



## TIỂU THUYẾT CÔNG CHÚA ĐỒNG XUÂN CỦA TRẦN THÙY MAI – TỪ CUỘC HỢP XƯỚNG LOẠI HÌNH ĐẾN SỰ ĐA DẠNG THẨM MỸ

Nguyễn Thị Hồng Hạnh, Phan Nguyễn Thanh Tân\*

Đại học Cần Thơ, Đường 3/2 phường Ninh Kiều, tp. Cần Thơ, Việt Nam

\* Tác giả liên hệ: Phan Nguyễn Thanh Tân <phannguyenthantn7@gmail.com>

(Ngày nhận bài: 01-07-2024; Ngày chấp nhận đăng: 18-08-2025)

**Tóm tắt:** Nghiên cứu tập trung kiến giải hiện tượng tương tác loại hình trong tiểu thuyết Công chúa Đồng Xuân của Trần Thùy Mai ở các phương diện: từ văn chương đến hội họa và những tạo phối; từ văn chương đến điện ảnh và những chuyển động. Kết quả nghiên cứu cho thấy, bên cạnh yếu tố trục là thuộc tính văn chương, tiểu thuyết Công chúa Đồng Xuân của Trần Thùy Mai có dấu ấn của các loại hình nghệ thuật khác. Sự kết hợp giữa thuộc tính văn chương và các yếu tố loại hình làm nên sự đa dạng thẩm mỹ, kích thích tạo sinh giá trị của văn bản qua quá trình đồng sáng tạo. Điều này góp phần chứng minh, tương tác loại hình vừa là bản chất của đời sống nghệ thuật, vừa là cách tân của chủ thể sáng tạo, vừa là khám phá của đối tượng tiếp nhận.

**Từ khóa:** Tương tác loại hình, yếu tố hội họa, yếu tố điện ảnh, tiểu thuyết lịch sử, Trần Thùy Mai

## CONG CHUA DONG XUAN NOVEL BY TRAN THUY MAI – FROM TYPES OF CHORUS TO AESTHETICAL DIVERSITY

Nguyen Thi Hong Hanh, Phan Nguyen Thanh Tan

Can Tho University, 3/2 Ninh Kieu, Can Tho, Vietnam

Correspondence to Phan Nguyen Thanh Tan <phannguyenthantn7@gmail.com>

(Received: July 01, 2024; Accepted: August 18, 2025)

**Abstract:** The study focuses on interpreting the phenomenon of genre interaction in the novel Princess Dong Xuan by Tran Thuy Mai in the following aspects: from literature to painting and composition; from literature to cinema and movements. The research results show that, besides the axial element of literary

---

attributes, the novel *Princess Dong Xuan* by Tran Thuy Mai has the imprint of other art forms. The combination of literary attributes and genre elements creates aesthetic diversity, stimulating the creation of text value through the co-creation process. This contributes to proving that genre interaction is both the essence of artistic life, the innovation of the creative subject, and the discovery of the recipient.

**Keywords:** Interaction of types, elements of painting, elements of cinema, historical novels, Tran Thuy Mai

## 1. Đặt vấn đề

So với các thể loại khác, tiểu thuyết là thể loại có tính tổng hợp cao, chiếm lĩnh đời sống một cách toàn vẹn. Đồ sộ nhất trong các hình thức tự sự của văn chương, tiểu thuyết không bị câu thúc bởi điển phạm nghệ thuật, luôn trong trạng thái “dờ dang” để thích nghi với “hiện tại chưa hoàn thành” của đời sống. Tổng hợp và bất định là yếu tố quan trọng tạo nên tính chỉnh thể của tiểu thuyết. Ngoài các yếu tố của nhiều thể loại, tiểu thuyết còn tổng hợp các yếu tố của nhiều loại hình nghệ thuật. Điều này không chỉ diễn ra ở tiểu thuyết mà trở thành thuộc tính tự nhiên của các thể loại trong quá trình hình thành và phát triển. Do thuộc tính đặc thù của tiểu thuyết, các yếu tố của các loại hình nghệ thuật khác có điều kiện thuận lợi để hòa hợp với môi trường mới và trở thành chỉnh thể của nghệ thuật ngôn từ.

Bắt đầu sáng tác từ những năm 80 của thế kỷ XX, Trần Thùy Mai có sự nghiệp văn chương dày dặn. Sau thời gian gắn bó với truyện ngắn, tiểu thuyết lịch sử là thể loại ghi dấu sự chuyển biến về quan niệm nghệ thuật và phong cách sáng tác của nhà văn. Nếu *Từ Dụ thái hậu* là tiểu thuyết đầu tay với tính thể nghiệm cao, tái hiện triều đại nhà Nguyễn trong thời thịnh trị, kéo dài từ thời Gia Long đến đầu thời Tự Đức, tập trung vào xung đột nội cung, thì *Công chúa Đồng Xuân* là liên văn bản của *Từ Dụ thái hậu* với sự tiếp nối lịch sử dân tộc, mở rộng không gian và thời gian tự sự đến giai đoạn 1859-1900, khi đất nước dần rơi vào ách thống trị của thực dân Pháp. Ở đó, trung tâm tự sự không còn là chuyện “cung đấu”, mà là những chính biến lớn của lịch sử. Trần Thùy Mai phục dựng nhiều nhân vật mà lịch sử còn cân định, tạo cho họ những cuộc lưỡng phân, khơi gợi nghi vấn đầy lương tri của hậu sinh và hình thành tính đối thoại kim cổ. Ảnh hưởng từ tính “mở” trong kỹ thuật tự sự của văn học hiện đại – hậu hiện đại phương Tây, sự cô đọng và minh triết trong kỹ thuật dụng ngôn của văn học cổ phương Đông, hệ thống ngôn từ trong *Công chúa Đồng Xuân* được nhà văn vận dụng nhuần nhị và giàu tính liên tưởng, gợi nhắc đến đặc điểm của các loại hình nghệ thuật. Nghiên cứu này kiến giải sự giao thoa và ảnh hưởng giữa các yếu tố của nhiều loại hình nghệ thuật, cách sử dụng thủ pháp nghệ thuật làm tăng hiệu ứng tương tác loại hình và cấu thành phức cảm thẩm mỹ trong tiểu thuyết *Công chúa Đồng Xuân*.

Nghiên cứu liên ngành trở thành xu thế chung trong nghiên cứu văn học ngày nay. Đây là nội dung của nhiều giáo trình Văn học so sánh được viết bởi Nguyễn Văn Dân (1998), Trần Thị Phương Phương (2019), Trần Đình Sử (2020),... và lý thuyết Liên văn bản (Nguyễn Văn Thuấn, Nxb Đại học Huế, 2018) [17]. Ngoài ra, vấn đề này cũng được bàn luận trong nhiều

chuyên khảo, tiêu biểu như trong chuyên khảo *Văn học Việt Nam đổi mới – từ những điểm nhìn tham chiếu* (Nxb Văn hóa – Văn nghệ, 2019), Phan Tuấn Anh có bài *Nghiên cứu liên ngành trong nghiên cứu văn học (Hậu) hiện đại – từ thế giới đến Việt Nam*. Bài viết trình bày mối quan hệ giữa văn học với các ngành khoa học xã hội (triết học, xã hội học, tâm lý học, ngôn ngữ học) và khoa học tự nhiên (vật lý học, y học, sinh học, môi trường học).

