TIỂU THUYẾT VIỆT NAM SAU 1986 VÀ HÀNH TRÌNH "TỪ VIẾT VỀ CUỘC PHIÊU LƯU ĐẾN CUỘC PHIÊU LƯU CỦA VIẾT"

Nguyễn Thị Hoài An

Trường Trung học Phổ thông Chuyên Phan Bội Châu

Tóm tắt: *Từ 1975 đến 1986, tiểu thuyết Việt Nam rơi vào giai đoạn khủng hoảng. Cuộc cách mạng hệ hình văn xuôi nổ ra sau đó với những dại diện hệ hình tiêu biểu: Nguyễn Huy Thiệp, Phạm Thị Hoài, Trần Dần, Bảo Ninh, Tạ Duy Anh, Hồ Anh Thái, Nguyễn Bình Phương,… tạo nên những khác biệt về viết như tổ chức trần thuật đa điểm nhìn, đề cao sự sáng tạo của người đọc, lái mối quan tâm của người đọc từ câu chuyện sang văn bản/diễn ngôn, kết cấu tiểu thuyết theo mô hình dòng ý thức, sử dụng kết cấu phân mảnh… Những tiểu thuyết của họ đã thực hiện sứ mệnh của một cuộc cách mạng hệ hình, đưa tiểu thuyết nói riêng, văn xuôi Việt Nam nói chung bước sang hệ hình hiện đại chủ nghĩa từ "viết về cuộc phiêu lưu đến cuộc phiêu lưu của viết".*

Từ khóa: *Tiểu thuyết Việt Nam sau 1986, cách mạng hệ hình, cuộc phiêu lưu của viết, hệ hình hiện đại.*

Nhận bài ngày 20.8.2020; gửi phản biện, chỉnh sửa, duyệt đăng ngày 20.9.2020

Liên hệ tác giả: Nguyễn Thị Hoài An; Email: hoaianpbc@gmail.com

1. ĐẶT VẤN ĐỀ

Nhờ công cuộc Đổi mới từ sau 1986, viết mới, cụ thể là viết theo hiện đại chủ nghĩa dần được thừa nhận hoặc ít nhất không bị phê phán. Đã xuất hiện một loạt các sáng tác có nhiều yếu tố hiện đại chủ nghĩa, xa hơn nữa, xuất hiện các nhà văn hiện đại chủ nghĩa. Tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 vì vậy, diễn ra sự thay đổi hệ hình thứ nhất: từ tiền hiện đại sang hiện đại.

Tiểu thuyết Việt Nam trước 1975, nhất là giai đoạn 1945-1975 "*viết về cuộc phiêu lưu*". Tiểu thuyết nhất thiết phải dựa trên một cốt truyện. Hướng đến mục đích kể một câu chuyện có đầu có cuối, lấy sự mạch lạc của truyện kể làm mục đích hàng đầu, tiểu thuyết thường được triển khai tuần tự xuôi chiều theo quy luật nhân quả và trình tự đầu - cuối, trước - sau chặt chẽ. Nhìn vào các tiểu thuyết tiêu biểu 1945-1975, ta thấy các tác phẩm đều có một hướng vận động chung của cảm hứng và câu chuyện: từ đau thương đến quật khởi, từ khó khăn đến thắng lợi. Cách xây dựng và giải quyết các xung đột bị chi phối bởi nhãn quan chính trị. Nhiều tiểu thuyết từ 1975 đến 1986 vẫn đi theo quán tính này.

