

**A DIVERSIFICATION OF NARRATORS
IN NGUYEN BINH PHUONG'S NOVEL
A MEDIOCRE EXAMPLE FROM THE
PERSPECTIVE OF RHETORICAL
NARRATOLOGY**

Cao Kim Lan¹ and Nguyen Kim Oanh^{2*}

¹*Institute of Literature, Vietnam Academy
of Social Sciences, Hanoi city, Vietnam*

²*K32 Master, Faculty of Philology, Hanoi National
University of Education, Hanoi city, Vietnam*

*Corresponding author Nguyen Kim Oanh,
e-mail: nkimoanh305@gmail.com

Received June 14, 2024.

Revised July 18, 2024.

Accepted August 12, 2024.

**ĐA DẠNG HÓA NGƯỜI KỂ CHUYỆN
TRONG TIỂU THUYẾT *Một ví dụ
xoàng* CỦA NGUYỄN BÌNH PHƯƠNG
TỪ GÓC NHÌN TỰ SỰ HỌC TỰ TỪ**

Cao Kim Lan¹ và Nguyễn Kim Oanh^{2*}

¹*Viện Văn học, Viện Hàn lâm Khoa học Xã hội
Việt Nam, thành phố Hà Nội, Việt Nam*

²*Cao học K32, Khoa Ngữ Văn, Trường Đại học
Sư phạm Hà Nội, thành phố Hà Nội, Việt Nam*

*Tác giả liên hệ: Nguyễn Kim Oanh,
e-mail: nkimoanh305@gmail.com

Ngày nhận bài: 14/6/2024.

Ngày sửa bài: 18/7/2024.

Ngày nhận đăng: 12/8/2024.

Abstract. Rhetorical narratology was introduced in W. Booth's research work titled *The Rhetoric of Fiction* (1961), opening up a new tendency for studying narratives. In the rhetorical aspects of this theory, the narrator exists as an important code in the author's coding process and, at the same time, becomes an implied author's main tool in creating his artistic world and persuading readers about a certain issue. Based on the rhetorical theory of the narrator, a crucial factor in the rhetorical narratological framework, the paper aims to examine Nguyen Binh Phuong's novel *A Mediocre Example*, which focuses on decoding the phenomenon of the diversification of narrators. From there, we can recognize Nguyen Binh Phuong's contribution to narratological methods in the field of narratology in Vietnam and the development of contemporary Vietnamese literature.

Keywords: Rhetorical narratology, Rhetoric of fiction, Nguyen Binh Phuong, *A Mediocre example*, diversification of narrator.

Tóm tắt. Tự sự học tự từ xuất hiện lần đầu tiên trong công trình nghiên cứu *Tu từ học tiểu thuyết* (The Rhetoric of Fiction) của W. Booth (1961), mở ra một hướng nghiên cứu mới đối với truyện kể. Trong các bình diện tự từ học của lý thuyết này, người kể chuyện tồn tại như một mã quan trọng trong quy trình lập mã của tác giả trước mỗi văn bản nghệ thuật, đồng thời trở thành công cụ của tác giả trong việc kiến tạo thế giới nghệ thuật và hướng đến việc thuyết phục người đọc về một vấn đề nào đó. Bài viết dựa trên cơ sở lý thuyết tự sự học tự từ về người kể chuyện - đề khảo sát tiểu thuyết *Một ví dụ xoàng* của Nguyễn Bình Phương nhằm giải mã hiện tượng đa dạng hóa người kể chuyện như một chiến lược tự sự tạo nên sự hấp dẫn cho truyện kể của nhà văn. Từ đó, thấy được những đóng góp của Nguyễn Bình Phương đối với sự phát triển của tiểu thuyết Việt Nam đương đại trên phương diện nghệ thuật tự sự.

Từ khóa: Tự sự học tự từ, tu từ học tiểu thuyết, Nguyễn Bình Phương, *Một ví dụ xoàng*, đa dạng hóa người kể chuyện

1. Mở đầu

Trong xu hướng tiếp cận liên ngành, tự sự học hậu kinh điển được coi là một hướng nghiên cứu ảnh hưởng mạnh mẽ đến nhiều lĩnh vực như một kiểu “chủ nghĩa bành trướng” [1], trong đó

tự sự học tu từ là một nhánh nghiên cứu nhiều tiềm năng kết hợp giữa tự sự học kinh điển với một lĩnh vực có lịch sử lâu đời: tu từ học (Rhetoric) [1], [2]. Trong tự sự học tu từ, *tác giả hàm ẩn* (Implied author) chính là “khái niệm then chốt”, một “chiến lược quan trọng trong nghiên cứu của Booth về tu từ truyện kể hư cấu” [2; 394]. Từ tác giả hàm ẩn, hàng loạt các bình diện của tự sự học tu từ đều hướng tới mục tiêu tạo ra “sự thuyết phục” của văn bản [2], trong đó người kể chuyện chính là “công cụ” đặc lực nhất “thực thi những ý tưởng nghệ thuật của tác giả hàm ẩn” [2; 224]. Dựa trên nền tảng lý thuyết về bình diện người kể chuyện của tự sự học tu từ [2; 223-263], trong bài viết này, chúng tôi sẽ tập trung vào việc khảo sát, phân tích và đánh giá về hiện tượng đa dạng hóa người kể chuyện trong tiểu thuyết *Một ví dụ xoàng* của nhà văn Nguyễn Bình Phương như một thủ pháp cơ bản mang quan niệm của nhà văn và tạo nên sức hấp dẫn của truyện kể. Từ phương pháp tiếp cận tự sự học tu từ, bài viết sẽ góp phần lý giải một trong những yếu tố đã hình thành nên phong cách nghệ thuật rất riêng của nhà văn Nguyễn Bình Phương trong dòng chảy văn học Việt Nam đương đại nói riêng và lịch sử văn học Việt Nam nói chung.

Nguyễn Bình Phương nằm trong số không nhiều các nhà văn Việt Nam đã khẳng định được tên tuổi và định hình một phong cách độc đáo trên cả hai thể loại tiểu thuyết và thơ. Theo đánh giá của Bảo Ninh, Nguyễn Bình Phương là một hiện tượng “Ngọc trong đá” [3]. Ông luôn tự làm mới mình để tạo ra những câu chuyện ngỡ quen thuộc nhưng lại rất lạ. Và *Một ví dụ xoàng* là tiểu thuyết được Nguyễn Bình Phương viết bằng một lối kể như thế.

