BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO
TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM HÀ NỘI

PHẠM THỊ THU

PARODY/NHẠI TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM ĐƯƠNG ĐẠI

Chuyên ngành: Văn học Việt Nam

Mã số : 62. 22. 01. 02

LUẬN ÁN TIẾN SĨ NGỮ VĂN

***Người hướng dẫn khoa học*: PGS.TS. Nguyễn Thị Bình**

HÀ NỘI – 2016

LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan đây là công trình nghiên cứu khoa học của riêng tôi. Mọi thông tin trong luận án đều khách quan, chính xác, trung thực và chưa được công bố ở bất kì công trình nào khác.

Tác giả luận án

Phạm Thị Thu

MỤC LỤC

Trang

PHẦN MỞ ĐẦU 1
1. Lí do chọn đề tài 1
2. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu 3
3. Mục tiêu và nhiệm vụ nghiên cứu 4
4. Phương pháp nghiên cứu 4
5. Đóng góp mới của luận án 6
6. Cấu trúc luận án 6
Chương 1. TỔNG QUAN VẤN ĐỀ NGHIÊN CỨU 7
1.1. Tình hình nghiên cứu về *parody /nhại* trên thế giới 7
1.1.1. Từ các nhà hình thức Nga tới Bakhtin 8
1.1.2. Giới hạn khắt khe của Gérard Genette 12
1.1.3. Linda Hutcheon và parody/nhại hậu hiện đại 13
1.1.4. Margaret A. Rose 18
1.1.5. Simon Dentith 19
1.2. Tình hình nghiên cứu về *parody/nhại* ở Việt Nam 20
1.2.1. Tình hình dịch thuật, giới thiệu lý thuyết parody/nhại 20
1.2.2. Tình hình ứng dụng lí thuyết parody/nhại trong nghiên cứu văn học 21
1.3. Quan niệm về *parody/nhại* trong luận án 28
1.3.1. Việc dịch thuật ngữ parody sang tiếng Việt 28
1.3.2. Đặc điểm của parody/nhại 28
1.3.3. Cấu trúc của parody/nhại 34
1.3.4. Chức năng của parody/nhại 35
1.4. *Parody/Nhại* trong lịch sử văn chương Việt Nam trước năm 1975 38
1.4.1. Parody/Nhại trong văn học dân gian 38
1.4.2. Parody/Nhại trong văn học viết 41
Chương 2. *PARODY/NHẠI* VĂN BẢN VÀ CÁC PHONG CÁCH NGÔN NGỮ TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM ĐƯƠNG ĐẠI 53
2.1. *Parody/Nhại* văn bản và phong cách văn chương 53
2.1.1. Parody/Nhại huyền thoại 53

2.1.2. Parody/Nhại văn học dân gian 60
2.1.3. Parody/Nhại văn học viết.....64
2.1.4. Parody/Nhại văn bản và phong cách ngôn ngữ cá nhân.....68
2.1.5. Parody/Nhại phong cách kịch.....76
2.2. *Parody/Nhại* các phong cách ngôn ngữ chức năng.....79
2.2.1. Parody/Nhại phong cách báo chí - công luận 79
2.2.2. Parody/Nhại phong cách ngôn ngữ hành chính - công vụ 83
2.2.3. Parody/Nhại lối chép sử.....84
2.3. *Parody/Nhại* và diện mạo lời văn của tiểu thuyết Việt Nam đương đại 87
2.3.1. Đa giọng hóa lời văn.....87
2.3.2. Carnaval hóa trên bình diện ngôn từ.....94
Chương 3. *PARODY/NHẠI* THỂ LOẠI TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM ĐƯƠNG ĐẠI 104
3.1. *Parody/Nhại* truyện trinh thám 105
3.1.1. Phá hủy cốt truyện trinh thám.....107
3.1.2. Parody/Nhại / giải bỏ nhân vật trinh thám 122
3.2. *Parody/Nhại* tiểu thuyết tình cảm, tâm lí 132
3.2.1. Parody/Nhại mô hình tiểu thuyết tình cảm, tâm lí 133
3.2.2. Parody/Nhại kiểu nhân vật số phận.....137
3.3. *Parody/Nhại* tự truyện.....140
KẾT LUẬN 147
DANH MỤC CÔNG TRÌNH CỦA TÁC GIẢ ĐÃ CÔNG BỐ CÓ LIÊN QUAN ĐẾN ĐỀ TÀI LUẬN ÁN.....151
THƯ MỤC THAM KHẢO.....152
PHỤ LỤC

PHẦN MỞ ĐẦU

1. Lí do chọn đề tài

1.1. *Parody*/*Nhại* là một câu chuyện trải dài trong lịch sử nghệ thuật thế giới từ cổ đại tới nay và trải rộng trong tất cả các loại hình: văn chương, âm nhạc, hội họa, điêu khắc, điện ảnh... Trong văn chương, *parody*/*nhại* đã và đang trở thành một mối quan tâm học thuật quan trọng trong lý thuyết phê bình và các nghiên cứu thực hành, đặc biệt, từ nửa sau thế kỉ XX, khi sáng tác văn chương và nghệ thuật hậu hiện đại nở rộ.

Trong đời sống học thuật Việt Nam hiện nay, tuy *parody/nhại* vẫn là một chủ đề được luận bàn nhưng chưa được khảo sát và nghiên cứu kĩ lưỡng. Đó là do sự thiếu vắng những công trình dịch thuật, nghiên cứu lý thuyết, những khuyết thiếu trong tiếp cận dữ liệu văn học quá khứ, những e dè trong tiếp cận và đánh giá các hiện tượng văn chương liên quan tới hình thức này.

Các bài dịch rải rác, một số nghiên cứu có tính chất đặt vấn đề gần đây thôi thúc và đòi hỏi một sự nghiên cứu chuyên sâu và hệ thống hơn.

Nỗ lực của chúng tôi ở luận án này là đóng góp phần nào vào yêu cầu học thuật có tính cấp thiết ấy.

1.2. Trong bối cảnh toàn cầu hóa, tiểu thuyết Việt Nam đang có những chuyển động để hòa nhập với thế giới như một xu thế tất yếu. Những cây bút như Phạm Thị Hoài, Nguyễn Huy Thiệp, Nguyễn Bình Phương, Hồ Anh Thái, Tạ Duy Anh, Đoàn Minh Phượng, Nguyễn Việt Hà, Thuận, Phan An, Đặng Thân,… thực sự đã đem lại nét mới cho diện mạo văn chương. Điều dễ nhận thấy trong sáng tác của họ là sự xuất hiện của *parody/nhại*. Tuy ít nhiều còn gây tranh cãi nhưng *parody/nhại* thực sự đã trở thành một hiện tượng nghệ thuật phổ biến của văn học Việt Nam đương đại. Có thể nói, đây là vấn đề vừa mang tính lịch sử, vừa mang tính thời sự, cần được quan tâm nghiên cứu, giải thích và đánh giá thỏa đáng.

Khi soi chiếu vào văn chương Việt Nam đương đại, tính chất "có vấn đề" của *parody/nhại* vừa ở phương diện lí thuyết, vừa ở phương diện văn học sử chính là xuất phát điểm thôi thúc chúng tôi lựa chọn đề tài ***Parody/Nhại* trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại.** Theo đó, chúng tôi giới hạn mối quan tâm về

parody/nhại trong tiểu thuyết Việt Nam sau đổi mới như một vấn đề văn học sử đồng thời không tách rời với những mối quan tâm về lý thuyết văn hóa, văn học hiện đại. Lựa chọn giai đoạn sau năm 1986 như một điểm mốc văn học sử không có nghĩa là chia cắt *parody/nhại* khỏi tiến trình lịch sử dài lâu của nó. Đây là lựa chọn nhằm tập trung vào một trong những vấn đề thú vị và có thể tạo ra đối thoại sâu rộng về các hiện tượng văn học đương đại. Nhìn bao quát tiểu thuyết được xuất bản sau năm 1986 sẽ thấy hình thức *parody/nhại* với những biểu hiện đa dạng không phải cái gì dị biệt, lạc loài, mà nằm trong nỗ lực mở rộng thêm cách nhìn, cách nghĩ, cách tư duy về văn học, một cách cảm về đời sống, và cùng với nó, những nỗ lực đổi mới ngôn ngữ như một sự vận động tự thân của văn học. *Parody/Nhại* là hiện tượng văn học sử đã tồn tại trong văn chương Việt Nam từ lâu, ban đầu nó chỉ được coi như một thủ pháp nghệ thuật nhưng dần dần nó trở thành hiện tượng chứa nội dung rộng hơn một thủ pháp, ở bề sâu của nó là quan niệm thẩm mĩ, là cái nhìn đậm tính dân chủ, nhân bản và nhu cầu kết nối với văn hóa dân tộc. Mới rồi cũ, lạ rồi quen, gây hấn rồi thân thiện, bất thường rồi dường như đã/đang trở nên bình thường, *parody/nhại*, cũng như mọi lựa chọn đổi mới cách viết, đòi hỏi một sự nhận diện và lý giải, từ tính lịch sử của nó, từ quan niệm lý thuyết về nó, những biểu hiện đến các vấn đề liên quan trong mỗi sáng tác cụ thể. Như thế, vấn đề trung tâm của luận án không chỉ nằm ở một cuộc khảo sát các biểu hiện của *parody/nhại* trong tiểu thuyết Việt Nam sau đổi mới, mà còn ở việc lí giải sự tồn tại của nó như một lựa chọn có ý thức, hiện hình trong quan niệm sáng tạo, dần được bình thường hoá như một hình thức văn chương, gắn với văn cảnh xã hội - văn hoá, đồng thời đặt ra những câu hỏi về khả năng gây ảnh hưởng tới thẩm mĩ văn chương, cụ thể hơn với văn xuôi, như một nỗ lực đổi mới tiểu thuyết.

Xung quanh việc nhận diện hiện tượng *parody/nhại*, sự đánh giá về thái độ tác giả, ý nghĩa và chức năng nghệ thuật của nó đã luôn có sự không thống nhất. Luận án này, do đó, hi vọng nối tiếp những trao đổi rải rác trong đời sống văn chương đương đại và chia sẻ với những khát vọng làm mới của văn học Việt Nam hiện nay, cả về lý thuyết lẫn thực hành, thấy được nỗ lực làm mới văn chương gắn liền nhu cầu xây dựng một ý thức thẩm mĩ mới - một ý thức có tính vận động và không tách rời chất lượng văn chương.

2. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu

Luận án tập trung vào hai đối tượng chính:

Một là xác định *parody/nhại* như một phạm trù của lý thuyết văn chương, đòi hỏi những dẫn giải, phân tích từ phương diện lý thuyết như một điểm tựa để từ đó nhận thức sự vận động của tiểu thuyết Việt Nam sau năm 1986. Không dễ để tiếp cận đối tượng nghiên cứu này một cách thấu đáo, khi những công trình cơ bản và nổi tiếng thế giới về *parody/nhại* của các nhà lập thuyết tên tuổi chỉ được dịch và chú dẫn rất hạn chế. Luận án sẽ xác lập nội hàm lý thuyết cho khái niệm *parody/nhại* bằng việc dẫn chiếu tới một số tác giả quan trọng như Gérard Genette, Mikhail Bakhtin, Linda Hutcheon, Margaret Rose, Simon Dentith thông qua các tài liệu tiếng Anh và tiếng Việt mà chúng tôi tiếp cận được.

Hai là, trên cơ sở đó, luận án khảo sát cụ thể các tiểu thuyết Việt Nam được xuất bản sau năm 1986 để thấy mức độ biểu hiện của *parody/nhại* cũng như ý nghĩa, phạm vi ảnh hưởng của nó trong đời sống văn học nước ta. Thực tế, việc khảo sát thấu đáo toàn bộ tiểu thuyết của một giai đoạn văn học vẫn còn đang tiếp diễn là bất khả, nên chúng tôi tập trung vào các hiện tượng tiêu biểu; ở mỗi hiện tượng cũng chỉ khía cạnh này hay khía cạnh khác được chú ý phân tích.

Hi vọng sự nhận thức nghiêm túc về mối liên hệ giữa lý thuyết và thực tiễn sáng tác từ hiện tượng *parody/nhại* sẽ góp phần kiến tạo một cái nhìn linh hoạt với các hiện tượng văn chương.

Luận án chọn tiểu thuyết với lý do đây là thể loại chủ đạo của mọi nền văn học hiện đại. Đặc biệt, hơn một thập kỉ qua, có thể nói tiểu thuyết Việt Nam tỏ ra năng động với nhiều nhánh, nhiều hướng cách tân, nhiều sự tìm tòi về lối viết. Chính ở đây, tiểu thuyết thể hiện ý hướng phản tư rõ rệt. Sự giàu có của ngôn ngữ tiểu thuyết cho phép ta mở một cuộc "điều tra" sâu rộng vào các kiểu loại nhại đa dạng, từ nhại phong cách và các văn bản ngôn ngữ tới nhại mô hình thể loại, qua khả năng đa giọng của ngôn ngữ văn xuôi và những mô hình nhân vật. Gắn với bản chất văn hóa - lịch sử của *parody/nhại* - cũng như của các hình thức văn chương khác, chúng ta có thể làm rõ hơn ý nghĩa và tiềm năng của tiểu thuyết khi nó muốn hướng tới các vấn đề của đời sống xã hội.

3. Mục tiêu và nhiệm vụ nghiên cứu

3.1. Mục tiêu nghiên cứu

Nghiên cứu đề tài ***Parody/Nhại* trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại**, chúng tôi muốn đạt tới hai mục tiêu sau: 1) cắt nghĩa về *parody/nhại* từ góc nhìn lý thuyết, xác lập một quan niệm tương thích với đối tượng nghiên cứu; 2) khảo sát, phân tích các tác phẩm tiểu thuyết Việt Nam tiêu biểu sau năm 1986 có sử dụng hình thức *parody/nhại,* lý giải chúng từ góc độ văn học sử.

3.2. Nhiệm vụ nghiên cứu

3.2.1. *Parody/Nhại* trong nghiên cứu văn học, văn hóa đến nay vẫn chưa được giới thiệu và tiếp nhận một cách hệ thống ở Việt Nam. Vì thế, chúng tôi dành chương 1 tổng thuật lại những nghiên cứu trên thế giới và ở Việt Nam về *parody/nhại*. Sự cắt nghĩa các quan niệm lý thuyết sẽ không được đặt ra như nhiệm vụ chính của luận án này, nó cần tới một công trình nghiên cứu khác với một cách tiếp cận khác. Ở đây, công việc của chúng tôi là dẫn giải những cách nhìn phổ biến về *parody/nhại* như một tham chiếu với nỗ lực mô tả và lý giải các hiện tượng văn học sử. Theo chúng tôi, mục tiêu nhận diện văn học sử như một chỉnh thể văn học - văn hoá sống động luôn cần đến sự hỗ trợ của góc nhìn lý thuyết, không phải chỉ để thấy những hiện tượng văn chương ấy "có lý" hơn, mà còn là để "nới rộng" hơn các cách đọc. Từ việc tổng thuật đó, chúng tôi xây dựng quan niệm về *parody/nhại* làm cơ sở để tiếp cận các tiểu thuyết Việt Nam sau năm 1986. Quan niệm về *parody/nhại* của luận án sẽ là sự chọn lựa và kết hợp những nghiên cứu của người đi trước.

3.2.2. Nhiệm vụ chính của luận án chủ yếu hướng tới các thực hành *parody/nhại* trong tiểu thuyết Việt Nam giai đoạn giữa thập kỉ 80 của thế kỉ trước cho tới nay. Do đó, chương 2 và chương 3 sẽ dành nghiên cứu các kiểu nhại khác nhau, trong đó tập trung vào các dạng thức nhại chính là nhại văn bản và các phong cách ngôn ngữ và nhại thể loại. Mức độ chú ý của luận án đối với các dạng thức nhại khác nhau do chính thực tiễn sáng tác quy định.

4. Phương pháp nghiên cứu

Nghiên cứu về ***Parody/Nhại* trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại** đòi hỏi nỗ lực "giải cấu trúc" chính khái niệm *parody/nhại* và các dạng hiện hữu của

nó ở các hiện tượng văn học cụ thể. Vì vậy, chúng tôi sử dụng một số phương pháp nghiên cứu chủ yếu sau đây:

- *Phương pháp liên ngành*: *parody/nhại* là một thuật ngữ văn học, nhưng không phải một vấn đề văn học "thuần" ngôn ngữ, nó đòi hỏi sự xâu chuỗi các vấn đề xã hội, văn hóa, văn học để hiểu và lí giải nó một cách thỏa đáng.

- *Phương pháp lịch sử*: Luận án chú trọng phương pháp lịch sử để khảo sát một vài quan niệm phổ biến về *parody/nhại* qua một số nhà lập thuyết tiêu biểu. Công trình của các nhà lý thuyết như Gérard Genette, Mikhail Bakhtin, Linda Hutcheon, Margaret Rose, Simon Dentith sẽ được chú ý phân tích và bình luận trong giới hạn đọc hiểu của chúng tôi. Các tiểu thuyết được khảo sát cũng được đặt vào dòng chảy lịch sử của văn chương, văn hóa Việt Nam để thấy được những kết nối giữa quá khứ và hiện tại, nhu cầu "nội sinh" và cả những yếu tố "ngoại nhập" trong việc sử dụng hình thức *parody/nhại* ở các hiện tượng văn chương này. Về mặt dữ liệu văn học sử, chúng tôi chú trọng cái nhìn lịch đại và cả những lát cắt đồng đại, để thấy sự biến đổi rõ rệt về cảm hứng và bút pháp, khiến cho *parody/nhại* dần trở thành một vấn đề hấp dẫn và đáng lưu tâm trong văn học Việt Nam từ thời đổi mới, đồng thời cũng cho thấy những chuyển dịch rõ rệt theo hướng dân chủ hóa trong đời sống văn chương hiện nay.

- *Phương pháp cấu trúc - hệ thống*: Chúng tôi dùng để nghiên cứu một cách hệ thống quan niệm về *parody/nhại* của các nhà lập thuyết tiêu biểu. Phương pháp này gắn việc mô tả *parody/nhại* trong ngữ cảnh văn hóa, xã hội, lịch sử,… ở từng thời kì. Các văn bản văn chương cũng được nhìn trong một ngữ cảnh rộng hơn là bối cảnh chính trị - xã hội - văn hóa để có được sự cắt nghĩa thích hợp về các vấn đề đặt ra trong tác phẩm.

- *Phương pháp loại hình*: phương pháp này được dùng để phân loại các kiểu *parody/nhại* đáng chú ý trong tiểu thuyết Việt Nam từ năm 1986 tới nay.

- *Một số phương pháp của thi pháp học*: giúp làm rõ tính quan niệm của hình thức *parody/nhại* trong văn chương nghệ thuật nói chung và đặc biệt là trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

Các thao tác *phân tích, tổng hợp, so sánh, phân loại* sẽ được sử dụng rộng rãi do đối tượng là tiểu thuyết và tính đa dạng của phong cách cá nhân người sáng tạo.

5. Đóng góp mới của luận án

- Luận án là công trình đầu tiên ở Việt Nam nghiên cứu một cách chuyên biệt về vấn đề *parody/nhại*. Trong khi phần lớn những nghiên cứu về *parody/nhại* trên thế giới chưa được dịch và nghiên cứu trong nước, chúng tôi cố gắng đưa ra một giới thiệu ngắn gọn và hệ thống lí thuyết *parody/nhại* trong nghiên cứu văn hóa, văn học.

- Từ tiền đề lý thuyết, luận án tập trung phân tích các hình thức của *parody/nhại* trong tiểu thuyết Việt Nam từ năm 1986 tới nay, chứng minh nó như một tồn tại khách quan trong lịch sử văn học, một hiện tượng đáng ghi nhận, một hướng thể nghiệm đáng quan tâm trên hành trình tự vượt mình để hội nhập với văn học thế giới. Ở góc độ này, luận án góp phần làm sáng tỏ những vấn đề có tính lí luận và văn học sử về sáng tạo và tiếp nhận trong văn chương nghệ thuật đương đại.

- Luận án cung cấp một tài liệu tham khảo hữu ích cho việc giảng dạy văn học Việt Nam sau 1975 tại các trường Cao đẳng, Đại học chuyên ngành Ngữ văn, đồng thời cũng mở ngỏ những vấn đề còn chưa thể giải quyết cho việc nghiên cứu chuyên sâu hơn về sau.

6. Cấu trúc luận án

Ngoài phần Mở đầu, Kết luận, Tài liệu tham khảo và Phụ lục, Phần Nội dung của Luận án được triển khai thành 3 chương:

Chương 1: Tổng quan vấn đề nghiên cứu

Chương 2: *Parody/Nhại* văn bản và các phong cách ngôn ngữ trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại

Chương 3: *Parody /Nhại* thể loại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại

Chương 1
TỔNG QUAN VẤN ĐỀ NGHIÊN CỨU

1.1. Tình hình nghiên cứu về *parody /nhại* trên thế giới

Về thuật ngữ, theo Hutcheon [202; tr.32], nguồn gốc từ nguyên học của thuật ngữ *parodia* tiếng Hi Lạp cổ đại, gồm hai phần: tiền tố *para*, và danh từ "oide" nghĩa là "bài hát". Tiền tố *para* không chỉ có nghĩa là "đối lại" mà còn có thể mang nghĩa "bên cạnh", do đó, *parody/nhại* có thể vừa là một dạng thức đối lập, tương phản giữa các văn bản, vừa có thể là một đề xuất về mối quan hệ thân cận, gần gũi thay vì đối lập. *Parody/nhại* có nghĩa là một bài hát được hát "đối lại" một bài hát khác hay là một bài được hát "bên cạnh" một bài hát khác mà không có ý ngược lại hay "đối". Chính ý nghĩa thứ hai của tiền tố này mở rộng lĩnh vực thực hành của *parody/nhại* và có thể sự mơ hồ, tính chất lưỡng nghĩa của từ nguyên gây khó khăn căn bản trong việc cung cấp một định nghĩa thông suốt về nó. Sự bất khả xác định ở mặt từ nguyên sẽ được phản ánh trong những ví dụ mà chúng ta gọi là "*parody/nhại*" (Hutcheon nghĩ tới sự cần thiết phải có một thuật ngữ trung tính hơn để tránh việc nhất thiết phải bao gồm quan niệm về giễu cợt, như trong các trò đùa cợt, khôi hài). Hutcheon lưu ý: "*Parody/nhại, do đó, trong quá trình chuyển hóa - văn cảnh hóa và sự lộn ngược có tính chất mỉa mai của nó, là một lặp lại với khác biệt. Một khoảng cách có tính chất phê phán được ám chỉ giữa văn bản bị nhại và tác phẩm mới tạo tác, một khoảng cách thường được thấy như là mỉa mai (irony). Nhưng sự mỉa mai này có thể hàm ý khinh thường cũng có thể chỉ là vui chơi: nó có thể là một sự phá hủy, hoặc là một sự xây dựng có tính phê phán. Niềm vui của mỉa mai trong nhại đến không phải từ cái hài mà đến từ cấp độ tham dự của người đọc trong một sự "va đập" liên văn bản giữa sự đồng lõa và khoảng cách*" [202; tr.32].

Tuy nhiên, sự đa dạng của *parody/nhại* trước thế kỉ XX không thật sự được chú ý ở khía cách học thuật - có thể do định kiến phổ biến rằng nó là một hình thức "thấp" và do đó là hình thức "không quan trọng", "vặt vãnh". Các tác giả cuốn *Bách khoa lý thuyết văn chương đương đại* do Irena R. Makaryk biên tập (*Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, University of Toronto Press)* không điểm danh nhiều công trình trước thế kỉ XX, xác nhận một tình

trạng chung là chỉ có vài nỗ lực không đáng kể để định nghĩa *parody/nhại*. Thế kỉ XVIII, một thời kì nổi bật bởi các hình thức nhạo báng, châm biếm, khi đó *parody/nhại* là thủ pháp được ứng dụng phổ biến. Công trình có tính cách châm biếm sớm nhất của Jonathan Swift, *A Tale of a Tub (Câu chuyện về cái xuồng)* [1] (1974) có một định nghĩa về *parody/nhại*: "Một Điều mà Người Đọc khôn ngoan không thể không quan sát, rằng một vài Đoạn trong Diễn Ngôn này, mang vẻ tự giác nhất mà họ gọi là Các Phỏng Nhại, nơi Tác Giả mượn vai Phong Cách và Hành Xử của Nhà Văn khác, người mà tác giả có ý muốn tiếp cận, phơi bày" [206; tr.267]. Ý kiến này giới hạn *parody/nhại* như là một hình thức nhằm mục đích phê phán phong cách của nhà văn. Thế kỉ XX đã chứng kiến những cách diễn giải về *parody/nhại* rộng rãi hơn nhiều nhờ mối quan tâm ngày càng lớn về nó như một hình thức văn chương. Sau đây, chúng tôi trình bày một tổng thuật và bình luận ngắn về các quan niệm, các cách tiếp cận về *parody/nhại* phổ biến từ thế kỉ XX đến những năm đầu thế kỉ XXI của một số nhà lập thuyết tiêu biểu.

1.1.1. Từ các nhà hình thức Nga tới Bakhtin

Đầu thế kỉ XX, V.Shklovsky đã nghiên cứu *parody/nhại* trong tiểu thuyết của L.Sterne; Tynianov và xuất bản công trình *Dostoevsky và Gogol (bàn về lí thuyết nhại*).

Các nhà Hình thức Nga cho rằng, *parody/nhại* "bóc trần" các thủ pháp đã trở nên khuôn sáo, "máy móc hay tự động". Sau đó, nó "tái chức năng hóa" các thủ pháp này, cấp cho chúng những chức năng mới, rồi phát triển một hình thức mới từ cái cũ, "mà không thực sự phá hủy chúng". Theo S.Dentith, tiến trình này

---

[1]Theo nguồn *Telegraph: A Tale of a Tub* sáng tác từ 1694 đến 1697 và xuất bản vào năm 1704. Đây được xem là một kiệt tác trào phúng của Jonathan Swift, cha đẻ của tiểu thuyết *Gulliver du ký* với nội dung giễu nhại tôn giáo, mà ngay nhan đề tưởng chừng đơn giản của nó cũng đã gây ra nhiều cách hiểu khác nhau. Có người cho rằng, Jonathan Swift đã giải thích rằng tên sách này xuất phát từ một tập tục của dân đi biển. Khi các thủy thủ cảm thấy bị đe dọa bởi sự xuất hiện của chú cá voi nào đấy, họ sẽ ném một cái xuồng xuống biển cho chú ta chơi đùa. Một cách hình tượng, có thể hiểu con cá voi là quái vật biển Leviathan, một hình ảnh được nhắc đến nhiều lần trong Kinh thánh, và "cái xuồng" trong truyện của Swift là nhằm mục đích khiến con quái vật này mất chú ý và không làm đắm tàu.
Nhưng có thể giải thích này chỉ là phiến diện. Thật ra cụm từ "a tale of a tub" là tiếng lóng để chỉ "một câu chuyện bịa đặt" (a cock-and-bull story), và đã được dùng để đặt tên cho một vở hài kịch của kịch gia Ben Jonson vào năm 1596, cũng như từng xuất hiện trong các tác phẩm như *The White Devil* của Webster.Cái xuồng, "a tub" cũng còn là tiếng lóng để chỉ các linh mục, và Swift là một giáo sĩ. Cũng có lẽ còn một ảnh hưởng quan trọng khác liên quan đến Rabelais: Swift đặc biệt ngưỡng mộ Rabelais và chịu ảnh hưởng một phần lối viết văn xuôi của ông.) (http://giaitri.vnexpress.net/tin-tuc/sach/lang-van/nguon-goc-ten-sach-a-tale-of-a-tub-1972734.html)

đóng góp quan trọng cho "cuộc cách mạng của phong cách văn chương" [200; tr.33]. Các hình thức mới được sinh ra từ những hình thức cũ, và *parody/nhại* thậm chí có thể "…mang chức năng tái lập trật tự các yếu tố trong hệ thống văn chương, cho phép các yếu tố tồn tại ở tình trạng - *thấp* trước đó giữ vị trí *cao*" [200; tr.33]. *Parody/Nhại,* do đó, giữ vị trí trọng yếu trong lý thuyết văn học của các nhà hình thức Nga.

Đi xa hơn các nhà hình thức Nga, Mikhail Bakhtin (1895-1975) một mặt ghi nhận vài ý tưởng về *parody/nhại* của Chủ nghĩa hình thức Nga, (như về vai trò của nhại trong cuộc cách mạng tiểu thuyết, sự bóc trần các thủ pháp, sự lựa chọn các tác phẩm văn chương của Sterne, Cervantes và Dickens...), mặt khác, ông đã làm sáng rõ hơn rất nhiều những ý tưởng này khi nghiên cứu ý nghĩa quan trọng của *parody/nhại* trong bối cảnh văn hóa/lịch sử của các thể loại văn chương.

Mối quan tâm lớn nhất của Bakhtin nằm ở "tính đối thoại" (dialogism) hay "đa giọng" (polyphony). Tính *đối thoại*, đối lập với *độc thoại*, là những gì cho phép "những giọng nói" hay "những ngôn ngữ" khác nhau cùng tồn tại và tương tác lẫn nhau trong một tác phẩm. Đối thoại là đặc tính thiết yếu và giá trị nhất của văn chương và những ví dụ nổi bật nhất của nó nằm trong tiểu thuyết - thể loại mà Bakhtin đánh giá cao. Lý thuyết của Bakhtin về cách mạng văn chương liên quan chặt chẽ tới quan niệm này. Với ông, thay đổi văn chương được đặc trưng bằng một tiến trình đối thoại, trong đó, bản chất độc quyền/quyền uy và đơn thoại độc thoại của các hình thức văn chương cũ dần dần bị lật đổ thông qua các thủ pháp đa dạng. Đây là lúc mà *nhại* trở thành một thủ pháp đầy ý nghĩa.

Những nhân tố *parody/nhại*, do đó, lát đường cho một kiểu "đa giọng" bằng việc "khúc xạ" giọng quyền uy đơn lẻ của hình thức đơn giọng. Tuy nhiên, điều này không có nghĩa là giọng quyền uy trước đó bị trấn áp bởi giọng nói mới được tạo ra bằng *parody/nhại.* Lý thuyết Bakhtin đặt cơ sở trên sự cùng tồn tại bình đẳng của tất cả các giọng và ông xem *parody/nhại* là một biểu hiện của tính đối thoại, đặc biệt trong tiểu thuyết đa thanh/phức điệu. Theo đó, mọi sự lặp lại trong bản chất là *parody/nhại.* **Nhưng ông chia sự lặp lại thành hai dạng: *lời nói phong cách hóa* (không có hàm ý mỉa mai) và *lời văn hai giọng* (có hàm ý**

mỉa mai). Trong *lời văn hai giọng* "phát ngôn trở thành một chiến trường của những ý hướng xung đột" [Godon E. Slauth, dẫn theo 204; tr.604]. Bakhtin giải thích lời văn hai giọng như sau: "*Ở đây, tác giả, cũng giống như trong sự phong cách hóa, nói bằng giọng của kẻ khác, nhưng, khác với sự phong cách hóa, anh ta đưa vào trong đó một khuynh hướng nghĩa đối lập hẳn với khuynh hướng lời của người đó. Giọng thứ hai sau khi chuyển vào lời nói của người khác thì xung đột thù nghịch với chủ nhân vốn có của nó và buộc nó phục vụ trực tiếp cho các mục đích đối lập của mình. Lời nói trở thành vũ đài vật lộn của hai giọng*"[9; tr.187].

Về mặt chức năng, *parody/nhại* cũng là một kiểu carnival hóa (*carnivalization)*. Theo Bakhtin, carnival là một phương thức xâm nhập của ngôn ngữ - văn hóa dân gian vào ngôn ngữ và văn hóa của quyền uy. Đó là phương thức quan trọng của "đa giọng". Và đây là chỗ tham dự của *parody/nhại*. Như Dentith giải thích *parody/nhại* "là một hình thức văn hóa khởi nguồn từ những năng lượng đại chúng của carnival (…) Nó được năng động hóa để vạch trần sự nghiêm trang chính thức, và để làm chứng cho sự tương đối của tất cả các ngôn ngữ" [200; tr.22 - 23]. Lý thuyết của Bakhtin về carnival, do đó, đi xa hơn khi đặt sự thay đổi văn chương trong bối cảnh xã hội/văn hóa và một lần nữa nhấn mạnh giá trị và ý nghĩa của *parody/nhại* trong tất cả những hiện tượng này.

Trong công trình *Sáng tác của Francois Rabelais và nền văn hóa dân gian Trung cổ và Phục hưng*, Bakhtin chứng minh *parody/nhại* đã xuất hiện từ thời Hi Lạp cổ đại, gắn với lễ hội giả trang. Trong đó, bên cạnh những nhân vật anh hùng còn có những hình tượng nhại lại, bên cạnh những huyền thoại trang nghiêm còn có những huyền thoại trào tiếu, chửi rủa. ***Parody/Nhại* mang tính lưỡng trị**: vừa phủ định vừa tái sinh. Ông chỉ ra văn bản và các phong cách ngôn ngữ ở thời kì này bị/được *nhại* là những sự tích trong kinh Phúc âm, kinh cầu nguyện…Ông cũng chứng minh lúc đó đã có hình thức *nhại* thể loại như nhại chúc thư (*Di chúc của lợn, Di chúc của cừu*…), nhại văn bia, nhại tiểu thuyết hiệp sĩ (*Con lừa không cương*). Phổ biến nhất là các tác phẩm nhại thế tục, trào tiếu đối với chủ nghĩa anh hùng và chế độ thời phong kiến.

Trong công trình *Những vấn đề thi pháp Doxtoiepxki*, Bakhtin chứng minh *parody/nhại* **là thành tố không thể thiếu của mọi loại hình carnival hóa nói chung**. Khi nói về *nhại* ở thời Phục hưng, ông đã phân tích *Donquixote* như một tác phẩm nhại lớn nhất của mọi thời đại. Tính chất "gương soi" của *nhại* được thể hiện ở nhiều cấp độ, trong đó các hình tượng được tạo ra theo nguyên tắc đồng dạng nhằm mục đích *nhại*. Ông cũng chứng minh trong *Tội ác và trừng phạt* có các cặp hình tượng đồng dạng (Raxcônhicôp – Luzin,…) là nhại theo những cách khác nhau.

Vậy là, có thể được gợi ý từ các nhà hình thức chủ nghĩa Nga, những tranh luận và chứng minh phong phú của Bakhtin về bản chất và chức năng của *nhại* đã thu hút mối quan tâm về *parody/nhại* như một chủ đề quan trọng của nghiên cứu, phê bình. Tuy nhiên, đây không hẳn là lí do duy nhất. Thế kỉ XX đã chứng kiến sự bùng nổ những tác phẩm nhại khiến cho *parody/nhại* trở thành một trong những phương thức được sử dụng rộng rãi bậc nhất trong văn chương hậu hiện đại. Nhiều học giả viết về *parody/nhại* có tính tới cả các tác phẩm quá khứ lẫn sự nở rộ đặc biệt của *nhại* trong nửa sau thế kỉ XX. Người ta hầu như đồng thuận rằng chính nửa sau thế kỉ XX, những định nghĩa và kiến giải về *parody/nhại* thực sự tạo ra bước ngoặt.

Năm 1972, John D. Jump xuất bản tác phẩm *Burlesque*. Nhan đề *Burlesque (Sự chế nhạo)* là một thuật ngữ rộng mà ông sử dụng để miêu tả các kiểu bắt chước hài hước trong văn chương. Jump dường như không đi xa hơn các quan niệm truyền thống khi cho rằng kiểu chế nhạo này chỉ là một hình thức nhỏ, "thấp", không đáng được quan tâm như những hình thức "cao hơn". Ông chia "burlesque" thành bốn loại, trong đó loại thứ ba là *parody/nhại*: "Parody: hình thức chế nhạo cao một tác phẩm hoặc một tác giả cụ thể, đạt được bằng cách áp dụng phong cách của tác phẩm hay tác giả đó cho một chủ đề kém giá trị hơn. Ví dụ *Shamela* của Fielding" [202; 2].

Mỗi mẫu thức như vậy được xem như cơ sở để phân biệt các phong cách và các chủ đề "cao", thấp" – lối phân biệt vốn là điển hình của lý thuyết văn chương thế kỉ XIX. Tuy nhiên, chỉ chừng một thập kỉ sau, bàn luận về *parody/nhại* của các tác giả như Margaret Rose, Gérard Gennette và nhất là

Linda Hutcheon đã đem lại những luồng gió mới. Dù hướng tiếp cận và định nghĩa khác nhau rõ rệt, họ vẫn chia sẻ việc miêu tả *parody/nhại* từ góc nhìn hiện đại và đặt nền tảng cho nhận thức về vị thế của nó trong nhiều thập kỉ qua. Xin điểm những khía cạnh chính:

1.1.2. Giới hạn khắt khe của Gérard Genette

Năm 1982, Gérard Genette - nhà lý thuyết và phê bình Pháp xuất bản một nghiên cứu công phu về những gì mà ông gọi là "hypertextuality" (văn bản thậm phồn), thuật ngữ "chỉ bất cứ mối quan hệ liên kết một văn bản B (hypertext) với một văn bản A trước đó (hypotext), dựa trên những gì được chiết ghép không phải theo cách thức của bình luận" [201; tr.5]. Trong cuốn sách nhan đề *Palimpsests: Literature in Second Degree (1997) (Palimpsests: Văn chương ở Độ Hai)*, từ *palimpsests* được dùng như một ẩn dụ cho tất cả các kiểu loại "văn bản thậm phồn" hay "sự viết lại" mà Genette muốn tập trung nghiên cứu. Theo đó, mỗi văn bản là một *palimpsest* - một bản viết được viết một vài lần trên một bản đã được cạo đi nhưng dấu vết tẩy xóa vẫn còn lại đó, một văn bản *bóng đè*, một sự viết lại, một văn bản độ hai. Genette nói về *parody/nhại* như **một hình thức làm thậm phồn văn bản**, giữa vô số các hình thức khác. Ông phân định tất cả các hình thức thậm phồn văn bản, dựa trên hai kiểu quan hệ mà một văn bản B (hypertext) có thể có với văn bản A (hypotext). Loại thứ nhất là "transformation" (chuyển dạng/biến đổi) và thứ hai là "imitation" (bắt chước, hay "chuyển dạng gián tiếp"). *Parody/Nhại* và *pastiche/mô phỏng* đều thuộc cách *playful/hài hước*, nhưng *parody/nhại* thuộc quan hệ chuyển dạng/biến đổi, còn *pastiche/mô phỏng* thuộc quan hệ bắt chước. Ông nói phân biệt này không phải lúc nào cũng rành mạch, ví dụ *Aeneid* của Virgil và *Ulysses* của Joyce trong mối quan hệ với tác phẩm *Odyssey* của Homer, thì *Aeneid* là bắt chước còn *Ulysses* của Joyce là chuyển dạng/biến đổi. Nói về *pastiche/mô phỏng* như một hình thức bắt chước, Genette giải thích, "pastiche/mô phỏng nhìn chung không bắt chước một văn bản… *người ta chỉ có thể bắt chước một phong cách,… một thể loại"* [201; tr.82-83]. "Sở dĩ không thể bắt chước một văn bản một cách trực tiếp *bởi vì nó quá dễ dàng, vì thế vô nghĩa.* Chỉ có thể bắt chước bằng cách sử dụng ngữ vựng của nó để viết một văn bản khác; ngữ vựng đó không thể tự nó được định nghĩa ngoại trừ trong cách

đối xử với văn bản như một mẫu thức tức như một thể loại, (…) một thể loại cụ thể là những sự hoạt động có tính xác định về mặt cấu trúc. Đó là lý do tại sao *parody/nhại* và *travesty/nhạo*, có thể được định nghĩa như những sự chuyển dạng các văn bản. "*Parody/Nhại* chỉ xảy ra với các văn bản cụ thể còn bắt chước chỉ làm được với một thể loại (một văn thể, dù hiểu theo nghĩa hẹp đến thế nào, nó được đối xử như một thể loại)" [201; tr.84-85].

Như vậy, theo Genette, *parody/nhại* **chỉ liên quan tới sự biến đổi / chuyển dạng những văn bản cá nhân** còn *pastiche/mô phỏng* lại bắt chước thể loại. Nghiên cứu của Genette đã thu hẹp khá nhiều lĩnh vực của *parody/nhại*. Theo đó, một văn bản mới (hypertext) được gọi là *parody/nhại* chỉ khi nó "chuyển dạng"/"biến đổi" như một trò vui chơi từ văn bản gốc (hypotext).

1.1.3. Linda Hutcheon và parody/nhại hậu hiện đại

Về bản chất và chức năng của *parody/nhại*

Quan niệm về *parody/nhại* của Hutcheon tập trung trong cuốn *A Theory of Parody: The teachings of Twentieth Century Art Forms* (1985, 2000). Ở chương *Dẫn nhập*, bàn luận về bản chất và chức năng của *parody (nhại)*, Hutcheon cho rằng nhại tấn công vào mĩ học lãng mạn vốn "tôn vinh thiên tài, sự độc đáo, tính cá nhân" [202; tr.4]. Theo Hutcheon: "Sự phản tư tự động của nghệ thuật hiện đại thường dùng tới hình thức nhại, và khi nó làm vậy, nó cung cấp một mẫu thức mới của tiến trình nghệ thuật. Trong nỗ lực giải huyền thoại "cái tên bất khả xâm phạm của tác giả" và để "giải thiêng nguồn gốc của văn bản", các tác giả hậu hiện đại đã bổ sung thêm những nét nghĩa khác, thí dụ (như Raymond Federman) nhà văn phải "đứng ngang hàng với người đọc/người nghe trong nỗ lực *tạo nghĩa*". Với những trường hợp nhấn mạnh trò chơi văn bản, tính độc đáo trở thành "trò tinh nghịch của những cái tôi nghiêm nghị": "mỗi trang là một cánh đồng trên đó in dấu chân của mọi trang sách có thể tiếp nhận trong quá khứ hay được dự đoán trong tương lai" [Tatham 1977, dẫn theo 202; tr.146].

Hutcheon lưu ý *parody/nhại*, "không phải chỉ là sự bắt chước có tính chế giễu được đề cập trong các từ điển. Nó thách thức các giới hạn được đề xuất từ từ nguyên học và lịch sử của thuật ngữ". Bà cho rằng "*Ulysses* của Joyce cung cấp một ví dụ tiêu biểu cho sự khác biệt cả về phạm vi và chủ ý của những gì tôi

sẽ gọi là nhại trong thế kỉ XX. Có những sự song song mở rộng với mẫu thức có tính chất Homer trên cấp độ nhân vật và cốt truyện, nhưng đây là những song song với sự khác biệt mai mỉa: Molly/Penelope, chờ đợi chồng trong căn phòng tách biệt, đã giữ lại bất cứ thứ gì ngoài phẩm giá trong sạch khi chồng vắng mặt (…)Trong khi *Odyssey* rõ ràng là nền tảng chính thức hoặc là văn bản bị nhại ở đây, nó không phải là văn bản bị giễu cợt hoặc nhạo báng" ; "Điều đáng kể trong nhại hiện đại là sự đa dạng các chủ ý của nó - từ mỉa mai, vui đùa, chế nhạo, khinh khi" [202; tr.6]. Vậy là cùng trên một mẫu ví dụ, khác với Genette, Hutcheon nhìn ra ***văn bản bị nhại không phải là mục tiêu tấn công hay làm tổn hại***. "Nhại, vì thế, là một dạng thức bắt chước, nhưng sự bắt chước được đặc trưng bởi sự mai mỉa, không luôn luôn phải làm tổn hại tới văn bản bị nhại", là sự lặp lại "***đánh dấu sự khác biệt hơn là sự tương tự***" [202; tr.6].

***Parody/Nhại* và nghệ thuật hậu hiện đại**

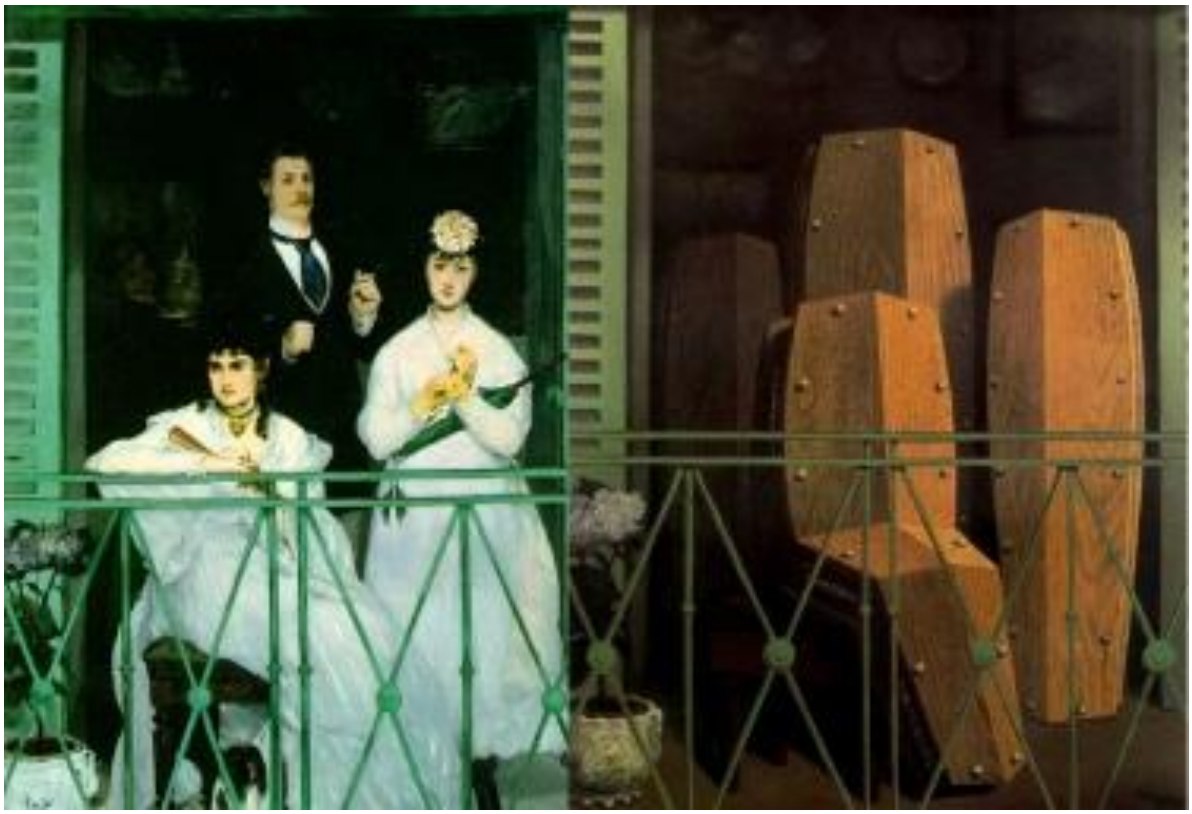
Khi cho rằng "***Parody/nhại là một trong những hình thức chính của sự phản tư hiện đại, là một hình thức của diễn ngôn liên nghệ thuật***" [202; tr.2], nghiên cứu của Hutcheon chỉ chú trọng vào các ví dụ về nhại trong thế kỉ XX: "Cách sử dụng hiện đại của nhại thúc đẩy ta phải quyết định việc ta gọi cái gì là *parody/nhại* hôm nay" [202; tr.10]. Bà biện luận: "kiểu nhại mà tôi muốn tập trung là một tiến trình mẫu thức hóa có tính chất cấu trúc tích hợp của ***sự xem lại, chơi đùa lại, đảo ngược và "chuyển dịch văn cảnh hóa" các tác phẩm nghệ thuật trước đó***" [202; tr.11]. Bà nói, những tuyên ngôn ban đầu của tiến trình này là những gì mà bây giờ chúng ta gọi là kiến trúc hậu hiện đại. Từ năm 1960, những kiến trúc sư như Paolo Portoghesi, Robert Venturi, Charles Moore … đã ý thức về kiến trúc như một đối thoại với quá khứ, khi mã hóa lưỡng trị hoặc nhại. Hutcheon chỉ ra rằng trong *Tên của Đóa Hồng*, Umberto Eco "chuyển dịch văn cảnh hóa" trên một diện đa dạng với nhiều cách, nhiều hướng khác nhau. Chẳng hạn, các nhân vật, chi tiết, cốt truyện, và thậm chí các trích dẫn lời nói từ *The Hound of The Baskervilles* của Conan Doyle được đặt vào thế giới trung cổ của các nhà sư, công việc của người thám tử trở nên tương tự với việc diễn giải văn bản: cùng năng động, sản sinh và sáng tạo. Văn cảnh có tính chất nhại mở rộng của Eco cũng dẫn chiếu tới tác phẩm của Luis Borges, của

Aristotle, của Voltaire, của Breughel và Buñuel, và vô số tác phẩm văn chương khác.

Lấy ví dụ trong nghệ thuật thị giác, các tác phẩm của Magritte cung cấp một ví dụ rõ ràng về sự vi phạm có tính chất nhạo báng trên nhiều cấp độ với các tiêu chuẩn biểu tượng. Ở đây, *parody/nhại* đơn giản và lộ liễu nhất trên các bức tranh cụ thể: chân dung Madame Récamier của David trở thành chân dung của một cái quan tài.

Jacques-Louis David, *Portrait of Madame Récamier*, 1800

René Magritte, *Perspective: Madame Récamier*, 1951



Tác phẩm Le Balcon của Édouard Manet và *Perspective* của Magritte.

Nhiều phân tích khác được Hutcheon đưa ra để làm rõ sự phức tạp và độc đáo của các kiểu *parody/nhại* trong nghệ thuật thế kỉ XX.

Nói tóm lại, Hutcheon cho rằng những hình thức phức tạp của "quá trình chuyển dịch văn cảnh hóa" (trans-contextualization) và sự đảo ngược, dưới tên gọi là "*parody/nhại*", "***thực sự là một hình thức của "sự tái chế nghệ thuật***" (cách gọi của Rabinowitz) ***nhưng là một hình thức cực kỳ đặc biệt, có chủ ý với những văn bản phức tạp***" [202; tr.15]. "Trong khi ta cần mở rộng quan niệm về *parody/nhại* để bao gồm những sự "tái chức năng" (như các nhà hình thức Nga đã gọi) mở rộng, chúng ta cũng cần thu hẹp sự chú ý của nhại vào ý nghĩa rằng, văn bản gốc của nhại luôn là một tác phẩm nghệ thuật khác, hoặc, phổ biến hơn, một hình thức khác của diễn ngôn được mã hóa" [202; tr.16]. Nhấn mạnh thực tế cơ bản này, Hutcheon muốn tranh luận và phản bác xu hướng làm nhòa lẫn *parody/nhại* và *satire/châm biếm*, vốn có tính chất mục đích đạo đức và xã hội rõ rệt từ chủ ý của nó.

Phạm vi *parody/nhại*

Liên quan tới câu hỏi "cái gì được *nhại?*" là vấn đề về phạm vi *nhại*. Theo Hutcheon, về mặt nào đó, mọi tác phẩm nghệ thuật nổi tiếng luôn bị *nhại*. Phạm vi nhại có thể là thể loại với các mẫu thức quy ước, là phong cách của một thời kì hay một trào lưu, một nghệ sĩ (nhại tác phẩm riêng lẻ, một phần của tác phẩm, các mẫu thức mĩ học đặc trưng của toàn bộ nghệ thuật của nghệ sĩ đó). Phạm vi *nhại* cũng có thể mở rộng theo nhiều hướng như tác phẩm của Joyce, hay chỉ là thay đổi một từ, một chữ cái của một văn bản… Bà nói: "Gennette muốn giới hạn nhại với những văn bản ngắn như các bài thơ, các thành ngữ, chơi chữ, nhan đề, nhưng nhại hiện đại không tính tới sự giới hạn này - trong đó ***parody/nhại như một sự chuyển dạng tối giản của một văn bản khác***" [202; tr.18]. Với Hutcheon, "nhại sẽ là một hình thức mở rộng, ***có thể là một thể loại, hơn là một kĩ thuật***, vì nó có bản sắc cấu trúc của riêng nó và chức năng diễn giải của riêng nó" [202; tr.19]. Nâng *parody/nhại* lên thành *một thể loại,* điều bà quan tâm không phải viết về lịch sử các kiểu nhại hay làm một dẫn nhập về các tác phẩm nhại, mà dùng các ví dụ từ các hình thức nghệ thuật đa dạng như những kiểu tác phẩm nhằm "nghĩ lại về lý thuyết nhại".

***Parody/Nhại* như một thể loại**

Để trình bày điều này, Hutcheon đặt cuốn sách của mình trong mối quan hệ với hai văn cảnh liên quan.

Thứ nhất là mối quan tâm về các hình thức phản tư (Self-reflexivity) trong nghệ thuật hiện đại, và thứ hai là sự nhấn mạnh trong nghiên cứu phê bình hiện nay về liên văn bản (intertextuality).

Văn cảnh thứ nhất, bà dẫn tác phẩm *Parody/Metafiction (*1979) của Margaret Rose, trong đó Margaret đặt dấu bằng giữa nhại và tự - tham chiếu, và bà nhận xét Margaret làm cho nhại đồng nhất với tất cả những cấu trúc có tính chất soi gương về mặt văn bản, và điều này thu hẹp phạm vi của *nhại*. "Nhại chắc chắn là một mẫu thức của sự tự tham chiếu tự động, nhưng không phải là mẫu thức duy nhất"; "Rose xem nhại như một trong những mối quan hệ của nghệ thuật với hiện thực hơn là mối quan hệ của nghệ thuật với nghệ thuật"[202; tr.20]. Do đó mà thường xóa nhòa hay đồng nhất nhại và châm biếm (các ví dụ của Rose chủ yếu tập trung vào thế kỉ XIX và các kiểu mỉa mai có tính chất lãng mạn của Đức, dưới tên gọi là *parody/nhại*). Hutcheon có một cái nhìn phê phán đối với cách giới hạn định nghĩa và chức năng nhại của Rose, dù bà đánh giá cao việc nhấn mạnh *parody/nhại* như một hình thức "tự phản thân".

Trong quan hệ với những nghiên cứu về liên văn bản, Hutcheon đặc biệt chú ý các quan điểm của Genette (như đã trích dẫn ở trên). Bà không đồng nhất *parody/nhại* với *liên văn bản*. Định nghĩa mà Hutcheon đề xuất thay thế là một định nghĩa mở rộng tối đa các lĩnh vực của nhại, nhất là *parody/nhại* trong nghệ thuật hiện đại: *parody/nhại* như là"*sự lặp lại khác biệt*". Hutcheon dành cả chương 2 của cuốn sách để nghiên cứu các giới hạn của định nghĩa về *parody/nhại* để tìm "một định nghĩa mới sẽ được sử dụng để phân biệt *parody/nhại* với những thể loại khác mà thường bị xóa nhòa với nó: pastiche/mô phỏng, burlesques/chế, travesty/làm giả, nhái, plagiarism/đạo văn, quotation/trích dẫn, allusion/ám chỉ, và đặc biệt là satire/biếm" [202; tr.25]. Bà cũng nghiên cứu mối tương tác giữa *mỉa mai* và *nhại*, trong đó ***irony/ mỉa mai được xem như một chiến lược tu từ chính của parody/nhại***. Thêm vào đó, Hutcheon khẳng định rằng ***parody/nhại không nhất thiết liên quan tới các yếu tố gây cười (comic)***. Nhưng có một điểm thiết

yếu được bà lưu ý: "*Parody/nhại là một thể loại phức tạp, trong những thuật ngữ cả về hình thức và tập quán của nó. Đó là một trong những cách mà các nghệ sĩ hiện đại sử dụng để liên kết với trọng lượng của quá khứ. Sự kiếm tìm cái mới trong nghệ thuật thế kỉ XX thường xuyên - thật mỉa mai, nghịch lý - lại được đặt cơ sở chắc chắn trong việc kiếm tìm một truyền thống*" [202; tr.29].

Những quan điểm của Hutcheon về *parody/nhại* bao gộp những nội dung quá rộng nhưng sự sâu sắc và một số khía cạnh mở rộng nội hàm thuật ngữ này của bà sẽ là nền tảng lý thuyết chính để chúng tôi sử dụng trong luận án này. (Ở phần phụ lục luận án, chúng tôi sẽ cung cấp bản dịch trọn vẹn chương 2 cuốn sách của Hutcheon như một tài liệu tham khảo và quy chiếu tới các quan niệm chính của luận án).

1.1.4. Margaret A. Rose

Margaret A. Rose, tác giả cuốn *Parody: Ancient, Modern, and Postmordern* (1995) mở rộng nghiên cứu trước đó của bà về nhại *Parody//Metafiction* (1979) để phản bác sự bỏ qua yếu tố hài trong định nghĩa của Hutcheon. Bà cho rằng cách tiếp cận của Hutcheon biểu thị một nỗ lực nâng bậc *parody/nhại* hiện đại tới một vị trí cao hơn - tới vị trí mà nó đáng được nhận - bằng việc chia rẽ nó với yếu tố hài, điều thường chủ yếu liên quan tới các hình thức "thấp hơn", như lố bịch và thói hoạt kê: "*Một lý do khiến cho việc Hutcheon chia rẽ parody/nhại khỏi các yếu tố hài là đáng khen ngợi, nếu không nói là mới mẻ, đó là sự phê phán việc quy giảm nhại thành hình thức một chiều và mang tính tiêu cực của sự lố bịch với định nghĩa hiện đại về parody/nhại như một sự hoạt kê được gắn kết*" [205; tr.239]. Tuy nhiên, Rose tranh luận rằng sự nâng giá nhại không nhất thiết đòi hỏi phải hủy bỏ tính chất hài của nó. Thay vào đó, bà đề xuất *parody/nhại* có thể và nên bao gồm cùng lúc cả các yếu tố hài và các yếu tố siêu hư cấu và/hoặc liên văn bản - các yếu tố mà các nhà phê bình như Hutcheon hết sức chú ý, nhấn mạnh. Sau đó bà định nghĩa *parody/nhại* như "**sự tái chức năng hóa tính hài của ngôn ngữ hoặc các vật liệu nghệ thuật được hình thành trước**". Bà giải thích thuật ngữ "tái chức năng hoá" (refuncitioning) [chỉ] một bộ chức năng mới được cấp cho vật liệu bị nhại trong nhại và cũng có thể gây ra một số phê phán tác phẩm bị nhại.

Trong định nghĩa của bà, đặc điểm nổi bật thiết yếu là cái hài hước (comedy). Thuật ngữ "tái chức năng hoá" được dùng để định nghĩa *parody/nhại* chỉ khi nó được cặp với tính từ "comic". Thực tế, sự nhấn mạnh vào khía cạnh hài hước của *parody/nhại* và vào khả năng liên kết những thảo luận về *parody/nhại* như một hình thức vừa hài hước vừa phức tạp [tức đáng chú ý, đa chiều, không "thấp"] là đặc điểm thống nhất từ đầu tới cuối nghiên cứu của Rose.

1.1.5. Simon Dentith

Những thảo luận trên cho thấy *parody/nhại* đã được định nghĩa và bàn luận theo vô số cách khác nhau. Từ đó, Simon Dentith trong cuốn sách gần đây *Parody* (2000) khẳng định rằng "việc bàn cãi qua các định nghĩa" có thể là "một hình thức tranh luận cạn kiệt". Với ông, một hình thức linh hoạt và lâu đời như *parody/nhại* thì việc tạo cho nó một định nghĩa đơn lẻ để bao gồm được tất cả các ví dụ là một nỗ lực vô vọng. Dentith đề xuất **tạo dựng một định nghĩa về *parody/nhại* phù hợp với tâm điểm nghiên cứu của mỗi người**, kiểu tiếp cận này sẽ dồi dào tiềm năng hơn là gây một hiệu ứng ngược, đến mức có thể làm cho "sự tranh cãi về định nghĩa dường như bớt quan trọng đi" [200, tr.10]. Ông xây dựng định nghĩa riêng với mối quan tâm chính là tính chính trị văn hóa của nhại: *"**parody/nhại** bao gồm bất cứ thực hành văn hóa nào cung cấp một sự bắt chước ám chỉ có tính chất tranh biện một cách tương đối một sự sản xuất văn hóa hoặc một thực hành văn hóa khác*" [200, tr.9]. "Tính chất văn hóa" (cultural) và "tính tranh biện" (polemical) được xem như những từ khóa của định nghĩa này, và dễ thấy tầm quan trọng của những từ khóa ấy trong một nghiên cứu về tính chính trị văn hóa của *parody/nhại*. Dentith đưa ra quan niệm về *parody/nhại* tương thích với tâm điểm nghiên cứu của ông.

Cách tiếp cận của Dentith khá hữu hiệu, đặc biệt khi chúng ta tính đến thực tế khó có thể có một định nghĩa đầy đủ và thấu triệt về *parody/nhại*. Nỗ lực "định nghĩa" về *parody/nhại* ở phương diện lý thuyết, có thể trở thành nỗ lực phản - định nghĩa, bởi nó, ở ý nghĩa cao nhất, chỉ cung cấp một hình dung ban đầu từ góc độ lý thuyết nhằm - không phải "soi chiếu" vào các văn bản sau đó, mà chỉ là "dẫn chiếu" với các văn bản sau đó được khảo sát. Cũng từ đó sẽ thấy được mỗi một nhà văn, thậm chí mỗi tác phẩm có liên quan tới vấn đề này sẽ là một cách hình dung, một "định nghĩa tiềm năng" về *parody/nhại*.

1.2. Tình hình nghiên cứu về *parody/nhại* ở Việt Nam

Những gì đã được đặt ra và bàn luận ở Việt Nam thời gian qua về *parody/nhại* có liên quan tới các mục tiêu mà chúng tôi hướng tới trong luận án này đều cần được nhìn lại. Chúng tôi trình bày hai vấn đề liên quan chặt chẽ với nhau: thứ nhất, tình hình nghiên cứu về *parody/nhại* ở Việt Nam hiện nay trên phương diện lý thuyết và thực hành; thứ hai, đâu là giới hạn trong các nghiên cứu, bàn luận về *parody/nhại* khiến cho cuộc đối thoại có vẻ tiến triển chậm chạp so với quan tâm của giới nghiên cứu quốc tế.

1.2.1. Tình hình dịch thuật, giới thiệu lý thuyết parody/nhại

Những công trình lý thuyết về *parody/nhại* và sự phân tích, luận giải chúng đã trở thành một mối quan tâm quan trọng trong đời sống học thuật văn chương nghệ thuật nhân loại nửa sau thế kỉ XX. Mục từ giới thiệu về *parody/nhại* trong các sách thuật ngữ văn chương có thể cập nhật cho ta một lược sử đang tiếp diễn về lý thuyết này: từ các tác gia khởi đầu thế kỉ XVIII tới những mầm mống ở các nhà hình thức Nga, khuynh hướng phân tích cấu trúc tự sự của Genette, một báo hiệu có tính chất bước ngoặt với các công trình của Bakhtin, và trực tiếp, mạnh mẽ, mở rộng về quan niệm với Linda Hutcheon, Rose Margaret, Simon Dentith cùng nhiều bàn luận lý thuyết và nghiên cứu thực hành các văn bản văn chương, nghệ thuật và văn hóa, xã hội phổ biến trên thế giới.

Ở Việt Nam, điều may mắn là các nghiên cứu của chủ nghĩa hình thức Nga và của Bakhtin đã được dịch, bàn luận khá nhiều trong những năm qua (bao gồm các công trình quan trọng như *Nghệ thuật như là thủ pháp, Trường phái Hình thức Nga, Những vấn đề thi pháp Dostoievsky, Lý luận và thi pháp tiểu thuyết, Sáng tác của Francois Rabelais và nền văn hóa dân gian Trung cổ và Phục hưng,…*). Tuy nhiên, liên quan tới các vấn đề lý thuyết *parody/nhại* như điểm khởi hành cho các quan niệm lý thuyết của Bakhtin, có lẽ vẫn cần nhiều hơn nữa những trao đổi, diễn giải.

Một số phần trong nghiên cứu của Gérard Genette cũng đã được dịch nhưng hiện chưa có bản dịch tiếng Việt của *Palimpsestes,* xuất bản lần đầu bằng tiếng Pháp năm 1982 – tác phẩm gần gũi nhất với vấn đề *parody/nhại* trong các nghiên cứu về cấu trúc – trần thuật của Genette. Tiếc rằng, các công trình của

Rose Magaret (*Parody/Metafiction,* 1979; *Parody: Ancient, Modern and Postmodern,* 1993), của Linda Hutcheon (*A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms, 1985* và nhiều tác phẩm khác), của Dentith (*Parody,* 2000) còn chưa được biết đến nhiều ở Việt Nam, chưa kể rất nhiều công trình liên quan xa gần tới vấn đề *parody/nhại.*

Từ sự đọc và chú giải tác phẩm của Jonathan Swift, những luận bàn về *Ulysses* trong nguồn gốc thần thoại và Homer tới Virgil và J.Joyce, tác phẩm của Rabelais, *Don Quixote,* các tiểu luận và tác phẩm siêu hư cấu của John Barth và vô số các dẫn dụ trong nghệ thuật thị giác và nghe nhìn, các lĩnh vực văn hóa phổ thông… đều góp phần làm nên sức sống cho những đối thoại về *parody/nhại* từ nửa sau thế kỉ XX cho tới thời điểm hiện nay, đều chưa được dịch ở Việt Nam.

Như vậy, không chỉ việc dịch và giới thiệu các công trình lí thuyết mà cả việc dịch và giới thiệu các tác phẩm văn học nhại và những luận bàn về nhại trong những tác phẩm đó là một công việc cần thiết cho những trao đổi, thấu hiểu về *parody/nhại* trong đời sống học thuật ở Việt Nam. Đây là một trở ngại lớn cho việc triển khai đề tài của chúng tôi, nó buộc chúng tôi phải nỗ lực tìm kiếm và đọc hiểu trong điều kiện khả năng cá nhân còn hạn chế.

1.2.2. Tình hình ứng dụng lí thuyết parody/nhại trong nghiên cứu văn học

Đến nay, "*nhại*", "*giễu nhại*" ở Việt Nam không còn là những thuật ngữ xa lạ trong nghiên cứu văn học đương đại nhưng cách hiểu mang hàm nghĩa tương đồng với khái niệm "*parody*" ở phương Tây thì chỉ gần đây mới bắt đầu được chú ý.

Chúng tôi coi các công trình dịch, nghiên cứu và giới thiệu Bakhtin của Phạm Vĩnh Cư, Trần Đình Sử, La Khắc Hoà khi bàn luận tới các vấn đề liên quan là những điểm gợi mở đầu tiên.

Trong *Từ điển thuật ngữ văn học* do Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi chủ biên, mục *Nhại* giải thích *nhại* "là một thể văn châm biếm, dùng sự bắt chước phong cách, và kiểu *nhại* chủ yếu là kiểu khôi hài (đối tượng thấp được trình bày bằng một phong cách cao) và chế nhạo (đối tượng cao được trình bày bằng phong cách thấp). Sự chế nhạo có thể nhằm vào phong cách, có thể nhằm vào đề tài, có thể cười nhạo những thủ pháp thi ca đã trở thành khuôn sáo, lỗi thời

hoặc hình tượng đời sống vốn dung tục không xứng đáng với thi ca" [46; tr.225]. Từ điển dẫn chứng *Số đỏ* của Vũ Trọng Phụng như tiểu thuyết nhại tiêu biểu. Theo chúng tôi đây là cách hiểu tương đối phổ biến và và khá giản lược khi chỉ tập trung vào phương diện phong cách học của *nhại*.

Tác giả Lê Huy Bắc trong bài viết *Truyện ngắn nhại (Parody short story)* [15] tổng hợp và nêu xuất xứ của thuật ngữ *Nhại*: Parody có nguồn gốc từ tiếng Hi Lạp "parodia" (có nghĩa: một bài hát được hát cùng bài hát khác) đã chứng minh nhại xuất hiện trong tác phẩm của các bậc thầy văn chương hiện đại thế kỉ XX: James Joyce với tiểu thuyết *Ulysses*, Fran Kafka với truyện ngắn *Biến dạng*. Tác giả khẳng định ngay trong ngụ ngôn *Aesop* cổ đại đã xuất hiện các yếu tố nhại, cuốn tiểu thuyết vĩ đại *Donquixote* cũng là bằng chứng vô cùng sinh động của văn học nhại.

Đến đầu thế kỉ XXI, một số bài dẫn nhập về các lý thuyết văn học mới của Nguyễn Hưng Quốc, Hoàng Ngọc Tuấn, Nguyễn Minh Quân đăng trên tạp chí của người Việt ở hải ngoại và diễn đàn trực tuyến rải rác có nhắc tới vấn đề này nhưng chưa thể nói đã đạt độ sâu rộng và kĩ lưỡng. Khi đề cập vấn đề liên văn bản và hậu hiện đại (*Văn bản và liên văn bản*, 2005), Nguyễn Hưng Quốc cho rằng giễu nhại/parody có thể là đặc thù của hậu hiện đại - như là sự tổng hợp của tính chất tự phản tỉnh và liên văn bản: "*Tính chất phản tỉnh dẫn đến thủ pháp siêu hư cấu (metafiction) và tính chất liên văn bản dẫn đến thủ pháp cắt dán (collage) hay nhại (pastiche). Giễu nhại (parody) có thể được xem là hình thức tổng hợp của cả hai tính chất tự phản tỉnh và liên văn bản, biểu hiện của cái giới nghiên cứu thường gọi là "thi pháp của sự mâu thuẫn" (poetics of contradiction) vốn bàng bạc trong hầu hết các tác phẩm văn học hậu hiện đại chủ nghĩa*" [131].

Từ góc độ nghiên cứu thực hành, khai thác dữ liệu văn học Việt Nam, chưa thấy họ thật sự quan tâm tới hiện tượng này, cả ở mảng dân gian và văn học viết, cả ở văn chương quá khứ và hiện đại, chưa nói tới những lĩnh vực nghiên cứu còn mới mẻ khác như nghiên cứu văn hóa đại chúng và các loại hình nghệ thuật ngoài văn chương. Gắn liền với mảng văn chương trào phúng (cả văn học dân gian và văn học viết), đây đó ta thấy những bàn luận về tiếng cười, chẳng hạn tiếng cười

trong ca dao, trong hề chèo,… Nhại đã được chú ý trong nghiên cứu về Hồ Xuân Hương, Nguyễn Khuyến, Tú Xương, đặc biệt là với một số tác giả văn học hiện thực phê phán như Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Công Hoan, Ngô Tất Tố, Nam Cao, nhưng cũng chỉ dừng lại ở góc độ coi nó như một thủ pháp, những khái niệm như giễu nhại, nhạo báng, châm biếm chủ yếu được khai thác ở các cấp độ từ vựng, cú pháp hay giọng điệu. Có thể kể tới những công trình *Con đường giải mã văn học trung đại Việt Nam* (Nguyễn Đăng Na), *Chủ nghĩa hiện thực trong văn học Việt Nam nửa đầu thế kỉ XX* (Trần Đăng Suyền), *Từ quan niệm nghệ thuật đến nghệ thuật ngôn từ trong truyện ngắn trào phúng của Nguyễn Công Hoan* (Nguyễn Thanh Tú), *Tiếng cười nhại trong "Số đỏ"*(Đỗ Đức Hiểu), *Tiếng cười Vũ Trọng Phụng* (Nguyễn Quang Trung), *Ngôn từ nghệ thuật của Vũ Trọng Phụng trong phóng sự và tiểu thuyết* (Nguyễn Văn Phượng, Luận án tiến sĩ),…

Khi bàn luận về văn xuôi, đặc biệt là tiểu thuyết Việt Nam thời đổi mới, đó đây thấy có những bàn luận về *nhại,* nhưng vẫn khá thưa thớt và ít tính khái quát văn học sử.

Ở bài viết "*Hình thức mới trong truyện ngắn hôm nay*" (1996) (trong sách *Tài năng và người thưởng thức*, NXB Văn nghệ, TP.HCM), nhà nghiên cứu Đặng Anh Đào đã nhận thấy sự phát triển của hình thức *nhại* truyện lịch sử và truyện cổ tích ở truyện ngắn Việt Nam. Tác giả chỉ ra rằng: "Nhại là hình thức khá phổ biến trong lịch sử văn chương và nghệ thuật mọi nước (…) nó chỉ trở thành một hiện tượng đậm nét, một vệt sáng trên bức tranh văn học kể từ 1987 trở lại đây" [38; tr.185]. Bà cũng khẳng định vào thời điểm đó (1996) ở Việt Nam chưa xuất hiện kiểu nhại cả một thể loại như *Donkixote* của Cervantes.

