



CÁI HÀI TRONG TIỂU THUYẾT HỒ ANH THÁI

Comedy in Ho Anh Thai's novel

Phan Trọng Hoàng Linh¹

¹phantrongoanglinh@gmail.com

¹Khoa Ngữ văn, Trường Đại học Khoa học, Đại học Huế, Tp Huế, Việt Nam

Tóm tắt. Hồ Anh Thái là cây bút tạo được dấu ấn nổi bật trong bức tranh văn học Việt Nam thời toàn cầu hóa. Nhân tố chủ đạo xác lập dấu ấn ấy là sự định hình ngày một đậm nét của cái hài trong sáng tác của ông, đặc biệt là tiểu thuyết. Trên nền tảng nguyên lý carnival do Mikhail Bakhtin đề xuất, bài viết hướng đến làm rõ sự vận động của cái hài trong tiểu thuyết Hồ Anh Thái, cũng như sự chi phối của nó lên cấu trúc văn bản nghệ thuật ở hai cấp độ: hình tượng và ngôn từ.

Từ khoá: Hồ Anh Thái; Tiểu thuyết; Cái hài; Carnival

Abstract. Ho Anh Thai is a writer that has made a deep impression on Vietnamese literature in the globalization. Comedy is the decisive factor for that impression in his works, especially his novels. Based on the “carnival” principle of Mikhail Bakhtin, this article is aimed at clarifying the movement of comedy in Ho Anh Thai's novels, and its effect on the structure of art texts in two levels: images and words.

Keywords: Ho Anh Thai; Novel; Comedy; Carnival

1. GIỚI THIỆU

Cái hài là một trong những nhân tố khá đặc trưng của tiểu thuyết Việt Nam đương đại, gắn liền với nhiều tên tuổi lớn, trong đó có Hồ Anh Thái. Song, với Hồ Anh Thái, cái hài không phải là một giá trị có thể xác lập bản sắc ngay từ sáng tác đầu tay, mà sự hiện diện và vai trò của nó đối với phong cách nghệ thuật của nhà văn là một quá trình vận động lâu dài. Quá trình ấy, ở đây, được xem xét từ nguyên lý carnival¹.

2. NỘI DUNG

2.1 Cái hài trong sự vận động của tư duy tiểu thuyết Hồ Anh Thái

Chúng tôi lấy cái hài làm tiêu chí nhận diện sự vận động tư duy tiểu thuyết Hồ Anh Thái, là bởi trong hành trình sáng tạo của nhà văn này, sự xuất hiện của tiếng cười, ngay từ bề nổi, đã đi kèm (hay là hệ quả) các hình thức của cái tục, sự giễu nhại, tình trạng hôn phối không tương xứng..., từ đó chi phối đến cấu trúc hình tượng và cấu trúc văn bản truyện kể. Tiếng cười đánh dấu sự chuyển biến khá căn bản trong cái nhìn nghệ thuật của nhà văn. Đặc trưng thẩm mỹ của loại tiếng cười này rất gần gũi với âm hưởng carnival được Bakhtin miêu tả trong chuyên luận nổi tiếng *Sáng tác của François Rabelais và nền văn hóa dân gian Trung cổ và Phục hưng*. Nhìn từ nguyên lý carnival, có thể chia tiểu thuyết của Hồ Anh Thái thành hai giai đoạn là trước và từ tiểu thuyết *Cõi người rung chuông tận thế* (2002).

Ngay những sáng tác ở giai đoạn đầu như *Người đàn bà trên đảo* (1985), *Người và xe chạy dưới ánh trăng* (1986), *Trong sương hồng hiện ra* (1989)... đã có thể khẳng định ông hoàn toàn thuộc về thể hệ nhà văn Đổi mới, từ bỏ âm hưởng sử thi của văn học Việt Nam thời chiến để đi vào các vấn đề về thân phận con người, về những loại hiện thực phi lý tính như tâm linh, giấc mơ, huyền thoại... Các trang viết đã định hình một giọng văn tươi sáng, không ít chỗ hóm hỉnh làm bật lên tiếng cười, song tiếng cười vẫn rải rác, không

thành tràng dài sáng khoái, chưa hệ thống để xác lập phong cách. Yếu tố tính dục bản năng được đặt trong trạng thái tranh luận khốc liệt với các ý chí đạo đức thống trị (tức mang tính hướng thượng) hơn là trong cảm hứng vui vẻ, tếu táo của dân gian (tức hướng hạ). Các hiện tượng siêu nhiên vẫn tồn tại trong không khí nghiêm trang, áp bức lên nhận thức và cảm xúc của nhân vật.

Đến *Cõi người rung chuông tận thế*, tư duy Hồ Anh Thái thực hiện bước chuyển ngoạn mục bằng việc tiến sâu vào lãnh địa tiếng cười. Và cái hài trong tiểu thuyết của ông lúc này gắn bó mật thiết với chất dân gian, qua sự xuất hiện của hệ thống hình tượng nghịch dị, sự gia tăng đột biến của cái tục, của các khu vực ngôn ngữ bình dân... Tất nhiên, trong sáu tiểu thuyết của giai đoạn thứ hai, chỉ có bốn cuốn thực sự nổi bật tiếng cười carnival, còn hai cuốn *Đức Phật, nàng Savitri và tôi* (2007) và *Dấu về gió xóa* (2012) dường như trở lại với giọng điệu ít đùa cợt trước đây. Nhưng kể cả trong hai tác phẩm chủ đạo giọng văn ít hài hước, cảm quan carnival vẫn chi phối rất lớn phương thức xây dựng nhân vật và cấu trúc diễn ngôn tự sự.

