UED Journal of Sciences, Humanities & Education – ISSN 1859 - 4603

TẠP CHÍ KHOA HỌC XÃ HỘI, NHÂN VĂN VÀ GIÁO DỤC

TỪ LÍ THUYẾT GIAO TIẾP CỦA JACOVSON BÀN VỀ QUY CHIẾU VĂN HOÁ TRONG TIẾP CẬN VĂN BẢN NGHỆ THUẬT

Bùi Trọng Ngoãn

Nhận bài:
12 – 07 – 2015
Chấp nhận đăng:
01 – 11 – 2015
http://jshe.ued.udn.vn/

Tóm tắt: Trong xu hướng ứng dụng các lí thuyết ngôn ngữ học vào hoạt động phân tích diễn ngôn, bài viết hướng đến mục tiêu vận dụng mô hình giao tiếp của Roman Jacovson để phân tích về vai trò của hoàn cảnh văn hoá, lịch sử, xã hội đối với các tín hiệu ngôn ngữ, tín hiệu thẩm mĩ trong quá trình tiếp cận văn bản nghệ thuật. Về phương diện ngữ dụng, hành vi tạo ngôn và hành vi thụ ngôn bao giờ cũng diễn ra thao tác quy chiếu giữa bối cảnh giao tiếp với các yếu tố ngôn ngữ và với nội dung của phát ngôn. Quá trình tiếp cận văn bản nghệ thuật cũng không nằm ngoài quy luật này. Trên cơ sở mô hình giao tiếp được R. Jacovson đề xuất, tác giả bài viết đã xây dựng một quan niệm về việc quy chiếu hoàn cảnh văn hoá, lịch sử, xã hội trong quá trình tiếp nhận văn bản nghệ thuật. Cụ thể hoá quan niệm đó, trong bài viết, người viết đã phân tích khả năng quy chiếu hoàn cảnh văn hoá, lịch sử, xã hội đối với các yếu tố tín hiệu ngôn ngữ, các tín hiệu thẩm mĩ, các nhan đề, các ngữ liệu văn học và đối với hình tượng nghệ thuật trong tác phẩm. Ở mỗi mục như vậy, thông qua các ví dụ cụ thể, người viết đã đề xuất cách nhận diện về các giác độ quy chiếu này.

Từ khóa: lí thuyết giao tiếp; Jacovson; quy chiếu văn hóa; tiếp cận; văn bản nghệ thuật

1. Đặt vấn đề

Bản thân từng tín hiệu ngôn ngữ đã là một tổ chức ngữ nghĩa phức tạp. Khi những tín hiệu ngôn ngữ trở thành phương tiện của nghệ thuật ngôn từ, tức là những tín hiệu ngôn ngữ được tái tạo để trở thành tín hiệu thẩm mĩ thì những tín hiệu thứ cấp này sẽ là những cấu trúc ngữ nghĩa phức hợp, đa diện, đa chiều, vượt ra khỏi mọi chiều kích thông thường của tín hiệu ngôn ngữ, khơi gợi trí tưởng tượng, kích thích mọi năng lực tri nhận tiềm tàng ở mỗi người đọc. Cũng vì thế, cách giải mã các tín hiệu thẩm mĩ, các văn bản nghệ thuật bao giờ cũng mang tính chủ quan của người tiếp nhận. Lí giải hiện tượng này, người xưa đúc kết: "Văn chương tự cổ vô bằng cứ".

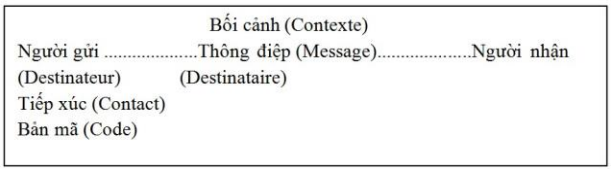
Ngôn ngữ học không thể đứng ngoài cuộc. Trong sự nỗ lực hết mình để giải quyết các vấn đề của ngôn ngữ và lời nói trong hoạt động giao tiếp, các nhà ngôn ngữ đã vận dụng các lí thuyết có được để chiếm lĩnh ngôn ngữ văn chương. Trên hành trình không mệt mỏi đó của giới ngữ học, Roman Jacovson đã để lại những dấu ấn của mình bằng một công trình có ý nghĩa khai sáng là "Ngôn ngữ học và thi pháp học". Để chứng minh cho lời xác quyết: "Ngôn ngữ phải được nghiên cứu trong toàn bộ tính đa tạp của các chức năng của nó" [7, tr.14], ông đã xác lập mô hình của hoạt động giao tiếp bằng ngôn ngữ và phân tích chức năng của các yếu tố ngôn ngữ và ngoài ngôn ngữ tham gia vào mô hình này.

Theo hướng tiếp cận liên ngành ngôn ngữ và thi pháp học cấu trúc, chúng tôi thử vận dụng lí thuyết giao tiếp của R. Jacovson để phân tích về quy chiếu văn hoá trong quá trình lĩnh hội văn bản nghệ thuật.

2. Quan niệm về quy chiếu văn hóa trong tiếp cận văn bản nghệ thuật

Trong công trình vừa được nêu trên, R. Jacovson đã thông qua các yếu tố tạo tác của mọi sự vận hành ngôn ngữ để mô hình hoá hoạt động giao tiếp bằng ngôn ngữ như sau:

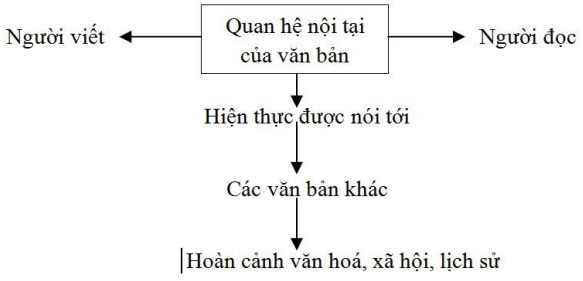
* **Liên hệ tác giả**
Bùi Trọng Ngoãn
Trường Đại học Sư phạm, Đại học Đà Nẵng
Email: buitrongngoandn@yahoo.com.vn



Theo: [7, tr.15]

Theo đó, để có hiệu lực, bức thông điệp cần có một bối cảnh mà bức thông điệp chuyển dẫn. Bối cảnh đó là cái để dẫn, cái để quy chiếu mà nhờ nó người nói tạo lập phát ngôn và người nghe có thể nắm bắt được cái sở chỉ của thông điệp và nó mang hoặc tính chất ngôn ngữ học, hoặc có khả năng ngôn ngữ hoá.