Nhà nghiên cứu Lê Huy Bắc trong bài viết *Bậc hiền triết - "con chó xồm" hay kĩ thuật nhại của Nguyễn Huy Thiệp* (2005) đã trực tiếp dùng "parody" như một từ khóa để bàn luận về văn chương Nguyễn Huy Thiệp. Sau khi dẫn giải sơ lược khái niệm nhại với một vài dẫn gợi từ văn học phương Tây (James Joyce và Kafka), ông đã bắt nối vào văn học Việt Nam. Ông cho rằng: "Nhại gắn liền với sự *giải thiêng,* thay thế. Phương Tây rất quen thuộc với nhại, bởi với họ, *giải thiêng* là một trong những nguyên tắc sống còn, là động lực thúc đẩy xã hội. Họ chẳng có gì là bất biến và trường cửu trong cuộc đời. "Không có sự độc tôn duy nhất. Theo thời gian,

những đỉnh cao sẽ được tiếp nối, xuất hiện, rồi lụi tàn. Như thế, *giải thiêng* là cơ sở xã hội của nhại" [17; tr.138]. Theo ông, ở Việt Nam, hai nhà văn sử dụng nhại như một biện pháp nghệ thuật hiệu quả nhất là Vũ Trọng Phụng (với *Số đỏ*) và Nguyễn Huy Thiệp (với các truyện ngắn như *Tướng về hưu, Sang sông...*). Ông chỉ ra lí do ở nước ta văn học nhại không có điều kiện phát triển là vì "đặc điểm chung của người Việt là tôn sùng thần tượng, không có (hoặc hầu như không có) thói quen *giải thiêng* thần tượng" [17; tr.138].

Phần tiếp theo, bài viết tập trung phân tích kĩ thuật nhại của Nguyễn Huy Thiệp, "lối nhại của Nguyễn Huy Thiệp *ít khi gắn với tiếng cười*. Mà nếu có thì tiếng cười đó thực sự bi đát", "Ông để nhân vật nói nhiều và trực tiếp luận bàn về đối tượng nhại. Cách xử lí này khiến *nhại* không còn mang tính bất ngờ và sự ẩn dụ của hình tượng nhại bị giảm thiểu tối đa. Nhưng cũng chính nhờ cách *nói toạc móng heo*, rất bỗ bã này lại mang đến cho độc giả những suy tưởng thú vị, dĩ nhiên là những suy tưởng mang âm hưởng nhại". Nhà nghiên cứu tập trung khai thác và mô tả các đối tượng nhại của Nguyễn Huy Thiệp, bao gồm việc nhại các hình ảnh, tư tưởng, nhân vật trong văn học (như Don Quixote) hay nhại các hình tượng ngoài đời (như thi sĩ đạo văn), nhu cầu giải thiêng các huyền thoại lịch sử (gắn với mảng truyện lịch sử của Nguyễn Huy Thiệp). Ông cho rằng: "những chi tiết Nguyễn Huy Thiệp đưa ra để nhại không chỉ xuất hiện trong văn học trước đó mà chủ yếu còn là trong cuộc đời. Như thế, tác phẩm nhại không nhất thiết chỉ đi nhại những hình ảnh, tư tưởng chủ đề trước đó trong văn học mà có thể nhại các hành động, tư tưởng của ngay chính cuộc sống. Có điều, để trở thành đối tượng nhại, những cái đó phải được mặc nhiên thừa nhận như một biểu hiện văn hóa nhất định, và nó cũng có thể là vấn đề thuộc về bản chất trong tồn tại của con người" [17; tr.139].

Nhà nghiên cứu Lã Nguyên trong bài *Những dấu hiệu của chủ nghĩa hậu hiện đại trong văn học Việt Nam qua sáng tác của Nguyễn Huy Thiệp và Phạm Thị Hoài* (2007) đã lưu ý người đọc về kịch tính được tạo bởi thủ pháp "giễu nhại" trong sáng tác của hai nhà văn. Có một mục ông phân tích rất thú vị về "nguyên tắc đồng dao hay là thế ưu thắng của văn bản ngôn từ, sự bơ vơ của lời và vật, chữ và nghĩa" để, từ việc phân tích cách tổ chức văn bản nghệ thuật và cấu trúc nội tại của tác phẩm, sự xung đột các vai trong các hình tượng nhân vật,

cho thấy "hiện tượng nhại thể loại, ngoài thể loại" trong sáng tác của Nguyễn Huy Thiệp, Phạm Thị Hoài. "Truyện của Nguyễn Huy Thiệp không có xung đột, mâu thuẫn giữa hai tuyến nhân vật chính diện và phản diện. Thế mà Nguyễn Huy Thiệp vẫn có cơ sở để đem truyện chuyển thành kịch. Kịch tính trong sáng tác của ông thường bộc lộ qua những mâu thuẫn, xung đột giữa lớp văn bản hình tượng với văn bản ngôn từ. Văn bản ngôn từ và văn bản hình tượng, "lời" và "vật" giống như được nhà văn tách thành hai nhân vật, nhân vật này giễu nhại nhân vật kia. Cho nên, mỗi truyện ngắn của ông giống một vở kịch hấp dẫn bởi "vật" với "lời" lúc nào cũng vênh lệch trật khớp, và xung đột ấy tạo nên động lực thúc đẩy sự vận động liền mạch của trò diễn. Phạm Thị Hoài tìm cách đặt lại tên, hoặc không gọi tên nhân vật để tạo ra những hình tượng lạ hoá. Trong sáng tác của mình, Nguyễn Huy Thiệp thường làm nổi bật sự vênh lệch giữa tên gọi và đặc điểm tính cách của hệ thống nhân vật để làm nổi bật sự vênh lệch giữa "vật" và "lời" [107]. Lã Nguyên cũng gọi các truyện của Nguyễn Huy Thiệp, Phạm Thị Hoài là nhại thể loại, như nhại cổ tích, nhại huyền thoại, nhại nghị luận văn học, nhại thơ, nhại thư tín… - ở đây, "thể loại" được ông cắt nghĩa như những hình thức với đặc trưng "lời nói phong cách hóa". Nhà nghiên cứu khẳng định: "chính tiếng cười trào tiếu giễu nhại của truyện ngắn đã biến tất cả các thể loại lời nói phong cách hóa trở thành những hình thức rỗng nghĩa, làm cho "vật" và "lời" vẫn vênh lệch, trật khớp, chẳng ăn nhập gì với nhau (…). Trong sáng tác của Phạm Thị Hoài và Nguyễn Huy Thiệp, "vai xã hội" ("lời") và "vai tính cách" ("vật"), lời nói "phong cách hóa" và "lời tự do" thường xuyên xung đột giễu nhại lẫn nhau" [107]. Khẳng định có sự bơ vơ, lạc loài giữa "lời" và "vật", giữa "chữ" và "nghĩa" trong sáng tác của Nguyễn Huy Thiệp và Phạm Thị Hoài, nhà nghiên cứu kết luận "**Đây cũng là *hình thức thế giới quan*** thể hiện tâm trạng và cảm quan hậu hiện đại" [107]. Sự đi sâu vào các kĩ thuật viết lách như thế đã gợi mở nhiều hướng diễn giải tiềm năng.

Khẳng định bút pháp *nhại* xuất hiện phổ biến trong văn học Việt Nam sau năm 1986, nhà nghiên cứu Nguyễn Thị Bình khẳng định đó là một trong những bút pháp quan trọng trong xu hướng đổi mới của văn xuôi Việt Nam hiện nay: "Nhại không chỉ là một cách giải thiêng, làm mất giá đối tượng mà chính là quan

niệm về bản chất dân chủ của thể loại". Tác giả đề cập tới một số khía cạnh: nhại thể loại, nhại nhân vật, nhại thuật ngữ của nhiều chuyên ngành, những động tác nhại, nhịp điệu, ngữ điệu,… [24; tr.230]. Tiểu thuyết *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài được lấy làm dẫn chứng như một tác phẩm nhại tiêu biểu. Tác giả cũng chỉ ra Phạm Thị Hoài vừa nhại các thể loại vừa tìm cách dung hợp chúng. *Thiên sứ* có khi được tiểu luận hóa, có khi được kịch hóa, thơ hóa,…

Khoảng một thập niên trở lại đây, những bàn thảo về *nhại* ở văn học Việt Nam đang dịch chuyển từ văn xuôi sang thơ. Trong bài viết ngắn *Giễu nhại như một ý niệm* (2005), Nguyễn Hưng Quốc cho rằng:"Trong văn học Việt Nam, có lẽ dưới áp lực của tính quy phạm, hình thức giễu nhại hiếm khi có cơ hội phát triển. Hình thức tập cổ hay tập Kiều chỉ là nhại (pastiche), chứ không phải giễu nhại: chúng thiếu hẳn tinh thần châm biếm. Hình thức giễu nhại thường chỉ thịnh hành trong văn hóa dân gian, trong việc cải biên các câu khẩu hiệu, các bài thơ hay bản nhạc phổ thông mà thôi" [130]. Theo ông, với một số thực hành thơ, hình thức giễu nhại đã thu hút sự chú ý của độc giả, "góp phần giải hoặc một số định kiến về thơ". Ở một bài viết khác (*Mỗi tuần một bài thơ: Nắng chia nửa bãi chiều rồi*), ông phân tích bài thơ *Nắng chia nửa bãi chiều rồi* của Nguyễn Hoàng Nam (Tạp chí Thơ số 7, USA) như một tác phẩm giễu nhại bài thơ cùng tên của Huy Cận, nhưng nhằm mục đích "phản - lãng mạn và phản - Thơ mới" [190].

Mươi năm qua, các luận án tiến sĩ Ngữ văn lấy tiểu thuyết Việt Nam đương đại làm đối tượng nghiên cứu cũng đã đề cập tới nhại nhưng thường chỉ tập trung ở vấn đề ngôn ngữ và giọng điệu giễu nhại và là một nội dung nhỏ trong luận án, như *Sự đa dạng thẩm mĩ của văn xuôi Việt Nam sau 1975* (2009) của Phạm Tuấn Anh, *Yếu tố trào lộng trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại* (2012), của Trần Thị Hạnh, *Những dấu hiệu của chủ nghĩa hậu hiện đại trong văn xuôi Việt Nam sau 1975* (2012) của Phùng Gia Thế…

Theo quan sát của chúng tôi, bài viết của Đặng Thơ Thơ (2013) - *Tính giễu nhại và tinh thần hậu hiện đại trong những tác phẩm chưa xuất bản của Hoàng Đạo* là một bài viết hiếm hoi bàn luận trực tiếp về **giễu nhại như là một thể loại gắn với trào lưu hậu hiện đại**. Đặng Thơ Thơ giới thuyết: "Là một trào lưu, một phong cách, hậu hiện đại và khái niệm giễu nhại ở đây bao gồm việc nhái

lại, dưới nhiều hình thức, các tác phẩm văn hóa hay nghệ thuật khác, bao gồm nhưng không giới hạn trong kiến trúc, âm nhạc, kịch nghệ, văn chương. Việc nhái lại này mang tính hài hước hoặc châm chọc, thông qua cách sử dụng ngôn ngữ, văn phong, hay dựng lại cốt truyện và nhân vật phỏng theo những văn bản trước đó. Giễu nhại và châm biếm, bàn về những vấn đề trọng đại hay phù du, mang trong nó bản chất hiện sinh, thể hiện qua nhiều hình thái nghệ thuật, từ Dada và Pop Art trong tạo hình, đến âm nhạc của Erik Satie và Moussorgsky, đến múa hiện đại của Myra Kinch, cho đến các show truyền hình sitcom, cartoon, cho đến điện ảnh như các phim tài liệu của Michael Moore chẳng hạn. Việc xếp loại châm biếm và giễu nhại là một định nghĩa mở cho bất cứ những vấn đề nào mang thông điệp về con người và chính kiến, kể cả tranh vẽ trên đường phố (graffiti), những cuốn niên giám sự kiện thế giới (almanac), những ghi chép trong văn phòng, những liên hoan phim giễu nhại (Mock Festivals)" [161].

Bài viết của Đặng Thơ Thơ nỗ lực dùng góc nhìn mới soi vào một tác giả còn chưa được nghiên cứu đúng mức trong Tự Lực Văn Đoàn, trực tiếp luận bàn vào "cái khác" trong phong cách văn chương Hoàng Đạo. Khai thác phạm trù *giễu nhại*, Đặng Thơ Thơ chỉ ra một đóng góp, một thái độ, một giá trị phản tỉnh từ văn chương Hoàng Đạo: "Hoàng Đạo viết *Hậu Tây Du* hay *Những Thiên Phóng Sự Không Tiền Khoáng Hậu*, không để đả kích một cá nhân nào, mà nhắm tới việc **mở ra những phán đoán mới, thúc đẩy và khuyến khích những thảo luận mới** về sự bất công và bất bình đẳng trong xã hội, với tính hệ thống, cơ chế của một xã hội nệ cổ và được hậu thuẫn của chế độ thuộc địa. Người chọn thể loại giễu nhại là kẻ mang tâm trạng canh thức và báo động về mọi biến cố đáng cảnh giác trong xã hội, đời sống, hiện tượng và con người. Họ cảm thấy hối thúc phải thể hiện thái độ phản kháng. Họ viết không phải để thỏa mãn tâm trạng cá nhân, mà viết với quan tâm cho công chúng, người đọc (…). Tất cả những biện pháp nghệ thuật của Hoàng Đạo là những kỹ thuật để viết tiểu thuyết dù ông đang viết phóng sự, như trong cuốn *Trước Vành Móng Ngựa*, hay khi ông thực hiện cuộc phỏng vấn tưởng tượng trong *Những Cuộc Phỏng Vấn Không Tiền Khoáng Hậu*, hay khi ông viết lại một câu chuyện liên văn bản từ văn hóa đại chúng trong trường hợp *Hậu Tây Du* và *Tam Quốc Chí Diễn Nghĩa*" [161].

Theo chúng tôi, nghiên cứu về *parody/nhại* có khả năng đặt ra những câu hỏi mới và những trả lời mới đối với các hiện tượng văn chương cả quá khứ lẫn đương đại.

Như vậy, việc dẫn giải các quan niệm về *parody/nhại* ở đây gợi ý cho một cuộc thảo luận xa hơn, chứ không phải để cố định hóa một lý thuyết. Ở các chương tiếp theo, chúng tôi hướng tới bàn luận cách thức các nhà văn "định nghĩa" như thế nào về *parody/nhại* qua chính tác phẩm của họ. Điều này dựa trên một giả định rằng khi sử dụng *nhại*, các nhà văn có thể không đọc các công trình lý thuyết về *parody/nhại*. Nhờ thế, nghiên cứu *parody/nhại* thông qua các tác phẩm cụ thể, các văn bản, các thể loại và diễn ngôn, đồng thời soi chiếu các quan niệm lý thuyết, người làm văn học sử có thể bổ khuyết, chất vấn hay mở ra thêm những vấn đề khác của *parody/nhại.* Sẽ không có một khái niệm "đúc khuôn" văn chương mà chỉ có những khái niệm luôn được định nghĩa và định nghĩa lại, được nghi vấn và tra vấn, tạo ra một diễn trình không điểm dừng cho sự vận động của đời sống văn chương.

1.3. Quan niệm về *parody/nhại* trong luận án

1.3.1. Việc dịch thuật ngữ parody sang tiếng Việt

Thuật ngữ *parody* có thể dịch sang tiếng Việt như thế nào? *Nhại,* hay *giễu nhại* hay luôn phải chú kèm thuật ngữ tiếng Anh là *parody?* Sự khác biệt trong việc dịch một thuật ngữ tất nhiên xuất phát/kéo theo những khác biệt trong cắt nghĩa khái niệm. Cách dịch *giễu nhại* dường như làm rõ hơn tính chất biểu hiện thái độ của khái niệm, nhưng lại dễ lái trọng tâm sang tính châm biếm (giễu). Ngoài ra, còn có cách dịch khác là *biếm phỏng* (dịch giả Như Huy), hoặc *hí phỏng* (Trung Quốc). Ở đây, chúng tôi chọn dịch là *nhại* với chủ ý nhấn mạnh bản chất "bắt chước" của *parody*, trong khi không loại trừ cái hài của nó. Nhiều tác giả dịch *parody* là *giễu nhại* để phân biệt với *pastiche* chỉ là *nhại,* còn chúng tôi dịch *pastiche* là *mô phỏng*.

1.3.2. Đặc điểm của parody/nhại

Chúng tôi không nhằm mục đích xây dựng khung khổ lý thuyết mà đặt trọng tâm ở thực hành phân tích *parody/nhại* trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại, cho nên các biến thể của hình thức *parody/nhại* mới là mối quan tâm của

chúng tôi. Nói cách khác, định nghĩa về *parody/nhại* trước hết nhằm đưa ra một đối trọng so sánh bởi vì một khái niệm trong nghiên cứu văn chương có thể được định nghĩa qua vô số các định nghĩa, chính những biến thể của định nghĩa này tìm cách định nghĩa lại nó.

Vì những thực hành văn chương luôn phong phú và nhiều biến đổi hơn bất cứ một định nghĩa nào – vốn nỗ lực tạo khung cho cái nhìn của chúng ta, đồng thời một lịch sử đa dạng của *parody/nhại* xuất hiện từ thời trung cổ tới thời điểm hiện nay cho phép một cách hiểu về *parody/nhại* bao gồm rộng rãi nhất có thể.

Mỗi một người nghiên cứu rõ ràng đều có lí do cho lựa chọn riêng của họ, và không lựa chọn nào hoàn toàn tương thích với mọi trường hợp.

Một định nghĩa dạng từ điển có thể tương thích với nhiều hướng vận dụng là định nghĩa của cuốn từ điển *Bách khoa lý thuyết văn chương đương đại* biên tập bởi Irena R. Makaryk (*Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, University of Toronto Press).* Trong mục từ Parody, Gordon E. Slethaug cho rằng: "*Tất cả mọi sự tiếp biến của các phong cách trước đó đều có thể xem là nhại, dù trong ý nghĩa nghiêm ngặt của từ này, nhại là một sự gợi nhắc có tính chất mỉa mai hay nhạo báng một mẫu nghệ thuật khác. Trong các quan niệm cổ điển về sự bắt chước, các nhà văn học nghề bằng cách lặp theo những tác phẩm thường được xem là kiệt tác và phát triển một phong cách, giọng nói cá nhân từ khả năng kế tục các phong cách và các giọng nói của người khác. Vậy thì, văn chương được xem là mang bản chất tập thể và cộng đồng, những phương pháp và các hình thức mới được cá nhân hoá không được xem như là điều kiện tiên quyết của sự xuất sắc. Về điểm này, mọi sự bắt chước đều là nhại*" [Gordon E. Slethaug, dẫn theo 204; tr.603]. Tuy nhiên, sau khi dẫn chiếu quan niệm của Bakhtin, Gordon E. Slethaug cũng khẳng định rằng: "*Không phải mọi sự bắt chước hay phong cách hoá đều được chấp nhận như là nhại. Những định nghĩa chuẩn kiểu từ điển đều bình luận rằng các hình thức nhại là những tác phẩm bắt chước hoặc lặp theo những tác phẩm khác nhằm mục đích giễu những cái gốc hoặc những tác phẩm, con người, sự việc, phẩm chất không liên quan*" [Gordon E. Slethaug, dẫn theo 204; tr.604]. Ông cũng lưu ý về "*nhại trong thế kỉ XX phản ánh những phong cách tự sự mới, những mẫu thức và các mối quan tâm xã hội*

nóng hổi và các quan điểm tâm lý học hiện đại trong khi cùng lúc có những sự so sánh với các văn bản khác đã ảnh hưởng tới cách nghĩ, cách hành động và cách viết của chúng ta","nhìn chung, hầu hết các nhà phê bình đương đại sẽ đồng ý rằng nhại hoạt động trên nhiều bình diện hơn là chỉ hướng tới nhắc lại các văn bản khác; sự khác biệt có tính chất bối cảnh hoặc văn bản của nó với cái gốc được tăng cường bởi một giọng mô phỏng hoặc mỉa mai. Nó không thường nhạo báng; nó không thực hiện trong bất cứ cách nào nhằm định hình lại khán giả của nó hay "chỉnh sửa" tác phẩm gốc; mà nó thường gây phấn khích, ngạc nhiên và đôi khi chế giễu" [Gordon E. Slethaug, dẫn theo 204; tr.605].

Parody/Nhại là một vấn đề phức tạp, một hình thức có khi mơ hồ và đa dạng của nghệ thuật, những tranh luận về nó trên thế giới cũng chưa có hồi kết. Vì vậy, nỗ lực đưa ra một định nghĩa sáng rõ được tất cả đồng thuận về *parody/nhại* là không khả khi. Do đó, chúng tôi sẽ nhấn mạnh "cách hiểu", "quan niệm" hơn là nỗ lực để "định nghĩa" (tránh cách hiểu đánh đồng "nhãn" và cái "được dán nhãn"). Theo chúng tôi, sự soi chiếu của lý thuyết vào văn học sử luôn được nhìn như một câu chuyện nhiều điểm nhìn, và các điểm nhìn luôn có tương tác. Nỗ lực của luận án này là đưa ra một cách hình dung về *parody/nhại*, lấy nó làm điểm tựa lý thuyết để gợi dẫn, đối sánh (chứ không phải áp đặt) với một trong những đặc điểm nổi bật của tiểu thuyết Việt Nam sau đổi mới.

1.3.2.1. Ở Việt Nam, người ta thường tiếp cận *parody/nhại* như một thủ pháp nghệ thuật, hiện hình trong những thao tác ngôn ngữ cụ thể của các tác phẩm và thường được biểu hiện ra bằng các cấp độ khác nhau, như mỉa mai, mô phỏng, chế giễu, hài hước, qua các thủ thuật cụ thể như phóng đại hay ám chỉ, hoạt kê... Theo chúng tôi, *parody/nhại* không đơn giản là một thủ pháp nghệ thuật, ***parody/nhại là vấn đề rộng hơn một thủ pháp, xuất phát từ một nền tảng thế giới quan: tôi tồn tại trong ý thức về lời nói của người khác.*** Điều này đã được Bakhtin đề cập tới trong những nghiên cứu của ông. Theo Bakhtin, lời văn nhại là lời văn "*tác giả… nói bằng giọng của kẻ khác, nhưng…, anh ta đưa vào trong đó một khuynh hướng nghĩa đối lập hẳn với khuynh hướng lời của người đó. Giọng thứ hai sau khi chuyển vào lời nói của người khác thì xung đột thù nghịch với chủ nhân vốn có của nó và buộc nó phục vụ trực tiếp cho các mục*

đích đối lập của mình. Lời nói trở thành vũ đài vật lộn của hai giọng"[9; tr.187]. Nếu như người khác chỉ nghe thấy một tiếng nói, thì nhà tiểu thuyết là người nghe thấy nhiều tiếng nói. Vì vậy, *parody/nhại* là một dạng thức rất đặc biệt của lời tiểu thuyết. Khi Thuận nhại tiểu thuyết của Duras, *Chinatown* tồn tại trong ý thức Thuận luôn ngoái nhìn lại tiểu thuyết *Người tình*.

1.3.2.2. Vì *parody/nhại* tồn tại trong quan hệ với lời của người khác nên ***parody/nhại là một dạng thức liên văn bản, một kiểu quan hệ liên văn bản.***

Liên văn bản là khái niệm do Julia Kristeva đưa ra năm 1967 và trở thành một khái niệm căn bản trong việc phân tích các tác phẩm văn chương nghệ thuật hậu hiện đại. Theo đó, văn bản không được hình thành từ ý đồ riêng của tác giả khi sáng tác mà chủ yếu là từ các văn bản trước đó. Nhà văn khi sáng tác luôn có quan hệ với văn học trước đó và văn học đương thời. Văn bản mà nhà văn tạo ra không phải là sản phẩm của nhà văn mà là sự tập hợp, thẩm thấu những cái có từ trước đó. Mỗi văn bản chính là một liên văn bản nơi mà các văn bản khác cùng tồn tại để tạo nên diện mạo của văn bản ấy. Như vậy, mỗi văn bản là một tập hợp những mảnh vụn của nhiều lĩnh vực từ ngôn ngữ, văn hóa cho đến văn học… Kristeva không chỉ coi văn bản là tác phẩm văn chương. Bà coi tất cả mọi thứ từ văn hóa, văn học, lịch sử, xã hội đến bản thân con người đều là văn bản. Hai năm sau khi Kristeva đưa ra khái niệm liên văn bản, R.Barthes trong bài tiểu luận *The death of the Author* (Cái chết của tác giả) đã nhắc lại ý này. Theo đó, văn bản là một không gian đa kích thước, hội tụ vô số các văn bản đến từ vô số các nền văn hóa khác nhau. Thế giới là một liên văn bản rộng lớn trong đó tất cả mọi điều đều đã được nói vào một lúc nào đó, việc tạo ra cái mới là một điều bất khả, chỉ có thể ghép lại những mảnh vụn theo nguyên tắc kính vạn hoa. Vì thế, R.Barthes tuyên xưng cái chết của tác giả. Tác giả chỉ là người có công chép lại những văn bản đã có từ trước một cách vô thức. Nhà nghiên cứu người Pháp G.Genette đưa ra 5 loại tương tác khác nhau của văn bản [115; tr.37]:

– Liên văn bản (intertextualité) như sự cùng hiện diện trong một văn bản của hai hay nhiều văn bản (trích dẫn, điển tích, đạo văn…)

– Cận văn bản (paratextualité) như là quan hệ giữa văn bản với phụ đề, lời nói đầu, lời bạt, đề từ…

– Siêu văn bản (métatextualité) như là sự chú giải hoặc viện dẫn văn bản trước đó một cách có phê phán.

– Thậm phồn văn bản (hypertextualité) như là sự cười cợt hay *nhại* của văn bản này đối với văn bản khác.

– Kiến trúc văn bản (architextualité) được hiểu như mối quan hệ thể loại giữa các văn bản

Tất nhiên, sẽ không thuyết phục nếu chỉ quy *parody/nhại* về vấn đề *liên văn bản*. Sự phân biệt *liên văn bản* và *nhại* đã được chúng tôi chỉ ra khi phân tích các quan niệm của Genette và Linda Hutcheon. Mức độ phức tạp của thuật ngữ *parody/nhại* không giống khái niệm *liên văn bản*, và tính riêng biệt của nó chắc chắn sẽ còn tiếp tục gây ra tranh cãi. *Thái độ có chủ ý* của tác giả và *khoảng cách có tính chất phê bình* trong *nhại* là căn cứ để phân biệt nó với *liên văn bản*.

Ở đây, cũng cần phân biệt *pastiche/mô phỏng* với *parody/nhại*. Nếu *pastiche/mô phỏng* thường giữ cách thức và ý đồ như trong mẫu gốc của nó, thì *parody/nhại* là sự tiếp biến và biến đổi mẫu gốc.

Mối quan hệ giữa văn bản gốc và văn bản nhại là mối quan hệ liên văn bản và không phải trường hợp nào cũng nhằm để chế giễu văn bản gốc. Nói cách khác, nhại là hình thái diễn ngôn liên nghệ thuật.

Nguyễn Huy Thiệp nhại *Sự tích Hồ Gươm* trong *Chảy đi sông ơi* qua lời Tảo dọa trẻ con: "Hồi bằng tuổi chú mày tao cũng đi đánh cá đêm. Tao quăng lưới xuống lòng sông rồi ra sức kéo… Lưới nặng như cùm. Tao nghĩ phen này phải được một mẻ cá lớn… Khi tao kéo lưới lên thuyền thì mày biết có gì trong lưới không? Một cái đầu lâu người chết". Bằng cách nhại, Nguyễn Huy Thiệp đã tạo ra sợi dây liên văn bản giữa tác phẩm của mình với câu chuyện truyền thuyết quen thuộc với lối biến đổi mẫu gốc như thế.

Khi hiểu *parody/nhại* như một đặc điểm của *liên văn bản* và không đồng nhất với *liên văn bản*, chúng ta ủng hộ và tin tưởng ở những kinh nghiệm đọc đa dạng, dù bao giờ sự "diễn nghĩa" trong tiếp nhận của người đọc cũng là một thách thức với người nghiên cứu, nó đòi hỏi anh ta vừa phải nhạy cảm với tài năng nghệ sĩ, vừa đủ bản lĩnh để không bị chi phối bởi thị hiếu nhiều màu vẻ của độc giả. Cái quan trọng nhất mà anh ta phải quan tâm là câu hỏi về tính thẩm mỹ

của tác phẩm, điều dễ xảy ra va chạm với các định kiến của chính anh ta và của độc giả.

1.3.2.3. Vì *parody/nhại* tồn tại trong quan hệ với lời của người khác và là *một dạng thức liên văn bản* nên nó thể hiện ***một kiểu đối thoại văn hóa***.

Một lần nữa, chúng ta trở lại quan điểm của Bakhtin được thể hiện trong những công trình *Ngôn ngữ tiểu thuyết, Những vấn đề thi pháp Dostoevky*. Bakhtin chứng minh nhại là biểu hiện của tính đối thoại, một hình thức biểu hiện của tiểu thuyết đa thanh/phức điệu. Về mặt hình thức, nhại thuộc loại lời văn hai giọng, tự đối thoại ngay từ bên trong. Xuất phát từ đây, *parody/nhại* là sự đối thoại giữa tác phẩm mới và mẫu gốc của nó và/hoặc giữa tác phẩm mới với người đọc. Sự đối thoại này có thể diễn ra trong nội bộ một nền văn hóa hoặc va xiết giữa các nền văn hóa với nhau.

Sự tích những ngày đẹp trời của Hòa Vang nhại truyền thuyết *Sơn Tinh, Thủy Tinh* là sự đối thoại với nếp suy nghĩ quen thuộc của cộng đồng. Từ trước tới nay, trong tâm thức của người Việt, Sơn Tinh là nhân vật chính diện, xứng đáng làm rể Hùng Vương, được số đông người Việt yêu mến. Trong khi đó, Thủy Tinh là nhân vật phản diện, "nhớ lâu thù dai", vì không lấy được Mị Nương nên hàng năm đều dâng nước lên khiêu chiến với Sơn Tinh. Với những hành động ảo tưởng, sai lầm ấy, Thủy Tinh bị chế giễu, bị căm ghét.

Hòa Vang đưa ra một cách nhìn khác: trong cuộc kén rể của vua Hùng, những lễ vật mà vua yêu cầu ("voi chín ngà, gà chín cựa, ngựa chín hồng mao") chỉ có ở trên núi, phải chăng vua Hùng đã "thiên vị" Sơn Tinh? Những bầy tôi, đàn em của Thủy Tinh vốn là những Thủy quái (Thuồng luồng, Ba ba, Cá ngựa) đã liều mình hóa thân thành voi chín ngà, gà chín cựa, ngựa chín hồng mao làm vật dẫn cưới cho thủ lĩnh. Đường từ biển cả tới Phong Châu xa hơn đường từ núi Tản tới đó nên Thủy Tinh đã tới chậm bốn khắc. Chứng kiến cảnh người mình yêu lên kiệu hoa về núi Tản, Thủy Tinh chỉ biết khóc. Bầy tôi của Thủy Tinh vừa thương thủ lĩnh vừa phẫn nộ nên đã ào ạt dâng nước lên dù Thủy Tinh không muốn làm điều đó. Lúc nào cũng nhớ thương Mị Nương nên Thủy Tinh đã rời biển, trở lại dòng suối mát lành nơi chàng đã gặp Mị Nương thuở nhỏ và thầm yêu nàng từ đó, chỉ để mong gặp lại nàng, trần tình với nàng về tình yêu

thầm kín và đau xót của mình. Rồi từ đó, mỗi năm họ gặp nhau một lần vào tiết thu, Mị Nương lại một mình mở cửa phòng riêng để gặp Thủy Tinh hóa hình thành những giọt mưa. Hòa Vang muốn "gây hấn" với kinh nghiệm cộng đồng, đối thoại với niềm tin quen thuộc bằng việc bênh vực Thủy Tinh. Giả định đó là một cách đòi quyền bình đẳng cho kinh nghiệm cá nhân (bên cạnh kinh nghiệm cộng đồng), Hòa Vang đã đánh động vào nếp tư duy một chiều, nhiều định kiến, ít cảm thông của chúng ta.

1.3.3. Cấu trúc của parody/nhại

1.3.3.1. Khởi nguồn từ một "mẫu gốc" có sẵn…

Đối tượng của *parody/nhại* trong nghệ thuật là những tác phẩm, những tác giả, những thể loại, những phong cách lớn, nổi tiếng hoặc thời thượng. Có thể nói chọn những mẫu gốc có giá trị, có tiếng vang hoặc được đông đảo bạn đọc yêu thích là đối tượng hàng đầu của *parody/nhại*. Vì chỉ khi mẫu gốc bị nhại được nhiều người biết đến thì người đọc mới dễ dàng nhận biết tác phẩm mới là tác phẩm nhại. Điều đó giải thích tại sao thể loại trinh thám và tự truyện vốn đang được đông đảo bạn đọc yêu chuộng lại trở thành đối tượng nhại của tiểu thuyết đương đại, cả ở Việt Nam và trên thế giới.

Tuy nhiên, *parody/nhại* không phải là hành động lặp lại, rập khuôn, bắt chước thụ động nguyên mẫu mà nó là một hình thức sáng tạo, không bị coi là vi phạm bản quyền. Ở góc độ đó, *parody/nhại* tạo ra độ mờ hóa cao độ cho "mẫu gốc".

1.3.3.2. Parody/Nhại làm biến dạng mẫu gốc và kèm với sắc thái thẩm mĩ khác

Từ mẫu gốc X, *parody/nhại* tạo ra thế hệ mới X', X''. Sự biến dạng này nhiều khi mang dấu ấn của cái nghịch dị (Grosteque). Trường hợp *parody/nhại* những tác phẩm nổi tiếng thường mới thu hút được sự chú ý của nhiều người. Trong đời sống văn hóa, cả trên thế giới và nước ta, cả ngày xưa lẫn thời nay, *parody/nhại* là một phương thức nghệ thuật hữu dụng. Ở Việt Nam, nhạc sĩ Xuân Hồng từng sưu tập được rất nhiều lời bài hát nhại ca khúc *Tiếng chày trên sóc Bom Bo* và hát cho mọi người cùng nghe, kiểu như "bắt chị sui đẩy lùi lên ván gõ. Bắt anh sui nằm kế chị sui. Tình thông gia ai nói thây kệ cha". Ca khúc nổi tiếng *Bước chân trên đỉnh Trường Sơn* của nhạc sĩ Trần Chung cũng được nhại thành: "ta là con của bố mẹ ta. Nhớ nhà là ta tút ta về. Ta không cần ba lô,

không cần may ô, chỉ cần lương khô…Ta đi theo lối nhỏ là lối an toàn…". Có nhiều bài hát mà lời nhại của nó đến hàng trăm dị bản như *Huyền thoại mẹ, Một cõi đi về* của nhạc sĩ Trịnh Công Sơn. Ông đã rất tự hào cho rằng giai điệu có hay mọi người mới thích nhại lại như thế. Ở đây, *parody/nhại* không có tác dụng nhạo báng mẫu gốc mà chỉ hướng tới việc đề xuất một cái nhìn khác đối với mẫu gốc. Vì vậy, nhại vừa có tác dụng gây cười để giải trí vừa có tác dụng "thân mật hóa" những đỉnh cao, kéo gần những đỉnh cao lại phía bình dân.

1.3.4. Chức năng của parody/nhại

1.3.4.1. Parody/Nhại tạo ra tiếng cười lưỡng trị

Tiếng cười trong *parody/nhại* đa dạng về sắc thái: nhẹ nhàng, khôi hài, giễu cợt, châm biếm, tinh tế, khó nhận biết hoặc rõ ràng. Tiếng cười của nhại bao giờ cũng đã thừa nhận đối tượng, nó chứng tỏ sự tồn tại của đối tượng chứ không có ý nghĩa phủ nhận sạch trơn. Nhại không hoàn toàn là cái mới nhưng nó có thể là cơ sở nảy sinh cái mới, tạo ra một bước ngoặt chuẩn bị cho cái mới. Bất cứ dẫn chứng nào của nhại cũng cho thấy rõ nét điều đó. Trong lịch sử văn chương Việt Nam, khi các nhà văn hiện thực chủ nghĩa nhại văn chương lãng mạn thì cũng có nghĩa họ thừa nhận văn chương lãng mạn đang được đông đảo bạn đọc yêu thích. Dù bị nhại song văn chương lãng mạn vẫn luôn tồn tại chứ không hề mất giá hay bị xóa bỏ.

Đối tượng của *parody/nhại* có thể trùng hoặc không trùng với đối tượng của tiếng cười trong *parody/nhại* (trường hợp không trùng thì đối tượng của tiếng cười giễu nhại mới là đối tượng chính mà tác giả muốn nhắm đến). Bài thơ *Nắng chia nửa bãi chiều rồi* của Nguyễn Hoàng Nam nhại *Ngậm ngùi* của Huy Cận nhưng Nguyễn Hoàng Nam không cười giễu bài thơ của Huy Cận mà tiếng cười lại hướng tới những tình cảm nhẹ nhàng, thơ mộng, phong cách lãng mạn chủ nghĩa vốn đã "cũ rích" trong thơ trữ tình.

Đối tượng của tiếng cười trong *parody/nhại* không hẳn là xấu, là không đạt chuẩn mà chỉ đơn giản, đối tượng này theo suy nghĩ của tác giả là đã cũ, đã lỗi thời, hoặc cần phải nhận thức lại, cần phải có sự thay đổi. Trong thể loại tiểu thuyết, Bakhtin phát hiện ra rằng: "xuyên suốt lịch sử tiểu thuyết là một truyền thống nhất quán giễu nhại hoặc hí phỏng những hình thái

thống ngự, thời thượng đang muốn biến thành "khuôn mẫu" của thể loại này" [10; tr.26]. Nói cách khác, tiếng cười của nhại nhằm chống lại sự độc tôn.

Tiếng cười trong *parody/nhại* có thể hướng về chính đối tượng nhại song có khi lại hướng tới người đọc. Khi nhại tự truyện, nhà văn không nhắm tới giễu thể loại này mà hướng tới chế giễu kiểu người đọc có thói quen đi tìm "căn cước" tác giả trên trang sách.

Cũng phải nói thêm rằng ***parody/nhại* thường gắn với tiếng cười nhưng không phải tiếng cười nào cũng là nhại và không phải nhại lúc nào cũng tạo ra tiếng cười**. *Parody/Nhại* đôi khi là cái nhíu mày tư lự. Vì thế mà M.Kundera đã gọi Cervantex là "bậc hiền minh lưỡng lự". Những tác phẩm nhại của Nguyễn Huy Thiệp cũng rất ít tiếng cười, hoặc có chăng là tiếng cười humour đen rất bi đát.

1.3.4.2. Parody/Nhại đánh dấu sự trở lại của tư duy tiểu thuyết đa thanh, phức điệu

Theo Bakhtin, *parody/nhại* tồn tại trong ý thức về lời của người khác nên nó mang tính đối thoại, và đó chính là dấu hiệu của tư duy tiểu thuyết đa thanh. Nhà nghiên cứu Lã Nguyên chỉ ra rằng từ độc thoại đến đối thoại, tiểu thuyết đi theo hai hướng: một là phân tích tới vô cùng, vô tận, hai là *parody/nhại*. Khi nhại, phương tiện của nó chính là lời nói "phức điệu, đa thanh. Lời nói đa thanh, phức điệu lấy nghĩa mở rộng, nghĩa liên hội (connatation) làm cơ sở để tạo ra trường nghĩa cho văn bản" [21, tr.216].

Nhìn ở góc độ này, *parody/nhại* chính là biểu hiện của tư duy tiểu thuyết đa thanh, phức điệu.

1.3.4.3. Parody/Nhại đặt vấn đề về cái quy phạm

Theo nhà nghiên cứu Nguyễn Hưng Quốc: *parody/nhại* mang tính bản thể luận: "nó đặt ra nghi vấn trong nhận thức không phải với một hiện tượng mà chủ yếu với bản chất của hiện tượng. Nhại trở thành một ý niệm, qua đó, nghệ thuật trở thành một nghi vấn về chính bản chất của nghệ thuật. Trong khi nghi vấn về bản chất của nghệ thuật, nhại trở thành phản quy phạm (anti-normative) - tức là nó xét lại, nhận thức lại những cái được coi là mực thước". Bên cạnh đó, "nhại còn gắn liên với cái nhìn phản yếu tính luận (anti-essentialism), nghệ thuật không phải là cái nhất thành bất biến mà nó được kiến tạo từ một số điều kiện xã

hội và văn hóa nhất định"[130]. Như vậy, *parody/nhại* khiến chúng ta có cơ hội nghĩ lại về cái quy phạm. *Văn tế Francis Garnier* (có tài liệu coi là sáng tác của Nguyễn Khuyến) là tác phẩm nhại thể loại. Văn tế vốn được dùng để bày tỏ sự thương tiếc và cung kính với người đã chết nhưng tác giả lại dùng để chế giễu và hạ bệ *Francis Garnier*. Ngôn ngữ thông tục, suồng sã, kèm theo cả tiếng chửi đã phá vỡ tính trang nghiêm, mực thước của văn tế, tạo cơ hội cho người đọc nghĩ lại về tính quy phạm của thể loại.

Parody/Nhại gắn với việc nhìn lại ngôn ngữ quy phạm của quá khứ nhưng chỉ là cách đặt giá trị quá khứ vào một chu cảnh văn hóa mới để độc giả có cơ hội quan sát lại từ một góc nhìn khác chứ không hẳn để phủ nhận hoặc bôi đen nó. Điều đó, nói như nhà nghiên cứu Lê Huy Bắc: "nó giúp con người ý thức hơn về thực tại. Khi sử dụng nhại nhà văn không đặt trọng tâm hay cái nhìn của mình lên quá khứ. Có nghĩa, họ không thực sự quan tâm đến cái đã qua,…bao giờ họ cũng hướng tới thực tại" [17; tr.140].

Nhại đòi hỏi người đọc cần phải tỉnh táo trong nhận thức. Tiểu thuyết *Don Quixote* của nhà văn Cervantes là một điển hình cho văn học nhại, nhằm phản tỉnh người đọc trước loại tiểu thuyết hiệp sĩ thời thượng đương thời.

1.3.4.4. Parody/Nhại và tính dân chủ trong sáng tạo nghệ thuật

Từ một "mẫu gốc", *parody/nhại* không tiêu diệt mà là sáng tạo bằng cách đánh động nếp tư duy quen nhàm, khiêu khích "gu" thẩm mỹ của người đọc. Để giải mã được tác phẩm nghệ thuật, người đọc phải có vốn văn hóa sâu rộng, am hiểu đối với tác phẩm gốc. Mặc dù tác phẩm tạo ra rất nhiều "khả thể" ý nghĩa và nhà văn hiện đại chấp nhận những cách diễn dịch khác nhau của người đọc nhưng sự diễn dịch ấy lại phụ thuộc rất lớn vào kiến thức liên văn bản - bộ "từ điển bách khoa" trong người đọc. Vì thế, tác phẩm sẽ trở thành một thách thức lớn với họ. Chính bản thân tác giả cũng phải am hiểu mẫu gốc và có vốn văn hóa sâu rộng, nếu không mọi hiện tượng nhại sẽ trở nên lố bịch hoặc a dua thời thượng. *Parody/Nhại* thể hiện quan niệm về bản chất dân chủ của nghệ thuật, nhà văn và bạn đọc đứng ở vị trí đồng sáng tạo. Ở đây, vai trò của tác giả - người phát ngôn bị giảm thiểu tối đa và nhấn mạnh tính "khả tác" của tác phẩm cũng như vai trò đồng sáng tạo của người đọc. Thí dụ *Trương Chi* của Nguyễn Huy

Thiệp nhại cổ tích và nhà văn không thích kết thúc có hậu giống như cổ tích. Ông muốn kết thúc khác nhưng lại không nói ra, "đấy là bí mật của riêng tôi". Từ đó mở ra những trường suy tưởng rất dân chủ nơi người đọc: "Tôi biết giây phút cuối đời Trương Chi cũng sẽ văng tục. Nhưng đấy không phải là lỗi ở chàng. Mị Nương sống suốt đời sung sướng và hạnh phúc. Điều ấy vừa tàn nhẫn vừa phi lí". Ở đây Nguyễn Huy Thiệp chỉ là người "tung" vấn đề chứ không phải là người ban phát chân lí, người đọc được trao quyền tự mình kết luận.

Như vậy, *parody/nhại* là một vấn đề độc đáo và quan trọng của nghệ thuật, là nghệ thuật về nghệ thuật, không phải là sự rập khuôn, bắt chước một cách máy móc. Đó là tinh thần, nỗ lực sáng tạo của người nghệ sĩ để trả lời câu hỏi: có thể sáng tác như thế nào? Chiếm một vị trí đáng kể trong đời sống văn chương, nhại không đơn thuần là một thủ pháp mà nó thể hiện một nhãn quan, một ý thức đối thoại - vốn là đặc điểm của tiểu thuyết đa thanh (theo quan niệm Bakhtin).

1.4. *Parody/Nhại* trong lịch sử văn chương Việt Nam trước năm 1975

Hình thức *parody/nhại* trong văn xuôi hiện nay không hoàn toàn tách rời tiềm năng kết nối với văn học quá khứ với các kiểu nhại đa dạng từ văn hoá dân gian tới văn chương trung đại và cận - hiện đại như sản phẩm của các bối cảnh văn hóa - lịch sử - xã hội cụ thể.

1.4.1. Parody/Nhại trong văn học dân gian

Nhại trong văn học dân gian có thể đã là một nguồn mạch dồi dào nhưng hiện chưa được nghiên cứu thấu đáo. Ca dao trào phúng, thế giới hề chèo, tiếu lâm dân gian và các hình thức giả trang của các lễ hội văn hóa dân gian là một nguồn vật liệu phong phú để tìm hiểu về nhại. Sáng tác tập thể luôn tạo điều kiện cho một không gian tham dự văn hóa, nơi cái nghiêm nghị có thể bị lật nhào và những lớp áo đạo đức bị bóc trần một cách hài hước. Theo ý nghĩa "tấn phong" và "lật đổ" mà Bakhtin đã phân tích, nhại trong văn học - văn hóa dân gian mang một ý nghĩa xã hội mạnh mẽ, không chỉ ở khả năng "gửi gắm" các ý tưởng đả kích tầng lớp thống trị, những thói xấu, những mặt nạ đạo đức, mà còn nằm ở tiếng cười "lật đổ" và "tái sinh" của một sức sống dân gian mãnh liệt.

Các vai hề trong chèo cho ta một ví dụ sinh động. Những vai hề tầm thường như tiểu đồng, lính hầu, Cu Sứt, ông Chài, lão say, mụ quán,… "với tài nghệ đặc biệt về mặt sáng tạo hình tượng – làm trò – cũng như về khẩu khiếu ứng đối – giễu cợt, châm biếm – đã làm cho các nhà vua vui thích và đều đã trải qua một thời kì được các đấng cửu trùng ưu ái" [26,tr.30-31]. Hề dùng hình thức "trò nhại" để tạo ra tiếng cười trào lộng. Mẫu bị nhại thường là những nhân vật, sự việc có thật trong đời sống, đặc biệt là những đại biểu trong guồng máy quan lại phong kiến đương thời. Mẫu nhiều khi là "thiên tử" (vua bị hạ bệ xuống ngang vị trí "thằng hề") nhưng vì, "chức vị" là chuyên phải làm cho ngài ngự vui bằng được nên những sự phê phán, giễu cợt kia – mặc dù có khi đã tiến tới mức độ phạm thượng – cũng vẫn "vô can" và hề ta còn được cổ vũ, yêu chuộng là đằng khác" [26,tr.30-31]. Mẫu có khi là giới quan lại trong xã hội phong kiến. Các tác giả Trần Việt Ngữ - Hoàng Kiều trong công trình *Bước đầu tìm hiểu sân khấu Chèo* mô tả lại cách làm Chèo ở một phường Chèo gánh trước đây. Họ đến một địa phương nào "đều điều tra bằng được những mánh khóe lọc lừa của bọn đầu sỏ trong làng, rồi khéo léo đưa lên sân khấu làm cười cho nhân dân". Nhiều khi, hề nhại lời, nhại giọng điệu, tư thế, tác phong của các "đấng bậc" để lố bịch hóa đối tượng. Ở phương diện này, Chèo là vũ khí sắc bén đấu tranh với giai cấp thống trị, chống áp bức bất công của các thế lực phong kiến. Mẫu bị tấn công trong Chèo còn là thế giới cõi trên với "Giời, Tiên, Phật" và thế giới "cõi dưới" với thày bói, thày phù thủy, cô đồng…Mục đích của Chèo chỉ là phê phán những thói hư tật xấu, hủ tục của nhân dân chứ không nhằm hạ bệ hay lật đổ mẫu. Về mặt nào đó, hề trong các tích chèo có một vị trí "nước đôi": họ bị xếp vào loại "thấp kém", chỉ có tác dụng "mua vui", nhưng chức năng "mua vui" của họ lại đồng thời cho họ cái quyền bất khả xâm phạm, thả sức tung hoành mà không ai bắt bẻ được. Tiếng cười bảo vệ họ trong những ranh giới an toàn. Để đạt được mục đích giễu nhại, Chèo thường sử dụng các hình thức biến cách tu từ trào phúng như lộng ngữ, phóng đại, phúng dụ…

Trong màn Xã trưởng – Mẹ Đốp (vở chèo *Quan Âm Thị Kính*), chỉ một đoạn ngắn của màn rao mõ, Mẹ Đốp đã "hạ bệ" Xã trưởng, bằng ngôn từ trực tiếp, biến một nhân vật quan dân thành một kẻ "theo hầu", thậm chí làm đảo

ngược vị trí và nghề nghiệp khi Đốp bắt xã trưởng nói từng câu để mình bốc bỏ vào yếm. Yếu tố thân xác, dung tục (cái yếm, hành vi "bắt lời" từ mồm bỏ vào yếm gói lại, chi tiết ỡm ờ "gửi gắm con cái") ở đây không chỉ có tác dụng gây cười mà còn mang chức năng của nhại: sự sử dụng các hình tượng thân xác vật chất vốn bị xem là thấp kém theo quan niệm của Bakhtin, đã đạt được mục đích lật đổ một cách hài hước, lật đổ trong khi không huỷ diệt đối tượng mà để đem lại sự bình đẳng trong cùng một không gian của tiếng cười.

Trong quan niệm phong kiến về thứ bậc "quân – sư – phụ" thì thầy đồ được tôn vinh ở hàng thứ hai. Nhân vật này trong truyện cười dân gian được sáng tạo trên cơ sở các nguyên mẫu ngoài đời. Đây từng là một biểu tượng đẹp của xã hội Việt Nam hiếu học thời xưa (Ca dao nói về việc chọn ý trung nhân của các cô gái Việt:*"Chẳng tham ruộng cả ao liền / Tham vì cái bút, cái nghiên anh đồ")*. Ở nhiều truyện cười, thầy đồ là đối tượng châm biếm, đả kích. Thói hư tật xấu của anh ta gắn với sự mục ruỗng của xã hội phong kiến (tính tham ăn – *Thầy đồ liếm mật, Thầy đồ ăn vụng chè*, tính hà tiện, keo kiệt – *Tính toán giỏi*, tính sĩ diện hão – *Bánh tao đâu*. Dưới cái nhìn giễu nhại, thầy đồ không phải những người mở mang trí tuệ mà lại dốt đặc (*Tam đại con gà, Bất là cây bất, Làm mặt ông thầy*,..), không đại diện cho lễ giáo mà đồi trụy, dâm đãng (*Na mô boong, Thôi chừa đến chết, Tui đói lắm rồi*,…). Bằng tiếng cười châm biếm, đả kích, dân gian đòi hỏi thầy đồ phải chuẩn mực để được nhân dân kính trọng, tin yêu.

Một hiện tượng cũng rất đáng lưu ý là truyện **Trạng Lợn**. Theo tài liệu *Tiếng cười dân gian Việt Nam* (Trương Chính, Phong Châu) thì Trạng Lợn được xây dựng trên nguyên mẫu nhân vật Lê Nghiêu Tư, hiệu là Tùng Khê, người làng Phù Lãng, huyện Võ Giàng, tỉnh Bắc Ninh. Tư vốn tên tục là Lợn, khi đi học lấy tên chữ là Trư. Năm 1448, Trư đỗ Trạng Nguyên dưới thời Lê Nhân Tông. Nhà vua thấy tên Trạng xấu bèn đổi thành Tư. Nguyễn Nghiêu Tư làm quan tới chức Hàn lâm học sĩ, có thời gian làm phó sứ sang nhà Minh cầu Phong. Theo các nhà nghiên cứu thì truyện Trạng Lợn được sáng tác vào khoảng thế kỉ XVII và có khả năng một số mẩu truyện được sáng tác ở thế kỉ XVIII. Đây là thời điểm có những rạn vỡ của thể chế phong kiến, mâu thuẫn giữa nhân dân và nhà nước phong kiến tuy chưa bùng phát thành những cuộc khởi nghĩa nông

dân song mặt tối của chế độ đã được nhận chân. Đó chính là cơ sở cho sự ra đời của nhân vật Trạng Lợn. Dù có nguyên mẫu, song quá trình sáng tạo của dân gian đã làm nhân vật Trạng Lợn biến dạng để đi về phía tiếng cười của dân gian. Trong tất cả các biến cố cuộc đời, Trạng Lợn đều gặp may: vì mơ ngủ hét toáng lên mà đuổi được trộm, vì đọc nhầm "hạ mã" thành "bất yên" mà tránh được hỏa hoạn, vì viết nhầm "Thâm tinh lập lái" thành "Thâm tinh huyền lí" mà được lòng nhà sư, vì buột miệng than thân mà tìm được vòng ngọc cho công chúa, do may mắn nhớ đến câu đối ở nhà Bùi tướng công mà được vua khen,… Tác giả dân gian sáng tạo nhân vật Trạng Lợn không chỉ để giễu những kẻ ngu dốt nhưng luôn gặp may mà còn chủ yếu chế giễu cái ngu dốt, giả dối của môi trường Trạng Lợn sống, như chế độ thi cử và giáo dục phong kiến, lối kén chọn nhân tài hình thức chủ nghĩa, lối học vô dụng của chế độ phong kiến Việt Nam trong thời sắp cáo chung của nó.

Có thể tìm thấy trong văn học dân gian các hình thức nhại phong phú, từ cấp độ thủ pháp tới cấp độ nhận thức luận thông qua cách thức "carnival hóa". Đó sẽ là một nguồn cội, một kinh nghiệm quý cho những sự "viết lại", nhại lại trong văn học viết sau này.

1.4.2. Parody/Nhại trong văn học viết

1.4.2.1. Parody/Nhại trong văn học trung đại

Suốt một thời gian dài, văn học trung đại Việt Nam vốn được xem là nổi bật ở tính chất phi ngã, giáo huấn và đầy những điển lệ, là diễn ngôn về chế độ vương quyền và các tôn giáo, đạo đức, đặc biệt là về sức mạnh thống trị của Khổng giáo. Tiếng cười hầu như vắng bóng, hoặc chỉ thấy ở khu vực văn chương "không chính thống", vốn bị coi là những thể loại thấp. Thời hiện đại, các học giả bắt đầu chú ý nghiêm túc hơn tới khu vực ngoại vi, và người ta nhận ra rằng tiếng cười không vắng bóng trong suốt mười thế kỉ này ở văn chương Việt Nam. Dù chưa có công trình nào trực tiếp bàn đến "nhại" nhưng sự chú ý nhiều hơn tới dòng văn học trào phúng đem lại cho ta một hình dung khác, phần nào phá vỡ cảm giác "nặng nề" và thay đổi dần cái nhìn "nghiêm nghị" đối với quá khứ. Trong thơ, đặc biệt, hiện tượng Hồ Xuân Hương, trong văn xuôi tự sự, những tác phẩm như *Truyện hai ông Phật cãi nhau* (tương truyền của Lê Thánh Tông) hay tích sân

khấu như *Đòi nợ Phật* (khuyết danh) đều có những dấu hiệu sơ khai của nhại. Gia tài câu đối và các giai thoại văn chương cũng là một nguồn dữ liệu phong phú cho những nghiên cứu tiềm năng về nhại trong văn học thời này.

Chúng tôi dẫn ra vài ví dụ tiêu biểu để thấy quá khứ và hiện tại chưa bao giờ là những thực thể hoàn toàn riêng rẽ, và các thời đại sau có thể không phát minh thêm, mà chỉ nới rộng những vũ trụ đã có sẵn.

Chẳng hạn, ở hình thức nhại văn bản, phong cách cá nhân, có thể thấy một số trường hợp "dùng lại", "viết lại" với chủ ý nhại. Việc "dùng lại, viết lại" này trong khu vực văn chương trung đại phương Đông có những nét cần lưu ý: truyền thống coi trọng quá khứ và việc trích dẫn cổ nhân được coi là một sự sang trọng học thức chứ không phải với ý bất kính. Nghĩa là không phải mọi sự viết lại, dùng lại, nhất là hình thức tập cổ - một dạng thức liên văn bản đặc thù - cũng có thể được xem là nhại. (Tiếng cười và thái độ của tác giả sẽ là các khía cạnh quan trọng để xác định chức năng của sự viết lại, dùng lại đó có mang ý nghĩa tương thích với hình thức nhại hay không).

Hiện tượng được biết tới rộng rãi nhất đương nhiên là Hồ Xuân Hương với tiếng cười rất đa dạng (cười mình, cười người, cười các bậc hiền nhân quân tử, các đấng quân vương, các diễn ngôn xã hội,…) và một thái độ được bày tỏ, khi tinh tế, kín đáo, khi lộ liễu, bộc trực. Có hình thức nhại văn bản và phong cách cá nhân trong cách Xuân Hương chơi chữ, "dùng lại", "viết lại" nhiều dạng thức ngôn ngữ khác nhau, sử dụng những ngôn từ đã có, như dùng ngôn ngữ của "thằng ngọng":

"Một đàn thằng ngọng đứng xem chuông
Chúng bảo nhau rằng ấy ái uông"

Chiến lược nhại đầy chủ ý của Hồ Xuân Hương thể hiện mạnh mẽ và đa dạng về phương cách: thông qua xây dựng chân dung các nhân vật, chủ yếu hướng tới các nhân vật nam (được mặc định là) có vị thế cao trong xã hội (Hiền nhân quân tử ai mà chẳng/Mỏi gối chồn chân vẫn muốn trèo – *Đèo Ba Dội*), sư sãi, nhà chùa (Quán Sứ sao mà cảnh vắng teo/Hỏi thăm sư cụ đáo nơi neo?/Chày kình tiểu để suông không đấm/Tràng hạt vãi lần đếm lại đeo…- *Vịnh Chùa Quán Sứ* …)…Bà chọn một vị thế ngoài lề, hay một vị thế ở giữa, thí dụ giữa quan niệm cổ điển ("Thân em vừa trắng lại vừa tròn, Bảy nổi ba chìm với nước non",

"Quân tử có thương thì đóng cọc/ Quân tử có thương thi bóc yếm") lại rõ ràng một ý hướng phá cách thông qua thái độ giễu cợt và phản kháng ("Hiền nhân quân tử ai mà chẳng/Mỏi gối chồn chân vẫn muốn trèo"; "Xin đừng mân mó nhựa ra tay" v.v…). Trong bài viết *Hồ Xuân Hương với văn học dân gian,* nhà nghiên cứu Nguyễn Đăng Na đã viện đến khái niệm "tính song trị" của M.Bakhtin để đánh giá. Ông đồng tình với nhận định của N.I.Niculin: "Ở Hồ Xuân Hương cái cười hàm nhiều nghĩa… trong đó có sự phỉ báng, có sự ngợi khen, có sự phủ định, có sự khẳng định, có sự tàn lụi, có sự nảy sinh; ở đấy, sự phỉ báng và ngợi khen, cái phủ định và cái khẳng định, sự tàn lụi và sự nảy sinh được dung hợp một cách không thể nào phân chia như hai mặt của một quá trình phục sinh" [dẫn theo 102, tr.596].

Có thể nói trong thơ trung đại, Hồ Xuân Hương là trường hợp nhại thành công. Đến Nguyễn Khuyến, Tú Xương, nhại tạo ra tiếng cười trào phúng hướng vào những hiện tượng nhố nhăng trong xã hội thực dân nửa phong kiến. Có những nguyên mẫu trở thành đối tượng nhại trong thơ Nguyễn Khuyến như cô Tư Hồng (người phụ nữ thành công trong kinh doanh nhưng phải trải qua nhiều đời chồng, trong đó có viên quan tư Laglan, thiếu tá hậu cần) trong *Đĩ cầu Nôm* ("Đĩ mà có tàn, có tán, có hương án, có bàn độc / Khá khen thay làm đĩ có tông") hay như ông Đốc Hà Nam trong *Tặng đốc Hà Nam* ("Ai rằng ông dại với ông điên / Ông dại sao ông biết lấy tiền?").

Nho sĩ cũng là đối tượng bị Nguyễn Khuyến, Tú Xương nhại. Nhà nho (kẻ sĩ) trong quan niệm chính thống là: "Tước hữu ngũ sĩ cư kỳ liệt / Dân hữu tứ sĩ vi chi tiên (Trong năm tước quan, kẻ sĩ đều có mặt / Trong bốn giai cấp xã hội, kẻ sĩ đứng đầu). Vô hình trung, người trí thức được khoác lên mình một vầng hào quang sang trọng. Chân dung kẻ sĩ ấy từng xuất hiện trong *Luận kẻ sĩ* của Nguyễn Công Trứ: "Có giang sơn thì sĩ đã có tên/ Từ Chu, Hán vốn sĩ này là quí / Miền hương đảng đã khen rằng hiếu nghị / Đạo lập thân phải giữ lấy cương thường / Khí hạo nhiên chí đại, chí cương / So chính khí đã đầy trong trời đất / Lúc vị ngộ hối tàng nơi bồng tất / Hiêu hiêu nhiên điếu Vị, canh Sằn". Nho sĩ hiện lên nhếch nhác, tha hóa. Trong thơ Tú Xương: "Sĩ khí rụt rè gà phải cáo /Văn chương liều lĩnh đấm ăn xôi"(*Cái học nhà nho*)

Trong văn xuôi tự sự trung đại cũng có dấu hiệu nhại các tôn giáo và các văn bản tôn giáo. Trong cảm thức dân gian, Phật – Bụt là mẫu hình nhân vật gắn liền với điểm tựa tâm linh, là hiện thân của quyền năng vô biên và chân lý vĩnh cửu; thần thánh là biểu tượng cho thế giới cao khiết, là đích đến, là phần thưởng của những con người có nhân cách, phẩm hạnh, tài năng, có đóng góp lớn lao cho cộng đồng dân tộc. Thế giới thần thánh trong *Việt điện u linh tập* của Lý Tế Xuyên là hóa thân của những con người với công đức với dân tộc. Ở một số tác phẩm văn xuôi tự sự ta thấy khá rõ dấu ấn nhại tôn giáo và các văn bản tôn giáo để giải thiêng và chê cười: Tiên - Phật trở nên vô dụng, bất tài, tha hóa, vô minh (*Hai Phật cãi nhau – Thánh Tông di thảo*), thánh thần hèn kém mà huênh hoang, tự phụ (*Ngọc nữ về tay chân chủ - Thánh Tông di thảo, Truyện ngôi đền thiêng ở Thanh Hoa – Công dư tiệp ký)*, …

Như vậy, về cơ bản nghệ thuật phương Đông cổ coi trọng nguyên tắc tập cổ, sùng cổ. Tính chất liên văn bản, sự chuyển dạng và làm biến đổi văn bản trước rất đặc trưng (cơ chế trích dẫn, vay mượn cốt truyện, thi tứ, điển tích, điển cố, hầu như không có dụng ý hài hước, đùa vui hay chế giễu. Chúng không thuộc phạm trù "nhại").

Bởi thế chúng tôi cho rằng văn học trung đại mới có **những dấu hiệu parody/nhại thể loại như một hình thức mở rộng biên độ của thể loại.**

Câu đối có nguồn gốc từ Trung Quốc, thường dùng để biểu đạt tư tưởng, ý chí của một cá nhân hay một vấn đề đạo lý của cộng đồng một cách nghiêm trang. Nhà thơ trung đại đã phá vỡ mô hình của câu đối bằng cách đưa vào sự cười cợt, mỉa mai, giễu nhại: "Tết đến không tiền vui chi Tết / Xuân về hết gạo đón chi xuân" (Nguyễn Công Trứ); "Chị em ơi! ba mươi sáu tuổi rồi, khắp đông, tây, nam, bắc bốn phương trời, đâu cũng lừng danh *công tử xác* / Trời đất nhẻ! gắng một phen này nữa, xếp cung, kiếm, cầm, thư vào một gánh, làm cho nổi tiếng *trượng phu kềnh* (Nguyễn Công Trứ); "Có tàn, có tán, có hương án thờ vua, danh tiếng lẫy lừng băm sáu tỉnh / Cũng biển, cũng cờ, cũng sắc phong cho cụ, chị em hồ dễ mấy lăm người!" (Nguyễn Khuyến)

Thể loại thơ Đường luật quy định rất nghiêm ngặt về niêm luật. Nó hướng đến tính cân xứng, hài hòa, ngôn ngữ trang nhã, hình ảnh ước lệ, khuôn thước; về

nội dung, nội dung của nó đặt trọng tâm ở "tải đạo" "nói chí". Một số nhà thơ trung đại đã phá vỡ tính quy tắc ấy khi mượn hình thức thơ Đường luật để trào phúng: "Nghĩ xem đẹp nhất ở làng Và / Tiếng gọi rằng già cũng chửa già / Làn sóng liếc ngang đôi mắt phượng / Tóc mây rủ xuống một đuôi gà / Nói năng duyên dáng coi như thế…/ Đi đứng khoan thai thế cũng là…./ Nghe nói muốn thôi, thôi chửa được/ Được làm dơ dở đã thôi a ?" (*Tặng bà hậu Cẩm* - Nguyễn Khuyến); "Chẳng phải quan, chẳng phải dân / Ngơ ngơ, ngẩn ngẩn, hoá ra đần / Hầu con chè rượu ngày sai vặt / Lương vợ ngô khoai tháng phát dần (*Tự trào* - Tú Xương).

Văn tế vốn được dùng để bày tỏ sự thương tiếc và cung kính với người đã chết song một số nhà thơ trung đại lại đưa vào sắc thái cười cợt, tự trào, làm biến dạng mô hình thể loại. Đó là Nguyễn Du với *Văn tế Trường Lưu sinh nhị nữ*, Tú Xương với *Văn tế sống vợ,…*Đặc biệt, trong *Văn tế Francis Garnier* (có tài liệu coi là sáng tác của Nguyễn Khuyến), tác giả đã dùng thể loại văn tế để chế giễu và hạ bệ Francis Garnier:

"Ông ăn cho no ông nằm cho yên
Khốn nạn thân ông, đéo mẹ cha nó"

Ngôn ngữ thông tục, suồng sã, kèm theo cả tiếng chửi đã phá vỡ tính trang nghiêm, mực thước của văn tế, tạo cơ hội cho người đọc nghĩ lại về tính quy phạm của thể loại.

Nói chung, quan niệm về *parody/nhại* có tính lịch sử cụ thể nhưng ít nhiều các thời đại đều chia sẻ những đặc tính thiết yếu của nhại trong văn chương - tính hai giọng, sự lưỡng trị của tiếng cười. Theo luận giải của Bakhtin, nó thách thức uy quyền của đối tượng bị nhại bằng cách phá hủy tính chất đơn giọng và định vị một văn cảnh có tính đối thoại. Theo ý nghĩa này, nhại trong văn học trung đại có thể xem là một kiểu nhại diễn ngôn chính trị - xã hội. Các tác giả đã giải thiêng, phá băng và làm xói mòn chúng bằng việc đặt chúng trong một văn cảnh lưỡng lự đa giọng và khiêu khích đối thoại. Tuy nhiên, trong xã hội phong kiến chuyên chế, nhại không có cơ hội tồn tại và phát triển. Những hiện tượng như Hồ Xuân Hương, Nguyễn Khuyến, Tú Xương… thành cá biệt.

1.4.2.2. Parody/Nhại trong văn chương Việt Nam hiện đại trước năm 1975

Sự chuyển hệ hình xã hội từ phong kiến sang thực dân nửa phong kiến và cuộc va chạm mạnh mẽ với văn hóa, văn minh phương Tây đầu thế kỉ XX qua cơ chế thực dân là một giai đoạn giàu tiềm năng cho các hình thức nhại. Bởi nhại, trong vẻ thiếu trang nghiêm của nó thường thích hợp ở những thời điểm có tính chất đứt gãy, giao thời, nơi cái cũ và cái mới giao tranh, những sự đối lập cùng tồn tại. Trong văn học, thái độ với văn chương quá khứ của các nhà Tây học trở thành một chủ đề thiết yếu. Thơ Đường luật, thể loại trọng yếu trong văn chương trung đại trở thành đối tượng bị nhại. Những bút chiến, hay những sự nhạo báng tấn công vào tính chất nghiêm ngắn của thơ cũ đã được *Thi Nhân Việt Nam* ghi nhận."Báo *Phong Hóa* tập mới ra đời ngày 22-9-1932. Ngay số đầu đã có bài công kích thơ Đường luật và kết luận rằng: Thơ ta phải mới, mới văn thể, mới ý tưởng". *Phong Hóa* lại còn giễu thơ cũ bằng cách giễu Tản Đà, người đại biểu chính thức cho nền thơ cũ, đại diện của thi pháp cũ. Bài thơ *Cảm thu tiễn thu* của Tản Đà thành đầu đề cho một bức tranh khôi hài của Đông Sơn và một bài hát khôi hài của Tú Mỡ. Họ so sánh cảnh thực với cảnh mộng trong trí tưởng thi nhân. Tú Mỡ làm biến dạng thơ Đường luật theo tinh thần nhại với mong muốn vượt qua thơ cũ:

Cây tươi tốt lá còn xanh ngắt,
Bói đâu ra lác đác lá ngô vàng
Trên đường đi nóng rẫy như rang
Cảnh tuyết phủ mơ màng thêm quái lạ!"

(Hoài Thanh – Hoài Chân, *Thi Nhân Việt Nam*)

Theo chúng tôi, Tú Mỡ nhại thơ Tản Đà nhưng không phải để châm biếm nhà thơ đàn anh mà nhằm tấn công vào những ước lệ, sáo mòn đã trở thành lỗi thời của thơ Đường luật. *Thi Nhân Việt Nam* còn nhắc việc Lưu Trọng Lư sử dụng chính hình thức Đường luật thất ngôn, đăng trên *Hanoi báo* năm 1936 để khẳng định chiến thắng của Thơ mới, với hai câu kết đầy nhạo báng:

"Nắn nót miễn sao nên bốn vế
Chẳng thơ thì cũng cóc cần thơ"

Và sau đó, đến lượt văn chương hiện thực nhại các hình thức văn chương lãng mạn. Nổi bật là nhại văn bản và phong cách ngôn ngữ trong việc xác lập thái độ và góc nhìn của người cầm bút thời kì "trời đất nổi cơn gió bụi". Ở phần trước, chúng tôi có nhắc tới bài viết *Tính giễu nhại và tinh thần hậu hiện đại trong những tác phẩm chưa xuất bản của Hoàng Đạo* như một nỗ lực khai thác các cách tiếp cận lý thuyết mới cho những văn bản cũ. Có thể nói, thế giới tiểu thuyết và phóng sự của Vũ Trọng Phụng, Nam Cao, Vũ Bằng…, các tác phẩm báo chí của Tự Lực Văn Đoàn chính là một nguồn nguyên liệu dồi dào mà nhà nghiên cứu có thể khai thác từ góc độ nhại.

Nguyễn Công Hoan nhại văn bản và phong cách văn học lãng mạn để chế giễu tính chất cải lương của nó. *Nỗi lòng ai tỏ* là cách nhà văn nhại văn chương Tự lực văn đoàn. Nỗi buồn là mĩ học của văn chương lãng mạn đã bị ông giễu: "- Vân chết rồi, chị ạ! Thương hại quá, chị nhỉ! Chẳng biết rồi sau Lục có lấy Bách không? Gớm! Mình xem đến chỗ tả Vân chết, mà mình *buổn – buồn – buôn* là!". Câu văn "*Và* bụi. *Và* tanh. *Và* hơi người. *Và* chen chúc…" (*Bữa no… đòn*) có vẻ Nguyễn Công Hoan nhại lại Thơ mới với lối dùng nhiều liên từ "*và"*: "*Và* non nước, *và* cây, *và* cỏ rạng"(Xuân Diệu)?. (Nguyễn Công Hoan cười cợt đùa ghẹo thơ Mới khi tạo ra sự đối lập: liệt kê của Xuân Diệu là những hình ảnh đẹp đẽ, thi vị thì từ liệt kê của ông là những gì bẩn thỉu, nhem nhuốc).

Truyện ngắn *Tinh thần thể dục* của Nguyễn Công Hoan đã nhại phong cách ngôn ngữ hành chính – công vụ rất rõ:

"Quan tri huyện, huyện X.X
Sức hương lý xã Ngũ vọng tuân cứ"

Nay thừa lệnh Tỉnh đường, ngày 19 Mars này, tức 29 tháng giêng An nam tại sân vận động huyện có cuộc đá bóng thiếu nhi, nhiều chiến tướng đá rất hay, mọi nhẽ.

Vậy sức các thầy phải thông báo cho dân làng biết và và phải thân dẫn đủ một trăm người, đúng 12 giờ trưa đến xem, không được khiếm diện.

Những người đã cắt đi dự cuộc khánh thành sân thể dục tháng trước, thì lần này được miễn.

