

## **ĐỔI NÉT VỀ ĐỔI MỚI TƯ DUY NGHỆ THUẬT TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM ĐƯƠNG ĐẠI**

*Trương Thị Kim Anh<sup>1</sup>*

### **TÓM TẮT**

*Bài viết tập trung làm rõ các vấn đề nổi bật về đổi mới tư duy nghệ thuật trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Thứ nhất là đổi mới quan niệm về con người, con người từ điểm nhìn sử thi chuyển sang điểm nhìn đời tư cá nhân. Thứ hai là đổi mới quan niệm về thể loại tiểu thuyết, tiểu thuyết có kết cấu đồ sộ, trường thiên chuyển sang kết cấu ngắn, từ kể lại nội dung chuyển sang viết nội dung, dung hợp nhiều kỹ thuật viết mới: lồng ghép, cắt dán, liên văn bản, giễu nhại... Thứ ba là đổi mới về bút pháp nghệ thuật, sử dụng nhiều bút pháp mới như: tả thực mới; huyền thoại; trào lộng, nhại/parody; tượng trưng. Tất cả góp phần đổi mới thể loại tiểu thuyết nói riêng và văn xuôi Việt Nam đương đại nói chung trong tiến trình phát triển văn học Việt Nam.*

**Từ khóa:** *Đổi mới, tư duy nghệ thuật, tiểu thuyết, đương đại*

### **1. Mở đầu**

Cùng với xu hướng toàn cầu hóa hội nhập văn chương mạnh mẽ như hiện nay, việc đổi mới tư duy nghệ thuật trong văn học nói chung và tiểu thuyết nói riêng là mối quan tâm hàng đầu của các nhà văn đương đại. Theo cách nói của Lênin, “đây là sự đổi mới có ý nghĩa quyết định, đổi mới từ gốc rễ”. Tại sao vấn đề đổi mới tư duy nghệ thuật lại có vai trò quan trọng cấp thiết trong sáng tác như vậy? Theo *Tự điển văn học (bộ mới)*, vì “tư tưởng, quan niệm của tác phẩm được xây dựng trên cơ sở tư duy nghệ thuật, việc lựa chọn các phương tiện biểu hiện cũng dựa trên cơ sở tư duy nghệ thuật” [1, tr.1889]. Để xác định quá trình đổi mới tư duy nghệ thuật của tiểu thuyết giai đoạn này, chúng tôi xét trong cái nhìn tương

quan với tiểu thuyết giai đoạn trước 1975. Việc đổi mới tư duy tiểu thuyết sau 1975 được xem xét trên ba phương diện: đổi mới quan niệm về con người; đổi mới quan niệm về thể loại tiểu thuyết; đổi mới về bút pháp nghệ thuật. Thông qua ba phương diện đổi mới này, chúng tôi muốn đem đến bạn đọc cái nhìn tổng quan về những đổi mới tư duy nghệ thuật cơ bản trong tiểu thuyết đương đại. Những điểm phân tích mà chúng tôi hướng đến trong bài viết sẽ góp phần vào việc tìm hiểu và nghiên cứu tiểu thuyết Việt Nam đương đại trong bối cảnh đổi mới và hội nhập văn chương như hiện nay.

### **2. Nội dung**

#### **2.1. Đổi mới quan niệm về con người**

Dẫu trong bất kỳ hoàn cảnh nào văn học chân chính đều hướng tới con

<sup>1</sup>Trường Đại học Đồng Nai  
Email: ttka83@gmail.com

người như M. Gorky từng nhấn mạnh: “văn học là nhân học”. Quan niệm về con người chính là cơ sở chi phối những nguyên tắc chiếm lĩnh, cắt nghĩa đời sống của nhà văn, là nơi đánh dấu trình độ tư duy nghệ thuật của một thời đại, một trào lưu, một tác giả. Với kiểu tư duy nghệ thuật mới, con người được soi chiếu từ góc nhìn đời tư cá nhân, nhà văn không khám phá con người qua lăng kính cộng đồng như thời kỳ trước năm 1975. Hai cuộc kháng chiến kéo dài khiến một số nguyên tắc miêu tả con người trở thành quy phạm, sự kiện lịch sử luôn lấn át con người, con người chỉ là đường viền để tô đậm các sự kiện lịch sử. Tiểu thuyết sau 1975 thì ngược lại, con người là tâm điểm để soi chiếu lịch sử. Con người từ điểm nhìn lý tưởng hóa đặt vào điểm nhìn thế sự, đời tư. Tác giả Bùi Việt Thắng cho rằng: “Nếu trước năm 1975 hình thức “vĩ mô” của cấu trúc tiểu thuyết nói tầm rộng của lịch sử - sự kiện đã tạo nên tính chất hoành tráng - sử thi của tác phẩm, ngược lại sau 1975 hình thức “vi mô” lại chú ý hướng tới cái thế giới bên trong phong phú và phức tạp của tâm hồn con người” [2, tr. 137]. Như vậy, điểm nhìn nghệ thuật của nhà văn sẽ chuyển từ tầm “vĩ mô” xuống tầm “vi mô” về số phận con người. Con người được miêu tả một cách toàn diện: tốt lẫn xấu, vui lẫn buồn, hạnh phúc lẫn đau khổ, bi lẫn hài... Giá trị nhân bản của văn học là “vì con người, vì tất cả những nỗi niềm của nó dù nhỏ nhoi

