

**BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO
ĐẠI HỌC HUẾ
TRƯỜNG ĐẠI HỌC KHOA HỌC**

NGUYỄN THỊ ÁI THOA

**YẾU TỐ HUYỀN THOẠI
TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM
TỪ 1986 ĐẾN 2015**

LUẬN ÁN TIẾN SĨ VĂN HỌC VIỆT NAM

HUẾ – NĂM 2019

**BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO
ĐẠI HỌC HUẾ
TRƯỜNG ĐẠI HỌC KHOA HỌC**

NGUYỄN THỊ ÁI THOA

**YẾU TỐ HUYỀN THOẠI
TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM
TỪ 1986 ĐẾN 2015**

Chuyên ngành: **VĂN HỌC VIỆT NAM**

Mã số: **9.22.01.21**

LUẬN ÁN TIẾN SĨ VĂN HỌC VIỆT NAM

Người hướng dẫn khoa học:

PGS.TS. NGUYỄN THÀNH

HUẾ – NĂM 2019

LỜI CAM ĐOAN

Tôi cam đoan đây là công trình nghiên cứu của riêng tôi. Các kết quả nghiên cứu trong luận án là trung thực và chưa từng được công bố trong kỳ bất công trình nào khác trước đó. Các trích dẫn đều có xuất xứ rõ ràng. Tôi xin hoàn toàn chịu trách nhiệm về công trình nghiên cứu của mình.

Tác giả

Nguyễn Thị Ái Thoa

LỜI CẢM ƠN

Luận án này hoàn thành không chỉ là kết quả từ sự nỗ lực của bản thân mà còn xuất phát từ sự hỗ trợ, giúp đỡ của thầy cô, cơ quan, gia đình và bạn bè. Qua đây, chúng tôi xin được gửi lời cảm ơn chân thành đến:

Lãnh đạo trường Đại học Khoa học – Đại học Huế, Ban chủ nhiệm Khoa Ngữ văn, Phòng Đào tạo Sau đại học đã tạo điều kiện thuận lợi cho chúng tôi thực hiện luận án.

Lãnh đạo trường Đại học Phú Yên đã giúp đỡ chúng tôi hoàn thành nhiệm vụ học tập.

Các thầy cô giáo trong và ngoài trường đã giảng dạy chúng tôi trong suốt thời gian học tập cũng như hỗ trợ chúng tôi thực hiện luận án tại cơ sở đào tạo Trường Đại học Khoa học – Đại học Huế.

PGS.TS. Nguyễn Thành – người thầy đã dành nhiều thời gian quý báu để chỉ bảo, hướng dẫn chúng tôi trong quá trình nghiên cứu, thực hiện luận án.

Cuối cùng, xin cảm ơn gia đình, bạn bè, đồng nghiệp – những người đã luôn đồng hành, tin tưởng và khích lệ chúng tôi.

Tác giả

Nguyễn Thị Ái Thoa

MỤC LỤC

	Trang
MỞ ĐẦU	1
1. Lí do chọn đề tài.....	1
2. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu.....	3
3. Lý thuyết tiếp cận và phương pháp nghiên cứu	3
4. Mục đích nghiên cứu.....	4
5. Đóng góp mới của luận án.....	5
6. Cấu trúc luận án	5
NỘI DUNG	7
CHƯƠNG 1. TỔNG QUAN TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU	7
1.1. Tình hình nghiên cứu	7
1.1.1. Tình hình nghiên cứu, giới thiệu về lý thuyết huyền thoại ở Việt Nam	7
1.1.2. Tình hình nghiên cứu yếu tố huyền thoại trong văn học ở Việt Nam từ 1986 đến 2015	14
1.2. Nhận xét về tình hình nghiên cứu	21
1.3. Xác định vấn đề nghiên cứu của luận án.....	22
CHƯƠNG 2. ĐẶC TRƯNG CỦA TƯ DUY HUYỀN THOẠI VÀ CÁC DẠNG THỨC THỂ HIỆN YẾU TỐ HUYỀN THOẠI TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN 2015	25
2.1. Khái niệm huyền thoại	25
2.2. Đặc trưng của tư duy huyền thoại	32
2.3. Sự chuyển hóa của yếu tố huyền thoại vào tác phẩm văn học	35
2.4. Các dạng thức thể hiện yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2015.....	40
CHƯƠNG 3. YẾU TỐ HUYỀN THOẠI TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN 2015 – NHÌN TỪ TƯ DUY HUYỀN THOẠI HÓA VÀ GIẢI HUYỀN THOẠI	49
3.1. Tư duy huyền thoại hóa ở thể loại tiểu thuyết.....	49
3.2. Những biểu hiện của tư duy huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại.....	53
3.2.1. Huyền thoại hóa nhân vật tôn giáo, tín ngưỡng.....	53
3.2.2. Huyền thoại hóa hình tượng cổ mẫu.....	58
3.3. Các xu hướng giải huyền thoại.....	73
3.3.1. Quan niệm về giải huyền thoại và giải huyền thoại trong văn học.....	73
3.3.2. Các xu hướng giải huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại.....	76
CHƯƠNG 4. YẾU TỐ HUYỀN THOẠI TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN 2015 – NHÌN TỪ MỘT SỐ PHƯƠNG THỨC THỂ HIỆN	93
4.1. Thời gian huyền thoại	93
4.1.1. Thời gian đồng hiện	94