Ai có mặt tại sân vận động thì cũng phải ăn mặc tử tế, đi đứng nghiêm chỉnh, và phải vỗ tay luôn luôn, vì hôm ấy có nhiều quan khách.

Làng Ngũ Vọng lại phải có năm lá cờ, sẵn sàng từ 10 giờ sáng.

Việc này tuy là thể dục, nhưng các thầy không được coi thường, nếu không tuân lệnh sẽ bị cữu.

Nay sức,

LÊ THĂNG"

Thật hài hước ở chỗ đi xem thể dục mà bắt bớ như bắt đi phu, đi lính, trốn xem thể dục là phạm tội lớn. Thể dục là hoạt động nhằm tăng cường sức khỏe cho con người nhưng đi xem thể dục lại trở thành tai họa với dân làng Ngũ Vọng.

Phong cách ngôn ngữ hành chính – công vụ cũng là đối tượng nhại của nhà văn trong *Đi giầy, Chính sách thân dân*. Nguyễn Công Hoan có khi nhại phong cách báo chí – công luận (*Thằng Quýt, Ông chủ báo chẳng bằng lòng, Một tấm gương sáng*), nhại truyện trinh thám (*Cái lò gạch bí mật*),…

Số đỏ của Vũ Trọng Phụng, cuốn tiểu thuyết "buồn cười từ đầu tới cuối" cho đến nay vẫn là "tập đại thành" về nhại mà có lẽ chưa một cây bút tiểu thuyết nào sau ông, tính tới thời điểm hiện nay, có thể vượt qua. Ở đây, ta có thể tìm thấy sự đa dạng của tất cả các kiểu loại nhại phổ biến, không tách rời với nhu cầu mở rộng cách tiếp nhận của người giải mã đối với văn bản được mã hóa. Theo đó, *Số đỏ* trở nên hiện đại, và luôn hiện đại vì chính tiềm năng mời mọc những cách giải mã khác nhau. *Ở cấp độ nhại văn bản và các phong cách ngôn ngữ,* có thể thấy hàng loạt sự "lặp lại ở khoảng cách phê phán" những văn bản của Thơ mới và các mô hình văn chương lãng mạn, văn bản khoa học, văn bản xã hội học. "Hóa hình" qua các vai trên hành trình may –rủi của mình, Xuân Tóc Đỏ trở thành một nhân vật – mặt nạ với những sự chuyển đổi đa dạng. Khi Xuân Tóc Đỏ thành thi sĩ, Vũ Trọng Phụng đem vào đó không ít những liên văn bản mang tính chất nhạo báng, lật ngược đối với văn chương lãng mạn, (phổ biến là hoa tàn, trăng rụng, thất tình, đau thương…). Chỉ bằng một cuộc đối đáp thơ giữa Xuân Tóc Đỏ và nhân vật thi sĩ lãng mạn cũng rõ sự giễu cợt của Vũ Trọng Phụng đối với trào lưu văn chương này. Thi sĩ lãng mạn thì "mặt hốc hác như những thi sĩ có tên tuổi, đôi mắt lờ đờ, cái thân thể ốm o

lẩn trong bộ Âu phục quần chân voi" tán tỉnh cô Tuyết bằng bài thơ tình sướt mướt: "Chẳng được như hoa vướng gót ai / Lòng ta man mác tả tơi thay! / Vội vàng nhặt lấy bông hoa nát / Để áp cho lòng nỗi đắm say". Xuân lập tức đối đáp bằng bài thơ quảng cáo thuốc lậu rẻ tiền khiến thi sĩ lãng mạn phải chắp tay xin hàng: "Xin lỗi ngài, thế thôi cũng đủ là một bài học cho bỉ nhân … thán phục! Vậy để rồi bỉ nhân luyện lối trào phúng thì mới mong đối đáp được ngài". Vũ Trọng Phụng nhại các nhà văn lãng mạn ở cách đặt nhan đề tác phẩm: *Lấy nhau vì tình, Sự cám dỗ của một linh hồn ngây thơ, ...* gợi người đọc liên tưởng tới những câu chuyện lâm li của chủ nghĩa lãng mạn, song ở đây lại là hiện thực trần trụi), cách đặt tên nhân vật (Tuyết, Loan, Hoàng Hôn…như những danh từ thơ mộng mà các nhà văn lãng mạn hay cấp cho nhân vật của mình, nhưng trong sáng tác của Vũ Trọng Phụng, thực chất con người lại vô duyên, đàng điếm). Nhân vật của ông luôn nhại lại các nhân vật của chủ nghĩa lãng mạn. Tuyết nói như một phụ nữ lãng mạn chân chính: "Anh ơi! Thế thì em sung sướng đến cực điểm rồi! Có ai dám tưởng rằng việc trăm năm của chúng ta lại có thể thành sự thực một cách dễ dàng như thế không? Em sung sướng quá đi mất! Em muốn chết anh ạ! Em muốn tự tử!"(*Số đỏ*). Vũ Trọng Phụng nhại Tự lực văn đoàn hô hào cổ động phong trào thể dục thể thao bằng cái cười mỉa mai: "Thể thao! Còn cái gì mà mày không làm được hả thể thao!". Nhất Linh trong *Gánh hàng hoa* để cho nhân vật của mình phát biểu: "sinh trưởng ở đám bình dân, anh coi trách nhiệm của anh là phải đem tài văn chương mà nâng cao trình độ của bình dân". Khi để cho Nghị Hách diễn thuyết: "đẻ ra là bình dân, tôi xin trung thành với bình dân cho đến chết", tác giả cũng nhại tư tưởng này. *Hàng loạt kiểu mẫu - thể loại* có tính chất quy ước cũng trở thành đích giễu nhại của tiểu thuyết *Số đỏ*: thơ ca, tiểu thuyết lãng mạn,… Với *Số đỏ*, ta thấy nhại có hai phạm vi chính: sự xuất hiện lại ở những chức năng khác hàng loạt tác phẩm, tác giả, và mô hình thể loại trên một cấp độ rộng. Điều này khiến cho *Số đỏ* vượt xa khỏi tính chất phê phán - phản tư về một "hiện thực" xã hội lịch sử, mà rộng rãi hơn, đó là một hiện thực-văn bản được cấu trúc và mã hóa trong tác phẩm, thông qua hệ thống nhân vật và ngôn ngữ. Văn bản tác phẩm, dù có những tính chất tương đồng của một dạng văn bản xã hội, nhưng không

đồng nhất; vì thế, nó là một kiểu soi gương lại, một dạng phản chiếu "xã hội", một "tấm gương", nhưng nó như một tấm gương phình đại thu hút những nét bản chất của xã hội ấy, đồng thời, bản thân tấm gương đó cũng tự phản chiếu chính nó. Nhìn *Số đỏ* như mô hình nhại toàn diện và triệt để sẽ thấy được tính chất đối thoại và đa giọng của tác phẩm, vượt lên khỏi những đối thoại của các nhà hiện thực tả chân (nỗ lực mô tả, phản ánh xã hội, thay đổi xã hội) để trở thành một tác phẩm nhại hiện đại xuất sắc, đòi hỏi sự tham dự của người đọc trong việc giải mã những lớp liên văn bản chất chồng và tự tham chiếu của nó ở một khoảng cách có tính phê phán.

Nam Cao cũng nhại văn chương lãng mạn, thậm chí nhại chính mình một thời không xa. Ông bắt đầu sự nghiệp bằng những truyện tình lãng mạn và những bài thơ sướt mướt, kiểu như: "Tâm hồn tan tác làm trăm mảnh / Vương vấn theo ai bốn góc trời / Rồi để một chiều theo gió thổi / Bay lên thành những mảnh mây trôi". Rồi sau đó, chính cuộc sống đói nghèo của gia đình, của dân làng và những nỗi tủi của đời người trí thức tiểu tư sản đã đưa ông đến với chủ nghĩa hiện thực. Trong nhiều tác phẩm, ông nhại văn chương lãng mạn để phê phán tính chất giả dối, thoát ly thực tế của nó. Với nhà văn lãng mạn thì: *"Trăng, vú mộng của muôn đời thi sĩ/ Giơ hai tay mơn trớn vẻ tròn đầy"* (Xuân Diệu), với Điền của Nam Cao thì trăng làm cho căn lều rách nát trở nên đẹp đẽ, còn đối với vợ Điền, trăng chỉ là "đỡ tốn hai xu dầu". Hình ảnh thơ mộng và lãng mạn khi va vấp với đời thực bỗng trở thành một thứ nghệ thuật xa lạ, phù phiếm.

Nói như Phạm Xuân Nguyên: "Ảnh hưởng của lãng mạn đối với Nam Cao qua rất nhanh". Sau này, khi Nam Cao đã chọn lối viết hiện thực thì lối văn có hơi hướng Tự lực văn đoàn chỉ còn mang ý nghĩa nhạo báng, đùa cợt. "Ông có ý thức chống lại lối viết này bằng cách viết những truyện nhại (Parodie)" [114; tr.126]. Tiêu biểu nhất là truyện ngắn *Một chuyện xúvơnia.* Anh chàng Hàn có tâm hồn lãng mạn. Hàn yêu Tơ – cô thôn nữ đúng kiểu những cô gái trong văn chương lãng mạn: "Thị có đôi mắt bồ câu, cái miệng rất tươi và đôi má hây hây. Thị bẽn lẽn chào Hàn với một vẻ e lệ và đáng yêu". Cuộc tình giữa chàng trai con nhà danh giá, học trên tỉnh về với cô thôn nữ hiền thục diễn ra thơ mộng,

êm ái như trong tiểu thuyết lãng mạn. Suy nghĩ của Hàn về cuộc tình này cũng y như trong tiểu thuyết lãng mạn: "Cần gì phải nghĩ đến hôn nhân? Hàn chỉ nghĩ đến tình yêu". Cuốn tiểu thuyết ái tình của Hàn cứ thêm trang mãi, "khi những tháng hè đã hết, nó đã đến chỗ Hàn xúvơnia cho Tơ một cái mùi xoa thơm lựng bằng lụa nõn, viền tím và thêu cành hoa con bướm với hai chữ HT gài với nhau. Ấy là cái khăn Hàn đã đặt làm ngoài tỉnh, rưới vào đấy mấy giọt nước hoa rồi gói vào một mảnh giấy bóng đem về tặng Tơ…". Tình huống truyện y như tiểu thuyết lãng mạn: Tơ bị gia đình ép lấy chồng cọc cạch, Hàn phải lấy một cô vợ xấu xí. Cách giải quyết tình huống của Hàn cũng giống như nhân vật trong tiểu thuyết lãng mạn: Hàn tìm Tơ để cùng nhau đi trốn, sống cuộc đời tự do. Câu chuyện đáng lẽ có thể kết thúc hoàn toàn như văn chương lãng mạn nhưng Nam Cao đã rẽ ngoặt sang hướng khác với cái nhìn giễu nhại. Đi tìm Tơ, Hàn nghe thấy mấy cô gái đang tranh nhau ăn quà kháo nhau chuyện Tơ đã bán chiếc khăn Hàn xúvơnia và cái cô mua chiếc khăn định bán nó đi kiếm một hào lãi để ăn bánh đúc. Cái nhìn thoát ly cuộc sống thực tế bị Nam Cao vạch trần bằng việc nhại ý nghĩ của Hàn khi kết thúc tác phẩm: "Bây giờ Hàn mới biết rằng trước khi nghĩ đến việc đặt những cái hôn lên cái miệng hoa của người yêu, cũng nên nghĩ đến việc đổ cơm vào đấy đã. Cái ý nghĩ có lẽ chẳng được thơ cho lắm, nhưng cuộc sống vốn không tha thứ cho những cái gì quá thơ".

Thời kỳ 1945-1975, khi cả dân tộc phải chống xâm lược, tính sử thi là một đặc điểm nổi bật của giai đoạn văn học này nên nhìn chung rất trang nghiêm, không có chỗ cho *nhại* trong văn chương nghệ thuật.

Sau năm 1975, đặc biệt là từ sau năm 1986, hiện tượng nhại trở lại và có những bước tiến mới trong văn học Việt Nam, ở cả truyện ngắn, thơ ca và tiểu thuyết. Chính không khí dân chủ trong đời sống thời bình đã thúc đẩy tinh thần dân chủ hóa trong văn học, mà là một số biểu hiện tượng nhại. Có thể nói sự xuất hiện của nhại trong văn học sau 1986 là một cảm thức nghệ thuật mới, vốn nằm trong tinh thần đối thoại đang ngày càng được nhấn mạnh. Trong luận án này, chúng tôi khai thác hai kiểu nhại nổi bật trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại:

1 - Ở cấp độ ngôn ngữ - *Parody/Nhại* văn bản và các phong cách ngôn ngữ

2 - Ở cấp độ siêu ngôn ngữ - *Parody/Nhại* thể loại

Vài nét khái lược trên đây cần thiết để nhận diện nhại trong tiểu thuyết Việt Nam sau đổi mới. Có thể nói, lịch sử văn chương của mỗi quốc gia, mỗi ngôn ngữ đều ghi dấu truyền thống của thể loại nhại, theo nghĩa rộng, ở chỗ, nếu lịch sử là một sự tiếp nối và những đứt gãy luôn luôn chỉ có tính chất bề mặt, thì nhại chính là một cách đặt lại vấn đề về mối quan hệ với quá khứ một cách thiết yếu nhất, đặc biệt trong những thời điểm có tính cách mạng và những điểm bùng vỡ của các cuộc chuyển giao xã hội – văn chương dẫn tới nhu cầu có những thay đổi quan trọng.

Chương 2
PARODY/NHẠI VĂN BẢN VÀ CÁC PHONG CÁCH NGÔN NGỮ TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM ĐƯƠNG ĐẠI

Bản thân tiểu thuyết là "thể loại văn học có khả năng tổng hợp nhiều nhất các khả năng nghệ thuật của các loại văn học khác" [115; tr.394]. Sự dung hợp của tiểu thuyết với các phong cách ngôn ngữ khác đã trở thành một đặc tính ngày càng năng động hơn, diện thể nghiệm rộng rãi hơn, tự giác hơn. Trong việc biểu đạt đời sống, tiểu thuyết là một cấu trúc văn bản mở cho phép sự sát nhập, liên phối các phong cách ngôn ngữ khác. Khi dung chứa trong mình nhiều phong cách ngôn ngữ, trường hợp "vượt ngưỡng" sẽ tạo ra hiện tượng nhại.

Phần này, chúng tôi tập trung khai thác nhại ở phương diện bề mặt của ngôn ngữ. Nhại văn bản và các phong cách ngôn ngữ là hình thức nhại một thành tố hoặc toàn phần một văn bản và phong cách ngôn ngữ nào đó. Hình thức này trước hết là nhại trực tiếp một tác phẩm cụ thể, một phong cách ngôn ngữ mà sự dẫn chiếu tới mẫu gốc khá rõ ràng. Thứ hai, nhại thể hiện ở việc bắt chước và/hoặc bóp méo vài dòng, cụm từ, câu thuộc về văn bản, tác giả hay phong cách ngôn ngữ cụ thể. Thứ ba, kiểu này bao gồm các tác phẩm nhại phong cách một tác giả cụ thể, một văn bản mà không cần tạo một dẫn chỉ *trực tiếp* tới bất cứ câu chữ, tác phẩm nào của tác giả đó. Ba phương diện này không phân lập mà liên kết với nhau chặt chẽ và thường chồng lấp lên nhau. Ở đây, chúng tôi sử dụng từ văn bản (text) theo nghĩa "truyền thống".

2.1. *Parody/Nhại* văn bản và phong cách văn chương

Đây là dạng thức nhại một phần hoặc toàn phần một văn bản và phong cách văn chương nào đó, một đặc điểm của một trào lưu văn học nào đó, trong đó có việc nhại đề tài, chủ đề, hình tượng, ngôn ngữ, lối diễn đạt của văn bản và phong cách văn chương đó.

2.1.1. Parody/Nhại huyền thoại

Từ "huyền thoại" (*myth*) có nguồn gốc tiếng Hi Lạp là *muthos*. *Muthos* có nghĩa đen là lời, lời nói, câu chuyện, là truyền thuyết, truyền thoại. Huyền thoại thường được hiểu là những truyện kể thiêng liêng, giải thích thế giới và con

người đã hình thành và có được dạng tồn tại hiện nay như thế nào. Theo nghĩa đó, huyền thoại thường được hiểu là "những truyện về các vị thần, các nhân vật được sùng bái hoặc có quan hệ nguồn gốc với các vị thần, về các thế hệ xuất hiện trong thời gian ban đầu (thời gian khởi nguyên), tham gia trực tiếp hoặc gián tiếp vào việc tạo lập thế giới cũng như việc tạo lập nên những nhân tố của nó - thiên nhiên và văn hoá" [E.M.Mêlêtinxki (chủ biên), *Từ điển thần thoại*, NXB Bách Khoa Xô Viết. M. 1991. Dẫn theo 113,tr.74]

Theo tổng kết của nhà nghiên cứu P.Sellier, huyền thoại có những đặc điểm:

"- Nó là câu chuyện khai nguyên, kiến tạo (fondateur, restaurateur).

- Nó là công trình tập thể, vô danh.

- Được coi là có thật bởi là " chuyện thiêng " có hiệu quả phù phép, được đọc lên trong những tình huống nhất định.

- Nhân vật chính (thánh thần, anh hùng…) hành động không theo động lực thông thường (tâm lý, duy lý…) mà theo *lô gic của tưởng tượng*.

- Sức mạnh và sự thuần khiết của tổ chức chặt chẽ về cấu trúc: Mỗi chi tiết đều nằm trong hệ thống những mã có ý nghĩa" [dẫn theo 40].

Huyền thoại dường như vắng bóng trong văn học phương Tây thế kỉ XIX và đầu thế kỉ XX khi chủ nghĩa hiện thực ngự trị với chủ trương văn học phải là tấm gương soi chân xác đời sống. Nửa sau thế kỉ XX, trong kỉ nguyên kĩ trị, văn chương lại tìm về với những dạng thái nguyên sơ và đánh dấu sự trở lại của huyền thoại như một lựa chọn để thể hiện những chủ đề hiện sinh. Có thể kể tới tên tuổi nhiều nhà văn lớn trong thế kỉ XX ở dòng văn chương - huyền thoại như J.Joyce, F.Kafka, S.Becket, G.Macket, A.R.Grillet… Gunter Grass, người được giải thưởng Nobel (1999) với *Cái trống thiếc*, trong bài viết *Văn chương và Huyền thoại*, cho rằng giờ đây "Văn chương sống bằng huyền thoại. Nó tạo ra huyền thoại, rồi lại tiêu diệt đi. (…) Tôi hình dung truyện cổ và huyền thoại như một bộ phận, hay đúng hơn, như một cái đáy thứ hai của thực tại chúng ta (…) Những khát vọng ở đó (…) nói lên thực tại trong các giấc mộng đêm và ngày, nhưng cũng là ngôn ngữ thường nhật, vốn dĩ mang tính chất bột phát" [dẫn theo 40]. Như vậy, trên thế giới đã có một dòng văn chương - huyền thoại với những biểu hiện chính:

(1) Nhà văn tạo lập một hệ thống huyền tích của mình

(2) Tái lặp những cấu trúc huyền thoại của tư duy

(3) Tái lặp những cốt truyện huyền thoại cổ, ít nhiều "hiện đại hóa"

(4) Đưa các môtíp và nhân vật thần thoại cổ vào câu chuyện hiện thực, làm cho các hình tượng cụ thể mang ý nghĩa phổ quát.

(5) Tái hiện những tầng sinh hoạt, tín ngưỡng dân gian còn in đậm dấu vết của cảm quan thần thoại.

(6) Sử dụng hình tượng ngụ ngôn, triết lí trữ tình hướng về các hằng số cổ xưa, về cuộc sống tự nhiên và nhân loại" [8]

Đặc biệt là các nhà văn hiện đại phương Tây đã cho thấy một khả năng tiếp nhận huyền thoại hoàn toàn mới - hình thức "nhại huyền thoại" hay "phản huyền thoại".

Theo nhà nghiên cứu Đặng Anh Đào, ở Việt Nam nửa đầu thế kỉ XX, văn chương đã hướng về sự tiếp nhận văn học dân gian, do "những vấn đề bức xúc về chính trị thường đòi hỏi các nhà văn hướng về quần chúng, bằng những hình thức văn học dân gian trực tiếp nhất trong sự giải mã thông điệp" [40]. Người đọc bắt gặp bóng dáng huyền thoại ở những mô típ Thiên Thai, Đào Nguyên lạc lối trong văn chương giai đoạn này ("Lá đào rơi rắc lối Thiên thai/ Suối tiễn oanh đưa luống ngậm ngùi" (*Tống biệt,*Tản Đà)) "là hướng giải tỏa của một thế hệ bị ức chế, khát khao một không gian, thời gian, ở đó "có một mùa đào dòng ngày tháng chưa tàn qua một lần…" [40].

Từ giữa những năm 80 của thế kỉ XX, các nhà văn Việt đã sử dụng huyền thoại như một phương thức phản ánh đời sống và hình tượng hóa tư tưởng của mình một cách độc đáo. Có thể kể tới Nguyễn Huy Thiệp với *Con gái thủy thần, Kiếm sắc, Vàng lửa, Trương Chi*; Hòa Vang với *Sự tích những ngày đẹp trời, Nhân sứ*; Y Ban với *Bức thư gửi mẹ Âu Cơ*, Lê Minh Hà với *Ngày xưa cô Tấm, An Dương Vương, Sơn Tinh Thủy Tinh, Gióng*; Trương Quốc Dũng với *Đường Tăng*, Nhật Chiêu với *Biển mới, Hòn đá,…* Sự tiếp nhận huyền thoại có nhiều cấp độ khác nhau, song đáng lưu ý nhất chính là việc các nhà văn đã tạo ra những tác phẩm "nhại huyền thoại" (hay "phản huyền thoại", "giải huyền thoại").

Trong dạng tiểu thuyết nhại huyền thoại, chúng tôi nhận thấy có sự pha trộn nhiều huyền thoại phương Đông và phương Tây, truyền thống và hiện đại

theo phương thức làm biến dạng huyền thoại cũ hoặc bịa đặt huyền thoại mới. Nhại huyền thoại thường tập trung ở cấp độ nhân vật và môtip.

Nhân vật huyền thoại là "nhân vật chức năng trong các thần thoại, truyền thuyết, cổ tích. Kiểu nhân vật này không có đặc điểm, phẩm chất cố định, không thay đổi từ đầu đến cuối, không có đời sống nội tâm, sự tồn tại và hoạt động của nó chỉ nhằm thực hiện một số chức năng trong truyện và trong việc phản ánh đời sống" [46; tr.196].

Mẫu gốc của huyền thoại bị nhại có thể nằm trong văn hóa, văn học dân gian. Cái chết của lão Biền (*Những đứa trẻ chết già* - Nguyễn Bình Phương) nhại sự biến hình của các nhân vật trong *Sự tích trầu cau*. Trong truyện cổ người anh biến thành cây cau, người em thành tảng đá còn người vợ thành cây trầu đều rất linh thiêng và mãn nguyện. Lão Biền chết mà mọc đầy lông lá do ẩn ức về mối tình vô vọng khi dì Lãm đi lấy chồng. Vì thế, nhại sự biến hình ở đây mang sắc thái humour đen. Trong *Thoạt kì thủy*, lời gọi của Hưng ("Nếu mày là bướm thì bay đến đây. Nếu mày là mẹ tao thì bay đi. Con bướm bay đi thẳng") nhại lại lối nói của vua trong truyện *Tấm Cám* ("Vàng ảnh vàng anh. Có phải vợ anh, chui vào tay áo"). Nếu trong cổ tích, lời của vua thể hiện mong ước sánh đôi, đoàn tụ, gắn bó của con người thì lời nói của Hưng tạo nên tiếng cười xót xa về sự lạnh lẽo của tình người. Ở *Thiên sứ*, chương Bé Hon gợi nhắc tới những mảnh vỡ của nhiều huyền thoại phương Đông và phương Tây. Sự ra đời của bé Hon thật kì lạ: người mẹ phơi quần áo qua đêm, đồ lót bị ướt sương và loang lổ tựa vết chàm, từ đó hoài thai sinh bé Hon. Sự ra đời kì lạ ấy gợi nhắc tới truyền thuyết Thánh Gióng và Sọ Dừa trong cổ tích Việt Nam. Trong "ca" chào đời của bé Hon, 13 nữ hộ sinh có bóng dáng của 13 bà mụ trong truyện cổ phương Tây. Bé Hon có những biểu hiện kì lạ sau khi được sinh ra: chỉ cười mà không khóc, ban phát nụ cười và môi hôn bất tận cho mọi người. Bé Hon tạo những biến chuyển kì lạ kiểu kì tích giống như nhân vật tiên, bụt của cổ tích: những nụ hôn của bé khiến cái gia đình vốn sống rời rã, giá lạnh trở nên hạnh phúc hơn, mọi người trong gia đình đều gượng nhẹ, tử tế hơn, hiền lành hơn. Kết thúc, "thiên sứ pha lê" không hoàn thành sứ mệnh và biến mất: ngủ rồi không trở dậy và tan biến. Chỉ có nụ cười bất tận nhưng cuối cùng cũng bị xóa sạch và tan biến vào

hư không. Thiên sứ phải ra đi khi va phải "cỗ máy đời sống" với những tâm hồn đơn điệu, buồn tẻ. Thiên sứ đã không thể thực hiện vai trò cải tạo và thay đổi thế giới của mình khi con người khước từ cái đẹp, cái thiện, tình yêu và sự thân ái. Vậy là mô hình huyền thoại bị biến đổi theo hướng bi kịch hóa. Bé Hon - thiên sứ đến rồi đi, khi thế giới này không có chỗ cho thiên sứ: "Sứ giả của tình yêu đã đến, đã kiên nhẫn và đã bỏ đi, con chim trốn tuyết. Chỉ còn biết hi vọng một ngày mùa ấm đón chim về" [218; tr.96]. Sự đồng nhất về cấu trúc truyện kể với huyền thoại, nhưng lại khác biệt về tính chất bi kịch dẫn đến mục đích tái chức năng đặc biệt của huyền thoại, diễn tả một nỗi bất an bi đát về thân phận của con người, của cái đẹp, của tình yêu, của sự thảo thơm thánh thiện trong xã hội hiện đại. Nói cách khác, thiên sứ chính là nhân vật huyền thoại bị giải thiêng, được tạo ra để nhại/phá hủy hình tượng nhân vật huyền thoại truyền thống.

Màn cầu hôn có một không hai trong tác phẩm có thể làm ta nghĩ tới những lối nhại huyền thoại kiểu Kafka trên chất liệu huyền thoại Việt. Ở đây, mô hình nhại huyền thoại gợi bóng dáng màn cầu hôn của Sơn Tinh, Thủy Tinh. Hai trăm chín mươi chín phò mã tương lai nô nức kéo đến cầu hôn nàng Mị Nương hiện đại. Không khí đúng là của một lễ hội Carnaval xô bồ và sôi động: "Chàng kĩ sư trồng vườn mang hoa và rau thơm, thuộc mùa, trái mùa. Chàng chuyên gia hối đoái thị trường bày một dây nào đồng rúp, đồng yên, đồng đô la…Hai trăm chín mươi chín phò mã tương lai….tủa đi khắp các ngả thành phố….Thất vọng và chán nản, đám phò mã rủ nhau về dưới cửa sổ tôi chờ phút cáo chung đang tới" [218; tr.89]. "Hội thi vòng hai, ai trong số mười vận động viên nhanh chân hơn đồng bọn ấy dâng lễ vật sớm nhất. Ngày đã định, năm chàng Sơn Tinh, năm chàng Thủy Tinh cùng bọc to gói nhỏ lễ vật lỉnh kỉnh xuất hiện nhất loạt khi đồng hồ điểm không giờ sáng" [218; tr.90]. So sánh về cấu trúc *Sơn Tinh Thủy tinh* và *Lễ cầu hôn* có thể làm rõ hơn sự lặp lại, biến đổi và tái cấu trúc chức năng huyền thoại: có mô tif nhân vật lặp lại (người con gái đẹp đến tuổi lấy chồng), lễ kén rể và màn cầu hôn đặc biệt (Hằng quyết định chọn chồng, có 299 người cầu hôn, Hằng không biết chọn ai), có thử thách - sính lễ (Thử thách: Tìm ra Hằng đầu tiên và đoán được điều ước muốn của Hằng), kết quả (Chàng nhân viên ngoại giao đoán được mong muốn của Hằng, không có chàng Thủy Tinh

nào để cạnh tranh). Một câu chuyện nghiêm trang đã trở nên hài hước - bi đát, mỉa mai về hôn nhân hiện đại với cảnh săn đuổi của "bầy harem giống đực của thời đại hôn nhân đối ngẫu cấp cao" [218; tr.92]. Sự lựa chọn của Hằng cuối màn cầu hôn không mở về phía tự do mà mở về bi kịch hiện đại. Đó quả là một màn trình diễn đặc sắc "nghệ thuật phủ thảm của thế giới người lớn", một lễ cầu hôn hỗn độn, tha hóa như thu nhỏ sự hỗn độn của xã hội.

SBC là săn bắt chuột là một huyền thoại sáng tạo cho ý đồ giễu nhại. Chuột vốn sợ người nhưng ở đây thì ngược lại. Chuột có khả năng làm người phải khiếp sợ: chuột nghe hiểu được tiếng người, chuột ăn thịt người. Lời nguyền của chuột là làm cho người mất trọng lượng, chết bất đắc kì tử khi bị nhiễm điện chuột. Nhân vật ông Chuột có lời dụ chuột tái lặp lại lời cô Tấm trong cổ tích: "Thử *ăn cơm vàng cơm bạc nhà ta* / Đừng *ăn cơm hẩm cháo hoa nhà người*" [234; tr.50]. Bằng tất cả tấm lòng quý mến, yêu thương, cô Tấm gọi Bống lên để ăn cơm còn ông Chuột gọi Chuột đến ăn để tiêu diệt chuột.

Những biểu tượng của tôn giáo như Đức Chúa, Đức Mẹ (Thiên chúa giáo), *Bụt, Phật* (Phật giáo),…đi vào văn chương đương đại như những huyền thoại nhưng chúng được nhại thật hài hước để giải thiêng đức tin mù quáng. Ở *Người đi vắng*, Bụt chẳng còn chút nào linh thiêng qua lời nhân vật cụ Điển: "Ông ấy râu tóc cứ trắng tinh cả lên. Tôi trông thấy sấn đến tát cho hai cái tát nên thân". Chính cái phàm tục của người trần đã giải thiêng quyền năng siêu phàm của nhân vật huyền thoại. Trong *Thoạt kì thủy*, Bức ảnh Chúa bị đóng đinh treo trên tường chỉ còn là một người Mỹ "dạng chân dạng tay", "tượng thờ người chết treo". Thái độ sùng kính của ông Khoa bị chế giễu: "Không biết nhà Chúa có mọt không?". Nhân vật Hiền không khỏi khiến người đọc nghĩ tới Đức Mẹ Đồng Trinh: "Tính thấy trên tóc vợ tỏa ra những làn bụi mờ. Vùng ánh sáng tỏa ra từ cây thánh giá của ông Khoa". Hiền nhại Đức Mẹ thánh thiện khi mỗi lần đứa bé con ông Khoa sùng đạo nhìn đều bật khóc. Đức tin của con người vào Đức Mẹ Đồng Trinh bị giễu trong hình ảnh thể hiện bản năng phồn thực táo bạo của Hiền: "Hiền phanh áo, cúi gập người xuống, cà mạnh ngực vào tảng đá. Vú Hiền sây sướt, rớm máu".

Mở đầu của *Người sông Mê*, Châu Diên kể sự ra đời của cuốn sách bằng cách nhại Kinh Thánh. Trong 6 ngày, Chúa đã sáng tạo ra thế giới và con người, ngày thứ bảy thì Chúa cho phép mình nghỉ ngơi. Đối sánh một cách hóm hỉnh với Kinh Thánh, cuốn tiểu thuyết của Châu Diên ra đời trong ba thời khắc. Cái huyền ảo trong Kinh Thánh đã luôn được gợi nhắc trong nụ cười mỉm của nhà văn khi phơi trải quá trình sáng tạo cuốn tiểu thuyết cùng với các nhân vật của nó.

"Trời và Đất đã cho sinh ra một Ngày đầu tiên, trong ngày đó có câu chuyện liên quan đến cô gái tên là Hoa.

Và Hoa xuất hiện. [213; tr.5]

(….)

Thế rồi tiếp theo Ngày đầu tiên thì đã có một buổi tối, nói cho đúng ra là một thời khắc tranh tối tranh sáng.

Và thời khắc tranh tối tranh sáng xuất hiện. [213; tr.6]

(…)

Tiếp theo một Ngày và một Thời khắc tranh tối tranh sáng thì cũng sinh ra được một Đêm.

Và thế rồi Đêm buông xuống. [213; tr.8]

(….)

Chỉ có ba Thời khắc, không đủ những bảy Ngày nên không có ngày nghỉ và cũng không có thời khắc cho sự nghỉ ngơi.

Không như ở chỗ khác, đây chỉ có ba Người, không xôn xao nhiều người như ở chỗ khác, chỉ mới có ba người và ba thời khắc [213; tr.9]

*

Thế rồi cuốn sách sinh ra giữa bụi và khói,

và đêm và ngày,

và tranh tối tranh sáng,

và yêu và thương,

ra đời giữa tỉnh và mê.

Và cuốn sách được sinh ra" [213; tr.9,10]

Nhại đã giúp kéo cái thiêng liêng về gần cái trần tục trong một trường nhìn dân chủ và bỡn cợt. Theo chúng tôi, khi nhại các biểu tượng tôn giáo, thực

ra nhà văn không nhằm bôi nhọ những biểu tượng ấy mà chỉ để chế giễu đức tin mù quáng của con người nói chung.

Có khi, những con vật linh thiêng trở thành huyền thoại như rồng, nghê cũng bị nhại để giễu nhiều ảo tưởng hão huyền của con người: "Ngày xưa, có người mơ thấy lợn cắn chân mà làm vua… Mõm rồng cũng như mõm lợn… Giá nó đớp mình một cái thì hay biết bao" (*Những đứa trẻ chết già*).

Nhại huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại là một "chiêu thức" nhà văn dùng để khám phá đời sống theo một con đường mới. Có thể nói, *diễn đạt cái thực qua cái ảo, nhại huyền thoại chính là cách biểu đạt sự"tỉnh thức trước một số vấn đề mới của hiện sinh"* [40]. *Đồng thời, nó cũng tạo ra trò chơi mới để kích thích người đọc phát hiện và đồng sáng tạo* khi khơi dậy ở họ ý niệm rằng văn chương, nghệ thuật có thể chỉ là những trò chơi để con người giải tỏa stress.

2.1.2. Parody/Nhại văn học dân gian

Văn học dân gian là kinh nghiệm sống và tình cảm của con người từ ngàn xưa, trong nó trầm tích vô vàn lớp văn hóa qua nhiều thời đại. Có nhiều cách để các nhà tiểu thuyết đương đại khai thác nguồn mạch này. Luận án của chúng tôi tập trung vào việc họ sử dụng "nguyên bản" nhưng đã cấp cho nó ý nghĩa mới hoặc cải biến, chế tác nó nhằm mục đích tạo ra tiếng cười giễu nhại.

Có khi, lời của văn học dân gian được sử dụng trọn vẹn như trường hợp một thành ngữ quen thuộc được đặt trong ngữ cảnh mới và tiếng cường dí dỏm bật ra: "Thiếu phụ *bền gan vững chí* đi tìm" [233; tr.70]

Một câu tục ngữ được tái lặp khi thể hiện cảm xúc của cô gái đã luống tuổi lần đầu tiên va chạm thân thể với một chàng trai: "Nhớ quay nhớ quắt, nghiện quay nghiện quắt. Người ta gọi đấy là bị bỏ bùa mê thuốc lú. *Gái phải hơi giai như thài lài gặp cứt chó*" [234; tr.40].

Có những câu ca dao được sử dụng trọn vẹn trong một văn cảnh mới đã phát sinh nghĩa hài hước, dí dỏm, đó là về cảm giác của cô chủ nhiệm câu lạc bộ Nữ quyền sau đêm tân hôn: "cô ngồi khóc rưng rức. Biết sướng thế này thì lấy chồng từ sớm. Biết thế này thì *lấy chồng từ tuổi mười ba đến khi mười tám em đà năm con*" [234,tr.14]; là lời ngụy biện của quý phu nhân có hàm răng

đen:"Thôi. Răng đen thì mặc răng đen. *Một ngày hai bữa cơm đèn lấy gì má phấn răng đen hỡi chàng*. Người ta mong giữ răng đen còn chẳng được"[233; tr.189]; là "tình cảnh" quý bà năm đời chồng vẫn phải thỉnh thoảng "đổi gió": "Giữa năm đời chồng chính thức là bao nhiêu lần quà vặt khai vị điểm tâm lót dạ. Không chịu nổi một lúc nào đói kém thiếu thốn... Bây giờ đang cần những miếng ngon lấp chỗ trống. *Đói lòng ăn một quả sung*" [233; tr.103].

Có lúc nhà văn sử dụng một vế của thành ngữ nhưng cách cắt nghĩa hoàn toàn mới như trong hoàn cảnh anh chàng chọn vợ: "*Muốn con hay chữ thì yêu lấy thầy*. Tức là thầy mới là mục đích, còn yêu là biện pháp để đạt được mục đích. Yêu cha mà lấy con. Con là phương tiện" [234; tr.185].

Nhiều trường hợp nhà tiểu thuyết sáng tạo ra thành ngữ mới đậm chất khôi hài từ sự mô phỏng thành ngữ gốc: "làm hoa cho người ta ngắm", "làm mắm cho mút", "làm chụt cho hư", "làm sư cho phạm" (*Người sông Mê*). Đây là thành ngữ chỉ "thất quyền" của Đại Gia một cách châm biếm: "Nói có người nghe / Đe có người sợ / Vợ có người chăm / Nằm có người bóp / Họp có người ghi / Chi có người bù / Tù có người chạy" [234; tr.124]. Cũng thế, câu thành ngữ mới thể hiện vòng đời của con người hiện đại tạo hiệu ứng tiếng cười rất mạnh: "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 hãy còn son" [234; tr.284]. Những thành ngữ mới được sáng tạo để giễu một thực trạng trong đời sống xã hội - tệ nạn mại dâm: "ngủ Gia Lâm, đâm Thái Hà", "chó Nhật Tân vần Hồ Tây", "nước non đâu cũng là nhà, quê hương đâu cũng gọi là vòm chơi" (*Mười lẻ một đêm*); hay đời sống của giới công chức "chị viện phó em chó què", "tiết hạnh khả nghi", "bên kia nát một đời hoa thì bên này lụi ba đời chuối", "ba thằng dại hợp lại thành thằng khôn" (*Mười lẻ một đêm*); có khi để nhân vật thể hiện cái nhìn hài hước về số phận chính mình: "mày có Quân chứ tao đây *đầu gà má lợn thì chê, mê anh câu cá rủ rê ao bèo*" (*Ngồi*).

Cách nói vần vè mà cô đọng, ấn tượng của dân gian được tận dụng như một bản năng chống lại thứ giáo lí sách vở, giáo điều. Dùng thành ngữ, tục ngữ, ca dao trong hình thức nhại, các nhà tiểu thuyết đã đạt được những hiệu quả châm biếm, hài hước rõ rệt.

Tạ Duy Anh nhại cổ tích khi dùng kiến giải của nhân vật Chu Quý (*Đi tìm nhân vật*) trong "một cuộc hội thảo tầm cỡ quốc gia" để tạo ra một cú shock cho độc giả: "Bài viết của tôi có tựa đề: Đọc lại bốn truyện cổ tích đem ra dạy trẻ con.Để cho nhiều vị giáo sư, tiến sĩ - trộm vía các vị - chưa đọc bốn truyện trên khỏi rơi vào tình trạng nghe chay, tôi chép lại nội dung của từng truyện một…

Truyện thứ nhất: Rùa chạy thi với thỏ.

Truyện thứ hai: Trí khôn của tao đây.

Truyện thứ ba: Tấm Cám.

Truyện thứ tư: Mị Châu - Trọng Thủy [211; tr.119]

Đây là bốn truyện cổ tích rất quen thuộc với bất cứ người Việt Nam nào, kết tinh những phẩm chất và bài học giáo dục cho con cháu muôn đời. Truyện thứ nhất: kiên trì nhất định sẽ thành công. Truyện thứ hai: bác nông dân, con trâu là hình ảnh "người nông dân cần cù, thông minh, quật khởi" [211; tr.122]. Truyện thứ ba: cái thiện luôn chiến thắng cái ác, "ở hiền gặp lành". Truyện thứ tư: bài học về tinh thần cảnh giác, đừng vì cả tin mà mất nước.

Chu Quý lần lượt phản biện những quan niệm quen thuộc trên bằng lập luận thật bất ngờ: "Trong truyện đầu chúng ta dạy con em sự khôn lỏi bằng cách nói dối. Kẻ bị đem chế giễu là kẻ trung thực. Nói theo cách ngày nay thì nó được khái quát hóa bằng câu "Thật thà là cha thằng dại"; Ở truyện thứ hai - tôi tiếp - sự khôn lỏi được đẩy lên thành trí khôn và để đạt được nó thì phải lừa dối. Lừa dối trở thành phương tiện để đạt được mục đích và nó được cổ vũ của sự dốt nát; Ở truyện thứ ba, cái thiện bị nhân danh và trở thành thảm hại trước cái ác…. Kẻ chiến thắng ở cuộc chiến này là quỷ và sự lừa dối" [211; tr.119, 120]. Và truyện thứ tư: "hạt nhân minh triết trong tư tưởng của người Việt đã lóe sáng. Một khi nó lóe sáng thì mọi thiết chế quyền lực sụp đổ, mọi mưu toan độc ác, lừa dối… đều vô nghĩa, hiển hiện một viên minh châu đã cứu chuộc mọi lỗi lầm, ngu muội. Ở đó còn lại chân lí tối thượng, biểu hiện ra bằng tình yêu. Và những chiếc lông ngỗng không phải là kẻ chỉ điểm, không phải là minh họa cho sự khờ dại mà nó đánh dấu con đường đi đến sự vĩnh cửu" [211; tr.122].

Cố ý trừu tượng hóa, phớt lờ những đặc điểm của thi pháp văn học dân gian, với cách diễn dịch theo cái nhìn hiện đại hẳn nhà văn không định làm một

nghiên cứu khoa học về bốn truyện cổ tích này mà chỉ khiêu khích, buộc người đọc phải thoát ra khỏi lối nghĩ một chiều thụ động. Do nhận thức còn hồn nhiên của người xưa cho nên cổ tích chỉ là những bài học đôi khi rất đơn giản, không phải bao giờ cũng phù hợp với thời hiện đại. Tạ Duy Anh muốn người đọc tỉnh táo trước những ảo tưởng cổ tích ngây thơ, vượt thoát khỏi thói tự mãn để nhận ra và sửa chữa những tính xấu thâm căn cố đế. Lời trần tình của nhân vật Chu Quý cho thấy rõ hơn ý đồ kích thích đối thoại của tác giả: "Những đòn hội chợ nện vào tôi chỉ thực sự bắt đầu vào ngày hôm sau, được khơi lên bằng một bài báo, trong đó tôi bị gán cho chẵn 10 tội. Nghe nói có vị bị lên cơn xuyễn, thề sẽ băm tôi ra làm trăm mảnh. Có vị ước mình đừng là trí thức mà là đồ tể, sẽ móc mắt tôi trước đám đông. Có cả một bài viết, chép tay nhân bản, có cái tựa đề: Thằng Quý hiếp cô Tấm bà con ơi! Trong đó tôi bị quy tội làm nhục một hình tượng bất hủ là người đàn bà. Theo tác giả: Bác nông dân, con rùa, con trâu,… sẽ kéo lịch sử nước ta đi vào cõi vinh quang, là một hình ảnh tượng trưng của một nhân dân cần cù, thông minh, quật khởi… nay một tên vô danh, vong ân… dám xét lại lí lịch cũng như hành vi của họ. Hắn đáng tội gì đây?". Sau đó, nhân vật tiến sĩ N tiếp tục kiến giải về tính cách của người Việt trong so sánh với một số dân tộc khác: "Tôi không bàn đến khía cạnh học thuật hoặc sự phát hiện của cậu về tính cách của người Việt. Về mặt đó, chỉ cần cậu đọc cuốn tục ngữ, ca dao Việt Nam cậu sẽ thấy. Có thể khái quát một cách hơi thô thiển thế này. Để khẳng định một cái gì đó, người Anh bảo: có; người Đức bảo: chắc chắn như vậy, không thể khác được; người Mĩ - dân tộc phi lịch sử - bảo: hiển nhiên rồi; người Trung Quốc bảo: luật giời đã định thế rồi. Còn người Việt Nam mình, trước hết xem thiên hạ nói gì mới trả lời: Để còn xem đã? Tôi ít thấy dân tộc nào dung hòa các mặt đối lập giỏi như dân tộc Việt Nam" [211; tr.124]. Người đọc có thể dễ dàng liên tưởng đến những tác phẩm mang màu sắc tự phê, tự vấn của các nhà văn nổi tiếng như *AQ chính truyện* của Lỗ Tấn, *Người Trung Quốc xấu xí* của Bá Dương, và nhận ra Tạ Duy Anh đã tạo ra một phản đề về bản sắc văn hóa dân tộc, để người đọc hôm nay xem xét lại, điều chỉnh lại cho phù hợp.

Khi nhại văn học dân gian, các tác giả Hồ Anh Thái, Tạ Duy Anh đã chứng minh sức sống của nó trong thời hiện đại. Chính ở đây, họ đã kế thừa sức mạnh

của lối trào tiếu dân gian, tận dụng cái suồng sã của văn hóa bình dân để tạo ra hiệu ứng của tiếng cười. Đó còn là cách thể hiện tính dân tộc trong ngôn ngữ và khả năng tiềm tàng của ngôn ngữ dân gian. Nhà văn đương đại hoặc đặt ca dao, tục ngữ, thành ngữ, truyện cổ tích... vào chu cảnh văn hóa mới để người đọc tỉnh táo hơn trong nhận thức cuộc sống hiện thời cùng với cái nhíu mày tư lự, hoặc để hài hước hóa, cười cợt, chế nhạo chính bản thân con người và cuộc sống hiện đại.

2.1.3. Parody/Nhại văn học viết

Theo quy luật "phủ định của phủ định", văn chương viết với đề tài, chủ đề, quan niệm, lối viết truyền thống cũng trở thành đối tượng mà tiểu thuyết đương đại tra vấn và giễu nhại. Các nhà văn thời nay không có mục đích "lật đổ" mà chỉ đưa ra những phản đề như một cách đối thoại với quan niệm văn chương truyền thống.

Dưới cái nhìn đầy phản tỉnh của cô bé Hoài (*Thiên sứ*), những truyện cổ tích chỉ là "bài học luân lí giản đơn và không hiếm khi ngốc nghếch"; *Ruồi trâu, Thép đã tôi thế đấy* (vốn là những tác phẩm kinh điển, là sách gối đầu giường "quyết định bộ mặt tinh thần của cả một thế hệ") đều "thiếu chân thực", "chỉ là một dạng cổ tích viết tồi". Trong khi đó, một quyển sách "hạng bét" theo quan niệm lúc đó lại gợi dậy những rung động hồn nhiên chân thực nhất trong cô. Vấn đề ở đây giống như một phản đề kích thích đối thoại: văn học nào cần thiết cho con người hôm nay? Tuy nhiên, lời nhận xét, đánh giá của nhân vật mang đậm tính chủ quan và có phần cực đoan.

Nguyễn Bình Phương nhại sự rập khuôn máy móc trong văn học một thời:

(lối tập cổ và làm hiện đại hóa thi ca bằng liên từ của thơ Pháp), qua cuộc tranh luận nảy lửa của hai nghệ sĩ bất tài, tiếng mẹ đẻ nói còn chưa thạo:

"- chỉ ở những liên từ. Anh phải biết rằng, cách chúng ta hàng trăm năm, thơ nước ngoài đã đi qua giai đoạn này rồi…

- Thơ Đường ló thiêng được nà nhờ ở đấy. Cái tâm ông ạ, cái tâm phải trong sạch…

(…) Kết thúc cuộc tranh luận về nghệ thuật thi ca là trận ẩu đả dữ dội" [225; tr. 247]

Châu Diên rất hóm khi nhại quan niệm thể loại truyền thống. Nhân vật nhà văn đàn anh xui một đàn em khi cần định danh cuốn sách vừa viết: "cứ nói đại đi rằng đây là một bài thơ dài, ai biết đấy là đâu" dù người viết nó không biết "thơ thẩn là gì". Nhiều quan niệm văn chương trở thành đối tượng bị nhại của Châu Diên. Ông nhại quan niệm về nhân vật: "đọc cái gọi là tiểu thuyết của thằng em chán chết cha. Tiểu thuyết gì mà có được mỗi một nhân vật ấy?" [213; tr.10]. Bởi người ta đòi tiểu thuyết một thời phải là "cả rừng nhân vật cây lớn cây bé cây cao cây thấp cây la đà cây vươn ngồng cây hùng dũng cây ăn hại cây đái nát cây tiều tụy cây sang trọng cây gầy còm cây xa hoa cây cần kiệm cây khiêm nhường cây ăn bám..." [213; tr.10]. Ông nhại quan niệm về hiện thực thô sơ, máy móc, phân tuyến giản đơn: "Chính diện, phản diện, tích cực, tiêu cực, phải xếp hàng ngay từ đầu (…). Ngay từ đầu, phải cho người đọc thấy rõ nhân vật tích cực, rồi bí thư đảng ủy, rồi phần tử trung gian, sau đó đến phần tử tiêu cực (…). Lại còn cái chuyện nhân vật phản động nữa (…). Phải có địch ta rõ thì mới hiện thực và cũng hấp dẫn nữa" [213; 12].

Trong *Chinatown*, tác giả nhại quan niệm viết văn khuôn mẫu gò bò qua lời nhân vật vừa hài hước vừa châm biếm: "mày loăng quăng thế nào thì loăng quăng nhưng đừng quên mấy cái dấu chấm để độc giả còn được xuống hàng nghỉ ngơi, cũng đừng quên gộp mấy trang lại làm một chương để độc giả có dịp đếm từ một đến mười"[239; tr.89]. Thuận đối thoại lại với quan niệm ấy bằng một cuốn tiểu thuyết không chương đoạn, chỉ có dòng hồi ức liên tục, không ngắt quãng, miên man. Chị thử thách tính kiên nhẫn của người đọc, làm những ai thích nhẩn nha ngâm nga phải khó chịu. Chính ở đó, chị chế giễu thói quen của người đọc: "Tôi phì cười. Tôi không ngờ độc giả lại yêu cầu cao đến thế"[239; tr.155].

Có tác giả nhại quan niệm thánh hoá thơ và người làm thơ như trong tác phẩm của Hồ Anh Thái: "đất nước của thơ ca, mỗi người dân là một thi sĩ, bà nhà quê không biết chữ còn làm được thơ. Chất văn chương thơ phú có sẵn trong máu" [233; tr. 87]. Ông bảo ở ta văn chương chỉ chuộng hai loại: loại dùng để "thử thách lòng kiên nhẫn" và loại thì để "thử thách lòng khoan dung". Dưới cái nhìn giễu nhại, có vẻ như Việt Nam chưa có văn chương chuyên nghiệp mà chỉ

có văn chương nghiệp dư. Quan niệm phong thần phong thánh cho thơ ca và sự hoang tưởng về tài năng của một số văn nghệ sĩ cũng là đối tượng nhại trong tiểu thuyết Hồ Anh Thái. "Nữ sĩ thần đồng kêu thất thanh lên rằng khoan hãy ăn, xin cho em một tờ giấy. Tôi hiểu con bé lên mười này bụng dạ bất an, bèn lấy mảnh báo cũ và tỏ ý để tôi dẫn vào toilet ở phía trong công trình phụ". Nhưng hóa ra là "Để em làm thơ, làm ngay tại đây. Con bé gạt đĩa thức ăn sang bên và diễn ngay bộ mặt của một thi sĩ thiên tài. Âm thầm, ngớ ngẩn" [232; tr.109].

Thái độ sùng bái thơ ca quá đà bị nhại thật hài hước qua hình ảnh thi nhân Lưu Lưu trong *Những đứa trẻ chết già*: "Đọc thơ là phải thắp hương. Thế nó mới thiêng" và buổi đọc thơ trở thành phàm tục một cách nực cười vì Huấn đốt nhầm hương muỗi. Cách tìm cảm hứng của thi nhân cũng thật quái đản: "khi nghe tin ở đâu có văn nghệ sĩ chết là Lưu Lưu hộc tốc đến, dù quen hay không quen, để lấy cảm hứng sáng tác". Nhân vật Lửa trong *SBC là săn bắt chuột* tự nhại ảo tưởng nhà thơ thiên tài của mình: "Thiên tài hoàn chỉnh chân dung mình bằng việc phải có thơ đốt. Bật lửa. Đốt. Đốt thế nào lửa bén lên cái màn. Cháy đùng đùng. Hàng xóm phải chạy sang dập lửa, tí nữa cháy thành vạ lây" [234; tr.98]. Thi sĩ này làm thơ đặt năng suất lên hàng đầu: "Đêm về sáng có tí hơi men, mắt sùm sụp buồn ngủ, đầu ù ù chẳng nghĩ ra cái gì sáng láng thì lúc đó mới là giờ vàng sản ra thơ. Năng suất vượt mức trước thời hạn một năm, đúng kiểu nhà máy thời bao cấp" [234; tr.98]. Nhà thơ diễn vai sống đẹp trong thơ nhưng ở đời thực thì nhem nhuốc, nhỏ mọn. Lửa đố kị với nhà thơ bạn mình, dùng luôn ngôn ngữ chợ búa để chửi rủa bạn: "Ông ngủ với thằng ấy hay sao mà khen cứt nó thơm…. Thằng ấy chỉ là một thằng giẻ rách không hơn không kém, ở đời này không có thơ nào đích thực ngoài thơ tôi" [234; tr.99]. Không chỉ ngôn ngữ mà hành động cũng thô bỉ không kém: "Chú ta lôi ra từ cái ba lô vẫn đeo trên vai tập thơ của nhà thơ trẻ. Chắc chắn không có chuyện xin chữ kí rồi. Chú lôi ra là để lai hoàn bản chủ, thơ mày trả mày. Hay là quyết liệt hơn, ném vào mặt mày. Không. Ngay trên vỉa hè, chú bật lửa đốt. Trước mặt tác giả" [234; tr.100]. Có những kẻ mang danh nhà văn hành xử lại phản nhân văn khi xui bạn "đến tận nơi mà tát vào mặt" đứa nói điều xấu "giữa tòa báo của nó" (*Người sông Mê*). Đặt những cụm từ như "thiên tài", thơ "đích thực" (nhà thơ Lửa - *SBC là săn bắt chuột*), "nhà thơ đàn

anh" (*Người sông Mê*) bên những tiếng chửi rủa và hành động thô bỉ, thủ pháp nhại của các tác giả này lộ rõ chủ ý châm biếm, phê phán.

Họ cũng chế nhạo loại văn chương rởm đời, và kiểu nhà thơ, nhà văn "nửa mùa", lòe bịp vốn không hiếm gặp. Nhà thơ mà không chuyên tâm đổi mới cách viết, chỉ nhăm nhăm đi ăn cắp thơ người về làm thơ mình. Anh chàng Lửa sao chép rập khuôn thơ siêu thực của các nhà thơ Âu Mỹ trong khi chẳng hiểu gì về nó. Lửa nghĩ có thể bắt chước thứ thơ chống lại mọi vần điệu để tạo ra thứ thơ "siêu phàm": "Có cả hàng nghìn nhà thơ Âu Mỹ làm thơ như thế. Một thứ công thức mới trên khắp hành tinh. Những câu văn xuôi xuống hàng. Những tính từ thật là đối chọi đặt cạnh nhau để có thể hiểu theo hai cách hoàn toàn khác nhau hoặc là nhiều cách hoàn toàn khác nhau. Như vậy tức là cho nó một ý nghĩa sâu xa, một trường liên tưởng rộng, không bị bó buộc vào một từ ngữ, một cảm xúc. Thiếu nữ trinh trắng hoen ố. Đã trinh trắng thì phải kèm theo hoen ố. Trái tim tôi đập khẽ khàng sôi sục. Đã khẽ khàng thì phải kèm theo sôi sục. Nó phải ú ớ, nó phải ngô nghê, nó phải điên khùng…" [234; tr.98]. Hoá ra, danh hiệu nhà văn, nhà thơ giống như chiếc mặt nạ có thể đeo cho bất kì ai. Thế mới có chuyện một ông đang là nhà khoa học, là thầy của nhiều người bỗng nhiên quay ra "làm thơ, viết tùy bút, ngẫu hứng viết tản văn tạp văn". Thơ văn của thầy lập tức được các trò cũ "nắm vị trí chủ chốt trong báo chí xuất bản" trả ơn thầy bằng cách "đăng thơ, đăng văn của thầy ngổn ngang báo chí, đăng bài lăng xê sách mới của thầy" [233; tr.88] dù khi đọc thơ văn của thầy, họ "vừa đọc vừa bịt mũi" [233; tr.88]. Vị Luật sư cũng làm thơ bằng cách chắp ghép tạp pí lù: "Râu ông nọ một tí, cằm bà kia một tẹo. Từ ca dao cho đến thơ quốc nội cho đến thơ quốc ngoại. Ngồi buồn nhớ mẹ ta xưa. Con đi trọn kiếp con người / Cũng không đi hết mấy lời mẹ ru. Con vẫn thế như xưa mềm yếu lắm / Chỉ có một niềm ao ước khôn nguôi" [234; tr.98]. Nhân vật nhà thơ - Luật sư là một hình tượng nhại được cường điệu để chế giễu những văn sĩ rởm, háo danh, và để dùng tiếng nói người trong cuộc bóc trần thái độ dễ dãi với văn chương và những ngộ nhận: "Thơ có tác dụng phóng to tính mềm yếu nội tâm, một phẩm chất mà người viết ra nó vốn không có. Thơ còn khuếch trương tính cao cả và cô đơn, phẩm chất mà người viết vốn cũng không có" [234; tr.261].

Khi nhại văn chương nghệ thuật, các tiểu thuyết đương đại vừa như nói chuyện người, vừa như bàn chuyện mình, giễu mình, nhại mình "nhà tiểu thuyết giễu nhại chính bản thân bằng hành vi giễu nhại" [115; tr.30]. Hồ Anh Thái từng chia sẻ: "Ngay cả khi giễu nhại thì tôi cũng thấy trong đối tượng có cả hình bóng của chính mình và người thân của mình. Không thể có chuyện vô can theo kiểu: "chắc là nó trừ mình ra"… giễu cợt tất cả không tha một ai, không tha cả chính mình" [145]. Dù thích hay không thích sự lựa chọn này, chúng ta cũng nên ghi nhận tinh thần tự phê, tự trào tỉnh táo của lớp nhà văn hôm nay.

2.1.4. Parody/Nhại văn bản và phong cách ngôn ngữ cá nhân

Nhiều tác phẩm thơ ca được coi là kinh điển của văn chương Việt Nam và thế giới được/bị tiểu thuyết đương đại nhại lại với mục đích châm biếm, hoặc hài hước đùa vui. Chính ở đây, người viết đã tái sử dụng văn bản và phong cách cá nhân người khác để phơi trải cái nhìn về đời sống thời hiện đại.

Câu thơ Nguyễn Du thể hiện tâm thế phải hạ mình của Thúy Kiều khi chấp nhận làm gái lầu xanh được tái lặp trong hành trình của cô chủ nhiệm câu lạc bộ Nữ quyền "đi đâm đơn xin đầu tư sáng tạo, đi hỗ trợ xóa đói giảm nghèo cho chính mình" mà chồng "lấy xe hơi đưa vợ đến… *Thân lươn bao quản lấm đầu*" [234; tr.15]. Thơ Hồ Xuân Hương được kết hợp với ca dao và dân ca quan họ trong sự giễu nhại cách sống của cô Mắm: "Cái nhà của cô là điểm hẹn, cái giường của cô là cái chợ. Đám bạn bè đàn ông của cô chủ trương *bông hoa này là của chung*. Cô chủ trương *thân này ví xẻ làm trăm được, sự nghiệp anh hùng há bấy nhiêu. Thà rằng ở vậy nuôi thân béo mầm*. Ở vậy mà chơi xuân kẻo hết xuân đi. *Bướm lượn rồi bướm ối à nó bay"* [234; tr.21]. Thơ Hồ Xuân Hương vốn gây hấn và phản kháng mạnh mẽ với lễ giáo phong kiến đè nén người phụ nữ. Ý nghĩa đó không được tái dùng ở đây mà nó mang một hàm ý giễu nhại cách sống buông thả của cô Mắm. Những câu thơ nổi tiếng của Xuân Diệu bị biến dạng và để thấm đẫm ý vị chế giễu đối tượng mới: "*Đi, đi là chết ở trong lòng một ít*" [233; tr.157]; "Nhìn người bên ngoài thấy nó cao hơn một cái đầu. Thế là sợ thế là tự ti. Không sợ không tự ti thì cao ngạo vô lối, *ta là một là riêng là thứ nhất*, ta chẳng việc gì phải học ai, ta có bản sắc riêng văn hóa của riêng ta"[233; tr.169]. Câu thơ "Chỉ còn anh và em và tình yêu ở lại" trong bài *Thơ*

tình cuối mùa thu của Xuân Quỳnh biến dạng thật hài hước: "Người mang quà đến đã đi. *Chỉ còn anh và em và quà ngon ở lại*"[233; tr.98]. Bài thơ *Thăm lúa* của Hữu Thung được Châu Diên nhại bằng cách diễn xuôi thật vui vẻ qua cái giọng ề à: "có con chim đang bay nho nhỏ từ đám lúa bay vút lên trời cao rồi con chim có tên chiền chiện ấy cao tiếng hót khi lúa cũng vừa sậm hột và đó là buổi em tiễn anh lên đường" (*Người sông Mê*)

Có thể nói trường hợp nhại văn bản và phong cách cá nhân điển hình và đậm nét nhất là *Chinatown* của Thuận khi nhại tiểu thuyết tự truyện *Người tình* của Duras.

Chinatown như cuộc "tổng duyệt" 39 năm cuộc đời một người phụ nữ gốc Việt": học ở Nga rồi định cư ở Pháp, cuộc hòa giải với quá khứ bất thành, cô luôn bị ám ảnh bởi mối tình với chàng trai Hoa kiều đang sống ở Chợ Lớn và cô quyết định viết văn - tiểu thuyết *Chinatown*. Bản thân hành trình ấy của *tôi* đã là sự nhại lại Duras trong *Người tình*: Duras có bố là người Pháp, sinh tại Gia Định (Sài gòn), bà quay trở về Pháp và viết văn nhưng luôn day dứt bởi hình ảnh người tình Hoa Bắc và viết *Người tình* - cuốn tự truyện nổi tiếng của đời mình.

Thuận đã nhại lại *Người tình* từ cách hành văn đến chi tiết, nhân vật.

Dễ dàng nhận thấy thủ pháp lặp lại là một sáng tạo của Duras và trong *Chinatown,* Thuận đã vừa học tập vừa giễu nhại chính cái mình đã học tập. Nhiều câu văn trong *Chinatown*"kí sinh" trên văn phong của Duras: khi Duras viết:"Rất nhanh chóng, trong đời tôi, mọi thứ đã trở nên *quá muộn màng*. Mười tám tuổi mà *mọi thứ đã là quá muộn"* [214; tr.83] thì Thuận cũng để cho *tôi* không ngừng day dứt: "Hai mươi bảy tuổi tôi mới đặt được tình yêu bố mẹ sang một bên. *Như thế có phải là quá muộn*. Tôi có thể đặt nó sang một bên từ lâu lắm rồi. Một tháng, một năm, hay ba năm, bốn năm. Hai mươi bảy tuổi tôi mới bắt đầu sống cho tôi. *Như thế có phải là quá muộn*" [239; tr.77]; "Hai mươi bảy tuổi, tôi nghĩ đến số phận. *Thế là sớm hay muộn*" [239; tr.107]. Cách Duras tính tuổi ở đầu mỗi sự kiện cũng được Thuận nhại lại: "*Mười sáu tuổi*, tôi vào học tiếng Nga ở đại học Thanh Xuân. *Mười bảy tuổi* tôi lên đường sang Leningrad" (Duras: "*Mười lăm tuổi* tôi đã có gương mặt của lạc thú mà tôi thì vẫn chưa biết mùi lạc thú" [214; tr.17]; "*Mười lăm tuổi rưỡi.* Cơ thể mảnh mai, gần như gầy còm…" [239; tr.35].

Ngay cả hành động viết của *tôi* cũng luôn là sự gợi nhắc và đối chiếu với Duras: "Tôi không viết về Thụy. Tôi không viết cho Thụy. Mười hai năm rồi tôi muốn gặp Thụy để hỏi. Nhưng tôi không viết cho Thụy. Tôi không dám viết cho Thụy. Tôi sợ tôi không có gì để viết cho Thụy. Tôi đọc lại Người tình Hoa Bắc. Duras không có gì để viết cho anh ta. Duras không gọi tên anh ta. Duras không nhớ họ anh ta. Quê anh ta Duras viết là Mãn Châu. Mãn Châu rộng ngang nước Pháp. Cuốn sách Duras đề tặng Thanh. I'm yellow không đề tặng ai. Tôi biết tên Thụy. Tôi biết họ Thụy. Tôi đã đến Yên Khê, nơi Thụy sinh trước tôi ba tháng hai ngày" [239; tr.50].

Nếu như với tự truyện *Người tình*, Duras truy đuổi kỉ niệm về một mối tình vừa lãng mạn vừa tuyệt vọng bằng một văn phong lắng đọng, giản dị, và xúc động thì Chinatown không ngừng giễu cợt nó. Đấy là cách mà Thuận đã "huýt còi… khi cô ta (tức nhân vật *tôi* - P.T.T nhấn mạnh) có ý định xích lại hai đối tượng đáng ghét là hoài cổ và lãng mạn" [163]. Nếu như Duras nâng niu từng kỉ niệm về người tình thì *tôi* lại không ngừng xóa bỏ sự thơ mộng của nó khiến người đọc chưa kịp buồn (như khi đọc *Người tình*) đã phải bật cười.

Trong *Chinatown,* Thụy của Thuận là sự nhại lại một cách hoàn hảo người tình Hoa Bắc của Duras. Thuận tạo ra một cuộc đối thoại liên tục với Duras khi mối tình của *tôi* và Thụy nhại lại mối tình giữa *tôi* và người đàn ông Hoa kiều trong *Người tình*. Nhại từ cuộc gặp gỡ để bắt đầu tình yêu định mệnh: "Trên xe ô tô Thụy ngả đầu lên vai tôi. Thụy kể chuyện. Thụy ngủ.Trên xe ô tô Thụy bảo Thụy sinh ở Yên Khê.…" [239; tr.50] (Duras:"Trên chuyến phà, hãy nhìn xem, tôi còn mái tóc dài…. Trên chuyến phà, bên cạnh xe khách, có một chiếc xe limousine to màu đen…Người đàn ông trang nhã bước ra khỏi xe…Anh nói rằng anh từ Paris về… Anh nói rằng anh là người Hoa, rằng gia đình anh gốc ở miền Bắc Trung Quốc"). *Chinatown* nhắc đến Duras trong so sánh với người tình không có gì để thơm mà vẫn trở thành một nỗi ám ảnh:"Duras viết người tình Hoa Bắc thơm mùi lụa, thơm mùi ngọc bích, thơm mùi thuốc lá ăng-lê… Cả Thụy lẫn tôi không có mùi gì đủ thơm để nhớ đến tận bây giờ" [239; tr.25] (Duras:"Người anh thơm mùi thuốc lá Anh, mùi nước hoa đắt tiền, người anh thơm mùi mật ong, da anh thấm đẫm mùi lụa, mùi trái cây của lụa tussor, mùi của vàng" [214; tr.66]. Có

điều khác biệt cơ bản: "Duras không bao giờ quên được mùi lụa, mùi ngọc bích, mùi thuốc lá ăng-lê. Tôi nhớ tóc Thụy cắt cao, mắt Thụy xếch. Năm năm sau tôi đi Nga về vẫn thấy tóc Thụy cắt cao, mắt Thụy xếch" [239; tr.52]. Đây là không gian mà người tình của Duras từng sống: "Đó là Chợ Lớn. Đó là ở phía ngược lại với những đại lộ nối khu phố Tàu với trung tâm Sài Gòn, những con đường lớn theo kiểu Mỹ với những chuyến tàu điện, xe kéo, xe khách ngược xuôi" [214; tr.57], "Tiếng guốc gỗ khua như nện vào đầu, những giọng nói nghe chói tai…." [214; tr.64] "Mùi caramen bay vào phòng, mùi lạc rang, xúp tàu, thịt nướng, thảo mộc, hoa nhài, bụi bặm, xăng dầu, lửa than củi, …" [214; tr.65]. Không gian nơi Thụy sống nhại lại chính không gian ấy: "Trong túi tôi có tấm ảnh của Thụy. Ngôi nhà hai tầng, bảng hiệu chữ Hoa, hai cái đèn lồng. Sau này tôi nghe Duras tả tiếng động chợ Lớn. Tôi hiểu tất cả. Nhưng tôi không hiểu gì. Chữ của Duras, tôi vừa đọc vừa cảnh giác. Tôi chưa đặt chân đến Sài Gòn. Tôi không biết chợ Lớn. Tôi không xem phim Người tình. Tôi đọc cả Người tình lẫn Người tình Hoa Bắc. Tôi nghe Duras tả mùi chợ Lớn. Trầm hương, dưa hấu, cao lâu. Chữ của Duras, tôi vừa đọc vừa sợ bị đánh lừa. Tôi chỉ muốn biết Thụy ở đâu, gặp ai, làm gì. Những ngày ấy. Ngôi nhà hai tầng, bảng hiệu tiếng Hoa, hai cái đèn lồng" [239; tr.35]. Chuyện làm tình của tôi và Thụy là sự nhại lại đầy chế giễu và hài hước: "Mười năm sau, tôi vẫn nhớ đêm ấy trên chiếc giường mới, chúng tôi không lăn vào nhau, không nhai ngấu nghiến nhau, hút cạn sức lực nhau, dâng hiến cho nhau mọi thán từ như các nhà văn vẫn miệt mài kể. Tôi sẽ không bao giờ viết được như họ" [239; tr.82] (Duras:"Anh trở nên hung hãn, tình cảm của anh đầy tuyệt vọng, anh lao người vào tôi, anh cắn bộ ngực trẻ thơ, anh gào thét, anh chửi rủa….Đôi bàn tay điêu luyện, tuyệt vời, hoàn hảo…. Anh gọi tôi là con điếm, là đồ kinh tởm, anh bảo tôi là tình yêu duy nhất của anh…Anh ở trên người tôi, anh lại ngụp vào. Chúng tôi để nguyên như vậy, dính chặt vào nhau, rên rỉ trong tiếng lao xao của thành phố vẫn vang bên ngoài" [214; tr.71]. Nếu như trong *Người tình, tôi* và người đàn ông Hoa kiều thường nhìn ra sông Mê kông "dòng sông đẹp như vậy, lớn như vậy, hoang dã như vậy" [214; tr.20] và nói không ngớt về nỗi cô độc của bản thân thì Thuận để cho nhân vật của mình bất động như một sự giễu nhại: "Tôi và Thụy ngồi bên bờ sông. Sông không đủ rộng. Nước không đủ trong…

Hai đứa ngồi bên bờ một con sông không đủ rộng, nước không đủ trong, Thụy cũng không đủ dũng cảm để nói với tôi, tôi cũng không đủ dũng cảm để sờ vào tay Thụy, những ngón tay tuyệt đẹp tôi chưa từng nhìn thấy, từ lần ấy đi chơi vẫn chỉ chọn bờ sông Hồng không bao giờ đủ rộng, nước không bao giờ đủ trong, để lại ngồi bên nhau im lặng" [239; tr.107]. *Tôi* nhớ về Thụy, nơi Thụy sống cũng là trong "liên văn bản" với Duras: "Tôi không quên được chợ Lớn. Tôi chưa đặt chân đến chợ Lớn. Nhưng tôi không bao giờ quên được chợ Lớn. Phim *Người tình* tôi hiểu lơ mơ. Truyện *Người tình Hoa Bắc* tôi lẫn lộn từ đầu tới cuối. Tôi chỉ nhớ ngôi nhà hai tầng, bảng hiệu chữ Hoa, hai cái đèn lồng" [239; tr.90]. Nếu như kết cục của *Người tình* là một sự hội ngộ và người tình chợ Lớn nói ra biết bao điều ("Nhiều năm sau chiến tranh, sau những cuộc hôn nhân, những đứa con, những cuộc ly dị, những cuốn sách, anh đã đến Paris với vợ mình. Anh đã gọi điện cho cô…Và rồi anh đã nói với cô. Anh nói rằng mọi sự vẫn như trước, rằng anh vẫn yêu cô, rằng anh không bao giờ có thể ngừng yêu cô được, rằng anh sẽ yêu cô cho đến chết" [214; tr.177] thì dù tôi có tưởng tượng Thụy đến Paris, Thụy "cũng không biết nhắn gì cho tôi. Thụy bảo hai đứa phải gặp nhau năm phút mười phút trước khi Thụy đi. Nhưng Thụy không biết sẽ nói gì với tôi.." [239; tr.150].

