

LỊCH SỬ – VĂN HÓA

CHỦ NGHĨA HẬU HIỆN ĐẠI VÀ TIỂU THUYẾT ĐƯƠNG ĐẠI TRUNG QUỐC

PGS.TS LÊ HUY TIÊU

Chủ nghĩa hậu hiện đại (Postmodernism) ra đời vào thời gian sau thế chiến thứ hai ở xã hội hậu công nghiệp Âu - Mỹ, đã thu nhập vào các nước phương Đông và các nước thuộc thế giới thứ ba. Nó lấy triết học giải cấu trúc làm cơ sở, xua đuổi tính xác định của mọi tự sự lịch sử và tiêu giải tính chủ thể cùng tính mục đích của mọi giá trị. Chủ nghĩa hậu hiện đại chối bỏ phản ánh hiện thực bằng các loại điển hình, đồng thời cũng chối bỏ thái độ thẩm mỹ của chủ thể đối với thế giới. Vì nó hoài nghi và giải cấu tất cả, dẫn đến “khuyh hướng cực đoan phản trung tâm, phản văn hóa, phản mỹ học và phản văn học”⁽¹⁾.

Khi chủ nghĩa hậu hiện đại đang thịnh hành ở phương Tây thì Trung Quốc còn đang bận làm cách mạng văn hóa, mãi đến khi kết thúc cách mạng

văn hóa, Trung Quốc tiến hành cải cách mở cửa thì chủ nghĩa hậu hiện đại mới đi được vào và nhanh chóng bén rễ ở đại lục này.

Cuối thập kỷ 90 của thế kỷ XX trên văn đàn Trung Quốc xuất hiện hai dòng “tiểu thuyết tiên phong” và “tiểu thuyết tân tả thực” chịu ảnh hưởng của tư trào hậu hiện đại. Đại biểu của dòng “tiểu thuyết tiên phong” là các nhà văn Mã Nguyên, Mạc Ngôn, Hồng Phong, Tàn Tuyết, Tô Đồng, Dư Hoa, Cách Phi, Tôn Cam Lộ, Diệp Triệu Ngôn, Bắc Thôn, Zazitaoa... Đại biểu của dòng “tiểu thuyết tân tả thực” là các nhà văn Trì Lợi, Phương Phương, Lưu Chấn Vân, Lưu Hằng, Phạm Tiểu Thanh...

Phân tích một số tiểu thuyết đương đại Trung Quốc mang đậm dấu ấn của chủ nghĩa hậu hiện đại ta thấy có những đặc điểm sau:

Lấy văn học làm trò chơi để tiêu giải ý nghĩa

Văn học truyền thống Trung Quốc rất coi trọng “văn dĩ tải đạo”. Trong công thức này xem ra chữ “đạo” quan trọng hơn cả chữ “văn”, có “đạo” không có “văn” vẫn được thừa nhận, có “văn” không có “đạo” dường như không được tiếp nhận. Tiểu thuyết tiên phong và cả một số nhà văn trong phái “tân tả thực” nữa, giờ đây không coi trọng “đạo” nữa - tức “viết cái gì?” - mà coi trọng “văn” - tức “viết như thế nào” ? giống như phương Tây coi trọng “cái biểu đạt” hơn là “cái được biểu đạt” vậy.

Tiểu thuyết trở thành trò chơi của cái biểu đạt, có nghĩa là tiểu thuyết không còn coi trọng ý nghĩa sâu sắc của văn bản nữa. Nhà văn Trung Quốc đầu tiên biến tiểu thuyết thành một trò chơi của “cái được biểu đạt” là Mã Nguyên. Một thủ pháp quan trọng mà ông dùng để hóa giải ý nghĩa là làm cho cốt truyện trở lên mơ hồ hóa. Tiểu thuyết *Sự hấp dẫn của Gamxơ* viết năm 1987 của ông gồm ba câu chuyện chẳng liên quan gì với nhau (1) Một nhà văn già đi Tây Tạng để tìm người rừng, (2) Nhân vật Lục Cao và Diêu Lượng đi xem tục “thiên táng” của dân tộc Tạng (3) Chuyện tình của Đốn Châu, Đốn Nguyệt và cô gái dân tộc Tạng. Ba câu chuyện ấy là ba câu chuyện độc lập chẳng có mối liên hệ gì, nhưng lại nằm trong cùng một văn bản tiểu thuyết. Mạch chuyện không rõ ràng, nhân vật đột nhiên đến, đột nhiên đi. Sự kiện xảy ra không được

xác định về thời gian và địa điểm, và thường bị lược bỏ quá trình phát triển của sự kiện, làm cho tâm lí đón đợi của người đọc bị thất vọng.

Tiểu thuyết *Lá thư của thiên sứ* của Tôn Cam Lộ không những cốt truyện bị mơ hồ hóa, mà toàn truyện chỉ là những mảnh vỡ vụn rời rạc của đời sống, không hề có tình tiết nào cả. Vì sao Thượng đế lại sai người đi đưa thư ? Nội dung thư là gì ? Người nhận thư là ai ? Tất cả đều không có lời giải thích. Mọi sự kiện cần được giao đãi ở trong truyền thống đều bị lược bỏ. Toàn truyện được cấu tạo bởi 50 định nghĩa về “lá thư”. Ví dụ mở đầu là: “Lá thư là sự mất mát đau thương của tình cảm”, “Lá thư là sự xúc động phiêu dạt và xa xăm”. Kết thúc truyện cũng là định nghĩa về “lá thư”: “Lá thư bắt nguồn từ một lần viết bất ngờ”. Truyện muốn nói cái gì, có giới mà biết. Ở đây không ai hiểu được “cái biểu đạt” là cái gì, mà chỉ thấy có sự nhảy múa của “cái được biểu đạt”.

Hóa giải ý nghĩa của văn học, biến sáng tác văn học thành một trò chơi của phái tiên phong Trung Quốc là chịu ảnh hưởng của các đại gia hậu hiện đại phương Tây. M. Foucault từng nói: “Sáng tác như một trò chơi, nó không ngừng vượt qua quy tắc tự thân và phạm vi giới hạn của nó để hiện thị tự thân” - (*Ai là tác giả*). Tô Đồng - một nhà văn trẻ của phái Tiên phong cũng từng nói: “Chuyên nghiệp của tôi là chơi chữ Hán, xếp các con chữ như xếp củi thành một bảo tháp, xếp thành sân bốn góc, xếp

thành xe lửa nhỏ, xếp thành trái núi, xếp thành một cái cầu “ - (*Cái bóng của vĩnh viễn*). Thậm chí ông còn nói: “Viết tiểu thuyết như làm bánh bao vậy !”.