nhất” [2, tr. 7]. Tất nhiên ở đây một vấn đề được đặt ra: tính mức độ của sự miêu tả. Nhiều tiểu thuyết giai đoạn này quan tâm tới góc nhìn con người toàn diện như: Hai Hùng, Ba Sương trong *Ấn mây dĩ vãng* của Chu Lai; Tám Hàn trong *Đất trắng* của Nguyễn Trọng Oánh; Kiên, Phương trong *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh; Lý, Cừ, Đông trong *Mùa lá rụng trong vườn* của Ma Văn Kháng... Nhân vật họa sĩ trong truyện ngắn *Bức tranh* của Nguyễn Minh Châu một ngày nhận ra rằng: “hóa ra trong con người tôi đang chung sống cả rùng phượng lẫn rắn rết”. Tác giả Bùi Việt Thắng nhận định: “Con người trong tiểu thuyết đang thoát khỏi kiếp của những “ma nơ canh” trước đây. Nhân vật đang tự làm một cuộc tìm kiếm chính mình, tự soi tỏ và tự khám phá cái bản ngã, tâm linh của mình. Con người đang hiện dần lên trên hành trình “đi tìm thời gian đã mất”” [2, tr. 14]. Phát hiện con người phức tạp, lưỡng diện, không nhất quán với mình, tiểu thuyết sau năm 1975 có vẻ như đã đi đúng quỹ đạo tư tưởng mà L. Tolstoy từng ví “con người như dòng sông”: “nước trong mọi con sông như nhau và ở đâu cũng thế cả nhưng mỗi con sông thì khi hẹp, khi chảy xiết, khi thì rộng, khi thì êm, khi thì trong veo, khi thì lạnh, khi thì đục, khi thì ấm. Con người cũng như vậy. Mỗi con người mang trong mình những mầm mống của mọi tính chất con người và khi thì thể hiện tính chất này, khi thể hiện tính chất

khác và thường là hoàn toàn không giống bản thân mình tuy vẫn cứ là chính mình” [3, tr. 74].

Sự đổi mới tư duy tiểu thuyết còn thể hiện ở việc khắc họa con người như một bản thể tự nhiên. Tiểu thuyết giai đoạn trước luôn đề cao phần ý thức xã hội mà quên đi phần tự nhiên. So với các nhà tiểu thuyết thời kỳ trước thì các nhà tiểu thuyết hôm nay đã từ bỏ được lối nhìn dễ dãi, phiến diện về đời sống và con người. Tiểu thuyết hôm nay “vì con người, vì tất cả những gì con người trải nghiệm và mong muốn” [2, tr. 8]. Con người bản năng, vô thức, tiềm thức, tâm linh được đề cập nhiều trong tiểu thuyết đương đại. Nhân cách con người không chỉ là kết quả của lý trí mà còn có sự tham gia của vô thức, tiềm thức, tâm linh. Đôi khi “con người vô thức bị bản năng chi phối hoàn toàn, lý trí bị đẩy vào điểm mù” [4, tr. 39]. Bảo Ninh với *Nỗi buồn chiến tranh*, Chu Lai với *Ấn mào dĩ vãng*, Ma Văn Kháng với *Ngược dòng nước lũ*, Nguyễn Bình Phương với *Người đi vắng...* luôn đi tìm kiếm con người bản năng, vô thức. Nguyễn Xuân Khánh với *Mẫu thượng ngàn*, Phạm Thị Hoài với *Thiên sứ*, Tạ Duy Anh với *Thiên thần sám hối*, Hồ Anh Thái với *Cõi người rung chuông tận thế*, Châu Diên với *Người sông Mê*, Nguyễn Bình Phương với *Những đứa trẻ chết già...* lại đi tìm kiếm con người trong thế giới tâm linh, thế giới huyền ảo cõi mộng, cõi mê, cõi thần tiên, ma quái. Con người vừa là sản phẩm tự nhiên vừa là tổng hòa các

mối quan hệ xã hội. Hành động của con người có khi theo sự chỉ huy của ý thức, của lý trí tỉnh táo, có khi lại bị chi phối bởi tiếng nói của tâm linh, của vô thức, bản năng. Tác giả Nguyễn Thị Bình trong công trình *Văn xuôi Việt Nam 1975 – 1995 những đổi mới cơ bản* đã chỉ ra những bình diện phức tạp và bí ẩn của con người trong văn xuôi: “Con người như sản phẩm của lịch sử; con người duy ý chí, ảo tưởng; con người mang thuộc tính nhân loại; con người là sản phẩm của tự nhiên; con người và đời sống tâm linh. Quan niệm về tính phức tạp, bí ẩn của con người đã dẫn dắt văn học sau năm 1975 nói chung và tiểu thuyết nói riêng đi tìm những con người khác nhau” [3, tr. 108] bên trong một con người.