Là một truyện kể có vẻ dễ đọc nhất trong kho tàng tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương nhưng *Một ví dụ xoàng* lại khiến cho người đọc phải loay hoay để bóc tách từng lớp lang sự kiện, từng chi tiết để tìm ra những lớp nghĩa ẩn giấu và thông điệp mà nhà văn muốn gửi gắm trong tác phẩm. Câu chuyện trong *Một ví dụ xoàng* về một vụ án mạng xảy ra ở vùng đất Thái Nguyên thời bao cấp, xoay quanh cái chết của một tiến sĩ tên là Nguyễn Văn Sang, đi học ở Liên-xô về, vì buôn lậu bốn cân chè mà dẫn đến tình huống bắn người và bị kết án tử hình. Từ đây, nhà văn dựng lên một kết cấu khá phức tạp với các mối quan hệ chông chéo, những sự kiện nhân quả báo ứng gần xa đan quện, xoắn trộn vào nhau. Tất cả đã tạo thành tấn bi kịch về nhân sinh vừa u uất, vừa xoàng xĩnh với nhiều phương thức mô tả và biểu đạt khác nhau. Trong truyện kể, những mảnh vỡ của quá khứ được chép lại qua những file ghi âm ngẫu nhiên, không theo một trật tự nào nhằm tái hiện hiện thực từ nhiều chiều kích với các sự kiện chông chéo, gia tăng cảm giác hỗn loạn, mù mịt.

Chúng ta biết rằng mỗi truyện kể bao giờ cũng có một kiểu người kể chuyện, và đây chính là nhân tố cốt yếu mà nhà văn tạo ra nhằm chuyển tải tư tưởng và quan điểm của anh ta [4; 27-53]. Tuy nhiên, trong *Một ví dụ xoàng*, Nguyễn Bình Phương đã thiết lập một chiến lược kể hoàn toàn khác biệt. Tác giả không sử dụng một kiểu người kể chuyện mà thực thi chiến lược kể đó bằng phương thức đa dạng hóa người kể chuyện. Ở đây, đa dạng hóa người kể chuyện cũng đồng nghĩa với việc đa dạng hóa điểm nhìn. Chính việc kể từ nhiều điểm nhìn, nhiều quan điểm khác nhau gắn với người kể chuyện, Nguyễn Bình Phương đã *trình hiện* (showing) một thế giới đa sắc với nhiều góc khuất u tối trong đời sống nhân sinh. Vì vậy, trong phạm vi của bài viết này, chúng tôi sẽ tập trung khảo sát hiện tượng đa dạng hóa người kể chuyện như một thủ pháp đặc thù của Nguyễn Bình Phương, đồng thời cũng là “công cụ” thiết yếu thực thi những “chiến lược” nghệ thuật và chuyển tải tư tưởng nghệ thuật của tác giả hàm ẩn [2; 397], cụ thể với hai kiểu sau: *Người kể chuyện “Khách”* và *Người kể chuyện vị kỉ*.

2. Nội dung nghiên cứu

2.1. Người kể chuyện “Khách”

“Khách” vốn là danh từ chỉ một “người từ nơi khác đến với tính cách xã giao trong quan hệ với người đón tiếp, tiếp nhận” [5; 489]. Trong *Một ví dụ xoàng*, “khách” được dùng để định danh nhân vật trong tiểu thuyết (hiện diện vừa như một tên riêng vừa như một ẩn dụ). Tuy nhiên, chúng

tôi sẽ sử dụng từ này với nội hàm ý nghĩa của nó để gọi tên và chỉ ra một trong những kiểu người kể chuyện và phẩm chất của anh ta trong tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương.

Trong *Một ví dụ xoàng*, ngay từ khi nhân vật chính xuất hiện, ở PHẦN THỨ NHẤT, anh ta không có tên, chỉ được người kể chuyện định danh một cách khá mơ hồ là “Khách”. Đến PHẦN THỨ HAI, khi nhà văn đề nhân vật Khách ở phần thứ Nhất đã lộ diện là Sang, nhân vật chính của tiểu thuyết, thì tác giả lại tạo ra một nhân vật “Khách” khác, đó chính là người đang lặng lẽ đi gặp từng nhân chứng của buổi thụ án tử hình và ghi âm lại lời của họ. Tuy nhiên, cho đến khi tiểu thuyết khép lại, danh tính về nhân vật này vẫn cứ hư hư thực thực, người kể chuyện cũng không hé lộ thêm về tên của vị khách này giống như ở Phần thứ Nhất của truyện kể. Tất cả những thông tin về Khách ở Phần Hai chỉ có thể được suy luận từ *lời* hoặc thái độ của các nhân chứng. Chẳng hạn, ở phần mở đầu của Phần Hai, người kể chuyện hé lộ một chi dẫn cực kì mơ hồ: “Hôm đó, đứa con trai còn lại của tiến sĩ Sang vẫn đi học mà không hề biết rằng bố mình đã trả án” [6; 80]. Chi tiết này là một gợi ý để người đọc hình dung nhân vật Khách này *có thể* là con trai của Sang, người đang muốn biết về số phận và cái chết của bố mình. Tiếp theo, bà Uyên nhìn thấy Khách thì không kiềm chế nổi, thốt lên: “Ồi”, rồi “buột miệng” và “ngán ra nhìn khách như là hồn ma từ xưa hiện về” [5; 84] (chúng ta biết rằng trong truyện kể, bà Uyên chính là người yêu cũ của Sang, có thể người Khách kia có diện mạo giống hệt Sang - người đã lĩnh án tử hình). Và ở những bản ghi âm khác, Khách được mô tả “vội vàng đứng dậy” khi thấy một nhân chứng (ông bán chè) nói: “Này bác nhận ra đây...” [6; 105]. Hay “qua miệng con gái” của người dẫn từ ở *Bản ghi âm số 5*, Khách lộ diện là một nhà văn, nhưng anh ta vẫn khẳng định: “nhà văn chỉ giỏi thác mắc thôi, ngoài ra không biết gì nữa đâu” [6; 134].

