

MỘT SỐ PHƯƠNG THỨC TỔ CHỨC TRẦN THUẬT TRONG VĂN XUÔI CHẤN THƯƠNG VIỆT NAM GIAI ĐOẠN SAU 1975

Đặng Hoàng Oanh

Khoa Ngữ văn, Trường Sư phạm, Trường Đại học Vinh

Tóm tắt. Bài viết đi sâu khai thác một số phương thức tổ chức trần thuật trong văn xuôi chấn thương Việt Nam sau 1975 ở các phương diện như ngôn ngữ, kết cấu, hiệu ứng gây tác động về cảm xúc. Qua phân tích những yếu tố độc đáo trong một số văn bản tiêu biểu của văn xuôi hậu chiến Việt Nam, bài báo làm rõ: chấn thương không chỉ biểu hiện ở những dấu hiệu tâm lý, tâm thần của nhân vật, nó còn chi phối sự chuyển hóa cấu trúc nội tại của văn bản, thách thức khả năng biểu đạt của ngôn ngữ, can thiệp vào tính trật tự trong tư duy, xô lệch kết cấu. Những nghiên cứu này có ý nghĩa quan trọng đối với việc nhận diện dấu vết của lối viết chấn thương trong văn xuôi Việt Nam.

Từ khóa: trần thuật, chấn thương, lối viết, sự khủng hoảng ngôn ngữ, hiệu ứng, cảm xúc, kết cấu mở.

1. Mở đầu

Lí thuyết chấn thương từ khi ra đời đến nay đã có một diễn trình phát triển rất năng động trong bối cảnh học thuật của Hoa Kỳ và Châu Âu. Bắt nguồn từ một thuật ngữ được sử dụng trong lĩnh vực y học, được nhận diện thông qua hàng loạt triệu chứng về thể chất và thần kinh, “chấn thương” trở thành một khái niệm nổi bật trong ngành nghiên cứu nhân văn. Đặc biệt, từ khi chuyên luận *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History* [1] của Cathy Caruth - cuốn sách được xem là văn bản kinh điển của phê bình chấn thương được xuất bản (1996), lí thuyết chấn thương bắt đầu xác lập nội hàm của nó trong lĩnh vực nghiên cứu. Hơn hai thập niên trở về sau, lí thuyết chấn thương vượt ra khỏi mô hình cổ điển của Cathy Caruth, kiếm tìm những hướng biểu đạt mới. Mô hình nghiên cứu chấn thương cũng dần thay đổi, chuyển từ mô hình cổ điển của Cathy Caruth sang mô hình lí thuyết đa nguyên với sự đề xướng của Michelle Balaev, Roger Luckhurst. Không thể phủ nhận rằng, những khái niệm, thuật ngữ, thao tác phân tích được gợi ý từ các lí thuyết gia có thể gợi dẫn về tính khả dụng của lối đọc chấn thương trên thực thể đầy sinh động như diễn ngôn văn học.

Tuy nhiên, bất cứ sự du nhập của lí thuyết văn học nào như lí thuyết chấn thương đều không thể bám rễ vào mảnh đất văn chương bản địa, nếu như thực thể văn học đó không hề tồn tại dấu vết chấn thương. Trái lại, chấn thương đã trở thành một trong những đặc tính của con người và xứ sở này. Việt Nam là mảnh đất còn di căn nhiều vết thương trong quá khứ. Trên cái nền thực tại ấy, một bộ phận văn học sẽ là tiếng nói của “những vết thương than khóc” (crying wound) [1; 8]. Cái âm vọng trong dòng chảy lịch sử văn học ấy, đã trở lại mãnh liệt hơn bao giờ hết trong văn học sau 1975, bởi vết thương chiến tranh của dân tộc Việt vẫn còn nhức nhối, và đời sống thế sự thời hậu chiến đã lộ diện bao điều bất trắc. Thực tế là, sự bộn bề, phức tạp của văn

Ngày nhận bài: 12/3/2022. Ngày sửa bài: 29/4/2022. Ngày nhận đăng: 12/5/2022.

Tác giả liên hệ: Đặng Hoàng Oanh. Địa chỉ e-mail: danghoangoanh86@gmail.com

xuôi Việt Nam sau 1975 đã cung cấp ngữ liệu sinh động cho cách đọc chân thương, để thông qua điểm nhìn lí thuyết, khơi mở góc nhìn mới, hé lộ những khía cạnh tiềm ẩn, đào sâu hơn những góc khuất trong thế giới tâm lí của con người – những phương diện mà trước đây vốn chưa được nhận diện một cách thấu đáo. Có thể kể đến những công trình như: *Chân thương trong truyện của Nguyễn Huy Thiệp* của Lê Thanh Nga [2], *Từ trường hợp Đoàn Minh Phượng, nghệ về văn học chân thương ở Việt Nam và quan điểm nghiên cứu* của Lê Tú Anh [3]; *Tiếng nói của cái tôi bị chân thương và tính khả dụng của yếu tố nhật kí, trình thám trong tiểu thuyết (nhân đọc “Những ngã tư và những cột đèn” – Trần Dân)* của Nguyễn Thành Thi [4], *Văn học chân thương – trường hợp Thế Vũ và Nguyễn Hoàng Thu* của Trần Việt Thiện [5]; *Chân thương kép trong “Thân phận của tình yêu” của Bảo Ninh* của Cao Kim Lan [6]... Đặc biệt, trong luận văn thạc sĩ *Thế giới nhân vật chân thương trong sáng tác của Thuận* của Hồ Thị Thảo [7], ở chương 3, khi khai thác các phương thức khắc họa nhân vật chân thương trong tiểu thuyết của Thuận, tác giả đã lưu ý đến những phương diện của trần thuật trong việc biểu đạt chân thương như điểm nhìn trần thuật, không thời gian trần thuật, ngôn ngữ... Ngoài ra, các công trình *Bóng dáng trần thuật của kinh nghiệm chân thương* của Jane Robinnet [8] và *Những chuyến viếng thăm của người chết, chân thương và kể chuyện trong nỗi buồn chiến tranh của Bảo Ninh* của Andrew Ng [9] cũng đã tiếp cận văn học chân thương trong giao điểm với tự sự (cụ thể là tiểu thuyết *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh). Có thể thấy, các công trình bàn về chân thương trong văn xuôi Việt Nam sau 1975 ít nhiều đã mô tả, phân loại được các kiểu chân thương, khai thác những tác động bên ngoài tới tâm lí của con người như là cơ chế hình thành và hoạt tác của chân thương, nhìn thấy được mối quan hệ mật thiết giữa chân thương và nghệ thuật kể chuyện. Tuy nhiên, vẫn chưa có nghiên cứu nào đi sâu khai thác lối viết chân thương, mối quan hệ giữa chân thương và trần thuật dưới góc nhìn lí thuyết, đặc biệt với chất liệu đầy phức tạp, phong phú như văn xuôi Việt Nam sau 1975. Bài viết này sẽ bổ khuyết thêm một cách đọc, đặc biệt chỉ rõ chân thương có thể tác động trở lại lối viết như thế nào.

2. Nội dung nghiên cứu

2.1. Lối viết chân thương và sự khủng hoảng của ngôn ngữ

Một trong những quan điểm mà Cathy Caruth kế thừa từ Paul de Man – sự trượt ngã giữa tham chiếu và đại diện (*the slippages between reference and representation*) [10; 502] đã trở thành tư tưởng cốt lõi của bà khi xây dựng quan niệm về chân thương: chân thương thách thức sự biểu đạt về ngôn ngữ. Chính bởi chân thương là yếu tố không thể nhận diện ngay ở thời điểm ban đầu nên kinh nghiệm chân thương thách thức không chỉ các kinh nghiệm thông thường, mà còn phát lộ những mâu thuẫn nội tại cố hữu trong ngôn ngữ. Đây là điểm tiến bộ của Cathy Caruth cũng là tư tưởng cốt lõi trong hệ thống lí thuyết của bà. Bởi ngay từ đầu, chân thương chối từ sự đồng hóa vào trong kí ức, cho nên nó thách thức khả năng tái trình hiện bằng ngôn ngữ. Tư tưởng này của Caruth rất gần với tình thân hậu hiện đại. Vốn dĩ là một thiết chế xã hội được thừa nhận trong kinh nghiệm và truyền thống của cộng đồng, ngôn ngữ vô hình trung trở thành một thứ cơ chế kiểm duyệt ngặt nghèo, một thứ “áp lực chi phối lên toàn bộ đời sống tinh thần của cộng đồng, chi phối diễn ngôn cá nhân”, khiến cho rất nhiều thứ lắng xuống ở phần vô thức, hay “bị đè nén, ức chế, rơi vào tình trạng mất tiếng nói” [11; 174-175]. Khái niệm “vô thức xã hội” - được đề xuất bởi E. Fromm - đã mô tả tình trạng đè nén của những diễn ngôn mang tính quyền lực trong xã hội đối với những diễn ngôn bị cho là “ngoại vi”, hay phi chính thống. “Mỗi xã hội chỉ cho phép một số tư tưởng tình cảm nào đó có thể đạt đến trình độ ý thức còn một số khác thì chỉ tồn tại trong trạng thái vô thức” (E. Fromm) [11; 174-175]. Xét đến cùng, ngôn ngữ chỉ là sự biểu đạt xơ cứng đối với đời sống kinh nghiệm”, vậy nên, chân thương phê phán và thách thức sự biểu đạt trực tiếp của ngôn ngữ. Văn học chân thương, từ điểm nhìn đó, luôn yêu cầu người viết phải phá vỡ cấu trúc biểu đạt thông thường của ngôn ngữ. Thậm chí,

