

**Độc Năng thổ tang của Đinh Phương từ lý thuyết nhập vai****Nguyễn Hoài Nam<sup>1</sup>***Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh**Email: nguyenhoainam20014589@gmail.com**Ngày nhận bài: 15/03/2025; Ngày sửa bài: 11/08/2025; Ngày duyệt đăng: 05/09/2025***Tóm tắt**

*Khái niệm nhập vai thường chỉ được vận dụng như một phương pháp sư phạm, một hình thức thứ yếu của lý thuyết siêu hư cấu hoặc một thuật ngữ rải rác trong công trình nghiên cứu của nhiều học giả. Kế thừa, phát triển và hệ thống hóa quan niệm về nhập vai của các nhà nghiên cứu đi trước, nghiên cứu hướng tới khám phá một hiện tượng văn học đương đại Năng thổ tang của Đinh Phương trong tương quan lý thuyết nhập vai của tự sự học. Qua đó, bài viết đã làm rõ những đặc điểm quan trọng của hình thức nhập vai trong tác phẩm như: nhập vai là quá trình tự ý thức về chính mình, nhập vai như quá trình biến thành kẻ khác và nhập vai như là một hình thức lựa chọn và ép buộc. Việc vận dụng và hệ thống hóa quan niệm nhập vai trong đọc tác phẩm Năng thổ tang kỳ vọng góp phần đề xuất và phát triển một khái niệm cho tự sự học: người kể chuyện (nhân vật) nhập vai, đồng thời khơi mở những góc nhìn mới đối với sáng tác của Đinh Phương.*

**Từ khóa:** *Đinh Phương, Năng thổ tang, nhập vai, tự sự học***A Role-Play Theoretical Approach to *Nang Tho Tang* by Đinh Phương****Nguyen Hoai Nam<sup>2</sup>***Ho Chi Minh City University of Education**Correspondence: nguyenhoainam20014589@gmail.com**Received: 15/03/2025; Revised: 11/08/2025; Accepted: 05/09/2025***Abstract**

*The concept of role-play is typically employed either as a pedagogical method, a secondary aspect of metafiction theory, or as a scattered term appearing sporadically in the works of various scholars. Inheriting, developing, and systematizing prior theoretical approaches to role-play, this article aims to explore *Nang tho tang* by Đinh Phương through the lens of narratological role theory. From this perspective, the paper clarifies key characteristics of role-play, including role-play as a process of self-awareness, role-play as a transformation into another, and role-play as a form of choice and coercion. The utilization and systematization of this role-play concept in reading the work *Nang tho tang* is expected to propose and develop a new narratological term: the role-play narrator (as character) while simultaneously offering fresh interpretive insights into the creative works of author Đinh Phương.*

**Keywords:** *Đinh Phương, *Nang tho tang*, role-play, narratology***1. Đặt vấn đề**

Trong bối cảnh nghiên cứu văn học Việt Nam đương đại, việc tiếp cận tác phẩm từ

những lý thuyết văn học như tự sự học, chấn thương, siêu hiện đại ngày càng được mở rộng, nhưng với một nhà văn trẻ như Đinh

<sup>1</sup> Học viên cao học, Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh

<sup>2</sup> Graduate student, Ho Chi Minh City University of Education

Phuong, một tác giả hiện diện tích cực trên văn đàn thì tiểu thuyết *Nắng thổ tang* vẫn chưa nhận được sự quan tâm xứng đáng từ giới nghiên cứu dù đã đoạt Giải thưởng Tác giả trẻ lần thứ nhất (Hội Nhà văn Việt Nam năm 2021) và Giải sách hay hạng mục Văn học (Viện giáo dục IRED và sáng kiến OpenEdu năm 2024).

Tính đến thời điểm hiện tại, ở Việt Nam cũng như nước ngoài chưa có công trình nghiên cứu khoa học chuyên sâu nào hoặc một bài luận khoa học nào về tác giả Đinh Phương, chủ yếu là những bài phê bình đánh giá chung về tác phẩm trong một số diễn đàn văn học như: Hồ Anh Thái (2021) hướng tới việc khai thác số phận nhân vật cũng như cách chọn đề tài trong tiểu thuyết *Nắng Thổ Tang*. Đoàn Minh Tâm (2022) hướng vào tính chất hậu hiện đại của tiểu thuyết, cũng như đánh mạnh vào những diễn giải về cái ác. Đoàn Minh Tâm (2024) nghiên cứu sâu hơn hướng tới chủ đề quan trọng như Cái cô đơn và cái chết, khoái cảm về cái ác và Lịch sử như là cái bất khả tri, bất khả tín. Hoài Nam (2022) lại đánh mạnh vào việc viết đề tài lịch sử của chính nhà văn thời hiện đại, kỹ thuật siêu hư cấu thể hiện hai cuốn sổ bài da màu xanh trong truyện và việc nhập vai đóng giả linh mục của nhân vật có xuất hiện trong truyện. Có thể thấy, phần lớn những bài viết về tiểu thuyết *Nắng thổ tang* cũng như tác giả Đinh Phương đều là những bài báo nhỏ lẻ, bài phê bình hoặc các bài báo giới thiệu, phỏng vấn về Đinh Phương trong các phương tiện truyền thông đại chúng, chưa đi sâu vào lý luận và không phải các công trình nghiên cứu khoa học được công bố trên các tạp chí, hội thảo khoa học lẫn quốc tế.

Bên cạnh đó, lý thuyết nhập vai dù đã được vận dụng trong sân khấu như vai trò

của diễn viên trong lớp mặt nạ diễn xuất nơi sân khấu (Trần Ly Ly, 2026), và trong giáo dục như cách mà Nguyễn Thị Minh Phương và cộng sự (2024) triển khai phương pháp đóng vai, tâm lý học với quan niệm về mặt nạ của Carl Jung, nhưng về cơ bản, lý thuyết này lại gần như vắng bóng và chưa được phát triển đầy đủ như một hệ khái niệm độc lập trong nghiên cứu văn học. Trong tự sự học, khái niệm này mới chỉ xuất hiện rải rác, thiếu sự hệ thống hóa, chưa được phát triển thành một công cụ phân tích riêng. Điều này tạo ra một khoảng trống kép: vừa thiếu những nghiên cứu lý luận về nhập vai, vừa thiếu những ứng dụng lý thuyết này vào việc đọc và phân tích văn xuôi Việt Nam đương đại. Vì vậy, bài viết này xuất phát từ chính khoảng trống đó để góp phần mở ra góc nhìn mới đối với sáng tác của Đinh Phương.

## 2. Vài nét về khái niệm vai và nhập vai

Nhìn nhận ban đầu, Nguyễn Thái Hòa đề cập tới “vai” như là thuật ngữ của Xã hội - Ngôn ngữ học, Phong cách học và Ngữ dụng học, ở đó vay mượn từ “vai” trong diễn xuất sân khấu và được xem như là: “*chủ thể của hành động*” (Nguyễn Thái Hòa, 2006: 261). Khi phân loại thì diễn sinh ra nhiều loại vai, nhưng chủ yếu với Nguyễn Thái Hòa là các vai sau: vai xã hội, vai diễn ngôn, vai ngữ nghĩa, vai kể chuyện ...

