DIỄN NGÔN TÍNH DỤC VÀ SỰ KIẾN TẠO "CÁI ĐIÊN" TRONG *THOẠT KỲ THỦY* CỦA NGUYỄN BÌNH PHƯƠNG

DISCOURSES OF SEXUALITY AND THE CONSTRUCTION OF "MADNESS" IN NGUYỄN BÌNH PHƯƠNG'S *THOẠT KỲ THỦY*

Nguyễn Hoàng Anh*✉

Nhận bài: 17/04/2026; Nhận kết quả bình duyệt: 06/08/2026; Chấp nhận đăng: 30/08/2026
©2026 Trường Đại học Thăng Long

Tóm tắt

Bài viết khảo sát cách Thoạt kỳ thủy *của Nguyễn Bình Phương tổ chức những phát ngôn, cái nhìn và thực hành liên quan đến thân thể, dục vọng và sự định danh cái "điên". Thay vì xem tính dục là một vấn đề bản năng có sẵn trong nhân vật, nghiên cứu tiếp cận nó như một trường diễn ngôn: thân thể trở thành đối tượng bị gọi tên, bị nhìn, bị kể lại và bị gắn với các chuẩn mực về giới, hôn nhân, trinh tiết và sinh sản. Nghiên cứu tiếp cận Thoạt kỳ thủy từ việc đọc gần theo ba lớp: quan hệ phát ngôn - quyền lực; hình thức trình hiện ý thức; và sự lặp lại, dịch chuyển của các hình ảnh trăng, mắt, dao, yết hầu, lửa, máu. Kết quả cho thấy: thứ nhất, tri thức cộng đồng về tính dục được sản sinh qua lời đồn, lời trêu chọc, cái nhìn lén và những phán đoán gắn cơ thể nữ với trật tự hôn nhân; thứ hai, trong thế giới cảm giác phân mảnh của Tính, ham muốn không tạo thành một cốt truyện tình ái ổn định mà liên tục trượt sang từ vựng sát sinh và ký ức bạo lực; thứ ba, kết cấu đa tầng, sự chuyển dịch điểm nhìn và phần "phụ chú" vừa tái sử dụng các nhãn gọi kỳ thị, vừa làm bất*

Abstract

The article examines how Nguyễn Bình Phương's Thoạt kỳ thủy *organizes utterances, gazes, and practices related to the body, desire, and the construction of "madness." Rather than viewing sexuality as an innate phenomenon already present in the characters, the study approaches it as a discursive field: the body becomes an object of naming, observation, narration, and association with norms concerning gender, marriage, virginity, and reproduction. The study approaches* Thoạt kỳ thủy *through close reading on three levels: the relationship between utterance and power; modes of representing consciousness; and the repetition and displacement of the images of the moon, eyes, knife, throat, fire, and blood. The results show that: first, communal knowledge of sexuality is produced through rumors, teasing remarks, furtive gazes, and judgments that associate the female body with the normative order of marriage; second, within Tính's fragmented perceptual world, desire does not form a stable romantic plot but continually slips into the vocabulary of slaughter and memories of violence; third, the multilayered structure, shifts*

* Khoa Ngữ văn, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội; ✉ *nhoanganh231@gmail.com*

ổn quyền xác định ai là "bình thường". Bài viết đồng thời phân biệt quan hệ quyền lực vi mô với mô hình toàn cảnh, quyền lực sinh học và quyền lực mục tử, qua đó tránh biến khái niệm Foucault thành nhãn dán cho mọi chi tiết. Nghiên cứu là một nỗ lực nối phân tích diễn ngôn với phân tích tự sự để chỉ ra rằng "cái điên" trong tiểu thuyết không phải bản chất đồng nhất của một chủ thể, mà là kết quả luôn dang dở của định danh xã hội, kinh nghiệm bạo lực và thao tác nghệ thuật.

Từ khóa: *cái điên, diễn ngôn tính dục, Nguyễn Bình Phương, quyền lực vi mô, Thoạt kỳ thủy.*

in focalization, and the "supplementary notes" both reuse stigmatizing labels and destabilize the authority to determine who is "normal." The article also distinguishes micro-notes" both reuse stigmatizing labels and destabilize the authority to determine who is "normal." The article also distinguishes micro-relations of power from panopticism, biopower, and pastoral power, thereby avoiding the use of Foucauldian concepts as interpretive labels mechanically imposed on every textual detail. The study is an attempt to connect discourse analysis with narrative analysis in order to show that "madness" in the novel is not the homogeneous essence of a subject, but an always incomplete result of social categorization, experiences of violence, and narrative and artistic construction.

Keywords: *discourse of sexuality, madness, micro-relations of power, Nguyễn Bình Phương, Thoạt kỳ thủy*

1. GIỚI THIỆU

Trong văn xuôi Việt Nam đương đại, *Thoạt kỳ thủy* xuất hiện như hiện tượng riêng biệt bởi tiểu thuyết không trao cho người đọc một thế giới có thể quy về một điểm nhìn ổn định. Các mảnh đời ở Linh Sơn, ký ức chiến tranh, ham muốn sát sinh, sinh hoạt, tôn giáo, lời đồn và những giấc mơ chen vào nhau theo lối cắt dựng ngắn, nhiều khi không có quan hệ nhân quả hiển nhiên. Vì vậy, những biểu hiện tính dục trong tác phẩm không chỉ bị cô lập thành "cảnh nóng", cũng không được giải thích chỉ bằng tâm lý cá nhân mà chúng xuất hiện trong một mạng lưới nói - nhìn - định danh: một cơ thể bước vào tuổi dậy thì lập tức được đưa vào sự tính toán hôn nhân; một khoảnh khắc khỏa thân tồn tại chủ yếu dưới dạng lời đồn; một cái nhìn lén làm phát sinh sự xấu hổ; một câu nói về thai nghén phơi bày bất bình đẳng; còn ham muốn của Tính liên tục bị hút về phía yết hầu, dao, máu và tiếng kêu của vật bị giết.

Bài viết này không dùng "điên" như chẩn đoán y khoa và không suy đoán bệnh danh của Tính. Các biểu thức "điên", "thằng điên", "đám người điên" hay "thành thú" chỉ được giữ trong ngoặc kép khi đó là lời kể, lời nhân vật hoặc đối tượng của phân tích. Từ "cái điên" để chỉ quá trình về một khác biệt hành vi và cảm giác bị xã hội gọi tên, tách loại, kể

lại, đồng thời được hình thức tự sự làm cho vừa hiển hiện vừa bất định. Cách đặt vấn đề này làm nổi bật vấn đề căn bản của cách tiếp cận Foucault: không hỏi một phạm trù "thực chất là gì" trước khi khảo sát các thực hành đã làm cho phạm trù ấy có thể được nói tới như một đối tượng tri thức.

Các nghiên cứu về tiểu thuyết Việt Nam sau 1975 đã cung cấp bối cảnh quan trọng để nhận diện sự dịch chuyển từ cốt truyện tuyến tính và chủ thể nhất quán sang kiểu viết phân mảnh, đa giọng và hoài nghi đối với các đại tự sự (Nguyễn Thị Bình, 2012; Phùng Gia Thế, 2016). Với Nguyễn Bình Phương, hướng tiếp cận thi pháp huyền thoại đã chỉ ra vai trò của motif, không - thời gian và cấu trúc lặp trong việc tổ chức thế giới tiểu thuyết (Nguyễn Thị Trang, 2015). Những gợi ý ấy giúp thấy *Thoạt kỳ thủy* không phải bản ghi hiện thực làng quê theo nghĩa giản đơn. Tuy nhiên, nếu chỉ giải mã hệ biểu tượng hoặc quy sự đứt gãy vào mỹ học hậu hiện đại, người đọc vẫn có thể bỏ qua câu hỏi: ai có quyền gọi tên thân thể, dục vọng và cái bất thường; lời gọi tên được lưu thông bằng phương thức nào; và hình thức tự sự làm thay đổi hiệu lực của những lời ấy ra sao.

Ở bình diện quốc tế, Foucault đặt tính dục trong quan hệ quyền lực - tri thức, còn lịch sử cái điên của ông cho thấy ranh giới giữa lý trí và phi lý tính không phải một đường biên tự nhiên, bất biến (Foucault, 1988, 1990). Goffman (1963) phân tích sự kỳ thị như một quan hệ xã hội làm giảm giá trị của chủ thể thông qua nhãn gọi; Davis (1995) chỉ ra tính lịch sử của "chuẩn" và cơ chế buộc những cơ thể khác biệt phải được đo bằng một trung tâm bình thường; Hacking (2002, tr. 99 - 114) khảo sát cách các hệ phân loại không chỉ mô tả mà còn làm thay đổi những kiểu người có thể được nhận biết; Mitchell và Snyder (2000) cho thấy văn chương thường sử dụng khác biệt thân thể hoặc tinh thần như một công cụ cho cốt truyện. Các công trình này gợi một cảnh giác kép: cần phê phán cơ chế định danh, nhưng cũng phải xem văn bản nghệ thuật có thể tái sản xuất chính nhãn gọi mà nó dường như phơi bày. Bởi vậy, nghiên cứu về "cái điên" trong *Thoạt kỳ thủy* không thể dừng ở việc tuyên bố cộng đồng áp bức Tính; nó phải phân biệt lời cộng đồng, lời nhân vật, lời người kể, cấu trúc điểm nhìn và lập trường tổng thể mà tác phẩm tạo ra từ quan hệ giữa các tiếng nói ấy.

