

TỪ LÝ THUYẾT CỦA BAKHTIN, NGHĨ VỀ TÍNH ĐỐI THOẠI TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM ĐẦU THẾ KỈ XXI

Nhận bài:

15 – 04 – 2020

Chấp nhận đăng:

10 – 09 – 2020

<http://jshe.ued.udn.vn/>

Thái Phan Vàng Anh

Tóm tắt: Được tập trung giới thiệu kể từ đầu thập kỉ 90 của thế kỉ XX, lý thuyết của Bakhtin kể từ đó đã ảnh hưởng không nhỏ đến hoạt động nghiên cứu, phê bình và cả sáng tác của giới văn học Việt Nam. Các quan niệm nền tảng của Bakhtin, đặc biệt là về nguyên lý đối thoại thôi thúc các nhà văn Việt Nam phải đổi mới tư duy tiểu thuyết, đổi mới hình thức sáng tạo. Bài báo này dựa vào lý thuyết về đối thoại của Bakhtin để nhận diện những vận động, đổi mới của tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI. Theo đó, nhiều tiểu thuyết đã đi từ tính đa thanh đến phức điệu, trong ngôn ngữ giọng điệu trần thuật; đã không chỉ mang tính đối thoại liên chủ thể mà còn mang tính thần đối thoại liên văn bản, và đặc biệt đã biến tiểu thuyết thành một trò chơi ngôn ngữ với những đối thoại bất tận giữa người kể chuyện với nhân vật, giữa nhân vật với nhau, và giữa tác giả, nhân vật với người đọc.

Từ khóa: M. Bakhtin; tính đối thoại; tiểu thuyết Việt Nam; đầu thế kỉ XXI; phức điệu; liên chủ thể; liên văn bản; trò chơi.

1. Mở đầu

Năm 1992, Trường viết văn Nguyễn Du đã lần đầu tiên giới thiệu đến công chúng Việt Nam một trong những công trình quan trọng của Bakhtin là *Lý luận và thi pháp tiểu thuyết* (Phạm Vĩnh Cư tuyển chọn, dịch và giới thiệu). Một năm sau đó, công trình *Những vấn đề thi pháp Dostoevsky* (do nhóm dịch giả Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Vương Trí Nhàn thực hiện) đến với độc giả, khiến lý thuyết của Bakhtin nhanh chóng được đón nhận và vận dụng trong nghiên cứu, phê bình và cả sáng tác những năm sau Đổi mới. Từ đó đến nay, nhiều công trình, bài viết khác của Bakhtin và nhóm Bakhtin, hay về Bakhtin, đã được tiếp tục giới thiệu ở Việt Nam¹ khiến việc vận dụng Bakhtin trong nghiên cứu và sáng tác văn học ở Việt Nam đã đạt được không ít thành tựu. Đặc biệt, trong xu thế toàn cầu hóa, văn học Việt Nam tiếp nhận cùng một lúc nhiều lý thuyết hiện đại và hậu hiện đại, nhưng hệ thống lý thuyết của Bakhtin vẫn được lưu giữ mà nền tảng là nguyên lý đối thoại.

Nguyên lý đối thoại trở thành phạm trù nền tảng trong tư tưởng Bakhtin. Thật ra, nguyên lý đối thoại không phải là lý thuyết hoàn toàn mới, và bản chất tiểu thuyết, thể loại “không đông cứng và chưa hoàn kết” (Bakhtin) cũng là đối thoại. Nhưng giữa nhiều quan niệm của các nhà lập thuyết (lý thuyết của Kristeva, Roland Barthes, Lyotard...; vừa có độ giao thoa vừa đối lập về lý thuyết đối thoại), Bakhtin chính là người sớm hệ thống và chỉ ra những biểu hiện đa dạng của tính đối thoại. Đối thoại với cách đọc truyền thống, đối lập giữa tiểu thuyết cổ điển với tiểu thuyết hiện đại, Bakhtin đã nêu bật tinh thần đối thoại trong tiểu thuyết, từ cái nhìn về thi pháp

Một số công trình, bài viết khác của Bakhtin được giới thiệu ở Việt Nam như *Sáng tác của Francois Rabelais và nền văn hóa dân gian Trung cổ và Phục Hưng* (Tùng Thị Loan dịch), *Vấn đề nội dung, chất liệu và hình thức trong sáng tạo nghệ thuật ngôn từ* (Phạm Vĩnh Cư dịch), *Vấn đề thể loại lời nói* (Lã Nguyên dịch), hay công trình *Mikhail Bakhtin – Nguyên lý đối thoại* của Tzvetan Todorov (Đào Ngọc Chương dịch), *Chủ nghĩa Marx và triết học ngôn ngữ của V. N. Voloshinov* (Ngô Tự Lập dịch).

* Tác giả liên hệ

Thái Phan Vàng Anh

Trường Đại học Sư phạm – Đại học Huế

Email: tphan@hueuni.edu.vn

thể loại, dựa trên “nguyên tắc phức điệu”. Có thể xem đây là một trong những đóng góp nổi bật của Bakhtin trong việc nghiên cứu về tiểu thuyết, xây dựng dựng một bộ công cụ lí thuyết mang tính *cách mạng* để khảo về tiểu thuyết, đúng với tinh thần “đa thanh” của nó và bản chất của đời sống: sống tức là tham thoại, đối thoại... Từ lý thuyết của Bakhtin, nghĩ về tính đối thoại trong tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI chính là cách thức để chứng tỏ Bakhtin ảnh hưởng rất lớn đến văn học Việt Nam ở các lĩnh vực nghiên cứu, phê bình, sáng tác; và việc vận dụng Bakhtin để đọc và thông diễn tiểu thuyết vẫn chưa cũ, kể cả với tiểu thuyết thuộc hệ hình hậu hiện đại.