Về mối quan hệ giữa các loại hình nghệ thuật, đã có không ít công trình, từ những nghiên cứu các vấn đề lý thuyết đến ứng dụng. Riêng mối quan hệ giữa văn học và nghệ thuật tạo hình, có nhiều nghiên cứu chỉ ra mối quan hệ này trong các trường hợp cụ thể. Lê Lưu Oanh (2006), trong *Văn học và các loại hình nghệ thuật*, giới thiệu một số vấn đề cơ bản về nghệ thuật; mối quan hệ giữa văn chương và nghệ thuật tạo hình; đặc trưng thẩm mỹ của nghệ thuật Việt Nam [11]. Năm 2017, trong quyển *Tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI – Lạ hóa một cuộc chơi* (Nxb Đại học Huế) [1], ở nội dung *Đổi mới không chỉ để “lạ”*, Thái Phan Vàng Anh chọn tiểu thuyết *Thành phố bị kết án biến mất* của Trần Trọng Vũ làm ví dụ cho xu hướng lạ hóa tiểu thuyết Việt Nam hiện đại, nhờ hiện tượng giao thoa kỹ xảo giữa văn học và hội họa trong tiểu thuyết. Quyển *Vượt qua những ranh giới của văn chương* của Khoa văn học, Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn Thành phố Hồ Chí Minh (NXB Văn hóa Văn nghệ, 2020) có bài *Nghệ thuật phối cảnh trong một vài tác phẩm hội họa Phục Hưng* của Nguyễn Ngọc Bảo Trâm. Theo tác giả, từ thời Phục hưng, nghệ thuật phối cảnh trong hội họa dùng để thể hiện hình ảnh ba chiều trên bề mặt hai chiều nhằm tạo hiệu ứng chiều sâu trong tranh vẽ [10]. Bên cạnh đó, còn có bài viết *Hiện tượng dung hợp văn học đại chúng – thuần túy/tinh hoa: đôi chiếu Hạ đỏ của Nguyễn Nhật Ánh, Tugumi của Y. Banana từ góc nhìn mạn họa thiếu nữ Nhật Bản* của Nguyễn Thị Mai Liên, đăng trên Tạp chí Nghiên cứu Văn học, số 1, 2022. Bài viết đối chiếu hai tác phẩm *Hạ đỏ* của Nguyễn Nhật Ánh và *Tugumi* của Banana Yoshimoto với nhau trong sự quy chiếu đến những yếu tố của truyện tranh mạn họa thiếu nữ (shoujo manga) – loại hình văn học đại chúng nổi tiếng và phổ biến ở Nhật [7]. Đây có thể được xem là hướng nghiên cứu kép, giữa văn học Việt Nam và văn học Nhật Bản, cũng như giữa văn học với hội họa. Phan Nguyễn Thanh Tân, Nguyễn Thị Hồng Hạnh (2024), trong bài *Tương tác loại hình trong truyện ngắn Jorge Luis Borges*, Tạp chí Đại học Sư phạm Hà Nội, số 1, 2024, trình bày sự xâm nhập của hội họa vào trong văn học qua truyện ngắn của Jorge Luis Borges, thể hiện qua sự phối hợp màu sắc, đường nét đặc biệt nhằm biểu đạt ý đồ nghệ thuật [14].

Bàn về mối quan hệ giữa văn học và kiến trúc không thể không kể đến công trình *Mối quan hệ kiến trúc và các loại hình nghệ thuật* của Tôn Thất Đại (2022). Tác giả khái quát đặc trưng cơ bản của một số loại hình nghệ thuật (kiến trúc, mỹ thuật công nghiệp, tạo hình – hội họa và điêu khắc, múa, âm nhạc, sân khấu, điện ảnh, văn học, xiếc), kiến giải mối quan hệ giữa kiến trúc với các loại hình nghệ thuật này [3]. Ngoài ra, các nghiên cứu ứng dụng có thể kể đến như Phan Thanh Hải, Lê Thị An Hòa, Phạm Đức Thành Dũng với bài *Hệ thống Thơ chữ Hán trên kiến trúc cung đình Huế – Một di sản tư liệu độc đáo*, Di sản văn hóa vật thể, số 2 (51), 2015 [4]. Cùng

chủ đề này còn có bài viết *Hình tượng con người trong thơ trên kiến trúc cung đình Huế* của Nguyễn Phước Hải Trung, Tạp chí Khoa học – Đại học Huế: Khoa học Xã hội Nhân văn, Tập 128, số 6C, 2019, tr.19–36, đã khảo sát 1.087 bài thơ, hội đủ các loại thể (như ngũ ngôn tứ tuyệt, thất ngôn tứ tuyệt, ngũ ngôn bát cú, thất ngôn bát cú cùng các thể cổ phong khác thơ trên kiến trúc cung đình Huế), qua đó làm bật nổi hình tượng con người vũ trụ, con người đạo đức và con người đẳng bậc gắn bó với thế giới quan của thời Nguyễn và cho thấy thơ trên kiến trúc cung đình Huế là hệ thống ngôn ngữ nghệ thuật mang sắc thái riêng, tiêu biểu cho trường thẩm mỹ, có những hình thức thể hiện mang đậm bản sắc [19]. Nguyễn Phương Khánh với bài *Những mảnh vỡ cảnh quan trong tiểu thuyết W.G. Sebald: Kiến trúc như các “chỉ dấu” của kí ức*, Nghiên cứu văn học, số 4, 2022 [5] và bài *Sự kiến tạo nơi chốn trong tiểu thuyết Kawabata Yasunari*, Tạp chí Khoa học xã hội, Nhân văn và Giáo dục, Trường Đại học Sư phạm, Đại học Đà Nẵng; Số: Số 12 (01), trang: 135-144, 2022 [6]. Theo Nguyễn Phương Khánh, lý thuyết về nơi chốn trong hiện tượng học, đến quan niệm về “tinh thần nơi chốn” trong hiện tượng học kiến trúc hay địa lý nhân văn, đều hướng đến việc diễn tả: nơi chốn không chỉ là địa điểm, mà là môi cảnh khẳng định sự tồn tại một cách duy nhất của con người.

Thực tiễn cho thấy, mối quan hệ giữa các loại hình nghệ thuật được các nhà nghiên cứu nhìn nhận, khẳng định, triển khai đa phương diện, từ củng cố cơ sở lý luận đến khái quát và chứng minh biểu hiện của vấn đề trong trường hợp nhất định. Tuy nhiên, sự giao thoa và ảnh hưởng giữa các yếu tố của nhiều loại hình nghệ thuật trong tiểu thuyết *Công chúa Đồng Xuân* của Trần Thùy Mai chưa được quan tâm nghiên cứu. Chúng tôi gọi sự giao thoa và ảnh hưởng giữa các yếu tố của nhiều loại hình nghệ thuật là “tương tác loại hình” và nhận thấy nghiên cứu vấn đề này trong tiểu thuyết *Công chúa Đồng Xuân* của Trần Thùy Mai là hướng nghiên cứu có tính mới. Về lý luận, nghiên cứu củng cố một số vấn đề cơ bản về tương tác loại hình. Về thực tiễn, nghiên cứu kiến giải tiểu thuyết *Công chúa Đồng Xuân* của Trần Thùy Mai từ góc nhìn tương tác loại hình, chỉ ra sự đa dạng thẩm mỹ từ dấu ấn tương tác, qua đó, góp thêm hướng tiếp cận về tác phẩm.

## 2. Phương pháp nghiên cứu

Nghiên cứu được thực hiện bằng việc vận dụng kết hợp các phương pháp: Phương pháp loại hình, phương pháp hệ thống, phương pháp so sánh. Phương pháp loại hình được vận dụng để phân chia loại hình nghệ thuật, làm cơ sở cho việc nhận thức tương tác loại hình. Phương pháp hệ thống được vận dụng để lược khảo tài liệu, hệ thống hóa các vấn đề nghiên cứu về đặc điểm loại hình nghệ thuật và nhận thức về các kiểu, các chiều, các cấp độ tương tác loại hình. Phương pháp so sánh được vận dụng song song và kết hợp với phương pháp hệ thống nhằm nhận diện đặc điểm loại hình nghệ thuật; chỉ ra yếu tố cố định/yếu tố “khả biến”, lẫn ranh và sự biến đổi, tương tác, hòa phối của các yếu tố cấu thành nên đặc điểm loại hình

nghệ thuật trong tiểu thuyết *Công chúa Đồng Xuân* qua bình diện cấu trúc và tín hiệu thẩm mỹ để làm cơ sở cho việc đánh giá sự cách tân sáng tạo độc đáo của nhà văn.

### 3. Kết quả và thảo luận

#### 3.1. Tương tác loại hình – từ bản chất của đời sống nghệ thuật đến cách tân của chủ thể sáng tạo và khám phá của đối tượng tiếp nhận

Trong bối cảnh hiện đại, khi tư duy nghệ thuật được mở rộng, một số nhà văn có xu hướng cách tân bằng cách tích hợp đặc điểm của các thể loại khác vào cấu trúc tác phẩm. Điều này góp phần làm cho đời sống văn học, đặc biệt là phương diện thể loại, trở nên phức tạp hơn. Từ đó, tiếp cận văn học dưới góc độ tương tác thể loại ngày càng thu hút sự quan tâm của giới nghiên cứu. Cách tiếp cận này không chỉ góp phần làm sáng tỏ giá trị tác phẩm, còn mở ra khả năng liên kết nghiên cứu văn học với các loại hình nghệ thuật khác, phản ánh thực tế giao thoa giữa các thành viên trong “gia đình nghệ thuật”.