Sau này, tuỳ theo cách hiểu và những mục đích nghiên cứu khác nhau, khái niệm thông điệp còn được các nhà nghiên cứu mở rộng thành ngôn bản, văn bản. Đỗ Hữu Châu đã mô hình hoá các quan hệ của văn bản như sau:



Theo: [3, tr 724]

Hoàn cảnh văn hoá, xã hội, lịch sử đó, như Đỗ Hữu Châu đã giải thích, là "môi trường văn hoá, lịch sử, xã hội trong đó văn bản được sản sinh ra" [3, tr.724].

Giao tiếp giữa tác giả và độc giả là một dạng giao tiếp đặc thù. Nếu ở cuộc giao tiếp bằng lời nói, thông thường bối cảnh phát ngôn cũng là bối cảnh thụ ngôn thì ở sáng tạo và tiếp nhận văn chương hai bối cảnh đó khác hẳn. Vì thế, đối với văn bản nghệ thuật, chúng tôi cho rằng khái niệm hoàn cảnh văn hoá, xã hội, lịch sử phải được hiểu một cách uyển chuyển hơn, tức là phải được xem xét từ phía người viết và và người đọc.

Nhìn từ phía người viết, "hoàn cảnh" này là bức tranh văn hoá, xã hội, lịch sử được quy chiếu vào trong tác phẩm, có quan hệ trực tiếp với không gian nghệ thuật và thời gian nghệ thuật được phản ánh trong tác phẩm. Mặt khác, hoàn cảnh đó cũng là phông văn hoá thời đại, hiện thực xã hội, bầu khí quyển cuộc sống của người viết. Khía cạnh thứ hai này cũng chính là yếu tố mà Đỗ Hữu Châu gọi là "môi trường văn hoá, xã hội, lịch sử trong đó văn bản được sản sinh ra".

Nhìn từ phía người đọc, yếu tố "hoàn cảnh" đó chính là phông văn hoá thời đại, bầu khí quyển cuộc sống chung đúc nên cuộc sống tinh thần của người đọc. Đồng thời, ngoài phông văn hoá chung của thời đại, mỗi người đọc đều có năng lực tri nhận và năng lực giải mã ngôn ngữ của riêng mình. Năng lực này sẽ tác động đến khả năng tiếp cận văn bản nghệ thuật của mỗi người đọc. Phông văn hoá và năng lực đó sẽ giúp người thụ ngôn quy chiếu yếu tố ngôn ngữ trong văn bản với cái được biểu đạt; đặt cái được biểu đạt đó trong không gian văn hoá và thời đại đã sản sinh ra nó để lĩnh hội ý tưởng của người viết.

Như vậy, nếu không có bối cảnh, ngữ cảnh với chức năng quy chiếu của nó, thông điệp sẽ không thể thực thi "chức năng thi học" và hướng tới khả năng "tác động" vào "người nhận" được.

Đỗ Hữu Châu đã chia tách bối cảnh thành hai bình diện là hoàn cảnh giao tiếp và hiện trường giao tiếp hay hoàn cảnh rộng và hoàn cảnh hẹp [2, tr.694-695]. Ví dụ, quan sát phát ngôn của bà chủ nói với người giúp việc "Cơm nhão thế ai mà ăn được". Nhờ hiện trường giao tiếp ta sẽ thấy "cơm" trong phát ngôn biểu thị một thứ cơm cụ thể, trong một bữa ăn cụ thể và đại từ phiếm chỉ "ai" lại biểu thị ngôi thứ nhất, chủ thể phát ngôn. Hoàn cảnh rộng để quy chiếu ở đây là tập quán sinh hoạt của cư dân văn minh nông nghiệp lấy gạo làm lương thực trong một xã hội có phân tầng.

Về phương diện ngữ dụng, quy chiếu là thao tác bắt buộc của hoạt động tạo ngôn và hoạt động thụ ngôn. Ví dụ trong chương trình tường thuật bóng đá trên truyền hình, trận đấu giữa hai đội Manchester United - Chelsea đang được phát sóng. Khi bình luận viên hứng khởi trước tình huống: "Ba chiếc áo đỏ đang dẫn bóng vào khu vực trung lộ! Sút! Vào rồi...! Vào rồi...! Không vào! Một chiếc áo xanh đã kịp thời phá bóng ra! Thì ra là John Terry! Vâng! Đội trưởng John Terry đã cứu nguy cho đội bóng áo xanh". Quy chiếu vào bối cảnh là trận cầu giữa hai đội, trong đó, đội M.U dùng trang phục thi đấu là áo đỏ và đối thủ của họ mặc áo màu xanh dương quen thuộc, ta sẽ nhận ra cụm từ "ba chiếc áo đỏ" lâm thời hoán dụ cho ba cầu thủ M.U và "một chiếc áo xanh" hoán dụ cho một cầu thủ đội Chelsea.

Mặt khác, trong giao tiếp bằng ngôn ngữ nói chung, ngay cả khi các nhân vật giao tiếp đều tuân thủ các quy tắc hội thoại thì từ người phát đến người nhận, thông điệp luôn luôn kèm theo độ nhiễu. Đôi khi chỉ vì sai lệch về quy chiếu mà còn có hiện tượng "ông nói gà, bà nói vịt".

Đối với văn bản nghệ thuật, tín hiệu ngôn ngữ đã chuyển thành tín hiệu thẩm mĩ nên độ nhiễu này càng lớn. Từ những hiểu biết về hoàn cảnh văn hoá xã hội tác phẩm được sản sinh, từ không gian và thời gian nghệ thuật trong tác phẩm, từ vốn liếng tri thức của mình, từ năng lực nhận thức riêng, mỗi người đọc, qua quá trình quy chiếu, sẽ nhận biết, thấu hiểu văn bản nghệ thuật theo cách thức của mình. Vì thế, tiếp nhận văn bản nghệ thuật cũng là một quá trình đồng sáng tạo.

