

ĐỔI MỚI VỀ LỐI VIẾT CỦA CÁC TÁC GIẢ NỮ TRONG VĂN XUÔI ĐƯƠNG ĐẠI

NGUYỄN THỊ THU HẰNG

Tóm tắt

Công cuộc đổi mới đất nước đặt ra nhiều vấn đề cần nhận thức và nhận thức lại. Giao lưu văn hóa từ một chiều chuyển sang đa chiều, đem lại nhiều kinh nghiệm mới trong xu thế hội nhập khu vực và toàn cầu hóa. Từ đó thị hiếu thẩm mỹ thay đổi, và tất nhiên, văn học phải đổi mới để đáp ứng. Một trong những đổi mới mạnh mẽ nhất của văn xuôi Việt Nam từ giữa thập kỷ 80 của thế kỷ trước đến nay được thể hiện ở lối viết của một số cây bút tiêu biểu. Kiểu tự sự “bất khả tin” được định hình từ tư duy trò chơi, phương thức nhại và kết cấu cắt dán - lắp ghép là sự đổi mới nổi bật nhất trong lối viết của họ. Sự thay đổi cách thức tổ chức văn bản trong một số nhà văn nữ hiện đại đã góp phần đáng kể vào một chặng đường phát triển mới của văn xuôi Việt Nam.

Từ khóa: Lối viết, tác giả nữ, văn xuôi đương đại

Abstract

The national reformation process has posed many matters that need to be recognized and addressed. Cultural exchange transfer from one-dimensional way to multi-dimensional way, bringing about lots of new experiences in regional integration and globalization trend. Since then the aesthetic tastes have changed, and of course, literature must be innovated to meet those changes. Since the mid-80s of the last century up to now, one of the most significant innovations of Vietnam's prose is shown in writing styles of some typical authors. The “no credibility” narrative style are formed by games thinking, parodies and collage structures - is the most outstanding innovation in their writing style. The changes in the way of document arrangement of some modern female writers have contributed significantly to the development stage of Vietnam's prose.

Keywords: Writing style, female authors, contemporary prose

Sáng tác văn học là hoạt động tinh thần nằm trong văn hóa. Mà văn hóa lại gắn với những thời đại lịch sử cụ thể, dù nó bao giờ cũng bảo lưu những truyền thống nào đó được xác lập ở các thời đại trước. Một khi lịch sử thay đổi, văn hóa tất yếu sẽ thay đổi (chỉ là sớm hay muộn). Việt Nam từ sau 1975 là một bối cảnh lịch sử- xã hội cơ bản khác trước 1975. Công cuộc đổi mới đất nước làm thay đổi mạnh mẽ tầng cơ sở, đặt ra nhiều vấn đề cần nhận thức và nhận thức lại,

giao lưu văn hóa từ một chiều chuyển sang đa chiều, đem lại nhiều kinh nghiệm mới, xu thế hội nhập khu vực và toàn cầu hóa từng bước nhào nặn lại, điều chỉnh lại tư duy, lối sống của con người, từ đó thị hiếu thẩm mỹ thay đổi, và tất nhiên, văn học phải đổi mới để đáp ứng. Một trong những đổi mới mạnh mẽ nhất của văn xuôi Việt Nam từ giữa thập kỷ 80 của thế kỷ trước đến nay được thể hiện ở lối viết. Ở bài viết này chúng tôi sẽ trình bày đôi nét về lối viết của một số cây bút nữ tiêu biểu. Có hai lý

do cho sự lựa chọn này: một là khẳng định đổi mới lối viết như một thực tiễn nổi bật của văn học nước ta sau 1975. Hai là ghi nhận ý thức phá tính của người phụ nữ thể hiện qua sự chủ động dẫn thân vào “cuộc phiêu lưu viết” như lời chia sẻ của nhà văn Thuận