4.1.2. Thời gian huyền ảo.....	98
4.2. Không gian huyền thoại	103
4.2.1. Không gian hư ảo.....	103
4.2.2. Không gian tâm linh.....	107
4.3. Motif thể hiện tính huyền thoại.....	113
4.3.1. Motif sinh đẻ thần kỳ.....	114
4.3.2. Motif tái sinh.....	116
4.3.3. Motif báo ứng.....	122
4.3.4. Motif giấc mơ.....	126
KẾT LUẬN	134
DANH MỤC CÁC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC LIÊN QUAN ĐÃ CÔNG BỐ	138
TÀI LIỆU THAM KHẢO	139
PHỤ LỤC	150

MỞ ĐẦU

1. Lí do chọn đề tài

Vào thời cổ đại, khoa học về huyền thoại đã xác nhận sự sáng tạo huyền thoại là hiện tượng quan trọng trong lịch sử nhân loại, có tính nguyên hợp cao. Các nền văn minh lớn đã xem huyền thoại như là những biểu tượng của triết học, những ẩn dụ của thi ca, là các nhân vật lịch sử được thần thánh hóa hoặc là những biểu tượng của các hiện tượng tự nhiên. Có thể nói, huyền thoại không chỉ là di sản của thế giới quan nguyên thủy mà còn là sự bảo tồn của các hình thái ý thức xã hội khác như triết học, khoa học, tôn giáo.

Bên cạnh đó, huyền thoại còn là mảnh đất màu mỡ, ươm mầm cho sự phát triển của nghệ thuật, là cội nguồn của những sáng tạo từ lâu đời, trong đó, có văn học. Xuất hiện từ văn học dân gian, huyền thoại dần dần xâm nhập, chuyển hóa và tái sinh vào văn học viết. Lịch sử phát triển của huyền thoại trong văn học là sự nối dài từ nền văn học cổ đại, trung cổ, phục hưng, cổ điển 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. Nếu như văn học thời cổ đại thấm đẫm cảm quan hoang đường, kỳ bí; văn học trung cổ bộc lộ tính siêu hình với sự chi phối mạnh mẽ của tôn giáo và tín ngưỡng; văn học phục hưng đậm chất nhân văn khi tôn vinh, ca ngợi con người; văn học cổ điển dùng huyền thoại như hình tượng mang tính ước lệ thì văn học hiện đại lại sử dụng huyền thoại như một thủ pháp nghệ thuật, một hình thái nhận thức và tái tạo hiện thực qua hệ thống nhân vật, motif, biểu tượng, cổ mẫu, không gian và thời gian nghệ thuật. Đặc biệt, trên thế giới, thế kỷ XX là thế kỷ sản sinh và hình thành chủ nghĩa huyền thoại trong sáng tác văn học. Nhà nghiên cứu E.M.Meletinsky, tác giả công trình *Thi pháp huyền thoại* (The Poetics of Myth) [76] đã từng nhận định “Chủ nghĩa huyền thoại là một hiện tượng đặc trưng của văn học thế kỉ XX với tư cách một thủ pháp nghệ thuật và là một biện pháp cảm thụ thế giới đằng sau thủ pháp đó” [76, tr.403] và khẳng định “huyền thoại hóa là một trong những thủ pháp khá phổ biến trong tiểu thuyết ngay sau chiến tranh thế giới thứ hai” [76, tr.494]. Ông cũng nhấn mạnh trong các thể loại của văn học thì “ở thể loại tiểu thuyết, đặc trưng của huyền thoại

hiện đại thể hiện rõ hơn cả” [76, tr.403]. Tiểu thuyết huyền thoại phát triển mạnh mẽ ở Tây Âu với hai tên tuổi lớn là James Joyce và Thomas Mann, cho đến những năm 50, 60 của thế kỷ XX thì lan truyền sang một số nước Á – Phi, châu Mỹ Latinh và F.Kafka, G.Garcia Marquez chính là hai đại biểu xuất sắc đã mang đến cho văn đàn thế giới những kiệt tác.

Ở Việt Nam, sự phát triển của lịch sử văn học cũng không nằm ngoài quy luật đó. Huyền thoại xuất hiện từ rất sớm trong những tác phẩm thần thoại, sau đó là truyền thuyết và xâm nhập, tái sinh trong văn học trung đại, văn học hiện đại dưới nhiều màu sắc, hình thức và phương thức thể hiện khác nhau. Nhưng phải đến thời kì đổi mới, từ 1986 đến nay, huyền thoại mới có sự tái xuất, chuyên hóa đầy ngoạn mục, trở thành thủ pháp sáng tác ấn tượng, đặc biệt trong văn xuôi. Bên cạnh nguyên mẫu ban đầu, “những mảnh vỡ từ thần thoại và truyền thuyết” (Đỗ Lai Thúy) đã được các nhà văn tái tạo, nhào nặn lại để khoác lên cho nó một màu sắc mới, một ý nghĩa mới.

