Tạp chí Khoa học Đại học Huế: Khoa học Xã hội và Nhân văn
ISSN 2588–1213
Tập 127, Số 6C, 2018, Tr. 158–166; DOI: 10.26459/hueuni-jssh.v127i6C.4716

NGÔN NGỮ GIỄU NHẠI TRONG VĂN XUÔI HẬU HIỆN ĐẠI VIỆT NAM

Nguyễn Hồng Dũng, Nguyễn Xuân Thành

Trường Đại học Khoa học, Đại học Huế, 77 Nguyễn Huệ, Huế, Việt Nam

Tóm tắt. Giễu nhại đã trở thành giọng điệu đặc thù trong văn xuôi Việt Nam theo xu hướng hậu hiện đại từ sau những năm 1986 đến nay. Ngôn ngữ giễu nhại với các thang độ của nó đã trở thành chất liệu chính để tạo nên văn bản nghệ thuật. Qua sự giễu nhại, nhà văn đã trình bày quan điểm của mình về một cuộc sống phức tạp và có phần hỗn độn của xã hội Việt Nam những năm sau chiến tranh, giai đoạn chuyển đổi từ nền kinh tế bao cấp sang kinh tế thị trường. Các nội dung giá trị văn hóa và đạo đức, các mối quan hệ giữa cá nhân và cộng đồng, vấn đề nhân cách và thái độ sống... đều được nhìn nhận và đánh giá qua sự giễu nhại của nhà văn với tư cách là người trong cuộc, vừa giễu nhại cuộc đời vừa tự giễu nhại chính mình.

Từ khóa. ngôn ngữ giễu nhại, văn xuôi, biểu tượng, hậu hiện đại

Ngôn ngữ giễu nhại là một đặc điểm nghệ thuật của văn xuôi theo xu hướng hậu hiện đại Việt Nam những năm 1986 đến nay. Ngôn ngữ giễu nhại nằm trong phương thức giễu nhại của nghệ thuật hậu hiện đại, nó là yếu tố hiển thị trực tiếp trong văn bản và cũng trực tiếp chi phối các yếu tố khác: giễu nhại nhân vật, giễu nhại cốt truyện, giễu nhại giọng điệu, giễu nhại văn phong… Ngôn ngữ giễu nhại cũng là chất liệu chính nhằm thể hiện "cái giễu nhại" của mỹ học hậu hiện đại, thay cho phạm trù "cái hài" của mỹ học truyền thống, mà hệ quy chiếu thẩm mỹ của nó không chú trọng vào sự gây cười có tính trào lộng, mà tập trung vào sự mỉa mai và tự mỉa mai.

1. Giới thuyết về giễu nhại hậu hiện đại

Theo quan điểm của I.P.Ilin, từ *pastiche* (giễu nhại) mà văn học hậu hiện đại dùng có phần khác với thuật ngữ *parody* (giễu nhại) mà văn học hiện đại và tiền hiện đại dùng [1, tr. 433-435]. Theo suy nghĩ của chúng tôi, thuật ngữ *pastiche* bên cạnh đồng nội dung với thuật ngữ *parody* về sự hành chức của ngôn ngữ và về mặt ý niệm, đều được bắt nguồn từ văn hóa trào tiếu, nhưng *pastiche* có một sắc diện mới gắn với lý thuyết trò chơi hậu hiện đại: giễu nhại "kép", hay tính nhị chức năng. Giễu nhại hậu hiện đại giống giễu nhại hiện đại và tiền hiện đại ở chỗ đều có đối tượng giễu nhại, nhưng khác ở chỗ, nó bổ sung vào sự giễu nhại phản thân, tự

**Liên hệ:* thuytrang23988@gmail.com

Nhận bài: 21–03–2018; Hoàn thành phản biện: 04–10–2018; Ngày nhận đăng: 15–10–2018

giễu nhại chính mình một cách có ý thức. Theo I.P.Ilin, nhiều nhà nghiên cứu phương Tây đã xem "*... tự giễu nhại như một phương thức tiêu biểu mà nhà văn hậu hiện đại muốn dùng để chống chọi với "cái ngôn ngữ dối trá về thực chất" và, do là người "hoài nghi chủ nghĩa triệt để", nhà văn hậu hiện đại cho rằng cái thế giới dị thường này thật vô nghĩa và đã đánh mất mọi cơ sở. Chính vì vậy, "bằng việc cung cấp cho chúng ta thiên mô phỏng tiểu thuyết của thứ tác giả mô phỏng vai trò tác giả..." nhà tiểu thuyết hậu hiện đại "diễu nhại chính bản thân mình bằng hành vi diễu nhại"* [2, tr. 434].

