

Siêu văn bản trong ngôn ngữ, văn hóa và văn học

Trịnh Bá Đình*

Nhận ngày 11 tháng 11 năm 2023. Chấp nhận đăng ngày 25 tháng 12 năm 2023.

Tóm tắt: Tính siêu văn bản cũng như tính liên văn bản là phạm trù quan trọng của lí luận văn học hiện đại. Bài viết trình bày quan điểm của tác giả về khái niệm siêu văn bản và các biểu hiện của nó trong các lĩnh vực khác nhau. Trong ngôn ngữ, bài viết trình bày các quan điểm của R. Jakobson và A. Wierbicka. Từ đó, tác giả đưa ra một định nghĩa khái quát: siêu văn bản là một thành phần của văn bản nhằm diễn giải, đánh giá về sự hình thành và các đặc điểm của văn bản chính. Trong văn hóa và văn học, tác giả phân tích một số hiện tượng siêu văn bản kịch, điện ảnh, văn học nước ngoài và trong nước. Trong lĩnh vực văn hóa, bài viết phân tích các siêu văn bản trong điện ảnh. Trong văn học, bài viết chỉ ra những biểu hiện siêu văn bản trong văn học cổ điển, đặc biệt đi sâu nghiên cứu các siêu văn bản văn học hiện đại và hậu hiện đại.

Từ khóa: Văn bản, siêu văn bản, liên văn bản, hậu hiện đại, tự sự học.

Phân loại ngành: Văn học

Abstract: Metatextuality, like intertextuality, is an important category of modern literary theory. The paper presents the author's views on the concept of metatextuality and its manifestations in different fields. In language, the paper presents the views of R. Jakobson and of A. Wierbicka, and, thereby, provides an overall definition: metatextuality is a component of a text, that explains and evaluates of the formation and characteristics of the main text. In the field of culture and literature, the author analyzes a number of phenomena of metatextuality in foreign and domestic drama, cinema and literature. In the field of culture, the paper analyzes metatexts in cinema. In literature, the paper points out the manifestations of metatextuality in classical literature; and, especially, delves into modern and postmodern literary metatexts.

Keywords: Text, metatextuality, intertextuality, postmodernism, narration.

Subject classification: Literature

1. Mở đầu

Thuật ngữ siêu văn bản (metatext, metatextuality) hiện được sử dụng trong nhiều lĩnh vực khác nhau của khoa học nhân văn: ngôn ngữ học, kí hiệu học, nghệ thuật học, phê bình văn học, cả văn hóa học và truyền thông. Trong sáng tác nghệ thuật cũng thấy ngày càng nhiều các biểu hiện có tính “siêu văn bản”, đặc biệt trong các sáng tác hiện đại, “hậu hiện đại”. Điều ấy đòi hỏi sự diễn giải nó về hàm nghĩa, chức năng, các hình thức, hoạt động thực tế, nhất là trong sáng tác nghệ thuật. Siêu văn bản có thể được xem xét rất hẹp: như một hiện tượng ngôn ngữ nói năng thông thường, hoặc rất rộng - như một hiện tượng văn hóa riêng biệt.

* Viện Văn học, Viện Hàn lâm Khoa học xã hội Việt Nam.
Email: trinhbadinhvvh@gmail.com

2. Siêu văn bản trong ngôn ngữ

Khái niệm siêu văn bản trong ngôn ngữ học có liên quan đến khái niệm siêu ngôn ngữ (meta-language) mà R. Jakobson đã nêu lên và diễn giải trong tiểu luận khoa học nổi tiếng *Ngôn ngữ học và thi pháp học* (Trịnh Bá Đĩnh, 2011: 90-126). Trong công trình này, Jakobson xác định sáu yếu tố thiết yếu của giao tiếp lời nói gồm: người gửi, văn cảnh, thông điệp, tiếp xúc, mã, người nhận. Mỗi yếu tố đó có một chức năng riêng, theo thứ tự: chức năng *biểu cảm*, *quy chiếu*, *thơ*, *duy trì tiếp xúc*, *siêu ngôn ngữ* và cuối cùng, chức năng *mời gọi*. Trong hoạt động giao tiếp, sự khác biệt của các thông báo không nằm ở sự độc quyền của chức năng nào đó mà ở hệ thống phân cấp của chúng: một chức năng nào đó nổi trội hơn. Về chức năng siêu ngôn ngữ, Jakobson diễn giải như sau:

“Trong logic học hiện đại có hai cấp độ ngôn ngữ: “ngôn ngữ đối tượng” nói về thế giới bên ngoài và “siêu ngôn ngữ” nói về bản thân ngôn ngữ. Các siêu ngôn ngữ đây không chỉ là công cụ cần thiết để cho việc nghiên cứu, được các nhà logic học và ngôn ngữ học sử dụng, nó còn có vai trò quan trọng ngay trong ngôn ngữ hàng ngày của chúng ta. Tương tự như ông Jourdain nói văn xuôi mà không biết, chúng ta sử dụng siêu ngôn ngữ mà không hiểu đặc tính siêu ngôn ngữ trong hoạt động ngôn ngữ của chúng ta. Nếu người nói và người nghe định kiểm tra xem họ có cùng sử dụng một mã không, thì khi ấy chính mã trở thành đối tượng của lời nói. Ở đây lời nói thực hiện chức năng siêu ngôn ngữ (tức là chức năng giải thích)” (Trịnh Bá Đĩnh, 2011: 100). Tiếp đó Jakobson minh họa bằng cách đề nghị hình dung ra một “cuộc đối thoại tuyệt diệu như thế này: Sophomore hỏng rồi/*Hỏng rồi là sao?/Hỏng rồi là trượt vô chuối/ Thế trượt vô chuối là gì?/Trượt vô chuối là thi không đỗ/ Thế còn Sophomore là gì?/Sophomore là chàng sinh viên năm thứ hai*”. Jakobson nhận xét: “Tất cả những câu này chỉ mang thông tin về mã từ vựng [...], chức năng của chúng đích thực là siêu ngôn ngữ” (Trịnh Bá Đĩnh, 2011: 100-101). Thật khó thể diễn giải một khái niệm khoa học sáng rõ và thuyết phục hơn. Vậy, siêu ngôn ngữ là ngôn ngữ diễn giải chính ngôn ngữ.