Khoảng trống của nghiên cứu nằm ở chỗ tính dục, bạo lực và sự định danh "điên" thường được khảo sát như những chủ đề song song, trong khi ở *Thoạt kỳ thủy* chúng được nối với nhau bằng chính kỹ thuật tự sự. Cùng một hình ảnh có thể đi qua ký ức chiến tranh của Hưng, trường cảm giác của Tính, lời phán xét của bà Liên, lời đồn của "xã" và hồ sơ giấc mơ ở phần cuối. Do đó, bài viết đặt ra ba câu hỏi:

(1) Tri thức về tính dục ở Linh Sơn được sản sinh và lưu thông qua những chủ thể phát ngôn, thực hành nhìn - nói và chuẩn mực nào?

(2) Cấu trúc tự sự phân mảnh biểu hiện quan hệ giữa dục vọng và bạo lực trong thế giới cảm giác của Tính như thế nào?

(3) Tiểu thuyết đồng thời tái tạo và làm bất ổn những cơ chế định danh thân thể, giới và "cái điên" ra sao?

Từ ba câu hỏi ấy, luận điểm trung tâm của bài viết là: *Thoạt kỳ thủy* không đặt một "bản năng tính dục của người điên" ở trung tâm; nó dựng một trường va chạm, trong đó lời đồn, cái nhìn, chuẩn mực giới, ký ức chiến tranh và thói quen sát sinh như trường biểu hiện cho ham muốn, còn kết cấu phân mảnh làm cho mọi phán quyết về chủ thể trở nên không toàn vẹn. Cách đọc này không phủ nhận bạo lực hay trách nhiệm cá nhân; trái lại, nó giới hạn phạm vi của giải thích diễn ngôn để tránh biến mọi hành vi thành sản phẩm thuần túy của ngôn ngữ.

2. PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU

2.1. Văn bản, phạm vi ngữ liệu và đơn vị phân tích

Ngữ liệu chính là tác phẩm *Thoạt kỳ thủy*, ấn bản Nhà xuất bản Hội Nhà văn năm 2004. Phạm vi khảo sát bao gồm truyện chính, các mốc thời gian, phần văn bản lồng ghép, mục "Phụ chú" và hồ sơ giấc mơ. Việc đọc sâu tác phẩm, đặc biệt phần phụ chú không chỉ bổ sung thông tin mà còn thay đổi cách quy thuộc tiếng nói và chủ thể giấc mơ; một hình ảnh nằm trong truyện của ông Phùng không thể được đồng nhất với lời người kể chính, và một giấc mơ chỉ được quy cho Tính hoặc Hiền khi văn bản ghi rõ chủ thể.

Đơn vị phân tích thứ nhất là các sự kiện diễn ngôn, được nhận diện khi một thân thể hoặc hành vi trở thành đối tượng của lời nói, lời đồn, lời trêu, lời cấm, lời khuyên, sự im lặng có tính đáp ứng hoặc một hành động nhìn. Mỗi sự kiện được ghi theo chủ thể phát ngôn/nhìn; vị thế quan hệ của chủ thể; đối tượng bị nói/bị nhìn; con đường lưu thông; và hậu quả đối với danh dự, khả năng hành động hoặc vị trí xã hội của nhân vật. Đơn vị thứ hai là phân đoạn trình hiện ý thức, gồm dòng liên tưởng, giấc mơ, cảm giác, lời độc thoại và những chuỗi hình ảnh không tuân theo cú pháp nhân quả thông thường. Đơn vị thứ ba là mạng lặp hình tượng, tập trung vào trăng, mắt, dao, yết hầu, lửa, máu, tiếng kêu và động tác liếm/cắn.

Dẫn chứng được lựa chọn theo hai tiêu chí: Thứ nhất, chi tiết phải trực tiếp tham gia vào việc nói, nhìn, đánh giá hoặc tác động lên thân thể và dục vọng. Thứ hai, dẫn chứng phải được đọc cùng ngữ cảnh trước - sau và vị trí tự sự của nó.

2.2. Khung lý thuyết

2.2.1. Diễn ngôn tính dục và quan hệ quyền lực vi mô

"Diễn ngôn" ở đây không đồng nghĩa với mọi lời nói về một đề tài. Trong *Khảo cổ học tri thức (The Archaeology of Knowledge)*, Foucault gọi diễn ngôn là *"những thực hành hình thành một cách có hệ thống chính những đối tượng mà chúng nói tới"* (Foucault, 1972, p. 49). Điểm quan trọng của định nghĩa là lời nói không chỉ phản ánh một đối tượng đã hoàn tất; qua phân loại, lặp lại, kiểm chứng và gắn hậu quả, nó tham gia tạo ra đối tượng như một điều có thể biết và quản lý. Bởi vậy, "diễn ngôn tính dục" trong nghiên cứu này là mạng thực hành làm cho cơ thể, khoái cảm, trinh tiết, hôn nhân và sinh sản trở thành đối tượng của tri thức và phán xét. Nó không phải tên gọi thay thế cho "ham muốn tình dục" và cũng không phủ nhận bình diện sinh học của cơ thể.

Foucault nhấn mạnh tính quan hệ của quyền lực bằng mệnh đề: *"Quyền lực ở khắp mọi nơi; không phải vì nó bao trùm tất cả, mà bởi vì nó đến từ khắp mọi nơi"* (Foucault, 1990, p. 93). Trong nghiên cứu này, quyền lực không chỉ nằm ở một thiết chế trung tâm mà có thể vận hành trong lời trêu, sự đồn đại và cách một chủ thể đoán trước cái nhìn của người khác. Tuy nhiên, quyền lực không đồng nghĩa với mọi tương tác và không xóa trách nhiệm của người hành động. Một cái nhìn trộm, một câu "vứt đi", hay một hành vi đe dọa trước hết phải được phân tích trong tình huống cụ thể; chỉ sau đó mới có thể đặt chúng vào mạng bất bình đẳng rộng hơn. Quan hệ quyền lực cũng không tuyệt đối đóng kín, bởi *"Ở đâu có quyền lực, ở đó có sự kháng cự"* (Foucault, 1990, p. 95): né tránh, im lặng, che chở, nhìn ngược, lựa chọn không tố giác hoặc một cử chỉ thân mật đều có thể làm lệch quỹ đạo của sự kiểm soát, dù không nhất thiết giải phóng chủ thể hoàn toàn.

2.2.2. Phân loại các cơ chế quyền lực trong khung lí thuyết Foucault

Để tránh dùng khái niệm như những nhãn có thể thay thế nhau, nghiên cứu đặt ra bốn ranh giới. Thứ nhất, quyền lực kỷ luật tổ chức cơ thể trong không gian, thời gian, thao tác và kiểm tra; còn mô hình toàn cảnh là một cơ chế đặc thù tạo ra khả năng bị quan sát thường trực và bất đối xứng. Hai vấn đề *"Tính khả kiến là một cái bẫy"* (Foucault, 1995, p. 200) và *"một trạng thái ý thức về sự khả kiến thường trực, bảo đảm sự vận hành tự động của quyền lực"* (p. 201) chỉ có giá trị khi văn bản cho thấy tính liên tục và sự bất đối xứng. Linh Sơn có lời đồn và nhiều cái nhìn, nhưng không có một tháp quan sát duy nhất, một sự phân bố kiểu phòng giam hay bằng chứng rằng mọi nhân vật luôn tự điều chỉnh vì một người quan sát vô hình. Vì vậy, bài viết dùng khái niệm kiểm soát xã hội

phân tán và chính trị vi mô của cái nhìn, chỉ viện dẫn toàn cảnh như một giới hạn so sánh chứ không đồng nhất làng với Panopticon.[1]

Thứ hai, quyền lực sinh học theo nghĩa gắn chặt với việc quản trị sự sống ở cấp cơ thể loài và dân số: sinh suất, tử suất, sức khỏe, tuổi thọ, phân bố dân cư (Foucault, 1990, pp. 139 - 145). Một người đàn ông nói "vứt đi" trước khả năng mang thai chưa đủ cấu thành một cơ chế quyền lực sinh - chính trị. Chi tiết ấy có thể phơi bày quyền quyết định mang tính giới ở cấp vi mô, nhưng không nâng thành chính sách dân số thu nhỏ.

