

HAI HIỆN TƯỢNG VĂN XUÔI NỔI BẬT CỦA VĂN HỌC TRUNG QUỐC CUỐI THẾ KỈ XX

Nguyễn Thị Mai Chanh

Khoa Ngữ văn, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội

Tóm tắt. Sự xuất hiện của một số hiện tượng văn xuôi Trung Quốc cuối thế kỉ XX như là đòn chót trong cuộc phá hủy trật tự văn học thiết lập từ nhiều thập niên kể từ sau ngày thành lập nước Trung Quốc mới (1949). Sự xuất hiện này đồng nghĩa với việc xác lập nên hình thái ý thức văn học mới, đưa sáng tác và tiếp nhận đến gần hơn với bản chất văn chương. Ngày nay, nói đến các hiện tượng văn xuôi Trung Quốc cuối thế kỉ XX là nói đến sự nghiệp đã qua của một lớp tác gia giờ đây đầu đã bạc. Nhìn từ góc độ nào đó, công việc ấy có chút tương tự như công việc của khảo cổ học, cũng có thể nói giống với việc vén màn thời gian nhìn lại một khúc quanh của văn học sử. Những thứ mà đương thời các hiện tượng văn học chủ trương lật đổ để xây dựng cái mới, thì giờ đây có thứ cũng lại đã đổ rồi, hay cũng chẳng còn gì là mới nữa. Đó ắt hẳn là “định mệnh” của bất kì công quả “tiên phong” đổi mới nào. Song thực ra, nếu không có cái định mệnh như thế thì đã không có lịch sử văn học đích thực. Việc đặt vấn đề nghiên cứu một cách khách quan những đóng góp của các hiện tượng văn xuôi nổi bật cuối thế kỉ XX đối với sự phát triển của văn học đương đại Trung Quốc là điều hết sức cần thiết.

Từ khóa: văn xuôi, tiểu thuyết, tự sự, văn học Trung Quốc, đổi mới văn học.

1. Mở đầu

Văn học Trung Quốc sau năm 1949 là nền văn học “thuộc về thể chế”, xa lạ với tinh thần đa nguyên, và trong phần lớn trường hợp, đó là môi trường thích hợp cho sự ra đời của những sáng tác mang tính minh họa. Vào lúc mà độ a dua, dung tục của các sáng tác minh họa đang ở đỉnh cao, không ít tác phẩm được viết ra chẳng khác gì những “rác thải tinh thần”, thì sự xuất hiện của một số hiện tượng văn học mới hẳn là một điều đáng quý. Nói đến sự ra đời của các hiện tượng văn xuôi Trung Quốc cuối thế kỉ XX, không thể phủ nhận tác dụng trực tiếp của sự du nhập kinh nghiệm văn học phương Tây, song dĩ nhiên chúng hoàn toàn không phải là sự vận dụng, “bắt chước” một cách giản đơn. Trước hết, đó như là một sự đáp ứng nhu cầu nội tại của sự đổi mới của chính bản thân văn học. Những dấu hiệu đổi mới thực ra vốn đã thấp thoáng ở các hiện tượng văn học trước đó, nhưng đến thời kì này, chúng càng được bộc lộ mạnh mẽ hơn. Hồ Sĩ Hiệp trong cuốn *Một số vấn đề văn học Trung Quốc thời kì mới*, có đề cập tới hai hiện tượng văn học: Đường Mẫn và Vương Sóc, trong đó nhà nghiên cứu nhận định, Vương Sóc là một “hiện tượng độc đáo”, “một trong những nhà văn kì tài của văn học đương đại Trung quốc” [1]. Tuy nhiên, do giới hạn phạm vi nghiên cứu, các hiện tượng văn học này chủ yếu được tác giả cuốn sách trình bày khái quát về phương diện cuộc đời và sự nghiệp sáng tác. Lê Huy Tiêu trong công trình *Đổi mới lí luận phê bình văn học Trung Quốc thời kì đổi mới*, khi bàn về vấn

Ngày nhận bài: 2/1/2021. Ngày sửa bài: 29/1/2021. Ngày nhận đăng: 10/2/2021.

