

**ĐẠI HỌC HUẾ  
TRƯỜNG ĐẠI HỌC KHOA HỌC**

**LÊ THỊ THÚY HẰNG**

**NGUYÊN LÝ ĐỐI THOẠI  
TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN 2010**

**LUẬN ÁN TIẾN SĨ  
NGÀNH NGÔN NGỮ VÀ VĂN HÓA VIỆT NAM**

**HUẾ - NĂM 2016**

**ĐẠI HỌC HUẾ  
TRƯỜNG ĐẠI HỌC KHOA HỌC**

**LÊ THỊ THÚY HẰNG**

**NGUYÊN LÝ ĐỐI THOẠI  
TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN 2010**

Chuyên ngành: Văn học Việt Nam

Mã số: 62 22 01 21

**LUẬN ÁN TIẾN SĨ  
NGÔN NGỮ VÀ VĂN HÓA VIỆT NAM**

**Người hướng dẫn khoa học:**

- 1. PGS. TS NGUYỄN ĐĂNG ĐIỆP**
- 2. PGS. TS BÙI THANH TRUYỀN**

HUẾ - NĂM 2016

## **LỜI CẢM ƠN**

Tôi xin trân trọng cảm ơn PGS. TS Nguyễn Đăng Điệp, PGS. TS Bùi Thanh Truyền đã tận tình chỉ dạy, hướng dẫn, đóng góp những ý kiến quý báu giúp tôi hoàn thành luận án trong điều kiện tốt nhất.

Xin chân thành cảm ơn lãnh đạo Khoa Xã hội & Nhân văn, lãnh đạo Trường Đại học Phú Xuân Huế, lãnh đạo Khoa Ngữ văn, Phòng Sau Đại học, Trường Đại học Khoa học, Đại học Huế đã quan tâm, tạo mọi điều kiện cho tôi trong suốt quá trình thực hiện luận án.

Xin được gửi lời cảm ơn sâu sắc đến gia đình, quý thầy cô, bạn bè, đồng nghiệp, những người đã luôn động viên, khuyến khích, giúp đỡ tôi trong suốt thời gian thực hiện luận án.

Tác giả

**Lê Thị Thúy Hằng**

# MỞ ĐẦU

## 1. Lí do chọn đề tài

1. Nguyên lí đối thoại manh nha xuất hiện từ rất lâu trong đời sống cũng như trong nghệ thuật. Mặc dù mức độ không nhiều nhưng chúng ta bắt gặp trong đối thoại Socrate, những phản ứng lại các trào lưu, chủ nghĩa nghệ thuật phương Tây... Song, với tư cách là một lí thuyết văn học, phải đến Mikhail Bakhtin (1895 - 1975), tinh thần đối thoại mới trở nên tự giác, riết róng. Sự xuất hiện các công trình lí luận của ông những năm 20 thế kỷ XX thu hút quan tâm trong giới nghiên cứu khoa học và trí thức Liên Xô nói riêng, thế giới nói chung. Ở Việt Nam, lí thuyết M. Bakhtin đánh dấu qua nhiều công trình dịch thuật có giá trị và bắt đầu ảnh hưởng, thâm thấu từ những năm cuối thế kỷ XX, thập niên đầu thế kỷ XXI trong giới nghiên cứu, phê bình và sáng tác.

2. Căn nguyên làm nên ma lực của M. Bakhtin nằm ở hệ hình tư duy dựa trên nền tảng triết học nhân bản *liên chủ thể*. Triết học liên chủ thể của ông xem *đối thoại* là phạm trù nền. *Đối thoại là bản chất của ý thức, bản chất của tư duy con người*. Phát triển tinh thần này, khi nghiên cứu khoa học văn học, nhà nghiên cứu đặc biệt chú ý đến tính đối thoại thể loại tiểu thuyết. Thực tế chứng minh lí thuyết Bakhtin ảnh hưởng suốt thế kỷ XX, bước sang thế kỷ XXI vẫn còn nguyên hấp lực và đâu đó hàm chứa những điều bất khả giải. Luận thuyết của nhà triết học, mỹ học và nghiên cứu văn học khi mới xuất hiện có thể gây phản ứng như cách người ta không chấp nhận tư tưởng vượt ngưỡng so với thời đại. Tuy nhiên, đó là điều đã xảy ra và đã được ghi nhận. Vì vậy, cho đến nay, nếu Bakhtin đủ căn cứ gọi những cuộc *đối thoại kiểu Socrate* là tiểu thuyết thời Cổ đại thì ông chính là người cấp cho tiểu thuyết hiện đại căn cốt của lí thuyết đối thoại qua khảo sát Dostoievsky và Rabelais. Bởi ở đó, nhà lí luận nhận ra ý nghĩa giải phóng và giải - vật - hóa con người ở hình thức nghệ thuật, tìm ra “con người trong con người” một cách triệt để nhất, thông qua đối thoại. Tư duy đối thoại thực sự trở nên quen thuộc với đời sống văn học. Cuộc “vượt biên” lí thuyết đối thoại Bakhtin bắt gặp trong tiểu thuyết Việt Nam từ sau năm 1986.

3. Không khí dân chủ của Đại hội VI (1986) giúp cho văn học Việt Nam phát triển trên tinh thần đổi mới tư duy và nhìn thẳng vào sự thật. Tiểu thuyết được dịp tỏ rõ chức năng hàng đầu, sứ mệnh của mình là xét lại, nhận thức lại, đánh giá lại tất cả.

Tinh thần nhận thức lại tạo tiền đề cho tiếng nói đa thanh, đa âm sắc, đa giọng điệu. Những nhà văn luôn thể hiện ý thức nhận thức lại qua đối thoại: Phạm Thị Hoài, Bảo Ninh, Hồ Anh Thái, Võ Thị Hảo, Tạ Duy Anh, Thuận, Nguyễn Bình Phương, Nguyễn Xuân Khánh, Nguyễn Việt Hà, Đỗ Phấn... Mỗi tác phẩm là cuộc đối thoại của tác giả với tư tưởng thời đại và tạo điều kiện cho những tư tưởng này đối thoại với nhau. Cái mới nảy sinh qua chính vấn đề đem ra tranh luận, tư biện để tìm ra căn cốt con người trong cuộc hiện sinh nhọc nhằn. Việc giải mã nguyên lí đối thoại là cách để hình dung, tìm hiểu sự vận động của/trong hệ hình tư duy tiểu thuyết Việt Nam đương đại so với mô thức truyền thống, đồng thời khẳng định sự vượt thoát trong ý hướng tính văn chương của tiểu thuyết nhằm làm mới thể loại.

4. Vận dụng lí thuyết đối thoại của M. Bakhtin, đề tài ***Nguyên lí đối thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2010*** của luận án hướng đến soi chiếu, khám phá những giá trị cách tân tiểu thuyết Việt Nam thời kì đổi mới trên tinh thần *nhận thức lại*. Ý thức rời xa khỏi lối mòn là dấu hiệu khởi động cho cuộc hành trình đưa tiểu thuyết Việt Nam thoát khỏi mô thức truyền thống để bước vào quỹ đạo chung của văn chương thế giới - một hình thức liên chủ thể sáng tạo. Đó là lí do chúng tôi lựa chọn và thực hiện đề tài này.

## **2. Mục tiêu nghiên cứu**

Đề tài *Nguyên lí đối thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2010* hướng đến các mục tiêu cơ bản:

*Thứ nhất*, luận án hệ thống lại lí thuyết đối thoại của các nhà nghiên cứu, chủ yếu là Bakhtin. Chúng tôi cố gắng chỉ ra vấn đề còn tranh cãi, tìm tiếng nói đồng thuận nhằm xây dựng cơ sở lí luận về đối thoại. Điều này cần thiết cho việc vận dụng nghiên cứu nguyên lí đối thoại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

*Thứ hai*, mục tiêu chính yếu của luận án là khám phá nguyên lí đối thoại trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 trên bình diện ý thức nghệ thuật và cách thức tổ chức trần thuật. Ngoài ra, chúng tôi cũng quan tâm đến các vấn đề quan trọng liên quan như làm rõ sự xuất hiện, vận hành của đối thoại trong tương quan tiếp biến với tiểu thuyết trước 1986. Từ đó, luận án nhận định, đối thoại trên tinh thần nhận thức lại trở thành nguyên lí phổ quát của tiểu thuyết Việt Nam đương đại, góp phần khẳng định những cách tân nhằm đánh giá đúng bước tiến thể loại trong diễn trình hội nhập.

### **3. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu**

#### **3.1. Đối tượng nghiên cứu**

Với mục đích vận dụng lí thuyết đối thoại, đối tượng nghiên cứu của luận án là những nguyên lí, đặc điểm, tinh thần đối thoại bộc lộ trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2010. Chúng tôi không có khả năng cũng như tham vọng chiếm lĩnh tất cả luận giải về đối thoại của các nhà khoa học mà đi vào một số quan niệm chính yếu làm điểm tựa lí thuyết trong quá trình vận dụng. Việc lựa chọn quan niệm lí thuyết bắt nguồn từ trường hợp cụ thể là tiểu thuyết Việt Nam sau 1986.

Tiếp cận tiểu thuyết Việt Nam giai đoạn 1986 đến 2010 từ lí thuyết đối thoại, chúng tôi cũng không định bao quát toàn bộ thực thể này mà chỉ tập trung vào những sáng tác tiêu biểu. Tiêu chí để luận án chọn lựa tiểu thuyết: về mốc thời gian (1986 đến 2010); tác phẩm được dư luận, giới nghiên cứu, phê bình đánh giá cao; mỗi nhà văn đều thử bút ở các đề tài, chủ đề khác nhau, song người viết chủ yếu lựa chọn những tác phẩm tính đối thoại được thể hiện rõ nét nhất (*xem thêm Phụ lục Danh mục tiểu thuyết được khảo sát trong đề tài*). Ngoài ra, trong quá trình triển khai, để so sánh, đối chiếu nét tương đồng và dị biệt, kế thừa và cách tân cũng như những hạn chế khi vận dụng, chúng tôi mở rộng khảo sát sang tiểu thuyết Việt Nam trước năm 1986 (*Dấu chân người lính, Miền cháy, Lửa từ những ngôi nhà* (Nguyễn Minh Châu), *Đất nước đứng lên* (Nguyễn Ngọc), *Hòn Đất* (Anh Đức), *Chủ tịch huyện, Cha và con và...*, *Gặp gỡ cuối năm, Thời gian của người* (Nguyễn Khải)... và sau năm 2010 (*SBC là sản bắt chuột* (Hồ Anh Thái), *Đội gạo lên chùa* (Nguyễn Xuân Khánh), *Ba ngôi của người* (Nguyễn Việt Hà), *Cháy qua bóng tối, Con mắt rồng* (Đỗ Phấn)... Trong đó, khuynh hướng sử thi của tiểu thuyết giai đoạn 1945 - 1975 được xem là minh chứng phản biện của nguyên lí đối thoại so với tiểu thuyết 1986 - 2010 - đối tượng so sánh nổi bật nhất. Điều này không có nghĩa luận án phủ nhận tiểu thuyết thuộc khuynh hướng sáng tác phi sử thi - bộ phận sáng tác phụ lưu của văn học đô thị miền Nam (1954 - 1975) hoặc tiểu thuyết mười năm đầu sau chiến tranh (1975 - 1985). Chúng tôi chỉ lựa chọn đối tượng phù hợp để minh chứng cho nguyên lí đối thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2010 và dừng lại ở khối lượng tiểu thuyết nhất định nhằm tránh sự ôm đồm.

#### **3.2. Phạm vi nghiên cứu**

Phạm vi nghiên cứu của luận án là nguyên lí đối thoại trên bình diện ý thức nghệ thuật và cách thức tổ chức trần thuật ở tiểu thuyết Việt Nam giai đoạn 1986 đến

2010. Cụ thể: đối thoại trong ý hướng nhận thức lại các giá trị hoàn kết, quan niệm về nhân vật và cách thức xây dựng nhân vật, đời sống thể loại, tổ chức người kể chuyện, điểm nhìn, ngôn ngữ và giọng điệu trần thuật trên nguyên tắc đối thoại. Đặc điểm mang tính phổ quát, đặc thù qua các bình diện nêu trên chính là nguyên lý đối thoại.

#### **4. Cơ sở lý thuyết và phương pháp nghiên cứu**

##### ***4.1. Cơ sở lý thuyết***

Luận án vận dụng lý thuyết đối thoại mà người khởi nguồn là M. Bakhtin (qua khảo sát tiểu thuyết Dostoevski và Rabelais) vào trường hợp tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2010. Bên cạnh đó, sự tiếp biến lý thuyết được các nhà cấu trúc và hậu cấu trúc tường giải. Vì vậy, lý thuyết đối thoại M. Bakhtin và những nhà nghiên cứu tiếp thu, ảnh hưởng trực tiếp/gián tiếp như J. Kristeva, Tz. Todorov, R. Barthes, M. Foucault, Derrida... là điểm tựa lý thuyết đối thoại của luận án. Ở Việt Nam, sau năm 1986, trên tinh thần dân chủ của không khí đổi mới, đối thoại thực sự trở thành nguyên lý chi phối toàn bộ văn học. Tiểu thuyết là thể loại in đậm dấu ấn của nguyên lý này.

Nguyên lý lý thuyết đối thoại M. Bakhtin xuất phát từ những đặc điểm thi pháp học của thể loại tiểu thuyết. Ngoài ra, trong quá trình triển khai đề tài, chúng tôi vận dụng lý thuyết tự sự học, hậu hiện đại... để nghiên cứu.

##### ***4.2. Phương pháp nghiên cứu***

Thực hiện luận án, chúng tôi kết hợp nhiều phương pháp và thao tác nghiên cứu khác nhau. Trong đó, phương pháp chủ yếu là:

- *Phương pháp nghiên cứu liên ngành*: Sử dụng kiến thức của các ngành khoa học xã hội khác như: nghệ thuật, triết học, văn hóa, tâm lý, chính trị... để thấy rõ sự khác biệt trong tư duy đối thoại ở các chuyên ngành đặc thù. Qua đó, luận án vận dụng phân tích những vấn đề tiểu thuyết đặt ra về văn hóa, nghệ thuật, triết học... để đối thoại, tranh biện trong tác phẩm.

- *Phương pháp loại hình*: Đây là phương pháp vận dụng những nguyên tắc loại hình học trong lĩnh vực văn học giúp chúng tôi bao quát quá trình vận động của lý thuyết đối thoại từ nhà lập thuyết M. Bakhtin đến các nhà cấu trúc và hậu cấu trúc. Đồng thời, phương pháp loại hình giúp phân biệt đặc trưng riêng của lý thuyết đối thoại ở mỗi nhà lập thuyết cũng như những khác biệt về tính đối thoại trong mỗi nhà văn Việt Nam sau 1986.

- *Phương pháp cấu trúc - hệ thống*: Phương pháp giúp luận án mô tả lí thuyết đối thoại trong ngữ cảnh lịch sử, văn hóa, xã hội khác nhau qua từng thời kì. Từ đó, luận án xem xét mối quan hệ giữa các yếu tố cấu thành chỉnh thể của nguyên lí đối thoại biểu hiện trong tiểu thuyết Việt Nam sau đổi mới. Cụ thể là dấu hiệu lặp lại có tính quy luật của những yếu tố ấy nhằm biểu hiện nội dung, tư tưởng trên tinh thần đối thoại. Vì vậy, phương pháp cấu trúc - hệ thống sẽ làm rõ sự tương tác, đối thoại của mã diễn ngôn thời đại với sự hình thành nguyên lí đối thoại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

- *Phương pháp so sánh đồng đại - lịch đại*: Phương pháp tập trung so sánh tư duy đối thoại trong lí thuyết Bakhtin và sự tiếp thu, phát triển lí thuyết ở mỗi nhà lập thuyết. Trên cơ sở đó, luận án khái quát những đồng nhất và khác biệt của lí thuyết đối thoại trong việc ảnh hưởng đến tiểu thuyết Việt Nam sau 1986. Ngoài ra, trên cơ sở khảo sát nguyên lí đối thoại trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1986, chúng tôi sẽ đối sánh các tiểu thuyết với nhau, qua đó thấy được tư duy đối thoại của nhà văn nhằm khẳng định cá tính sáng tạo cũng như vị trí, vai trò mỗi tác giả trong sự vận động và phát triển thể loại đối với nền văn học.

Các thao tác nghiên cứu như phân tích văn bản, đối chiếu... được sử dụng thường xuyên nhằm làm nổi bật nguyên lí đối thoại của tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2010.

## **5. Đóng góp của luận án**

Thực hiện luận án *Nguyên lí đối thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2010*, chúng tôi mong muốn đạt được những vấn đề sau:

*Thứ nhất*, luận án là sự nỗ lực hệ thống lại những tri thức về lí thuyết đối thoại ở các cấp độ khác nhau. Lí thuyết chủ yếu của M. Bakhtin - nhà lập thuyết đầu tiên có công cải tạo mối quan hệ giữa người - người bằng đối thoại. Đối thoại trong tư tưởng triết học - mỹ học, tư duy văn hóa, tư duy nghệ thuật đóng vai trò bổ trợ quan trọng của cơ sở lí thuyết và những gợi ý hữu ích cho việc phân tích đặc trưng nguyên lí đối thoại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

*Thứ hai*, luận án tìm hiểu đặc trưng đối thoại trong trường hợp tiểu thuyết Việt Nam sau 1986. Trên cơ sở đó, người viết khảo sát các bình diện đối thoại có tính lặp lại thường xuyên, trở thành nguyên lí trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Việc ứng

dụng lí thuyết đối thoại sẽ gợi ra những góc nhìn gợi mở, tương tác đa chiều đối với thể loại văn chương chưa hoàn kết này.

*Thứ ba*, luận án nghiên cứu nguyên lí đối thoại trên bình diện ý thức nghệ thuật và tổ chức trần thuật nhằm khẳng định sự đổi mới và đóng góp của thể loại tiểu thuyết đối với nền văn học Việt Nam.

## **6. Bố cục luận án**

Ngoài phần Mở đầu, Kết luận, Tài liệu tham khảo, Phụ lục, Nội dung của luận án triển khai trong 4 chương:

Chương 1. Tổng quan tình hình nghiên cứu

Chương 2. Lí thuyết đối thoại và sự xuất hiện nguyên lí đối thoại trong văn học Việt Nam từ 1986 đến 2010

Chương 3. Đối thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2010 trên bình diện ý thức nghệ thuật

Chương 4. Đối thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2010 trên bình diện tổ chức trần thuật

# NỘI DUNG

## Chương 1

### TỔNG QUAN TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU

#### 1.1. Tình hình nghiên cứu lí thuyết đối thoại

##### 1.1.1. Khái lược diễn trình nghiên cứu lí thuyết đối thoại trên thế giới

Trên thế giới, luận về đối thoại, trước khi trở thành hệ hình lí thuyết gắn với tên tuổi nhà triết học, mỹ học, nghiên cứu văn học M. Bakhtin, khởi nguyên của nó bắt nguồn từ Socrate (khoảng 470 - 399 trước Công nguyên). Song, thời cổ đại, đối thoại Socrate là một thể loại văn học được ghi chép lại bởi Plato (khoảng 428 - 348 trước Công nguyên). Tư tưởng của Socrate được biết đến một cách gián tiếp và chủ yếu qua Plato nhưng “chính Socrate là cha đẻ của sự kịch tính hóa những đối kháng tư tưởng trong các cuộc đàm luận của Ông nơi công cộng, với đầy đủ diễn viên và nhiều khán, thính giả. Nói cách khác, chính Socrate mới là cha đẻ của loại đối thoại mang tên Ông... Socrate là triết gia duy nhất, sau khi chết, đã khởi động cả một phong trào viết về Ông, và viết để bắt chước Ông” [5, tr.8]. Đối thoại triết học Socrate trên phương diện một thể loại đã khẳng định vai trò quan trọng của đối thoại trong đời sống và những tư tưởng sâu xa triết gia cổ đại gửi gắm từ “đối thoại miệng” ... “không chỉ là chuyện lời qua tiếng lại thường tình” [78, tr.7]. Công trình *Đối thoại Socratic I* (2012) của Plato do Nguyễn Văn Khoa dịch, chú giải và dẫn nhập lí giải cặn kẽ điều này.

Thời hiện đại, những năm 20 thế kỷ XX, M. Bakhtin viết *Bàn về ngôn ngữ tiểu thuyết, Tác giả và nhân vật trong hoạt động thẩm mỹ* (cuối những năm 1920), *Những vấn đề thi pháp Dostoievski* (1929) trở lại với vấn đề đối thoại không phải trên phương diện một thể loại mà là đặc trưng thi pháp thể loại. Đặc biệt, công trình *Những vấn đề thi pháp Dostoievski (Problems of Dostoievski's poetics)*, nhà nghiên cứu đặt ra *tính đa thanh, phức điệu, nguyên tắc phức điệu* trong tiểu thuyết. Đa thanh, phức điệu cũng chính là tính *đối thoại* trong nội tại lời nói của con người. Ông chú ý đến các quan hệ đối thoại của ý thức con người - một hiện tượng vẫn *nằm ngoài phạm vi ngôn ngữ nhưng được biểu hiện bằng ngôn ngữ, qua ngôn ngữ*.

Giới thiệu và diễn giải thành công nhất trên cơ sở nắm bắt sâu sắc lí thuyết đối thoại M. Bakhtin là J. Kristeva. Bà xây dựng khái niệm *liên văn bản* qua *Từ, đối thoại, tiểu thuyết* (1967) (năm 1986, Toril Moi tập hợp lại tương đối đầy đủ về các bài viết của Kristeva trong *The Kristeva Reader*) [118]. Tuy nhiên, nếu đối thoại của Bakhtin lí giải trên nền tảng của khái niệm tính *liên chủ thể* (nhấn mạnh tới ý thức lời nói) thì đối thoại ở Kristeva là tính *liên văn bản* (được hiểu như một khái niệm lưỡng nan: (1) là thủ pháp văn học, sản phẩm của lối viết; (2) là hiệu quả của sự đọc. Bản khoản này của G. K. Kosikov khi bàn về “Văn bản - liên văn bản - lí thuyết liên văn bản” (2008) nguyên bản tiếng Nga (Lã Nguyên dịch), đăng liên tiếp trên Tạp chí *Nghiên cứu Văn học* số (8), (9) năm 2013. Tính liên văn bản của Kristeva lần át tính đối thoại liên chủ thể của Bakhtin.

Cùng với các nhà cấu trúc và kí hiệu học (A. J. Greimas, C. Bremond, G. Genette, R. Jakobson...), một đại diện tiêu biểu khác là Todorov cũng phát triển mạch tư duy của Bakhtin và ứng dụng vào lí luận phê bình văn học (trong công trình *M. Bakhtin: the dialogical principle* [119] (năm 1981 công bố ở Pháp với tên gọi *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*). Là đại biểu của chủ nghĩa cấu trúc, nhưng khi tiếp nhận M. Bakhtin, Todorov lại dựa trên tinh thần của các nhà hậu cấu trúc. Từ đối thoại trong ý thức nhân vật, đối thoại giữa nhà văn và nhân vật qua việc khảo sát tiểu thuyết Dostoievski, Todorov nêu bật vấn đề mối quan hệ giữa nhân vật và bạn đọc, nhà văn và bạn đọc. Tác giả đặc biệt nhấn mạnh đến người sáng tạo ra văn bản.

Với quan niệm *cái chết của tác giả* (R. Barthes), nhà giải cấu trúc tiêu biểu Derrida nhận ra tác phẩm văn học không phải hình thức ngôn ngữ đặc trưng mà là hình thức đọc đặc trưng. Nếu thời kì tiền hiện đại lấy tác giả làm trung tâm, hiện đại khẳng định vị trí của văn bản/ tác phẩm, thì thời kì hậu hiện đại, vị trí này được thay thế bởi người đọc. Đây cũng là quá trình chuyển đổi hệ hình tư duy lí luận văn học hiện đại để thiết lập lí luận văn học hậu hiện đại. Sau khi lí luận văn học hiện đại khẳng định vai trò độc lập của tác phẩm đối với tác giả và tác phẩm có khả năng tạo lập đời sống riêng trong tiếp nhận với người đọc, quá trình này là tiền đề lí luận văn học hậu hiện đại chuyển từ mỹ học sáng tạo sang mỹ học tiếp nhận. Mỹ học tiếp nhận khẳng định, người đọc chính là đối tác đối thoại với tác phẩm văn học.

Như vậy, lí thuyết đối thoại gắn với tên tuổi của M. Bakhtin những năm đầu thế kỷ XX. Cuối thế kỷ XX, và đầu thế kỷ XXI, bản thân lí thuyết có sự phát triển, tiếp biến theo những hướng đi khác nhau: từ đặc điểm thi pháp thể loại đã dần chuyển sang lí thuyết tiếp nhận. Tuy nhiên, bất kỳ sự tiếp thu nào cũng đều nhấn mạnh đến tính động/mở/tương tác của vấn đề. Nội hàm khái niệm đối thoại nội tại lời nói của Bakhtin không chỉ soi sáng những đặc điểm của ngôn ngữ tiểu thuyết mà còn đem lại cái nhìn khoa học hơn về khoa học văn học, ảnh hưởng lớn đến lí luận văn học thế kỉ XX, XXI.

### ***1.1.2. Tình hình tiếp nhận và nghiên cứu lí thuyết đối thoại ở Việt Nam***

Lí thuyết đối thoại gắn với tên tuổi M. Bakhtin những năm 20 thế kỷ XX. Song, những năm 60, 70, M. Bakhtin và công trình của ông mới được giới thiệu rộng rãi trên thế giới. Tuy nhiên, ở Việt Nam, sự xúc tiếp với lí thuyết này muộn hơn so với tiến bộ của bản thân nó. Những năm cuối thế kỷ XX, lí thuyết đối thoại mới xuất hiện. Hành trình lí thuyết đối thoại đến Việt Nam cũng hợp thời bởi khi lí luận văn học truyền thống rơi vào bão hòa thì phải có hiện tượng mang tính ưu trội khác thay thế. Lúc này, các nhà lí luận văn học trong nước được dịp chú tâm vào lí thuyết bị cho là có tư tưởng tân kì so với thời đại. Ảnh hưởng của M. Bakhtin đối với nền lí luận phê bình văn học hiện đại, hậu hiện đại trên thế giới nói chung và Việt Nam nói riêng suốt thế kỷ XX, đặc biệt những năm đầu thế kỷ XXI là không thể phủ nhận. Vì lẽ đó, truy nguyên người đầu tiên đưa lí thuyết đối thoại vào Việt Nam và dõi theo hành trình thâm thấu lí thuyết vào trong lí luận cũng như sáng tác, tiếp nhận là việc làm cần thiết và có ý nghĩa.

Trong khả năng tư liệu cũng như phạm vi luận án, chúng tôi xem người đặt vấn đề lí thuyết đối thoại đầu tiên trên tinh thần của Bakhtin chính là Trần Đình Sử với bài viết “M. Bakhtin và thi pháp của Dostoievski”, in trên *Tạp chí Văn nghệ quân đội* năm 1985. Đây là khởi đầu cho công trình dài hơi, sâu sắc *Những vấn đề thi pháp Dostoievski* của M. Bakhtin được chính Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Vương Trí Nhàn dịch và xuất bản năm 1993. Để có cái nhìn rõ nét hơn về phần tổng quan, chúng tôi sắp xếp tài liệu dựa trên công trình dịch thuật và công trình nghiên cứu liên quan lí thuyết đối thoại. Những công trình dịch thuật dài hơi liên quan trực tiếp và gián tiếp

đến đối thoại phải kể đến các tác giả Phạm Vĩnh Cư, Trần Đình Sử, Vương Trí Nhàn, Lại Nguyên Ân, Đào Ngọc Chương, Nguyễn Ngọc, Lê Hồng Sâm, Đặng Anh Đào, và gần đây nhất là Lã Nguyên.

Mặc dù bài báo đầu tiên liên quan đến lí thuyết đối thoại của Trần Đình Sử nhưng người đầu tiên tiếp xúc và có công trình dịch thuật, giới thiệu sâu sắc về M. Bakhtin ở Việt Nam là Phạm Vĩnh Cư với *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết* (1992). Cùng với *Những vấn đề thi pháp Dostoievski* (1993) (Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Vương Trí Nhàn dịch), *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết* (Phạm Vĩnh Cư dịch) là công trình vô cùng quan trọng góp thêm cái nhìn đa chiều cho văn học trong nước. *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết* là công cụ hữu hiệu cung cấp hệ thống lí thuyết căn bản thể hiện quan điểm của M. Bakhtin về đặc trưng thể loại tiểu thuyết. Trong sự đối sánh với thể loại sử thi hay thơ trữ tình, nhà nghiên cứu nhìn thấy tính chưa tận quyết của tiểu thuyết. Quá trình biến đổi của tiểu thuyết vẫn đang tiếp diễn, chưa có hồi kết. Trên cơ sở khẳng định đặc trưng thể loại, ông quan tâm nhiều đến ngôn ngữ tiểu thuyết. Điều M. Bakhtin đúc kết về thơ và tiểu thuyết: “Nếu vấn đề trung tâm của lí thuyết thơ là vấn đề biểu tượng thơ ca, thì vấn đề trung tâm của lí thuyết văn xuôi nghệ thuật là vấn đề ngôn từ song điệu được đối thoại hóa từ bên trong với tất cả các kiểu và các dạng thức phong phú của nó” [4, tr.139] là định đề không chỉ cho thời đại M. Bakhtin mà cho cả thời hiện tại không hoàn thành này. Đặc biệt, ở những trang dẫn giải về *Tiểu thuyết phức điệu của Dostoievski*, M. Bakhtin chỉ ra ý thức độc lập, bình quyền giữa nhân vật với tác giả làm nên cuộc đối thoại lớn của tiểu thuyết. Nhân vật không bị phán xét sau lưng và không bao giờ nói lời tận quyết về mình. Chúng luôn được tác giả trao quyền mời gọi đối thoại dù ở quá khứ - hiện tại - tương lai. Vì vậy, giá trị tiểu thuyết Dostoievski được M. Bakhtin phát hiện mang tính thời đại rõ nét.

Công trình *Những vấn đề thi pháp Dostoievski* (1993) chứng tỏ tư duy khoa học văn học Bakhtin về một đại diện được cho là phức tạp của văn học Nga - Dostoievski. Ở đây, ông cấp chìa khóa giải mã trọn vẹn, sâu sắc, khoa học và có cơ sở về tiểu thuyết Dostoievski trên nhiều phương diện: tiểu thuyết đa thanh; nhân vật và lập trường tác giả, tư tưởng; đặc điểm về thể loại và kết cấu - cốt truyện; lời văn. *Đối thoại* là biểu hiện xuyên suốt trên bình diện thể hiện những cách tân trong tư duy tiểu thuyết Dostoievski.

Vượt qua phạm vi một tác giả, đây sẽ là hệ thống lí thuyết chung về thể loại tiểu thuyết mang tên M. Bakhtin.

Như vậy, khảo sát cứ liệu tiểu thuyết Dostoievski, M. Bakhtin hoàn toàn có thể hướng tới một tư duy nghệ thuật phức điệu vượt ra ngoài phạm vi thể loại. “Tư duy này có khả năng tiếp cận với những khía cạnh của con người mà trước tiên là ý - thức - tư - duy của con người và lĩnh vực sinh tồn bằng đối thoại của nó. Cái lĩnh vực mà nghệ thuật không thể nào khám phá xuất phát từ lập trường độc thoại” [4, tr.292 - 293]. Luận thuyết của Bakhtin về *Lí luận thi pháp tiểu thuyết* với hai đại diện tiêu biểu là Rabelais và Dostoievski đủ sức thuyết phục đối với các nhà lí luận cùng thời. Khám phá của nhà nghiên cứu về carnival và đối thoại tiểu thuyết có thể xem là hai vấn đề xuất sắc của thế kỉ XX.

Công trình *Nghệ thuật tiểu thuyết* của M. Kundera (Nguyễn Ngọc dịch) cũng đề cập đến *tính đa âm* - khái niệm xuất phát từ khoa âm nhạc. Ông xem “một trong những nguyên lí căn bản của các nhà đa âm lớn là *sự bình đẳng giữa các giọng* không một giọng nào được lấn át, không một giọng nào được phép chỉ làm phần đệm đơn thuần” [53, tr.79]. Nhà nghiên cứu nhấn mạnh đến tính độc lập của các giọng. Đối với ông, không có giọng nào mang tính phối thuộc mà bản thân nó đóng vai trò bình đẳng với các giọng khác. Ở điểm này, Kundera gặp gỡ Bakhtin khi mượn lại thuật ngữ âm nhạc để diễn tả đặc trưng nghệ thuật đa âm của tiểu thuyết.

T. Todorov, nhà cấu trúc, kí hiệu học Paris khái quát lí thuyết đối thoại M. Bakhtin qua công trình *Mikhail Bakhtin - Nguyên lí đối thoại* (Đào Ngọc Chương dịch). Ông hệ thống lại những vấn đề liên quan đến nguyên lí đối thoại Bakhtin từ cái nhìn của khoa học văn học: tri thức luận của các ngành khoa học nhân văn, những lựa chọn chủ yếu, lí thuyết phát ngôn; tính liên văn bản, lịch sử văn chương, nhân học triết lí. Nhà nghiên cứu mở rộng hơn lí thuyết đa thanh, đối thoại của Bakhtin qua khảo sát tiểu thuyết Dostoievski. Ý đồ này chúng tôi bắt gặp trong bài viết diễn giải *Từ đối thoại tiểu thuyết của Bakhtin đến phê bình đối thoại của Todorov* (2005) của Huy Liên. Tác giả thống nhất ý kiến với Trần Thanh Đạm khi cho rằng xu hướng phê bình đối thoại của Todorov tiếp thu tư tưởng của Bakhtin. Vì vậy, ngoài việc hệ thống lại những đặc điểm cơ bản của lí thuyết đối thoại Bakhtin, Todorov tiếp tục phát triển

mạch tư duy này và ứng dụng vào trong lí luận phê bình văn học và phê bình văn hóa. Từng là tác giả hai công trình tiếp cận theo phương pháp của chủ nghĩa cấu trúc (*Thi pháp văn xuôi* (1979) và *Giới thiệu về thi pháp* (1981)), nhưng khi đưa ra phương pháp phê bình đối thoại, ông đã loại bỏ cách tiếp cận của chủ nghĩa cấu trúc bởi không muốn nhà phê bình đứng ngoài tác phẩm mà phán xét nó. Để tăng thêm tính thuyết phục cho phương pháp của mình, Todorov khái lược sáu nguyên tắc phê bình đối thoại cơ bản: (1) nhà phê bình không nên tự giam hãm mình trong những kiến thức cũ kỹ và lỗi thời, mà không ngừng tự học hỏi, tiếp thu một cách có chọn lọc, có phê phán những thành tựu và kinh nghiệm của khoa nghiên cứu văn học và phê bình văn học của thế kỷ XX; (2) cần phải tìm hiểu, học hỏi và nắm bắt nhiều phương pháp tiếp cận khác nhau; (3) thiếu sót nổi bật của các phương pháp phiến diện là ở chỗ chúng khiến các nhà phê bình không thể tiếp cận được chân lí; (4) phải luôn luôn tạo sự cân bằng giữa hai tiếng nói: tiếng nói của tác giả và tiếng nói của nhà phê bình; (5) mục đích của phê bình đối thoại là nhà phê bình cùng với nhà văn thảo luận, tranh luận và trao đổi nhằm vươn tới chân lí nghệ thuật đồng thời cũng là chân lí cuộc sống; (6) phê bình đối thoại giữa các nền văn hóa khác nhau trên thế giới. Trong quá trình từ phê bình đối thoại nâng lên bình diện đối thoại văn hóa, “Todorov chủ trương và khuyến khích sự giao lưu giữa các nền văn hóa trên thế giới” [54, tr.86]. Điểm này cũng là hướng đi của Francois Jullien qua công trình *Francois Jullien và nghiên cứu so sánh văn hóa Đông - Tây* (Hoàng Ngọc Hiến dịch) về đối thoại văn hóa.

Trong tiểu luận *Đi tìm sự thật biết cười* (2004) (Vũ Ngọc Thăng dịch), Umberto Eco - nhà kí hiệu học nổi tiếng đã bày tỏ quan điểm của ông về kí hiệu phải gắn với sự diễn giải. Lí thuyết kí hiệu học của Eco gắn với vấn đề liên văn bản. Một công trình khác của A. Compagnon (Lê Hồng Sâm, Đặng Anh Đào dịch) là *Bản mệnh của lí thuyết* (2006) bàn về đối thoại Bakhtin khi xem xét sự triển nghĩa sang thuật ngữ liên văn bản Kristeva. A. Compagnon nhận thấy tính liên văn bản mà Kristeva gọi tên được phỏng in cái mà Bakhtin gọi là tính đối thoại. Công trình về Dostoievski và Raberlais của Bakhtin đã đưa thực tại, lịch sử và xã hội trở lại văn bản bằng nhiều tiếng nói, phong cách, ngôn ngữ đối nghịch nhau.

Gần đây nhất, Lã Nguyên xuất bản công trình *Lí luận văn học, những vấn đề hiện đại* (2012), tập hợp tuyển dịch của ông về những học giả hàng đầu trên thế giới thế kỉ XX. Trong đó, dịch giả dành trọn phần 1 cho bài viết “Vấn đề thể loại lời nói của Bakhtin” và các tiểu luận của T. Todorov, J. Kristeva, M.L. Gasparov bàn về di sản của nhà bác học này. Đặc biệt phải kể đến hai bài dịch của Lã Nguyên đăng liên tiếp trên Tạp chí *Nghiên cứu văn học* (số tháng 8 và 9 năm 2013) “Văn bản - Liên văn bản - Lí thuyết liên văn bản” của G. K. Kosikov. Bài viết chỉ ra giá trị cốt lõi của hai khái niệm đến nay vẫn còn nhiều thắc mắc với những ai muốn đi đến tận cùng sự thật về khoa học văn chương là đối thoại và liên văn bản. G.K. Kosikov nhận ra, Kristeva diễn giải lí thuyết đối thoại Bakhtin dưới ánh sáng của “triết học đa bội” của chủ nghĩa hậu cấu trúc (J. Derrida, G. Deleuze,...). Vì vậy, việc so sánh để tìm ra nét tương đồng và dị biệt giữa triết học Bakhtin và Kristeva là hành trình từ tính *liên chủ thể* tới *liên văn bản*. Sơ đồ đối thoại của Bakhtin ở *Những vấn đề thi pháp Dostoievski* được Kosikov gọi là: đối lập giữa con người với con người như là sự đối lập giữa “tôi” và “người khác”. Tuy nhiên, Kosikov có sự phân biệt khái niệm rõ ràng: “Nếu vấn đề đối thoại được Bakhtin giải quyết bằng chìa khóa của triết học sinh tồn, thì vấn đề phức điệu được ông giải quyết bằng chìa khóa của “triết học đa bội” [52, tr.72]. Những phân tích sắc sảo của Kosikov thuyết phục trên cơ sở triết học đem lại cái nhìn sâu sắc hơn về lí thuyết đối thoại Bakhtin qua trường hợp Dostoievski. Về cơ bản, đây là quan điểm đối thoại của Bakhtin. Lí thuyết liên văn bản của Kristeva cũng xuất phát từ đó và Kosikov chỉ ra ba điểm bà đã “bóp méo” quan điểm Bakhtin: *thứ nhất*: Kristeva muốn xoay chuyển “Bakhtin của chủ nghĩa Hegel” để biến ông thành “Bakhtin của chủ nghĩa Freud” từ khái niệm “người khác” theo hướng phân tâm học; *thứ hai*: nếu đối thoại của M. Bakhtin là tính “liên chủ thể” thì logic về tính liên văn bản của Kristeva từ trong bản chất của nó lại cần tới “cái chết của chủ thể”; *thứ ba*: tiếng cười “lưỡng diện” trong *Những vấn đề thi pháp Dostoievski* có “ý nghĩa thanh tẩy”, ngược lại *carnaval hóa liên văn bản* của Kristeva khởi xướng lại chủ yếu nhằm vào mục đích *giải thoát* khỏi chân lí [52, tr.74-75]. Sự cố tình bóp méo lí thuyết M. Bakhtin của Kristeva là sự phát triển tất yếu của văn học trong diễn trình phát triển. Mặc dù nhiều vấn đề đã sáng rõ nhưng đâu đó vẫn còn sự lưỡng nan, mời gọi đối thoại. Vậy liên văn bản theo quan niệm của Kristeva là gì? “Là sản phẩm của lời viết”? “Hay là

hiệu quả của sự đọc” [52, tr.36]? Kosikov vẫn để lại câu hỏi cho những nhà lí luận thì hiện tại chưa hoàn thành.

Bên cạnh mảng dịch thuật, những bài viết, công trình nghiên cứu về lí thuyết đối thoại của Trần Đình Sử, Hoàng Trinh, Đỗ Đức Hiểu, Đặng Anh Đào, Nguyễn Đăng Điệp... đem lại nhiều nhận định sâu sắc. Cụ thể, Trần Đình Sử trong “M. Bakhtin và thi pháp của Dostoievski” (in trên Tạp chí *Văn nghệ quân đội* năm 1985) là người tiên phong khi đặt ra khái niệm *tiểu thuyết đa thanh* của M. Bakhtin khi ông khảo sát tiểu thuyết Dostoievski và có những đối sánh với tiểu thuyết *đơn thanh*. Nếu ở tiểu thuyết đa thanh, *đa giọng, đa thoại, phức điệu* là thuật ngữ hỗ trợ cho đặc thù của Dostoievski thì tính *đơn thanh* được gắn với *sự tự ý thức, một dòng tư tưởng, một giọng điệu* chi phối sáng tạo thế giới nhân vật (như Tolstoi). “Khi nhân vật được thể hiện tập trung ở sự tự ý thức và lời nói của nó thì quan hệ nhân vật là quan hệ giữa ý thức và ý thức, giữa lời nói và lời nói. Tồn tại có nghĩa là sống giữa các ý thức và lời người khác. Do đó, quan hệ nhân vật thực chất là quan hệ đối thoại. Các sự kiện thực tế là đề tài của đối thoại, thúc đẩy quá trình tự ý thức” [83, tr.338]. Thuật ngữ đối thoại từ đây bắt đầu triển nở trên tinh thần của M. Bakhtin với sự cụ thể hóa tư tưởng chưa có hồi kết của tính liên chủ thể.

Trong *Thông báo khoa học của các trường Đại học*, (số 4 – 1992), nhà nghiên cứu Trần Đình Sử với bài “Quan niệm về thi pháp tác giả của Bakhtin” dựng công tóm lược một cách đầy đủ nguyên tắc thi pháp Dostoievski. Nguyên tắc thứ nhất: con người được nhà văn hiểu như một ý thức, một tiếng nói, một lập trường chủ thể tương đối độc lập. Nhà văn chỉ miêu tả cách nhân vật ý thức và tiếng nói đó như là của *người khác* và tổ chức chúng lại như những ý thức ngang quyền, không bị đồng nhất vào ý thức tác giả, tạo thành tiểu thuyết đa thanh, hay còn gọi là đa âm, phức điệu. Thứ hai: cuộc sống không được nhà văn nhìn như một quá trình sinh thành, phát triển, mà như một sự cùng tồn tại, một sự tác động qua lại. Do đó, nhà văn không cảm nhận hiện thực theo chiều phát triển của thời gian, mà theo chiều rộng, chiều sâu của không gian. Thứ ba: quan hệ tác giả với nhân vật, nhân vật với nhân vật là một quan hệ đối thoại, qua đối thoại nhân vật tự bộc lộ. Hiển nhiên không phải là đối thoại nhẹ nhàng, mà là *những cuộc* thăm vấn lương tâm nhân vật đầy đau khổ.

Thứ tư: Dostoievski nhìn thấy thế giới trong tính chất lưỡng tính của nó: nghiêm túc - buồn cười, thiên thần - quỷ sứ, sinh - tử, ánh sáng - bóng tối, lương tâm - tội ác...  
Thứ năm: về thời gian nghệ thuật, nhà văn chọn các thời điểm khủng hoảng của nhân vật, thử thách chiều sâu nhân tính con người. Không gian nghệ thuật là không gian có tính quảng trường (kiểu carnival), của ý thức dân chủ. Cuối cùng: ngôn ngữ tổ chức theo nguyên tắc đối thoại và ý thức với đủ loại hình thức cụ thể. Thi pháp tác giả khái quát tư tưởng mỹ học của Dostoievski. Trần Đình Sử đã nắm bắt giá trị cốt lõi vấn đề đối thoại của M. Bakhtin.

Năm 1993, công trình *Từ kí hiệu học đến thi pháp học* của Hoàng Trinh phân định nội hàm khái niệm *đối thoại* và *liên văn bản*. Trong quá trình phân định, cũng có lúc Hoàng Trinh đồng nhất hai khái niệm này: “Một văn bản bao giờ cũng kế thừa những văn bản có trước và bao giờ cũng mang nhiều tiếng nói hội nhập vào nhau. Đó là tính liên văn bản của mọi văn bản... Mặt khác, ngay trong tác phẩm cũng có nhiều tiếng nói: tác giả, quần chúng, thời đại, nhân vật. Đó là tính liên văn bản hay là tính đối thoại của văn học” [108, tr.424]. Đồng thời, ông đưa ra kết luận về người đề xuất *liên văn bản* là Bakhtin: “Lí luận về thi pháp học của Bakhtin đã chỉ rõ tính “liên văn bản” trong tác phẩm của Rabelais và Dostoievski, tạo ra tính “đa âm” (polyphonique) và tính đối thoại (dialogique) hết sức chân thực và sống động trong các tiểu thuyết” [108, tr.424]. Thực tế, lí thuyết thể loại của M. Bakhtin đã bao hàm trong đó tính liên văn bản. Song, khái niệm này thực sự gắn với tên tuổi Kristeva trong quá trình giới thiệu, phát triển lí thuyết đối thoại của ông. Tuy nhiên, tính chất đa nghĩa của hai khái niệm này dẫn theo nó nhiều cách kiến giải khác nhau, càng tạo sự khiêu khích đối thoại.

Nhà nghiên cứu Nguyễn Đăng Điệp đi vào diễn trình biện giải lí thuyết và thực hiện một đối thoại khác với những ngoại lệ về lí thuyết đa thanh của M. Bakhtin qua bài viết: “M. Bakhtin và lí thuyết về giọng điệu đa thanh trong tiểu thuyết” (1994). Bài viết phân tích quan điểm của M. Bakhtin về tính đa thanh, nhiều bè trong giọng điệu tiểu thuyết. Không những thế, ông còn tiếp tục thể hiện quan điểm đối với những đối thoại của Đặng Anh Đào (trong “Từ nguyên tắc đa âm tới một số hiện tượng văn học Việt Nam” năm 1990) với Bakhtin. Tác giả bổ sung thêm sự *biến động của thể loại* cũng góp phần thể hiện tính đa âm trong thơ khi Đặng Anh Đào

mới chỉ dừng lại ở sự có mặt của nhiều loại âm hưởng ngôn ngữ. Mỗi nhà nghiên cứu chú tâm vào khía cạnh khác nhau nhằm hoàn thiện lí thuyết đối thoại Bakhtin.

Bắt đầu từ năm 2000 trở lại đây, các nhà nghiên cứu, lí luận phê bình văn học tiếp tục đào sâu lí thuyết thi pháp thể loại tiểu thuyết, tính đối thoại trong tiểu thuyết, đối sánh khái niệm đối thoại của Bakhtin và liên văn bản của Kristeva...

Đỗ Đức Hiểu ở *Thi pháp hiện đại* khi bàn về thi pháp tiểu thuyết nhấn mạnh hai đặc trưng của thể loại này là *tính đa âm, hay tính đối thoại* và *thời gian - không gian*. Ở *tính đối thoại*, nhà nghiên cứu nhận định: “Ngoài những “đối thoại” trong văn bản, tiểu thuyết còn “đối thoại” với các cấu trúc bên ngoài: các tác phẩm văn học và nghệ thuật khác, đạo đức học, triết học, xã hội học...” [43, tr.18]. Theo ông, nhà nghiên cứu Nga đặc biệt quan tâm đến ngôn ngữ tác giả, ngôn ngữ người kể chuyện, ngôn ngữ nhân vật. Trong ngôn ngữ nhân vật, điều Bakhtin chú trọng nhất là *lời nói*. Chính lời nói là đặc trưng tạo nên tính đối thoại rõ nét nhất. Chứng minh điều này, Đỗ Đức Hiểu phân tích *đối thoại* và *độc thoại* của nhân vật trong *Số đỏ* để thấy Vũ Trọng Phụng sử dụng *lời nói* với nhiều chức năng để gọi ra những “chỗ lặng” ý nghĩa. Bên cạnh đó, viết “Về Bakhtin”, Đỗ Đức Hiểu gặp gỡ quan điểm của Hoàng Trinh khi sử dụng khái niệm *liên văn bản* để nhận xét tính đa âm, đối thoại ở trường hợp Dostoievski. Ông cho rằng: “Đa âm, hoặc liên văn bản (trong tiểu thuyết Dostoievski), bởi vì nó đối thoại với các văn bản đồng thời, nó quan hệ với các văn bản khác, trước nó và sau nó, với các cấu trúc xã hội, nghệ thuật, văn hóa” [43, tr.56]. Đặc biệt, trong cuốn *Từ điển văn học* (Bộ mới), Đỗ Đức Hiểu viết về *tính đối thoại* trong tiểu thuyết của Bakhtin, mở rộng tới Genette, Todorov, Kristeva... ứng dụng đến thơ, kịch. Khái niệm được mở rộng từ một đặc điểm thi pháp thể loại sang lí thuyết tiếp nhận (*Tác giả - Tác phẩm - Người đọc*). Tác giả đối thoại với người đọc thông qua tác phẩm.

Ngoài ra, công trình *Tác phẩm văn học như là quá trình* liên quan đến lí thuyết đối thoại của nhà nghiên cứu, lí luận văn học Trương Đăng Dung. Trong hành trình cắt nghĩa những vấn đề liên quan đến tác phẩm, ông đã có những khẳng định mang tính gợi mở: “Tác phẩm văn học như là cấu trúc ngôn từ động”, “Tác phẩm văn học như là quá trình”... Thành tựu lớn của lí luận văn học hiện đại khám phá ra “văn bản nghệ thuật như là cấu trúc ngôn từ động”. Xoay quanh những luận đề mang tính tổng quát,

nhà nghiên cứu tổng kết nhiều luận điểm trong hành trình truy tìm bản chất văn bản văn học. Tư duy lí thuyết văn học hiện đại này là tiền đề cho tư duy lí thuyết văn học hậu hiện đại. Lí luận văn học hậu hiện đại có những khám phá mới hơn về đặc trưng bản thể của văn bản nghệ thuật trong quan hệ với những yếu tố khác “nhằm tiếp cận một cách triệt để hơn bản chất của văn bản văn học, soi sáng những yếu tố gây nên sự bất ổn của nghĩa, trả lời câu hỏi tác phẩm văn học là hình thức ngôn ngữ đặc trưng hay là hình thức đọc đặc trưng?...” [21, tr.157]. Sự vận hành của “tác phẩm văn học như là hình thức ngôn ngữ đặc trưng” sang quan điểm “tác phẩm văn học như là hình thức đọc đặc trưng” là việc nhấn mạnh đến quá trình tạo nghĩa văn bản ở người tiếp nhận. Vì vậy, khái quát của nhà nghiên cứu về tư duy lí luận văn học hậu hiện đại là “ý nghĩa không có trong những khách thể ngữ nghĩa ổn định, mà nó ẩn chứa trong những quan hệ ngữ nghĩa rất ít ổn định, trong những sự kiện hiểu và đọc văn bản” [21, tr.178 - 179]. Tác giả cho rằng, cơ sở và xuất phát điểm của khoa học văn học là sự đối thoại với các văn bản thông qua hoạt động đọc và hiểu chúng. Những dẫn giải từ các nhà Hiện tượng học của Trương Đăng Dung (và nhiều biến thể mới của Hiện tượng học như Chú giải học, Mĩ học tiếp nhận) như E. Husserl, R. Ingarden, Heidegger, Gadamer, H.R. Jauss... là minh chứng. M. Heidegger xem sự tồn tại của con người là sự đối thoại với thế giới và ngôn ngữ là “ngôi nhà hữu thể”; Gadamer nhấn mạnh tính chất đối thoại giữa quá khứ và hiện tại khi người đọc giải thích một tác phẩm xưa; H. R. Jauss cho rằng nên bổ sung mĩ học sáng tạo khép kín trước đây bằng mĩ học tiếp nhận và mĩ học tác động. Ông xem: “Với sự xuất hiện của mĩ học tiếp nhận, cái văn bản văn học mang thông điệp đối thoại đối diện với người đọc như là đối tượng của sự hiểu trước đây thì nay nó có vị thế mới: làm đối tác đối thoại, tức là không phải sự giải mã thông điệp có trong văn bản làm xuất hiện nghĩa mà chính các hoạt động liên kết được thực hiện trong quá trình đọc tạo nên cấu trúc nghĩa có phương thức tồn tại là sự đối thoại” [21, tr.18]. Tác giả đã có cái nhìn tổng hòa khi đưa ra hướng tiếp cận liên chủ thể trong quá trình đọc và hiểu văn bản văn học.

Nguyễn Văn Thuận trong luận án Tiến sĩ *Liên văn bản trong sáng tác Nguyễn Huy Thiệp* đồng tình với Đỗ Đức Hiểu khi đồng nhất tính đa âm = tính đối thoại = tính liên văn bản và vận dụng vào trường hợp Nguyễn Huy Thiệp. Tác giả luận án chỉ ra

đối thoại liên văn bản trong sáng tác của ông về tư tưởng, văn hóa và tâm thế đối thoại... Ngoài ra, việc quan tâm, dịch thuật các bài viết của các nhà nghiên cứu văn học Trung Quốc Tiền Trung Văn (“Những vấn đề lí thuyết của Bakhtin về tính phức điệu”), Trương Tô Mai (“Đối thoại carnival: Bakhtin với phê bình văn học Trung Quốc đương đại”) được Cao Kim Lan, Trần Minh Sơn dịch và công trình vẫn còn chưa được dịch tại Việt Nam của J. Kristeva: *Bakhtin, lời nói, đối thoại và tiểu thuyết*, chứng tỏ tầm quan trọng của lí thuyết này đối với lí luận phê bình văn học Việt Nam và thế giới.

Xem ra, lí thuyết đối thoại ra đời dựa trên một hiện tượng văn học (Dostoievski) với những đặc điểm khác biệt về văn hóa, văn học, con người. Lí thuyết dịch chuyển sang nền văn hóa phương Đông, tất yếu có sự vênh lệch. Tuy nhiên, với tính phổ quát của bản thân nó, những giới hạn về văn hóa không còn là rào cản quá lớn khi sự phản ánh của văn học dù phương Tây hay phương Đông đều là về con người, vì con người. Vì vậy, vận dụng lí thuyết đối thoại của M. Bakhtin khảo sát thể loại tiểu thuyết Việt Nam đương đại bên cạnh điểm tương đồng, còn có những khác biệt là điều tất yếu. Thực tế cho thấy, việc dịch thuật, thẩm thấu, thông tuệ lí thuyết đối thoại để đưa nó trở thành hướng tiếp cận mới ở Việt Nam chưa trở thành hệ thống. Vẫn còn nhiều đối thoại trong bản thân lí thuyết và những khác biệt trong quan điểm của các nhà lí luận khi vận dụng. Hệ thống lại lí thuyết, chọn hướng tiếp cận phù hợp mang tính phổ quát với thực tế văn học Việt Nam nói chung, tiểu thuyết sau 1986 nói riêng là việc làm cần thiết trong diễn trình tiếp nhận văn học thời hiện đại sẽ được chúng tôi trình bày ở chương sau.

## **1.2. Tình hình vận dụng lí thuyết đối thoại vào nghiên cứu văn học và tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2010**

### ***1.2.1. Tình hình vận dụng lí thuyết đối thoại vào nghiên cứu văn học Việt Nam***

Tình hình vận dụng lí thuyết đối thoại trong văn học Việt Nam chưa được quan tâm đúng mực. Đó là những bài viết về tác giả cụ thể hoặc các tác giả nói chung cho thể loại truyện ngắn, tiểu thuyết mà chưa thực sự có công trình dài hơi chú tâm khai thác vai trò của lí thuyết này đối với một thể loại văn học. Tuy nhiên, với các hiện tượng văn học tiêu biểu, chúng ta vẫn tìm thấy nhiều bài viết để lại dấu ấn.

Nhà nghiên cứu Trần Đình Sử bằng sự am hiểu lí thuyết đối thoại đã vận dụng và phân tích cụ thể hai hiện tượng văn học Việt Nam. Đó là bài “Lí thuyết đối thoại và mấy nét nghệ thuật tự sự trong truyện ngắn *Chí Phèo* của Nam Cao” (in trong Tạp chí *Văn học* số 12 - 1998) và “Lí thuyết giọng điệu nghệ thuật của Bakhtin và chủ nghĩa cảm thương của *Truyện Kiều*” (Tạp chí *Văn học* số 12 - 1999). Người viết vận dụng lí thuyết đối thoại phân tích trên một loạt quan hệ: tác giả, người trần thuật, nhân vật, người kể chuyện với nhân vật, nhân vật với chính nó. Trần Đình Sử cho rằng, Nam Cao luôn thường trực một ý thức đối thoại với nhân vật và một trong những hình thức đặc dụng được nhà văn sử dụng để đặc tả nhân vật chính là *giễu nhại*. Đặc biệt, ông nhấn mạnh, “lời trần thuật của truyện *Chí Phèo* là một đối thoại với nghệ thuật trần thuật trước đó” [83, tr.353], là một đối âm với ý thức thi vị hóa lời trần thuật trong các sáng tác của Tự lực văn đoàn. Từ đó, nhà nghiên cứu cho thấy tầm quan trọng của cấu trúc đối thoại khi vận dụng vào phân tích *Chí Phèo*. Có như vậy, người đọc mới dò tìm đúng tiếng nói bên trong con quỷ dữ của làng Vũ Đại. Lí thuyết giọng điệu nghệ thuật Bakhtin còn vận dụng vào khai thác *Truyện Kiều*. Giọng điệu được Bakhtin gắn với cảm hứng chủ đạo và với kiểu sáng tác. Ông đã nêu vấn đề *loại hình học giọng điệu*, đặt nó trong bối cảnh văn hóa. Giọng điệu nghiêm túc hay mỉa mai cũng có các phạm vi khác nhau. Trần Đình Sử trên cơ sở này nêu ra *Truyện Kiều* có giọng điệu cảm thương. Lí thuyết đối thoại và giọng điệu đa thanh qua khảo sát tiểu thuyết Dostoievski của Bakhtin được tác giả thấm nhuần một cách sâu sắc và vận dụng thành công trong quá trình phân tích *Chí Phèo* và *Truyện Kiều* ngay sau những dịch thuật lí thuyết. Điều này chứng tỏ sự bén nhạy của nhà nghiên cứu Trần Đình Sử, của người làm khoa học văn chương đối với lí thuyết mang tính thời đại.

Cùng viết về Vũ Trọng Phụng, Đỗ Đức Hiểu và Nguyễn Thành phát hiện ra tính đa thanh, đa âm so với những nhà văn cùng thời. Trong bài “Những lớp sóng ngôn từ trong *Số đỏ*”, Đỗ Đức Hiểu nhận thấy: “Vũ Trọng Phụng sáng tạo một thể loại tiểu thuyết mới, tiểu thuyết cười, tiểu thuyết đa thanh, đa âm, đa sắc diện, nhiều giọng để tái hiện một xã hội đang chuyển động dữ dội, đang hóa thân một cách quái dị” [43, tr.179]. Quá trình diễn giải bài viết là minh chứng cho nhận định mang tính khái quát này. Tác giả còn xem *Số đỏ* là một văn bản chứa đựng nhiều

văn bản hay chính là liên văn bản. Bằng cái nhìn toàn cảnh, công trình mới in gần đây nhất về *Thi pháp Vũ Trọng Phụng* (2013), Nguyễn Thành đã dành một chương triển khai về sự dung hợp thể loại trong tiểu thuyết của ông vua phóng sự đất Bắc. Nó là một nỗ lực cách tân thể loại ở chỗ: đưa chất phóng sự vào tiểu thuyết tạo nên loại tiểu thuyết - phóng sự; kết hợp bi - hài tạo thành sự đa dạng các sắc thái thẩm mỹ; sự dung hợp các loại hình nghệ thuật và kỹ thuật liên văn bản. Khả năng dung hợp thể loại trong tiểu thuyết Vũ Trọng Phụng thực sự có ý nghĩa khai mở cho nghệ thuật tiểu thuyết hiện đại.