Thuật ngữ siêu văn bản được giới ngôn ngữ học biết đến rộng rãi vào năm 1978 trong một tiểu luận khoa học của nhà ngôn ngữ học Ba Lan Anna Wierbicka “Siêu văn bản trong văn bản” (Wierbicka A. 1978). Wierbicka đề nghị hình dung một trường hợp như sau (xin tóm lược nội dung): người A nói dài về một chủ đề phức tạp, trừu tượng. Người B lắng nghe chu đáo, cố gắng hiểu. Hiểu là “tự dịch cho mình”, không chỉ dịch từng câu riêng lẻ của người A, mà còn nắm bắt mối liên hệ giữa các câu, nắm vững cấu trúc tinh thần được biểu hiện trong chúng. Trong khi lắng nghe, người B ghi lại trong đầu bản ghi tốc kí của văn bản, tái tạo lại toàn bộ văn bản; cũng không chỉ “ghi tốc kí”, mà còn bình luận. Và trong đầu người nghe những bình luận xuất hiện song song với bản ghi. Người B nghe được trên cùng “một cuộn băng” bản ghi do mình tiếp nhận “dịch”, đồng thời cả những câu, từ do chính mình “viết” ra. Và như vậy một văn bản “hai giọng” xuất hiện trong tâm trí người nghe: một chuỗi là văn bản tái tạo từ các câu của người gửi (A), chuỗi kia là những bình luận của chính người nhận. Wierbicka khẳng định: “Đây thực sự là hai văn bản” (Wierbicka A. 1978: 403). Người bình luận cũng có thể là chính tác giả. Như vậy, thực tế là đã có một văn bản kép: văn bản và siêu văn bản trong tâm trí người nhận và nếu như người nói (A) nắm được hướng suy nghĩ của người nhận, muốn người nhận hiểu cho đúng ý mình, anh ta có thể bình luận, diễn giải “ngoài lề” ý của mình, khi đó sẽ xuất hiện

một văn bản kép trên thực tế: “các sợi siêu văn bản” đan dệt vào văn bản chính. Tinh thần và hướng diễn giải của nhà nghiên cứu là như vậy. Trong bài báo khoa học của mình Wierbicka còn tiến hành phân loại các kiểu siêu văn bản trong một văn bản theo quan điểm ngôn ngữ học. Theo tác giả siêu văn bản có nhiều chức năng, quan trọng nhất là “giải thích mẫu ngữ nghĩa” (mã) của văn bản chính. Ví dụ trong một bài nói chuyện có các đoạn siêu văn bản: “*Đây là chuyện có thật trăm phần trăm, ghi lại trình tự điều đã xảy ra*” nhằm hướng người nghe vào nội dung câu chuyện; “*trước tiên tôi sẽ nói về [...], tiếp theo tôi nói [...], đến đây có thể đưa ra kết luận*”, nhằm kết nối các phần khác nhau của bài nói, hoặc có thể chuyển sự chú ý của người nhận sang điều cần thiết nhất: “*Bây giờ xin đi nội dung chính của báo cáo...*” Đó là “các sợi siêu văn bản” trong một bài nói (Wierbicka A. 1978: 402-422).

Đến đây ta có thể đưa ra một nhận xét có tính chất định nghĩa: siêu văn bản là một thành phần của văn bản, một tập hợp các dấu hiệu bằng lời nói và (có khi) phi ngôn ngữ (chẳng hạn hình ảnh) truyền đạt phản ánh của người nói về các đặc điểm của hành vi lời nói của chính anh ta: cách thức, logic trình bày, cấu trúc của câu nói, chuyển từ phần này sang phần khác, xếp hạng thông tin theo mức độ quan trọng, lựa chọn từ vựng được sử dụng và cách giải thích nó. Trong văn bản chính, các siêu văn bản kết nối các thành phần, mà không mang lại nội dung mới cho nó (đối với các văn bản nghệ thuật thì có khác). Như vậy thì từ điển diễn giải thuật ngữ cũng có thể coi là siêu văn bản điển hình, trong đó xác định rõ ràng, ngắn gọn ngữ nghĩa, cách dùng các thuật ngữ. Các yếu tố siêu văn bản “lưu động” từ các văn bản này sang các văn bản khác không mất hoặc thêm ý nghĩa. “Các sợi siêu văn bản” kết nối những thành phần văn bản thành một tổng thể. Chúng “vi phạm” tính đồng nhất của văn bản và cho thấy đây không phải là một văn bản mà là hai văn bản - văn bản kép.

Các loại siêu văn bản chính: *siêu văn bản giới thiệu* (dẫn người tiếp nhận vào thể giới được phản ánh hay gọi là “nội dung”); *siêu văn bản mô tả* (tóm tắt, chú thích... để người tiếp nhận nhanh chóng làm quen với các phần, nội dung cơ bản; *siêu văn bản giải thích* (những lời giải thích, bình luận để người tiếp nhận đào sâu vào văn bản chính); *siêu văn bản kết nối*.

3. Siêu văn bản trong văn hóa

Lấy một văn bản diễn giải một văn bản khác là hiện tượng ta gặp hàng ngày trong giao tiếp mạng xã hội hiện nay. Chẳng hạn sau một câu nói có tính chất tu từ, ta sử dụng biểu hình “mặt cười”. Mặt cười để người tiếp nhận hiểu đúng ý người nói. Ví dụ khi nói về một người hay khoa trương nào đấy, người phát viết: “Ông ấy thì giỏi rồi” (kèm mặt cười) - một lời khen hàm ý phủ định, ngờ vực, điều mà chủ thể muốn người nhận hiểu thực ý. Nhiều văn bản điện tử (nghệ thuật và phi nghệ thuật) đủ loại hiện nay, có những “chú dẫn” liên kết đến các văn bản điện tử khác nhằm làm sáng rõ nhận định, luận điểm được đưa ra. Tổng hợp “các văn bản chú giải” này làm thành một Văn bản Lớn, một “hoàn cảnh” (condition - Lyotard) có ý nghĩa diễn giải: không thể hiểu một văn bản nghệ thuật nếu không nhìn nhận nó trong “hoàn cảnh”.