Tác giả liên hệ: Nguyễn Thị Mai Chanh. Địa chỉ e-mail: maichanhnguyen@gmail.com

đề *Chủ nghĩa hiện đại và tiểu thuyết đương đại Trung Quốc* [2] cũng đã phân tích một số hiện tượng tiêu biểu như “tiểu thuyết Tiên phong”, “tiểu thuyết Tân tả thực” để làm nổi bật đặc điểm hậu hiện đại của văn học đương đại Trung Quốc. Song cũng do giới hạn mục đích và phạm vi nghiên cứu của công trình, các hiện tượng văn học được nói đến ở đây với tư cách là minh chứng để làm nổi bật những đổi mới về phương diện thi pháp, chứ chúng không phải được nhìn nhận như là những hiện tượng văn học được nghiên cứu chuyên sâu. Trong phạm vi bài viết này, chúng tôi tập trung tìm hiểu hai hiện tượng văn xuôi nổi bật cuối thế kỉ XX, đó là “tiểu thuyết Tiên phong” và “văn học Du côn” (với đại biểu toàn quyền là nhà văn Vương Sóc).

2. Nội dung nghiên cứu

2.1. “Tiểu thuyết Tiên phong”

Vào nửa sau thập niên 1980, một loạt nhà văn trẻ tuổi gồm Mã Nguyên, Hồng Phong, Du Hoa, Tô Đông, Diệp Triệu Ngôn... xuất hiện trên văn đàn Trung Quốc. Những thí nghiệm tiểu thuyết của họ đặc biệt thu hút sự chú ý rộng rãi của độc giả đương thời. Giới nghiên cứu, phê bình văn học lúc đó đã dùng cụm từ “Tiên phong phái” để gọi chung các nhà văn này. Trong nhiều bài khảo cứu, phê bình văn xuôi Trung Quốc thập niên 80-90 của thế kỉ XX, các cụm từ “tiểu thuyết Tiên phong” (先锋小说), “tiểu thuyết Hiện đại phái” (现代派小说), “tiểu thuyết Trào lưu mới” (新潮小说) nhiều khi được dùng như những cụm từ đồng nghĩa, tuy nhiên dưới góc nhìn mang tính hệ thống của văn học sử, các tên gọi trên thực ra để định danh những hiện tượng và nhóm sáng tác khác nhau. Nói tới “tiểu thuyết Hiện đại phái” là nói tới các tác phẩm tiêu biểu: *Không có lựa chọn nào khác* (Lưu Sách Lạp), *Biển tàu không chủ đề* (Từ Tinh), *Đám mây già nua* (Tàn Tuyết), *Anh không thể thay đổi được tôi* (truyện ngắn, Lưu Tây Hồng) - những tác phẩm chịu ảnh hưởng hoặc xa hoặc gần các cuốn tiểu thuyết hiện đại Mỹ, như *Bắt trẻ đồng xanh* (*The Catcher in the Rye*, 1951) của J.D. Salinger, *Trên đường* (*On the Road*, 1957) của Jack Kerouac, *Bẫy - 22* (*Catch-22*, 1961) của Joseph Heller. Ở đó, độc giả bắt gặp tâm tư của lớp người trẻ tuổi không còn thiết tha với ý thức lịch sử hay giá trị niềm tin; họ cười cợt trước vẻ đạo mạo của tiền bối, chán chường, đau khổ trước sự trống rỗng của đời sống hiện tại. “Tiểu thuyết Hiện đại phái” là hiện tượng văn hóa xuất hiện đúng lúc kết thúc Đại cách mạng văn hóa điên loạn (1976). Trào lưu “Tiểu thuyết Tiên phong” cũng bắt đầu từ sau thời kì Cách mạng văn hoá và phát triển mạnh vào khoảng thập niên 1980, khi sự tiếp xúc với văn chương phương Tây tại Trung Quốc được mở rộng không ngừng. Nhưng trào lưu này phân biệt với “Tiểu thuyết Hiện đại phái” ở chỗ, nó chú trọng tới việc tìm tòi hình thức biểu đạt. Các tác gia “Tiểu thuyết Tiên phong” nhấn mạnh phương diện nghệ thuật tự sự, đồng thanh hô hào vấn đề “tư tưởng của hình thức”. Họ đều là những người quan tâm đặc biệt đến các nhà lí luận tự sự phương Tây như Robbe-Grillet, Roland Barthes, Jorge Luis Borges. “Độ không của lối viết”, “tư tưởng của hình thức”, “bẫy trần thuật” (trap narrative)... là những cụm từ gây hứng thú rất lớn đối với họ.