do chính nỗi đau là cái khó nắm bắt, cho nên, đôi khi chỉ có thể nhận biết thông qua những điều được gọi lên, đặc biệt là kiểu ngôn ngữ giàu tính ám thị (ngôn ngữ của giấc mơ, ngôn ngữ của tiềm thức), hay nó sẽ nói bằng sự chông xếp của các biểu tượng. Vậy là, tính không thể biểu đạt của chấn thương đã tán công vào địa hạt căn bản nhất trong tư duy con người là ngôn ngữ, để rồi xô lệch nó, chống lại tính hợp lí và trật tự của nó, để nó hiện lên như chính hình hài của chấn thương. Cũng như quan điểm của Cathy Caruth, sự phản bội của truyện kể là điều không thể tránh khỏi khi đại diện cho chấn thương [12].

Chúng tôi muốn nhấn mạnh một chi tiết trong cuốn tiểu thuyết *Thân phận của tình yêu* (hay còn được biết đến với tên gọi *Nỗi buồn chiến tranh*) của Bảo Ninh, hình ảnh Kiên vật lộn trên từng trang giấy, từng con chữ để viết lên câu chuyện chiến tranh của riêng mình, như một hình dung rõ ràng nhất về sự bất lực của ngôn ngữ:

Anh viết ra dường như chỉ để mà hủy. Nỗi xót xa tiếc rẻ công sức và tâm lực bị phí hoài cùng nỗi lo sợ mãi mãi giẫm chân tại chỗ không thắng nổi bệnh cầu toàn đầy oan nghiệt. Gạch, xóa, gạch, xóa và xé, xé sạch, rồi lại cầm cúi viết, nhích dần từng chữ như thể một gã i tờ đang học đánh vần... Mặc dù hết trang này sang trang khác, chương này sang chương khác, song càng viết Kiên càng âm thầm nhận thấy rằng, tuồng như không phải là anh mà là một cái gì đấy đối lập, thậm chí thù nghịch với anh đang viết, đang không ngừng vi phạm, không ngừng lật ngược tất cả những giáo điều cùng tất cả những tín niệm văn chương và nhân sinh bền nhất của anh. Và hoàn toàn không cưỡng nổi, mỗi ngày Kiên một lần mình thêm vào vòng xoáy của nghịch lí hiểm nghèo ấy của bút pháp. Ngay từ chương đầu tiên cuốn tiểu thuyết của anh đã buông lơi cuốt truyện truyền thống, không gian và thời gian tự khuấy đảo, không để ý gì đến tính hợp lí, bố cục bản loạn, dòng đời các nhân vật bị phó mặc cho ngẫu hứng. Trong từng chương một Kiên viết về cuộc chiến tranh một cách rất tùy ý như thể ấy là một cuộc chiến của riêng anh. Và cứ thế, nửa điên rồ, Kiên lao đầu vào cuộc chiến đấu lại cuộc chiến của đời mình một cách đơn độc, phi hiện thực, một cách cay đắng, đầy rẫy va vấp và làm lạc [13; 54].

Chính bởi kinh nghiệm chấn thương là thứ kinh nghiệm không được khẳng định, và cũng chính vì vết thương, nỗi đau không được nhận diện ban đầu, ngôn ngữ trở nên bất lực khi cố gắng biểu đạt nó. Kinh nghiệm chấn thương của con người hoàn toàn khước từ một lối biểu đạt tường minh. Điều đó lí giải vì sao, ngòi bút của Kiên không chịu nằm trong quỹ đạo có sẵn. Không thể biểu đạt tường minh bằng ngôn ngữ, những mảng kí ức về chiến tranh của Kiên luôn giao cắt nhau, xâm lấn nhau trong dòng nội tâm hỗn độn. Chỉ đến lúc Kiên không gò tác phẩm của mình trong một cấu trúc cố định, anh thả kí ức tự do quấy đạp trên từng con chữ, trong trạng thái “hồn phách xiêu lạc, ý thức mờ mịt, lú lẫn mê mẩn, lần đầu tiên “anh viết một mạch trọn vẹn với thân hứng không bao giờ còn có lại” [14; 93]. Từ đây, quá khứ tự do ùa về trong những trang viết triền miên hàng đêm. Cuốn tiểu thuyết đầu tay của Kiên dường như có một logic riêng, một dòng chảy riêng để kiến tạo chính nó. Và cũng từ đây, trần thuật hiện lên qua kinh nghiệm chấn thương.

Quả thực, câu chuyện về sự nhọc nhằn trong quá trình sáng tạo của Kiên trong *Thân phận của tình yêu* đã đưa lại những thức nhận về cái gọi là trượt nghĩa. Nó trở thành một dấu hiện có thể nhận diện về hình thức trong các sáng tác văn xuôi sau 1975. *Thân phận của tình yêu* là minh chứng thuyết phục nhất của lối viết chấn thương: một lối tự sự đứt gãy mạch kể, sự kiện bị cắt vụn và hòa trộn trong miên man dòng ý thức đang trôi dạt trong văn bản. Nó tạo lên một lối trần thuật bất thường của cuốn tiểu thuyết, khi yếu tố thời gian, không gian, sự kiện đều không tương thích với nhau, tạo thành những mảng hiện thực (quá khứ/hiện tại) chông lún, xâm nhập lẫn nhau. Đoạn trích dưới đây là một ví dụ:

Nhiều hôm không đâu giữa phố xá đông người tôi đi lạc vào một giấc mơ khi tỉnh. Mùi hôi hám pha tạp của đường phố bị cảm giác nồng lên thành mùi thối rữa. Tôi tưởng mình đang đi qua đồi “Xáo Thệt” la liệt người chết sau trận xấp lá cà tắm máu cuối tháng Chạp 72.... Có đêm tôi

giật mình thức dậy nghe tiếng quạt trần hóa thành tiếng rú rít rộn gáy của trực thăng vũ trang. Thốt người lại trên giường tôi nín thở đợi một trái hỏa tiễn từ tàu ra phụt xuống [14; 50-51].

Quá khứ, hiện tại đồng hiện trong một phân cảnh. Nói đúng hơn, trong tiểu thuyết của Bảo Ninh, quá khứ luôn chiếm đoạt những khoảnh khắc của hiện tại một cách thô bạo, khiến cho, trong chốc lát, người kể chuyện không còn phân biệt, mình định được đâu là thực, đâu là ảo. Sự xâm lấn của những hồi ức trong tiềm thức mạnh mẽ và dồn dập và thường xuyên đến nỗi, cuộc đời thực tại của Kiên dần trở nên trống rỗng, không thực. Kiên được miêu tả như một kẻ mộng du đi giữa cuộc đời. Trong *Thân phận của tình yêu*, thì hiện tại thiếu hẳn sự kiện, vai trò của nhân vật cũng nhạt nhòa, thiếu hẳn sự kết nối. Nhân vật chỉ được tô đậm qua những cơn mê loạn triền miên.

