

Tiểu thuyết Việt Nam đương đại và những “tiếng gọi nghệ thuật”

Trần Thị Mai Nhân

Tóm tắt—Từ những năm 60 của thế kỷ XX, trên thế giới người ta đã bàn về “cái chết” của tiểu thuyết và cố gắng tìm ra giải pháp để tiểu thuyết “hồi sinh”. Nhưng theo M. Kundera – nhà văn, tác giả của tiểu luận *Nghệ thuật tiểu thuyết*, nếu tiểu thuyết đi đến cái “mút đường” của nó không hẳn là nó đã khai thác hết khả năng, các tri thức, các hình thức của nó như một hầm mỏ đã khai thác cạn kiệt mà là bởi tiểu thuyết đã bỏ lỡ những cơ hội. Đó là không nghe thấy được “những tiếng gọi nhạy cảm”: *Tiếng gọi của trò chơi, tiếng gọi của giấc mơ, tiếng gọi của tư duy và tiếng gọi của thời gian*. Điều này gọi cho chúng tôi những liên tưởng thú vị đến tiểu thuyết đương đại Việt Nam.

Sau năm 1986, tiểu thuyết Việt Nam đã có những bước đột phá và làm nên một mùa tiểu thuyết đáng tự hào. Nhưng con đường phát triển của tiểu thuyết Việt Nam vẫn còn những bước thăng trầm. Trong bài viết này, chúng tôi muốn tìm hiểu tiểu thuyết Việt Nam đã nghe thấy, đã cảm nhận được những “tiếng gọi nghệ thuật” nào và những tiếng gọi nào vẫn còn là những tiếng vọng mơ hồ. Qua đó, chúng tôi cũng hy vọng các nhà sáng tác sẽ lắng nghe và đến gần hơn với những tiếng gọi nhạy cảm ấy của tiểu thuyết để trong tương lai, văn học Việt Nam có được những tiểu thuyết đỉnh cao, rút dần khoảng cách với văn học thế giới.

Từ khóa—tiểu thuyết, đương đại, văn học Việt Nam, tiếng gọi nghệ thuật, đôi mươi

1 MỞ ĐẦU

Từ những năm 60 của thế kỷ XX, trên thế giới người ta đã bàn về cái chết của tiểu thuyết và cố gắng tìm ra giải pháp để tiểu thuyết “hồi sinh”. Nhưng theo Milan Kundera – nhà văn, tác giả của tiểu luận *Nghệ thuật tiểu thuyết* nổi tiếng, nếu tiểu thuyết đi đến cái “mút đường” của nó không hẳn là nó đã khai thác hết khả năng, các tri thức, các hình thức của nó như “những hầm mỏ đã cạn kiệt từ lâu” mà vì nó “*bị rơi ra ngoài lịch sử của chính nó*”, “*nó giống hình ảnh cái nghĩa địa của những cơ hội bị bỏ lỡ, những tiếng gọi không được nghe thấy*” và “*đặc biệt nhạy cảm*” với bốn tiếng gọi: *Tiếng gọi của trò chơi, tiếng gọi của giấc mơ, tiếng gọi của tư*

duy và tiếng gọi của thời gian [1, tr. 21-22]. Để chứng minh cho quan điểm của mình, chuyên gia tiểu thuyết này đã phân tích khá thuyết phục từ những tiểu thuyết trên thế giới. Điều này gọi cho chúng tôi những liên tưởng thú vị đến tiểu thuyết đương đại Việt Nam. Trước đây, vì phải gánh trên mình sứ mệnh phản ánh chân thật, hùng hồn cái hiện thực đang xảy ra và cổ vũ tinh thần chiến đấu của quân dân nên tiểu thuyết Việt Nam một thời chỉ đáp ứng nhu cầu cấp bách của lịch sử cách mạng, chưa thể hiện được đầy đủ “cái tinh thần” của tiểu thuyết – một thể loại luôn vận động, “không đứng yên, không hoàn kết”. Sau năm 1986, tiểu thuyết Việt Nam đã có những bước đột phá, cách tân trên nhiều phương diện và làm nên một thời mà Nguyễn Huy Thiệp gọi là “thời của tiểu thuyết”, nhưng thực sự, con đường phát triển của tiểu thuyết Việt Nam vẫn còn những bước thăng trầm. Vì vậy, dựa trên quan điểm và lập luận của M. Kundera, cũng như trở về với những dấu ấn đã có của tiểu thuyết, chúng tôi muốn tìm hiểu tiểu thuyết Việt Nam đã nghe thấy, đã cảm nhận được những “tiếng gọi nghệ thuật” nào và những tiếng gọi nào vẫn còn là những tiếng vọng mơ hồ. Qua đó, chúng tôi cũng hy vọng các nhà sáng tác Việt Nam sẽ “lắng nghe” và đến gần hơn với những “tiếng gọi nhạy cảm” ấy của tiểu thuyết để trong tương lai, văn học Việt Nam có được những tiểu thuyết đỉnh cao, đưa văn học Việt Nam đến gần hơn với thế giới.

2 TIỂU THUYẾT VIỆT NAM ĐƯƠNG ĐẠI VỚI NHỮNG TIẾNG GỌI NGHỆ THUẬT

2.1 Tiểu thuyết Việt Nam với “tiếng gọi của trò chơi”

Trong những tiếng gọi của tiểu thuyết, trước hết Kundera nói đến “tiếng gọi của trò chơi” mà ông đã tìm thấy trong hai tiểu thuyết nổi tiếng thế kỷ XVIII ở châu Âu: *Tristram Shandy* (Laurence Sterne) và *Jacques, anh chàng theo thuyết định mệnh* (Denis Diderot). Theo ông, đó là hai cuốn tiểu thuyết “được sáng tạo như là một trò chơi kì vĩ”, là “hai đỉnh cao của sự bay bổng mãi mà không ai đạt đến được cả trước đây và sau này”. Riêng về Diderot và tiểu thuyết *Jacques, anh chàng theo*

Ngày nhận bản thảo: 10-4-2017; Ngày chấp nhận đăng: 12-6-2017; Ngày đăng: 31-12-2017

Trần Thị Mai Nhân - Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, ĐHQG-HCM
(email: tranmainhan.vns@gmail.com)

thuyết định mệnh, ông đánh giá rất cao. Ông cho rằng Diderot “*đã bước qua ranh giới tiểu thuyết*” và “*nhà bách khoa nghiêm túc này hoá thân thành nhà tư tưởng đùa chơi: chẳng có câu nào trong tiểu thuyết của ông nghiêm trang, tất cả ở đây đều là trò chơi*” [1, tr. 84]. Chính “sự bay bổng” kì diệu được tạo nên bởi tính trò chơi mà tác giả nói đến đã giúp những tiểu thuyết này thoát ly khỏi những trói buộc đã “đóng khung” thể loại như tiểu thuyết trước và sau nó.

