BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO UBND TỈNH THANH HÓA
TRƯỜNG ĐẠI HỌC HỒNG ĐỨC

NGUYỄN THỊ THỦY

VẤN ĐỀ VẬN DỤNG PHƯƠNG THỨC HUYỀN THOẠI HÓA TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN NAY

LUẬN ÁN TIẾN SĨ VĂN HỌC

THANH HÓA - 2022

BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO UBND TỈNH THANH HÓA
TRƯỜNG ĐẠI HỌC HỒNG ĐỨC

NGUYỄN THỊ THỦY

VẤN ĐỀ VẬN DỤNG PHƯƠNG THỨC HUYỀN THOẠI HÓA TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN NAY

Chuyên ngành: Văn học Việt Nam
Mã số: 9.22.01.21

LUẬN ÁN TIẾN SĨ VĂN HỌC

NGƯỜI HƯỚNG DẪN KHOA HỌC:
1. PGS.TS. Hỏa Diệu Thúy
2. PGS.TS. Phan Huy Dũng

THANH HÓA - 2022

LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan đây là công trình nghiên cứu khoa học của bản thân tôi. Các số liệu trong luận án và kết quả nghiên cứu đều trung thực, chưa từng được công bố trong bất kỳ công trình khoa học nào khác.

Tác giả

Nguyễn Thị Thủy

LỜI CẢM ƠN

Sau một thời gian học tập và nghiên cứu tại trường Đại học Hồng Đức, đến nay tôi đã hoàn thành luận án với đề tài ***Vấn đề vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay***

Tôi xin gửi lời cảm ơn chân thành tới **PGS.TS. Hỏa Diệu Thúy, PGS.TS. Phan Huy Dũng** đã trực tiếp hướng dẫn khoa học, giúp đỡ, động viên tôi hoàn thành bản luận án này.

Tôi xin chân thành cảm ơn các thầy cô giáo trong bộ môn Văn học Việt Nam, Khoa Khoa học Xã hội; Phòng Quản lý đào tạo sau đại học Trường Đại học Hồng Đức đã giúp đỡ, tạo điều kiện thuận lợi cho tôi trong suốt thời gian học tập, nghiên cứu và hoàn thiện luận án.

Xin được bày tỏ lòng biết ơn sâu sắc tới những người thân trong gia đình và bạn bè, đồng nghiệp thân thiết đã dành cho tôi những chia sẻ, động viên, ủng hộ cả tinh thần và vật chất giúp tôi học tập, nghiên cứu, hoàn thành luận án này.

Do một số hạn chế nhất định, bản luận án chắc chắn vẫn còn những thiếu sót. tôi rất mong nhận được những ý kiến đóng góp để tiếp tục hoàn thiện, nâng cao chất lượng vấn đề được lựa chọn nghiên cứu.

Xin trân trọng cảm ơn!

Thanh Hóa, tháng 11 năm 2022

Tác giả

Nguyễn Thị Thủy

MỤC LỤC

Trang

LỜI CAM ĐOAN i
LỜI CẢM ƠN ii
MỤC LỤC iii
MỞ ĐẦU 1
1. Lý do chọn đề tài 1
2. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu 3
3. Mục đích và nhiệm vụ nghiên cứu 4
4. Phương pháp nghiên cứu 4
5. Đóng góp mới của luận án 6
6. Cấu trúc của luận án 6
Chương 1. TỔNG QUAN VẤN ĐỀ NGHIÊN CỨU 7
1.1. Lịch sử vấn đề nghiên cứu 7
1.1.1. Nghiên cứu về huyền thoại và phương thức huyền thoại hoá 7
1.1.2. Nghiên cứu về việc vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay 12
1.2. Cơ sở lý thuyết của đề tài 25
1.2.1. Khái niệm huyền thoại 25
1.2.2. Khái niệm huyền thoại hoá và nguyên tắc thẩm mỹ 30
Tiểu kết 33
Chương 2. VẬN DỤNG PHƯƠNG THỨC HUYỀN THOẠI HÓA ĐỂ NÂNG CAO VAI TRÒ CHỦ THỂ CỦA NHÀ VĂN VÀ KHẢ NĂNG KHÁM PHÁ BẢN CHẤT CỦA HIỆN THỰC 35
2.1. Cơ sở thực tiễn của việc vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại 35
2.1.1. Ý thức ly khai những quan niệm văn học cứng nhắc 35
2.1.2. Nhu cầu tiếp nhận những tìm tòi đa dạng của tiểu thuyết hiện đại thế giới 41
2.1.3. Học tập kinh nghiệm sáng tác dựa trên những cổ mẫu của các tiểu thuyết gia tiền bối 51

2.2. Phương thức huyền thoại hoá với việc khẳng định vai trò chủ thể của nhà văn trước hiện thực phản ánh.....54
2.2.1. Bộc lộ tầm văn hóa của người viết.....54
2.2.2. Giải phóng sức tưởng tượng của nhà văn.....58
2.2.3. Một chỉ dấu vượt thoát mô hình phản ánh cổ điển.....61
2.3. Phương thức huyền thoại hóa với việc khám phá những tầng vỉa mới của hiện thực.....64
2.3.1. Thiết lập giao ước mới giữa nhà tiểu thuyết và độc giả.....64
2.3.2. Cơ hội đánh giá hiện thực ở tầm phổ quát.....67
2.3.3. Điều kiện thiết yếu để khám phá tính đa diện của hiện thực.....70
Tiểu kết.....74
Chương 3. VẬN DỤNG PHƯƠNG THỨC HUYỀN THOẠI HÓA - MỘT HƯỚNG CÁCH TÂN THI PHÁP THỂ LOẠI TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN NAY.....75
3.1. Phương thức huyền thoại hóa - nhân tố năng động của kết cấu tiểu thuyết.....75
3.1.1. Phá vỡ cốt truyện tuyến tính.....75
3.1.2. Gia tăng nhân tố ngẫu nhiên, phi lý.....77
3.1.3. Kết nối phóng khoáng các bình diện không gian, thời gian.....80
3.2. Phương thức huyền thoại hóa và trò chơi liên văn bản.....96
3.2.1. Sự lồng ghép văn bản qua phương thức huyền thoại hóa.....96
3.2.2. Sự thiết lập những tuyến truyện độc lập.....99
3.2.3. Đối thoại mở giữa các văn bản.....102
3.3. Phương thức huyền thoại hóa với sự đa dạng điểm nhìn trần thuật.....105
3.3.1. Dịch chuyển điểm nhìn trần thuật trong văn bản.....106
3.3.2. Đan xen, lồng ghép nhiều điểm nhìn nghệ thuật.....109
3.3.3. Tính tương đối của những điểm nhìn cụ thể.....112
Tiểu kết.....116
Chương 4. SỰ ĐA DẠNG CỦA CÁC HÌNH THỨC VẬN DỤNG PHƯƠNG THỨC HUYỀN THOẠI HOÁ TRONG SÁNG TÁC CỦA MỘT SỐ CÂY BÚT TIỂU THUYẾT TIÊU BIỂU.....117
4.1. Quan hệ giữa phương thức huyền thoại hoá với đặc điểm phong cách nhà văn.....117

4.2. Huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Tạ Duy Anh 119
4.2.1. Khám phá bản chất phi lý của hiện thực 119
4.2.2. Chú trọng khắc hoạ hành trình tìm kiếm ý nghĩa của tồn tại 123
4.3. Huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Hồ Anh Thái 128
4.3.1. Quan tâm thể hiện thế giới tâm linh 129
4.3.2. Xây dựng thế giới biểu tượng 133
4.4. Huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương 137
4.4.1. Huyền thoại hóa trong xây dựng nhân vật 138
4.4.2. Huyền thoại hoá trong sử dụng ngôn ngữ 151
Tiểu kết 161
KẾT LUẬN 162
DANH MỤC CÁC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC 165
LIÊN QUAN ĐẾN LUẬN ÁN ĐÃ CÔNG BỐ 165
TÀI LIỆU THAM KHẢO 166

MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài

1.1. Mặc dù có đời sống riêng, song, văn học luôn chịu tác động trực tiếp từ thực tiễn đời sống xã hội. Năm 1986 là dấu mốc bước ngoặt trong đời sống xã hội - văn hóa của Việt Nam: đất nước chọn hướng hội nhập quốc tế! Vận hội mới này đã trở thành nền tảng vững chắc giúp đất nước tái thiết mạnh mẽ và phát triển theo quỹ đạo văn minh, hiện đại.

Trong xu thế hội nhập toàn diện và sâu rộng, văn học vừa có điều kiện phô diễn những đặc sắc văn hóa của dân tộc mình vừa có cơ hội cập nhật, học hỏi tinh hoa văn hóa của nhân loại thông qua việc vận dụng những lý thuyết, lý luận để làm mới chính mình. Từ thực tiễn đến lý thuyết, đó là cơ sở để văn học Việt Nam từ sau 1986 có những cách tân mạnh mẽ trong quan niệm về văn chương và nguyên tắc sáng tác... Kết quả là, nền văn học Việt Nam đương đại đã và đang mang một diện mạo mới, thực sự đa dạng và khác biệt.

1.2. Tiểu thuyết – thể loại với kích cỡ dài hơi, luôn được nhìn nhận như thể loại "xương sống" trong đời sống văn học hiện đại. Nếu ở chặng từ 1945 đến 1975, do hoàn cảnh đặc biệt của lịch sử đất nước, truyện ngắn và thơ là hai thể loại chủ lực làm nên diện mạo văn học Việt Nam thì từ sau 1975, đặc biệt từ sau 1986, vấn đề đã khác. Sự phát triển mạnh mẽ của tiểu thuyết không chỉ tạo nên vị trí cân bằng giữa các thể loại, mà thậm chí, có những thời điểm, tiểu thuyết vượt trội, cả về số lượng lẫn chất lượng, dẫn dắt tiến trình đổi mới văn chương Việt Nam đương đại. Đến nay, khi nghiên cứu, đánh giá sự vận động, phát triển của nền văn học Việt Nam thời kỳ đổi mới, tiểu thuyết, luôn được lựa chọn để minh chứng cho sự vận động, cách tân thể loại văn xuôi một cách nổi trội và thành công nhất.

1.3. Một trong những nhân tố tạo nên sự đột phá, đem lại sức sống mới cho tiểu thuyết sau 1986 là việc khai thác, vận dụng phương thức huyền thoại vào sáng tạo tác phẩm. Thật bất ngờ, một phương thức nghệ thuật gắn với những thể loại văn học cổ xưa như *thần thoại, sử thi (truyền thuyết), cổ tích*… lại đã và đang trở thành phương thức nghệ thuật có thể tạo đột biến trong cách tân nghệ thuật tiểu thuyết hiện đại. Tuy nhiên, ở các thể loại cổ xưa, phương thức huyền thoại được sử dụng như là nhận thức luận về thế giới, phản ánh thế giới quan thần linh của người xưa. Trong văn chương nghệ thuật hiện đại, phương thức huyền thoại được dùng như một thi pháp nghệ thuật với muôn vàn cách thức, kỹ thuật, vừa nhằm "lạ hóa" hình thức biểu đạt, vừa giúp tác giả chuyển tải được thông tin hiện thực nhiều lớp và đa chiều. Ở phương Tây, việc vận dụng phương thức huyền thoại hóa (thi pháp huyền

thoại) trong sáng tạo văn chương đã quá quen thuộc, nhưng, ở Việt Nam thì còn khá mới mẻ. Tuy vậy, từ sau 1986, các nhà tiểu thuyết Việt Nam dường như đã phát hiện thấy ở thi pháp nghệ thuật này những mách bảo thú vị cho sáng tạo nghệ thuật của mình. Những thử nghiệm xuất hiện cùng lúc với những khen chê tưng bừng làm nóng diễn đàn văn chương Việt từ thập kỷ cuối của thế kỷ trước đến thập kỷ đầu của thế kỷ hai mốt: *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài, *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh, *Giàn thiêu* của Võ Thị Hảo, *Mảnh đất lắm người nhiều ma* của Nguyễn Khắc Trường, *Người sông mê* của Châu Diên, *Mẫu thượng ngàn* của Nguyễn Xuân Khánh v.v… Trong số đó, có thể nhận thấy, những cây bút theo đuổi thi pháp này một cách kiên trì như một sự lựa chọn để đồng hành với tên tuổi của họ phải kể đến: Tạ Duy Anh với *Thiên thần sám hối, Giã biệt bóng tối, Đi tìm nhân vật*; Hồ Anh Thái với *Trong sương hồng hiện ra*, *Đức Phật nàng Sivitri và tôi, Cõi người rung chuông tận thế, SBC là săn bắt chuột, Dấu về gió xóa…*; Nguyễn Bình Phương với *Người đi vắng, Thoạt kỳ thủy, Ngồi, Những đứa trẻ chết già, Mình và Họ*…

Đến nay, cảm nhận, đánh giá về thành công và hạn chế của phương thức huyền thoại hóa trong tác phẩm của các cây bút Việt Nam chưa phải đã ngã ngũ, những "ánh mắt" nghi ngại, do dự trong đánh giá, cảm nhận tác phẩm viết theo thi pháp này vẫn là thực tế đương nhiên. Vì vậy, đặt vấn đề, tìm hiểu, nghiên cứu cách vận dụng phương thức huyền thoại hóa vào sáng tác văn chương ở thể loại tiểu thuyết, hiệu quả của phương thức nghệ thuật này cũng như sự góp phần vào sự vận động, phát triển thể loại tiểu thuyết ở Việt Nam vẫn cần thêm những công trình nghiên cứu chuyên sâu. Đề tài của luận án là một nỗ lực theo hướng này.

Thêm nữa, chúng tôi hiểu rằng, thực tiễn sáng tác luôn có sự vận động, đổi mới từ nhận thức, kiếm tìm của tác giả. Có thể, vẫn là phương thức nghệ thuật ấy, nhưng mỗi lần vận dụng, ở từng tác phẩm cụ thể lại có cách khai thác, thể hiện khác nhau. Vì vậy, dù đã có những bài viết, công trình nghiên cứu chạm đến vấn đề này, song, chúng tôi cho rằng vẫn còn những khoảng trống nghiên cứu cần bổ khuyết, đặc biệt, cần đánh giá thêm hiệu quả nghệ thuật của phương thức huyền thoại hóa và xác lập tính hấp dẫn, tiềm năng sáng tạo của nó trong việc giúp các tác giả cùng lúc vừa khai thác vốn văn hóa của dân tộc mình, vừa thể hiện tài năng biến cái cũ thành cái mới, thỏa sức tưởng tượng trong thế giới kỳ bí tâm linh.

Như vậy, hướng tiếp cận từ phương thức huyền thoại hóa đang mở ra triển vọng trong nghiên cứu văn học, đồng thời cũng gợi mở những góp ý thiết thực bổ ích cho giới sáng tác. Đó là động lực để luận án lựa chọn đề tài "***Vấn đề vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay"*** làm đối tượng nghiên cứu.

2. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu

2.1. Đối tượng nghiên cứu

Đối tượng nghiên cứu của luận án là: "Vấn đề vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay".

2.2. Phạm vi nghiên cứu

Phạm vi nội dung: Luận án xác định vấn đề vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay là một nội dung khoa học cần được nghiên cứu, đánh giá vừa ở tầm bao quát vừa ở cụ thể, vừa trên bình diện lý luận vừa trên phương diện thực tiễn, không chỉ dừng lại ở việc miêu tả, chứng minh. Vì vậy, luận án sẽ nghiên cứu, khảo sát, đánh giá vấn đề qua những nội dung chính sau: Phương thức huyền thoại hóa với việc nâng cao khả năng khám phá bản chất hiện thực; Phương thức huyền thoại hóa với việc cách tân thi pháp thể loại tiểu thuyết; Phương thức huyền thoại hóa với việc đa dạng hóa các hình thức vận dụng qua một số tác giả tiêu biểu.

Phạm vi tư liệu khảo sát: Có thể nói, lượng tác phẩm, đặc biệt tiểu thuyết từ 1986 đến nay vô cùng phong phú, rộng lớn, tuy nhiên, gắn với đối tượng, mục tiêu nghiên cứu, luận án tập trung ưu tiên, khảo sát các tác phẩm sau:

Thứ nhất, những tiểu thuyết có ý thức vận dụng một cách rõ nét và nổi bật phương thức huyền thoại hoá và những tác phẩm này đã xuất bản tại các nhà xuất bản chính thống ở Việt Nam.

Thứ hai, những tác phẩm tạo hiệu ứng thẩm mỹ tích cực, gây ấn tượng trong dư luận (thông qua số lượng phát hành và tái bản), đạt các giải thưởng văn chương.

Thứ ba, vì muốn tập trung khảo sát, đánh giá sự đa dạng và hiệu quả thẩm mỹ của vận dụng phương thức huyền thoại hoá ở các cây bút dồn sự hứng thú cho thi pháp này, luận án sẽ ưu tiên khảo sát các tác phẩm của ba tác giả tiêu biểu, đã giành nhiều thời gian khám phá, thử nghiệm phương thức phản ánh này, đó là: Tạ Duy Anh với *Lão Khổ* (1992), *Thiên thần sám hối* (2000), *Giã biệt bóng tối* (2008), *Đi tìm nhân vật* (2016); Hồ Anh Thái với *Trong sương hồng hiện ra* (1990), *Người đàn bà trên đảo* (2003), *Cõi người rung chuông tận thế* (2009), *Đức Phật, nàng Savitri và Tôi* (2010), *SBC là săn bắt chuột* (2011), *Người và xe chạy dưới ánh trăng* (2015), *Mười lẻ một đêm* (2016); Nguyễn Bình Phương với *Người đi vắng* (1999), *Trí nhớ suy tàn* (2006), *Những đứa trẻ chết già* (2013), *Ngồi* (2013), *Thoạt kỳ Thuỷ* (2014), *Mình và họ* (2015), *Kể xong rồi đi* (2017).

Ngoài ra, luận án còn khảo sát ở một số tác phẩm: *Người sông Mê* của Châu Diên*; Giàn Thiêu* của Võ Thị Hảo; *Cơ hội của Chúa* của Nguyễn Việt Hà; *Thiên sứ*

của Phạm Thị Hoài; *Mẫu Thượng Ngàn* của Nguyễn Xuân Khánh; *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh; *Chinatown* của Thuận; *Mảnh đất lắm người nhiều ma* của Nguyễn Khắc Trường; *Lời nguyền hai trăm năm* của Khôi Vũ; *Mưa ở kiếp sau* của Đoàn Minh Phượng...

3. Mục đích và nhiệm vụ nghiên cứu

3.1. Mục đích nghiên cứu

Luận án tập trung tìm hiểu, phân tích, đánh giá việc khai thác, vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay. Từ đó, luận án nhận diện một diện mạo mới của tiểu thuyết Việt Nam đương đại trong tư duy nghệ thuật, quan niệm sáng tác với một khả năng khám phá hiện thực ở một tầm văn hoá mới, và hướng cách tân, đổi mới, giải phóng tiềm năng thể loại tiểu thuyết trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

3.2. Nhiệm vụ nghiên cứu

Thứ nhất, luận án tìm hiểu tổng quan tình hình nghiên cứu vấn đề vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay. Từ đó xây dựng điểm tựa lý thuyết để đánh giá một cách khoa học, ý nghĩa và những thành công của tiểu thuyết Việt Nam đương đại khi vận dụng phương thức huyền thoại hóa. Nội dung này sẽ được triển khai ở chương 1 của luận án.

Thứ hai, luận án nghiên cứu hiệu quả của việc vận dụng phương thức huyền thoại hóa với việc mở rộng, đào sâu phương diện phản ánh hiện thực của tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Nội dung này sẽ được triển khai ở chương 2 của luận án.

Thứ ba, luận án tìm hiểu, nghiên cứu tác động của việc vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong đổi mới, giải phóng tiềm năng thể loại tiểu thuyết trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Nội dung này được triển khai ở chương 3.

Thứ tư, luận án tìm hiểu sự đa dạng của các hình thức vận dụng, đặc điểm phong cách của từng nhà văn khi sử dụng phương thức huyền thoại hoá trong sáng tác. Nội dung này luận án sẽ giải quyết ở chương 4.

4. Phương pháp nghiên cứu

Xuất phát từ mục đích, nhiệm vụ của đề tài, luận án chủ yếu vận dụng các phương pháp nghiên cứu sau:

- *Phương pháp hệ thống – cấu trúc:* đặc trưng thi pháp thể loại tiểu thuyết huyền thoại luôn là vấn đề chúng tôi quan tâm, coi đó là trục chính để khai thác các luận điểm nghiên cứu. Do đó, chúng tôi sử dụng phương pháp nghiên cứu hệ thống – cấu trúc nhằm khám phá những mối liên hệ nội tại của các thành tố bên trong cấu trúc thể loại và cấu trúc tác phẩm. Từ đó hướng đến việc xác định vai trò của các thành tố trong hệ

thống và tìm ra cấu trúc, nguyên lí vận động của hệ thống đó. Ở luận án này, chúng tôi đặt các yếu tố tương quan, có những dấu hiệu lặp lại và đồng đẳng với nhau trong một chỉnh thể thống nhất, nhằm minh giải cho các phương diện của luận án. Cụ thể, chúng tôi sẽ luận giải vấn đề vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam từ sau 1986 đến nay trong sự liên hệ đa chiều với các đặc trưng của thi pháp huyền thoại. Đồng thời, khi phân tích tác phẩm và những biểu hiện của phương thức huyền thoại, người viết không xem xét vấn đề theo hướng cô lập mà đặt trong hệ thống để xác định màu sắc huyền thoại của mỗi nhà văn.

- *Phương pháp loại hình*: Xuất phát từ những đặc điểm chung của một loạt hiện tượng văn học, chúng ta có thể chứng minh cho sự tồn tại của một loại hình văn học nào đó, biện hộ cho quyền tồn tại và hiệu quả thẩm mỹ của nó. Cụ thể, ở luận án này, xuất phát từ sự giống nhau trong sáng tác của các cây bút tiểu thuyết như Võ Thị Hảo, Phạm Thị Hoài, Hồ Anh Thái, Tạ Duy Anh, Nguyễn Bình Phương... là đều sử dụng phương thức huyền thoại hóa, chúng tôi muốn lí giải và khẳng định vai trò và sự tồn tại của tiểu thuyết huyền thoại trong tiến trình phát triển của văn học Việt Nam nói chung và văn học Việt Nam đương đại nói riêng. Từ đó hướng tới việc khám phá các vấn đề có ý nghĩa lí luận.

- *Phương pháp nghiên cứu liên ngành*: chúng tôi đặt tiểu thuyết của các nhà văn sau 1986 trong bối cảnh lịch sử, không gian văn hóa khi tác phẩm đó ra đời cùng với phông văn hóa, hiểu biết lịch sử của chính tác giả. Từ đó chúng tôi nhận diện và giải mã phương thức huyền thoại hóa được thể hiện qua các sáng tác của các nhà văn này từ phương diện văn hóa, lịch sử.

- *Phương pháp so sánh, đối chiếu*: để làm rõ bản sắc riêng của tác phẩm không thể không so sánh, đối chiếu với một số tác phẩm của chính tác giả hoặc các tác phẩm cùng thời, các tác phẩm cùng thể loại, cùng hướng khai thác hiện thực có bút pháp gần gũi. Ở luận án này, chúng tôi tập trung so sánh, đối chiếu các tác phẩm có sử dụng phương thức huyền thoại hóa của từng tác giả Hồ Anh Thái, Tạ Duy Anh và Nguyễn Bình Phương. Từ đó, chúng tôi chỉ ra điểm giống nhau giữa các tác phẩm ấy, đồng thời cũng khám phá những nét riêng đặc sắc làm nên phong cách của mỗi nhà văn. Dù cùng chung một bút pháp sáng tác nhưng mỗi tác giả lại có cách tiếp cận và thể hiện khác nhau. Vấn đề này chúng tôi đề cập rõ ở chương 4 của luận án.

- Để làm sáng tỏ hơn ý tưởng khoa học, chúng tôi sẽ khai thác vận dụng thêm ở mức độ nào đó những lí thuyết mới như *Trần thuật học* để sử dụng trong quá trình đi tìm "chiến lược" trần thuật, cấu trúc chủ thể của tác phẩm; *Thông diễn học* để sử dụng trong trường hợp giải thích các kí hiệu, hình ảnh, biểu tượng liên quan đến

huyền thoại; hay lí thuyết giải đại tự sự, thi pháp học,... của lí thuyết hậu hiện đại. Những phương pháp trên đây không phải được sử dụng một cách độc lập, mà trong quá trình thực hiện đề tài người viết sẽ sử dụng phối hợp các phương pháp nghiên cứu để có thể đạt được mục tiêu như ý muốn.

- Ngoài ra, luận án vận dụng một số thao tác như phân tích, tổng hợp, thẩm bình, đánh giá,... để đưa ra những luận giải, cơ sở cần thiết cho phán đoán, kết luận. Bởi lẽ, để làm sáng tỏ những luận điểm trong từng chương, từng mục, có căn cứ để làm rõ giá trị nghệ thuật trong tác phẩm, cũng như để nhìn nhận vị trí và đóng góp của nhà văn đối với sự vận động và phát triển của tiểu thuyết Việt Nam đương đại rất cần tới những phương pháp, thao tác này.

5. Đóng góp mới của luận án

Luận án tiếp nối mạch nghiên cứu việc vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay với tư cách là một chỉ dấu của đổi mới văn học nói chung, tiểu thuyết nói riêng. Luận án nghiên cứu một cách toàn diện tổng thể vấn đề vận dụng phương thức huyền thoại hoá. Phạm vi tác phẩm, tác giả được khảo sát của luận án rộng hơn so với những công trình đã có và luận án cũng đặc biệt quan tâm đánh giá ý nghĩa lý luận của vấn đề.

Luận án thực sự có ý thức trong việc khảo sát, tìm hiểu việc vận dụng phương thức huyền thoại hoá trong các tác phẩm tiêu biểu của nền văn học Việt Nam đương đại. Từ đó góp phần đánh giá hiệu quả thẩm mỹ của phương thức nghệ thuật này trong việc làm lạ hoá thể loại tiểu thuyết có sử dụng phương thức huyền thoại vốn chưa có nhiều thành tựu ở Việt Nam.

6. Cấu trúc của luận án

Ngoài *Mở đầu, Kết luận* và *Tài liệu tham khảo,* nội dung chính của luận án được triển khai trong 4 chương:

Chương 1. Tổng quan vấn đề nghiên cứu

Chương 2. Vận dụng phương thức huyền thoại hoá để nâng cao vai trò chủ thể của nhà văn và khả năng khám phá bản chất của hiện thực

Chương 3. Vận dụng phương thức huyền thoại hóa - một hướng cách tân thi pháp thể loại của tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay

Chương 4. Sự đa dạng của các hình thức vận dụng phương thức huyền thoại hoá ở sáng tác của một số cây bút tiểu thuyết tiêu biểu

Chương 1
TỔNG QUAN VẤN ĐỀ NGHIÊN CỨU

1.1. Lịch sử vấn đề nghiên cứu

1.1.1. Nghiên cứu về huyền thoại và phương thức huyền thoại hoá

Lịch sử phát triển của huyền thoại trong văn học là sự nối dài từ nền văn học cổ đại, trung cổ, phục hưng cho đến hiện đại. Tùy thuộc vào quan niệm của thời đại, của hoàn cảnh lịch sử - xã hội mà huyền thoại khoác trên mình những sắc màu ý nghĩa khác nhau. Và theo đó, công tác nghiên cứu, phê bình về huyền thoại cũng ra đời. Thế kỷ XX được xem là thế kỷ có những biến chuyển quan trọng đối với việc nghiên cứu về huyền thoại.

1.11.1 Ở nước ngoài

Trên thế giới, đầu tiên phải kể đến công trình nghiên cứu *Thi pháp của huyền thoại* của nhà nghiên cứu văn hóa dân gian người Nga E.M.Meletinsky, xuất bản năm 1976 được Trần Nho Thìn và Song Mộc chuyển ngữ [60]. Đây là công trình nghiên cứu có ý nghĩa khoa học lớn lao trong việc giới thiệu tư tưởng lí luận về huyền thoại. Công trình gồm ba phần: Phần thứ nhất, tác giả giới thiệu những lí thuyết mới về huyền thoại, cách tiếp cận huyền thoại từ góc độ nghi lễ - huyền thoại. Phần thứ hai, tác giả trình bày những hình thức cổ điển của huyền thoại (tư duy huyền thoại, chức năng của huyền thoại, huyền thoại cổ về sự sáng tạo, về lịch sử, về chu kì, về người anh hùng...) và sự thể hiện của huyền thoại trong truyện kể dân gian. Phần thứ ba, tác giả chỉ ra sự xuất hiện của "chủ nghĩa huyền thoại" trong văn học thế kỷ XX, nghiên cứu trường hợp của James Joyce, Thomas Mann và Kafka. Công trình đánh dấu một bước ngoặt quan trọng, mở ra những triển vọng mới, con đường sáng cho hướng nghiên cứu huyền thoại.

Nhà phê bình văn học người Canada N.Frye với công trình nghiên cứu *Giải phẫu phê bình văn học* [159] lại hướng tới việc đưa huyền thoại và nghi lễ xích lại gần tâm lí học và dùng huyền thoại và nghi lễ để hiểu văn học. Ông cho rằng văn học không chỉ có cái căn rễ mà còn có cả cái bản chất bên trong, cái cơ sở của trí tưởng tượng nghệ thuật trong nghi lễ - huyền thoại. Đồng thời, ông chỉ ra bốn thời kỳ trong tự nhiên tương xứng với các huyền thoại và nguyên mẫu: Bình minh, mùa xuân, sự sinh trưởng tương ứng với huyền thoại về sự bừng tỉnh và hồi sinh, về sự tạo thành và tiêu vong của bóng tối và cái chết; Thiên đỉnh, mùa hạ, hôn lễ, khải hoàn tương ứng với huyền thoại về sự tán dương; Mặt trời lặn, mùa thu, cái chết tương ứng với huyền thoại về sự suy tàn; Bóng tối, mùa đông, nỗi tuyệt vọng tương ứng với huyền thoại về lễ khải hoàn của các thế lực đen tối. Và trong công trình của

mình, Frye nhấn mạnh thuyết chu kỳ là thuộc tính quan trọng của tư duy huyền thoại và văn học là thứ ngôn ngữ được chuyên môn hóa, một dạng thông tin. Ông đưa ra bốn giai đoạn của một tác phẩm văn học: giai đoạn mô tả theo nghĩa đen; dự báo cho giai đoạn huyền thoại thực sự (biểu tượng như là motif); giai đoạn hình thức (biểu tượng là hình ảnh tiềm tàng); giai đoạn huyền thoại - quan trọng nhất (biểu tượng là một nguyên mẫu giao tiếp). Có thể coi, công trình nghiên cứu của N.Frye là một hướng lý giải tổng thể nghi lễ - huyền thoại - cổ mẫu - văn học.

Một đóng góp quan trọng trong lịch sử phát triển của huyền thoại không thể không nhắc đến C.G Jung (1875 -1961), nhà tâm lí học người Thụy Sĩ. Xuất phát từ "các quan niệm tập thể" do trường phái xã hội học Pháp đưa ra và ông đã cải biến nó đi, chỉ ra sự tồn tại của vô thức tập thể dưới hình thức những cổ mẫu. Bài viết *Cổ mẫu của vô thức tập thể* (Archetypes of the Collective Unconscious) [157] đã thể hiện rõ quan niệm của ông về vô thức tập thể. C.G Jung cho rằng các nguyên mẫu có sự kế thừa. Ông coi nguyên mẫu chính là yếu tố cấu trúc hình tượng huyền thoại của tâm lý vô thức. Năm loại nguyên mẫu quan trọng nhất được Jung phân chia vẫn lưu truyền đến ngày nay:

1. Persona (mặt nạ nhân cách): là dùng mặt nạ để che dấu "cái tôi thực sự" để phù hợp với tập thể, đem lại những ảo ảnh về cá tính cho cá nhân. Persona đem lại hậu quả cực đoan: làm con người mất đi bản lĩnh; cá thể không nhớ mình là ai, có hành động không phù hợp.

2-3. Anima và Animus: Anima là ý tưởng về nữ tính của nội tâm nam giới còn animus là ý tưởng về nam tính trong lòng nữ giới.

4. Shadow (bóng tối): là lớp u ám nhất trong vô thức tập thể. Nó bao gồm những dục vọng thấp hèn nhất của con người. Theo Jung, Persona kiềm chế Shadow là cần thiết. Shadow giúp con người chống lại dã thú và thiên nhiên vì thế nếu bị dồn ép quá mức nó sẽ đáng sợ vô cùng. Đây là lí giải cho những cuộc chiến tranh sắc tộc, tôn giáo trong khi giáo lý dạy con người phải yêu thương đồng loại.

5. Self (vô thức tự ngã): chiếm vị trí trung tâm của các loại nguyên mẫu. Nó tập trung những mảnh vỡ của vô thức tập thể, giúp điều hòa nội tâm và ngoại giới. Jung cho rằng chỉ có thánh nhân mới dung hòa được ý thức tự ngã và ý thức vô ngã.

Những nguyên mẫu huyền thoại đã ăn sâu vào trong vô thức con người và khi có một kích động nào đó, nó sẽ chuyển từ vô thức thành ý thức tự thân trong hành động của mỗi con người. Và lý thuyết của Jung về nguyên mẫu đã giúp các nhà nghiên cứu văn học sau ông tìm thấy những mô hình huyền thoại bền vững lưu truyền từ huyền thoại nguyên thủy sang văn học thế kỷ XX.

Công trình nghiên cứu *Những huyền thoại* [8] của Roland Barthes do Phùng

Văn Tửu dịch lại phát hiện ra bản chất của giải huyền thoại và sự tồn tại của những huyền thoại mới do chính tác giả - người sáng tạo ra. Công trình gồm hai phần: phần đầu tập hợp 53 bài viết có tên là *Những huyền thoại*; phần thứ hai là *Huyền thoại ngày nay* được xem là phần đánh dấu cho những nghiên cứu mới mẻ của Roland Barthes về huyền thoại.

Bên cạnh đó, với sự phát triển của ngành nhân học so sánh tiến hoá, công trình nghiên cứu *Các huyền thoại về nguồn gốc của lửa* (Myths of the Origin of Fine) [28] của J.G.Frazer – nhà nhân học, nhà lịch sử tôn giáo người Anh cũng rất đáng chú ý. Công trình có nhiều đóng góp trong việc thúc đẩy nghiên cứu huyền thoại được soi chiếu dưới góc độ văn hoá loài người thời tiền sử. Ông cho rằng huyền thoại gắn với các nghi thức, nghi lễ, ma thuật, thậm chí của một số dấu tích ngôn ngữ có mối quan hệ đặc biệt. J.G.Frazer đã chỉ ra nét đồng nhất các nghi thức ở nhiều vùng, nhiều cộng đồng khác nhau. Công trình nghiên cứu của J.G.Frazer được đánh giá là có ảnh hưởng lớn đến giới phê bình huyền thoại, đặc biệt là giới sáng tác trong nửa đầu thế kỷ XX.

Nhà nghiên cứu Sigmund Freud - người sáng lập ra phân tâm học trong công trình *Vật tổ và những điều cấm kỵ* [30] đã nghiên cứu huyền thoại Oedipe dưới ánh sáng của phân tâm học. Ông quan niệm huyền thoại này chính là sự minh hoạ cho mặc cảm tâm lý - mặc cảm Oedipe. Cơ sở của nó là sự say mê dục tính ấu thơ đối với người sinh thành khác giới. Các mặc cảm có sự tương đồng với thần hệ Hy Lạp: cuộc chiến giành quyền lực và tình cảm của mẹ - đất (Heja, Reja) giữa Thánh Cha và Thánh Con. Các nhà nghiên cứu theo Freud cho rằng huyền thoại là sự thể hiện trạng thái tâm lý công khai quan trọng nhất và trước khi có thể chế gia đình thì sự say mê tính dục có thể xảy ra ở hiện thực. Và các nhà phân tâm học thấy rõ ở huyền thoại phép phúng dụ; mặc cảm nhục dục và đó là minh hoạ cho tâm lý dục tính (libido) trong mỗi cá thể.

Johan Degenar trong công trình *Các diễn ngôn về huyền thoại* [158] đã phân tách ra ba kiểu diễn ngôn về huyền thoại: tiền hiện đại, hiện đại và hậu hiện đại. Diễn ngôn tiền hiện đại không nói về huyền thoại như là huyền thoại mà nhấn mạnh huyền thoại như một hiện thực. Diễn ngôn hiện đại coi huyền thoại như một kiểu tự sự có thể được đánh giá theo nhiều cách khác nhau. Diễn ngôn hậu hiện đại khám phá sự phong phú trong chức năng của huyền thoại trong đó đặc biệt nhấn mạnh bối cảnh chính trị - xã hội mà huyền thoại được sử dụng.

Có thể nhận thấy, nghiên cứu về huyền thoại đã xuất hiện từ rất sớm trong văn học thế giới. Sự bùng nổ của những trường phái nghiên cứu đã cho thấy bản chất của huyền thoại được soi chiếu và khảo sát cụ thể từ nhiều góc độ khác nhau. Điều đó chứng tỏ "mảnh đất huyền thoại" luôn hấp dẫn không chỉ với các nhà văn

mà ngay cả giới phê bình nghiên cứu.

1.1.1.2 Ở Việt Nam

Ở Việt Nam, tiếp nhận lý thuyết về huyền thoại khá muộn. Cho đến những năm gần đây, nhất là sau 1986, khi ngày càng xuất hiện nhiều hơn các tác phẩm văn xuôi Việt Nam có khuynh hướng sử dụng phương thức huyền thoại hóa, thì theo đó, giới nghiên cứu phê bình mới quan tâm nhiều hơn đến huyền thoại và giải mã sự hiện diện của huyền thoại trong văn học.

Đáng chú ý là bài viết: "Thần thoại, văn học, văn học huyền thoại" [3] của tác giả Lại Nguyên Ân đăng trên Tạp chí *Văn học* số tháng 3/1992 bày tỏ những quan ngại về tình trạng nghiên cứu huyền thoại. Ông cho rằng, giới nghiên cứu "chưa chú ý đến mối liên hệ giữa văn học với thần thoại", có thái độ xem thường, thậm chí là phủ nhận những sáng tác huyền thoại ở văn học thế kỷ XX. Đồng thời, tác giả cũng khẳng định một cách mạnh mẽ "thế giới quan thần thoại" không hề mất đi cùng với việc "ý thức nguyên hợp đã mất đi khi phân lập thành các hình thành ý thức riêng biệt", nên không chú ý đến hiện tượng "ý thức huyền thoại hóa". Bài viết chỉ ra sự bùng nổ mạnh mẽ của các kiểu sáng tác huyền thoại trong văn học thế giới thế kỷ XX. Tác giả khẳng định khả năng, ý thức huyền thoại hóa đang ngày càng lớn mạnh trong cả đời sống xã hội và văn học, cùng sự cảnh báo những hệ quả của việc này.

Tác giả Phùng Văn Tửu với bài viết: "Phương thức huyền thoại trong sáng tác văn học" [87] đăng trên tạp chí *Nghiên cứu văn học*, số 10/ 2007 đã luận bàn khái niệm huyền thoại (vấn đề này chúng tôi sẽ trình bày rõ ở mục 1.2.1), đồng thời chỉ ra sự quan tâm đến huyền thoại của các nhà nghiên cứu Việt Nam và thế giới qua việc liệt kê những công trình nghiên cứu, tác phẩm sáng tác tiêu biểu. Không chỉ vậy, nhìn vào đời sống văn học Việt Nam, tác giả còn lí giải nguyên nhân mà huyền thoại trở thành vấn đề "xa lạ", "ít ai quan tâm" bằng những dẫn chứng khá thuyết phục. Bài viết của tác giả đưa ra những kiến giải khoa học sắc sảo, gợi mở những khả năng mới trong việc ứng dụng nghiên cứu huyền thoại, cổ mẫu trong văn học Việt Nam.

Nhận định về sự biến hóa huyền thoại trong văn chương hiện đại, tác giả Đặng Anh Đào đã có bài viết: "Huyền thoại văn chương: Thời điểm phát sáng và biến hóa trong văn học viết hiện đại" [94]. Trong bài viết, tác giả đã tiến hành so sánh huyền thoại và huyền thoại văn chương, huyền thoại văn chương và văn chương viết. Từ đó, tác giả đã khái quát những tương đồng giữa huyền thoại và huyền thoại văn chương như sự bão hòa của biểu tượng, kết cấu vòng xoáy đinh ốc, ranh giới giữa cái thiêng và cái trần tục. Đồng thời soi chiếu sự thâm nhập của huyền thoại văn chương ở

phương Tây vào các tác phẩm văn xuôi Việt Nam hiện đại.

Chùm bài "Phương pháp phê bình huyền thoại học" [85] của tác giả Đỗ Lai Thúy giới thiệu, đăng trên tạp chí *Văn học nước ngoài*, số 4/2001 là tập hợp các bài nghiên cứu và dịch thuật về huyền thoại. Tiêu biểu là "J.Grimm - Huyền thoại Đức" do Đỗ Lai Thúy và Đỗ Đức Thịnh dịch; "Gilbert Durand và phương pháp phê bình huyền thoại học" của Jean - Yves do Huyền Giang dịch; "Huyền thoại trong tiểu thuyết của Emile Zola" do Lê Ngọc Tân giới thiệu. Những bài viết trên tiếp tục đóng góp những diễn giải về huyền thoại, ứng dụng lí thuyết huyền thoại trong nghiên cứu văn học.

Hai công trình xuất bản liên tiếp của nhà xuất bản Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh đã minh chứng cho sự quan tâm của giới nghiên cứu văn học về huyền thoại. Năm 2007, công trình *Huyền thoại và văn học* [68] tập hợp những bài nghiên cứu, dịch thuật công phu, đóng góp không nhỏ vào quá trình nghiên cứu huyền thoại ở nước ta. Đáng kể là những bài viết như "Để góp phần nghiên cứu huyền thoại và thi pháp huyền thoại trong sáng tác văn học" của Chu Xuân Diên; "Huyền thoại" (Daniel – Henri Pageaux) do Nguyễn Thị Thanh Xuân lược dịch; "Tính uyển chuyển của huyền thoại" (Th.P.Van Baaren) do Lê Thụy Tường Vy dịch; "Từng bước đến với phê bình huyền thoại" (Gilbert Durand) do Nguyễn Thị Thanh Xuân phỏng dịch... Điều thú vị trong công trình này là đã tập hợp được những bài nghiên cứu của các tác giả về huyền thoại trong văn học châu Á, đưa đến một cách nhìn mới mẻ trong mối tương quan với văn học phương Tây. Tiêu biểu là bài viết "Phương thức tiếp cận huyền thoại của các học giả Trung Quốc" của tác giả Vũ Thị Thanh Trâm; "Huyền thoại lập quốc của Korea" của tác giả Phan Thu Hiền...

Công trình *Phê bình huyền thoại* xuất bản năm 2008 của tác giả Đào Ngọc Chương [17] là công trình nghiên cứu công phu về huyền thoại. Công trình gồm có ba chương với kết cấu rất chặt chẽ, logic. Chương 1 trình bày những vấn đề xung quanh thuật ngữ và đặc trưng của huyền thoại. Chương 2 tác giả giới thiệu lịch sử phát triển của phê bình huyền thoại, những công trình nghiên cứu theo phương pháp phê bình huyền thoại cũng như thành tựu đạt được của phê bình huyền thoại, đỉnh cao là cuối thế kỷ XIX và trong thế kỷ XX. Chương 3 thuần túy là chương ứng dụng phê bình huyền thoại trong tác phẩm *Chơi giữa mùa trăng* của Hàn Mặc Tử và *Chuyện cổ tích về loài người* của Xuân Quỳnh. Ở phần phụ lục, tác giả giới thiệu bản dịch *Hướng tiếp cận huyền thoại và cổ mẫu*, trong đó có đưa hệ thống những cổ mẫu cùng ý nghĩa tượng trưng của các cổ mẫu đó. Tiếc rằng công trình mới chỉ dừng lại khảo sát hai tác phẩm thơ mà không đề cập đến văn xuôi, trong khi đó, văn xuôi mà nổi bật là thể loại tiểu thuyết mới thật sự gặt hái được thành công khi sáng tác theo khuynh hướng huyền thoại.

Như vậy, việc tiếp nhận và nghiên cứu huyền thoại ở Việt Nam vẫn còn là một diễn trình. Các công trình, lý thuyết được dịch, in ở trong nước cho thấy việc giới thuyết về huyền thoại vốn thu hút sự lưu tâm của giới nghiên cứu và độc giả. Trên cơ sở kế thừa và phát huy thành tựu của lịch sử nghiên cứu huyền thoại trên thế giới, các nhà nghiên cứu và dịch thuật Việt Nam đã cố gắng đưa đến một cái nhìn tổng quan nhất về tình hình nghiên cứu huyền thoại ở Việt Nam. Từ đó, góp phần xây dựng những điểm tựa lý thuyết để đánh giá một cách khoa học và thấu đáo những tác phẩm văn học được sáng tác theo phương thức huyền thoại hóa.

1.1.2. Nghiên cứu về việc vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay.

1.1.2.1 Những nhận định chung

Trong dòng chảy của văn học Việt Nam đương đại những năm gần đây, tiểu thuyết thực sự khởi sắc, có những bước chuyển mình mạnh mẽ. Thành công của thể loại tiểu thuyết đã mang lại cho văn học đương đại một sức sống mới, kích thích sự sáng tạo của nhà văn trong phản ánh, khám phá và tái hiện hiện thực đời sống và con người, góp phần đưa văn học Việt Nam hòa nhập vào con đường hiện đại hóa của tiến trình văn học thế giới.

Tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay có nhiều nỗ lực nhằm hướng đến cách tân, trong đó sử dụng phương thức huyền thoại hóa trong tác phẩm là một trong những lựa chọn của nhà văn. Thực tế cho thấy, những tác phẩm này gặt hái nhiều thành công và tạo hiệu ứng tích cực đối với độc giả. Điều đó khẳng định việc vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay đang diễn ra và thu hút được sự quan tâm của các nhà văn. Trong quá trình tìm hiểu lịch sử có liên quan đến đề tài, chúng tôi đã hệ thống các công trình, bài viết nghiên cứu về việc vận dụng này.

Tác giả Hoàng Trinh có thể xem là người mở đầu, tiên phong trong việc luận bàn về huyền thoại trong nghiên cứu văn học ở Việt Nam với bài viết: "Franz Kafka - và vấn đề huyền thoại trong văn học" [90], đăng trên tạp chí *Văn học.* Trong bài viết, Hoàng Trinh đã đưa ra những nhận xét xác đáng về khái niệm huyền thoại trong văn học (phần này chúng tôi sẽ làm rõ trong mục 1.2.1). Tác giả bài viết cũng đi sâu phân tích các tiểu thuyết *Lâu đài, Vụ án*, từ đó chỉ ra Kafka không chỉ đơn thuần ghi lại những câu chuyện có thật theo quan niệm thông thường của những nhà văn hiện thực, hơn hết những tư liệu này chỉ là cái cớ để thông qua đó dựng lên huyền thoại. Tuy nhiên, những lí giải của tác giả chưa thật sự rõ ràng và thuyết phục vì huyền thoại trong hai sáng tác *Vụ án, Lâu đài* phương thức hoàn toàn khác so với cấp độ huyền thoại trong *Hóa thân*. Nếu người đọc không nắm rõ những điển tích, motif trong huyền thoại phương Tây sẽ rất khó để hiểu

được. Dẫu vậy, nghiên cứu của tác giả Hoàng Trinh đã đóng góp không nhỏ khi vận dụng lý thuyết huyền thoại để khảo sát, phân tích những tác phẩm cụ thể.

Với bài viết "Huyền thoại và sức sống của huyền thoại trong văn chương xưa và nay" [54], tác giả Nguyễn Trường Lịch sau khi lược thuật một số yếu tố huyền thoại trong văn học thế giới và Việt Nam trước đây như một hình thức nghệ thuật phổ biến đã nhận xét: "Thời gian gần đây trên văn đàn đã xuất hiện ngày càng nhiều những tác phẩm sử dụng yếu tố huyền thoại. Nằm trong số những sáng tác được giải ở các cuộc thi truyện ngắn, tiểu thuyết hàng năm đã thấp thoáng một vài tác phẩm chứa đựng nét kì ảo hoang đường của dân gian và đã đem lại cho người đọc nhiều điều mới mẻ, thú vị". Tác giả bài viết cũng lấy dẫn chứng cho việc vận dụng phương thức huyền thoại hóa qua các trường hợp cụ thể như Tạ Duy Anh, Phạm Hải Vân.

Tác giả Trần Thị Mai Nhân trong bài viết: "Phương thức huyền thoại hóa trong một số tiểu thuyết Việt Nam thời kỳ đổi mới" đã nhận định: "Huyền thoại hóa là môt phương thức được sử dụng tuy chưa phổ biến ở Việt Nam nhưng là một phương diện nghệ thuật đáng chú ý, góp phần làm phong phú thêm phương diện hiện thực, thể hiện số phận con người và tạo nên sự hấp dẫn cho tác phẩm" [68; tr.324]. Và tác giả đã lấy đối tượng khảo sát là các tác phẩm *Thiên sứ* (Phạm Thị Hoài), *Lời nguyền hai trăm năm* (Khôi Vũ), *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), *Mảnh đất lắm người nhiều ma* (Nguyễn Khắc Trường). Từ đó khái quát hóa các phương thức, motif được chuyển hóa cụ thể vào trong từng tác phẩm.

Nghiên cứu huyền thoại từ phương diện tìm hiểu cổ mẫu, Nguyễn Thị Thanh Xuân trong bài viết "Đi tìm cổ mẫu trong văn học Việt Nam" đã có những phát hiện mới mẻ: "Có mặt trong huyền thoại rồi tái sinh, hóa thân trong tác phẩm văn học thành nhiều thế kỷ, cho đến nay, cổ mẫu đã có một hành trình rất dài cùng nhân loại" [68; tr.281]. Và theo tác giả, hành trình khám phá cổ mẫu trong văn học Việt Nam là sự nối dài giữa văn học dân gian đến văn học viết, ở đó, văn học Việt Nam "có thể còn nguyên một kho tàng cổ mẫu quý giá mà giới nghiên cứu chưa chạm đến bao nhiêu" [68; tr.284]. Để chứng minh cho nhận định của mình, tác giả đã đưa ra những cổ mẫu tiêu biểu, điển hình được sử dụng trong văn học Việt Nam từ các tác phẩm văn học dân gian như *Con Rồng cháu Tiên, Chử Đồng Tử, Trương Chi, Sơn Tinh Thủy Tinh, Mỵ Châu Trọng Thủy* đến văn học trung đại như thơ Hồ Xuân Hương và văn học hiện đại như thơ Tản Đà, thơ Bùi Giáng,... Từ đó, tác giả chỉ ra cổ mẫu có tính tự trị riêng của mình và khi thâm nhập vào văn học Việt Nam, cổ mẫu có những chuyển hóa nhất định so với dạng thức ban đầu để tiến đến hòa hợp cùng văn hóa bản địa và tư duy của người sáng tạo.

Năm 2010, tác giả Đoàn Ánh Dương có bài viết: "Tự sự hậu thực dân: lịch sử và huyền thoại trong *Mẫu Thượng Ngàn* của Nguyễn Xuân Khánh" [20] đăng trên tạp chí *Nghiên cứu văn học* số 9. Từ việc tiếp cận *Mẫu Thượng Ngàn* thông qua hệ thống nhân vật, các tiếng nói, hệ thống các biểu tượng và cách tổ chức ngôi kể như là các kỹ thuật tự sự, tác giả đi vào khai thác các yếu tố huyền thoại trong tác phẩm với tư cách là "một hiện hữu lịch sử đồng thời cũng là một diễn giải lịch sử" [20; tr.109]. Tác giả khẳng định huyền thoại bắt nguồn từ những biểu tượng văn hóa tín ngưỡng sơ khai, thậm chí mối tị hiềm giữa các dòng họ và đặc biệt kết tụ xung quanh đạo Mẫu. Sự linh thiêng của đạo Mẫu còn là chủ đề thêu dệt nên các huyền thoại khác. Và theo Đoàn Ánh Dương, lựa chọn đạo Mẫu vào tiểu thuyết của mình là tác giả Nguyễn Xuân Khánh muốn minh chứng cho sức sống của văn hóa Việt, là ngọn nguồn sức mạnh để người dân Việt Nam vượt lên mọi ách thống trị trong suốt thời gian bị thực dân Pháp đô hộ. Bài viết của Đoàn Ánh Dương là "một góc nhìn về tiểu thuyết *Mẫu Thượng Ngàn* từ lý thuyết hậu thực dân và lý thuyết tự sự học, nhằm tìm hiểu biểu hiện của tự sự hậu thực dân ở một trường hợp tiêu biểu của văn học Việt Nam hiện đại" [20; tr.107].

Năm 2011, tác giả Hoàng Cẩm Giang có bài viết: "Sự xâm nhập và tái sinh của một số mô thức tự sự dân gian trong văn xuôi Việt Nam từ 1986 đến nay" đăng trên tạp chí *Văn hóa dân gian* [32]. Trong bài viết của mình, từ việc tìm hiểu quá trình xâm nhập và tái sinh các mô thức truyện kể dân gian trong văn học, tác giả đã đi sâu vào những đóng góp của quá trình này với sự biến đổi cấu trúc thể loại truyện ngắn và tiểu thuyết. Đối tượng tác giả khảo sát ở thể loại tiểu thuyết là tiểu thuyết của các tác giả Nguyễn Xuân Khánh với *Mẫu Thượng Ngàn*, Nguyễn Bình Phương với *Thoạt kỳ thủy.* Tác giả cũng đặt các tác phẩm này trên tinh thần liên văn bản với truyện kể dân gian để thấy "cuộc tra vấn triền miên trong tư duy tự sự của những người viết thời hiện đại" [32; tr.53]. Điều thú vị ở bài viết này là tác giả đã chỉ ra công cuộc đổi mới văn học không hẳn là ở chỗ nó sản sinh ra những chất liệu và nhân tố nghệ thuật mới mà nằm ở sự tiếp nhận và tái sử dụng tích cực những yếu tố tự sự truyền thống.

Triển khai theo hướng phân tích phương thức huyền thoại hóa phải kể đến bài viết của Thái Thị Hòa An: "Dấu ấn phương thức huyền thoại hóa của Franz Kafka trong sáng tác của Phạm Thị Hoài" [1], đăng trên tạp chí *Khoa học Văn hóa và du lịch*, số 12. Tác giả đã phân tích, đối sánh những biểu hiện của phương thức huyền thoại hóa trong sáng tác *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài với sáng tác của Franz Kafka trên các phương diện: Tái tạo lại những motif trong thần thoại phương Tây; Nhại huyền thoại; Huyền thoại hóa thế giới hiện thực. Tác giả bài viết chú ý nhấn mạnh: "Nhà văn huyền thoại hóa thế giới hiện thực bằng cách đẩy hiện thực sang phạm vi

cái siêu thực hay nói một cách khác là tạo ra một thế giới huyền thoại bằng cách gán cho những yếu tố bình thường cuộc sống thường nhật những biểu hiện quái lạ, bất thường, cao siêu hơn cái hiên thực trần thế khiến cho việc phân biệt ảo và thực trở nên mơ hồ". Và tác giả đi sâu phân tích các dạng thức huyền thoại trong tác phẩm *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài để chỉ ra dấu ấn đặc biệt trong sáng tác của tác giả này.

Không phải ngẫu nhiên, các tác phẩm có yếu tố huyền thoại, kì ảo cũng đã trở thành vấn đề quan tâm của các luận án, như *Yếu tố kỳ ảo trong văn xuôi đương đại Việt Nam* của Bùi Thanh Truyền, bảo vệ ngày 25/7/2006 tại Viện Văn học (nay là Viện hàn lâm Khoa học Xã hội) [91]. Đóng góp của luận án là tìm hiểu những biểu hiện đa dạng cùng hiệu quả thẩm mỹ của yếu tố kỳ ảo - thủ pháp nghệ thuật đắc lực của truyện ngắn, tiểu thuyết đương đại. Từ đó luận án góp phần xác định diện mạo văn học, nhất là văn xuôi, đồng thời có sự đánh giá toàn diện và khách quan những đóng góp của yếu tố kỳ ảo, đặc biệt là những ý nghĩa về mặt lý luận đối với sự sáng tác và thưởng thức văn học. Với cấu trúc ba chương chặt chẽ: *chương một* tìm hiểu về yếu tố kỳ ảo trong sự đổi mới quan niệm văn học Việt Nam đương đại, *chương hai* nghiên cứu yếu tố kỳ ảo trong sự đổi mới thế giới hình tượng của văn xuôi đương đại Việt Nam, *chương ba* nghiên cứu yếu tố kỳ ảo trong sự đổi mới phương thức tự sự của văn xuôi đương đại Việt Nam, luận án đã khẳng định sự hồi sinh mạnh mẽ của yếu tố kỳ ảo trong văn học đương đại. Luận án cũng đã phác thảo sơ lược tiến trình văn xuôi có yếu tố kỳ ảo của Việt Nam từ truyền thống đến hiện đại, thông qua đó giúp độc giả có sự nhìn nhận đúng đắn về yếu tố kỳ ảo và sức sống của nó trong văn học nhân loại nói chung, văn học Việt Nam nói riêng.

Luận án *Những đặc điểm thi pháp của tiểu thuyết huyền thoại hiện đại qua Nghệ nhân và Margarita của M.Bulgakov* của Nguyễn Thị Như Trang, bảo vệ năm 2012 tại trường Đại học Khoa học xã hội và nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội [89] cũng có những đóng góp mới. Luận án xác lập những đặc điểm cơ bản, khái quát về thi pháp của tiểu thuyết huyền thoại thế kỷ XX và chỉ ra những biểu hiện cụ thể của nó trong *Nghệ nhân và Margarita*, từ đó cho phép hình dung về sự phát triển của thể loại tiểu thuyết huyền thoại trong văn học phương Tây nói chung và văn xuôi Nga nói riêng. Luận án cũng đóng góp kinh nghiệm trong việc tiếp cận một hiện tượng văn học từ góc độ thi pháp học lịch sử, kinh nghiệm ứng dụng các lý thuyết văn học hiện đại vào nghiên cứu tác phẩm.

Luận án *Dấu ấn của chủ nghĩa hiện sinh trong văn xuôi Việt Nam đương đại* của tác giả Nguyễn Thái Hoàng, bảo vệ năm 2016 tại Viện hàn lâm Khoa học xã hội cũng chỉ ra sự vận dụng phương thức huyền thoại hóa. Trong luận án, tác giả dành

hẳn chương 4 để nghiên cứu phương thức huyền thoại hóa không gian, thời gian thể hiện tâm thức hiện sinh trong văn xuôi Việt Nam đương đại. Tác giả đã cho rằng: "Để xây dựng không gian huyền thoại các nhà văn Việt Nam đương đại thường sử dụng kĩ thuật giải huyền thoại bằng cách tạo ra các motif huyền thoại hoặc các câu chuyện, các nhân vật huyền thoại theo tinh thần mới, khác hẳn bản chất ban đầu...Cũng như không gian, thời gian cũng được huyền thoại hóa bằng các kĩ thuật khiến thời gian chuyện bị biến dạng, lạ hóa gây cảm giác bất an, xa lạ" [37; tr.147]. Và tác giả đã vận dụng lí thuyết huyền thoại để chứng minh qua các truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp, tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương, Phạm Thị Hoài, Nguyễn Đình Tú... Cái mới của luận án là chỉ ra việc sử dụng phương thức huyền thoại hóa không gian, thời gian đã mang lại hiệu quả nhất định trong việc phơi bày bản chất hiện sinh của con người hiện đại.

Luận án *Văn hoá tâm linh trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại* của Dương Thị Hương [48], bảo vệ năm 2018 tại trường Đại học Khoa học xã hội và nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội là một công trình chuyên biệt nghiên cứu về văn hoá tâm linh. Luận án đã nhận diện các yếu tố tâm linh, đặc biệt chỉ ra loại hình nhân vật tâm linh trên cơ sở làm rõ mối quan hệ giữa đời sống xã hội trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Luận án cũng đã khẳng định thành tựu và đóng góp của văn hoá tâm linh trên hai phương diện nội dung - nghệ thuật, qua đó phản ánh sự vận động và phát triển, đổi mới của tiểu thuyết Việt Nam đương đại trong bối cảnh văn học Việt Nam đang có bước chuyển mình mạnh mẽ, tái hoà nhập với văn học thế giới sau 1986.

Và mới đây nhất, năm 2019, Luận án *Yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến năm 2015* của Nguyễn Thị Ái Thoa bảo vệ tại trường Đại học Huế, càng cho thấy huyền thoại luôn là "mảnh đất" hấp dẫn đối với giới nghiên cứu văn học. Đóng góp mới của luận án này là chỉ ra quá trình chuyển hóa từ huyền thoại sang huyền thoại văn học, từ huyền thoại cổ xưa sang huyền thoại hiện đại. Trên cơ sở vận dụng lý thuyết phê bình huyền thoại, luận án cũng đi sâu, lí giải và phân tích sự hiện diện của yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại từ nhiều bình diện của thi pháp thể loại. Đồng thời, làm rõ các xu hướng giải huyền thoại trong hệ thống các tiểu thuyết được khảo sát. Luận án chúng tôi có điểm chung với luận án này ở sự kế thừa lý thuyết về huyền thoại đã có ở văn học nước ngoài, tuy nhiên hướng nghiên cứu của chúng tôi không phải chỉ ra biểu hiện của phương thức huyền thoại trong văn học, mà chủ yếu chúng tôi đi sâu nghiên cứu hiệu quả thẩm mỹ khi vận dụng phương thức huyền thoại hoá trong sáng tác của các nhà văn đương đại.

Như vậy, từ việc tiếp cận các tư liệu nghiên cứu về huyền thoại và huyền thoại

trong văn học, những bài viết, công trình nghiên cứu trên dù mới chỉ là lát cắt phản ánh nhưng ít nhiều đã khẳng định việc vận dụng lý thuyết huyền thoại để tiếp cận, khai thác phương thức huyền thoại hóa trong sáng tác văn học đã và đang diễn ra sôi nổi. Và thực tế nghiên cứu trên cũng cho thấy, có khá nhiều công trình đề cập đến phương thức huyền thoại hóa trong văn học Việt Nam đương đại, nhưng những công trình như vậy còn quá ít so với mảnh đất huyền thoại phong phú ở Việt Nam. Đặc biệt, vấn đề nghiên cứu tác động của việc vận dụng phương thức huyền thoại hóa đối với việc đổi mới, giải phóng tiềm năng, thể loại tiểu thuyết trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại thì vẫn đang là vấn đề gợi mở, thu hút sự quan tâm của các nhà nghiên cứu và độc giả. Luận án của chúng tôi chính là sự tiếp nối vấn đề nghiên cứu này.

1.1.2.2 Những nghiên cứu về việc vận dụng phương thức huyền thoại hoá trong tiểu thuyết của một số tác giả cụ thể

Từ sau 1986, sự đổi mới tư duy tiểu thuyết đã làm tiền đề cho tiểu thuyết thay đổi, trở nên năng động, dân chủ và mang tính đối thoại cao. Các nhà văn có điều kiện để sáng tạo, tìm tòi, cách tân mới làm phong phú cho văn học nước nhà, tạo nên "thời của tiểu thuyết" (Nguyễn Huy Thiệp). Nhiều cây bút tiểu thuyết đã khẳng định được vị trí của mình như Nguyễn Xuân Khánh, Phạm Thị Hoài, Nguyễn Huy Thiệp... Từ những năm 90 của thế kỷ XX, văn học Việt Nam xuất hiện trào lưu tiểu thuyết mới với những cách tân táo bạo, những tìm tòi sâu sắc, những thể nghiệm đáng trân trọng như Hồ Anh Thái, Võ Thị Hảo, Tạ Duy Anh, Nguyễn Bình Phương, Nguyễn Việt Hà, Thuận...Vận dụng phương thức huyền thoại hoá được xem là một hướng chuyển biến, đổi mới quan trọng của tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Hầu như tác phẩm nào của các tác giả này cũng tạo được sự chú ý của dư luận, ngay lập tức hoặc không lâu sau đó đã có những bài giới thiệu, phê bình. Tiếp nữa, chúng trở thành đối tượng nghiên cứu chuyên sâu của các luận văn, luận án. Cũng là tất yếu, những cảm nhận, những bài nghiên cứu, hầu hết đều tập trung nhận xét, đánh giá bút pháp, "kỹ thuật" mới trong tác phẩm của các tác giả này. Nhiều người đã không ngần ngại gọi thi pháp sáng tác của các cây bút trên là thi pháp hậu hiện đại.

Trong quá trình tìm hiểu lịch sử nghiên cứu có liên quan đến đề tài, chúng tôi đã tập hợp các bài viết, các công trình nghiên cứu về việc vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết của một số cây bút tiêu biểu sau:

Về tác giả Hồ Anh Thái: Hồ Anh Thái là một cây bút khá "đều tay" và bút lực dồi dào với gần 30 tiểu thuyết và tập truyện ngắn đã xuất bản. Tác phẩm của ông, từ rất sớm đã được dịch ra nhiều thứ tiếng và giới thiệu bên ngoài lãnh thổ Việt Nam, cả châu Á, châu Âu, châu Mỹ... Mỗi tác phẩm ra đời lại tạo được dư luận xôn

xao, thu hút sự chú ý của đông đảo giới nghiên cứu, phê bình. Theo dõi sự phát triển ngòi bút Hồ Anh Thái, trong bài viết: "Hồ Anh Thái – Người mê chơi cấu trúc", Nguyễn Đăng Điệp đã nhận xét rất tinh: "Khi bắt đầu bước vào sự nghiệp văn, ngòi bút Hồ Anh Thái khá giàu chất trữ tình. Nhưng nếu mắt tinh người đọc sẽ nhận thấy đã xuất hiện một phẩm chất sau này trở thành nét nổi trội trong ngòi bút của anh: khả năng chiếm lĩnh hiện thực ở tầng sâu và màu sắc tượng trưng trong tác phẩm" [145; tr.357]. Màu sắc tượng trưng, huyền thoại đúng như tiên đoán của Nguyễn Đăng Điệp đã trở thành đặc trưng của văn chương Hồ Anh Thái. Tác giả Nguyễn Đăng Điệp tiếp tục khẳng định: "Tôi cứ nghĩ, văn Hồ Anh Thái hấp dẫn được người đọc bởi lẽ anh đã nhúng tư tưởng vào một thế giới đầy biểu tượng. Hay nói một cách khá đơn giản, nhà văn đã trộn hòa cái thực và cái ảo nhuần nhuyễn khiến cho ý tưởng ẩn chìm vào mê trận ngôn từ" [145; tr.358].

Nếu như Nguyễn Đăng Điệp cho rằng yếu tố "biểu tượng" đã tạo nên sức lôi cuốn, chất men say của văn chương Hồ Anh Thái thì tác giả Đỗ Hải Ninh lại nhìn huyền thoại ở khía cạnh một thủ pháp nghệ thuật: "Thủ pháp thường được Hồ Anh Thái sử dụng là xây dựng huyền thoại. Mỗi câu chuyện có nguồn gốc từ một huyền thoại" [148; tr.340]. Quả vậy, tiếp xúc với tác phẩm Hồ Anh Thái, người đọc dễ dàng nhận ra huyền thoại như một đặc trưng của văn chương ông. Tác giả Vân Long trong bài viết: "Cái ảo trên nền thực" cũng cho rằng: "Hồ Anh Thái sử dụng yếu tố huyền hoặc khá đắc dụng. Cái ảo trong văn học thường chứa đựng mơ ước của nhà văn. Nhưng nếu nó thành một thuộc tính bất biến gắn vào tính cách một nhân vật thì lại như con dao hai lưỡi. Nó bảo vệ Mai Trừng trước cái xấu thì chính nó lại ngăn Mai Trừng đến với hạnh phúc. Buộc tác giả phải giải quyết bằng một trong hai cách: cô gái trong trắng như thiên thần của Gabriel Garcia Marquez trong *Trăm năm cô đơn*, cuối cùng phải bay lên khỏi Trái Đất cùng những chiếc khăn trắng, không thể ở lại cõi đời ô trọc này" [145; tr.288]. Đồng quan điểm trên, Nguyễn Thị Minh Thái trong bài viết "Giọng tiểu thuyết đa thanh", cũng khẳng định sự xuất hiện của yếu tố kì ảo, huyền thoại trong tác phẩm *Cõi người rung chuông tận thế:* "Quả là một câu chuyện huyền hoặc, nhưng tuyệt nhiên không phải là kết quả vay mượn kiểu viết tiểu thuyết huyền ảo Mỹ La Tinh như có người nhận xét. Thực ra, câu chuyện trong *Cõi người rung chuông* tận thế phảng phất sắc màu huyền thoại kiểu tâm linh phương Đông, và đặc biệt thuần Việt, khi tác giả tinh tế phát hiện cái thông điệp truyền thống: ác giả ác báo" [77].

Điều đáng nói là một số nhà nghiên cứu nước ngoài rất nhạy cảm với yếu tố huyền thoại trong văn chương Hồ Anh Thái. Họ nhận ra trong các tác phẩm của ông

những dư ba của chủ nghĩa hiện thực huyền ảo. Waynekarlin đã có những nhận định giá trị: "Với lòng kính trọng và tình yêu, anh chấp nhận điểm xuất phát của mình trong lịch sử và văn học nước nhà nhưng cũng mở hướng ra cho những ảnh hưởng khác nổi bật là chủ nghĩa hiện thực huyền ảo Mỹ La Tinh và tác phẩm của nhà văn Pháp gốc Czech Milankiendera và anh đã để cho tác phẩm của mình đưa vào văn học Việt Nam đương đại đi theo hướng mới" [144; tr.540]. Ông cho rằng: "Việc sử dụng những nhân vật rất thực trong tình huống giả tưởng, kì ảo nhằm lay động nhận thức mà gạn lọc lấy sự thật thường in dấu trong nhiều tác phẩm của Hồ Anh Thái" [144; tr.542]. Tác giả Publisher Weekly lại nhận xét: "Những yếu tố siêu thực tràn đầy trong cuốn hợp tuyển. Giọng điệu chuyển từ châm biếm sang xúc động thấm thía, từ hài hước sang đau xót. Việc sử dụng tinh tế các huyền thoại và sự phản ánh hấp dẫn đời sống Việt Nam sau chiến tranh của Hồ Anh Thái đã mang đến những tác phẩm tao nhã và đầy sức lay động" [144; tr.542]. Trong khi đó tác giả Wayne Karlin cũng có sự so sánh thú vị: "Cuốn *Trong sương hồng hiện ra* cũng như tiểu thuyết và truyện ngắn khác ở đó chất hài hước, chất lạ quện với chất Kafka dường như gây bất ngờ cho người phương Tây khi họ tìm hiểu Việt Nam" [144; tr.543].

Như vậy, yếu tố huyền thoại phủ lên văn chương Hồ Anh Thái một bầu không khí siêu thực, hư ảo, huyền hồ vừa độc đáo vừa quyến rũ. Đây cũng là yếu tố quan trọng làm nên thành công cho những sáng tác của ông.

Về tác giả Tạ Duy Anh: Tạ Duy Anh đến với văn chương khi mà bậc đàn anh Nguyễn Minh Châu đã hoàn tất sứ mệnh "mở đường tinh anh và tài năng" của mình. Tạ Duy Anh khởi đầu bằng truyện ngắn nhưng chính đặc trưng của một thể loại rộng mở như tiểu thuyết mới là kết tinh tài năng sáng tạo của ông. Bằng năng lượng sáng tạo và sự dấn thân thể nghiệm, Tạ Duy Anh mở đường cho nhiều thể loại khác nhau xâm nhập vào tiểu thuyết. Và màu sắc huyền thoại trong văn chương Tạ Duy Anh cũng là một nét đặc trưng độc đáo.

Báo Thể thao văn hóa số 47 năm 2004 đã đưa ra nhận định: "Mối quan tâm lớn nhất của Tạ Duy Anh là cái vong bản, đánh mất mình của con người dưới sự giành giật xiêu dạt lịch sử. Trên con đường truy tìm lại mặt mình, cũng như khả dĩ gương mặt thực của quá khứ, con người vấp phải và bị phong tỏa bởi thói gian trá, đớn hèn, vật dụng, tàn ác, kể cả trong mỗi cá nhân. Phúc âm duy nhất là tình yêu, tình cảm trong sáng bản thể của hiện tại và cái nhìn trung thực, nhân đạo đối với những vết thương, lỗi lầm của quá khứ". Chỉ có điều, cái hiện thực cuộc sống ấy trong văn chương Tạ Duy Anh đã được đan xen bằng những chi tiết hoang đường, kì lạ. Vì thế, tác phẩm không rơi vào triết lí khô khan, mà sống động, lôi cuốn người

đọc. Để minh chứng rõ hơn điều đó, báo Pháp luật số 140 năm 2004 đã nhấn mạnh: "Hầu hết những tác phẩm của ông (trừ truyện viết cho thiếu nhi và tản văn) đều rất gai về nội dung thể hiện dưới cái nhìn hiện thực ở góc khuất"; và "*Thiên thần sám hối* là một cuốn tiểu thuyết rất hay gần đây viết về nỗi đau làm người và chưa được làm người qua câu chuyện của một hài nhi đang lựa chọn có nên làm người hay không". Phải chăng Tạ Duy Anh viết về câu chuyện kì lạ, hoang đường để nói về những vấn đề hiện thực của cuộc sống hôm nay?

Nhà nghiên cứu Nguyễn Đăng Điệp đã đưa ra nhận xét khi cuốn tiểu thuyết *Giã biệt bóng tối* mới ra đời: "Trong 213 trang này Tạ Duy Anh đã đặt ra nhiều vấn đề nhạy cảm. Tiểu thuyết này rõ ràng có nhiều nỗ lực để làm mới" [119; tr.12]. Và tác giả cũng chỉ ra phương diện cách tân của tiểu thuyết chính là trong bút pháp, đồng thời nhấn mạnh vai trò của yếu tố huyền thoại trong tác phẩm: "Bút pháp trong tiểu thuyết Tạ Duy Anh khá linh hoạt, yếu tố huyền thoại cũng góp phần tạo nên sự hấp dẫn trong văn chương của anh" [119; tr.37]. Tác giả Trần Viết Thiện với bài viết: "Tiểu thuyết Tạ Duy Anh và sự xâm nhập thể loại" [112] cũng đánh giá cao về tiểu thuyết *Thiên thần sám hối*: "Ở *Thiên thần sám hối,* cái tôi chủ quan của tác giả được gửi gắm vào "phóng viên nhí" - bào thai trong bụng mẹ. Tác phẩm có điểm nhìn kì ảo, nhưng phải từ điểm nhìn đặc biệt ấy tác giả mới có thể đề cập một cách thuyết phục đến một vấn nạn của xã hội: phá thai bừa bãi và thái độ vô trách nhiệm trước cuộc sống của thế giới người lớn". Đồng thời tác giả bài viết cũng đi sâu phân tích tiểu thuyết *Giã biệt bóng tối* với một thế giới nhân vật là thần chết, quỷ dữ: "Ở *Giã biệt bóng tối,* nhân vật được chia làm hai tuyến: một bên là thế lực của bóng tối, của thần chết và bên kia là những sinh linh bé nhỏ, ngơ ngác của trần gian. Thế giới của bóng đêm như bao trùm, quyền uy và sức mạnh của thần bóng đêm luôn thôi miên, quyến rũ, đe dọa, bức hại cái phần sống còn lại".

Bài viết: "Tạ Duy Anh, người đi tìm nhân vật" [105], tác giả Thụy Khuê đánh giá tiểu thuyết Tạ Duy Anh mang không khí Kafka: "Hắn có thể là hung thủ và hắn có thể là nguyên nhân án mạng. Hắn còn có thể đóng những vai khác mà hắn đang tìm kiếm... Rồi lõm bõm những yếu tố quái lạ khác lộ ra... Một không khí Kafka ngay từ đầu. Mọi giả thử, mọi giả thuyết đều khả thể". Và tác giả cũng chỉ ra cách tiếp cận tiểu thuyết *Đi tìm nhân vật* của Tạ Duy Anh: "Tất cả những vấn đề mà "tôi" đặt ra ở đây, đều bất trắc, đều nhiều nghĩa, đều không có gì xác định cả, đến cả nhân vật "chính" cũng không chắc gì đã là một. Nếu bạn chấp nhận một sự "lập lờ" như vậy, thì hãy tiếp tục đi vào tác phẩm, tìm nhân vật". Có thể nói, sáng tác Tạ Duy Anh gây hiệu ứng đa chiều ở độc giả. Tất cả tạo nên những vòng sóng từ

trường trong dư luận về nhà văn. Chính những khúc mắc trăn trở về bản chất con người, những nhức nhối nghĩ suy về tội ác con người đã khiến văn chương Tạ Duy Anh luôn ám ảnh, lôi cuốn người đọc.

