật là ngôn ngữ mẫu mực đã được chuẩn hóa phục vụ cho tất cả các lĩnh vực giao tiếp giữa người với người, và giữ vai trò to lớn trong việc hình thành và phát triển tư duy, phát triển tâm lí, trí tuệ và toàn bộ các hoạt động tinh thần của con người".

1.1.2. Nghiên cứu về ngôn ngữ ở nước ngoài

Ở Trung Quốc từ thời cổ đại, đã có những cuộc thảo luận bàn về vấn đề triết học, ngôn ngữ, các nhà tư tưởng lớn cổ đại của Trung Quốc như Khổng Tử, Mạnh Tử, Lão Tử,... Ở Ấn Độ, bộ phận cổ nhất của kinh Vê-đa được viết khoảng 1500 đến 2000 năm TCN. Ở Hi Lạp - La Mã từ thế kỉ V-IV TCN cũng đã có những ý kiến có bàn đến ngôn ngữ. Aristote (384-347 TCN) quan tâm,

cho rằng: "về ngôn ngữ, cần đặc biệt chú ý ở những chỗ thứ yếu, nơi không phải nổi bật của tính cách và tư tưởng, bởi vì ngược lại, lời văn quá lấp lánh sẽ làm lu mờ cả tính cách và tư tưởng"

Sang đến thế kỉ XX, *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương* của F. Saussure ra đời năm 1916 là cột mốc đánh dấu bước chuyển mình của ngôn ngữ học. Trong *Ngôn ngữ học và thi pháp học* của Jackobson Roman đã nêu ra sáu chức năng cơ bản của giao tiếp ngôn ngữ. Từ đầu thế kỉ XX đến nay, với công sức của nhiều nhà nghiên cứu thuộc nhiều trường phái, ngôn ngữ học phát triển không ngừng về nội dung và phương pháp để đáp ứng nhu cầu ngày càng cao của xã hội.

1.1.3. Nghiên cứu ngôn ngữ và ngôn ngữ nghệ thuật nhà văn ở Việt Nam

Ở Việt Nam, sự hình thành ngôn ngữ văn học hiện đại Việt Nam đầu thế kỉ XX đã được đề cập trong một số công trình từ trước 1945 như: *Phê bình và cảo luận* (1933) của Thiếu Sơn, *Việt Nam văn học sử yếu* (1942) của Dương Quảng Hàm. Những đặc điểm và sự đổi mới văn học sau 1945 được đề cập trong một số công trình về thể loại văn học như: *Nói chuyện thơ kháng chiến* (1952) của Hoài Thanh, *Ba thi hào dân tộc* (1959), *Dao có mài có sắc* (1963) của Xuân Diệu. Ta có thể tìm thấy những quan điểm hiện đại về ngôn ngữ văn chương qua các công trình: *Ngôn ngữ và thân xác* (1967) của Nguyễn Văn Trung, *Vấn đề ngôn ngữ văn chương* (1967) của Nguyễn Quốc Trụ, *Thơ ca Việt Nam, hình thức và thể loại* (1968) của Bùi Văn Nguyên và Hà Minh Đức, *Đi tìm tác phẩm văn chương* (1972) và *Văn học và Ngữ học* (1974) của Bùi Đức Tịnh,…

Công trình *Văn học Việt Nam thế kỉ XX* (2004) do Phan Cự Đệ chủ biên, có một phần viết về sự biến đổi và phát triển của ngôn ngữ văn học Việt Nam thế kỉ XX. Đây là công trình đầu tiên nghiên cứu một cách tổng quát về ngôn ngữ văn học Việt Nam thế kỉ XX, do Đinh Văn Đức chủ biên.

Cuốn *Trên đường biên của lí luận văn học* (2014) của Trần Đình Sử đã nêu một số vấn đề về lịch sử lí luận văn học mấy chục năm qua, trong đó có bàn một số vấn đề về thi pháp học, ngôn ngữ và diễn ngôn. Tác giả cho rằng, văn học là một diễn ngôn về thực tại mà con người đang sống. Bản chất diễn ngôn của văn học là biểu hiện của vô thức xã hội. *Trên đường biên của lí luận văn học* là một phần nỗ lực của Trần Đình Sử để nắm bắt những diễn biến mới nhất của học thuật thế giới, thay đổi, điều chỉnh những quan điểm có nguy cơ trở nên hạn hẹp, xơ cứng, phủ định những ngộ nhận, ấu trĩ đang tồn tại trong học thuật hiện nay.

Điểm lược những nghiên cứu về ngôn ngữ và ngôn ngữ nghệ thuật nhà văn ở Việt Nam, chúng tôi cho rằng khi nghiên cứu về vấn đề này, các ý kiến về ngôn ngữ nghệ thuật nhà văn đã gặp nhau ở một điểm: khẳng định ngôn ngữ nghệ thuật có vai trò đặc biệt quan trọng, nó là yếu tố vật chất duy nhất của tác phẩm văn học. Qua ngôn ngữ, người đọc khám phá thế giới hình tượng, tư tưởng, quan niệm… mà nhà văn gửi gắm trong tác phẩm.

1.1.4. Quan niệm của luận án về nội hàm khái niệm ngôn ngữ nghệ thuật

Từ những nghiên cứu trên, để thuận lợi cho quá trình nghiên cứu ngôn ngữ nghệ thuật nhà văn chúng tôi đưa ra quan niệm về giá trị nội hàm của ngôn ngữ nghệ thuật: *một là,* ngôn ngữ nghệ thuật là biểu hiện đầy đủ và nổi bật nhất, là tinh hoa của ngôn ngữ văn hóa, ngôn ngữ toàn dân. *Hai là*, ngôn ngữ nghệ thuật được hoàn thiện nhờ tài năng và khả năng lao động của nhà văn. Khác với ngôn ngữ văn hóa, ngôn ngữ nghệ thuật mang dấu ấn, màu sắc riêng của từng tác giả, phản ánh nét độc đáo không lặp lại ở mỗi nhà văn. *Ba là,* ngôn ngữ nghệ thuật có mục đích là biểu hiện hình tượng. Ngôn ngữ là hình thức, tương ứng với hình tượng là nội dung. *Bốn là*, từ những nghiên cứu trên, trong phạm vi của đề tài chúng tôi cho rằng, quan trọng nhất là phải làm rõ được ngôn ngữ nghệ thuật của nhà văn ở thể loại truyện ngắn và tiểu thuyết. Chính vì vậy, chúng tôi quyết định trong khuôn khổ luận án tiến hành khảo sát các phương diện cơ bản: quan niệm của Ma Văn Kháng về ngôn ngữ, ngôn ngữ trần thuật, ngôn ngữ nhân vật, giọng điệu trần thuật, để bước đầu xác lập những đặc điểm cơ bản trong ngôn ngữ nghệ thuật Ma Văn Kháng.

1.2. Tình hình nghiên cứu văn xuôi của Ma Văn Kháng

1.2.1. Các bài tiểu luận phê bình, bài báo nghiên cứu về truyện ngắn và tiểu thuyết của Ma Văn Kháng

Đáng lưu ý nhất trong loạt bài viết về Ma Văn Kháng là: "Khi nhà văn đào bới bản thể ở chiều sâu tâm hồn" (1999) của tác giả Lã Nguyên; "Trữ lượng Ma Văn Kháng" (2005) của Phong Lê và đặc biệt gần đây là chùm 12 bài viết về Ma Văn Kháng của nhà phê bình văn học Nguyễn Ngọc Thiện được in trong cuốn tiểu luận - phê bình *Văn chương nghệ thuật và thẩm mĩ tiếp nhận* (2015).

Bên cạnh các bài tiểu luận của những nhà nghiên cứu nói trên, với số lượng phong phú các bài viết về Ma Văn Kháng đăng tải trên báo chí, chúng tôi tạm phân loại các ý kiến theo hai mảng vấn đề phù hợp với hướng nghiên cứu của luận án.

Thứ nhất, các ý kiến của các tác giả như: Nguyễn Đại, Hà Vinh, Trần Đăng Suyền, Nghiêm Đa Văn, Tô Hoài, Nguyễn Thái Vận, Trần Cương, Nguyễn Văn Lưu, Hà Ân… xoay quanh những tác phẩm về đề tài miền núi, đa phần được viết trong thời gian đầu sáng tác của Ma Văn Kháng.

Thứ hai, là loạt bài viết về các sáng tác thuộc đề tài đời sống đô thị của nhà văn Ma Văn Kháng. Số lượng ý kiến này nhiều hơn so với số lượng bài bàn về tác phẩm viết về đề tài miền núi của ông, đáng kể nhất là các tác giả: Tô Hoài, Hà Minh Đức, Thiếu Mai, Trần Đăng Suyền, Nguyễn Ngọc Thiện, Bùi Việt Thắng, Nguyễn Đăng Điệp, Ông Văn Tùng, Hồ Anh Thái, Trần Cương, Trần Bảo Hưng… Với hàng trăm bài tiểu luận, nghiên cứu phê bình cùng phỏng vấn về Ma Văn Kháng trên báo chí, và mặc dù khuôn khổ của các bài viết là giới hạn, vấn đề được đặt ra phần lớn gắn với từng tác phẩm cụ thể của Ma Văn Kháng nhưng thực sự đây là nguồn tư liệu rất quan trọng, giúp chúng tôi triển khai luận án.

1.2.2. Các luận văn, luận án về tác phẩm của Ma Văn Kháng

Điểm lược các công trình nghiên cứu về sáng tác văn xuôi của Ma Văn Kháng từ trước tới nay qua từng giai đoạn, chúng tôi nhận thấy: dù xuất phát từ những góc độ khác nhau, trong những giai đoạn khác nhau các ý kiến đều tập trung, thống nhất đánh giá Ma Văn Kháng là một trong những đại diện sáng giá thuộc thế hệ nhà văn thứ ba đóng vai trò tiền trạm cho công cuộc đổi mới văn học. Trong quá trình nghiên cứu để xác định được đặc điểm ngôn ngữ nghệ thuật trong văn xuôi của Ma Văn Kháng trong một cấu trúc hệ thống, chúng tôi nhận thấy có một số vấn đề: *một là*, Ma Văn Kháng khởi đầu văn nghiệp của mình bằng truyện ngắn; sau đó, vừa viết tiểu thuyết vừa viết truyện ngắn; tiểu thuyết và truyện ngắn của ông giống như hai nhánh của một cành cây nghệ thuật sum suê. Hai thể loại do một ngòi bút viết ra chắc chắn có những tác động qua lại về mặt ngôn ngữ. *Hai là*, sau "cú đứt gãy", dịch chuyển không gian địa lí của ông từ "mảnh đất vàng Lào Cai" về thủ đô Hà Nội có ảnh hưởng gì đến ngôn ngữ nghệ thuật của nhà văn? *Ba là*, Ma Văn Kháng luôn luôn có ý thức đổi mới tư duy nghệ thuật, tự làm mới ngôn ngữ, nhà văn luôn có xu hướng tô đậm tính cách và phân cực thiện/ ác, tốt/ xấu, gắn với việc làm sáng rõ chủ đề tư tưởng.