Tính đa thanh, đối thoại tiếp tục được khám phá với thể loại truyện ngắn qua sáng tác của cây bút gây nhiều tranh cãi lúc bấy giờ là Nguyễn Huy Thiệp. Nguyễn Đăng Điệp đề mình “Cuốn theo chiều văn Nguyễn Huy Thiệp” và nhận ra chất triết lí trong truyện của nhà văn, “hồi thúc người đọc bước vào cuộc đối thoại với nhà văn qua trang viết” [30, tr.161]. Châu Minh Hùng quan tâm đến *tính đa thanh* qua “Cuộc tìm kiếm hình thức đa thanh mới của văn xuôi hiện đại qua cấu trúc truyện của Nguyễn Huy Thiệp”. Bài viết áp dụng lí thuyết đa thanh của M. Bakhtin và lí giải khái niệm đa thanh chính là “lời văn đa giọng trong phát ngôn của nhà văn hoặc của nhân vật” [55, tr.277]. Với Châu Minh Hùng, khái niệm đa thanh phải được hiểu là ý thức tổ chức nghệ thuật trong sáng tạo của nghệ sĩ chứ tuyệt nhiên không phải là tính đa thanh trong quy luật tác động lẫn nhau giữa các phát ngôn. Vì vậy, tác giả cho rằng: “Văn học Việt Nam trong truyền thống chỉ có hiện tượng đa thanh ở cấp độ lời văn chứ không có loại hình tiểu thuyết đa thanh ở cấp độ cấu trúc chính thể. Bởi vì, tất cả mọi phát ngôn được gọi là đa thanh ấy đều bị chi phối bởi tiếng nói đầy quyền uy của nhà văn” [55, tr.277]. Thao tác so sánh để nhận ra cốt lõi vấn đề của Châu Minh Hùng là căn cứ xác đáng cho việc nhận diện tính đa thanh trong truyện ngắn Nguyễn Huy Thiệp: “Nguyễn Huy Thiệp không phải là môn đồ của Dostoievski. Dostoievski chủ yếu tạo ra nhiều tiếng nói trong một tiếng nói để tái hiện cuộc đối thoại bên trong của nhân vật. Còn Nguyễn Huy Thiệp tạo ra nhiều tiếng nói của nhiều quan điểm, tư tưởng khác nhau trong một môi trường xã hội nhất định để tạo ra cuộc đối thoại không khoan nhượng giữa các nhân vật” [55, tr.278]. Điều này không chỉ áp dụng riêng cho truyện ngắn Nguyễn Huy Thiệp mà cũng là điểm khác biệt trong sự tiếp thu tinh thần lí thuyết

đa thanh, đối thoại của M. Bakhtin với trường hợp tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Đây có thể xem là sự khác biệt, vênh lệch của lí thuyết khi tiếm cận với trường hợp văn học Việt Nam.

Nguyễn Văn Thuấn cùng quan tâm đến Nguyễn Huy Thiệp và khảo cứu truyện ngắn của ông trực tiếp từ lập trường đối thoại. Luận án của tác giả làm sáng tỏ điều này khi dành chương 3 triển khai đối thoại liên văn bản trong sáng tác Nguyễn Huy Thiệp. Nhận diện đối thoại tư tưởng và đối thoại văn hóa (trong đó: đối thoại với tư tưởng Nho - Phật - Đạo; đối thoại với những thành kiến văn chương; giải thiêng huyền thoại về nhân cách con người) và tâm thế đối thoại của Nguyễn Huy Thiệp (từ tâm thức hiện sinh, soi sáng sự hiện hữu của con người; lập trường dân chủ trong đối thoại). Nghiên cứu của tác giả luận án không chỉ góp phần nhìn nhận truyện ngắn Nguyễn Huy Thiệp từ lập trường đối thoại, trường nhìn liên văn bản, mà còn những đóng góp nhất định cho việc hệ thống lại lí thuyết của các nhà cấu trúc và hậu cấu trúc.

Ở trên, chúng ta đang bàn về những bài viết, công trình với tính đa thanh, đối thoại diễn ra trong nội dung tư tưởng văn bản nói chung ở thể loại thơ (*Truyện Kiều*), truyện ngắn (Nam Cao, Nguyễn Huy Thiệp), tiểu thuyết (Vũ Trọng Phụng) qua các phương diện: ngôn ngữ, giọng điệu, điểm nhìn, tương tác thể loại... Công trình *Văn xuôi Việt Nam 1975 - 1995 những đổi mới cơ bản* (2007) của Nguyễn Thị Bình triển khai chung cho hai thể loại truyện ngắn và tiểu thuyết. Tuy nhiên, đối thoại không chỉ dừng lại ở nội hàm văn bản mà còn được đặt trong mối quan hệ giữa nhà văn và công chúng. Vai trò phán truyền chân lí của nhà văn như văn học sử thi giai đoạn trước 1975 bị phá vỡ. Thay vào đó, người viết cùng dẫn dụ một cách bình đẳng để người đọc kiếm tìm, bàn bạc, tranh biện với những vấn đề trong tác phẩm. Trên tinh thần đó, những nội dung đối thoại trong văn xuôi Việt Nam sau 1975 hết sức phong phú, đa dạng: đối thoại giữa nguyên tác cộng đồng với đời sống cá nhân muôn vẻ, đối thoại giữa văn hóa và văn minh, đối thoại giữa cơ chế cũ, quan niệm giá trị cũ, đối thoại giữa những cách nhìn lịch sử đã quen thuộc... Đi kèm với tính đối thoại này là “một tinh thần hoài nghi và một cấu trúc trần thuật mờ” [13, tr.43], hay cũng chính là trần thuật từ nhiều điểm nhìn, ngôn ngữ đối thoại và giọng điệu đa thanh. Nhà nghiên cứu nhận định: “Quan sát văn xuôi nghệ thuật nước ta từ sau 1975, chúng tôi thấy ý thức

đối thoại bộc lộ ở nhiều tác giả nhưng thường ở cấp độ tư tưởng và quan niệm. Còn việc tổ chức được một cấu trúc đối thoại có sự tham gia của nhiều ý thức độc lập qua hệ thống hình tượng cụ thể thì chỉ một số rất ít làm được” [13, tr.162].

Có thể thấy, để tạo nên tiểu thuyết tư tưởng (như Dostoievski) không phải nhà văn nào cũng có thể hướng tới, có thể đạt được, và đạt đến. Quan trọng là “cách tổ chức tư tưởng trong thế giới nghệ thuật”, “chức năng nghệ thuật của các tư tưởng trong tác phẩm” [5, tr.79]. Ở mặt này, Dostoievski đã trở thành bậc thầy. Việc tạo nên *nhân vật tư tưởng* mà “nhân vật không chỉ là lời phát ngôn về chính mình và những người gần gũi nhất xung quanh mình, mà còn là ý kiến về thế giới: nó không chỉ là người đang ý thức, mà còn là nhà tư tưởng” [5, tr.79] là thành công của tiểu thuyết Dostoievski. Nói như vậy không có nghĩa phủ nhận nỗ lực của văn học Việt Nam. Những đối thoại ở cấp độ tư tưởng, quan niệm, đối thoại trên tinh thần nhận thức lại các quan hệ, giá trị... tạo nên nhiều tiếng nói trong bản thân đời sống văn học Việt Nam nói chung, tiểu thuyết nói riêng là những đóng góp, đồng thời là hạn định, khác biệt của văn học nước nhà trong sự nối kết với lí thuyết M. Bakhtin.

Phùng Phương Nga với “Liên văn bản và vấn đề đối thoại của tư tưởng trong văn xuôi đương đại Việt Nam” [74] đặt ra vấn đề *liên văn bản* và *đối thoại tư tưởng* ở thể loại văn xuôi nói chung cụ thể là truyện ngắn và tiểu thuyết. Tuy nhiên, bài viết cũng chỉ dừng lại ở việc khái quát những tư tưởng chính văn học Việt Nam đương đại đề cập đến qua sáng tác mà chưa đi vào phân tích cụ thể.

Như vậy, những bài viết, công trình vận dụng lí thuyết đối thoại vào nghiên cứu trong văn học Việt Nam nói chung xoay quanh vấn đề nhân vật, ngôn ngữ, giọng điệu, người trần thuật... là nét đặc thù làm nên đặc trưng đối thoại của mỗi tác giả, tác phẩm. Tuy nhiên, chúng ta thấy còn thiếu công trình dài hơi, chuyên sâu hơn qua từng giai đoạn, từng thể loại mà biểu hiện của đối thoại được bộc lộ rõ nét. Đây là khoảng trống để chúng tôi thực hiện luận án.

### ***1.2.2. Tình hình vận dụng lí thuyết đối thoại vào nghiên cứu tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2010***

Bao quát tư liệu, chúng tôi nhận thấy, tinh thần lí thuyết đối thoại M. Bakhtin ít nhiều được vận dụng vào các trường hợp cụ thể của tiểu thuyết Việt Nam sau 1986.

Bài viết của các nhà nghiên cứu Nguyễn Thị Bình (“Nguyễn Khải và tư duy tiểu thuyết”) (1998); Đỗ Đức Hiểu (“Độc Phạm Thị Hoài”, “*Thân phận tình yêu* của Bảo Ninh”) (2000); Phạm Xuân Thạch (“*Nỗi buồn chiến tranh* viết về chiến tranh thời hậu chiến - từ chủ nghĩa anh hùng tới nhu cầu đổi mới bút pháp”) (2004); Nguyễn Đăng Điệp (“Tiểu thuyết Nguyễn Xuân Khánh một điển ngôn về lịch sử văn hóa”) (2012); Thái Phan Vàng Anh (“Tính đối thoại trong tiểu thuyết Nguyễn Xuân Khánh”) (2012)... đã khảo sát ở những tác giả, tác phẩm tiêu biểu. Nguyễn Khải, Bảo Ninh, Phạm Thị Hoài, Nguyễn Xuân Khánh được chú ý thông qua những đối thoại tư tưởng trong tiểu thuyết của họ. Đặc biệt, Nguyễn Thị Bình nhận ra mối tương thông của tiểu thuyết Nguyễn Khải với quan niệm của Bakhtin: “Người đọc nhận ra ở đây ít nhiều nét độc đáo trong quan niệm văn chương, một quan niệm có cơ sở từ tư duy tiểu thuyết theo quan niệm của Bakhtin: tính vấn đề là nét mới và đặc thù. Đặc điểm của nó là luôn luôn nhận thức lại, đánh giá lại, kiến giải lại” [111, tr.497]. Theo bà, Nguyễn Khải trình diễn giọng văn đa thanh trong lời kể, gợi mở nhiều liên tưởng với người đọc. Phạm Xuân Thạch lại tìm thấy ở *Nỗi buồn chiến tranh* một vấn đề đáng chú ý: “Với những đối chiếu vừa mang tính xã hội học văn học, vừa mang tính liên văn bản, có thể xác lập lại cuộc đối thoại giữa tác phẩm của Bảo Ninh và đời sống văn học đương thời” [55, tr.249]. Điều này vừa khẳng định giá trị tư tưởng, vừa khẳng định tính thời đại của tác phẩm. Bên cạnh đó, bài viết còn đặt ra một kiến giải khác cho vấn đề lí thuyết đối thoại vượt thoát ngoài khuôn khổ một tiểu thuyết. Nếu Đỗ Đức Hiểu đồng tình *tính đa âm = tính đối thoại = tính liên văn bản* thì Phạm Xuân Thạch xem *liên văn bản* là một yếu tố phục vụ cho cuộc đối thoại lớn của tiểu thuyết với đời sống văn chương. Liên văn bản lúc này không còn là yếu tố bình đẳng nữa mà mang tính phối thuộc của tính đối thoại. Đây cũng là một kiến giải khác của Phạm Xuân Thạch xét về góc độ tiếp nhận. Nguyễn Đăng Điệp và Thái Phan Vàng Anh cùng nhận diện tính đối thoại trong tiểu thuyết Nguyễn Xuân Khánh. Thái Phan Vàng Anh nhận ra các dạng thức đối thoại trong tiểu thuyết lịch sử Nguyễn Xuân Khánh từ tư tưởng, quan niệm; huyền thoại và giải huyền thoại - đối thoại với lịch sử - văn hóa; tính đối thoại trong điển ngôn trần thuật (làm mới hình thức kể chuyện, gia tăng trường nhìn, đối thoại trong lời thoại nhân vật, ngôn ngữ và giọng điệu tạo nên tính đối thoại và lời biện

giải mang tính tự thuật). Nguyễn Đăng Điệp luận giải tiểu thuyết Nguyễn Xuân Khánh trên cơ sở của diễn ngôn lịch sử văn hóa. Từ việc chỉ ra tính đối thoại trong từng tiểu thuyết lịch sử tiêu biểu của Nguyễn Xuân Khánh, người viết nhận định: “Trên tinh thần đối thoại, Nguyễn Xuân Khánh đã biết vén tấm màn thâm nghiêm của lịch sử để chiêu tuyết, minh định, làm sống lại những giá trị khuất lấp, từ đó lí giải lịch sử bằng cái nhìn khoan dung văn hóa” [32, tr.41]. Qua đó, Nguyễn Đăng Điệp khẳng định vấn đề mang tính bao quát khi xem nguyên lí đối thoại là nguyên lí cơ bản của tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

Với những bài viết, công trình khảo sát tiểu thuyết bao quát giai đoạn sau 1975, (ví dụ được nêu chủ yếu lại tập trung ở những tiểu thuyết sau 1986), đối thoại chỉ được nhận diện trên bình diện ngôn ngữ. Bài viết của Nguyễn Bích Thu “Ý thức cách tân trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1975” (2005) và công trình của Mai Hải Oanh về *Những cách tân nghệ thuật tiểu thuyết Việt Nam đương đại* (2009) thể hiện rõ nét điều này. Điềm chung là hai tác giả đều nhận ra tính đa thanh là thuộc tính cơ bản thể hiện tính dân chủ của thể loại tiểu thuyết Việt Nam sau 1975 và xem tiếng nói nhân vật bình đẳng với tiếng nói tác giả. Dù trong khuôn khổ bài báo, Nguyễn Bích Thu quan tâm đến ngôn ngữ nhân vật tạo nên giá trị nghệ thuật của tác phẩm qua đối thoại. Nhờ đối thoại, vấn đề đặt ra trong tác phẩm được xem xét dưới nhiều điểm nhìn khác nhau, tô đậm tính cách nhân vật cũng như ngôn ngữ đối thoại gây ra những tình huống bất ngờ và tạo cảm giác thực của đời sống khúc xạ qua lăng kính nhà văn. Mai Hải Oanh nhận diện vấn đề tính đối thoại trong ngôn ngữ của tiểu thuyết Việt Nam đương đại trên các cấp độ: đối thoại nhân vật, đối thoại trong độc thoại, đối thoại giữa các chiều văn hóa và sự đa nghĩa trong diễn ngôn nghệ thuật. Tác giả chuyên luận cho đây là đối thoại mà ngôn ngữ thông tục chiếm ưu thế và cũng có những đối thoại “diễn ra ở cấp độ tư tưởng, ngôn ngữ lại khá giàu tính bác học uyên sâu đòi hỏi những người đối thoại phải có khả năng nhập vào mã văn hóa của nhau thì mới có thể hiểu được tinh thần đối thoại” [75, tr.249]. Bài viết, công trình của Nguyễn Bích Thu, Mai Hải Oanh chủ yếu tập trung vào ngôn ngữ nhân vật bộc lộ tính đối thoại nên chưa quan tâm đến các khía cạnh khác làm nên lập trường đối thoại là giọng điệu, điểm nhìn...

Ngoài ra, chúng ta phải kể đến luận văn Thạc sĩ của Phạm Thị Thúy Vinh (*Đối thoại trong ba tiểu thuyết: Thời xa vắng (Lê Lựu), Bến không chồng (Dương Hương)* và *Nỗi buồn chiến tranh (Bảo Ninh)*) (2011); Lê Thị Tuyết (*Tiểu thuyết lịch sử Nguyễn Xuân Khánh nhìn từ lí thuyết đối thoại*) (2014); Nguyễn Thị Thủy Tiên (*Tính đối thoại trong tiểu thuyết Đỗ Phấn*) (2014); Khóa luận Tốt nghiệp của Thái Thị Trang (*Tính đối thoại trong tiểu thuyết Nguyễn Khải*) (2014)... Tác giả Phạm Thị Thúy Vinh đã tìm hiểu sự đối thoại của các tiểu thuyết này trên tinh thần nhận thức lại các quan hệ và các giá trị: nhận thức lại hiện thực chiến tranh, nhận thức lại những giá trị lịch sử và văn hóa. Điều này phù hợp với quan điểm của nhà nghiên cứu Nguyễn Thị Bình khi nhận định về văn xuôi Việt Nam sau 1975. Tác giả luận văn phân tích các hình thức đối thoại trong ba tiểu thuyết: nhân vật như là chủ thể của đối thoại và tổ chức đối thoại trong văn bản ở lời kể chuyện, ngôn ngữ đối thoại giữa các nhân vật, đối thoại trong độc thoại nội tâm. Lê Thị Tuyết, Nguyễn Thị Thủy Tiên, Thái Thị Trang đều chỉ ra đặc thù tính đối thoại ở mỗi nhà văn trong những tiểu thuyết cụ thể về lịch sử, văn hóa, tư tưởng, quan niệm cùng phương thức thể hiện tính đối thoại như kết cấu, điểm nhìn, ngôn ngữ, giọng điệu... Đây là những công trình áp dụng trực diện lí thuyết đối thoại của M. Bakhtin. Tuy nhiên, ngoài việc dừng lại ở một số tác giả, tác phẩm tiêu biểu, luận văn vẫn còn vấn đề để ngỏ về lí thuyết cũng như các phương diện quan trọng khác góp phần tạo nên nguyên lí đối thoại.

Công trình *Văn xuôi Việt Nam sau 1975* (2012) của Nguyễn Thị Bình bổ sung thêm cái nhìn mới trong thể loại tiểu thuyết hư cấu lịch sử trên phương diện trần thuật bằng nguyên tắc đối thoại. Nguyễn Thị Bình nhận ra sự gia tăng điểm nhìn và sự dịch chuyển điểm nhìn vào bên trong nhân vật, khước từ phán xét con người từ bên ngoài là những yếu tố chính làm nên trần thuật bằng nguyên tắc đối thoại trong tiểu thuyết hư cấu lịch sử Việt Nam sau 1975, đặc biệt sau 1986. Cũng như ở công trình *Văn xuôi Việt Nam 1975 - 1995 những đổi mới cơ bản*, Nguyễn Thị Bình đều thống nhất trong việc nhận diện “tinh thần dân chủ hóa xã hội khuyến khích đối thoại, chống độc quyền chân lí đã tạo cơ sở cho những cái nhìn bình đẳng trong nghệ thuật, kể cả với lịch sử” [14, tr.146]. Tính dân chủ thực sự chi phối lập trường đối thoại của văn học Việt Nam thời kì mới.

Vấn đề liên quan đến nguyên lí đối thoại trong văn học nói chung, tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 nói riêng đều lí giải xoay quanh phương diện ngôn ngữ, giọng điệu, điểm nhìn trần thuật... là những đặc điểm của thi pháp thể loại. Ngoài ra, các nhà nghiên cứu dịch chuyển phạm vi của lí thuyết thể loại sang lí thuyết tiếp nhận khi khảo sát nguyên lí đối thoại trong mối quan hệ giữa nhà văn và bạn đọc. Từ đó, trên tinh thần nhận thức lại các vấn đề, mối quan hệ, giá trị... nhà văn thực hiện cuộc đối thoại trong văn học. Vì vậy, xuất phát từ sự kế thừa và mở rộng, luận án sẽ có cái nhìn cụ thể về thể loại tiểu thuyết ở lí thuyết đối thoại qua bình diện ý thức nghệ thuật lẫn cách thức tổ chức trần thuật. Chúng tôi sẽ nhận diện tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 từ lí thuyết đối thoại, đồng thời đối sánh để thấy sự ảnh hưởng từ quan niệm đến cách thức mô tả so với giai đoạn trước.

**Tiểu kết:** Trên thế giới, tên tuổi M. Bakhtin gắn với lí thuyết đối thoại và sau đó được triển nở bởi các nhà cấu trúc và hậu cấu trúc. Trong đó, người tiếp nhận tiêu biểu trên tinh thần M. Bakhtin là Kristeva, Todorov. Ở Việt Nam, những bài viết, công trình dịch thuật, nghiên cứu về lí thuyết đối thoại chuyên sâu đánh dấu tên tuổi của các nhà nghiên cứu: Trần Đình Sử, Phạm Vĩnh Cư, Lã Nguyên,... Và Nguyễn Thị Bình, Nguyễn Đăng Điệp, Châu Minh Hùng, Mai Hải Oanh, Thái Phan Vàng Anh, Nguyễn Văn Thuận, Phùng Phương Nga... ít nhiều vận dụng vào phân tích trường hợp cụ thể. Về lí thuyết: các công trình giới thiệu, dịch thuật chuyển tải được cốt lõi vấn đề lí thuyết đối thoại ở các khía cạnh tiêu biểu của thi pháp thể loại. Về vận dụng lí thuyết, các bài viết đều tập trung ở một số trường hợp truyện ngắn và tiểu thuyết được dư luận, giới nghiên cứu, phê bình đánh giá cao. Tuy nhiên, tính bao quát của lí thuyết vận dụng cho thể loại tiểu thuyết Việt Nam vẫn là khoảng trống lớn để đề tài có thể khai thác.

## Chương 2

# LÍ THUYẾT ĐỐI THOẠI VÀ SỰ XUẤT HIỆN NGUYÊN LÝ ĐỐI THOẠI TRONG VĂN HỌC VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN 2010

### 2.1. Các quan niệm về lí thuyết đối thoại

#### 2.1.1. Quan niệm của Bakhtin

Những năm 20 thế kỷ XX, M. Bakhtin đề xuất luận đề mới của khoa học văn học. Cụ thể: *bản chất đối thoại của ý thức và ngôn ngữ; tiểu thuyết đa thanh như là một chỉnh thể đối thoại; vấn đề văn hóa cười; vấn đề chủ thể, văn bản....* Tất cả luận đề này liên quan chặt chẽ với nhau và nắm giữ mấu chốt quan niệm về lí thuyết đối thoại của ông. Chứng minh cho lí thuyết đối thoại, nhà nghiên cứu lựa chọn thể loại tiểu thuyết - “thể loại văn chương duy nhất đang biến chuyển và còn chưa định hình” [4, tr.21] làm đối tượng khảo sát.

Trước hết, lý thuyết đối thoại Bakhtin nêu lên *bản chất đối thoại của ý thức và ngôn ngữ*, đặt nền móng cho việc phân tích ngôn ngữ theo bình diện mới. Có thể xem tinh thần lí thuyết đối thoại của ông là sự phản ứng lại đối với trường phái ngôn ngữ học cấu trúc, đại diện kiến tạo là nhà ngôn ngữ học F. de Saussure (1857 - 1931) (trong công trình *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương* (1915), và được phát triển bởi những người kế tục như Levi Strauss, T. Todorov, G. Genette, R. Jakobson... Đầu những năm hai mươi thế kỷ XX, có hai quan điểm đối lập: một mặt phê bình phong cách chỉ quan tâm đến sự biểu hiện cá nhân, mặt khác, ngôn ngữ học cấu trúc (cụ thể là Saussure) lại tập trung vào ngôn ngữ với hệ thống các nguyên tắc chi phối việc sử dụng ngôn ngữ (như ngữ âm, từ vựng, cú pháp). M. Bakhtin quan tâm giữa một bên là phát ngôn của con người như là sản phẩm của sự tương tác ngôn ngữ và một bên là ngữ cảnh phát ngôn - tùy thuộc vào lịch sử. Các nhà cấu trúc chủ nghĩa không truy tìm ý nghĩa hệ thống ngôn ngữ từ những hiện tượng trong đời sống mà xem nghĩa của ngôn ngữ mang chức năng một hệ thống. Quá trình tạo nghĩa của chủ nghĩa cấu trúc thể hiện mối liên hệ giữa *cái biểu đạt* và *cái được biểu đạt*. Bên cạnh cái biểu đạt phát ra, sẽ có cái biểu đạt khác đang tồn tại tương ứng. Họ xem, nghĩa của ngôn ngữ được

tạo ra bởi quá trình tạo nghĩa chứ không phải được cấp từ hiện thực bên ngoài, hay chủ ý từ bên trong. Đây là cách tiếp cận thông thường khi xét lời nói trong phạm vi một văn cảnh độc thoại. Trong khi đó, M. Bakhtin nhấn mạnh ý nghĩa của ngôn ngữ trong tính hai mặt của lời nói hướng tới đối tượng và hướng tới một lời khác, lời nói của người khác trong phạm vi văn cảnh đối thoại.

Quan điểm M. Bakhtin có sự khác biệt so với quan điểm của nhà ngôn ngữ học F. Saussure. Mô hình giao tiếp của Saussure cũng bao gồm người nói và người nghe, nhưng người nghe chưa phải là người đối thoại mà là người tiếp nhận một cách thụ động. Nếu Saussure xem bản chất của ngôn ngữ nằm ở sự khác biệt thì với Bakhtin, bản chất ngôn ngữ là tính đối thoại. Không những thế, ông còn trừu tượng hàm nghĩa đối thoại thành một khái niệm triết học. Đối thoại được xem là bản chất tư tưởng nhân loại. Vì thế, ý nghĩa của mọi phát ngôn đều tùy thuộc vào những gì được nói trước đó và cách thức người nghe tiếp nhận phát ngôn ấy như thế nào. Nói ngắn gọn hơn, mọi phát ngôn đều mang tính đối thoại. Hiểu một phát ngôn cũng mang tính đối thoại, trả lời, phản ứng ở các mức độ khác nhau. Nhận ra giới hạn của ngữ học F. Saussure và hạn chế của các nhà lí luận trường phái Hình thức Nga, quan niệm về lí thuyết đối thoại Bakhtin là sự bổ sung sâu sắc, hợp lí.

Để khẳng định bản chất đối thoại của ý thức và ngôn ngữ, khi nghiên cứu tiểu thuyết Dostoievski, M. Bakhtin xem: “Ý thức bắt đầu ở đâu thì ở đó (...) bắt đầu có đối thoại” [5, tr.40]. Nghĩa là, đối thoại khẳng định sự sống của con người trong xã hội. Mỗi con người là một ý thức. Đối thoại tất yếu sẽ nảy sinh từ những cá thể mang ý thức này. Ý thức sẽ không chấp nhận lối tư duy độc thoại độc đoán, phiến diện, một chiều. Thức nhận về thế giới phải luôn luôn chấp nhận những tiếng nói khác, thậm chí đối lập, mâu thuẫn và va chạm giữa những tiếng nói đó chính là đối thoại mang tính đa nguyên. Đến nay, nhận thức về thế giới chưa thể hoàn tất, chưa có lời cuối cùng, chân lí cuối cùng. Tất cả vẫn còn ở phía trước và con người vẫn phải tiếp tục tranh biện. Bên cạnh đó, ông cũng chỉ rõ, bản thân sự tồn tại của con người (cả bên ngoài và bên trong) là một cuộc giao tiếp sâu sắc nhất. Tồn tại có nghĩa là giao tiếp. Giao tiếp được thể hiện thông qua lời nói. Và, “lời nói của con người mang tính đối thoại, tính đối thoại là thuộc tính phổ quát của ngôn từ và tư duy con người. Nói tức là nói với ai đấy.

Ngay khi con người nói một mình, nó cũng nói với mình, nó lưỡng hóa con người mình. Nói tức là chờ đợi được trả lời” [4, tr.18]. Con người sẽ nhận rõ chính mình khi có sự giao tiếp và tồn tại của người khác. Phải cùng tồn tại, giao tiếp, soi ngắm, phản biện mình trong người khác, con người mới có thể nhìn nhận ra bản thân một cách sâu sắc, triệt để. Bởi vì, “lời nói trên đường đến với đối tượng của mình tất yếu rơi vào môi trường đối thoại luôn luôn cuộn sóng và căng thẳng ấy của những tiếng nói, những sự đánh giá, những giọng điệu của người khác. Nó gia nhập những mối quan hệ qua lại phức tạp, hòa đồng với những tiếng nói này, li khai những tiếng nói kia, tương giao với những tiếng nói thứ ba...” [4, tr.94]. Đối thoại để khẳng định sự hiện hữu bản thân trong xã hội, nhìn nhận đánh giá cuộc sống, con người và bản thân hay nói cách khác “cải tạo mối quan hệ giữa người với người” là đích đến mà Bakhtin nhận ra ở Dostoievski và kì vọng ở con người. Tuy nhiên, với M. Bakhtin, đối thoại không xảy ra tùy tiện giữa hai hay nhiều lời nói xa lạ kéo theo những phát ngôn xa lạ. Đối thoại, “nảy sinh như một sự tiếp lời, như một đáp từ, chứ không phải nó tiếp cận với đối tượng từ đâu đó bên ngoài” [4, tr.94]. Đó là một sự tương tác liên chủ thể, liên ý thức chủ động trong một thời điểm lịch sử và môi trường xã hội nhất định. Liên ý thức chủ động sẽ chủ động định hướng giữa những tiếng nói khác biệt và xác định lập trường, lựa chọn ngôn ngữ của những tiếng nói. Điều này để khẳng định thêm, với Bakhtin, chính đối thoại đã tạo nên tính xã hội cho đời sống con người. Chỉ khi nào con người có ý thức về mối quan hệ giao tiếp, soi chiếu ý thức của bản thân với ý thức người khác, tức là giữa các ý thức có sự tương tác, đối thoại, thì lúc đó, con người mới chính thức tồn tại. Cuộc sống phải luôn là cuộc đối thoại vô tận của các ý thức, quan niệm, tư tưởng. Tất cả đồng tồn bằng việc tác động, ảnh hưởng, khẳng định hoặc phủ định lẫn nhau để chứng tỏ quy luật bất biến của cuộc sống. Hoàn tất đối thoại chỉ mang tính tạm thời khi các ý thức, quan niệm, tư tưởng cá nhân bị chi phối, trói buộc hay sai khiến bởi quyền uy của cái chung cộng đồng. Sâu xa trong lòng cuộc sống, ý thức cá nhân luôn có tham vọng nổi loạn để phản ứng lại tâm thế hoàn tất, khép kín, cứng nhắc của cộng đồng bó buộc lên chúng.

Việc tìm ra và chứng minh cho tính đúng đắn của luận đề *bản chất đối thoại của ý thức và ngôn ngữ* với nguyên lí *lời nói con người luôn mang tính đối thoại*

được Bakhtin tiếp cận/chứng minh trong thể loại tiểu thuyết nói chung và sáng tác của Dostoievski và Rabelais nói riêng. Với ông, *tính tiểu thuyết là tính đối thoại*. Nội hàm thể loại tiểu thuyết đã bao hàm tính đối thoại. Nhà nghiên cứu khẳng định điều này và tước bỏ tiền giả định. Đối lập với tính đối thoại của tiểu thuyết là các thể loại khác như thơ ca, sử thi... Tuy nhiên, trong lớp vỏ đối thoại, Bakhtin đã gọi tên đúng bản chất, gốc rễ phía sau những đối thoại đó. Ở tiểu thuyết Dostoievski, ông nhận ra mẫu mực của đối thoại với tính đa thanh/phức điệu. Nội hàm thuật ngữ được nhà nghiên cứu chú thích: “Trong hệ thống khái niệm của Bakhtin, *phức điệu* là *đa thanh* ở độ phát triển cao nhất. *Tính đa thanh* trong văn chương là biểu hiện của *nguyên tắc đối thoại*, được Bakhtin quan niệm như là thuộc tính phổ biến của tư duy con người” [4, tr.11]. Tính đa thanh là “tính nhiều tiếng nói và nhiều ý thức độc lập không hòa đồng với nhau” [4, tr.234]. Đa thanh thể hiện nhiều giọng nói hay *diễn ngôn hai giọng* và các tiếng nói bình đẳng. Mỗi tiếng nói hướng tới đối tượng đều kêu gọi sự hồi đáp, tranh biện. Quan niệm về diễn ngôn hai giọng khẳng định đặc trưng mới mẻ của lời nói vượt ra ngoài phạm vi nghiên cứu của ngôn ngữ học - tính đối thoại nội tại của ngôn ngữ. Từ đó, Bakhtin khởi xướng một ngành khoa học mới - siêu ngôn ngữ học. Lẽ tất yếu, những công trình nghiên cứu siêu ngôn ngữ học không thể phủ nhận, xem nhẹ ngôn ngữ học và vẫn phải sử dụng các kết quả của nó. Ranh giới của hai ngành này thường xuyên bị vi phạm, vừa có tính độc lập, vừa bổ sung cho nhau. Siêu ngôn ngữ học nghiên cứu ngôn ngữ trong dạng thức cụ thể là *lời nói*. Ngôn ngữ học cũng có các hình thái kết cấu *lời đối thoại* và nghiên cứu những đặc điểm cú pháp, từ vựng, ngữ nghĩa, nhưng đó chỉ là những hiện tượng ngôn từ đối thoại thuần túy. Nó chưa trở thành những phát ngôn, lập trường được biểu hiện trong lời nói của chủ thể khác nhau, để giữa các chủ thể ấy có thể nảy sinh quan hệ đối thoại. Đặc điểm khu biệt đối tượng của siêu ngôn ngữ học là các quan hệ đối thoại, kể cả quan hệ đối thoại giữa người nói với lời nói của chính mình. Những quan hệ này có tác dụng quy định cách xây dựng lời văn, ý thức nhân vật... các yếu tố của văn bản. Điều này là hạn chế của ngôn ngữ học thuần túy khi nghiên cứu đối thoại trên bình diện ngôn ngữ mà không thể chạm đến đặc trưng quan hệ đối thoại giữa các lời đối đáp. Siêu ngôn ngữ học nghiên cứu ngôn ngữ

trong trạng thái sống đích thực là các quan hệ tương tác bất tận. *Lời văn hai giọng* là “lời nói ở đây đều có khuynh hướng hai chiều - vừa hướng tới đối tượng của lời nói như một lời thông thường, đồng thời lại hướng tới *một lời khác, lời nói của người khác*” [5, tr.195]. Ở đây, tính đối thoại ngôn ngữ thể hiện ở chiều kích liên văn bản, tức là có sự kế thừa ngôn ngữ của người này trên cửa miệng người khác. Sự vận hành liên tục của tính kế thừa ngôn ngữ kết nối con người với nhau. Vì vậy, tính đối thoại trở thành một đặc trưng quan trọng và bản chất nhất của phát ngôn.

Cũng xuất phát từ nguyên lí đối thoại, công trình khảo sát tiểu thuyết Rabelais của Bakhtin đem đến một khám phá thú vị khác. Bắt nguồn từ lễ hội hóa trang cổ đại và phục hưng Châu Âu, một *thế giới lộn trái được hiện ra*. Lễ hội carnival bài xích, chế giễu, cười cợt tất cả những gì là quan phương, mô thức xã hội. Tiểu thuyết Rabelais tiếp thu trọn vẹn. Đó là sự đối thoại với lực lượng quan phương, phá bỏ thành trì của chân lí bất biến, mở ra một thời kì dân chủ, bình đẳng. Yếu tố giễu nhại là bộ mặt khác, sinh động được tái sinh trong tính đối thoại của tiểu thuyết. Về sau, đây cũng là đặc trưng của yếu tố văn hóa. Lúc này, văn chương đối thoại được chuyển dịch sang văn hóa đối thoại theo cách của Bakhtin.

Bên cạnh quan niệm đối thoại trong nội tại lời nói của Bakhtin còn có các vấn đề trọng tâm khác như: tính độc lập tương đối giữa nhân vật với tác giả (nhấn mạnh đến sự tự do và độc lập tương đối của nhân vật cũng như tiếng nói của nó trong điều kiện cấu tứ đa thanh; sự xác lập đặc biệt của tư tưởng trong cấu tứ đó; và các nguyên tắc liên kết tạo thành chính thể của tiểu thuyết), những đặc điểm về thể loại, kết cấu, cốt truyện thông qua khảo sát tiểu thuyết Dostoievski và tinh thần giễu nhại, hài hước trong Rabelais. Tất cả điều này làm nên diện mạo trong quan niệm về lí thuyết đối thoại của nhà nghiên cứu với những nguyên lí trường tồn. Không riêng thể loại tiểu thuyết (cụ thể và đầu tiên trong tiểu thuyết Dostoievski), Bakhtin xem chất đa thanh, chất đối thoại là đặc tính của toàn bộ văn xuôi nghệ thuật.

Ở Nga, người ta có ý trách cứ rằng tính đa thanh đã hạ thấp vai trò tích cực của tác giả và sự đề cao cấu trúc đối thoại sẽ làm suy giảm tính thống nhất của tư tưởng tác phẩm. Nhưng chính Bakhtin cũng từng tuyên bố: “Quan điểm của chúng tôi không hề khẳng định một thái độ tiêu cực nào của tác giả, xem anh ta chỉ là người lắp ghép các

quan điểm, các chân lí của người khác và hoàn toàn từ bỏ quan điểm riêng của mình. Vấn đề hoàn toàn không phải ở chỗ đó, mà ở mối quan hệ qua lại hoàn toàn mới, đặc biệt, giữa chân lí của mình và của người khác. Tác giả vẫn tích cực một cách sâu sắc, nhưng tính tích cực của anh ta mang tính chất đối thoại đặc biệt” [5, tr.12]. Tính nhiều tiếng nói của Bakhtin rõ ràng không lẫn át tác giả.

Tóm lại, trong quan niệm về đối thoại, ngôn ngữ luôn được đặt trong tính chính thể, sống động, cụ thể, có tư tưởng, đời sống xã hội riêng. Bản chất ngôn ngữ Bakhtin mang tính đối thoại bởi nó là nơi hội tụ, tranh biện của những quan niệm, tư tưởng khác nhau về thế giới, con người. Mỗi phát ngôn chỉ thực sự sống khi nó được đặt trong sự sống của những cá nhân khác chứ không phải được phân tích như một phạm trù ngữ pháp của kí hiệu lời nói.

### **2.1.2. Các quan niệm khác**

Nội hàm lí thuyết đối thoại của M. Bakhtin hàm chứa nhiều điểm mở ngỏ. Vì vậy, xuất phát từ lí thuyết đối thoại đã có sự tiếp nhận, vận dụng, phát triển nhiều chiều. Song, với ý hướng chính là vận dụng lí thuyết đối thoại M. Bakhtin vào trường hợp tiểu thuyết Việt Nam đương đại, ở mục này, chúng tôi chủ yếu lựa chọn diễn giải quan điểm tiếp biến trực tiếp của các nhà cấu trúc và hậu cấu trúc trên tinh thần của nhà nghiên cứu người Nga.

Sau M. Bakhtin, người giới thiệu, diễn giải thành công nhất *tính đối thoại* chính là Julia Kristeva (1941 - ) với *tính liên văn bản*. Là nhà giải cấu trúc luận nên quan niệm liên văn bản ở Kristeva không tách rời tư tưởng giải cấu trúc được hình thành ở Pháp nửa cuối những năm 1960. Thuật ngữ *liên văn bản* xuất phát từ công trình *Từ, Đối thoại và Tiểu thuyết* (1967) của bà. Bên cạnh việc giới thiệu, Kristeva đi vào phân tích tư tưởng Bakhtin và đề xuất *tính liên văn bản* thay thế cho khái niệm *tính đối thoại/tính liên chủ thể*. Phát hiện đối thoại là bản chất xã hội của ngôn ngữ và ý thức con người, M. Bakhtin đề xuất hướng nhìn nhận phổ quát về thực hành ngôn ngữ, cụ thể trong văn học nói chung, thể loại tiểu thuyết nói riêng. Kristeva ghi nhận điều này, gọi tên kết quả của hành động tư duy ngôn ngữ trong văn bản là liên văn bản. Bà đề xuất chiều kích có tính đối thoại: chủ thể viết, chủ thể nhận và ngữ cảnh. Với Bakhtin, ngữ cảnh là hoàn cảnh xã hội. Ở Kristeva, ngữ cảnh là văn bản xung quanh nó. Tức là

chỉ những mối quan hệ khác nhau có thể có của một văn bản cho trước với những văn bản khác như trích dẫn, ám chỉ, bình giải, nhại, bắt chước, vay mượn... Kristeva giới thiệu một khái niệm mở rộng: bất kì văn bản nào cũng là sự hấp thụ và sự biến đổi các văn bản khác hay chính là sự tương tác của các văn bản. Như vậy, Kristeva đã từ bỏ tính liên chủ thể của Bakhtin khi xây dựng thuật ngữ tính liên văn bản.

Hai năm sau tiểu luận của Kristeva, R. Barthes trong bài viết *Cái chết của tác giả* khai triển khái niệm liên văn bản một cách đầy đặn hơn. Ông quan niệm, *mọi văn bản đều là liên văn bản* đối với một văn bản khác. Nó được hiểu như là thuộc tính bản thể của mọi văn bản. Văn bản theo R. Barthes không phải là một tổ hợp ngôn ngữ tự trị mà là một không gian đa nguyên với vô số văn bản, chứa đựng nhiều hiểu biết, niềm tin, văn hóa khác nhau. Không có văn bản nào là độc tôn và khởi nguyên cho văn bản khác. Bên cạnh đó, nếu ở Dostoievski, M. Bakhtin khẳng định tác giả tham gia một cách bình đẳng, độc lập với ý thức nhân vật, thì điều đặc biệt, R. Barthes không quan tâm đến địa vị của tác giả. Trong sự xâm lấn của trào lưu và nhận thức hậu hiện đại, tác giả hoàn toàn mất đi vai trò toàn trị trong việc ấn định ý nghĩa văn bản. Với họ, ý nghĩa văn bản không phải do tác giả hay độc giả truyền vào mà do cấu trúc của văn bản tạo ra. R. Barthes cung cấp cho khái niệm tính liên văn bản một định thức mang tính quy phạm hóa: “Mỗi văn bản là một liên văn bản; những văn bản khác có mặt trong nó ở các cấp độ khác nhau dưới những hình thái ít nhiều nhận thấy được: những văn bản của văn hóa trước đó và những văn bản của văn hóa thực tại xung quanh. Mỗi văn bản đều như là tấm vải mới được dệt bằng những trích dẫn cũ. Những đoạn của các mã văn hóa, các định thức, các cấu trúc nhịp điệu, những mảnh vụn biệt ngữ xã hội... - tất cả đều bị văn bản ngốn nuốt và đều bị hòa trộn trong văn bản, bởi vì trước văn bản và xung quanh nó bao giờ cũng tồn tại ngôn ngữ” [48, tr.444]. Ông nhấn mạnh thuật ngữ văn bản có nghĩa là *mạng lưới, tấm dệt, tấm vải*. Tính liên văn bản dần dần trượt xa khỏi phạm vi thể loại tiểu thuyết - cơ sở khảo sát ban đầu của Bakhtin về tính đối thoại.

Tiếp theo đó, khái niệm liên văn bản được sử dụng phổ biến, biện giải trong tư duy của các nhà hậu cấu trúc của Pháp như J. Derrida, J. Lacan, M. Foucault, F.

Lyotard, G. Deleuze... và hậu cấu trúc của Mỹ Paul de Man, H. Bloom, H. Miller dẫn giải với ý nghĩa gần như nghĩa gốc.

Ý nghĩa đích thực về thuật ngữ liên văn bản của Kristeva khi giới thiệu về Bakhtin trở nên sáng rõ hơn trong lí thuyết kí hiệu của J. Derrida. Với Derrida, không có cái bên ngoài văn bản. Toàn bộ đời sống là chuỗi quan hệ biểu nghĩa trong kết cấu của những cách vận dụng ngôn ngữ, biểu tượng và diễn ngôn phức hợp. Ông phê phán tinh thần của chủ nghĩa cấu trúc là kí hiệu và nghĩa. “Đối với Derrida, ý thức của tác giả không hề có ưu thế tuyệt đối bên trên nghĩa của ngôn từ. Kí hiệu được viết ra không phải là cái gửi đi mà chỉ là cái nhà văn nhận được” [21, tr.170]. Từ đó, nhà nghiên cứu xem việc đọc hết văn bản cũng tạo nghĩa như việc viết ra nó, thậm chí tất cả sự viết thực ra cũng là đọc văn bản. Có thể xem, chủ nghĩa giải cấu trúc tuyên bố cái chết của tác giả để khai sinh độc giả.

Nửa sau những năm 80, Rjanskaya trong *Liên văn bản: sự xuất hiện của khái niệm về lịch sử và lí thuyết của vấn đề* (Ngân Xuyên dịch) cho rằng, ảnh hưởng tư tưởng của M. Foucault, “khái niệm liên văn bản được chính trị hóa và bao gồm “các kiểu thực hành diễn ngôn” trong tất cả các lĩnh vực tri thức: tôn giáo, lịch sử, xã hội học” [81]. Trong *Khảo cổ học tri thức*, M. Foucault quan tâm những quy tắc chi phối việc diễn ngôn ra đời và vận hành trong đời sống. Vấn đề này gặp gỡ M. Bakhtin qua việc nhà nghiên cứu chú trọng đến bản chất ngữ cảnh phát ngôn nghĩa là hoàn cảnh xã hội. Cả hai đều quan tâm đến bản chất xã hội và ý thức hệ của ngôn ngữ. Mặc dù gặp gỡ nhau ở hướng nghiên cứu diễn ngôn dựa vào bản chất xã hội của ngôn ngữ, nhưng “Foucault tự coi mình như một nhà khảo cổ tìm hiểu và xây dựng lại những gì làm nên văn hóa” [100, tr.359]. Nội hàm khái niệm diễn ngôn của M. Foucault mở ra rất rộng, bao gồm các ý kiến (về tính dục, về nhà tù, hình phạt); học thuyết, khoa học (tâm lí học, xã hội học, y học); thiết chế kiểm soát xã hội (nhà tù, nhà trường, bệnh viện, phòng xung tội)... M. Foucault trượt ra khỏi diễn ngôn về mặt ngữ học, định hình trên ý nghĩa triết học và tư tưởng hệ.

Sự tiếp nhận, tiếp biến, liên quan của lí thuyết Bakhtin qua các nhà cấu trúc, hậu cấu trúc khá rõ nét. Cho đến hiện tại, khái niệm *liên văn bản* của Kristeva trong quá trình giới thiệu, diễn giải Bakhtin trở thành một trong những lí thuyết trung tâm

của chủ nghĩa hậu hiện đại. Nguyễn Minh Quân trong “Chủ nghĩa hậu hiện đại: những khái niệm căn bản” nhận định: “Giải trình ngôn ngữ của chủ nghĩa hậu hiện đại đặt nền tảng trên nguyên tắc liên văn bản” [80]. M. Foucault và Bakhtin là hai tên tuổi luôn được nhắc đến trong giải trình ngôn ngữ của chủ nghĩa hậu hiện đại này. Mặt khác, “theo nhãn quan của chủ nghĩa hậu hiện đại, thì tinh thần liên văn bản còn lan tỏa sâu rộng trong mọi ngóc ngách của việc thực hành nghệ thuật và thậm chí mọi lĩnh vực thực hành diễn ngôn khác: tôn giáo, sử học, xã hội học, tâm lí học, chính trị học” [80]. Rõ ràng, thuật ngữ liên văn bản ra đời trong mối quan hệ với tư tưởng của M. Bakhtin về tính đối thoại liên chủ thể. Mặc dù được luận giải, giảng giải phức tạp bởi sự tiếp thu, biến tấu định nghĩa về tính đối thoại trong công trình của Bakhtin những năm khác nhau; và dù được tường giải ở các nhà cấu trúc, hậu cấu trúc thì đến nay, lí thuyết liên văn bản vẫn là đặc điểm nổi bật của chủ nghĩa hậu hiện đại. Qua thực tiễn và liên đới lí thuyết, có thể khẳng định, lí thuyết đối thoại M. Bakhtin như là “đêm trước” của chủ nghĩa hậu hiện đại với tính liên văn bản. Liên văn bản thay thế quan niệm về tính liên chủ thể của Bakhtin, Kristeva tiến rất gần với các nhà hậu cấu trúc - hậu hiện đại trong việc giải trừ tính chủ thể. Nó gắn liền với cảm quan hậu hiện đại và cũng là khái niệm mang tính cốt yếu của chủ nghĩa này. Song, với tính phức tạp của nội hàm khái niệm, liên văn bản vẫn được hiểu là khái niệm lưỡng nan vừa là thủ pháp văn học, sản phẩm của lối viết, vừa là hiệu quả của sự đọc (G. K. Kosikov).

Như vậy, lí thuyết đối thoại của M. Bakhtin đã được các nhà cấu trúc và hậu cấu trúc, hậu hiện đại tiếp thu sáng tạo. Điều này khẳng định giá trị cũng như tính gợi mở của nội hàm lí thuyết đối với giới nghiên cứu, phê bình văn học trên thế giới.

## **2.2. Các cấp độ của đối thoại**

### **2.2.1. Đối thoại trong tư tưởng triết học - mỹ học**

Đối thoại trên bình diện tư tưởng triết học - mỹ học của Bakhtin có nguồn gốc sâu xa từ thể loại *đối thoại kiểu Socrate* (theo cách gọi của Bakhtin trong *Những vấn đề thi pháp Dostoievski*).

Trong *Từ điển văn học* bộ mới, khi cung cấp nội hàm khái niệm đối thoại, nhà nghiên cứu Lại Nguyên Ân đề xuất một số hàm nghĩa. Thứ nhất, đối thoại là sự giao tiếp giữa hai người (hoặc nhiều hơn) với nhau. Thứ hai, đối thoại là một phần của văn

bản ngôn từ nghệ thuật, một thành tố mà chức năng là tái tạo sự giao tiếp bằng lời nói của các nhân vật. Hàm nghĩa thứ ba xem đối thoại là một thể loại văn học ở châu Âu, nghiêng về nội dung chính luận triết lí. Ở đó, tư tưởng của tác giả được khai triển dưới dạng trò chuyện, tranh cãi giữa hai người (hoặc nhiều hơn). Thể loại này dựa vào truyền thống giao tiếp trí tuệ bằng lời nói miệng, vốn có từ thời cổ đại Hy Lạp, cội nguồn của truyền thống này là hoạt động của Socrate (470 - 399 Tr.CN). Các tác phẩm đối thoại của Plato (428 - 348 Tr.CN), Lucien (125 - 192) và những người kế tục họ tạo ra dạng thức cơ bản của tư tưởng triết học (Augustin, Pascan, Berkeley) đồng thời cũng tạo ra tư tưởng chính luận và phê bình nghệ thuật (Lessing, Diderot, Bielinski, Dostoievski). Đầu thế kỉ XX, thể loại này vẫn được tiếp tục bởi André Gide, Valéry...

Tiểu thuyết đa thanh của Dostoievski được xây dựng trên cơ sở những truyền thống thể loại khác nhau trong sự phát triển của văn xuôi nghệ thuật châu Âu, trong đó có Socrate. Bakhtin thừa nhận, để dẫn đến khám phá ra loại văn xuôi “đối thoại” viện dẫn đến Dostoievski là hai thể loại của lĩnh vực cười cợt - nghiêm túc là *đối thoại kiểu Socrate* và *trào phúng Menippe*. Những mâu thuẫn đối thoại mang đậm tư tưởng triết học để khám phá chân lí của Socrate về sau tiếp tục được sáng rõ thông qua Plato. Nhân vật Socrate qua Plato có phát biểu trung thực với những ý tưởng của lịch sử, hay Socrate chỉ là người phát ngôn cho hệ thống tư tưởng riêng của Plato vẫn chưa được tường giải. Tuy nhiên, có một thực tế, “từ Socrate, ông đã tiếp thu được phương pháp đối thoại, phong cách mỉa mai, sự quan tâm đến hành xử trong cuộc sống” [78, tr.5]. Bakhtin cũng dừng lại những điểm có ý nghĩa đặc biệt ở Socrate: quan niệm của Socrate về bản chất đối thoại của chân lí và của sự suy nghĩ ở con người về chân lí. Chân lí không nảy sinh và không nằm trong đầu một con người riêng lẻ, nó nảy sinh giữa những con người đang cùng nhau đi tìm chân lí và trong quá trình giao tiếp đối thoại với nhau; nhân vật của Socrate là những nhà tư tưởng và tư tưởng kết hợp hữu cơ với hình ảnh con người mang tư tưởng. Song, “đối thoại kiểu Socrate hãy còn là một thể loại nguyên hợp, vừa triết học, vừa nghệ thuật” [5, tr.121]. Từ đây, đối thoại trên bình diện tư tưởng - mỹ học của Bakhtin cũng có những nét tương đồng. Với Bakhtin, nhân vật của Dostoievski không chỉ là người đang ý thức, mà còn là nhà tư tưởng. Tuy nhiên, tư tưởng lại mang tính chất liên cá tính, liên chủ thể. Phạm vi tồn tại của nó

không phải là ý thức cá nhân mà là sự giao tiếp đối thoại giữa các ý thức. Chỉ có thể thông qua đối thoại, ý thức của con người mới thực sự tồn tại sống động. Vì vậy, *đối thoại* chính là triết học nhân bản của Bakhtin với những tổng kết: đối thoại là bản chất của ý thức, bản chất của tư duy; hay nhận thức bắt đầu ở đâu, ở đó có đối thoại. Mục đích *cải tạo mối quan hệ giữa con người với con người* bằng đối thoại là triết học nhân sinh sâu sắc mà Bakhtin luôn hướng tới.

Đối thoại, nguyên tắc đối thoại cũng là tính đa thanh, phức điệu (được Bakhtin lí giải từ thuật ngữ âm nhạc). Nội hàm phạm trù mỹ học đồng thời là triết học của Bakhtin trong đó *phức điệu* (polyphonie), *nguyên tắc phức điệu* (polyphonisme) là những phạm trù nền. “*Nguyên tắc phức điệu* vừa thể hiện lí tưởng thẩm mĩ - nghệ thuật, vừa thể hiện lí tưởng nhân sinh của nhà bác học và nhà tư tưởng Nga... Bakhtin tìm thấy một mẫu mực về thế giới con người như Cộng Đồng của các Bản Ngã, mỗi Bản Ngã là một giá trị tự thân, không thể thay thế, một vũ trụ tinh thần giao tiếp đối thoại với các vũ trụ khác” [4, tr.11]. Để khẳng định giá trị tự thân, mỗi bản ngã buộc phải lưỡng hóa bản thân để tự bóc tách, mổ xẻ. Quá trình lưỡng hóa sẽ tạo nên sự đối lập giữa tôi và người khác. Vấn đề của Bakhtin là đối lập giữa tôi với người khác tất yếu sẽ nảy sinh đối thoại. Nó là phiên bản của cặp đối lập triết học cơ bản giữa *một* (duy nhất) và *nhiều*, vốn có nguồn gốc từ thời tiền Socrate. Nhà nghiên cứu G. K. Kosikov gọi “cặp đối lập này được biết tới như là cuộc tranh luận giữa “siêu hình học về sự thống nhất” (siêu hình học về sự hiện tồn) và “siêu hình học đa bội” (siêu hình học về sự khác biệt)” [52, tr.78]. Triết học thống nhất thừa nhận sự tuyệt đối của một bản thể. Các nguyên tắc của sự độc thoại về tư tưởng được thể hiện nổi bật và sáng rõ nhất về mặt lí thuyết trong triết học duy tâm. Nguyên tắc nhất nguyên là sự khẳng định thể thống nhất của tồn tại. Chủ nghĩa duy tâm biến thành nguyên tắc sự thống nhất của ý thức. Sự thống nhất này là nền móng của thế giới, nó đơn giản và bao trùm tất thảy. Tự bản thân cái duy nhất không do cái đa bội nào tạo ra nhưng là cội nguồn sinh thành của cái đa bội. Cũng như trong cái riêng có cái chung và ngược lại. Nền tảng của triết học đa bội là quan niệm về tính nước đôi không thể loại bỏ ở mọi khách thể của đối tượng hoặc khái niệm. Triết học đa bội “chỉ ra tính dị chủng về nguyên tắc của cái đồng và cái khác, sẽ bác bỏ bản thân tư

tương về sự tổng hợp và đối lập mọi thứ hệ thống hóa với vận động phi biện chứng - vận động của những ham muốn phiêu bạt hỗn độn, vận động được phát hiện qua liệu pháp giải cấu trúc” [52, tr.80]. Triết học đối thoại của Bakhtin tiến gần hơn với các nhà giải cấu trúc về tính hai hay nhiều mặt của vấn đề.

Từ bản chất đối thoại của ý thức và ngôn từ, nguyên tắc phức điệu tạo ra vô vàn bản ngã có tiếng nói độc lập, ý niệm triết học - thẩm mỹ của Bakhtin được bao quát trong mối quan hệ với nhà văn - người sáng tạo ra nhân vật - kẻ luôn mang trong mình nhiều tiếng nói độc lập, bình quyền. Nhà văn sáng tạo ra nhân vật, nhưng khi các nhân vật đã tồn tại và hoạt động trong một cấu trúc nghệ thuật thì chúng phát triển theo một quy luật riêng và trở thành những thực thể độc lập. Tính độc lập tạo cho mối quan hệ này khả năng giao lưu, đối thoại với nhau. Đây cũng là cơ sở để Todorov chuyển dịch sang hành trình phê bình đối thoại - nhấn mạnh mối quan hệ giữa nhân vật và bạn đọc, giữa nhà văn và bạn đọc, đặc biệt là người sáng tạo ra văn bản.

Đối thoại trên bình diện triết học - mỹ học của Bakhtin mang tính nhân bản. Bởi lẽ, trên tinh thần khám phá chiều sâu bên trong con người, đặt con người vào môi trường đối thoại luôn cuộn sóng, Bakhtin luôn chống lại sự phán xét con người sau lưng và mãi mãi con người vẫn chưa nói lời tận quyết về mình. Chỉ như vậy mới có thể tìm ra được *con người trong con người* một cách triệt để nhất.

### **2.2.2. Đối thoại trong tư duy văn hóa**

Trong khi tìm ra bản chất đối thoại của thể loại tiểu thuyết, M. Bakhtin tiệm cận với tư duy văn hóa trong tiểu thuyết Rabelais qua công trình chuyên khảo *Sáng tác của Francois Rabelais và văn hóa dân gian trung đại và phục hưng* (xuất bản năm 1965). Nhan đề của công trình gợi dẫn hai vấn đề chính được tác giả giải quyết: đó là lột tả đặc trưng thẩm mỹ của tiếng cười Rabelais và làm sáng tỏ quan hệ giữa tiếng cười ấy với văn hóa dân gian. Tư duy văn hóa của Bakhtin gắn với tiếng cười hay văn hóa cười của hội cải trang (carnaval).

Carnaval là thuật ngữ thi học lịch sử, và cũng được vận dụng vào mỹ học, triết học văn hóa. Bakhtin đưa vào môn nghiên cứu văn học hiện đại để chỉ những truyền thống lễ hội cải trang dân gian (hội carnaval) in dấu trong văn học trung đại và phục hưng châu Âu. Hội carnaval (theo ý nghĩa là toàn bộ các lễ hội kiểu carnaval, ở thời La

Mã cổ đại là hội Saturnalia) “là thế giới lộn ngược: những con người, trong điều kiện ngày thường (phi lễ hội) bị tách biệt nhau bởi những hàng rào đẳng cấp, tài sản, chức trách, lứa tuổi bước vào “quảng trường” (sân bãi hội carnaval) là dự vào khu vực tự do, thuần khiết, không có khoảng cách của con người với con người và con người với thế giới” [44, tr.188]. Việc suông sã hóa các quan hệ nhân thế là những phạm trù khác của carnaval như các trò hài hước đùa nghịch kì cục, các trò bắt kính, xúc phạm... Hành động carnaval chủ đạo thể hiện tư tưởng carnaval nói chung là tấn phong - hạ bệ. Ý nghĩa chiều sâu của nó là sự bài xích một cách đầy vui sống (bằng tiếng cười) của nhân dân đối với mọi chân lí quan phương cứng đờ và cách biệt với họ, đối với mọi cái chết cứng, hoàn tất trong tồn tại. Nhân dân cười nơi quảng trường, theo Bakhtin, bao giờ cũng như chĩa tiếng cười vào cái trật tự trang nghiêm, hợp pháp. Đó cũng là tiếng cười công phá các quan niệm tôn ti thứ bậc về nhân thế. Sự hóa thân hội carnaval ở văn học được Bakhtin trình bày trong chuyên luận của ông về Rabelais. Như vậy, “carnaval hóa là chìa khóa để hiểu *tư tưởng về thành tạo* của tiểu thuyết, nhất là tuyến tiểu thuyết đối thoại (chứ không phải tuyến tiểu thuyết sử thi hoặc tuyến tiểu thuyết từ chương), trên những nét chung nhất” [44, tr.189]. Tuyến này đã được xác lập trong những thể loại carnaval hóa của văn học cổ đại: thể loại *đối thoại kiểu Socrate* (đặt theo tên triết gia Socrate (470 - 399 tr.CN) và *trào phúng Ménippée* (đặt theo tên *Ménippe* thế kỉ IV - III tr.CN) - triết gia và nhà văn trào phúng cổ Hy Lạp. Theo Bakhtin, đây là khởi đầu chất dẫn truyền giàu sức sống của carnaval hóa trong văn học thời đại mới, là đại diện văn hóa cười dân gian khi *thân xác* (cách gọi của Lại Nguyên Ân) của văn hóa đó là lễ hội carnaval đã suy tàn.