Có thể nói, nhân vật Thụy đã nhại lại một cách hoàn hảo nhân vật người tình Hoa Bắc của Duras. Bằng thủ pháp này, Thuận không đem đến cái lãng mạn, thi vị như Duras mà là cái nháy mắt hài hước, giễu cợt.

Nhại lại Duras trong *Chinatown* mang tinh thần hậu hiện đại: sự "trích dẫn", liên tưởng trong đầu nhân vật là một biểu hiện của tính "liên văn bản". Viết tác phẩm này, Thuận xuất hiện với tư cách một "nhà văn toàn cầu" trong quan hệ với tác giả và tác phẩm văn học trước đó. *Chinatown* đã thẩm thấu *Người tình* của Duras bằng một giọng điệu vừa hài hước vừa xót xa. *Chinatown* mang một diện mạo riêng khi nó đặt *Người tình* của Duras vào một quan hệ đối sánh mới, một "chu cảnh văn hóa mới" để người đọc có cơ hội ngờ vực và đi vào *Chinatown* bằng con đường của riêng mình.

Trong *Paris 11 tháng 8* của Thuận, người đọc cũng bắt gặp những lời nhại những câu thơ, bài thơ nổi tiếng. Câu thơ của Xuân Diệu "Anh nhớ em, anh nhớ

lắm, em ơi" (*Tương tư chiều*) bị nhại thành "Anh ốm / Anh ốm thật rồi / Anh ốm lắm em ơi"[240; tr.132]

Cuốn tiểu thuyết *3.3.3.9 [những mảnh hồn trần]* của Đặng Thân cũng có vô số các trích dẫn thơ; từ thơ của chính Đặng Thân đến thơ của Tố Hữu [236; tr.368], Lê Đạt [236; tr.331], Bùi Giáng [236; tr.544], Xuân Diệu [236; tr.368], Bảo Sinh [236; tr.328], Giang Nam [236; tr.42], Nguyễn Lương Vỵ [236; tr.77]; từ thơ Việt tới thơ Trung Hoa (*Hoàng Hạc Lâu* của Thôi Hiệu [236; tr.314], *Dương Châu mạn* của Khương Quỳ [236; tr.311]; từ thơ "chính thống" tới thơ "bên lề"; từ thơ "nghệ thuật" tới thơ con cóc; từ thơ Việt ngữ tới thơ Anh ngữ, Hán ngữ… Ví như, thơ Giang Nam được "nhái" thành hàng độc:"Ai bảo chăn trâu là khổ /Anh chăn em còn khổ hơn trâu" [236; tr.41].

Schditt von de Balle-Kant viết lời bình cho câu thơ "nhái" này theo đúng phong cách Đặng Thân: "Ở trên đời chăn em là khổ nhất / Vừa đau tim, đau cật lại đau cà" [236; tr.41]. Với Alois Ratzingger, đương kim giáo hoàng đang chăn dắt 1,1 tỷ con chiên thì câu thơ của Giang Nam có diện mạo mới:"Ai bảo chăn bông là khổ / Đây chăn chiên còn khổ hơn bông./ ……con công" [236; tr.42].Với Alois Hitler, sinh được một vĩ cuồng nhân địa cầu Adolf Hitler thì ý thơ Giang Nam trở thành:"Ai bảo "phùng - há" là khó/Ta "hít - le" còn khó hơn nhiều. /…con tườu" [236; tr.42].

Cuốn tiểu thuyết còn có hẳn một bài thơ "tân hình thức", gồm 10 khổ, có tựa đề là "ngũ sở trường" viết về 5 Việt tính: "chọc gậy bánh xe", "gắp lửa bỏ tay người", "qua cầu rút ván", "đòn xóc hai đầu", "ném đá giấu tay".

Hịch tướng sĩ của Trần Quốc Tuấn cũng "được" góp mặt trong lời Đặng Thân nói về nhân vật Dương Đại Nghiệp: "Tôi chỉ muốn "xẻ thịt, lột da, ăn gan, uống máu" thằng Dương Đại "Nghiệp chướng" [236; tr.290]. Điệu khóc Nguyên "sân" của Mộng Hường nhại văn tế: "Hu hu… Từ Hải xưa chết đứng vì nghe lời đàn bà; nay anh trót nghe lời ai mà lại "chết bay" hả trời?... Ối anh Nguyên "sân" là anh Nguyên "sân" ơi… Anh và iem đang thiết tha là thế cơ mà. Nhớ ngày nào anh cùng iem ân ái mặn nồng, những lúc trông anh tồng ngồng là iem lại tức cười không chịu nổi… Nhớ những lúc anh dậy iem nói tiếng miền Nam, mỗi khi nghe

iem nói theo là anh cứ cười ngất…" [236; tr.362]. Đặng Thân còn viết hẳn một bài *Văn chiêu [hồn] giời* bằng thể song thất lục bát nghe rất ngang, gồm 8 khổ.

Những bài nhạc chế (lời hát - với tư cách là thơ) xuất hiện trong tiểu thuyết đương đại đều mang hơi hướng giễu nhại. Từ bài hát truyền thống tới những bài nhạc trẻ đều bị /được nhại lại.

Ca từ trong các bài hát có thể được xuất hiện với chú thích đầy đủ: "mấy lâu mọi người vẫn đố nhau xem thành phố tỉnh lào là mạnh về cái khoản ấy nhất cho nên chúng nó lục tìm trong các bài hát để tìm hỉu thế là thằng Hà nội thủ đô oách nhất, tự nhận là mình kinh nhất với dẫn chứng "kìa nòng súng vẫn vươn lên trời cao" [236; tr.98] (lời trong bài hát *"Hà Nội niềm tin và hi vọng"*của nhạc sỹ Phan Nhân – P.T.T), ôi chao thía cũng là oách lắm roài đủ xung sướng cho chị iem lắm cơ nhưng mờ vữn đếk bằng Hải Phòng quê mình đâu nha. "hải Phòng đó… hiên ngang chỉ biết ngửng đầu" (lời trong bài hát "*Thành phố hoa phượng đỏ*" của nhạc sỹ Lương Vĩnh, phổ thơ Hải Như – P.T.T)…. Ấy thế mà mà mà cái lúc đi chơi gặp bọn vùng mỏ Quảng linh ấy mới thấy chúng nó rõ ơi là rõ kinh ghê, chúng nó hát "mỗi khi tan ca anh cùng iem lại ghi thêm 1 chiến công (Lời trong bài hát "*Tình ca người thợ mỏ*" của nhạc sỹ Hoàng Vân)" [236; tr.26]. Bài hát "*Anh ở đầu sông em cuối sông*" của nhạc sỹ Phan Huỳnh Điểu thì được nhại thành "Anh ở đầu sông em cuối sông, uống chung dòng nước … chẩy về đông".

Nhiều trường hợp, nhà văn không chú thích mà "giao phó" cho khả năng "liên văn bản" của chính người đọc.

Hồ Anh Thái đã mở đầu và kết thúc tiểu thuyết *SBC là săn bắt chuột* bằng việc nhại lời hát *Hà Nội mùa này vắng những cơn mưa* của nhạc sĩ Phú Quang. Trận lụt lịch sử ở Hà Nội năm 2008 hiện lên qua bài hát chế: "Hà Nội mùa này phố cũng như sông/ Cái rét đầu đông chân em thâm vì ngâm nước lạnh/Hoa sữa thôi rơi, em tôi bơi cả chiều trên phố/Đường Cổ Ngư xưa ngập tràn nước sông Hồng/Hà Nội mùa này chiều không có nắng/ Phố vắng nước lên thành con sông/ Quán cóc nước dâng ngập qua mông/ Hồ Tây giờ không thấy bờ/ Hà Nội mùa này lòng bao đau đớn/ Ta nhớ đêm nao lạnh đôi tay/ Cho đến đêm nay lạnh đôi chân/ Giờ đây, lạnh luôn toàn thân/ Hà Nội mùa này người đi đơm cá/ Phố vắng nước lên thành con sông/ Quán cóc nước dâng ngập qua mông/ Hồ Tây tràn ra Mỹ Đình" [234; tr.5,6].

Khép lại cuốn tiểu thuyết lại là một trận hạn hán qua lời một bài nhạc chế khác: "Hà Nội mùa này bãi cát mênh mông/ Phố lớn người đông em khô mông vì không nước lạnh/ Mưa móc thôi rơi em tôi bơi ngập chìm ly nước/ Đường Cổ Ngư xưa đều cạn đáy hai hồ/ Hà Nội mùa này người kinh doanh cát/ Bới cát lên ta đào giun chơi/ Bới cát lên ta trồng thanh long/ Tìm đâu tìm đâu bến bờ?/ Hà Nội mùa này người đua nhau đến/ Bến cũ như sa mạc Sahara/ Lữ khách thêm yêu miền hoang sơ/ Nhìn nhau cảnh thêm mộng mơ" [234; tr.342]. Đây là những bài nhạc chế được lan truyền rộng rãi trên mạng internet. Lời bài hát mới nhại lại bài hát gốc nhưng không nhằm giễu nhại bài hát gốc mà nhằm giễu nhại thực trạng của một Thủ đô cứ mưa là ngập, mưa to là lụt, nắng là hạn. Sắc thái giễu nhại ở đây vừa hài hước, đùa vui, vừa mỉa mai, giễu cợt. Bài hát *Để gió cuốn đi* của nhạc sĩ Trịnh Công Sơn được chế nhại khi nói về chiếc vòng tránh thai kì diệu: "Sống trong đời sống cần có một cái vòng/ Để làm gì em biết không?/ Để tránh có thai/ Để tránh bế con/ Tránh có thai nên ai ai đều vui/ Nhiều người vui sướng chào đón nơi nơi/ Tránh có thai nên ai ai đều mong/ Làm sung sướng cho muôn người biết không" [234; tr.201]. Bài hát *Mừng tuổi mẹ* của nhạc sĩ Trần Long Ẩn cũng bị nhại: "Mẹ già như chuối chín cây/ Gió lay mẹ rụng lăn quay ra vườn" [234; tr.260]. Bài hát *Những Bông hoa trong vườn Bác* với sắc thái thành kính của nhạc sĩ Văn Dung bị biến tấu thành lời hài hước về một đám tang: "Em ơi nghe chăng/ Trong muôn xe tang/ Trong muôn cánh hoa/ Trong muôn điếu văn ngọt ngào lời yêu thương/ Nghe xong điếu văn/ Nhìn người thân nát xương" [234; tr.240].

Trong *Mười lẻ một đêm*, Hồ Anh Thái cũng nhại lời nhiều bài hát: "Sài Gòn đi tắt đón đầu xuất khẩu công nghệ về miền viên ngọc Tây Đô, bao quát cả vùng *con nước trong về miền đông con nước đỏ*"(*Tình đất đỏ miền Đông* – Trần Long Ẩn) [233; tr.9]; "Họ tưởng chỉ gặp nhau ở đây mấy tiếng đồng hồ. Nồng nàn, tình ái rồi thì bái bai hani *đường em em đi đường anh anh đi*"(*Kí ức phai nhòa* – Tô Tài Năng), "Tượng gì mà tượng thế kia... Bốn người mũi vừa to vừa tẹt môi vừa quăn vừa dày. *Mùa xuân hát nụ hoa thơm ngát nở trên môi dày*"(*Lời tỏ tình của mùa xuân* – Thanh Tùng) [233; tr.257]...

Ở Paris 11 tháng 8, bài *Tình cho không biếu không* lời của nhạc sĩ Phạm Duy, nhạc Pháp đã được chế nhại trong tiếng hát của hai kẻ đồng tính cuồng loạn: "Anh yêu em vì em béo/ Em yêu anh vì anh béo/ Ta yêu nhau vì ta béo/ Tình là gió ngoài biển khơi/ Tình là nắng ngoài biển khơi/ Tình muối ngoài biển khơi/ Tình cho không biếu không"[240; tr.64].

Trong đời sống hàng ngày, các ca khúc của nhạc sĩ Xuân Hồng, Trần Chung, Trịnh Công Sơn cũng được/bị nhại thành hàng trăm dị bản khác nhau. Các nhạc sĩ ấy đều lấy làm tự hào vì cho rằng giai điệu có hay mọi người mới thích nhại lại như thế. Việc nhại lời bài hát khiến cho lời văn tiểu thuyết đương đại có nhạc tính – nhạc cười, nhạc giễu cợt biết bao vấn đề của con người và đời sống.

Ở đây, nhại vừa có tác dụng gây cười để giải trí vừa có tác dụng "giải thiêng" những huyền thoại, kéo gần những đỉnh cao lại phía bình dân. Việc "liên văn bản" ấy còn có tác dụng phơi trần bao thói tật trong đời sống xã hội cũng như những vấn đề mang tính bản thể của con người đương đại.

2.1.5. Parody/Nhại phong cách kịch

Nhiều tiểu thuyết Việt Nam đương đại có hứng thú nhại phong cách ngôn ngữ của kịch nhằm phê phán một thế giới đầy những cảnh tượng giả dối đến phi lí và bóc trần bộ mặt tinh thần của con người trong thế giới ấy.

Thiên sứ lộ rõ thiên hướng nhại phong cách ngôn ngữ kịch khi ngay ở phần đầu, tác giả trình ra "bảng phân vai" nhân vật như trong kịch. Trong số hai mươi chương cấu thành nên văn bản hoàn chỉnh có đến bốn chương giống như bốn màn kịch ngắn: chương XI - Đám tang, chương XII - Lễ cầu hôn, chương XIII - Đám cưới, chương XIV - Ván bài. Các màn kịch có tính độc lập tương đối này có nhân vật kịch, ngôn ngữ kịch, cốt truyện của kịch,… Tất cả được hiện lên trên một sân khấu kịch, trong một không gian kịch.

Đám cưới của chị Hằng được Hoài nhận xét là vở bi hài kịch đầy tính giễu nhại có sự chuyển đổi liên tục phông màn, dựng cảnh với các tiểu loại kịch khác nhau: "từ màn một Hollywod sang màn hai ba đồng xu, màn ba Thủy Hử, màn bốn tuồng chèo thứ thiệt" [218; tr.70]. Màn Holllywod với sự trở về của Hoàng, trên sân khấu kịch hiện lên một gã đàn ông trang phục hệt Henry Fonda trong *Mười hai giờ trưa* với hành động và đối thoại đậm đặc phong cách kịch, thình

thoảng lại điểm lời chú thích của người viết như sự chỉ dẫn cho diễn viên khi nhập vai:

"Em không nhận ra tôi sao?"

Gã đàn ông tiến lại, nâng cằm chị, lẩm bẩm: "Trời ơi, em còn đẹp hơn xưa…"

Chị Hằng hất mạnh tay gã, quay mặt tránh.

"Hoàng đây mà…"

Im lặng. Thầy Hoàng quỳ xuống điệu nghệ không thua gì Henry Fonda. Im lặng.

"Anh đi đi!" Tiếng chị Hằng thều thào.

"Tại sao? Tại sao? Tám năm trời, chỉ vì một cái tát của em mà tôi bỏ quê hương xứ sở…"

"Anh đi đi!"

"Tôi đã bỏ tất cả, nghề nghiệp, bạn bè, có người tưởng tôi mất tích. Chỉ vì một cái tát của em…"

"Anh đi đi!"

"Tám năm trời phiêu bạt, nhiều phen kề bên cái chết, tù đày, đói rách, du thủ du thực, chưa bao giờ tôi quên khao khát trở về. Bây giờ tôi đã về đây. Hãy nhìn tôi đi, tôi không đủ tư cách đứng trước mặt em sao?"

"Anh muốn gì?"

"Muốn cướp em khỏi thằng chồng ngu xuẩn của em, hê hê" [218; tr.69, 70]

Ở màn kịch này, tính bi kịch nổi lên từ tình thế (sau 8 năm bôn ba, Hoàng trở về đòi lại người yêu trong đám cưới của cô), thầy giáo Hoàng với những động tác rất kịch và ngôn ngữ của các vở diễm tình pha lẫn xã hội đen đã làm nảy sinh tiếng cười trào lộng.

Phạm Thị Hoài cố ý mượn các yếu tố của kịch để "bội hóa" sắc thái giễu nhại. Trong cuốn tiểu thuyết này, người đọc còn bắt gặp một loạt những vai diễn quen thuộc của sân khấu truyền thống từ phương Đông tới phương Tây: thằng lùn - anh hề tí hon (Quang lùn), nhà thơ, người đẹp, vũ nữ, du côn, đám đông quần chúng,…Nhại kịch trong *Thiên sứ* với cả hai sắc thái bi kịch và hài kịch đã

góp phần phơi bày sự giả dối của đời sống ngay trên bề mặt lớp vỏ ngôn từ, văn bản.

Giã biệt bóng tối đã nhại cấu trúc một vở kịch với đầy đủ các màn, các cảnh, tiếng đế, gióng trống, "lời miễu" giới thiệu hoàn cảnh, sân khấu cho các nhân vật bắt đầu đối thoại, độc thoại, trước khi nhân vật xuất hiện đều có lời giới thiệu của người dẫn trò. Đặc biệt, có một màn kịch đúng nghĩa với gã vua chuột cùng đàn chuột lố nhố chọc phá ngang ngược làm diễn viên:

"Tôi ra đây có phải xưng danh không nhỉ?

Tiếng đế: trò hề à?"

"Kính thưa các ngài.

Ngài nghiệc rách việc, cứ mày tao chí tớ cho thân tình.

Kính thưa các dị chí.

Kính thưa các bạn.

Thưa các đồng lõa.

Thưa các chú em từ bé đến lớn.

Thưa các cụ cố

Thưa bà con cô dì chú bác.

Nào, nổi trống lên anh em ơi, diễn tiếp, không thì đời buồn chết đi được. Hậu cảnh, nhắc vở, phụ trách phông màn, ánh sáng, ai vào chỗ của người ấy, cấm có được sơ suất.

Bè thứ nhất…

Bè thứ hai…

Bè thứ ba…

Bè thứ tư…

Bè thứ năm…

Nào anh em ta cùng nhau xông pha" (điệp khúc) [210; tr.145].

Cuốn tiểu thuyết còn nhại kĩ thuật nhắc vở trong kịch tạo ra lời lặp. Thí dụ: lời gã Bính (in nghiêng) luôn là sự nhại lại lời của lão già bóng tối (được in nghiêng đậm): "***Nào, thằng oắt con chết tiệt kia.****Thằng oắt con chết tiệt kia*. ***Mày có thấy công trình dang dở của tao không?****Mày có thấy công trình dang dở của tao không?****Mới chỉ xong phần móng****. Mới chỉ xong phần móng*. ***Vĩnh viễn chỉ có***

phần móng. *Vĩnh viễn chỉ có phần móng.**Móng miếc, thế mới nguy**. Móng miếc, thế mới nguy*. ***Tao không thể mất thể diện***. *Tao không thể mất thể diện*. ***Thể diện là quan trọng***. *Thể diện là quan trọng*. ***Còn lại kệ mẹ đứa nào dại thì cứ việc tin***. *Kệ mẹ đứa nào dại thì cứ việc tin*. Nhắc vở khéo lắm" [210; tr.45]. Ngôn ngữ bóng tối luôn được nhắc lại giống như cái ác, cái xấu từ bên trong thúc giục hành động và lời nói bên ngoài của mỗi con người.

Cuốn tiểu thuyết *3.3.3.9 [những mảnh hồn trần]* của Đặng Thân cũng nhại kịchkhi nhà văn tổ chức một "lễ ra mắt"/ "lễ ra quân" để cho các nhân vật "xưng danh" như trong chèo - tuồng truyền thống: "Xin hãy nhớ, tôi là Schdittt các bạn nhé. Tôi yêu các bạn! Cầu xin các bạn nhớ cho đây là chỗ để phát biểu của tôi: font chữ Times New Roman cỡ chữ 12.5, cách lề trái ½ inch. À mà tôi không biết phải nói là "cám" hay "cảm"… Tiếng Việt "hơi bị" rắc rối. Cám ơn, cám ơn. Xin cảm ơn!"; "9,25! Còn iem là Mộng Hường nhé. Cái đoạn fông chữ Tham-liu-dôman kiểu Titalic cách lề lửa inh lày là lời của em đấy nhá, nhá ke ke"; "Ta là Ông Bà, hay có người gọi ta là A Bồng. Cái góc này là của ta. Không nhiệm vụ miễn vào!" [236; tr.11]. Không gian của kịch cũng được dựng lên "giả li kì", "giả ngày sáng thế" với "trận gió cuồn cuộn bốc tung cả trời đất, cát bay mù mịt không nhìn thấy đường" [236; tr.18], "trời đổ mưa to như trút. Mưa dầm dề như thể nước từ mọi phương trời đều đổ về đây" [236; tr.24]. Bằng việc nhại kịch, Đặng Thân đã làm "lễ ra quân" cho đội ngũ nhân vật vừa li kì vừa rầm rộ và vô cùng hài hước của mình.

Thông qua hình thức nhại kịch, cuộc sống và con người trong tiểu thuyết đương đại như đang diễu hành với những điều giả dối mà như thật, như kịch. Có khi nó tạo tiếng cười hài hước nhưng đậm đặc nhất vẫn là sắc thái humour đen: cười đấy mà muối xát vào lòng.

2.2. *Parody/Nhại* các phong cách ngôn ngữ chức năng

2.2.1. Parody/Nhại phong cách báo chí - công luận

Chúng tôi nhận thấy: nhiều tiểu thuyết đương đại nhại phong cách chức năng ngôn ngữ báo chí - công luận khá rõ nét.

Ngay mở đầu cuốn tiểu thuyết *Đi tìm nhân vật* của Tạ Duy Anh là mẩu tin về vụ thằng bé đánh giầy bị đâm chết.: "Hôm kia… tại đó xảy ra một vụ giết

người. Nạn nhân là thằng bé đánh giầy quãng 10 - 12 tuổi, bị một gã đàn ông đâm chết ngay tại chỗ. Hung thủ được tạm mô tả như là kẻ mắc chứng thần kinh, ăn mặc khá sang trọng. Việc truy bắt đang được tiến hành ráo riết" [211; tr.10]. Mẩu tin này kích thích độc giả hiếu kì nhưng cũng là cái nhìn giễu nhại đối với báo chí lá cải câu khách bằng những chuyện chém giết giật gân.

Ngôn ngữ quảng cáo trong báo chí cũng thường được/bị nhại một cách sống động. Đó là lời mời chào của cô chủ của hàng bán đồ lót nữ: "Đây là hàng Mĩ, ưu điểm là không coi bất cứ ai ra gì… khi mặc vào có được sự tự tin đầy chinh phục. Đây là hàng Ý, được mệnh danh là dành cho những cặp mắt vùng Ban - căng, rất trữ tình và hứa hẹn nhiều bí mật. Còn đây là hàng Thái Lan, hàng Hồng Kông, có đủ sự kín đáo lẫn thách đố tính cách châu Á" [211; tr.52]. Bằng cách đó, dường như Tạ Duy Anh "gửi" một cái nháy mắt đầy tinh nghịch đến thiên tài nhại Vũ Trọng Phụng. Đây là lời mời chào của chủ cửa hàng bán đồ điện tử: "Hàng của chúng tôi dành riêng để phục vụ những người tử tế… Quý anh cứ xem đi rồi lựa chọn. Ở đây chúng tôi bán của thật, giá gốc… Và giữ chữ tín hơn giữ con ngươi của mắt mình. Dạ, từng loại hàng, sản xuất ở nước nào, mô - đen đời bao nhiêu cho đến giá cả từng loại chúng tôi đều ghi rõ ràng, quang minh chính đại. Quý anh không sợ mua phải của rởm, không sợ bị thách giá, chẹt giá như các cửa hàng khác đâu ạ…" [211; tr.13-14]. Lời chào hàng của anh chàng bán thuốc rong: "Đây là thuốc dành cho những người bị vợ coi thường, đây là thuốc dành cho những người muốn gây đau khổ cho chị em. Ông anh dùng loại nào?" [211; tr.221]. Những lời mời chào này đủ để lật tẩy cách buôn gian bán lận dưới cái vỏ quảng cáo lừa bịp. Còn đây là lời mời chào của ả ca-ve: "Ông anh cho chỗ khác bao nhiêu thì cho em xin bấy nhiêu. Giá chung thôi mà. Nhưng riêng em thì thời gian không hạn chế. Suốt đêm nhẩn nha cũng được, tàu nhanh lướt ván cũng được, ở đây hay về chỗ anh cũng được, nằm ngửa, nằm sấp, nằm nghiêng, ngồi xổm, chổng mông, ghếch chân kiểu chó đái, trăn gió cuốn mồi, thằn lằn giãy chết, nhái ôm măng, khỉ cõng con hay đại bàng cắp thỏ như cách của người Nhật… em cũng chiều hết. Kiểu chó, kiểu rắn… Ô - kê. Kem mút, gặm ngô non, thổi kèn, bật bông, xóc đĩa… em biết đủ cả… Cho em tờ "cụ xanh" có được không?" [210; tr.48].

Chính thứ ngôn ngữ quảng cáo trơn tuột, sáo rỗng đã tố cáo thực chất buôn gian bán lận và phơi bày cái nhố nhăng, giả dối của xã hội tiêu dùng.

Trong *Chinatown*, Thuận cũng nhại ngôn ngữ quảng cáo về Việt Nam: "Việt Nam bốn mùa cây trái. Việt Nam rừng vàng biển bạc. Việt Nam có vịnh Hạ Long kì quan thế giới, có Sài Gòn hòn ngọc Viễn Đông" [239; tr.8]. Ở đây, tiếng cười giễu của Thuận hướng tới thói tự hào, tự mãn của nhiều người Việt Nam. *T mất tích* nhại quảng cáo trên ti vi khiến chúng trở nên đáng ngờ: "vô tuyến ngày nào cũng quảng cáo con tôm hùm quẫy trong lẵng rau xanh, bảo đảm "chất lượng đầu bếp cao cấp" [241; tr.54].

Paris 11 tháng 8 được chia thành 22 chương, mỗi chương đều bắt đầu bằng một trích đoạn báo đưa thông tin hoặc bình luận về sự kiện trận nắng nóng năm 2003 ở Pháp. Những bài báo chọn lọc kĩ càng giữa một khối thông tin khổng lồ được cắt dán có vẻ như không ăn nhập với câu chuyện được kể nhưng lại làm người đọc cảm thấy như mình đang trải nghiệm hoàn cảnh đó. Thuận đã đưa đến một lượng thông tin quá lớn, lôi cuốn sự chú ý của người đọc vào tính siêu mạch lạc của văn bản. Bằng cách ấy, Thuận đưa văn chương về với hiện thực trần trụi, thậm phồn của cái xã hội đương đại.

Các trích đoạn báo chí đầu mỗi chương được Thuận sắp xếp theo từng cặp, thường mâu thuẫn, thậm chí xung khắc với nhau. Người đọc bị quấy rầy do sự quá tải thông tin khiến việc tiếp nhận chỉnh thể tác phẩm trở nên khó khăn hơn, đòi hỏi sự tỉnh táo để xử lý năng động những thông tin ấy.

Trận nắng nóng tháng 8 năm 2003 đã gây ra cái chết của các cụ già nhưng các báo lại đưa ra các thông tin không khớp nhau về tỉ lệ: "Các cụ già là nạn nhân đầu tiên: *70 % có số tuổi từ 75 trở lên*" (theo báo Quest- France, 26/09/2003; [240; tr.5] "Nạn nhân phần lớn (*81 %) ở lứa tuổi 75 trở lên*" (theo báo France 2, 25/11/2002) [240; tr.229].

Nguyên nhân trực tiếp gây ra cái chết của các cụ cũng được lý giải, bình luận xung khắc nhau: "*Đó là kết quả của việc sống cách biệt?* (...) Rất nhiều cụ già rơi vào hoàn cảnh bơ vơ, phải chịu lối sống chia rẽ các thế hệ trước đây từng chung nhau một mái nhà… Vài ngày sau trận nắng nóng, báo Le Parisien đã đăng danh sách khoảng 60 người chết ở thủ đô trong thời gian từ mồng 1 đến 21/8/03,

không được thân quyến biết đến", Tạp chí Géné alogie. Số 148; 10/11/2003; [240; tr.102]. Nhưng một bài báo khác ngay lập tức đã đập lại chan chát: "Người ta cố giải thích rằng người cao tuổi bị tử nạn vì đã sống biệt lập. *Thực ra, chỉ có 16% trong số họ từng sống độc thân và 1% là vô gia cư.* Số còn lại: 20% ở với gia đình, 63% sống trong các nhà dưỡng lão, các trại định cư, bệnh viện, trạm xá và trung tâm chữa bệnh chuyên khoa" (France 2; 25/11/03; [240; tr.229]

Thậm chí, số người chết vì nắng nóng được đưa ra cũng không hoàn toàn giống nhau. Hầu hết các báo và tạp chí đều cho rằng có khoảng 15000 người chết, riêng Tạp chí Vivre 100 ans 12/2/2003 đưa ra con số khác "Những lời phát biểu ít hay nhiều đều chậm trễ và thay đổi như khiêu vũ, chỉ có con số tử vong là không giấu được (10.000, thậm chí 13000)" [240; tr.199].

Bằng cách nhại lại những mảng tin báo chí "đập nhau chan chát", Thuận đã "giễu cợt" nước Pháp hào hoa: "Chính kiểu tổ chức hết sức tập trung của nền y tế đã là nguyên nhân của thảm hoạ. Ở Pháp, chính phủ thống trị toàn bộ đất nước không chia cho địa phương một chút quyền hạn nào" (Báo Alsace d'abord.10/2003; [240; tr.238]. Thuận cho người đọc xem "bức tranh biếm hoạ", trong khi cả nước đang đối mặt với nắng nóng thì:"Người ta nhìn thấy thủ tướng Raffarin đi nghỉ hè vội vã bỏ lại một bà già cằn cọc và đau khổ ngồi trong xe lăn. (…). Thủ tướng nghỉ trên núi, bộ trưởng bộ y tế bị phỏng vấn đang mặc áo thun, sau lưng là màu xanh lá cây, tổng thống thì nghỉ mát cách đất nước hàng nghìn cây số" (Tạp chí Cybergeo. 24/11/03; [240; tr.250]. Ở góc độ này, có thể coi: "*Paris 11 tháng 8*là niềm hổ thẹn sâu kín của một hậu tư bản viên mãn" như cách nói của Đoàn Cầm Thi.

Mặc dù cắt dán rất nhiều các thông tin và các bình luận về trận nắng nóng từ các báo khác nhau nhưng Thuận không thực hiện tham vọng trở thành một nhà xã hội học phân tích từ A đến Z nguyên nhân, diễn biến, kết quả của trận nắng nóng. Chị muốn "người đọc phải trở nên ngờ vực về mọi điều" [156]. Với một loạt thông tin đa chiều về cùng một chủ đề, tác giả cho thấy những gì được gọi là hiện thực của thế giới chỉ đến bằng các phương tiện thông tin đại chúng, nghĩa là những bản sao, không có bản gốc. Con người ngày trước cảm nhận thế giới bằng "mắt thấy tai nghe" cũng đã khiến bản thân sự việc có nhiều sai lệch. Huống hồ

thời đại ngày nay, một sự việc, một hiện tượng lại được lọc qua biết bao nhiêu bức màn rồi mới đến lăng kính của chúng ta. Thế giới tưởng như rộng ra với truyền thông nhưng đó lại là một thế giới nguỵ tín, thế giới ảo.

Trong *T mất tích*, người đọc cũng dễ dàng tìm thấy những đoạn nhại văn phong báo chí. Thuận nhại báo hình phóng sự: "Cũng dễ hiểu nếu Rex được các thanh tra cảnh sát cho lên bàn thờ mặc dù vẫn còn sống nhăn răng (hội điện ảnh vừa tổ chức sinh nhật lần thứ mười ba của nó – viên bác sĩ thú y chuyên chăm sóc Rex tuyên bố với các nhà báo là chưa thấy con cẩu nào dẻo dai như thế và nó sẽ có tuổi thọ rất cao"; "hàng năm người ta vẫn tiến hành khánh thành trọng thể vài "Lối nhỏ thần tiên", thị trưởng đọc diễn văn, đại diện các bộ và các đảng vỗ tay nhiệt tình, các căn hộ đi ra rất nhanh, "người xin không bao giờ ngớt", đúng như báo chí bình luận"... Những bản tin báo chí cũng bị nhại: "Theo thống kê mỗi năm có hàng nghìn người ra đi không để lại dấu vết..."; "Theo tin tức từ bà gác cổng, tòa thị chính mới nhận được kha khá tiền viện trợ của chính phủ, đang có kế hoạch xây dựng thêm vài cái sân vận động..."; "Theo danh sách do phòng quản lí HLM cung cấp, 30% các ông chủ gia đình của "Lối nhỏ thần tiên" là nhân viên vệ sinh thành phố, 30% là công nhân xây dựng, 30% hưởng lương thất nghiệp, 100% làm nghề linh tinh"...

Rõ ràng, lối viết này là do sự cố ý rời xa văn phong tiểu thuyết truyền thống vốn thiên về trang nhã, trữ tình. Ở bề sâu, nó đặt lại mối quan hệ tự do giữa văn chương với hiện thực nhưng bề ngoài tính báo chí thông tấn lại cấp cho nó màu sắc chân thực nhất.

2.2.2. Parody/Nhại phong cách ngôn ngữ hành chính - công vụ

Văn bản hành chính - công vụ có 3 đặc điểm cơ bản: tính chính xác, minh bạch; tính nghiêm túc - khách quan; tính khuôn mẫu [theo 77].

Với những đặc điểm mang tính quy ước cao, văn bản hành chính - công vụ chính là một trong những đối tượng nhại của tiểu thuyết đương đại.

Trong *Giã biệt bóng tối*, tác giả đã nhại hai biên bản của tổ an ninh trật tự: "Biên bản về vụ hủ hóa bị bắt quả tang" và"Biên bản về việc ngôi miếu hoang của làng bị tụt xuống đất và biến mất".

Trong "Biên bản về vụ hủ hóa bị bắt quả tang", mở đầu cũng là hình thức quy ước rõ ràng của một biên bản với "Việt Nam dân chủ cộng hòa/ Độc lập - Tự do - Hạnh phúc", nhưng sau đó là sự kết hợp từ vựng của phong cách ngôn ngữ quân sự với ngôn ngữ chính luận, tạo ra sự giễu nhại hài hước: "Tổ tuần tra với tinh thần cảnh giác cao độ do được trang bị vũ khí lí luận sắc bén chủ động tiến công kẻ địch nên đã kịp thời triển khai lực lượng áp sát mục tiêu. Sau khi cân nhắc, tổ tuần tra đã chọn phương án xộc thẳng vào xào huyệt". Với tinh thần cảnh giác cao độ như vậy, nên tổ tuần tra đã bắt được quả tang "tên Hoàng Viết Lại đang đè ả Trần Thị Bé, phụ trách vườn ươm, trong tình trạng cả hai đều cởi truồng" [210; tr.6]. Những chi tiết được ghi lại rất trung thực, chính xác đúng kiểu biên bản nhưng thật buồn cười: "tổ tuần tra đã bắt anh, ả kí biên bản rồi mới mặc lại quần áo nên không còn có thể cãi vào đâu được nữa" [210; tr.7].

"Biên bản về việc ngôi miếu hoang của làng bị tụt xuống đất và biến mất" thì lại kết hợp giữa văn phong hành chính khi nói về một sự việc có vẻ nghiêm trọng với văn phong ngôn ngữ sinh hoạt với những khẩu ngữ đầy mỉa mai về một sự kiện hoang đường: "trong khi đi tuần tra, tổ bảo vệ phát hiện ra ở phía khu miếu hoang có ba người, một liền bà, một liền ông và một thiếu niên….. ngôi miếu bị tụt vào lòng đất nhưng chỉ để lại một hố rất nhỏ và cứ đà này thì ngày mai đất sẽ liền lại như không hề từng có ngôi miếu đó" [210; tr.260].

Lối nhại này một mặt gia tăng vẻ khách quan cho câu chuyện được kể, mặt khác là sự ngầm phản bác thứ văn xuôi quá dồi dào chất thi vị, lãng mạn thường gặp trong tiểu thuyết những giai đoạn trước. Nó cũng có thể được "đọc hiểu" như sự mở rộng quan niệm về tiểu thuyết hay sự diễn đạt các hiện thực thô nhám, trần trụi, nơi con người cạn kiệt cảm xúc.

2.2.3. Parody/Nhại lối chép sử

Lối chép sử biên niên đã từng có trong *Đại Việt sử ký toàn thư* với các thông tin, sự kiện quan trọng: "Mùa xuân, tháng giêng, ngày mùng 5, động đất 3 lần. Mùng mười, có mây không mưa, rồng vàng hiện ra ở góc Đoan Minh. Bầy tôi chúc mừng, duy có nhà sư Pháp ngữ nói: Rồng bay lên trời, nay lại hiện ra ở dưới là điềm không lành" [tr. 279, *Đại Việt sử ký toàn thư*, dẫn theo 72]. Dưới vẻ bề ngoài là ghi chép khách quan, sử kí, sử truyện có thể ghi nhận cả những điều phi thực mà vẫn được người đọc chấp nhận.

Lối viết của sử ký được Nguyễn Bình Phương tái sử dụng để ghi chép những sự kiện kỳ lạ trong đời sống, làm tăng thêm sự kỳ quái của ngôi làng:

"Ngày 7, tháng 6, giờ Dậu, dân làng thấy trong đáy ao nhà Trường hấp bốc lên cột khí hình con rắn.

Ngày 9 tháng đó, phía tây có đám mây màu đỏ xuất hiện, hình dáng không khác gì người đàn ông cụt đầu, tay cầm dao quắm.

Tháng 11, vợ Trường hấp bị ốm nằm liệt giường" [225; tr.9].

Lối viết sử này xuất hiện khá nhiều trong *Người đi vắng*:

"Sử chép: ngày 23 giờ Dần ở Ghềnh đá thuộc châu Thái Nguyên có thần xuất hiện để lại dấu chân to bằng cái thúng.

Sử lại chép: vẫn ngày 23 giờ Ngọ tại khu Võ Nhai, một người đàn bà sinh ra cục thịt vuông có một con mắt mở trừng trừng.

Nhưng sử không chép rằng ngày 23 tại châu Thái Nguyên, một người đàn ông đã tự tử vì vợ ngoại tình với viên tri huyện. Đồn rằng, viên tri huyện này to cao, sống mũi thẳng, và lông mày rậm lượn từ từ về hai bên thái dương" [227; tr.191].

Nếu hai sự việc trước là những sự tích thần thánh kỳ lạ thì sự việc thứ ba là "ngoại sử", là điều có thật trong cuộc sống nhưng lại bị bỏ qua. Tính giễu nhại thể hiện ở chỗ: vạch ra rằng sử chuyện chỉ phản ánh được những phiến đoạn của lịch sử mà thôi, nó không toàn diện và vì thế mà ngụy tín.

Thoạt kỳ thủy của Nguyễn Bình Phương còn nhại lối viết tiểu sử một cách rất "phi tiểu sử". Số lượng nhân vật trong *Thoạt kỷ thủy* theo tiểu sử "vừa thừa vừa thiếu". Có những nhân vật được giới thiệu tỉ mỉ kỹ lưỡng nhưng lại không đóng vai trò gì trong phần "Chuyện", như bà Châu Cải, ông Mịch; nhưng "tiểu sử" lại không nói gì về một số nhân vật quan trọng trong nội dung chính như Vinh, Thương. Nhại tiểu sử, Nguyễn Bình Phương làm "mờ hóa" những mốc quan trọng trong cuộc đời nhân vật, không cho biết rõ năm sinh, năm mất, nhưng lại tô đậm thói quen, tật xấu của nhân vật ("Cô Nhai: Người quắt, giọng kim, da đồi mồi. *Mắc tật hay nhổ nước bọt bậy*. Hiện nay còn sống"). "Phi tiểu sử" ở chỗ có những nhân vật chết hoặc mất tích mà không rõ nguyên nhân, không biết chính xác: Hiền - "bỏ đi đâu không rõ", Cú "không rõ bay đi đâu"; hơn nữa những chi tiết trong tiểu sử nhân vật lại luôn mơ hồ với hàng loạt từ "không rõ", "nghe đồn" ("Nam: trẻ, thực dụng. *Nghe đồn* hi sinh

ở Trùng Khánh. Ông Bồi: Cả gia đình sống bám vào chiếc bè vó lênh đênh trên sông, ngoài ra còn tăng gia thêm rau xanh. *Không rõ* nguyên nhân què"). Giễu nhại lối viết tiểu sử một cách cố ý, có lẽ nhà văn muốn nhắc rằng tiểu sử con người thực chất là mơ hồ, khó xác định, cũng như thế, lịch sử chỉ là những câu chuyện kể thấm đẫm huyền thoại. Chính ở đây, tính "khả tín" bị nghi ngờ.

Trong tiểu thuyết *Chinatown,* Thuận đã nhại lối viết tiểu sử khi đưa ra kiến giải tiểu sử thực chất chỉ là giai thoại: "Ai dám khẳng định các cụ tổ mười một đời của bố mẹ tôi là dân Giao Chỉ. Tôi tưởng tượng một ngày nào đấy một thằng em họ hay cháu họ của tôi sẽ cất công làm lại gia phả, sau nhiều lần tham khảo cả thư viện Quốc Gia lẫn tổng cục Lưu Trữ, lẫn trường Viễn Đông Bác Cổ, lẫn Học Viện Phương Đông ở Paris, sẽ tìm được ông tổ mới năm đời trước đây của họ nội, một ông Âu chán nghề bốc thuốc, đã khăn gói quả mướp chèo thuyền về phía Nam, đã dừng chân ở đất Yiên Nản không phải vì đất lành chim đậu mà vì sông Hồng đến đấy là dừng, muốn đi tiếp cũng không thể biến thuyền thành cỗ xe, biến hai mái chèo thành hai con ngựa. Thế là đành ở lại. Thế là năm đời sau có bố tôi" [239; tr.53]. Gia phả ấy cũng có thể chỉ là một câu chuyện vu vơ, nhảm nhí dựa trên cơ sở thiếu xác tín là bia mộ: "cụ tổ năm đời của họ ngoại tôi nguyên là lính hậu cần của một viên quan Trung Hoa bị tố giác ăn hối lộ đã đóng thuyền chạy trốn. Nhiều ngày lênh đênh, cả bão biển lẫn hải tặc, chiếc thuyền đã dạt vào Yiên Nản thay vì sang tận Nam Dương để từ đó bơi tiếp sang châu Úc rồi châu Âu. Chú lính hậu cần sau mười năm phụng sự được ông chủ, giờ đây không ai biết đã từng phục vụ triều đình Trung Hoa, cưới cho một cô gái hái dâu bản xứ. Hai vợ chồng làm thêm nghề chăn tằm và đẻ được năm con trai, tất cả đều mang họ Âu, tóc cắt cao, mắt xếch. Năm người này lại lấy năm cô gái hái dâu bản xứ, tiếp tục làm thêm nghề chăn tằm và đẻ được mỗi người năm con trai nữa. Hai mươi lăm người con trai này lại lấy hai mươi lăm cô gái hái dâu bản xứ, tiếp tục làm thêm nghề chăn tằm và đẻ được mỗi người năm con trai nữa. Một người trong số này năm mười tám tuổi đã đổi sang họ Việt, bia mộ không ghi lý do, nhưng vẫn lấy một cô gái hái dâu bản xứ, hai vợ chồng tiếp tục làm thêm nghề chăn tằm và sinh được năm con trai, người con trai út chính là ông ngoại tôi, tuy không còn mang họ Âu, nhưng

tóc cũng cắt cao và mắt cũng xếch, giống hệt sáu trăm hai mươi bốn hậu duệ kia của chú lính hậu cần" [239; tr.54-55].

Nhại lối viết sử trong tiểu thuyết đương đại mang cảm quan hậu hiện đại rõ nét. Chủ nghĩa hậu hiện đại phản đối "đại tự sự", cho rằng lịch sử cũng chỉ là huyền thoại thì tiểu sử của con người cũng chỉ là những mảnh nhỏ trong huyền thoại ấy mà thôi. Vì vậy, tính chất nổi bật nhất của nó là mơ hồ, không xác tín. Nó phản ánh rõ sự bất lực của con người khi muốn làm sáng tỏ chính cuộc đời mình.

2.3. *Parody/Nhại* và diện mạo lời văn của tiểu thuyết Việt Nam đương đại

2.3.1. Đa giọng hóa lời văn

Parody/Nhại tạo ra lời văn đa giọng khiến cho tiểu thuyết Việt Nam đương đại trở nên sống động bởi tính đa thanh, phức điệu, dường như cả thế giới nhộn nhịp đang đi lại và cất tiếng trong phát ngôn của một chủ thể. Theo Bakhtin, nhại biểu hiện ra ở "lời văn phong cách hóa… lời nói ở đây có khuynh hướng hai chiều – vừa hướng tới đối tượng của lời nói như một lời nói thông thường, đồng thời lại hướng tới một lời khác, lời nói của người khác"[9; tr.195]. Nó thể hiện ở việc phá vỡ tính khả tín và sử dụng một phương thức phá vỡ tính khả tín đó.

2.3.1.1. Phá vỡ tính khả tín của lời trên bình diện lời văn nghệ thuật

Chinatown được kể bằng lời trực tiếp một giọng của nhân vật *tôi*. Song đọc kĩ, người đọc nhận ra trong giọng của *tôi* còn có nhiều giọng khác, tất cả đều khôi hài, giễu cợt: giọng hắn, giọng bố mẹ *tôi*, giọng thằng Vĩnh, giọng cô Feng Xiao, giọng ông bảo vệ,…Trong lời *tôi* âm vang giọng của bố mẹ: "Tôi không thích óc lợn hấp nồi cơm, tôi cũng không bị bệnh gì cần chữa bằng óc lợn hấp nồi cơm, nhưng hai ngày một lần, tôi nhắm mắt bịt mũi húp một hơi hết sạch, vì *nó rất bổ, đặc biệt là bổ cho óc, nhất là óc trẻ con*" [239; tr.57]; âm vang giọng của thầy giáo "*em nên tập trung để dẫn đầu cả lớp trong kì thi cuối năm. Em nên tập trung để đạt kết quả cao nhất kì thi hết cấp*" [239; tr.7]; âm vang giọng "cô phát thanh viên nghẹn ngào *bộ đội đại bác Trung Quốc vừa bắn năm quả đại bác vào địa phận Đồng Đăng*. Cô giáo dạy văn nghẹn ngào *Đồng Đăng có phố Kì Lừa có nàng Tô Thị có chùa Tam Thanh*. Thầy giáo lịch sử nghẹn ngào *sáng ra bờ suối tối vào hang*. Cô dạy địa lý nghẹn *ngào Hà Nội cách Đồng Đăng một trăm năm mươi cây số*" [239; tr.107].

Trong *Paris 11 tháng 8*, lời vừa hướng tới chủ thể phát ngôn vừa hướng tới người khác ngoài văn bản, tạo nên sắc thái hài hước, giễu cợt. Trong lời của người kể chuyện còn có lời của Pát, của Bố Già: "Pedro, theo đánh giá của Pát, *là một nhân vật rất đàng hoàng, bản lĩnh, tác phong Bố Già. Giúp ai cũng không bao giờ kể lể, cũng không nhận quà*" [240; tr.55]. Nhà văn nhại lời của tổng thống Chirac qua lời bà già: "bà già đứng tuổi phấn khởi quay ra bắt chước Chirac: *phục vụ bao giờ cũng là niềm vui sướng đặc biệt đối với tôi*" [240; tr.240]. Thuận còn "bội hóa" màu sắc hài hước, mỉa mai cho câu văn bằng những lời bình luận nửa trực tiếp, người đọc khó có thể phân biệt đâu là giọng nhân vật Liên, đâu là giọng tác giả: "Giầy cao gót *mà bước nhanh ghê*. Phăm, phăm, phăm. *Cứ như không có gì dưới đất. Những phụ nữ quan trọng như thế chắc không bao giờ bị vấp ngã*"[240; tr.95]; "Con bé kia chớp mắt mấy cái, quay mặt đi nhổ nước bọt, rồi *bình tĩnh thả từng từ*: Chúng tớ không muốn cậu bị bọn con trai nhìn một cách thiếu thiện cảm… con bé đứng lên, giơ tay bắt tay Liên: Chúng tớ chúc cậu vượt qua thử thách này nhé. *Y hệt như trong phim thiếu nhi Liên Xô*" [240; tr.165].

Trong *T mất tích*, ở lời người kể chuyện cũng thấy âm vang rất nhiều lời và giọng khác. Đó là những tiếng nói nơi công sở: "Cách đây nửa năm là mốt vỗ vai. *Thế nào khỏe chứ*, vỗ vai một cái. *Bít tết hôm nay dai nhỉ*, vỗ vai một cái"; "Với các đồng nghiệp, đặc biệt là các vị thường trực, cứ phải luôn luôn nhắc lại mớ thuật ngữ tùy thân*: công ty, ban giám đốc, hỏi ý kiến, khiển trách, phê bình, thảo luận, thống nhất*… Tập thể, tóm lại, là tấm áo giáp lí tưởng"… Bằng cách nhại hàm lượng hiện thực đậm đặc hơn do sự dẫn gợi tới vô số các đối tượng bên ngoài câu chuyện đang được bàn đến. Thuận nhại giọng của các nhà sư phạm "mũ cao áo dài": "Các nhà sư phạm khuyến khích rằng *phụ huynh phải trở thành chỗ dựa tinh thần cho trẻ nhỏ*"; nhại giọng các nữ giáo viên mẫu mực: "Tôi vẫn nghe họ nói với ông đầu bếp căng- tin: *cái món (gà quay, các sốt kem, rau xào….) hôm nay mặn thật, có đúng là anh bỏ muối quá tay*. Giọng sang sảng như đang hướng vào lũ học sinh"; nhại giọng các bậc phu huynh lo lắng: "các bậc phụ huynh đổ lỗi cho Trung Quốc, *đã sản xuất pháo lại còn bán với giá rẻ mạt*"; nhại giọng các đầu bếp ở căng tin: "các vị đầu bếp cho rằng *đối với một món top*

như bít tết thì không có lựa chọn nào hết và nhân dịp đó kèm một món nhét lò vi sóng nửa phút là xong. Chỉ thiệt những ai đến muộn".

Trong tiểu thuyết của Thuận, nhại còn được "tiền hô hậu ủng" bởi những câu văn có giọng điệu hóm hỉnh, nhẹ nhàng mà thâm thúy bộc lộ ngay trên bề mặt câu chữ: "bố tôi gặp các giáo viên tự nhiên, mẹ tôi gặp các giáo viên xã hội. Các giáo viên thể dục, nữ công, nhạc họa, ném lựu đạn không rõ thuộc phạm trù tự nhiên hay xã hội thì được cả hai cùng đến hỏi thăm"[239; tr.60]; "Đàn bà con gái hiện đại thính như mèo. Tán tỉnh giỏi. Giương bẫy khắp nơi"[240,tr.113]; "Quan lộ của anh vững như lát gạch Bát Tràng"[240; tr.28]; "Ai nỡ nghi ngờ một gia đình kiểu mẫu như thế, Chúa càng không. Chúa hiền minh nhưng lại quá nhân từ và ở tít trên cao"[241; tr.53].

Tiểu thuyết của Hồ Anh Thái cũng có lời văn đa giọng với hàm ý mỉa mai, giễu cợt xuất hiện dày đặc và với mục đích khá gần "chiêu thức" của Thuận.

Trong *Mười lẻ một đêm*, nhiều lời của người kể chuyện được làm cho thành đa giọng bởi lời nhân vật. Về mặt hình thức chúng không dễ để phân biệt đâu là lời trần thuật, đâu là lời nhân vật. Việc họa sĩ Chuối Hột tự nguyện làm người mẫu khỏa thân cho cả lớp, thầy chủ nhiệm phản ứng tức bằng lời chửi, khiến tình thế thật khôi hài: "Thầy đuổi trò tồng ngồng chạy vòng quanh cái bục gỗ, thầy chửi bằng giọng miền trong nồng nặc như tiếng Ý. *Tổ cha mi mi từ mô ra mi mần răng mà mi lại ra ri*" [233; tr.21]. Trong cuộc hội thảo quốc tế chỉ nói bằng tiếng Anh, được tổ chức tại Hà Nội, lời trực tiếp được dẫn liền trong mạch dẫn chuyện như một sự nhại giọng nhân vật: "Ông cục trưởng đối ngoại của ta bỗng đứng dậy nói bằng tiếng Việt. *Kính thưa ngài, nhân tiện có nhà văn hóa lớn của Việt Nam cũng có mặt, xin mời nhà văn hóa nói mấy lời chào mừng ngài phó thủ tướng*"[233; tr.210]. Sự xâm lấn của lời nhân vật trong lời người dẫn chuyện đã thể hiện tính chất manh động trong ứng xử của ông cục trưởng và cả tiếng cười chế giễu trước cái văn hóa thấp kém của nhân vật lãnh đạo kia. Có khi, làm đa tạp lời và giọng để hài hước hóa sự lộn xộn, đua tranh đánh giá, phán xét của nhiều người như tình tiết vụ trộm ở kí túc xá: "Cả kí túc xá đàm tiếu. *Thằng trộm lạ nhỉ, cái nghìn vàng không lấy, lấy mấy thứ đồ sinh viên nghèo*. Kẻ khác lại bảo *trộm thế là tinh, chỉ cần lấy đồ, nghìn vàng còn được bao lăm*. Kẻ

khác lại xúi *mấy khổ chủ vừa khóc vừa cười sưng cả mắt, các em cứ tung tin ra là đã bắt được trộm rồi. Trôm là đàn bà. Chỉ có đàn bà vào nhà ban đêm thì các em mới còn nguyên vẹn thế này. Các em gỡ lại cái danh tiếng*" [233; tr.248]. Có khi, lời người kể chuyện mang ý nghĩ nội tâm của nhân vật mà trong đó lại vang vọng lời của bao người khác thành ra thật hài hước: "*Con học trong nước không ra gì là cho đi du học, sang đấy thầy giỏi trường giỏi nó sẽ giỏi. Con bảo không được là cho du học, môi trường tốt bạn tốt nó sẽ thành người tốt.* Ai cũng nghĩ vậy"[233; tr.170]. Người đọc cảm nhận được sự xuất hiện của nhiều lời văn phong cách hóa tạo nên chất giọng chế nhại: "Chả có gì khác ngoài chuyện món ăn. *Ngon không*? Chỉ tay vào đĩa thịt chó. Hồng Kông hiểu ngay. *Ô gút gút*. Bốn ông Việt Nam rộ theo *gút gút. Đấy hiểu nhau rồi, dễ thế*. Hồng Kông khen thêm một *tiếng ngon đilisớt.Nó bảo sốt sốt cái gì*? *Thịt chó không chấm sốt, đồ ngu*. Cứ thế mà không thông ngôn không đầu sỏ vẫn vui. Nhưng rồi Hồng Kông không thể chờ mãi. Hồng Kông rút bản hợp đồng ra, rút bút ra bảo một gã kí. *Xai xai*. Tay chỉ chính xác vào chỗ cần kí. Cả bốn gã đều ngớ cả ra. *Nó bảo sai sai cái gì. Hợp đồng sai thì bố đứa nào dám kí. Thôi thì mày kí đi. Điên à, nhỡ nó ghi tao nợ nó triệu đô tao cũng kí à. Còn tao không sợ triệu đô nhưng cái hợp đồng dài ngoằng nội dung Việt gian phản động diễn biến hòa bình thì sao*" [233; tr.41-42]. Đúng là một hoạt cảnh hấp dẫn, lời của mấy họa sĩ trong nhóm Ngũ Hổ với đối tác nước ngoài chen chúc, va đập vào nhau, hiểu lầm liên tiếp làm người nghe bật cười. Có khi, lời của người trần thuật và lời nhân vật Chuối Hột xâm lấn nhau, giễu nhại nhau: "Họ đến mượn căn hộ này của người bạn. *Cần phòng à, ô kê, quá đơn giản*. Người bạn tỏ vẻ thông cảm hiểu biết, dặn dò cứ tự nhiên như ở nhà, rồi đi ra ngay. Rồi trở lại ngay. *Bà mẹ tớ ở căn hộ ngay bên cạnh, nếu bà già tưởng tớ đang ở nhà, bà sẽ sang quấy phá. Vậy tớ khóa cửa từ bên ngoài làm như đi vắng. Chiều nay tớ về sẽ giải phóng cho hai đồng đội, hai đồng đội vui vẻ nhé*"[233; tr.8]. Ở chỗ khác, sự lưỡng hóa lời văn giúp cho người đọc thấy hết cái tình thế bi hài cũng như tâm trạng lo lắng đến buồn cười của gia đình anh nghiên cứu viên khi biết anh ta phải lòng một cô gái không thuộc tầng lớp trí thức: "Họ là những trí thức Tây học, họ không quá hủ nho để chống lại mọi cuộc dan díu bên ngoài tầng lớp trí thức. *Dan díu ăn ở với nhau thì được.*

Nhưng dứt khoát không có cưới xin, không sinh con. Sinh con là pha loãng dòng máu cao quý của họ, là sinh ra những đứa cháu mang trong mình dòng máu cỏ dại. Máu cỏ dại chảy trong người sẽ xúi giục những đứa cháu gái không công dung ngôn hạnh, những đứa cháu trai không học không hành. Sống thả cửa cho bản năng dục vọng, sống thả cửa cho cảm tính. Chỉ thiếu mỗi một thứ. Thiếu lí trí. Thiếu cái đầu. Nói gọn lại thì truyền thống trí thức sẽ đứt" [233; tr.59]. Hành vi ăn uống phàm phu tục tử của một nhà văn hóa có tên tuổi trước mặt quan khách quốc tế hiện lên trong ý nghĩ của người phụ nữ trong sự giao tranh sống động của bao nhiêu lời, bao nhiêu giọng khác đầy vẻ châm biếm, chế giễu: "Phản ứng tức thời của chị là đi đến nhắc nhở. Kìm lại ngay. *Có phải ông mở băng sẵn đâu mà nhắc nhở. Có phải ông lấn giờ đâu mà nhắc nhở. Đây là miếng ăn. Miếng ăn là miếng nhục, cha ông đã bảo. Miếng nhục là miếng thịt, nhà văn châm biếm bảo. Mình lại gần chỉ tổ dây thịt mỡ sang người mình*" [233; tr.214].

3.3.3.9 [những mảnh hồn trần] là cuốn tiểu thuyết "câu văn nào cũng được viết bằng lời hai giọng, vì thế nghĩa mở rộng (connotation) trở thành nét nghĩa chủ đạo của văn bản"[236, tr.216]. Ngay nhan đề của nó đã tồn tại trong sự "liên văn bản" với kinh Phật "Đức Ngọc Hoàng thống lĩnh 3.000 thế giới" vừa nhại nhan đề của những tác phẩm như *Những linh hồn chết, Những linh hồn phiêu dạt,…* Có thể trích dẫn ra đây bất kì đoạn văn nào cho thấy rõ nét lối nhại, lời phức điệu và nghĩa mở rộng trong cuốn tiểu thuyết này: "Ông Nguyễn Sanh Danh dù mặt mũi ráo hoảnh nhưng trông như người thất thần. Mái tóc bạc phơ của một người "máu xấu nhưng bản chất thì tốt" như rụng đi gần hết. Suốt đám tang vợ ông không nói lời nào, chỉ đến lúc trước khi làm lễ di quan ông mới đứng ra nói lời cảm ơn. Trời ơi, giọng nói của ông thật là có sức lay động lòng người ghê gớm… *Ôi người con gái theo chồng chết nơi đất khách. Cỏ xót xa đưa. Những giấc mộng xưa giờ đã thừa. Chỉ còn lời ru mãi ngàn năm. Chờ một ngày kia người quen về chào tiếng lạ. Ôi đóa hoa vô thường… Hương hỏa ba sinh*" [236; tr.394]; "Em đi tắm. Đã đến mấy hôm rồi em chưa tắm. Trời, cái bồn tắm ở đây thật tuyệt. Những tia nước mơn man. Tiếng lòng em bắt đầu chảy róc rách. Em cho nước chảy vào đầy bồn rồi em lâm mình vào trong đó. Sau cái cảm giác lên trời bây giờ em lại có cảm giác xuống biển. *Vũ trụ bao la….là la lá la.*

Ôi than Quảng Ninh. "Mỗi khi tan ca… em cùng anh lại ghi thêm một chiến công". Ôi than kip-lê đen bóng Junkim. Than kip-lê cho nhiệt lượng cao. Còn có thể dùng để tạc tượng, làm đồ lưu niệm. Tượng là voi. Tượng là Lào. Lào là Vạn Tượng. Tượng sư tử hí cù. Hắc lào mông chi chít. Cay hằn chua chua hằn. Ông phàn lao ra biển. He he. Tôm he cá mè. Tanh. Tanh tưởi. Cực tanh tưởi. Hương bưởi thơm hai nhà cuối phố. Cô bé ngập ngừng sang nhà hàng xóm. Xóm đạo đìu hiu. Đồi thông hai mộ… Em nằm yên, em nằm yên. "Mùa xuân phía trước, miên trường phía sau". Rồi em dậy kì cọ… *rừng cọ đồi chè* [236; tr.544]

Khi lời văn nghệ thuật được phong cách hóa để trở thành đa giọng thì tiếng cười với nhiều sắc thái, khi bông lơn, nhẹ nhàng, lúc châm biếm một cách lạnh lung sẽ kích thích người đọc liên tưởng và đối thoại, chia sẻ hay bác bỏ cái hiện thực suồng sã mà nhà văn trình bày. Bằng cách đó, anh ta đang mở rộng quan tâm về tiểu thuyết thông qua việc diễn dịch cuộc sống thời hiện đại ở bề sâu của nó.

2.3.1.2. Lặp như là phương thức phá vỡ tính khả tín của lời

Khảo sát các tiểu thuyết nhại của Việt Nam đương đại, chúng tôi nhận thấy nhiều nhà văn sử dụng phương thức phá vỡ tính khả tín nhằm mục đích đa giọng hóa lời văn.

Lặp vốn là thủ pháp bắt chước đầy dụng ý gây cười và tạo nhịp điệu cho câu văn. Tất nhiên, không phải sự lặp lại nào cũng là giễu nhại (ví dụ, trong thơ trữ tình, lặp là cách thôi thúc cảm xúc tuôn chảy). Tiểu thuyết của Hồ Anh Thái, rất ưa dùng thủ pháp lặp để tạo ra tiếng cười. Thí dụ tả cảnh bệnh viện từ bác sĩ, y tá tới các nhân viên đều quan liêu, vô trách nhiệm: "Ở đây toàn con cháu bắc bậc kiêu kì. Lờ phờ làm việc. Hời hợt chăm nom"[233; tr.274]. Hoặc một cấu trúc câu được lặp để bổ sung tính cách hai mẹ con: "Con gái luôn nghiêm túc chín chắn bao dung. Bà mẹ luôn tươi trẻ hiếu động nông nổi lầm lỡ" [233; tr.55]. Có khi lặp ở cấp độ trên câu như tả cảnh người vợ hành động nhanh đến chóng mặt khi chứng kiến cảnh chồng đặt tay lên đùi cô sinh viên: "Nàng chồm đến tát vào mặt chồng một cái. Tịt. Nàng hất chân con kia ra khỏi tay chồng. Dứt" " [233; tr.55]. Sự lặp lại giúp gia tăng chất khẩu ngữ và khẩu khí, vừa làm ngôn từ văn chương sinh động, dân dã vừa lột tả được sắc thái hài hước trong giao tiếp thời hiện tại.

Lặp trong tiểu thuyết của Thuận không chỉ tạo nhịp điệu, gợi tính thơ cho tác phẩm mà nó luôn hướng tới ý vị khôi hài. Đây là sự khéo léo của đầu bếp Thượng Hải: "chef de cuisine thản nhiên cầm cà rốt, rồi tỉa, rồi ghép, rồi thả vào xoong… chef de cuisine thản nhiên cầm su hào, rồi tỉa, rồi ghép, rồi thả vào xoong… chef de cuisine thản nhiên cầm củ cải nâu, rồi tỉa, rồi ghép, rồi thả vào xoong… chef de cuisine thản nhiên cầm củ cải hồng, rồi tỉa, rồi ghép, rồi đặt vào sườn núi"[239; tr.11]. Có những đoạn lặp triền miên, lời nhân vật và người trần thuật không có ranh giới: "May mà có cửa sổ để không khí bay vào…May mà có cửa sổ. May mà có cửa sổ để những khi không muốn đi bộ bảy tầng gác mua nửa cái bánh mì ăn tối, Liên có thể đứng bên cạnh húp bát mì gói… May mà có cửa sổ để những khi không muốn xách túi quần áo, đi tàu điện ngầm đến nhà tắm công cộng quận Mười tám… May mà có cửa sổ để tháng 8 năm 2003, nhiệt kế tầng áp mái dừng lại ở số 42…"[240; tr.58]. Sắc thái hài hước được cảm nhận từ niềm hạnh phúc hiếm hoi, tội nghiệp "vồ được" của nhân vật Liên. Cái may của cô làm xót lòng người đọc nhưng chuỗi ngôn từ lặp đi lặp lại diễn tả niềm vui đó lại khiến ta bật cười. Lặp cấu trúc đem đến chất hài hước cho sự việc được miêu tả là "chiêu thức" khá phổ biến của Thuận:"chị ô – sin tạp dề trắng. Gia đình thiên chúa giáo lúc nãy cũng mặc đồ trắng. Trong hàng người mua bánh vừa rồi hẳn hơn nửa là quần tây trắng, áo choàng trắng, mũ phớt trắng, khăn lông trắng. Cô bán bánh cười là phải"[241; tr.57]; "Đường phố không một bóng cụ già. Ban công không một bóng mèo mướp. Giờ này mỗi cụ già một mèo mướp gật gù phim truyện nhiều tập" "[241; tr.87], "tiếc quá, ông ấy mất từ nửa đêm hôm qua"; "có tin gì thì báo gấp, muộn cũng không sao"; "Đúng là một thằng điên"; …[241]. Thủ pháp lặp dày đặc đã tạo ra nhịp điệu độc đáo và bất thường và nó gây ra tiếng cười làm giảm đi cái nghiêm trang, nặng nề của cuộc sống.

3.3.3.9 [những mảnh hồn trần] của Đặng Thân cũng tạo nhịp cười cợt với lối láy phụ âm, láy vần cũng rất độc đáo: "kể từ khi *iem bít* hẹn hò… thập thòlỗ tò vò"[47], "những mảnh vỡ cứ suốt đời đi tìm những mảnh vỡ khác để rồi *thất vọng* nối tiếp *thất bại thất bát thất thu lù bu hu hu hu*…"[236; tr.47]; "Em hót hay hơn *chim*. Em là trái *tim*, em là cánh *chim*, em là cột *lim*, em là hoa *tím*, em

là quả *sim*, em là nỗi nhớ lặng *im*, em hút ánh mắt *lim dim*…”[236; tr.227]; “ăn lẩu *dê*, đêm *về đê mê*”[236; tr.239]…

Đa giọng hóa lời văn bằng nhại đã đem đến một hiệu quả thẩm mỹ đáng chú ý cho việc miêu tả hiện thực, con người. Bằng cách đó, nó tiến tới loại tiểu thuyết đa thanh, phức điệu theo quan điểm của Bakhtin. Và không chỉ có vậy, nó tạo ra một hiệu quả riêng, tạo ra sức hấp dẫn riêng ở tiểu thuyết đương đại. Nó giúp nhà văn sáng tạo ra một “nhà cười”(Hồ Anh Thái) có khi hài hước có khi biếm mỉa mà chua xót. Thông qua đó, nhà văn bày tỏ thái độ trước bao vấn nạn của đời sống và con người đương đại. Khi nhại thể hiện trên cấp độ lời văn, nó biểu đạt một hình thức tiếp cận đời sống trong tính dân chủ và cũng thể hiện cả nỗi lo âu trước nhân tình thế thái.

2.3.2. Carnaval hóa trên bình diện ngôn từ

Theo Bakhtin, carnaval vừa là cơ sở vừa là mục đích của nhại. Carnaval có hai tính chất nổi bật: tính toàn dân và tính tự do. Bản chất của carnaval là cái nghịch dị - sự xáo trộn và kết hợp những thái cực tưởng như không thể kết hợp thành một cái kì dị để tạo nên tiếng cười có tính lưỡng trị: vừa hủy diệt vừa tái sinh, vừa phủ định vừa khẳng định, vừa cười cợt vừa nghiêm túc… Vũ đài chính của hoạt động carnaval là quảng trường – không gian hội hè, đám đông tiếp xúc suồng sã, nơi đầy các trò báng bổ phạm thượng, nhạo báng. Như thế, carnaval có các biểu hiện cụ thể: tiếng cười lưỡng trị, các sắc thái của ngôn từ carnaval, phóng túng, thông tục thậm chí thô tục… Các tính chất trên của carnaval đã dần dà “thẩm thấu vào các thể loại văn học”[9; tr.120], trước hết tác động đến hình thức nghệ thuật của chúng.

Carnaval hóa in dấu trong nhiều tiểu thuyết đương đại trên bình diện ngôn từ, trở thành một hiện tượng thú vị. Nó biểu hiện ở hai điểm cơ bản: thứ nhất, ở ngôn ngữ suồng sã, hổ lốn mang màu sắc thị dân hiện đại, thứ hai là các phương thức tu từ tạo nghĩa kiểu “hiện đại” để tạo ra tiếng cười lưỡng trị.

2.3.2.1. Ngôn ngữ suồng sã, hổ lốn mang màu sắc thị dân hiện đại

Ngôn ngữ thị dân hổ lốn, suồng sã của cuộc sống phồn tạp không phải tới thời đương đại mới xuất hiện trong tiểu thuyết. Trong văn học Việt Nam đầu thế kỉ XX, người đầu tiên nhại ngôn ngữ lai căng của tầng lớp thị dân thành công là

Vũ Trọng Phụng với tiểu thuyết *Số đỏ*. Thứ ngôn ngữ tạp-pí-lù ấy đã được thiên tài trào phúng sử dụng để lột trần bản chất lố lăng kệch cỡm của xã hội Âu hóa với những giá trị rởm lúc bấy giờ. Tiểu thuyết Việt Nam hôm nay cũng sử dụng rất nhiều ngôn ngữ đời thường mang màu sắc thị dân hiện đại, góp phần thay đổi diện mạo văn xuôi. Hệ thống ngôn từ thị dân được cập nhật liên tục từ đời sống xã hội đương đại với tính chất suồng sã, hổ lốn của nhiều kiểu người, nhiều kiểu nói.

Trong các tiểu thuyết của Thuận, ngôn ngữ thị dân đủ kiểu loại như ở hội hè carnaval. *Chinatown* đưa ra nhiều kết hợp từ "update" từ hiện thực, lột tả sống động tính chất đa tạp, suồng sã của cuộc sống hiện đại: "bố mẹ tôi *cóc cần* chính trị, *cóc cần* biết Tư bản là gì, chủ nghĩa xã hội là gì, *cóc cần* biết Chirac, Putchin là một hay hai ông", "*cúc cu thế nào*", "*stress lắm*", "*vừa vặn ngây thơ*", "nó *nhà quê nhà quác* nó cũng có cái sĩ diện nhẹ như hai cái nhẫn một chỉ vàng phải cố mà giữ, cậu mợ tôi ở Hà Nội cậu mợ tôi có cái sĩ diện nặng gấp mấy chục lần còn phải *giữ hơn giữ mả tổ*" [239; tr.88]. Ở *Paris 11 tháng 8*, ngôn từ thường nhật thông tục phát huy tác dụng triệt để khi phản ánh sự hỗn độn, phức tạp của tình trạng người nhập cư: "Sư tử bảo: chị chuyển sang kênh khác cho em nhờ, tìm thì *đéo* tìm, cứ đứng nói ra rả" [240; tr.256]; "Cả hai vừa hát vừa đong đưa tình tứ. Sư tử bảo: giả vờ giả vịt, lôi nhau ra *huỵch mẹ* cho nó xong"[240; tr.256]; "Chắc tán được thằng già này ở Hạ Long. Bọn Tây *ngu bỏ mẹ*, toàn rước về của tồn kho" [240; tr.269], "Con này trông như *đượi*, ở nhà *chó nó thèm lấy*" [240; tr.259]. Đến cuốn tiểu thuyết thứ ba của Thuận - *T mất tích* - ngôn từ càng đa dạng, phong phú và cùng nhau tạo nên hiệu ứng tiếng cười xuyên suốt. Thứ ngôn ngữ bỗ bã, chợ búa xuất hiện dày đặc: "Tôi phải tiếp chuyện với một *thằng cha bụng phệ* người Marseille, đau tai vì mấy tiếng liền *kinh nghiệm tán gái* Hà Nội của hắn. Hắn khoe là mới *cưa đổ* một em *cực đẹp*, chân dài mét hai, nói chung là *bốc lửa*", "bố tôi cũng dạy cô ta một số *bài học ăn chơi cơ bản*", "Qua được *đoàn xe mất dạy* thì gặp *một toán du lịch Nhật Bản* đi thành hàng hai", "*đớp gì mà khiếp thế*", "*Quần nhau* trong đấy cũng khiếp đấy chứ"… Thuận còn dùng các thành ngữ dân gian để tạo nên sắc thái carnaval: "hắn sẽ đưa ra một lí do *buồn cười vỡ ruột*", "một thằng thì dũng cảm hơn nhưng *bần tiện như chuột cống*", "Delon *cười vào mũi* tôi", "hắn sẽ huyên thuyên những điều không ai

hiểu nổi và sẽ *thở hồng hộc như một con bò cái*". Chị không ngại sử dụng lớp từ ngữ thân xác – tình dục đậm sắc thái văn hóa phồn thực: "cặp đùi hồng hồng", "bộ ngực đồ sộ", "mặc váy ngắn thì sang trọng và sexy hơn quần jean, ngồi lái xe thì ngực phải chạm vào vô lăng, mông ưỡn ra sau và đùi dạng sang hai bên"…Ở *Vân Vy*, ngôn ngữ thông tục, suồng sã xuất hiện chủ yếu trong mạch truyện thứ hai (ngôn ngữ của B). Đó là thứ ngôn ngữ vỉa hè, đầy câu văng tục, chửi thề của những người mất phương hướng sống: "Mọi khi mình chẳng bao giờ ngó thứ *nước đái khỉ* ấy. Uống *vào chỉ tổ thối miệng*"; "*Mẹ kiếp*, bao nhiêu năm mới có cảm giác ấy"; "*Đồ chó đẻ… Mẹ kiếp*. Làm tình giỏi là quan trọng nhất". Lớp từ ngữ chỉ thân xác cũng xuất hiện khá thoải mái không mặc cảm: "hai tay N ôm chặt vòng eo, còn dương vật không biết từ bao giờ đã nằm trọn trong âm hộ mở hết cỡ"; "Mỗi khi bị âm hộ bóp chặt, Vân không thể không ghì Vy xuống, cắn môi Vy đến bật máu".