Ghi nhận thành tựu của văn học Việt Nam thời kỳ đổi mới, chúng ta không thể không nhắc đến những đóng góp của thể loại tiểu thuyết. Vốn được xem là “cỗ máy cái của văn học”, tiểu thuyết luôn đóng vai trò chủ đạo và là thể loại có sức sống mạnh mẽ trong tiến trình phát triển của văn học. Gần đây, các nhà tiểu thuyết Việt Nam đi theo hai khuynh hướng sáng tác: *tiếp bước truyền thống* và *nỗ lực cách tân*. Từ thành quả của những cây bút trẻ đầy bản lĩnh xuất hiện gần đây, giới nghiên cứu nhận định rằng đã xuất hiện một dạng tâm thức, một kiểu cảm quan mang tinh thần văn học hậu hiện đại thế giới. Khuynh hướng hậu hiện đại trong văn học Việt Nam thể hiện ở hàng loạt các thủ pháp kĩ thuật, các nguyên tắc cấu trúc văn bản và tổ chức trần thuật. Với tư cách là loại hình tự sự cỡ lớn, tiểu thuyết có ưu thế trong việc cách tân nghệ thuật, đa dạng hóa các phương thức phản ánh hiện thực cũng như thúc đẩy năng lực sáng tạo của nhà văn. Trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại, yếu tố huyền thoại và tư duy huyền thoại hiện diện như một thành tố quan trọng, góp phần tạo nên cái nhìn đa chiều, đa diện về hiện thực, và làm thay đổi đáng kể về thi pháp thể loại.

Cho đến nay, dù có một số công trình đề cập đến yếu tố huyền thoại, phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại, nhưng các tác giả mới

chỉ dừng lại ở việc khảo sát một số tác phẩm chứ chưa đi sâu nghiên cứu yếu tố huyền thoại trong cái nhìn toàn diện và hệ thống.

Với những lí do trên, chúng tôi quyết định lựa chọn đề tài ***Yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2015*** để nghiên cứu.

2. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu

2.1. Đối tượng nghiên cứu

Đối tượng khảo sát của đề tài là những tiểu thuyết Việt Nam có sử dụng yếu tố huyền thoại trong giai đoạn từ 1986 đến 2015. Tiêu biểu là các tác phẩm của Nguyễn Xuân Khánh, Hồ Anh Thái, Khôi Vũ, Võ Thị Hảo, Đào Thắng, Phạm Thị Hoài, Phạm Ngọc Tiến, Nguyễn Bình Phương, Nguyễn Quang Thân, Bảo Ninh, Châu Diên, Đoàn Minh Phượng...

Từ việc khảo sát các tiểu thuyết tiêu biểu có yếu tố huyền thoại và giải huyền thoại, luận án sẽ nghiên cứu, đánh giá vai trò của yếu tố huyền thoại trong quá trình chuyển tải tư tưởng chủ đề và tổ chức cấu trúc tác phẩm.

2.2. Phạm vi nghiên cứu

Chúng tôi xác định phạm vi nghiên cứu của đề tài là yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2015 nhìn từ hai cấp độ: nội dung phản ánh (qua tư duy huyền thoại hóa nhân vật và các cổ mẫu) và phương thức thể hiện (qua việc sử dụng thời gian huyền thoại, không gian huyền thoại và các motif).

3. Lý thuyết tiếp cận và phương pháp nghiên cứu

3.1. Lý thuyết tiếp cận

- Các bình diện nghiên cứu của luận án được triển khai trên tinh thần của thi pháp học hiện đại.

- Luận án kết hợp vận dụng những kiến giải của lý thuyết về huyền thoại và huyền thoại trong văn học, trong đó đặc biệt là lý thuyết về phê bình huyền thoại của E.M.Meletinsky, V.Ia.Propp và C.Jung.

- Luận án đi vào tìm hiểu nguồn gốc nảy sinh và hình thành các yếu tố huyền thoại cũng như quá trình chuyển hóa của chúng vào tác phẩm văn học; đồng thời tiếp cận các tư liệu văn hóa, lịch sử để khám phá, giải mã thế giới các biểu tượng, hình tượng, motif, v.v... làm cơ sở, nền tảng cho những đánh giá, luận giải.

3.2. Phương pháp nghiên cứu

Trong quá trình thực hiện luận án, chúng tôi đã sử dụng những phương pháp nghiên cứu sau:

- Phương pháp loại hình: Phương pháp này chú trọng đặc trưng thi pháp, đặc trưng loại hình của thể loại. Ở đây là chú ý đặc trưng thể loại của tiểu thuyết và đặc trưng của thần thoại, từ đó xem xét sự tương tác của chúng trong tiểu thuyết đương đại Việt Nam có sử dụng yếu tố huyền thoại.

- Phương pháp cấu trúc – hệ thống: Từ cái nhìn cấu trúc – hệ thống, chúng tôi xác lập các bình diện nghiên cứu logic, chặt chẽ, đảm bảo tính khoa học, tính chính thể cho luận án. Đặc biệt, chúng tôi xuyên chuỗi những vấn đề nhằm chỉ ra những đặc trưng chủ yếu của tiểu thuyết Việt Nam đương đại dưới tác động của yếu tố huyền thoại.

- Phương pháp so sánh – đối chiếu: Nhằm đối chiếu các phương thức, dạng thức huyền thoại hóa giữa huyền thoại và huyền thoại văn học, huyền thoại trong văn học dân gian và huyền thoại trong văn học viết... để từ đó có một cái nhìn khái quát, đa chiều và toàn diện.

- Phương pháp thống kê – phân loại: Nhằm thống kê sự xuất hiện của các motif, biểu tượng và cổ mẫu, các kiểu không gian, thời gian trong các tiểu thuyết được khảo sát, từ đó xác lập và chứng minh các luận điểm.