Văn xuôi chân thương Việt Nam sau 1975 thường xuất hiện những kiểu kết cấu vụn xoắn, gây ra tình trạng đứt gãy mạch kể trong sự khủng hoảng của ngôn ngữ. Những tác phẩm giai đoạn đầu sau chiến tranh, tuy lối viết chân thương chưa thực sự đậm nét nhưng đã mang những dấu hiệu của kỹ thuật dòng ý thức khi khai thác chân thương của nhân vật. Sự xáo trộn giữa hồi ức trong quá khứ và thực tại của nhân vật, sự phát triển mạch trần thuật theo dòng nội tâm của nhân vật, các dấu hiệu xâm nhập của ngôn ngữ vô thức trong lời trần thuật trong văn học thời kỳ này, như *Chim én bay* (Nguyễn Trí Huân), *Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành*, *Cỏ lau* (Nguyễn Minh Châu), *Bến không chồng* (Duong Hường),... đã phần nào cho thấy dấu ấn của chân thương thông qua một số yếu tố thuộc về trần thuật. Chẳng hạn trong *Chim én bay*, ngôn ngữ kể chuyện thiếu sự nhất quán, quá khứ và hiện tại luôn xen kẽ, đan cài. Trong *Phiên chợ Giát*, ý thức của con người như một dòng chảy, trôi vô định, đầy bất thường, không thể dự đoán. Những vùng tối của nội tâm, những nỗi hoang mang, ẩn ức của con người hiện lên qua dòng trần thuật với các hình ảnh lặp đi lặp lại. Chẳng hạn như hình ảnh bàn tay dập dính mồ hôi của Hòa trong *Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành* của Nguyễn Minh Châu; hay hình ảnh thường luồng trong *Mười ba bến nước* của Suong Nguyệt Minh xuất hiện với tư cách là những tín hiệu nghệ thuật giàu sức tạo nghĩa. Trong *Mười ba bến nước*, Sao là người phụ nữ có chồng bị nhiễm chất độc màu da cam, năm lần sinh nở đều đẻ ra những bọc thối giống như bọc trứng thường luồng. Sự xuất hiện dồn dập những hình ảnh như thường luồng, những cái sành nhỏ thả bè trôi sông là những thứ ám ảnh chị thường xuyên. Chị nhìn thấy chúng ở mọi nơi, trong hai chiều mơ – thực. Nó còn len lỏi cả trong những giấc mộng chóng vánh trong đêm chị cùng chồng cật vó ở bờ sông.

Trong tiểu luận *Phòng tra tấn bằng thơ*, Lavoj Zizek viết: “Trong công trình của mình, Lacan đã tạo ra nhiều biến thể từ motif của Heidegger – ngôn ngữ là ngôi nhà của hữu thể: ngôn ngữ không phải là sáng tạo và là công cụ của con người, chính con người “cư ngụ” trong ngôn ngữ: “Phân tâm học nên là khoa học về ngôn ngữ mà chủ thể cư trú trong đó.” [14]. Ông còn nhấn mạnh: “... lối đọc phân tâm học được xem là có nhiệm vụ khai quật những náo động tâm lí hình thành nên những hình thức biểu hiện được mã hóa trong tác phẩm nghệ thuật. Có cái gì đó đã bị bỏ sót trong cách mô tả kinh điển như vậy: lời nói không chỉ nhận dạng hay biểu đạt một đời sống tâm lí chịu chấn thương; đường vào lời nói tự nó đã là một dữ kiện chấn thương rồi” [14]. Chính vậy, có những tác phẩm biểu đạt chất thương một cách trọn vẹn thông qua chính sự khủng hoảng của ngôn ngữ mà ở đó cách xử lí với ngôn ngữ và hình ảnh không còn dừng lại ở những thủ pháp thuần túy của văn học mô phỏng, mà trong những tác phẩm phản mô phỏng. Geoffrey Hartman đã từng nhắc tới việc kiếm tìm một hình thức “diễn ngôn phi diễn ngôn” trong việc thể hiện chấn thương thông qua một ẩn dụ trong kịch Hy Lạp cổ. Trong vở bi kịch đó, Philomela bị cưỡng hiếp và sau đó bị cắt lưỡi. Cô phải chịu chấn thương kép. Cô xử lí chấn thương đó bằng cách dệt tấm thảm mô tả cảnh cô bị cưỡng hiếp; theo đó “giọng của con thoi” trở thành giọng của cô [15; 585]. Ý tưởng của Hartman đã kết nối với một thực tế trong văn học: nhiều khi văn chương chỉ có thể tiếp cận sâu biên độ của chấn thương thông qua hình thức phản mô phỏng. Chấn thương thách thức truyền thống mô phỏng thông thường

khiến cho nhà văn phải biểu đạt nó thông qua thứ ngôn ngữ phi tả thực. Trần Vũ là một trường hợp điển hình như thế.

Đọc Trần Vũ, độc giả có thể nhận ra rằng lịch sử trở thành một chất liệu trở đi trở lại trong các sáng tác của ông. Thụy Khuê trong một bài khảo cứu kỹ lưỡng về Trần Vũ cho rằng, “Trần Vũ là hợp kim một thế giới giả tưởng”, và Trần Vũ viết truyện “giả sử” để “diễn tả một hiện thực không giả: sự bạo tàn trong chiến tranh, trong các nhân vật lịch sử, trong thiên nhiên, vạn vật và con người” [16]. Những nhân vật, sự kiện trong chiều dài lịch sử dân tộc như nhân vật Trần Thủ Độ, Trần Thị, Nguyễn Huệ, Ngọc Hân công chúa... được soi chiếu qua một lăng kính vỡ vụn, như chính chủ ý nghệ thuật của ông “đem nhân vật lịch sử ra cắt làm trăm triệu khúc và khảo sát phần nhỏ nhất” [17]. Ở đó diện mạo của nhân vật phôi ra cái vẻ nghịch dị, lạ lùng nhất qua hệ thống ngôn ngữ giàu tính biểu tượng, lớp lớp ngôn từ đưa người đọc vào một bữa tiệc thị giác. Chẳng hạn, hãy cách Trần Vũ mô tả Trần Thủ Độ trong truyện ngắn *Gia Phá*:

“Độ chỉ con ngựa ô buộc ngoài máng. Tay chân tôi lạnh ngắt, người rã ra trong cơn sợ hãi, tôi đã hiểu Độ sắp làm gì. Độ lại nắm tóc kéo lôi Trần Thị lê lét trên mặt đất bắt nhìn quang cảnh. Hai cánh tay Độ hơi cao lắm, gân guốc, mạnh mẽ. Bản dao sáng lóa, suốt đời chưa bao giờ tôi trông thấy một thanh mã rùng rợn như thế, đôi mắt của Trần Thị mở căng khiếp đảm, đôi mắt của Độ hung bạo, đôi cánh tay vung lên rồi quất xuống bằng tất cả sức lực. Tiếng ngựa rống chói tai. Tiếng vó sắt đập tung như trống nện. Cản cổ con ngựa ô ngấp lún bản đao vung lên, từ chỗ vết thương thịt da máu me đỏ trào ra như thác, máu ngấp máng, máu lênh láng bắn phun lên nền đất. Tiếng rống khùng khiếp của con vật kêu thất thanh, cổ giật ra khỏi rào buộc. Độ đã chém tiếp, thân thể trần truồng của Độ cũng vậy máu chém xối xả liền tay không ngừng nghỉ, mã tấu hơi lên rồi lại bỏ xuống, máu tung như sóng, lớp lớp trào trào. Bản thép sáng lờ lờ sắc lạnh. Hình ảnh một kẻ trần truồng chém đầu ngựa trông kinh hãi. Chát thép ròn rợn. Hai chân trước của con vật đã khuyu xuống, khoảng lưng đen nhẵn lênh máu. Những móng ngựa nhồi xuống mặt đất chỉ còn là những vũng vũng tuyết vọng, thứ co thắt của ruột gan đứt đoạn. Máu ộc ra ở miệng, đôi mắt con vật đứng trông nhìn trùng trùng lên nền trời bất ngắt. Minh ngựa đã xum xuống, Độ xắn lấy đầu gối cao...” [18; 32-33].