Dẫu nguyên lý đối thoại chỉ là một phần nhỏ trong toàn bộ di sản của Bakhtin và nhóm Bakhtin, song đây vẫn là chìa khóa vô cùng quan trọng, là phạm trù nền để mở cánh cửa thể loại tiểu thuyết, nhất là tiểu thuyết đa thanh, tiểu thuyết của kiểu tư duy hiện đại, hậu hiện đại, trong đó có bộ phận tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI.

2. Nội dung

2.1. Từ đa thanh đến phức điệu

Trong lí thuyết về tiểu thuyết của Bakhtin, đối thoại là nền tảng. Trên cơ sở đối chiếu tiểu thuyết Dostoievsky và tiểu thuyết truyền thống, Bakhtin đã khẳng định tính đa thanh của tiểu thuyết hiện đại. Theo Bakhtin, đa thanh là “tính nhiều tiếng nói và ý thức độc lập không hòa làm một” (Bakhtin, 1993, 15). Như vậy, đa thanh là việc tổ chức đồng thời những tiếng nói khác nhau. Văn bản đa thanh gồm nhiều giọng: giọng nhân vật, giọng người kể chuyện, giọng tác giả tạo nên độ căng và sự tương phản đáng kể bởi những giá trị tự thân và sự độc lập tương đối của các “tiếng nói”. Đây chính là cơ sở để khẳng định tính chất đối thoại trong tiểu thuyết.

Sau 1986, vượt qua cái nhìn nhất phiến, văn học Việt Nam từng bước thoát khỏi tình trạng một giọng, đơn bè. Tinh thần dân chủ trong văn học khiến nhà văn không còn đứng cao hơn nhân vật và độc giả. Đời sống hậu chiến ngổn ngang, bề bộn cũng buộc các cây bút tiểu thuyết Việt Nam phải đổi mới tư duy nghệ thuật và lối viết. Cái nhìn đa chiều về hiện thực cuộc sống giúp các nhà văn nhận ra rằng nhiều ý thức, nhiều trường nhìn có thể cùng đồng thời tồn tại. Sự phản tư, tinh thần

tự ý thức được phát huy. Tiểu thuyết đa thanh phát triển. Thật ra, sự thay đổi trong điều kiện xã hội sau 1986, sự đổi mới tư duy nghệ thuật, chứ không phải lí thuyết của Bakhtin, đã làm nên tính phức điệu của tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Tuy nhiên, nhìn từ trường ảnh hưởng của Bakhtin, có thể nhận rõ một hướng vận động của tiểu thuyết hiện đại Việt Nam đương đại, trong sự chuyển giao thế kỉ và sự chuyển giao hệ hình. Tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI đã đi từ đối âm sang đa âm, từ hiện đại sang hậu hiện đại, ở cấp độ sâu hơn là đối thoại tư tưởng, đối thoại liên văn hóa...

Cội nguồn của tính đối thoại trong tiểu thuyết là đối thoại về tư tưởng, quan niệm. Các “tiếng nói” trong tiểu thuyết hiếm khi nằm trên cùng một mặt phẳng, bởi luôn tồn tại những khoảng cách nhất định trong quan niệm giữa các chủ thể mang lời nói. Đầu thế kỉ XXI, với nhu cầu nhận thức lại quá khứ, trên một chuẩn thẩm mĩ khác, tiểu thuyết Việt Nam đã phát triển mạnh mẽ với nhiều phong cách độc đáo. Hầu hết các tiểu thuyết đều chú ý đến việc gia tăng tính đối thoại, giảm thiểu cái nhìn chủ quan, một chiều của tác giả hàm ẩn. Tính dân chủ - một đặc trưng cơ bản của tiểu thuyết được trả lại cho thể loại. Nhà văn không còn đứng cao hơn độc giả, nêu thông điệp mà thay vào đó chủ động trao đổi, trò chuyện, hỏi ý kiến độc giả. Nhân vật cũng có thể tranh luận, đáp trả, vượt thoát khỏi sự điều khiển, kiểm soát của nhà văn. Tiểu thuyết trở thành những cuộc đối thoại bất tận với sự tham gia của mọi diễn ngôn: lịch sử, chính trị, triết học, tôn giáo, văn học nghệ thuật... Tính nhiều giọng của tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI chính là bởi mọi nhân vật, sự kiện đều được đưa vào lập trường đối thoại. Điều đáng chú ý là, nếu tiểu thuyết ngay sau 1986 tuy đã nhiều giọng song vẫn còn chủ âm, vẫn phân chia bè chính bè phụ của trung tâm và ngoại biên, thì tiểu thuyết đầu thế kỉ XXI đã là một bản hòa âm của các giọng, các bè bình đẳng. Đây chính là tính phức điệu của tiểu thuyết, một hình thức phát triển cao nhất của tiểu thuyết đa thanh, dựa trên nguyên tắc phức điệu của tính đối thoại đa chiều (phân biệt với tiểu thuyết đa thanh chủ điệu - chỉ nổi lên một giọng chính trong nhiều giọng). Do vậy, theo Bakhtin, phức điệu không đơn giản là “tính đa bội của những giọng nói và ý thức độc lập, không hoà hợp”, mà là “tính đa bội của những trung tâm - ý thức không thể quy về một mẫu số tư tưởng hệ” (Kosikov, 2013). Lúc này, những quan điểm khác nhau không nằm trong quá trình cùng tìm

kiếm chân lí, chúng không có nhu cầu “đòi đòi cùng - hân hoan, cùng - chiêm nghiệm, cùng - đồng thuận và chúng cũng chẳng bị giầy vò bởi “hoà âm của những giọng nói không hoà hợp”.