Chủ nghĩa hậu hiện đại phương Tây cấy trồng vào đất phương Đông Trung Quốc sẽ cho ra những hoa trái mang màu sắc bản địa khá rõ rệt. Tuy phái tiên phong Trung Quốc tiếp thu lý luận và tiếp nhận thủ pháp sáng tác của chủ nghĩa hậu hiện đại phương Tây nhưng ý nghĩa cốt truyện của họ chưa hoàn toàn mất hẳn như của phương Tây. Qua những mảnh vụn đời sống mà các nhà văn Trung Quốc miêu tả nói trên, ta vẫn cảm nhận được màu sắc ngụ ngôn của nó. Cốt truyện rời rạc của Mã Nguyên, ngụ ý cuộc sống là lộn xộn khó nắm bắt; câu chuyện mộng mị của Tàn Tuyết ngụ ý cuộc sống là hoang đường lạnh lùng tàn khốc; cảnh bạo lực tanh tưởi trong tiểu thuyết của Dư Hoa ngụ ý cuộc sống là tàn nhẫn, bất nhân; những câu chuyện rời rạc về cây phong, cây liễu trong tiểu thuyết của Tô Đồng ngụ ý tình cảm nhớ quê hương của những người sống ở thành thị. Thật là mỗi cây mỗi hoa, mỗi nhà một cảnh !

Từ kinh nghiệm cuộc sống chuyển thành thể nghiệm cá nhân

Về đối tượng tự sự, tiểu thuyết tiên phong tỏ ra rất khác với truyền thống. Tự sự trong văn học hiện thực trước đây, kinh nghiệm cuộc sống luôn đóng vai trò chủ đạo. Có thể nói, kinh nghiệm cuộc sống - tức hiện thực cuộc sống là toàn bộ đối tượng của tiểu thuyết trước đây,

nhiệm vụ chủ yếu của tự sự là biểu hiện chân thực của cuộc sống. “Dòng văn học vết thương”, “văn học phản tư” cho đến “văn học cải cách”, “tiểu thuyết tâm can” xuất hiện sau “cách mạng văn hóa”, đối tượng tự sự đều là kinh nghiệm cuộc sống bên ngoài, khách quan, thực tế.

Các nhà tiểu thuyết tiên phong chống lại truyền thống đó, họ đuổi “kinh nghiệm cuộc sống” ra khỏi văn bản tiểu thuyết. Từ bỏ tính hiện thực, bài trừ kinh nghiệm cuộc sống trở thành cách làm phổ biến của riêng phái “tiểu thuyết tiên phong”. Họ cố ý làm nổi tính hư cấu của tiểu thuyết, nói cho anh biết cái được miêu tả ở trong tiểu thuyết không phải là cuộc sống hiện thực. Tiểu thuyết *Nữ thần sông Lasa* (1984) của Mã Nguyên là tác phẩm đầu tiên đưa ra nguyên tắc “tính giả định”, vạch rõ ranh giới giữa tính hư cấu, tính chân thực và trình tự chuyển hóa giữa hai tính cách đó. Nội dung của tiểu thuyết kể về một ngày chủ nhật nọ, một đoàn du lịch gồm 13 người đến chơi ở ven sông Lasa. Họ nhìn thấy những nhà hàng bán thịt thú rừng, những bức tượng bằng cát và nhiều cảnh vật kỳ lạ khác nữa. Những câu chuyện đó tuy rời rạc chẳng dính kết gì với nhau, nhưng vì những phong tục văn hóa khác lạ của xứ Tây Tạng nên đọc rất thú vị. Không cẩn thận, người đọc có thể cho đó là “chân thực”. Biết được tầm đón đợi của độc giả, ngay ở đoạn đầu truyện, tác giả nói các sự kiện được miêu tả là giả đấy: “Chúng tôi giả thiết ngày đó là mười ngày thứ hai sau hạ chí, lúc đó trời

rất nóng, có thể đi bơi được. Như thế là độc giả có thể đoán được đó là câu chuyện của mùa bơi ở Lasa. Tôi còn có thể giả thiết nữa, ban đêm vừa mưa xong nên sớm mai trời rất trong xanh, một ngày nghỉ thật là thoải mái”. Những lời giả thiết ấy của tác giả cho ta biết đây là câu chuyện tượng tượng ra, chứ không có thật. Như vậy câu chuyện không phải là phản ánh thế giới hiện thực bên ngoài.

“Tính giả định”, “tính hư cấu” còn thể hiện ở những truyện về sau của tác giả. Truyện *Hư cấu* ⁽²⁾ cũng của ông viết năm 1986, qua tên truyện có thể cảm nhận được ý đồ đó của tác giả. Tác phẩm kể về nhân vật “tôi” - tức Mã Nguyên - đến thăm một làng hủ ở Tây Tạng để viết tiểu thuyết và bà vợ của ông cũng đã từng đến công tác ở bệnh viện hủ ở đây. Những dòng đầu của truyện, tác giả viết: “Về bản chất tôi không khác gì các nhà văn khác, tôi cũng giống như họ, cần phải đi quan sát cái gì đó, sau đó nhờ vào kết quả quan sát mà hư cấu... Không nghi ngờ gì nữa, tôi chỉ cần mượn cái thôn nhỏ đầy bệnh nhân làm bối cảnh. Tôi cần phải sử dụng kết quả quan sát trong thời gian 7 ngày, sau đó mới bịa ra một câu chuyện khiến người đọc sồn tóc gáy”. Ở đây có hai điều cần chú ý: một là hư cấu, hai là quan sát. ý nói mục đích quan sát của tác giả là để hư cấu, tức là quan sát, là chân thực, tiểu thuyết căn cứ vào những điều quan sát được để viết ra cũng chỉ là hư cấu, không đáng tin cậy. Có điều đã có cơ sở quan sát thì tiểu

thuyết dù có hư cấu thế nào thì vẫn có tính chân thật ở trong đó, nó vẫn có chút quan hệ với thế giới hiện thực. Thế nhưng tác giả cứ nhắc đi nhắc lại rằng những cái đó đều là bịa, không có thật: Đó chỉ là thể nghiệm của cá nhân mà thôi.