Tiểu kết chương 1

Để có nền tảng lí thuyết cho việc tìm hiểu những đặc điểm cơ bản của ngôn ngữ nghệ thuật trong văn xuôi của Ma Văn Kháng, ở chương 1, chúng tôi đã trình bày một số vấn đề có liên quan đến đề tài. Thứ nhất, đó là các khái niệm về ngôn ngữ, ngôn ngữ nghệ thuật của nhà văn, làm cơ sở cho việc nghiên cứu vấn đề ngôn ngữ nghệ thuật trong văn xuôi của Ma Văn Kháng. Thứ hai, những vấn đề liên quan đến nội hàm, các nguyên tắc tổ chức ngôn ngữ nghệ thuật. Những công cụ đó còn giúp chúng tôi khám phá mối quan hệ giữa tư tưởng nghệ thuật với ngôn ngữ nghệ thuật, tạo tiền đề quan trọng giúp chúng tôi triển khai vấn đề nghiên cứu trong các chương tiếp theo.

Chương 2
NHỮNG NHÂN TỐ CƠ BẢN ẢNH HƯỞNG ĐẾN SỰ HÌNH THÀNH NGÔN NGỮ NGHỆ THUẬT CỦA MA VĂN KHÁNG

2.1. Nghề giáo - nghề văn và con đường đến với văn học của Ma Văn Kháng

2.1.1. Nghề giáo - nghề văn

Ma Văn Kháng tên thật là Đinh Trọng Đoàn, tên thường dùng và bút danh là Ma Văn Kháng, sinh ngày 01 tháng 12 năm 1936 (Bính Tý); nơi sinh: thị xã Sơn Tây, thành phố Hà Nội. Thân phụ nhà văn vốn là chủ cửa hàng cắt tóc *Mon Coifeur* ở thị xã Sơn Tây. Con đường trở thành nhà văn của Ma Văn Kháng bắt đầu từ quãng đời trẻ trung nhất của ông trải qua những đợt tiễu phỉ, làm thuế nông nghiệp, dạy học làm thư kí, rồi làm báo.

2.1.2. Con đường đến với văn học

Con đường đến với văn học của Ma Văn Kháng một mặt được qui định bởi hiện thực xã hội vây quanh nhà văn, mặt khác, còn được hình thành trên cơ sở đặc điểm cá nhân của chính nhà văn.

Phố cụt là truyện ngắn khởi nghiệp của Ma Văn Kháng được in trên tờ báo *Văn học,* số 136, ra ngày 3 tháng 3 năm 1961. Ma Văn Kháng có thể nói đã là một viên gạch nối tiếp sau Nguyễn Công Hoan, Nam Cao, Nguyên Hồng, ông là nhà giáo - nhà văn của thế hệ mới để lại một mảng tác phẩm gây ấn tượng sâu sắc, có sức hấp dẫn lâu bền đối với người đọc.

2.2. Quan niệm của Ma Văn Kháng về văn học và nhà văn

2.2.1. Quan niệm của Ma Văn Kháng về văn học

Ma Văn Kháng viết: "sáng tạo văn học được xếp hạng lao động bậc nhất về sự kì khu và cực nhọc. Công việc này giống như người đào giếng thủ công, một thân một mình cô độc dưới lòng đất sâu hun hút". Qua khảo sát, nhìn chung những câu trả lời của Ma Văn Kháng về văn chương được làm rõ trên hai phương diện sau: *thứ nhất*, văn chương là một nghề cao quí, một duyên phận đòi hỏi sự tâm huyết, dấn thân hết mình của nghệ sĩ. *Thứ hai*, nhà văn cho rằng, văn chương đòi hỏi gắt gao về tài năng và công phu lao động nghệ thuật: "gừng và quế cũng từ đất mọc lên, nhưng cay thơm là do bản tính. Văn chương học mới biết, nhưng tài giỏi là nhờ thiên tư". Ma Văn Kháng đã đặt văn chương trong mối quan hệ gắn bó với cuộc sống với chủ thể sáng tạo, với người đọc. *Thứ ba*, văn chương là nghệ thuật ngôn từ.

2.2.2. Quan niệm của Ma Văn Kháng về nhà văn

Ma Văn Kháng quan niệm: "văn chương kì lạ vậy đấy, sâu xa hơn, tự nhiên hơn cả đời sống; cái hữu hình đời sống một khi được nó chạm khắc bằng ngôn ngữ tức trở thành vĩnh cửu vậy. "Sống đã rồi mới viết", đó là câu nói của Nam Cao mà nhà văn Ma Văn Kháng đã học tập. Ma Văn Kháng rất tâm đắc câu nói của Chế Lan Viên: "chúng ta ở trên đời không chỉ để ra lộc ra hoa mà còn để mang thương tích", "quan niệm sống đã rồi mới viết" đã trút hết vào những trang viết của ông.

2.3. Nguyên tắc cơ bản tổ chức ngôn ngữ nghệ thuật của Ma Văn Kháng

2.3.1. Nguyên tắc cụ thể hóa

Khi sáng tác, Ma Văn Kháng sử dụng ngôn ngữ nghệ thuật để tái hiện đời sống, thể hiện sự lí giải đánh giá, cảm hứng của nhà văn đối đối tượng được miêu tả. Để thực hiện được điều đó, ông sử dụng nguyên tắc cụ thể hóa, làm cho đối tượng mỗi lúc một cụ thể hơn. Nhờ cụ thể hóa đối tượng phản ánh, ngôn ngữ nghệ thuật đã tạo nên những hình tượng văn học đẹp đẽ vừa có sức khái quát, vừa chứa đựng những ý nghĩa nhân sinh sâu sắc. Đọc *Mưa mùa hạ* của Ma Văn Kháng khó ai quên được chương miêu tả tỉ mỉ cảnh giao hoan của bầy mối: "một lớp mối già lột xác, ôi, hàng ngàn sự sống đã tái sinh vừa ra khỏi

lớp vỏ già nua, mình trần trụi nhỏ ti nhăn nheo, còn đang oằn oại trong cơn co bóp để căng nở từng đốt bụng cho tới đúng kích tấc, bụ bẫm trắng ngần". Với ngôn ngữ cụ thể, tỉ mỉ, Ma Văn Kháng đã đem đến cho tiểu thuyết *Mưa mùa hạ* một ngôn ngữ sinh động.

2.3.2. Nguyên tắc trữ tình hóa

Cái cốt lõi chất trữ tình là tư tưởng, tình cảm. Nhưng tư tưởng tình cảm không chỉ biểu hiện trong nội dung, mà còn phải hóa thân vào các khía cạnh hình thức, hình thức ấy là ngôn từ nhà văn sử dụng. Khảo sát văn xuôi của Ma Văn Kháng, chúng tôi nhận thấy, nguyên tắc trữ tình trong văn xuôi của ông nổi trội lên như một đặc sắc, tạo nên nét khác biệt về phong cách ngôn ngữ. Trong ngôn ngữ nhà văn sử dụng, nguyên tắc trữ tình xuyên thấm vào tất cả các phương diện thể hiện lời văn. Có thể nói, *nguyên tắc trữ tình hóa* đã tác động, chi phối đến việc sử dụng ngôn từ của nhà văn từ việc lựa chọn từ ngữ, cú pháp, tạo trường từ vựng đến việc sử dụng các phương thức biểu đạt và nội dung biểu đạt.

2.3.2.1. Trữ tình hóa bộc lộ cảm xúc say mê trân trọng

Cảm xúc say mê trân trọng của nhà văn đã góp phần tạo dựng ở người đọc niềm tin về sự hướng thiện của con người về một xã hội công bằng, tốt đẹp hơn.

2.3.2.2. Trữ tình hóa bộc lộ cảm xúc ngậm ngùi chua xót

Giống như các nhà văn cùng thời và trước đó, Ma Văn Kháng có cái nhìn rất sâu sắc và toàn diện về con người. Bằng cách bộc lộ cảm xúc ngậm ngùi chua xót, Ma Văn Kháng đã khơi gợi đến tận cùng nỗi đau đớn của họ để cảm thông, chia sẻ.

2.3.2.3. Trữ tình hóa bộc lộ qua ngôn ngữ miêu tả thiên nhiên

Với tâm hồn tinh tế và sâu sắc, Ma Văn Kháng đã sử dụng hiệu quả một hệ thống ngôn ngữ giàu sức biểu cảm. Đọc tiểu thuyết Ma Văn Kháng qua hệ thống ngôn từ giàu chất trữ tình, giàu chất biểu cảm, người đọc có cảm giác mình đang gặp lại vùng *Núi đồi thảo nguyên* của Aimatốp, gặp *Sông Đông êm đềm* của Sôlôkhốp hay bắt gặp tình yêu trong những trang viết của Pautôpxki. Nguyên tắc trần thuật theo cảm hứng trữ tình trong tiểu thuyết Ma Văn Kháng thường đem lại sức hấp dẫn lớn; đôi khi, khung cảnh rất giản dị đời thường nhưng lại khơi gợi nhiều cảm xúc.

Tóm lại, nguyên tắc trần thuật *trữ tình hóa* đã tạo nên nét khác biệt giữa ngôn ngữ nghệ thuật của Ma Văn Kháng với các nhà văn khác. Chất trữ tình là cái đẹp trong văn Ma Văn Kháng, nó là cái đẹp của tình người, cái đẹp của trái tim nhân hậu, giàu cá tính. *Nguyên tắc trữ tình hóa* thể hiện những rung động sâu lắng, những quan sát tinh tế, là sự chọn lọc kĩ càng câu từ chữ nghĩa của nhà văn.

2.3.3. Hướng tới triết luận

Từ kết quả khảo sát chúng tôi nhận thấy triết lí của Ma Văn Kháng rất phong phú nhưng tựu trung lại, có thể xếp thành hai nhóm triết lí cơ bản:

Một là, nhà văn cho rằng: "cuộc sống bao la như đất châu thổ không có chân

trời, mỗi người chỉ *thông thạo một vài động tác đơn sơ*; đời người ngắn ngủi đến mức chỉ làm một vài việc thôi; *tình yêu* thật sự dành cho một người là đã trọn một kiếp sống rồi". *Hai là*, nhà văn quan niệm: "con người *là một nhân cách văn hóa*, biết phân biệt *vuông với tròn, ngắn với dài, thô với tinh*. Con người *có văn hóa*, biết *cải đổi hoàn cảnh*, tạo nên môi trường nhân văn, lớn lao cao thượng chẳng kém gì tình yêu thương của các vĩ nhân".

Có thể nói, "Ma Văn Kháng buồn đời, thương đời mà không chán đời. Nhà văn nhiều khi giận đời mà chưa bao giờ căm đời" (Lã Nguyên). *Hướng tới triết luận*, Ma Văn Kháng tin rằng, tình yêu là phương cách giúp đời người trở nên tốt đẹp hơn, ông tin vào sự tồn tại bất biến của tình yêu.