Các nhà lí luận văn học cũng đã chứng minh rằng một tác phẩm văn chương không thể nằm ngoài phạm vi một cảm quan dân tộc, một không gian văn hoá - ngôn ngữ. Quá trình sáng tạo và tiếp nhận văn chương không thể tách rời đặc trưng văn hoá của một cộng đồng ngôn ngữ xã hội.

Tóm lại, từ mối quan hệ giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt, trong quá trình sáng tạo và tiếp nhận tác phẩm văn chương cả người viết lẫn người đọc đều phải có thao tác quy chiếu giữa tín hiệu ngôn ngữ, tín hiệu thẩm mĩ với thế giới ngoài ngôn ngữ. Để giản tiện, chúng tôi gọi quá trình ấy là quy chiếu văn hoá.

Các loại hình nghệ thuật được phân biệt bằng hai yếu tố cơ bản là phương tiện và chất liệu. Với văn chương, ngôn ngữ vừa là phương tiện vừa là chất liệu đặc thù. Hình thức tồn tại của tác phẩm văn chương là văn bản nghệ thuật. Để tiếp cận văn bản nghệ thuật không thể thiếu hai thao tác:

- Quy chiếu văn hoá đối với các yếu tố ngôn ngữ trong văn bản, và

- Quy chiếu văn hoá đối với hình tượng nghệ thuật trong tác phẩm.

Phương diện văn hoá ở đây cũng gồm hai khía cạnh là:

- Truyền thống văn hoá, biểu tượng văn hoá, khí quyển văn hoá của một cộng đồng dân tộc, và

- Truyền thống ngữ văn, hệ thống văn liệu cổ (điển cố, điển tích) của một cộng đồng ngôn ngữ.

3. Các bình diện ứng dụng thao tác quy chiếu văn hóa trong tiếp cận văn bản nghệ thuật

3.1. Quy chiếu văn hoá đối với các yếu tố ngôn ngữ

Các nhà văn đã không ít lần nhắc lại quá trình tinh tuyển, tinh luyện từ những vỉa quặng từ vựng để thu lượm cho được những hạt vàng từ ngữ. Tản Đà đã "vật vã" như thế nào mới thay thế "suối tuôn dòng lệ" bằng "suối khô dòng lệ". Huy Cận cũng trăn trở đến mức nào mới có được một từ "khô" trong "Củi một cành khô lạc mấy dòng". Phải là chữ ấy, từ ấy mới giúp họ nói được điều muốn nói và chữ ấy, từ ấy mới thật là điệu hồn của họ. Từ sức mạnh riêng của bản thân ngôn ngữ, cùng với tâm huyết và tài năng của nhà văn, trong văn bản nghệ thuật, mỗi một từ là một sinh thể có sự sống riêng; mỗi một từ có khi là một hình ảnh/ một hình tượng tồn tại trong một bầu khí quyển văn hoá riêng.

Chẳng hạn, trong "Đất Nước" của Nguyễn Khoa Điềm, các từ đơn "đất", "nước" đã được dùng làm đối tượng trực tiếp để "định nghĩa" về đất nước:

"Đất là nơi anh đến trường

Nước là nơi em tắm

Đất Nước là nơi ta hò hẹn

Đất Nước là nơi em đánh rơi chiếc khăn trong nỗi nhớ thầm

Đất là nơi "con chim phượng hoàng bay về hòn núi bạc"

Nước là nơi "con cá ngư ông móng nước biển khơi"

Điều này bắt nguồn từ một nhận thức là trong tiếng Việt, các đơn vị từ vựng biểu thị về đất nước hầu như luôn luôn được tạo lập từ hai hình vị mang nghĩa "đất" và "nước": "đất nước", "nước non", "non song", "sông núi", "sơn hà", "giang sơn". Trong tâm thức con người Việt Nam, đất và nước là hai thực thể thiêng liêng. Cơ sở của các tín niệm này là các hằng số văn hoá Việt Nam: Môi trường sông nước và văn minh nông nghiệp.

Cũng trong bản trường ca này, hai tiếng "đất nước" luôn luôn được nhà thơ viết hoa, hoán dụ cho non sông Việt Nam. Qua lối hoán dụ ấy, "Đất nước" vốn là một danh từ chung đã trở thành một danh từ riêng.

Đối với đoạn thơ sau, nếu không dùng thao tác quy chiếu vào "hoàn cảnh rộng", nếu không quy chiếu văn hoá không thể nào giải mã được hệ thống tín hiệu thẩm mĩ, hệ thống hình tượng của nó:

"Đất là nơi Chim về

Nước là nơi Rồng ở

Lạc Long Quân và Âu Cơ

Đẻ ra đồng bào ta trong bọc trứng"

Ngược dòng lịch sử, Nguyễn Khoa Điềm đã tìm về cội nguồn của dân tộc. Các yếu tố ngôn ngữ: "Chim", "Rồng", "Lạc Long Quân", "Âu Cơ" đều khởi nguyên từ truyền thuyết về nguồn gốc của dân tộc ta là chuyện "Họ Hồng Bàng": Tổ của Họ Hồng Bàng là Lộc Tục, hiệu là Kinh Dương Vương. Vương lấy Thần Long, con gái thuỷ thần hồ Động Đình, sinh ra Sùng Lãm, hiệu là Lạc Long Quân. Lạc Long Quân lấy Âu Cơ. Mẹ Âu sinh ra một bọc trứng, nở ra trăm con, là tổ tiên của người Việt. ("Hồng Bàng" là một giống chim trời lớn, "Thần Long" là rồng thiêng) [11, tr. 44-45].