Khảo sát sự vận động của tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 và từ đầu thế kỉ XXI đến nay, có thể thấy tiểu thuyết Việt Nam đã đi dần từ tiểu thuyết đa thanh đến tiểu thuyết phức điệu khi đề cao tính đối thoại. Nếu tiểu thuyết Ma Văn Kháng, Chu Lai, Lê Lưu, Nguyễn Khắc Trường... chỉ mới chú ý đến đối thoại giữa nhân vật và nhân vật, nhân vật và tác giả, tác giả và độc giả, tức chủ yếu chỉ mới đối thoại ở cấp độ ngôn ngữ, với những chủ âm được vang lên, thì các tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương, Hồ Anh Thái, Nguyễn Việt Hà, Lê Anh Hoài, Đặng Thân... đã xuất hiện những đối thoại nhiều bề ở cấp độ siêu ngôn ngữ. Chẳng hạn, khi người kể chuyện trong tiểu thuyết của Chu Lai xưng tôi bước ra khỏi câu chuyện, đảm nhận chức năng giao liên để giao tiếp với người đọc, người nghe: *Vâng thưa bạn đọc! thì tôi vẫn đang nói về người đàn bà đó đấy chứ hay Câu chuyện của người đàn ông này sẽ nói giúp tôi mọi điều. Mời các bạn!*” (*Ấn mày dĩ vãng*), ý thức đối thoại giữa tác giả với người đọc đã được bộc lộ rõ. Tuy vậy, vai trò “làm chủ” cuộc tranh luận, tiếng nói của tác giả vẫn “lấn át” khiến tác phẩm chỉ đa thanh chứ chưa thật sự phức điệu. Cơ hội được phát ngôn của người đọc vẫn chưa trở thành tất yếu như cách úp mở với độc giả/người nghe chuyện về một hiện thực không đáng tin cậy ở các tiểu thuyết thuộc khuynh hướng hậu hiện đại giai đoạn sau. Sử dụng kiểu người kể chuyện tác giả hiện thị với mặt nạ tác giả, nhiều nhà văn đã tự tước bỏ uy quyền của mình trong quá trình đối thoại với tác giả và nhân vật, một mặt vừa cố gắng tăng độ tin cậy của chuyện kể, song mặt khác lại càng gieo những ngờ vực, hoang mang: *“Cảm ơn! Vâng, rất cảm ơn bạn đã theo dõi câu chuyện của tôi cho đến thời điểm này. (...). Bạn có thể không cần tin vào tất cả những gì tôi kể trên đây. Nhưng bạn nên tin những gì tôi sẽ kể tiếp sau đây. Đơn giản vì nó được lấy từ Nguyễn sử”* (*Gốm*)... Khước từ chủ âm, thậm chí còn đề các tiếng nói tranh biện hỗn loạn khi tiểu thuyết chỉ còn là những mảnh lắp ghép rời rạc của một hiện thực đa chiều kích, tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI đã đạt đến hình thức cao nhất của tiểu thuyết đa thanh, trở thành tiểu thuyết phức điệu nhờ các đặc trưng đối thoại của nó.

2.2. Từ đối thoại liên chủ thể đến đối thoại liên văn bản

Biểu hiện rõ nhất và trước nhất của tính đối thoại trong tiểu thuyết là đối thoại của nhân vật. Những lời trao - đáp của nhân vật cùng những tình huống đối thoại luôn là tiền đề để dẫn dắt những đối thoại về quan niệm, tư tưởng. Bakhtin phân biệt hai khái niệm là “đối thoại quy mô rộng” và “đối thoại tiểu tiết”. “Đối thoại quy mô rộng” đề cập đến kết cấu quan hệ nhân vật, đó là “phép đối âm”. “Đối thoại tiểu tiết” về mặt hình thức có thể là những đối thoại mang hình thức độc thoại của nhân vật, dạng độc thoại hàm chứa đối thoại hay đối thoại giữa những đối thoại, có thể gọi là “đối thoại đối đáp” hay “hồi đáp” (Tiền, 2012). Bakhtin cũng nêu khái niệm “khu vực nhân vật” khi bàn về diễn ngôn đối thoại. Theo Bakhtin: “Tính khuếch tán trong diễn ngôn của tác giả vây quanh các nhân vật, tạo nên những khu vực nhân vật rất đặc biệt (...). Một khu vực như vậy là phạm vi hoạt động của giọng nói nhân vật, trong một chừng mực nào đó hoà trộn với giọng của tác giả” (Todorov, 2004, 138). Từ lí thuyết về nguyên lí đối thoại của Bakhtin, tham chiếu vào các tiểu thuyết đầu thế kỉ XXI, có thể thấy tính phức điệu ngày càng được nhà văn chú ý trong cấu trúc văn bản. Diễn ngôn của những khu vực nhân vật tạo tính đa thanh của tiểu thuyết. Diễn ngôn đối thoại trong tiểu thuyết đặc biệt nổi bật ở lời thoại tranh biện của người kể chuyện đa tri, của nhiều chủ thể đối thoại với sự cạ xát những quan điểm nhiều lúc đối lập nhau.