Về tác giả Nguyễn Bình Phương: Một điều thú vị khi đọc tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương là dường như một số nhà nghiên cứu đều có chung cảm nhận về sắc thái kỳ ảo, huyền ảo trong tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương. Đây được xem như là yếu tố nổi bật trong sáng tác của nhà văn. Đáng lưu ý là tác giả Thụy Khê với một loạt các bài viết khá sắc sảo: *Khuynh hướng hiện thực huyền ảo trong tiểu thuyết* ***Những đứa trẻ chết già***; *Tính chất linh ảo âm dương trong* ***Người đi vắng***; *Những yếu tố tiểu thuyết mới trong tác phẩm* ***Trí nhớ suy tàn***; *Thế tĩnh tọa trong tiểu thuyết* ***Ngồi***. Những bài viết này chỉ ra những nét nổi bật nhất trong từng tác phẩm của Nguyễn Bình Phương. Mỗi bài viết là những nhận xét, đánh giá xác đáng, tinh tế và những phát hiện có tính chất gợi mở. Với tiểu thuyết ***Những đứa trẻ chết già,*** Thụy Khê nhận xét, đây là cuốn tiểu thuyết mạng đậm khuynh hướng hiện thực huyền ảo với sự tồn tại của hai cõi âm – dương, của những hận thù, ân oán và những lời tiên đoán trước như một định mệnh. Tất cả đều được diễn ra trên mảnh đất hoang sơ thuộc tỉnh Thái Nguyên. Với tiểu thuyết ***Người đi vắng***, Thụy Khê đã chỉ ra tính chất huyền hoặc, linh ảo âm dương: "Sự kỳ ảo đến từ các hiện tượng siêu linh, có thể là mê tín, là hoang đường, là bệnh hoạn, là mê hoặc, nhưng có thể chỉ đơn thuần là sự sống của những vật giới và linh giới bên cạnh chúng ta mà chúng ta không biết, hoặc không cảm - vì chủ quan hoặc vì tính tự tôn của loài người - đã loại tất cả những hiện tượng ấy ra ngoài cái vùng được gọi là ánh sáng khoa học hoặc cũng có thể chỉ vì bất lực không giải thích được. Nguyễn Bình Phương đã đem những hiện tượng không giải thích được ấy vào tiểu thuyết, trình bày như một quan niệm bao quát hơn về vũ trụ nhân sinh, kết hợp cỏ cây, vật giới, hiện tượng và âm dương. Tất cả đều đi tìm bản thể của mình" [103]. Đến tiểu thuyết ***Ngồi***, Thụy Khê cho rằng Nguyễn Bình Phương sử dụng cái ảo như một hướng cách tân để khai thác hiện thực và tìm về sâu hơn bản chất con người: "Những nhân vật khả nghi, những sự kiện bất trắc tạo nên không khí Kafka toàn diện mà tất cả đều có cảm tưởng mình đang bị theo dõi, rình rập, gài bẫy. Sợ hãi và bất an bao trùm. Những truyện hoang đường, những truyền thuyết, mê tín dị đoan được nghiền nát để đem vào truyện, nhào nặn với không khí trinh thám tạo nên một thứ ám ảnh ma quái, thần sầu" [104].

Nhà nghiên cứu Nguyễn Chí Hoan trong bài viết *Cấp độ hiện thực và sự hão huyền của ý thức trong* ***Thoạt kỳ thủy*** đã cho rằng: "Câu chuyện ở đây là câu chuyện về *cái vô thức* mạnh mẽ khôn lường đối lập với những biểu hiện hão huyền của *cái ý*

thức. Để cho đầy đủ, cần nói rằng *cái vô thức* ở đây mang lấy màu sắc, *tính ác* của Tuân Tử, tuy nhiên không được quy chiếu về hệ thống ấy mà lại tìm lối thoát trong một sự thăng hoa kép rất mơ hồ... Thành thực mà nói, lối thoát ấy - trong văn cảnh tiểu thuyết này - mới đúng là một đỉnh cao của ý thức hão huyền" Trong đó tác giả đặc biệt nhấn mạnh: "Về mặt cấu trúc truyện tác giả đã phối hợp một loạt các kỹ thuật hình thức: *một kết cấu lập thể* nhằm đưa người đọc vào trạng thái phân tâm, đưa câu truyện và nhân vật vào tình trạng phân liệt - ngụ ý rằng đó là những cấp độ của một thực tại mà tiểu thuyết khám phá; một *kết cấu thời gian đồng hiện*...; *và một mô thức siêu thực*..." [98]. Rõ ràng, các nhà nghiên cứu đều cho rằng Nguyễn Bình Phương sử dụng yếu tố kỳ ảo, huyền thoại như một phương thức để lý giải những điều mà bình thường không lý giải được. Đó là cách để nhà văn tiếp cận cuộc sống với bao bộn bề phức tạp. Tác giả Nguyễn Mạnh Hùng đã nhấn mạnh: "Huyền thoại hóa cuộc sống đời thường là một đặc điểm dễ nhận thấy trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương [99]. Hay tác giả Trương Ngọc Hân lại chỉ ra cụ thể: "Nếu như có nhiều cây bút, chi tiết kỳ ảo được coi như yếu tố chức năng hay kỹ thuật thì với Nguyễn Bình Phương lại là một yếu tố không thể thiếu trong bức tranh hiện thực. Bước vào trang văn của anh, ta thấy ảo xen thực, thực thấm vào ảo, ảo và thực hòa quyện nhiều khi không thể phân tách rõ ràng. Đây là một quan niệm của nhà văn về hiên thực chứ không phải là kỹ thuật nhằm câu khách. Rõ ràng các chi tiết kỳ ảo được sử dụng đều nằm trong dụng ý nghệ thuật của tác giả. Sự quái đản, kỳ lạ, ma mị chính là một phần của cuộc sống con người và nó tồn tại bền bỉ, ăn sâu vào máu thịt, vào tiềm thức không gì gỡ bỏ được. Nguyễn Bình Phương sử dụng yếu tố ảo như một cách thức làm nhòe ranh giới của hiện thực song lại cho ta một cảm giác rất thật về cuộc sống: Có những điều không phải lúc nào cũng lý giải, và sự phi lý vốn là một mặt không thể thiếu của cuộc sống" [96].

Về tác giả Phạm Thị Hoài: Văn học Việt Nam sau 1986 đã bước sang một quỹ đạo mới trong khát vọng và nỗ lực cách tân của nhiều nhà văn, trong đó có Phạm Thị Hoài. Tuy số lượng tiểu thuyết không lớn nhưng những hoạt động trong lĩnh vực văn chương của bà cũng như giá trị các tác phẩm lại được bạn đọc đánh giá cao. Xung quanh sáng tác của Phạm Thị Hoài đã có những ý kiến đối thoại, những hiệu ứng, dư luận trái chiều. Người thì cổ vũ cho những nỗ lực cách tân, người thì tỏ ra nghi ngại và cho rằng tác phẩm của bà đem lại cho người đọc cảm giác về sự mất mát, rạn vỡ niềm tin. Không phải độc giả nào cũng hứng thú với lối viết mới lạ đó, nhưng không thể phủ nhận là tác phẩm của bà đã có một đời sống riêng trong lòng người đọc, nhất là vào thời điểm *Thiên sứ* xuất hiện (1988). Tác phẩm cùng với các tiểu luận văn học của Phạm Thị Hoài đã cho thấy cá tính sáng tạo cũng như ý thức đi chệch quỹ đạo của

người viết trên hành trình tìm kiếm những phương thức nghệ thuật mới. Bàn về điều này, Đỗ Đức Hiểu đã cho rằng: "Văn bản của nhà văn nữ phát trên nhiều kênh: nó hấp dẫn người đọc vì tiếng nói nhiều giọng của nó (...). Nó tự do, bay bổng, nó dằn vặt, nó đánh nhau, vật lộn với ngôn từ. Người đọc tiếp nhận những văn bản ấy in rải rác đó đây, trong Nam, ngoài Bắc, những lúc chẳng ai ngờ, như một trò ú tim, như một huyền thoại" [39]. Nét lạ trong sáng tác của Phạm Thị Hoài là dường như toàn bộ sáng tác của bà được viết dưới cảm hứng Carnaval hoá (một hình thức cải trang để nhận thức thế giới). Vừa quan niệm viết như một phép ứng xử", lại vừa cho rằng: "văn chương là một trò chơi vô tăm tích", Phạm Thị Hoài tự mình tạo ra cuộc chơi và lựa chọn người chơi. Bà dẫn dụ người đọc vào thế giới riêng bằng những huyền thoại, những "trò" vừa lạ vừa đầy tính giễu nhại. Đặc biệt ở tiểu thuyết *Thiên sứ*, Phạm Thị Hoài đã sử dụng phương thức huyền thoại thành một hệ thống những mảnh ghép để tạo nên một bức tranh huyền ảo, đa sắc màu về hiện thực theo cách nhìn của bà. Nghiên cứu theo hướng này, tác giả Trần Thị Thanh Huyền trong bài viết: "*Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài nhìn từ phương thức huyền thoại hoá" đã chỉ rõ những vận dụng của nhà văn khi sử dụng phương thức huyền thoại hoá trong sáng tác. Đó là phương thức huyền thoại giả cổ tích; huyền thoại những con số; huyền thoại giả mô hình; huyền thoại của một giấc mơ. Và tác giả bài viết đã đưa ra nhận định xác đáng: "Phương thức huyền thoại hoá trong tác phẩm của Phạm Thị Hoài nói chung và ở *Thiên sứ* nói riêng là cách nhà văn dùng để sáng tạo ra một "hiện thực thứ hai" – hiện thực hết sức độc đáo của riêng nhà văn. Chị dùng huyền thoại để giải mã và hoá giải những huyền thoại và ảo tưởng của con người, của xã hội văn minh (...). Phạm Thị Hoài sử dụng huyền thoại cũng là để nói tiếng nói đa thanh từ hình tượng" [46]. Cũng nghiên cứu tác phẩm *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài, tác giả Thái Thị Hoà An đã có những so sánh, liên tưởng rất thú vị khi nhận định về dấu ấn phương thức huyền thoại hoá của Franz Kafka trong sáng tác của Phạm Thị Hoài: "Phạm Thị Hoài đã vận dụng hầu hết thủ pháp huyền thoại hoá của F.Kafka từ tái tạo motif trong thần thoại cổ, nhại huyền thoại và huyền thoại hoá thế giới hiện thực (...), đã phần nào tạo nên sự hấp dẫn kỳ lạ trong sáng tác của nhà văn" [1]. Điều đó chứng tỏ sức ảnh hưởng to lớn của Phạm Thị Hoài trên văn đàn Việt Nam.

*Về tác giả Võ Thị Hảo:*Với mười tập truyện ngắn, một tiểu thuyết và ba kịch bản phim truyện, sáng tác của Võ Thị Hảo đang là mối quan tâm và bình luận của rất nhiều nhà văn, nhà phê bình và độc giả. Đã có khá nhiều công trình, bài báo viết về sáng tác của Võ Thị Hảo, mà chủ yếu tập trung ở tiểu thuyết *Giàn thiêu.* Trên báo *Thể thao văn hoá*, tác giả Lương Thị Bích Ngọc trong bài viết *Võ Thị Hảo giữa những trang viết, trang đời* nhận xét: "Đọc truyện chị, thấy cuốn hút cứ tưởng hình như mình

bị mê hoặc bởi lối kể truyện cuốn hút, có duyên và lối văn phong vừa cũ, vừa mới, vừa quen, vừa lạ", "một hiện thực nghiệt ngã được chở đi trên lối văn phong ảo - thực và câu chữ ngọt ngào, dịu nhẹ" [66]. Cũng đồng quan điểm, tác giả Phạm Xuân Nguyên cho rằng: "Văn Võ Thị Hảo, không chỉ là những dòng chữ. Không chỉ là những truyện ngắn hay tiểu thuyết. Văn Võ Thị Hảo có nhiều tầng hình tượng mà mỗi lần tiếp cận người đọc lại ngạc nhiên thấy mình khám phá ra một lớp ngữ nghĩa ẩn mình sau những câu chữ. Đó là lối viết văn đã được tác giả thổi linh hồn, linh hồn đó tạo nên những câu văn huyễn ảo mê hoặc, thậm chí ma quái" [100]. Ngay trong bài phỏng vấn "Tôi không định mê hoặc…" của Minh Đức trên báo *Người Đại biểu Nhân dân* (2005), khi được hỏi: "Thông điệp của *Giàn thiêu* là gì?", Võ Thị Hảo đã trả lời rằng, điều mà chị muốn gửi gắm qua tiểu thuyết này chính là khát vọng tự do và tình yêu. Và chị cũng khẳng định: sức sống của *Giàn thiêu* sẽ quyết định sự mê hoặc hay không mê hoặc người đọc. Tác giả Nguyễn Hoài Nam trong bài *Giàn thiêu - một nghệ thuật làm tan khối băng lịch sử* đã nhấn mạnh đến những đặc sắc về nghệ thuật của tác phẩm này: "Tiểu thuyết lịch sử *Giàn thiêu* của Võ Thị Hảo là một nghệ thuật làm tan khối băng lịch sử mà chị đã gặp phải khi dựng lên một "Giàn thiêu" với rất nhiều "lửa" của mình"[63].

Có thể nói, tiểu thuyết của Võ Thị Hảo và của các nhà văn kể trên đều chứa đựng tình cảm, thái độ của người nghệ sĩ trước những số phận va đập với bão tố cuộc đời, cho dù đó là hiện thực nghiệt ngã hay thực tế đau thương, nhưng tất cả vẫn sáng lên niềm hi vọng chứa chan vào tình yêu cuộc sống, vào mối quan hệ gắn bó máu thịt giữa người với người. Các nhà văn này đã mang vào văn học hơi thở của cuộc sống và con người hiện đại. Để làm được điều đó, trước hết họ phải tự làm mới chính mình. Cùng với một quan niệm mới mới mẻ về hiện thực là một văn phong táo bạo, những sáng tác đậm chất kì ảo, huyền thoại xuất hiện ngày càng nhiều trong đời sống văn học hiện nay.

Như vậy, việc vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam đã diễn ra với các mức độ khác nhau. Tuy nhiên, để nghiên cứu một cách toàn diện về vấn đề vận dụng đó thì các công trình nghiên cứu đề cập đến chưa thực sự nhiều. Luận án chọn đề tài ***"Vấn đề vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay"*** nhằm đánh giá, phân tích việc vận dụng phương thức huyền thoại hóa, từ đó chỉ ra tác động của việc vận dụng phương thức huyền thoại hóa với việc đổi mới, giải phóng tiềm năng thể loại tiểu thuyết trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

1.2. Cơ sở lý thuyết của đề tài

1.2.1. Khái niệm huyền thoại

Trong khoảng thời gian vài ba thập kỷ trở lại đây, ở Việt Nam, những thuật ngữ và gắn liền với nó là phương thức sáng tác, như: "huyền thoại", "huyền ảo", "kỳ ảo"... đang trở thành mối quan tâm của giới sáng tác và nghiên cứu. Bất cứ một phương thức nghệ thuật nào khi ra đời đều mang một nội hàm khái niệm và đều có những nguyên tắc thẩm mỹ nhất định. Vậy, nội hàm khái niệm của phương thức huyền thoại hóa được hiểu như thế nào? nguyên tắc thẩm mỹ của nó? Đây là điều mà chúng tôi hướng đến trong luận án.

Thuật ngữ huyền thoại có từ rất lâu và phương Tây bàn nhiều đến huyền thoại từ giữa thế kỷ XX. Đây là một khái niệm có nội hàm rộng mở và không ngừng được bồi đắp, sản sinh nghĩa, đang ngày càng trở nên phức tạp, bởi, do bắt nguồn từ những quan niệm khác nhau về chức năng của huyền thoại, hoặc bắt nguồn từ những quan niệm về mối quan hệ giữa huyền thoại với tôn giáo nghệ thuật, triết học, nghi lễ của mỗi giai đoạn lịch sử, mỗi thời đại khác nhau.

Theo *Từ điển các thuật ngữ văn học* của M.Jarrety (dẫn theo Lại Nguyên Ân) đã định nghĩa "huyền thoại là truyện hoang đường truyền từ đời nọ qua đời kia..., có khuynh hướng mang ý nghĩa phổ quát (vũ trụ, siêu hình hoặc nhân loại) [3; tr.382]. Quan niệm này đã gắn huyền thoại với các yếu tố thần kì, siêu nhiên. Trong khi đó, *Từ điển phê bình văn học* của Hubert (dẫn theo Đỗ Đức Hiểu) thì cho rằng, "huyền thoại kể những sự việc được kể từ thời đại xa xưa, được truyền miệng đến các thời đại sau dưới nhiều dạng thức, vì nguồn gốc huyền thoại không chính xác nên mỗi huyền thoại được coi là toàn bộ các dạng thức ấy" [41; tr.668].

Donna Rosenberg trong cuốn *Truyện cổ dân gian, huyền thoại và truyền thuyết: một phối cảnh thế giới* cũng đồng quan điểm: "Huyền thoại (myth) là câu chuyện thiêng từ quá khứ. Nó có thể giải thích nguồn gốc của vũ trụ và cuộc sống hoặc diễn đạt những giá trị đạo đức của nền văn hóa của nó trong những thuật ngữ nhân thế. Huyền thoại liên quan với những năng lực điều hành thế giới con người và quan hệ giữa những năng lực ấy với con người" [42].

E.M.Meletinsky trong cuốn *Thi pháp huyền thoại* một lần nữa xác nhận quan điểm trên: "Huyền thoại đôi khi mang tính chất của truyện cổ tích, thần thoại hoặc truyền thuyết địa phương và không chỉ kể về các vị thần mà còn kể về các anh hùng, nhiều người trong đó thậm chí còn có nguyên mẫu lịch sử" [60; tr.233]. Và tác giả đã tổng kết các trường phái nghiên cứu huyền thoại thế kỷ XX như sau: "Thứ nhất, huyền thoại trong những xã hội nguyên thủy gắn bó chặt chẽ với ma

thuật và nghi lễ, đồng thời làm phương tiện duy trì trật tự tự nhiên, xã hội và kiểm soát xã hội; Thứ hai, tư duy huyền thoại có sự độc đáo nhất định về tâm lý và logic, sáng tạo huyền thoại là một hình thức cổ xưa nhất, một kiểu "ngôn ngữ" biểu tượng mà theo các thuật ngữ của ngôn ngữ đó, con người đã mô hình hóa, phân loại, giải thích thế giới, xã hội và chính bản thân mình; Thứ ba, những đặc điểm độc đáo của tư duy huyền thoại có những biểu hiện tương tự nhất định trong các sản phẩm của trí tưởng tượng con người, không chỉ ở thời cổ đại xa xưa mà còn cả những thời kỳ lịch sử khác, và như vậy, huyền thoại với tư cách là một năng lực tư duy thống ngự và tổng hợp đã đặc trưng cho các nền văn hóa cổ xưa" [60; tr.197]. Theo đó, Meletinsky khẳng định huyền thoại là một hệ thống nguyên hợp được cấu thành từ những tư tưởng cổ xưa nhất của các cộng đồng người, trong đó trộn lẫn các yếu tố phôi thai của tôn giáo, triết học, khoa học, nghệ thuật.

Đến A.A.Radugin, tác giả này không chỉ gắn "huyền thoại" với thời đại cổ xưa, khi con người đang tìm cách nhận thức thế giới mà còn coi huyền thoại như một phương thức sáng tạo nghệ thuật: "Huyền thoại - biện pháp tồn tại và nhận thức thế giới của con người dựa trên sự kết nối con người với thế giới, khi con người chưa phân biệt được ý nghĩa tâm linh của đồ vật với tính chất khách quan của chúng, và coi các hiện tượng thiên nhiên là những thứ có hồn [6; tr 203].

Trong cuốn *Những huyền thoại*, Barthes nhìn nhận huyền thoại dưới góc độ ngôn ngữ học: "Huyền thoại là một hệ thống thông báo, đó là một thông điệp" [8]. Và tác giả chứng minh huyền thoại không thể là một sự vật, một khái niệm hay một ý niệm, mà đó là một phương thức thông báo, một hình thức. Nghĩa là huyền thoại không được xác định bằng nội dung của thông điệp mà bằng cách thức nó phát ra thông điệp. Cách phân tích của R.Barthes đã mở ra sự nối kết giữa huyền thoại và văn học qua những tầng nghĩa của lớp vỏ ngôn từ - chất liệu sáng tạo nên tác phẩm.

Ở Việt Nam, công trình *Từ điển thuật ngữ văn học* (Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi chủ biên) cũng đồng nhất huyền thoại và thần thoại: "Thần thoại còn gọi là huyền thoại (…). Đó là toàn bộ những truyện hoang đường, tưởng tượng về các vị thần hoặc những con người, những loài vật mang tính chất thần kỳ, siêu nhiên do con người thời nguyên thủy sáng tạo ra để phản ánh và lý giải các hiện tượng trong thế giới tự nhiên và xã hội theo quan điểm vạn vật có linh hồn (hay thế giới quan thần) của họ" [34; tr.298].

Phùng Văn Tửu trong công trình *Phương thức huyền thoại trong sáng tác văn học* không chỉ nêu biểu hiện mà còn lý giải nguồn gốc của phương thức huyền thoại: "Nói đến huyền thoại là người ta nghĩ ngay đến những yếu tố siêu nhiên,

hoang đường (…). Huyền thoại xưa tôn vinh các nhân vật, các sự kiện siêu phàm, nên ngày nay trong đời sống xã hội ta cũng dùng thuật ngữ ấy để nói về những sự kiện, những nhân vật kiệt xuất hoặc tài ba trong cuộc sống đời thường… Do tính chất hư cấu, không có thật của huyền thoại xưa, nên nhiều khi thuật ngữ ấy còn được dùng để chỉ những sự vật, những ước mơ hão huyền" [87].

Nhà nghiên cứu Lại Nguyên Ân trong bài "*Thần thoại, văn học, văn học huyền thoại"* cho rằng: "Nhắc đến khái niệm thần thoại (trong tiếng Việt vài chục năm gần đây còn có thêm từ huyền thoại)… nó như là sự sáng tạo của trí tưởng tượng tập thể toàn diện, phản ánh hiện thực dưới dạng nhân cách hóa cảm tính cụ thể, dưới dạng những "sinh thể" có linh hồn mà dù là quái tượng, là phi thường đến mấy thì đầu óc các cư dân nguyên thủy vẫn coi là hoàn toàn có thực" [3].

Tác giả Trần Lê Bảo lại nhìn nhận huyền thoại ở một khía cạnh khác: "Huyền thoại với tư cách là những câu chuyện về điều huyền bí thì nó không chỉ có ở trong quá khứ, trong thần thoại mà còn có mặt trong đời sống hiện tại và tương lai, khi nào còn có nhà văn lấy cái "kì dị" làm mục tiêu sáng tác" [11]. Và tác giả cũng chỉ rõ bản thân huyền thoại hiện đại bao giờ cũng là "một hệ thống kí hiệu thẩm mỹ đặc biệt", ở đó cái huyền hoặc, hư ảo không còn là yếu tố gây hoang mang cho người tiếp nhận mà lại càng kích thích trí tưởng tượng bay bổng của người đọc, tạo ra sự đa dạng mới mẻ trong văn xuôi hôm nay.

Với bài viết: "Phương thức huyền thoại trong văn xuôi Việt Nam từ sau 1975", tác giả Nguyễn Thị Hường lại cho rằng: "Huyền thoại là một hệ thống tín hiệu thủ pháp kết hợp hư thực để nhận thức, phản ánh cuộc sống... Đan xen cái không thực và không thể xảy ra vào cái có thực và có thể xảy ra tạo thành một hệ thống sự việc vừa lạ lùng, vừa chân thực" [49].

Tác giả Lê Thanh Nga kế thừa định nghĩa của những người đi trước và mạnh dạn đưa ra một định nghĩa về huyền thoại như sau: "Huyền thoại là những hình ảnh được tạo nên do trí tưởng tượng của con người bao gồm những yếu tố kì ảo, hoang đường bởi cấu trúc bên trong của nó, ít có bóng dáng của đời sống thực tại về mặt hình thức (những câu chuyện về thần linh, thiên đường, địa ngục...) hoặc được tạo thành từ những chất liệu thực tại, nhưng bằng các mối quan hệ với những chi tiết khác, vượt qua những giới hạn lịch sử cụ thể, mang thêm tính kì lạ, khó chấp nhận theo logic thông thường, để giải thích một hiện tượng của thực tại hoặc để biểu đạt một ý nghĩa nào đó có tính chất phổ quát" [107].

Như vậy, đã có nhiều cách định nghĩa, cách diễn đạt khác nhau về khái niệm huyền thoại. Rõ ràng, đây là một khái niệm có nội hàm chưa tường minh như chính tên gọi của

nó. Nội hàm ý nghĩa của thuật ngữ thay đổi khi xem xét ở những bình diện khác nhau. Theo chúng tôi, nội hàm khái niệm "huyền thoại" thường được hiểu theo hai hướng:

Theo *nghĩa hẹp*, huyền thoại gắn với thể loại văn học, như: thần thoại, sử thi (truyền thuyết), cổ tích… "Huyền thoại" (tiếng Anh: myth; tiếng Pháp: mythe; tiếng Nga: mif) bắt nguồn từ "mythos" trong tiếng Hy Lạp. Ngôn ngữ cổ Hy Lạp "mythos" có nghĩa là lời, lời nói, câu chuyện. Giáo sư Phùng Văn Tửu cho rằng: "Đi sâu phân tích về từ nguyên thì "mythos" là lời nói (thoại) và còn mang sắc thái "mơ hồ tối nghĩa" (huyền), nghĩa là cần phải giải mã mới tìm ra được ẩn ý" [87]. Quan điểm này được hình thành dựa trên ý kiến của nhà sử học Hy Lạp cổ đại Hérodote đã phân biệt giữa *Mythos* với *Logos*. Những sự kiện nào có thể xác minh được bằng chứng cứ chắc chắn, ông gọi là Logos, còn Mythos là những truyện lan truyền trong dân gian, không rõ thực hư. Như vậy, phải chăng Logos chính là tiền thân của Sử thi hoặc Truyền thuyết và Mythos chính là tiền thân của Thần thoại?

Sau này, khái niệm thần thoại (mythologie) để chỉ toàn bộ những thần thoại thời xưa của mỗi dân tộc, do hầu hết các nhân vật trong huyền thoại cổ là thần thánh hoặc anh hùng đã được thần thánh hóa, và truyền thuyết (legend) là câu chuyện từ quá khứ, về một đề tài được tin như là lịch sử. Và truyền thuyết liên quan đến nhân vật thường là nhà vua, người anh hùng, chiến tranh…gắn với một không gian, thời gian nhất định trong lịch sử. Các khái niệm thể loại này đã trở nên ổn định trong cách định nghĩa về hai thể loại văn học dân gian.

Có thể nhận thấy, nghĩa của "huyền thoại" rất gần gũi với yếu tố siêu nhiên, hoang đường, kỳ ảo, kỳ dị, thần kỳ, giải thích sự hình thành và tồn tại của thế giới, con người, sự ra đời của những vị thần… Song, không phải cứ có yếu tố huyền thoại thì tác phẩm sẽ trở thành thần thoại, truyền thuyết hay cổ tích. Trên thực tế, nội hàm khái niệm huyền thoại rộng hơn rất nhiều so với thần thoại. Nó không chỉ phản ánh những điều linh thiêng, huyền bí, câu chuyện về các vị thần, sự ra đời của thế giới mà còn nhằm giải thích đồng thời kiến tạo nên những biểu tượng nghệ thuật có sức khái quát thông qua những hằng số cổ mẫu ẩn chứa trong mỗi huyền thoại. Vì thế huyền thoại bao giờ cũng có tính phổ quát, tính vĩnh cửu.

Ở *nghĩa rộng*, huyền thoại được hiểu như là một cách thức tư duy nghệ thuật. Huyền thoại "hiện đại" có cơ sở từ kiểu tư duy tiền logic và thần bí, mang tính ẩn dụ biểu trưng, tái hiện những quan niệm, khái quát, trừu tượng trong hình thức cụ thể cảm tính nhưng có sự pha trộn giữa cái thực và cái ảo. Ở huyền thoại hiện đại, các mẫu gốc thường tồn tại dưới dạng ẩn, rất khó phát hiện, phải nghiên cứu ý nghĩa của các hình tượng mới hi vọng giải mã được ẩn ý. Khi nghiên cứu yếu tố huyền

thoại trong tác phẩm hiện đại, E.M. Meletinsky cho rằng: "Tư duy huyền thoại về nguyên tắc là phi lịch sử, bỏ qua tính hỗn tạp của lịch sử, quy tất cả những thay đổi nhiều lần của thế giới theo kinh nghiệm phàm tục vào sáng tạo một lần, được hoàn tất trong thế giới huyền thoại mang tính tiên nghiệm" [60; tr.273]. Theo đó, E.M. Meletinsky khẳng định ngôn ngữ huyền thoại có cả tính chủ quan và khách quan đồng thời nó có sự đồng nhất giữa "khách thể và chủ thể, đối tượng và ký hiệu, sự vật và ngôn từ, thực thể và tên gọi, vật thể và thuộc tính của nó" [60; tr.139]. Hiểu theo cách này, tác giả Hoàng Trinh cũng nhấn mạnh: "Huyền thoại không gì khác chính là những hình ảnh khác thường, "phi lí tính" do các nhà văn sáng tạo ra, qua đó nói lên một cách đầy ẩn ý những sự thật, những nỗi niềm, những ước vọng nào đó của cá nhân mình đồng thời cũng là thời đại mình" [90].

Rõ ràng xung quanh thuật ngữ "huyền thoại" có rất nhiều cách định nghĩa khác nhau tùy theo trường phái nghiên cứu, góc độ tiếp cận và tiêu chuẩn đánh giá. Sở dĩ có nhiều kiến giải khác nhau, quan niệm khác nhau bởi ý nghĩa của huyền thoại là khả biến và không ngừng sản sinh theo thời gian. Với một khái niệm còn gây nhiều tranh cãi thì việc đưa một định nghĩa để thuyết phục tất cả là điều khó làm, nói như nhà nghiên cứu Đào Ngọc Chương: "Nếu phải đưa ra một định nghĩa thì chỉ là sự hệ thống theo cách nào đấy những phương diện đã được khảo sát rất kỹ của huyền thoại hoặc, nếu thật sự là một đóng góp thì phải được xây dựng trên một cơ sở lý luận và thực tế mới về huyền thoại" [17; tr.3]. Vì thế, trên cơ sở nghiên cứu những tài liệu liên quan đến huyền thoại, chúng tôi nghiêng về cách hiểu huyền thoại theo nghĩa rộng. Bởi lẽ, từ góc độ này, huyền thoại vừa có ý nghĩa là phương thức nghệ thuật, là thủ pháp nghệ thuật đồng thời cũng là một biện pháp để cảm thụ thế giới của người nghệ sĩ. Và trong luận án này, chúng tôi không tham vọng để đưa đến một định nghĩa thoả đáng nhất về huyền thoại, mà chỉ là những phương diện để tiếp cận huyền thoại. Theo chúng tôi, thứ nhất, xét ở phạm vi chỉ định của khái niệm này thì huyền thoại gần với thần thoại, là một kiểu tư duy, ngay cả sáng tác của văn học hiện đại thì vẫn theo đặc trưng thi pháp cổ xưa. Thứ hai, xét về sự tiến triển trong nhận thức về huyền thoại, thì trước đây, thời cổ đại là những nhận thức ngây thơ, ấu trĩ, chủ yếu để giải thích về thiên nhiên, vũ trụ, bước sang thế kỷ XX, huyền thoại được nhận thức như là một phương thức sáng tạo văn chương. Các nhà văn sử dụng phương thức huyền thoại để làm mới tác phẩm của mình, đồng thời khám phá chiều sâu trong tâm hồn con người. Thứ ba, huyền thoại biểu hiện vô cùng đa dạng trong sáng tác văn học như cốt truyện huyền thoại, nhân vật huyền thoại, mối quan hệ giữa các yếu tố huyền thoại (hình ảnh, biểu tượng, ngôn ngữ...).

Như vậy, huyền thoại là một khái niệm ra đời từ thời cổ đại, nó là hình thức tư duy tiền logic, cho đến nay, khi khoa học đã phát triển vượt bậc, huyền thoại được khai thác - vay mượn, sử dụng như một phương thức của tư duy nghệ thuật để chuyển tải những nội dung hiện thực không dễ nói thẳng, hoặc giả, để tạo nên ấn tượng mới lạ cho sản phẩm nghệ thuật. Nhà triết học R.Wagner cho rằng "nghệ thuật huyền thoại là nghệ thuật của tương lai". Từ những năm 50 - 60 của thế kỷ XX, thi pháp huyền thoại đã rất phát triển trong văn chương hiện đại thế giới và hiện vẫn là thi pháp hấp dẫn được nhiều cây bút lựa chọn làm định hướng, mục tiêu cho sáng tác của mình.

1.2.2. Khái niệm huyền thoại hoá và nguyên tắc thẩm mỹ

Tiếp cận khái niệm từ góc độ phương pháp sáng tác, phương thức huyền thoại hoá chính là công cụ tổ chức văn bản đem lại cho tác phẩm màu sắc huyền ảo, kỳ lạ, thu hút, lôi cuốn người đọc vào tác phẩm. Huyền thoại hoá, đồng thời cũng là phương tiện miêu tả ẩn dụ về thế giới, đem tới cho người đọc những cảm nhận hoặc quan niệm về thế giới thực tại của nhà văn. Nói một cách cụ thể, huyền thoại hoá giúp nhà văn thể hiện cảm quan của mình về hiện thực cuộc sống đang diễn ra trong xã hội hiện đại. Nhà văn kiến tạo nên huyền thoại văn chương trên huyền thoại nguyên mẫu gắn liền với vấn đề đương đại. Sự đan cài, trộn lẫn ảo - thực trong tác phẩm sẽ góp phần tạo nên sự lạ hóa và sức mê hoặc của hình tượng, và đó chính là sức hấp dẫn của các tác phẩm có yếu tố huyền thoại. Và trong suốt quá trình thực hiện luận án, chúng tôi sử dụng cách hiểu này để tiếp cận và khám phá việc vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay.

Khi huyền thoại đã trở thành phương thức phản ánh, vậy nguyên tắc thẩm mỹ của phương thức ấy là gì? Các nhà văn, nhà phê bình, nghiên cứu Việt Nam cũng đã có những tổng kết về đặc trưng của phương thức huyền thoại trong văn học.

Lại Nguyên Ân trong công trình *150 thuật ngữ văn học* đã khái quát huyền thoại trong văn học thế kỷ XX bộc lộ ở ba dạng cơ bản: *một là*, tăng cường sử dụng các hình tượng và cốt truyện của thần thoại, do vậy xuất hiện rất nhiều những sự cách điệu hóa, dị bản hóa trên các đề tài đã từng có trong các thiên thần thoại ; *hai là,* xuất hiện tâm thế sáng tạo nên những huyền thoại in đậm dấu ấn tác giả, như, từ bỏ kinh nghiệm đời thường, từ bỏ tính xác định về thời gian và địa lý…*; ba là*, sáng tác những tác phẩm kiểu như "tiểu thuyết - huyền thoại" (roman - mythe) và các dạng tương tự: "kịch - huyền thoại", "trường ca huyền thoại" [5; tr.159 - 160] .

Trong *Từ điển thuật ngữ văn học* (Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi chủ biên) đồng nghĩa "huyền thoại" với "huyền ảo" khi định nghĩa "Chủ nghĩa hiện thực huyền ảo" là trào lưu văn học quan trọng của văn học châu Mỹ La tinh, xuất hiện vào

những năm 60 của thế kỷ XX: "Các nhà văn của trào lưu này thường mượn những truyền thuyết dân gian cổ xưa để tạo ra các huyền thoại mới về hiện thực xã hội châu Mỹ La tinh (…) Nguyên tắc sáng tác của nhà văn là "biến hiện thực thành hoang đường mà không đánh mất tính chân thực". Để gây hiệu quả hoang đường, các tác giả thường "sử dụng hình tượng biểu trưng, ngụ ý, liên tưởng, ám thị, phóng đại, khoa trương, người và hồn ma bất phân, trật tự thời gian bị xáo trộn, thực và ảo hòa quyện" [34; tr.76].

Giữa khái niệm "huyền thoại" và "huyền ảo", "kì ảo" về mặt bản chất có những điểm gần gũi, tương đồng, thậm chí trùng khít, tuy nhiên, chúng không thể thay thế nhau, bởi mỗi thuật ngữ có những sắc thái khác về nghĩa. Sắc thái nghĩa của "kỳ ảo" là "kỳ lạ, tựa như không có thật, tựa như chỉ có trong tưởng tượng"[70, tr.654]. Nghĩa của "huyền ảo" là "vừa như thực vừa như hư, như trong giấc mơ, kì lạ và bí ẩn" [70, tr.594]. "Huyền thoại" là "câu chuyện huyền hoặc, kỳ lạ, hoàn toàn do tưởng tượng" [70, 594]. Như vậy, nghĩa của "huyền thoại" bao hàm cả sắc thái kỳ ảo, huyền ảo (chỉ tính chất, đặc điểm), thêm nữa, nó còn có thêm sắc thái nghĩa danh từ, là chủ thể, chứa đựng tính chất, đặc điểm. "Huyền thoại" chỉ là tính chất, đặc điểm, đó là phương thức để tạo ra (hoặc) sử dụng những yếu tố, tính chất trên. Luận án sử dụng khái niệm "huyền thoại" như một phương thức phản ánh nghệ thuật và nó được tái sử dụng trên cơ sở của tư duy nghệ thuật mới nên được gọi là "huyền thoại hóa".

Vì vậy, luận án xác lập nguyên tắc thẩm mỹ cho phương thức "huyền thoại hóa" như sau:

Thứ nhất, yếu tố huyền thoại được xây dựng bằng những chất liệu của cuộc sống nhưng đã làm cho biến dạng đi và theo những quy luật khác với quy luật thông thường. Barthes cho rằng: "Một cái cây là một cái cây. Đúng thế, tất nhiên rồi. Nhưng một cái cây mà Minou Dorouet nói đến thì đã lại không hoàn toàn là một cái cây, mà là một cái cây được trang trí" [8]. Huyền thoại có lẽ chỉ thực sự là huyền thoại khi người ta không dễ dàng nhận ra mối liên hệ giữa cái phản ánh và cái được phản ánh. Vì thế, huyền thoại mang tính khơi gợi. Và các nhà văn đã vận dụng đặc thù biến dạng của huyền thoại theo cách riêng, tác phẩm được xây dựng phức tạp với nhiều nhân vật, sự kiện, nhiều bình diện khác nhau mà mỗi người, từ hoàn cảnh của riêng mình có thể tìm thấy trong đó những ý nghĩa của hiện thực cuộc sống. Điều này được tác giả Nguyễn Trường Lịch nhấn mạnh thêm: "Đối với các nhà văn, huyền thoại không tồn tại tự nó, họ dùng chúng như những hình tượng hoang đường để khắc họa quan niệm con người về cái thế giới mà nhà văn mô tả chứ không phải để giải thích hiện tượng nào đó cũng như diễn biến của chúng" [54].

Thứ hai, yếu tố hoang đường, kỳ ảo được sử dụng như một thủ pháp nghệ thuật

nhằm lạ hóa tác phẩm tạo nên không khí huyền thoại cho tác phẩm. Cái thực được diễn đạt qua cái ảo, cái bình thường được thể hiện bằng cái kỳ lạ, phi thường mà qua đó nhà văn bộc lộ một quan niệm sâu sắc về con người và đời sống. Nó được tạo ra nhờ trí tưởng tượng và được thể hiện bằng các yếu tố hoang đường, siêu nhiên, kỳ lạ. Nó là sự phản ứng trước những trật tự gò bó, cũ kĩ, làm lộ ra khả năng hoài nghi đối với lí trí thuần túy kiểm soát được. Nói như Roger Caillois: "Mọi cái kỳ ảo đều là một sự vi phạm trật tự quen thuộc, một sự đảo lộn của cái không thể tiếp nhận được trong lòng những quy luật bất biến của đời thường", nó phản ánh "một sự đụng chạm, một chỗ nứt rạn, một sự tràn ngập đột ngột gần như không chịu đựng nổi trong thế giới thực tại" [3]. Hay Lê Nguyên Long cho rằng: "Cái kỳ ảo là cái không thể cắt nghĩa được bằng lý tính từ điểm nhìn của chúng ta với tầm nhận thức thực tại" [106]. Bằng những biện pháp ẩn dụ, tượng trưng, ám thị, những thủ pháp lạ hóa,... các nhà văn đã tạo ra cho mình một thế giới huyền thoại riêng - huyền thoại của thời hiện đại.

Có thể nói, với tư cách như một thi pháp nghệ thuật, huyền thoại hóa bao giờ cũng có sự pha trộn giữa thực - ảo. Việc sử dụng yếu tố huyền thoại làm cho thế giới không diễn ra trên một mặt phẳng mà nhiều chiều, nhiều tuyến, nhiều tầng.

Thứ ba, huyền thoại đòi hỏi phải được giải mã. Cái hay, cái đẹp của một tác phẩm văn chương sâu sắc được xây dựng theo phương thức huyền thoại không hiện ra ngay trên bề mặt con chữ, mà "cần phải giải mã mới tìm ra được ẩn ý" [87]. Huyền thoại mang tính biểu trưng cao, đặc biệt, sức biểu cảm của nhân vật, do không giới hạn bởi những quy luật tâm lý hoặc quy luật xã hội thông thường nên có khả năng gợi suy diễn của bạn đọc, tới mức còn cao hơn biểu tượng. Lối viết có khả năng gợi lên nhiều tầng ý nghĩa, gợi lên những giải mã khác nhau ở người đọc, độc giả có thể thả trí tưởng tượng của mình vào một trò chơi rộng mở và sâu thẳm.

Đặc trưng trong tư duy huyền thoại, đó là mối liên hệ thần bí giữa các sự vật, hiện tượng. Vì vậy, tiêu biểu cho lý do trở về của huyền thoại trong bối cảnh hiện đại, thể hiện rõ nhất ở khía cạnh huyền thoại đã thực sự trở thành một phương tiện biểu hiện để xây dựng nên một thế giới nghệ thuật có khả năng phản ánh những góc khuất bí ẩn của tâm linh con người. Nói như tác giả Song Mộc trong lời dẫn giới thiệu công trình *Thi pháp huyền thoại* đã cho rằng: "Trong thế kỉ XX, mặc dù khoa học có tốc độ phát triển như vũ bão nhưng không loại bỏ hoàn toàn được huyền thoại, như các nhà thực chứng thế kỉ XIX từng kì vọng. Lý do trước hết vì khoa học không giải quyết những vấn đề trừu tượng chung như ý nghĩa của cuộc sống, mục đích của lịch sử, bí ẩn của cái chết… trong khi huyền thoại hướng tới giải quyết những vấn đề nan giải đó thông qua những cái dễ giải quyết hơn và dễ hiểu hơn" [60]. Hay nói cách khác, trong

bối cảnh hiện đại, với phương thức huyền thoại hóa, các nhà văn tiếp cận, lý giải được những hiện tượng phức tạp về ý thức, cả trong vô thức, tiềm thức của con người.

Từ đó dẫn đến *nguyên tắc thẩm mỹ thứ tư* của phương thức huyền thoại hóa đó là dùng huyền thoại để chuyển tải thông điệp đương đại. Có điều, thông điệp ấy không hiện lên qua những lời trữ tình thống thiết mà hiện lên trong một cấu trúc phân mảnh, hỗn độn và phi lí. Thế giới hiện đại không hiện lên như một miền đất hứa và cũng không ngọt ngào như cổ tích mà chua chát, đầy rẫy những nghịch lí. Sự "lổn nhổn" một cách cố ý ấy cũng là dụng ý nghệ thuật của nhà văn. Đó là cách dựng trò chơi của người nghệ sĩ nhằm phá vỡ những giấc mơ đại tự sự vốn ngự trị trong tư duy tiểu thuyết qua hàng thế kỉ. Và các tác giả bằng cách này hay cách khác, xây dựng nhân vật này hay nhân vật khác, mục đích cũng là đem đến cho độc giả những thông điệp nghệ thuật. Đó có thể là những quan điểm, cách nhìn nhận, những tâm sự của tác giả đối với thời đại, con người và xã hội, hay cũng có thể là lời nhắn gửi của các tác giả đối với mai sau…

Tóm lại, huyền thoại có những đặc trưng tư duy riêng biệt và hành trình của huyền thoại đến với thế giới của văn học là một chặng đường dài. Mỗi giai đoạn, mối quan hệ giữa văn học và huyền thoại được biểu hiện theo những định hướng thẩm mỹ khác nhau. Huyền thoại thấm đượm trong văn học dân gian, văn học viết và nó trở thành thi pháp sáng tác hết sức quan trọng trong văn học nghệ thuật. Các nhà văn tiếp cận ngày càng nhiều thi pháp huyền thoại trong sáng tác của họ, đó là sức hấp dẫn của văn học với thi pháp huyền thoại hóa ngày nay.

Tiểu kết

Nhìn chung, từ thế kỷ XIX, trên thế giới, huyền thoại đã là đối tượng nghiên cứu của nhiều ngành khoa học, nhiều trường phái. Hệ quả là hình thành nhiều quan niệm khác nhau về huyền thoại và cho đến nay tuy chưa có một cách hiểu thống nhất nhưng định nghĩa về nó cũng đã được giới nghiên cứu phân tích kĩ càng. Ở Việt Nam, các công trình, lý thuyết được dịch, in trong nước cho thấy việc giới thuyết về huyền thoại vốn thu hút sự quan tâm của các nhà phê bình nghiên cứu và độc giả. Nhờ vậy, các tác phẩm văn học được sáng tác theo phương thức huyền thoại hóa ngày càng được tiếp cận, khám phá và đánh giá một cách khoa học, thuyết phục hơn.

Tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay đã đi vào một bước ngoặt quan trọng cả về phương diện nội dung lẫn phương diện nghệ thuật. Hiện tượng này đã được quan tâm đánh giá từ nhiều phía, với sự vận dụng nhiều lý thuyết nghiên cứu khác nhau, trong đó việc vận dụng phương thức huyền thoại hóa là một trong những lựa chọn của các nhà văn. Có thể kể đến những tên tuổi như Nguyễn Huy Thiệp, Phạm Thị Hoài,

Đoàn Minh Phượng, Nguyễn Xuân Khánh... Đặc biệt, các tác giả Hồ Anh Thái, Tạ Duy Anh và Nguyễn Bình Phương đã tỏ rõ sự "ưu tiên" trong khai thác và vận dụng phương thức huyền thoại ở tác phẩm của mình. Phương thức này dường như đã trở thành tư duy nghệ thuật của các nhà văn, tạo nên bầu khí quyển "huyền ảo" trong hầu khắp các sáng tác, tạo nên hiệu quả thẩm mĩ tích cực. Và đó cũng chính là sự nỗ lực trên hành trình sáng tạo của những cây bút giàu tiềm năng. Họ đã và đang đóng góp đáng kể tạo nên diện mạo mới cho tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

Trên cơ sở tìm hiểu tổng quan tình hình nghiên cứu vấn đề vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay, luận án đã xây dựng điểm tựa lý thuyết để đánh giá một cách khoa học, ý nghĩa và những thành công của tiểu thuyết Việt Nam đương đại khi vận dụng phương thức huyền thoại hóa. Và những thành công ấy sẽ được luận án triển khai cụ thể ở những chương tiếp theo.

Chương 2

VẬN DỤNG PHƯƠNG THỨC HUYỀN THOẠI HÓA ĐỂ NÂNG CAO VAI TRÒ CHỦ THỂ CỦA NHÀ VĂN VÀ KHẢ NĂNG KHÁM PHÁ BẢN CHẤT CỦA HIỆN THỰC

2.1. Cơ sở thực tiễn của việc vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại

2.1.1. Ý thức ly khai những quan niệm văn học cứng nhắc

Ly khai quan niệm văn học cứng nhắc mà chúng tôi muốn luận bàn ở đây chủ yếu là rời xa dần đòi hỏi của phương pháp sáng tác hiện thực xã hội chủ nghĩa. Vậy tại sao phải ly khai, phải xa dần? Tư duy lý luận đổi mới đã coi vấn đề hiện thực xã hội chủ nghĩa vừa là thành tựu, vừa là hiện tượng để lật ngược vấn đề, khám phá những giá trị mới, chân lý mới. Nguyên tắc tôn thờ cái ổn định đến đây thực sự nhường chỗ cho tinh thần phản biện mạnh mẽ, rốt ráo hơn để xây dựng một cái nhìn khác cho phù hợp với điều kiện khách quan của lịch sử. Chính vì lẽ đó, khi đã thực hiện xong nhiệm vụ lịch sử, theo quy luật, tự nó dần dần nhường lại "vũ đài" cho những khái niệm khác phù hợp hơn để đáp ứng nhu cầu phát triển ngày một khác trước của xã hội hiện đại.

Thuật ngữ chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa xuất hiện ở nước Nga - Xô Viết từ đầu những năm 30 của thế kỷ XX. Ngay từ buổi đầu, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đã được các nhà lý luận mácxit Việt Nam lý giải một cách sơ giản trên cả ba bình diện: tính tư tưởng, tính chân thật và tiếp đó là nghệ thuật. Trong *Đề cương văn hoá Việt Nam* (1943) của Trường Chinh đã chính thức hoá chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa thành phương pháp sáng tác cho văn nghệ cách mạng. Các tài liệu *Chủ nghĩa Marx và vấn đề văn hoá Việt Nam* (1948) của Trường Chinh, *Văn học khái luận* (1944) của Đặng Thai Mai, *Vấn đề văn nghệ* (1973) của Tố Hữu, *Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa (*1958*)* của Hồng Chương đều coi tả thực xã hội chủ nghĩa là một phương pháp tối ưu, một phương pháp có tính bắt buộc đối với nền văn nghệ mới Việt Nam. Trải qua các giai đoạn cách mạng Dân chủ cũng như cách mạng Xã hội chủ nghĩa, Đảng Cộng sản Việt Nam luôn đánh giá chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa là phương pháp sáng tác tốt nhất. Định hướng đường lối văn hoá văn nghệ lấy chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa làm gốc thường xuyên chiếm vị trí quan trọng trong các Báo cáo, Nghị quyết của Đảng, Đại hội của giới văn học nghệ thuật, lời phát biểu của các đồng chí lãnh đạo Đảng và Nhà nước trong đại hội văn nghệ hoặc gặp gỡ các văn nghệ sĩ. Sự tiếp nhận phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa ở Việt Nam như là một tất yếu lịch sử. Nó luôn luôn được coi là phương

pháp tối ưu, phù hợp nhất của nền văn học cách mạng vô sản. Quan điểm nghệ thuật phục vụ đời sống xã hội đã trở thành quan điểm chủ đạo trong đời sống văn hoá văn nghệ Việt Nam. Các thế hệ nhà văn đều sẵn sàng nhận mình là chiến sĩ trên mặt trận văn hoá tư tưởng, nhất trí coi văn học là một vũ khí cách mạng để phục vụ nhiệm vụ chính trị. Các nhà nghiên cứu lý luận Việt Nam trước 1986 luôn bảo vệ trung thành những nguyên lý cơ bản của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Thật ra ở Việt Nam, ngay sau mốc lịch sử 1975, hiện thực cuộc sống nảy sinh nhiều nhân tố mới đã tạo nên một sức ép đối với lý luận hiện thực xã hội chủ nghĩa. Khoảng thời gian 10 năm (1975 - 1985), văn học nước ta có những chuyển động rất phong phú và phức tạp. Đã xuất hiện trên văn đàn những tác giả cùng tác phẩm viết khác trước, tức là mở rộng biên độ phản ánh để có thể bao quát và chuyển tải những vấn đề bức xúc thời hậu chiến. Có thể nhận thấy rõ điều này qua sáng tác của Nguyễn Minh Châu, Lê Lựu, Dương Thu Hương, Nguyễn Khải,... Chính khuôn mặt da dạng, phong phú của đời sống sáng tác khiến tính chất giáo điều, đóng băng của lý luận hiện thực xã hội chủ nghĩa dần dần bộc lộ. Lý thuyết về hiện thực xã hội chủ nghĩa đã tỏ ra không bao nổi thực tế phát triển của văn học. Không ai khác chính những người cầm bút với vốn trải nghiệm dạn dày từ sống và viết là những người đầu tiên nhận thấy giới hạn này. Tuy vậy, phải đến thời điểm nhu cầu đổi mới đã bùng phát trên phạm vi toàn bộ hệ thống các nước xã hội chủ nghĩa, cộng thêm sự ảnh hưởng mạnh mẽ của phong trào "cải tổ" văn học ở Liên Xô, các nhà nghiên cứu lý luận, các văn nghệ sĩ Việt Nam mới cảm nhận rõ ý thức hệ vô sản đã bước vào giai đoạn khủng hoảng, lí luận về phương pháp sáng tác hiện thực xã hội chủ nghĩa còn tồn tại nhiều điều cần phải xem xét, nghiên cứu lại. Những nhà nghiên cứu sớm đưa ra ý kiến xung quanh vấn đề này là Hoàng Ngọc Hiến, Lại Nguyên Ân, Nguyễn Đình Thi,... Bàn về hạn chế của phương pháp sáng tác hiện thực xã hội chủ nghĩa, Giáo trình *Lý luận văn học*, tập 3, đã chỉ ra: "Hiện thực xã hội chủ nghĩa mà then chốt là cái định nghĩa trong Điều lệ Hội Nhà văn Liên xô (1934) là phiến diện không khái quát được hết ngay đối với phẩm chất thẩm mỹ của thơ văn cách mạng. Nói nó gò bó cứng nhắc là vậy" [56; tr.271]. Nhiều nhà nghiên cứu cho rằng đây chính là một trong những nguyên nhân cơ bản nhất khiến nền văn học nước nhà trở nên nghèo nàn và đơn điệu. Bản thân chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đã tự phủ định, tự phá vỡ, hoặc tràn đầy ra ngoài nó, nếu không phải là tự đối lập với nó, bằng chứng là càng ngày định nghĩa về nó càng mơ hồ, nó đã, đang và tiếp tục mờ nhạt dần trong sáng tác của các thế hệ nhà văn sau từ 1975 trở đi, điều này chứng tỏ

nó đã không còn ở ngôi vị là phương pháp độc tôn như trước.

Trên thực tế, mấy chục năm qua, vấn đề phương pháp sáng tác này hầu như đã ra khỏi lĩnh vực nghiên cứu và phê bình văn học. Ngày nay thay vì bàn về chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa người ta bàn nhiều đến các xu hướng sáng tác mới như hiện đại, hậu hiện đại - những xu hướng đã, đang và sẽ được khẳng định trong đời sống văn học Việt Nam đương đại. Sự tự do, dân chủ trong nhu cầu và khuynh hướng sáng tác khiến các cây bút Việt Nam tha hồ lựa chọn, thử nghiệm phương thức sáng tạo mới. Phương thức huyền thoại bỗng có sức hấp dẫn và trở thành sự lựa chọn của nhiều cây bút tên tuổi. Đến đây phương pháp sáng tác hiện thực xã hội chủ nghĩa vốn yêu cầu nhà văn phản ánh đời sống, hiện thực bằng hình thức của bản thân đời sống, hiện thực đã không còn phù hợp nữa. Mà hiện thực, theo chủ nghĩa duy vật, không thể có sự xuất hiện của thần tiên, ma quỷ:

Trời không có thiên thần
Đất không có thánh nhân
Chỉ có nhân dân là thần thánh
Và có Đảng làm nên sức mạnh

(*Trước Krem –lin*, Tố Hữu)

Trong khi đó, khi vận dụng phương thức huyền thoại trong tác phẩm, các nhà văn có điều kiện đi sâu cả vào thế giới tâm linh con người, với hàng loạt những câu chuyện đã được "ảo hóa". Nhìn vào tiến trình của văn học huyền thoại ở Việt Nam chúng ta nhận thấy rõ sự đa dạng, phong phú và có sự phát triển.Văn học dân gian sử dụng huyền thoại để nhận thức về vũ trụ. Có thể tìm thấy trong kho tàng thần thoại, truyền thuyết và cổ tích. Nguồn mạch huyền thoại vẫn không ngừng tiếp biến, tái sinh, trở thành chất liệu sáng tác dồi dào của văn học viết. Có thể tìm thấy yếu tố huyền thoại trong *Truyền kỳ mạn lục* của Nguyễn Dữ, trong *Lan Trì kiến văn lục* của Vũ Trinh, trong *Thánh Tông di thảo* của vua Lê Thánh Tông v.v... Rõ ràng, với thể loại truyện truyền kì, các cây bút trung đại Việt Nam đã phản ánh những vấn đề của hiện thực cuộc sống bằng phương thức kì ảo, tạo nên thế giới nghệ thuật đặc thù với sự tham gia của những motip, tình tiết khác thường, nghịch dị. Truyện truyền kì gắn liền với hư cấu và tưởng tượng, khẳng định ý thức tự chủ, tự giác trong sáng tạo nghệ thuật của các nhà văn trung đại.

Trong quá trình hiện đại hóa văn học nửa đầu thế kỷ hai mươi, các cây bút cũng đã vận dụng bút pháp kì ảo. Có thể kể đến loại truyện *Đường rừng* của Thế Lữ, hay nhiều truyện ngắn, truyện vừa của Phạm Cao Củng, Nhất Linh, Bùi Hiển, Đỗ Huy Nhiệm,... trong đó phải kể đến các sáng tác của Lan Khai. Truyện của ông

chủ yếu hấp dẫn người đọc bằng màu sắc xứ lạ phương xa, tạo cảm giác ghê rợn với người miền xuôi về chốn rừng thiêng nước độc, sơn cùng thuỷ tận. Những truyện của Lan Khai đều là những truyện khác thường, nếu không phải là hoang đường thì cũng là những việc, những người không trông thấy hàng ngày. Đi vào chốn non cao rừng thẳm của Lan Khai, ta bắt gặp một thế giới hoang sơ kì thú của *Suối Đàn* - một dòng suối thơ mộng như mối tình của chàng trai thành phố với cô sơn nữ. Mối tình đẹp nhưng dang dở, người con gái chết âm thầm như bông hoa héo rũ, trong cái vắng lặng của núi rừng, để từ đó trong nỗi niềm thương nhớ não nùng, chàng trai luôn nghe thấy trong âm thanh của suối, của rừng có khúc đàn ai oán như phảng phất nỗi niềm của người trinh nữ rừng xanh...

Nếu *Suối Đàn* của Lan Khai khiến người đọc tràn đầy xúc cảm về tâm hồn ngây thơ, chất phác của người sơn nữ thì truyện của Tchya Đái Đức Tuấn lại hấp dẫn bằng sự kì quái, ghê rợn với cốt truyện thần bí trong *Ai hát giữa rừng khuya*. Tác phẩm kể về kiếp hồng nhan bạc phận của nàng đào kép Oanh Cơ. Sinh thời đã mồ côi cha mẹ, Oanh Cơ sống cùng với anh trai cả là Văn Quản và chị gái Huyền Cơ. Tương truyền rằng hai nàng đều được trời ban cho vẻ đẹp sắc nước hương trời. Huyền Cơ thương em gái út cực khổ, cái gì cũng nhường nhịn, dành cho em hết trong lòng không so đo ghen tị. Quả vì thế mà cô em út Oanh Cơ cứ ngày càng đẹp hơn. Thế nhưng kiếp đào đơn, đào kép cũng không thể giúp ba anh em thoát khỏi cơn túng quẫn. Họ quyết định vượt chốn rừng thiêng nước độc để tìm cơ hội đổi đời. Định mệnh nghiệt ngã đã khiến ba người gặp cảnh chia ly, Oanh Cơ tạm biệt anh chị và để lại một tiếng đàn nhạc khóc than ai oán trong rừng. Có thể nói, tiểu thuyết được viết dựa trên những chi tiết có thật tác giả được chứng kiến kèm việc khéo léo thêm thắt những yếu tố huyền bí, kỳ ảo nên tạo ra một cốt truyện mạch lạc, rõ ràng. Dù biết là một phần thật chín phần hư cấu nhưng độc giả vẫn cuốn hút không thể rời mắt cho đến khi cuốn sách khép lại.

Đặc biệt là Nguyễn Tuân với *Yêu ngôn*. Đây là tác phẩm bộc lộ rất rõ tài năng và phong cách của Nguyễn Tuân. Đọc *Yêu ngôn* ta vẫn bắt gặp những nét quen thuộc, gần gũi trong thế giới nghệ thuật của Nguyễn Tuân mà ta đã gặp trong *Vang bóng một thời* và những tác phẩm về sau này. Vẫn là một Nguyễn Tuân nhạy cảm với cái đẹp và nhìn sự vật nghiêng về góc độ thẩm mỹ, vẫn là những con người tài hoa nghệ sĩ một thời vang bóng: những người thợ mộc Chàng Thôn với đôi tay tài nghệ dăm vài năm một lại được người tiên trên núi hạ sơn cầu đến (*Trên đỉnh non Tản*); một Bá Nhỡ - người dám đánh đổi cả mạng sống của mình để đi đến tận cùng của nghệ thuật (*Tâm sự của nước độc – Chùa Đàn*); một Bố Ô – vua lưu linh sống

trong rượu và chết cũng trong rượu (*Rượu bệnh*); một Đới Roi tài hoa nhưng cuối đời có một cái kết buồn thảm; một chủ đồn điền nhưng lại có cốt cách tài tử say mê những bức cổ hoạ, sẵn sàng bỏ ra rất nhiều tiền để có được bức hoạ vẽ tướng Hàn Kỳ ngồi bên ngọn bạch lạp (*Lửa nến trong tranh*); anh em ông Đầu xứ Anh, đầu xứ Em nổi danh về tài học mà vẫn mải miết với nghiệp đèn sách thi cử dẫu biết rằng có thể bị hồn ma báo oán giữa trường thi (*Khoa thi cuối cùng – Báo oán*)...

Tuy nhiên, màu sắc huyền thoại ở các tác phẩm này chưa thực sự đậm nét và chưa trở thành phương pháp sáng tác được các nhà văn yêu thích, lựa chọn.

Ở giai đoạn 1945 - 1975, do hoàn cảnh lịch sử, dòng văn học cách mạng chiếm vị thế chủ lưu. Với sứ mạng tham gia vào công cuộc giải phóng dân tộc, văn học cách mạng ưu tiên cho phương thức phản ánh hiện thực xã hội chủ nghĩa, các phương pháp sáng tác khác, trong đó có phương thức huyền thoại hóa không được khuyến khích hay cổ súy nên hầu như không thấy xuất hiện.

Từ sau 1975, đất nước hòa bình, thống nhất, bước sang một giai đoạn phát triển mới, đặc biệt từ nửa sau thập niên 80, trong không khí đất nước hội nhập toàn cầu, đời sống văn học cũng biến đổi sâu sắc. Sự tự do, dân chủ trong nhu cầu và khuynh hướng sáng tác khiến các cây bút Việt Nam tha hồ lựa chọn, thử nghiệm phương thức sáng tạo mới. Phương thức nghệ thuật huyền thoại bỗng có sức hấp dẫn và trở thành sự lựa chọn của nhiều cây bút tên tuổi. Đáng kể là Bảo Ninh với tác phẩm *Nỗi buồn chiến tranh*. Đây là một tiểu thuyết "hình thành trong bóng đêm, trong cơn say, trong điên khùng và hoảng loạn, từ vô thức, man rợ, từ nỗi buồn tình yêu và nỗi buồn chiến tranh" [131; tr.174]. Xuất hiện trong tác phẩm là những điều kỳ dị, từ loài "hoa hồng ma" giúp con người "tự chế ra cái ảo giác tùy sở thích", từ con đom đóm to quá cỡ đến các loại măng đỏ "như những tảng thịt ròng ròng máu", đến những truyền thuyết man rợ về cuộc chiến tranh "những lời đồn đại, những sấm truyền và những lời tiên tri" [131; tr.15]... Những bóng ma, bóng quỷ, những con quái vật kỳ dị trong tác phẩm dường như đã từng có trong truyện thần thoại hay cổ tích thần kỳ. Nhưng ở *Nỗi buồn chiến tranh*, có cảm giác đó là sản phẩm của hoảng loạn trong tâm hồn, chấn thương tâm lý, ám ảnh bởi chiến tranh. Bởi thế, những huyền thoại ấy vừa gợi nhớ thế giới huyền bí xa xưa vừa gợi nhắc những kỷ niệm đau thương của chiến tranh. Cho nên tác phẩm khiến người đọc thấy xót xa, sợ hãi.

Phạm Thị Hoài trong *Thiên sứ* cũng sử dụng phương thức huyền thoại hóa để đưa ra thông điệp văn chương. Điển tích huyền kỳ đã được nhà văn sáng tạo lại trong trường hợp nhân vật bé Hon. Bé Hon ra đời sau một hiện tượng huyền kỳ: "Một hôm cả dây phơi quần áo nhà phơi bị quên đêm qua ngoài trời. Điều kỳ lạ là

chỉ riêng bộ đồ lót của mẹ đẫm sương và loang lổ vết từa tựa như chàm... không lâu sau mẹ mang thai" [126; tr.20]. Sự sinh thành này gợi nhớ đến thần thoại Thánh Gióng hay Sọ Dừa - motip về sự sinh nở kỳ lạ trong truyền thuyết và cổ tích mà người Việt nào cũng đã từng nghe qua.

Trong tiểu thuyết *Mẫu thượng ngàn* của Nguyễn Xuân Khánh là cả một bầu không khí linh thiêng, huyền hoặc bởi những câu chuyện đầy những yếu tố kỳ ảo của một hệ thống nhân vật huyền thoại - huyền thoại Mẫu. Mặc dù có sự tách bạch giữa không - thời gian thực và ảo, thế giới của những nhân vật huyền thoại như Cô Chín, Cô Bé, bà chúa Thác Bồ, ông Đùng, bà Đà…, những nhân vật đã trở thành biểu tượng tín ngưỡng, tâm linh trong đời sống văn hóa dân tộc và thế giới làng cổ Đình vẫn hiện lên thật ám ảnh. Trong cách tái hiện của nhà văn, người đọc vẫn thấy thế giới huyền thoại hiển hiện, đi về sống động và chân thực.

Bên cạnh những tác phẩm trên, yếu tố huyền thoại cũng xuất hiện trong sáng tác của nhà văn như Khôi Vũ với *Lời nguyền hai trăm năm.* Với thủ pháp đồng hiện giữa hiện thực và cái mơ hồ, nhà văn đã diễn tả những bức xúc của cuộc sống hôm nay với cái bí ẩn của hai trăm năm trước. Hai trăm năm nghiệt ngã một lời nguyền - lời nguyền phải làm điều ác thì mới có người "nối dõi tông đường". Dòng họ Lê bốn đời sống trong lo âu, sợ hãi. Để cưỡng lại sự nghiệt ngã của cuộc đời, người duy nhất của dòng họ Lê thứ năm - Hai Thìn - đã đấu tranh hóa giải lời nguyền. Tác phẩm xây dựng trên nhiều yếu tố hư ảo nhưng niềm tin vào cuộc sống, và những điều tốt đẹp mà tác phẩm đem lại cho con người lại có thật. Vì thế tác phẩm có giá trị nhân văn sâu sắc.

Tác giả Nguyễn Việt Hà trong tác phẩm *Cơ hội của chúa* đã miêu tả một thế giới không thuần nhất mà muôn hình vạn trạng, đầy bí hiểm, bất ổn, hoài nghi. Cuộc đời của nhân vật Nhã, Thủy, Hoàng lại tiếp tục một cuộc sống mãi mãi là dang dở. Phải chăng bao phủ trong không gian tác phẩm một màu sắc huyền thoại đan xen thực - ảo, Nguyễn Việt Hà muốn lý giải hiện thực cuộc sống với bao bộn bề, phức tạp, mà đôi khi có những điều không dễ dàng nói thẳng? Chưa hết, với tác phẩm *Giàn thiêu,* Võ Thị Hảo đã dựa vào huyền tích dân gian để dựng lên một bức tranh hoành tráng nhiều mảng màu đối chọi. Chàng trai trẻ Từ Lộ chất chưa oan khuất và khổ đau trải qua hai kiếp - một của Đạo Hạnh đại sư theo con đường tu luyện khổ ải; một của bậc đế vương Thần Tông ngập chìm trong hậu cung đầy cung phi mỹ nữ. Đan chéo vào hai kiếp của Đạo Hạnh - Thần Tông là cô cung nữ Ngạn La vừa hoang dại, vừa quyến rũ, là sư bà Nhuệ Anh với cuộc đời trôi dạt… Tất cả đều được bao phủ bởi lớp sương mờ huyền thoại. Nhưng đằng sau đó người đọc vẫn nhận ra những vấn đề của cuộc sống hôm nay, những thông điệp đương đại mà tác giả muốn gửi gắm…

Còn phải kể tới một loạt những cây bút khác cũng đã sử dụng khá thành công

bút pháp huyền thoại trong sáng tác của mình, như: Châu Diên với *Người sông Mê*; Đoàn Minh Phượng với *Mưa ở kiếp sau*; Nguyễn Khắc Trường với *Mảnh đất lắm người nhiều ma,* Thuận với *Chinatown* v.v…Cách khai thác của các cây bút cũng khá đa dạng, từ chất liệu, mẫu gốc đến kỹ thuật, thủ pháp,... tiến tới hình thành thành phương thức, xác lập lý thuyết thể loại mang nguyên lý "huyền thoại", như: tiểu thuyết - huyền thoại, truyện ngắn - huyền thoại.

Có thể nói, tư duy huyền thoại xuất hiện trong đời sống văn học Việt Nam đương đại đánh dấu sự trở về của những huyền thoại, những cổ mẫu của dân tộc. Phương thức huyền thoại hóa cũng vượt qua khỏi nguyên tắc phản ánh của chủ nghĩa hiện thực nói chung luôn đề cao miêu tả tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình. Vì thế, các nhà văn khi vận dụng phương thức này dường như đã ý thức rất rõ phải xa dần những quan niệm cứng nhắc trước đó, để làm mới mình và mang đến cho văn học sau 1986 sắc màu mới, đa dạng và phong phú hơn.

Như vậy, quan sát tiến trình đổi mới văn học, chúng ta nhận thấy trong chiều sâu của sự vận động phát triển văn hóa nói chung và văn học nói riêng luôn ẩn chứa sự kế thừa mang tính biện chứng. Việc ly khai những quan niệm vốn đã trở nên lạc hậu với thời đại hội nhập toàn cầu thiết nghĩ cũng là điều cần thiết. Một "thế giới phẳng" đang mở ra những quan hệ bình đẳng, nhân văn và dân chủ thực sự trong đời sống văn học hiện nay.

2.1.2. Nhu cầu tiếp nhận những tìm tòi đa dạng của tiểu thuyết hiện đại thế giới

Trong lịch sử nhân loại, giao lưu là một xu thế tất yếu của đời sống xã hội. Bất kì một quốc gia nào muốn tồn tại, phát triển mà không bị tụt hậu, lạc lõng cũng đều không thể đứng ngoài quy luật chung đó, nhất là trong những năm cuối thế kỷ XX, khi quá trình giao lưu hội nhập kinh tế - văn hóa đã diễn ra trên phạm vi toàn thế giới và ngày càng phát triển mạnh mẽ, sâu rộng. Chính bầu không khí giao lưu văn hóa ấy đã và đang trở thành nguồn lực tiếp sức quan trọng đối với văn học Việt Nam, vừa trợ lực để chúng ta có thể tạo dựng cho mình một dòng chảy văn học riêng đậm đà bản sắc dân tộc, lại vừa có thể hòa nhịp vào dòng chảy chung của nền văn học nhân loại.

Văn xuôi Việt Nam hiện nay đang phát triển trong một bối cảnh giao lưu nhộn nhịp. Những tìm tòi, thể nghiệm được đẩy tới theo nhiều chiều hướng dưới sự tác động của những nguồn ảnh hưởng khác nhau đến từ bên ngoài, thông qua mạng lưới thông tin toàn cầu và hoạt động dịch thuật văn học sôi nổi. Xã hội đã có sự cởi mở thuận theo quy luật chung của thời đại toàn cầu hoá, bất chấp những ý chí muốn kìm hãm nó. Cảm thức hậu hiện đại đã hình thành ở nhiều người viết, phần thì do sự

tự trải nghiệm đời sống, phần thì ảnh hưởng bởi các tác giả nước ngoài mà họ có cơ hội đọc, tìm hiểu. Với cảm thức đó, người viết thoát được nhiều mặc cảm khi sáng tác, vững tin hơn với sự lựa chọn lối viết nhiều khi rất đặc thù của mình, thoải mái hơn khi tiếp nhận, kế thừa, chuyển hoá những kinh nghiệm nghệ thuật phong phú của văn học nước nhà và văn học thế giới. Bàn về sự tiếp nhận ảnh hưởng để đổi mới và sáng tạo, PGS,TS Phan Huy Dũng đã đưa ra nhận định: "Không nên ngờ vực sự học hỏi, tiếp thu, thể nghiệm (kể cả những thể nghiệm mà cái nhìn truyền thống có thể cho là phi thẩm mỹ hay quái dị). Không có cọ xát thì không thể làm bật ra cái mới, và cái mới cũng có tính quá trình của nó. Cần bỏ qua thái độ sĩ diện hão để học hỏi một cách nghiêm túc cả những kinh nghiệm tưởng là đã cũ, tưởng là mất hết lực đẩy thẩm mỹ. Không hề có một khái niệm cũ chung chung đối với mọi người. Cũ người nhưng có thể mới ta - điều đó không có gì phải cười nhạo. Vấn đề là cách vận dụng và mục đích của sự vận dụng" [18; tr.20].

Trên hành trình của văn học Việt Nam hiện đại, nhu cầu giao lưu, tiếp thu văn học nước ngoài, đặc biệt là văn học phương Tây để góp phần hiện đại hóa nền văn học dân tộc trở thành một nhu cầu cần thiết. Điểm lại các sáng tác có sử dụng phương thức huyền thoại của văn học phương Tây được giới thiệu tại Việt Nam mới thấy được sự đa dạng, phong phú của các sáng tác huyền thoại ở văn học thế kỷ XX. Theo cách phân chia về huyền thoại của hai học giả Nga là S.S.Avenrintzev và M.N.Epstein: "Những tác phẩm trong đó nhà văn tạo ra một hệ thống "huyền tích" riêng của mình. Ví dụ tác phẩm có tên (trong nguyên bản) là *Finnegan's Wake* của J. Joyce, các vở kịch và tiểu thuyết của S. Beckett;... những tác phẩm trong đó nhà văn tái tạo những cấu trúc tư duy của thần thoại nguyên hợp (xóa bỏ liên hệ nhân quả, đem trùng hợp một cách kỳ quái các không gian và thời gian khác nhau, tạo ra nhân vật hai mặt...). Đây là trường hợp các sáng tác của J. L. Borges, J. Cortazar...; những tác phẩm trong đó nhà văn dựng lại những cốt truyện thần thoại cổ, có cải biên, hiện đại hóa ít nhiều (kịch của J. Anouilh, J.Giraudoux, J.-P.Sartre…); những tác phẩm trong đó nhà văn đưa một số mô típ hoặc nhân vật huyền thoại vào một câu chuyện hiện thực, làm cho các hình tượng lịch sử cụ thể giàu thêm ý nghĩa phổ quát (*Giáo sư Faustus* của Th. Mann, *Nhân mã* của J. Updike); những tác phẩm trong đó nhà văn tái hiện những tầng sinh hoạt và tâm thức dân gian còn sống động những yếu tố của thế giới quan thần thoại (các tác phẩm của A. Carpentier, G. Amado, M. Asturias…), những tác phẩm trong đó nhà văn dùng hình tượng ngụ ngôn hoặc trầm tư trữ tình triết lý, hướng về những hằng số thái cổ của đời sống tự nhiên và nhân loại như ngôi nhà, tình yêu, bệnh tật, cái chết... (văn xuôi của A.

Platonov, thơ của R.M, Rilker, Saint John Perse)" [3].

Từ Châu Âu, huyền thoại trong văn học ảnh hưởng đến những nhà văn Mỹ Latinh. Và sự bùng nổ của văn xuôi Mỹ La Tinh trong đời sống văn học thế giới vào những năm 60 đã khẳng định vị trí của "kiểu sáng tác huyền thoại" trong văn học hiện đại. Nói như nhà nghiên cứu Lại Nguyên Ân: "Trong văn học thế giới suốt từ đầu đến cuối thế kỷ này, kiểu sáng tác huyền thoại vẫn luôn luôn sống động, thu hút nỗ lực của nhiều tác giả lớn" [3; tr. 58]. Huyền thoại được "tái sinh" với mức độ đáng kinh ngạc với các nhà văn tên tuổi như: J.Joyce, Thomas Mann, F. Kafka, G. Marquez... Lý do các nhà văn quay trở về với huyền thoại chính là sự kìm kẹp của nhà thờ và giáo hội. Những sáng tác này tạo thành trào lưu văn học theo "chủ nghĩa hiện thực huyền ảo". Trong sáng tác của các cây bút ấy, yếu tố "huyền ảo" hiện ra thông qua "phi lý, quái dị, không nhận thức được". Chẳng hạn, tác phẩm của Kafka miêu tả mâu thuẫn không thể giải quyết nổi giữa cá nhân và xã hội cũng như những mâu thuẫn bên trong tâm hồn nhân vật. *Vụ án* được coi là tác phẩm tiêu biểu của Kafka, là câu chuyện siêu hình về cuộc sống bi thảm của con người trong xã hội vĩnh viễn xa lạ với mình. Thực ra, các chi tiết, sự việc trong tác phẩm không có cái gì quái dị hay hoang đường nhưng lại mang tính biểu trưng cao. Theo Kafka, chính sự không hòa hợp giữa con người với cuộc đời, với xã hội mới là cái "vô lý và quái dị". Ông đề cập đến cái phi lý như thể nó cùng tham gia trò chơi. Toàn bộ thế giới của ông tuân theo một logic mộng mị, nếu không là ác mộng thì chẳng liên quan gì đến hiện thực. Vì vậy, khi nghiên cứu Kafka, GS Đặng Anh Đào cho rằng "Những ý nghĩa hàm ẩn của ông đều đa trị: Chúng không hề được đảm bảo trong một cuốn từ điển bách khoa nào, và không hề dựa trên một trật tự nào của thế giới. Những lối diễn giải hiện sinh, thần học, bệnh học, phân tâm học, mỗi loại chỉ khai thác hết một bộ phận trong các khả năng của tác phẩm. Tác phẩm vẫn không hề bị cạn kiệt và vẫn để ngỏ bởi nó mơ hồ" [21; tr.106]. Hay trong truyện ngắn *Hóa thân*, Kafka miêu tả cuộc đời của nhân vật Xamxa. Nhân vật trong tác phẩm hóa thân thành con gián, cắt đứt quan hệ với gia đình, với thế giới bên ngoài. Xamxa tự vật lộn với chính mình. Có lúc Xamxa muốn tiếp xúc với ngoại cảnh nhưng không được. Đây chính là bi kịch. Truyện ngắn như là một sự phản ứng của Kafka với hiện thực cuộc sống. Nhà văn đã chỉ ra sự vô lý của cuộc sống, cá nhân con người không thể hòa hợp với thế giới xung quanh để cuối cùng biến thành con vật. Có thể thấy cái thế giới hiện thực của con người trong sáng tác của Kafka bị bao phủ bởi lớp sương mù của thế giới huyền thoại. Dường như Kafka muốn tạo ra một kiểu sáng tác mang huyền thoại về sự phi lý của tồn tại và của con người. Và phải chăng Kafka muốn

lấy một hình ảnh nhỏ để nói vấn đề có tầm rộng lớn hơn?

