UED Journal of Social Sciences, Humanities & Education, ISSN: 1859 - 4603
https://doi.org/10.47393/jshe.vol16.i1.3951

TẠP CHÍ KHOA HỌC XÃ HỘI, NHÂN VĂN VÀ GIÁO DỤC

# VĂN XUÔI VIỆT NAM TỪ 1975 ĐẾN NAY NHÌN TỪ SỰ CHUYỂN DỊCH HỆ HÌNH THỂ LOẠI

***Trương Hoàng Vinh***
*Trường Đại học Sư phạm Hà Nội 2*
*Tác giả liên hệ: Trương Hoàng Vinh - Email: truonghoangvinh@tgu.edu.vn*
Ngày nhận bài: 05-4-2026; ngày nhận bài sửa: 26-5-2026; ngày duyệt đăng: 10-6-2026

**Tóm tắt:** Bài viết khảo sát văn xuôi Việt Nam từ sau 1975 đến nay trong bối cảnh chuyển dịch hệ hình thể loại, từ mô hình sử thi sang mô hình đời tư - phản tư. Trên cơ sở vận dụng lý thuyết hệ hình của Thomas S. Kuhn, quan niệm về tính lịch sử thể loại của G. N. Pospelov và tư tưởng "tiểu thuyết hóa" của M. Bakhtin, nghiên cứu tập trung nhận diện những biến đổi mang tính cấu trúc trong đời sống văn xuôi đương đại. Qua khảo sát các phương diện như cái nhìn nghệ thuật, cấu trúc tự sự, điểm nhìn trần thuật và ngôn ngữ thế giới quan, kết quả nghiên cứu cho thấy văn xuôi sau 1975 đã từng bước rời khỏi mô hình tự sự tuyến tính, khép kín và giọng kể mang tính định hướng giá trị để chuyển sang kiểu tự sự phân mảnh, đa thanh và giàu tính đối thoại. Con người trong văn xuôi đương đại không còn hiện lên như chủ thể sử thi đại diện cho cộng đồng, mà được nhìn trong tính cá nhân, bất toàn và khủng hoảng bản thể. Những đổi mới về cấu trúc và diễn ngôn không chỉ phản ánh sự biến đổi của hiện thực xã hội hậu chiến và thời kỳ Đổi mới, mà còn cho thấy quá trình hiện đại hóa mạnh mẽ của văn học Việt Nam đương đại. Qua đó, văn xuôi ngày càng khẳng định vai trò trung tâm trong tiến trình vận động thể loại và góp phần định hình diện mạo hiện đại, hậu hiện đại của văn học Việt Nam từ sau 1975.

**Từ khóa:** cấu trúc; chuyển dịch; đối thoại; hệ hình thể loại; văn xuôi Việt Nam.

## 1. Dẫn nhập

Sau năm 1975, văn học Việt Nam bước vào một giai đoạn lịch sử mới gắn với những biến đổi sâu sắc của đời sống xã hội, đặc biệt là sự chuyển đổi từ trạng thái chiến tranh sang hòa bình và dần chuyển từ cơ chế bao cấp sang kinh tế thị trường. Những biến đổi này không chỉ tác động đến đề tài hay cảm hứng sáng tác, mà còn làm thay đổi tận gốc nền tảng của ý thức nghệ thuật. Trong tiến trình ấy, văn xuôi, với tư cách là bộ phận năng động và nhạy cảm nhất của đời sống văn học, đã phản ánh rõ nét sự chuyển động của tư duy thẩm mỹ từ hệ hình sử thi sang hệ hình đời tư - phản tư. Tuy nhiên, phần lớn các nghiên cứu trước đây chủ yếu tiếp cận văn xuôi sau 1975 từ phương diện nội dung. Khảo sát tự sự Việt Nam thời hậu chiến, nhà nghiên cứu Nguyễn Thị Bình nhận thấy xu hướng "nhạt dần chất sử thi, tăng dần chất tiểu thuyết": *"Khảo sát trên các tác phẩm được dư luận chú ý, và được nhận các giải thưởng văn học, chúng tôi thấy sự chuyển dịch cảm hứng khá rõ. Từ 1975 đến 1980, nhìn chung văn học vẫn đậm chất sử thi nhưng bắt đầu nới rộng nội dung hiện thực, được người đọc hoan nghênh nhiều (...). Từ 1980 đến 1986, dư luận lại dành sự quan tâm hơn cho các tác phẩm mang cảm hứng thế sự (tuy điểm quy chiếu còn rất gần với góc độ sử thi) (...). Từ 1986 trở đi, bạn đọc hầu như chỉ còn bị cuốn hút bởi cảm hứng thế sự"* (Nguyễn, 2015, p.80-81). Hai nhà nghiên cứu Nguyễn Văn Kha, Nguyễn Thúy Hằng cũng có những khảo cứu công phu cho thấy văn xuôi thời kỳ này có sự chuyển dịch rõ rệt từ con người cộng đồng sang con người cá nhân trong tư duy nghệ thuật (Nguyễn, 2006), (Nguyễn, 2020). Về hình thức thẩm mĩ, cũng đã có một số công trình bước

**Cite this article as:** Truong, H. V. (2026). Vietnamese prose from 1975 to the present viewed from the shift of genre paradigms. *UED Journal of Social Sciences, Humanities and Education*, *16*(01), 55-64.
https://doi.org/10.47393/jshe.vol16.i1.3951

đầu chú ý đến xu hướng đổi mới thi pháp ở truyện ngắn, tiểu thuyết từ sau 1975 (Nguyễn, 2014), (Lê, 2019). Dẫu vậy, các nghiên cứu này chủ yếu dừng lại ở việc khảo sát từng thể loại, trong khi những biến đổi mang tính cấu trúc của toàn bộ hệ thống văn xuôi vẫn chưa được quan tâm, lý giải một cách đầy đủ. Quan hệ giữa sự chuyển đổi tư duy nghệ thuật với sự vận động của hệ hình thể loại, vì thế, còn thiếu một cách nhìn hệ thống và xuyên suốt. Đặt vấn đề khảo sát văn xuôi Việt Nam từ 1975 đến nay từ góc độ sự vận động của hệ hình thể loại, bài viết hướng đến bổ khuyết vào khoảng trống nghiên cứu ấy. Qua việc làm rõ bản chất của những biến đổi đã diễn ra, nghiên cứu cũng góp phần nhận diện vị trí trung tâm của văn xuôi trong tiến trình hiện đại hóa văn học dân tộc.