Tiểu kết chương 2

Nghề giáo - nghề văn, hành trình học vấn cũng như quan niệm của Ma Văn Kháng về văn học và nhà văn đã ảnh hưởng sâu sắc đến ngôn ngữ nghệ thuật. Những quan niệm nghệ thuật về văn học và về sáng tạo ngôn từ đã góp phần hình thành 3 (ba) nguyên tắc cơ bản trong việc tổ chức ngôn ngữ nghệ thuật của Ma Văn Kháng: nguyên tắc 1: *cụ thể hoá, tỉ mỉ chi tiết đối tượng*; nguyên tắc 2: *trữ tình hoá, bộc lộ cảm xúc tâm trạng*; nguyên tắc 3: *hướng tới triết luận.* Cả ba nguyên tắc này đều có mối liên hệ nội tại và gắn bó mật thiết với nhau, từ đó chi phối tới phư*ơng thức trần thuật, ngôn ngữ trần thuật* của nhà văn.

Chương 3
PHƯƠNG THỨC TRẦN THUẬT, NGÔN NGỮ TRẦN THUẬT, GIỌNG ĐIỆU TRẦN THUẬT TRONG VĂN XUÔI CỦA MA VĂN KHÁNG

3.1. Những phương thức trần thuật cơ bản trong văn xuôi của Ma Văn Kháng

3.1.1. Phương thức trần thuật theo điểm nhìn bên trong

Truyện kể theo *điểm nhìn bên trong* biểu hiện bằng hình thức tự quan sát của nhân vật "tôi", chẳng hạn các tiểu thuyết: *Côi cút giữa cảnh đời; Chó Bi, đời lưu lạc…* Trong đó, người kể chuyện là "tôi" - một nhân vật tham dự vào các hành động trong truyện. Hình thức thứ hai của truyện kể theo *điểm nhìn bên trong* là hình thức "tôi" kể chuyện mình, "tôi" tự thú nhận. Trong loại truyện này, người kể chuyện đồng thời là nhân vật trung tâm của truyện.

3.1.1.1. Truyện kể theo điểm nhìn bên trong cố định

Kiểu 1: truyện kể theo điểm nhìn bên trong cố định - người kể chuyện tường minh, xưng tôi, tự quan sát hoặc tự kể chuyện mình

Trường hợp này, người kể xưng "tôi" là một nhân vật trong tác phẩm, xuất phát từ thế giới nội tâm của mình và của nhân vật để quan sát, cảm nhận và kể câu chuyện về mình và những người khác. Ví dụ, "tôi" trong *Bóng đêm* ở loại truyện kể này, mức độ cao nhất của điểm nhìn bên trong là các truyện mà nhân vật xưng tôi này là nhân vật trung tâm của tác phẩm. Anh ta đồng thời là người kể chuyện.

Kiểu 2: truyện kể theo điểm nhìn bên trong cố định - người kể chuyện hàm ẩn, kể theo điểm nhìn của một nhân vật trong truyện

Trường hợp này, người kể chuyện vẫn ở ngôi thứ nhất. Nhưng anh ta không xuất hiện trực tiếp với hình thái của đại từ ngôi thứ nhất ("tôi" hoặc "chúng tôi") mà xuất hiện hàm ẩn sau những quan sát cảm nhận của người trần thuật. Nói cách khác, người kể chuyện hóa thân vào nhân vật "ẩn" sau nhân vật để kể, kể theo điểm nhìn của một nhân vật trong tác phẩm, ví dụ:

3.1.1.2. Truyện kể theo điểm nhìn bên trong di động

Có hai trường hợp xảy ra: 1/ truyện kể có người kể chuyện hàm ẩn, kể theo điểm nhìn của nhiều nhân vật (*Bồ nông ở biển; Trăng soi sân nhỏ*); 2/ truyện kể có nhiều người kể chuyện, kể theo nhiều điểm nhìn khác nhau. Tức là điểm nhìn sẽ di động từ người kể chuyện này sang người kể chuyện khác hoặc ngược lại (*Những người đàn bà; Chọn chồng…).*

3.1.1.3. Truyện kể theo điểm nhìn ảo (điểm nhìn thấu thị)

Những kiểu loại truyện kể theo điểm nhìn bên trong ở trên là loại truyện kể theo điểm nhìn thực. Ở đó, người trần thuật có khả năng quan sát, cảm nhận thế giới nội tâm của con người thực, những sự kiện thực. Trong khi khảo sát tác phẩm, chúng tôi còn gặp một dạng đặc biệt của điểm nhìn bên trong. Xin gọi đây là loại truyện kể theo *điểm nhìn ảo*. Ma Văn Kháng cho rằng: "còn một thế giới không nhìn thấy và chỉ có thể nhìn thấy bằng con mắt thấu thị".

3.1.2. Phương thức trần thuật theo điểm nhìn bên ngoài

Trong văn xuôi của Ma Văn Kháng, chúng tôi thấy biểu hiện tập trung nhất của truyện kể theo điểm nhìn bên ngoài là những truyện ngắn và tiểu thuyết trước 1985. Tuy nhiên, cần phải nói ngay rằng: văn xuôi của Ma Văn Kháng là sự kết hợp của hai hình thức truyện kể sân khấu và truyện kể theo điểm nhìn của ống kính máy quay phim. Nhìn chung, cơ bản những truyện ngắn của Ma Văn Kháng như: *Giàng Tả - kẻ lang thang, Khun vệ sĩ của Quan Châu,…* đều mang những đặc điểm này.

Truyện kể *theo điểm nhìn bên ngoài* có người kể chuyện rất gần gũi với nhân vật và dù người kể chuyện là một nhân vật trong truyện đi nữa anh ta cũng biết rất nhiều [người kể chuyện ≥ nhân vật]; tính chất của điểm nhìn bên ngoài cho phép anh ta luôn luôn kể tốt câu chuyện của nhân vật.

3.1.3. Phương thức trần thuật theo điểm nhìn toàn tri

Kết quả khảo sát của chúng tôi cho thấy, văn xuôi của Ma Văn Kháng tiêu biểu cho lối kể chuyện theo *điểm nhìn toàn tri. Người kể chuyện* trong truyện kể theo *điểm nhìn toàn tri* là người thông tuệ, có khả năng nhìn thấu mọi ngõ ngách của nhân vật (*Mã Đại Câu – người quét chợ Mường Cang).* Về hình thức biểu hiện, truyện kể theo *điểm nhìn toàn tri* của Ma Văn Kháng chủ yếu là truyện kể có người kể chuyện hàm ẩn, kể nhân vật ở ngôi thứ ba, lối kể truyền thống. Có hai trường hợp xảy ra thuộc kiểu này:

+ *Người kể chuyện tường minh chỉ xuất hiện ở phần kết của truyện*: thuộc kiểu này là các truyện *Vệ sĩ của Quan Châu, Giàng Tả - kẻ lang thang*... thực chất từ đầu đến cuối, câu chuyện vẫn được kể bởi một người kể chuyện hàm ẩn như ở trường hợp trên.

+ *Người kể chuyện tường minh là một nhân vật trong truyện, nhưng chỉ có vai trò dẫn truyện, kể chuyện không tham gia vào hành động truyện:* thuộc kiểu này là các truyện: *Trung du chiều mưa buồn, Tóc huyền màu bạc trắng, Người giúp việc, Xóm giềng, Bà cụ Cần và bầy chim sẻ, Giéc người làng Mai, Nhà trong ngõ hẻm.…*

Có thể nói, điểm nhìn toàn tri uyên bác chi phối mạnh và thấm đẫm trong mỗi lời văn Ma Văn Kháng. Lời văn miêu tả chiếm một số lượng đáng kể: "gã tên Cật bốn mươi hai tuổi, mặt to phộng mũi triều thiên, lông mày ngắn ngủn mắt ti hí và miệng tua tủa những chiếc răng nhọn y như đinh thuyền". Nếu truyện kể theo điểm nhìn bên trong sử dụng các động từ: *thấy, nhận ra, biết*... để mô tả cái cảm giác hoặc trạng thái tinh thần của nhân vật thì truyện kể theo điểm nhìn toàn tri chủ yếu sử dụng những động từ này để chỉ hoạt động *nhận biết, hiểu biết* - cái thuộc về trí tuệ, không thuộc về tình cảm con người: "bà vừa nhận ra hắn vừa là người, vừa là khỉ độc, vừa là hùm beo, lợn lòi, vừa là rắn rết".

Vận dụng tiêu chí điểm nhìn để phân loại phương thức kể chuyện trong sáng tác văn xuôi của Ma Văn Kháng, luận án đã giải quyết được những vấn đề sau đây: sự phân loại truyện kể theo điểm nhìn vừa xem xét được cả nội dung vừa xem xét được cả hình thức biểu hiện của truyện. Vì vậy, *bên trong*, *bên ngoài*, hay *toàn tri* là vấn đề *phương thức kể*, *thủ pháp kể* để nhằm đạt đến hiệu quả nghệ thuật ngôn ngữ của nhà văn, chứ không phải điểm nhìn thực sự của nhà văn.

3.1.4. Mối quan hệ giữa ngôn ngữ nghệ thuật với điểm nhìn trần thuật

Trong quá trình viết tác phẩm, một trong những khó khăn đối với nhà văn là phải lựa chọn cho mình chỗ đứng thích hợp để kể câu chuyện: tham gia trực tiếp vào sự kiện cốt truyện hay đứng ngoài sự kiện. Chỗ đứng ấy sẽ đưa đến cho độc giả một cái nhìn chân thực hay không chân thực về cuộc sống, khách quan hay không khách quan về vấn đề mà người kể chuyện bàn tới. Đồng thời, trong cấu trúc nghệ thuật của một tác phẩm, ngôn ngữ là một yếu tố quan trọng được nhà văn lựa chọn để đưa vào tác phẩm. Đến lượt mình, điểm nhìn nghệ thuật biểu hiện qua các phương tiện nghệ thuật, ngôi kể, cách xưng hô gọi tên sự vật, cách dùng từ ngữ, cách tạo kiểu câu…

3.2. Ngôn ngữ trần thuật

3.2.1. Từ ngôn ngữ từ chương, sách vở, mực thước, trang trọng

Ở thời kì đầu của quá trình sáng tác, tiểu thuyết về miền núi của Ma Văn Kháng mang đậm những nét chung của dòng văn học cách mạng. Xuất phát từ quan điểm cộng đồng và góc độ lịch sử, với cảm hứng sử thi, bi tráng mãnh liệt nhà văn đã tập trung toàn bộ trí óc và bút lực của mình quan tâm đến những vấn

đề sống còn có ý nghĩa đối với cả cộng đồng dân tộc. Những tiểu thuyết sử thi của Ma Văn Kháng như *Gió rừng, Đồng bạc trắng hoa xoè, Vùng biên ải, Gặp gỡ ở La Pan Tẩn, Một mình một ngựa* đều được nhà văn lấy bối cảnh là vùng núi biên giới Lào Cai hỗn loạn, rối ren với nhiều cuộc chiến tranh tiễu phỉ đẫm mất mát hi sinh của đồng bào miền núi. Đặc trưng ngôn ngữ trần thuật giai đoạn này là hệ ngôn ngữ *từ chương, sách vở, mực thước, trang trọng*. Do vậy, ngôn ngữ trần thuật trong *Đồng bạc trắng hoa xoè* và *Vùng biên ải* là ngôn ngữ trang trọng mực thước, ca ngợi cái lịch sử đã hoàn kết xong xuôi. Đó là ngôn ngữ người trần thuật đứng ở vị trí cao hơn độc giả, nhưng lại thấp hơn những nhân vật anh hùng, để ca ngợi chân lí và truyền đạt chân lí. Người trần thuật ở đây, có lối dẫn chuyện rất chu toàn để lí giải cặn kẽ căn nguyên hình thành tính cách, số phận các nhân vật trong một lộ trình thời gian tuyến tính.