Tiểu thuyết *Tự sự tử vong* của Dư Hoa là sự kế tục bút pháp “giả định” của Mã Nguyên. Tiểu thuyết được kể với ngôi thứ nhất. “Tôi” là một lái xe, đã hai lần gây ra tai họa. Lần thứ nhất xảy ra cách đây hơn 10 năm. Tác giả tả kỹ việc gây ra tai họa lần thứ hai: “tôi” cán chết một cô gái, “tôi” đang bế cô ta chạy đến bệnh viện thì bị người nhà cô gái đánh cho một trận sống dở chết dở. “Tôi” kể câu chuyện rành rọt, rất chân thật, khiến độc giả tưởng anh ta may mắn sống sót nhớ lại vụ tai nạn đó. Nhưng câu cuối cùng của truyện lại là: “Tôi chết rồi!”. Mặc dù câu này có thể hiểu là: “Tôi tưởng, tôi chết rồi !, nhưng do các nhà tiên phong thích chơi chữ khiến người ta vẫn nghĩ là “Tôi thực sự chết rồi!”. Như vậy câu chuyện kia hoàn toàn là bịa chứ không có thật.

Tiểu thuyết đã không phải là tái hiện kinh nghiệm cuộc sống bên ngoài, thì đó là cái gì? Kinh nghiệm cuộc sống đã không còn thì đương nhiên chỉ còn là thể nghiệm cá nhân mà thôi. Tiểu thuyết *Phó bùa vàng*, *Phù vân giả cổ* của nữ văn sĩ Tàn Tuyết, trong đó tuy có một số câu từ làm cho người đọc nghĩ đến thời “đại cách mạng văn hóa”, nhưng những sự kiện đó bị làm mờ nhạt đi, vì nó

không phải là trọng tâm mà tác giả muốn biểu hiện. Cái mà tác giả muốn nói là cuộc sống vô cùng tàn khốc, nó chỉ là ác mộng mà thôi. Thông qua tự sự mộng ảo hóa của bà để biểu hiện sự thể nghiệm nhân sinh lạnh lùng, u ám, hoang đường của thế giới thời “đại cách mạng văn hóa”. Nhiều tác phẩm thời kỳ đầu của Dư Hoa đầy máu me, bạo lực, nhưng đó chỉ là cái vẻ bề ngoài của thể nghiệm nội tâm cá nhân nhà văn. Trong mỗi thiên truyện của ông, còn người bị đẩy dọa đến chết, nhưng ngòi bút của ông vẫn cứ lạnh lùng, vô cảm, bởi sự tàn bạo vô nhân kia không phải là khách quan, cũng không phải là tả thực, mà chỉ là sự hư cấu, tưởng tượng của riêng nhà văn.

So sánh giữa Mã Nguyên và lớp nhà văn tiên phong sau này như Tàn Tuyết, Dư Hoa, Tô Đồng, Cách Phi... ta thấy họ giống nhau ở chỗ đều thông qua cường điệu tính hư cấu để đạt đến mục đích là hóa giải việc văn học phản ánh thế giới bên ngoài. Nhưng giữa họ có sự khác nhau, tức là cách nhấn mạnh tính hư cấu là khác nhau. Tiểu thuyết của Mã Nguyên rất giống với “siêu tiểu thuyết” của chủ nghĩa hậu hiện đại phương Tây. “Siêu tiểu thuyết” (metafiction) còn gọi là “phản tiểu thuyết (anti - novel), đặc trưng của nó là chống lại bản thân tiểu thuyết, nó luôn tự mình hiển thị là tác phẩm hư cấu. Tác giả của loại tiểu thuyết này thường kiêm cả người tự sự, nhân vật chính và tác giả gần như trùng khớp. Mã Nguyên thường nhảy ra nói

với độc giả rằng tác phẩm của mình là hư cấu chứ không phải là thật. Trong *Hư cấu* ông viết: “Tôi là người Hán, tên gọi Mã Nguyên, tôi viết tiểu thuyết, tôi thích phóng túng ngẫu tạo”. Còn những nhà văn tiên phong trẻ sau này thì họ phần lớn là để cho độc giả tự thể hội, trong quá trình tự sự để cho độc giả cảm nhận được tính hư cấu của cốt truyện. Họ luôn tạo ra không khí hoang đường, tưởng tượng, để anh cảm thấy sự việc ấy không thể có ở thế giới bên ngoài, từ đó đạt đến sự cường điệu về tính hư cấu. Cảnh tượng quái đản trong tiểu thuyết của Tàn Tuyết, những cảnh bạo lực trong tiểu thuyết của Dư Hoa, những vụ án kì lạ trong tiểu thuyết của Cách Phi, có cái nào mà không phải là hư cấu chứ?

Tất nhiên, nói tiểu thuyết tiên phong cá nhân hóa đối tượng tự sự, không có nghĩa là họ hoàn toàn thoát ly khỏi quỹ đạo tự sự chính thống. Sự thực thì họ chỉ chống lại cách phản ánh hiện thực một cách máy móc trước kia mà thôi. Theo họ, khi chính trị đã can thiệp thô bạo vào văn nghệ thì cái gọi là “chân thực” ấy chỉ là hư giả. Họ cố gắng phản ánh chân thực theo quan điểm của họ. Nhà văn Dư Hoa nói: “Tôi thấy sáng tác của tôi khác với cái chân thực kia của cuộc sống. Tôi cảm thấy cuộc sống trên thực tế là không chân thực. Cuộc sống là sự vật lẫn lộn giữa chân - giả, giữa mất cá và trăn châu... Vì thế tôi thà tin mình chứ không tin những thứ mà cuộc sống cung cấp cho tôi. Cho nên trong sáng tác

của tôi, có lẽ càng tiếp cận với loại chân thực về mặt tinh thần của cá nhân”⁽³⁾. Do đó, về mặt chủ quan mà nói, họ không phải là trực xuất “chân thực” mà muốn cấu tạo lại “chân thực”, xây dựng nên một loại chân thực mà họ cho là “chân thực”. Cái chân thực này nó khác với chân thực của “đại tự sự” mang tính tập thể, nó là một loại tự sự thể nghiệm cá nhân.

Lịch sử biến thành dã sử, dân gian, đứt gãy

Chủ nghĩa hậu hiện đại chống lại việc coi lịch sử là một quá trình liên tục, tiến bộ. Ihab Hassan cho rằng tính vỡ vụn hoặc tính đứt gãy là đặc trưng quan trọng của chủ nghĩa hậu hiện đại, “những nhà hậu hiện đại luôn cắt đứt mối liên hệ, họ tự nhận muốn duy trì toàn bộ chỉ là những mảnh vụn”⁽⁴⁾. Fredric Jameson cho rằng ở chủ nghĩa hậu hiện đại, họ tìm tòi nghiên cứu truyền thống lịch sử và kí ức cá nhân, còn “ở chủ nghĩa hậu hiện đại mất đi độ sâu của quá khứ, chỉ tồn tại ở thời hiện đại, không có lịch sử. Lịch sử chỉ là một đồng văn bản, một chồng hồ sơ, ghi lại những sự kiện hoặc thời đại không xác thực, không tồn tại, nó để lại chỉ là những túi giấy, văn kiện”⁽⁵⁾.