Như thế, nếu ở Phần thứ Nhất của truyện kể, nhân vật “khách” nhanh chóng được xác định là Sang và chúng ta có thể loại bỏ nhân vật này ra khỏi danh sách người kể chuyện ngôi thứ ba, thì chuyển sang Phần thứ Hai, để thực thi chiến lược kể chỉ *chép lại* một cách trung thành các file ghi âm những cuộc chuyện trò xoay quanh cuộc đời và cái án tử của Sang, nhân vật Khách - người đi hỏi (phỏng vấn) các nhân chứng hiện diện với chức năng kép, gánh hai nhiệm vụ, vừa là nhân vật duy trì hội thoại trong các cuộc trò chuyện vừa là *người kể chuyện*. Tuy nhiên, *vai kép* này được tác giả thực thi một cách độc đáo, đầy bất ngờ. Có cảm giác, Nguyễn Bình phương đã dám “lược bỏ” công cụ cốt yếu nhất trong mỗi truyện kể - *người kể chuyện* và đẩy anh ta vào vị trí nhân vật. Tuy nhiên, nhân vật này lại không phải kiểu người kể chuyện ngôi thứ nhất xưng *tôi*. Việc hợp nhất hai vai trong tình huống này trở nên cực kì hợp lí (và chỉ tồn tại) khi truyện chỉ là *chép lại các file ghi âm*. Ở đây, với vai trò là người duy trì hội thoại, anh ta phần lớn chỉ có chức năng “hỏi”, nghĩa là dẫn chuyện và điều hướng câu chuyện. Chính đặc điểm của nhân vật Khách chỉ là “hỏi và dẫn chuyện” tạo ra một miền trùng khít, một kiểu *nhân vật – người kể chuyện* ngôi thứ ba mà nếu nhìn từ cấu trúc bề mặt văn bản, người kể chuyện đã bị lược bỏ. Và ở các cuộc đối thoại, người kể chuyện – nhân vật hay nhân vật – người kể chuyện này sẽ giúp người đọc định hình một kiểu *người kể chuyện Khách* với góc nhìn “tò mò” nhưng thái độ “lãnh đạm” tương đồng với bản chất của một vị khách trong quan hệ “khó xác định” với “chủ nhà”. Khoảng cách và tâm thế này luôn được tác giả duy trì một cách triệt để đến mức, bất kể đang thực thi nhiệm vụ của người kể hay nhân vật hỏi chuyện, anh ta luôn giấu mình đi để tỏ ra khách quan trong mọi tình huống và lời dẫn truyện. Thậm chí, nếu bất ngờ bị nhân vật khác (nhân chứng) nhận ra sự quen thuộc, anh ta (người hỏi) lập tức tìm cách lảng tránh (“Khách vội vàng đứng dậy trả tiền”, “Khách nỏ máy xe át đi cái tiếng nói lỏng uớt với theo kia”) [6; 105]

Trong *Một ví dụ xoàng*, nếu ở Phần thứ Hai, *người kể chuyện khách* hiện diện trong vai trò kép nhân vật – người kể chuyện trong một phương thức kể đan cài cực kì phức tạp, thì quay lại Phần thứ Nhất, sự phân định này trở nên rõ ràng hơn. Với người kể chuyện ngôi thứ ba, có thể nhận ra, phẩm chất “khách” của người kể chuyện bộc lộ một cách rõ rệt ở hệ thống đại từ nhân xưng trong *lời dẫn chuyện* của anh ta. Mặc dù ngay từ khi bắt đầu truyện kể, người kể chuyện hướng cái nhìn đến nhân vật Khách (người ghé vào cửa hàng của vợ chồng Uyên với một cuộc

trao đổi chóng vánh vàng-vợ), tuy nhiên phẩm chất của nhân vật *khách* này chỉ gợi ra những tương đồng nhất định với người kể chuyện *khách* mà chúng tôi định danh, bởi đã trượt sang một phạm trù khác khi người đọc biết được Khách chính là Sang, người yêu cũ của Uyên. Ở đây, phẩm chất *khách* của người kể chuyện hiển lộ rõ rệt ở hệ thống đại từ nhân xưng. Người kể chuyện sử dụng hàng loạt cách định danh trung tính nhưng xa lạ khi dẫn chuyện: kể về Uyên (*cô ta, cô vợ*), kể về Sang (*anh ta, tiền sĩ*), ông Chính (*ông già, ông ta*), Bằng (*anh chồng*). Với cách định danh nhân vật ở ngôi thứ ba số ít: *anh ta, cô ta, ông ta* chứ không phải là *anh, cô, hay ông*, người kể chuyện không chỉ đẩy xa hơn sự thân thiện trong cái nhìn về nhân vật mà với cách định danh *anh ta, cô ta, ông ta* này, khoảng cách xa đó còn ẩn chứa cả sự nghi hoặc. Trong tiếng Việt, nếu như *ông, anh, và cô* là cách gọi trung tính nhưng vẫn hàm chứa sự kính trọng thì *ông ta, anh ta, và cô ta*, ngoài lớp nghĩa chỉ sự xa lạ, còn có thể thêm vào đó sự mỉa mai, bất tín hoặc nghi ngờ. Rất khó để có thể đánh giá đó là thủ pháp hạ bệ hay nâng bậc mà người kể chuyện của Nguyễn Bình Phương đã sử dụng. Tuy nhiên, lối xưng hô này lập tức reo rắc vào thể giới truyện kể một tâm thế đầy bất an, người đọc buộc phải thận trọng với mọi nhận thức và đánh giá. Ngoài ra, cách định danh theo vị thế thân tộc họ hàng hoặc chức danh, học hàm học vị như *anh chồng, cô vợ, ông già, tiền sĩ*, càng khiến cho truyện kể gần như bị triệt tiêu những chỉ dẫn về cảm xúc hay định kiến tốt xấu. Người kể chuyện có cơ hội trưng ra toàn bộ một thể giới “hoàn toàn xa lạ” từ cái nhìn của anh ta.