## 2. Nội dung nghiên cứu

### 2.1. Quan niệm về sự chuyển dịch hệ hình thể loại và cách tiếp cận vấn đề

Thuật ngữ *hệ hình* (paradigm) có nguồn gốc từ triết học và lịch sử khoa học phương Tây; đặc biệt, nó được hệ thống hóa trong công trình *Cấu trúc của các cuộc cách mạng khoa học* (The Structure of Scientific Revolutions) của Thomas S. Kuhn, công bố năm 1962. Theo Kuhn, hệ hình chỉ *"mô hình lý thuyết về tư duy, xác định phương hướng suy nghĩ và nghiên cứu khoa học vào một thời điểm nhất định"*; nó *"biểu hiện toàn bộ tập hợp những tín niệm, những giá trị được thừa nhận và những kỹ thuật mà mọi thành viên của một nhóm hay cộng đồng có chung; mặt khác nó biểu thị yếu tố riêng biệt của tập hợp ấy"* (Kuhn, 2008, p.12). Nói cách khác, đó là một tín niệm khoa học chung, được chuẩn hóa thông qua cộng đồng trong từng thời đại lịch sử: *"Nghiên cứu tỉ mỉ một bộ môn khoa học nhất định vào một thời điểm nhất định về mặt lịch sử sẽ thấy nổi lên một tập hợp những minh họa lặp đi lặp lại và gần như được chuẩn hóa của các lý thuyết khác nhau trong những ứng dụng trên mặt bằng quan niệm, mặt bằng quan sát và mặt bằng công cụ của chúng. Đó là những mẫu hình của một cộng đồng khoa học được thể hiện trong các giáo trình, các bài giảng, và các bài tập thí nghiệm của cộng đồng ấy"* (Kuhn, 2008, p.105). Như vậy, một cách khái quát có thể hiểu: hệ hình là một mô hình nhận thức được cộng đồng khoa học thừa nhận trong một giai đoạn nhất định, bao gồm hệ thống giả định, khái niệm, phương pháp và chuẩn mực chi phối cách đặt vấn đề và giải quyết vấn đề. Nó không chỉ là một lý thuyết riêng lẻ, mà là một khung tư duy tổng thể định hình cách nhìn thế giới. Khi hệ hình cũ không còn giải thích được thực tiễn, theo Kuhn, một *"cuộc cách mạng khoa học"* sẽ diễn ra, dẫn đến sự thay thế bằng hệ hình mới. Ở đây, điểm quan trọng trong quan niệm của Kuhn là sự thay đổi hệ hình không đơn thuần là bổ sung tri thức, mà là biến đổi căn bản nền tảng tư duy: *"Sự chuyển đổi từ mẫu hình này sang mẫu hình khác thông qua một cuộc cách mạng là kiểu phát triển thông thường của một khoa học trưởng thành"* (Kuhn, 2008, p.53). Mẫu hình không làm thay đổi thế giới nhưng khi các mẫu hình thay đổi thì nhà khoa học, từ đó trở đi, lại làm việc trong một thế giới khác. Trong ý nghĩa này, mẫu hình mới tạo ra sự thay đổi đáng kể đối với thế giới quan. Tuy nhiên, cũng cần lưu ý rằng, nói đến sự thay đổi hệ hình hay các bước ngoặt mang tính hệ hình không nhất thiết bao hàm ý niệm tiến bộ hay thụt lùi. Bởi như Kuhn nhấn mạnh, các quan điểm (concepts) của các mô thức đối lập luôn gắn với những hệ chuẩn và cách nhìn khác nhau, đến mức có thể xem như những *"ngôn ngữ"* khác nhau. Vì thế, giữa các hệ hình tồn tại trạng thái *"bất lượng sánh"* (incommensurable), tức không thể đo lường hay đánh giá bằng cùng một hệ quy chiếu (Kuhn, 2008). Chuyển đổi hệ hình, do đó, không chỉ là sự thay đổi niềm tin (belief change) mà còn bao hàm sự thay đổi chuẩn mực định giá (standards of judgment), cách quan sát và phương thức nhận thức đối tượng. Sự xuất hiện hệ hình mới như vậy, đúng như có nhà nghiên cứu đã chỉ ra, *"không phải là phủ nhận, triệt tiêu hoặc hạ bệ hệ hình cũ, mà chỉ đánh đổ ngôi độc tôn của nó để tạo ra một đa nguồn văn hóa - thẩm mỹ"* (Nguyễn, 2021, p.29).

Từ khoa học tự nhiên, khái niệm hệ hình dần được mở rộng sang các ngành khoa học xã hội - nhân văn và nghệ thuật. Dưới ánh sáng của lý thuyết hệ hình, lịch sử không còn là sự sắp xếp tĩnh tại của các giai đoạn kế tiếp nhau, mà như một quá trình vận động liên tục với những thời điểm khủng hoảng giữ vai trò đặc biệt quan trọng. Bởi chính trong các giai đoạn khủng hoảng ấy, những nguyên tắc cũ bộc lộ giới hạn, tạo điều kiện cho cái mới xuất hiện và thúc đẩy sự chuyển đổi hệ hình. Trong nghiên cứu văn học, khái niệm hệ hình thường được hiểu như một mô hình tư duy thẩm mỹ chi phối cách kiến tạo thế giới nghệ thuật trong một thời đoạn lịch sử (Phan, 2024). Hệ hình ở đây bao hàm quan niệm về con người, về mối quan hệ giữa cá nhân và cộng đồng, về cấu trúc giá trị và về phương thức biểu đạt. Khi nói đến sự chuyển dịch hệ hình trong văn học, tức là nói đến sự thay đổi ở

tầng sâu của ý thức nghệ thuật - nơi quyết định cách tổ chức thể loại và hình tượng.

Từ nhận thức chung về khái niệm hệ hình và hệ hình trong nghiên cứu văn học như trên, ở bình diện hẹp nhưng sâu hơn, chúng tôi quan niệm *"hệ hình thể loại"* như một cấu trúc cụ thể hóa hệ hình ở cấp độ tổ chức nghệ thuật. Nếu thể loại là hình thức tổ chức tác phẩm, thì *hệ hình thể loại là mô hình tư duy chi phối hình thức ấy trong một giai đoạn lịch sử nhất định*. *Hệ hình thể loại, vì vậy, hoàn toàn không phải là sự cộng gộp cơ học các đặc điểm hình thức, mà là sự thống nhất nội tại giữa quan niệm về con người, cấu trúc tự sự và hệ giá trị*. Chẳng hạn, hệ hình sử thi trong văn học Việt Nam giai đoạn 1945 - 1975 gắn với quan niệm con người như chủ thể lịch sử tập thể, thời gian tuyến tính hướng tới tương lai, và cấu trúc tự sự khép kín mang tính khẳng định. Khi hệ hình này thay đổi, các đặc điểm ấy đồng loạt biến đổi, để tạo nên một cấu trúc thể loại mới. Sự chuyển dịch hệ hình thể loại, vì thế, chính là sự thay đổi căn bản trong mô hình tư duy nghệ thuật chi phối đời sống văn học. Sự chuyển dịch này không đơn thuần là thay đổi đề tài hay phong cách cá nhân, mà là sự tái cấu trúc nguyên tắc tổ chức thể loại và hệ giá trị thẩm mỹ. Văn học Việt Nam sau 1975, đặc biệt từ Đổi mới 1986, cho thấy một bước ngoặt như vậy: từ hệ hình sử thi (nơi con người được nhìn chủ yếu trong quan hệ với lịch sử và cộng đồng) sang hệ hình đời tư - phản tư (nơi cá nhân và ý thức cá nhân trở thành trung tâm tự sự). Lý giải sự chuyển dịch này, cần đến một cơ sở lý thuyết đủ sức khái quát để giải thích không chỉ những biến đổi ở bề mặt đề tài, mà trước hết là sự chuyển dịch ở tầng sâu của mô hình thể loại. Về phương diện này, chúng tôi đặc biệt chú ý đến quan niệm về tính lịch sử của thể loại do G. N. Pospelov (1899 - 1992) xác lập và tư tưởng mỹ học của M. Bakhtin (1895 - 1975) về sự chuyển dịch giữa các mô hình tự sự.

Trong công trình *Dẫn luận nghiên cứu văn học*, khi bàn về bản chất của thể loại, Pospelov nhấn mạnh: "*Một mặt rất quan trọng trong đời sống lịch sử của các nền văn học dân tộc là sự xuất hiện và thay thế nhau của các thể loại trong các giai đoạn phát triển khác nhau của các nền văn học ấy"* (Pospelov, 1998, p.389). Với luận điểm này, Pospelov đã đặt thể loại vào dòng vận động của tư duy nghệ thuật: mỗi thời đoạn lịch sử, với cấu trúc ý thức và hệ giá trị riêng, sẽ sản sinh những mô hình tổ chức nghệ thuật tương ứng. Thể loại như vậy, theo quan niệm của Pospelov, không phải là khuôn thức cố định, mà là cấu trúc động, luôn chịu sự chi phối của hoàn cảnh lịch sử cụ thể. Từ cách nhìn này, sự vận động của văn học Việt Nam sau 1975 có thể được xem xét như biểu hiện của sự tự điều chỉnh loại hình gắn với biến đổi của nền tảng xã hội và ý thức thẩm mỹ thời hậu chiến và Đổi mới.