Tương tác loại hình là đặc trưng cơ bản của đời sống nghệ thuật. Trước khi được xác lập về mặt lý thuyết, các loại hình nghệ thuật tồn tại trong trạng thái nguyên hợp, kết tinh trong nghệ thuật nguyên thủy như: diễn xướng thơ, múa, âm nhạc, kịch câm,... Quá trình phân công lao động và phát triển kinh tế thúc đẩy sự phát triển tư duy, mở rộng phạm vi nghệ thuật khỏi giới hạn giá trị thực dụng, chuyển từ hoạt động thực tiễn sang hoạt động nhận thức. Sự phân hóa nghệ thuật thành các loại hình chuyên biệt nhằm đáp ứng nhu cầu xã hội hiện đại không loại trừ khả năng ảnh hưởng lẫn nhau giữa các loại hình này. Trong *Văn học và các loại hình nghệ thuật*, Lê Lưu Oanh (2006) có viết: “Trong thời trung cổ, song song với nghệ thuật kiến trúc, nghệ thuật trang trí – thực dụng phát triển mạnh mẽ, có ảnh hưởng đến kiến trúc, đến mức những luận văn về thi học gắn với việc nghiên cứu kỹ thuật về trang trí”; “Từ thời Phục hưng đến thế kỉ XVIII (...) ở các nước tạo hình phát triển, những quy luật được rút ra từ nghệ thuật tạo hình đã được chuyển sang văn học” [11, Tr. 128]. Văn chương không tách khỏi mối tương quan với các loại hình nghệ thuật: “Sự phát triển của văn học nằm chung trong các đặc điểm của nghệ thuật” [3, Tr. 129]. Nói cách khác, văn chương là hình thức tồn tại chính thể tổng hòa các yếu tố của nhiều loại hình nghệ thuật.

Sáng tạo nghệ thuật là quá trình giao tiếp thẩm mỹ, vừa phản ánh hiện thực xã hội, vừa chịu ảnh hưởng bởi các quy luật tự nhiên của nghệ thuật. Tương tác loại hình, tuy không phải hiện tượng mới, nhưng khi được nhận thức và vận dụng có chủ đích trong cách tân nghệ thuật, đánh dấu sự phát triển trong tư duy nghệ thuật hiện đại. Trong bối cảnh hiện đại, xu hướng vượt ra khỏi các mô thức nghệ thuật truyền thống ngày càng rõ nét, thể hiện qua nhu cầu sáng tạo và tiếp nhận đa chiều của cả người viết lẫn người đọc. Trước xu thế đó, văn chương vận động theo hướng cởi mở, linh hoạt, tiếp nhận ảnh hưởng từ nhiều hệ thống biểu đạt, trong đó có các loại hình nghệ thuật khác.

Từ thế kỷ XX, trên thế giới, hiện tượng tương tác loại hình được phản ánh một cách gián tiếp, nhưng tinh tế qua ngôn ngữ của các loại hình nghệ thuật trong trạng thái dung hợp. Koginov (1963), trong *Các loại hình nghệ thuật*, gọi mỗi loại hình nghệ thuật bằng đặc điểm của các loại hình nghệ thuật khác: “Kiến trúc là âm nhạc ngưng tụ, âm nhạc bằng đá. Hoa văn là âm nhạc được khắc họa, âm nhạc thị giác. Nhảy múa là âm nhạc của cơ thể. Thơ trữ tình là âm nhạc của ngôn ngữ. Âm nhạc là kiến trúc có âm thanh, là hoa văn của thính giác, là thơ trữ tình không lời” [12, Tr. 96]. Paustovsky (2003), trong *Bông hồng và bình minh mưa*, khẳng định sự xuất hiện các yếu tố của nhiều loại hình nghệ thuật trong văn xuôi là “chân lý”: “Có những chân lý không phải bàn cãi nhưng chúng thường nằm yên một cách vô ích, không giúp gì cho hoạt động của con người chỉ vì chúng ta lười biếng và dốt nát. Một trong những chân lý không cần phải bàn cãi ấy có liên quan đến nghề văn. Chân lý đó là sự hiểu biết những lĩnh vực nghệ thuật hàng xóm láng giềng như thi ca, hội họa, kiến trúc, điêu khắc và âm nhạc, điều đó làm phong phú dị thường thế giới bên trong của người viết văn xuôi và làm cho văn xuôi của người đó có một sức biểu hiện đặc biệt” [13, Tr. 211]. Ở Việt Nam, các nhà nghiên cứu đề cập đến tương tác loại hình qua tính nguyên hợp vốn là bản chất của đời sống nghệ thuật. Lê Lưu Oanh (2006), trong *Văn học và các loại hình nghệ thuật*, nhận định: “Ở mỗi loại hình nghệ thuật đều có sự kết hợp và đan chen của các đặc điểm khác nhau. Vì vậy, không thể nói loại hình nghệ thuật nào là thuần nhất” [11, Tr. 95]. Lê Hải Anh và Đỗ Văn Hiếu (2022), trong *Quan niệm văn học là một loại hình nghệ thuật và vấn đề dạy – học văn trong nhà trường phổ thông*, cho rằng: “Văn học thuộc về gia đình nghệ thuật, do đó văn học có mối quan hệ mật thiết với các loại hình nghệ thuật khác”, “các nhà nghiên cứu đều khẳng định mối quan hệ mật thiết giữa thơ ca với hội họa, âm nhạc qua cách nói: trong thơ có nhạc, trong thơ có họa”, “tác phẩm văn học còn xuất hiện hầu hết dấu ấn của các loại hình nghệ thuật khác, như: điêu khắc, kiến trúc, âm nhạc, hội họa, vũ đạo...” [2, Tr. 70-71]. Tôn Thất Đại (2022), trong *Mối quan hệ kiến trúc và các loại hình nghệ thuật*, khái quát quan niệm của người xưa về mối quan hệ giữa các loại hình nghệ thuật: “Người xưa đã quan niệm tất cả các ngành nghệ thuật nằm trong một gia đình và thật ra các ngành nghệ thuật rất thống nhất với nhau, chúng đều là sản phẩm của trí tuệ và lao động của con người. Chúng là biểu hiện khác nhau của óc thẩm mỹ của con người trong những điều kiện cụ thể, những lĩnh vực cụ thể” [3, Tr. 4]. Các tiền đề lý luận có trước đã khai sáng, gợi mở, trở thành nền tảng cho việc nghiên cứu tương tác loại hình.

Tương tác loại hình đã được các nhà nghiên cứu trong và ngoài nước triển khai trên nhiều phương diện. Việc vận dụng hiện tượng này trong khám phá giá trị thẩm mỹ của văn chương nói riêng và nghệ thuật nói chung vẫn là hướng nghiên cứu tiềm năng. Trong nghiên cứu này, *tương tác loại hình (type interaction)* được hiểu là sự xuất hiện, giao thoa, tác động, ảnh hưởng giữa các yếu tố của nhiều loại hình nghệ thuật trong cùng một tác phẩm, một giai đoạn/trào lưu/khuynh hướng/trường phái nghệ thuật, qua đó tạo nên sự đa dạng thẩm mỹ. Nghiên cứu tương tác loại hình trong văn chương là đặt văn chương trong tương quan với các loại hình nghệ thuật nhằm nhận biết, lý giải sự giao thoa, tác động, ảnh hưởng giữa chúng; đồng thời, chỉ ra điểm

tương đồng/dị biệt giữa thủ pháp sáng tác tạo nên đặc trưng loại hình và tín hiệu thẩm mỹ từ dấu ấn tương tác. Tương tác loại hình trong văn chương thường diễn ra ở hai cấp độ: cấp độ thứ nhất là cấp độ bề mặt – sự xuất hiện những biểu hiện riêng biệt của các loại hình nghệ thuật trong chính thể văn chương; cấp độ thứ hai là cấp độ bề sâu – sự tổng hợp, tác động, ảnh hưởng giữa đặc điểm các loại hình nghệ thuật và chính thể văn chương qua thủ pháp sáng tác. Hai cấp độ này, có khi biểu hiện rõ ràng và tách biệt, có khi tương hỗ và đan xen. Nghiên cứu vấn đề này cho phép lý giải cách tân nghệ thuật của nhà văn, phục vụ nhu cầu tiếp nhận đa chiều của người đọc và hướng tiếp cận liên ngành của giới nghiên cứu.