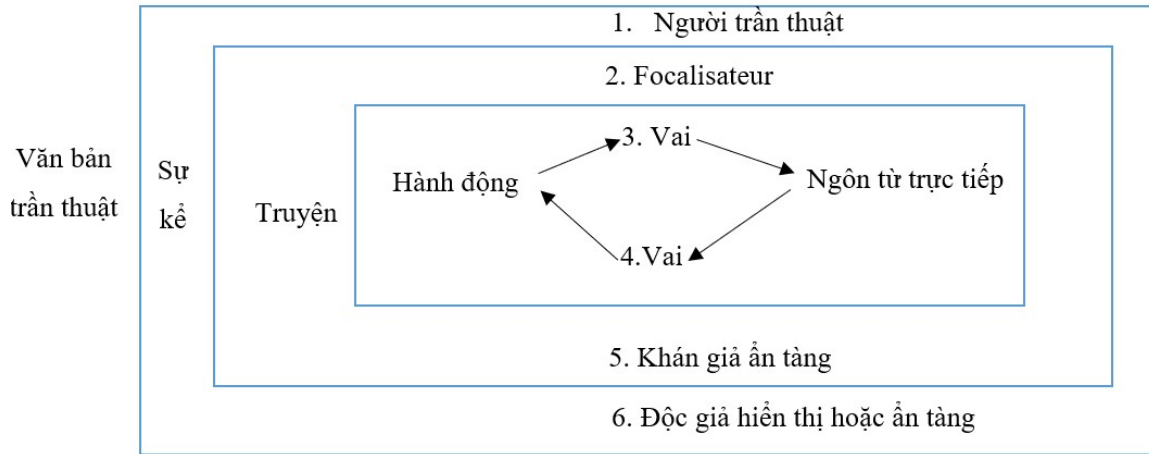
Patricia Waugh hàm ý cho việc nhập vai chỉ được sử dụng đối với nhân vật và chỉ nhân vật nhập vai mới là hình thức sơ yếu nhất với văn học siêu hư cấu “*Nghiên cứu về tính hư cấu (fictionality), thông qua sự khám phá theo chủ đề các nhân vật “nhập vai” (playing role) ở trong truyện, là hình thức tối giản nhất của siêu hư cấu.*” (Waugh, 1984; Phạm Tấn Xuân Cao dịch, 2001: 193). Đồng quan điểm với Waugh,

nhưng mở rộng hơn, Trần Đình Sử từ quan điểm của các nhà tự sự học đi trước, cho rằng vai là “do các nhân vật khác nhau thực hiện” và một nhân vật cũng có thể “đóng các vai khác nhau” (Trần Đình Sử và cộng sự, 2022: 107). Và vì thế, thuật ngữ nhân vật nhập vai có nguồn gốc và cơ sở để hình thành và phân tích.

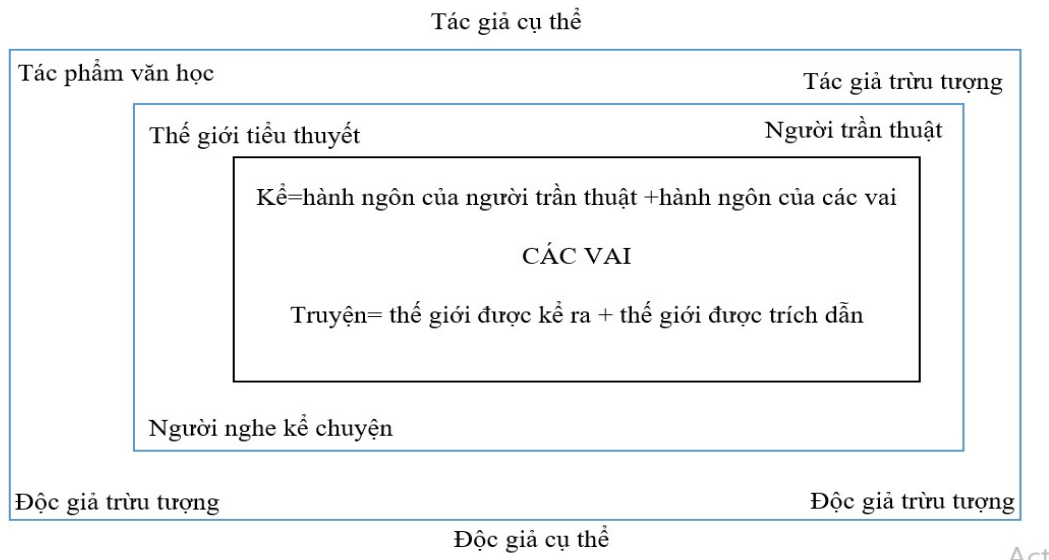
Vấn đề nhập vai xuất hiện rải rác trong một số công trình của nhiều học giả tự sự học. Phạm Ngọc Lan và cộng sự (2019) đã giới thiệu hệ thống khái niệm tình huống tự sự (narrative situation) của Franz Stanzel đề xuất vào những năm 50 của thế kỷ XX. Ông đã cho ra ba tình huống tự sự cơ bản bao gồm tình huống tự sự ngôi thứ nhất (first-person narrative situation); tình huống tự sự quyền tác giả (authorial narrative situation) và tình huống tự sự nhập vai (figural narrative situation) cùng với ba tình huống tự sự trung gian. Trong đó, đối với tình huống tự sự nhập vai, được định nghĩa là: “tình huống mà sự kiện trong truyện được trình bày thông qua đôi mắt của một nhân vật suy ngẫm ngôi thứ ba” (Phạm Ngọc Lan và cộng sự, 2019: 58). Ở đây, hiểu khái niệm nhân vật suy ngẫm một cách đơn giản là người trần thuật hàm ẩn đắm chìm vào thế giới của nhân vật và có quyền truy cập trực tiếp vào tâm trí nhân vật. Các tiêu chí

được đặt ra cụ thể cho tình huống tự sự nhập vai này bao gồm người kể chuyện ngôi thứ ba, nhân vật suy ngẫm, góc nhìn bên trong. Xét về thuật ngữ “figural”, phải hiểu rằng nếu được dịch sang tiếng Việt, không áp dụng chuyên ngành thì “figural” có nghĩa là hình tượng, nhưng trong thuật ngữ chuyên ngành của Franz Stanzel, “figural” nhằm đề chỉ kiểu trần thuật nhập vai, là sự đồng nhất điểm nhìn giữa người kể chuyện ngôi thứ ba và nhân vật suy ngẫm. Lý thuyết của Franz Stanzel đã góp phần lớn đối với việc xây dựng khái niệm nhập vai khi Stanzel cho rằng tự sự nhập vai không phải là một cấu trúc cố định mà chúng được xem như một phổ liên tục, nơi hình thức kể chuyện có thể giao thoa lẫn nhau, và từ đó cung cấp một cơ sở quan trọng để nhận diện khái niệm nhập vai như một cấu trúc trần thuật.