1. Khái niệm “lối viết”

Chúng tôi dùng thuật ngữ “lối viết” với ý nghĩa “cách thức tổ chức văn bản ngôn từ”. Nếu “văn phong” (style) chủ yếu gắn với sự chi phối của thể loại và “cái tạng” hay gout của một người viết thì cách thức tổ chức văn bản ngoài những yếu tố đó, được quyết định bởi quan niệm về văn chương và những nguyên tắc ứng xử với cuộc sống mà nhà văn chọn lựa. Văn bản ngôn từ là kết quả của quan niệm và những nguyên tắc ứng xử của tác giả, nói theo lý thuyết thi pháp học hiện đại thì nó là “hình thức của nội dung” và nội dung “là cái lý của hình thức”. Nội hàm của khái niệm “lối viết” mà chúng tôi sử dụng cơ bản gần gũi với nội hàm khái niệm “tư tưởng-phong cách” mà giáo sư Nguyễn Đăng Mạnh đã lý giải (1). Có điều, khi bàn đến phong cách, ta chú trọng nhiều hơn đến tư tưởng- quan niệm trong khi nhìn từ “lối viết” chúng tôi nghiêng về khảo sát các cách thức tổ chức văn bản ngôn từ. Khi quyết định dùng khái niệm này, chúng tôi được sự gợi ý từ công trình “Độ không của lối viết” của Rolan Barthes (2).

Căn cứ trên quan niệm của Rolan Barthes, lối viết nằm giữa ngôn ngữ và văn phong, là “một thực tại hình thức độc lập với ngôn ngữ và văn phong”, nó là sự lựa chọn lấy một thái độ dẫn thân cho hình thức của mình “mà mỗi nhà văn tự giác về mối liên kết chặt chẽ của anh ta với xã hội”. Ông diễn giải: lối viết “là sự chọn lựa tổng quát một giọng điệu, một đặc tính- nếu ta muốn gọi như thế- và chính tại đây, nhà văn tự cá thể hóa rõ ràng, bởi chính ở đây, người ta dẫn thân”. Cách nhìn nhận về “dẫn thân” của Rolan Barthes khiến cho nội hàm thuật ngữ lối

viết khá gần gũi các quan niệm về chức năng văn học của Bakhtin, Foucault ở chỗ nó vừa từ chối chủ nghĩa hình thức khi nhấn mạnh mối quan hệ xã hội của văn chương, vừa khẳng định ý nghĩa của hình thức như sự lựa chọn hoàn toàn có chủ ý của nhà văn.

Rolan Barthes cho rằng, ngôn ngữ (language) mang bản chất khách quan, có trước hành động viết của nhà văn, “một bản chất trôi tuột hết qua lời nói của nhà văn”, còn văn phong (style) mang tính bản sắc cá nhân, thuộc về cá thể tác giả, tồn tại trước khi sự viết diễn ra, nó thuộc về chiều sâu của huyền thoại cá nhân, nó “không hề là sản phẩm của một lựa chọn, một sự suy nghiệm về văn hóa” mà là một sự “nảy sinh” tự thân, khép kín với xã hội. Lối viết nằm ở giữa ngôn ngữ và văn phong, nếu ngôn ngữ bao giờ cũng là khách quan còn văn phong mang tính chủ quan thì lối viết bao gộp trong nó cả tính chủ quan của cá tính nghệ sĩ lẫn sự quy định khách quan của bối cảnh xã hội- lịch sử. Do đó chúng tôi mới nhận xét là nội hàm thuật ngữ “lối viết” gần gũi thuật ngữ “tư tưởng-phong cách”. Có điều nghiên cứu “tư tưởng-phong cách” thường dẫn chiếu tới phong cách cá nhân, còn lối viết lại đòi hỏi sự liên kết nhiều phong cách cá nhân thành một đối tượng nghiên cứu. “Lối viết” làm nên phong cách riêng của một thời đại.

2. Một số đổi mới về lối viết

Nhìn đại thể, kiểu tự sự “bất khả tín” được định hình từ tư duy trò chơi, phương thức nhại và kết cấu cắt dán-lắp ghép là sự đổi mới nổi bật nhất trong lối viết của họ. Ở đây chúng tôi bước đầu chỉ ra một vài khía cạnh của “trò chơi văn học”:

- *Hiện thực của trò chơi*: Văn xuôi tự sự từ thời cận đại trở về trước coi trọng câu chuyện được kể. Văn xuôi hiện đại coi trọng cách kể câu chuyện, khi đó thành phần miêu tả, bình luận, suy tưởng có thể lấn át thành phần kể. Dù vậy, cho đến cuối thập kỷ tám mươi của thế kỷ

trước, lối tự sự khả tín vẫn là lựa chọn của hầu hết người sáng tác. Truyền đạt kinh nghiệm viết văn cho hậu thế, cây bút trào phúng cự phách Nguyễn Công Hoan nhấn mạnh “tiểu thuyết là chuyện bịa y như thực”. Ông hiểu rất rõ bản chất hư cấu của tiểu thuyết, nhưng ông tin câu chuyện nó kể lại phải khả tín, nghĩa là giống y như chuyện thật. Quan niệm của ông gắn liền với lối văn “tả thực” đã thống trị văn đàn nước ta một thời gian rất dài. Có lẽ trừ trường hợp *Số đỏ* của Vũ Trọng Phụng đem lại ấn tượng nổi bật về *tính đùa giỡn, tính trò chơi* của văn chương, các tác phẩm nổi tiếng khác từ thời đó cho đến tận thời Đổi mới, đều hiện diện với lối kể chuyện trang nghiêm. Có lẽ tiểu thuyết Thiên sứ và một số truyện ngắn của Phạm Thị Hoài xuất hiện ở thời điểm 1988 đã bắt đầu cho một lối viết mới, lối tự sự “bất khả tín” với một quan niệm văn chương mới ẩn tàng trong đó - quan niệm văn chương như một trò chơi. Vì là trò chơi nên nó không nhất thiết phải coi phản ánh hiện thực là mục đích. Nó công khai những điều bịa đặt (chuyện bé Hon, chuyện kén chồng của Hằng, *chuyện tự đình tể tướng của Hoài...*), nó ngang nhiên trộn lẫn huyền thoại với những điều xác thực. Ban đầu nhiều người đọc bị sốc, nhưng rồi dần quen khi ngày càng có nhiều tác phẩm chia sẻ quan niệm này. Điều đáng chú ý là khá nhiều tác phẩm gây ấn tượng theo kiểu này đều của các nhà văn nữ như Thuận, Thùy Dương, Đoàn Minh Phượng, Phan Việt, Phạm Hải Anh, Lê Minh Hà... Phụ nữ chọn viết văn như một cách khẳng định mình, một hành vi đầy ý nghĩa thách thức đối với định kiến của xã hội vốn luôn trọng nam hơn nữ, lại chọn lối viết phá cách, gây hấn, đầy những thách thức của một cuộc phiêu lưu đòi hỏi bản lĩnh, tài năng..., theo chúng tôi, đó là điều rất đáng ghi nhận ở những “cái tôi” nữ giới thời nay.

Thuận đã vài lần nói về công việc sáng tạo như cuộc phiêu lưu của lối viết. Với mỗi tác phẩm, chị đều cố gắng xem mình rời xa

truyền thống được bao xa, viết là “không phải để làm yên lòng độc giả”, chị luôn khiến người đọc phải “bận tâm”. Câu chuyện được kể ở tiểu thuyết *China Town* mở đầu thì “khả tín” với lời kể của nữ nhân vật xưng tôi, nhưng sau đó nó bị giũ rối, bị nhập nhằng bởi một câu chuyện khác, dưới hình thức một tác phẩm đang viết của một nhân vật nam giới xưng tôi, chèn một cách không nguyên cố vào giữa câu chuyện cuộc đời nữ nhân vật kia. Mà cuộc đời cô ta cũng không phải như quá khứ được hồi ức, nó có rất nhiều tình tiết được cô ta hình dung, tưởng tượng - tức cô ta công khai sự hư cấu trước mắt độc giả. Ý thức về trò chơi được Thuận giải thích rõ khi viết tác phẩm *T. mất tích*: “*T mất tích* khiến người viết là tôi bình thản đi vào cuộc phiêu lưu ngay từ dòng đầu, phiêu lưu theo đúng nghĩa là không biết câu chuyện sẽ như thế nào, trang tới sẽ đi đến đâu la bàn chỉ hướng về mỗi cụm từ “*cấm kể chuyện*” (3). Đương nhiên “*cấm kể chuyện*” là mệnh lệnh của khát vọng đổi mới lối viết, là không theo lối tự sự truyền thống chứ không phải là tiểu thuyết không còn chuyện. Câu chuyện *T mất tích* tỏa ra thành nhiều mạch và mạch truyện nào cũng đan dệt bằng một ít chi tiết “khả tín” với rất nhiều chi tiết “tưởng tượng”, “giả định” kiểu như “Tôi hình dung bố tôi và cô ấy”, “tôi ngờ rằng thanh tra Delon có biết...”, “hay T, đã thỏa thuận...” vv... Đây không phải những chuyện kể cho người ta tin mà để chọc tức, đùa bỡn. Ý nghĩa nghiêm túc mà trò chơi “bịa đặt” gợi ra chính là gỡ bỏ căn bệnh nệ thực, giải phóng trí tưởng tượng, mở rộng biên độ nghệ thuật cho văn chương.