Trong *Trăm năm cô đơn* của G. Garcia Marquez cũng vậy, nhà văn đã mô tả những cái có trong hiện thực thành những cái "phi hiện thực", thậm chí là quái dị. Còn gì là huyền thoại hơn chuyện một cơn mưa kéo dài mấy năm trời. Một cô gái xinh đẹp Rémédiod đang tồn tại giữa trần thế bỗng nhiên bay lên trời. Và kỳ quặc hơn là chuyện làm tình của đôi nhân tình đầy dục vọng, khi đám gia súc của họ mắn đẻ như thế nào phụ thuộc vào cường độ làm tình của chủ nhân chúng… Từ cái có thực và không có thực (đã được huyền thoại hóa) trong tác phẩm, Marquez muốn thể hiện sự tù đọng, trì trệ của xã hội Mỹ La Tinh thời bấy giờ và kêu gọi con người đoàn kết để thoát khỏi sự trì trệ ấy. Cũng mang đậm chất huyền thoại, tác phẩm *Biển của thời đã mất*, Marquez lại gợi nhắc về các nhân vật trong truyện cổ. Cuộc sống khô cằn, xác xơ của cái ngôi nhà bên bờ biển và ngôi nhà trồng đầy hoa hồng ngát hương dưới đáy đại dương là huyền thoại về việc đánh mất thiên đường trên mặt đất. Thêm vào khung cảnh đó là hình ảnh một bà lão đã chết, xác được ném xuống biển theo phong tục của dân làng, hóa thành thiếu nữ xinh đẹp bơi trong làn nước huyền thoại và cả những người đang sống lặn xuống đại dương bắt rùa ăn cho đỡ đói... Tất cả các chi tiết, sự việc đó vừa gợi cho ta nhớ về các nhân vật trong câu chuyện cổ vừa khiến ta liên tưởng đến những con người hiện đại thám hiểm đại dương... Phải chăng bình thường hóa những điều kỳ lạ và xóa bỏ khoảng cách giữa bình thường và dị biệt là điều mà Marquez muốn nói đến trong tác phẩm.

Louis Erdrich trong truyện ngắn nổi tiếng *Fleur,* yếu tố huyền thoại được sử dụng linh hoạt và sáng tạo để tạo nên nỗi ám ảnh về sự độc ác của con người xung quanh số phận kỳ lạ của Fleur sau lần chết đuối được cứu thoát. Bất kỳ ai đụng đến cô cũng đều bị tiêu diệt bởi một thế lực siêu hình. Trong truyện chứa đầy sự phi lí, kì lạ. Bút pháp huyền ảo đặt người đọc vào ranh giới của cái nhận thức được và cái không nhận thức được, nhưng vẫn có thể chấp nhận được bởi những việc như thế vẫn có thể xảy ra trong đời, duy chỉ vượt thoát khả năng tri nhân lí tính của chúng ta.

Ngoài ra, các tác phẩm sử dụng phương thức huyền thoại hóa có thể kể đến như *Người yêu dấu* của Jony Morrison - nữ văn sĩ Hoa Kỳ. Tác phẩm đầy ắp những bóng ma, sự đan xen thực - ảo để hướng tới một thực tế là số phận người da đen bị đối xử còn thua hơn cả loài vật trong thời nô lệ khốc liệt ở Hoa Kỳ. Hay tác phẩm *Cái trống thiếc* của Gunter Gass lại miêu tả cuộc sống của cậu bé Oskar lên ba tuổi quyết định thôi không lớn nữa. Từ đó, trong lốt của một chú bé, người đàn ông trong Oskar cứ trưởng thành và chứng kiến bao cảnh thương tâm, bao nỗi bi hài của cuộc đời…

Tóm lại, sự bùng nổ của văn xuôi Mỹ La Tinh trong đời sống văn học thế giới những năm 60, về một mặt nhất định, khiến những ai có cái nhìn thực sự nghiêm túc

không còn có thể xem thường vị trí của "kiểu sáng tác huyền thoại" trong văn học hiện đại. Đây không phải là mảnh đất mới của văn học nhưng nó có sức hấp dẫn riêng và chứa đựng nhiều thử thách đối với quá trình sáng tạo mỗi nhà văn.

Tiếp nhận những tìm tòi đa dạng của tiểu thuyết hiện đại thế giới, các văn nghệ sĩ của nước ta đổi mới ở cả hai phương diện: nội dung và hình thức. Quá trình tiếp nhận này diễn ra khá phức tạp trong những bối cảnh lịch sử, xã hội khác nhau với các trào lưu, các nền văn học khác nhau. Nguyên nhân chính tạo ra sự ảnh hưởng văn học là "giao lưu văn hóa và sự tương đồng lịch sử là những nhân tố quan trọng bậc nhất để tạo ra những ảnh hưởng qua lại giữa các khu vực, các nền văn học của nhiều dân tộc khác nhau trong tiến trình chung của văn học nhân loại" [34; tr.10]. Ngày nay, người ta không tìm thấy ở Việt Nam một nền văn học tiêu chuẩn hoá, mà giờ đây chúng ta đã có được một nền văn học đa sắc, trong đó các nhà văn có thể tự do sáng tác theo suy nghĩ chủ động của riêng mình. Nhưng những kinh nghiệm của các nhà văn nước ngoài ấy đã gây tác động khác nhau tuỳ theo từng trường hợp, hoặc chính xác hơn là các nhà văn Viêt Nam đã tiếp thu kinh nghiệm một cách rất khác nhau. Đối với Phạm Thị Hoài thì trong tác phẩm của bà còn có bóng dáng khung cảnh tự sự của tác giả văn học phi lí phương Tây. Trong lời đề từ của mình, Phạm Thị Hoài cho rằng, bà đã lấy cảm hứng từ tác phẩm *Cái trống thiếc* - tác phẩm đoạt giải Nobel năm 1999 của nhà văn người Đức Gunter Grass để viết nên *Thiên sứ.* Nhân vật bé Hon trong *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài được sinh ra một cách kỳ diệu. Khi người mẹ đã quá tuổi sinh nở thì bé Hon được hoài thai bằng những chi tiết lạ, với các sự việc khác thường, phi lí: bé không chịu cất tiếng khóc mà "mỉm cười làm thân với đủ mười ba nữ hộ sinh đứng quanh bàn đẻ" [126; tr.15] và "khi bố xuất hiện con bé lại mỉm cười với bố" [126; tr.16]; nó ăn ít, ngủ ít, chỉ cười. Và theo cảm nhận của mọi người "Đó không phải là nụ cười hài nhi. Bé Hon chưa bao giờ là một hài nhi. Nụ cười ấy tàng ẩn trong thời gian, chu du hành trình bất tận của nó, và đôi khi cũng hiện ra nguyên vẹn dưới mắt người trần" [126; tr.16]. Việc bé Hon ra đời cùng với nụ cười luôn hiện diện trên môi đã mang lại cho gia đình của Hoài những "ngày tháng thần tiên" mà trước đó chưa từng có. Xây dựng nhân vật bé Hon có lẽ Phạm Thị Hoài muốn gửi gắm mong ước về một cuộc sống tươi đẹp và rạng rỡ hơn chăng?

Bên cạnh đó, việc dịch nhiều tác phẩm của nhà văn phương Tây, trong đó những sáng tác thuộc chủ nghĩa hiện thực huyền ảo được đặc biệt chú ý cũng là cơ sở cho việc vận dụng phương thức huyền thoại hoá của các nhà văn sau 1986. Motif hoá thân phổ biến trong văn học phương Tây đã được các nhà văn Việt Nam vận dụng sáng tạo. Ta

thấy bóng dáng Kafka trong sáng tác của Nguyễn Bình Phương. Nhà văn cũng xây dựng nhiều cuộc hoá thân đầy bí ẩn. Có thể kể đến lần hoá thân thành cây của lão Hạng hay sau khi chết người hoá mọc đầy lông tóc của lão Biền trong *Những đứa trẻ chết già.* Lão Hạng bán dép là một người đàn ông nghèo, ít nói, tốt bụng và đặc biệt mê cây. Cái chết ly kỳ của lão mãi mãi là một bí mật: "Lão Hạng dang hai tay ghì chặt gốc xà cừ vào người , trán lão tì vào lớp vỏ sần sùi ... Khi đặt Lão Hạng xuống đất , người ta phát hiện ra người lão cứ xanh dần , xanh dần như lá cây già" [137; tr.47]. Và rồi, lão chính thức hoá thân thành cây: "Lão Hạng mỉm cười rì rào. Hai tay lão mọc đầy lá xà cừ. Tóc lão xanh um" [100; tr.47]. Cũng trong hồi ức của "ông", cái chết của lão Biền "hiện lên cũng vô cùng kỳ dị,nhưng mang một sắc thái, bản chất hoàn toàn khác: Người lão đầy lông... Chôn lão xong, mộ lão mọc lên một loại cây đen và nhỏ ..." [137; tr.100]. Chi tiết người chết mọc đầy lông tóc đã thấy xuất hiện trong truyện cổ tích Nga - truyện dân gian cải biên của Puskin *Lão Cố và người làm công Balda.* Trong quan niệm của người xưa, lông, tóc là cái gì đó xui xẻo, không hay, dùng để yểm bùa, ám hại lẫn nhau. Phải chăng, mọc lông tóc đã phanh phui tội lỗi tham lam của lão. Cái chết của lão như một báo ứng. Đặt trong thế đối sánh với lão Hạng, ta sẽ thấy lão Hạng tốt bụng đã được hoá thân thành thứ mà lão muốn, thành cây. Cây cũng là một biểu tượng của dân gian, được xem như tiềm tàng sự sống, sự tái sinh. Cây thay lá lại trổ bông, người ta ước ao hoá thân thành cây để lại tái sinh như thế. Cuối cùng, cả hai đều hoá thành cây như là kiếp sau, kiếp người dân. Dân gian cho rằng con người ta sống sao thì chết đi, hay tái sinh ở kiếp sau vẫn giữ được những nét phẩm chất cố hữu của mình nên cái cây "lão Hạng" mới "cười rì rào", vẻ điềm đạm, mãn nguyện trong khi bụi cỏ "lão Biền" thì lại dữ dằn như lưỡi dao phay chém vào bầu trời vô tận. Quả thật, bên cạnh sự hoá thân người - ngựa trong *Nhân mã* của Jorn Updike; sự hoá thân người – gián trong *Biến dạng* của Kafka...motif hoá thân trong tiểu thuyết huyền thoại Việt Nam đã góp thêm một tiểu lưu nữa trong dòng chảy văn học huyền thoại nhân loại.

Một điều khá thú vị là trong bối cảnh hội nhập, giao lưu, văn học Việt Nam không chỉ chịu ảnh hưởng từ các tác giả văn học phương Tây mà còn chịu ảnh hưởng của văn học Châu Á, trong đó chịu ảnh hưởng sâu sắc từ văn học Trung Quốc và Nhật Bản. Các tác gia tiền bối như Giả Bình Ao, Mạc Ngôn, Kawabata, hay Akutagawa đã tác động không nhỏ đến các nhà văn Việt Nam. Trước hết là ảnh hưởng của văn học Trung quốc hiện đại đối với sự phát triển của văn học huyền thoại ở Việt Nam. Tác giả Mạc Ngôn được biết đến như một tài năng xuất sắc của văn học Trung Quốc đương đại. Nói tới tiểu thuyết của Mạc Ngôn người ta nói đến thành công của ông trong việc kết hợp nhuần nhuyễn giữa kĩ thuật tiểu thuyết

phương Tây và lối biểu hiện của văn học dân gian Trung Quốc, mà phương thức huyền thoại được xem là một kĩ thuật viết nổi bật của tiểu thuyết Mạc Ngôn. Nhà văn đã vận dụng huyền thoại vào tác phẩm của mình một cách đa dạng, độc đáo và nhuần nhuyễn. Có vô số chuyện lạ trong tác phẩm của Mạc Ngôn. Trong tiểu thuyết *Đàn hương hình*, tác giả đã miêu tả kiểu xử tử kì lạ như cách ngâm tấm gỗ đàn hương, cách đổ sâm hàng ngày giữ cho tội nhân không được chết, rồi chuyện "cướp pháp trường" với đoàn múa hát Miêu Xoang bị tắm trong bể máu, hay chuyện dễ gì con người ta sống được khi bị tùng xẻo 500 miếng thịt khi lục phủ ngũ tạng đã thối rữa sau nhiều ngày bị kiếm "đàn hương" xuyên suốt thân mình… Trong tiểu thuyết *Báu vật của đời* cũng không ít chuyện lạ. Thế gian này hiếm có gia đình nào có chín đứa con mà số phận đứa nào cũng éo le bi thảm như gia đình Thượng Quan. Và Tư Mã Khố ngoài các giai thoại truyền tụng, tác giả còn đặc tả vị anh hùng này trước khi bị cách mạng xử tử chỉ yêu cầu được sửa sang râu tóc, nhưng lưỡi dao cạo của thợ hớt tóc bị mẻ hết vì râu hắn cứng như bàn chải bằng dây thép. Ở *Sống đọa thác đày,* tác giả cũng dựng nên những chi tiết phi lí như: Tây Môn Náo bị thiêu và đầu thai sang nhiều kiếp khác, người biến thành lửa, trâu, ngựa, khỉ, chó và có sự phân thân giữa người - vật... Có thể xem những trang sách không giống như đời thực ấy lại có sức cuốn hút người đọc chính vì con người ta đến với nghệ thuật cốt để tìm cái khác thường, để được cùng tác giả thăng hoa khi đưa trí tưởng tượng bay lên với cảm xúc dâng trào. Người đọc tìm đến Mạc Ngôn vì tác phẩm của ông vừa có chi tiết kì lạ vừa có chi tiết thực khiến cho người đọc chập chờn giữa cái thực và cái ảo, đó là sự tài tình của Mạc Ngôn.

Giả Bình Ao cũng là một trong những tác giả sử dụng phương thức huyền thoại hóa khá thành công trong tác phẩm *Hoài niệm sói*. Sức hấp dẫn của tiểu thuyết là có sự xuất hiện những đồn đại đầy màu sắc huyền bí, bắt gặp yếu tố linh hồn, ma quỷ, bùa chú… những yếu tố phi lý, phi logic đan xen một cách dày đặc với yếu tố thực. Tác giả khai thác tín ngưỡng tôn giáo có trong thần thoại Hi Lạp để tái tạo hình tượng văn học mang tính biểu trưng gắn với những vấn đề đương đại của xã hội Trung Hoa.

Một tác giả cũng rất tiêu biểu khi sử dụng phương thức huyền thoại hóa trong tác phẩm là Cao Hành Kiện. Ông vừa là nhà văn, nhà viết kịch, nhà phê bình, họa sĩ, vừa là nhà làm phim. Với những đóng góp xuất sắc của mình, năm 2000, ông đã đạt giải Nobel văn học. Người ta biết đến Cao Hành Kiện bởi tác phẩm nổi tiếng *Linh Sơn* [68]. Tiểu thuyết thực chất là cuộc du hành xuyên qua sương mù thời gian, không gian để gom góp, khảo sát lại những mảnh vỡ biểu tượng, di chỉ kí ức, truyền thống văn hóa và lịch sử Trung Hoa. Các bối cảnh núi rừng hoang vu cho đến làng mạc, di tích có

thực, những dấu chỉ thời gian huyền thoại như Nữ Oa, Phục Hy,... cho đến thời gian xác định của những thời kỳ Cách mạng Văn hóa, Ngũ Tứ,... từ nông thôn đến đô thị đi vào tiểu thuyết này mênh mông mê hoặc, lại rất giàu sức gợi.

Trong quá trình giao lưu, hội nhập, văn học huyền thoại Việt Nam cũng chịu sự tác động, ảnh hưởng của văn học Nhật Bản.Từ thập niên 30,40 của thế kỷ XX, tính mơ hồ, siêu thực đã lan tỏa trên các sáng tác phương Tây lẫn phương Đông. Càng về nửa sau thế kỷ XX, sự giao lưu văn học càng mở rộng khiến phương thức sáng tác này vượt qua biên giới các châu lục và tác động lẫn nhau. Nhật Bản trở thành trường hợp điển hình của phương Đông đáp lễ với văn học huyền ảo thế giới bằng những sáng tác giá trị. Như một hệ quả của thời đại có quá nhiều sự thay đổi, thời đại của chiến tranh thế giới, của sự sống mong manh và niềm tin bị mai một, chất cảm tính và mơ hồ bắt đầu trội lên và thống lĩnh đời sống lẫn nghệ thuật, chất huyền ảo thay thế cho tư duy lí tính đang đến hồi suy vong. Các nhà văn xứ sở hoa anh đào tái tạo lại cấu trúc trần thuật huyền ảo trong chủ đề và ẩn nghĩa phương Đông. Và văn chương Nhật Bản pha lẫn cái huyền ảo, huyền thoại vào cảm thức đặc biệt của dân tộc mình: mononoaware (nỗi buồn trước sự tàn phai, vô thường của vạn vật) và okashi (cảm nhận về cái đẹp thú vị, trong sáng, đôi khi hài hước, vui tươi). Chính cái phong vị Nhật Bản - nỗi buồn cô độc, sự bi cảm tĩnh lặng và sự hài hước thanh nhã đã khiến văn học Phù Tang đóng góp một kiểu văn học huyền thoại mới.

Akutagawa Ryunosuke (1892 - 1927) là một trong những nhà văn nổi tiếng Nhật Bản, là thủ lĩnh của phái *Tân hiện thực*, một khuynh hướng dung hòa được những tinh hoa lý trí của chủ nghĩa tự nhiên (shizenshugi) và sắc màu lãng mạn phóng túng của chủ nghĩa duy mỹ (tanbishugi), thể hiện một phong cách riêng biệt hòa trộn giữa hiện thực và huyền ảo bằng bút pháp hoa mỹ mà súc tích. Các sáng tác của Akutagawa cho thấy sự rã rời và đau đớn mênh mông trong cái dự cảm về sự sụp đổ của đế chế Nhật Bản, sự diệt vong của chiến tranh. Tuy nhiên, hiện thực ấy không phải được phản ánh một cách khô khan, mà đã được huyền thoại hóa bằng những yếu tố kì lạ, hoang đường, khiến cho tác phẩm trở nên cuốn hút đối với độc giả.

Kappa (Hà Đồng) được xem là tác phẩm tiêu biểu của Akutagawa. Tác phẩm kể về Kappa, "đứa con nít sống dưới sông, hình dạng giống khỉ, mũi dài, mắt tròn, có râu màu nâu hung dưới cằm, da hơi xám, tay chân có 5 ngón, và có mùi tanh như mùi cá. Kappa thích ăn dưa, trứng, táo và gan người. Nếu trêu chọc, chúng khóc như một đứa trẻ, làm vừa lòng Kappa, chúng sẽ đền ơn" [92]. Hình ảnh phi thực của loài thủy quái giống như thế giới của loài chim cánh cụt trong tác phẩm của Anatole France, hay thế giới người tí hon trong tiểu thuyết của Jonathan Swift. Và với *Kappa*, Akutagawa đã mơ tưởng ra một thế giới "phi nhân gian".

Trong truyện có những chi tiết hoang đường đến hài hước, kể chuyện sinh đẻ của loài kappa thật kì lạ. Rõ ràng, từ một loại thủy quái quen thuộc trong truyền thuyết Nhật Bản, Akutagawa đã suy ngẫm về thế thái nhân tình của thời đại ông, đồng thời mơ tưởng một thế giới diệu kỳ mới.

Vẫn là những chi tiết hoang đường, kì lạ, tác phẩm *Trong rừng trúc* của Akutagawa xoay quanh lời khai của các nhân chứng và tội phạm về cái chết của một người đàn ông. Điều đáng nói các nhân chứng trong vụ án khai trước tòa với những nội dung khác nhau, mâu thuẫn lẫn nhau. Đối với những người không trực tiếp liên quan đến án mạng đã xảy ra thì lời khai của họ có thể không trùng khớp với nhau do góc nhìn, do cách họ quan sát và suy đoán về sự kiện. Nhưng đối với ba nhân tố của vụ án mạng thì mọi chuyện không hẳn thế. Cả ba, kể cả hồn ma của người đã chết rồi, đều tự nhận trước tòa rằng chính họ đã gây ra cái chết. Xây dựng nhân vật "hồn ma", Akutagawa đã khiến tác phẩm hấp dẫn đối với người đọc. Hồn ma xuất hiện cuối tác phẩm và tự khai: "Trước mặt ta là con dao ngắn vợ ta làm rớt lại, lóe sáng. Ta nhặt con dao đó lên, đâm một nhát vào ngực mình. Có gì như một khối tanh tưởi cuộn lên dâng trong miệng. Nhưng, chẳng nghe đau đớn gì. Chỉ khi ngực ta lạnh băng đi rồi thì chung quanh như càng lặng im thêm một bậc nữa" [93]. Từ yếu tố hoang đường này, nhà văn dễ dàng chuyển tải ý nghĩa tác phẩm, lột tả mặt trái nhân cách con người, đặt câu hỏi về sự ích kỷ, hay lòng dũng cảm sống thật với chính mình. Con người ai cũng biết bao biện và thoái thác trách nhiệm, chỉ khi dám đối diện và vượt qua mặt trái của tâm hồn mình, con người mới hướng tới cái thiện được. Với tầm triết lý sâu sắc như vậy nên tác phẩm có giá trị nhân văn cao. Và không phải ngẫu nhiên tác phẩm đã được chuyển tải thành phim với tên gọi *Rashomon,* không chỉ độc giả Nhật hứng thú mà còn nổi tiếng cả trên điện ảnh thế giới, làm đổi hướng suy nghĩ của người phương Tây về sức sáng tạo và cảm nhận nghệ thuật của xứ sở châu Á.

Kế thừa lối viết ảo diệu của các bậc tiền bối thời chiến và hậu chiến, các nhà văn Nhật Bản nửa sau thế kỷ XX tiếp tục mở lối đi mới về hiện thực. Một trong những nỗ lực ấy là Kenzabuzo Oe. Với giải Nobel văn học vào năm 1994, ông được đánh giá cao khi dám dấn thân và đối diện với những bi thương tận cùng. Các tác phẩm của Kenzabuzo thể hiện sự kì vọng về bản sắc của đất nước Nhật, về niềm tin tâm linh của con người. Đồng thời, mở ra sự giải thoát và tương lai mới của con người. Tiểu thuyết *Một nỗi đau riêng* [128] là sự kết hợp văn phong huyễn tưởng với sự trào phúng và ngụ ngôn, kết hợp cái ảo với cái thực, cái bi với cái hài, cái tầm thường với cái cao cả. Cái hay của tác phẩm chính là cách Kenzabuzo gắn hành trình "tái sinh" của một đứa trẻ bị bại não với quá trình hồi sinh của dân tộc Nhật Bản sau thảm họa thất trận năm 1945. Và nhà văn đã biến hình tượng người con trai

trở thành huyền thoại, một biểu tượng thể hiện sự tái sinh của dân tộc mình. Không chỉ có nhân vật Điểu, đứa con, mà các nhân vật trong tác phẩm ít nhiều mang hình dáng thú vật, cho ta cảm giác họ là một con rùa, con lạc đà, con gà lôi, hay con vật nhơ nhớp lưỡng cư... Kenzabuzo đã thoát khỏi cách nhìn mỹ miều về con người trong văn chương truyền thống Nhật Bản. Những hình tượng này, bản thân nó đã mang một nỗi đau riêng, một sự chịu đựng không nói thành lời. Đây cũng là thực tại u ám bởi dấu tích của chiến tranh, sự mất dần nhân tính, nhân dạng.

Không chỉ có *Một nỗi đau riêng*, tác phẩm *Quái vật trên không* [16] của Kenzabuzo cũng chứa đựng nhiều chi tiết kì ảo. Truyện kể về một nhà văn trẻ trong tác phẩm thường gặp một con quái vật chỉ anh ta mới nhìn thấy nó. Con quái vật như một đứa trẻ mập mạp, lớn như con chuột túi trong chiếc áo ngủ bằng bông trắng. Nó biến thành bóng ma của một đứa trẻ ra đời với căn bệnh thần kinh và bị cha ruột ruồng bỏ cho đến chết. Từ một câu chuyện đậm chất tưởng tượng với các yếu tố hoang đường, kì ảo, tác giả đã phác họa hiện thực đau thương của cá nhân ông và của nước Nhật. Nhà văn đã sáng tạo nên một thế giới kỳ ảo, hội tụ giữa cuộc sống và huyền thoại. Chất huyền ảo giúp ông thể hiện rõ nhất sự nhập nhằng, đa nghĩa của nhân sinh, nỗi tuyệt vọng và niềm hạnh phúc vươn đến tầm cỡ của dân tộc.

Như vậy, so với văn học phương Tây, văn học huyền thoại châu Á mang đậm tính tâm linh. Những motif huyền ảo trong sáng tác văn chương châu Á thường mang dáng vẻ của linh hồn – sự sống, cái chết, thế giới bên kia, cõi giải thoát. Và văn học Việt Nam chịu ảnh hưởng sâu sắc từ sắc màu huyền thoại ấy. Quan niệm phương Đông về đạo Phật, về kiếp luân hồi đã không còn xa lạ trong sáng tác của các tác gia tiền bối ấy, và các nhà văn nước ta cũng tiếp nhận tinh thần đó với những tác phẩm đặc sắc. Có thể kể đến *Đức Phật, nàng Savitri và Tôi* của Hồ Anh Thái. Xây dựng hai kiếp người với hai số phận, hai tính cách khác nhau, Hồ Anh Thái mang đến cho người đọc những trải nghiệm thú vị về cuộc đời nhân vật qua những thăng trầm, biến cố đầy đau thương nhưng kỳ diệu của kiếp người. Việc tồn tại hai kiếp với hai cuộc đời, hai số phận khác nhau của Savatri cho thấy Hồ Anh Thái muốn mang những gam màu tươi mới trong nghệ thuật xây dựng nhân vật huyền thoại. Qua ngòi bút của Hồ Anh Thái, nhân vật Savatri vừa có những nét tính cách khác thường, vừa chân thực, sinh động, vừa phủ mờ khói sương huyền thoại. Điều đọng lại trong độc giả, có lẽ là niềm tin về thuyết luân hồi và đặc biệt, ở cả hai kiếp, nàng đều dành cho Đức Phật một tình yêu thành kính, thiết tha.

Không chỉ thế, tác phẩm *Giàn thiêu* của Võ Thị Hảo cũng tiếp nhận những

tìm tòi đổi mới từ phương thức huyền thoại hoá để xây dựng nên nhân vật Từ Lộ. Đây là nhân vật tái sinh với hai kiếp sống: Tiền kiếp là nhà sư Từ Đạo Hạnh với những trầm luân, khổ ải trong cuộc đời; Hậu kiếp là vua Lý Thần Tông (Dương Hoán), sống trong quyền lực và nhung lụa. Khi mang Dương Hoán, Sùng Hiền hầu phu nhân cũng có những biểu hiện kỳ lạ. Cái thai đến chín tháng mười ngày mà "bà đỡ nghe ngóng không thấy đứa bé quẫy đạp gì, đoán rằng đứa bé đã chết mà không dám nói. Có người chắc mầm phu nhân sẽ ra yêu quái. Phu nhân suốt ngày lo lắng khóc lóc. Trong nhà buồn rầu như có tang" [125; tr.441]. Đến tháng thứ mười hai mới trở dạ, Sùng phu nhân đau đớn vô cùng mà đứa trẻ vẫn chưa chịu ra. Thật ra, nguyên nhân của mọi việc là do Từ Đạo Hạnh chưa nhập hồn vào đứa trẻ. Nhận tin Sùng trở dạ, Từ Đạo Hạnh lập tức viên tịch, sau đó, hồn Từ Đạo Hạnh đã "chui tọt vào hình hài của một đứa trẻ trai nằm cuộn tròn sẵn trong bụng Sùng phu nhân, bất động như một xác chết" [125; tr.257]. Lúc đó, "bụng của Sùng Hiền phu nhân mới dậy lên gót đôi chân đạp thúc của một hài nhi... Và một trai trẻ khôi ngô, bé chỉ bằng cổ tay người lớn từ từ trồi ra" [125; tr.457]. Xây dựng nhân vật huyền thoại Từ Lộ, Võ Thị Hảo dường như muốn gửi gắm niềm tin vào đạo Phật, vào thuyết luân hồi, tin vào những điều tốt đẹp trong cuộc đời này.

Như vậy, sự tiếp nhận ảnh hưởng văn học nước ngoài để hiện đại hoá văn học Việt Nam thế kỷ XX diễn ra trên nhiều bình diện, các nhà văn Việt Nam thường mô phỏng hoặc vay mượn cốt truyện, nhân vật, tình tiết, ngôn ngữ... của các tác giả nổi tiếng thế giới làm chất liệu trong sáng tác của mình. Những thử nghiệm đó là rất cần thiết nhằm tìm ra hướng đi mới cho văn học dân tộc. Và chính ảnh hưởng văn học đã tạo nên những cuộc tiếp kiến liên tục giữa các nền văn học thế giới với nhau. Đó là điều kiện để các nền văn học khác nhau xích lại gần nhau hơn, vừa giao lưu, học tập để hiện đại hoá cùng xu thế thời đại lại vừa có thể giới thiệu bản sắc văn học truyền thống ra thế giới.

2.1.3. Học tập kinh nghiệm sáng tác dựa trên những cổ mẫu của các tiểu thuyết gia tiền bối

Cổ mẫu được bắt nguồn từ những kinh nghiệm lặp đi lặp lại nhiều lần của loài người trong suốt chiều dài lịch sử và có thể xuất hiện trong bất cứ thời đại nào, ở bất cứ đâu. Và cổ mẫu đầu tiên được lưu giữ trong huyền thoại, sau đó, cổ mẫu "tái xuất" trong những giấc mơ, những hình ảnh huyễn hoặc của vô thức cá nhân, những tác phẩm văn chương nghệ thuật trong sự ngẫu nhiên của tâm thức nghệ sĩ...

Từ điển văn học định nghĩa: "cổ mẫu là khái niệm dùng để chỉ những mẫu của các biểu tượng, các cấu trúc tinh thần bẩm sinh, trong tưởng tượng của con

người, chứa đựng trong vô thức tập thể của cộng đồng nhân loại" [41, tr.972]. *Từ điển thuật ngữ văn học* lại lí giải: "Những mẫu gốc là những motif và những motif có đặc tính bản chất phổ quát, là sơ đồ tâm lí bền vững, được tái hiện lại một cách vô thức và tìm thấy nội dung trong các nghi lễ, thần thoại tượng trưng, tín ngưỡng cổ xưa, trong những hành vi tâm lý (ví dụ: giấc mơ) và cả trong sáng tác nghệ thuật ngay đến thời nay" [34, tr.192].

Như vậy, về cơ bản, cổ mẫu trước hết cũng là những biểu tượng nhưng có sức khái quát cao hơn biểu tượng, là những mẫu của các biểu tượng. Nó là những biểu tượng nguyên thuỷ, tồn tại trong tâm thức của con người từ thuở xa xưa và trở thành vô thức tập thể. Có thể thấy trong *Truyền kỳ mạn lục* của Nguyễn Dữ, trong *Lan Trì kiến văn lục* của Vũ Trinh, trong *Thánh Tông di thảo* của vua Lê Thánh Tông v.v... Học tập kinh nghiệm sáng tác dựa trên các cổ mẫu của các tiểu thuyết gia tiền bối là một việc làm có tính kế thừa.

Theo quan điểm của chúng tôi, có thể gọi tên các cổ mẫu như cha, mẹ, anh hùng, nước, lửa, đất, trăng...Về ý nghĩa biểu trưng, các cổ mẫu chứa đựng những ý nghĩa phổ quát, không giới hạn trong một dân tộc, một quốc gia và nó biểu hiện cho vô thức của cộng đồng. Về vai trò, các cổ mẫu hiện diện như những hình tượng nhân vật, thể hiện quan niệm, tư tưởng và nhận thức của tác giả về hiện thực và con người. Các nhà văn đã vận dụng những mẫu gốc để sáng tạo nên hình tượng văn học độc đáo. Trong *Giàn thiêu* của Võ Thị Hảo, nước là một hình tượng xuyên suốt và đầy ám ảnh. Theo thống kê, cổ mẫu nước xuất hiện dưới nhiều dạng thể: nước, sông, thác , hồ, nước mắt, sữa, sương, mưa,... Đặc biệt, nước là cổ mẫu có năng lượng biến dạng vô cùng đa dạng. Nước tưới mát tâm hồn, con người trở nên mạnh mẽ, cuồng nhiệt và đầy sức sống. Dòng sông Nhuệ sông Gâm, sông Tô được nhắc đi nhắc lại nhiều lần, tái hiện nhiều lần trong ký ức Từ Lộ, Nhuệ Anh như chứng nhân của kỷ niệm, và hơn hết, là hồi tưởng về những phút giây thăng hoa trong tình yêu. Bên dòng sông Gâm, họ đã để lại cho dòng nước xoa dịu nỗi hận thù và tận hưởng trọn vẹn niềm hạnh phúc. Giây phút ấy đã ám ảnh Từ Lộ trên suốt chặng đường sau này, với những day dứt và khát khao.

Tiểu thuyết *Lời nguyền hai trăm năm* của Khôi Vũ, nước hiện hữu qua hình tượng biển cả. Với Hai Thìn, biển cả là người bạn gần gũi, thân thiết và lắng nghe, thấu hiểu những nỗi niềm. Đứng trước biển, anh không còn cảm thấy cô đơn bởi vì biển là tri kỷ, là người bạn tâm tình, là nơi yên bình trong cuộc sống bon chen và đầy toan tính "Vua biển nay lại về với biển. Về và sống chết với biển thôi" [156, tr.26]. Biển hiền hoà, nhân hậu, biết sẻ chia: "Vua biển nhảy ùm xuống nước... Biển cả ôm lấy anh vui

mừng [147, tr.182]. Đồng thời, biển cả rộng lớn, bao dung, mang lại cho con người nguồn tài nguyên vô tận, hào phóng trước khát vọng của con người: "Ta cho vua biển mẻ lưới này, cứ kéo nặng tay rồi nghỉ, sau đó đến tìm ta một nơi khác nhé" [156, tr.182]. Nhưng một khi con người nổi lòng tham lam, đòi hỏi quá nhiều, biển lạnh lùng trừng phạt. Chi tiết này ta thấy giống với câu chuyện *Ông lão đánh cá và con cá vàng* của anh em nhà Grimm. Lần thứ hai gặp lại Hai Thìn, biển không còn vồn vã mà trở nên buồn bã: "Mẹ biển quở trách ta sao quá hào phóng với anh" [156, tr.186], trong đó có cả vua biển Hai Thìn. "Chín người còn lại vĩnh viễn ngủ yên trong lòng biển bao la, độ lượng, vừa tàn nhẫn, lạnh lùng" [156, tr.190].

Trong *Mảnh đất lắm người nhiều ma* của Nguyễn Khắc Trường, bà Son-người đàn bà bất hạnh – lúc bị anh em nhà Trịnh Bá Hàm dồn vào ngõ cụt, đối mặt với bế tắc, với tủi hờn, bà đã tìm đến dòng nước. Dường như, trong vô thức, trong đớn đau, trong mụ mẫm thì dòng nước là cứu cánh giải thoát duy nhất của con người thoát khỏi chốn trầm luân: "Đôi chân chạy như bị xui khiến. Có tiếng nước chảy ồ ạt phía trước. Bà Son hổn hển lao tới, như đấy là nơi giải thoát duy nhất đang chờ bà" [155, tr.335].

Ở tiểu thuyết Việt Nam đương đại, cổ mẫu về trăng cũng xuất hiện phổ biến, trăng chuyên chở những ý nghĩa biểu trưng, đa dạng và sinh động. Đầu tiên, trăng gợi lên những mơ mộng và đam mê tình ái. Trăng thúc giục bản năng, nhào nặn những khát khao sâu kín nhất trong tâm hồn con người, khiến con người trở nên buông xuôi và nuông chiều cảm xúc. Trong *Lời nguyền hai trăm năm* của Khôi Vũ, biểu tượng trăng được nhắc đến qua bản năng khao khát yêu thương của vợ Mười Hoà. Chồng chết vì đi biển, một mình nuôi con thơ, nhưng trong tâm thức vợ Mười Hoà là nỗi nhớ cồn cào về những giây phút ân ái. Cái chứng bệnh "trời hành" đó đã ngày đêm hành hạ chị, khủng khiếp nhất là vào những đêm trăng. Trăng lên như mời gọi khát khao thêm phần mãnh liệt hơn, dữ dội hơn. Đêm trăng thứ nhất: "Trăng lên đỏ quạnh, vợ Mười Hoà bắt đầu cảm thấy khó chịu hơn... Chị ra sau nhà, dội nước ào ào mong làm tan đi ngọn lửa đang âm ỉ cháy trong cơ thể mình" [156, tr.194]. Đêm trăng thứ hai: "Vẫn là cái mặt trăng vừa đỏ quạnh báo hiệu ngọn lửa bắt đầu bùng cháy trong chị. Chị dội nước ào ào. Chị băng ra biển, ngâm mình xuống biển. Ngọn lửa vẫn hừng hực cháy" [156, tr.95]. Đêm trăng thứ ba: "Cơn sốt đến với chị rồi. Mặt trăng đỏ quạnh ngang tầm mắt. Chị tạt vào khu rừng, ôm lấy một gốc cây phi lao, gục đầu mà khóc. Chị sẽ đứng thế này mà chịu đựng cho đến khi trăng lên đỉnh đầu, sáng vằng vặc" [156, tr.98]. Và sau ba đêm trăng, vợ Mười Hoà đã ngã vào vòng tay của Năm Mộc, một kẻ đê tiện và xấu xa, để thoả mãn những đòi hỏi về thể xác và bị hắn thao túng.

Trong *Mẫu Thượng Ngàn* của Nguyễn Xuân Khánh, một mối tình của chị ba Pháo và ông Hộ Hiếu cũng bắt đầu từ một đêm trăng. Ánh trăng huyền ảo làm người trở nên quyến rũ và gợi cảm hơn: "Ánh trăng làm mắt chị ba Pháo long lanh. Ánh trăng làm thân hình của chị như biến thành ngọc, thành ngà" [127; tr.234]. Cuộc giao hoan giữa người đàn bà từng tả tơi vì điên loạn, lại nghèo khổ với người đàn ông sống tạm bợ nơi chùa hoang lại thơ mộng, trữ tình dưới ánh trăng khuya. Nó không chỉ là tình dục mà hơn thế, còn xuất phát từ sự cảm thông, chia sẻ giữa hai kiếp người đau khổ và chỉ một lần duy nhất bên nhau, họ thăng hoa cảm xúc nhờ sự soi chiếu của trăng. Đặc biệt, trăng dẫn dắt người đàn ông tội nghiệp kia bước vào mê cung tình ái mà vốn dĩ, ông chưa bao giờ biết lối, "Ông nâng niu bộ ngực ngọc ngà mà ông đã từng thấy khi chị điên rồ; nhưng khi ấy, đối với ông chúng vô hồn. Còn lúc này, ánh trăng và đôi mắt của chị đã đem lại cái hồn sinh động cho chúng. Ôi! Sao mà mĩ miều" [127; tr.245]. Có thể thấy, trăng chính là hình tượng vẫy gọi, khai mở thế giới vô thức của con người. Trăng khơi gợi những khát vọng mạnh mẽ, những ước muốn thầm kín trong thế giới nội tâm của nhân vật. Nhờ vậy, độc giả phát hiện ở nhân vật có một con người khác, một năng lực khác và một cá tính khác.

Tóm lại, việc học tập kinh nghiệm sáng tác dựa trên cổ mẫu của các tiểu thuyết gia tiền bối đã giúp các nhà văn sáng tạo nên những hình tượng văn học đầy ám ảnh. Nó vừa hiện hữu trong đời sống thực, vừa chi phối đời sống tâm linh; vừa hữu hình, vừa vô hình; vừa biểu đạt nhiều ý nghĩa gắn với các trạng thái vô thức của nhân vật. Vì thế, bên cạnh những ý nghĩa kế thừa từ huyền thoại trong quá khứ, các cổ mẫu còn thể hiện những giá trị tự thân và lan toả sức sống mãnh liệt của riêng mình. Các cổ mẫu đã gợi lên cả trường liên tưởng, tham gia vào quá trình thúc đẩy sự phát triển của tuyến truyện và tạo nên tính hình tượng mới mẻ, đầy cuốn hút cho các tác phẩm.

2.2. Phương thức huyền thoại hoá với việc khẳng định vai trò chủ thể của nhà văn trước hiện thực phản ánh

2.2.1. Bộc lộ tầm văn hóa của người viết

Mỗi tác phẩm văn học ra đời đều thể hiện khả năng sáng tạo cũng như bộc lộ tầm hiểu biết hay văn hoá của người viết. Người viết phải viết với sự am tường văn hoá của dân tộc và nhân loại, cần tích hợp được dưới ngòi bút những kinh nghiệm nghệ thuật của nhiều loại hình sáng tác khác nhau từng tồn tại và làm nên lịch sử văn hoá, văn học. Nếu từ chối kinh nghiệm sáng tác đã có là tự làm nghèo văn mình và sẽ khiến cho nền văn học đơn điệu chỉ có một kiểu.

Phương thức huyền thoại hoá vốn không phải là mới nhưng lại có sức hấp dẫn đối với các nhà văn. Lâu nay huyền thoại được biết đến với tư cách là những

câu chuyện về các nhân vật thần linh hay các anh hùng xuất chúng. Huyền thoại bám rễ sâu vào các cơ tầng văn hoá như từ nghi lễ, trí tưởng tượng, tín ngưỡng và vô thức cộng đồng. Khi chuyển hoá vào tác phẩm văn học hiện đại, bản thân huyền thoại gắn liền với hoạt động sáng tạo của người nghệ sĩ. Về nội dung, ý nghĩa trong mỗi huyền thoại không phải bất biến mà luôn sinh sôi. Về hình thức, huyền thoại tái sinh dưới nhiều mô hình, nhiều dạng thức khác nhau. Điều này cũng đồng nghĩa với việc huyền thoại luôn hoà vào dòng chảy và quy luật vận động của đời sống văn học. Vận dụng phương thức huyền thoại hoá trong sáng tác, các nhà văn không chỉ bộc lộ vốn hiểu biết mà còn đưa đến một cái nhìn mới về nhân vật lịch sử và những biểu tượng văn hoá, chân thực, sinh động với những thuộc tính rất người. Chính điều ấy đã khiến cho các tác phẩm tự sự hiện đại trở nên mới mẻ và có chiều sâu.

Nguyễn Xuân Khánh là nhà văn am hiểu về văn hoá, tín ngưỡng dân gian. *Mẫu Thượng Ngàn* là tiểu thuyết thể hiện sự am tường đó. Mẫu và người hầu cận của Mẫu là những nhân vật vô hình trong thực tại nhưng lại luôn hiện hình trong tâm trí của những người dân Cổ Đình. Những nhân vật huyền thoại này đã trở thành biểu tượng tín ngưỡng, tâm linh độc đáo của văn hoá. Vì thế, người dân Cổ Đình có một niềm tin bất diệt vào Mẫu: "Người dân quê giàu nghèo đều tri ân Mẫu. Mẫu là hồn của đất, Mẫu là cơm gạo ta ăn, cho hoa trái bốn mùa tươi tốt. Những bài hát văn đều ca tụng công ơn. Mẫu dạy chim hót, dạy công múa quạt, dạy voi kéo gỗ, dạy hùm thiêng canh giữ núi rừng, dạy con người biết xót thương... [127; tr.421]. Mặc dù mang đậm màu sắc huyền thoại, kì ảo nhưng Mẫu và người hầu cận của Mẫu rất gần gũi với đời sống của người dân Cổ Đình. Trong tác phẩm, không chỉ có những nhân vật huyền thoại bước ra từ tâm thức sống động của dân gian với vai trò như là những nhân vật bậc tiên tổ, đấng sáng tạo, anh hùng văn hoá như trong những huyền thoại nguyên bản mà còn có những nhân vật vốn xuất thân từ cuộc đời thực nhưng bao quanh căn cước của họ lại tồn tại những lớp mấy mù huyền thoại, kì ảo vừa hư - thực, vừa phàm trần - thiêng liêng. Cuộc đời nhân vật bà tổ Cô được đan dệt bằng những huyền thoại khiến bà trở thành một huyền thoại của chính lòng chung thuỷ, đạo nghĩa vợ chồng cũng như cách ứng xử khéo léo trong từng hoàn cảnh. Huyền tích sinh động nhất về bà tổ Cô có lẽ là câu chuyện về việc bà nuôi đôi ngựa ngài ở đền Mẫu để trừng trị những kẻ dám báng bổ thần thánh. Huyền tích này thực sự nhiệm màu, linh thiêng khi tên người Pháp Julien cho rằng rắn là tà thần không được phép thờ rắn. Hắn đã ngang nhiên kéo giật đứt đôi rắn vải trong đền Mẫu. Khi tất cả đang ngơ ngác thì Hắc xà xuất hiện gây nên một khung cảnh náo loạn và cứ nhằm Julien mà đuổi khiến hắn hoảng loạn chạy tháo thân khỏi đền Mẫu.

Sau huyền tích này, bà tổ Cô được tôn lên thành thánh Mẫu. Rõ ràng, nhân vật bà tổ Cô đã được xây dựng bằng những chi tiết kì ảo, bao bọc bởi một khí quyển huyền thoại. Với cách xây dựng nhân vật mang chiều kích huyền thoại, Nguyễn Xuân Khánh một mặt vừa khước từ lối thi pháp xây dựng trong văn học giai đoạn 1945-1975, đồng thời tiếp nối kiểu nhân vật huyền thoại vốn đã sẵn trong truyền thống văn học nhân gian và đặc biệt trong văn học truyền kì.

Trong tiểu thuyết *Giàn Thiêu,* Võ Thị Hảo xây dựng bối cảnh lịch sử thời Lý, ghi nhận sự phát triển của đạo Phật. Người đọc dễ dàng tiếp cận một loạt những ngôn từ Phật giáo. Từ tên chương: Nghiệp chướng (Chương XV), Báo oán (Chương XVII), Đầu thai (Chương XX) đến ngay lời nói được thốt ra: "Nam mô A di đà Phật! Trước khi ăn, hãy triệt để quán tưởng. Bởi chúng ta ăn không phải để mà ăn, mà ăn chỉ để nuôi sống cái thân xác của chúng ta đủ khoẻ mạnh để truyền bá giáo lý của đức Phật đạo cao đức lớn vô biên, đấng cứu độ chúng sinh" [125; tr.420]. Đi suốt tác phẩm là những lời cầu kinh vang lên: "A ta phạ bả pha, truật đà ta phạ, đạt ma ta phạ bả phá". Sự am tường về văn hoá Phật giáo đã đem đến cho tác phẩm không khí linh thiêng cùng những tín ngưỡng tâm linh đầy sâu sắc. Có lẽ vì thế mà tiểu thuyết của Võ Thị Hảo luôn hấp dẫn người đọc.

Bàn về điều này, không thể không nhắc đến trường hợp Hồ Anh Thái. Công việc của một nhà ngoại giao đã tạo nhiều cơ hội cho Hồ Anh Thái được đến với nhiều nước, trong đó có Ấn Độ. Với một thời gian sống và làm việc tương đối dài ở Ấn Độ cũng như nghiên cứu văn hoá phương Đông, Hồ Anh Thái có điều kiện suy nghĩ, chiêm nghiệm sâu sắc về cõi đời và số phận con người. Tác phẩm *Đức Phật, nàng Savitri và tôi* là sự kết tinh tài năng của nhà văn khi viết về văn hoá Ấn. Viết về Đức Phật, trong sáu năm trời, Hồ Anh Thái đã khổ công tìm kiếm tư liệu quý ở nhiều nơi, đọc các loại kinh tiểu thừa và đại thừa trực tiếp bằng tiếng Hindu, đọc các tác phẩm nghiên cứu Phật học, cuộc đời Đức Phật của các nhà nghiên cứu thế giới từ mấy thế kỷ nay bằng tiếng Anh. Chính quá trình hoạt động ngoại giao, niềm say mê nghiên cứu văn hoá Ấn đã giúp tác giả tiếp cận nền văn hoá Ấn Độ thực sự cụ thể, tường tận và sâu sắc.

Câu chuyện về cuộc đời Đức Phật được nhắc nhiều trong các tư liệu Phật giáo, trong kinh Phật, và đã hình thành trong tâm thức của người đời quan niệm thông tục về một huyền thoại, một chân lý, một giá trị tuyệt đối... Làm thế nào để thoát khỏi một lối viết kinh viện, mang tính chất sách vở? Điều đó cần có một sự nghiền ngẫm, thể nghiệm sáng tạo đích thực trong lao động nghệ thuật. Hồ Anh Thái đã không giẫm lên bước chân của các nhà văn đi trước, ông có cách khám phá riêng, tạo cho mình một lối viết riêng,

vừa có nét bất biến, vừa có nét khả biến của một phong cách nghệ thuật độc đáo. Nhân vật Đức Phật là nhân vật tiêu biểu cho sự phục sinh truyền thuyết của Hồ Anh Thái. Đức Phật là một nhân vật có thực, hoàng tử Siddhattha con trai vua Shuddodana và hoàng hậu Maya tại kinh thành Kapilvastu ở phía Bắc Ấn. Tuy nhiên Đức Phật cũng là một nhân vật huyền thoại, được nhào nặn từ những điều bí ẩn khác thường. Cái kì diệu toát lên ở vẻ đẹp thánh thiện từ bi có sức mạnh tuyệt đối thu phục nhân tâm và quyến rũ được cả muôn loài muông thú. Thực và ảo hoà quyện tạo nên một kiểu nhân vật đặc biệt của Hồ Anh Thái. Khi Phật chào đời: "Hoàng hậu chửa trâu, người ta bảo nhau, có mang mười tháng mà vẫn chưa lâm bồn... Hoàng tử mới ra đời thì hoàn toàn tỉnh táo. Trắng hồng bụ bẫm. Xứ Ấn da trắng như vậy thì cũng coi toả hào quang" [146; tr.32]. Khi Phật giác ngộ: "Thế là chàng đã phát hiện ra rằng toàn bộ cuộc sống có quan hệ chặt chẽ với nhau. Từ hạt bụi nhỏ nhất đến vì sao lớn nhất đều có mới quan hệ liên quan. Tất cả đều không ngừng thay đổi: phát triển, tan rã, rồi lại phát triển. Chẳng có điều gì không có nguyên nhân của nó, nhân nào thì quả nấy. Rồi chàng nhìn thấy hết thảy khổ đau nơi trần thế... Người ta sẽ không còn cảm thấy đau khổ, bất hạnh. Trái tim chỉ còn chứa đầy lòng yêu thương. Chính lòng từ bi này sẽ đem đến bình yên và hạnh phúc " [146; tr.178].

Viết về Đức Phật - một nhân vật vĩ đại từng được phong kín huyền thoại hơn 2500 năm, Hồ Anh Thái không dễ dãi tựa lưng vào lịch sử để viết nhưng cũng không vô độ hư cấu, ông chọn một điểm nhìn trung hoà và ông đã thành công. Tất cả các sự kiện cơ bản có tính chất biên niên trong cuộc đời Đức Phật cùng với những giáo lí cơ bản của triết học Phật giáo đều được tái hiện một cách trung thành bằng bút pháp vừa hiện thực vừa kì ảo, nhà văn hình như không bịa đặt hư cấu thêm gì nhưng Đức Phật vẫn hiện lên trong vầng hư ảo, thiêng liêng mà rất đỗi gần gũi với mọi người. Phục sinh nhân vật truyền thuyết đã khiến cho nhân vật trong tiểu thuyết Hồ Anh Thái mang màu sắc huyền ảo rõ nét. Từ khởi nguyên đến hôm nay, những triết lí Phật giáo vẫn còn tồn tại, vì thế Đức Phật trở thành một nhân vật văn hoá. Ở đó, người Việt tìm thấy "hồn Việt trong xác Ấn" bởi những tư tưởng Phật giáo từ lâu đời đã ăn sâu vào tiềm thức của họ, bởi những tư tưởng trần thế hết sức nhân bản, nỗi băn khoăn về số phận con người không của riêng ai. Lịch sử đi vào văn học thấm qua bức màn văn hoá sẽ trở thành chìa khoá, thành người dẫn đường cho người đương đại bước tiếp trong cuộc sống. Câu chuyện lịch sử không chỉ mang giá trị một thời, không chỉ là những giá trị được đóng khung trong sử liệu. Lịch sử luôn có những khoảng mở, khoảng trống để con người tiếp tục nhận thức, chiêm nghiệm.

Trong các tác phẩm của Hồ Anh Thái, đặc biệt là những tác phẩm viết về Ấn Độ, có sự tồn tại của một hệ thống các nhân vật thần linh trong tín ngưỡng, tôn

giáo. Các nhân vật này thuộc kiểu nhân vật vô hình, không trực tiếp xuất hiện, hành động, nói năng mà chỉ tồn tại trong suy nghĩ và tâm thức con người. Đây là những nhân vật thần thoại mang sức mạnh thần bí trong niềm tin tuyệt đối của nhân dân. Đó là thần tình yêu Kama, đấng tối cao Brahma, thần Huỷ diệt Shiva, thần bảo vệ Visnu, thần Lửa Agni, nữ thần thi ca và Học vấn Parvati, thần Của cải và trí tuệ Ganesha, thần chết Yama, nữ thần sông Hằng- Ganga... Chính niềm tin và sự tồn tại của thánh thần và sức mạnh của lực siêu nhiên trong thế giới tâm linh của con người Ấn đã tạo nên một vẻ đẹp bí ẩn, kì ảo cho những trang viết của Hồ Anh Thái.

Tóm lại, khi vận dụng phương thức huyền thoại hoá, các nhà văn có cơ hội bộc lộ tầm hiểu biết, văn hoá của mình. Tầm văn hoá là gốc của một con người nói chung và của nhà văn nói riêng. Gốc có giàu thì mới có thể sinh nở hoa thơm trái ngọt. Đó cũng sẽ là thước đo mọi giá trị của tác phẩm dẫu cổ điển hay hiện đại.

2.2.2. Giải phóng sức tưởng tượng của nhà văn

Trong cuộc sống, ai cũng có ít nhiều đầu óc tưởng tượng, sự mộng mơ, giống như ai cũng có lúc nằm mơ. Nhưng con người thường mơ khi ngủ, còn tưởng tượng thì xuất hiện ngay cả khi con người đang hoạt động. Tưởng tượng không chỉ là một đặc tính của hoạt động thần kinh, là bản năng mà còn là một năng lực đánh dấu bước tiến hoá của con người so với con vật, nói lên trình độ phát triển của con người. Nhờ có năng lực tưởng tượng, con người mới dám bứt phá trong cách nghĩ, cách làm, vượt lên mọi khuôn phép ràng buộc và lối mòn để hướng tới những điều tốt đẹp trong cuộc đời.

Đối với người nghệ sĩ, không thể không tưởng tượng trong khi sáng tạo. Bởi tưởng tượng là tự do vượt lên hiện tại, thực tại và trở về đó một cách sâu sắc hơn, chính xác hơn, bản chất hơn. Hơn nữa, hiểu theo một cách nào đó thì nghệ thuật cũng chính là một thứ giấc mơ, "giấc mơ ban ngày" (Sigmund Freud), một trong những hình thức cao nhất của tưởng tưởng. Nghệ thuật gửi gắm những mơ tưởng của con người, nghệ thuật là một cách để con người ghi lại những giấc mơ. Giấc mơ nghệ thuật giúp con người được sống nhiều cuộc đời, trải nghiệm nhiều tình huống, mở rộng chiều kích của mình trong không gian và thời gian, thoả mãn những khát vọng không phải lúc nào cũng thực hiện được. Tuy nhiên, sức mạnh của trí tưởng tượng vốn chưa được khám phá hết. Nếu sự miêu tả bị trói chặt trong quan hệ nhân quả, logic bề mặt thì văn học sẽ đơn điệu, mất sức hấp dẫn. Những nhà văn lớn đều là người có sức tưởng tượng dồi dào, đủ sức dựng lên một thế giới mới, hoàn toàn khác biệt với thế giới thực tại, dù vẫn có mối liên hệ với nó.

Bằng năng lực tưởng tượng, các nhà văn nhào nặn những tư liệu thực tế, truyền vào đó hơi thở của đời để chúng trở thành những hình tượng cụ thể, sinh

động, hấp dẫn mang theo bao thông điệp với độc giả. Song, các nhà văn không bị lệ thuộc hoàn toàn vào hiện thực, phải phản ánh hiện thực y như thực tế. Họ có quyền tự do thêm, bớt cho đối tượng của mình để xây dựng nên những nhân vật, câu chuyện đặc sắc, thú vị. Các yếu tố huyền thoại, kỳ ảo, cường điệu là sản phẩm của trí tưởng tượng nhưng cũng là phương tiện để phản ánh hiện thực, lấy cái hư để phản ánh cái thực. Nhà văn có thể tưởng tượng về cái chưa bao giờ có mặt trên đời và tác phẩm sẽ chắp cánh cho sự tưởng tượng của con người, khích lệ khát vọng hiện thực hoá những giấc mơ. Tấm thảm biết bay, đôi hài vạn dặm, nồi cơm thần kỳ... là những yếu tố kỳ ảo trong truyện cổ tích nhưng cũng chính là sự thật trong mong ước của người xưa. Như vậy, nhà văn có quyền xây dựng tác phẩm từ óc tưởng tượng nhưng sự tưởng tượng ấy phải phù hợp ở mức độ nào đó với thực tế. Muốn độc giả tin vào tác phẩm, có lẽ cánh diều tưởng tượng phải được cột chặt với mặt đất bằng sợi dây hiện thực. Không có sợi dây hiện thực đó, mọi sáng tạo chỉ là bịa đặt tuỳ tiện, vô nghĩa lý. Năng lực tưởng tượng của nhà văn chủ yếu không phải là khả năng sáng tạo ra những tình huống hoang đường, hoàn toàn không có thật, mà là khả năng "lạ hoá", biết làm cho những cái quen thuộc trở thành xa lạ, mới mẻ, biết phát hiện ra cái lạ trong những cái đã quen. Nhờ đó, thế giới nghệ thuật luôn hiện ra lung linh, đầy màu sắc, gây ấn tượng khó quên trong xúc cảm con người.

Trong *Thiên sứ,* Phạm Thị Hoài sáng tạo nhân vật Hoài với những chi tiết kỳ lạ. Vì không muốn trở thành người lớn, bé Hoài đã "trút kinh nguyệt một lần cho mãi mãi, vắt bỏ, cạn kiệt, tẩy sạch mọi khả năng thành một người đàn bà như những người đàn bà, một kẻ trưởng thành như tất cả những kẻ trưởng thành trên thế gian" [126; tr. 98]. Cô bé ấy đã giữ nguyên tuổi mười bốn để không hòa nhập vào thế giới người lớn, quan sát cuộc sống xung quanh theo kiểu của mình. Rồi cũng hết sức kỳ lạ, mười lăm năm sau, khi cô bé Hoài bắt gặp chàng trai của đời mình, cô đã trút bỏ hình hài trở thành "người đàn bà hai chín tuổi lộng lẫy, giống chị Hằng như hai giọt nước" [126; tr.164]. Ngoài ra, trong tác phẩm, chúng ta còn bắt gặp rất nhiều chi tiết khác cũng được "huyền thoại hóa" như: chi tiết "hai trăm chín mươi chín phò mã" tranh đua trong lễ cầu hôn của chị Hằng; cái kiểu lễ vật mà đám phò mã đem dâng, nào là hoa và rau thơm, nào là đàn gà khổng lồ công kênh rổ trứng tròn xoe từ một đến hết, rồi quả cầu đúc bằng vàng nguyên chất... Tất cả đem lại cho người đọc cảm giác vừa lạ, vừa quen. Qua cái thực tại được " huyền thoại hóa" ấy, tác giả muốn phản ánh hiện thực xã hội với bao bộn bề, nhức nhối. Và phải chăng tác phẩm đặt ra vấn đề về quá trình hoàn thiện nhân cách con người?

Ở tiểu thuyết *SBC là săn bắt chuột*, tác giả Hồ Anh Thái cũng tưởng tượng một

thế giới chuột có khả năng kì lạ, tồn tại song song với thế giới người khiến câu chuyện mang đậm màu sắc huyền ảo. Nhà văn dành hẳn một chương với tiêu đề *Ai sợ chuột đừng đọc chương này* để viết về các nhân vật chuột với những khả năng kì lạ. Nhật vật chuột Trùm - thủ lĩnh của loài chuột có năng lực siêu nhiên, bất cứ ai nhìn vào mắt của Chuột Trùm đều rơi vào trạng thái lơ lửng, mất trọng lượng: "Người có nhân điện, thì chuột có thử điện. Thử, nghĩa Hán Việt là chuột. Điện của chuột. Cái dòng điện chuột ấy đã truyền từ Chuột Trùm sang Đại Gia và ông ta chết bất đắc kỳ tử. Ai đã họp kín với Đại Gia đêm trước ngày ông ta chết, hễ đến nhà tang lễ nhìn mặt tử thi là bị truyền điện chuột. Chập mạch. Mất nhân điện và mất trọng lượng" [147; tr.76]. Nhân vật Chuột Quang với khả năng tiên tri, biết tất thảy mọi chuyện và đoán biết được tương lai. Từ sau vụ ông Chuột diệt thành công bước đầu bảy con chuột, Chàng đã ghi rõ, kể tỉ mỉ chiến tích đó vào file chuot.doc. Và ngay hôm sau, không có con chuột nào sập bẫy. Liên tiếp nhiều ngày có thư với tiêu đề *Bộ mặt thật* gửi đến hòm thư của Chàng. Nội dung thư từ việc miêu tả chi tiết việc làm bánh bao nhân chuột, bánh giò nhân chuột đến bức thư về một làng ăn thịt chuột... Tất cả đã tạo nên sự kì bí cho câu chuyện mà sau đó chính Nàng đã tìm ra lời giải: "Con Chuột Quang là điệp viên ngầm cài vào nhà Chàng. Hàng ngày nó lấy thông tin kế hoạch diệt chuột rồi chuyển cho đồng loại ngoài đời" [147; tr.75]. Chuột Quang có khả năng đoán biết mọi việc, biết nguyên nhân bảy người bị mất trọng lượng là do chuột Trùm và biết cách cứu họ: "Bây giờ chỉ còn một cách cứu được bảy người. Đấy là phải tìm cho được Chuột Trùm, bắt được Chuột Trùm, sau bữa cơm cúng ba ngày thì phải bật nắp ván thiên, cả bảy người cùng Chuột Trùm phải nhìn vào mặt Đại Gia một lần nữa. Lần cuối. Lời nguyền sẽ được hoá giải" [147; tr.77]. Trong trận chiến giữa tiểu đội SBC và loài chuột, những chỉ dẫn của Chuột Quang ở máy tính Hà Nội kết nối không dây với máy tính hiện trường đã giúp tiểu đội SBC bắt sống Chuột Trùm, giúp người bị mất trọng lượng trở lại trạng thái bình thường. Xây dựng hình ảnh Chuột Quang với khả năng biết tuốt mọi chuyện, Hồ Anh Thái đã tô đậm sắc màu hư ảo cho tác phẩm. Điều này giúp nhà văn phản ánh tốt hơn những chiều kích đa dạng của hiện thực. Đặc biệt, hình ảnh tự tử tập thể của loài chuột vào cuối cuốn tiểu thuyết khiến cho người đọc giật mình và trăn trở về một thế giới con người đầy mưu mô và sẵn sàng hại nhau bất chấp cả tình thân. Việc dựng nên một thế giới chuột tồn tại bên cạnh thế giới người phải chăng Hồ Anh Thái muốn con người hôm nay hãy nghĩ nhiều hơn về những việc mà con người đã từng làm cho nhau để từ đó định hướng lại những cư xử của mình trong cuộc sống?

Tiểu thuyết *Mưa ở kiếp sau* của Đoàn Minh Phượng lại đưa người đọc vào thế giới giữa thực và ảo, hiện hữu và hư vô, tồn tại và không tồn tại. Nhân vật Chi

có trong hình hài của Mai, nhưng Chi thì đã chết từ hai mươi năm trước. Người cha tàn nhẫn đã đưa năm chỉ vàng cho người lái xe để anh ta nhờ một người bà con ở quê nuôi hộ. Nhưng thoả thuận ngầm của cuộc trao đổi ấy là thủ tiêu Chi. Hai mươi năm hận thù, Chi nhập vào Mai, bắt Mai phải sống cuộc đời mình, trả mối thù của mình. Nghịch lý và sự mâu thuẫn nhiều khi được đẩy tới mức phi lý, không thể hiểu được, không thể tin nổi. Mai đi tìm cha với mong ước: "Tôi muốn vào ngày ấy cha tôi thấy tôi đã mang nét duyên con gái vừa lớn, nhưng vẫn còn là đứa con gái nhỏ bé, tôi muốn được ở bên vòng tay êm ái của cha" [142, tr.41]. Trong khi đó, Chi sắp đặt một cuộc gặp gỡ trớ trêu giữa Mai và cha đó là việc Mai lại là món quà người ta mua tặng cha trong ngày sinh nhật ông ta. Mai như rơi vào miền hoang tưởng tuyệt vọng. Sự sợ hãi tột cùng đã khiến Mai chối bỏ thực tại để tìm lại những giấc chiêm bao. Mai thường bị dẫn dụ hành động bởi những tiếng nói từ bên ngoài, của một cõi xa xăm, không thực. Rõ ràng, càng dấn bước trên hành trình tìm kiếm, nhân vật của Đoàn Minh Phượng càng hoang mang, hoài nghi, không phân biệt thực hư, thật ảo. Đó cũng là sức hấp dẫn của tiểu thuyết Đoàn Minh Phượng.

Có thể thấy, con người ngày nay dường như bị nhập vào dòng cuốn hối hả của cuộc sống hiện đại, nếp sống công nghiệp, nên ít đi những khoảnh khắc mộng mơ, tưởng tượng. Những lo toan bề bộn, thực dụng giết chết cảm xúc bay bổng của con người trước cái đẹp giản dị, bình thường của cuộc sống. Thiếu tưởng tượng, người ta chỉ có thể lặp lại lối mòn, theo thói quen, sản xuất theo cách có sẵn, hiểu theo cái vẫn được hiểu. Mà cuộc sống thì cần con người tạo ra cái mới, cái chưa hề có, vượt khỏi đầu óc thông thường, để làm cho cuộc sống ngày một tốt đẹp hơn. Tác phẩm văn chương rất cần một trí tưởng tượng phong phú để tạo nên một thế giới vừa quen vừa lạ, khơi gợi sự tò mò đối với độc giả. Và đó chính là sự thành công của mỗi nhà văn.

2.2.3. Một chỉ dấu vượt thoát mô hình phản ánh cổ điển

Với cảm thức hậu hiện đại, các nhà văn Việt Nam đều thấy rằng thời ta sống chính là "thời của tiểu thuyết" và họ đang có cơ hội tuyệt vời để sáng tác nên những tiểu thuyết hiện đại đúng nghĩa. Sứ mệnh văn học với tính thực dụng chính trị trước đây đã không còn phù hợp nữa. Các nhà văn cảm thấy nhạt hứng thú đối với một kiểu sáng tác công thức, cổ điển không cho người ta thấy hết sự thực của cuộc đời, Họ bắt đầu có những tìm tòi, thể nghiệm mới. Và các sáng tác có chứa yếu tố huyền thoại, kỳ ảo đã đưa đến những khẩu vị thẩm mỹ mới lạ. Chí ít, nó tạo nên sự ma mị cho tác phẩm, khiến độc giả cuốn hút, mê say.

Vận dụng phương thức huyền thoại hoá trong sáng tác đã thể hiện sự trưởng thành của nhà văn trong việc tiếp thu kho tàng văn hoá, văn học nhân loại. Nó cho

thấy nhà văn đã hiểu được bản chất cốt tử của văn học là thường chọn lối đi riêng để khám phá, mở rộng biên độ tưởng tượng cho con người. Và quan trọng hơn, nó chỉ báo về một cách tiếp cận hiện thực mới. Có thể phương thức huyền thoại hoá chưa hẳn là sự lựa chọn tối ưu, mới chỉ là chỉ dấu, nhưng nó có ý nghĩa đập vỡ một thói quen, một quán tính sáng tác, vượt thoát mô hình phản ánh cổ điển để mở đường cho những tìm tòi mới phong phú, đa dạng hơn.

Phạm Thị Hoài với cuốn tiểu thuyết *Thiên sứ* đã đem đến cho người đọc những dư vị mới. Nhà văn sử dụng phương thức huyền thoại hoá để thể hiện cảm quan về hiện tại và ẩn dấu những mơ ước cho tương lai. Nhân vật bé Hon là một câu chuyện cổ tích về tình yêu. Nụ cười cầu hoà và đôi môi ban phát tình yêu của bé Hon đã thắp sáng ngọn lửa yêu thương tưởng chừng đã khô cứng trong những tâm hồn người ở thế giới văn minh như gia đình Hoài. Đặc biệt, tình yêu ấy đã cải hoá được Hạc từ kẻ ngỗ ngược trở nên mềm yếu và thân thiện. Tuy nhiên, thế giới cổ tích không có chỗ ở cuộc sống hiện đại. Những giây phút hạnh phúc mà bé Hon tạo ra cũng qua nhanh và bất ngờ như người ta đánh mất chính mình vậy. Những người trong gia đình Hoài hồ hởi đón nhận môi hôn của bé như thế nào thì cũng dễ dàng từ chối bé như thế: "Ra chỗ khác, thơm với tho gì, không kịp mở mắt đây này!" [126, tr.86]. Dường như hiện thực xô bồ, bề bộn đã không cho phép con người ta dừng lại để đón nhận tình yêu ấy. Xây dựng nên huyền thoại bé Hon, tác giả Phạm Thị Hoài phơi bày hiện thực đầy bi đát khi con người đang đánh mất dần bản lai diện mục của mình. Nhà văn không kể chuyện cổ tích. Bà mượn huyền thoại như một phương tiện để thể hiện cảm nhận đầy lo âu trước thực trạng đáng buồn. Huyền thoại bé Hon là thể nghiệm của Phạm Thị Hoài về sự tồn tại của tình yêu giữa cuộc đời. Thế giới hiện thực không có chỗ cho tình yêu và sự giảng hoà. Thế giới ấy đang đổ vỡ, mọi quan hệ đang rạn nứt...

Cuốn tiểu thuyết *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh lại tạo nên những trang viết có sức ám ảnh mạnh mẽ về chiến tranh bom đạn. Chiến tranh không chỉ có những thắng lợi hào hùng, rực rỡ mà còn có máu và nước mắt, còn là số phận bi thảm của biết bao nhiêu kiếp người. Chỉ có điều nhà văn không phát biểu bằng một thứ triết lý khô khan, giáo điều mà bằng hình tượng văn học độc đáo, phủ một màn sương kỳ ảo, ma mị. Với nhân vật Kiên, chiến tranh như một sự kiện đặc biệt nhất trong cuộc đời anh, nó để lại những dấu ấn không thể phai mờ và nó qui định mọi bước ngoặt trong cuộc đời. Quá khứ cứ bám chặt Kiên, đeo đuổi anh và nó luôn hiện lên qua những dòng độc thoại nội tâm đầy day dứt: "Nhưng mà tâm hồn tôi thì đã ngưng bước lại ở những ngày tháng ấy chứ không tài nào mà đổi đời được như là bản thân đời sống của tôi. Một cách trực giác, tôi

luôn nhận thấy quanh tôi quá khứ vẫn đang lẩn khuất. Đêm đêm, giữa chừng giấc ngủ tôi nghe thấy tiếng chân tôi từ những thuở nào đó rất xa rồi vang lên trên hè phố lát đá" [131, tr.59]. Dưới lăng kính của cái huyền ảo, những người lính, những người bạn của Kiên lại trở về trong thời hiện tại. Cảnh mộng ở đây đem đến cho Kiên những cảm giác đau đớn, hoảng loạn. Những câu chuyện huyễn ảo về những người đồng đội của anh hiện về thành những chuỗi dài, không đầu không cuối. Kiên trở về sau chiến tranh là một kẻ may mắn khi mạng sống được bảo toàn, thế nhưng cái giá mà anh phải trả lại không hề nhỏ: "Hằng đêm, những cô hồn thân thuộc lên tiếng thì thầm trò chuyện với anh, lên tiếng rên rỉ và thở dài" [131, tr. 83]. Đối với bất cứ dân tộc nào, chiến tranh sẽ không bao giờ tránh khỏi màu sắc bi kịch, tuy nhiên xem xét văn xuôi 1945 - 1975 thì bi kịch là cái hầu như "không được phép" xuất hiện. Luồng gió đổi mới đã giúp các nhà văn chọn cái nhìn cuộc kháng chiến năm xưa theo một cách khác. Khám phá một hiện thực của "tiểu thuyết", một hiện thực "chưa hoàn kết" (Nói theo cách nói của M. Bakhtin), Bảo Ninh khách quan phơi bày những tàn bạo, phi nhân tính của chiến tranh đã ăn sâu vào tiềm thức của những người lính. *Nỗi buồn chiến tranh* đã thể hiện một góc nhìn mới về cuộc chiến làm người đọc không ít bất ngờ, sửng sốt.

Đến với *Mảnh đất lắm người nhiều ma* của Nguyễn Khắc Trường ta bắt gặp một bầu không khí liêu trai, huyền thoại. Đó là nơi "ma quỉ bị người trần cắt hộ khẩu" nên tràn vào xóm Giếng Chùa. Đó là nơi "nhìn chả thấy người đâu, toàn ma!" [155, tr.14]. Sự tồn tại một thế giới ma và người lẫn lộn, phi lí ấy được tác giả kể một cách thản nhiên bởi người viết không quan tâm đến việc phải phân biệt rạch ròi giữ thực - hư và cũng bởi cuộc đời là một kết cấu phức tạp, đầy bất ngờ, đầy huyền bí. Cái hiện thực đa sự mà văn xuôi thời kì Đổi mới nỗ lực vươn tới bên cạnh cái nhìn thẳng vào cuộc chiến còn là vấn đề văn hoá phong tục, đấu tranh với các hủ tục, định kiến đằng sau luỹ tre làng kia. Đề cập đến vấn đề này, cuốn tiểu thuyết của Nguyễn Khắc Trường đã tỏ ra khá xuất sắc. Nhà văn đã chỉ ra nào là những vấn nạn như: lấn chiếm đất công, những tính toán vun vén cá nhân, nào là lề lối làm ăn tuỳ tiện trên hết là vấn đề mâu thuẫn gay gắt giữa các dòng họ mà cách mạng không dễ gì thay đổi được. Do giáo điều, ấu trĩ, ngu dốt mà biết bao nhiêu tấn bi hài kịch đã diễn ra trên cái mảnh đất nông thôn ấy. Một bầu không khí ngột ngạt của làng Vũ Đại ngày nào đã trở về bao trùm cái làng Giếng Chùa nhỏ bè kia là một điều tất yếu khi những kẻ bất tài nhiều tai như Bí thư chi bộ Xuân Tươi, như Thủ, như Sửu... còn nắm trong tay quyền hành. Sự chuyên quyền, độc đoán của những kẻ cầm quyền đã làm biến đổi khái niệm "Cách mạng" trong quan niệm của quần chúng nhân dân. Với họ cách mạng có lẽ đã trở thành cơn ác mộng, là nỗi ám ảnh. Nhà văn không có ý bôi đen hiện thực mà anh chỉ muốn phản ánh nguyên

vẹn hiện thực đã, đang diễn ra trên *Mảnh đất lắm người nhiều ma.*

Như vậy, thông qua các tác phẩm của mình, các nhà văn thời kỳ Đổi mới đã cho thấy sự trưởng thành trong lối viết, tự giải phóng mình khỏi quan niệm đơn giản, nhất thành bất biến về hiện thực, để bằng trí tưởng tượng trình bày một quan niệm riêng về hiện thực. Cũng là những đề tài, chủ đề vốn không phải là mới, song các nhà văn đã nhìn nhận, soi chiếu ở góc độ khác khiến sự vật, hiện tượng trở nên mới lạ, có phần huyền ảo, khiến độc giả bị hấp dẫn, lôi cuốn...

2.3. Phương thức huyền thoại hóa với việc khám phá những tầng vỉa mới của hiện thực

2.3.1. Thiết lập giao ước mới giữa nhà tiểu thuyết và độc giả

Cũng như bất cứ một loại hình nghệ thuật nào khác, trong đời sống văn học luôn có mối liên hệ qua lại giữa sáng tạo, truyền bá và tiếp nhận. Nếu tác giả là người sáng tạo văn học thì tác phẩm là phương tiện truyền bá văn học và người đọc là chủ thể tiếp nhận văn học. Không có người đọc, không có công chúng thì những cố gắng của tác giả, mọi giá trị của tác phẩm cũng trở nên vô nghĩa. Tiếp nhận văn học thực chất là một quá trình giao tiếp. Sự giao tiếp giữa tác giả và người tiếp nhận là mối quan hệ giữa người nói và người nghe, người viết và người đọc, người bày tỏ và người chia sẻ, cảm thông. Bao giờ người viết cũng mong người đọc hiểu mình, cảm nhận được điều mình muốn gửi gắm, kí thác.