Mieke Bal, nhà tự sự học người Pháp cũng quan niệm về vai như một bậc mà mỗi bậc: “Về lý thuyết, mỗi bậc đều gửi tới người nhận ở cấp độ đó; vai gửi cho một vai khác” (Lại Nguyên Ân, 2017: 137). Từ đó, ông đưa ra mô hình miêu tả các cấp độ trần thuật (Hình 1). Ngoài ra, nhà tự sự học Jaap Lintvelt, khi dựa vào quan niệm của Schmidt cũng có một đề xuất một mô hình tương tự (Hình 2):



**Hình 1.** Sơ đồ các cấp độ trần thuật của Mieke Bal  
(Lại Nguyên Ân, 2017: 138)



**Hình 2.** Sơ đồ các cấp độ trần thuật của Jaap Lintvelt  
(Lại Nguyên Ân, 2017: 138)

Hai sơ đồ của Bal và Lintvelt cho thấy vai trò của người kể chuyện và nhân vật có thể hoán đổi và nhập vai lẫn nhau ở các cấp độ trần thuật khác nhau.

Tóm lại, khi xem xét và chỉ ra thuật ngữ nhập vai từ góc độ chung và góc độ tự sự học, có thể nhận thấy nhập vai như là một quá trình phức hợp, diễn ra trên nhiều cấp độ của câu chuyện cũng như đời sống tự sự. Thông qua việc nhìn nhận tác phẩm *Nắng thỏ tang* của Đinh Phương dưới lăng kính nhập vai, nghiên cứu nhận diện sâu hơn về

khái niệm nhập vai trong tiểu thuyết được thể hiện trên 3 cấp độ cụ thể: nhập vai là quá trình chủ thể nhận thức căn tính của chính mình trong mạng lưới quan hệ với lịch sử, gia đình và xã hội. Ở cấp độ này, nhập vai gắn với sự tự ý thức, tức con người ý thức về vai mình đang mang. Tiếp đó, nhập vai còn là quá trình vượt thoát khỏi bản thể cố định để hóa thân thành một kẻ khác. Sau cùng, nhập vai không chỉ là hành vi tự nguyện mà còn thường xuyên diễn ra trong thể lưỡng phân giữa lựa chọn và cưỡng bức,

khi cá nhân vừa chủ động tiếp nhận vai diễn được giao, vừa bị áp lực từ thế giới và những quan niệm xã hội như định mệnh, lịch sử, thiết chế xã hội hay ký ức tập thể áp đặt. Chính từ ba phương diện ấy mà việc đọc *Nắng thổ tang* không còn là sự phân mảnh của lối viết hậu hiện đại mà còn là một chiến lược tự sự quan trọng trong tiểu thuyết của Đinh Phương.

### 3. *Nắng thổ tang* qua lăng kính nhập vai

#### 3.1. Nhập vai như là quá trình tự ý thức về chính mình

*Nắng thổ tang* của Đinh Phương triển khai một hình thức nhập vai tự ý thức, trong đó nhân vật và người kể chuyện nhận thức rõ vai trò của bản thân trong dòng chảy lịch sử - xã hội và cá nhân. Cụ thể, “*tự ý thức*” không phải là lời trần thuật kiểu siêu hư cấu, mà là một cách thức con người đối thoại và đối diện với chính mình, trong hành trình xác lập bản ngã và bản sắc. Yếu tố căn tính theo quan điểm của Phạm Văn Quang (2017) trong tác phẩm được thể hiện như một dòng chảy của cuộc đời, vừa bám rễ sâu vào gia đình và dòng tộc, đồng thời được hình thành từ quãng đường xã hội và quãng đường nghề nghiệp. Từ đó, quá trình tự ý thức về chính mình, tức tự ý thức về các vai, người kể chuyện cũng thể hiện quá trình tự ý thức những vấn đề sau: việc nhập vai tự ý thức trong quãng đường nghề nghiệp, việc nhập vai tự ý thức bám rễ vào gia đình - dòng tộc, và nhập vai tự ý thức qua quãng đường xã hội.

Trong tự sự học kinh điển, người kể chuyện được phân tích chủ yếu qua ngôi kể (ngôi thứ nhất, thứ ba...)... Tuy nhiên, với *Nắng thổ tang*, người kể chuyện cần được tiếp cận như một chủ thể tâm lý đang tự kiến tạo bản thân trong dòng kể, chứ không chỉ là phương tiện kể chuyện.

Đầu tiên là nhập vai tự ý thức qua quãng đường nghề nghiệp. Ở một góc độ riêng biệt, quãng đường nghề nghiệp bộc lộ sự hình thành của cá nhân về vị trí việc làm, từ đó làm phong phú thêm kinh nghiệm sống trải của mỗi cá nhân. Trong quá trình nhập vai, bằng cách tham gia vào những mối quan hệ việc làm, những sinh hoạt tập thể và được khẳng định qua sự liên tục và nối tiếp nhau của các vị trí nghề nghiệp, người kể chuyện đã tạo nên nhiều câu chuyện liên quan đến nghề nghiệp của mỗi người trong tiểu thuyết. Đặc biệt, không thể không nhắc đến việc nhập vai nghề đào phủ trong câu chuyện *Nắng thổ tang* có một ý nghĩa quan trọng trong việc nhập vai tự ý thức. Ở đây, người kể chuyện tự xưng mình là Long xách tai với nghề nghiệp là nghề đào phủ nhưng lại thể hiện nghề nghiệp ấy không được bình đẳng trong thang giới nghề nghiệp: “*Gọi là “nghề” nhưng có rất ít người theo, tổ nghề, ngày giỗ nghề không có*” [1]. Có thể nói, đào phủ qua mắt của đại đa số quần chúng nhân dân là một nghề tồn phước: “*Vì ai cũng nghĩ hay hóm gì cái nghề giết người khác để đổi lấy miếng cơm, manh áo*” [2]. Nhưng dù như thế, qua con mắt của đào phủ Long xách tai, sự hiện hữu của nghề đào phủ ra đời: “*từ tất yếu của việc thưởng lãm cái ác, núp sau những cụm từ như trả thù, trừng phạt, làm gương răn đe kẻ khác*” [3]. Nghề nghiệp ấy, nói đúng hơn, là công cụ của những cuộc giao tranh liên miên trong lịch sử, là một sự chọn lựa vô tình đối với số mệnh của người kể chuyện: “*nghề chọn người chứ người không chọn nghề. Trong vạn người mới có một người*” [4]. Đối với nghề đào phủ, xác quyết của cái nghề là khi đến đỉnh cao sẽ dừng lại: “*Thế mới thấy, nghề đào phủ không phải là giết bao người, mà là giết*

*đúng người, đúng thời điểm*” [5]. Nhân vật Long xách tai - người kể chuyện đầu tiên đã tự ý thức được việc nhập vai nghề đao phủ của mình là sự ép buộc bởi số phận. Bởi số phận của anh trước khi đến với nghề này là một số phận vất vưởng của cá nhân con người trước lịch sử. Anh nuôi mộng đổi đời, nhưng không thành công. Quá trình làm chân sai vặt, đồ tể mổ lợn, gia cầm cũng gặp những trắc trở: Khi mổ con lợn già, trong ý thức của chính anh, con lợn già anh sắp giết, đã hóa thân, nhập vai mẹ của chính anh: *“con lợn sẽ hóa thành mẹ tôi, mẹ tôi cũng nuôi tôi bao năm”* [6]. Hành vi giết chóc trong vai trò đao phủ được phản tỉnh sâu sắc qua lăng kính nhập vai *“con lợn sẽ hóa thành mẹ tôi”* - phản ánh nỗi giằng xé đạo đức và bản năng nhân đạo. Chỉ khi anh gặp Cai Công, một đao phủ giết người khét tiếng, và được chọn lựa bởi ngón tay thon dài hơn bình thường, thì anh bước đầu cũng nhập vai nghề nghiệp và biến nó trở thành vở diễn của đời mình: *“Tôi và thầy là người viết, là diễn viên của vở bi kịch đầu tiên và cuối cùng của nghìn năm nhân loại, ra đời khi vừa có loài người”* [7].