- Phương pháp vận dụng văn hóa học và các lý thuyết liên ngành: Vận dụng để nắm bắt những đặc trưng của huyền thoại và khảo sát sự hiện diện của yếu tố huyền thoại trong văn hóa dân gian, văn học dân gian và qua các thời kỳ văn học viết. Trên cơ sở đó, chúng tôi phân tích và chứng minh được rằng, tư duy huyền thoại hóa, giải huyền thoại cũng như không gian nghệ thuật, thời gian nghệ thuật, hệ thống các motif trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2015, bên cạnh những đóng góp, những cách tân thì ít nhiều có sự kế thừa từ truyền thống.

4. Mục đích nghiên cứu

- Tìm hiểu và khám phá con đường chuyển hóa của yếu tố huyền thoại vào tiểu thuyết Việt Nam đương đại;

- Khái quát những phương thức huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam từ nhiều bình diện, cấp độ: nội dung (thế giới nhân vật, cổ mẫu), hình thức (không gian nghệ thuật, thời gian nghệ thuật, các motif);

- Trên cơ sở tiếp cận có hệ thống các tác phẩm tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay, luận án xác lập những luận điểm về vai trò cũng như những đóng góp của yếu tố huyền thoại trong quá trình đổi mới thi pháp tiểu thuyết ở Việt Nam;

- Sau cùng, luận án cung cấp cái nhìn toàn diện về sự hiện diện của yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2015.

5. Đóng góp mới của luận án

Về cơ bản, luận án có những đóng góp mới sau đây:

- Chỉ ra quá trình chuyển hóa từ huyền thoại sang huyền thoại văn học, từ huyền thoại cổ xưa sang huyền thoại hiện đại;

- Vận dụng lý thuyết phê bình huyền thoại, luận án đi sâu, lý 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;

- Bên cạnh việc làm rõ sự kế thừa những giá trị từ huyền thoại cổ xưa, luận án cũng đi sâu phân tích những đóng góp, sáng tạo của các nhà văn trong việc sử dụng các yếu tố huyền thoại và vai trò của chúng trong cấu trúc tiểu thuyết. Qua đó, giải mã những đặc sắc của bộ phận tiểu thuyết Việt Nam đương đại viết theo xu hướng huyền thoại hóa;

- Luận án có thể được sử dụng làm tài liệu tham khảo trong nghiên cứu và giảng dạy huyền thoại trong văn xuôi Việt Nam đương đại.

6. Cấu trúc luận án

Ngoài phần mở đầu, kết luận và tài liệu tham khảo, luận án được triển khai trong 4 chương, bao gồm:

Chương 1. Tổng quan tình hình nghiên cứu

Trong chương 1, chúng tôi hệ thống lại toàn bộ tư liệu nghiên cứu về huyền thoại, huyền thoại văn học, huyền thoại trong văn học Việt Nam mà chúng tôi thu thập được. Chúng tôi đặc biệt quan tâm đến những bài viết, công trình nghiên cứu yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại trên tinh thần ghi nhận những luận điểm khả thủ, đồng thời đối thoại với những nhận định bất cập, khiếm

khuyết. Qua đó, chúng tôi đưa ra những nhận xét chung về tình hình nghiên cứu cũng như xác định hướng đi của luận án.

Chương 2. Đặc trưng của tư duy huyền thoại và các dạng thức thể hiện yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2015

Trong chương 2, chúng tôi tiếp cận lý thuyết huyền thoại trên hai phương diện như: khái niệm huyền thoại, đặc trưng tư duy huyền thoại. Đồng thời, chúng tôi tìm hiểu con đường chuyển hóa của huyền thoại vào văn học Việt Nam và khái quát các dạng thức thể hiện yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2015.

Chương 3. Yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2015 – nhìn từ tư duy huyền thoại hóa và xu hướng giải huyền thoại

Trong chương 3, chúng tôi làm rõ vai trò tư duy huyền thoại hóa trong quá trình đổi mới của tiểu thuyết Việt Nam đương đại. Trên cơ sở đó, chúng tôi khảo sát sự hiện diện của yếu tố huyền thoại và phân tích các biểu hiện của tư duy huyền thoại hóa trong các tác phẩm tiểu thuyết Việt Nam đương đại qua thế giới nhân vật, hệ thống các cổ mẫu. Đồng thời, chúng tôi tiếp cận các xu hướng giải huyền thoại trong hệ thống các tác phẩm tiểu thuyết đã khảo sát.

Chương 4. Yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2015 – nhìn từ một số phương thức thể hiện

Trong chương 4, chúng tôi phân tích những đặc điểm, biểu hiện của yếu tố huyền thoại nhìn từ phương thức thể hiện qua các cấp độ không gian nghệ thuật, thời gian nghệ thuật và các motif.

Chương 3 và chương 4 triển khai nội dung trọng tâm, có ý nghĩa bổ trợ nhau và thể hiện những đóng góp mới của luận án.

NỘI DUNG

CHƯƠNG 1. TỔNG QUAN TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU

Huyền thoại là đối tượng nghiên cứu của nhiều ngành khoa học nên lịch sử nghiên cứu về huyền thoại là lịch sử hình thành của nhiều quan điểm, nhiều trường phái, nhiều khuynh hướng tiếp cận khác nhau. Ở đây, chúng tôi đi theo hướng phác họa bức tranh tổng thể về tình hình nghiên cứu, giới thiệu về các lý thuyết huyền thoại đã xuất hiện tại Việt Nam. Trên cơ sở đó, chúng tôi tiếp cận và đánh giá lịch sử nghiên cứu yếu tố huyền thoại trong các tác phẩm văn học Việt Nam từ 1986 đến 2015. Qua đó, chúng tôi đưa ra những nhận xét khái quát về tình hình nghiên cứu và xác định vấn đề nghiên cứu của luận án.