Bakhtin xem văn hóa trào tiếu dân gian được phân thành ba loại hình thức cơ bản: những hình thức nghi lễ - diễn trò (hội hè kiểu hội cải trang, các trò diễn trào tiếu công cộng khác nhau; những tác phẩm ngôn từ trào tiếu (trong đó có các tác phẩm giễu nhại) khác nhau: truyền khẩu và thành văn, bằng tiếng La - tinh và các ngôn ngữ dân dã; những hình thức và thể loại ngôn ngữ suông sã - quảng trường (mắng rửa, thể tục, các lối nói chế nhạo dân gian...). Những hình thức này tập trung cao nhất ở giai đoạn phát triển Phục Hưng tức là trong sáng tác của Rabelais. Chỉ dưới ánh sáng của nền văn hóa dân gian mới có thể khám phá ra Rabelais đích thực. Bakhtin là người đầu tiên

cắt nghĩa đúng “cái tục” trong văn hóa hài dân gian. Vì vậy, ông giải mã được Rabelais - nhà văn bị coi là “thô tục” nổi tiếng. “Cái tục” với hàm nghĩa “thanh” hợp lí, sâu xa đến nay vẫn sống lâu bền trong văn hóa dân gian và là năng lượng góp phần nuôi sống văn học hiện đại.

Đối thoại trong tư duy văn hóa của Bakhtin đến thời hiện tại đã xé rào vượt khỏi khung lễ hội cải trang dân gian. Todorov phát triển tư duy nghệ thuật của Bakhtin. Xuất phát từ tính độc lập của nhân vật mà nhà văn không thể tùy tiện điều khiển, giật dây như những con rối, Bakhtin coi nhân vật trong sáng tác của Dostoievski không phải là khách thể, mà là những chủ thể độc lập chính là khám phá đầu tiên trong lí luận phê bình văn học thế giới. Nhân vật và tác giả là hai thực thể vừa riêng biệt vừa gắn bó (tác giả vừa tôn trọng nhân vật, đồng thời có thể đối thoại với chúng). Phát triển tư duy này của Bakhtin, “Todorov coi nhà văn và nhà phê bình cũng là hai chủ thể độc lập và dị biệt. Nhưng đã là những thực thể văn học và văn hóa tồn tại trong một điều kiện cụ thể, chúng hoàn toàn có khả năng giao lưu và đối thoại với nhau. Trong quá trình từ phê bình đối thoại văn học nâng lên cấp độ đối thoại văn hóa, Todorov đã ứng dụng các phát hiện của bộ môn nhân loại học văn hóa” [54, tr.86]. Trực tiếp đối diện với xã hội khác lạ là biện pháp tốt nhất để học hỏi lối sống dị biệt và nhìn nhận lại nền văn hóa của chính mình. Tiếp thu những phát hiện của Bakhtin và thành tựu của nhân loại học văn hóa, Todorov chủ trương và khuyến khích sự giao lưu giữa các nền văn học, văn hóa trên thế giới.

Liên văn hóa thời đại toàn cầu khuyến khích sự mở rộng, giao lưu, hợp tác giữa các quốc gia trên thế giới là việc làm cần thiết. Tuy nhiên, có nhiều vấn đề đặt ra: sự phối thuộc hay độc lập về văn hóa giữa các quốc gia trên thế giới; có văn hóa ngoại biên - trung tâm... Thậm chí, những năm 80 của thế kỷ XX, trên thế giới, nhiều nhà triết học đã nỗ lực kiến tạo một bộ môn triết học mới - triết học liên văn hóa. “Triết học liên văn hóa không phải là một chuyên ngành triết học, như Logic học, Mỹ học, Đạo đức học... nó đề cập đến mọi chủ đề của triết học từ cái nhìn liên văn hóa. “Đối thoại” đóng vai trò một nguyên lí, một thành phần căn bản của triết học liên văn hóa” [47]. Theo tác giả người Hàn Quốc Choe Hyundok, triết học liên văn hóa đặt ra sự

khai mở chính bản thân triết học để hội nhập với tiến trình quy tụ các nền văn hóa khác nhau bởi sự đối thoại chung là cách thức để đạt tới tính phổ quát.

Bộ môn triết học mới hướng tới mục đích biến đổi (cải biên) triết học nhằm đáp ứng nhu cầu đối thoại giữa các nền văn hóa. Tuy vẫn có những bất đồng quan điểm về nội dung và định hướng nghiên cứu, nhưng các nhà tiên phong của triết học liên văn hóa đều thống nhất với nhau trong việc phê bình thái độ tự phụ của triết học hàn lâm phương Tây vốn coi mình là triết học phổ quát, không quan tâm đến những truyền thống tư tưởng khác. Sự độc tôn về văn hóa của phương Tây bị các nhà triết học liên văn hóa giải trừ bằng quan điểm có tính phổ quát rằng, truyền thống tư tưởng khác nhau có quyền tham gia bình đẳng như nhau. Ở Việt Nam, nhà nghiên cứu Hoàng Ngọc Hiến giới thiệu về Francois Jullien qua công trình *F. Jullien và nghiên cứu so sánh văn hóa Đông - Tây* về tính liên văn hóa (so sánh Trung Quốc với phương Tây); Bửu Nam trên Tạp chí *Văn hóa nghệ thuật* giới thiệu “Trước tác của Cadière dưới góc nhìn liên văn hóa - tôn giáo” - một cách tiếp cận liên/xuyên văn hóa nhằm tìm hiểu sự đối thoại văn hóa, đối thoại tôn giáo, sự tương giao các nền văn hóa và tôn giáo diễn ra trong con người và tư tưởng của ông, trong đó có dịp giới thiệu văn hóa Việt Nam (cụ thể là Huế) với thế giới...

Sự chuyển hóa *thân xác* văn hóa trong văn học của Bakhtin là đối thoại giải thiêng, hạ bệ đối với truyền thống nhằm tạo tiếng cười. Từ sự gợi mở tư duy đối thoại trên bình diện văn học tới văn hóa, các nhà nghiên cứu mở hướng nghiên cứu đối thoại liên văn hóa giữa các quốc gia, xóa bỏ tính tự trị của một nền văn hóa độc tôn, tạo nên tư duy bình đẳng, tự do trên thế giới.

### **2.2.3. Đối thoại trong tư duy nghệ thuật**

K. Marx xem nghệ thuật là trò chơi cao đẹp nhất mà con người đã tạo ra cho chính mình. Trong sân chơi tao nhã đó, mỗi dân tộc, mỗi triết gia lớn có những quan điểm về nghệ thuật đáng lưu ý.

Nhà nghiên cứu Lê Lưu Oanh trong công trình *Văn học và các loại hình nghệ thuật* đã tóm lược chi tiết quan niệm về nghệ thuật trên thế giới. Ở phương Đông, các nhà triết học, mỹ học cổ Trung Hoa khi giải thích về thế giới cũng thường bàn đến các vấn đề mỹ học (triết học về nghệ thuật). Lưu Hiệp xem văn ra đời một lần với trời đất.

Văn ở đây được hiểu là cái đẹp vừa hài hòa, vừa rực rỡ của tự nhiên. Khổng Tử (*Luận ngữ*), Công Tôn Ni Tử (*Nhạc kí*) bàn định về thơ, nhạc đều thống nhất nghệ thuật phản ánh đời sống và bộc lộ tình cảm, tác động đến đời sống tinh thần con người, góp phần nhận thức hiện thực. Nghệ thuật gắn liền với cái có ích là quan niệm của Vương Sung (*Luận hành*). Cảm hứng nghệ thuật bắt nguồn từ tác động khách quan là của Công Tôn Ni Tử (*Nhạc kí*). Quan điểm “tâm vật cảm ứng” (con người có xúc cảm là do sự vật khách quan gây nên) mang tính duy vật, đối lập với quan điểm “thiên nhân cảm ứng” (trời cõi huyền bí tác động vào con người gây cảm xúc nghệ thuật) mang tính duy tâm. Đạo gia cũng rất chú ý đến cái đẹp. Trong *Nam hoa kinh*, Trang Tử bàn nhiều về cái đẹp. Cái đẹp như là bản tính của tự nhiên, là khởi nguyên của đối tượng nghệ thuật đã được đề cao. Sống an thời, xử thuận với tự nhiên, giữ gìn cái đẹp, để cái đẹp phát triển tự nhiên cũng là một cách để bảo vệ con người, bảo vệ nhân loại. Đó là những đặc trưng cơ bản nhất của nghệ thuật theo quan niệm phương Đông.

Ở Việt Nam, trong văn nghệ dân gian, các quan điểm thường mang tính cảm tính, tản mạn, nhưng vẫn có những tuyên ngôn về cái đẹp và nghệ thuật. Cái đẹp lí tưởng phải thống nhất, hài hòa giữa nội dung và hình thức. Nghệ thuật có vai trò lớn lao trong giao lưu tình cảm giữa người với người, cứu chuộc con người (tiếng hát Trương Chi, tiếng đàn Thạch Sanh...). Trong suốt ngàn năm phong kiến, sứ mệnh của nghệ thuật được đề cao. Văn chương phải là vũ khí giúp dân, cứu nước: “Văn chương phải có thể trận đuổi nghìn quân giặc” (Trần Thái Tông), “Hòa bình là gốc của nhạc vậy” (Nguyễn Trãi), “Đâm mấy thằng gian bút chẳng tà” (Nguyễn Đình Chiểu)...

Ở phương Tây, những người thuộc phái duy tâm xem nghệ thuật là sự biểu hiện của thế giới thần linh, của những linh cảm thần thánh. Platon (427 - 347 trước CN) cho thấy vị trí cao cả của nghệ thuật khi nó hướng tới cái đẹp tuyệt đối, tương xứng với vẻ đẹp tuyệt đối đó là thế giới thần linh. Theo quan điểm duy vật, Aristote (384 - 322 trước CN), triết gia cổ đại Hy Lạp lại xem nghệ thuật là sự bắt chước tự nhiên, nghĩa là sử dụng các hình thức đời sống để miêu tả thế giới. Ông đánh giá cao nghệ thuật vì cho rằng nó mang lại tri thức và nâng cao phẩm giá con người. Kant (1724 - 1804), một triết gia duy tâm cổ điển Đức, khẳng định nghệ thuật là sản phẩm của chủ thể tự

do, cao hơn cái đẹp tự nhiên. Quan điểm “nghệ thuật mang tính trò chơi” là một quan điểm đề cao hoạt động tự do của nghệ thuật, coi nghệ thuật là hoạt động tự do của tâm hồn, của tưởng tượng và cảm giác. Việc tách nghệ thuật ra khỏi yêu cầu của thực tiễn là hành động trái với lịch sử nhưng vẫn là một quan điểm, đáng góp đáng lưu tâm. Hegel lại xem nghệ thuật là một hình thức để nhận thức thế giới thông qua con người. Freud cho rằng nghệ thuật thể hiện những cảm xúc bản năng nguyên thủy. Học trò xuất sắc của Freud là Jung với quan điểm về vô thức cộng đồng đã góp phần vào việc khám phá tính loại hình của nghệ thuật, ví như những nghiên cứu về môtip, biểu tượng... Theo Marx, Engels, Lenin, các vấn đề nghệ thuật đều gắn với quan điểm duy vật biện chứng và lịch sử. Như vậy, nghệ thuật nảy sinh từ nhu cầu thiết yếu của đời sống xã hội và nó có những chức năng xã hội - thẩm mỹ riêng biệt.

Những quan niệm trên đây về nghệ thuật của mỗi triết gia, dân tộc, ngoài sự khác biệt đã bao hàm bên trong sự phản ứng lại giữa các quan điểm, trào lưu, trường phái trên thế giới. Đa dạng trong các quan điểm tất yếu dẫn đến tư duy nhìn nhận, đánh giá lại chính nó trong hành trình sáng tạo nghệ thuật qua các thời kì. Mỗi quan điểm loại hình nghệ thuật khác nhau đều mang tiếng nói đặc thù nhưng cùng chung mục đích hướng tới cái đẹp, phục vụ con người. Ngược lại, con người cũng chính là nhân tố quyết định để sáng tạo nên nghệ thuật. Đối thoại trong nghệ thuật nói chung mang hàm nghĩa khá rộng. Vì vậy, xét mối liên hệ giữa tính đối thoại nghệ thuật với đề tài luận án, chúng tôi chỉ dừng lại ở những vấn đề gần gũi của các loại hình nghệ thuật trong mối tương quan với văn học.

Trong tiến trình lịch sử phát triển khách quan của nghệ thuật, do tính đa dạng của quá trình và các hiện tượng thực tại, do sự khác biệt của những phương thức, phương tiện cũng như nhiệm vụ phản ánh thẩm mỹ và cải tạo hiện thực, do nhu cầu nhiều mặt của con người, đã hình thành các loại hình nghệ thuật khác nhau. Mỗi loại hình nghệ thuật đều có sự kết hợp và đan xen giữa các đặc điểm. Vì vậy, không thể nói loại hình nào là thuần nhất. Kiến trúc, hội họa, âm nhạc, văn học là sự kết hợp đặc trưng của nhiều loại hình nghệ thuật. Nhà nghiên cứu Lê Lưu Oanh đưa ra dấu hiệu kết hợp: kiến trúc: nghệ thuật không gian, tĩnh, thị giác, biểu hiện, vật thể...; hội họa: nghệ thuật không gian, tĩnh, tạo hình, vật thể...; âm nhạc: nghệ thuật thời gian, động,

biểu hiện...; văn học: nghệ thuật không gian thời gian, biểu hiện, tĩnh, động, phi vật thể... Biểu hiện của loại hình nghệ thuật mang tính mở/tương tác tương đối với các loại hình còn lại. Trong đó, văn học là một loại hình nghệ thuật tổng hợp. Đặc trưng văn học có mối tương quan với các loại hình nghệ thuật khác. Nó sử dụng chất liệu là ngôn từ; cách thức mô tả; xây dựng hình tượng; không gian - thời gian; phản ánh trực tiếp dòng ý thức, trạng thái tình cảm, tư duy con người... Văn học có thể miêu tả, phản ánh các loại hình nghệ thuật nhưng điều ngược lại không phải lúc nào cũng có thể dễ dàng thực hiện. Vô hình trung, văn học là một loại hình nghệ thuật tổng hợp, có khả năng vô hạn trong việc nhận thức và phản ánh đời sống con người từ trạng thái vĩ mô đến vi mô. Trong mối tương quan với các loại hình nghệ thuật, theo Bielski, thơ văn thuộc loại hình nghệ thuật cao cấp nhất. Thơ văn thể hiện trong lời nói tự do của con người, mà lời nói vừa là âm thanh, vừa là bức tranh, vừa là khái niệm. Vì vậy, thơ ca mang trong mình tất cả các yếu tố nghệ thuật khác, nó như đồng thời sử dụng không tách rời phương thức của tất cả các loại hình nghệ thuật riêng biệt. Thơ văn chính là toàn bộ nghệ thuật.

Ngược lại, các loại hình nghệ thuật còn lại cũng góp phần nâng cao giá trị của văn học. Các lĩnh vực như hội họa, kiến trúc, điêu khắc, âm nhạc sẽ làm phong phú thế giới bên trong của người viết văn, đưa lại cho lời văn, văn bản sự thể hiện đặc biệt. Lời văn, văn bản sẽ tràn đầy ánh sáng, màu sắc của hội họa, tính cân đối của kiến trúc và sự uyển chuyển trong âm nhạc... Đây cũng là đối thoại liên văn bản theo quan điểm của Kristeva.

Bên cạnh tư duy mở, văn học hút vào nó không chỉ dấu hiệu của các loại hình nghệ thuật, mà còn bản thân nội tại đời sống văn học với tính đối thoại được đòi hỏi khát khe từ trong sáng tác, tiếp nhận, phê bình mang tính đặc thù loại hình. Bakhtin từng viết về quan hệ giữa hình thức và nội dung trong nghệ thuật. Hình thức nghệ thuật được hiểu đúng nghĩa không trình bày cái nội dung có sẵn, đã tìm thấy mà lần đầu tiên cho phép tìm thấy, trông thấu cái nội dung ấy. “Khảo cứu tư duy nghệ thuật Dostoievski, Bakhtin đã lột tả cái mô hình mới về thế giới mà Dostoievski đã kiến tạo nhờ tư duy nghệ thuật ấy. Cái mô hình thế giới “phức điệu” phản ánh tính cực kì phức tạp, nhiều tiếng nói khác nhau của bản thân sự sống, theo Bakhtin là công hiến to nhất,

có giá trị trường cửu nhất của nhà nghệ sĩ ngôn từ Dostoievski” [4, tr.11]. Đối thoại trong văn học là hình thái nghệ thuật ngôn từ có sự thống nhất hữu cơ giữa hình thức và nội dung, giữa hình thức và tư tưởng. Đối thoại trong nghệ thuật gắn chặt với lịch sử tư tưởng, với hình thái ý thức xã hội, ý thức hệ, triết học, văn hóa, thẩm mỹ. Mỗi thời đại sẽ chịu sự chi phối bởi khung tri thức thời đại đó. Sự thay đổi của tư tưởng thời đại sẽ dẫn đến cách kiến tạo nhân vật, cách thức sử dụng các phương tiện biểu đạt.

Đối thoại trong nghệ thuật, cụ thể là văn học hay bất kì loại hình nghệ thuật nào cũng đòi hỏi khung khép kín giữa người sáng tạo, người tiếp nhận và nhà phê bình. Bakhtin là người chỉ ra đối thoại trong tư duy nghệ sĩ của Dostoievski đối với nhân vật trên ba mặt: sự tự do và độc lập tương đối của nhân vật cũng như tiếng nói của nó trong điều kiện cấu tứ đa thanh; sự xác lập đặc biệt của tư tưởng trong cấu tứ đó và cuối cùng là các nguyên tắc liên kết mới tạo thành chỉnh thể của tiểu thuyết. Trong sáng tạo, nhà văn phải có ý thức trao quyền bình đẳng cho nhân vật, để nhân vật là chủ thể độc lập, ngang hàng, nói tiếng nói cá nhân đối thoại với tác giả. Để cho nhân vật đại diện phát ngôn của nhà văn sẽ xây dựng tính hoàn kết trong văn học. Trường hợp văn học Việt Nam giai đoạn 1945 - 1975 là ví dụ. Nhà văn đứng trên cao, chi phối tiếng nói nhân vật. Đập vỡ khung hoàn kết để mang tiếng nói đối thoại trong văn học chỉ được bắt đầu với tư duy dân chủ thời kì chuyển giao thời đại từ chiến tranh sang thời bình, đặc biệt là sau đổi mới (1986).

Đối thoại trong nghệ thuật, bên cạnh sức hút lẫn nhau của các loại hình nghệ thuật còn thể hiện trên bình diện sáng tác, tiếp nhận, phê bình. Điều này có vai trò vô cùng quan trọng trong đời sống văn học, nghệ thuật. Mỗi bình diện đều được triển nở trên tinh thần tự do, cởi mở. Chính vì vậy, đời sống nghệ thuật luôn cuộn sóng bởi những vấn đề thuộc về con người được diễn giải theo cách thức đối thoại mở ngỏ.

### **2.3. Sự xuất hiện nguyên lí đối thoại trong văn học Việt Nam từ 1986 đến 2010**

#### **2.3.1. Cơ sở xuất hiện nguyên lí đối thoại trong văn học Việt Nam sau 1986**

Đại thắng lịch sử năm 1975 dẫn đến những thay đổi lớn trong đời sống văn hóa, xã hội nước nhà. Dân tộc Việt Nam bước sang một trang sử mới: hàn gắn, phục hồi vết thương chiến tranh và bắt đầu xây dựng cuộc sống tự do. Tuy nhiên, trong bối cảnh

hậu chiến, con người của thời kì hòa bình phải đối mặt với một hiện thực phức tạp khác. Xã hội mới kéo theo sự biến đổi không chỉ bề mặt mà cả ở bề sâu trong tâm lý và nhận thức mỗi người. Tinh thần đề cao tính cộng đồng, hi sinh lợi ích cá nhân cho độc lập dân tộc bị phá vỡ. Chân lý của thời chiến, ở thời kỳ này trở nên lạc lõng. Đất nước chiến đứng trước những khó khăn, thử thách dẫn đến sự khủng hoảng nghiêm trọng trên mọi phương diện: kinh tế, chính trị, văn hóa, xã hội... Trong hoàn cảnh đó, đổi mới là con đường tất yếu đảm bảo cho sự phát triển và cũng là nguyện vọng của dân tộc sau hơn ba mươi năm chìm trong lửa đạn. Đại hội Đảng lần VI (1986) mở ra bước ngoặt, đem lại sự chuyển biến mạnh mẽ, tích cực về nhiều mặt. Nguyên lí đổi mới trong văn học xuất hiện cùng diễn trình đổi mới với những thay đổi của đời sống lịch sử, văn hóa, xã hội.

Trên phương diện văn hóa, giai đoạn 1975 - 1985 được xem là thời kì khởi động, tạo bước chuẩn bị cần thiết cho những biến chuyển sau này. Tuy nhiên, nền văn hóa của mười năm sau chiến tranh vẫn vận động theo quán tính cũ, mang đầy đủ đặc trưng của nền văn hóa kháng chiến giai đoạn 1945 - 1975. Tuyên ngôn trong cương lĩnh *Đề cương văn hóa Việt Nam* (1943) của Tổng Bí thư Trường Chinh là hạt nhân, chi phối tư tưởng văn hóa văn nghệ mười năm sau hòa bình. Đầu năm 1986, Ban Bí thư ra Chỉ thị về công tác tư tưởng mở rộng dân chủ, sau đó ra Thông báo tuyên truyền trên báo chí về phê bình và tự phê bình. Tháng 12 năm 1986, Đại hội Đảng lần thứ VI tiến hành đánh dấu sự đổi mới tư duy, nhận thức. Đại hội diễn ra với hai khẩu hiệu *lấy dân làm gốc* và *nhìn thẳng vào sự thật, đánh giá đúng sự thật, nói rõ sự thật*. Khẩu hiệu thổi một luồng sinh khí mới vào đời sống xã hội Việt Nam, trong đó có đời sống văn học. Tiếp theo, nghị quyết 05 của Bộ chính trị (1987) yêu cầu nền văn hóa văn nghệ phải đổi mới tư duy, đổi mới cách nghĩ, cách làm; văn nghệ hiện thực xã hội chủ nghĩa Việt Nam phải thể hiện tiếng nói sự thật, trách nhiệm, tự do. Đặc biệt, trên phương diện văn hóa văn nghệ, Tổng Bí thư Nguyễn Văn Linh đã có cuộc gặp gỡ với văn nghệ sĩ Hà Nội (10/1987) tuyên bố “cởi trói” để họ tự do sáng tạo nghệ thuật. Định hướng dân chủ này là động lực to lớn giúp văn nghệ sĩ chuyên tâm vào nghệ thuật. Rõ ràng, thay đổi trong định hướng văn học từ chính trị chuyển sang văn hóa là một trong những yếu tố quan trọng nhất ảnh hưởng tới sự hình thành và vận hành của

diễn ngôn văn học từ sau 1986. Một trong những điều cốt tử của công cuộc đổi mới này chính là đổi mới tư duy, đổi mới cách làm, cách nghĩ sao cho đúng với quy luật khách quan vốn có của nó. Nói như Phan Cự Đệ, đổi mới tư duy là nhiệm vụ cấp thiết trước mắt nhưng đồng thời cũng là công việc lâu dài, phải tiến hành một cách khoa học, nghiêm túc. Trong quá trình đổi mới tư duy, tất nhiên không chỉ có phê bình mà chủ yếu là phải suy nghĩ, khám phá, sáng tạo, cá nhân và tập thể cùng đổi mới theo tinh thần Nghị quyết đại hội Đảng lần thứ VI. Những quan điểm mới mẻ về văn hóa văn nghệ của Đảng tác động đến các cơ quan, tổ chức và quần chúng, làm thay đổi nhận thức và quan niệm trong văn học. Tinh thần tự do, dân chủ của thời kỳ sau 1975 khơi gợi lại ý thức cá nhân, phục dựng những giá trị văn hóa bị gián đoạn bởi ba mươi năm chiến tranh (1945 - 1975). Giới thiệu trở lại Hoài Thanh, Tự lực văn đoàn và đặc biệt Đảng xét lại một số tác giả, tác phẩm trước đây chưa đánh giá thỏa đáng như Trần Dần, Lê Đạt... Đây là những thay đổi có ý nghĩa, khuyến khích người cầm bút chuyên tâm vào con đường sáng tạo nghệ thuật.

Lịch sử, văn hóa sang trang giúp cho đời sống kinh tế xã hội có những khởi động quan trọng. Đó là sự chuyển dịch từ cơ chế bao cấp sang nền kinh tế thị trường với xu hướng toàn cầu hóa. Mô hình hợp tác xã và cửa hàng mẫu dịch dần dần thay thế bởi việc mở cửa hợp tác, giao lưu quốc tế. Sự vận động từ nền kinh tế bao cấp sang nền kinh tế nhiều thành phần kéo theo sự thay đổi các bình diện khác trong đời sống xã hội như tôn giáo, văn hóa, văn nghệ trong đó có văn học. Tuy nhiên, mặt khác của nền kinh tế thị trường khiến con người không thể nhìn cuộc sống bằng nhãn quan sử thi thuần khiết những năm chiến tranh. Chuẩn mực cũ va đập với lối sống hiện đại xô bồ đã bị hao mòn, biến đổi. Khi chuẩn mực, chân lí chỉ còn tương đối, mọi giá trị sống bị đảo lộn, nhà văn cũng trở nên bấn loạn, nắm bắt kịp thời những thay đổi để phù hợp với thực tiễn sáng tác. Bên cạnh đó, nền kinh tế thị trường cũng có tác động trực tiếp đến người tiếp nhận. Cơ chế thị trường biến tất cả thành hàng hóa, trong đó có cả sản phẩm văn hóa, văn học. Sự sàng lọc của người đọc càng phải trở nên khắt khe hơn. Ngoài những thay đổi nêu trên của đời sống xã hội, còn phải kể đến vai trò của phương tiện thông tin đại chúng, công nghệ thông tin, của văn hóa mạng... trong sự ảnh hưởng đến đời sống văn học nghệ thuật. Như các nước phát triển khác, Việt Nam cũng không

thoát khỏi quỹ đạo của thời kì kỹ trị, bùng nổ thông tin mạng, văn hóa truyền thông góp phần thay đổi, phong phú diện mạo văn chương. Cuối cùng, nền kinh tế thị trường với xu hướng toàn cầu hóa đã hội nhập văn học Việt Nam với văn học thế giới. Sự giao lưu, hợp tác đa chiều với thế giới làm cho văn học nước nhà trở nên sôi động hơn. Không dừng lại ở nền văn học cổ điển châu Âu qua một số đỉnh cao, sáng tác của văn học Xô viết và một số nước xã hội chủ nghĩa, sách dịch được mở rộng đến tác phẩm của nền văn học Âu Mỹ. Lí luận, phê bình văn học của các nhà nghiên cứu nổi tiếng trên thế giới được dịch thuật là cơ hội cho người cầm bút mở rộng nhận thức, tư duy, làm giàu cho sáng tác. Việc dịch thuật, giới thiệu, hệ thống lí thuyết lí luận, các khuynh hướng phê bình tiêu biểu đã và đang sinh thành từng ngày trên thế giới là sự thức thời, bén nhạy với cái mới. Mặt khác, hoạt động này của lí luận, phê bình cũng phần nào đó đề cao tinh thần biện giải, xem lại những luận lí phiến diện, tìm ra sự hòa hợp nhất định đối với trường hợp văn học nước nhà.

Như vậy, những chuyển động trong đời sống lịch sử, văn hóa, xã hội sau 1975, đặc biệt từ sau Đại hội Đảng lần thứ VI/1986 là thay đổi mang tính tất yếu của đời sống xã hội Việt Nam. Sự thay đổi này chính là tiền đề xuất hiện nguyên lí đối thoại trong đời sống văn học Việt Nam đương đại nói chung, tiểu thuyết nói riêng trên tinh thần nhận thức lại.

### ***2.3.2. Biểu hiện của nguyên lí đối thoại trong văn học Việt Nam từ 1986 đến 2010***

Thay đổi đời sống lịch sử, văn hóa, xã hội dẫn đến sự thay đổi trong văn học. Ngoài quy luật khách quan, bản thân sự vận động tự thân của văn học luôn có ý thức vượt qua các quy phạm, vượt qua tính đơn thanh để hướng tới đa thanh. Vì vậy, nguyên lí đối thoại gắn liền với *cảm thức nhận thức lại* trong đời sống văn học Việt Nam sau 1975, đặc biệt sau 1986 là tất yếu. Đối thoại trên tinh thần nhận thức lại diễn ra tập trung trong thể loại tiểu thuyết.

Sau 1975, văn học phát triển cùng công cuộc chuyển mình của đời sống xã hội. Như một lẽ tất yếu, nó phải tự kiếm tìm một hướng đi riêng/khác so với chính mình ở giai đoạn trước. Bên cạnh đó, sự khai phóng tinh thần đúng lúc: “cởi trói” cho văn nghệ, “đổi mới tư duy”, “nhìn thẳng vào sự thật” của Tổng Bí thư Nguyễn Văn Linh trên diễn đàn Đại hội Đảng (1986) là động lực mạnh mẽ cho văn học trong công cuộc

đổi mới đất nước. Nguyên lí đối thoại trên tinh thần *nhận thức lại, đánh giá lại, kiến giải lại* xuất hiện cùng sự nhìn nhận chính đáng này. Đóng vai trò quan trọng trong hành trình nhận thức lại là các hoạt động dịch thuật, lý luận, phê bình và sáng tác. Nhiều bài viết, công trình, hội thảo khoa học, bàn về mối quan hệ giữa văn học và chính trị, văn học và hiện thực, tính dân tộc và tính hiện đại, phương pháp sáng tác hiện thực xã hội chủ nghĩa... góp phần nhìn nhận, thay đổi tư duy lý luận, định hướng sáng tác. Nguyễn Minh Châu với “Hãy đọc lời ai điếu cho một giai đoạn văn nghệ minh họa” (1987) vừa là tuyên ngôn lý thuyết, vừa thể hiện quyết tâm đổi mới văn học của người sáng tác. Lúc này, việc phản ánh hiện thực không đơn thuần là tái hiện cái bề ngoài mà còn là sự nghiền ngẫm ở chiều sâu. Nhà văn quan tâm không phải là *viết về cái gì* mà *viết như thế nào*. Những tiền đề này làm thay đổi tư duy tiểu thuyết Việt Nam nói riêng, văn học nói chung trên tinh thần đối thoại. Đổi mới quan niệm về nhà văn (với hiện thực, công chúng và chính mình), đổi mới quan niệm về con người (từ con người lịch sử, cộng đồng chuyển sang con người đời tư, thế sự), đổi mới phương diện thể loại là những bước tiến đáng kể của văn xuôi Việt Nam sau 1975 trong sự đối sánh với văn học giai đoạn trước.

Đối với các thể loại văn học sau đổi mới, nguyên lí đối thoại thể hiện rõ rệt và mạnh mẽ nhất trong tiểu thuyết. Tuy nhiên, ở mỗi giai đoạn, đối thoại xuất hiện với mức độ đậm nhạt khác nhau. Trở lại lịch sử văn học thời kì đầu tiên của tiểu thuyết, đối thoại trên tinh thần nhận thức lại bắt đầu đã có nhưng chưa trở thành nguyên tắc chi phối toàn bộ văn học. Phải đợi đến văn học đổi mới (sau 1986), tinh thần này mới trở nên riết róng.

Nhà nghiên cứu Phan Cự Đệ trong *Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại* xem mầm mống ban đầu của tiểu thuyết Việt Nam xuất hiện những năm 20 thế kỷ XX. Thời điểm đó, tiểu thuyết còn rất trẻ trung. Cảm thức nhận thức lại có dấu hiệu, mầm mống, manh nha từ tiểu thuyết đầu tiên. Những năm 1925, tiểu thuyết quốc ngữ bắt đầu xuất hiện: *Tố Tâm* (Hoàng Ngọc Phách), *Quả dưa đỏ* (Nguyễn Trọng Thuật), *Kim Anh lệ sử* (Trọng Khiêm), *Cay đắng mùi đời*, *Tiền bạc, bạc tiền* (Hồ Biểu Chánh), *Nho phong* (Nguyễn Tường Tam)... Trong những tiểu thuyết này, người ta chú ý nhiều hơn cả tới *Tố Tâm* (Hoàng Ngọc Phách). Nam nữ thanh niên ca ngợi, các

cụ già lại mặt sát. Hai thái độ trái ngược xuất phát từ một nguyên nhân: tác giả khuyên răn thanh niên không nên say đắm vào ái tình nhưng thực sự đã ca ngợi môi trường tự do, ngoài lề giáo phong kiến giữa Tô Tâm và Đạm Thủy. *Tố Tâm* khẳng định vị trí của cá nhân, quyền luyện ái của con người trước uy quyền còn khá kiên cố của lễ giáo phong kiến. Tuy nhiên, cái *tôi* cá nhân trong *Tố Tâm* còn nép mình trước thế lực phong kiến và cuối cùng phải chịu đầu hàng lễ giáo phong kiến. Tô Tâm phải vâng theo lời bà Án, lấy người nàng không yêu, và trước khi chết khuyên trai gái đời sau không nên bắt chước nàng: “Đây là mồ một người bạc mệnh chết vì hai chữ ái tình”. Bản thân tác giả cũng rụt rè, viết truyện ca ngợi tình yêu nhưng lại khuyên bạn đọc không nên đi vào con đường ấy. Dù rụt rè, nửa vờn nhưng ít nhiều, tư tưởng chống lại lễ giáo, tự do yêu đương đã xuất hiện ở *Tố Tâm*. Nhận ra điều bó buộc *cha mẹ đặt đâu con ngồi đấy* không còn phù hợp với tâm lí, tình yêu tuổi trẻ là đối thoại đầu tiên chống hệ tư tưởng phong kiến của Hoàng Ngọc Phách ở dạng sơ khai nhất.

Sau 1930, các khuynh hướng tiểu thuyết hiện đại phát triển mạnh mẽ và phức tạp hơn trước. Trong đó phải kể đến tiểu thuyết của nhóm Tự Lực văn đoàn và tiểu thuyết hiện thực phê phán. Tiểu thuyết Tự Lực văn đoàn thời kì đầu (1933 - 1936) có nhiều yếu tố tích cực và tiến bộ (chống lễ giáo phong kiến, chống đại gia đình phong kiến, đấu tranh cho quyền tự do cá nhân trong tình yêu và lí tưởng xã hội...). Tiểu thuyết hiện thực phê phán (1930 - 1945) nghiêm khắc lên án xã hội thực dân bán phong kiến ở chặng đường tan rã. Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng, Ngô Tất Tố, Nguyên Hồng... qua *Bước đường cùng*, *Giông tố*, *Số đỏ*, *Vỡ đê*, *Tắt đèn*, *Những ngày thơ ấu*... tập trung vào cuộc đời cùng khổ của nông dân, công nhân, những thủ đoạn áp bức bóc lột, những hành động bất chấp đạo lí của bọn cường hào, địa chủ, tư sản. Đặc biệt, ở *Số đỏ*, Vũ Trọng Phụng là cây bút đưa lên sân khấu nhiều loại người với cả chất bi kịch và hài kịch. Nhà văn chế giễu lại sự nhỏ nhẻ của thời cuộc bằng cái bi và cái hài. Đỗ Đức Hiểu cho đây là “bút pháp hài hước quen thuộc của Rabelais” [43, tr.199]. Tác giả đã sử dụng lối trần thuật bóng bẩy, giễu nhại khi nói về những kẻ có nhân cách hạ đẳng. *Số đỏ* “nhại một xã hội, một phong trào chính trị, một thời đô thị hóa. Nó nhại một trào lưu văn hóa, một trào lưu văn học, một nghệ thuật trừu tượng cực đoan”. Ngôn từ “khấp khểnh, xiêu vẹo, tạp pí lù” [43,

tr.180]. Nhân vật Xuân Tóc Đỏ hiện lên “đa sắc, đa diện”... Nhà nghiên cứu Nguyễn Thành nhận ra “đôi thoại trong độc thoại và tính đa thanh trong lời văn” [89, tr.257] không chỉ riêng *Số đỏ* mà bao trùm tiểu thuyết Vũ Trọng Phụng. Những phát hiện này khẳng định xác đáng tinh thần đôi thoại trong tiểu thuyết nhà văn họ Vũ nói riêng, khơi dòng văn học hiện đại nói chung. Tới Nam Cao, cây bút miêu tả thành công mâu thuẫn, giằng co và cuộc đấu tranh vuron lên bên trong người trí thức tiểu tư sản hay kẻ lưu manh khôn khéo. Lúc này Nam Cao rất gần với Dostoievsky. Nói như Phan Cự Đệ: “Tiểu thuyết Nam Cao cũng hay sử dụng một thứ ngôn ngữ đa thanh, nhiều âm hưởng như trong tiểu thuyết của Dostoievsky. Ngôn ngữ trong tác phẩm của ông là một bảng pha màu giữa ngôn ngữ người kể chuyện, tác giả và nhân vật” [26, tr.124 - 125]. Với truyện vừa *Chí Phèo* làm nên tên tuổi lớn Nam Cao, Trần Đình Sử phân tích rất sâu sắc “Lý thuyết đôi thoại và mấy nét nghệ thuật tự sự trong truyện ngắn *Chí Phèo* của Nam Cao”, cho thấy khá rõ mầm mống tư duy đôi thoại xuất hiện ngay từ đầu thế kỷ XX. Nam Cao xứng đáng cùng Nguyễn Công Hoan, Ngô Tất Tố, Nguyên Hồng, Tô Hoài,... tạo thành đội quân chủ lực bên cạnh những nhà tiểu thuyết trẻ tuổi mới trưởng thành sau Cách mạng tháng Tám. Như vậy, từ *Tố Tâm*, văn xuôi Tự lực văn đoàn, đến sáng tác của Vũ Trọng Phụng, Nam Cao (hai cây bút xuất sắc của dòng văn học hiện thực phê phán), có thể khẳng định, tinh thần đôi thoại đã xuất hiện và ngày càng đậm nét trong văn học Việt Nam.

Cuộc Cách mạng tháng Tám (1945) phá bỏ xiềng xích nô lệ cho dân tộc, và chỉ trong điều kiện độc lập, tự do, tiền đề xã hội - chính trị và mỹ học của văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa mới có thể phát triển, chín muồi. Thời kì quá độ, chuyển hóa từ chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hiện thực phê phán sang chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, văn học phát triển theo hai hướng: lãng mạn cách mạng (chủ yếu trong thơ ca) và hiện thực cách mạng (chủ yếu trong văn xuôi). Những tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa đầu tiên nói lên tâm lòng quyết tâm phục vụ sự nghiệp kháng chiến kiến quốc của giới văn nghệ sĩ. Các tác giả đều tập trung phản ánh cuộc vận động lớn về chiến đấu và sản xuất, nhiệm vụ lớn ở tiền tuyến và hậu phương (Đào Vũ, Nguyễn Văn Bông, Nguyễn Thi),... Tuy nhiên, do bối cảnh đất nước, sự phản ánh con người

quần chúng cách mạng, kháng chiến nên tư duy đối thoại trong tiểu thuyết gần như bị gián cách. Tính đa thanh, đối thoại ít có cơ hội thể hiện. Phải đến cuối những năm kháng chiến chống Mỹ, cây bút Nguyễn Khải mới đặt ra suy nghĩ, băn khoăn và lời giải đáp về vấn đề đạo đức, lẽ sống, lối sống của con người trong chiến tranh mà tiểu thuyết thời kỳ chống Pháp hay chống Mỹ tạm thời gác lại. Vấn đề Nguyễn Khải phản ánh khác hơn so với các nhà viết tiểu thuyết thời kì 1945 - 1975 vốn chăm chú vào chiến đấu, xây dựng mô hình hợp tác xã, tấm gương hi sinh, chiến đấu điển hình. Ông chính là sợi dây kết nối tư duy đối thoại trong tiểu thuyết thời kì chiến tranh sang thời kì hòa bình. Kể từ *Xung đột* (1957), sáng tác sau này, dù là truyện hay ký, có thể gọi tên là những tác phẩm *thời sự - luận đề*, nhà văn luôn đón bắt vấn đề đặt ra hôm nay, của cái ngày mai rất gần. Mỗi tác phẩm luôn khiến người đọc phải suy nghĩ về nhiều vấn đề xã hội, đạo đức... Tính thời sự, tính luận đề được người viết công khai một cách có ý thức, thậm chí không chờ đợi để nó được “chín” trong các nhân vật của mình. Đây là giá trị quan trọng nhất của tiểu thuyết Nguyễn Khải. Nhân vật của nhà văn vẫn bị coi là bức vẽ còn dang dở với những phác thảo sắc nét, tài tình, nhưng chưa bao giờ tác giả vẽ hoàn hảo. Tính đa thanh trong tiểu thuyết cũng bắt nguồn từ những tiếng nói còn dang dở, chưa hoàn kết như dụng ý của Nguyễn Khải.

Thời kì đầu thế kỷ XX, gián cách 30 năm văn học cách mạng và kháng chiến (1945 - 1975), tính đối thoại chưa tạo thành nguyên lí chi phối nền văn học. Điều này phải đợi đến giai đoạn sau đổi mới. Từ sau năm 1975, đất nước được giải phóng. Tư duy nghệ thuật thời đại đổi khác bởi sự thay đổi của đời sống lịch sử, văn hóa xã hội dẫn đến thay đổi trong văn học. Nguyên lí đối thoại gắn liền với cảm thức nhận thức lại trong đời sống văn học Việt Nam tạo đà cho tiểu thuyết sau 1986 làm mới bản thân so với trước. Trước đây, đối thoại chỉ được thể hiện sơ lược qua số ít tác giả ở một vài bài viết trong thể loại thơ, truyện ngắn và tiểu thuyết. Sau năm 1975, đặc biệt sau 1986, đối thoại trở thành hiện tượng phổ quát, vượt thoát dấu hiệu mầm mống ban đầu. Biểu hiện của nguyên lí đối thoại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại hết sức phong phú, đa dạng.

Văn học Việt Nam sau 1986 đem đến sắc thái mới trong hành trình tiếp cận văn bản. Tiểu thuyết trở nên gần gũi hơn với văn học thế giới trong cảm quan hậu hiện đại,

trường nhìn liên văn bản. Hồ Anh Thái, Nguyễn Xuân Khánh, Thuận, Nguyễn Việt Hà... xử lí liên văn bản không riêng trong nội dung, tư tưởng mà ở thủ pháp, kĩ thuật. Chưa bao giờ trong văn học Việt Nam, vấn đề tôn giáo, triết học, xã hội học, văn học được các nhà văn quan tâm nhiều đến thế. Quan tâm không dừng ở việc kể, tả lại mà là đối thoại lại. Vượt thoát bóng dáng những cuốn lịch sử, tôn giáo, triết học, xã hội học, lí thuyết văn học thông thường; vượt thoát cái bóng hư cấu hoàn toàn mà tác phẩm văn học thường có, tiểu thuyết Bảo Ninh, Phạm Thị Hoài, Nguyễn Xuân Khánh, Hồ Anh Thái, Cao Duy Sơn, Thuận, Nguyễn Bình Phương, Tạ Duy Anh, Nguyễn Việt Hà... thẳng thắn đặt ra và đối thoại với rất nhiều quan điểm, học thuyết - các văn bản vĩ mô của truyền thống. Cụ thể đó là đối thoại với nỗi buồn, sự cô đơn, cảm giác lưỡng lự, thân phận bị lưu đày (chủ nghĩa hiện sinh) trong sáng tác của Tạ Duy Anh, Nguyễn Bình Phương; là sự soi chiếu từ góc nhìn Phân tâm học trong *Song song* của Vũ Đình Giang; là cảm thức về cái phi lí, sự đổ vỡ, bất tín nhận thức (kịch phi lí) trong các sáng tác của Thuận; là vấn đề cách viết của nhà văn được đặt ra ở *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), *Đi tìm nhân vật* (Tạ Duy Anh), *Khải huyền muộn* (Nguyễn Việt Hà),...; là xu thế đối thoại với lịch sử, văn hóa, huyền thoại trong *Hồ Quý Ly*, *Mẫu Thượng Ngàn* (Nguyễn Xuân Khánh),... *Đức Phật - nàng Savitri và tôi* (Hồ Anh Thái), với sự *giải thiêng*, giải mã tri thức theo thời đại về tôn giáo dưới góc nhìn liên văn bản...

Có thể nói, tiểu thuyết sau 1986 ngoài việc tiếp thu tinh thần của thời kỳ trước, thời kì này, hầu hết chạm đến tất cả đề tài với hệ quy chiếu phổ biến là *giá trị nhân bản*. Số phận cá nhân trở thành trung tâm phản ánh của tiểu thuyết. Những bản thảo về trạng thái tồn tại, ý nghĩa cuộc sống con người gợi lên nhiều cảm hứng, nảy sinh nhiều loại nhân vật, sắc thái ngôn ngữ, giọng điệu, cách kể chuyện khác nhau. Sự phân loại đề tài chỉ có ý nghĩa tương đối vì mối bận tâm của người viết lẫn người đọc nằm ở cái nhìn hiện thực, ở quan niệm nghệ thuật về con người mà mỗi tác phẩm đề xuất. Nhà văn chủ yếu dồn vào cách xử lí chất liệu hiện thực: một hiện thực đa chiều, vừa có tính cố định, vừa đáng ngờ, vừa hữu lý, vừa phi lý, vừa trật tự, vừa hỗn loạn, vừa thực tế, vừa hoang đường, kì ảo. Những biểu hiện phong phú này là minh chứng cho sự nói rộng biên độ thể loại của nguyên lí đối thoại so với tiểu thuyết giai đoạn trước 1975.

Nhìn lại, chặng đường từ sau 1975, đặc biệt cao trào đổi mới 1986, tiểu thuyết Việt Nam có những bước phát triển đáng ghi nhận từ nội dung hiện thực đến bút pháp thể loại. Về nội dung hiện thực, tiểu thuyết trước 1975 là tiếng nói chính thống, quan phương của *văn học sử thi* bởi “hoàn cảnh lịch sử đã biến nền nghệ thuật dân tộc thành nơi luận bàn quốc sự và văn chương thì mãi miết ra trận” [55, tr.69]. Tiểu thuyết sau 1975, nói như La Khắc Hòa “là tiếng nói của *tâm trạng đại chúng*. Tiếng nói của đại chúng đôi khi là tiếng nói phi chính thống” [55, tr.61], thoát khỏi áp lực sử thi, trở về với tiếng nói thế sự, trần tục của kiếp nhân sinh. Để chiếm lĩnh thế sự vốn đa diện, nó buộc phải giãn nở biên độ mới có thể tiếp xúc cuộc sống một cách gần gũi. Hiện thực đời sống được tham chiếu ở góc nhìn cá nhân, ở *bề sâu, bề sau*, thậm chí những vùng cấm kỵ với nhiều mảng tối, khuất lấp được đem ra phơi bày, phân tích, mổ xẻ. Văn học sau đổi mới công khai đề cập phạm trù thẩm mỹ mới như cái xấu, cái bi, cái hài, cái méo mó, lập dị bên cạnh cái đẹp, cái hữu lí từng là tâm điểm của giai đoạn trước. Qua cách thể hiện như vậy, cuộc sống hiện lên toàn diện với nhiều mảng màu khác nhau. Con người không còn *nhất phiến, đơn trị* mà hiện ra với tất cả *rộng phương lẫn rắn rết, thiên thần và ác quỷ*. Họ có thể nhận chân những giá trị tốt đẹp, gìn giữ, phát huy, xa rời góc tăm tối, làm đầy phần khuyết thiếu để hoàn thiện chính mình và hướng tới sự tiến bộ, văn minh. Rõ ràng, bước chuyển giao thời đại từ thời chiến sang thời bình là bước chuyển đáng kể trong văn học. Nhận thức lại tinh thần thời đại là điều kiện nảy sinh đối thoại. Văn học Việt Nam nói chung, tiểu thuyết nói riêng hòa vào thời cuộc để nhìn bằng con mắt chân thực nhất. Về đặc trưng thể loại, nhân vật được xây dựng phi trung tâm, không nhân danh cộng đồng mà đại diện cho chính họ. Người viết có vai trò độc lập tương đối với những đứa con tinh thần này. Trong nhiều trường hợp, tác giả chịu cúi xuống đối thoại với nhân vật, thậm chí, đối thoại với người đọc. Truyện được lồng trong truyện với kết thúc mở ngỏ, kêu gọi sự đồng sáng tạo của bạn đọc. Ngôn ngữ đa thanh, kết hợp truyền thống với hiện đại, vừa mang tính quan phương, vừa phi quan phương. Tiểu thuyết tự do hút vào mình các thể loại khác: thơ, nhật kí, truyện ngắn, kịch. Các kỹ thuật mới được sử dụng thường xuyên: bút pháp kì ảo, dán ghép, đồng hiện, phân mảnh, dòng ý thức... Bằng nỗ lực đổi mới không ngừng, tiểu thuyết Việt Nam đang dần tiến sát và hoà nhập với tính chất hiện đại của tiểu thuyết thế giới.

**Tiểu kết:** Ở chương hai, chúng tôi sơ lược giới thiệu lí thuyết đối thoại, sự tiếp biến lí thuyết; các cấp độ đối thoại; và khẳng định sự xuất hiện của nguyên lí đối thoại trong văn học nói chung, tiểu thuyết Việt Nam nói riêng sau 1986. Trên cơ sở lựa chọn, kết hợp những luận giải về lí thuyết đối thoại của các nhà nghiên cứu (tiêu biểu là Bakhtin), chúng tôi đưa ra luận điểm làm điểm tựa lí thuyết cho việc triển khai trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2010 như sau: *Thứ nhất*, đối thoại là ý thức tư duy của con người và là lĩnh vực sinh tồn của con người. Con người luôn luôn được đặt trong môi trường đối thoại cuộn sóng mà bản thân lập trường độc thoại không thể nào đạt tới. Đây là tiên đề có ý nghĩa quyết định khi tiểu thuyết muốn đạt đến tư duy của cấu tứ đa thanh; *Thứ hai*, đối thoại là một cấu trúc liên chủ thể, liên văn bản. Sự kết nối của những tiếng nói, ý thức, lập trường tư tưởng khác nhau chi phối cách lựa chọn ngôn ngữ, lời nói. “Thể loại lời nói” (khái niệm của Bakhtin) thể hiện quyền lực, sự trói buộc của ngôn từ đối với ngữ cảnh xã hội, tư duy giao tiếp của con người. Nó chi phối và tổ chức lời nói. Văn bản lại là nơi giao hội, liên đới, xuyên chuỗi, kết nối ý thức, tư duy, lời nói, ngôn ngữ của con người. Vì vậy, liên chủ thể, liên văn bản có vai trò vô cùng quan trọng trong việc thiết lập lập trường, tư duy đối thoại; *Thứ ba*, đối thoại biểu hiện ý thức hệ, tư tưởng, văn hóa của thời đại. Các quy ước của đời sống trong mỗi giai đoạn lịch sử, văn hóa, xã hội khác nhau thể hiện tư duy, lập trường đối thoại của thời đại đó. Như vậy, đối thoại là bản chất của ý thức, tư duy của con người bằng ngôn ngữ. Nó là cấu trúc liên chủ thể, liên văn bản thể hiện rõ lập trường tư tưởng, văn hóa của thời đại. Gắn lí thuyết với đề tài, chúng tôi chỉ dừng lại những đặc điểm đối thoại mang tính tiếp biến đặc thù ở tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2010 trên bình diện ý thức nghệ thuật và tổ chức trần thuật.

## Chương 3

# ĐỐI THOẠI TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN 2010 TRÊN BÌNH DIỆN Ý THỨC NGHỆ THUẬT

### 3.1. Đối thoại trong ý hướng nhận thức lại các giá trị hoàn kết

M. Bakhtin xem “Chức năng hàng đầu, sứ mệnh của tiểu thuyết là xét lại, nhận thức lại, đánh giá lại tất cả” [4, tr.15]. Ở Việt Nam, những năm 80 đến đầu những năm 90 của thế kỷ XX, ý hướng nhận thức lại hiện thực trên tinh thần nhân bản xuất hiện. Trong không khí dân chủ của thời kì đổi mới, văn học được trả về đúng vai trò, vị trí, chức năng của nó nên nhận thức lại là nhu cầu tất yếu và cần thiết đối với văn học Việt Nam nói chung, tiểu thuyết nói riêng. Nhận thức lại không có nghĩa là phủ nhận, gạt bỏ những gì đã đạt được, đã tồn tại trước đó. Điều cốt lõi của nó là yêu cầu ở nhà văn một sự khám phá sâu hơn vào những vùng hiện thực mà trước đây do nhu cầu lịch sử hoặc sự vận động của thực tại đời sống nên chưa được quan tâm đúng mức. Những vùng hiện thực đó, ở thì hiện tại trở thành trung tâm, có tính cấp thiết, đòi hỏi được nhận thức và phản ánh sâu sắc hơn với cái nhìn đa diện, nhiều chiều. Cái đã, đang thậm chí sắp xảy ra được nhận thức lại một cách thẳng thắn, dân chủ với sự nhìn nhận khác biệt, sâu sắc hơn qua nhãn quan của con người thời đại. Nhận thức lại là cuộc đối thoại lớn về tư tưởng của các nhà tiểu thuyết sau 1986 về mọi vấn đề thời đại, và với tư tưởng của chính họ thời kì trước. Áp lực sử thi giai đoạn 1945 - 1975 được cởi bỏ để tiểu thuyết Việt Nam đương đại có thể tự do tiếp cận cuộc sống một cách chân thật, soi xét mọi mặt ở tính biến thiên, dang dở, chưa hoàn thành qua các vấn đề: giá trị đạo đức của xã hội, các giá trị lịch sử, văn hóa và giá trị văn học, nghệ thuật.

#### 3.1.1. Các giá trị đạo đức, xã hội

Kinh điển Nho gia là nền tảng đạo đức suốt hàng nghìn năm phong kiến cai trị xã hội Việt Nam. Văn chương nghệ thuật cũng tồn tại và phát triển trong những khuôn mẫu, quy định ấy. Trong hệ hình trung đại, văn học thiên về minh họa, đề cao, giáo huấn đạo đức. Văn chớ đạo, thơ nói chí; “Trai thời trung hiếu làm đầu/ Gái thời tiết hạnh làm câu trau mình”; “Chớ bao nhiêu đạo thuyền không khẳm” của nhà thơ Nguyễn Đình Chiểu là minh chứng. Sự minh họa, đề cao, giáo huấn đạo đức theo

khuôn phép: “ngũ luân” (vua tôi, cha con, vợ chồng, anh em, bè bạn), “tam cương” (quân - thần, phụ - tử, phu - phụ); “ngũ thường” (nhân, nghĩa, lễ, trí, tín), “tứ đức” (trung, hiếu, tiết, nghĩa) là đạo tam tông dành riêng cho phụ nữ... đã định sẵn và mọi tầng lớp nhân dân phải thực hiện theo quy chuẩn. Văn học trung đại, lẽ dĩ nhiên được kiến tạo từ đây. “Truyền bá đạo lí thông qua mô tả phong tục, kết hợp tư tưởng, đạo đức với lối văn tả thực” [106, tr.122] là ý hướng chính của văn học trung đại.

Bước sang hệ hình hiện đại, những năm đầu thế kỷ XX, thế hệ trí thức Tây học bắt đầu phản kháng, đoạn tuyệt với Nho giáo. Sáng tác của Hoàng Ngọc Phách (*Tố Tâm*), Tự lực văn đoàn tỏ rõ tâm thế này. Sự hỗn dung văn hóa Đông - Tây làm thay đổi tư tưởng triết - mỹ của thời đại. Theo đó, nó thay đổi quan điểm của xã hội, của văn học về đạo đức.

Ba mươi năm văn học cách mạng (1945 - 1975) chuyên tâm với độc lập dân tộc và chủ nghĩa xã hội, vấn đề của tiểu thuyết giai đoạn này là đạo đức cách mạng, đạo đức tập thể làm quy chuẩn. Đất nước cùng chung một bộ đồng phục, một cách viết về tội ác của kẻ thù và đấu tranh cho chính nghĩa thuộc về phía nhân dân bị áp bức. Tất yếu, hành trình tiếp theo là sự nhận thức, không chỉ về những gì đã qua mà có cả những điều đang và sẽ tới. Vấn đề đạo đức sẽ được nhìn nhận trong tính đối thoại, đa trị. Giá trị đạo đức và sự thể hiện của nó trong đời sống xã hội được phản ánh qua những số phận không trùng lặp. Mọi sự thuyết giảng, minh họa, tuyên truyền đạo đức đều trở nên xơ cứng.

Xuất phát từ hiện tại, các nhà tiểu thuyết Việt Nam cảm nhận sự vênh lệch giữa thực tại và giá trị đạo đức truyền thống. Điều mà trước đây, dù muốn hay không xã hội nhờ nó mà trở nên quy củ. Hệ thống quy tắc đạo đức xã hội vô tình lèn chặt con người trong những quy chuẩn nhưng cũng cho phép xã hội phát triển bằng mô hình trật tự nhất định. Trải qua thời gian, những ràng buộc của quy chuẩn bị lung lay bởi sự biến đổi nơi con người. Vô hình trung, truyền thống dường như bị xem nhẹ, hoặc trở nên lỗi thời vì chính bước tiến mạnh bạo của xã hội tiêu dùng. Vì vậy, các nhà tiểu thuyết đều phơi bày mặt trái của hiện thực. Người viết trao quyền nhận xét, cắt nghĩa, lí giải hiện thực bằng cảm quan của người đọc mỗi thời. *Dòng văn học vết thương với cảm hứng nhận thức lại* (cách gọi của Nguyễn Đăng Điệp cho trường hợp Tạ Duy Anh) trở thành xu thế ưu thắng mô xẻ hiện thực. Những nhố nhăng của thời cuộc, đồ vỡ, bất tín

nhận thức, đạo đức xuất hiện nhiều trong các sáng tác của Ma Văn Kháng, Chu Lai, Phạm Thị Hoài, Tạ Duy Anh, Hồ Anh Thái, Nguyễn Việt Hà, Nguyễn Bình Phương, Nguyễn Khắc Trường, Võ Thị Hảo,... Các vấn đề/phạm trù tiêu biểu được đem ra bàn định lại: thiện - ác, đạo đức gia đình, tiết hạnh/trinh tiết, truyền thống (trật tự) - hiện tại (hỗn độn). Đây cũng là chức năng của tiểu thuyết theo cách gọi của Bakhtin là luôn *nhận thức lại, kiến giải lại, đánh giá lại*.