Tính tương tác để tạo nghĩa của từ *pastiche* mạnh hơn từ *parody*, mặc dù nhiều khi hai từ này được đồng nhất. Từ *parody chỉ* một tình huống đã kết thúc, đã được định vị, định danh, còn từ *pastiche* chỉ một tình huống vẫn còn tiếp diễn khi nó được thêm vào chức năng tự giễu nhại, không chỉ ở phạm vi cá thể mà còn ở phạm vi cộng đồng. Vì vậy, thuật ngữ *pastiche* tạo ra một phạm vi nhận thức rộng rãi hơn trong tư duy nghệ thuật tiểu thuyết.

Các nhà văn Việt Nam trong những năm từ 1986 đến nay những rất có chủ ý trong việc sử dụng phương thức giễu nhại và đưa ngôn ngữ giễu nhại vào văn bản nghệ thuật của mình. Vấn đề này đã được đề cập đến trong nhiều bài viết và sách nghiên cứu và hầu hết đều sử dụng lý thuyết của Bakhtin về văn hóa trào tiếu dân gian cùng lễ hội carnaval, xem nó là lý thuyết chung về cái giễu nhại. Tiền đề nghiên cứu này đã gợi ý hoạt động lý giải từ phương diện văn hóa học và xã hội học, nhưng chưa được chú ý về phương diện ngôn ngữ. Ngôn ngữ carnaval là ngôn ngữ hóa trang, ngôn ngữ gắn với không gian quảng trường và đường phố, có đặc tính vui nhộn, bóng bẩy, õm ờ, suồng sã. Trong lễ hội carnaval, người ta hóa trang, cải trang, ẩn kín toàn thân để biến thành kẻ khác, cái khác, vì vậy người ta sử dụng lớp ngôn ngữ *che đậy mặt nạ*. Trong bản chất, ngôn ngữ này đã mang tính giễu nhại, vì nó thường không thật. Ở Việt Nam không có lễ hội hóa trang, chỉ trừ Tết Trung thu trẻ em có đeo mặt nạ cho vui, chứ không có tính hội hè toàn dân. Lễ hội ở Việt Nam gồm phần lễ và phần hội. Ngôn ngữ ở phần lễ là thành kính, linh thiêng, dâng hiến và có khi thêm cả tính đe dọa. Còn ở phần hội người ta chủ yếu vui chơi, làm quen, giao duyên, không có chỗ cho ngôn ngữ giễu nhại. Nhưng ở Việt Nam, từ trước đây đã có lớp ngôn ngữ *lột mặt nạ*, biểu đạt cách ứng xử, hành xử giữa người với người trong cuộc sống, cũng rất đa dạng và phong phú, tập trung chủ yếu trong văn hóa dân gian, còn trong văn học viết thì rõ nhất là ở thơ Hồ Xuân Hương, Nguyễn Khuyến, Tú Xương. Lớp ngôn ngữ này ở ta có khi ví von, bóng bẩy, gắn với một sự vật, hiện tượng nào đó, nhưng thường là trực diện, trực tiếp bóc trần bản chất đối tượng. Chẳng hạn, lấy cái chết để đánh đồng mọi giá trị: *Lẳng lơ chết cũng ra ma/Chính chuyên chết cũng khiêng ra ngoài đồng*; Lấy ngày và đêm để lột trần giá trị: *Ngày thì quan lớn như thần/Đêm thì quan lớn tần mần như ma…*; Lấy phép đối lập để đo giá trị: *Làm trai cho đáng nên trai/Khom lưng chống gối gánh hai hạt vừng*; *Con vua thì lại làm vua/ Con sãi ở chùa lại quét lá đa…*; hay: – *Nồi tròn úp vung tròn, nồi méo úp vung méo*; – *Miệng quan, trôn trẻ*; truyện *Người con gái Nam Xương* sử dụng tình tiết *cái bóng trên vách* mang tính giễu nhại để phát triển cốt truyện; truyện về Chử Đồng Tử lấy cái giễu nhại "thả ra bóc trần" để phát triển cốt truyện; truyện về Trương Chi lấy cái xấu (trai) làm chi tiết giễu nhại, thành ra trong

lịch sử văn học thì anh này là người xấu trai nhất, cũng như Thị Nở là người đàn bà xấu gái nhất.

