



DOI:10.22144/ctujos.2025.169

THUẬN - TỪ NHÀ VĂN DI CƯ ĐẾN MỘT HÌNH MẪU “NHÀ VĂN QUỐC TẾ”

Đỗ Thị Hương*

Viện Văn học, Viện Hàn lâm Khoa học Xã hội Việt Nam, Việt Nam

*Tác giả liên hệ (Corresponding author): huongvhnvvh@gmail.com

Thông tin chung (Article Information)

Nhận bài (Received): 24/06/2025

Sửa bài (Revised): 05/09/2025

Duyệt đăng (Accepted): 10/11/2025

Title: Thuan - From diaspora writer to a model of international writer

Author: Do Thi Huong*

Affiliation(s): Institute of Literature,
Vietnam Academy of Social Sciences,
Viet Nam

TÓM TẮT

Xuất phát từ việc phân tích ngôn ngữ sáng tác của các nhà văn di cư (bao hàm cả các nhà văn hậu thuộc địa) trong việc kiến tạo nên một nhà văn quốc tế nhìn từ lý thuyết di cư, lý thuyết hậu thuộc địa và lý thuyết văn học thế giới, trường hợp của Thuận (nhà văn Việt Nam đang định cư tại Pháp) được xem xét như một hình mẫu nhà văn quốc tế. Để làm rõ điều đó, ba luận điểm được triển khai như sự chủ động của Thuận trong việc lựa chọn ngôn ngữ sáng tạo, sự chủ động của Thuận trong việc lựa chọn đề tài và sự chủ động của Thuận trong việc đổi mới hình thức thể hiện.

Từ khóa: Di cư, hậu thuộc địa, nhà văn quốc tế, Thuận, văn học thế giới, văn học Việt Nam

ABSTRACT

Based on the analysis of the creative language of diaspora writers (including postcolonial writers) in the construction of an international writer from the perspective of diaspora theory, postcolonial theory, and world literature theory, the article examines the case of Thuan, a Vietnamese writer residing in France, as a model of an international writer. To clarify that, the article will develop three arguments: Thuan's initiative in choosing creative language, Thuan's initiative in choosing themes, and Thuan's initiative in selecting forms of expression.

Keywords: Diaspora, international writer, postcolonial, Thuan, Vietnamese literature, world literature

1. GIỚI THIỆU

Ở Việt Nam, di cư đã là một hiện tượng xuất hiện từ rất lâu, ngay trong thời phong kiến khi có những nhân vật trí thức người Việt bị buộc phải làm con tin hoặc bị đưa sang Trung Quốc vì những lí do chính trị. Thậm chí, có thể xét đến những trường hợp của các vị quan đi sứ. Tuy nhiên, sau những biến cố chính trị thời hiện đại (từ sau thế kỷ XX), sự di cư mới thực sự diễn ra ồ ạt với nhiều đối tượng, nhiều cấp độ khác nhau. Từ đó, các cộng đồng di cư của người Việt ở nước ngoài được hình thành và cũng từ đó, kiến tạo bộ phận văn học di cư của người Việt.

Bộ phận văn học này bao gồm nhiều thế hệ nhà văn khác nhau, di cư theo những lí do khác nhau, sáng tác bằng những ngôn ngữ khác nhau. Theo Nguyễn Thị Tuyết Nhung trong luận án Tiến sĩ *Văn xuôi tiếng Việt ở nước ngoài từ 1975 đến nay*, sự di cư mạnh nhất ra nước ngoài của người Việt Nam là sau sự kiện 30/4/1975 và cũng từ đó đến nay, sự di cư đã mở rộng với các lí do khác bên ngoài lí do chính trị như trên. Văn chương của người Việt di cư, đã chuyển hướng sang khuynh hướng thích nghi và hội nhập (từ sau 1989, so với trước đó, đặc biệt là giai đoạn 1975-1988 chủ yếu thiên về khuynh hướng hoài niệm và chính trị) (Nguyễn, 2015). Cũng theo

tác giả Nguyễn Thị Tuyết Nhung, văn chương của người Việt di cư bao gồm các cảm hứng chính: cảm hứng lịch sử; cảm hứng về dân tộc, quê hương; cảm hứng xa xứ; cảm hứng hội nhập (Nguyễn, 2015). Trong thời đại ngày nay, với sự phát triển của xu thế toàn cầu hóa, văn học di cư của người Việt đang có xu hướng vận động theo hướng nhân văn và quốc tế: đó là những cảm hứng về dân tộc, quê hương – sự trở về nguồn cội và hội nhập với trong nước; là sự thích ứng, hòa hợp... với cả trong nước (cố quốc) và nước sở tại nơi họ di cư đến hay nói cách khác là việc trở thành một nhà văn quốc tế (international writer).

Trong bài viết này, trường hợp một nhà văn Việt Nam di cư sang Pháp đã có những sáng tác được công nhận cả ở trong nước và quốc tế được đi sâu tìm hiểu. Sự công nhận đó không chỉ bởi bản gốc của tiểu thuyết được công nhận tại Việt Nam, mà còn bởi các bản dịch của những cuốn tiểu thuyết đó sang tiếng Pháp, tiếng Anh cũng đã được độc giả và giới nghiên cứu văn chương thế giới công nhận qua những giải thưởng danh giá. Đó là trường hợp của nữ nhà văn Thuận. Thông qua Thuận, một nhà văn Việt Nam trưởng thành trong thời kỳ hậu thuộc địa, di cư đến một quốc gia phương Tây, hiện sống và viết trong bối cảnh toàn cầu hóa và những lựa chọn ngôn ngữ trong quá trình sáng tạo của Thuận, vấn đề về con đường một nhà văn hậu thuộc địa, nhà văn di cư tự “quốc tế hóa” mình như thế nào để trở thành một nhà văn quốc tế là vấn đề được đặt ra trong bài viết.

2. CƠ SỞ LÝ LUẬN VÀ PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU

2.1. Cơ sở lý luận

Sự di cư - “diaspora” có nguồn gốc từ tiếng Hy Lạp “diaspeiro” (“dia” có nghĩa là “qua, xuyên qua” và “speiro” là “phân tán, lan rộng”). Đây là một cách sử dụng từ mới của những người dịch Kinh thánh Hebraic sang tiếng Hy Lạp vào thế kỉ thứ III trước Công nguyên. Từ này lúc đầu được dùng cho cộng đồng người Do Thái, sau đó chỉ cả những cộng đồng người di cư khác (Dufoix, 2008). Từ nửa cuối thế kỉ XX, “diaspora” đã mang nghĩa rộng hơn, thường được sử dụng đồng nghĩa với di cư như trong các trường hợp di cư từ các quốc gia Đông Âu sang Tây Âu hoặc Hoa Kỳ giữa hai cuộc chiến tranh thế giới; những người từ Ấn Độ đến Vương quốc Anh; những người gốc Á, đặc biệt là Nam Á ở Mỹ, Vương quốc Anh và Canada và đôi khi là những người “di cư kép” (những người từ các quốc gia thuộc địa này được gửi đến các quốc gia thuộc địa khác dưới cùng một chế độ thực dân, chẳng hạn như những người da

đỏ được người Anh gửi đến Kenya để giúp xây dựng các tuyến đường sắt). Từ đó, văn học di cư chính là sáng tác văn học của các nhà văn đã hoặc đã từng di cư, đặc biệt chú trọng đến sự di cư từ quốc gia này sang quốc gia khác, tách biệt hẳn về không gian với cố quốc của họ.

Trong nghiên cứu quốc tế, di cư và hậu thuộc địa đã có những liên hệ mật thiết với nhau. Trên thế giới, nhiều luồng di cư gắn liền với chế độ thực dân (chế độ thuộc địa): di cư từ chính quốc đến thuộc địa và ngược lại, di cư sang hẳn quốc gia khác để trốn tránh chế độ thực dân (chế độ thuộc địa). Trong bài “Diaspora Literature and Stereotypes Concerning Contemporary Art in Africa” (“Văn học di cư và những khuôn mẫu liên quan đến nghệ thuật đương đại ở châu Phi”) Jacob Shai đã nhận định về mối liên hệ giữa sự di cư và cộng đồng di cư (diaspora) với chế độ thực dân rất rõ ràng: “Dưới thời chủ nghĩa thực dân, ‘di cư’ là một phong trào đa dạng, bao gồm: Sự di cư tạm thời hay lâu dài của những người Châu Âu trên khắp thế giới, dẫn đến sự định cư Thuộc địa” (Shai, 2019, p.35).