Theo lộ trình sáng tác văn xuôi của Ma Văn Kháng, chúng tôi nhận thấy, ngôn ngữ trần thuật của Ma Văn Kháng đã có sự vận động, khi đất nước bước sang một giai đoạn mới, trong bối cảnh xã hội lịch sử mới, do vậy "trạng thái thời thế" cũng bắt đầu thay đổi. Sự vận động trong ngôn ngữ trần thuật của Ma Văn Kháng có thể thấy rõ nhất từ đầu những năm 1980 trở lại đây, khi mà ngôn ngữ văn xuôi của Ma Văn Kháng bắt đầu có sự thâm nhập của ngôn ngữ suồng sã, thân mật, thô nhám, xù xì, nhưng tươi rói sự sống. Trong ngôn ngữ giao tiếp, kể từ đây gọi là "chất đời thường" đặc biệt phát triển. Nhà văn đã thay đổi lối văn chương trang trọng, mực thước, quan phương, ít cá tính, bằng một thứ ngôn ngữ trần thuật quan tâm đến sự chính xác trong cách định danh, gọi đúng tên sự vật.

3.2.2. … đến ngôn ngữ phồn tạp, thông tục và dục tính

Ngôn ngữ phồn tạp, thông tục và dục tính là xu hướng ngày càng phổ biến ở các cây bút văn xuôi thuộc nhiều thế hệ từ các nhà văn lớp trước như Tô Hoài đến các nhà văn kế thừa như Lê Lựu, Nguyễn Khắc Trường và đặc biệt là những nhà văn xuất hiện sau năm 1975. Trong văn xuôi của Ma Văn Kháng, ngôn ngữ phồn tạp, thông tục, dục tính thể hiện ở việc nhà văn sử dụng rộng rãi các yếu tố thành ngữ, tục ngữ và từ ngữ địa phương:

-*Tiên sư con mặt chuột kẹp* ăn đứng dựng ngược quen thói. Bà cho mày nói lại! Nói lại! Con Ngoan *làm đĩ có tông có giống* kia! Mày là *con điếm con bớp*. Mày làm hư hỏng đàn ông trong hẻm này". Ngôn ngữ thông tục còn được nhà văn sáng tạo bởi sự kết hợp khẩu ngữ, tạo nên giá trị biểu đạt riêng:

- "*Tiên sư cả lò nhà mày*, đồ quen *nằm ngửa ăn sẵn* nhé! Được rồi cho mày *mồm loa mép giải*!

Ngôn ngữ thân thể biểu hiện cái đẹp trong văn của ông như hình thức giao tiếp đặc biệt của con người. Đây cũng là sự táo bạo của Ma Văn Kháng trong việc sử dụng ngôn ngữ và là bước đột phá trong cách tân nghệ thuật của nhà văn.

Trong văn xuôi của Ma Văn Kháng, tình dục, sắc dục không hề trái đạo đức, nó là một phương thức để thể hiện hình tượng nghệ thuật.

3.2.3. Ngôn ngữ tả, kể và trữ tình ngoại đề

3.2.3.1. Ngôn ngữ tả

Tìm hiểu ngôn ngữ trần thuật trong văn xuôi của Ma Văn Kháng ở phương diện *ngôn ngữ tả*, chúng tôi quan sát qua ba phương diện: *tả cảnh, tả người và tả không gian, thời gian*. Trước hết là *ngôn ngữ tả cảnh thiên nhiên*, thiên nhiên trong văn xuôi của Ma Văn Kháng đầy màu sắc và biểu cảm, hiện lên với tất cả hồn cốt của nó. Trong *Đồng bạc trắng hoa xoè,* cảnh sắc Can Chư Sủ tưởng như buồn tẻ, hoang sơ, từ buổi khai thiên lập địa, qua con mắt người nghệ sĩ Ma Văn Kháng, bỗng trở nên đẹp rực rỡ lạ thường. Ma Văn Kháng đã chấm phá vẩy hồn vào cảnh vật, khiến chúng lung linh, hấp dẫn, kích thích người đọc. Đây là đoạn *tả gió* ở Can Chư Sủ: "gió *ào ào, vu vu, lắc cành sa mộc* và *lật tung* phiến lá xanh mặt dưới *trắng ngầu* phấn của cây ngải cứu". Ma Văn Kháng rất hay *tả nắng,* trong *Đồng bạc trắng hoa xoè,* số lần tả *gió* 72 lần; số lần tả *nắng*: 47 lần; ngoài những cơn *gió thốc, gió vù vù, nắng* còn hiện lên chan hoà ấm áp: "rừng sáng những vệt *nắng ấm*, thứ *nắng chớm đông*, vàng như những *lá vàng mười*".

Bên cạnh đó, nhà văn còn có những trang văn *tả người* với đường nét rất ấn tượng. Nhân vật Lê Chính (*Đồng bạc trắng hoa xoè)* được tả ngay từ dáng vẻ bề ngoài đã toát ra vẻ đẹp của người chiến sĩ kiên cường: "dong dỏng cao, má hoáy một lúm đồng tiền, hai mắt vút dài trẻ trung". *Tả nhân tướng* đàn ông Ma Văn Kháng hay chú ý đến bộ râu, đặc biệt bộ râu quai nón, trong *Đồng bạc trắng hoe xoè,* ít nhất 3 (ba) lần *nhân tướng* nhân vật hiện lên qua bộ râu, chẳng nhân vật Quang Ngọc: "bị giam nửa tháng trời, *bộ râu quai nón* của anh ta đã *lờm xờm*, kéo một *vệt đen gai góc* suốt từ mang tai tới cằm". Ma Văn Kháng bao giờ cũng dành nhiều tình cảm trìu mến với người phụ nữ, tập trung vào những nhân vật nữ (nhi nữ tình trường, tài sắc mà đa đoan).

Tả loài vật, nhà văn thường tập trung tả *ngoại hình, tính cách* và *tiếng kêu* của chúng, kết thúc mỗi truyện là những *bài học triết lí nhân sinh*. Sau đây là đoạn văn tả ngoại hình con ngựa của Phềnh đã bị đánh đổi (*Ngựa bất kham*): "*màu đen, nhẵn nhụi* như củ tam thất. Con này lông da màu *đất thó*, đã thế lại *lờm xờm* như cái chăn dạ cũ *buột lông*. Lưng đã dài, lại *võng*". Còn đây là tiếng kêu của chú chó *Clếch*: "hết *gừ gừ, háu háu, gáu gáu*… lại *ong óc… ong óc,* thật là đủ trò chó con!" (*Con Clếch của tôi*). Với ngôn ngữ tả vật sinh động, nhà văn tạo cho câu chuyện những những triết lí hồn nhiên: "con thú nó là vậy đấy. Có chỗ nó rất xa con người, có chỗ nó rất gần với giống người" (*Ông Pồn và chú hổ con*).

Bên cạnh những trang văn *tả cảnh, tả người*, Ma Văn Kháng còn *tả không gian, thời gian* với những nét đặc sắc. Khảo sát văn xuôi của Ma Văn Kháng, chúng tôi nhận thấy nhà văn thường tả không gian *căn buồng*.

Ngoài không gian *căn buồng*, Ma Văn Kháng còn tả *không gian phố phường*. Không gian phố phường còn hiện lên một cách sinh động với vỉa hè của bà bán bún mọc: "mấy chục con người, bâu quanh gánh hàng, tự động kiếm chỗ ngồi, trên hòn gạch, có người còn ngồi bệt trên vỉa hè và ngồi xổm cả dưới lòng đường". Không những thế, *không gian ngõ hẻm* trong những trang văn tả cảnh của Ma Văn Kháng hiện lên rất sinh động như cuộc sống sinh hoạt đời thường. Ngoài không gian thành thị, nhà văn còn tả *không gian làng quê, tỉnh lẻ miền thượng du*, "nơi mà một câu chuyện hệ trọng hoặc tầm phào đều có thể truyền bá khuyếch đại lên và lưu giữ cẩn mật".

Bên cạnh không gian, *thời gian nghệ thuật* trong văn xuôi Ma Văn Kháng cũng được thể hiện một cách đặc sắc. *Tả thời gian đêm tối*, nhà văn thường gắn với những mối nguy hiểm rình rập hoặc những tội ác. Có thể nói, sử dụng thời gian làm phương thức chuyển tải nội tâm là thế mạnh của ngòi bút Ma Văn Kháng. Nó phù hợp với quan điểm nghệ thuật về con người của ông: con người đa diện, đa chiều.

3.2.3.2. Ngôn ngữ kể

Ngôn ngữ kể chiếm tỉ lệ lớn trong lời nói của người kể chuyện, có vai trò đặc biệt quan trọng trong việc dẫn dắt, chú giải kết nối sự kiện, phụ hoạ cho lời nhân vật. Ở giai đoạn đầu sáng tác, do Ma Văn Kháng xác định rõ việc thể hiện về "cảm hứng anh hùng ca" trước một lịch sử đã hoàn tất xong xuôi trong tác phẩm của mình nên nhìn chung tiểu thuyết lịch sử của ông nằm trong những đặc trưng của văn học thời kì 1945-1975. Người kể chuyện lùi ra xa nhân vật, đứng thấp hơn nhân vật, do vậy ngôn ngữ kể là ngôn ngữ thu được toàn bộ những bộc lộ bên ngoài cùng những rung động bên trong của nhân vật.

Ở tác phẩm thuộc đề tài thế sự, ngôn ngữ kể đã kéo đối tượng xích lại gần hơn, đặt đối tượng vào cùng một đẳng cấp giá trị, bởi vậy mới có thể kể về đối tượng của mình bằng thái độ thân mật, thân tình thậm chí suồng sã, thông tục. Tuy vậy, ngôn ngữ kể của Ma Văn Kháng có thay đổi nhưng chưa triệt để, bởi lẽ ngôn ngữ kể với những nhân vật trí thức rởm, trí thức "con buôn" có phần nào giống với ngôn ngữ kể về những nhân vật kẻ thù trong tác phẩm sử thi trước đó.