Thứ ba, quyền lực mục tử là hình thức quyền lực vừa cá thể hóa vừa hướng tới cứu rỗi, đòi biết đời sống bên trong và dẫn dắt hành vi của từng người (Foucault, 1982, pp. 782 - 783). Sự xuất hiện của thánh giá hoặc một câu "Chúa không cho phép" không tự động chứng minh có quyền lực mục tử; cần có quan hệ hướng dẫn - vâng phục, tri thức về nội tâm và mục tiêu cứu rỗi tương đối. Trong *Thoạt kỳ thủy*, ngôn ngữ tôn giáo chỉ được phân tích như một nguồn từ vựng đạo lý cạnh tranh với các tiếng nói khác.

Thứ tư, lịch sử sự loại trừ cái điên của Foucault không phải sơ đồ để đồng nhất mọi hành vi cô lập với "đại giam hãm" ở châu Âu cận đại. Khi "xã" cấm người khác thăm Tính, ta có thể nhận diện một thao tác hành chính làm giảm tiếp xúc và tiếng nói của nhân vật; nhưng sự tương đồng chức năng không xóa khác biệt lịch sử, thiết chế và văn hóa. Nghiên cứu vì thế dùng Foucault để đặt câu hỏi về đường biên bình thường/bất thường, chứ không tuyên bố Linh Sơn lặp lại nguyên vẹn lịch sử bệnh viện tâm thần ở phương Tây.

2.2.3. Điểm nhìn tự sự và cấu trúc của diễn ngôn

Phân tích diễn ngôn được kết hợp với tự sự học vì một phát ngôn văn học luôn được trung giới. Theo phân biệt kinh điển của Genette (1980, pp. 186 - 189), câu hỏi "ai nói?" không trùng với "ai thấy/tri nhận?". Một người kể dị sự có thể thuật lại ở ngôi thứ ba nhưng tạm thời đặt trường nhìn vào Tính, Hiền hoặc Hưng; do đó, hình ảnh "ngon", "thơm", "vàng như trăng" không mặc nhiên được xem là đánh giá của người kể hay tác giả. Cohn (1978) cũng cho thấy ý thức nhân vật có thể được trình hiện bằng nhiều cấp độ trung giới, từ lời kể về nội tâm đến độc thoại và liên tưởng gần như trực tiếp. Bài viết chú ý các chỉ dấu chuyển điểm nhìn, cú pháp câu ngắn, phép đặt cạnh, lặp lại và hồ sơ giấc mơ để xác định mức độ quy thuộc của từng hình ảnh.

Đồng thời, tiểu thuyết là một trường đa giọng: lời cán bộ xã, lời người nhà, lời những người bị gọi là "điên", lời của ông Phùng trong văn bản lồng ghép và tiếng kể

[1] Panopticon là một mô hình kiến trúc nhà tù do nhà triết học người Anh Jeremy Bentham đề xuất vào thế kỷ 18, cho phép một người canh gác ở tháp trung tâm quan sát toàn bộ tù nhân xung quanh mà họ không thể biết mình có đang bị theo dõi hay không.

không có cùng thẩm quyền. Theo gợi ý về tính đa thanh và dị ngôn của Bakhtin (1981), lập trường của tác phẩm được tìm trong quan hệ tổ chức giữa các giọng, không bị giản lược vào một câu đơn lẻ. Lời bà Liên trong tình huống sợ hãi "Nó thành thú mất" đã chỉ ra hiệu lực định danh của câu nói, thay vì dùng "thú tính" như thuật ngữ miêu tả Tính.

2.3. Quy trình phân tích và kiểm chứng

Nghiên cứu được tiến hành qua bốn bước. Bước một, toàn văn được đọc theo thứ tự trang và lập bảng sự kiện gồm chủ thể nói/nhìn, đối tượng, nội dung, kênh lưu thông và hậu quả. Bước hai, các sự kiện được nhóm theo ba trục: cơ thể nữ và chuẩn mực hôn nhân; cái nhìn/lời đồn; dục vọng - bạo lực trong thế giới cảm giác của Tính. Bước ba, mỗi nhóm được đối chiếu với hình thức tự sự: ai kể, điểm nhìn ở đâu, câu nói thuộc nhân vật nào, hình ảnh có lặp ở phần phụ chú hay giấc mơ không. Bước bốn, giả thuyết được kiểm tra bằng các trường hợp phản chứng hoặc ngoại lệ, đặc biệt là hành động chủ động của Hiền, sự bất định của câu "mất trinh", cái nhìn ngược ở cảnh kết và những bạo lực không thể quy hết cho diễn ngôn. Mọi trích dẫn trực tiếp từ tiểu thuyết *Thoạt Kỳ Thuỷ* trong bài được trích từ ấn bản của Nguyễn Bình Phương (2004), Nhà xuất bản Hội Nhà văn.

3. KẾT QUẢ VÀ THẢO LUẬN

3.1. Từ cơ thể sinh học đến "sự thật" cộng đồng: kinh nguyệt, hôn nhân, trinh tiết và sinh sản

Một trong những cơ chế của diễn ngôn tính dục ở Linh Sơn là tốc độ chuyển đổi từ biến đổi cơ thể sang ý nghĩa xã hội. Hiền nhìn con rắn cạp nong, chóng mặt rồi khóc; cô Nhai không hỏi tiếp về nỗi sợ mà lập tức giải thích: "Mày bị hành kinh rồi" (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 27). Ngay sau đó, thông tin được ông Bồi đưa vào một tính toán hôn nhân: "Con Hiền đã có kinh, đến lúc phải đánh tiếng hỏi cho mày" (tr. 27). Chuỗi cảnh chỉ dài vài dòng nhưng chứa đủ các khâu của một sự kiện diễn ngôn. Cảm giác riêng của Hiền bị người khác gọi tên; dấu hiệu sinh học được chuyển thành tri thức công cộng; và tri thức ấy lập tức làm cơ sở cho việc sắp đặt tương lai của cô trong quan hệ với Vinh. Điều được sản xuất ở đây không phải kinh nguyệt - một quá trình sinh lý mà là ý nghĩa xã hội của nó: cơ thể đã "đến lúc" bước vào hôn nhân.

Cần phân biệt ba vị thế tiếng nói: Hiền khóc và chạy, nghĩa là phản ứng thân thể của cô chưa tạo thành một lời tự thuật, cô Nhai phát ngôn như người giải mã cơ thể, ông Bồi nói từ vị thế người cha đang dự tính hôn sự cho con trai. Không có một "cộng đồng" trừu tượng nói đồng thanh; diễn ngôn được hình thành bởi sự tiếp nối của các phát ngôn cụ thể, mỗi phát ngôn gắn với giới, tuổi và quyền quan hệ khác nhau, chính sự tiếp nối làm

biến một sự kiện riêng thành căn cứ hành động. Qua đó, tiểu thuyết cho thấy cơ thể nữ không chỉ bị nhìn như cơ thể sinh học mà bị đọc như một lịch biểu xã hội.

Câu "Ba năm sau, Hiền lấy chồng mới biết mình bị mất trinh. Không hiểu từ khi nào" (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 34) đòi hỏi một cách đọc đặc biệt thận trọng. Văn bản không kể một quan hệ tình dục trước hôn nhân, không xác định tác nhân, cũng không miêu tả hình thức kiểm tra của người chồng. Động từ "biết" xuất hiện cùng mệnh đề "không hiểu từ khi nào", tạo ra một điểm mù về sự kiện. Vì vậy, sẽ là vượt quá nếu khẳng định Hiền đã bị ai đó xâm hại, đã quan hệ tự nguyện, hoặc "sự thật" được người chồng kiểm chứng trong đêm tân hôn. Điều có thể khẳng định là người kể đặt một nhãn văn hóa - "mất trinh" lên một khoảng trống nguyên nhân. Sự thiếu vắng căn nguyên khiến "trinh tiết" hiện ra không như dữ kiện tự minh bạch của cơ thể mà như một cách diễn giải có hiệu lực dù không thể truy nguyên.

Ở đây, diễn ngôn không nhất thiết vận hành qua một cuộc thẩm vấn hữu hình, nó nằm trong từ vựng mà nhân vật và người kể có sẵn để mô tả tình trạng của Hiền. Cụm "bị mất" còn làm mờ chủ thể hành động: Hiền ở vị trí của người chịu một biến cố, trong khi nguồn gây ra biến cố bị xóa, cấu trúc ấy vừa tái hiện sự bất bình đẳng, vừa để lộ sự bất khả quyết: xã hội có một tên gọi chắc chắn cho điều mà truyện không cung cấp một nguyên nhân chắc chắn. Nói cách khác, văn bản không chứng minh "chân lý" của trinh tiết; nó trình bày hiệu lực của một lối gọi tên trong điều kiện thiếu chứng cứ. Chính khoảng trống này làm suy yếu mọi cách đọc muốn biến Hiền thành hồ sơ đạo đức hoàn chỉnh.