Cần nói thêm rằng những hình thức chửi thề, đem hạ bộ ra mời đối thủ xơi là những hình thức cổ xưa nhất trong văn hóa trào tiếu dân gian. Sự trở lại của nó trong tiểu thuyết đương đại đã đáp ứng yêu cầu lột trần cái hỗn tạp, xô bồ của thực tại.

Trong tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương, từ đàn ông đến đàn bà, trẻ đến già, từ lao động chân tay đến lao động trí óc, từ dân thường đến lãnh đạo, từ kẻ vô thần đến sùng tín đều chung kiểu ngôn ngữ thông tục, chợ búa, nói tục, chửi bậy. Nó được tái lặp lại qua lời người đàn bà trong *Những đứa trẻ chết già*: "Khi dọn về, Nhai thấy một hố bom ngay trước cổng nhà mình, chửi: - *Tổ cụ thằng Mỹ, ăn cái hĩm bà*" [225; tr.26]. Có khi, nhà văn tạo ra thế đối lập giữa ngôn ngữ tục tĩu với cái hào nhoáng, sách vở của văn nghệ sĩ nửa mùa: "Phán tái mặt định bỏ chạy nhưng Huấn giữ Hương lại: - Làm cái gì thế hả? Huấn lên giọng trịch thượng. Văn hóa lịch sự của cô để đâu? – *Lịch cái mả mẹ mày đây này*. Hương gầm gào, thừa cơ giáng một cái tát như búa bổ vào mặt Huấn. Con người có số mệnh văn học thuộc về nhân loại ấy tung chân đá thốc vào bụng Hương" [225; tr.244]. Lời văng tục của Hương đối lập với giọng trịch thượng rao giảng "văn hóa lịch sự" của Huấn. Nhưng ngay sau đó, hành động mâu thuẫn với "văn hóa lịch sự" của Huấn đã thể hiện rõ tính chất giả dối của kiểu ngôn ngữ hào nhoáng và lật tẩy sự đểu

cáng của loại văn nghệ sĩ nửa mùa này. Ngôn ngữ chợ búa kết hợp với tật nói ngọng càng buồn cười: "Hùng ấm ức, nhưng mà anh ấy *lói* thế khác *lào* hắt *cứt* vào mặt em. Nghĩa phì cười, mày chả kể với tao hồi bé suốt ngày mày phải đi lấy *cứt* về trồng rau là gì" [228; tr.90].

Có thể nói, Tạ Duy Anh, Nguyễn Việt Hà, Hồ Anh Thái, Đặng Thân là những người viết sử dụng ngôn ngữ hổ lốn, chợ búa, mang rõ dấu ấn thị dân rất "bạo tay". Đây là những nhà văn sinh ra và lớn lên ở Hà Nội, mang cảm quan của thị dân và hiểu sâu sắc cuộc sống, con người đô thị. Ngôn ngữ của tầng lớp thị dân đã âm vang trong sáng tác của họ với đủ các sắc thái sinh động.

Tiểu thuyết của Nguyễn Việt Hà có sự chêm xen dày đặc các từ ngữ tiếng nước ngoài. Có những từ đơn giản, khá quen thuộc trong giao tiếp của thị dân như ok, merci, hello, telephone, computer…; có những từ ít thông dụng, người đọc phải có vốn ngoại ngữ mới hiểu: joinveture, estranger, Accomplish ment… Nhân vật của Nguyễn Việt Hà thường chêm xen ngoại ngữ khi giao tiếp như thói quen của giới trẻ. Trong tiểu thuyết *Cơ hội của Chúa*, Hoàng trả lời Bích: "What can I do for you", Hoàng nói với trưởng phòng: "I am very sorry", Nhã nói với Hoàng: "No it is only frend ship"[215; tr.32]. Đến *Khải huyền muộn*, ngôn ngữ vay mượn từ nước ngoài được đẩy lên với sự giễu nhại theo lối phiên âm hồn nhiên: *ếch xeo, mai-cờ-rô-xốp, mô bia, ai em pho ti bất ai sâu răng, đề pa*,…Bên cạnh đó, lớp ngôn ngữ suồng sã, vỉa hè phản ánh chân xác cuộc sống đô thị cũng khá phổ biến. Trong *Cơ hội của Chúa*, lời của Bích nói về Hoàng khi Cẩm Ly đoán Hoàng từng có nhiều người yêu: "Có *chó* nào. Bọn lớp nó gọi *thằng dở hơi* này là tu sĩ, nói được vài câu với đàn bà thì *són đái ra quần*. Chỉ được cái mẽ"[215; tr.301], lời của những người bạn trong ban nhạc Sóng Đêm: "*Tiên sư mày*. Thằng Nam rủ rê chứ gì. *Rơi cái con chó*"[215; tr.296]. Đây là lời Nhã chửi Lâm khi Lâm xin tha thứ: "*Xéo đi* với bộ mặt sám hối của anh, anh tưởng tôi không biết chửi à. *Cút mẹ anh đi*"[215; tr.109]. Có khi tiếng chửi thề còn phát ra từ chính lời người trần thuật: "*Tiên sư bọn đạo đức giả*"[215; tr.301], v.v…

Trong tiểu thuyết của Hồ Anh Thái, hệ thống ngôn ngữ này tự tố cáo sự lệch chuẩn, học đòi, thiếu chiều sâu của nhân vật. Ngôn ngữ ấy đầy chất vỉa hè, nhiều lời nói tục tĩu thản nhiên tuôn ra theo thói quen: "Tám giờ kém năm có hồi

âm đầu tiên. Tao *deo hieu* may noi gi tao dang deo mot em den nha hat lon em me xem hat tao thi chieu"[233; tr.31]; "Đi ngoài đường có mấy thằng choai choai mất dạy đoán từ sau lưng: *Trong hai con kia con nào là chị con nào là em? Mù à hai mẹ con đấy*. Chúng bèn đố xem *con nào là con con nào là mẹ*? Đoán trúng rồi, khi vượt lên xem mặt thì chúng buông một câu: *Con con già hơn con mẹ*" [233; tr.55]. Qua lớp ngôn từ này, nhà văn phơi bày một thực trạng đáng lo ngại của xã hội hiện đại khi con người có xu hướng buông thả, cẩu thả, đánh mất dần những nét đẹp văn hóa vốn có.

Phải chăng vì thế mà từ nước ngoài, tiếng lóng,.. được nhà văn sử dụng nhiều. Họa sĩ Chuối Hột trả lời bạn: "Cần phòng à, *ô kê*, quá đơn giản"[233; tr.8]; ông chủ thì "vào chuyện ngay. Thẳng thắn. Ông bảo ông thèm xem *tivi màu*"[233; tr.160]; bà mẹ của họa sĩ Chuối Hột "Bà ấy càng già càng yêu tinh"[233; tr.330].

Những cách nói đang được dùng phổ biến trong giới trẻ được Hồ Anh Thái nắm bắt rất nhạy: *Vô hồn = Vô tư + hồn nhiên, vô duyên = vô tư + duyên dáng*...[234]. Cách nói này nghe qua có vẻ vui tai nhưng nó lại cho thấy sự hời hợt, vô tâm của giới trẻ, làm lộ ra tâm lí khinh bạc, ưa khác người. Nhại thứ ngôn ngữ này cũng là cách Hồ Anh Thái đánh động tới người đọc, nhắc họ phải cẩn trọng hơn trong văn hóa nói năng.

Tiểu thuyết của Tạ Duy Anh cũng khai thác ngôn ngữ thông tục nhưng ở mức độ ít cực đoan hơn. Gã chồng chửi vợ: "*Đồ chó cái không biết đẻ*! À, mà nếu mày là chó thì đã tốt, tao riềng mẻ từ lâu rồi" [209; tr.106]. Tiến sĩ N chửi đổng: "*Cục cứt! Cục cứt! Cục cứt!"* [211; tr.126] Nhân vật *tôi* chửi mụ gái điếm đã nhẫn tâm đẩy gã tới tội loạn luân: "*Đồ mẹ chó* – tôi nghiến răng – bà là *quỷ cái* chứ không phải là giống người" [210; tr.47], tiếng chửi của bọn người bất hảo: "*Nhét cứt vào mồm nó cho tôi*, tội vạ đâu tôi chịu" [210; tr.16]…Trong *Giã biệt bóng tối*, lớp từ lóng của gái điếm và bọn người bất hảo (ngứa hết cả buồi, hàng bãi mà đòi cao thế, ba que ưng thì bập luôn, em còn nuột lắm, tiền ông để trong bướm vợ ấy,…) đã lột tả khá "đắc địa" tâm lí, tính cách nhân vật.

Có thể nói, cuốn tiểu thuyết của Đặng Thân xứng đáng cho các khảo cứu về ngôn ngữ. Nhà văn đã "chơi với chữ" theo nghĩa "phá chữ" với những phản tu từ, chơi xấu chữ... Xin dẫn ra đây một vài ví dụ: "*Iem* thì *hok* biết *Do Thái* ở

đâu *dưng mờ* hồi bé cuộc đời *iem* lúc lào cũng lẫn với *phân do* và phải *thái rau lợn* suốt à”[236; tr.27]; “Ở trường các thầy cô dạo này hay khen *iem* có *nhìu* ý tưởng độc đáo, mặc dầu hầu hết các ý ấy đều rất bản năng, rất *tự phát*, rất *bột phát*, rất “*Hòa Phát*”[236; tr.239]; “Ôi! *Trần gian, trần ai, trần thế, trần trụi, trần như nhộng* hay là *trần trùng trục* đây?”[236; tr.185]. *3.3.3.9 [những mảnh hồn trần]* trở thành một sân chơi carnaval đủ các đặc tính của một lễ hội giả trang với ngôn ngữ vỉa hè, khẩu ngữ, nói lắp, lảm nhảm, phát ngôn loạn xị, ngôn ngữ "teen", ngôn ngữ "chat", sai ngữ pháp, sai chính tả… Chính ở đó, ranh giới giữa nghệ thuật và đời sống hàng ngày được tác giả cố ý làm mờ. Cuốn sách đầy rẫy tiếng lóng như một phương tiện giao tiếp có tính khu biệt, có hẳn một bài “Bán[h]” viết kiểu tùy bút: “cho dù bố mẹ cô làm nghề *“bán cháo phổi*” những tưởng cô sẽ cam phận cảnh thanh bần mà cố gắng học hành… Cô đã sa đà sa ngã và *“bán thằng miền xuôi nuôi thằng miền ngược*”. Cô trở thành *“gái bán hoa”...* Ừ thì ai cũng chỉ một lần đi *“bán muối”.* Cũng như trước đây, dù có phải đi *“bán muối”* giữa lòng biển sâu nhưng hàng triệu người Việt Nam khắp trong Nam ngoài Bắc vẫn đi *“bán rẫy”*....MM khá đắt hàng vì *“bánh kẹo”* của cô ngon. Ai gặp cũng phải khen đôi *“bánh sữa”* và cặp *“bánh giò*” của cô…” [236; tr.470-471]. Hầu như mọi loại lời chính thống, nghiêm trang, sách vở đều bị Đặng Thân biến thành trò diễn: "Đã quen ăn trắng mặc trơn, giờ mất *nhà tài trợ* hảo tâm, Hường rơi vào *tình trạng khủng hoảng tài chính.* Nguyên nhân là do em chỉ có một *nền kinh tế bong bóng "bubble economy"* mà ảnh hưởng của nó đã lan khắp Đông Nam Á. cần phải có một *chiến lược kinh tế có tầm nhìn thế kỉ*, kiểu *tầm nhìn 2010 hay tầm nhìn 2020* mới được, em tự nhủ [236; tr.227].

Việc đưa các từ ngữ nước ngoài vào tiểu thuyết đương đại không phải là chiêu trò gì mới, cũng không nhằm đánh đố độc giả hay khoe chữ, mà nó chỉ chuyển tải cái nhìn giễu nhại về một xã hội đô thị thời mở cửa đang đánh mất dần sự trong sáng của tiếng Việt. Mặt khác, thứ ngôn ngữ suồng sã, vỉa hè đó mang đậm hơi thở của cuộc sống đô thị. Kiểu ngôn ngữ này đã cho thấy nét riêng trong giao tiếp của thị dân trong xã hội hiện đại, đồng thời cũng thể hiện thái độ đả kích, phê phán không khoan nhượng của nhà văn. Tuy nhiên, liều lượng và ngữ cảnh thì không phải bao giờ cũng đủ sức thuyết phục người đọc

rằng nó cần thiết phải thế. Nhiều khi có cảm giác nhà văn lạm dụng lối suồng sã này chỉ cốt gây ấn tượng. Tất nhiên, mọi sự lạm dụng đều phản cảm và đấy là chỗ người sáng tác cần tỉnh táo để điều chỉnh ngòi bút.

2.3.2.2. Các phương thức tu từ tạo nghĩa

Các nhà văn đương đại khi nhại còn tạo nên hiệu ứng tiếng cười nhờ vận dụng các phương thức tu từ tạo nghĩa của văn học dân gian như: tương phản – nghịch dị, ngoa dụ - phóng đại, so sánh – liên tưởng…Ở đây, chúng tôi xin được điểm qua một vài tác phẩm, tác giả tiêu biểu như những dẫn dụ để minh chứng cho luận điểm này.

Trong *Mười lẻ một đêm* là bức chân dung nghịch dị của họa sĩ Chuối Hột với sở thích ở truồng (trong màn tập yoga ở một góc nhà cửa mở thông thống) trong thế đối lập với bà mẹ tụng kinh, gõ mõ bên kia vách: "gã chống đầu xuống đất hai chân duỗi thẳng lên trời, thân người bóng nhẫy trắng lôm lốp như thân chuối. Tất nhiên là chuối trổ hột trổ hoa ở quãng giữa lưng chừng trời" [233; tr.22]. Hình ảnh này khiến nhà nghiên cứu Hoài Nam "liên tưởng tới chàng hiệp sĩ xứ Mantra của Cervantes - nhân vật nghịch dị vĩ đại trong văn học thế giới: khi điên cuồng nhớ tới nàng Dulcinea, Don Quijote đã trồng cây chuối, áo sơ mi dốc xuống trùm mặt và chàng ta không hề mặc quần!"[104] Chân dung nghịch dị của Chuối Hột còn giễu nhại cái rùm beng khua chiêng gõ mõ của nghệ thuật sắp đặt (installation) và nghệ thuật trình diễn (performance): "Bày mấy cái chậu nhựa trên vỉa hè. Treo lủng lẳng trên mỗi chậu một cái nón. Rồi cầm vòi nước tưới lên nón cho mưa rơi xuống chậu. Thế là hoàn chỉnh một tác phẩm. Ngũ Hổ cởi hết mở hết, đóng độc cái khố ngồi thế kiết già trong công viên. Bảo một thằng Tây đối tác đi qua từng vị cởi mở, lấy gậy gõ lên từng cái đầu trọc. Gõ một cái thì cái đầu trọc lại kêu cốc một cái kêu boong một cái. Thế là được một sô". Sở thích quái dị của Chuối Hột còn tạo ra sự lây lan dây chuyền: nhiều Tây và ta "nuy" hết ra ở một bãi biển bình thường. Ông Víp lại có tật là nhắm mắt khi diễn thuyết: "nói nửa câu nhắm mắt. Nói tiếp ba câu nữa, nhắm mắt. Ba câu nữa, nhắm…. nó chỉ phô ra vẻ đê mê đang chờ đến cực khoái. Diễn thuyết mà như đang làm tình"[233; tr.253]. Nhân vật Bà mẹ trở thành hình tượng nghịch dị vì quá dâm đãng. Bà đã qua năm lần đò và vô vàn những cuộc phiêu lưu tình ái, mà

như con gái bà tổng kết: "Mẹ ngửi mùi đàn ông và mùi đất đều chén được". Bà ham hố nhục dục tới mức vô sỉ khi mời chào đàn ông: "Về làm gì, ở lại đây ngủ cho vui". Giáo sư Khỏa cũng là hình tượng nghịch dị với tật cười liên thanh bất tận "Không hãm lại được. Hơ hơ hơ hơ. Mãi. Chập dây thần kinh cười". Cách chữa duy nhất mang giải pháp tình thế là "tát cho chàng một cái. Đứt luôn". Thế cho nên mới có lần Giáo sư đang giảng bài trên lớp thì bỗng nhiên dây thần kinh cười bật lên tràng liên thanh "hơ hơ" không dứt. Giáo sư phải nhờ cậu ngồi bàn đầu lên tát cho một cái…

Bức chân dung biếm họa đến thành nghịch dị của Liên trong *Paris 11 tháng 8* được tác giả phác họa bằng thủ pháp ngoa dụ, phóng đại kết hợp với so sánh, liên tưởng: "Năm mươi viên vàng vàng chua chua bọc đường làm sao xoa dịu một chục cái trứng cá bọc hung hăng di chuyển trên mặt Liên, càng về sau, càng tìm được những vị trí hiểm hóc. Thế nào đến ngày thứ năm mươi, cũng có một cái chễm chệ giữa cằm… Tuổi dậy thì của Liên không có mùi kem cốm Thủy Tạ mà phảng phất mùi tanh của các phòng khám da liễu"[240; tr.6].

Ở các tiểu thuyết đương đại đậm chất nhại, thủ pháp phóng đại trên bề mặt ngôn từ biểu hiện linh động hơn cả. Trong *SBC là săn bắt chuột*, Hồ Anh Thái phóng đại hình ảnh những con chuột "trọng lượng có thể đạt đến mười lăm cân. Chuột ấy mèo trông thấy, ôm đầu khóc thét mà bỏ chạy" [234; tr.49]. Chuột Trùm thì "to bằng con chó. Lông trên đầu dựng đứng như chào mào. Lông trên người cũng dựng đứng, mỗi cái lông như một cái đinh ba phân" [234; tr.108]. Nhà văn còn phóng đại việc hai cô tổ bếp của khách sạn gặp Chuột trùm phải điều trị tâm thần "một cô về nhà không bao giờ ăn cơm, cứ tay cầm rá thóc, gặm gặm nhấm nhấm, vớ cái gì cũng gặm gặm nhấm nhấm. Gặm từ miếng xà phòng gặm đi… cô kia về cùng làng, được cái mau mồm mau miệng, nói một câu lại chin chít một câu… cô chin chít bỗng nhiên sợ mèo, hễ thoáng thấy con mèo là cô tái xanh tái xám, rúc đầu vào bụi cây, vào đống rơm, vào chăn gối" [234; tr.93-94]. Bằng lối phóng đại, cường điệu, nhà văn đã tạo ra một thế giới "lộn ngược", "kì quặc", vừa thù địch, lại vừa là bản sao của thế giới con người.

Trong các tiểu thuyết của Thuận, thủ pháp phóng đại cũng khá phổ biến:"nếu phải chứng kiến các vị đồng hương yêu quý của tôi đến xem nhà thì

nhiều tay chủ nhà thà nhảy xuống sông Sein tự tử còn hơn"; "Căn hộ xấp xỉ năm triệu euro của vợ Brunel thì tổng giám đốc còn phải vật lộn thêm mấy đời nữa mới mơ có ngày được cầm chìa khóa"; "hơi thở của Paul hôm nay lại được dịp hâm nóng, đàn vi trùng mấy nghìn con có lẽ đang chen chúc chui từ phổi anh ta ra ngoài để sưởi ấm"; "khúc dồi lợn khổng lồ mà được vẽ thêm hoa mẫu đơn đỏ thì vui mắt phải biết" [241]...

Những tổ hợp từ mang sắc thái tương phản đã góp phần tăng thêm hiệu quả của nhại, tạo nên tiếng cười nghịch lí. Đây là hình ảnh trẻ con nhà quê thuở trước thiếu thốn: "chẳng có cái gì để diện… Cái váy Đức Hạnh mặc gần rách mà vẫn chùm đầu gối… Trẻ con nhà quê xếch xi hơn trẻ con Hà Nội, lúc nào cũng chơi áo hở rốn với quần thủng đít" [240; tr.19]. Đối lập với hình ảnh bọn trẻ con nhà quê là những cụ già "kêu choe chóe… Buồng tắm biến thành vườn thú"[240; tr.19]. Có khi, những động từ, tính từ dày đặc hô ứng nhau giễu cả đối tượng biểu diễn và đối tượng thưởng thức âm nhạc: "Tiếng vỗ tay *đì đạch*… Thằng con trai dạo đàn *tành tạch*, rồi cất giọng *ồm ồm*… Thằng áo xanh hôn *chùn chụt* vào má thằng áo đỏ. Cả hai *rống* lên *thảm thiết*. Thằng áo đỏ hôn *chùn chụt* vào má thằng áo xanh" [240; tr.63]. Bằng thủ pháp tương phản, Thuận đã khắc họa sắc sảo những nghịch lí có thật trong cuộc sống: "Thế mới biết các cụ kĩ sư xây dựng của chúng ta ngày xưa giỏi thật: mùa hè mát, mùa đông ấm và vô cùng cách âm. Mấy bức tường "Lối nhỏ thần tiên" của chúng tôi xây cách đây hai mươi năm mà hiệu quả ngược lại hoàn toàn: mùa hè nóng, mùa đông lạnh, và chỉ cần đi ngang qua cửa sổ là có thể nghe trọn vẹn các đối thoại từ bên kia"[241; tr.90].

Tính chất carnaval với ngôn ngữ suồng sã, chợ búa, vỉa hè và các thủ pháp nghịch dị, ngoa dụ, phóng đại, tương phản,… đúng là đã tạo nên những lời nhại hài hước và một lễ hội ngôn từ nhiều màu sắc cho tiểu thuyết Việt nam đương đại. Ngôn ngữ ấy cũng mang đậm màu sắc thị dân hiện đại, khiến cho tác phẩm có sức sống riêng, dễ được độc giả đón nhận. Tính chất carnaval trên bình diện ngôn ngữ chính là môi trường nuôi dưỡng nhại, khiến lời văn bớt xơ cứng. Tuy nhiên, ở một số đoạn, ngôn ngữ này bị đẩy quá hạn về phía cái "tục" thành cực đoan, làm giảm tính thẩm mĩ và giá trị văn chương của tác phẩm.

Nhại đã tạo ra diện mạo lời tiểu thuyết thật mới mẻ trong tinh thần của tiếng cười. Đằng sau đó là cảm thức mới về con người và cuộc sống của nhà văn và lời đề nghị ở người đọc một cái nhìn dân chủ, khoan dung, xa lạ với những khuôn thước, trịnh trọng cứng đờ, mòn sáo.

Với chương này, chúng tôi đã chứng minh nhại thể hiện trên cấp độ ngôn ngữ văn bản và các phong cách ngôn ngữ văn chương cũng như ngôn ngữ chức năng; đồng thời nhại kéo theo sự đổi mới ở diện mạo lời văn trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Ở cấp độ ngôn ngữ, nhại vừa bộc lộ được quan niệm, cách đánh giá của nhà văn về đời sống và con người (có khi được đẩy lên đến cực đoan), vừa kích thích, lôi cuốn người đọc đối thoại về chính những vấn đề đó. Bằng cách này, văn học thể hiện nhu cầu nhận thức lại theo một tinh thần trào lộng đầy tỉnh táo của thời đại. Chính ở đây, người viết chứng tỏ bản lĩnh nghệ thuật, sự chiêm nghiệm cuộc sống từ nhiều chiều kích, năng lực sắc sảo trong quan sát và đánh giá. Nó kích thích tư duy đối thoại nơi người đọc, khiến họ không thể dửng dưng làm ngơ, không thể suy nghĩ giản đơn một chiều về nhiều điều được mặc định và có cái nhìn tỉnh táo về cuộc sống thậm phồn thời hiện đại.

Chương 3
PARODY/NHẠI THỂ LOẠI TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM ĐƯƠNG ĐẠI

Trong cuốn *Thi pháp văn xuôi*, Todorov đã tổng kết quy luật vận động của thể loại: "mọi tác phẩm lớn đều xác lập sự tồn tại của hai thể loại, xác lập thực tế của hai chuẩn mực: chuẩn mực của thể loại mà nó vi phạm, cái thể loại vẫn chi phối nền văn học trước đó, và chuẩn mực của thể loại do nó sáng tạo" [181; tr.9].

Thể loại là một nguyên tắc giao tiếp giữa tác giả và người đọc, khi làm chiến lược này biến dạng sẽ tạo ra nhại thể loại. Nhại thể loại trong tiểu thuyết đương đại xảy ra khi một tác giả có ý hướng phản tư lại chính cái gọi là tiểu thuyết. Và trong quan niệm rất đa dạng về tiểu thuyết, trong cả nguy cơ bế tắc của chính nó, ý thức nhại trở thành một phương cách phản tỉnh văn chương, đặc biệt ở những thời điểm mà không khí văn học hoặc bản thân thể loại đó bộc lộ những ì trệ, cản trở, không thấy hướng phát triển. Cũng một phần vì thế, tác phẩm nhại khi mới xuất hiện thường mang tính chất "gây hấn" với những giá trị đã xác lập và với chính nó. Và đó là "sứ mệnh" nghệ thuật của nó.

Dù với động cơ thế nào, nhại thể loại thực tế cũng biểu hiện trên những dạng thức lặp lại và làm biến dạng các cấu trúc cơ bản của thể loại cũ. Cũng cần lưu ý phân biệt giữa việc sử dụng theo cách vay mượn mô hình thể loại để tạo ra sự tương tác, pha trộn thể loại với nhại thể loại. Chúng tôi cho rằng ***nhại thể loại khi nhà văn phá vỡ tính khuôn mẫu thể loại đó với sắc thái hài hước, hoặc mỉa mai, cợt nhạo***. Tuy nhiên, việc phân biệt này không phải dễ dàng thống nhất ở các nhà nghiên cứu, nhất là khi những tác phẩm văn chương lại luôn mở ngỏ cho những diễn dịch của người đọc.

Dưới góc quan sát của chúng tôi, trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại, nhại thể loại thể hiện trên ba mô hình chính, đôi khi chồng lấp lên nhau, xin tạm phân thành ba dạng chính: nhại truyện trinh thám, nhại tiểu thuyết tâm lí, diễm tình và nhại tự truyện. Từ mục tiêu lựa chọn độc giả ta thấy, các loại tiểu thuyết bị nhại đều có thể gộp chung trong một phạm trù rộng hơn là tiểu thuyết đại chúng, tiểu thuyết bình dân (thường được mặc định như thứ văn chương hạng

hai, văn chương đại chúng). Ở đây, chúng tôi tách ra để nhấn mạnh hơn đặc trưng và ý nghĩa với từng tiểu loại, như sự thể nghiệm những khả năng "chơi đùa" khác nhau của tiểu thuyết. Ngoài ra, còn có thể nghĩ tới những mô hình nhại tiểu thuyết không tưởng - tuy nhiên dạng thức sau không thực sự có được nền tảng trong kho lưu thể loại ở Việt Nam nên chúng tôi xin dành khảo sát vào một dịp khác. Những phân tích này cũng đặt câu hỏi về việc các thể loại văn học "cao" và "thấp" có thể xâm lấn vào nhau thế nào, sự phân chia các thể loại văn chương đặc tuyển – văn chương bình dân có thật sự còn ý nghĩa trong văn chương và những câu hỏi về tiềm năng của các thể loại trong sự tồn tại và vận động của riêng chúng, trong những quy luật lịch sử nhất định.

3.1. *Parody/Nhại* truyện trinh thám

Trong các thể loại văn chương đại chúng, truyện trinh thám là thể loại được ưa thích tái sử dụng, nhất là tái sử dụng theo cách nhại của các nhà văn thời hậu hiện đại. Trên thế giới, sáng tác của U.Eco, R.Grillet, Paul Auster,…là những minh chứng rõ nét cho việc nhại thể loại truyện trinh thám.

Theo *Từ điển thuật ngữ văn học,* "bản thân tên gọi thể loại (trinh thám - P.T.T nhấn mạnh) đã làm nổi bật một vài đặc điểm riêng của nó. Thứ nhất: nhân vật chính thường có nghề nghiệp là "thám tử", là "mật thám", hay "điều tra viên", nhưng đều có nhiệm vụ chung là dò la, điều tra, khám phá cái bí mật còn nằm trong bóng tối. Thứ hai: nó chứng tỏ, đây là truyện vụ án, truyện viết về tội phạm, một loại truyện rất phổ biến ở các nước phương Tây. Thứ ba: nó mách bảo người sáng tác cách thức xây dựng cốt truyện: phải giữ đến cùng bí mật của tội phạm để tạo nên sự hấp dẫn, khiến người đọc luôn luôn ở trạng thái căng thẳng… Tiểu thuyết trinh thám chỉ trở thành một thể loại độc lập khi các nhà văn đưa những tình tiết về quá trình điều tra vụ án lên bình diện thứ nhất của nội dung" [46; tr.341-342].

Truyện trinh thám khởi nguyên từ phương Tây. Ở thời kì đầu, nó bị coi là "á văn chương", "văn chương hạng hai", văn học giải trí,… Nó định hình vào thế kỉ XIX với các tên tuổi như E.A.Poe, Conan Doyle, Ellery Queen,… Theo tổng kết của Todorov trong cuốn *Thi pháp văn xuôi*, truyện trinh thám đã phát triển với nhiều hình thái. Todorov cũng đã chỉ ra đặc trưng của truyện trinh thám dạng

cổ điển hay tiểu thuyết ẩn ngữ: luôn chứa đựng hai truyện, truyện về tội ác và truyện về cuộc điều tra, trong đó truyện về tội ác kết thúc trước khi bắt đầu truyện thứ hai và là nguyên cớ của truyện thứ hai: "truyện thứ nhất, truyện về tội ác, kể lại "điều đã xảy ra thực sự", truyện thứ hai, truyện về cuộc điều tra, lí giải "người đọc" (hay người kể chuyện) biết điều đó như thế nào" [181; tr.12]. Như vậy, mô hình cốt truyện trinh thám khá đơn giản và rõ ràng: có một bí ẩn tội ác xảy ra, có một nhà thám tử với khả năng quan sát nhạy bén để giải mã điều bí ẩn (mở đầu, thắt nút, mở nút). Về nhân vật, truyện trinh thám đòi hỏi phải có thám tử, có kẻ phạm tội và nạn nhân. Đặc biệt, kiểu nhân vật cặp đôi: thám tử - tội phạm làm nên cái khung của câu chuyện.

Sang kỉ nguyên hậu hiện đại, những tên tuổi như R.Grillet, U.Eco, Borges, Paul Auster,…đã sử dụng hình thức và những nguyên tắc của tiểu thuyết trinh thám cổ điển, làm biến dạng nó và sáng tạo nên loại tiểu thuyết phản trinh thám, hay nhại trinh thám.

Ở Việt Nam, truyện trinh thám mới chỉ xuất hiện từ nửa đầu của thế kỉ XX, với Phạm Cao Củng (*Vết tay trên trần* - 1936, *Chiếc tất nhuộm bùn* - 1938, *Người một mắt* - 1940,…); Thế Lữ (*Lê Phong phóng viên* - 1937, *Gói thuốc lá* - 1940),… Truyện ngắn *Cái lò gạch bí mật* của Nguyễn Công Hoan chính là tác phẩm nhại truyện trinh thám đương thời. Sau thời gian khá dài vắng bóng, văn học trinh thám mới xuất hiện trở lại văn đàn với một số nhà văn trẻ như Trần Thanh Hà (*Vũ điệu tử thần*, 2007), Di Li (*Trại hoa đỏ*, 2009) … nhưng cũng hiếm tác phẩm thành danh, dù vẫn có khả năng chinh phục một bộ phận độc giả. Tuy nhiên, những tác phẩm có ý thức nhại trinh thám, "giả trinh thám" thì rất đáng được giới nghiên cứu quan tâm. Theo chúng tôi, việc sử dụng các kĩ thuật và các yếu tố của trinh thám nhưng không chủ ý viết trinh thám là một điểm thú vị trong đời sống văn chương đương đại Việt Nam. Có thể kể tới một số tác phẩm tiêu biểu: *Đi tìm nhân vật* (Tạ Duy Anh), *Và khi tro bụi, Mưa ở kiếp sau* (Đoàn Minh Phượng), "bộ ba liên hoàn" gồm *Chinatown, T mất tích, Thang máy Sài Gòn* (Thuận), *Ngồi* (Nguyễn Bình Phương), *Cõi người rung chuông tận thế, SBC là săn bắt chuột* (Hồ Anh Thái),… Tuy nhiên việc sử dụng môtíp trinh thám cũng có các mức độ khác nhau. Cách thứ nhất chỉ dừng lại ở việc mượn môtíp

trinh thám như một cái cớ để nói cái khác: sự khủng hoảng niềm tin (*Điều tra về một cái chết* – Nguyễn Khải), khám phá đời sống tinh thần phức tạp của con người (*Bóng đêm, Bến bờ* - Ma Văn Kháng)... Cách thứ hai nhà văn sử dụng môtíp này nhưng cố ý "đánh lừa" người đọc bằng việc phá vỡ khuôn mẫu của thể loại và bằng những con chữ bỡn cợt. Ở cách thứ hai này mới tạo ra hiện tượng nhại thể loại trinh thám.

Theo khảo sát của chúng tôi, hoặc chưa thật sự tự giác, hoặc do "cố tình" của bút pháp, các tiểu thuyết *Đi tìm nhân vật* (Tạ Duy Anh), *Và khi tro bụi* (Đoàn Minh Phượng)*, T mất tích, Thang máy Sài Gòn* (Thuận) đã thể hiện đậm nét nhại thể loại trinh thám. Hiện tượng nhại thể loại này thể hiện ở việc phá bỏ tính hấp dẫn nhất của nó trên hai phương diện cơ bản: phá hủy cốt truyện trinh thám với tính công thức, khuôn mẫu và giải nhân vật trinh thám gắn với cuộc điều tra.

3.1.1. Phá hủy cốt truyện trinh thám

Cốt truyện trinh thám cổ điển luôn tồn tại một điều bí ẩn, tác phẩm được tổ chức theo cấu trúc sáng rõ với ba phần: mở đầu, thắt nút, mở nút. **Hấp dẫn nhất của thể loại này là một kết cấu khép kín** theo kiểu "happy end": tìm được manh mối và đưa ra đáp án cho điều bí ẩn, nghĩa là phải "phá án" kèm theo những phán quyết về đạo đức.

Tiểu thuyết nhại thể loại trinh thám đã phá hủy cốt truyện trinh thám cổ điển ở chỗ **phá vỡ cấu trúc hoàn kết, phá vỡ phán quyết đạo đức; đồng thời cốt truyện về cái bí ẩn, về tội ác không chiếm vị trí quan trọng nhất** mà chỉ tồn tại song hành cùng các tuyến truyện khác.

3.1.1.1. Sự phá hủy cốt truyện trinh thám cổ điển thể hiện ở chỗ di chuyển vai trò trọng yếu từ cốt truyện trinh thám sang những cốt truyện khác, từ cốt truyện tìm bí ẩn tội ác sang kiểu cốt truyện "phi sự kiện", thậm chí phi tội ác.

Đi tìm nhân vật của Tạ Duy Anh được mở đầu bằng một vụ án đậm mùi hình sự: thằng bé đánh giầy (nạn nhân) bị giết mà không rõ kẻ nào là hung thủ: "Nạn nhân là thằng bé đánh giầy, quãng 10 - 12 tuổi bị một gã đàn ông đâm chết ngay tại chỗ. Hung thủ tạm được mô tả như kẻ mắc chứng thần kinh, ăn mặc sang trọng. Việc truy bắt đang được tiến hành ráo riết" [211; tr.10]. Chu Quý -

nhân vật *tôi* "quyết định bám lấy" vụ này, chủ động trở thành người điều tra. Vụ án thằng bé đánh giầy cũng được nhắc tới ở 10/15 chương (chương I, II, III, IV, VII, VIII, IX, X, XI, XIII) và đoạn kết. Hơn nữa, người đọc càng dễ nhầm lẫn đây thực sự là một tiểu thuyết trinh thám bởi hành trình điều tra của Chu Quý còn luôn bị gián đoạn bởi những vụ án khác: vụ án ông già gác rừng bị giết, vụ án tiến sĩ N giết vợ rồi tự sát, vụ cái chết bí ẩn của người cha,… Vụ án ông già gác rừng đã hoàn tất và sáng rõ, tìm ra được hung thủ là gã thợ săn đã cãi nhau với ông, gã giết ông để trả thù. Vụ án tiến sĩ N cũng sáng tỏ khi Chu Quý có cuốn sổ tay của ông ta. Vụ án người cha bị vu oan và bức tử được đặt trong bí ẩn cái chết ba đời trong gia đình Chu Quý do một mối thù mơ hồ nào đó gây ra. Bề ngoài, *Đi tìm nhân vật* có vẻ đúng là một cuốn tiểu thuyết trinh thám, nhưng đến phần kết, người đọc nhận ra Tạ Duy Anh đã nhại thể loại này thật ngoạn mục. Mạch truyện chính luôn bị xao nhãng, bị lảng tránh bằng một loạt các mạch truyện khác, như: tuyến truyện về Chu Quý, tuyến truyện về cuộc đời tiến sĩ N, cuộc đời của nhà văn Bân,…. Các tuyến truyện này đan xen vào nhau một cách rối rắm, luôn bị đứt gãy, không liền mạch.

Như vậy, **cốt truyện trinh thám không giữ vai trò trọng yếu** trong *Đi tìm nhân vật* mà chuyển vai trò đó cho tuyến truyện hoàn toàn thế sự: nhân vật *tôi* trong hành trình "Tôi đi tìm tôi". Vụ án thằng bé đánh giầy chỉ là cái cớ để Chu Quý đi tới bí ẩn hiện sinh của chính mình. Điều này đã được nhân vật Bân ghi chép trong "Nhật kí về một người có tên là Chu Quý": "*Những người có đời sống đơn giản sẽ không hiểu nổi hành động của hắn ở phố G. Nhưng hắn thì cảm thấy bị thôi thúc đến đó. Hắn không đơn thuần tìm kiếm cái chết của một thằng bé đánh giầy nào đó, không cần thiết biết hung thủ ra sao. Bởi một người bình thường cũng hiểu ngay ra rằng, việc đó, nếu muốn, có thể thỏa mãn trong vài giờ đồng hồ, thời gian thừa cho hắn đi bộ đến các nhà chức trách. Tại đó hắn không có việc gì phải làm nữa. Cái chết mà hắn tìm kiếm là cái chết sau sự giải thiêng triệt để các cấp giá trị, cái chết như là hậu quả tất yếu, mang theo dấu ấn của thời đại hắn, thời đại của những thể nghiệm tăm tối và những kiếm tìm ngạo ngược nhưng vô vọng. Vì thế, hắn hành động bất chấp mọi logic, ngoại trừ logic của hắn. Giờ đây, không cần đến cái chết của thằng bé đánh giầy (hoặc*

giả làm gì có thằng bé đánh giầy nào như hắn mô tả bị đâm chết vào thời gian do hắn giả định), hắn vẫn có thể triển khai ý đồ của hắn. Hắn tưởng tượng phố G là toàn bộ thế giới. Hắn bắt đầu từ sự kiện thằng bé đánh giầy bị đâm chết mà hoàn toàn có thể coi như một thiên sứ mang thông điệp bị giết". Nó cũng chỉ là cái cớ để Chu Quý thám hiểm bản chất thời đại mình đang sống "*thời đại của những thể nghiệm tăm tối và những kiếm tìm ngạo ngược nhưng vô vọng*". Khi tự nguyện trở thành thám tử điều tra về tội ác của một kẻ lạ mặt nào đó thì Chu Quý nhận ra phần tăm tối của bản thân. Chính anh ta đã cưỡng hiếp và đẩy cô gái chung dãy trọ vào chỗ chết vì cô biết anh bị "bất lực". Nhìn thấy phần tăm tối của mình, Chu Quý chạy trốn quá khứ để rồi vong bản, vong thân trong hiện tại. Lần trở lại phố G, Chu Quý trở thành vô số những bản sao không biết đâu là bản gốc: "*Gã chiêm tinh đấy. Gã ngủ đứng thì có. Có khi chết rồi cũng nên. Chắc là người yêu bỏ. Một thằng điên. Một thằng dở hơi. Một thằng say rượu…*" [211; tr.211].; "*Một xác chết tự dưng chạy như bay ra khỏi bệnh viện, đến đứng ở dưới cột đèn"; "một người vừa tự thiêu cháy một cửa hiệu*"… Chu Quý hi vọng Thảo Miên sẽ nhận ra anh, sẽ là miếng giấy quỳ tím cho phép thử về sự thật. Nhưng "*giống như mọi người, nàng lo sợ nhìn tôi. Sau đó có vài chục giây nàng sững người, vẻ mặt cực kì căng thẳng. Nàng quay sang hỏi người bên cạnh: Anh ta làm sao thế nhỉ. Vẻ mặt nàng trở nên y hệt như mọi người, nghĩa là tò mò, dửng dưng và rõ nhất là chờ đợi một trò gì đó do tôi sắp gây ra*" [211; tr.213]. Và chính ở đó, Chu Quý "*cảm nhận được bi kịch của tương lai. Đó là sự vong bản của con người*" [211; tr.274].

Tuyến truyện khám phá tội ác có thể được mở ra đã nhường chỗ cho vai trò thám hiểm tâm lý và cuộc truy lùng bản thể, truy lùng "nhân vật của thời đại" - đó cũng chính là ý tưởng đầy tham vọng mà cuốn tiểu thuyết đã mở ra ngay từ nhan đề "Đi tìm nhân vật" rồi gặp gỡ, tận dụng và làm biến đổi mô hình tiểu thuyết trinh thám.

Tác phẩm *Và khi tro bụi* của Đoàn Minh Phượng nhại thể loại trinh thám trước hết bằng việc "làm mất giá" cốt truyện trinh thám với kết cấu "truyện lồng truyện". Một vụ án mạng xuất hiện ở phần giữa của tác phẩm, khi nhân vật An Mi đi tìm cái chết. Đó là sự lồng ghép tinh vi để nhà văn biến câu chuyện trinh

thám thành một tình huống đặc biệt trong cốt truyện về hành trình đến cái chết của nhân vật chính. Khi An Mi đã quyết định dừng sự tồn tại của mình thì chị ngẫu nhiên phát hiện ra vụ án bí ẩn của gia đình Kempf (được ghi trong cuốn sổ của người trực đêm khách sạn). Vụ án mạng của gia đình Kempf không xuất hiện công khai trên báo chí mà chỉ có một vài người biết, vì vậy nó mang đậm sắc thái bi kịch gia đình nhiều hơn là sắc thái hình sự. Mặc dù không phải vụ án giật gân được xuất hiện ngay từ đầu tác phẩm nhưng đó là sự kiện chiếm đến 11 chương (cụ thể là chương 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16) trên tổng số 17 chương của cuốn sách. Nhân vật An Mi bất ngờ tham dự vụ án Anita - người vợ bị giết vào một mùa đông nào đó và xác bị ném xuống hồ băng. An Mi phải mất hơn hai năm điều tra, đến tận đáp án cuối cùng: thủ phạm giết người chính là ông Kempf khi ông ta tự thú nhận hành động giết vợ. Như vậy, tuyến truyện trinh thám được giải quyết không có sự tham gia của pháp luật mà chỉ bằng sự thú nhận của người chồng. Thực ra, Micheal Kempf, người con trai lớn của nhà Kempf đã điều tra, phát hiện ra bí ẩn cái chết của mẹ và kể lại trong cuốn sổ anh ta trao cho nhân vật An Mi. Cuộc điều tra của An Mi chỉ là xác minh lại sự thật được phơi bày trong cuốn sổ: "Tôi không muốn nhìn thấy kết cục mà không hiểu kết cục đó đúng hay sai".

Và khi tro bụi còn "giải cốt truyện trinh thám" khi biến cuộc điều tra của An Mi để xác minh thủ phạm giết người thành những khám phá về chính bản thân cô. An Mi nhận ra mình, quá khứ của mình từ Marcus, Micheal, Anita,..: "Tôi tưởng tôi là Marcus bị bỏ rơi. Bây giờ tôi chợt hiểu ra mình là Micheal đã chọn lấy sự mất trí nhớ để đổi lấy sự ấm êm trong căn nhà của Sophie". Hành trình xác minh sự thật vụ án gia đình Kempf đã làm sáng dần những kí ức tối tăm để chúng châu tuần lại, kết nối lại giúp An Mi tìm lại chính mình. Nếu trước đây, An Mi chỉ biết mình "là một đứa trẻ mồ côi và đến từ một đất nước có chiến tranh" thì nay, qua Marcus, An Mi còn nhận ra mình bơ vơ, lạc lõng, không có câu chuyện nào để sống. An Mi thấy mình qua Anita - con người không chấp nhận đời sống nhàm chán, tẻ nhạt, có những giấc mơ nồng nhiệt và yêu âm nhạc. Rồi qua Micheal, An Mi thấy mình là kẻ nhẫn tâm bỏ rơi đứa em tội nghiệp. Kí ức của An Mi sống dậy với nỗi ám ảnh tiếng gọi của đứa em gái trong bom đạn

chiến tranh: "tôi đã bỏ rơi đứa em trong cái khoảnh khắc quan trọng nhất của đời tôi và đời nó (…) tôi đã chạy một mình (…) tôi quên mẹ và em, quên tuổi thơ, tôi chưa bao giờ nghe tiếng đạn đại bác rít trong không rồi rơi xuống nơi chúng tôi sinh ra, lớn lên, đã đêm đêm áp má vào lưng nhau ngủ"… An Mi không thể chạy trốn quá khứ tội lỗi được nữa, dù "không muốn câu chuyện ấy có thật" thì giờ đây, cô phải đối diện với chính nó để sống. Để rồi sau đó, cô thú nhận mình đã sống "kí sinh" trên những câu chuyện của các thành viên trong gia đình Kempf: "Hai năm vay mượn, tôi đã sống bằng câu chuyện của người khác, đã nuôi thân thể mình bằng máu từ nhịp đập trái tim của họ, người chết và người sống". Khi phát hiện ra mình qua người khác, tức là khi hiểu cái bất toàn, sự bé nhỏ của kiếp người, An Mi lại tha thiết sống: "Xin cho tôi sống nhìn thấy em tôi một lần, cho tôi giải mối oan này quay về cuộc đời, với sự sống tôi chưa từng được biết và khát khao đến nao lòng".

Không phải là võ đoán khi nói rằng Thuận tự xác lập một mối liên hệ đặc biệt với tiểu thuyết trinh thám trên con đường tìm kiếm bút pháp của mình, trong đó mỗi tác phẩm là một nỗ lực đổi mới: *Made in Vietnam* (NXB Văn Mới, California, 2002), *Chinatown* (NXB Đà Nẵng, 2005, bản tiếng Pháp *Chinatown*, Đoàn Cầm Thi dịch, NXB Seuil, Paris, 2009), *Paris 11 tháng 8* (NXB Đà nẵng, 2006), *T mất tích* (Nhã Nam & NXB Hội nhà văn, 2007 / bản tiếng Pháp *T. a disparu***,** Đoàn Cầm Thi dịch, NXB Riveneuve, Paris, 2012), *Vân Vy* (NXB Hội Nhà văn, 2008), *Thang máy Sài Gòn* (Nhã Nam & NXB Hội Nhà văn, 9/2013/ bản tiếng Pháp *L'Ascenseur de Saigon*, Thuận và Janine Gillon dịch, Riveneuve Editions, 4/2013), *Chỉ còn 4 ngày nữa là hết tháng Tư* (Nhã Nam & NXB Hội nhà văn, 2015). Thuận cũng là dịch giả của một số tiểu thuyết trinh thám/giả trinh thám đương đại của J.M. Manchette, gồm *Xạ thủ nằm bắn* (NXBVăn học, 2007) và *Ba gã cần khử* (NXB Văn học, 2008).

Có thể nhận thấy những dấu vết đầu tiên của mô hình cốt truyện trinh thám ở *Chinatown* (2005) rồi được tô đậm nét thành nhại thể loại ở *T mất tích* (2007) và *Thang máy Sài Gòn* (2013). Thuận từng chia sẻ: "Tiểu thuyết trinh thám với mục đích duy nhất là làm độc giả mất ăn mất ngủ vài ngày, chưa bao giờ khiến tôi quan tâm"[175] mà chủ ý của chị là làm biến dạng mô hình trinh

thám như một cách tái khởi hoạt chức năng trinh thám cho những cuộc dò tìm "cái tôi" bị mất tích trong đời sống đương đại với cái cười đậm chất uy – mua đen. Chia sẻ phần nào với Tạ Duy Anh và những nhà văn khác trên hành trình tìm kiếm câu trả lời cho những băn khoăn có tính triết học về con người, ở Thuận, những "cái tôi" này dường như trở nên bí ẩn và thách thức hơn khi bị đặt vào những không gian xa lạ, với mẫu hình nhân vật tha hương.

Hơi hướng trinh thám ở *Chinatown* có trong một sự kiện dẫn tới hai tiếng đồng hồ kẹt tàu điện ngầm: "*người ta phát hiện một cái túi du lịch vô chủ. Người ta nghi âm mưu đánh bom một cái ga hiu hắt như thế này chứa một âm mưu khác nguy hiểm hơn nhiều*" [239; tr.5]. Có một bối cảnh đương đại được tính đến ở đây: sau sự kiện 11-9, sau những khủng hoảng, bất an trong xã hội khiến mọi sự ngẫu nhiên đều có thể làm người ta nghĩ tới một âm mưu nghiêm trọng. *Chinatown* có thể trở thành một truyện trinh thám hình sự, nếu tác giả đi theo motip "khám phá các âm mưu", có thêm cảnh sát, thám tử, đám đông hốt hoảng. Tuy nhiên, tính chất trinh thám vừa ló dạng đã nhanh chóng bị hoán đổi: thay vì truy tìm thủ phạm bỏ lại chiếc túi thì Kí Ức, cái bí ẩn trong tâm lí người phụ nữ đi tàu trở thành đối tượng của cuộc truy lùng, cũng không kém ráo riết trong suốt 2 tiếng đồng hồ bị mắc kẹt ấy. Không gian di chuyển từ cái bên ngoài (với các hoạt động, khám phá…thường thấy trong các tiểu thuyết trinh thám) sang cái bên trong (tâm lý, những suy tưởng, phán đoán...) của tiểu thuyết tâm lý hiện đại. Nhà văn, do đó, như đang đặt vào óc nhân vật một máy camera quét theo câu chuyện trong đầu nhân vật - câu chuyện đang được chính cô ta viết lại, ở thì hiện tại, và tạm thời ngừng lại ở mốc thời gian 12 giờ.

Bản thân cốt truyện này là một cuộc phiêu lưu khởi đi từ một phiến đoạn của hiện tại đang tiếp diễn và như không thể hoàn thành. Thế giới của những điều bí ẩn chưa được khám phá, hoặc chỉ dần dần được khám phá qua hành động viết, bằng chính các trang viết, chứ không phải bằng nỗ lực và tài ba của nhân vật trong truyện như trong một cốt truyện trinh thám bình thường: "*Thụy là một điều bí ẩn, Chinatown là một điều bí ẩn, Yên Khê là một điều bí ẩn. Yên Khê là bí ẩn đầu tiên. Chinatown là bí ẩn cuối cùng* [239; tr.210]. Viết cũng là một bí ẩn: "*Với tôi, viết không phải để nhớ lại. Cũng không phải để quên đi. Chỉ đến tiểu thuyết cuối*

cùng tôi mới biết viết để làm gì. Chỉ đến tiểu thuyết cuối cùng tôi mới hiểu được Thụy" [239; tr.106]. Một hành trình truy tìm cái BÍ ẨN, chỉ được khám phá qua Kí ức con người, và kí ức của sự viết. Song song với nó, tuyến truyện gắn với nhân vật *tôi* trong tiểu thuyết khác, *I'm yellow*, được viết bởi chính nhân vật *tôi* và lồng trong *Chinatown* cũng hô ứng với tuyến truyện truy lùng điều bí ẩn của cốt truyện chính. Tác phẩm kết thúc không có gì sáng sủa về những bí mật được phát hiện, độc giả phải biến thành thám tử nghiệp dư hay thành một cộng sự của Sherlock Homles, và nhà văn cũng là một cộng sự để tìm biết những điều bí ẩn - chỉ được hình thành và tự phá hủy bằng chính hành động viết. Có thể coi đây cũng là một cuốn truyện "trinh thám lối viết", xét theo một cách nào đó.

T mất tích là sự đẩy xa tới mức cực đoan thành nhại mô hình trinh thám của Thuận. Khi được hỏi về *T mất tích*, Thuận trả lời: "*T mất tích* có hình thức tiểu thuyết trinh thám, cảnh sát hình sự ra vào tấp nập" [174]. Trong một lần trả lời phỏng vấn khác, Thuận nói: "*T mất tích* khiến người viết là tôi bình thản đi vào cuộc phiêu lưu ngay từ dòng đầu, phiêu lưu theo đúng nghĩa là không biết câu chuyện sẽ như thế nào, trang tới sẽ đi đến đâu, la bàn chỉ hướng về mỗi cụm từ "cấm kể chuyện". Thế mà càng viết càng thấy cái đích sao khó thực hiện, nhất là khi T mất tích lỡ mang cấu trúc trinh thám khi nhân vật chính thường ngại phát biểu thành lời, khi cả các tiểu tiết cũng bị đặt lên bàn mổ" [172]. Như vậy, ngay từ trong ý đồ, Thuận đã có tham vọng phá hủy cốt truyện trinh thám theo kiểu truyền thống. Thuận cũng thừa nhận *T mất tích* được gợi cảm hứng từ cuốn tiểu thuyết trinh thám có tên *Xạ thủ nằm bắn* của J.P. Manchette. Nhưng đọc cả hai cuốn tiểu thuyết, người ta thấy Thuận đã "giấu nhẹm" những cảnh đậm sắc thái trinh thám như những tiếng súng và máu chảy trong *Xạ thủ nằm bắn* để đưa người đọc đến cuộc chơi nhại trinh thám mà chị là người phát động. Nói như Thuận trinh thám chỉ là vỏ bọc bề ngoài "Độc giả không thể không nhận thấy "T mất tích" đã nhanh chóng bỏ lại sắc thái trinh thám ban đầu để bước vào một hành trình khác hẳn: không một tiếng súng, không một thây rơi"[173]

Màu sắc trinh thám đã in dấu ngay từ nhan đề: *T mất tích*. Như thường thấy trong những câu chuyện trinh thám, tác phẩm cũng được mở ra từ một tình huống có tính chất "vụ án" hết sức bí hiểm, tưởng không thể tìm ra thủ phạm

(một người phụ nữ gốc Việt là vợ một kế toán - nhân vật xưng tôi - bỗng nhiên biến mất). Chính phó đồn cũng đã xác minh sự phức tạp của vụ án này: "*nói vậy thôi, chứ không có tin gì đâu, trường hợp này có vẻ nan giải đấy*" [241; tr.16]. Thanh tra cảnh sát Delon là người thụ lý vụ án sẽ phải dùng tài trí và phương pháp điều tra hợp lý lần theo dấu vết của kẻ mất tích để phá án. Nhân vật tôi - chồng của T- bị đặt trong diện tình nghi là thủ phạm. Nhìn bề ngoài, rõ ràng việc T mất tích có đủ các thành tố để kiến tạo một tiểu thuyết trinh thám. Nhưng càng đọc càng nhận ra rằng cốt truyện không tập trung vào việc phá án của thanh tra cảnh sát mà di chuyển sang các "ngoại diên" khác có liên quan đến cuộc sống của "tôi". Sự kiện T - người vợ của một nhân viên kế toán kiêm phiếu lương ở một công ty dược phẩm vớ vẩn nào đó - bỗng mất tích chỉ giống như một cái đinh, trên đó treo rất nhiều những "câu chuyện" khác. Người đọc cũng dễ bị đánh lừa bởi những tuyến truyện khác nhau liên tiếp xuất hiện khiến tác phẩm dường như đi lệch khỏi tuyến truyện chính. Khảo sát 17 chương của *T mất tích*, chúng tôi nhận thấy tuyến truyện trinh thám này hầu như không được tác giả chú ý. Chương XVI không có một thông tin nào liên quan tới việc T mất tích, 16/17 chương còn lại mặc dù có dữ kiện liên quan nhưng lại được cung cấp theo kiểu dè chừng, người đọc phải lần tìm từng dấu vết một nằm rải rác như tìm những mảnh vụn của một miếng gương vỡ tung tóe, mỗi mảnh nằm ở một nơi. Có thể nhận thấy dữ kiện được cung cấp liên quan đến cốt truyện trinh thám rất ít và dung lượng cũng chỉ chiếm một phần rất nhỏ trên tổng số 257 trang truyện (ước lượng khoảng gần 8 trang). Hơn nữa, với nhân vật *tôi* – chồng của T, việc T mất tích không trầm trọng, không phải câu hỏi bức thiết tìm ra đáp số. Cốt truyện trinh thám bị lảng tránh đúng như ý đồ của Thuận.

Dù vậy, rõ ràng, trước hết *T mất tích* trở thành một phiên bản nhại của tiểu thuyết trinh thám cổ điển ở ngay những sự kiện bề mặt đó: những tình tiết về quá trình điều tra vụ án của Delon lẽ ra phải được đưa lên bình diện thứ nhất của nội dung thì lại bị đẩy xuống hàng thứ yếu, thậm chí bị phớt lờ.

Sự song hành của nhiều tuyến truyện trong tác phẩm là một điểm đáng chú ý khác về mặt làm phá hủy cốt truyện trinh thám. Bên cạnh tuyến truyện nằm rải rác trong khắp 16/17 chương tác phẩm, các tuyến truyện khác là những

tuyến cốt truyện phụ nhưng lại chiếm dung lượng lớn và gây ấn tượng mạnh. Chúng được lắp ghép lại nhằm mục đích "giải trung tâm" vai trò của cốt truyện trinh thám. Việc lắp ghép này liên tục được "trợ giúp" bởi kí ức, tưởng tượng và các mối quan hệ của nhân vật "tôi". Mỗi tuyến truyện phụ lại là một tổ hợp gồm những "tập hợp con" những phân mảnh truyện.

Tuyến truyện phụ chiếm dung lượng áp đảo trong *T mất tích* là cuộc sống nơi công sở của "tôi" với sự bận rộn đề án mới liên quan đến dây chuyền sản xuất dược phẩm tại Đông Âu; làm việc gấp rưỡi thời gian quy định để được nhận đền bù là lương tháng 13; mốt nháy mắt, vỗ vai, chép miệng, hắng giọng; những chuyện được đem ra bàn tán: vụ lạm dụng tình dục trẻ em mới được phát hiện ở thành phố Anger, buồn chán khi bị phụ nữ bỏ rơi vì những lí do cực kỳ phi lí, đề tài ngoại ô thành phố chỉ được chiếu cố, đề tài giường chiếu và bất động sản luôn được hưởng ứng nhiệt liệt ở mọi nơi, mọi lúc; buổi thảo luận hợp đồng với tay Nga mới; căng tin cung cấp rượu vang, bít tết; sếp vắng mặt thì "cả tầng tứ tung. Các đồng nghiệp lượn lờ như đi chợ. Tán chuyện hành lang mỏi miệng thì vào internet tìm bạn" [241; tr.190]… Những bí mật của công sở được hé mở và những suy ngẫm, tính toán của "tôi" cũng được ghi lại. Đó là những bất mãn về luật lao động và phiếu trả lương; nỗi lo lắng bị mất việc; cái bụng luôn đình công vì suất ăn nhanh buổi trưa; thành kiến về đồng nghiệp Paul cùng phòng có hơi thở cực kì khó chịu; …

Bên cạnh tuyến truyện về cuộc sống công sở, chiếm dung lượng cũng khá đáng kể là tuyến truyện về mối quan hệ với những người thân trong gia đình của "tôi": một ông bố trăng hoa, thông minh, giàu kinh nghiệm; người mẹ kế khôn ngoan thuyết phục "tôi" đi đến một "thỏa thuận hợp tình"; cậu em cùng cha khác mẹ kém "tôi" hai mươi tuổi, sống cách xa hàng nghìn cây số. Lần theo hồi ức "tôi", người đọc biết được mẹ "tôi" đã mất khi "tôi" học phổ thông, "tôi" ở cùng bố đến khi học đại học ở Paris, ông lấy vợ sau khi thay tình nhân liên miên, từ đó không liên lạc cho đến khi "tôi" nhận được thông báo bố ốm nặng từ người mẹ kế ngoại trừ duy nhất một lần "tôi" gửi ảnh Hanah và người bố gửi lại tấm ảnh chụp cùng vợ kế và con trai. Tác phẩm dành gần trọn vẹn hai chương truyện X, XI cho hai mảnh chuyện "tập hợp con": vụ thương lượng phân chia gia tài cho

"hợp tình" và đám tang của người bố. Trong hai phân mảnh này lại bao chứa những phân mảnh: chuyện đối đầu giữa mẹ kế và Anna, chuyện một bà già qua đời để lại ba triệu quan trong tài khoản, cuối cùng lại rơi vào tay chính kẻ thù của mình…

Còn có một tuyến truyện về "lịch sử" giường chiếu của "tôi": chuyện lần đầu tiên làm tình với một con bé cùng trường vào năm đầu tiên trung học "không nhớ là chúng tôi đã cởi quần áo thế nào và bắt đầu làm tình ra sao" [241; tr.245]; chuyện một đêm phiêu lưu với một nữ giáo viên: "cô ta có hẳn một cái roi như diễn viên dạy thú, (…) mỗi khi tôi mở miệng (không phải để nói ra mà để lấy hơi) thì cô ta giơ roi lên quất một cái (may mà chưa lần nào trúng vào dương vật)" [241; tr.189]. "cô từng hăm hở rút rỗng thân xác tôi thế nào thì bây giờ lại hăm hở trút đầy tâm sự thế ấy" [241; tr.82]; chuyện làm tình đầy ấn tượng với Anna trong nửa tiếng đồng hồ sau lễ tang bố khi chuẩn bị quay về Paris…

Một trong những tuyến truyện khác kể về cuộc sống của "tôi" và con gái Hanah sau khi T mất tích: "tôi" đã phải chăm sóc Hanah, cuối cùng quyết định chi một khoản tiền để ông bà gác cổng phụ trách việc đưa đón con bé; những truyện về khu HML nơi "tôi" ở: chuyện bọn trẻ trong đốt pháo sáng làm cháy xe Peugeot mới mua của ông bà gác cổng; con bé Vi đã bỏ trốn đi vì bị gả cho một "thằng già thối tha"; chuyện "tôi" biết ở tàu điện ngầm trong một chuyến công tác: một cụ già có cuộc đời rất ổn định, đến năm 70 tuổi bà quyết định bỏ đi sau khi đã để lại ngôi nhà cho con gái, nhưng bà liên tục bị thám tử tư do con gái thuê theo dõi đưa về trại dưỡng lão, cuối cùng bà quyết định tự tử nhưng đã làm đến lần thứ mấy mươi mà vẫn không thành công…

Đặc biệt hơn cả là những tuyến truyện sản sinh từ trí tưởng tượng của nhân vật tôi, có thể kể tới tuyến truyện về gia đình sếp và tuyến truyện tình yêu li kỳ.

Thứ nhất, *tuyến truyện về gia đình sếp:* Brunel-vợ-con trai nuôi: chuyện "ông ăn chả, bà ăn nem"; chuyện âm mưu li dị thất bại …Thứ hai, *tuyến truyện tình yêu ly kỳ k*éo dài trong suốt hai mươi năm của người bố nhân vật tôi với Anna "khi ông mới đặt chân đến X và cô ta là một thiếu nữ mười bảy mười tám tuổi mơ màng" [241; tr.182]. Chuyện tình yêu ngoài giá thú của người cha và Anna trong tưởng tượng của *tôi* còn là nguyên nhân khiến nhân vật "tôi" tiếp tục tưởng tượng

ra câu chuyện đấu trí của người cha với bà mẹ kế để hoàn thiện nội dung tờ di chúc. "Tôi" còn hình dung ra chuyện người đồng nghiệp Paul bị suy tim giai đoạn cuối phải cấp cứu đúng hôm tôi vắng mặt ở công ty như thế nào, cô đồng nghiệp chưa biết mặt ở cùng công ty đến năm chín mươi tuổi ra nghĩa địa "mùi đàn ông vẫn chưa được ngửi" ra sao…

Thuận để cho các tuyến truyện phụ "diễu hành" liên tiếp, những tuyến truyện do tưởng tượng mở tiếp tưởng tượng còn tuyến truyện trinh thám rút cục chỉ thấp thoáng đâu đó trong *T mất tích*. Thậm chí, phần lớn những tuyến truyện phụ cũng xuất hiện theo kiểu đứt đoạn, không liền mạch, lúc ở thì quá khứ, lúc hiện tại, khi tương lai, khi tưởng tượng, sự xâu chuỗi chỉ nằm trong mạch ngầm văn bản. Tuyến truyện trinh thám dường như đã bị "mất tích" - và đó chính là cách Thuận lôi kéo người đọc vào trò chơi "dò mìn". Sự luân phiên liên tục của các tuyến truyện phụ khiến người đọc nhiều lúc bị lạc vào đó, sao nhãng hẳn tuyến truyện chính.

Có thể nói, Thuận đã thực hiện thành công "âm mưu" phá hủy cốt truyện trinh thám cổ điển. Nhan đề tác phẩm là *T mất tích*, nhưng cái án được phá không phải là tìm ra thủ phạm, hay nạn nhân, mà phát hiện ra rằng việc T mất tích là tất yếu, bởi nếu anh chồng có tìm thấy T và cố gắng kéo T trở về thì T lại giống như bà già ngồi trên đường ray đợi tàu cán chết vì không chịu nổi hai từ "ổn định". Khi phát hiện ra điều ấy, đồng thời "tôi" cũng "khải thị" ra rằng mình sống trong trạng thái yên ổn đến giả tạo, nhàm chán đến tê liệt: "Hình như từ trước đến nay tôi chưa có ý định làm xáo trộn bất cứ điều gì, từ việc cho thêm một phần tư thìa muối vào món cá xốt kem đến việc lấy bánh sừng bò khỏi lò vi sóng năm giây sớm hơn chỉ dẫn" [241; tr.256]. Cuộc truy tìm T mất tích cuối cùng cho một kết quả hoàn toàn khác, không tương thích với bài toán cần giải. Đi chệch khỏi kết quả thường thấy của tiểu thuyết trinh thám cũng là cách *T mất tích* nhại lại thể loại vốn được coi là văn chương loại hai này. Có thể nói, về mặt ý hướng xây dựng cốt truyện, *T mất tích* là một chủ ý nhại trinh thám một cách điển hình trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

Xét từ kĩ thuật nhại thể loại trinh thám, cuốn *Thang máy Sài Gòn* không đi xa hơn so với những cuốn khác của Thuận, nhất là *T mất tích* đã tập họp và kết

tinh trọn vẹn những thành tố của nhại trinh thám nhưng nó là một chất lượng tổng hợp mới, như sự gom lại của cả *Chinatown* và *T mất tích*: những nhân vật tha hương, những biến cố mở đầu "mấp mé" những câu chuyện về một thám tử, bối cảnh thời bao cấp ở Việt Nam và Paris của dân nhập cư… Sự bất ngờ của độc giả có thể giảm đi phần nào khi đoán được "trò chơi" quen của Thuận, với cái xương sống trinh thám của *T mất tích*, dẫu mở rộng và đa dạng hơn về không gian, thời gian, bối cảnh…Tụ hội ở đây: cái bí ẩn của *T mất tích*, cái rùng rợn đáng sợ nằm trong dự đoán ở đoạn mở đầu *Chinatown* đã hóa thành một tiềm năng của một vụ án hình sự thật, vì cái chết xuất hiện (sau nhiều năm trở lại Sài gòn, người mẹ bỗng gặp tai nạn trong thang máy tư gia của con trai cả. Cái thang máy trang hoàng, đặc sản của một tư gia bề thế, chạy êm như ru buổi khánh thành, chạy êm như ru sau ba hôm đó, vậy mà "mẹ lại bị rơi vào khoảng trống, từ tầng thượng xuống tận tầng trệt, nơi hộp thang nằm lì như không nhận được lệnh nào"). Và Thuận như muốn thử thách cảm giác của người đọc tưởng đã quá quen với những tin tức về tai nạn giao thông trên báo hàng ngày: "Thi thể của cụ nhà rơi từ tầng thượng xuống tầng trệt nát bấy, chỉ còn mỗi khuôn mặt là nguyên vẹn." Hành trình đi tìm sự thật, ở cuốn tiểu thuyết này, do đó, mở ra mệt mỏi, nặng nề, như bước vào một cuộc điều tra hình sự. Hàng loạt lập luận sau đó được đưa ra, đến từ óc suy lý của nhân vật chính quen thuộc trong các tiểu thuyết của Thuận - nữ giáo viên dạy tiếng Việt ở Paris. Nhưng cũng như những tiểu thuyết khác, sự kiện rùng rợn xảy ra với một gia đình có thể làm nóng các tờ báo rao vặt hình sự ấy đã lui dần vị trí để nhường chỗ cho một "vụ án cá nhân" khác mà cô vừa là điều tra viên vừa có thể là nghi phạm hay tòng phạm, dù manh mối chỉ là một tấm ảnh đen trắng trong cuốn sổ tay của người mẹ chụp một người đàn ông tên là Paul Polotski, cuốn sổ tay như vật báu bí mật của người mẹ xấu số. Sáu tháng trời ròng rã theo đuổi người đàn ông lạ mặt ấy, nữ nhân vật theo dấu các không gian Hà Nội, Sài Gòn và những bước chân Paris. Nhưng một lần nữa, tuyến truyện "theo dõi người đàn ông này" lại trở thành một cái cớ, một cái cớ "bóc củ hành", để nhân vật chính tìm kiếm, hay lẩn trốn một "vụ án" khác, vụ án như thể không biến cố nhưng cần sự đối mặt cá nhân, thực sự phải là riết róng cá nhân: đứa con trai mắc bệnh tự kỉ tên Mike và cuộc đời bà mẹ đơn thân, và cuộc tình với người đàn

ông bí mật Kai. Truyện lồng truyện, truyện mở ra truyện, như những đường hầm trong đường hầm, những đường hầm dẫn về một đường hầm khác, những móc nối khó gỡ của vô số câu chuyện về tình yêu và cuộc đời con người.

Trong tiểu thuyết này, không gian gia đình, như cái lõi sâu nhất của không gian xã hội, đã bị trưng lên, trình diễn như thể không gian của một hiện trường vụ án. Ở khía cạnh nào đó, không gian hiện trường trần trụi mà bí mật ấy thức tỉnh nỗi kinh hoàng về những bi kịch gia đình kéo dài triền miên qua nhiều thập kỉ và di chuyển nhiều không gian. Cái bi kịch của sự xa lạ trong gia đình trở nên rõ ràng hơn với những tương phản: tình yêu với người đàn ông xa nửa vòng trái đất trở thành đốm lửa leo lét nuôi dưỡng cuộc sống của người mẹ, trong khi cuộc sống chung của gia đình đó lại lạnh lẽo, xa xôi và kết thúc mù mịt, những sự kiện rút cục chỉ đủ để làm thành một hiện trường thản nhiên của một vụ án mạng hay sân khấu diễn "chơi" của những sự tha hóa trụi trần trong đời sống con người.