Ở *Thoạt kì thúy, Ngồi*, qua những lời trao đáp có khi vu vơ, không ăn nhập giữa các đối tượng tham gia giao tiếp, Nguyễn Bình Phương đã tranh luận về cái vô nghĩa lí, cái “bất tín nhận thức” của đời sống với quan niệm thế giới là khả tri cùng những giá trị, những chuẩn mực, những “đại tự sự” nhiều ý nghĩa... Hình thức trần thuật đối thoại với sự luân phiên lượt lời, luân chuyển điểm nhìn cái tôi này sang cái tôi khác có tác dụng đặc biệt trong việc “khiêu khích” đối thoại. Mỗi người tham gia vào cuộc đối thoại đều có thể bộc lộ quan điểm riêng (đối thoại trong văn bản giữa các nhân vật, hay đối thoại ngoài văn bản giữa bạn đọc và nhà văn...). Đây chính là tiền đề của tính đối thoại liên chủ thể, liên cá nhân trong tiểu thuyết. Lúc này, các tình huống hội thoại được thiết lập đã tạo điều kiện để các tiếng nói, các tranh luận được vang lên bình đẳng, dù các tiếng nói ấy tranh cãi, phủ định hay bổ sung, soi sáng cho nhau...

Các cây bút tiểu thuyết cũng có thể làm mới hình thức kể chuyện, gia tăng trường nhìn nhằm đề cao tính đối thoại, khi để nhân vật tự thoại (độc thoại) với điểm nhìn bên trong, như là một hình thức tự đối thoại, tự tranh luận. Những ngôi xưng người kể chuyện *mi, hắn, mình* trong tiểu thuyết Đỗ Phủ (Rừng người, Con mắt rỗng) không chỉ là một giọng đề hé lộ cuộc đời của nhân vật, mà từ khu vực nhân vật làm khuếch tán diễn ngôn trần thuật, làm rõ những quan niệm về nghệ thuật, về đời sống, về nhân sinh. Trong *Miền hoang* (Sương Nguyệt Minh), câu chuyện về chiến tranh nghệ được trần thuật từ người kể chuyện toàn tri, nhưng từ cấu trúc ghép mảng, hiện thực cuộc chiến hiện ra sinh động với nhiều điểm nhìn từ ngôi thứ nhất đa thể (chúng tôi, tôi, tui, ta, tao). Từ một điểm trên bề mặt văn bản là chuyện lạc rừng, nhưng qua nhiều người kể, nhiều điểm nhìn đối lập, mặt sau, góc khuất của chiến tranh được phát lộ đa chiều: bi thương và thơ mộng, tàn sát và tình người, trang trọng và hài hước, nghịch dị. Đó không chỉ là đối thoại giữa những người ở những chiến tuyến, địa vị, văn hóa, giới tính khác nhau; mà còn là những đối thoại giữa những cái nhìn chính thống - phi chính thống, trong cuộc - ngoài cuộc, quá khứ - hiện tại... không chỉ về một cuộc chiến mà còn về một giai đoạn, một hiện tượng lịch sử của Việt Nam - Campuchia, của toàn nhân loại. Có thể nói, đối thoại thông qua các điểm nhìn bên trong và sự di động điểm nhìn của những cái tôi độc thoại/tự đối thoại (hay đối thoại ngầm) đã tạo nên những cuộc tranh luận không dứt về lịch sử, văn hóa, dân tộc, số phận tộc người/con người...

Ở nhiều tác phẩm, dường như không có chân lí trong những đối thoại của các chủ thể tham gia giao tiếp (*Chuyện lan man đầu thế kỷ* - Vũ Phương Nghi, *Tranh Val Gogh mua để đốt* - Hồ Anh Thái), kể cả những tiểu thuyết lịch sử. *Sương mù tháng giêng* của Ưông Triều là đối thoại, chất văn lịch sử, với quan niệm: “Tôi không có ý định bêu rêu người này hay tụng ca người khác, tôi chỉ viết những gì tôi cho rằng *lịch sử có thể xảy ra*, câu chuyện quá khứ này vừa cay đắng vừa tàn nhẫn, dù sao đã mấy trăm năm trôi qua, người ta bây giờ có thể bình tĩnh suy xét về nó” (Lời nhân vật tôi - người chép truyện). Đây chính là hình thức đối thoại liên chủ thể.