Những khám phá mới về tính toàn diện trong con người kéo theo những thay đổi nhất định cách xây dựng nhân vật trong tiểu thuyết. Nếu như tiểu thuyết giai đoạn 1945 - 1975 luôn chú trọng xây dựng nhân vật theo hình mẫu lý tưởng hóa dựa trên quan điểm lý tưởng của cộng đồng, của thời đại. Trong thế giới đó “con người cá thể - yếu tố cấu thành nên tập thể - thường bị mờ đi sau sắc màu của bức tranh hiện thực hoành tráng, sau những chiến công hay thất bại của cộng đồng” [5, tr. 23]. Bởi vậy trong khói lửa chiến tranh, những con người ấy trở thành những hình tượng mang vẻ đẹp lý tưởng như: Núp trong *Đất nước đứng lên* (Nguyễn Ngọc), Khắc trong *Vỡ bờ* (Nguyễn Đình

Thi), Lượng trong *Trước giờ nổ súng* (Lê Khâm), Lũy trong *Xung kích* (Nguyễn Đình Thi), Lữ trong *Dấu chân người lính* (Nguyễn Minh Châu)... Sau năm 1975, khi tiểu thuyết được trở về với nhiệm vụ chính mình, nhân vật trong tiểu thuyết cũng trở về cái mà “vốn dĩ đã là như thế”, có đầy đủ những đặc tính “hi, nộ, ái, ố”. Con người được khám phá trên nhiều bình diện khác nhau: đau khổ/ hạnh phúc; hy vọng/ thất vọng; tình yêu/ thù hận; đam mê/ làm lơ... như: Kiên, Phương trong *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), Nhuệ Anh, Tư Lộ trong *Giàn thiêu* (Võ Thị Hảo), Nguyễn Vạn trong *Bến không chồng* (Dương Hương), Hai Thìn trong *Lời Nguyễn hai trăm năm* (Khôi Vũ), Tư Quy trong *Chim én bay* (Nguyễn Trí Huân), Giang Minh Sài trong *Thời xa vắng* (Lê Lựu)... Cái thế giới mà tiểu thuyết hôm nay nói đến không mơ hồ, không hoàn toàn là sản phẩm của trí tưởng tượng mà rất thực, hiện hữu ngay trong cuộc sống hằng ngày của con người. Vì thế mỗi người có thể tìm thấy bóng dáng cuộc đời mình trong đó - đau khổ, nhọc nhằn bên cạnh niềm vui, hạnh phúc thế nhân.

## 2.2. *Đổi mới quan niệm về thể loại tiểu thuyết*

Theo M. Bakhtin, “tiểu thuyết là thể loại văn chương duy nhất đang biến chuyển và còn chưa định hình” [6, tr. 21]. Như vậy, so với các thể loại khác, tiểu thuyết là thể loại luôn chuyển động

manh mẽ trong mọi giai đoạn văn học. Biểu hiện cho sự chuyển động này là sự thay đổi về mặt bản chất thể loại tiểu thuyết trong từng giai đoạn văn học. Tiểu thuyết sau năm 1975 về mặt bản chất thể loại có nhiều thay đổi so với tiểu thuyết giai đoạn 1945 - 1975. Theo tác giả Hoàng Cẩm Giang, sự thay đổi này thể hiện mạnh mẽ “về độ dài, đề tài, chủ đề và phương thức tự sự, đặc biệt ẩn sâu trong đó là sự thay đổi quan niệm tự sự, quan niệm về hiện thực” [7, tr. 25]. Những thay đổi này tất yếu sẽ dẫn đến những thay đổi về nội dung và cấu trúc tiểu thuyết đương đại, phá vỡ những đường biên truyền thống của một thể loại có tính bao quát, tầm cỡ như tiểu thuyết.

“Tiểu thuyết ngắn” là cách gọi của các nhà nghiên cứu những năm gần đây. Tác giả Bùi Việt Thắng nhận định: “Tiểu thuyết hôm nay có một cấu trúc uyển chuyển do độ mở của nó rất rộng. Dễ nhận thấy là không có tiểu thuyết nào quá dài thường chỉ vài trăm trang và có thể đọc một hơi. Cấu trúc tiểu thuyết hôm nay, có thể gọi là cấu trúc mở. Đặc điểm rõ nhất trong cấu trúc là kết thúc không có hậu như tiểu thuyết truyền thống” [2, tr. 9]. Nếu theo quan niệm truyền thống thì tiểu thuyết là thể loại thường có số lượng trang “đồ sộ”, có tính “trường thiên”, điều này dễ nhận thấy từ các tiểu thuyết thời kỳ trước. Cảm hứng sử thi đã chi phối độ dài tiểu thuyết như: *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi (tập 1: 588 trang, tập 2: 576 trang),

*Vùng trời* của Hữu Mai (tập 1: 370 trang, tập 2: 606 trang, tập 3: 427 trang), *Dấu chân người lính* của Nguyễn Minh Châu (552 trang)... Bên cạnh đó có những tác phẩm số lượng trang ít hơn như: *Vượt Côn đảo* của Phùng Quán (204 trang), *Một chuyện phép ở bệnh viện* của Bùi Đức Ái (200 trang), *Đi bước nữa* của Nguyễn Thế Phương (126 trang), *Mùa hoa dẻ* của Văn Linh (123 trang)... Tuy nhiên vào thời kỳ này định danh về “tiểu thuyết ngắn” chưa xuất hiện, phải chăng ngoài sự thay đổi về mặt hình thức còn kéo theo nhiều thay đổi bên trong của “tiểu thuyết ngắn” trong văn học đương đại. Tiểu thuyết ngắn trở thành định danh được sử dụng khá phổ biến cho những “tự sự” có độ dài dao động từ 100 đến 300 trang của thời kỳ sau 1975 như: *Thoạt kỳ thủy* của Nguyễn Bình Phương (167 trang), *Trí nhớ suy tàn* của Nguyễn Bình Phương (127 trang), *Chinatown* của Thuận (227 trang), *Tám ván phóng dao* của Mạc Can (203 trang), *Đi tìm nhân vật* của Tạ Duy Anh (225 trang), *Trong sương hồng hiện ra* của Hồ Anh Thái (230 trang)... Để làm nên định danh một thể loại, một khuynh hướng, một tác phẩm ít về số trang chưa thể nói lên được bản chất của vấn đề, cần thể hiện ở những tìm tòi, cách tân, sự thay đổi bên trong của hình thức thể loại. Vì thế số trang ít chưa phải là tiêu chí duy nhất, càng không phải là thước đo giá trị của một tiểu thuyết ngắn. Thực tế, rất nhiều tiểu thuyết sau năm 1975 có số