Cảnh Hưng và Thương mở ra một bình diện khác. Trước câu hỏi của Thương "lỡ có con thì sao", Hưng trả lời: "vứt đi" (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 60). Câu đáp biến khả năng mang thai thành vật có thể loại bỏ và dồn quyền quyết định vào người đàn ông đang ở thế áp đảo. Không có chính sách, thống kê, thiết chế y tế hay quản trị dân số; chỉ có một phát ngôn cá nhân cho thấy sự vô trách nhiệm và bạo lực giới trong quan hệ thân mật. Hưng định nghĩa hậu quả trên cơ thể Thương như một vật cản của mình, đồng thời dùng lời nói để thu hẹp không gian lựa chọn của cô. Khi Hưng cáu và dùng hình ảnh "mọc nanh cắn", ngôn ngữ của thân mật bị thay bằng ngôn ngữ tấn công. Tính dục không tách khỏi bạo lực, nhưng bạo lực ở đây trước hết thuộc quan hệ giữa hai nhân vật, không phải một chương trình quản trị sự sống của toàn cộng đồng.

Cảnh bà Liên và chú Mười còn cho thấy tính dục không thể quy về mô hình đàn ông nhìn hay phụ nữ hoàn toàn bất động. Khi chú Mười ôm và đặt bà Liên xuống nền, bà nói: "Khỉ ạ, nhỡ người ta thấy!" (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 80). Nỗi lo của bà hướng ra cửa: khoái cảm và sự đồng thuận lẫn lộn với nguy cơ bị phát hiện. Đây là dấu hiệu của

một cái nhìn xã hội đã được dự liệu, nhưng không phải bằng chứng về một người quan sát thường trực. Quan trọng hơn, khi bắt gặp cảnh ấy, Hiền không tố giác, cô ngăn bố về nhà, rồi ôm vai mẹ và nói: "Trông mẹ trẻ ra đây này" (tr. 80). Hành động của Hiền làm đứt chuỗi nhìn - nói - bêu riếu: cô đã thấy nhưng lựa chọn không biến điều thấy thành lời buộc tội.

Khoảnh khắc này là một đối chứng cần thiết với giả thuyết cho rằng mọi cái nhìn ở Linh Sơn đều tự động sản xuất kỷ luật. Cùng một vị trí nhân chứng có thể dẫn đến hai quỹ đạo: lời đồn làm tăng tổn thương, hoặc im lặng có chủ ý bảo vệ người bị nhìn. Sự im lặng của Hiền không nhất thiết là tự do tuyệt đối mà nó còn gắn với quan hệ mẹ con và trật tự gia đình, nhưng vẫn là một cách sử dụng năng lực hành động. Qua đó, tiểu thuyết cho thấy quyền lực lan tỏa mà không toàn năng; chủ thể có thể chuyển hướng thông tin, trì hoãn phán xét và giữ một phần đời sống khỏi lưu thông công cộng.

Nhìn chung, chuỗi kinh nguyệt - hôn nhân - trinh tiết - mang thai cho thấy "sự thật" về cơ thể được hình thành ở nhiều cấp. Kinh nguyệt bị xã hội hóa thành tín hiệu kết hôn; "mất trinh" là một nhãn chắc giọng đặt lên khoảng trống nguyên nhân; khả năng mang thai bị Hưng vật hóa trong một quan hệ bất bình đẳng; còn quan hệ ngoài hôn nhân của bà Liên bị bao phủ bởi nỗi sợ bị thấy nhưng cũng được Hiền giữ lại khỏi lời đồn. Vì vậy, diễn ngôn tính dục ở Linh Sơn không phải một cỗ máy đồng nhất. Nó là trường tranh chấp giữa gọi tên và không nói, giữa công khai và che chở, giữa quyền quyết định của người khác và những cử chỉ nhỏ giữ lại chủ quyền thân thể.

3.2. Lời đồn, cái nhìn và thân thể nữ: một chính trị vi mô của khả năng bị thấy

Sự kiện được gọi là "Hiền cởi truồng" cho thấy rõ sự khác nhau giữa biến cố thân thể và biến cố diễn ngôn. Tác phẩm không xây dựng một cảnh khỏa thân đầy đủ để người đọc trực tiếp quan sát, thay vào đó, lời Hưng "Chỉ nhìn một tý cho vui thôi!" được nối với câu kể: "Xã đồn ầm lên chuyện Hiền cởi truồng" (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 47). Động từ "đồn" và trạng ngữ "ầm lên" làm cho hình thức lưu thông trở thành trung tâm. Điều cộng đồng sở hữu không phải thân thể Hiền mà là một câu chuyện về thân thể ấy; song chính câu chuyện có thể gây tổn thương, vì nó biến một người cụ thể thành đề tài chung và đặt gia đình cô vào thế phải "chống đỡ".

Cụm "xã đồn" không nên được đọc như tiếng nói thống nhất của toàn bộ dân làng. Nó là một lối tổng thuật làm mờ từng người phát ngôn, nhờ đó lời đồn dường như không có tác giả nhưng lại có hiệu lực tập thể. Hưng là người nhìn, giảm nhẹ hành vi bằng "một tý" và "cho vui"; lời biện hộ ấy tách khoái cảm của kẻ nhìn khỏi hậu quả đối với người bị nhìn. Sau đó, cộng đồng tiếp nhận câu chuyện ở dạng dễ nhớ nhất rằng "Hiền cởi truồng",

khiến hành động nhìn của Hưng lùi vào nền, còn trạng thái cơ thể của Hiền trở thành nhãn nổi bật. Cấu trúc ngữ pháp và cấu trúc lưu thông cùng thực hiện một dịch chuyển trách nhiệm: người phụ nữ bị biến thành nội dung của sự cố, trong khi người chiếm đoạt bằng mắt có thể kể mình như kẻ chỉ "vui".

Cảnh Vinh nấp sau cây duối đã cụ thể hóa bất đối xứng ấy. Hiền "ngó trước ngó sau không thấy ai" rồi ngồi xuống đi tiểu; cô bất ngờ gặp "thằng Vinh đang nấp sau cây duối, nhìn" (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 59). Phản ứng "đỏ văng mặt, kéo quần, đi như chạy" cho thấy xấu hổ không phát sinh từ hành vi bài tiết tự thân mà từ việc không gian tưởng là riêng tư bị xâm nhập. Vinh có ưu thế vì thấy mà không bị thấy trước; cái nhìn của anh ta chiếm đoạt một khoảnh khắc Hiền không chủ động trình hiện cơ thể.

Tuy vậy, người kể không trao cho Vinh một vị thế làm chủ hoàn toàn. Sau khi Hiền bỏ đi, Vinh "cúi đầu hít hít đám cỏ ướt, mặt dại hẳn" (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 59). Câu văn không biện hộ cho hành vi nhìn trộm, nhưng nó làm biến dạng hình ảnh chủ thể nam: Vinh cũng bị ham muốn bắt giữ, mất tư thế bình thường và trở thành đối tượng của cái nhìn trần thuật. Nói cách khác, tiểu thuyết vừa phơi ra bất bình đẳng của cảnh nhìn, vừa từ chối lý tưởng hóa kẻ nhìn như trung tâm có chủ quyền. Cái nhìn tạo quyền lực cục bộ nhưng đồng thời làm lộ sự lệ thuộc và lố bịch của người sử dụng nó.

Lời trêu "Hôm nọ thằng Bình thấy nó đái!" chứng minh cách một cái nhìn riêng được tái chế thành nhục mạ công cộng (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 64). Hiền "chín người" và dúi mặt vào vai mẹ; thông tin đã tách khỏi cảnh ban đầu, đổi người nhìn từ Vinh sang Bình trong lời trêu, và vẫn giữ nguyên chức năng làm xấu hổ. Sự sai lệch tên người không làm lời đồn yếu đi; ngược lại, nó cho thấy "sự thật" cộng đồng không cần trung thành với biến cố. Điều quan trọng là một công thức có thể lặp: có người đàn ông đã thấy Hiền trong tư thế riêng tư. Cơ thể nữ trở thành kho lưu trữ danh dự mà bất cứ mẩu chuyện nào cũng có thể xâm nhập.

Những cảnh này có nét gần với phân tích của Foucault về tính hữu hiệu của khả năng bị thấy, nhưng chưa đủ để gọi Linh Sơn là một Panopticon. Không có trung tâm quan sát thống nhất; Hiền đôi khi kiểm tra xung quanh, đôi khi bị bất ngờ, đôi khi nhìn lại và đôi khi chủ động che chở người khác. Ở đấy cơ chế kiểm soát xã hội phân tán với nhiều con mắt không phối hợp thành hệ thống vẫn có thể nối với nhau qua lời kể. Hiệu lực không đến từ sự quan sát liên tục mà từ khả năng một khoảnh khắc ngẫu nhiên bị rút khỏi ngữ cảnh, lặp lại và gắn vào danh dự. Khác với toàn cảnh, nơi tù nhân phải giả định mình luôn bị nhìn, ở đây nhân vật thường chỉ nhận ra cái nhìn sau khi không gian riêng tư đã bị phá vỡ.