Mỗi sáng tác mang tính cách tân lại luôn thiết lập một giao ước mới với độc giả, buộc độc giả phải đọc theo quy ước của người viết. Những kinh nghiệm đọc đã có được thử thách, vì thi pháp mới của tác phẩm gây khó khăn cho việc tiếp nhận tác phẩm, nhưng khi vượt qua được, tầm đón nhận của độc giả tăng lên. Điều này biểu hiện rất rõ ở trường hợp Nguyễn Bình Phương. Các sáng tác của ông thuộc dạng "khó đọc", thậm chí "kén" người đọc. Một lối hành văn ma mị, quánh đặc, hấp dụ chúng ta phải đi theo đến cùng. Muốn hiểu văn Nguyễn Bình Phương phải đọc nhiều lần, đọc một lần không thấy hay, nhưng qua mỗi lần đọc lại phát hiện một giá trị khác. Văn chương của Nguyễn Bình Phương đọc để cảm chứ không phải để hiểu bởi nhà văn viết chứ không phải kể nội dung. Cho nên rất khó để tóm tắt tiểu thuyết của anh. Và đọc văn anh phải kiên nhẫn, không thể đọc theo kiểu truyền thống được. Một loạt các tác phẩm như *Ngồi, Thoạt kỳ thuỷ, Mình và họ, Kể xong rồi đi...* phần nhiều là lạ so với khẩu vị lâu nay của người đọc. Nhà văn đi vào khai thác hiện thực cuộc sống nhưng không theo lối mòn mà mỗi tác phẩm là sự chồng chéo các mảnh vụn của hiện thực, là sự chập chờn của quá khứ và hiện tại, của hư và thực. Chẳng hạn, ở tiểu thuyết *Kể xong rồi đi*, tác giả luôn tạo nên một biên độ lớn để giãn nở theo sự tưởng tượng của độc giả.

Ngay lời đề từ, Nguyễn Bình Phương viết: "Chắc gì mây đã bay" đã toát lên sự hoài nghi. Lời đề từ đặt ngay đầu tác phẩm buộc người đọc hoài nghi tất cả câu chuyện được kể sau đó. Cuốn truyện là lời kể của Phong - cậu cháu mồ côi mắt lác của vị đại tá về hưu. Cậu kể chuyện với một con chó tên Phốc, về sự kiện xảy ra từ khi đại tá đột quỵ, nằm viện được đưa về nhà và đi tới cái chết. Lấy điểm nhìn từ cái góc độ cái chết, tiểu thuyết đưa ra một bức tranh đầy đủ hơn về cõi nhân quần bề bộn. Điều đáng nói là giọng văn Nguyễn Bình Phương trong tác phẩm có cái gì đó như những hờ, bình thản lại ma mị, huyền bí. Lời kể của nhân vật Phong có đôi chút trẻ con, nhưng đôi khi lại ẩn chứa triết lí sâu xa về người, về đời, về cái chết. Phong nhận ra mọi góc tối luôn được che đậy kĩ càng xung quanh mình, nhưng kì lạ là Phong cũng không can thiệp. Phong im lặng, quan sát, ghi nhớ và bàng quan như người ngoài cuộc. Đó phải chăng cũng chính là thái độ của Nguyễn Bình Phương giữa chốn hỗn độn, xô bồ này? Tác giả không lớn tiếng chỉ trích, không thẳng thắn phê bình, chỉ lặng lẽ giữ những ưu tư của mình trên trang chữ, chờ người đọc phân giải. Cuốn sách khơi gợi ở người đọc những suy tư sâu lắng về điều vô thường trong cuộc đời bình thường, về cuộc sống mà chúng ta đang sống, và thậm chí có thể là về cả thái độ sống của mỗi người. Cho nên, *Kể xong rồi đi* là một tác phẩm mà người ta có thể đọc đi đọc lại nhiều lần, mỗi lần đọc lại thêm một cách hiểu, một khám phá mới.

Trường hợp Thuận cũng vậy. Thuận là một cây bút trẻ, bản lĩnh và chuyên nghiệp, có những tìm tòi và thể nghiệm không ngừng để làm mới tiểu thuyết. Liên tục trong năm năm, Thuận đã cho ra mắt bạn đọc năm tiểu thuyết mà tiểu thuyết nào cũng gắn liền với vấn đề đổi mới trong văn học: *Made in Vietnam* (2003), *Chinatown* (2004), *Paris 11 tháng 8* (2005), *T mất tích* (2006) và *Vân Vy* (2008). Với năm tiểu thuyết, Thuận đã từng bước chứng tỏ bản lĩnh và tài năng của một cây bút đam mê với nghề. Mỗi tiểu thuyết đều là kết quả của một quá trình lao động nghệ thuật nghiêm túc, nhọc nhằn, dày công tìm tòi và thể nghiệm những lối viết mới, vượt thoát khỏi những lối mòn sẵn có. Nhờ đó, Thuận nhanh chóng trở thành một trong những cây bút tiểu thuyết tiên phong đi tìm những hình thức thể hiện mới, nỗ lực làm mới văn học nước nhà.

Tiểu thuyết của Thuận thu hút sự quan tâm của đông đảo độc giả - cả những nhà nghiên cứu, lí luận, phê bình và bạn đọc văn chương đơn thuần. Tiểu thuyết của Thuận thuộc tạng "khó đọc", "khó hiểu" đối với không ít đối tượng độc giả. Cái "khó đọc", "khó hiểu" trong tiểu thuyết của Thuận đến từ những hình thức thể hiện mới từ phương diện xây dựng nhân vật, kết cấu, các cấp độ liên kết trần thuật, các cấp độ trần thuật, người kể chuyện, điểm nhìn và giọng điệu... Ngoài ra, chúng ta cũng không thể không kể đến dấu ấn của chủ nghĩa hậu hiện đại cũng như học thuyết S. Freud... trong tiểu thuyết của Thuận. Và

phương thức huyền thoại hoá cũng là một lựa chọn mà nhà văn Thuận tỏ rõ sự ưu tiên, ưa thích. Thuận đã từng quan niệm rằng viết không phải là kể chuyện, nhiệm vụ của văn chương không phải là kể, mà viết, viết để viết khác đi, viết để tìm ra những cách viết mới, viết như thế nào quan trọng hơn viết cái gì. Nếu tiểu thuyết truyền thống coi trọng vấn đề "viết cái gì" thì tiểu thuyết của Thuận nói riêng và tiểu thuyết đương đại nói chung lại quan tâm đến vấn đề "viết như thế nào". Do đó, với Thuận, tiểu thuyết rốt cục vẫn là vấn đề lối viết. Thay vì chiều chuộng, làm yên lòng độc giả, Thuận đã thể hiện những nỗ lực trong việc "quấy rầy" bạn đọc. Đó cũng là con đường Thuận lựa chọn nhằm góp phần đưa tiểu thuyết Việt Nam dần thoát khỏi quỹ đạo truyền thống, bước đầu hòa nhịp với tiểu thuyết hiện đại thế giới. Có thể kể đến tiểu thuyết *Chinatown*. Ngay cái tên tác phẩm, độc giả có thể ngỡ là viết về Phố Tàu, hay ít nhất bối cảnh chuyện phải là ở Phố Tàu. Nhưng thực ra không phải thế, *Chinatown* chỉ là một biểu tượng, là cảm thức xuyên suốt tác phẩm. Người đọc bị ám ảnh ngay bởi một cảm giác, một sự là lạ, quen quen, mong manh, mơ hồ. Đáng lẽ cái chủ đề chính của truyện cần được giấu đi để khi độc giả đọc đến cuối truyện sẽ phát hiện ra. Song, Thuận không làm thế, ngay từ đầu bà đã trưng cái đáng lẽ phải được giấu kĩ ra ngay mặt tiền. Độc giả cứ thế mà hoang mang, hụt hẫng mà bước vào không gian tha hương, lang bạt của tác phẩm. Mọi quy tắc mỹ học, thưởng thức của văn chương truyền thống đều bị dở bỏ. Nhà văn đã hướng người đọc tìm hiểu theo đúng quy ước của chính mình. Đó là sự trùng khít giữa tiểu sử tác giả in trên bìa sách với tiểu sử của nhân vật chính. Hình như cả "tôi" và Thuận đều có: "Mười bảy năm chè đỗ đen óc lợn hấp nồi cơm Hà Nội. Năm năm bắp cải thịt cừu căng tin đại học tổng hợp Leningrad. Mười năm ăn sáng bánh mì ăn liền, trưa bánh mì, tối bánh mì hoặc mì ăn liền, Paris và các vùng lân cận" [150; tr.105]. Người đọc cứ thế mà cảm giác như chính mình đang đọc cuộc đời tác giả phơi bày trên trang sách. Hơn nữa, Thuận không tường thuật theo lối thông thường, bà viết như thể chỉ là người ghi chép lại những suy nghĩ, tình cảm, cuộc đời của một ai đó, không phải là Thuận mà cũng là Thuận. Chẳng hạn, tác giả viết: "Giấc mơ ngắn nhất, chưa đầy một phút đã xảy ra ngay tại lớp học. Tôi và Thuỵ dẫn thằng Vĩnh ra công viên Thủ Lệ, que kem cốm chưa kịp mút miếng nào thì thằng Vĩnh bị một con đười ươi mười tám tháng bắt làm con tin. Tôi sợ quá bưng mặt khóc. Lũ học trò quay ra ngơ ngác" [150, tr.117]. Những lời tường thuật "kiểu" như thế này bình thường làm gì có trong thực tế. Người đọc cứ thế hoang mang, chông chênh, không hiểu mình đang đứng ở đâu, văn chương hay cuộc sống, mơ hay thực? Và cái sự chông chênh, phi lý này đã tạo nên một khoảng cách khá rõ nét giữa văn chương và cuộc sống thực tại. Khoảng cách này liên tục co giãn, xô đẩy người đọc vào cuộc chơi ngôn ngữ và óc tưởng tượng. Như vậy, tiểu thuyết của Thuận trong tương quan với tiểu thuyết truyền thống, tiểu thuyết đương đại ở Việt Nam cũng như tiểu thuyết Pháp, luôn có sự kế thừa và đổi mới về nội dung và nghệ thuật. Bằng những thể

nghiệm khác nhau, qua các tác phẩm của mình, Thuận cuốn độc giả cùng "chơi kết cấu" với những "cuộc phiêu lưu của lối viết" đầy ấn tượng. Cũng thông qua đó, Thuận đã thể hiện được tài năng, bản lĩnh và sự chuyên nghiệp của một nhà văn đam mê với nghề.

Tóm lại, dù là Nguyễn Bình Phương, Thuận, hay các nhà văn khác thì họ luôn xây dựng những sắc màu riêng biệt, theo đó, họ cũng thiết lập những quy ước đối với độc giả. Ban đầu có thể độc giả sẽ "khó chịu" bởi tác phẩm không hề dễ đọc, nhưng đọc đi đọc lại, độc giả lại khám phá ra những vỉa tầng mới của tác phẩm. Điều đó càng thu hút sự quan tâm của độc giả nhiều hơn. Không phải ngẫu nhiên các tác phẩm bị xem là khó hiểu của Nguyễn Bình Phương hay Thuận lại dành được nhiều giải thưởng và dịch ra nhiều thứ tiếng trên thế giới đến vậy. Khi vượt ra khỏi ranh giới của lối đọc truyền thống thì những tác phẩm của họ sẽ sống mãi trong lòng bạn đọc...

2.3.2. Cơ hội đánh giá hiện thực ở tầm phổ quát

Hiện thực cuộc sống là đối tượng phản ánh của văn học và luôn là mảnh đất màu mỡ để văn học khai phá. Thông qua tác phẩm, quan niệm về hiện thực của nhà văn sẽ được thể hiện. Quan niệm hiện thực là một vấn đề liên quan trực tiếp đến nhận thức về bản chất, chức năng của nghệ thuật. Song, mỗi nhà văn lại có một quan niệm rất riêng về hiện thực. Trước 1986, các nhà văn thường mới đánh giá hiện thực theo một quan điểm chính trị - tư tưởng nhất định. Nghĩa là nhà văn phải là "người thư ký trung thành của thời đại", phải phán ánh hiện thực đúng như những gì nó vốn có. Trong khi đó, cuộc sống phong phú hơn, luôn có sự xem xét lại của thời kỳ sau đối với những gì đã xảy ra với thời kỳ trước, để tránh sự hạn hẹp đó của cái nhìn, các nhà văn không ngần ngại vận dụng phương thức huyền thoại hoá để cho người đọc thấy thêm chiều kích mới của sự vật. Ở đây không có sự áp đặt mà chỉ có sự gợi mở để độc giả có cái nhìn nhiều chiều hơn về hiện thực, về các sự kiện, nhân vật, sự việc đã xảy ra, vì thế giới bao la, đâu phải việc gì con người cũng có thể giải thích được. Hơn nữa, không nên xem việc giải thích của nhà văn với phương thức huyền thoại hoá là một đáp án cố định, đó mới chỉ là sự gợi ý mà thôi. Hay nói cách khác, với phương thức huyền thoại hoá, các nhà văn muốn gợi ý thêm tiêu chí khác để đánh giá hiện thực. Để rồi từ đó, họ có cái nhìn bao quát hơn về hiện thực, nâng lên thành những triết lý sâu xa, mang tầm phổ quát. Cho nên, đây có thể xem là cơ hội để các nhà văn khám phá những vỉa tầng mới của hiện thực cuộc sống đầy những bất an này.

Tiểu thuyết *Cõi người rung chuông tận thế* của Hồ Anh Thái mang chiều sâu triết lý nhân quả. Con người gây ra tội lỗi thì tất yếu phải hứng chịu sự trừng phạt. Tuy nhiên, tác giả không phát biểu một cách khô khan, mà bằng thủ pháp huyền ảo, nhà văn đã thể hiện được phần sâu thẳm của con người. Ba cái chết bí ẩn của Cốc,

Bóp, Phũ chính là sự trừng phạt, nghiệp báo cho những tội ác mà chúng gây ra cho biết bao người. Cốc chết đột tử ngay trên bãi biển khi đang có hành động xằng bậy với Mai Trừng. Bóp có ý định giết Mai Trừng bằng hình thức treo cổ thì chính hắn đã tự treo cổ mà chết: "Thằng Bóp đang đung đưa như một hình nộm giữa phòng tắm khá rộng. Một sợi dây thừng siết quanh cổ nó, treo vào cái móc ở trên trần. Mặt nó bầm tụ máu, mắt nó trợn tròn, lưỡi nó thè lè" [145, tr.54]. Còn Phũ định sát hại Mai Trừng bằng cách tông xe vào cô thì chính hắn phải nhận một cái chết thảm khốc như ý định của hắn. Nguồn sức mạnh siêu nhiên, vô hình ở Mai Trừng còn là sự trừng phạt, nghiệp báo cho những kẻ háo dục, có hành vi sàm sỡ cô. Sự trừng phạt của cô là vô thức nhưng kẻ làm hại cô phải trả giá cho chính hành động của mình. Đó là Quốc Đài, vị giám đốc công ty nơi cô làm việc: "Chẳng nói chẳng rằng, hắn ôm ghì lấy Mai Trừng và cả hai đổ xuống giường. Thình lình hắn thấy lạnh buốt ở chỗ ấy, như thể công cụ của hắn bỗng biến thành một khối đá lạnh. Chỉ trong một thoáng chốc tê dại, dục vọng thoát ra bay biến khỏi người hắn" [145, tr.144]. Như vậy, trong quan niệm của Hồ Anh Thái, "kẻ làm ác ở đây bị tiêu diệt bằng chính điều ác mà chúng định gây ra cho người lương thiện, một thứ hình phạt tự thân" [145, tr.347]. Hay nói cách khác, khi muốn tước đoạt sự sống của người khác thì phải trả giá rất đắt, bằng chính sự sống của mình.

Không chỉ thế, tác phẩm còn là sự hoá giải cái ác. Nhân vật Đông đồng loã với cái ác, tham gia nhiều phi vụ ăn chơi của lũ cháu và quyết tâm dùng thuốc độc để giết Mai Trừng. Nhưng nhờ câu chuyện của cô Miên, Đông đã tỉnh hẳn và quyết tâm giũ sạch cái ác để mong cứu lấy tính mạng và tâm hồn mình. Hành trình tìm kiếm Mai Trừng của Đông cũng chính là hành trình sám hối và lương thiện. Cái ác sẽ được hoá giải nếu con người biết tự thức tỉnh, biết ăn năn, hối lỗi. Sự chiến thắng của cái Thiện lên đến đỉnh điểm khi anh cùng với Mai Trừng trèo đèo, lội suối, vượt qua biết bao gian khổ để tìm và đưa hài cốt của cha mẹ cô về. Nhân vật Đông xưng "Tôi" ở trong tác phẩm đã gieo nhân lành nên nhất định sẽ gặt hái được quả ngọt. Đó chính là quy luật nhân quả của cuộc đời. Nhưng liệu trong cõi đời này có mấy ai sáng suốt nhận ra được tội lỗi của mình, sớm thức tỉnh, sám hối và hướng thiện được như Đông? Câu hỏi nhức nhối đó cứ gieo vào lòng người vang vọng, day dứt mãi. Dường như mỗi tác phẩm ra đời là Hồ Anh Thái lại nuôi thêm một hi vọng về sự thanh lọc tâm hồn: "Kẻ làm ác vẫn còn cơ hội được giác ngộ, được đón nhận trở lại cõi người, chứ không phải bao giờ cũng bị trừng phạt" [145, tr.335]. Để hoá giải, diệt trừ được tận gốc sự hoành hành của cái ác thì chỉ có lòng bao dung, sự tha thứ và niềm tin mãnh liệt vào con người. Đó chính là thông điệp mà nhà văn muốn gửi đến cõi người hôm nay và mai sau.

Tiểu thuyết *Mình và họ* của Nguyễn Bình Phương lại đặt ra những vấn đề

nhức nhối khác của hiện thực. Tác phẩm nhắc rất nhiều đến các sự kiện khốc liệt giữa cuộc chiến tranh của Việt Nam và Trung Quốc. Đó là cuộc chiến đấu dũng cảm của vợ chồng bắt trăn khi một mình bà vợ chặt đứt mười bốn cái đầu của quân thù vứt trong hang núi. Hay như câu chuyện của Thuận cùng đồng đội bị giặc bắt giam giữ nhưng không bị giết chết, chúng cho ăn uống đầy đủ, người nào khoẻ thì bị bắt đi mổ lấy nội tạng rất ghê sợ. Hình ảnh về chín cô gái bị chôn sống nhưng mồm vẫn đầy lá truyền đơn và cả những bí ẩn đằng sau cái tên "thung lũng oan khuất". Đặc biệt là những ám ảnh của con người khi rơi vào bi kịch của người hậu chiến. Khi trở về nhà, nhân vật Thuận điên dại đến mức đập tất cả những gì liên quan đến người Tàu, trở thành người điên lúc tỉnh lúc mơ. Trong bữa ăn, bát cơm rơi khỏi tay mà Thuận vẫn dùng đũa vét vào lòng bàn tay mình. Đôi mắt của Thuận khi thì đỏ rực, khi thì trắng hớn, khi thì xám ngắt. Rõ ràng những con người bước ra từ bất cứ cuộc chiến nào, khi trở về thời bình họ không thể sống như một người bình thường. Hay nhân vật Hiếu luôn sống trong trạng thái tinh thần mơ hồ với nỗi tổn thương đau đớn nào đó từ kí ức chắp nhặt trong cuốn nhật ký của anh trai và những trải nghiệm trong cuộc đời của mình. Đứng giữa lằn ranh bên trong – bên ngoài, giữa mơ - thực, Hiếu luôn truy vấn câu hỏi về sự tồn tại và những bí ẩn nơi bản thể mỗi người, mỗi hiện tượng. Những ký ức chiến trận mặc dù chiếm dung lượng không nhiều, được khúc xạ qua lời kể của người ngoài cuộc nhưng đầy dữ dội và ám ảnh đã cho thấy rõ hơn gương mặt khác của chiến tranh từ một góc nhìn khác. Đó chính là sự thức nhận chiến tranh từ thời điểm hiện tại với một độ lùi thời gian cần thiết cho những lý giải và chiêm nghiệm. Tiểu thuyết *Mình và họ* đã vượt qua kiểu phản ánh hiện thực chiến tranh, để xuyên sâu hơn vào tầng ngầm văn hoá, lịch sử, tâm lý con người. Tác phẩm của anh nhìn chiến tranh từ số phận cá nhân, bởi vậy, chất vấn lại chiến tranh một cách toàn diện, với những vấn đề mang tầm phổ quát, nhân loại: chiến tranh không chỉ là chết chóc, huỷ diệt, đó là nơi khiến con người trở thành thù địch, đối kháng, lạc lối văn minh quay về bản năng hoang dã. Nhìn lại chiến tranh là cách đối diện với quá khứ, luôn tự nhận thức và không ngủ quên trong hiện tại, đó là cách tái tạo đời sống từ sự đổ nát, lụi tàn, huỷ diệt của quá khứ và khiến con người phải suy nghĩ tới vấn đề không chỉ của một dân tộc, một quốc gia mà của cả nhân loại. Như vậy, hiện thực phản ánh trong tác phẩm chỉ là cái vỏ, nhà văn mượn nó để phát biểu những vấn đề triết lý khác trong cuộc sống.

Có thể nhận thấy, các nhà văn sau 1986 luôn nhìn hiên thực từ nhiều góc độ. Bằng ngòi bút sắc sảo, họ đã vén lên bức màn lạnh tình người mà bấy lâu nay người ta biết nhưng né tránh. Tất cả được phơi bày trần trụi, chân thực, đầy nhức nhối. Từ đó, các nhà văn gửi gắm những thông điệp mang tính nhân văn, lan toả niềm tin yêu

cuộc sống đến với bạn đọc hôm nay và mai sau...

2.3.3. Điều kiện thiết yếu để khám phá tính đa diện của hiện thực

Văn xuôi sau 1975 luôn vươn tới, cố gắng cảm nhận những gì thuộc *chiều sâu của hiện thực,* cái mà để nắm bắt được nó không chỉ dựa vào các giác quan hay phương pháp lôgic thông thường. Làm được điều này có lẽ phần nhiều các cây bút trẻ đã ý thức khá rõ về nguyên tắc huyền thoại và sử dụng nó như một thủ pháp đắc lực để tạo ra chiều sâu cũng như sự quyến rũ của tác phẩm văn học. Cái *chiều sâu* mà các cây bút hướng tới đó là khám phá hiện thực không chỉ ở tầng hữu thức mà còn ở tầng vô thức, tiềm thức. Do không tìm thấy được sự hấp dẫn trong hiện thực vốn quen thuộc nên đã họ nỗ lực tìm kiếm cái lạ, cái phi thường. Và sử dụng phương thức huyền thoại hoá là một cách làm lạ hoá, ảo hoá hiện thực được phản ánh. Dường như các nhà văn muốn nhắc độc giả rằng, mọi sự không phải như ta tưởng đâu, cần nhìn sâu, nhìn xa hơn nữa, cần nhìn thấy những lực vô hình chi phối đời sống nhân loại. Và không phải ngẫu nhiên mà khái niệm số mệnh vẫn luôn ám ảnh suy nghĩ của con người. Đôtxtôiepxki từng nhận định: "Tôi có một cách nhìn riêng đối với hiện thực, cái mà đa số gọi là huyễn hoặc hay đặc biệt thì đối với tôi lại chính là bản chất của cái hiên thực" [21, tr.78]. Cái huyền ảo ở đây thực hiện chức năng lạ hoá đời sống, nhìn đời sống vốn quen thuộc trong một hình thức mới, một góc độ mới, khách quan hơn.

Giấc mơ là sự hiện thực hóa đời sống tâm linh của nhân vật. Khám phá ra "góc khuất" này, nhà văn Thuận đã tiến một bước dài trong việc thể hiện những nỗi bất an, những ước vọng và những mâu thuẫn nội tâm tiềm ẩn trong cõi vô thức nhân vật. Chính những ước vọng ẩn dấu, những giấc mơ với những xung đột thầm kín, những nỗi bất an và ám ảnh... đã làm thành nguyên nhân, nguồn gốc của mọi sự kiện. Bằng cách đó, Thuận khám phá ra những vấn đề liên quan đến bản chất con người trong thời đại ngày nay. Nhân vật "Tôi" trong *Chinatown* coi giấc mơ như là một phần không thể thiếu được của sự sống: "Mười hai năm nay, các giấc mơ của tôi, buồn rầu hay vui nhộn, luôn có thằng Vĩnh, có tôi, có Thụy. Tôi không biết mộng mị có hại cho tôi như cô Feng Xiao nhận định. Tôi cũng không biết có phải từ lâu nó trở thành một phần cuộc sống thường nhật của tôi. Hôm nào thiếu nó, tôi không mất kính thì lại quên chìa khóa. Tôi thích những giấc mơ kéo dài từ đêm cho đến bảy giờ sáng. Tôi cũng thích những giấc mơ nối ngày với đêm, đêm với ngày, suốt hai tháng hè... Những giấc mơ ngắn thường đột ngột đến vào lúc tôi ngồi một mình trong phòng giáo viên…" [150, tr.123]. Những ước muốn của "Tôi" như trên có phần mâu thuẫn với lời Tôi đã từng chia sẻ: "Mỗi giấc mơ của tôi đều là một thảm kịch" [150; tr.40]. Những giấc mơ như những thảm kịch đè nặng lên giấc ngủ mệt nhọc của người phụ nữ ở độ tuổi tứ tuần nhưng cô lại thèm được mơ, thèm có

được những giấc mơ triền miên theo năm tháng. Nhân vật như muốn chối bỏ hiện thực để sống với những cơn mê sảng triền miên. Trạng thái "mê sảng" đối với nhân vật như là thường trực (mơ đêm, mơ ngày, mơ trong lúc ngủ, mơ cả trong lúc thức, mùa đông cũng mơ, mùa hạ cũng mơ…). Nhân vật tìm thấy gì trong những "thảm kịch" đó? Liệu đó có phải là "thảm kịch" lớn nhất trong cuộc đời nhân vật? Chắc hẳn hiện thực đối với nhân vật là cơn ác mộng lớn như chính "Tôi" đã chia sẻ: "Ác mộng lớn nhất của đời tôi là không được gặp lại Thụy". Dù sao "thảm kịch" còn dễ chấp nhận hơn "ác mộng" bởi vì trong những "thảm kịch" Tôi còn có thể gặp được Thụy, được sống một cuộc sống có Thụy bên cạnh. Còn hiện thực, hiện thực là ác mộng khủng khiếp nhất - bởi đã hai mươi ba năm trôi qua, tôi chưa một lần gặp lại Thụy, không biết Thụy sống chết thế nào nhưng trong từng khoảng khắc nhỏ nhoi nhất của đời sống, Tôi vẫn không ngừng nhớ đến Thụy. Điều đó lý giải vì sao "mỗi giấc mơ của tôi đều là một thảm kịch" nhưng "Tôi thích những giấc mơ kéo dài từ đêm cho đến bảy giờ sáng. Tôi cũng thích những giấc mơ nối ngày với đêm, đêm với ngày, suốt hai tháng hè…" [150, tr.123]. "Tôi" đã "đánh lạc hướng" độc giả (rằng "Tôi" đã quên Thụy) nhưng trong giấc mơ, mọi thứ được phơi bày ở mức độ chân thực nhất. Giấc mơ "bóc trần" thế giới nội tâm nhân vật. Hiện thực đối với "Tôi" là những ngày tháng buồn thảm nhất. "Tôi" sống trong ám ảnh và giày vò "sông không đủ rộng, nước không đủ trong" và "chúng tôi" cũng không đủ dũng cảm để cùng nhau đi đến cuối con đường. Ý thức chỉ khắc sâu thêm sự cô đơn, bất hạnh tột cùng mà "Tôi" đang phải nếm trải trọn vẹn: "ba mươi chín tuổi tôi biết thế nào là đợi", "ba mươi chín tuổi tôi cũng biết thế nào là thất vọng". Sự ra đi của Thụy là một vết xước nhọn thấu vào tim, để lại trong "Tôi" là nỗi đau đớn tột cùng với vết thương sẽ rỉ rê suốt cuộc đời còn lại. Viết về những giấc mơ ám ảnh của nhân vật, thực chất Thuận muốn diễn tả những sự kiện, những nỗi đau hằn sâu trong tâm khảm con người mà thời gian năm tháng không thể xóa nhòa, là những nỗi ám ảnh khôn nguôi vò xé tâm can, là vết thương tinh thần không cách gì xoa dịu…

Giấc mơ chính là bản thể của vô thức. Nếu như biểu tượng khác hoạt động độc lập thì biểu tượng giấc mơ là một biểu tượng vô cùng phức tạp, không phải chỉ vì nó gắn với vùng tiềm thức, vô thức con người khó nắm bắt được mà còn là vì để cắt nghĩa, giải thích giấc mơ, người ta phải thông qua các biểu tượng khác - các biểu tượng xuất hiện trong giấc mơ. Vì thế, giấc mơ nói lên sự thật về những bí ẩn trong góc khuất tâm hồn của con người.

Trong sáng tác của Nguyễn Bình Phương, giấc mơ ẩn hiện trong đời sống của hầu khắp các nhân vật. Nhân vật luôn chấp chới giữa hai bờ thực - ảo, vẫy vùng giữa thực và mơ, những ẩn ức được ký thác trong giấc mơ hoặc là mong muốn chạy trốn, thoát khỏi

hiện thực cuộc sống đang đè nặng, hoặc để thỏa mãn dục vọng không được đáp ứng, hoặc bộc lộ mơ ước khắc khoải nào đó... Qua giấc mơ tác giả có cơ hội đề cập đến nhiều thứ, thế giới nội tâm, tính cách, tâm hồn nhân vật và đời sống xã hội được ánh xạ qua nội tâm ấy. Mượn lời nhân vật trong tác phẩm, tác giả cho rằng, cái gì đến trong giấc mơ là "thật" nhất, "giữa giấc mơ người ta không chèo lái được mình. Mơ là buông thả phó mặc…". Như vậy, có thể nói, Nguyễn Bình Phương đã sử dụng motip "giấc mơ" như là cách để tiếp cận và tái hiện thế giới hiện thực xô bồ, phức tạp, đa chiều, hỗn độn, phi hệ thống, phi nguyên tắc, phi trật tự, không thể quy kết, xếp đặt theo ý muốn chủ quan của con người. "Giấc mơ" trở thành thành tố cơ bản tham gia cấu trúc, tổ chức cốt truyện trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương. Trong *Thoạt kỳ thủy,* tác giả cố tình thống kê giấc mơ trong phần phụ chú: Tính (7 lần) và Hiền (4 lần), bà Liên, mụ điên, Hưng (1 lần). Trong *Người đi vắng* (20 lần): Nhân vật Hoàn (4 lần), ông Điều (2 lần), cụ Điều, Thắng, Sơn, Kỉ, ông Khánh, Cương, Nam…(1 lần); *Những đứa trẻ chết già* (12 lần), trong đó Ông (4 lần), cụ Trường (2 lần), bố ông, Chí, chị Cải, Hải, Loan (1 lần); *Trí nhớ suy tàn* (4 lần), trong đó Em (3 lần), Hoài (1 lần); *Ngồi* (25 lần), trong đó Khẩn (15 lần), Thúy, người đàn bà bán khoai (2 lần), Minh, Xuân, Nhung, người lính, bố mẹ Quân (1 lần).

Khi mô tả giấc mơ, Nguyễn Bình Phương thật kiệm lời, không bình phẩm hay dẫn giải, tuyệt đối tôn trọng ngôn ngữ riêng của mơ: thường thường đó là những hình ảnh, âm thanh được lắp ghép một cách phi lí. Thử khảo sát những giấc mơ của nhân vật Tính: Tính hiện lên trong giấc mơ bị biến dạng méo mó, những hình ảnh xuất hiện hỗn loạn, điên dại. Trạng thái "mơ" đến với Tính mọi nơi, mọi lúc, mơ ban đêm và mơ cả ban ngày, mơ lúc đứng và mơ lúc ngồi: "Tính ngồi cắm cụi nhặt kiến (…). Tính nhắm mắt, trong bóng tối lảo đảo, hiện ra một cái tai cưỡi trên lưng con ngựa già". Giấc mơ còn chồng giấc mơ: "Trong giấc mơ của Tính, Hiền đang ngủ mơ thấy hai con bọ ngựa cắn nhau" [139; tr. 40 - 51]. Tính luôn sống thu mình trong thế giới mờ ảo của mơ và hắn luôn nhầm lẫn giữa mơ và thực:

"Đêm mùng 2

Con đường sâu hun hút. Có mấy cành khô rơi vãi. Một con dao chọc tiết lợn lơ lửng giữa trời. Con dao tỏa mùi thơm lựng. Tính giơ tay với, không được. Dao cứ thơm ngát, lúc lúc lại chao đảo, lượn vòng.

Hưng hiện ra, cười, đang cười bỗng kêu eng éc, hóa thành mặt lợn.

Con dao chuyển màu trắng đục.

Ông Khoa đến, con dao thè lưỡi liếm cây thánh giá trên cổ ông. Có tiếng gào rất to. Choàng tỉnh." [139; tr.143]

Mạch truyện của *Thoạt kỳ thủy* được dẫn dắt bởi những giấc mơ, từ những giấc mơ của nhân vật Tính đến những giấc mơ của nhân vật Hiền. Đó là giấc mơ

bộc lộ tâm sự của người con gái lấy phải người chồng không bình thường. Hiền khao khát một hạnh phúc, thậm chí những khát khao bản năng thôi, Hiền cũng không có được. Vì thế giấc mơ ân ái khiến Hiền thổn thức:

"Đêm 20"

Một ông râu rậm rơi từ đâu xuống. Tóc vàng, râu vàng, mắt vàng. Người cởi trần đóng khố. Ông ta nhìn Hiền, cười, Hiền lùi lại. Sương ùa đến che ông ta. Hiền chạy tìm, nghe tiếng nói buồn rầu, yếu ớt:

-Tôi khổ lắm. Hỏi Khoa thì biết" [139; tr.144].

Thế giới hiện thực cuộc sống và con người hiện lên qua những giấc mơ hỗn độn ấy: Một Thung Nham trong quá khứ với hình ảnh nghĩa quân Yên Thế và một Thung Nham của hiện tại không quá u ám nhưng cũng chẳng mấy sáng sủa, con người lặn ngụp trong những dự định, toan tính, nhu cầu, ước muốn riêng, khổ đau và bất lực chi phối số phận mỗi người.

Trong *Trí nhớ suy tàn* mạch truyện cũng được dẫn dắt bởi giấc mơ của nhân vật xưng "em", nhân vật Vũ, nhân vật Hoài. Nhận vật xưng "em" thú nhận, lúc nào "Mi mắt cứ díp lại, sẩm tối những cánh hoa cũng díp lại như thế. Ngủ cùng hoa cho dù khác thời gian. Đi trong giấc ngủ, khẽ khàng ít đụng chạm". "Em" cứ thế, mặc nhiên chìm vào giấc mộng như "đang đi cạnh những làn sương mỏng, màu sắc khoan hòa nhã nhặn" [136; tr.15]. Vũ cũng thế, luôn sống với những giấc mơ nhẹ nhàng, êm ái, tựa như đang lạc vào một thế giới lung linh, huyền ảo. Giấc mơ của Vũ cũng rụt rè như chính con người anh vậy: "Trong giấc ngủ có những giấc mơ, giống như trong biển có những con ốc nhỏ rụt rè kín đáo" [136; tr.51].

Cụ Trường trong *Những đứa trẻ chết già* mơ những giấc mơ như sự chỉ bảo của định mệnh và cụ luôn làm theo những gì mà giấc mơ mách bảo. Cả dòng họ ấy sống và làm việc, lo toan và ước vọng theo những giấc mơ mà cụ trưởng họ mơ thấy. Cả một dòng họ sống theo những giấc mơ. Trong tiểu thuyết *Ngồi,* mạch truyện cũng được dẫn dắt bởi những giấc mơ của nhân vật Khẩn, giấc mơ cũng đến với nhân vật bất kể thời gian và địa điểm. Qua những giấc mơ, quá khứ và cả thực tại được tái hiện. Như vậy, "giấc mơ" đóng vai trò quan trọng, nếu không nói là nhân tố chính trong tạo dựng và kết nối mạch truyện ở tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương. Giấc mơ như một ám dụ nghệ thuật độc đáo tạo nên sự tò mò bí ẩn với người đọc.

Trong *Thiên thần sám hối* của Tạ Duy Anh, giấc mơ cũng thật ám ảnh. Một cô gái có chồng làm việc tại một sở thuế phải chịu một bi kịch nghiệt ngã mà bản thân cô đâu có gây ra lỗi lầm. Trước sự cám dỗ của đồng tiền, người chồng của cô đã thực hiện hành động giết người. Bản thân anh ta đã phải trả giá bằng sự dằn vặt của lương tâm, "sống trong cảm giác chạy trốn triền miên" [118, tr. 29]. Thế nhưng

điều đau khổ hơn khi vợ anh ta ba lần mang thai song cả ba lần đều không thể giữ nổi những sinh linh bé nhỏ của mình. Cứ hằng đêm, những giấc mơ kinh hoàng lại trở về với cô, nó như một sự day dứt, dằn vặt, như một sự linh ứng.

Có thể thấy, giấc mơ là phương thức, là phương tiện để các tác giả khai thác, khám phá thế giới nội tâm của con người. Bên cạnh đời sống tâm linh đầy bí ẩn, giấc mơ còn góp phần giải mã những ham muốn, trăn trở, suy tư, dằn vặt của con người giữa những thăng trầm của kiếp nhân sinh. Giấc mơ còn là cội rễ của huyền thoại bởi nó gắn liền với đời sống tâm linh con người. Nhà văn hướng sự chú ý của người đọc đến một thế giới lạ lùng, đi ngoài chuẩn mực, kinh nghiệm vốn có nhưng vẫn có nét gì đó thân quen. Trên một số chừng mực nhất định, các nhà văn đang viết tiếp những câu chuyện cổ tích cho hiện tại - lung linh, huyền ảo nhưng vẫn rất đời thường...

Tiểu kết

Từ những phân tích trên, chúng tôi thấy được vai trò không nhỏ của phương thức huyền thoại hoá trong việc nới rộng hiện thực phản ánh. Huyền thoại trở thành một chất liệu nghệ thuật không thể thiếu cho các nhà văn đương đại đi sâu vào phản ánh hiện thực đa chiều với những vấn đề cốt lõi của cuộc sống hiện đại. Hiện thực hôm nay được tìm thấy là hiện thực được nhận thức, cảm nhận ở tầng vô thức, tiềm thức. Bởi thế, văn học đã gần với cuộc sống hơn và phản ánh nhiều vấn đề nhức nhối của cuộc đời hơn. Thay cho lời kết ở phần này, chúng tôi xin mượn câu nói của bậc thầy văn học Nga Đoxtoievxki: "Tôi có quan điểm đặc biệt đối với hiện thực và cái mà số đông coi hầu như là hoang đường và phi thường thì đối với tôi, đôi khi cái đó lại tạo ra chính bản chất của hiện thực"[87]. Thế nên, thế giới huyền thoại phải chăng cũng là một phiên bản khác của cuộc sống?

Một trong những thành tựu nổi bật của nền tiểu thuyết Việt Nam thời kì Đổi mới đó chính là sự thay đổi mạnh mẽ trong ý thức hệ của nhà văn về quan niệm nghệ thuật về con người và thế giới: Vấn đề con người bản năng, đặc biệt hơn là con người tâm linh được các cây bút thể hiện khá sâu sắc, dân chủ trên từng trang sách, điều mà nền văn học truyền thống thường né tránh. Thế giới con người đa dạng được phản ánh trong các tiểu thuyết là hình ảnh của hiện thực cuộc sống đầy nhức nhối với vấn đề tha hóa đạo đức, bạo lực gia đình, sự vô cảm giữa người với người… Các nhân vật trong tiểu thuyết đang đi trên con đường tìm kiếm lại bản thân, tìm kiếm ý nghĩa cuộc sống đích thực cho sự tồn tại của mình. Thêm vào đó là thái độ tôn trọng của nhà văn về thế giới khách quan. Đó là thế giới của những điều cảm tính - lí tính; tất nhiên - ngẫu nhiên... cùng chuyển hoá, cùng tồn tại. Và chính điều này đã tạo nên các sức hấp dẫn của văn chương huyền thoại.

Chương 3
VẬN DỤNG PHƯƠNG THỨC HUYỀN THOẠI HÓA - MỘT HƯỚNG CÁCH TÂN THI PHÁP THỂ LOẠI TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN NAY

3.1. Phương thức huyền thoại hóa - nhân tố năng động của kết cấu tiểu thuyết

Kết cấu là một phương diện cơ bản và tất yếu trong sáng tác nghệ thuật. Nói đến kết cấu là nói tới sự sắp xếp, phân bố các thành phần khác nhau của hình thức nghệ thuật tác phẩm và biểu hiện nội dung văn học. "Kết cấu là toàn bộ tổ chức phức tạp và sinh động của tác phẩm... mỗi tác phẩm là một "sinh mệnh", một "cơ thể sống" nên kết cấu tác phẩm là một kiến trúc, một tổ chức cụ thể, phù hợp với nội dung cụ thể của tác phẩm. Kết cấu bộc lộ nhận thức, tài năng và phong cách của nhà văn" [34; tr.156 - 157]. Trong quá trình vận động và phát triển, tiểu thuyết sau 1986 đã có những cách tân đầy sáng tạo và đa dạng trong việc xây dựng kết cấu. Không chỉ dừng lại ở việc thử nghiệm kết cấu mà các tác giả còn đặt ra vấn đề "lạ hoá" văn bản trong tác phẩm của mình. Và phương thức huyền thoại hoá được xem như một nhân tố năng động của kết cấu tiểu thuyết.

3.1.1. Phá vỡ cốt truyện tuyến tính

Trong tác phẩm văn chương, cốt truyện có vai trò quan trọng, nó vừa là yếu tố nội dung vừa là hình thức. Cốt truyện là "một hệ thống các sự kiện phản ánh những diễn biến của cuộc sống và nhất là các xung đột xã hội một cách nghệ thuật, qua đó các tính cách hình thành và phát triển trong những mối quan hệ qua lại của chúng nhằm làm sáng tỏ chủ đề và tư tưởng tác phẩm" [27; tr.137]. Vì vậy, các nhà văn khi cầm bút luôn có ý thức sáng tạo, làm mới cốt truyện để có thể bộc lộ một cách hiệu quả nhất quan niệm của mình về cuộc sống và con người.

Do truyền thống kể chuyện có từ truyện dân gian và truyện trung đại chi phối, cốt truyện tuyến tính vẫn là yếu tố nổi bật trong tiểu thuyết Việt Nam hiện đại. Sở dĩ cốt truyện tuyết tính nổi bật vì tiểu thuyết Việt Nam vẫn nghiêng về kể một câu chuyện, mà với một câu chuyện, trật tự logic là điều được ưu tiên. Những tiểu thuyết quy mô và được đánh giá cao nhất của Việt Nam trước 1986 (kể cả văn học miền Nam 1954 – 1975) vẫn nặng về kể một câu chuyện tuyến tính. Chính điều này khiến cho tính hiện đại trong tiểu thuyết Việt Nam không cao. Cụ thể tiểu thuyết giai đoạn 1945 – 1975 thường hướng đến cốt truyện mang tính đại tự sự, mang màu sắc khuynh hướng sử thi. Do yêu cầu nhận thức của người nghe cho nên người kể chứng kiến sự việc sẽ kể lại câu chuyện ấy đúng như trình tự vốn có của nó trong đời sống. Việc nào xảy ra trước kể trước, việc nào xảy ra sau kể sau. Từ những câu chuyện của đời sống, nhà văn có thể xây dựng cốt truyện

hoàn chỉnh. Nhưng từ 1986 đến nay, các nhà tiểu thuyết Việt Nam hướng tới tinh thần "giải cấu trúc cốt truyện". Nhà văn chủ trương đập vỡ các mảng văn bản trần thuật thành những mảnh vụn rời rạc, xô lệch không theo trật tự nào. Và tương ứng với mỗi mảnh vụn ấy là những mảng hiện thực đời sống, các mảng hiện thực đó có tính độc lập tương đối tồn tại bên cạnh nhau. Sự phá vỡ cốt truyện tuyến tính trở thành kĩ thuật tiểu thuyết mới, thể hiện ý thức của nhà văn khi không chiếm lĩnh được toàn cảnh hiện thực mà chỉ có thể biểu hiện và nhận ra trong từng phân mảnh của hiện tại. Và người đọc sẽ cảm nhận hiện thực theo cách riêng của mình. Đây cũng là kiểu cốt truyện làm gia tăng tính chất "ảo", rất đặc trưng cho kết cấu tiểu thuyết có sử dụng phương thức huyền thoại hoá. Hay nói cách khác, khi vận dụng phương thức huyền thoại hoá, những logic thông thường có thể kiểm soát được bị "tấn công", vì lúc đó, trong tiểu thuyết tồn tại nhiều thứ logic khác nhau. Có thể nói, với sự phá vỡ cốt truyện tuyến tính, phương thức huyền thoại hoá đã đóng vai trò quan trọng trong việc làm thay đổi "tư duy kể chuyện" của các nhà tiểu thuyết, buộc họ phải chú ý tới vấn đề kết cấu - một vấn đề có tầm quan trọng hàng đầu trong tiểu thuyết hiện đại.

Thiên thần sám hối của Tạ Duy Anh được xem là tác phẩm thành công nhờ kiểu trần thuật phân mảnh, lắp ghép. Với tiểu thuyết này, ta có thể nói đến sự phân rã cốt truyện. Nhà văn không tạo ra lối kể chuyện có trước có sau mà đã nối kết những cảnh ngộ, số phận; những biến cố, sự kiện, tình huống; những mảnh tâm trạng, tự sự của nhân vật lại với nhau. Trong tiểu thuyết, người trần thuật xưng "tôi" – bào thai kể về những câu chuyện nghe được trong bệnh viện. Câu chuyện của "tôi" là sự ghép nối những mẩu chuyện rời rạc. Bởi vậy, tác phẩm có cấu trúc giống như một vở kịch được tạo nên từ nhiều màn, mỗi màn kịch là một sự kiện không theo quan hệ logic, nhân quả. Các chương trong tác phẩm không có tên gọi riêng nhưng khi đi vào mỗi chương là một gam màu riêng về bức tranh hiện thực đời sống qua con mắt của một đứa trẻ sắp chào đời. Số trang của mỗi chương cũng có sự chênh lệch nhất định, tạo nên tính bất định trong văn bản, làm nhoè mờ đi biểu thức thời gian, không gian, tạo nên một thế giới vừa hư vừa thực. Đó là câu chuyện về một bà mẹ đã đến ngày sinh mà đứa bé vẫn không chịu chui ra. Là câu chuyện về một cô gái bị gã sở khanh lừa cho có bầu và cô đã vào bệnh viện trút con ra như một nghiệp chướng, một cái ác. Đó còn là câu chuyện về việc ăn đút lót của những người "lương y như từ mẫu" hay câu chuyện về nữ nhà báo Bằng Giang đã đem cả thân xác và trinh tiết của mình "làm quà" để mong có được "tờ giấy thông hành" qua cổng Thiên đường... Qua những mảnh cốt truyện này, Tạ Duy Anh đã cho ta thấy được sự tha hoá, xuống cấp của con người trong xã hội hiện đại, thấy được cái

chết đau đớn của những sinh linh chưa được làm người.

Thiên sứ của Phạm Thị Hoài cũng được lắp ghép bởi những mảng sự kiện rời rạc, không theo một trình tự thời gian nào, tất cả trở nên phi tuyến tính, phi logic so với cốt truyện truyền thống. Các mảnh vỡ trôi theo cảm xúc của cô bé Hoài. Cốt truyện trong tác phẩm chia thành nhiều lớp, là câu chuyện của nhân vật Hoài với những diễn biến tâm trạng khi bị gia đình, bạn bè xa lánh, hay quyết định đình tăng trưởng của Hoài; là việc ra đời và biến mất của bé Hon; là sự đổ vỡ tình yêu trong nhân vật Hằng và câu chuyện Hằng đi lấy chồng... Các mảng sự kiện này được lắp ghép lại không đi theo mô hình hợp lý, hay tính tất yếu của quy luật. Ở đó, nhà văn trình bày suy ngẫm của mình về những vấn đề liên quan đến đời sống văn hoá, những cảnh báo về nỗi cô đơn, sự vô cảm của con người trước đồng loại.

Chinatown của nhà văn Thuận là những mảng kí ức chồng chéo của một người phụ nữ (xưng "Tôi") về một chuyện tình dang dở mà ở đó, quá khứ, hiện tại và tương lai như "cuộn xoắn" vào nhau thành một dòng chảy từ đầu đến cuối tác phẩm. Chính từ sự "cuộn xoắn" và "đan cài" ấy, cốt truyện trong *Chinatown* cũng "tan dần". Trước hết, bằng việc thể hiện hồi ức đứt đoạn của "Tôi", một cách đầy chủ ý, Thuận để "Tôi" trong *Chinatown* suy tưởng nhiều hơn hành động, độc thoại nhiều hơn đối thoại, tưởng tượng và vô thức nhiều hơn đối diện với hiện tại. Thuận như "chặt đứt" dòng ý thức triền miên của "Tôi" bằng việc đan cài vào đó hai đoạn tiểu thuyết mà "Tôi" đang viết. Rõ ràng, bằng những nỗ lực trên, Thuận đã thành công trong việc hạ bệ vai trò của cốt truyện, khiến cho độc giả chỉ có thể đọc và tự do suy ngẫm nhưng khó có thể kể lại. Với tiểu thuyết này, nhà văn Thuận đã thể hiện suy ngẫm của mình về con người trước ngưỡng cửa của sự hoang vắng, bất an trong xã hội đương đại.

Có thể thấy, sự phá vỡ cốt truyện tuyến tính được dùng khá phổ biến trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Và phương thức huyền thoại hoá tác động lớn đến việc biểu đạt một quan niệm hiện thực mới, đó là hiện thực không toàn vẹn, một hiện thực rời rạc, đổ vỡ, rạn nứt, một cuộc sống đang tan dần, một cuộc sống không dễ dàng tìm mối tương giao liên kết. Ở đó, hiện thực không phải là một khối thống nhất như trong tiểu thuyết truyền thống mà có vô số mảnh vỡ xuất hiện theo phương hướng khác nhau. Xuất phát từ lẽ đó mà cốt truyện cũng trở nên linh hoạt, biến hoá hơn, tạo nên sự lôi cuốn đối với người đọc. Các tác phẩm trở nên huyền ảo, kì lạ, kích thích sự khám phá của độc giả. Từ đó góp phần đưa tiểu thuyết Việt Nam gần hơn với trào lưu văn học hậu hiện đại thế giới.

3.1.2. Gia tăng nhân tố ngẫu nhiên, phi lý

Trong đời sống tâm thức của con người, cái *ngẫu nhiên* gắn liền với triết lí về sự may rủi, phúc họa thời cơ vận hội. Người Trung Quốc có câu: Họa vô đơn chí,

phúc bất trùng lai, Tái ông thất mã... Người Việt Nam lại có câu: May hơn khôn, Mèo mù vớ phải cá rán, Người tính không bằng trời tính... Người phương Đông gần gũi với cái ngẫu nhiên, coi đó như là một phạm trù thuộc số phận cá nhân trong đời thường. Thực tế cuộc sống thường nảy sinh những sự việc, hiện tượng khiến con người không lí giải được cùng một lúc, khi đó mọi sự xảy ra mang tính bất ngờ.

Nếu khoa học phải "đầu hàng", "bất lực" trước những ngẫu nhiên thì nghệ thuật nói chung và văn học nói riêng lại mang chứa, dung nạp để nó trở thành đối tượng có sứ mệnh quan trọng trong sự khám phá nhận thức đời sống dưới ánh sáng thẩm mỹ. Thực tế sáng tác và nghiên cứu văn học cũng như nghệ thuật, khái niệm cái ngẫu nhiên đã được đề cập đến ở rất nhiều góc độ. Tuy nhiên, tùy thuộc vào phương pháp sáng tác, tùy thuộc vào nguyên tắc khái quát, lựa chọn mà phạm trù này vận dụng ở một trào lưu, khuynh hướng một cách khác nhau.

Yếu tố ngẫu nhiên xét trên phương diện tư duy nghệ thuật thuộc về cái đã được nhận thức, lựa chọn kĩ lưỡng chứ không phải tùy tiện, tùy hứng. Do đó, yếu tố ngẫu nhiên góp phần soi sáng tâm lí, số phận nhân vật. Tuy nhiên, nếu nhà văn lạm dụng cái ngẫu nhiên để phục ý đồ nào đó một cách lộ liễu thì cốt truyện sẽ trở nên giả dối.

Văn học hậu hiện đại xem cái ngẫu nhiên một mặt nó rất gần với cái kì lạ, kì ảo, đượm một sắc thái bí ẩn, siêu nhiên nhưng mặt khác nó lại hiện diện ra hình thức rất cụ thể, hiển nhiên. Cái ngẫu nhiên vừa có vẻ siêu nhiên lại vừa có vẻ tự nhiên, vừa hiện thực, lại vừa tượng trưng. Bởi thế, nó tạo nên trong độc giả sự khó hiểu, mơ hồ buộc họ phải ức đoán cả lí trí lẫn tâm linh, logic lẫn phi logic, kích thích trí tò mò, khêu gợi niềm say mê khám phá. Các nhà văn hậu hiện đại coi cuộc đời là sự ngẫu nhiên, không ai dự liệu được. Đôi khi nó vượt khỏi tầm kiểm soát của chính tác giả, khiến nhân vật hiện lên như những mảnh vỡ của số phận. Nói cách khác, nó như là sự sắp đặt của số phận, là trò chơi định mệnh, trò đùa ngẫu nhiên của số kiếp con người... Tính chất vô hạn, đa dạng, hỗn độn, vô trật tự của cái ngẫu nhiên đòi hỏi người nghệ sĩ phải có khả năng lựa chọn, tài điều khiển và sự nhạy cảm tinh tế.

Nguyễn Bình Phương là nhà văn luôn chú trọng khai thác hiệu quả các yếu tố ngẫu nhiên. Thông qua đó, nhà văn gửi gắm những khát khao cháy bỏng về sự kiếm tìm cái quyền lực vô biên, hòng kiểm soát cho được sự thăng bằng nơi tâm hồn con người trong thế giới đầy hỗn mang, bế tắc chất chứa bao điều nghiệt ngã này. Trong tiểu thuyết *Người đi vắng,* sự kiện đào móng xây nhà của cụ Điền được xem là một yếu tố ngẫu nhiên. Nó hiện lên với hình ảnh ghê rợn, ma quái: "Tiếng trầm trầm chạy quanh hố móng làm mặt đất rung lên bắn vào da thịt Kỷ tê tê. Chớp nhoáng lên, khoảnh khắc đó đủ để Kỷ nhìn thấy dưới hố móng đúng chỗ tay thợ vừa bổ cuốc

xuống, một cái bọc lùng nhùng trồi lên với lớp da đen nhẵn màu đất sét" [135; tr 327]. Đó cũng là đầu mối dẫn đến bao nhiêu biến cố bất thường của hàng loạt số phận: Hoàn gặp tai nạn (trong một tình huống khó hiểu); Sơn chết (do sự thôi thúc của bàn tay vô hình); ông Khánh mất trí (như bị ai đó lấy cắp linh hồn); Cương điên loạn (sự trả giá nghiệt ngã cho cuộc tình vụng trộm với Hoàn)... Những linh hồn người sống và chết đều không tìm thấy sự thanh thản. Hay nói đúng hơn họ không được sống trọn vẹn với thực tại mà luôn có sự hiện diện của quá khứ, sự đè nén ám ảnh, của một lực lượng vô hình khó nắm bắt. Thắng, Hoàn, Cương, Phượng, Yến, Thư đều là nạn nhân của trò chơi số phận, của cái ngẫu nhiên.

Cuộc đời cụ Trường trong *Những đứa trẻ chết già* cũng do hàng loạt cái ngẫu nhiên sắp đặt. Giấc mơ chính là yếu tố ngẫu nhiên và yếu tố này làm nên định mệnh, số phận, thậm chí chi phối cả tính cách nhân vật. Một cụ Trường đang là người hoàn toàn tỉnh táo phải giả vờ hấp, điên, phải chấp nhận nuôi con người khác, thậm chí chấp nhận lấy vợ cùng dòng họ. Cái ngẫu nhiên mang thế lực siêu nhiên bí ẩn đã khiến nhân vật bất lực trong việc kiểm soát các tiến trình, không đoán định được số phận. Từ đó góp phần dẫn dắt mạch truyện phát triển theo nhiều chiều hướng khác nhau.

Trong tiểu thuyết *Ngồi* xuất hiện chi tiết mảnh vải kì bí như một ám ảnh đối với người đọc. Việc mảnh vải đột nhiên hiện diện trong căn phòng của Minh và hàng cúc vô cớ nằm trong tay Thúy chứa đựng quan niệm của nhà văn về hạnh phúc, về tình yêu. Những đồ vật dung dị này đến với hai người phụ nữ khi bản thân họ gặp rắc rối về mặt tình cảm. Tình yêu giữa Khẩn và Minh sau một thời gian dọn về sống chung đã không còn mặn nồng như trước. Minh cảm thấy giữa cô và Khẩn là một khoảng trống ngăn cách đang mỗi ngày một lớn. Trong khi đó, Thúy lâm vào tình cảnh bi đát, chồng cô đột nhiên bỏ cô và hai đứa con đi biệt tích. Chính lúc này mảnh vải hiện ra trước mắt Minh - sau này cô đi may thành áo. Và gần như đồng thời sáu chiếc cúc "rơi" vào tay Thúy. Hai bộ phận của một chiếc áo được Nguyễn Bình Phương mượn quyền năng siêu nhiên của tạo hóa "trao" cho hai người đàn bà bất hạnh đường tình duyên. Ngẫm một chút chúng ta sẽ thấy hàng cúc là nhân tố kết nối hai phần áo thành một thể thống nhất, và là ngụ ý tác giả gửi gắm ở hai nhân vật. Với Minh - người thiếu hàng cúc - đó là thông điệp tình yêu phải có những nhân tố vun trồng, gắn kết, bằng không nó sẽ tự tan vỡ. Với Thúy - người thiếu mảnh vải - đó là lời nhắn nhủ khi tình yêu ra đi thì hãy mau chóng đứng dậy làm lại từ đầu. Những thông điệp không mới nhưng vẫn hấp dẫn nhờ phương tiện chuyển tải ấn tượng... Hay số phận của Khẩn là một chuỗi những ngẫu nhiên. Đôi khi chính Khẩn cũng không dự liệu được. Mỗi khi Kim xuất hiện trong giấc mơ thì cuộc đời Khẩn lại trôi theo dòng kí ức miên man với những kỉ niệm ngày tháng hạnh phúc bên Kim. Rồi sự xuất

hiện của vị pháp sư già trong cơn mơ của Khẩn tung hoành với những trận đồ bát quát lại chuyển mạch truyện sang một hướng khác. Người đọc được trở về một thời binh thư trận mạc kéo dài hàng mấy thế kỉ trước. Hay hình ảnh mười tám con rắn bay lượn hợp thành chữ Niểu cùng nét vẽ nguệch ngoạc trong tờ giấy ai đó vô hình gửi cho Khẩn là những yếu tố kì ảo bất ngờ đưa đến, đẩy cốt truyện phát triển theo nhiều hướng khác, tác phẩm trở thành những mảnh vỡ... Và đó là sự hấp dẫn của tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương. Dẫu sao từ những cái ngẫu nhiên đưa đến ấy khiến độc giả hiểu thêm về cuộc đời, số phận của các nhân vật trong thiên truyện.

Tiểu thuyết *Người đàn bà trên đảo* của Hồ Anh Thái cũng chứa nhiều yếu tố ngẫu nhiên. Chen giữa huyền thoại nghĩa quân Tần Đắc là giấc mơ kỳ quái của bà vợ ông lão bị nghĩa quân chém chết vì đem biếu những trái cây bị coi như một câu chửi tục tằn. Liên tục mấy đêm, một thằng cháu nội hiện về gào khóc bi thiết hỏi bà rằng liệu đầu đã rụng có còn liền lại được không?. Rồi một đêm đứa cháu hiện về báo mộng: "bà ơi, ngày mai cháu sẽ về". Sáng hôm sau bà già nấu một nồi xôi để bán. Nhưng cứ tiếp thêm củi, đun mãi nồi xôi vẫn không sao chín được. Sực nhớ lời báo mộng tối qua, bà chạy vội ra đường, "bất chợt một cơn gió rít ngay trên đầu. Bà già ngẩng nhìn lên, thấy ở giữa cái xoáy gió có một cái đầu quay tít. Một cành cây đảo xung quanh. Xoáy gió ném cái đầu và cành cây xuống đất ngay trước mặt bà già" [144; tr.184]. Lời mộng triệu đã khớp với hiện thực tạo nên sự rùng rợn ma quái, không thể nào lý giải được.

Như vậy, với việc chú trọng khai thác các yếu tố ngẫu nhiên, các nhà văn đã tạo cho tác phẩm đượm một sắc thái bí ẩn, siêu nhiên, kích thích sự tò mò, khám phá của độc giả. Và với việc vận dụng phương thức huyền thoại hoá, yếu tố ngẫu nhiên, phi lý xuất hiện nhiều trong tiểu thuyết. Tiểu thuyết cổ điển phương Tây vốn mang nặng tính duy lí, một cuốn tiểu thuyết là một công trình kiến trúc phức tạp, trong đó, tất cả đều có thể được sơ đồ hoá, biến cả tiểu thuyết thành một ma trận mà người kiểm soát, chi phối chính là tác giả. Nhờ sự tính toán kĩ lưỡng mà nhà văn có thể viết được những tiểu thuyết đồ sộ, thậm chí những "bộ" tiểu thuyết hàng trăm tác phẩm mà ở đó các sự kiện, nhân vật ở cuốn này có thể được xuất hiện lại trong cuốn khác. Tuy nhiên, văn học thời kỳ hậu hiện đại lại gia tăng rất nhiều yếu tố ngẫu nhiên, phi lí. Điều này mở ra hướng khai thác mới đầy hấp dẫn cho các nhà văn lựa chọn và tạo nên sự lôi cuốn cho chính độc giả.

3.1.3. Kết nối phóng khoáng các bình diện không gian, thời gian

Trong thực tế cuộc sống, không gian và thời gian làm nên hình thức tồn tại của vật chất. Con người tồn tại trong thế giới không tách khỏi hai trục không gian và thời gian. Ở tác phẩm văn học, không gian và thời gian là hai hình thức tồn tại

của hình tượng. Việc tổ chức không - thời gian trong tác phẩm tạo nên một trường nhìn cho điểm nhìn trần thuật được tiến hành. Vượt qua tính vật lí của không - thời gian thực tế, không - thời gian trong tác phẩm văn chương tạo nên một thế giới nghệ thuật cho cốt truyện triển khai. Nó vừa là yếu tố hình thức của tác phẩm vừa là yếu tố thuộc về nội dung. Đó không chỉ là hình thức để nhân vật tồn tại, mà còn là nơi để thể hiện quan điểm của nhà văn về thế giới.

Không gian và thời gian trong tác phẩm có sử dụng phương thức huyền thoại hoá có một đặc điểm nổi bật là tính ảo và thực đan xen, hòa lẫn một cách kỳ lạ. Với sự kết hợp ảo diệu ấy, không - thời gian vừa được tăng thêm chiều kích, vừa có khả năng cô lại môi trường cốt truyện tạo ra một kiểu không gian, thời gian đặc biệt, ở đó nhân vật bộc lộ rõ nhất những uẩn khúc bên trong của tính cách, tâm hồn. Và việc tái tạo ra một không - thời gian vừa thực vừa phi thực ấy đã giúp các nhà văn chuyển tải được sâu sắc hơn ý đồ nghệ thuật.

3.1.3.1. Tạo dựng không gian

Không gian nghệ thuật là sản phẩm sáng tạo của nghệ sĩ để thể hiện con người và thể hiện một quan niệm về cuộc sống. Mỗi nhà văn xây dựng một kiểu không gian tương thích của riêng mình. Ngoài không gian vật thể là thế giới bên ngoài còn có không gian tâm tưởng diễn ra bên trong tâm hồn nhân vật, chúng tác động qua lại lẫn nhau. Không gian nghệ thuật trở thành phương diện chiếm lĩnh đời sống, mang ý nghĩa biểu tượng nghệ thuật.

Các tác giả từ 1986 đến nay đã tạo dựng nên một không gian nghệ thuật độc đáo với việc sử dụng phương thức huyền thoại hóa tham gia vào cấu trúc không gian. Các nhà văn đã tiếp thu những yếu tố của văn hóa, tín ngưỡng, tôn giáo sáng tạo nên một không gian nhiều tầng bậc: thiên đình, âm phủ, nhân gian… xen vào, tham gia vào không gian đời sống thật hiện hữu. Đi sâu vào vô thức của con người, nhà văn tạo cho họ một miền không gian riêng mang tính cá nhân nơi cõi mộng. Thực chất việc tổ chức không gian trong tiểu thuyết của các tác giả liên quan chặt chẽ đến việc tổ chức thời gian. Nhà văn có mở rộng không gian cốt truyện nhưng đó là sự mở rộng theo chiều sâu chứ không phải theo chiều rộng thông thường. Không gian đó vừa thể hiện quan niệm của tác giả về cuộc sống với những tầng bí ẩn - nhiều điều con người chưa thể tri nhận, và quan niệm về văn chương - một nghệ thuật của hư cấu.

Ảo hóa sự tồn tại của "không gian thực"

Không gian thực trong tác phẩm là không gian hiện hữu mà ở đó nhân vật đang sống và làm việc. Không gian ấy được xác định bằng địa điểm cụ thể, môi trường cụ thể xác định. Không gian với những địa danh cụ thể được lặp lại khá

nhiều trong các tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương. Tuy nhiên, tác giả đưa vào không gian thực ấy sự kiện ảo, nhân vật ảo khiến thế giới thực - ảo rất khó xác định. Chẳng hạn, mở đầu *Thoạt kỳ thủy* là chuyến đi của ba người đàn ông, con đường, phong cảnh xung quanh được miêu tả rất cụ thể, thậm chí nhân vật cũng được miêu tả cụ thể đang nói năng, suy nghĩ, hành động,... bỗng dưng, chuyển cảnh, hóa ra, vẫn không gian ấy nhưng những con người kia là của hàng mấy chục năm trước. Họ là ảo ảnh của quá khứ, là bóng ma hiện về từ quá khứ. Không chỉ hiện về qua ảo giác, có lúc họ còn xuất hiện ở giữa đời thường trong một hóa thân khác khiến cho không gian ảo - thực thật mơ hồ, người đọc bị mất niềm tin vào những gì mà nhà văn đang tái hiện. Nói chính xác, đó là một hiện thực không đáng tin và tạo ra độ nghi ngờ cho độc giả dường như là chủ đích của người viết.

Không gian thực trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương được miêu tả là không gian làng và không gian phố. Những cái tên làng, tên núi, tên sông… lặp lại rất nhiều lần khiến người đọc tin hơn về sự tồn tại thực của chúng. Hình ảnh làng của Nguyễn Bình Phương được nhắc bằng những địa danh cụ thể đó là làng Phan, xã Linh Nham, Linh Sơn, xóm Soi, bãi Nghiền Sàng, cống Bù Rùm, núi Hột, Ao Lang… Những địa danh này trở đi trở lại cùng với hình ảnh quen thuộc như cây cậm cam, cậm chanh, cây đắng cay…Tất cả những cái tên đều gợi về một ngôi làng rất thực giữa mảnh đất Thái Nguyên. Nhưng thực tế trong không gian làng đó là một thế giới bất an nhiều bí ẩn đến ma quái. Làng của Nguyễn Bình Phương thường được bao vây bởi núi Hột, núi Rùng - không gian rừng thường gắn với những điều kì ảo, bí mật mà con người đôi khi không biết hết được cũng như ẩn chứa những nguồn sức mạnh mà con người không thể chống lại. Quanh làng luôn là một dòng sông Linh Nham hay sông Cái vừa là biểu tượng của sự sống vừa mang dấu ấn của những cái chết. Khi bước chân vào làng thì đó là một thế giới nhiều điều bất thường. Không gian trong *Những đứa trẻ chết già* hiện lên thật ghê rợn: "Đang trưa, tự dưng dòi đất bồi dưới chân cầu nứt toác, sâu thẳm, không ai dám đến gần. Từ kẽ nứt đó vọng lên ầm như sấm" [137; tr.13]. Hay: "Ngày 21, sông Linh Nham cạn sạch. Ao nhà bà Liêm tự dưng đầy ắp nước, trong ao có con cá trê đỏ to bằng bụng chân, mắt mù đuôi dài như chiếc khăn phu la" [137; tr.205]. Không chỉ một ngôi làng như thế, làng trong *Thoạt kì thủy* là làng của những người điên đêm đêm nắm tay nhau đi thành: "vòng tròn trắng đục ma quái". Cảnh vật thì luôn chìm trong sương hoang vu khó nắm bắt, ao làng thì: "lầm lì đen thẫm bí ẩn như mặt người câm" [139; tr.42]. Làng trong *Người đi vắng* khác hơn những ngôi làng kia ở chỗ nó không là không gian chính nhưng nó lại có một sức hút đối với các nhân vật, đặc

biệt là bãi tha ma Linh Nham với tiếng nói chuyện rì rầm của những bóng ma. Trong không gian đó hình ảnh mang tính ẩn dụ như con cú, đom đóm, bướm trắng, rắn… cũng được miêu tả và xuất hiện nhiều lần góp phần làm cho làng càng mờ ảo hơn: "Cũng đêm ấy đom đóm bay loạn xạ. Tất cả nhuốm trong cái màn xanh chập chờn ma quái của chúng" [139; tr.12]. Tất cả những điều bất thường ấy báo hiệu điều gì và phản ứng của người dân làng ra sao trước những hiện tượng lạ lùng này? Nguyễn Bình Phương không cố gắng cắt nghĩa, không cố gắng minh chứng những hiện tượng đó là thật hay là hư cấu. Chỉ biết rằng người dân trong làng điềm nhiên chấp nhận những hiện tượng ấy như một phần cuộc sống của họ. Họ tin đó là những điềm báo. Thái độ của dân làng cũng gần giống kiểu thái độ của G.Samsa khi biết mình biến thành gián vậy. Sự lo lắng không phải là ở việc anh ta đã biến thành con gián mà là ở chỗ làm sao anh ta có thể đến kịp giờ làm? *(Hóa thân*). Và chính thái độ đó tạo nên nghi ngờ nơi người đọc. Phải chăng họ không phải là những con người bình thường? Trong làng còn có nhiều hiện tượng mà người đọc không thể lí giải bằng các nhận thức duy lí thông thường. Con người trong làng cũng ẩn chứa nhiều bí ẩn. Không gian làng đôi khi được mở rộng khi nhân vật di chuyển khỏi làng như Thắng, Sơn, Yến (*Người đi vắng*), Loan *(Những đứa trẻ chết già)*... Tuy nhiên sự di chuyển tưởng như được mở rộng không gian, tưởng chừng như sự chạy trốn của nhân vật khỏi làng, song thực chất chỉ là một biến thể của làng và dù đi đâu người làng đó vẫn phải quay trở về, vẫn bị những âm thanh từ làng vẫy gọi như tiếng mọt mà anh em Thắng nghe vọng từ làng sang (*Người đi vắng)* .

Trong tiểu thuyết *Mảnh đất lắm người nhiều ma* của Nguyễn Khắc Trường, không gian xóm Giếng Chùa được giới thiệu như sau: "Nơi đây nếu tính từ phía Bắc xuống là địa danh cuối cùng của đất trung du" [155; tr.5] - Một địa danh không xác định về mặt địa lí. Nơi đây, luôn có sự ngự trị của những huyền thoại, hủ tục. Ngay con đường chính giữa làng cũng được lát bằng những viên gạch mà lệ làng này đã qui định:"… trai làng lấy gái làng nộp 200, thế tức là mỗi bên chỉ có 100 viên thôi. Nhưng nếu trai gái làng đi lấy vợ, lấy chồng ở đất khác thì gia đình cũng cứ phải chồng đủ 200 viên. Thế mới biết ngay một làng nhỏ như cái mắt muỗi, người ta cũng không khuyến khích xuất dương, cũng không thích mở cửa ra ngoài!" [155; tr.5]. Hình tượng Giếng Chùa gây ám ảnh cho người đọc hơn cả đó là không gian cùng tồn tại của cả ma và người; người đấy mà hoá ma, ma đấy mà hoá người: "Đừng tưởng đất này đã hết ma. Ma còn đang đẻ sinh đôi sinh ba nữa cơ đấy (…) Nhìn chả thấy người đâu, toàn ma! Những người thân ngồi đấy mà cấm còn nhận ra ai nữa. Càng nhìn càng thấy đúng là những ụ mối, những bao bì dựng ngược, cái

cao cái thấp lố nhố đầy nhà! Những con ma tham, ma ác từ đấy chui ra. Con nào cũng lành chanh lành chói mồm năm miệng người, chả có bùa đâu mà yểm cho xuể. Đấy các người đừng có vội tí toét, ma nó vẫn ngủ gà ngủ gật ở ngay trong lòng các người!" [145; tr.14 - 15]. Đặc biệt, không gian mộ địa được hiện lên trong cái đêm ông Hàm kéo người nhà ra bãi tham ma để đào mộ cụ Cố họ Vũ Đình: "Chiếc nhà táng đặt trên chốc mộ chỉ còn trơ lại bộ khung tre. Lớp giấy vàng tróc ra, rách lủa tủa, gió thổi bây lật phật. Những vòng hoa xếp kín xung quanh hôm trước, nay trẻ chăn trâu đã mang nghịch vung vãi. Ngôi mộ nằm dài im lìm, đen sẫm trong đêm. Trời bận mây, che nốt cả thứ ánh sáng nhợt nhoà của những vì sao yếu ớt" [145; tr.93]. Không gian thực được ảo hoá khiến cho tác phẩm nhuốm sắc màu liêu trai, huyền ảo.

Không gian trong tiểu thuyết Tạ Duy Anh thường chi phối đến cảm quan người kể chuyện, chúng trở đi trở lại như một ám ảnh không dứt về không gian tồn tại của nhân vật, gây ra cảm giác về một thế giới lạnh lùng đến tàn nhẫn, con người cảm thấy cô đơn, lạc lõng ngay cả trong những không gian quen thuộc và gần gũi nhất. Trong *Giã biệt bóng tối,* Tạ Duy Anh xây dựng không gian làng Thổ Ô mang nhiều yếu tố huyền thoại với những cái chết phi lí, lạ lùng và những lời đồn đại của dư luận xung quanh đó. "Những lâu đài tráng lệ ầm ầm sụp đổ. Hạnh phúc biến mất...giờ đây hiện lại nguyên hình là một cái làng bần hàn, bẩn thỉu, tăm tối và xấu xí một cách kinh dị. Dân làng phần lớn bụng ỏng và mắc bệnh vàng da vì đói ăn và sống trong những căn nhà hôi hám, thiếu ánh sáng. Trẻ con cứ lớn lên thành lưu manh... Thật là bối cảnh tuyệt vời cho vô số những chuyện kinh hãi xảy ra" [119; tr.97]. Không gian huyền ảo còn xuất hiện ở cuối tác phẩm khi nhà văn để cho ba nhân vật cùng biến mất với ngôi miếu hoang. Hiện thực và hư ảo trong tiểu thuyết đan xen, dồn nén và tương phản. Không gian ảo bao trùm lên toàn bộ câu chuyện được kể, tạo cho người đọc có cảm giác không những hư ảo phủ lên câu chuyện, mà còn là phần hồn lung linh đầy ấn tượng của toàn bộ diễn biến câu chuyện, khiến họ như chìm vào những câu chuyện cổ tích xa xưa. Hay trong *Lão Khổ*, không gian chính là làng Đồng của xã Hoàng. Người đọc tìm thấy vẫn một nông thôn với đặc điểm ngàn đời của nó: cổng làng, miếu thờ, đình làng, dòng sông, đồng ruộng và những con người lam lũ....Thế nhưng, làng quê ấy không còn thanh bình, êm ả thủa nào mà ngột ngạt bởi những gì u ám, phi lý nhất: "Chao ôi, đất này sao mà dữ thế. Người sống tàn sát nhau liên miên. Người chết đã nửa thế kỷ đội mồ sống lại, cười nói xoe xoé" [116; tr.123]. Tạ Duy Anh đã vẽ lên khung cảnh làng quê như một dấu hiệu quy định số phận của những người dân trong làng. Cái ác tràn ngập khắp nơi và hầu

như không thể giải thích, không thể thay đổi, không thể cứu chữa được nữa. Chẳng biết tự bao giờ, những ngôi làng ấy mang lấy án đày ải vào mình để trở thành một thứ mê cung của hận thù, của định kiến khiến người ta kinh hoàng...

Như vậy, không gian hiện thực trong tiểu thuyết của các nhà văn dù được xác định với những tên gọi cụ thể lại gợi sự mờ ảo, xa xăm bởi cách nhà văn đặt vào không gian đó những chi tiết, sự kiện ma quái. Không gian phố phường tuy cụ thể, khá chân thực nhưng con người trong không gian đó lại ma mị, bất thường. Từ một không gian thực ấy, nhà văn muốn tạo nên một dạng thức không gian riêng cho tác phẩm của mình - một không gian bị trừu xuất khỏi những néo buộc để trở thành một môi trường đậm đặc cho những con người khác thường bộc lộ mình. Các nhà văn sử dụng các địa danh không hề hư cấu, không tìm cách đặt tên khác, mà chỉ muốn nhấn mạnh đến những yếu tố bất thường, và chính cái bất thường ấy tạo ra cái kì ảo cho không gian vốn rất thực này. Đặc điểm này là một nét cách tân của văn học sau 1986. Chúng ta có thể thấy phảng phất hình ảnh ngôi làng Macodo trong *Trăm năm cô đơn* của G.G.Marquez, một ngôi làng bị bao vây bởi núi và đầm lầy, con người trong đó khắc khoải sự vượt thoát, bị ám ảnh về tội loạn luân, sống cùng với những sự việc, sự vật đậm chất kì ảo…

Tô đậm tính biểu trưng của không gian

Biểu trưng nghệ thuật chính là những hình ảnh mang ý nghĩa tả thực cộng thêm vào đó là các ý nghĩa mới vượt ra khỏi ý nghĩa tả thực ban đầu. Tính biểu trưng làm mờ nhòe cái cụ thể mà tăng cường cái khái quát, vì vậy, đối với sự vật, hiện tượng phản ánh trở nên thật mờ ảo.