Không có những tiền đề văn hoá, không có khả năng quy chiếu cảm hứng nghệ thuật, phương tiện ngôn từ vào truyền thống văn hoá, xã hội, lịch sử không thể nào có nổi những câu thơ:

"Những người vợ nhớ chồng còn góp cho Đất Nước những núi Vọng Phu

Cặp vợ chồng yêu nhau góp nên hòn Trống Mái"

Danh lam, thắng cảnh, theo nghĩa thông thường là chùa danh tiếng, cảnh sắc đẹp đẽ nhưng Nguyễn Khoa Điềm không hướng đến mục đích thưởng lãm những vẻ đẹp này mà chỉ nhằm lí giải về cội nguồn của chúng. Nhà thơ đã đem đến cho người đọc một nhận thức mới mẻ: Đất đá, nước nôi vốn chỉ là những thực thể tự nhiên, là những yếu tố vô ngôn, vô cảm và chúng chỉ trở thành danh thắng một khi đã được "lọc" qua lăng kính tâm hồn con người, "lọc" qua tâm thức nhân dân muôn thế hệ. Điều này đã chứng minh rằng tư tưởng tình cảm của nhân dân bao đời là nguồn sống của mọi vẻ đẹp giang sơn, là linh hồn của non sông muôn thuở. Không phải ngẫu nhiên, từ Bắc vào Nam có ít nhất bốn hòn Vọng Phu đã được sách vở ghi lại: Một ngọn ở phía Tây huyện M' Đrắc tỉnh Đắc Lắc, một ngọn gần động Tam Thanh, thành phố Lạng Sơn, một ngọn ở huyện Đông Sơn, Thanh Hoá, một ngọn ở huyện Phù Cát tỉnh Bình Định [4, tr.264]. Cùng với chúng là những câu chuyện về nỗi mong chờ đau đáu của những người vợ. Lịch sử dân tộc dậy tiếng gươm khua từ những cuộc chiến tranh giữ nước. Bao nhiêu người trai trẻ ra trận và bao nhiêu người không trở về. Những nỗi mong chờ tích tụ qua tháng qua năm đã ám ảnh cách cảm, cách nghĩ của cha ông, khiến cho núi non cũng mang hình hài tâm sự của con người. Cũng có thể đó là hình ảnh những người vợ ngư phủ ngong ngóng về phía khơi xa. Biển Đông trước mặt là vựa cá, vựa tôm nhưng biển sâu khó lường, phong ba thịnh nộ bất thường và trên lớp lớp sóng xô kia đâu là cánh buồm giong về bến bãi?

Câu thơ "Cặp vợ chồng yêu nhau góp nên hòn Trống Mái" lại được gợi ý từ sự tích hòn Trống Mái ở Sầm Sơn, Thanh Hoá. Hòn Trống Mái là hình ảnh hiện thực hoá khát vọng sinh tồn hay tín ngưỡng phồn thực của cha ông ta từ bao đời.

Như vậy, quy chiếu văn hoá đã giúp cho người tiếp nhận văn bản lĩnh hội nghĩa của từ ngữ trên cả hai khía cạnh là nghĩa từ điển và nghĩa văn bản.

Trong nghĩa của từ, nét nghĩa tiền giả định không tách rời đặc trưng tư duy- văn hoá của một dân tộc. Chẳng hạn động từ "về", theo "Từ điển tiếng Việt", Hoàng Phê chủ biên, có đến 7 nghĩa. Trong đó, nghĩa 1 và nghĩa 2 như sau:

"1. Di chuyển trở lại chỗ của mình, nơi ở, nơi quê hương của mình. *Thầy giáo cho học sinh về chỗ. Tan học về nhà. Về thăm quê. Kiều bào về nước*.

2. Di chuyển đến nơi mình có quan hệ gắn bó coi như nhà mình, quê hương mình, hoặc nơi mình được mọi người đối xử thân mật, coi như người nhà, người cùng quê. *Lâu lắm tôi mới có dịp về thăm cụ. Về nhà bạn ăn tết. Ông ta về công tác ở huyện này đã ba năm...*" [12, tr.1072].

Nét nghĩa "trở lại chỗ của mình, nơi ở, nơi quê hương" là nét nghĩa tiền giả định của "về". Từ nét nghĩa này, từ "về" trong câu "Sao anh không về chơi thôn Vĩ "của Hàn Mặc Tử, như một nhãn tự, sáng lên giữa dòng thơ. Từ "về" mang lại một thông điệp: Trước đó anh đã có bao nhiêu ân tình với thôn Vĩ rồi; hoặc chủ thể phát ngôn mong muốn "anh" xem thôn Vĩ như một nơi chốn yêu thương. Cũng như vậy, trong tiếng Việt, "mặt chữ điền" là một ngữ định danh, biểu thị về khuôn mặt con người, khuôn mặt vuông vức thể hiện kiểu tính cách trung hậu, trung tín, trung nghĩa. Do đó, câu thơ "Lá trúc che ngang mặt chữ điền", (Đây thôn Vĩ Dạ, Hàn Mặc Tử) vừa gợi cảnh vừa gợi người, vừa có hình ảnh lá trúc quen thuộc của Vĩ Dạ đang vờn trước mặt, lại vừa có hình ảnh con người gần gặn sau bóng lá. Nét nghĩa tiền giả định của "mặt chữ điền" (khuôn mặt vuông vức thể hiện kiểu tính cách trung hậu, trung tín,

trung nghĩa) là một "lẽ thường" được hình thành từ đặc trưng tâm lí dân tộc của người Việt.

Ở cấp độ phát ngôn, bên cạnh những tiền giả định là những lẽ thường, có những tiền giả định thuộc về tri thức bách khoa. Khi tiếp cận văn bản nghệ thuật không thể xem nhẹ những hiểu biết này. Chẳng hạn khi đọc đến liên lục bát dưới đây:

"Nhớ sao tiếng mõ rừng chiều

Chày đêm nện cối đều đều suối xa"

("Việt Bắc", Tố Hữu)

Những ai đã một lần dừng chân ở Việt Bắc mới thấm thía cái thần tình của câu thơ và ân tình nồng hậu của Tố Hữu đối với "thủ đô gió ngàn" trong kháng chiến.