Từ tư duy nghệ thuật nguyên thủy, các loại hình nghệ thuật ra đời nhằm đáp ứng những nhu cầu thực dụng của con người. Khi chức năng thực dụng được duy trì và mở rộng, nghệ thuật dần chuyển hóa thành phương tiện nhận thức, từ đó hình thành giá trị thẩm mỹ. Theo nguyên tắc thẩm mỹ, nghệ thuật phân hóa thành nhiều loại hình nhằm đáp ứng thị hiếu đa dạng của con người, nhưng vẫn giữ mối liên hệ nội tại do cùng chung bản chất sáng tạo. Sự ảnh hưởng lẫn nhau giữa các loại hình là tất yếu, như mối liên hệ tương hỗ trong cùng hệ thống biểu đạt. Tuy nhiên, nghiên cứu tương tác loại hình không chỉ nhằm khẳng định tính tất yếu đó, mà chủ yếu hướng đến việc khám phá sáng tạo nghệ thuật dựa trên nền tảng giao thoa sẵn có. Trong quá trình sáng tác, tác giả có thể không chủ đích sử dụng yếu tố của các loại hình nghệ thuật khác, song trường tương tác thẩm mỹ vẫn có thể hình thành và phát huy hiệu lực trong quá trình tiếp nhận. Do đó, tiếp cận văn học từ góc độ tương tác loại hình là hướng nghiên cứu có tính mới trong việc khám phá giá trị của văn chương.

### **3.2. Tiểu thuyết Công chúa Đồng Xuân của Trần Thùy Mai – từ văn chương đến các loại hình nghệ thuật và sự đa dạng thẩm mỹ**

#### **3.2.1. Tiểu thuyết Công chúa Đồng Xuân của Trần Thùy Mai – từ văn chương đến hội họa và những tạo phối**

Nếu được vận dụng trong văn chương, các yếu tố loại hình tất yếu phải thể hiện đặc trưng của nó qua ngôn từ. Không thể gọi bức tranh là sản phẩm của văn chương nếu nó không được khắc họa bằng ngôn từ, và phải là ngôn từ giàu tính tạo hình. Trần Thùy Mai vận dụng chức năng tạo hình của ngôn từ không chỉ đạt hiệu quả trong việc sáng tạo văn chương một cách thuần túy mà còn kiến thành yếu tố hội họa. Yếu tố hội họa trong *Công chúa Đồng Xuân* có tính tối giản và tập trung truyền thần, phản ánh đặc thù tư duy nghệ thuật phương Đông dù kỹ thuật tự sự có phần ảnh hưởng từ văn học hiện đại phương Tây, biểu hiện rõ nét ở việc khắc họa chân dung nhân vật và phối cảnh.

Khắc họa chân dung nhân vật không phải thủ pháp đặc thù của hội họa hay văn chương mà được vận dụng ở hầu hết loại hình nghệ thuật. Tuy nhiên, trong *Công chúa Đồng Xuân*, thủ pháp khắc họa chân dung nhân vật của Trần Thùy Mai tiệm cận với cảm quan hội họa. Nhà văn khắc họa chân dung nhân vật thay đổi về nhân diện và tính cách theo diễn tiến truyện kể, đặt

họ trong các quyền lực xã hội để phản ánh biến động thời cuộc, tạo trường đối thoại giữa hiện tại và quá khứ – giữa người đọc hôm nay và “siêu người đọc” hôm qua. Không đơn thuần là hành trình kiếm tìm tính chân xác của lịch sử, trường đối thoại này là hành trình phân bua và lấp đầy khoảng trống lịch sử qua lăng kính hậu sinh.

Gia Phúc (công chúa Đồng Xuân) là một trong những nhân vật chiếm dung lượng lớn, được tác giả dụng công. Chân dung của Gia Phúc là những mảnh ghép tản mát khắp tác phẩm, hòa cùng các mảnh ghép khác hợp thành bức tranh xã hội với đầy đủ các cung bậc cảm xúc: hỷ, nộ, ái, ố. Ở từng giai đoạn cuộc đời, chân dung của Gia Phúc có sự biến đổi, nhưng trong sự biến đổi là sự bảo toàn của vẻ đẹp thuần khiết, bởi nhà văn luôn dành tình thương cho bóng hồng bị lãng quên trong biến cố lịch sử. Nhân vật này xuất hiện lần đầu trong trận mưa trút xuống kinh thành Huế sau ba tháng trời hạn: “Một cô bé đầu trần, mái tóc ướt nhẹp rối bung xõa xuống hai vai (...) nước mưa dán chặt vào tấm áo kiềng bằng lụa tơ tằm, làm lộ rõ đôi vú dầy thì, nhỏ nhắn và xinh xinh như hai nắm xôi trắng” [8, Tr. 8]. Khác với kiểu mô phỏng chi tiết và chân thật trong nghệ thuật phương Tây, Trần Thùy Mai kiến tạo chân dung của Gia Phúc theo lối miêu tả ước lệ, chỉ điểm xuyết một số chi tiết nổi bật, giống như cách họa sĩ chỉ vẽ cánh hoa để gợi cả vườn xuân. Nhà văn để chủ thể nổi trên nền mưa xám, tạo cấu trúc không gian thanh thoát, toát lên mối giao hòa giữa con người và thiên nhiên. Màu sắc và ánh sáng bị giảm thiểu, vờn vờn độ trong suốt của tấm áo kiềng được thể hiện gián tiếp và toát lên cái thần của chân dung qua điểm nhấn đôi vú. Đây là bố cục đơn sắc, nổi bật hình thể nhân vật trên nền trời mưa xám, tương tự kỹ thuật làm nền trong tranh thủy mặc để chủ thể được sáng lên. Ánh sáng trong khung cảnh này không đến từ nguồn chiếu sáng tự nhiên, mà từ “độ trong” của chất liệu, cho thấy sự nhấn mạnh vào đường nét và độ tương phản thay vì phơi bày toàn diện. Điểm nhấn này chứa đựng ẩn ý ngợi ca vẻ đẹp căng tràn sức sống của cô gái đang độ xuân thì và gợi mở câu chuyện về thân thể nhân vật, trong tạo hình có tự sự – trong tự sự có tạo hình. Điều đó cho thấy tín hiệu thẩm mỹ của yếu tố hội họa được hình thành từ kỹ thuật dụng ngôn đậm dấu ấn minh triết nghệ thuật phương Đông, ý trong cảnh – cảnh trong ý. Qua sự kiện Thái Hậu mời họa sĩ vào cung Gia Thọ để vẽ chân dung cho Gia Phúc, nghệ thuật họa trong họa được Trần Thùy Mai thể hiện tinh tế: “Họa sĩ đứng là kỳ tài, trong hơn một canh giờ đã phác họa rất sinh động: một thiếu nữ trẻ trung phơi phới, bờ môi căng tràn nũng nịu và ánh mắt hóm hình như đang cười” [8, Tr. 109]. Tầng tương tác mới được thiết lập: chân dung văn chương (miêu tả bằng ngôn ngữ) lồng vào chân dung hội họa (do họa sĩ vẽ), bên trong bức họa lại xuất hiện bài thơ: “Phù dung như diện, liễu như mi” (mặt như đóa hoa phù dung, mày như lá liễu) [8, Tr. 109]. Sự đan cài giữa văn chương và hội họa tạo nên cấu trúc liên văn bản chặt chẽ, cho thấy nỗ lực vượt khỏi ranh giới loại hình của nhà văn. Bên cạnh đó, Trần Thùy Mai còn lồng ghép thủ pháp “họa vân hiển nguyệt” trong hội họa phương Đông vào quá trình vẽ tranh của họa sĩ. Để diễn tả mùi hương trên cơ thể công chúa, họa sĩ vẽ thêm đôi bướm bay tung tăng quanh vành khăn nhung vấn tóc: “Bẩm, công chúa có biết vì sao vẽ thêm đôi bướm này không? Vì tại hạ muốn diễn tả mùi hương” [8, Tr. 109]. Việc mượn đôi bướm để diễn tả mùi hương, mượn sự vật