Tương tự Phạm Thị Hoài và Thuận, lối viết lại những câu chuyện cũ bằng bút pháp “phiếm huyền thoại” và ném các nhân vật cổ xưa vào không gian sinh hoạt hiện đại của Lê Minh Hà (các truyện ngắn *Tiếng trống, Ngày xưa cô Tấm, Sơn Tinh Thủy Tinh, An Dương Vương*), của Phạm Hải Anh (truyện ngắn *Tri âm*), .. đã hoàn toàn khước từ lối tiếp nhận truyền thống,

không đòi hỏi bạn đọc tin mà kéo họ vào trò chơi “phá hủy” để “sáng tạo lại” các khuôn mẫu, kích thích đối thoại. Truyện của Lê Minh Hà gây ấn tượng sâu sắc cho người đọc bởi việc thay mới tình tiết, hoán đổi vị trí, giá trị của nhân vật cũ, tạo ra những “Hậu Trương Chi”, “Hậu Thánh Gióng”... tương tự như kiểu “Hậu Tây du kí”, “Hậu Chí Phèo” đã trở nên khá quen thuộc với công chúng. Bên trong những câu chuyện cổ viết lại ấy, những hình tượng quen thuộc của văn học cổ như Chử Đồng Tử, Tiên Dung, Trương Chi, An Dương Vương, Mỵ Châu, Sơn Tinh, Thủy Tinh... “được thay máu” để hiện hữu sống động, mang hơi thở thời đại a còng (@).

Vì gắn liền với cảm hứng giễu nhại và tinh thần hoài nghi nên tinh trò chơi thường được nhận diện như dấu ấn của văn chương hậu hiện đại. Nó đóng vai trò quan trọng trong lối viết hậu hiện đại. Bên cạnh các cây bút nữ, chúng ta có thể nhắc đến nhiều cây bút nam như Nguyễn Huy Thiệp, Hòa Vang, Tạ Duy Anh, Hồ Anh Thái, Nguyễn Bình Phương, Nguyễn Viện, Đặng Thân.... Tác phẩm của họ đã đủ tạo thành một “vệt” mới mẻ, đậm nét khác biệt so với lối tự sự theo tinh thần “hiện thực khả tín” trong truyền thống.

- *Nhân vật của trò chơi*: Nhân vật là linh hồn của truyện. Các nghiên cứu phong phú xưa nay đã nhận diện ba kiểu nhân vật tiêu biểu của tự sự: nhân vật tính cách, nhân vật số phận, nhân vật tư tưởng. Khuynh hướng hiện thực chủ nghĩa đặc biệt đề cao nguyên tắc điển hình hóa nhân vật. Và nguyên tắc này đã trở thành tiêu chí hàng đầu để định giá giá trị văn học ở nước ta suốt từ Cách mạng tháng Tám đến thời Đổi mới. Đối lập với “tính điển hình”, loại nhân vật “cá biệt”, “đơn lẻ” chỉ được coi là hiện tượng, không nói được bản chất của đời sống. Nó thường bị nghi ngờ, có khi bị gán cho ý đồ không tốt. Không ít người đã tỏ ý chê Nam Cao là “khinh bạc”, là sa vào “tự nhiên chủ nghĩa” khi xây dựng các hình tượng dị biệt đến mức nghịch dị như Chí Phèo, Thị Nở... Sự trở