Sau 1975, văn xuôi Việt Nam rơi vào thời kì khủng hoảng mà Nguyên Ngọc gọi là "*một khoảng chân không trong văn học*": "*Các nhà văn từng sáng tác trong thời kỳ chiến tranh đều nhận ra, nếu tiếp tục viết như cũ, họ sẽ tự đánh mất độc giả*"[1], "*Lúc này lực lượng cầm bút đông đảo hơn, sách in ra nhiều hơn nhưng người đọc lại thờ ơ, lạnh nhạt với văn học*"[2]… Đã xuất hiện những rạn nứt của hệ hình chuẩn định: Sự hạ bệ hàng loạt người hùng - người lính của văn chương thời chiến trong *Chim én bay* (1987- Nguyễn Trí Huân), *Vòng tròn bội bạc* (1987 - Chu Lai), *Góc tăm tối cuối cùng* (1989 - Khuất Quang Thuỵ),… hay nhu cầu nhận thức mới về những nhân vật trung tâm khác của mô thức sáng tạo cũ như những thanh niên xung phong, những bà mẹ Việt Nam như *Người đàn bà trên đảo* (1985 - Hồ Anh Thái,) *Những mảnh đời đen trắng* (1988 - Nguyễn Quang Lập),… Hàng loạt vấn đề xã hội từng bị xuyên thủng. Hàng loạt tấm huy chương đã được nhìn ở mặt bên kia của nó. Hàng loạt mẫu nhân vật từng là điển hình, phẩm chất ngời ngời nay đã được nhận thức lại. Khi trong nội tại sáng tác văn học đã có sự công phá không ngừng, thực hành một thứ chính trị thường ngày trong sáng tạo, tất cả sẽ là tiền đề, là bước chuyển hệ hình để sau đó, Nguyễn Huy Thiệp, Phạm Thị Hoài, Bảo Ninh, Trần Dần, Nguyễn Bình Phương, Nguyễn Việt Hà, Tạ Duy Anh,… làm cách mạng hệ hình trong viết.

Sự thay đổi hệ hình từ tiền hiện đại sang hiện đại chủ nghĩa thể hiện ở hành trình "*từ viết về cuộc phiêu lưu đến cuộc phiêu lưu của viết*".

2. NỘI DUNG

2.1 Những nhân vật thay đổi hệ hình đầu tiên

Đúng như qui luật của những cuộc cách mạng hệ hình, khi cuộc khủng hoảng lên đến đỉnh điểm, những đại diện hệ hình văn xuôi hiện đại đã xuất hiện. Trước hết là Nguyễn Huy Thiệp - "*quả tạc đạn đầu tiên ném vào làng văn, và đã nổ*" tạo ra bước ngoặt hệ hình cho toàn bộ nền văn học, trong đó có tiểu thuyết. Nguyễn Khải có lần thốt lên khi đọc Nguyễn Huy Thiệp: *Viết thế này hoặc là cỡ thiên tài hoặc là ma quỷ. Ma thì chắc là không. Thiên tài thì khoan hẵng khẳng định*. Lời nhận xét của bậc đàn anh trong văn giới này một mặt khẳng định tài năng Nguyễn Huy Thiệp, mặt khác, quan trọng hơn, là lời thú nhận trước một thực tế hiển nhiên: Cần phải "*giã từ vũ khí*", giã từ bút pháp quen thuộc của một "*thời lãng mạn*". Dĩ nhiên, điều đó không đồng nghĩa với việc phải viết như Nguyễn Huy Thiệp mà điều cấp thiết hơn nằm ở chỗ: *Phải viết khác đi* so với những gì trước đây đã từng viết. Văn chương Việt Nam đến Nguyễn Huy Thiệp đã là một thứ văn chương khác, và Thiệp thực sự là người thay đổi hệ hình văn xuôi Việt Nam.

Sáng tác Nguyễn Huy Thiệp là một sự gây hấn. Ở góc độ nghệ thuật, tính đa nghĩa, lồng ghép trong tác phẩm Nguyễn Huy Thiệp gây hoang mang tột độ, làm nảy ra những cuộc tranh cãi nảy lửa. Nguyễn Huy Thiệp sử dụng lối trần thuật đa điểm nhìn, phức tạp về một sự kiện tạo dựng nên một hiên thực bề bộn, chồng lấn trong tác phẩm của mình. Bắt gặp trong tác phẩm những giải huyền thoại huyền thoại, giải cổ tích,… Trong lối trần thuật của tác giả, nhà văn nhiều khi không để lại dấu vết, thậm chí anh ta còn đứng thấp hơn nhân vật. Chẳng hạn, trong *Vàng lửa*, câu chuyện được hình dung qua Phăng, qua hồi ký của một