hiện tượng này để diễn tả sự vật hiện tượng khác dựa vào mối quan hệ tiềm tàng giữa chúng, là phương thức thể hiện mang tính ước lệ, trừu tượng, nhưng phóng khoáng và bay bổng. Sự vận dụng yếu tố hội họa không dừng lại ở việc miêu tả ngoại hình nhân vật mà còn thể hiện ở cách nhà văn kiến tạo hình tượng qua thời gian. Điểm đặc biệt trong cách Trần Thùy Mai “vẽ” Gia Phúc là tính liên tục và biến hóa của hình tượng. Không có một chân dung cố định, mà là chuỗi các trạng thái hình thể, phản ánh quá trình chuyển hóa nội tâm và số phận. Từ lúc phò mã xuất chinh, Gia Phúc thường bùng mặt khóc. Vì nhớ chồng, công chúa cùng con trai và đoàn tùy tùng lên đường ra Bắc. Chuyển đi này là nút thắt mở ra những biến cố về sau. Số phận của công nương quyền quý phút chốc hòa vào con dâu biển của thời cuộc loạn ly. Dù mất chồng, bị Cúc Tần và thổ phi hành hạ, nhà văn không để công chúa xấu đi dù nhân diện ít nhiều thay đổi: “Gia Phúc vẫn cười, gương mặt độ tuổi hồi xuân như đoá hải đường đượm sương, đỏ ửng, long lanh” [8, Tr. 109]. Sau những thăng trầm, Gia Phúc được Trần Thùy Mai vẽ lại chân dung, nhưng đó là chân dung của góa phụ đang độ hồi xuân, “bờ môi căng tràn nũng nịu và ánh mắt hóm hỉnh” trước kia thay bằng màu “đỏ ửng” của sắc diện long lanh. Trong những thời điểm khác nhau, tác giả lựa chọn chất liệu và phương thức phù hợp để tạo hình chân dung của công chúa, khi tập trung vào một số điểm nhấn trên cơ thể để thể hiện vẻ đẹp căng tràn sức sống của thiếu nữ, khi chấm phá sắc đỏ để thể hiện sinh khí của góa phụ đang độ hồi xuân. Các chân dung này khúc xạ lẫn nhau, giữa thiếu niên và trung niên, giữa tiếng cười và nỗi đau, giữa hào hoa của công nương và trần trụi khắc nghiệt của cuộc đời. Hành trình của Gia Phúc, từ cung cấm đến lưu lạc, là hành trình chuyển hóa liên tục về tạo hình và ý nghĩa. Mỗi thời điểm chân dung được tái hiện là mỗi lần văn chương “vẽ lại” bằng ngôn từ những bức họa. Chân dung là tập hợp của nhiều bức họa rời rạc, nhưng lại thống nhất về ý nghĩa. Yếu tố hội họa trong văn chương không đơn thuần như phương tiện thị giác, mà là phương pháp để nhà văn tổ chức nghệ thuật. Không hoa mỹ hóa sắc điệu bề ngoài của nhân vật để làm hình mẫu, bởi không có bất cứ hình mẫu nào đại diện cho nhân vật, Trần Thùy Mai lấy cái hữu hình của yếu tố hội họa nhằm gọi lên cái vô hình của ý vị văn chương, lấy cảm thụ thẩm mỹ hội họa làm tiền đề cho cảm thụ thẩm mỹ văn chương. Điều này cho thấy nỗ lực của nhà văn trong việc kiếm tìm sự đa dạng thẩm mỹ từ mối liên cận giữa văn chương và hội họa.

Tương tự việc khắc họa chân dung nhân vật, phối cảnh là thủ pháp phổ quát trong sáng tạo nghệ thuật. Dù không đặc thù cho bất kỳ loại hình nào, nhưng mỗi loại hình có phương thức phối cảnh riêng bằng cách sử dụng chất liệu của chính nó hoặc vay mượn lẫn nhau. Văn chương phối cảnh bằng ngôn từ giàu tính tạo hình, làm nên các yếu tố tạo hình trong chính thể ngôn từ như yếu tố hội họa, yếu tố kiến trúc, yếu tố điêu khắc. Hội họa phối cảnh bằng màu sắc, đường nét, hình khối,... và sự cộng hưởng của các chất liệu này hình thành yếu tố văn chương trong tranh, như yếu tố tự sự trong *Tiếng hét* của Edvard Munch và yếu tố trữ tình trong *Bản giao hưởng trắng* của Hoàng Tích Chù. Trong *Công chúa Đồng Xuân*, Trần Thùy Mai sử dụng ngôn từ giàu tính tạo hình để tái hiện hiện thực, làm nên yếu tố hội họa. Yếu tố hội họa như một thuộc tính loại hình ảnh hưởng đến các phương diện sáng tác, trong đó có thủ pháp

phối cảnh. Thủ pháp phối cảnh phản ánh sự giao thoa giữa phối cảnh văn chương và phối cảnh hội họa; biểu hiện ở việc liên tưởng, kết nối các yếu tố hội họa được tạo lập bằng ngôn từ giàu tính tạo hình; làm nên hiệu ứng co giãn, xa gần giữa các cảnh; hợp thành bối cảnh nghệ thuật đóng vai trò như một cấp độ nhận thức thẩm mỹ.

Trong *Công chúa Đồng Xuân*, phần lớn sự kiện đều thuộc ba cảnh chính: cảnh thiên nhiên, cảnh sinh hoạt, cảnh hành động. Về bản chất, các cảnh này chỉ mang tính tương đối, giao thoa với nhau, được phân loại để kiến giải nghệ thuật phối cảnh trong *Công chúa Đồng Xuân* qua tương quan giữa văn chương và hội họa. Trần Thùy Mai phối cảnh thiên nhiên đơn giản, nhưng có sức tác động đến những cảnh khác trong bức tranh tổng thể của nghệ thuật ngôn từ, đơn cử là tiền đề cho việc bắt đầu hoặc tiếp nối của cảnh sinh hoạt và cảnh hành động. Mở đầu các chương, có trường hợp, nhà văn triển khai sự kiện bằng cách phối cảnh thiên nhiên: “Ngày mồng sáu tháng bảy năm Kỷ Mùi, vào tầm xế chiều, một trận mưa lớn ào ào trút xuống kinh thành Huế. Trên thềm cung Gia Thọ, Thái hậu Từ Dụ đứng nhìn trời, miệng lầm rầm tạ ơn trời đất” (chương 1) [8, Tr. 7], “Trời đã xế chiều, Thiện phi Nguyễn Thị Cẩm vẫn còn thơ thần bên trong cửa Trương Đức. Gió chiều bắt đầu gòn gợn, thị nữ Tố Quý cẩn thận khoác trên vai chủ chiếc khăn nhiễu màu phi thúy” (chương 7) [8, Tr. 65]. Tương tự như cách họa sĩ sử dụng ánh sáng và độ sâu để dẫn dắt ánh nhìn, Trần Thùy Mai dùng cảnh thiên nhiên để dẫn dắt người đọc vào chiều sâu tâm lý nhân vật, chuẩn bị cho sự chuyển cảnh từ thiên nhiên sang sinh hoạt hoặc hành động. Dù dẫn nhập bằng cảnh thiên nhiên không nhiều, Trần Thùy Mai vẫn có nét riêng trong phương thức phối cảnh này. Điểm nổi bật của cảnh thiên nhiên ở phần mở đầu các chương là được phối bằng không gian mênh mông nhưng không trống trải, khái quát nhưng không đơn điệu, thể hiện vẻ thoáng đạt và man mác u buồn của trời chiều. Nhờ phối cảnh thiên nhiên, việc bộc lộ trạng thái tâm lý nhân vật và việc luân chuyển giữa các cảnh vô hình chung được hợp lý hóa: trận mưa lớn được chờ đợi từ lâu đã đổ xuống trong cái nắng oi bức của buổi xế chiều, khiến Thái hậu cảm thấy bất ngờ và mãn nguyện vì lời khẩn cầu ứng nghiệm; cơn gió lạnh và không gian gòn gợn của buổi xế chiều khiến Thiện phi lo sợ, về cung để chuẩn bị chào Hoàng thượng, trong khi đang làm chuyện bí mật,... Cách phối cảnh này có một số điểm tương đồng với kỹ thuật phối cảnh “aerial perspective” trong hội họa, không gian được mô tả không chỉ bằng độ xa gần mà còn bằng sắc độ, ánh sáng, sự dịch chuyển cảm xúc. Việc thay đổi trọng tâm trần thuật khiến góc nhìn bao quát của cảnh thiên nhiên hoán chuyển sang góc nhìn cụ thể của cảnh sinh hoạt và cảnh hành động. Điều đó tạo thành sự hòa phối linh hoạt giữa góc nhìn hội họa và điểm nhìn trần thuật, giữa nghệ thuật phối cảnh và nghệ thuật tự sự. Ngoài dẫn nhập và triển khai diễn tiến truyện kể, phối cảnh còn là phương thức kết thúc tác phẩm. Cuối tiểu thuyết, Đoàn Châu và Nguyễn Chí chấp nối, mở lữ quán bên bờ Nam sông Hương để mưu sinh và giao kết với khách giang hồ. Hình ảnh những lữ khách sôi nổi, trẻ trung, lai kinh ứng thí khiến Nguyễn Chí nhớ về quá khứ oanh liệt: “Cách đây bốn mươi năm, mình và Nguyễn Lâm cùng anh em Đoàn Trung khi lần đầu gặp nhau, cũng sôi nổi và trẻ trung như những chàng trai này” [8, Tr. 7]. Tác phẩm kết thúc bằng cảnh: “Ngoài cửa sổ, nắng đã lên, một ngày