M. Kundera rất có lý khi đề cao “tính trò chơi” trong sáng tác văn học. Bởi trò chơi chiếm một vị trí rất lớn trong đời sống con người. Trong mỗi người chúng ta, dù ít hay nhiều, đều có những trò chơi ghi dấu lên cuộc đời để mãi mãi hoá thành kỉ niệm. Trò chơi thường đem lại cho con người sự hứng thú hoạt động và nó cũng có những nguyên tắc nhất định mà chúng ta phải tuân thủ. Nếu thực tế vốn là hoàn cảnh “phi ước lệ” thì trong trò chơi, nó lại biến thành hoàn cảnh “ước lệ”. Vì vậy, khả năng mà trò chơi đem lại cho con người là vô hạn. Đi vào tác phẩm nghệ thuật, nó trở thành *trò chơi trí tuệ*, *trò chơi của tư duy nghệ thuật* của người nghệ sĩ. Các nhà văn phát huy vai trò của trò chơi sẽ kích thích sự tò mò, niềm hứng thú và khả năng khám phá thế giới nghệ thuật của con người. Đó cũng là lý do vì sao các sáng tác của nhà văn Julio Cortázar (Cu Ba) đã khiến nhiều người chú ý. Những tác phẩm của ông như đáp lại lời vẫy gọi của trò chơi mà ngay tên gọi đã “gọi nhớ thuở ấu thơ” như: *Razuela* (tên của một trò chơi), *62 mẫu đồ*... Khi được hỏi về điều này, ông khẳng định: “*Tôi nghĩ rằng văn học có một bên lẻ, một phía rất rộng cho phép, và kể cả đời hỏi – ít ra là đối với tôi – một khoảng du hí rộng lớn biến nó thành trò chơi. Một trò chơi mà anh có thể mạo hiểm cả đời mình*”. Riêng về tiểu thuyết, ông quan niệm: “*Viết một cuốn tiểu thuyết là một loại đánh đố mà anh tự thách mình. Và sự thách đố là yếu tố lớn trong hàng loạt các trò chơi*...” [2, tr. 317]. Ông đánh giá rất cao những nhà văn có khả năng “du hí”, có khả năng “chơi” và tạo nên trò chơi trong sáng tác.

Ở Việt Nam, tính đến thời điểm hiện nay, số lượng tiểu thuyết sáng tác theo hướng này chưa nhiều và còn mang tính thử nghiệm nhưng thực sự, “tiếng gọi của trò chơi” đã có sức hấp dẫn đối các nhà văn. Có thể nói, “tiếng gọi nhạy cảm” này được lắng nghe và cảm nhận bắt đầu từ nhà văn Phạm Thị Hoài. Đó là khi tác giả “trình làng” tiểu thuyết *Thiên sứ* (1988) và đó là khi trên tờ *Văn nghệ* (1990) xuất hiện bài viết *Về một trò chơi vô tâm tích* của bà. Tác giả *Thiên sứ* đã gây bất ngờ, khó

chịu, thậm chí gây “sốc” cho người đọc khi đưa ra quan niệm văn chương là “một trò chơi vô tâm tích”. Nghĩa là nó đầy ẩn ý, khó nắm bắt nhưng rất hấp dẫn. Người đọc không dễ dàng hiểu nội dung tư tưởng của tác phẩm vì nó ẩn sâu sau những câu chữ vốn “nhảy nhót” của nhà văn. Theo tác giả, bí quyết của loại văn chương này là “*để người đọc linh cảm thấy một điều gì đó rất mơ hồ và lộn lao đằng sau các hàng chữ*” [3]. Quan niệm này rõ ràng không phù hợp, thậm chí còn bị cho là thách thức với quan niệm truyền thống về tính xã hội, tính tư tưởng của văn chương. Vì trong lịch sử văn học Việt Nam, quan niệm “văn dĩ tải đạo”, “thi dĩ ngôn chí” đã trở thành quan niệm chính thống chi phối bao thế hệ người cầm bút. Tuy nhiên, như Julio Cortázar đã nói: “*Văn học chịu đựng sự thử nghiệm, sự phối hợp, sự phát triển chiến lược*” [2] nên kiểu tiểu thuyết này đã tìm được sự hưởng ứng ở nhiều người sáng tác. Sau *Thiên sứ*, “tiếng gọi của trò chơi” đã hấp dẫn nhiều nhà tiểu thuyết. Và những tiểu thuyết có *tính trò chơi* theo quan niệm mới của các nhà văn đã ra đời: *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), *Cõi người rung chuông tận thế* (Hồ Anh Thái), *Thoạt kì thủy* (Nguyễn Bình Phương), *Thiên thần sám hối* (Tạ Duy Anh), *Người sông Mê* (Châu Diên), *Giữa vòng vây trần gian* (Nguyễn Danh Lam), ...

Trước hết, “tiếng gọi của trò chơi” trong tiểu thuyết Việt Nam thể hiện ở sự “chập chờn” của những hư cấu nghệ thuật. Thông thường, nhà văn sử dụng hư cấu nghệ thuật nhằm “*tạo ra một sinh mệnh mới, một sự sống mới, không có trong đời thực, nhưng phản ánh được cuộc đời thực*” [4, tr. 134]. Nhưng trong những tiểu thuyết này, các nhà văn không có ý dụng công làm cho hiện thực được hư cấu trở nên *như thật* để thuyết phục người đọc. Chính hiện thực “không đáng tin cậy” được tạo nên trong tác phẩm đã buộc người đọc phải nghi ngờ, ngẫm nghĩ. Chẳng hạn, trong *Thiên sứ*, Phạm Thị Hoài để cho cô bé Hoài tự “đình tăng trưởng” ở tuổi 14, để mãi mãi là cô bé mười bốn tuổi (một mét hai mươi nhăm, ba mươi kg, đuôi sam) nhưng mười lăm năm sau lại hoá thân thành một người đàn bà hai mươi chín tuổi, lộng lẫy [3, tr.164]; rồi trong lễ cầu hôn của chị Hằng – người chị song sinh của bé Hoài – xuất hiện 299 người đàn ông đến cầu hôn với bao lễ vật kì lạ; rồi “bị” ra chi tiết về sự ra đời và sự ra đi kì lạ của bé Hon v.v... Vô số những chi tiết tương tự như thế xuất hiện trong tác phẩm. Và tác giả đã công khai trò chơi hư cấu này với độc giả ngay lời ghi chú đầu sách: “*Cuốn sách bắt đầu từ một điển tích của nhà văn G. G. và những chuyện*