Về cơ chế dịch chuyển hệ hình, quan niệm của Bakhtin về sự đối lập giữa sử thi và tiểu thuyết hiện đại cung cấp những gợi ý quan trọng. Theo Bakhtin, sử thi thuộc về *"quá khứ tuyệt đối"*, nơi thế giới nghệ thuật đã *"hoàn tất"*, giá trị mang tính xác quyết và giọng kể có xu hướng trung tâm hóa. Ngược lại, tiểu thuyết hiện đại gắn với *"hiện tại chưa hoàn kết"*, nơi con người được nhìn như một ý thức đang vận động, đối thoại và chưa khép lại (Bakhtin, 1992). Đặc biệt, Bakhtin nhấn mạnh, tiểu thuyết là một *"thể loại trẻ"*, nòng cốt của nó chưa rắn lại; vì vậy, khi trở thành thể loại trung tâm trong đời sống văn học, nó chi phối, lây nhiễm đặc tính *"chưa đông cứng"* sang các thể loại khác, khiến tất các thể loại đều trở nên linh hoạt, uyển chuyển. Bakhtin gọi hiện tượng này là quá trình *"tiểu thuyết hóa"*. Văn học hiện đại, vì vậy, giàu tính đa thanh, đối thoại và cấu trúc thể loại luôn ở trạng thái động và mở. Từ quan niệm của Bakhtin, quan sát đời sống văn học Việt Nam sau 1975, có thể nhận diện một bước ngoặt hệ hình lớn: từ hệ hình sử thi sang hệ hình đời tư - phản tư, từ tự sự khẳng định sang tự sự chất vấn. Là một bộ phận quan trọng của văn học đương đại, văn xuôi sau 1975, mang đầy đủ những đặc trưng của hệ hình ấy.

Như vậy, nghiên cứu văn xuôi Việt Nam sau 1975 từ góc độ sự chuyển dịch của hệ hình thể loại, chúng tôi không xuất phát từ mảnh đất trống. Về phương pháp nghiên cứu, như đã nói, sự vận động của văn xuôi đương đại không nằm ngoài bước ngoặt đổi mới hệ hình của văn học Việt Nam sau 1975. Vì vậy, để có cái nhìn vừa tổng thể bao quát, chúng tôi đặt đối tượng khảo sát trong cách tiếp cận loại hình - hệ thống. Từng mũi tiếp cận có ý nghĩa riêng, nhưng không loại trừ mà bổ sung cho nhau. Cụ thể là: tiếp cận loại hình giúp *nhận diện những biến đổi trong mô hình thể loại* (từ cấu trúc sử thi hướng về cộng đồng sang cấu trúc đời tư - phản tư tập trung vào cá nhân; từ kết cấu tuyến tính - khép kín sang cấu trúc phân mảnh - mở; từ nhân vật biểu tượng đến nhân vật ý thức và bất toàn); quan điểm hệ thống đặt điểm tựa để *quan sát văn xuôi như một bộ phận trong chỉnh thể văn học Việt Nam sau 1975*, qua đó làm rõ tính đồng bộ của quá trình hiện

đại hóa thể loại. Chúng tôi quan niệm, sự phối kết hai mũi tiếp cận này là nền tảng quan trọng giúp nhận diện rõ hơn không chỉ sự chuyển dịch hệ hình của văn xuôi, mà còn cả vị trí của nó trong tiến trình hiện đại hóa văn học Việt Nam từ sau 1975. Từ đây thống nhất về hướng nghiên cứu và quan điểm tiếp cận đối với các nội dung triển khai các phân tích cụ thể ở mục 2.2.

## 2.2. Những biểu hiện về sự vận động của văn xuôi trong bước ngoặt hệ hình của văn học Việt Nam từ sau 1975

### *2.2.1. Bước ngoặt chuyển dịch từ hệ hình sử thi sang hệ hình đời tư - phản tư*

Trong tiến trình vận động của văn xuôi Việt Nam sau 1975, sự chuyển dịch hệ hình không diễn ra với sự đứt gãy đột ngột, mà qua một trạng thái giao thoa loại hình trước khi định hình thành hệ hình đời tư - phản tư. Theo quan niệm của G. Pospelov, trong lịch sử thể loại thường tồn tại những *"vùng chuyển tiếp"*, nơi đặc điểm của hệ hình cũ và hệ hình mới cùng tồn tại và va chạm (Pospelov, 1998). Giai đoạn 1975 - 1985 của văn xuôi Việt Nam chính là một *"vùng"* như thế.

Trong khoảng 10 năm sau khi chiến tranh khép lại, quán tính sử thi vẫn còn hiện diện rõ rệt. Không gian kháng chiến, bưng biền, rừng núi, ký ức cách mạng tiếp tục giữ vai trò nền cảnh tự sự. Nhân vật trong nhiều truyện ngắn vẫn mang tính biểu tượng, đại diện cho phẩm chất nghĩa tình, trung hậu, thủy chung - những giá trị từng được xác lập vững chắc trong văn học thời chiến. Giọng kể, dù đã giảm sắc thái tuyên ngôn, vẫn còn xu hướng định hướng giá trị, tạo nên một cảm giác ổn định về ý nghĩa. Có thể thấy ở một số tác phẩm của Anh Đức (như *Đứa con của đất*, *Miền sóng vỗ*) hay Nguyễn Quang Sáng (như *Người con đi xa*, *Dòng sông thơ ấu*) hình tượng con người hậu chiến vẫn gắn với ký ức lý tưởng, với quê hương như một điểm tựa đạo đức. Tuy nhiên, sự khác biệt căn bản trong tự sự ở giai đoạn này nằm ở chỗ: chiến tranh không còn là hiện tại hành động, mà đã trở thành quá khứ được hồi tưởng. Ký ức chiến tranh mở ra một không gian chiêm nghiệm, nơi các giá trị bắt đầu được nhìn lại trong ánh sáng của trải nghiệm cá nhân. Trong truyện ngắn *Vết thương thứ mười ba* của Trang Thế Hy, chiến tranh không hiện lên qua chiến công, mà qua nỗi đau tinh thần kéo dài trong đời sống nhân vật. Câu chuyện xoay quanh vợ chồng anh Hữu và chị Châu - những con người đã trở về đời thường sau chiến tranh. Họ có một gia đình tưởng như hạnh phúc, với tình yêu và sự chăm sóc dành cho nhau. Tuy nhiên, trong chiều sâu lại tồn tại một khoảng cách vô hình, bắt nguồn từ *"vết thương"* mà chiến tranh để lại. Chị Châu mang trong mình căn *"bệnh buồn"* không thể chữa lành. Mỗi khi nhắc đến chiến tranh, chị vừa buồn vừa giận, bởi chính chiến tranh là kẻ thù đã cướp cái quý giá nhất của đời người con gái, nỗi đau mà lâu nay chị âm thầm chịu đựng và muốn chôn chặt trong lòng. Không khí gia đình vì thế luôn nặng nề, bị chi phối bởi một quá khứ chưa được giải tỏa. Chỉ đến khi chị nói ra tất cả, cái chết mới trở thành một hình thức giải thoát. Ở trường hợp này, chiến tranh không còn là không gian của *"cái anh hùng"*, mà đã trở thành nguồn gốc của một bi kịch đời người. Đến *Đất trắng* (Nguyễn Trọng Oánh), *Gặp gỡ cuối năm, Khoảnh khắc đang sống* (Nguyễn Khải), *Miền cháy, Lửa từ những ngôi nhà, Người đi từ trong rừng ra* (Nguyễn Minh Châu), *Năm 1975 họ đã sống như thế* (Nguyễn Trí Huân), chiến tranh còn được cảm nhận như một sự phi lý khủng khiếp đã gây ra bao khổ đau, những ám ảnh không nguôi, và cả những tác động của nó đến từng nhân cách cụ thể. Như vậy, có thể thấy ngay trong lòng quán tính sử thi đã xuất hiện giọng điệu chiêm nghiệm và sắc thái nội tâm hóa. Đây chính là biểu hiện của trạng thái giao thoa hệ hình, nơi sử thi còn dư vang, nhưng đời tư đã bắt đầu thâm nhập và làm biến đổi cấu trúc tự sự.