Bên cạnh hệ thống đại từ nhân xưng xác lập vị thế của người kể chuyện, trong *Một ví dụ xoàng*, người kể chuyện *khách* của Nguyễn Bình Phương còn được nhận ra từ thể giới mà anh ta đang quan sát và kể lại, từ tiêu điểm mà anh ta hướng tới. “Khách” không chỉ định danh một kiểu người kể chuyện, mà từ vị thế này, thể giới mà anh ta soi chiếu và kể lại cũng gắn liền với sự xa lạ, thậm chí là vô cảm, lãnh đạm. Từ cái nhìn của *khách*, nhà văn kiến tạo nên một cõi người thất lạc. Nhân vật bị mờ hoá tên tuổi, ngoại hình, lai lịch, mọi hành vi, phẩm chất đều rất khó xác định theo kiểu tốt - xấu. Tương ứng với nội hàm ý nghĩa của khái niệm *khách*, người kể chuyện “khách” không giới thiệu, không “kể” về nhân vật với cái nhìn thân thuộc, cụ thể, chi tiết. Anh ta ở vị thế khách nên dường như cũng chẳng biết nhiều về nhân vật. Người kể chuyện không thể giới thiệu được về người khác một cách kĩ càng, cụ thể khiến bản dạng các nhân vật trong tiểu thuyết hầu như trở nên cực kì mơ hồ. Khi đó, tên và ngoại hình nhân vật chỉ là những nét vẽ hết sự mờ nhạt được miêu tả một cách sơ sài qua những lời kể “chấp vá” của những người khác. Chẳng hạn, những lời của người bạn từ thuở thơ ấu với Sang: “trên người ông ấy xuất hiện những vân như lớp vẩy” [6; 159], “người thì bé”, “cái con giống của ông ấy nó to hơn cả của người lớn” [6; 160], “ngón tay ông ấy dài, dẻo như tay con gái...”, “thông minh mà lại khéo tay...” [6; 163]. Hay qua lời của nguyên trưởng ban tổ chức “Sang nó bị mất hồ sơ. Lí lịch gốc bị hỏng... chẳng có cơ sở gì để khôi phục cho nên tự nhiên nó thuộc về thành phần mất gốc” [6; 169]. Như thế, nhân vật dường như cũng chỉ được mô tả, lắp ghép nhận dạng qua lời nhận xét của người khác. Từ góc nhìn *khách* của người kể chuyện, rõ ràng, thể giới nhân vật bị mờ hóa, hiện hữu trong tác phẩm với những nhân dạng vô căn cước.

Như đã nói, điều đáng chú ý và ấn tượng trong *Một ví dụ xoàng* là có một sự trùng hợp kì lạ giữa kiểu người kể chuyện *khách* với các nhân vật được định danh là *khách* của Nguyễn Bình Phương. Sự lạc lõng, hạn tri và cả thờ ơ của kiểu người kể “khách” khiến cho anh ta không thể cung cấp cho bạn đọc quá nhiều thông tin về nhân vật, điều này dẫn đến một thực tế là, trong tiểu thuyết nhân vật có thể có tên hoặc không tên, họ đều mang một tâm thế dửng dưng, lãnh đạm. Họ có thể chỉ được gọi bằng chức vụ cũ, thậm chí có nhân vật thường xuyên bị xoá trắng tên, chỉ hiện hữu như một kiểu nhân vật gánh hai chức năng – Khách (ở Phần thứ Hai của truyện kể). Người kể chuyện dường như thách thức độc giả bằng cách giấu đi mọi thứ về nhân vật khách này, không hé lộ về tuổi thơ hay những kỉ niệm về bố mẹ, trở thành khoảng trống trong tiểu thuyết và cũng hình thành một khoảng trống lớn trong lòng người đọc. Với cách kể như thế, nhân vật của Nguyễn Bình Phương chỉ được hình dung qua những chi tiết hết sức mờ nhạt,

chóng vánh, nhưng lại lưu lại khá ấn tượng về thái độ của người mà “họ không biết gì” kia: “Khách miễn cưỡng nói tuổi của mình” [6; 179], “Khách giới thiệu mình, không vô vập, có chút ren ren” [6; 149]. Bởi xuất hiện chỉ với vai trò như khách, nên người kể chuyện của Nguyễn Bình Phương cũng vô tình hoặc cố ý mờ hoá, “tẩy trắng” nhân vật. Từ vị trí quan sát này, anh ta phơi bày một sự thật rằng con người được sinh ra để tồn tại nhưng dường như càng sống trong không gian của sự vô cảm thì con người càng trống rỗng, mơ hồ như chính cái tên của họ.

Như thế, hiện hữu trong vị thế *Khách* để quan sát thế giới, người kể chuyện đã dựng lên một cõi nhân sinh mà ở đó các nhân vật không chỉ bị thất lạc, bị đánh mất, mờ hoá tên tuổi giữa cuộc đời mà thế giới của họ còn dung chứa đầy rẫy những góc khuất u tối, lạnh lẽo và tàn bạo. Tình người bị bào mòn trở nên mong manh hiện hữu với đầy sự bất ổn. Ở đây, từ góc nhìn và tâm thế *khách* của người kể chuyện, sự lãnh đạm của con người càng được mô tả một cách trần trụi. Hầu hết các nhân vật của Nguyễn Bình Phương sống trong tâm thế thờ ơ của kẻ không quan tâm hay không hề muốn nhúng tay vào việc của người khác. Ông Chính, một người có chức quyền, biết Sang bị tử hình nhưng mặc kệ: “Cứu người không phải chuyện dễ. Mà tại sao tao phải đi cứu cái thằng khổ rách áo ôm luôn tìm cách ăn vụng của nhà tao ấy?” [6; 76]. Hoặc những đồng nghiệp – nơi mà Sang từng làm việc, cũng chỉ đứng ngoài quan sát và bình luận. Họ chia bè kết phái, chỉ trích sự khác biệt của Sang, đổ kị và tự chốt những câu vô cảm: “Sống thế cho nên vợ nó mới bỏ đi, sống thế cho nên có hai đứa con thì đánh lạc mất một đứa, đứa còn lại thì hoá bò côi bò cút là phải” [6; 98].

Từ góc nhìn của người kể chuyện *khách*, Nguyễn Bình Phương đã cho người đọc thấy rõ hiện thực cuộc sống nhốn nháo, nhơ nhuốc, kể cả những người gần gũi thực thi quyền lực lại luôn từ chối chính nghĩa và công bằng cho người khác. Như thế, dù có chức quyền cao sang hay người bình thường, khi xé bỏ lớp mặt nạ, họ cũng đều phơi lộ lối sống của phần “con”, dung túng bản năng hơn là cố gắng vun đắp phần “người” của mình. Trong thế giới ấy, những trí thức, những kẻ có chức quyền vốn được mọi người coi là hình mẫu tiên phong của xã hội lại hiện diện đầy rẫy lệch lạc với những góc khuất méo mó, dị dạng về nhân cách và đạo đức. Không nhảy vào câu chuyện để bình luận và đánh giá, người kể chuyện *khách* đã tái hiện trần trụi một cõi nhân sinh u ám và nhàu nát. Cõi người ấy dung chứa vô vàn những tấm mặt nạ giả dối và bản năng đến nực cười. Tình người bị bào mòn, thế giới trở nên bất an trước sự thờ ơ, im lặng của con người.