mới lại bắt đầu” [8, Tr. 362]. Nếu cảnh sinh hoạt của lũ khách tại quán co lại trong không gian nhỏ hẹp thì cảnh thiên nhiên ngoài cửa sổ lại giãn nở trong không gian rộng lớn. Từ góc độ hội họa, sự đối lập giữa cảnh sinh hoạt của lũ khách tại quán và cảnh thiên nhiên ngoài cửa sổ giống như tranh trong tranh, mỗi chi tiết đều không chỉ có tác dụng tạo dựng không gian vật lý mà còn phản ánh trạng thái tinh thần của nhân vật. Ánh sáng cuối truyện, “nắng đã lên”, không hẳn là dấu hiệu cho khởi đầu mới, có thể chỉ là sự lặp lại của chu kỳ cũ. Điều này gợi lên vòng tuần hoàn không lối thoát của bi kịch thời đại, cũng như số phận nhỏ bé của con người trước viễn cảnh tương chừng mới mẻ nhưng lại quá mênh mông và nhiều nhượng, qua đó khơi nguồn cho nhiều nghi vấn: “Đây là tín hiệu khởi sắc từ thế hệ mới hay là vòng lặp số phận của thế hệ Nguyễn Chí, Nguyễn Lâm và anh em Đoàn Trung?”, “Những con người lý tưởng này có thể thay đổi hiện thực tối tăm hay chính sự cố gắng của họ lại đưa nó về nguyên trạng?”,... Nhìn chung, trong *Công chúa Đồng Xuân*, phối cảnh là một trong những thủ pháp nghệ thuật phản ánh sự giao thoa giữa yếu tố hội họa và yếu tố văn chương, góp phần thể hiện nhận thức thẩm mỹ về hiện thực và con người trong biến động thời cuộc.

Manh nha, hưng thịnh, suy vong là bản chất lịch sử của các sự vật, hiện tượng trong tiến trình đấu tranh và phát triển. Không chỉ gói gọn trong phạm vi của một triều đại phong kiến, qua *Công chúa Đồng Xuân*, Trần Thùy Mai gợi mở người đọc kiếm tìm câu trả lời cho vấn đề muôn thuở của nhân loại, đó là phương thức thoát khỏi vòng lặp của bản chất lịch sử để tìm thấy con đường riêng cho mỗi cá thể. Đằng sau chân dung nhân vật được khắc họa tinh tế và bối cảnh nghệ thuật được hòa phối nhuần nhị là những số phận ngổn ngang trong cái phi lý thời đại. Sự minh triết của tư duy hội họa phương Đông và sự uyển chuyển trong kỹ thuật tự sự có phần ảnh hưởng từ văn học phương Tây đã góp phần làm nên “chuyện ngàn năm” về người, về đời, về bản chất nhân sinh.

### **3.2.2. Tiểu thuyết Công chúa Đồng Xuân của Trần Thùy Mai – từ văn chương đến điện ảnh và những chuyển động**

Sự ảnh hưởng của điện ảnh đến văn chương không chỉ phản ánh qua phương thức chuyển thể loại hình mà còn phản ánh qua kỹ thuật sáng tác. Do ra đời muộn, điện ảnh phát triển nhờ sự kế thừa ưu điểm của các loại hình có trước và sự hỗ trợ của khoa học công nghệ, như B. Balays nhận định: “Nghệ thuật điện ảnh... muốn thành một đối tượng đáng để ta suy ngẫm: nó đòi chỗ đứng trong những hệ thống lớn, tại đây người ta bàn tới đủ chuyện, duy thiếu mất có nó” [8, Tr. 5]. Điện ảnh có vị trí quan trọng trong đời sống nghệ thuật hiện đại – hậu hiện đại, trở thành động lực để các loại hình khác phản tư và cách tân, trong đó có văn chương. Văn chương tiếp thu kỹ thuật điện ảnh để làm mới và thích nghi với thời đại điện ảnh. Trong *Công chúa Đồng Xuân*, thủ pháp nghệ thuật được Trần Thùy Mai sử dụng có sự giao cắt với kỹ thuật điện ảnh. Điều này có thể được lý giải từ sự thành công của phim *Trăng nơi đáy giếng* (đạo diễn Nguyễn Vinh Sơn, dựa trên truyện ngắn cùng tên của Trần Thùy Mai), từng gây tiếng vang trong điện ảnh Việt Nam. Kinh nghiệm tham gia điện ảnh dường như đã tạo ảnh

hướng ngược trở lại đối với kỹ thuật tự sự của Trần Thùy Mai trong văn chương, đặc biệt là các yếu tố: siêu thời gian và siêu không gian, mờ dần và chồng hình.

Siêu thời gian và siêu không gian được vận dụng phổ biến trong văn chương và điện ảnh, trở thành thủ pháp trung gian giữa hai loại hình. Thủ pháp này biểu hiện ở việc phá vỡ tuần tự thời gian và không gian, phân tán thời gian và không gian thành những phiến đoạn, khiến nó giãn nở/thu hẹp, đảo chiều/tuyến tính, tua nhanh/ghìm chậm,...

Trong một số trường hợp, Trần Thùy Mai hiện tại hóa quá khứ bằng cách lấy hiện tại làm điểm mốc để đảo chiều thời gian, làm cho hiện tại và quá khứ trượt vào nhau tại một điểm thời gian. Ở chương 14, Thái hậu truyền vú Nhựt đưa Gia Phúc đến thấp nhang cho sinh mẫu, có Hồng Hưu đi cùng. Sự kiện hai anh em ngồi im lặng vì sợ kinh động đến bướm rừng được lấp ghép cùng sự kiện Hồng Hưu hồi niệm về việc sinh nở của thị nữ Ý Nhi: “Cả hai anh em ngồi yên, lặng phắc, sợ làm kinh động đến con bướm trắng. Trong khi Gia Phúc không hề có khái niệm gì về mẹ mình, Hồng Hưu luôn nhớ, nhớ rất rõ thị nữ Ý Nhi, từ lúc nàng còn là một thiếu nữ vui tươi nhí nhảnh trong cung Lương phi cho đến khi chết” [8, Tr. 137]. Điều này tạo nên hai phân cảnh trùng phức, đó là phân cảnh thăm mộ và phân cảnh thị nữ Ý Nhi sinh nở. Ở phân cảnh thăm mộ, phân đoạn thấp nhang, phân đoạn trò chuyện, phân đoạn im lặng của Gia Phúc và Hồng Hưu được ghìm chậm, khiến không gian hoang vu và chi tiết “bướm rừng” trở nên nổi bật. Theo tín ngưỡng văn hóa dân gian, bướm là hóa thân của linh hồn người mất. Mỗi lần thấp nhang cho các mộ ở Phủ Gia Hưng, đặc biệt là mộ của thị nữ Ý Nhi, Hồng Hưu đều thấy bướm bay đến. Sự hiện diện của bướm được xem như sự hiện diện của thị nữ Ý Nhi, gợi nhắc Hồng Hưu hồi niệm đáng sợ về việc sinh nở của nàng. Hiện tại hóa quá khứ, làm cho phân cảnh thăm mộ và phân cảnh thị nữ Ý Nhi sinh nở trượt vào nhau trong điểm thời gian hiện tại của sự kiện. Nếu phân cảnh thăm mộ diễn ra trong điểm thời gian hiện tại của sự kiện thì phân cảnh thị nữ Ý Nhi sinh nở diễn ra trong hồi niệm nhân vật ở điểm thời gian hiện tại của sự kiện đó. Ở phân cảnh thị nữ Ý Nhi sinh nở, tác giả tua nhanh phân đoạn đối thoại giữa Lương phi và Hồng Hưu nhưng ghìm chậm phân đoạn sinh nở: “Thị nữ Ý Nhi xinh đẹp, con én nhỏ của viện Tần Trang, bây giờ là một khối thịt phanh mỡ, hai tay bị buộc chặt vào hai mép giường. Hồng Hưu vừa tò mò vừa kinh sợ dán mắt vào hai bầu vú cương to và thâm tím trên tấm thân uốn cong – cong, và cứng đờ sau một đợt co giật cuối cùng khi giây chết” [8, Tr. 138]. Sự đảo chiều/tuyến tính, tua nhanh/ghìm chậm thời gian dẫn đến sự co giãn không gian để phù hợp với bối cảnh sự kiện. Không gian khu mộ trong phân cảnh thăm mộ được giãn nở, diễn tả sự quạnh vắng và hoang vu một cách bao quát. Không gian phòng sinh trong phân cảnh thị nữ Ý Nhi sinh nở được thu hẹp, diễn tả trạng thái và hình thể của nhân vật một cách cận cảnh. Hai phân cảnh, hai thời gian, hai không gian, hai số phận được phục dựng trong điểm thời gian hiện tại của sự kiện. Bằng phương thức bố trí thời gian và không gian tương tự như lát cắt điện ảnh, Trần Thùy Mai triển khai sự kiện có tính liên đới giữa các nhân vật, làm cho câu chuyện của Gia Phúc và sinh mẫu trở nên đồng hiện trong các góc nhìn. Tự trung, thời gian và không