Sự dịch chuyển về mặt vị trí địa lý thực tế không phải là một quá trình dễ dàng. Để tồn tại trong những môi trường mới, người di cư buộc phải nắm vững trước tiên về ngôn ngữ để giao tiếp và trao đổi thông tin. Việc học và sử dụng một ngôn ngữ mới làm thay đổi cá nhân vì tất cả các ngôn ngữ đều cho phép các hình thức suy nghĩ, trí tưởng tượng và diễn đạt khác nhau một chút. Từ đó, những người sáng tác văn chương cũng buộc phải suy nghĩ và thay đổi trong tinh thể mới, nếu họ cũng trở thành người di cư, sống và làm việc trong môi trường xã hội mới. Theo Salman Rushdie (nhà văn Ấn Độ di cư đến Anh): Nhập cư đòi hỏi phải vượt qua các ranh giới – nghĩa đen và ẩn dụ, hữu hình và vô hình, đã biết và chưa biết – ranh giới được vạch ra khá linh hoạt và không ổn định. Ngôn ngữ là một trong những ranh giới liên quan đến việc “chuyển dạng hoặc tự biến đổi” (Rushdie, 2002, as cited in Agnew, 2005). Trong cuốn *Writing Across Worlds: Literature and Migration* các nhà nghiên cứu khẳng định trước tiên sự thay đổi trong ngôn ngữ sáng tác của các nhà văn hậu thuộc địa: “Chúng (những tác phẩm văn học di cư – ĐTH) được viết bằng ngôn ngữ của những mẫu quốc cảm quyền đã gây ra cuộc di cư và tiếp nhận những người di cư: Anh, Pháp, Đức và nhiều ngôn ngữ khác nữa” (White, 1995, p.12). Đặc biệt, cuốn sách khẳng định: “Nhiều sản phẩm văn chương là những khám phá hậu hiện đại về cuộc gặp gỡ hậu thuộc địa, đa văn hóa” (White, 1995, p.12). Điều này có thể thấy rất rõ trong những sáng tác của các nhà văn vốn di cư đến chính quốc từ các nước thuộc địa

như Anh, Pháp,... mà trường hợp của Salman Rushdie là một trong những dẫn chứng điển hình nhất.

Không chỉ có các nhà văn của các nước đã từng là thuộc địa có sự chuyển đổi ngôn ngữ trong sáng tác. Những nhà văn di cư đơn thuần cũng nhận thức rõ sự thay đổi để có thể tồn tại. Điều này cũng tương đồng với việc các nhà văn di cư đã thức thời trong việc chuyển sang sáng tác bằng ngôn ngữ nước sở tại nhằm kiếm tìm độc giả cho mình. Trường hợp Nabokov là một điển hình thành công của sự chuyển đổi ngôn ngữ sáng tác. Nabokov rời khỏi Nga từ 1919, sau đó từng sống ở Đức, Mỹ, Thụy Sĩ. Ở nước ngoài, thời gian đầu ông chủ yếu sáng tác bằng tiếng Nga. Nhưng khi nhận thấy những sáng tác bằng tiếng Nga của mình (trong thời gian ở Đức) khá kén độc giả, ông đã chuyển sang viết bằng tiếng Anh. Và, không thể phủ nhận, với nỗ lực sáng tạo bằng ngôn ngữ của nơi nhà văn sinh sống sau này (Mỹ), độ phủ sóng cũng như tên tuổi của Nabokov (nhà văn gốc Nga) đã rộng rãi hơn rất nhiều. Việc chuyển sang sáng tác bằng ngôn ngữ của đất nước sở tại của Nabokov nói riêng và nhiều nhà văn di cư khác trên thế giới nói chung, thực tế, đã góp những viên gạch đầu tiên trong việc quốc tế hóa cũng như đưa văn chương của quê hương họ đến gần hơn với độc giả thế giới (Do, 2021a, 2021b), nhất là trong thời đại ngày nay. Thực tế, việc rất nhiều nhà văn di cư chuyển sang sáng tác bằng tiếng Anh hoặc những tác phẩm của họ được dịch sang tiếng Anh đã đẩy lên một cuộc tranh cãi về sự thống trị của tiếng Anh trong văn học thế giới. Nhà văn Ấn Độ di cư sang Anh Salman Rushdie đã có cái nhìn tích cực về vấn đề này:

“...Tôi nghĩ nếu *tất cả* các nền văn học tiếng Anh được nghiên cứu cùng với nhau, một dạng thức sẽ xuất hiện phản ánh thực sự hình thức mới của ngôn ngữ trên thế giới, và chúng ta có thể thấy văn học tiếng Anh ở hình thức tốt chưa từng thấy, bởi vì ngôn ngữ thế giới giờ đây cũng sở hữu một nền văn học thế giới” (Rushdie, 1992, as cited in Thomsen, 2008, p.94).

Nhận định của Rushdie được củng cố thêm bởi luận điểm của nhà nghiên cứu hậu thuộc địa Pheng Cheah về sự phát triển văn học trên thế giới từ văn học hậu thuộc địa sang cái gọi là “văn học thế giới”.

Năm 2016, Pheng Cheah đã xuất bản cuốn sách *What is World?: On Postcolonial Literature as World Literature* (Duke University Press) (*Thế giới là gì?: Về văn học hậu thuộc địa như là văn học thế giới*). Trong cuốn sách, nhà nghiên cứu giải đáp khái niệm “world” trong cụm từ “world literature” bằng

việc lí giải lịch sử của khái niệm này trong văn học và văn hóa thế giới: “world” từ cái nhìn của Hegel, “world” như một thị trường, “world” trong thế giới toàn cầu hóa về văn chương. Đặc biệt, nhà nghiên cứu nhấn mạnh đến vấn đề “Làm thế nào văn học hậu thuộc địa trở thành văn học thế giới”. Ở luận điểm này, nhà nghiên cứu khẳng định chủ nghĩa hậu thuộc địa đã tạo ra một sự nhận thức lại về vị trí, vai trò của văn học và văn hóa của bản địa – mẫu quốc trên cơ sở nhận thức lại vai trò “lấy châu Âu làm trung tâm”. Đồng thời với đó là quá trình giải thuộc địa, quá trình phi thực dân hóa để tái tạo và thế giới hóa. Cheah (2016) đặc biệt chú ý đến ba quá trình liên quan đến việc tái tạo lại thế giới văn học hậu thuộc địa. Đầu tiên, làm thế nào những tác phẩm văn học tạo ra các bản đồ thay thế thúc đẩy mối quan hệ đoàn kết và xây dựng một thế giới chung, trong đó một dân tộc hậu thuộc địa hoặc nhóm tập thể có thể đạt được quyền tự quyết bằng cách diễn giải mang tính xây dựng và sự mô phỏng mang tính phê phán của thế giới hiện tại? Những tác phẩm này viết lại một cách phê phán tính chất văn học châu Âu chính thống đã được truyền bá thông qua giáo dục thuộc địa hoặc triển khai các nguồn văn bản phương Tây khác cho các mục đích tiến bộ như thế nào? Thứ hai, làm thế nào các nhân vật trung tâm trải qua một sự chuyển đổi ý thức triệt để khiến họ gạt bỏ mong muốn ban đầu của mình về sự thăng tiến trong khuôn khổ hiện đại hóa tư bản toàn cầu để ủng hộ sự chuyển đổi mang tính cách mạng hoặc đạo đức thế tục, thực hành sống trong một thế giới khi các giải pháp mang tính cách mạng không còn hiệu quả? Cuối cùng, làm thế nào để kể chuyện và những truyện kể này tạo ra những thế giới mới trong các tác phẩm bằng cách hồi sinh những thay đổi về mặt thời gian của văn hóa bản địa?).