3.2.3.2. Trữ tình ngoại đề

Lời bình luận trữ tình ngoại đề là một trong những thủ pháp quan trọng giúp người kể chuyện thể hiện quan điểm trần thuật của mình. *Đồng bạc trắng hoa xoè* với dung lượng dài gần 600 trang, *Vùng biên ải* với 480 trang, tuy vậy người đọc vẫn không cảm thấy nhàm chán, đơn điệu cho dù có nhiều chi tiết sự kiện được lặp lại. Có thể nói để tạo được sức hấp dẫn lâu dài cho độc giả chính là nhờ khả năng miêu tả và chất trữ tình ngoại đề của Ma Văn Kháng. Ở đề tài

thế sự, đời tư, những đoạn trữ tình ngoại đề bộc lộ tư tưởng cảm xúc của tác giả, làm chùng lại độ căng của sự kiện, đưa người đọc đến những liên tưởng mở rộng hơn về những vấn đề mang ý nghĩa nhân sinh. Bình luận trữ tình ngoại đề ở *Người thợ mộc và tấm ván thiên* đã trở thành một thủ pháp nghệ thuật trong ngôn ngữ văn xuôi của Ma Văn Kháng: "làm kẻ ác khó nhọc lắm! Vì kẻ ác là trái với lương tâm. Trái với luân thường. Người cao thượng không làm thế. Làm thế là tiểu nhân đê hèn. Ăn miếng trả miếng là đối sách của thú dữ".

3.3. Giọng điệu trần thuật

3.3.1. Giọng trữ tình

Sêkhốp cho rằng: "muốn đánh giá một nhà văn mới vào nghề hãy xem ngôn ngữ anh ta. Nếu anh ta không có cái giọng riêng anh ta khó lòng có thể trở thành nhà văn thực thụ". Khi bàn về truyện ngắn, Ma Văn Kháng viết: "truyện ngắn không có giọng điệu là hỏng". Khảo sát văn xuôi của Ma Văn Kháng, chúng tôi nhận thấy, giọng điệu trần thuật trong sáng tác của ông khá đa dạng và độc đáo. Nổi bật nhất trong văn xuôi của Ma Văn Kháng là *giọng điệu trữ tình ngọt ngào tha thiết, ấm áp chan chứa yêu thương*.

Không chỉ viết về con người với giọng trữ tình sâu sắc, Ma Văn Kháng còn dành những trang văn giàu chất trữ tình khi miêu tả thiên nhiên. Thiên nhiên với những hình ảnh đẹp đã đi vào trang văn của ông mang một màu sắc thật đặc biệt. Với sự tinh tế khi miêu tả thiên nhiên, Ma Văn Kháng đã tạo ra sự gần gũi giữa khung cảnh thiên nhiên với tâm hồn con người.

Bên cạnh đó Ma Văn Kháng còn dành những trang văn *tả món ăn* cũng rất trữ tình, giàu cảm xúc: "thoáng cái. Lý đã bưng hai bát bún ra. Đỡ một bát, Phượng run cả tay. Trời, bát bún mọc, cái bát sứ dày, nặng, ù ụ một lớp giò sống viên tròn cùng là tim gan lợn thái mỏng nhưng to bản và bún trắng muốt, nuột nà từng sợi, xâm xấp trong làn nước dùng nhoáng nhoàng vàng ánh sao mỡ bám nổi ở rìa bát".

Để làm nên chất giọng trữ tình, Ma Văn Kháng còn tạo ra cách dùng từ, tạo câu, điều tiết nhịp điệu trong đoạn văn rất tinh tế. Nhà văn sử dụng giọng trữ tình để làm dịu lại những sắc màu bỏng gắt của cuộc sống.

3.3.2. Giọng triết lí

Triết lí là một giọng điệu khá phổ biến trong văn xuôi hiện đại nói chung và trong văn xuôi của Ma Văn Kháng nói riêng. Để có được giọng triết lí, đặc biệt là những vấn đề triết lí mang tính phổ quát điển hình cao về cuộc sống và con người yêu cầu đặt ra cho mỗi nhà văn là phải có sự từng trải, cảm quan tinh tế. Đối với Ma Văn Kháng triết lí trong văn của ông thường mang *màu sắc hàn lâm, từ chương, sách vở và rất giản dị, nhân bản sâu sắc*. Nhân vật Tự (*Đám cưới không có giấy giá thú)* mặc dù thấy được cái sa đoạ của Xuyến, nhưng anh cũng thừa nhận một điều rằng: "thèm khát vật chất, ao ước một đời sống no đủ, sung sướng mà bị lên án, mà bị miêu tả một cách giễu cợt và khinh rẻ, thì thật là bất cận nhân tình".

Trong *Côi cút giữa cảnh đời*, những suy ngẫm, triết lí được tác giả gửi gắm vào nhân vật bà nội Duy, một người sâu sắc và từng trải: "hàng về hôm trước, hôm sau cả nhà cãi nhau í om. Tiền, hàng vào nhà nào thì gây hỗn loạn nhà đó. Vì trong chúng có chứa hồn ma bóng quỉ". Tiểu thuyết *Chó Bi, đời lưu lạc* chứa đựng rất nhiều suy ngẫm sâu xa của Ma Văn Kháng về nhân tình thế thái. Kết quả thống kê của chúng tôi như sau: Nhà văn nhắc tới 216 lần triết lí về "con người"; 08 lần triết lí "con người là"; 54 lần triết lí về tính "thiện" (*thiện tâm, thiện chí, thân thiện…*); 134 lần về nói về "thương" (*thương xót, thương mến, thương tổn…*). Nhà nghiên cứu văn học Bakhtin cho rằng: "ngôn từ, để tìm đến hàm nghĩa và hình thức biểu cảm của mình, phải kinh qua môi trường những ngôn từ nhiều trọng âm, những giọng điệu khác nhau của những người khác và hòa âm hoặc nghịch âm với những yếu tố khác nhau trong môi trường đó, nó mới có thể trong quá trình đối thoại, cấu tạo nên khuôn mặt phong cách".

Qua khảo sát văn xuôi của Ma Văn Kháng, chúng tôi nhận thấy, trong *Ngược dòng nước lũ*: "thiện": xuất hiện 14 lần, "tình yêu" xuất hiện: 33 lần, "độc ác": 9 lần; *Gặp gỡ ở La Pan Tẩn*: "thiện": xuất hiện 9 lần; "tình yêu/ yêu" xuất hiện: 175 lần, "độc ác": 7 lần; *Người thợ mộc và tấm ván thiên,* "thiện": 25 lần, "ác": 2 lần, "độc ác": 1 lần. Đặc biệt trong *Chó Bi, đời lưu lạc,* từ "thiện": xuất hiện 54 lần. Nếu đối chiếu, ta thấy từ "thiện" bao giờ cũng xuất hiện nhiều hơn từ "ác", và luôn luôn thắng "ác". Chúng tôi cho rằng những phát ngôn có tính triết lí của nhân vật không phải là chân lí cuối cùng nhà văn khẳng định, mà qua đó ông muốn bạn đọc cùng tham gia tranh biện.

Tiểu kết chương 3

Ở chương này, chúng tôi đã khảo sát và mô tả đặc điểm phương thức trần thuật, ngôn ngữ trần thuật và giọng điệu trần thuật trong văn xuôi của Ma Văn Kháng. Trong những vấn đề trên chúng tôi cho rằng ngôn ngữ trần thuật đóng vai trò quan trọng, chi phối và có mối quan hệ chặt chẽ với các lĩnh vực điểm nhìn, giọng điệu và các phương thức tự sự. Ở thể tài sử thi, ngôn ngữ trần thuật đã góp phần biểu đạt không gian lịch sử rộng lớn, tạo một bức tranh hiện thực cách mạng sinh động. Nhịp kể nhanh, mạnh, nhiều sự việc, nhiều hành động. Lối trần thuật này phản ánh được khí thế sôi sục của cơn lốc cách mạng. Còn ở thể tài thế sự, với người kể chuyện không biết hết, ngôn ngữ trần thuật góp phần khám phá ra chiều sâu mới mẻ của con người.

Chương 4
NGÔN NGỮ NHÂN VẬT VÀ MỘT SỐ BIỆN PHÁP NGHỆ THUẬT TRONG VĂN XUÔI CỦA MA VĂN KHÁNG

4.1. Ngôn ngữ đối thoại

Nền tảng cấu trúc của *ngôn ngữ nhân vật* gồm các phạm trù cơ bản: *ngôn ngữ đối thoại* và *ngôn ngữ độc thoại*. Nhà nghiên cứu văn học Bakhtin viết: "đối thoại là một phương diện tồn tại của con người"; ông quan niệm: "nếu một tác

giả điếc đặc với tính song điệu hữu cơ và tính đối thoại nội tại của thế giới ngôn từ sống động và lung linh biến đổi thì anh ta sẽ không bao giờ hiểu được và thực hiện được những khả năng và nhiệm vụ đích thực của thể loại tiểu thuyết". Dưới đây, chúng tôi trình bày những dạng thức ngôn ngữ đối thoại đặc trưng trong văn xuôi của Ma Văn Kháng.

4.1.1. Đối thoại cá thể hóa, bộc lộ bản chất nhân vật

Ở thể tài lịch sử dân tộc, sáng tác văn xuôi của Ma Văn Kháng thấm nhuần cảm hứng anh hùng, nhà văn "tập trung vào những sự kiện có ý nghĩa quyết định đối với đối với vận mệnh lịch sử dân tộc và quốc gia. Qua khảo sát, có thể thấy rằng, những sáng tác về đề tài miền núi như: *Đồng bạc trắng hoa xoè, Vùng biên ải, Mùa mận hậu, Cái móng ngựa, Người con trai họ Hạng*… của Ma Văn Kháng trong giai đoạn đầu là những tác phẩm thuộc thể tài lịch sử dân tộc, tiêu biểu cho ngôn ngữ tiểu thuyết sử thi của ông.

Tiểu thuyết *Đồng bạc trắng hoa xoè* và *Vùng biên ải* của Ma Văn Kháng phản ánh đời sống xã hội loạn lạc triền miên, trong đó, cái mầm loạn được nuôi dưỡng từ trong địa hình thế đất, qua lịch sử "bất ổn và hỗn loạn nhất". Điều đó, đã tác động sâu sắc đến số phận của mỗi thành viên trong cộng đồng. Ma Văn Kháng viết *Đồng bạc trắng hoa xoè* và *Vùng biên ải* sau năm 1975 nhưng tác phẩm của ông vẫn nằm trong tầm chi phối của văn học cách mạng với mô hình con người quần chúng, con người sử thi. Do đó, trong ngôn ngữ đối thoại của họ đều thể hiện lí tưởng cách mạng.

Sang đến sáng tác thuộc thể tài thế sự, ta thấy thấm thía hơn bao giờ hết cái đa đoan, đa sự của cuộc sống thường nhật hôm nay. Ngôn ngữ đối thoại trong văn xuôi của Ma Văn Kháng kể từ *Mưa mùa hạ* có bước phát triển mới. Theo chúng tôi, đối thoại trong văn xuôi của Ma Văn Kháng là đối thoại lột trần bản chất. Đoạn đấu khẩu giữa Trọng và Hưng *Gia-ve* (*Mưa mùa hạ)* là một ví dụ:

"Tôi muốn nói chuyện tử tế với anh.