Thời “Ngũ tứ” tuy có phê phán truyền thống khá triệt để, nhưng niềm tin “lịch sử” vẫn tồn tại. Các nhà tư tưởng hậu hiện đại Trung Quốc không hề hoài nghi tính chân thực được ghi chép ở trong lịch sử,

họ muốn thông qua việc nghiên cứu tính chân thực đó để tìm ra quy luật lịch sử. Các nhà tiên phong và tân tả thực Trung Quốc lại hoài nghi tính chân thực và tính hợp lý của lịch sử, họ nhấn mạnh việc khôi phục lại tính hư cấu của văn học và mong lấy danh nghĩa của văn học để phủ định tính hợp lý của lịch sử.

Tiểu thuyết *Con thuyền mất tích*, *Tháng chạp* của Cách Phi, *Tình yêu cổ điển* của Dư Hoa, *Cái chết cũ* của Mã Nguyên, *Chạy trốn năm 1934* của Tô Đồng, *Câu chuyện về cây táo* của Diệp Triệu Ngôn, là những thí dụ điển hình. Những cuốn tiểu thuyết này tuy đều lấy tư liệu lịch sử làm cơ sở, nhưng lại lấy việc phản đối tính chân thực lịch sử làm tiền đề, mà theo đuổi tính hư cấu tưởng tượng đối với lịch sử. Lịch sử qua sự gia công của họ biến thành một cái gì đó khiến ngay bản thân họ cũng không nhận ra được nữa. Trong *Câu chuyện về cây táo*, nhân vật tự sự “tôi” nói: “Tôi rất sợ cuốn tiểu thuyết chưa viết xong này của mình. Sự thực được thêm mắm thêm muối, đã khiến tôi lo lắng. Tôi hoài nghi mình đã viết nên câu chuyện này, đối với tôi cũng như đối với mọi người đều là vô ích, tự mình vất óc ra làm mà vẫn không ra sao, người ta có thể thẳng tay vạch trần sự bịp bợm này. Câu chuyện có sẵn đã bị tôi làm hỏng đến nỗi thay đổi hoàn toàn. Lịch sử anh hùng, chân thực, nghiêm túc dưới ngòi bút của các nhà tiên phong bị đứt gãy, trên quảng trường lịch sử chỉ còn lại là lịch sử của những

người tầm thường, của những dự vọng, thậm chí là những chuyện tình thâm đáng.

Các nhà tiểu thuyết tiên phong sở dĩ làm như vậy là có lý do của họ. Theo họ, “lịch sử” tồn tại ở hai mặt cơ bản: một là sự thực lịch sử, tức là những sự kiện đã phát sinh trong một không gian, thời gian cụ thể nhất định; hai là văn bản lịch sử, tức là ghi chép, miêu tả của con người đối với lịch sử. Cái trước là tồn tại chân thực, nhưng chúng ta là hậu sinh rất khó phán đoán bởi đó là những chuyện của dĩ vãng, mà chúng ta lại không có cách gì trở về quá khứ để nhận thức cho rõ. Cái sau tồn tại có căn cứ để khảo cứu, nhưng tính xác thực rất đáng nghi ngờ, bởi bất cứ sự ghi chép miêu tả nào cũng mang sắc thái của cá nhân người viết thậm chí còn bị chi phối bởi hình thái ý thức của thời đại, của giai cấp nữa. Do vậy các nhà tiểu thuyết tiên phong cho rằng, muốn khôi phục lại lịch sử chân thực chỉ là ước mơ, là hy vọng mà thôi, bất cứ con người, sự kiện được gọi là có căn cứ chân thực lịch sử cũng chỉ là một loại hư cấu mà thôi.

Tiểu thuyết lịch sử của các nhà tiên phong Trung Quốc rất giống với “tiểu thuyết tân lịch sử” của phương Tây. Tiểu thuyết của Mã Nguyên, Dư Hoa, Trì Lợi... không quan tâm đến những sự kiện trọng đại, nhân vật anh hùng trong lịch sử nữa mà họ chú ý đến dân đen trong tiểu thuyết của họ, bộ mặt của chính sử bị thay bằng bộ mặt của dã sử,

văn học và sách giáo khoa lịch sử rẽ làm đôi ngã. Những nhân vật tầm thường mà tiểu thuyết trước đây bị đẩy ra “ngoài rìa” thì giờ đây những nhà buôn, cung nữ, hòa thượng ni cô, thậm chí thổ phỉ, kẻ cướp... đang hoành bước ra sân khấu của lịch sử. Từ Chiếm Ngao là một nhân vật thổ phỉ trong *Cao lương đỏ* của Mạc Ngôn, trong cuộc chiến đấu chống quân xâm lược Nhật đã trở thành anh hùng. *Cao lương đỏ* rũ bỏ quy phạm của chính sử, vượt qua những quan niệm đảng phái, chính trị, giai cấp để trở về với chủ nghĩa dân tộc dân gian truyền thống.

Tiểu thuyết tân lịch sử của phái tiên phong không phủ nhận cuộc đấu tranh khốc liệt trong lịch sử, nhưng nó giải thích nguyên nhân gây ra đấu tranh là bắt nguồn từ dự vọng ham muốn, ngẫu nhiên của cá nhân mà thôi. Trong truyện *Tháng chạp* của Cách Phi, nhân vật Báo Tử muốn cướp cô vợ bé xinh đẹp của một tên địa chủ, liền tổ chức ra phân đội Tân tứ quân, tự xưng là chi đội trưởng để chỉ huy hoạt động “cách mạng bí mật”. Khi sắp đặt được mục đích, thì một viên chi đội phó của Tân tứ quân cũng rất mê cô vợ bé kia, bèn vu cho Báo Tử vi phạm quân lệnh để đưa hắn ta ra xử bắn. Như vậy lịch sử bề ngoài là cuộc đấu tranh long trời lở đất vì quyền lợi dân tộc, nhưng thực chất chỉ là sự trả thù do dự vọng quyền lợi cá nhân gây ra. Lưu Chấn Vân nói: “Lịch sử vốn là rất đơn giản, nhưng chúng ta đã làm cho nó trở nên phức tạp”. Truyện *Phong*

cảnh của nữ văn sĩ Phương Phương đã vẽ nên “phong cảnh” nhân sinh tàn khốc, *Lương thực chó đẻ* nói về cái đói đã làm biến chất con người, *Phục Hy Phục Hy* nói về loạn luân, đâm chém lẫn nhau của Lưu Hằng đều do dục vọng cá nhân tác oai tác quái. Dục vọng lấn át cả lòng yêu nước, tình cảm giai cấp, quyền lợi đáng phải. *Cố hương đầy trời hoa vàng* của Lưu Chấn Vân là một thí dụ. ở đây, quân xâm lược Nhật, quân quốc dân đảng, Bát lộ quân và thổ phỉ không hề phân biệt, họ đều bị sai khiến bởi quyền lực dục vọng cá nhân.