1.1. Tình hình nghiên cứu

1.1.1. Tình hình nghiên cứu, giới thiệu về lý thuyết huyền thoại ở Việt Nam

Từ lâu, huyền thoại thu hút sự quan tâm đặc biệt của giới nghiên cứu thuộc nhiều lĩnh vực khác nhau như nhân học, dân tộc học, văn hóa học và văn học. Ra đời vào nửa sau thế kỷ XIX, trường phái nhân loại học đã có những kiến giải mới, đóng góp đáng kể vào việc khám phá bản chất của huyền thoại với đại diện tiêu biểu của trường phái này là E.Tylor, nhà nhân loại học văn hóa người Anh. Trường phái nhân loại học cho rằng huyền thoại phát sinh bằng con đường nhận thức thuần túy lý tính và logic của người nguyên thủy khi họ tìm câu trả lời cho những vấn đề nảy sinh, hiện hữu trong đời sống. Công trình *Văn hóa nguyên thủy* (Primitive Culture) [120] của E.Tylor xuất bản vào năm 1871 đã gây tiếng vang trên thế giới khi những nội dung nghiên cứu hầu như khái quát toàn bộ những giá trị văn hóa của nhân loại thời tiền sử. Công trình gồm hai phần, phần đầu có tựa đề *Nguồn gốc của văn hóa* (Origins of Culture) nghiên cứu về nhiều lĩnh vực thuộc nhân loại học như sự tiến hóa xã hội, ngôn ngữ học và huyền thoại; phần thứ hai *Tôn giáo nguyên thủy* (Religion in Primitive), chủ yếu lý giải về tín ngưỡng vật linh. *Văn hóa nguyên thủy* đã đưa E.Tylor lên vị trí những nhà nghiên cứu hàng đầu về lĩnh vực này.

Thế kỷ XX được xem là thế kỷ có những biến chuyển quan trọng đối với công tác nghiên cứu, phê bình về huyền thoại. Nếu như trường phái huyền thoại trong nghiên cứu văn học của thế kỷ XIX chủ yếu hướng vào lý giải văn học – văn hóa

dân gian thì phê bình huyền thoại thế kỷ XX hướng đến giải thích toàn bộ nền văn học của loài người, đặc biệt là nền văn học hiện đại. Khoa nhân loại học ra đời trong thế kỷ XX, đã đưa ra những kiến giải về tư duy huyền thoại, mối quan hệ giữa huyền thoại với nghi lễ, ma thuật trong xã hội nguyên thủy cũng như xem sự sáng tạo huyền thoại là hình thức tư duy cổ xưa nhất của con người, với chức năng dùng để mô hình hóa, phân loại và giải thích thế giới tự nhiên, xã hội và bản thân con người. Đặc biệt, trường phái này nhấn mạnh huyền thoại không chỉ là hiện tượng đặc trưng của nền văn hóa cổ sơ mà còn tồn tại trong các nền văn hóa khác nhau, trong nhiều thời kỳ lịch sử khác nhau. Đại diện tiêu biểu cho trường phái này là nhà nghiên cứu văn hóa dân gian người Nga E.M.Meletinsky với chuyên luận *Thi pháp huyền thoại* (The Poetics of Myth) [76], xuất bản vào năm 1976 được Trần Nho Thìn và Song Mộc chuyển ngữ. Công trình gồm có ba phần. Mở đầu, tác giả giới thiệu những lý thuyết mới về huyền thoại, cách tiếp cận huyền thoại từ góc độ nghi lễ – huyền thoại. Tiếp theo, tác giả trình bày những hình thức cổ điển của huyền thoại và sự thể hiện của huyền thoại trong truyện kể dân gian. Và sau cùng, tác giả phân tích sự xuất hiện của chủ nghĩa huyền thoại trong văn học thế kỷ XX và các dạng thức huyền thoại khác nhau trong tiểu thuyết hiện đại thế kỷ XX mà đại biểu là James Joyce, Thomas Mann và Kafka. Điểm nhấn của *Thi pháp huyền thoại* chính là sự hệ thống hóa về các loại hình huyền thoại trong dân gian và quá trình chuyển hóa vào các tác phẩm văn học qua nhiều dạng thức. Có thể khẳng định, đây là công trình có đóng góp quan trọng trong việc giới thiệu tư tưởng lý luận về huyền thoại của Meletinsky.

Bên cạnh đó, trong sự phát triển của ngành nhân học so sánh tiến hóa, các công trình nghiên cứu *Cành vàng* (The Golden Bough) [37], *Các huyền thoại về nguồn gốc của lửa* (Myths of the Origin of Fire) [36] của J.G.Frazer cũng là những công trình có nhiều đóng góp trong việc thúc đẩy nghiên cứu huyền thoại được soi chiếu dưới góc độ văn hóa loài người thời tiền sử.

Cành vàng của J.G.Frazer được xuất bản thành nhiều tập từ năm 1890 đến 1922 đã tạo nên sự tác động nhân học mạnh mẽ đối với nền phê bình văn học thế giới. *Cành vàng* 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 và có lẽ cả đến bây giờ. J.G.