-Tao không thèm nói chuyện với mày! Đột ngột Hưng gào. Trọng trề môi khinh mạn: được… được thế thì trả tài liệu đây.

-Đồ khốn nạn! Đồ dòi bọ! Mày định lật tao hả? Tao sẽ đập nát cái đầu chó của mày!".

Tóm lại, là nhà văn am hiểu cuộc sống, sống "kĩ lưỡng" và sống hết mình, Ma Văn Kháng đã đem vào văn xuôi một vốn ngôn ngữ rất đa dạng. Ngôn ngữ *cá thể hóa* bao gồm mọi lứa tuổi, ngành nghề, giới tính, lứa tuổi… qua đối thoại tất cả đều bộc lộ, *lột trần bản chất* nhân vật. Tính chủ động về tư tưởng và ngôn ngữ đã bước đầu trở thành một niềm đam mê trong tâm lí sáng tạo; cá tính nhân vật trong thành phần ngôn ngữ của Ma Văn Kháng đã làm nên sự sống động, thích hợp với nhu cầu dân chủ hóa của người đọc hiện đại.

4.1.2. Đối thoại thay đổi theo ngữ cảnh, đối tượng giao tiếp

Thông thường, các nhà văn sử dụng ngôn ngữ đối thoại của nhân vật đi kèm

với các biểu hiện trạng thái tâm lí. Các hiện trạng tâm lí nối tiếp, đuổi bắt nhau, kéo dài suốt cả quá trình đối thoại. Đoạn văn *Côi cút giữa cảnh đời* của nhà văn miêu tả cuộc đối thoại giữa nhân vật "tôi" và bọn người xấu là một ví dụ về sự đan cài dòng đối thoại với những biểu hiện tâm lí: khi thì "mặt lìm lịm", khi thì "nước mắt đầm đìa ròng ròng rớt xuống", khi thì "não lòng xé ruột"

-"Một nghìn! Lấy rẻ! Mày tưởng tiền tao là mảnh sành chắc! Cô ơi, trồng được củ su hào non, mập thế này, vất vả lắm! Thế mày tưởng tao chưa trồng su hào bao giờ hả?"

-"Làm sao mà mụ biết? Mụ lục tủ à? Mụ định ăn cắp à? Đồ ăn cắp!;

Ngôn ngữ đối thoại đã thể hiện vốn sống, vốn hiểu biết tinh tường của nhà văn trên nhiều lĩnh vực. Trong tiểu thuyết của Ma Văn Kháng, đôi khi, ngôn ngữ đối thoại xuất hiện như một sự ngẫu nhiên trao đổi để cho có người mà trao đổi. Nhà văn dường như chỉ quan tâm đến động cơ lời nói. Sau đây, là đoạn đối thoại giữa Xuyến và đứa con (*Đám cưới không có giấy giá thú)*:

-"Nhà cứ như có kẻ trộm. Mày vừa mới đi đâu về hở *con ranh*? Con đi học thêm ạ. Học thêm *cái con mả mẹ mày*! Tao đã khóa cái hòm gạo rồi cơ mà. Cứ rủ rê bố mẹ mày đến chơi cho lắm vào rồi *rã họng*". Nam Cao viết: "nói trao đổi những ý nghĩ, những nỗi lòng, có lẽ đó là cái tật chung của loài người, không nói được thì khổ lắm". Đối thoại trong tiểu thuyết của Ma Văn Kháng còn mang một hình thức khác, nhằm một mục tiêu khác, cho thấy có sự vận động đan xen của những mưu tính, đố kị, những diễn biến tâm trạng toan tính của con người:

-"Lý hơi cúi xuống rít: cái Phượng nó mất xe đạp rồi. Sao thế nào mà lại mất xe đạp? Làm thế nào bây giờ? Làm thế nào à? Dâng cho nó cái xe đạp *Mifa* treo kia kìa chứ còn thế nào nữa. Hừ mưu mô của thằng Luận ghê thật!". Đoạn đối thoại như một sự tra vấn riết róng, gợi một dư vị chua chát, nghiệt ngã và tàn nhẫn. Trong xu hướng ngày càng tiến tới ngôn ngữ hiện thực – đời thường, phát huy tối đa khả năng miêu tả và biểu hiện cái muôn hình muôn vẻ của cuộc sống, ngôn ngữ văn xuôi của Ma Văn Kháng in đậm cá tính nhà văn.

4.1.3. Đối thoại giữa các luồng tư tưởng, ánh xạ lên nhau

Dù là người nông dân hay là người trí thức, đối thoại nhân vật trong tiểu thuyết của Ma Văn Kháng bao giờ cũng cố gắng tìm đến cho mình một chiều sâu triết lí nhất định. Điều đáng chú ý là, khác tác phẩm mang tính sử thi, nhà văn hướng trọng tâm là tạo dựng bức tranh lịch sử hoành tráng về một thời đại chiến tranh có mất mát hi sinh mà không kém phần hào hùng của các dân tộc vùng biên ải; đến sáng tác về đề tài thế sự, đời tư của Ma Văn Kháng, nhiều khi khiến người ta có cảm giác nhà văn đang để nhân vật đối thoại tranh biện với ai đó về văn chương nghệ thuật, về cuộc đời.

Trong quan niệm của Ma Văn Kháng, hình như, giới trí thức hôm nay không chỉ bị gánh nặng áo cơm ghì sát đất mà còn bị dằn vặt về đời sống tâm

hồn. Nói như Khiêm (*Ngược dòng nước lũ*): "anh nhận ra mình đã hoàn toàn bị cô lập. Một số đông đã hình thành dưới áp lực của quyền hành với sự đồng lõa của nỗi sợ hãi, tính a dua a tòng, thói tính toán vụ lợi". Ngôn ngữ đối thoại trong văn xuôi của Ma Văn Kháng thực sự đã đạt tới trình độ nghệ thuật cao, nhờ ở cách tổ chức ngôn ngữ và tính đa chức năng của nhân vật tham gia vào cuộc thoại.

4.2. Ngôn ngữ độc thoại nội tâm

4.2.1. Độc thoại dạng kí ức gắn với cảm giác và tư tưởng

Khi nói về độc thoại nội tâm, Ma Văn Kháng cho rằng: "bấy lâu nay mình vẫn có cái lối viết độc thoại nội tâm bắt chước Nam Cao, tức kiểu lời văn hai giọng mà mình không biết!". Sau đây là đoạn văn Ma Văn Kháng sử dụng độc thoại nội tâm để diễn tả cảm giác ê chề của Tự, khi nghe thấy âm thanh hẹn hò vụng trộm giữa Quỳnh và Xuyến: "Xuỵt! Anh vào nhé. Lên gác xép như mọi khi nhé! Im! Hay là sang nhà anh? Vợ anh nó đi Sài Gòn rồi. Im đi! Bố cái Hoạt! Tự có cảm giác mình như tội phạm nằm trên giàn lửa thiêu. Lòng tự trọng khiến anh giả tảng, đui điếc, câm lặng". Độc thoại nội tâm còn xuất hiện khi Loan (*Mưa mùa hạ)* theo người yêu mới phản bội Trọng "ngay trên khúc đê chỉ cách tổ mối Trọng đào hơn chục bước chân".

Ở mảng đề tài sử thi, miền núi, nhờ ngòi bút phân tích tâm lí nhân vật sâu sắc mà Ma Văn Kháng đã có thể lột tả được bao nỗi băn khoăn, trăn trở, cay đắng bất hạnh của hố pẩu Giàng Lầu. Nhà văn phân tích nội tâm để diễn tả những thắc thỏm lo âu, đau đớn của Seo Cả và những suy tư của nhạc sĩ Quang Ngọc khi người nghệ sĩ này nghĩ về ý nghĩa của nghệ thuật, của cuộc sống. Về hình thức thể hiện diễn biến nội tâm, tác phẩm sử thi của Ma Văn Kháng có những dấu hiệu dễ nhận biết, nó cho thấy một hình thức thể hiện chân chất, mộc mạc, và có phần sơ lược.

Sang đến đề tài thế sự chúng ta thấy, ngôn ngữ độc thoại nội tâm trong tiểu thuyết của Ma Văn Kháng đã có sự vận động. Điển hình như tính cách phức tạp của Hoan (*Ngược dòng nước lũ)* đã được tác giả khắc họa rõ nét qua những chuỗi đối thoại trong độc thoại nội tâm. Khảo sát tác phẩm văn xuôi của Ma Văn Kháng ở đề tài sử thi, và đề tài thế sự, chúng tôi nhận thấy, nhà văn có sự khác biệt trong việc miêu tả nội tâm thể hiện tính cách. Đối với đề tài sử thi ngòi bút của nhà văn vẫn thiên về khắc họa tính cách nhân vật qua hành động hơn là qua thế giới nội tâm. Bởi không gian nghệ thuật hoành tráng, dữ dội của chiến tranh vệ quốc không phải là không gian thích hợp để tạo nên những nhân vật có thế giới nội tâm phong phú với những nhân vật dằn vặt, suy nghĩ.

4.2.2. Độc thoại dạng tái hiện chấn thương tinh thần

V.N. Voloshinov trong *Chủ nghĩa Marx và triết học ngôn ngữ* viết: "sự hiểu, diễn giải và giải thích các hiện tượng tư tưởng cần được hướng vào bên trong, nó phải đi ngược chiều so với cái được biểu hiện: xuất phát từ sự thể hiện

bên ngoài, sự giải thích phải thâm nhập vào gốc rễ bên trong". Đa phần tác phẩm thế sự của Ma Văn Kháng đều có kiểu cốt truyện luận đề, *tái hiện chấn thương tinh thần*, hồi tưởng hay kí ức gắn với một hành trình tâm lí đa dạng, phong phú phức tạp của nhân vật chính. Kể từ *Mưa mùa hạ* (1982), *Mùa lá rụng trong vườn* (1985) cho tới *Bến bờ* (2011), *Người thợ mộc và tấm ván thiên* (2015), với khả năng phân tích diễn biến tâm trạng nhân vật một cách tinh tế, nhạy bén, Ma Văn Kháng đã tạo dựng được một hệ thống hình tượng người trí thức hiện đại có một đời sống tinh thần thâm trầm, sâu sắc; nhằm biểu đạt những quan niệm của mình về những chấn thương tinh thần con người qua thời cuộc. Từ đầu đến cuối *Đám cưới không có giấy giá thú* là cả một dòng thác nội tâm với bao nhiêu cung bậc tình cảm, bao nhiêu trạng thái vui ít, buồn nhiều của Tự. Khi xem chèo Quan Âm Thị Kính, Tự đã "để nguyên cho hai hàng nước mắt giàn giụa chảy qua đôi má gầy". Trong tác phẩm, nhà văn miêu tả Tự khóc 15 lần. Tự nhắc đến 60 lần hai từ: "đau khổ"; 16 lần nhắc đến từ "tủi" ; 116 lần nhắc đến từ "thân"; 45 lần nhắc đến từ "phận". Thất vọng về chồng, Xuyến ngoại tình với Quỳnh. Học trò đề nghị Tự giải nghĩa mệnh đề do chúng tự nghĩ ra: "đời là một vại dưa muối hỏng" khiến anh vô cùng cay đắng!; "Tự nằm im như hóa đá. Mồ hôi lạnh toát khắp mặt da cơ thể, như trạng thái thoát dương, ra hết sinh khí ở người hấp hối".