Nhìn chung, trong truyền thống, chức năng giễu nhại của ngôn ngữ ở châu Âu, châu Mỹ và Việt Nam là giống nhau, nhưng cách thức thể hiện có phần khác. Ở Âu – Mỹ, sự giễu nhại được che đậy và ẩn trong việc phát ngôn và hành vi của đối tượng bị giễu nhại, còn ở ta, sự giễu nhại nằm trong vạch trần ngôn ngữ và hành vi đối tượng bị giễu nhại. Trong quá trình tiếp nhận văn hóa, văn học phương Tây, chúng ta đã học tập ở khu vực này nhiều kinh nghiệm sáng tác, nhưng không bê nguyên xi mà đều có sự biến hóa, gắn với truyền thống dân tộc. Thủ pháp giễu nhại mà ngày nay các nhà văn theo xu hướng hậu hiện đại Việt Nam dùng được bổ sung bởi lớp ngôn ngữ che đậy, bên cạnh thiên hướng ngôn ngữ vạch trần, hai cái này bổ khuyết cho nhau, góp phần quan trọng tạo nên sự lạ hóa văn xuôi. Trong bài *Nhìn lại những bước đi, lắng nghe những tiếng nói*, Lã Nguyên đã nhận xét: "*Giọng lu loa, sừng sộ, tiếng gầm gào cuộn réo trong văn học thời đổi mới không thể cất lên thành tiếng hát. Cái vô lý, cái phi lý, chất văn xuôi và vẻ đẹp của đời sống phồn tạp chỉ có thể hóa thân vào tiếng cười trào tiếu, giễu nhại để văn học thế sự biến thành tiếng nói nghệ thuật. Hình thức giễu nhại đã trở thành kiểu quan hệ đời sống mang phong cách thời đại*" [3, tr. 66].

Nguyễn Huy Thiệp và Phạm Thị Hoài được xem là những người khởi đầu cho phương thức giễu nhại ở văn học Việt Nam. Các tác phẩm của Nguyễn Huy Thiệp nổi bật bởi sự giễu nhại giữa các nhân vật, người này nói về nhân cách người kia. Phạm Thị Hoài thì chú trọng sự "mờ hóa" nhân vật, qua việc không đặt tên hay hư vô hóa về nhân thân... Tác phẩm của hai nhà văn này có đặc điểm chung là "giả thể loại", "giễu nhại thể loại", giễu nhại người làm văn chương. Sau họ, phương thức trần thuật giễu nhại đã trở thành chủ đạo của văn xuôi theo xu hướng hậu hiện đại.

Ngôn ngữ giễu nhại trong văn xuôi từ 1986 đến nay có những đặc điểm cơ bản sau:

Thứ nhất, ngôn ngữ giễu nhại xuất hiện phổ biến trong sáng tác của các nhà văn, trở thành một thứ chất liệu không thể thiếu để triển khai văn bản, cụ thể hóa chủ đích sáng tạo mà nhà văn hướng tới. Ngôn ngữ giễu nhại trước hết gắn với cảm quan nghệ thuật về thế giới và con người, trong tính hoài nghi và giải thiêng; thứ nữa là biểu đạt về một thế giới trở nên phì đại, vượt quá tầm kiểm soát của con người và thay cho thái độ bi quan về nó, thì người ta giễu nhại nó. Tính chất giễu nhại của ngôn ngữ thể hiện quan niệm hậu hiện đại là không tin vào các đại tự sự, các biểu tượng, vào tiến bộ xã hội gắn với sự giáo dục và cải tạo con người, với việc ngăn chặn những thảm họa đối với quả đất, vào một lý thuyết chung về hòa bình và thịnh vượng cho tất cả các khu vực…

Thứ hai, văn chương cũng là một đại tự sự, chí ít thì trong quá khứ nó đã từng như vậy (bên cạnh triết học và tôn giáo). Trong suốt thời phong kiến, văn chương là hiện thân của giáo dục – khoa cử, của văn hóa và đạo đức, và thậm chí còn được xem là vũ khí trong đấu tranh

(nội bộ và ngoại bộ), trong chiến tranh (nội chiến và ngoại chiến)… Vì vậy, đại tự sự văn chương cũng nằm trong diện bị giễu nhại.

Thứ ba, dưới ảnh hưởng của triết học ngôn ngữ, phân tâm học hậu hiện đại và phần nào là công nghệ sinh học, công nghệ điện tử, chúng ta có thể thêm vào ở con người thành phần thứ ba: thành phần ngôn ngữ (bên cạnh thể xác và tinh thần). Khi xem ngôn ngữ là một bộ phận của con người, thì cũng cần xem ngôn ngữ cũng có những phẩm tính người. Vậy nên, khi giễu nhại con người, đương nhiên là giễu nhại cả ngôn ngữ của nó, bao gồm cả ngôn ngữ cá nhân và ngôn ngữ cộng đồng.

Thứ tư, gắn với văn hóa và triết học hậu hiện đại, tinh thần của giễu nhại trong tiểu thuyết Việt Nam đã có sự thay đổi cách nhìn về thực tại, trong thái độ là đặt định sự vật và hiện tượng về đúng vị trí của nó, trong ứng xử là chung sống cùng với những cái bị giễu nhại. Và như vậy, giễu nhại cũng đồng nghĩa với tự giễu nhại chính mình. Vì vậy, đằng sau sự giễu nhại chúng ta nhận thấy sự hoang mang cùng với sự hoài nghi và trống rỗng hơn bao giờ hết của nhà văn, khác với mỉa mai, nhại truyền thống.