Kể đến là nhập vai tự ý thức qua việc bám rễ vào hoặc cắt đứt rễ từ gia đình dòng tộc. Có thể hiểu rằng, khi nói đến khái niệm bám rễ hay bén rễ là nói đến cội nguồn của con người, việc nghiên cứu về quãng đường xã hội của một cá nhân luôn đặt vấn đề về cội nguồn gia đình. Đó có thể là mối quan hệ gần gũi thân thuộc trong cùng một dòng máu, trong cùng một nguồn gốc địa lý. Trong bối cảnh mà con người bắt buộc phải bỏ lại quê hương để lên đường mưu sinh, thì cảm thức *“trở về”* sẽ diễn ra qua những hoài niệm, những kỷ niệm và tưởng tượng. Những cảm xúc tự ý thức của nhân vật về quá trình nhập vai (ví dụ như xấu hổ, tự hào

hay tội lỗi) cũng vì thế thể hiện rõ. Hãy nói đến trường hợp nhập vai đao phủ của Long xách tai, việc gia đình cảm thấy xấu hổ đến mức từ mặt là một sự ý thức về nghề nghiệp và vai trò xã hội đối với nghề đao phủ trong giai đoạn lịch sử khốc liệt. Sự ý thức cũng hiện lên khi nhân vật và người kể chuyện đối diện với ký ức gia đình - nơi vai trò xã hội mâu thuẫn với nguồn cội. Việc bị gia đình từ mặt vì nghề nghiệp trở thành một biểu tượng cho sự đứt gãy truyền thống và một cách chọn lựa của nhân vật. Nếu nghề nghiệp không còn bám rễ vào gia đình, chúng sẽ tạo nên cách ứng xử, phản ứng của thế hệ trước đối với thế hệ sau một cách tiêu cực hoặc tích cực. Những câu chuyện về dòng chảy cuộc đời là nơi tiểu sử con người có thể thể hiện những xung đột bên trong như sự chia cắt giữa cha mẹ và đứa trẻ, hoặc bên ngoài như những cắt đứt do vấn đề ý thức hệ hoặc quan niệm về cuộc sống khác biệt ngay trong lòng gia đình. Phải khẳng định một cách thực tế rằng, chỉ riêng với trường hợp Long xách tai, những chọn lựa mang tính cá nhân như việc nhập vai đao phủ đã vấp phải sự từ khước quyết liệt từ hai môi trường căn bản là gia đình và xã hội. Sự tự ý thức về việc nhập vai đao phủ cũng trở thành việc tự hợp thức hóa nghề đao phủ trong ý thức của người kể chuyện - Long xách tai: *“nhờ có đao phủ những người chết sẽ có số ít hóa bất tử; tôi có tội gì, tôi chỉ đang cố gắng đóng tốt vai của mình trong xã hội biến chuyển, thay đổi từng ngày”*[8]. Dù muốn trở về với gia đình, việc nhập vai nghề nghiệp đao phủ cũng đã trở thành khoảng cách ngăn lìa Long xách tai với gia đình dòng tộc.

Nếu nói không gian gia đình là không gian khởi nguyên đối với cá nhân từng người, thì tới phía sau sẽ là không gian xã

hội và không gian nghề nghiệp. Ra khỏi không gian gia đình, cá nhân sẽ bước vào hệ thống phụ thuộc khác. Và khi tham gia vào nhiều nhóm phụ thuộc khác nhau thì việc nhập vai càng được hiện tại hóa mạnh mẽ về mặt xã hội. Hãy đến với trường hợp thiết chế phụ thuộc của người Pháp, trong không gian xã hội, đối với nhân vật và người kể chuyện Long xách tai, ông đã có một trường học dạy cho mình về cái nghề đao phủ. Nhưng trường học ở đây không được nhắc tới như một không gian gần gũi mà là một sự mơ hồ, chưa xác thực rõ ràng: “*Thời gian đào tạo ở trường bao lâu, cách chọn người vào học thế nào, dạy những gì không sách vở nào ghi lại*” [9]. Sau gia đình, đây là không gian đầu tiên đối kháng với không gian gia đình ở sự khác biệt hóa cá nhân. Thế giới trong tiểu thuyết hiện lên như một sân khấu nơi cá nhân phải nhập vai để tồn tại - từ trường đào tạo đao phủ đến hành vi tình dục như hành vi bạo lực. Các trải nghiệm này góp phần khắc họa quá trình nhân vật vừa là chủ thể vừa là đối tượng của suy nghĩ và hành động.

Ngoài ra, chính sự phản tỉnh của ý thức về những kinh nghiệm của chủ thể người kể chuyện đã thể hiện cho kiểu tiếng nói không phải để kết án lịch sử mà là để hướng độc giả đến những suy tư của thời đại, của một xã hội bị rạn nứt, bất ổn. Trong tiểu thuyết *Nắng thổ tang*, ý thức ấy một phần thể hiện qua việc sử dụng tình dục như là một phương cách để nhập vai nghề đao phủ. Như người kể chuyện Long xách tai đã nói: “*Mỗi lần ngủ với đàn bà như chém đầu một người*” [10]. Cái lần mà đối với người kể chuyện - Long xách tai, chỉ thấy hình bóng mơ hồ, huyền ảo ập đến cũng là lần đầu tiên ông cảm thấy sự sợ hãi lẫn hưng phấn, “*vừa là kẻ chém đầu vừa là người mất đầu*” [11].

Chúng thể hiện tính lưỡng phân của quá trình nhập vai nghề nghiệp. Long xách tai vừa là chủ thể nhưng cũng vừa là đối tượng của sự nhập vai. Bên cạnh đó, việc di cư xuống miền Nam cũng là quá trình tự ý thức của ông về nghề, khi biết rằng nếu mình không đi thì sẽ là người chết dưới đao máy chém. Việc ấy vừa là sự tự ý thức của cá nhân trước chính mình vừa là của cá nhân trước một xã hội biến động của lịch sử.

### 3.2. Nhập vai như là quá trình biến thành kẻ Khác

Đỗ Lai Thúy khi thực hiện cuộc phỏng vấn với Hoàng Đăng Khoa năm 2018 đã hiểu khái niệm cái Khác như sau: “*Cái Khác được thể hiện như phạm trù mỹ học chỉ hình thành trong hậu hiện đại, còn trước đó: thời tiền hiện đại cái khác thuộc phạm trù xã hội học (cái khác bộ lạc, khác là kẻ thù), thời hiện đại cái khác lại thuộc phạm trù dân tộc học/ nhân học (cái khác thực dân chủ nghĩa, khác là ngoại vi, là hèn kém). Cái khác hậu hiện đại không phải/chi là khác biệt, tức không phải A khác B, mà là A khác với chính A. Bởi vậy, mỗi một vật vừa là nó vừa không phải là nó*” (Hoàng Đăng Khoa, 2020: 206). Chính khái niệm này đã phản ánh đầy đủ việc nhập vai với một cấp độ phức tạp hơn, việc nhân vật không chỉ ý thức về vai của mình, mà còn hóa thân thành một người khác. Cụ thể trong tiểu thuyết *Nắng thổ tang* bao gồm: Nhập vai linh mục và kẻ xung tội; Nhập vai kẻ truy tìm và người mất tích; Nhập vai cô đồng bóng. Những cấp độ văn bản trong *Nắng thổ tang* của Đinh Phương thể hiện thủ pháp chồng lớp trần thuật (narrative layering).