Nhiều cây bút thành danh trước và sau năm 1986 vẫn tiếp tục hành trình truy tìm căn nguyên của thiện - ác và lí giải nó bằng cách nhìn mang đậm giá trị nhân sinh. Tạ Duy Anh cũng là một trong những nhà văn luôn đau đầu về vấn đề đạo đức. Trong cuộc chiến nhân sinh không hứa hẹn hồi kết, tác giả luôn đặt ra vấn đề thiện ác ở hầu hết các tiểu thuyết *Lão Khổ*, *Thiên thần sám hối*, *Đi tìm nhân vật* và mức độ dày đặc bộc lộ rõ ngay từ nhan đề của *Giã biệt bóng tối*. Mỗi tác phẩm khai thác một khía cạnh khác nhau trên tinh thần nhận thức sâu xa. Nhà văn truy tìm căn nguyên cái ác qua nhân vật Khổ (*Lão Khổ*), qua lăng kính bào thai trong bụng mẹ với những cảm nhận về thế giới trước khi ra đời (*Thiên thần sám hối*), của tôi - kẻ đang *Đi tìm nhân vật* cho tác phẩm của mình hay cuộc giằng co quyết liệt giữa tôi - tao đại diện cho hai thế lực thiện - ác. Bạn đọc khó tính có thể chỉ ra chút sống sít trong cách cất đặt dụng ý nghệ thuật của Tạ Duy Anh khi để nhân vật bào thai bị gấn cho cái nhìn già nua của đứa trẻ chưa kịp chào đời trong *Thiên thần sám hối* hoặc để cậu bé chưa đủ trải nghiệm giằng xé về tội ác. Tuy nhiên, điều Tạ Duy Anh băn khoăn hoàn toàn thực tế. Căn nguyên của cái ác do đâu? Do con người bị tước mất lòng tin nên dễ dẫn đến tội ác? (*Lão Khổ*); do “sự trả thù của những người từng bị giết từ trong ý nghĩ vì sự ích kỷ” (*Thiên thần sám hối*); do ganh ghét, thù hận biến con người thành công cụ của cái ác? (*Đi tìm nhân vật*); Bất chấp đạo đức? hay sự ngụy tạo công lí của quý “hại nhân, nhân hại”, vòng trả thù này khi nào mới chấm dứt? (*Giã biệt bóng tối*). Quà tặng của quý về hành động trút lời nguyên lên người khác lập tức sẽ chết trong *Giã biệt bóng tối* thấp thoáng ý tưởng của nhà văn Hồ Anh Thái trong *Cõi người rung chuông tận thế*. Con người sẵn lòng khoan dung, tha thứ, cái ác sẽ tự hủy diệt. Truy tìm căn nguyên cái ác, lí giải nó là hành trình của “tính đối thoại trong tiểu thuyết Tạ Duy Anh nhằm để tìm ra câu trả lời *Ta là ai*” [55, tr.189] nơi con người. Đây cũng là điều Tạ Duy Anh muốn đặt ra và đối thoại qua tiểu thuyết của mình.

Cùng mô típ *tội ác và trừng phạt*, Hồ Anh Thái trong *Cõi người rung chuông tận thế*, *Mười lẻ một đêm*, *Đức Phật*, *nàng Savitri và tôi* và gần đây nhất là *SBC là sản bắt chuột* sử dụng triệt để ý hướng tái tạo sự công bằng cho xã hội bằng văn chương. Song, tính khu biệt của nhà văn chính là biểu đạt triết học nhân sinh bằng cái nhìn bốn cột, giễu nhại. *Tội ác và trừng phạt* là sự cụ thể hóa triết lí dân gian *ác giả ác báo* bằng chất giọng giễu nhại đầy triết luận.

Ở thế giới truyện cổ tích, dân gian luôn ưu ái đối với cái thiện. Trong cuộc giao tranh giữa hai bờ thiện - ác, cái thiện bao giờ cũng chiến thắng. Đó là tư tưởng nhất quán vốn ăn sâu vào ý thức cộng đồng người thuở xưa. Không rõ ràng, rành mạch như suy nghĩ dân gian, Hồ Anh Thái cứ bông lơn, chậm rãi kể chuyện về cái ác nhưng cũng thể tất cận nhân tình, đi tìm cái thiện vùi sâu trong tâm thức. Mô típ ác giả ác báo được người viết biểu đạt thành công trong *Cõi người rung chuông tận thế*. Tác giả giao sứ mệnh trừng trị cái ác cho Mai Trùng. Sứ mệnh của một thiên sứ ngăn cản cô đến với tình yêu. Cô gái cầu xin trở lại làm người bình thường, được yêu, ghét... Viết như vậy không có nghĩa nhà văn để cho thiện - ác thỏa hiệp. Xét cho cùng đó là sự lựa chọn hợp lí bởi người viết câu chuyện tin rằng, về cơ bản, bản tính con người là thiện. Phải hóa giải mọi bất nhân bằng lòng nhân, cái ác mới không có cơ hội trỗi dậy. Ngoài ra, Hồ Anh Thái đã xây dựng nên vấn đề mang ý nghĩa triết học trong *SBC là sản bắt chuột*. Toàn bộ câu chuyện là những đối thoại văn hóa - đạo đức hòa trộn thực - ảo. Cái ác sẽ bị trừng trị nhưng không bị đẩy đến bước đường cùng. Cái chết đột ngột của Đại Gia - điểm đầu mối cho sự thao túng kết hợp tiền - quyền hóa giải cho cuộc đối thoại giao tranh thiện - ác, nhân - quả. Câu chuyện trở về độc thoại bởi *SBC là sản bắt chuột* là lời sám hối có hậu. Đối thoại nửa vời này, hạn chế không chỉ riêng ở sáng tác Hồ Anh Thái. Tuy nhiên, vẫn phải công nhận, nhà văn đã hòa vào cuộc đối thoại nhiều bề của thời cuộc bằng vấn đề tưởng như xưa cũ, làm mới và truyền cho nó những yếu tố hoang đường, kỳ ảo để biểu đạt triết lí nhân sinh: con người sống phải có tâm thiện. Sự tranh biện của Hồ Anh Thái không hề gay gắt mà nhẹ nhàng, bông lơn, đùa bốn nhưng thông điệp vẫn đầy đủ giá trị.

Gìn giữ đạo đức gia đình đặt ra ở nhiều sáng tác của Chu Lai, Lê Lưu, Ma Văn Kháng, Nguyễn Việt Hà... Trong đó, ngòi bút Ma Văn Kháng luôn trần trụi, gìn giữ đạo đức. Tiểu thuyết *Bén bờ*, *Đám cưới không có giấy giá thú*, *Một mình một ngựa*...

tập trung thể hiện điều này. Nhờ các giá trị đạo đức, con người nhìn nhau nhường nhịn, khoan dung hơn trong cuộc sống gia đình. Chu Lai trong *Phố* lo lắng bởi nếp nhà đã thay đổi chỉ vì con biến động tưởng là vợ vẫn của khu phố lính. Nguyễn Việt Hà băn khoăn về sự lỗi thời của đạo đức trước gấp gấp hiện tại bởi những đổ vỡ của khung gia đình cũ... Chuẩn mực gia đình không còn là điều người ta băn khoăn giữ gìn, nhìn nhau để ứng xử. Kết quả của chuẩn mực bị phá vỡ là những dấu hiệu, mầm mống lưu manh, vô tâm và vô đạo đức của tương lai. Vậy, gia đình truyền thống phải chăng là điều tác giả cần tương tác, đối thoại để người hôm nay nhìn lại và giữ lấy?

Điều làm các nhà tiểu thuyết Việt Nam đương đại trăn trở trong vô vàn đối thoại về giá trị cũ cần nhận thức lại còn là mặt khác của quan niệm chung thủy, trinh tiết, tiết hạnh thời hiện tại. Không đặt tiêu chí rõ ràng đúng sai, mỗi nhà văn để người đọc tự phân định thông qua câu chuyện về số phận nhân vật. Nhân vật của Tạ Duy Anh (*Đi tìm nhân vật*) khi bị dồn đến đường cùng công khai “mang tám huân chương trinh nữ đi bán rao” và biết “chẳng ai, trong ít phút định được giá của nó” [tr.293]. Võ Thị Hảo ngẫm suy khi chứng kiến sự tàn bạo của lịch sử lấy mạng sống người phụ nữ để bảo toàn tiết hạnh, chứng minh lòng chung thủy với nhà vua (*Giàn thiêu*). Hay liệu trinh tiết, đức hạnh có còn cần khi người con gái bị người yêu là thầy giáo với vẻ ngoài đạo mạo giả dối bán rẻ để cầu danh (*Cơ hội của chúa*). Liệu những điều nhà văn đặt ra phải chăng là chống đối, báng bổ, phi lí? Xã hội có thể bất đồng, cười nhạo quay lưng, thậm chí thóa mạ... Vậy đâu là cách ứng xử được xem là có lí, nhân đạo với nỗi bất hạnh của con người? Đã là thiếu phụ sinh con thì không còn trinh tiết. Xã hội lại đòi hỏi trinh tiết. Đạo Thiên Chúa ca ngợi Đức mẹ sinh con mà vẫn đồng trinh. Chử trinh tiết ở đây có lẽ đã được nâng lên, xóa bỏ cách hiểu thông tục thường thấy. Cả lòng chung thủy, nó cũng chỉ là “khái niệm ước lệ để rồi đây vợ chồng bầu vú vào tôn trọng nhau”. Tác giả dự cảm “nó là thuật ngữ đẹp, nhưng đẹp đều không thật và dễ trở thành đạo đức giả” [tr.343] (*Cơ hội của chúa*). Tiết hạnh ở *Khải huyền muôn* chỉ được luận bàn trên giấy khi nó là đề tài nghiên cứu sinh của chị Hải - người phụ nữ có hai đời chồng và hiện tại đang yêu bố Cẩm My cũng là người hướng dẫn luận án của chị: “*Tiết hạnh, một đặc thù độc đáo của phụ nữ Việt*” - tên đề tài, người thực hiện, hướng dẫn trở thành sự châm biếm, giễu nhại. Bởi trong hiện thực này, sự sa sút đạo đức đang trở nên phổ biến và đáng báo động. Mỗi nhà tiểu thuyết luận bàn về những chuẩn

mục theo cách riêng của mình. Không hẳn xác quyết, đồng tình nhưng cũng không hề bác bỏ. Có phải họ đang ít dần niềm tin trước thực tại? Đó chỉ là đối thoại gợi mở của các nhà tiểu thuyết đương đại để kêu gọi một đối thoại hồi đáp khác.

Một trong những yếu tố làm thay đổi giá trị đạo đức con người chính là sự phát triển nhanh chóng của xã hội tiêu dùng. Tiểu thuyết Tạ Duy Anh, Ma Văn Kháng, Nguyễn Việt Hà, Hồ Anh Thái... đều bén nhạy với sự phản ánh thực tại này. Trước xô bồ hiện tại, tất cả quy chuẩn của con người về chức tước, địa vị đều bị giải thiêng, hạ bệ. Kẻ được coi là lãnh đạo lại tham ô, cửa quyền. Người được xem là đại diện lớp trí thức thì háo sắc, ngu dốt... Bức tranh thế giới người hiện tại đang tan rã trong guồng quay của đồng tiền, dối trá, bất lương. Công lí đặt trong tay những kẻ có trọng trách, địa vị, chức quyền nhưng họ lại giao phó nghĩa vụ và trách nhiệm của bản thân đối với xã hội cho sự chi phối của đồng tiền. Lằn ranh của cái xấu, bất công, mỏng manh đối chọi với lương tri con người. Hành vi tái nhận thức các giá trị đạo đức giúp con người có dịp soi ngắm bản thân, hướng đến những giá trị tốt đẹp của thời đại. Tuy nhiên, đối thoại trên tinh thần nhận thức lại các giá trị đạo đức nảy sinh giới hạn nhất định. Đó là việc nhà văn đề ý luận đề bị lộ ngay từ cách đặt nhan đề (*Giã biệt bóng tối*, *Cõi người rung chuông tận thế*) hay khoác cho nhân vật lớp áo rộng hơn chính nó như trường hợp nhân vật bào thai, hay đưa trẻ luận bàn về đạo đức, thiện - ác,... Dù vậy vẫn phải khẳng định, qua đối thoại, các tác giả đã tái sinh những tư tưởng nhân sinh tốt đẹp con người cần phải lưu giữ và sử dụng cho mọi thời. Vượt qua các quy chuẩn, trước thực tại, những giá trị tưởng như đã đông cứng nhưng vẫn chưa thể hoàn kết, vẫn còn những góc khuất để con người cần xét lại và thấu thị với nhau.

### **3.1.2. Các giá trị lịch sử, văn hóa**

Từ sau năm 1986, viết như một nhu cầu nhận thức lại lịch sử, văn hóa trở thành xu hướng thời thượng của tiểu thuyết Việt Nam. Với nhiều cách lựa chọn, viết tiếp, viết lại hay mượn lịch sử như là cái cớ để nhà văn thi triển và công khai tư tưởng cá nhân đã tạo nên sự sôi động trên văn đàn sau 1986. Qua những nhìn nhận lịch sử, văn hóa cũng từ đó hiển lộ. Đặc biệt, mười năm đầu thế kỷ XXI, không khí của lịch sử trong văn chương chưa hề lắng lại. Trên phương diện nhận thức lại giá trị lịch sử, văn hóa, tiểu thuyết đương đại nổi bật lên các vấn đề: nhận thức lại chiến tranh từ góc độ nhân bản, cá nhân; nhận thức và nhu cầu thụ hưởng, diễn giải lại lịch sử (khơi mở

những bí mật, khuất lấp; phân tích những góc khuất của đời tư, số phận; giả định/giải lịch sử); truy tìm, luận giải những thành tố kết tinh văn hóa và bản sắc dân tộc trong tâm thế hậu hiện đại, không gian phẳng... Đây là những vấn đề cấp thiết nhà văn đặt ra trên tinh thần đối thoại.

Chiến tranh trong tiểu thuyết 1945 - 1975 được miêu tả là xung đột chính trị - xã hội ở tầm vĩ mô quyết định số phận dân tộc. Đó là bản anh hùng ca với những chiến công được đặt lên hàng đầu. Số phận cá nhân bị đặt xuống hàng thứ yếu khi chiến tranh là vấn đề liên quan đến sự tồn sinh và danh dự quốc gia. *Dấu chân người lính* (Nguyễn Minh Châu) chứng minh cho tinh thần xả thân và khắc kỉ lợi ích cá nhân trước cộng đồng. Lữ cùng ba người bạn thân sẵn sàng đốt sách vở xung phong nhập ngũ. Lượng kiên quyết ở lại chặn địch cho đồng đội rút lui và cố gắng gạt bỏ tình yêu với Xiêm để giữ trọn danh dự bộ đội cụ Hồ... Hạnh phúc riêng tư bị gạt sang một bên một cách không toan tính, vụ lợi để được chiến đấu, hi sinh vì Tổ quốc. Nhân vật xuất hiện hoàn toàn với tư cách con người công dân và con người yêu nước. Sau năm 1975, đặc biệt sau 1986, tinh thần này đã đổi khác. Văn học Việt Nam nói chung và tiểu thuyết viết về chiến tranh nói riêng đã đổi mới thực sự. Bi kịch và nhu cầu thể hiện nỗi buồn trở thành cảm hứng chủ đạo ở nhiều tác phẩm. Nhận thức lại chiến tranh từ góc độ nhân bản và cá nhân là một sự khác biệt của thời đại so với văn học 1945 - 1975. Tiểu thuyết Việt Nam đương đại lột xác khi miêu tả chiến tranh không thuần nhất kinh nghiệm cộng đồng. Miêu tả con người đều theo nguyên tắc là sự tổng hòa của các mặt đối lập thiện - ác, tốt - xấu... Chấn thương tinh thần nặng nề ở những ai đi qua cuộc chiến được bóc tách và nhìn nhận nhân văn. Tiểu thuyết sau 1986 đạt đến tâm thế đối thoại phức tạp khi rũ bỏ tính thuần nhất sử thi trong phản ánh hiện thực. Sáng tác tiêu biểu có thể kể đến: *Thời xa vắng* (Lê Lựu), *Bến không chồng* (Dương Hương), *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), *Chim én bay* (Nguyễn Trí Huân)... Mỗi tác phẩm mang dấu ấn nhà văn nhưng có tiếng đồng vọng của tiểu thuyết viết về chiến tranh: thân phận con người trong chiến tranh (những hi sinh, mất mát tuổi trẻ, tình yêu, hạnh phúc...); sự sám hối trước những món nợ của chiến tranh, suy tư về nhân tính trong và sau chiến tranh; những thất bại trên chiến trường, hình ảnh của kẻ đào ngũ, những cái chết, những áu trĩ, hèn nhát, lầm lạc của con người... Tất cả như một hồi âm khác của các nhà tiểu thuyết Việt Nam đương đại đang cố gắng trả món nợ với lịch sử văn chương 1945 - 1975.

Không còn tư duy của lối viết sử truyền thống, tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 trên tinh thần đối thoại đã nhận thức, thụ hưởng và diễn giải lại lịch sử. Nhà văn không ngần ngại khơi mở những bí mật, khuất lấp, phân tích góc khuất của đời tư, số phận cho đến giả định/giải lịch sử. Những sáng tác tiêu biểu cho sự thể nghiệm này: Nguyễn Xuân Khánh (*Hồ Quý Ly, Mẫu Thượng Ngàn, Đội gạo lên chùa*), Võ Thị Hào (*Giàn thiêu*), Nguyễn Mộng Giác (*Sông Côn mùa lũ*), Nguyễn Quang Thân (*Hội thê*)...

Những năm đầu thế kỷ XXI, Nguyễn Xuân Khánh trình làng nhiều tác phẩm gây được tiếng vang: *Hồ Quý Ly, Mẫu Thượng Ngàn, Đội gạo lên chùa*. Ở *Hồ Quý Ly*, nhà văn gợi lại những sự thật lịch sử còn nghi vấn, đối thoại với quá khứ bằng quan niệm mới mẻ, cởi mở. Nhà Trần có thể phục hồi hay cần thay đổi để phục hồi trước thực tế bệ rạc? Hồ Quý Ly là người có công hay kẻ có tội?... tất cả được nhìn nhận khách quan, công bằng, xuất phát từ cái nhìn và tiếng nói tranh biện của hôm nay. Đối thoại tư tưởng, chính trị, văn hóa; đối thoại với lịch sử ở *Hồ Quý Ly*, suy cho cùng là suy tư về những vấn đề đương đại. Câu chuyện thế sự, quy luật thịnh suy, đấu tranh giữa cái cũ và cái mới, những khát vọng - tham vọng, thù đoạn - kế sách, những số phận con người trong guồng quay của thời thế, của lịch sử (hay sẽ thành lịch sử)... được thể hiện vốn là câu chuyện của muôn đời. Nguyễn Xuân Khánh gián tiếp bộc lộ tiếng nói riêng với lịch sử, nhân vật lịch sử về những vấn đề tưởng đã cũ nhưng vô cùng ý nghĩa. Các tiếng nói, quan niệm va chạm, soi sáng nhau góp phần tạo nên tính dân chủ trong cuộc đối thoại giữa hiện tại và quá khứ, giữa nhà văn và bạn đọc. Lịch sử trở thành những trải nghiệm, diễn giải của cá nhân hơn là của cộng đồng.

*Mẫu Thượng Ngàn* tiếp tục thể hiện đối thoại lịch sử. Nguyễn Đăng Điệp nhận thấy tính đối thoại của tác phẩm diễn ra trên ba cấp độ chính: tôn vinh văn hóa/tôn giáo dân gian và tính dục như một ngôn ngữ xác nhận sự hiện hữu của tính người, gốc rễ của tồn tại, có ý nghĩa đối thoại với những cấm kỵ; đề cao mẫu tính, thiên tính nữ với tư cách là tư tưởng nổi bật trong tiểu thuyết này; và Nguyễn Xuân Khánh khẳng định sức mạnh văn hóa/tôn giáo bản địa là căn cốt tạo nên sức sống của một dân tộc [32]. Đặc biệt, nhà văn rất khéo léo khi vận dụng phép đối thoại văn hóa trong tầm nhìn, lập trường của kẻ ngoại bang xâm lấn, làm bật lên giá trị hằng cửu của văn hóa phồn thực nhiệt đới. Điều này thể hiện ở việc lí giải lí do thất bại của những con người đi khai hóa thuộc địa. Những tưởng mang danh khai hóa, có quyền làm chủ, áp đặt lên

mọi mặt đời sống, văn hóa người Việt nhưng họ thất bại ngay trên chiến thắng. Nguyễn Xuân Khánh để cho người phương Tây đi xâm lấn tự nhận thức, đối thoại, tranh biện với nhau vừa nhận ra bản chất của “ân ái tức là tự nhiên” của con người xứ nhiệt đới, vừa hạ bệ tư tưởng “văn minh tận hưởng” lí trí Tây phương. Hóa ra, họ đã bị đồng hóa ngược, bị chinh phục trở lại và mãi là “chú khách” trên mảnh đất đầy đau khổ nhưng hồn hậu, ấm áp này. Nguyễn Xuân Khánh bằng tiểu thuyết của mình đã “luận giải” quá khứ, “nhìn ngắm” lịch sử dân tộc từ một góc nhìn rất sâu về văn hóa và những liên hệ giữa lịch sử - văn hóa.

Võ Thị Hảo trong *Giàn thêu* hé mở mặt khác của sự thật lịch sử về cái chết của Dương Thái hậu và bảy mươi sáu cung nữ. Căn nguyên những cái chết này là do Nguyên phi Ý Lan. Nhà văn đối thoại với cái nhìn sùng bái lịch sử của cộng đồng về sự ca ngợi đối với Ý Lan và cho rằng không nên phong thánh cho con người. Bên cạnh đó là hành trình bất hạnh của Từ Lộ - Từ Đạo Hạnh - và sau này là thái tử Lý Dương Hoán khi đầu thai vào nhà Sùng Hiền hầu. Hành trình này là căn nguyên của mọi thay đổi, biến cố chất chứa dần vật giữa thiện - ác, tốt - xấu, rũ bỏ lòng tham hay trở lại với dục vọng thấp hèn... Thông qua đối thoại, các nhà tiểu thuyết đã truy tìm cội nguồn bản sắc văn hóa dân tộc không chỉ ở biến cố, nhân vật, sự kiện lịch sử mà còn khám phá số phận cá nhân của nhân vật lịch sử và sâu xa hơn là kiếm tìm giá trị hằng cửu trong văn hóa tâm linh người Việt.

Bên cạnh vấn đề thuộc về lịch sử, tiểu thuyết gia sau 1986 còn nhận thức lại giá trị lịch sử, văn hóa từ trong bi kịch cải cách ruộng đất, bi kịch dòng họ, gia tộc và lối sống xô bồ của thành thị thời hậu chiến. Đó là sự truy tìm, luận giải những thành tố kết tinh văn hóa và bản sắc dân tộc trong tâm thế hiện đại, hậu hiện đại. Cải cách ruộng đất là một trong những sự kiện lớn diễn ra ở nông thôn miền Bắc nửa đầu những năm 50 thế kỷ XX. Đề tài vốn bị xem là “kị húy” trong văn học bởi là điểm mờ của lịch sử, một thất bại của công cuộc xây dựng chủ nghĩa xã hội và Đảng đã sửa sai. Tuy nhiên, với tất cả sự tàn khốc, ám ảnh trong mỗi người, trong văn chương là điều khó tránh khỏi và không dễ gì rũ bỏ. Mười năm sau 1975, văn học trượt theo quán tính, thay đổi cũng chỉ trong giới hạn. Vấn đề vốn nhạy cảm tạm gác lại, thậm chí né tránh. Sau đổi mới 1986, đề tài cải cách ruộng đất được tái hiện, như một nhu cầu trả nợ lịch sử.

Sau 1986, Dương Hương (*Bến không chồng*), Hoàng Minh Tường (*Thủy hỏa đạo tặc, Đông sau bão, Thời của thánh thần*), Tô Hoài (*Ba người khác*), Tạ Duy Anh (*Lão Khổ*), Nguyễn Xuân Khánh (*Đội gạo lên chùa*)... trở lại mạnh mẽ và công khai hơn với đề tài cải cách ruộng đất. Đọc Dương Hương hay những nhà văn cùng quan tâm vấn đề này, người đọc đều bắt gặp hình ảnh: quy định thành phần giai cấp, các cuộc đấu tố, xử lí cường hào phản động, tịch thu tài sản của địa chủ cho nông dân... Mạnh dạn chọn điểm nhìn người trong cuộc, *Ba người khác* của Tô Hoài lột trần vỏ bọc tha hóa, đục vọng, xuống cấp đạo đức của bộ phận cán bộ cải cách, nữ dân quân và cả những người nông dân được coi là “rễ”, “chuỗi” tích cực. Dưới ngòi bút của họ, mảnh ghép thân phận con người thời kì cải cách ruộng đất tái hiện chân thực đến đau lòng. Nhà văn soát xét lại quá khứ tương đối nhạy cảm để biểu đạt mặt khác trong cách ứng xử của thời cuộc trước một thực trạng đã từng xảy ra. Tác giả chỉ ra nghịch lí từ thảm cảnh của những kẻ mang danh công lí nhưng lại áu trĩ, ích kỉ, độc đoán gây ra cho người dân và để lại những vết đen trong lịch sử. Công cuộc đấu tranh giai cấp mang lại sự thay ngôi đổi vị nhưng chính nó cũng đảo lộn những giá trị, thậm chí tạo nên dư chấn, khủng hoảng về văn hóa tinh thần và nhân tính con người. Song, người đọc của hiện tại đều nhận ra, phơi bày mặt trái của đời sống không nhằm bôi xấu hoặc khiến con người mất niềm tin về nó. Thực chất, người làm văn chương muốn thể hiện ý hướng nhận thức lại, đối thoại với quá khứ, tránh những sai lầm, phục sinh giá trị nhân văn đã bị hủy hoại một cách oan uổng.

Hiện thực khác của đời sống văn hóa Việt Nam trong tiểu thuyết sau 1986 được đem ra bàn định lại còn là dấu ấn của bi kịch gia tộc, dòng họ. Quan hệ gia tộc, dòng họ là mối quan hệ cộng đồng dựa trên huyết thống. Nó là niềm tự hào, là riêng mỗi căn bản và lâu đời của nông thôn, làng xã Việt Nam được vun đắp qua nhiều thế hệ, lưu giữ rất nhiều giá trị văn hóa. Người Việt ở mỗi vùng quê khác nhau luôn sống với phong tục tập quán, nề nếp đạo lí được kết tinh, trở thành nền tảng vững chắc qua thời gian, biến thiên lịch sử. Nhưng, mặt khác của sự cố kết cộng đồng này cũng là một trong những nguyên nhân gây mâu thuẫn, và bi kịch xảy ra từ tính toán mang tính cục bộ của tư duy dòng tộc. Bi kịch thân phận từ đây hình thành. Văn học sau 1986 với nhu cầu nhận thức lại trên mọi bình diện đã đặt mỗi bận tâm vào những hệ lụy của hủ tục, mâu thuẫn xung quanh mối quan hệ dòng tộc. Trong đó, người viết tập trung: sự

áp đặt gia trưởng, bảo thủ của bề trên (*Thời xa vắng*); tranh giành quyền lợi, địa vị, chức tước trong làng xã (*Thủy hỏa đạo tặc*, *Mảnh đất lắm người nhiều ma*); hay do mối thâm thù về tình cảm giữa các dòng họ (*Bến không chồng*)... Phản ánh điều này, các nhà tiểu thuyết muốn xóa bỏ định kiến, những hủ tục đội lốt dòng tộc, hướng con người đến với tư tưởng nhân sinh tốt đẹp, văn minh nơi làng xã. Mặc dù chỉ là sự thức ngộ đầy tiếc nuối ở chặng cuối cuộc đời (*Thời xa vắng*), hay giữa lằn ranh của sự sống chết (*Bến không chồng*),... đó vẫn là khoảnh khắc đẹp bởi con người tìm lại được ý thức, khao khát, ước vọng của bản thể. Đâu đó trong xã hội, những oan ức, bi kịch do tư tưởng cộng đồng dòng họ mang lại, nó vẫn cần một thái độ tích cực, triệt để trong ứng xử của mỗi người dân quê. Có chăng tính chất triệt để trong nhận thức cá nhân ở vấn đề này đòi hỏi sự hoàn thiện trong sáng tác của các tiểu thuyết gia thì tương lai.

Thành thị sau chiến tranh bao giờ cũng mang hai khuôn mặt: văn minh, tiên bộ và giả dối, thực dụng. Dấu hiệu của đời sống bao cấp những năm 70, 80 vẫn còn in đậm trong những trang văn của Lê Lựu, Chu Lai, Bảo Ninh, Dạ Ngân... với nhiều khó khăn, thiếu thốn. Mỗi tác giả đều tái hiện cảnh xếp hàng mua lương thực, thực phẩm, cảnh mất điện, mất nước, tranh giành kém văn minh nơi công cộng. Song, phía sau bề mặt của hiện thực là lối sống, lối suy nghĩ thực dụng của tầng lớp thị dân, nông dân mong muốn đổi đời. Nhà văn Chu Lai trong *Phố* phải thốt lên: “Chưa bao giờ cái đất văn vật ấy lại phải chịu một áp suất ghê gớm của độ đè nén đồng tiền như bây giờ [tr.164]. Mười năm đầu thế kỉ XXI, hiện thực miêu tả mang màu sắc châm biếm, giễu nhại trong văn Hồ Anh Thái, Nguyễn Việt Hà, Đỗ Phấn... Sự thể hiện của nhà văn qua từng thời kì gắn với sự thay đổi quan niệm về hiện thực thời đại. Giễu nhại, châm biếm không có nghĩa là báng bổ. Thực chất, nhà văn đang cố gắng nhìn nhận bằng cái nhìn thấu thị không theo lối cảm thương, tiếc nuối truyền thống. Như một đối âm với hiện thực chiến tranh, hiện thực hậu chiến vừa mang trong mình hậu quả của chiến tranh, vừa chứa đựng dự báo về một xã hội hiện đại còn nhiều bất an, khiếm khuyết. Thêm độ lùi thời gian, hiện thực này càng xuống cấp, như rỗng ra, nứt toác những mảng tối tăm của sự xâm lấn văn minh hiện đại. Hệ quả của văn hóa, văn minh ngoại lai xâm hại đến tinh thần thời đại. Mỗi tiểu thuyết không còn là một tiếng nói giản đơn về một vấn đề đã hoàn tất, mà trở thành một hệ vấn đề trong sự chiếu ứng, soi tỏ lẫn nhau tạo nên nhận thức mới.

Sự va chạm văn hóa Đông - Tây cũng là điều nổi bật trong tinh thần đối thoại của các nhà tiểu thuyết Việt Nam sau 1986. Thuận (*Vân Vi, Phở Tàu, Pari 11 tháng 8, Thang máy Sài Gòn*), Đoàn Minh Phượng (*Và khi tro bụi*), Lý Lan (*Tiểu thuyết đàn bà*), Nguyễn Văn Thọ (*Quyên*) là những nhà văn chuyên tâm đến vấn đề liên văn hóa. Điểm gặp gỡ nhau của các tiểu thuyết này là phản ánh nỗi đau thân phận con người, đặc biệt là phận người phụ nữ tha hương. Nhà văn mô tả những phồn tạp của cuộc sống tha hương nơi đất khách với nhiều cuộc hôn nhân lỡ dở, bất hạnh, chấp vạ, tạm bợ, ghép nối. Bên cạnh đó là nỗi lo tiền bạc, công việc, hộ chiếu. Nạn phân biệt chủng tộc, sự tiếp nhận văn minh phương Tây vội vã, thái quá... đã tạo nên cú sốc văn hóa lớn lao. Sâu xa hơn, đó là sự tan vỡ, sụp đổ niềm tin của con người tự vẽ nên viễn tượng đời hay kì vọng quá lớn vào những miền đất hứa. Qua tiểu thuyết, nhà văn muốn cảnh báo cho người đọc về những chuyển động của lịch sử, văn hóa, xã hội. Ở đó, chúng ta nhận ra, có những giá trị cần phải trân trọng, gìn giữ, phát huy, những điều phải nhìn nhận lại và cả những hiểm họa mà chúng ta đang là nạn nhân nhưng đồng thời cũng là tội nhân là cách nhìn mang đậm giá trị nhân sinh.

Như vậy, nhận thức về lịch sử, văn hóa của các nhà tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 là cuộc *đối thoại lớn* với văn học 1945 - 1975. Đó là cuộc đối thoại của nhà văn về những giá trị thời đại và là sự hô ứng của mỗi vấn đề trong từng tác phẩm. Nhìn nhận đời sống bằng cái nhìn liên văn bản để thấy tiểu thuyết Việt Nam đang từng bước rời bỏ khuôn đơn thanh để hướng vào thế giới đa ngữ tích cực với những vấn đề còn bỏ ngỏ. Chiều sâu thẩm của giá trị nhân sinh từ đây được khai mở, nhìn nhận sâu sắc.

### **3.1.3. Các giá trị văn học, nghệ thuật**

Trong mạch chung của sự đối thoại trên tinh thần nhận thức lại giá trị hoàn kết, nhận thức lại các giá trị văn học, nghệ thuật cũng là một trong những vấn đề thường trực, trở đi trở lại trong nhiều tiểu thuyết Việt Nam từ sau 1986. Biểu hiện rõ nhất của phẩm tính này là việc nhà văn trực diện bày tỏ quan niệm về văn chương, nghệ thuật. Trong đó, trở lại kiểu nhân vật nhà văn, lí giải mối quan hệ nhà văn và tác phẩm, bày tỏ quan niệm sáng tác của người viết, ý nghĩa hành động viết, đọc văn bản; đề cao vai trò người nghệ sĩ chân chính trong hành trình sáng tạo; người kể chuyện, nhà văn đối thoại với người đọc trực diện trên văn bản; đối thoại với các tác giả, tác phẩm kinh điển nhằm đưa văn chương, nghệ thuật đến gần

người đọc, thậm chí giải thiêng văn học, giải thiêng bản thân việc viết văn... là những đặc điểm nổi bật. Nguyễn Huy Thiệp trong *Thời của tiểu thuyết (2)* từng đặt ra vấn đề để đối thoại lại với những quan niệm trước đó rằng tiểu thuyết “không phải đại thuyết và nó không thể “đáng tin cậy về mặt tư tưởng” gì hết, nó cũng không phải là “tấm gương soi của thời đại” gì hết: nó kể chuyện và nhằm lẫn lung tung” [92, tr.284]. Nhiều cây bút tên tuổi của những năm sau 1986 như Bảo Ninh (*Nỗi buồn chiến tranh*), Tạ Duy Anh (*Đi tìm nhân vật*), Nguyễn Việt Hà (*Khải huyền muôn, Ba ngôi của người*), Nguyễn Khải (*Thượng đế thì cười*), Dạ Ngân (*Gia đình bé mọn*), Đỗ Phấn (*Vắng mặt, Rừng người*)... cũng phần nào kể chuyện theo cách Nguyễn Huy Thiệp nhận định.

Trong lời nói đầu của tập truyện ngắn *Gió đầu mùa*, Thạch Lam đã từng đề cao thiên chức, nhiệm vụ người cầm bút hướng tới là phải *nâng đỡ những cái tốt để trong đời có nhiều công bằng, thương yêu hơn*. Các nhà tiểu thuyết sau 1986 không cao đàm khoát luận, công nhiên phản bác những quan niệm văn chương thời kì trước. Chỉ đơn giản, họ đang viết về cảm xúc, suy nghĩ, cảm quan của thời đại mình dù vênh lệch với thực tại, với quan niệm của người viết trong quá khứ. Tạ Duy Anh và Thuận gặp nhau ở những suy nghĩ về việc viết. Tiểu thuyết *Đi tìm nhân vật* (Tạ Duy Anh) và *Vân Vi, Thang máy Sài Gòn* (Thuận) đều cho rằng viết như một cách tự giải thoát. Bảo Ninh cũng ý thức được điều này trong *Nỗi buồn chiến tranh*. Ý thức được giới hạn của hành động viết, trách nhiệm đối với người nghệ sĩ càng cao. Sự giải thoát cuối cùng chỉ có thể bằng tác phẩm nghệ thuật. Mỗi nhà văn đã thành thật với chính họ bằng hành trình sáng tạo nhọc nhằn.

Sau cao trào đổi mới 1986, Bảo Ninh với *Nỗi buồn chiến tranh* gây xôn xao dư luận lúc bấy giờ. Sự ra đời của tiểu thuyết đánh đổ hoàn toàn thành trì quan niệm văn chương cũ. Mọi quy luật, phép tắc của văn chương viết về đề tài chiến tranh/hậu chiến bị phá bỏ. Ở đó, người viết biểu đạt quan niệm của bản thân bằng chính nhân vật nhà văn với những dày vò trong hành trình sáng tạo. Dường như mọi tính toán, định trước đều trở nên vô nghĩa. Hành trình viết với Kiên mang đầy tính ngẫu hứng, ma mị nhưng cũng không khỏi đau khổ, nhọc nhằn vì sự cầu toàn, đòi hỏi của bản thân trong sáng tạo. Nguyễn Việt Hà trong hai tiểu thuyết *Cơ hội của chúa*, *Khải huyền muôn* và gần đây nhất là *Ba ngôi của người* đã trình diễn một thứ văn chương thoát tiên ai cũng sẽ

hoang mang, bất an cho cái gọi là hiện thực, là logic kết cấu, logic hình tượng... Nhân vật nhà văn là người góp phần bóc mẽ, giải thiêng công việc bấy lâu nay ít nhiều vẫn được xem là thiêng liêng.

Nam Cao của thế kỷ XX từng tuyên ngôn trong truyện ngắn *Trăng sáng*: Nghệ thuật không cần phải là ánh trăng lừa dối, không nên là ánh trăng lừa dối, nghệ thuật chỉ có thể là tiếng đau khổ thoát ra từ những kiếp lầm than. Nguyễn Việt Hà trong *Cơ hội của chúa* lại viết: “Nghệ thuật hoá là lừa dối, là xuyên tạc võ đoán và có hại cho con người. Không viết về cuộc sống thật đúng như thực trạng của nó, mà lại đi viết về cách bản thân mình nghĩ về cuộc sống... Những nhà văn thành danh rất thành thạo trong cái thao tác tô cho cuộc sống thật nhiều màu mè” [tr.224]. Sự chân thực là một trong những yếu tố quan trọng để nhà văn sáng tạo và biểu đạt nội dung tư tưởng tác phẩm. Văn chương thời nào cũng cần điều này. Tuy nhiên, lịch sử đã thay đổi và văn học cũng vậy. Sự chân thực của thời đại này đã đính kèm cả sự hoang mang, hư hao niềm tin. Tuy vậy, văn chương vẫn là con đường dẫn thân của nhiều cuộc thử bút và những giới hạn đã không ngăn cản được hành trình sáng tạo của người nghệ sĩ. Vì với Nguyễn Việt Hà, “tuyệt đối không có hiện thực nào chung cho tất cả mọi người. Mỗi cách nhìn là tạo ra mỗi thế giới riêng biệt. Cái nhìn toàn tri, có chăng chỉ nằm trong nhãn quan của các thánh” [tr.223] (*Khải huyền muộn*).

Bên cạnh những va chạm về ý thức văn chương nghệ thuật, thông qua tuyên ngôn về nghệ thuật, hành trình đi tìm nhân vật, sự ra đời của tác phẩm, mối quan hệ tác phẩm và tác giả... của Nguyễn Việt Hà cũng được tỏ rõ trong *Khải huyền muộn*. Nhà lí luận văn học kiến giải hành trình nhà văn - tác phẩm - bạn đọc bằng hệ thống lí thuyết về sáng tạo và tiếp nhận văn chương. Nguyễn Việt Hà diễn giải bằng sự cụ thể của tiểu thuyết. Bản thân việc đi tìm nhân vật, chọn nghề cho nhân vật với nhà văn luôn hàm chứa ý thức sáng tạo. Mọi thứ đều không dễ dàng. Hành trình của nhà văn Bạch trong *Khải huyền muộn* mang tinh thần của Nguyễn Việt Hà trước lao động nghệ thuật nhưng được giải thiêng, đời hoá. Người viết đi tìm nhân vật có lẽ cũng không phải thao tác mới. Đó là công cuộc khó khăn, nhọc nhằn nhưng vẫn đọng lại cái duyên giữa nhà văn và nhân vật trong tác phẩm của anh ta. Trên cương vị là người đọc, *Khải huyền muộn* của Nguyễn Việt Hà cho rằng: “Độc giả ưu tú nhất là những độc giả trong trắng. Họ đọc không phải vì lấy kiến thức, họ đọc vì yêu. Họ đọc vì thấy các câu chữ

giản dị kia nói giúp cho họ những sâu kín cay đắng nồng nhiệt mà họ luôn luẩn quẩn nghĩ không sao thoát nổi thành lời. Thật hạnh phúc cho tác giả nào chỉ có toàn độc giả như thế” [tr.221]. Những khao khát, băn khoăn, trăn trở của người cầm bút ngay từ buổi hoài thai đi tìm ý tưởng, nhân vật đều cho thấy trách nhiệm với nghiệp viết lách.

Hoàng trong *Cơ hội của chúa* không phải là nhà văn vì anh chỉ viết một truyện ngắn nhưng lại lấy bút danh của người khác và truyện của anh ta cũng chỉ được lưu giữ bởi người bạn gái thân. Văn chương với Hoàng chỉ là cứu cánh hết sức mơ hồ. *Khải huyền muôn* qua kiểu nhân vật nhà văn, những câu hỏi về nghề văn và cuộc giảng co với ngôn từ, về vai trò, sứ mệnh, trách nhiệm của người viết được Nguyễn Việt Hà chuyên tâm mổ xẻ. Lối viết tiểu thuyết lấy nhà văn làm đối tượng trung tâm (viết về sự viết) không phải là mới. Tuy vậy, tới Nguyễn Việt Hà, nhân vật nhà văn được nhìn nhận sâu sắc ở những suy nghiệm nghệ thuật, những vật lộn, dằn vặt trong quá trình tìm tòi sáng tạo thời đương đại. Cũng có sự bất mãn ít nhiều với thế cuộc trong ý thức của những tác giả truyền thống, nhưng nhìn chung nhân vật nhà văn luôn có niềm tin vào sứ mệnh ngòi bút. “Tôi là người mong manh có đức tin và tôi là nhà văn” [tr.35]. Qua sáng tác, Nguyễn Việt Hà dè dặt *đại ngôn* về công việc trước nay vẫn được xem là thiên chức cao cả. Cách tương tác của ông về văn chương hợp thời nhưng xa với những quan niệm truyền thống.

Nhân vật nhà văn ngẫm về nghề nổi bật hơn cả trong tác phẩm *Thượng đế thì cười* của Nguyễn Khải. Đó là bí mật trong nghề mà chỉ có những cây bút đủ trải nghiệm mới nghiêm túc kiểm điểm điều mà người khác có thể giấu giếm: “Riêng trong nghề văn, nói cho thật, cũng có lấy cấp một cách nghĩ, một cách nhìn, một cách viết không chỉ của một vài vị tiền bối mà còn của cả mấy bạn văn mới bước vào nghề” [tr.15]. Hơn ai hết, hấn - nhà văn ý thức rất rõ vai trò người cầm bút là phải gọi tên cái riêng biệt của bản thân mình; phải biết hoá thân vào đời sống nội tâm nhân vật và có khi để chính nhân vật đưa đẩy ngòi bút của mình; phải có trách nhiệm với câu chữ và đặc biệt phải nhận chân được những điều mình viết ra... Nhưng có khi là lời tự thú chân thành, nghiêm túc, đau đớn của nhân vật về lỗi lầm không thể tha thứ trong đời văn hay lời chế giễu tội bất tài vì đã trót sinh ra những đứa con tinh thần què quặt. Vượt lên trên suy ngẫm nghề nghiệp, người đọc nhận ra dù có tự nhận sự bất tài song luôn phải giữ được cái tâm của người cầm bút. Lời tự thú không né

tránh khiến nhân vật có quyền tối cao trong việc thể hiện mình, không chỉ trong tư cách một nhà văn mà còn trong tư cách một con người với thiên chức đem lại cái đẹp cho đời.

Gần đây nhất, Đỗ Phấn trong *Chạy qua bóng tối* viết nên bản khoản về việc phải *viết ra sao và viết như thế nào*. Tác giả đã thể hiện điều này bằng những dòng in nghiêng của người kể chuyện ở cuối mỗi phần tiểu thuyết. Người viết trần trụi, bản khoản về ranh giới giữa văn chương và sự sắp xếp các chi tiết của đời sống như: viết như thế nhân vật sẽ không bằng lòng, sợ nhân vật buồn, nếu viết đúng nhân vật không phục... hay cuối cùng nhà văn tự thấy phải có trách nhiệm với nhân vật của mình. Ông ý thức được vai trò với nhân vật do mình tạo ra. Nó thể hiện trách nhiệm của người nghệ sĩ với sản phẩm của họ và sâu xa hơn là trách nhiệm với sáng tạo nghệ thuật. Sự cẩn trọng trong sáng tác cũng chính là khẳng định tâm huyết của Đỗ Phấn nói riêng và nghệ sĩ chân chính nói chung.

Bên cạnh nhận thức lại về quan niệm văn chương, hành trình sáng tạo, sứ mệnh của người nghệ sĩ, mối quan hệ giữa nhà văn với người đọc, tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 còn đối thoại lại với các tác giả, tác phẩm kinh điển, đọc lại truyện cũ bằng cách nhìn của người đọc hôm nay. Tạ Duy Anh bên cạnh việc lí giải căn nguyên của cái ác, tiểu thuyết *Đi tìm nhân vật* đã in lại bốn câu chuyện cổ tích, ngụ ngôn đầy dụng ý: *Tám Cám*, *Rùa và thỏ*, *Trí khôn của ta đây*, *Mỵ Châu - Trọng Thủy*. Theo cách lí giải truyền thống, ở hiền ắt sẽ gặp lành, người xấu, cái ác sẽ bị trừng trị. Tuy nhiên, Tám của cuối truyện giết em, muối mắm gửi về cho mẹ ghẻ liệu có phải hành động của người lương thiện? Sự gian manh của rùa để thắng thỏ? Người nông dân lừa đảo con cộp ngờ nghếch thực sự muốn biết trí khôn là gì? Tình yêu và sứ mệnh với vận nước của mối tình Châu - Thủy? Người đọc thực sự sẽ phải xét lại. Mầm của cái ác liệu có mất đi nếu những điều lâu nay số đông cho rằng đáng thương, tốt đẹp kia lại là nguyên nhân của sự trả thù mới. Tạ Duy Anh muốn xét lại tất cả lối suy nghĩ đã ăn sâu trong tâm thức bao đời bằng sự gợi ý hết sức ý tứ mà không hề gò ép người đọc.

Ở một lĩnh vực khác, Ma Văn Kháng và Nguyễn Việt Hà cùng có những trao đổi với Freud, Dostoievski. Nhân vật Tụ trong *Đám cưới không có giấy giá thú* bản khoản: “Freud nói: Tâm thần diễn biến dưới sự chi phối của khoái lạc. Nhưng chả lẽ vì không thỏa mãn trong tình ái với Xuyên mà Tụ quán quýt, mê say với sách vở. Căn gác xép là một kho sách, báo tư liệu khổng lồ. Không, chính nó cũng còn là một lạc thú của Tụ. Cái lạc thú đối với cái chưa biết, chưa đạt tới. Cái lạc thú vô biên” [tr.21].

Khoái lạc của con người không đơn thuần xác thịt. Chỉ cần đó là niềm đam mê mãnh liệt mà con người khát khao chiếm được, đó cũng là một lạc thú. Nguyễn Việt Hà cũng dẫn chứng về Freud, nhưng lại lấy dẫn chứng phản biện lại bằng chất giọng giễu nhại trong *Ba ngôi của người*: “Freud tiên sinh dạy, ở những nghệ sĩ lớn, các đau đớn ám ảnh thường ẩn ức rồi bất chợt thăng hoa thành vãn nạn nghệ thuật. Hình như ẩn ức của nàng hôm nay đã xót xa thăng hoa” [tr.185]. Thậm chí, xem học thuyết Freud chỉ là sản phẩm của tưởng tượng: “Freud vĩ đại khi bảo, thằng con trai nào cũng chống bố. Và tôi hỏi bố tôi là đã từng đọc *Nhập môn phân tâm học* chưa. Bố tôi mim mím cười nói, hình như Freud không có con trai” [tr.96]. Nguyễn Việt Hà dường như luôn đặt cho mình cái nhìn hoài nghi mọi sự. Niềm tin tưởng tuyệt đối của nhà văn thông qua nhân vật dường như bị hư hao. Về Dostoievski, tác giả cũng nhìn bằng lối so sánh chao chát: “Đọc Dostoievski mệt lắm, nhưng đành phải đọc. Tolstoy bảo Dostoievski là thằng động kinh nên nhìn cái chó gì cũng thành bệnh thần kinh. Cậu thì thấy đấy là cái hay nhất của Dostoievski. Bây giờ, toàn bọn điên loạn, đã thế còn cố làm nhảm là mình tỉnh. Nhưng ở thời buổi chó chết này không những đã thiếu hẳn cái bọn động kinh tự si vả mà chỉ còn cái bọn dở hơi dở hồn vì quá tự tin” [tr.343]. Nguyễn Việt Hà đã mượn Dostoievski để phán xét con người và thời cuộc.

Đôi thoại về các giá trị nghệ thuật ngoài văn học cũng là vấn đề các nhà tiểu thuyết Việt Nam đương đại băn khoăn. Hồ Anh Thái ở *Mười lẻ một đêm* đụng chạm đến hiện trạng vẽ tranh, nặn tượng đầy châm biếm qua hình ảnh họa sĩ Chuối Hột. Hiện trạng hội họa đương đại hiện lên trần trụi qua nhân vật này. Tranh vẽ đang trở thành thứ hàng hóa nhỏ nhãng, buồn cười còn người họa sĩ chỉ có năng khiếu bôi màu và vung vãi nét bút. Chính những dễ dãi, đơn thuần đã giết chết nghệ thuật chân chính. Hiện trạng nhà văn đặt ra hết sức ý nghĩa và đáng nghiền ngẫm. Vẫn trên tinh thần đó, vốn là một họa sĩ dấn thân vào nghiệp viết, Đỗ Phấn hơn ai hết cũng thấu hiểu được giá trị đích thực của nghiệp vẽ. Càng quynh luyện, yêu thương nhà văn càng nhận ra nỗi đau xót của kẻ tận hiến vì nghệ thuật. *Con mắt rỗng* là đôi thoại mang tính thời sự về băn khoăn của ông với nền mỹ thuật hiện đại: là thị hiếu thực dụng trong nghệ thuật làm cho đời sống nghệ thuật trở nên nghèo nàn, trống rỗng, mất đi giá trị đích thực. Tiểu thuyết này vừa có sự phân vân giữa lằn ranh của một nghề thủ công với loại hình nghệ thuật bác học, vừa đặt ra vấn đề giữa người sáng tạo, người thưởng thức và người

tiếp nhận. Đời sống chật vật của người nghệ sĩ với nỗi lo cơm áo, đặc biệt, tài năng của người nghệ sĩ không nằm ở những bức tranh mà nằm ở việc quảng cáo, tung hô, vờ vịt ra vào bán mua là hiện trạng đáng nghiên ngẫm trong tác phẩm. Đó là nỗi đau, nỗi nhục nhã đối với người nghệ sĩ khi những chân giá trị nghệ thuật đích thực đang bị cùn mài, thui chột bởi quá nhiều giá trị ảo. Gần đây nhất, Nguyễn Việt Hà trong *Ba ngôi của người* ngoài hội họa, nhà văn chạm đến một loại hình nghệ thuật ăn khách hiện nay là điện ảnh. Hình ảnh người lính và chiến tranh qua sự thể hiện của điện ảnh và hội họa hiện lên đầy đau xót trong tiểu thuyết. Điều đặc biệt, ở đây, người viết có một thái độ trân trọng quá khứ, đối thoại với hiện tại khi để cho nhân vật nói lên quan điểm của mình về phim ảnh về đề tài chiến tranh của hôm nay: “Mẹ tôi nói là bà ngoại không thể xem được bất cứ cái phim nào bây giờ làm về hồi đó vì nó giả trá tâm huyết giống như thật... đám đạo diễn trẻ thế hệ tôi cứ cố ngu xuẩn tạo ra những thứ y hệt như nước mắt của quá khứ. Nước mắt của chúng tôi đương nhiên sẽ có màu khác và độ mặn cũng khác. Cho dù có giả dối thì cũng không thể mếu máo giống như mấy chiến binh già. Ở hồi ấy, mùa ra trận có thể là một mùa đẹp. Đừng giễu cợt nó nhưng cũng đừng nông nổi xúc động ngợi ca nó” [tr.94 - 95]. Không đơn thuần chỉ là một bộ phim, đó còn là nỗi đau của thời đại mà họ, những con người bước ra từ cuộc chiến là nhân vật chính. Phim ảnh của hôm nay nếu chỉ hời hợt miêu tả nỗi đau cũng chẳng khác nào làm tẩy thêm vết thương quá khứ vì không thể đi đến cùng cảm giác thấu hiểu, trân trọng những gì đã qua. Thực tiễn này như nhà văn Nguyễn Việt Hà khái quát, là hệ quả của việc thương mại hóa điện ảnh bằng những bộ phim câu khách rẻ tiền; đạo diễn bất tài, nhạt hoét, ít tài năng nhưng thừa lòng đố kỵ; nữ diễn viên cả chuyên lẫn không chuyên khi vào vai cave đều “hạp”... là hiện trạng đáng nghiên ngẫm, cần được nhìn nhận lại một cách khách khe và công tâm.

Bằng những tiếng nói đối nghịch, phản bác, tương tác, những vấn đề về văn chương, nghệ thuật của tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 đã tạo nên những cơn sóng ngầm âm thầm mà dữ dội, day dứt đối với người đọc. Những quan niệm văn chương, nghệ thuật trước đây hay thực trạng của văn học, nghệ thuật hôm nay được đem ra nhìn nhận, xét lại bằng sự khách quan của người cầm bút thông qua thế giới nhân vật. Điều này minh chứng tính chất động, mở của bản thân thể loại và cả bản thân lí thuyết đối thoại trong xu hướng hội nhập.

A. Chekhov, một trong những bậc thầy về nghệ thuật viết văn cổ điển khi bàn về nghệ thuật viết văn có lần nói rằng: Mở đầu câu chuyện, nếu tác giả miêu tả khẩu súng treo ở trên tường thì kết thúc câu chuyện đó, khẩu súng ấy phải bắn. Lời dạy kinh điển về sự chặt chẽ trong cấu trúc hình thức và logic tâm lí của một nhà văn truyền thống nếu ta dùng quy chiếu, soi vào sáng tác của các tác giả tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 đã hoàn toàn thất bại. Người viết hôm nay không có ý định thể hiện sự hoàn chỉnh về cấu trúc tác phẩm và cấu trúc hình tượng nhân vật. Họ chỉ lặng lẽ thể nghiệm một lối viết khác để biểu đạt những đối trọng với lối mòn.

### **3.2. Đối thoại từ bình diện nhân vật**

#### **3.2.1. Quan niệm về nhân vật**

Sau năm 1986, đặc biệt mười năm đầu thế kỷ XXI, tiểu thuyết phát triển và đạt nhiều thành tựu đáng kể. Quan niệm gắn với loại hình nhân vật truyền thống không còn phù hợp với thực tại đang diễn ra *phức hợp, đa bình diện* của con người thời đại. Xem xét tiểu thuyết Việt Nam đương đại trên bình diện đối thoại trong quan niệm về nhân vật là đặt nó trong sự đối sánh với thể loại trước 1975.

Trước 1975, nhân vật được nhận diện chủ yếu bằng lập trường cách mạng và dân tộc nên dễ dàng xếp vào loại hình chính diện - phản diện, tích cực - tiêu cực. Nhân vật trong tiểu thuyết Việt Nam 1945 - 1975 là người anh hùng lý tưởng của cộng đồng, và “người lính đi đầu” đối với mọi hoàn cảnh. Con người cá nhân tự động ẩn mình, hòa vào con người tập thể, cộng đồng xã hội. Nhà văn tạm thời không đặt nặng lối tư duy phức hợp trong việc thể hiện tính cách. Phân biệt rõ ràng ta - địch; theo phe ta là người tốt, chính nghĩa, theo địch là kẻ xấu, bán nước. Các nhân vật gần như ít có đấu tranh nội tâm mà chỉ một quyết tâm hướng về nhân dân, Tổ quốc. Bản chất xã hội của nhân vật giống nhau khi kết tinh trong mình tính nhân đạo và anh hùng. Sự vận động, phát triển tính cách, số phận nhân vật từ nô lệ, khổ đau đến giải phóng và hạnh phúc cũng là hành trình của dân tộc đi từ đau thương đến quật khởi. Thế giới hình tượng nhân vật trong văn học giai đoạn này mang tính sử thi. Nhân vật chính diện được miêu tả đẹp đến lí tưởng, toàn vẹn cả về tâm hồn lẫn trí tuệ (chị Sứ trong *Hòn Đất*, Lữ trong *Dấu chân người lính*, Khắc trong *Vỡ bờ*, Quế trong *Đất Quảng...*); ngược lại, nhân vật phản diện lại được khắc sâu ở tội ác (Min trong *Đất Quảng*, Xăm trong *Hòn Đất...*).

Do hoàn cảnh chiến tranh, cả dân tộc dồn tâm sức cho hai cuộc kháng chiến chống Pháp và chống Mỹ. Vì vậy, vấn đề dân tộc, lịch sử được ưu tiên. Nhân vật chọn lọc, gọt giũa, chỉ ghi lại những gì tốt đẹp nhằm ấn định trước cho hậu thế và bạn đọc đương đại phong giá trị định sẵn. Trong khi đó, thể loại tiểu thuyết, nhân vật cần phải thống nhất trong bản thân mình vừa các đặc điểm chính diện lẫn đặc điểm phản diện, vừa cái tầm thường lẫn cái cao cả, vừa cái buồn cười lẫn cái nghiêm túc. Về cơ bản, cách phân chia loại hình nhân vật trước đây đã bị các nhà tiểu thuyết Việt Nam đặc biệt từ sau đổi mới (1986) khước từ. Vấn đề tiểu thuyết Việt Nam sau 1975 quan tâm không còn là việc làm thế nào xây dựng nhân vật chính diện mang đầy đủ phẩm tính thiện nhằm hướng tới giá trị nhân đạo triệt để. Nhân vật được nhìn nhận ở nhiều “vai” và trong tính đa chiều của các mối quan hệ: con người với tự nhiên, với xã hội, lịch sử, chính trị, cộng đồng, gia đình/gia tộc, người khác, chính mình... Qua đó, nhân vật được soi chiếu, khám phá, thể hiện ở nhiều bình diện, nhiều giác độ: ý thức, vô thức, tâm linh, bản năng, khát vọng, cá thể, nhân loại... Nhờ vậy, quan niệm về nhân vật vượt thoát cái nhìn một chiều, đơn phiến, cứng nhắc để vươn tới nhận thức và quan niệm đa chiều, toàn diện, sâu sắc. Thế giới/kiểu loại nhân vật trở nên đa dạng, phong phú, mở rộng hơn bao giờ hết. Phơi bày nhân vật mang bản tính người như nó vốn có, không lí tưởng hoá, thần thánh hoá là đặc điểm nổi bật trong tiểu thuyết từ sau 1975, đặc biệt sau 1986. Quan niệm về kiểu nhân vật đời thường với tất cả rỗng phượng lẫn rần rết, thiên thần và ác quỷ, “vừa giống như một sự đối thoại với quá khứ, khước từ những quy phạm cũ, vừa đề xuất hệ giá trị mới để đánh giá con người: hệ giá trị nhân bản” [13, tr.79] được các nhà văn ưu tiên thể hiện. Lê Lựu (*Thời xa vắng*), Chu Lai (*Ấn mày dĩ vãng*), Dương Hương (*Bến không chồng*), Bảo Ninh (*Nỗi buồn chiến tranh*), Nguyễn Khải (*Thượng đế thì cười*), Nguyễn Việt Hà (*Cơ hội của chúa, Khải huyền muộn*), Đỗ Phấn (*Vắng mặt, Rừng người, Cháy qua bóng tối*)... đều xây dựng nhân vật mang tính đặc thù của quan niệm nhân vật không còn *nhất phiến, đơn trị* mà là sự trộn lẫn tất cả đặc tính thuộc về con người.