Là tác phẩm có tính chuyển giao, *Cõi người rung chuông tận thế* tuy thấm đượm cảm quan carnival trên nhiều phương diện, nhưng nó cũng đồng thời lưu giữ rất lớn vai trò của phong cách sáng tác giai đoạn đầu, thể hiện trên ba điểm:

Thứ nhất, mật độ của tiếng cười suy giảm về cuối tác phẩm. Cuốn tiểu thuyết mở đầu với những biểu hiện sinh động nhất của một vũ hội carnival: các loại ngôn từ chớ búa - hạ đẳng, các kiểu nhân vật bợm nghịch - diễn trò, các đặc tính của cơ thể hạ tầng - thân xác, các hình thức tấn phong - hạ bệ... Tất cả đều xoay quanh câu chuyện về các nhân vật Cốc, Bốp, Phú và Đông, bốn biểu tượng của bản năng, và/nhưng cũng là biểu tượng của cái ác. Từ chương sáu trở đi, tiếng cười yếu hẳn với câu chuyện về nàng Mai Trùng, biểu tượng của sự trừng phạt cái ác, và hành trình sám hối của Đông. Nửa cuối cuốn sách giảm thiểu hầu hết các phương diện carnival còn lại. Cái hài theo đó bị triệt tiêu.

¹ Về cơ sở nghiên cứu tiểu thuyết Việt Nam từ nguyên lý carnival, xin xem [1].

Đặc điểm này ngày càng thuyên giảm theo thứ tự tiếp sau của *Mười lẻ một đêm* (2006), *SBC là sân bắt chuột* (2011) và *Những đứa con rài rác trên đường* (2014). Nói cách khác, càng về sau đặc tính carnival hóa càng trọn vẹn trong bộ phận tiểu thuyết chủ đích giọng điệu trào tiêu của Hồ Anh Thái. Chín chương của *Mười lẻ một đêm*, chỉ có chương *Thằng bé vắng bóng tiếng cười* để nhường chỗ cho không gian đậm chất trữ tình và cô tịch. Nhưng thằng bé, hình tượng trung tâm của câu chuyện, có đôi chân dính vào nhau như một cái đuôi cá, lại chết trong bể bơi, đã phảng phất hơi hướng nghịch dị. Đây thực chất là câu chuyện nhạt cô tịch, rồi tiếp tục chứa đựng trong nó sự cái biên, xào xáo rất nhiều truyện cô tịch khác qua lời kể của nhân vật Chì. Vậy là từ *Mười lẻ một đêm*, có thể nói đến một tiểu thuyết carnival tương đối hoàn chỉnh. Còn với *SBC là sân bắt chuột* và *Những đứa con rài rác trên đường*, đặc trưng carnival bao phủ toàn vẹn.

Thứ hai, cái ảo tiếp tục xuất hiện trong dạng thức nghiêm trang, khiến nhân vật bị áp đảo và hoang mang tột độ. Thực ra, cái ảo trong *Cõi người rung chuông tận thế* cũng không hoàn toàn nghiêm trang, bởi lúc đầu khi gây ra cái chết của Cốc, Bóp và Phũ, nó phần nào bị môi trường nghịch dị quanh ba nhân vật này carnival hóa. Tuy nhiên, tương ứng với sự thoái giảm của tiếng cười và các phương diện carnival, khi mà bí ẩn của cái siêu nhiên ngày một sáng tỏ thì không khí nghiêm cùng hiệu ứng của nó cũng được phục hồi nguyên trạng.

Khởi đi từ *Mười lẻ một đêm*, một kiểu thức khác được bổ sung thêm, cái ảo nghịch dị. Hồ Anh Thái có hai cách tạo ra cái ảo nghịch dị: sáng tạo một hình tượng chắc chắn ảo (vương quốc chuột, hồn ma chú bộ đội trong *SBC là sân bắt chuột*); hoặc tạo nên những đối tượng nhập nhằng, không thể phân biệt thực - ảo (nhân vật Anh trong *Mười lẻ một đêm*). Xét về hiệu ứng tâm lý, tính carnival của cái ảo nghịch dị ở đây có sự khác biệt nhất định với các hình tượng ma quỷ carnival theo kiến giải của Bakhtin. Ma quỷ trong cảm quan trào tiêu dân gian chỉ là những con ngáo ộp vui vẻ; người ta không sợ hãi mà nhạo báng, đùa giỡn và chơi nghịch với nó. Trong khi đó, cái ảo nghịch dị của Hồ Anh Thái vừa đáng sợ vừa tức cười. Khi mới hiện diện, chúng cũng gây hoang mang, nhưng gần như ngay lập tức, chúng hòa vào cuộc sống đời thường như bao nhân vật khác. Sự xóa bỏ khoảng cách có thể do giọng điệu bình thân, tưng tưng của người kể chuyện. Có thể do không khí hài hước xung quanh. Cũng có thể vì cảm nhận của các nhân vật chứng kiến. Nhưng theo chúng tôi, đáng lưu ý nhất ở chỗ chúng đều mang biểu hiện của hạ tầng xác thật, thể hiện bộ mặt hài hước xuyên qua hành trình tác phẩm. Nếu theo quan niệm của Lê Huy Bắc thì cái ảo nghịch dị ở đây thuộc về giai đoạn của cái huyền ảo [5, 19]. Sự vận động của cái ảo trong sáng tác Hồ Anh Thái chính là đi từ *cái kỳ ảo* hoài nghi lý trí đến *cái huyền ảo* hoài nghi cả lý trí lẫn các thể lực siêu nhiên. Hiển nhiên, ở giai đoạn sáng tác thứ hai, ông không hẳn từ bỏ cái kỳ ảo.