khó tin của nhà thơ F.”. Trong *Cõi người rung chuông tận thế*, Hồ Anh Thái kể lại hành trình đi trừng phạt cái ác của cô bé Mai Trùng theo lời “nguyên” cũng là lời “nguyên” của người mẹ trước khi mất, vừa logic, vừa phi lí nhưng cũng thật hấp dẫn. Cuối cùng, sự thức tỉnh của lương năng trong con người đã hoá giải lời nguyên... Hay câu chuyện về những suy nghĩ, cảm nhận về thế giới con người và ý thức tri hoãn sự ra đời của nhân vật “bào thai” trong *Thiên thần sám hối* của Tạ Duy Anh quả thật vượt quá sự tưởng tượng của người đọc. Chính người “ghi lại” câu chuyện cũng không yêu cầu người đọc phải tin: “*Câu chuyện khó tin này là của một đứa trẻ còn ở trong bụng mẹ. Nếu đọc xong quý vị vẫn không tin thì vẫn không sao*” (Tựa). Dụng ý của nhà văn khi chơi trò hư cấu này là để mỗi người dừng lại trước dòng đời cuộn chảy suy nghĩ và ám ảnh về những điều mà nhân vật kể để tìm ra ý nghĩa riêng cho bản thân mình. Vì mô hình mang tính trò chơi là mô hình “cho phép nhiều giải pháp đa nghĩa” [5, tr. 127]. Trong lời tựa, tác giả cũng đã “gợi ý”: “*Quan trọng chính là ở chỗ quý vị sẽ còn ám ảnh về chuyện có thể tin được hay không?*”.

Như vậy, những câu chuyện mà các tác giả kể là không có thật (họ cũng không cố ý làm người đọc tin là thật), nhưng nhờ “bịa” mà nhà văn có thể tự do nói lên sự thật về xã hội, về con người. Nhà văn T. Liubimova từng cho rằng: “*Cái được bịa ra trong tiểu thuyết là cái bóng tối mà thiếu nó, bạn đừng hòng nhìn thấy ánh sáng. Cái được bịa ra trong tiểu thuyết là cơ sở của sự thật*” [6, tr. 9]. Và hiệu ứng thẩm mỹ tạo nên ở người đọc từ trò chơi hư cấu ấy cũng hoàn toàn có thật. Đó là nỗi băn khoăn trước sự nhỏ nhẻ của con người, trước tình trạng nhiễu loạn của xã hội hiện đại (nhìn từ một góc độ nhất định) trong *Thiên sứ*. Đó là sự bất an trước cái xấu, cái ác mỗi ngày vẫn đang hoành hành trong đời sống xã hội mà con người chỉ có thể diệt trừ bằng “phép màu” của trí tưởng tượng (*Cõi người rung chuông tận thế*). Đó là khát vọng nhân bản về cái đẹp, cái thiện và sự *ý thức về “nỗi đau làm người”* của con người trong cái nhìn của thế hệ tương lai (*Thiên thần sám hối*)...

Rõ ràng, đối với những tiểu thuyết sáng tác theo quan niệm này, người đọc không cần cân đo độ tin cậy của nó, điều cốt yếu là xem những gì còn đọng lại trong mình khi đọc đến những dòng chữ cuối cùng. M. Kundera rất có lí khi cho rằng: “*Ở bên ngoài tiểu thuyết, người ta sống trong thế giới của những điều khẳng định... Trong lãnh địa của tiểu thuyết, người ta không khẳng định: đây là lãnh*

địa của trò chơi và của những giả thuyết. Sự chiêm nghiệm của tiểu thuyết do vậy, trong bản chất của nó, mang tính nghi vấn, giả thuyết” [1, tr. 34].

Tính trò chơi của tiểu thuyết còn thể hiện ở cách *kết cấu tác phẩm*: hỗn loạn, rời rạc, tùy tiện, chấp vá... nhưng tất cả lại tập trung trong ý thức của nhân vật. Câu chuyện của bé Hoài trong *Thiên sứ* bị cắt rời, đứt đoạn bởi “mưa”, bởi “chuyển động Brown”, bởi những “biến cố”, những “mô hình”... Tất cả được bố trí như những trò chơi mà người đọc phải tham gia vào mới có thể nắm bắt được ý tưởng của nó. *Nỗi buồn chiến tranh* lại “chơi kết cấu” bằng cách đảo lộn trật tự thời gian: quá khứ – hiện tại – tương lai ngược xuôi ngược trên đời người. Trong *Cơ hội của Chúa* của tác giả Nguyễn Việt Hoài, người đọc như bị dẫn vào thế giới của trò chơi với một kết cấu vừa rối rắm vừa mơ hồ. Chuyện của nhân vật này, chuyện của nhân vật kia cứ đan xen, chông chéo trong sự bất định của thời gian. Tác giả lại muốn để cho người đọc tự do chơi với nhân vật, sự kiện trong tác phẩm nên “không thêm” dẫn dắt, mào đầu khi sang chương mới. Nhân vật, sự kiện được sắp xếp rải rác trên nhiều không gian (nhiều chương khác nhau), người đọc muốn hiểu, phải tự chơi, tự ráp các mảnh (nhật kí, hồi ức, đối thoại...) lại với nhau như cách chơi trong trò chơi rubich v.v...

Từ những phân tích trên, chúng ta thấy các nhà tiểu thuyết Việt Nam đã bắt đầu lắng nghe và cảm nhận được tiếng gọi hấp dẫn của trò chơi để sáng tạo nên những tác phẩm vừa lạ, vừa mang “chất Kafka”. Những sáng tác này rất có ý nghĩa đối với sự đổi mới văn học. Trước hết, nó thể hiện khát vọng vượt lên những “lối cũ đường mòn” trong sáng tạo nghệ thuật của các nhà văn, góp thêm “gia vị” lạ vào món ăn tinh thần quen thuộc của công chúng. Thứ hai, “trình trò chơi” trong tiểu thuyết sẽ rút ngắn khoảng cách giữa nhà văn – tác phẩm – người đọc. Đến với tác phẩm, người ta như đến với những trò chơi, đến để được chơi nhưng vẫn suy ngẫm về những vấn đề nghiêm túc mà tác phẩm đặt ra. Thứ ba, nghe thấy “tiếng gọi của trò chơi”, các nhà văn sẽ trả lại cho văn chương những chức năng vốn có của nó, trong đó có chức năng *giải trí*, nói như I.U.Lotman, “*những chức năng không mang tính nghệ thuật, những chức năng lắm khi có thể là quan trọng xiết bao*” [5, tr. 136]. Hi vọng ngày càng có nhiều hơn những tiểu thuyết kéo người đọc vào những trò chơi bất tận để tìm thấy sự thú vị trong chính khả năng sáng tạo của mình.