Frazer (1854 – 1941) là nhà nhân học, nhà lịch sử tôn giáo người Anh. *Cành vàng* được mở đầu bằng một nghiên cứu dài về đề tài “Ông vua ma thuật trong thành bang nguyên thủy”. Theo ông, trong nhiều xã hội, từ các nhà vua Ai Cập đến các vương quốc cổ châu Phi, vua được trao cho những quyền lực thiêng liêng. Vua không phải là một con người như những người khác, mà là một kiểu nửa thần linh nắm giữ những quyền năng thần diệu. Chính ông gọi mưa về, chủ trì các nghi lễ nông nghiệp và chịu trách nhiệm về mùa màng. Là vua – giáo sĩ, vua – thần linh hay vua ma thuật, vương quyền thiêng liêng của ông là hiện thân của cộng đồng và những sức mạnh tự nhiên. Bằng sức sống của mình, nhà vua bảo đảm sự thống nhất, sự sống còn của vương quốc và cho phép tự nhiên tái sinh. Chính vì thế mà sự sống và sức khỏe của ông là rất quý giá đối với cộng đồng. Nhưng các nhà vua, dù có được nâng lên hàng thần linh đi nữa, thì đến một ngày nào đó cũng chết. Và cái chết của quốc vương luôn là một giai đoạn gay go đối với một cộng đồng. Trong tập tiếp theo, *Cái chết của vị Vua – Thần*, J.G.Frazer xem xét những huyền thoại và nghi thức gắn liền với việc nhà vua mất. Để đối phó với nguy cơ bệnh tật và cái chết của nhà vua đang đe dọa sự thịnh vượng của cộng đồng, chỉ còn có một cách mang tính triệt để: giết chết vị thần – vua ngay khi xuất hiện những dấu hiệu thể chất suy tàn, nhằm chuyển “linh hồn” ông cho một người kế vị mạnh khỏe. Đề tài cái chết và phục sinh của thần được J.G.Frazer liên kết với các nghi thức nông nghiệp theo các chu kỳ của tự nhiên. Ông cho rằng, huyền thoại với các nghi thức, nghi lễ, ma thuật, thậm chí một số dấu tích ngôn ngữ có mối quan hệ đặc biệt. Trên cơ sở nghiên cứu nhân học so sánh tiến hóa, J.G.Frazer đã chỉ ra nét đồng nhất của các nghi thức ở nhiều vùng, nhiều cộng đồng khác nhau, đặc biệt thông qua hệ thống huyền thoại về: Deméter, Pérsephone và các huyền thoại về bà mẹ lúa mì ở nhiều vùng ở Bắc Âu. Trong *Cành vàng*, Frazer tập trung vào miêu tả bức tranh cảnh vàng của họa sĩ W.Turner, trở lại với nhà thơ Latinh Virgile và anh hùng ca Eneide nhằm làm chứng cứ cho hệ thống luận giải của ông về hiện tượng cái chết theo từng chu kỳ như bi kịch của vị vua nọ và hình ảnh cành vàng trong huyền thoại.

Ngoài ra, không thể không nhắc đến C.G.Jung (1875 – 1961), nhà tâm lý học người Thụy Sĩ, người có những đóng góp quan trọng trong lịch sử phát triển của phê bình huyền thoại. Đóng góp có tính chất quyết định của Jung chính là ông phát

hiện 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) [162] đã thể hiện rất rõ quan điểm của ông về vô thức tập thể. Theo đó, Jung thừa nhận, chính Freud là người đã làm cho khái niệm vô thức chiếm lĩnh được vũ đài nhưng vô thức ấy chỉ có bản chất cá nhân, được xem bắt nguồn từ kinh nghiệm. Tuy nhiên, trên thực tế, còn có một loại vô thức khác, nó đối lập với tâm thức cá nhân, nó có những nội dung và các kiểu hành vi ít nhiều giống nhau ở mọi nơi và ở tất cả các cá nhân mà Jung gọi là vô thức tập thể. Những nội dung của vô thức cá nhân chủ yếu là những mặc cảm thể hiện tình cảm (the feeling – toned complexes), chúng kiến lập đời sống tâm lý riêng tư và cá nhân, còn những nội dung của vô thức tập thể thì lại biết đến như những cổ mẫu. Cổ mẫu có năng lượng tác động mạnh mẽ đến người khám phá khi cổ mẫu chạm vào miền cảm xúc sâu thẳm của con người, khơi dậy trong mỗi cá nhân tiếng nói đồng vọng của cả nhân loại. Do vậy, cổ mẫu tuy có tính phổ quát toàn nhân loại nhưng phát hiện cổ mẫu lại mang tính cá nhân, tùy vào kinh nghiệm mỗi người. Hành trình tìm kiếm cổ mẫu đòi hỏi sự trải nghiệm và độ tinh nhạy của người khám phá cổ mẫu. Với các công trình viết về vô thức tập thể, Jung như người đi tìm lại di sản tinh thần của phương Tây đã bị đánh mất, đồng thời ông cũng khám phá những cổ mẫu của phương Đông. Cũng trong *Archetypes of the Collective Unconscious*, Jung khẳng định, chính cổ mẫu đã kết nối huyền thoại với văn học thông qua vô thức tập thể. Một phát hiện quan trọng nữa của Jung trong bài viết này, là ông nói đến “sự phóng chiếu” (projection) khi lý giải nội dung cổ mẫu ở phương diện tâm lý. Xuất phát từ thực tế đời sống của người nguyên thủy là họ thường đồng hóa những kinh nghiệm cảm giác bên ngoài với bên trong, tức những sự kiện tâm linh, vì thế tất cả các tiến trình huyền thoại hóa tự nhiên đều được thực hiện bằng sự phóng chiếu tâm linh, nhờ thế ý thức mới có thể tiếp cận được tâm linh. Theo Jung, sự phóng chiếu lên đối tượng như thế của tâm linh là rất cơ bản và kéo dài hàng ngàn năm và đã trở thành ký ức của loài người. Vì thế, cổ mẫu vừa là cổ mẫu nhân cách hóa vừa là cổ mẫu dịch biến.