Thứ ba, mượn cốt truyện giả trình thám để triển khai trục “khuyến thiện phạt ác”. *Cõi người rung chuông tận thế* bắt đầu bằng những cái chết bí ẩn và trải theo chuỗi hành động để khám phá nguyên nhân của nó. Mặc dù cốt truyện này cũng tạo ra sự hấp dẫn, hồi hộp, nhưng mục tiêu chính của nhà văn là lấy đó làm nền để trình bày quá trình sám hối, giã từ cái ác của nhân vật. Nói đúng hơn, trục chính của tác phẩm gồm ba truyện: truyện về vụ án (trường hợp này không thể gọi như Tz. Todorov là “truyện về tội ác” [16, 10]), truyện về cuộc điều tra và truyện về sự quay đầu của cái ác. Việc nối dài bằng truyện thứ ba, cùng tình trạng đứt đoạn, đan xen liên

tục vào trục phát triển của truyện thứ hai bằng các tiểu truyện về cuộc đời những nhân vật liên quan, đã phá vỡ cấu trúc của một tiểu thuyết trình thám thật sự. Chưa kể sự có mặt của cái kỳ ảo cũng là nhân tố xâm hại nghiêm trọng đến logic lý tính, vốn là cơ sở suy luận phá án. Chung cuộc tất cả đều phục vụ cho cốt truyện tâm lý, đích của nó là giáo lý đạo đức: vừa là hồi chuông cảnh báo, vừa là một lời răn. Cốt truyện không phải không có tính carnival, nhưng không ở trục chính mà chủ yếu rơi vào các tiểu truyện về Cốc, Bóp và Phũ; trong đó, nhân vật Cốc thể hiện đầy đủ bản chất của một tay bợm nghịch, mà cuộc đời hắn là một cốt truyện phiêu lưu. Trục chính cốt truyện tiến dần đến một sự phán xét đạo đức thiêng liêng như thể cũng góp phần giải thích vì sao cái hài ngày càng vắng bóng từ giữa thiên truyện. Về cơ bản, sự phán xét ấy không thể tương thích với tinh thần phóng khoáng của cảm quan carnival. Tính mục đích trang nghiêm này đẩy cốt truyện tác phẩm thiên về phong cách tiểu thuyết giai đoạn đầu.

Tình hình hoàn toàn khác với cốt truyện của các tiểu thuyết được viết sau đó, kể cả hai tác phẩm mà chúng tôi đánh giá là ít tiêu biểu cho tiếng cười. Tiểu thuyết *Dấu về gió xóa* cũng khai thác cốt truyện giả trình thám, cũng khởi điểm với bí mật của nhà tù trên Đảo Xanh. Nhưng con đường khám phá bí mật ấy lại làm nền cho hành trình suy nghiệm tự do của con người, bỏ qua mọi sự áp đặt và phán xét từ một quy chuẩn đạo đức xác định, do đó, nó mang tính carnival hóa. *Đức Phật, nàng Savitri và tôi* thì tổ chức hai tuyến cốt truyện song song của quá khứ lỏng lẻo và trong tuyến cốt truyện của hiện tại. Chiều sâu tư tưởng của tác phẩm nằm ở sự đối thoại của hai mảng chuyện tiền kiếp này, một câu chuyện của đam mê thể tục và một câu chuyện của lý trí đã siêu thoát. Nếu theo logic cũ, cốt truyện Đức Phật sẽ giáo hóa cốt truyện nàng Savitri. Nhưng không, cái phạm tục và cái thoát tục không nhất thiết phù định nhau. Trên nền tảng hôn phối không tương xứng giữa hai tuyến cốt truyện, tác phẩm trở thành “nơi sự phán xét đạo đức được treo lại”, như cách nói của Milan Kundera [6, 178].

Các tiểu thuyết còn lại của giai đoạn thứ hai thậm chí còn biến cốt truyện thành trò chơi. Những mẫu truyện về các nhân vật trong *Mười lẻ một đêm* được kết cấu quanh một trục cốt truyện chính khá đơn giản, mà chuỗi sự kiện của nó căn bản chỉ là trò đùa của họa sĩ Chuối Hột. Cốt truyện *SBC là sân bắt chuột* có cấu trúc của một game đánh trận nhập vai trên vi tính giữa người và chuột. Thú vị là, thay vì người chơi điều khiển chuột (máy tính) để trải nghiệm, thì lại là chuột (máy tính - biết giao tiếp) điều khiển người chơi. Thế giới của người chơi bị nó bao quát toàn bộ, nhưng không tách rời thế giới thật. *Những đứa con rài rác trên đường* dù được mở đầu là “1 tiểu thuyết = 3 truyện dài” thì ba truyện dài ấy cũng chỉ châu tuần quanh trục phiêu lưu của cái “đại huyền đài” của gã bợm nghịch. Những trò chơi cốt truyện này chính là môi trường lý tưởng cho tiếng cười carnival.

Thông qua *Cõi người rung chuông tận thế*, một tiểu thuyết có tính chuyên giao, có thể nhận thấy sự vận động của tiếng cười và thế giới quan trào tiêu trong tiểu thuyết Hồ Anh Thái. Không chỉ sự khác biệt giữa hai giai đoạn, mà còn là sự biến chuyển và tác động của nhân tố carnival qua các sáng tác ở giai đoạn thứ hai.

2.2 Từ hình tượng nghịch dị đến cái nhìn về nhân sinh

Giai đoạn sáng tác thứ hai chứng kiến sự thay đổi rất lớn của Hồ Anh Thái trong bút pháp xây dựng nhân vật, khi nhân vật của ông phần lớn đều có tính chất nghịch dị, từ đó cho

thấy bước chuyển qua lần ranh của thứ cảm hứng khác trong cái nhìn về nhân sinh.