người Bồ Đào Nha vô danh, rồi qua ba đoạn kết mà tác giả - "tôi" hiến tặng để bạn đọc "tuỳ ý lựa chọn". Lối trần thuật nhiều chủ thể này khiến đời sống, lịch sử, nhân vật được soi chiếu từ nhiều phía, nhiều quan điểm khác nhau, có khi trái với khát vọng của tác giả và bạn đọc. Cái được kể trong đây là một hiện thực đầy biến động, không thuần nhất trong suy cảm của mỗi người. Đây cũng là một lý do để giải thích tại sao truyện ngắn Nguyễn Huy Thiệp lại nhiều giọng, đa nghĩa, hấp dẫn và cũng gây ra nhiều tranh cãi. Nó chống lại thói quen giản đơn đồng quy tác giả vào những hình tượng người kể chuyện của văn chương tiền hiện đại. Có thể nói, việc tổ chức trần thuật đa điểm nhìn, đề cao sự sáng tạo của người đọc, và việc đưa lên cùng một mặt sân giá trị các phát ngôn, thái độ khác biệt nhau trong đây là một biểu hiện của tinh thần dân chủ và nhân văn trong sáng tác của nhà văn. Viết hiện đại, vì thế đã được định dạng.

Cùng với Nguyễn Huy Thiệp, các đại diện hệ hình tiểu thuyết hiện đại chủ nghĩa đã xuất hiện. Trước hết, đó là Phạm Thị Hoài với tiểu thuyết *Thiên sứ*. *Thiên sứ* cũng tiếp tục là một sự gây hấn khi từ bỏ nguyên tắc "*giống như thực*". Do thể hiện bằng giọng kể hài hước mỉa mai nên "*thực tại*" trong Thiên sứ không hiện diện trong những tỉ lệ thông thường "*giống như thật*". *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài đề xuất một tinh thần thẩm mĩ mới, mô hình tiểu thuyết mới. Với *Thiên sứ*, câu hỏi "*có thể viết tiểu thuyết như thế nào?*" đã trở thành mối bận tâm lớn nhất. Phạm Thị Hoài công khai khiêu khích, "*gây hấn*" với kinh nghiệm văn chương truyền thống khi "*trình làng*" một văn bản lạ lẫm từ hình thức đến nội dung, từ kết cấu trần thuật đến hình tượng, từ nhân vật đến lời văn, câu văn. Tác giả không gây hứng thú ở bản thân câu chuyện mà như đang bày trước độc giả cuộc chơi tạo lập văn bản: Chơi cấu trúc, chơi nhân vật, chơi cú pháp,… *Thiên sứ* "chơi thể loại" bằng việc tạo nên một tác phẩm lệch chuẩn bởi lối viết thoát khỏi khuôn khổ, quy chuẩn nghệ thuật của thể loại tiểu thuyết truyền thống. *Thiên sứ* chỉ vọn vẹn 123 trang (bản in năm 1989, NXB Trẻ), được chia thành 20 chương (kể cả phần kết), các chương lại không có sự liên kết chặt chẽ theo trục tuyến tính. Mỗi nhân vật trong Thiên sứ đều theo đuổi một cuộc chơi riêng: Cuộc chơi của Hoài là cuộc chơi khước từ đám đông, chấp nhận cô độc. Cuộc chơi của chị Hằng: Cuộc chơi đi tìm tình yêu, cuộc chơi với trò may rủi của Hạc và Hoàng,… Biến tiểu thuyết thành trò chơi, Phạm Thị Hoài chối bỏ tính minh họa thực dụng của văn chương truyền thống, lấy nội dung chế định hình thức nghệ thuật. Phạm Thị Hoài đòi lại vị trí của viết. Hàm lượng thông tin thẩm mỹ rõ ràng đến từ cách viết nhiều hơn là từ câu chuyện. Có người đã nhận xét rất tinh rằng nếu Nguyễn Minh Châu, Nguyễn Khải và đa số tác giả tiểu thuyết cho đến cuối thập kỷ 80 vẫn chủ yếu đổi mới *cách kể chuyện*, thì Phạm Thị Hoài không *kể chuyện* mà *làm văn*. Trong cả tiểu thuyết lẫn truyện ngắn, Phạm Thị Hoài đều có ý thức lái mối quan tâm của người đọc từ câu chuyện sang văn bản/diễn ngôn. Cách ứng xử của tác giả với việc tạo lập văn bản tiểu thuyết rất gần với cách ứng xử của các nhà thơ. Nó đòi hỏi người đọc tiếp nhận tiểu thuyết trước hết như tiếp nhận một cấu trúc ngôn ngữ.