2.2. Người kể chuyện vị kỉ

Trong chiến lược đa dạng hóa người kể chuyện, tức soi chiếu và tạo dựng thế giới truyện kể từ nhiều góc độ và điểm nhìn khác nhau, ngoài kiểu người kể chuyện *khách*, trong *Một ví dụ xoàng*, cõi người trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương còn được *kể* từ vô số điểm nhìn khác nhau của *người kể chuyện vị kỉ*. Kiểu người kể chuyện này được xác định ở phương thức kể ngôi thứ nhất, người kể chuyện xưng *tôi* (hoặc *ta*, hoặc tùy vào vị thế thân tộc để tự định danh bản thân mình). Và ở kiểu người kể chuyện này, nhà văn đã đề rất nhiều “cái tôi” lên tiếng từ góc nhìn và quan điểm của riêng họ. Ở Phần thứ Nhất, đó là những “cái tôi” của ông Chính (xưng *ta*, chương 6), của Sang (xưng *bố* nói với con, chương 12), của Uyên (xưng *em*, nói với Sang, chương 13), của Quyết (cháu ông Chính) (xưng *tôi*, chương 14). Ở Phần thứ Hai, đó là những “cái tôi”, những câu chuyện của đồng nghiệp Sang, ông bán chè, bà Vân (con dâu cả của ông Chính), người xem thi hành án tử hình vô danh, con gái của ông Tuất (người dẫn tù), thành viên đội thi hành án, phu huyệt, bạn thuở ấu thơ của Sang, nguyên trưởng phòng tổ chức, chánh án tòa án tối cao – tất cả họ là những người có liên quan đến Sang và chứng kiến ngày Sang trả án tử hình.

Giống như một khối tinh cầu ẩn chứa vô vàn bí ẩn trong mỗi góc cạnh của nó, thế giới của Nguyễn Bình Phương được chiếu rọi từ rất nhiều phương diện, và ở mỗi chiều kích ấy độc giả được chứng kiến một loại “sự thật”. Chiến lược kể này thực sự gây sốc với độc giả bởi rất khó có thể đưa ra một đánh giá mang tính “đại tự sự” hay một tinh thần chủ đạo xuyên suốt tác phẩm. Tuy nhiên, với cách đặt tên *Một ví dụ xoàng*, ít nhất chúng ta sẽ tìm thấy một chỉ dẫn nhỏ từ tác

giả. Trong cõi người đa mang và mịt mù tăm tối kia, nếu sinh mệnh chỉ là “một ví dụ xoàng” thì đó là chỉ dấu của một thế giới đang trượt dài trong bất an và tàn bạo. Tương tự như “Tấn trò đời” của Balzac, cõi người trong tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương cũng là một “Tấn trò đời” quy tụ đầy đủ những hỷ, nộ, ái, ố và nó được thể hiện qua từng góc nhìn của người kể chuyện ngôi thứ nhất xưng *tôi*.

Trước hết, việc định danh *vị ki* cũng là một cách đánh giá tương đối về (các) kiểu người kể chuyện – nhân vật của Nguyễn Bình Phương, bởi từ góc độ này anh ta lọc lõi, tham lam và *vị ki*, từ góc độ khác lại lộ ra những góc khuất u tối, đáng thương. Tuy nhiên, cội nguồn cho mọi hi vọng ái ố trong cuộc đời mỗi con người có lẽ đều bắt nguồn từ chữ “lợi” của mỗi cá nhân. Đó là những con người “chỉ biết chăm lo đến lợi ích của cá nhân mình” [5; 1114]. Chữ “lợi” hay *vị ki* có thể lí giải cho mọi hành vi của con người từ hành vi yêu thương đến căm hận. Đó là kiểu người kể chuyện – nhân vật luân quần trong những cuộc theo đuổi ham muốn nhục dục, hưởng thụ mọi trò đời. Có hai chiều hướng của người kể chuyện ngôi thứ nhất trong *Một ví dụ xoàng* của Nguyễn Bình Phương, hoặc là những bản tự thú của cá nhân, hé lộ tội ác của chính mình (ông Chính), là nhân chứng của những hành vi loạn luân giữa ông bố chồng và con dâu (Quyết), là nhận thức cay đắng về cõi người (Sang), là những thú nhận đau đớn khi đã mất nhau (Uyên); hoặc là những con người chức năng đến vô cảm bởi “buồn vui thì cũng mục nát cả rồi” [6; 130] (thành viên đội thi hành án, phu huyết, nguyên trưởng phòng tổ chức), nhưng đặc biệt là sự vô cảm của ông chánh án tòa án tối cao coi số phận con người chỉ như một trò “nhí nhố”, đời người “là cái ví dụ xoàng, hết sức xoàng” [6; 188].

Từ những điểm nhìn khác nhau của người kể chuyện *vị ki*, thế giới nhân sinh trong *Một ví dụ xoàng* của Nguyễn Bình Phương hiện lộ với đủ các chiều kích tăm tối khi mọi giá trị được tính bằng vàng và tiền. Ở đó sự dửng dưng đến đáng sợ của những “cái tôi” *vị ki* hé lộ nhiều góc khuất của cuộc sống cùng bản chất nhơ nhuốc và sự nghiệt ngã của nó. Bằng sẵn sàng vì vàng của người lạ (Khách) mà “bán” vợ của mình. Người phụ nữ – Uyên, vợ anh ta, trong chớp mắt trở thành một món hàng để trao đổi. Màu vàng lấp lánh ma mị bộc lộ sức mạnh vô hạn của nó, không những thỏa mãn cơn khát vàng, lột trần nhân cách đạo đức con người mà còn làm thay đổi mọi chuẩn mực. Mọi quan hệ vợ chồng Bằng – Uyên giờ đây đã bị đảo lộn, nhộn nhạo vì vàng chế ngự. Sự nhốn nháo, vô cảm trong tiểu thuyết *Một ví dụ xoàng* dường như chưa bao giờ dịu xuống. Nó dường như liên tục luân chuyển từ bình diện này sang bình diện khác, từ góc khuất này sang góc khuất khác. Vì tiền, vì sự *vị ki* mà con dâu cả của ông Chính khó chịu về vấn đề tiền phúng viếng: “Lần trước chồng người ta mất người ta đã chẳng được đồng nào. Giờ người ta đang cần tiền để cho hai cháu nó đi học. Cho thì cho luôn, không cho thì nói toẹt ra một câu, toàn đền đủ. Quái” [6; 46]. Tuy nhiên, sự thật về sự xác lảo này của người con dâu chỉ được hé lộ khi chính nhân vật kể lại việc cô túng thiếu tiền đóng học cho con và ông bố chồng nhân cơ hội đó đã nài thủ tính với con dâu (Phần thứ Hai, lời kể của Bà Vân). Sự trao đổi thể xác giữa một ông bố chồng đức cao trọng vọng và người con dâu lâm vào cảnh túng thiếu bị chèn ép đã lấy đi toàn bộ luân thường đạo lí tối thiểu trong gia đình.