Đã nghi ngờ tính chân thực của lịch sử tất nhiên sẽ dẫn đến xóa bỏ lý tưởng, phủ nhận cao cả, phủ nhận anh hùng. Đọc truyện *Một chút chính đáng cũng không có*, *Chơi là tìm nháy lên*, *Dù sao cũng đừng coi tôi là người* của Vương Sóc, *Nhân sinh phiền muộn và Không nói chuyện yêu đương* của Trì Lợi,... đều miêu tả những nhân vật xám xịt, không lý tưởng, suốt đời vất vả về những chuyện lặt vặt của đời thường. Truyện vừa *Lông gà đầy đất* ⁽⁶⁾ của Lưu Chấn Vân chỉ nói về cuộc sống của những con người thấp cổ bé họng ở dưới đáy xã hội. Tên truyện mang ý nghĩa tượng trưng: cuộc sống là một mớ hổ lốn gồm những chuyện lặt vặt vô nghĩa, nó cứ quẩn chặt lấy con người không sao gỡ ra được, làm cho con người rơi vào trạng thái hôn mê, mất đi sự tỉnh táo về tinh thần. Trong một bài báo, Lưu Chấn Vân viết: “Cuộc sống là rất khắc nghiệt, không phải là

bắt anh lao vào rừng đao biển lửa, rừng đao biển lửa không khắc nghiệt, cái khắc nghiệt là những cái vụn vặt của cuộc sống thường nhật, nó bám lấy anh suốt ngày này qua ngày khác, hết năm này sang năm khác” (Xem *Tuyển tập truyện vừa*, số 2/1991). Văn học của phái tiên phong cũng như phái tân tả thực đã không còn lý tưởng thì cũng mất đi tính thiêng liêng của “tải đạo”, thế thì còn lại cái gì ? Đó chỉ là trò chơi, một loại chơi chữ mà thôi. Dùng câu nói của Mạc Ngôn - một thành viên của phái tiên phong - thì văn học “chẳng khác gì sự phế thải, đứng về phế thải mà nói, văn học cũng là đại tiện của nhân loại”⁽⁷⁾.

Thủ tiêu sự phẩm bình phê phán của chủ thể sáng tác

Các nhà chủ nghĩa tiên phong và tân tả thực Trung Quốc không những chống lại truyền thống, chống lại lý tưởng mà còn chống lại ý nghĩa sâu sắc của tác phẩm. Họ chủ trương văn học hướng vào cuộc sống nguyên dạng, nhưng lại không tán thành phương pháp hiện thực chủ nghĩa. Họ chống lại công thức “tái hiện nhân vật điển hình trong hoàn cảnh điển hình”, bởi vì họ cho phương thức “điển hình” trong chủ nghĩa hiện thực là dựa theo một quan điểm tư tưởng nào đó để sáng tác ra nhân vật, vất bỏ nhiều hiện tượng xô bồ chân thực của cuộc sống, kết quả là nhân vật trở thành hóa thân của quan niệm. Họ muốn nhà văn phải mô tả chân thật như chủ nghĩa tự nhiên xưa kia đã làm, nhà văn không

nên đưa ý kiến phán đoán chủ quan, không nên để lý tính xâm nhập vào văn bản. Truyện vừa *Thôn trang Tiểu Bào* của Vương An Ưc từng được giải truyện vừa ưu tú toàn quốc 1985 - 1986, chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa hiện thực huyền ảo Mỹ La Tinh, thay cách tự sự mang ý thức chủ quan bằng phương pháp tự sự khách quan lộn xộn lạnh lùng, trả lại trạng thái nguyên dạng cho thôn trang. Ở đây không có cao cả và ti tiện, dân làng không phân biệt người sang kẻ hèn, tất cả cứ tồn tại như cuộc sống vậy. Truyện *Nhân sinh phiến muộn* của Trì Lợi cũng từng được giải thưởng, kể về cuộc sống thường nhật của anh công nhân Ấn Gia Hậu. Ở đây không có chi tiết điển hình và nhân vật điển hình. Dưới ngòi bút của tác giả, ta chỉ cảm nhận được cuộc sống khó khăn, chán chường, đơn điệu, vật vãnh của “Nhân sinh phiến muộn”.

Các tác giả tiên phong và tân tả thực không những thủ tiêu ý nghĩa điển hình sâu sắc của văn học mà còn yêu cầu thủ tiêu tình cảm chủ quan của nhà văn, tức là phải “tự sự không độ” rất mực khách quan. Theo họ tình cảm của nhà văn càng chân thành, càng nồng nhiệt, càng thể hiện tình cảm cá nhân của nhà văn thì càng phá hoại bộ mặt vốn có của cuộc sống và dễ dẫn đến sự ngộ nhận. Họ phê phán những ai dùng phương pháp ca ngợi hay phê phán. Bởi theo họ, “ác”, “xấu” và “thiện”, “mỹ” đều như nhau, chúng đều là những nhân tố tổ chức nên

trạng thái nguyên dạng của cuộc sống. *Một loại hiện thực và Sai lầm ở ven sông* của Dư Hoa đều lấy việc anh em giết lẫn nhau làm cốt truyện. Theo tự sự hiện thực chủ nghĩa thì phải lên án hành động tàn bạo ấy, nhưng tác giả hình như ngoảnh mặt làm ngơ, không tỏ ra căm giận hay đau xót gì cả. Ví dụ trong “một loại hiện thực” tác giả tả Sơn Phong (chú) tức giận đánh Bì Bì (cháu con anh ruột) như sau: “Sơn Phong vung chân đá vào mạng sườn của Bì Bì. Người Bì Bì như bay lên không trung, rồi đâm đầu xuống vùng bùn, phát ra một tiếng rất nặng nề... rồi chết. Sơn Cương (bố của Bì Bì) nhìn thấy con mình như mảnh vải bay lên rồi mau chóng rơi xuống đất... Còn người mẹ của Bì Bì, bao tử đang co lại được ruỗi ra. Mụ ngẩng đầu lên nhìn thấy con mình sau khi gãy giữa tứ chi cũng ruỗi ra như dạ dày của mụ vậy”. Tiểu thuyết *Phục Hy Phục Hy* của Lưu hăng, *Đàn Hương Hình* của Mạc Ngôn cũng đều dùng ngòi bút lạnh lùng, vô cảm miêu tả bi kịch tình yêu và sự lộng hành của các ác.