Đề cập đến hình thức liên văn bản qua lí thuyết về sự tương tác giữa các thể loại văn học, Bakhtin cho rằng: “Tiểu thuyết cho phép đưa vào, lắp ghép vào

trong nó nhiều thể loại khác nhau, cả những thể loại nghệ thuật (những truyện ngắn, những bài thơ trữ tình, những trường ca, những màn kịch nói...) lẫn những thể loại phi nghệ thuật (các thể văn đời sống hằng ngày, văn hùng biện, khoa học, tôn giáo,...), về nguyên tắc bất cứ thể loại nào cũng có thể được đưa vào cấu trúc tiểu thuyết và trên thực tế rất khó tìm được một thể loại nào chưa bao giờ và chưa được ai đưa vào tiểu thuyết” (Bakhtin, 1992, 32). Khảo sát diễn ngôn trần thuật ở tiểu thuyết đầu thế kỉ XXI, có thể thấy, từ những hình thức trần thuật đối thoại/trần thuật bằng lời thoại, nhiều tiểu thuyết đã tạo nên tiếng nói tranh biện từ trường nhìn liên văn bản. Nói cách khác, với cảm quan hậu hiện đại, tiểu thuyết đầu thế kỉ XXI đã đi từ đối thoại liên cá nhân đến đối thoại liên văn bản.

Cấu trúc tiểu thuyết bằng những bức thư không bao giờ gửi đi, *Thư gửi Mina* của Thuận là tiểu thuyết của những độc thoại, đối thoại vắng mặt giữa Th, một nhà văn nữ gốc Việt sống ở Paris, và Mina, cô bạn gái đã mất liên lạc gốc Afghanistan, về những câu chuyện xuyên thời gian, xuyên biên giới. Trong vai người nghe chuyện, Mina là cái cớ để “tao” kể cho “mày” mà cũng là cho độc giả những câu chuyện vừa thực, vừa chi là phỏng đoán hay tưởng tượng về Paris của hiện tại, về Hà Nội thời bao cấp, về nước Nga những năm cải tổ hay về Afghanistan trong những năm tháng chiến tranh... từ đó nhìn sâu về thân phận con người, đặc biệt là những người nhập cư trên đất Pháp. Xen kẽ giữa các bức thư là những ghi chép, những bài báo, được gọi chung là “Tin Afghanistan” như một hình thức mở rộng thể loại với những đối thoại liên văn bản về chính trị, tôn giáo, về chiến tranh, xung đột sắc tộc, về những nỗi đau chung của con người. Nhờ vào mạch liên tưởng của người viết thư, người kể chuyện mà những mảnh ghép “chuyện kể” kiểu thư tín vẫn được kết dính và giữ được chất tiểu thuyết. *Thư gửi Mina* là một trò chơi liên văn bản, được tạo dựng bởi tính trao đáp đặc thù của hình thức thư tín. Bởi nói như Th, tác giả bức thư “*Tao chỉ viết về những điều tao chưa biết*”, “*Tự thâm tâm, tao muốn mày đọc chúng. Có lẽ đó là lý do tao sẽ cho xuất bản mà không chỉnh sửa. Đây có thể được coi là một tác phẩm văn chương không, tao không biết. Nhưng thế nào là một tác phẩm văn chương, tao cũng có biết đâu*”. Lúc này, đối thoại liên văn bản trở thành biểu hiện của tính đối thoại ở cấp độ siêu ngôn

ngữ. Nó thể hiện tâm thức bất tín nhận thức và chối bỏ đại tự sự.

Mang cảm quan hậu hiện đại, tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI hoài nghi chân lí. Lúc này, đối thoại liên văn bản nhằm “giải thoát khỏi chân lí” (Kosikov, 2013) mới thật sự là mục đích của nhiều tác phẩm. “*Một tác phẩm khi đưa ra câu hỏi không nhất thiết phải có ngay câu trả lời, câu trả lời có khi nằm ở tác phẩm khác, hoặc có khi mãi mãi không có câu trả lời...*” (Nguyễn Bình Phương). Với lối tư duy ấy, đặc tính đối thoại đã hằn in rõ nét trong cách xây dựng hình tượng nghệ thuật và phương thức tổ chức văn bản, xét ở cả trường nhìn liên văn bản.

“Luận giải nguyên tắc đối thoại của M. Bakhtin theo tinh thần giải cấu trúc” (Lê, 2013, 168), với khái niệm liên văn bản, J. Kristeva đã thay thế và mở rộng quan niệm về tính liên chủ thể; chú trọng đến sự đối thoại của các kiểu viết, lối viết. Cùng với việc mở rộng khái niệm liên văn bản (quan niệm về cái chết tác giả của R. Barthes, quan niệm về “những biên thù không rõ ràng” của một cuốn sách của Michel Foucault, quan niệm xuyên văn bản và những tương tác văn bản của Gérard Genette, quan niệm tiếp cận liên văn bản từ góc độ thi tính (poetically) hay từ phương diện tu từ học, phân tâm học của Michael Riffaterre, Harold Bloom...); tính đối thoại của tiểu thuyết ngày càng được nhìn nhận theo hướng liên văn bản, xuyên văn bản. Tiểu thuyết không chỉ là những cuộc đối thoại về lời nói, về tư tưởng, đối thoại giữa những chủ thể phát ngôn (đối thoại liên chủ thể theo quan niệm của Bakhtin) mà còn là những đối thoại của các lớp văn bản/diễn ngôn, đối thoại của các lối viết (đối thoại liên văn bản). Trong công trình *Mikhail Bakhtin - nguyên lý đối thoại* (1981), trên cơ sở tổng hợp những quan niệm của nhóm Bakhtin, Tzvetan Todorov đã chỉ ra *điểm đặc biệt nhất của phát ngôn, hoặc ít nhất là đặc điểm thường bị xao lãng nhất, là tính đối thoại của nó, nghĩa là chiều kích liên văn bản của nó* (Todorov, 2004, 14). Điều này cho thấy, tuy nhóm Bakhtin đã đề cao tính đối thoại, song xem tính đối thoại từ phương diện liên văn bản vẫn chưa thực sự được quan tâm đúng mức. Như vậy, cùng với việc chú ý đến tính liên văn bản, tính đối thoại của tiểu thuyết không chỉ diễn ra ở cấp độ lời nói, phát ngôn của nhân vật mang tư tưởng, tính cách; ở cấp độ các dòng tư tưởng, ý thức hệ mang tính tranh biện của các một giai tầng, một thời đại; mà còn bộc lộ ở sự xâm lấn