Câu lục có tiền giả định là: người dân Việt Bắc thường thả rông trâu nhà và để dễ theo dõi đàn trâu họ buộc vào cổ chúng cái mõ tre .Vì vậy, không cần nhìn bóng chiều đang xuống, chỉ cần nghe tiếng mõ trâu về đang lóc cóc phía đầu bản, người ta biết rằng ngày đã chiều hôm. Câu bát có tiền giả định là: đồng bào Tày, Nùng thường đặt cối gạo giữa suối và dùng sức nước để giã gạo. Đêm thanh vắng, nằm trên sàn nhà vẫn nghe tiếng chày đều đặn như gõ nhịp cầm canh. Nhờ vậy, qua nỗi nhớ của người ra đi, Tố Hữu đã khắc hoạ được nét sinh hoạt của người dân Việt Bắc và nhờ những chi tiết nghệ thuật này, bản sắc văn hoá vùng miền trong hai câu thơ trở nên rõ rệt.

3.2. Quy chiếu văn hoá đối với nhan đề tác phẩm

Nhan đề bao giờ cũng là một tiêu điểm thông tin của văn bản nghệ thuật. Đa phần, dựa vào nội dung tác phẩm có thể giải thích được nhan đề ấy xuất phát từ một nhân vật, một tình huống, một chi tiết nghệ thuật, một lát cắt của chủ đề nào đó của tác phẩm và nhan đề ấy đem lại hiệu quả nghệ thuật gì. Tuy nhiên vẫn có không ít những nhan đề mà nếu không vận dụng quy chiếu văn hoá sẽ không thể nào tường tận được chủ đích của tác giả và hiệu quả biểu đạt của nó.

Bài thơ "Bên kia sông Đuống" của Hoàng Cầm là nỗi lòng thiết tha, gắn bó tác giả dành cho quê hương, thuộc Nam phần sông Đuống tỉnh Bắc Ninh. Từ những tên riêng như núi Thiên Thai, chùa Bút Tháp… cóthể xác định không gian nghệ thuật của bài thơ là vùng đất Thuận Thành. Nhưng tại sao tác giả lại dùng hình ảnh hoán dụ mà không gọi trực tiếp vùng đất quê hương mình? Để hiểu điều này, có lẽ phải trở lại một trong những cách thức tri nhận, định vị không gian của người Việt là dựa vào những thực thể núi sông. Thậm chí, địa danh sông núi còn được dùng đặt tên người như là một cách ghi nhớ sinh quán hay nguyên quán người ấy. Như vậy, khi chọn nhan đề "Bên kia sông Đuống" và dùng nó nhiều lần như một cảnh huống để miêu tả, Hoàng Cầm đã coi sông Đuống như một phần máu thịt, một số phận của quê hương mình. Mặt khác, với người Việt, sông nước là không gian bên này, bên kia; đoạn đường khá xa người ta mới cần "quá giang" (như thể nhờ phương tiện để vượt qua sông). Phải chăng khi viết "Bên kia sông Đuống", trong tâm tư của Hoàng Cầm còn có cảm giác cách trở. Đó là một cảm giác rất chân thực; bởi lúc này ông đang ở chiến khu, là vùng tự do, trong khi quê nhà là vùng giặc chiếm.

Hoặc nhan đề truyện "Chí Phèo" của Nam Cao. Đặt trong mối quan hệ với những "Lão Hạc", "Dì Hảo" sẽ thấy tên truyện "Chí Phèo" khái quát về một số phận con người, về một kiểu tính cách của người đời mà ông chiêm nghiệm. Trong mối quan hệ với phương ngữ Bắc Bộ, hai tiếng "chí", "phèo" đều có nghĩa. Từ "phèo" thứ nhất, có nghĩa là "sùi ra" (phèo bọt mép); từ "phèo" thứ hai có nghĩa là "hỏng cả, mất cả, chẳng còn gì" (Cẩn thận, không thì phèo) [12, tr.749]. "Chí" là từ chỉ mức độ cao nhất (chí lí, chí phải). Do đó, cách hiểu "Chí Phèo" là "tận cùng của sự tha hoá" có hạt nhân hợp lí của nó. Cách hiểu này phù hợp với truyền thống ngữ văn Bắc Bộ và phù hợp với bản thân hình tượng nhân vật này. Từ anh Chí vô cùng lương thiện đến gã Chí Phèo mất hết cả nhân hình, nhân tính là hai thái cực, là sự trượt dốc của nhân cách.

Nhan đề "A Q chính truyện" của Lỗ Tấn là một hiện tượng lạ. Lạ vì tên nhân vật được ghi bằng mẫu tự Latin, không có trong tự mẫu của người Trung Hoa. Như cách hiểu truyền thống của người Hoa Hạ, "kẻ hèn chỉ có tên, không có họ" [10, tr.73], nhân vật này của Lỗ Tấn được định danh bằng từ chỉ người là "A" tên là "Q", không hề có họ. Trong truyện, tác giả đã nói rõ không ai biết A Q mang họ gì. Bản thân A Q lại tưởng mình là người họ Triệu và mừng rỡ khi nghe tin con trai ông Triệu Bản đỗ Tú tài, nhưng nhà họ Triệu lại cho rằng A Q mạo nhận! Trở lại với việc đặt họ tên của người Hán, từ khởi thuỷ đến Tam hoàng Ngũ đế, người Hoa Hạ chỉ có tên, chưa có họ; phải đến nhà Hạ việc đặt họ mới hình thành [10, tr.15]. Phải chăng, bằng cách

dùng chữ "A" như một từ chỉ loại, Lỗ Tấn đã ám chỉ một người Trung Hoa nói chung. Âm tiết "Q" đọc theo âm Hán là "kiu" (âm Hán Việt là "kiêu"), có nghĩa là ngạo mạn. Như vậy, bằng tên truyện được diễn đạt theo lối cải danh "câu chuyện về một người Trung Hoa kiêu hãnh", Lỗ Tấn đã chỉ ra căn bệnh của người Trung Quốc trong một thời gian dài là tư tưởng "duy ngã độc tôn" ngạo mạn, nguyên nhân khiến cho Trung Hoa vào đời Thanh càng ngày càng suy yếu.