Mô-típ "Mắt chó vàng như trăng" (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 16) vì thế không bị khóa vào một nghĩa duy nhất là giám sát của làng xã. Trong trường cảm giác của Tính, mắt chó, trăng, lửa, dao và tiếng kêu xuất hiện bằng lối đặt cạnh, tạo một nút ám ảnh hơn là sơ đồ thiết chế. Mắt chó có thể gợi sự canh chừng, nhưng màu vàng và sự lặp lại còn nối nó với trạng thái mê sảng, với nhịp trăng, với khoái cảm và nỗi sợ. Nếu biến biểu tượng thành minh họa thẳng cho toàn cảnh, người đọc sẽ bỏ mất tính đa trị và cách nó biến đổi khi đi qua những chủ thể khác nhau.

Sự khác biệt giữa các cái nhìn bộc lộ rõ ở cảnh kết khi Tính xộc vào chỗ Hiền đang tắm; Hiền không có quần áo, nhưng người kể không chỉ đặt cô vào vị trí bị nhìn. Trái lại, mắt Hiền hướng vào chồng, "nửa ngạc nhiên, nửa dửng dưng, nửa kính sợ, lại nửa khinh bỉ" (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 93). Cụm bốn trạng thái phá vỡ mọi phán đoán đơn tuyến. Hiền vừa là cơ thể bị bắt gặp, vừa là chủ thể nhìn và đánh giá; Tính mới là người "bấn loạn", che mặt rồi quay dao vào cổ mình. Cảnh này đảo chiều cấu trúc nhìn trộm: sự trần truồng không tự động tước năng lực nhìn của phụ nữ, và cái nhìn nữ không thuần nhất thành yêu thương hay sợ hãi.

Đảo chiều ấy cũng buộc phải đọc lại các cảnh trước khi Hiền không chỉ là bề mặt để diễn ngôn đàn ông viết lên. Cô biết né tránh, nổi giận, tìm Tính, trao xôi, bảo vệ mẹ, chủ động chạm và có khả năng nhìn người khác bằng một phán xét phức hợp. Nhưng năng lực hành động của cô diễn ra trong những điều kiện chật hẹp; nó thường mang hình thức ứng biến hơn là quyền tự quyết bền vững. Nói Hiền là chủ thể hành động không có nghĩa phủ nhận tổn thương; ngược lại, việc này giúp tránh biến nạn nhân thành một cơ thể hoàn toàn im lặng, qua đó vô tình lặp lại sự tước quyền mà bài viết muốn phê phán.

Do đó, "thân thể nữ" trong *Thoạt kỳ thủy* không phải một biểu tượng duy nhất. Nó là nơi các chuẩn mực hôn nhân, lời đồn, ham muốn, sự xấu hổ tranh chấp nhau. Cái nhìn có thể xâm phạm, nhưng cũng có thể bị nhìn ngược; việc thấy có thể dẫn tới bêu riếu, nhưng cũng có thể dẫn tới che chở. Chính các ngã rẽ này cho thấy quyền lực không phải dòng chảy một chiều từ "đàn ông" đến "phụ nữ", dù bất bình đẳng giới là điều hiển nhiên. Tiểu thuyết tạo ra một vi chính trị của khả năng bị thấy, trong đó ý nghĩa của cái nhìn phụ thuộc vào vị thế, cách kể lại và lựa chọn có hay không biến cái thấy thành lời công cộng.

3.3. Dục vọng, sát sinh và thế giới cảm giác phân mảnh của Tính

Nếu các cảnh về Hiền cho thấy cơ thể bị xã hội hóa qua lời nói và cái nhìn, thì các đoạn gần điểm nhìn Tính cho thấy dục vọng không được tổ chức thành một đối tượng tình yêu ổn định. Nó liên tục chuyển địa chỉ: từ ngực sang cổ, từ da thịt sang đá, từ thân thể người sang cổ lợn, từ cái nhìn sang mùi thơm của dao. Sự chuyển dịch này không nên

được gọi là "bản năng thú tính" của một "kẻ điên". Cách gọi ấy lặp lại phán xét của nhân vật và biến một cấu trúc nghệ thuật phức tạp thành bản chất sinh học. Hơn nữa, nên đặt vấn đề rằng văn bản đã đặt những vật liệu cảm giác nào cạnh nhau, chúng đến từ những kinh nghiệm xã hội nào, và ai là người gọi Tính bằng các nhãn hạ thấp?

Ở bãi đá, Tính "nhìn chăm chăm vào yết hầu vợ", nói "Trông ngon quá!" rồi chỉ vào cổ Hiền (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 57). Ngay sau đó, dòng cảm giác mở rộng: "Bao nhiêu là yết hầu. Họ phơi ra nhiều quá" (tr. 57). Từ "ngon" chồng hai trường nghĩa ăn và ham muốn, còn yết hầu là nơi dễ bị tổn thương nhất của sự sống. Tuy nhiên, đây không phải tuyên bố của người kể về bản chất Hiền; nó là cách đối tượng xuất hiện trong trường tri giác của Tính. Khi bà Liên lẩm nhẩm "Nó thành thú mất!" (tr. 57), câu nói thực hiện một thao tác định danh: sự khác biệt trong ham muốn bị dịch thành ranh giới người/thú. Phân tích phải giữ khoảng cách giữa hai lớp: hình ảnh yết hầu thuộc thế giới cảm giác được tự sự trung giới qua Tính; "thành thú" là phán xét sợ hãi của bà Liên.

Sự ám ảnh yết hầu có nền vật chất trong đời sống Linh Sơn. Chọc tiết lợn, cắt cổ, làm thịt và nhận biết vết dao là những thao tác hiện diện trong sinh hoạt thường ngày; ký ức chiến tranh của Hưng cũng được kể bằng từ vựng cơ thể. Khi Hưng tả lửa đốt trại tù binh "cao như cái lưỡi, liếm từ bẹn đổ lên" (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 20), bạo lực được dục tính hóa ngay trong lời kể của người cựu binh. Câu văn không phải mô tả trung tính của người kể và càng không phải quan điểm của Nguyễn Bình Phương về chiến tranh. Nó cho thấy Hưng nhớ và trình diễn bạo lực qua một so sánh khoái cảm; Tính nghe, nhìn, rồi mang những mảnh lưỡi - lửa - bẹn vào trường liên tưởng của mình. Bởi vậy, dục vọng và bạo lực gặp nhau không chỉ "trong đầu Tính"; chúng đã gặp trong ngôn ngữ mà môi trường quanh anh cung cấp.

Điều này không có nghĩa cộng đồng trực tiếp "gây ra" mọi hành vi của Tính. Tiểu thuyết không đưa ra một chuỗi nhân quả đủ để quy trách nhiệm tập thể theo lối đơn giản. Song văn bản cho thấy Tính không sáng tạo ám ảnh từ khoảng không: anh sống giữa tiếng kể giết chóc, dao chọc tiết, xác động vật, rượu, đập đá, lời chửi và những câu chuyện cắn cổ. Môi trường ấy cung cấp một kho hình ảnh, còn hình thức ý thức phân mảnh làm các hình ảnh rời khỏi ngữ cảnh ban đầu và kết nối bằng màu, mùi, vị, hình dáng. "Yết hầu" vì thế vừa là bộ phận thân thể, vừa là điểm nối của ăn, ham muốn và cái chết.

Cảnh trong lán đá là thử thách lớn đối với mọi cách đọc một chiều. Hiền hỏi han, nói "Em thương anh lắm", rồi "cầm tay chồng đặt lên ngực mình" (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 65). Cử chỉ này xác nhận cô chủ động tìm một hình thức gần gũi; nhưng Tính

"chụm các ngón lại thành hình con dao nhọn chạm vào cổ vợ" (tr. 65). Hai người sử dụng hai mã cảm giác không gặp nhau: Hiền đề nghị tiếp xúc tình cảm qua ngực, Tính dịch tiếp xúc thành hình dao và yết hầu. Khi Hiền "cà mạnh ngực vào tảng đá" đến sây sướt, rớm máu, rồi Tính nếm máu và "mặt bừng sáng" (tr. 65), cảnh tượng ấy không giản lược thành Hiền thụ động bị hành hung; cũng không ca ngợi đó là tự do dục tính. Đó là một năng lực hành động bị bẻ cong trong tình thế tuyệt vọng: Hiền tự làm tổn thương mình để chuyển sự thân mật sang thứ ngôn ngữ cảm giác mà Tính có vẻ nhận được - máu.