2.2 *Tiểu thuyết Việt Nam với “tiếng gọi của giấc mơ”*

Sau “tiếng gọi của trò chơi”, M. Kundera nói đến “tiếng gọi của giấc mơ”. Theo ông, sự tưởng tượng bị ngu quên trong thế kỷ XIX được Franz Kafka thình lình đánh thức dậy và nhà văn này đã thành công trong việc mà “những nhà siêu thực sau ông đã cố sức nhưng không thật sự làm được”: *trộn lẫn cái mơ và cái thật*. Ông cũng khẳng định rằng, đây là “*một tham vọng mỹ học lâu đời của tiểu thuyết, đã từng được Novalis tiên cảm nhưng nó đòi hỏi nghệ thuật phải thực hiện một thuật luyện đan mà một năm sau chỉ Kafka mới khám phá ra được*” và “*khám phá này là một cuộc khai mở bất ngờ chứ không chỉ là bước hoàn thiện của một quá trình tiến hóa, nó chứng tỏ rằng tiểu thuyết là nơi mà sự tưởng tượng có thể bùng nổ như trong một giấc mơ và tiểu thuyết có thể vượt qua cái đòi hỏi trông chừng có vẻ tất yếu phải giống thật*” [1, tr. 22].

Thực sự, trước đây, do yêu cầu phản ánh chân thực hiện thực đời sống cách mạng và cổ vũ chiến đấu, tiểu thuyết Việt Nam khó có thể “*là nơi mà sự tưởng tượng có thể bùng nổ như trong một giấc mơ*” và khó có thể “*vượt qua cái đòi hỏi trông chừng có vẻ tất yếu phải giống thật*”. Sau 1986, khi văn học bước vào công cuộc đổi mới toàn diện, tiểu thuyết Việt Nam đã ít nhiều lắng nghe “tiếng gọi của giấc mơ” để thể hiện khát vọng sáng tạo cũng như quan điểm của mình, bởi những giấc mơ là hình thức biểu hiện tự do nhất của đời sống.

Trong *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh, nhân vật Kiên luôn sống bằng cõi mơ, luôn lạc vào thế giới của những giấc mơ khủng khiếp. Đó là những giấc mơ triền miên về quá khứ: “*Gần như toàn bộ cuộc đời chiến đấu với cả một đạo quân những người đã chết mà anh đã gặp gỡ trong chiến trận đã trở về với anh qua những cánh cửa vòm cuốn mờ tối của giấc mơ dài không dứt*” [7, tr. 27]. Có khi giấc mơ vật mình sang cả bờ tỉnh thức: “*Từ đây giấc chiêm bao vừa tắt một tiếng hú dài, buồn đau, ghê rợn, khoan xoáy qua anh, ngân vang lên như tiếng vọng truyền giữa hai bờ núi*” [7, tr.27]. Với Kiên, mơ và thực, tỉnh thức và vô thức, có khi không phân biệt được, nhưng Kiên thích đắm chìm vào những giấc mơ – “*những giấc mơ đậm đặc cảm giác, nóng bỏng và ngọt lịm như mật ứa trào lên lấp đầy cõi mộng寐*” [7, tr.31]. Những giấc mơ thường xuất hiện vào ban đêm. Vì vậy, bóng đêm như bao trùm toàn tác phẩm. Bóng đêm gợi suy tư, bóng đêm nhắc kỉ niệm, bóng đêm gây nỗi sợ hãi, hoang mang... Với Kiên, đêm cũng là nơi bắt đầu của những “giấc mơ dài không dứt”. Trong tác phẩm, có những cái không thể có lại được viết ra như thực trong cái vô biên của tâm hồn để trở thành huyền thoại. Vì nhân vật luôn sống trong “vô

thức”, tiềm thức, đan xen với “ý thức”. Tâm lí của Kiên là tâm lí của người mà cảm xúc bị nén chặt trong vô thức “*tìm cách nhói ra*”¹ vùng ý thức nên không bị biến dạng đi. Bởi vậy, hiện thực có hiện ra trong Kiên qua “vô thức” hay “hữu thức” cũng không còn nguyên vẹn mà bị tách rời, chấp nối, hoà quyện, không phân biệt được đâu là thực, đâu là không thực... Có thể nói, *giấc mơ* trở đi trở lại trong tác phẩm là một sáng tạo nghệ thuật thể hiện rõ trạng thái tinh thần của nhân vật trong hiện tại. Bởi “*Để cho một giấc mơ trở thành bất biến, để có thể viết ra được thành một tác phẩm, thì nó không thể là một trạng thái trống rỗng của một giờ mơ mộng thoáng qua, mà nó phải dựa trên vật chất...*” [8]. Đồng thời giấc mơ cũng cho phép nhân vật thoát khỏi “*những giới hạn cụ thể về không gian và thời gian*”, là sự giải thoát thênh thang khỏi khổ đau, để sống cuộc sống thực của mình. Vì chỉ có trong những giấc mơ, Kiên mới bộc lộ hết trạng thái tâm lí, cảm xúc của anh. Chính đời sống nội tâm phong phú với những trần trở, dẫn vật của nhân vật về tình đời, tình người; về sự sống và cái chết, đã thức dậy trong người đọc niềm trắc ẩn và tình yêu thương đối với con người. Vì vậy, không phải không có lý khi Đỗ Đức Hiếu gọi *Nỗi buồn chiến tranh* là “*một giấc mơ dài, một huyền thoại của thời đại*”.

Cũng như Kiên, ra khỏi cuộc chiến tranh đẫm máu ấy, Hai Hùng (*Ăn mày dĩ vãng* - Chu Lai) chưa kịp chuẩn bị cho mình tâm thế sống trong hoà bình, lại luôn bị hút theo tiếng gọi bi thương, da diết của quá khứ nên tâm hồn phải “*nuông*” vào cõi tâm linh. Chỉ khi sống trong cõi ấy, anh mới lắng nghe được mọi tiếng nói vang lên trong cõi lòng mình. Đó là tiếng thảng thốt của chính anh; là tiếng trách móc, mai mỉa, oán thương... của đồng đội, vang lên từ những năm mò trong nghĩa trang; là tiếng oán trách của Viên; tiếng lên án nặng nề của Bảo; tiếng an ủi của Khiển; cả tiếng thương hại của người đã khuất khi trông thấy dáng vẻ tiêu tụy của anh... Thì ra, cái cõi tưởng như là chấp chờn, mông lung ấy lại nói được biết bao điều đang ngày đêm giày vò trái tim người lính. Đó là tình yêu thương, nỗi xót xa ám ảnh khi được sống sót trên sự hi sinh của đồng đội. Đó là sự bất mãn đến cùng cực khi đối mặt với “*thời buổi thiên hạ thoát xác để làm ăn, rình rập, cạnh tranh, cuồng nộ, ... còn gặm gào dữ dội và chết chóc hơn cả trận B52 rải thảm đạo nào*” [9, tr. 140]. Những tiếng nói tâm linh ai oán ấy sẽ còn vọng mãi nếu như mỗi người sống hôm nay không tự nhìn lại chính mình.