Nghệ thuật chính yếu của “Tiểu thuyết Tiên phong” thể hiện tập trung ở đặc trưng “phản truyền thống”. Các tác giả đặc biệt có ý thức chống lại các thói quen tiếp nhận và nguyên tắc sáng tác cũ. Với họ, việc theo đuổi những mới lạ trong phong cách và hình thức nghệ thuật đã trở thành mục đích chính của sáng tạo. Nghệ thuật là trên hết, nghĩa vụ xã hội của sáng tác chỉ là thứ yếu, đó là tinh thần của phái “tiên phong”. Đi sâu khám phá thế giới nội tâm con người với các thủ pháp ẩn dụ, ám thị, tượng trưng, liên tưởng, phối trộn tri cảm của các giác quan, các tác gia yêu thích miêu tả, biểu hiện những cảnh mộng, những cảnh đột hiện phút chốc trong tâm thức, những huyền bí ẩn ức của nội tâm, hay chuỗi miên man bất tuyệt của dòng ý thức. Tự sự của “tiểu thuyết Tiên phong” thực hiện tham vọng “tái cấu trúc” đồng hỗn độn của sự việc thành chuỗi “nội cảm” tự do, phi logic.

Có thể thấy rất rõ “Tiểu thuyết Tiên phong” luôn tìm cách hóa giải hoặc giấu nhại mô thức tự sự truyền thống. Các nhà văn quan niệm, trần thuật là để tham chiếu đời sống hơn là sự phản ánh đời sống; tự sự như là một sự mời gọi tham dự trần thuật, chứ không phải là sự biểu đạt chủ đề, thể hiện tư tưởng một cách rõ ràng trao vào tay bạn đọc. Các nhà “Tiểu thuyết Tiên phong” không tự cho, nói đúng hơn là không dám nhận việc viết như là một sự thực hiện nghĩa vụ xã hội cao cả hơn người. Sáng tác đối với họ, có nghĩa là cùng một lúc công khai từ bỏ nhiệm vụ “kép” mà các tiểu thuyết gia truyền thống vốn theo đuổi: khám phá “bản chất” và phản ánh “chân thực” lịch sử. Việc từ bỏ này thực ra gắn liền với việc lật ngược lại quan niệm “hiện thực chủ nghĩa” của văn học truyền thống. Tiếp thu tinh thần văn luận phương Tây, các tác gia coi văn bản chỉ có một công năng - công năng quy chiếu tự ngã của người cầm bút, chứ không phải là quy chiếu hiện thực ngoại tại. Với họ, văn bản là trò chơi của trần thuật. Dưới con mắt của phê bình truyền thống, kết cấu văn bản “tiểu thuyết Tiên phong” tỏ ra tản mạn, rời rạc, thiếu chiều sâu, bởi lẽ mục đích các nhà văn nhắm tới không phải là chiều sâu phản ánh, mà là sự “trải rộng” của văn bản. Cái gọi là sự “trải rộng” văn bản ấy chính là chỉ sự đan dệt đa chiều giữa các từ, các chữ - một sự đan dệt mà phần quan trọng dựa vào con thoi liên tưởng tự do của người tiếp nhận. Như vậy, nhân vật trong văn bản trần thuật cũng chẳng phải là những hình tượng được khắc họa, những bức chân dung cân hoàn chỉnh; mà chỉ là một kí hiệu, một cái tên, hay một sự chỉ trỏ...

Các nhà nghiên cứu Trung Quốc nhất trí coi năm 1984 - năm nhà văn Mã Nguyên xuất bản tác phẩm *Nữ thần sông Lhasa* (拉萨河女神 *La Sa Hà nữ thần*) là mốc khởi đầu của “tiểu thuyết Tiên phong”. Ở tác phẩm này, lần đầu tiên, nhà văn đã đặt yếu tố “kể chuyện” lên trên “câu chuyện”, chuyển trọng tâm tự sự từ chỗ “viết cái gì” sang “viết ra sao”. Tác phẩm này là sự dán ghép các sự kiện không có quan hệ nhân - quả thành một bức tranh tự sự. Từ *Nữ thần sông Lhasa*, các sáng tác văn xuôi phái Tiên phong lần lượt chiếm lĩnh văn đàn. Mỗi tác phẩm của dòng phái này đều là một thực nghiệm thám hiểm một tiểu mê cung tự sự. Sáng tác của các nhà “tiểu thuyết Tiên phong” trở thành việc dùng bản thân diễn ngôn trần thuật để nói về bản thân tự sự. Các nhà văn đã tìm cách điều chỉnh lại khoảng cách giữa câu chuyện và trần thuật. Tự sự, đối với họ là cuộc tìm kiếm tính chất bất định của hình thái xã hội lịch sử giữa muôn vàn câu chuyện...