Từ sau 1986, sự chuyển dịch hệ hình trở nên rõ nét hơn. Trung tâm tự sự chuyển từ không gian cộng đồng sang không gian gia đình và thân phận cá nhân. Nếu trước đó câu chuyện thường gắn với biến cố lịch sử chung, thì nay nó xoay quanh những xung đột nhỏ bé nhưng dai dẳng của đời sống thường nhật. Gia đình, tình yêu, nghèo đói, mưu sinh và khủng hoảng giá trị trở thành trục chính của tự sự. Quan sát nhiều sáng tác từ cuối thập niên 1990, có thể thấy rõ sự đời tư hóa này. Trong *Cánh đồng bất tận, Chuyện của Điệp, Một mối tình* của Nguyễn Ngọc Tư, nhân vật bị đặt vào hoàn cảnh lựa chọn giữa nghĩa tình và sinh tồn, giữa khát vọng và thực tế. Những đổ vỡ gia đình, sự trôi dạt của thân phận, những tổn thương không thể hàn gắn đã làm cho con người trở nên hoài nghi, lưỡng lự. Trong *Điểm tựa trắng* của Lê Đình Trường, *"điểm tựa"* bấy giờ không còn là lý tưởng cộng đồng, mà là một giá trị cá nhân mong manh giữa khủng hoảng. Nhân vật phải tự tìm kiếm chỗ dựa trong một thế giới không còn những chuẩn mực ổn định. Tương tự, nhiều truyện ngắn của Bích Ngân như *Chị em ruột thịt, Đứa con không về, Chuyện buồn chuyện vui* xoáy sâu vào

xung đột gia đình, những rạn nứt trong quan hệ vợ chồng, cha mẹ - con cái. Những xung đột này không được giải quyết bằng một kết luận đạo đức dứt khoát, mà được đặt trong ánh sáng phản tư, nơi mỗi lựa chọn đều mang tính tương đối. Chính cái nhìn mang tính chất vấn như vậy làm cho giá trị truyền thống trở nên sâu sắc hơn; đồng thời cũng cho thấy sự biến đổi trong quan niệm về con người - nhân vật không còn hoàn thiện theo nghĩa sử thi mà thường ở trạng thái hoài nghi, lưỡng lự, bất toàn, về giá trị và về cách tổ chức thế giới nghệ thuật như một bước ngoặt có tính chất loại hình trong lịch sử văn học Việt Nam từ sau 1975.

### *2.2.2. Sự biến đổi cấu trúc thể loại trong bước ngoặt hệ hình*

Song song với sự chuyển dịch từ hệ hình sử thi sang hệ hình đời tư - phản tư là những biến đổi sâu sắc ở bình diện cấu trúc thể loại. Nếu hệ hình tư duy nghệ thuật quyết định *"kể cái gì"* và "*nhìn con người như thế nào"*, thì cấu trúc tự sự trả lời cho câu hỏi *"kể bằng cách nào"*. Chính ở phương diện này, bước ngoặt hệ hình được cụ thể hóa một cách rõ nét và sinh động nhất.

Trước hết, dễ nhận thấy cấu trúc của nhiều truyện ngắn và tiểu thuyết thời kỳ này dần rời xa mô hình tuyến tính - khép kín vốn gắn với hệ hình sử thi. Trong mô hình cũ, câu chuyện thường được tổ chức theo trật tự thời gian - sự kiện tương đối ổn định: mở đầu - thắt nút - phát triển - cao trào - kết thúc, với một điểm rơi giá trị rõ ràng. Tuy nhiên, đời sống hậu chiến và đặc biệt là nền kinh tế thị trường đã đặt con người vào trạng thái đứt đoạn, bất định, khiến cấu trúc tự sự buộc phải thay đổi. Nhiều sáng tác của Nguyễn Minh Châu, Nguyễn Khải (viết sau 1975), Bảo Ninh, Bùi Anh Tấn, Võ Thị Hảo, Phạm Thị Ngọc Liên, đặc biệt là các tác phẩm viết về ký ức và thân phận, cho thấy sự chuyển hướng này. Từ *Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành, Cỏ lau, Phiên chợ Giát* (Nguyễn Minh Châu), *Gặp gỡ cuối năm, Một cõi nhân gian bé tí* (Nguyễn Khải), cho đến *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), *Tình nhớ, Cô đơn, Như một tiếng thở dài* (Bùi Anh Tấn), *Về nhà, Tháng và năm, Nhân quả…* (Phạm Thị Ngọc Liên), cốt truyện tác phẩm hầu như không còn được tổ chức theo trình tự sự kiện mà nương theo diễn biến tâm trạng. Hiện tại thường xuyên bị cắt ngang bởi hồi ức, suy tưởng, những lớp thời gian chồng lấn. Điển hình như trong *Nỗi buồn chiến tranh*, Kiên - nhân vật chính - sống ở hiện tại nhưng tâm thức luôn mắc kẹt trong quá khứ. Cái quá khứ bi thảm, đau buồn một thời cứ đè nặng lên cuộc sống hôm nay, khiến anh không ngừng tra vấn chính mình, không ngừng độc thoại. Sự xuất hiện phổ biến các cụm từ chỉ xuất thời gian như *"hồi xưa", "giờ đây", "hơn hai mươi năm đã qua", "hồi đó", "từ bấy đến giờ hai mươi mấy năm trời"* cho thấy suy nghĩ và hồi tưởng của nhân vật liên tục hiện lên trong đứt nối, không có hồi kết. Trong trạng thái chập chờn ấy, Kiên nhận ra *"từ chân trời dĩ vãng ngọn gió buồn vô hạn của tình yêu và tự do như là niềm nuối tiếc khôn nguôi cứ hoài mãi thổi qua thành phố, qua làng mạc, và trong đời tôi"; "Ôi năm tháng của tôi, thời đại của tôi, thế hệ của tôi! Suốt đêm nước mắt tôi rơi ướt đầm gối bởi nhớ nhung, bởi thương tiếc, bởi ngậm ngùi"* (Bảo, 2012, p.57). Cấu trúc phi tuyến, đứt gãy của tiểu thuyết như phản chiếu trọn vẹn tâm thế *"không thể kể lại"* của con người hậu chiến. Kiên cứ thế, vừa sống, vừa viết, vừa tự xóa đi câu chuyện của mình.

Gắn liền với xu hướng giảm dần cốt truyện tuyến tính là sự thay thế cao trào sự kiện bằng cao trào tâm lý. Nếu trong hệ hình sử thi, cao trào tự sự thường gắn với hành động mang tính quyết định, có ý nghĩa cộng đồng, thì trong văn xuôi từ sau 1975, đặc biệt là từ thời kỳ Đổi mới, trong hệ hình đời tư phản tư, cao trào có thể chỉ là một khoảnh khắc nhận thức, một sự thức tỉnh hay một cảm giác mất mát lặng lẽ. Trong nhiều tác phẩm viết về thân phận người lao động trong đời sống xã hội hậu chiến như *Mùa lá rụng trong vườn, Heo may gió lộng* của Ma Văn Kháng, *Tiệm may Sài Gòn* của Phạm Thị Hoài, *Đùa của tạo hóa* của Phạm Hoa, *Cánh đồng bất tận, Một mối tình, Chuyện của Điệp, Một chuyện hẹn hò, Sầu trên đỉnh Puvan* của Nguyễn Ngọc Tư, xung đột hầu như không phát triển thành biến cố lớn. Trong *Cánh đồng bất tận* của Nguyễn Ngọc Tư, xung đột chủ yếu là ở sự vỡ lẽ trong ý thức nhân vật khi đối diện với những đổ vỡ gia đình. Tương tự, các tự sự về xã hội - nhân sinh của Nguyễn Khải như *Một cõi nhân gian bé tí, Cha và con và…, Khoảnh khắc đang sống* cũng được tổ chức ở dạng *"đối thoại ngầm"*, *"ngụy trang"* dưới hình thức *"thẩm vấn"*, *"trò chuyện"* giữa tác giả với nhân vật. Cao trào, vì thế, chủ yếu diễn ra trong ý thức nhân vật, mà không cần đến những hành động gay cấn bên ngoài.