Trường hợp nhập vai linh mục hoặc kẻ xung tội, vai linh mục trong tiểu thuyết không mang tính tôn giáo thuần túy mà là

biểu tượng cho sự che giấu, giải bày. Quá trình này cho thấy nhân vật không còn cố định trong bản thể gốc mà trôi dạt vào bản thể khác, để rồi bị ám ảnh bởi những lời xung tội không phải của mình. Ta có thể hiểu việc nhập vai linh mục và kẻ xung tội như một hình thức tự do bị giới hạn, được quy định trong khuôn khổ của trò chơi xung tội. Hình thức này vừa thể hiện tính chất siêu hư cấu bởi yếu tố truyện lồng truyện, bởi hai cuốn sổ bìa da màu xanh, nhưng một mặt khác, đó là việc tổ chức song song hai quá trình tự sự. Câu chuyện giờ đây vừa được kể lại dưới hình thức nhật ký, vừa trở thành chủ thể được tường thuật qua nhân vật cô gái phụ xe, người bố cô phụ xe và những người xung tội như một hình thức nhập vai tập thể. Á phụ xe (cách nói của người kể chuyện) và người bố đóng vai trò là người đọc, nhưng đối với người phụ nữ ấy, sự biến mất của người bố là tác nhân khiến cô phải đọc điều bí mật mà bố đã từng làm. Giờ đây, việc nhập vai linh mục trở nên khó bề phân biệt. Nhân vật A hay A phẩy: *“bố sống theo ông, buồn vui, sợ hãi, ám ảnh cùng các câu chuyện ông mang từ quá khứ, rồi dần dần biến thành ông lúc nào không hay”* [12]. Bóng ma của người này đè nặng, ám ảnh lên vai người kia. Là ông hay người bố của cô đóng vai linh mục? Ta hoàn toàn bị mờ nhòe bởi việc nhập vai. Giống như vai diễn linh mục, hành trình này khiến “người bố” hay “ông” không thể nào dám nói lên sự thực về tội ác của rất nhiều người. Những tội lỗi mà riêng ông phải gánh chịu bởi sức nặng của vai diễn ấy. Điều này thể hiện qua những câu chuyện giống như Thất đại tội: Câu chuyện về cái ác bao gồm những tội lỗi như kiêu ngạo, tham lam, dâm dục, nóng giận, tham ăn, ghen tỵ và lười biếng. Câu chuyện đầu tiên trong cuốn sổ bìa xanh ấy

là lời thú tội về việc giết một cô gái, nhưng nhìn qua lăng kính người đàn ông nhập vai linh mục, thì ông lại kể về kẻ phạm tội ấy như một kẻ kiêu ngạo:

*“Kẻ giết người cười cười nhìn xoáy lấy bố. Lúc sau, lợi dụng lúc ít người để ý hẳn lân la đến cạnh. “Nguyên tắc xung tội: bí mật của người xung tội sẽ được giữ đến hết đời. Giả sử đi, giờ ngài muốn nói cho đám người kia biết tội lỗi đã xung với ngài đêm qua, ai tin?””* [13].

Lời nói của kẻ phạm tội giết người qua tai của người nhập vai linh mục được thể hiện với một giọng điệu kiêu ngạo, thách thức. Đến tội lỗi thứ hai, tham lam cũng được khắc họa rất rõ, qua hai lần: khi người xung tội giải thích tội lỗi tham lam khi treo tượng bồ tát bên cạnh chủa vì nghĩ đơn giản *“thờ nhiều sẽ được phù hộ nhiều”* [14], và lần thứ hai khi lấy trộm vàng từ tay hai vợ chồng. Ngoài ra, còn có tội dâm dục như tội ngoại tình cũng xuất hiện khi nhân vật tôi nhập vai linh mục. Những cái ác, tội lỗi cứ thế từ từ xuất hiện, chen lấn và làm sụp đổ đi những hình tượng mà con người ta gây dựng lên. Trong đó, tội lỗi đáng ghê sợ nhất và cũng đáng buồn, khiến người nhập vai linh mục cảm thấy tức giận chính là ông Tấn, người mà linh mục giả tin là hiền lành, một con người tốt lại là kẻ hiếp dâm một đứa con gái chỉ đáng tuổi cháu mình: *“tôi đã tin, đã bảo vệ linh cảm về một người tốt, hay cố bảo vệ cái tốt nhỏ nhoi giữa ngày dao động, mọi thứ đều nghiêng về cái xấu này”* [15]. Ngoài ra, còn nhiều tội lỗi khác như nóng giận, tham ăn, ghen tỵ và lười biếng. Có thể nói, trong cái không gian tù túng, mệt mỏi của đoàn người đi vào Nam thì việc nhập vai linh mục của A có một tác dụng như một trò chơi có hai người chơi. Ở đó, một người nhập vai linh mục xung tội,

họ dần trở thành một con người khác với chính mình, người kia thì nhập vai người xung tội, giáo dân, ý thức việc nhập vai của kẻ đối diện chỉ là giả nhưng vẫn chấp nhận. Bởi một lý do đơn giản: “*khi tội lỗi là thật, lấy giả tha thứ cho thật để yên tâm sống tiếp với đức tin đang mang*” [16]. Nhưng ngoài việc bị giới hạn bởi việc nhập vai linh mục và kẻ xung tội, thì tội lỗi đầu tiên và cuối cùng, có thể gây ám ảnh nhất *cho linh mục* giả chính là tội lỗi giết người. Ở đây, ta nhìn thấy được sự tự ý thức của nhân vật nhập vai linh mục, ông đã tự nhận thức rằng mình là kẻ đồng phạm, tiếp tay cho sự biểu hiện của cái ác. Việc giữ bí mật tội ác của rất nhiều người gây cho ông sự e sợ người khác và chính mình. Bởi lẽ ông biết tất cả mọi người xung tội, hay do nhân vật nghĩ thế, điều hiểu ông chỉ là một kẻ nhập vai giả mạo. Họ đến và xung tội chỉ để giữ niềm tin đang mang về Chúa, rằng khi đến một vùng đất mới, trò chơi nhập vai này nhằm an ủi lòng của những con người giáo dân khi qua vĩ tuyến 17: “*qua vĩ tuyến 17 là gạt bỏ được quá khứ, bao tội lỗi Chúa phải tha thứ; đức tin phai nhạt tô đậm lại bên kia bờ Nam [...]; tội lỗi dồn úr trả, bỏ hết lại đất cũ để ngày sau không phạm*” [17]. Còn đối với kẻ giết người, kẻ gây ra nỗi ám ảnh nhiều nhất cho bố của cô phụ xe, thì phải để ý những chi tiết nhỏ nhất, đó là ngôn ngữ tiếng Pháp mà tên này để lại “*tuer, blesser ou kidnapper*” hay dịch là giết, làm bị thương hay bắt cóc. Lúc kẻ phạm tội đe dọa A, chúng được người kể chuyện hiểu như một trò chơi nhập vai thiện ác, một kiểu mã hóa tâm linh. Giống như câu hỏi của người bố cô gái phụ xe, ý nghĩa việc xung tội thể hiện điều gì cho toàn bộ câu chuyện nếu không phải như chính nhân vật ý thức là: “*một quá trình tỉ mỉ để chơi đùa. Ở xung tội đã gợi*

*ý cho hẳn về vở kịch linh mục, con chiên, tội lỗi, giải tội*” [18]. Cuối cùng, tất cả mọi thứ chỉ là sự suy đoán, hay nói đúng hơn việc nhập vai này trong thế giới xung tội và giải tội là một phần của quá trình biến chính bản thân mình trở thành người khác.