Siêu văn bản là hiện tượng phổ biến của văn hóa nghệ thuật: trong phim, kịch, kiến trúc, hội họa. Hình thức gọi là **T** (Text) trong **t** (text) tức “văn bản trong văn bản” (Lotman) không xa lạ gì đối với lịch sử nghệ thuật như các hiện tượng tranh trong tranh, kịch trong kịch, phim trong phim, truyện trong truyện với những quan hệ văn bản. Màn kịch thường

được gọi là “bầy chuột” trong vở bi kịch nổi tiếng *Hamlet* của Shakespeare là một trong những trường hợp như vậy. Cha của Hamlet, cựu vương Đan Mạch, bị người em trai là Claudius hạ độc, cướp ngôi, rồi kết hôn với hoàng hậu Gertrude, mẹ chàng. Cựu vương hiện hồn về báo cho Hamlet biết rằng ông không chết vì già yếu mà do chính em trai của mình, chú của Hamlet hãm hại và yêu cầu chàng trả thù. Hamlet vẫn bán tín, bán nghi. Để xác minh, chàng đưa một đoàn kịch nghiệp dư vào hoàng cung diễn vở giết vua, mời Claudius và hoàng hậu đến xem để kiểm tra phản ứng. Đến đoạn đôi gian phu dâm phụ bàn kế hạ độc vua thì Claudius hốt hoảng đứng dậy bỏ về. Phép thử của Hamlet đã có kết luận, chàng không còn hồ nghi gì nữa mà nghĩ cách trả thù.

Trường hợp siêu văn bản trong điện ảnh điển hình là bộ phim nổi tiếng *Tám rưỡi* (8 ½) của đạo diễn Federico Fellini (1920-1993) người Italia, một bộ phim đã tạo nên vô số sự “bất chúc” trong điện ảnh cuối thế kỉ XX và cho đến nay vẫn được đánh giá cao. *Tám rưỡi* ra đời năm 1963, được xếp vào loại phim “tự thuật” trong Liên hoan phim điện ảnh Moskva (1964). Điều này tỏ ra có lí, ngay tên phim đã cho thấy nó hướng về chính tác giả: cho đến thời điểm đó Fellini đã hoàn thành 6 phim truyện, hai phim ngắn mà ông coi là một và một phim đang làm chung với đạo diễn Allberto Luttuada, phim *Ánh sáng đa dạng* (“*Luci del varietà*”, 1951).

Cốt truyện *Tám rưỡi* kể về một đạo diễn (Guigo) đang thực hiện một bộ phim phản chiếu chính mình, “một người đàn ông bị cản trở sáng tạo” (lời Fellini viết cho đồng nghiệp Brunello Rondi, năm 1960). Nhân vật chính, đạo diễn Guigo, được coi là hiện thân của Fellini, một người có tính cách ái kỉ, hướng nội điển hình và luôn thành thực (tất nhiên không thể có sự trùng khít Fellini với Guigo, nghệ thuật không biết đến những bản sao đơn giản như thế). Đạo diễn Guigo đang ở đỉnh cao danh vọng, được giới làm phim chào mời, đề nghị tự do làm bộ phim mà mình muốn. Guigo muốn làm một bộ phim “chân thực và trong sáng”, nói về một người đàn ông kiệt sức đi tìm sự cứu rỗi trong sáng tạo nghệ thuật, nhưng bị cản trở sáng tạo bởi muôn vàn giới hạn trong cuộc sống cá nhân và kĩ thuật thời hiện đại. Guigo đang phải đấu tranh với hoàn cảnh để nói một cách chân thực bằng nghệ thuật điện ảnh. Anh đã gặp vô vàn trở ngại thực tế: chất liệu để làm phim chỉ có những hồi ức tuổi nhỏ, những mơ mộng, ấn ức tình dục, những mảnh hiện thực chấp vá, thời gian bị cắt vụn. Tất cả đều lộn xộn, khó để ghép nối thành một chỉnh thể để biểu đạt một tư tưởng nghệ thuật. Guigo tìm đến một nhà phê bình xin góp ý, nhà phê bình bác bỏ các ý tưởng của anh; anh tìm đến Đức Hồng y để xin lời khuyên nhưng cũng không có kết quả. Cuộc sống hôn nhân với người vợ cũng đổ vỡ. Người phụ nữ lí tưởng mà anh chọn được cho nhân vật “chìa khóa” của bộ phim từ chối nhận vai... Bộ phim cuối cùng không được hoàn thành, Guido tuyên bố chấm dứt công việc. Tác phẩm này của Fellini khác thường ở chỗ nó là bộ phim về việc làm phim, mà bộ phim được làm là bộ phim mà chính khán giả đang xem. Kĩ thuật montage khá đặc biệt, sau một cảnh trong bộ phim của Guido diễn ra, tiếp sau là cảnh nó được làm như thế nào (tức là phim của Fellini): hình ảnh các diễn viên thử vai, các nhà quay phim làm việc, đạo diễn dàn cảnh. Trong bộ phim có cảnh “thử vai” được nhiều nhà phê bình nói đến. Các diễn viên tái hiện người tình và vợ của Guido trên màn ảnh, nguyên mẫu (Luisa, vợ Guigo) cũng ngồi trong phòng cùng xem với những người làm phim khác. Luisa thấy Guigo tái hiện nàng một cách cay nghiệt nên tuyên bố cuộc hôn nhân giữa họ chấm dứt. Bộ phim *Tám rưỡi* thuộc kiểu cấu trúc gương soi (mirror construction) trong nghệ thuật. Cấu trúc gương soi không phải hiện tượng quá mới lạ trong