gian trong *Công chúa Đồng Xuân* có dấu ấn của kỹ thuật điện ảnh. Bởi vì, thời gian và không gian trong điện ảnh không như thời gian và không gian thực theo thứ tự niên đại của máy cinématographe, “điện ảnh thanh hợp và chia niên đại thành từng mẫu nhỏ” [8, Tr. 101]. Sự đảo chiều/tuyến tính, tua nhanh/ghìm chậm thời gian và không gian là một trong những nguyên lý phổ quát của điện ảnh, ảnh hưởng đến tốc độ thu hình [8, Tr. 102]; đồng thời, là một trong những thủ pháp phổ quát của văn chương hiện đại – hậu hiện đại, ảnh hưởng đến nhịp điệu trần thuật. Trong *Công chúa Đồng Xuân*, Trần Thùy Mai không phân mảnh cốt truyện hoàn toàn, vẫn giữ trục tuyến tính tương tự cách kể chuyện truyền thống. Đôi khi, ở một số chương, nhà văn phi trung tâm hóa trần thuật bằng việc sắp xếp nhiều mảnh ghép sự kiện đan xen và diễn ra cùng một lúc; từ đó, thời gian và không gian trở nên đa chiều. Đây là nguyên nhân khiến các phân cảnh trượt vào nhau, tạo thành nhiều vỉa tầng hiện thực. Điều này cho thấy, dù Trần Thùy Mai giữ phong cách cổ điển của văn học cổ phương Đông nhưng vẫn có sự tiếp thu kỹ thuật tự sự của văn học hiện đại – hậu hiện đại phương Tây. Cái nền cổ điển đã được chấm phá diện mạo của sự cách tân.

Mờ dần và chồng hình là hiệu ứng điện ảnh hình thành từ siêu thời gian và siêu không gian. Khi thời gian và không gian bị giãn nở/thu hẹp, đảo chiều/tuyến tính, tua nhanh/ghìm chậm, các phân cảnh và phân đoạn trở nên nhòe đi hoặc chồng lấn theo nhịp điệu trần thuật.

Ở chương 14, trong phân cảnh thăm mộ, dù chưa biết nhiều về thị nữ Ý Nhi, nhưng khi thấp hương cho sinh mẫu, Gia Phúc không kiềm được xúc động: “Nàng chỉ mơ hồ một cảm giác ai oán, về một điều gì đấy không may trong cuộc đời mình. Cảm xúc đó day dứt trong tâm hồn non trẻ của Gia Phúc, cộng với vẻ âm đạm của chiều tà hoang vắng, khiến nàng bất giác thút thít khóc. Hồng Huru cầm tay em gái, dắt nàng ra phiến đá bên mộ. “Muội ngồi xuống đây lau nước mắt đi” [8, Tr. 136]. Trần Thùy Mai ghìm chậm phân đoạn thấp nhang, tập trung vào thái độ và cảm xúc của Gia Phúc, như “zoom in” vào tâm trạng xúc động của Gia Phúc. Sau đó, nhà văn làm mờ phân đoạn Hồng Huru và Gia Phúc trò chuyện ở phiến đá bên mộ, đồng thời chồng vào phân đoạn khác có chức năng giải thích mục đích chuyến đi, bổ sung thông tin về Đại tướng Nguyễn Tri Phương và ngày cưới của Gia Phúc: “Hôm nay, Thái hậu truyền vú Nhựt đưa Gia Phúc đến thấp nhang cho mẹ sinh của nàng. Đại tướng Nguyễn Tri Phương đã được phục chức Tổng thống Quân vụ đại thần, sắp cầm quân ra Bắc. Vậy là đám cưới Gia Phúc lại được gấp rút tiến hành, cho kịp ngày ông ra đi [8, Tr. 136–137]. Đoạn chuyển cảnh này giống như thủ pháp “cắt dựng” trong điện ảnh, giúp đưa thêm lớp thông tin nền mà không cần lời thoại trực tiếp nào, tạo cảm giác như “flashback lồng trong hiện tại”. Đây là phân đoạn ngắn, thoáng qua, nhưng làm đứt gãy mạch sự kiện, khiến người đọc không thể bám chặt vào mạch sự kiện tuyến tính mà buộc phải đón nhận dòng ý thức liên tục chuyển động. Sau phân đoạn này, phân đoạn Hồng Huru và Gia Phúc trò chuyện ở phiến đá bên mộ tiếp tục diễn ra. Cuộc trò chuyện trở nên mờ dần khi cả hai im lặng và Hồng Huru nhìn thấy bướm rừng. Bị tác động bởi sự xuất hiện của bướm rừng, dòng ý thức của Hồng Huru về thị nữ Ý Nhi như được kích hoạt,

khiến phân cảnh thăm mộ bị phân cảnh thị nữ Ý Nhi sinh nở chồng lấn. Hai phân cảnh này trượt vào nhau, diễn ra cùng một điểm thời gian của sự kiện, như hai lớp hình ảnh trong thủ pháp dựng phim kiểu “superimposition” (chồng hình). Thế nhưng, một trong hai phải mờ dần để nhường chỗ cho phân cảnh còn lại. Khi dòng ý thức của Hồng Huru kết thúc, phân cảnh thị nữ Ý Nhi sinh nở mờ dần, hình ảnh nấm mộ và bướm rừng của phân cảnh thăm mộ bắt đầu rõ nét, trả nhân vật và độc giả trở lại thực tại, chồng lấn lên phân cảnh trước: “Nhưng Hồng Huru nhận ra, mình vẫn mong chờ giấc mơ thầm kín ấy: một cảm giác tuyệt đỉnh mà không bao giờ chàng đạt tới trong đời thực. Trên nấm mộ, cánh bướm vờn một lúc, rồi bay đi, mất hút trong cỏ cây” [8, Tr. 139]. Có thể nhận thấy, tuy diễn ra cùng điểm thời gian của sự kiện, nhưng khả năng hạn định của ngôn từ không thể làm cho các phân cảnh hiện diện đồng loạt, phân cảnh này hiện diện thì phân cảnh khác mờ đi và có sự tiếp nối để bổ khuyết lẫn nhau. Suy cho cùng, trong sự kiện này, phân cảnh thăm mộ là trực chính. Điểm thời gian hiện tại của sự kiện được đưa về đúng với diễn tiến truyện kể. Ở sự kiện này, yếu tố điện ảnh tỏ ra hữu ích trong việc bổ sung thông tin về cái chết của thị nữ Ý Nhi và nguyên nhân nổi ám ảnh của Hồng Huru, từ đó thúc đẩy diễn tiến truyện kể. Sự chồng lấn, đứt đoạn, luân chuyển giữa các phân cảnh gọi cảm giác “dựng phim” trong văn bản, biểu hiện của tư duy điện ảnh đã được nội hiện hóa vào cấu trúc kể chuyện. Văn chương, với khả năng diễn tả nội tâm, khi kết hợp với thủ pháp điện ảnh, cho phép người đọc không chỉ tiếp nhận thông tin sự kiện mà còn trải nghiệm trạng thái cảm xúc và ký ức như những hình ảnh mờ hiện bởi không gian, thời gian và tâm lý nhân vật.