Dấu hiệu dễ bắt gặp đầu tiên của hình tượng nhân vật nghịch dị là hệ thống biệt danh. Trong tác phẩm giai đoạn đầu, cách đặt tên nhân vật không có gì đặc biệt. Nhưng ở giai đoạn sau, nhân vật không được gọi bằng tên khai sinh, mà qua một bảng tổng phổ biệt danh cực kỳ phong phú: Cốc, Bóp, Phũ, Mai Trùng... (*Cõi người rung chuông tận thế*); người đàn bà/chị, người đàn ông/anh, họa sĩ Chuối Hột, ông Víp, Giáo Sư Một/Xì, Giáo Sư Hai/Khò... (*Mười lẻ một đêm*); Nàng, Chàng, ông Cốp, Đại Gia, Luật Sư, cô Báo, chú Thơ... (*SBC là sản bất chuột*); ông Kẽnh, thằng dai huyền dài, cô múa chính, cô đơn ca... (*Những đứa con rai rác trên đường*)... Biệt danh trong tiểu thuyết Hồ Anh Thái mang ý nghĩa cấu trúc quan trọng, vì nó có chức năng kiến tạo loại hình nhân vật mặt nạ, mà cuộc đời mỗi nhân vật là một trò diễn. Để được cấp giấy thông hành vào thế giới trò diễn, nhân vật phải đeo lên mình chiếc mặt nạ biệt danh. Một số nhân vật vẫn có tên họ, nhưng, hoặc chúng không hề/thể giao tiếp bằng tên thật (nhân vật Phũ - Tạ Đặc Phú trong *Cõi người rung chuông tận thế*), hoặc chính tên thật của chúng đã mang tính biệt danh (cặp giáo sư Xì - Khò trong *Mười lẻ một đêm*). Tuy mặt nạ biệt danh tạo ra thế giới kép gồm hiện thực và trò diễn, nhưng hai thế giới ấy không tách rời mà dung hợp vào nhau, bất khả xác định đâu là thực, đâu là diễn. Bởi lẽ nhân vật không diễn xuất, mà sống trong thế giới trò diễn. Anh ta đeo mặt nạ lên, nhưng vĩnh viễn không thể tháo bỏ nó xuống, họa chăng chỉ có thể tẩy mờ đường nét để vẽ nên những chiếc mặt nạ mới. Sự xâm phạm, mâu thuẫn liên tục giữa hai thế giới đặt con người trước nghi vấn bản thể: Ta là ai?

Cuộc đời nhân vật Chị (người đàn bà, bà Víp) trong *Mười lẻ một đêm* là hành trình từ diễn tập để đeo mặt nạ thành công đến thử nghiệm tháo mặt nạ nhưng thất bại. Cha Chị thuộc thành phần đại trí thức danh gia vọng tộc, biểu trưng cho lý trí, quy phạm, còn mẹ lại xuất thân tầng lớp lao động bình dân, biểu trưng cho bản năng, phi nề nếp. Cuộc hôn nhân của họ không được gia đình nhà chồng tán thành, nên từ nhỏ Chị đã bị gạt ra khỏi thân phận lá ngọc cành vàng. Song bản thân Chị vẫn xem mình thuộc về đẳng cấp trên và nhất quyết chối bỏ dòng máu bản năng. Chuỗi hành động của nhân vật suốt hơn ba mươi năm đầu đời luôn hướng đến mục đích hợp thức hóa thân phận cao quý ấy. Kết hôn với ông Víp đã giúp Chị toại nguyện, nghiêm nhiên phủ lên chiếc mặt nạ Víp phu nhân. Nhưng rồi, ở trong chiếc mặt nạ ấy, Chị bàng hoàng nhận ra thế giới thượng đẳng hằng ao ước cũng thật hạ lưu, lố bịch và nực cười. Nó có vẻ không phải thứ Chị muốn. Thế là nhân vật thử tìm về dòng máu bản năng thông qua cuộc tình vụng trộm với người Chị yêu thời trẻ. Vậy mà rốt cùng, cuộc tình ấy dường như cũng chỉ một trò đùa. Kết thúc tác phẩm, việc nhân vật phân vân không hiểu “mười lẻ một đêm” cùng người tình là thật hay giả, chính là ẩn dụ cho sự thất bại của Chị trong nỗ lực truy vấn mình là ai, bản năng hay lý trí? Các thất bại mang tính triết nghiệm như vậy được thể hiện trong nhiều sáng tác của Hồ Anh Thái, trên nhiều dạng thức phong phú. Ở góc độ nhất định, có thể xem đó là sự đối thoại không hoàn kết giữa những tiếng nói khác trong cùng một nhân vật, theo quan niệm của Bakhtin.

Khái niệm nhân vật mặt nạ chúng tôi đang nói không có gì chung với khái niệm nhân vật mặt nạ (nhân vật chức năng) trong văn học cổ đại và trung đại, loại nhân vật phục vụ một số chức năng nhất định trong tác phẩm, không được khắc họa nội tâm và luôn trùng khít với chiếc mặt nạ của chính nó. Đằng sau chiếc mặt nạ carnival của Hồ Anh Thái không chỉ