lượng trang khá “dày”, thể hiện được sự “bề thế” của thể loại này như: *Đội gạo lên chùa*, *Mẫu thượng ngàn*, *Hồ Quý Ly* (Nguyễn Xuân Khánh); *Sông Côn mùa lũ* (Nguyễn Mộng Giác); *SBC là sản bắt chuột*, *Người và xe chạy dưới trăng* (Hồ Anh Thái)... Tuy nhiên sự xuất hiện hình thức tiểu thuyết ngắn sau 1975 như một “trào lưu”, một “khuynh hướng” cũng là sự nỗ lực cách tân về hình thức bản chất thể loại tiểu thuyết, thể hiện hướng đi ngược lại cách viết cũ, “chống lại xu hướng tiêu xài từ ngữ vung vãi” (Barry Hannah) của nhà văn.

Sự thay đổi về mặt dung lượng kéo theo sự thay đổi về kết cấu tác phẩm, kết cấu hướng tới những “mảnh vỡ” của cuộc sống hiện tại, chối bỏ kiểu kết cấu mang tính “đại tự sự” kiểu tiểu thuyết sử thi. Tinh thần đại tự sự không còn là tinh thần cơ bản, hướng tới mảnh vỡ với một cốt truyện “phân mảnh”, hướng tới “tính trò chơi” là điều dễ dàng nhận thấy trong tiểu thuyết hôm nay. Mỗi mảnh vỡ tương ứng với mỗi mảng hiện thực trong đời sống cá nhân như: *Thoạt kỳ thủy*, *Những đứa trẻ chết già* (Nguyễn Bình Phương); *Tám ván phóng dao* (Mạc Can); *Chinatown*, *Thang máy Sài Gòn* (Thuận), *Người sông Mê* (Châu Diên); *Thiên thần sám hối* (Tạ Duy Anh)... Sự thay đổi này kéo theo thay đổi về quan niệm hiện thực, đó là “từ hiện thực của các sự kiện, biến cố lịch sử đến hiện thực về con người”. Tự sự trong hình thức phân mảnh giúp nhà văn thay đổi về mặt tư duy cách viết, đó là “nhà văn bây giờ

có xu hướng viết nội dung chứ không kể lại nội dung [5, tr. 69]. Tác giả Hoàng Ngọc Hiến nhận định: “Trong cách tự sự *kể nội dung*, nội dung hầu như có sẵn, đúng hơn khuôn khổ của nội dung là có sẵn và cái nội dung sẽ được tạo ra theo khuôn khổ có sẵn đó cũng hầu như có sẵn... Còn cách tự sự *viết nội dung* thì nội dung không có sẵn trước khi viết mà viết đến đâu thì nội dung hình thành đến đấy, viết không phải biểu đạt nội dung mà là sản sinh nội dung” [8, tr. 99]. Theo cách viết này nhà văn không kể lại một câu chuyện đã được định sẵn, quá trình viết là quá trình hình thành nội dung. Tư duy “kể” được thay bằng tư duy “dựng” tiểu thuyết. Cấu trúc không đi từ những tình tiết kể chuyện theo một trật tự tuyến tính mà đi từ những hình ảnh, chi tiết, biểu tượng mang ý nghĩa tạo dựng. Sử dụng nhiều hình ảnh biểu tượng mang giá trị biểu đạt cao cũng cho thấy được kiểu tư duy mới trong tiểu thuyết như: con cú, trăng, chó trong *Thoạt kỳ thủy*; chiếc xe trâu, con Nghê trong *Những đứa trẻ chết già*; lửa, nước trong *Giàn thiêu*; mưa, bóng đêm trong *Nỗi buồn chiến tranh*; bào thai trong *Thiên thần sám hối*; trăng tiêng mỡ trong *Ngôi...*

Sự thay đổi đề tài, từ sử thi sang thể sự - đời tư, hướng về cái hiện tại, cái hôm nay là cảm hứng nổi trội trong tiểu thuyết đương đại. Sống giữa một thực tại chất chứa nhiều sự lập dị, éo le, bi đát của thời văn minh kỹ trị thì việc dựng lại, phác họa một nét vẽ trong đời sống vốn dĩ đa đoan, phức tạp này cũng là

điều cần thiết đối với những nhà cầm bút hôm nay. Hầu hết các nhân vật là người đương thời, sự việc diễn ra quen thuộc và nóng hổi như vừa mới xảy ra mà tác giả là người chứng kiến trong: *Thiên thần sám hối* (Tạ Duy Anh), *Người đi vắng* (Nguyễn Bình Phương), *Thời loạn* (Lê Lựu), *Thế giới xô lệch* (Bích Ngân)... Có những tiểu thuyết chọn đề tài cái của “ngày hôm qua” nhưng lại khám phá ở góc nhìn hiện tại, viết theo cách cảm, cách nghĩ của ngày hôm nay. Đặc biệt là trong các tác phẩm viết về cuộc chiến tranh đã qua, viết về nông thôn Việt Nam một “thời xa vắng” như: *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), *Chim én bay* (Nguyễn Trí Huân), *Ấn mày dĩ vãng* (Chu Lai), *Bến không chồng* (Duong Hương), *Mảnh đất lắm người ma* (Nguyễn Khắc Trường), *Thời xa vắng* (Lê Lựu), *Trăm năm thoáng chốc* (Vũ Huy Anh)... Sự thay đổi phương thức tự sự, cách chọn đề tài đã tác động đến nhiều phương diện đổi mới nghệ thuật khác, tiểu thuyết trở nên đa màu sắc, không còn “một màu” như tiểu thuyết truyền thống với kỹ thuật lồng ghép, cắt dán, liên văn bản, giễu nhại...