2. Giễu nhại cuộc đời

Giễu nhại cuộc đời cũng chính là giễu nhại con người, không phải làm cho con người thay đổi, mà làm cho con người hiểu được, hiểu đúng về nó, về những người khác, để có khả năng phân biệt, đặt định vị trí của nó trong cái không – thời gian mà nó sống, để sống cho ra vẻ con người. Ở đây, không đi vào việc thống kê những chi tiết, tình tiết với ngôn ngữ giễu nhại cuộc đời trong tiểu thuyết những năm này, chúng tôi diễn giải vấn đề thông qua hệ quy chiếu hướng vào việc giễu nhại các biểu tượng đã từng được chuẩn hóa, khắc chạm.

Biểu tượng về tình mẫu tử, phụ tử: Được xem là thiêng liêng, là biểu tượng đẹp nhất của loài người, nhưng ở thời nay, giá trị biểu tượng này cũng cần được xem xét lại, không phải để triệt tiêu nó, mà để nhìn nhận nó trong sự tỉnh táo, thực tế. Tiểu thuyết *Thiên thần sám hối* của Tạ Duy Anh đã giễu nhại "không thương xót" suy nghĩ, hành động của những người là bố, là mẹ nhưng lại rất "vô tư" trong quan niệm về sinh con, nuôi con của mình, ứng xử với chúng như hàng hóa, đồ vật, mà lương tâm không áy náy. Người đàn bà có tên là Phước, cùng nghĩa với phúc, với nhân từ nhưng việc bà ta làm thì trái ngược với cái tên, suy nghĩ của bà ta thì ngược với đạo lý. Mưu sinh bằng nghề nhặt rác, ở cạnh phòng bốn bố con làm nghề cửu vạn, bà ta bày trò "dở ra nghịch chán nghịch chê" những bộ phận nhạy cảm trên cơ thể mình, làm bọn đàn ông đó phát cuồng. Sau đó là làm vợ của bốn bố con lão già, dẫu cũng biết rằng đó là lũ *"đàn ông chó đẻ"*. Khi có mang, bà ta cũng không biết là con của thằng nào. Bà coi những đứa con của mình là châu báu, bởi vì bà được nhận những bốn triệu đồng, mà chỉ phải ký xác nhận vào một mảnh giấy, sau đó để cho người ta đem ngâm cồn những đứa con chưa thành hình. Bà ta nói thật lòng: *"… có tiền em muốn về quê buôn bán, tu nhân tích đức chị ạ (…) Giá được thêm vài bọc nữa*

thì em đủ tiền xây nhà" [tr. 62]. Trong truyện, người đọc còn thấy một ông bố chào đón sự ra đời của đứa con bằng cái tên trong giấy khai sinh: Trần Văn Khốn Nạn, còn mục người bố ghi là Hy sinh và lấy làm đắc ý về điều này: *"Trần Văn Khốn Nạn cái tên nghe được đấy chứ"* [tr. 35].

Biểu tượng trẻ em: Được ví với bao nhiêu mỹ từ "búp trên cành", là "thế giới ngày mai", là "trái đất này là của chúng mình"…, nhưng trong *Thiên thần sám hối*, biểu tượng này được hiển thị với thứ ngôn từ chua chát, cay đắng dưới dạng nhận thức nghịch lý của nhân vật "bào thai": *"Có quá nhiều điều không thể nào hiểu nổi. Chẳng hạn tiền đẻ là gì? Lại còn chửa hoang, trút con ra, bỏ lại tội nợ, ăn quỵt, giao hợp… Việc ra đời một đứa bé gắn nhiều chuyện thế cơ ư. Nếu dùng phép suy diễn thì đẻ bằng trút con ra, bỏ lại đi kèm với ăn quỵt, trẻ con là tội nợ, chửa hoang ắt hẳn gắn với việc giao hợp. Hành động đó có ý nghĩa gì nhỉ. Có vẻ nó được thực hiện bởi một gã khốn nạn nào đó…"* [tr.9]. Ngôn ngữ giễu nhại được gia tăng khi bào thai phát hiện: *"Hóa ra nơi mẹ con tôi đang nằm chờ ngày tôi chui ra là một cái bệnh viện. Thế mà lúc đầu tôi cứ ngỡ đó là một cái lò mổ gia súc. Thì cũng dao, kéo, máu me, quát tháo, kêu khóc… Có còn thiếu cái gì không làm người ta chết khiếp đâu"* [tr. 13]. Ngôn ngữ giễu nhại đánh sập những lời hoa mỹ của xã hội về trẻ em, mà thái độ ứng xử với chúng được xem là thước đo sự tiến bộ xã hội. Bóc trần tính chất dối trá của cuộc đời, trước hết là bóc trần dối trá của ngôn từ diễn văn, khẩu hiệu, hay những hình thức diễn ngôn thường rơi vào tình trạng đạo đức giả một cách không cố ý. Người cha của "bào thai" đã phát ngôn: "*Trên lý thuyết thì đứa bé là vô giá. Không gì trên đời có thể sánh với nó. Nó là tương lai, niềm vui, là mục đích sống, là v.v… của người lớn, của các học thuyết, của các thể chế nhà nước (nghe những lời này thật khoái tai và hãnh diện. Chà, rồi mình cũng thuộc số đó)…"*. Nhưng anh ta lại không muốn đứa bé ra đời, và nói với người vợ: *"Hãy để nó mãi mãi là linh hồn trên thiên đường, suốt ngày ca hát bay lượn trong tiếng thánh ca mát lành như nước suối, dưới bàn tay che chở vô biên và toàn năng của Chúa. Đừng để mắc lừa bọn quỷ em ạ"* [tr. 54].