Nguyễn Khải là cây bút thể hiện rõ nhất sự chuyển đổi trong quan niệm về nhân vật. Sau năm 1975, bắt đầu từ *Gặp gỡ cuối năm*, *Thời gian của người*, *Vòng sóng đến vô cùng*, *Một cõi nhân gian bé tí* và cuối cùng là *Thượng đế thì cười* đóng vai trò như một cuốn hồi ký, gói ghém lại toàn bộ cuộc đời viết lách của nhà văn. Ông già văn

chương không ngần ngại phơi bày bản thân với tất cả trên cơ sở tự ý thức được tài năng, nhân cách. Nhân vật “tôi”, “hắn”, “K”, đều lật cả mặt kia của những khuất tất trong nhân cách, ứng xử. Trong hành trình phản tỉnh, nhà văn có lúc bầm bở, chì chiết nhưng cũng nhường nhịn, trầm tư. Thế giới nhân vật Nguyễn Khải không ngừng chủ động đối thoại, triết lí, lật tẩy bản thân về những vấn đề của xã hội thời kì đổi mới. Đó là vấn đề chính trị, tôn giáo, sự tha hóa nhân cách con người và vấn đề đồng tiền... Quan niệm về nhân vật không còn một chiều trong suy nghĩ, hành động của Nguyễn Khải chứng minh trực diện trong sáng tác của nhà văn.

Trực tiếp hay gián tiếp, các nhân vật của Nguyễn Việt Hà bị bỏ rơi giữa nhón nháo thời buổi kinh tế bao cấp và chập chững làm quen với cơ chế thị trường. Hoàng, Nhã, Tâm, Thủy, đến cả Trần Bình, Sáng đều phải loay hoay. Có điều, xuất phát điểm của mỗi người khác nhau, nên con đường đi của họ cũng khác. Không thể khẳng định, trong *Cơ hội của chúa*, *Khải huyền muôn*, người văn đều xây dựng nhân vật chính diện hay phản diện, đại diện cho cái ác. Các nhân vật trong tiểu thuyết Nguyễn Việt Hà hỗ trợ, nâng đỡ nhau như cuộc đời của người này được ràng buộc, làm sáng rõ bởi người khác. Ai cũng có số phận riêng nhưng giới hạn của người này là nhu nhược, kẻ khác là bất lương, dối trá, kẻ khác nữa lại thất bại... Với cách thể hiện con người phức tạp như vậy, quan niệm nhân vật của Nguyễn Việt Hà thêm một lần nữa khẳng định tinh thần chống đối sự đơn giản, một chiều. Bản thân Hoàng, Nhã, Tâm, Thủy (*Cơ hội của chúa*) - mỗi nhân vật đều là một phức thể của tính cách, đôi khi là phức thể của những đối cực trong chính con người họ. Thất vọng, tra vấn, lật tẩy bản thân là những cách thể hiện nhân vật khác hẳn con người lý tưởng, dấn thân cả về tâm hồn và trí tuệ như chị Sứ (*Hòn Đất* - Anh Đức), Lữ (*Dấu chân người lính* - Nguyễn Minh Châu)... Tuy nhiên, với một cái nhìn khác về *Cơ hội của chúa* (Nguyễn Việt Hà), nhà nghiên cứu Trần Văn Toàn đem theo bản thảo chung trong cách từ chối phân tuyến nhân vật ở tiểu thuyết Việt Nam đương đại: “Có thể nói tới hiện tượng khủng hoảng của nhân vật chính diện trong văn học Việt Nam? ... Người ta chờ đợi Hoàng (trong tiềm thức) như một nhân vật chính diện và người ta đã thất vọng về nó” [85, tr.424]. Đây thực sự là một suy ngẫm, một cái nhìn phản biện đối với người sáng tác trong việc thể hiện thế giới nhân vật của tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

Bên cạnh việc từ chối sự phân tuyến nhân vật, các nhà tiểu thuyết sau 1986 luôn luôn đặt nhân vật vào quá trình tự ý thức, đang ý thức (là người mà toàn bộ cuộc đời dường như tập trung ở chức năng thuần túy là sự tự ý thức về bản thân, thế giới) và chưa hoàn kết. “Cái nhìn của tác giả nhằm vào chính cái tự ý thức của nhân vật, nhằm vào chính cái tính chất mãi mãi không hoàn kết, cái tính chất vô tận luân quần của cái sự tự ý thức ấy” [4, tr.245]. Tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 tham gia vào hành trình thể hiện ý thức nhân vật một cách riêng. Tạo ra nhiều tiếng nói của nhiều quan điểm, tư tưởng khác nhau trong môi trường xã hội nhất định là lựa chọn mà các nhà tiểu thuyết Việt Nam đương đại thể hiện tính đối thoại của nhân vật trên tinh thần tự ý thức. Thực chất, không phải chờ đến sau 1986 văn học Việt Nam mới xuất hiện kiểu nhân vật tự ý thức. Tác giả Nam Cao của thời kì văn học hiện thực phê phán đã làm nên điển hình về nhân vật người nông dân và trí thức mang trong mình đầy những trăn trở, dằn vặt. Sau này có thể xem Nguyễn Khải là cây bút sắc sảo làm cầu nối giữa hai thời kì văn học trước và sau 1975 với thế giới nhân vật tự ý thức luôn đối thoại, tranh biện cùng nhau.

Sau 1975, văn học chuyên hướng rõ rệt từ cảm hứng sử thi sang cảm hứng đời tư thế sự. Những suy tư thế sự chỉ có thể được lấy ra từ thức ngộ của cái tôi cá nhân. Nhân vật từ chỗ bị sự kiện lấn át, đóng vai trò là sợi dây khâu chuỗi sự kiện thì đến giai đoạn này, như nhà nghiên cứu Nguyễn Thị Bình nhận định, biến cố lịch sử trở thành đường viền của số phận cá nhân hoặc là cái cớ ban đầu để nhà văn khảo sát hành trình tự ý thức của con người. Văn học giai đoạn 1945 - 1975, con người là phương tiện để biểu đạt “cái lịch sử”, thì giờ đây, lịch sử lại trở thành phương tiện để biểu đạt con người. Con người được đưa vào vị trí trung tâm đồng nghĩa với việc chú trọng tới ý thức cá nhân. Ý thức ấy có thể vênh lệch, không trùng khít với chính nó, với tư tưởng của người sáng tạo ra nó, với cộng đồng, nhưng đó là *hiện thực chủ nghĩa trong ý nghĩa cao nhất*. Con người tự ý thức, đang ý thức hay chưa hoàn kết, chưa nói lời tận quyết về mình là sự phát triển tất yếu của quan niệm không phân tuyến của nhân vật. Phải đẩy ý thức nhân vật lên cao độ, như vậy sự phân tuyến nhân vật trong quan niệm truyền thống mới trở nên xơ cứng trước quan niệm về con người hiện tại.

Nguyễn Xuân Khánh qua *Hồ Quý Ly*, *Mẫu Thượng Ngàn*, *Đội gạo lên chùa* đã chọn cho mình một hướng đi riêng khi vừa nhận diện và đối thoại với quá khứ; vừa

giả định *sự thật có thể có của lịch sử*. Con người với những số phận khác nhau được đặt trong sự kiện lịch sử, chứ không phải bản thân các sự kiện lịch sử là tâm điểm của tiểu thuyết Nguyễn Xuân Khánh. Chính vì vậy, việc thể hiện con người không thể rời hột, nhạt nhẽo. Sự ý thức sâu sắc là điều thường trực mà người đọc có thể nhận ra trong cách thức xây dựng nhân vật của nhà văn Nguyễn Xuân Khánh. Bên cạnh đó, tiểu thuyết Hồ Anh Thái, Tạ Duy Anh, Đỗ Phấn đem đến cho người đọc những trạng huống cảm xúc, số phận, bi kịch khác nhau trong đời sống thị dân nhộn nháo bằng chính những tiếng nói của nhân vật trong hành trình tự nhận thức. “Chỉ dưới hình thức lời tự phát biểu mang tính tự bạch mới có thể có được lời nói tôi hậu về con người” [4, tr.254].

Nguyên lí đối thoại trong quan niệm về nhân vật của tiểu thuyết sau 1986 thực sự tạo sự khác biệt với văn học sử thi trước đó. Khẳng định điều này đồng nghĩa với việc ghi nhận những nỗ lực cách tân của các nhà tiểu thuyết Việt Nam đương đại trên bình diện nhân vật.

### **3.2.2. Cách thức xây dựng nhân vật**

Đi liền với sự khác biệt trong quan niệm về nhân vật là nguyên lí đối thoại trong cách thức xây dựng nhân vật của tiểu thuyết Việt Nam sau 1986. Trước hết, nguyên lí đối thoại trong cách thức xây dựng nhân vật được thể hiện ở sự từ chối tính điển hình, nhân vật không biết trước về chính nó và tồn tại của nhân vật được lắp ghép từ mảnh vỡ của kí ức với những ám ảnh vô thức. Có thể xem đây là những biểu hiện tiêu biểu của đối thoại trong phương thức xây dựng nhân vật so với bản thân thể loại giai đoạn trước.

Bàn về lí thuyết đối thoại từ tiểu thuyết Dostoievski, Bakhtin chỉ ra: “Nhân vật làm cho Dostoievski quan tâm không như hiện tượng của hiện thực, có các dấu hiệu xác định, cố định về mặt điển hình xã hội và tính cách cá nhân, không như một diện mạo nhất định, được tạo thành bằng các đặc điểm đơn nghĩa và khách quan, mà trong tổng thể sẽ trả lời cho câu hỏi “Nó là ai?”. Nhân vật làm cho Dostoievski quan tâm chỉ như một quan điểm đặc biệt đối với thế giới và đối với chính nó, như một lập trường ý nghĩa và lập trường đánh giá của con người đối với bản thân và đối với thế giới xung quanh nó” [5, tr.43]. Con người với đầy đủ tính chất cá nhân, tự đối diện với chính mình và môi trường sống làm nên thành công của Dostoievski và cũng là

cơ sở cho lí thuyết đối thoại Bakhtin trên bình diện nhân vật. Xét trường hợp tiểu thuyết Việt Nam, nhân vật trung tâm của văn học cách mạng trước 1975 là những con người anh hùng luôn đặt lợi ích của nhân dân, Tổ quốc lên trên hết. Với kiểu con người này, sự lí tưởng hóa, thi vị hóa nhân vật là yếu tố chủ đạo. Điển hình về tầm gương hi sinh, chiến đấu anh dũng của thời đại chiến tranh vẫn mãi là một biểu tượng vững chãi đối với dân tộc.

*Người lạ mặt quen biết* là cách gọi của Bielinski về tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình. Ở chủ nghĩa hiện thực, tính điển hình thể hiện trọn vẹn, đầy đặn. Tuy nhiên, không phải thời kì nào sự chú trọng đến điển hình nhân vật cũng được đặt lên hàng đầu. Tiểu thuyết Việt Nam sau đổi mới là một phản chứng về tính điển hình hóa trong nguyên tắc xây dựng nhân vật. Nhân vật được xây dựng theo lập trường đối thoại không được nhấn mạnh ở tính điển hình, ở vai trò lịch sử như văn học trước đó vẫn miêu tả. Tính đối thoại nằm ngay trong sự thể hiện khác biệt qua cách mô tả nhân vật không tuân theo quy ước thông thường. Trước hết, trên cơ sở thu hẹp dung lượng tiểu thuyết, số lượng nhân vật rút gọn. Bên cạnh sự ít ỏi về số lượng, phải kể đến việc các nhà tiểu thuyết cố tình đẩy nhân vật ra xa khỏi mình, cố ý xóa bỏ các dấu hiệu nhận biết chúng. Không quan tâm đến tiểu sử, nhân thân, nhân vật chỉ còn là những con số, đại từ nhân xưng, kí hiệu của cái tên, kí hiệu để phân biệt hay họ được gọi tên theo đặc thù nghề nghiệp, tính cách, địa danh. Tiểu thuyết Hồ Anh Thái, Nguyễn Bình Phương, Nguyễn Danh Lam, Phạm Thị Hoài, Thuận tiêu biểu cho nguyên tắc này.

Thực tế, trước 1945, Vũ Trọng Phụng rất thành công khi gắn tên nhân vật chính với đặc tính giễu nhại: cậu Phước “em chã, em chã”; cụ cố Hồng “biết rồi khổ lắm nói mãi”; bà phó Đoan “thủ tiết với hai đời chồng”; ông Typn (tôi yêu phụ nữ); Xuân Tóc Đỏ gắn với rất nhiều cách gọi từ tên lưu manh, đại bịp trở thành “vĩ nhân cứu quốc”... Mục đích chính của nhà văn là luôn sử dụng những đối nghịch để diễn đạt tính nhiều mặt của nhân vật, lột trần “chế độ nực cười, đầy ảo ảnh” (nói như Đỗ Đức Hiểu). Điều này dễ thấy, họ Vũ rất tân kì so với thời đại. Tiểu thuyết sau 1986, tiếp thu tinh thần này qua các giai đoạn khác nhau, tên nhân vật không đơn thuần chỉ là cách gọi để phân biệt. Nó đều là dụng ý, kể cả trường hợp nhân vật không tên. Xóa bỏ cách gọi tên thông thường của nhân vật một cách triệt để nhất phải kể đến Nguyễn Danh Lam. Từ tiểu thuyết đầu tay (*Bến vô thường*) cho đến gần đây (*Cuộc đời ngoài*

*cửa*), nhà văn gần như không đặt tên cho bất kì nhân vật nào. Những thằng câm, chị mặt rỗ, cô tóc tём, thằng mắt híp, thằng “chữ kí”, lão toét, lão cóc (*Bến vô thường*); anh, em, cô gái, người đàn bà xa lạ (*Giữa dòng chảy lạc*); ông, mẹ, con gái, cô gái, gã thanh niên (*Cuộc đời ngoài cửa*)... là cách phân biệt của Nguyễn Danh Lam cho nhân vật của mình. Tất cả các nhân vật đều vô danh. Duy nhất trong *Giữa vòng vây trần gian* nhà văn đặt một cái tên mang tính ghép nhặt bởi không thể đánh vần, gọi tên bình thường: Thức. Hồ Anh Thái trong lời giới thiệu về *Giữa vòng vây trần gian* cho rằng, cái tên đã vận vào người nhân vật chính của tiểu thuyết. “Thức là tỉnh thức giác ngộ. Nhưng lại có dấu ngã đề lên. Thữ. Tỉnh thức như vậy là vẫn chưa thoát được cái tự ngã, vẫn còn lâu lắm phải loay hoay trong chốn trần ai” [tr.6]. Ngoài ra, lai lịch và những thứ thuộc về cá nhân cũng không phải là vấn đề nhà văn phải bận tâm thể hiện rành rẽ. Nhân vật của Nguyễn Danh Lam là những cá thể cô đơn, luôn băn khoăn truy tìm bản vị giữa xã hội tiêu dùng. Không phải đại diện cho ai, họ đại diện cho chính mình.

Nếu nhân vật người anh hùng lí tưởng là đại diện tiêu biểu của con người thời đại chiến tranh (1945 - 1975) thì sau 1986, nhân vật là kẻ phi tính cách với những mảnh vỡ về nhân cách mang tính dị biệt, kì ảo. Bảo Ninh với *Nỗi buồn chiến tranh* có thể xem là hòa âm tuyệt diệu của những giọng nói đa thanh. Tác phẩm bỏ ngỏ của nhà văn vô danh là cuốn tiểu thuyết được sáng tạo trong cơn dần vật đến điên loạn về tinh thần và những xung đột nội tâm đứt nối khủng khiếp nhưng câm lặng của người cựu chiến binh Kiên. Nó được lưu giữ mãi mãi bởi người đàn bà câm - độc giả đầu tiên và duy nhất của nhân vật nhà văn. Tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương (*Người đi vắng, Những đứa trẻ chết già, Trí nhớ suy tàn, Ngồi, Thoạt kì thủy*) mang ám ảnh, băn khoăn truy tìm bản vị. Nguyễn Bình Phương sắp đặt những chi tiết ám ảnh lặp đi lặp lại có chủ đích liên quan đến nhân vật. Nguyễn Danh Lam tối giản nhân vật để truy tìm đứt gãy nhân sinh, khu biệt cá nhân giữa hoang mang cộng đồng, đám đông. Trần Dần trong *Những ngã tư và những cột đèn* thể hiện cảm quan về thế giới đầy ngổn ngang, bề bộn, tất yếu - ngẫu nhiên, hợp lí - phi lí và nhãn quan mới về con người đa diện, lưỡng trị, phức tạp, đan xen hữu thức - vô thức đầy hiện đại so với thời của Trần Dần khi ông viết ra tiểu thuyết này. Gần như các nhà tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 đều xây dựng nhân vật xuyên không - thời gian bằng những ám ảnh bản năng, tâm thể hiện

sinh. Giác mơ, mộng trở thành phương thức đặc dụng biểu đạt thế giới vô thức, tâm linh của con người. Yếu tố bản năng, vô thức, tính dục trở nên phổ biến. Nguyễn Bình Phương, Tạ Duy Anh, Thuận, Nguyễn Đình Tú... sử dụng yếu tố sex trong tiểu thuyết không đơn thuần chỉ là chạy theo thời đại mà còn là cầu nối dẫn vào tâm linh. Người đọc khó tính tất sẽ khó chấp nhận những trang văn ám ảnh tính dục kể cả tình dục đồng giới trong *Nháp* của Nguyễn Đình Tú. Tuy nhiên, sex hay những giấc mơ, mộng, lối miêu tả mang đậm yếu tố kì ảo cũng chỉ là cách biểu đạt về những khía cạnh khác nhau trong con người thông qua nhân vật. Song, sự tiết chế của mỗi nhà văn là cần thiết khi sự khác biệt về văn hóa phương Đông và phương Tây về cơ bản vẫn là riêng mỗi làm nên đặc trưng khu biệt của mỗi dân tộc. Nỗ lực biểu đạt quan niệm về con người không còn *nhất phiến, đơn trị* của các nhà tiểu thuyết Việt Nam đương đại đã thực sự chi phối trực tiếp đến nguyên lí đối thoại trong nguyên tắc xây dựng nhân vật. Nguyên tắc này hoàn toàn là giới hạn ở tiểu thuyết giai đoạn 1945 - 1975. Đây là tiếng nói đối thoại trên tinh thần nhận thức lại của các nhà tiểu thuyết Việt Nam trên bình diện nhân vật đối với chính thể loại này.

Mối quan hệ giữa nhân vật và lập trường tác giả cũng là sự thể hiện đối thoại trong cách xây dựng nhân vật của các nhà tiểu thuyết Việt Nam sau 1986. Một thời, tác giả là người trùm bóng lên toàn bộ số phận của nhân vật trong tác phẩm. Nhân vật như một khách thể và nhà văn có quyền đưa ra lời phán quyết cuối cùng về chúng. Người viết có quyền sắp xếp, cắt đặt mọi chi tiết đời sống liên quan đến nhân vật. Tuy nhiên, Bakhtin đã lấy ra tính độc lập tương đối trong mối quan hệ giữa nhân vật và lập trường tác giả đối với nhân vật khi khảo sát Dostoievski. Tính chất khách quan vững bền của nhân vật như địa vị xã hội, tính điển hình xã hội học và tính cách học, cung cách sống của nó đều trở thành *đối tượng phản tư* (Bakhtin), tự ý thức của chính nhân vật. Quan niệm về kiểu nhân vật tự ý thức chi phối rất lớn đến nguyên tắc xây dựng nhân vật trong nguyên lí đối thoại. Khi bộc lộ sự tự ý thức cũng là lúc nhân vật có lí lẽ của kẻ làm chủ về tư tưởng chính mình: “Nó cần được đặt trong vị thế ngang hàng với tác giả, và nó nên được phối hợp trong một hình thức đặc biệt với lời lẽ của tác giả và giọng điệu của những nhân vật khác, những cái có giá trị toàn thể tương đương” [5, tr.29-30]. Tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 cũng xây dựng nhân vật trên nguyên tắc phải có sự cân bằng nhất định giữa lập trường nhân vật với lập trường tác giả.

Trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại, ý thức cá nhân đã tuyên bố đoạn tuyệt khỏi sự bao phủ của ý thức cộng đồng để xác lập cái nhìn riêng, phán xét lại cộng đồng và chính nó. Biểu hiện của nó là hành trình nhân vật bước ra khỏi thế giới độc thoại quan phương để bước vào thế giới đa ngữ tích cực trong vai trò mới - vai trò chủ thể nhận thức và đối thoại. Tất cả những vấn đề về đạo đức xã hội, lịch sử, văn hóa hay các giá trị về văn học, nghệ thuật trước đây vốn được xung tưng, bảo vệ, gìn giữ đều được các nhà tiểu thuyết sau 1986 đem ra bàn định lại thông qua nhân vật. Đặc biệt, mối quan hệ của nhà văn và hành trình sáng tạo nghệ thuật được đưa lên trang sách. Song, ở đây, nhân vật xuất hiện bình đẳng trong văn bản và với tác giả - người kể chuyện, thậm chí vượt khỏi tầm kiểm soát của tác giả. Đỗ Phấn là họa sĩ bén duyên muộn với văn chương. Ông bắt đầu viết năm 2010 và cho đến nay xuất bản liên tiếp nhiều tiểu thuyết (*Vắng mặt, Rừng người, Chạy qua bóng tối, Gần như là sống, Con mắt rộng*). *Chạy qua bóng tối* là tiểu thuyết có lối viết lạ khi Đỗ Phấn để cho những bản thảo của người kể chuyện, nhà văn trực diện xuất hiện trên trang sách bằng dòng chữ in nghiêng. Kết thúc mỗi phần của *Chạy qua bóng tối*, người viết để người kể chuyện bộc bạch suy nghĩ: mình viết như thế sợ rằng nhân vật sẽ không bằng lòng, nhân vật sẽ không vui, có khi bị nhân vật trách móc là kẻ bịa đặt... Đối thoại về hành trình viết, tạo lập chi tiết từ đời sống vào văn chương đã cho chúng ta một cái nhìn khác về hành trình sáng tạo. Vai trò phán truyền, ý chí áp đặt của nhà văn vào nhân vật trở nên lỗi thời và người sáng tạo chỉ có thể đối thoại với đứa con tinh thần của họ, đối thoại với chính mình, thậm chí với người đọc mới có thể đi đến tận cùng của sự lí giải chân lí. Nhân vật từ vị thế bị động, phát ngôn cho tư tưởng nhà văn đã bứt phá, tự cắt rời cuống rốn nối liền với người tạo ra nó để trở thành chủ thể của ý thức, bình đẳng đối thoại với các ý thức khác. Điều này phá vỡ tính thống nhất độc thoại của thế giới nghệ thuật, tạo nên một môi trường mới - thế giới đa thanh. Vì vậy, tiểu thuyết lúc này hoàn toàn là cấu trúc mở, không còn đông cứng, hoàn kết mà có sự va chạm, lôi kéo người đọc cùng tham gia vào cuộc đối thoại triệt để của nhà văn. Ngược lại, thói quen tìm mạch ngầm văn bản theo định hướng của nhà văn, nhà lí luận, phê bình của người đọc cũng cần được thay đổi. Có như vậy, hành động đọc tác phẩm, dù cổ xưa hay hiện tại, sẽ là một hành trình thú vị truy tìm cái *khác*.

Rõ ràng, tiêu thuyết sau 1986 đã sống bằng đòi sống tự do, dân chủ. Lập trường đối thoại thể hiện những thay đổi trong quan niệm và cách thức xây dựng nhân vật. Nhận diện nhân vật tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 có những khác biệt nhất định so với văn học trước đây, thậm chí nhà văn còn muốn tương tác, kiểm chứng lại cả những quan niệm của thời hiện tại. Dù còn hạn định, người đọc vẫn ghi nhận những đóng góp của các nhà tiểu thuyết trong tư duy đổi mới văn học qua sự đối thoại bằng văn chương trên bình diện nhân vật.

### **3.3. Đối thoại trong đòi sống thể loại**

Triển khai đối thoại trong đòi sống thể loại gợi đến hai vấn đề chúng tôi đã trình bày ở chương lí thuyết: thứ nhất là bản chất xã hội của ngôn ngữ; thứ hai là bản chất đầu tiên của hậu hiện đại với tính liên chủ thể, liên văn bản. Như đã trình bày, M. Bakhtin là nhà nghiên cứu sớm tìm ra mối quan hệ giữa ngôn ngữ và ý thức hệ ngôn ngữ trong giao tiếp. Điều này có nghĩa, ngôn ngữ và ý thức xã hội có mối quan hệ mật thiết. Song, vấn đề bản chất xã hội, thẩm mỹ của ngôn từ văn học phải đến M. Foucault với khái niệm *diễn ngôn* mới trở nên rõ nét. Khái niệm diễn ngôn của M. Foucault chỉ một hình thái, một kiểu lời nói do những yếu tố của đòi sống xã hội, lịch sử quy định: “Sự vận động của văn học suy cho cùng là sự vận động của diễn ngôn, hình thái diễn ngôn này chống lại hình thái diễn ngôn có trước” [87, tr.178]. Đối thoại trong đòi sống thể loại thực chất gắn với sự va đập của các loại hình diễn ngôn, gắn với khung tri thức, văn hóa thời đại. Độ chênh của bối cảnh văn hóa, môi trường văn hóa xã hội tạo ra độ chênh về diễn ngôn. Chính sự vận động, đứt gãy và tiếp nối của môi trường xã hội tất yếu sẽ xuất hiện sự chuyển dịch của diễn ngôn. Lịch sử vận động của tiểu thuyết Việt Nam trước và sau 1975, đặc biệt sau 1986 đã chứng kiến sự thay đổi, va đập của các loại hình diễn ngôn, do các nhân tố ý thức hệ, tri thức và quyền lực xã hội thay đổi. Đối thoại trong đòi sống thể loại ở vấn đề ngoại vi - trung tâm, hiện đại - hậu hiện đại sau 1986 chính là sự thay đổi của diễn ngôn tiểu thuyết Việt Nam so với giai đoạn 1945 - 1975. Cụ thể: sự lấn lướt của diễn ngôn trung tâm hay yếu thế của diễn ngôn ngoại biên là những chuyển dịch trong phản ánh đề tài, chủ đề; liên văn bản thể loại hay vấn đề tương tác thể loại là những biểu hiện tiêu biểu của nguyên lí đối thoại trong đòi sống thể loại tiểu thuyết Việt Nam từ sau 1986.

#### **3.3.1. Về ngoại biên - trung tâm**

Thuật ngữ *ngoại vi*, *ngoại biên* là hai tên gọi khác nhau nhưng về bản chất cùng chung nội hàm khái niệm. *Ngoại biên* (marginal) là phần lề, ngoại biên so với phần chính; hay chỉ những gì thuộc về phía ngoài, ngoài phạm vi. Vì sự rộng mở của nội hàm khái niệm mà phạm vi áp dụng của nó tương đối rộng rãi”: từ chính trị, đến văn hóa, văn học.

Công trình *Trên đường biên của lý luận văn học*, nhà nghiên cứu Trần Đình Sử có bài viết “Ngoại biên hóa trong tiến trình văn học Việt Nam đương đại”. Ông xem học giả Mỹ Robert Ezra Park (1864 - 1944) là người sử dụng thuật ngữ này đầu tiên về mặt xã hội học khi nghiên cứu những người nhập cư ở các thành phố Mỹ. Sau đó, ngoại biên khi thì chỉ người ở vùng biên, khi lại chỉ nhóm người từ bỏ truyền thống cũ của mình tiếp nhận hệ giá trị mới. Tuy nhiên, nhà nghiên cứu chỉ giới hạn bàn về văn hóa, văn học ngoại biên. Về văn hóa, Trần Đình Sử sử dụng quan niệm bản chất văn hóa nằm ở ngoại biên của M. Bakhtin trong công trình *Vấn đề nội dung, hình thức và chất liệu văn học*. Ông nhận định: “Một nền văn hóa sống động thì nó phải sống trên đường biên, và do đó, đa nguyên, giao tiếp, đối thoại, mỗi yếu tố văn hóa đều là sự đan bện của nhiều nguyên tố văn hóa, là đa ngữ, đa thanh... Nếu văn hóa mà có nội địa thì nó sẽ bị đơn nhất, không có mâu thuẫn nội bộ, mất đi nguồn động lực, ngừng hoạt động biến hóa và bắt đầu xơ cứng, thoái hóa và tiêu vong” [87, tr.314-315]. Điều này theo Bakhtin, có nghĩa, không có đường biên thì không có văn hóa và bản sắc. Nhà nghiên cứu chủ trương tìm cội nguồn carnival vốn thuộc văn hóa dân gian trong tiểu thuyết, tức là cội nguồn ngoại biên của nghệ thuật. Lễ hội carnival đề cao cuộc sống ngoại biên phi quan phương, phi chuẩn mực. Giễu nhại, giải thiêng là hai hình thức lựa chọn để thể hiện tinh thần của văn hóa carnival. Về ngoại biên hóa văn học, Trần Đình Sử cho rằng, có người hiểu bản thân nội hàm văn học thay đổi đã là ngoại biên hóa. Có người xem là tính văn học thay đổi, không có văn học thuần túy, văn học tao nhã nữa. Có người hiểu tác giả đã chết, người đọc cũng chết, các giá trị thiêng liêng của văn học đang mất đi... Cuối cùng, nhà nghiên cứu tổng kết: “Ngoại biên hóa chủ yếu là phương thức tồn tại thông thường của văn học” [87, tr.321]. Những phương thức tồn tại này chính là đặc trưng quy định tính ngoại biên hay trung tâm của văn học trong từng thời kỳ nhất định. Như vậy, bản thân sự thay đổi của văn học, văn hóa so với chính nó ở những thời kỳ khác nhau là ngoại biên hoặc trung tâm. Trên cơ sở này, chúng tôi sẽ

triển khai tính đối thoại trong đời sống thể loại ở vấn đề ngoại biên - trung tâm trên bình diện sự mở rộng phạm vi đề tài, chủ đề trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1986. Văn hóa giải thiêng trên tinh thần carnaval là yếu tố hỗ trợ đối với thể loại tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

Trong văn học Việt Nam, ngoại biên hóa dần dần từ thời kỳ đổi mới. Nếu như văn học cách mạng giai đoạn 1930 - 1945 được xem là ngoại biên của hai dòng chủ lưu là khuynh hướng lãng mạn và hiện thực thì giai đoạn 1945 - 1975, nó lại chuyển dịch vào trung tâm. Phương pháp sáng tác hiện thực xã hội chủ nghĩa với sự quy định đề tài, chủ đề, biểu hiện con người tập thể của chủ nghĩa anh hùng cách mạng là đặc điểm chủ đạo. Văn học hễ đi lệch khỏi quỹ đạo đó thì sẽ bị xem là vi phạm đường lối văn nghệ của Đảng. Các sáng tác này sẽ bị loại khỏi trung tâm. Công cuộc đổi mới văn nghệ của Đảng sau 1986 đã nói lỏng, bắt đầu đối lập với trung tâm để thể hiện ngoại biên nhất là trong việc mở rộng đề tài, chủ đề, phương pháp sáng tác. Văn học đổi mới nói chung, tiểu thuyết nói riêng công nhiên thể hiện những cảm kích mà giai đoạn 1945 - 1975 không có dịp thể hiện. Thậm chí chính trong giai đoạn 1945 - 1975 cũng đã tồn tại trường hợp ngoại biên là tiểu thuyết *Những ngã tư và những cột đèn* (Trần Dân). Sáng tác của Bảo Ninh, Lê Lựu, Chu Lai, Ma Văn Kháng, Dương Hương, Nguyễn Khắc Trường, Hoàng Minh Tường, Hồ Anh Thái, Nguyễn Việt Hà... thể hiện nhu cầu vượt thoát khuôn thước văn học truyền thống mạnh mẽ trên phương diện thể loại. Tác phẩm của các nhà tiểu thuyết sau 1986 mở rộng đề tài chiến tranh, cải cách ruộng đất, đề tài lịch sử, đề tài tình yêu, tình dục, đồng tính... Khung văn học cách mạng không còn phù hợp với sự phát triển của đời sống hôm nay.

Trở lại tiểu thuyết giai đoạn 1945 - 1975, nhiều đề tài tập trung thể hiện, phản ánh kịp thời nhịp sống cách mạng, kháng chiến của toàn dân tộc. Tinh thần ngợi ca bao trùm lên đời sống văn học. Miêu tả cái bi phải là bi hùng, bi tráng, tuyệt nhiên không được phép bi lụy. Người cán bộ chiến sĩ và quần chúng cách mạng là hai mảng đề tài lớn nhất, hút vào nó những đề tài khác: đề tài chiến tranh, cách mạng, đề tài lịch sử, đề tài xây dựng chủ nghĩa xã hội, cải cách ruộng đất, đề tài đấu tranh thống nhất đất nước... Các tiểu thuyết tiêu biểu và cũng là nơi gặp gỡ nhau của nhiều đề tài: *Sống mãi với thủ đô* (Nguyễn Huy Tưởng), *Cái sân gạch*, *Vụ lúa chiêm* (Đào Vũ), *Những người thợ mỏ* (Võ Huy Tâm), *Đất nước đứng lên* (Nguyễn Ngọc), *Dấu chân người*

*lính* (Nguyễn Minh Châu), *Hòn Đất* (Anh Đức), *Gia đình má Bảy* (Phan Tứ), *Bão biển* (Chu Văn), *Chủ tịch huyện* (Nguyễn Khải)... Vừa cầm súng vừa cầm bút, hơn ai hết, nhà văn viết về đề tài chiến tranh và con người trong kháng chiến đã miêu tả hiện thực sống động, chân thật. Tiếp xúc với đời sống ở cự li gần nên họ có điều kiện miêu tả những xung đột mang tính thời sự, tìm sự hô ứng, gần gũi với người đọc. Con người trong các mảng đề tài, chủ đề tiểu thuyết chiến tranh, cách mạng chủ yếu được miêu tả ở khía cạnh tính chung, tiêu biểu cho giai cấp, dân tộc. Vẻ đẹp lí tưởng của họ được chú ý khai thác trên mọi phương diện. Tuy nhiên, giới hạn đời sống chủ yếu được miêu tả ở bề nổi, chưa đạt đến chiều sâu thân phận. Khuôn mặt khác của chiến tranh và những phần khuất lấp của cuộc sống vẫn nằm ngoài vòng kiểm tỏa của tiểu thuyết giai đoạn 1945 - 1975. Gương mặt chiến tranh hiện lên ở quy mô rộng nhưng các nhà văn chỉ thiên về miêu tả, ít có sự phân tích xung đột dân tộc và giai cấp. Họ chỉ phác họa đặc điểm xung đột và sự tác động đến cộng đồng. Vì vậy, sáng tác thời kì này chưa thể hiện được những tác động, di chứng và bi kịch để lại trên số phận cá nhân. Thiếu sót của tiểu thuyết 1945 - 1975 sẽ được hoàn tất trong đề tài, chủ đề tư tưởng sau 1986 trên tinh thần nghiên ngẫm và nhận thức lại hiện thực. Sự nhìn nhận con người trên phương diện cá nhân là ngoại biên của của tiểu thuyết 1945 - 1975, nhưng đã trở thành trung tâm của con người thời đại tự do, dân chủ sau 1986.

Mười năm đầu sau chiến tranh, tiểu thuyết vẫn còn dè dặt, ngại bút phá. Đề tài chiến tranh, cách mạng với hơi hướng sử thi tiếp tục được phản ánh. Sau 1986, cuồng rôn sử thi được trút bỏ mặc dù có sự tiếp nối đề tài cũ. Đã có *bình cũ, rượu mới* trong đề tài chiến tranh, đề tài cải cách ruộng đất, đề tài lịch sử, đề tài nông thôn. Bên cạnh đó, đề tài tình yêu, tình dục, đề tài về cuộc sống đương đại là bộ mặt mới, hợp một với tâm thế không ngần ngại phơi bày của con người cá thể. Đơn cử sự chuyển dịch tạo nên khác biệt rõ rệt nhất ở đề tài chiến tranh và sự trở về của người lính hậu chiến. Mặc dù vẫn *trượt theo quán tính cũ* của mười năm sau ngày giải phóng, nhưng nhìn kĩ, giai đoạn 1975 - 1985 đã có *tiếng nói khác* trong cách viết của nhà văn về đề tài này. Nguyễn Minh Châu trong *Miền cháy, Lửa từ những ngôi nhà* (cùng xuất bản năm 1977) là những tiểu thuyết mang hơi hướng sử thi nhưng bắt đầu thấp thoáng suy tư thể sự. Nhà văn đặt ra nhiều vấn đề mới như chiến tranh với số phận cá nhân, sự trật khớp, xa lạ và thiếu khả năng thích ứng của người lính vốn quen dần thân nơi trận

mạc. Tiên cảm của người *mở đường tài năng và tinh anh* Nguyễn Minh Châu cho thấy dấu hiệu của sự thay đổi đang ngày càng hiện hữu trong đời sống và nghệ thuật. Nguyễn Trọng Oánh cũng chọn thời điểm khốc liệt của cuộc chiến để khám phá con người trong *Đất trắng* và những mất mát, đau thương được nói đến đã nhiều hơn, thật hơn. Phải từ năm 1986, tiểu thuyết về đề tài chiến tranh mới thực sự đổi mới. Khuynh hướng phi sử thi, cảm hứng đời tư, thế sự, bi kịch, nhu cầu thể hiện nỗi buồn của thân phận con người trên tinh thần nhân bản trở thành tư tưởng chủ đạo của nhiều tiểu thuyết. Đề tài chiến tranh và thân phận người lính trở về trong *Chim én bay* (Nguyễn Trí Huân), *Nước mắt đỏ* (Trần Huy Quang), *Ăn mày dĩ vãng* (Chu Lai), *Bến không chồng* (Dương Hương), *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh),... được nhìn nhận trong chiều sâu cá nhân mỗi người, gắn với hiện thực gián tiếp về chiến tranh qua hồi ức, chiêm nghiệm, trải nghiệm ở tính chất bi kịch. Chiến tranh được soi rọi ở số phận cá nhân, không qua lăng kính, chuẩn mực cộng đồng. Bằng góc nhìn hồi tưởng, chiến tranh hiện ra trong *Bến không chồng* trực diện trên thân thể và tâm hồn những con người đã từng đi qua cuộc chiến. Nhà văn đã dựng lại một thời kì lịch sử bi hùng qua nhiều số phận và mảnh đời bất hạnh: từ người lính chống Pháp Nguyễn Vạn, đến thời chống Mỹ như Thành, Nghĩa... những tưởng hi sinh, tổn thất cũng sẽ chấm dứt khi chiến tranh qua đi. Nhưng, dường như rũ khỏi lớp bụi chiến trường tuy gian khổ nhưng lấp lánh niềm tự hào, người lính mới thực sự phải đối mặt với cuộc chiến nhức nhối đời thường. Cái được là sự trở về đầy tự hào của người lính Điện Biên huân chương lấp lánh. Chiến tích oanh liệt trên chiến trường còn là thương tật trên bả vai và một ống chân bị gãy. Bước đi khập khểnh đau đớn thịt da nhưng chất chứa niềm tự hào của kẻ vượt qua bom đạn, chiến thắng trở về. Khí tiết của người lính đã tạo cho Vạn thói quen khắc kỉ đến cùng để giữ cho niềm tự hào không bị hao khuyết. Anh tiếp tục sống và hành xử như là người quên thân vì nghĩa, là người cộng sản đích thực. Đây cũng là rào cản vô hình ngăn anh sống cho cá nhân mình. Vạn không dám đến với Nhân - người phụ nữ chồng hi sinh trên chiến trường, kiềm chế ham muốn xác thịt với Mụ Hơn. Sau cống hiến không tiếc máu xương, Nguyễn Vạn trở về khổ hạnh, ép xác thêm ba mươi năm. Con người cá nhân, bản năng bùng phát sau đêm định mệnh với Hạnh. Thoáng chốc, Vạn sống thật lòng mình: quên mất mình là quân nhân, hối tiếc không lấy vợ sớm... Phá bỏ ranh giới, phép tắc, người lính cũng yêu đôi và mất

phòng ngự với chính bản năng của mình. Song, Vạn vẫn không thể bước qua ranh giới của cộng đồng đến cùng để giữ lấy hạnh phúc riêng tư, đường đường chính chính làm chồng, làm cha mà kết thúc đời mình trên bến không chồng như một sự trốn chạy khỏi sự truy đuổi của quá khứ, hiện tại. Người anh hùng kiêu hãnh trở về sau chiến trường ác liệt năm xưa lại bẽ tắc trước đa đoan của cuộc sống đời thường, tự giải thoát bằng cái chết. Nguyễn Vạn là hình ảnh thất bại, bất lực của người lính trở về đã không vượt qua được rào cản của cộng đồng để đấu tranh cho hạnh phúc chính đáng của bản thân. Khuôn mặt khác của hình tượng người lính sau chiến tranh hiện lên đa chiều. Rõ ràng, sự thể hiện số phận cá nhân với những bi kịch, mất mát chuyển dịch vào trung tâm đời sống tiểu thuyết đã thực sự tạo nên tiếng nói khác lạ, đối thoại lại với con người tập thể mang tâm thức cộng đồng của tiểu thuyết giai đoạn 1945 - 1975. Thành công này không chỉ có ở Dương Hương. Đó là nỗ lực của tất cả những nhà văn Việt Nam đương đại viết về đề tài chiến tranh, hậu chiến bằng cái nhìn tra vấn, đối thoại.

Bên cạnh đề tài quen thuộc được nhìn nhận bằng tâm thế xét lại, tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 xuất hiện nhiều đề tài mới. Đề tài tình yêu, tình dục, đề tài cuộc sống đương đại vốn là ngoại biên của giai đoạn 1945 - 1975 đã trở thành trung tâm của tiểu thuyết sau đổi mới. *Gia đình bé mọn* (Dạ Ngân), *Nháp* (Nguyễn Đình Tú), *Xuân, Tù, Chiều* (Y Ban), *Vân Vi, Paris 11 tháng 8, T mát tích* (Thuận), *Người đi vắng, Ngồi* (Nguyễn Bình Phương), *Mẫu Thượng Ngàn* (Nguyễn Xuân Khánh),... gặp nhau trong những mô tả về sự trỗi dậy mạnh mẽ của đời sống bản năng. Hoàn cảnh chiến tranh của toàn dân tộc phải huy động tất cả sức người, sức của vào hai cuộc kháng chiến, không phân biệt già trẻ, gái trai đã kìm hãm tiếng nói thân xác. Sự cởi mở trong giao lưu, tự do của đời sống tạo tiền đề thuận lợi cho tiểu thuyết đi sâu khai thác vẻ đẹp thân thể, vẻ đẹp đời sống bản năng, thụ hưởng của con người. Họ không ngần ngại đi vào miêu tả trực tiếp, tỉ mỉ vẻ đẹp nhục thể, những cuộc hành lạc dị giới, đồng giới. Chú trọng điều này, nhiều nhà văn xem vấn đề tình yêu, tình dục là một nhu cầu tự nhiên, tất yếu, không thể thiếu trong cuộc sống. Tuy nhiên, như cách nói của Y Ban, cần miêu tả đề tài nhạy cảm này bằng sự đối xử văn minh và có văn hóa của những con người có tri thức hơn là viết một cách trần trụi, bản năng.

Tiếp xúc tối đa với hiện tại chưa hoàn kết, tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 thể hiện mọi khía cạnh đời sống. Đề tài cuộc sống đương đại trở thành trung tâm của bức

tranh hiện thực. Xã hội tiêu dùng thời kì sau đổi mới bên cạnh văn minh, hiện đại đã kíp bộc lộ những giới hạn. Thành thị và nông thôn bị cuốn theo guồng quay của văn minh, tiến bộ. Nhưng, phía sau đó là hệ quả đính kèm. Sự vội vàng, gấp gáp của cuộc sống khiến cho các mối quan hệ từ gần gũi nhất là gia đình đến xã hội trở nên lỏng lẻo, rỗng rã bởi sự ám ngữ của đồng tiền, của quyền lợi ở *Đám cưới không có giấy giá thú*, *Mùa lá rụng trong vườn* (Ma Văn Kháng); kẻ dốt nát, học làm sang, trục lợi, tham ô, cửa quyền; cảnh mua quan bán chức; coi trọng đồng tiền, vì tiền mà bất chấp đạo đức trong *Cơ hội của chúa*, *Khải huyền muộn* (Nguyễn Việt Hà), *SBC là sản bất chuột* (Hồ Anh Thái)... đều được đem ra xới lật trong tiểu thuyết. Mỗi nhà văn lựa chọn một cách thức riêng để chuyển tải nhanh nhất, ý nghĩa nhất cho người đọc cuộc sống *bị lộn trái* với tất cả sự phức tạp. Bức thông điệp phía sau bát nháo của thời kinh tế thị trường đang nứt toác ra kia là sự soi ngắm của mỗi người. Nhà văn phản ánh mặt trái của hiện thực, hướng người đọc trì nín những giá trị tốt đẹp của đời sống để con người hành xử nhân văn, nhân bản với nhau.

Điều đặc biệt, nội hàm sự thay đổi hay xuất hiện mới của đề tài tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 chủ yếu được nhìn nhận trên tinh thần giải thiêng. Nói như Kundera, bản thân tiểu thuyết là sự giải thiêng. Nghệ thuật sinh ra là sự chống đối các huyền thoại. Phương Tây đã có Rabelais, Cervantes thành công ở công việc này. Bỏ qua tính nghiêm túc, sùng kính sử thi thời kì cách mạng, cái lạ của tiểu thuyết hiện nay làm được là sẵn sàng giải thiêng đối với những hiện tượng, đời sống văn hóa, nhân vật vốn đã đi vào lịch sử với những giá trị cố định, đưa chúng trở về với đời thường. Tiểu thuyết sau 1986 giải thiêng sự trở về của người anh hùng, người lính chiến sau chiến tranh bị trật khớp hoàn toàn trước bon chen, nhỏ nhặt, tầm thường của đời sống (Dương Hương, Lê Lựu, Trung Trung Đỉnh...); giải thiêng lịch sử, nhân vật lịch sử, đời thường hóa, nhìn nhận họ với tư cách là con người thân phận gần gũi hơn với đời sống, rút ngắn khoảng cách chiêm bái, ngưỡng vọng thường thấy (Võ Thị Hào, Nguyễn Quang Thân, Nguyễn Xuân Khánh,...); bóc trần xã hội thực dụng, đi ngược lại giá trị truyền thống cùng sự hoài nghi, chỉ trích sự xuống cấp của đạo đức con người (Tạ Duy Anh, Thuận, Hồ Anh Thái, Nguyễn Việt Hà...)... Tuy nhiên, vượt quá giải thiêng là tiêu cực, thổi phồng sự

kiện, nhân vật, tiêu cực hóa đời sống làm rối loạn thời cuộc. Mỗi nhà văn cần tự đặt ra giới hạn, tiết chế trong lối viết của mình.

Như vậy, trong đối thoại, thay đổi của mỗi thời kì là sự lấn lướt của diễn ngôn trung tâm và yếu thế của ngoại biên. Tuy nhiên, thực tế chứng minh sự tồn tại song hành của trung tâm và ngoại biên trong đời sống văn học mỗi thời kì. Ngoại biên hóa trong văn học nói chung và tiểu thuyết nói riêng cho ra đời những tác phẩm thực sự có giá trị. Đời sống thể loại tiểu thuyết sau đổi mới được thay đổi diện mạo và trở nên đa sắc hơn so với bản thân thể loại giai đoạn 1945 - 1975.

### **3.3.2. Về hiện đại - hậu hiện đại**

Mặc dù có ý kiến phản bác nhưng thực tế đã chứng minh sự tồn tại của chủ nghĩa hậu hiện đại trong văn học. Không truy tìm nguồn gốc chủ thuyết, chúng tôi quan tâm đến so sánh Chủ nghĩa hiện đại và Chủ nghĩa hậu hiện đại nhằm khẳng định sự khu biệt giữa hai khuynh hướng này. Ihab Hassan (1985) có những đối sánh được Lê Huy Bắc dẫn chứng khi trình bày về “Khái niệm chủ nghĩa hậu hiện đại”. Dù chỉ là tương đối, tuy nhiên, những đặc điểm cơ bản của Chủ nghĩa hiện đại và hậu hiện đại trong văn học đã được làm rõ: những vấn đề về ngôn ngữ, hình thức trần thuật, quan niệm nghệ thuật, các khuynh hướng nhỏ phụ thuộc và cả triết học sáng tạo... Xét nguyên lí đối thoại trong đời sống thể loại về hiện đại - hậu hiện đại, chúng tôi chỉ dừng lại ở nét tiêu biểu của tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 để thấy được sự thay đổi trong bản thân thể loại qua các thời kì. Tiểu thuyết giai đoạn 1945 - 1975 gần như tuân thủ ranh giới thể loại. Ngược lại, tiểu thuyết mang dấu ấn hậu hiện đại của Việt Nam sau đổi mới thể hiện sự tự do, phóng khoáng trong tính liên văn bản. Với sự lên ngôi của đời sống thể loại sau năm 1986, trên tinh thần dân chủ, sự thống nhất trong một chính thể đầy trật tự đã chuyển dịch sang đời sống thể loại sôi động. Tiếp cận tư duy đối thoại từ bản chất đời sống thể loại tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 sẽ thấy được tính động/mở, tính liên văn bản. Khái niệm liên văn bản của Kristeva xuất phát từ tư duy đối thoại của Bakhtin chúng tôi đã trình bày. Khái niệm này cũng là một trong những yếu tố quan trọng của Chủ nghĩa hậu hiện đại. Vì vậy, đối thoại về bản chất đời sống thể loại từ hệ hình hiện đại - hậu hiện đại trong tiểu thuyết Việt Nam từ sau 1986 triển khai trên tinh thần là *sản phẩm của lối viết*: sự pha trộn thể loại; sự giễu nhại, trích dẫn, tương tác, xếp chồng, kết nối giữa các văn bản với nhau (truyền thông - hiện đại,

chính thống - phi chính thống, các loại hình nghệ thuật, văn hóa, tín ngưỡng, tôn giáo...). Từ đây, liên văn bản hay tương tác thể loại có nội hàm tương đương. Đó chính là sự xâm nhập, ảnh hưởng, đan xen lẫn nhau giữa các thể loại hoặc nhiều hệ thống thể loại minh chứng cho sự phát triển của cấu trúc văn học nói chung, tiểu thuyết nói riêng. Trong khi thể hiện liên văn bản/tương tác thể loại, tiểu thuyết đụng chạm đến nhiều khái niệm/hình thức khác của chủ nghĩa hậu hiện đại như tính huyền ảo, mảnh vỡ. Những vấn đề này nâng đỡ, bổ trợ lẫn nhau làm nên dấu ấn văn chương hậu hiện đại khu biệt với văn chương hiện đại.

Thực chất, đời sống thể loại tiểu thuyết luôn có sự gặp gỡ. Ở bất kì thời đại nào tiểu thuyết cũng hàm chứa trong nó mã diễn ngôn, mã văn hóa, mã lịch sử của chính thời đại đó. Lịch sử văn học luôn luôn phát triển và tiếp biến. Vì vậy, những mảnh vỡ của tiền văn bản luôn nằm trong nhau là điều thực tế. Trong khi tiểu thuyết là thể loại *duy nhất đang biến chuyển và còn chưa định hình*, tự do hút vào mình phong cách nghệ thuật của những văn bản thể loại khác. Đây chính là cơ sở liên văn bản thể loại và các loại hình nghệ thuật.

Tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 chứng kiến sự tương tác, pha trộn thể loại giữa kí, kịch, thơ ca, truyện ngắn, huyền thoại trong tiểu thuyết (mối tương tác ngoài hệ thống, chủ yếu ở yếu tố kỳ ảo hư tưởng vào cấu trúc tiểu thuyết)... trong sáng tác Nguyễn Khải, Tạ Duy Anh, Hồ Anh Thái, Nguyễn Bình Phương, Nguyễn Việt Hà, Hoàng Minh Tường, Ma Văn Kháng, Nguyễn Xuân Khánh, Nguyễn Đình Tú... Từ góc độ tiểu thuyết, kí tham gia mạnh mẽ vào cấu trúc tiểu thuyết bằng hai phương thức chủ yếu. Đó là, vừa đưa thư từ, nhật kí, lí lịch vào cấu trúc tác phẩm tạo nên lối văn tự liệu đậm chất kí trong tiểu thuyết, vừa tạo nên khuynh hướng mới cho đời sống thể loại văn học đương đại. Tiêu biểu nhất là tiểu thuyết tự truyện *Gia đình bé mọn* (Dạ Ngân), *Thượng đế thì cười* (Nguyễn Khải), *Tám ván phóng dao* (Mạc Can), *Một mình một ngựa* (Ma Văn Kháng)... Tuy nhiên, trên thực tế ít có sự tách bạch rõ ràng cho bất kì thể loại nào trong một tiểu thuyết. Mỗi tác phẩm là lối kết hợp, đan cài các thể loại được vận dụng một cách khéo léo, hướng người đọc vào trò chơi kiến tạo câu chữ của nhà văn. Chúng ta có thể bắt gặp một phức hợp thể loại thơ ca, kịch, huyền thoại, ngụ ngôn, nhật kí, thư từ, văn bản chính luận xưa (chiêu, biểu, phú, cáo) trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Ma Văn Kháng trong *Đám cưới không có giấy giá thú* đã tìm

cứu cánh cho bế tắc của Tự qua những đối thoại bằng thư với học trò cũ. Thịnh thoảng, nhà văn chêm xen thơ, lời hát trên cửa miệng nhân vật tạo cho tiểu thuyết bớt căng thẳng trong những triết lí dày đặc. Trong Tự có bi kịch lớn của một trí thức, nhà giáo tâm huyết, yêu nghề nhưng bị chìm trong biển đời dung tục, thấp thoáng bóng dáng của Don Quixote dám đương đầu, đấu tranh cho lẽ phải và ẩn chứa cả bi kịch của anh giáo Thứ đang sống mòn và chết mòn. Sự xuất hiện của học trò sau hai mươi năm với những lá thư đều đặn gửi thầy là đối thoại, ngắm suy giữa hai thế hệ về thời cuộc. Tự có thể cảm nhận được sự đồng cảm, nhìn đời sâu sắc của học trò năm xưa. Có những khoảnh khắc, với Tự, suy nghĩ của học trò là bóng dáng của chính anh qua sự thức nhận đầy đau xót về thời đại. Yếu tố liên văn bản tham gia tích cực vào việc chuyển tải dụng ý của nhà văn. Tuy nhiên, sự gượng ép là khó tránh khỏi khi nhà văn liên tục triết lí qua thư gây cảm giác nặng nề. Bên cạnh đó, tự truyện trở thành khuynh hướng tiềm năng tiếp nối truyền thống đầu thế kỷ XXI. Nhiều nhà văn viết tiểu thuyết tự truyện rất khéo léo khi lồng ghép, cắt dán lí lịch cuộc đời lên trang sách. Cái hay của Dạ Ngân, Mạc Can, Ma Văn Kháng, Nguyễn Khải qua dòng tự truyện là trải lòng lên bản lí lịch công khai theo cách rất riêng thông qua số phận cá nhân. Tiểu thuyết *Gia đình bé mọn*, *Tám ván phóng dao*, *Một mình một ngựa*, *Thượng đế thì cười* lần lượt là bóng dáng cuộc đời nhà văn được soi ngắm, chiêm nghiệm, tái hiện dưới góc nhìn liên văn bản.

Tiểu thuyết tìm đến truyện ngắn - thể loại gần với nó nhất để tự làm mới bản thân. Truyện ngắn tham gia vào tiểu thuyết có vai trò quan trọng trong việc khâu chuỗi các đơn vị cốt truyện. Logic cốt truyện được dẫn dắt, lí giải một cách thỏa đáng làm nên sự độc đáo, độ dày và chiều sâu cho tiểu thuyết. Sự thâm nhập của truyện ngắn vào tiểu thuyết biểu hiện qua xu hướng *truyện lồng truyện*, *phân mảnh*, *lắp ghép* cốt truyện. Những câu chuyện lồng lẻo, đứt nối, độc lập được khâu chuỗi vào cấu trúc lớn hơn - cấu trúc tiểu thuyết *Đi tìm nhân vật* (Tạ Duy Anh), *Và khi tro bụi* (Đoàn Minh Phượng), *Tiểu thuyết đàn bà* (Lý Lan), *Thang máy Sài Gòn* (Thuận), *Khải huyền muộn* (Nguyễn Việt Hà)... Tính đơn tuyến của câu chuyện bị phá vỡ bởi nhà văn khéo léo lồng ghép nhiều câu chuyện nhỏ nhưng vẫn đảm bảo tính thống nhất của tiểu thuyết. Lý Lan, Tạ Duy Anh, Nguyễn Việt Hà trong hành trình đi tìm nhân vật cho tiểu thuyết của bản thân đã khéo léo triển khai những lớp văn bản cốt truyện khác. Tuyển truyện

về các nhân vật nhà văn là một trong những biểu hiện đặc biệt của tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 ở hình thức lồng ghép truyện trong truyện. Ngoài ra, tính *phân mảnh*, *lắp ghép*, đan cài các cốt truyện cạnh nhau để biểu đạt một thế giới lớn hơn, khác lạ, bao quát. Tính phân mảnh cũng là một trong những đặc trưng của yếu tố hậu hiện đại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Phạm Thị Hoài, Bảo Ninh, Hồ Anh Thái, Tạ Duy Anh, Nguyễn Bình Phương, Thuận, Nguyễn Việt Hà,... là những nhà văn tiêu biểu làm tốt đặc tính này. Nguyễn Bình Phương xem, nghệ thuật tiểu thuyết là sự nối kết các điểm chính với nhau chứ không phải nhần nạy đi theo tuần tự đều đặn của thời gian và sự kiện. Nhà văn chứng minh điều này bằng thực tiễn sáng tác. Trong đó, *Thoạt kì thủy* biểu hiện một cấu trúc lạ khi Nguyễn Bình Phương phân chia tác phẩm thành ba phần, với: A: Tiểu sử, B: Chuyện, C: Phụ chú. Tuy nhiên, trong sự phân chia tương quy củ này người đọc hoàn toàn hoang mang. Nhà văn không tuân theo bất kì định hướng tiểu sử như sự thể hiện của mười tám nhân vật bao gồm cả người và động vật ở những trang đầu tiên. Cốt truyện tập trung vào phần “Chuyện” với hai mạch chính, độc lập nhưng lại đan xen, hòa khớp với nhau: mạch thứ nhất kể về con cú và mạch thứ hai quanh cuộc đời Tính - con người điên loạn, bản năng. Rõ ràng, phần “Chuyện” không phải là hành trình triển khai, sáng tỏ tiểu sử. Con người trong “Chuyện” là những mảng màu của bức tranh lập thể rời rạc nhưng phải/bị đặt cạnh nhau. Phần phụ chú là tác phẩm *Và cỏ* của ông Phùng và những giấc mơ của Tính, Hiền. Với cách thể hiện cấu trúc cốt truyện đứt nối, phân mảnh, Nguyễn Bình Phương biểu đạt thành công thế giới hỗn loạn, mập mờ của buổi thoạt kì.

Phạm Thị Hoài trong *Thiên sứ* cũng sử dụng thành công kiểu phân mảnh độc đáo. Mười bảy chương tiểu thuyết là cuộc sống được nhìn nhận qua cái nhìn của Hoài. Mỗi chương là một tiêu đề với nội dung độc lập. Tất cả vẽ lên đầy đủ hiện trạng xã hội Việt Nam buổi giao thời. Con người hoàn toàn cô đơn. Không riêng Phạm Thị Hoài, Nguyễn Bình Phương, rất nhiều nhà tiểu thuyết sau đổi mới ứng dụng thành công kiểu kết cấu phân mảnh. Vô hình trung, khung tự sự truyền thống bị phá vỡ. Tính rõ ràng, rành mạch của cốt truyện đầy đủ thành phần trình bày, thắt nút, mở nút kiểu truyền thống bị đoạn tuyệt. Tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 đề cao tính phân mảnh, lắp ghép trong xây dựng cốt truyện vừa là một đối trọng với truyền thống, vừa biểu hiện yếu tố hậu hiện đại trong văn học. Đúng như tinh thần của văn chương hậu hiện đại được

Nguyễn Hưng Quốc chỉ ra là phi tâm hóa, chấp nhận sự kết hợp lỏng lẻo của các thành tố trong tác phẩm như những thủ pháp nghệ thuật quan trọng. Thói quen của người đọc truyền thống dần dần được thay thế bằng sự đối thoại từ cảm nhận cuộc đời như những mảnh vỡ.