Một đặc điểm nổi bật khác gắn với sự biến đổi cấu trúc tự sự là khuynh hướng tạo dựng kết thúc mở. Nếu trong mô hình khép kín cổ điển, kết thúc thường đóng vai

trò giải quyết xung đột và khẳng định giá trị, thì trong văn xuôi sau 1975, kết thúc tác phẩm nhiều khi chỉ là sự dừng lại của câu chuyện ở một thời điểm nào đó, số phận nhân vật cũng không được định đoạt trọn vẹn. Điển hình như *Bướm đêm, Cô đơn, Bụi đường, Biển cạn, Tình nhớ* của Bùi Anh Tấn, *Người còn sót lại của rừng cười, Góa phụ đen* của Võ Thị Hảo. Trong các tác phẩm này, mối quan hệ gia đình hay liên hệ tình cảm giữa các nhân vật đều không được hóa giải một cách dứt khoát; người đọc chỉ thấy ở đó những rạn nứt, những cố gắng hàn gắn mong manh và một tương lai để ngỏ. *Bướm đêm* kết thúc nhưng câu chuyện về Hưng vẫn còn dang dở. Hưng phải đối diện như thế nào khi anh biết rằng cô vợ sắp cưới đang mang trong mình giọt máu của anh và mẹ vợ tương lai lại là nhân tình bí ẩn từng quan hệ, cưu mang, giúp đỡ anh trong thời kỳ khó khăn của tuổi sinh viên - người kể không đưa ra bất kỳ lời giải thích nào. Tương tự, *Góa phụ đen* cũng khép lại nhưng ở đó, tình yêu, sự chờ đợi và cả niềm hi vọng mãnh liệt của Thuận về Đang vẫn kéo dài mãi mãi. Đặc biệt, một số tác phẩm thời kỳ này còn được tổ chức dưới dạng không có kết thúc hoặc đa i kết (những dạng khác của lối kết mở). Các trường hợp như *Biển trong mưa, Chơi Hạ Long* của Lý Lan, *Mười ngày, Buổi học thêm ở tu viện* (Phan Thị Vàng Anh) hay *Mê lộ, Người suy tư, Kẻ giết ý nghĩ* (Phạm Thị Hoài) gần như không thể xác định được mở đầu và kết thúc truyện, bởi kết cấu văn bản chỉ gồm những mẫu đối thoại được sắp xếp đan xen. Trong *Họ đã trở thành đàn ông* (Phạm Ngọc Tiến), *Người còn sót lại của rừng cười* (Võ Thị Hảo), *Hoa anh túc* (Nguyễn Thị Ấm), *Mùa hoa cải bên sông* (Nguyễn Quang Thiều), *Vàng lửa* (Nguyễn Huy Thiệp), người kể xưng *"tôi"* còn lộ diện giải thích và đưa ra nhiều gợi ý khác nhau về đoạn kết. Chẳng hạn, ở cuối truyện *Vàng lửa*, tác giả công khai tuyên bố: *"Tôi xin hiến bạn đọc ba đoạn kết cho câu chuyện để bạn đọc tùy ý lựa chọn..."* (Nguyễn, 2005, p.169). Thực tế, hình thức kiến tạo này, đúng như có nhà nghiên cứu đã nhận xét, là hoàn toàn *"nằm trong ý đồ của người viết nhằm bày tỏ ý hướng tôn trọng hiện thực khách quan của đời sống"* (Lê, 2019, p.163). Kết thúc mở, vì vậy, cần được hiểu không phải là sự thiếu hoàn chỉnh, mà là một chiến lược thi pháp phù hợp với quan niệm về *"hiện tại chưa hoàn tất"* của tự sự hiện đại. Các dạng kết thúc này cũng tạo điều kiện cho sự gia tăng vai trò của người đọc. Khi câu chuyện không còn khép kín trong một hệ giá trị xác quyết, ý nghĩa không được áp đặt mà được gợi mở, người đọc buộc phải tham gia vào quá trình kiến tạo nghĩa. Điều này cho thấy những chuyển đổi trong ý thức sáng tạo và cũng phù hợp với xu hướng dân chủ hóa của nền văn học Đổi mới nói chung.

### *2.2.3. Nội tâm hóa và dân chủ hóa điểm nhìn*

Một biểu hiện khác như chỉ dấu của bước ngoặt hệ hình trong văn xuôi Việt Nam sau 1975 là sự biến đổi căn bản của chủ thể trần thuật. Nếu trong hệ hình sử thi, người kể chuyện thường giữ vị trí tương đối toàn tri, có khả năng bao quát thế giới và định hướng giá trị, thì trong hệ hình đời tư - phản tư, điểm nhìn ngày càng thu hẹp, chủ quan hóa và mang tính đối thoại. Sự nội tâm hóa và dân chủ hóa điểm nhìn trở thành cơ chế thi pháp trung tâm của quá trình hiện đại hóa thể loại trong văn học thời kỳ này.

Khuynh hướng nội tâm hóa điểm nhìn, trước hết, có thể nhận thấy qua sự gia tăng rõ rệt của ngôi kể thứ nhất và giọng điệu tự thuật. Nhiều tiểu thuyết, truyện ngắn sau 1975, nhất là từ thời kỳ Đổi mới, được tổ chức từ điểm nhìn của nhân vật xưng *"tôi"*, trong đó dòng ý thức và hồi tưởng giữ vai trò điều phối tự sự. Ở những trường hợp này, xung đột thường không bùng nổ thành hành động dữ dội mà diễn ra trong tầng sâu suy tư. Trong *Bức tranh*, Nguyễn Minh Châu đã để nhân vật *"tôi"* - người họa sĩ - tự đối diện với những ám ảnh lương tâm và quá trình tự phán xét của mình, qua đó làm nổi bật những giằng xé nội tâm: *"Nếu tôi là một người tử tế ra thì không khéo bà cụ không bị lòa, không những thế mà tôi có thể làm cho bà cụ khỏe ra? Chính tôi đã làm cho bà mẹ anh trở thành mù lòa"* (Nguyễn, 1987, p.103). Tương tự, nhân vật trong nhiều sáng tác viết về đời sống hậu chiến và hành trình tự nhận thức cá nhân của Nguyễn Khải (*Thượng đế thì cười*, *Đi tìm cái tôi đã mất*), Tạ Duy Anh (*Thiên thần sám hối, Đi tìm nhân vật*) cũng thường đối thoại với chính mình về những lựa chọn đạo đức. Ví như trong *Thượng đế thì cười*, từ chỗ phát hiện cái nghịch lý chua chát: *"Chồng bảy mươi, vợ sáu lăm, thời trẻ sống chẳng ai phải nghi ngờ, giờ sắp chết lại giở trò ghen tuông bóng gió"*, đến những suy ngẫm cay đắng về phận người: *"cái thằng hay gây cười rồi đến lúc trở thành trò cười cho thiên hạ"*, nhân vật đi tới kết luận đầy bi kịch: *"Được sống, được cất bước cùng bạn bè là vui. Kháng chiến bao năm cũng được, kháng chiến đến bạc đầu vẫn được, có bao giờ phải sống một mình đâu mà buồn, có bao giờ bị làm nhục bị bỏ đói đâu mà buồn"*. Ở bình diện nhận thức, tác phẩm đã *"phần nào đáp ứng được nhu cầu phân tích, lý giải suy tư về con người, xã hội của một thời đầy biến*

*động"* (Nguyễn, 2014, p.130). Đặc biệt, trong xã hội hiện đại, nơi mỗi cá nhân luôn đứng trước nguy cơ *"nhòe mờ căn cước"*, cảm hứng *"truy tìm bản thể"* như cuộc *"hành hương"* muôn thuở của con người trở về với chính mình, đồng thời cũng là quá trình đi tìm hướng phục sinh cho cuộc sống, ngày càng đậm nét. *Đi tìm nhân vật* của Tạ Duy Anh là một trường hợp khá điển hình. Tiểu thuyết bắt đầu từ việc nhân vật *"tôi"* đi tìm thủ phạm giết hại một thằng bé đánh giày. Nhưng càng đi sâu vào hành trình ấy, nhân vật càng bị cuốn vào mê lộ của vô số thông tin, biến cố và những lớp người đầy ám ảnh. Đối tượng truy tìm dần trở nên bất định, hư ảo, để rồi cuối cùng cuộc tìm kiếm bên ngoài lại biến thành hành trình khám phá những vùng tối trong chính bản thân mình. Trong quá trình ấy, *"tôi"* nhận ra những phần chìm của ý thức, những ám ảnh và dục vọng mà trước đây anh chưa từng đối diện. Tiến sĩ N, Chu Quý hay chính nhân vật *"tôi"* đều mang trong mình *"chất hắn"*, chất bóng tối và sự nhập nhòe giữa thiện - ác, thật - giả, tội lỗi - trừng phạt. Chung quanh họ là những con người vật vờ trong trạng thái đánh mất bản ngã, luôn đi tìm *"bộ mặt thật"* của mình mà không bao giờ chạm tới đích cuối cùng. Ở khía cạnh này, tác phẩm đã phản ánh sâu sắc trạng thái bất an hiện sinh và sự phân mảnh của chủ thể trong đời sống đương đại.