có những gương mặt suy nghiệm bản thể như trên, mà còn là những gương mặt bỡ ngỡ nghịch thường xuyên bung phá, vượt thoát ra khỏi “vai xã hội” của mình. Ngày xưa Vũ Trọng Phụng có Xuân Tóc Đỏ thì ngày nay Hồ Anh Thái có Víp, Cốp, Kẽnh, Giáo Sư, Họa Sĩ Chuối Hột... Ngày xưa vì bối cảnh lai căng văn hóa thì ngày nay do sự tri độn của những cơ chế bất cập. Nhân vật mặt nạ của Hồ Anh Thái cũng rất khác loại nhân vật con rối của Phạm Thị Hoài. Những Homo - A và Homo - Z trong *Thiên sứ* biến nhân vật thành con rối vô hồn, không sinh khí. Còn hệ thống biệt danh trong tiểu thuyết Hồ Anh Thái thì mang bản chất tiêu tấu, vui nhộn, lưỡng tính của văn hóa trào tiêu dân gian. Bakhtin gọi chúng là “hệ thống danh xưng carnival” mà ông tìm thấy rất nhiều trong sáng tác của François Rabelais, kiểu như “Hỡi các âm giả rất trứ danh, và các ngài, tim la rất đáng quý...”. Những danh xưng Víp, Cốp, Kẽnh, Đại Gia, Giáo Sư... vừa khẳng định đẳng cấp xã hội rất cao của nhân vật, vừa bao hàm trong nó cả sự giễu nhại, bỡ ngỡ. Chúng phủ lên cơ thể nhân vật chiếc áo thùng thình, xiên xẹo của những ông hoàng carnival.

Đặc trưng nghịch dị thứ hai là các nhân vật trong tiểu thuyết carnival hóa của Hồ Anh Thái hầu như đều được khuếch đại hoặc đặc tả các yếu tố xác thịt, các đặc tính bản năng và các sở thích tính dục lệch chuẩn, như cơ thể cường tráng, cơ quan sinh dục đồ sộ, dục năng lớn, khả năng sinh sản tốt, thích thay đổi đối tượng làm tình, làm tình tập thể, thích khoe bộ phận sinh dục hoặc thực hiện các hành vi tính dục nơi công cộng, thích nói chuyện hoang, thói quen văng tục, phàn ăn tục uống...; hoặc được nhấn mạnh, liên hệ vào các thứ chất trên cơ thể như phân, nước tiểu, rắm, hôi nách, thói mồm, nói văng bọ... Quả thật, rất ít nhà văn Việt Nam miêu tả các khía cạnh hạ tầng thân xác một cách hệ thống, xuyên suốt nhiều tác phẩm như Hồ Anh Thái. Và khi đã mang tính hệ thống, nó xác lập nên một phong cách đặc thù, được định hình trên cơ sở tư duy trào tiêu. Tuyệt đại đa số nhân vật trong tiểu thuyết của ông ở giai đoạn sau không thể xếp vào loại nhân vật chính diện theo quan niệm truyền thống; chúng không ngừng phá vỡ trắng trợn các quy phạm, chuẩn mực đạo đức xã hội. Quan tâm đến tính phi nhân của con người trong xã hội đương đại là điểm chung của nhiều nhà văn nước ta sau 1986, trong đó có Hồ Anh Thái. Tiểu thuyết của ông vẫn xuất hiện, dù rất ít ỏi, kiểu nhân vật mà chúng tôi tạm gọi là *nhân vật ánh sáng*. Nhưng nó lại biểu trưng cho niềm hi vọng không mấy lạc quan của nhà văn về cái thiện trong cõi người ô trọc. Có sự gặp gỡ giữa Hồ Anh Thái và Nguyễn Huy Thiệp khi đại diện cái thiện trong sáng tác của họ thường rơi rớt vào những cá thể tật nguyền, dị dạng, bị đẩy ra ngoài rìa xã hội, hoặc chỉ được tìm thấy trong loài vật. Ngoài ra, thế giới chỉ còn lại rất một lũ bại hoại, suy đồi. Dường như con người thời (hậu) hiện đại, hoặc phải chối từ khả năng giao tiếp xã hội, hoặc không thể khóa mình trong tòa tháp ngà thanh cao của một lý tưởng cố định. Sự tương tác liên tục của các hệ giá trị, tốt có, xấu có, lý trí có, bản năng có, nhân văn có, thực dụng có... khiến không ít nhân vật của họ dẫu muốn thanh cao cũng chẳng thể thanh cao trọn phần. Cả hai nhà văn đều giễu nhại tình trạng mâu thuẫn giữa “vai xã hội” và “vai tính cách” (theo cách hiểu của Lê Nguyễn [17]) của nhân vật, nhưng ở Nguyễn Huy Thiệp, tiếng cười vẫn ít nhiều nhuộm màu cay đắng; trong khi Hồ Anh Thái lại gần hơn với sắc điệu lạc quan, vui tươi của âm hưởng dân gian. Các đặc trưng xác thịt, bản năng được đặc tả, ngoa dụ đã biến mỗi nhân vật thành một hạ tầng vật chất của chính nó, không ngừng lật nhào nó trong cảm hứng hồi sinh ở những hiện thể tốt đẹp hơn. Thậm chí, mỗi nhân vật

ngịch dị còn được tô đậm thêm nhờ những hình tượng đồng dạng. Sự tương đồng giữa các thể hệ Víp, Cóp, Kềnh và Đại Gia, giữa Giáo Sư Một và Giáo Sư Hai, giữa cha Kềnh và con quý tử... đều làm rõ lên tiếng cười carnival. Cả khi bản thân nhân vật không được khắc họa các bình diện phần thực, thì bên cạnh nó cũng sẽ song hành những cực tương phản đóng vai trò hạ tầng phục sinh. Người đàn bà trong *Mười lẻ một đêm* luôn cố giữ khuôn mặt khắc kỉ, khổ hạnh, nhưng bên đời chị ta là một bà mẹ trải qua năm đời chồng chính thức và không kể hết những cuộc tình ngắn hạn, đã tuổi sáu mươi nhưng vẫn là cái máy đẻ tuyệt vời, để rồi vai “mẹ” và “con” bị đảo lộn.