Đám tang người mẹ dễ làm người ta liên tưởng tới đám tang nổi tiếng trong tiểu thuyết của Vũ Trọng Phụng, nó còn lạnh lẽo hơn, xa cách hơn, "sang chảnh" hơn, chuyên nghiệp hơn. Một thứ sàn diễn của những quan hệ, một cảnh không thua kém phim Hollywood, kinh hoàng, buồn cười và đau đớn ở chỗ, người chết - bà mẹ đã "đóng đạt nhất" vai diễn người chết của mình. "Tất cả những người ở đây không phải đang tiến hành đám tang của mẹ mà đang diễn chung với nhau một kịch bản phim, với một bảng phân vai như thế này:

Anh Mai - trong vai con trai trưởng.

Em - trong vai con gái thứ,

Cái Ngọc và thằng Mike - trong vai cháu nội và cháu ngoại,

Khách tới dự - trong vai khách tới dự,

Chục thanh niên cầm máy ảnh - trong vai thợ chụp ảnh kiêm nhà báo,

Mấy chục thanh niên cầm điện đài di động - trong vai bảo vệ phường kiêm nhân viên của anh Mai,

Mẹ - vai người quá cố." [243; tr.16]

Và, đó, "người chết thực sự vào vai người chết": "Đám tang mẹ thành tác phẩm điện ảnh (về sau không ít người so sánh với Hollywood), công lao đầu tiên

phải kể tới là anh Mai, nhà sản xuất kiêm đạo diễn. Công lao tiếp theo, không kém quan trọng, em mạo muội nghĩ rằng lại thuộc về mẹ." "Có vẻ chính sự hiện diện của mẹ, đẹp đẽ và sang trọng trong quan tài kính, như một diễn viên gạo cội, đã truyền cảm hứng diễn cho những người xung quanh" [243; tr.17]. Ở đây, cái gương mặt sàn diễn của đời sống hiện đại đã hiện ra, và người đọc tự đối mặt với chính nguy cơ sắm vai của mình.

Hành trình của Thuận qua ba tiểu thuyết vừa phân tích ở trên, theo một mạch cốt truyện, thực sự là hành trình "trinh thám" lối viết: sự rụt rè hé mở ở *Chinatown* được đẩy lên đỉnh cao và hoàn chỉnh ở *T mất tích*, và cuối cùng tổng hợp lại trong một chiều sâu mới ở *Thang máy Sài gòn*. Có thể xem là Thuận đã hoàn tất trò chơi với tiểu thuyết trinh thám.

3.1.1.2. Phá hủy sự hoàn kết và phán quyết đạo đức - yếu tố hấp dẫn nhất của cốt truyện trinh thám

Phá hủy sự hoàn kết thể hiện ở điểm bí ẩn trinh thám không được giải quyết triệt để như trong mô hình truyền thống. Cuộc điều tra của các nhân vật đều không đi đến sự thật rõ ràng.

Trong *Đi tìm nhân vật*, vụ án thằng bé đánh giầy đậm nét ở chương đầu nhưng bị bỏ lửng ngay sau đó. Kết thúc truyện, sự thật của vụ án không được làm rõ. Cuối cùng, "cái án chính" không được phá, không rõ thủ phạm là ai, nguyên nhân nào khiến thủ phạm giết thằng bé đánh giầy. Người đọc chỉ biết rằng, thông qua lá thư của một kẻ giấu mặt gửi cho Chu Quý, thì Chu Quý không phải thủ phạm, không liên quan tới vụ một kẻ hung đồ đã đâm vào cổ họng thằng bé đánh giầy bằng dao nhọn cách đây vài năm. Điều này trái ngược hoàn toàn với nguyên tắc bắt buộc đưa ra đáp án ở cuối tác phẩm của truyện trinh thám đích thực.

Sự mất tích của T trong *T mất tích* cũng không có đáp án. Người đọc không có câu trả lời cho lí do vì sao T mất tích, T đang ở đâu... vốn là yêu cầu buộc phải trả lời của truyện trinh thám. Cuộc điều tra của thanh tra Delon không tiến triển, cuộc điều tra của nhân vật "tôi" không thu được kết quả gì, chỉ là ngẫu nhiên, là cách giết thời gian. Chỉ có một giả thiết khép lại tác phẩm: T bỏ đi vì chán sự tẻ ngắt của cuộc sống và không có ý định quay về, không mong được tìm thấy.

Và khi tro bụi có vẻ đã hoàn kết cốt truyện bởi thủ phạm đã tự thú nhận nhưng cũng đầy ngụy tín bởi chẳng có nhân chứng, không có tang chứng, vật chứng được xác minh. Hơn nữa, vẫn còn đó nỗi nghi vấn về nhân vật Sophie. Sophie can dự khá sâu vào vụ án mạng này nhưng rất khó để xác định cô ta là đồng phạm hay chỉ là người an ủi những tâm hồn tội lỗi (ông Kempf) hoặc đau khổ (Micheal). Sophie là tình nhân của cả ông Kempf và Micheal. Cả ông Kempf sau khi giết vợ và Micheal sau khi biết sự thật về cái chết của mẹ đều tìm đến Sophie. Theo lời của Sophie, ông Kempf không giết vợ mà bà Kempf bỏ đi vì buồn chán, dẫn theo cả con trai nhỏ Marcus; Micheal đau khổ nên tưởng tượng ra chuyện cha giết mẹ. Liệu Sophie tìm cách đánh lạc hướng sự thật về vụ án mạng hay có một sự thật khác nữa? Trong suy nghĩ của Micheal - đứa con có mẹ bị cha giết, thì động cơ để cha làm việc đó là để lấy Sophie. An Mi cũng đặt ra một loạt nghi vấn mà không có lời đáp: "Ông giết vợ để được gần Sophie? Hay Sophie muốn vợ ông chết bằng bàn tay của ông? Hay Sophie là một thiên thần chỉ đến cứu ông sau khi ông đã phạm tội một mình?", "Buổi sáng đó Sophie giúp ông kéo xác Anita xuống hồ có phải không?". Đặc biệt, trong suy nghĩ của An Mi – vị thám tử bất đắc dĩ thì việc thú nhận của ông Kempf hay sự thật ngụy tín kia thật vô nghĩa: "Tôi vẫn chưa được nghe chính ông cho tôi biết là ông có giết vợ hay không... nếu biết sự thật, tôi làm gì với nó? Tôi không biết làm gì với nó hết"[229; tr.109].

Ở tất cả những cuốn tiểu thuyết nhại trinh thám, người đọc cũng không thấy bất cứ phán quyết nào về đạo đức. Thậm chí, nếu đúng là tìm ra thủ phạm như trong *Và khi tro bụi* thì cũng không hề có phán xét nào dành cho kẻ có tội.

Như vậy, tiểu thuyết nhại trinh thám đã phá hủy cốt truyện ở chính chức năng và tính chất hấp dẫn nhất của nó. Cốt truyện trinh thám với các vấn đề liên quan tới tội phạm và âm mưu, sự bí ẩn đòi được làm sáng tỏ bằng điều tra phá án… tự tước bỏ vai trò của nó, trở thành điểm xuất phát cho những tuyến truyện khác song hành, làm lệch tâm cốt truyện và "đánh lừa" người đọc, hay đồng thời dẫn dụ người đọc vào cuộc chơi. Nó không có kết thúc "làm thỏa mãn trí tò mò", không làm sáng tỏ được bí ẩn ban đầu, nó phá hủy cốt truyện kiểu hoàn kết, không thỏa mãn người đọc như trinh thám cổ điển. Sự phá hủy và làm biến dạng

cốt truyện theo mô hình này đảm bảo cho tác phẩm tính chất phiêu lưu, đồng thời, hoán đổi chức năng của phiêu lưu: chúng không mở ra những cuộc phiêu lưu của hành động và không gian thực, mà nhiều hơn, mở ra cuộc phiêu lưu của tâm lý, cuộc truy tìm bản thể con người hiện đại và của chính lối viết. Trong chừng mực nào đó, các tiểu thuyết của Tạ Duy Anh, của Thuận hay của Đoàn Minh Phượng đều có sự gặp gỡ, tương đồng. Chính bằng cách nhại cốt truyện trinh thám như thế, các tiểu thuyết này lại dẫn tới nhiều vấn đề khác của con người và xã hội hậu hiện đại.

3.1.2. Parody/Nhại/giải bỏ nhân vật trinh thám

Kiểu nhân vật cặp đôi thám tử - tội phạm là kiểu nhân vật đặc trưng của truyện trinh thám, nhà thám tử bao giờ cũng có nhiệm vụ truy tìm kẻ phạm tội để tìm ra đáp án cho điều bí ẩn. Nói cách khác, nhân vật thám tử là linh hồn, là cơ sở giúp định danh văn học trinh thám. Nhân vật thám tử trong các tiểu thuyết trinh thám cổ điển có đặc trưng là trách nhiệm với công việc, đam mê nghề nghiệp của mình. Tuy nhiên, trong các tiểu thuyết nhại thể loại trinh thám mà chúng tôi đề cập, kiểu nhân vật này đã bị giải thiêng, bị phá hủy, đồng thời mô hình cặp đôi thám tử - tội phạm cũng bị phá bỏ. **Các nhân vật đóng vai trò thám tử** trong *Đi tìm nhân vật, T mất tích, Và khi tro bụi,…* đã **vào vai trong những tình huống đặc biệt của cuộc đời một cách ngẫu nhiên, bất ngờ và đều xao lãng, thiếu trách nhiệm hình sự**.

Nhân vật Chu Quý trong *Đi tìm nhân vật* vốn là nhà báo nhưng lại có một hứng thú đặc biệt trước các kiểu chết ngẫu nhiên như trò đùa của số phận. Vì vậy, Chu Quý sắm vai thám tử điều tra vụ án thằng bé đánh giầy một cách đầy tự nguyện: "Vì một thôi thúc nhuốm màu bi kịch mà tôi không thể diễn tả được. Về sau này, rồi quý vị sẽ thấy, tôi hiểu rằng hóa ra tôi chỉ tiếp tục cuộc truy tìm hắn". Với vai trò của thám tử, Chu Quý xác định "Đây là một vụ án xương xẩu - theo ngôn ngữ của giới chuyên môn"; và suy luận để khoanh vùng hiện trường vụ án: "Tôi đinh ninh thằng bé ngã gục ở gần nơi ngã tư, vì chỗ đó hội tụ rất nhiều điều kiện cho một cú ngã ngoạn mục". Với tư cách thám tử, Chu Quý nhiều lần tới phố G nhưng thực chất chỉ có hai lần anh tìm nhân chứng để lấy thông tin về vụ thằng bé đánh giầy. Lần điều tra thứ nhất, Chu Quý phải tới phố

G, vào một ki ốt, rồi đến cửa hiệu bán đồ lót "Hơn cả sự gợi cảm", rồi lại lạc vào quán Bar "Cảm giác thiên đường". Anh mất nửa ngày dò hỏi thông tin từ các đối tượng ở xung quanh hiện trường như: lão chủ ki ốt, gã đàn ông chủ của "cô hoa hậu chó", các cô gái trong quán Bar, cô chủ cửa hiệu "Hơn cả sự gợi cảm", mụ chủ "Cảm giác thiên đường", cô chủ quán nước,…Lần điều tra thứ hai cũng vẫn địa điểm đó, đối tượng đó nhưng cũng không thu được kết quả khả quan. Chu Quý còn tự sắm vai thám tử để điều tra vụ án tiến sĩ N, vụ cái chết của ông già gác rừng, cái chết bí ẩn của cha mình,…. Tin vào tư cách điều tra của bản thân, Chu Quý lại có những phẩm chất của một thám tử thực thụ. Đây là lập luận của anh về việc có nên bỏ vụ thằng bé đánh giầy hay không: "Về mặt nghiệp vụ thì rõ ràng vụ này bất lợi vì nạn nhân chỉ như con ong, cái kiến. Người ta thích những cái chết bự hơn bởi bao giờ cũng nhiều giả thiết đi kèm".

Nhiều lúc Chu Quý định bỏ cuộc vì chán nản: "Hay là thôi quách vụ này đi". Càng đắm chìm vào vai thám tử, Chu Quý lại càng biến cuộc điều tra vụ án thành cuộc điều tra chính bản thể hiện tồn. Càng về sau, có vẻ như Chu Quý càng không còn nhớ vụ án thằng bé đánh giầy, nó chỉ được gợi nhắc đâu đó như một vùng mờ của kí ức khi gặp một người đàn ông bí ẩn đi qua đường: "Ông ta là ai nhỉ… Hình ảnh ông ta vừa gắn với một cái gì đó thuộc về quá khứ, với chiến tranh, với thằng bé đánh giầy nào đó bị đâm chết", hay khi chính anh hất cẳng một thằng bé đánh giầy nào đó: "Có thể từ một tình huống tương tự như thế này mà một thằng bé đánh giầy nào đó bị đâm chết".

Bằng nhân vật Chu Quý, vai thám tử điều tra đã được nhại công phu để biến thành một trò diễn khi anh ta càng lúc càng trở nên vô hình với vô số bản sao. Khi những người ở phố G dù đã gặp mà không nhận ra anh, anh càng củng cố niềm tin "rất có thể tôi không phải là tôi". Trang Chu có giấc mơ hóa bướm để tỉnh dậy không biết mình là bướm hay bướm là Trang Chu, thì ở đây, Chu Quý cũng đầy nghi vấn về sự vong thân của mình: "Rút cục thì mặt mình là mặt thật hay mặt bịa?". Để rồi "Cái ý nghĩ tôi không phải là tôi cứ bám chặt lấy tôi như một điều phi lí nhất cứ tồn tại", tôi quyết định tìm tôi - tìm Hắn: "Nhưng tôi là ai nhỉ? Hay tôi chính là cái thằng cha đi hỏi về cái chết của thằng bé đánh giầy? Tự dưng tôi muốn đi tìm hắn để xem hắn có phải là tôi không? Hay tôi là hắn từ lúc

nào mà tôi không biết? Hay tôi đã không còn là tôi từ đời tám hoánh nào rồi? Vậy thì tôi là ai? Là hắn hay là một tôi khác? Tôi là ai? Tôi phải bằng mọi cách biết tôi là ai. Khi đó vấn đề thằng bé đánh giầy cũng được sáng tỏ. Bởi vì biết đâu chính nó, chuyện nó bị đâm chết chỉ là do hắn phịa ra để kiếm cớ. Tôi trở nên không kiểm soát nổi ý nghĩ của chính mình, trong đó mối nghi ngờ tôi không phải là tôi cứ ngày một tăng lên. Có lúc nó làm tôi quay cuồng, muốn hét lên thật to câu hỏi: Tôi là ai? Là tôi? Là hắn? Hay không phải là tôi" [211; tr. 205 - 206].

An Mi trong tiểu thuyết *Và khi tro bụi* ngẫu nhiên trở thành thám tử điều tra vụ án gia đình Micheal Kempf. Tuy nhiên, cô không khám phá vụ án giống các thám tử chuyên nghiệp mà chỉ có mục đích xác minh thủ phạm giết người xem có đúng với những trang ghi chép của Micheal trong cuốn sổ không. Ban đầu, An Mi từ chối việc làm thám tử bất đắc dĩ này: "Tôi *từ chối* làm cái người duy nhất gánh vác câu chuyện của anh, gánh vác bất cứ sự thật hay điều hoang tưởng nào trong quyển sổ này (…). Tôi *từ chối*". Nhưng rồi dưới ma lực của việc muốn tìm hiểu sự thật, cô đã mất hai năm đi đến những địa điểm chưa từng biết, gặp những người chưa từng quen để tìm thông tin liên quan tới vụ án. Cô tìm đến nhà trẻ mồ côi ở Weilenthal để gặp Marcus, đến đường Moosweg để hỏi Sophie, gặp Micheal và trò chuyện với những người hàng xóm của gia đình Kempf, đến bệnh viện để gặp ông Kempf, đến căn nhà gia đình Kempf đã ở để tìm di vật của bà Kempf trong tầng hầm… An Mi tỏ ra là một thám tử nghiêm túc, có năng lực và trách nhiệm khi vất vả dò la tin tức, tìm nhân chứng, tìm vật chứng, tìm địa điểm, lấy khẩu cung… Những giả thiết và suy luận của cô cũng rất lô gic và sắc sảo. Cô luôn suy luận và đặt ra những câu hỏi: "Một đứa con trai nhỏ có thể tiếp tục sống với cha sau khi biết người cha ấy đã giết mẹ mình không?", "Có người mẹ nào có thể bỏ đứa con trai của mình, đi và không bao giờ gửi thư, không bao giờ gọi điện thoại về không?", "Tôi muốn nói về đôi thứ không ổn trong câu chuyện của anh. Có thật cha đã giết mẹ không? Lấy việc ông đã đẩy con chó chết xuống hố làm bằng chứng nó vu vơ đến nỗi tôi không muốn bàn tới. Nếu Marcus nhớ lại đêm em trốn đi vì thấy cha giết mẹ, lời khai của một đứa bé bốn năm sau ngày sự việc xảy ra mà lúc xảy ra đứa bé mới bảy tuổi, nó có thể sai. Anh chưa thực sự biết cha có giết mẹ không".

Thế nhưng, khi đã bước vào hành trình đi tìm sự thật, nhiều khi An Mi mệt mỏi và lại quyết định từ chối vai trò thám tử của mình khi yêu cầu ông Kempf tùy ý kết luận vụ án: "Ông là người tôi sẽ mang trả câu chuyện của con ông, sẽ kể thêm cho ông những ngày tôi lặn lội tìm những bóng ma của gia đình ông, và câu chuyện của Sophie. Để ông là người kết luận nó, không phải tôi" [tr.103]. Hơn nữa, khi đã đi đến đích của sự thật, với An Mi cũng thật vô nghĩa: "Tôi vẫn chưa được nghe chính ông cho tôi biết là ông có giết vợ hay không. Nhưng giờ này tôi không cần biết nữa (…) Nếu biết được sự thật, tôi làm gì với nó? Tôi không biết làm gì với nó hết" [229; tr.109]. An Mi cũng không có niềm hoan hỉ của một thám tử phá được vụ trọng án. Với cô, đó chỉ là một câu chuyện mình sống nhờ, đã "đọc câu chuyện của một người khác, mượn nó làm câu chuyện của chính mình để sống trong hai năm". Cuối cùng, cô cũng hoài nghi chính cái sự thật của vụ án mà chị mất nhiều công sức để điều tra. Trong bức thư chị viết cho ông hiệu trưởng trại trẻ mồ côi nơi Marcus sống, An Mi đã đặt ra một loạt nghi vấn: "Cây đàn này của Anita Kempf, mẹ của Marcus. Có lẽ bà đã chết. Có lẽ chồng bà giết bà. Có lẽ Marcus đã trông thấy và bỏ chạy vào rừng vào một đêm tháng giêng, trời lạnh nhiều độ. Em mất trí nhớ có lẽ từ hôm đó" [229; tr.165].

Vậy là, câu chuyện của An Mi cũng là câu chuyện không có hồi kết, sự tham dự và phiêu lưu, nỗ lực của các nhân vật trong hành trình truy lùng sự thật thực chất là một hành trình dẫn tới *hoài nghi* hơn là *sáng tỏ,* hành trình tìm sự thật lại là hành trình làm biến dạng sự thật. Rút cục, không ai là thám tử, không ai là tội phạm, không ai có thể có quyền phán quyết về quyền năng điều tra và sự thật về cuộc đời, về con người, về những bi kịch của con người.

Có một sự "dấn thân" vào thể loại trinh thám mạnh mẽ hơn ở Thuận qua hệ thống nhân vật. Nếu *Chinatown* không xuất hiện nhân vật thám tử thì ở *T mất tích*, ta gặp những nhân vật thám tử thực sự, và chúng đều trở thành những hình tượng nhại: cả thanh tra cảnh sát Delon - thám tử thực thụ và "Tôi" - với tư cách thám tử nghiệp dư.

Thanh tra cảnh sát Delon được đặt trong quan hệ đối sánh với tài tử điện ảnh Alain Delon - người thường vào vai các thanh tra cảnh sát tài ba khiến tính chất nhại của nhân vật càng rõ nét. Ban đầu, Delon tạo ấn tượng về một cảnh sát

phá án danh tiếng thường đi kèm với chú chó thám tử nhưng đó lại chỉ là một chú chó thám tử trong ảnh lồng khung kính: "Trang trọng trên tường là chân dung lồng kính một con chó berger, rất giống Rex của hình sự nhiều tập Đức. Cũng dễ hiểu nếu Rex được các thanh tra cảnh sát cho lên bàn thờ mặc dù vẫn còn sống nhăn răng (hội điện ảnh vừa tổ chức kỉ niệm sinh nhật lần thứ ba mấy của nó - viên bác sĩ thú y chuyên chăm sóc Rex tuyên bố với các nhà báo là chưa thấy con cẩu nào dẻo dai như thế, và có lẽ nó sẽ có tuổi thọ rất cao). Phim mục của Rex chẳng kém phim mục của các ngôi sao hành động khác. Người ta đồn rằng nó có rất nhiều fan trong giới cảnh sát" [241; tr.112]. Nhân vật tôi phỏng đoán: "Hôm nay, trước khi đến gặp Delon tôi đã tưởng sẽ được dịp mỏi mắt với chân dung của ngôi sao điện ảnh Pháp (rất có thể vì mê các vai hành động của Alain Delon mà hắn ta đã quyết định vào ngành cảnh sát và tiếp tục lên đến chức vụ đại úy). Thế mà chỉ có mỗi Rex ngự trị trên tường. Thật không hiểu ra làm sao. Tự dưng tôi hơi có cảm giác bất an" [241; tr.114].

Sự xuất hiện của Delon thực chất lại chỉ là một vở diễn mà hắn đang sắm vai chính để nhại lại các thám tử trong tiểu thuyết trinh thám: "Dưới ánh sáng nhức nhối của bốn cây nê-ông và ba bóng hallogen, lừng lững một thằng người trong măng tô dạ đen, mũ phớt đen và kính râm to bản. Kẻ nào yếu bóng vía nhất định sẽ tưởng Alain Delon đang từ phim đi ra. Thằng người thấy tôi không phản ứng gì thì có vẻ không hài lòng, mắt hắn được kính râm to bản che kín nhưng tôi vẫn thấy môi hắn mím lại, yết hầu giật liên hồi. Hóa ra đại úy cảnh sát cố tình dựng lên vở diễn này để gây ấn tượng với tất cả những ai mới đến gặp lần đầu, và có lẽ tôi là một trong số ít đã tỏ ra thờ ơ. Hắn đã triệu tập chúng tôi vào đầu giờ, để chúng tôi ngồi đợi một mình trong phòng, chờ cho tay đồng nghiệp đỏm dáng đến làm việc, bật hết công tắc đèn xong lại cầm sổ công tác đi ra ngoài, hắn mới từ từ bước vào phòng (hắn chọn thời điểm chúng tôi gục mặt xuống đất vì không chịu được nữa ánh sáng nhân tạo quá mạnh). Rất nhiều người đã giật mình hốt hoảng khi thấy Alain Delon hiện ra trước mặt, nê-ông và đèn hallogen càng làm cho vở diễn thêm ấn tượng. Hắn nhất định không nhúc nhích để cho đám người yếu bóng vía kia hết trợn trừng mắt lại đi một vòng xung quanh chiêm ngưỡng. Hắn biến thành ngôi sao trong năm phút thậm chí mười phút. Hắn đã thành công nhiều lần

như thế, vì người yếu bóng vía bao giờ cũng đông hơn những kẻ còn lại. Tôi tự nhủ nếu phải lên gặp hắn ngay từ cách đây mấy ngày thì rất có thể tôi cũng sẽ thuộc về đám đông yếu bóng vía ấy" [241; tr.118-119]. Cách phục trang, điệu bộ, giọng nói của Delon càng cho thấy hắn đang sắm vai: "Hắn bỏ mũ, cởi măng tô, bên trong là một bộ com-lê đen đúng mốt và mới toanh. Nhưng cặp kính râm to bản thì hắn không chịu tháo. Dầu sao thì cũng nhờ nó mà khuôn mặt hắn được che đi một phần khá lớn" [241; tr.120]; "Lúc mới vào, hắn đút chúng vào túi áo măng tô, bây giờ khi không còn măng-tô nữa thì hắn đút vào hai túi quần tây. Chân hắn gõ gõ xuống sàn theo một điệu nhạc tưởng tượng. Phải công nhận là nếu nhìn hắn từ xa hai mươi mét thì tôi cũng ngỡ là Alain Delon" [241; tr.121], "Đây là lần đầu tiên tôi nghe giọng thật của hắn và thú thực là thấy giống giọng Alain Delon một cách không ngờ. Hoan hô đại úy thanh tra cảnh sát. Tôi tưởng tượng hắn ăn kiêng và tập thể thao ghê gớm lắm mới có được cái dáng như tài tử điện ảnh" [241; tr.122]. Khi sắm vai, Delon không chỉ nhại đơn mà còn nhại kép: vừa nhại lại tài tử điện ảnh A.Delon vừa nhại chính hắn. Cái miệng và những chiếc răng là thủ phạm tố cáo chính sự giễu nhại ấy: "Đúng là cái miệng của hắn không nên để cho người khác nhìn gần (lúc nãy hắn đã cố tình đứng lại ngay cạnh cửa ra vào và khéo léo giữ cho vành mũ phớt hắt bóng xuống cả khuôn mặt). Không biết có phải do di truyền hay vì bố mẹ hắn không để ý đến việc thay răng của hắn lúc bé mà miệng hắn cố ngậm bao nhiêu vẫn bị hở. Đó hẳn phải là nỗi đau khổ to lớn nhất của hắn từ trước đến nay, thế nên khi hắn thấy vở diễn không thành công (không khiến tôi giật mình) thì ngay lập tức mím chặt hai môi. Tóm lại, những chiếc răng thừa đã lột mặt nạ Alain Delon của hắn, cái mặt nạ mà có cố hết sức thì hắn cũng chỉ đạt được đúng hai phần ba. Lực bất tòng tâm là như thế" [241; tr.119-120]. Càng hài hước hơn khi điều đó lại là "uẩn khúc" quan trọng nhất của Delon: "Tóm lại, tất tần tật mọi thứ trừ những cái răng bướng bỉnh. Về điểm này thì tôi suy nghĩ từ nãy mà vẫn không sao hiểu nổi, bởi vì ai mà không biết ngành giải phẫu thẩm mỹ đã phát triển đến mức nào. Chỉnh mũi gãy, mổ mắt chột hay khâu miệng hoa loa kèn... được đơn giản hóa gần bằng động tác mổ gà. Mới đây người ta còn quảng cáo phẫu thuật "kéo dài dương vật", tấn công nỗi sợ truyền kiếp của đàn ông. Thế thì tại sao lại không thể hạ bệ mấy cái răng bướng bỉnh?" [241; tr.122].

Trong *T mất tích*, thanh tra cảnh sát Delon cũng thực hiện việc điều tra nhưng rất đại khái: một lần gọi điện đến công ty "tôi" ("thừa lúc tôi vắng mặt đã bắt chuyện với Paul [241; tr.27], một lần gửi thư yêu cầu "tôi" đến gặp ("vì không tin tôi sẽ gọi lại nên Delon đã viết thư triệu tập, để tôi không có cách nào mà từ chối") và hai lần theo dõi "tôi". Lần thứ nhất Delon theo dõi "tôi" khi "tôi" theo dõi Brunel. Nhưng thông tin mà Delon quan tâm lại không có gì liên quan đến việc T mất tích. Việc điều tra của Delon dường như bị "lảng tránh": "Hắn tỏ ra càng lúc càng tò mò và chỉ muốn biết một điều: Brunel "chơi" cô ta như thế nào. Tôi cũng hơi giật mình khi nghe thấy từ "chơi", rõ ràng nó không hợp chút nào với khung cảnh hiện nay (giữa trung tâm của sở Nội Vụ). Nhưng tôi tặc lưỡi rồi kể cho Delon nghe một đoạn phim porno bất ngờ nhớ được. Những "thúc từ trên xuống", "huých ngược sau ra", "đút thẳng một cú" khiến Delon bồn chồn, chân gõ loạn xuống sàn, tay lục cục trong túi. Tôi bồi thêm một loạt mỹ từ kêu như chuông, "đôi mông tròn rắn chắc", "cái eo mỏng nõn nà", "bộ ngực non nhu nhú", "cặp đùi dài thuôn thả", "bờ vai trần đong đưa", "khe nhỏ xinh hé mở"... [241; tr.126]. Và thái độ không cưỡng nổi sự bồn chồn của Delon lại là kết quả của việc "tôi" đã cung cấp tỉ mỉ những điều Delon tò mò muốn biết: "Quả là quá sức chịu đựng của Delon. "Đủ rồi", hắn đứng phắt dậy, rút tay khỏi túi quần, chỉ thẳng vào mặt tôi" [241; tr.126]. Mối quan tâm của Delon đã "tố cáo" rằng y chỉ đang "nhại" lại các nhân vật thám tử lừng danh trong tiểu thuyết trinh thám. Người đọc không có cơ hội được hồi hộp với những "thao tác phá án" gay cấn của Delon mà được cười vì động cơ phá án của y cuối cùng lại rẽ ngoặt sang một hướng khác - cách "chơi gái" (theo ngôn ngữ của Delon) của Brunel. Lần theo dõi thứ hai của Delon cũng hoàn toàn "ngụy tín" vì đó chỉ là sản phẩm trí tưởng tượng của "tôi": "tôi *cho là* Delon ngay từ khi thụ lý hồ sơ của T, đã bắt liên lạc với bố tôi… Hắn đã kịp nói chuyện với bố tôi vài ngày trước khi ông qua đời. Đầu tiên mục đích của Delon chỉ là để biết các thông tin cơ bản về tôi, nhưng câu trả lời của bố tôi thế nào đó đã khiến hắn bỗng dưng tò mò về tôi. Tôi *ngờ rằng* hắn cũng đã nói chuyện với mẹ kế về tôi" [241; tr.224]. Thậm chí, "tôi" còn tưởng tượng cách thức Delon xuất hiện và tiến hành cuộc thẩm vấn bố "tôi": "Tôi *hình dung* Delon thình lình xuất hiện trong phòng bệnh của bố tôi,

mũ phớt, măng - tô dạ đen, kính râm to bản… Bố tôi đã tận dụng thời gian để kể lại mọi chuyện mà ông còn nhớ và không quên thêm chút gia vị cho hấp dẫn, dù sao cũng qua được vài tiếng trong bệnh viện. Delon ghi chép, thỉnh thoảng đưa ý kiến và đặt lại câu hỏi cho rõ ý" [241; tr.225]. Như vậy cả hai cuộc điều tra của Delon đều không có ý nghĩa gì đối với vụ "trọng án" T mất tích.

Như vậy, thám tử chuyên nghiệp Delon thì điều tra rất đại khái và chuyển mục đích sang những vấn đề rất tầm thường còn nhân vật "tôi" – vốn bị nghi là thủ phạm lại tình nguyện vào vai thám tử.

Nhân vật tôi "tiếm ngôi" thám tử nghiệp dư tự nguyện với nhiều hành động và suy luận. Những lập luận và suy đoán của "tôi" đều "giả suy luận" bởi nó ít/ không có cơ sở thực tế và không đi đến một kết luận "khả tín" nào. Trong cái bình lặng đến tê liệt của cuộc sống nhân vật "tôi", tất cả những khác thường đều trở thành nghi vấn, cần phải phân tích và giải quyết. "Tôi" mang cặp mắt và cái đầu của thám tử để dò xét mọi người xung quanh và suy đoán tất cả các sự vật, hiện tượng bất thường.

"Tôi" không ngừng suy luận về việc T mất tích và liền ngay đó cũng đã có cuộc điều tra nhỏ về tài chính: "Tôi cũng trao đổi với ngân hàng và được biết từ đợt trả tiền nhà lần cuối, tài khoản của chúng tôi không có thất thoát quan trọng, người phụ trách ngân hàng còn nhiệt tình gửi qua fax bản kê những món chi tiêu được trả bằng séc và các Visa ba tuần qua. Sau đó tôi đã kiểm tra cặn kẽ, không thấy có dấu hiệu đặc biệt, nói chung là những khoản nhỏ dưới một trăm euro, chủ yếu là tiền đi chợ và tiêu vặt trong nhà" [241; tr.13]. "Tôi" cũng không ngừng nhấn mạnh (dù chỉ là trong suy nghĩ) rằng mình không phải là kẻ phạm tội: "nếu tôi không có tội thì không ai có thể nhốt tôi vào tù" [241; tr.24], "Tôi chẳng làm gì nên tội (…) bỏ nhà ra đi không phải là một tội ác." [241; tr.38]. Một loạt câu hỏi được "tôi" đặt ra khi nhận được thư ngân hàng của T thông báo sự tồn tại bí ẩn của 10.000 euro trong tài khoản của cô ấy: "Tại sao đang giữa tháng người ta lại gửi bảng kê khai chi thu cho T? Nếu T mới nhập tiền vào thì số tiền ấy ai đã cho T? Tôi chỉ thấy đôi lần T gửi tiền cho gia đình chứ chưa bao giờ nhận được tiền của họ. Số tiền này có dính dáng gì tới chuyện T mất tích?" [241; tr.55]. Đặc biệt, Delon trở thành mối quan tâm lớn của thám tử "tôi". Tất

cả mọi hành động, việc làm của Delon đều khiến "tôi" thắc mắc, từ việc Delon gọi điện cho "tôi" đến việc "tôi" nhận được bức thư của Delon có dấu của Sở Nội vụ. Những lập luận của "tôi" đầy tính chuyên nghiệp của một thám tử: lấy một sự việc, hiện tượng làm căn cứ suy đoán nhưng cuộc điều tra của "tôi" thì chủ yếu diễn ra trong tưởng tượng, giả định.

Mối dây liên hệ duy nhất khiến "tôi" nghi ngờ quan hệ giữa T và Brunel là T và Brunel có tài khoản ở cùng một ngân hàng nhưng cũng đủ khiến "tôi" theo dõi Brunel suốt hai ngày nghỉ. Thậm chí, cô con gái nhỏ của "tôi" cũng là một trợ thủ tự nguyện và đầy hứng thú với người cha thám tử: "Hanah còn dậy sớm hơn cả tôi. Lúc tôi vào bếp đã thấy nó ngồi đấy, quần áo sẵn sàng, cốc sữa trước mặt vơi hơn một nửa, dường như chỉ đợi tôi ra hiệu là đứng dậy lên đường" [241; tr.87]; "Con bé không đợi nhắc đã tự động khóa dây bảo hiểm, lại còn ra dấu cho tôi đội mũ" [241; tr.92]; "Có vẻ như nó bắt đầu thích thú với công việc thám tử tư của hai chúng tôi" [241; tr.93]. Cuộc điều tra Brunel của "tôi" tỏ ra rất có chuyên môn nhưng chẳng đem lại kết quả gì: "tôi đã đến đại lộ Victor Hugo rồi đột nhập tòa nhà của Brunel như thế nào, suýt chạm trán với mụ vợ Brunel và thằng trai trẻ ra sao, đi theo Brunel đến khu Tàu mệt đứt hơi nhưng để hắn sổng mất, cuối cùng đành ngồi lại ăn nem và uống bia trong quán Lâu Đài Hạnh Phúc, nem giòn, bia ngọt, ông chủ quán tốt bụng, Hanah hài lòng…" [241; tr.123]. Đó là một cuộc điều tra không ít căng thẳng, hồi hộp: "Có cảm giác hai mươi phút qua, chẳng có tẹo không khí nào vào phổi" [241; tr.99].

"Tôi" cũng giữ con mắt thám tử để suy luận về tất cả những vấn đề khác trong cuộc sống. Đó là những lập luận về mối quan hệ tay ba giữa bố - mẹ kế - Anna, sếp Brunel - vợ - con nuôi, về cặp vợ chồng bác sĩ trong chương trình "câu chuyện tối thứ năm"...

Hai ngày "tôi" làm thám tử có đủ các pha gay cấn theo đúng tiến trình trinh thám với đột nhập, theo dõi, bám sát, dò la tin tức, suy luận, nhưng cuối cùng lại hoàn toàn vô tích sự. Cuộc điều tra về T té ra trở thành sự khám phá những bí mật đời tư của Brunel.

Ở *Thang máy Sài Gòn*, lối tự sự đổi giọng, đổi vai, nửa trực tiếp, nửa gián tiếp, nửa khách quan, nửa chủ quan, vừa bên ngoài vừa bên trong khiến cho tính

chất trinh thám của nhân vật dường như tinh tế hơn, khó gọi tên hơn. Bốn mươi chương ngắn, mạch lạc như một nghiên cứu luân chuyển những vai kể, những bảng phân vai: nhân vật nữ - điều tra viên đồng thời chính là kẻ tham dự, hay kẻ đồng lõa cho những "vụ án" ở đây, khi được gọi là "cô", qua tự sự khách quan của một người giấu mặt tường thuật vụ án, khi tha thiết xưng "em" như một nạn nhân khai tội, luân chuyển giữa những không gian hiện trường lúc trần trụi đời sống, lúc riêng tư nội tâm từ Hà Nội, Sài Gòn tới Paris. Nếu *Chinatown* là cuộc phiêu lưu vào kí ức theo dòng chảy miên man của nội tâm, nặng tính trữ tình**,** *T mất tích* là trò chơi nhân thân thử thách, thì *Thang máy Sài Gòn* là bài toán và những phán đoán, những lời giải khúc chiết, thông tuệ của một trí óc làm việc không ngừng, tra vấn không ngừng, và cũng lạnh lẽo hơn, mệt nhọc hơn, như thể đã đủ khoảng cách với chính những phiêu lưu trữ tình của nội tâm con người, cả khi trong mạch truyện ngầm xuyên suốt về tình yêu.

Một lần nữa, những hình tượng nhân vật mang dáng dấp nhân vật điều tra, thám tử trong tiểu thuyết trinh thám được lặp lại và biến đổi chức năng, cùng với cốt truyện, củng cố nỗ lực của các tiểu thuyết này: nỗ lực tìm kiếm sự thật đồng thời, thừa nhận, chấp nhận và cả khám phá say mê chính sự bất tín về cái gọi là sự thật trong văn chương - nơi sự thật, thực chất là sự mở ra vô tận những sự thật tiềm năng, và do đó, khả năng của tiểu thuyết đương đại nằm ở chỗ không làm ta tin mà làm ta nghi, không làm ta chắc chắn về một sự thật hoàn kết, mà dẫn dụ ta vào những phiêu lưu bất tận trong hành trình khám phá bí ẩn tâm lý con người, cùng với nó là các lối viết và ngôn ngữ.

Truyện trinh thám là thể loại có tính công thức hơn cả trong văn học đại chúng. Nói như Todorov "Tiểu thuyết trinh thám có những chuẩn mực của nó, làm "tốt hơn" những gì mà các chuẩn mực ấy đòi hỏi là làm "kém đi": người nào muốn làm cho tiểu thuyết trinh thám "hay hơn" là người đó đang làm "văn chương" chứ không phải tiểu thuyết trinh thám. Tiểu thuyết trinh thám tuyệt nhất không phải là cuốn tiểu thuyết vi phạm các nguyên tắc của thể loại"[181]. Có thể nói, nhại tiểu thuyết trinh thám, nhà văn đã mỉa mai, cười cợt tính chất quy phạm của nó trong việc thể hiện đời sống và con người đương đại và chế nhạo hoạt lực thẩm mĩ của thể loại này khi phá vỡ tính chất hấp dẫn nhất của nó vốn thường

tập trung ở cuộc điều tra, tính hoàn kết và phán quyết đạo đức. Nhưng những tiểu thuyết nhại này lại mở ra những sắc thái thẩm mĩ mới trong việc diễn dịch cuộc sống hiện tồn ở chiều sâu của nó, tạo ra một hấp lực mới với người đọc.

3.2. *Parody/Nhại* tiểu thuyết tình cảm, tâm lí

Tiểu thuyết tình cảm là một hiện tượng tồn tại phổ biến trên thế giới, là giai đoạn báo trước của chủ nghĩa lãng mạn. Ở phương Tây, tiểu thuyết tình cảm xuất hiện vào đầu thế kỉ XVIII với các tác phẩm như *Nỗi đau khổ của chàng Vec- te* (Gớt), *Manon Lesco* (Abbé Prevost) (dịch sang tiếng Việt với tên gọi là *Mai Nương Lệ Cốt*), *Trà hoa nữ* (Alexandre Dumas)... Ở Việt Nam, có thể kể tới một số tác phẩm được viết vào đầu thế kỉ XX như *Tố Tâm* (Hoàng Ngọc Phách), *Mồ cô Phượng* (khuyết danh)... Đây là loại tiểu thuyết có cốt truyện éo le, trắc trở, nhân vật trung tâm luôn sầu muộn với những trạng thái cảm xúc buồn bã, đau đáu về những vấn đề của đời tư, đặc biệt là của tình yêu.

Theo *Từ điển thuật ngữ văn học*, "tiểu thuyết tâm lí miêu tả các trạng thái tâm lí, xây dựng thế giới nội tâm của con người, đặc biệt nhấn mạnh tới động cơ, hoàn cảnh và cốt truyện nội tại. Cốt truyện nội tại thường dựa trên cơ sở cốt truyện ngoại tại, nhưng lại thúc đẩy cốt truyện ngoại tại phát triển. Tiểu thuyết tâm lí bất mãn với việc miêu tả sự việc bên ngoài, muốn đi sâu khám phá nguyên nhân bên trong. Đối với loại tiểu thuyết này, việc xây dựng tính cách nhân vật đóng vai trò cực kì quan trọng" [46; tr.339-340].

Dạng thức tiểu thuyết tình cảm, tâm lí rất được ưa chuộng ở Việt Nam, đặc biệt là giai đoạn 1930-1945. Sáng tác của *Tự lực văn đoàn* với những cái tên tác phẩm như *Hồn bướm mơ tiên, Nửa chừng xuân, Bướm trắng*... đã đủ thấy lãng mạn. Các nhà tiểu thuyết tâm lí Việt Nam thường hướng tới khai thác những truyện tình lâm li, bi đát, những cảm xúc sướt mướt, những tình huống éo le, trắc trở.

Các nhà văn đương đại Việt Nam nhại tiểu thuyết tình cảm, tâm lí trong ý thức từ chối văn chương lãng mạn, diễm tình vốn tồn tại trong truyền thống văn chương nước nhà và chế nhạo cả những tiểu thuyết ngôn tình (cùng với nhạc "sến", phim "sến" Hàn Quốc...) đang có xu hướng trở thành thượng phong trong đời sống đương đại.

3.2.1. Parody/Nhại mô hình tiểu thuyết tình cảm, tâm lí

Thuận tự thừa nhận "rất dị ứng với lãng mạn"[175], cô viết *Paris 11 tháng 8* với nguyên tắc "tránh càng xa càng tốt sự hoài cổ và lãng mạn" [167]. Thuận luôn đặt cuốn tiểu thuyết của mình trong quan hệ đối sánh với những tác phẩm tâm lí, tình cảm nổi tiếng (*Anna Karenina* của Lev Tolstoy, *Truyện Kiều* của Nguyễn Du…) như một cách thể hiện ý thức nhại thể loại này của bản thân [175]. Trong bài viết *Đọc "Paris 11 tháng 8" của Thuận*, Đoàn Cầm Thi chứng minh rằng văn chương Việt Nam từ trước tới nay rất nhiều tác phẩm ướt át, cảm thương "Kiều và Thị Nở, kể từ khi ra đời, đã trở thành siêu mẫu trên sân khấu hình thức văn chương Việt Nam" để rồi sau đó "Văn học Việt Nam có rất nhiều các bản sao của Thúy Kiều và Thị Nở"[156]. Thuận đã đi ngược lại, Thuận "gây gổ với Thúy Kiều và Thị Nở"[156] như một cách nhại văn chương tình cảm, tâm lí.

Paris 11 tháng 8 mang mô hình tiểu thuyết thể loại tâm lí tình cảm nhưng tất cả những biến cố, sự kiện mang màu sắc bi kịch, éo le trong dạng cổ điển của nó đều đã bị biến dạng.

Cốt truyện *Paris 11 tháng 8* tập trung vào thân phận éo le của hai nhân vật: Liên (xấu xí, vụng về) và Mai Lan (xinh đẹp, tài năng). Khi ở Việt Nam, cái ngày Liên 35 tuổi, anh trai đã hết sức nỗ lực tổ chức "kén rể" cho em gái mà không đạt được kết quả. Anh trai Liên lên danh sách các chàng trai. Đầu tiên là Thước dở hơi, lẩn thẩn "lúc tưởng mình là thương binh hạng nhất, lúc tưởng mình là nhà khoa học trứ danh" [240; tr.213]. Ứng viên thứ hai là một giáo viên thể dục, gần 50 tuổi, góa vợ, "lí lịch kể ra cũng tương đối nhưng khổ nỗi", sau lần gặp đầu tiên hứa gọi điện lại, bốn tháng sau lấy một giáo viên dạy nữ công "trẻ hơn sáu tuổi, có nốt ruồi to bằng hạt cơm trên gò má" [240; tr.212]. Ứng viên cuối cùng phụ trách kế toán tài chính xí nghiệp đánh cá Hải Phòng, chưa từng có vợ nhưng có tật nhẹ ở chân trái "gặp Liên mười lăm phút thì xin phép có cuộc họp khẩn cấp, cuối tháng gửi giấy mời anh trai Liên đến dự đám cưới" [240; tr.213]. Ba lần anh trai giúp Liên kén chồng là ba lần người đọc được chứng kiến những màn hài kịch hiện đại, khác xa với những câu chuyện tình lãng mạn trong tiểu thuyết tâm lí quen thuộc. Cuộc kén rể bất thành, anh trai Liên đành gửi cô sang du học tự túc bên Pháp với hi vọng cô được đổi đời, sẽ

kiếm được tấm chồng "mắt xanh, mũi lõ". Liên sang Pháp nhưng cô chẳng gặp được chàng hoàng tử giàu có, đẹp trai, hào hoa mà chỉ gặp toàn những người đàn ông giống nhau ở cái bụng phệ.

Còn Mai Lan thì xinh đẹp nhưng cô đơn, cô ở lại Pháp vì không thể quay về Việt Nam chứ không phải để đổi đời. Khởi nghiệp của Mai Lan cũng là những bước đi đầu tiên trên sàn diễn "Mọi thứ y hệt như trong phim Pháp. Chàng hoàng tử hiện ra. Mắt rất dịu dàng. Bàn tay đỡ cái khăn của Mai Lan cũng dịu dàng. Hết buổi biểu diễn hai người đi dạo trên bãi biển. Tay trong tay. Vịnh Hạ Long lấp lánh. Cát biển mịn màng" [240; tr.12]. Nhưng rồi thực tế cuộc sống tại Paris đã dạy cho Mai Lan "không cái dại nào bằng cái dại nào" [240; tr.12] khi cô chạy theo ánh hào quang nơi kinh đô ánh sáng. Cô nhận ra "đàn ông bạc như vôi" [240; tr.13]. Mai Lan phải gặp luật sư mười hai lần, mấy lần khám thai, thử nước tiểu và ra hầu tòa mấy lần mới lấy được số tiền nuôi con từ gã nhân tình bội bạc. Mối tình trong quá khứ với đại gia Vinh càng tăng thêm sự khôi hài cho số phận Mai Lan. Nếu rơi vào tay nhà tiểu thuyết tâm lí truyền thống thì những mối tình của Mai Lan có lẽ sẽ được dệt thành những câu chuyện vô cùng mùi mẫn, lãng mạn. Cuốn tiểu thuyết của Thuận không có những sự kiện gì thực sự éo le để người đọc phải rút khăn chấm nước mắt thương cảm, cũng chẳng thấy có những chi tiết lãng mạn để người đọc mơ tưởng.

Cốt truyện *Paris 11 tháng 8* làm thất vọng bạn đọc vốn mong chờ đi đến kinh đô ánh sáng để đổi đời, để có mối tình lãng mạn kiểu *Oxford thương yêu* (Dương Thụy), *Chuyện tình New York* (Hà Kin). Thuận đã nhại lại cấu trúc tiểu thuyết tâm lí khi lạnh lùng kể về cuộc đời hai nhân vật chính không vương một chút lãng mạn nào mà là những màn hài kịch hài hước, nực cười. Ở đây, chúng tôi khai thác *Paris 11 tháng 8* của Thuận như một ví dụ tiêu biểu cho sự tấn công, hay nhẹ nhàng hơn, sự phản ứng bằng cách nhại những mô hình cốt truyện tình cảm, tâm lý.

Trong các tiểu thuyết khác của mình, Thuận cũng luôn tìm cách để "không phải rút khăn mùi xoa cho các nhân vật, nhất là các nhân vật nữ... chỉ cần gió thoáng qua cũng òa lên khóc"[174]. Ý thức nhại văn chương lãng mạn cũng in dấu

trong các tiểu thuyết khác của Thuận. Trong cuộc tranh luận với Phạm Xuân Nguyên trên talawas.org, Thuận đã công khai giễu nhại tính lãng mạn, diễm tình trong tác phẩm *Bóng đè* của Đỗ Hoàng Diệu: "Đọc *Bóng đè,* cố bao nhiêu cũng không thoát khỏi cái cảm giác ngôn ngữ của tác giả chỉ giới hạn trong vô vàn mĩ từ dễ dãi nhằm chuyên chở ý tưởng… Những đoạn như vậy nhiều vô kể trong *Bóng đè*, cũng nhiều vô kể trong các bức thư nữ sinh trung (đại) học gửi chị Thanh Tâm của báo Phụ nữ. Nhân vật của *Bóng đè* xuất thân từ các thành phố khác nhau nhưng dường như bỏ phiếu thuận cho vài chiếc khuôn đã được đúc sẵn bởi Tự lực văn đoàn, Lệ Hằng, Quỳnh Dao… Đọc *Bóng đè* là đỡ mất công xem truyền hình nhiều tập Hàn Quốc, ngắm nghía các bộ ngực tròn trịa với bờ vai, đôi cánh tay mịn màng… để vừa rút mùi xoa vừa sụt sịt chuyện tình mùi mẫn. Tôi ngờ rằng nếu ra đời cách đây hai, ba thập kỉ, khi điện ảnh Hàn Quốc chưa đổ bộ vào Việt Nam, *Bóng đè* hẳn tranh hết khách của cải lương Sài Gòn" [165].

Trong *Chinatown*, Thuận nhại:"Hoa ban cũng tím không chịu nổi. Hoa ban cũng nhan nhản trong các truyện ngắn, truyện dài, phim tình cảm xã hội, hội họa đương đại, ca nhạc thính phòng"[239; tr.104]. Thuận còn nhại những trường đoạn miêu tả tâm lí nhân vật trong văn chương lãng mạn truyền thống: "Tôi vẫn nhớ đêm ấy trên chiếc giường mới, chúng tôi không lăn vào nhau, không nhai ngấu nghiến nhau, hút cạn sức lực nhau, dâng hiến cho nhau mọi thán từ như các nhà văn vẫn miệt mài kể"[239; tr.83]. Ở *T mất tích,* ý đồ nhại văn phong tình cảm lãng mạn cũng rất rõ khi Thuận nói về mối tình của bố nhân vật *tôi* với Anna: "Về phía Anna, tình yêu đầu đẹp như tiểu thuyết lãng mạn, càng bị cấm đoán, càng thêm kích thích. Bố tôi không những là người tình lí tưởng mà còn là người anh, người bố, người thầy, là tất cả những thứ nhảm nhí mà cô ta được nghe tán tụng trong các giờ giảng văn ở trường"; cuộc ngoại tình của vợ sếp Brunel với cậu con trai nuôi: "Tất nhiên nó sẽ đưa tình yêu ra làm lí do, rằng nó không thể ở mãi trong bóng tối, nó muốn được làm chồng "người mình yêu" trước bàn dân thiên hạ và có trách nhiệm với người yêu trước cuộc đời".

Không phải tới Thuận, tiểu thuyết Việt Nam đương đại mới xuất hiện nhại văn chương diễm tình, lãng mạn. Trước đó, Phạm Thị Hoài dứt khoát chối từ kiểu xây dựng nhân vật lãng mạn của khuynh hướng này. Cô bé Hoài, nhân vật

trung tâm của *Thiên sứ*, là một bóng hồng ngồi bên cửa sổ, cô quan sát và chiêm nghiệm cuộc sống qua ô cửa sổ - một không gian mang đầy tính nhại. Trong văn học lãng mạn, cái cửa sổ vốn rất ý vị: "Ai bảo em ngồi bên cửa sổ/ Cho vướng víu nợ thi nhân" (Lưu Trọng Lư). Cái cửa sổ của *Thiên sứ* khước từ ngay ý niệm lãng mạn: "phòng độc một cửa sổ, lỗ thủng hình chữ nhật lúc thì màu xanh, lúc vàng óng, lắm khi xám xịt, đóng khung lên thế giới men nâu của tôi. Bốn trăm ô vuông nâu và một khuôn chữ nhật biến ảo, xoay như rubic" [tr.9]. Hoài giễu không gian đầy tính ám gợi này: "cửa sổ không mở vào hoa, giá có hoa, bất kể loại hương nào, tôi đã trở thành một cô gái lãng mạn… Nó cũng không mở lên các mái nhà, tốt nhất là mái ngói cũ trong tranh một họa sĩ nào đó mà chị tôi hâm mộ, thế, ắt tôi đã thành đứa tò mò… Tôi không tò mò, không giàu trí tưởng tượng, không lãng mạn"[218; tr.9]. Khung cửa sổ của cô bé Hoài trở thành một không gian đặc biệt, vừa cá nhân vừa đậm tính chất xã hội.

Trong *Những đứa trẻ chết già*, Nguyễn Bình Phương nhại loại văn chương lãng mạn sáo rỗng qua mối tình Loan – Huấn. Ảo tưởng tình yêu thường gặp trong tiểu thuyết diễm tình bị nhà văn nhại ngay buổi gặp gỡ đầu tiên rất nên thơ của hai nhân vật này. Nó đắm chìm trong không khí thơ ca với hoa hồng và nước mắt: "Loan thổn thức, nước mắt ướt đầm chiếc khăn mặt mới sắm được. Giọng của Huấn lại bi thương, y như bản thân anh ta sắp hóa đá đến nơi. Loan ghìm nước mắt, run rẩy cầm bó hoa hồng lên rúi vào tay Huấn, nghẹn ngào câu gì đó. Thế là họ quen và yêu nhau"[225; tr.81]. Bài thơ tình lâm li sướt mướt của Huấn đã giúp anh ta chiếm được cả tâm hồn và thể xác Loan. Bị Huấn đá, Loan vẫn chìm trong mộng tưởng: "Ôi, ngôi sao băng của em! – Loan rên thầm trong bụng – Em sẽ hi sinh vì anh". Đoạn đối thoại của Huấn và Loan càng chứng tỏ việc nhà văn nhại văn chương diễm tình: "Hai người ngủ với nhau được mấy ngày thì Huấn tuyên bố cắt đứt quan hệ. Lý do của anh ta vô cùng đơn giản nhưng không kém phần quan trọng, thiêng liêng: - Em ạ, anh đã thuộc về nhân loại rồi. Mắt Huấn nhắm lại, vẻ khổ sở - Thế nên đừng ích kỉ bắt anh phải thuộc về riêng em… Anh biết, em là cô gái có lòng nhân vị cao cả. Lịch sử thi ca sẽ ghi công cho sự hi sinh của em! (…) Loan bàng hoàng, đồng thời cũng cảm thấy ở nơi xa có ai đó đang sắp sửa ghi tên mình vào từ điển văn học thật" [225;

tr.68]. Huấn dùng một loạt ngôn từ sáo rỗng, bay bổng, hoa mĩ để đánh lừa sự nhẹ dạ cả tin của Loan. Nhưng ngay sau màn kịch lâm li, sướt mướt đó, chàng thi sĩ để mình "thuộc về nhân loại" bằng việc "nức nở bỏ đến nhà cô Thúy lùn, một cô giáo vừa li dị chồng để nằm ngấm nỗi đau của sứ mệnh vĩ nhân". Còn Loan lại bắt đầu tình yêu mới với Công chỉ vì câu nói sặc mùi tiểu thuyết rẻ tiền ngọng líu ngọng lô của anh ta: "Anh sẽ nàm nọ hoa để em ngự trong đó. Trời, em nộng nẫy nàm sao"[225; tr.82]. Công cũng "tập tọe làm đôi ba bài thơ" và nhẹ nhàng "chuồn" khỏi tình yêu với Loan bằng bài thơ chỉ "đả động đến ớt và tỏi".

Ở phương diện này, Thuận đã chia sẻ với Phạm Thị Hoài, Nguyễn Bình Phương, Phan An… trong ý thức nhại văn chương diễm tình, lãng mạn. Bằng cách đó, các nhà văn đánh vào mĩ học cảm thương trong mỗi người Việt, bởi "Ngày nay, nước mắt không thể được coi là tiêu chuẩn của nghệ thuật" [163].

3.2.2. Parody/Nhại kiểu nhân vật số phận

Kiểu nhân vật số phận xuất hiện nhiều trong văn học thế giới và Việt Nam. Đó là những nhân vật bất hạnh ở mặt này hoặc mặt khác. Họ có thể thiệt thòi về nhan sắc, có địa vị xã hội thấp kém hoặc tài sắc vẹn toàn nhưng số phận long đong. Trong văn học Việt Nam, từ văn học dân gian đến văn học viết, từ văn học trung đại đến văn học hiện đại đã đầy ắp những nhân vật số phận, kiểu như Vũ Nương, nàng cung nữ, Thúy Kiều, thị Nở…

Nhìn bề ngoài, nhân vật của *Paris 11 tháng 8* có "dáng vẻ" của kiểu nhân vật số phận: là những di dân nhỏ bé, xấu xí, vụng về (Liên) hoặc xinh đẹp, đa đoan (Mai Lan). Nhưng ẩn chứa đằng sau chúng lại là cái cười giễu nhại của Thuận đối với kiểu nhân vật số phận truyền thống trong văn học: "Kiều và Thị Nở tôi tránh xa. Anna Karenina, tôi cũng tránh xa". Thuận luôn đặt Liên trong cái nhìn giễu nhại những nhân vật của tiểu thuyết tâm lí "Giữa tình yêu và danh dự, Anna Karenina xinh đẹp, thông minh, đa tình... không biết lựa chọn cái nào và Lev Tolstoy đã để nàng nhảy tàu tự vẫn. Hai thế kỷ trôi qua, tôi không có lý gì lập lại bi kịch đó lần nữa. Liên xấu xí, vụng về, vô cảm. Liên không có gì để lựa chọn" [167].

Liên vốn là một cô gái Hà Nội không nhan sắc, xấu xí, mặt lúc nào cũng đầy mụn trứng cá khiến cô "tháng này bôi dấm, tháng sau bôi nghệ, tháng sau nữa bôi i ốt, tháng sau nữa bôi cà rốt sống, tháng sau nữa bôi nước chè tươi…" [240; tr.78]. Thuận mượn tưởng tượng của anh trai Liên để giễu: "Anh tưởng tượng bọn con trai cùng lớp đang thi nhau tìm những từ quái đản nhất để tả đám mụn bọc trên mặt Liên: da cóc, vỏ cam sành, chả quế, bánh đa vừng, ngô bung, kẹo lạc, cơm độn mì sợi" [240; tr.166]. Hơn nữa, "cô Liên mặt đã đầy mụn, mắt lại còn gườm gườm" [240; tr.212] khiến cho hai ứng cử viên anh trai cô định kén làm em rể thấy không thiện cảm. Thậm chí, khi sang đến Pháp, sự xấu xí của Liên còn bị người khác nhận xét không nể nang: "Con này trông như đượi, ở nhà chó nó thèm lấy" [240; tr.269]. Có lẽ, trong văn học Việt Nam, cực hiếm chân dung nhân vật nữ xấu xí thảm hại đến như thế. Đã xấu, Liên lại còn vụng: "Anh trai Liên gắp một miếng nem rồi hỏi: cô em làm đấy à? Liên lắc đầu. Anh gắp một cọng rau muống rồi hỏi: cô em chẻ đấy à? Liên lắc đầu. Anh nhìn mâm cơm một lúc rồi hỏi: cô em rửa rau sống đấy à? Liên ngượng nghịu gật đầu. Bát rau sống nát bươm. Mùi, húng lả tả" [240; tr.167]. Thuận chia sẻ khi xây dựng nhân vật Liên: "Tôi muốn xây dựng một nhân vật ngoại cỡ… Với một nhân vật ngoại mẫu như thế, thì tôi không thể tìm cho Liên một Chí Phèo, đêm trăng trong vườn chuối không có cớ nào để xảy ra lần nữa" [167].

Nếu như nhân vật số phận của tiểu thuyết tình cảm truyền thống thường được nhà văn dụng công miêu tả ở phương diện tâm lí thì Liên trong tác phẩm của Thuận là một khối vô cảm, trống rỗng. Liên có hành động nhưng không có tâm lí, phản ứng thường trực nhất của Liên là im lặng, cùng lắm là lắc đầu hoặc gật đầu. Nếu ngôn ngữ là phương tiện giao tiếp quan trọng nhất của con người thì với Liên, phương tiện ấy dường như bị triệt tiêu. Từ mặc cảm về nhan sắc và địa vị, Liên đã học được cách im lặng ngay từ khi còn là sinh viên: "Giờ giải lao, một thằng chạy ra hàng nước trước cổng trường. Lúc Liên quay lại thấy trên bàn có một phong kẹo lạc. Lần sau thấy bánh đậu xanh. Lần sau nữa thấy mè xửng. Năm tốt nghiệp thấy hẳn một gói sô - cô - la Thái Lan…. Liên không nói gì. Hết giờ học cho vào túi, cũng chẳng lên tiếng cám ơn. Bọn con trai không phản ứng, có vẻ như không ngạc nhiên. Trên xe buýt về nhà, Liên gặp một đứa con gái học

khóa trên. Nó bảo nó cũng được một phong kẹo lạc. Sau đó, cả hai cùng im lặng" [240; tr.6-7]. Sang Pháp, Liên vẫn là một khối cô đơn lạnh giá, xa lạ với tất vả mọi người. Tất cả những mối liên hệ với các nhân vật khác đã "tố cáo" trạng thái trống rỗng của Liên. Đây là bữa ăn bạn bè giữa Liên và Hà mã - một đồng môn trong lớp vi tính, chỉ có lắc đầu và gật đầu chứ không có lời thoại: "Hà mã có vẻ sốt ruột bảo: ăn bánh xèo với sô - cô - la đi, lần trước tao thử rồi, được lắm. Liên im lặng…Liên chưa kịp lên tiếng, Hà mã đã bảo: một chè nhài, một bánh xèo sô - cô - la. Liên không đính chính. Vẫn im lặng… Hà mã hỏi: mày không đói à. Liên lắc đầu. Hà mã hỏi lại: thật không? Liên gật đầu. Hà mã bảo: tao chén nhé. Liên gật đầu... Hà mã nhìn Liên bảo: còn lại phần mày, biết làm tính chứ? Liên không nói gì. Bồi bàn cầm lấy máy tính, bấm hai nhát chìa cho Liên. Liên gật đầu. Trả tiền xong xuôi, hai đứa ra cửa, Liên quay lưng đi thẳng. Hà mã đuổi theo bảo: có việc bận à? Liên gật đầu" [240; tr.50-51-52]. Trong những cuộc giao tiếp của Liên bao giờ cũng xuất hiện dày đặc những cái gật đầu, lắc đầu như máy: "Con gấu hỏi: Có đói không? Liên lắc đầu. Có khát không? Liên lắc đầu. Có mệt không? Liên lắc đầu" [240; tr.129]; "Cô thư kí tỏ ra thất vọng ghê gớm, mấy trăm trường hợp mới chọn được một để bồi dưỡng, thời cơ như thế mà không biết nắm. Liên không nói gì. Cô thư kí bảo tháng sau là hết trợ cấp rồi đấy. Liên gật đầu. Cô thư kí bảo cố mà xếp hàng tìm việc. Liên gật đầu. Cô thư kí bảo cẩn thận không ốm, bảo hiểm xã hội không trả tiền vào bệnh viện đâu. Liên im lặng" [240; tr.107]; "Giáo viên lại bảo: cả nhà đi trượt tuyết. Liên lại gật đầu. Giáo viên nói tiếp: bây giờ chồng mất rồi. Liên không hiểu gì… Giáo viên bảo: nhồi máu cơ tim. Liên gật đầu…Giáo viên bảo: hai đứa con đã ra ở riêng, mỗi đứa một phòng trên tầng bảy. Liên im lặng. Giáo viên bảo: đi du lịch Hạ Long rồi, thuyền buồm bơi bên cạnh núi đá lô nhô. Liên vẫn im lặng" [240; tr.108]. Liên chấp nhận tất cả, một cách thản nhiên, câm lặng, không cảm xúc, không tâm lí. Ngay cả những nhu cầu bản năng cũng đã biến mất trong Liên từ lúc nào không hay. Một lần theo Pát đến quán rượu của dân Cu ba ở Pháp, ngẫu nhiên Liên nếm mùi nhục dục. Nhưng việc đó thậm chí không kéo Liên ra khỏi trạng thái vô cảm dù chỉ trong chốc lát mà càng phơi bày trạng thái trống rỗng tuyệt đối của cô: "Một cái đầu dị dạng ghé sát mặt, chẳng nói năng gì cứ thế lôi

đi. Liên không chống cự. Người mềm nhũn. Trí óc cũng mềm nhũn. Tất cả diễn ra như một giấc mơ mềm nhũn… Pát bảo: khéo mày có thai cũng nên. Liên ngượng nghịu không nói gì. Pát bảo tiếp: tao thì chẳng bao giờ có thai. Liên càng ngượng, im thin thít… Liên có vẻ đợi, cuối cùng hành kinh vẫn đều. Pát nói nhảm thật. Liên thở ra, không hiểu vui hay buồn" [240; tr.255-256]. Với Liên, tình dục hoàn toàn không có xung lực hóa giải nỗi cô độc, Liên chỉ còn là khối lãnh đạm lưu cữu. Nếu phân tâm học nói rằng bản năng tình dục giữ vai trò trung tâm của bản năng sống thì với Liên, nó tắt lịm như chưa hề tồn tại, nghĩa là bản năng sống của nhân vật cũng bị triệt tiêu.

Nhại nhân vật số phận truyền thống, nhân vật của Thuận biến thành một rô bốt vô cảm trong thế giới vô hồn. Nó dường như chỉ là một "siêu kí hiệu" giữa các kí hiệu khác trong các hiện thực thậm phồn, trong đời sống vật chất hỗn loạn của "siêu đô thị".

Nhại tiểu thuyết tâm lí, tình cảm là cách nhà văn từ chối "chủ nghĩa cảm thương" (Trần Đình Sử) vốn là một nguồn mạch lâu đời trong văn học dân tộc. Ở đó, cái cười của nhà văn trước cuộc đời và số phận con người khi hài hước khi khách quan, lạnh lùng đầy chất humour đen. Bằng cách đó, tiểu thuyết gia đề nghị một cách thức hội nhập với dòng chảy chung của văn học thế giới đương đại.

3.3. *Parody/Nhại* tự truyện

Tự truyện (Autobiography) là thuật ngữ bắt nguồn từ tiếng Hy Lạp - "câu chuyện về cuộc đời do chính anh ta kể lại". Đây là thể loại văn học nảy sinh ở Tây Âu cận đại.

Theo nhà nghiên cứu Phillip Lejeune: "tự truyện là một câu chuyện mà một người có thật ngược dòng thời gian để kể lại đời mình, nhấn mạnh tới cuộc sống cá nhân, đặc biệt tới sự hình thành tính cách" [dẫn theo 153]. Có nghĩa là: một tác phẩm được coi là tự truyện khi tác giả, người kể chuyện và nhân vật chính là một. Ông lưu ý trong tự truyện có một hợp đồng ngầm giữa tác giả và người đọc, tác giả cam kết sẽ chỉ kể thật. Dường như có một câu nói cất lên từ lúc mở đầu tác phẩm: "tên tôi là X, tôi sẽ kể cho các bạn nghe về sự thật đời tôi" [dẫn theo 153]. Như vậy, tự truyện là một thể loại phi hư cấu và có tính tham chiếu với tác giả. Cách hiểu truyền thống này cho tới nay "chỉ ứng với

một số tác phẩm văn học kinh điển như *David Copperfil* của Ch.Dickens, hay bộ ba tác phẩm của M.Gorki (*Thời thơ ấu, Kiếm sống, Những trường đại học của tôi*)" [119]. Trong quá trình phát triển, tự truyện có thể kết hợp với hư cấu tưởng tượng để thành tiểu thuyết tự truyện. Thế kỉ XX được coi là thế kỉ bùng nổ của tiểu thuyết tự truyện với nhiều tác giả và tác phẩm nổi tiếng. Có thể kể đến M.Duras với *Nỗi đau, Đập chắn Thái Bình Dương, Người tình, Người tình Hoa Bắc,*Charlotte Bronte với *Jane Eyre*,… Trên thế giới, nhại/giả tự truyện (autofiction - tự hư cấu) bắt đầu được chú ý bởi tiểu thuyết *Fils* (1977) của Serge Doubrovsky - tác giả này được coi là cha đẻ của "autofiction", cũng là người đặt ra thuật ngữ đó. Nhại tự truyện có hẳn một trào lưu trong văn học Pháp, có thể kể đến những tên tuổi như Christine Angot, Guillaume Dustan, Alice Ferney,….

Ở Việt Nam, khuynh hướng tự truyện khá đậm nét ở nửa đầu thế kỉ XX với *Những ngày thơ ấu* (Nguyên Hồng), *Sống nhờ* (Mạnh Phú Tư), *Cỏ dại* (Tô Hoài), *Mực mài nước mắt* (Lan Khai), *Sống mòn* (Nam Cao)... Tiểu thuyết đương đại Việt Nam rất ưa sử dụng các thành tố của tự truyện theo hai dạng thức/kiểu loại cơ bản:

-Tiểu thuyết tự thuật: *Miền thơ ấu* (Vũ Thư Hiên)*, Chuyện kể năm 2000* (Bùi Ngọc Tấn)*, Gia đình bé mọn* (Dạ Ngân), *Thượng đế thì cười* (Nguyễn Khải), *Tuổi thơ dữ dội* (Phùng Quán)*, Tấm ván phóng dao*, (Mạc Can), *Tiền định* (Đoàn Lê), *Đời thường* (Phùng Khắc Bắc) *Thời xa vắng* (Lê Lựu)*, Ngược dòng nước lũ, Một mình một ngựa* (Ma Văn Kháng)*, Ba người khác* (Tô Hoài), *Chuyện lan man đầu thế kỷ* (Vũ Phương Nghi)*, Bài học đầu tiên* (Trần Thị Hồng Hạnh), *Nhiều cách sống* (Nguyễn Quỳnh Trang)*, Chuyện của thiên tài* (Nguyễn Thế Hoàng Linh)…Ở kiểu loại này, "sự thật và tính chân thực được đặc biệt chú trọng, trong đó, tỷ lệ cái thật trội hơn so với hư cấu, thậm chí là bộ xương để kiến tạo cốt truyện. Những yếu tố tự truyện được đưa vào tác phẩm một cách hệ thống, có ý nghĩa trong sự hình thành nhân cách nhân vật" [119].