Khuynh hướng nội tâm hóa cũng khiến cho quyền uy phán xét của người kể chuyện suy giảm hẳn trong văn xuôi thời kỳ này. Nếu trong tự sự sử thi, giọng kể thường mang tính định hướng, thậm chí mang màu sắc tuyên ngôn giá trị, thì ngược lại, trong văn xuôi sau 1975, đặc biệt là giai đoạn từ 1986 trở đi, người kể chuyện hiếm khi đưa ra kết luận đạo đức rõ ràng. Nhân vật thường được đặt trong những tình huống phức tạp, nơi ranh giới đúng - sai bị nhòe mờ; còn người kể chuyện gần như không biểu lộ tình cảm, chỉ quan sát và miêu tả bằng giọng kiểu giọng trung tính. Nói như Roland Barthes, đó là *"lối viết ở độ không"*. Chẳng hạn như trong đoạn văn sau: *"Tôi cho bắc rạp, bảo thợ mộc đóng quan tài. Ông Cơ cứ loay hoay bên đống ván vợ tôi cho xẻ hôm trước. Ông thợ mộc quát: "Sợ chúng ông ăn cắp gỗ à?". Ông Bổng hỏi: "Ván mấy phân?". Tôi bảo: "Bốn phân". Ông Bổng bảo: "Mất mẹ bộ xa lông. Ai lại đi đóng quan tài bằng gỗ dổi bao giờ? Bao giờ bốc mộ, cho chú bộ ván?"* (Nguyễn, 2005, p.23). Ở đây, người kể hầu như chỉ tái hiện khách quan, còn lại là để người đọc tự suy ngẫm. Đặc điểm này phản ánh rõ nét xu hướng dân chủ hóa của văn học đương đại, nơi chân lý không còn được áp đặt từ một trung tâm duy nhất.

Xu hướng dân chủ hóa điểm nhìn còn thể hiện rõ ở sự tồn tại song song của nhiều giọng nói trong cùng một văn bản. Có thể thấy trong *Thời xa vắng* (Lê Lựu), *Kiếm sắc, Vàng lửa, Phẩm tiết* (Nguyễn Huy Thiệp), *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), *Hồ Quý Ly, Mẫu thượng ngàn, Đội gạo lên chùa* (Nguyễn Xuân Khánh), *Cơ hội của chúa* (Nguyễn Việt Hà), mỗi nhân vật khi phát ngôn là một ý thức độc lập, có quan niệm và lý lẽ riêng; từ đó, đối thoại trở thành trường tương tác, va chạm giữa các luồng ý thức, các tiếng nói khác nhau trên cùng mặt bằng văn bản. Xung đột giữa các nhân vật vì thế không được giải quyết bằng sự áp đặt của giọng kể, bởi đối thoại lúc này đã trở thành mục đích tự thân. Tính cách, số phận nhân vật bộc lộ qua những cuộc trao đáp, và ẩn sâu bên trong ấy là tư tưởng, quan điểm của con người thời đại. Đây chính là biểu hiện sâu nhất của tinh thần đa thanh mà Bakhtin từng nhấn mạnh khi bàn về tự sự hiện đại, nơi các ý thức cá nhân cùng song song tồn tại và không bị hòa tan vào một giọng nói quyền uy.

### *2.2.4. Giải cấu trúc ngôn ngữ*

Sự chuyển dịch từ hệ hình sử thi sang hệ hình tiểu thuyết cũng đồng nghĩa với việc con người rời bỏ cái nhìn toàn tri, tuyệt đối, để trở lại với thế giới đời thường, phức tạp và *"đang trở thành"*. Nếu trong giai đoạn 1945 - 1975, ngôn ngữ văn học mang tính nghi lễ hóa, trật tự, chuẩn mực - kiểu lời thiêng hướng về các *"Đấng", "Bậc", "Tiên tổ",* thì từ sau 1975, lời văn đã trở nên đa dạng và trần tục hơn. Sự đời thường hóa trước hết thể hiện rõ ở lối văn khẩu ngữ. Câu văn sau 1975 không còn mang cấu trúc hùng biện, mà gần gũi với lời ăn tiếng nói hàng ngày. Ngôn ngữ của nhân vật có thể chứa cả sự văng tục, thô lỗ, phản ánh đúng bản chất môi trường sống: *"Bù, bù cái con khẹc! Ngày ấy còn lý tưởng, còn khát vọng, nó xua tan đi cái ham hố vặt vãnh. Bây giờ còn chó gì nữa mà phải giữ mình. Vả lại ... đàn bà, dính vào mất việc"* (Chu, 2013, p.124); *"Tao hỏi thằng Bảo đâu? Anh ấy đi nhà bạn rồi. Thì mày đi hốt cứt lợn đi, hôi thối thế ai chịu được!"* (Dạ, 2010, p.189); *"Thế chả là công lí sao? Hại nhân nhân hại sự nào hại ta mày cứ có voi vòi tiên có tiên vòi chức tước thế thì ông nội mày đây biết đường chó nào mà lần"* (Tạ, 2008, p.140); *"Me mày, sao hôm nay cứ ngọt xớt thế?"*, *"Họ hàng nhà anh kinh bỏ mẹ"* (Nguyễn, 2005, p.23); *"Quãng bảy rưỡi tối, khi đi nghỉ ở hồ Núi*

*Cốc về, đang ngồi trước vô tuyến xem chương trình thời sự, đến đúng cái tin về vụ khai quật khảo cổ ở Bạch Hạc, Khẩn nghe có tiếng cãi vã sau đó là tiếng của trẻ con khóc ré lên. Địt cái con mẹ mày, cút ngay khỏi nhà ông, cút!"* (Nguyễn, 2006, p.12). Xét về mặt ý nghĩa, sự đa dạng các lớp từ cũng cho thấy tinh thần dân chủ của diễn ngôn. Khi lời nói trở lại với tự nhiên, văn học có thể chạm đến những vùng hiện thực mà trước đó bị che khuất bởi lý tưởng hóa. Ngôn ngữ, lúc này, trở thành không gian của cái thật, nơi mọi dạng tồn tại của con người đều được thừa nhận.