Sự phá vỡ khuôn khổ tiểu thuyết truyền thống đã tạo ra nhiều biến thể cấu trúc mới, trong đó có sự dung hợp, lồng ghép nhiều thể loại như: truyện ngắn, tiểu thuyết, thơ, tiểu luận, kịch, nhật ký... Kiểu tiểu thuyết lồng trong tiểu thuyết là một kiểu dung hợp. Trong *Nỗi buồn chiến tranh*, Bảo Ninh đã khéo léo lồng hai câu chuyện theo lối

“hai trong một”: câu chuyện của người cự chiến binh và câu chuyện của nhà văn phùng. Hai câu chuyện về một cuộc đời, mà không chỉ là một cuộc đời, còn có nhiều cuộc đời, nhiều thân phận, của cả một thời kỳ, một giai đoạn lịch sử. Nếu như tiểu thuyết của Bảo Ninh mới chỉ xuất hiện một nhân vật nhà văn với đồng bản thảo không theo một trình tự nào hết thì ở *Chinatown* của Thuận có cả một tiểu thuyết (dù đang viết dở) mang tên *I'm yellow* được ghép lẫn với phần truyện chính. Cấu trúc lồng các thể loại khác vào trong tiểu thuyết, như *Cơ hội của Chúa* của Nguyễn Việt Hà, trong chương bốn tác giả đã đưa nguyên văn hoặc trích đoạn truyện ngắn, kịch, thư từ, nhật kí... của các nhân vật vào với tư cách một nhân tố cấu trúc tác phẩm. *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài đậm đặc dấu ấn tiểu luận, thơ, nhật ký. Đặc biệt có hai chương có thể tách thành tiểu luận độc lập: chương VIII (Những gương mặt), chương IX (Không đề). *Thiên thần sám hối* của Tạ Duy Anh từ điểm nhìn hồn nhiên, tác giả đã khéo léo kết hợp để lồng ghép những vấn đề nóng bỏng nhức nhối của xã hội. Trong *Thời của những tiên tri giả*, Nguyễn Viện lồng khá nhiều những đoạn tiểu luận về chiến tranh. Ngoài ra, còn có kiểu lồng những mẫu tin tức trên đài báo. Trong *Paris 11 tháng 8*, tác giả Thuận đã đưa mẫu tin về trận nắng năm 2003 làm bối cảnh cho truyện. Xu hướng lạ hóa cấu trúc tiểu thuyết này còn thể hiện ở nhiều tác phẩm khác

như: *Ngồi, Người đi vắng, Những đứa trẻ chết già* (Nguyễn Bình Phương); *Giàn thiêu* (Võ Thị Hào); *Hồ Quý Ly* (Nguyễn Xuân Khánh); *Khải huyền muộn* (Nguyễn Việt Hà); *Thượng đế thì cười* (Nguyễn Khải)...

### 2.3. Đổi mới về bút pháp nghệ thuật

Theo *Tự điển thuật ngữ văn học*, trong văn học “bút pháp là cách thức hành văn, dùng chữ, bố cục, cách sử dụng các phương tiện biểu hiện để tạo thành một hình thức nghệ thuật nào đó. Ở đây bút pháp cũng tức là cách viết, lối viết” [9, tr. 29]. Với chủ trương đổi mới tư duy, nhìn thẳng vào sự thật, cổ vũ tinh thần sáng tạo, các nhà văn, các nhà lý luận - phê bình nhận ra: “Không thể khuôn tiểu thuyết vào một số nguyên tắc nghệ thuật cứng nhắc, bất biến, mà chính là phải mở ra những khả năng tiềm tàng vốn có của thể loại này” [5, tr. 32]. Nhằm phát huy tính “sự thật”, tinh thần sáng tạo trong văn chương, mở ra nhiều tiềm năng mới, cơ hội mới cho tiểu thuyết đương đại, việc đổi mới bút pháp là việc rất thích đáng và phù hợp. Để làm người “thư ký” trung thành với thời đại, tiểu thuyết truyền thống viết theo cảm hứng sử thi thường sử dụng bút pháp tả thực. Xu hướng tả thực trong tiểu thuyết truyền thống thường đứng trên lập trường quan điểm là nhân danh cộng đồng, thi vị hóa đời sống, hướng tới tinh thần cách mạng. Chính vì vậy có nhiều tác phẩm đôi khi rơi vào cái gọi là “khuôn mẫu”,

vấn đề sáng tạo nghệ thuật bị hạn chế, điểm nhìn hiện thực lịch sử, sự kiện là chủ yếu. Văn học có nhiệm vụ soi chiếu, phản ánh hiện thực đời sống nhưng tác phẩm văn học còn mang giá trị thẩm mỹ, tinh thần nhân văn, giá trị sống, là nơi biểu hiện sự sáng tạo nghệ thuật của người nghệ sĩ. Chính vì vậy cùng với tinh thần đổi mới, cởi trói văn học, tiểu thuyết đương đại đã thể hiện sự đa dạng và linh hoạt về bút pháp nghệ thuật.