lịch sử nghệ thuật, tuy nhiên ở các tác phẩm trước đây, nó chỉ ở một số phần, trường đoạn, như một thủ pháp nghệ thuật riêng lẻ, còn trong bộ phim này cấu trúc gương soi bao gồm toàn bộ tác phẩm, liên kết tất cả các yếu tố, mang nội dung triết lý sâu sắc: thế giới của những giấc mơ trong tâm thức, thế giới nghệ thuật hình ảnh và âm thanh, thế giới thực tế thường xuyên đụng độ nhau. Giữa thế giới giả tưởng và thế giới thực tại, ước mong biểu đạt chân lý và giới hạn thực tế luôn liên kết, đồng thời đối chọi nhau. Cảnh cuối bộ phim như biểu tượng của triết lý này: trong buổi họp báo, đạo diễn Guigo ngồi trước chiếc bàn, toàn bộ chiếc bàn là một tấm gương phản chiếu hình đạo diễn. Guigo tuyên bố việc làm phim đã phá sản. Nhận xét của Lotman về hiện tượng “hình ảnh là đối tượng của hình ảnh” rất thích hợp ở đây: bộ phim của Guigo diễn giải chính bộ phim của Fellini. Lotman viết: “Một lớp siêu văn bản là một lớp trong đó chính hình ảnh văn học (nghệ thuật) trở thành đối tượng của hình ảnh”. Có nhà phê bình còn cho rằng cấu trúc của phim *Tám rười* là cấu trúc gương soi “kép” (Christian Metz, 1974).

Kiến trúc **T** trong **t** như *Tám rười* rất tiêu biểu trong điện ảnh cuối thế kỉ XX. Cơ sở tư tưởng hệ của nó là quan điểm về “những thế giới khả thể”: thế giới hiện thực chỉ là một trong những phương hướng phát triển của lịch sử, một trong nhiều “phương án” phát triển vốn có trong văn hóa, nó mang tính ngẫu nhiên hơn là “tất yếu lịch sử”. Thế giới hiện thực vì thế không thể độc quyền. Đây là tâm thức đặc trưng của văn hóa thời nay. Trong tự sự hiện đại xuất hiện các văn bản nhiều lời kể, nhiều truyện kể về một câu chuyện, một sự việc. Bộ phim Nhật Bản nổi tiếng *Rashomon* (La Sanh Môn) của đạo diễn Kurosawa Akira (công chiếu năm 1950) thuộc số các hiện tượng điển hình và đặc sắc nhất về lối tự sự đa điểm nhìn, nhiều lời kể này. Từ một vụ án mạng: một võ sĩ đạo (samurai) bị giết, vợ anh ta bị cưỡng hiếp, đã được những người làm chứng kể với những câu chuyện điện ảnh khác nhau. Tên cướp Tajomaru khai vì mê nhan sắc vợ người võ sĩ đạo, hấn đã lừa, trói anh ta lại để chiếm đoạt cô vợ. Tuy nhiên theo lời khẩn cầu của cô ấy (hy vọng chồng mình sẽ thắng), tên cướp đã giao đấu với người chồng và giết anh ta bằng chiếc kiếm của hấn. Người vợ thì kể: sau khi bị tên cướp hãm hiếp trước mặt chồng, do đau khổ trước cái nhìn khinh bỉ của chồng, và bị hoảng loạn nên cô ta đã dùng dao đâm vào ngực chồng. Nhưng hồn người võ sĩ đạo nhập đồng về lại kể một câu chuyện khác hẳn: chính anh đã tự vẫn vì không chịu nổi những lời của người vợ dành cho tên cướp. Nhân vật dẫn chuyện, người lữ khách trong lần vào trú mưa tại ngôi đền La Sinh Môn đồ nát lại nghe được cuộc trò chuyện giữa người tiều phu và sư thầy. Cả hai đều nói mình là chứng nhân và đều kể những câu chuyện khác nhau về vụ án. Tất cả đều hợp lý về logic sự kiện, tất cả đều (nhận) là chứng nhân. Sự thật ở đâu trong nhiều phiên bản truyện kể ấy? Ý của Kurosawa là để cho khán giả tự lựa chọn. Như vậy, thế giới như thế nào phụ thuộc vào người quan sát. Cùng một nhân vật, theo cách nhìn của người này, có thể là kẻ bất lương, theo người khác lại là anh hùng, rồi theo một người khác nữa có thể lại là kẻ phản bội. Hoặc trong một phiên bản, nhân vật chết trên chiến trường, trong phiên bản khác - trên giường ngủ của anh ta, nói chung là “những cái chết khác”. Trong triết học lịch sử cũng có quan điểm như vậy: lịch sử có thể đã khác nếu như không có sự kiện này hay khác, đôi khi chỉ ngẫu nhiên do “sự đập cánh của một con bướm”.

Trong điện ảnh Việt Nam đôi khi chúng ta cũng thấy kiến trúc “văn bản trong văn bản” với quan hệ siêu văn bản, chẳng hạn bộ phim *Bao giờ cho đến tháng Mười* của Đặng Nhật Minh. Bản thân bộ phim này cũng tiềm ẩn một “văn bản ngoại lai”, mô-tip rất quen thuộc

thơ ca dân gian: “Bao giờ cho đến tháng Ba...; Bao giờ cho đến tháng Mười, bụng bát cơm mới vừa cười vừa ăn” (hiện tượng liên văn bản). Kiến trúc siêu văn bản thể hiện rõ nhất trong cảnh diễn vở chèo Trương Viên trên sân khấu. Các hình ảnh chọn nhân vật, dẫn dò trước khi lên sân khấu, người đóng vai vợ Trương Viên (Duyên) đã từ chối ra sao, nói chung là những cảnh hậu trường của vở diễn cho thấy định hướng của Đặng Nhật Minh đến vấn đề *sáng tạo nghệ thuật* (ngoài ý nghĩa của một sự kiện trong tuyến cốt truyện, nhằm bộc lộ thế giới tinh thần nhân vật). Vở diễn không trọn vẹn, nhân vật không hoàn thành vai diễn đến cùng, khán giả chuyển từ trạng thái khóc vì cảm động sang cười vì nhân vật đột nhiên bỏ diễn. Thông điệp rất rõ ràng: nghệ thuật gắn bó với hiện thực nhưng không đồng nhất với hiện thực, nếu đồng nhất nó sẽ thất bại. Tư tưởng này quy chiếu, diễn giải việc Đặng Nhật Minh đã đưa vào bộ phim của mình nhiều cảnh huyền ảo: cảnh Duyên gặp trò chuyện với “thần làng”, cảnh Duyên đi chợ âm phủ gặp hồn ma chồng đã chết. Vào giữa những năm 80 của thế kỉ trước ở ta những cảnh huyền thoại này là đột phá nghệ thuật, có thể bị quy kết là “mê tín dị đoan”.