Quan điểm của Pheng Cheah về việc xác lập cái gọi là “văn học thế giới” trong sự phóng chiếu từ văn học hậu thuộc địa (với những liên kết về văn học di cư) đã gợi dẫn đến nhiều những công trình tương đương, trong đó có công trình của Thomsen “Migrant Writers and Cosmopolitan Culture” trong sách *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures* (*Continuum Literary Studies*) “Các nhà văn di cư và văn hóa quốc tế” trong cuốn *Bản đồ hóa văn học thế giới: Sự phong thánh quốc tế và văn chương xuyên quốc gia*). Trong công trình này, Thomsen (2008) khẳng định trong một thế giới toàn cầu hóa, các nhà văn di cư được coi như là những biểu tượng của chủ nghĩa thế giới bởi số lượng ngày càng tăng, bất kể việc họ di chuyển, hay sự tương tác của họ với thế giới đã thay đổi theo sự đổi thay của chính họ và các

phương tiện truyền thông họ sử dụng. Tiếng nói của người di cư là sự pha trộn thú vị của những hiểu biết ngầm ẩn về nhiều hơn một nền văn hóa. Như vậy, có thể thấy: “sự hiện diện của các tác giả di cư trong văn hóa văn học đương đại và trong lịch sử văn học cung cấp một luận cứ cho sự tồn tại của các nền văn học xuyên quốc gia, những thứ thích ứng tốt với dòng văn hóa của thời đại hơn nhiều thứ văn học khác” (Thomsen, 2008, p.62). Thực tế, theo quan sát, dù đã có một số nghiên cứu đề cập đến thuật ngữ “văn học thế giới” (world literature) như dẫn chứng từ quan điểm của Pheng Cheah ở trên hay quan điểm của Damrosch “What is world literature” (“Văn học thế giới là gì”, Owen et al., 2016) và hướng đến “chủ nghĩa thế giới” trong văn học (Thomsen) thì vẫn chưa có một sự đồng thuận nhất định trong cách sử dụng thuật ngữ này. Diễn hình là việc Thomsen đã dùng thuật ngữ “văn học xuyên quốc gia” (transnational literature) và “văn học hậu dân tộc” (post-national literature) thay vì thuật ngữ “văn học thế giới” (Thomsen, 2008). Do đó, những trường hợp của Rushdie, Nabokov – những nhà văn sáng tác bằng nhiều ngôn ngữ và có tầm ảnh hưởng quốc tế gợi đến một khái niệm “nhà văn quốc tế” được sử dụng trong thời gian gần đây.

Trong những nghiên cứu mới đây của thế giới, Renée Henning đã đưa ra hình mẫu ba loại “nhà văn quốc tế” (international writer): “1. Người viết một cuốn sách bán chạy nhất mà cả thế giới muốn đọc; 2. Người có tác phẩm xuất hiện trên một ấn phẩm đa quốc gia (chẳng hạn như tờ International Herald Tribune trước đây); 3. Người có tác phẩm xuất hiện trên các ấn phẩm ở nhiều quốc gia khác nhau” (Henning, 2024). Trở lại với Thuận, nhà văn của Việt Nam di cư sang Pháp, thông qua việc chủ động lựa chọn ngôn ngữ sáng tác, thông qua những thành tựu trong việc mở rộng đối tượng độc giả thế giới từ sự phổ biến của những bản dịch tác phẩm của nhà văn ở nhiều quốc gia trên thế giới cùng những vấn đề mang tính toàn cầu trong sáng tác của mình, Thuận đã dần thể hiện mình như một minh chứng rõ nét nhất cho việc các nhà văn di cư của Việt Nam đang tìm cách “quốc tế hóa” để tiệm cận đến khái niệm “nhà văn quốc tế” theo hình mẫu thứ ba mà Henning đã đề xuất ở trên.

2.2. Phương pháp nghiên cứu

Bên cạnh những cơ sở lý thuyết được đề cập đến ở trên, các phương pháp được sử dụng trong bài viết như sau:

Phương pháp cấu trúc-hệ thống: tiểu thuyết của Thuận cần được đặt trong hệ thống sáng tác của nhà

văn để thấy rõ tính liên mạch cũng như sự thống nhất cao trong sự nghiệp của nữ nhà văn.

Phương pháp tiểu sử học: đối với những tác giả di cư như Thuận, việc nghiên cứu tiểu sử tác giả bao gồm cả những yếu tố từ gia đình, bối cảnh xã hội, bối cảnh di cư, cuộc đời tác giả có vai trò quan trọng đến việc hình thành tư tưởng và định hướng sáng tác của chính nhà văn đó, trong đó có việc lựa chọn ngôn ngữ và đề tài.

Phương pháp tự sự học hữu ích trong việc xác định các vấn đề cụ thể liên quan đến nhân vật, cách kể, các vấn đề về cách thức sáng tạo của nhà văn Việt Nam di cư Thuận. Trong quá trình sáng tác, Thuận luôn luôn chủ động đổi mới cách kể ở từng tác phẩm khác nhau, vì vậy, phương pháp tự sự học là phương pháp không thể thiếu khi nghiên cứu cách nhà văn này kể chuyện và sáng tạo trong nghệ thuật kể chuyện của mình.

Đồng thời với việc sử dụng những lý thuyết và các phương pháp nghiên cứu trên, các thao tác nghiên cứu như khảo sát văn bản, phân tích tổng hợp, so sánh đối chiếu cũng được sử dụng. Đây là những thao tác không thể thiếu khi thực hiện nghiên cứu các tác phẩm văn học cụ thể. Sự so sánh được thực hiện giữa các tiểu thuyết của Thuận cũng như sáng tác của Thuận và các nhà văn di cư khác.

3. THUẬN VÀ HÀNH TRÌNH TỰ QUỐC TẾ HÓA

3.1. Chủ động trong việc lựa chọn ngôn ngữ sáng tạo

Thuận là một trong những nhà văn Việt Nam di cư có sức sáng tạo dồi dào nhất hiện nay. Rời khỏi Việt Nam từ năm 18 tuổi, Thuận đã có thời gian dài sống, học tập và làm việc ở nước ngoài. Nhà văn theo học cử nhân tại Nga rồi Thạc sỹ tại Pháp và cuối cùng định cư ở Pháp. Cũng chính bởi được đào tạo bài bản và chuyên nghiệp cho nên Thuận viết văn, dịch sách với một tâm thế cực kỳ chủ động. Trong sáng tạo văn chương, Thuận chọn tiếng Việt – ngôn ngữ mẹ đẻ làm ngôn ngữ sáng tác dù nhà văn sống trên đất Pháp với số lượng độc giả Pháp ngữ chắc chắn đông đảo gấp nhiều lần độc giả Việt ngữ. Thuận cũng lựa chọn nơi ra mắt lần đầu tiên cho những tác phẩm của mình là ở Việt Nam chứ không phải là ở Pháp. Kết quả là Thuận đã xuất bản 8 tiểu thuyết: *Made in Vietnam* (2002), *Chinatown* (2005), *Paris 11 tháng 8* (2006), *T mất tích* (2007), *Vân Vỹ* (2008), *Thang máy Sài Gòn* (2013), *Chỉ còn 4 ngày là hết tháng Tư* (2015), *Thư gửi Mina* (2019). Thuận cũng là dịch giả của những tác phẩm: *Mở rộng phạm vi đấu tranh* của Michel Houellebecq, *Xạ thủ nằm*

bản và *Ba gã cần khỉ* của Jean - Patrick Manchette, *Ngôn từ* của Jean - Paul Sartre (Thuận dịch cùng dịch giả Lê Ngọc Mai). Trong số những sáng tác của Thuận có hai tác phẩm đã giành được những giải thưởng danh giá trong cả lĩnh vực sáng tác và dịch thuật: Cuốn *Paris 11 tháng 8* nhận giải thưởng Hội Nhà văn Việt Nam năm 2006 và cuốn *Thang máy Sài Gòn (L'ascenseur de Saigon)* nhận giải thưởng Sáng tạo (Création) của Trung tâm sách quốc gia Pháp (Centre National du Livre) năm 2013. Cuốn *Ngôn từ* của Jean - Paul Sartre do Thuận dịch cùng dịch giả Lê Ngọc Mai đã đạt giải thưởng của Hội Nhà văn Hà Nội năm 2017.