Nhìn theo trục lịch đại, văn học Việt Nam thực sự đặt trẻ em vào mối quan tâm, xây dựng mối quan hệ ứng xử giữa trẻ em và xã hội là vào những năm 30 của thế kỷ trước, trong văn xuôi hiện thực. Ở *Tắt đèn* của Ngô Tất Tố, con Tý sống với mẹ nó chẳng bao giờ có cơm mà ăn, nhưng mới sang bên nhà cụ Nghị Quế có mấy giờ đã được ăn cơm. Như thế chẳng phải là đổi đời sao. Nhưng vấn đề là cơm mà nó ăn là cơm chó ăn không hết. Tiếng khóc của con Tý là ngôn từ bóc trần sự khốn nạn của con người trong hành xử: trẻ em ăn cơm thừa của chó. Ở *Trẻ con không ăn được thịt chó* của Nam Cao, nếu dùng phép tam đoạn luận mà loại suy thì trẻ con không phải là người. Bởi vì đã là người thì có người lớn và trẻ em. Nhưng nếu lấy thịt chó làm phép thử thì lại ra một kết luận khác. Người lớn ăn được thịt chó, trẻ em thì không. Vậy trẻ em không phải là người. Cái logic hình thức này đúng hay sai, không cần phải lý giải, nhưng cái ý niệm logic thì hết sức độc đáo. Vào cuối thế kỷ, ở *Tướng về hưu* của Nguyễn Huy Thiệp, thì đến lượt chó ăn trẻ em. Bác sĩ sản khoa là người vô cảm, chỉ biết có tiền. Còn ông tướng thì khóc khi nhìn thấy việc con dâu xay thai nhi cho chó ăn. Nhưng đây là nước mắt gì. Cả cuộc đời ông xông pha trận mạc, nhìn thấy bao nhiêu cái chết, ông làm sao đủ nước mắt mà khóc cho con

người. Thắng lợi cuối cùng của một cuộc cách mạng là độc lập dân tộc, hạnh phúc của nhân dân, có như thế nó mới toàn vẹn. Xem ra mọi điều không như ông đã hy vọng. Vậy đâu là sự thật, đâu là công lý, là sự tiến bộ xã hội. Nước mắt của ông tướng là nước mắt cay đắng vì thất bại, cuộc thất bại đạo đức. Vậy trong cuộc sống liệu còn có những điều nhân tính, thánh thiện không. Ở đây, tác phẩm của Nguyễn Huy Thiệp, Tạ Duy Anh là những gợi ý sâu sắc cho người đọc, qua những lớp ngôn từ phũ phàng nhưng chân thực nhất.

Biểu tượng gia đình: Được xem là "tế bào xã hội", là nơi "lưu giữ đời sống của loài", nhưng cũng như những biểu tượng trên, đã đến lúc cần xem lại những ngôn từ sáo rỗng này. Dù cách tiếp cận vấn đề có khác nhau, nhưng các tiểu thuyết *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài, *Đi tìm nhân vật*, *Lão Khổ* của Tạ Duy Anh, *Ngồi* của Nguyễn Bình Phương, *Tấm ván phóng dao* của Mạc Can, *Kín* của Nguyễn Đình Tú, *T. mất tích* của Thuận, *Mưa ở kiếp sau* của Đoàn Minh Phượng, *Mười lẻ một đêm*, *Cõi người rung chuông tận thế*, *SBC là săn bắt chuột* của Hồ Anh Thái, *Thần thánh và bươm bướm* của Đỗ Minh Tuấn; truyện ngắn của Y Ban, Nguyễn Ngọc Tư… đều đã chỉ ra sự tan rã cơ cấu gia đình truyền thống và những hệ lụy của nó về đạo đức và văn hóa.