Một dấu hiệu quan trọng khác gắn với khuynh hướng giải cấu trúc ngôn ngữ là sự nới lỏng cấu trúc cú pháp. Khác với kiểu câu văn được tổ chức chặt chẽ, trật tự, hướng về mục tiêu truyền đạt ý tưởng thống nhất trong văn xuôi thời kỳ trước đó; từ sau 1975, khi đời sống trở nên phức tạp, hỗn độn, câu văn cũng dần mất đi tính mạch lạc, tuyến tính. Hình thức câu dài, lỏng lẻo, phi ngữ pháp trở thành một dạng thủ pháp đặc trưng trong văn xuôi đương đại. Câu văn không còn được giới hạn bởi dấu chấm, dấu phẩy hay quy tắc ngữ pháp thông thường, mà được dẫn dắt bởi nhịp điệu của tư duy. Một câu có thể kéo dài với nhiều mệnh đề, nhiều liên từ, xen lẫn những đoạn độc thoại nội tâm, hồi ức, suy tưởng. Ví như trường hợp sau trong *Cánh đồng bất tận*: *"Cha giao bầy vịt cho hai đứa tôi, lúc rảnh ngồi gọt đẽo những cán dao, tấm thớt hay lẳng lặng vác cần câu đi câu cá, vừa bán được tiền vừa khỏi phải nhìn những đứa con của một bà mẹ bạc lòng… Có lần, đi đò trên sông, thằng Điền giả đò té chìm nghỉm mất tăm, tôi giả đò kêu la chói lói, cha hơi giật mình hoảng hốt, dợm lao xuống nước, nhưng rồi cha điềm nhiên ngồi lại, tiếp tục gọt đẽo, chắc nhớ ra rằng thằng Điền đã lặn lội nước sông từ năm bốn tuổi, sức mấy mà chết trôi"* (Nguyễn, 2007, p.183). Ở đây, những câu văn với cấu trúc lỏng hóa đã làm nổi bật cuộc đời dài dằng dặc và nỗi buồn mênh mang của những kiếp người trôi dạt, mưu sinh bằng cái nghề lặn lội, nuôi vịt chạy đồng. Hình thức cú pháp này, trong nhiều trường hợp khác (như *Và những hạt cát vẫn tìm nhau* - Mạc Can, *Thuyền rồng và mĩ nhân* - Khuất Quang Thụy, *3339 những mảnh hồn trần* - Đặng Thân), còn tỏ ra đắc dụng trong việc giúp nhà văn thể hiện hiệu quả sự dồn nén, rối loạn và bức bối của nội tâm nhân vật trong thế giới đương đại, nơi con người bị bao vây bởi vô số mảnh vụn của ký ức, thông tin, hình ảnh. Cùng với đó, kiểu câu ngắn, rời rạc, tỉnh lược tối đa thành phần cũng được khai thác phổ biến. Nhiều tác phẩm sử dụng liên tiếp các câu chỉ gồm một vài từ, hoặc các cụm từ độc lập không liên kết cú pháp. Đây là cách mở đầu truyện *Si sẽ lại xanh* của Văn Thành Lê: *"Xong. Vậy là xong. Lần này xong thật chứ chẳng phải đùa"*. Tiếp ngay sau ba câu rút gọn ấy là một loạt các câu đặc biệt: *"Nháo nhác. Giật mình. Luẩn quẩn. Bờ phờ. Lúng túng. Và còn hơn thế nữa"* (Văn, 2015, p.603). Còn đây là chuỗi liên hoàn các câu tối giản xuất hiện trong *Phòng chờ* của Thụy Anh: *"Điểm danh! Một, hai, ba…"; "Đêm"; "Ồn ào. Xôn xao. Nức nở. Rồi cũng lặng"; "Cảnh giác. Chờ đợi"; "Trên mặt tủ. Trong tủ. Một, hai, ba…"; "Rồi tiền, rồi cạnh tranh… Vô nghĩa tất"; "Đủ số. Thiếu số. Áo gió. Áo phông con rết. Con nhím. Áo pilot. Áo nữ hoàng…"* (Thụy, 2016, pp.400-419). Những kiểu câu như vậy không nhằm diễn đạt ý tưởng, mà ghi lại cảm giác, như những mảnh vụn rời của nhận thức. Chúng tạo ra nhịp điệu gấp gáp, đứt đoạn, khiến người đọc cảm nhận được sự bất an và phi lý của đời sống đô thị.

Ngôn ngữ văn xuôi Việt Nam sau 1975 cũng cho thấy sự phá vỡ ranh giới giữa các thể loại. Nếu trước đây, mỗi thể loại giữ một ranh giới rõ ràng (ngôn ngữ thơ thiên về cảm xúc và nhạc tính; ngôn ngữ truyện kể tuân theo mạch tự sự; ngôn ngữ ký, kịch hay phóng sự đều có quy tắc riêng), thì trong văn xuôi hôm nay, những biên giới ấy trở nên nhòe mờ. Mỗi văn bản giờ đây giống như một không gian ngôn ngữ mở, nơi các phong cách, giọng điệu và diễn ngôn xã hội cùng tồn tại, va chạm và đối thoại. Sự hòa trộn này bắt nguồn từ sự loạn nhịp, đa tạp của đời sống đương đại, khi con người không còn sống trong những *"thế giới tinh khiết"* mà bị bao vây bởi các luồng thông tin, ký ức và diễn ngôn khác nhau. Các tự sự vì vậy thường không còn thuần là truyện kể, mà như hợp thể của nhiều hình thức lời nói: thơ ca, nhật ký, thư từ, biên bản, phóng sự, triết luận, thậm chí cả ngôn ngữ quảng cáo, truyền thông và mạng xã hội. *Trí nhớ suy tàn* của Nguyễn Bình Phương mang dáng dấp một bài thơ dài, một tiểu thuyết - thơ. Chất thơ thấm sâu vào toàn bộ cấu trúc tác phẩm qua nhịp điệu chậm, giọng văn trầm lắng, tạo cảm giác mọi câu chữ như đang trôi theo những lớp suy tư miên man của nhân vật. Câu chuyện được kể từ điểm nhìn của nhân vật xưng *"em"*, nhưng mối quan hệ giao tiếp lại luôn ở trạng thái mờ nhòe. *"Em"* dường như đang trò chuyện với Tuấn - người yêu ở xa, cũng có lúc như đang hướng đến Vũ - người đàn ông gắn với những rung động âm thầm khó gọi tên. Chính sự bất định ấy làm cho lời kể

mang dáng vẻ của một cuộc tự thoại hơn là một hành vi kể chuyện thông thường. Người đọc không theo dõi câu chuyện qua một chuỗi sự kiện có mở đầu, phát triển và kết thúc rõ ràng, mà bị cuốn vào những lớp ký ức đứt đoạn, những mảnh hồi tưởng rời rạc và những liên tưởng bất chợt của nhân vật. Các chi tiết như những lần gặp gỡ với Vũ, buổi họp lớp cũ, công việc công sở nhàm chán, nhà thuê ô-sin, cuộc gặp lại người quen hay cái chết của một đồng nghiệp trẻ hiện lên rời rạc, không tạo thành một tuyến truyện hoàn chỉnh. Giữa trạng thái phân rã ấy, hình ảnh cây điệp vàng trở thành điểm neo duy nhất kết nối các lớp ký ức và cảm xúc. Từ biểu tượng trung tâm này, dòng liên tưởng của nhân vật liên tục mở rộng rồi đứt gãy theo những dao động mong manh của tâm trạng. Màu vàng của hoa điệp khi hòa cùng sắc vàng của hoa hồng gợi lên cảm giác về khát vọng và những ám ảnh yêu đương; nhưng khi gắn với màu áo của người đàn bà điên ngồi canh dưới gốc cây, sắc vàng ấy lại trở thành dấu vết của một lời hẹn đã chìm vào quá khứ. Một người đã thuộc về *"bên kia quá vãng"*, người còn lại thì sống trong trạng thái *"trí nhớ đang suy tàn khủng khiếp"*. Biểu tượng vì thế không còn mang ý nghĩa cố định, mà trở thành trung tâm phát tán cảm giác, ký ức và những ám ảnh hiện sinh của con người đương đại. Văn xuôi của Nguyễn Huy Thiệp cũng rất giàu tính thơ. Nhà nghiên cứu người Nga T.N. Filimonova từng chỉ ra nhiều biểu hiện của sự đan xen thơ trong văn Nguyễn Huy Thiệp. Tuy nhiên, không chỉ có thơ, các sáng tác của nhà văn này, theo nhận định của nhà nghiên cứu Phùng Gia Thế, như *"là một cuộc 'chơi' thể loại, một sự tìm tòi thể nghiệm các hình thức biểu đạt độc đáo cho thể loại"* (Phùng, 2016, p.248). Quả vậy, chỉ cần điểm qua một số trường hợp tiêu biểu cũng có thể nhận ra cả một cuộc hòa tấu thể loại trong văn Nguyễn Huy Thiệp: *Thương cho đời bạc* là dạng truyện ngắn - tư liệu - giai thoại; *Mưa* như một mô hình hỗn hợp giữa truyện ngắn - nhật ký với lối kể chuyện tâm tình đặc thù, *Không khóc ở California* mang dáng dấp hình thức "truyện ngắn - dòng ý thức", … Xu hướng hòa trộn ngôn ngữ thể loại, ở mức độ đậm nhạt khác nhau, còn biểu hiện trong nhiều sáng tác của các nhà văn khác: *Khi người ta trẻ*, *Bức thư gửi mẹ Âu Cơ* của Y Ban tiêu biểu cho hình thức truyện ngắn - thư từ; *Phù phiếm truyện* của Phan Việt giàu chất tùy bút; *Gặp gỡ cuối năm, Thời gian của người, Một cõi nhân gian bé tí* của Nguyễn Khải, *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài mang đậm tính kịch,… Qua đó, có thể thấy, sự dung hợp ngôn ngữ thể loại là một hiện tượng phổ biến trong văn xuôi đương đại. Những *"lệch chuẩn"* trong cấu trúc tác phẩm, một mặt, cho thấy nỗ lực không ngừng trong việc kiếm tìm lối viết mới của các nhà văn; mặt khác, nó cũng cho thấy diễn ngôn nghệ thuật và diễn ngôn đời sống đang hòa lẫn vào nhau, như chính bản chất hỗn độn của thời đại.