Văn bản không nói Hiền có ý thức "giao tiếp bằng máu", nên đó chỉ là suy luận từ trình tự hành động, không phải động cơ được xác nhận. Điều chắc chắn hơn là cảnh kể một thất bại của tương giao: lời "thương" không được đáp bằng lời; cái chạm vào ngực bị biến thành dao; và sự sáng lên trên mặt Tính chỉ xuất hiện sau khi máu hiện ra. Tính dục ở đây không phải bản năng giải phóng mà là một kênh giao tiếp bị nhiễm sâu bởi kinh nghiệm gây thương tích. Bạo lực không đứng đối diện khoái cảm; nó trở thành điều kiện để khoái cảm được nhận biết.

Phần "Phụ chú" giúp xác nhận rằng các liên kết ấy là nguyên tắc tổ chức thế giới mơ của Tính chứ không chỉ là suy diễn từ một cảnh. Dưới nhan đề rõ ràng "Giấc mơ của Tính", văn bản kể: "Một con dao chọc tiết lợn lơ lửng giữa trời. Con dao tỏa mùi thơm lựng" (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 97). Dao không chỉ được nhìn; nó có mùi hấp dẫn. Ở giấc mơ khác, ông Điện xọc dao vào cổ lợn, con lợn hóa thành ông Khoa, và Tính "vỗ tay cười" (tr. 96 - 97). Các biến hình lợn/người, dao/thánh giá, cổ/miệng không tuân theo logic hiện thực nhưng nhất quán ở logic cảm giác: vật giết mổ trở nên thơm, sinh vật đổi loài, cái thiêng bị kéo vào động tác liếm. Dục vọng không có một đối tượng cố định; nó vận hành như cường độ gắn với màu, mùi, vị và chuyển động. Việc phần phụ chú ghi chủ thể giấc mơ đặc biệt quan trọng về phương pháp, những đoạn trong truyện chính có thể chuyển điểm nhìn nhanh hoặc không đánh dấu rạch ròi, còn mục "Giấc mơ của Tính" và "Giấc mơ của Hiền" cung cấp một chỉ dẫn quy thuộc tương đối chắc. Do đó, bài viết chỉ dùng những giấc mơ được văn bản gắn tên để lập luận về thế giới mơ của từng nhân vật; các hình ảnh mơ hồ khác không tự ý chuyển cho Tính chỉ vì chúng có bọ ngựa, máu hoặc cắn xé.

Mô-típ "Mắt chó vàng như trăng" cũng hoạt động theo nguyên tắc lặp - biến dạng. Câu ngắn chen giữa dao xọc cổ lợn, lửa vụt và những mảnh ký ức. Khi trở lại ở những vị trí khác, nó không kể thêm một sự kiện mà tạo nhịp ám ảnh. Mắt, trăng và màu vàng kết dính các tầng thời gian; nhờ lặp lại, câu nói vừa giống tiếng vọng từ bên ngoài vừa giống nhịp tự kích thích của ý thức. Không nên quyết định dứt khoát rằng mắt chó "tượng

trưng" cho giám sát, trăng "tượng trưng cho" tính dục, còn lửa "tượng trưng cho" bạo lực, mà giá trị của chuỗi nằm ở khả năng các nghĩa xâm nhập nhau: bị nhìn và ham nhìn, sợ hãi và hấp dẫn, sát sinh và khoái cảm không còn ranh giới ổn định.

Cảnh Tính vuốt ve yết hầu Hưng khi Hưng mê sảng (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 65) tiếp tục làm rối đường phân giới đối tượng dục vọng. Yết hầu không chỉ gắn với Hiền hay thân thể nữ; nó xuất hiện trên cơ thể Hưng, điều đó bác bỏ cách đọc đơn giản coi ám ảnh của Tính là dục vọng dị tính bị bệnh lý hóa. Văn bản tổ chức một ham muốn tiền định danh hướng vào điểm mong manh của sự sống hơn là một giới tính cố định. Nói cách khác, yết hầu là hình dạng cảm giác trước khi là dấu hiệu nhận dạng giới, nhận xét không nhằm gắn một xu hướng tính dục mới cho Tính.

Kết thúc tiểu thuyết, Tính không dùng dao cắt cổ Hiền dù anh bắt gặp cô khỏa thân. Anh "quặt đầu dao, ấn mạnh vào cổ mình"; máu trào ra, Tính vuốt dòng máu rồi "cười khoái trá" (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 93). Hành động tự hủy làm hoàn tất đường chuyển của yết hầu: từ cổ lợn, cổ người khác và cổ trong mơ về chính cổ Tính. Khoái cảm không còn gắn với quyền kiểm soát một nạn nhân bên ngoài mà quay vào thân thể chủ thể. Điều này không xóa nguy cơ mà Hiền từng cảm thấy, song nó làm cho lời "Nó thành thú mất!" trở nên không đủ: hành vi cuối cùng không xác nhận một con thú săn mồi mà cho thấy chủ thể vừa là tác nhân vừa là vật chịu bạo lực.

Vì vậy, quan hệ dục vọng - bạo lực ở Tính nên được gọi là sự kết chuỗi do hình thức tự sự kiến tạo, không phải chẩn đoán bệnh học và không phải luật nhân quả. Tiểu thuyết đặt các mảnh lửa, lưỡi, bẹn, dao, yết hầu, máu, trăng cạnh nhau; sự lặp lại khiến chúng có khả năng thay thế và kích hoạt lẫn nhau. Ký ức chiến tranh, sát sinh và quan hệ gia đình là nguồn vật liệu; cấu trúc ý thức phân mảnh là phương thức tổ chức; còn lời định danh của cộng đồng là một tầng phản ứng. Ba tầng này giao nhau nhưng không đồng nhất và chính việc giữ chúng tách biệt cho phép phân tích sâu mà không biến Foucault, phân tâm học hay bệnh danh thành lời giải duy nhất.

3.4. Hình thức tự sự và sự kiến tạo không hoàn tất của "cái điên"

Cách tiểu thuyết tổ chức thời gian đã đặt nghi vấn vào mọi tiểu sử tuyến tính. Truyện chính mở bằng mốc "Mười một giờ mười lăm" (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 4) khi con cú bị thương rơi xuống sông, và tới cái chết của Tính, văn bản ghi "Mười hai giờ" (tr. 93). Khung đồng hồ chỉ kéo dài bốn mươi lăm phút, nhưng bên trong chứa nhiều năm đời sống, ký ức, giấc mơ và các cảnh không được nối bằng chuyển tiếp thông thường. Thời gian khách quan của con cú trôi song song với thời gian tâm lý và lịch sử của con người. Sự chênh lệch này khiến đời Tính không hiện ra như bệnh án có khởi

phát, tiến triển và kết luận; nó là một tập hợp mảnh được nén vào khung ngắn, nơi nguyên nhân luôn thiếu và hậu quả thường đến trước lời giải thích.

Người kể chủ yếu đứng ngoài câu chuyện và dùng ngôi thứ ba, nhưng tiêu điểm tri nhận thay đổi liên tục. Có lúc người kể bám sát cảm giác Tính, để vật thể hiện ra bằng màu, mùi và liên tưởng; có lúc chuyển sang xấu hổ của Hiền, mê sảng của Hưng hoặc nỗi lo của bà Liên; có lúc lùi xa trong công thức "xã đồn". Vì thế, không tồn tại một trung tâm ý thức có quyền chứng thực toàn bộ Linh Sơn. Cùng một thân thể Hiền có thể là tín hiệu hôn nhân đối với ông Bồi, vật liệu lời đồn đối với "xã", đối tượng nhìn lén của Vinh, yết hầu "ngon" trong tri giác Tính, người con che chở mẹ, và chủ thể nhìn chồng bằng bốn cảm xúc trái chiều. Cấu trúc đa tiêu điểm ngăn bất kỳ định nghĩa nào chiếm trọn nhân vật.

Nhịp câu ngắn và phép đặt cạnh là phương tiện chủ yếu trình hiện sự phân mảnh. Tác phẩm không luôn dùng những dấu hiệu cổ điển như "Tính nghĩ rằng" hay "Tính nhớ lại"; thay vào đó, hình ảnh bật ra nối nhau theo liên tưởng. Khi dao xọc cổ lợn được đặt cạnh lửa, lưỡi và mắt chó, quan hệ giữa chúng không được người kể giải thích, người đọc phải trải nghiệm độ giật của cú cắt trước khi tìm một nghĩa. Hình thức này không đơn thuần "mô phỏng bệnh điên"; nếu nói vậy, ta lại mặc định có một ngôn ngữ bệnh lý chuẩn để đo. Chính xác hơn, nó tạo ra một chế độ tri giác khác với tự sự duy lý: quan hệ được lập bằng cảm giác, âm thanh, màu và lặp lại hơn là bằng nhân quả minh nhiên.