Từ những sáng tạo của phái Tiên phong cho thấy các tác giả đã trình diễn một quan niệm tiểu thuyết mới. Ở đây có sự đổi mới cả kinh nghiệm xử lí ngôn ngữ cũng như phương thức trần thuật. “Tiểu thuyết Tiên phong” đã thực hiện một sự khiêu khích thực sự đối với mô thức tự sự truyền thống của văn học Trung Quốc. Nói như các nhà nghiên cứu, “tiểu thuyết Tiên phong” không phải là sự “biến dị”, hay “hoán đổi” (transmutation) thể loại, mà là một sự “giải cấu” đối với thể loại.

Tuy nhiên, bước vào thập niên 1990, sự xuất hiện các tác phẩm như *Thê thiếp sum vầy* (Tô Đồng), *Sống, Hứa Tam Quan bán máu* (Dư Hoa)... cho thấy những nỗ lực vươn lên trên vũng lầy của “trò chơi ngôn từ” cũng như “thủ pháp vị thủ pháp” của “Tiểu thuyết Tiên phong” để đạt tầm mắt tới các vấn đề mang ý nghĩa nhân sinh, khám phá cảnh ngộ sinh tồn của nhân loại. Cố gắng mới ấy cũng cho thấy sự trở về với chủ nghĩa hiện thực của các nhà văn Tiên phong.

Như vậy, có thể xem “Tiểu thuyết Tiên phong” với những tên tuổi Dư Hoa, Tô Đồng, Diệp Triệu Ngôn, Cách Phi, Tôn Cam Lộ... xuất hiện trên văn đàn như là một nỗ lực thực nghiệm thể loại, ứng dụng phương thức tự sự mới. Cố gắng của các nhà văn chính là nhằm đưa văn học quay về với chính nó (“hồi quy tự thân”). Tuy nhiên, nói vậy không có nghĩa là “Tiểu thuyết Tiên phong” chỉ có chuyện “cách mạng hình thức” mà hoàn toàn không chút bận tâm gì đến “nội dung” hiện thực. Trong văn học nghệ thuật nói chung, nói chuyện chỉ “cách mạng” mỗi hình thức mà không quan tâm tới nội dung là cách nói đáng ngờ. “Tiểu thuyết Tiên phong” quan tâm tới hình thức tự sự, thí nghiệm tiểu thuyết mới chính là vì nó muốn giải cấu những nội dung

- ý nghĩa của chính những câu chuyện, những đề tài hãy còn tươi nguyên và đầy ám ảnh trong kí ức của cả một thế hệ vừa ra khỏi cơn mê cuồng Đại cách mạng văn hóa: bạo lực, cái chết, ức chế tình dục, tha hóa tính người, những cơn lên đồng tập thể, những mê sảng lí tưởng,... Tất nhiên, giữa mục đích hay ước nguyện với thực tế hành động bao giờ cũng có khoảng cách. Cho nên, rốt cuộc “tiểu thuyết Tiên phong” cũng không tránh được những lúc “lực bất tòng tâm”. Những cố gắng đổi mới của các nhà văn không phải lúc nào cũng thành công hay cũng chứng tỏ được nhu cầu xác đáng. Và rồi, việc trượt vào cơn khủng hoảng “nghệ thuật vị nghệ thuật”, “hình thức có tư tưởng riêng” là điều khó tránh khỏi.

2.2. “Văn học Du côn” và hiện tượng Vương Sóc

“Văn học Du côn” (nguyên văn tiếng Hán là “痞子文学” - phiên âm Hán ngữ: “pizi wenxue”, phiên âm Hán Việt: “bĩ tử văn học”) là một cách tạm dịch. Từ “du côn” có thể viết ra chữ Hán nhưng nó không phải là từ tiếng Hán, mà là từ Hán Việt. Trong tiếng Hán hiện đại, từ này thường dùng để chỉ thành phần vô công rồi nghề, du thủ du thực, thậm chí chỉ hạng côn đồ, lưu manh, vô lại.