3.3. Dạng quy chiếu văn liệu

Dạng quy chiếu văn liệu cũng là quy chiếu từ các yếu tố ngôn ngữ nhưng có tính đặc thù nên chúng tôi để vào một mục riêng. Đây là dạng quy chiếu các tín hiệu thẩm mĩ trong văn bản với các điển cố, thành ngữ, tục ngữ mà từ đó chúng được hình thành. Nhìn vào mô hình giao tiếp có thể thấy quy chiếu văn liệu cũng là một dạng quan hệ liên văn bản. Tuy nhiên, theo thiển ý của chúng tôi, các điển cố, thành ngữ, tục ngữ đều là hiện thân của một truyền thống văn hoá - ngôn ngữ, do đó hoàn toàn có thể coi chúng thuộc vào hệ quy chiếu văn hoá, lịch sử, xã hội.

Về cơ chế chuyển nghĩa, các điển cố đều là các ẩn dụ.

Điển cố là một phương tiện biểu đạt không thể thiếu được của văn học Trung đại. Lê Văn Hoè soạn "Truyện Kiều chú giải" (1952), Đào Duy Anh làm "Từ điển Truyện Kiều" (1974) trước hết là vì hệ thống văn liệu này. Không có thao tác quy chiếu văn liệu hầu như không thể tiếp cận văn bản "Truyện Kiều" ở tầng thẩm mĩ được. Khó tìm được từ nào khác thay thế cho "keo loan" trong liên lục bát:

"Giữa đường đứt gánh tương tư

Keo loan chắp mối tơ thừa mặc em"

"Keo loan" được Đào Duy Anh giải thích như sau: "Có truyện chép rằng Tây vương mẫu cho Hán Vũ đế một thứ keo nấu bằng huyết chim loan, hễ dây cung đứt lấy keo ấy nối lại là liền ngay" [1, tr.190]. Nhóm tác giả "Điển cố văn học" (Đinh Gia Khánh chủ biên) giải thích: "Thứ keo pha máu chim loan để nối dây cung, dây đàn". Theo "Hán Vũ ngoại truyện", miền Tây Hải dâng keo loan, dây cung của Vũ Đế đứt, lấy keo đó nối lại liền như cũ, bắn suốt ngày không đứt: Chỉ việc nối lại tơ duyên vợ chồng [9, tr.269]. Dụng điển "keo loan" theo nghĩa ẩn dụ, Nguyễn Du đã giúp Thuý kiều biểu đạt mong muốn nhờ Thuý Vân thay mình nối duyên cùng Kim Trọng một cách hết sức tế nhị.

Ngay cả trong thơ ca thế kỉ 20, ở một số bài thơ của Nguyễn Bính: "Xóm Ngự Viên", "Con nhà nho cũ", "Bài hành phương Nam" mật độ điển cố lại khá dày. Chẳng hạn:

"Ta thường mơ chuyện xa xôi

Mỗi lần ngõ cũ để rơi hoa hoè"

(Con nhà nho cũ)

Trong đó hình ảnh hoa hoè bắt nguồn từ điển cố "Vương Hộ, người đời Tống làm quan, văn chương nổi tiếng một thời. Ông tự tay trồng ba cây hoè ở sân nhà, nói: "Con cháu ta ắt có người làm đến tam công, ba cây hoè này là nuôi chí của ta. Về sau, con thứ của ông là Vương Đán làm đến tể tướng" [5, tr.970]. Bài thơ được viết cho Bùi Hạnh Cẩn, nhằm tâm sự về thân thế của hai anh em họ. Trước tình cảnh "Bây giờ thời thế biến thiên - Nhà vua không lấy Trạng nguyên nữa rồi", hình ảnh để rơi hoa hoè nhắc lại sự thể đã có lúc anh em họ sao nhãng ước muốn bảng vàng đề tên theo kì vọng của gia đình.

Hoặc ở "Bài hành phương Nam", có đoạn:

"Hỡi ôi Nhiếp Chính mà băm mặt

Giữa chợ ai người khóc nhận thây

Kinh Kha quán lạnh sầu nghiêng chén

Ai kẻ dâng vàng, ai biếu tay"

Khổ thơ có hai điển cố và chúng là tín hiệu thẩm mĩ cơ bản trong cả khổ. Hai nhân vật Nhiếp Chính và Kinh Kha đã được Tư Mã Thiên đưa vào "Thích khách truyện" trong "Sử kí" của ông. Nhiếp Chính giết tướng quốc nước Hàn là Hiệp Luỹ. Để tránh liên luỵ đến gia quyến, Nhiếp Chính đã tự bóc da mặt, móc mắt, tự kéo ruột ra mà chết. Người chị là Vinh tới nhận thây em và chết theo [13, tr.467-470]. Kinh Kha vì cảm kích thịnh tình của thái tử Đan nước Yên mà lên đường sang Tần mưu sát Tần Thuỷ Hoàng. Việc bất thành, Kinh Kha chết thảm ngay trên điện của vua Tần [13, tr.471-482]. Điều Nguyễn Bính muốn tâm sự ở đây là dẫu ông có muốn hành xử như một hiệp khách cũng không thể được khi ông không có người thân như chị của Nhiếp Chính, ông cũng không có được người tri kỉ như thái tử Đan với Kinh Kha!

Đối với thành ngữ, tục ngữ được sử dụng trong văn bản nghệ thuật, yêu cầu quy chiếu văn hoá là thao tác bắt buộc. Bởi lẽ, trước khi đi vào một văn bản nào đó, chúng đã là những cụm từ, những câu mang tính biểu trưng, xuất phát từ một sự kiện, một hoàn cảnh lịch sử

xã hội cụ thể. Đến khi đi vào văn bản nghệ thuật, chúng lại bị quy định bởi một ngữ cảnh mới, một không gian văn hoá mới. Vì vậy, để giải mã những đơn vị này, thao tác quy chiếu hướng nội (quy chiếu bên trong văn bản) và quy chiếu hướng ngoại (quy chiếu bên ngoài văn bản) lại phải được vận dụng đồng thời. Ví dụ, trong câu văn của Ma Văn Kháng dưới đây có một thành ngữ và một tục ngữ.