Cùng với Phạm Thị Hoài, Bảo Ninh với *Nỗi buồn chiến tranh* đã tiếp tục đẩy viết của hệ hình tiểu thuyết hiện đại lên đến đỉnh cao. Việc Bảo Ninh lựa chọn cái hiện thực của tâm linh, hiện thực bên trong một con người - một số phận cụ thể - với ý thức biểu đạt chiến tranh

bằng kinh nghiệm cá nhân cũng bao hàm thái độ khước từ cách viết theo kinh nghiệm cộng đồng và do đó, không tránh khỏi gây sock cho khá nhiều bạn đọc. Nhưng chính việc tự giác trước câu hỏi "*có thể viết tiểu thuyết như thế nào?*", tức đẩy trọng tâm của tiểu thuyết sang viết mới, đặt *Nỗi buồn chiến tranh* vào vị trí đột phá về hệ hình.

Người ta bắt gặp ở *Nỗi buồn chiến tranh* một lối viết hoàn toàn mới: Cá nhân hoá hư cấu, quyết liệt từ bỏ hình thức tiểu thuyết hiện thực truyền thống (theo kiểu tiểu thuyết – ký sự như *Đất trắng*) để kết cấu tiểu thuyết theo mô hình dòng ý thức. *Nỗi buồn chiến tranh* trở thành một thách thức đối với việc đọc của công chúng ở Việt Nam ít nhất cho đến thời điểm đó. Nó không có những xung đột người – người (ta – địch, người xấu – người tốt, người lạc hậu – người tiến bộ,…) xuyên suốt toàn bộ thiên truyện. Nó không được phân chia thành những chương phần với những đường dây cốt truyện mạch lạc. Cách tổ chức văn bản cố ý trượt khỏi quan niệm thông thường về "mạch lạc", logic ngữ nghĩa bị vi phạm, sự gắn kết hình ảnh, cảm xúc trong dòng kí ức nhân vật triền miên bất định hiện ra không theo trật tự nào mà tuỳ tiện, ngẫu nhiên, nhảy cóc. "*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 đứt gãy và bị quét sạch khỏi giữa chừng trang giấy như thể rơi vào một kẽ nứt nào đó của thời gian tác phẩm,...*"[3].

Với *Nỗi buồn chiến tranh*, Bảo Ninh thực sự đã là một nhà văn hiện đại ở chỗ: Tác phẩm từ bỏ thực tại biểu kiến bên ngoài, hướng vào thế giới bên trong. Hơn nữa, lấy sự bất định, bất khả đoán của thế giới ấy làm tâm điểm, Bảo Ninh cũng lấy chính ngôn ngữ làm điểm tựa để triển khai câu chuyện. Với biểu hiện trên, tiểu thuyết đã có những biểu hiện chạm đến đặc trưng của chủ nghĩa hậu hiện đại trong văn học thế giới. Với Nỗi buồn chiến tranh, "*hình thức của tiểu thuyết đã thành một nội dung của chính nó chúng lái hứng thú của người đọc tiểu thuyết chuyển dần từ câu chuyện sang các nguyên tắc tạo lập văn bản, sang "hành ngôn*"[4]. Nói như thế có nghĩa là, Bảo Ninh đã là mẫu nhà văn hiện đại bởi anh ta không viết về *sự phiêu lưu mà phiêu lưu về sự viết*.

Trở lại với "nhà hiện đại đi lạc", Trần Dần và cuốn tiểu thuyết hiện đại "đến sớm" *Những ngã tư và những cột đèn*, tiểu thuyết này là một dẫn chứng cho sự dịch chuyển trong viết: Nhiều yếu tố vốn là "trung tâm" của văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa bị chuyển thành cái "ngoại biên" trong sáng tác Trần Dần và ngược lại.