Có một điểm đặc biệt trong hành trình sáng tác của Thuận, đó là những sáng tác của nhà văn hầu hết đã được dịch sang tiếng Pháp và được in ở những nhà xuất bản uy tín của Pháp, thậm chí có tiểu thuyết bản tiếng Việt và tiếng Pháp được xuất bản gần như đồng thời: *Chinatown* (tiểu thuyết, nhà xuất bản Đà Nẵng, 2005/bản tiếng Pháp *Chinatown*, Đoàn Cầm Thi dịch, nhà xuất bản Seuil, Paris 2009), *Paris 11 tháng 8* (tiểu thuyết, nhà xuất bản Đà Nẵng, 2006/bản tiếng Pháp *Paris 11 août*, Y.Bouillé dịch, nhà xuất bản Riveneuve, Paris 2014), *T mất tích* (tiểu thuyết, Nhã Nam & NXB Hội nhà văn, 2007/bản tiếng Pháp *T. a disparu*, Đoàn Cầm Thi dịch, nhà xuất bản Riveneuve, Paris 2012), *Thang máy Sài Gòn* (tiểu thuyết, Nhã Nam & NXB Hội Nhà Văn, 9/2013 /bản tiếng Pháp *L'Ascenseur de Saigon*, Thuận và Janine Gillon dịch, Riveneuve Editions, Paris 4/2013), *Chỉ còn 4 ngày là hết tháng tư* (tiểu thuyết, Nhã Nam, 2015/ bản tiếng Pháp *Un Avril bien tranquille à Saigon*, Y. Bouillé dịch, nhà xuất bản Riveneuve, Paris 2018), *Thư gửi Mina* (tiểu thuyết, Phan Book, 2019, bản tiếng Pháp *Lettres à Mina*, Y. Bouillé dịch, nhà xuất bản Riveneuve, Paris 9/2020) (Thuận, n.d). Đó là một sự ghi nhận cho những cống hiến và sự sáng tạo không ngừng nghỉ của cả giới văn chương Việt Nam và Pháp cho một nhà văn Việt Nam di cư đến đất Pháp. Đó cũng là một sự ghi nhận, một bước tiến của văn học Việt Nam trên hành trình hội nhập với văn chương thế giới.

Mặc dù sinh sống ở Pháp hơn 20 năm nay nhưng Thuận vẫn là một trong những nhà văn Việt Nam kiên định sáng tác bằng tiếng Việt bên cạnh rất nhiều cây bút gốc Việt khác (thuộc các thế hệ di cư khác nhau) đã chuyển sang sáng tác bằng tiếng Pháp khi họ đến Pháp định cư như: Linda Lê, Phạm Văn Ký, Nguyễn Hoài Hương, Trần Minh Huy, Anna Mọi, Nuage Rose,... Trong một bài phỏng vấn gần đây (ngày 3/12/2023), Thuận chia sẻ nhà văn đang trong một hành trình sáng tác mới. Đó là, bên cạnh việc

sáng tác tác phẩm bằng tiếng Việt như vẫn làm trước đây, thì giờ đây, bắt đầu từ tiểu thuyết thứ mười “B-52” (hoặc “Hanoi Christmast”), Thuận sáng tác cả bằng tiếng Việt và tiếng Pháp. Điều này, như nhà văn thừa nhận, đó là một hành trình kép - quá trình viết lại tác phẩm lần thứ hai. Mỗi tác phẩm của nhà văn có hai bản, bản tiếng Việt và bản tiếng Pháp – đều do chính nhà văn chấp bút. Bản tiếng Pháp có thể là một phiên bản mới của tiểu thuyết tiếng Việt chứ không đơn thuần là bản dịch. Theo Thuận, đây là nhu cầu xuất phát từ chính bản thân nhà văn sau một quá trình ý thức cao độ về bản in đầu tiên tác phẩm bao giờ cũng là bản tiếng Việt, in ở Việt Nam, sau đó mới là các bản dịch tiếng Pháp, tiếng Anh,... in ở nước ngoài dù những bản dịch tiếng Pháp luôn có sự đồng hành của chính nhà văn. Trong một bài phỏng vấn Thuận nói: “Sau gần ấy năm, sáng tác bằng tiếng Pháp đến với tôi như một nhu cầu tự nhiên, không thể khác được. Tôi hăm hở viết như một tác giả trẻ mới vào nghề. Trước mắt tôi mở ra những chân trời mới” (Thuận 2023, as cited in Nguyen, 2023). Những chia sẻ của Thuận thể hiện tinh thần sáng tạo và khát khao chinh phục những dấu ấn mới trong sáng tạo nghệ thuật. Bởi lựa chọn ngôn ngữ sáng tác đối với các nhà văn di cư có sự thông thạo cả tiếng mẹ đẻ và ngôn ngữ nơi họ di cư đến là một lựa chọn nhiều dằn vặt. Đa số những nhà văn di cư sáng tác bằng thứ ngôn ngữ họ tự tin về mức độ làm chủ hơn cả. Nếu như thế hệ thứ nhất di cư thường lựa chọn tiếng mẹ đẻ thì thế hệ di cư thứ hai (những người sinh ra tại nơi di cư) thường lựa chọn ngôn ngữ tại nơi họ di cư đến bởi với họ lúc này tiếng mẹ đẻ lại chính là thứ ngôn ngữ ít thân thuộc hơn cả. Chỉ có một số ít nhà văn có thể và chấp nhận lựa chọn sáng tác bằng cả hai thứ tiếng. Trường hợp nổi tiếng nhất là nhà văn Nga di cư Vladimir Nabokov, trong giai đoạn sau năm 1940, khi không còn viết tiếng Nga nữa mà chuyển hẳn sang sáng tác bằng tiếng Anh nhà văn thường tự dịch các tác phẩm mà ông coi là quan trọng nhất của mình sang tiếng Nga như: *Lolita*; *Hãy nói đi, ký ức*. Và khi tự dịch tác phẩm của mình từ tiếng Anh sang tiếng Nga Nabokov đã làm công việc sáng tác lần thứ hai. Tức là, ông không chỉ chuyển ngữ đơn thuần, ông còn chủ động viết lại những chi tiết của tác phẩm sao cho phù hợp với đặc điểm tiếp nhận, khả năng đón đọc, truyền thống văn hóa của dân tộc mình (Do, 2021a). Vì thế, các nhà nghiên cứu coi bản dịch đó của nhà văn là một tác phẩm nguyên bản thực sự. Lí do nhà văn đưa ra là bởi ông không thể chịu đựng được những tác phẩm quan trọng nhất của mình, nhất là *Lolita* bản tiếng Nga lại bị biến thành một tác phẩm thô tục, sai lệch. Trong buổi trả lời phỏng vấn Tạp chí Playboy năm 1964 ông nói: “Trong tay một

người thợ dịch tôi, *Lolita* tiếng Nga sẽ hoàn toàn biến dạng, trở thành một bản kể mang tính chất hồi tưởng thô tục và sai lệch. Và vì vậy tôi đã quyết định chính tôi sẽ dịch tác phẩm này” (Nabokov, 2004, p.581).

Không chắc Thuận muốn mình trở thành một Nabokov phiên bản nữ, nhưng chắc chắn nhà văn muốn thỏa đam mê chinh phục một ngôn ngữ mới trong sáng tác, khi cảm thấy mình đã làm chủ được ngôn ngữ ấy và “tạo được ngôn ngữ của riêng mình” (Quynh, 2008). Con đường của Thuận vừa có nét tương đồng và lại vừa có nét khác biệt với Nabokov. Nabokov di cư vì những bất đồng chính trị với nhà nước Nga Xô Viết, nhà văn đã trải qua một hành trình dài để nhận ra sự lựa chọn tối ưu cho mình. Khi mới sang Đức, ông vẫn sáng tác bằng tiếng Nga với niềm tin về sự phổ biến tác phẩm của mình trong cộng đồng Nga kiều và với độc giả Nga ở trong nước. Khi nhận thấy chiến lược này không mang lại hiệu quả, đồng thời với việc phải chuyển đến Mỹ, nhà văn đã thay đổi chiến lược, ông viết bằng tiếng Anh để chinh phục độc giả tiếng Anh trước rồi mới chinh phục độc giả Nga ở Tổ quốc bằng việc tự dịch tác phẩm sang tiếng Nga. Với Thuận, cô di cư một cách tự nguyện và sáng tạo văn chương bằng tiếng Việt, xuất bản đầu tiên ở quê nhà như một cách bày tỏ tình yêu Tổ quốc của riêng mình. Khi tác phẩm của cô được dịch sang tiếng nước ngoài, chinh phục được cả độc giả nước ngoài, Thuận nghĩ đến việc tự sáng tạo bằng ngôn ngữ của nơi di cư. Đó là một hành trình chậm rãi nhưng chắc chắn để nhà văn từng bước chinh phục độc giả cả Việt Nam và thế giới bằng chính năng lực văn chương và ngôn ngữ của mình. Khát vọng và hành động cụ thể của Thuận là cách nhà văn đang tự “quốc tế hóa” chính mình, vừa đem văn chương của một người gốc Việt đến gần hơn với độc giả thế giới, vừa tự phấn đấu để trở thành một nhà văn quốc tế.