Một trong những thể loại được dung nạp lộ rõ nhất trong văn bản tiểu thuyết là thơ. Môtip chung của thơ được dùng làm đề từ dẫn dắt, định hướng người đọc vào chủ đề, tư tưởng tác phẩm. *Và khi tro bụi* (Đoàn Minh Phượng) sử dụng hai câu thơ của nhà thơ siêu hình Henry Vaughan làm đề từ cho tiểu thuyết: “*Và khi tro bụi rơi về/Trong thỉnh lặng đó cận kề quê hương*”; *Biết đâu địa ngục thiên đàng* (Nguyễn Khắc Phê) trích *Kiều* của Nguyễn Du; và đặc biệt, thơ làm đề từ xuất hiện chủ yếu trong tiểu thuyết lịch sử, nhiều nhất ở Nguyễn Xuân Khánh là *Hồ Quý Ly, Đội gạo lên chùa* trích thơ Thiền sư Huyền Giác, Trần Thái Tông, Trần Nhân Tông; *Hội thể* (Nguyễn Quang Thân) dùng thơ Hoàng Cầm: *Mấy trăm năm tháp thoáng mộng bình yên...* Ngoài vị trí đầu tiên của tiểu thuyết, thơ đề từ xuất hiện bên trong mỗi phần, chương: *Thời của thánh thần* phần 1 lấy thơ Đoàn Thị Điểm - Đặng Trần Côn “*Thuở trời đất nổi cơn gió bụi/Khách má hồng nhiều nỗi truân chuyên*”, phần 2 thơ Nguyễn Du “*Trải qua một cuộc bể dâu/Những điều trông thấy mà đau đớn lòng*”; *Giàn thiêu* có tới ba phần đều trích dẫn thơ: phần 2 (*Ru cá bơn*), phần 3 (*Bài ca đầu lâu dã nhân*), phần 4 (*Bài ca chu sa đỗ tễ*)... Sự xuất hiện của thơ làm đề từ, chủ đề cho tiểu thuyết nói chung, từng phần, chương cụ thể nói riêng không những tạo chất trữ tình cho tiểu thuyết mà còn khơi gợi, kích thích đối thoại của người đọc đối với văn bản tác phẩm. Bên cạnh đó, thơ xuất hiện chêm/xen giữa các sự kiện, tình huống trong truyện, trong lời nói nhân vật khi tham gia đối thoại giúp nhà văn mặc sức thể hiện sự sáng tạo, soi sáng nội dung tác phẩm và bộc lộ thêm thể giới nội tâm nhân vật đa dạng, phong phú.

Ngoài liên văn bản thể loại kí, truyện ngắn, thơ, các nhà tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 cũng sử dụng kinh điển của tôn giáo (Nho giáo, Phật giáo, Đạo giáo, Thiên chúa giáo), câu nói nổi tiếng của các triết gia, sử gia làm đề từ cho tác phẩm. Lời Phật dạy (*Giàn thiêu*), dẫn dụ thánh kinh (*Cơ hội của chúa, Khải huyền muôn, Thượng đế thì cười*), trích dẫn chiếu chỉ... bên cạnh ý nghĩa giáo hóa từ những triết lí cô đúc, thâm sâu còn có vai trò định hướng cho nhân vật. Người đọc được dịp đối thoại với

những tư tưởng, quan niệm của thời đại khi nhân vật trực tiếp/gián tiếp bộc lộ thông qua số phận cá nhân. Ngoài ra, còn có những trích dẫn, tương tác, xếp chồng, kết nối với các loại hình nghệ thuật khác như âm nhạc, điện ảnh trong *SBC là sản bắt chuột* (Hồ Anh Thái), *Ba ngôi của người* (Nguyễn Việt Hà); hoặc đối thoại với các tác giả, tác phẩm kinh điển (Ma Văn Kháng, Nguyễn Xuân Khánh...); đối thoại liên văn hóa (Thuận, Đoàn Minh Phượng, Nguyễn Văn Thọ)... Liên văn bản/tương tác thể loại đã tạo môi sinh sống động cho tiểu thuyết. Khu biệt với tiểu thuyết truyền thống, cùng với các yếu tố ngoài thể loại góp phần đưa tiểu thuyết Việt Nam bước vào diễn trình chung của văn chương hậu hiện đại thế giới.

Cuối cùng là sự xâm nhập của tính huyền ảo - một trong những đặc điểm của tự sự hậu hiện đại vào cấu trúc tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Ở phương Tây, văn học kì ảo phát triển, đặc biệt từ khi có sự xuất hiện của Chủ nghĩa hiện thực huyền ảo Mỹ La tinh và một số nước Á - Phi vào những năm 50 - 60 của thế kỷ XX. Xu hướng trí tuệ - luận đề hiện đại kiểu châu Âu được kết hợp với truyền thống thần thoại và folklore cổ xưa. Đại diện lớn nhất của tiểu thuyết huyền thoại, kì ảo thế kỷ XX phải kể đến J. Joyce, Th. Mann, Amado, G.G. Marquez... thậm chí các nhà văn Nga thời Xô viết như M. Bulgakov. Ở Việt Nam, yếu tố kì ảo/huyền ảo được các nhà văn sử dụng trong suốt chiều dài của lịch sử văn học dân tộc. Yếu tố kì ảo đã xuất hiện trong văn học dân gian (truyện cổ tích thần kì, truyện ma). Đến văn học viết, yếu tố này cũng hiện diện và có chức năng thẩm mỹ quan trọng trong văn học trung đại (*Thánh Tông di thảo* - Lê Thánh Tông, *Truyện kì mạn lục* - Nguyễn Dữ) và hiện đại (*Tiếng gọi của rừng thẳm*, *Suối đàn* - Lan Khai, *Loạn âm*, *Chùa Đàn*, *Một truyện không nên đọc vào lúc giao thừa* - Nguyễn Tuân),... Cuối cùng, huyền ảo ở văn học viết đương đại được phản ánh trong tiểu thuyết Ma Văn Kháng, Bảo Ninh, Võ Thị Hảo, Nguyễn Xuân Khánh... đặc biệt là Hồ Anh Thái. Yếu tố kì ảo/huyền ảo trở thành gam chính trong sáng tác gần đây của nhà văn. Người đọc cất công làm cuộc truy nguyên gốc tích, tìm ra nét tương đồng, dị biệt, chuyển nghĩa ngay sau những mẫu gốc, ám dụ, tượng trưng... và nhận thấy giữa thần thoại nguyên thủy với sáng tác huyền thoại hiện đại là sự vênh lệch: thần thoại nguyên thủy nằm trong sự giao tiếp của nhân vật với cộng đồng xã hội và thế giới tự nhiên; huyền thoại hiện đại về với sự tha hóa xã hội. Lê Huy Bắc có cách gọi cụ thể về cái huyền ảo thời hiện đại -

hậu hiện đại (từ thế kỷ XX): “Đây là giai đoạn nhân loại hoài nghi lí trí và hoài nghi cả sự tồn tại của Chúa lẫn thánh thần, ma quỷ... những đối tượng như là chỗ dựa đáng tin cậy để con người vững tin là con người của các giai đoạn trước. Vì vậy, cái huyền ảo xuất hiện ở giai đoạn này luôn mang *tính đối thoại* (mà bản chất là bộc lộ sự bất tín về chúng)” [11, tr.19]. Đây là dấu hiệu cho sự đứt gãy của các quy tắc, chuẩn mực đạo đức thời hậu hiện đại. Luận về điều này, gần đây nhất nhà văn Hồ Anh Thái với *SBC là săn bắt chuột* thể hiện bút pháp huyền ảo trên tinh thần giải thiêng, giễu nhại sâu sắc. Mỗi dây kết nối Hồ Anh Thái với những sáng tác mang dấu ấn kì ảo/huyền ảo không gì khác chính là sự trở về của cái thiện trong cuộc chiến muôn thuở với cái ác. Tinh thần yếu tố huyền ảo/kì ảo thời hậu hiện đại được phát triển mang đậm giá trị nhân sinh.

Thực tế, thể loại vừa có các yếu tố ổn định, truyền thống; vừa có các yếu tố vận động, đổi mới do sự phát triển, đổi mới văn học và phong cách nhà văn. Tính hai mặt của một vấn đề nằm trong bản chất thể loại làm nên đối thoại. Triển khai nguyên lí đối thoại về bản chất đời sống thể loại trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 là sự đối sánh giữa hệ hình cũ và mới. Bản chất đời sống tiểu thuyết Việt Nam từ sau 1986 có sự xóa mờ ranh giới thể loại, pha trộn thể loại, luôn luôn cựa quậy, trộn lẫn giữa cũ mới một cách rõ nét, quyết liệt hơn so với chính thể loại trước đây. Các văn bản thể loại được dung nạp vào tiểu thuyết như những sợi dây giăng mắc, liên đới, kết nối tiểu thuyết với những văn bản kí ức. Khi trở thành thể loại thông ngữ, tiểu thuyết vừa lấn át các thể loại khác, nhưng vừa hút các thể loại kia vào cấu trúc của mình, biện giải và sắp xếp lại trọng tâm của chúng. Quan trọng hơn, với Bakhtin, “nòng cốt thể loại của tiểu thuyết chưa hề rã ròi và chúng ta chưa thể dự đoán hết những khả năng uyển chuyển của nó” [4, tr.21]. Những thực hành của tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 đến nay có sự tổng hợp thể loại từ nhiều hướng, nhiều chiều. Sức hút mạnh mẽ và sự thâm nhập của các thể loại với nhiều cách biểu đạt con người khác nhau tạo cho đời sống thể loại tiểu thuyết trở lại đúng với bản chất *chưa hoàn kết* của mình.

**Tiểu kết:** Như vậy, đối thoại trên bình diện ý thức nghệ thuật triển khai trên tinh thần nhận thức lại các giá trị hoàn kết, đối thoại từ quan niệm và nguyên tắc xây dựng nhân vật, đời sống thể loại bao quát những vấn đề cơ bản nhất của tiểu thuyết

Việt Nam đương đại. Các giá trị cũ tái sinh bởi có những điều tưởng như lỗi thời được đem ra bàn định lại. Xoay quanh vùng cấm trước đây là cải cách ruộng đất, vấn đề ảnh hưởng đến nhận thức thời đại là đạo đức, các nhà tiểu thuyết vẫn để lại nhiều khoảng trống, điểm mở ngo. Trong quá trình nhận thức lại, giá trị mới phát sinh, bắt đầu hành trình thử nghiệm chính mình. Quan niệm và nguyên tắc xây dựng nhân vật thay đổi chủ yếu được xét trong mối tương quan với tiểu thuyết giai đoạn 1945 - 1975. Xét một cách công tâm, tiểu thuyết thời đại sử thi vẫn có tư duy đối thoại. Tuy nhiên, con người cộng đồng, tập thể (1945 - 1975) và con người cá nhân, phức hợp, đa bình diện (sau 1986) tự nó đòi hỏi một sự thể hiện mới hơn. Sự phản biện về quan niệm và nguyên tắc xây dựng nhân vật giữa các giai đoạn là hoàn toàn có cơ sở. Đời sống thể loại tiểu thuyết mang gương mặt khác khi dung nạp vào bản thân nó mã diễn ngôn thời đại. Ngoại biên - trung tâm, hiện đại - hậu hiện đại với những biểu hiện cụ thể của việc mở rộng phạm vi phản ánh đề tài, chủ đề, tự do hút vào từ trường tiểu thuyết các thể loại khác... đã hình thành diễn ngôn mới. Tâm thế đối thoại thực sự đem lại đặc trưng riêng, thể nghiệm và làm mới thể loại so với chính nó. Người đọc đến gần hơn với tác phẩm bằng tư duy tự do, cởi mở và không phải qua bất kì rào cản nào.

## Chương 4

# ĐỐI THOẠI TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN 2010 TRÊN BÌNH DIỆN TỔ CHỨC TRẦN THUẬT

### 4.1. Tổ chức người kể chuyện và điểm nhìn tự sự

#### 4.1.1. Đa chủ thể tự sự

Với Bakhtin, đa thanh là việc tổ chức đồng thời những tiếng nói khác nhau. Trong đó, đa chủ thể tự sự hay cách thức lựa chọn nhiều cách kể và ngôi kể cũng là một trong những yếu tố cốt tử làm nên tiếng nói đa thanh ở tiểu thuyết Việt Nam sau 1986. Đúng như nhà nghiên cứu Trần Đình Sử đánh giá: “Ý thức chủ thể tự sự cũng là một hiện tượng phức tạp, nhiều tầng, bao gồm tác giả hàm ẩn, người trần thuật (có thể nhiều vai) và nhân vật (có thể nhiều người). Từ đó, cấu trúc tự sự nhiều tiếng nói, nhiều giọng điệu, có tính đối thoại, một vấn đề đã được M. Bakhtin nêu lên” [85, tr.17]. Tiểu thuyết Việt Nam đương đại trình diễn lối viết đa chủ thể đem lại nguyên lí đối thoại mới mẻ, sâu sắc.

Sáng tác của Bảo Ninh, Hồ Anh Thái, Nguyễn Xuân Khánh, Nguyễn Việt Hà, Nguyễn Bình Phương, Thuận, Đoàn Minh Phượng, Trần Dần, Nguyễn Danh Lam, Đỗ Phấn... là những thử nghiệm cách tương tác đối thoại thể hiện qua việc sử dụng cùng lúc nhiều người kể chuyện - đa chủ thể tự sự làm chứng nhân cho một hay nhiều câu chuyện liên quan đến nhân vật khác. Từ đó, mỗi nhân vật được quyền phán xét, kết luận người khác ngay sau đó, nhưng tuyệt nhiên, không có chân lí, phán xét cuối cùng. Đó vẫn là những mời gọi đối thoại.

Tiểu thuyết Việt Nam đương đại đã dùng sự tương tác trong chính cách kể, ngôi kể để thể hiện những quan điểm mang nguyên tắc đối thoại. Mỗi nhân vật đều là chủ nhân và chứng nhân cho câu chuyện của mình và người khác. Nhân vật - vừa là “tôi” trong câu chuyện kể về bản thân và ngay sau đó lại là ngôi thứ ba trong câu chuyện được người khác kể lại. Người kể chuyện đều thể hiện quan niệm với những góc nhìn mang đậm tính chủ quan và logic bắt nguồn từ quan hệ xã hội. Việc đa chủ thể tự sự trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 trên nguyên tắc đối thoại biểu hiện chủ yếu ở

những hình thức cơ bản: thứ nhất đó là sự xuất hiện những cái tôi đồng dạng tạo nên tính đa thanh của tiểu thuyết. Nghĩa là, trên một mặt bằng văn bản, cùng một lúc nhà văn để cho hai hay nhiều người kể chuyện xưng tôi tham gia kể chuyện. Những cái tôi đó tách bạch, lần lượt phân ngôi kể về nhân vật trong chuyện. Cụ thể, Tạ Duy Anh có tới hai người kể chuyện xưng “tôi” trong *Thiên thần sám hối*, năm người kể chuyện xưng “tôi” trong *Giã biệt bóng tối*; Nguyễn Việt Hà sử dụng bốn người kể chuyện xưng “tôi” trong *Cơ hội của chúa*; Thuận sắp xếp hai người kể chuyện xưng “tôi” trong *Phố tàu*... Thứ hai là người kể chuyện mang tính tự thuật ở ngôi thứ ba đánh tráo ngôi kể tạo nên nhiều tiếng nói, quan điểm kể khác nhau. Chúng ta có thể kể đến: *Gia đình bé mọn* (Dạ Ngân), *Thượng đế thì cười* (Nguyễn Khải), *Một mình một ngựa* (Ma Văn Kháng), *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), *Mười lẻ một đêm* (Hồ Anh Thái)... Thực tế, tiểu thuyết Việt Nam đương đại với nỗ lực cách tân thể loại đã có dịp thi triển những sáng tạo của người nghệ sĩ hết sức phong phú, đa dạng. Tuy nhiên, chúng tôi chỉ lựa chọn sự thể hiện lối tự sự đa chủ thể mà ở đó tư duy đối thoại tỏ rõ. Mục đích của sự thể hiện này là việc nhà văn muốn đi sâu vào khám phá tầng sâu nội tâm nhân vật. Những góc khuất của số phận con người được nhìn nhận, đánh giá không chỉ đơn thuần mang tính một chiều, phiến diện từ quan điểm của người kể chuyện mà được soi ngắm ở nhiều mặt, nhiều chiều. Người viết thể hiện tâm thế đối thoại dân chủ bằng cách không cho phép mình đứng cao hơn đời sống. Họ để nhân vật tự do bộc lộ chính mình. Từ đó, cách nhìn và cách biểu đạt đời sống tự do, uyển chuyển và linh hoạt hơn. Đây chính là giá trị mà sự cách tân trong vai trò người kể chuyện đạt được trên tinh thần đối thoại dân chủ.

Trước hết, ở sự thể hiện những cái tôi đồng dạng với nhiều quan điểm kể, tiểu thuyết Việt Nam đương đại luôn có ý thức tách bạch, phân ngôi kể bằng dấu hiệu nhận biết là phân chia các chương/phần với những chủ đề chính. *Giã biệt bóng tối* là tiểu thuyết tiêu biểu có những chú thích cụ thể hóa người kể, dẫn chuyện trong từng phần của tiểu thuyết: *lời người dẫn chuyện, tiếp lời của người tường thuật, nhân vật xưng tao: kể ẩn mình trong bóng tối, nhân vật phụ thứ nhất, nhân vật phụ thứ nhất chuyển sang xưng tôi mà không nói rõ lý do*... Người kể chuyện như “kẻ vô can”, đứng ngoài quan sát các nhân vật. Có nhiều ý kiến không đồng thuận bởi sự gợi dẫn lộ, không cần

thiết. Người đọc không cần sự dẫn dắt này vẫn có thể khám phá được chiều sâu văn bản. Tuy nhiên, có lẽ đây cũng là dụng ý trần thuật của Tạ Duy Anh. Thay vì lặng lẽ từng chương người kể chuyện tự nhiên thực hiện vai trò của mình thì nhà văn lại làm công việc dẫn dắt, phô bày trước cho người đọc. Cách gọi dẫn này, người viết muốn thể hiện ý thức lựa chọn nhiều cách kể, ngôi kể để biểu đạt vấn đề mang ý nghĩa nhân sinh sâu sắc, khẩn thiết trong xã hội. Ngoài người kể chuyện xưng tôi - tác giả hàm ẩn, có tới bốn người kể chuyện từ ngôi thứ nhất - tôi: *Nhân vật xưng tôi*: thằng bé tên Thượng; *Nhân vật xưng tao*: kẻ ẩn mình trong bóng tối; *Nhân vật xưng tớ*: gã đào mỏ; *nhân vật xưng tôi*: nhà thiết kế; lời tự truyện của á cave. Một cái tôi nhưng bên này là những kẻ có lối sống bất nhân (tiêu biểu là lão già xưng tao - hiện thân của bóng tối) và những nhân vật lương thiện (thằng bé Thượng, á cave) bị cuộc đời xô đẩy, chà đạp. Đại diện của những cái tôi kể chuyện lần lượt bộc bạch số phận oan trái, nghiệt ngã đối lập với thế lực của cái ác để thể hiện những vấn đề thời đại. Sự xuống cấp về nhân phẩm, tha hóa trong tính cách, không ai khác, chính con người tự phá vỡ giá trị tốt đẹp của bản thân. Nhận thức lại những vấn đề của hiện thực bằng lối kể chuyện đa chủ thể làm nên dấu ấn Tạ Duy Anh trong đời sống tiểu thuyết đương đại. Ngay cách biểu hiện như vậy tạo nên tính động, mở, dân chủ trong tự sự. Nó tạo ra khoảng cách lớn giữa tiểu thuyết Việt Nam đương đại và giai đoạn 1945 - 1975.

Ở Nguyễn Việt Hà, trong *Cơ hội của chúa*, sự sắp xếp nhiều người kể chuyện xưng tôi luân phiên, lần lượt trao lời, phân tách rõ ràng cho các chương. Trong câu chuyện của Nhã, bên cạnh những vấp ngã của cuộc đời cô, đó còn là những nhìn nhận về Hoàng, Tâm, Thủy. Hoặc trong suy nghĩ của Tâm luôn có sự quan tâm đối với anh trai, mối quan hệ làm ăn với Nhã, Trần Bình, sự nhìn nhận về Thủy... *Khải huyền muôn* cắt đặt cách kể chuyện ở nhân vật trong sự xếp chồng của nhân vật giữa hai văn bản: văn bản tiểu thuyết của Nguyễn Việt Hà và văn bản của nhân vật nhà văn trong tiểu thuyết đó. Nếu nhiều người kể chuyện ở *Cơ hội của chúa* là sự luân phiên thì ở *Khải huyền muôn*, cách kể được cắt lớp, xếp chồng. Cô người mẫu Cẩm My (*Khải huyền muôn*) mạnh mẽ, tự lập cũng khác chính cô trong vai trò là nhân vật của nhà văn Bạch. Nhà văn Bạch của cuốn tiểu thuyết thứ nhất - trong vai trò của nhà văn đi tìm nhân vật cho tiểu thuyết của bản thân cũng khác với anh nhà văn tên Bạch

trong cuốn tiểu thuyết đang hoàn thành được đánh giá qua lời nhân vật: “Cái anh nhà văn tên Bạch trong tiểu thuyết có vẻ không cay đắng nhiều như anh” [tr.234]. Nguyễn Việt Hà cung cấp lí lịch cuộc đời nhân vật thông qua cách đánh giá, nhìn nhận của nhân vật khác. Nhân vật vừa hiện lên khách quan qua nhân vật khác nhưng cũng mang tính chủ quan trong cách anh ta tự bộc lộ về mình ở những độc thoại nội tâm. Nhân vật nào cũng có thể là người kể chuyện xưng tôi. Điểm nhìn trùng phức với người kể chuyện đa thức (Genette). Nhiều nhân vật cùng kể một câu chuyện hay câu chuyện của nhân vật này trở thành câu chuyện của tác giả khác trong tiểu thuyết của họ. Mỗi chủ thể trần thuật kể theo cách của mình, có khi trùng khít, lúc lại đối lập. Câu chuyện trở nên hấp dẫn bởi tính vận động trong cách kể và sự đa dạng bởi điểm nhìn. Người kể chuyện Hoàng, Nhã, Thủy, Tâm (*Cơ hội của chúa*) và Bạch, Cẩm My (*Khải huyền muộn*) thay thế chỗ tác giả trong việc kể chuyện. Thế giới nhân vật của nhà văn đều không có sự cố định trong cách người khác suy nghĩ về họ. Thậm chí, ở mỗi thời điểm khác nhau, các nhân vật đều khác so với họ trong mắt người kể chuyện, chính họ trong cảm nhận của bản thân mình. Đặc biệt, không phải ai cũng là người thay đổi đáng tin cậy trong cách nhìn của người còn lại. Với Hoàng, Thủy xinh đẹp, Nhã lại tìm ra vẻ phù phiếm ở Thủy và với Tâm là sự bất an khi nghĩ anh trai mình lấy Thủy. Mỗi nhân vật nắm một khía cạnh của người còn lại. Người đọc tổng thể có cái nhìn khách quan. Các tiếng nói không trùng khít nhau cứ tiếp tục vang lên và cuối cùng không có chân lí. Mỗi nhân vật còn độc đạo trên hành trình tìm kiếm cuộc sống, đức tin và niềm tin. Nguyễn Việt Hà đã phá vỡ vai trò nhân danh của mình bằng việc trao quyền cho những cái tôi trong truyện.

Bên cạnh người kể chuyện là những cái tôi đồng dạng mang tính bất định ở ngôi thứ nhất là người kể chuyện ngôi thứ ba mang dấu ấn tự thuật đánh tráo ngôi kể. Thông thường, người kể chuyện ngôi thứ ba không tham gia vào câu chuyện, đứng ngoài quan sát, đánh giá trên tinh thần của kẻ biết tuốt. Vì vậy, người kể chuyện mang tính áp đặt, chủ quan. Tuy nhiên, cũng trên tinh thần của người kể chuyện ngôi ba nhưng mang dấu ấn tự thuật được nhà văn cấp một màu sắc khác, nói rộng biên độ bằng cách đánh tráo ngôi kể. *Gia đình bé mọn* (Dạ Ngân), *Một mình một ngựa* (Ma Văn Kháng), *Thượng đế thì cười* (Nguyễn Khải)... là những dẫn chứng tiêu biểu.

Người kể chuyện ngôi ba đánh tráo nhân vật với điểm nhìn bên trong đã khéo léo ẩn mình trong bức chân dung tự họa của nhà văn. Nhân vật Mỹ Tiệp là sự hợp thức hóa cuộc đời và con người của nhà văn Dạ Ngân trên trang sách; anh giáo Toàn là đoạn đời nhà văn Ma Văn Kháng đã trải; tôi, hắn, K là lớp vỏ nguy trang cuộc đời nhà văn Nguyễn Khải, tất nhiên đã được tiểu thuyết hóa. Khúc biến tấu của người kể chuyện trong tiểu thuyết mang dấu ấn tự truyện tạo cho tiểu thuyết không đơn thuần là người kể chuyện ngôi ba, khách quan hóa câu chuyện. Từng dấu mốc cuộc đời nhà văn được chính họ đưa lên trang sách. Vì vậy không còn thâm lặng, khép kín mà mang tính đối thoại, gợi mở.

Nguyễn Khải trong *Thượng đế thì cười* là nhà văn đánh tráo tài tình khi tác giả khách thể hóa bản thân để thú nhận, tỏ lộ những riêng tư, thâm kín từ chuyện gia đình đến chuyện bếp núc văn chương. Nhiều lần trong tác phẩm, nhân vật *hắn*, *K* đối thoại với con trai. Nhân vật được phân thân, độc thoại với mình qua đối thoại với nhân vật khác. Đối thoại nhưng thực chất là lời lục vấn, biện minh cho những hành động không đúng xưa nay của hắn. Bộc bạch với con trai nhưng người đọc cảm nhận nhân vật đang đối thoại với vợ và kiểm điểm lại hành động trước đây với người bạn đời đang có dấu hiệu giảm trí nhớ. Hậu quả của thói ích kỷ, gia trưởng nơi con người *hắn* đã làm tổn thương những người thân trong gia đình. Điểm nhìn bên trong giúp người đọc hội tụ được nét tính cách, suy nghĩ, hành động của nhân vật. Đó còn là sự chịu đựng nỗi đau của người cha mất con, ánh mắt không thiện cảm của anh em... Qua người kể chuyện đánh tráo, nhân vật được lộ diện chân thực, sinh động, không che đậy những lỗi lầm đáng bị chê trách. Thăm sâu trong con người tự nhận nhạt nhẽo, gia trưởng, ích kỷ là một trái tim nóng luôn thôn thức những khắc khoải về cách sống cho đúng với trách nhiệm và đạo lý làm người. Lời tự thú muộn màng nhưng không phải không có ý nghĩa đối với người cầm bút bảy mươi năm tuổi đời và nhiều năm tuổi nghề. Tính đối thoại trong cách thức kể chuyện ngôi ba đánh tráo đem lại dấu ấn đặc biệt cho tiểu thuyết Nguyễn Khải nói riêng, tiểu thuyết Việt Nam đương đại nói chung.

Người kể chuyện đan xen giữa các ngôi kể trên cùng mặt bằng văn bản là hình thức chủ yếu trong tiểu thuyết sau 1986. Gần như các nhà tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 đều trọng dụng cách thức đan xen, hòa phối giữa các ngôi kể, tạo nên tiếng nói

đa ngữ của người kể chuyện. Nhà văn Đỗ Phấn thể hiện sự khéo léo khi kết hợp người kể chuyện ngôi thứ nhất và ngôi thứ ba trong cùng một tiểu thuyết (*Chạy qua bóng tối*). Ngôi thứ ba là câu chuyện đầy bi kịch, nhưng thấm đẫm hiện thực của những người nông dân vừa mới gia nhập vào xã hội thị dân. Kết hợp với ngôi thứ nhất - cái tôi nhà văn trong tác phẩm là cuộc đối thoại của cái tôi sáng tạo của nhà văn luôn trăn trở, tâm niệm về cách viết lách.

*Những ngã tư và những cột đèn* của Trần Dần không những phá vỡ cách kể truyền thống (sử dụng ngôi thứ nhất) mà còn phối hợp nhiều người kể chuyện. Trong tác phẩm có hai câu chuyện được kể, nhưng có tới sáu người kể chuyện. Nhân vật thay phiên nhau kể về câu chuyện của Dưỡng và chính Dưỡng kể lại cuộc đời mình (Dưỡng - Tôi - Mây - Thăng và Dưỡng - Tôi - Bóng - Sọ). Điều đặc biệt, tác giả không đặt lần lượt các nhân vật luân phiên kể mà luôn có sự phối ghép nhiều người tạo hiệu ứng đặc biệt cho người đọc. Làm nên chiều sâu cho tiểu thuyết là sự phân thân thành nhiều con người khác trong một con người của nhân vật Dưỡng. Đa chủ thể kể để biểu lộ kiểu con người đa diện.

Một trong những thành công của tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 là xây dựng tiểu thuyết với nhiều người kể chuyện hay đa chủ thể tự sự. Tiểu thuyết lúc này phá vỡ tính độc đoán, toàn tri của người kể chuyện tạo nên sự đối thoại cũng như sự tương hỗ giữa người kể chuyện và nhân vật. Khắc phục lối kể chuyện độc tôn, một phía, phương thức này tạo ra tính chất đa giọng điệu, đa điểm nhìn tự sự cho tác phẩm.

#### **4.1.2. Gia tăng, gấp bội điểm nhìn**

Tiểu thuyết Việt Nam sau đổi mới (1986) đánh dấu những cây bút thực sự dấn thân vào công cuộc cách tân thể loại. Trên tinh thần phản ánh con người ở bản chất người nhất, người nghệ sĩ tự đòi hỏi bản thân nhiều lối biểu đạt đặc biệt. Bằng nỗ lực đổi mới phương thức tự sự, tiểu thuyết đương đại tạo ấn tượng mạnh mẽ đối với người đọc. Đối thoại dân chủ, cởi mở tạo đà cho nhà văn viết bằng sự phóng khoáng của trí tưởng tượng và khả năng tư duy.

Những năm đầu thế kỉ XX, tài năng Vũ Trọng Phụng được khẳng định vững chắc qua nhiều tiểu thuyết, tiêu biểu với *Số đỏ*. Góc nhìn trần thuật luân phiên giúp người đọc nhận ra nhiều khía cạnh khác nhau của nhân vật Xuân Tóc Đỏ. Trong con

mắt người kể chuyện, Xuân là “một đứa vô giáo dục”, “tinh quái”, “nó thông minh tính bằm”. Bà Phó Đoan đánh giá “có học thức, bụng dạ hào hiệp”. Bà Tynn xem nó là “tay đào mỏ đại tài”... Bản thân Xuân, hẳn tự giới thiệu, tự khoác nhiều vai: “Me - xù Xuân, giáo sư quần vợt, cái hi vọng của Bắc kỳ”; “Me - xù Xuân, nguyên sinh viên trường Thuốc, giáo sư quần vợt, giám đốc hiệu Âu hóa, phụ nữ tân thời”. Mỗi nhân vật một góc quan sát, trong đó bao gồm ngộ nhận của chính nhân vật về mình. Người đọc nắm bắt được bản chất con người Xuân qua những khái quát, nhận định thật/giả, tốt/xấu đối nghịch. Rốt cuộc, hẳn là một kẻ cơ hội, lưu manh chính hiệu hay một gã hoang tưởng đáng thương của đô thị đang vội vàng Âu hóa trong trang văn Vũ Trọng Phụng? Chỉ khi đặt dưới nhiều góc nhìn, nhân vật mới có thể hiện lên đầy đủ, chân thật như vậy. Đúng như Nguyễn Thành nhận định: “Nghệ thuật tận dụng tối đa những góc nhìn đối lập như thế về một nhân vật trung tâm có tính cách đa dạng như Xuân Tóc Đỏ đã làm phức hợp hóa tiếng nói của tác giả, tạo nên tính đa âm, đa sắc thái của tác phẩm” [89, tr.242]. Mặc dù Vũ Trọng Phụng vẫn chưa thực sự chú tâm khai thác đời sống nội tâm nhân vật thông qua lợi thế của nhiều góc nhìn nhưng ông là người có công lớn khai mở nghệ thuật tiểu thuyết hiện đại theo hướng đa âm. Giai đoạn 1945 - 1975, do nhu cầu thời đại phục vụ công cuộc đấu tranh dân tộc nên lập trường của người trần thuật là duy nhất, có giá trị đối với mọi đánh giá, lí giải đời sống. Mối quan hệ giữa tác giả và nhân vật phần lớn không có tính đối kháng. Sự phán truyền chân lí của nhà văn là duy nhất và luôn đúng. Ý thức đối thoại chỉ xuất hiện khi nhà văn trao cho nhân vật quyền bình đẳng về tư tưởng, vị thế của nhà văn ngang bằng hoặc thấp hơn nhân vật. Phương thức trần thuật từ nhiều điểm nhìn, gia tăng, gấp bội điểm nhìn và các điểm nhìn luân phiên nhau vì thế sẽ trở nên đặc dụng. Bản chất dân chủ của thể loại tiểu thuyết hiển lộ. Mọi sự phán xét vắng mặt và sau lưng con người đều bị bác bỏ. Người đọc sẽ tìm ra *con người trong con người*.

Tổ chức điểm nhìn tự sự là phương thức giúp nhà văn chuyển tải nguyên lí đối thoại. Điểm nhìn gắn với quan điểm, lập trường nhân vật và người kể chuyện (có thể là cái tôi thứ hai của tác giả - tác giả hàm ẩn). Tiểu thuyết những năm 1945 - 1975, chủ yếu là người kể chuyện thượng đế, toàn tri, điểm nhìn đơn nhất. Thời kỳ sau đổi mới, người kể chuyện bị phá vỡ vai trò toàn tri và được gia tăng, gấp bội điểm nhìn.

Trong sự gia tăng, gấp bội trường nhìn, các điểm nhìn với cách thức tổ chức khác nhau (đạn xen, di chuyển, tương phản, bổ sung, loại trừ, phản biện...) gắn với chủ thể nhìn, góc nhìn, quan điểm nhìn, trạng huống nhìn đã bộc lộ sự đối thoại ẩn ngầm hoặc công khai. Bảo Ninh (*Nỗi buồn chiến tranh*), Chu Lai (*Ăn mày dĩ vãng*), Nguyễn Trí Huân (*Chim én bay*), Ma Văn Kháng (*Đám cưới không có giấy giá thú*), Nguyễn Xuân Khánh (*Hồ Quý Ly, Mẫu Thượng Ngàn, Đội gạo lên chùa*), Võ Thị Hảo (*Giàn thiêu*), Nguyễn Việt Hà (*Cơ hội của Chúa, Khải huyền muộn, Ba ngôi của người*)... là những tiểu thuyết trong đó có sự kết hợp linh hoạt, uyển chuyển, luân phiên giữa điểm nhìn bên trong và điểm nhìn bên ngoài. Sự gia tăng, gấp bội điểm nhìn trên nguyên tắc đối thoại của tiểu thuyết đem lại những khám phá thú vị, nhìn nhận cuộc sống, con người ở chiều sâu và bề sau.

*Ăn mày dĩ vãng* của Chu Lai là thực trạng thời hậu chiến với những vấn đề đạo đức, niềm tin được trần thuật qua cách nhìn của Hai Hùng, Ba Sương, Tám Tính, Ba Thành... Lời bình luận của nhân vật người dẫn chuyện tạo thành một phức hợp những suy nghĩ, tâm trạng buồn, vui, căm phẫn, tin yêu lẫn lộn. Bảo Ninh trong *Nỗi buồn chiến tranh* thể hiện mỗi nhân vật là một ý thức, một thái độ tự do trong suy nghĩ, quan niệm về chiến tranh và hậu chiến đối với lập trường tác giả. Kiên như người đại diện phát ngôn của tác giả nhưng thực chất anh chỉ đại diện cho chính mình, cho chuỗi kí ức đứt nối, chấp vá chỉ làm sáng tỏ ý thức về bản ngã của bản thân. Nguyễn Xuân Khánh từ bỏ quan niệm truyền thống và lựa chọn nhiều điểm nhìn trước lịch sử. Lịch sử, con người lịch sử được nhìn nhận ở góc độ đời tư. Nhân vật lịch sử *Hồ Quý Ly* phơi bày mảng sáng, vùng tối, khuất lấp qua cách nhìn nhận của các nhân vật trong truyện. Điểm nhìn của người kể chuyện di chuyển linh hoạt từ nhân vật này sang nhân vật khác. Người đọc sẽ có cái nhìn vạn hoa về các sự kiện, nhân vật. Thế giới nhân vật soi ngắm đa diện, nhiều chiều.

Gia tăng, gấp bội điểm nhìn là nỗ lực thay đổi phương thức tự sự ở nhà văn Nguyễn Việt Hà trong dòng chung của hành trình đổi mới văn học. Sự gia tăng điểm nhìn người kể chuyện là cách làm khéo léo của người viết văn trong việc trao quyền phán xét cho nhân vật về chính mình và người khác. Tính khách quan được đảm bảo mặc dù vẫn là sắp xếp của nhà văn. Tiểu thuyết Nguyễn Việt Hà nhờ sự

gia tăng điểm nhìn từ người kể chuyện đến nhân vật đã đem lại những nhận xét hóm hỉnh, tinh quái nhưng đậm đầy triết lí sâu xa. Chất giễu nhại thể hiện tự nhiên, không cầu kỳ. Tái hiện lại nỗi đau của người bạn học, người kể chuyện đưa người đọc đến nhiều cung bậc cảm xúc khác nhau: “Đêm hôm ấy gã thợ kẻ biển nằm ôm trường nam khóc, nước mắt không tan đọng ở gò làm rám cả má trái thằng bé. Hoàng xin Nhã ít tiền xuống thăm rồi ở với bạn tuần lễ. Chao ơi, sự tính toán của thằng đều bạn anh, định hóng hót ít màu mỡ giàu sang, mong yên đi một bề để sống nốt những gì sở thích. Suốt tuần, Hoàng với Bích uống hai tư trên hai tư. Những bữa rượu hồi ấy có ba thằng đàn ông. Hai thằng nhớn, một thằng bé. Một thằng bé cười nhìn hai thằng nhớn khóc” [tr.244]. Miêu tả của người kể chuyện về hoàn cảnh bố con Bích ngay lập tức chuyển sang cho Hoàng – người bạn chứng kiến và an ủi. Đồng thời, Hoàng bộc lộ thẳng thắn quan niệm sống của bản thân, đối lập với sự vụ lợi, cơ hội của Bích. Tuy nhiên, Hoàng vẫn đủ sự cảm thông, chia sẻ chân thành với nỗi đau khổ đang xảy ra với bố con Bích. Cùng một vấn đề nhưng câu chuyện đan xen trong đó những cách nhìn khác nhau. Một thương yêu, trách móc và một bên là giễu nhại, tự trào. Dẫn dắt từ điểm nhìn của người kể chuyện đến nhân vật luôn tạo nên tính động cho tình huống truyện. Quan điểm kể, điểm nhìn của người kể chuyện, nhân vật cùng lúc đan xen. Tính đối thoại trên phương diện gia tăng điểm nhìn của người kể chuyện trong *Cơ hội của chúa* phong phú, va đập với nhau hơn trong việc chuyển đổi điểm nhìn. Người kể chuyện khách quan và nhân vật không ngần ngại bộc lộ quan điểm. Tính dân chủ trong tự sự luôn được đảm bảo nhờ việc đan xen cùng lúc các quan điểm kể.

*Khải huyền muộn* kén độc giả hơn với sự thể nghiệm cầu kỳ phô diễn kỹ thuật của người viết. Lối tương tác, đối thoại từ người kể chuyện đến nhân vật đặt trong sự sắp đặt kết cấu đan lồng *truyện lồng truyện*. Nhân vật Bạch - nhà văn trong tiểu thuyết của nhà văn Bạch (nhân vật của Nguyễn Việt Hà) từ điểm nhìn người kể chuyện và chính anh ta được miêu tả đan xen nhau, tạo nên tiếng nói đa thanh, đồng hiện về chân dung người viết văn: “Bạch cười trông càng không giống nhà văn. Nói chung khuôn mặt nhà văn không thể hơn hờ thỏa mãn. Mặt họ phải sâu sắc nhàu nát cảm động. Bạch nói là, những nhà văn mà anh biết trông luộm nhuộm, chẳng có vẻ gì khác

thường. Còn những nhà văn trông thật giống nhà văn là bởi vì họ hay lên truyền hình” [tr.97]. Theo Nguyễn Việt Hà, cách nhìn của xã hội đối với văn nghệ sĩ phải có chút kì quái, nhàu nát. Nhân vật Bạch khác biệt với hình mẫu vốn thuộc về quan điểm số đông. Điểm khác nhau trong quan niệm về nhà văn của người kể chuyện và sự hiện hữu của nhân vật tạo nên cái nhìn đối trọng. Đối lập giữa suy nghĩ (người kể chuyện) và hiện thực hiện hữu (nhân vật) mang tính chất đối lập, tương tác và giễu nhại quan niệm người kể chuyện về những nhà văn chạy theo dục vọng của sự nổi tiếng.

Xoay quanh nhân vật Hồ Quý Ly trong tiểu thuyết cùng tên, Nguyễn Xuân Khánh thiết lập nhiều điểm nhìn, trường nhìn và điểm nhìn luôn dịch chuyển khiến cho nhân vật hiện lên đa nhân cách. Phóng chiếu từ góc nhìn đời tư, chân dung phức tạp của con người lịch sử Hồ Quý Ly được miêu tả chân thực, sinh động cả phần sáng lẫn phần tối khuất lấp. Trên phương diện lịch sử, Hồ Quý Ly là người có tài nhưng lại độc tài và khát khao quyền lực. Dưới góc nhìn đời tư, Hồ Quý Ly là con người bình thường mang bi kịch đời thường. Trong con mắt của người viết sử công tâm Sử Văn Hoa, Hồ Quý Ly vừa vĩ đại vừa bạo tàn; với Trần Khát Chân - người nuôi tham vọng níu kéo, phục dựng nhà Trần, Hồ Quý Ly lại là kẻ đa mưu, đa sát, thâm hiểm; Hồ Hán Thương, Nguyên Cẩn - hai bề tôi trung lại nhìn thấy ở Hồ Quý Ly con người có ý chí canh tân đất nước; Công chúa Huy Ninh - người vợ hiền lành cảm nhận được trái tim ấm áp yêu thương ở người đàn ông của đời mình; Hồ Nguyên Trừng - người con trai đa tài, đa cảm có lúc không đồng thuận với hành động của Hồ Quý Ly thấy ở cha giây phút cô đơn, yếu đuối, đáng thương... Vì vậy, cách nhìn tinh táo của Hồ Nguyên Trừng đối thoại với điểm nhìn cuồng nhiệt, thái quá ở Hồ Hán Thương và thiên kiến ở Nguyên Cẩn khi đánh giá đưa con tinh thần “Minh Đạo” của Hồ Quý Ly và những quan điểm khác của ông. Nhờ vào cách sắp xếp các điểm nhìn không trùng khít và luôn được di chuyển từ nhân vật này sang nhân vật khác một cách hợp lí, khéo léo nên sự xuất hiện của nhân vật phức tạp bậc nhất, chân dung Hồ Quý Ly đã bước ra khỏi lớp áo lịch sử với diện mạo mới. Nguyễn Xuân Khánh xây dựng tác phẩm thành công với cấu trúc mở, giàu tính đối thoại. Luận về quá khứ song lại chứa đựng những suy ngẫm sâu xa đối với thời đại. Tương tự, ở *Mẫu Thượng Ngàn* và *Đội gạo lên chùa*, phần lớn những vấn đề lịch sử, tư tưởng, văn hóa được nhà văn Nguyễn Xuân Khánh

đem ra bàn luận có rất nhiều tiếng nói, quan điểm kẻ vang lên. Mỗi tiếng nói đều đứng ở góc nhìn nhất định để xem xét, tương hỗ và đối thoại với nhau một cách sinh động.

Nguyễn Đình Tú là nhà văn trẻ nhưng bút lực dồi dào. *Nháp, Phiên bản, Kín* đánh dấu tên tuổi vững chắc của anh trên văn đàn. Trong đó, *Phiên bản* là tiểu thuyết dụng công trên phương diện trần thuật. Ngoài trần thuật đa ngôi, người viết liên tục dịch chuyển điểm nhìn từ người kể chuyện đến nhân vật. Gần bốn trăm trang, chia làm ba một khúc, truyện được kể bằng ba ngôi: ta - thị - em. Mỗi ngôi kể khai mở lối đi khác vào chiều sâu tâm lí nhân vật. Câu chuyện ở ngôi “ta”, là cuộc đối thoại, hỏi cung, sám hối để nhân vật tìm về bản ngã. Khúc “thị” kể, tiểu thuyết là những diễn biến sự kiện liên quan đến tình - tù - tội. Khi “em” bộc bạch, tác phẩm là dòng chảy nội tâm chân thực, yếu mềm của nhân vật. Cách kể linh hoạt như vậy, nhân vật không những tự do thể hiện mình mà còn được xuất hiện khách quan qua cái nhìn của người khác. Trong mắt Nhân, Diệu “không xinh”, nhưng “ấn tượng khó diễn giải” [tr.30]. Dù vào tù ra tội, ông Trượt vẫn nhận ra “chả hiểu sao bác thấy cháu vẫn đẹp”. Những năm tháng ở tù, Châu điên nghĩ về cô qua lời kể gián tiếp của Tùng “Châu nói về em như một bà tiên”. Với Tùng, Hương ga như một cứu cánh “trong phòng giam mà tưởng tượng về một cái gì đó tốt đẹp thì có thêm cơ mà sống. Và anh đã sống để gặp em” [tr.300]. Luân phiên điểm nhìn là cách thức nhà văn tái hiện nhân vật trong sự đa diện, đa tầng. Bởi, nếu Nguyễn Đình Tú chỉ thực hiện đơn điệu một người kể với một điểm nhìn, dù là tối ưu, đáng tin cậy thì người đọc chỉ thấy duy nhất *phiên bản* Diệu. Tính đa thanh, đối thoại của tiểu thuyết sẽ bị giảm đi rất nhiều.

Gia tăng, gấp bội, di chuyển điểm nhìn là bằng chứng dân chủ hóa, đổi mới không nhỏ so với văn học giai đoạn 1945 - 1975. Nhân vật được soi chiếu từ nhiều góc cạnh, cách đánh giá tạo nên tính đa bội điểm nhìn. Vì vậy, nhân vật hiện diện toàn diện. Sự gia tăng, di động trường nhìn, điểm nhìn với nhiều người kể chuyện đã bao hàm đối thoại. Bản chất của hai đối tượng người kể chuyện - nhân vật bị phá vỡ tính một chiều, im lặng. Luôn luôn là những tiếng nói phán quyết, tranh cãi. Sử dụng đa chủ thể tự sự, tiểu thuyết Việt Nam đương đại tạo nên nguyên lí đối thoại trong việc tổ chức nhiều điểm nhìn gắn với lời kể từ nhiều phía, hay di động điểm nhìn từ người kể

chuyện đến nhân vật. Từ bỏ tính đơn nhất trong phương thức tự sự là nỗ lực cách tân của mỗi nhà văn và tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 theo hướng đối thoại luận.

## 4.2. Kiến tạo diễn ngôn đối thoại

### 4.2.1. Ngôn ngữ đối thoại giữa các nhân vật

Đối thoại là giao tiếp bằng lời nói, ít nhất giữa hai người với nhau. Đối thoại là một phần của văn bản nghệ thuật, là thành tố với chức năng tái tạo sự giao tiếp bằng lời nói của các nhân vật. Tiểu thuyết nói chung không thể thiếu các cuộc thoại trao đổi trực tiếp. Thông qua đối thoại, nhân vật chủ động tương tác với bản thân, với nhân vật khác, tự do bộc lộ cái tôi để tìm kiếm bản thể, giá trị nhân sinh. Trước năm 1975, đối thoại nhân vật chủ yếu là những cuộc thoại trao - đáp, ít có cơ hội bộc lộ tư tưởng riêng. Điều này là hoàn toàn phù hợp với đặc trưng thời đại bởi, giọng riêng, tiếng nói riêng của văn học sử thi là tiếng nói chung toàn cộng đồng, mang *tâm trạng đại chúng* (La Khắc Hòa). Vì vậy, lời nói của nhân vật bị trùm cái bóng lớn của người sáng tạo ra nó. Sau 1975, đổi mới tư duy thể loại tạo nên những cuộc đối thoại thực sự. Phát ngôn của nhân vật là sự chủ động trong việc thể hiện ý thức. Ý thức ấy không hề đơn độc. Nó vừa có tính độc lập, vừa đối thoại, trở thành sự tương tác giữa các tiếng nói khác nhau trên cùng mặt bằng văn bản. Điểm khác biệt trong ngôn ngữ đối thoại của các nhân vật trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 so với giai đoạn 1945 - 1975 là tính độc lập và tương tác trong lời nói. Ở đó, sự gặp gỡ, va chạm giữa các luồng ý thức nhân vật không phải do tác giả mớm lời. Vì vậy, đối thoại không còn là phương tiện. Nó là *mục đích tự thân* theo cách gọi của Bakhtin.

Đối thoại giữa nhân vật trong văn bản tự sự là lời trao đáp hội thoại được nhà văn thực hiện dưới dạng lời kể có dấu ngoặc kép và cuộc thoại có lời dẫn của người kể chuyện và lời nhân vật có dấu gạch ngang. Điều này lặp lại thường xuyên trong lối dẫn dắt của Nguyễn Minh Châu qua *Dấu chân người lính*. Nhà văn muốn báo hiệu cuộc đối thoại giữa Lượng và các nhân vật khác bằng lời dẫn và dấu hai chấm xuống dòng để bắt đầu: (Lượng bàn:), tương tự: Lượng hỏi thăm, Lượng gất gông, Lượng dặn, Lượng hỏi ngờ vực, Lượng sức nghĩ ra... Song, trong tiểu thuyết sau 1986, các tác giả hạn chế đối thoại trao đáp trực tiếp giữa nhân vật với nhân vật. Lượng bỏ hoàn toàn dẫn

dắt rườm rà, hai chắm xuống dòng như thông lệ, nhân vật tự nhiên, trực diện bộc lộ quan điểm, suy nghĩ của bản thân.

*Thời xa vắng* (Lê Lựu), *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), *Hồ Quý Ly*, *Mẫu Thượng Ngàn*, *Đội gạo lên chùa* (Nguyễn Xuân Khánh), *Cơ hội của chúa* (Nguyễn Việt Hà)... là những tiểu thuyết tạo nên đối thoại giữa các nhân vật tiêu biểu. Ở đó, hai tiếng nói bị chế đôi, xâm nhập vào nhau. Phần lớn cuộc đời, nhân vật Giang Minh Sài trong *Thời xa vắng* của Lê Lựu luôn bị người khác quyết định số phận. Trong những thời khắc quyết định, Sài là khối im lặng, cam chịu, nhẫn nhục. Ép buộc phải lấy vợ không yêu, yêu nhưng không thể/được thổ lộ hoặc li dị người vợ trên danh nghĩa,... gia đình, tổ chức, đoàn thể đều tham gia tích cực. Họ nghĩ thay, quyết định hộ trong khi chính Sài mới là kẻ có quyền tất nhiên ấy. Vì vậy, những trường đoạn đối thoại dẫn đến bi kịch cuộc đời Sài đều mang dấu mốc đáng nhớ đối với anh. Đáng chú ý nhất là đoạn đối thoại giữa Sài và những người anh em ruột thịt bàn bạc việc li dị của anh với Châu - người vợ thứ hai do anh yêu, cưới [tr.331- 332]. Trong cuộc đối thoại, lời của Tính (cũng có thể của Hà, Hiếu) là câu hỏi muốn thăm dò vào suy nghĩ bên trong Giang Minh Sài. Họ nóng lòng muốn biết Sài có trách móc mình đã can dự thô bạo vào cuộc sống cá nhân của anh hay không. Nửa còn lại chìm sâu trong vỡ lẽ bởi nhận thức sai lầm, vì tình yêu thương mù quáng đã mang bất hạnh đến cho cuộc đời anh. Ở Sài, lời thoại cũng vang lên hai tiếng nói. Trước hết là tiếng nói của đứa em trân trọng bậc cha chú, cố nguy biện, nhận hết lỗi để họ không áy náy, phật lòng. Sau trong đó, là tiếng nói thức ngộ của ý thức nhận ra bi kịch của chính mình. Bi kịch của kẻ phải/bị tước mất bản thân mà vô tình hay cố ý anh cũng là kẻ đồng lõa. Lời lẽ trong đối thoại của Sài vừa nhún nhường, van lơn, vừa đáng cay, chua xót cho thân phận. Sự kiên định, giữ vững lập trường đầu tiên sau bốn mươi năm phải trả giá bằng sự dang dở, bi - hài kịch của cuộc đời. Có thể hơi muộn màng nhưng xứng đáng vì Sài đã bắt đầu một cuộc sống khác, tự do trong quyết định số phận, tư tưởng cá nhân anh. Như vậy, trong lời đáp của nhân vật vừa hướng tới người khác, vừa có tính đối thoại nội tại của chủ thể. Mạch ngầm tư tưởng đằng sau đối thoại câu chữ làm nên thành công của Lê Lựu trong hành trình thể hiện số phận con người.

Nguyên Ngọc đã từng khái quát về tiểu thuyết *Nỗi buồn chiến tranh*, hầu như câu nào, từ nào cũng mang ít nhất hai nghĩa khác nhau, đối chọi với nhau, tranh cãi nhau. Qua đó, tác giả *Đất nước đứng lên* khẳng định “Bảo Ninh là nhà văn đầu tiên vượt qua được một cách rõ rệt hơn cả ngôn ngữ độc thoại sử thi, đạt đến ngôn ngữ đối thoại của tiểu thuyết” [55, tr.176]. Ở *Nỗi buồn chiến tranh*, Bảo Ninh tiết chế đối thoại. Mặc dù vậy, khi xuất hiện, đối thoại giữa các nhân vật ẩn chứa nhiều hàm nghĩa. Đối thoại giữa Kiên - Phương - hai người bạn, hai người yêu nhau ngay từ đầu đã không cùng hướng:

“- Kiên thì thâm áp úng - mình chẳng sợ ai... Mình đi. Mình có cuộc chiến tranh của mình... Chúng mình mãi mãi có trong nhau là hơn, phải không?

- Ừ, thôi... - Phương thờ dài - có điều Phương sợ nhất là sẽ không bao giờ còn một tối nào như tối nay.

- Mình sẽ trở về! - Kiên nhấn mạnh.

- Nhưng bao lâu. Nghìn năm sau? Và anh không nghĩ khi đó, anh khác và em cũng khác đi rồi. Hà Nội cũng sẽ khác đi. Hồ Tây cũng khác”. [tr.155]

Bằng khí thế tuổi trẻ, đặc biệt khi dấy lên bao nhiêu phong trào, Kiên mang trong mình trọn vẹn nhiệt huyết trong sáng ra trận thể hiện lòng yêu nước. Sự háo hức dẫn thân vào cuộc chiến của Kiên trái ngược với những dự cảm không lành trong Phương. Với Phương, cái đẹp, tình yêu tất cả sẽ bị hủy diệt như những bức tranh của cha Kiên cô có thể thấu thị sau nét vẽ chệch choạc. Kiên và Phương, hai con người yêu nhau từ trong máu thịt nhưng đang nhìn về hai hướng. Họ cô độc trong ý nghĩ của nhau ở khoảnh khắc riêng tư tìm sự đồng điệu. Phương là người hứng chịu đầu tiên mất mát ở cửa ngõ chiến tranh với quyết tâm tiễn Kiên nốt đoạn đường ra trận. Niềm đam mê đối với cuộc chiến nhanh chóng vỡ vụn nơi Kiên. Anh bước ra khỏi nó bằng thương tật thể xác lẫn tinh thần. Phương lao vào đam mê thác loạn, lạc thú để trả thù đời, chứng minh với Kiên về tiên cảm của mình. Hai con người, từ khi bắt đầu cuộc chiến đã lạc mất nhau, lạc từ trong vô thức khi những quan điểm không thể gặp gỡ. Ngôn ngữ đối thoại thêm một lần nữa đã dẫn người đọc vào khám phá những vùng mờ của tính cách, số phận nhân vật.

Viết về con người thời đại trong con biến đổi của cơ chế thị trường, Nguyễn Việt Hà đặt ra vấn đề đức tin tôn giáo. Đây là chủ đề lớn trong sáng tác của nhà văn. Từ *Mãi không tới núi* (truyện ngắn) và *Khải huyền muộn* (tiểu thuyết) là sự nối tiếp những bản thảo, hoài nghi trên hành trình tìm đến đức tin. Nhân vật của Nguyễn Việt Hà mỗi lần tự vấn trước thất bại, vấp ngã hoặc mỗi khúc quanh của cuộc đời đều đi tìm sự giải thoát về đức tin tôn giáo. Hoàng là một đại diện tiêu biểu cho *Cơ hội của Chúa* với những khám phá trong chính nội tâm và tiếp nhận, luận giải cuộc sống bằng những va đập, hoài nghi, ngờ vực tôn giáo khi niềm tin, đức tin bị đổ vỡ. Đối thoại trao đáp giữa linh mục Đức và Hoàng đều là sự đối đáp tư tưởng về tình yêu hay niềm tin tôn giáo đậm chất triết lí:

“Con có tội ư. Không, ở đây không có sự công bằng”.

“Đối với Thiên Chúa lòng nhân từ còn cao hơn công lý”.

“Con muốn giáp mặt với Chúa, con muốn thấy một thực thể”.

“Bình tĩnh nào con. Meister Eckhart diễn giải thế này. Anh có biết gì về Thượng Đế không. Ngài không phải là như thế và nếu anh biết về ngài như là một cái gì, thì anh hoàn toàn dốt nát và dốt nát luôn đưa đến thô bạo. Vì trong các tạo vật, cái dốt nát là cái thô bạo. Con không được hận thù, kể cả khi con cùng quần trong bất hạnh”.

“Lạy Chúa, con mệt mỏi nhưng con xin Chúa cho con dịu dàng”.

“Ôn Chúa, con sẽ trở nên vậy”.

...“Nhưng bây giờ con biết làm gì”.

“Hãy thành thực cầu nguyện, đừng có ngã lòng”. [tr.448].

Những dẫn dắt đối thoại không còn cần thiết. Trong cuộc đối thoại, bản thân Hoàng đang trong tình trạng tuyệt vọng và mất niềm tin. Anh đòi gặp Chúa bởi có thể Chúa sẽ đưa anh thoát khỏi sự bế tắc này. Nhưng, những luận giải của cha Mai đã khéo léo từ chối sự đòi hỏi chứng thực về Chúa nơi anh. Hoàng thấy bất công cho mình nhưng cũng chỉ cầu xin sự dịu dàng. Sự thực trái với những mong mỏi của Hoàng. Sâu xa hơn, ở Hoàng bắt đầu lung lay ý thức về niềm tin tôn giáo. Chẳng hề có Chúa và lẽ công bằng. Một kẻ sống hiền hậu từ trong tâm, không bao giờ làm điều ác nhưng vẫn bất hạnh cả trong tình yêu và cuộc sống. Tự trong lòng, Hoàng đã hư hao niềm tin và trong phút chốc trở nên đối trọng trong ý thức với cha Mai - vị cha sứ

ngoan đạo của Chúa. Trong truyện ngắn *Mãi không tới núi* (Nguyễn Việt Hà), Vọng muốn trút bỏ tất cả địa vị, công danh, tiền bạc để tìm đến với Chúa. Song, bản thân Vọng bị bao vây và sắp đặt bởi quyền lực. Mặc dù ý nghĩ hướng thiện, nhưng quyền lực đã chạm và can thiệp đến ý nghĩ tốt đẹp trước khi anh tìm đến Chúa. Vũ trong tiểu thuyết *Khải huyền muôn* cũng loay hoay tìm tới Chúa ở một góc rất sâu tâm hồn. Nhưng, Vũ là một quan chức điển hình không đại diện cho cái thiện của tương lai nên dù có ý thức kiếm tìm, linh mục Đức vẫn sẽ không xuất hiện. Chỉ có Hoàng và Bạch được trực tiếp trò chuyện hoặc gián tiếp bắt gặp những bút tích của linh mục Đức. Điều đặc biệt của Nguyễn Việt Hà là để linh mục Đức trong *Cơ hội của Chúa* là nhân vật tư tưởng tiếp sức, viết tiếp đối thoại của nhà văn trong *Khải huyền muôn*. Đối thoại của Nguyễn Việt Hà được diễn tả ở bề sau ngôn ngữ, mang đậm giá trị nhân sinh, cứu chuộc con người.