Khi tạo dựng không gian nghệ thuật, Nguyễn Bình Phương chú trọng tô đậm tính biểu trưng nhằm tạo ra một không gian riêng. Tác giả mượn những tên thật như Linh Nham, Linh Sơn, làng Phan, núi Hột... như là những hình ảnh đại diện cho một vùng quê quen thuộc của mảnh đất Thái Nguyên. Và nhắc đến những cái tên ấy là người đọc có thể hình dung về ngôi làng với những hiện tượng kì lạ, bí ẩn, không giải thích được và con người nơi ấy cũng nghịch dị, bất thường. Đó là một không gian được bao phủ bởi màn sương của những câu chuyện huyền bí, kì ảo. Và hình ảnh làng Phan hay dòng sông Linh Nham…đã trở thành hình ảnh biểu trưng cho sự huyền bí lạ lùng ấy.

Để tăng thêm tính biểu trưng, tác giả sử dụng không gian của những câu chuyện cổ. *Ở Người đi vắng*, nhà văn đã sáng tạo huyền thoại núi Voi, sự tích cái tát trong gia phả, đũa sông Công trong đám cưới của Hoàn gợi nhắc đến sự tích núi Cốc - sông Công, hay chi tiết đêm đêm mẹ hiện lên ru hoa, bắt chấy đến gần sáng làm ta dễ liên tưởng đến truyện *Phạm Công Cúc Hoa*. Trong *Thoạt kì thủy,* nhà văn

tạo nên một không gian biểu tượng về thuở hồng hoang tràn đầy tính huyền thoại. Trong *Những đứa trẻ chết già* là truyện kiếm tìm kho báu của các nhân vật. Các nhân vật hi sinh rất nhiều thứ kể cả hạnh phúc của riêng mình và trải qua những bước thử thách để tìm ra báu vật, những hồn ma vương vấn nơi trần thế đi quyến rũ các chàng trai khiến ta liên tưởng đến truyện *Truyền kì mạn lục* của Nguyễn Dữ. Rồi chi tiết về đám cưới và cái chết của chị Cải, chuyện tình của ông ngoại... đều mang hơi thở ít nhiều truyện cổ dân gian. Nhà văn đưa không gian truyện cổ vào tiểu thuyết gợi lên một cõi xa xưa, huyền ảo. Người đọc như được trở về với những câu chuyện cổ nhưng lại chứa đựng hơi thở của cuộc sống hiện đại.

Trong *Giàn Thiêu* của Võ Thị Hảo, tính biểu trưng của không gian được hiện hữu qua hình ảnh con sông Tô, sông Gâm, qua dòng thác Oán, qua đất Thiên Trúc. Hình ảnh các con sông cứ mải miết chảy, cuốn theo nó là những phận đời, phận người bất định giữa mênh mông. Xác Từ Vinh trôi trên sông Tô, bỗng dựng ngược dậy, tay chỉ về phía nhà Diên thành hầu. Con sông Gâm hung dữ là nơi Từ Lộ, Minh Không, Giác Hải lên đường học đạo, cũng là nơi Nhuệ Anh trầm mình sau bao oan nghiệt và cay đắng. Vùng đất thiêng Thiên Trúc, đích đến đầu tiên của Từ Lộ trên con đường hành cước, phảng phất sự tôn nghiêm của đất Phật: "Từ nhận thấy ở bên trên, rất gần, là gương mặt vàng óng của Phật Di Lặc dưới ánh sáng mờ ảo của ngọn nến vĩnh cửu nằm chính diện trên bàn thờ đá" [125; tr.348]. Không gian trong tiểu thuyết được giăng mắc bởi màn sương huyền ảo, ở đó các nhân vật bộc lộ trọn vẹn tính cách, cuộc đời.

Những sự việc xảy ra trong *Đi tìm nhân vật* của Tạ Duy Anh cũng bị đặt vào một không gian mất tính cụ thể: "G là một trong những khu trung tâm của thành phố", rồi một loạt những từ ngữ phiếm chỉ, không xác định xuất hiện theo nó: "tại đó", "đúng chỗ đó", "một cửa hiệu", "một quán cà phê". Phương thức xây dựng kiểu không gian này luôn tạo thách thức làm nền cho nhân vật thể hiện mình, đồng thời đó còn là những mê cung có tham vọng ẩn giấu đi hiện thực, để độc giả sau khi đã choáng ngợp trong sự rối loạn mới ngỡ ngàng trước hiện thực. Hay trong *Thiên thần sám hối*, Tạ Duy Anh đã tạo nên một không gian hết sức đặc sắc. Đó là không gian của bào thai khi nó nằm trong bụng mẹ. Chính không gian mang màu sắc siêu thực ấy là nơi để nhân vật thai nhi suy nghĩ về cuộc đời, con người.

Có thể nói, với việc tô đậm tính biểu trưng của không gian nghệ thuật trong tác phẩm, các nhà văn đã đưa độc giả đến những miền hiện thực kì lạ, huyền bí, cho thấy cái nhìn sâu sắc hơn về cuộc sống, thế giới tinh thần phức tạp của con người và những tầng ý nghĩa khác nhau của tác phẩm. Đây cũng là một trong những dụng ý nghệ thuật của nhà văn.

Pha trộn không gian thực tại với không gian tâm lí

Không gian tâm lí là kiểu không gian được gợi mở từ những hồi ức và giấc mơ. Giấc mơ có thể được coi là một thủ pháp nghệ thuật được các nhà văn vận dụng một cách triệt để và đem lại những hiệu quả nhất định. Tác phẩm nào cũng bàng bạc bởi những giấc mơ xuất hiện trong cõi vô thức của nhân vật.

Có thể thấy hai tác phẩm của Nguyễn Bình Phương sử dụng giấc mơ nhiều nhất là *Ngồi* và *Người đi vắng*. Điều này hoàn toàn hợp lí vì đây cũng chính là hai tiểu thuyết mà nhân vật sống trong một lúc đồng thời hai không gian: không gian thực với nhịp sống thường ngày và không gian của những hồi ức trở về bằng hình thức của các giấc mơ. Đây là hai tiểu thuyết mà Nguyễn Bình Phương sử dụng một phần kĩ thuật dòng ý thức để phản ánh tâm lí con người trung tâm. Ở *Ngồi*, Khẩn là nhân vật mơ nhiều nhất và hầu hết là mơ về Kim - mối tình đầu của anh. Khẩn sống bằng hai con người, một con người thực và một con người trong hồi ức về Kim. Giấc mơ góp phần tạo ra một không gian khác, chiều không gian chỉ tồn tại trong tâm lí của Khẩn. Trong không gian ấy cũng có các nhân vật, sự kiện nhưng tất cả trở nên mờ ảo và tách biệt hoàn toàn với không gian cuộc sống thực của Khẩn. Trong tiểu thuyết *Người đi vắng*, các nhân vật đều mơ ít nhất một lần, các giấc mơ đều gợi nhớ về quá khứ và huyễn hoặc với hình ảnh Bụt, Rồng… Nhân vật mơ nhiều nhất là Hoàn và sau tai nạn thì Hoàn chìm hoàn toàn vào trong vô thức. Hoàn cô đơn trong thế giới thực tại và tìm giải thoát trong cõi mộng của những kỉ niệm ngày thơ ấu ngây thơ, trong sáng.

Giấc mơ không chỉ là phương thức giúp tác giả thể hiện sâu hơn con người bên trong nhân vật mà thực tế nó còn nhân lên các không gian. Ngoài chiều tồn tại của không gian cuộc sống, người ta còn có không gian quá khứ, không gian hồi ức…Nếu các tác phẩm khác thường sử dụng giấc mơ như một điềm báo, một dạng bộc lộ nội tâm nhân vật thì Nguyễn Bình Phương ngoài mục đích đó còn dùng nó như một phương thức kéo giãn không gian, để mỗi nhân vật ngoài không gian chung còn có một không gian riêng của mình. Các nhân vật tìm đến giấc mộng vì chỉ có trong mộng họ mới là chính mình, bày tỏ những nỗi niềm riêng của mình.

Một kiểu khác trong không gian tâm lí của Nguyễn Bình Phương là tác giả để cho nhiều không gian trùng lên nhau. Nếu giấc mơ tạo ra một không gian khác thì cùng một lúc đồng hiện nhiều không gian nhưng không trùng khít vào nhau lại tạo ra một không gian nhiều tầng. Cùng một không gian làng Phan của *Những đứa trẻ chết già* nhưng có hai chiều: một là cuộc sống thực tại của dân làng với gia đình lão Liêm là trung tâm, hai là chuyến xe trâu của nhân vật ông trên con đường trở về làng. Nó như sự đối lập giữa hai không gian nhỏ trên cùng một trục không gian

chính. Một chiều hữu thanh là cuộc sống, một chiều vô thanh là cõi khác. Rõ ràng, không gian không chỉ bó hẹp trong một chiều của địa lí nữa. Ở đây chiếc xe trâu là một không gian và những kí ức của nhân vật ông cũng là một không gian. Không gian trên chiếc xe trâu gọi về một chuyến đi không có đích đến, nó làm người ta liên tưởng tới cái chết và một cõi hư vô xa xăm. Có lẽ tiếng "lọc cọc" của xe trâu hay sau này là tiếng "cốc cốc" trong *Ngồi* như một âm thanh truyền từ kiếp này sang kiếp khác góp phần làm tăng chiều kích cho không gian.

Tương tự vậy trong *Người đi vắng* là hai chiều âm dương của cùng một không gian truyện. Thực tế cả bóng ma và con người đều tồn tại trong không gian chung Linh Nham. Nhà văn không miêu tả một cõi sống khác cho ma mà dường như cả âm và dương đều chung nhau một mảnh đất nhiều đau thương, bí ẩn. Bãi tha ma Linh Nham chính là một chiều khác của không gian. Người ở cõi dương dường như chỉ cảm nhận được một mối quan hệ mơ hồ nào đó nhưng người cõi âm, ở bãi tha ma lại nhìn thấy rõ mối quan hệ với con người. Đan xen với cuộc sống của gia đình cụ Điển là một cuộc sống khác với một mối dây liên hệ mang tính tâm linh huyền ảo.

Không gian tâm lý trong *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh cũng được thể hiện qua những giấc mơ. Trong giấc mơ ta luôn bắt gặp những không gian xa lạ, phi thực tế. Kiên chìm sâu vào hồi ức, mộng mị, ám ảnh, để rồi khi tỉnh thì anh bàng hoàng, không phân biệt đâu là thực đâu là ảo. Có thể nói, giấc mơ chính là không gian tâm tưởng của nhân vật Kiên. Hình ảnh phố phường Hà Nội trong Kiên thật thơ mộng ở tuổi mười tám đôi mươi. Đó là Hà Nội nơi anh sinh ra và lớn lên, là Hà Nội của những rung cảm đầu đời đẹp đẽ nhất: "Hà Nội của anh mỗi giờ mỗi vẻ khác nhau nhưng Hà Nội nhất vẫn là Hà Nội giờ khuya, Hà Nội mưa rơi (...) hoang vu, ướt át và cô quạnh, lạnh lẽo, da diết buồn (...) Kiên đặc biệt hay mơ thấy Hà Nội mùa đông những đêm tối trời, suốt đêm gió thổi, mưa rơi, lá rụng..." [131; tr.78]. Nhưng có lẽ, chính không gian một buổi chiều Hồ Tây lãng mạn, dịu dạng của hai mươi năm trước đã nâng đỡ tâm hồn Kiên trong những năm tháng chiến tranh: "Và dưới vòm trời xán lạn ấy, Kiên lại được thấy Hà Nội của anh, Hồ Tây, chiều hạ, hàng phượng vĩ ven hồ, tiếng ve sầu ran lên khi hoàng hôn xuống anh cũng nghe thấy, và cảm thấy gió hồ lộng thổi, cản thấy sóng vỗ mạn thuyền. Anh mơ thấy Phương đang cùng ở trên thuyền thoi với anh, tóc vờn trước gió, trẻ trung xinh đẹp, không một nét sầu thương" [131; tr.15]. Có thể thấy, nhờ khói hồng ma, Kiên đã lặn ngụp vào không gian của ảo giác, của những giấc mơ bí ẩn, tráng lệ.

Tiểu thuyết *Thiên thần sám hối* của Tạ Duy Anh lại được thể hiện qua không gian trong cõi vô thức của bà mẹ gặp gỡ với cô gái Thiên thần. Cách thể

hiện kiểu không gian này của Tạ Duy Anh làm ta liên tưởng đến không gian trong các câu chuyện cổ tích xưa. Cuộc nói chuyện giữa sản phụ và cô gái Thiên thần thấm đẫm chất huyền thoại. Thiên thần đã kể về tuổi thơ của mình được bao bạc trong tình yêu, hạnh phúc gia đình: "Cô sinh ra ở một vùng quê xinh đẹp và thơ mộng (...) Mỗi buổi sáng mặt trời lên, mặt suối như dát bạc. Hàng trăm loài chim thi nhau hót (...) Cuộc sống chính là diễm phúc lớn nhất dành tặng con người" [118; tr.103-104]. Song cuộc sống là đa đoan, đa sự, phút bình yên, tràn đầy hạnh phúc bên cha mẹ không được bao lâu thì nỗi bất hạnh đã vội ập tới cô. Những người thân thương nhất trong cô lần lượt bị kẻ xấu giết hại. Vì không đủ lòng dũng cảm để đối mặt với nỗi khổ đau, cô đã quyết định ngồi bên mộ cha mẹ nhịn ăn cho đến chết. Và cô nghe thấy tiếng mời gọi từ bóng đêm: "bóng tối đã ở lại với cô vĩnh viễn" song sau cùng cô lại sám hối vì đã từ bỏ cuộc sống... Một câu chuyện hoang đường, với những nhân vật phi thực, lẽ dĩ nhiên phải được đặt trong một không gian huyền ảo - siêu thực là vậy!

Có thể thấy, không phải cứ tạo ra một thế giới kì ảo với nhiều kiếp sống là tạo ra được một không gian nhiều chiều kích, đa tầng vỉa. Các nhà văn luôn chú ý tới sự tồn tại nhiều chiều của không gian vật lí, biến nó thành dạng không gian tâm lí - tâm linh. Chính dạng thức không gian này là một phương tiện để nhà văn lí giải về những hiện tượng kì bí luôn có mặt trong cuộc sống của con người, và là nhân tố để nhà văn triển khai cốt truyện có tính phân rã, xoắn kép.

3.1.3.2. Tổ chức thời gian

Cũng như không gian, thời gian được đưa vào văn học, qua lăng kính chủ quan của người sáng tác ít nhiều mang tính nghệ thuật. Do vậy, thời gian nghệ thuật được coi là những "hình thức nghệ thuật quan trọng thể hiện cuộc sống". Nó không chỉ là quan điểm của tác giả về thời gian mà còn là "một hình tượng sinh động, gợi cảm, là sự cảm thụ, ý thức về thời gian, ý thức về sự tồn tại của mình" [4; tr.306]. Đối với mỗi trường phái văn học hay nền văn học đều có cách chiếm lĩnh thời gian và hình thức thời gian khác nhau.

Nhà nghiên cứu Đặng Anh Đào quan niệm rằng: "Thời gian là một vấn đề được lưu ý đặc biệt trong nghệ thuật kể chuyện, bởi lẽ khi tìm một định nghĩa đơn giản nhất về kể chuyện, người ta cho rằng đó chính là nghệ thuật xếp đặt những chuỗi tình tiết hoặc nghệ thuật trình bày các sự biến trong mối liên hệ với thời gian" [22; tr.85]. Con người luôn chịu một nỗi ám ảnh về thời gian bởi chúng ta có ý thức được rằng thời gian là hữu hạn, trong sự sinh ra đã hàm ẩn sự mất đi hay nói cực đoan hơn là sống như một trạng thái để chờ đợi cái chết và thực tế là mọi hoạt động

của con người đều phải diễn ra trong thời gian. Thời gian trong một tác phẩm nghệ thuật cụ thể vừa là đề tài sáng tạo vừa có thể hiện diện với tư cách là một thành tố cấu tạo nên thế giới hình tượng. Nếu với tư cách là một đề tài, tác giả có thể thông qua cảm quan về thời gian để bộc lộ quan niệm nhân sinh, bộc lộ một tâm thức của mình. Còn với tư cách một thành tố cấu tạo tác phẩm, thời gian sẽ quan tâm ở khía cạnh như một thủ pháp nghệ thuật tự sự. Sự chênh lệch giữa thời gian kể và thời gian được kể góp phần tạo nên giọng điệu trần thuật, cũng tương tự như vậy các biện pháp tỉnh lược, xảy lặp, hồi cố… khi miêu tả thời gian thường đem lại những hiệu quả nghệ thuật cao.

Thời gian trong tiểu thuyết của các nhà văn từ 1986 đến nay cũng được chú ý khai thác như một phương tiện biểu hiện quan niệm tư duy của tác giả và cũng là hình thức tồn tại của các hình tượng nghệ thuật khác. Nhà văn để cho nhiều trục thời gian cùng tồn tại, ẩn chứa trong mạch truyện này là mạch truyện kia. Chính trạng thái song song tồn tại, đa nguyên thời gian như vậy cũng giống như không gian làm tăng chiều kích, khiến tác phẩm trở nên đầy đặn và tầng lớp hơn. Ở luận án này, chúng tôi khai thác thời gian huyền thoại dưới dạng một thủ pháp nghệ thuât.

Mờ hóa tính chất lịch sử cụ thể của các sự kiện được miêu tả

Thời gian trong tiểu tuyết Nguyễn Bình Phương được miêu tả cụ thể nhưng thời gian càng chi tiết, cụ thể lại càng được gắn với những sự kiện, hiện tượng kì lạ. Cách làm này có tác dụng trước hết là mờ hóa dấu ấn chủ quan của người viết tạo ra một cảm giác khách quan rằng anh ta chỉ ghi chép những điều khác thường. Cho nên đằng sau cái vẻ chân xác ấy, thời gian của Nguyễn Bình Phương chỉ là một trục ảo mà thôi.

Trong tiểu thuyết *Những đứa trẻ chết già*, tác giả ghi chép cụ thể:

"Ngày mùng bảy tháng sáu giờ Dậu đan làng thấy trong đáy ao nhà Trường hấp bốc lên một cột khí trắng hình con rắn

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

Tháng mười một vợ Trường hấp ốm nằm liệt giường" [137; tr.11].

"Mùa đông tháng mười một ngày mùng chín giờ Tý, cả làng Phan giật mình vì tiếng hổ gầm ngay cánh rừng bên cạnh. Ngày hai mươi ba, sao chổi xuất hiện phía Tây trông như dải lụa trắng" [137; tr.16].

Lối chép sử biên niên được ghi lại nội dung có tính chất dị thường. Thời gian thực kết hợp với những sự việc huyền ảo trộn lẫn với nhau. Có tới 16 lần trong tác phẩm, thời gian cụ thể được ghi lại mờ ảo, có ngày giờ chính xác nhưng lại không có tháng năm như là một dự báo về một điều gì đó:

"Ngày 21, sông Linh Nham cạn sạch. Ao nhà bà Liêm tự dưng đầy ắp nước, trong ao có con cá trê to bằng bụng chân, mắt mù, đuôi dài như chiếc khăn phu la" [137; tr.86].

"Giờ Thìn, phía sau quả đồi nhà lão Liêm có tiếng kêu dài và lạ. Tiếng kêu ấy không biết là của người hay thú" [137; tr.267].

Có thể nói, càng những hiện tượng kì lạ tác giả càng sử dụng thời gian chi tiết và chính xác như một lối nhại chép sử vậy. Dường như tác giả mượn những tri thức lịch sử để giúp chúng ta quy chiếu và tư duy tổng quát về cuộc đời chăng? Có lẽ đó là cách để nhà văn từ chối bình luận về các sự kiện chi tiết dị thường, chỉ đơn thuần làm một việc ghi chép. Thực chất thủ pháp này không phải là quá đặc biệt trong cách tự sự hiện đại, người kể chuyện luôn cố gắng để xóa trắng âm sắc tự sự sao cho câu chuyện diễn ra khách quan nhất, tự nhiên nhất. Nét độc đáo của Nguyễn Bình Phương là khả năng gây cảm giác tâm lí huyền bí ở bạn đọc.

Những sự kiện có tính lịch sử, cụ thể trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương luôn được đan cài bởi những chi tiết ảo. Người kể chuyện muốn chứng tỏ tôi không biết gì về câu chuyện ấy mà tôi chỉ ghi chép lại mà thôi. Vì vậy những con số rất thực ấy khi đặt trong bối cảnh tác phẩm lại trở nên huyền ảo. Ở tiểu thuyết *Người đi vắng*, tác giả viết:

"Sử chép: Ngày 23 tháng 8 giờ Dần ở Ghềnh đá thuộc châu Thái Nguyên có thần xuất hiện để lại dấu chân to bằng cái thúng.

Sử chép vẫn ngày 23 giờ Ngọ tại khu Võ Nhai một người đàn bà sinh ra cục thịt vuông có một con mắt mở trừng trừng" [135; tr.191].

Thời gian được nhắc đến từng phút từng giây nhưng lại tạo cảm giác mơ hồ. Dường như người đọc có cảm giác những sự việc ấy xảy ra ở một thời gian xa xăm nào đó, lúc ấy thế giới vẫn thường xuyên xảy ra những điều kì lạ mà con người không giải thích được.

Thời gian trong sáng tác của Hồ Anh Thái đều có xuất phát điểm là thời gian thực tại với những mốc thời gian khá chính xác. Điều đó đã làm tăng thêm tính chân thực cho câu chuyện nhưng đồng thời cũng gợi sự hồ nghi, khó hiểu. Thời gian trong *Đức Phật, nàng Savitri* và tôi là thời gian của hiện tại và của mốc lịch sử hai mươi sáu thế kỷ trước. *SBC là săn bắt chuột* mở đầu bằng một trận lụt lịch sử cách đây mấy năm của Hà Nội. Trận lụt đó khiến ta liên tưởng đến trận lụt năm 2008, vừa chính xác lại khá mơ hồ, gợi những tò mò về sự phát triển của câu chuyện từ mốc thời gian này. Thời gian mở đầu câu chuyện trong *Trong sương hồng hiện ra* lại chính xác và tỉ mỉ: "Vào lúc ba giờ mười sáu phút, tại dãy nhà A1, khu tập thể Cánh Đồng Xanh", để kể về một biến cố: Toà nhà bị sụt vỡ một bên, và Tân bị điện giật. Dường như cái cớ này tưởng như là rất thật, nhưng cũng chính là để Tân có thể

trôi về quá khứ, cách thời điểm hiện tại hai mươi năm với không gian thủ đô Hà Nội thời chiến. Thời gian có vẻ càng chính xác, tỉ mỉ dường như càng khiến độc giả cảm thấy mơ hồ, đoán biết ẩn chứa nhiều điều bất ngờ, khó hiểu.

Như vậy, thời gian không chỉ đơn thuần là một hình thức tồn tại của hình tượng mà nó còn là cách để tác giả nhìn nhận cuộc sống. Thời gian trong tác phẩm của các nhà văn vừa có cái vô thủy vô chung lại vừa là khoảng hữu hạn của đời người. Vì thế nó ám ảnh người đọc.

Xóa nhòa trật tự tuyến tính của tiến trình thời gian trong truyện kể

Thông thường, trong tiểu thuyết truyền thống, người đọc rất dễ nhận biết trục thời gian của tự sự bởi ở đó thời gian sự kiện (thời gian niên biểu) và thời gian trần thuật tương đối trùng khớp nhau, những truyện diễn ra trước được kể trước và những gì diễn ra sau đương nhiên được tái hiện sau. Với tiểu thuyết đương đại, khi kí ức, hoài niệm, vô thức trở thành những yếu tố quan trọng trong việc tổ chức cấu trúc tác phẩm thì sự trùng khớp giữa hai kiểu thời gian nói trên bắt đầu bị lung lay, khước từ. Một khi xuất hiện kí ức hay vô thức là lúc câu chuyện xuất hiện những sự "ngoái lại" hay tự sự xuất hiện những khoảng thời gian vô định.

Trong *Người sông Mê* của Châu Diên, tên các "khúc" được đánh theo số thứ tự nhưng thực chất nội dung lại không theo một thứ tự nào. Tiểu thuyết gồm ba phần: Kiếp ảo, Kiếp gốc và Kiếp thực. Nhưng khi đọc, độc giả chẳng thể phân biệt mà câu chuyện cứ trôi, trôi theo cuộc đời của nhân vật Khánh, Hoa. Nhân vật Khánh sau khi chết trong một vụ tai nạn, linh hồn không chịu đến sông Mê bến Lú để lãng quên và hoá kiếp, mà cứ đi theo Hoa, tỉ tê tâm sự, trò chuyện và quan sát đời sống của cô. Kiếp trước của Hoa là Hương và kiếp này của Hương là Hoa được nhân vật Khánh kể lại tường tận với bao kỷ niệm và biến cố, hạnh phúc và khổ đau. Cứ như thế, quá khứ ùa về hoà với hiện tại, có lúc đan xen khiến người đọc rơi vào một thế giới ngoài thời gian mà ở đó, không sao xác định được thời gian cụ thể. Đặc biệt, thời gian trong tác phẩm nhuốm màu sắc huyền ảo khi Khánh và Hoa trở thành những hồn ma. Điều kỳ lạ là họ chết mà như chưa chết, như tiếp tục sống ở kiếp chết. Khánh có thể nhớ hết kiếp trước của mình: là Lê nin, là Hoàn, là Chiến Chiện, là cậu bé với câu chuyện bà kể về sông Mê bến Lú... Còn Hoa, sau khi chết cũng không hoàn toàn cắt đứt với cuộc sống này. Cô vẫn trò chuyện, âu yếm người đàn ông mình yêu, xưng tội cho người khác... Tuy nhiên, Khánh và Hoa không thể xác định được trật tự của những sự kiện diễn ra trong đời mình nên những sự việc xảy ra trước thì lại được kể sau, các sự việc xảy ra sau thì được kể trước. Các chương khúc vì thế mà không tuân theo trật tự thời gian khiến người đọc có cảm giác về sự

đứt đoạn, ngắt quãng, chắp nối, đảo lộn.

Mang dấu ấn của nhật kí, *Trí nhớ suy tàn* của Nguyễn Bình Phương là dòng kí ức chảy trôi miên man của người con gái xưng Em. Tiểu thuyết khác hẳn với các tự sự còn lại của Nguyễn Bình Phương, đó là chỉ tập trung khám phá những biến cố, những trạng huống, những tầng bậc cảm xúc bên trong con người, bởi thế đây là cuốn tiểu thuyết mang đậm dấu ấn của tiểu thuyết dòng ý thức. Thời gian niên biểu của tiểu thuyết chỉ kéo dài trong vòng vài tháng, bắt đầu từ mấy tháng trước khi Em tròn 26 tuổi cho đến ngày sinh nhật - khi Em bước vào một hành trình mới. Chỉ chọn một lát cắt nhỏ trong dòng đời nhân vật, nhưng tiểu thuyết mở ra mênh mang bởi dòng tâm tưởng vô định, vượt qua cả những chiều kích thời gian của nhân vật. Là một cô gái nặng lòng và đa cảm, Em đã bước qua mối tình đầu không thành, và điều đó trở thành cái cớ cho mọi thứ suy tư, hoài niệm, trăn trở ở người con gái này. Trong dòng cảm xúc của cô gái luôn có sự sai trật về thời gian niên biểu bởi quá nhiều kí ức, hoài niệm cứ đan xen, trộn lẫn. Trong đó, sâu đậm nhất là kí ức gắn liền với Tuấn (8 lần). Tuấn xuất hiện trong Em bất cứ lúc nào, có khi từ một sự nhắc nhở, liên tưởng nào đó của hiện tại, có khi bất chợt, đột ngột tìm về mà không cần bất cứ một sự liên hệ nào: "Ai đó vô danh vẫn ngồi hàng giờ với chiếc tủ kính nhỏ đựng thuốc lá (…) Có biết bao nhiêu những tủ kính khác nữa trên đường mà không để ý vì Tuấn không dừng lại mua thuốc. Tuấn đã ra đi…" [136; tr.11]; "Hà thành đang mùa hoa rụng. Còn lởn vởn đâu đó lời tỏ tình của Tuấn, cả những bước chân bâng quơ không rõ từ thủa nào. Sau những bước chân ấy Tuấn ra đi nhẹ nhàng" [136; tr. 19 - 20]... Và suốt tiểu thuyết không có mốc thời gian nào xác định, riêng nụ hôn đầu với Tuấn vào lúc "mười một giờ mười phút" lại như một mốc lớn lao trong cuộc đời mà Em không thể quên cho dù "trí nhớ đang suy tàn ghê gớm". Đó cũng là lí do khiến nhân vật luôn chìm đắm trong quá khứ, muốn dứt bỏ nhưng cũng không thể chạy trốn bởi những ám ảnh, những đổ vỡ, những hoài nghi chưa tìm thấy câu trả lời. Không quên được Tuấn trong quá khứ, nên không thể hết mình bên cạnh Vũ mà không ngừng day dứt và trăn trở, dòng tâm tưởng của Em chơi vơi, nhập nhằng không dứt giữa quá khứ và hiện tại, giữa nhớ và quên, giữa vết xước kí ức rõ rệt và những cảm xúc mơ hồ. Hai chiều thời gian xô đẩy nhau soi tỏ thân phận hiện tại của con người và từ đó làm bật lên một vấn đề hiện sinh nhức nhối: con người trong thế giới hiện đại và hành trình tìm kiếm hạnh phúc đích thực của mình.

Thiên thần sám hối cũng được Tạ Duy Anh tổ chức thời gian theo trật tự phi tuyến tính. Thời gian thực chỉ trong ba ngày với rất nhiều sự kiện. Từ nhân vật chính, câu chuyện toả ra rất nhiều câu chuyện nhỏ của các nhân vật xuất hiện trong

bệnh viện phụ sản. Nhưng các sự kiện sắp xếp một cách lộn xộn. Ngay cả những câu chuyện mà bào thai nghe được cũng là thời gian của quá khứ hiện về. Chúng không theo một trật tự nhất định nào. Mỗi một thời gian được nghe, được chứng kiến một câu chuyện, một số phận và cuộc đời khác nhau. Trong sự phức tạp ấy, người ta nhận ra những vấn đề nhức nhối về đạo đức, nhân cách và tình người.

Như vậy, các nhân vật tồn tại trong nhiều khoảng thời gian nhưng luôn ở trạng thái trôi vô định. Nhìn ở cấp độ vĩ cấu trúc, sự sai trật niên biểu đã đặt tự sự trong nhiều chiều kích thời gian khác nhau, từ đó, tiểu thuyết bắt đầu mở rộng biên độ phản ánh, khám phá. Đồng thời sự sai trật về mặt thời gian nói trên cũng báo hiệu một hiện thực không toàn vẹn, một hiện thực đứt gãy của cuộc sống đương đại.

Thay đổi nhịp độ thời gian thông thường

Có thể thấy rất rõ sự chi phối của phương thức huyền thoại đã làm thay đổi nhịp độ thời gian thông thường trong tác phẩm. Cái đáng dài thì nói ngắn, cái đáng ngắn thì nói dài, từ đó người đọc có thể cảm nhận một thế giới khác lạ, và phiêu lưu trong thế giới ấy để khám phá những chiều kích khác nhau của cuộc sống.

Trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương, thời gian thực và ảo đan xen, chứa đựng những cuộc hành trình trong cõi âm - dương, vô thức. Ở *Thoạt kì thủy* thời gian bắt đầu câu chuyện là *mười một giờ mười lăm* và kết thúc vào lúc *mười hai giờ* khi con cú bay lên. Mở đầu mỗi đoạn truyện về con cú luôn được bắt đầu bằng mốc thời gian cụ thể, mười một giờ mười lăm; mười một giờ mười bảy; mười một giờ hai mươi; mười hai giờ kém mười chín; mười hai giờ [139; tr.44 - 136]. Có cảm giác thời gian trôi chậm chạp, nặng nề. Sự việc của con cú diễn ra trong thời gian bốn mươi lăm phút, từ lúc con cú tự nhiên bị sa xuống dòng sông Cái chẳng rõ nguyên nhân. Tuy nhiên, trong khoảng thời gian ngắn ngủi ấy có một con người đã được sinh ra, lớn lên sống trọn vẹn gần hai mươi năm cuộc đời mình. Đó là Tính. Bốn lăm phút cuộc đời con cú tương ứng với cả cuộc đời hơn hai mươi năm của Tính. Tính ảo của thời gian là ở chỗ bốn mươi lăm phút rất chính xác ấy không trùng khít lên hai mươi năm cuộc đời Tính nhưng nó lồng trong đó, ẩn hiện trong đó và con cú hiện diện trong cuộc đời Tính. Tác dụng lớn nhất của kiểu tổ chức thời gian này là nó gợi cho người đọc những sự liên tưởng liên hội các thời gian với nhau. Khoảng thời gian của nhân vật này gợi nhớ khoảng thời gian về nhân vật khác như thể giữa họ là một sự nối tiếp song trùng đến huyền ảo.

Tương tự thế, tiểu thuyết *Người đi vắng* cũng có sự thay đổi nhịp độ thời gian thông thường. Ở mạch câu chuyện lịch sử, cuộc khởi nghĩa do Đội Cấn đứng đầu được tái hiện bắt đầu từ đêm giải cứu Lương Ngọc Quyến (tháng 10/ 1917) và kết

thúc bởi cái chết của Đội Cấn (11/1/1918) nhưng được tập trung trần thuật qua đêm đầu tiên, bốn ngày tự do và ngày cuối cùng. Trong diễn biến ồn ào, quyết liệt của cuộc chiến đấu, mạch tự sự có những khoảng lặng là lúc nhân vật hồi cố những kỉ niệm đã qua. Đó là lúc Lập Nham nhớ lại người con gái đã hi sinh tình riêng vì nghĩa lớn mà nhận lời làm vợ Trịnh Văn Cấn; là lúc Đội Cấn nhớ về người vợ yêu [135; tr. 204 - 372]. Ngoài ra có những câu chuyện mang tính lịch sử nhưng lại xuất hiện xen kẽ trong mạch cuộc sống hiện đại, đó là câu chuyện về công chúa Diên Bình ở thế kỷ XII và câu chuyện về Lưu Nhân Chú ở thế kỉ XV đã tạo ra sự thay đổi nhịp độ thời gian thông thường (từ thời điểm hiện tại thế kỉ XX, câu chuyện được đẩy lùi, đảo thuật về mốc thời gian xa nhất là thế kỉ XII).

Thời gian trong tiểu thuyết Tạ Duy Anh cũng xuất hiện những nhịp bất thường. *Giã biệt bóng tối* mở đầu mỗi phần đều có những mốc thời gian như: Phần một: Đầu năm hai ngàn. Phần hai: Cuối năm một ngàn chín trăm chín mươi. Phần ba: Chuyện giữa hai thế kỷ. Trong khoảng thời gian đó, nhân vật tự giải quyết những mâu thuẫn, tự tìm cho mình lối thoát cuộc đời. Hiện tại quay về quá khứ, rồi lại trở về hiện tại và hướng tới tương lai. Chuyện giữa hai thế kỷ, một ngôi làng Thổ Ô với bao cái chết kỳ lạ, nhiều cuộc đời nhân vật đan xen... thế nhưng chỉ gói trọn trong 263 trang văn bản, mọi thứ được giải quyết một cách hợp lý, giàu giá trị nhân văn. Hay trong *Lão Khổ,* câu chuyện xoay quanh diễn biến cuộc đời của nhân vật chính, kéo dài 45 năm, được xác định từ khi lão Khổ đi ở cho Chánh tổng (1942) đến khi lão chuẩn bị ra toà ngày mồng 4 tháng 7 năm Đinh Mão (1987). Câu chuyện bắt đầu từ thời điểm hiện tại (việc lão Khổ sắp ra toà) quay về quá khứ theo dòng hồi ức nhân vật. Trên trục thời gian đó là những biến cố lớn của cuộc đời nhân vật chính: đoạn đời đi ở, chuyện tình với cô hàng xén - vợ lão, chiến đấu trong đội du kích của Vũ Xuân, thời kỳ làm chủ tịch xã... Thời gian được trần thuật tỉnh lược rất lớn, nhất là giai đoạn ấu thơ cho đến tuổi 16 của lão Khổ. Nhịp thời gian thay đổi bất thường khiến người đọc với nhãn quan truyền thống rất khó có thể tìm được một toạ độ thời gian chuẩn xác giữa đống hỗn độn các biến cố, các tầng bậc hoài niệm, các giấc mơ lẫn lộn của thế giới được lồng ghép với nhau. Cách miêu tả thời gian trong tiểu thuyết Tạ Duy Anh là một hình thức của cái nhìn, của tâm hồn mà ông dùng để cảm nhận và tái tạo hiện thực.

Có thể nói, thành công lớn nhất của các nhà văn là không đưa con người rời khỏi mặt đất để miêu tả mà ông đặt con người trong những không - thời gian quen thuộc gắn bó với tất cả chúng ta. Nhà văn đã tạo cho tiểu thuyết của mình một khoảng không - thời gian riêng, chứa đựng yếu tố tâm lí - tâm linh, ảo - thực hòa

trộn. Ở đó vừa tồn tại trạng thái hỗn mang lộn xộn, vừa là một thế giới vi diệu của tâm linh, tinh thần con người. Nó cũng cho thấy cuộc sống không chỉ là những gì giản đơn đang diễn ra quanh chúng ta. Nó còn là tâm linh, tôn giáo là những truyền thuyết huyền thoại và có thể là cả một thế giới khác nữa đang cùng tồn tại mà đôi khi con người khó cắt nghĩa bằng lí tính. Từ cách tổ chức không - thời gian như vậy, các nhân vật xuất hiện cũng đặc biệt, hư - ảo hòa trộn, điểm nhìn trần thuật cũng thay đổi, người kể chuyện trở nên biến hóa linh hoạt... Tất cả những thành tố ấy tác động tới nhau trong chỉnh thể tác phẩm nhằm thể hiện ý đồ của nhà văn.

3.2. Phương thức huyền thoại hóa và trò chơi liên văn bản

Cho đến nay, chủ nghĩa hậu hiện đại không còn xa lạ trong văn học nước ta. Dẫu có nhiều cách giải thích khác nhau, nhưng nó đã được nhìn nhận như một khuynh hướng văn học với những nét đặc thù. Trong những năm cuối thế kỷ XX đầu thế kỷ XXI, yếu tố hậu hiện đại đã để lại dấu ấn sâu đậm trong tiểu thuyết Việt Nam.

Trong quá trình vận động và phát triển, tiểu thuyết Việt Nam đương đại đã dung nạp vào bản thân nó nhiều yếu tố hậu hiện đại và ngày càng tiếp nhận sâu sắc chủ nghĩa hậu hiện đại, theo đó, liên văn bản được sử dụng như một "chiến lược trần thuật". Tính liên văn bản (Intertextuality) là một những thuật ngữ được sử dụng nhiều nhất nhưng đồng thời cũng là một trong những thuật ngữ khó xách định nhất trong lý thuyết văn học nửa sau thế kỷ XX. Khái niệm này xuất hiện tại phương Tây từ những năm 60. Lịch sử khái niệm liên văn bản cho thấy bản thân khái niệm này đã có sức hút rất lớn với nhiều nhà nghiên cứu ngôn ngữ và lí luận văn học lớn, từ F.de saussure, M.Bakhtin, đến J.Kristeva, R.Barthes, Genette... Từ luận đề có tính nền tảng "bất kỳ một văn bản nào cũng là một liên văn bản", các nhà lý luận đặt ra nhiều vấn đề khác nhau liên quan đến lý thuyết này. Lý thuyết liên văn bản đang trở thành một công cụ rất hữu hiệu để khám phá, giải mã những ẩn số của các tác phẩm văn chương mà trước đó người đọc vẫn còn đang lúng túng.

3.2.1. Sự lồng ghép văn bản qua phương thức huyền thoại hóa

Tiểu thuyết giống như một ống kính vạn hoa, luôn chứa trong mình muôn hình vạn trạng những con người và cuộc đời khác nhau. Khi tìm đến tiểu thuyết, ta có thể bắt gặp mọi vấn đề cuộc sống như triết học, văn nghệ, chính trị, kinh tế, đạo đức, quân sự, văn hoá... Để làm được điều này đòi hỏi tiểu thuyết phải dung nạp trong mình tất cả các thể loại. Phương thức huyền thoại góp phần liên kết, lồng ghép các văn bản trong một chỉnh thể thống nhất của tác phẩm.

Đức Phật, nàng Savitri và Tôi của Hồ Anh Thái là một tác phẩm có kiểu kết cấu liên văn bản – đây là kiểu kết cấu đặc biệt nhất trong hệ thống kết cấu của tiểu

thuyết. Bên cạnh những tư liệu về lịch sử cổ đại, tiểu thuyết còn cung cấp cho độc giả những giáo điều trong tôn giáo Bà La Môn vào thế kỷ thứ VI trước công nguyên. Kinh dục lạc, kinh Vệ Đà, kinh Upanishad,... cũng được tác giả khái quát và đưa vào trong tiểu thuyết của mình bên cạnh hệ thống các thần được người dân Ấn Độ thờ phụng như: Thần Sáng Tạo Brahma, thần Bảo Vệ Vishnu, thần Huỷ Diệt và Tái Tạo Shiva, nữ thần Ganga, thần chết Yama,... Hệ thống giai cấp Ấn Độ cổ đại được nhà văn dùng làm một chi tiết của truyện để từ đó làm nổi bật vấn đề tôn giáo Bà La Môn thời kỳ cổ đại với âm mưu thống trị cùng với những cư xử bá đạo của mình đã bị dân chúng chán ghét. Người ta cũng ngán ngẫm với hệ thống đẳng cấp truyền đời gông cùm cuộc đời của họ, dân chúng bất mãn với đẳng cấp giáo sĩ ngang ngược, ngạo mạn, dốt nát thường xuyên bày ra những cuộc tế lễ tốn kém để rồi bao nhiêu trâu, bò, cừu đều rơi vào tay tầng lớp giáo sĩ này. Bên cạnh đó, cuốn tiểu thuyết sử dụng rất nhiều tư liệu lịch sử Phật giáo cũng như những triết thuyết, giáo pháp của Phật, kinh điển Tiểu Thừa, Đại Thừa, các công trình nghiên cứu Ấn Độ cổ đại của các chuyên gia Anh và Đức nhằm xây dựng hình ảnh Đức Phật qua hình tượng một nhân vật lịch sử, một nhà hiền triết. Tuy tác phẩm chứa rất nhiều tư liệu về xã hội, tôn giáo, văn hoá nhưng các tư liệu này được tác giả trình bày một cách hợp lý, tuỳ vào từng văn cảnh cụ thể để nhân vật của tiểu thuyết trở thành một nhân vật văn học chứ không phải là một hình tượng của lịch sử. Lời tuyên thệ trong giáo lý Phật giáo được tác giả sử dụng nguyên văn tiếng Phạn sau đó được dịch ra tiếng Việt cũng là một thủ pháp độc đáo để vừa tạo được cái mới trong văn bản vừa khắc hoạ được tính trang trọng nhưng giản dị trong buổi lễ thu nhận khất sĩ: "- Buddham Saranam Gacchami/ Dhammaam Saranam Gaccchami/Buddham Saranam Gacchami" và "Đệ tử nương tựa Phật. Đệ tử nương tựa Pháp. Đệ tử nương tựa Tăng" [146; tr.24]. Như vậy, bản thân nhân vật Đức Phật là một huyền thoại nhưng khi đi vào tác phẩm, Đức Phật lại được huyền thoại hoá ở tầm vóc của một nhà tư tưởng, một triết gia. Hồ Anh Thái không tuân theo kiểu kết cấu truyền thống mà viết theo lối tự nhiên. Tiểu thuyết của tác giả hầu hết đều có sự kết nối với các văn bản ở những thể loại khác nhau. Có khi là một câu chuyện ngụ ngôn được nhà văn kể lại bằng giọng văn của mình như câu chuyện về nghĩa quân Tần Đắc trên đảo Cát Bạc trong tiểu thuyết *Người đàn bà trên đảo.* Cũng có khi sự lồng ghép các văn bản được tác giả thực hiện bằng cách kể lại một tình huống trong một văn bản. Tiểu thuyết *Người và xe chạy dưới ánh trăng* sử dụng tình huống nàng Tiên Dung vây màn tắm, nước dội đến đâu, cát lấp Chữ Đồng Tử đang ẩn nấp tan ra để lại một cuộc gặp gỡ bất tử với thời gian. Từ tình huống trong văn học dân gian ấy, Hồ Anh

Thái đã xây dựng cuộc gặp gỡ giữa Trang và Toàn. Và từ đây tạo được dấu ấn lãng mạn trong tiểu thuyết thời kỳ hậu chiến tranh.

Với *Giã biệt bóng tối*, Tạ Duy Anh lại chọn cho mình lối viết "hậu hiện đại" bằng cách sử dụng thủ pháp lồng ghép với nhiều thể loại, nhiều tác giả, nhiều nhân vật luân phiên nhau giữ vị trị chủ đạo... Toàn bộ tác phẩm xoay quanh "một câu chuyện hoang đường" mang màu sắc liêu trai. Đó là câu chuyện về làng Thổ Ô với những sự kiện lạ lùng tạo nên biến động lớn chưa từng có mà "những người yếu bóng vía" chỉ mới nghe qua đã không khỏi rùng mình. Tác phẩm được tạo dựng thông qua những lát cắt về số phận nhân vật. Ngôi người kể thay đổi liên tục đi kèm những mốc thời gian với sự kiện xác định. Bên cách những đoạn văn mang tính tự truyện với sự xứng tên của nhân vật "Tôi" - tức người dẫn truyện, tác phẩm được kết cấu khá linh hoạt và sinh động với sự biến đổi và chuyển hoá không ngừng bởi sự đan xen của nhiều thủ pháp nghệ thuật tạo nên một "tấm lưới" hình thức vô cùng đa dạng và phong phú. Chuyện về làng Thổ Ô được tác giả giới thiệu ngắn gọn dưới dạng một bản tin báo chí với những tình tiết giật gân về hàng loạt những cái chết đầy bí ẩn gây xôn xao dư luận, khiến cả một đoàn cán bộ khoa học được điều xuống để nghiên cứu. Chưa có một kết luận nào khiến người ta yên lòng ngoài cách giải thích: do địch phá hoại. Tạ Duy Anh mang ống kính nhà báo soi rọi tất cả biểu hiện của đời sống để tìm ra chân tướng sự việc. Mỗi chương, mỗi phần của tác phẩm là một thông tin, một phóng sự nhỏ về ngôi miếu hoang, về cuốn sổ, về bóng ma con chuột thành tinh, về cuộc đời của ả cave, số phận của thằng Thượng... Những mảnh lắp ghép ấy, vừa có tính thời sự vừa đáng tin cậy để làm sáng tỏ những bí mật trong bóng tối. Tác giả đã khéo léo lồng ghép số phận của các nhân vật với quá khứ của tổ tiên, chuyển hoá những chuyện có thật thành chuyện hoang đường và chuyện hoang đường thành ra như có thật để mọi thứ trở thành hư ảo, hỗn mang. Không chỉ vậy, trong những lần xuất hiện của "kẻ ẩn mình trong bóng tối", thì dường như, mọi sự việc diễn ra dưới tầm kiểm soát của gã dàn dựng thành một vở kịch đặc sắc mà không ai xa lạ - chính gã là đạo diễn. "Màn mở chưa nhỉ. Bọn hậu cảnh đâu. Bọn nhắc vở đâu... đã đủ chưa? Tất cả phải như thật ấy nhé... Mày thấy không, chỉ có kịch mới giống như thật. Xem tao diễn đây." [119; tr.210]. Có thể nói, cái làm nên thành công của *Giã biệt bóng tối* chính là sự đổi mới cấu trúc tiểu thuyết hiện đại với sự "đứt đoạn văn bản" mà người đọc nếu không đọc một cách liền mạch toàn bộ tác phẩm thì không thể nào nắm được cốt truyện của nó.

Ngoài ra, phải kể đến *Giàn thiêu* của Võ Thị Hảo, với sự lồng ghép văn bản lịch sử, văn hoá, huyền thoại đã khiến tác phẩm bàng bạc sắc màu vừa hư, vừa thực.

Tác giả dựa vào "Đại Việt sử ký toàn thư" và huyền tích dân gian để dựng lên một bức tranh hoành tráng nhiều mảng màu đối chọi. Chàng trai trẻ Từ Lộ chất chứa oan khuất và khổ đau trải qua hai kiếp: một của Đạo Hạnh đại sư theo con đường tu luyện khổ ải, một của bậc đế vương Thần Tông ngập chìm trong hậu cung đầy cung phi mỹ nữ. Đan chéo vào hai kiếp của Đạo Hạnh - Thần Tông là cô cung nữ Ngạn La vừa hoang dại vừa quyến rũ, là sư bà Nhuệ Anh với cuộc đời trôi dạt...

Có thể thấy, sự xuất hiện của lý thuyết Liên văn bản vào những năm 60 – 70 của thế kỷ XX đã góp thêm một phương thức hữu hiệu để khám phá cấu trúc bề sâu của văn bản tự sự. Bản chất của tác phẩm văn học không gì khác là sự xếp chồng các văn bản lại với nhau. Lý thuyết liên văn bản được vận dụng rộng rãi trong sáng tác của hầu hết các nhà văn hậu hiện đại. Đây cũng là một hướng tiếp cận mới trong sáng tác và nghiên cứu văn học.

3.2.2. Sự thiết lập những tuyến truyện độc lập

Thế giới tiểu thuyết là thế giới đa chiều với những nhân vật đều có mảnh đời không hề đơn giản, những cuộc đời bị cắt xẻ... chứa trong đó hơi thở bề bộn của hiện thực cuộc sống. Kết cấu liên văn bản tỏ ra là hình thức phù hợp giúp nhà văn chuyển tải bức tranh hiện thực vào tác phẩm. Trong đó, việc thiết lập những tuyến truyện độc lập mang lại hiệu quả nhất định trong việc cùng lúc chuyển tải nhiều thông tin khác nhau. Những tình huống, cảnh ngộ, biến cố như không quan hệ, liên đới được xích lại gần nhau. Điều đó khiến cho tác phẩm trở nên hấp dẫn hơn bởi nó tránh được sự đơn điệu và lặp lại.

Tiểu thuyết *Giã biệt bóng tối* của Tạ Duy Anh được xây dựng bằng hai tuyến truyện chính đan xen. Một truyện chất chồng của những sự kiện trong khi truyện kia lại là sự tiệm tiến duy nhất của một hành động. Mạch truyện thứ nhất kể về cái chết kỳ lạ chưa rõ nguyên nhân về người làng Thổ Ô. Mạch truyện thứ hai là câu chuyện về thằng bé lang thang tên Thượng trên bước đường lưu lạc từ thành thị đến làng Thổ Ô và rơi vào âm mưu của "kẻ ẩn mình trong bóng tối" - nhân vật xưng "tao", cậu đã vô tình trở thành kẻ gieo rắc tai hoạ cho người dân trong làng. Ở mạch truyện thứ hai này lại thiết lập những câu chuyện nhỏ khác như câu chuyện của chị gái điếm, anh Bính, nhà thiết kế... Ở mỗi câu chuyện, thế giới nghệ thuật luôn được tách thành hai mảng thực - ảo và các nhân vật luôn vào - ra giữa hai mảng ấy. Xây dựng những tuyến truyện độc lập cùng tồn tại trong một tác phẩm cũng là một ý tưởng sáng tạo lý thú của Tạ Duy Anh.

Nguyễn Bình Phương là nhà văn luôn tìm tòi những hướng cách tân mới. Đọc tác phẩm của ông, người đọc như lạc vào mê cung bởi khó mà tóm tắt được tác phẩm. Sự đan cài những mạch truyện khéo léo nhưng vẫn đảm bảo tính thống nhất

của tác phẩm chính là nét độc đáo của tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương. Ở *Những đứa trẻ chết già,* tự sự được phân biệt một cách tuyệt đối giữa hai mạch Chương và Vô thanh. Rất khó để khẳng định thế giới Vô thanh là tiền kiếp hay hậu kiếp của cuộc sống trong các Chương, tuy nhiên rõ ràng hai mạch truyện tồn tại ở hai chiều kích thời gian hoàn toàn khác nhau - một cõi âm, một cõi trần. Chính vì thế, mỗi lần tự sự chuyển mạch là mỗi lần sự sai trật tự tuyến tính diễn ra (có thể là đảo thuật nếu Vô thanh là tiền kiếp, có thể là dự thuật nếu Vô thanh là hậu kiếp). Tiểu thuyết gồm 10 Chương và 9 Vô thanh nối tiếp luân phiên tương ứng với tự sự có 9 lần diễn ra sự sai trật về niên biểu. Mạch truyện Vô thanh được kể bắt đầu từ thời điểm nhân vật Ông ngồi trên chuyến xe trâu trở về làng. Tuy vậy, câu chuyện hiện tại giữa Ông, gã đánh xe trâu và hai người thanh niên đi cùng hầu như không có sự phát triển các sự kiện, tình tiết mà toàn bộ mạch truyện hầu như là câu chuyện quá khứ, hồi ức của Ông trong nhiều chặng cuộc đời. Đó là những kí ức từ thủa bé thơ gắn liền những câu chuyện của mẹ về ông ngoại [137; tr.117]; kí ức về cuộc đời chị Cải [137; tr.111-113]; về bà giáo đẻ ngược ở làng [137; tr.47]; về mối tình với Xoan khi học hết cấp, về những ngày tháng nhập ngũ tham gia trung đội trinh sát, rồi cuộc sống gia đình với người vợ thứ nhất cùng đứa con tên Tĩnh, với người vợ thứ hai... Trình tự xuất hiện của các sự kiện trong cuộc đời ông khi được tái hiện qua dòng tâm tưởng hoàn toàn bị thay đổi: quá khứ xa nhất là những ngày bé với kí ức về ông ngoại qua lời kể của mẹ, câu chuyện về cái chết xót xa và kì lạ của chị Cải... lại được kể sau những kí ức giai đoạn sống bên cạnh người vợ thứ nhất, thứ hai (khi đã trưởng thành và về già). Điều kì lạ là những câu chuyện của Ông thường được gợi nhắc bởi một câu nói nào đó của hai người thanh niên và gã đánh xe trâu, kí ức ở đâu đấy trong tiềm thức Ông được đánh thức cứ ùa về bất chợt, với những ý nghĩ nhảy cóc đột ngột, sự chuyển tiếp giữa hiện tại và quá khứ đôi khi không còn ranh giới (câu nói của gã đánh xe nhắc ông ông nhớ đến chuyến xe năm xưa với bố và em gái; đoạn người thanh niên nhắc đến bà giáo đẻ ngược ở làng mình cũng khiến ông liên tưởng câu chuyện kì lạ đấy ở làng ông; cũng câu nói của người đồng hành kéo ông trở về kí ức cây si của làng…). Mặt khác, với kỹ thuật phân mảnh, dòng tâm tưởng của Ông trở nên vỡ vụn thành vô số mảnh kí ức, có những mảnh ám ảnh tái hồi liên tục như những vết chà xát trong nội tâm của Ông. Có thể đấy là quãng thời gian mà mỗi biến cố xảy ra đẩy Ông vào trạng thái cô độc, lạc lõng, vô nghĩa nhất và những cảm giác ấy vẫn đeo đẳng Ông đến tận cùng lúc Ông đang ngồi trên chuyến xe đi vô định này: "Cho đến giờ phút phút này ông không ân hận chút nào về sự bất lực ấy. Vì ông nghĩ mình không xứng đáng, đúng ra là không đủ can đảm, lương tâm để nắm giữ cái bí mật quý giá của người con gái đẹp nhất làng mình. Chẳng biết kẻ nào đã diễm phúc chiếm đoạt điều ấy? Đấy là hạnh phúc hay bất hạnh? Ông không lí giải nổi" [137; tr.171]. Việc kể quá khứ

với sự chất chồng của cảm xúc và bằng sự soi chiếu của những cảm giác của người kể chuyện hiện tại làm sống dậy cả câu chuyện của quá khứ. Toàn bộ mạch truyện diễn tả bằng tâm lí tạo ra một đối xứng sự kiện ở mạch Chương, tác giả tô đậm được sự đối lập giữa cõi âm và cõi trần.

Tương tự thế, ở *Người đi vắng*, ngoài mạch truyện về hồn ma và không ít những phiến đoạn ngoại đề, thì hai mạch truyện còn lại đều đi sâu vào kí ức, quá khứ của mỗi nhân vật. Ở mạch cuộc sống đương đại, có thể hình dung diễn biến cốt truyện bắt đầu từ ngày gia đình Thắng làm giỗ mẹ đến ngày Hoàn - vợ Thắng bị tai nạn rơi vào trạng thái vô thức và kết thúc ở thời điểm Sơn - em trai Thắng chết cùng những câu chuyện khác diễn ra xung quanh các biến cố lớn nói trên. Tuy vậy, trong tiểu thuyết, cốt truyện trên hoàn toàn bị phá vỡ bởi sự xen lẫn của rất nhiều kí ức, ám ảnh, giấc mơ của nhân vật. Trong mạch diễn tiến của hiện tại, câu chuyện thường xuyên bị đứt gãy bởi những suy ngẫm, hoài niệm: đó là lúc Thắng nhớ lại tuổi thơ của mình hay kí ức về người đàn ông bị anh bắn trong chiến tranh luôn trở về ám ảnh; đó là hồi ức của lão Bính từ những ngày thơ bé đến lúc trưởng thành gắn liền với người bạn vong niên là ông Điền; là những hồi ức của Cương thủa bé gắn với nỗi ám ảnh Cậm Cam cùng sự đeo đẳng những kí ức về mối tình cùng Hoàn vừa xót xa vừa tội lỗi sau khi cô bị tai nạn; hay kí ức của Sơn ở thời điểm nhân vật sắp sửa tìm đến cái chết; đặc biệt là sự xuất hiện dày đặc những giấc mơ vô thức, "vừa là quá khứ, vừa là những suy tưởng của Hoàn" [135; tr.152 - 383]. Tất cả đều được đan xen, trộn lẫn khiến người đọc tham gia vào rất nhiều những khoảng khác nhau của cuộc đời con người. Từ đó có cái nhìn toàn diện hơn về số phận của từng nhân vật trong tác phẩm.

Tiểu thuyết *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh là cuốn tiểu thuyết được trình bày với một cốt truyện lồng ghép của hai câu chuyện với nhau: Câu chuyện thứ nhất (cốt truyện của hiện tại), kể về quá trình sáng tạo của một nhà văn muốn cho ra đời một cuốn tiểu thuyết song tất cả lại còn dang dở. Câu chuyện thứ hai (cốt truyện của quá khứ), kể về cuộc đời một người lính tên Kiên. Nhờ sự lồng ghép khá "ấn tượng" này, tác giả đã tái hiện được cả hai lớp hiện thực và quá khứ trong mối liên hệ mật thiết mà nhìn thoáng qua tưởng chừng chúng tồn tại một cách độc lập.

Tác giả của *Mảnh đất lắm người nhiều ma* cũng đã triển khai những tuyến truyện độc lập. Một câu chuyện lớn bao trùm, làm nền cho tác phẩm là câu chuyện mâu thuẫn không thể điều hoà được giữa hai dòng họ Vũ Đình - Trịnh Bá tại cái làng Giếng Chùa nhỏ bé. Đồng thời nhiều khi cốt truyện trên bị dựng lại, đứt gãy bởi thủ thuật xen ngang, đan cài những câu chuyện khác về số phận của Quềnh; Chị Bé; Chuyện tình của Tùng - Đào; của cô Son - ông giáo Phúc; Chuyện về lối sống, phong tục làng xã... Sử dụng kiểu lắp ghép này, Nguyễn Khắc Trường đã thể hiện

được dụng ý nghệ thuật của mình: Phơi bày toàn bộ hiện trạng nông thôn Việt Nam sau Đổi mới qua một cái nhìn khá mới mẻ.

Như vậy, với sự thiết lập những tuyến truyện độc lập các nhà văn đã mang lại hiệu quả nhất định cho tác phẩm. Điều này đòi hỏi người nghệ sĩ phải biết xâu chuỗi các câu chuyện cho thống nhất trong một chỉnh thể chứ không phải tổ chức câu chuyện gắn với nhau theo lối cơ học giản đơn, hết chuyện này đến chuyện khác. Qua những câu chuyện kể, nhà văn có cơ hội tạo ra những tiếng nói khác nhau trong tác phẩm. Đồng thời, chuyển tải được trọn vẹn ý đồ nghệ thuật và dung chứa nhiều vấn đề nhức nhối của nhân sinh.

3.2.3. Đối thoại mở giữa các văn bản

Theo Bakhtin: "Tiểu thuyết, bản thân nó là hết sức đa dạng và phức hợp. Đa âm hoặc liên văn bản, bởi vì nó đối thoại với các văn bản đồng thời, nó quan hệ với các văn bản khác" [7; tr.110]. Chúng ta dần phải thừa nhận rằng, không có gì nằm ngoài diễn ngôn, hay nói cách khác, diễn ngôn tạo nên tất cả. Khi đó, việc đối diện tác phẩm văn chương hiển nhiên luôn là những cuộc đối thoại. Đọc văn chương là tham gia vào một cuộc giao tiếp với rất nhiều khả năng kết nối.

Lẽ thường, việc đọc tác phẩm văn chương nói riêng hay thưởng thức một tác phẩm nghệ thuật nói chung, công chúng thường để cho cảm xúc, suy tư của mình trôi theo những sự kiện trong tác phẩm. Tuy nhiên, khi việc đọc được hình dung một cách bài bản, có tính chuyên nghiệp, hướng đến việc hình dung đầy đủ hơn sự hiện diện của tác phẩm nghệ thuật trong đời sống, chúng ta buộc phải đặt ra cho mình nhiệm vụ: đối diện với tác phẩm và khả năng đối thoại từ việc đọc. Nhưng đọc tác phẩm văn chương không đơn thuần là việc đọc con chữ, đọc văn bản, theo dõi sự kiện, cảm xúc trong tác phẩm. Mà thực chất, chúng ta đang đối diện với một thực tại có tính toàn thể. Một tiểu thuyết hay truyện ngắn, bút ký, tản văn, bài thơ,... trước khi là một tác phẩm văn chương, một hiện tượng nghệ thuật, nó là một hiện tượng xã hội. Bởi vậy, đối diện với tác phẩm văn chương trước hết chúng ta phải đối diện với thực tại bao quanh nó. Và hình thức đối thoại, đa âm luôn được các nhà văn khai thác, vận dụng triệt để. Ở đó, con người vừa cố gắng đối thoại với chính bản thân mình, vừa đối thoại với nhân loại để tự hiểu chính mình. Khi đưa vào tác phẩm các vấn đề nhức nhối, nhà văn không chỉ nói lên trăn trở của mình mà còn làm nên một cuộc đối thoại giữa nhà văn - văn bản - độc giả. Phương thức huyền thoại hoá đã góp phần đắc lực trong việc diễn đạt những đối thoại này.

Trong hầu hết các sáng tác của mình, Tạ Duy Anh đã nói lên những vấn đề nhức nhối, sự thật đáng sợ, đáng ghê tởm của con người trong đời sống nhằm đối thoại lại với hiện thực cuộc sống, với những giá trị nhân đạo đã bị lãng quên. Con người hoàn toàn đánh mất đi bản ngã của mình, tồn tại dưới hình hài đã bị tha hoá. Tác giả đặt nhân vật

trong vô vàn mối quan hệ đời thường để đối thoại lại với bản thân mình, xoáy sâu vào phần khuất lấp và bi kịch nội tâm, nơi có sự giao tranh giữa ánh sáng và bóng tối. Tạ Duy Anh trong *Đi tìm nhân vật* đã đưa ra phần phụ lục gồm tự sự dân gian được trích dẫn nguyên vẹn: Rùa và thỏ, Trí khôn của tao đây, Tấm Cám, Mỵ Châu - Trọng Thuỷ. Có thể coi sự xâm nhập của bốn truyện cổ này vào tác phẩm như một sự đối thoại liên văn bản với thế giới cổ tích. Cùng với điều đó, nhà văn đã tạo ra hai cuộc đối thoại bên trong cấu trúc tác phẩm: thứ nhất là đối thoại của một văn bản tiểu thuyết giàu chất "hậu hiện đại" với những áng truyện cổ quen thuộc của người Việt; thứ hai là cuộc đối thoại của Chu Quý với các nhà khoa học có cái nhìn và cách lý giải truyền thống về các câu chuyện dân gian nói trên. Cuộc đối thoại thứ nhất thể hiện nỗ lực xâu chuỗi các tư tưởng trong trước tác dân gian để tìm ra cái gọi là "tư duy người Việt" của nhà văn Chu Quý và "khảm ghép" chúng vào tư tưởng của tiểu thuyết. Cuộc đối thoại thứ hai tạo ra làn sóng phẫn nộ của một cách giải thích quen thuộc với một lối diễn dịch "ngược dòng" của con người hiện đại với những giá trị tưởng đã viên thành, bất biến. Cả hai cuộc đối thoại đều chưa đi đến một kết quả cuối cùng, song dư vị mà nó để lại thật đặc biệt, nó giống như một hòn đá ném xuống mặt ao yên tĩnh ngàn năm, đánh thức những điều tưởng đã "an bài" trong mỗi người. Trong cuộc sống, mọi thứ đều có thể và cần phải nhận thức lại, diễn dịch lại, ngay cả với những giá trị truyền thống tưởng đã ăn sâu vào tâm trí con người. Nó không phải hành động phá huỷ, mà thực chất là một hành động tái thiết - sự tái thiết của tư duy với những điều đã cũ mòn, xơ cứng và có nguy cơ trở thành giáo điều. Qua cuốn tiểu thuyết *Đi tìm nhân vật*, có thể thấy, khát vọng lớn nhất của nhân vật và của chính nhà văn là khát vọng tìm thấy chân lý nhưng không phải theo con đường có sẵn kẻ khác đã "vạch ra" như một thứ bẫy với chính mình.

Bên cạnh đó, để lý giải nỗi băn khoăn trên hành trình đi tìm nguồn gốc của bản thể, nhà văn đặt nhân vật trong mối quan hệ với quá khứ, nguồn cội. Và dưới góc độ lịch sử, sự thật được dần làm sáng tỏ. Đó là những câu chuyện lưu truyền trong ký ức dân gian được xem là căn cứ để giải mã những bí ẩn chìm sâu trong lớp bụi thời gian. Soi rọi từ góc nhìn liên văn bản, người đọc sẽ gọi dậy những ký ức về văn hoá, lịch sư nhằm kiến tạo và thụ hưởng quá khứ theo cách riêng của mình. Làng Thổ Ô trong *Giã biệt bóng tối* vốn xưa nay yên bình là vậy, nay bỗng nhiên dậy sóng với hàng loạt những cái chết khó lý giải. Báo chí đưa tin, các nhà khoa học nhanh chóng tìm hiểu nguyên nhân sự việc. Nhưng tất cả đều bất lực. Bí ẩn đó chỉ được tiết lộ và hoá giải dưới lăng kính của lịch sử, của những câu chuyện tưởng như quá hoang đường. Cuộc sống của người dân làng Thổ Ô dường như được kết nối đặc biệt với những sự kiện liên quan đến quá khứ, đến lịch sử của tổ tiên. Đó là ngôi

mộ rỗng của lão cố nông và con cuột thành tinh, chuyện cuốn sách cổ nơi lưu giữ những điều ước. Cuộc sống của dân Thổ Ô bị xáo trộn bởi những ràng buộc trong quá khứ. Chỉ lời nguyền trong quá khứ được hoá giải, con người hiện tại mới mong tìm lại cuộc sống bình yên. Như vậy, từ cách nghĩ, cách viết sáng tạo và có phần táo bạo, Tạ Duy Anh đã mang đến cho người đọc những cảm nhận mới lạ về thể loại tiểu thuyết được viết theo lối hậu hiện đại. Người đọc bắt gặp trong tác phẩm sự dung hợp của nhiều thể loại, sự đan xen các yếu tố lịch sử và dã sử, hiện thực và huyền thoại. Các biến cố, các sự kiện lịch sử được soi rọi qua lăng kính dân gian, sau đó được nhà văn nhào nặn lại theo tư duy và quy luật nghệ thuật trở thành tiểu thuyết. Nhân vật Tạ Duy Anh hầu hết đều phải tự đấu tranh để giành lấy sự sống, tìm lại niềm tin và hy vọng ở cuộc đời.

Đối diện với tác phẩm văn chương còn là một cơ hội để thực hiện các khả năng đối thoại văn hoá với cộng đồng và cá nhân. Rõ ràng, khi tiếp cận tác phẩm, chúng ta đã tiếp cận với một văn bản văn hoá thu nhỏ, nơi đan dệt các truyền thống, lịch sử, ngôn ngữ, nhu cầu, thị hiếu hay các diễn biến vi mô khác thuộc về cá nhân. Bởi vậy, những ám ảnh vô thức, những góc mờ khuất, những thông điệp ẩn giấu, qua đặc trưng phản ánh gián tiếp của diễn ngôn nghệ thuật mới có cư hội dần hé lộ. Chẳng hạn, khi đọc tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương, chắc chắn sẽ hiện ra những đối thoại về cái kỳ ảo, huyền bí, kì dị, về không gian Linh Sơn, Linh Nham, Thái Nguyên, về những nhân vật dị dạng, về cái chết hay về giấc mơ, những bám đuổi ráo riết trong trí tưởng tượng của tác giả. Đáng lưu ý là tiểu thuyết *Mình và họ*, tác giả đã viết nên bản giao hưởng thời hậu chiến. Không chỉ vọng về giai điệu của ký ức chiến tranh, tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương cũng vang lên âm thanh xô bồ, đa tạp của đời sống hiện tại. Trong tác phẩm, nếu dòng hồi ức chiến tranh mang lại âm hưởng trầm buồn, da diết thì cái hiện tại hậu chiến được thể hiện bằng giọng dửng dưng, lạnh lùng, hờ hững đến vô can của nhân vật. Những mối quan hệ nhằm đáp ứng nhu cầu tình - tiền, những mối tình tay ba, những câu chuyện làm ăn, đổi chác, những ghen tuông, bạo lực... như là khúc biến tấu của bản nhạc thời hậu chiến. Chiến tranh nhường chỗ cho những vấn đề mới nảy sinh liên quan đến kinh tế, xã hội, chính trị như chuyện hàng hoá Tàu cung cấp cho người dân từ A tới Z, nhà nào cũng thấy hàng của họ, khéo rồi biến thành họ lúc nào không hay. Đồng thời, những nỗi đau chiến tranh vẫn vang âm dai dẳng bởi những sang chấn tinh thần trong hồi ức, ám ảnh. Trở về từ chiến trường với vết thương ở đầu và bi kịch hôn nhân tan vỡ, nhân vật Anh ngay càng rơi vào trạng thái trầm uất: "Anh khóc, nấc lên từng chặp, lật sấp người xuống, giãy đành đạch như cá bị vứt lên cạn" [140, tr.87]. Anh trở nên

mất trí đến mức đeo đá giả làm lựu đạn, khoác chéo thanh gỗ như súng, và luôn trong tư thế chuẩn bị chiến tranh... Như vậy, tiểu thuyết *Mình và họ* nhìn chiến tranh từ số phận cá nhân, nhà văn có cơ hội chất vấn lại chiến tranh một cách toàn diện, đặt ra nhiều vấn đề nhức nhối trong xã hội đáng để suy ngẫm.

Hay khi đọc *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh, không thể không tạo lập những liên tưởng, những đối thoại với thời đại, cuộc chiến tranh, con người trong và sau cuộc chiến. Ở đó, có văn hoá cộng đồng, hệ giá trị của thời đại, dân tộc và có cả trải nghiệm văn hoá của bản thân chủ thể kiến tạo diễn ngôn. Do vậy, đọc văn chương, không gì khác là một cuộc đối thoại liên văn hoá, liên chủ thể.

Tóm lại, đối diện với tác phẩm văn chương trong tính chất tự thân của hành động đọc, sau mọi quy chiếu, thực ra là đối diện với chính mình. Người đọc, thông qua trung gian là văn bản, bắt đầu cuộc hành trình tìm kiếm tự ngã. Tất cả mọi vang động của lịch sử, xã hội, văn hoá, thẩm mỹ, có cơ hội được đối thoại hay không phụ thuộc vào tầm vóc, khả năng cũng như nhu cầu của chủ thể người đọc. Ở đó, thông qua trung giới là tác phẩm văn chương, thực tại nghệ thuật trong tính toàn thể của nó đối thoại với thực tại trong kinh nghiệm của chủ thể đọc. Đời sống của tác phẩm vì thế sẽ không ngừng được tái sinh, được kiến tạo. Mỗi lần đọc, mỗi lần đối diện tác phẩm là một lần chúng ta cấp nghĩa cho văn bản, làm nên thân phận và hành trình của tác phẩm.

3.3. Phương thức huyền thoại hóa với sự đa dạng điểm nhìn trần thuật

Gắn liền với người kể chuyện là vấn đề điểm nhìn. Sự phân biệt người kể chuyện phải dựa trên việc người đó đứng ở điểm nhìn nào. Điểm nhìn được coi là mối tương quan trong đó chỉ vị trí của người kể chuyện để kể chuyện, cho phép làm rõ từ đâu và như thế nào mà trong một tác phẩm văn học, các sự kiện, các nhân vật, các đối tượng lại được nhìn thấy. Genette đã phân biệt ba kiểu điểm nhìn: điểm nhìn zero, điểm nhìn bên trong và điểm nhìn bên ngoài.

Điểm nhìn zero: ở điểm nhìn này, người kể chuyện là thượng đế, toàn tri, biết tuốt và sắp xếp mọi khả năng, diễn biến, tình huống trong tác phẩm. Tương ứng với điểm nhìn zero, ta có kiểu trần thuật theo tác giả.

Điểm nhìn bên trong: điểm nhìn được đặt vào bên trong nhân vật và từ nhân vật đó mà truyện kể và miêu tả được tạo ra. Tương ứng với điểm nhìn này, ta có trần thuật từ ngôi thứ nhất (kiểu trải nghiệm) và trần thuật của nhân vật. Điểm nhìn bên trong có ba loại: loại cố định (mọi sự việc đều được kể qua điểm nhìn của một nhân vật); loại biến đổi (điểm nhìn di động từ nhân vật này sang nhân vật khác); loại đa bội (một biến cố được kể theo điểm nhìn của nhiều nhân vật - tạo ra bội số điểm nhìn).

Điểm nhìn bên ngoài: điểm nhìn được đặt vào một nhân vật kể chuyện nằm

ngoài câu chuyện. Các biến cố được thuật lại khách quan. Thông báo bị giới hạn ở bên ngoài: độc giả không hề biết được thế giới bên trong nhân vật.

Trong tự sự truyền thống, người kể chuyện thường giấu mặt và kể theo một điểm nhìn duy nhất, thể hiện sự áp đặt cái nhìn chủ quan của nhà văn lên độc giả. Khắc phục hạn chế này, tiểu thuyết Việt Nam đương đại đã có những xu hướng tìm tòi, đổi mới bằng cách đa dạng hóa ngôi kể và gia tăng, xê dịch các điểm nhìn. Nhà văn để người kể chuyện xuất hiện ở ngôi thứ ba hoặc ngôi thứ nhất, hoặc đan xen: có thể ngôi thứ nhất tự kể về mình hoặc ngôi thứ nhất kể về những gì được chứng kiến hoặc đan xen. Vì thế, điểm nhìn trần thuật cũng được gia tăng và di chuyển một cách linh hoạt. Nhờ đó, tác phẩm trở nên khách quan hơn và nhà văn mở ra được khuynh hướng đối thoại đa chiều với độc giả. Xu hướng tìm tòi này đã xuất hiện trong văn học Việt Nam từ sau 1975 và càng trở nên mạnh mẽ hơn trong thập niên đầu của thế kỷ XXI.

3.3.1 Dịch chuyển điểm nhìn trần thuật trong văn bản

Điểm nhìn trần thuật trở thành một trong yếu tố then chốt của tự sự học. Việc tổ chức điểm nhìn của nhà văn trong tác phẩm bao giờ cũng mang tính sáng tạo. Tìm hiểu điểm nhìn trần thuật, người đọc tiếp nhận cấu trúc, hiểu được cách cắt nghĩa, lý giải đời sống cũng như quan niệm, lập trường của nhà văn. Tuy nhiên, điểm nhìn nghệ thuật luôn có sự chuyển hoá, bất biến, tạo nên sự linh hoạt và hấp dẫn người đọc ngay trong cách kể câu chuyện.