- *Giả/nhại tự truyện/Tự hư cấu* (autofiction): "nhà văn tự hư cấu về bản thân mình, dựa trên những yếu tố tiểu sử để hư cấu một con người khác với con người thực, làm nhiễu nhận biết về sự thật" [Doubrovsky, 1977, dẫn theo 119]. Có thể kể

tới *Thiên sứ* (Phạm Thị Hoài), *Khải huyền muộn (*Nguyễn Việt Hà), *Chinatown* (Thuận), *Blogger* (Phong Điệp), *3.3.3.9 [những mảnh hồn trần]…*

Trong *Chinatown,* nhại tự truyện biểu hiện ở chỗ nhân vật "tôi" vừa là người kể chuyện, vừa là nhà văn, rất dễ được/bị độc giả đồng nhất với tác giả. Người đọc rơi vào một tình thế phân vân: "tôi" là nhân vật tự truyện hay nhân vật phản tự truyện? Sở dĩ như vậy vì cả "tôi" và Thuận đều có "mười bảy năm chè đỗ đen, óc lợn hấp nồi cơm Hà Nội. Năm năm bắp cải thịt cừu căng tin đại học Tổng hợp Lêningrard. Mười năm sáng bánh mì ăn liền, trưa bánh mì, tối bánh mì hay mì ăn liền, Paris và các vùng lân cận" [239; tr.105]. Thuận dẫn người đọc vào một mê cung của lối viết để đánh lừa độc giả và khiêu khích họ cùng sáng tạo. Ngay sau phần đầu của *I'm yellow* được in nghiêng trong *Chinatown*, nhân vật *tôi* "thanh minh" với người đọc: "Tôi đã gửi đăng báo. Người ta đã đọc nó như một truyện ngắn. Tôi cũng đã coi nó như một truyện ngắn. Tôi muốn chấm dứt ở đấy. Tôi biết tôi phải chấm dứt ở đấy thì mới bắt đầu được những cái khác. Như người ta khép lại một đoạn trong cuộc đời, mười năm, hai mươi năm" [239; tr.50]. Đúng là phần đầu này đã từng xuất hiện trên tạp chí *Hợp lưu* số 72 (năm 2003), được "xác nhận" là của tác giả tên Thuận. Vậy *tôi* của *Chinatown* có phải là Thuận? Xem ra điều đó càng có căn cứ khi nhân vật *tôi* của *Chinatown* tự nhận mình là tác giả của *Made in Vietnam*, cuốn tiểu thuyết đầu tay do chính Thuận sáng tác và in tại Nhà xuất bản Văn mới (Hoa Kì): "Tôi lo Phượng của Made in Vietnam lại quay về ăn vạ. Mấy tháng liền tôi thấy Phượng gõ cửa. Phượng nói chị ơi, chị lại cho em làm nhân vật chính của chị nhé. Lằng nhà lằng nhằng thế mà Phượng thắng. Phượng lẻn vào được hai truyện ngắn của tôi" [239; tr.103]. Một lần khác, qua lời của "hắn", *Made in Vietnam* càng được khẳng định đó là tác phẩm của *tôi* trong *Chinatown*: "Bạn bè mày ở trong nước đọc *Made in Vietnam* đều không hài lòng. Con bạn thân nhất của mày gọi điện đến khóc lóc với bố mẹ mày, yêu quí nhau gì mà viết về nhau như thế, mày ghi hẳn tên họ nó, cơ quan nó vào đấy, lại còn bịa ra một đống chuyện loăng quăng, nó sợ nó chẳng dám cho ai đọc, chồng nó nó giấu đầu tiên, nó sợ chồng nó cũng hiểu lầm. Ông hàng xóm nhà mày, viện trưởng viện nào không biết, hầm hầm vào nhà không thèm gõ cửa, hầm hầm bảo bố mẹ mày rằng mày ở Pháp thất nghiệp hay sao mà lôi chuyện ông ấy phát biểu trên vô tuyến

ra kể lể để nhân viên trong viện nhìn thấy ông ta là bụm miệng cười. Ông ấy dọa sẽ lôi mày ra kiện. Ông ấy dọa sẽ lôi cả nhà xuất bản của mày ra kiện. Ông ấy bảo chủ nghĩa tư bản mới không trị được các nhà văn, mới bó tay trước cái lối tự do du đãng. Ông ấy sẽ chứng minh tính ưu việt của chủ nghĩa xã hội. Tin này tôi biết rồi. Bố mẹ tôi đã kể từ lâu. Bố mẹ tôi phải xin lỗi con bạn thân của tôi, phải hứa với ông hàng xóm viện trưởng sẽ viết thư khuyên nhủ tôi" [239; tr.151]. Sự mập mờ nước đôi ấy không khiến người đọc nhầm lẫn cái tôi - tiểu sử của Thuận với cái tôi hư cấu trong tác phẩm của cô mà đó là cách Thuận trò chuyện với nhân vật và với độc giả của mình về những hệ luỵ của việc viết. Tính liên văn bản giữa *Chinatown, Made in Vietnam* và *I'm yellow* tạo ra một hình thức của trò chơi khiến người đọc phải tỉnh táo để tham gia chơi cùng. Có thể nói, sử dụng một số chi tiết trong tiểu sử bản thân là cách Thuận chơi đùa với chính mình và tạo ra những cuộc thám hiểm mảnh đất văn học mới. Hoàng Nguyễn có nhận xét rất tinh tế: "người đọc cứ thế mà cảm giác như chính mình đang đọc cuộc đời tác giả đang phơi bày trên trang sách… ở nhiều chi tiết khác" [111].

Như vậy, nhân vật "tôi" của *Chinatown* có lí lịch như thế nào đi nữa thì cũng không phải là một nhân vật tự truyện chân chính, nó chỉ là hình thức nhại tự truyện. Hơn nữa, Thuận xác định tác phẩm của mình là tiểu thuyết: "khi một nhà văn ghi chữ tiểu thuyết trên bìa cuốn sách của mình, thì ông ta đã tuyên bố việc tìm kiếm một sự xác định như vậy là bất khả. Vì chỉ bởi những gì tác giả nói với chúng ta và chỉ do chúng thôi mà các nhân vật tất phải gây được sự thuyết phục và sống như thế mặc dù họ có thể hiện hữu thực sự" [25].

3.3.3.9 [những mảnh hồn trần] của Đặng Thân cũng là minh chứng rõ nét cho nhại tự truyện. Trong cuốn tiểu thuyết này, tác giả vừa là người kể chuyện, vừa là một nhân vật trong truyện, bình đẳng với các nhân vật khác. Để thêm phần khẳng định nhân vật *tôi* chính là tác giả của cuốn tiểu thuyết, nhà văn cắt dán bài phỏng vấn mình của báo Văn nghệ Trẻ có nhan đề *Đặng Thân - Hậu hiện đại - Cần nó thì nó đến* [236; tr.495-498]; và đưa vào tiểu thuyết đoạn kết bài viết *James Joyce: vầng hồng từ đồng cỏ Ireland* với tư cách là sản phẩm của *tôi*. Nhà văn cố ý làm lộ tính trò diễn nhại tự truyện khi cam kết: "sẽ làm đạo diễn của cái gọi là "thiên tiểu thuyết" này, (…) sẽ đóng vai người kể

chuyện, và cả một số vai trò khác nữa khi cần thiết - như một nghệ sĩ chân chính…" [236; tr.25]. Ý đồ sáng tác, lí do của nhan đề cuốn tiểu thuyết cũng được phơi bày trực tiếp suốt 4 trang sách [236; tr.180 - 183]: "Thực ra, thưa quý vị và các bạn, tôi đã từng khá là trăn trở với cái tên của tiểu thuyết này. Đầu tiên tôi chỉ có ý định viết một truyện dài xoay quanh nhân vật Mộng Hường cùng một số nhân vật người Việt khác…." [236; tr.181]. Ở chương *Khép ii*, nhà văn còn tâm sự quá trình viết cuốn tiểu thuyết: "Thế là tôi đã ngồi viết câu chuyện này liên tục hàng ngày (đêm nào cũng thức đến khoảng 4-5-6 giờ sáng, có hôm thông đến 9-10-11 giờ luôn) trong hơn 7 tháng (kể cả ngày khởi đầu cho đến lúc hoàn thành thì thời gian là hơn 16 rồi là … hơn 30 tháng)…." [236; tr.648]. Với tư cách là tác giả, có lúc nhà văn nổi đóa mắng nhân vật: "Chó chết… mày. Cô không được như thế chứ. Tôi là đạo diễn của mọi câu chuyện trong tiểu thuyết này. Cô phải làm mọi việc theo ý tôi hiểu chưa. Tôi chưa cho phép thì cô không được làm bất cứ chuyện gì, không được quan hệ lung tung như thế. Cô làm hỏng kế hoạch của tôi rồi. Tôi đang định cho cô gặp một nhân vật hết sức đặc biệt. Nhân vật này sẽ làm thay đổi cả đời tôi cô có biết không. Bây giờ lại có cái thằng Tầu Khựa này nó chen vào thì hỏng hết mọi sự sắp đặt còn gì" [236; tr.284]. Khi Mộng Hường bị Dương Đại Nghiệp lừa cả tình lẫn tiền, *tôi* lại phải đau đầu nghĩ cách cứu *em* bằng "hai mũi giáp tấn công": giải pháp tình dục - tìm cho em một thằng bồ mới, và phương án đặc dị - tìm cách "tiếp cận con kế toán trưởng xấu xí và hôi nách để dò hỏi thông tin, dần dần mua chuộc và dùng nó làm nội gián" [236; tr.462]. Với tư cách là nhân vật trong tiểu thuyết, *tôi* làm tình với Mộng Hường bằng màn trình diễn kì vĩ "Từ điển 26". Mộng Hường và *tôi* còn tranh nhau nhận bài thơ *Sáng xuân nay lông chim bay ngoài cửa sổ* là của mình. Mộng Hường ra sức thanh minh: "Có hôm ngủ dậy iem ra cửa sổ ngó xuống đường thì thấy bên ngoài khung cửa còn vương mấy sợi lông chim câu, iem chắc rằng đêm qua nơi cửa sổ này đã có một đôi chim hạnh phúc… Thế là iem tức cảnh làm được bài thơ hay lắm nhé nó đây này". Nhà văn thì bảo: "Em đừng có bịa! Em nói bài này của em là em đạo văn đấy. Bài này là của anh! Hôm ấy em chỉ đưa cho anh một bài thơ lủng củng rồi anh đem về viết lại theo cách của mình. Bài thơ của

em chỉ có ý thôi. Sau đó anh đã gửi bài này cho tạp chí *Tiền vệ* và họ đăng lên ngay. Không tin thì em vào *tienve.org* và nhiều website khác mà xem, bài thơ mang tên anh vẫn còn ở đấy đấy" [236; tr.241].

Hình thức siêu hư cấu khiến tác giả được giữ vị thế hoặc "chân trong chân ngoài", hoặc hoàn toàn là "người trong cuộc". Chính ở khoảng giãn cách này, tác giả nhìn mình như một kẻ khác, với thái độ vừa nghiêm túc vừa hài hước. Đặng Thân cố ý làm lộ tính trò diễn của việc viết khi luôn để nhân vật phản biện nhà văn. Mộng Hường từ chối cách tác giả viết về mình: "Ui a… mà em là em không thík cái kỉu giới thiệu thía đâu nhá, nghe cái giọng có vẻ hơi nho nhã mà đểu giả cầy giả chó rắn giả lươn. Về văn chương em đếk thík, bọn lên gân vẻ trí thức lai căng nhất là cái giọng trưởng giả bề trên bề trên, suy đồi suy đồi tất… suy đồi jầy" [236; tr.23]. Đặng Thân vừa lí giải thằng Bớp và Mộng Hường yêu nhau vì "đồng khí tương cầu" thì cô nàng nhảy ra phản bác: "Thực ra iem rất vinh hạnh khi được bít bác dưng mừ nhìu khi bác cũng hay suy bụng ta ra bụng ngừi ke ke mà nè thằng ngừi iu iem, cũng dở hơi lém dở hơi, ko chịu nủi… Thía mới chim cú anh Thân ơi" [236; tr.93]. Người kể chuyện xưng tôi ở đây cho dù có giống tác giả đến mấy thì cũng chỉ là một cái tôi hư cấu. Nói như A.R.Grillet thì đó là cách nhà văn "ảo hóa cuộc đời mình".

Trong các cuốn tiểu thuyết nhại/giả tự truyện, "yếu tố tự thuật được sử dụng để tạo nên một thế giới không thực, gây lạc hướng và quấy rối trí người đọc trong việc nhận biết" [Doubrovsky,1977, dẫn theo 119]. Nhại lối viết tự truyện, nhà văn đã chủ ý phá vỡ "quy ước ngầm giữa tác giả và độc giả", để kể những câu chuyện nửa tin nửa ngờ, thậm chí công khai bịa tạc và độc giả có thể không tin nhưng vẫn chấp nhận nó, chỉ đơn giản như những truyện được nghe kể lại". Chúng tôi xin được mượn cách nói của nhà nghiên cứu Phùng Văn Tửu khi bình luận về tiểu thuyết *Blăngsơ hay lãng quên* của Aragông: "Cần phải tiến hành sao cho hình và bóng trùng hẳn lên nhau để thuyết phục những ai chưa muốn tin nhân vật và tác giả là một, đồng thời đưa ra những bằng chứng cũng rành rành không thể chối cãi nhân vật không phải là tác giả để lay tỉnh những người nào đó đã quá tin" [193]. Bằng cách nhại tự truyện, tác giả tiểu thuyết đương đại giễu người đọc mong muốn giải thích tác phẩm bằng tiểu sử của nhà

văn. Thủ pháp "gây hồ nghi" ở đây khiến người đọc trở nên thông minh hơn, tỉnh táo hơn trong nhận thức. Nhà văn có ý đồ phản tỉnh người đọc khỏi những thói quen dễ dãi là tìm hiểu tác phẩm thông qua tiểu sử cuộc đời nhà văn.

Thông qua việc phân tích tập trung ba mô hình nhại thể loại chủ yếu được quan sát trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại, chúng tôi muốn đề cập tới một lối tiếp cận hiện thực và một ý thức văn chương tương đối khác biệt của một số tác giả tiểu thuyết đương đại. Ở đây, trong ý thức về lối viết, những mô hình hiện thực và mô hình lãng mạn truyền thống đã tự bộc lộ tính chất xơ cứng của nó, khi một số tiểu thuyết đáng chú ý nhất đã "gây sự" với chúng và đề xuất những cách thức mới. Hẳn nhiên, việc khai thác tiềm năng và những đặc trưng của các thể loại đại chúng, bằng tâm thế và các thủ pháp nhại chỉ là một trong những hướng đi tiềm năng, nhưng đã đưa ra được ít nhiều đề xuất mới về tiểu thuyết và định nghĩa lại thể loại này bằng chính sự tồn tại mang tính chất phản tư và sức hút của chúng. Mặc dù thành công ở các mức độ khác nhau, các phương diện khác nhau, những tiểu thuyết này buộc người đọc, nhà văn và thể loại phải tự đặt mình trong những mạng lưới quan hệ mới, những cách đọc mới: những trò chơi văn bản, những chức năng cũ được dùng mới, những tương tác của việc đọc. Về mặt thái độ, các ứng xử với văn chương và cuộc đời cũng trải ra nhiều sắc độ, lấp lửng giữa ngợi ca và phê phán, phản tư lạnh lùng và dung nhận. Nhại thể loại, tự thân nó, là một hình thức tự phê bình của/về thể loại, và do đó, là một cách làm cho thể loại đó trở nên sống động trong những cấu trúc không ngừng biến đổi và những cách tư duy không ngừng đòi hỏi mở rộng thêm nữa, cả về việc viết và đọc những hiện thực khác nhau của ngôn ngữ văn chương và ngôn ngữ cuộc sống.

KẾT LUẬN

1. Xuất hiện từ thời cổ đại Hy La, *parody/nhại* đang ngày càng trở nên phổ biến và là hình thức độc đáo trong tất cả các loại hình nghệ thuật trên thế giới: hội họa, điện ảnh, điêu khắc, văn học… Hiện nay, hiện tượng này đã được nhiều nhà nghiên cứu quan tâm, đặc biệt là *parody/nhại* trong nghệ thuật hậu hiện đại. Có thể kể tới các nghiên cứu của các nhà hình thức Nga tới Bakhtin, Gérard Genette, Linda Hutcheon,Margaret A. Rose,Simon Dentith,… Genette quá khắt khe khi chú trọng vào *parody/nhại* văn bản mang tính cá nhân, đặc biệt sự phân biệt của ông về parody/ nhại và pastiche/mô phỏng dường như làm cho cách hiểu về nhại trở nên khó khăn. Cách Genette cho rằng không thể có *parody/nhại* thể loại hay diễn ngôn, thực sự khiến vấn đề bị thu hẹp. Ở một phía cực đoan khác, lý thuyết nhại của Linda Hutcheon dường như lại quá bao đồng, khiến cho mọi hình thức viết - lại đều có thể là nhại và không tính đến những khác biệt với các hình thức liên văn bản hoặc mã kép khác. Rose, trong khi nối tiếp và bổ sung Hutcheon lại có thể gây ra sự hiểu lầm rằng nhại như một hình thức *chỉ* liên quan tới các trò nhạo báng hay gây cười. Khi được khơi gợi cảm hứng chủ yếu từ tác phẩm về nhại của Linda Hutcheon, chúng tôi cũng lưu ý hơn tới đặc tính hài hước của nhại và không quá bao đồng các hình thức viết lại với nhại. Dựa trên việc mô tả, dẫn giải những cách nhìn phổ biến về nhại, chúng tôi hướng tới một quan niệm về nhại làm cơ sở để tiếp cận các tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Chúng tôi cho rằng nhại rộng hơn một thủ pháp, xuất phát từ thế giới quan: tôi tồn tại trong ý thức về lời của người khác. Vì vậy, nhại là một dạng thức của liên văn bản và tạo ra đối thoại văn hóa. Bản thân nhại gắn với tiếng cười lưỡng trị và đánh dấu sự trở lại của tư duy tiểu thuyết đa thanh, phức điệu. Nhại cũng đặt ra vấn đề khiến ta nghĩ về cái quy phạm và tính dân chủ trong sáng tạo nghệ thuật.

2. Hiện tượng *parody/nhại* đã xuất hiện trước năm 1975 trong cả văn học dân gian và văn học viết Việt Nam. Luận án đã cố gắng điểm lại những hiện tượng nhại trong văn học dân gian ở ca dao trào phúng, thế giới hề chèo, tiếu lâm dân gian. Thông qua cách thức "carnival hóa", các hình thức nhại được thể hiện

rất phong phú, từ cấp độ thủ pháp tới cấp độ nhận thức luận. Đây vừa là nguồn cội, vừa cung cấp một kinh nghiệm quý cho những sự "viết lại", nhại lại trong văn học viết sau này. Nhại trong văn học dân gian không chỉ mang ý nghĩa xã hội mạnh mẽ mà còn gắn với tiếng cười "lật đổ" và "tái sinh" của một sức sống dân gian mãnh liệt. Đến văn học trung đại, những dấu hiệu của nhại không khó để tìm thấy trong thơ (Hồ Xuân Hương, Nguyễn Khuyến, Tú Xương…), trong văn xuôi tự sự (*Việt điện u linh tập* của Lý Tế Xuyên, …), và câu đối. Điều đặc biệt là văn học trung đại đã có những dấu hiệu nhại thể loại như một hình thức mở rộng biên độ của thể loại. Nhại trong văn học trung đại có thể xem là một kiểu nhại diễn ngôn chính trị - xã hội khi nó thách thức uy quyền của đối tượng bị nhại bằng cách phá hủy tính chất đơn giọng. Đến văn chương Việt Nam hiện đại trước năm 1975, nhại xuất hiện với mật độ khá dày đặc trong sáng tác của các tác giả thuộc khuynh hướng hiện thực phê phán nửa đầu thế kỷ XX như Tú Mỡ, Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng, Nam Cao,… Ban đầu, thơ Đường luật của văn học trung đại là đối tượng bị nhại, và sau đó, đến lượt văn chương hiện thực nhại các hình thức văn chương lãng mạn. Nhại vắng bóng trong văn học giai đoạn 1945-1975 khi cả dân tộc phải chống giặc ngoại xâm. Một cái nhìn lướt trong văn học Việt Nam trước năm 1975 chứng tỏ hình thức nhại trong văn xuôi hiện nay không hoàn toàn tách rời với tiềm năng kết nối với văn học quá khứ với các kiểu nhại đa dạng từ văn hoá dân gian tới văn chương trung đại và cận - hiện đại như sản phẩm của các bối cảnh văn hóa - lịch sử - xã hội cụ thể.

3. Sự xuất hiện của hiện tượng nhại trong văn học sau 1986 là một cảm thức nghệ thuật mới, vốn nằm trong tinh thần đối thoại đang ngày càng được nhấn mạnh. Trong tiểu thuyết Việt Nam giai đoạn này, nhà văn nhại văn bản và các phong cách ngôn ngữ với tinh thần, mục đích và chức năng khác để pha loãng không khí tiểu thuyết nghiêm túc và nhằm cuốn hút người đọc. Ở bề sâu của nó là những phản đề kích thích đối thoại. Trong quá trình dân chủ hóa mạnh mẽ của đời sống xã hội cũng như văn học, khi các nhà văn đưa ra các phản đề đối thoại bằng hình thức nhại, tác phẩm đã kích thích sự suy nghĩ của người đọc, khiến họ phải nhìn nhận lại nhiều điều. Cũng phải khẳng định rằng theo đuổi mục đích phản biện, kích thích đối thoại, người viết rất khó tránh khỏi cực đoan, nhất là khi

thủ pháp nhại bao giờ cũng đi liền với kĩ thuật phóng đại, bóp méo,…. để "gây hấn". Không thể nói con đường này luôn đem lại hiệu ứng xã hội tích cực. Dù rằng đối tượng của nhại trong nghệ thuật là những tác phẩm, những tác giả, những phong cách lớn, hoặc thời thượng, tuy nhiên, đó không phải là hành động lặp lại, rập khuôn, bắt chước nguyên mẫu mà nhại là hình thức sáng tạo dựa trên những gì đã có để tạo nên một tác phẩm nghệ thuật mới. Ở góc độ đó, nhại tạo ra độ "mờ hóa" cao độ cho "mẫu gốc".

4. Tiểu thuyết Việt Nam sau năm 1986 đã tạo ra dấu ấn riêng với các hình thức nhại thể loại. Điều thú vị là các nhà văn thường khai thác văn học đại chúng để làm mới thể loại. Họ "hướng tới việc sử dụng và giễu nhại những thể loại và thủ pháp của văn học đại chúng, xét lại phong cách của thể loại này một cách mỉa mai và giễu cợt" [115, tr.57]. Lý giải điều này, qua từng ví dụ văn chương, người ta sẽ thấy những lí do khác nhau: từ nhu cầu phản tư của văn học "đặc tuyển" với văn học "đại chúng", nhu cầu khai thác, tận dụng những ưu thế của văn học bình dân, nhu cầu đối thoại với thể loại và với các nhà văn khác, thực chất là nhu cầu làm mới chính mình. Chúng tôi đã cố gắng lí giải nhại là hiện tượng giao thoa độc đáo giữa văn học đại chúng và văn chương đặc tuyển. Khi nhại thể loại, các tiểu thuyết gia đã sáng tạo hình thức tiểu thuyết mới trên cơ sở mô hình tiểu thuyết có trước. Có thể nói, khi văn học nghiêm túc nhại bằng cách mượn/làm giả hình thức của văn học giải trí trên một tinh thần khác, nó đã thể hiện rõ nét sự bất tín nhận thức đối với những hình mẫu cố định về tính toàn vẹn và tính có thực. Nhại thể loại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại chưa rộ lên, chưa nhiều song cũng đã tạo ra một vệt, một hiện tượng rất đáng được quan tâm. Khi khảo sát nhại trên phạm vi siêu ngôn ngữ, người làm nghiên cứu văn học sử có thể quan sát được một hướng vận động của tiến trình thể loại này trong đời sống văn chương đương đại.

5. Nhại phản ánh các tính cách của nghệ thuật cho nên nó là nghệ thuật về nghệ thuật, không phải là sự rập khuôn, bắt chước một cách máy móc. Đó là tinh thần, nỗ lực sáng tạo của các nhà văn, dù khách quan mà nói, nhại ở tiểu thuyết Việt Nam đương đại chưa có được những thành tựu rực rỡ như phương Tây, nó mới chỉ là bước dạo đầu cho những đổi mới tiếp sau đó. Chiều sâu của nhại

chính là ở tư tưởng và giá trị nghệ thuật của nó. Khi nhà văn tìm cách diễn dịch cuộc sống hiện tồn và bản thể con người bằng nhại, những vấn đề mà nó đặt ra trong tác phẩm trở nên sâu sắc hơn, ám ảnh hơn với người đọc.

Luận án đã cố gắng đưa ra những nghiên cứu bước đầu về hiện tượng nhại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Nếu có điều kiện tiếp tục nghiên cứu, chúng tôi sẽ mở rộng diện khảo sát sang tiểu thuyết Việt Nam ở hải ngoại, cũng có thể khảo sát thơ và truyện ngắn trong mối quan hệ đối sánh để thấy *parody/nhại* như một quy luật, một xu thế khó cưỡng của văn học. Chúng tôi ý thức được rằng đây là công việc dài hơi, đòi hỏi những điều kiện khách quan cũng như những nỗ lực chủ quan. Chúng tôi hi vọng luận án cũng gợi mở những vấn đề còn chưa thể giải quyết cho việc nghiên cứu chuyên sâu hơn về sau.

DANH MỤC CÔNG TRÌNH CỦA TÁC GIẢ ĐÃ CÔNG BỐ CÓ LIÊN QUAN ĐẾN ĐỀ TÀI LUẬN ÁN

1. Phạm Thị Thu (2008), "Nhân vật "phi nhân vật" và khát vọng làm mới tiểu thuyết của Thuận trong T mất tích", Tạp chí *Khoa học*, số 53, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội, tr.36-39.
2. Phạm Thị Thu (2011), "Nhại (parody) trong tiểu thuyết của Thuận", Tạp chí *Khoa học*, số 17, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội 2, tr.89-96.
3. Phạm Thị Thu (2011), *Nhại (parody) trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại*, Đề tài Khoa học và Công nghệ cấp trường, Mã số: SPHN-10-565 NCS, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội (Chủ nhiệm).
4. Phạm Thị Thu (2014), "Thuật ngữ "parody" trong nghiên cứu văn học từ các tiếp cận lí thuyết", Tạp chí *Lí luận Phê bình Văn học, nghệ thuật*, số 27, tr.56-61.
5. Phạm Thị Thu (2015), "Linda Hutcheon và lí thuyết nhại (parody) hậu hiện đại", Tạp chí *Văn hóa Nghệ thuật*, số 378, tr.112-115.

THƯ MỤC THAM KHẢO

TÀI LIỆU THAM KHẢO TIẾNG VIỆT

1. Phạm Tuấn Anh (2008), "Hài hước phồn thực trong văn xuôi Việt Nam sau 1975", Nguồn: http://tapchisonghuong.com.vn/tap-chi/c121/n1053/Hai-huoc-phon-thuc-trong-van-xuoi-Viet-Nam-sau-1975.html
2. Phạm Tuấn Anh (2009), *Sự đa dạng thẩm mĩ của văn xuôi Việt Nam sau 1975,* Luận án Tiến sĩ Ngữ văn, Đại học sư phạm Hà Nội.
3. Vũ Tuấn Anh (1995), "Đổi mới văn học vì sự phát triển", Tạp chí *Văn học*, số 4, trang 14-19.
4. Vũ Tuấn Anh (2001), *Văn học Việt Nam hiện đại nhận thức và thẩm định,* Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.
5. Vũ Tuấn Anh, Bích Thu (cb) (2006), *Từ điển tác phẩm văn xuôi Việt Nam,* Tập 1+2, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
6. Richard Appignanesi, Chris Gottat (2006), *Nhập môn chủ nghĩa hậu hiện đại* (Trần Tiễn Cao Đăng dịch, Bùi Văn Nam Sơn hiệu đính), Nxb Trẻ, TP. Hồ Chí Minh.
7. Đào Tuấn Ảnh (2006) "Những yếu tố hiện đại trong văn xuôi Việt Nam trong tương quan so sánh loại hình với văn xuôi hậu hiện đại Nga", http://vietvan.vn/vi/bvct/id1485/Nhung-yeu-to-Hau-hien-dai-trong-van-xuoi-Viet-Nam-qua-so-sanh-voi-van-xuoi-Nga/.
8. Lại Nguyên Ân (1999), *150 thuật ngữ văn học*, Nxb Đại học quốc gia Hà Nội.
9. Mikhail Bakhtin (1993), *Những vấn đề thi pháp Đôxtôiepxki* (Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Vương Trí Nhàn dịch), Nxb Giáo dục, Hà Nội.
10. Mikhail Bakhtin (2003), *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết*, (Phạm Vĩnh Cư tuyển chọn và dịch từ nguyên bản tiếng Nga), Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
11. Mikhail Bakhtin (2006), *Sáng tác của Francois Rabelais và nền văn hóa dân gian Trung cổ và Phục hưng* (Từ Thị Loan dịch), Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.

12. Roland Barthes (1997), *Độ không của lối viết* (Nguyên Ngọc dịch), Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
13. Roland Barthes (2004), "Nhập môn phân tích cấu trúc truyện kể", Nguồn: http://giaitri.vnexpress.net/tin-tuc/sach/lang-van/nhap-mon-phan-tich-cau-truc-truyen-ke-18-1973730.html.
14. Roland Barthes (2008), *Những huyền thoại* (Phùng Văn Tửu dịch), Nxb Tri thức, Hà Nội.
15. Lê Huy Bắc (2005), *Truyện ngắn lí luận, tác gia, tác phẩm* (tập 2), Nxb Giáo dục, Hà Nội.
16. Lê Huy Bắc (2006), *Nghệ thuật Phran - dơ Kap - ka*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
17. Lê Huy Bắc (2006), "Bậc hiền triết và con chó xồm hay kĩ thuật nhại của Nguyễn Huy Thiệp, *Văn học Việt Nam sau 1975, những vấn đề nghiên cứu và giảng dạy*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
18. Lê Huy Bắc (chủ biên) (2009), *Từ điển văn học nước ngoài: Tác gia - tác phẩm*, Nxb Giáo dục Việt Nam, Hà Nội.
19. Lê Huy Bắc (11/05/2011), "Những khuynh hướng chính trong văn chương hậu hiện đại", Nguồn: http://nguvan.hnue.edu.vn/?comp=content&id=161&Nhung-khuynh-huong-chinh--trong-van-chuong-hau-hien-dai.html.
20. Lê Huy Bắc (2012), *Văn học hậu hiện đại, lí thuyết và tiếp nhận*, Nxb Đại học sư phạm Hà Nội, Hà Nội.
21. Lê Huy Bắc (chủ biên) (2013), *Phê bình văn học hậu hiện đại Việt Nam*, Nxb Tri thức.
22. Henri Bénac (2005), *Dẫn giải ý tưởng văn chương* (Nguyễn Thế Công dịch), Nxb Giáo dục, Hà Nội.
23. Nguyễn Duy Bình (2003), "Bàn về tiểu thuyết trinh thám", in trong sách *Những vấn đề văn học và ngôn ngữ học*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.
24. Nguyễn Thị Bình (2007), *Văn xuôi Việt Nam 1975 - 1995 những đổi mới cơ bản*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
25. Michel Butor (2004), "Tiểu thuyết như một tìm tòi" (Nguyễn Đăng Thường dịch), Nguồn: http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php?res=2697&rb=0103.

26. Hà Văn Cầu (sưu tầm và chú thích) (1999), *Tuyển tập chèo cổ Việt Nam*, Nxb Sân Khấu, Hà Nội.
27. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (2002), *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới* (Phạm Vĩnh Cư, Nguyễn Xuân Giao,… dịch) (tái bản), Nxb Đà Nẵng.
28. Nguyễn Chiến (2001), "Bản chất tội ác và sự hình thành văn học trinh thám, *Tạp chí Văn học nước ngoài* (1), tr.7-20.
29. Antoine Compagnon (2006), *Bản mệnh của lí thuyết* (Lê Hồng Sâm & Đặng Anh Đào dịch), Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
30. Nguyễn Văn Dân (khảo luận và tuyển chọn) (2002), *Văn học phi lí*, Nxb Văn hóa - Thông tin & Trung tâm văn hóa ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội.
31. Nguyễn Văn Dân (2008), "Văn học Việt Nam đổi mới trong bối cảnh giao lưu văn hóa quốc tế", *Tạp chí Nghiên cứu Văn học* (7), tr.13-26.
32. Marcel Duchamp, "Tiến trình sáng tạo" (Hoàng Ngọc Biên dịch), Nguồn: http://www.tienve.org/home/visualarts/viewVisualArts.do?action=viewArtwork&artworkId=7155.
33. Marcel Duchamp, "Về những tác phẩm Readymades" (Hoàng Ngọc Biên dịch), Nguồn: http://tienve.org/home/visualarts/viewVisualArts.do?action=viewArtwork&artworkId=7147.
34. Marcel Duchamp, "Trường hợp Richard Mutt" (Phạm Chí Diệp dịch), Nguồn: http://www.tienve.org/home/visualarts/viewVisualArts.do?action=viewArtwork&artworkId=7211.
35. Đinh Trí Dũng (2004), *Nhân vật trong tiểu thuyết Vũ Trọng Phụng,* Nxb Khoa học xã hội & TT Văn hóa ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội.
36. Vũ Dũng (chủ biên) (2008), *Từ điển Tâm lí học*, Nxb Từ điển Bách khoa, Hà Nội.
37. Đặng Anh Đào (2001), *Đổi mới nghệ thuật tiểu thuyết phương Tây hiện đại*, Nxb Đại học Quốc gia, Hà Nội.
38. Đặng Anh Đào (2001), *Tài năng và người thưởng thức,* Nxb Văn nghệ TP. Hồ Chí Minh.
39. Đặng Anh Đào (2007), *Việt Nam và phương Tây, tiếp nhận và giao thoa trong văn học*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.

40. Đặng Anh Đào (2010), "Huyền thoại văn chương: Thời điểm phát sáng và biến hóa trong văn học viết hiện đại", Nguồn: https://lythuyetvanhoc.wordpress.com/2010/12/28/d%E1%BA%B7ng-anh-dao-huy%E1%BB%81n-tho%E1%BA%A1i-van-ch%C6%B0%C6%A1ng-th%E1%BB%9Di-di%E1%BB%83m-phat-sang-va-bi%E1%BA%BFn-hoa-trong-van-h%E1%BB%8Dc-vi%E1%BA%BFt-hi%E1%BB%87n-d%E1%BA%A1i/.
41. Umberto Eco (2004), *Đi tìm sự thật biết cười* (Vũ Ngọc Thăng dịch), Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
42. Cynthia Freeland (2009), *Thế mà là nghệ thuật ư?* (Như Huy dịch), Nxb Tri thức, Hà Nội.
43. Hoàng Cẩm Giang, Lý Hoài Thu (2011), "Một cách nhìn về "tiểu thuyết hậu hiện đại ở Việt Nam", *Tạp chí Nghiên cứu Văn học* (6), tr.74-88.
44. Văn Giá (2004), "Thử nhận diện tiểu thuyết ngắn Việt Nam gần đây", Nguồn: http://giaitri.vnexpress.net/tin-tuc/sach/lang-van/thu-nhan-dien-loai-tieu-thuyet-ngan-o-viet-nam-nhung-nam-gan-day-2140795.html
45. Gurevich A.JA. (1996), *Các phạm trù văn hóa trung cổ* (Hoàng Ngọc Hiến dịch), Nxb Giáo dục, Hà Nội.
46. Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi (chủ biên) (2006), *Từ điển thuật ngữ văn học*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
47. Đặng Thị Hạnh (1990), "Đứa trẻ và thành phố trong Thiên sứ", *Tạp chí Văn học*, số 4.
48. Trần Thị Hạnh (2012), *Yếu tố trào lộng trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại*, Luận án tiến sĩ Ngữ văn, Viện Khoa học Xã hội Việt Nam.
49. Phan Nhiên Hạo (2006), "Trao đổi với Đoàn Cầm Thi về (…) rác", Nguồn: http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php?res=6497&rb=0101
50. Phan Nhiên Hạo (2004), "Mới - cũ trong thơ và Hậu hiện đại", http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php?res=1634&rb=0101.
51. Trần Ngọc Hiếu (2012), *Lý thuyết trò chơi và một số hiện tượng thơ Việt Nam đương đại*, Luận án tiến sĩ Ngữ văn, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội.

52. Đỗ Đức Hiểu (2000), *Thi pháp hiện đại*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
53. Đỗ Đức Hiểu, Nguyễn Huệ Chi, Phùng Văn Tửu, Trần Hữu Tá (chủ biên), (2004), *Từ điển văn học* (bộ mới), Nxb Thế giới, Hà Nội.
54. La Khắc Hòa (2011), "Những dấu hiệu của chủ nghĩa hậu hiện đại trong văn học Việt Nam qua sáng tác của Nguyễn Huy Thiệp và Phạm Thị Hoài", Nguồn: http://khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/home/index.php?option=com_content&view=article&id=1860:nhng-du-hiu-ca-ch-ngha-hu-hin-i-trong-vn-hc-vit-nam-qua-sang-tac-ca-nguyn-huy-thip-va-phm-th-hoai&catid=94:ly-lun-va-phe-binh-vn-hc&Itemid=135.
55. Nguyễn Thái Hòa (2000), *Những vấn đề thi pháp của truyện*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
56. Nguyễn Thái Hòa (2005), *Từ điển tu từ - phong cách - thi pháp học*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
57. Phạm Thị Hoài (17/2/1990), "Một trò chơi vô tăm tích", Báo *Văn nghệ* (7), tr.2-7.
58. Phạm Thị Hoài (2004), "Hư cấu thật, hiện thực giả", Nguồn: http://www.talawas.org/talaDB/suche.php?res=1100&rb=.
59. Nguyễn Chí Hoan (2004), "Cấp độ của hiện thực và sự hão huyền của ý thức trong Thoạt kì thủy", Nguồn: http://giaitri.vnexpress.net/tin-tuc/sach/lang-van/cap-do-cua-hien-thuc-va-su-hao-huyen-cua-y-thuc-trong-thoat-ky-thuy-2140789.html.
60. Nguyễn Chí Hoan (2005), "Tiểu thuyết "Chinatown" và những chiều kích hiện tại của thời gian quá khứ", Nguồn: http://giaitri.vnexpress.net/tin-tuc/sach/lang-van/tieu-thuyet-chinatown-va-nhung-chieu-kich-hien-tai-cua-thoi-gian-qua-khu-1973801.html.
61. Nguyễn Chí Hoan (2005), "Thuận và "Phố Tàu": Dùng nghịch lí để kể những nghịch lí", Nguồn: http://www.tienve.org/home/literature/viewLiterature.do?action=viewArtwork&artworkId=3380.

62. Châu Minh Hùng (2009), "Phục cổ hay nhại cổ, trường hợp Tống biệt hành", Nguồn: http://www.khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/home/index.php?option=com_content&view=article&id=578:phc-c-hay-nhi-c-trng-hp-qtng-bit-hanhq&catid=94:ly-lun-va-phe-binh-vn-hc&Itemid=135.
63. Đỗ Việt Hùng, Nguyễn Thị Ngân Hoa (2002), *Phân tích phong cách ngôn ngữ trong tác phẩm văn học (Ngôn từ, tác giả, hình tượng)*, Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
64. Kate Humburger (2004), *Logic học về các thể loại văn học* (Vũ Hoàng Địch và Trần Ngọc Vương dịch), Nxb Đại học Quốc gia, Hà Nội.
65. Mai Hương (chủ biên) (2010), *Từ điển tác phẩm văn xuôi Việt Nam,* tập 3, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
66. Linda Hutcheon (2007), "The theory of Parody" (Như Huy dịch), Nguồn: http://www.nhuhuy.com.
67. Như Huy (2004), "Trả lời ông Phan Nhiên Hạo", Nguồn: http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php?res=1641&rb=0101.
68. Nguyễn Thị Từ Huy (2009), *Alain Robbe - Grillet: sự thật và diễn giải*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
69. Trần Đình Hượu (1999), *Nho giáo và văn học Việt Nam trung cận đại*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
70. I.P. Ilin và E.A. Tzurganova (chủ biên) (2002), *Các khái niệm và các thuật ngữ của các trường phái nghiên cứu văn học ở Tây Âu và Hoa Kỳ thế kỉ XX* (Đào Tuấn Ảnh, Trần Hồng Vân, Lại Nguyên Ân dịch), Nxb Đại học Quốc gia, Hà Nội.
71. Vũ Ngọc Khánh (sưu tầm và biên soạn) (1974), *Thơ văn trào phúng Việt Nam (từ thế kỉ 13 tới 1945)*, Nxb Văn học, Hà Nội.
72. Thụy Khuê (2000), "Nguyễn Bình Phương", Nguồn: http://chimviet.free.fr/tacpham1/stt2/nbphng.html.
73. Julia Kristeva (2011), "Một nền thi pháp học sụp đổ" (Lã Nguyên dịch), *Tạp chí Nghiên cứu Văn học* (7), tr.2-11.

74. Milan Kundera (2001), *Tiểu luận (Nghệ thuật tiểu thuyết, Những di chúc bị phản bội)* (Nguyên Ngọc dịch), NXB Văn hóa thông tin - TT Văn hoá ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội.
75. Milan Kundera (2004), "Đối thoại về nghệ thuật tiểu thuyết" (Trịnh Y Thư dịch), Nguồn: https://trinhythu.wordpress.com/2011/04/23/milan-kundera-d%E1%BB%91i-tho%E1%BA%A1i-v%E1%BB%81-ngh%E1%BB%87-thu%E1%BA%ADt-ti%E1%BB%83u-thuy%E1%BA%BFt/.
76. Milan Kundera (2013), *Một cuộc gặp gỡ* (Nguyên Ngọc dịch), Nxb Văn học, Hà Nội.
77. Đinh Trọng Lạc (chủ biên), Nguyễn Thái Hòa (2002), *Phong cách học tiếng Việt*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
78. Cao Kim Lan (2007), "Lịch sử trong truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp và dấu vết của hệ hình thi pháp hậu hiện đại", *Tạp chí Nghiên cứu Văn học* (12), tr.66-84.
79. Tôn Phương Lan (2002), *Phong cách nghệ thuật Nguyễn Minh Châu*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.
80. Robert L.Mc Laughin (2004), "Cách tân: tại sao và như thế nào?" (Ngô Tự Lập dịch), Nguồn: http://giaitri.vnexpress.net/tin-tuc/sach/lang-van/cach-tan-tai-sao-va-nhu-the-nao-22-1973882.html.
81. Ngô Tự Lập (2003), *Những đường bay của mê lộ*, Nxb Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.
82. Ngô Tự Lập (2008), *Văn chương như là quá trình dụng điển*, Nxb Tri thức, Hà Nội.
83. Phong Lê (2010), "Vài nét tiếp cận lịch sử và giá trị văn xuôi Việt Nam hiện đại", *Tạp chí Nghiên cứu văn học* (3), tr.3-12.
84. Nguyễn Trường Lịch (1997), "Huyền thoại và sức sống của huyền thoại trong văn chương xưa và nay", *Tạp chí Văn học* (5), tr.33-43.
85. Rod Liddle (2007), "Tiểu thuyết đang mất dần sức mạnh" (Hà Linh dịch), Nguồn: http://giaitri.vnexpress.net/tin-tuc/sach/lang-van/tieu-thuyet-dang-mat-dan-suc-manh-2140428.html.

86. Nguyễn Văn Linh (17/10/1987), "Nói chuyện với văn nghệ sĩ", *Báo Văn nghệ* (42), tr.3.
87. Nguyễn Văn Long (2002), *Văn học Việt Nam trong thời đại mới,* Nxb Giáo dục, Hà Nội.
88. Nguyễn Văn Long, Lã Nhâm Thìn (đồng chủ biên) (2006), *Văn học Việt Nam sau 1975: những vấn đề nghiên cứu và giảng dạy*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
89. Nguyễn Văn Long – Lê Thị Thu Hằng (2012), "Những cách tân nghệ thuật của tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỷ XXI", Nguồn: http://vannghequandoi.com.vn/802/news-detail/391352/phe-binh-van-nghe/nhung-cach-tan-nghe-thuat-cua-tieu-thuyet-viet-nam-dau-the-ki-xxi.html.
90. Iu.M.Lotman (2004), *Cấu trúc văn bản nghệ thuật* (Trần Ngọc Vương, Trịnh Bá Đĩnh, Nguyễn Thu Thủy dịch), Nxb Đại học Quốc gia, Hà Nội.
91. Iu.M. Lotman (07/10/2006), "Về bản chất của nghệ thuật" (Trần Đình Sử dịch), *Báo Văn nghệ* (40), tr.10.
92. G.Lukacs (1998), *Từ văn bản đến tác phẩm văn học* (Trương Đăng Dung dịch), Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.
93. Phương Lựu (2001), *Lý luận phê bình văn học phương Tây thế kỉ XX*, Nxb Văn học.
94. Phương Lựu (2005), *Phương pháp luận nghiên cứu văn học*, Nxb Đại học Sư phạm Hà Nội.
95. Phương Lựu (chủ biên), (2008), *Lý luận văn học tập III - Tiến trình văn học*, Nxb Đại học Sư phạm Hà Nội.
96. Phương Lựu (2011), *Lý thuyết văn học hậu hiện đại*, Nxb Đại học Sư phạm Hà Nội.
97. John Lye (2009), "Lý thuyết văn chương đương đại" (Hải Ngọc dịch), *Tạp chí Văn học nước ngoài* (2), tr.146-166.
98. Jean Francois Lyotard (1998), "Điều kiện hậu hiện đại: bản tường trình về tri thức" (Nguyễn Minh Quân dịch), Nguồn: http://www.tienve.org/home/viet/viewVietJournals.do?action=viewArtwork&artworkId=330.

99. Jean Francois Lyotard (2007), *Hoàn cảnh hậu hiện đại* (Ngân Xuyên dịch), Nxb Tri thức, Hà Nội.
100. Các Mác – Ăngghen – Lê nin (1977), *Về văn học nghệ thuật*, Nxb Sự thật, Hà Nội.
101. E.M.Meletinsky (2004), *Thi pháp của huyền thoại* (Trần Nho Thìn và Song Mộc dịch), Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
102. Nguyễn Đăng Na (2007), *Con đường giải mã văn học trung đại Việt Nam*, Nxb Giáo dục.
103. Nguyễn Nam (2004), "Khoảng trống văn chương và tiếp cận liên văn bản", *Tạp chí Văn học*, số 4.
104. Hoài Nam (2006), "Chất hài hước, nghịch dị trong 'Mười lẻ một đêm'", Nguồn: http://giaitri.vnexpress.net/tin-tuc/sach/lang-van/chat-hai-huoc-nghich-di-trong-muoi-le-mot-dem-1974307.html.
105. Nguyên Ngọc (2005), "Một giai đoạn sôi động của văn xuôi thời kì đổi mới", *Khoa học xã hội Việt Nam* (5), tr.91-02.
106. Phan Ngọc (1995), *Cách giải thích văn học bằng ngôn ngữ học*, Nxb Trẻ, TP.Hồ Chí Minh.
107. Lã Nguyên (2007), "Văn học kì ảo nhìn từ hệ hình thế giới quan", *Tạp chí Văn học nước ngoài* (6), tr.100-134.
108. Lã Nguyên (2013), "Văn xuôi hậu hiện đại Việt Nam: Quốc tế và bản địa, cách tân và truyền thống", Nguồn: http://phebinhvanhoc.com.vn/van-xuoi-hau-hien-dai-viet-nam-quoc-te-va-ban-dia-cach-tan-va-truyen-thong/.
109. Phạm Xuân Nguyên (2005), *Nói với Thuận*, http://talawas.org/talaDB/talaDBFront.php?rb=0102&von=380&bis=400&pg=1.
110. Nguyễn Vĩnh Nguyên (2005), "Văn học hải ngoại: "dòng riêng" có gặp "dòng chung"", Nguồn: http://tuoitre.vn/tin/van-hoa-giai-tri/van-hoc-sach/20050610/van-hoc-hai-ngoai-dong-rieng-co-gap-dong-chung/82999.html.

111. Hoàng Nguyễn (2004), "Đôi nét về kết cấu và thi pháp của "Chinatown",http://giaitri.vnexpress.net/tin-tuc/sach/lang-van/doi-net-ve-thi-phap-va-ket-cau-cua-chinatown-2140829.html.
112. Trần Việt Ngữ, Hoàng Kiều (1964), *Bước đầu tìm hiểu sân khấu Chèo*, Nxb Văn hóa nghệ thuật, Hà Nội.
113. Bùi Mạnh Nhị (chủ biên) (2001), *Văn học dân gian - Những công trình nghiên cứu*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
114. Nhiều tác giả (2003), *Nam Cao về tác gia và tác phẩm*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
115. Nhiều tác giả (2003), *Văn học hậu hiện đại thế giới - những vấn đề lí thuyết*, NXB Hội nhà văn - TT Văn hóa và ngôn ngữ Đông Tây, Hà Nội.
116. Nhiều tác giả (2006), *Văn học Việt Nam sau 1975 - những vấn đề nghiên cứu và giảng dạy*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
117. Nhiều tác giả (2009), *Nghiên cứu văn học Việt Nam - những khả năng và thách thức*, Nxb Thế giới, Hà Nội.
118. Đỗ Hải Ninh (2012), *Tiểu thuyết có khuynh hướng tự truyện trong văn học Việt Nam đương đại*, Luận án tiến sĩ Văn học, Học viện Khoa học xã hội, Hà Nội.
119. Đỗ Hải Ninh (2014), "Mối quan hệ giữa tự truyện - tiểu thuyết và một số dạng tự thuật trong văn học Việt Nam đương đại", http://khoavanhoc-ngonngu.edu.vn/home/index.php?option=com_content&view=article&id=4750%3Ami-quan-h-gia-t-truyn-tiu-thuyt-va-mt-s-dng-t-thut-trong-vn-hc-vit-nam-ng-i&catid=94%3Aly-lun-va-phe-binh-vn-hc&Itemid=135&lang=vi.
120. Mai Hải Oanh (2009), *Những cách tân nghệ thuật trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
121. Hoàng Phê (chủ biên) (2004),*Từ điển Tiếng Việt*,Viện Ngôn ngữ học, Nxb Đà Nẵng - Trung tâm Từ điển học.
122. Huỳnh Như Phương (1991), "Văn xuôi những năm 80 và vấn đề dân chủ hóa nền văn học", *Tạp chí Văn học* số 4.

123. Huỳnh Như Phương (2008), *Trường phái hình thức Nga*, Nxb Đại học Quốc gia, TP. Hồ Chí Minh.
124. Nguyễn Phượng, "Văn học và nền kinh tế thị trường trong mười năm cuối thế kỉ", Nguồn: http://vietvan.vn/vi/bvct/id82/Van-hoc-va-nen-kinh-te-thi-truong-trong-muoi-nam-cuoi-the-ky%E2%80%A6/.
125. Nguyễn Văn Phượng (2002), *Ngôn từ nghệ thuật của Vũ Trọng Phụng trong phóng sự và tiểu thuyết*, Luận án tiến sĩ Ngữ văn, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội.
126. Nguyễn Minh Quân (2001), "Liên văn bản: sự triển hạn đến vô cùng của tác phẩm văn học", Nguồn: http://www.tienve.org/home/literature/viewLiterature.do?action=viewArtwork&artworkId=792.
127. Nguyễn Hưng Quốc (2003), "Đổi mới như một phiêu lưu", Nguồn: http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php?res=231&rb=0102.
128. Nguyễn Hưng Quốc (2003), "Chủ nghĩa h (âu)iện đại và văn học Việt Nam", Nguồn: http://www.tienve.org/home/literature/viewLiterature.do?action=viewArtwork&artworkId=3849.
129. Nguyễn Hưng Quốc (2004), "Những nhà phê bình mù", Nguồn: http://www.tienve.org/home/literature/viewLiterature.do?action=viewArtwork&artworkId=1918.
130. Nguyễn Hưng Quốc (2005), "Giễu nhại như một ý niệm", Nguồn: http://www.tienve.org/home/literature/viewLiterature.do?action=viewArtwork&artworkId=3438.
131. Nguyễn Hưng Quốc (2005), "Văn bản và liên văn bản", Nguồn: http://www.tienve.org/home/literature/viewLiterature.do?action=viewArtwork&artworkId=4890.
132. Tiểu Quyên (2007), "Dòng chảy ngầm của văn học xa xứ", Nguồn: http://nld.com.vn/van-hoa-van-nghe/dong-chay-tram-cua-van-hoc-xa-xu-206426.htm.

133. Nguyễn Liên Quỳnh (2005), "Paris 11 tháng 8, tiểu thuyết hay truyện cười", http://www.tienve.org/home/literature/viewLiterature.do?action=viewArtwork&artworkId=4375.
134. Jean-Paul Sartre (1999), *Văn học là gì?* (Nguyên Ngọc dịch), Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
135. Trần Huyền Sâm (biên soạn và giới thiệu) (2010), *Những vấn đề lí luận văn học phương Tây hiện đại - Tự sự học kinh điển*, Nxb Văn học, Hà Nội.
136. Trịnh Thanh Sơn (2007), "Thế giới không còn trăng - Tiếng cười, sự giễu nhại và nỗi đau buồn sâu thẳm", Nguồn: https://hoingovanchuong.wordpress.com/2007/06/03/th%E1%BA%BF-gi%E1%BB%9Bi-khong-con-trang/.
137. Trần Đăng Suyền, Lê Quang Hưng (chủ biên) (2004), *Văn học Việt Nam thế kỉ XX* (tập 1 & tập 2), Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
138. Trần Đăng Suyền (2010), *Chủ nghĩa hiện thực trong văn học Việt Nam nửa đầu thế kỉ XX*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.
139. Trần Đình Sử (2002), "Lý thuyết cacnavan hóa của M.Bakhtin và tư duy tiểu thuyết hiện đại", *Tạp chí Sông Hương* (11), tr.71-73.
140. Trần Đình Sử (2004), "Mô hình tự sự và chủ nghĩa cảm thương trong Truyện Kiều", https://trandinhsu.wordpress.com/2015/11/12/mo-hinh-tu-su-va-chu-nghia-cam-thuong-trong-truyen-kieu/.
141. Trần Đình Sử (chủ biên), (2004), *Tự sự học - Một số vấn đề lí luận và lịch sử* (tập 1), Nxb Đại học Sư phạm Hà Nội.
142. Trần Đình Sử (chủ biên) (2008), *Tự sự học - Một số vấn đề lí luận và lịch sử* (tập 2), Nxb Đại học Sư phạm Hà Nội.
143. Trần Đình Sử (chủ biên) (2005), *Giáo trình lí luận văn học tập II: Tác phẩm và thể loại văn học*, Nxb Đại học Sư phạm Hà Nội.
144. Trần Đình Sử (2005), *Dẫn luận thi pháp học*, Nxb Giáo dục - Đại học Huế - TT Đào tạo Từ xa.
145. Hồ Anh Thái (2006), "Nhà văn đích thực phải tử tế" (Ngọc Lan thực hiện), trả lời phỏng vấn báo *Thể thao và Văn hóa* số ra ngày 15/4/2006.

146. Trần Quang Thái (2006), *Chủ nghĩa hậu hiện đại*, Nxb Tổng hợp TP.Hồ Chí Minh.
147. Hoài Thanh, Hoài Chân (1995), *Thi nhân Việt Nam,* Nxb Văn học, Hà Nội.
148. Nguyễn Thị Thanh (2012), *Tiểu thuyết về chiến tranh trong văn học Việt Nam sau 1975 - những khuynh hướng và sự đổi mới nghệ thuật*, Luận án tiến sĩ Ngữ văn, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội.
149. Phùng Gia Thế (2010), "Tiểu thuyết Nguyễn Việt Hà và thi pháp hậu hiện đại", Nguồn: http://giaitri.vnexpress.net/tin-tuc/sach/lang-van/tieu-thuyet-nguyen-viet-ha-va-thi-phap-hau-hien-dai-1-2136775.html.
150. Phùng Gia Thế (2012), *Những dấu hiệu của chủ nghĩa hậu hiện đại trong văn xuôi Việt Nam sau 1975*, Luận án tiến sĩ Ngữ văn, Học viện Khoa học Xã hội, Hà Nội.
151. Phùng Gia Thế (2013), "Tính chất cac - na - van trong ngôn ngữ văn xuôi Việt Nam đương đại", Nguồn: http://phebinhvanhoc.com.vn/tinh-chat-cac-na-van-trong-ngon-ngu-van-xuoi-viet-nam-duong-dai/.
152. Đoàn Cầm Thi (2004), "Cơ hội của Chúa: từ nhật ký đến hậu trường văn học", Nguồn: http://giaitri.vnexpress.net/tin-tuc/sach/lang-van/co-hoi-cua-chua-tu-nhat-ky-den-hau-truong-van-hoc-2140783.html.
153. Đoàn Cầm Thi (2005), "Nỗi buồn chiến tranh: tự truyện bất thành", Nguồn: http://www.tienve.org/home/literature/viewLiterature.do?action=viewArtwork&artworkId=4572.
154. Đoàn Cầm Thi (2005), "Sáng tạo văn học giữa mơ và điên", Nguồn: http://giaitri.vnexpress.net/tin-tuc/sach/lang-van/sang-tao-van-hoc-giua-mo-va-dien-doc-thoat-ky-thuy-cua-nguyen-binh-phuong-2140778.html.
155. Đoàn Cầm Thi (2006), "I'm yellow: khoái cảm văn bản - Đọc "Chinatown" của Thuận", Nguồn: http://www.tienve.org/home/literature/viewLiterature.do?action=viewArtwork&artworkId=4885.
156. Đoàn Cầm Thi (2006), "Đọc "Paris 11 tháng 8" của Thuận", Nguồn: http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php?res=6041&rb=0102.

157. Nguyễn Thị Kim Thiện (2012), "Giễu nhại trong truyện ngắn Chí Phèo của Nam Cao", Nguồn: http://www.vanhoanghean.com.vn/chuyen-muc-goc-nhin-van-hoa/nhung-goc-nhin-van-hoa/gieu-nhai-trong-truyen-ngan-chi-pheo-cua-nam-cao.
158. Nguyễn Ngọc Thiện (2003) (tuyển chọn và giới thiệu), *Vũ Trọng Phụng về tác gia và tác phẩm*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
159. Nguyễn Ngọc Thiện (2010), *Lí luận, phê bình, đời sống văn chương*, Nxb Hội nhà văn.
160. Nguyễn Huy Thiệp (2006), *Giăng lưới bắt chim*, Đông A & Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
161. Đặng Thơ Thơ (2013), "Tính giễu nhại và tinh thần hậu hiện đại trong những tác phẩm chưa xuất bản của Hoàng Đạo", Nguồn: http://damau.org/archives/28161.
162. Nguyễn Bích Thu (1998), "Một cách tiếp cận tiểu thuyết Việt Nam thời kỳ đổi mới", Nguồn: http://123doc.vn/document/147515-mot-cach-tiep-can-tieu-thuyet-viet-nam-thoi-ky-doi-moi.htm.
163. Thuận (2003), "Nếu họ viết ít đi, ta sẽ thấy thích họ hơn!", Nguồn: http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php?res=230&rb=0102.
164. Thuận (2005), "Dàn đồng ca", Nguồn: http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php/gn/phongsu/showFile.php?res=6048&rb=0102.
165. Thuận (2005), "Ôi mắt em là ánh nước hồ thu!", http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php?res=6022&rb=0102.
166. Thuận (2005), "Tôi đề nghị một lối đọc không thụ động", *Báo Văn nghệ Trẻ*, số 38.
167. Thuận (2005), "Nhân vật trong 'Paris 11 tháng 8' là một khối mâu thuẫn" (Phạm Ngọc Lương thực hiện),Nguồn: http://giaitri.vnexpress.net/tin-tuc/sach/lang-van/nhan-vat-trong-paris-11-thang-8-la-mot-khoi-mau-thuan-2141970.html.
168. Thuận (2005), "Sự dễ dàng đang bóp chết nhà văn", Nguồn: http://vnn.vietnamnet.vn/vanhoa/chuyende/2005/10/496531/.

169. Thuận (2006), "Đã chấp nhận cầm bút là chấp nhận làm "kẻ bên lề" (Nhật Anh thực hiện), Nguồn: http://nguoivienxu.vietnamnet.vn/vannghe viet/hoatdongvhnt/2006/05/571787/.
170. Thuận (2006), "Ngôn ngữ Việt thừa hiện đại và tinh tế để sáng tạo" (Lan Ngọc thực hiện), http://tuoitre.vn/tin/van-hoa-giai-tri/van-hoc-sach/20061227/thuan-ngon-ngu-viet-thua-hien-dai-va-tinh-te-de-sang-tao/179785.html.
171. Thuận (2006), "Với tôi, mỗi tác phẩm là một chuyến đi xa" (Thủy Lê thực hiện), Nguồn: http://giaitri.vnexpress.net/tin-tuc/sach/lang-van/thuan-voi-toi-moi-tac-pham-nhu-mot-chuyen-di-xa-2142017.html.
172. Thuận (2006), "Khi nhà văn yên vị, tức là lúc ngòi bút bất lực", Nguồn: http://pda.vietbao.vn/Van-hoa/Khi-nha-van-yen-vi-tuc-la-luc-ngoi-but-bat-luc/40169379/105/.
173. Thuận (2007), "Chẳng nên cơm nên cháo gì nếu không nhờ… đồng nghiệp" (Thiên An thực hiện), Nguồn: http://tuoitre.vn/tin/van-hoa-giai-tri/van-hoc-sach/20070713/chang-nen-com-chao-gi-neu-khong-nho-dong-nghiep/210216.html.
174. Thuận (2007), "Tôi viết văn hoàn toàn độc lập" (Thủy Lê thực hiện), http://tuoitre.vn/tin/van-hoa-giai-tri/van-hoc-sach/20070208/nha-van-thuan-toi-viet-van-hoan-toan-doc-lap/186280.html.
175. Thuận (2013) "Tiểu thuyết với tôi là si mê dai dẳng", Nguồn: http://tuoitre.vn/tin/tuoi-tre-cuoi-tuan/van-hoa-nghe-thuat/20130911/thuan-tieu-thuyet-voi-toi-la-si-me-dai-dang/567538.html.
176. Đỗ Lai Thúy (2010), *Hồ Xuân Hương hoài niệm phồn thực*, Nxb Văn học, Hà Nội.
177. Lộc Phương Thủy (chủ biên) (2007), *Lí luận - phê bình văn học thế giới thế kỉ XX* (tập 1, 2), Nxb Giáo dục, Hà Nội.
178. Đặng Thu Thủy (2009), *Những đổi mới cơ bản của thơ trữ tình Việt Nam từ giữa thập niên 80 đến nay*, Luận án tiến sĩ Ngữ văn, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội.

179. Phan Trọng Thưởng (2009), "Văn học nghệ thuật dân tộc trong giao lưu và hội nhập quốc tế", *Tạp chí Văn nghệ quân đội* (số 702 tháng 9/2009), tr.99-104.
180. Đỗ Phước Tiến (2006), "Đọc Paris 11 tháng 8, những người không được nhớ đến", Nguồn: http://tuoitre.vn/tin/van-hoa-giai-tri/van-hoc-sach/20060112/doc-paris-11-thang-8-nhung-nguoi-khong-duoc-nho-den/118167.html.
181. Tzvetan Todorov (2004), *Thi pháp văn xuôi* (Đặng Anh Đào, Lê Hồng Sâm dịch), Nxb Đại học Sư phạm Hà Nội.
182. Tzvetan Todorov (2004), *Mikhail Bakhtin - Nguyên lý đối thoại* (Đào Ngọc Chương dịch), Nxb Đại học Quốc gia TP. Hồ Chí Minh.
183. Tzvetan Todorov (2010), *Văn chương lâm nguy* (Trần Huyền Sâm và Đan Thanh dịch, Trần Thiện Đạo hiệu đính), Nxb Văn học, Hà Nội.
184. Alain Touraine (2003), *Phê phán tính hiện đại* (Huyền Giang dịch), Nxb Thế giới, Hà Nội.
185. Nguyễn Quang Trung (2002), *Tiếng cười Vũ Trọng Phụng*, Nxb Văn hóa thông tin, Hà Nội.
186. Đỗ Minh Tuấn (1997), *Ngày văn học lên ngôi*, NXB Văn học, Hà Nội.
187. Hoàng Ngọc Tuấn (1998), "Vấn đề cái mới trong tiểu thuyết thế kỉ XX", Nguồn: http://www.tienve.org/home/literature/viewLiterature.do?action=viewArtwork&artworkId=241
188. Hoàng Ngọc Tuấn (1999), "Viết: từ hiện đại đến hậu hiện đại", Nguồn: http://vietbao.vn/Van-hoa/Viet-tu-hien-dai-den-hau-hien-dai/20611250/184/.
189. Hoàng Ngọc Tuấn (2000), "Tiến tới một nền văn chương Việt Nam hoàn cầu hóa", Nguồn: http://www.tienve.org/home/activities/viewTopics.do?action=viewArtwork&artworkId=139.

190. Nguyễn Ngọc Tuấn, "Mỗi tuần một bài thơ: Nắng chia nửa bãi chiều rồi", http://www.tienve.org/home/literature/viewLiterature.do?action=viewArtwork&artworkId=164.
191. Lê Phong Tuyết (2005), "Tiếp cận Genette qua một vài khái niệm trần thuật", *Tạp chí Nghiên cứu Văn học* (8), tr.77-89.
192. Phùng Văn Tửu, (2001) *Tiểu thuyết Pháp bên thềm thế kỉ XXI,* Nxb Văn nghệ, TP.Hồ Chí Minh.
193. Phùng Văn Tửu (2002), *Tiểu thuyết Pháp hiện đại - những tìm tòi đổi mới,* Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.
194. Phùng Văn Tửu (2010), *Tiểu thuyết trên đường đổi mới nghệ thuật*, Nxb Tri thức.
195. Phùng Văn Tửu (2007), "Phương thức huyền thoại trong sáng tác văn học", http://nguvan.hnue.edu.vn/Nghiencuu/Vanhocnuocngoai/tabid/105/newstab/362/Default.aspx.
196. Tiền Trung Văn (2006), "Những vấn đề lí thuyết của M.Bakhtin về tính phức điệu" (Cao Kim Lan dịch), *Tạp chí Nghiên cứu văn học* (6), tr.35-48.
197. Dương Phương Vinh và Đỗ Hoàng Diệu thực hiện, *Người trẻ quẩn quanh trong tổ thì có gì*, http://www.tienphong.vn/mat-nham-mat-mo/nguoi-tre-quan-quanh-trong-to-thi-co-gi-dac-biet-649070.tpo.
198. R.Wellek và A. Warren (2009), *Lí luận văn* học (Nguyễn Mạnh Cường dịch), Nxb Văn học, Hà Nội.

TÀI LIỆU THAM KHẢO TIẾNG ANH

199. Bayless Martha (1999), *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
200. Dentith S. (2000), *Parody (New Critical Idiom)*, London & New York: Routledge.
201. Genette G. (1997), *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, (Channa Newman and Claud Doubinsky trans.), Lincoln University of Nebraska Press.
202. Hutcheon L. (2000), *A Theory of Parody: The teachings of Twentieth Century Art Forms*, University of Illinois Press.

203. Jump, John D. (1972), *Burlesque*, London: Methuen.
204. Makaryk Irena R. [ed] (1993), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, University of Toronto Press.
205. Rose M.A. (1995), *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge: Cambridge University Press.
206. Swift, J. (1973), *The Writings of Jonathan Swift: Authoritative Texts*, Backgrounds, Criticism (eds. Robert A. Greenberg & William Bowman Piper), New York: W. W. Norton & Company.

PHỤ LỤC TÁC PHẨM

207. Phan An (2011), *Quẩn quanh trong tổ*, Nxb Thời đại & Công ty Sách Thái Hà, Hà Nội.
208. Phan An (2012), *Trời hôm ấy không có gì đặc biệt* (tái bản), Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
209. Tạ Duy Anh (2004), *2 tiểu thuyết của Tạ Duy Anh (Lão Khổ, Thiên thần sám hối)* (tái bản), Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
210. Tạ Duy Anh (2008), *Giã biệt bóng tối*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
211. Tạ Duy Anh (2008), *Trò đùa của số phận* (Gồm tiểu thuyết *Đi tìm nhân vật* và kịch *Trò đùa của số phận*), Nxb Tổng hợp Đồng Nai.
212. Vũ Bão (2010), *Utopi - một miếng để đời,* Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
213. Châu Diên (2005), *Người sông Mê*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
214. Maguerite Duras (2007), *Người tình* (Lê Ngọc Mai dịch), Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
215. Nguyễn Việt Hà (2006), *Cơ hội của Chúa* (tái bản), NXB Hội nhà văn, hà Nội.
216. Nguyễn Việt Hà (2005), *Khải huyền muộn,* Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
217. Tô Hoài (2008), *Ba người khác,* Tái bản, Nxb Đà Nẵng.
218. Phạm Thị Hoài (1989), *Thiên sứ,* Nxb Trẻ, TP. Hồ Chí Minh.
219. Nguyễn Khải (2003), *Thượng đế thì cười,* Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
220. Nguyễn Thế Hoàng Linh (2005), *Chuyện của thiên tài*, Nxb Hội nhà văn và công ty văn hóa Đông A, Hà Nội.
221. Bảo Ninh (1999), *Nỗi buồn chiến tranh* (tái bản), Nxb Phụ nữ, Hà Nội.

222. Vũ Trọng Phụng (2002), *Giông tố* (tái bản), NXB Văn học, Hà Nội.
223. Vũ Trọng Phụng (2002), *Số đỏ* (tái bản), Nxb Văn học, Hà Nội.
224. Nguyễn Bình Phương (2000), *Trí nhớ suy tàn*, Nxb Thanh niên, Hà Nội.
225. Nguyễn Bình Phương (2002), *Những đứa trẻ chết già*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
226. Nguyễn Bình Phương (2005), *Thoạt kỳ thuỷ* (tái bản), Nxb Văn học, Hà Nội.
227. Nguyễn Bình Phương (2006), *Người đi vắng* (tái bản), Nxb Phụ nữ, Hà Nội.
228. Nguyễn Bình Phương (2006), *Ngồi*, Nxb Đà Nẵng.
229. Đoàn Minh Phượng (2006), *Và khi tro bụi*, Nxb Trẻ.
230. Đoàn Minh Phượng (2010), *Mưa ở kiếp sau*, NXB Văn học, Hà Nội.
231. Bùi Ngọc Tấn (2000), *Chuyện kể năm 2000,* 2 tập, Nxb Thanh niên, Hà Nội.
232. Hồ Anh Thái (2008), *Cõi người rung chuông tận thế* (tái bản), NXB Đà Nẵng.
233. Hồ Anh Thái (2009), *Mười lẻ một đêm*, Nxb Lao động, Hà Nội.
234. Hồ Anh Thái (2010), *SBC là săn bắt chuột,* Nxb Thanh niên, Hà Nội.
235. Hồ Anh Thái (2012), *Gió về dấu xóa*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
236. Đặng Thân (2011), *3.3.3.9 [những mảnh hồn trần],* Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
237. Nguyễn Ngọc Thuần (2013), *Sinh ra là thế*, Nxb Trẻ.
238. Thuận (2003), *Made in Việt Nam*, http://www.tienve.org.
239. Thuận (2005), *Chinatown*, Nxb Đà Nẵng.
240. Thuận (2005), *Paris 11 tháng 8*, Nxb Đà Nẵng.
241. Thuận (2007), *T mất tích*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
242. Thuận (2008), *Vân Vy*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
243. Thuận (2013), *Thang máy Sài Gòn*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.

PHỤ LỤC

Chúng tôi xin giới thiệu bản dịch tiếng Việt chương 2 trong cuốn sách của Linda Hutcheon , *A Theory of Parody: The teachings of Twentieth Century Art Forms*, University of Illinois, Urbana and Chicago, 2000

ĐỊNH NGHĨA NHẠI

Đừng để ai giễu nhại một thi sĩ trừ phi là bởi tình yêu. – Ngài Theodore Martin

Một *sự giễu nhại, một sự giễu nhại* với một quà tặng kì diệu để làm cho nó phi lý hơn nó vốn là. – *Ben Jonson*

Những tiền nhân Lãng Mạn Đức của Thomas Mann, tự ý thức về luật đối tính bản thể học của tác phẩm nghệ thuật, đã nỗ lực phá hủy những gì họ cảm thấy là ảo tưởng nghệ thuật. Sự mỉa mai Lãng mạn này, dĩ nhiên, ít phục vụ cho mục đích lật đổ ảo tưởng hơn là sáng tạo ra một ảo tưởng mới. Với những người kế thừa họ, các nhà văn hiện đại như Mann, kiểu mỉa mai giống như vậy trở thành một phương cách chính để tạo ra những cấp độ ảo tưởng mới, bằng việc hoạt tác một kiểu nhại mở rộng nhưng không phải luôn luôn nhạo báng. Chúng ta từng xem *Doctor Faustus* là một tiểu thuyết về giễu nhại; cũng vậy, *Felix Krull* và nhiều tiểu thuyết khác của Mann (Eichner 1952), tự nó là một kiểu giễu nhại đa cấp (Heller 1958b), trong ý nghĩa của một định nghĩa rộng hơn đã được phác ra. Mỉa mai và giễu nhại trở thành các phương cách chính để sáng tạo ra những cấp độ ý nghĩa – và ảo tưởng mới. Kiểu giễu nhại này định dạng cả cấu trúc và nội dung chủ đề tác phẩm của Mann (Heller 1958a). Nhưng, như chúng ta thấy, Mann không cô đơn trong phương cách sử dụng hỗn trộn mỉa mai và giễu nhại, và thời nay văn chương không độc quyền về kiểu nghệ thuật tự-ý thức này. Tuy nhiên, thực sự văn chương làm cho việc dạy về [giễu nhại] trở nên minh bạch, sáng rõ, và thực sự nó cung cấp những ví dụ sáng rõ nhất: việc tìm những ghi chú ngoài vỏ đĩa để có được danh sách các tác phẩm bị nhại sẽ ít hơn, như là điều trường hợp với nhiều tác phẩm âm nhạc hiện đại.