của các lớp diễn ngôn, của các kiểu dạng liên văn bản, xuyên văn bản, khiến biên độ thể loại của tiểu thuyết không ngừng được mở rộng và giãn nở. Từ chiều kích liên văn bản, mọi cái nhìn, mọi cách đọc đều không ngừng liên hệ, đối chiếu, tương tác với các văn bản xuất hiện trước hay sau nó. Mọi văn bản đều được “đọc” từ nhiều lớp diễn ngôn, từ vô vàn văn bản khác. Tính đối thoại của tiểu thuyết nảy sinh từ những tương tác đa chiều này. Nói cách khác, liên văn bản chính là biểu hiện cao nhất của tính đối thoại trong tiểu thuyết; cũng như phức điệu là biểu hiện cao nhất của tiểu thuyết đa thanh. Và đi từ tiểu thuyết đa thanh đến tiểu thuyết phức điệu, tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI cũng đã đi từ những đối thoại liên chủ thể đến những đối thoại liên văn bản.

2.3. Từ tính tranh biện đến tính trò chơi

Giọng điệu có vai trò quan trọng trong việc thể hiện tính đối thoại của một tác phẩm tự sự, xét từ phương diện diễn ngôn trần thuật. Cùng với tính đa giọng điệu, tính đa thanh và những xung đột tư tưởng của tiểu thuyết đầu thế kỉ XXI được bộc lộ rõ nét. Dấu xuất phát từ những quan niệm có thể đúng/sai với những trường nhìn khác nhau; dấu mang giọng điệu triết lý, tự thuật hay giễu nhại, hoài nghi..., những lời lập luận, biện giải, chất vấn của nhân vật, của người kể chuyện, của tác giả... ở tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI, suy cho đến cùng, đều trực tiếp hay gián tiếp bộc lộ những “chân lí” mang tính cá nhân, hướng đến “giải chân lí” qua những cuộc đối thoại nhiều chiều. Trong *Tinh cát* (Nguyễn Quang Lập), một tự sự về chiến tranh và hậu chiến với quá nhiều cái chết, nhưng từ những đối thoại ngầm, từ sự đan lồng các văn bản, câu chuyện về sống chết chiến tranh không dừng lại ở sự hủy hoại thân xác mà trở thành triết lí đời người. Tính đối thoại, chất triết lí về cơ bản nằm ở lời in nghiêng ở đầu mỗi chương như một *paratext*, dồn nén ngầm suy của nhà văn gửi qua nhân vật: “Hoàng chỉ sống cho những gì đã mất... Tại sao phải chia động từ ra ba thì mới gọi là sống? Mình đang sống, khác gì nhau, ai điên ai tỉnh đây?”; “Mình muốn chết. Lần đầu tiên nghĩ đến cái chết, không sợ nhưng thấy vô lí thế nào ấy. Nếu con người sinh ra để mà chết thì tốt nhất đừng sinh ra” (*Tinh cát*). Mang tinh thần hiện sinh, tiểu thuyết Phan Việt là những chất vấn về hiện tồn, về thân phận, về bản thể và tha nhân: “Sao là người này mà không là người khác? Rốt cuộc thì có khác gì đâu? Vẫn chỉ là một người ở ngoài anh”; “Con người đích thực bên dưới những thứ này? Biết những tiếng nói

mà một đời người có lẽ không đủ để bày tỏ hết. Biết thấu suốt cả một con người - cả một con người - là anh? Biết cái chi có thể thấy bằng im lặng trong bóng tối?" (*Tiếng người*). Trong tiểu thuyết Đỗ Phấn, diễn ngôn đối thoại của người kể chuyện, thường xuất hiện cuối một đoạn văn, như một đúc kết triết lí, và ít nhiều thể hiện thái độ trần trụi về những vấn đề đời sống. Nhân vật tự đối thoại, người kể chuyện đối thoại; giọng nhân vật, giọng nhiều người kể, lời nửa trực tiếp, những dấu chấm hỏi xuất hiện với tần số lớn ở cuối câu, cuối đoạn, cuối chương... tạo thành những tranh biện, những suy nghiệm, đối thoại ngầm, đúc kết đầy triết lí về con người thời đại: mâu thuẫn giữa phẩm chất cá nhân và sự tàn phá, khủng hoảng của văn minh đô thị, sự va chạm giữa các nền văn hoá; sự đổ vỡ niềm tin, hư vô tình yêu, hư vô nghệ thuật... (*Rừng người, Bụi trần...*)