Nếu việc nhập vai người linh mục - kẻ xung tội là quá trình biến thành kẻ Khác trong câu chuyện trong cuốn sổ tay, và chỉ diễn ra một phần trong văn bản thì việc nhập vai kẻ truy tìm và người mất tích lại diễn ra ở cấp độ toàn văn bản, là một trò chơi được nhập vai lặp đi lặp lại. Đó có thể là nhân vật tôi - chồng của Nguyễn Thị Hằng (Nguyễn Kiến Hòa) với Nguyễn Thị Hằng (Hằng con), đó cũng có thể là nhân vật người yêu và Maria Nguyễn Thị Hằng (Hằng cô), gia đình Hằng cô với Hằng cô hay cũng có thể là nhân vật tôi với đao phủ Cai Công. Thậm chí việc truy tìm và mất tích còn thể hiện ở nhân vật tôi với đứa trẻ, người chủ của con chó ở quán thịt chó mà bà Nhu đang sống và làm việc, và B (Em trai của Nhu và Uyển) - với người yêu tên Xuân (Cô con gái của một nhà tư sản), Nhu và Uyển với việc tìm kiếm Nguyễn Thái Học để cứu em hay ý định tìm kiếm rồi mất đi với nhân vật tôi (con của một trong hai kẻ phản bội trong cuộc nổi dậy của những người theo chủ nghĩa Tam Dân) và bố; cũng như việc truy tìm nhập vai thám tử của nhân vật tôi khác để tìm về cái đầu của cô gái xấu số với những vấn đề tâm linh. Tất cả chúng được xem như khởi nguồn của tất cả sự truy tìm khác hoặc giữa nhân vật tôi - kẻ truy tìm nhập vai thám tử và người tuần đường. Dù ở cấp độ tìm kiếm nào thì việc nhập vai kẻ truy tìm và người mất tích nhằm thể hiện việc tìm về lịch sử ký ức của quá khứ và hiện tại, của nỗi nhớ. Thậm chí ở cấp độ truy tìm nào, chúng cũng được thể hiện như

một “trò chơi vòng quanh”, biến hóa khôn lường. Mất tích hay không mất tích, truy tìm hay biến mất, tồn tại hay không tồn tại. Một trò chơi truy tìm diễn ra trên cấp độ toàn văn bản và kết quả cuối cùng là sự biến mất hay ẩn dấu, giống như nhân vật cậu bé chủ con chó, hay B, hay Hằng con... hoặc ẩn định bằng cái chết như việc có một người vô danh ghi lên bia mộ của cái đầu thứ hai được tìm thấy ngoài cái đầu của cô gái xấu số là Maria Nguyễn Thị Hằng. Hay xác chết phân huỷ của người tuần đường hoặc tách rời khỏi lối sống cũ như nhân vật Nguyễn Thị Hằng (Hằng con). Tất cả nhân vật trong trò chơi truy tìm đều chọn cho mình một kết cục, rời khỏi không gian cũ, ẩn dấu, biến mất không một dấu vết hoặc tự lựa chọn cái chết, một cách vô tình hoặc cố ý.

Ngoài ra, trong tiểu thuyết *Nắng thổ tang*, có một sự nhập vai mang hình thức biến thành kẻ khác, tuy chỉ là một phần nhỏ, nhưng không thể không nhắc tới, chính là việc nhập vai cô đồng bóng. Cô đồng bóng như một hình thức tâm linh, cô diễn trò, cô nhập vai kẻ khác, cô hóa thân thành vong. Những người tìm đến cô, họ ý thức được việc nhập vai ấy có thể là giả, nhưng họ vẫn cần sự nhập vai ấy: “người nhập vào cô đồng là mẹ thật hay người khác (hoặc không nhập nhẽ gì: chỉ màn kịch) không quan trọng, thứ á cần ở những cuộc gọi đi là cảm giác an tâm vẫn gần mình” [19]. Hình thức nhập vai kẻ khác này chứa đựng rất nhiều vai trò bao gồm sự tự ý thức của người thân, sự lựa chọn việc nhập vai, nhưng phần lớn được làm rõ như là sự hòa lẫn của tính nhập vai cá nhân và tập thể. Về cơ bản, tính nhập vai tập thể là một hình thức hóa thân được cộng đồng chấp nhận, thậm chí yêu cầu, như một nghi thức biểu đạt ký ức và xoa dịu tâm linh cộng đồng.

Nhân vật cô đồng bóng trong tiểu thuyết không “nhập” có thể không vì bản thân cô cần vai diễn, mà vì người khác cần sự hóa thân đó. Trong nghi lễ đồng bóng, người nhập không phải chủ thể duy nhất của hành vi nhập vai mà là trung gian của một tập hợp niềm tin, ký ức, mất mát và kỳ vọng xã hội. Trong nghi thức lên đồng, cô đồng không chỉ là một cá nhân, mà là hiện thân tạm thời của một linh hồn - một ký ức - một bản sắc tập thể. Người đến với cô không nhất thiết tin vào chuyện “vong nhập”, nhưng họ vẫn tham gia vào hành vi ấy như một nghi thức chia sẻ nỗi đau, một cách để tin rằng người thân chưa rời đi hoàn toàn. Trong văn hóa Việt, việc nhập vai kẻ khác ngoài vai trò tự ý thức thì nó là một cách để ký ức cá nhân và ký ức cộng đồng trong mỗi con người được duy trì, nối dài, sống lại.