Từ khi ra đời, điện ảnh hình thành mối quan hệ mật thiết với văn chương. Điện ảnh kế thừa ưu điểm của văn chương, vận dụng văn chương trong sáng tác điện ảnh. Văn chương trong thời đại điện ảnh cũng tiếp thu kỹ thuật điện ảnh, vận dụng điện ảnh trong sáng tác văn chương. Việc các loại hình ảnh hưởng lẫn nhau là quy luật tất yếu của đời sống nghệ thuật. Văn chương mang dấu ấn điện ảnh không có nghĩa là ra đời để làm điện ảnh. Dấu ấn điện ảnh trong văn chương, có thể là sự giao thoa ngẫu nhiên giữa hai loại hình, có thể là sự cách tân nghệ thuật của nhà văn. Trong *Công chúa Đồng Xuân*, thủ pháp sáng tác của Trần Thùy Mai tồn tại một số điểm tương đồng với kỹ thuật điện ảnh, nổi trội là siêu thời gian và siêu không gian, mờ dần và chồng hình. Không gian và thời gian nghệ thuật vốn có tín hiệu thẩm mỹ riêng, ít nhiều được khai thác trong nghiên cứu văn học trước nay; đồng thời, kết hợp với kỹ thuật điện ảnh, cấu thành hiệu ứng mờ dần và chồng hình. Điều này tạo nên sự đa dạng thẩm mỹ và gợi mở nhiều vấn đề thú vị trong việc khai thác giá trị tác phẩm.

#### 4. Kết luận

Nghệ thuật là một trường thiên văn hóa, trong đó sự phân loại diễn ra vô cùng phức tạp và đa chiều, tùy vào bối cảnh thời đại và thị hiếu thẩm mỹ. Mỗi loại hình nghệ thuật tồn tại lợi thế và bất khả riêng, song vẫn có sự giao thoa và tương tác. Văn chương là loại hình nghệ thuật lấy ngôn từ làm chất liệu. Nhà văn thường sử dụng ngôn từ để tạo nên các yếu tố của các loại

hình nghệ thuật khác. Xuất hiện trong văn chương, các yếu tố loại hình chỉ trong vai trò bổ trợ, nhưng tín hiệu thẩm mỹ mà chúng mang lại vô hình chung làm phong phú đời sống ngôn từ.

Cùng với *Từ Dụ thái hậu*, *Công chúa Đồng Xuân* đã góp phần khẳng định phong cách của Trần Thùy Mai ở thể loại tiểu thuyết lịch sử. Tiếp cận *Công chúa Đồng Xuân* từ góc nhìn tương tác loại hình, nghiên cứu không những chỉ ra đặc trưng loại hình nghệ thuật in dấu trong sáng tác ngôn từ mà còn cho thấy sự đa dạng thẩm mỹ từ dấu ấn tương tác. Yếu tố hội họa biểu hiện ở việc tạo phối chân dung nhân vật và bối cảnh nghệ thuật như một cấp độ nhận thức thẩm mỹ. Yếu tố điện ảnh biểu hiện ở việc “chuyển động hóa ngôn từ” thành các phân cảnh và phân đoạn trượt vào nhau, góp phần hình thành dạng thức thời gian và không gian mới, hiệu ứng mờ dần và chồng hình. Dưới cái bóng đồng vọng của lịch sử, Trần Thùy Mai phản ánh những số phận mà lịch sử đã kinh qua và để lại khoảng trống; từ đó, xót thương cho cái oan khiên mà đời người phải nếm, phải trải. Tác giả sáng tác văn chương không chỉ để kể chuyện mà còn lấp đầy khoảng trống lịch sử, không chỉ để phân bua chuyện hôm qua mà còn triết luận chuyện hôm nay.

## TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Thái Phan Vàng Anh (2017), *Tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỷ XXI – lạ hoá một cuộc chơi*, Nxb, Đại học Huế.
2. Lê Hải Anh và Đỗ Văn Hiếu (2022), “Quan niệm văn học là một loại hình nghệ thuật và vấn đề dạy – học văn trong nhà trường phổ thông”, *Tạp chí Lý luận phê bình văn học nghệ thuật*, số (05), tr. 69-75.
3. Tôn Thất Đại (2022), *Mối quan hệ kiến trúc và các loại hình nghệ thuật*, Nxb Xây dựng, Hà Nội.
4. Phan Thanh Hải và cộng sự (2015), “Hệ thống Thơ chữ Hán trên kiến trúc cung đình Huế – Một di sản tư liệu độc đáo”, *Tạp chí Di sản văn hóa vật thể*, số 2 (51), tr. 18-27.
5. Nguyễn Phương Khánh (2022), “Những mảnh vỡ cảnh quan trong tiểu thuyết W.G. Sebald: Kiến trúc như các “chi dấu” của kí ức”, *Tạp chí Nghiên cứu Văn học*, số 4, tr. 56-68.
6. Nguyễn Phương Khánh (2022), “Sự kiến tạo nơi chốn trong tiểu thuyết Kawabata Yasunari”, *Tạp chí Khoa học xã hội, Nhân văn và Giáo dục*, Trường Đại học Sư phạm, Đại học Đà Nẵng, số 12 (01), tr. 135-144.
7. Nguyễn Thị Mai Liên (2022), “Hiện tượng dung hợp văn học đại chúng – thuần túy/tinh hoa: đối chiếu Hạ đồ của Nguyễn Nhật Ánh, Tugumi của Y. Banana từ góc nhìn mạn họa thiếu nữ Nhật Bản”, *Tạp chí Nghiên cứu Văn học*, số 1, tr. 13-20.

8. Trần Thùy Mai (2023), *Công chúa Đồng Xuân*, Nxb Phụ nữ Việt Nam, Hà Nội.
9. Morin. E, (2006), *Điện ảnh hay con người tưởng tượng* (Bạch Bích dịch và chú thích), Nxb Văn hóa – Thông tin, Hà Nội.
10. Nhiều tác giả (2019), *Vượt qua những ranh giới của văn chương*, Nxb Văn hoá – Thông tin.
11. Lê Lưu Oanh (2006), *Văn học và các loại hình nghệ thuật*, Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
12. Pauxtôpxki. K, (2003), *Bông hồng và bình minh mưa*, Nxb Văn học, Hà Nội.
13. Piper. D, (1997), *Thường ngoạn hội họa* (Lê Thanh Lộc dịch), Nxb Văn hóa – Thông tin, Hà Nội.
14. Phan Nguyễn Thanh Tân, Nguyễn Thị Hồng Hạnh, Ngô Bảo Tín (2024), “Tương tác thể loại và tương tác loại hình trong nghiên cứu văn học”, Tạp chí *Khoa học Đại học Thủ Dầu Một*, số 3(70), tr. 90-97.
15. Phan Nguyễn Thanh Tân và Nguyễn Thị Hồng Hạnh (2024), “Tương tác loại hình trong truyện ngắn của Jorge Luis Borges”, Tạp chí *Khoa học Trường Đại học Sư phạm Hà Nội*, số 1, tr. 43-55.
16. Hoàng Phong Tấn (2006), “Tiếp nhận thơ Nôm Hồ Xuân Hương trong sáng tác nghệ thuật”, Tạp chí *Khoa học Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh*, số 6, tr. 82-90.
17. Nguyễn Văn Thuấn (2018), *Giáo trình Lý thuyết Liên văn bản*, Nxb Đại học Huế.
18. Lê Tâm Trang (2014), “Kịch bản văn học trong mối quan hệ giữa văn học và điện ảnh”, Tạp chí *Khoa học Trường Đại học Phú Yên*, tr. 81-84.
19. Nguyễn Phước Hải Trung (2019), “Hình tượng con người trong thơ trên kiến trúc cung đình Huế”, Tạp chí *Khoa học – Đại học Huế: Khoa học Xã hội Nhân văn*, số 6C, tr. 19-36.