Về lí thuyết, vấn đề siêu văn bản được trường phái kí hiệu học Moskva - Tartu rất quan tâm. Trong bộ sưu tập nổi tiếng “Kí yếu về các hệ thống kí hiệu” nhiều tập do trường phái này xuất bản, tập 14 dành cho chủ đề “Văn bản trong văn bản”. Có hai phương diện được tập trung nghiên cứu: *Siêu văn bản* và *Liên văn bản*. Cần biết Kí hiệu học nhìn văn bản nghệ thuật như một hệ thống kí hiệu mà “người gửi” (nhà văn, nghệ sĩ) gửi một thông điệp đến “người nhận” (độc giả, khán giả). Thông điệp được mã hóa và người nhận để hiểu thông điệp cần có mã phù hợp. Trường phái Moskva - Tartu, mà đại diện lớn nhất là Iu. Lotman, được giới khoa học nhân văn thế giới định danh là Kí hiệu học văn hóa. Từ quan điểm kí hiệu học văn hóa, Lotman nhìn một nền văn hóa dân tộc, một thời đại văn hóa như một văn bản (“văn bản lớn”, “văn bản mẹ”) có ngôn ngữ và mã văn hóa riêng, có không gian riêng với các ranh giới của nó. Quan hệ giữa văn bản nghệ thuật với văn bản văn hóa là quan hệ siêu văn bản. Không thể hiểu rõ một tác phẩm nghệ thuật nếu không đặt nó vào bối cảnh văn hóa của dân tộc và thời đại, như cách mọi người thường nói (Trịnh Bá Đĩnh, 2019). Văn bản lớn như phương tiện diễn giải văn bản nghệ thuật, nó là siêu văn bản. Theo Lotman không một nền văn hóa nào có thể hoạt động mà không có siêu văn bản, các khoa học nhân văn, phê bình văn học cũng được xem là các siêu văn bản văn hóa. Trong số các loại văn bản văn hóa, Lotman và các đồng sự của ông quan tâm nhiều đến loại văn bản nghệ thuật, đặc biệt là văn bản văn học. Theo Lotman trong nghệ thuật siêu văn bản là lời kể của tác giả về chính lời kể của tác giả, sự thể hiện văn học là đối tượng của sự thể hiện.

4. Siêu văn bản trong văn học

Trong văn học, siêu văn bản là một cấp độ văn bản đặc biệt được tác giả tạo ra cho một mục đích cụ thể. Như một loại văn bản “bổ sung”, siêu văn bản trong một tác phẩm văn học mang tải ngữ nghĩa riêng, mặc dù liên quan chặt chẽ với “văn bản thứ nhất”, nhưng so với nó lại có bản chất hoàn toàn khác. Có nhiều trường hợp, ta khó chỉ ra ở siêu văn bản các tiêu chí phổ quát của văn bản như tính toàn vẹn, tính mạch lạc, tính hoàn chỉnh về mặt ngữ nghĩa, tính hình thức đầy đủ. Nhiều khi nó chỉ là những nhận xét tình cờ của tác giả, soạn giả, những bình luận về văn bản chính, nhấn mạnh quan điểm, sở thích của người phát biểu, phỏng đoán và đánh giá, cảm xúc của độc giả, đôi khi chỉ là những dấu hiệu

thu hút độc giả chú ý đến điều gì đó trong văn bản chính. Xem xét một văn bản nghệ thuật mà không chú ý đến siêu văn bản sẽ bỏ qua một số ý nghĩa mà tác giả đưa vào nó, bởi vì hình thức trong một tác phẩm nghệ thuật luôn có hàm nghĩa tư tưởng triết lý và thẩm mỹ riêng của nó. Không thể tùy tiện thay thế một kiểu thiết kế ngôn ngữ nghệ thuật nhất định bằng kiểu thiết kế khác mà không làm mất đi tiềm năng thông tin ngữ nghĩa của nó. Thay đổi thiết kế ngôn ngữ dẫn đến phá hủy một ý nghĩa nghệ thuật cụ thể, hoặc tạo ra một ý nghĩa mới. Siêu văn bản trong văn bản là một kiểu thiết kế ngôn ngữ nghệ thuật đặc biệt, bản thân nó có ngữ nghĩa riêng đồng thời nhấn mạnh, làm nổi bật “thiết kế “ngôn ngữ thứ nhất” hay có thể gọi là “văn bản thứ nhất”. Siêu văn bản cũng cho thấy thái độ của nhà văn đối với ngôn ngữ, rõ nhất là đối với các từ, các câu nói “đặc biệt”. Trong văn tự sự hư cấu, có thể tìm thấy tất cả các kiểu nói, như lời nói trực tiếp, lời chính luận, giải thích một từ mới được sử dụng trong văn bản cả trong lời nói của nhân vật và lời tường thuật của tác giả. Như các từ, câu “tiếng nước ngoài” mà nhân vật sử dụng, kèm theo chú giải nghĩa. Cách giải thích như vậy không chỉ làm rõ nghĩa của từ được sử dụng, mà còn thông tin về nhân vật nói. Các phương tiện siêu văn bản, siêu ngôn ngữ như vậy có rất nhiều, có thể tách ra thành một cấp độ đặc biệt của văn bản.