Ở công trình *Bí ẩn của những siêu mẫu*, bản dịch của Ngân Xuyên in trong *Phân tâm học và văn hóa nghệ thuật* [105], Jung nói nhiều đến mối quan hệ giữa vô thức và sáng tạo. Ông cho rằng, có hai kiểu nhà văn: nhà văn hướng nội và nhà

văn hướng ngoại. Nếu như trong quá trình sáng tạo, nhà văn hướng nội là chủ thể thì nhà văn hướng ngoại lại bị vô thức dẫn dắt. Tuy vậy, theo Jung, trong một số trường hợp, nhà văn hướng nội hoàn toàn có thể bị sự chi phối của xung lực vô thức. Và ông gọi tác phẩm và hiện tượng như vậy là mặc cảm mang tính tự trị. Mặc cảm này là những tụ kết của quá trình chuyển hóa từ văn hóa tồn tại nơi tầng sâu vô thức cùng những trải nghiệm của con người. Mặc cảm ấy vượt khỏi tầm kiểm soát của ý thức, thâm nhập vào ý thức và chi phối ý thức, buộc ý thức tiếp nhận và hành xử theo sự tác động của vô thức (cụ thể là vô thức tập thể). Và điều đó cũng có nghĩa, quá trình sáng tạo chịu sự chi phối, tác động từ vô thức tập thể. Những cổ mẫu, hay còn gọi là những biểu tượng phổ quát của nội dung huyền thoại đã đi vào tác phẩm văn học theo con đường như vậy.

Bên cạnh đó, phải kể đến V.Ia.Propp (1895 – 1970), một chuyên gia nghiên cứu folklore người Nga, cha đẻ của phương pháp phân tích cấu trúc văn bản hay còn gọi là phương pháp nghiên cứu cấu trúc – loại hình. Phương pháp này được giới nghiên cứu kế thừa và vận dụng trong việc tiếp cận truyện cổ tích thần kỳ nói riêng và trong folklore học nói chung. Quyển sách *Tuyển tập V.Ia.Propp* (2 tập) được xuất bản vào năm 1928 là tập hợp những công trình quan trọng và gắn liền với tên tuổi cũng như đóng góp của nhà nghiên cứu này. Tập I giới thiệu hai tác phẩm *Hình thái học truyện cổ tích* và *Những gốc rễ lịch sử của truyện cổ tích thần kỳ*. Tập II gồm *Những lễ hội nông nghiệp Nga* và *Folklore và thực tại*. Công trình này có ý nghĩa đặc biệt quan trọng và đóng vai trò nền tảng đối với công tác nghiên cứu văn hóa dân gian, trong đó có huyền thoại.

Khoảng những năm 50 thế kỷ XX, ở phương Tây, trường phái nghi lễ – huyền thoại đã ra đời và phát triển mạnh mẽ. Sự ra đời của trường phái này bắt nguồn từ việc khai thác thực tiễn sáng tác của chủ nghĩa hiện đại trong văn học thế kỷ XX và từ việc tổng kết quá trình xâm nhập của những lý thuyết dân tộc học vào lĩnh vực văn học. Trường phái này có khuynh hướng dân tộc hoá việc nghiên cứu văn học, biểu hiện ở chỗ họ phối hợp việc nghiên cứu các huyền thoại truyền thống với nghiên cứu văn học. Các nhà nghiên cứu phê bình thuộc trường phái này cố gắng phát hiện ra các yếu tố huyền thoại và nghi lễ trong sáng tác của bất cứ nhà văn nào, từ những nhà văn có khuynh hướng sử dụng huyền thoại một cách có ý thức

như D.H.Lawrence, J.Joyce, G.Eliot, T.Mann, đến những nhà văn mà các yếu tố huyền thoại khó nhận ra hơn hoặc nằm sâu trong sáng tác của họ như F. Kafka, W.Faulkner. Đại biểu lớn nhất của trường phái này là nhà phê bình văn học người Canada N. Frye với công trình quan trọng nhất của ông là cuốn *Giải phẫu phê bình văn học (Anatomy of Criticism – 1957)* [158]. Ở N.Frye, khuynh hướng đưa văn học và huyền thoại lại gần nhau thể hiện ra ở mức độ cao, làm cho văn học hoà tan vào huyền thoại. Ông hướng việc tìm kiếm căn rễ của sáng tác văn học vào các mô hình nghi lễ – huyền thoại, hơn nữa 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. Ông coi huyền thoại trong văn học có chức năng như một sự sáng tạo (*the design*). Do đó, theo ông, hoàn toàn có cơ sở để phân tích văn học bằng các thuật ngữ huyền thoại, nghi lễ, mẫu gốc. Các mẫu gốc huyền thoại không mất đi, mà chỉ biến dạng và sự phân tích văn học có thể tìm ra những mẫu gốc ấy. Trong công trình này, N.Frye đã phân loại văn chương thành bốn phạm trù hay bốn thể tự sự tương ứng với bốn huyền tố (mythoi): mùa xuân – hài kịch, mùa hạ – diễm tình, mùa thu – bi kịch, mùa đông – châm biếm và trào phúng. Quan điểm của N. Frye có nhiều điểm tương đồng với Jung khi ông cho rằng hình ảnh nguyên thủy là một bộ phận của vô thức tập thể và thừa nhận một số cổ mẫu của Jung. Đồng thời, ông cũng định nghĩa lại và bố trí lại cổ mẫu trên những căn cứ mới, tách cổ mẫu ra khỏi tâm lý học chiều sâu theo cách nhìn của Jung. N.Frye cho rằng dùng lý thuyết vô thức tập thể để giải thích cổ mẫu là một việc làm không cần thiết trong phê bình văn học vì ông coi khái niệm cổ mẫu như một sự kiện văn học tự thân, một hiện tượng lặp lại đặc biệt mang tính liên văn bản như một quy ước. Qua đó, N. Frye gắn kết cổ mẫu với tính chu kỳ với tư cách là thuộc tính cơ bản của tư duy huyền thoại và từ đây, huyền thoại về lịch biểu được N.Frye coi là hướng lý giải một tổng thể nghi lễ – huyền thoại – cổ mẫu – văn học. Phê bình huyền thoại đến N.Frye đã trở thành một hợp lưu, một dạng tổng đề, khơi gợi những sáng tạo “phóng túng và sâu sắc”, dù một số quan điểm của ông còn thể hiện tính tư biện, đặc biệt là những kiến giải về lũ lụt được ông gắn với huyền thoại về sự tan rã.