Trong tiểu thuyết của Hồ Anh Thái, đề tài gia đình trở thành tiêu điểm của nội dung truyện kể. Ở *Mười lẻ một đêm*, đời sống gia đình được đan xen trong những câu chuyện về nhân tình thế thái. Hồ Anh Thái châm biếm nhân vật người mẹ với những cuộc tình bất tận. Cứ sau khi kết thúc một sự kiện yêu đương, lại trở về nhà và trần tình với con bằng giọng bi thương: "*Lâu lâu quá mù ra mưa, mẹ lại đi lấy chồng một bận. Lấy rồi mới biết mình sai. Sai thì sửa. Lỡ bước sa chân, thất thểu quay về trong thất bại đắng cay. Con gái lại mở rộng vòng tay bao dung ra đón mẹ trở về. An ủi khuyên giải cho nguôi đần đi*" [tr. 57]. Ở *Cõi người rung chuông tận thế*, các bậc cha chú đồng lõa, tiếp tay cho con cháu phạm tội, xem cái ác gây ra cho con người chỉ là chuyện "*có gì đâu*". Khi Phũ gây tai nạn giao thông làm một cô gái bị thương nặng, cha của Phũ điện cho người chú: "*Chú Đông đấy à, chuyện xong rồi, có gì đâu. Con bé kia ấy à, chân phải được bó bột rồi, nằm vài ba tháng, có gì đâu…*" [tr. 82]. Tư tưởng trung tâm trong tiểu thuyết *SBC là săn bắt chuột* được triển khai trên câu chuyện về các gia đình. Sử dụng ngôn ngữ giễu nhại, nhà văn đã đem đến cái nhìn độc đáo về vấn đề này. Ngay từ đầu tác phẩm, nhà văn đã dựng lên một thế giới của những phụ nữ không cần có gia đình – thế giới của những người đàn bà thích độc thân, tụ tập lại trong một hội quán có tên gọi đầy tính tranh đấu – "Câu lạc bộ nữ quyền". Với lớp ngôn từ sắc sảo, tinh tế và sâu cay, nhà văn đã cười cợt cái thành phần hạt nhân của văn hóa, chỉ ra sự tan rã của thiết chế gia đình trong một không – thời gian mà tất cả được quy về một từ "loạn": *"Nữ quyền. Dùng một từ Hán Việt cho nó có vẻ nghi thức và oai. Nôm na ra, nó là đại hội của câu lạc bộ quá lứa lỡ thì và những bà mẹ độc thân. Độc thân. Lại từ Hán Việt. Nôm na ra, đó là những bà mẹ, phần nhiều còn rất trẻ, không chồng mà có con"* [tr. 11-12]. Các thành viên của câu lạc bộ này xem gia đình là vớ vẩn, tội nợ và tự hào là người độc thân, tự do. Độc thân nhưng không phải một thân một mình, mà độc thân là không phải gắn bó với duy nhất một người. Trước Hồ Anh Thái, Nguyễn Huy Thiệp đã gây sốc với độc giả về biểu tượng gia đình trong truyện *Không có vua*,

khi ông đã tạo nên cái "bát quái" gia đình thời hiện đại, nhưng mọi cái lại được đẩy về thời tiền sử "quần hôn, tạp hôn", trong tình trạng sinh hoạt hàng ngày. Ngôn từ giễu nhại trong truyện của Nguyễn Huy Thiệp là lấy tục để chỉ tục, trực diện. Ngôn từ giễu nhại trong tiểu thuyết của Hồ Anh Thái là dùng nhã, hay nói đúng hơn là giả vờ nhã để chỉ cái tục, cái trâng tráo nhưng lại cứ tưởng nó là văn minh, là thời đại. Cái khéo của Hồ Anh Thái là khi cần dùng ngôn từ tục thì mượn lời chứ không phải tự mình viết ra. Kết hợp vốn ngôn từ văn hóa dân gian, văn hóa trung đại với văn hóa hiện đại, từ ca dao, thành ngữ đến thơ, bài hát thiếu nhi, tạo nên những xâu chuỗi ngôn từ giễu nhại, nhà văn đã tạo ra một cái nhìn văn hóa về một cái tưởng là văn hóa nhưng lại không văn hóa. Chân dung cô thư ký câu lạc bộ là một biếm họa sinh động về điều này, cô không muốn lấy chồng, không muốn nuôi con, vì cô muốn tận hưởng cuộc sống trong tinh thần bình đẳng giới: *"Căn nhà của cô là điểm hẹn, cái giường của cô là cái chợ. Đám bạn bè đàn ông của cô chủ trương bông hoa này là của chung. Cô chủ trương thân này ví xẻ làm trăm được, sự nghiệp anh hùng há bấy nhiêu. Thà rằng ở vậy nuôi thân béo mầm. Ở vậy mà chơi xuân kẻo hết xuân đi"* [tr.21]. Sử dụng hiệu quả ngôn ngữ giễu nhại, Hồ Anh Thái đã đem đến cho tiểu thuyết của mình một giọng điệu riêng, hài hước thâm thúy và châm biếm sâu cay: *"Trong truyện Hồ Anh Thái, nhất là giai đoạn sau, ta bắt gặp khá nhiều chất giọng giễu nhại. Sự xuất hiện của loại giọng này hiếm khi xuất hiện trong tư duy sử thi. Cái nụ cười chua chát về cõi nhân sinh, khả năng lật tẩy những sự trớ trêu, nghịch cảnh trong đời chỉ có thể có được khi nhà văn không nhìn đời bằng cảm hứng lãng mạn thuần túy màu hồng mà nhìn nó như những mảnh vỡ"* [4, tr.357-358].