Trong thực tế, ngôn ngữ đối thoại giữa các nhân vật được thể hiện hết sức phong phú, đa dạng. Ngoài những đối thoại mà người tham gia cuộc thoại đối đáp, thâm nhập vào suy nghĩ của nhau như đã phân tích ở trên, tiểu thuyết Việt Nam đương đại xuất hiện “kiểu đối thoại *phản đối thoại*” [91, tr.196]. Sáng tác của Nguyễn Bình Phương (*Người đi vắng, Những đứa trẻ chết già, Thoạt kì thủy, Trí nhớ suy tàn, Ngồi*) đưa người đọc vào ma trận ngôn từ. Ngôn ngữ thoát ra trong đối thoại ở *Thoạt kì thủy* chất chứa sự cô đơn từ trong sâu thẳm vô thức nhân vật. Hiền gọi chuyện, đối thoại với Tính, nhưng cô nhận được câu trả lời không ăn nhập với quy tắc hội thoại. Câu chuyện giống như một cõi khác của hiện thực đang tồn tại giữa hai người:

“... Anh Tính biết không, ngày bé ấy, bao nhiêu lần anh làm em sợ hết hồn.

- Cấn công cống thích lắm.
- Bớ anh còn gặm chén không?
- Mắt chó vàng như trăng” [tr.36].

Hay những đối thoại vô nghĩa của đám người điên:

“Lão điên:

- Mưa xiên khoai.

Cô gái Thổ điên:

- Lấy lỗi của bà, mày chết.

Mụ diên vung con búp bê bên bằng rơm lên:

- Nó hót vào giấc mơ của trăng” [tr.144].

Mọi quy chuẩn của sự biểu đạt đều bị đập đổ. Người đọc không tìm thấy cá tính, không có quy chuẩn cho tính cách xã hội. Tính phi lí trong đối thoại ngôn từ khẳng định nổi bơ vơ của kiếp người. Đối thoại của nhân vật như bị ngón vuốt trong dòng chảy ngôn ngữ. Chủ nhân cuộc thoại bị chìm sâu trong cõi nhân sinh. Sự khác biệt của Nguyễn Bình Phương trong tổ chức đối thoại là nỗ lực thể nghiệm cái mới của người nghệ sĩ. Nhìn chung, đối thoại mang nhiều lớp nghĩa ẩn sau cuộc thoại trao đáp thông thường đều có tính gợi mở cho những tư tưởng, quan điểm khác nhau, thậm chí trái ngược, xung đột. Nhân vật không ngừng thể hiện bản thân qua đối thoại và lần lượt giải quyết những bí ẩn của nút thắt tư tưởng bằng trải nghiệm, va vấp của mình.

Không riêng Lê Lựu, Bảo Ninh, Nguyễn Việt Hà, Nguyễn Bình Phương trên tinh thần đổi mới, tự do, dân chủ, tiểu thuyết Việt Nam từ sau 1986 nói chung đều xây dựng những tiếng nói khác, tiếng nói lạ so với bản thân thể loại trên nguyên lí đối thoại. Tính cách, số phận nhân vật tái hiện đều được bộc bạch bằng những cuộc thoại trao đáp thông thường. Song, bên trong lại chất chứa tư tưởng, quan điểm của con người thời đại. Bên cạnh đối thoại của nhân vật, tác giả gửi gắm sự nhìn nhận, chiêm nghiệm, soi xét về cuộc đời, buồn vui, day dứt, khổ đau. Những tiếng nói âm vang ở bề sau ngôn ngữ tạo nên sự khuếch tán vô tận của các lớp nghĩa và ám ảnh sâu xa trong lòng người đọc. Đây chính là giới hạn tiểu thuyết sử thi giai đoạn trước chưa thể chạm tới.

#### **4.2.2. Đối thoại trong độc thoại nội tâm**

Độc thoại nội tâm là lời nói của nhân vật tự nói với chính mình. Đối thoại trong độc thoại nội tâm tức là tính đối thoại được thể hiện trong nội tại lời văn độc thoại của nhân vật. Đây là hiện tượng “trong ý thức bản ngã của nhân vật đã có ý thức của người khác xâm nhập vào. Trong phát ngôn của nhân vật về bản thân nó đã có lời lẽ của người khác” [5, tr.227]. Trong ý thức nội tâm của nhân vật diễn ra một sự lưỡng hóa bản thân để tạo nên cuộc đối đáp căng thẳng giữa các tiếng nói. Nhân vật cùng một lúc vừa tự nói về bản thân, vừa ngoái lại một tiếng nói khác đang chất vấn lại chính nó. Vô hình trung, độc thoại nội tâm là tiếng nói thầm kín nhưng lại không hề cô độc, khép

kín. Nó luôn là một ánh xạ cộng hưởng với những tiếng nói khác, tiếng nói lạ đang diễn ra bên trong con người.

Đối thoại trong độc thoại nội tâm cũng là sản phẩm nỗ lực cách tân thể loại của tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Tâm thức cộng đồng sản sinh ra con người tập thể. Vì vậy, trong tiểu thuyết giai đoạn 1945 - 1975, nhân vật không hoặc ít có quyền được nói tiếng nói cá nhân. Khi ý thức cá nhân nở rộ, cũng là lúc con người có quyền tự do hướng tới chính mình. Đối thoại trong độc thoại nội tâm trở thành đối tượng phản tư của nhân vật. Tập trung hướng tới bản thân, đối thoại trong độc thoại nội tâm gắn liền với cái tôi vô thức. Sau 1986, nhiều nhà văn tên tuổi để lại dấu ấn sâu đậm trong hành trình thể hiện vô thức nhân vật ở những đối thoại nội tâm. Bảo Ninh (*Nỗi buồn chiến tranh*), Dương Hương (*Bến không chồng*), Đoàn Minh Phượng (*Và khi tro bụi*), Mạc Can (*Tám ván phóng dao*), Dạ Ngân (*Gia đình bé mọn*), Nguyễn Khải (*Thượng đế thì cười*), Trần Dần (*Những ngã tư và những cột đèn*), Lý Lan (*Tiểu thuyết đàn bà*), Nguyễn Danh Lam (*Cuộc đời ngoài cửa*)... chứa nhiều cuộc đối thoại nội tâm căng thẳng, day dứt của nhân vật.

Mặc dù số lượng tiểu thuyết không nhiều, nhưng Đoàn Minh Phượng để lại dấu ấn sâu đậm trong *Và khi tro bụi*. Chiếm hầu hết dung lượng tiểu thuyết là nỗi ám ảnh vô thức của nhân vật Anmy. Lúc vô thức chế ngự, những trường đoạn đối thoại trong độc thoại nội tâm xuất hiện. Đó là vô thức của sự sống xuất hiện ngay lẫn ranh của cái chết và vô thức của một quá khứ đau thương bị phủ mờ, dần dần được tách bóc, cởi bỏ bởi hiện tại. Bản thân Anmy mang trong mình rất nhiều mặc cảm: mặc cảm của kẻ tha hương không trùng tiếng nói văn hoá; mặc cảm của kẻ không gia đình; không còn nhớ đến quá khứ của bản thân và nỗi oan khi người mẹ nuôi cho rằng vì cô mà cha nuôi chết. Vì vậy, người chồng - người thân duy nhất ở xứ sở xa lạ chết đi, cũng là lúc cô quyết định hành trình của bản thân: “Tôi phải đi tìm tôi, ghi chép mình ra trên giấy. Tôi phải nhìn thấy mình, đọc được mình. Tôi phải có thật để cái chết của tôi có thật” [tr.25]. Một con người khác đang mách bảo Anmy chống đối lại những quy định. Tham vọng làm điều khác biệt, trái ngược phong tục, tập quán nơi cô đang sống: chọn màu áo trắng cho ngày tang lễ; nhuộm nâu lại mái tóc, trang điểm bằng phấn trắng, chết theo chồng sau ba tháng chất chứa khao khát khẳng định ý thức tồn tại của bản

thê, cá nhân dù nhỏ nhoi, yếu ớt trong xã hội xa lạ. Thời điểm quyết định dứt khoát tìm đến cái chết, sâu thẳm trong cô lại ẩn chứa nguồn sống và khao khát được sống. Sẵn trong Anny luôn tồn tại một tiếng nói, một ý thức khác, chính cô cũng không biết được sự tồn tại của nó. Ý thức xác định “Tôi đang trôi gần về cái chết”, và một tiếng nói đối lập “Tôi biết tôi phải về đi tìm em mình... Tôi không thể chết, ngàn lần không muốn chết” [tr.184]. Mở đầu truyện, nhân vật mất hết hiện tại, quá khứ và tương lai, lựa chọn những chuyến tàu (vì mặt đất là nơi khó chia tay) và mong muốn được chết. Qua từng chương, bằng những gợi mở, ám ảnh nỗi đau vô tình chứng kiến của người khác, bản năng sống của nhân vật được tái tạo dần dần. Nhận ra cuốn phim cuộc đời mình, trong từng thước phim có những con đường, nhà cửa, người quen và công việc. Điều quan trọng cuối cùng ám ảnh trong vô thức nhân vật chính là tuổi ấu thơ. Chỉ khi nhìn trực diện vào nội tâm mình, cúi xuống đối thoại với nó, những lớp màn quá khứ mới được hé mở trở về một cách trân trọng và ý nghĩa. Sự đa chiều trong cảm xúc, tính cách, số phận được Đoàn Minh Phượng biểu đạt thành công bằng độc thoại nội tâm đa thoại của nhân vật.

Với số phận long đong như người tạo sinh, *Những ngã tư và những cột đèn* của Trần Dần được viết năm 1966 nhưng 44 năm sau (2010) mới được xuất bản lần đầu tiên. Tiểu thuyết là sự đối thoại của những cái tôi vô thức bị đứt nối, lắp ghép. Căn nguyên để phát sinh sự tương tác đối thoại của cái tôi vô thức chính là lựa chọn để trở về. Bên kia cuộc chiến, Dương, Đoàn, Chấn, Ngõ, Tình Bóp bị ném trả lại với hiện tại, với hoàn cảnh trở trêu. Bộ đội tiếp quản Thủ đô sau khi Pháp bỏ chạy, thặng tàu bò như Dương và bạn anh đều hoang mang. Ứng xử ra sao và nhìn nhận ta là ai, là người như thế nào trong cuộc tìm kiếm bản thể nhọc nhằn này là việc nhà văn Trần Dần trần trở trả lời cùng bạn đọc trong *Những ngã tư và những cột đèn*. Ngoài chấn thương do sự va chạm quá ngưỡng giữa cá nhân và xã hội, nhân vật chính - Dương còn trải qua bi kịch khác. Đó là bi kịch của sự lựa chọn. Bi kịch này buộc nhân vật phải đấu tranh quyết liệt trong tầng sâu vô thức. Sự tương tác của cái tôi vô thức trong Dương là cuộc truy nguyên ráo riết nhất về chính anh ta.

Với Dương - nhân vật trung tâm, bi kịch vô thức của anh bắt đầu bằng hành động chạy trốn. Ban đầu là cuộc chạy trốn cơ học, thuần túy (chờ Pháp rút khỏi thủ đô,

anh sẽ lột xác từ bỏ thăng tàu bò để trở thành công dân lương thiện). Nhưng, những dự tính ban đầu đều bị phá vỡ bởi phát súng ngay trong vườn nhà Dưỡng nhằm vào anh bộ đội. Dư luận, dị nghị, nghi ngờ có sức mạnh kì lạ, đủ sức công phá vào tầng sâu nhất của kẻ vô tội phải nghi ngờ chính sự vô tội của bản thân. Từ đây, với tên gọi Dưỡng, nhưng đã bị phân loại trong sự rạch ròi của định kiến: Dưỡng - Tôi - Mà - Thăng và Dưỡng - Tôi - Bống - Sọ. Cách phân biệt của Trần Dần là sự khéo léo trong cất đặt, xây dựng hình tượng và để nhân vật có dịp đi vào vô thức của bản thân một cách quyết liệt nhất. Trong Tôi - Mà - Thăng, Trần Dần muốn biểu đạt vai trò, chức năng xã hội của nhân vật, bao hàm cả cách nhìn nhận, gọi tên, ứng xử của xã hội đối với anh ta. Nhánh Tôi - Bống - Sọ là con người chủ đạo, thường trực đối thoại, tương tác của Dưỡng. Nhân vật tự phân thân, mổ xẻ, phản biện, dày vò bản thân để lục tìm sự thật, chân lí, giá trị con người anh trong những sự kiện, chi tiết đi qua cuộc đời. Nhân vật bị nghi là thủ phạm khi mình là nạn nhân, nhận sự ghẻ lạnh, xa lánh của mọi người; thất vọng đổ vỡ trước tình bạn; lựa chọn sự sống - cái chết của đứa con chưa kịp chào đời hay người mẹ... được minh oan trong lúc nổi đau, niềm tin với Dưỡng đã tới hạn. Những bi kịch của hoàn cảnh và hành động đi tròn bất thành là sự đưa đẩy, cuốn nhân vật vào dư luận.

Ở đây, người đọc bắt gặp bóng dáng của Dostoievsky trong *Tội ác và trừng phạt*. Qua đề từ của tiểu thuyết *Những ngã tư và những cột đèn*: “Tội phạm, và các thứ tội phạm, phải tự gánh lấy tội lỗi của mình”, thêm vào những chi tiết của tiểu thuyết: anh nhà văn để nhân vật nhằm *Tội ác và trừng phạt* là tiểu thuyết trinh thám; nhân vật Dưỡng đem nhân vật Raskolnikov ra phân tích. Tuy nhiên, có sự khác biệt trong xây dựng quy trình cấu thành tội phạm/phạm tội giữa hai nhà văn. Raskolnikov giết người - tự bảo vệ tội ác cho mình - gặp Sonya và giải tỏa được tội lỗi nên trả giá bằng cách tự thú, chấp nhận đi tù, theo sau là mẹ và người yêu. Nhưng Dưỡng của Trần Dần chỉ có người bạn trung thành nhất là Sọ và Bống. Hành trình tự minh oan của anh hoàn toàn cô độc. Cái tôi cô độc của kẻ luôn bị ngờ day dứt tin hay không tin tình bạn, luôn bị quy chụp bất kì lúc nào. Bên cạnh người vợ trẻ, anh là một thế giới với tượng đài không thể xâm nhập. Nhà văn để nhân vật nhận ra sự cô độc qua cái bóng của bản thân.

Sự tương tác của Tôi - Sợ - Bóng là những minh định điển hình cho con người Dưỡng. Về cơ bản, có sự đồng tình ẩn ngầm giữa cái tôi phân thân của Dưỡng. Tuy nhiên, tinh thần đồng tình này không đồng nghĩa với chấp nhận mọi luận điệu sai lệch trong ý nghĩ của nhân vật. Ở Sợ có sự nhiệt tâm/đồng tình nhưng lại luôn nghiêm khắc phân tích, triết lí (Sợ mắng tôi, tôi và Sợ mâu thuẫn, Sợ bảo...) là những trạng thái khác nhau và là những phản đề trong lí trí của một con người - của Dưỡng. Bên cạnh sự cô độc, nhân vật Dưỡng luôn phải phân thân để tự đối thoại/độc thoại còn một trạng thái tâm lí khác buộc phải đấu tranh nội tâm chính là cảm giác trống rỗng luôn bủa vây: “Từ ba hôm nay, tôi như thằng mất sợ” [tr.90]; “Sợ tôi khôn đôn, như chưa bao giờ trống rỗng đến thế. Trống đến cả một câu hỏi” [tr.101]; “Sợ tôi cũng lạnh” [tr.126]. Suy cho cùng, trong tầng sâu vô thức này, nhân vật chỉ có sự đồng tình duy nhất đó là Bóng. Bóng luôn luôn lặng lẽ biểu lộ tất cả trạng thái của nhân vật. Đây là điều đặc biệt làm nên sự khác biệt trong ngòi bút Trần Dần. Bóng lặng lẽ quan sát, thấu hiểu nhân vật đến tận cùng tâm can hay chính là tính tương tác có phản biện của những cái tôi trong vô thức con người Dưỡng. Tôi - Sợ - Bóng là biểu hiện rõ nhất sự lạc lõng của nhân vật trong buổi giao thời phải sống trong định kiến. Mười bốn tháng đi lính tàu bò là sự thật hiển nhiên Dưỡng không thể chối bỏ dù anh định hướng sống thiện. Viết nhật kí và công khai nó là lúc Dưỡng muốn xóa bỏ con người của mười bốn tháng đi lính tàu bò và quyết định chọn cuộc sống bình thường.

Trong Dưỡng còn hàm chứa dự định có lẽ chính anh cũng không thể ngờ được về hành động của bản thân. Đó là những dẫn dắt để hướng đến hệ quả của hành động dự định tự tử (tự chuẩn bị cho bản thân thông lọng, tưởng tượng chị Hòa sẽ đến lục tìm thư tuyệt mệnh) trong vô thức. Sự thật, đó là cuộc đối thoại/độc thoại trớ trêu khác, trống rỗng đầy bi thương giữa tôi - sợ: “Tôi nói, đùa thế thôi, để biết mùi cái chết” [tr.326]. Cuộc đấu tranh mở xé tầng sâu vô thức của nhân vật trung tâm - Dưỡng với đủ các tên gọi Mày, Thằng (tàu bò, dần di...) được Trần Dần đặt cho kết cục có hậu. Sau bao nhiêu nghi ngờ, dằn vặt, thậm chí bị đe dọa đến tính mạng hay vô thức tự tử, tự bản thân Dưỡng nghiệm ra: “Sống dù sao vẫn thích hơn” [tr.327]. Để cho kẻ muốn tự tử nói về sự sống, giá trị của sự sống được nâng lên bằng chính trải nghiệm của anh ta. Cả thiên tiểu thuyết *Những ngã tư và những cột đèn* là cuộc độc thoại vật lộn của riêng

Dưỡng trước bi kịch của chính anh. Trần Dần đã thành công trong việc để nhân vật phải độc thoại chống phá chính bản thân. Nhà văn buộc anh ta phải quấy đạp, lựa chọn, bộc lộ mình rõ nét nhất. Vì vậy, gắng gỏi của nhân vật Dưỡng đã được đền đáp bằng chiến thắng, trở về với sự sống.

Giải mã con người bằng văn chương, *Những ngã tư và những cột đèn* chứng tỏ tài năng “khác người” của Trần Dần trong việc để nhân vật phải độc thoại chống phá chính bản thân. Nhà văn buộc anh ta phải quấy đạp, lựa chọn, bộc lộ mình rõ nét nhất. Thay đổi môi trường sống và sang chấn về tâm lí khiến Dưỡng tự phân tách mình để tương tác, phản biện với chính những cái tôi đã bị phân tách. Bi kịch vô thức của nhân vật bắt đầu cùng lúc với những lí giải không thể giải tỏa. Nhân vật tiếp tục bị đưa vào một mơ hồ khác. Có thể sẽ là một trang mới, một ngã tư, cột đèn mới của Dưỡng hay của chính Trần Dần trong hành trình vô thức sáng tạo đơn độc.

Nhờ vào những đối thoại trong độc thoại nội tâm, người đọc cảm nhận mảng màu khác của chiến tranh thắm sâu trong nỗi mất mát lớn lao nơi người mẹ, người vợ không cùng hướng với tâm thức cộng đồng trong *Bến không chồng* (Dương Hương). Nhà văn đi vào cõi vô thức nhân vật bằng cuộc đối thoại trong mơ với người chồng và hai con trai đã hi sinh: “Đêm chị nằm mơ thấy cả ba bố con nó dẫn nhau về oán trách. Chị nhìn vào mắt chồng, mắt hai đứa con cứ cháy rục lên.

Chồng chị nói: “Mình là kẻ giết người, là mục đàn bà ác độc! Tôi đã đi rồi sao mình không để các con được sống?”

Thằng Hà nói: “Bố và con đã đi rồi, sao mẹ không để cho em con được sống?”

Thằng Hiệp nói: “Sao mẹ lại vui mừng khi con đi vào chỗ chết?”

Chị khiếp sợ hét lên: “Không! Tôi không phải là kẻ ác. Tôi không muốn thế! Không phải tại tôi” [tr.211].

Thắm sâu trong tâm thức chị Nhân luôn có con người khác chờ chực trở dậy. Một mặt, chị và những người dân làng Đông biết sự hi sinh của chồng và hai con là do chiến tranh. Mặt khác, trước mất mát quá lớn, trong chị chất chứa tội lỗi, ân hận, đau đớn, tiếc nuối đến xót xa vì đã không ích kỉ, nghĩ cho bản thân để giữ lại ít nhất một người ruột thịt. Lời tự buộc tội của chị Nhân với chính mình chuyển sang lời oán trách của ba hồn ma. Chị cầu xin tha thứ hay đó chỉ là khoảnh khắc nhất thời bởi chắc hẳn

đến cuối cuộc đời chị vẫn không thể nào buông bỏ được nỗi đau, ám ảnh mất mát, ân hận và tội lỗi. Mạch đối thoại ngầm tự phân thân mình ra để tự vấn trong ý thức của người vợ mất chồng, người mẹ mất con đã vén lên bức màn sự thật về khát khao của người phụ nữ. Những hồn ma hay khoảnh khắc trong tâm hồn chị nói lên tiếng nói cá nhân, của mong muốn riêng tư, đối lập với tiếng nói đạo đức cao cả, dẫn thân hi sinh cho cộng đồng. Góc sâu kín nhất trong tâm hồn nhân vật phơi bày ra phần khuất lấp phức tạp nhưng chân thật của con người.

Không sử dụng vô thức giấc mơ hay những ám ảnh nội tâm dứt nối, Nguyễn Khải trong *Thượng đế thì cười* sử dụng triệt để hình thức đối thoại nội tâm trong hành trình chiêm nghiệm, đánh giá lại bản thân, giúp nhà văn hoàn chỉnh chính mình. Một mặt là nỗi lo canh cánh của người cầm bút chưa viết ra hết những điều ấp ủ, chưa kịp xin lỗi bạn bè, gia đình về những lỗi lầm do mình gây ra. Mặt khác là ao ước thường tình của người nghệ sĩ chân chính khi sáng tạo tác phẩm và dõi theo bước đi của đứa con tinh thần. Vì vậy, xuất hiện trên trang sách có tới hai con người đang hiện hữu trong nhân vật tôi để tham gia đối thoại. Thứ nhất là con người hay ngẫm suy về lẽ được, mất, trăn trở của người cầm bút. Đây vừa là kinh nghiệm sống của nhà văn, vừa là phát ngôn của người kể chuyện - nhân vật hần về cách sống, về đam mê nghề nghiệp. Con người thứ hai luôn luận tội với bản thân, tự thú, tự sám hối chân thành ở tuổi 70: “Đang sống những năm cuối của một đời người, một đời viết đã từng có nhiều cơ hội để nhìn lại chặng đường của mình, những cái phù phiếm, những ganh đua con trẻ, hiếu thắng con trẻ và cách tự tỏa sáng cũng rất con trẻ đã tàn lụi theo năm tháng từ lâu rồi, phần còn lại khiến hần không được an tâm là những lỗi lầm của mình” [tr.72]. Người kể chuyện đang bộc bạch hay chính con người Nguyễn Khải đang chiêm nghiệm chặng đường đời đã qua. Tất cả những gì thuộc về quá khứ, về những bon chen nhỏ nhặt tầm thường đã vụt đi theo thời gian. Điều con người của tuổi 70 luôn canh cánh bên lòng là những làm lỗi đã gây ra và muốn tri ân, nhận lỗi với hết thảy. Chỉ khi đã trải qua ham hố đời thường, sống cho thật đúng nghĩa nhân vật mới có được những trải nghiệm, đúc rút mang sức nặng đến vậy. Sự ngập ngừng, tính lấp lửng của ngôn ngữ đối thoại trong độc thoại chứng minh thành công của ngôi bút Nguyễn Khải.

Tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 xây dựng những đối thoại hay đối thoại trong độc thoại nội tâm đầy căng thẳng. Có thể là nguy hiểm, tự trấn an; có lúc tự thương mình; lúc tra vấn; khi lại tự phân thân để mổ xẻ nội tâm... mỗi người một tiếng nói va đập nhau cho thấy sự không trùng khít trong cách nhìn nhận của mỗi nhân vật với mình và với nhân vật khác. Thậm chí, trên cùng một vấn đề, nhân vật tự do nhìn nhận, tranh biện. Mỗi nhân vật đều có kết luận, riêng nhà văn vẫn để chúng tự loay hoay hoàn thiện và không đưa ra bất kì lời sấm truyền nào. Đến cuối cùng, khi câu chuyện kết thúc lại là một đối thoại khác, một tranh luận khác kế tiếp về những vấn đề khác nhau của đời sống. Dù những đối thoại trong độc thoại nội tâm từ tầng sâu vô thức ở Đoàn Minh Phượng, Trần Dân, Dương Hương hay dung dị như cách độc thoại trần tình dí dỏm, triết lí như Nguyễn Khải... thì mục đích của các nhà tiểu thuyết đương đại nói chung đều đi đến cắt nghĩa con người ở tầng sâu và bề sau. Điểm mờ trong tâm lí, tính cách, nội tâm nhân vật thực sự được khai mở, hoàn thiện trong ngôn ngữ đối thoại trong độc thoại nội tâm này.

#### **4.2.3. Sự phản biện giữa các ý thức ngôn ngữ**

Đối thoại và đối thoại trong độc thoại nội tâm là hai hình thức lời nói biểu đạt rõ nhất tư duy đa thanh của ngôn ngữ tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Đối thoại là sự đối đáp giữa hai hay nhiều nhân vật để tỏ rõ tư tưởng, quan niệm không trùng khít với nhau trong lời nói của từng nhân vật. Đối thoại trong độc thoại nội tâm là sự lưỡng hóa, ngoái nhìn một tiếng nói khác trong nội tại lời nói của chính nhân vật. Không liệt lại hai hình thức lời nói vừa nêu trên, tiểu mục lí giải tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 từ sự phản biện, đối trọng giữa các ý thức ngôn ngữ ở bản chất xã hội của nó theo quan niệm của Bakhtin. Đó là việc đặt phát ngôn, lời nói của nhân vật trong mối tương quan với ngữ cảnh, do các quan hệ lời nói trong xã hội quy định. Có nghĩa, xét lời nói của nhân vật trong tính chỉnh thể, có tư tưởng, tính xã hội, tính thực tiễn chứ không đơn thuần là phát ngôn của từng nhân vật. Đó là sự song hành, tương tác, phản biện lẫn nhau giữa ý thức độc thoại và ý thức đối thoại trong tương quan so sánh giữa giai đoạn 1945 - 1975 và sau 1975, đặc biệt sau 1986.

Sở dĩ có sự phê phán giữa các ý thức ngôn ngữ phát lộ giữa hai thời kì văn học cũng bởi những đặc điểm đặc thù. Bản *Đề cương văn hóa Việt Nam* (1943) định hướng

cho văn hóa, văn nghệ trở thành mặt trận quan trọng trong công cuộc đấu tranh giải phóng dân tộc. Trong suốt ba mươi năm chiến tranh, văn học, nghệ thuật đã làm tốt vai trò lịch sử giao phó. Với tính chất nghiêm ngặt của cuộc chiến tranh vệ quốc, tinh thần thời đại Việt Nam được quy chiếu trong những mảng màu tươi sáng với một niềm tin, ý chí kiên cường về sự tất thắng. Sự thuần nhất về thể chất, tinh thần là điều cần thiết đối với toàn dân tộc. Tuy nhiên, luận về điều này một cách công tâm, nếu nói văn học 1945 - 1975 chỉ có một màu xem như hơi khắt khe bởi chính nó không thể vượt thoát được sứ mệnh của mình với lịch sử. Tinh thần của những khúc tráng ca bi hùng như một liều thuốc kích thích tinh thần dân tộc. Sự trân trọng đối với giai đoạn văn học gắn với thời kì oai hùng nhất của dân tộc là công bình nhất. Nên chăng, chúng ta chỉ xem đây là món nợ với lịch sử văn học thời kỳ sau 1975 đang cố gắng trả lại.

Độc thoại và đối thoại vốn là hai ý thức ngôn ngữ có tính đối lập song cũng bổ trợ, nâng đỡ nhau trên cùng mặt bằng văn bản. Không thể phủ nhận tính không thuần nhất hoặc của ý thức độc thoại hay đối thoại. Tuy nhiên, mỗi giai đoạn có sự thể nghiệm ý thức ngôn ngữ chủ đạo, ảnh hưởng quan niệm sáng tác của nhà văn. Tiểu thuyết Việt Nam trước và sau năm 1975 (đặc biệt sau đổi mới 1986) lộ rõ sự đối trọng, phân biệt, phê phán giữa hai ý thức ngôn ngữ độc thoại và đối thoại này.

Văn học cách mạng giai đoạn 1945 - 1975 thể hiện con người tập thể, cộng đồng nên cùng chung tiếng nói. Vì vậy, ngôn ngữ có tính thuần nhất, nguyên khối. Sự hợp nhất của tâm thức cộng đồng tạo nên ý thức độc thoại trong tư duy ngôn ngữ. Ý thức cố định, bất biến của tư duy đơn thanh, độc thoại lộ rõ ngay từ nhan đề của các tiểu thuyết sử thi, anh hùng ca: *Sống mãi với thủ đô* (Nguyễn Huy Tưởng), *Xung kích*, *Vào lửa*, *Mặt trận trên cao* (Nguyễn Đình Thi), *Đất nước đứng lên* (Nguyễn Ngọc), *Dấu chân người lính* (Nguyễn Minh Châu)... Cảm hứng anh hùng ca trở thành cảm hứng tư tưởng chủ đạo trong sáng tác. Các cảm hứng thuộc phạm vi thể sự và đời tư chỉ mang tính phối thuộc bởi *áp lực sử thi*. Điều này đã chi phối ngòi bút của các nhà tiểu thuyết khi tái hiện hiện thực và xây dựng hình tượng.

Sau 1975, đặc biệt sau 1986, thay đổi về cơ sở lịch sử, văn hóa, xã hội cũng làm thay đổi khung tri thức thời đại. Bắt đầu là sự thay đổi trong định hướng văn học từ chính trị chuyển sang văn hóa, được cụ thể bằng những chính sách cởi mở của văn hóa

văn nghệ. Tiếp đến là sự thay đổi của nền kinh tế thị trường và xu hướng toàn cầu hóa, kích thích hội nhập, giao lưu với các nước trên thế giới. Và đặc biệt là thức tỉnh của ý thức cá nhân và chủ thể sáng tạo của người nghệ sĩ. Chính yếu tố nội sinh và ngoại nhập này làm tiền đề cho những thay đổi trong bản chất ngôn ngữ. Văn học, đặc biệt là tiểu thuyết được tắm mình trong diễn ngôn mới của thời đại. Như vậy, trong tính dân chủ của tiểu thuyết Việt Nam sau 1986, sự phê phán, phản biện giữa các ý thức ngôn ngữ diễn ra thường xuyên hơn với những biểu hiện phong phú. Văn học giai đoạn 1945 - 1975, lời nói hướng tới đối tượng chỉ thực hiện một giao tiếp thực sự khi người phát ngôn muốn tác động vào ý thức những ai mà anh ta hướng tới. Đặc quyền về đẳng cấp của người phát ngôn được phát ra như lời sấm truyền có tính hoàn kết. Với những nỗ lực cách tân thể loại, cụ thể trong lời văn, tiểu thuyết Việt Nam đương đại sáng tạo những lời nói có khuynh hướng hai chiều, khiêu khích đối thoại. Những nhà văn nỗ lực đổi mới như Trần Dần (*Những ngã tư và những cột đèn*), Bảo Ninh (*Nỗi buồn chiến tranh*), Nguyễn Xuân Khánh (*Hồ Quý Ly, Mẫu Thượng Ngàn, Đội gạo lên chùa*)... là mẫu mực của lời văn hai giọng của ý thức đối thoại. Đó là lời nói có sự va siết, quấy đạp của ý thức cá nhân ngang ngành đôi chất với ý thức cộng đồng trong suy nghĩ của nhân vật Phương (*Nỗi buồn chiến tranh*): “Chiến tranh, hòa bình, vào đại học, đi bộ đội khác nhau lắm hay sao? Và thế nào là cuộc đời tốt, cuộc đời xấu? Tình nguyện đi bộ đội ở lứa tuổi mười bảy thì cao thượng hơn vào đại học ở tuổi mười bảy hay sao?” [tr.66]. Phát ngôn của Phương hàm chứa trong đó một cuộc đối thoại gay gắt. Những khía cạnh khác nhau của vấn đề được đem ra để chất vấn. Phương phủ nhận bất cứ một áp đặt chủ quan duy ý chí nào lên ý thức của từng cá nhân. Trong suy nghĩ, lời nói của Phương, ta bắt gặp cùng tồn tại sống động của hai ba ý thức. Trong khi đó, chiến tranh trong tiểu thuyết trước 1975 với *Dấu chân người lính* (Nguyễn Minh Châu) là lời hiệu triệu đồng hướng của khí thế cá nhân và cộng đồng trong lời nói nhân vật.

Nhà tiểu thuyết lịch sử Nguyễn Xuân Khánh trong *Hồ Quý Ly* cũng đặt vào lời nói nhân vật những câu văn liên tiếp chuyển đổi từ câu mệnh đề cụt, những câu đơn khẳng định ngắn, chông lên những câu hỏi, hoài nghi, bình luận: “Thế đấy! Thời nay sao đẻ ra lắm kẻ cuồng. Nguyễn Cẩn là một kẻ cuồng tợn. Đến cả Khát Chân cũng

chẳng ra ngoài một chữ cuồng. Họ định ninh với một ý tưởng, rô đại vì suy nghĩ của mình, không từ một thủ đoạn nào, không dung tha cho một ai trái ý... Có đúng không? Có đáng hi sinh cho những điều như vậy không? Ai cũng rô đại vì những câu nói khoa trương. Họ có hiểu đâu được hồn nước mới là chính yếu. Chẳng ai thông minh hơn được hồn của núi sông mình” [tr.635]. Sự thức nhận ý thức qua lời nói đưa nhân vật và bạn đọc vào lập trường đối thoại. Vừa khẳng định, vừa hỏi đáp, hoài nghi, nhân vật Sử Văn Hoa đã thay nhà văn luận bàn về lịch sử - thế sự. Ngoài ra, đó còn là việc gổ lên nhau và bỏ lửng các ý trong lời đối thoại của nhân vật. Ý này chưa xong, ý kia đã đến. Sự xuất hiện liên tục của các dấu hỏi, dấu ba chấm, cảm thán trong lời nói của nhân vật mời gọi đối thoại, tạo nên tính lấp lửng, độ ngưng, khoảng trống của lời nói. Lời triết lí của sư cụ Vô Úy (*Đội gạo lên chùa*): “Con ơi! Nhớ lấy câu này nhé: “Con người ta sinh ra ở đời... tức là đã có duyên... hạnh ngộ... đã là hạnh phúc lắm rồi”... Phật dạy có sinh có khổ... Đời vốn vậy... Sao ta lại buồn... Giải thoát là việc lớn... Mọi chuyện đều là nhỏ... Muốn thành sự việc gì ở đời... đều phải mệt nhọc đau khổ... Con của ta hay buồn... ta biết đó là ưu điểm của con, mà cũng là cản trở của con” [tr.617]... chất chứa nhiều khoảng trống. Sư cụ dùng lời Phật dạy để an ủi, dặn dò đệ tử, song không nói như cách của nhà thuyết giáo mà thường bỏ lửng các ý để đệ tử tự suy nghiệm. Tiểu thuyết lịch sử trước đây (thời trung đại), ngược lại, đòi hỏi tính chính thống, uyên bác. Những xâm lấn của lời nói thông tục suồng sã, lời giễu nhại, lời văn hai giọng đều là trái cấm. Nguyên tắc này là một đối trọng với nguyên lí đối thoại của tiểu thuyết lịch sử đương đại.

Sự phê phán giữa các ý thức ngôn ngữ tiểu thuyết Việt Nam đương đại bên cạnh việc thiết lập nhiều ý thức của văn cảnh nhất định còn tạo nên những đối lập của ngôn ngữ quan phương và phi quan phương. Đó là ý thức đời hóa ngôn ngữ trong việc nhà văn phá vỡ tính chuẩn mực để sử dụng lớp ngôn từ đời thường, thông tục, thậm chí tục hóa. Xu hướng thông tục hóa phi thẩm mỹ ngôn từ sau 1975, đặc biệt sau 1986 gắn liền với thái độ giải thiêng của nhà văn. Mặc dù hiện tượng này không mang tính phổ quát, nhưng nhiều tác phẩm xuất hiện dấu hiệu xóa nhòa ranh giới giữa tính tinh tuyền và tính bình dân. Nhà nghiên cứu Đỗ Đức Hiểu phát hiện ra điều này ở Vũ Trọng Phụng khi nhận định : “Ngôn từ *Số đỏ* vừa dân gian vừa đài các, vừa cổ điển vừa hiện đại, vừa thô

tục, vừa cao đạo, tức là lôn nhôn, không đồng nhất” [43, tr.189]. Tiểu thuyết Việt Nam đương đại đang trở lại và trở lại mạnh mẽ lối nói khẩu ngữ, dân gian; các lớp từ tục, cách nói thông tục; ngôn ngữ vùng ngoại biên (bị khước từ trong văn học chính thống, tinh anh)... Lối nói khẩu ngữ của đời sống hàng ngày hòa trộn vào ngôn ngữ tiểu thuyết thể hiện cảm quan thời đại. Tiểu thuyết Hồ Anh Thái, Nguyễn Việt Hà, Thuận... là sự kết hợp Anh/Việt ngẫu hứng, ngôn ngữ thông tục, suồng sã. Nhân vật ở mọi tầng lớp đều bị hạ bệ, giải thiêng. *SBC là sản bất chuột* của Hồ Anh Thái có những cách nói dễ dãi: cách nói lược lại cách giải thích trên mạng, vô tư hồn nhiên gọi tắt là vô hồn, chuột ấy mèo trông thấy ôm đầu khóc thét bỏ chạy... trở đi trở lại thường xuyên. Yếu tố dân gian tiêu lâm trong việc sử dụng thành ngữ tục ngữ ở những văn cảnh gây cười được chêm xen bởi yếu tố thời đại trở thành phổ biến: gái phải hơi trai như thái lài gặp cứt chó, tai bay vạ gió, môn đăng hộ đối, chán cơm thèm đất... Sự kết hợp hiện đại, dân gian cũng là cách nhà văn đến gần hơn với người đọc bằng cách trở về với truyền thống từ hiện đại. Lối trở về tân kỳ này trái ngược với sự trang trọng, sùng kính trong đối tượng miêu tả của tiểu thuyết giai đoạn trước 1975. Y Ban cũng sử dụng khối lượng lớn thành ngữ, khẩu ngữ trong *Xuân Từ Chiêu*. Tạ Duy Anh (*Giã biệt bóng tối*), Nguyễn Bình Phương (*Ngôi*)... không ngần ngại để những lời chửi tục, chửi thề văng ra ngay trên cửa miệng của những người trí thức: “Mẹ kiếp, ông đi guốc vào bụng bọn thành phố rồi” [tr.77], “Tổ sư con đĩ” [tr.197] (*Ngôi*)... Tiểu thuyết Việt Nam đương đại mượn những yếu tố tưởng như rất quen thuộc với đời sống, văn hóa người Việt để cấp cho nó một bộ mặt mới, phù hợp hơi thở thời đại. Song, việc làm mới ngôn ngữ của tiểu thuyết đương đại cũng có những giới hạn nhất định. Người viết quá chú tâm vào chêm xen các từ nước ngoài một cách phóng túng, thậm chí không phiên âm, không giải thích sẽ khiến tác phẩm rơi vào hỗn tạp. Ngôn từ tục hóa, chợ búa, lục lâm khảo thú, giang hồ, hạ đẳng... nhà văn cần bày biện khéo léo, tiết chế hơn để chính họ không bị cho là cầu thả với đứa con tinh thần của mình.

Bên cạnh đó, tiểu thuyết của lớp nhà văn trẻ đương đại còn dung nạp một lớp từ của ngôn ngữ mạng, điện thoại như: blog, comment, entry, chat, internet... *Nháp* (Nguyễn Đình Tú), *Blogger* (Phong Điệp), *Lạc giới* (Thủy Anna), 3.3.3.9 [*những mảnh hồn trần*] (Đặng Thân) là những ví dụ. Kênh ngôn ngữ này trước đây chưa từng

xuất hiện trong bất kì tiểu thuyết nào. Điều này chứng tỏ, sự khai phóng của tinh thần tự do dân chủ, tinh thần cởi mở giao lưu văn hóa ảnh hưởng rất lớn đến sáng tác của các nhà văn. Đặng Thân là tác giả ứng dụng đậm đặc hơn cả trong số những cây bút trên đây. 3.3.3.9 [*những mảnh hồn trần*] xuất hiện tần số cao lớp từ ngôn ngữ mạng: lời bàn [phím...] của các netizen (cư dân mạng), trích dẫn các đường link, trang web, biểu tượng mặt cười của nhà mạng... Tuy nhiên, người viết quá lạm dụng điều này hoặc sử dụng không khéo léo, tiểu thuyết sẽ đi vào sự khô khan hay khiên cưỡng trong những kí hiệu, kí tự. Người đọc sẽ bị rơi vào *ma trận*, ngại đọc và sợ đọc nhà văn.

Từ những cách điệu ngôn ngữ ngoại nhập, làm mới thành ngữ, tục ngữ dân gian, sử dụng ngôn ngữ thông tục, suồng sã hay đem lớp ngôn ngữ mạng lên trang sách... tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 thể hiện khao khát *phản ánh đúng sự thật* về đời sống văn hóa đang diễn ra. Sự chuyển đổi về bộ mặt văn hóa hôm nay có những điều đáng trân trọng, học tập, tuy nhiên cũng có những thứ đã đi trật khỏi quỹ đạo của văn hóa phương Đông. Đây cũng là điều nhà văn quan tâm thể hiện bằng những cách khác nhau thông qua tiểu thuyết của mình. Người đọc có thể soi ngắm, định dạng, lựa chọn, sàng lọc những chuẩn mực qua nhiều kênh ngôn ngữ biểu đạt thân phận, giá trị con người của tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

Rõ ràng, ngôn ngữ của tư duy đa thanh mang tính *đối thoại* khu biệt, đặc thù mà bản thân tư duy *độc thoại* không thể nào đạt tới. Có thể nhận ra sự chuyển đổi hệ hình trong nguyên tắc phát ngôn của văn xuôi nói chung, tiểu thuyết Việt Nam nói riêng từ trước và sau 1975 là “từ độc thoại sang đối thoại, từ đối thoại sang hỗn loạn” [91, tr.65]. Tiểu thuyết truyền thống (tiểu thuyết sử thi - độc thoại) thể hiện tính chỉ xuất hiện một tiếng nói quyền uy chi phối của người kể chuyện toàn tri và hoàn toàn bị khuôn mình vào những khuôn thước thời đại. Tiểu thuyết đa thanh, ngược lại muốn phá vỡ tính thuần nhất giản đơn của lời nói để phản ánh sắc nét sự va chạm, mất thế cân bằng của các luồng tư tưởng. Các tiếng nói này không bị gò ép trong quy định mà được triển nở bởi tính phóng khoáng của khung tri thức thời đại. Người sáng tạo không chỉ đang thực hành chữ mà còn kiến tạo xu hướng carnival để chơi cùng, đối thoại cùng câu chữ. Tuy nhiên, không vì thế mà tư duy đối thoại thủ tiêu các hình thức độc thoại như là hình thức cũ kĩ. Bên cạnh sự hỗ trợ và khắc phục tính thuần nhất của

hình thức cũ, giữa các ý thức ngôn ngữ này có sự phê phán, phản biện lẫn nhau, góp phần tạo nên tính đa thanh của tiểu thuyết Việt Nam sau 1986.

### 4.3. Dân chủ hóa giọng điệu trần thuật

Nhà nghiên cứu Nguyễn Đăng Điệp xem “giọng điệu hiện ra như một yếu tố cốt tử để làm nên mối quan hệ “mở” của tiểu thuyết, và chính nó - cái giọng điệu “nhiều bè” ấy - là sản phẩm tất yếu của một quá trình đối thoại đang diễn ra liên tục, không ngừng” [29, tr.12]. Điều này khẳng định giọng điệu có vai trò vô cùng quan trọng làm nên nguyên lí đối thoại trong tiểu thuyết. Trên thực tế, giọng điệu là một phạm trù thẩm mĩ nhằm xác lập phong cách nhà văn. Chất riêng của người nghệ sĩ và sự phong phú trong giọng điệu của chính họ và các tác giả cùng thời góp phần làm nên thần thái của một thời đại văn học. Nhìn lại chặng đường 1945 - 1975, tiểu thuyết Việt Nam về cơ bản có sự nhất quán trong giọng điệu tự sự. Giọng ngợi ca và những biến thể của nó (giọng hào hùng, tự hào, tin yêu...) làm nên thời đại văn học cách mạng. Từ sau 1986, với việc đề cao vai trò cá nhân, đề cao cá tính cá nhân, tiểu thuyết từng bước phá bỏ tính *một giọng, một bè* để cổ xúy cho sự đa thanh, phức hợp giọng điệu - đặc thù của dân chủ hóa trong văn học nghệ thuật. Điều này phù hợp với tinh thần *nhận thức lại, đánh giá lại* hiện thực của tiểu thuyết. Tính đơn sắc của giọng điệu nhường chỗ cho tiếng nói *đa thanh hướng về người khác* với tính *hai giọng, lưỡng hướng* (quan niệm về lời văn của M. Bakhtin) của nguyên lí đối thoại trong tiểu thuyết sau 1986.

M. Bakhtin cho rằng, hai đặc trưng cơ bản của giọng điệu có thể xác định đặc điểm trần thuật đó là *độc thoại* và *đối thoại*. Nếu “độc thoại được tạo ra khi tất cả các giọng điệu vang lên ít nhiều giống nhau” (phù hợp với tinh thần của tiểu thuyết Việt Nam giai đoạn 1945 - 1975) thì “đối thoại được tạo ra khi một văn bản bao gồm nhiều giọng điệu: giọng nhân vật, giọng người kể chuyện, giọng tác giả tạo nên độ căng và sự tương phản đáng kể. Kết quả là ta có một văn bản đa thanh (polyphonic) hoặc đối thoại” [49, tr.40]. Trên cơ sở đó, sự kết hợp, bè phối của giọng nhân vật, giọng người kể chuyện, giọng tác giả tạo nên nhiều sắc thái giọng điệu nghệ thuật trong tiểu thuyết đa thanh. Thực tế, giọng điệu cũng như các phương thức nghệ thuật cấu thành tác phẩm khác không tồn tại đơn độc, tách bạch rõ ràng. Mỗi tiểu thuyết bên cạnh giọng điệu chủ đạo chi phối tinh thần tác phẩm là một bản hòa phối của nhiều giọng điệu:

giọng ngợi ca, cảm thương, tâm tình, triết lí, hoài nghi, cật vấn, giễu nhại... Tuy nhiên, trong phạm vi của luận án, chúng tôi chỉ dừng lại ở hai vấn đề cơ bản đó là chỉ ra những sắc thái giọng điệu chủ đạo, tiêu biểu, ở đó tính tương tác, đối thoại của giọng điệu được hiện lộ rõ nét nhất bao trùm lên tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 như: giọng hoài nghi, tra vấn và giễu nhại, hài hước; và sự đan xen, va quệt giọng điệu.

#### **4.3.1. Các sắc thái giọng điệu**

Biểu hiện của nguyên lí đối thoại trong giọng điệu tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 được thể hiện tập trung nhất qua giọng hoài nghi, tra vấn và giễu nhại, hài hước. Nhà nghiên cứu Nguyễn Thị Bình khi bàn về sự đa dạng giọng điệu của văn xuôi 1975 - 1995 đã có những dẫn dắt nhận định về tính hoài nghi trong khoa học và văn chương. Hoài nghi trong khoa học là động lực phát triển. Trong văn chương nghệ thuật, hoài nghi chính là  *tinh thần của tiểu thuyết*, luôn luôn có sự  *nhận thức lại, đánh giá lại* mọi thứ. Trên tinh thần sự hoài nghi thể hiện tâm thế thường trực của con người hiện đại, tiểu thuyết Việt Nam đương đại đề cho nhân vật tự tra vấn, đối thoại với bản thân, với người khác, với thế giới để truy tìm chân lí, bản ngã. Mỗi nhà tiểu thuyết đặt ra sự hoài nghi, tra vấn và lí giải nhiều vấn đề theo cách rất riêng. Tạ Duy Anh thể hiện sự hoài nghi về thế giới qua nhân vật bào thai và mãi mãi trong  *Thiên thần sám hối* day dứt về nhân sinh mà lời giải đáp vẫn còn đang lơ lửng. Nguyễn Khải ở  *Thượng đế thì cười* hoài nghi, lục vấn lại đời người, đời văn lộ rõ trên mặt bằng văn bản. Hồ Anh Thái với  *Cõi người rung chuông tận thế* phải cần sự tinh tế trong cách đọc mới có thể tìm ra giọng điệu hoài nghi, bi phẫn của tác phẩm. Mạc Can đau đầu tra vấn vết thương từ quá khứ... tạo nên bản hợp âm của giọng điệu không thể trộn lẫn.

Điểm gặp gỡ nhau trên tinh thần đối thoại của giọng điệu hoài nghi, tra vấn ở các nhà tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 chính là việc họ không chấp nhận sự thuần nhất trong suy nghĩ của nhân vật đối với bất kì vấn đề nào. Tính chất không thuần nhất thể hiện sự bóc tách bản thân một cách trần trụi của những con người luôn luôn tự ý thức. Mạc Can với  *Tám ván phóng dao* là câu chuyện của nhân vật cậu Ba - lúc trẻ và ông Ba lúc về già đã phải chứng kiến hết thấy màn bi kịch phóng dao của ba nhân vật chính trong một gia đình - trò chơi nguy hiểm được du nhập từ xứ sở ăn thịt người. Những đau khổ, giằng xé của kẻ đứng sau tám ván lắng nghe từng nhịp đập

trái tim nhỏ bé của cô em gái đã khiến cậu bé mười sáu tuổi không lúc nào nguôi ngoai, thôn thức. Ân ức không nói thành lời thoát vào những giấc mơ, những ám ảnh, những hành động dị thường. Song, hơn hết, cậu bé ấy có một trái tim luôn suy nghĩ. Gánh nặng mưu sinh đẩy ba con người tội nghiệp vào hành động cố sát mà họ không có lối thoát. Chỉ khác ở chỗ hành động ấy được chấp nhận, thoả hiệp bởi chính những con người trong gia đình và những đám đông khán giả bỏ tiền mua vé vào xem trò hay nhất gánh xiếc. Người anh trai lúc nào cũng bước ra sân khấu với bộ mặt lạnh, bộ đồ đen và không hiểu trong đầu đang nghĩ gì. Cậu Ba rơi vào mớ cảm xúc hỗn độn yêu - ghét anh trai mình: “Tôi có một cảm giác khác thường, sợ hãi, hồi hận, đồng thời cũng khó hiểu được vì sao một lúc tôi thương yêu anh tôi, còn một lúc khác tôi lại coi anh như một người xa lạ, có lẽ vì đưa em gái tội nghiệp của tôi và anh” [tr.51]. Nhân vật như bị cô đặc trong suy tư, cật vấn, hoài nghi cả chính bản thân: “Hay là tôi đã ký hợp đồng làm thuê cho quỷ dữ rồi không chừng, tận cùng sâu thẳm, dưới đáy của một thứ hang động (mà có khi ai đó) bỏ quên, đen tối, trầm uất, bí ẩn, người ta luôn sống chờ đâu đó, tôi chợt nhớ trong tôi có một con người thứ hai, rất nhiều khi nó hoá trang thành cái bóng của tôi, rất ác tính” [tr.144]. Lối cật vấn của con người bất lực trước thực tại và của kẻ cho mình là đồng loã trong trò chơi sinh tử trước sinh mạng em gái mình.

Ma Văn Kháng trong *Đám cưới không có giấy giá thú* khắc khoải về những đứt gãy nhân sinh khiến ông luôn đặt nhân vật vào hoài nghi, cật vấn: “Tại sao những lí tưởng đẹp đẽ mà Tự và những con người chính trực đã trau dồi và truyền bá lại không trùng khớp như bóng với hình khi soi chiếu với thực tế biểu hiện ở nhiều nơi? Vì sao những con người mà ta muốn đặt hết niềm tin cậy như con chiên tin cậy Đức chúa Trời, những người mà ta giao phó sinh mạng cả đời ta, ở những nơi này lại không giống với mẫu hình lí tưởng? Vì sao cuộc đời ta lại như cuốn sách hay để nhằm chỗ?... Vì sao cái xấu xa, tồi tệ, sự lộn ngược đầu không là toàn cảnh thì cũng lây lan phổ biến đến mức ở rất nhiều nơi đã phát sinh ra một tiên dục để dung hòa sự khác biệt giữa lí tưởng đẹp và thực tế nham nhở là sự dối trá, nguy tạo?” [tr.345]. Bi kịch của kẻ trí thức hiểu đời không bao giờ thoát ra giữa cơm áo gạo tiền và sĩ diện, lí

tưởng sống với hiện thực trần trụi, phũ phàng là bản khoản thường trực nơi nhà văn qua giọng tự chất vẫn không ngừng ở nhân vật.

Về hình thức, giọng điệu hoài nghi, tra vấn thể hiện nguyên lí đối thoại của tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 biểu hiện qua việc nhà văn thường xuyên sử dụng các dấu chấm hỏi, dấu ba chấm tạo nên khoảng ngưng để nhân vật, người đọc cùng suy ngẫm. Sự xuất hiện của dấu chấm hỏi thường trực nhất trong tiểu thuyết Nguyễn Xuân Khánh. Trước tình huống phải lựa chọn, sự xuất hiện của hình thức dấu câu này là tất yếu. Nhà nghiên cứu Nguyễn Đăng Điệp khái quát về ba tiểu thuyết của Nguyễn Xuân Khánh đều xoay quanh sự lựa chọn: “Lựa chọn vận nước và con đường đổi mới (*Hồ Quý Ly*); lựa chọn tôn giáo và khẳng định sự trường tồn của Mẫu (*Mẫu Thượng ngàn*); lựa chọn con đường tu thân và cách ứng xử tùy duyên (*Đội gạo lên chùa*)” [32, tr.43]. Sự dè dặt trong phán quyết để người đọc tham gia vào quá trình lựa chọn của nhân vật tạo nên khoảng ngưng đầy dụng ý qua những dấu chấm hỏi. Trước hết trong tiểu thuyết *Hồ Quý Ly* là sự băn khoăn trong phán quyết về quyết sách của những nhân vật lịch sử: “Ai đúng, ai sai? Khát Chân hay Quý Ly? Vả lại đường đi của hồn núi hồn sông thật ngoắt ngoéo. Đánh giá thành ư? Bại ư? Có khi bại mà mấy trăm năm sau lại là thành. Có khi người đời chỉ vì mê muội mà kéo ánh sáng trở về bóng tối. Sự mơ màng lờ lợc làm chậm bước đi của hồn núi hồn sông? [tr. 635]. Đúng/sai, thành công/thất bại cần phải có độ lùi của thời gian. Người đương thời có quyền phán quyết nhưng những gì của lịch sử vẫn cứ hiện tồn. *Đội gạo lên chùa* cũng thường xuyên xuất hiện sự tra vấn qua cách đặt câu hỏi về con đường tu thân: “Muốn thương yêu đồng loại ư? Muốn hạnh phúc cho mọi người ư? Thế thì hãy ở giữa cõi đời này mà sống. Can chi mà phải xa lánh trần gian” [tr. 256]. Chất giọng hoài nghi, tra vấn trên tinh thần đối thoại thực sự trở thành chủ âm trong tiểu thuyết Nguyễn Xuân Khánh. Với giọng này, nhân vật của tiểu thuyết Việt Nam đương đại như muốn xé rào, thoát khỏi những bức bách, những suy nghĩ dồn nén để đối thoại về mọi vấn đề nhân sinh.

Bên cạnh tính song điệu của giọng điệu hoài nghi, tra vấn, tiểu thuyết Việt Nam đương đại nổi bật chất giọng giễu nhại, hài hước. Bakhtin chính là một trong những nhà lí luận sớm quan tâm đến tiếng cười trong tiểu thuyết khi so sánh tiểu thuyết với sử thi. Theo ông, yếu tố trào tiếu là tinh thần của tiểu thuyết. Tiếng cười tạo sự đối

thoại hóa bên trong của *tính song điệu với lời châm biếm, mỉa mai, giễu nhại* từ người kể chuyện được triển nở tự do ở lớp nhà văn trẻ những năm sau 1990. Nguyễn Thị Bình nhận định: “Ở lớp nhà văn trẻ, nổi bật giọng giễu nhại. Tuổi trẻ nhạy cảm với cái mới và sớm được hít thở làn gió dân chủ lại nhập cuộc hầu như cùng “cơ chế thị trường” năng động..., họ công khai chống lại các thứ nguyên tắc bảo thủ, lỗi thời, các quy phạm, thói trình trọng cứng đờ, tính giáo huấn, những quan hệ xã giao nhiều đạo đức giả, lối gửi thưa khúm núm, những hứ ký... tóm lại là những gì trói buộc cá tính” [13, tr.186]. Giễu nhại thường đi kèm với giễu cợt, châm biếm như là sự nổi loạn của lương tri chống lại những cổ hủ, nguyên tắc. Giọng điệu giễu nhại góp phần tỏ rõ tinh thần dân chủ của thể loại tiểu thuyết. Có lẽ vì vậy, giễu nhại trở thành thủ pháp chủ đạo của tiểu thuyết hậu hiện đại trong việc thể hiện những đổ vỡ của các *đại tự sự* qua cái nhìn hài hước, châm biếm. Nói như La Khắc Hòa: “Giễu nhại đã trở thành kiểu quan hệ đời sống mang phong cách thời đại” [55, tr.66]. Biểu hiện của giọng điệu giễu nhại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại hết sức phong phú, đa dạng.