Trước khi xuất hiện từ “du côn”, Hán ngữ dùng phổ biến từ “流氓” (lưu manh). Trong tiếng Hán cổ, “lưu manh” không mang nghĩa xấu. “Manh” (氓) vốn chỉ người dân mất đất đai, vườn tược, phải phiêu tán lang thang kiếm sống; dần dần về sau được dùng để chỉ hạng người du thủ du thực; và ngày nay, thường được dùng nghiêng về nghĩa xấu: chỉ những thành phần, hành vi không được chấp nhận cả về luân lí đạo đức hay pháp luật. Có thể nói, “lưu manh” đã trở thành một “phạm trù” phê bình văn chương tại Trung Quốc từ thời Ngũ Tứ, và đó cũng là phạm trù gây “chia rẽ” giới phê bình hơn bất cứ từ nào hết. Đối với một bộ phận cầm bút, “lưu manh” gắn với tinh thần dám phê phán - tinh thần phản nghịch của lớp người dám chống lại sự áp chế. Nhưng từ những năm 30 của thế kỉ XX, từ này lại gắn liền với những biểu hiện bị xem là tội tề về đạo đức trên văn đàn nói riêng, trong sinh hoạt văn hóa xã hội nói chung, bị coi là biểu hiện của gu văn hóa thấp kém. Lỗ Tấn từng viết một bài khảo luận dài nhan đề *Diễn biến của lưu manh* đăng trên nguyệt san *Trăng non* năm 1930. Một năm sau, ông quay lại đề tài này qua bài *Liếc nhìn văn nghệ Thượng Hải* với sự phê phán mạnh mẽ “văn nghệ lưu manh” và “lưu manh văn nghệ” ở Thượng Hải. Theo Lỗ Tấn, “Bất luận xưa cũng như nay, phạm là không có chủ trương hoặc lí luận nhất định, mà biến hóa khiến ta không lần ra được đường hướng, lại lúc nào cũng có thể lấy lí luận đủ loại đủ phe phái làm vũ khí cho mình thì đầy đều có thể gọi chung là lưu manh” [3]. Không chỉ giới hạn sự phê phán trong văn đàn, Lỗ Tấn còn xem “lưu manh” là đặc tính văn hóa lịch sử quốc gia, một phần của quốc dân tính Trung Quốc.

Kể từ sau khi nước Trung Quốc mới được thành lập, các nhiệm vụ đấu tranh giai cấp, cách mạng văn hóa, giáo dục xã hội chủ nghĩa tạm “đẩy lùi” câu chuyện “văn hóa lưu manh” ra khỏi dòng chảy của văn hóa chính thống. Thế nhưng, khi Trung Quốc bước vào thời đại cải cách khai phóng, thì từ “lưu manh” bắt đầu quay trở lại. Vào khoảng mười lăm năm cuối thế kỉ XX, từ này một lần nữa “tái xuất giang hồ”, trở thành từ khóa trong sinh hoạt nghiên cứu, phê bình văn chương Trung Quốc. Sự tái xuất của từ khóa này gắn liền với hiện tượng Vương Sóc - nhà văn, nhà biên kịch thuộc “trường phái Bắc Kinh mới”. Và dường như để phân biệt, hay có thể là để biểu thị sự đổi mới nào đó, giới nghiên cứu, phê bình văn học nghệ thuật Trung Quốc cũng đã khai sinh cụm từ: “Văn học Du côn”.

“Văn học Du côn” xuất hiện và sinh tồn trong vài ba thập niên cuối thế kỉ XX tại Trung Quốc như là một phần của thực tiễn sinh hoạt văn hóa đô thị thời đại kinh tế thị trường hóa. Hiện tượng văn học này không có sự tập hợp các nhà văn thành “tổ chức” hay “phái nhóm” nào, càng không có chuyện “tuyên ngôn” hay công bố tôn chỉ lí luận sáng tác. Danh xưng “văn học Du côn” cũng không phải là cách (mà nhà văn “du côn” nào đó) tự xưng hay tự gọi. Phát ngôn nổi tiếng “Tôi là du côn tôi sợ ai” mà truyền thông và giới bình luận thường gắn với nhà văn

Vương Sóc thực ra là mượn nhan đề của một tiểu thuyết mạng viết về “ái tình đô thị” của tác giả có nickname: “1124 Biển mùa thu” được dẫn lại trong tiểu thuyết *Không chút đường dẫn* của Vương Sóc. Trong nguyên văn nhan đề tiểu thuyết ấy, “du côn” cũng là một cách tạm dịch từ “流氓” (lưu manh).