Trong sáng tác Tạ Duy Anh, điểm nhìn trần thuật luôn có sự dịch chuyển rất thú vị. *Đi tìm nhân vật* chuyển dịch cốt truyện theo cái nhìn của nhân vật "tôi". Cái nhìn xuyên qua hiện tại về với quá khứ, từ vùng sáng rõ đến những vùng tối, bí ẩn, từ thế giới của người sống đến thế giới của người chết. Cái nhìn của nhân vật "tôi" vừa dẫn người đọc khám phá thế giới lại vừa đặt ra những câu hỏi về thế giới bằng tất cả sự ngạc nhiên, hoang mang, truy vấn. Mở đầu truyện, điểm nhìn được đặt vào nhân vật "tôi", đó là kẻ đi truy tìm thủ phạm giết hại thằng bé đánh giầy. Sau này, người đọc được biết "tôi" tên là Chu Quý, là một nhà báo rất có hứng thú với những vụ giết người. Chu Quý tình cờ đọc được mẩu báo, bèn quyết định điều tra, quyết định đi tìm "hắn": hắn có thể là hung thủ và có thể là nguyên nhân gây án mạng, "hắn" còn có thể đóng những vai khác mà hắn đang tìm kiếm... Chỉ với một mảnh báo vỏn vẹn có mấy dòng chữ, không hề có ngày tháng nơi xảy ra án mạng, vậy làm sao Chu Quý lại biết đúng "chỗ ấy", một chỗ mà hắn "đinh ninh" rằng ở gần ngã tư một con phố tên G: chính chỗ ấy thằng bé đánh giầy đã ngã xuống? Có thể có khả năng "hắn" cũng chính là "tôi", là Chu Quý. Theo dõi câu chuyện, chúng ta không thể biết được Chu Quý thực chất là ai, ngay cả anh ta cũng luôn luôn nghi

ngờ về bản thân mình. Khi đi tìm thủ phạm, Chu Quý hiện lên trong con mắt của những người dân hàng phố khác biệt, lạ lẫm. Tác giả đã đặt điểm nhìn vào nhân vật đám đông để nhìn rõ hơn những khía cạnh khác nhau của con người Chu Quý. Trong cái nhìn mới, Chu Quý trở thành "đồng bọn với kẻ giết thằng bé đánh giầy. Trong mặt hắn ghê chết đi được. Nó gian xảo, tăm tối lắm. Cái cách hắn nói năng, nhìn ngó... cứ khuất tất thế nào ấy" [120; tr.195]. Dưới nhiều cái nhìn, nhân vật trở nên nhoè mờ. Nhân vật ở đây không phải một tính cách cố định, đóng khung mà được xây dựng theo cách nhấn mạnh tính chất đang biến đổi. Theo từng không gian và thời gian khác nhau, nhân vật được gán cho những đặc điểm khác nhau: "Ngày mai tôi trở lại đây, rất có thể nghe mọi người kể: Cách đây... có một thằng cha đi tìm thằng cha điều tra về cái chết của thằng bé đánh giầy nào đó chết từ năm ngoái. Thằng cha hỏi chuyện thằng bé đánh giầy thì lừa cả phố, còn thằng cha hỏi về thằng cha kia... thì chính là x,y,z... vừa trốn tù, đội mồ sống lại hoặc là một tên sát nhân chuyên nghiệp..." [120; tr.205]. Ngoài cái nhìn hiện thực của nhân vật "tôi", nhà văn không ngần ngại tạo những bước rẽ để hiện thực được hiện lên từ nhiều góc độ khác nhau. Điểm nhìn người kể chuyện được hoán chuyển cho nhân vật khi ông Bân viết một cuốn sách và đặt tên cho nó là *Đi tìm nhân vật*: "Và tôi nảy ra ý tưởng viết cuốn sách mà tôi vừa kể. Tôi đặt cho nó cái tên *Đi tìm nhân vật*. Tôi tưởng tất cả do toi bịa ra. Ai ngờ lại có một nhân vật ngoài đời hành động giống hệt như nhân vật của tôi. Thoạt đầu tôi phát hoảng, sau đó tôi thấy thú vị và lao bổ vào đi tìm anh ngay" [120; tr.169 - 170]. Điểm nhìn trần thuật trong tác phẩm được luân chuyển, các câu chuyện của từng nhân vật đan xen vào nhau, người đọc có thể nhìn thấy nhiều chiều khác nhau của nhân vật. Điều đó cho thấy sự thành công của tác giả trong việc dịch chuyển điểm nhìn trần thuật.

Bên cạnh đó, trong tiểu thuyết *Thiên thần sám hối*, người đọc cũng thấy được sự tài ba của tác giả trong việc trượt điểm nhìn từ bên ngoài vào bên trong để nhân vật kể lại các câu chuyện một cách rõ ràng, chính xác. Từ cái nhìn khách quan bên ngoài của tác giả về cuộc đời, ông đã đặt điểm nhìn vào một cái bào thai đang chờ ngày lọt lòng mẹ. Chỉ trong khoảng thời gian ngắn với một không gian chật hẹp ở bệnh viện mà không biết bao nhiêu câu chuyện đã được kể lại từ bào thai. Đó là sự thật đau lòng về suy nghĩ, hành động độc ác, dã man của những người mẹ khi muốn vứt bỏ đứa con trong bụng mình. Cái chết đáng thương của những bào thai không nhận được sự chào đón của cha mẹ nó. Rồi những câu chuyện loạn luân trong xã hội như cha làm tình với con, một người phụ nữ chung đụng với bốn cha con trong một nhà, người mẹ mang thai những không biết con của ai... Từ điểm nhìn ấy, tác giả đã để cho bào thai lùi lại phía sau, nhường ngôi kể cho các nhân vật tôi trong truyện để họ bộc lộ rõ hơn những câu chuyện về cuộc đời mình. Đó là câu chuyện cua cô cậu sinh viên, người phụ nữ có chồng từng giết người, cô nhà báo... Trên bề mặt

văn bản ngỡ như những câu chuyện của các nhân vật này không liên quan đến nhau, nhưng lại có mối liên hệ chặt chẽ bên trong. Người đọc biết được tất cả nhờ xâu chuỗi những "mẩu chuyện" trong quá trình được nghe kể. Với dụng ý chuyển điểm nhìn trần thuật vào bên trong, tác giả đã phanh phui cái ác, sự vô cảm của con người một cách rõ nét hơn, đồng thời tác giả gióng lên một hồi chuông cảnh tỉnh con người nên nhìn nhận lại chính mình. Từ điểm nhìn này, toàn bộ nhân cách của các nhân vật dù thoáng qua trong tác phẩm cũng đều bị lật tẩy mà không cần đến lời kể lể dài dòng của tác giả.

Nỗi buồn chiến tranh, được bắt đầu bởi *điểm nhìn khách quan* của người kể chuyện xưng *Tôi*. *Tôi* ở đây vừa là nhân vật nhưng cũng không hẳn là nhân vật; vừa là tác giả nhưng cũng đâu hẳn là thế. *Tôi* tồn tại cùng toạ độ thời gian với Kiên song không tham gia vào diễn biến câu chuyện của đời Kiên. Liền sau đó, *Tôi* vắng bóng (cho tới phần cuối mới xuất hiện với tư cách là một nhân vật), người kể chuyện hàm ẩn này đã trao dần điểm nhìn cho Kiên. Từ đây tác phẩm triển khai câu chuyện từ *điểm nhìn bên trong* của nhân vật này. Bằng phương thức "chuyển giao" như vậy, người kể chuyện có điều kiện diễn tả được những gì bên trong sâu thẳm nhất của tâm hồn nhân vật. Đó là những giấc mơ đứt nối, những hồi tưởng hỗn loạn, nhức nhối nhưng lại khá thống nhất trong dòng chảy của ý thức nhân vật. Chọn *điểm nhìn bên trong*, Bảo Ninh đã diễn tả được toàn bộ vương quốc của tiềm thức, vô thức. Đúng như S.Freud đã khẳng định, chính các nhà văn, nhà thơ đã phát hiện ra tầng vô thức, tiềm thức ngoài tầng ý thức.

Hay trong câu chuyện giữa Phương và Kiên vào một đêm bên Hồ Tây cho thấy điểm nhìn của Phương và Kiên về cuộc đời, về chiến tranh hoàn toàn không trùng khít nhau: Với góc nhìn của Kiên - một chàng trai Hà thành hào hoa, một kể hợp thời "chiến tranh: từ nay mới thật là sống". Nhưng dưới điểm nhìn của người yêu Kiên, Phương mang một quan niệm hoàn toàn trái ngược: "Em nhìn thấy tương lai... đấy là sự đổ nát". Thậm chí trong chính bản thân Kiên trước chiến tranh và sau chiến tranh quan niệm của anh cũng ngược chiều nhau.

Tiểu thuyết của Thuận luôn có sự đa dạng hóa về điểm nhìn: có điểm nhìn bên và điểm nhìn bên ngoài; có điểm nhìn của từng nhân vật đến điểm nhìn tập thể; có điểm nhìn của cái "tôi" trải nghiệm và điểm nhìn của cái tôi chứng nhân... Lối trần thuật gắn liền với sự đa dạng hóa về người kể chuyện và điểm nhìn đã phản ánh thái độ của con người hiện tại trước hiện thực cuộc sống: vô tâm và thơ ơ cả với những người xung quanh và với chính bản thân mình; cô đơn ngay trong gia đình mình và môi trường dung chứa mình.

Trong cuộc phiêu lưu của lối viết, Thuận không chỉ dừng lại ở sự đa dạng hóa

ngôi kể và điểm nhìn. Bằng thao tác di chuyển điểm nhìn linh hoạt,Thuận đã góp phần làm tăng bội số điểm nhìn vốn đã tồn tại ở dạng phức hợp nhằm tạo tính đa âm, đa thanh, đa giọng điệu cho tiểu thuyết. Sự di chuyển linh hoạt các điểm nhìn trong tiểu thuyết của Thuận được thể hiện thông qua sự tồn tại đan xen giữa lời người trần thuật, lời nhân vật và lời gián tiếp tự do qua hình thức trích dẫn diễn ngôn nhân vật theo kiểu vừa trực tiếp (giữ nguyên đại từ, thì và âm điệu), vừa gián tiếp (không có dấu hiệu trích dẫn trong ngoặc kép, trong thời dẫn của người kể chuyện): "Cô giáo chủ nhiệm gọi tôi ra gặp riêng. Cô giáo dạy Toán gọi tôi ra gặp riêng. (…). Em nên tập trung để dẫn đầu cả lớp kỳ thi cuối năm. Em nên tập trung để đạt kết quả cao nhất kì thi hết cấp" [150; tr.7]; "Tôi bảo trên vô tuyến tao thấy Rennes nhà mày có cái trường đại học to vật vã (…). Hắn hào hứng tao học ở đấy bốn năm. Tao gặp Hélène ngay từ hôm đầu tiên (…). Freud bảo Hélène mắc chứng sợ sinh nở. Con người ta cứ sợ cái gì thì bị cái đó ám ảnh" [150; tr.172]. Sự tồn tại phức hợp nhiều loại điểm nhìn, gắn với nhiều người kể chuyện khác nhau, có khi trên nhiều lớp văn bản khác nhau cùng với sự di chuyển điểm nhìn linh hoạt đã tạo ra hình thức điểm nhìn đa bội (theo cách nói của Manfred Jahn) trong tiểu thuyết của Thuận. Đây chính là cơ sở để tạo ra tính đa âm, đa thanh, đa giọng điệu của tiểu thuyết.

Có thể thấy, với sự dịch chuyển linh hoạt điểm nhìn trần thuật thì các cây bút tiểu thuyết của chúng ta đã hoà nhập vào tư duy tiểu thuyết hiện đại, hoà vào dòng chảy của tiểu thuyết "dòng ý thức". Cứ như vậy, hiện thực được nhìn nhận, đánh giá một cách khách quan hơn, được soi chiếu từ nhiều góc độ khác nhau và người đọc có thể đồng tình hay không đồng tình với cách đánh giá của nhân vật cũng như của tác giả, cho nên nói: Tiểu thuyết đương đại Việt Nam đã tạo được sự dân chủ hoá trong văn học là vì vậy.

3.3.2. Đan xen, lồng ghép nhiều điểm nhìn nghệ thuật

Trong tác phẩm văn học, khó có thể phân định được đâu là điểm nhìn của tác giả, đâu là điểm nhìn nhân vật. Không thể nói nhà văn chọn điểm nhìn này hoặc điểm nhìn kia là sự ngẫu nhiên. Nhà văn thường chọn điểm nhìn nhân vật để bộc lộ điểm nhìn của mình. Sự gia tăng, đan xen các điểm nhìn giống như đặt thêm những đèn cao áp mới từ những góc độ khác để soi rọi vào góc khuất nhất của đời sống mà không phải lúc nào ta cũng nhìn thấy từ hướng nhìn cũ. Phương thức huyền thoại hoá tham gia tích cực vào việc biểu đạt này. Sự đan cài các điểm nhìn tạo nên cấu trúc đa chiều cho người đọc cảm nhận về hiện thực đang có chiều hướng mở ra không dừng lại. Người đọc có thể soi chiếu chính hiện thực phản ánh trong các điểm nhìn khác nhau để tìm ra bản chất quy luật. Với sự đan cài, lồng ghép các

điểm nhìn tác phẩm, nhà văn biến cái nhìn của mình thành một phương diện nhận thức hiện thực. Tác giả như muốn tạo ra sự bình đẳng giữa mình và các nhân vật khác trong tác phẩm. Hiện thực đời sống được chuyển hoá qua nhiều kênh để người đọc dành một khoảng trống tự lý giải, nhận thức.

Trong tiểu thuyết *Thiên thần sám hối* của Tạ Duy Anh, nhân vật chính là một hài nhi còn đang trong bụng mẹ. Câu chuyện được kể từ điểm nhìn của đứa bé ấy. Cách chọn điểm nhìn này giống như cậu bé Kim Đồng trong *Báu vật của đời* của Mạc Ngôn, cậu Oskar trong *Cái trống thiếc* của Gunter Grass hay bé Hon trong *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài. Oskar quỷ lùn vừa chế nhạo cái thế giới mà dưới mắt nó chỉ đáng làm cho rối tung lên, vừa lợi dụng cái thế giới bất toàn đó để thể nghiệm khả năng cám dỗ, huỷ diệt của mình; bé Hon với sứ mệnh của một thiên sứ nhưng cuối cùng đành ra đi vì mọi thông điệp cứu rỗi đều không ích gì trước cái thế giới suy đồi toàn diện.

Lựa chọn điểm nhìn bên trong, tác giả phơi bày cuộc sống qua con mắt của một hài nhi. Từ đó, cuộc đời con người được phơi bày chua chát, cay đắng, ác nghiệt. Đó là chuyện người đàn ông đầy giục vọng và sống dối trá. Chuyện những cô gái bị thất thân, những người dàn bà nhàm chán chăn gối nhưng phải chấp nhận cuộc sống vợ chồng nghiệt ngã. Những phụ nữ mang thai không biết cha đứa bé mình sắp sinh là ai, vì đã chung đụng với nhiều "người chồng" cùng lúc. Mỗi người đàn bà mang thai đều có hoàn cảnh riêng, người thì bạc miệng mong cho đứa con trong bụng chết ngạt đi, người thì dùng thuốc xổ... Tất cả, hình như đều không muốn những đứa trẻ đó ra đời... Bào thai trong bụng mẹ kinh hãi trước những sự kiện được chứng kiến, và nó quyế định không chào đời vội, cho đến khi bào thai nghe được tiếng nói của người mẹ rằng con có thể nguyền rủa phần thế giới còn đầy tội ác và bất công, nhưng cuộc sống là ân sủng lớn nhất.

Không chỉ dừng lại ở đó, nhà văn đã tăng điểm nhìn theo hướng hoà trộn, đan kết các điểm nhìn trong nhau. Tác phẩm không chỉ có cái nhìn của bào thai. Bên trong cái nhìn ấy đan kết cái nhìn của cô phóng viên Giang kể về đoạn đời lầm lỡ của mình, người đàn bà làm nghề đồng nát, người mẹ có con mắc tội giết người... Từ nhiều điểm nhìn ấy, chuyện sinh nở, số phận trẻ con trong mắt người lớn mới thật đáng sợ làm sao. Khi chuyển những điểm nhìn kia vào câu chuyện của mình, bào thai thể hiện cái nhìn bên ngoài lạnh lùng, khách quan của người kể chuyện, có khi lại chuyển sang điểm nhìn bên trong với băn khoăn về việc có ra đời hay không. Đan kết các điểm nhìn, ranh giới thực – hư, hiện thực – phi lý cũng rút ngắn lại. Tính chất huyền ảo, phi lí đã làm rõ hơn bức tranh hiện thực kinh khủng, tha hoá, biến dạng của con người trong cuộc sống hiện đại.

Những tiểu thuyết về sau, người đọc càng thấy rõ xu hướng gia tăng các điểm nhìn trong tiểu thuyết của Tạ Duy Anh. *Giã biệt bóng tối* phân định khá rạch ròi điểm nhìn của nhà văn và điểm nhìn của nhân vật bằng chính cách đặt tên các chương, các phần của tiểu thuyết. Ít nhất, có năm lần người dẫn chuyện chen ngang vào dòng kể của các nhân vật để lý giải, cắt nghĩa các câu chuyện đang xảy ra. Như vậy, rõ ràng nhà văn - người dẫn chuyện không chịu là một người kể chuyện khách quan mà trở thành người dẫn dắt bạn đọc vào thế giới nghệ thuật của mình. Trong tác phẩm còn có sự xuất hiện điểm nhìn của người kể chuyện dưới cái tên rõ ràng là tác giả. Theo chúng tôi, lời tác giả với lời người dẫn chuyện là của một người. Đồng thời, có thể thấy trong hệ thống điểm nhìn của người kể chuyện không trực tiếp tham gia vào biến cố câu chuyện, chỉ có người kể chuyện là người đóng yếu tố quan trọng trong nghệ thuật kể chuyện. Bởi thế nên ta bỏ hết lời dẫn, lời ghi chú thì mạch truyện vẫn có thể phát triển một cách tự nhiên. Cách xây dựng điểm nhìn của người dẫn chuyện, người biên tập, tác giả, người kể chuyện chính là công cụ "mách nước" của tác giả và thể hiện dấu ấn riêng của Tạ Duy Anh.

Tiểu thuyết Hồ Anh Thái cũng có những cách tân đáng kể về điểm nhìn trần thuật. *Người và xe chạy dưới ánh trăng* là tác phẩm được trần thuật bằng sự đan cài, lồng ghép nhiều điểm nhìn. Đặt điểm nhìn bên ngoài, tác giả quan sát và kể về cuộc sống của các nhân vật Toàn, Minh, Hiệp, Trang, Diệu...Bằng giọng kể khách quan, lạnh lùng, nhân vật được hiện lên sắc nét: "Diệu rít lên trong một cơn ghen bất ngờ bốc hoả hừng hực. Mụ lăn xả vào Khuynh như đòi ôm ấp, nhưng hai bàn tay chiếc áo sơ mi ra khỏi lưng quần, tốc lên. Mười móng tay rạch điên cuồng trên tấm lưng, tưởng như bây giờ chạm phải mắt Khuynh thì chúng không ngần ngại móc nó ra với một khoái cảm bệnh hoạn" [148; tr.164]. Cũng có khi nhà văn lại đan cài điểm nhìn bên trong trong nhân vật. Nhà văn đặt mình vào vị trí các nhân vật để tái hiện cuộc đời, số phận và khám phá nội tâm của họ. Với nhân vật Toàn, tác giả viết: "Chính từ nỗi mất mát và những ý nghĩ này mà Toàn rút lui vào cánh cửa do mình dựng lên chăng? Có khi sự mất mát lại khiến cho con người thích lao và chỗ đông người, thích lao vào những nơi ồn tạp để bù lấpkhoảng trống hụt hẫng của mình cơ mà? Nhưng với Toàn nó đã cứa vào tim anh những đường răng không thôi ứa máu"[148; tr.118]. Đan xen trong dòng tâm tư của Toàn, tác giả bắt đầu câu chuyện của Trang với sự lồng ghép điểm nhìn trần thuật từ Toàn sang Trang. Dòng kí ức của Trang xoay quanh sự việc mẹ bị chết vì trúng bom và người cha xa cô lúc bốn tuổi chưa hề gặp lại. Quá khứ luôn ám ảnh Trang: "Chỉ có Trang vẫn ngẩn ngơ như không phải đang sống nữa" [148; tr.369]. Và điểm nhìn được tiếp tục chuyển sang Khuynh với những day dứt, những trăn trở về tháng ngày đã qua và định mệnh dai dẳng với Diệu

trong cuộc sống hiện tại. Tất cả hiện lên sống động như vừa diễn ra qua điểm nhìn bên trong từ tâm hồn nhân vật. Nhân vật tự cảm về thế giới và về chính mình trọn vẹn, sâu sắc và thấm thía hơn. Mạch truyện có sự đan cài, lồng ghép một cách uyển chuyển cùng với sự phối hợp, thay đổi luân phiên của các điểm nhìn trần thuật.

Ở tiểu thuyết *Mười lẻ một đêm*, điểm nhìn trần thuật luôn có sự vận động chuyển hoá linh hoạt. Từ trang mở đầu tác phẩm, Hồ Anh Thái đã tự giới thiệu sự tham dự của tác giả trong truyện và đối thoại với bạn đọc: "Chính xác thì không đúng mười lẻ một ngày nhưng thực sự là bao nhiêu thì độc giả phải theo dõi hết cả cuốn sách thì mới biết được. Chẳng phải tác giả giữ mánh hay giấu bí quyết gia truyền mà cái gì cũng phải tuần tự. Đôi khi đọc sách cũng là dịp thử thách lòng kiên nhẫn. Sách dở thì thử thách lòng khoan dung" [149; tr.2]. Những lời đối thoại có tính chất giáo đầu như thế đã thể hiện rõ điểm nhìn của tác giả. Nhưng điểm nhìn bên ngoài ấy luôn chuyển hoá, đan cài. Người trần thuật ở đây vẫn là tác giả nhưng điểm nhìn đã đặt trong nhân vật để thể hiện những suy ngẫm, tiếng nói riêng của nhân vật. Có lúc tác giả mải miết theo đuổi những câu chuyện bên ngoài cánh cửa về bà mẹ với năm lần đò và những cuộc phiêu lưu tình ái, bất chợt, bất ngờ dừng lại dịch chuyển điểm nhìn vào sau cánh cửa với thực tại dở sống dở chết của nhân vật chính sau những ngày bị nhốt. Rồi lại hướng ra bên ngoài cánh cửa với câu chuyện về ông Víp, thằng bé người Cá, các vị giáo sư... Trong suốt mạch tự sự, tác giả luôn thay đổi đỉm nhìn để có thể vừa miêu tả đúng bản chất đối tượng, vừa không vi phạm tính khách quan trong nguyên tắc sáng tạo của mình. Nhờ sự linh hoạt trong điểm nhìn trần thuật, Hồ Anh Thái đã vẽ ra một hiên thực hỗn loạn, nhố nhăng. Cách nhìn đời, nhìn người từ mọi khuất nẻo đã đem đến cho người đọc những ấn tượng độc đáo về phương thức trần thuật của tác giả. Nhập vào góc nhìn trần thuật ấy, người đọc cảm nhận được cuộc sống với mọi góc cạnh và sự gai góc vốn có. Cũng chính sự linh hoạt trong điểm nhìn tạo nên giọng kể đa thanh trong tác phẩm.

Như vậy, sự đan xen, lồng ghép nhiều điểm nhìn trần thuật là một cách xử lý linh hoạt của các nhà văn. Đây là hệ quả của sự "giải thiêng" vai trò thượng đế biết tuốt của nhà văn, sự dân chủ hoá trong mối quan hệ giữa nhà văn và nhân vật. Nhà văn đứng ngang hàng hoặc thậm chí thấp hơn để viết là một cuộc phiêu lưu với cả chính mình. Với cách trần thuật từ một hệ điểm nhìn, các nhà văn đã đưa độc giả đến với các góc nhìn, hướng nhìn, khoảng cách nhìn, từ đó hiểu một cách sâu sắc đối tượng phản ánh, tạo cho họ những ấn tượng độc đáo về phong cách trần thuật.

3.3.3. Tính tương đối của những điểm nhìn cụ thể

Trào lưu văn hoá hậu hiện đại hiện nay đang tác động mạnh mẽ đến sáng tác

văn học. Cái nhìn phi trung tâm hoá được hiện thực hoá trong nhiều tác phẩm. Với cái nhìn phi trung tâm hoá, người ta không còn tin vào tính chân lí của bất cứ góc nhìn nào. Góc nhìn nào cũng có lí, cũng có ý nghĩa trong việc bổ sung tham số để đánh giá về sự vật, hiện tượng. Phương thức huyền thoại hoá được vận dụng để tinh thần phi trung tâm hoá được bộc lộ mạnh mẽ hơn. Chúng ta tương tác với nhau, đưa ra phán xét về nhau nhưng có một "Thượng đế" nhìn ta và cười. Cái mà kẻ kia khẳng định rằng đúng chẳng có ý nghĩa gì khi đặt nó vào một tương quan khác. Lúc này, phương thức huyền thoại hoá sẽ giúp phá vỡ tính logic của không gian, thời gian, quan hệ nhân quả để chuẩn bị tâm thế cho độc giả nghĩ khác, đánh giá khác, luôn biết cật vấn, nghi hoặc. Chính điều đó tạo nên đặc điểm được gọi là "tính tương đối của những điểm nhìn cụ thể". Với đặc điểm này, tác phẩm đưa đến cái nhìn đa chiều, dù có kết thúc vật chất (của một văn bản) nhưng không có điểm kết thúc trong suy đoán, tưởng tượng, diễn giải. Nhiều nhà văn khi chuyển ngôi kể, khi soi chiếu một sự việc từ nhiều góc nhìn khác nhau và để lửng cái kết là vì thế.

Thực ra, không phải có phương thức huyền thoại hoá thì mới có tính tương đối của điểm nhìn trần thuật, mà nói đúng hơn, chỗ nào có phương thức huyền thoại hoá thì nó sẽ làm cho tính tương đối của điểm nhìn trần thuật thêm rõ ràng hơn. Trước đây, người kể chuyện thường là nhân vật Tôi, ở ngôi kể thứ nhất, là người triển khai, dẫn dắt mạch truyện. Nhà văn trao trọng trách cho người kể chuyện là người biết tuốt và luôn là người có nhân thân, tư cách. Nhưng với các tác phẩm viết theo xu hướng hậu hiện đại thì người kể chuyện giờ đây có thể là người rất xấu, thậm chí nhân cách bị tha hoá. Trước đây người đọc luôn tin vào người kể chuyện ấy, tin vào những câu chuyện họ dẫn dắt, thì giờ đây, người đọc thấy hoài nghi, nghi ngờ về mức độ của các sự vật, chi tiết được kể. Điều đó cho thấy vấn đề đặt ra là cần phải có sự chủ động trong việc đọc, và luôn phải có cái nhìn nhiều chiều để nhìn nhận, đánh giá các phương diện trong cuộc sống hôm nay. Đọc *Mẫu Thượng Ngàn* của Nguyễn Xuân Khánh ta thấy điểm nhìn trần thuật được trao cho rất nhiều nhân vật. Thậm chí, mỗi chương là một nhân vật kể chuyện. Tác phẩm chia thành 15 phần (mỗi phần có nhiều tiết nhỏ): Người trở về; Nhụ và Điều; Đồn điền Messmer; Họ Vũ, họ Đinh; Pierre và Julien; Người cổ Đình; Bà cô Tổ; Philippe Messmer; Con chim cu cườm; Đối thoại; Bà ba Váy kể chuyện; Tai hoạ lớn; Ông Đùng, bà Đà; Hội kẻ Đình; Chương kết. Nhà văn có vẻ hơi lúng túng khi muốn thể hiện một loạt những nội dung mà ông không biết sắp xếp vào đâu cho hợp lý. Tuyến nhân vật của tiểu thuyết khá rộng. Đó là những thành viên hai dòng họ Đinh và Vũ Xuân ở làng, đó là ba anh em ông chủ đồn điền người Pháp, đó là những người phụ nữ hiền lành, chất phác. Tất cả dần dần xuất hiện và những mảnh đời của họ ghép lại

thành bức tranh nông thôn Bắc Bộ thời đó. Điều đặc sắc trong tác phẩm là có những khi điểm nhìn trần thuật giao cho nhân vật nữ với những trang viết về tình dục, chuyện đàn ông đàn bà. Mãnh liệt, phồn thực nhưng cũng rất bao dung, đằm thắm. Mỗi phụ nữ trong truyện đều gắn đến một hình bóng ngoài đời. Bà Ngát (bà Tổ Cô), bà Mùi, bà ba Váy, rồi cô Nhu, cô Hoa... mỗi người một vẻ, mỗi người có một người đàn ông yêu dấu của riêng mình. Nhưng có lẽ "cuộc tình" cay đắng nhất, khốn khó nhất mà cũng thần thánh nhất là cái phút bất ngờ giữa ông hộ Hiếu với thím ba Pháo – con mẹ mõ làng Cổ Đình. Cả đời, hai thân phận khốn nạn ấy chỉ xảy ra đúng có một lần, những giây phút thần tiên... Đứa con gái của họ là trời cho đấy chứ. Cô bé Hoa đẹp như một đoá hoa rực rỡ giữa xã hội bùn lầy sẽ có thân phận khác hẳn bậc sinh thành...

Trong *Chinatown* của nhà văn Thuận có sự tồn tại của hai người kể chuyện - hai cái "tôi" trải nghiệm tồn tại trên hai lớp văn bản khác nhau. Trước hết, đó là cái "tôi" truyện một - người kể chuyện trong *Chinatown*: nữ giáo viên - nhà văn, cái mặt khó đăm đăm nhưng giọng nói không đến nỗi; là vợ của Thụy, mẹ của Vĩnh; là người mà gần ba mươi năm đẹp nhất trong cuộc đời chỉ biết sống vì hai chữ tương lai do cha mẹ đặt ra. Thông thường, khi người kể chuyện ngôi thứ nhất – đồng thời là chủ thể của hành động và phát ngôn trần thuật thì họ sẽ chủ động bộc lộ, giãi bày cảm xúc và ý nghĩ thầm kín... "Tôi" truyện thứ nhất trong *Chinatown* có đầy đủ những đặc tính kể trên nhưng những ẩn ức và khát vọng mãnh liệt mơ hồ lại bị tẩy trắng, làm cho mờ nhòe và che lấp bởi lối kể bàng quan, kể chuyện mình như kể chuyện người khác: "Sông không đủ rộng, nước không đủ trong", "mọi thứ trong tôi đều mù mịt", "Tôi không cần biết"… Ngôn ngữ trần thuật bị tước đi gần như trọn vẹn phương diện bộc lộ cảm xúc, chỉ giữ lại những câu kể mơ hồ. Nó ngầm báo hiệu những cơn sóng ngầm dữ dội sẽ trỗi dậy mãnh liệt trong những giấc mơ mà ở đó, những góc khuất trong đáy sâu tâm hồn của nhân vật được phơi bày trọn vẹn nhất.

Bằng việc dệt nên tấm màn thời gian mờ nhòe về đường biên giữa quá khứ và hiện tại, bằng việc mạnh dạn trao ngôi trần thuật cho một nhân vật mang nặng vết thương tinh thần và tâm lý có nhiều bất ổn, Thuận như bày trước mắt độc giả những thước phim được lắp ghép, trộn lẫn, cắt dán, đồng hiện từ hàng trăm cảnh đời của nhân vật ở những thời điểm khác nhau mà ở đó, mỗi cảnh là một hiện thực, mỗi cảnh là một mảng kí ức thoắt ẩn, thoắt hiện. Quá khứ và hiện tại như bị cắt thành những mảnh vụn rời rạc, xô lệch mà khi ghép lại, chúng ta thấy được những phiến đoạn cuộc đời "tôi" từ khi yêu Thụy, lấy Thụy, Thụy bỏ đi, những tháng ngày sau đó và tương lai phía trước. Trong quá trình kể, người kể chuyện ngôi thứ nhất đã sử

dụng thủ pháp đồng hiện đối với những sự kiện cách xa nhau về không gian và thời gian. Nhờ đó, mọi sự kiện quá khứ, cho dù cách đây gần ba chục năm, vẫn hiện về gần gũi trong hiện tại. Người kể chuyện đã hiện tại hóa quá khứ của mình, làm sống dậy quá khứ trong hiện tại. "Tôi" truyện một trong *Chinatown* thay vì thể hiện quá khứ như là những sự kiện một đi không trở lại, đã luôn lôi kéo nó, khuấy động nó. Đây cũng chính là cách để Thuận tạo "khu vực tiếp xúc tối đa với cái hiện tại ở thì không hoàn thành" theo cách nói của Bakhtin. *Chinatown* có hình thức trần thuật lắp ghép kéo theo đó là các bậc trần thuật khác nhau. Điều này thể hiện ở sự xuất hiện của "tôi" truyện hai - người kể chuyện trong *I'm yellow*: nam họa sĩ - chồng Loan - ngay đêm đầu tiên nằm cạnh vợ đã cảm thấy mình thực sự ngu ngốc; là người luôn mong mỏi vợ chết để giải phóng mình khỏi cuộc sống hôn nhân tù đọng; là người mà "chị ta" - người mà từ cái mặt, giọng nói đến tiểu sử, lý lịch ẩm thực đều giống hệt nhân vật "tôi" trong trần thuật bậc một - luôn bám theo.

Xem xét những mối quan hệ quanh "tôi" truyện một và "tôi" truyện hai chúng ta không khỏi giật mình vì sự "đồng dạng" của nó. Đặc biệt, "tôi" truyện hai lại là sản phẩm hư cấu của "tôi" truyện một - nói cách khác, *I'm yellow* là tiểu thuyết mà "tôi" truyện một đang viết. "Tôi" trong truyện hai cũng có phần tương đồng với Thụy – cũng bỏ vợ, bỏ con ra đi. Nhờ những mối liên hệ này, *I'm yellow* trở thành một bộ phận quan trọng trong *Chinatown* - là những câu trả lời lấp đầy những chỗ trống mà người đọc còn đang băn khoăn, hồ nghi. Người đọc như đoán ra lí do vì sao Thụy đã bỏ "tôi" truyện một ra đi - như thể "tôi" truyện một đã đưa ra lí do vì sao "tôi" truyện hai bỏ lại vợ con: ngay đêm đầu tiên nằm cạnh Loan, "tôi" thấy mình thực sự ngu ngốc; trong năm năm chung sống, "tôi" luôn mong sự ra đi vĩnh viễn của vợ để giải thoát cho mình. Người kể chuyện ngôi thứ nhất ở *Chinatown* đã bị tước đi quyền năng tối thượng, nhường quyền cho bạn đọc chủ động trong việc tiếp nhận tác phẩm, khiến cho đường dây liên kết giữa người kể chuyện và người đọc như được xích lại gần hơn, chặt chẽ hơn.

Lí do Thụy ra đi - theo suy luận của độc giả - như một vết nhọn xoáy vào tim, càng làm tăng thêm những nỗi đau, những day dứt và ám ảnh của "tôi" truyện một – một người luôn hết lòng vì chồng lại bị chồng bỏ rơi - để lại đằng sau là khoảng trống mù mịt không biết đâu là bến, là bờ, không biết đâu là ngày, là tháng... Hơn nữa, nếu "tôi" truyện một trực tiếp bộc lộ mình trong dòng tâm tư triền miên với những ám ảnh, day dứt đan xen từ điểm nhìn bên trong - thì "chị ta" ở truyện hai lại được hiện lên từ góc độ quan sát khách quan bên ngoài của "tôi" truyện hai – khiến cho cặp nhân vật đồng dạng này được soi thấu từ điểm nhìn phức hợp. Hình thức trần thuật lắp ghép với sự xuất hiện đồng thời của hai người kể chuyện trên hai lớp

văn bản khác nhau và sự phức hợp các điểm nhìn trần thuật đã tạo cơ hội để cho nhân vật phân phân, tự khám phá mình, suy xét mình, bộc lộ những gì còn lẩn khuất ở những bậc trần thuật còn lại, góp phần làm đầy cho những gì còn thiếu vắng.

Có thể nói, bằng những khai phá, tìm tòi nhằm khai thác triệt để các tầng bậc liên kết và trần thuật, bằng sự quyết liệt, táo bạo trong việc lựa chọn các hình thức trần thuật, các nhà văn đã tạo mình một giọng điệu riêng. Hành trình tìm tòi và sáng tạo đó không chỉ thể hiện sự đam mê, tâm huyết với nghề mà còn bộc lộ khá chuyên nghiệp. Mỗi tiểu thuyết "là một chuyến đi xa", mỗi tiểu thuyết là một hướng đi mới, một cách thể hiện mới. Đó là kết quả của một trình lao động nghệ thuật nghiêm túc, nhọc nhằn, không mệt mỏi. Với những cố gắng, nỗ lực không ngừng, các nhà văn sau 1986 đã gặt hái được những thành công nhất định và khẳng định được chỗ đứng trong văn học Việt Nam đương đại.

Tiểu kết

Có thể nói, nỗ lực đổi mới không ngừng là hướng đi chủ yếu của văn học Việt Nam sau 1975. Các thể loại văn xuôi đã nhanh chóng phát triển, thăng hoa, đáp ứng nhanh nhạy và sắc bén những vấn đề nóng hổi của xã hội. Đặc biệt, tiểu thuyết đã mạnh dạn thể nghiệm những đổi mới nhất là về mặt nghệ thuật, tạo nên diện mạo mới cho văn học nước nhà. Vận dụng phương thức huyền thoại hoá là một hướng cách tân thi pháp thể loại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay. Ở phương diện trần thuật, nét đặc sắc được thể hiện trong việc đa dạng kết cấu trần thuật và sự di chuyển linh hoạt điểm nhìn trần thuật. Điều này đã giúp các nhà văn cảm nhận và phản ánh hiện thực ở những tầng sâu nhất, hiện thực đời sống và con người luôn được nhìn nhận trong sự vận động đa chiều.

Tiếp cận các sáng tác của các nhà văn thời kì Đổi mới ở bình diện nghệ thuật, ta thấy những nét đặc sắc trong việc dung hợp các văn bản thể loại với nhau, trò chơi liên văn bản. Chính vì thế đã tạo nên sự mới lạ trong bề mặt cấu trúc văn bản. Không còn ranh giới nào tồn tại ở giữa, tất cả được hoà trộn một cách hợp lí, tài tình, thông qua đó, tác giả thẳng thắn trình bày những vấn đề nhức nhối của đời sống. Sự kết hợp này còn tạo nên không khí tươi mới, sức hấp dẫn của câu chuyện được kể.

Như vậy, có thể xem phương thức huyền thoại hoá như một tâm điểm với khả năng lan toả, chi phối hình hài của những thành tố cấu thành nên tác phẩm. Sức hút của các tác phẩm này không chỉ ở sự lạ hoá mà bởi nó có sự cách tân thi pháp thể loại. Người đọc vừa bắt gặp ở đó những vấn đề của đời sống thực tại, vừa tìm thấy sự đổi mới trong nghệ thuật. Đó cũng chính là những "khẩu vị" mới của văn chương huyền thoại.

Chương 4
SỰ ĐA DẠNG CỦA CÁC HÌNH THỨC VẬN DỤNG PHƯƠNG THỨC HUYỀN THOẠI HOÁ TRONG SÁNG TÁC CỦA MỘT SỐ CÂY BÚT TIỂU THUYẾT TIÊU BIỂU

Trong dòng chảy của văn học Việt Nam đương đại những năm gần đây, tiểu thuyết thực sự khởi sắc, có những bước chuyển mình mạnh mẽ với những thành tựu mang tính bước ngoặt cả về lí luận, thể loại và thực tiễn sáng tác. Thành công của thể loại tiểu thuyết đã mang lại cho văn học Việt Nam đương đại một sức sống mới, kích thích sự sáng tạo của nhà văn trong phản ánh, khám phá và tái hiện hiện thực đời sống, con người, góp phần đưa văn học Việt Nam hòa nhập vào con đường hiện đại hóa của tiến trình văn học thế giới. Hòa mình vào không khí đó, các nhà văn sau 1986 luôn đi tiên phong trong việc hiện hại hóa và cách tân thể loại tiểu thuyết. Các nhà văn đã có những cố gắng nỗ lực, tìm tòi sáng tạo không mệt mỏi cùng với cảm quan mới về hiện thực và con người, bắt đúng dòng mạch đổi mới văn học. Và họ đã có những thể nghiệm độc đáo, gặt hái được nhiều thành công trên cả hai phương diện nội dung tư tưởng và hình thức nghệ thuật, từ đó góp phần đổi mới thể loại tiểu thuyết trong nền văn học Việt Nam đương đại.

4.1. Quan hệ giữa phương thức huyền thoại hoá với đặc điểm phong cách nhà văn

Phương thức huyền thoại hoá gắn liền với mô hình cấu tạo và tổ chức tác phẩm dựa trên những nhận thức mới về vũ trụ và nhân sinh. Theo những dẫn giải ở chương 1, chương 2 và chương 3 thì rõ ràng phương thức huyền thoại hoá trở thành không biên giới, không giới hạn ở nhà văn cụ thể nào. Kết quả vận dụng phương thức huyền thoại hoá trong sáng tác của một số cây bút tiểu thuyết tiêu biểu như Hồ Anh Thái, Tạ Duy Anh, Nguyễn Bình Phương, Võ Thị Hảo, Phạm Thị Hoài... đã được khẳng định bằng những giải thưởng văn học nhất định, và được công chúng đón nhận, say mê. Tuy nhiên, vấn đề đặt ra là việc vận dụng phương thức huyền thoại hoá trong sáng tác có làm bào mòn phong cách nhà văn không? có dẫn đến sự sao chép đồng loạt của một số thủ pháp nghệ thuật hay không? Phải chăng phương thức huyền thoại hoá trong sáng tác của Võ Thị Hảo giống Hồ Anh Thái? Phải chăng việc vận dụng của các nhà văn hiện đại giống các nhà văn trung đại? Phải chăng nhà văn Việt Nam giống nhà văn thế giới?

Đánh giá một cách khách quan thì chúng ta thấy rằng có sự giống nhau, thậm chí bắt chước nhau trong việc mô phỏng, vận dụng đó. Chẳng hạn các sáng tác của Nguyễn Huy Thiệp. Trên con đường tạo dựng cho mình một tên tuổi, Nguyễn Huy

Thiệp đã vận dụng nhiều kinh nghiệm nghệ thuật của nền văn học truyền thống và nền văn học các nước phương Tây để sáng tác. Mô phỏng thi pháp của truyện cổ tích, ông đã viết nên chùm truyện đặc sắc *Những ngọn gió Hua Tát*. Học theo bút pháp của Tư Mã Thiên trong *Sử ký* và phần nào học lối kể của tiểu thuyết chương hồi cổ điển, ông đã cho ra đời những truyện ngắn viết về đề tài lịch sử gây được dư luận sôi nổi: *Kiếm sắc, Vàng lửa, Phẩm Tiết*... Đáng chú ý là ông cũng vận dụng vốn đọc của mình về văn hoá phương Tây, văn học Nga để viết nên những tác phẩm như *Huyền thoại phố phường, Không có vua, Tội ác và trừng phạt*... Còn đối với trường hợp của Phạm Thị Hoài thì trong tác phẩm của bà còn có bóng dáng khung cảnh tự sự của tác giả văn học phi lí phương Tây. Chính Phạm Thị Hoài đã lấy một trong những chủ đề thuộc khung cảnh tự sự của Kafka là mê cung để đặt tên cho một tập truyện ngắn của mình: *Mê lộ* (1989). Hay các sáng tác của Nguyễn Bình Phương cũng phảng phất màu sắc huyền thoại của Kafka... Dẫu có sự tương đồng trong cách vận dụng nhưng điều đó cũng thể hiện được sự khao khát của nhà văn trong việc khám phá bản chất của hiện thực, đồng thời bộc lộ sự tìm tòi, cách tân thi pháp thể loại. Thực tế cho thấy cùng vận dụng phương thức huyền thoại hoá nhưng dấu ấn của mỗi nhà văn khác nhau. Hồ Anh Thái khác các nhà văn Ấn Độ trong việc miêu tả Đức Phật, Nguyễn Bình Phương khác Bảo Ninh dù cùng viết về đề tài chiến tranh, hay Võ Thị Hảo khác Phạm Thị Hoài dù cùng viết về đề tài thế sự... Như vậy, việc vận dụng phương thức huyền thoại hoá không cản trở phong cách riêng của mỗi nhà văn. Trái lại, các nhà văn thể hiện đậm nét hơn phong cách của mình.

Theo logic, các nội dung ở chương 4 mà chúng tôi sẽ trình bày dưới đây lẽ ra đã được nói trong chương 2 và 3, tuy nhiên, như đã khẳng định ở trên, việc vận dụng không cản trở phong cách nhà văn. Vì vậy, luận án tiếp tục đi sâu tìm hiểu màu sắc huyền thoại trong sáng tác của Hồ Anh Thái, Tạ Duy Anh và Nguyễn Bình Phương từ những khía cạnh khác mà ở chương 2 và 3 chưa có điều kiện khám phá. Sở dĩ luận án lựa chọn ba tác giả này là bởi lẽ, dõi theo hành trình sáng tác, chúng tôi nhận thấy các nhà văn này quả đã tạo nên lối viết rất lạ, rất mới, "một lối hành văn ma mị" từ cách tiếp cận hiện thực, nhân vật, xây dựng cốt truyện, cho đến cách kể, giọng kể, sử dụng ngôn ngữ... Có thể nhận thấy, cái lạ ấy đến từ việc Tạ Duy Anh, Hồ Anh Thái, Nguyễn Bình Phương đã sử dụng phương thức huyền thoại như một nguyên tắc thẩm mỹ cho lối viết riêng của mình. Và họ tỏ rõ sự "ưu tiên" trong khai thác cũng như vận dụng phương thức này. Phương thức huyền thoại dường như đã trở thành tư duy nghệ thuật của các nhà văn, tạo nên bầu khí quyển huyền ảo

trong hầu khắp các tác phẩm, tạo nên hiệu quả thẩm mĩ đáng kể. Các tác giả đã lựa chọn phương thức huyền thoại không chỉ để tái hiện thực tiễn đời sống, mà còn muốn dùng nó để tiếp cận với cả những hiện tượng phức tạp trong thế giới tâm linh, vô thức, tiềm thức, những hiện tượng bí ẩn không thể lí giải ngay cả với khoa học hiện đại. Tuy nhiên, cách vận dụng phương thức huyền thoại ở mỗi nhà văn lại có những nét riêng, tạo nên sự độc đáo. Ở chương này, chúng tôi đi sâu tìm hiểu màu sắc riêng ấy ở từng nhà văn để thấy được sự đa dạng của các hình thức vận dụng, đặc điểm phong cách của từng nhà văn khi sử dụng phương thức huyền thoại hoá trong sáng tác, từ đó đưa đến cái nhìn tổng quát nhất về thực tiễn vận dụng phương thức huyền thoại đã và đang diễn ra sôi nổi trong đời sống văn học hiện nay.

4.2. Huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Tạ Duy Anh

Khi nói đến tiểu thuyết gia Việt Nam đương đại, chúng ta không thể không nhắc đến tên tuổi Tạ Duy Anh. Ông được xem là hiện tượng văn học trẻ nhưng đã có những thể nghiệm, tìm tòi đảo lộn các kinh nghiệm cũ, thay đổi lối nhìn đơn giản, xuôi chiều quen thuộc, làm thức dậy nhu cầu nhận thức và tự nhận thức những vấn đề của hiện tại và quá khứ. Bằng lời văn sắc lạnh, nhà văn để cho người đọc chạm đến nỗi đau tận cùng của nhân thế, thậm chí đến mức người ta không dám đối diện với nó. Nhưng đằng sau những lời văn lạnh lùng ấy, nhà văn gửi gắm vào đó tất cả những xót xa, thương cảm về số kiếp con người để rồi người đọc nhận ra những triết lý về nghệ thuật, về cuộc sống một cách tự nhiên.

4.2.1. Khám phá bản chất phi lý của hiện thực

Không bằng lòng với sáng tác đầu tay khá tẻ nhạt, Tạ Duy Anh nỗ lực không ngừng tìm kiếm hình thức thể hiện mới. Có thể thấy những tiểu thuyết gần đây của nhà văn mang sắc thái, tinh thần hậu hiên đại với những thể nghiệm khá thành công, trong đó tần số xuất hiện dày đặc của cái phi lí rất đáng được quan tâm, trở thành một hiện tượng khu biệt. Với Tạ Duy Anh, cái phi lí được vận hành theo phương cách phù hợp với nhiệm vụ quan điểm, lập trường và dụng ý nghệ thuật cá nhân. Nó không được cài đặt duy nhất như những tác phẩm văn học phi lí mà đan xen, lồng ghép vào tiến trình câu chuyện. Sự phi lí đậm nhạt tùy mức độ, tự nhiên đến mức người đọc không hề ngờ vực về bản thân chúng. Quan trọng nhất là nó nằm trong logic đời sống, nhà văn vì vậy mà thể hiện nó "như không có gì phi lí cả" [117; tr.387]. Cấu trúc xây dựng cái phi lí thông qua phương thức tổ chức chỉnh thể tác phẩm cũng như chu trình lựa chọn vị trí thích hợp để cái phi lí có cơ hội xuất hiện rõ nét trong tác phẩm Tạ Duy Anh có sự khác biệt so với các tác phẩm thuộc loại hình văn học phi lí. Hơn nữa, ngôn từ - lớp vỏ tư duy đã được Tạ Duy Anh khai thác triệt để. Sự phá hủy nó xuất hiện

nhưng chủ yếu của những mẩu đối thoại ngắn chứ không diễn ra trên diện rộng hoặc hầu khắp tác phẩm. Và phương thức huyền thoại hóa đã góp phần trong việc khám phá bản chất phi lí của hiện thực.

Tạ Duy Anh cho rằng "cái mà tiểu thuyết quan tâm không phải là thế giới này thế nào mà *thế giới nó tạo ra* sẽ ra sao" [117; tr.397], và "phi lí" chỉ là một trong những nghệ thuật đắc dụng nhằm tạo dựng nên một không gian không giản đơn là tòa lâu đài bằng trí tưởng tượng mà "bản thân nó là sự thăng hoa và khi có nó thì ý tưởng tượng chính là hình ảnh siêu thực về một thế giới khác" [117; tr.404]. Hữu lý từ vô thức, hiện thực phi lý đã thoát khỏi thân phận mù mờ, bí ẩn để hóa thân vào nhận thức, lý chí con người, để những tác phẩm nghệ thuật không chỉ sắm vai trò chơi chữ nghĩa.

Đọc Tạ Duy Anh, dễ dàng nhận thấy nhiều sự việc được tổ chức và sắp xếp trái với logic thông thường, hoặc lộ liễu đó chỉ là hư cấu, bịa đặt chứ không thể xảy ra trong thực tế. Yếu tố hiện thực làm cho tác phẩm Tạ Duy Anh có nội dung xã hội, kéo người đọc về phía cuộc đời, nhưng cách nhìn theo logic đời thường thật không dễ truyền tải được thông điệp mà tác giả muốn gửi gắm. Trong khi đó, yếu tố phi lí sẽ tăng cường hiệu ứng tâm lí - thẩm mỹ làm cho người đọc phải làm việc một cách tích cực, độc giả vì thế có thêm khả năng lựa chọn để tự tìm cho mình một lời giải xuyên qua bức màn sương khói của cái không thực.

Trong *Đi tìm nhân vật*, không gian gói gọn ở một khu phố G mà có biết bao điều đáng sợ xảy ra. Bức tranh hiện thực ngột ngạt của quyền lực, cái chết, sự đổi bại… có sức ám ảnh lớn đối với người đọc. Những cái khủng khiếp trong tác phẩm là có thật nhưng đôi khi cũng là do con người bịa đặt, tưởng tượng ra. Và đối diện với hiện thực ấy, con người có lúc không phân biệt thực hư. Chuyện thật tưởng bịa và chuyện bịa lại khiến người ta tin là có thật. Cuối cùng, cái cốt yếu là những điều ấy đều có thể là sự thật.

Tạ Duy Anh không chỉ phản ánh một hiện thực như nó vốn có mà còn tạo ra một hiện thực như nó có thể có. *Thiên thần sám hối* là tác phẩm thể hiện rõ điều đó. Nhà văn đã xây dựng một nhân vật không có thật để phản ánh cuộc sống hiện tại. Nhân vật "bào thai" đã có được cái nhìn về hiện thực cuộc sống bên ngoài bằng đôi tai thính nhạy của mình. Hiện thực cuộc sống vì thế thực chất là hiện thực được tưởng tượng bởi thai nhi. Song hiện thực ấy không phải là không thể có thật, mà ngược lại đó là một hiện thực trần trụi với tất cả những tội ác, mưu toan vốn có của con người. Chúng ta không hoài nghi chuyện có hay không một thai nhi có thể nghe thấu và suy ngẫm mọi điều về cuộc sống bên ngoài, chúng ta cũng không lấy làm lạ chuyện một người mẹ vui mừng khi được nhận tiền chi phí cho việc đồng ý ngâm

cồn những đứa con của mình, mà cái chính là cảm giác đớn đau khi chứng kiến sự tha hóa về đạo đức của con người. Tạ Duy Anh đã tạo ra nhân vật tưởng tượng - nhân vật bào thai - đứa bé trong bụng mẹ chỉ còn bảy hai giờ sẽ chào đời. Ngay từ đầu tiểu thuyết, thai nhi dường như thách đố độc giả bằng lời giáo điều: "Đừng ai nghi ngờ chuyện này như kiểu nhiều độc giả thiếu tưởng tượng. Bởi xét cho cùng thì các vị không phải là tôi nên làm sao biết rằng tôi không hề và không thể bịa tạc" [118, tr.254]. Tạ Duy Anh lấy sự tưởng tượng làm gốc rễ cho nhân vật. Nằm trong bụng mẹ, bào thai lắng nghe cuộc sống đang diễn ra xung quanh mình. Cuộc đời qua những gì thai nhi được biết thật nghiệt ngã, chua chát, vô lương. Bào thai kinh sợ, nấn ná chưa muốn chào đời. Nó phân vân về tồn tại hay không tồn tại? Ở đây, sự sinh nở không còn là lẽ tự nhiên của tạo hoá mà thai nhi tự quyết định số phận của mình. Nó phán xét mảnh đất mà nó sẽ sống và làm phép thử cho những bậc sinh thành, xem họ có xứng đáng là cha là mẹ. Hai lần bào thai định chui ra làm người nhưng rồi dừng lại vì nỗi nghi ngờ rằng cuộc sống có đáng sống hay không? Và " vào cái ngay cuối cùng đáng nhớ so với thời hạn tôi cần phải đưa ra quyết định có nên ra đời hay không..." [118; tr.340], thai nhi nghe được tiếng nói của người mẹ rằng con có thể nguyền rủa phần thế giới còn đầy tội ác bất công, nhưng cuộc sống là ân sủng lớn nhất. Chính những lời nói trong ý nghĩa ấy của người mẹ đã thôi thúc bào thai quyết định chào đời. Thai nhi đã chủ động đến với cuộc sống như chấp nhận một cuộc thách đấu với bóng tối, cái ác và cái chết. Có thể nói, sáng tạo nên nhân vật bào thai, Tạ Duy Anh đưa ra ẩn dụ về thân phận con người. Nhân vật bào thai với câu chuyện kể của nó khi còn nằm trong bụng mẹ là biểu tượng về một sự nghiệm sinh cõi đời từ trong tiền kiếp, một quá trình nhọc nhằn, đau khổ nhưng đầy hạnh phúc của cuộc sống. Câu chuyện của bào thai gieo vào lòng người đọc một nỗi buồn hoang mang về kiếp người, sự suy tư sâu sắc về cõi chết và cõi sống, về tội ác và trừng phạt.

Ở *Giã biệt bóng tối*, Tạ Duy Anh chọn kể một câu chuyện có vẻ hoang đường với nhiều tình tiết li kì, nhưng ẩn đằng sau nó là một hiện thực với bao sự kiện, biến cố gắn liền với số phận của bao con người rất thật. Chọn không gian hẹp chỉ trong một làng quê nhưng Tạ Duy Anh đủ sức tái hiện được bức tranh của cả xã hội ở quá khứ lẫn hiện tại. Đấy vẫn là một xã hội với nhiều điều khủng khiếp - một xã hội với đầy rẫy cái ác, cái xấu. Bóng tối dường như bao trùm lên tất cả, chi phối tất cả. Nó dồn nhân vật vào đường cùng không lối thoát và nó cũng khiến cho người đọc khiếp đảm. Như vậy, Tạ Duy Anh đã đặt ra được những điều cần thiết mà xã hội cần xem xét lại, đó là sự xuống cấp về nhân phẩm, sự tha hóa về tính cách của con người. Chính con người đã tự tàn phá nhân phẩm, tư cách làm người của mình. Tuy nhiên,

tác giả không mất hết niềm tin ở con người. Ông sẵn sàng gửi gắm niềm tin ấy ở ngay những thân phận hèn mọn như cô gái làm tiền hay thằng bé lang thang. Bằng tất cả tình cảm và sự điêu luyện trong lối viết, Tạ Duy Anh đã tạo ra một hiện thực nhập nhằng như chính cuộc sống của thời hiện tại mà chúng ta đang sống. Để từ bỏ cái xấu không phải là việc dễ dàng, song con người không bao giờ bị mất đi niềm hi vọng. Cái thiện như một ánh sáng le lói trong đêm đen của cái ác. Thế nhưng, cuối cùng, cái thiện vẫn tồn tại, nó thoát ra khỏi bóng tối dẫu bao lần bị chà đạp, xô đẩy tưởng chừng không đứng vững được. Bóng tối của cuộc đời và bóng tối của chính mỗi con người bị đẩy lùi. Đấy là niềm tin, niềm hi vọng của tác giả vào cuộc đời, vào con người. Nó giữ cho người đọc đứng lại được bên bờ vực thẳm của bóng tối và cái ác. Nó khiến cho ta thấy cần phải sống như thế nào để loại bỏ được bóng tối ra khỏi cuộc đời. Đấy chính là giá trị nhân bản mà tác phẩm mang lại.

Tạ Duy Anh còn là nhà văn có cái nhìn mới mẻ, độc đáo về hiện thực của quá khứ. Trong các tác phẩm của mình, Tạ Duy Anh đã cố gắng tạo ra một thế giới hiện thực "không đáng tin cậy". Vì thế, theo lời mở đầu của người dẫn chuyện thì câu chuyện đã xảy ra, và người đọc có quyền tin hay không về tính chân thực của câu chuyện được kể. Đọc tiểu thuyết của Tạ Duy Anh, đôi khi chúng ta không thấy mối liên hệ rõ ràng giữa nhân vật với hiện thực xã hội, giữa bạn đọc với thực tại trong tác phẩm hay cuộc đời đang sống. Bởi tác giả đã từ cái nhìn của thì tiếp diễn mà chiếu ngược trở về quá khứ đã qua, từ cái nhìn của một kẻ "lạc loài" tự tách mình ra khỏi đám đông nhân quần mà đứng xa trông lại. Chính cái nhìn ấy làm "lạ hóa" hiện thực cuộc sống. Điều đó khiến người đọc tưởng tác giả hoàn toàn hư cấu, tưởng rằng giữa tác phẩm và hiện thực không hề có sợi dây liên hệ nào. Để rồi sau đó độc giả mới nhận ra rằng hiện thực qua tác phẩm đã được phủ lên lớp sương mờ. Thông qua lớp sương mờ ảo ấy, người đọc khám phá hiện thực. Chính điều đó đã tạo nên sức hấp dẫn cho tiểu thuyết của nhà văn này. Trong *Thiên thần sám hối*, ngay từ lời tựa, tác giả đã khẳng định đây là "một câu chuyện khó tin" và điều quan trọng là người đọc "sẽ còn ám ảnh về chuyện có thể tin được hay không?". Chính vì thế mà người đọc có thể liên tưởng, chiêm nghiệm song không hề đối chiếu những điều được nhà văn kể với hiện thực ngoài đời để đòi hỏi nó phải như thật. Tất cả các câu chuyện đều được kể bởi một thai nhi chưa ra đời - một điều hoàn toàn không thực. Nhưng trong suốt tác phẩm, người đọc không hề hoài nghi chuyện có thật hay không một hài nhi lại có thể nghe thấu, suy ngẫm và triết lí về cuộc đời. Đọng lại trong mỗi người sau khi đọc tiểu thuyết này là một hiện thực trần trụi khá tàn khốc. Nó cho thấy những mặt "khuất lấp" xấu xa, thấy cái ác còn ngự trị trong mỗi con người. Như vậy, hiện thực không chỉ là cái "cầm nắm" được, miêu tả được mà hiện thực còn là

những ám ảnh chập chờn, là niềm tin, tín ngưỡng… xuất hiện trong đời sống tinh thần, tâm linh của con người. Với tiểu thuyết này, Tạ Duy Anh đã tạo ra một hiện thực bằng cái phi lí, kì ảo. Chính cái phi thực ấy là nhằm mục đích không phải để người đọc tin vào hiện thực được mô tả mà cốt để khơi gợi suy ngẫm, kích thích đối thoại.

Như vậy, thông qua các tác phẩm của mình, nhà văn đã cho thấy sự tự giải phóng mình khỏi quan niệm đơn giản, nhất thành bất biến về hiện thực, để bằng trí tưởng tượng trình bày một quan niệm riêng về hiện thực.

4.2.2. Chú trọng khắc hoạ hành trình tìm kiếm ý nghĩa của tồn tại

Tiểu thuyết hiện đại thường xuất hiện những con người kiếm tìm. Hầu hết các nhân vật kiếm tìm bởi họ không không bằng lòng với thực tại vốn có. Đó là sự kiếm tìm có ý thức. Nhưng cũng có nhiều nhân vật bước chân trên hành trình kiếm tìm như bị sai khiến bởi vô thức, lí trí của họ không hiểu vì sao mình lại làm việc đó. Con người tìm kiếm chính là con người muốn khám phá và nhận thức lại bởi nghi ngờ những giá trị đã được định hình. Đó cũng là con người luôn khát khao tìm hiểu về bản thân mình với những điều chính mình không hiểu hết. Trong xã hội hiện đại này, con người luôn đứng trước nguy cơ đánh mất cái tôi bản thể. Vì vậy những hành trình tìm kiếm của con người thực ra là tìm kiếm chính bản thân mình.

Nhân vật của Tạ Duy Anh cũng là những con người mải miết trên hành trình tìm kiếm của riêng mình. Nhân vật kiếm tìm trong tiểu thuyết của ông khá phong phú, đa dạng không phân biệt tuổi tác, địa vị. Có khi đó là con người đã sống gần trọn cuộc đời như lão Khổ trong tiểu thuyết cùng tên. Có khi đó là chú bé mới chập chững biết vào đời như Thượng trong *Giã biệt bóng tối*. Có khi đó chỉ là một hài nhi chưa chào đời trong *Thiên thần sám hối*. Tất cả những nhân vật ấy đã có những hành trình riêng kiếm tìm chính mình. Nhân vật "tôi" trong *Đi tìm nhân vật* ngay từ đầu tác phẩm đã xuất hiện trong trạng thái đi tìm. Anh truy tìm thủ phạm giết hại một thằng bé đánh giày. Nhưng trên hành trình tìm kiếm, anh ta bị bủa vây bởi rất nhiều sự kiện gây nên những vòng sóng nhiễu tâm hỗn loạn. Vì lẽ đó mà đối tượng tìm kiếm cứ ngày một hư ảo và liên tục thay đổi. Không một ai, độc giả và cả những người trong cuộc xác định được rõ ràng đối tượng cần tìm kiếm. Nhân vật "tôi" đã từng nhận ra và quyết định bám chặt lấy vụ thằng bé đánh giày không phải với mục đích sưu tập các kiểu chết mà vì một mục đích nhuốm màu sắc bi kịch mà tôi không thể diễn tả được. Về sau này tôi mới hiểu hóa ra tôi chỉ tiếp tục cuộc truy tìm hắn. Thế nhưng hắn là ai thì chính "tôi" không rõ bởi hắn liên tục thay đổi. Hắn có khi là thủ phạm giết cậu bé đánh giày; hắn có khi lại là gã thợ săn giết ông già gác rừng. Có lúc hắn lại là kẻ thù giết cha nhân vật "tôi". Hắn còn là ông tiến sĩ đã giết chính

vợ mình. Hắn có khi lại chính là phần bản năng vô thức mà con người không thể hiểu được. Hành động của con người như được chỉ đạo bởi "ngón tay trỏ". Và có lúc, nhân vật "tôi" khẳng định "hắn, về nguyên tắc, không thể tự biết mình là ai" [120, tr.157]. Có lúc "tôi" nhận ra hắn có thể là chính mình. Mà mình là ai thì "tôi" cũng mơ hồ: "Có thể tôi chỉ là một tia sáng, một đám bụi, một giọt lỏng trong suốt, phi trọng lượng như tỉ tỉ vật thể tương tự không biết sướng khổ là gì?" [120, tr. 158]. Và như thế, cuộc đi tìm thực chất là cuộc săn đuổi, khám phá con người bên trong con người. Từ hành trình tìm kiếm ấy, nhân vật "tôi" khám phá ra những mặt khuất tối, khám phá ra quá khứ của chính mình – điều mà trước đó anh không thể nhận biết. Các nhân vật như Tiến sĩ N, Chu Qúy hay "tôi" đều tiềm ẩn một chất "hắn". Ở họ chứa cả bóng tối, tội ác và sự trừng phạt, có cái giả và cái thật. Chung quanh họ cũng là những nhân vật đầy nghi vấn, vật vờ trên con đường tìm mặt thật của chính mình - một hành trình không bao giờ tới đích. Như vậy, hành trình đi tìm hắn, "đi tìm nhân vật" thực ra là hành trình tìm kiếm chính mình. Nhân vật "hắn" luôn luôn biến ảo và không bao giờ tìm thấy ấy chính là một phần của đời sống con người. Con người hiện đại chung sống với nỗi hoang mang, hoài nghi, lo sợ. Có những hành động của con người bên trong, con người định mệnh chống lại lí trí. Nhân vật kiếm tìm trong tác phẩm Tạ Duy Anh thường là những con người ra đi để bắt đầu một cuộc kiếm tìm. Họ là những con người mang hi vọng sống mãnh liệt.

Ở *Giã biệt bóng tối*, nhân vật thằng Thượng, ả gái điếm, anh thanh niên nông thôn lên thành phố cũng là những nhân vật kiếm tìm. Cậu bé mồ côi tên Thượng đã có một tuổi thơ nay đây mai đó cùng bà ngoại: "Tôi không biết bởi vì hai bà cháu tôi lang thang qua nhiều nơi mà bà thì không bao giờ nhắc đến một vùng đất nào đó đại loại như quê quán" [119, tr.110]. Khi bà ngoại mất, cậu lại phiêu dạt khắp nơi chỉ vì "nguyên nhân chính là do ở đâu tôi cũng không được yên thân" [119, tr.110]. Đã nhiều lần cậu bé Thượng ra đi như một kẻ trốn chạy, mong thoát khỏi những tai ương và có được một cuộc sống yên ổn. Cậu "cắm cổ bỏ chạy. Tôi chưa biết nơi tôi sắp đến còn chuyện gì xảy ra nữa không. Tôi chẳng có thời gian để nghĩ ngợi lâu, đành cứ nhắm mắt đưa chân". Và "tôi cố gắng để xác định một hướng đi, phía nào cũng lạ lẫm đối với tôi. Cuối cùng tôi đành đánh bừa đi về một hướng mặc dù không biết phía trước là nơi nào" [119, tr.121]. Trên hành trình vô định ấy, chưa bao giờ cậu bé Thượng nhận được một chút lòng tốt. Chỉ đến khi gặp cô gái làm tiền, Thượng mới nhận ra chị ấy là người duy nhất lo cho mình từ khi bà ngoại mất. Cậu tận mắt chúng kiến cảnh chị cầm nắm xôi trong tay tìm mình và vì thế mà gây sự với lão già đi tập thể dục để rồi chị bị bắt đem vào trại giáo dưỡng. Thế là cuộc

đời cậu lại tiếp tục trôi dạt cho đến khi về làng Thổ Ô. Tại nơi này, cậu gặp gã Bính - một gã đĩ đực - cũng chính là người đã từng hứa với ả gái điếm là sẽ đi tìm cậu bé lang thang giúp chị. Nhờ thế mà cậu biết rõ rằng chị ta thực sự thương mình và đã tự hứa "Tôi sẽ đi tìm chị, với bất kể giá nào. Dù phải ăn đói mặc rách, tôi cũng phải biết chị ở đâu, đang còn sống hay đã chết". Hành trình của cậu bé Thượng giờ đây đã có đích đến. Cậu đã không phải đi xa, chính niềm tin vào lòng tốt còn ngự trị, chính sự đấu tranh quyết liệt để chống lại cái ác, cái xấu ngay trong bản thân mình đã giúp cậu gặp được chị ta. Hành trình đi tìm của Thượng cũng như hành trình đi tìm của cô gái làm tiền đều là hành trình đi từ bóng tối đến ánh sáng. Chính ở đó họ được trở lại là mình với bản chất tốt đẹp, với cái thiện vốn có. Ở đó, họ đã xua tan được bóng tối, đẩy lùi cái ác. Trong hành trình ấy, họ đã giúp những người lạc lối như Bính tìm về lại hướng đi của mình, được trở lại là con người thật của mình. Cuộc đi tìm ấy dẫu gian nan, vất vả nhưng cuối cùng tất cả đều tới đích. Có lẽ đó là hành trình mà con người hằng mơ ước.

Mang theo khát vọng tự giải thoát, các nhân vật của Tạ Duy Anh đã ra đi. Kiểu nhân vật này xuất hiện rất nhiều trong tác phẩm của ông. Trong tiểu thuyết *Lão Khổ*, chàng thanh niên có tên Hai Duy - con trai lão Khổ cũng đã rời bỏ làng Đồng và vài năm sau gửi về một bức thư cho biết lí do ra đi của mình: "Với con, làng Đồng giống như một nhà tù trong đó cha vừa là cai ngục vừa là tù nhân số một (…). Con ngột ngạt ngay cả khi tưởng mình sung sướng nhất (…). Tràn ngập vương quốc của cha là lòng hận thù, thói hợm hĩnh về quá khứ, những ảo tưởng điên rồ về tương lai" [116, tr.95]. Và câu hỏi day dứt tâm can mà cũng thôi thúc chàng lên đường là "giữa tình yêu và lòng thù hận nên chọn cái nào?" Sự ra đi để thoát khỏi làng Đồng đầy thù hận là câu trả lời dứt khoát nhất của chàng. Anh ta lựa chọn sự ra đi không phải để chối bỏ quê hương mà vì ngột ngạt trước cuộc sống bị cầm tù bởi thù hận, khát khao được giải phóng và đã đi tìm sức mạnh để "sẽ quay lại giải hạn cho làng Đồng". Sự ra đi của Hai Duy sau một thời gian dài đã khiến cho lão Khổ nhận ra sai lầm của mình: "Lão bình tâm hơn để đong đếm lại những việc lão làm. Giả sử lão Tự có chết phơi thây cho ruồi bu chim rỉa, không đáng cho lão bận lòng. Nhưng có nhẫn tâm không khi con cái lão bị phân biệt đối xử?" [116, tr. 165]. Lão mơ hồ khám phá ra điều kì diệu là "hình như cuộc sống vẫn còn lại cái gì thiêng liêng lắm, tồn tại ngoài tầm với của lão. Nó thăng thoát khỏi cõi tục nhầy nhụa và để sờ thấy, đôi khi người ta phải trả giá bằng cực hình" [116, tr.166]. Điều kì diệu ấy được tạo ra bởi những con người biết từ bỏ hận thù để kiếm tìm tình yêu, hạnh phúc ở đời. Hai Duy và Tâm đã làm được điều đó. Hành trình kiếm tìm của họ không đơn giản, êm ái mà thấm đẫm nỗi đau, nước mắt. Nhưng ngay trong hành trình gian khổ ấy, mỗi người đã tìm thấy sự thanh thản, bình yên.

Bởi họ tin rằng mình đã "thuộc về nhau từ trên trời và đầu thai xuống trần để cứu rỗi một dòng họ ngu tối trong thù hận". Hành trình của họ chính là hành trình tìm hạnh phúc. Trên hành trình tìm kiếm của mình, không phải nhân vật nào của Tạ Duy Anh cũng tới đích. Lão Khổ là trường hợp tiêu biểu. Cả cuộc đời lão gắn với bao nỗi khổ và sự thăng trầm, cuối cùng lão nhận ra mình đã sống thật vô nghĩa. Cuộc đời trút lên lão bao nỗi tai ương, mà chính lão cũng làm cái việc gieo rắc nỗi đau lên đồng loại, ngay cả với đứa con đáng thương. Lão ngộ ra rằng: "Ở một khía cạnh nào đó, sống là một cuộc đi đày, và cái chết là dấu hiệu đầu tiên của sự tự do. Hình như nhân loại chỉ toàn sai lầm, sai lầm triền miên, có phương pháp. Một trong những sai lầm ấy là không chịu tìm lí do tồn tại của mình" [116, tr.237]. Phải chăng, khi chịu tìm lí do tồn tại của mình, con người ta sẽ sáng suốt hơn trong việc lựa chọn những gì mình sẽ làm và chắc hẳn sẽ tránh được một cuộc sống vô nghĩa. Giá được làm lại cuộc đời, có lẽ lão Khổ sẽ tránh xa sự thù hận bởi giờ đây "lão thấy mệt mỏi tận cùng trong cuộc loại trừ nhau" [116, tr. 236]. Như vậy, lão Khổ đã một đời đi tìm ý nghĩa tồn tại của mình. Chỉ tiếc rằng, đến cuối đời lão mới nhận ra sai lầm của mình và đã sống một đời vô nghĩa. Nhưng dù thế, bài học của lão cũng có ý nghĩa không nhỏ đối với người đọc.

Xuất phát từ bi kịch cá nhân, trên hành trình tìm kiếm, lý giải ấy, con người luôn bị ám ảnh về nỗi cô đơn, hoài nghi trước cuộc sống. Nhân vật Tôi trong *Đi tìm nhân vật* chỉ cảm thấy một sự trỗng rỗng cứ loang dần ra. Dòng người vẫn chảy miết, như một cảnh trong phim câm. Bởi vì giữa tôi và họ là một khoảng cách lạnh lùng. Họ là hàng trăm khuôn mặt, loa lóa vụt qua trước mắt. Hoài nghi trước chuyện người khác "bịa" ra, xuyên tạc là lẽ thường, nhưng thật bất bình thường khi con người lại hoài nghi với những gì mình tận mắt nhìn thấy, tận tai lắng nghe. Trí nhớ con người đảo lộn hoàn toàn. Cùng một con người, mười lăm phút sau đã biến thành một vật thể lạ như được nhào nặn từ chất lỏng kết dính, bị bóp méo, bị thổi phồng, bêu ríu. Cái chết của thằng bé mới ít ngày mà như thể đã diễn ra từ đời nào; "tôi" mới xuất hiện ngày hôm qua, mà hôm nay đã được hóa trang thành gương mặt hoàn toàn khác. Ngay cả "nàng" cũng không nhận ra "chàng" là ai. Một gã điên, một tên "cớm"mật, một gã dở hơi? "tôi" chập choạng, cuống quýt, kiệt sức và rối loạn với những chiếc mặt nạ mà mình phải khoác cho vai diễn do đám đông không mặc định, hao mòn cho đến khi anh ta không nhận ra chính mình. Thế nên, tất cả đều nghi ngờ, không dám tin vào bất cứ ai, bất cứ điều gì, kể cả bản thân mình. Giống như một gã thanh niên mà "tôi" gặp đã từng nói: "Thôi, em chuyện tếu cho vui chứ biết tin vào cái gì bây giờ… Bây giờ chuyện thật là bịa, còn chuyện bịa thì là thật. Em cũng chịu không biết chuyện nào mình bịa, chuyện nào có thật. Đại loại

bịa mãi thành thật. Còn thật mà kể mãi thì thành bịa... Vả lại, chỉ đáng tin vào cái gì bịa ra thôi" [120, tr. 225]. Phi lý cuộc đời khiến nhân vật không ngừng bị đặt trong tình thế phải suy nghĩ, phải tự vấn. Sự hoài nghi này không ngừng dừng lại ở một lĩnh vực bất kì, mà vươn mình đến mọi ngóc ngách cuộc sống không ngừng đi tìm, thế nhưng đối tượng tìm kiếm ngày một hư ảo và liên tục thay đổi.

Con người cảm thấy lạc loài, họ sống khép kín, khác thường, mất khả năng giao tiếp, không thể hòa hợp với thế giới xung quanh. Họ hoài nghi về bản thân, hoài nghi về những gì đang diễn ra, khủng hoảng niềm tin, và cả đức tin. Niềm tin về lòng nhân ái, về tương lai, về thế giới... lung lay tận rễ. Đức tin càng bị phá hỏng hoàn toàn khi con người trở thành trò chơi của con Tạo. Cô đơn là kết quả cửa sự hoài nghi trước cuộc sống. Không thể chia sẻ, họ chôn dấu bí mật, mang theo kiếp nạn rời khỏi thế gian. Nhà văn không đặt nhân vật của mình trong mối liên hệ với cộng đồng có cùng nhận thức về cuộc sống. Bản chất cá tính hay sự trong sáng, cao thượng về nhân cách đều dẫn đến sự xung đột gay gắt với xã hội và chính sự cô lập giữa mọi người đã dẫn đến kết thúc bi thảm của các nhân vật trong cuộc chiến sống còn. Cô đơn là một dạng thức vị thế để nhân vật thấu tỏ bản thân và cộng đồng; để có cái nhìn thấu suốt, thoáng rộng hơn về thế giới. Cái phi lý từ đó nảy sinh ở sự tuyệt giao giữa lý trí với thực tại khách quan, khi con người không ngừng chất vấn mọi việc giữa thế giới hỗn độn. Cái phi lý còn là kết quả của hiện tượng thay đổi tầm nhìn, khi con người tách mình ra khỏi thực tại, khỏi thế giới và vì thế mọi sự nhìn nhận đánh giá về nơi mà mình đã rời bỏ trở nên phi lý, không chuẩn xác. Bất lực nhưng không buông xuôi, giằng xé nhưng không vụn vỡ, những kết thúc bi kịch đã trở thành tiềm lực thúc đẩy sự biến chuyển tốt đẹp hơn của một xã hội một thời đại.

Giấc mơ biến dạng và hình ảnh quái dị là sự điệp lại của những tham vọng hão huyền, vô nghĩa, và cả ám ảnh, cảm quan bi đát, trạng thái bất lực, có khi là sự trừng phạt. Và những biểu hiện đã bộc lộ ra phần tiềm thức lần khuất không dễ gì nhận thấy trong cuộc sống bình thường. Quá khứ ngầm ẩn lắng đọng, một sự khuấy động nhẹ cũng đủ thức tỉnh tất cả. Con người thường tham sống, sợ chết, và nguy hiểm hơn khi họ đang ngày ngày tự đào từng nắm đất làm huyệt chôn mình. Những nắm đất mỗi ngày một cao hơn bởi sự bất an, là nỗi sợ hãi trước tội ác đã gây ra. Con ma mất đầu hiện hình trong nỗi sợ hãi của ông Tư trong *Lão Khổ*, tiếng kêu rú thảm thiết, đeo bám, hành hạ ông cả khi tỉnh lẫn mơ, trú ngụ trong bóng đêm, và bừng bừng sát khí trốn đồng không mông quạnh, nghĩa địa lặng ngắt bóng người.