3. Giễu nhại chính mình (tự giễu nhại)

Sự tự giễu nhại với giọng điệu bi hài về nghề văn, nhà văn phảng phất trong văn xuôi của Nguyễn Huy Thiệp, Phạm Thị Hoài, Tạ Duy Anh, Nguyễn Việt Hà, Hồ Anh Thái, Nguyễn Bình Phương, Châu Diên…, dưới hình thức tự giễu nhại. Trong một xã hội bị giải thiêng, thì văn chương cũng không thể bị loại trừ, bởi vì văn chương được tạo nên bởi con người, mà con người văn chương thì có vô số loại, mà đông nhất là những kẻ "*tát nước theo mưa*", "*theo voi ăn bã mía*". Loại này thời nào cũng có, nhờ thế mà người đương thời và hậu thế có cái để nói. Nguyễn Huy Thiệp đã bàn về hai loại nhà văn, loại nhà văn vương đạo và loại nhà văn bá đạo. Hồ Anh Thái ở đầu tiểu thuyết *Mười lẻ một đêm* đã bàn về hai loại sách văn chương, sách hay để thử thách lòng kiên nhẫn, sách dở thử thách lòng khoan dung. Nhà văn cũng đã giễu nhại chính văn chương của mình nếu nó không xứng đáng được ngợi ca.

Trong *SBC là săn bắt chuột*, Hồ Anh Thái đưa vào nhân vật chú Thơ với biệt danh "nhà thơ Lửa", một ngọn lửa cháy hết mình vì nghệ thuật! Biệt danh này gắn với việc chú Thơ đốt thơ để "thắp lửa" cho tác phẩm của mình. Nhà thơ Lửa sáng tác ra *"Một thứ thơ chống lại toàn bộ loại thơ có vần điệu"*, đem đến *"Một thứ công thức mới trên khắp hành tinh"* [tr. 98]. Nhà văn châm biếm thói tự huyễn hoặc của kiểu nhà thơ "chú Lửa": *"Các vị sẽ thấy ở Việt Nam chưa ai cách tân thơ được đến mức này. Đây là loại thơ vừa mới mẻ độc đáo vừa tràn đầy tâm hồn dân tộc. Ngôn ngữ thơ*

hiện đại, tư tưởng thơ sâu sắc, hồn thơ bay bổng, biên độ thơ mở rộng và trường liên tưởng mở ra đến vô cùng" [tr.300]. Những kẻ "*giá áo túi cơm*" (Nguyễn Du), "rởm đời" nhưng lại cứ nghĩ mình là "tài nhân" của dân tộc: "*Tiếp xúc với văn nghệ sĩ, anh biết họ ngây thơ và là một bồ hoang tưởng. Chỉ một tí ti năng khiếu ghép vần ghép từ là tưởng mình thi sĩ hạng nhất. Chỉ có tí ti năng khiếu bôi màu vung vãi vài nét nguệch ngoạc là tưởng mình họa sĩ đại tài. Mới làm vài cái phim được báo chí khen đã ngỡ mình là đạo diễn hàng đầu…*" [tr. 115].

Trong *Những đứa trẻ chết già*, Nguyễn Bình Phương đưa vào hai nhân vật nhà thơ là Huấn và Công. Bên chai rượu, hai thi sĩ tranh luận hùng hồn về con đường nào để đưa nền thi ca dân tộc phát triển. Một người đề cao xu hướng coi trọng "cái tâm" của thơ Đường, một người coi trọng xu hướng hiện đại hóa thơ ca bằng phép sử dụng "liên từ" của thơ Pháp. Không ai chịu ai, kết thúc tranh luận là những nắm đấm nghệ sĩ thay cho lời nói triết lý, còn thơ ca thì vẫn vậy. Nhà văn đã giễu nhại sự dối trá, trống rỗng của kiểu lý thuyết suông: *"Phải hiện đại hóa cả hình thức lẫn nội dung. Trong thơ phải lồng cái thời sự vào cái vĩnh cửu…"* [tr. 246]. Nhà thơ Huấn quan niệm nhảm nhí rằng, *"Đọc thơ là phải thắp hương. Thế nó mới thiêng"*, nhưng đốt nhầm phải hương chống muỗi, thế là hết thiêng.