Trong bài viết “Sự đa dạng về bút pháp nghệ thuật trong tiểu thuyết Việt Nam thời kỳ đổi mới”, tác giả Mai Hải Oanh đã đưa ra bốn bút pháp: bút pháp tả thực mới; bút pháp phóng dụ, huyền thoại; bút pháp trào lộng, giễu nhại; bút pháp tượng trưng. Về bút pháp tả thực mới, tác giả cho rằng: “Về cơ bản, tả thực trong tiểu thuyết sau 1986 khác với tả thực theo quan điểm truyền thống. Các tiểu thuyết gia hiện đại không muốn dừng lại ở vai trò “thư ký” thời đại hoặc coi văn học là tấm gương thuần túy mà cố gắng soi chiếu hiện thực từ nhiều góc nhìn khác nhau” [10]. Bút pháp tả thực mới đem đến cái nhìn trần trụi và chân thật hơn về cuộc chiến tranh đã đi qua, hiện thực về cuộc chiến được soi chiếu từ nhiều mặt, nhiều khía cạnh, không mang âm hưởng “một màu” như trước với các tiểu thuyết như: *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), *Ấn mào dĩ vãng* (Chu Lai), *Nước mắt đỏ* (Trần Huy Quang), *Bến đò xưa lạnh lẽ* (Xuân Đức), *Chim én bay* (Nguyễn Trí

Huân)... Nông thôn Việt Nam trong cái nhìn “nhận thức lại” cũng được mở xẻ theo chiều hướng mới, để đả phá cái nhìn ấu trĩ, giáo điều một thời gây nên bao tấn bi kịch cho người nông dân như: *Bến không chồng*, *Dưới chín tầng trời* (Dương Hương); *Thời xa vắng* (Lê Lựu); *Dòng sông Mía* (Đào Thắng); *Chuyện làng Cuội* (Tạ Duy Anh); *Mảnh đất lắm người nhiều ma* (Nguyễn Khắc Trường)... Dù sử dụng bút pháp nào thì nhà văn vẫn lấy một điểm nhìn hiện thực nhất định làm nền cho tác phẩm của mình: hiện thực về chiến tranh, nông thôn, đô thị, lịch sử, cuộc sống hiện đại... Hiện thực đó sẽ là điểm nhìn chi phối việc sử dụng bút pháp sáng tác của nhà văn. Với bút pháp huyền thoại, tác giả Mai Hải Oanh cho rằng: “Các tác phẩm *Thiên sứ* (Phạm Thị Hoài), *Thiên thần sám hối* (Tạ Duy Anh), *Cõi người rung chuông tận thế* (Hồ Anh Thái), *Người sông Mê* (Châu Diên), *Giàn thiêu* (Võ Thị Hào)... đã đem đến cho người đọc nhiều cảm xúc mới mẻ về một hiện thực nghiệt ngã và phức tạp qua những huyền thoại giàu chất tượng trưng” [10]. Trong cuốn *Thi pháp của huyền thoại*, M. Melentinsky cho rằng: “Chủ nghĩa huyền thoại không đối lập với nhân tố phê phán thực thụ, thậm chí nó còn đề xuất những phương tiện bổ sung để biểu hiện sắc bén hơn cho những gì quan sát được về tình trạng cào bằng cá tính con người, về sự tha hóa quái gở, sự dung tục của thứ văn xuôi tư sản, trạng thái khủng hoảng của



văn hóa tinh thần” [11, tr. 403]. Huyền thoại biến hiện thực thành hoang đường, kỳ ảo nhưng không đánh mất đi tính chân thực của thực tại. Chính vì vậy mà huyền thoại đã đem đến một cái nhìn mới về hiện thực, về con người trong đời sống tiểu thuyết đương đại, không mang tính “cao bằng” như thời kỳ trước.

Ở bút pháp trào lộng, giễu nhại tác giả cho rằng: “Không nên hiểu đơn giản trào lộng và giễu nhại chỉ nhằm tới một mục đích giải thiêng mà cần hiểu sâu hơn, đó là hình thức tiếp cận các giá trị đời sống một cách dân chủ, đa nguyên, phi quy phạm” [10]. Có thể nói *Thời xa vắng* (Lê Lựu); *Thiên sứ* (Phạm Thị Hoài); *Cõi người rung chuông tận thế* và *Mười lẻ một đêm* (Hồ Anh Thái); *Thượng đế thì cười* (Nguyễn Khải); *T. mất tích* (Thuận)... là những tác phẩm sử dụng bút pháp trào lộng, giễu nhại thành công. Bàn về tiếng cười trong tiểu thuyết đương đại phải kể đến công trình luận án “Yếu tố trào lộng trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại” của tác giả Trần Thị Hạnh. Trong công trình này, tác giả nhận định: “Chưa bao giờ như bây giờ, tiếng cười đã phát huy ưu thế của nó trong cảm hứng cũng như bút pháp sáng tạo của nhà văn, góp phần cân bằng sinh thái văn học, thiếu nó, cuộc sống không chỉ mất đi ý vị mà còn là không bình thường. Cái nhìn trào lộng, yếu tố trào lộng đã thấm sâu trong cấu trúc nội tại của các tiểu thuyết sau 1975 tạo nên những giá trị mới” [12, tr.