Nhiều nhà phê bình cho rằng tác phẩm Tạ Duy Anh riết róng, đau đáu, dày đặc chuyện vô lương, tàn ác, vô liêm sỉ, chuyện hãi hùng, khủng khiếp, bạo lực. Cái ác hiện

diện với hàng trăm khuôn mặt, là nỗi bàng hoàng, kinh sợ cuả con người. Cái ác hiện nguyên hình, công khai thách thức: "Đứa nào chết mặc mẹ chúng nó. Không thích sống thì chết, liên quan gì đến tôi!", "Án mạng à? Thì đã sao? Liên quan đến con Miss của tôi"... Cái ác xuất hiện có lúc bán công khai, lúc nửa ẩn dấu, nửa phơi bày. Không hề hàn gắn và cũng đầy giới hạn, thế giới nghệ thuật của tác phẩm bị vỡ ra trong những cái nhìn khác nhau. Đó là tiếng nói đa thanh của nỗi cô đơn trong thế giới hỗn loại. Thể nghiệm ý thức cá nhân cùng với sự thay đổi đề tài là sự cách tân mạnh mẽ lối viết nhằm tái hiện cái không thể nắm bắt, nỗ lực kể cái không thể kể. Kiên trì trên hành trình khám phá ấy, nhân vật của ông luôn luôn theo đuổi, kiếm tìm một cái gì đó. Trạng thái tâm lý nhân vật vì thế khá phức tạp, biến chuyển không ngừng. Mỗi một con người, mỗi một số phận, mỗi lớp nhân vật đều biểu trưng rõ nét cho tính cách hai mặt trong chiều sâu tâm khảm: là mình nhưng không phải là mình. Rõ ràng, chính sự đổ vỡ niềm tin mà con người hiện đại rơi vào trạng thái sợ hãi, hoài nghi. Để tránh mọi tai họa, con người đã tự che giấu, ẩn con người thật của mình đi. Và chính vì thế, con người mất niềm tin, hoài nghi tất cả, ngay cả bản thân mình. Tạ Duy Anh đã đi sâu khám phá và tìm hiểu điểm yếu ấy ở con người hiện đại chắc chắn là không chỉ để khôi phục lòng tin của con người mà còn là cảnh báo cho xã hội hiện tại và dự báo cho xã hội tương lai.

Như vậy, với cái nhìn đầy yêu thương và niềm tin nhưng không né tránh về hiện thực và con người, Tạ Duy Anh đã thể hiện một cách chân thực, sâu sắc những quan niệm của mình về hiện thực và con người. Dưới ngòi bút của nhà văn, hiện thực cuộc sống được phơi bày đến mức nghiệt ngã khiến người đọc đôi khi e ngại. Cùng với hiện thực, đối tượng trung tâm của văn học - con người - được nhà văn khám phá và thể hiện ở tất cả các mặt và chiều sâu vốn có của nó. Con người trong tiểu thuyết Tạ Duy Anh được chạm đến ngay cả phần đời sống tâm linh đầy bí ẩn lẫn những phần khuất tối không dễ nhận ra. Bằng ngòi bút không khoan nhượng, Tạ Duy Anh đưa hiện thực vào tác phẩm để người đọc ghê sợ cái phần xấu xa của nó, từ đó tìm cách thay đổi, hướng đến những gì tốt đẹp. Đó là dụng ý, là tấm lòng của nhà văn hết lòng yêu thương con người.

4.3. Huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Hồ Anh Thái

Trong khi nhiều cây bút gây được sự chú ý của dư luận bằng một vài tác phẩm rồi im hơi lặng tiếng, thì Hồ Anh Thái đã chứng tỏ được một sức viết mãnh liệt. Nhà văn luôn duy trì được sức viết đều đặn và những đứa con tinh thần, đặc biệt là thể loại tiểu thuyết luôn được công chúng đón nhận nồng nhiệt và đạt được nhiều thành công rất đáng ghi nhận. Tiểu thuyết Hồ Anh Thái vừa có tính chất kế thừa những tư tưởng truyền thống, vừa cách tân, đổi mới trên nhiều bình diện, trong

đó nổi bật là quan niệm nghệ thuật về con người.

4.3.1. Quan tâm thể hiện thế giới tâm linh

Văn học hiện đại phương Tây thế kỉ XX đã khai thông cánh cửa vào đời sống nội tâm, tâm linh bằng kỹ thuật "dòng ý thức" (stream of consciousness) qua bộ tiểu thuyết *Đi tìm thời gian đã mất* của nhà văn Pháp M.Proust. Cùng với thuyết trực giác của Bergson, phân tâm học của Preud, một số nhà văn phương Tây đã có thể soi sáng những bí mật của thế giới bên trong tâm thức con người và xem đó mới là cái chân thực của đời sống con người. Từ đây, một hướng đi mới cho tiểu thuyết phương Tây hiện đại đã được mở ra, ghi dấu ấn trong sáng tác của J.Joyce, W.Faulkner, M.Butor... Nhiều nhà văn Việt Nam thời kỳ đổi mới cũng đã tiếp thu những kỹ thuật thăm dò mạch ngầm tâm linh được khám phá trong các tác phẩm của Chu Lai, Nguyễn Khắc Trường, Bảo Ninh, Phạm Thị Hoài...Đề cập đến địa hạt này, không thể không nhắc đến cái tên Hồ Anh Thái. Nhà văn đã từng quan niệm: "hiện thực là những gì ta thấy, ta nghe, ta trải nghiệm là chưa đủ. Hiện thực còn là cái ta cảm nữa... Cả một đời sống tâm linh cũng là hiện thực" [145; tr.252]. Vì thế, trong nhiều năm cầm bút, ông không ngừng khai mở những mê lộ, những bí ẩn thẳm sâu của đời sống tâm linh mà không phải nhà văn nào cũng vươn chạm đến được.

Cho đến nay chưa có một định nghĩa nào đầy đủ và sáng rõ về tâm linh. Người ta dùng thuật ngữ tâm linh để chỉ cái vô hình thuộc về đời sống tinh thần đầy bí ẩn trong cuộc sống (đối lập với ý thức kiểu lý tính thuần túy) mà con người không nhìn thấy nhưng phải thừa nhận sự tồn tại của nó như một phần không thể tách rời. Đó là cái phi lý tính, cái năng lực tâm linh và cái vô thức, tiềm thức, giấc mơ phức điệu, huyền bí nhất trong tâm hồn con người. Phản ánh những yếu tố nằm trong phần khuất lấp, bí ẩn vượt ra ngoài ý thức, rất khó nắm bắt, lí giải của tâm hồn con người chính là hiện thực tâm linh.

Không chỉ nhìn cuộc sống như những mảnh vỡ, Hồ Anh Thái còn "lặn sâu" vào những tầng vỉa bí ẩn bên trong đời sống tinh thần để lắng nghe những tiếng lòng trắc ẩn, những trăn trở uẩn khúc đang diễn ra quyết liệt trong tâm hồn con người. Đó là những âm vang của cõi vô thức, được biểu hiện trong những giấc mơ. Nhân vật Toàn trong *Người và xe chạy dưới ánh trăng* thường xuyên sống chìm ngập trong những giấc mơ, ở đó hầu hết đều là những dấu vết buốt đau từ kí ức. Ám ảnh về tội lỗi giết người, về những mất mát, đau thương trong chiến tranh khiến Toàn thu mình trong hiện tại, tự đối thoại nội tâm, nương hồn vào cõi tâm linh, sống với tiếng gọi của quá khứ. Trong Toàn tuy chiến tranh đã đi qua nhưng sự tàn khốc của nó cùng với những linh hồn chết thảm

vẫn hiện về khắc khoải, mờ ảo trong mơ khiến anh nhức nhối: "Toàn bất chợt cảm thấy những người chết mất xác đang lang thang ngoài cửa sổ máy bay. Họ lướt bên ngoài kia, trên những đệm mây trắng bạc. Đâu là bố Toàn, đâu là mẹ của Trang trong những linh hồn vất vưởng giữa trời đất?" [148; tr.20]. Bị hút sâu vào giấc mơ, tiếng gõ cửa của thằng bé gọi Toàn đi họp mà anh cứ ngỡ là "tiếng gõ từ một ngàn năm trước" và hoàn toàn rơi vào trạng thái mê loạn "Toàn tháo cái dây an toàn thắt quanh bụng, đứng vụt dậy, đâm bổ đến bên cửa máy bay. Những hồn vất vưởng giữa trời lạnh đang muốn vào trong khoang ấm. Toàn cuống cuồng tìm cách mở cửa" [148; tr.20]. Riêng Trang, người con gái anh thầm yêu đã không thuộc về anh nhưng chẳng bao giờ anh nguôi nhớ về cô. Những giấc mơ về Trang lúc nào cũng ngọt ngào, êm dịu nhưng không giấu nổi xót xa, tiếc nuối về một niềm khát khao không thành hiện thực. Hồ Anh Thái đã sử dụng yếu tố tâm linh kì ảo để đưa Toàn lạc vào cõi mơ lãng mạn, huy hoàng nhuộm hồng sắc màu cổ tích mà chính Toàn là Chử Đồng Tử và Trang là công chúa Tiên Dung: "Toàn nằm ngửa trên bãi cát, bên mép nước sóng vỗ tí tách... Sao Toàn lạc đến bãi sông này, nằm bên mép nước này, trên người không manh quần áo, có khác gì Chử Đồng Tử ngày xưa?... Bóng lâu thuyền với mấy chục tay chèo, cờ xí sặc sỡ rờm rợp mặt sông. Đã thấp thoáng gương mặt nàng Tiên Dung, nhưng quen quá đỗi, như thể thấy lại một cố nhân" [148; tr.47- 48]. Cứ thế giấc mơ bồng bềnh đưa Toàn đến cuộc gặp gỡ kì diệu, tuyệt vời với Trang trong một không gian cổ tích bàng bạc hư ảo.

Nhân vật Mai Trừng trong *Cõi người rung chuông tận thế* lại có những giấc mơ rất kì lạ, những gì xảy ra trong giấc mơ đều trùng khít một cách linh diệu với thực tế đi tìm mộ cha mẹ cô. Dường như giữa cô và người cha đã mất trong chiến tranh có một sợi dây gắn kết vô hình nào đó. Có lẽ thấu hiểu nỗi đau khổ của con nên người cha từ cõi chết hiện về trong giấc mơ, mách bảo đường đi để cô có thể hóa giải lời nguyền, trở về làm người bình thường chăng? Đã bốn lần "Mai Trừng mơ thấy có một bóng người đến dẫn cô đi. Đi qua một con đường lớn và dài. Rồi rẽ ngoặt vào một lối đi nhỏ trong rừng. Lướt qua những bụi cây, cành cây gai góc bùng nhùng. Bay trên một cánh đồng đã dày rậm xanh lá, dù thảng hoặc vẫn chen lẫn những thân cây bị cháy thiêu trơ trụi. Đến bên một con suối cạn thì bóng người dẫn đường biến mất" [145; tr.214]. Đến lần thứ tư cô thấy mình "đã leo lên những tảng đá to bị bào trơn tròn trĩnh như những trái cây khổng lồ giữa lòng côn suối cạn". Và cuối cùng Mai Trừng mơ thấy "cô đã trèo lên ba hòn đá như ba quả xoài. Sau đó cô đi men theo bên tả của con suối cạn, ngược lên phía thượng nguồn. Đến một gốc cây rêu phủ xanh rì thì rẽ trái đi về phía vách đá. Tới đây thì gặp một lán tranh đổ nát. Văng vẳng tiếng nói của người dẫn lối, một giọng nam trầm ầm. Con

đã tìm ra đường rồi đó, lên đường đi con" [145; tr.21].

Khác với Mai Trừng, nhân vật Tân trong *Trong sương hồng hiện ra* lại chu du trong một giấc mơ xuyên thời gian hai mươi năm, từ năm 1987 trở về 1967 khi Tân bị điên giật bất tỉnh. Khi tỉnh dậy, Tân thấy mình đang sống trong chiến tranh với những con người mà Tân vẫn thường nghe kể. Tại đây, anh trở thành một thành viên, một phần của cuộc sống đó và đã chứng kiến cuộc sống thủ đô dưới những trận bom Mĩ ác liệt, tham gia vào cuộc hẹn hò của chính cha mẹ mình. Từ đó, Tân phát hiện ra những hạn chế, thiếu sót lẫn sức mạnh, lòng dũng cảm, gan dạ của thế hệ chiến tranh anh hùng. Từ một tai nạn bất ngờ đã đem đến cho Tân cơ hội được vén tấm màn quá khứ đầy quyền uy và huyền thoại của thế hệ cha ông, không phải nhằm bóc trần mà xem xét cội nguồn của họ một cách rõ ràng để thế hệ trẻ như Tân xác định đúng tâm thế của mình trong dòng chảy vẫn đang tiếp tục hướng về tương lai của lịch sử dân tộc Việt Nam.

Hiện thực tâm linh còn được biểu hiện qua không gian hư thực bí hiểm, rờn rợn, ma quái thấm đẫm màu sắc liêu trai trong nhiều tiểu thuyết Hồ Anh Thái. Toàn (*Người và xe chạy dưới ánh trăng*) sau khi thắp hương cho bố, anh "nhìn ảnh bố hồi lâu rồi ôm đầu ngồi lặng" và trong khói hương bảng lảng hồn người cha hiện về chập chờn ảo ảnh như một bóng ma Toàn không sao nắm bắt được "Người cha đấy. Cái dáng đi khiêm nhường như sợ chiếm thêm lối đi của người khác. Nhưng sao ông lại mặc bộ đồ đen và đi nhẹ nhàng như lướt thế kia? Cũng không sao nhìn rõ mặt ông được... Người cha lướt qua bên cạnh, tấm áo ám khói đen... Ông lảo đảo như sắp khuỵu xuống. Toàn nâng tay đỡ nhưng chỉ đỡ được một đụn khói đen. Anh ôm đụn khói đen vào lòng, liền bị nhấc bổng lên, chới với trong không khí" [148, tr.22-23]. Toàn tiếp tục trôi trong không gian ma quái ấy: "Một cơn gió lạnh lẽo tanh tưởi như thổi tới từ những bãi tha ma, hất tung những mảnh vải rách rưới trên người bóng đen. Không nhìn rõ mặt, nhưng Toàn cảm thấy cặp mắt kinh hoàng chỉ còn tròng trắng của nó hơi quen" [148, tr.23]. Đó là bóng ma con ma hôi đã bị Toàn trừng trị khi nó cướp của và bóp cổ bà Nhớn dưới gầm cầu thang trong cái đêm đổ nát bởi bom Mĩ, giờ hiện về chất vấn, kết tội Toàn trước vong hồn người cha. Rồi bỗng dưng Toàn quay về vùng quá khứ xa xôi của những tháng ngày máy bay Mĩ ném bom dữ dội, vì tự vệ mà Toàn đã giết người, phố phường thì hoang tàn, tang tóc và cả người cha thân yêu cũng bị vùi lấp mất xác. Khả năng xâm nhập vào cõi vô hình đó xuất phát từ trạng thái tâm sinh lí rất đặc biệt của Toàn: "Từ sau cái đêm khủng khiếp chui ra khỏi đống đổ nát, đã gần hai năm rồi, ở Toàn xuất hiện một triệu chứng giống như tâm thần. Lúc bình thường cậu vẫn hòa vào đám bạn bè, học hành, sinh hoạt như mọi người. Nhưng chỉ khi có một mình, trong đầu Toàn lao xao như sân

trường giờ nghỉ. Những người đã chết hoặc những người ở xa, đi lại, nới cười bằng điệu bọ và chất giọng của chính họ, có thể phân biệt rõ mồn một" [148, tr.233]. Nhất là những lúc Toàn chập chờn, nhập nhoạng giữa ranh giới thực hư trong cơn mộng du thì cảm thấy: "mình mở cánh cửa ngăn cách âm – dương, đang trò chuyện với những người chết" [148, tr.233] và "lọt vào thế giới của những người cười nói than khóc với nhau bằng những câu không thanh âm" [148, tr.304]. Dưới cái nhìn của Toàn hiện thực trở nên siêu hình: hai giới âm - dương, hai loại người - ma, hai vùng ý thức - vô thứ, hai bờ ảo - thực hòa trộn, nhập nhòa, chờn vờn khó có thể phân định rạch ròi.

Cái không khí rợn người ấy một lần nữa xuất hiện trong tiểu thuyết *Người đàn bà trên đảo*. Khu rừng bạt ngàn măng mít bao quanh lâm trường Cát Bạc là sự hóa thân bi thương của những gì còn sót lại từ truyền thuyết về nghĩa quân Tần Đắc. Từ khu rừng mang nhiều sự tích chết chóc tỏa ra khí tiết u ám, huyền hoặc, rùng rợn, nhất là khi Nhã bị mất tích một cách bí hiểm trong lúc cô băng rừng sang trung đoàn bộ thăm người yêu. Không gian kì quái như thể có ma đưa lối quỷ dẫn đường ấy càng được chứng thực qua chuyến đi của Hiền: "Mới được một giờ đường rừng, đến nơi có lối leo lên ang Cá Hồng, cô gặp một trận gió xao xác những tầng lá trên đầu làm cô xay xẩm mặt mày... Mới đi được một đoạn, cô cảm thấy có người đang dắt mình đi sai lối. Đám cỏ tranh bị đè rạp, mà cô nhầm là lối đi, đã biến mất" [144, tr.17]. Kịp nhận ra ảo giác, cô hoảng hồn chạy ngược trở lại, tìm đúng lối đi, vừa định đi tiếp thì "bất chợt một đàn chim loét toét rất gần. Giữa dàn đồng ca nhộn nhạo đó, nổi bật lên một tiếng trầm đục như tiếng gọi ai oán: Nhã ời! Nhã ời!". Không gian ma quái của khu rừng tựa sự ứng nghiệm truyền kiếp từ lời nguyền của nghĩa quân Tần Đắc hay chính là sự tàn nhẫn của tạo hóa ngăn cản những người đàn bà trên đảo tội nghiệp đến với tình yêu, hạnh phúc? Tái hiện hiện thực tâm linh đậm chất u huyền, biến ảo, Hồ Anh Thái đã mở ra những tia sáng bất ngờ của không gian hiện thực đa chiều, kì lạ trong tâm thức người đọc.

Hiện thực tâm linh trong tiểu thuyết Hồ Anh Thái còn là những năng lực tâm linh thiên phú như trực giác, linh giác và những khả năng bí ẩn. Năng lực đó có những quy luật riêng, vượt ra khỏi quy luật tự nhiên của không gian vật lý và không phải xuất hiện ở bất cứ người nào mà chỉ tồn tại ở những người đặc biệt. Nhân vật Toàn trong *Người và xe chạy dưới ánh trăng* thường có linh cảm trước sự việc hệ trọng nào đó xảy ra hoặc cảm nhận được những điềm báo kì lạ từ đâu đó bên ngoài lí trí của mình. Lúc Toàn đi bốc mộ giúp bà Nhớn, anh như nhận biết được tương lai sau một cái rùng mình "cậu đã linh cảm thấy điều bất hạnh nào đó trong tương lai. Ngay từ bây giờ Toàn đã lờ mờ thấy sự nghiệt ngã của cái chết" [148; tr.230]. Một

năm sau, điềm báo đó đã thành sự thật, bom Mĩ rải thảm, khắp phố phường bao trùm không khí chết chóc, bố Toàn bị bom đánh mất xác và anh trở thành kẻ sát nhân mà không ai biết. Hay nhân vật Trang, cô không bao giờ quên cảm giác buốt lạnh ghê người khi uống ngụm nước giếng mà "Trang bỗng rùng mình một cái, khắp người sởn gai ốc" trong buổi sáng sớm khi bom Mĩ dội xuống thiêu rụi ngôi làng. Nó dự báo về cái chết của mẹ cô và những người dân vô tội trong làng.

Nhân vật Đông trong *Cõi người rung chuông tận thế* đã linh cảm được tai họa, nhất là lúc cùng thằng Phũ ngồi trên xe máy truy sát Mai Trừng, anh "cảm thấy đang sa bẫy bởi con mồi đằng trước", muốn ngăn cản nó nhưng "không sao há miệng ra được". Ngay sau đó, thằng Phũ bị ngã xe chết thảm. Không những con người có thể cảm thấy những điều chưa xảy ra mà còn có năng lực siêu phàm. Nhân vật Mai Trừng có thể nghe, nhìn thấy và trò chuyện với hồn ma.

Khám phá chiều sâu trong hiện thực đời sống tâm linh, Hồ Anh Thái không nhằm dẫn dụ con người vào mê cung của tiềm thức, vô thức để rồi bị mê muội, lạc bước không tìm thấy lối ra mà cốt để con người tự soi sáng cõi tâm linh trong chính mình, có cơ hội thấu hiểu và đồng cảm với mọi người hơn. Vì thế hiện thực trong thế giới nghệ thuật tiểu thuyết Hồ Anh Thái vô cùng phức tạp, phong phú, đa dạng mà mỗi biểu hiện của nó là mảnh vỡ hiện thực của con người và cuộc sống hiện đại hôm nay.

4.3.2. Xây dựng thế giới biểu tượng

Biểu tượng (symbol) là một yếu tố gồm hai mặt: cái biểu trưng và cái được biểu trưng. Mối quan hệ giữa hai mặt này là mối quan hệ có lí do. Ý nghĩa của một mẫu gốc – một biểu tượng không nằm trong vô số những hình ảnh tồn tại nhất thời mang tính cảm tính và cá biệt của chúng. Xuất phát từ những sự vật cụ thể nhưng biểu tượng không phải là sự vật cụ thể đó mà là sự tri nhận của con người về đối tượng.

Biểu tượng chính là toàn bộ những đặc điểm bản thể của đối tượng có khả năng gợi lên một ý nghĩa rộng hơn trong nhận thức của con người ở cả chiều sâu vô thức và sự soi tỏ của ý thức. Bản thân biểu tượng văn học luôn là biểu tượng phi vật thể. Nguyễn Đăng Điệp cho rằng: "Hồ Anh Thái có ý thức tạo dựng một thế giới vừa giống thực bằng những chi tiết ngỡ nhặt được từ đời sống ồn tạp vừa tạo nên một thế giới ngập đầy những biểu tượng. Thông điệp của nhà văn không hiện ra lộ liễu mà toát lên từ tình thế, qua các biểu tượng thấm đầy chất ảo" [145; tr.369]. Cũng bởi vậy mà văn của ông có độ mở, để lại được dư âm lâu dài trong lòng người đọc.

Hồ Anh Thái là nhà văn thích sử dụng biểu tượng để gửi gắm những trăn trở

của mình vào tác phẩm. Trong hệ thống biểu tượng mà ông sử dụng, nổi bật là các biểu tượng mượn từ truyện dân gian hoặc truyền thuyết. Nhân vật Mai Trừng trong *Cõi người rung chuông tận thế* là biểu tượng cho sự bất diệt của cái Thiện trong cuộc đời với sứ mệnh của một thiên sứ: đi trừng trị cái Ác trên thế gian: "Nó (Mai Trừng) xinh đẹp lạ lùng. Một thứ tiên nữ giáng xuống làm người trần...Càng lớn, Mai Trừng càng hiểu ra rằng ở mình có một nguồn nhân điện chết người đối với kẻ muốn gây điều ác" [145; tr.207]. Biểu tượng này có motif từ Tiên, Phật giả làm ngươi hành khất để giúp đỡ người tốt và trừng phạt kẻ ác trong cuộc đời, khá quen thuộc và phổ biến ở truyện dân gian. Tuy nhiên, Hồ Anh Thái vay mượn biểu tượng một cách sáng tạo trong tác phẩm của mình. Nếu những Tiên, Phật thường mang dáng vẻ nghèo khổ, xấu xí để thử lòng người, phân biệt người tốt, xấu thì nhân vật Mai Trừng lại xinh đẹp, hấp dẫn. Chính vẻ đẹp kì lạ của cô lại là thanh nam châm hút tất cả những cái xấu xa, độc ác xug quanh, bắt chúng phải đền tội. Mai Trừng không phải là Tiên, Phật, cô chỉ là một người bình thường nhưng phải chịu lời nguyền của cha mẹ. Lời nguyền đó biến cô thành một thiên sứ giữa cuộc đời. Tuy nhiên, Mai Trừng xuất hiện trong tác phẩm với tư cách là nhân vật tiểu thuyết, không phải với tư cách nhân vật chức năng. Tính chất kì ảo của biểu tượng vừa bảo vệ nhân vật trước kẻ xấu và chính nó cũng ngăn Mai Trừng đến với hạnh phúc. Hồ Anh Thái đã chọn cách hóa giải lời nguyền cho nhân vật. Mai Trừng đã trở lại làm người bình thường, chấp nhận mọi rủi ro, hạnh phúc của người bình thường. Phải chăng tác giả đã giải thiêng cho biểu tượng của chính mình?

Thế giới của *Đức Phật, nàng Savitri và tôi* là thế giới của những biểu tượng được vay mượn từ truyền thuyết cổ đại Ấn Độ, qua đó nhà văn đưa người đọc đến với cuộc đời Đức Phật. Nàng Savitri trong tác phẩm là biểu tượng của sự thủy chung, trọn vẹn, có nguyên mẫu từ nàng công chúa Savitri thuyết phục được thần chết Yama cho chồng sống lại bằng sự thông minh, vị tha của mình. Hoàng tử Siddhttha - Đức Phật cũng là một biểu tượng, biểu tượng của sự giác ngộ chân lý, giác ngộ con đường chấm dứt mọi khổ đau: "Khi chàng nhìn thấy tất cả những điều này, bóng tối bị xua tan trong trí não chàng. Cả cơ thể chàng dường như đều tỏa sáng, vầng ánh sáng trí tuệ. Chàng không còn là một con người bình thường nữa. Chàng đã được khai minh. Giờ đây chàng là Buddha - Người Giác Ngộ... Người bình thản đứng dậy, cười rạng rỡ. Mặt trời mọc ở đằng đông" [146; tr.179]. Bên cạnh đó, nhà văn còn khai thác các biểu tượng trong kinh Phật để làm nổi bật giáo lý nhà Phật như biểu tượng khất thực - khơi gợi lòng trắc ẩn và tinh thần bình đẳng, biểu tượng máu và nước - giải hòa tranh chấp giữa hai bộ tộc, biểu tượng ăn chay - tuyên bố tình thương với mọi sinh linh, biểu tượng thử vàng - phương pháp tìm

chân lý của Đức Phật.

Sáng tạo lại trên cơ sở vay mượn biểu tượng trong truyện cổ dân gian kết hợp với thủ pháp sử dụng yếu tố kì ảo đã giúp Hồ Anh Thái kiến tạo những hình thức kết cấu lạ, giàu sức gợi. Qua đó, phạm vi đời sống được mở rộng hơn nhiều, con người được nhìn nhận trong thế giới đa chiều phức tạp.

Bên cạnh đó, Hồ Anh Thái còn sử dụng những biểu tượng mang tính đa nghĩa. Nghĩa là biểu tượng xuất hiện trong những không gian - thời gian khác nhau lại mang những ý nghĩa khác nhau, thậm chí đối lập nhau. Ở thời điểm này, biểu tượng có ý nghĩa chỉ nguyên nhân, cái chưa hình thành, ở một thời điểm khác, nó lại là kết quả, cái tất yếu phải xảy ra. Trong không gian thực, biểu tượng định hướng tương lai nhưng trong không gian của những giấc mơ - không gian huyền ảo, biểu tượng lại hướng về quá khứ. Đối với quá khứ, biểu tượng là sức mạnh, trong khi đó đối với hiện tại và tương lai, biểu tượng trở thành tàn tích còn rơi rớt. Kết cấu tác phẩm vì thế được mở rộng giới hạn và biên độ. Tiếng chuông chùa xuất hiện ba lần trong *Cõi người rung chuông tận thế* cũng là một biểu tượng mang tính lưỡng phân. Trong tiềm thức của nhân vật Đông, tiếng chuông chùa là sự báo hiệu của ngày tận thế cho kiếp nhân sinh: "Tôi choàng tỉnh dậy lúc gần sáng. Tiếng chuông chùa rung. Một tiếng chuông lớn và những tiếng chuông con. Một bản hòa âm những tiếng chuông xôn xao, phấp phỏng vang động những lời cảnh báo... Chuông báo ngày tận thế rồi chăng?" [145; tr.189]. Trong đám ma bác Giềng, tiếng chuông cầu siêu của sư bà lại sự đồng vọng của chút tình người, dù đầy xót xa và trăn trở với mong muốn cầu siêu cho linh hồn người đã khuất. Ở cuối tác phẩm, tiếng chuông chùa lại trở thành lời cảnh báo đối với những con người chưa thức tỉnh, còn mang trong mình những hận thù, những mưu mô hiểm ác: "Bất đồ chuông chùa rung thảng thốt. Chuông rung hoảng loạn... Chuông giận dữ đổ ập vào không gian. Cả cõi người sụp xuống dưới một cơn mưa kim loại. Cả cõi người bị nhấn chìm trong một trận hồng thủy ngập tràn kim loại" [145; tr.237]. Những tầng ý nhĩa mở ra vô biên.

Biểu tượng màn sương hồng trong *Trong sương hồng hiện ra* cũng là một biểu tượng có tính đa nghĩa. Xuất hiện rải rác khắp các tác phẩm, màn sương hồng chính là cánh cửa thời gian đưa Tân từ hiện tại về quá khứ và ngược lại: "Một làn sương hồng từ từ kéo ngang qua mặt sông, che khuất dần cảnh vật... sương hồng phủ lên bãi cát phẳng lặng lúc tinh mơ, chưa có một bàn chân nào tàn nhẫn giày lên" [143; tr.218], hay: "Một màn sương hồng kéo qua, che lấp tất cả cảnh sắc rực rỡ của mùa thu. Sau màn sương ấy lại thấy thấp thoáng bóng người đi qua bãi cát, dựng lều bạt và bắt đầu đào bới" [143; tr.384]. Dường như màn sương hồng chỉ

xuất hiện khi Tân rơi vào trạng thái hôn mê và bắt đầu tỉnh lại. Cảnh vật trước và sau màn sương hồng được bố trí phân lớp, phân màn tương ứng với mỗi giai đoạn của Tân ở quá khứ không chỉ là những giá trị tinh thần thiêng liêng, đẹp đẽ của một thời đại anh hùng, của những con người mang trong mình những lý tưởng tốt đẹp, dám xả thân vì đất nước, mà còn có cả những toan tính, những sai lầm, những thói tật của cuộc sống thường nhật đáng phê phán và lên án... Tất cả được phủ lên một màn sương lung linh, mờ ảo. Đã đến lúc cần xuyên qua màn sương hồng để khẳng định lại tất cả, để nhận thức lại đầy đủ sự thật.

Sự xuất hiện của các cặp biểu tượng đối lập trong tiểu thuyết Hồ Anh Thái cũng có ý nghĩa rất lớn trong việc biểu hiện kết cấu bề sâu của tác phẩm. Chủ yếu là cặp biểu tượng về giá trị: cái Thiện và cái Ác, cái Đẹp và cái Xấu, cái Cao cả và cái Thấp hèn. Cặp biểu tượng này thể hiện ở hình tượng các tuyến nhân vật đối lập nhau. Trong *SBC là săn bắt chuột*, Hồ Anh Thái đã dựng lên rất nhiều bức chân dung biếm họa, là những biểu tượng cho cái Xấu, cái Thấp hèn trong xã hội hiện đại, ô tạp. Từ một cô Báo bản năng nông nổi phu phiếm, "gặp ai cũng rủ lên giường làm thơ", một Đại gia lần đầu gặp "gái nào cũng giần ra ngay" không cầm lòng được, cho đến một ông Giáo sư "hễ có nữ sinh nào đến nhà là đều kết thúc trên chiến giường hướng dẫn luận văn". Bản năng tính dục của cô Báo có cái vẻ hồn nhiên hoang dại của một con cái không bị xã hội người rằng buộc. Còn Đại gia, cất công lập kế hoạch tỉ mỉ thu xếp êm xuôi mấy cô bồ nhí sống cùng khu nhà với mình mà chẳng ai biết ai. Đại gia mua tình bằng tiền và trả rất hào phóng. Khí chất giang hồ kết hợp với khí chất con buôn. Trong các cô bồ nhí của Đại gia có một cô rất đặc biệt – từ cô thôn nữ lành hiền, hồn nhiên đi nhặt nhạnh kim tiêm tránh họa cho dân làng đã trở thành gái bao của Đại gia vì cảm cái ơn ông cho mình ăn học, làm 'hoa hậu kim tiêm' và có căn hộ thành phố. Có một ông Cốp thời trai trẻ, thông minh, hoạt bát, hát hay, múa, giỏi cương quyết, có ý chí, say sưa với rừng, dũng cảm bảo vệ rừng, để rồi từng bước leo lên bậc thang danh vọng từ một cán bộ Đoàn, khéo léo gạt bỏ đối thủ bằng thủ đoạn khôn ngoan "chiến thắng bao giờ cũng thuộc về người biết giữ mồm giữ miệng, không để lộ mình bằng câu nói bằng văn bản" [147; tr.130].

Dựng lên các hạng người là biểu tượng của cái xấu, cái thấp hèn trong xã hội, Hồ Anh Thái cũng không quên thể hiện niềm tin vào cái thiện, sự chiến thắng của cái cao cả trong biểu tượng tình yêu giữa Chàng và Nàng. Ba mươi tám tuổi, Nàng chưa có mảnh tình vắt vai. Vì quá thông minh, quá nhạy cảm hay vì thiếu may mắn, chưa gặp được người trong mộng. Cho đến khi Chàng hiệp sĩ xuất hiện, đưa Nàng thoát khỏi trật

lụt kinh hoàng, cứu Nàng thua trông thấy ở hội nghị đối tác. Và vì tình yêu với Chàng mà Nàng đã dốc hết tâm sức bắt sống Chuột Trùm giải thoát cho Chàng và những nhân vật khác thoát khỏi trạng thái mất trọng lượng. Hình ảnh Chàng bế Nàng trên bãi cát sông Hồng là hình đẹp về tình yêu, về sức mạnh của tình yêu có thể giúp con người vượt lên trên cái xấu xa, thấp hèn. Sự đối lập giữa biểu tượng tình yêu của Chàng với Nàng và những hạng người xấu xa, và kết quả cưới cùng đã khẳng định sự chiến thắng tuyệt đối của tình người, của tình yêu, của cái cao cả.

Trong hành trình kể chuyện cuộc đời Đức Phật trong *Đức Phật, nàng Savitri và tôi,* nhân vật Savatri đưa người đọc đến với cặp biểu tượng cung điện (nơi hoàng tử Siddhattha sống lúc còn trẻ) và cây bồ đề hay còn gọi là cây giác ngộ (nơi Siddhattha trở thành Đức Phật). Nếu cung điện là nơi che khuất tầm mắt của hoàng tử về mọi sự việc đang diễn ra ở kiếp người, là nơi hoàng tử sống cuộc đời của mọi con người bình, chưa giác ngộ, thì cây bồ đề lại là nơi hoàng tử tìm thấy chân lý, giác ngộ thành Phật. Nếu cung điện là sự giàu sang, đầy cám giỗ, mê muội, thì cây bồ đề là sự khổ hạnh, thoát tục. Hai biểu tượng xuất hiện ở hai thời điểm, hai giai đoạn khác nhau của cuộc đời Đức Phật đã khái quát sự vận động của hình tượng, mở râ những tuyến sự kiện đa dạng.

Như vậy, hệ thống biểu tượng đậm màu sắc kỳ ảo trong tiểu thuyết của Hồ Anh Thái vừa tạo ra ý nghĩa cho thế giới nghệ thuật của tác phẩm vừa mở rộng kết cấu cả ở bề rộng lẫn chiều sâu. Các biểu tượng này thực sự là điểm sáng quy tụ và liên kết các lớp hình tượng khác nhau, những bình diện nội dung tư tưởng khác nhau, đặt ra vấn đề có ý nghĩa nhân sinh sâu sắc.

Có thể nói, Hồ Anh Thái đã vận dụng phương thức huyền thoại hóa trong tác phẩm của mình cách linh hoạt, đa dạng. Đó là một thế giới đa chiều, đầy biến ảo chất chứa những điều phi lý, bất ngờ, ngẫu nhiên. Sự đan xen hư – thực đó tạo nên hiệu quả nghệ thuật độc đáo. Với hệ thống biểu tượng đầy chất ảo, nhà văn đã đưa đến cho người đọc những liên tưởng thú vị. Bằng tài năng của mình, Hồ Anh Thái dần khẳng định vị trí trên văn đàn, mang lại cho đời sống văn học một luồng sinh khí mới đầy mê hoặc.

4.4. Huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương

Có thể nói, tiếp nối dòng chảy văn xuôi theo bút pháp huyền thoại hóa, Nguyễn Bình Phương đã táo bạo đặt những dấu ấn riêng của mình. Dòng chảy tiểu thuyết - huyền thoại đã được khơi sâu và rộng mở bởi những tác phẩm của Nguyễn Bình Phương. Tác giả khám phá hiện thực, con người ở cõi tâm linh vi diệu, biến ảo, khám phá những dòng ý thức và những mảnh tiềm thức đan vào nhau như một

ma trận cực kỳ phức tạp. Nhà văn luôn đặt nhân vật vào môi trường đời sống tâm linh để soi chiếu. Từ đó có những cảm nhận sâu sắc tình trạng bất an, sự hoài nghi và bất lực của con người trước cuộc sống thực tại. Với phương thức huyền thoại hóa, Nguyễn Bình Phương có điều kiện tiếp cận, lý giải được những hiện tượng phức tạp cả về ý thức, trong vô thức của con người. Đó cũng chính là những đóng góp đáng ghi nhận của một nhà văn luôn nỗ lực trên hành trình sáng tạo.

4.4.1. Huyền thoại hóa trong xây dựng nhân vật

Nhân vật văn học là nơi biểu hiện tư tưởng quan niệm của nhà văn về con người và cuộc sống, nó quyết định hình thức tác phẩm, tạo nên mối liên kết giữa các yếu tố thuộc hình thức tác phẩm.

Tiểu thuyết hiện đại Việt Nam đang trong xu thế cách tân nghệ thuật xây dựng nhân vật. Từ chỗ coi nhân vật như trung tâm của đời sống xã hội, phản ánh con người xã hội với những vấn đề lớn lao nhiều nhà văn đã quan tâm tới đời sống tâm lí - tâm linh của nhân vật, quan tâm tới nhân vật trong tư cách một cá nhân, một số phận cụ thể. Nỗ lực đổi mới của Nguyễn Bình Phương ở phương diện xây dựng nhân vật cũng chịu sự chi phối mạnh mẽ của phương thức huyền thoại hóa.

4.4.1.1. Sự mờ nhòe bí ẩn của nguồn gốc, chân dung, tính cách nhân vật

Trong tiểu thuyết truyền thống, tên tuổi, diện mạo, nghề nghiệp nhân vật chính thường hiện lên rõ nét ở các góc độ khác nhau, tạo được ấn tượng khó quên trong lòng người đọc và khu biệt nhân vật này với nhân vật khác.

Tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương lại khác, nhân vật thường ít được miêu tả với hình thức hoàn chỉnh, nhưng đó cũng không phải là điểm nhấn tác giả muốn tạo ra, có những nhân vật không có tên mà chỉ là những cách gọi, cách kí hiệu "thằng trí thức", "hai mươi bảy vết thương",... nghề nghiệp cũng không cụ thể rõ ràng. Tác giả không tập trung mô tả và tường thuật lại đời sống xã hội của một con người, nghĩa là không quan tâm nhiều đến việc tồn tại trong xã hội, quan hệ xã hội với những nhân vật khác, xung đột mâu thuẫn và giải quyết như thế nào. Điều mà tác giả quan tâm và phản ánh chính là thế giới tâm lí - tâm linh của nhân vật... Và phương thức huyền thoại hóa đã tham gia đắc lực cho việc thực hiện ý đồ sáng tạo của nhà văn.

Tiểu thuyết *Người đi vắng* được tác giả xây dựng với khá nhiều nhân vật có sự thiếu vắng về tinh thần, trạng thái cảm xúc... Thắng là một nhân vật như thế! Mặc dù có miêu tả, công việc của Thắng ở cơ quan nhưng đều mờ nhạt, lỏng lẻo, ngoài việc anh ta là một trưởng ban thì không thấy có sự miêu tả Thắng làm công việc cụ thể gì. Những người cùng cơ quan Thắng như bà Hường, ông Hùng, Chung, Hà cũng không được nhà văn miêu tả về hình thức hay những xung đột về lợi ích,

về công việc mà để nhân vật cứ "tự" bộc lộ, Hà mang nỗi ám ảnh người nhà quê, Chung ám ảnh bị thiến…có những lúc tưởng như người này làm ảnh hưởng đến người kia thì cũng không thành xung đột và không cần hiểu rõ sự việc. Đó là khi lá thư của Chung phát ra tiếng nói, hàng đêm tủ đựng thư của Chung phát sáng, thì những người chứng kiến sự việc cũng không yêu cầu Chung giải thích. Dường như mỗi nhân vật tồn tại trong tác phẩm như Sơn, Yến, Cương, Kỷ cũng vậy, họ luôn được rọi ngắm, soi chiếu với những chi tiết dị thường. Sơn luôn ám ảnh bởi cái dàn compac để rồi tự hủy diệt mình bằng cái chết để giải thoát khỏi ám ảnh. Cương thì trở thành người thần kinh không bình thường tâm sự với bầy ngựa về nỗi ám ảnh tại nạn của Hoàn. Yến thì luôn ám ảnh không thể thoát khỏi mùi cồn... Đặc biệt là nhân vật Hoàn, xuất hiện từ đầu tác phẩm nhưng chỉ thực sự sống ở 67 trang đầu. Hoàn bị tai nạn và "chết dần" trong tác phẩm, cô đứng giữa sự sống và cái chết. Ở những trang đầu, cô là một cô gái xinh đẹp luôn khao khát yêu đương mãnh liệt nhưng khi bị tai nạn, cô bước vào cuộc sống thực vật, mở đôi mắt nhìn mọi người nhưng không tồn tại... Các nhân vật trong tiểu thuyết dần dần xa xôi, mờ nhạt dần, mất dần sau từng trang tiểu thuyết. Việc tác giả để nhân vật đi vắng, rồi không đẩy câu chuyện về cuộc đời mỗi nhân vật đi đến một đáp án cuối cùng và đặc biệt là làm lỏng lẻo mối quan hệ của các nhân vật trong tác phẩm cũng là một cách tạo ra không khí kì ảo trong truyện.

Ở *Trí nhớ suy tàn* dù nhân vật chính hay phụ cũng không có tên, chỉ là người đàn ông trên phố Bà Triệu, thằng trí thức, chủ cửa hiệu cầm đồ, con bướm, hai mươi bảy vết thương... Ngay cả nhân vật chính cũng trở thành người không tên, được tác giả gọi là Em, đó là một cô gái 26 tuổi, người Hà Nội thích hoa điệp vàng, có đi làm ở một cơ quan nào đó, từng yêu Tuấn và giờ đang có quan hệ thân thiết với Vũ. Tất cả câu chuyện là dòng chảy của trí nhớ, không có tính cách nhân vật, không có biến cố, chi tiết sự kiện chỉ là những kí ức mờ nhạt, rời rạc, vụn vặt đang dần suy tàn trong chính nhân vật Em… Nhân vật Em sống giữa xã hội nhưng dường như lại không tồn tại trong xã hội đó, nó có một thế giới của riêng mình. Tất cả giống như một giấc mơ không có thực đầy hư ảo. Chính vì vậy nhân vật trở nên phi tính cách, tác phẩm không đi tới cùng cuộc đời của nhân vật, khiến nhân vật không thể đi trọn một hành trình. Cho nên tác phẩm luôn gợi mở sự hồ nghi và tưởng tượng của người đọc về sự tồn tại của kiếp khác, cõi khác, sự sống khác đang đồng thời tồn tại với cuộc sống của con người?

Trong *Thoạt kì thủy* các nhân vật bị phân tán trở thành chủ thể phi trung tâm, những mảnh vỡ và không có lấy một nhân cách rõ ràng, không chút lờ mờ cá tính,

tất cả đều bị lẫn lộn vào và trở thành những kẻ dở khùng dở dại, hoặc là điên hoặc không điên thì cũng toàn hội chứng không bình thường. Đó là một ông Phước suốt ngày gặm đít chén cho đỡ nhớ rượu, một ông Phùng trốn quê nằm mơ giữa ban ngày chờ giải thưởng văn học, một Hiền chấp nhận cuộc hôn nhân với gã dở điên dở vật để trở thành một cái bóng khao khát không bến bờ, rồi những nhân vật đau đớn không lành lặn đến tội nghiệp như Bồi què, vợ chồng bà Xuân Toét, Xuân điếc, Kim quắc…Đặc biệt nhân vật Tính là dấu ấn sáng tạo đặc sắc của Nguyễn Bình Phương. Tính có một cuộc đời điên loạn trọn vẹn, từ khi mới lọt lòng tới khi tự xọc dao vào cổ mình. Tính hiện lên với một tâm hồn khuyết tật, do tác động đa chiều. Trong bụng mẹ, Tính đã bị hành hạ bởi những cú đạp của cha. Hắn chào đời cùng tiếng gặm đít chén lách cách ghê rợn, tuổi thơ không sách vở, đầy rẫy ám ảnh chết chóc, máu me, bạo lực. Tính xa tình yêu, xa cái đẹp, xa loài người. Những đoạn độc thoại nội tâm của Tính tạo nên sự hão huyền, những dòng vô thức lộn xộn đó như một dòng chảy không ngừng của ý thức, bản năng đã khơi gợi bản chất của nhân vật. Không phải ngẫu nhiên mà tác giả xây dựng nhân vật mất đi tính dục mà đấy chính là biểu hiện loài, để duy trì sự sống. Con người đánh mất đi tính người, chìm đắm trong bạo lực thì chẳng khác nào tự tách mình ra khỏi cộng đồng người để tự hủy diệt. Tính đã có mong muốn hủy diệt điên rồ: "Bao nhiêu là yết hầu. Họ phơi ra nhiều quá bố ạ. Cho lão Khoa một nhát thì kêu…" [139; tr.77]. Tuy tâm lí của Tính không bình thường nhưng là một con người Tính cũng có những cung bậc cảm xúc, có những băn khoăn với điều diễn ra trong cuộc sống xung quanh: " Bố còn gặm chén, không ai hiểu được…" [139; tr.25], có những rung động trước người con gái đẹp: " Hiền có bả vai tròn. Tròn sáng quắc" [139; tr.45]…Việc khắc họa nhân vật Tính với vẻ điên loạn, nhà văn thể hiện lối viết mới mẻ, táo bạo, lí giải thế giới nội tâm đầy bí ẩn của con người. Dường như cuộc đời của mỗi con người là một hành trình gian khổ đấu tranh với cái bản năng để sâu thẳm tâm can là nỗi cô đơn, sợ hãi…

Tiêu biểu nhất là tiểu thuyết *Ngồi*, tác giả đã tập trung miêu tả nhân vật Khẩn với những biến đổi tâm lí phức tạp. Mở đầu tác phẩm là sự xuất hiện méo mó, lạnh lẽo, chết chóc của Khẩn: "Cúi xuống nhặt xác một con chim đã chết cứng lên ngắm nghía. Đó là con chèo bẻo màu ghi xám,ức trắng, mỏ đen bóng, các móng co thắt lại, đầu rụt sâu vào trong thân, hai cánh ép sát lườn nhưng đôi mắt vẫn mở trừng trừng… nhìn thấy hình bóng già nua của mình thấp thoáng trong đôi mắt chết ấy" [138; tr.9]. Kết thúc tác phẩm là sự chiêm nghiệm của Khẩn giữa vòng xoáy cuộc đời, xuất hiện với dáng ngồi Thiền nhưng kết thúc tác phẩm lại là kẻ ngồi xổm vệ đường, cạnh cột đèn tín hiệu và soi mình xuống một vũng nước bẩn, ngồi tưởng đỡ

mệt nhưng lại rơi vào trạng thái không đi được, không đứng lên được. Nhân vật Khẩn được đặt trong một mối quan hệ giữa không gian hai chiều, một bên là thực tại, một bên là cõi tiềm thức nhạt nhòa của những giấc mơ. Khẩn ý thức được bản thân mình là vô nghĩa, cuộc sống xung quanh mình là sai trái nhưng chính anh cũng không thể nào thoát ra khỏi những ám ảnh đó. Con người bị xô đẩy bởi dòng chảy ào ạt của đời sống, bị chi phối bởi tiền bạc, quyền lực và tình dục. Và con người lại tìm về cõi vô thức, tiềm thức xa xôi. Chịu sự ám ảnh của quá khứ giấc mơ và cõi vô thức, nhân vật Khẩn mãi mãi quẩn quanh và theo đuổi lí tưởng của cõi mộng và xa rời cõi thực, sống bản năng buông thả và vô trách nhiệm với chính bản thân mình. Khẩn luôn day dứt tìm kiếm vô vọng một giá trị hiện hữu cho cuộc sống của mình. Nhân vật chênh vênh, chới với giữa dòng thiện ác, giữa bản năng và tính thiện, và chính lí tưởng cùng hình ảnh êm đềm thơ mộng của những giấc mơ đã giúp Khẩn không bị trượt dốc trước cuộc đời. Nhân vật Kim trong tác phẩm được nhắc đến như kỉ niệm trong kí ức của Khẩn nhưng cho đến cuối tác phẩm người đọc vẫn không chắc chắn được Kim đang tồn tại là quá khứ hay là ảo ảnh của Khẩn. Sự tồn tại của Kim, Khẩn và Kim yêu nhau như thế nào, tại sao lại rời xa nhau? Đó luôn là điều bí ẩn đối với độc giả. Dù vậy Kim vẫn luôn xuất hiện xuyên suốt tác phẩm như một điều không thể thiếu. Và chính điều đó khiến tác phẩm bàng bạc không khí huyền thoại, rất hấp dẫn. Nhân vật Quân lại được nhìn nhận ở khía cạnh khác, đó là nhân vật có thực, xuất hiện với việc ôm trọn 500 triệu đồng của cơ quan biến mất mà không ai biết. Cơ quan, người thân ráo riết đi tìm nhưng đều vô vọng. Không biết Quân đi đâu, ở đâu và làm gì nhưng hồn vía Quân vẫn lẩn khuất mọi nơi, lúc là con bướm, lúc là tiếng bước chân lội nước bì bõm... Người đọc không biết hơn gì về Quân và càng về cuối tác phẩm càng mờ nhạt dần. Chính việc dừng lại chứ không bám đuổi cho hết câu chuyện về mỗi nhân vật đã tạo nên cho tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương một biên độ lớn để dãn nở theo sự tưởng tượng của độc giả. Nhân vật bị cắt đứt mọi ràng buộc về tiểu sử, nhân thân trở nên mờ ảo và bí ẩn. Nó tạo nên ấn tượng về những mối quan hệ phức tạp và huyền ảo của những kiếp nhân sinh, tạo cảm giác do dự, phân vân nơi người đọc.

Có thể nói, các nhân vật trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương thường xuất hiện đột ngột, không xuất xứ, như vô tình ném ra giữa cuộc đời. Dường như họ chỉ là cái bóng của hiện thực, là những khuôn mặt tượng trưng cho một kiểu người nào đó trong xã hội. Ở họ luôn tiềm tàng nỗi cô đơn, lạc loài, tâm trạng hoài nghi trước cuộc sống, mất khả năng giao tiếp, khó hòa hợp với thế giới xung quanh. Nguyễn Bình Phương đã thành công trong hành trình đổi mới tiểu thuyết, nhân vật được xây

dựng dưới cái nhìn hậu hiện đại cho người đọc thấy rõ hơn hình ảnh con người đa chiều, đa dạng. Đó là những mảnh vỡ của cuộc sống không toàn vẹn, là những lát cắt của cuộc đời. Nhà văn không có ý can thiệp phân tích tâm lí nhân vật mà chỉ kể về những diễn biến tâm lí ấy. Từ đó thể hiện trọn vẹn những ước vọng, những nỗi bất an và những ám ảnh vô hình cất lên từ bên trong con người. Họ đã phá vỡ tính nhân quả trong chuỗi sự kiện, cho thấy những suy nghĩ khó đoán định của con người trong hiện thực đa tầng của cuộc sống.

Bên cạnh đó, nhân vật của Nguyễn Bình Phương luôn có những vật lộn giằng xé sâu trong tâm hồn, nhân vật nào cũng có một lần mơ. Giấc mơ phản ánh một phần đời sống hàng ngày của con người, mở ra một thế giới xa xăm nào đó về cõi vô thức sâu bên trong tâm hồn. Cái đáng nói ở đây là nhà văn diễn tả thế giới vô thức nhưng không bị rối rắm vào một mê cung của giấc mơ hay những điều hoang tưởng, ngược lại nhà văn lại làm cho người đọc như bị lạc vào mê cung của những điều đó. Nhân vật của Nguyễn Bình Phương được nhìn theo cái nhìn đa diện, và nếu như coi tác phẩm của Nguyễn Bình Phương là một bức tranh cuộc sống hiện thực xã hội hiện đại thì con người trong bức tranh đó chỉ là những nét phác thảo không rõ mặt mũi, chỉ nhìn thấy đó là những nét vẽ nguệch ngoạc, méo mó. Sự đan cài các yếu tố ý thức - tiềm thức - vô thức đã góp phần tạo nên tính cách phức tạp trong quá trình tác giả khắc họa nội tâm nhân vật, giúp người đọc có thể cảm nhận sâu sắc hơn, toàn diện hơn về đời sống tâm linh và tránh được cái nhìn phiến diện về tâm lí con người.

Như vậy, phương thức huyền thoại hóa chi phối đến nghệ thuật xây dựng nhân vật trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương chính ở chỗ nhà văn đã làm nhân vật của mình trở nên trừu tượng, biến ảo. Tác giả không chủ tâm, dụng công vào việc tạo ra những nhân vật có tính cách rõ ràng hay điển hình, mà chủ yếu khắc họa nhân vật ở trạng thái tâm lí - tâm linh. Điều này đã giúp nhà văn cảm nhận sâu sắc tình trạng bất an, sự hoài nghi và bất lực của con người trước cuộc sống thực tại đa sắc màu.

4.4.1.2. Vận dụng thước đo huyền thoại để đánh giá nhân vật

Văn chương truyền thống đánh giá con người bằng một khuôn mẫu cố định. Đã nói đến nhân vật là xem xét ở phương diện ngoại hình, tính cách, Nguyễn Bình Phương dường như không theo truyền thống ấy. Với cấu trúc huyền thoại, nhà văn có thể phiên lưu, khám phá thế giới nhân vật như là những mảnh vỡ của cuộc sống. Đây cũng là một chiều thăm dò thực tại của nhà văn, là thước đo để đánh giá, nhìn nhận cuộc sống và con người.

Thế giới nhân vật của Nguyễn Bình Phương phần lớn là những con người của cuộc sống đời thường, không có khả năng gì quá đặc biệt, nhưng mang những điều

bất thường tạo nên tính kì ảo. Họ có thể được cấp cho một diện mạo khác thường, một tâm lí khác thường nhưng người đọc vẫn thấy rất bình thường, có thể chấp nhận được. Điều này Nguyễn Bình Phương chịu ảnh hưởng sâu sắc từ F.Kafka, A.Camus... Nếu nhân vật của Kafka một ngày tỉnh dậy thấy mình biến thành con gián thì việc mà anh ta quan tâm không phải là câu hỏi tại sao? Không thấy lo sợ và phi lí trước hiện tượng bất thường đó - theo cái tâm lí bình thường nhất của con người, ngược lại nhân vật chỉ lo làm sao có thể đi làm đúng giờ? Cái bất thường được chấp nhận như một cái bình thường, cái phi lí mà lại như có lí đó đã tạo nên sự huyền ảo cho tác phẩm. Hay như nhân vật Meurault trong *Người xa lạ* của A.Camus khi anh ta bắn chết người Arap, anh ta chỉ có thể lí giải ở tòa đó là vì mặt trời, anh ta luôn tin mình là người bình thường không phải là người "xa lạ". Những ám ảnh và bất thường về mặt tâm lí của nhân vật đã khiến nhân vật trở nên kì ảo với người đọc.

Tính trong *Thoạt kì thủy* được nhà văn khắc họa đầy ám ảnh: "Cao 1 mét 68, nặng 56 ki - lô - gam. Tai dài, lưng dài, chân ngắn. Lông tay đỏ hồng, ngón không phân đốt. Lông mày nhạt, hình vòng cung ôm nửa mắt. Tai nhỏ, mồm rộng, răng cải mả. Tiếng nói đục. Đi như vượn, ngồi như gấu. Không biết chữ." [139; tr.8]. Tính hiện lên với những nét thô kệch, kì quặc. Nhà văn khiến chúng ta hoài nghi không biết hiện thực có tồn tại một người như vậy hay không? Đã thế Tính còn điên dại. Tính luôn sống giữa trạng thái điên và mộng. Định mệnh bắt Tính phải chống lại nỗi cô đơn của cả cõi đời khi Tính lớn lên không tình thương của cha mẹ: "Tính không quấn bố mẹ như những đứa trẻ khác. Tính lê la một mình, bạ gì cũng cầm, bạ gì cũng liếm, cũng cho vào mồm" [139; tr.140]. Tính sống bơ vơ như một kẻ không nhà, không người thân thích, Tính mất dần đi ý nghĩa sống và cố gắng vẫy vùng. Tính muốn mọi người xung quanh biết đến sự tồn tại của mình nên phản ứng lại xã hội bằng những hành động man dại. Tính lớn lên yêu thích giết kiến, và công cống, được ông Điện dạy cho cách chọc tiết lợn, Hưng chỉ dạy Tính những hành động hiếu sát: mọc nanh cắn cổ, đốt trại tù binh... Tất cả bồi tụ cho tâm hồn Tính những cơn khát máu, hiển hiện trong giấc mơ, trong lời nói và chuyển hóa thành hành động man rợ: dùng kéo đâm chết thằng bé điên, dùng dao chọc tiết những con lợn trong xóm, và chọc tiết ông Khoa, cuối cùng giết chết chính mình - đỉnh ao của vô thức. Rõ ràng những vết tích trong đời sống, những kí ức, ấn tượng mà Tính đã trải qua luôn biến dạng, xáo trộn, chồng chéo lên nhau trong trạng thái mộng mị của Tính. Tuy sống giữa đời thực nhưng Tính luôn nửa tỉnh nửa mê: "Thế rồi động đất, mắt chó vàng như trăng, bom nổ lách tách lách tách từ mồm bố ghé vào miệng chén. Ông Tường chết văng ông Thụy chạy bở hơi tai, mẹ thì ngủ. Máu lênh láng thành nắng. Cây chết run, chết run"

[139; tr.90]. Nhân vật hiện lên vừa thực vừa hư ảo, cõi hư ảo của nhân vật được tạo dựng từ hình ảnh đã thành tiềm thức, nó đưa người đọc đi sâu vào cõi vô thức, vào miền bí ẩn của nhân vật để khám phá những bí ẩn mới mẻ. Như vậy, sự khác biệt của nhân vật Tính không nằm ở chỗ phân biệt nhân vật này với nhân vật kia mà thông qua ngoại hình người ta thấy cái không bình thường trong đời sống tâm lí - tâm linh của nhân vật. Và nó dự báo một tương lai đầy sóng gió sẽ xảy ra với nhân vật…

Trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương xuất hiện một thế giới của những nhân vật dị thường cả về ngoại hình lẫn tính cách. Bào mù trong *Những đứa trẻ chết già* cũng có hình dáng kì lạ: "Bào mù năm nay trạc ba mươi tuổi, đầu cắt trọc lốc. Anh ta không cha mẹ, sống độc thân với cây gậy. Bào mù nổi tiếng là người bí hiểm, cả về nguồn gốc đến tính nết và cách sinh hoạt. Bị mù bẩm sinh, nhưng Bào có đôi tai thính hơn mức bình thường, có thể nghe được cả những bước chân rón rén cách mình hàng chục cây số" [137; tr.122]. Đôi tai của Bào nghe được nhiều chuyện của nhân gian và Bào biết những chuyện mà nhiều người không biết. Bào chính là nhân chứng cho cuộc tìm kiếm kho báu suốt mấy đời của nhà cụ Trường. Bào là một ẩn số giữa cuộc đời, không ai có thể giải thích được tại sao Bào lại có khả năng ấy, chỉ biết rằng Bào tồn tại trong cõi đời này như một nỗi ám ảnh cho người đọc về một kiếp người cô đơn, lạc lõng…Đặc biệt, thế giới nhân vật của Nguyễn Bình Phương luôn xuất hiện những người điên. Đó là những con người dị thường, ngớ ngẩn: cụ Trường hấp (*Những đứa trẻ chết già*); nhân vật Quản hấp, nhân vật ông điên (*Ngồi)*; nhân vật hai ông già điên canh gốc cây điệp (*Trí nhớ suy tàn);* Tính và đám đông người điên (*Thoạt kì thủy*); nhân vật Cương có những biểu hiện điên loạn sau khi Hoàn bị tai nạn (*Người đi vắng)...* Dường như đây chính là cách mà nhà văn nhìn nhận, đánh giá cuộc sống thực tại. Tìm về thế giới người điên là Nguyễn Bình Phương như muốn con người tìm về thế giới vô thức. Ẩn chứa trong những con người đó là cả một sự quẫy vùng, cả một sự vật lộn giữa thể xác và tinh thần để mong giữ lại một chút gì của nhân tính. Nhà văn đã từng trả lời với báo chí rằng thế giới người điên là những bí ẩn mà người tỉnh táo không thể thâm nhập. Và nhà văn cũng chỉ ra cụ thể là bản thân người điên đã chứa trong họ một phần rất lớn phẩm chất nghệ thuật, họ làm cho thế giới con người đột nhiên sâu thẳm, làm choáng váng vốn sống tỉnh táo của chúng ta, người ta nhận ra ai cũng có một người điên ở trong chính con người mình, vấn đề là người điên ấy mạnh hay yếu, đậm hay nhạt mà thôi.

Một khía cạnh khác trong cách xây dựng nhân vật của Nguyễn Bình Phương đó là sự đan xen kiểu nhân vật ảo - thực. Nhà văn có sự mở rộng thế giới nhân vật của mình. Nó không chỉ là con người mà có thể là một con cú, một cơn mưa, một

đám sương mù, một cây chuối... hay thậm chí là một bóng ma. Đây là kiểu nhân vật đặc trưng từng được khắc họa rất thành công trong sáng tác của những nhà văn lớn như: Isabel, Marquez, Toni Morision... Kiểu nhân vật này nằm giữa hiện thực và huyền ảo, khiến cho hiện thực và ảo huyền lẫn lộn với nhau mà không phải chứng minh nó có thật hay không. Đặc biệt là nhân vật "ma" xuất hiện dày đặc trong tác phẩm tạo nên sự kì ảo, hấp dẫn. Trước Nguyễn Bình Phương, ma cũng đã xuất hiện ở nhiều tác phẩm: *Truyền kì mạn lục* của Nguyễn Dữ, truyện thơ Nôm *Phạm Công - Cúc Hoa, Truyện Kiều* của Nguyễn Du, ma trong tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh... Tiếp nối những người đi trước, tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương xuất hiện nhân vật ma với đủ kiểu dáng. Ma giống như con người, chúng có cuộc sống đồng hành với xã hội loài người. Trong tiểu thuyết *Người đi vắng* ông Khánh mơ thấy những con ma với hình dáng quái dị: "Ông nhìn nghiêng con bướm là một bà già đầu rụt xuống gắn liền với ngực, nhìn kĩ một lần nữa chỉ còn đầu và hai tay hai chân bà già trắng ngắm nhìn ông cười khằng khặc làm ông bỏ chạy. Bà già trắng đuổi theo…" [135; tr.123]. Hay trong tiểu thuyết *Những đứa trẻ chết già* cũng ẩn hiện những bóng ma. Trước khi lão Biền chết, lão gặp một bóng ma người đàn bà: "Bà ta bước trên những mớ tóc. Áo người đàn bà đó trắng toát. Bà ta tiến dần đến phía lão. Không phải bà ta bước nữa mà nhảy lóc cóc từng đoạn một. Hai chân bà ta đã bị bó chặt bằng vải liệm. Người đàn bà đến trước mặt lão và rú lên kinh hãi. Không, người đàn bà không có mặt. Mặt bà ta chỉ là một khoảng rỗng đen ngòm. Mớ tóc lòa xòa bay lật phật lật phật…" [137; tr.111]. Đó là cô gái có quan hệ với Quang: "cô gái này trắng mờ như khói, chẳng nhìn rõ mặt mũi" [137; tr.176]. Nhưng cô gái ấy bỗng biến thành rắn trong tay Kiền: "cô gái biến mất thay vào đó là một con rắn vừa lột da mềm nhũn" [137; tr.177]. Những con ma hiện lên qua trang viết của Nguyễn Bình Phương đều làm cho người ta hốt hoảng. Bóng ma dọa người, đuổi theo con người, dụ dỗ mê hoặc con người… Tất cả được nhà văn miêu tả hết sức chân thật. Những bóng ma như những sinh vật cụ thể chứ không phải là cái bóng mờ mờ ảo ảo. Cuộc sống của con người bị khuấy động bởi những bóng ma ấy. Có thể nói, tạo dựng nhân vật "ma", Nguyễn Bình Phương muốn đưa thêm vào một góc nhìn về con người và thân phận của con người. Giống như Phùng Văn Khai nhận xét về Nguyễn Bình Phương khi viết về ma: "Có những lúc viết văn là viết cho những linh hồn. Những linh hồn không riêng là những linh hồn nơi cực lạc, viên mãn đang háo hức với vị trí tốt đẹp của mình, mà là những linh hồn bơ vơ, lạc lõng, vong thân, vong quốc, băn khoăn đang trú ngụ dật dờ nơi bờ cây, ngọn cỏ, cát bụi, cống rãnh, rừng thiêng nước độc…" [49, tr.44]. Qua đó, người đọc thấy được sự

cảm thông chân thành của nhà văn với những kiếp người bất hạnh.

Không chỉ miêu tả nhân vật "ma", Nguyễn Bình Phương còn chú ý tới những nhân vật khác như trăng, cú mèo, cái bóng... Trong đó nhân vật "trăng" trở thành nỗi ám ảnh đối với người đọc. Trăng trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương là hình bóng giữa hai thế giới thực và ảo, đời thường và mộng mơ. Nhưng trăng không có vẻ đáng yêu, yên bình như vẫn thường thấy trong thi ca mà dưới ngòi bút của nhà văn, trăng thể hiện những góc khuất của tâm hồn. Ánh trăng trong tiểu thuyết như một thực thể của tạo hóa, trở thành biểu tượng trong sáng tác của nhà văn. Trăng trở thành nỗi ám ảnh ma quái khiến người ta nghẹt thở: "Trăng xõa khắp người, trăng dậy lên bừng bừng... ông thót ruột bước từ ngọn nước sang thẳng mặt trăng, đi vào lòng giữa của nó. Càng dấn sâu vào mặt trăng, đi vào giữa lòng của nó, ánh sáng càng đặc lại khiến ông nghẹt thở" [135; tr.137]. Trăng làm con người sợ hãi, đau đớn: "Đêm. Tính không ngủ được vì trăng. Trăng làm Tính lạnh, càng bịt tai, co người, càng đau đớn khổ sở. Trăng rơi u u, miên man, rên xiết" [139; tr.25]. Cuộc đời của Tính (*Thoạt kì thủy)* ám ảnh bởi ánh trăng:

"Vừa ra đời, Tính đã thấy trăng. Mặt trăng to bằng chiếc nong lừ lừ rọi qua vách liếp tạo thành một quầng trong suốt. Tính co rúm lại, rồi thét lên mặc dù cô đỡ quấn tính trong chiếc khăn to, áp vào ngực mình. Tính lạnh, mắt nhắm tịt lại.

Trăng không đi hình vòng cung lên cao. Trăng tiến theo đường thẳng, lừng lững đáp lại. To bằng miệng giếng, bằng cái hủng, rồi trăng choán kín bầu trời. Tính ngợp trong thứ ánh sáng vàng trắng, lạnh lẽo, rên riết.

Đôi ba tiếng chó sủa

Phước vẫn gặm chén…" [139; tr.15].

Trăng trong *Thoạt kì thủy* có những biến đổi. Ban đầu ánh trăng màu vàng trắng rồi màu vàng, xanh đen: "biết nó là trăng, trăng xanh đen, rỗ chi chít. Mặt trăng nằm trên cỏ, hơi võng ở giữa làm các ngọn cỏ run lên" [102; tr 38]. Rồi trăng từ từ chuyển màu đen: "Trăng cười, vàng sắp thành đen rồi. Cứ nở mãi, nở mãi giữa những đụn khói đặc quánh…" [102; tr 33]. Và cuối cùng màu vàng hoàn toàn biến mất trở nên một màu đen bí ẩn: "Mắt chó vàng như trăng. Nó bị rỗ. Trăng đen, trăng đen, trăng đen. Hiền có bả vai tròn. Tròn sáng quắc…" [139; tr.45]. Có lẽ từ việc miêu tả ánh trăng, nhà văn muốn diễn tả thân phận một con người cô độc bị dồn đuổi đến điên loạn.

Như vậy, thế giới nhân vật của Nguyễn Bình Phương có tính cách đa dạng, phong phú. Sự tha hóa của con người, những dục vọng điên cuồng, những hành động phi lí của các nhân vật như là một tất yếu của định mệnh. Nhân vật trong tiểu

thuyết của nhà văn thể hiện trạng thái đau đớn, bơ vơ và sự bất an trước cuộc đời đầy biến động, sự đổ vỡ của những trật tự xã hội và gia đình, sự đánh mất bản ngã, phương hướng… Bàn về cách xây dựng nhân vật Nguyễn Bình Phương đã từng khẳng định: "Còn những nhân vật của tôi, gọi là méo mó, thì đó là cái méo mó tự thân. Có người bảo tôi xây dựng nhân vật đặt trong trạng thái quá khứ mịt mờ, hiện tại lổn nhổn và tương lai vô định, nhưng tôi không nghĩ thế. Các nhân vật của tôi sống bản năng, nhưng tiềm tàng một niềm tin đứng dậy" [115].

4.4.1.3 Nhân vật với kiểu ngôn ngữ "lấp lửng"

Với tư cách là một hành vi của nhân vật, ngôn ngữ nhân vật trong tác phẩm của Nguyễn Bình Phương được cụ thể hóa cao độ và mang những đặc trưng riêng. Đây là một trong những phương diện quan trọng được nhà văn sử dụng để biểu hiện cuộc sống, soi chiếu trung thực những suy nghĩ và lối sống tinh thần của nhân vật. Tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương thực sự là cuộc thăm dò táo bạo của chữ, từ và cấu trúc câu. Nó mới mẻ, đa dạng và phức tạp, in dấu ấn sáng tạo của nhà văn.

Trong *Những đứa trẻ chết già* chứa đựng biết bao tiếng nói kì lạ, có cả tiếng thì thầm vô nghĩa, có cả tiếng đồn vu vơ của những người xung quanh làng Linh Nham kiểu như "có người bảo", "không ai dám chắc", "nghe đồn", có cả những cuộc đối thoại trong cô đơn thầm lặng. Ngôn ngữ đó là ngôn ngữ vô thức, vô thanh, ngôn ngữ câm lặng, những dòng hồi tưởng hồi ức, những câu nói vô nghĩa của đám người đi trên chuyến xe trâu:

" - Vắt diệt"

- Ngủ chiều khác gì đi đái trong mơ

- Mình đã bỏ lại cây trẩu sau lưng

- Dễ đến trăm năm đấy nhỉ?" [137; tr.16 - 19].

Hàng loạt những ngôn từ không rõ đầu cuối trước sau, vô nghĩa, rất nhiều câu nói được nói ra từ những con người không nhằm ám chỉ một điều gì cả:

"- Em ạ, anh đã thuộc về nhân loại rồi. (…) - Thế cho nên đừng ích kỉ bắt anh phải thuộc về riêng em... Anh biết, em là cô gái có lòng nhân vị cao cả. Lịch sử thi ca sẽ ghi công cho sự hi sinh của em" [137; tr.71].

"- A…a…a…Ha…ha…a…a…con trai ta sẽ đến…sẽ đê…ê…ế…n…n…n. Một chiếc xe trâ…u…u và hoàng hôn b…ấ…t t…ậ…n." [137; tr.114].

Đó chỉ là suy nghĩ miên man của nhân vật, là những dòng tự thuật, tự bạch mà chỉ một mình nhân vật hiểu. Đuổi theo những ý nghĩ đó chúng ta có cả mớ lộn xộn những câu nói vu vơ, cô đơn kì lạ.

Ngôn ngữ nhân vật ở đây được Nguyễn Bình Phương sử dụng tối đa phương thức ngôn ngữ vô thức. Nhà văn sử dụng ngôn ngữ đối thoại để diễn tả trạng thái vô

thức của nhân vật. Trong *Thoạt kì thủy*, Tính và Hưng là hai kẻ điên, những lời nói bâng quơ đầu nhưng ăn ý đến lạ lùng;

"- Anh Hưng đấy à? Sao lại ở đây?

- Chẳng biết nữa

- Ăn sáng chưa?

- Đêm.

- Ừ. Đêm dài quá đi mất. Em đói?

- Rán trăng lên mà ăn

- Ừ rán trăng, rán trăng!" [139; tr.34].

Những thắc mắc của kẻ này đều được lí giải logic trong lời của người kia. Với người ngoài, từ chuyện nọ xọ chuyện kia hay những lời khuyên rán trăng quả thật điên dại, nhưng với Hưng - Tính lại là những lời tri âm của những kẻ điên. Tính hiểu Hưng và hơn ai hết Hưng đọc được những điều Tính nghĩ.

Bên cạnh đó, những lối nhảy cóc không đầu không cuối trong tác phẩm cũng thể hiện tâm trạng hoài nghi của nhân vật trước cuộc đời. Câu chuyện của Nam và Hiền rời rạc, thậm chí là khó hiểu:

"- Chẳng ai thương tôi cả

- Chị ấy làm gì?

- Đang học

- Con cú kìa anh thấy không?

- Có

- Mùi gì thối nhỉ? (…)

- Các anh đi thẳng à?

- Ừ, đi thẳng" [139; tr.122].

Dù là đối thoại, nói chuyện với nhau đấy nhưng cảm giác nhân vật cô đơn đến lạ kì! Đặc biệt là cuộc đối thoại của những người điên, dường như đó là cuộc đối thoại mà dùng những ngôn từ duy nhất còn sót lại trong đầu họ:

"Thằng điên

- U chẳng biết gì sất

Một người điên:

- Ôi giời, não nuột quá đi mất…

Thằng điên mới:

- Cù nách

Lão điên:

- Mưa xiên khoai cơ mà. Mưa xiên khoai.

Cô gái Thổ điên:

- Mí lỏng à. Nó chẳng đặt bánh chưng nữa. Ra mương đi

Tính:

- Mẹ chúng mày, tao chọc tiết hết. Trăng đen này. Ông Sung đến đấy.

Thằng điên: - đâu đâu, chó à, đâu đâu?" [139; tr.124].

Nếu đơn thuần về mặt hình thức thì những cuộc đối thoại này đều hoàn chỉnh với đầy đủ nhân vật và phát ngôn. Nhưng xét giữa nội dung hội thoại và hoàn cảnh chúng ta sẽ thấy sự phá vỡ những nguyên tắc hội thoại thông thường, thậm chí cả sự phá vỡ ngôn ngữ. Đó là cách nói chuyện của những người không bình thường, họ nói không theo chủ đề nào, rời rạc, đứt khúc, họ nói trong vô thức không cần người xung quanh hiểu. Vì thế, những câu không đầu không cuối, không có thông tin cầu khiến hay tường thuật, chỉ là những câu đơn đặc biệt cộc lốc, cụt lủn, đó là ngôn từ vọng lên từ cõi vô thức xa xăm, mịt mù, không nhằm thiết lập mối quan hệ giữa người với người, không hề có tính cố kết cộng đồng. Nó hoàn toàn cũng không đặc biệt đại diện cho cá tính, tính cách xã hội gì, nó phi logic, lạc lõng, bơ vơ như những bản đàn lạc điệu, như chính sự lạc lõng, bơ vơ của kiếp người.

Trong khi đó, ở *Người đi vắng* là những câu đối thoại u mê, hỗn độn:

- "… nốt con át nhép này nữa

- Ghê nhỉ.

- Sao lại không. Ván này em nuốt sống chị.

- Chờ đấy, xem nào… lên cây (…).

- Tao lạnh quá.

- Ka này... sương xuống đấy mà. Còn đây nữa…

- Hình như…

- … át bích…

- Mèo đấy, chạy đi…" [135; tr.263].

Những câu chuyện cứ lấp lửng, lộn xộn…, phải chăng đó là sự hoài nghi về chính sự tồn tại của con người trước cuộc đời?

Đối thoại nhân vật trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương là những ngôn ngữ đối thoại đặc biệt hay là dòng độc thoại, những dòng vô thức, bởi tác giả xây dựng tiểu thuyết của mình chủ yếu đi vào cõi mơ. Cho nên, ngôn ngữ đối thoại của các nhân vật chìm ẩn trong dòng chảy miên man của ngôn từ, những độc thoại nội tâm chồng chéo dày đặc giữa hiện thực và mộng mị, sự chắp nối ám ảnh, sợ hãi và giấc mơ… Nguyễn Bình Phương tạo ra một kiểu đối thoại độc đáo, lời nhân vật bị cuốn trong dòng chảy của ngôn từ như chính người phát ngôn đang chìm trong nỗi cô

đơn sâu thẳm: " ... Mình là tiếng chuông, một tiếng chuông thôi, nhưng mình dài, luôn tự biết nhân lên, nhân mãi cho đến lúc cả họ và mình kiệt sức. Chưa bao giờ mình bị bỏ quên. Mình thích lang thang, len vào tận các cuống lá, trèo lên những nóc nhà cao nhất. Mình đi nhiều, nhưng thực ra mình vẫn ở nguyên một chỗ. Chuông chẳng có mùa. Mình vang vang nhè nhẹ còn chị ấy lắng nghe. Chị ấy muốn biết mình sẽ đi đến đâu. Mình là một tiếng chuông, chả mạnh mẽ sang trọng gì nhưng vẫn là một tiếng chuông…" (Đoạn độc thoại của nhân vật Hoàn trong *Người đi vắng*, tr.309); "Mình đã mơ thấy mình đội nước đi lên, cao to lực lưỡng với đôi mắt rực lửa, cái miệng mở rộng, mái tóc xõa xuống vai, sau mỗi bước đi của mình, nước bắn cao hàng chục mét" (Đoạn độc thoại của Khẩn trong *Ngồi*, tr.233).