Kiểu người kể chuyện *vị ki* của Nguyễn Bình Phương không phán xét và cũng không đủ tư cách phán xét, chỉ lặng lẽ phô bày tất cả. Chính cách *kể* này đã lột trần bản chất của nhân vật. Ở đó, con người không cần biết đúng hay sai, chỉ cần chạm vào lợi ích của bản thân, mọi tình cảm, quan hệ gia đình, người thân đều trở nên vô nghĩa. Con người trong *Một ví dụ xoàng* từ lúc sống cho đến lúc chết đều quay cuồng trong những toan tính danh lợi, thậm chí mạng người chỉ là trò nhí nhố. Kiểu người kể chuyện *vị ki* của Nguyễn Bình Phương không chỉ phơi bày bản chất của chính anh ta (họ) mà còn để lộ nhân dạng của nhiều người khác với những sự toan tính, hơn thua nhau qua vàng và tiền. Nhà văn khiến cho người đọc bị choáng ngợp bởi một cõi người ngập ngụa trong dục vọng, bản năng. Con người dường như không thể tự kiềm nén những ham muốn dục vọng, họ cứ mãi chìm trong đó. Vì thế, trong *Một ví dụ xoàng*, tôn ti trật tự chỉ là trò hề, không thể phân biệt được đâu là bố chồng, đâu là con dâu, đâu là cô họ, đâu là cháu. Uyên từng là một người khiến cho cuộc đời Sang thay đổi theo hướng tốt đẹp hơn, có niềm tin hơn. Nhưng giờ

chính cô đang tự chìm xuống dưới đáy sâu của nhục dục. Xét về nhiều mặt, Uyên và Bằng là hai vợ chồng nhưng đó là một cuộc hôn nhân được bắt đầu từ lợi ích và tình dục: “anh ấy cưỡng bức em” [6; 23]. Vì thế, khi Bằng bị bệnh nằm một chỗ, những khao khát để thỏa mãn tinh thần và thể xác của Uyên như được nhân lên nhiều hơn, mãnh liệt hơn. Tuy nhiên, dục vọng của Uyên lại được mô tả chẳng chịt qua nhận xét của những người khác, được “nhìn” hoàn toàn từ “bản chất” của những kẻ tham lam vị kỉ. Đó là cái “tôi” khó chịu của Quyết “chỉ muốn chôn sống hai người giữa hoa tang” [6; 75]. Đơn giản, Quyết là em họ của Uyên nhưng ngay từ lần gặp đầu tiên, anh ta đã thích và luôn có tình cảm đặc biệt với cô bởi cái vẻ “thanh mảnh, ngoan hiền” giống như cây xoan “nhưng từ rễ đến ngọn đều đắng ngắt” của Uyên [6; 70], và Quyết luôn tìm đến nhà ông Chính chỉ “để nhìn thấy chị”. Bằng nằm liệt trên giường bệnh nhưng vẫn “lào thảo, lim lim như nước cháo đang ngấm xuống chiếc đệm” [6; 27] chửi vợ là “con đĩ”. Còn ông Chính thì luôn hằn học ghen tuông, coi Uyên là “đĩ bợm” và làm bầm đủ những nhận xét đầy dọa dẫm: “Lại thò cái đuôi ra”, “Đây nói thật, cứ lén phếng nữa là đây giết luôn, không tha đâu. Lồn trâu” [6; 89]...vv. Là nhân vật nữ chính được nhắc đến nhiều nhất trong câu chuyện của những người khác nhưng dường như Uyên không hề có ý định thanh minh cho những hành vi và đánh giá về mình, kể cả khi tác giả để nhân vật có cơ hội tự kể về chính mình, lúc đó Uyên lại chỉ nói về Sang. Cô gần như bị tước đi quyền lên tiếng của bản thân, và với những đánh giá này, Uyên như vệt sáng duy nhất đang dần dần bị cuốn vào sự nghiệt ngã của cuộc đời và cũng chìm ngấm trong sự tăm tối. Không có bất kì lối thoát nào cho số phận của các nhân vật Nguyễn Bình Phương, nhà văn cứ phơi bày, *trình hiện* sự việc từ mọi góc nhìn như xoay tròn các góc cạnh của cuộc đời dưới ánh sáng mặt trời. Và ở đó mọi thứ hiện nguyên hình với vẻ thô ráp và nghiệt ngã của nó.

Như thế, nếu chân - thiện - mỹ như cột trụ vững chắc cho giá trị tinh thần của mọi thời đại thì lối sống mới của những con người trong *Một ví dụ xoàng* đã làm lung lay đến tận gốc rễ. Chưa bao giờ nhân cách con người lại xuống cấp nghiêm trọng và chua chát đến thế. Tiền bạc và tình dục đã phơi bày vô số góc khuất của một hiện thực với rất nhiều đổ vỡ. Với việc sử dụng kiểu người kể chuyện vị kỉ, Nguyễn Bình Phương đã cho người đọc thấy sự tha hoá về nhân cách, về đạo đức không phải ở những mối quan hệ xa lạ mà chính là những người trong gia đình. Vợ - chồng, bố mẹ - con cái, chị - em giống như một cỗ máy bị mất hết tình người, ranh giới giữa thiện và ác, giữa tốt và xấu trở nên mong manh hơn bao giờ hết. Dục vọng đã xóa mờ nhiều ranh giới và khắc lên các mối quan hệ thân thuộc những vết cứa ô uế, bẩn thỉu, làm băng hoại các giá trị và để lại những hậu quả nghiêm trọng. Đối với Nguyễn Bình Phương, vấn đề tình dục (sex) thường trở đi trở lại như một tham số, một phép thử cho sự tử tế của con người. Tình dục chính là cái gương chiếu rọi bản thể và bộc lộ nhân tính. Vì thế, duy nhất trong truyện, có hai kẻ được coi là yêu thương nhau thật sự là Sang và Uyên thì lại không gắn với tình dục.