Trong *Cơ hội của Chúa*, Nguyễn Việt Hà đã giễu nhại cả Hội nhà văn. Buổi kết nạp hội viên mới: *"Còn hôm lễ kết nạp hội viên mới, mấy nhà văn nam hội viên cũ có uống nhiều bia, hớ hênh để mở phec mơ tuya quần. Những quần xịp sặc sỡ hình như có đăng – ten"* [tr. 172]. Hình ảnh nhiều nhà thơ hôm nay trong sự bê tha, nhếch nhác, ăn nói càn rỡ đã phá hủy cái đẹp của thơ ca ngay từ "chủ thể sáng tạo", nó đối lập với quan niệm của người xưa "người thơ phong vận như thơ ấy", trong sự tao nhã và sang trọng của thơ ca và của người sáng tạo.

Trong *Chinatown*, Thuận thông qua nhân vật "hắn" khuyên nhà văn "tôi" với giọng chế nhạo: *"Mày loăng quăng thế nào thì loăng quăng nhưng đừng quên mấy cái dấu chấm để độc giả còn được xuống hàng nghỉ ngơi, cũng đừng quên mấy trang lại làm một chương để độc giả có dịp đếm từ một đến mười"* [tr. 155]…

Sự tự giễu nhại cũng chính là sự tự nhận thức của nhà văn về vị trí, vai trò của mình đối với cuộc sống. Nghệ thuật gắn kết với cuộc đời những không được hòa tan vào cuộc đời, biến mình thành sự phù phiếm. Nó phải tránh đi sự dung tục, tầm thường, phải trở thành tiếng nói của đạo đức chân chính, phải bảo vệ cho các giá trị sinh tồn mà con người đã xây đắp qua các đời. Để làm được điều đó, nhà văn phải trong sạch và nhất thiết là phải có tài.

Đổi mới phương thức nghệ thuật là một quy luật phát triển mang tính nội tại của văn học, nó không chỉ để phù hợp với khung cảnh tư duy thời đại, để đáp ứng khả năng diễn đạt trước những cái mới đang phát sinh, mà quan trọng hơn, nó chính là sự đột phá để kiến tạo nên cái mới. Đối với tiểu văn xuôi theo xu hướng hậu hiện đại Việt Nam, việc đổi mới nghệ thuật diễn ra một cách đồng bộ, từ việc đa dạng hóa hình thức truyện kể và tự sự đa điểm nhìn, kết

cấu phân mảnh, lắp ghép và dung hợp, đan cài thể loại đến cách tân ngôn ngữ gắn với hai đặc điểm cơ bản là ngôn ngữ mảnh vỡ và ngôn ngữ giễu nhại. Việc giải mã hình thức nghệ thuật tiểu thuyết qua ngôn ngữ giễu nhại sẽ góp phần chỉ ra quan niệm thẩm mỹ của văn xuôi hậu hiện đại, khẳng định những thành tựu nghệ thuật mà xu hướng văn học này đã đạt được

Tài liệu tham khảo

1. I.P. Ilin và E.A. Tzurganova (Chủ biên) (2002), *Các khái niệm và thuật ngữ của các trường phái nghiên cứu văn học ở Tây Âu và Hoa Kỳ thế kỷ 20*, Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội, tr. 433-435
2. I.P. Ilin và E.A. Tzurganova (Chủ biên), *Sđd*, tr. 344.
3. Lã Nguyên (2006), *Nhìn lại những bước đi, lắng nghe những tiếng nói* (trong sách *Văn học Việt Nam sau 1975, những vấn đề nghiên cứu và giảng dạy*), Nxb Giáo dục, Hà Nội, tr. 66.
4. Nguyễn Đăng Điệp (2009), *Hồ Anh Thái, người mê chơi cấu trúc* (phần *Dư luận*, trong sách *Cõi người rung chuông tận thế*), Nxb. Lao động, Hà Nội, tr. 357-358.

THE LANGUAGE OF PASTICHE WITH VIETNAMESE POSTMODERN PROSE

Nguyen Hong Dung

University of Sciences, Hue University, 77 Nguyen Hue St., Hue, Vietnam

Abstract: The pastiche has become a specific tone in the Vietnamese prose following the postmodern trend from after 1986s until now. The language of pastiche with its scale has become a main material to create the art text. Through the pastiche, the writer presented his views about a complex life and quite chaotic of Vietnamese society in the yeas after the war, the transition from the subsidized economy to the market economy. Cultural values and ethical values, the relationships between individual and community, the problems about personality and lifestyle... are recognized and evaluated by pastiche of the writer as an insider, just not only pastiche the life but also pastiche themselves.

Keywords: language of pastiche, prose, symbol, postmodern