Tiểu thuyết hiện thực yêu cầu một cốt truyện có truyện, kể sao cho mạch lạc, lớp lang, sao cho giống cuộc sống, thế nhưng *Những ngã tư và những cột đèn* dường như không định đặt tiêu chí ấy lên hàng đầu, mà muốn trình bày một quan niệm mới về hình thức thể loại, chia sẻ một kĩ thuật viết khác lạ. Trong các tác phẩm hiện thực xã hội chủ nghĩa, vì có sự thống nhất, thậm chí đồng nhất cá nhân với tiến trình lịch sử, nên mâu thuẫn nội tâm phức tạp thường nhanh chóng được giải thể, việc triển khai chiều sâu tâm lí không còn cơ hội; còn với *Những ngã tư và những cột đèn*, cốt truyện bị đẩy lùi xuống hàng thứ hai, bình diện tâm lí được đưa lên hàng đầu. Nghĩa là, một câu chuyện có sự kiện đã biến thành một chuyện mà ở đó bản thân sự kiện không quan trọng bằng mục đích viết, cái xảy ra biến thành chuỗi cảm xúc trữ tình, liên tưởng, suy tư, ví dụ, về mối quan hệ của tác giả - tác phẩm - người đọc, về

hành trình sáng tạo của nhà nghệ sĩ, số phận và sứ mệnh của tác phẩm nghệ thuật, về thiên chức "*đưa hiện tại ra khỏi thời gian*" của nhà nghệ sĩ. Những năm 60, sang cả hai thập niên sau, có lẽ chưa có cuốn tiểu thuyết nào mang hình thức và ý nghĩa tương tự, chưa có tác phẩm nào lại mang một chủ đề "phản chỉ định" đối với văn học hiện thực xã hội như thế như thế.

Thứ hai, về phương diện loại thể, trong khu vực văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa ở Việt Nam, thể loại vốn không phải phạm trù bất biến, nhưng so với khu vực văn học khác, tính chất "đông cứng, hoàn kết" (M. Bakhtin) của nó có lẽ nhiều hơn, sự chuyển hoá giữa các hình thức thể loại xảy ra mờ nhạt hơn, chủng loại đơn điệu hơn vì thiếu vắng một số thể loại từng đạt đến đỉnh cao ở giai đoạn 1930 - 1945, như bi kịch, tự truyện, phóng sự; và đặc biệt, những hình thức mang tính *ám dụ, giễu nhại như tiểu thuyết giả trinh thám, giả lịch sử, giả thần thoại,…* không được khuyến khích. *Những ngã tư và những cột đèn* mang hình thức tiểu thuyết giả trinh thám kết hợp tiểu thuyết tâm lí - những thể loại ngoại biên so với khung "pháp lí" của hệ hình nghệ thuật hiện thực xã hội chủ nghĩa. Không phải vô cớ mà nhân vật Dưỡng trong *Những ngã tư và những cột đèn* lầm lẫn *Tội ác và trừng phạt* - tiểu thuyết tâm lý nổi tiếng của Dostoievski - với truyện trinh thám. Trần Dần đã chọn thể loại cho tác phẩm ở điểm nhòe mờ giữa hai thể loại. Mục đích truy tìm tội phạm chỉ là bề nổi, chở tải một bè ngầm thể hiện niềm khát khao "*đi tìm thời gian đã mất*", đi tìm lại bản ngã của con người.