Ngôn ngữ mà Nguyễn Bình Phương dùng hầu như không gọt giũa, chau chuốt gì bởi như nó vốn có trong cuộc sống vậy. Những đoạn hội thoại ngắn vô nghĩa là một đặc điểm không nhỏ trong cách dựng lời thoại của nhà văn:

"- Cắn công cống thích lắm

- Bố anh còn gặm chén không

- Mắt chó vàng như trăng

- Em về đây" [139; tr.64].

Chỉ bằng vài câu hội thoại của Tính và Hiền (*Thoạt kì thủy*) cũng đủ thấy sự không hòa hợp của hai con người này. Ngôn ngữ của hai người sắp lấy nhau nhưng rời rạc, đứt đoạn, mỗi người một hướng suy nghĩ như hai thế giới tâm hồn cô đơn, trống vắng. Rõ ràng, ngôn ngữ phi logic thu mình trong thế giới của chính nó, chúng rời rạc, thiếu ăn nhập. Nguyễn Bình Phương còn dồn ý tứ trong những câu văn ngắn, thường dùng những câu đơn hoặc nếu có dùng các câu ghép được chẻ ra làm nhiều vế ngắn rời rạc nhấm nhẳng, đứt đoạn đến khó chịu. Bằng cách giảm thiểu một cách tối đa các đại từ quan hệ, tránh lỗi lập luận rườm rà, nhà văn đã tạo cho mỗi câu văn của mình một sự tồn tại độc lập, cô đơn, một ốc đảo, một thế giới riêng như chính những con người đang phát ngôn ra nó vậy, nhiều khi nó còn "vô thanh".

Ngôn ngữ nhân vật trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương mang tính đa tạp, hỗn loạn, đậm sắc thái của ngôn ngữ đời sống hiện đại. Nhiều khi nhân vật phát ngôn một cách thông tục, thậm chí tục tĩu, trần trụi. Đoạn đối thoại của hai cha con Liêm - Hải trong *Những đứa trẻ chết già* là thứ ngôn ngữ "chợ búa", "vỉa hè":

"- Nếu thế thì sớm đi, chả cần cơm nước gì cả.

- Mày điên chắc? (…)

- Chẳng điên điếc gì cả. Con muốn tranh thủ xem thế nào (…)

- Xem xét cái con cặc tao đây này. Mất thời gian (…)

- Trưa mai mẹ nấu cơm cho con đi rước bà Loan về. Thật chó má.

- Mày bảo gì? (…) Bà đừng có bênh. Thằng chó dái, tôi không thể chịu đựng được thói mất dạy. Tao thì tao nghiền mày ra như cám, hiểu chưa, thằng đĩ đực.

- Chẳng biết ai là đĩ đực!

- (…) - Đồ ăn cứt, chết cha mày đi cho tao nhẹ mắt!" [137; tr.31 - 33].

Cách sử dụng từ ngữ này tham gia vào cuộc đối thoại của bất kì ai trong cuộc sống làng Phan, đến mức nó trở thành một "thành phần câu" trong "cú pháp hội thoại" của những con người nơi đây. Có lẽ với lối hành văn như thế Nguyễn Bình Phương muốn khai thác triệt để những ưu thế của tiểu thuyết để thể hiện sự hỗn tạp của cuộc đời. Ranh giới giữa ngôn ngữ đặc tuyển và ngôn ngữ thông tục đã bị xóa nhòa, nhân vật hiện lên một cách sống động như đang đối diện trực tiếp trước mắt độc giả vậy.

Có thể nói, sự phá vỡ những chuẩn mực ngôn từ trong văn học truyền thống, Nguyễn Bình Phương đã có những bước đột phá sáng tạo trong việc sử dụng ngôn ngữ tiểu thuyết mang khuynh hướng hậu hiện đại. Chính vì nhìn hiện thực như những mảnh vỡ, mảnh vụn nên ngôn ngữ nhân vật trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương có cái gì đó lỏng lẻo, rời rạc như chính những mảnh vụn ấy. Ngôn ngữ không theo quy luật nào cả, dường như nó là cả một sự chiếm lĩnh, một sự bành trướng về ngôn từ. Tính chất "lấp lửng" không rõ ràng trong ngôn ngữ ấy đã mang lại hiệu quả nhất định, nó khiến nhân vật luôn có sự đan xen giữa thực và mơ, nhiều khi không cắt nghĩa được. Thậm chí, ngôn ngữ nhân vật đôi khi trần trụi, hiện thực thật đấy, nhưng người đọc vẫn hoài nghi về sự tồn tại vốn có của nó như là cách cắt nghĩa của nhà văn về sự bất an của hiện thực cuộc sống vốn nghiệt ngã, khắc nghiệt này.

4.4.2. Huyền thoại hoá trong sử dụng ngôn ngữ

Ngôn ngữ trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương được sử dụng một cách đa dạng, biến ảo. Có thể thấy một đằng là lớp ngôn từ trần trụi, thô nhám, mang đậm dấu ấn của đời sống đương đại, một đằng lại là lớp ngôn từ tinh tế lạ hóa, giàu hình ảnh và đậm chất thơ. Ở mỗi tác phẩm, nhà văn mạnh dạn thể nghiệm những hình thức diễn ngôn trần thuật mới mẻ, sáng tạo. Đặc biệt, việc sử dụng ngôn ngữ đậm chất huyền thoại, kì ảo như một phương tiện để tác giả chuyển tải nội dung phong phú của cuộc sống, sự đa dạng phức tạp nhiều chiều của hiện thực và thế giới tinh thần phong phú của con người.

4.4.2.1. Sự tồn tại đầy mờ ảo của ngôn ngữ người kể chuyện

Thật khó xác định nhân vật người kể chuyện trong tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương. Nhà văn không kể chuyện nhiều ở ngôi thứ nhất mà chủ yếu kể

chuyện ở ngôi thứ ba. Điều giúp Nguyễn Bình Phương triển khai tốt câu chuyện của mình chính là sự đan xen nhiều người kể chuyện, trao trọng trách kể chuyện cho nhiều nhân vật, đồng thời người kể chuyện từ chối vai trò thượng đế "biết tuốt" để đóng vai một người quan sát. Vì thế tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương vừa khó đọc lại vừa là sự mời gọi, khơi mở sự sáng tạo ở bạn đọc.

Trong *Người đi vắng*, chủ thể phát ngôn lúc này không chỉ là những con người của hiện tại mà nó bao gồm cả những con người của lịch sử, cả cỏ cây, cả đá sương mù, cả những linh hồn phiêu dạt nơi bãi tha ma Linh Nham. Tất cả đều có thể trở thành người kể chuyện. Mỗi nhân vật trong tác phẩm dường như đều mang nỗi ám ảnh nên ngôn ngữ được chuyển từ nhân vật này sang nhân vật kia chứ không cố định ở một nhân vật để kể toàn bộ câu chuyện. Ở tiểu thuyết có phần in nghiêng xen kẽ những phần in thường là một dấu hiệu cho sự chuyển đổi của người kể chuyện. Điều khiến cho sự di động này trở nên kì ảo là người đọc khó xác định ai là người kể và mối quan hệ của người kể chuyện đó với các nhân vật khác trong tác phẩm. Có thể thấy trong tiểu thuyết *Người đi vắng* ở phần in nghiêng chủ yếu kể chuyện từ ngôi thứ nhất với 16 chủ thể thay nhau kể chuyện như: sông Linh Nham, cái chân, thằng bé, cây chuối, bụi cậm cam, bạn Thắng (đã chết), Nam (đã chết), Sơn, Sinh…; Chuyện về Đội Cấn được kể từ ngôi thứ ba; Chuyện quanh Thắng được kể chủ yếu từ ngôi thứ ba, có sự di động từ nhân vật này sang nhân vật kia. Hầu như trong phần in nghiêng các nhân vật đều tham gia kể chuyện và chứa nhiều tính bất thường nhất. Tác giả để cho cả những nhân vât như cây chuối, cái thai bị vứt bỏ, thai dế, đám sương mù… kể chuyện và nó cứ đan xen bất thường với dòng tự sự của các nhân vật người khác. Phải chăng đấy là tiếng của cuộc sống này không cần ai phát ngôn cả?

Nếu như việc khó xác định người kể chuyện ở đâu và mối quan hệ giữa các đoạn tự sự với nhau làm nên tính kì ảo thì ngay cả khi những phần mờ ấy được xác định cũng không hẳn mọi bí ẩn đều được làm rõ. Trong *Thoạt kì thủy* bên cạnh người kể chuyện từ ngôi thứ ba, Tính cũng đóng vai trò như một người kể chuyện từ ngôi thứ nhất. Tuy nhiên trong phần tự sự của Tính, người đọc vẫn cảm nhận thấy một sự lộn xộn phi logic thông thường, khó nhận thức gây nên cảm giác kì ảo: "Trôi ở giữa đụn khói, ai cũng lẫn vào nhau. Tất cả đều mờ. Trăng không xuống được tóc, chỉ lơ lửng trên đầu. Trăng cười trăng sắp thành đen rồi. Cứ nở mãi nở mãi giữa những đụn khói đặc quánh. Mẹ không có, bố không có, Hiền có…" [139; tr.36]. Dường như đó là dòng chảy của vô thức! Cái kì ảo ở đây là một cảm giác đầy biến loạn.

Bằng cái nhìn khách quan với ngôi kể chuyện ở ngôi thứ ba, Nguyễn Bình Phương đã miêu tả quan sát những cuộc sống trong tiểu thuyết của mình. Nhân vật trong tác phẩm cứ dần dần hiện hữu lên và được mô tả chân thực, khách quan nhất.

Không một lời bình luận trữ tình ngoại đề, người kể chuyện ấy cứ thản nhiên làm nhiệm vụ là kể lại câu chuyện đang chứng kiến. Và người kể chuyện luôn có sự biến đổi linh hoạt. Ở *Ngồi* là sự biến đổi từ người kể chuyện ngôi thứ ba sang người kể chuyện ở ngôi thứ nhất (Khẩn). Tuy nhiên những lần dịch chuyển giữa hai người kể chuyện này hết sức đột ngột và thực chất những lần kể chuyện của Khẩn chỉ như một giấc mơ đến bất ngờ với những cơn đau đầu và cành bạch đàn dẫn vào thế giới khác. Đó cũng là kí ức trở lại trong Khẩn một cách vô thức. Người đọc sẽ có cảm giác đang được bước sâu hơn vào thế giới tâm linh đầy mờ ảo của nhân vật:

"(1) Hình như Khẩn ở đây từ xa xưa, đã bước mòn những bậc đá, rễ tùng nhưng chưa hề quen biết bất cứ một người đàn bà nào. (2) Thật không nhỉ? (3) Thật. (4) Phía trước có một cái am nhỏ, một mùa thu ta đã ngủ trong ấy suốt ba ngày và đã mơ thấy hình đá hình Phật nằm. (5) Rồi sau ta nhặt được hòn đá ấy giữa lòng đoạn suối cạn sau một đêm trăng đổ trắng xóa. (6) Ta đã đem về làm gối ngủ. (7) Nó còn không? (8) Chắc là còn. (9) Một quả chín rụng xuống, tiếng rụng mà an nhiên làm sao. (10) Đời người cũng thế, cũng rụng xuống giữa mênh mông bạt ngàn ngày tháng, mênh mông bạt ngàn giận hờn yêu ghét" [138; tr.163-164].

Lúc này người kể chuyện toàn năng nắm bắt được toàn bộ câu chuyện (anh ta dùng từ "đã" để kể về hành động của Khẩn chứng tỏ sự việc đã kết thúc và anh ta biết cả diễn biến và kết quả của chuỗi hành động). Câu 2, 3, 7 và 8 là những câu vắng chủ thể phát ngôn tạo ra cảm giác khó phân biệt giữa người kể chuyện toàn năng và nhân vật Khẩn. Họ đang đối thoại với nhau một cách bình đẳng và dường như lúc này người kể chuyện cũng không biết nhiều hơn nhân nhân vật hay người đọc. Nếu thoáng nhìn thì câu 1, 2 và 3 có thể nối với nhau và coi đó như lời của người kể chuyện toàn năng. Lúc này anh ta đang nghi hoặc về sự tồn tại của Khẩn. Song nếu nối câu 2, 3 với các câu phía sau thì đó lại có thể là lời nói của Khẩn. Ở đây có sự kết hợp nhuần nhuyễn giữa ngôn ngữ người kể chuyện và ngôn ngữ nhân vật. Và nó tạo ra sự kì ảo cho tác phẩm.

Người kể chuyện ở ngôi thứ ba cho ta một giọng điệu khách quan, có phần lạnh lùng. Người kể chuyện đóng vai trò khách quan ấy nên các tiểu thuyết chỉ diễn ra như hiện thực vốn có trên bề mặt cuộc sống. Những mảnh đời, những nhân vật cứ tự nhiên hiện lên với đúng bản chất của nó, không bị gò ép bởi ý muốn chủ quan của tác giả. Chính vì người kể chuyện ở ngôi thứ ba nên nhà văn có dịp thể hiện hình ảnh con người hiện đại cũng như cuộc sống của họ một cách trung thực, muôn màu muôn vẻ, được soi chiếu dưới nhiều cái nhìn và nhiều chiều khác nhau. Kể lại câu chuyện về cuộc đời người khác nên ngôn ngữ người kể chuyện ở đây được sử dụng khách quan. Những con người như Quý cụt, Bào mù, Tính… trong *Thoạt kỳ thủy* trở nên điên dại. Khẩn trong *Ngồi* xuất hiện méo mó và kết thúc thì bị chìm vào vòng xoáy cuộc đời, cùng hàng loạt con

người, sống không có tuổi thơ trong *Những đứa trẻ chết già* đã tạo nên một thứ ngôn ngữ đa thanh. Tuy không kể câu chuyện của mình ở ngôi thứ nhất nhưng Nguyễn Bình Phương cũng cho thấy một sự liên hệ mật thiết giữa nhân vật trong truyện và người sản xuất ra nó, cho thấy một cuộc sống muôn hình muôn vẻ của con người, nhưng chỗ nào cũng tràn ngập những mảnh vỡ, ngổn ngộn vùng đau. Con người trong đó chỉ thấy mờ nhạt, đau đớn, cô đơn…

Như vậy, với sự tồn tại đầy mờ ảo của người kể chuyện, từ đó dẫn đến sự mơ hồ, huyền ảo của ngôn ngữ người kể chuyện. Người kể chuyện dù ở ngôi nào, thì thực tế câu chuyện vẫn được kể một cách hết sức linh hoạt, có sức sống và đặc biệt là rất tinh tế. Đây không phải là sáng tạo riêng của Nguyễn Bình Phương. Trên thực tế các nhà văn hiện thực huyền ảo hay sử dụng biện pháp này bởi tổ chức kết cấu không gian, thời gian trong tác phẩm thường có nhiều trục xoắn kết, cho nên việc tăng chủ thể kể là một hệ quả tất yếu. Tuy nhiên, cái đặc biệt của Nguyễn Bình Phương có lẽ là ở chỗ ông đã vận dụng linh hoạt thủ pháp này và tăng thêm tính huyền ảo của nó nhờ vào việc làm mờ hóa mối quan hệ giữa các chủ thể và những đoạn chuyển mạch bất ngờ đứt gãy. Từ đó tạo cho người đọc sự hoài nghi và cảm giác về một thế giới đa tầng. Đó cũng chính là một chiều thăm dò hiện thực của nhà văn.

4.4.2.2. Tính "đục mờ" của cú pháp

Đọc tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương người đọc dễ dàng nhận ra sự không rõ ràng trong cú pháp. Những câu văn nhập nhằng đứt nối, không phân biệt rạch ròi về mặt ngữ pháp, thậm chí đôi khi độc giả tưởng là sai. Thực chất, phương thức huyền thoại hóa đã chi phối rất lớn đến cách tổ chức, sắp xếp ngôn từ. Dường như đó là dòng chảy của tâm trạng, vô thức, nhiều khi tác giả viết như là sự giãi bày cảm xúc, thể hiện sự suy tư, suy ngẫm về cuộc sống và con người.

Sự không rõ ràng ấy được thể hiện ở logic liên kết trong từng đoạn văn. Có những đoạn văn đọc lên chỉ thấy sự rời rạc, thiếu tính hệ thống, mạch lạc. Trong *Trí nhớ suy tàn* có những đoạn văn mang dấu ấn dòng tâm tưởng xuyên suốt:

"Mang máng rằng thế nào cũng có một chuyến tàu đi xa hơn tất cả các chuyến tàu (…). Đôi ba lần nhận ra sự khác lạ trong cái nhìn của Vũ nhưng điều đó xảy ra nhanh, được lưu giữ vào vùng nào đó trong trí nhớ. Hình như có em Vũ nói chuyện sôi nổi hơn. Hình như những cử chỉ thân mật ân cần của Vũ đều do em gọi ra và chỉ cho riêng em (…). Không về nhà ngay, rẻ vào cửa hàng kinh doanh quần áo trẻ con. Màu sắc rực rỡ phô phang nhưng xinh xắn, nhìn cái nào cũng muốn hôn. Chỉ ở quần áo thôi đã thấy thơm thơm mát mát. Ước gì mình mới bắt đầu được sinh ra…" [136; tr.128].

Tác giả kể chuyện như thể đang viết nhật kí cho chính bản thân mình đọc, bởi

thế mỗi câu trần thuật đều chất chứa nhiều tâm trạng và thực ra thì mọi hiện thực khi được tái hiện qua trí nhớ của cô gái đều được bao bọc quá nhiều xúc cảm. Cùng với đó hình thức câu kể thường thiếu đi chủ thể chính, bởi thế sự nhập nhòe, ranh giới giữa người kể và nhân vật càng trở nên mong manh, mờ nhạt. Mỗi lời thoại thiếu ăn nhập, phi logic. Và người đọc khó nhận ra sự liên kết logic trong từng lời kể ấy.

Không chỉ có thế, tác giả còn dồn ý tứ trong những câu văn ngắn, chủ yếu là sử dụng câu đơn, các câu ghép thì được chẻ ra thành nhiều vế ngắn, rời rạc:

"Tính bĩu môi đứng dậy. Hiền níu lại, nhìn quanh, cầm tay chồng đặt lên ngực mình. Tính chụm các ngón tay thành hình con dao nhọn chạm vào cổ vợ. Hiền nấc lên tuyệt vọng, Tính nheo mắt, môi dưới giật giật như muỗi đốt. Hiền phanh áo, cúi gập người xuống, cà mạnh ngực vào tảng đá. Vú Hiền xây xước, rớm máu. Tính quệt tay vào máu trên đá, lè lưỡi nhấm, mặt bừng sáng" [139; tr.113].

Nguyễn Bình Phương dường như không có ý định trau chuốt câu chữ, ông viết một cách tự nhiên, dung dị nhất. Có lẽ nhà văn cũng không có ý định hàn gắn lại, sắp xếp lại thế giới đổ nát, không mong muốn đưa chúng về quy củ, toàn vẹn như nó vốn có. Nguyễn Bình Phương chấp nhận những mảnh vỡ của hiện thực, coi sự tồn tại của chúng là tất yếu. Vì thế nó chi phối đến cách viết của tác giả. Đó là những câu văn đứt nối, nhấp nhằng, không mạch lạc. Nhưng điều thú vị ở Nguyễn Bình Phương là người đọc ít có "phản ứng" trước sự vô lí ấy. Có lẽ tư duy huyền thoại đã tạo cho người đọc một khoảng đồng sáng tạo và đòi hỏi ở họ phải có một hướng mới tiếp nhận tác phẩm. Đọc tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương dường như sẽ phải từ bỏ đi mọi cố gắng để lí giải, để tìm mối liên hệ một cách logic, rằng không phải đọc bằng lí trí để hiểu mà chỉ có thể cảm, để "cuốn đi trong trí tưởng tượng ngông cuồng phóng túng" - nơi mà mọi sự lí giải đều thất bại…

Cũng trong tiểu thuyết *Thoạt kì thủy*, có đoạn tác giả viết như là sự chảy trôi của dòng cảm xúc, ít chú ý về mặt cú pháp:

"Trôi ở giữa những đụn khói, ai cũng lẫn vào nhau. Tất cả đều mờ. Trăng không xuống được tóc, chỉ lơ lửng trên đầu. Trăng cười, vàng sắp thành đen rồi. Cứ nở mãi, nở mãi giữa những đụn khói đặc quánh". Hay: "Cây sợ run bần bật. Nhiều trăng lắm nhé, mẹ nhé. Thích nhỉ, mẹ nhỉ. Hiền đặt bóng vào tường. Tường cắn chặt bóng Hiền không thả ra in mãi với bóng thạch sùng" [139; tr.36]… Những câu văn với một cú pháp khác lạ, không rõ ràng, những hình ảnh độc đáo, những liên tưởng bất ngờ... Điều đó đã tạo nên sự hấp dẫn của tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương.

Một điều cũng dễ nhận thấy là những câu văn của Nguyễn Bình Phương thường không có chủ ngữ. Chủ yếu là những dòng tâm trạng, dòng ý thức của nhân vật:

"Chẳng mấy tháng nữa sẽ tròn hai mươi sáu tuổi. Mang trong mình sự phức tạp của phố phường, đôi lúc không tránh khỏi những giờ phút mơ mộng hão huyền từ thời sinh viên để lại. Nói nhanh, âm trong veo, không chịu rè đi ngay cả lúc đã mệt mỏi, chán nản. Giọng ấy tự nó ngân nga vang vọng, xoáy vào tình cảm cho dù ngôn ngữ cứ sắc lạnh. Mắt thông minh, cong với làn da mỏng và chiếc mũi hếch ngộ nghĩnh, tinh quái. Cái ấy mẹ cha chẳng can thiệp, nó là của trời. Giọng nói của trời, làn da của trời, con mắt của trời. Vào thời điểm bất chợt nào đó, đem những thứ của trời ấy dâng cho người mình yêu, như một sự bày tỏ, một đền đáp, một ân huệ vụng trộm." [136; tr.9].

Những câu, những mệnh đề không có chủ từ mở đầu tiểu thuyết *Trí nhớ suy tàn* đã tạo ngay ấn tượng đối với độc giả. Tiểu thuyết như bài văn xuôi dài bất tận bởi dòng ý thức miên man, vô định của nhân vật. Đó là thế giới của tâm tưởng, của kỉ niệm được bao bọc trong bầu khí quyển lãng đãng, bàng bạc chất thơ. Những kí ức đã mơ hồ, lại được ghi lại bằng những câu không có chủ ngữ thì sự mông lung, vô định lại càng tăng dần. Cũng trong dòng tâm tưởng của "Em" có thể bắt gặp những lối diễn đạt lạ, có những liên tưởng gần gũi nhưng cũng có những sự "nhảy cóc" và thiếu logic như dấu ấn của một bài thơ: "Những cánh hoa rụng xuống, chết một cách yên ổn", "những đĩa bánh trôi nằm ngoan ngoãn trên cái mẹt được vải màn quây lại như những nỗi niềm thơ ngây đang yên nghỉ", "một con đường chiều vắng như đang bị bỏ quên"….

Tiểu biểu trong *Thoạt kì thủy* là thứ ngôn ngữ không đầu không cuối, mang sức biểu cảm cao, đạt đến hiệu quả biểu đạt tối đa: "Biết nó là trăng, trăng xanh đen, rỗ chi chít. Mặt trăng nằm trên cỏ, hơi vòng ở giữa làm các ngọn cỏ run lên. Run lên run lên" [102; tr 42]. Sự đan cài ngôn ngữ đã giúp nhà văn mở cánh cửa dẫn vào thế giới bên trong của nhân vật, đó là trạng thái khó nắm bắt, không dễ biểu đạt bằng ngôn từ. Trong giấc mơ, Tính đã để trí tưởng tượng của mình trôi về cõi vô tận: "Bom nổ lách tách từ mồm bố ghé vào miệng chén. Ông Tường chết văng, ông Thụy chạy bở hơi tai, mẹ thì ngủ. Máu lênh láng thành nắng. Cây chết run, chết run, chết run" [139; tr.91].

Một biểu hiện nữa trong cách sử dụng ngôn ngữ của Nguyễn Bình Phương đó là khó có sự phân biệt rành rọi giữa câu kể và câu cảm. Điều này có thể lí giải bởi trước lúc là một nhà văn viết tiểu thuyết, Nguyễn Bình Phương đã là một nhà thơ. Vì thế, chất thơ cũng thấm đẫm trong từng trang văn. Nhà thơ đã từng tâm sự: "Trong cấu trúc tiểu thuyết thường có những đoạn buông lỏng, và ở những đoạn đó lại trở về với bản chất cố hữu của một anh làm thơ lãng đãng. Nhà thơ viết tiểu thuyết thường có dáng dấp của một kẻ lang thang". Và đúng như thế, trong mỗi tác

phẩm của ông, người đọc đều có thể dễ dàng bắt gặp những đoạn "buông lỏng", "lãng đãng", thường là ở những đoạn văn có tính chất miêu tả. Trong *Những đứa trẻ chết già,* những phiến đoạn như vậy thường xuất hiện trong mạch Vô thanh - nơi sự ồn ã, xô bồ của mạch Chuyện đã bị đẩy lùi, nhường chỗ cho thứ thanh âm không lời của tâm trạng, của kí ức: "Không khí ảm đạm và lưu cửu. Hoàng hôn trung du bao giờ cũng rề rà, mỏi mệt. Những quả đồi chầm chậm lùi lại, chầm chậm xuất hiện. Đôi chỗ, chè hoang mọc xanh đậm lên tận chóp đồi. Hương chè nhả ra, chát đặc" [137; tr.17]; "Con tàu vẫn sóng đôi với tầm nhìn của ông mặc dù nó luôn có vẻ cố bứt phá lên phía trước. Những vệt khói của con tàu hất về đằng sau như mớ tóc trắng khổng lồ" [137; tr.18]; "Chiều mùa hạ. Trời vàng rực ẩn sau lớp rừng bị cháy tơ tướp đang cố gắng hồi sức. Những cơn gió hiếm hoi lóp ngóp bò lên từ lòng đất làm vô số lá khô và tàn tro bay loạn xạ khắp làng. Xa xa, về phía tây, con đường nhỏ, gầy còm dẫn vào khe Bò Đái thấp thoáng ẩn hiện giữa những búi lau trắng phơ, dày đặc. Ánh nắng thoi thóp lê lết rút về nơi cố hữu của mình ở sau dãy đồi…" [137; tr.29]. Có thể thấy, văn miêu tả của Nguyễn Bình Phương giàu hình ảnh, có những lúc nhà văn đang khoác cho sự vật một diện mạo sinh động hơn chính bản thân nó bằng những thủ pháp nhân hóa, ẩn dụ - đó là những thủ pháp quen thuộc trong thơ ca.

Tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương đã có những thành công trên phương diện ngôn ngữ, tác giả không phân định rạch ròi về mặt cú pháp đã khiến câu văn như dòng cảm xúc, tâm trạng nhân vật, giúp người đọc khám phá những suy nghĩ sâu sắc, bí ẩn bên trong tâm hồn con người. Đó cũng chính là màu sắc mới mẻ của tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương.

4.4.2.3. Tính biểu trưng của ngôn ngữ

Cùng với các nhà văn đương đại khác, Nguyễn Bình Phương luôn nỗ lực tìm tòi, sáng tạo đổi mới ngôn ngữ. Dưới bàn tay nhào nặn, tinh luyện, nhà văn đã tạo nên tính biểu trưng, kì ảo thông qua ngôn ngữ. Thế giới huyền thoại trong các tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương được tạo dựng thành công nhờ hệ thống từ ngữ mà nhà văn đã tinh tế chọn lựa…

Ngôn ngữ trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương là ngôn ngữ của ám gợi, mở ra những trường liên tưởng khác nhau. Nhà văn đã sử dụng với tần số cao các phó từ gợi tả sự huyền ảo, nó biểu hiện sự bất thường gây chú ý tò mò về các hiện tượng sẽ xảy ra: *bỗng nhiên, đột nhiên, bỗng chốc, tự nhiên...* Đó là các hiện tượng kì bí, hiện tượng lạ của thiên nhiên: "Cánh rừng làng Phan *bỗng chốc* xao động, chim chóc bay lên loạn xạ, đen một góc trời, rồi *đột ngột* một cột khí trắng bốc lên" [137; tr.253], "Bầu trời *đột ngột* nứt toác ra", thiên nhiên đầy biến ảo, kì dị, hoang

đường: "Trăng to bằng cái đấu, sáng trắng ngày càng cao lên, khi tới giữa đỉnh thì *đột nhiên* bầu trời mang một vẻ uy nghiêm huyền bí"; "*Bỗng* trời đất rung ầm ầm, quả đồi chao bên nọ, chao bên kia".

Cũng trong tiểu thuyết *Những đứa trẻ chết già*, tác giả thuật lại hàng loạt các biến cố kì lạ của làng Phan: "Cùng với bí mật quyến rũ đến ghê người, làng *tự dưng* lâm vào một tình trạng chưa từng xảy ra bao giờ. Cứ về đêm, mọi âm thanh của người và vật biến mất" [137; tr.49].

"Ngày 21, sông Linh Nham cạn sạch. Ao nhà bà Liêm *tự dưng* đầy ắp nước, trong ao có con cá trê đỏ to bằng bụng chân, mắt mù, đuôi dài như chiếc khăn phu la" [137; tr.76].

"Giờ Ngọ cùng ngày, trời trở lạnh dữ dội, cá ở sông Linh Nham chết nhiều vô kể. Có hai cây cổ thụ trong làng *tự dưng* đổ ập xuống cùng một lúc và tan ra thành bụi"; "Giờ Thân, vết chân thú in ở mặt đá trong ngôi miếu nhà cô Nguyệt *tự dưng* ứa máu đầm đìa" [137; tr.236].

Trong tiểu thuyết *Người đi vắng* tác giả cũng sử dụng những từ mang tính kì bí, đột biến: "Ngày thứ sáu cỏ tóc tiên lại rối lên. Tôi nghe tiếng chân ông vọng về chệnh choạng mệt mỏi, có lẽ do mang một vật gì đó khá nặng. Cái lư đồng trên bàn thờ *tự dưng* rùng mình làm tàn hương tung bay" [135; tr.216]; "Trời đang nắng*, bỗng* sầm lại vì một đám mây khổng lồ tràn qua. Trong bóng râm như bóng chiều loạng nhoạng, từ bãi tha ma vọng lại tiếng ù ù là lạ" [135; tr.212]… Các phó từ được tác giả sử dụng với mức độ cao, đã góp phần biến các sự việc, hiện tượng diễn ra đầy bí ẩn, lạ lùng, ghê rợn như dự báo một điềm dữ dội với nhân vật.

Bên cạnh việc sử dụng các phó từ gợi tả sự huyền ảo, tác giả còn sử dụng các cụm từ mang tính võ đoán: hình như, đồn rằng... gợi nên sự kì bí của hiện thực và con người. Trong tiểu thuyết *Người đi vắng*, tác giả sử dụng từ *hình như* mang tính võ đoán nhưng lại khẳng định hiện tượng có ma xuất hiện, tạo cảm giác hư hư thực thực: "*Hình như* có những âm thanh lạ vọng ra từ bãi tha ma, tiếng rì rầm hổn hển lúc dâng lên hạ xuống khi ùa gần rồi lùi xa chập chờn mê hoặc", "*Lại đồn rằng* Ngài về lúc nửa đêm cất tiếng sang sảng đọc sấm" [135; tr.110].

Trong *Ngồi*, khi Minh nghi ngờ về nguồn gốc của tấm vải áo kì lạ của mình: "*Có một ai đó* đã mang nó đến, phải, *một ai đó*, vô danh, bí ẩn. *Không thể biết rõ* về người mang đến nhưng *có thể hình dung* ra bàn tay cầm mảnh vải ấy, nó chẳng hề có bất cứ một mẩu chai nào, chẳng cả ám khói thuốc và không vết sẹo, dù là nhỏ ở các ngón tay thô dầy. Người mang mảnh vải đến *có thể có* một cái tên rất đẹp" [138; tr.140]. Tác giả đã sử dụng những từ ngữ "không xác định được cụ thể" để

làm tăng tính kì ảo của sự kiện, sự việc, kết hợp tự nhiên hai yếu tố thực - ảo, biến cái ảo thành hiện thực, tạo cho người đọc cảm giác tin vào những điều kì lạ, biến ảo.

Tác giả còn làm tăng tính kì ảo của ngôn ngữ bằng cách tạo ra những kí hiệu ngôn ngữ lạ. Trong *Những đứa trẻ chết già*, tác giả đưa những tiếng "lọc cọc lọc cọc" vào các phần Vô thanh, ở mỗi phần mang một nhịp điệu riêng, đó là tiếng phát ra từ chiếc xe trâu mang tính vô định nhưng cũng chính là nhịp điệu rời rạc của cuộc sống hiện thực đứt đoạn của làng Phan.

Đặc biệt trong *Ngồi* tiếng "cốc" được tác giả sử dụng dày đặc trong 18 chương trên 49 chương, thường xuất hiện ở cuối của mỗi chương, có lúc dài liên hồi có lúc ngắn, lên tới 117 chữ cốc, có lúc vang lên nơi công sở, trong một gia đình, có lúc cất lên trong mơ đầy hư ảo, đặc biệt là nơi Khẩn sống. Tiếng mõ cốc cốc đan xen tong cuộc sống của Khẩn, cứ âm ỉ ngân vang như cữu rỗi tâm hồn, khi Quân mất tích - tiếng mõ vang lên, khi Thúy đến với Nghĩa, với Khẩn, đám ma bà của Nhung tiếng mõ lại vang lên.

Không chỉ mang tính ám gợi, ngôn ngữ trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương còn là thứ ngôn ngữ của tâm linh, của giấc mơ, vô thức. Ở tiểu thuyết *Người đi vắng* Nguyễn Bình Phương xây dựng những đối thoại đơn tuyến, đối thoại mà như đang độc thoại:

"- Nhưng mà anh chẳng làm gì lão ấy cả.

- …

- Thật mà, anh thề.

- Thiến anh? Vẫn dứt khoát thiến anh à? Dao của lão to hơn con ngày xưa không?

- ….

- Nhưng…

(…) Chung nhổm dậy, hai tay bưng hạ bộ nhìn chằm chằm ra cửa. Nắng đi thẳng vào phòng làm việc, hành lang và réo lên ong ong." [135; tr.324].

Là một đoạn văn đối thoại dài nhưng chỉ có lời nhân vật Chung, như lời giãi bày, than vãn với người khác. Ngôn ngữ của Chung tỉnh táo nhưng lại là trong giấc mơ, anh luôn ám ảnh bởi câu chuyện thiến lợn của bố mẹ, giờ đây nó trở thành câu chuyện về sự trừng phạt. Người đàn ông dọa thiến anh không rõ thực hay hư nhưng nỗi sợ của anh là có thực. Mặc cảm có lỗi trong nhân vật quá lớn nên anh mắc bệnh hoang tưởng, sợ hãi luôn đeo đẳng anh kể cả trong quá khứ và qua lời đối thoại cũng như đang nói với chính mình. Từ đó độc giả cảm nhận thấm thía nỗi tuyệt vọng, sự bất lực, bế tắc của con người trước cuộc sống đầy phức tạp.

Có thể nói, ngôn ngữ của thế giới vô thức như một sự bứt phá đưa nhân vật

thoát ra những cám dỗ, những bon chen, ồn ã, xô bồ của đời sống thực tại, để tìm đến một thế giới có phần hoang đường, kì ảo nhưng thuần khiết và thanh tao. Những đoạn viết về nhân vật Kim trong tiểu thuyết *Ngồi* là những đoạn văn đầy chất thơ: "Ngoài đồng, nơi phẳng lặng, nơi ánh trăng tha hồ đổ xuống, gió vi vút thổi và những gợn sóng trườn đi, trườn đi mãi như có kẻ nào đó đùa nghịch với sức lực tràn trề không mệt mỏi", "Con đường kết thúc cùng những lùm tre rậm rạp bí ẩn. Phía trước là cánh đồng rộng mênh mông, ở giữa nhô lên một ngôi đền nhỏ mái cong. Dưới chân đền, sương mờ chờn vờn quẩn quanh như khói, như cỏ, như lửa trắng, như những bàn tay mơn trớn vuốt ve mà chẳng dâm đãng chút nào"; "Lần ấy, mình với Kim kéo nhau đi tìm cái gì ấy nhỉ? Khẩn băn khoăn thầm hỏi, co một tay làm gối đầu, nghe mạch máu chảy lững lờ xuống dưới vai, xuôi theo mạn sườn đổ vào phần hông, cái vịnh khuất lấp yên ả. Thân thể Khẩn nới rộng ra, mênh mông, trù phú với những đường lượn sóng nhịp nhàng, tinh tế. Cá đang bơi trong dòng sông nóng ấm tràn trề sức sống, cỏ đang mọc mơn mởn trên những quả đồi thuôn thuôn, bóng tối đang uốn lượn vuốt ve ở các vùng lõm bí ẩn" [138; tr.45]. Những câu chuyện về Kim như một thứ cứu rỗi, xoa dịu ở Khẩn những mệt mỏi, những trăn trở nhức nhối về đời sống, những câu chuyện như giấc mơ ấy được bao bọc bởi một thứ ngôn ngữ mơ hồ, bảng lảng: "Khi chạm vào cành bạch đàn thì giấc ngủ biến mất chỉ còn một không gian dịu dàng để Kim than phiền về cuộc đời. Trong ngôn ngữ thầm lặng mê man của Kim thấp thoáng một vùng đất trải dài, mờ nhạt hai đầu bởi khói sương và không hiểu bằng cách nào mình nhận ra đó sẽ là nơi mình phải quay lại trong những ngày trở trời nếu muốn thoát khỏi sự hành hạ của căn bệnh đau đầu quái ác" [138; tr.48]. Không hẳn là thứ ngôn ngữ miêu tả cảnh trong *Những đứa trẻ chết già* hay *Người đi vắng*, cũng không phải là thứ ngôn ngữ "điên" trong *Thoạt kì thủy*, thứ ngôn ngữ trong *Ngồi* được nhuốm màu sắc cái không khí của sự hoang đường, bí ẩn, biến thế giới trong tâm tưởng của Khẩn trở thành một vùng đất riêng biệt, nơi mà ý thức khó có thể can thiệp.

Tính biểu trưng của ngôn ngữ trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương còn thể hiện ở nhiều triết lí cuộc sống. Cảm quan hậu hiện đại đã chi phối nhà văn có những bước đột phá sáng tạo trong việc sử dụng ngôn ngữ tiểu thuyết. Những câu văn có vẻ mơ hồ những lại chất chứa những triết lí sâu sắc:

"- Bầu trời nào chả rỗng tuếch

- Đúng... cái đặc bao giờ cũng bí mật

- "Vắt diệt" nhưng mà cái bí mật lớn nhất lại là cái rỗng

- Chuyện ấy phức tạp

- Chưa ai đi hết cái rỗng nên hạnh phúc cứ lơ lửng ở chỗ sót lại" [137; tr.16].

Hay trong *Trí nhớ suy tàn*, tác giả đã triết lí: "Hình như cuộc sống còn rất nhiều con đường và người đàn ông đầu tiên không phải là tất cả" [136; tr.17], "Có những khoảng trống chẳng bao giờ lấp được. Có những bí mật chỉ mình lam chướng biết và lặng im vĩnh viễn" [136; tr.136]; "Cáu không phải là ảo giác, mà ảo giác là hàng loạt những khoảng trống chập chờn thay đổi vị trí của nhau theo một trật tự ngẫu hứng" [136; tr.146]…

Có thể nói, cùng với việc tái hiện hiện thực qua các mảnh vụn, mảnh vỡ đời sống, ngôn ngữ trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương mang tính đa tạp, hỗn loạn, đậm sắc thái của ngôn ngữ đời sống hiện đại. Nhà văn không đi theo những lối mòn trong tư duy, mà đã phá vỡ chuẩn mực truyền thống để thực hiện một cuộc thăm dò táo bạo đối với câu chữ. Nguyễn Bình Phương đã sử dụng hiệu quả ngôn ngữ người kể chuyện, sự mờ ảo của cú pháp, tính biểu trưng của ngôn ngữ như một phương tiện chuyển tải sự phong phú của cuộc sống, sự đa dạng, phức tạp nhiều chiều của hiện thực nhằm bộc lộ thế giới tinh thần vi diệu của con người.

Tiểu kết

Tóm lại, đến với tiểu thuyết Tạ Duy Anh, Hồ Anh Thái và Nguyễn Bình Phương, người đọc không chỉ bắt gặp nhịp sống hiện đại trong từng trang sách mà còn tiếp xúc với lối viết tiểu thuyết mới đầy táo bạo và bản lĩnh. Với những sáng tạo trên con đường đổi mới tư duy tiểu thuyết, các nhà văn đã bộc lộ tình yêu tha thiết với nghề, tình yêu này được nối mạch từ tấm lòng thiết tha với đời, với người, mong cuộc đời đẹp hơn và mong lòng người bao dung hơn. Những cách tân trong nghệ thuật viết tiểu thuyết của các nhà văn đã góp phần rất lớn trên hành trình đổi mới và sáng tạo nghệ thuật viết văn xuôi nói chung và tiểu thuyết nói riêng. Họ đại diện cho tinh thần đổi mới liên tục, không lặp lại người khác và không lặp lại chính mình.

Hành trình văn học huyền thoại từ Nguyễn Xuân Khánh, Phạm Thị Hoài đến Hồ Anh Thái, Nguyễn Bình Phương... đã mang lại những thay đổi đáng kể trên tất cả các mặt của đời sống văn học, từ quan niệm về hiện thực, quan niệm về bản chất và chức năng văn học cùng những biến hoá, phá cách trong bút pháp và sự chuyển biến trong tiếp nhận văn học. Giá trị của huyền thoại là mở ra những nhận thức và những chiều hướng khác nhau. Các nhà văn thời kỳ Đổi mới sử dụng huyền thoại cũng là để nói tiếng nói đa thanh từ hình tượng, không phải làm chúng ta sợ hãi cái siêu thực mà như một phương cách để thức tỉnh, làm chúng ta giật mình trước thế giới cũ mòn hàng ngày. Vì thế, văn chương huyền thoại dẫu không phải là mới nhưng luôn có sức hấp dẫn người đọc.

KẾT LUẬN

1. Tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay đã có nhiều chuyển biến, các nghệ sĩ đứng trước nhiều cơ hội và thử thách. Họ phải tìm tòi sáng tạo không ngừng để bắt nhịp với thời đại và đáp ứng đòi hỏi của bạn đọc. Dõi theo hành trình sáng tác của nhà văn, các tiểu thuyết có sự thống nhất, kế thừa nhau nhưng lại có những nét độc đáo của riêng mình. Thi pháp huyền thoại đã tạo ra cái nhìn đa diện, nhiều chiều về thế giới không chỉ có hiện thực cuộc sống mà còn cả những hiện thực nằm ngoài khả năng và nhận thức của con người.

Nhìn từ các phương thức biểu hiện của văn xuôi Việt Nam đương đại, chúng ta thấy sự nở rộ của các phương thức sáng tác mới mẻ. Có những tác phẩm là sự tổng hợp của nhiều kĩ thuật, bút pháp sáng tác khác nhau. Vì thế, huyền thoại hóa thực chất là một phương thức, kĩ thuật sáng tác tiêu biểu của văn chương đương đại. Hướng tiếp cận huyền thoại mở ra những khả năng, triển vọng mới trong nghiên cứu văn học nhưng đồng thời cũng gợi mở những hướng thăm dò mới trong nghiên cứu quá trình tương tác, xâm lấn, ứng xử với những chất liệu huyền thoại ở từng loại hình nghệ thuật.

2. Hiện thực hôm nay được tìm thấy là hiện thực được nhận thức, cảm nhận ở tầng vô thức, tiềm thức. Trên cái nền tư duy mới về hiện thực như thế, tiểu thuyết đương đại Việt Nam rất quan tâm đến con người trong tính toàn vẹn của nó. Nhà văn giờ đây không thể bằng lòng với việc mô tả con người xã hội, con người bản năng mà còn dành sự chú ý đặc biệt với con người tâm linh. Và con người tâm linh đã thuyết phục được người đọc khó tính như lúc này ở khả năng tiên tri, linh ứng, sống với nhiều chiều thời gian thậm chí triền miên trong tình trạng hoang tưởng, mộng mị. Sự chêm xen, trộn hoà yếu tố ảo - thực trong tác phẩm đã tạo ra sư lạ hoá và sức quyến rũ, mê hoặc của hình tượng nghệ thuật. Để biểu đạt sự phức tạp, đa đoan của cuộc sống, các nhà tiểu thuyết của chúng ta đã tìm đến kiểu nhân vật kì ảo - những nhân vật mang dáng dấp của những huyền thoại hay là sự nhoè nhập giữ hư - thực, ma - người... Việc xây dựng những nhân vật này đã vượt qua mô hình văn học phản ánh hiện thực thông thường để khám phá những vùng miền chỉ có thể nắm bắt được bằng linh giác mà thôi. Thông qua nhân vật trong tiểu thuyết, nhà văn phản ánh con người trong cuộc sống thực, đó là những con người dị biệt, những người cô đơn. Con người bị mất phương hướng trong cuộc sống nên lo lắng, bất an, sợ hãi và có những người đã bị tha hóa dần mất đi nhân tính, những con người bị xã hội đẩy đến chỗ phải điên loạn… Các dạng thức con người đa chiều, phức tạp được

các nhà văn thời kỳ Đổi mới phản ánh chân thực, sinh động. Và đặc biệt là nhà văn khám phá đời sống ở chiều vô thức của con người giúp khai phá những tâm tư sâu kín nhất bên trong mỗi con người. Thế giới con người đa dạng được phản ánh trong các tiểu thuyết là hình ảnh của hiện thực cuộc sống đầy nhức nhối với vấn đề tha hóa đạo đức, bạo lực gia đình, sự vô cảm giữa người với người… Các nhân vật trong tiểu thuyết đang đi trên con đường tìm kiếm lại bản thân, tìm kiếm ý nghĩa cuộc sống đích thực cho sự tồn tại của mình. Và ẩn đằng sau những câu chữ lạnh lùng, tàn nhẫn là trái tim yêu thương con người của một nhà văn chân chính.

3. Phương thức huyền thoại hóa còn chi phối đến việc sử dụng kết cấu, trò chơi liên văn bản và sự đa dạng của điểm nhìn trần thuật. Không kể chuyện theo lối dễ dãi, thông thường, nhà văn chọn lối tự sự khá độc đáo. Đó là khả năng kết hợp nhiều câu chuyện trong một cốt truyện, đó là khả năng buộc người đọc phải cùng tham gia với tác giả trong quá trình đồng sáng tạo. Liên tục di động điểm nhìn và ngôi kể, từ chối vai trò của người kể chuyện thượng đế, đồng hành cùng nhân vật và người đọc trong cả hành trình của cốt truyện, các nhà văn tỏ ra là người kể chuyện "có duyên" và hấp dẫn được sự dõi theo của bạn đọc. Các tác giả đã sử dụng hiệu quả ngôn ngữ miêu tả đậm chất kì ảo như một phương tiện chuyển tải sự phong phú của cuộc sống, sự đa dạng phức tạp nhiều chiều của hiện thực và thế giới tinh thần vi diệu của con người. Nhà văn đã phá vỡ những chuẩn mực truyền thống để thực hiện một cuộc thăm dò táo bạo đối với câu chữ, tạo nên những màu sắc mới mẻ, in đậm dấu ấn cá tính của nhà văn. Ngoài ra, sự cách tân của tiểu thuyết đương đại gắn liền với những đổi mới táo bạo về phương thức thể hiện. Một trong những sự thay đổi hết sức quan trọng đó là nhà văn đã dần bước qua lời trần thuật từ điểm nhìn toàn tri để xác lập nhiều điểm nhìn kể chuyện. Lại nữa, sự di chuyển điểm nhìn nghệ thuật thông qua vai trò của các yếu tố huyễn hoặc đã cho phép người nghệ sĩ khai thác tối đa sức mạnh của tinh thần dân chủ trong tư duy tiểu thuyết.

Vấn đề không gian và thời gian nghệ thuật cũng là nét nổi bật trong sáng tác của các nhà văn thời kì Đổi mới. Họ đã sáng tạo được một kiểu không - thời gian riêng, thực - ảo đan quyện vào với nhau, khó có thể tách bạch được. Đó là một không gian đặc biệt bí ẩn vừa hiện thực vừa tâm linh, mơ hồ, hỗn độn. Thời gian trong tác phẩm là ở dạng phi thời gian nhưng lại có sức chi phối mạnh mẽ tới tổ chức của toàn tác phẩm. Và để thể hiện những ý đồ nghệ thuật ấy nhà văn đã sử dụng cái kì ảo như một cách để đi sâu hơn vào đời sống tinh thần con người cá thể và tạo dựng được một thế giới hình tượng hấp dẫn, độc đáo có chiều sâu. Phương thức huyền thoại hóa được các nhà văn học hỏi từ kĩ thuật tiểu

thuyết phương Tây hiện đại, kết hợp văn hóa phương Đông, những nét văn hóa dân tộc tạo nên một không gian và thời gian thẩm mỹ riêng biệt. Điều đó tạo nên sức cuốn hút cho tác phẩm.

4. Thành công của thể loại tiểu thuyết đã mang lại cho văn học Việt Nam đương đại một sức sống mới, kích thích sự sáng tạo của nhà văn trong phản ánh, khám phá và tái hiện hiện thực đời sống và con người, góp phần đưa văn học Việt Nam hòa nhập vào con đường hiện đại hóa của tiến trình văn học thế giới. Hòa mình trong không khí đó, các tác giả như Tạ Duy Anh, Hồ Anh Thái, Nguyễn Bình Phương được đánh giá là những nhà văn đi tiên phong trong việc hiện đại hóa và cách tân thể loại tiểu thuyết. Các nhà văn đã có những cố gắng nỗ lực, tìm tòi sáng tạo không mệt mỏi cùng với cảm quan mới về hiện thực và con người, bắt đúng dòng mạch đổi mới văn học. Họ đã có những thể nghiệm độc đáo và gặt hái được nhiều thành công trên cả hai phương diện nội dung tư tưởng và hình thức nghệ thuật, từ đó góp phần đổi mới thể loại tiểu thuyết trong nền văn học Việt Nam đương đại.

5. Trong quá trình thực hiện Luận án, chúng tôi nhận thấy do giới hạn dung lượng nên nhiều vấn đề liên quan chưa được nghiên cứu thấu đáo. Đó là việc đối sánh kỹ hơn vấn đề vận dụng phương thức huyền thoại hoá trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại với việc vận dụng phương thức huyền thoại trong các tiểu thuyết lớn của thế giới. Trên cơ sở đó, tiến hành phân tích, đánh giá những tương đồng và khác biệt, sự kế thừa và cách tân của phương thức huyền thoại hoá trong tiểu thuyết Việt Nam. Hy vọng các vấn đề trên đây sẽ mang tính gợi mở cho những ai yêu thích, tâm huyết nghiên cứu về huyền thoại nói chung và huyền thoại trong văn học nói riêng. Có thể nói, việc nghiên cứu về huyền thoại trong văn học cũng như trong tiểu thuyết đương đại Việt Nam vẫn còn là một hiện tượng chưa hoàn kết, vẫn là cái đích khám phá của nhiều công trình khoa học ở cấp độ cao hơn.

DANH MỤC CÁC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC
LIÊN QUAN ĐẾN LUẬN ÁN ĐÃ CÔNG BỐ

1. **Nguyễn Thị Thủy** (2017), "Phương thức huyền thoại hóa trong xây dựng nhân vật ở tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương", Tạp chí *Khoa học*, Trường Đại học Hồng Đức, tháng 5/2017.
2. **Nguyễn Thị Thủy** (2020), "Phương thức huyền thoại hóa trong văn học hiện đại Trung Quốc và Nhật Bản", *Diễn đàn văn nghệ Việt Nam*, Tạp chí của Liên hiệp các hội văn học nghệ thuật Việt Nam, số 311/ tháng 12/2020.
3. **Nguyễn Thị Thủy** (2021), "Sắc thái huyền thoại mới trong văn chương Nhật Bản", Tạp chí *Văn nghệ Quân đội,* số 956/ tháng 1/2021.
4. **Nguyễn Thị Thủy** (2021), "Phương thức huyền thoại hóa trong tổ chức cốt truyện của tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương", Tạp chí *Khoa học*, Trường Đại học Hồng Đức, số 52, tháng 4/2021.
5. **Nguyễn Thị Thủy** (2021), "Phương thức huyền thoại hóa trong sử dụng ngôn ngữ của tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương", Tạp chí *Ngôn ngữ*, số 6 (313), tháng 6/2021.
6. **Nguyễn Thị Thuỷ** (2021), "Huyền thoại hoá - hướng cách tân thi pháp thể loại trong tiểu thuyết Việt Nam hiện nay", *Diễn đàn văn nghệ Việt Nam*, Tạp chí của Liên hiệp các hội văn học nghệ thuật Việt Nam, số 320 + 321/ tháng 9 + 10/2021.
7. **Nguyễn Thị Thuỷ** (2022), "Phương thức huyền thoại hoá với việc khám phá hiện thực của tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay", Tạp chí *Khoa học*, Trường Đại học Vinh, số 1/2022.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Tiếng Việt

A. Tài liệu văn bản

1. Thái Thị Hoài An (2013), "Dấu ấn phương thức huyền thoại hóa của Franz Kafka trong sáng tác của Phạm Thị Hoài", Tạp chí *Khoa học Văn hóa và du lịch* (12), tập 67, tr.19 - 25.
2. Lê Tú Anh (2013), "Những cách tân nghệ thuật trong tiểu thuyết của Đoàn Minh Phượng", Tạp chí *Khoa học* (2),Trường Đại học Sư Phạm Hà Nội, tr.59 - 63.
3. Lại Nguyên Ân (1992), "Thần thoại, văn học, văn học huyền thoại", Tạp chí *Văn học* (3), tr.58 - 61.
4. Lại Nguyên Ân (chủ biên, 2003), *Văn học hậu hiện đại thế giới, những vấn đề lý thuyết*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
5. Lại Nguyên Ân (2004), *150 thuật ngữ văn học*, Nxb Đại học Quốc gia, Hà Nội (tái bản).
6. A.A Radugin (2001), *Từ điển bách khoa văn hóa học* (Vũ Đình Phòng dịch), Viện nghiên cứu Văn hóa nghệ thuật Hà Nội, tr.203 - 204.
7. Bakhtin, M.M. (1992), *Lý luận và thi pháp tiểu thuyết*, Phạm Vĩnh Cư dịch, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
8. Barthes, R. (1998), *Những huyền thoại*, Phùng Văn Tửu dịch, Nxb Tri thức, Hà Nội.
9. Lê Huy Bắc (2008), "Chủ nghĩa hiện thực huyền ảo trong văn học Mỹ La Tinh", Tạp chí *Châu Mỹ ngày nay* (4), tr.49 - 58.
10. Lê Huy Bắc (2012), *Văn học hậu hiện đại*, *Lý thuyết và Tiếp nhận*, Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
11. Trần Lê Bảo (1998), "Lại bàn về mẫu đề thần thoại trong Tây Du Kí", Tạp chí *Văn hóa dân gian* (4), tr.55.
12. Nguyễn Thị Bình (1996), *Những đổi mới văn xuôi nghệ thuật Việt Nam sau năm 1975,* Luận án Phó Tiến sĩ, Đại học Sư phạm, Hà Nội.
13. Nguyễn Thị Bình (2003), "Một vài nhận xét về quan niệm thực trong văn xuôi nước ta từ năm 1975", Tạp chí *văn học* (4), tr.25 - 26.
14. Lê Nguyên Cẩn (2003), *Cái kỳ ảo trong tác phẩm Balzac*, Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
15. Nhật Chiêu (1996), *Tuyển tập truyện ngắn hiện đại Nhật Bản* (chủ biên và dịch), 2 tập, Nxb Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh.
16. Nhật Chiêu (2003), *Nhật Bản trong chiếc gương soi,* Nxb Giáo dục, Hà Nội, tr.133 - 159.
17. Đào Ngọc Chương (2008), *Phê bình huyền thoại*, Nxb Đại học Quốc gia, Thành phố Hồ Chí Minh.

18. Phan Huy Dũng (2012), "Tiếp nhận ảnh hưởng để đổi mới và sáng tạo (Nghĩ về một vấn đề của văn xuôi Việt Nam hiện đại qua nghiên cứu so sánh *Huyền thoại phố phường* của Nguyễn Huy Thiệp với *Con đầm pích* của A.S. Puskin)", in trong *Tiểu thuyết và truyện ngắn Việt Nam từ 1975 đến nay*, Nxb Đại học Vinh, tr.19 - 28.
19. Đoàn Ánh Dương (2008), "Nguyễn Bình Phương - Lục đầu giang tiểu thuyết", Tạp chí *Nghiên cứu văn học* (4); tr.63 - 116.
20. Đoàn Ánh Dương (2010), "Tự sự hậu thực dân: lịch sử và huyền thoại trong *Mẫu Thượng Ngàn* của Nguyễn Xuân Khánh", Tạp chí *Nghiên cứu văn học* (9), tr.107 - 119.
21. Đặng Anh Đào (1993), *Đổi mới nghệ thuật trong tiểu thuyết phương Tây hiện đại,* Nxb Giáo dục, Hà Nội.
22. Đặng Anh Đào (1993), "Sự tự do của tiểu thuyết, một khía cạnh thi pháp", Tạp chí *Văn học* (3), tr.44 - 46.
23. Đặng Anh Đào (1994), "Tính chất hiện đại của tiểu thuyết", Tạp chí *Văn học* (2), tr.17 - 19.
24. Phan Cư Đệ (2003), *Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại,* tái bản lần 4, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
25. Phan Cư Đệ (2004), *Văn học Việt Nam thế kỷ XX*, Nxb Giáo dục, Hà Nội
26. Trịnh Bá Đĩnh (2011), *Chủ nghĩa cấu trúc trong văn bả*n, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
27. Hà Minh Đức (Chủ biên, 2003), *Lý luận văn học,* Nxb Giáo dục, Hà Nội.
28. Frazer, JG (2007), *Các huyền thoại về nguồn gốc của lửa*, Ngô Bình Lâm dịch, Nxb Văn hoá dân tộc, Hà Nội.
29. Freud, S. (2002), *Phân tâm học nhập môn*, Nguyễn Xuân Hiến dịch, Nxb Đại học Quốc gia, Hà Nội.
30. Freud, S. (2001), *Nguồn gốc của văn hoá và tôn giáo*, Nxb Đại học Quốc gia, Hà Nội
31. Lê Mai Thi Gia (2015), *Motif trong nghiên cứu truyện kể dân gian lý thuyết và ứng dụng,* Nxb Đại học Quốc gia, Hà Nội.
32. Hoàng Cẩm Giang (2011), "Sự xâm nhập và tái sinh của một số mô thức tự sự dân gian trong văn xuôi Việt Nam từ 1986 đến nay", Tạp chí *Văn hóa dân gian* (1), tập 133, tr.43 - 54.
33. Ngô Quý Giang (dịch) (2001), *Tuyển tập Kawabata*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
34. Lê Bá Hán ,Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi (Đồng chủ biên, 2004), *Từ điển thuật ngữ Văn học*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
35. Lê Thị Thúy Hằng (2013), "Yếu tố kì ảo trong tiểu thuyết *SBC là săn bắt chuột* nhìn từ lí thuyết đối thoại", in trong Kỷ yếu Hội thảo khoa học *Yếu tố kì ảo và huyền thoại trong văn học*, Trường Đại học Khoa học Huế, tr.388 - 350.

36. Nguyễn Thái Hoàng (2014), "Không gian huyền thoại trong văn xuôi Việt Nam đương đại", Tạp chí *Nghiên cứu văn học* (12), tập 514, tr.75 - 83.
37. Nguyễn Thái Hoàng (2016), *Dấu ấn chủ nghĩa hiện sinh trong văn xuôi Việt Nam đương đại,* Luận án Tiến sĩ, Viện hàn lâm Khoa học xã hội Việt Nam.
38. Hoàng Ngọc Hiến (1997), *Năm bài giảng về thể loại*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
39. Đỗ Đức Hiểu (1990), *Đọc Phạm Thị Hoài*, Báo *Văn nghệ* số 10/ 1990.
40. Đỗ Đức Hiểu (1994), *Đổi mới phê bình văn học*, Nxb Khoa học - Xã hội, Hà Nội.
41. Đỗ Đức Hiểu, Nguyễn Huệ Chi, Trần Hữu Tá (chủ biên) (2004), *Từ điển văn học* (bộ mới), Nxb Thế giới, Thành phố Hồ Chí Minh.
42. Phan Thu Hiền (2006), *Huyền thoại học và văn hóa học*, Báo cáo tại Hội thảo Khoa học: Nâng cao chất lượng đào tạo Bậc sau đại học chuyên ngành văn hóa do Bộ môn Văn hóa học tổ chức tháng 1/2006 của Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh.
43. Nguyễn Thái Hòa (2000), *Những vấn đề thi pháp của truyện*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
44. Hoàng Thị Huệ (2012), *Khuynh hướng tiểu thuyết ngắn trong văn học đương đại Việt Nam* (từ năm 1986 tới nay), Luận án Tiến sĩ, Học viện Khoa học Xã hội, Hà Nội.
45. Nguyễn Thị Thu Huyền (2012), *Khuynh hướng hiện thực huyền ảo trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương,* Luận văn thạc sĩ, Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội.
46. Trần Thị Thanh Huyền (2017), "*Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài nhìn từ phương thức huyền thoại hoá", Tạp chí *Khoa học* (2), tập 1, Trường Đại học Khánh Hoà, tr.36 - 37.
47. Mai Hương (Chủ biên) (2010), *Từ điển tác phẩm văn xuôi Việt Nam* (tập 3) (từ sau năm 1975), Nxb Giáo dục, Hà Nội.
48. Dương Thị Hương (2018), *Văn hoá tâm linh trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại*, Luận án Tiến sĩ, Trường Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia, Hà Nội.
49. Lê Thị Hường (1991), "Phương thức huyền thoại trong văn xuôi Việt Nam từ sau 1975", Tập san *Khoa học,* Trường Đại học Sư phạm Huế, tháng 10, tr.44.
50. Kafka. F (2003), *Tuyển tập tác phẩm*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội
51. Tôn Phương Lan (2001), "Một vài suy nghĩ về con người trong văn xuôi thời kỳ đổi mới", Tạp chí *Văn học* (9), tr.43 - 48.
52. Ngô Tự Lập (1999), *Truyện kì ảo thế giới*, Nxb Văn học, Hà Nội.
53. Ngô Tự Lập (2004), "Những đường bay của mê lộ", Tạp chí *Sông Hương* (127), tr.15 - 18.
54. Nguyễn Trường Lịch (1997), "Huyền thoại và sức sống của huyền thoại trong văn chương xưa và nay", Tạp chí *Văn học* (5), tr.22 - 24.

55. Nguyễn Văn Long, Lã Nhâm Thìn (Chủ biên, 2006), *Văn học Việt Nam sau năm 1975 những vấn đề nghiên cứu và giảng dạy*, Nxb Giáo dục, Hà Nội
56. Phương Lựu, Nguyễn Xuân Nam – Thành Thế Thái Bình (1998), *Lý luận văn học*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
57. Phương Lựu (2008), *Vấn đề phân loại góc nhìn trần thuật, tự sự học, một số vấn đề lý luận và lịch sử* (phần 2), Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội, tr.190 - 208.
58. Phương Lựu (2011), *Lý thuyết văn học hậu hiện đại*, Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
59. Phương Lựu chủ biên (2011), *Lý luận văn học* (tập 3) - *Tiến trình văn học*, Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
60. Meletinsky, E.M (2004), *Thi pháp của huyền thoại* (Trần Nho Thìn và Song Mộc dịch), Nxb Đại học Quốc gia, Hà Nội.
61. Nguyễn Đăng Mạnh (1994), *Con đường đi vào thế giới nghệ thuật của Nhà văn,* Nxb Giáo dục, Hà Nội.
62. Vương Trí Nhàn (Biên soạn, 1996), *Khảo sát về tiểu thuyết,* Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
63. Nguyễn Hoài Nam (2005), "*Giàn thiêu* - một nghệ thuật làm tan khối băng lịch sử", Báo *Người đại biểu nhân dân* (2), tr.5.
64. Hoài Nam (2006), "Chất hài hước, nghịch dị trong *Mười lẻ một đêm*" (trong mục Dư luận tiểu thuyết *Mười lẻ một đêm* của Hồ Anh Thái, tr. 384 - 397), Nxb Giáo dục, Hà Nội.
65. Nguyên Ngọc (1991), "Văn xuôi sau năm 1975 thử thăm dò đôi nét về quy luật phát triển", Tạp chí *Văn học* (4), tr.9 - 13.
66. Lương Thị Bích Ngọc (2004), "Võ Thị Hảo giữa những trang viết, trang đời", Báo *Thể thao và Văn hoá* (53), tr.35.
67. Nhiều tác giả (2006), *Những vấn đề mới trong nghiên cứu và giảng dạy văn học*, Nxb Đại học Quốc gia, Hà Nội.
68. Nhiều tác giả (2007), *Huyền thoại và văn học*, Nxb Đại học Quốc gia, Thành phố Hồ Chí Minh.
69. Vũ Ngọc Phan (1998), *Nhà văn hiện đại* (tái bản), (tập 1, 2), Nxb Văn học, Hà Nội.
70. Hoàng Phê (chủ biên) (2018), *Từ điển Tiếng Việt* (tái bản), Nxb Hồng Đức, Hà Nội.
71. Trần Đình Sử (1996), *Lý luận và phê bình văn học*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
72. Trần Đình Sử (Chủ biên, 2007), *Tự sự học một số vấn đề lý luận và lịch sử,* Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
73. Lê Ngọc Tân (2001), "Huyền thoại trong tiểu thuyết của E. Zola", Tạp chí *Văn học nước ngoài* (2), tr.209 - 214.

74. Bùi Việt Thắng (2000), *Truyện ngắn, những vấn đề lý thuyết và thực tiễn thể loại,* Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
75. Bùi Việt Thắng (2004), *Bàn về tiểu thuyết*, Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
76. Phạm Xuân Thạch (2006), "Tiểu thuyết như là trạng thái tìm kiếm ý nghĩa của đời sống (đọc *Ngồi* của Nguyễn Bình Phương)", *Văn nghệ* (45).
77. Nguyễn Thị Minh Thái (2012), "Giọng tiểu thuyết đa thanh" (trong mục Dư luận tiểu thuyết *Cõi người rung chuông tận thế* của Hồ Anh Thái), tr.276 - 288, Nxb Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh.
78. Phùng Gia Thế (2007), "Cảm nhận tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương", *Văn nghệ,* số 2-3.
79. Bích Thu (1995), "Những dấu hiệu đổi mới của văn xuôi từ sau năm 1975 qua hệ thống mô típ chủ đề", Tạp chí *Văn học* (4), tr.27 - 28.
80. Bích Thu (1996), "Những thành tựu của truyện ngắn sau năm 1975", Tạp chí *Văn học* (9), tr.32 - 36.
81. Trần Nho Thìn (2005), "Cách đọc huyền thoại trong bối cảnh lý thuyết thế kỷ XX", Tạp chí *Văn hóa nghệ thuật* (6), tr.106 - 111.
82. Lê Thị Hương Thủy (2013), *Truyện ngắn Việt Nam từ sau 1986 đến nay (nhìn từ góc độ thể loại)*, Luận án tiến sĩ, Học viện Khoa học xã hội, Hà Nội.
83. Lộc Phương Thủy (Chủ biên, 2007), *Lý luận phê bình văn học thế giới thế kỷ XX* (tập 1, 2), Nxb Giáo dục, Hà Nội.
84. Hỏa Diệu Thúy (2012), "Cái "lạ" trong văn chương Hồ Anh Thái", tạp chí *Diễn đàn văn nghệ Việt Nam*, tr.24 - 28.
85. Hỏa Diệu Thúy (2013), "Dấu ấn hậu hiện đại trong bút pháp Hồ Anh Thái", in trong Kỷ yếu Hội thảo khoa học Quốc gia *Văn học hậu hiện đại, lý thuyết và thực tiễn,* Khoa Ngữ văn Đại học Sư phạm Hà Nội, Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội, tr.110 - 119.
86. Đỗ Lai Thúy (2001), "Phương pháp phê bình huyền thoại học", tạp chí *Văn học nước ngoài* (4), tr.12 -15.
87. Phùng Văn Tửu (2007), "Phương thức huyền thoại trong sáng tác văn học", Tạp chí *Nghiên cứu văn học* (10), tập 428, tr.3 - 9.
88. Lê Phong Tuyết (2005), "Tiếp cận Genette qua một vài khái niệm trần thuật", Tạp chí *Nghiên cứu văn học* (8), tr.75 - 79.
89. Nguyễn Thị Như Trang (2012), *Những đặc điểm thi pháp của tiểu thuyết huyền thoại hiện đại qua Nghệ nhân và Margatia của M.Bulgakov*, Luận án Tiến sĩ, Đại học Quốc gia, Hà Nội.
90. Hoàng Trinh (1970), "Franz Kafka - và vấn đề huyền thoại trong văn học", Tạp chí *Văn học* (5), tập 125, tr.90 - 190.

91. Bùi Thanh Truyền (2006), *Yếu tố kỳ ảo trong văn xuôi đương đại Việt Nam*, Luận án Tiến sĩ, Viện Văn học (nay là Viện hàn lâm Khoa học Xã hội), Hà Nội.

B. Tài liệu mạng

92. AkutagawaRuynosuke (2015), *Hà đồng,* http://gakumonsusume.wordpress.com
93. Akutagawa Ruynosuke (2016), *Trong rừng trúc*, http://truyen.buitrieu.com
94. Đặng Anh Đào (2010), "Huyền thoại văn chương: Thời điểm phát sáng và biến hóa trong văn học viết hiện đại", Nguồn: http://lythuyetvanhoc.wordpress.com, cập nhật ngày 26/3/2020.
95. Thu Hà, "Nguyễn Bình Phương với thói quen quan sát người điên"*, http://www vietbao.vn*
96. Trương Thị Ngọc Hân, "Một số quan điểm nổi bật trong sáng tác của Nguyễn Bình Phương", *http://www tienve.org.*
97. Việt Hoài (19/9/2004), "Tạ Duy Anh giữa lằn ranh thiện ác", *http://tuoitre.vn.*
98. Nguyễn Chí Hoan (2004), "Cấp độ hiện thực và sự hão huyền của ý thức trong *Thoạt kỳ thủy",* Báo *Người Hà Nội* (33), *http://www evan.com.vn*
99. Nguyễn Mạnh Hùng, "*Người đi vắng*, ai đọc Nguyễn Bình Phương hay nỗi cô đơn của tiểu thuyết cuối thế kỉ", *http://www evan.com.vn*.
100. Thu Huyền (2006), "Đọc sách để ...sợ", Báo *Người lao động, http://nld.com.vn.*
101. Thụy Khuê (Sóng từ Trường II), "Khuynh hướng hiện thực huyền ảo trong tiểu thuyết *Những Đứa Trẻ Chết Già*", *http://thuykhue.free.fr*.
102. Thụy Khuê, "Những yếu tố của tiểu thuyết mới trong tác phẩm *Trí Nhớ Suy Tàn", http://thuykhue.free.fr.*
103. Thụy Khuê, "Tính chất linh ảo, âm dương trong tiểu thuyết *Người Đi Vắng*" *http://thuykhue.free.fr.*
104. Thụy Khuê, "Thế tĩnh tọa trong tác phẩm *Ngồi* của Nguyễn Bình Phương" *http://thuykhue.free.fr*.
105. Thụy Khuê, "Tạ Duy Anh, người đi tìm nhân vật", *http://thuykhue.free.fr*
106. Lê Nguyên Long (08/06/2009), "Về khái niệm cái kỳ ảo và văn học kỳ ảo trong nghiên cứu văn học", nguồn *http://khoavanhoc.edu.vn*
107. Lê Thanh Nga (12/2014), "Huyền thoại hóa – Một phương thức khái quát hiện thực", *http://lethanhnga.blogspot.com.*
108. Đoàn Minh Tâm, "Đặc trưng của bút pháp huyền ảo trong tiểu thuyết *Ngồi* của Nguyễn Bình Phương"*, http://wwwtalawar.org.*
109. Đoàn Cầm Thi, "Sáng tạo văn học: Giữa mơ và điên, Đọc *Thoạt kỳ thủy* của Nguyễn Bình Phương", *http://www giaitri.vnex.pres.net*.

110. Đoàn Cầm Thi, "Người đàn bà nằm: Từ Thiếu nữ ngủ ngày, đọc *Người đi vắng* của Nguyễn Bình Phương", *http://www evan.com.vn*.
111. Trần Viết Thiện (2011), "Huyền thoại trong truyện ngắn đương đại Việt Nam", http://hcmup.edu.vn/index.option, cập nhật ngày 5/1/2015.
112. Trần Viết Thiện (2016), "Tiểu thuyết Tạ Duy Anh và trò chơi thể loại", http://wwwvanvn.net.
113. Bùi Thanh Truyền, "Sự đổi mới của truyện có yếu tố kỳ ảo sau 1986 qua hệ thống ngôn từ", *http:www vienvanhoc.org.vn.*
114. Võ Văn (2011), "Về sự cách tân tiểu thuyết", *http:// www phongdiep.net*
115. Hoàng Nguyên Vũ (2006), "Một lối đi riêng của Nguyễn Bình Phương", *http:// nld.com.vn*

C. Các tác phẩm trích dẫn

116. Tạ Duy Anh (1992), *Lão khổ*, Nxb Văn học, Hà Nội
117. Tạ Duy Anh (2002), *Nhân vật - Tác phẩm chọn lọc*, Nxb Văn hoá Thông tin, Hà Nội.
118. Tạ Duy Anh (2000), *Thiên thần sám hối,* Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
119. Tạ Duy Anh (2008), *Giã biệt bóng tối*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
120. Tạ Duy Anh (2016), *Đi tìm nhân vật*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
121. Giả Bình Ao (2003), *Hoài niệm sói*, Nxb Văn học, Hà Nội.
122. Nguyễn Dữ (2011), *Truyền kỳ mạn lục*, Nxb Trẻ, TP. Hồ Chí Minh.
123. Châu Diên (2000), *Người sông Mê*, Nxb Thời đại, Hà Nội.
124. Nguyễn Việt Hà (2007), *Cơ hội của Chúa*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội
125. Võ Thị Hảo (2003), *Giàn thiêu*, Nxb Phụ nữ, Hà Nội.
126. Phạm Thị Hoài (1995), *Thiên sứ*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
127. Nguyễn Xuân Khánh (2006), *Mẫu Thượng ngàn*, Nxb Phụ nữ, Hà Nội.
128. Kenzabuzo Oe (1997), *Một nỗi đau riêng*, Nxb Văn nghệ Thành phố Hồ Chí Minh.
129. Cao Hành Kiện (2018), *Linh Sơn*, Nxb Phụ nữ, Hà Nội.
130. Marquez, G.G (2004), *Trăm năm cô đơn*, Nxb Văn học, Hà Nội.
131. Bảo Ninh (1990), *Nỗi buồn chiến tranh*, Nxb Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh.
132. Mạc Ngôn (2006), *Đàn hương hình*, Nxb Phụ nữ, Hà Nội.
133. Mạc Ngôn (2007), *Sống đọa thác đày*, Nxb Phụ nữ, Hà Nội.
134. Mạc Ngôn (2009), *Báu vật của đời*, Nxb Văn học, Hà Nội.
135. Nguyễn Bình Phương (1999), *Người đi vắng*, Nxb Văn học, Hà Nội.
136. Nguyễn Bình Phương (2006), *Trí nhớ suy tàn*, Nxb Văn học, Hà Nội
137. Nguyễn Bình Phương (2013), *Những đứa trẻ chết già*, Nxb Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh.

138. Nguyễn Bình Phương (2013), *Ngồi*, Nxb Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh.
139. Nguyễn Bình Phương (2014), *Thoạt kỳ thủy*, Nxb Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh.
140. Nguyễn Bình Phương (2015), *Mình và họ*, Nxb Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh.
141. Nguyễn Bình Phương (2017), *Kể xong rồi đi,* Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
142. Đoàn Minh Phượng (2007*), Mưa ở kiếp sau*, Nxb Văn học, Hà Nội
143. Hồ Anh Thái (1990), *Trong sương hồng hiện ra*, Nxb Tác Phẩm Mới, Hội Nhà Văn Việt Nam, Hà Nội
144. Hồ Anh Thái (2003), *Người đàn bà trên đảo – Trong sương hồng hiện ra*, Nxb Phụ nữ, Hà Nội.
145. Hồ Anh Thái (2009), *Cõi người rung chuông tận thế*, Nxb Lao động.
146. Hồ Anh Thái (2010), *Đức Phật nàng Savitri và Tôi*, Nxb Thanh niên.
147. Hồ Anh Thái, (2011), *SBC là săn bắt chuột*, Nxb Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh.
148. Hồ Anh Thái (2015), *Người và xe chạy dưới ánh trăng*, Nxb Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh.
149. Hồ Anh Thái (2016), *Mười lẻ một đêm*, Nxb Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh.
150. Thuận (2005), *Chinatown*, Nxb Đà Nẵng.
151. Lê Thánh Tông (2008), *Thánh tông di thảo* (in trong *Thánh tông di thảo*; *Việt Nam kỳ phùng sự lục; Điểu thám kì án*), Nxb Văn học, Hà Nội.
152. Tchya Đái Đức Tuấn (2015*), Ai hát giữa rừng khuya*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
153. Vũ Trinh (2004), *Lan trì kiến văn lục*, Nxb Thuận Hóa – trung tâm văn hóa ngôn ngữ Đông Tây, Huế.
154. Nguyễn Tuân (2005), *Yêu ngôn*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội
155. Nguyễn Khắc Trường (1999), *Mảnh đất lắm người nhiều ma*, Nxb Văn nghệ, Thành phố Hồ Chí Minh.
156. Khôi Vũ (1987), *Lời nguyền hai trăm năm*, Nxb Thanh niên, Hà Nội.

Tiếng Anh

157. C.G.Jung (1981), *Archetypes of the Collective Unconscious*, Twentieth Century Criticism, William J.Handy edited, The Free Press, New York 1974, p.205 – 232.
158. Degenaar, Johan (2007), "Discourses on myths", *Myth and symbol* (4), http:// www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10223820701673973#preview
159. Northrop Frye (1957), *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press Princeton, New Jersey.