Nếu nhìn sang những tác phẩm khác của Nguyễn Bình Phương, chúng ta có thể nhận ra, ranh giới giữa nhu cầu muốn hưởng thụ chính đáng với sự suy bại, sa đoạ của luân lí đạo đức trong cuộc sống vô cảm hiện đại này quả thật là một điều rất mong manh. Trong những tiểu thuyết của ông, độc giả luôn thấy sự xuất hiện đậm đặc của vấn đề tính dục nữ như Loan, Lanh trong *Những đứa trẻ chết già*, Hoàn, Phượng, Thư trong *Người đi vắng*, Thủy trong *Thoạt kì thủy*...vv. Gắn với những mô tả tính dục, dường như nhà văn muốn cảnh báo về sự xuống cấp nghiêm trọng của nhân cách con người trong cuộc sống hiện đại. Ở đó, những toan tính tàn bạo, tình dục bản năng với tiền và những cục/thời vàng ma mị đã tạo thành những mảnh ghép hết sức chân thực và nghiệt ngã. Chỉ cần nhìn các hành động, cử chỉ ở bên ngoài nhân vật với người kể chuyện vị kỉ, người đọc có thể hình dung về cõi người trong tiểu thuyết *Một ví dụ xoàng* là những sinh thể đa tạp, lẫn lộn và phức tạp với “rắn rết - rồng phượng”, “ác quỷ - thiên thần”. Khi có thể sống buông thả để cho dục vọng và bản năng ngự trị thì tệ nạn sẽ lên ngôi, sẽ găm nhám từng góc ngách trong nhân cách của con người. Đó là thực trạng hết sức phi lí nhưng lại nhiều như lớp bụi bám trên bề mặt trái đất này.

Một phương diện khác về người kể chuyện vị kỉ - nhân vật xưng “tôi” trong *Một ví dụ xoàng* của Nguyễn Bình Phương là chiến lược kể gắn liền với motif nhân quả. Nhà văn đã dựng lên một

thế giới mà mọi thứ trở nên u ám gắn liền với sự ích kỉ, tàn bạo và vô cảm trong mối quan hệ giữa các thành viên trong gia đình và cả sự tha hoá nhìn từ nhận thức về nhân quả. Có thể thấy, nhân quả báo ứng trong tiểu thuyết văn học đương đại thường được chia thành hai motif: trừng phạt và báo ứng. Nếu motif trừng phạt chỉ đối tượng làm việc ác tự lãnh hậu quả thì motif báo ứng không tác động trực tiếp đến người có hành động ác mà tác động trực tiếp đến người thân trong gia đình. Trong tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương, nhân quả là mấu chốt trong những câu chuyện về cõi người. Từ góc nhìn của người kể chuyện vị kỉ, nhà văn sử dụng motif báo ứng để kiến tạo cấu trúc truyện kể, tái hiện một thế giới nhàu nhĩ và đầy đau khổ, và có thể đó chính là tiếng chuông cảnh tỉnh về một lối sống chà đạp những kiếp người. Không ít lần sự thật trần trụi về cõi người lộ diện ở nhiều chiều kích, ở đó, con người luôn tìm cách hãm hại, tìm mọi cách chà đạp, dìm nhau xuống nhiều hơn các loài khác. Trong tấn trò đời ấy, con người lạc lối, trượt dài trong tham - sân - si của bản thân và họ phải tự gánh chịu tất cả những gì mình đã gây ra. Thế giới chứa đầy bóng tối “lùng bùng” với vô vàn những “bí mật” ấy không chỉ có màu vàng óng ánh mê hoặc của những cục vàng mà còn nhuộm màu đỏ của máu người, của bất công, nhơ nhuốc. Cả một vũ trụ nhuộm màu máu tràn từ đời chề gắn liền với thù hận và nghiệp báo. Trong *Một ví dụ xoàng*, máu như một cổ mẫu đầy ám ảnh, và ở nơi nào có sự đổ máu thì ở nơi đó hiện diện đau khổ và chết chóc. Máu ám ảnh dai dẳng trong truyện kể và là cội nguồn của mọi khốn khổ: Máu từ con mắt “bị chọc đến nát nhừ” của Ngạc đến cảnh tử tù bị hành quyết, chết mắt không nhắm, ngực vỡ nát, rồi kết thúc trong mùi tanh rợn người ở phòng khám thai với những sinh linh chưa thành hình bị “vằm nát, vằm vằm ở đầu đó”.

Nếu như người kể chuyện *khách* đem đến cái nhìn khách quan lạnh lùng về mọi việc đang xảy ra, thì người kể chuyện vị kỉ ngời thứ nhất lại để nhân vật phô bày trực diện và đầy chủ quan trước mỗi sự thật. Và ở góc nhìn này, nhân quả báo ứng hiện hữu cực kì hỗn loạn trong nhận thức của mỗi người. Thậm chí kẻ thù ác như ông Chính cũng mở miệng là nói đến *Nghiệp* và *nhân quả*, lấy hai đời vợ, được thăng chức một cách trình tự và nhanh chóng từ nhân viên kiểm lâm, Phó ty Lâm nghiệp, và cuối cùng là Phó chủ tịch thành phố. Cái “ta” của ông Chính nhớ lại quá khứ tội lỗi và tàn bạo tưởng đã chìm vào quên lãng nhưng lại bị ai đó đang cố tìm ra sự thật. Lá đơn nặc danh báo móc có thể không đưa ra được bằng chứng thuyết phục về cái chết của kiểm lâm Ngạc, “một mẩu tí ti bằng cái móng tay cũng không có” [6; 30], nhưng báo ứng đến ngay lập tức với con ông “Khi con trai ta phải tháo khớp chân, mắt nó cũng trở nên suy kém trầm trọng. Nó ca cẩm với ta là mỗi bên mắt luôn có một con rắn đen nhăm nhe thúc võ đồng tử của nó” [6; 34]. Cái chết của Bằng chính là nghiệp báo cho sự vị kỉ và tàn bạo của người cha với những tội lỗi mà ông ta gây ra lúc trẻ và cả sự loạn luân đến khốn khổ khốn nạn của một kẻ đức cao vọng trọng lúc về già với hai người con dâu. “Con cái chính là cái bóng tối của người lớn”, và ở *Một ví dụ xoàng*, Nguyễn Bình Phương đã không viết nhân quả vào kiếp sau mà buộc nhân vật phải gánh chịu luôn hậu quả mà mình gây ra ở kiếp này. Câu chuyện nhân quả tiếp nối như những vòng quay không bao giờ dừng lại.