Văn học cổ điển cũng có nhiều hình thức siêu văn bản, tuy nhiên siêu văn bản chỉ có ý nghĩa đặc biệt trong văn học hiện đại, nhất là thời kì văn học vẫn được gọi là “hậu hiện đại”. Trong văn xuôi hiện/hậu hiện đại siêu văn bản có thể là một truyện riêng, một văn bản được biểu đạt trọn vẹn song hành với văn bản chính. Ở thời đại của chủ nghĩa hậu hiện đại, việc chuyển sự chú ý của nghệ thuật từ kết quả sáng tạo sang quá trình sáng tạo, từ “viết nội dung” sang “viết về lối viết” ngày càng trở nên nổi bật hơn. Dưới đây chúng ta sẽ xem xét một số trường hợp, một của Việt Nam, một của văn học thế giới. Tuy nhiên, trước hết cần điểm qua siêu văn bản của văn học truyền thống.

Trong văn xuôi truyền thống của ta những truyện “truyện kì” như *Truyện kì mạn lục* của Nguyễn Dữ là loại văn xuôi có kiến trúc siêu văn bản, một văn bản kép: văn huyền thoại và văn bản bình luận (“nhận xét”, “lời bình”) của người chép truyện. Đó chủ yếu là những nhận xét về nội dung, ý nghĩa nhân sinh và thẩm mỹ của các truyện. Trong thơ, hiện tượng *Tập Kiều, lẩy Kiều* là một dạng văn bản kép. Đó là cách chọn ra một số trong 3.524 câu thơ lục bát của Nguyễn Du để tổ chức nên một bài thơ có hình thức, tư tưởng tương đối độc lập. Ở đây những câu thơ của Nguyễn Du vẫn giữ được nghĩa của mình và vẫn hướng theo nghĩa toàn bài thơ mà tác giả sáng tạo ra. Thơ ca thay vì hướng đến hiện thực đời sống đã hướng đến hiện thực của thơ ca, sử dụng cả nội dung và chất liệu của mình. Cuốn “tiểu thuyết” của Phan Ngọc Đỗ Phủ, nhà thơ dân đen” (Phan Ngọc, 1990), cũng có cấu trúc siêu văn bản, trong đó bên cạnh văn bản chính chừng 1.000 bài thơ của Đỗ Phủ do Phan Ngọc dịch được bao bọc bởi truyện về cuộc đời Đỗ Phủ qua các hoàn cảnh lịch sử do tác giả hình dung nhằm làm sáng tỏ nội dung, hình thức và ý nghĩa các bài thơ. Đây là một tác phẩm hết sức độc đáo có kết cấu “văn bản trong văn bản”

Siêu văn bản của Nguyễn Huy Thiệp. Nhiều truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp có tính chất của văn xuôi hiện đại. Văn xuôi nào có thể gọi là văn xuôi hiện đại? Đó là văn xuôi của Kafka, Joyce, Proust, Camus, Marquez, Borges, Bulgakov, Nabokov... Đến cuối thập kỉ 80, nhiều tác phẩm của các nhà văn kể trên đã được dịch ra tiếng Việt và có ảnh hưởng nhất định đến lối viết của các nhà văn nước ta trong đó có Nguyễn Huy Thiệp. Nghệ thuật kể chuyện của Nguyễn Huy Thiệp, cả phương diện văn bản trong văn bản, cũng đã được

nguyên cứu, nhất là về tính liên văn bản (Nguyễn Văn Thuấn, 2013). Tuy nhiên các siêu văn bản của nhà văn này còn ít được chú ý. Ở đây chúng ta cùng xem xét một trường hợp: chùm truyện ngắn lịch sử *Kiểm sắc, Vàng lửa, Phẩm tiết*. Đây là một tác phẩm với các truyện trong một truyện “khung”, truyện khung này gồm những phần phân bố ở cuối hoặc đầu mỗi truyện ngắn. Việc phân bố các phần không theo một mẫu bố cục là có ý đồ: đòi hỏi người đọc phải hình dung các mối liên kết vượt trên các truyện cụ thể, nghĩa là tạo nên một siêu văn bản. Truyện “khung” có các nhân vật người kể chuyện xưng “tôi”, ông Quách Ngọc Minh, con gái ông là Quách Thị Trinh; cốt truyện kể về việc “tôi” đã sáng tạo ra các truyện lịch sử này như thế nào: những chuyến đi lên Đà Bắc, nghe kể lại những sự việc, biên soạn tư liệu lịch sử, tâm lý của người viết. Đây rõ ràng là loại truyện “viết về sự viết” khá quen thuộc trong văn xuôi thế giới cuối thế kỉ XX. Truyện khung được viết một cách sáng rõ, logic, chi tiết, nhân chứng, địa danh, nguồn tư liệu, dường như có thể xác minh được, các sự việc được chứng kiến bởi người kể, điều ấy cho thấy tính “có thực” của những điều được kể, thể hiện bằng ngôn ngữ và mã nghệ thuật của văn học hiện thực chủ nghĩa, một số sự việc có thể “lạ” nhưng không “kì”. Trái lại, ba “truyện lịch sử” là các văn bản có ngôn ngữ và mã huyền thoại. Tác giả được nghe kể lại, do đọc tư liệu, tính xác tín đã không đảm bảo. Các sự kiện huyền hoặc rất nhiều, như về nhân vật Ngô Thị Vinh Hoa: “Khi đẻ ra Vinh Hoa, trên nóc nhà có đám mây ngũ sắc bay đến, tỏa ra ánh sáng rực rỡ, khắp nơi hương thơm ngào ngạt. Trên cổ Vinh Hoa có tròng hoa quần cô, xòe bàn tay thấy có viên ngọc ở trong trên khắc hai chữ “Thiên Mệnh” (*Phẩm tiết*). Rõ ràng đây là một mã huyền thoại truyền thống quen thuộc với văn hóa Trung Quốc và Việt Nam về sự kiện ra đời của các nhân vật ưu tú, siêu phàm, như các đế vương chẳng hạn. Nhiều nhân vật không rõ lai lịch (“không sử sách nào nhắc tới” như Đặng Phú Lâm), những tư liệu của kẻ vô danh (nhật kí của Phăng, hồi kí của người Bồ Đào Nha) không khả tín. Các văn bản huyền thoại này chứa đựng những tư tưởng tự do nhất, các tưởng tượng phóng túng nhất, các lối nói phi quy tắc nhất (ngôn từ được coi là “tục tữ”, vua Gia Long mắng chửi bộ tướng Vũ Văn Hoàn: “Thằng mặt xanh kia, kè miệng lỗ còn dè ư? Ta cho cắt dải mày. Ta cho mày ăn cứt” (*Phẩm tiết*). Rõ ràng nhà văn cố ý đưa ra một cái nhìn khác đối với những điều đã biết, những quan điểm lịch sử, đạo đức quen thuộc với độc giả. Cái nhìn này được Bakhtin gọi là “cái nhìn carnival”: lộn trái sự vật, dân chủ hóa trong mô tả. Hai loại truyện (hai kiểu văn bản) với các mã và ngôn ngữ hoàn toàn khác nhau ấy liên kết với nhau, soi chiếu lẫn nhau và quy chiếu vào xã hội đương thời. Không có những quy chiếu với đương thời, truyện của Nguyễn Huy Thiệp không thể gây nên những cuộc tranh luận sôi nổi, gay gắt khi vừa ra mắt như mọi người đã biết. Hai loại văn bản thật khác biệt nhau, nhưng lại có sự kết nối có sự kết nối. Những nhân vật có thật hôm nay (của văn bản hiện thực) có mối liên hệ dòng dõi với các nhân vật truyền thuyết (tổ phụ ông Quách Ngọc Minh là Đặng Phú Lâm; mẹ bà Ngô Thị Vinh Hoa và dòng họ Quách của người Mường sống ở thượng nguồn sông Đà). Trong văn bản huyền thoại có các yếu tố “hiện thực”, những nhân vật mọi người đều biết rõ qua chính sử như Gia Long, Nguyễn Du, Nguyễn Huệ, Nguyễn Quang Toản, Bá Đa Lộc, rồi một số biến cố lịch sử). Văn bản khung (siêu văn bản) cũng có những yếu tố gây hoài nghi, “khó tin”, có màu sắc huyền thoại như việc di chuyển mộ Ngô Thị Vinh Hoa, sự mơ hồ trong nhật kí của Phăng, của người Bồ Đào Nha. Các sự kiện kết nối, các yếu tố “ngoại lai” hoán đổi nhau làm mờ nhòe ranh giới giữa hai kiểu văn bản hiện thực và