Trần Vũ đặt lịch sử trong tọa độ của nhiều điểm giao cắt: cái đời thường và cái thế giới huyền mộng, bạo lực và dục tính, thậm chí là bạo dâm, cái thực và cái hiện thực phi thời gian, phi không gian trong đó con người vừa là nạn nhân, vừa là chứng nhân của chính lịch sử. Đặc biệt, con người, dù được khai thác ở khía cạnh bạo lực hay dục tính, cũng đều bị đẩy tới giới hạn tận cùng của bản năng. Bạo lực trong văn Trần Vũ là một thứ bạo lực kinh khiếp, bạo tàn; dục tính trong văn Trần Vũ là thứ bạo dâm, hoang đàng, nó đã kích, gây hấn mỉ cảm, thế giới quan và đạo đức của người đọc. Tuy nhiên, khi ngôn ngữ bị làm cho “đặc quánh lại” (Trần Ngọc Hiếu) khiến cho bạo lực và dục tính phô bày hết mọi góc khuất của nó tựa như nhiều mặt cắt, nhiều mảng, nhiều góc của bức tranh lập thể đồng thời được biểu hiện trên mặt phẳng 2D. Chẳng hạn các phân đoạn mang đậm màu sắc bạo dâm của Loan và Lữ trong *Phố cổ Hội An* luôn được lồng ghép trên nền bạo lực lịch sử. “Lữ bắt đầu kể sưa sưa không ngừng, về tất cả những cuộc tàn sát đã diễn ra ở Hội An. Loan đeo lấy cổ Lữ, sợ. Tất cả những câu chuyện của Lữ lúc nào cũng kết thúc bằng các cuộc thẩm sát. Chỗ Loan ngồi trên lòng Lữ, lúc này đây, cũng chính là pháp trường. Người Loan bắt chột đồ chúí theo nhịp kéo tay, mặt ngựa lên bởi cái nắm tóc bắt thân của Lữ. Lữ ghì chắc Loan như tộc Chàm ghì chắc tộc Sa Huỳnh” [18; 155]. Lữ gọi ra ở Loan cái đam mê xác thịt cùng lúc với nỗi đau trên thân xác, qua những vết “cào xước trên lưng”, vết cắn trên cổ, hay bàn tay thô bạo cấu véo “như muốn rút thịt da”... Lữ mời gọi Loan bằng những chém giết, thẩm sát, “bằng những trang sử viết ra bằng máu của người Chàm hay Sa Huỳnh”. Loan đáp lại bằng khát khao man dã và bản năng khát máu, “y hết người điên, yêu mê dại, mất trí, cuồng, quẫn, tuồng muốn tách biệt ra khỏi thời gian để nhập vào một thời đại khác [18; 156]”. Có những cảnh được Trần Vũ miêu tả như một góc quay chậm cận cảnh,

nhịp điệu chậm rãi như trong điện ảnh, chẳng hạn cảnh Lữ dứt từng con cá sống vào miệng Loan, không khác gì một nghi lễ. Hoặc, cảnh Loan bạo hành, trút hết cơn cuồng nộ lên con ở đờ lao vào con thác loạn với Lữ giống như một nghi thức hiến tế. Trong *Phố cổ Hội An*, lối trần thuật đầy căng cảm giác và tâm lí của con người đã hoàn toàn vắt kiệt ngôn ngữ.

Ngôn ngữ chân thương trong văn Trần Vũ, mượn cách nói của Nguyễn Hữu Hồng Minh, “là chữ tử. Chữ giết người” [17]. Ngôn ngữ ấy trong *Giấc mơ Thổ* thoát thai khỏi truyền thống mô phỏng để trình hiện một thứ “giấc mơ” kì lạ tựa như đưa độc giả đến với một bức tranh siêu thực, với những mảnh tiềm thức trong giấc mộng, với chồng xếp các biểu tượng, và những ẩn dụ liên hoàn. Trong giấc mơ được tái tạo bởi Trần Vũ, vẫn thấp thoáng bóng dáng của lịch sử, đặc biệt một thứ lịch sử chân thương: cuộc vượt biên, cuộc chiến Nam – Bắc, những mất mát nguồn cội, văn hóa của thế hệ sinh ra từ thân phận lưu vong...

Thế giới nghệ thuật trong *Giấc mơ thổ* một thứ hiện thực dị thường, nơi “không gian và thời gian chỉ tồn tại với nhiệm vụ duy nhất: vật chất hóa dĩ vãng” [19], thời gian bất động (*Tết Giáp Tuất. Bất cứ ngày nào cũng là Tết Giáp Tuất. Chiều nào cũng là chiều hai mươi tám Tết. Sáng nào cũng là sáng mừng Một. Không có thời gian. Không có không gian. Không có khái niệm. Không có chuẩn mực nào để đo cuộc sống chúng tôi*) [20], không gian cũng rất mơ hồ (*phía Nam phần lục địa*), và con người là những kẻ sống lưu vong “hóa điên vì ám ảnh quá khứ” [19], vắt kiệt bởi quá khứ, lấy bạo lực, khoái lạc như một thứ “chất dẫn” để trở lại với quá khứ, dấu đó là thứ quá khứ đầy chân thương. Những đoạn viết về bạo lực hay dục vọng cuồng loạn của con người khai mở giấc mơ, ẩn ức, chân thương. Chẳng hạn phân cảnh Vĩnh được Quý vượt ve, “bồng bênh lặn ngụp giữa thân xác” cũng là lúc tâm trí Vĩnh trở về với “đại dương của tuổi thơ tự sát”, hoặc hình ảnh về chiến tranh đồng hiện trong cảnh Vĩnh cưỡng hiếp Nữ, con gái của Quý một cách thô bạo:

Tôi xé áo Nữ thịt da trẻ thơ máu xương vô tội, tôi nhai nghiền lấy núm ngực Nữ mềm mại đồ son trắng ngọt. Đêm nay là đêm Mậu Thân chôn sống tập thể. Chiều nay là chiều Mỹ Lai tàn sát không nương tay. Sáng mai là sáng hải tặc cưỡng hiếp thỏa thích.... Hòa tiền 122 ly bay rót vào trường tiểu học Cai Lậy, đuôi lửa bay ngang ô cửa sổ lúc tôi tóc vấy giạt quần lót Nữ. Tôi muốn chiếm đoạt tuổi trẻ phơi phơi sung sướng đầy đủ không lo nghĩ tương lai vững chắc của Nữ, muốn xé bằng đại học Nữ sắp có, muốn đập phá ngậy thơ trên thân xác Nữ tươi trẻ chưa biết bom đạn. Muốn tuổi thơ Nữ phải khốn khổ như tuổi thơ tôi... [20].

Quả thực, *Giấc mơ Thổ* cho thấy dụng công của Trần Vũ trong việc đưa đến cho độc giả một thế giới huyền ảo, hư hư thực thực với sự chồng xếp các biểu tượng và trùng phức những ẩn dụ. Chẳng hạn như phân đoạn tái diễn lại cuộc giao tranh giữa Quý – bộ đội Bắc Việt, “cần cổ, môi thâm, má hóp, chứng sốt rét rừng của thời kì đi B lâu lâu hoành hành” [20] và Chiến - người lính Việt Nam cộng hòa, một kẻ bại trận “bị bôi xoá. Bị bỏ quên bởi thời cuộc” [20]. Hoặc đan xen giữa những gương mặt người với nỗi ám ảnh quá khứ, luôn đắm chìm trong khái lạc, hành xác là cảnh giết rồng, ăn thịt rồng – cảnh tượng đầy đả kích, gây nên ấn tượng về tội ác “ăn thịt tổ tông”. Những trang viết dưới đây, dường như ngôn ngữ đã đẩy độc giả đến tận cùng cái ranh giới mỉa cảm và cái khủng khiếp:

- *Những tia máu phụt đỏ thẫm chan hoà chân trời. Những thân rồng lăn lộn ngã quy xuống trắng. Những tiếng kêu rên áo não trong lúc Quý tiếp tục tưới đạn. Tôi gào khóc, đau đớn, vật vờ, cầu xé, lao vào Quý bị đẩy bật ra rồi lại lao vào. Những bầy rồng con ngã sõng soài. Tôi trông rõ một đũa trẻ máu ứa ra ở mũi, ở lỗ tai, ôm chùm ruột cổ bò lét ra khỏi trắng. Vết máu trườn theo người nó đỏ bầm. Quý xô tôi, ném bộc phá, và bắn B40 kết thúc. Những gắp đạn vãi lên xác đũa bé còn hấp hối, tiện đứt cánh tay nó còn đang cố chia ra phía trước khăn khăn. Đũa bé chết giữa đồng xanh mây trắng. Máu, xác, chân tay đầu bụng ngón ngang [20].*

- *Quý lấy cưa máy xẻo thịt rồng. Con rồng con đỏ hỏn vừa bắn về ban chiều tươi rói, khoe những thớ thịt trẻ thơ bụ bẫm. Ghê sợ. Nhưng tôi cũng không cưỡng lại được niềm phấn kích,*

hồ hởi, của cảm giác được ăn thịt tươi lần đầu không đông lạnh [20].