Sự lặp lại không đóng vai trò trang trí, hình ảnh "Mắt chó vàng như trăng" trở lại như một mệnh đề không ngừng đổi ngữ cảnh; yết hầu đi từ vật bị nhìn tới nơi tự cắt; con cú từ thân thể bất lực trên dòng nước tới hình ảnh bay lên ở cuối. Một mặt, nó khiến ám ảnh của Tính có vẻ dai dẳng, tạo cơ sở để người quanh anh gọi sự khác biệt là "điên". Mặt khác, mỗi lần trở lại đều làm nghĩa cũ lệch đi, ngăn nhãn gọi ổn định. Nếu một dấu hiệu vừa là mắt chó, trăng, giám sát, khoái cảm, nỗi sợ và nhịp ngôn ngữ, không diễn giải nào có thể biến nó thành triệu chứng đơn nghĩa.

Phần "Phụ chú" ở cuối tiểu thuyết mở thêm một tầng thẩm quyền. "Và cỏ" được giới thiệu là tác phẩm của ông Phùng, còn các giấc mơ được sắp xếp thành hồ sơ riêng (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 95 - 98). Sự trình bày có vẻ tài liệu như nhan đề, chú thích nguồn cung cấp, phân mục theo chủ thể và ngày tháng đã tạo ấn tượng rằng ý thức có thể được lưu trữ. Nhưng chính nội dung siêu thực phá vỡ ấn tượng đó. Hồ sơ không chẩn đoán; nó chỉ đặt những mảnh mơ cạnh nhau, người đọc nhận được thêm dữ liệu nhưng không nhận được một bác sĩ, một thang đo hay một kết luận.

Việc "Và cỏ" dùng hình ảnh "mụ điên" rình quanh đôi trai gái dưới trăng cần được quy đúng tầng lời. Đây là văn bản được gắn cho ông Phùng, một nhân vật viết văn, không phải phát ngôn trực tiếp của người kể chính. Truyện lồng ghép vừa khoái cảm tình dục đôi trai gái, vừa sử dụng hình tượng người phụ nữ bị gọi "điên" như bóng ma bên lề. Điều này không đồng nhất tầng này với quan điểm tác giả, mà như cơ chế tự phản tỉnh của tiểu thuyết, khi Nguyễn Bình Phương đặt bên trong tác phẩm một mẫu văn chương khác đang tiêu thụ "điên" và dục tính như chất liệu thẩm mỹ. Phần phụ chú vì thế không chỉ bổ sung chủ đề; nó buộc người đọc nhận ra chính văn chương cũng tham gia sản xuất hình ảnh về cơ thể bất thường.

Tương tự, cụm "đám người điên" trong lời kể vừa có chức năng định vị xã hội, vừa gây vấn đề đạo đức. Những người này bắt chước Tính cắn dép, nhảy, lùi tiến rồi "ngồi quanh Tính, trợn mắt nhìn nhau, và cũng ngáy" (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 27). Có thể đọc đây là cảnh hài kỳ dị, nhưng cũng có thể thấy một cộng đồng không cần lời giải thích: họ điều chỉnh khoảng cách theo Tính, ngủ quanh anh và tạo một nhịp đồng hành ngoài chuẩn, khung cảnh "đám người điên lếch thếch kéo tới vây quanh xác Tính" sau cái chết. Hai vòng tròn quanh giấc ngủ và quanh xác trao cho nhóm bị định danh một chức năng chứng kiến mà cộng đồng "bình thường" không phải độc quyền.

Dẫu vậy, tiểu thuyết vẫn dùng nhãn "điên" và có lúc khai thác ngoại hình, hành động của nhóm như nguồn lạ hóa. Văn bản không đứng hoàn toàn bên ngoài định kiến và đây là lý do cần nói tác phẩm đồng thời tái tạo và làm bất ổn cơ chế định danh. Nó tái tạo khi gom các cá nhân khác nhau vào danh từ tập thể và dùng họ như cảnh quan dị biệt; nó làm bất ổn khi cho họ khả năng bắt chước, quan tâm, tụ tập và hiện diện ở thời khắc cuối, trong khi nhiều người được xem là "bình thường" lại nói và làm những việc tàn nhẫn, sự đối lập người tỉnh/kẻ điên bị đảo nhưng lại không biến mất.

Cái chết của Tính là nơi các tiếng nói cùng bị thử thách. Trước đó, bà Liên sợ anh "thành thú"; xã cấm tiếp xúc; nhiều nhân vật kể về anh bằng lời bạo lực nhưng cảnh cuối không trao lời kết luận cho ai. Hiền im lặng; ông Mịch chỉ nói cô "không sao" và "hình như" đang khóc; đám người bị gọi là điên đến vây quanh; mốc "Mười hai giờ" đóng khung sự kiện, trạng từ "hình như" giữ lại bất định ngay cả với nước mắt Hiền. Không có lời kể toàn tri giải thích vì sao Tính tự sát, không có bản án, và cũng không có cứu rỗi và chính sự thiếu kết luận là một lựa chọn hình thức làm thất bại nỗ lực biến đời Tính thành ca bệnh có nguyên nhân đơn nhất.

Khung con cú củng cố hiệu ứng ấy khi ở đầu truyện, con cú bị thương, nổi trên nước và cảm thấy khoan khoái trong trạng thái dập dềnh; sau cái chết của Tính, nó chống lại

dòng sông, bay lên nhưng mất đôi mắt, còn trẻ con nhìn lên và gọi thành "chim ưng cắp rắn" (Nguyễn Bình Phương, 2004, tr. 4, 94 - 95). Hình ảnh được nhìn từ dưới đã đổi tên loài vật và cả vật nó mang, cảnh này là mô hình thu nhỏ của định danh: người quan sát thấy một cấu hình từ xa rồi gọi bằng một câu chắc chắn; tên gọi tạo nên một cảnh tượng khác với trải nghiệm bên trong của con cú. Không cần biến cú thành biểu tượng tương ứng một - một với Tính, song đường song song này cho thấy khoảng cách dai dẳng giữa tồn tại được sống và hình ảnh bị người khác nhận diện.

Như vậy, hình thức tự sự không chỉ chứa chủ đề "cái điên"; nó trực tiếp sản xuất và làm rạn chủ đề ấy. Mốc giờ tạo khung nhưng không tạo nhân quả; người kể ngôi ba cung cấp dữ liệu nhưng không trao chẩn đoán; chuyển điểm nhìn làm mỗi cơ thể có nhiều phiên bản; lặp lại tạo ám ảnh nhưng đồng thời làm nghĩa biến động; phần phụ chú không đưa ra kết luận. "Cái điên" xuất hiện như một tên gọi có hiệu lực xã hội, song không bao giờ trùng khít với toàn bộ kinh nghiệm của Tính hoặc của nhóm người bị gộp dưới tên ấy.

3.5. Giới hạn của cách đọc Foucault và đóng góp của việc nối diễn ngôn với tự sự

Kết quả trên cho phép xác định rõ điều Foucault giải thích và điều khung lý thuyết này không nên chiếm hữu. Foucault đặc biệt hữu ích khi phân tích cách một sự kiện cơ thể được đưa vào lời nói, cách lời nói sản xuất "sự thật", và cách quyền lực vận hành qua quan hệ nhỏ thay vì chỉ qua luật cấm. Chuỗi kinh nguyệt - hôn nhân, lời đồn về khỏa thân, lời trêu về việc đi tiểu và phán quyết của Hưng đối với thai nghén đều cho thấy quyền lực nằm trong thao tác thường ngày. Lịch sử cái điên cũng giúp đặt câu hỏi về điều kiện khiến một nhóm bị gom tên và có những hạn chế tiếp xúc.

Tuy nhiên, ba giới được đặt ra: Thứ nhất, diễn ngôn không thay thế vật chất. Dao cắt, máu, hành vi tự làm đau, rượu, lao động đập đá và di chứng chiến tranh không chỉ là từ ngữ; chúng tác động lên cơ thể. Phân tích quyền lực phải thừa nhận bạo lực có độ cứng riêng và có thể vượt khỏi ý nghĩa mà cộng đồng gán cho nó. Thứ hai, kiến tạo xã hội không đồng nghĩa hư cấu hoàn toàn. Nói "cái điên" được định danh không có nghĩa phủ nhận đau đớn, mất kiểm soát hoặc nguy hiểm mà nhân vật trải qua; nó chỉ từ chối coi một nhãn tổng quát đã giải thích xong những trải nghiệm ấy. Thứ ba, khung lịch sử châu Âu của Foucault không thể được chuyển nguyên xi sang làng quê Việt Nam hậu chiến. Các khái niệm chỉ nên dùng ở cấp câu hỏi và cơ chế tương đồng có giới hạn, không như bằng chứng về đồng nhất lịch sử.