huyền thoại. Tất nhiên các văn bản huyền thoại mang thông điệp chính của nhà văn, quan điểm của nhà văn về người anh hùng vẫn có sai lầm, các vị “đức cao vọng trọng” vẫn có những điều trần tục, thái độ của nhà cầm quyền với nhà văn (coi như “con ngựa giống tốt”), quan hệ văn học và chính trị, cái đẹp của thể xác và tinh thần. Thông điệp bao quát nhất như sau: tôi tôn trọng quan điểm của các vị, nhưng tôi có quan điểm khác về điều này (các sự kiện và nhân vật lịch sử) bởi vì “biết và không biết chỉ là những ước lệ mơ hồ, có tính chất lịch sử và hạn chế” (*Phẩm tiết*), lịch sử mà ta biết, ta học chỉ là một “lịch sử giả định” trong số các giả định khác về lịch sử. Trong *Vàng lửa*, tác giả đã đưa ra cho độc giả tự chọn các “đoạn kết” của câu chuyện về đoàn tìm vàng. Các phương án có giá trị tương đương, đều là “giả thiết” - một kiểu nhận thức luận quen thuộc của hậu bán thế kỉ XX. Kiến trúc kiểu đan xen một văn bản huyền thoại với một văn bản hiện thực rất phổ biến trong văn học hiện đại, chẳng hạn như trong các tiểu thuyết của Marquez (*Trăm năm cô đơn*), Joyce (*Ulysse*), Bulgakov (*Nghệ nhân và Margarita*). Chẳng hạn, kiến trúc ngôn từ tiểu thuyết *Nghệ nhân và Margarita* được thực hiện với hai câu chuyện song hành: chuyện thứ nhất kể về cuộc sống đương thời ở Moskva với nhiều sự kiện thực tế, chuyện kia dành cho các sự kiện ở Jeruzalem thời cổ đại, một huyền thoại trong Kinh Thánh được kể lại. Chúng đối thoại, soi chiếu nhau.

Siêu văn bản của Vladimir Nabokov qua tiểu thuyết “Lửa nhạt” (Pale fire) (Vera Nabokova, 2010), xuất bản năm 1962, tiểu thuyết này điển hình cho văn học siêu văn bản được nhiều nhà phê bình coi là kiệt tác. Nó là một bài thơ dài 999 dòng của nhà thơ hư cấu John Shade, cùng với các ghi chú bằng văn xuôi của biên tập viên hư cấu John Kinbote. Trong lời giới thiệu Kinbote tuyên bố mình là bạn của nhà thơ và biết về việc ông sáng tác bản trường ca như thế nào. Văn bản gồm hai câu chuyện riêng biệt: truyện thơ của Shade và truyện văn xuôi của Kinbote. Hai câu chuyện dường như chẳng ăn nhập gì với nhau, mãi đến cuối mới thấy một chỉ dẫn mơ hồ “không đáng tin cậy”. Truyện thơ gồm bốn phần: phần đầu tiên, Shade mô tả những cuộc chạm trán của mình với cái chết và thế giới siêu nhiên; phần hai, nhà thơ kể về cuộc sống gia đình của mình với vợ và con gái, con gái ông đã tự tử sau khi bị từ chối trong một buổi hẹn hò; phần ba - hy vọng rằng cuộc sống có ý nghĩa và việc nhà thơ tìm kiếm kiến thức về thế giới bên kia; khổ thơ thứ tư nói về thơ ca, quá trình sáng tác của nhà thơ và lí do tại sao ông coi đó là phương tiện để hiểu vũ trụ. Trong truyện (phần “bình luận”) của mình, Kinbote kể câu chuyện về vị vua bị lưu đày. Nhà biên tập nói rằng ông biết nhiều điều mà chỉ nhà vua biết. Ví dụ, vua được thần dân yêu mến và học hỏi; cha ông thích bay và đã chết trong một vụ tai nạn máy bay; mẹ muốn con mình lấy vợ để có người thừa kế, nhưng người con không thể vì là người đồng tính. Rồi đất nước bị chiếm giữ bởi những người cách mạng. Họ giữ nhà vua làm con tin cho đến khi ông tìm thấy một lối đi bí mật, trốn thoát, cuối cùng đến Mỹ... Kinbote có gợi ý rằng nhà vua là nguồn cảm hứng cho bài thơ của Shade, mặc dù Shade không đề cập rõ ràng đến vua Charles đó. Trong ghi chú cuối cùng, về dòng thứ 1.000 bị thiếu, Kinbote giải thích rằng do kẻ sát thủ tìm giết vua đã giết nhầm nhà thơ Shade ở thời điểm nhà thơ chưa hoàn thành sáng tạo của mình.