"Tôi nói: Ông ơi, có thế đấy, dưng mà ông đừng rầu lòng làm gì. Cái loại ăn miếng mật trả miếng gừng đời nào chả có, thì đời nào cũng vuỗn là ở hiền thì sẽ gặp lành, dẫu rằng vách rách tan tành trời cũng vá cho" [8, tr.168]. Phát ngôn trên là của nhân vật bà cụ Lý nói với mụ Bí trong truyện ngắn "Xóm giềng". Lão Bí vốn là ăn mày được ông cụ Lý cưu mang nhưng sau này lại lấy oán trả ân, ăn ở bất nghĩa, đẩy cụ Lý vào cái chết oan ức. Trong một lần mụ Bí qua ăn cắp, bà cụ Lý coi như không có việc ấy mà chỉ kể lại câu chuyện bà đã chuyện trò với hồn ông như thế nào. Lúc này thành ngữ "ăn miếng mật trả miếng gừng" vừa mang nghĩa thành ngữ lấy oán trả ân vừa hàm chỉ kiểu ăn ở vô đạo của vợ chồng nhà Bí. Tục ngữ "Ở hiền gặp lành" lúc này lại là một tuyên ngôn, một niềm tin về phúc đức của gia đình mình của bà cụ Lý.

3.4. Quy chiếu văn hoá đối với hệ thống hình tượng

Ý nghĩa phóng chiếu quan trọng nhất của văn bản nghệ thuật là hệ thống hình tượng. Hình tượng nghệ thuật cũng là một dạng tín hiệu được cấu tạo từ tín hiệu ngôn ngữ và tín hiệu thẩm mĩ. Khác với tín hiệu ngôn ngữ là tín hiệu nguyên cấp, tín hiệu thẩm mĩ là tín hiệu thứ cấp, hình tượng nghệ thuật là tín hiệu thứ cấp tổng hợp.

Trong "Rừng xà nu", Nguyễn Trung Thành đã dụng công xây dựng một hệ thống hình tượng song trùng, tương hợp giữa thiên nhiên và con người, giữa rừng xà nu với làng Xô Man:

(1) Rừng xà nu như những người lính xung kích che đỡ cho dân làng, tương ứng với ngực cụ Mết căng như một cây xà nu lớn;

(2) Từ những vết thương, nhựa xà nu quện lại như những cục máu lớn tương ứng với máu từ vết thương của Tnú quện lại như những cục nhựa xà nu;

(3) Cây hiên ngang dưới tầm đại bác tương ứng với người kiên cường trong vòng vây kẻ thù.

Từ tính chất tương hợp đó, ngoài tư cách một hình tượng thiên nhiên, một bối cảnh nghệ thuật, một không gian sử thi, cây xà nu đã trở thành một biểu tượng nghệ thuật, tượng trưng cho tính cách của con người Xô Man.

Nhưng tại sao lại là cây xà nu chứ không phải là một loài cây nào khác?

(1) Vóc dáng cây xà nu vạm vỡ, thẳng đứng, hùng vĩ, man dại mà cao thượng gợi liên tưởng tới vẻ đẹp của con người Tây Nguyên.

(2) Rừng xà nu đã làm nên không gian sống của những bộ tộc phía Bắc Tây Nguyên.

Với tín ngưỡng bái vật sơ khai, các dân tộc bao giờ cũng có những vật tổ của mình; người Bana với hoa pơlang, người Êđê với cây kơnia; vậy thì với các bộ tộc ở phía Bắc Tây Nguyên, có thể là một loài cây nào đó. Trong trường hợp này, Nguyễn Trung Thành chọn cho làng Xô Man rừng xà nu, một hình ảnh đã làm nên không gian sinh tồn của họ.

Trở lại với đoạn thơ của Nguyễn Khuyến trong "Thu vịnh":

"Mấy chùm trước giậu hoa năm ngoái

Một tiếng trên không ngỗng nước nào

Nhân hứng cũng vừa toan cất bút

Nghĩ ra lại thẹn với ông Đào"

Đặt trong bố cục quen thuộc của Đường thi: tiền giải - hậu giải, cảnh - tình, thì bốn dòng thơ trên là phần hậu giải, nghiêng về ý tình, ngoại cảnh nhường chỗ cho tâm cảnh. Câu thứ nhất là khoảnh khắc ngỡ ngàng trước "hoa năm ngoái|, là giây phút thực tại được sống bằng ảnh hình hoài niệm. Do nét nghĩa biểu thị về thời gian của "hoa năm ngoái" chỉ là yếu tố thứ yếu trong cơ cấu nghĩa của nó nên cụm từ "ngỗng nước nào" cũng không hẳn là một hoán dụ về trời đất chuyển mùa, thời gian vận động. Dù chưa đủ cứ liệu để xác quyết, chúng tôi vẫn tin rằng hình ảnh ngỗng nước nào ở đây phải có mối dây liên hệ với hình ảnh Hồng Bàng (ngỗng trời lớn), biểu tượng cội nguồn dân tộc. Mặt khác, "một tiếng trên không" là một tiếng kêu thảng thốt buông rơi giữa trời cao đất rộng. Câu thơ của Cụ Tam nguyên ắt hẳn phải là một ẩn tình, gửi gắm một tâm sự sâu xa về tình cảnh đất nước, lúc quân Pháp ngạo ngược cướp nước ta.

Nhân đây, chúng tôi muốn góp lời về cách hiểu bài đồng dao "Bắc kim thang". Từ các yếu tố ngôn ngữ và các chi tiết nghệ thuật trong bài đồng dao, có thể xác định ngọn nguồn của nó phải là đất và người Nam Bộ. Đặt bài đồng dao vào bối cảnh là vùng châu thổ phù sa có thể cắt nghĩa được hệ thống hình ảnh của nó. Trước

khi Chưởng cơ Nguyễn Hữu Cảnh xác lập các đơn vị hành chính ở vùng đất mới phương Nam này (năm 1698), đồng bào ta đã khai canh lập ấp. Vùng đất thấp khiến họ phải tìm cho ra cách canh tác khác hẳn. Để trái cà chua, trái bí khỏi hư vì ngập nước, họ phải làm giàn, giàn cây hình dạng như hình thang cân (kim thang). Đồng thời, kinh rạch chằng chịt bắt buộc họ phải đặt cầu tạm khắp nơi. Đặt một cây dừa già là nối được bờ này, bờ kia. Với người chưa quen phải có tay vịn. Qua cầu lại phải dùng đến tứ chi thì đúng là cầu khỉ! (Chú bán dầu, dầu phụng hay dầu hoả đều trơn, tay dính dầu, qua cầu mà té thật). Ở góc độ hình tượng nghệ thuật, có thể nghĩ rằng bài đồng dao "Bắc kim thang" là niềm tự hào về cách thức canh tác khôn ngoan và không gian sinh tồn độc đáo của người dân quê Nam Bộ được chuyển hoá thành giai điệu.