"Tiểu thuyết sinh ra không phải từ tinh thần lí thuyết mà từ tinh thần hài hước" (Kundera, 1998, 127). Khảo sát *Tiểu thuyết như một thể loại văn học*, Bakhtin đã nêu lên mối quan hệ giữa tiếng cười và tiểu thuyết, nói như Phạm Vĩnh Cư: "Tiếng cười đúng là môi sinh của tiểu thuyết: ở nền văn học nào vắng tiếng cười thì ở đó tiểu thuyết hoặc không thể trưởng thành, hoặc thui chột" (Bakhtin, 1992, 17). Cái nhìn *phi chính thống*, suồng sã, giễu nhại cũng góp phần hình thành một giọng điệu riêng làm nên tính đối thoại, tính phức điệu của tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI, trở thành giọng chủ của nhiều tác giả (Đặng Thân, Hồ Anh Thái, Nguyễn Việt Hà, Lê Anh Hoài...). Thông qua giễu nhại, nhiều quan niệm, cách nhìn mới được đặt trong trường đối thoại với các quan niệm truyền thống. Sự va chạm giữa cũ và mới, giữa cái chính thống và phi chính thống có điều kiện được bộc lộ rõ.

Với cảm hứng giễu nhại, Hồ Anh Thái đã sử dụng *grotesque* và chất trào tiếu dân gian để làm nổi rõ sự va đập giữa hai mảng sáng tối: một thế giới của văn hóa và một thế giới lộn nhào mọi giá trị, lố bịch và kịch cỡm. Đối thoại và đả phá đại tự sự khiến nhiều tác phẩm của Hồ Anh Thái là những cuộc tranh biện chưa ngã ngũ, chưa đến hồi kết thúc. *Tranh Val Gogh mua để đốt* là đối thoại với nghệ thuật qua những bức tranh trắng không đường nét, đối thoại với hệ sinh thái khi nhân vật không biết mình đang ở đâu giữa những hỗn độn vây quanh. Trong một số tiểu thuyết, nhà văn còn "nhảy xổ" vào văn bản, rút ngắn khoảng cách mặc định giữa người

viết và người đọc khiến những đối thoại không còn nghiêm trang của kiểu thánh thư mà trở thành trò chơi của những tranh biện. Đang kể về nhân vật, người kể chuyện - tác giả trong tiểu thuyết *Những đứa con rải rác trên đường*, đã tách ra khỏi nhân vật của mình, trò chuyện với người đọc: "Ngay từ mấy dòng đầu tiên, chú chàng đã phải mở cặp lấy cuốn sổ, rồi rút bút ra chép. Someone comes here to sit and think (...) *Tác giả không ngại ngừng cái chỗ chẳng hợp cho thơ ca một tí nào, tác giả sẵn sàng chen vào chỗ này để tạm dịch*: Kẻ nào ngồi đây mà nghĩ suy (...)". Đó cũng là cách Lê Anh Hoài "chơi" với việc viết, đối thoại với bạn đọc *trong Chuyện tình mùa tạp kỹ*, khi liên tục xen vào lời nhân vật: "Đây, mày có để ý đến những điều nho nhỏ của cuộc sống đâu (Hà còn chế giễu Trình thêm một lúc nữa nhưng *tác giả xét thấy có thể xúc phạm tới những người trí thức chân chính nên không trích dẫn vào đây*)" hay "Nhưng loài người vẫn cứ đau đớn khôn nguôi và vẫn cứ tiếp tục làm người khác đau đớn. (*Chú thích của tác giả: sến quá! Nhưng vì tôn trọng suy nghĩ của anh Trình nên cứ đưa vào*)". Bằng giọng giễu nhại, Hồ Anh Thái, Lê Anh Hoài đã vạch nên một ranh giới giữa bản thân với tác giả hiện thị, tác giả - người kể chuyện, tự đẩy mình thoát khỏi tác phẩm và ý thức về việc viết như một trò chơi. Tính đối thoại, tranh biện đã vượt ra ngoài văn bản.

Chú trọng đến tính liên văn bản, Julia Kristeva cho rằng "văn học trở thành cuộc đối thoại giữa hiện tại và quá khứ, giữa giọng nói này và giọng nói khác, tóm lại, nó trở thành một "trường chơi" mà ở đó nghệ sĩ và độc giả vừa chơi vừa nhận thức sự tương tác giữa các ký hiệu" (Slethaug, 2012). Thay cho cái nghiêm túc, chính thống vốn được đề cao trong văn học ở các thời kì trước, cái phi chính thống, trò đùa... dịch dần vào vị trí trung tâm, làm nên bản chất của văn chương hậu hiện đại. Chức năng trò chơi của văn học được chú trọng. Thực tại thay vì ở thế chủ động, quy định sự phản ánh, lại chuyển sang thế bị động: thực tại "bị chơi" (Jacques Ehrmann). Nói như Trần Ngọc Hiếu, "mệnh đề *văn học phản ánh hiện thực* của phản ánh luận rất có thể cần được hiểu lại, rằng *văn học chơi hiện thực, văn học sinh thành/phá hủy hiện thực*" (Trần, 2011, 22). Đầu thế kỉ XXI, "tiếng gọi của trò chơi" đã gây sự chú ý, chi phối đến "lối viết" của các nhà tiểu thuyết Việt Nam. Và một khi luật chơi không còn được thiết lập chặt chẽ theo những quy ước của xã hội, của truyền thống, mà chỉ còn