¹ Chữ dùng của S. Freud.

Hay khi rơi vào trạng thái bất an, con người cũng thường trở về với thế giới tâm linh gắn liền với những giấc mơ. Ở đó, họ sẽ hé mở những bí ẩn của lòng mình. Thế giới tâm linh mà ông Hàm (*Mảnh đất lắm người nhiều ma*) hướng đến là những giấc mơ về người vợ đã chết: “*Bà ấy ghé sát vào màn, nhìn vào tận mặt tôi mà hỏi: Vậy cuối cùng ông được những gì? Hà? Tôi chết đi để xem ông được những gì?*” [10, tr. 303]. Sự xuất hiện và những lời cật vấn của bà trong giấc mơ đã trở thành nỗi ám ảnh đối với ông. Nếu có thể giải đoán được giấc mơ, người ta sẽ hiểu được điều gì qua những giấc mơ của người đàn ông ấy? Phải chăng, đó là nỗi oan ức tột cùng của người đàn bà bị biến thành vật hi sinh cho những kẻ ham mê quyền lực đến đánh mất nhân tính? Hay đó là nỗi ám ảnh tội lỗi và khát vọng được tha thứ của người đang sống? Cuối cùng, ông trưởng họ Trịnh Bá vốn “ghê gớm” là thế lại đi tìm sự yên tĩnh trong tâm hồn ở một bóng ma yếu đuối và tội nghiệp.

Nói chung, việc *trộn lẫn cái mơ và cái thật* được các nhà văn sử dụng như một thủ pháp nghệ thuật nhằm tiếp cận, lí giải những hiện tượng phức tạp của đời sống, cũng như soi chiếu cái “cõi mộng lung” trong đời sống tâm hồn, tâm thức, tâm linh; trong tầng sâu ý thức của con người mà bình thường không thể lí giải được. Nhưng để thủ pháp nghệ thuật này đạt được hiệu quả hơn và để “*tiểu thuyết là nơi mà sự tưởng tượng có thể bùng nổ như trong một giấc mơ và tiểu thuyết có thể vượt qua cái đòi hỏi trông chừng có vẻ tất yếu phải giống thật*” [1, tr. 22] thì tiểu thuyết Việt Nam cần phải có một quá trình tìm tòi, nỗ lực; phải thực hiện “*một thuật luyện đan*” như cách nói của M. Kundera.

2.3 Tiểu thuyết Việt Nam với “*tiếng gọi của tư duy*”

Hegel gọi “con người là một ý thức biết *tư duy*, tức là sự sáng tạo từ bản thân mình và *cho bản thân mình*, để chứng minh rằng y tồn tại và mọi vật tồn tại” [11, tr. 97]. Descartes – người đặt vấn đề hoài nghi mọi tín điều cũ kĩ, nhà triết học đầu tiên của chủ nghĩa duy lí (rationalisme) – có một câu nói rất nổi tiếng: “*Tôi tư duy, vậy tôi tồn tại*” (*Je pense, donc je suis*).

Hoạt động sáng tạo và tiếp nhận tác phẩm nghệ thuật cũng là một dạng hoạt động của tư duy con người, đó là “*tư duy nghệ thuật*” (*aesthetic thought*). Tư duy nghệ thuật là một dạng tư duy đặc biệt, khác với tư duy thông thường ở “*tính chọn lọc cao về thẩm mỹ, tính liên tưởng, tính ẩn dụ*” [12, tr. 1888]. Tìm hiểu tư duy nghệ thuật, chúng ta không thể không tìm hiểu “*đấu hiệu bản chất*” cũng như “*tính cấu trúc*” của nó. Đó là “*ngoài tính giả định, ước lệ,*

nó hướng tới việc nắm bắt những sự thật đời sống cụ thể, cảm tính, mang nội dung khả nhiên” và “*năng lực nhìn thấy thế giới một cách toàn vẹn, nắm bắt nó qua những dấu hiệu phát sinh đồng thời phát hiện các mối liên hệ mới chưa được nhận ra*” [13, tr. 216]. Theo các nhà nghiên cứu, tư duy nghệ thuật “*chỉ phát huy hiệu quả khi gắn với tài năng biết cảm nhận một cách nhạy bén về viễn cảnh lịch sử, nắm bắt tinh thần thời đại, dự báo tương lai và tài năng sáng tạo nghệ thuật*” [13, tr. 261] của người nghệ sĩ.

Như vậy, *tư duy nghệ thuật sáng tạo văn học* không thể tách rời hiện thực mà con người đang tiếp cận. Sự chuyển vận của lịch sử, sự đổi thay của thời đại, cũng như sự phá vỡ cấu trúc cân xứng hài hoà trong cái nhìn mang tính định hướng (như vector) của con người, sẽ dẫn đến sự thay đổi không thể khước từ của *tư duy nghệ thuật*. Trước đây, kiểu *tư duy sử thi* đã tạo cho văn học, nhất là tiểu thuyết, một nét riêng, có lợi thế trong việc khai thác toàn cảnh vĩ mô của cuộc chiến tranh. Cái *đối tượng* mà nhà tiểu thuyết hướng đến là sứ mệnh lịch sử của nhân dân (đấu tranh giành độc lập) mà ở đó toàn bộ đời sống tinh thần của dân tộc có thể được bộc lộ. Cái *thế giới nghệ thuật* mà nhà văn xây dựng là bức tranh sơn mài hoành tráng được tô điểm bởi chiến công của cả cộng đồng. 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. Tất nhiên, với một đất nước mà lịch sử dân tộc là lịch sử của những cuộc kháng chiến chống ngoại xâm như Việt Nam, tiểu thuyết viết theo kiểu tư duy sử thi sẽ có một vị trí nhất định trong nền văn học dân tộc. Cùng với những thể loại văn học khác, nó đã làm tròn sứ mệnh thiêng liêng của “*một nền văn học tiên phong chống đế quốc*”.