Vào đầu cuốn tiểu thuyết độc giả nghĩ rằng cốt truyện trung tâm là ở bài thơ và những lời bình luận của Kinbote nhằm giúp hiểu ý nghĩa của bài thơ. Thế nhưng, Kinbote lại đưa ra cái nhìn chủ quan về bài thơ, bằng cách kể một câu chuyện ám ảnh bản thân mình, trong khi bài thơ của Shade kể về số phận, quá trình sáng tạo, niềm tin, kinh nghiệm và triết lí

riêng của nhà thơ. Những lời phê bình và giải thích dài hơn và phong phú hơn chính bài thơ. Kinbote trở thành một nghệ sĩ, kể một câu chuyện mà Shade không nói đến. Chính vì thế người đọc phải quyết định đâu là câu chuyện có thật, ai là nghệ sĩ thực sự trong truyện: Shade và bài thơ 999 câu thơ, hay Kinbote và lời giải thích bằng câu chuyện của ông ta. Trong truyện của Kinbote có một chi tiết “chìa khóa” cho sự tìm hiểu tư tưởng Nabokov: kẻ sát nhân đã giết nhầm nhà thơ thay vì định giết nhà vua - cuộc sống luôn ẩn chứa những nhầm lẫn và xung đột, tự mỗi chúng ta phải lựa chọn sự thật và chỗ đứng của mình.

5. Kết luận

Trong thực tiễn văn học, nghệ thuật, các hình thức siêu văn bản đã có từ rất lâu, song sự ý thức lí thuyết về nó chỉ xuất hiện rõ ràng từ đầu thế kỉ XX khi khoa học nhân văn chuyển sang hệ hình lí thuyết mới được đặc trưng bởi “cái nhìn ngôn ngữ học”. Ở đây cần phải nhắc đến M. Bakhtin với lí thuyết về “lời kể khác”. Lời kể khác là lời trong lời, phát ngôn trong phát ngôn, cũng đồng thời là lời về lời, phát ngôn về phát ngôn. Ngôn từ, theo M. Bakhtin, luôn là đối thoại, đa âm (tối thiểu là “nhị âm”), một lời nói “thuần khiết” là không thể có. M. Bakhtin không dùng từ siêu văn bản, song tư tưởng của ông chắc chắn gợi ý cho những nhà nghiên cứu về sau: các nhà cấu trúc luận (R. Jakobson) và hậu cấu trúc luận, trong việc đề xuất và diễn giải khái niệm siêu ngôn ngữ và siêu văn bản. Tuy nhiên, ở Bakhtin, đối thoại không chỉ là “văn bản diễn giải/nói về văn bản khác” hay siêu văn bản như cách hiểu của các nhà ngôn ngữ học và kí hiệu học. Quan hệ đối thoại nằm ở bình diện khác, không phải bình diện ngôn ngữ học thuần túy. Vì thế siêu văn bản theo quan điểm của ông sẽ có một nội dung khác, rộng hơn và chắc chắn có phương diện hiện tượng học. Đó là điều chúng ta cần tiếp tục nghiên cứu.

Tài liệu tham khảo

- Christian Metz. (1974). Mirror Construction in Fellini's 8 ½. in *Film Language: A Semiotics of Cinema* [Cấu trúc gương soi trong 8 ½ của Fellini. Nguyễn Thị Minh trích dịch từ: “Film Language: A Semiotics of Cinema” của Christian Metz. translated by Michael Taylor]. University of Chicago Press.
- Iu. Lotman. (2005). *Văn bản trong văn bản*. Trong sách *Về nghệ thuật*. Iu. Lotman. Nxb. Nghệ thuật.
- Jakobson R. (1960). *Ngôn ngữ học và thi pháp học*. Trong sách *Chủ nghĩa cấu trúc trong văn học*. Trịnh Bá Đĩnh. (2011). Nxb. Hội Nhà văn.
- Nguyễn Văn Thuần. (2013). *Liên văn bản trong sáng tác của Nguyễn Huy Thiệp*. [Luận án Tiến sĩ, Học viện Khoa học xã hội].
- Phan Ngọc. (1990). *Đỗ Phủ, nhà thơ dân đen* (quyển thượng). Nxb. Đà Nẵng.
- Trịnh Bá Đĩnh. (2011). *Chủ nghĩa cấu trúc trong văn học*. Nxb. Hội Nhà văn.
- Trịnh Bá Đĩnh. (2019). Bình diện văn hóa của văn học và nghiên cứu văn học từ văn hóa học. Tạp chí *Lý luận phê bình*. Số 6.
- Vera Nabokova. (2010). *Bletny Ogol*. Nxb. Azbuka-Klasika.
- Wierbicka A. (1978). *Siêu văn bản trong văn bản*. In trong *Vùng tập; Ngôn ngữ học ở nước ngoài: Ngôn ngữ học văn bản*. Tập 8.