là sự ngầm thỏa thuận giữa tác giả - độc giả; các nhà văn của thế kỉ XXI dường như được tự do hơn trong việc tổ chức các cách chơi từ văn bản. Nghĩ về việc viết, bày biện, tranh luận giữa các lối viết, chính là một trong những biểu hiện của trò chơi ngôn ngữ trên tinh thần đối thoại. Nói cách khác, tinh thần đối thoại ở tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI đã vượt quá cả quan niệm về đối thoại của Bakhtin. Lúc này đối thoại không chỉ vì tranh biện mà còn vì “sự chơi”, một hình thức đối thoại không nhất thiết/không cần phải có hồi đáp, hay nhằm kiếm tìm chân lí mà chỉ để thỏa mãn những khoái cảm của việc viết và việc đọc, biến tác phẩm văn học thật sự trở thành trò chơi ngôn ngữ.

3. Kết luận

Tiểu thuyết luôn mang tinh thần đối thoại, xét từ những đặc trưng thể loại. Tuy vậy, cùng với tư duy đối thoại ngày một được đề cao trong xã hội công nghiệp, hậu công nghiệp, tiểu thuyết hiện đại, hậu hiện đại trở thành những cuộc đối thoại không ngừng nghỉ giữa các lớp diễn ngôn. Ở tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI, tính đối thoại vừa là hệ quả của một cách nhìn mới, “khác” với truyền thống khi tiếp thu lí thuyết hiện đại, hậu hiện đại; vừa là nguyên nhân của việc nở rộ nhiều khuynh hướng văn học, dựa trên những lối viết không hẳn đối lập, không hẳn thống nhất mà cùng song song tồn tại trên những nền tảng quan niệm thẩm mĩ chung. Trong những tiếp thu cả về tinh thần cả về lí thuyết đối thoại ấy, ảnh hưởng của Bakhtin lên những thực hành sáng tạo nghệ thuật ở tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI là hết sức rõ nét. Để rồi từ căn nền đối thoại lời nói, đối thoại diễn ngôn vốn làm nên tính phức điệu của thể loại, tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI đã mang

tính đối thoại ở cấp độ liên văn bản, liên văn hóa, cùng với việc tiếp thu các lí thuyết khác sau Bakhtin, trên nền tảng của lí thuyết Bakhtin, gắn liền với kiểu tư duy hiện đại, hậu hiện đại.

Tài liệu tham khảo

- Bakhtin, M. (1992). *Lý luận và thi pháp tiểu thuyết* (V. C. Phạm, Dịch). Trường viết văn Nguyễn Du.
- Bakhtin, M. (1993). *Những vấn đề thi pháp của Doxtoiepxki* (Đ. S. Trần, N. Á. Lại, & T. N. Vương, Dịch). Giáo dục.
- Kosikov, G. K. (2013, April 1). *Văn bản - Liên văn bản - Lý thuyết liên văn bản* (Lã N., Dịch). *Phê bình văn học*. <https://phebinhvanhoc.com.vn/van-ban-lien-van-ban-ly-thuyet-lien-van-ban/>
- Kundera, M. (1998). *Nghệ thuật tiểu thuyết* (Nguyễn Ngọc, Dịch). Đà Nẵng.
- Lê, H. B. (2013). *Phê bình văn học hậu hiện đại*. Tri thức.
- Slethaug, G. E. (1/10/2012). *Các lý thuyết về sự chơi/sự chơi tự do* (Hải Ngọc, Dịch). *Phê bình văn học*. <https://phebinhvanhoc.com.vn/cac-ly-thuyet-ve-su-choi-su-choi-tu-do/>
- Tiền, T. V. (16/4/2012). Những vấn đề lý thuyết của M. Bakhtin về tính phức điệu. *Phê bình văn học*. <https://phebinhvanhoc.com.vn/nhung-van-de-ly-thuyet-cua-m-bakhtin-ve-tinh-phuc-dieu/>
- Todorov, T. (2004). *Mikhail Bakhtin - nguyên lí đối thoại* (N. C. Đào, Dịch). Đại học Quốc gia.
- Trần, N. H. (2011). Tiếp cận bản chất trò chơi của văn học (Những gợi mở từ công trình Homo Ludens của Johan Huizinga). *Tap chí Nghiên cứu Văn học*, 11, 16-28.

REFLECTION ON DIALOGIC FEATURES IN VIETNAMESE NOVELS OF THE EARLY 21ST CENTURY FROM BAKHTIN'S THEORY

Thai Phan Vang Anh

Hue University of Education

Abstract: As a focus of introduction since the early 1990s of the twentieth century, Bakhtin's theory has significantly influenced the research, criticism and writing activities of the Vietnamese literary circle. Bakhtin's foundational concepts, especially the dialogical principle, have urged Vietnamese writers to renovate their thinking for novels and their forms of creativity. This article is based on Bakhtin's dialogue theory to identify the movements and renovations of Vietnamese novels in the early twenty-first century. Accordingly, many novels that have gone from “multiphonics” to “polyphony” in the narrative language tone not only demonstrate the intersubjective dialogic feature but also bear the intertextuality dialogic sense. Particularly, novels have been transformed into a language play with endless dialogues between storytellers and characters, among characters as well as among writers, characters and readers.

Key words: M. Bakhtin; dialogic feature; Vietnamese novels; the early 21st century; intersubjective; intertextuality; play.