Khác hẳn với dòng độc thoại nội tâm của Tự là Khiêm (*Ngược dòng nước lũ)* với những chuỗi đối thoại trong độc thoại nội tâm dồn dập ráo riết. Kết quả thống kê của chúng tôi cho thấy, trong *Ngược dòng nước lũ* Ma Văn Kháng tả Khiêm khóc 18 lần. Khi thì *ứa nước mắt,* khi thì *nước mắt chan hòa,* khi thì *nước mắt từ trong hốc mắt sâu hoắm*… trong cuộc đối đầu với số người ít hiểu biết và số đông người vừa kém cỏi vừa đê hèn, Khiêm "cắn môi, trong sâu xa như vẳng về một lời đồng vọng". Nhân vật Hoan (*Ngược dòng nước lũ)* người yêu của Khiêm cũng đã trải qua một cơn chấn thương đau đớn khi chị bị Thoa rạch mặt bằng lưỡi dao lam:

-"Con đĩ, đã sướng chưa, con! Không kịp rồi. Cổ họng Hoan tắc nghẹn một tiếng kêu. Một bên má nàng bỏng rát như bị một tia lửa xối. Máu tứa ra ngay, vì vết dao sắc lẻm rạch quá sâu, ròng ròng chảy xuống cằm, rớt xuống cổ Hoan". Trong tiểu thuyết *Bến bờ* nhân vật Khanh đã độc thoại rất đau đớn, khi nàng bị lão Tư dâm hãm hiếp: "đứng sau vật chướng ngại là cái bàn nhỏ, Khanh đã kịp thời cầm lấy một cái cọc màn đẽo nhọn. Mặt nàng căm tức và tím tía… ôi Điền! Anh ở đâu lúc này? Nàng kêu thầm trong óc khi mắt đã ứa lệ". Ở tầng sâu nhất, lời độc thoại nội tâm có ý nghĩa quan trọng trong việc *cá tính hóa nhân vật*.

4.2.3. Độc thoại day dứt giữa vô thức và ý thức

Đây là dạng độc thoại đặc biệt, *độc thoại day dứt giữa vô thức và ý thức* thường xuất hiện ở nhân vật mang những nét tâm trạng đầy uẩn khúc, u buồn, hay ở nhân vật dửng dưng thờ ơ với thực tại. Độc thoại dạng này xuất hiện nhiều trong tác phẩm thế sự, đời tư của Ma Văn Kháng. *Độc thoại day dứt giữa vô thức và ý*

thức còn thể hiện rõ trong những giấc chiêm bao mộng mị trong tâm lí nhân vật. Điển hình là chuỗi bi kịch tinh thần của Tự (*Đám cưới không có giấy giá thú).* Có những lúc Tự mơ như rơi vào cõi chết: "Anh nằm trên vai bốn người học trò. Anh trôi êm ả. Trên anh là màu xanh. "*Trời vẫn xanh một màu xanh Quảng Trị*".

Đó còn là nhân vật Hoan trong (*Ngược dòng nước lũ)* người có một linh giác vô cùng bén nhạy. Nàng rất tin vào lá số tử vi và rất hay đi xem bói, năng lễ chùa, tin vào lí lẽ khoa tướng mạo; thuộc lòng sách *Ma y thần tướng*. Độc thoại nội tâm gắn với trạng thái day dứt trong văn xuôi của Ma Văn Kháng còn thể hiện ở những giây phút nhân vật Phượng (*Mùa lá rụng trong vườn)* nhìn thấy một xe bò chở mứt, khi con bò già "chân lẩy bẩy, thụt một chân trước xuống cái khe hẹp giữa hai thanh ray kép". Nhân vật thiếu tá công an T. (*Bóng đêm)* đã phá án, anh bắt được tên Kình nhờ vào trực giác mách bảo anh, những con ong và hương hoa nhài là chuỗi điềm báo chỉ dẫn; Điền trong tác phẩm *Bến bờ*, nhiều lúc anh cũng rơi vào trạng thái vô thức: "anh ngẩn ngơ thất thần. Một bợn cợn một suy tư. Rồi chợt đau xé đến lặng người, vì hình ảnh cô tiếp viên Mai trần trụi hai bầu ngực, tím bầm những vết răng, cứ bám riết trí nhớ dồn dập hiện ra".

Có thể nói, về mặt hình thức, độc thoại nội tâm trong văn xuôi của Ma Văn Kháng vừa mang những nét truyền thống, vừa có những dấu hiệu đổi mới. Về mặt nội dung, độc thoại nội tâm trong văn xuôi của Ma Văn Kháng thường nảy sinh những triết lí, suy tưởng về cuộc sống, hạnh phúc, tình yêu, nghề nghiệp. Tính chất triết lí của nhân vật khiến cho nhân vật của Ma Văn Kháng mang dáng dấp một nhà tư tưởng.

4.3. Một số biện pháp tu từ

4.3.1. So sánh tu từ

Nhà nghiên cứu ngôn ngữ Đinh Trọng Lạc viết: "so sánh là biện pháp tu từ ngữ nghĩa, trong đó người ta đối chiếu hai đối tượng khác loại của thực tế khách quan không đồng nhất với nhau hoàn toàn mà chỉ có một nét giống nhau nào đó". Khảo sát văn xuôi của Ma Văn Kháng chúng tôi nhận thấy tác giả rất dụng công trong việc sử dụng những hình ảnh so sánh, nhằm tăng tính nghệ thuật, ví dụ: "gắp chiếc bánh cuốn lên rồi quệt đi quệt lại *như ta rũ cái váy trong bát nước chấm* rồi đưa vào miệng là cả một sự hoà hợp". Kết quả khảo sát tập "*Ma Văn Kháng truyện ngắn chọn lọc"*, chúng tôi thống kê được 1285 lần so sánh và được chia thành 4 kiểu so sánh sau đây:

Kiểu 1: cụ thể - cụ thể;
Kiểu 2: trừu tượng – cụ thể;
Kiểu 3: trừu tượng – trừu tượng;
Kiểu 4: cụ thể - trừu tượng.

Kiểu 1: quan hệ so sánh giữa cái cụ thể - cụ thể, kiểu quan hệ so sánh này xuất hiện 134 lượt, chiếm 10,42 % trong tổng số 4 kiểu so sánh:

-"Con *như cái bánh đã bóc hết lá*";

-"Lem lém *như ngựa ăn bánh rán*";

Kiểu 2: quan hệ giữa cái được so sánh và cái dùng để so sánh là quan hệ cụ thể - trừu tượng, kiểu này xuất hiện khá nhiều trong truyện ngắn của Ma Văn Kháng:

-"Ve kêu xé từng hồi *như tù nhân bị tra khảo thụ lí"*;

Kiểu 3: quan hệ so sánh giữa cái trừu tượng – trừu tượng, ví dụ:

-"Sự bình tĩnh vì từng trải, vì làm chủ được sự vật, hòa hợp một cách nhuần nhuyễn với cái gì đó *như một bản lĩnh chiến sĩ*, nó đáng được thể hiện lên thành hình tượng của một kiệt tác điêu khắc" (*Chuyến xe đêm)*.

Kiểu 4: quan hệ so sánh giữa cái trừu tượng – cụ thể, ví dụ: "*Đời là vại dưa muối hỏng*". Từ kết quả khảo sát so sánh tu từ trong các sáng tác của Ma Văn Kháng, chúng tôi rút ra nhận xét: đặc điểm từ loại của cái được so sánh và cái dùng để so sánh chủ yếu phân bố ở ba từ loại, trong đó: danh từ, và cụm danh từ chiếm số lượng cao nhất: 561 lần xuất hiện (43,6 %) ở cái được so sánh. Ở cái dùng để so sánh phương diện so sánh chủ yếu là động từ và tính từ, dùng để chỉ tính chất và đặc điểm của đối tượng so sánh: 169 lần xuất hiện (13,1 %). Khuyết phương diện so sánh xuất hiện 107 lần (8,32 %). Về từ chỉ quan hệ so sánh được sử dụng nhiều nhất: *như* 715 lượt (55,6 %), còn lại 115 lần các quan hệ từ so sánh: *như là, là, giống như, tựa như, hình như, gần như*... trung bình, mỗi trang văn của Ma Văn kháng có 1,4 lượt so sánh được sử dụng (về số liệu, chúng tôi xin được trình bày chi tiết ở bảng thống kê phần phụ lục).

4.3.2. Ẩn dụ tu từ

Ma Văn Kháng quan niệm: "nghệ thuật là ẩn dụ. Ẩn dụ là nguồn sống của tất cả các loại hình nghệ thuật. Tôi không thể viết một cái gì, nếu không thiết lập được mối quan hệ hữu cơ, giàu tính thẩm mĩ giữa viết cái gì và viết như thế nào". Như vậy phép *ẩn dụ là phương thức chuyển nghĩa của một đối tượng này thay cho đối tượng khác*". Kết quả khảo sát văn xuôi của Ma Văn Kháng, chúng tôi thu được 1336 đơn vị ẩn dụ tu từ, trong đó riêng tập *Nỗi nhớ mưa phùn:*120 đơn vị ẩn dụ tu từ/ 18 đơn vị truyện ngắn. Về đặc điểm cấu tạo, theo các nhà nghiên cứu, ẩn dụ tu từ được chia thành các kiểu sau:

Ẩn dụ hình tượng: là kiểu sử dụng hình ảnh để thay thế tên gọi của đối tượng. Kiểu ẩn dụ này, xuất hiện trong truyện ngắn Ma Văn Kháng với số lượng 827 lượt (61,9%) trên tổng số ẩn dụ tu từ. Dựa trên cơ sở mối tương đồng giữa đối tượng được thay thế tên gọi và đối tượng được sử dụng làm ẩn dụ, các nhà ngôn ngữ học chia *ẩn dụ hình tượng* thành 3 (ba) kiểu nhỏ sau:

+ *Ẩn dụ phẩm chất, hành động.*

+ *Ẩn dụ hình thức.*

+ *Ẩn dụ cách thức, phương tiện.*

+ *Ẩn dụ phẩm chất, hành động* được hình thành trên cơ sở mối tương đồng về phẩm chất, hành động giữa các đối tượng, ví dụ:

-"Bàn tay chị Lý là đôi *bàn tay vàng*";

+ *Ẩn dụ hình thức* được hình thành trên cơ sở những nét tương đồng về hình thức giữa các đối tượng:

-"Hoa gạo *cháy đỏ rừng rực* một vệt dài tít tắp". Ở đây, "hoa gạo" và "cháy đỏ" có sự tương đồng về hình thức, "cháy rừng rực" và sự nở hoa có sự tương đồng về cách thức, hoa gạo nở trông như những đốm lửa.