Nhưng khi con người bước ra khỏi thế giới đậm đặc chất sử thi để bước vào một thế giới khác, thế giới đời thường với tất cả những gì tự nhiên, phức tạp và sinh động, họ phải chuẩn bị một tâm thế khác, phải có cái nhìn khác về cuộc đời, về con người cũng như về chính bản thân mình. Bởi thế giới mà con người đang tồn tại để *tư duy* và *hoài nghi*, để *sáng tạo* và *tự vượt* không phải là thế giới “*nhị nguyên*”. Thế giới ấy chấp nhận “*tồn tại cùng lúc nhiều khách thể khác nhau*”, thậm chí có sự “*đa nguyên trong chính từng chủ thể*” [14, tr. 37]. Thực tế ấy đòi hỏi nhà văn phải tìm kiếm một góc độ nhìn, một cách tiếp cận mới để nắm bắt nhanh nhạy nhất, hiệu quả nhất cái hiện thực nhiều chiều

được đan cài bởi những mảng màu sáng, tối ấy. Vì vậy, từ sau năm 1986, văn học Việt Nam đã diễn ra quá trình đổi mới sâu sắc và quyết liệt: đổi mới trong *tư duy nghệ thuật*. Trong đó, dòng chủ lưu của văn học là tiểu thuyết đã có sự chuyển mạch sang một kiểu tư duy mới – *tư duy tiểu thuyết*. Đó là kiểu tư duy “*mà bản chất là việc đánh giá và tái hiện hiện thực bằng nghệ thuật trên quan điểm của con người riêng lẻ*” [15, tr. 246]. Có thể xem đây là dấu hiệu đổi mới đầu tiên của văn học thời kì này nói chung và tiểu thuyết nói riêng.

Với kiểu tư duy nghệ thuật mới, các nhà văn không đánh giá cuộc sống cá nhân qua lăng kính lợi ích của cộng đồng, dân tộc như trong tiểu thuyết sử thi mà con người được nhìn trong quan hệ gần bó mật thiết với hoàn cảnh xã hội. Điểm nhìn nghệ thuật của nhà văn chuyển từ tầm “vĩ mô” xuống tầm “vi mô” về số phận con người, nghĩa là con người được khám phá ở góc độ đời tư. Quan điểm tiếp cận con người ở góc độ riêng lẻ, đời tư đã thu hẹp khoảng cách giữa nhà văn và nhân vật. Chỉ khi gần gũi với nhân vật, tồn tại trong nhân vật, nhà văn mới có thể thấu triệt toàn diện bản chất của con người mà qua đó tìm ra những nguồn mạch của đời sống nhân sinh. Với *tư duy tiểu thuyết*, nhà văn còn phát hiện ra *tính phức tạp, đa chiều của hiện thực đời sống*. Cái thế giới mà tiểu thuyết 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. Mỗi người có thể tìm thấy bóng dáng cuộc đời mình trong đó – đau khổ, nhọc nhằn bên cạnh niềm vui và hạnh phúc thế nhân. Chưa bao giờ trong văn học Việt Nam, hiện thực đời sống được miêu tả phức tạp đến thế. Cái tốt – cái xấu, cái cao cả – cái thấp hèn, thiên thần – quỷ dữ, bóng tối – ánh sáng, văn hoá – phi văn hoá, ... cứ lẫn lộn, nhập nhòa.

Vì vậy, đọc tiểu thuyết thời kì này, con người mới vỡ ra nhiều điều, mới ngộ ra rằng lâu nay có lúc mình vẫn chìm trong cõi u u minh minh mà không biết. Họ bỗng có cái nhìn khác hơn về những cái hằng thường, có thể nghĩ khác hơn và còn tỏ ra nghi ngờ những gì trước đây vốn được xem như một xác tín. Và trên hành trình kiếm tìm sự thật, các nhà văn đã mạnh dạn phơi bày tất cả gì đang diễn ra, những gì đang còn bị che giấu, kể cả những điều tưởng đã ngủ yên trong quá khứ. Chính *cảm hứng về sự thật* – một đặc trưng của *tư duy tiểu thuyết* đã giúp nhà văn nói lên được *sự thật của đời sống và sự thật về con người*. Đó là lý do hàng loạt tiểu thuyết viết theo kiểu tư duy mới ra đời đã gây sóng gió trong lòng người và tạo nên những phản ứng đa

chiều từ phía người đọc (*Thời xa vắng* của Lê Lựu, *Mùa lá rụng trong vườn* của Ma Văn Kháng, *Bên kia bờ ảo vọng* của Dương Thu Hương, *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài, ...). Có thể xem đó là những “đột biến” của văn học, cũng là hệ quả tất yếu của quá trình đổi mới tư duy nghệ thuật.

Như vậy, đổi mới tư duy nghệ thuật, các nhà văn đã tạo nên những tác phẩm có sức sống, vừa bao quát hiện thực cuộc sống vừa khám phá những bí ẩn trong đời sống tâm hồn con người. Nếu theo phân tích của M. Kundera, lắng nghe “tiếng gọi của tư duy” nghĩa là các nhà tiểu thuyết phải “*đưa vào tiểu thuyết một trí năng tối thượng và rực tỏa. Không phải để biến tiểu thuyết thành triết học, mà là để huy động trên cơ sở cốt truyện tất cả các phương tiện lý tính và phi lý, tự sự và nghiên ngẫm, có thể soi sáng bản thể con người; để làm cho trở thành sự tổng hợp tinh thần tối cao. Chiến công của họ là sự hoàn thành lịch sử tiểu thuyết, hay đúng hơn, là lời mời vào cuộc du hành dài lâu*” [1, tr. 22] thì tiểu thuyết Việt Nam bước đầu đã lắng nghe được “tiếng gọi” tha thiết ấy. Với những dấu ấn đã có của tiểu thuyết thời kỳ đổi mới, với nội lực và tâm hồn nhạy cảm, chúng ta tin rằng các nhà văn sẽ nắm bắt được cuộc sống đang chuyển biến mạnh mẽ và phức tạp như hôm nay để “*đưa vào tiểu thuyết một trí năng tối thượng và rực tỏa*”, có thể “*soi sáng bản thể con người*” và góp phần “*hoàn thành lịch sử tiểu thuyết*”.