Như vậy, tư duy carnival gần như đã làm thay đổi toàn bộ cấu trúc tác phẩm của Hồ Anh Thái ở cấp độ hình tượng, cho thấy sự chuyển biến trong cái nhìn nghệ thuật về thế giới và con người.

2.3 Ngôn từ như một hình tượng carnival

Con người tư duy qua ngôn ngữ. Nên mọi sự vận động trong nền tảng tư duy về thế giới tất yếu kéo theo những biểu hiện trên ngôn ngữ. Khái niệm ngôn ngữ ở đây hiện hữu trong môi trường đối thoại theo quan điểm của M.M. Bakhtin và những người bạn cùng nhóm học thuật. Ngôn ngữ của tư duy luôn mang bản chất đối thoại. Nhà văn không chỉ tư duy bằng ngôn ngữ, mà còn là chủ thể trò chơi biến ngôn ngữ thành nghệ thuật. Ở Hồ Anh Thái, quá trình hiện diện của cái hài gắn liền với sự chuyển biến trong quan niệm của nhà văn về chất liệu ngôn từ. Các tiểu thuyết giai đoạn đầu của ông, vẫn bản ngôn từ và văn bản hình tượng thường tồn tại trong mối quan hệ thuần nhất giữa cái biểu đạt (signifier) và cái được biểu đạt (signified). Người ta thông qua lớp vỏ ngôn từ để tìm thấy một thực tại với các vấn đề xã hội được phản ánh/suy ngẫm trong nó. Ngôn từ là phương tiện, còn bức tranh hiện thực là mục đích. Nhưng từ *Cõi người rung chuông tận thế*, đặc biệt với các tác phẩm thiên về chất giọng hài hước, dường như ngôn từ không chỉ là phương tiện, mà còn là đối tượng được nhà văn quan tâm. Nói cách khác, ngôn từ lúc này cũng là một thứ hình tượng được khắc họa. Hồ Anh Thái chơi với hình tượng ngôn từ.

Sự chơi với hình tượng ngôn từ của ông đi kèm việc thay đổi tính chất của lời người kể chuyện. Mọi lời trong tác phẩm tự sự suy cho cùng đều là lời của người kể chuyện. Nhưng với sáng tác truyền thống, người kể ý thức xác lập ranh giới (giả) giữa lời của mình với lời nhân vật thông qua ngoặc kép hoặc gạch ngang đầu dòng. Lời nhân vật nhờ vậy thể hiện tính cá thể cao, góp phần xây dựng hình ảnh về nhân vật. Đến sáng tác hiện đại, ở Việt Nam có lẽ Nam Cao thuộc hàng sớm nhất, xuất hiện tình trạng xóa bỏ các dấu hiệu phân giới, khiến lời nhân vật bị hấp thu vào trong lời người kể. Lời nhân vật lúc này vẫn có thể xác định qua nội dung giao tiếp trong ngữ cảnh cụ thể, nhưng nó, một mặt thể hiện phong cách cá nhân, mặt khác chịu tác động của ý hướng người kể. Ý hướng người kể có thể mang những sắc thái khác nhau, nhưng luôn là dung môi lý tưởng cho cảm hứng giễu nhại. Vì vậy, trong tác phẩm của Hồ Anh Thái, sự tăng cường tình trạng hấp thu lời nhân vật vào lời người kể gần như đồng thời với sự có mặt của tiếng cười. Cũng vì vậy, giọng điệu của người kể chuyện đánh mất phong thái chuẩn mực, nghiêm túc như trong tiểu thuyết thời kỳ đầu. Lời người kể chuyển trở thành môi trường để nhại lời nhân vật. Tác giả chơi với hình tượng ngôn từ thông qua sự tếu táo, hài hước của người kể chuyện. Vấn đề ở chỗ, thực tại được hư cấu trong tiểu thuyết Hồ Anh Thái là loại thực tại phần tạp, bao hàm đủ hạng người từ trí thức thượng lưu văn minh đến lưu manh đầu đường xó chợ,

đặc biệt là hạng lưu manh giả danh trí thức, nên lời của người kể (mà không ít người vẫn nghĩ là lời trực tiếp của nhà văn) thành nơi pha trộn, tương hỗn giữa nhiều khu vực phong cách ngôn ngữ. Tất nhiên, trường giễu nhại không chỉ có lời nhân vật, mà còn bao gồm cả các loại phát ngôn tồn tại trước tác phẩm. Bởi vậy, bước sang giai đoạn sáng tác thứ hai, người đọc bị “choáng” trước sự gia tăng đột ngột của ngôn từ thông tục, biểu hiện trên các phương diện cơ bản sau:

Thứ nhất, dân gian hóa giọng điệu người kể chuyện thông qua việc vừa du nhập vừa cải biên nhại các thể loại văn học dân gian truyền thống và hiện đại:

- Ca dao: “Sáu mươi thì mới trưởng thành / Bảy mươi thì mới tập tành ăn chơi, tám mươi mới bước vào đời / Chín mươi thì mới tìm nơi dạt vòm / Một trăm tuổi hăng còn son” [13,284].

- Tục ngữ: “Ngũ Gia Lâm, đằm Thái Hà”; “chó Nhật Tân, vằn Hồ Tây” [11,8].

- Thành ngữ: “chia loan rẽ phượng, chia uyên rẽ thúy, chia sim rẽ dẻ” [13,61].

- Câu đối: “Cái cứt gì cũng phân, phân như cứt” [13,243]...