Vương Sóc được xem là tác giả toàn quyền của hiện tượng “Văn học Du côn” với ý thức dùng sáng tác văn học như là một công cụ chống lại cái “cao cả” và vĩnh. Đối tượng của phỏng nhại, hí hước, cợt giễu trong tiểu thuyết Vương Sóc chính là những quan niệm giá trị đạo đức đã và đang được treo lơ lửng như những khẩu hiệu ngang đường. Sự xuất hiện hiện tượng Vương Sóc từng dẫn đến những tranh luận khen - chê đối địch nhau trên khắp các mặt trận văn hóa tại Trung Quốc. Phái khẳng định khen “Văn học Du côn” là sự biểu hiện của tinh thần phản kháng, của thái độ phê phán hiện thực. Tác giả Thạch Ánh Chiếu có bài biện giải rất thú vị, nhận định Vương Sóc là nhà văn đã sử dụng “lưu manh” như là một vũ khí nhằm “đánh bật gen lưu manh mọc sâu trong truyền thống” Trung Hoa. Nhà phê bình gọi đó là “chiến thuật lưu manh” [4]. So với phái khẳng định, phái phủ định có vẻ cao tiếng hơn. Một loạt học giả, nhà phê bình, nhà văn, nhà hoạt động văn hóa gồm đủ các thế hệ từ lão niên cho đến trung niên như Hà Mãn Tử, Chu Học Cần, Vương Nguyên Hoa, Đặng Hiểu Mang, Lâm Hiền Dã, Đơn Chính Bình... đều tỏ thái độ phê phán. Chẳng hạn, Chu Học Cần cho rằng, “Văn học Du côn” đại biểu bởi Vương Sóc là một mạo xung của văn học bình dân, là sự “phục sinh” của thói lưu manh đích thực. Diễn ngôn lưu manh được tạo dựng bởi tác phẩm Vương Sóc phản ánh tinh thần hủ bại, sự hư vô tinh thần của giới trí thức thập niên 1990, nhưng đó không phải là tinh thần hư vô của Milan Kundera, mà chỉ là một “phiên bản thô tục” [5] mà thôi. Dĩ nhiên, ngoài hai phái khen và chê, cũng có ý kiến gạn đục khơi trong, khen điều đáng khen, chê điều phải chê. Ví như, nhà nghiên cứu Đặng Hiểu Mang đánh giá: tác phẩm Vương Sóc chẳng phải là cái gì mới, đó cũng chỉ là “biểu tượng của sự đổ vỡ nhân cách, sự đọa lạc văn hóa”, nhưng vì “nó phơi bày gốc nền của văn hóa Trung Quốc nên cũng có giá trị đại biểu cho cuộc chuyển đổi thời đại, có tác dụng phản tỉnh đối với người đọc” [6].