Đầu thế kỷ XX, Vũ Trọng Phụng để lại dấu ấn sâu đậm trong tiểu thuyết *Số đỏ*. Đỗ Đức Hiểu xem bản chất của tác phẩm là *cái cười nhại*. Nó “nhại một xã hội, một phong trào chính trị, một thời đô thị hóa... nhại một ngôn ngữ đang hình thành, hỏ lỏn, tấp nham, lỏn nhổn, không ăn khớp - ngôn ngữ khắp khênh, xiêu vẹo, tạp pí lù” [43, tr.180]. Chất giễu nhại, giải thiêng bao trùm trong sáng tác khiến tác giả hoàn toàn khu biệt giọng của bản thân so với văn sĩ cùng thời. Trở lại với tiểu thuyết đương đại, có thể xem người khơi nguồn và thành công trong thể hiện giọng điệu giễu nhại tạo tính đối thoại rõ nét phải kể đến Hồ Anh Thái, Tạ Duy Anh, Nguyễn Việt Hà, Thuận... Đặt tên nhân vật là một cách giễu nhại của giọng điệu. Những cái tên nhiều thanh sắc *Cóc, Phũ, Bóp* liên tưởng tới những hành động mang cảm giác hay được gọi theo đặc điểm nhận dạng nghề nghiệp, quê quán: *ông chồng miền đù, cô Báo sỏn sỏn, nhà thơ Lừa...* là cách riêng của Hồ Anh Thái. Những biểu hiện, biến thể giễu nhại thường thấy trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 còn là cách điệu giễu nhại của ngôn ngữ ngoại nhập. Sự thể hiện này tiêu biểu trong các sáng tác của Hồ Anh Thái, Nguyễn Việt Hà, Thuận. Những kẻ dỏt nát lại hay chữ, thích chêm xen ngôn ngữ ngoại nhập bằng thứ tiếng thuần Việt châm biếm. Nguyễn Việt Hà dường như là nhà văn bắt đầu với xu thế này

trong *Khải huyền muôn*: “Việc của tôi là chỉ đọc hai bài **đít cua** cho buổi khai mạc và bế mạc” [tr.257]. Nhưng thực chất, bên trong nhân vật lại rỗng tuếch, ló bịch: “Trong lí lịch trích ngang của chủ nhân hồi đang còn chập chững non nớt trên đường hoạn lộ, chủ nhân đã khai đọc thông viết thạo bốn thứ tiếng Nga Anh Pháp và tiếng La Tinh cổ, riêng tiếng này đã bị thất truyền” [tr.258]. Giễu nhại của Nguyễn Việt Hà giáng một đòn khá mạnh vào thực tế háo danh, dốt nát của những kẻ hãnh tiến. Nhiều câu nói của các danh nhân, khẩu hiệu vốn được xem là bảo bối văn chương, chính trị, triết học một thời nhà văn vận dụng vào hành vi đời thường. Tạ Duy Anh không ngần ngại bốn cột trong *Đi tìm nhân vật*: “Quý anh cứ xem đi rồi lựa chọn. Ở đây chúng tôi bán của thật, giá sốc... và giữ chữ tín hơn *giữ con người của mắt mình*” [tr.13]. Dương Hương trong *Bến không chông* có những câu văn giễu nhại tư tưởng lỗi thời “Dù nó là con cháu địa chủ nhưng con hứa với ông bà nông dân cố gắng nuôi dạy nó thành người nghèo khổ” [tr.50]. Chính giọng điệu giễu nhại của tiểu thuyết sau đổi mới đã đem đến yếu tố bất ngờ cho người đọc. Hồ Anh Thái là nhà văn có kĩ năng làm duyên cho tiểu thuyết bằng sự giễu nhại gây hiệu ứng bất ngờ này. Gần đây nhất là tiểu thuyết *SBC là sản bất chuột*: “Một người bệnh cần thay tim. Bác sĩ cho ông ta ba khả năng lựa chọn. Có ba quả tim. Thứ nhất là tim của một lực sĩ cử tạ bị tai nạn trong lúc tập luyện. Thứ hai là tim của một chàng thủy thủ tuổi hai mươi. Thứ ba là tim của một luật sư đã hành nghề ba chục năm. Ngay lập tức bệnh nhân nói luôn, tôi chọn quả tim của luật sư. Vì sao? Vì chắc chắn đó là quả tim không hề sử dụng, còn nguyên như mới” [tr.224]. Sự tha hóa, xuống cấp của đạo đức con người trở thành một hiện tượng phổ biến, đáng báo động trong xã hội tiêu dùng. Lớp vỏ bên ngoài của sự hào nhoáng, công lí đều bị lột trần bằng tiếng cười sâu cay. Đùa đả mà cũng thực đả. Và thực chất đó là tiếng cười của kẻ sĩ với nhiều nỗi đa mang. Giễu nhại hay chính là sự thể hiện cách nhìn đời vừa nhẹ nhàng vừa mạnh mẽ, vừa lém lỉnh nghiêm túc, vừa khắt khe độ lượng của cái tôi nhà văn trên tinh thần đối thoại.

Công thức chung làm nên kiểu giọng điệu giễu nhại là sự đối nghịch của hai vế câu, hai ý giữa một bên là nghiêm túc - một bên là bốn cột; một bên là kẻ, đánh giá khách quan - một bên giải thích với cái nhìn chủ quan của người kể. Thông thường, nhà văn gia tăng kịch tính bằng việc dẫn dắt, đặt cái nghiêm túc làm đòn bẩy

để cuối cùng yếu tố giễu nhại, hài hước xuất hiện. Tạ Duy Anh (*Đi tìm nhân vật*) viết: “Để khẳng định một cái gì đó, người Anh bảo: có; người Đức bảo: chắc chắn như vậy, không thể khác được; người Mỹ - dân tộc phi lịch sử - bảo: hiển nhiên rồi; người Trung Quốc bảo: luật Trời đã định thế rồi. Còn người Việt Nam mình, trước hết hãy xem thiên hạ nói gì mới trả lời: *Để còn xem xem đã*” [tr.124]. Tính chất lựa chiều, nước đôi, lưỡng lự, ỡm ờ trong kết luận của nhà văn về sự thiếu quyết đoán của người Việt Nam càng nổi bật lên sau những dẫn dụ của Tạ Duy Anh. Hồ Anh Thái (trong *SBC là sản bắt chuột*) với một tinh thần giễu nhại mang tính đối thoại triệt để đã có không ít những khái quát kết hợp nhuần nhuyễn giữa nghiêm túc và bồn chồn: “Người mê cái gì thường có thú lên đời cái ấy. Kể cả mê chức mê tiền mê gái gú” [tr.226]...

Giễu nhại, hài hước để cười là chất giọng biểu đạt rõ nhất sự đổi mới nghệ thuật tiểu thuyết trên nguyên lý đối thoại. Cùng với hoài nghi, giễu nhại là giọng điệu chiếm ưu thế trong tiểu thuyết nói riêng, văn xuôi Việt Nam những năm 90 nói chung. Chúng ta có thể nhận ra một thực tế, sắc thái giọng điệu trên tinh thần đối thoại đều là sự đối nghịch với quan điểm giọng điệu truyền thống. Con người đương đại chấp nhận thách thức những đối âm của truyền thống.

#### **4.3.2. Sự đan xen, va quệt giọng điệu**

Phạm Vĩnh Cư trong lời nói đầu của công trình *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết* bộc bạch: “Có thể đồng ý hay không đồng ý với Bakhtin, có thể yêu Dostoievski vì những cái khác cơ, nhưng cần hiểu Bakhtin, cần nắm được nội hàm những phạm trù thâm mỹ đồng thời là triết học của Bakhtin, trong đó “phức điệu” (polyphonie), “nguyên tắc phức điệu” (polyphonisme) là những phạm trù trung tâm” [4, tr.11]. Nhà nghiên cứu cũng chú thích phân biệt giữa *phức điệu* với *đa thanh* - hai thuật ngữ âm nhạc được Bakhtin sử dụng. Trong âm nhạc, *phức điệu* đối lập với *chủ điệu* (homophonie), cả nhạc phức điệu (ví dụ Bach) và nhạc chủ điệu (ví dụ Bethoven) đều *đa thanh* (nhiều bè), nhưng trong nhạc phức điệu tất cả các bè đều bình đẳng, có giá trị như nhau, còn trong nhạc chủ điệu thì có bè chính và những bè phụ (đệm). Trong hệ thống khái niệm của Bakhtin, *phức điệu* là *đa thanh* ở độ phát triển cao nhất. *Tính đa thanh* trong văn chương là biểu hiện của *nguyên tắc đối thoại*, được Bakhtin quan

niệm như là thuộc tính phổ biến của tư duy con người. Với việc trần thuật từ nguyên tắc đối thoại, giọng điệu cũng chính là một trong những yếu tố cốt tử làm nên tính đa thanh trong văn chương, cụ thể ở thể loại tiểu thuyết. Tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 trình diễn lối viết đa giọng điệu. Tiểu thuyết phức điệu của Dostoievski khó đọc. Vì vậy, không phải tất cả tiểu thuyết đều đạt đến độ mẫu mực về tính đa thanh/phức điệu theo quan niệm của Bakhtin khi khảo sát Dostoievski, nhưng sự phong phú, đa dạng của giọng điệu tiểu thuyết tạo nên sự đan xen, va quệt giọng điệu - căn cốt trong đối thoại lời nói của Bakhtin. Trên cơ sở đó, khái quát hơn, mỗi giọng điệu bình đẳng với chính nó và các giọng điệu khác làm nên bản tổng phổ nhiều bè của tác phẩm và của tiểu thuyết giai đoạn sau đổi mới.

Tiểu thuyết 1945 - 1975 hướng tới sự hoàn tất trong lời nói nên giọng điệu mang tính cố định. Xuất phát từ tiền đề có tính phổ quát *lời nói của con người bao giờ cũng mang tính đối thoại*, tiểu thuyết Việt Nam đương đại không chỉ là một giọng mà nhiều giọng của nhiều người. Các giọng không quay lưng mà soi chiếu, dòm ngó, đánh giá, phản bác lẫn nhau. Có thể nhận ra sự đan xen, va quệt giọng điệu diễn ra ở hai cấp độ vi mô và vĩ mô. Ở cấp độ vi mô: đan xen, va quệt giọng điệu biểu hiện trong lời nói hướng tới đối tượng trong mỗi nhân vật hay giữa các nhân vật; cấp độ vĩ mô: trong tương quan của tác phẩm của các tác giả tiểu thuyết để thấy được sự phong phú, đa dạng của các bè, khái quát để khu biệt với tiểu thuyết giai đoạn 1945 - 1975. Đây cũng được xem là yếu tố chủ đạo làm nên nguyên lí đối thoại về tư tưởng trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1986.

Đan xen, va quệt giọng điệu ở cấp độ lời nói hướng tới đối tượng xuất hiện nhiều trong tiểu thuyết sau đổi mới với mức độ đậm nhạt khác nhau. Điều này thể hiện tính tất yếu khi sự đơn nhất trong cái nhìn sùng kính sử thi đã không còn chỗ đứng ở thì hiện tại. Lời văn *hai giọng, lưỡng hướng* là sự giải thiêng đối với tính chất hoàn tất trong lời nói ở văn cảnh đối thoại. Nói như Nguyễn Đăng Điệp: “Loại lời văn này, một mặt, hướng tới đối tượng lời nói như một lời thông thường; mặt khác, nó hướng tới lời *người khác*” [30, tr.16]. Tiểu thuyết Việt Nam từ sau 1986 đã tạo được nhiều lời văn hướng tới *người khác* trong văn cảnh đối thoại làm nên sự va quệt giọng điệu. Chỉ như vậy mới đủ sức nặng biểu đạt những trúc trắc trong sâu thẳm tâm hồn con người. Ý

thức nhân vật được thoát thai trong giọng điệu phức hợp của tiểu thuyết Nguyễn Khải, Dương Hương, Chu Lai, Lê Lựu, Bảo Ninh, Hồ Anh Thái, Nguyễn Việt Hà, Nguyễn Xuân Khánh, Lý Lan, Bích Ngân... Trên thực tế, tính chất phức hợp, va quệt về giọng điệu trong lời nói của nhân vật được nhà văn tập trung thể hiện nhất khi nhân vật đã trải qua những va siết của cuộc đời. Trải nghiệm với những quặng quật trước cuộc sống, đi qua những cơn chấn động của nỗi đau thân phận để chiêm nghiệm về mọi điều đã qua là thời khắc nhân vật đủ sức giải bày, triết lí. Va quệt giọng điệu trở thành phương thức đặc dụng biểu đạt nội tâm phức tạp của con người. Nhà văn Chu Lai qua tiểu thuyết đã để nhân vật tự chiêm nghiệm lại cuộc đời bằng nhiều cung bậc giọng điệu tự nhiên đan xen, xoắn bện khi chạm khắc hình tượng người lính trong và sau chiến tranh. *Ăn mày dĩ vãng* là hành trình giải thoát nỗi đau từ quá khứ của Hai Hùng mà không phải bất cứ ai cũng có thể dễ dàng vứt bỏ. Quá khứ chiến tranh đi qua khi lằn ranh giữa sự sống và cái chết gần như khó phân định đã cướp đi vẻ trai tráng Hai Hùng ngày nào để vứt lại hiện tại một kẻ nhũn nhúm, thất bại, thương tích với ám ảnh về tội lỗi trong cái chết của người con gái anh yêu. Tòa án lương tâm Hai Hùng tự kết án tội lỗi vì anh mà Ba Sương phải chết. Nhưng lúc tất cả thông tin đều trở nên mờ nhòe, dự cảm về Ba Sương vẫn còn sống thôi thúc anh phải đi và tìm sự thật để thoát khỏi bóng của kẻ *ăn mày dĩ vãng*. Sự thật nghiệt ngã hơn ở khoảnh khắc người con gái năm nào không chết vì bom đạn thời chiến nhưng lại chết vì viên đạn của tham vọng mà bản thân cô cũng không được trang bị khi trốn chạy quá khứ để bước vào hiện tại nhiều cạm bẫy. Cứ để bí mật, quá khứ ngủ yên hay phải đi đến cùng sự thật dù đó là sự sắp đặt ngẫu nhiên hay là trò cổ tình trêu đùa của tạo hóa? Chu Lai không đi đến cùng sự lí giải này. Song, lời nhắn nhủ của Hai Hùng ở cuối truyện cất nghĩa bằng giọng điệu nhiều xa xót, băn khoăn, trải nghiệm: “Tôi muốn nói với em một lời: cuộc chiến tranh vừa qua có thể là trò đùa nhưng sự mát mát lại là có thật. Cuộc đời hôm nay có thể chỉ là tấn tuồng nhưng nỗi buồn không bao giờ là một màn kịch cả. Phải không em?” [tr.368]. Bước ra ngoài khỏi cuộc chiến tranh với cả tâm hồn và thể xác thương tật, cả Hai Hùng, Ba Sương, Ba Thành không ai còn có thể giữ một bản nhạc đơn âm trước cuộc đời. Bên cạnh việc đánh giá về nhân vật với chất giọng chiêm nghiệm, người kể chuyện còn biểu lộ một chất giọng cảm thương, chia sẻ đối với số phận con

người chẳng mấy may mắn, khắc khổ, lận đận. Hay sự va đập giữa giọng điệu mang vỏ bọc trang nghiêm với chất giễu nhại mà người đọc thức nhận được trong lời nói của nhân vật: “Yêu cầu các đồng chí cười cũng phải cười trong khuôn khổ tổ chức, mơ cũng phải mơ trong tính kỉ luật” [tr.105]. Người đọc cảm nhận được nghịch lí của thực tế bằng chất giọng giễu nhại trong lời nói nhân vật, tuy nhiên, trong diễn cảnh đối thoại của lời nói nhân vật đó là giọng trang nghiêm, nghiêm túc. Tiểu thuyết đương đại sẽ trở nên đơn điệu nếu thiếu vắng đi sự tương tác đối thoại trong nội tại lời nói. Người đọc cũng chỉ là kẻ thụ động trước văn bản đọc thoại với tính một giọng, một bề. Sự va quệt, đan xen giọng điệu chính là một trong những yếu tố chủ đạo và xuất hiện thường xuyên làm nên nguyên lí đối thoại của tiểu thuyết Việt Nam sau 1986.

Nhà văn Lý Lan lắng nghe nỗi đau thân phận thế giới đàn bà bị bỏ mặc và phải tự chống chọi theo cách của đàn bà. *Tiểu thuyết đàn bà* lạ từ tên gọi. Tác giả lí giải: đại thuyết bàn những chuyện đại sự của thánh nhân; trung thuyết bàn những việc có tính phổ quát cần thiết; còn tiểu thuyết là chuyện vụn vặt, bé mọn... kiểu đàn bà. Lý Lan tự nhận, tiểu thuyết này sinh ra là để kể chuyện *bé mọn* của đàn bà. Câu chuyện số phận của những người đàn bà qua các thế hệ khác nhau tưởng vụn vặt song lại có sức ám ảnh. Chính vì vậy, nó không chỉ một giọng mà là bản hòa âm của nhiều giọng điệu mang tính trải nghiệm qua các thế hệ. Từ bà Tổ mọi đơn độc; đến Thoa - nhà văn loay hoay chấp nối lịch sử dòng họ với vết thương và bí mật của đời mình; cuối cùng là Không Bé - cô cháu gái nối dài một dòng họ đàn bà bất hạnh và không được hưởng hạnh phúc với bất kì người đàn ông nào mình gắn bó. Họ đều trưởng thành hơn từ những va siết của nỗi đau, bình tâm bước qua sóng gió cuộc đời. “Trước mắt Thoa, Không Bé không còn là cô gái hờn hờ tung tăng hay đứa bé khóc ngằn ngặt nữa, mà là một người đàn bà biết nén nỗi riêng trong lòng, bình tĩnh giữa đám đông” [tr.208]. Giọng điệu chủ đạo của nhân vật Thoa - di của Không Bé, có sự đan xen, xoắn bện của nhiều cung bậc khác nhau. Đó là giọng thấu hiểu, cảm thông, chia sẻ của người đàn bà từng trải chứng kiến hành trình trưởng thành của cháu gái nhưng cũng không khỏi xót xa, thương cảm cho sự nghiệt ngã của cuộc đời đã mang đi hình ảnh cô gái trong sáng ngày nào, chỉ còn người đàn bà dạn dĩ đương đầu với cuộc đời mặc dù trong lòng đã bị thương tổn.

Ở phạm vi lời nói hướng tới đối tượng, sự đan xen, va quệt giọng điệu trong văn cảnh độc thoại/đối thoại đã phóng chiếu, lấy ra được mạch nhỏ của nội tâm. Từ vi mạch cảm xúc đó, cuộc đời, số phận nhân vật hiện lộ ở những khúc đoạn quyết định nhất. Tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 vô hình trung tạo cho mình một cách biểu đạt về giọng điệu tưởng chừng giản đơn song lại hoàn toàn đặc dụng với con người đa bình diện hiện tại.

Bên cạnh sự va chạm giọng điệu trong lời nói hướng tới đối tượng, ở cấp độ tổng thể của tiểu thuyết, sự va quệt giọng điệu diễn ra phổ biến hơn. Tiểu thuyết đậm dấu ấn sử thi hay còn gọi là tiểu thuyết anh hùng ca với chất giọng ngợi ca thường thấy nổi bật trong tiểu thuyết giai đoạn 1945 - 1975 như *Đất nước đứng lên* (Nguyễn Ngọc), *Dấu chân người lính* (Nguyễn Minh Châu). Dù có miêu tả cái bi cũng phải là bi hùng. Tinh thần dân chủ hóa, *nhìn thẳng vào sự thật, đánh giá đúng sự thật* đã trả lại cho đời sống tiểu thuyết đương đại sự phong phú. Trong phạm vi lời văn đến câu, đoạn văn và văn bản tác phẩm đều là sự va quệt, bè phối của những bản hợp âm. Mỗi tiểu thuyết không chỉ một giọng điệu mà xung quanh nó là sự dung hợp, va đập của các giọng điệu khác. Nói rộng phạm vi biên độ lời nói là sự đan xen, va quệt giữa giọng nhân vật, giọng tác giả, giọng người kể chuyện tạo nên màu sắc lưỡng tính, đa dạng, linh hoạt. Sau 1975, đặc biệt sau 1986, điều này càng trở nên phổ biến.

Có thể bắt gặp giọng điệu triết lí, suy nghiệm trong Đoàn Minh Phượng (*Và khi tro bụi*), giễu nhại, châm biếm trong Hồ Anh Thái (*Mười lẻ một đêm, SBC là sản bắt chuột*), tự trào, triết lí, cật vấn trong Nguyễn Khải (*Thượng đế thì cười*), giọng vô âm sắc nhưng cũng đầy triết lí của Nguyễn Bình Phương (*Thoạt kì thủy, Những đứa trẻ chết già, Ngồi...*), giễu nhại và suy nghiệm từ Nguyễn Việt Hà (*Cơ hội của Chúa, Khải huyền muộn, Ba ngôi của người*), phân tích, lí giải ở Nguyễn Xuân Khánh (*Hồ Quý Ly, Mẫu Thượng Ngàn, Đội gạo lên chùa*)... Điều đáng nói, mỗi tiểu thuyết là sự va đập khá nhuần nhuyễn, tự do của các giọng điệu nghệ thuật. Các hình thái giọng điệu này không những tồn tại cạnh nhau, đối thoại với nhau mà còn có khả năng ngón nuốt, trung hòa sắc độ của nhau. Tính tương tác của các giọng điệu khác nhau làm nên tính đa thanh trong tiểu thuyết Việt Nam sau đổi mới.

Hình thức của sự đan xen, va quệt giọng điệu ở cấp độ vi mô và vĩ mô đều là sự kết hợp có chủ đích hay ngẫu hứng của nhiều sắc thái giọng điệu. Có như vậy mới đủ sức chống lại sự đơn điệu để làm nên sự đa thanh trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Thậm chí, có thể ví tiểu thuyết 1945 - 1975 và từ sau 1986 là tiểu thuyết phức điệu - chủ điệu như cách lí giải của Bakhtin qua việc mượn thuật ngữ âm nhạc. Sự bình đẳng của các giọng điệu đã tạo cho đời sống tiểu thuyết Việt Nam đương đại tính tự do, dân chủ. Trong khi đó, bè chính và bè phụ (đệm) đồng hướng lại là tinh thần của tiểu thuyết giai đoạn 1945 - 1975.

I. Turgenev đã từng nói về những đặc điểm tiêu biểu của một nghệ sỹ chân chính: “Cái quan trọng trong tài năng văn học... và tôi nghĩ rằng cũng có thể trong bất kỳ một tài năng nào, là cái mà tôi muốn gọi là tiếng nói của mình. Đúng thế, cái quan trọng là tiếng nói của mình, cái quan trọng là cái giọng riêng biệt của chính mình không thể tìm thấy trong cổ họng bất kỳ một người nào khác... Muốn nói được như vậy và muốn có được cái giọng ấy thì phải có cái cổ họng được cấu tạo một cách đặc biệt, giống như của loài chim vậy. Đó chính là đặc điểm phân biệt chủ yếu của một tài năng độc đáo” [Dẫn theo M.B.Khrapchenko]. Đây là quan điểm của Turgenev về giọng riêng biệt ở người nghệ sỹ. Trong bản nhạc nhiều bè của mỗi cá nhân nhà văn khi viết tiểu thuyết, người đọc cảm nhận được nhiều giọng điệu khác trong cái tôi chung và cả những giọng điệu khác trong cùng lời nói. Vì thế, sự va quệt giữa các giọng điệu tiểu thuyết làm nên sự phong phú của các tiếng nói khác nhau cho mỗi nhân vật trong tác phẩm, của mỗi nhà văn trước tác phẩm. Rộng hơn, đó còn tiếng nói va đập - đặc thù của tiểu thuyết đổi mới sau 1986 so với tiểu thuyết Việt Nam giai đoạn 1945 - 1975.

**Tiểu kết:** So với tiểu thuyết thời đại sử thi, tiểu thuyết Việt Nam sau đổi mới 1986 đã có những bước tiến đáng trân trọng. Qua đối thoại, cách thức tổ chức trần thuật bộc lộ rõ nhất ý thức cách tân của người nghệ sỹ góp phần làm nên sự phong phú, đa dạng thể loại. Đa chủ thể tự sự cùng với sự gia tăng, gấp bội, dịch chuyển điểm nhìn giúp cho người đọc có thể đánh giá nhân vật từ nhiều hướng, nhiều chiều. Kiến tạo diễn ngôn đối thoại là sự khám phá sâu sắc đời sống nội tâm nhân vật. Từ

đó, người đọc có cái nhìn soi chiếu, đối sánh đặc thù diễn ngôn của tiểu thuyết sử thi (1945 - 1975) và tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Cuối cùng, đối thoại trên bình diện tổ chức trần thuật chứng kiến sự phong phú của các bề, các giọng cũng như sự tương tác, đan xen giọng điệu. Cùng với đối thoại trên bình diện ý thức nghệ thuật, nguyên lí đối thoại của tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2010 trở nên hoàn thiện từ sự tổng hòa của các bình diện khác nhau của thi pháp thể loại. Mặc dù còn có những hạn định (đôi khi nhà văn “đại ngôn”, để cho ý thức luận đề lộ rõ; đối thoại nửa vờ; hoặc đối thoại của tiểu thuyết Việt Nam là tạo ra nhiều tiếng nói của nhiều quan điểm tư tưởng khác nhau mà không phải là tạo ra nhiều tiếng nói trong một tiếng nói như Dostoievski từng thực hiện...), nhưng với sự khác biệt của hai nền văn hóa Đông - Tây khác nhau từ lịch sử, văn hóa, xã hội hạn định hay khác biệt là điều tất yếu. Không hẳn quá đề cao tính ưu trội của đối thoại nhưng cũng không thể phủ nhận tính phổ quát của nó trong văn học Việt Nam nói chung, tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 nói riêng. Nguyên lí đối thoại trên bình diện ý thức nghệ thuật và tổ chức trần thuật một lần nữa khẳng định tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2010 đang hội nhập tự nhiên vào quỹ đạo văn chương thế giới.

## KẾT LUẬN

1. Đối thoại luận của Bakhtin khởi xướng hệ hình tư duy mới đối lập với lập trường độc thoại. Tuy nhiên, đối lập không phải triệt tiêu mà là hô ứng để tìm sự khác biệt, sự vận động tiệm tiến, hữu lí. Khởi đi từ luận đề bản chất đối thoại của ý thức và ngôn ngữ, Bakhtin tiến vào lĩnh vực văn chương để khám phá hiện tượng đa thanh của tiểu thuyết. Sự thâm nhập này khơi mở các tầng giá trị của tác phẩm khi hướng tiếp cận theo lập trường độc thoại vẫn còn đề ngộ. Lập trường đối thoại buộc chúng ta từ bỏ thói quen nhìn nhận giản đơn để nhập thân vào một phạm vi thẩm mỹ mới, định hướng sự nhìn nhận thế giới, con người theo một mô hình phức tạp chuỗi đối thoại bất tận. Bên cạnh đó, bản thân lí thuyết đối thoại cũng hút vào nó nhiều sự dẫn giải thú vị. J. Kristeva là người giới thiệu, tiếp nhận thành công đối thoại liên chủ thể của M. Bakhtin khi khai sinh ra khái niệm liên văn bản. Cho đến nay, liên văn bản trở thành một trong những đặc trưng quan trọng của chủ nghĩa hậu hiện đại.

2. Trong diễn trình phát triển chung của khoa học văn học, lí thuyết đối thoại Bakhtin đã chứng minh được tính phổ quát của mình. Vì vậy, sức ảnh hưởng của lí thuyết đối với tiểu thuyết Việt Nam sau đổi mới là hiển nhiên. Điều kiện lịch sử, văn hóa, xã hội của nước ta sau 1975, đặc biệt sau 1986, là môi sinh tích cực thúc đẩy tinh thần tự do, dân chủ. Đặc quyền dân chủ tạo nên nguyên lí đối thoại trên tinh thần nhận thức lại. Tinh thần này khích lệ người nghệ sĩ mặc sức sáng tạo, cách tân trong sân chơi câu chữ. Các thế hệ các nhà văn vẫn đang càn mẫn trên hành trình tìm ý nghĩa cuộc sống, con người thông qua đối thoại, qua nhìn nhận, đánh giá đa diện những hiện tượng trong đời sống. Điều này cho thấy, tiểu thuyết Việt Nam vẫn đang tiếp tục thời *hậu hiện đại* trên tinh thần *đối thoại lại, nhận thức lại* sôi nổi.

3. Nguyên lí đối thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2010 triển khai trên hai bình diện cơ bản: ý thức nghệ thuật và tổ chức trần thuật. Đối thoại trên bình diện ý thức nghệ thuật là khám phá sâu xa nhất những vấn đề được đem ra nhận thức lại, vấn đề nhân vật và đời sống thế loại. Nhận thức lại, lật lại những vấn đề cũ trong tư duy nhận thức mới, nhà văn hiện đại còn muốn tạo nên đối trọng, phản biện với lối viết giản đơn của văn học trước đó. Vấn đề đạo đức, lịch sử, văn hóa và các vấn đề về

văn học, nghệ thuật được quy chiếu ở kinh nghiệm cá nhân, vừa chân thực, vừa phức tạp, gợi sự suy ngẫm về cuộc sống đa âm sắc chứ không quy giản như sự nhìn nhận bình yên qua lăng kính cộng đồng. Con người không chỉ khám phá ở bề ngoài, sau lưng mà được nhìn nhận, khám phá ở bề sâu, *con người trong con người*. Đối thoại về quan niệm và cách thức xây dựng nhân vật đã lược bỏ tính *nhất phiến, đơn trị* trong miêu tả nhân vật. Nhiều kiểu dạng nhân vật xuất hiện, mở rộng biên độ đối thoại giữa nhân vật với nhân vật, nhân vật với người kể chuyện, tác giả và với người đọc là những đóng góp quan trọng tạo nên nguyên lí đối thoại trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1986. Đối thoại trong đời sống thể loại gắn với sự va đập các loại hình diễn ngôn nhờ những thay đổi của khung tri thức, văn hóa mới. Những đề tài, chủ đề cấm kỵ của văn học sử thi dần chuyển vào trung tâm đời sống tiểu thuyết đương đại, và ngược lại. Khuynh hướng phi sử thi, cảm hứng đời tư, thế sự, nhu cầu thể hiện nỗi buồn, bi kịch thân phận... trở thành tư tưởng chủ đạo, đối lập với tiểu thuyết giai đoạn 1945 - 1975. Sự tương tác liên văn bản ở lối viết hậu hiện đại làm nên ý thức đối thoại sôi động của đời sống thể loại tiểu thuyết Việt Nam sau đổi mới. Bên cạnh đó, đối thoại trên bình diện tổ chức trần thuật từ người kể chuyện, điểm nhìn; diễn ngôn đối thoại; giọng điệu đa thanh là bộ trợ đắc lực, làm sáng rõ tư duy đổi mới của các nhà tiểu thuyết. Người kể chuyện và điểm nhìn không còn độc tôn, một người kể, một người đánh giá mà luôn luân phiên, trao quyền nhận xét, phản biện lẫn nhau trong môi trường đối thoại. Ngôn ngữ đối thoại, đối thoại trong độc thoại hay phản biện, phê phán giữa các ý thức ngôn ngữ khẳng định tính đa chiều trong ý thức, tư duy của nhân vật. Cuối cùng, sắc thái giọng điệu phong phú, đa dạng cùng với sự hòa âm, xen kẽ giữa các giọng tạo nên tính đa thanh của tiểu thuyết Việt Nam sau đổi mới.

4. So với các lí thuyết khác, tính ưu trội của lí thuyết đối thoại nằm ở việc *cải tạo mối quan hệ giữa người - người* qua đối thoại, cắt nghĩa con người ở bề sâu, bề xa một cách công khai, tránh mọi hành vi phán quyết sau lưng. Tuy nhiên, hạn chế của đối thoại là nếu quá đề cao tính phức điệu sẽ dẫn đến làm giảm giá trị của độc thoại. Mặt khác, nếu không nắm được vấn đề cốt lõi của lí thuyết đối thoại Bakhtin là sự bình đẳng cùng tồn tại của các quan niệm, giá trị đa nguyên, của các tư tưởng độc lập thì sẽ xa rời nội hàm khái niệm, hoặc đối thoại tràn lan, đối thoại nửa vời trong các trường hợp tiểu thuyết Việt Nam. Những ưu điểm, hạn chế và những vênh lệch, trật

khớp này là tất yếu khi vận dụng lí thuyết phương Tây vào văn học Việt Nam. Dù còn những hạn định, song vai trò của lí thuyết đối thoại Bakhtin với việc nghiên cứu tiểu thuyết Việt Nam là không thể phủ nhận. Bằng cấu trúc đối thoại, chúng ta thấy được sức sống đích thực của tác phẩm khi tiếp cận hiện thực, con người trong cụ li gần gũi để nhận ra tính đa diện, nhiều chiều, chưa hoàn tất nhưng đầy sống động của tiểu thuyết nước nhà từ 1986 đến 2010.

5. Lí thuyết đối thoại là một lí thuyết hay và khó. Bên cạnh phạm vi áp dụng trong ngôn ngữ và văn chương, nó còn mở ra khả năng ở các lĩnh vực khác như văn hóa, kinh tế, triết học, tâm lí học... Tính chất liên ngành của đối thoại là một tập hợp mở gợi dẫn nhiều nhà nghiên cứu tiếp tục đào sâu trong trạng thái đang tiếp diễn. Trong khi đó ở Việt Nam, các công trình dịch thuật về lí thuyết đối thoại tương đối ít và chưa thực sự thành hệ thống, chưa thực sự đánh giá hết giá trị tự thân, thậm chí có luồng ý kiến phủ nhận người khai sinh ra bản thân lí thuyết. Phạm vi áp dụng cho các trường hợp của văn học Việt Nam nói chung vẫn còn nhiều không gian để trống. Vì vậy, nghiên cứu lí thuyết đối thoại còn phải dụng công như: ở các lĩnh vực liên ngành, hoặc cụ thể cho một đặc trưng thể loại ở các thời kì khác nhau trong văn học Việt Nam... Điều này để thấy, phía trước luận án còn nhiều khoảng trống và đòi hỏi tâm huyết của nhiều nhà khoa học thực sự chuyên tâm.

# DANH MỤC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC LIÊN QUAN ĐÃ CÔNG BỐ

## I. Bài báo

1. Lê Thị Thúy Hằng (2013), “Yếu tố kì ảo trong tiểu thuyết *SBC là săn bắt chuột* của Hồ Anh Thái nhìn từ lí thuyết đối thoại”, Kì yếu Hội thảo khoa học *Yếu tố kì ảo và huyền thoại trong văn học*, Trường Đại học Khoa học, Đại học Huế.
2. Lê Thị Thúy Hằng (2014), “Tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 - nhìn từ lí thuyết đối thoại” (*Khảo sát qua tiểu thuyết Nguyễn Việt Hà*), Tạp chí *Khoa học và công nghệ*, Trường Đại học Khoa học, Đại học Huế, (số 2), tr.26-36.
3. Lê Thị Thúy Hằng (2015), “Tính đối thoại nhìn từ bình diện nhân vật trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1986”, Tạp chí *Khoa học & Giáo dục*, Trường Đại học Sư phạm, Đại học Huế (số 1), tr.54-63.
4. Lê Thị Thúy Hằng (2015), “Đối thoại trên tinh thần nhận thức lại giá trị hoàn kết trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1986”, Hội thảo khoa học Ngữ văn 2015 *Văn học Việt Nam: Bản sắc và hội nhập*, Viện Văn học, Hà Nội.
5. Lê Thị Thúy Hằng (2016), “Đối thoại trong đời sống thể loại tiểu thuyết Việt Nam sau 1986”, Tạp chí *Khoa học* Đại học Huế, (số 1), tr.41-51.
6. Lê Thị Thúy Hằng (2016), “Tính đối thoại trong giọng điệu tiểu thuyết Việt Nam sau 1986”, Hội thảo khoa học quốc gia, in trong *Thế hệ nhà văn sau 1975 - diện mạo và thành tựu*, Nxb. Hội nhà văn, Hà Nội.
7. Lê Thị Thúy Hằng (2016), “Diễn ngôn đối thoại trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1986”, Tạp chí *Khoa học và Giáo dục*, Trường Đại học Sư phạm, Đại học Đà Nẵng, (số 18), tr.28-36.

## II. Đề tài nghiên cứu khoa học

8. Lê Thị Thúy Hằng (2012), *Tư duy đối thoại trong tiểu thuyết Nguyễn Việt Hà*, Đề tài khoa học cấp Trường, năm 2012 - 2013.

## TÀI LIỆU THAM KHẢO

### I. Tài liệu tiếng Việt

1. Thái Phan Vàng Anh (2010), “Người kể chuyện trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại”, *Luận án Tiến sĩ Văn học*, Học viện Khoa học xã hội, Hà Nội.
2. Đào Tuấn Ảnh (2005), “Quan niệm thực tại và con người trong văn học hậu hiện đại”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, (12).
3. Lại Nguyên Ân (1999), *150 thuật ngữ văn học*, Nxb. Đại học Quốc gia, Hà Nội.
4. Bakhtin M. (1992), *Lý luận và thi pháp tiểu thuyết* (Phạm Vĩnh Cư dịch và giới thiệu), Trường viết văn Nguyễn Du, Hà Nội.
5. Bakhtin M. (1993), *Những vấn đề thi pháp Dostoievski* (Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Vương Trí Nhàn dịch), Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
6. Bakhtin M. (2006), *Sáng tác của F. Rabelais và nền văn hóa dân gian trung cổ và phục hưng*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
7. Barthes R. (1997), *Độ không của lời viết* (Nguyễn Ngọc dịch), Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
8. Barthes R. (2008), *Những huyền thoại* (Phùng Văn Tửu dịch), Nxb. Tri thức, Hà Nội.
9. Barthes. R (2012), “Cái chết của tác giả” (Trần Đình Sử dịch), nguồn: [phebinhvanhoc.com.vn](http://phebinhvanhoc.com.vn), truy cập ngày 12/9/2013.
10. Lê Huy Bắc (2012), *Văn học hậu hiện đại, lý thuyết và tiếp nhận*, Nxb. Đại học Sư phạm, Hà Nội.
11. Lê Huy Bắc (2009), *Chủ nghĩa hiện thực huyền ảo & Gabriel Garcia Marquez*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
12. Benac H. (2005), *Dẫn giải ý tưởng văn chương* (Nguyễn Thế Công dịch), Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
13. Nguyễn Thị Bình (2007), *Văn xuôi Việt Nam 1975 - 1995, những đổi mới cơ bản*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
14. Nguyễn Thị Bình (2012), *Văn xuôi Việt Nam sau 1975*, Nxb. Đại học Sư phạm, Hà Nội.
15. Chevalier J, Gheerbrant A. (2002), *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, Nxb. Đà Nẵng, Đà Nẵng.
16. Compagnon A. (2006), *Bản mệnh của lý thuyết* (Lê Hồng Sâm, Đặng Anh Đào dịch), Nxb. Đại học sư phạm, Hà Nội.
17. Nguyễn Văn Dân (1999), *Nghiên cứu văn học, lý luận và ứng dụng*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.

18. Trương Đăng Dung, Nguyễn Cương (chủ biên) (1990), *Các vấn đề của khoa học văn học*, Nxb. Khoa học Xã hội, Hà Nội.
19. Trương Đăng Dung (1994), “Tiểu thuyết lịch sử trong quan niệm mỹ học của G.Lucacs”, *Tạp chí Văn học*, (5).
20. Trương Đăng Dung (1998), *Từ văn bản đến tác phẩm văn học*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
21. Trương Đăng Dung (2004), *Tác phẩm văn học như là quá trình*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
22. Trương Đăng Dung (2011), “Khoa học văn học hiện đại, hậu hiện đại”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, (8), tr.12-25.
23. Trương Đăng Dung (2012), “Tri thức và ngôn ngữ trong tinh thần hậu hiện đại”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, (1), tr.3-14.
24. Đoàn Ánh Dương (2010), “Tự sự hậu thực dân: lịch sử và huyền thoại trong *Mẫu Thượng ngàn* của Nguyễn Xuân Khánh”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, tr.107-121.
25. Đặng Anh Đào (2007), *Việt Nam và phương Tây tiếp nhận và giao thoa trong văn học*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
26. Phan Cự Đệ (2003), *Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
27. Phan Cự Đệ (chủ biên) (2004), *Văn học Việt Nam thế kỷ XX*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
28. Nguyễn Đăng Điệp (1996), “M. Bakhtin và lí thuyết về giọng điệu đa thanh trong tiểu thuyết”, *Tạp chí Văn học nước ngoài*, (1).
29. Nguyễn Đăng Điệp (2002), *Giọng điệu trong thơ trữ tình*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
30. Nguyễn Đăng Điệp (2003), *Vọng từ con chữ*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
31. Nguyễn Đăng Điệp, Nguyễn Văn Tùng (tuyển chọn, biên soạn) (2010), *Thi pháp học ở Việt Nam*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
32. Nguyễn Đăng Điệp (2012), “Tiểu thuyết Nguyễn Xuân Khánh một diễn ngôn về lịch sử văn hóa”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, (10), tr. 32 - 44.
33. Trịnh Bá Đĩnh (2011), *Chủ nghĩa cấu trúc trong văn học*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
34. Hà Minh Đức (chủ biên) (2006), *Lý luận văn học*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
35. Eco U. (2004), *Đi tìm sự thật biết cười* (Vũ Ngọc Thăng dịch), Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.

36. Freud S. (2004), *Nhập môn phân tâm học* (Nguyễn Xuân Hiến dịch), Nxb. Đại học Quốc gia, Hà Nội.
37. Hoàng Cẩm Giang (2010), “Vấn đề nhân vật trong tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI”, Tạp chí *Nghiên cứu văn học*, (4), tr.90-104.
38. Hồ Thế Hà (2014), *Tiếp nhận cấu trúc văn chương*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
39. Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi (2007), *Từ điển thuật ngữ văn học*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
40. Hoàng Ngọc Hiến (2006), *Triết lý văn hóa và triết luận văn chương*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
41. Hoàng Ngọc Hiến (2009), *Francois Jullien và nghiên cứu so sánh văn hóa Đông - Tây*, Nxb. Lao động, Hà Nội.
42. Đào Duy Hiệp (2008), *Phê bình văn học từ lý thuyết hiện đại*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
43. Đỗ Đức Hiểu (2000), *Thi pháp hiện đại*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
44. Đỗ Đức Hiểu, Nguyễn Huệ Chi, Phùng Văn Tửu, Trần Hữu Tá (đồng chủ biên) (2004), *Từ điển văn học* (bộ mới), Nxb. Thế giới, Hà Nội.
45. Nguyễn Thái Hòa (2000), *Những vấn đề thi pháp của truyện*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
46. Nguyễn Thái Hòa (2005), *Từ điển tu từ - phong cách - thi pháp học*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
47. Hyundok. C (2011), “Triết học liên văn hóa: khái niệm và lịch sử”, Lương Mỹ Vân dịch, nguồn:<http://www.vanhoahoc.vn/>, truy cập ngày 2/5/2015.
48. Ilin I.P. và Tzurganova E.A. (2003), *Các khái niệm và thuật ngữ của các trường phái nghiên cứu văn học ở Tây Âu và Hoa Kỳ thế kỉ 20* (Đào Tuấn Ảnh, Trần Hồng Vân, Lại Nguyên Ân dịch), Nxb. Đại học Quốc gia, Hà Nội.
49. Jahn M. (2005), *Trần thuật học, nhập môn lí thuyết trần thuật* (Nguyễn Thị Như Trang dịch), Hà Nội (*Tài liệu lưu hành nội bộ*).
50. Trần Thiện Khanh (2010), “Quy ước diễn ngôn văn chương giai đoạn 1986 - 1991”, Tạp chí *Sông Hương*, (254), tr.57 - 64.
51. Khrapchenco M. B. (1979), *Cá tính sáng tạo của nhà văn và sự phát triển văn học*, Nxb. Tác phẩm Mới, Hà Nội.
52. Kosikov G.K. (2013), “Văn bản - liên văn bản - lí thuyết liên văn bản” (Lã Nguyên dịch), Tạp chí *Nghiên cứu văn học*, (8) (9), tr.69-87, tr.22-39.
53. Kundera M. (1998), *Tiểu luận Nghệ thuật tiểu thuyết và Những di chúc bị phản bội*

- (Nguyễn Ngọc dịch), Nxb. Văn hóa thông tin, Hà Nội.
54. Huy Liên (2005), “Từ đối thoại tiểu thuyết của Bakhtin đến phê bình đối thoại của Todorov”, Tạp chí *Nghiên cứu văn học*, (1), tr.77-87.
  55. Nguyễn Văn Long, Lê Nhân Thìn (đồng chủ biên) (2006), *Văn học Việt Nam sau 1975, những vấn đề nghiên cứu và giảng dạy*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
  56. Nguyễn Văn Long (2009), *Văn học Việt Nam sau 1975 và việc giảng dạy trong nhà trường*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
  57. Nguyễn Văn Long (2012), *Phê bình văn học Việt Nam (1975 - 2005)*, Nxb. Đại học Sư phạm, Hà Nội.
  58. Lotman Iu.M. (2004), *Cấu trúc văn bản nghệ thuật* (Trần Ngọc Vương, Trịnh Bá Đĩnh, Nguyễn Thu Thủy dịch), Nxb. Đại học Quốc gia, Hà Nội.
  59. Phương Lựu (chủ biên) (2002), *Lý luận văn học*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
  60. Phương Lựu (2005), *Phương pháp luận nghiên cứu văn học*, Nxb. Đại học Sư phạm, Hà Nội.
  61. Phương Lựu (2005), *Tuyển tập* (tập 1: *Lý luận văn học cổ điển phương Đông*), Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
  62. Phương Lựu (2006), *Tuyển tập* (tập 3: *Lý luận văn học Mác - Lênin*), Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
  63. Phương Lựu (2011), *Lý thuyết văn học hậu hiện đại*, Nxb. Đại học Sư phạm, Hà Nội.
  64. Lyotard J.F. (2008), *Hoàn cảnh Hậu hiện đại* (Ngân Xuyên dịch), Nxb. Tri thức, Hà Nội.
  65. Trương Tô Mai (2006), “Đối thoại và carnival: Bakhtin với phê bình văn học Trung Quốc đương đại” (Trần Sơn Minh dịch), Tạp chí *Nghiên cứu văn học*, (3), tr.97 - 106.
  66. Bửu Nam (2005), “So sánh liên văn hóa trong tư duy đối thoại - triết lý của Francois Jullien”, Tạp chí *Văn hóa nghệ thuật* (6), tr.16 - 21.
  67. Bửu Nam (2011), “Trước tác của Cadière dưới góc nhìn liên văn hóa - tôn giáo”, nguồn: <http://www.vhnt.org.vn/>, truy cập ngày 2/5/2015.
  68. Lê Nguyễn (2012), *Lý luận văn học, những vấn đề hiện đại*, Nxb. Đại học Sư phạm, Hà Nội.
  69. Vương Trí Nhàn (biên soạn) (1996), *Khảo về tiểu thuyết*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
  70. Vương Trí Nhàn (2000), *Những lời bàn về tiểu thuyết trong văn học Việt Nam*,

Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.

71. Nhiều tác giả (1995), *Một thời đại mới trong văn học*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
72. Nhiều tác giả (2002), *Đổi mới tư duy tiểu thuyết*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
73. Nhiều tác giả (2009), *Nghiên cứu văn học Việt Nam, những khả năng và thách thức*, Nxb. Thế giới, Hà Nội.
74. Phùng Phương Nga (2014), “Liên văn bản và vấn đề đối thoại tư tưởng trong văn xuôi đương đại Việt Nam”, nguồn: <http://tonvinhvanhoadoc.vn/>, truy cập ngày 18/05/2014.
75. Mai Hải Oanh (2009), *Những cách tân nghệ thuật trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
76. Nguyễn Thị Hải Phương (2012), *Tiểu thuyết Việt Nam đương đại - nhìn từ góc độ diễn ngôn*, Luận án Tiến sĩ ngữ văn, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội.
77. Huỳnh Như Phương (1991), “Văn xuôi những năm 80 và vấn đề dân chủ hóa nền văn học”, Tạp chí *Văn học*, (4).
78. Plato (2012), *Đối thoại Socratic I* (Nguyễn Văn Khoa dịch, chú giải và dẫn nhập), Nxb. Tri thức, Hà Nội.
79. Pospelov G.N. (chủ biên) (1998), *Dẫn luận nghiên cứu văn học* (Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Lê Ngọc Trà dịch), Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
80. Nguyễn Minh Quân (2012), ”Chủ nghĩa hậu hiện đại: những khái niệm căn bản”, nguồn: [www.tienve.org](http://www.tienve.org), truy cập ngày 23/10/2014.
81. Rjanskaya L.P. (2013), “Liên văn bản - sự xuất hiện của khái niệm về lịch sử và lý thuyết của vấn đề” (Ngân Xuyên dịch), nguồn: <http://khoavanhoc-ngonngu.edu.vn>, truy cập ngày 12/3/2016.
82. Saussure F.D. (1973), *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương* (Tổ Ngôn ngữ học, Khoa Ngữ văn - Trường ĐH Tổng hợp Hà Nội dịch), Nxb. Khoa học Xã hội, Hà Nội.
83. Trần Đình Sử (2003), *Lý luận và phê bình văn học*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
84. Trần Đình Sử (chủ biên) (2006), *Tác phẩm và thể loại văn học*, Nxb. Đại học Sư phạm, Hà Nội.
85. Trần Đình Sử (chủ biên) (2007), *Tự sự học* (phần 1), Nxb. Đại học Sư phạm, Hà Nội.
86. Trần Đình Sử (chủ biên) (2008), *Tự sự học* (phần 2), Nxb. Đại học Sư phạm, Hà Nội.
87. Trần Đình Sử (2014), *Trên đường biên của lý luận văn học*, Nxb. Văn học,

Hà Nội.

88. Trần Quang Thái (2011), *Chủ nghĩa hậu hiện đại, các vấn đề nhận thức luận*, Nxb. Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh.
89. Nguyễn Thành (2013), *Thi pháp tiểu thuyết Vũ Trọng Phụng*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
90. Bùi Việt Thắng (biên soạn) (2000), *Bàn về tiểu thuyết*, Nxb. Văn hóa thông tin, Hà Nội.
91. Phùng Gia Thế (2016), *Văn học Việt Nam sau 1986 phê bình đối thoại*, (Tiểu luận - Phê bình), Nxb. Văn học, Hà Nội.
92. Nguyễn Huy Thiệp (2010), *Giăng lưới bắt chim*, Nxb. Thanh niên, Tp. Hồ Chí Minh.
93. Bích Thu (2001), *Những nỗ lực sáng tạo của tiểu thuyết Việt Nam từ sau đổi mới, những vấn đề lí luận và lịch sử văn học*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
94. Nguyễn Văn Thuấn (2013), “Liên văn bản trong sáng tác Nguyễn Huy Thiệp”, *Luận án Tiến sĩ văn học*, Học viện Khoa học xã hội, Hà Nội.
95. Đỗ Lai Thúy (biên soạn) (2002), *Nghệ thuật như là thủ pháp*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
96. Đỗ Lai Thúy (biên soạn) (2004), *Phân tâm học và văn hóa nghệ thuật* (nhiều người dịch), Nxb. Văn hóa thông tin, Hà Nội.
97. Đỗ Lai Thúy (biên soạn) (2004), *Phân tâm học và văn hóa tâm linh* (nhiều người dịch), Nxb. Văn hóa thông tin, Hà Nội.
98. Đỗ Lai Thúy (biên soạn, giới thiệu) (2007), *Phân tâm học và tính cách dân tộc* (nhiều người dịch), Nxb. Tri thức, Hà Nội.
99. Lộc Phương Thủy (chủ biên) (2007), *Lý luận phê bình văn học thế giới* (tập 1), Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
100. Lộc Phương Thủy (chủ biên) (2007), *Lý luận phê bình văn học thế giới* (tập 2), Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
101. Lộc Phương Thủy (2014), *Xã hội học văn học*, Nxb. Đại học Quốc gia, Hà Nội.
102. Nguyễn Thị Thủy Tiên (2014), “Tính đối thoại trong tiểu thuyết Đỗ Phấn”, *Luận văn Thạc sĩ ngữ văn*, Trường Đại học Sư phạm Huế.
103. Todorov Tz. (2004), *Thi pháp văn xuôi* (Đặng Anh Đào, Lê Hồng Sâm dịch), Nxb. Đại học sư phạm, Hà Nội.
104. Todorov Tz. (2008), *Dẫn luận về văn chương kỳ ảo* (Lê Hồng Sâm, Đặng Anh

- Đào dịch), Nxb. Đại học Sư phạm, Hà Nội.
105. Todorov Tz. (2008), *Nguyên lí đối thoại* (Đào Ngọc Chương dịch), Nxb. Đại học Quốc gia, TP. Hồ Chí Minh.
106. Lê Ngọc Trà (2007), *Văn chương, thẩm mỹ và văn hóa*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
107. Thái Thị Trang (2014), “Tính đối thoại trong tiểu thuyết Nguyễn Khải”, *Khóa luận tốt nghiệp*, Trường Đại học Sư phạm Huế.
108. Hồ Tôn Trinh (2003), *Tác phẩm được tặng giải thưởng Hồ Chí Minh*, (cụm công trình), Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
109. Bùi Thanh Truyền (2014), *Yếu tố kì ảo trong văn xuôi đương đại Việt Nam*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
110. Hoàng Phong Tuấn (2004), “Văn học đối thoại với văn hoá”, *Tạp chí Văn hoá nghệ thuật* (12), tr.39 - 41.
111. Nguyễn Văn Tùng (biên soạn) (2008), *Tuyển tập các bài viết về tiểu thuyết ở Việt Nam thế kỷ XX*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
112. Phùng Văn Tửu (2010), *Tiểu thuyết trên đường đổi mới nghệ thuật*, Nxb. Tri thức, Hà Nội.
113. Lê Thị Tuyết (2014), “Tiểu thuyết lịch sử Nguyễn Xuân Khánh nhìn từ lí thuyết đối thoại”, *Luận văn Thạc sĩ ngữ văn*, Trường Đại học Sư phạm Huế.
114. Tiền Trung Văn (2006), “Những vấn đề lý thuyết của M. Bakhtin về tính phức điệu”, Cao Kim Lan dịch, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, (6), tr.35 - 48.
115. Phạm Thị Thúy Vinh (2011), *Đối thoại trong ba tiểu thuyết Thời xa vắng* (Lê Lựu), *Bến không chồng* (Dương Hương) và *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), *Luận văn Thạc sĩ* Trường Đại học Sư phạm, Hà Nội.
116. Voloshinov V.N. (2015), *Chủ nghĩa Marx và triết học ngôn ngữ* (Ngô Tự Lập dịch), Nxb. Đại học Quốc gia, Hà Nội.
117. Trần Quốc Vượng (2003), *Văn hóa Việt Nam, tìm tòi và suy ngẫm*, Nxb. Văn học, Hà Nội.

## **II. Tài liệu tiếng Anh**

118. Kristeva. J (1986), *The Kristeva Reader*, Toril Moi (ed. 1986), New York: Columbia University Press.
119. Todorov. Tz (1984), *Mikhail Bakhtin: the dialogical principle*, Wlad Godzich (trans.), Manchester University Press, Manchester and New York.

## PHỤ LỤC

### DANH MỤC TIÊU THUYẾT ĐƯỢC KHẢO SÁT TRONG ĐỀ TÀI

1. Tạ Duy Anh (1999), *Đi tìm nhân vật*, Nxb. Văn hóa dân tộc, Hà Nội.
2. Tạ Duy Anh (2004), *Thiên thần sám hối*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
3. Tạ Duy Anh (2005), *Lão Khổ*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
4. Tạ Duy Anh (2008), *Giã biệt bóng tối*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
5. Mạc Can (2004), *Tám ván phóng dao*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
6. Trần Dần (2012), *Những ngã tư và những cột đèn*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
7. Châu Diên (2003), *Người sông Mê*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
8. Phong Điệp (2010),  *Blogger*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
9. Vũ Đình Giang (2007), *Song song*, Nxb. Văn nghệ, Tp. Hồ Chí Minh.
10. Vũ Đình Giang (2010), *Bờ xám*, Nxb. Trẻ, Tp. Hồ Chí Minh.
11. Nguyễn Việt Hà (1999), *Cơ hội của Chúa*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
12. Nguyễn Việt Hà (2005), *Khải huyền muộn*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
13. Nguyễn Việt Hà (2014), *Ba ngôi của người*, Nxb. Trẻ, Tp. Hồ Chí Minh
14. Võ Thị Hào (2005), *Giàn thiêu*, Nxb. Phụ nữ, Hà Nội.
15. Phạm Thị Hoài (1989), *Thiên sứ*, Nxb. Trẻ, Tp. Hồ Chí Minh.
16. Tô Hoài (2006), *Ba người khác*, Nxb. Đà Nẵng, Đà Nẵng.
17. Nguyễn Trí Huân (1995), *Chim én bay*, Nxb. Quân đội nhân dân, Hà Nội.
18. Dương Hương (2004), *Bến không chồng*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
19. Nguyễn Khải (2004), *Nguyễn Khải - Tiểu thuyết 1*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
20. Nguyễn Khải (2004), *Nguyễn Khải - Tiểu thuyết 2*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
21. Nguyễn Khải (2002), *Thượng đế thì cười*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
22. Ma Văn Kháng (2011), *Mùa lá rụng trong vườn*, Nxb. Trẻ, Tp. Hồ Chí Minh.
23. Ma Văn Kháng (2002), *Đám cưới không có giấy giá thú*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
24. Ma Văn Kháng (2009), *Một mình một ngựa*, Nxb. Phụ nữ, Hà Nội.
25. Nguyễn Xuân Khánh (2002), *Hồ Quý Ly*, Nxb. Phụ nữ, Hà Nội.
26. Nguyễn Xuân Khánh (2005), *Mẫu thượng ngàn*, Nxb. Phụ nữ, Hà Nội.

27. Nguyễn Xuân Khánh (2012), *Đội gạo lên chùa*, Nxb. Phụ nữ, Hà Nội.
28. Chu Lai (2009), *Phố*, Nxb. Lao động, Hà Nội.
29. Chu Lai (2004), *Ăn mày dĩ vãng*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
30. Nguyễn Danh Lam (2005), *Bến vô thường*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
31. Nguyễn Danh Lam (2005), *Giữa vòng vây trần gian*, Nxb. Hội nhà văn, Hà Nội.
32. Nguyễn Danh Lam (2010), *Giữa dòng chảy lạc*, Nxb. Văn nghệ, Tp. Hồ Chí Minh
33. Nguyễn Danh Lam (2014), *Cuộc đời ngoài cửa*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
34. Lý Lan (2008), *Tiểu thuyết đàn bà*, Nxb. Văn nghệ, Tp. Hồ Chí Minh.
35. Lê Lựu (1998), *Thời xa vắng*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
36. Dạ Ngân (2005), *Gia đình bé mọn*, Nxb. Phụ nữ, Hà Nội.
37. Bảo Ninh (1990), *Nỗi buồn chiến tranh*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
38. Đỗ Phấn (2010), *Vắng mặt*, Công ty sách Bách Việt, Hà Nội.
39. Đỗ Phấn (2011), *Rừng người*, Nxb. Phụ nữ, Hà Nội.
40. Đỗ Phấn (2011), *Chạy qua bóng tối*, Nxb. Trẻ, Tp. Hồ Chí Minh.
41. Đỗ Phấn (2013), *Con mắt rồng*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
42. Nguyễn Khắc Phê (2010), *Biết đâu địa ngục thiên đường*, Nxb. Phụ nữ, Hà Nội.
43. Nguyễn Bình Phương (1999), *Người đi vắng*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
44. Nguyễn Bình Phương (2002), *Những đứa trẻ chết già*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
45. Nguyễn Bình Phương (2005), *Thoạt kì thủy*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
46. Nguyễn Bình Phương (2006), *Trí nhớ suy tàn*, Nxb. Thanh niên, Hà Nội.
47. Nguyễn Bình Phương (2006), *Ngôi*, Nxb. Đà Nẵng, Đà Nẵng.
48. Đoàn Minh Phượng (2006), *Và khi tro bụi*, Nxb. Trẻ, Tp. Hồ Chí Minh.
49. Đoàn Minh Phượng (2007), *Mưa ở kiếp sau*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
50. Hồ Anh Thái (2003), *Trong sương hồng hiện ra*, Nxb. Phụ nữ, Hà Nội.
51. Hồ Anh Thái (2004), *Cõi người rung chuông tận thế*, Nxb. Đà Nẵng, Đà Nẵng.
52. Hồ Anh Thái (2005), *Người và xe chạy dưới trăng*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
53. Hồ Anh Thái (2006), *Mười lẻ một đêm*, Nxb. Đà Nẵng, Đà Nẵng.
54. Hồ Anh Thái (2007), *Đức Phật, nàng Savitri và tôi*, Nxb. Đà Nẵng, Đà Nẵng.

55. Hồ Anh Thái (2010), *SBC là sản bắt chuột*, Nxb. Trẻ, Tp. Hồ Chí Minh.
56. Đặng Thân (2011), 3.3.3.9 [*những mảnh hồn trần*], Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
57. Nguyễn Quang Thân (2009), *Hội thê*, Nxb. Phụ nữ, Hà Nội.
58. Thuận (2005), *Chinatown*, Nxb. Đà Nẵng, Đà Nẵng.
59. Thuận (2005), *Pari 11 tháng 8*, Nxb. Đà Nẵng, Đà Nẵng.
60. Thuận (2007), *T mát tích*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
61. Thuận (2009), *Vân Vi*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
62. Thủy Ana (2008), *Lạc giới*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
63. Nguyễn Khắc Trường (1990), *Mảnh đất lắm người nhiều ma*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
64. Nguyễn Đình Tú (2008), *Nháp*, Nxb. Thanh niên, Hà Nội.
65. Nguyễn Đình Tú (2009), *Phiên bản*, Nxb. Công an nhân dân, Hà Nội.
66. Nguyễn Đình Tú (2010), *Kín*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
67. Hoàng Minh Tường (1996), *Thủy hỏa đạo tặc*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
68. Hoàng Minh Tường (2000), *Đồng sau bão*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
69. Hoàng Minh Tường (2008), *Thời của thánh thần*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.