dậy của ý thức cá nhân, nhu cầu công bố kinh nghiệm cá nhân đưa đến cái nhìn nhiều chiều kích về hiện thực và con người chính là cơ sở cho sự xuất hiện rất đa dạng các nhân vật dị biệt trong văn xuôi đương đại (đối sánh với thế giới nhân vật trong lối tự sự “khả tín”, nhất là trong văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa thì nhân vật siêu thực, phi thực, kì ảo... đều được xem là dị biệt). Dường như trái với quan niệm quen thuộc về bản tính hiền lành, diu dàng vốn có, các cây bút nữ khá bạo tay sáng tạo loại nhân vật này. Đáng chú ý là cái cách họ tạo ra chúng: họ thường cố ý để độc giả nhìn thấy đây là trò chơi với nhân vật của họ. Phạm Thị Hoài nhật nhạn các mảnh vỡ của huyền thoại Đông - Tây về sự ra đời và biến mất của nhân vật để tạo ra Bé Hon - thiên sứ (những chỉ dẫn đến mẫu gốc là khá rành rở: mẹ hoài thai khi hết tuổi sinh nở nhờ mặc chiếc quần lót bị ố sương đêm, bé Hon không khóc mà toét miệng cười với 13 bà mẹ lúc chào đời, bé Hon từ già cõi đời như con chim trốn tuyết, lúc bốc mộ bé Hon, trong quan tài chỉ có nước trong suốt động vĩnh viễn nụ cười thơm thảo...). Một loạt nhân vật khác được trình bày sơ giản thành các mô hình, đánh số thứ tự: mô hình 1, mô hình 2... Những nhân vật cặp đôi đồng dạng hay đối nghịch (Hằng - Hoài, Quang - Trâm, Hằng - Hoàng, Hoài - Quang...) khá hiếm gặp trong văn xuôi nước ta. Tác giả Thiên sứ dường như phớt lờ hoàn toàn nguyên tắc “giống thực” nên chẳng chút bận tâm đến yêu cầu logic trong sự vận động của nhân vật.

Chân dung nhiều nhân vật trong tiểu thuyết của Thuận chỉ được khắc họa qua sự tưởng tượng của người kể chuyện. Cuộc đời, hành trạng, tính cách của chúng có đúng thế không thì ngay kể đang tưởng tượng, giả định, “cho rằng”, “đờ rằng” kia cũng không chắc chắn (như Thụy của *China Town*, thanh tra Delon, người mẹ kế, người cha, ông sếp, gã đồng nghiệp của *T mất tích*, người mẹ, tình nhân của người mẹ, anh trai, chị dâu của *Thang máy Sài Gòn*...)

Điều thú vị là ngay giữa kỉ nguyên công nghệ thông tin, kĩ trị, văn chương lại hứng thú với những nhân vật kì ảo. Nhưng chúng không đóng vai trò phù trợ hay dọa nạt cái thiện mà chúng xuất hiện để “giải huyền thoại”, để biến huyền thoại thành chuyện nực cười, thành “phiếm huyền thoại”. Có thể thấy, nhiều nhân vật từ truyền thuyết, cổ tích hay từ một tác phẩm văn học viết kinh điển (như *Truyện Kiều*) đã được “tái cấu trúc” như Thánh Gióng trong *Gióng*; Tấm, Cám trong *Ngày xưa, cô Tấm*; Sơn Tinh, Thủy Tinh trong *Sơn Tinh Thủy Tinh*; Mị Nương, An Dương Vương trong *An Dương Vương* của Lê Minh Hà; mẹ Âu Cơ trong *Bức thư gửi mẹ Âu Cơ* của Y Ban; Thúy Kiều, Thúy Vân, Kim Trọng, Nguyễn Du trong *Tri âm* của Phạm Hải Anh...