Nhận diện, lí giải về hiện tượng “Văn học Du côn” và Vương Sóc, theo chúng tôi cần bắt đầu từ chính các sáng tác, cũng như cuộc đời, con người của nhà văn. Không ai có thể phủ nhận những gì tác giả này đã cống hiến cho đời sống văn hóa Trung Hoa. Vương Sóc đến với văn hóa đại chúng bắt đầu từ việc sáng tác văn xuôi, kể đó là phim truyền hình (viết kịch bản, đạo diễn và là diễn viên). Nhiều tiểu thuyết của ông hiện đã có các bản dịch tiếng Nhật, tiếng Anh, tiếng Pháp, tiếng Ý, tiếng Tây Ban Nha và cả tiếng Hindi. Tác phẩm Vương Sóc tuy không được các nhà phê bình khen ngợi nhiều nhưng lại nhận được sự hoan nghênh nhiệt liệt của độc giả. Sách của Vương Sóc có thể không được giới trí thức hay độc giả chuyên môn xem là tác phẩm mà đọc nó đưa lại vinh dự cho mình, nhưng lại được độc giả phổ thông chuyên tay mền mọ. Từ tiểu thuyết đến kịch bản phim, thậm chí cả ngôn ngữ của Vương Sóc đều có ý nghĩa mở đầu cho phong cách viết mới ở Trung Quốc, ảnh hưởng rất lớn đến tác giả trẻ tuổi đương thời. Dưới ngòi bút Vương Sóc, những tay vô lại biến thành anh hùng, kẻ lưu manh thành người đáng ngưỡng mộ, trong khi “anh hùng của nhân dân” thì trở thành kẻ nực cười, nhân vật tích cực chính diện của truyền thống trở thành những nạn nhân hài hước. Số đông độc giả vui khoái với lối văn “trăm phần trăm bạch thoại” tràn đầy ngôn từ mạt li, tiếng chửi thề... như chộp thẳng từ vỉa hè hay bàn uống bia vào vậy. Tự sự tiểu thuyết Vương Sóc diễn tả lại tất cả những sống sượng nhưng hết sức sinh động của những đề tài mang tính “thời đại” như: tình dục, nổi thất vọng tinh thần, niềm hoài nghi quá khứ vô tích vị... Sáng tác của Vương Sóc thể hiện rõ ràng khuynh hướng được cho là “phi lí trí” và “phản truyền thống”. Nhà văn không có ý định thủ vai người hướng dẫn tinh thần hay kẻ cứu rỗi linh hồn con người. Thế giới nhân vật trong các tác phẩm của ông phản ánh tâm tư và cung cách sống của lớp trẻ hiện đại, gần gũi với giới trẻ Âu-Mỹ thời phong trào Hippie. Đó chính là lí do tác giả này được so sánh với nhà văn Mỹ Jack Kerouac (1922-1969), và điều đó cũng lí giải vì sao Vương Sóc được coi là đại biểu văn xuôi hàng đầu

của sự phản ánh cuộc sống đô thị Trung Quốc trong những thập niên sau cùng của thế kỉ XX. Qua những trang viết, nhà văn đã phơi bày thực trạng bề sâu của đời sống sinh hoạt đô thị - đời sống của những người buôn bán nhỏ, người làm thuê vô gia cư, những kẻ thất nghiệp, gái mại dâm, dân du thủ du thực.

Chúng ta đều biết, công cuộc Cải cách mở cửa được thực hiện ở Trung Quốc từ năm 1978, nói giản dị như Đặng Tiểu Bình là công việc “thực sự cầu thị”. Cầu thị thì phải học, học thì phải có bằng cấp. Năm 1977, Trung Quốc khôi phục việc thi đại học bị chấm dứt sau nhiều năm trong Cách mạng văn hóa. Nhà văn Vương Sóc cũng như cả thế hệ lớn lên trong thời đại Cách mạng văn hóa lẽ đương nhiên không biết đến giảng đường đại học. Rất có thể đó chính là điều cắt nghĩa thái độ khinh thường trí thức của Vương Sóc được thể hiện trong các sáng tác. Về giới trí thức “có học” - những người “có đào tạo” thì họ luôn tỏ ra giữ khoảng cách với tác gia “ít học”, coi việc đọc “Văn học Du côn” là một việc tầm thường, cho nên cũng dễ hiểu vì sao họ dị ứng với ngôn ngữ tiểu thuyết Vương Sóc tràn đầy tiếng lóng và gần như chỉ là phương ngữ, dù đó là phương ngữ Bắc Kinh. Tuy nhiên, khách quan mà nói thì ngay cả những nhà phê bình bảo thủ nhất cũng phải thừa nhận sự phản ánh tài tình của nhà văn về cái thế hệ đi ra từ cuộc Đại cách mạng văn hóa kéo dài cả thập niên - cái thế hệ đã bị thực tế đập vỡ lí tưởng và thời đại đánh cắp đi tuổi trẻ giờ đây bối rối trước thời buổi mới, mất phương hướng, chấn thương về tinh thần và tâm tư bưng bưng tình cảm “phản loạn”. Cho dù tính nghệ thuật của tiểu thuyết Vương Sóc được bình luận ra sao, thì điều rõ ràng là các tác phẩm của ông đã cho thấy thực tế tiểu thuyết có thể được viết theo nhiều cách. Trước sau, nhân vật gây sốt nhất trong nền văn hóa đại chúng ấy vẫn được coi là nhà văn nổi tiếng nhất của thập niên sau cùng của thế kỉ XX tại Trung Quốc.