Những câu chữ trong *Giấc mơ thổ* của Trần Vũ, quả thực “Vào thẳng tâm trí như một liều độc dược” [17]. Trần Ngọc Hiếu trong buổi tọa đàm “Gai sắc trong truyện Trần Vũ” đã nhấn mạnh một ý của Đoàn Cẩm Thi: “Trần Vũ coi ngôn ngữ như là thân thể và hành xác ngôn ngữ để nó không né tránh, mà phải gọi ra được những chấn thương, những cái u uẩn nhất, riêng tư nhất, dễ bị đập vùi bởi nhiều nhân tố lịch sử” [21]. Đằng sau những trang viết đầy gây hấn ấy, lịch sử bị bóc trần, chấn thương lộ diện.

2.2. Lối viết chấn thương và hiệu ứng gây tác động về cảm xúc (Affect theory)

Nếu nói: “Loài người những tạo vật kể chuyện: chúng ta thêu dệt những tự sự để kiến tạo nên thế giới của chúng ta” [22], thì những cách chúng ta kiến tạo những câu chuyện đó đã tiết lộ thế giới nội tâm sâu kín nhất. Độc giả có thể lắng nghe trong văn chương những vọng âm của chấn thương, đôi khi qua tầng lớp sự kiện thẩm thấu yếu tố bạo lực - kiểu sự kiện có khả năng làm phân mảnh bản ngã, hay đập gãy ý thức của con người. Bạo lực chiến tranh có thể hất văng con người đến giới hạn của sự tồn tại (cuộc đời mộng du của Kiên trong *Thân phận của tình yêu*, Quỳnh trong *Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành...*, thậm chí như nhân vật Lực trong *Cỏ lau* đã từng chiêm nghiệm: “tôi thấy đời mình bị đứt lia”). Khi chiến tranh qua đi, cuộc sống đời thường mở ra những trải nghiệm mới. Các nhà lí thuyết chấn thương nhận ra rằng, những mô hình bạo lực trong đời sống có thể không tồn tại nhưng là các biến cố theo kiểu thảm họa mang tính tra tấn, nhưng nó lại tồn tại theo cơ chế rất tinh vi: đó chính là lí do mà nhiều nhà nghiên cứu chấn thương gắn nó với hướng nghiên cứu lí thuyết về ảnh hưởng cảm xúc.

Để làm bật lên hiệu ứng gây tác động xúc cảm ở nhân vật, văn xuôi đương đại thường quan sát nhân vật trong những kiểu không gian đặc thù – nơi mà mọi yếu tố trong không gian ấy đều liên đới có khả năng tấn công vào cảm giác của con người, khơi dậy những bất an, lo âu, hay nỗi tuyệt vọng. Trong *Bức thư gửi mẹ Âu Cơ*, không gian chấn thương là bệnh viện phụ sản – nơi cô gái trẻ giải quyết mầm sống trong bụng từ một tình yêu lầm lỡ đầu đời. Thế giới xung quanh môi trường bệnh viện, từ câu chuyện của những người muộn con mong có mụn con, đến những kẻ lầm lỡ phải từ bỏ giọt máu của mình đều có thể làm gợn lên những đợt sóng dữ dội trong lòng cô gái trẻ. Từ thái độ lạnh lùng của y tá bệnh viện, cái nhìn “kinh ngạc, khinh bỉ” của những người xung quanh, tiếng nói, tiếng nguyền rủa giá nhân phẩm (“rõ hiền lành tử tế mà khốn nạn, đĩ bợm”) khiến cho cô cảm thấy “tủi hổ, bẽ bàng cùng cực”. Đặc biệt, phân đoạn miêu tả cảnh cô gái bước vào phòng “làm thuốc” đã tái tạo một kiểu không gian phẫn xử, trong đó những bác sĩ, y tá mang thứ quyền năng của kẻ bề trên, còn cô gái trẻ, “kinh hãi”, “tuyệt vọng” chờ định tội. Xen kẽ những câu mệnh lệnh là những câu truy vấn lạnh lùng, từng bước bóc tách, lột trần nhân phẩm cô, khiến cô cảm thấy mình như “một con thú bị săn đuổi đến đường cùng”. Người con gái trẻ đã trải qua những ngày ở trong bệnh viện như ném trái trọn vẹn mọi cay đắng của một đời người: từ cảm giác tủi hổ, đến cái cảm lặng chịu đựng, từ nỗi bẽ bàng đến ráo hoảnh. Phân đoạn dưới đây đã đẩy lên cao trào những xung đột nội tâm trong lòng cô, cũng là phản ứng đầy thách thức của một cá thể chấn thương trước môi trường xung quanh:

Chiều, anh ấy đem cơm vào cho con. Mắt anh ấy tái đi vì sợ hãi. Anh ấy chỉ định dừng lại một phút để trao làn thức ăn cho con. Mắt anh ấy không dám nhìn con. Anh ấy bước vội ra cửa. Con nhìn anh ấy, cái nhìn níu anh lại. Ngập ngừng, anh quay gót ngồi xuống cạnh con. Con lấy trụng bóc vỏ, tỏ ra chăm chú làm và không ngược nhìn lên. Con ăn ngon lành. Cố ăn thật ngon lành. Con bày ra giường đủ thứ, trụng vịt lộn, phở, thịt nạc rán, chuối, cam. Con cố tình phơi bày sự sung túc để tỏ ra được chiều chuộng quan tâm. Con tươi cười mời những người buổi trưa đã nguyện rửa con. Người này quả chuối, người kia mùi cam... con âu yếm với anh ấy. Anh ấy không hiểu. Anh ấy trân trân nhìn con, quả cam đang bóc ở tay anh ấy rơi xuống. Anh ấy sợ hãi nhìn con. Chắc anh ấy sợ vẻ mặt của con. Đôi mắt long lanh như điên dại, một mắt ráo

hoảnh, một mắt ngân nước. Miệng méo lệch một bên cười, một bên méo. Gương mặt méo mó thật dễ sợ, thế mà con vẫn cố bật thành tiếng cười khúc khích [23].

Không hoảng hiện sinh trong chân thương đời thường thể hiện ở chỗ: những người chịu dư chấn tinh thần không bước sang một không gian khác, mà vẫn tiếp tục một cuộc sống cũ, với những nhịp điệu cũ. Người con gái trong *Bức thư gửi mẹ Âu Cơ* vẫn tiếp tục cuộc sống của mình: “Ngày ngày con vẫn cứ nhập cuộc: Con đi xem, đi vũ hội, đi du lịch... nhưng sau tất cả những cuộc vui, con càng cô đơn hơn” [23]. Bởi cô sống trong cảnh góa bụa của một cô thiếu nữ kén chồng. Bản chất bình lặng của đời sống luôn có cơ chế gây đau đớn với những người trải qua những cơn sang chấn dữ dội trong cuộc đời, đẩy con người vào trạng thái trầm uất, lạc lõng. Cuộc đời đó, những người xung quanh dường như thờ ơ, hoặc dễ lãng quên bị kịch mà họ phải gánh chịu. Với nhân vật Tím trong truyện ngắn *Nút áo* của Nguyễn Ngọc Tư, thế giới vẫn không có gì đổi khác, nhưng từ sau khi được tìm thấy dưới chân cầu Tân Thạnh một buổi tối ở cái tuổi mười lăm, “rách mướt”, “thế giới của cô chỉ từ cửa giữa ra sau bếp”. Tím luôn sống trong cái cảm giác “buốt ruột, buồn ói” mỗi khi bước qua cầu Tân Thạnh, luôn cảm nhận thấy “những ánh mắt thương hại dính vào người” [24]. Cái “tuổi hai mươi rười rưởi” qua nhanh bởi nỗi ám ảnh cùng cái nút áo, những người đàn ông đến muốn kết duyên cũng rời đi, vì cái nút áo. Tím để cuộc đời và tuổi trẻ trôi qua mình, chỉ giữ lại cái nút áo, bởi “Nút áo còn Tím còn nhớ mình từng tơ tước bên cò chân cầu”. Cái còn ở lại với Tím, chỉ là “linh cảm được chuốt nhọn trong từng ấy tháng ngày” về “mùi mồ hôi tay, hơi thở dày như tát lửa vào gáy Tím, và tiếng tim lồng lên trong ngực” [24] của một gã đàn ông nào đó, mà Tím mong ngóng tìm ra, nhờ vào cái nút áo. Cái nút áo ấy đã khóa chặt Tím trong một thứ cảm thức mất mát vĩnh viễn.