Như vậy, có thể thấy, sử dụng kiểu *người kể chuyện khách* và *người kể chuyện vị kỉ* trong một “kết cấu lạ”, Nguyễn Bình Phương đã kiến tạo nên một sinh thể nghệ thuật độc đáo. Trong tiểu thuyết, *người kể chuyện khách* với vai *kép* và ngôi thứ ba cùng với *người kể chuyện vị kỉ* hiện hữu với diện mạo cực kì đa dạng ở ngôi thứ nhất gắn với từng nhân vật cụ thể, Nguyễn Bình Phương đã tạo nên một kết cấu như tấm lưới được đan dệt bởi vô số góc nhìn, soi chiếu lẫn nhau khiến tất cả đều lộ diện, không gì có thể che giấu. Nếu *người kể chuyện khách* với tâm thế lãnh đạm, thờ ơ cùng cái nhìn hạn tri có thể khách quan nhưng không nhận ra nhiều góc khuất của nhân vật thì “cái tôi” của mỗi *người kể chuyện vị kỉ* lại phô bày tất cả những gì đang được che đậy mà người “khách” không thể nhìn thấy. Sự kết hợp giữa hai kiểu người kể chuyện này trong vô số nhân dạng và điểm nhìn cụ thể, Nguyễn Bình Phương *trình hiện (showing)* ra một thế giới nhốn nháo, hỗn loạn và đầy bất an với đủ các cung bậc của nó. Có thể hình dung, nếu chỉ với *người kể chuyện khách* hay chỉ *người kể chuyện vị kỉ*, truyện sẽ hẫng hụt hoặc đầy định kiến. Nguyễn Bình Phương đã rất cao tay trong việc xử lí thủ pháp này, nhất là đối với việc sử dụng

vai kép. Trên thực tế, việc đa dạng hóa người kể chuyện đã xuất hiện trong nhiều tác phẩm trước đó như trong *Cơ hội của chúa* của Nguyễn Việt Hà, *Mẫu Thượng Ngàn*, *Hồ Quý Ly* của Nguyễn Xuân Khánh, hay *Đổi chiến* của Khuất Quang Thụy..., tuy nhiên, đến Nguyễn Bình Phương, chiến lược này thực sự tạo ra một bước đột phá khi nó được thực thi trong một cấu trúc rất đặc biệt. Nhà văn tưởng chừng dám lược bỏ người kể chuyện, “công cụ” cốt yếu nhất của tác giả, bằng hình thức thiết lập những câu chuyện qua thao tác gỡ các đoạn băng ghi âm.

3. Kết luận

Như thế, mỗi truyện kể bao giờ cũng có một kiểu người kể chuyện, và “người kể chuyện có hàng ngàn cách thức tạo ra sự khác biệt hay đồng nhất với tác giả” [4; 50], tuy nhiên, với Nguyễn Bình Phương, nhà văn đã kiến tạo một lối kể khác biệt bằng việc đa dạng hóa người kể chuyện. Trước hết, việc đa dạng hóa người kể chuyện thực thi hiệu quả *chiến lược kể* theo nguyên tắc đa thanh - một thủ pháp cách tân tuyệt vời của tiểu thuyết hiện đại mà nhà lí luận tiên phong M. Bakhtin đã phân tích một cách rất sâu sắc trong công trình *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết* [7]. Ở đó, số phận của tiến sĩ Sang và bản án tử hình vì buôn lậu bốn kg chè như một “ví dụ xoàng” về thân phận con người khi được nhìn và kể lại từ nhiều điểm nhìn khác nhau của người kể chuyện đã trở thành một hiện tượng điển hình về kiếp nhân sinh của con người ở một thời đoạn lịch sử với nhiều hệ quả đau đớn, nặng nề. Thứ hai, việc lựa chọn phương thức *đa ngôi kể* (ngôi thứ ba, ngôi thứ nhất, vai kép), *đa nhân cách* (từ trí thức, kẻ có địa vị đến những người lao động chân tay như phu đào huyệt, dẫn tù; từ đàn ông đến đàn bà, từ già tới trẻ), và *đa điểm nhìn* (gắn với từng kiểu người kể chuyện) đã biến *Một ví dụ xoàng* thành một bản hòa âm với đủ các cung bậc về một thế giới u ám, nhàu nát, nhập nhằng các chuẩn mực đạo đức. Ở đó, sự nhòe lẫn các giá trị đã biến thể giới truyện của Nguyễn Bình Phương thành một cõi người “méo mó, bầm dập” [3; 235]. Ở đó, ma lực của vàng, sự loạn luân trong các quan hệ tình dục và sự lãnh đạm hờ hững của tình người đã biến thể giới của những người đang sống trở thành những kiếp nạn. Quyền lực và mưu sinh đã làm loang lổ cõi người với quá nhiều gam màu u uất. Tuy nhiên, với chiến lược đa dạng hóa người kể chuyện này, chúng ta cũng vẫn rất khó định hình một tác giả hàm ẩn Nguyễn Bình Phương. Khoảng cách giữa nhà văn và người kể chuyện quá lớn. Chiến lược kể này không chỉ tạo nên một diện mạo phức tạp cho thế giới truyện kể mà nó còn ngăn chặn bất kì một sự “can thiệp” nào của tác giả đối với sự diễn giải của người đọc. Nhà văn không bày tỏ quan niệm một cách lộ liễu, không luận thuyết, và cũng không tuyên bố trực tiếp bất cứ mỹ cảm nghệ thuật, vì thế, điều Nguyễn Bình Phương đem đến chính là buộc đọc giả phải suy ngẫm và tự thức tỉnh.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1] CK Lan, (2021), “Một viễn cảnh về tự sự học hậu kinh điển và phương pháp tiếp cận của nó”. *Tạp chí Nghiên cứu Văn học*, ISSN 0494-6928, 11 (597), 39-57.
- [2] CK Lan, (2015), *Tác giả hàm ẩn trong Tự sự học tiểu thuyết*. NXB Văn học, Hà Nội.
- [3] Nhiều tác giả, (2023), *Nguyễn Bình Phương, những mê lộ nghệ thuật*. NXB Hội Nhà văn, Hà Nội.
- [4] CK Lan, (2019), *Ma thuật của truyện kể (Tự sự và những diễn giải văn học Việt Nam hiện đại)*. NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội.
- [5] Hoàng Phê, (2003), *Từ điển Tiếng Việt*, NXB Đà Nẵng.
- [6] NB Phương, (2021), *Một ví dụ xoàng*, NXB Hội Nhà văn, Hà Nội. NXB Hội Nhà văn, Hà Nội.