Ở đây chúng tôi chưa bàn đến việc nhân vật kì ảo được dùng để dẫn chiếu tới khía cạnh văn hóa-tâm linh trong sự khám phá đa chiều về con người mà mới xem xét nó như một thành tố của nỗ lực đổi mới lối viết. Viết lại tích cũ, tái tạo lại những nhân vật thần kỳ đã quá quen thuộc với cộng đồng, người viết không chỉ tấn công vào lối tư duy một chiều, vào sự áp đặt niềm tin kiểu cổ tích mà mạnh mẽ khẳng định và khuyến khích phát huy tính chất trò chơi của văn chương: trò chơi cho người ta sự tự do, không vụ lợi và nhờ thế không giới hạn trí tưởng tượng sáng tạo. Trong cuộc sống “thậm phồn” thời hiện đại, sự bùng nổ thông tin có khi làm nhiễu loạn nhận thức, lý trí có thể lạc lối, sự bất an có thể gây ra tình trạng thờ ơ, lãnh cảm..., khả năng tái sinh của huyền thoại có vẻ như một giải pháp nghệ thuật nhiều ý nghĩa. Nhiều nhân vật kì ảo được văn chương ưu ái giao cho sứ mạng thức tỉnh con người. Một số truyện ngắn, tiểu thuyết gây được ám ảnh khi viết về sự trở về của những linh hồn oan khuất hoặc vì yêu thương mà còn nhiều lưu luyến với trần gian. Linh hồn người anh cùng linh hồn các đồng đội vẫn trú ngụ nơi cánh rừng mà chiến trận đi qua để mòn mỏi chờ mong

được trở về quê hương. Họ đã thương xót, đã hòa giải với linh hồn một anh lính cộng hòa, đã an ủi nhau, đã vui mừng mỗi khi hài cốt một người được thân nhân tìm thấy. Riêng người anh bao lần hồi hộp, rồi thất vọng vì người sống đi qua ngay cạnh mà họ không nhận ra anh. Mãi rồi hài cốt người anh cũng được phát hiện, chuẩn bị được quy tập thì anh lại không nở xa rời linh hồn vợ của anh lính cộng hòa. Anh đã hiện về trong giấc mơ của người em trai và người em dâu để than vãn, để cầu xin họ tìm kiếm anh, rồi anh lại về trần tình với họ là anh muốn nằm lại nơi mình ngã xuống ấy (*Nhân gian* - Thùy Dương). Võ Thị Hào có cả loạt nhân vật siêu thực như vậy. Đó là những hồn trinh nữ chết oan vì tình (*Hồn trinh nữ*, *Đỏ lên trời đó con ơi*, *Máu của lá*...). Ở *Nguyệt kiếp*, chị dựng lên hình ảnh đoàn người lũ lượt đi với tiếng hú khóc rùng rợn trong đặc khu Thủy Yến. Đó chính là linh hồn của những người lính đã chết bao nhiêu năm lê lết trong cuộc diễu hành kì lạ đi đòi lại đôi tai, bàn tay bàn chân đã mất. Yếu tố kì ảo tô đậm hậu quả khắc nghiệt của chiến tranh, lên án những cái nhìn hời hợt về chiến thắng. Trong tập *Quán chuột* của Kiều Bích Hậu cũng có nhiều chi tiết ám ảnh đến rùng rợn do những nhân vật đã chết vẫn giữ liên hệ với cõi sống: lo cho ba đứa trẻ mồ côi mà khi sống mình nhận cưu mang, người cha thường xuyên gọi vào máy điện thoại cố định nhà con trai, khi có ai nhắc máy thì không thấy nói gì, nhưng một vài người quen khác lại nhận được lời nhờ vả từ chính số máy cố định ấy (*Điện thoại vẫn réo*). Một đôi dép xỏ ngón bị cô chủ tham lam, xấu tính cố tình đánh tráo lấy đôi giày đắt tiền của khách đã trả thù bằng cách xúi giục, dẫn đường cho cô gái nghèo nhưng khao khát vươn lên đến hót tay trên của cô chủ món tiền lớn. Cô chủ đã mơ thấy đôi dép cầu xin đừng bỏ rơi nó, thấy nó “to như hai trái núi lưng lửng tiến đến” truy đuổi mình, đè bẹp mình, đã ngắt xiu khi trên màn hình ca-mera tái hiện đôi chân đi đôi dép xỏ ngón kia

là chân kẻ đã nâng số tiền khổng lồ của mình (*Đôi dép nổi giận*). Các nhân vật hồn ma Anita trong *Và khi tro bụi*, hồn ma bé Chi trong *Mưa ở kiếp sau* của Đoàn Minh Phượng gây ấn tượng mạnh với người đọc không phải vì chúng đáng tin mà vì chúng gợi dậy những phản tư sâu sắc về nhân tính.