Phương thức “tự sự thông lộng”

Văn đàn Trung Quốc có thời chỉ coi trọng nội dung mà coi nhẹ hình thức. Mãi đến đầu thập niên 80 của thế kỷ XX, tự sự theo dòng ý thức của Vương Mông, tiểu thuyết quái đản của Tông Phác, Tàn Tuyết, tiểu thuyết *Humour đen* của Lưu Sách Lạp và Từ Tinh... đều có sự tìm tòi về hình thức, thì quan niệm

“nội dung chí thượng” mới bị lung lay. Nhưng tiểu thuyết của họ... tuy có sự đột phá về phương pháp sáng tác, nhưng ở mức độ nhất định vẫn có thể dùng nguyên lý “quan hệ biện chứng giữa nội dung và hình thức” để giải thích, bởi nội dung tiểu thuyết của họ đã thay đổi nên hình thức cũng phải thay đổi tương ứng. Còn tiểu thuyết tiên phong thì không phải thế, bởi vì trong tiểu thuyết của họ, nếu gạt bỏ hình thức thì cũng chẳng còn nội dung nữa. Ở tiểu thuyết tiên phong, hình thức là nội dung, nội dung cũng là hình thức.

Thủ pháp nội dung hóa hình thức của tiểu thuyết tiên phong là “tự sự thông lộng” (hay còn gọi là “cái bẫy tự sự”). “Tự sự thông lộng” là tên gọi của nhà phê bình Ngô Lượm khi ông phân tích tiểu thuyết của Mã Nguyên⁽⁸⁾. Có thể nói, tên gọi này là chìa khóa giải mã “mê cung tiểu thuyết” của Mã Nguyên. Vậy mã Nguyên đã dùng phương pháp gì để chơi trò “thông lộng” ở trong tiểu thuyết của mình?

a) Đầu tiên là chơi trò “thông lộng” giữa nhân vật Mã Nguyên và bản thân tác giả Mã Nguyên. Như trên đã nói, “siêu tiểu thuyết” muốn xóa đi ranh giới giữa thật và giả, tạo thành hiệu quả biến giả thành thật, tác giả Mã Nguyên thường trực tiếp đi vào trong tiểu thuyết của mình, biến thành đối tượng tự sự của mình. Trong các tiểu thuyết *Ba phương pháp gấp con bô câu giấy*, *Hư cấu*, Mã Nguyên không những đóng vai

trò và chức năng người tự sự ngôi thứ nhất, mà còn trở thành người bàng quan, người mục kích, người từng trải hoặc người tham dự. Có một số truyện như *Con thuyền không buồm ở biển Tây*... Mã Nguyên thậm chí còn dùng khẩu khí của nhân vật tiểu thuyết do ông hư cấu nên để kể về bản thân Mã Nguyên, do đấy “Mã Nguyên tác giả và Mã Nguyên nhân vật trong tiểu thuyết biến thành con giao long tự mình cắn đuôi mình”. Nhiều tiểu thuyết của Mạc Ngôn cũng dùng biện pháp tự sự này.

b) Chơi trò “thông lộng” giữa Mã Nguyên với nhân vật trong tiểu thuyết của ông. Mã Nguyên không phải là đứng bên ngoài tiểu thuyết để quan sát câu chuyện và nhân vật mà là “chui” vào trong tiểu thuyết tham dự vào cốt truyện và tiếp xúc với nhân vật. Các nhân vật đều châu tuần quanh Mã Nguyên, họ vừa cung cấp câu chuyện cho Mã Nguyên vừa hoạt động trong câu chuyện mà Mã Nguyên kể. Do đấy truyện của ông trở thành những thông lộng phức tạp móc nối với nhau.

c) Chơi trò thông lộng giữa tự sự cốt truyện và tự sự của tự sự cốt truyện. Kiểu trò chơi này không những tự sự tình tiết cốt truyện mà còn nói rõ giờ phút ấy đang tiến hành tự sự, làm cho độc giả ý thức được mình đang đọc đây không đơn thuần là một câu chuyện mà là câu chuyện đang được kể, và bản thân quá trình tự sự không ngừng bị một loại tự sự khác đang bình luận, đang đánh

giả, do đấy hình thành một loại tự sự song trùng hoặc là chồng chất nhiều kiểu tự sự.

Kiểu tự sự thông lọng này của Mã Nguyên cũng được lớp đàn em kế tục. Ví dụ *Buổi trưa gió tây bắc hú gào* của Từ Hoa, *Bầy chim nâu* của Cách Phi, các tác giả cũng đưa tên mình vào nội dung truyện. Do đó có thể nói “tự sự thông lọng” là đặc trưng tìm tòi hình thức của tiểu thuyết tiên phong.

Luôn thay đổi góc nhìn tự sự và đảo lộn trật tự thời gian để tạo nên “tự sự mê cung”.

Xưa kia, để duy trì sự liên tục của cốt truyện, người ta thường dùng một loại góc nhìn tự sự thống nhất từ đầu đến cuối truyện. Đồng thời để tạo ra ảo giác chân thực, người tự sự cố gắng giấu mình đi, nhưng ở các nhà tiểu thuyết tiên phong dường như cố ý làm ngược lại. Trong tiểu thuyết của họ, bất luận là chơi trò thông lọng giữa tác giả với tác giả, hay giữa tác giả với nhân vật, hoặc giữa tự sự cốt truyện với tự sự của tự sự cốt truyện, đều thông qua sự thay đổi liên tục góc nhìn tự sự để đạt tới mục đích. Trong truyện *Sự hấp dẫn của Gamtixơ* đã dẫn ở trên, chương 1, 2 của truyện đều dùng góc nhìn của ngôi thứ nhất “tôi”. Nhưng cái “tôi” này không phải là một người: chương 1 “tôi” là Diêu Lượng, người tham gia đội thám hiểm đi tìm Lục Cao; sang chương 2 “tôi” là nhà văn già nhiều năm sống ở Tây Tạng, sang chương 3 lại đổi thành góc nhìn

ngôi thứ hai “anh” và bố “anh” đi sẵn; sang chương 4 lại đổi thành góc nhìn ngôi thứ ba kể về câu chuyện thiên táng. Người kể chuyện Diêu Lượng trước đây giờ biến thành đối tượng của tự sự; đến chương 15, tác giả lại xuất hiện trở lại nói cho độc giả biết về kết cấu, manh mối của tiểu thuyết. Sự thay đổi góc nhìn liên tục như đàn kéo quân, khiến độc giả nhận ra sự tồn tại của hành động tự sự, đồng thời làm cho tính chân thực và tính liên tục không còn đáng tin nữa.