### 3.3. Nhập vai như là một hình thức lựa chọn và ép buộc

Patricia Waugh có nói đến việc nhập vai ép buộc như là một hình thức: “*dựa trên những nguyên lý của khả năng tạo sinh của sự bổ sung và sự kết hợp được đề ra bởi liệu pháp thân thoại (mythotherapy)*” (Waugh, 1984; Phạm Tấn Xuân Cao dịch, 2001: 195). Việc cho ra khái niệm nhưng chưa giải thích khái niệm đó được vận hành thế nào và vận hành ra sao khiến việc nắm bắt khái niệm nhập vai ép buộc trở nên khó tiếp cận. Tuy vậy, trong nghiên cứu này, nó vẫn được sử dụng như một hình thức tìm hiểu và vận dụng trong tác phẩm tiểu thuyết *Nắng thổ tang*. Bởi nếu nhìn nhận kỹ, chúng ta sẽ thấy tiểu thuyết này luôn có một sự ép buộc vô hình hay cố ý cho việc nhập vai và có sự lựa chọn không chấp nhận hoặc chấp nhận cho việc ấy. Tiểu thuyết thể hiện nhiều tình huống trong đó việc nhập vai không xuất phát từ mong muốn cá nhân, mà là kết

quả của áp lực xã hội, truyền thống hoặc định mệnh. Ví dụ không thể không kể tới là trường hợp nhập vai song trùng: bà cô Maria Nguyễn Thị Hằng (Hằng cô) và Nguyễn Thị Hằng (Hằng con); hay cái chết có phần giống nhau của 13 người trong Việt Nam Quốc dân đảng và 13 người theo chủ nghĩa Tam Dân cũng như kẻ nhập vai khơi mào cho sự phản bội 13 người theo chủ nghĩa Tam Dân. Hoặc bên cạnh đó còn có việc nhập vai sát thủ hay nhập vai chính mình như những con người trong lịch sử. Tất cả đều do sự ép buộc của số phận hoặc do một cá nhân, xã hội quyết định.

Nếu giải thích như vậy thì việc nhập vai song trùng bao gồm bà cô Maria Nguyễn Thị Hằng (Hằng cô) và Nguyễn Thị Hằng (Hằng con) có thể mang tính chất ép buộc cực kỳ rõ ràng, được xem là hình thức cưỡng bách bản thể. Việc một người sống bị xem như người chết trở lại đã phá vỡ ranh giới giữa thực và ảo, cá nhân và tập thể. Trong lịch sử ký ức gia đình của hai người, Hằng con đã bị gia đình ép buộc cái vai Hằng cô không mong muốn. Câu nói “*Bố mẹ cúng em đấy*” của Hằng con thể hiện một hình thức kế thừa một hình tượng, kế thừa cái tên cho đến kế thừa gốc tích và thậm chí là việc mất tích và đi tìm cũng giống người cô lúc ban đầu: “*Thảo nào cô ấy sợ về nhà đến thế. Gốc tích cô mang cũng là gốc tích của người chết. Cúng một người chết trong hình hài một người đang sống*” [20]. Và chính việc nhập vai song trùng khơi gợi một nỗi đau, một nỗi đau sống vì người khác và cho người khác. Lịch sử ký ức gia đình của hai Nguyễn Thị Hằng luôn bị những con người trong gia đình cưỡng bách ở thì quá khứ, không bao giờ xuất hiện ở trong thì hiện tại và tương lai. Nỗi ám ảnh về một người phụ nữ mất tích trong gia đình

đã khiến văn bản trở nên đặc biệt. Đặc biệt ở việc lựa chọn người mất tích là người phụ nữ. Bởi trong thì quá khứ, những câu chuyện về cuộc đời luôn xoay quanh người cha, người đàn ông trụ cột của gia đình, phải rời bỏ miền đất mẹ và xứ sở để đi mưu sinh kiếm sống. Nhưng trong tiểu thuyết *Nắng thổ tang*, gia đình của hai người luôn đi tìm kiếm người con và người em của mình là người phụ nữ chứ không phải đàn ông, nam giới. Chính hình thức nhập vai này và việc bị ám ảnh bởi vai trò của người con và người em là người phụ nữ khiến câu chuyện cuộc đời trong tiểu thuyết *Nắng thổ tang* là câu chuyện về một bi kịch lớn của cá nhân trong xã hội, nơi đàn ông và người phụ nữ đều phải gánh chịu nỗi đau mất mát của một thời đại lịch sử đã qua, chứ không còn là kẻ Khác trong mắt của gia đình và những người chung quanh.

Hình thức nhập vai ép buộc trong *Nắng thổ tang* của Đinh Phương không chỉ thể hiện cực kỳ rõ việc phản kháng và bị bắt buộc phải nhập vai mà mình không mong muốn - Maria Nguyễn Thị Hằng của Nguyễn Thị Hằng (Hằng con), mà ở đây một phần cũng thể hiện mối quan hệ cha con bị xem xét trong hình thức một dạng rào chắn của quá khứ, người bố - người anh luôn nghĩ người em của mình đã: “*hóa kiếp đầu thai về, bố yêu thương kèm cả sự tôn kính, nói khác đi là bố sợ mình*” [21]. Thậm chí sự ám ảnh còn nâng lên đến mức mạnh mẽ: Người sống ăn gì thì người chết ăn đó. Việc cúng khấn khiến người bố - người anh của Maria Nguyễn Thị Hằng bị con của mình nhận định là “*lao xuống một cái hố mới*” [22] cho thấy sự cưỡng ép này không chỉ dừng lại ở cấp độ tâm lý cá nhân, mà được nâng lên thành nghi thức, thậm chí là hệ hình sống. Mọi hành động trong gia đình

từ cách ăn uống, gọi tên, thờ cúng, đến suy nghĩ đều trở thành một tập hợp nghi thức nhằm cố gắng triệu hồi ký ức, hòng nhằm biến người sống thành công cụ để duy trì sự tồn tại của cái đã khuất. Đáng chú ý hơn, trong quá trình cố gắng “*tái hiện*” em gái đã khuất, người bố còn từ bỏ cả đức tin Công giáo, chấp nhận bước vào một thế giới mang tính dân gian - linh thiêng - tâm linh - ma quái, chỉ để gặp lại người em đã mất thông qua sự hiện diện của con gái mình. Từ đó, ta thấy rằng hiện tượng nhập vai ép buộc là một biểu hiện của bi kịch cá nhân và tập thể. Dưới ánh sáng của tự sự học qua lý thuyết nhập vai, đây là một dạng hóa thân bị chi phối bởi ham muốn của người khác, nơi cái tôi bị giam giữ trong ký ức người khác tạo ra cho mình.

Ngoài ra, không chỉ nhập vai ép buộc thể hiện ở mức độ nhập vai song trùng mà còn thể hiện ở nhập vai cá thể tức một cá nhân. Ở một góc độ thú vị, nhìn nhân vật Lân - người tình của Uyên dưới góc độ nhập vai ép buộc sẽ thấy người kể chuyện đang trao quyền kể chuyện cho Lân, với vai trò lưỡng phân: nửa ép buộc, nửa lựa chọn. Theo suy nghĩ của anh là “*không nên có mặt trong câu chuyện này*” [23]. Những cái mà anh kể ra đều chỉ có sự ép buộc của bàn tay nào đó, ở đây là tác giả hàm ẩn: “*Nhưng đã được nhắc, gọi rồi tôi sẽ nói tất cả những điều phải cần nói*” [24]. Việc xem đây như một điều phải cần nói tiên giả định cho việc Lân biết vai trò của mình, và cũng biết đến người kể chuyện hàm ẩn. Người kể chuyện hay chính tác giả vừa lựa chọn vai diễn kể phản bội hay sát thủ cho Lân vừa trình bày và cho Lân được kể nhưng với hình thức như một bản xưng tội trước Đảng và Uyên. Và việc nhập vai sát thủ ám sát Nhu và người yêu mình không phải do anh ta quyết

định và lựa chọn, mà là do sự bắt buộc của tổ chức ám sát do Việt Nam Quốc dân Đảng thành lập “*Đảng bảo tôi làm gì tôi sẽ làm vậy không bận tâm suy đoán đúng sai*” [25]. Anh ta hiểu nếu không làm thì cầm chắc cái chết: “*Tôi chối tôi sẽ chết, tất nhiên ai cũng chết cả nhưng tâm tâm không muốn phản đảng*” [26]. Còn nếu anh ta lựa chọn làm điều đó, thì chỉ một trong hai người anh ta bắt sẽ phải chết. Từ đó mà tác giả tạo nên một trò chơi may rủi người sống - kẻ chết do chính Uyên đưa ra cho anh. Đó chính là tính chất lưỡng phân cho sự bắt buộc, cưỡng bách của việc lựa chọn. Nơi mà việc giết người trở thành vai mà nhân vật vừa nhận thức được nhưng bắt lực chống lại.