- *Người kể chuyện đáng ngờ một cách cố ý*: Phải nói ngay, các cây bút nữ không phải người “phát kiến” ra hình tượng người kể chuyện độc đáo này mà là Nguyễn Huy Thiệp. Nhưng trong khát vọng tăng cường dân chủ hóa mối quan hệ giữa nhà văn và bạn đọc, hình tượng này là một đột phá hết sức đáng giá. Do thế, nó nhanh chóng được chia sẻ, ứng dụng. Người kể chuyện trong *Thiên sứ* là Hoài, một nhân vật luôn khẳng định mình đang chơi: ngâm mình trong chậu nước tắm vào “ngày mộc dục” mấy tiếng đồng hồ liền, thiếp ngủ ngon lành “giấc ngủ bào thai” để tự đình trường ở tuổi mười bốn. Sau đó cô như con ốc nhỏ bám chặt cửa sổ phòng mình, quan sát và phân loại người theo hai tiêu chí homo A và homo Z (có khả năng yêu thương và không có khả năng yêu thương). Như vậy, đương nhiên những gì Hoài tường thuật, bình luận, đánh giá đều là bất khả tín. Trong sự công khai về trò chơi, Hoài thoải mái bịa chuyện theo lối chủ quan, cường điệu. Trong tác phẩm của một số tác giả nữ, đặc biệt là sáng tác của Thuận, nhà văn đã chối bỏ vai trò toàn tri của người trần thuật. Nghĩa là người trần thuật không phải là người biết hết, hiểu hết, mà chỉ kể, chỉ trần thuật những gì anh ta biết, những gì anh ta hiểu. Và như vậy để cuộc sống hiện lên một cách toàn diện, đa chiều, nhà văn cần phải có sự đa dạng của điểm nhìn trần thuật.

Trong tự sự truyền thống, người kể chuyện là nhân vật toàn năng, anh ta biết hết, biết rõ đầu cuối mọi điều được kể và tự tin trong mọi phán xét của mình. Độc giả thường bị anh ta “thôi miên”, để anh ta áp đặt chân lý, định hướng tình cảm. Lối viết mang đậm cảm quan

hậu hiện đại thời nay đã đem đến hình tượng một người kể chuyện không đáng tin cậy. Đây là một bằng chứng quan trọng về nhu cầu dân chủ hóa trong văn học. Nếu trước kia mối quan hệ giữa nhà văn và bạn đọc là mối quan hệ một chiều thì bây giờ là mối quan hệ hai chiều, thậm chí “đa chiều”. Theo đó, giữa độc giả và nhà văn sẽ có một cuộc đối thoại ngầm, trong đó nhà văn chưa hẳn đã biết hết, người đọc chưa hẳn đã thuận theo cách đánh giá của nhà văn.

Kết luận: Sự thay đổi cách thức tổ chức văn bản trong một số nhà văn nữ hiện đại góp phần đáng kể vào một chặng đường phát triển mới của văn xuôi Việt Nam với những thay đổi về lối viết, đáp ứng nhu cầu gia tăng đối thoại và thay đổi tư duy trong văn học. Sự thay đổi lối viết này đáp ứng nhu cầu về tốc độ, về đồng sáng tạo, về nhu cầu giải trí của con người hiện đại.

Đ.T.H

(Ths, Trường Đại học KD & CN Hà Nội)

Tài liệu tham khảo

1. Nguyễn Đăng Mạnh (1979), *Nhà văn: tư tưởng – phong cách*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
2. Roland Barthes (1998), *Độ không của lối viết*, (Nguyễn Ngọc dịch), Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
3. Thuận (2006), *Khi nhà văn yên vị tức là lúc ngòi bút bất lực*, <http://pda.vietbao.vn/va-nhoa>.

Ngày nhận bài: 3 - 1 - 2016

Ngày phản biện, đánh giá: 9 - 6 - 2016

Ngày chấp nhận đăng: 28 - 6 - 2016