2]. Hiện thực ba mươi năm chiến tranh và cách mạng đã hướng tiểu thuyết về điểm nhìn sử thi với những vấn đề trang nghiêm, cao cả. Một hiện thực tuyệt đối hợp lý, không có sự lệch pha, không có chỗ cho cái hài. Sự xuất hiện cái hài trong tiểu thuyết đương đại làm biến đổi hiện thực trở nên đa chiều, phức tạp hơn là cái nhìn lý tưởng một thời. Trong một bài viết mang tính khái quát về “Cảm hứng trào lộng trong văn xuôi sau 1975”, tác giả Nguyễn Thị Bình nhận thấy: “Cảm hứng trào lộng trong văn xuôi sau 1975 gắn bó mật thiết với quan niệm đa chiều về cuộc sống và con người, một quan niệm ít tính lý tưởng hơn nhưng chân thực và sâu sắc hơn” [13]. Như vậy, việc sử dụng bút pháp trào lộng trong văn xuôi nói chung và tiểu thuyết đương đại nói riêng trở thành một bút pháp nổi bật, có tác động mạnh mẽ đến việc đổi mới tư duy nghệ thuật trong tiểu thuyết.

Nhại (parody) hay giễu nhại là bút pháp được sử dụng khá nhiều trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Các công trình luận án nghiên cứu về tiểu thuyết Việt Nam đương đại đã đề cập đến nhại nhưng thường chỉ tập trung ở vấn đề ngôn ngữ và giọng điệu. Tác giả Mai Hải Oanh cũng đề cập đến giọng điệu nhại qua các tác giả: Châu Diên, Nguyễn Khải, Hồ Anh Thái. Nhưng đến với công trình luận án “Parody/Nhại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại” của tác giả Phạm Thị Thu thì nhại không chỉ có trong ngôn ngữ và giọng

điều mà nhại cả “văn bản, phong cách ngôn ngữ, thể loại tiểu thuyết”. Trong công trình này, tác giả khảo sát rất nhiều tác giả có bút pháp nhại như: Phạm Thị Hoài, Nguyễn Bình Phương, Hồ Anh Thái, Tạ Duy Anh, Đoàn Minh Phương, Nguyễn Việt Hà, Thuận, Phan An, Đặng Thân... Tác giả nhận định: “Nhìn bao quát tiểu thuyết được xuất bản sau năm 1986 sẽ thấy hình thức parody/nhại với những biểu hiện đa dạng không phải cái gì dị biệt, lạc loài, mà nằm trong nỗ lực mở rộng thêm cách nhìn, cách nghĩ, cách tư duy về văn học, một cách cảm về đời sống” [14, tr. 2]. Khẳng định bút pháp nhại xuất hiện phổ biến trong văn học Việt Nam sau năm 1986, nhà nghiên cứu Nguyễn Thị Bình khẳng định đó là một trong những bút pháp quan trọng trong xu hướng đổi mới của văn xuôi Việt Nam hiện nay: “Nhại không chỉ là một cách giải thiêng, làm mất giá đối tượng mà chính là quan niệm về bản chất dân chủ thể loại”. Tác giả đề cập tới một số khía cạnh: “nhại thể loại, nhại nhân vật, nhại thuật ngữ của nhiều chuyên ngành, những động tác nhại, nhịp điệu, ngữ điệu...” [3, tr. 230]. Nhại phản ánh các tính cách của nghệ thuật nên nó là “nghệ thuật về nghệ thuật”, không phải là sự rập khuôn, bắt chước một cách máy móc. Khi nhà văn tìm cách diễn dịch cuộc sống hiện tồn và bản thể con người bằng nhại, những vấn đề mà nó đặt ra trong tác phẩm trở nên sâu sắc hơn, ám ảnh hơn với người đọc.

Đề cập đến bút pháp tượng trưng, tác giả Mai Hải Oanh quan tâm đến tính hiệu quả của nó: “Làm gia tăng chất lượng, ý nghĩa của văn chương đồng thời tăng thêm sức mê hoặc (...) tạo nên tính đa nghĩa của tác phẩm” [10]. Theo *Tự điển thuật ngữ văn học*, nghĩa rộng: “tượng trưng là hình tượng được biểu hiện ở bình diện ký hiệu, là ký hiệu chứa tính đa nghĩa của hình tượng”; nghĩa hẹp: “tượng trưng là một dạng chuyển nghĩa (tương tự như phúng dụ)” [9, tr. 391]. Nhưng giữa tượng trưng và phúng dụ có những khác biệt cơ bản, sự khác biệt này cũng chính là những biểu hiện của tính tượng trưng, đó là “nghĩa của tượng trưng không thể đem giải mã bằng nỗ lực suy lý bởi vì nó đa nghĩa. Cấu trúc nghĩa hàm của tượng trưng là đa tầng và nó dự tính đến sự kí thác của người tiếp nhận” [9, tr. 391]. Tính đa nghĩa làm cho hình tượng trong tiểu thuyết trở nên hư ảo, mơ hồ, khó đoán định được chủ ý của nhà văn. Để hiểu hết các lớp nghĩa, chủ ý của nhà văn đòi hỏi người đọc cũng phải đổi mới tư duy cách đọc dưới màu sắc văn chương mới mẻ này. Tính tượng trưng trong tiểu thuyết đương đại không chỉ biểu hiện qua cách xây dựng hình tượng mà còn biểu hiện qua kết cấu, chi tiết nghệ thuật nhằm tăng cường sức mạnh ám chỉ, góp phần mở rộng biên độ các lớp nghĩa trong cấu trúc tác phẩm.