3.2. Chủ động lựa chọn những đề tài mang tính toàn cầu

Như đã khẳng định, những sáng tác của Thuận là những sáng tác của một người mang tâm thế chủ động, chủ động từ việc lựa chọn ngôn ngữ cho đến đề tài sáng tác. Trong rất nhiều bài phỏng vấn, Thuận khẳng định di cư và di dân là đề tài tâm huyết nhất của mình: “Tôi muốn đi sâu hơn vào đề tài này. Trong văn học Pháp đó là đề tài ít được khai thác. Người Pháp có rất nhiều thuộc địa nhưng lại rất ít viết về di dân. Đã đến lúc người Pháp hiểu di dân quan trọng như thế nào với người Pháp” (Thuân 2018, as cited in Hien, 2018); “Di dân có lẽ là đề tài nổi trội trong sáng tác của tôi. Các câu chuyện tha

huơng, dịch chuyển địa lý và thay đổi môi trường văn hóa... luôn làm tôi xúc động và tò mò” (Thuân 2023, as cited in Nguyen, 2023).

Thực vậy, trong *Chinatown, Paris 11 tháng 8, T mất tích, Vân Vy, Thang máy Sài Gòn, Thư gửi Mina* (6/8 tiểu thuyết đã xuất bản của Thuận) các nhân vật đều được hít thở, sinh sống, làm việc, yêu đương tại bối cảnh nước Pháp. Họ phần lớn là người Việt Nam, như Thuận đã từng luôn trăn trở “Trong những gì tôi viết, thường xuyên hiện diện người Việt Nam và đất nước Việt Nam” (Thuân 2023, as cited in Nguyen, 2023), nhưng mối quan tâm của nhà văn không chỉ dừng ở những người Việt Nam (cả những người Việt Nam đang sống tại Việt Nam và cả những người Việt Nam đang sống ở Pháp) mà còn mở rộng ra cả những người châu Mỹ, châu Phi và những người châu Á khác cũng đang ngày đêm tìm cách trụ lại nước Pháp. Đó là Pat, một phụ nữ người Cuba cũng sang Pháp làm nghề tắm cho người già giống Liên, là Nat cô kế toán người Liban cùng làm với Liên lúc Liên được nhận vào Viện nghiên cứu làm hợp đồng trong *Paris 11 tháng 8*, là gia đình Vĩda người A Rập trong *T mất tích*,... Tất cả những nhân vật người lao động trong tiểu thuyết của Thuận, từ những người Việt Nam cho đến những người đến từ các quốc gia châu Á, châu Mỹ và châu Phi khác được miêu tả trong tiểu thuyết đều là những người chờ mong ở nước Pháp một công việc giúp cho họ có thu nhập ổn định để có thể tồn tại nơi đây. Những người Việt Nam đến Pháp như nhân vật bác Chắt trong *Thư gửi Mina*, Mai Lan và Liên trong *Paris 11 tháng 8*, chú Điền trong *Thang máy Sài Gòn*, Vy và Vân trong *Vân Vy*,... dù họ tự nguyện đến Pháp như Mai Lan; hay có tình “tuột xích” (thuật ngữ thời bao cấp ở Việt Nam, nhiều cán bộ được cử đi công tác ở nước ngoài, quá cảnh ở Pháp đã tìm cách ở lại Pháp) để được ở lại Pháp như bác Chắt, chú Điền hoặc đi theo một cuộc hôn nhân sắp đặt như Vy, hoặc sang Pháp để mong tìm được một tấm chồng như Liên thì hầu hết khi đến Pháp họ đều thể hiện một sự tự chủ nhất định, dù hoàn cảnh của họ nhiều khi thực sự khốn cùng. Có người sự tự chủ ấy đến từ vốn ngôn ngữ và/hoặc sự tự tin vào năng lực và vẻ đẹp của bản thân như Mai Lan, Vy,... Có người sự tự chủ đến từ chính sự tự ti về diện mạo (không bị ai lạm dụng) và cả thái độ tự xù lông trước mọi sự nhòm ngó, soi mói như Liên. Có người tìm cách tạo ra những vỏ bọc cho mình để tự tin tồn tại ở đất Pháp như chị Chiến, bác Chắt trong *Thư gửi Mina*. Có người tự tin và đã có đại gia chồng lưng như Vân trong *Vân Vy*,... Sự tự tin này đã được Thuận nói đến trong *Thư gửi Mina*, và gọi đó là hệ quả của một thái độ tự ti có vẻ đặc trưng không chỉ

cho những người Việt di cư mà cho hầu hết các di dân mà các nhà xã hội học đã tổng kết:

Khi hoàn cảnh không có Tổ quốc gây cho người ta cảm giác thấp kém hơn dân bản xứ (những kẻ được sống ngay trên tổ quốc của mình) thì dẫn đến việc người ta cảm thấy cần phải tăng giá trị của bản thân bằng những phô trương bề ngoài, ví dụ trang phục, xe cộ, bằng lương, nhà cửa, thậm chí cả bằng điểm của con cái hay khả năng ăn phở mát, uống rượu chát của chính họ (Thuận, 2019, p.286).

Dù thế nào thì các nhân vật của Thuận luôn thể hiện một sự nhẫn nhịn, bình thân và sẵn sàng chấp nhận mọi nghịch cảnh, nhất là khi họ đã đặt chân đến nước Pháp. Khi đã xác định như vậy, họ coi nơi xứ sở xa xôi không phải quê hương của mình là mảnh đất của họ. Họ tự coi mình là một phần của nước Pháp. Bởi thế, họ chỉ có một mục tiêu duy nhất – kiếm tiền để tồn tại. Thuận đã để cho họ bận rộn bên công cuộc mưu sinh, bận rộn bên việc kiến tạo nên những mối quan hệ nơi di cư để quên đi nỗi nhớ nhà, quên đi những mối bận tâm vẫn để lại nơi quê nhà. Mai Lan dù là một người phụ nữ đẹp, thành đạt ở quê nhà nhưng khi sang Pháp cô chấp nhận làm những công việc có vẻ thấp kém và bấp bênh (làm người tình tạm thời của những người Pháp độc thân, làm phiên dịch thời vụ) để vừa thỏa mãn cá tính yêu tự do, thỏa mãn cuộc sống vật chất đủ đầy cho cả hai mẹ con. Mai Lan không chấp nhận cuộc sống cố định một chỗ, cũng không chấp nhận được sự kìm kẹp tàn nhẫn vốn là nét tính cách của người Việt. Mai Lan nhường công việc nhàm chán nhưng ổn định hơn cho Liên bởi công việc ngồi một chỗ cô không chịu được, dù công việc ấy mang lại thu nhập tốt cho cô. Bởi Mai Lan muốn sống với con người yêu tự do và vật chất. Cuối cùng, chỉ đến khi con gái tự tử, bản thân thì bị quỵ tiền, Mai Lan mới sụp đổ trước cảnh ngộ thực tế của mình. Liên, được miêu tả là một cô gái đơn giản và kiên nghị. Liên sẵn sàng chấp nhận mọi thử thách của cuộc sống. Khi không còn những người già để thăm thuê, Liên chấp nhận đi về ở những lớp học dành cho người được hưởng trợ cấp xã hội, chấp nhận những công việc đến với mình một cách tự nhiên. Khi bị chèn ép và mất việc, Liên cũng bình thân. Nhưng thâm sâu trong Liên là khát khao được tồn tại đàng hoàng, được hạnh phúc, được nhìn nhận như một người phụ nữ thực sự. Liên ở cuối tác phẩm may mắn bởi được gặp Thanh, người cựu chiến binh Pháp yêu Việt Nam, nhưng dư âm về những đắng cay cô phải chịu vẫn là những dư âm buồn tẻ về những số phận di cư bên lề nước Pháp mà Liên đã được gặp, được tiếp xúc, được làm việc bên cạnh họ. Đó là sự ám ảnh về nỗi đau của Mai Lan, sự ám ảnh về cái chết của Pat, là sự bấp bênh chơi vơi của Nat,

là ngày mai không biết đi đâu về đâu của Mèo ốm, Sư Tử,...