2.4 Tiểu thuyết Việt Nam với “tiếng gọi của thời gian”

“Tiếng gọi của thời gian” có lẽ là một trong những tiếng gọi ám ảnh đối với các nhà tiểu thuyết Việt Nam từ sau 1986. Mặc dù chưa hoàn toàn vượt thoát khỏi “*vấn đề thời gian trong bài toán của Proust về ký ức cá nhân và mở rộng nó đến cái bí ẩn của thời gian tập thể*” như quan niệm của Kundera nhưng nhìn lại hành trình đổi mới của tiểu thuyết, chúng ta sẽ thấy về phương diện thời gian, tiểu thuyết Việt Nam đã cố gắng thoát ra khỏi khuôn mẫu truyền thống và tìm cách “*vượt qua những cái giới hạn nhất thời của một cuộc đời cá nhân*”. Bởi tất cả mọi diễn tiến của số phận, của tư tưởng con người, của những mối quan hệ chằng chịt nhiều chiều của con người, ... đều gắn liền với thời gian, bao gồm ký ức thời gian và thời gian đang hiện hữu. Trong đó, sự “*đa phương hoá*” thời gian của truyện (đảo tuyến thời gian, đan cài các tuyến thời gian, đồng hiện thời gian, để cho các tuyến thời gian cùng song song tồn tại, ...) cùng với nghệ thuật “*phanh hãm*” hoặc “*tăng tốc*” thời gian đã giúp người đọc nhận ra những đổi thay trong số

phận con người trước những biến động của thời gian, đồng thời hiểu được những suy nghĩ, những triết lí của nhân vật về cuộc đời, về con người... Đây cũng được xem là thủ pháp văn học “ưa thích” của một số nhà văn lớn trên thế giới. Cixta Vuölf – một trong những tên tuổi làm nên niềm tự hào của văn học Đức – cũng thường “*dịch chuyển các tầng via thời gian, đem những ấn tượng thơ ấu đặt song song với cách cảm nhận hôm nay*” [6, tr. 273].

Tiểu thuyết Việt Nam, đặc biệt là tiểu thuyết viết về chiến tranh đã có sự thành công khi xử lý thời gian theo hướng *xen kẽ thời gian* hoặc *song tuyến thời gian*. Bởi đối tượng mà tiểu thuyết hướng đến là hiện thực chiến tranh đã lùi vào quá khứ nhưng nhân vật tri nhận lại đang sống trong hiện tại. Đi đến tận cùng hiện thực (cả quá khứ lẫn hiện tại) bằng cách để cho các tuyến thời gian vận động song song hoặc đan cài vào nhau, các tọa độ thời gian luôn luôn thay đổi không theo một trật tự nào cả, nhà văn muốn khắc sâu bi kịch nội tâm của nhân vật cũng như tìm lời giải cho thân phận người lính trở về sau chiến tranh. Chẳng hạn, để thể hiện cuộc sống tinh thần bị cày xới, bị quấy đảo dữ dội của nhân vật – người lính trở về sau chiến tranh, trong *Nỗi buồn chiến tranh*, Bảo Ninh đã nối liền hiện tại và quá khứ, kí ức gần và kí ức xa, ý thức và tiềm thức... qua tâm tưởng của nhân vật. Như những đợt sóng xô bờ, mê say, dữ dằn, điên loạn, Kiên lao mình về quá khứ, chiến đấu lại cuộc chiến đấu của đời mình. Thời gian hiện tại và quá khứ đan vào nhau, chồng lên nhau trong rừng kí ức bùng bùng của nhân vật. Và truyện được kể ở nhiều thời điểm, nhờ hoạt động của kí ức, các sự kiện “bị làm rối” và lồng vào nhau... Như vậy, để cho thời gian quá khứ và hiện tại đan xen vào nhau qua kí ức hỗn độn của nhân vật là một nét mới trong nghệ thuật xử lý thời gian của tác giả.

Hay trong *Ấn mào dĩ vãng*, Chu Lai đã để cho các tuyến thời gian cùng song song tồn tại (thời gian quá khứ – thời gian hiện tại, thời gian hiện thực – thời gian tâm tưởng...). Cứ thế, một quá khứ oanh liệt hào hùng được tái hiện song song với một hiện tại đầy rẫy những phức tạp, xảo trá và xuông dốc về đạo đức. Cách xử lý thời gian của tác giả đã khắc sâu bi kịch nội tâm cũng như bộc lộ rõ tính cách của các nhân vật. Trong sự vận động song song của hai tuyến thời gian, nhân vật Hai Hùng hiện lên rất sống động khiến người đọc vừa xót xa vừa cảm phục. Hành trình “đi tìm dĩ vãng” của anh là một hành trình đầy cay đắng. Anh phải chứng kiến, phải đối mặt với bao nhiêu sự trái khoáy, bất ngờ. Cái quá khứ hào hùng mà anh dành trọn cả

thời trai trẻ của mình vào đó đã bị người ta lãng quên, xua đuổi. Và chính bản thân anh – hiện thân của quá khứ ấy – cũng bị chối bỏ một cách tội tình...

Nhìn chung, “phức tạp hoá”, “đa phương hoá” thời gian cốt truyện cũng là biểu hiện của sự “lãng nghe tiếng gọi của thời gian” để đổi mới chính mình của tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Cách làm này rất phù hợp với những tiểu thuyết viết về hiện thực đã xảy ra trong quá khứ, đặc biệt là hiện thực khốc liệt, từng để lại những ám ảnh, những thương tổn trong tâm hồn con người. Nói theo cách của một nhà phê bình Nga thì đó cũng là cách để nhà văn “nắm bắt cái nhấp nháy” của tâm hồn, nắm bắt “những vận động thâm kín nhất của đời sống tâm lí” nhân vật. Nhờ vậy, các tác giả đã làm cho câu chuyện cũng như số phận của nhân vật trở nên “hiện tại hoá”, dù quá khứ hay tương lai đang xuất hiện. Điều này cũng tạo nên hiệu ứng tâm lí từ phía người đọc. Họ bị cuốn hút, hoà nhập vào những hiện tượng đang diễn ra liên tục trong dòng chảy của thời gian, để dõi theo số phận của nhân vật, đồng thời cũng hiểu sâu sắc hơn ý nghĩa khái quát, ý nghĩa biểu tượng, ý nghĩa nhân văn mà tác giả gửi gắm vào trong tác phẩm. Tuy nhiên, theo cách diễn giải của Kundera, “*thời kỳ của những nghịch lý cuối kết giục nhà tiểu thuyết không chỉ giới hạn vấn đề thời gian trong bài toán của Proust về ký ức cá nhân mà mở rộng nó đến cái bí ẩn của thời gian tập thể*” [1, tr. 22] thì tiểu thuyết Việt Nam còn phải nỗ lực nhiều hơn nữa để có thể “*vượt qua những cái giới hạn nhất thời của một cuộc đời cá nhân*” và đi vào “*không gian tiểu thuyết nhiều thời đại lịch sử*” [1, tr. 23]. Vì vậy, “tiếng gọi của thời gian” vẫn luôn còn vẫy gọi từ phía trước, cũng là một thử thách đối với các nhà tiểu thuyết Việt Nam.