Gérald Genette (1982, 235-6) đã chỉ ra sự thiên vị của các nhà tiểu thuyết hiện đại khi trở lại với những hình thức sớm hơn trong thực hành viết của họ trong cách diễn đạt mà ông gọi là "thậm phồn văn bản" (hypertextuality). Nhưng

đây không phải chỉ là vấn đề vay mượn hình thức. Người đọc biết rằng điều này đã xảy ra nhiều, trong các thuật ngữ văn chương, giữa văn chương thế kỉ mười tám và *The Sot-Weed Factor* (1960) của John Barth. Điều thiết yếu của hình thức tự sự được gọi là siêu hư cấu (metafiction) này (Scholes 1970) nằm ở cùng kiểu nhận thức về bản chất lưỡng cấp hay thậm chí mập mờ, xảo trá của tác phẩm nghệ thuật đã khơi gợi nghệ thuật Lãng Mạn Đức: tiểu thuyết ngày nay thường vẫn khẳng định là một thể loại bắt rễ trong những hiện thực của thời đại lịch sử và không gian địa lý, nhưng tự sự được biểu thị chỉ là tự sự, như là chính hiện thực riêng của nó – đó là, một kĩ xảo. Thường những bình luận ngoại đề của người kể chuyện hay một tấm gương tự phản thân bên trong (a *mise-en-abyme* – đặt vào rìa vực) sẽ biểu thị tình trạng bản thể học lưỡng tính này với độc giả. Hoặc – và đây là những gì thuộc về mối quan tâm đặc biệt trong văn cảnh hiện tại – việc chỉ ra rằng tính chất sáng rõ của văn bản có thể đạt được bằng việc sử dụng nhại: trong hậu cảnh sẽ có một văn bản khác chống lại văn bản mà sự sáng tạo mới được hiểu và đo đạc một cách đơn giản. Điều này cũng đúng với các nghệ thuật khác. Trong hậu cảnh của tác phẩm *Leta and the Pelican* của Mel Ramos không chỉ có tất cả những bức tranh huyền thoại về Leda và thiên nga, mà còn cả những trang minh họa đơn của tạp chí *Playboy* (được xem trọn vẹn với những dấu chỉ biểu thị các trang quá khổ được gập lại). Điều thú vị là, không như những hình thức được xem là giễu nhại một cách truyền thống hơn, hình thức hiện đại này không luôn luôn cho phép hình thức của văn bản này cao giá hơn hay thấp kém hơn văn bản khác. Sự thật rằng chúng *khác đi* với cái mà hình thức giễu nhại này nhấn mạnh, và thực thế, kịch tính hóa.

Mỉa mai được xem là cơ chế tu từ chính của việc hoạt tác nhận thức của người đọc về quá trình kịch tính hóa này. Mỉa mai tham gia vào diễn ngôn nhại như một chiến lược, trong ý nghĩa của Kenneth Burke (1967, 1), cho phép người giải mã diễn giải và định giá. Chẳng hạn, trong một tiểu thuyết mà rất nhiều khía cạnh có thể xem là đá thử vàng cho sự định giá lại toàn bộ về nhại, *The French Lieutenant's Woman,* John Fowles đã đặt kề cạnh những quy ước của thời Victorian và tiểu thuyết hiện đại. Những giả định lý thuyết logic và văn hóa của cả hai thời kì này - như được biểu lộ thông qua các hình thức văn chương của

chúng – được so sánh một cách đầy mỉa mai bởi độc giả thông qua phương thức nhại hình thức. Những dấu hiệu của khoảng cách và sự khác biệt có thể được thấy trong sự dùng lại có tính chất mai mỉa về Hamlet trong *The Black Prince* của Iris Murdoch. Dường như trong nghệ thuật thị giác, sự đa dạng của các vật mẫu khả thể còn nhiều hơn trong văn chương. Chẳng hạn, John Clem Clarke dựng hình bạn bè của ông như là Paris, Hermes, và ba vị chúa trong *Judgement of Paris* của Rubens, thay đổi tư thế để đề xuất những dáng điệu quyến rũ hiện đại hơn. Phiên bản kiến trúc bằng nhựa của Geogre Segal từ tác phẩm *Dance/Điệu nhảy* của Matisse được gọi là *The Dancers/Những người nhảy*, nhưng những hình dạng của ông, mặc dù sự giống nhau về tư thế, không có vẻ ngây ngất gì hết; mà thực thế, dường như chúng tự ý thức một cách khác biệt và ốm yếu đầy vẻ thanh thản.

Đó là sự khác biệt giữa tiền cảnh nhại và hậu cảnh bị nhại được chơi đùa một cách mỉa mai trong những tác phẩm như thế này. Sự mỉa mai nhị hướng dường như được thay thế cho sự nhạo báng truyền thống hoặc sự chế giễu hướng tới văn bản "đích". Trong chương trước, tôi đã tranh luận rằng không có những định nghĩa xuyên lịch sử về nhại. Một mảng văn chương rộng lớn về nhại trong những thập kỉ và những nơi chốn khác nhau cho thấy rõ rằng ý nghĩa của nó thay đổi. Nghệ thuật thế kỉ XX cho chúng ta biết rằng chúng ta đã đi một con đường dài từ ý nghĩa sớm nhất về nhại như một bài thơ tự sự với độ dài vừa phải sử dụng ngôn ngữ và nhịp điệu sử thi cho một chủ đề tầm thường (Householder 1944, 3). Hầu hết các lý thuyết gia về nhại trở lại gốc rễ từ nguyên học của thuật ngữ này trong tiếng Hi Lạp, danh từ *parodia* nghĩa là "một bài hát-đối", và ngừng lại ở đó. Tuy nhiên, một cái nhìn sâu hơn vào gốc rễ đó sẽ cho ta những thông tin xa hơn. Bản chất có tính chất văn bản hoặc rời rạc của nhại (đối lập với châm biếm – satire) là rất rõ ràng, đến từ phần *odos* của từ này, nghĩa là bài hát. Tiền tố *para* có hai nghĩa, nhưng chỉ một nghĩa được nhắc đến thường xuyên – nghĩa "đối lại" hay "chống lại." Bởi vậy, *parody* trở thành một sự đối lập hoặc tương phản giữa các văn bản. Đây là một điểm khởi đầu hình thức có tính chất giả định cho yếu tố ngữ dụng theo thói quen về sự nhạo báng trong định nghĩa này: một văn bản được thiết lập để đối lại một văn bản khác với chủ ý nhạo báng

nó hoặc làm cho nó trở nên tức cười. Từ điển Oxford English định nghĩa nhại như sau:

Một sáng tác văn xuôi hoặc thơ trong đó các bước ngoặt đặc thù của tư tưởng và cụm từ của một tác giả hoặc một nhóm tác giả bị bắt chước theo một cách làm chúng trở nên lố bịch, phi lý, đặc biệt bằng việc áp dụng chúng với những chủ đề không tương thích một cách tức cười; một sự bắt chước một tác phẩm ít nhiều lặp lại gần gũi theo mô hình gốc, nhưng cũng bị vặn xoắn nhằm tạo ra một hiệu ứng lố bịch.

Tuy nhiên, *para* trong tiếng Hi Lạp cũng còn có nghĩa là "bên cạnh", và vì thế có một đề nghị về một sự đồng thuận hay thân thiết thay vì một tương phản. Đó là ý nghĩa thứ hai, bị bỏ qua của tiền tố này, ý nghĩa có thể mở rộng lĩnh vực nhại theo một cách thức hữu ích nhất cho những thảo luận về các hình thức nghệ thuật hiện đại, như chúng ta sẽ thấy trong chương tiếp theo. Nhưng, thậm chí trong các thuật ngữ cấu trúc hình thức, tính chất lưỡng hướng của gốc rễ từ nguyên này đề xuất nhu cầu có được một thuật ngữ trung tính hơn cho các thảo luận. Không có ý nghĩa nào trong *parodia* bắt buộc phải có kết luận về một quan niệm nhạo báng, chẳng hạn, như trong các trò giễu hay những *câu đùa (burla)* của sự khôi hài. Nhại, do đó, trong "quá trình chuyển đổi văn cảnh hóa" có tính chất mỉa mai của nó và sự đảo ngược, là lặp lại với sự khác biệt. Một khoảng cách phê bình được ám chỉ giữa văn bản nền tảng bị nhại và tác phẩm hợp tác mới, một khoảng cách thường được chỉ xuất bởi mỉa mai. Nhưng sự mỉa mai này có thể vui chơi hoặc có ý xúc phạm, coi thường; nó có thể có tính xây dựng một cách phê phán hoặc phá hủy. Sự khoái lạc của mỉa mai trong nhại đến không phải từ sự hài hước cụ thể mà từ cấp độ tham gia của người đọc trong sự "dội lại" (bouncing) (để sử dụng thuật ngữ của E.M.Forster) liên văn bản giữa sự phức tạp và khoảng cách.

Hỗn hợp này cũng giống như những gì ta tìm thấy trên cấp độ chủ ý được mã hóa cũng như trong rất nhiều tác phẩm *Las Meninas*- một tác phẩm làm lại các tác phẩm của Picasso của Velázquez, hay như trong sự chơi đùa của Augustus John với El Greco trong *Symphonie Espagnole*. Trong tiểu thuyết ngắn của ông, "*The Ebony Tower*", Hohn Fowles chủ đề hóa sự chơi đùa nhạo báng

này trong các thuật ngữ liên quan tới tất cả các hình thức nghệ thuật của thế kỉ chúng ta. Nhân vật chính, một nghệ sĩ rất "hiện đại", hướng tới một tác phẩm rất khác biệt của một nhà thực hành nhại bậc thầy:

Như là với rất nhiều phần trong tác phẩm của Breasley, có một tiếu tượng học trước đó hiển nhiên – trong trường hợp này, *Night Hunt* của Uccello và mầm mống ấp ủ của nó qua các thế kỉ; điều này trở lại là một so sánh bị thách thức, một hiểm họa có chủ ý… cũng như những bức họa Tây Ban Nha đã thách thức cái bóng trùm phủ của Goya bằng việc chấp nhận sự hiện diện của nó, thậm chí sử dụng và giễu nhại nó, bởi thế kí ức của Ashmolean Uccello dường như được làm sâu hơn và củng cố hơn bức tranh trước đó mà David đã ngồi. Nó đem lại một sự căng thẳng thiết yếu, thực thế: đằng sau sự huyền thoại và sự mơ hồ… đằng sau tính hiện đại của quá nhiều những yếu tố bề mặt, có một kiểu vừa tôn kính vừa chế nhạo một truyền thống rất cũ. (Fowles 1974, 18).

Đây là một kiểu kết hợp sự tôn kính với sự chế nhạo một cách mỉa mai thường xuyên đặc trưng hóa kiểu nhại mà chúng ta sẽ xem xét ở đây.

Khi Fowles (1969b, 287-8) so sánh tác phẩm *The French Lieutenant's Woman* của mình với tác phẩm *Lovel the Widower* của Thackeray, về điểm nhìn, sử dụng thời hiện tại, và một kiểu chọc đùa độc giả trộn với sự tự nhạo báng mỉa mai, nó nhắc ta rằng ông không có chủ ý sao chép, mà tái văn cảnh hóa, tổng hợp, tái tạo các quy ước – theo một cách thức đầy tôn trọng. Đây không phải là một chủ ý độc đáo trong nhại hiện đại, vì đã có một truyền thống tương tự trong các thế kỉ sớm hơn, cho dù nó có xu hướng lạc lối trong hầu hết những sự phổ quát hóa có tính chất phê phán. Sự luân chuyển nổi tiếng nhất của nó có thể là "A Parodist's Apology"/Lời xin lỗi của một người nhại: "Nếu tôi dám cười bạn, Robert Browning, / Đó là với đôi mắt mà với nó bạn thường khóc: / Bạn thường hơn bỏ tôi ở đó mỉm cười hay nhăn mặt/ Hơn bất cứ điều gì, ngoại trừ một thi nhân." (trích lại trong Richardson 1935) Trong khi các nhà thực hành nhại hiện đại thường thêm khuynh hướng mỉa mai vào sự trân trọng này, mỉa mai có thể đi cả hai đường khi hai văn bản gặp nhau.

Như ở chương tiếp theo chúng tôi sẽ nghiên cứu kĩ lưỡng hơn, mỉa mai cũng là một hình thức diễn đạt tinh tế. Bởi vậy, cũng thế, nhại là một thể loại

tinh tế trong những đòi hỏi nó đưa ra với những người thực hành và những người diễn giải. Người lập mã, và rồi người giải mã, phải thi hành một siêu áp có tính cấu trúc của các văn bản có thể hợp tác cái cũ vào cái mới. Nhại là một tổ hợp lưỡng văn bản (Golopentia –Eretescu 1969, 171), không như các hình thức có tính chất đơn văn bản khác như sao phỏng, có ý nhấn mạnh vào sự tương tự hơn là sự khác biệt. Theo một cách nào đó, nhại có thể được đọc như là ẩn dụ. Cả hai đều đòi hỏi người giải mã phải cấu trúc một ý nghĩa thứ hai thông qua những suy luận về các phán đoán bề mặt và phần bổ sung vào tiền cảnh với sự ghi nhận và tri thức về một hậu cảnh. Hơn là tranh luận, như Wayne Booth (1974, 177) đã làm, rằng, cho dù sự tương tự về cấu trúc với ẩn dụ (và do đó với nhại), mỉa mai "có tính chất trừ" trong các thuật ngữ chiến lược trong việc điều hướng người giải mã ra khỏi ý nghĩa bề mặt, tôi muốn nói rằng cả hai cấp độ ý nghĩa phải cùng tồn tại một cách cấu trúc trong mỉa mai, và rằng sự tương tự với nhại ở cấp độ hình thức là điều làm nó trở nên tương thích với nhau.

Điều nên làm rõ từ thảo luận này là, rất khó để chia tách những chiến lược thực dụng khỏi các cấu trúc hình thức khi nói về mỉa mai hay nhại: cái này kéo theo cái khác. Nói cách khác, một phân tích thuần túy hình thức về nhại như là những mối quan hệ văn bản (Genette 1982) sẽ là không công bằng với sự phức tạp của những hiện tượng này; cũng không thể có một sự phân tích thuần túy mang tính diễn giải trong đó, trong hình thức cực đoan nhất của nó, xem nhại như là được sáng tạo ra bởi "nhà phê bình và người đọc, không phải từ chính bản thân các văn bản văn chương." (Dane 1980, 145). Trong khi hành vi và hình thức nhại là những thứ cùng hợp tác, chức năng của nó riêng biệt và đối lập. Không như bắt chước, trích dẫn, hay thậm chí ám chỉ (allusion), nhại đòi hỏi một khoảng cách mỉa mai có tính chất phê bình. Đúng vậy, nếu người giải mã không lưu ý, hay không thể xác định nó, một ám chỉ có chủ ý hay một trích dẫn chẳng hạn, họ chỉ đơn giản là tự nhiên thừa nhận nó, thích ứng nó với văn cảnh của tác phẩm như một tổng thể. Trong một hình thức mở rộng hơn của nhại mà chúng ta đang xem xét ở đây, sự thừa nhận tự nhiên này sẽ hủy bỏ một phần quan trọng của cả hình thức và nội dung văn bản. Do đó, bản sắc có tính cấu trúc của văn bản như một sự nhại, một cách ngẫu nhiên, ở cấp độ chiến lược, phụ thuộc vào

việc giải mã (tiếp nhận và diễn giải) và mã hóa. Như chúng ta sẽ thấy trong chương tiếp theo, có hai phần của *quá trình bày tỏ* (énonciation) mà thời kì các nhà hình thức hậu lãng mạn đã cân nhắc là có vấn đề nhất.

Tuy nhiên, trong một khung khổ thực dụng của quy chiếu, chúng ta có thể bắt đầu tính đến sự thực rằng, nhại liên quan nhiều hơn chỉ tới những sự so sánh có tính chất văn bản; văn cảnh có tính chất bày tỏ tổng thể này liên quan tới sự sản xuất và tiếp nhận của kiểu nhại sử dụng mỉa mai như một phương cách chính yếu để làm nổi bật, thậm chí thiết lập sự tương phản có tính chất nhại. Tuy nhiên, điều này không có nghĩa là chúng ta có đủ khả năng bỏ qua những yếu tố hình thức này trong các định nghĩa của chúng ta. Cả nhại và mỉa mai đều hoạt động trên hai cấp độ - cái gốc, bề mặt hay tiền cảnh; và cái thứ cấp, được ám chỉ tới, hậu cảnh. Nhưng cái thứ hai, trong cả hai trường hợp, hủy hoại ý nghĩa của nó khỏi văn cảnh mà nó được thiết lập. Ý nghĩa cuối cùng của nhại hay mỉa mai nằm ở việc nhận ra sự siêu áp của các cấp độ này. Chính là sự lưỡng trị của *cả* hình thức và hiệu ứng thực dụng hay tập quán làm cho nhại trở thành một hình thức quan trọng của sự tự phản thân hiện đại trong văn chương (từ Salman Rushdie, Italo Calvino, Timothy Findley, và những người khác), trong âm nhạc (Bartók, Stravinsky, Prokofiev, và những nhà soạn nhạc đương đại mà chúng ta đã xem xét.), trong kiến trúc (đặc biệt trong kiến trúc Hậu hiện đại), trong phim (Lucas và Bogdanovich, chẳng hạn) và trong nghệ thuật thị giác (Francis Bacon, Picasso, và nhiều người nữa.)

Rất nhiều người trong các nghệ sĩ này đã khẳng định một cách cởi mở rằng khoảng cách mỉa mai được cấp bởi nhại làm cho sự bắt chước trở thành một phương cách của tự do, thậm chí cả trong ý nghĩa trừ khử những bóng ma cá nhân – hay đúng hơn, chiêu mộ chúng trong chính nguyên nhân của chúng. Proust dường chắc chắn đã hiểu những sự làm lại với các tác phẩm Flaubert như là thuốc giải độc và tẩy uế với những "độc tố của ngưỡng mộ" (Trong *Painter* 1965, 100). Nhưng, với người giải mã nhại, chức năng sáng tạo này với một nghệ sĩ cá nhân không quan trọng bằng sự hiện thực hóa nó, rằng, cho dù là với lí do gì đi chăng nữa, sự hợp tác có tính chất nhại của nghệ sĩ và "sự chuyển dịch- văn cảnh" hay sự đảo ngược mang lại điều gì đó mới mẻ trong những tổ

hợp lưỡng văn bản của nó. Có thể những người thực hành nhại chỉ vội vã hướng tới một phương sách tự nhiên: sự thay đổi hình thức mĩ học qua thời gian. Chính từ sự liên hiệp của tiểu thuyết hiệp sĩ và mối bận tâm văn chương mới về một thứ chủ nghĩa hiện thực ngày thường đã sản sinh ra *Don Quijote* và cuốn tiểu thuyết mà chúng ta biết ngày hôm nay. Các tác phẩm nhại như tác phẩm này – các tác phẩm thực sự nỗ lực giải thoát chính nó khỏi văn bản nền đủ để tạo ra một hình thức mới tự động – đã đề xuất rằng các tổ hợp biện chứng trong đó nhại có thể là một nguyên mẫu của giai đoạn chủ chốt trong đó xảy ra tiến trình phát triển dần dần của các hình thức văn chương. Thực tế, quan điểm về nhại này là của các nhà hình thức Nga.

Các lý thuyết nhại của họ là một mối quan tâm của cuốn sách này bởi vì họ cũng xem nhại như một hình thức phản thân tự động, như một cách thức chỉ ra tính chất quy ước mà họ cảm thấy là trung tâm trong định nghĩa về nghệ thuật. Ý thức về hình thức, như được thu hoạch bởi các nhà văn như Sterne (và Barth, Fowles và những người khác ngày hôm nay) bằng quá trình giải-hình thức (deformation) (Skovskij 1965) thông qua nhại, là một mẫu thức khả thể của việc làm trụi đi những tương phản, của việc lạ hóa "sự chuyển dịch văn cảnh" hay của sự làm lệch chuẩn mĩ học được thiết lập bằng cách sử dụng này. Những sự chất vấn được ám chỉ về những chuẩn mực này cũng cung cấp nền tảng cơ bản cho hiện tượng phản – trông đợi cho phép sự hoạt động thực tiễn và có tính cấu trúc của nhại (Tomachevski, 1965, 284) ở người giải mã. Trong *Gogol' I Dostoevskij. K teorii parodii,* Tynjanov đã tiết lộ món nợ được ghi lại của Dostoievsky với Gogol, nhưng cách sử dụng nhại của ông cũng là một mẫu thức giải phóng khỏi Gogol (Erlich 1955, 1956, 93, 194). Nhại, vì thế, là một hành vi cá nhân của sự thay thế và một bản khác của sự tiếp nối lịch sử văn chương. Từ điều này đã dẫn tới lý thuyết của các nhà hình thức về vai trò của nhại trong cuộc cách mạng hoặc trong sự thay đổi các hình thức văn chương. Nhại được xem là một sự thay thế có tính chất biện chứng của các yếu tố hình thức mà các chức năng của nó đã trở nên cơ giới hóa hay tự động hóa. Ở điểm này, các yếu tố này được "tái chức năng". Một hình thức mới phát triển từ một hình thức cũ, mà không thực sự hủy hoại nó; chỉ có chức năng là bị thay đổi (Ejxenbaum 1965 và

1987b; Tomachvski 1965; Tynjanov 1978 a). Nhại vì thế trở thành một nguyên lý kiến tạo trong lịch sử văn chương (Tynjanove 1978b.)

Các nhà hình thức Nga không phải là những người duy nhất nhấn mạnh vai trò lịch sử này của nhại. Chúng ta đã từng chứng kiến sự lựa chọn chủ đề nhại của Thomas Mann trong tác phẩm của ông, và Durrenmatt đã viết về vai trò của nó trong việc phá vỡ sự lỗi thời "Ideologie-Konstrukte" (Freund 1981, 7). Nhưng nhiều hơn việc lý thuyết hóa nhại gần đây hiển nhiên là bị ảnh hưởng bởi các nhà hình thức, dù gián tiếp hay trực tiếp. Northrop Frye cảm thấy rằng nhại "thường là dấu hiệu cho thấy những thức thời trang nào đó trong việc xử lý các quy ước đang trở nên lỗi thời." (1970, 103) và Kiremidjian định nghĩa nhại như là "tác phẩm phản ánh một khía cạnh quan trọng của nghệ thuật, đồng thời là một triệu chứng của những tiến trình lịch sử trong đó làm giảm giá sự đáng tin bình thường của các hình thức chuẩn." (1969, 241). Ảnh hưởng của chúng thậm chí có thể tìm thấy trong tác phẩm của Lotman (1973, 402-3), sự từ chối một vai trò trung tâm dành cho nhại trong cuộc cách mạng văn chương. Có chút nghi ngờ nhại có thể có một vai trò nào đó trong sự thay đổi. Nếu một hình thức nhại mới không phát triển khi một hình thức khác trở nên "bị thúc đẩy" một cách không hiệu quả (để sử dụng thuật ngữ của các nhà hình thức) qua việc sử dụng quá tải, rằng một hình thức cũ có thể thoái hóa thành một quy ước thuần túy: cứ chứng kiến các tiểu thuyết phổ thông, tác phẩm bán chạy của thời kì Victorian hay của chính chúng ta. Tuy nhiên, trong một quan niệm phổ biến hơn, quan điểm này ám chỉ một quan niệm cách mạng văn chương như là sự phát triển mà tôi khó lòng chấp nhận. Các hình thức nghệ thuật thay đổi, nhưng liệu chúng có thực sự *liên quan* hay là tốt hơn hay không? Một lần nữa, định nghĩa về nhại của tôi như sự bắt chước với những sự làm khác đi có tính chất phê bình ngăn chặn tất cả những ghi nhận, ngợi ca về những sự ám chỉ có tính chất cải biến của lý thuyết của các nhà hình thức, trong khi nó hiển nhiên cho phép sự đồng thuận với ý tưởng chung về nhại như là bản khắc của nối tiếp và thay đổi.

Nỗ lực của tôi là tìm một định nghĩa trung tính hơn có thể cung cấp lí do giải thích cho việc kiểu nhại đặc biệt biểu thị trong các hình thức nghệ thuật của thế kỉ này thực ra đã có một tiền sử thú vị. Trong thế kỉ mười tám, việc đánh giá

cao trí thông minh và sự ưu thế của thể loại châm biếm đã đưa nhại lên vị trí hàng đầu như một mẫu thức văn chương chính, người ta có thể trông đợi các định nghĩa nhại sẽ bao gồm yếu tố nhạo báng mà ta thậm chí có thể tìm thấy trong các từ điển ngày nay. Nhưng Samuel Johnson đã định nghĩa nhại như là "một kiểu viết, trong đó các từ của một tác giả hay tư tưởng của họ được lấy, và có thay đổi nhỏ để thích hợp với một mục đích mới nào đó." Cho dù là sự thật rằng đặc điểm này cũng dùng để định nghĩa đạo văn (plagiarism), nó vẫn có một phẩm chất độc đáo của việc không giới hạn các tập quán nhại. Định nghĩa gần đây của Susan Stewart chia sẻ đặc điểm ưu thế này: nhại bao gồm "các yếu tố thay thế trong khuynh hướng của một văn bản được đưa ra theo một cách mà kết quả văn bản sẽ có vị trí đảo ngược hoặc trong mối quan hệ thích nghi với văn bản được vay mượn" (1978, 1979, 185), cho dù sự đề cập tới tình trạng đảo ngược đề xuất một lý thuyết được ám chỉ về tiếng cười mà có thể biểu thị yếu tố nhạo báng luồn lách kín đáo. Tôi thích giữ lại định nghĩa đơn giản của mình. Tôi nghĩ nó diễn đạt một mẫu số chung nào đó của tất cả các lý thuyết nhại của tất cả các thời kì, nhưng đồng thời, với tôi, nó cũng là một sự cần thiết cụ thể trong việc giải quyết các vấn đề nghệ thuật nhại hiện đại. Do đó, với định nghĩa này, nhại là một sự lặp lại, như là sự lặp lại bao gồm khác biệt (Deleuze 1968); nó là sự bắt chước với khoảng cách mỉa mai có tính phê bình, mà sự mỉa mai của nó có thể được thực hiện theo cả hai cách. Những phiên bản mỉa mai của "sự chuyển hóa văn cảnh" và sự nghịch đảo là những cách hoạt động hình thức chính, và cấp độ của các tập quán thực dụng có thể từ nhạo báng một cách đầy khinh miệt tới sự tôn kính.

Mối nguy hiểm của một định nghĩa như vậy có thể là, có vẻ hiển nhiên nó như làm mơ hồ hơn các giới hạn của các ranh giới thể loại vốn có. Phần còn lại của chương này sẽ dành để chỉ ra rằng thực tế, điều này không hoàn toàn cần thiết phải đúng như vậy. Tuy nhiên, trong định nghĩa về nhại cả ở phương diện là thuật ngữ và thực tiễn, có thể dẫn tới tranh luận rằng tôi phải giảm trừ nó vào khái niệm liên văn bản. Theo chỉ dẫn của Kristeva (1969, 255), một vài lý thuyết gia đương đại đã cố gắng xếp liên văn bản vào một phạm trù hình thức thuần túy về sự tương tác có tính văn bản (Genette 1982, 8, Jenny 1976, 257). Giá trị tối

thượng của tác phẩm của Michael Rifatterre là nó ghi nhận sự thực rằng chỉ một người đọc (hay, phổ biến hơn, một người giải mã) có thể hoạt tác sự liên văn bản. (1980a, 626). Riffaterre, như Roland Barthes (1975b, 35-6), định nghĩa liên văn bản như là một thể thức của tiếp nhận, một hành vi giải mã các văn bản trong ánh sáng của các văn bản khác. Tuy nhiên, với Barthes, người đọc tự do liên kết các văn bản ít nhiều ngẫu nhiên, giới hạn chỉ bởi các khí tật riêng và văn hóa cá nhân. Riffaterre, mặt khác, tranh luận rằng văn bản trong "sự toàn vẹn được cấu trúc của nó" (1978, 195n.) đòi hỏi một sự đọc được điều kiện hóa nhiều hơn và do đó giới hạn hơn (1974, 278). Hiển nhiên nhại sẽ là một trường hợp thậm chí cực đoan hơn của điều này, bởi vì sự trói buộc của nó là bắt buộc, và thực thế, cần thiết cho sự hiểu nó. Nhưng, thêm vào sự khó nhọc hơn nữa của mối quan hệ liên văn bản giữa người giải mã và văn bản, nhại đòi hỏi thẩm quyền ngữ nghĩa học và chủ ý của một người lập mã được suy luận bị ấn định. Vì thế, cho dù lý thuyết nhại của tôi là liên văn bản trong kết luận về người giải mã và văn bản, văn cảnh được phát biểu ra của nó thậm chí còn rộng hơn: cả việc tạo mã và sự chia sẻ các mã giữa người sản xuất và người tiếp nhận đều là trung tâm và sẽ là chủ đề của chương 5.

Khung khổ trong đó định nghĩa về nhại của tôi *thực sự* định vị chính nó, một cách không tránh khỏi, là khung khổ của các hình thức khác của sự bắt chước và sự chiếm đoạt văn bản. Niềm tin cổ điển và phục hưng về giá trị của sự bắt chước như một phước cách xây dựng đã trải qua nhiều thế kỉ. *La Formation du Style par l's assimilation des auteurs* (1910) của Antoine Albalat là một phiên bản cập nhật của những cách thức tu từ sớm hơn này. Nhưng sự bắt chước trong những văn cảnh như vậy thường có ý biếm hoặc nhại. Cái nào? Ồ sự khác biệt cho thấy khó khăn: Proust sử dụng cả hai thuật ngữ cho những sự bắt chước có tính chất mỉa mai của Balzac, Flaubert, Michelet, và những người khác. Tác phẩm "*The Mote in the Middle Distance*" (1921) của Beerbohm là một tác phẩm nhại hay một sự châm biếm phong cách sau này của James, với những câu vỡ vụn, những chữ in nghiêng, những phủ định kép, và những tính từ mơ hồ? Có phải là châm biếm thì nghiêm trang và tôn kính hơn là nhại (Idt 1972-3, 134)? Hay quan niệm về nhại đã được sử dụng chỉ đúng khi nhấn mạnh vào sự nhạo

báng trong mô tả về nó? Bởi vì định nghĩa của tôi cho phép một phạm vi rộng của các tập quán, dường như sẽ khó khăn cho tôi phân biệt nhại với mô phỏng về những đặc điểm nền tảng của nó. Tuy nhiên, dường như với tôi nhại thực sự tìm kiếm quá trình làm khác đi trong các quan hệ của bản thân nó với mẫu thức của nó, còn mô phỏng (pastiche) mở ra những sự giống nhau và tương ứng hơn (Freund 1981, 23). Trong các thuật ngữ của Genette (1982, 34), nhại có thể chuyển hóa trong mối quan hệ của nó với các văn bản khác; biếm phỏng là sao phỏng.

Cho dù không phải cả nhại lẫn mô phỏng, như được sử dụng bởi một số người như Proust, được xem là các trò chơi không đáng kể (Amossy và Rosen 1974), có thể có một sự khác biệt trong sự địa phương hóa văn bản làm cho mô phỏng trở nên có vẻ hời hợt hơn. Một nhà phê bình coi đó là "sự hoàn lại hình thức" (Wells 19919, xxi). Mô phỏng thường phải giữ trong cùng thể loại với mẫu thức của nó, trong khi đó nhại cho phép sự tiếp biến; Bài sonet của Goerges Frourest về vở *kịch Le Cid* của Corneille ("*Le palais de Gormaz*…") sẽ là một sự nhại, hơn là một mô phỏng *à la maniere de* / phong cách ứng xử của Corneille. Mô phỏng sẽ thường là một sự bắt chước không phải một văn bản đơn (Albertsen 1971, 5; Deffoux 1932, 6; Hempel 1965, 175) mà là bắt chước những khả năng không xác định của các văn bản. Nó liên quan tới cái mà Daniel Bilous (1982, 1984) gọi là liên phong cách (interstyle), không phải là liên văn bản (intertext). Nhưng, một lần nữa, sự giống nhau hơn là sự khác biệt sẽ làm nên đặc trưng của mối quan hệ giữa hai phong cách này. Nhại so với mô phỏng, có thể so sánh, như một phép chuyển nghĩa tu từ với sự mòn sáo. Trong mô phỏng và sự mòn sáo, sự khác biệt có thể nói là bị giảm trừ vào sự giống nhau. Như thế không phải để nói rằng nhại không thể bao gồm (hay sử dụng với các kết thúc có tính chất nhại) một mô phỏng: Khúc đoạn *Oxen of the Sun* của Joyce, với phổ rộng của những sự bắt chước phong cách hóa một cách điêu luyện, sẽ là một ví dụ hiển nhiên của điều này. (Levin, 1941, 105-7).

Cả nhại và mô phỏng không chỉ là những sự bắt chước văn bản hình thức mà rõ ràng liên quan tới vấn đề chủ ý. Cả hai đều là những sự vay mượn được ghi nhận. Sự khác biệt hiển nhiên nhất nằm ở quan hệ nhại và đạo văn. Trong sự

in dấu chính hình thức riêng của nó của văn bản mà nó nhại, một sự nhại có thể ngừng nhiệm vụ diễn giải của người giải mã. Điều này sẽ không cần trong văn chương, chẳng hạn, để bất đắc dĩ lựa chọn việc "phân loại phong cách", các phân tích định lượng của phong cách để quyết định mối quan hệ tác giả (Morton 1978). Cho dù có rất nhiều trường hợp nổi tiếng của sự giả mạo trong cả nghệ thuật và văn chương (xem Farrer 1907; Whitehead 1973), những trò lừa đảo như vậy, như trong Chasse spirituelle của Rimbaud (Morrissette, 1956) và tuyển tập *Spectra* (1mith 1961) có điểm khác biệt quan trọng với nhại trong ham muốn giấu kín, hơn là hứa hẹn người giải mã trong sự sự diễn giải các văn bản hậu cảnh của chúng. Mối quan hệ thân cận giữa mô phỏng (đặt mục đích ở sự giống nhau) và đạo văn được luân chuyển trong một mẫu thức đáng ngạc nhiên nhất trong tiểu thuyết *Mourir à Francfort* (1975) của Hubert Monteilhet. Nhân vật chính, một giáo sư và một nhà tiểu thuyết ẩn mình, quyết định sửa sang lại một tiểu thuyết ít người biết của Abbé Prévost và xuất bản nó dưới một cái tên giả, như ông ta vẫn làm với tất cả các tiểu thuyết của mình. Ông ta xem sự sửa sang nhẹ nhàng của mình với tiểu thuyết này là một đòn thù vui vẻ với nhà xuất bản của ông ta, một sự thanh lịch nếu việc sao phỏng này không được biết tới. Những người khác dùng những tên gọi khác nhau để nói về nó, hẳn nhiên. Tất cả những điều này xảy ra trong một hình thức nhại kiểu Gide về một tiểu thuyết lưỡng tính kí sự (double journal novel) áp dụng một cốt truyện trinh thám đảo ngược (vụ giết người xảy ra chỉ ở điểm kết thúc), mà bài học của nó cho thấy tiền thưởng của đạo văn là cái chết.

Trên một ghi chú nghiêm túc hơn, sự tương tác của nhại và đạo văn có thể được thấy trong các phản ứng hiển lộ với xuất bản phẩm của *The White Hotel* (1981) của D.M.Thomas. Cho dù Thomas ghi nhận rằng ông mượn từ những ghi chép lời các nhân chứng của Dina Pronicheva, một người sống sót duy nhất trong các vụ thảm sát ở Babi Yar trên trang bản quyền của tiểu thuyết này, ít hay nhiều việc mượn lại nguyên xi này đã gây ra một tranh luận căng thẳng nhưng tuyệt đối không kết quả về đạo văn trên các trang của *The Times Literary Suplement* vào tháng Ba và tháng Tư năm 1982. Thật thú vị rằng không có ai, tôi tin vậy, đã tấn công Thomas vì tội đạo văn tác phẩm của Freud, cho dù ông đã

làm ra một ví dụ tốt, nếu được tạo ra, về một trường hợp có tính chất Freud lịch sử trong cùng một tiểu thuyết. Có thể Ghi chú của tác giả về việc hư cấu hóa những gì ông gọi là người khám phá huyền thoại hiện đại lớn của tâm lý học đã độc chiếm các nhà phê bình. Hoặc có thể nhại nghiêm túc là một sự khác biệt cùng nhau. Với trường hợp của ông lịch sử không phải là của Freud, thậm chí các phần của nó được lấy từ *Vượt xa nguyên lý khoái lạc (Beyond the Pleasure Principle)* mà nhân vật Freud có tính hư cấu, như một con người thực, đã viết vào thời điểm hành động của cuốn tiểu thuyết. Người đọc biết rằng văn bản này không phải của Freud, như họ biết rằng phần thứ ba của Third String Quartet của Rochberge không phải là tác phẩm của Beethoven. Đó là sự ghi nhận về sự khác biệt, đơn giản là chia biệt nhại và đạo văn. Trong tiểu thuyết Lanark (1981) của ông, Alasdair Gray đánh lừa toàn bộ cuộc tranh luận bằng việc cung cấp cho người đọc với một "Chỉ dẫn về đạo văn" có tính cách nhại cho tiểu thuyết này. Chúng ta được thông báo rằng có ba kiểu trộm cắp văn chương trong cuốn sách:

BLOCK PLAGIAISM | ĐẠO VĂN KHỐi, khi tác phẩm của ai đó được in như một đơn vị khối đánh máy riêng biệt, ĐẠO VĂN CHÈN | IMBEDDED khi những từ bị lấy trộm được giấu trong một đoạn tự sự, và DIFFUSE PLAGIASIM | ĐẠO VĂN KHUẾCH TÁN khi từng nhân vật, hành động, cảnh hay các ý tưởng của tiểu thuyết bị lấy trộm mà không có các từ gốc miêu tả chúng. (485).

Để củng cố sự nhạo báng này, ông thêm vào: "Để tiết kiệm không gian, những điều này sẽ được dẫn dụ sau đây như là Đạo Khối (Blockplag), Đạo Chèn (Implag) và Đạo Tán (Difplag)."

Sự phân biệt giữa nhại và đạo văn là cần thiết chỉ bởi vì chúng thực sự được sử dụng tương tự nhau (Paul 1928, 134) và bởi vì vấn đề của sự chủ ý (để bắt chước với sự mỉa mai phê phán hay bắt chước với chủ ý lừa phỉnh) là một vấn đề vừa khó khăn vừa phức tạp để làm cho sáng rõ. Đây là lí do tại sao tôi phải tự giới hạn chính mình vào chủ ý bị can thiệp hay được giải mã trong thảo luận về nhại. Một người có thể nói là Emerson, Lake và Palmer chủ ý vay mượn (nhại) hay chủ ý lấy cắp (đạo) tác phẩm Allegro Barbaro của Bartók trong tác phẩm *The Barbarian*? Nhan đề này, tôi cảm thấy, gợi ý rằng đây là nhại, nhưng cũng có những người không đồng ý (Rabinowitz 1980, 246). Cũng là vấn đề của

chủ ý liên quan tới sự mơ hồ của nhại trong quan hệ với hoạt kê (burlesque) và sự nhái (travesty). Nếu nhại được định nghĩa trong những thuật ngữ của một tập quán – tập quán của sự nhạo báng – thì có một giới hạn được xem là khó khăn đáng kể trong sự phân biệt giữa các hình thức này. Lịch sử của các thuật ngữ này cho thấy đây thực sự là một khó khăn hiển nhiên (Bond 1932, 4; Hempel 1965, 164; Karrer 1977, 70-3). Các từ điển không giúp được điều gì nhiều nhặn: Từ điển Oxford định nghĩa cả hai động từ *to burlesque* và *to travesty* tương tự nhau: "chuyển thành nhạo báng bằng cách nhại hoặc bắt chước một cách nghịch dị." Nỗ lực của các lí thuyết gia gần đây trong việc chính xác hóa khái niệm này không giúp ích gì hơn, bị trở ngại khi chúng thường xuyên là những định nghĩa nhại bị giới hạn như là nhạo báng. Dwight Macdonald (1960, 557-8) xem sự nhái như một trong những hình thức nguyên thủy nhất và nhại như là hình thức rộng nhất. John Jump làm cho nhại trở thành một kiểu "hoạt kê bậc cao của một tác phẩm hoặc tác giả cụ thể đạt được bằng cách áp dụng phong cách của tác phẩm (hoặc tác giả) đó với một chủ đề thấp kém hơn." (1972, 2). Những sự phân biệt giữa các hình thức bậc cao và bậc thấp đề xuất các phạm trù của một thời kì khác, của một thứ mĩ học khắc khổ hơn mĩ học của chúng ta sẽ xuất hiện ngày hôm nay trong những chuẩn của nó. Và những sự khác biệt chia rẽ phong cách và chủ đề như thế này (Bond 1932, Davidson 1966, Freund 1981, Householder 1944) đề xuất một sự chia biệt của hình thực và nội dung, với rất nhiều lý thuyết gia, giờ đã trở nên cần nghi vấn. Tuy nhiên, cả hoạt kê và sự nhái đều thực sự cần liên quan tới sự nhạo báng, trong khi đó nhại thì không. Sự khác biệt trong tập quán *cần* là, chắc chắn rằng một trong những điều này làm các hình thức này khác biệt nhau, ít nhất theo những gì mà nghệ thuật hiện đại dạy ta.

Sự khác biệt của chủ ý cũng phục vụ cho việc phân biệt nhại với trích dẫn, có thể là sự tương tự được cho là phổ biến nhất với nhại hiện đại. Bakhtin có thể có trách nhiệm trong việc làm hồi sinh giá trị của hình thức này: khi viết về văn chương Hellenic, ông đã lưu ý rằng có các cấp độ khác nhau của quá trình đồng hóa và quá trình làm khác biệt trong cách sử dụng các trích dẫn: bị che giấu, hiển lộ, nửa kín nửa hở (Bakhtin 1981, 68-9). Cho dù điều này đúng với văn chương cổ điển nói chung, cũng đáng lưu ý chúng ta rằng mục đích của các ví dụ trích

dẫn từ các tác phẩm của các bậc thầy là để củng cố uy tín và thẩm quyền của họ với một văn bản riêng của người khác. Tuy nhiên, tác phẩm *Rhetorica ad Herennium,* từng được cho là của Cicero, nhanh chóng cảnh báo, rằng trích dẫn tự nó không là dấu hiệu của sự trau dồi. Những người cổ đại có thể hành xử như những mẫu xuất sắc nhất. Đều này không hẳn là cách sử dụng mà Bakhtin muốn thực hiện với những trích dẫn. Thực tế, một cái nhìn sâu hơn sẽ tiết lộ rằng ông đã xem nhại như sự trích dẫn chỉ như một ý nghĩa có tính chất ẩn dụ. Bản dịch tiếng Pháp của đoạn văn về chức năng của nhại như sau: "C'est le genre lui-même, c'est son style, son language, qui sont *comme insérés des guillemets* qui leur donnet un ton moqueur." (1978, 414; in nghiêng là của tôi.) Bản tiếng Anh giữ lại ý nghĩa ẩn dụ này nếu không phải là sự so sánh." "Tự bản thân thể loại, phong cách, ngôn ngữ, tất cả được đặt trong những dấu ngoặc kép bất kính vui vẻ." (1985, 55). Bakhtin muốn định nghĩa nhại như một diễn ngôn gián tiếp, như là sự dẫn chiếu tới các hình thức khác, vì thế, ý tưởng của ông về tồn tại của nhại "như là" trong dấu ngoặc kép.

Tuy nhiên, khi Margrete Rose định nghĩa nhại như là "sự trích dẫn có tính phê bình của một ngôn ngữ văn chương được hình thành trước với một hiệu ứng hài" (1979, 59) thì ẩn dụ này đột nhiên trở nên được bạch hóa. Thực tế, bà đã đảo ngược quan điểm của Michel Butor (1967) rằng thậm chí một trích dẫn sáng rõ nhất cũng đã là một kiểu nhại bởi vì sự "chuyển dịch văn cảnh hóa của nó." Nhưng có là chính đáng để đảo ngược quan niệm này và khẳng định rằng tất cả các phép nhại vì thế đều là trích dẫn? Tôi nghĩ là không, bất kể sự thực rằng có những tranh luận thuyết phục khơi lên gần đây cho rằng trích dẫn là mẫu của mọi văn chương (Compagnon 1979). Sự lặp lại "được chuyển dịch văn cảnh" chắc chắn là một đặc trưng của nhại, nhưng sự nới rộng khoảng cách phê bình định nghĩa nhại không nhất thiết phải ẩn tàng trong ý tưởng về sự trích dẫn: để dẫn chiếu tới một văn bản như một phép nhại không giống như dẫn chiếu tới nó như một trích dẫn, cả khi nhại đã làm vô hiệu bất cứ sự nhạo báng đề nghị đặc trưng nào được định nghĩa. Tuy vậy, cả hai đều là những hình thức "chuyển dịch văn cảnh hóa," và người ta có thể tranh luận rằng bất cứ thay đổi văn cảnh nào

cũng thiết yếu là một sự khác biệt trong diễn giải (Èjxenbaum 1978b). Bởi thế, cả hai trường hợp, là một sự căng thẳng giữa sự đồng hóa và sự làm cho khác biệt mà Herman Meyer (1968, 6) đã thấy trong cách sử dụng trích dẫn của tiểu thuyết Đức hiện đại. Tương tự như vậy, cả hai cách đều cho phép một phổ rộng của các tập quán, từ việc ghi nhận thẩm quyền tới sự chơi tự do, và cả hai sẽ đòi hỏi những mã được chia sẻ để có thể hiểu được. Trích dẫn, theo một cách nói khác, trong khi tự nó đã khác biệt rõ rệt với nhại trong nhiều mặt, cũng đủ gần gũi một cách thực tiễn và có tính cấu trúc với nhại đến nỗi thực tế đã xảy ra chuyện trích dẫn trở thành một hình thức của nhại, đặc biệt trong nghệ thuật và âm nhạc hiện đại.

Tôi không đồng ý với Stefan Morawski khi cho rằng "thậm chí người sành nghệ thuật đa năng và hoàn bị nhất sẽ phải căng trải kí ức của mình khó khăn hơn nhiều để gợi lại một ví dụ về việc trích dẫn trong hội họa, sân khấu và phim, hơn là trong lĩnh vực văn chương." (1970, 701). Và không ai từng thấy việc trích dẫn của Thomas Vreeland, trích dẫn cả tác phẩm *The Campanile of the Cathedral in Sienna* và thiết kế của Adolf Loos đối với Josephine Baker House ở Paris trong *The World Savings* và Tòa nhà liên hiệp thuế ở Santa Ana, California lại có thể nói rằng kiến trúc là một nghệ thuật "ít dính dáng nhất với trích dẫn" (Morawski 1970, 702). Còn trích dẫn của Michael Graves về những khối hình đối xứng vỡ vụn và những liên quan hệ phong cảnh/tòa nhà Villa Madama thế kỉ 16 của Raphael trong tác phẩm năm 1977 của ông, Placek House thì sao?

Trong nghệ thuật thị giác, những nhà ngữ nghĩa học như RenéPayant (1970, 5) đã bị quyến rũ với định lý rằng tất cả mọi bức vẽ đều trích dẫn các bức vẽ khác. Tranh luận này sẽ không giống sự đinh ninh của các nhà hình thức chủ nghĩa Nga về tính chất quy ước của văn chương. Cả hai đều là những phản ứng với mĩ học hiện thực vốn coi trọng tính chất tái hiện trong nghệ thuật. Rất nhiều các tác phẩm hội họa có thể trích dẫn ở đây, như chúng ta thấy, là có tính giễu nhại. Điều này cũng đúng trong cách sử dụng trích dẫn của âm nhạc để tạo hiệu ứng ngược lại. Với các nhà phê bình bị cản trở bởi một định nghĩa nhại nặng về nhạo báng, những trích dẫn như vậy thường không được xem là nhại gì hết cả (Gruber 1977; Kneif 1973). Tuy nhiên, có một sự đồng thuận phổ biến rằng trích

dẫn trở thành một phương cách quan trọng chính yếu với nghệ thuật âm nhạc hiện đại (Kuhn 1972; Siegmund Schultze 1977; Sonntag 1977). George Rochberg đã lần dấu sự phát triển này từ trường phái nhạc chuỗi (Serialism) và sự khám phá của ông về các truyền thống âm nhạc quá khứ trong các thuật ngữ đã chỉ ra sự khác biệt giữa các trích dẫn nhại và trích dẫn đơn thuần. Trong những ghi chú ở vỏ đĩa cho Tứ Tấu Dây Số 3 (Nonesuch H-71283), ông nói về việc đến với lòng đoan chắc rằng quá khứ phải là "một hiện tại sống" cho các nhà soạn nhạc. Ông bắt đầu bằng việc trích dẫn các phần của âm nhạc có tông (tonal music) trong hình thức của những tập hợp hoặc những cắt dán trong tác phẩm *Contra Mortem et Tempu*s của mình. Nhưng sau đó bình luận được ám chỉ trong hành vi trích dẫn của ông (Nach Bach) và trong Tứ Tấu Dây Thứ Ba được cho là tổ hợp nhại của sự phi-tông mới và các quy ước tông cũ (ngôn ngữ hài hòa có nhịp điệu của thế kỉ xix nói chung, và đặc biệt là các phong cách của Beethoven và Mahler). Tương tự tác phẩm *Sinfonia* của Luciano Berio đã "chuyển dịch văn cảnh hóa" những trích dẫn mảnh vỡ của Bach, Schoenberg, Debussy, Ravel, Strauss, Brahms, Berlioz và những người khác, trong văn cảnh của các động lực nhịp điệu ở hồi chuyển động thứ ba trong bản giao hưởng thứ hai của Mahler. Trong một ghi chú trên vỏ đĩa (CBC Classics 61079) Berio nói với ta: "Chuyển động Mahler được đối xử như một vật chứa trong khuôn khổ của nó một số lượng lớn các quy chiếu được nảy nở, liên đới và tích hợp thành một cấu trúc trôi chảy của tác phẩm gốc tự nó." Đây là những gì mà các nhà hình thức chủ nghĩa gọi là "tái chức năng" hay nhại, cho dù nó thực sự liên quan tới sự trích dẫn "chuyển dịch văn cảnh hóa".

Nhại có một sự sáng rõ lưỡng trị văn bản mạnh mẽ hơn là trích dẫn đơn giản hay thậm chí cả phép ám chỉ: nó tham dự vào cả mã của một văn bản cụ thể bị nhại và đồng thời mã của mã chung có tính nhại nói chung (Jenny 1976, 258). Tôi bao gồm cả phép ám chỉ (illusion) ở đây bởi vì nó cũng được định nghĩa theo các cách dẫn tới sự rối loạn, lẫn lộn với nhại. Ám chỉ là "một thủ pháp để kích hoạt đồng thời hai văn bản" (Ben-Porat 1976, 107), nhưng nó thực sự chỉ thông qua chủ yếu sự tương ứng, chứ không phải là sự khác biệt như với nhại. Tuy nhiên, sự ám chỉ có tính chất mỉa mai gần hơn với nhại, cho dù mỉa mai nhìn

chung là một hình thức bớt khắt khe hơn hoặc là bớt "có tính chất xác định trước" hơn là nhại (Perri 1978, 299), điều phải là sự khác biệt tín hiệu theo cách nào đó. Nhại cũng thường là một hình thức mở rộng hơn của sự quy chiếu liên văn bản ngày nay.

Nhại, do đó, liên quan tới hoạt kê, nhái, biếm phỏng, đạo văn, trích dẫn và ám chỉ nhưng cũng khác những thuật ngữ này. Nó chia sẻ sự khe khắt về điểm tập trung: sự lặp lại luôn là từ một văn bản rời rạc khác. Tập quán của hành vi lặp lại có thể rất khác nhau, nhưng "mục tiêu" của nó thì luôn luôn ở trong khuôn viên của định nghĩa này. Vậy thì, làm thế nào mà nhại lại bị lẫn với biếm (satire), vốn nằm ngoài khuôn viên (đạo đức, xã hội) trong mục đích cải hóa thông qua việc chế giễu những thói hư tật xấu của con người, khi đứng về phía cái đúng? Sự lẫn lộn này thực sự đã tồn tại. Nhại thực sự đã bị gọi là biếm, trực tiếp hay gián tiếp, bởi rất nhiều nhà lý thuyết (Blackmur 1964, Booth 1974, Feinberg 1967, Macdonald 1960, Paulson 1967, Rose 1979, Stone 1914.) Với một vài người, đây là cách để không giới hạn nó vào văn bản thẩm mĩ, để mở rộng ra các khuynh hướng xã hội và đạo đức (Karrer 1977, 29-31). Trong khi tôi đồng cảm với nỗ lực này, tôi sẽ chỉ ra những sự phức tạp trong vấn đề này ở hai chương tiếp theo (4 và 6). Chỉ coi nhại là biếm dường như hơi quá đơn giản như theo một cách thức xa xôi để cấp cho nó chức năng xã hội.

Những nền tảng mà các lý thuyết gia khác dựa trên đó để phân biệt hai thể loại này cũng đôi khi gây ra tranh cãi. Winfried Freud (1981, 20) khẳng định rằng biếm đặt mục tiêu ở việc khôi phục những giá trị tích cực, trong khi nhại có thể chỉ hoạt động theo ý hướng phủ định. Bởi vì bà chủ yếu nhấn mạnh về văn chương Đức thế kỉ mười chín, nhại được xem là thiếu hụt những khuynh hướng đạo đức và siêu hình học quan trọng mà biếm có thể biểu lộ. Nhưng tôi muốn tranh luận rằng sự khác biệt giữa hai hình thức này không nằm nhiều ở điểm nhìn của chúng về hành vi nhân tính, như bà tin tưởng, mà nằm ở những gì được làm thành một "mục tiêu." Theo một cách nói khác, nhại không phải không nằm ngoài khuôn viên trong mục đích của nó; biếm thì là vậy. Cả Northrop Frye (1970, 233-4, 322) và Tuvia Shlonsky (1966, 798) đã tranh luận về điều này một cách rõ ràng và thuyết phục trong bề mặt của những nhận xét như "Không có

khía cạnh nào của xã hội có thể an toàn khỏi sự chú ý nhạo báng của các nhà thực hành nhại." (Feinberg 1967, 188). Nhưng lý do hiển nhiên của sự hỗn loạn nhập nhằng giữa nhại và biếm, mặc dù sự khác biệt chính yếu giữa hai hình thức này, nằm ở sự thật rằng cả hai thể loại thường xuyên được sử dụng cùng nhau. Biếm thường sử dụng các hình thức nghệ thuật nhại cho những mục đích tấn công hay bình luận (Paulson 1967, 5-6) khi nó ham muốn sự khác biệt văn bản như một phương tiện của nó. Cả biếm và nhại đều ám chỉ khoảng cách có tính chất phê bình và vì thế đều đánh giá những giá trị, nhưng biếm thường sử dụng khoảng cách này để tạo ra những phán xét phủ định về những gì mà nó châm biếm – "để bóp méo, hạ giá, gây thương tích" (Highet 1962, 69). Tuy nhiên, trong nhại hiện đại, chúng ta thấy không có những phán xét phủ định như thế là cần thiết trong những sự đối lập mỉa mai của các văn bản. Nghệ thuật nhại vừa lấy đi từ chuẩn mĩ học vừa bao gồm chuẩn mĩ học đó trong chính nó như một nguyên liệu nền tảng. Bất cứ cuộc tấn công thực sự nào cũng sẽ tự phá hủy.

Sự tương tác giữa nhại và biếm trong nghệ thuật hiện đại là phổ biến, bất chấp quan điểm của một nhà bình luận nhất định cho rằng biếm hiện nay chỉ là một hình thức phụ và lỗi thời. (Wilde 1981, 28). (Thế chúng ta làm gì với Coover, Pynchon, Rushdie và một lượng lớn các nhà tiểu thuyết đương đại khác?) Sự đồng chất văn hóa tăng nhanh trong "ngôi làng toàn cầu" cũng làm tăng nhanh các hình thức nhại phổ biến và sẵn có để sử dụng. Trong các thế kỉ trước đây, Kinh thánh và các tác phẩm cổ điển là các văn bản nền tảng chính cho tầng lớp có học; các bài ca bình dân là phương tiện của những người khác. Trong khi đây là một quy tắc phổ biến, dĩ nhiên, luôn có những ngoại biệt. Rochester đã lật đổ một cách mỉa mai các quy ước của thơ tôn giáo với những kết thúc hoài nghi gợi dục trong các giễu nhại của mình (Treglown, 1973), và bằng cách ấy đảo ngược thực hành linh thiêng hóa thế tục của người theo giáo phái Lutheran (Grout 1980). Tuy nhiên, các truyền thống sử thi, đã cung cấp một nền tảng cho rất nhiều kiểu nhại trong thế kỉ mười tám, nhiều hình thức nhại này rất gần với một vài hình thức biếm hiện đại của nhại. Trường ca nhại không nhại trường ca: nó châm biếm những kì vọng của cái đương đại khi chống lại những chuẩn lý tưởng được ám chỉ bởi văn bản bị nhại hoặc hệ thống các quy ước. Những tiền

nhiệm có thể là các kiểu nhại có tính Homer, dùng để châm biếm những con người hoặc cách thức cuộc sống nào đó nhưng không hề có ý nhại tác phẩm của Homer (Householder, 1944, 3). Vẫn có những ví dụ khác sau này, cùng kiểu sử dụng nhại và biếm như chúng ta thấy trong các hình thức nghệ thuật ngày hôm nay. Chẳng hạn, những tiền nhiệm của kiểu biếm nhại nữ quyền gần đây có thể được tìm thấy trong tiểu thuyết của Jane Austen. Trong *Tình yêu và tình bạn,* Austen nhại tiểu thuyết lãng mạn bình dân ở thời của bà, và thông qua đó, châm biếm quan điểm truyền thống về vai trò của phụ nữ như là người tình của nam giới. Laura và Sophia sống trong những cốt truyện văn chương được sắp đặt trước và bị hạ bệ bởi kiểu nhại của Austen về "sự gây nghiện" văn chương của Richardson và những diễn giải của nó về sự bị động nữ giới. Như Susan Gubar đã chỉ ra, "trong các phép nhại Fanny Burney và ngài Samuel Egerton Brydges trong *Kiêu hãnh và định kiến,* Austen đã bi kịch hóa [và biếm] việc phụ nữ đã tổn hại như thế nào khi sống trong một thứ văn hóa được sáng tạo bởi và dành cho đàn ông." (Gilbert and Gubar 1979, 120). Cùng với Mary Shelley, Emily và Charlotte Bronte, và những nhà văn nữ khác, Austen đã sử dụng nhại như là một phương tiện văn chương duyên dáng nhưng hiệu quả để châm biếm xã hội.

Nhưng tôi không có ý đề xuất, rằng chỉ nhại hiện đại mới chơi đùa với sự liên hiệp đặc biệt với biếm. Hầu hết văn chương thế kỉ mười tám ở Anh cũng có sự liên kết này. Và Gilbert và Sullivan chắc chắn đã làm ra những cách sử dụng công thức nhất của nó: Lolanthe đã nhại những hình thức truyện cổ để châm biếm giai cấp quý tộc. *Princess Ida* là một phiên bản đảo ngược đầy trân trọng với *Princess* của Tennyson, được dùng như một phương tiện cho việc châm biếm các quyền của phụ nữ. Nhiều hơn trong thời kì mà ta quan tâm, Apollinaire đã sử dụng nhại hình thức để châm biếm nỗi đau tinh thần không nguyên cớ của Verlaine dưới các thuật ngữ không thỏa mãn về thể chất thực thụ. Bài thơ *II pleut doucement sur la ville* của Rimbaud tạo thành một đài kỉ niệm với bài thơ của Verlain, bắt đầu bằng:

II pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur

Qui pénètre mon coeur?
Và Apollinaire nhại như sau:
Il flotte dans mes bottes
Comme il pleut sur la ville.
Au diable cette flotte
Que pénètre mes bottes!

Cả nhại lẫn biếm đều rất tinh tế trong kiểu nhại truyền thống này.

Trong một phiên bản mở rộng hơn mà chúng ta đang nghiên cứu, sự tương tác với biếm phức tạp hơn. Khi *Ulyssses* của Joyce trở lại với *Odyssey* của Homer, và *The Waste Land (*Đất hoang) của Eliot gợi dậy một truyền thống còn mênh mông hơn, từ Virgil qua Dante và tới các nhà tượng trưng và xa hơn nữa, điều tạo nên vấn đề ở đây nhiều hơn là một ám chỉ vang vọng một văn bản hay một di sản văn hóa. Các thực hành rời rạc hoạt động ở những thời gian cụ thể và nơi chốn cụ thể đều có liên quan (Gomez-Moriana 1980-1, 18). *Sự biểu lộ* liên rời rạc, cũng như đề ra (énocé) liên văn bản cũng có liên quan. *Don Quijote* được viết bởi một người Tây Ban Nha thế kỉ mười bảy sẽ khác, Borges (1962, 1964, 42-43) đã đề xuất, từ *Quijote* được viết bởi một tượng trưng Pháp hiện đại – hãy gọi ông là Piere Menard – cả khi chúng là những văn bản giống nhau về mặt lời nói. Văn bản của Menard sẽ giàu có hơn bởi vì những điều bây giờ trở thành sự sai lầm có chủ ý (và chủ nghĩa lịch sử "thực dụng một cách trơ trẽn"). Biết rằng Menard sẽ có thể là người đồng thời của William James, người trần thuật của Borges có thể đọc lại *Quijote* trong ánh sáng của "sự chuyển dịch văn cảnh" mang tính triết học, xã hội, văn hóa (và cả văn chương). Cách sử dụng văn học nhại này giúp cho việc phán xét một cách mai mỉa xã hội không còn mới ở thế kỉ của chúng ta: người tiền nhiệm của Elio trong khi đối mặt với sự suy thoái của cộng đồng và thời đại của họ thông qua phép nhại biếm có thể là Juvenal (Lelièvre 1958). Chúng ta sẽ thấy trong chương tiếp theo vai trò của mỉa mai trong sự tương thích có vẻ mạnh mẽ giữa nhại và biếm.

Với nhiều người, thập niên 1960 đánh giấu một kỉ nguyên vàng của biếm (Dooley 1971), nhưng nó là một kiểu biếm phụ thuộc rất nhiều vào nhại và vì thế chia sẻ những tập quán đa dạng của nó. Trong tác phẩm của các nhà văn như

Pynchon và các nghệ sĩ như Robert Colescott, có rất ít cảm giác đặt mục đích vào những gì Swift gọi là "không khuyết điểm/ Nhưng là tất cả những gì con người có thể làm đúng." Hài hước đen (như nó được dán nhãn) của những năm tháng này đã bắt đầu thay đổi quan niệm của chúng ta về biếm, cũng như hình thức nhại một cách kính trọng đã thay đổi quan niệm của ta về nhại. Nhưng điều đó có thể là chủ đề của một cuốn sách khác. Tuy nhiên, sự tương tác của hai thể loại này vẫn là một điều thường hằng, liên tục. Nhiều sáng tác của các nhà văn nữ ngày hôm nay, đặt mục đích nhìn lại và cách mạng, là "nhại, lừa mị, tinh tế cực độ" (Gilbert và Gubar 1979, 80). Truyện ngắn của các nhà văn như Barthelme đã chứng minh rằng chúng cũng đầy khiêu khích như các tác phẩm dài hơn bởi vì cách sử dụng hiệu quả của nó với hình thức nhại đề xướng. Tác phẩm của Max Apple "*The oranging of America"* (1976, 3-19) hiển nhiên là, dùng việc nhại *The Greening of America* để châm biếm đạo đức hám lợi kiểu Mỹ được tóm lược bởi Howard Johnson và các khách sạn mái cam của ông.

Nhại biếm âm nhạc cũng có một lịch sử đáng kể. *A musical joke* (một trò đùa âm nhạc) của Mozard nhại những quy ước âm nhạc hợp thời (sự lặp lại không cần thiết của cái tầm thường, sự uốn giọng không chính xác, các ý tưởng giai điệu không liền mạch) như một phương tiện để châm biếm những cách sáng tác và trình diễn ngốc nghếch nghiệp dư – cũng được biết với tên gọi *Village Musician's Sextet.* Trong một cách thức đề xuất hầu như là một kiểu nhại của Mozart, chương thứ hai của bản giao hưởng thứ tư của Charles Ives nhại lại các tác phẩm âm nhạc khác và cùng lúc bắt chước những người trình diễn không đủ năng lực. Trong "*The Fourth of July*", một sự trình diễn nghiệp dư có tính hư cấu cố ý, tôi cho rằng, có mục đích đưa người nghe Mỹ trở lại với sự ngây thơ của tuổi thơ và những cuộc dã ngoại mùng Bốn tháng Bảy. Một khuynh hướng căng thẳng thú vị được sắp đặt giữa tiếng gọi hoài nhớ và hiện thực là cái gì đó khác biệt: những lỗi sai kĩ thuật của ban nhạc này nhằm để gợi nhắc có tính chất nhại những khác biệt mang chức năng châm biếm, để làm cho người nghe ngẫm nghĩ về tình trạng mất ngây thơ hiện tại của họ.

Trong nghệ thuật thị giác, có một phổ rộng các cách sử dụng biếm trong các hình thức nhại. Những phép biếm lộ liễu của Ad Reinhardt về khung cảnh

nghệ thuật New York trong những thập niên bốn mươi, năm mươi đã lựa chọn hình thức minh họa/các tác phẩm cắt dán theo phong cách truyện tranh, để nhại những nỗ lực giáo khoa muốn hiểu sự phức tạp trong sự phát triển của nghệ thuật bằng những phác đồ giáo khoa đơn giản. *How to look at modern art in America (Làm thế nào để nhìn ngắm nghệ thuật hiện địa ở Mỹ)* là một sự nhại những bảng khái niệm về các trào lưu hiện đại, vốn được dùng để dạy nghệ thuật hiện đại ở các trường đại học. Nó cũng là một sự châm biếm khung cảnh nghệ thuật đương đại, thông qua vị trí mà ông đặt những nghệ sĩ nào đó trên một biểu đồ cây (Hess 1974). Cho dù chính Magritte (1979) đã từ chối thừa nhận bất cứ một chủ ý châm biếm hay có tính biểu tượng nào trong bức vẽ quan tài của mình nhằm nhại David và Manet, hầu hết người xem đều thấy khó mà không đọc ra nó trong một phép nhại hình thức một bình luận có tính ý thức hệ về một nền văn hóa tư sản và quý tộc chết chóc.

Chủ ý châm biếm tương tự dường như rõ ràng hơn, có thể, trong các tác phẩm của Masami Teraoka, đặc biệt trong những phép nhại với *Ba mươi sáu cái nhìn về núi Phú Sĩ* của Hokusai. Một trong những tác phẩm này, chẳng hạn, *Những cái nhìn mới về núi Phú Sỹ: chiếc thuyền vui đang chìm dần,* duy trì các trang phục thời Edo cho mỗi nhân vật, nhưng một người trong bọn họ có đeo một chiếc máy ảnh ở cổ, và một người khác, một geisha, cố gắng chụp hình với cái chân máy– trên một chiếc thuyền đang chìm. Gần đó, một võ sĩ đạo đang với tới câu lạc bộ gôn của mình. Các chữ tượng hình truyền thống được giữ nguyên, nhưng ở đây chúng hiển nhiên mang nghĩa là "Loạn trí gôn". Có thể tác phẩm tuyệt diệu nhất ở chuỗi tác phẩm này là *Ba mươi mốt hương vị xâm lấn Nhật bản: Vanilla Pháp,* với sự giễu nhại tranh dục tình Nhật Bản và sự châm biếm chủ nghĩa Mĩ hóa ở Nhật (Xem Lipman và Marshall 1978, 94-5). Sự đặt kề cạnh mỉa mai tương tự những truyền thống dục tình được phơi bày trong tác phẩm của Mel Ramos. Tác phẩm *Velázquez Version* là một sự nhại *Venus and Cupid* của bậc thầy này, nhưng thông qua một cấp độ thứ hai của nhại (qua những poster Playboy), chủ nghĩa ái kỉ của người phụ nữ hiện đại đã bị châm biếm. Có thể Ramos cũng đang đề xuất, bằng việc đặt kề cạnh có tính nhại, rằng những gì ta thấy gợi tình ngày hôm nay, có thể, thực thế, chẳng hề thay đổi. Ông làm lại tác

phẩm *Olympia* của Manet và *La Grande Odalisque* của Ingres theo một cách rất tương tự. Andy Warhol làm tốt hơn Duchamp và nhà Đa-đa L.H.O.O.Q. với Mona Lisa thêm râu khi ông sản xuất ra kiệt tác thời phục hưng trong kĩ thuật in lụa (silk screen), lặp lại ba mươi lần. Bình luận mỉa mai phổ biến đã lộ ra rõ ràng trong nhan đề *Ba mươi hơn một – Thirty are better than one* – ám chỉ sự châm biếm về một xã hội tiêu dùng ưa số lượng hơn chất lượng và vì thế có thể sử dụng một biểu tượng nổi tiếng của nghệ thuật cao cấp như một sản phẩm sản xuất đại trà. Đó cũng là một xã hội, dĩ nhiên, sẵn sàng trả các giá cao cho sự châm biếm có tính giễu nhại của Warhol, một thị trường có một khả năng cùng hợp tác vô tận.

Một ví dụ khác của sự tương tác giữa nhại và biếm là tác phẩm *Retroactive I* của Robert Rauschenberge. Trong góc phải của tác phẩm này là một sự bành trướng của một bức ảnh Gjon Mili in lụa từ tạp chí Life. Với sự trợ giúp của đèn hoạt nghiệm, nó giống một cách cực độ với tác phẩm *Nude Descending a Staircase* của Duchamp (tác phẩm này, một cách mỉa mai, chính nó cũng dựa trên các bức ảnh của Mary về một cơ thể chuyển động). Nhưng, trong văn cảnh của tác phẩm này, cuối cùng nó nhìn như thể là Masaccio Adam và Eve đang bị đày khỏi vườn địa đàng. Văn cảnh xác định là văn cảnh của bức ảnh này của John F. Kenedy (đã sẵn mang hình hài chúa khi tác phẩm này được hoàn thành vào năm 1964), người trở thành một nhân vật-Chúa thù hận với ngón tay chỉ.

Các hình thức nghệ thuật phổ biến hơn như truyện tranh và các xê ri truyền hình cũng được phân tích để tiết lộ mối tương tác giữa các hình thức nhại và chủ ý châm biếm. Tác phẩm của Ziva Ben-Porat (1979) là một công trình đáng kể trong những nghiên cứu về cả hai thể loại này, với sự nghiên cứu sáng suốt về bản chất quy ước của cả các quy chiếu xã hội của châm biếm và mã nhại được sử dụng để truyền thông cho nó. Các định nghĩa dài hơi về cả hai thể loại này cũng đáng để trích lại vì sự chính xác trong việc phân biệt những khác biệt giữa hai hình thức. Parody, nhại được định nghĩa trong các thuật ngữ ngữ nghĩa học cơ bản như một sự tái hiện được khẳng định, thường là hài hước, của một văn bản văn chương hay một vật thể nghệ thuật khác – chẳng hạn sự tái hiện một

“hiện thực được làm mẫu”, mà tự nó đã là một sự tái hiện đặc biệt của một “hiện thực” gốc. Các tái hiện có tính chất nhại biểu thị những quy ước của mẫu và phơi trần những phương tiện của nó thông qua sự cùng tồn tại của hai mã trong cùng một thông điệp. (1979, 247).

Sarite, châm biếm, đối lập lại, là mộtsự tái hiện có tính phê bình, luôn luôn hài hước và thường là nghịch dị, phóng đại, của “một hiện thực không được làm mẫu”, ví dụ như những vật thể thực sự (hiện thực của chúng có thể là huyền thoại hoặc có tính chất giả định) mà người tiếp nhận sẽ xây dựng lại như những quy chiếu của các thông điệp. Một “hiện thực” gốc bị châm biếm có thể bao gồm các quan điểm đạo đức, lề thói, các thái độ, các kiểu dạng, các cấu trúc xã hội, các định kiến hoặc những thứ tương tự. (1979, tr.247-248).

Phân tích của Ben-Porat về sự tương tác giữa nhại và châm biếm trong chuỗi chương trình truyền hình MAD rất phức tạp và không thể sản xuất lại trong văn cảnh này. Tuy nhiên, đó cũng là một sự đọc cần thiết cho bất cứ ai quan tâm tới chủ đề này.

Nhưng cũng có một lý do khác cho sự mơ hồ, nhập nhằng giữa nhại và biếm về mặt lý thuyết và phê bình. Nhại không phải chỉ được xem như là một thực thể hình thức, một cấu trúc của sự đồng bộ hay sự thích nghi của các văn bản khác. Trong sự nhập nhằng này, không phải chỉ là sự tương tác có tính văn bản lộn xộn của nhại và châm biếm gây ra lỗi, cũng không phải viện tới sự bỏ qua những khác biệt trong kiểu “mục tiêu” (trong-đối lập với ngoài-khuôn khổ) để đổ lỗi cho sự hỗn loạn đó. Chương tới sẽ xác định vai trò của mỉa mai trong sự hỗn trộn chung của các thể loại, vì nó, về mặt thực tiễn, cũng như về mặt hình thức, chính là nhại ngày hôm nay, tự làm khác biệt chính nó, không chỉ khác biệt với châm biếm, mà cả những với những định nghĩa truyền thống đòi hỏi một kết luận về chủ ý nhạo báng.

(Dịch từ trang 30-49)