Bên cạnh những nhân vật được Thuận kể lại với những câu chuyện chi tiết về cuộc đời, sự mưu sinh, nỗi gian nan ở đất Pháp như Liên, Mai Lan, trong những sáng tác của nhà văn vẫn thấp thoáng những bóng người Việt làm những ngành nghề khác nhau với những gian truân khác nhau: đó là những cô gái mại dâm ở cùng khu Pigalle (khu đèn đỏ của Paris) với nhân vật tôi trong *Thư gửi Mina* buộc phải cạnh tranh với những cô gái Thái làm cùng nghề, bị tay bảo kê bắt chẹt tiền; là những người thợ may Sài Gòn nơi nhân vật tôi tìm đến để hỏi tung tích chị Chiến; là chị Chiến người phụ nữ Sài Gòn mang theo 2 cô con gái trẻ đến Pháp dưới vỏ bọc lấy chồng đại gia nhưng sự thật cực kỳ cay đắng: cuộc hôn nhân của chị là một cuộc dối trá, những đứa con và người chồng hồ của chị cũng chỉ là những kẻ hầu người hạ cho một nhà thượng lưu ở Pháp, là chú Diên cố tình “tuột xích” để ở lại Pháp trong *Thang máy Sài Gòn* luôn dẫn vật về tình cảnh hiện tại của mình, dẫn vật về nỗi đau, sự mất mát, về khoảng trống mình để lại ở quê nhà,...

Sở dĩ những nhân vật của Thuận luôn cố gắng nhẫn nhịn, bình thân và sẵn sàng chấp nhận mọi nghịch cảnh, đó là bởi chính hoàn cảnh di cư và cá tính cách của họ. Với những người chủ động di cư để thoát khỏi tình cảnh nghèo khổ như chị Chiến, chú Diên hay cảnh ngộ éo le ở quê nhà như Mai Lan (có bầu với người nước ngoài khi chưa có chồng) thì ở lại nước Pháp và cố gắng thoát nghèo là mục đích duy nhất của họ. Nhất là với Mai Lan, cô sang Pháp vì không đủ dũng cảm để ở lại quê nhà với một đứa con của người Pháp. Hay chú Diên, người trí thức làm việc trong cơ quan nhà nước đã chủ định “tuột xích” (thuật ngữ thời bao cấp ở Việt Nam, nhiều cán bộ được cử đi công tác ở nước ngoài, quá cảnh ở Pháp đã tìm cách ở lại Pháp) để ở lại một cách bất hợp pháp thì sự tự trọng không cho phép chú có thể trở về, bởi sự trở về ấy rất có thể ảnh hưởng đến người ở nhà (thực tế trong tác phẩm, vợ và con chú đã rất khổ sở vì chú).

Trong sáng tác của Thuận có một đối tượng rất chủ động, tự chủ. Họ chính là những người chứng kiến và kể lại các câu chuyện như nhân vật “tôi” trong *Chinatown*, *Thư gửi Mina*, nhân vật “cô” trong *Thang máy Sài Gòn*, Vy trong *Vân Vy*,... Những nhân vật này tự tin vào vị thế hiện tại của mình ở nước Pháp. Họ thông thạo tiếng Pháp, họ có thể tự do đi lại, làm việc, giao tiếp chủ động với người Pháp. Họ hiểu văn hóa Pháp, họ làm công việc dạy tiếng Việt cho người Pháp, họ làm ở văn phòng luật

sư (Vy), họ thậm chí có những mối quan hệ chính thức và cả ngoài luồng với người Pháp (Vy). Họ tự tin mang trong mình vốn sống và vốn văn hóa Pháp Việt. Bởi thế, nhà văn Lê Minh Hà gọi những nhân vật này là những nhân vật “đi dân đúng nghĩa”:

Nếu ta hiểu đi dân đồng nghĩa với bị kịch, ta thấy văn học Việt đã có rồi. Nhưng nếu đi dân là chỉ vật vã với cơm áo, bị chồng đánh, chồng bỏ... thì ta đã chẳng ngồi đây để bàn về tác phẩm của Thuận. Cô ấy đưa ra mẫu người đi dân mới, là những người không từ bỏ quá khứ, có khả năng hòa nhập người bản xứ, nhưng họ không giống người bản xứ, họ lớn hơn người bản xứ, bởi họ sống giữa hai nền văn hóa (Le, 2018, as cited in Hien, 2018).

“Tôi” trong *Chinatown* thoải mái đi về giữa các nền văn hóa Pháp – Việt, tự tin trong cuộc sống ở cả hai xứ sở. “Tôi” trong *Thư gửi Mina* không chỉ thạo tiếng Pháp, dạy tiếng Pháp cho người Việt sang Pháp mà còn từng học tiếng Nga, ở nước Nga, sống trong bầu không khí văn chương của cả Pháp và Nga; “Tôi” còn lấy một người chồng gốc Do Thái ở Pháp. “Cô” trong *Thang máy Sài Gòn* vừa làm phiên dịch cho người anh trai khi đến Pháp làm ăn, vừa tiếp đãi tác Nga cho anh trai, vừa dạy tiếng Việt cho những quan chức cấp cao người Pháp chuẩn bị đến Hà Nội công tác,... Trong những câu chuyện đan xen với cuộc sống ở Pháp, là những câu chuyện về quá khứ ở Việt Nam: chuyện cha mẹ của “tôi” trong *Chinatown* ép cô học để được đi Nga, rồi đi Pháp, để được lấy một tấm chồng Pháp; chuyện cha mẹ của “tôi” xếp hàng hàng giờ đồng hồ để mua bằng được bộ óc lợn cho “tôi” học hành tấn tới, chuyện cha mẹ “tôi” kỳ thị người chồng gốc Hoa của “tôi”... Bên cạnh đó, những câu chuyện của xã hội Việt Nam “đương đại” cũng được Thuận nhắc đến: chuyện Vy đi xem mắt và lấy chồng Việt Kiều ở Hà Nội đầu những năm 2000, chuyện cô Trinh em chồng Vy về Việt Nam xin con nuôi và bị chài ở quán bar của người les, chuyện nhân vật “cô” trong *Thang máy Sài Gòn* tìm đến những người đàn ông trong quá khứ của mẹ thời nhà tù Hỏa Lò vẫn còn là một nơi đang hoạt động, chuyện đám tang của người mẹ được tổ chức chuyên nghiệp với quan tài bằng kính, với buổi tiệc tang theo lối Tây, chuyện những tòa chung cư và thang máy của Sài Gòn thời đương đại,... Dù những sự kiện ở Việt Nam qua lời kể của các nhân vật của Thuận là những sự kiện có độ lùi nhất định về thời gian, nhưng đó vẫn là một Việt Nam sống động và chân thực cũng như một nước Pháp sống động và chân thực qua cuộc mưu sinh của những người lao động các nước, trong đó có Việt Nam trên đất Pháp. Như vậy có thể coi tiểu thuyết của Thuận là những cuộc khảo sát nội tâm những

“người đi dân đích thực” bằng văn chương, những người kiên định không chối bỏ quá khứ mà vẫn hòa nhập tốt với cộng đồng sở tại. Điểm đặc biệt là dù hòa nhập nhưng họ vẫn kiên định giữ vững những nét riêng của mình nơi xứ người. Họ chấp nhận tất cả dù cô đơn, dù phải vật lộn với cả kí ức và thực tại.

Với Thuận, đề tài di cư không đơn thuần gắn với những người di cư, mà còn gắn với thực trạng chính trị, với cuộc sống chính trị nơi di cư của họ. Và đặc biệt, gắn với tình yêu và tình dục. Trong *T mất tích*, Thuận phác họa cuộc sống tồi tàn ở chung cư của người nhập cư, nơi cả những người Pháp thu nhập thấp như nhân vật “tôi” – chồng của T sinh sống. Đặc biệt, vấn đề chính trị – di cư được Thuận đặc biệt nhấn mạnh trong *Thư gửi Mina*. Đó là những chung cư tồi tàn mà nhân vật của Thuận ghi lại được khi theo dõi chị Chiến và bác Chắt bước vào chung cư 4000, nơi ở của những người di cư nghèo khổ đến từ châu Á và châu Phi:

“Mùi tanh hải hùng, để hình dung được, có lẽ mày nên nghĩ đến mùi của máu, máu trộn đờm dãi, nôn mửa, nước tiểu, mồ hôi, rác rưởi, thực phẩm rở tiền quá hạn... Hàng nghìn con người, phần lớn đến từ châu Phi và một số nhỏ từ châu Á, chui rúc trong những căn hộ tuệch toạc được thiết kế từ thập kỷ 70 của thế kỷ trước, chỉ hé mắt ngó Paris qua những ô cửa sổ lít nhít bởi cứ bước chân xuống mặt đất là vấp ngay phải những sân xi măng ngập rác, những ghế đá sứt sọ, những bãi xe để vô hồn, những trung tâm thương mại vốn vẹn một hiệu bánh mì, một quầy thịt halal, một cửa hàng tạp hóa 99 xu, tất cả đều như vừa nhập thẳng từ thế giới thứ ba. Đâu rồi giấc mơ về thủ đô ánh sáng với tháp Eiffel và đồi Montmartre, sông Seine và bảo tàng Louvre?” (Thuận, 2019, p.229).