Ngoài ra, ở tác phẩm này, ta còn bắt gặp kỹ thuật tự sự đa chủ thể (nhiều nhân vật cùng kể chuyện) - "*một kỹ thuật rất tiên tiến của văn chương thế giới cùng thời, mà chúng tôi - lúc đó đang ngồi trên ghế giảng đường đại học - chưa hề được nghe các giáo sư nhắc tới, mãi đến năm 1980 mới được biết đến qua các bản dịch tiếng Nga*."[5] (Lại Nguyên Ân). Cấu tạo tự sự khác thường của tiểu thuyết này thể hiện ở chỗ có nhiều người kể chuyện, chia làm hai bên - một bên, người viết, một bên là những người can dự và kể lại; bên những người can dự (trong cuộc) lại cũng chia làm hai - một bên là Dưỡng, cựu lính "tàu bò" ngụy binh, người ghi nhật ký, bên còn lại như một hình ảnh thu nhỏ xã hội Hà Nội sau ngày giải phóng năm 1954 với những người tác động và chi phối quãng đời biến chuyển kỳ lạ của Dưỡng (anh Thái, Chị Hòa, Cốm, Nhọn - cằm. Trong nhật ký thì bản thân Dưỡng cũng phân thân đối mặt với lí trí, với lương tâm mình và con người nội tâm trong các bộ ba Tôi - Mày - Thằng và Tôi- Sọ - Bóng.

Chưa kể, người viết, một mình một bên, lại cũng triển khai những nghĩ ngợi có tính chất đối thoại với nhật ký, với Dưỡng - và hầu như toàn bộ motif của lớp truyện này, như một cặp song tấu giữa người viết và Dưỡng, dựa trên kinh nghiệm nghệ thuật của cả hai về tác phẩm *Tội ác và hình phạt* của Dostoievski: Một kinh nghiệm về lương tâm trước tội lỗi. Các thế phân đôi này chồng chéo, giao cắt tạo nên một mạng không gian nhiều chiều hiển hiện. Câu chuyện vì thế được kể bởi đa bội điểm nhìn và đa bội giọng điệu tạo ra tính đối thoại hiện đại cho tác phẩm.

2.2. "Đổi mới từ dưới lên" và những nhà văn hoàn thiện hệ hình

Từ sau 1992, khi chính phủ Việt Nam cho ngừng Đổi mới thì phong trào Đổi mới trong văn học cũng bị xẹp dần. Những người viết theo trào lưu Đổi mới ở khía cạnh chính trị- xã

hội của văn học lần lượt bỏ cuộc. Chỉ những ai thực sự đổi mới được tư duy nghệ thuật, tức chuyển hẳn sang hệ hình hiện đại, thì vẫn còn tiếp tục đổi mới. Có điều, đổi mới không còn là một phong trào xã hội - văn học, đổi mới mang tính tự giác và cá nhân, tức nhà văn tự giác ngộ phải thay đổi tư duy nghệ thuật cho phù hợp với thời đại và tự mình làm văn học mới cho/của chính mình. Nói cách khác, thay vì đổi mới từ trên xuống, với nhiều người còn mang tính chất phong trào, *đổi mới từ dưới lên*[6] như lời Đỗ Lai Thúy, càng khiến viết hiện đại trở thành một nhu cầu tự thân của tiểu thuyết Việt Nam sau 1986, và vì thế, nó càng triệt để và đi được xa hơn. Nhiều tiểu thuyết trượt ra ngoài giới hạn của sự "gắn kết", của tính 'tổng thể", của sự hiểu như Hồ Anh Thái với *Cõi người rung chuông tận thế*, *SBC săn bắt chuột*, Tạ Duy Anh với *Đi tìm nhân vật*, *Giã từ bóng tối*, Nguyễn Bình Phương của *Trí nhớ suy tàn*, *Thoạt kì thủy, Ngồi, Nguyễn Việt Hà với Cơ hội của Chúa, Ba ngôi của người*,… Đỗ Hoàng Diệu với *Bóng đè*, Nguyễn Ngọc Tư với *Cánh đồng bất tận*,… Ở các tiểu thuyết này phi tính truyện và phi trung tâm hóa là các đặc trưng nổi bật. Tiểu thuyết không còn là những truyện kể hoàn chỉnh và rõ ràng, có thể rút gọn hoặc tóm tắt mà trở thành những cốt truyện phân mảnh, tản mát, rối tung.