## 3. Kết luận

Nhìn từ bước ngoặt hệ hình của văn học Việt Nam sau 1975, có thể thấy văn xuôi thời kỳ này đã vận động theo một tiến trình tương đối đồng bộ và có chiều sâu cấu trúc. Từ quán tính sử thi đến khuynh hướng đời tư - phản tư, từ kết cấu tuyến tính - khép kín đến phân mảnh - mở, từ giọng kể mang tính định hướng giá trị đến điểm nhìn nội tâm và dân chủ hóa, các thể loại tự sự đã được tái cấu trúc toàn diện, cả ở nền tảng tư duy lẫn phương thức tổ chức tự sự. Những biến đổi này không chỉ phản ánh sự thay đổi của hiện thực xã hội, mà còn cho thấy sự chuyển dịch trong cách con người nhận thức về chính mình và thế giới. Dẫu vẫn còn đó những giới hạn, như sự chưa đồng đều về chất lượng sáng tác, hiện tượng lạm dụng thủ pháp hình thức, hay những thử nghiệm chưa đạt đến độ chín nghệ thuật, song không thể phủ nhận văn xuôi sau 1975 đã đạt được nhiều thành tựu đáng kể. Những tìm tòi và đổi mới của các nhà văn đã góp phần mở rộng biên độ biểu đạt, làm giàu cấu trúc đa thanh của văn học đương đại. Qua đó, văn xuôi, đặc biệt là tiểu thuyết và truyện ngắn, ngày càng khẳng định vai trò trung tâm trong tiến trình vận động thể loại, góp phần định hình diện mạo hiện đại và hậu hiện đại của văn học Việt Nam trong xu thế cách tân và hội nhập.

## Tài liệu tham khảo


Bakhtin, M. (1992). *Lý luận và thi pháp tiểu thuyết*. Trường Viết văn Nguyễn Du.

Bảo, N. (2012). *Nỗi buồn chiến tranh*. Trẻ.

Chu, L. (2013). *Ăn mày dĩ vãng*. Văn học.

Dạ, N. (2010). *Gia đình bé mọn*. Hội Nhà văn.

Kuhn, T. S. (2008). *Cấu trúc các cuộc cách mạng khoa học*. Tri thức.

Lã, N. (2012). *Lí luận văn học: Những vấn đề hiện đại*. Đại học Sư phạm.

Lê, H. T. (2019). *Truyện ngắn Việt Nam đương đại: Diễn trình và động hướng*. Đại học Quốc gia Hà Nội.

Nguyễn, B. P. (2006). *Ngồi*. Đà Nẵng.

Nguyễn, H. T. (2005). *Truyện ngắn*. Hội Nhà văn.

Nguyễn, K. (2012). *Thượng đế thì cười*. Trẻ.

Nguyễn, M. C. (1987). *Mảnh đất tình yêu*. Tác phẩm Mới.

Nguyễn, N. T. (2007). *Cánh đồng bất tận: Tập truyện ngắn*. Trẻ.

Nguyễn, T. B. (2015). *Văn xuôi Việt Nam sau 1975*. Đại học Sư phạm.

Nguyễn, T. H. (2020). *Con người cá nhân trong văn xuôi Việt Nam sau 1975*. Hội Nhà văn.

Nguyễn, T. H. A. (2021). *Sự đổi mới của tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 nhìn từ lý thuyết hệ hình.* Luận án tiến sĩ, Viện Hàn lâm Khoa học Xã hội Việt Nam.

Nguyễn, T. Đ. (2014). *Loại hình nội dung tiểu thuyết Việt Nam sau 1975*. Giáo dục Việt Nam.

Nguyễn, V. K. (2006). *Đổi mới quan niệm về con người trong truyện Việt Nam 1975-2000*. Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh.

Phan, T. A. (2024). *Tư duy lí luận văn học ở Việt Nam sau 1975: Sự chuyển đổi từ hệ hình tiền hiện đại sang hiện đại, hậu hiện đại*. Báo Văn nghệ. https://baovannghe.vn/tu-duy-li-luan-van-hoc-o-viet-nam-sau-1975-su-chuyen-doi-tu-he-hinh-tien-hien-dai-sang-hien-dai-hau-hien-dai-18337.html

Phùng, G. T. (2016). *Những dấu hiệu của chủ nghĩa hậu hiện đại trong văn xuôi Việt Nam đương đại (giai đoạn 1986-2012)*. Đại học Quốc gia Hà Nội.

Pospelov, G. N. (1998). *Dẫn luận nghiên cứu văn học*. Giáo dục.

Tạ, D. A. (2002). *Đi tìm nhân vật*. Văn hóa Dân tộc.

Tạ, D. A. (2008). *Giã biệt bóng tối*. Hội Nhà văn.

Thụy, A. (2016). Phòng chờ. Trong *Tuyển tập truyện ngắn hay 2000-2016* (p.400-419). Trẻ.

Văn, T. L. (2015). Si sẽ lại xanh. Trong *Văn mới 2011-2015* (p.603-609). Trẻ.

# VIETNAMESE PROSE FROM 1975 TO THE PRESENT VIEWED FROM THE SHIFT OF GENRE PARADIGMS

***Truong Hoang Vinh***

*Hanoi Pedagogical University 2, Vietnam*

*Corresponding Author: Truong Hoang Vinh - Email: truonghoangvinh@tgu.edu.vn*

Article History: Received on 5th April 2026; Revised on 26th May 2026; Published on 10th June 2026

**Abstract:** This article examines Vietnamese prose from 1975 to the present through the perspective of genre paradigm shifts, moving from the epic paradigm to the private-reflective paradigm. Drawing on Thomas S. Kuhn's paradigm theory, G. N. Pospelov's conception of the historical nature of genres, and M. Bakhtin's theory of "novelization," the study aims to identify the structural transformations of contemporary Vietnamese prose. By analyzing narrative structures, narrative perspectives, artistic language, and the tendency toward genre hybridity, the article demonstrates that post-1975 prose gradually departed from linear and closed narrative models as well as value-oriented narration, shifting instead toward fragmented, polyphonic, and dialogic forms of storytelling. Human beings in contemporary prose are no longer represented primarily as epic subjects embodying collective ideals, but rather as individuals marked by incompleteness, existential anxiety, and identity crises. These innovations in structure and discourse reflect not only the social changes of the postwar and Renovation periods but also the profound modernization of Vietnamese literature in the contemporary era. As a result, prose has increasingly affirmed its central role in the evolution of literary genres and contributed significantly to shaping the modern and postmodern features of Vietnamese literature after 1975.

**Key words:** Structure; transformation; dialogue; genre paradigm; Vietnamese prose.