Chỉ bằng một vài phác họa như vậy, Thuận đã phơi bày thực trạng cuộc sống di cư của những người di cư gốc Á và gốc Phi đến Pháp, đặt ra một vấn đề chính trị di cư, cụ thể ở đây là điều kiện sống của những người di cư, bên cạnh những vấn đề về thủ tục hành chính đối với người di cư, chính sách việc làm, sự kỳ thị đối với người di cư cũng được nhà văn kín đáo gửi gắm trong những sáng tác của mình.

Thực tế, ngoài đề tài di dân, trong những sáng tác của Thuận, một cách vô thức, qua cách kể những câu chuyện liên quan đến nhân vật, nhà văn cũng gợi ra nhiều vấn đề xã hội khác rất thời sự, những vấn đề không chỉ của nước Pháp, của Việt Nam mà là của cả thế giới đương đại. Có thể nói đến thảm họa trái đất nóng lên toàn cầu được phản ánh qua tiểu

thuyết *Paris 11 tháng 8* với rất nhiều người già bị chết (Do, 2017). Hay nói đến vấn đề văn minh đô thị, vấn đề tình yêu đồng giới, vấn đề con nuôi xuyên quốc gia như trong *VănVý*,... Đó không chỉ là những vấn đề đơn thuần về câu chuyện nội dung, đó còn là những trăn trở về sáng tạo nghệ thuật. Với Thuận, nghệ thuật thực sự là vấn đề sống còn. Nhà văn luôn cố gắng làm mới mình qua từng tác phẩm. Một lần ra mắt tác phẩm mới là một lần người đọc thấy một Thuận khác, không hề lặp lại chính mình. Nhà văn thừa nhận: “Nhìn ngược lại gần đây năm, tôi có cảm giác tôi chỉ cố bước qua chính tôi, cuốn sau cố đừng dẫm vào cuốn trước, cứ thế mà dò đường đi tiếp” (Thuan, 2017, as cited in Nguyen, 2017).

3.3. Chủ động đổi mới hình thức thể hiện

Đọc tác phẩm của Thuận người đọc thấy bất ngờ bởi mỗi tác phẩm Thuận lại sáng tạo một hình thức thể hiện khác nhau. Người đọc dường như khó tìm được một công thức chung cho lối viết văn của Thuận. Mỗi lần sáng tác là một lần Thuận nghĩ khác, viết khác. Nhà văn luôn có ý thức tìm ra một cách viết phù hợp và độc đáo cho một tác phẩm mà mình đang thai nghén. Với Thuận, hình thức quan trọng hơn nội dung: “Tôi rất chú trọng hình thức. Nội dung là thứ tôi quan sát, chiêm nghiệm hàng ngày đi vào các ngăn bộ nhớ của tôi. Khi tìm được một hình thức tiểu thuyết thì nội dung tự đi ra theo sắp đặt của nó.” (Thuan, 2018, as cited in Hien, 2018). Nhà văn luôn tìm cách tính toán cho các sáng tác mới của mình. Nếu như ở *Made in Vietnam* và *Chinatown*, Thuận thử thách người đọc bằng một lối tiểu thuyết “dòng ý thức” miên man với rất ít đoạn xuống dòng, không có chương, hồi cụ thể khiến người đọc ít nhiều liên tưởng tới việc mình đang đọc tác phẩm của Proust, của Joyce thì đến *Paris 11 tháng 8* và *T mắt tích* Thuận đã bớt thách thức sự kiên nhẫn của người đọc hơn qua việc nhà văn đã đánh chương, đoạn cho tiểu thuyết. Rồi *VănVý* và *Thang máy Sài Gòn* các chương lại có cả tên chương để cô đọng lại nội dung và dẫn bước người đọc. Đến *Thư gửi Mina* nhà văn lại dùng hình thức bức thư viết cho một người bạn của mình để kể chuyện và giải bày. Đó thực sự là một sự sáng tạo mới mẻ qua từng tiểu thuyết được thể hiện ở ngay kết cấu bề nổi.

Thuận là nhà văn rất quan tâm đến chính trị. Trong các sáng tác của Thuận, những vấn đề chính trị luôn được gài cắm một cách tinh tế và vẫn rất khác biệt từ hình thức đến nội dung thể hiện. Ở *Chinatown* là chuyện người Hoa ở đất Việt thời cuối thế kỷ XX được gài cắm qua trích đoạn tiểu thuyết mà nhân vật đang viết; ở *Paris 11 tháng 8* là chuyện báo chí Pháp đưa tin về trận nắng nóng kỷ lục của

năm 2003 được thể hiện qua những mẩu tin ngắn trước mỗi chương và tách biệt hẳn với các chương ấy, như một chương độc lập về mặt hình thức; ở *Thư gửi Mina* là tin chiến sự ở Afghanistan song song với Thư Pema gửi người yêu là nhà báo chiến trường đang tác nghiệp tại Afghanistan. Những mẩu tin và Thư của Pema cũng được tách riêng độc lập với chương chính là những bức thư gửi cho Mina. Mỗi tác phẩm, dù kín đáo hay phô diễn, Thuận vẫn rất biết cách hướng người đọc đến một vấn đề: lịch sử, chính trị, thời sự luôn luôn là thứ hiện diện hàng ngày song song với đời sống con người, tác động trực diện đến đời sống của con người. Làm thế nào con người có thể yên ổn và hài hòa mà sống trong xã hội ấy, chính trị ấy?

Với Thuận, mỗi một tiêu đề cũng rất liên quan đến cách hành văn và nhịp điệu của tác phẩm. Như Thuận từng chia sẻ mỗi tác phẩm nhà văn tạo dựng một nhịp điệu riêng với một mối quan tâm riêng. Dù ở những tác phẩm đầu tiên nhà văn viết bằng một kiểu dòng ý thức hạn chế xuống dòng tới đa nhưng người đọc vẫn nhận ra những nhịp điệu khác biệt đến từ những câu chuyện kể vắt nối giữa các nhân vật, các số phận mà nhà văn đã chủ định in nghiêng (trong *Chinatown*) hay chủ định viết chương ngắn với những sự thay đổi không gian luân phiên tạo nhịp di chuyển nhịp nhàng như sự lên xuống của thang máy Sài Gòn (trong *Thang máy Sài Gòn*). Hoặc sự ngập tràn các con số 4 tạo ấn tượng trong *Chỉ còn 4 ngày là hết tháng Tư*. Nhà văn khẳng định:

“Theo quan niệm của tôi, mỗi tác phẩm có một nhịp điệu riêng, tác giả có khả năng cuốn đọc giả vào tác phẩm hay không chính là nhờ nhịp điệu. Nhịp điệu của tác phẩm phụ thuộc vào cách sử dụng từ, cách đặt câu, cách ngừng lại, cách thêm bớt từng dấu phẩy, dấu chấm. Làm sao để mỗi tác phẩm bộc lộ được một kiểu hòa âm đặc thù. Và làm sao để tiểu thuyết là một tổng thể văn chương trọn vẹn chứ không phải là các truyện ngắn đặt cạnh nhau. Tìm được nhịp điệu đã là khó. Nhưng giữ được nó trong suốt tác phẩm thật khó vô cùng” (Thuan, 2020, as cited in Van 2020).

Nhịp điệu liên kết các chi tiết với nhau, trở thành một thực thể cảm xúc vô hình nhưng chặt chẽ. Cảm xúc mà độc giả nhận được do nhịp điệu thường mạnh hơn là do nội dung tạo nên. Nhịp điệu là linh hồn của tác phẩm. Nhịp điệu cũng là một trong những lí do Thuận “từ chối” sử dụng tiếng Pháp để sáng tác ngay từ đầu. Nhà văn cho rằng tiếng Việt chính là thứ vũ khí tốt nhất để tạo được ngôn ngữ riêng của mình. Bởi tiếng Việt bản chất là lỏng lẻo, ít câu nệ ngữ pháp, cho phép những tập hợp từ rất tự

do và đa nghĩa. Điều này là một mảnh đất cho nhà văn sáng tạo, nhưng cũng là một thách thức to lớn. Thêm nữa, tiếng Việt vốn đa âm, giàu thanh điệu, tất cả tạo nên nhịp điệu, nhạc tính tự thân cho ngôn ngữ và văn chương, nhất là thi ca. Thuận cũng nhấn mạnh rằng, nếu tính đa âm đa thanh là nỗi sợ của người nước ngoài khi học tiếng Việt, thì điều đó lại chính là một trong các chìa khóa thành công của các nhà văn Việt Nam. Nhà văn cũng nhấn mạnh chính việc kiến tạo nên những cấu trúc khác biệt cho các tiểu thuyết đã tạo nên nhịp điệu cho cuốn tiểu thuyết ấy: “Chính cấu trúc đã gắn kết câu chữ của tôi với nhau, tạo nên nhịp điệu của tiểu thuyết. Vì nó, tôi không ngại chỉnh sửa các chi tiết bên trong. Nói cách khác, với tôi, hình thức đã quyết định nội dung chứ không phải ngược lại”. (Thuận, 2017, as cited in Nguyen, 2017).