Trong nhiều tiểu thuyết sau 1986, chẳng hạn như tiểu thuyết *Song song* của Vũ Đình Giang, trên bề mặt văn bản, dường như không có người kể chuyện chính thức trong tiểu thuyết nữa. Điểm nhìn trần thuật phân tán khắp câu chuyện, luân chuyển từ nhân vật này sang nhân vật khác. Người kể chuyện lúc ở ngôi ba, lúc là những cái tôi đồng đẳng – những cái tôi tự thuật, tự bạch (G.g xưng tôi, H xưng tôi, đan xen trong lời kể của "tôi" còn có lời của nhân vật khác (của Kan, của "đồng chí", của đám đông); trần thuật ngôi ba được sử dụng linh hoạt ở dạng "camera", giọng vô cảm, trung tính, miêu tả theo kiểu quay phim, chụp ảnh, những trang nhật kí, những bức ảnh về thế giới nội tâm (những mảnh văn bản có kí hiệu là p.). Cách tổ chức điểm nhìn này khiến truyện chỉ là những mảnh vỡ rời rạc được ghép nối bên nhau theo kiểu dòng ý thức hỗn độn, vô thức; những mẩu suy nghĩ, hồi ức của các nhân vật được lắp ghép theo kiểu đánh số thứ tự, nhưng không theo một trật tự bên trong nào. Tất cả nhằm tô đậm thế giới khép kín, một thế giới khủng hoảng về tâm trạng.

Mình và họ của Nguyễn Bình Phương có sự phân mảnh, lắp ghép nhiều câu chuyện; lồng ghép, đồng hiện nhiều mảng không gian, thời gian, tâm lí khác nhau. Bốn mảng hiện thực xảy ra trong những thời điểm khác nhau được cài cắm một cách tinh vi, phức tạp: (1) thế giới thổ phỉ kì bí, huyền hoặc trên vùng biên ải; (2) cuộc chiến đấu khốc liệt, ngoan cường của chiến sĩ và đồng bào nơi biên giới năm 1979 và 1984; (3) cảnh sắc thiên nhiên mịt mùng, hoang dã cùng đời sống, tập tính của đồng bào miền núi; (4) xã hội hiện đại bề bộn, phức tạp với chân dung chân thực, đa chiều về các băng đảng tội phạm. Ở *Mình và họ*, các câu chuyện được kể tuy không xa rời chủ đề chính của văn bản, nhưng lại được gắn kết với nhau một cách lỏng lẻo, thậm chí là lộn xộn, ngẫu nhiên. Sự phá vỡ nguyên tắc thống nhất, xuyên suốt của hành động trung tâm là nỗ lực cách tân truyền thống từ tâm thức, cái nhìn hiện đại thậm chí đã chuyển dần về hậu hiện đại, gắn với nguyên tắc đối thoại của tiểu thuyết. Điều đó không những giúp tác phẩm *mở rộng khung*, tạo ra một *không gian truyện kể đa tầng, nhiều cấp độ*, mà còn là cách để nhà văn thể hiện được quan niệm của mình về

cuộc sống, một cuộc sống không khép kín, không bất biến mà luôn vận động, tiếp diễn từ quá khứ đến hiện tại và tương lai.

Hệ quả là, cấu trúc tác phẩm không còn là tổng thể ngoại diện của các phần câu chuyện được phát triển theo trình tự, mà là một sơ đồ nội tại rối ren của những mảng chất liệu có quan hệ phức tạp. Khi đó, trung tâm lớn nhất của tự sự truyền thống là tác giả đã phải từ bỏ vị trí trung tâm, không còn điều phối mọi ngóc ngách truyện kể, cũng không còn chỉ đường dẫn lối cho nhân vật và cho người đọc đi theo đúng những dữ liệu của mình. "chuyện" chỉ còn là những mẩu chuyện được kết nối (theo một logic nhất định hay hoàn toàn ngẫu nhiên). Việc đọc đôi khi trở thành một cuộc thám hiểm bất định bởi sự dẫn dắt của người kể chuyện trong trò chơi ngôn ngữ, trò chơi cấu trúc do nhà văn bày biện. Sự thiếu vắng tính lôgíc nhân quả của sự kiện cùng tính xác thực của đời sống dẫn đến hệ quả: Sự chối bỏ, phá huỷ kế cấu hoàn kết của tiểu thuyết truyền thống. Lối viết đã trở thành nhân vật chính. Với các tác phẩm của mình, Tạ Duy Anh, Nguyễn Bình Phương, Nguyễn Việt Hà,… chính là những người hoàn thiện hệ hình tiểu thuyết hiện đại Việt Nam.