3 KẾT LUẬN

Dù chưa có những tác phẩm kết tinh ở qui mô lớn như tiểu thuyết của các nền văn học khác nhưng tiểu thuyết Việt Nam cũng đã làm nên những mùa tiểu thuyết đáng tự hào. Đặc biệt, *mùa tiểu thuyết thế sự, đời tư* (cuối những năm 80 đầu những năm 90 của thế kỷ XX) đã có những bước đột phá, góp phần quan trọng vào công cuộc đổi mới văn học nước nhà. Ở đó, nhiều vấn đề thuộc về đời tư tâm hồn con người được khám phá; nhiều vùng hiện thực được đào xới; nhiều phương thức nghệ thuật được tìm tòi, sáng tạo để đưa văn học Việt Nam đến gần hơn với đời sống và với thế giới. Có lẽ, điều quan trọng làm nên dấu ấn cho tiểu thuyết thời kỳ này là các nhà văn đã không “bỏ lỡ những cơ hội” như M. Kundera đã nhận định khi bàn về nghệ

thuật tiểu thuyết. Đó là việc lắng nghe và cảm nhận những tiếng gọi nghệ thuật: *tiếng gọi của trò chơi, tiếng gọi của giấc mơ, tiếng gọi của tư duy và tiếng gọi của thời gian*.

Tuy nhiên, dù bước đầu đã đạt được những thành tựu nhất định, dù có nhiều tiềm năng và những dấu hiệu lạc quan nhưng thực sự, với “những tiếng gọi nhạy cảm” ấy, tiểu thuyết Việt Nam vẫn còn giữ một “khoảng cách sử thi”. Điều này đòi hỏi các nhà văn phải có một quá trình nỗ lực không ngừng, phải có một trường lực, một tâm văn hóa và triết học nhất định mới có thể “nghe thấy” và cảm nhận sâu sắc hơn những tiếng gọi từ phía xa kia. Có như vậy, trong tương lai, Việt Nam mới có những tiểu thuyết đỉnh cao, đáp ứng được những đòi hỏi của cuộc sống đúng với tinh thần và “lẽ sống của tiểu thuyết”, đó là “*thường xuyên soi sáng cái “thế giới sự sống” và bảo vệ chúng ta chống lại sự “lãng quên con người”*” [1, tr. 24].

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1] M. Kundera, "Nghệ thuật tiểu thuyết, (Nguyễn Ngọc dịch)," NXB Đà Nẵng, 1998, tr. 21-24, 34, 84.
- [2] Nhiều tác giả, "Số phận của tiểu thuyết (Lại Nguyên Ân, Nguyễn Minh, Phong Vũ dịch)," Hà Nội, NXB Tác phẩm mới, 1983, tr. 317.
- [3] Phạm Thị Hoài, "Thiên sứ," Hà Nội, NXB Hội Nhà văn, 1988, tr. 164.
- [4] Phương Lưu và các tác giả, "Lí luận Văn học," Hà Nội, Nxb. Giáo dục, 1997, tr. 134.
- [5] I. M. Lotman, "Cấu trúc văn bản nghệ thuật (Trần Ngọc Vương, Trịnh Bá Đình, Nguyễn Thu Thủy dịch)," NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, 2004, tr. 127, 136.
- [6] Nhiều tác giả, "Nhà văn bản về nghệ văn," Hội Văn học nghệ thuật Quảng Nam – Đà Nẵng, 1983, tr. 9, 273.
- [7] Bảo Ninh, "Nỗi buồn chiến tranh," Hà Nội: NXB Hội Nhà văn, 1991, tr. 27.
- [8] Thụy Khuê, "Phê bình văn học thế kỉ XX - Gaston Bachelard, truy cập tại <http://thuykhue.free.fr>, 2008.
- [9] Chu Lai, "Ăn mày dĩ vãng," Hà Nội: NXB Hội Nhà văn, 1994, tr. 140.
- [10] Nguyễn Khắc Trường, "Mảnh đất lắm người nhiều ma," Hà Nội, NXB Hội Nhà văn, 1991, tr. 303.
- [11] G. W. F. Hegel, "Mĩ học," (tập 1) Hà Nội: NXB Văn học, 1998, tr. 97.
- [12] Nhiều tác giả, "Từ điển văn học (Bộ mới)," Hà Nội: NXB Khoa học Xã hội, 2004, tr. 1888.
- [13] Lê Bá Hán (Chủ biên), "Từ điển thuật ngữ văn học," Hà Nội: NXB Giáo dục, 1992, tr. 216, 261.
- [14] Nguyễn Ngọc, "Vật lí và tiểu thuyết," trong *Lắng nghe cuộc sống*: NXB Văn nghệ TP.HCM, 2006, tr. 37.
- [15] N. A. Gulaiev, "Lí luận văn học (Lê Ngọc Tân dịch)," Hà Nội, NXB Đại học & THCN, 1982, tr. 246.

Trần Thị Mai Nhân đạt học vị Tiến sĩ Văn học (Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn – ĐHQG TP.HCM) năm 2008, Thạc sĩ Ngữ văn (Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh), năm 1997, Cử nhân Ngữ văn (Đại học Sư phạm Huế) năm 1992. Bà là giảng viên tại trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn – ĐHQG TP.HCM từ năm 2009, giảng viên thỉnh giảng tại khoa Việt Nam học, trường Đại học Chungwoon, Hàn Quốc từ năm 2016 đến năm 2008. Hướng nghiên cứu của bà là văn hóa, văn học Việt Nam, Việt Nam học và tiếng Việt cho người nước ngoài.

Vietnam contemporary novels and “the Calls of Art”

Tran Thi Mai Nhan

University of Social Sciences and Humanities, VNU-HCM, Viet Nam

Corresponding author: tranmainhan.vns@gmail.com

Received: 10-4-2017; Accepted: 12-6-2017; Published: 31-12-2017

Abstract—Since the 1960s, people in the world have talked about “the death” of novels and tried to find solutions to “revive” them. However, according to M. Kundera – a writer and the author of “*The Art of the Novel*”, if the novel goes to “the end”, it’s not necessarily that it has fully developed its abilities, knowledge, forms, but because it has missed the opportunities to hear “sensitive calls” – *the calls of game, the calls of dream, the calls of thoughts and the call of time*, which reminds us of interesting thinkings about the contemporary Vietnamese novels.

After 1986, Vietnamese novels have made breakthroughs and had a rich harvest of novels, but the development path of the Vietnamese novels still experiences ups and downs. In this paper, we aim to learn which “calls of the art” Vietnamese novels have heard, and which calls are vague echoes. Thereby, we also hope writers will listen and come closer to those sensitive calls of novels so that Vietnamese literature would have pinnacle novels, shortening the distance from the world’s literature.

Index Terms—novels, contemporary, Vietnamese literature, calls of the art, innovate