+ *Ẩn dụ cách thức, phương tiện* là phương tiện biểu thị sự khám phá sáng tạo của người sử dụng về mối quan hệ gắn bó, về nét tương đồng giữa các sự vật hiện tượng và cách thức, phương tiện hành động:

-"Ông ưu ái bao che lão Quanh, lão Khoái, thằng Liệu, thằng Phù... giờ nó *cắt dây diều* ông rồi".

Ẩn dụ bổ sung: kiểu ẩn dụ này còn được coi là *ẩn dụ chuyển đổi cảm giác,* là sự thay thế một cảm giác này bằng một cảm giác khác trong nhận thức cũng như trong diễn đạt bằng ngôn ngữ. Trong tập *Nỗi nhớ mưa phùn* của Ma Văn Kháng, số lượng ẩn dụ bổ sung được sử dụng 50 lượt (13,66%) với mục đích làm tăng giá trị nghệ thuật của lời nói, *ẩn dụ bổ sung* được chia thành các kiểu sau:

+ *Ẩn dụ chuyển đổi từ thính giác sang thị giác*:

-"Chỉ có hơi men nắng đầu mùa hạ bốc tỏa lâm râm và *vệt âm thanh mờ mờ xam xám* của cái ống nước rò rỉ chảy suốt ngày"

+ *Ẩn dụ chuyển đổi từ thính giác sang khứu giác* là sự kết hợp của hai hay nhiều từ chỉ cảm giác thính giác, khứu giác; kiểu loại này xuất hiện ít, không được dùng nhiều, nhưng tạo giá trị tu từ khá đặc biệt:

-"Thím Hoóng nói giọng *khê nồng*".

+*Ẩn dụ chuyển đổi từ thính giác sang nhiều cảm giác* là sự kết hợp của những từ chỉ cảm giác khác nhau, thường là danh từ và tính từ, cũng có khi là động từ và tính từ có tác dụng miêu tả sinh động, đầy đủ và chính xác đối tượng ở mọi góc độ, ví dụ: "bồ câu với đôi cánh dầy nặng nhưng êm ái và *tiếng gù ấm áp thân thương*".

+ *Ẩn dụ chuyển đổi từ thị giác sang thị giác* là sự kết hợp của hai hay nhiều cảm giác thị giác nhưng khác nhau về chất:

-Hai con mắt chị dâu Phùng vừa khíp lại thành một cái nguýt dài *sắc lẻm* về phía ông anh".

+ *Ẩn dụ chuyển đổi từ thị giác sang khứu giác* được biểu hiện ở sự kết hợp của hai hay nhiều từ chỉ cảm giác thị giác, khứu giác, thường là sự kết hợp của động từ với danh từ hoặc tính từ:

-"Hai bầu vú trĩu mọng của chị, lại vừa áp mũi vào da thịt chị hít hà say đắm. Cơ thể chị đang *tỏa hương*. Một làn *hương* của *quả chín*".

+ *Ẩn dụ chuyển đổi từ thị giác sang vị giác* là sự kết hợp của hai hay nhiều từ chỉ cảm giác thị giác - vị giác:

-"Lũ trẻ hàng xóm mỗi bận bố mẹ Thuỷ Tiên đi vắng, lén đến ngó vào cái phòng sang trọng, quyền quí ấy mắt *sáng trưng lên bao nhiêu là thèm muốn*".

Ẩn dụ tượng trưng: kiểu ẩn dụ này có sự kết hợp của một khái niệm trừu tượng với một khái niệm chỉ cảm giác. Cơ chế hình thành một ẩn dụ tượng trưng dựa trên cơ sở tính không đồng loại của hai khái niệm: một khái niệm trừu tượng và một khái niệm cụ thể (*thị giác, thính giác, xúc giác, vị giác, khứu giác*). Những khái niệm về cảm giác trong *ẩn dụ tượng trưng* đã có hiện tượng chuyển nghĩa, từ trường nghĩa vật chất sang trường nghĩa tinh thần. Kết quả khảo sát, thống kê tác phẩm văn xuôi của Ma Văn Kháng cho thấy, ẩn dụ tượng trưng xuất hiện 789 lượt/ 1336 đơn vị ẩn dụ, chiếm (59,05%) trên tổng số 17 tiểu thuyết và 45 truyện ngắn, ví dụ: "ôi cái cuộc đời đã lên *mùi khú khắm* này!". Ma Văn Kháng cho rằng: "trên cuộc đời này không có sự giày vò nào khốn khổ bằng sự giày vò của con chữ", qua những hình ảnh ẩn dụ mà ông sử dụng, độc giả có thể nhận thức được sâu sắc hơn về đối tượng được biểu thị.

Tiểu kết chương 4

Khi nghiên cứu ngôn ngữ nhân vật trong văn xuôi của Ma Văn Kháng chúng tôi nhận thấy tác giả đã có nhiều đổi mới từ tác phẩm tự sự về lịch sử dân tộc sang sáng tác về thế sự, đời tư. Có thể nói, mỗi nhân vật trong tác phẩm của ông là một tiếng nói, một chủ thể độc lập bình đẳng với tác giả. Điều đáng nói ở đây là đối thoại giữa các nhân vật không phải là những đối thoại thông thường mà là đối thoại về tư tưởng, chữ nghĩa và quan điểm nằm trong chính phát ngôn của họ. Trở về với tinh thần đối thoại, Ma Văn Kháng đã thực sự cuốn hút được bạn đọc vào những trang văn sinh động.

KẾT LUẬN

1. Văn học là nghệ thuật ngôn từ, ngôn ngữ là yếu tố thứ nhất, là chất liệu của văn chương; sáng tạo ngôn ngữ là một trong những mục tiêu quan trọng của sáng tác văn chương. Những chân lí hiển nhiên đó đã được nêu ra từ lâu, nhưng không phải lúc nào cũng được nhận thức đầy đủ và được coi trọng trong thực tiễn sáng tác và tiếp nhận văn học. Tìm hiểu ngôn ngữ nghệ thuật trong văn xuôi của Ma Văn Kháng cũng không thể bỏ qua đặc điểm ngôn ngữ văn học của ông qua các giai đoạn, thời kì, tập trung ở các đề tài, các thể loại và kết tinh trong tác phẩm tiêu biểu.

2. Từ một nhà giáo, nhà báo vùng cao, trải qua những năm tháng tập rèn gian khổ, Ma Văn Kháng đã trở thành một nhà văn lớn chuyên nghiệp, ông đã thể hiện một nhân cách nghệ sĩ chân chính, tận tụy với nghề, suốt đời viết dưới ánh sáng của lí tưởng cách mạng. Sau hai hai năm sống cam khổ vật lộn, xông xáo, ở miền biên ải, Ma Văn Kháng trở về Hà Nội, nơi chôn nhau cắt rốn của mình. Bước ngoặt lịch sử trong đời ấy, đã làm thay đổi tư duy nghệ thuật, đưa Ma Văn Kháng từ vị trí nhà văn vùng biên ải trở thành một cây bút tiền trạm trong công cuộc đổi mới văn học, góp phần không nhỏ vào việc hiện đại hoá ngôn ngữ văn xuôi thế kỉ XX.

3. *Ngôn ngữ từ chương, sách vở, mực thước, trang trọng* là đặc điểm nổi bật của ngôn ngữ trần thuật của Ma Văn Kháng trong một loạt tác phẩm thời kì đầu viết về thể tài lịch sử dân tộc. Tác phẩm của ông giai đoạn này mang đậm khuynh hướng sử thi, là tiếng nói của ý chí, khát vọng, tình cảm chung của cộng đồng dân tộc. Phù hợp với đặc điểm bao trùm ấy, ngôn ngữ nghệ thuật trong văn xuôi của Ma Văn Kháng mang đậm dấu ấn của thời đại. Màu sắc thời đại cách mạng, kháng chiến được nhà văn thể hiện rõ trong sự xuất hiện khá thường xuyên của những từ ngữ chính trị, quân sự ở cả lời trần thuật và lời nhân vật; lời văn mang màu sắc của diễn ngôn chính trị, quân sự.

4. *Ngôn ngữ phồn tạp, thông tục và dục tính* là đặc điểm nổi bật của ngôn ngữ trần thuật trong tác phẩm về thế sự đời tư của Ma Văn Kháng. Sau khi xa rời miền núi trở về chốn thị thành, Ma Văn Kháng lập tức nhận ra bao nhiêu cái thường tình, thường ngày phức tạp bộn bề và đưa nó vào những trang văn ăm ắp chuyện đời, chan chứa ngậm ngùi một nỗi tâm tình thế sự. Văn xuôi của Ma Văn Kháng ở mảng đề tài này đã có sự chuyển biến ngày càng mạnh mẽ và sâu sắc, trong đó, sự đổi mới về ngôn ngữ nghệ thuật là một phương diện quan trọng. Sự nhạt dần khuynh hướng sử thi trong văn xuôi đã làm thay đổi ngôn ngữ trần thuật của nhà văn, từ ngôn ngữ trang trọng, mực thước, đậm chất lãng mạn… đến ngôn ngữ phồn tạp, thông tục và dục tính. Trong vốn chữ của nhà văn có thể chứa đựng nhiều phương ngữ, thổ ngữ tiếng dân tộc nhưng không vì vậy mà làm mất tính chất ngôn ngữ tiêu chuẩn.

5. Nghệ thuật sử dụng ngôn ngữ của Ma Văn Kháng đến nay đã có bề dày, đó là kết quả của quá trình phấn đấu liên tục, bền bỉ. Ngôn ngữ nghệ thuật trong văn xuôi của Ma Văn Kháng đã định hình rõ nét độc đáo, in đậm dấu ấn phong cách cá nhân. Ngôn ngữ nghệ thuật của Ma Văn Kháng đã mê hoặc được người đọc trong những câu văn đẹp như một lời bài hát. Ma Văn Kháng chủ động và mực thước trong việc thể hiện vốn sống, vốn kiến thức của mình.

6. Đề tài nghiên cứu "ngôn ngữ văn nghệ thuật trong văn xuôi của Ma Văn Kháng" không có tham vọng bao quát hết được những vấn đề đặc sắc về ngôn ngữ nghệ thuật của toàn bộ sáng tác của ông. Việc tìm hiểu nêu những nhận xét khái quát về đặc điểm ngôn ngữ nghệ thuật ở các phương diện như trong nội dung nghiên cứu chính của đề tài cũng chỉ là một cách tiếp cận vấn đề này. Giữa các giai đoạn sáng tác của Ma Văn Kháng, về mặt ngôn ngữ tuy có những biến đổi, nhiều khi khá rõ rệt đến mức như là sự đối lập, nhưng thực ra vẫn có sự kế tục, vận động không đứt đoạn. Tuy có ý thức về điều đó nhưng trong khi triển khai nghiên cứu ngôn ngữ ở từng giai đoạn sáng tác, chúng tôi mới chỉ nhấn mạnh đến những đặc điểm riêng, sự chuyển biến, mà chưa chú ý làm rõ sự kế thừa; do vậy vấn đề mà chúng tôi nghiên cứu cần đến sự góp sức của nhiều nhà khoa học, cả văn học và ngôn ngữ học, để có thể đi xa hơn.