3. KẾT LUẬN

"*Có thể nói, từ "viết cái gì" đến "viết thế nào" là một bước chuyển đáng kể của văn xuôi đương đại Việt Nam*"[7]. Với lý thuyết hệ hình của Thomas Kuhn, có thể thấy rõ hơn tầm quan trọng của một giai đoạn văn học. Từ 1975, nhất là từ 1986 đến 1992 là giai đoạn sự khủng hoảng hệ hình văn xuôi tiền hiện đại lên đến đỉnh điểm, diễn ra sự thay đổi hệ hình. Lý thuyết này cũng giúp ta cũng nhìn nhận lại vai trò của các cá nhân. Vai trò quan trọng nhất thuộc về những người tạo ra sự thay đổi hệ hình: Nguyễn Huy Thiệp, Phạm Thị Hoài, Trần Dần, Bảo Ninh,… Họ đáng được tôn vinh bởi tư duy sáng tạo và thái độ dũng cảm, dám trả giá. Chính họ là những người đã gánh sứ mệnh của một cuộc cách mạng để những người đến sau như Nguyễn Bình Phương, Tạ Duy Anh, Hồ Anh Thái,… có nhiệm vụ hoàn thiện hệ hình tiểu thuyết hiện đại chủ nghĩa ở Việt Nam để từ đó, nhiều tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương, Thuận, Đặng Thân, Nguyễn Việt Hà, Uông Triều,… đi xa hơn, đẩy sự tự ý thức về cuộc phiêu lưu của cái viết đến dạng thức viết về cái viết, làm xuất hiện hệ hình hậu hiện đại trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1986.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Lã Nguyên (2006), *Văn học Việt Nam sau 1975, những vấn đề nghiên cứu và giảng dạy*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội, tr.56.
2. Nguyễn Bích Thu (2017), *Những tín hiệu đổi mới của văn xuôi giai đoạn 1975-1985*, truy nhập trên trang http://vannghequandoi.com.vn.
3. Bảo Ninh (2014), *Nỗi buồn chiến tranh*, Nxb. Trẻ, Hà Nội, tr.292.
4. Lại Nguyên Ân (2011), *Tôi thán phục tiểu thuyết của Trần Dần*, truy nhập trên trang https://tuoitre.vn.
5. Đại học Văn hóa Hà Nội (nhiều tác giả) (2016), *Thế hệ nhà văn sau 1975, diện mạo và thành tựu*, Nxb. Hội nhà văn, Hà Nội, tr. 31.

6. Mai Hương (2015), *Những nỗ lực cách tân của văn xuôi Việt Nam đương đại*, Hội nghị quốc tế quảng bá văn học Việt Nam Hội Nhà văn Việt Nam tổ chức tại Hà Nội.

VIETNAMESE NOVELS AFTER 1986 AND THE JOURNEY "WRITING ABOUT ADVENTURE TO THE ADVENTURE OF WRITING"

Abstract: *There was a rising crisis relating to Vietnamese novels from 1975 to 1986. The revolutionary prose in regard to its paradigm later exploded with some paradigmatic representatives: Nguyen Huy Thiep, Pham Thi Hoai, Tran Dan, Bao Ninh, Ta Duy Anh, Ho Anh Thai, Nguyen Binh Phuong. It brought many differences to writing in terms of organizing multi-point narrative, appreciating readers' creativity, driving readers' interest from story to text/discourse, constructing the novel based on the stream of consciousness model, and using the fragmental structure, etc. Their stories have performed the mission of paradigm shift that turned Vietnamese prose in general and novels in particular into the modernist paradigm called "writing about adventure to the adventure of writing".*

Keywords: *Vietnamese novels after 1986, paradigm revolution, modernist paradigm, the adventure of writing.*