3. Kết luận

Từ sau năm 1949, Trung Quốc đi vào thời đại lịch sử khác biệt với các giai đoạn lịch sử từng trải. Hoàn cảnh lịch sử-xã hội mới đã tạo ra những giới hạn không gian diễn ngôn văn học mới - một diễn ngôn mà trong đó sự trần thuật lịch sử cách mạng giữ địa vị trung tâm, phương pháp sáng tác hiện thực xã hội chủ nghĩa giữ địa vị chủ đạo. Sáng tác văn xuôi thời kì 17 năm sau lập quốc (1949-1966) nói chung đã làm đứt mạch những tìm tòi hiện đại thực hiện bởi văn học nửa đầu thế kỉ XX tại đất nước này. Cho đến giai đoạn sau 1976, sự ra đời của một loạt hiện tượng văn học lớn: “văn học Vết thương”, “văn học Phản tư”, “văn học Tầm căn”... đã đem lại những chuyển biến trong quan niệm về văn học, mô thức chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đóng kín, đơn nhất, tù túng bị phá vỡ, phương pháp sáng tác trở nên đa nguyên, đa dạng hơn. Các hiện tượng văn xuôi cuối thế kỉ XX như “tiểu thuyết Tiên phong”, “văn học Du côn” chính là nằm trong mạch nguồn đổi mới ấy, đã tỏ rõ thái độ cách tân mạnh mẽ và tiếp tục có những đóng góp tích cực cho nền văn học đương đại Trung Quốc.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1] Hồ Sĩ Hiệp, 2003. *Một số vấn đề văn học Trung Quốc thời kì mới*. Nxb Đại học Quốc gia TP Hồ Chí Minh, tr. 303.
- [2] Lê Huy Tiêu, 2014. *Đổi mới lí luận phê bình văn học Trung Quốc thời kì đổi mới*. Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội, tr. 204.
- [3] Lỗ Tấn, 1981. “Liếc nhìn văn nghệ Thượng Hải”, *Lỗ Tấn Toàn tập*, quyển 4. Nxb Văn học Nhân dân, tr.297 (鲁迅,1981.“上海文艺之一瞥”,鲁迅全集,第4卷,人民文学出版社,297页).

- [4] Lưu Hạc Thủ chủ biên, 2001. “Phổ hệ của lưu manh”, *Hoàng đế và lưu manh*. Nxb Thái Bạch, tr.358 (见刘鹤守等编, 2001. “流氓的谱系”, 皇帝与流氓, 太白文艺出版社, 358页).
- [5] Lưu Hạc Thủ chủ biên, 2001. “Sự thành công lần thứ hai của lưu manh”, *Hoàng đế và lưu manh*. Nxb Thái Bạch, tr. 418-424 (见刘鹤守等编, 2001. “流氓的第二次成功”, 皇帝与流氓, 太白文艺出版社, 418-424页).
- [6] Lưu Hạc Thủ chủ biên, 2001. “Vương Sóc và văn hóa Trung Quốc”, *Hoàng đế và lưu manh*. Nxb Thái Bạch, tr. 371 (见刘鹤守等编, 2001. “王朔与中国文化”, 皇帝与流氓, 太白文艺出版社, 371页).

ABSTRACT

Two outstanding literary phenomena of the Chinese literature at the end of the 20th century

Nguyen Thi Mai Chanh

The Faculty of Philology, Hanoi National University of Education

The emergence of some literary phenomena in Chinese literature at the end of the 20th century was the last hit to the collapse of the literature order that had been established since several centuries ago after the founding of new China (1949). This emergence is considered equivalent to the establishment of an innovative literary concept, bringing literary composition and delivery closer to the nature of the literature. Nowadays, upon discussing the Chinese literary phenomenon at the end of the 20th century, it is inevitable to connect it with the life-long career of an aging generation of writers. To unearth the contribution of this generation is somehow similar to an archeologist's work and also comparable to the critical observation of a turning point in the literary history. Elements that those literary phenomena used to strive to overthrow in order to replace them with new concepts have been eradicated or outdated, which seems to be the “fate” of any “pioneering” movement. However, that fate is inevitable during the course of literary history. Therefore, it is deemed vital to conduct an objective research on the contributions of the outstanding literary phenomena at the end of the 20th century to the development of modern Chinese literature.

Keywords: prose, novel, narrative, Chinese literature, literary innovation.