Chúng tôi đánh giá, việc dân gian hóa giọng điệu của người kể chuyện là phương diện hết sức quan trọng để tạo ra một khí quyển carnival cho hệ thống hình tượng và chuỗi hành động nghịch dị. Theo các nhà tự sự học, thế giới hình tượng của tác phẩm tự sự là thế giới kép gồm thế giới của hành vi kể và thế giới được kể. Nghĩa là, không phải từ văn bản ngôn từ người đọc bước ngay vào thế giới của nhân vật, hành động, cốt truyện..., mà phải trải qua thế giới trung gian của người kể. Do đó, cấu trúc carnival hóa của một tác phẩm trước hết phải bắt đầu ở hình tượng người kể chuyện. Có thể thấy rõ sự tác động của giọng điệu người kể chuyện trước quá trình suy giảm âm hưởng carnival trong *Cõi người rung chuông tận thế*. Hiện tượng phi chuẩn mực hóa hình tượng người kể chuyện, đưa nó đến gần với khu vực tiếng nói bình dân, đã đem đến sự uyển chuyển, thông thoáng, khoáng đạt và tất nhiên, dí dỏm hơn rất nhiều, của lời văn tiểu thuyết Hồ Anh Thái so với giai đoạn sáng tác thứ nhất.

Thứ hai, hệ thống từ loại chỉ các cơ quan sinh sản hoặc bài tiết, các loại chất thải của cơ thể, các hành vi tính dục..., đơn cử với *SBC là săn bắt chuột*:

+ “Ông **ngũ** với thằng ấy hay sao mà khen **cứt** nó thơm, tôi sẽ vạch mặt ông ra cho thiên hạ cùng biết” [13,99].

+ “Giá mà biết tiếng Nga thì thằng hai đã nói, con lạy các bố các mẹ, **hôi nách** thì cũng **hôi** vừa vừa thôi” [13,309]...

Hệ thống từ loại trên có hai chức năng: 1/ xây dựng kiểu nhân vật nghịch dị đóng vai trò hạ tầng thân xác; 2/ là nhân tố hạ bệ các ông hoàng carnival vừa được tán phong. Ở chức năng thứ hai, tác giả không chỉ nhằm mục đích phê phán sự dung tục của một loại người cận bã (mục đích này nổi bật trong tiểu thuyết giai đoạn đầu), mà chủ yếu muốn vạch trần sự không tương khớp giữa nhân vật với chiếc mặt nạ của hắn ta. Hiên nhiên, không phải tất cả ngôn từ chợ búa trong tác phẩm đều thuộc về hệ thống từ loại trên, trực tiếp thực hiện hai chức năng trên. Ví dụ trong *Mười lẻ một đêm*, câu “**Có chó** mới hiểu **thằng đầu đất** này viết gì” có vẻ khá xa cách với bản chất hai chiều của tiếng cười trào tiếu. Nhưng bù lại, nó đứng ngay sau đoạn: “**Tao deo** hieu may noi gi tao dang **deo** mot em den nha hat **lon** em me xem hat tao thi chieu” [11,32]. Đoạn văn này mang phong cách của tin nhắn điện thoại di động, bất chấp quy phạm ngôn ngữ, nên dễ gây lập lờ về nghĩa. Chữ “**deo**” đầu tiên là “**đéo**”, nghĩa là giao hợp, còn chữ “**deo**” thứ hai là “**đèo**”, nghĩa là chờ. Nhưng vì đều tiết chế tối đa nét và dấu, nên chữ “**deo**” đứng đầu đoạn có

thể làm chệch nghĩa toàn đoạn, khiến chữ “deo” thứ hai và chữ “lon” dễ bị hiểu theo nghĩa tục. Đây là kiểu chơi chữ rất dân gian (dù của thời hiện đại), và có khả năng tạo ra một ngữ cảnh carnival bao trùm lên các đơn vị ngôn ngữ xung quanh nó. Vì vậy, câu “Có chó mới hiểu thẳng đầu đất này viết gì” không còn tính phủ định một chiều. Các hình thức chữ rủa tục tần trong ngôn từ tiểu thuyết carnival hóa của Hồ Anh Thái đều chịu sự chi phối của những ngữ cảnh như thế.

Thứ ba, các cấu trúc ngôn ngữ nghịch dị, lưỡng tính:

+ “Con người này **đáng tạm được** nhưng **răng hơi lộ và thối mồm**” [10,12].

+ “Thực khách thời nay thích cái vẻ **diễn trai ang ác** của nó đến mức suýt nữa ông anh tôi đã đổi tên khách sạn Ngày Tận Thế thành khách sạn Hoàng Công” [10,14].

+ “**Tiên sư mày**, hôm nay là **mồng một**, trai **mồng một to khỏe như thằng tướng cướp** thể này mà **chịu nằm cho kiến nó tha**” [10,72]...

Trong ba ví dụ này, sự kết hợp phi logic giữa các sắc thái nghĩa tương phản đã biến mỗi câu thành một câu trúc lưỡng tính, trộn lẫn khen - chê, vuốt ve - mắng chửi. Bakhtin xem ngôn ngữ thông tục dân gian như một vị thần Janus có hai gương mặt, nếu mặt trước là lời khen thì đằng sau nó là lời chửi. Nếu trong ngôn ngữ hằng ngày, giữa khen và chửi nhiều khi có sự phân biệt rõ ràng, thì đối với ngôn ngữ quảng trường, hai trạng thái đối lập hòa nhập thành một thể không tách rời. Trong khen có chửi và trong mắng có xoa. Đặc điểm này hoàn toàn tương hợp với trạng thái đang biến chuyển của sự vật theo tinh thần carnival. Cả thể giới chưa hoàn tất, không ngừng sinh sôi, đổi mới, và bằng những tiếng chửi hoặc lời tụng ca nhị chức năng, tiếng cười carnival kết nối vạn vật vào quá trình tổng thể bất tận ấy.