Trật tự thời gian trong tiểu thuyết *Đàn chim nâu* của Cách Phi rất hỗn loạn, rối rắm. Đầu tiên là thời tiết bị sai lệch. Chim di trú chỉ xuất hiện vào mùa đông, nhưng trong tác phẩm thì hàng ngày đều xuất hiện chim di trú, hàng ngày đều có tuyết rơi. Sự kiện xuất hiện ở các thời kỳ cũng rối loạn. Mấy hôm trước “tôi” gặp cô Kỳ chuyện trò cùng cô ta. Mấy hôm sau “tôi” lại không nhận ra cô ta nữa. Trong truyện kể bảy tám năm về trước, “tôi” vào thành phố gặp một cô gái rất xinh. “Tôi” ra sức theo đuổi cô ta, nhưng đến chân cầu thì không thấy cô ta đâu nữa. Về sau, “tôi” ra ngoại thành lạng lẽ sáng tác, nhưng rồi lại gặp một cô gái giống như cô gái đã gặp bảy, tám năm về trước. Khi “tôi” đến hỏi chuyện thì cô gái kia nói cô chưa hề ra thành phố bao giờ. Thời gian ở đây không xác định, rất mơ hồ. Tiểu thuyết *Mời các cô giải câu đố* của Tôn Cam Lộ kể về câu chuyện tình giữa “tôi” và cô gái tên là “Hậu”. Khi hai người đang yêu nhau, thì “tôi” cũng đang viết một cuốn tiểu

thuyết có nhan đề là *Trông ngóng thời gian đã khuất* trong đó có một nhân vật tên là “Sĩ”. Cuốn tiểu thuyết chưa viết xong mà cô Hậu lại nói cô đã từng đọc cuốn tiểu thuyết kia rồi, thậm chí cô ta cũng quen cả nhân vật “Sĩ” nữa. Như vậy là cuốn tiểu thuyết *Trông ngóng thời gian đã khuất* viết vào thời gian nào, tình yêu giữa “tôi” và “Hậu” xảy ra vào lúc nào, tất cả đều là câu đố. Thời gian bị xáo trộn khiến độc giả hoài nghi tính chân thực của câu chuyện, nhưng vẫn cảm nhận được sự tồn tại của “tự sự”. Phá bỏ trật tự thời gian của các nhà tiểu thuyết tiên phong không phải chỉ là thủ pháp nghệ thuật mà nó còn hàm chứa một quan niệm ở trong đó. Họ muốn thông qua việc phá bỏ trật tự thời gian để phá bỏ sự lí giải của mọi người đối với trật tự truyền thống giữa thế giới và nhân sinh. Trật tự thời gian mà bị phá bỏ thì mọi cái đều bị xáo trộn hết, cái ý nghĩa thể hiện ra trong thời gian liên tục của phương thức tự sự truyền thống cũng bị gián đoạn và tạo ra “tự sự mê cung”, ở đây chứa đựng một ẩn dụ văn học: cuộc sống là bất khả tri và không hoàn chỉnh.

Tiểu thuyết tiên phong xuất hiện năm 1984 và thoái trào vào năm 2000, còn tiểu thuyết tân tả thực thì vẫn chưa kết thúc hẳn. Thời gian tồn tại của hai dòng tiểu thuyết này tuy ngắn ngủi nhưng dư âm của nó vẫn còn mãi trên văn đàn đương đại Trung Quốc. Ngay từ khi chúng ra đời đã có nhiều bài nghiên cứu về chúng, các sách nghiên cứu về hai

dòng tiểu thuyết này cũng rất nhiều, cho mãi đến 10 năm đầu của thế kỷ XXI vẫn xuất hiện nhiều luận văn cũng như sách nghiên cứu về chúng.

Đánh giá về tiểu thuyết tiên phong được chú ý nhiều hơn và ý kiến cũng khác nhau nhiều hơn.

Phái phê phán tiểu thuyết tiên phong, chỉ ra ba hạn chế của nó: 1. Từ bản thân văn bản mà nói, sự thao tác của chủ nghĩa hình thức dẫn đến văn bản hỗn độn, ý nghĩa bị tiêu giải. 2. Từ quan hệ giữa văn học và xã hội mà nói, nó tách rời cuộc sống và hiện thực, tức là “tính đương đại bị mất tiếng nói”. 3. Từ góc độ người tiếp nhận mà nói, hình thức “mê cung” rất khó đọc, khiến mất dần độc giả. Những ý kiến phê phán này đăng rải rác ở các báo “Văn nghệ báo”, “Văn luận báo”, “Nhân dân nhật báo”.

Phái bênh vực cho tiểu thuyết tiên phong có các nhà nghiên cứu Ngô Lượng, Trác Hồng, Trần Hiểu Minh, Trần Tư Hòa... Ngô Lượng cho phái tiểu thuyết tiên phong là muốn thoát ra cuộc sống thường nhật dung tục. Trong thời đại quá coi trọng cuộc sống vật chất, thì tiểu thuyết tiên phong là một hành động cứu rỗi tinh thần tự do⁽⁹⁾. Trần Tư Hòa cho rằng: “Tiểu thuyết tiên phong có công thúc đẩy cách mạng tự sự, thực nghiệm ngôn ngữ và tìm kiếm sinh tồn, ảnh hưởng rất lớn đến sáng tác văn học sau này, không nên đánh giá thấp nó”⁽¹⁰⁾. Trác Hồng cho rằng “Tiểu thuyết tiên

phong xa rời tiếng nói quyền lực, xa rời tiếng nói của hình thái ý thức, bản thân việc đó là lật đổ toàn diện văn học của chủ nghĩa công lợi “văn dĩ tải đạo”, làm cho văn học từ gánh nặng hình thái ý thức vốn có trở về với tự thân văn học... Tiểu thuyết tiên phong nêu nên sự nghi ngờ về tính chân thực của văn học hiện thực truyền thống cho văn học là phản ánh chân thực thế giới khách quan không hề nghi ngờ khả năng tái hiện của tiểu thuyết. Còn tiểu thuyết tiên phong dùng mệnh đề “văn học là hư cấu” để thay thế quan niệm chân thực của văn học. Tính hư cấu của văn học được nhấn mạnh chưa từng có ở trong văn bản tiểu thuyết tiên phong... “Văn học là hư cấu” thể hiện sự chối bỏ của tiểu thuyết tiên phong đối với sự mệnh thể hiện chân thực cuộc sống của văn học, đồng thời cũng có nghĩa là sáng tác văn học là hành vi viết lách của cá nhân mà thôi... Tiểu thuyết tiên phong thay đổi truyền thống “phản ánh luận” mà thay vào đó là “chủ thể cảm tri luận”. Văn học hiện thực truyền thống đều nhấn mạnh văn học là phản ánh chân thực cuộc sống, còn tiểu thuyết tiên phong nhấn mạnh ở cảm giác nghệ thuật cá nhân hóa, sức tưởng tượng của nhà văn được phát huy đầy đủ, tiểu thuyết từ kết cấu đến ngôn ngữ khác với quy tắc thông thường, từ đó sáng tạo ra thế giới ngôn ngữ tiểu thuyết kì lạ, đặc biệt, nó có cống hiến to lớn đối với việc khôi phục và kích hoạt sức tưởng

tượng của văn học... Trên thực tế, ngôn ngữ tự sự và phương thức tự sự của tiểu thuyết tiên phong được đòi sau âm thầm lặng lẽ sử dụng”⁽¹¹⁾.