Nối diễn ngôn với tự sự học còn coi tác phẩm như kho ví dụ cho lý thuyết. Nếu chỉ lấy câu "Xã đồn ầm lên" để minh họa quyền lực, ta bỏ qua cách người kể xóa chủ

thể lời đồn; nếu chỉ lấy "Trông ngon quá!" để nói dục vọng bệnh lý, ta bỏ qua điểm nhìn Tính và câu định danh của bà Liên; nếu chỉ lấy "Mắt chó vàng như trăng" để nói giám sát, ta bỏ qua nhịp lặp và tính đa trị; nếu chỉ lấy "mụ điên" trong "Và cỏ" để nói thái độ tác giả, ta bỏ qua tầng văn bản của ông Phùng. Tự sự học buộc phân tích diễn ngôn phải trả lời ai nói, ai thấy, câu ấy nằm ở tầng nào và được văn bản bao quanh bằng những tiếng nói nào.

So với cơ chế kỳ thị của Goffman (1963), *Thoạt kỳ thủy* cho thấy nhãn gọi không chỉ giảm vị thế xã hội mà còn tổ chức kỳ vọng: một khi Tính đã bị gọi "điên" hoặc "thú", mọi cử chỉ của anh dễ bị thu vào nghĩa nguy hiểm. So với luận điểm của Davis (1995) về việc "bình thường" là chuẩn lịch sử chứ không phải trung tâm tự nhiên, tiểu thuyết làm lộ sự bất ổn của phía tự nhận bình thường: Hưng bị ký ức bạo lực và khoái cảm chi phối; Vinh nhìn trộm; lời đồn sai lệch; người lớn sắp đặt thân thể trẻ; đạo lý tôn giáo bị châm biếm. Song tác phẩm cũng có nguy cơ dùng khác biệt tâm thần như một thiết bị thẩm mỹ, đúng với cảnh báo của Mitchell và Snyder (2000) về *"Bộ phận giả trong tự sự" (narrative prosthesis).* Giá trị của Nguyễn Bình Phương nằm ở chỗ nguy cơ ấy không được giải quyết dễ dàng khi Tính vừa là trung tâm tạo cái lạ, vừa được trao một thế giới cảm giác dày đặc vượt quá chức năng minh họa.

Từ đó, đóng góp của bài viết không phải tuyên bố đã tìm được "sự thật" về Tính. Nó đề xuất một mô hình đọc có thể kiểm chứng, bắt đầu từ vị trí phát ngôn và đường lưu thông; chuyển sang điểm nhìn và cấu trúc lặp; sau cùng mới dùng khái niệm quyền lực ở đúng cấp độ. Mô hình này cho phép nhận diện cả áp chế lẫn khe kháng cự, cả định kiến của cộng đồng lẫn tính mơ hồ của văn bản, cả nguồn gốc xã hội của hình ảnh lẫn phần không thể quy giản của cảm giác cá nhân. Nhờ vậy, tính dục không còn là phụ đề gây sốc, còn "cái điên" không còn là chiếc hộp giải thích mọi dị biệt.

4. KẾT LUẬN

Bài viết đã trả lời ba câu hỏi nghiên cứu bằng cách kết hợp phân tích diễn ngôn và tự sự học. Với câu hỏi thứ nhất, tri thức về tính dục ở Linh Sơn được sản sinh không phải bởi một thiết chế duy nhất mà qua chuỗi chủ thể và thực hành phân tán: cô Nhai gọi tên kinh nguyệt; ông Bồi chuyển dấu hiệu cơ thể thành lịch hôn nhân; Hưng giảm nhẹ hành vi nhìn và áp đặt phán quyết lên khả năng mang thai; Vinh chiếm đoạt khoảnh khắc riêng tư bằng mắt; lời trêu và lời đồn tách sự kiện khỏi ngữ cảnh để gắn nó vào danh dự của Hiền. Dù vậy, chuỗi không khép kín bởi Hiền có thể không tố giác mẹ, chủ động tìm gần gũi, và nhìn ngược lại Tính, do vậy quyền lực vi mô hiện diện nhưng không mang tính toàn năng.

Với câu hỏi thứ hai, quan hệ giữa dục vọng và bạo lực trong thế giới cảm giác của Tính được kiến tạo chủ yếu bằng phép đặt cạnh, chuyển điểm nhìn và lặp hình ảnh. Yết hầu, dao, máu, lưỡi, lửa, trăng và mắt không tạo một mã biểu tượng đơn nghĩa; chúng di chuyển giữa sinh hoạt sát sinh, lời kể chiến tranh, tiếp xúc thân mật, giấc mơ và hành vi tự hủy. Ham muốn của Tính vì thế không phát triển thành cốt truyện tình ái ổn định mà vận hành như cường độ cảm giác. Kết luận này không phải chẩn đoán và cũng không quy mọi bạo lực cho cộng đồng; nó chỉ ra cách vận hành xã hội và thủ pháp tự sự gặp nhau trong việc trình hiện một ý thức không được tổ chức theo nhân quả thông thường.

Với câu hỏi thứ ba, *Thoạt kỳ thủy* vừa sử dụng vừa làm rạn những nhãn định danh. Người kể và nhân vật vẫn gom các cá nhân dưới từ "điên", còn văn bản lồng ghép có lúc khai thác "mụ điên" như hình ảnh lạ. Nhưng chuyển điểm nhìn, vòng tụ họp của nhóm bị gọi là điên, sự tàn nhẫn của những người được xem là bình thường, cái nhìn phức hợp của Hiền và kết thúc không có chẩn đoán đều làm suy yếu ranh giới tỉnh/điên. Lập trường của tác phẩm không nằm trong một câu nói riêng lẻ; nó hình thành từ xung đột giữa các tiếng nói và từ việc không tiếng nói nào được phép giải thích Tính trọn vẹn.

Về lý thuyết, nghiên cứu xác lập ranh giới giữa quan hệ quyền lực vi mô và ba khái niệm thường bị dùng quá rộng. Linh Sơn không phải Panopticon chỉ vì có nhiều cái nhìn; lời nói cá nhân về thai nghén không tự động là quyền lực sinh học; và một phát ngôn tôn giáo chưa đủ cấu thành quyền lực mục tử. Việc giới hạn khái niệm giúp Foucault trở lại đúng vai trò của công cụ đặt câu hỏi, thay vì trở thành bộ nhãn áp sẵn lên văn bản. Về phương pháp, bài viết chứng minh rằng phân tích diễn ngôn văn học phải đi qua người kể, điểm nhìn, tầng văn bản và cấu trúc lặp; nếu không, sẽ dễ đồng nhất lời nhân vật với quan điểm tác giả hoặc gán chủ thể sai cho giấc mơ.

Nguyễn Bình Phương đã cho thấy một khả năng trong việc khám phá những vùng bất ổn của con người bằng một hình thức tự sự. Việc đan xen nhiều tầng tiếng nói, điểm nhìn, ký ức, cảm giác và những hình ảnh ám ảnh không chỉ làm mới cấu trúc tiểu thuyết mà còn mở rộng khả năng nhận thức về những chủ thể thường bị giản lược bởi các nhãn định danh như "điên", "bất thường" hay "lệch chuẩn". Nghiên cứu cũng cho thấy đóng góp của Nguyễn Bình Phương đối với tiểu thuyết Việt Nam đương đại nằm ở sự kết hợp giữa đổi mới nghệ thuật và chiều sâu khám phá con người, qua đó góp phần dịch chuyển tiểu thuyết từ việc phản ánh một hiện thực bất định sang việc chất vấn chính cách hiện thực được nhìn nhận, gọi tên và kiến tạo.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Bakhtin, M. M. (1981). *The dialogic imagination: Four essays* (M. Holquist, Ed.; C. Emerson & M. Holquist, Trans.). University of Texas Press.

Cohn, D. (1978). *Transparent minds: Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University Press.

Davis, L. J. (1995). *Enforcing normalcy: Disability, deafness, and the body*. Verso.

Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge and the discourse on language* (A. M. Sheridan Smith, Trans.). Pantheon Books.

Foucault, M. (1982). The subject and power. *Critical Inquiry, 8*(4), 777–795.

Foucault, M. (1988). *Madness and civilization: A history of insanity in the Age of Reason* (R. Howard, Trans.). Vintage Books.

Foucault, M. (1990). *The history of sexuality, volume 1: An introduction* (R. Hurley, Trans.). Vintage Books.

Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Vintage Books.

Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* (J. E. Lewin, Trans.). Cornell University Press.

Goffman, E. (1963). *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*. Prentice-Hall. Hacking, I. (2002). *Historical ontology*. Harvard University Press.

Mitchell, D. T., & Snyder, S. L. (2000). *Narrative prosthesis: Disability and the dependencies of discourse*. University of Michigan Press.

Nguyễn Bình Phương. (2004). *Thoạt kỳ thủy*. Nhà xuất bản Hội Nhà văn.

Nguyễn Thị Bình. (2012). *Văn xuôi Việt Nam sau 1975*. Nhà xuất bản Đại học Sư phạm.

Nguyễn Thị Trang. (2015). *Thi pháp huyền thoại trong tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương* [Luận văn thạc sĩ, Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội].

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