4. KẾT LUẬN

Thuận là một trường hợp khá đặc biệt của văn học Việt Nam đương đại. Nhà văn vừa đứng vào hàng ngũ những nhà văn Việt Nam, nhưng lại có những ưu thế hơn một nhà văn Việt Nam. Nhất là khi những sáng tác của Thuận không chỉ được dịch sang tiếng Pháp mà còn được dịch sang nhiều thứ tiếng khác. Tác phẩm *Chinatown* đã được dịch từ tiếng Việt sang tiếng Anh bởi dịch giả Nguyễn An Lý và đạt Giải thưởng Dịch thuật Quốc gia Mỹ 2023 (NTA), *Thang máy Sài Gòn* cũng được Nguyễn An Lý dịch sang tiếng Anh và giành giải thưởng dịch thuật PEN (Hiệp hội Văn bút Anh) năm 2024. *Chinatown* bên cạnh bản tiếng Anh và tiếng Pháp còn có bản dịch tiếng Nga, Ý, Hebrew,... Tất cả những điều này cộng với chia sẻ về việc Thuận sáng tác song song cả tiếng Việt và tiếng Pháp cho những cuốn tiểu thuyết sắp tới là hi vọng về việc một nhà

văn Việt Nam di cư có thể trở thành một nhà văn mang tầm cỡ quốc tế. Thuận cũng là một nhà văn luôn luôn đào sâu kiếm tìm những hình thức thể hiện mới để không lặp lại chính mình, đồng thời lại luôn trăn trở những chủ đề mang tầm cỡ nhân loại, những chủ đề chính trị vừa mang tầm vĩ mô và vi mô: người di cư, vấn đề trái đất nóng lên toàn cầu, vấn đề môi trường, tình yêu đồng giới,... Đó là một hành trình sáng tạo không ngừng nghỉ với một cây bút có nền tảng học thuật tốt và một ý thức sáng tạo nghiêm túc và khát khe. Đó cũng là hành trình của một con người vượt qua khuôn khổ của sự tha hương thông thường để coi viết là một hành động lao động sáng tạo chăm chỉ và chân chính:

“Viết, với tôi, không phải là để khóa lấp nỗi cô đơn của một người tha hương. Từ nhỏ đến lớn, sau những lần liên miên sơ tán, rồi theo gia đình rời Hà Nội vào Sài Gòn, lại một mình rời Việt Nam sang Nga, tiếp tục rời Nga sang Pháp, tha hương không còn khả năng đặt tôi vào một tình trạng bất thường. Dù khó chịu với các thủ tục hành chính nhiều khi như kể trên, tôi vẫn cảm thấy thoải mái và thú vị trong hoàn cảnh là người từ xa đến. Thú vị là bởi trí tưởng tượng và óc quan sát - phân tích của tôi được sử dụng triệt để. Còn thoải mái là vì tôi được tự do, không phải gánh trách nhiệm nặng nề là thay mặt cho một dân tộc nào đó, cho một nền văn hóa nào đó. Đây là những điều kiện quá thuận lợi cho những ai muốn cầm bút. Cái còn lại chỉ là lao động” (Thuận, 2017, as cited in Nguyen, 2017).

Và chắc chắn, với mỗi lần viết là một lần thử nghiệm, Thuận còn là một ẩn số thú vị của văn chương Việt Nam và thế giới.

TÀI LIỆU THAM KHẢO (REFERENCES)

- Agnew, V. (2005). *Diaspora, Memory, and Identity: A Search for Home*. The University of Toronto Press, Toronto Buffalo London.
<https://doi.org/10.3138/9781442673878>
- Cheah, P. (2016). *What is World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Duke University Press.
<https://doi.org/10.1515/9780822374534>
- Do, H. N. (2017). Environmental crisis and the fate of minority communities in Thuan's novel - Paris, 11 August. In *Ecocritism: Local and Global Voices*. International Conference Proceedings, Social Science Publishing House (in Vietnamese).
- Do, T. H. (2021a). V. Nabokov and the Choice of Language in Literary Creation. *Army Literature and Arts*, No. 4 (in Vietnamese).
- Do, T. H. (2021b). How did V. Nabokov return to Russia?. *Theory and Criticism of Literature and Arts*, No. 6 (in Vietnamese).
- Dufoix. (2008). *Diasporas* (translated by William Rodarmor). University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London.
- Henning, R. (2024). *Key to Become an International Author*.
<https://www.authormagazine.org/articles/2024/3/henning>
- Nabokov, V. V. (2004). *American Period*. Collected Works in 5 Volumes. — St. Petersburg: Symposium, Volume 3, 702 p (in Russian).

- Nguyen, Q. T. (2017). *Writer Thuan: To me, happiness is always a strange category (in Vietnamese)*.
<https://daidoanket.vn/nha-van-thuan-voi-toi-hanh-phuc-luon-la-pham-tru-xa-la-10085287.html>.
- Nguyen, Q. T. (2023). *Writer Thuan: A writer's survival is to write (in Vietnamese)*.
<https://daidoanket.vn/nha-van-thuan-viec-song-con-cua-nha-van-la-viet-10267993.html>.
- Nguyen, T. T. N. (2015). *Vietnamese prose abroad from 1975 to the present*. Doctoral dissertation. Hanoi National University of Education (in Vietnamese).
- Owen, S., Damrosch, D., & Thornber, K. (2016). *Theory and application of theory in literary research*, Social Sciences Publishing House. Hanoi (Tran Hai Yen organized the manuscript and edited) (in Vietnamese).
- Seyhan, A. (2001). *Writing Outside the Nation*. Princeton University Press. Princeton and Oxford.
<https://doi.org/10.1515/9781400823994>
- Shai, J. (2019). *Diaspora Literature and Stereotypes Concerning Contemporary Art in Africa. Thesis Commons*
<https://doi.org/10.31237/osf.io/arjtb>
- Thomsen, M. R. (2008). "Migrant Writers and Cosmopolitan Culture". In *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures (Continuum Literary Studies)*. Bloomsbury Academic.
- Hien, T. (2018). *Thuan – the person who comfortably 'swings' between cultures (in Vietnamese)*.
<https://znews.vn/thuan-nguoi-toai-mai-du-dua-giua-cac-nen-van-hoa-post860763.html>
- Thuan. (2009). *Chinatown*. Nha Nam-Literature Publishing House (in Vietnamese).
- Thuan. (2005). *Paris, August 11*. Da Nang Publishing House (in Vietnamese).
- Thuan. (2007). *T is missing*. Nha Nam-Writers Association Publishing House (in Vietnamese).
- Thuan. (2008). *Van Vy*. Nha Nam-Writers Association Publishing House (in Vietnamese).
- Thuan. (2013). *Elevator in Saigon*. Nha Nam-Writers Association Publishing House (in Vietnamese).
- Thuan. (2019). *Letter to Mina*. Phanbook-Phu Nu Publishing House (in Vietnamese).
- Thuan (n.d). (in Vietnamese)
<https://blogcuathuan.wordpress.com/>. Accessed on September 4, 2025.
- Quynh, V. (2008). *Either it's me or it's gossip (in Vietnamese)*.
<https://tienphong.vn/hoac-la-chinh-ban-than-hoac-la-chuyen-phet-lac-post133506.tpo>.
- Van, T. L. (2020). *Writer Thuan: Thanh Đồng in Word belief (in Vietnamese)*.
<https://cand.com.vn/Tu-lieu-van-hoa/Nha-van-Thuan-Thanh-Dong-trong-tin-nguon-chu-i566566/>
- White, P. (1995). *Geography, Literature and Migration*. In John Connell, Russell King, Paul White (editors). *Writing Across Worlds: Literature and Migration*. Routledge. London and New York.