Trần Hiếu Minh thừa nhận tiểu thuyết tiên phong đã có công “mở rộng công năng và sức biểu hiện của tiểu thuyết”, “nó nhấn mạnh cảm giác và phong cách ngôn ngữ”, “nó chú trọng sách lược tự sự, nó dùng nhiều hình thức phản phúng và hoài nghi “tự ngã”... Văn học phái tiên phong đã sáng tạo ra quan niệm tiểu thuyết mới, phương pháp tự sự mới và kinh nghiệm ngôn ngữ, có thể nói không ngoa rằng, tiểu thuyết tiên phong đã thay đổi hàng loạt mệnh đề cơ bản của tiểu thuyết Trung Quốc và định nghĩa về bản thân tiểu thuyết”⁽¹²⁾. Mặc dù các nhà lí luận nói trên có “bệnh vực” và thấy được ảnh hưởng của phái tiểu thuyết tiên phong, nhưng họ vẫn chỉ ra những hạn chế của nó. Giáo sư Trương Quynh - nguyên viện trưởng Viện văn học Trung Quốc - vừa chỉ ra nhược điểm vừa chỉ ra sự khác biệt giữa các nhà văn hậu hiện đại Trung Quốc và các nhà văn hậu hiện đại của phương Tây. Ông viết: “Các nhà văn (phái tiên phong) Trung Quốc trong khi tiếp nhận và vay mượn tư trào và kinh nghiệm sáng tác của chủ nghĩa hiện đại và hậu hiện đại, đa phần là đứng trên lập trường chủ thể của riêng mình, chủ yếu là vay mượn và tiếp nhận góc nhìn sáng tác và kĩ xảo biểu hiện mới, chứ không hoàn toàn tiếp thu

quan điểm nghệ thuật và cơ sở triết học của các chủ nghĩa trên... Quả thực là họ đã sáng tạo ra nhiều góc nhìn nghệ thuật và bút pháp biểu hiện mới, có cống hiến mới mẻ đối với sự phát triển của văn học. Tư trào văn nghệ được hình thành từ lí luận và sáng tác của họ vẫn còn ảnh hưởng đến các nhà văn, nhà nghệ thuật của Trung Quốc”⁽¹³⁾.

Như vậy là tiểu thuyết hậu hiện đại Trung Quốc không bị phủ nhận hoàn toàn ở Trung Quốc. Tuy các nhà lí luận Trung Quốc có chỉ ra những hạn chế của nó, nhưng đồng thời cũng thấy được cống hiến và ảnh hưởng của nó. Trung Quốc chưa phải là xã hội hậu công nghiệp “chuẩn hóa”, nhưng đã có các hiện tượng lẻ tẻ của xã hội hậu công nghiệp. Sau cách mạng văn hóa và bước vào thời kì cải cách mở cửa, giao lưu văn hóa có tính toàn cầu, lúc đầu chủ nghĩa hậu hiện đại của phương Tây bị Trung Quốc từ chối, nhưng sau khi các học giả Mỹ như I. Hassan, F. Jameson, W. Fokkema lần lượt được các trường đại học Trung Quốc mời sang thuyết trình về chủ nghĩa hậu hiện đại thì chủ nghĩa hậu hiện đại đã thực sự bước vào xã hội Trung Quốc và được đón nhận. Chúng ta biết rằng ở xã hội phương Tây chủ nghĩa hậu hiện đại đến nay vẫn là dòng phái và tư trào văn học có độ mở và chưa hoàn thành, có không ít các nhà văn hậu hiện đại vẫn đang tiếp tục sáng tác. Có người đã đạt đến đỉnh cao vinh quang: giải thưởng

Nobel. Phải chăng tồn tại được là có tính hợp lí của nó.

CHÚ THÍCH:

1. Vương Nhạc Xuyên, *Nghiên cứu văn hóa của chủ nghĩa hậu hiện đại*, NXB Đại học Bắc Kinh, 1992.
2. Xem tạp chí “Văn học nước ngoài”, số 6 - 2010, tr. 6 do Lê Huy Tiêu dịch.
3. Dư Hoa *Chân thực của tôi*, Tạp chí Nhân dân văn học, 3 - 1989.
4. I. Hassan, *Sự chuyển đổi của chủ nghĩa hậu hiện đại*, NXB Văn nghệ Đôn Hoàng Cam Túc, 1996.
5. F. Jameson, *Chủ nghĩa hậu hiện đại và lí luận văn hóa*, NXB Đại học Bắc Kinh, 1997.
6. Xem tạp chí “Văn học nước ngoài”. Số 7 (2007 do Lê Huy Tiêu dịch).
7. Trích lại của Dương Triết, *Chủ nghĩa hậu hiện đại và văn học Trung Quốc đương đại*, “Học báo Đại học Sư phạm Thủ đô”, Số 2 - 1999.
8. Ngô Lượng, *Tự sự thông lộng của Mã Nguyên*. Tạp chí “Đương đại tác gia bình luận”, số 3 - 1987.
9. Ngô Lượng, *Tự sự thông lộng của Mã Nguyên*, “Tạp chí Đương đại tác gia bình luận”, số 3 - 1987.
10. Trần Tư Hòa, *Giáo trình lịch sử văn học đương đại Trung Quốc*, NXB Đại học Phúc Đán, 1999.
11. Trác Hồng, *Sự mạo hiểm của tự sự*, NXB Khoa học Xã hội Trung Quốc, 2008.
12. Trần Hiểu Minh, *Thử thách vô biên - tính hậu hiện đại của văn học tiên phong Trung Quốc*, NXB Đại học Sư phạm Quảng Tây, 2006.
13. Trương Quynh, *Lý luận văn nghệ Mác xít đối mặt với những thử thách*, “Học báo Đại học Sư phạm Từ Châu”, số 3 tháng 5/2010.