Một trong những yếu tố có thể tác động tới cảm xúc của chủ thể chân thương, đó là ngôn ngữ của thân thể, đặc biệt, khi chân thương ấy gắn với những đặc điểm về giới. Trong *Thân phận của tình yêu*, Phương biểu trưng cho cái đẹp bị dập vùi bởi chiến tranh. Thân thể căng đầy sức sống của Phương từng là nguồn sống tinh khôi và ngọt ngào nhất với Kiên. Nhưng thân thể ấy bị xé toạc, bị giày xéo bởi chiến tranh cuồng nộ và phi nhân. Trong cảnh Phương bị cưỡng đoạt tàn bạo giữa những trận dội bom tàn khốc, quần áo nhàu nhĩ tả tơi, “máu chảy ướt nhèm, tràn đổ xuống lấp loáng” [13; 256] trước sự ngỡ ngàng của Kiên, thân thể của Phương trình hiện như nạn nhân của bạo lực. Sự bất toàn trong thân thể Phương vĩnh viễn lưu giữ cô trong khoảnh khắc chấn thương đó. Những hình ảnh về thân thể bị hủy diệt bởi chiến tranh cũng gây nên nỗi ám ảnh trong *Người sót lại của Rừng Cười* (Võ Thị Hảo). Mái tóc và khuôn ngực là biểu tượng tính nữ. Đặc biệt nó là niềm tự hào của Thảo, là thứ được những đồng đội nâng niu. Nhưng khu rừng đã cướp đi mái tóc dài chấm gót, trả lại cho những người con gái nhúm sợi mỏng mảnh xơ xác. Còn khuôn ngực đẹp như thần Vệ Nữ của chị Thắm – người đồng đội của Thảo đã bị một lưỡi lê đâm nát. Hình ảnh “tóc rụng như trút, rụng đầy khuôn ngực đã bị đâm nát của chị Thắm” [25; 102] trở về trong những giấc mơ của Thảo như những gì đẹp đẽ nhất bị tước đoạt bởi cuộc chiến.

Những dấu ấn trên thân thể - địa hạt riêng tư, dễ thương tổn cũng cho thấy cách cơ thể phản ứng với cơn đau tinh thần. Trong cuốn *Tìm mình trong thế giới hậu tuổi thơ* của Đặng Hoàng Giang, Huy là một trường hợp đặc biệt. Huy lớn lên trong gia đình đổ vỡ hôn nhân, cậu sống với mẹ và chị gái, hoàn toàn thiếu vắng tình yêu và sự quan tâm của người cha. Huy dùng chính sự bất toàn trên cơ thể của mình – cơ thể mập mạp để che đậy tâm hồn thương tổn bên trong. Đó là cách cậu tạo ra sự khác biệt với thế giới xung quanh cậu, dấu cho tận sâu thẳm trong tim cậu khao khát được yêu thương bởi cái thế giới ấy.

Mập và bị ba khước từ, tôi sống với nhiều tự ti. Hồi trước, nóng lạnh như nhau, ngày nào tôi cũng mặc một cái áo len xù, và sẽ nổi điên lên vì hoảng sợ khi má tự tiện giặt cái áo len đó. Nó là rào chắn cuối cùng, lớp bảo vệ vật lí cuối cùng giữa tôi và thế giới xung quanh. Ngoài

đường, tôi không dám nhìn vào mắt ai và trong trường thì tôi lẳng lặng đi vào trong lớp như một cái bóng [26; 149].

Vậy là, Huy coi cơ thể mình là một cách để phản kháng lại môi trường thù địch xung quanh. Huy giữ lấy sự khác biệt của bản thân để tạo ra một hàng rào bảo vệ lòng tự tôn của cậu. Ngoại hình của Huy có thể nói lên nhiều điều về cậu: sự tự ti, cô đơn, cảm giác lạc lõng, sự bất mãn... Vậy nên không quá ngạc nhiên khi trong quá trình chữa lành, Huy đã thực hiện một dự án ý nghĩa: cậu chụp ảnh ba và bản thân mình, trần truồng, đầy thương tổn bên nhau. *Đây là lần đầu tôi có thể nhìn kỹ hình của ba một cách bình tĩnh như thế này. Cái vết dây đồng hồ ở cổ tay, chấm nghệ vàng ở bắp chân, cái băng quấn quanh mu bàn chân, ba nằm đó, trần trụi và tổn thương* [26; 195]

Vì thế, thân thể cũng có khả năng kiến tạo ra tự sự chân thương, khơi gợi những tác động tới cảm xúc một cách mạnh mẽ, trực tiếp.

2.3. Lối viết chấn thương và kết cấu mở

Chấn thương, trong bản chất và ý nghĩa của từ nguyên, cũng như khả năng công phá của nó đối với đời sống hiện sinh của con người, đồng thời cũng có khả năng tạo ra cái gọi là “chaos” trong lối viết: một kiểu kết cấu của sự ngẫu hứng, của cái xáo trộn, hỗn mang. Trong *Thân phận của tình yêu*, sự kiện bản thảo của Kiên được phát hiện trong trạng thái hỗn độn đưa lại một cái nhìn hoàn chỉnh về kết cấu của chấn thương:

“Thoạt tiên, tôi cũng gắng sắp xếp để tìm lại một trình tự mong có thể đọc được như tôi vẫn thường đọc. Song hoài công, có vẻ như chẳng một trình tự nào hết. Trang nào cũng hầu như là trang đầu, trang nào cũng có vẻ là trang cuối. Tôi nghĩ, ngay dù có đánh số trang, ngay dù không có trường đoạn bị đứt, bị mối xông, không có những trang mà tác giả đã loại nhưng vẫn lẫn vào bản thảo thì đây vẫn là một sáng tác dựa trên cảm hứng của sự rối bời. Tôi không muốn nói là điên rồ”. [13; 291].

“Tuy nhiên mạch truyện không ngừng đứt gãy. Tác phẩm từ đầu đến cuối không hề có nổi một tuyến chung, một bề mặt đại khái nào mà hoàn toàn là những khối thù hình. Tất cả đang diễn ra đột nhiên bị đứt gãy và bị quét sạch giữa chừng trang giấy như thể rơi vào một khe nứt nào đó của thời gian tác phẩm. Ta vẫn gọi đó là sự mất bố cục, sự thiếu mạch lạc, thiếu bao quát nhiều khi chứng tỏ sự hụt hẫng của tư duy người viết. Chứng tỏ cái vẻ lực bất tòng tâm của y” [13; 291]

Nhân vật “tôi” là một sáng tạo rất có ý nghĩa của Bảo Ninh trong *Thân phận của tình yêu*. Trước hết, “tôi” xuất hiện dưới vai trò của một độc giả. Từ sự bối rối ban đầu khi cầm trên bản thảo kì lạ, từ nỗi hoang mang bị lạc giữa mê cung của thứ ngôn ngữ thiếu tính logic và lí tính, “tôi” dần tìm ra một cách đọc khả dĩ nhất, đó là đọc văn bản như nó vốn có. *“Tôi đọc cả núi giấy ấy theo một cách đơn giản là tờ trước rồi đến tờ sau bất kể trình tự đó là ngẫu nhiên, bất kể đó là một trang bản thảo hay là một lá thư, một trang ghi chép rời ra từ sổ tay, một trang nhật kí, một bản nháp của bài báo” [13; 293].* Anh ta gọi bản thảo của Kiên là “Một sáng tác dựa trên cảm hứng chủ đạo của sự rối bời”.

Kết cấu mở như tiêu thuyết *Thân phận của tình yêu* của Bảo Ninh không khó để nhận diện trong văn xuôi hậu chiến. Trong những tác phẩm có kết cấu mở, trật tự nghệ thuật được thiết lập theo cách thức riêng biệt, đầy ngẫu hứng. Văn xuôi chấn thương giai đoạn sau 1975 chối từ những giá trị mang tính chất đơn trị, những câu trả lời tuyệt đối, những “siêu truyện”, hay những kiểu kết cấu khép kín, mạch lạc với những mô hình chính thể mang không thời gian tuyến tính, mà ở đó mọi sự kiểm soát của nhà văn mang tính duy ý chí bất chấp thực tại bất định của đời sống. Văn học chấn thương chỉ dung nạp những kết cấu tự do, kết cấu mở, thậm chí hỗn độn, trong đó cốt truyện phân rã, phá vỡ trật tự truyền thống, nhân vật bị trôi giạt trong dòng ý thức. Nhìn vào sự vận động của văn xuôi chấn thương sau 1975, có thể thấy theo thời gian, các

nhà văn đang quyết liệt hơn trong việc trình hiện một lối viết mà ở đó, chân thương hiện diện trong chính “diễn ngôn về hành động viết” [27], trong chính kết cấu. Bởi, như Anna Gotlib đã viết: *Chân thương, trong nhiều lớp vỏ của nó, đã là một phần của những tự sự này từ thời xa xưa, thường là bởi nó đập vỡ những địa hình của các thế giới đời sống của chúng ta. Phá vỡ những ý nghĩa cơ bản nhất, hầu như được mặc định mà hoạt động tự nhận thức của chúng ta đã tạo dựng, nó thay thế những tự sự quen thuộc của chúng ta bằng một cái gì đó đôi khi khủng khiếp, lạ lùng, không thể nói lên được* [22].