#### 4. Kết luận

Dưới góc nhìn lý thuyết nhập vai, nghiên cứu đã làm rõ khái niệm này từ nhiều góc độ khác nhau (tự ý thức về chính mình, biến thành kẻ khác và như hình thức lựa chọn và ép buộc). Những khía cạnh này góp phần nhấn mạnh mức độ của nhập vai trong việc xây dựng người kể chuyện trong mối quan hệ với nhân vật cũng như câu chuyện được kể. Có thể nói, ý nghĩa của nghiên cứu này không gì khác hơn là cố gắng xác lập và phát triển khái niệm nhân vật hay người kể chuyện có hình thức nhập vai nhằm tạo tiền đề cho những nghiên cứu tiếp theo. Bên cạnh đó, từ lý thuyết nhập vai, có thể dễ dàng nhận thấy vẫn còn khá nhiều khoảng trống và giới hạn nghiên cứu trong bài viết. Do đó, trong các nghiên cứu tương lai, các chủ đề nghiên cứu được kỳ vọng có thể được mở rộng ở việc phát triển, vận dụng lý thuyết tu từ học tiểu thuyết, lý thuyết tự sự học lịch sử, lý thuyết chấn thương, và lý thuyết nữ quyền để khơi nguồn trong văn xuôi của Đinh Phương.

**Đạo đức công bố**

Tác giả đảm bảo các chuẩn mực chung về đạo đức nghiên cứu và công bố khoa học.

**Chú thích**

[1] [2] [9] Đinh Phương. (2022). *Nắng thối tang*. Nxb Hội Nhà văn, 5.

[3] [4] Sđd, 7.

[5] Sđd, 8.

[6] Sđd, 12

[7] Sđd, 14.

[8] Sđd, 18.

[10] Sđd, 22.

[11] Sđd, 24.

[12] Sđd, 291.

[13] Sđd, 184.

[14] Sđd, 204.

[15] Sđd, 218.

[16] Sđd, 203.

[17] Sđd, 216.

[18] Sđd, 191.

[19] Sđd, 293.

[20] Sđd, 168.

[21] [22] Sđd, 170.

[23] Sđd, 247.

[24] Sđd, 247 - 248.

[25] Sđd, 250.

[26] Sđd, 252.

**Tài liệu tham khảo**

Đoàn Minh Tâm. (2022). *Tiểu thuyết hấp dẫn của một nhà văn trẻ*. Quân đội nhân dân. <https://www.qdnd.vn/van-hoa/sach/tieu-thuyet-hap-dan-cua-mot-nha-van-tre-698975>.

Đoàn Minh Tâm. (2024). *Một thoáng tiểu thuyết Đinh Phương*. Văn nghệ - Hội nhà văn Việt Nam. <https://baovannghes.vn/mot-thoang-tieu-thuyet-dinh-phuong-2254.html>.

Hồ Anh Thái (2021). *Sự kiện nhìn từ nhiều hướng*. Văn học Sài Gòn.

<https://vanhocsaigon.com/su-kien-nhin-tu-nhieu-huong/>.

Hoài Nam (2022). Những người viết trẻ tự sự về quá khứ. *VanVN.VN*. <https://vanvn.vn/nhung-nguoi-viet-tre-tu-su-ve-qua-khu/>.

Hoàng Đăng Khoa (2020). *Đứng về phe cái Khác*. Nxb Hội nhà văn.

Lại Nguyên Ân (2017). Về việc mở ra môn “Trần thuật học” trong ngành nghiên cứu văn học ở Việt Nam. Trong Trần Đình Sử (Chủ biên), Huỳnh Như Phương, Nguyễn Đức Dân, Phan Thu Hiền, Diệp Quang Ban, Nguyễn Thái Hòa, Hoàng Ngọc Hiến, Phương Lưu, Đỗ Hải Phong, Trương Đình, Nguyễn Thị Thu Thủy, Lại Nguyên Ân, Vương Trí Nhàn, Đặng Anh Đào, Vũ Anh Tuấn, Phan Đăng Nhật, Đỗ Hồng Kỳ, Phan Thu Yên, Nguyễn Hữu Sơn, Hoàng Dũng, Nguyễn Nghĩa Trọng, Trần Đăng Suyền, Nguyễn Thị Thanh Minh, Nguyễn Hoài Thanh, Trần Mạnh Tiến, Nguyễn Thị Bình, Lê Lưu Oanh, Bùi Việt Thắng, Phùng Ngọc Kiếm, Nguyễn Đăng Diệp, Nguyễn Văn Tùng, Trần Văn Toàn, Lê Nguyên Cẩn, Hà Thị Hòa, Trần Huyền Sâm, Nguyễn Thị Từ Huy, Đào Duy Hiệp, Đặng Thị Hạnh và Lê Huy Bắc (2017), *Tự sự học một số vấn đề lý luận và lịch sử* (tập 1). Nxb Đại học Sư phạm

Nguyễn Thái Hòa (2006). *Từ điển tu từ - phong cách - thi pháp học*. Nxb Giáo dục.

Nguyễn Thị Minh Phương, Phạm Thị Thủy và Lê Viết Chung (2024). *Cẩm nang phương pháp sư phạm*. Nxb Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh.

- Phạm Ngọc Lan (Chủ biên), Nguyễn Thành Ngọc Bảo và Nguyễn Thị Ngọc Thúy (2019). *Những vấn đề cơ bản của Tự sự học cấu trúc*. Báo cáo tổng kết đề tài nghiên cứu khoa học, Trường Đại học Sư phạm Hồ Chí Minh.
- Phạm Văn Quang (2017). *Tiểu sử học: Những nguyên tắc thực hành*. Nxb Tri thức.
- Trần Đình Sử (Chủ biên), Trần Ngọc Hiếu, Đỗ Văn Hiếu, La Khắc Hòa, Cao Kim Lan, Nguyễn Thị Ngọc Minh, Lê Trà My, Lê Lưu Oanh và Nguyễn Thị Hải Phương (2022). *Tự sự học: Từ kinh điển đến hậu kinh điển*. Nxb Giáo dục Việt Nam.
- Trần Ly Ly (2026). *Múa đồng ở Châu thổ Bắc Bộ từ nghi lễ đến sân khấu*. Luận án tiến sĩ lý luận và lịch sử sân khấu, Viện Văn hóa, Nghệ thuật, Thể thao và Du lịch Việt Nam.
- Waugh, P. (1984). *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge.
- Phạm Tân Xuân Cao dịch (2001). *Siêu hư cấu: Lý thuyết và thực hành về lối viết truyện tự ý thức*.