4. Kết luận

Trên cơ sở quá trình phân tích đó, có thể kết luận sơ bộ:

- Trong sáng tạo và tiếp nhận văn bản nghệ thuật, giữa người phát và người nhận, giữa chủ ngôn và thụ ngôn luôn luôn tồn tại khoảng cách về không gian và thời gian. Bối cảnh giao tiếp không còn là hiện trường cuộc thoại mà là những hoàn cảnh văn hoá, lịch sử, xã hội khác nhau, Do đó, bối cảnh trong sáng tạo và tiếp nhận văn bản nghệ thuật cần được nhận diện theo tính đặc thù ấy.

- Về phương diện ngữ dụng, hai thao tác chiếu vật và chỉ xuất luôn luôn hiện hữu như là hai khâu bất biến cùa hoạt động giao tiếp bằng ngôn ngữ. Hai thao tác này có thể được hiện thực hoá bằng cử chỉ hoặc được đánh dấu bằng các phương tiện ngôn ngữ. Mặt khác, thế giới nghệ thuật trong tác phẩm văn chương bao giờ cũng thuộc về một hoàn cảnh lịch sử, xã hội cụ thể. Vì vậy, quy chiếu giữa hoàn cảnh sáng tạo, bối cảnh phản ánh, hoàn cảnh tiếp nhận với các tín hiệu thẩm mĩ trong văn bản nghệ thuật và ngược lại là thao tác bắt buộc.

- Trong văn bản nghệ thuật, yếu tố ngôn ngữ được quy chiếu với các bối cảnh trước hết phải là các tín hiệu ngôn ngữ và các tín hiệu thẩm mĩ cùng với nghĩa của chúng. Nhờ có thao tác quy chiếu này, chúng ta nắm bắt được nghĩa từ điển, nghĩa văn bản, nghĩa liên văn bản của từ ngữ trong văn bản nghệ thuật. Thao tác quy chiếu này còn giúp ra phát hiện được nét nghĩa nào là nét nghĩa trội của một từ trong một ngữ cảnh cụ thể.

- Nếu quy chiếu hoàn cảnh văn hoá, lịch sử xã hội vào các tín hiệu ngôn ngữ, ta có thể lĩnh hội được năng lực hoạt động và giá trị biểu đạt của yếu tố ngôn ngữ đó thì khi quy chiếu truyền thống ngữ văn vào hệ thống văn liệu , ta sẽ có cơ sở để giải thích về cơ chế ngữ nghĩa của các văn liệu này trong văn bản.

- Về mặt lí luận, khi đặt văn bản nghệ thuật trong quan hệ quy chiếu tức là đã phân tích diễn ngôn trong hai mối quan hệ hướng nội và hướng ngoại. Đồng thời có như vậy mới thấy hết vai trò của truyền thống ngữ văn và các tiền ước đã tồn tại trong tâm thức người bản ngữ sâu sắc như thế nào đối với hoạt động và sáng tạo văn chương.

Tài liệu tham khảo

[1] Đào Duy Anh (2013), Từ điển Truyện Kiều, Nxb Thanh Niên, HN.
[2] Đỗ Hữu Châu (2005), Đỗ Hữu Châu tuyển tập, Tập 1, Nxb Giáo Dục, HN.
[3] Đỗ Hữu Châu (2005), Đỗ Hữu Châu tuyển tập, Tập 2, Nxb Giáo Dục, HN.
[4] Nguyễn Dược, Trung Hải (2005), Sổ tay địa danh Việt Nam, Nxb Giáo Dục, HN.
[5] Nguyễn Thạch Giang (2003), Tiếng Việt trong thư tịch cổ Việt Nam, Nxb KHXH, HN.
[6] Lê Văn Hoè (2011), Truyện Kiều chú giải, Nxb Lao Động, HN.
[7] Roman Jacovson (2008), Thi học và ngữ học, Trần Duy Châu biên khảo, Nxb Văn Học, HN.
[8] Ma Văn Kháng (2002), Truyện ngắn chọn lọc Ma Văn Kháng, Nxb Hội Nhà Văn, HN.
[9] Đinh Gia Khánh chủ biên (2001), Điển cố văn học, Nxb Văn Học, HN.
[10] Đàm Liên, Nam Việt (2008), Tên họ nguồn gốc và cách đặt, Nxb Hà Nội, HN.
[11] Ngô Sĩ Liên (2009), Đại Việt sử kí toàn thư, Nxb Văn Hoá Thông Tin.
[12] Hoàng Phê chủ biên (1997), Từ điển tiếng Việt, Nxb Đà Nẵng, ĐN.
[13] Tư Mã Thiên (2006), Sử kí Tư Mã Thiên, Nxb Văn Học, HN.

ON CULTURAL REFERENCE IN APPROACHING LITERARY TEXTS BASED ON JACOBSON'S COMMUNICATIVE THEORY

Abstract: In line with the trend of applying linguistic theories into discourse analysis, this paper is an attempt towards the application of Roman Jacobson's communicative model in analyzing the role of historical and socio-cultural contexts in relation to linguistic signals and aesthetic signals in the process of approaching literary texts. In terms of pragmatics, locutionary acts and receptive acts are always formed out of the referencing operation among communicative contexts, linguistic features and the contents of the utterances. This also serves as a rule for the process of approaching literary texts. Based on R. Jacobson's proposed model, the author of this paper has built up a conception of the reference of historical and socio-cultural contexts in the process of approaching literary texts. To clarify this conception, in this paper, the researcher has analyzed the possibilities of relating historical and socio-cultural contexts in reference to linguistic signals, aesthetic signals, titles, literary materials and artistic images in literary works. In each case, through specific examples, the researcher has suggested ways to identify these referencing angles.

Key words: communicative theory; Jacobson; cultural references; approach; literary texts