Bởi tính lạ lùng, không thể nói lên được của chân thương, nỗ lực tạo nghĩa cho chân thương thông qua tự sự thường đẩy văn chương vào ranh giới của những điều bất thường trong tổ chức kết cấu: sự xuất hiện trùng điệp hai mạch truyện (*Mình và họ* - Nguyễn Bình Phương, *Song song* – Vũ Đình Giang...) sự thao túng của dòng chảy nội tâm khiến cho sự kiện bị nhúng trong những mạch ngầm miên man của ý thức, cốt truyện phân mảnh như một tấm gương bị đập vỡ. *Sông* của Nguyễn Ngọc Tư là câu chuyện chứa đựng nhiều mảnh gương vụn vỡ ấy. Tiểu thuyết của Nguyễn Ngọc Tư đã phá vỡ hoàn toàn tuyến nhân quả và lối trần thuật tuyến tính của tiểu thuyết truyền thống. Cốt truyện của *Sông* tạo cảm giác rời rạc, sự kiện lắp ghép đầu ngẫu hứng, thậm chí hoàn toàn thiếu tính kết nối với nhau. Sông không đơn thuần là câu chuyện về một chuyến đi, đầu câu chuyện mở ra từ sự xô dịch của ba nhân vật trong truyện. Ân – một kẻ tuy có gia đình nhưng mang trong mình nỗi mặc cảm bị chối bỏ, ra đi để quên đi vết thương lòng quá lớn, sau khi người yêu đồng tính đi lấy vợ. Bối mê đắm những cơn giông, tia sét rạch ngang trời, đi để kiếm tìm những cảm giác tuyệt đích nhưng thực ra cũng để chối bỏ những nỗi đau, Xu – một kẻ mồ côi luôn đau đầu về nguồn cội của bản thân dần thân vào hành trình để kiếm tìm lai lịch, gốc gác. Ba gã đàn ông không quen biết nhau, nhưng đều có những vết rạn nứt trong lòng từ những vết thương quá khứ, cùng dần thân vào cuộc hành trình để kiếm tìm và quên lãng. Sông Di đưa họ đến với những câu chuyện lạ kì, những chứng tích về sự diệt vong, những số phận con người ở bên sông. Cứ thế, những mảnh đời, những số phận được chấp vá và nhau, những hồi ức và sự kiện đi xuyên qua nhau, giao cắt nhau, những số phận thực hư, hư thực đan xen, những chi tiết phi logic bị xáo trộn trong những sự kiện trong đời thực, những cuộc đời hoàn lẫn trong những huyền thoại về sông Di... tất cả tạo nên một kiểu kết cấu vượt ra ngoài đường biên của trật tự. Một thủ pháp dễ nhận thấy trong *Sông* của Nguyễn Ngọc Tư khi tô đậm cảm giác mất mát của Ân là kĩ thuật dòng hồi tưởng vào trong sự kiện đầy bất chợt, ngẫu hứng. Chẳng hạn nỗi day dứt nhớ về Tú luôn ập đến bất cứ lúc nào trong cảm giác của Ân, nó có thể về trong bữa cơm ở ngã Chín, hay bữa cơm chiều ở Bình Khê: “cậu nhớ cái món đậu hũ non nấu với lá hương nhu mà cậu thường hay nấu, và Tú hít hà mãi, thồn thức kêu thật là thanh bai [28; 30]; “Tú nói nhìn về mặt Ân đang nấu cũng thấy ngon rồi, không cần ăn. Hôm nay tên Tú ngoi lên trong mớ đậu hũ giữa đầu mình chỉ một lần, cậu sực nhớ” [28; 70]. Bên cạnh đó, những câu chuyện nhỏ được chêm xen trong một cốt truyện lớn hơn (câu chuyện những phận người Ân gặp dọc bờ sông Di: câu chuyện của Cao, chuyện cô gái bán hoa Tầm Sương bị nhấn chìm trong dòng nước sông Di, chuyện của Lượm – người bắt ốc Bụt Đồng Nàng và cô gái bên có thể nghe thấy tiếng hát của ốc... và những câu chuyện của những con người không tên gắn chặt đời mình bên dòng sông Di, mặc cho những lúc sông Di gầm lên nuốt chửng vào lòng chảy của nó nhà cửa, những chòm cây); những sự kiện không liên quan đến nhau được đặt cạnh nhau, hay những suy tưởng, hồi ức, và kỷ niệm hòa lẫn trong nhau... cái rời rạc trong *Sông* của Nguyễn Ngọc Tư đã thể hiện được cái đồ vỡ của đời sống đương đại, cũng như những vỡ vụn trong tâm hồn của con người.

Có thể thấy, nhân vật trong sáng tác của Nguyễn Ngọc Tư thường gắn với những cuộc xuất hành. Và mỗi một cuộc xuất hành đều xuất phát từ những cuộc đời bi kịch, hay những nỗi đau trong quá khứ. Đó có thể là chuyến đi săn tìm cái đẹp vĩnh cửu trên đời để quên đi cái vô nghĩa của đời sống trong *Sầu trên đỉnh Puvan*; đó cũng có thể là hành trình xuôi ghe sông đời lưu lạc, thiếu quê hương của cha con Hai Vũ sau bi kịch gia đình trong *Cánh đồng bát tạn* [29]. Kiểu cốt

truyện rời rạc với kết cấu phân mảnh trong sáng tác của chị luôn tạo ra một hiệu ứng đặc biệt: sự đồng hiện về không - thời gian. Trong *Sâu trên đỉnh Puvan*, cái khoảnh khắc mà Vĩnh nhìn thấy bông sâu nở cũng là lúc những cảnh tượng, ảnh hình quá khứ hiện về trong anh: “Hoang mang. Ngơ ngác. Rã rời. Vụn nát. Vĩnh gần như quỵ xuống khi những bông hoa bắt đầu tím thắm, như màu môi của Lam, mỗi tình đầu của anh khi người ta vớt xác cô ở ngã ba sông. Vĩnh chứng kiến cô rơi khỏi tàu nhưng Vĩnh chẳng làm gì cả, Vĩnh không biết làm gì trước những xoáy nước, Vĩnh sợ. Như Vĩnh không biết làm gì trước những vụn thịt rơi vãi của những người thân mình trong một buổi bom đạn hôm xưa” [30]. Kí ức luôn là thứ hoàn tất nỗi đau của con người. Hay trong khoảnh khắc cảm nhận nỗi đau của “sự xé toạc, và từ rách nát, đau đớn như lũ kiến cánh được giải thoát, chúng bò rên khắp thân thể” khi bị lũ cướp vệt hãm hiếp, Nương bỗng thấy “vẻ mặt má tôi cái hôm bị người đàn ông bán vải đo lên người hình như không phải là khoái lạc thăng hoa, nó giống như tôi bây giờ, đau nhói” [29]. Trong khoảnh khắc đó, nhân vật ý thức được rằng, cái chân thương vốn không được nhận diện ban đầu, chưa bao giờ thực sự rời đi trong tiềm thức, nó chỉ đến muộn. Con người dần thân vào những cuộc hành trình thực chất là đang đi theo tiếng gọi của đáy vực sâu trong tiềm thức, từng bước đến dần với cội nguồn nỗi đau của chính mình, để nhận diện nó, và nhận diện chính bản thể.