Ngoài việc đồng tình với bốn bút pháp mà tác giả Mai Hải Oanh đưa ra, chúng tôi còn phân tích, lý giải thêm

một số vấn đề liên quan đến bốn bút pháp này để từ đó đi đến khẳng định việc đổi mới bút pháp nghệ thuật trong tiểu thuyết sau năm 1975 là một phương diện cơ bản trong việc đổi mới tư duy nghệ thuật tiểu thuyết.

### 3. Kết luận

Sáng tạo văn học bao giờ cũng được quy định bởi sự thúc bách của nhu cầu tinh thần thời đại. Nhà văn không ngừng mở rộng tầm nhìn, phát huy tư duy sáng tạo để làm mới tác phẩm đáp ứng công cuộc đổi mới văn học hiện nay. Với sự nhạy cảm của người nghệ sĩ, các nhà tiểu thuyết đã lên tiếng thể

hiện nguyện vọng chính đáng của con người trong hoàn cảnh mới bằng việc thay đổi tư duy cách viết, tư duy nghệ thuật trong tác phẩm. Với những đổi mới cơ bản này, tiểu thuyết sẽ là một thể loại lớn đóng góp vào sự chuyển động mạnh mẽ của văn học đương đại không chỉ hiện tại mà còn trong tương lai, đưa văn học Việt Nam đương đại nói chung và tiểu thuyết nói riêng đến gần hơn với văn học thế giới, góp phần thúc đẩy việc quảng bá văn học Việt Nam ra nước ngoài nhiều hơn trong thời gian tới.

### TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Đỗ Đức Hiểu (chủ biên) (2004), *Tự điển văn học (bộ mới)*, Nhà xuất bản Thế giới, Hà Nội
2. Bùi Việt Thắng (2009), *Tiểu thuyết đương đại (Tiểu luận - phê bình văn học)*, Nhà xuất bản Văn hóa Thông tin, Hà Nội
3. Nguyễn Thị Bình (2010), *Văn xuôi Việt Nam 1975 - 1995 những đổi mới cơ bản*, Nhà xuất bản Đại học Sư phạm Hà Nội
4. Nguyễn Đức Toàn (2016), *Văn xuôi Việt Nam đương đại – hiện tượng và bút pháp*, Nhà xuất bản Văn học, Hà Nội
5. Trần Thị Mai Nhân (2014), *Những đổi mới của tiểu thuyết Việt Nam trong 15 năm cuối thế kỉ XX*, Nhà xuất bản Giáo dục Việt Nam, Hà Nội
6. Bakhtin. M (1992), *Lý luận và thi pháp tiểu thuyết* (Phạm Vĩnh Cư dịch), Nhà xuất bản Bộ Văn hóa - Thông tin và Thể thao, Trường Viết văn Nguyễn Du, Hà Nội
7. Hoàng Cẩm Giang (2015), *Tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI cấu trúc và khuynh hướng*, Nhà xuất bản Đại học Quốc gia Hà Nội
8. Trần Đình Sử - chủ biên (2007), *Tự sự học - một số vấn đề lý luận và lịch sử*, Nhà xuất bản Đại học Sư phạm Hà Nội

9. Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi - chủ biên (2011), *Tự điển thuật ngữ văn học*, Nhà xuất bản Giáo dục Việt Nam, Hà Nội

10. Mai Hải Oanh (2006), “Sự đa dạng về bút pháp nghệ thuật trong tiểu thuyết Việt Nam thời kỳ đổi mới”, <http://www.vanchuongviet.org/> (30/8/2017)

11. Meletinsky. M (1995), *Thi pháp của huyền thoại* (Trần Nho Thìn, Song Mộc dịch), Nhà xuất bản Đại học Quốc gia Hà Nội

12. Trần Thị Hạnh (2012), *Yếu tố trào lộng trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại* (Luận án), Viện Khoa học Xã hội Việt Nam

13. Nguyễn Thị Bình (2001), “Cảm hứng trào lộng trong văn xuôi sau 1975”, *Tạp chí Văn học*, số 3, tr. 15-24

14. Phạm Thị Thu (2016), *Parody/Nhại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại* (Luận án), Đại học Sư phạm Hà Nội

## IMPROVEMENTS IN THE ARTISTIC THINKING OF ART IN CONTEMPORARY VIETNAMESE FICTION

### ABSTRACT

*The essay focuses on highlighting emerging issues of artistic thinking in contemporary Vietnamese fiction. First, the concept of man has been viewed from the point of view of personal privacy instead of the previous person from the epic point of view. Second, there has been a change in the novel genres with short structures replacing massive structures, writing contents instead of narrating contents, and the use of several new writing techniques such as collage, text, funny, parody. Third, the innovation in the art of pen painting gives rise to several new pen measures such as new real spelling, legend, whimper, parody, and representing. All of these contribute to the genre innovation of novels in particular and Vietnamese contemporary prose in general in the process of developing the Vietnamese literature.*

**Keywords:** *Innovation, artistic thinking, novels, contemporary*

(Received: 9/9/2017, Revised: 21/9/2017, Accepted for publication: 12/12/2017)