Dù thực sự nổi bật và biểu lộ cảm quan hội hè dân gian sắc nét, nhưng chắc hẳn nghệ thuật xử lý ngôn từ đầy đa dạng nhằm tạo ra tiếng cười trong tiểu thuyết Hồ Anh Thái không chỉ dừng lại ở các phương diện trên đây. Sự chơi trong sáng tạo nghệ thuật của ông thể hiện trên nhiều cấp độ, nhưng trước hết, luôn bắt đầu với hành trình thể nghiệm trò chơi ngôn từ qua từng tác phẩm.

3. KẾT LUẬN

Là thể hệ hậu chiến, Hồ Anh Thái tuy không thuộc về những người đầu tiên tái thiết tiếng cười trên diễn đàn văn học Việt, nhưng lại là nhà văn tạo lập được một phong cách đặc thù trong địa hạt tiếng cười. Lộ trình chuyển dịch của ông qua hai giai đoạn đã cho thấy hiện tượng carnival hóa tu

đuy tiểu thuyết. Tư duy ấy chi phối quyết định đến cấu trúc của tất cả các sáng tác ở giai đoạn thứ hai, cho đến cường độ tiếng cười có dao động mạnh yếu ở từng tác phẩm riêng biệt. Chắc chắn, bộ phận văn học chủ đạo âm hưởng hài hước không phải là toàn bộ giá trị trong sự nghiệp sáng tạo của Hồ Anh Thái, nhưng cần phải khẳng định, sự tác động của tư duy carnival hóa đã tạo ra những giá trị căn bản nhất.

4. TÀI LIỆU THAM KHẢO

(Tạp chí)

- [1] Phan Trọng Hoàng Linh, “Cơ sở nghiên cứu tiểu thuyết Việt Nam từ lý thuyết carnival của M.M. Bakhtin”, Tạp chí Nghiên cứu văn học, (3), tr.74-84, tháng 3/2016.

(Sách)

- [2] M.M. Bakhtin, Lý luận và thi pháp tiểu thuyết, Phạm Vĩnh Cư dịch, NXB Hội Nhà văn, Hà Nội, 1992.
- [3] M.M. Bakhtin, Những vấn đề thi pháp Dostoievski, Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân và Vương Trí Nhàn dịch, NXB Hội Nhà văn, Hà Nội, 1998.
- [4] M.M. Bakhtin, Sáng tác của François Rabelais và nền văn hóa dân gian Trung cổ và Phục hưng, Từ Thị Loan dịch, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội, 2006.
- [5] Lê Huy Bắc, Chủ nghĩa hiện thực huyền ảo & Gabriel Garcia Márquez, NXB Giáo dục Việt Nam, Hà Nội, 2009.
- [6] M. Kundera, Tiểu luận, Nguyễn Ngọc dịch, NXB Văn hóa thông tin, Hà Nội, 2001.
- [7] Hồ Anh Thái, Người đàn bà trên đảo & Trong sương hồng hiện ra (2 tiểu thuyết), NXB Phụ nữ, Hà Nội, 2005.
- [8] Hồ Anh Thái, Người và xe chạy dưới ánh trăng, NXB Trẻ, TP HCM, 2015.
- [9] Hồ Anh Thái, Tự sự 265 ngày, NXB Trẻ, TP HCM, 2013.
- [10] Hồ Anh Thái, Cõi người rung chuông tận thế, NXB Trẻ, TP HCM, 2013.
- [11] Hồ Anh Thái, Mười lẻ một đêm, NXB Trẻ, TP HCM, 2013.
- [12] Hồ Anh Thái, Đức Phật, nàng Savitri và tôi, NXB Đà Nẵng, Đà Nẵng, 2007.
- [13] Hồ Anh Thái, SBC là sản bắt chuột, NXB Trẻ, TP HCM, 2011.
- [14] Hồ Anh Thái, Dấu về gió xóa, NXB Trẻ, TP HCM, 2012.
- [15] Hồ Anh Thái, Những đứa con rải rác trên đường, NXB Trẻ, TP HCM, 2014.
- [16] Tz. Todorov, Thi pháp văn xuôi, Đặng Anh Đào – Lê Hồng Sâm dịch, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội, 2011.

(Mạng internet)

- [17] Lê Nguyên, “Nhìn lại các bước đi, lắng nghe những tiếng nói (Về văn học Việt Nam thời “đổi mới” 1975-1991)”, trên trang: <https://languyensp.wordpress.com/2013/04/19/nhin-lai-cac-buoc-di-lang-nghe-nhung-tieng-noi-ve-van-hoc-viet-nam-thoi-doi-moi-1975-1991/>, đăng nhập ngày: 19/4/2013.

TIỂU SỬ TÁC GIẢ



Phan Trọng Hoàng Linh

Năm sinh 1989, tại thành phố Huế. Tốt nghiệp Cử nhân và Thạc sĩ tại trường Đại học Khoa học, Đại học Huế vào các năm 2011 và 2014. Theo học nghiên cứu sinh chuyên ngành Lý luận văn học, khoa Văn học và ngôn ngữ, trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, ĐHQG Tp Hồ Chí Minh từ năm 2015. Hiện anh đang là giảng viên khoa Ngữ văn, trường Đại học Khoa học, Đại học Huế. Lĩnh vực nghiên cứu: Lý luận văn học, Thi pháp học, Mỹ học, ... Email: phantrongoanglinh@gmail.com