3. Kết luận

Có thể thấy, lối viết chân thương nằm trong xu hướng đổi mới lối viết của văn xuôi Việt Nam sau 1975, đó là “tổng tiền những lối viết mang trong mình quyền lực toàn trị, những bề trầm, những bề thông thuộc, những mưu toan hợp nhất, cùng những “cái chết” đã được dự báo từ trước” [31]. Nó là một phần của xu hướng dân chủ hóa – một thành tựu lớn của nền văn học hậu chiến, nơi lịch sử trình hiện qua nhiều lăng kính. Nó cũng là kết quả tất yếu của một nền văn chương được định hình trên mảnh đất lấm vết thương chiến tranh di căn của một quá khứ vừa hoàn tất. Vì thế, lối viết chân thương dần dần hình thành trong nỗ lực “kể những điều không thể kể”, cố gắng biểu đạt những thứ khó hiện diện hình hài: chân thương tâm lí của con người. Nói như Cathy Caruth: “một hình thức kể đúp (double telling), là sự dao động giữa sự khủng hoảng về cái chết và sự khủng hoảng tương tự về đời sống: giữa chuyện kể về bản chất không thể chịu đựng nổi của một sự kiện và bản chất không thể chịu đựng nổi của ngay cả việc còn sống sót sau sự kiện đó” [1]. Đó là lí do nó chối từ những câu chuyện rõ ràng, ý nghĩa hoàn tất, những kết cấu mạch lạc; thay vào đó, tất cả những yếu tố thuộc về tổ chức trần thuật trong văn xuôi Việt Nam sau 1975 đều có thể tự nó kể một câu chuyện chân thương.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1] Cathy Caruth, 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, The John Hopkins University Press, pp 1-9.
- [2] Lê Thanh Nga, 2011. “Chấn thương trong truyện của Nguyễn Huy Thiệp”, Retrieved February 25, 2019 from <http://www.vanhoanghean.com.vn/chuyen-muc-goc-nhin-van-hoa/nhung-goc-nhin-van-hoa>.
- [3] Lê Tú Anh, “Từ trường hợp Đoàn Minh Phượng, nghĩ về văn học chấn thương ở Việt Nam và quan điểm nghiên cứu”, Retrieved February 6, 2020 from <http://www.khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/nghien-cuu/ly-luan-va-phe-binh-van-hoc/4617-t-trng-hp-oan-minh-phng-ngh-v-vn-hc-chn-thng-vit-nam-va-qun-im-nghien-cu.html>
- [4] Nguyễn Thành Thi, 2011. “Tiếng nói của cái tôi bị chấn thương và tính khả dụng của yếu tố nhật kí, trình thám trong tiểu thuyết (nhân đọc “Những ngã tư và những cột đèn” – Trần Dần), Kỷ yếu hội thảo Quốc tế *Những lần ranh văn học*, Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, pp 227-249.

- [5] Nguyễn Việt Thiện, “Văn học chấn thương – trường hợp Thế Vũ và Nguyễn Hoàng Thu”, Retrieved January 15, 2019 from <http://ukh.edu.vn/gioi-thieu/Khoa/khoa-khoa-hoc-xa-hoi-va-nhan-van/chi-tiet-khoa-khoa-hoc-xa-hoi-va-nhan-van/id/1175/Van-hoc-Chan-thuong--Truong-hop-The-Vu-va-Nguyen-Hoang-Thu>.
- [6] Cao Kim Lan, 2019. “Chấn thương kép trong “Thân phận của tình yêu” của Bảo Ninh”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, 2(564), pp 22-43.
- [7] Hồ Thị Thảo, 2017. *Thế giới nhân vật chấn thương trong sáng tác của Thuận*. Luận văn Thạc sĩ Ngôn ngữ và văn hóa Việt Nam, Trường Đại học Sư phạm TP Hồ Chí Minh.
- [8] Jane Robinett, “The narrative Shape of Traumatic Experience”, *Literature and Medicine*, Volume 26, Number 2, Fall 2007, pp.290-311.
- [9] Andrew Ng, Visitations of the Dead: Trauma and Storytelling in Bao Ninh’s The Sorrow of War, *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*, Volume 6, Number 1, Summer 2014, pp. 83-100.
- [10] Roger Luckhurst, 2006. “Mixing memory and desire: Psychoanalysis, psychology, and trauma theory”, in *Literary Theory and Criticism*, Patricia Waugh, [ed.] An Oxford Guide, Oxford University Press, pp 497-507.
- [11] Trần Đình Sử, 2014. “Bản chất xã hội, thẩm mỹ của diễn ngôn văn học” (in trong *Trên đường biên của Lí luận văn học*). Nxb Văn học, Tr.174 – 175
- [12] Xie Youguang, “Trauma Theory Today: An interview with Cathy Caruth”, *Foreign Literature Studies* 38(2):1-6. Retrieved April 10, 2020 from https://www.researchgate.net/publication/303753289Trauma_Theory_Today_An_Interview_with_Cathy_Carut
- [13] Bảo Ninh, 2005. *Thân phận của tình yêu*. Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
- [14] Lavoj Zizek, “Phòng tra tấn bằng thơ” (Hải Ngọc dịch). Retrieved March 30, 2022 from <https://hieutn1979.wordpress.com/2014/06/30/slavoj-zizek-phong-tra-tan-bang-tho-cua-ngon-ngu/>
- [15] Stephen Owen, David Dambrosch, Karen Thornber, 2016. *Lí thuyết và ứng dụng lí thuyết trong nghiên cứu văn học*, (Tập bài giảng và tài liệu tham khảo). Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội.
- [16] Thụy Khuê, “Sóng từ trường: Trường hợp Trần Vũ”. Retrieved May 5, 2022 from <http://thuykhue.free.fr/stt1/tranvu.html>
- [17] Nguyễn Hữu Hồng Minh, “Trần Vũ – Phép lạ của văn chương (Kì 2)”. Retrieved May 20, 2022 from <https://duyendangvietnam.net.vn/tran-vu---pheap-la-cua-van-chuong-ky-2.html>.
- [18] Trần Vũ, 2019. *Phép tính của một nho sĩ*. Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
- [19] Đoàn Cẩm Thi, 2016. *Độc “Tôi” bên bên lạ*. Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
- [20] Trần Vũ, *Giấc mơ thổ*, Retrieved May 20, 2022 from <http://tranvu.free.fr/baiviet/giacmo.html>
- [21] Nguyễn Hoàng Diệu Thùy, “Gai sắc trong truyện Trần Vũ” Retrieved August 10, 2019 from <https://duyendangvietnam.net.vn/gai-sac-trong-truyen-tran-vu-ky-1.html>
- [22] Anna Gotlib, *Chấn thương và chuyện kể* (Hải Ngọc dịch). Retrieved June 28, 2021 from <https://hieutn1979.wordpress.com/2021/01/03/anna-gotlib-chan-thuong-va-chuyen-ke/>
- [23] Y Ban, *Bức thư gửi mẹ Âu Cơ*. Retrieved April 28, 2022 from <https://kilopad.com/truyen-ngan-c197/buc-thu-gui-me-au-co-b11420>
- [24] Nguyễn Ngọc Tư, *Nút áo*. Retrieved April 28, 2022 from <https://tuoitre.vn/nut-ao-651415.htm>
- [25] Phan Thị Vàng Anh, Võ Thị Hào, Lí Lan, Nguyễn Thị Thu Huệ, 2002. *Truyện ngắn bốn cây bút nữ*. Nxb Văn học, Hà Nội

- [26] Đặng Hoàng Giang, 2019. *Tìm mình trong thế giới hậu tuổi thơ*. Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
- [27] Hoàng Cẩm Giang, “Vấn đề kết cấu tự sự và các khuynh hướng phát triển của tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI”, <https://js.vnu.edu.vn/>
- [28] Nguyễn Ngọc Tư, 2012. *Sông*. Nxb Trẻ, TP Hồ Chí Minh.
- [29] Nguyễn Ngọc Tư, 2005. *Cánh đồng bất tận*, Retrieved April 28, 2022 from <https://nld.com.vn/truyen-ngan/canh-dong-bat-tan-truyen-ngan-cua-nguyen-ngoc-tu-155696.htm>
- [30] Nguyễn Ngọc Tư, 2008. *Sầu trên đỉnh Puvan*, in trong *Gió lẻ và 9 câu chuyện khác*. Nxb Trẻ, TP Hồ Chí Minh.
- [31] Nguyễn Thị Minh Huệ, “Suy nghĩ từ quan niệm lối viết của Roland Barthes”. Retrieved February 19, 2021 from <https://toquoc.vn/suy-nghi-tu-quan-niem-loi-viet-cua-roland-barthes-99105928.htm>

ABSTRACT

Some ways of narrative organization in the Vietnamese traumatic proses after 1975

Dang Hoang Oanh

Department of Literature, College of Education, Vinh University

The article sheds lights on some ways of narrative organization in the Vietnamese traumatic proses after 1975, in regard to aspects such as languages, structure, and emotional impact. Through analysis of unique characteristics in many outstanding literary works of the post-war period, the article illuminates the following aspects: trauma is not only manifested in the psychological and mental signs of the character, it also coordinates the transformation of the internal structure of the text, challenges the expressive ability of the language, interferes with the order in thinking, and distorts the writing style. These studies play a critical role in identifying the traces of traumatic writing in Vietnamese proses.

Keywords: narrative organization, trauma, writing style, structure, emotional impact.