Năm 1974, tiểu luận *Huyền thoại, hư cấu và sự dịch chuyển (Myth, Fiction, and Displacement)* [159] được xem là một bước tiến mới trong sự nghiệp của

N.Frye nói riêng và của phê bình huyền thoại nói chung. Trong công trình này, N.Frye làm rõ đặc trưng của huyền thoại trong sự so sánh những điểm giống và khác nhau với truyện dân gian (folk tales), từ đó xác định vai trò và vị trí của huyền thoại trong sáng tác văn học. Theo ông, hai nguyên tắc cấu trúc của huyền thoại là tính tương đồng (analogy) và tính đồng nhất (identity). Trong văn học, những nguyên tắc cấu trúc được xây dựng từ tính tương tự và tính đồng nhất đã trở thành các nguyên tắc cấu trúc của nó, tiêu biểu như phép so sánh và ẩn dụ. Chính cấu trúc quy ước thể loại của tác phẩm văn học đã đưa chúng ta đến huyền thoại. Và khi so sánh huyền thoại với văn học, N. Frye cho rằng, văn chương là một hệ huyền thoại được tái xây dựng với những nguyên tắc cấu trúc xuất phát từ những nguyên tắc cấu trúc của huyền thoại.

Tiếp đến là công trình *Những huyền thoại* [13] của Roland Barthes do Phùng Văn Tửu dịch. Cuốn sách được chia làm hai phần: phần đầu tập hợp 53 bài viết của tác giả viết từ năm 1954 đến 1956, tựa đề trùng với tên sách: *Những huyền thoại*; phần thứ hai là *Huyền thoại, ngày nay* được xem như lời bạt khép lại quyển sách. Giá trị lớn nhất của công trình là đã phát hiện ra bản chất của giải huyền thoại và sự tồn tại của những huyền thoại mới do chính tác giả – người sáng tác tạo ra.

Năm 1955, công trình *Phân tích cấu trúc của huyền thoại* của Lévi–Strauss ra đời và được dư luận đánh giá là tuyên ngôn của phân tích cấu trúc về các huyền thoại của chủ nghĩa cấu trúc. Theo Lévi–Strauss, một huyền thoại là tổng thể của tất cả các biến thể của nó, cái quan trọng của một huyền thoại không nằm trong phong cách, trong lối kể chuyện cũng như trong cú pháp, mà là trong câu chuyện được kể. Một huyền thoại gồm nhiều đơn vị cấu thành, tức là các huyền tố, được định nghĩa như các mối quan hệ. Với quan điểm đó, giới nghiên cứu nhận định rằng, Lévi–Strauss đã có những đóng góp lớn cho việc phân tích huyền thoại và tư duy huyền thoại. So với những người trước đó, ông đã tạo ra một xuất phát điểm mới với hai khái niệm cấu trúc và biến đổi.

Có thể nhận thấy, sự bùng nổ của những quan điểm, 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 của nhiều ngành khoa học xã hội và nhân văn. Đồng thời, huyền thoại không chỉ là một hình thái ý thức xã hội có tính nguyên hợp, có

vai trò to lớn trong lịch sử hình thành các nền văn minh mà còn là một kiểu tư duy không ngừng sản sinh ra nhiều sự kiện văn hóa có ý nghĩa trong đời sống xã hội của các dân tộc.

1.1.2. Tình hình nghiên cứu yếu tố huyền thoại trong văn học ở Việt Nam từ 1986 đến 2015

Riêng về việc nghiên cứu huyền thoại trong văn học Việt Nam thì còn khá mới mẻ. Cho đến những năm gần đây, giới phê bình, nghiên cứu mới bắt đầu quan tâm nhiều hơn đến huyền thoại và giải mã sự hiện diện của huyền thoại trong văn học Việt Nam. Điều này có thể xuất phát từ thực tế là công tác dịch thuật các công trình lý thuyết về huyền thoại đang được thúc đẩy, tiếp đến là ngày càng nhiều các tác phẩm văn xuôi Việt Nam đương đại có khuynh hướng sử dụng phương thức huyền thoại hóa. Đặc biệt là từ sau năm 1986, trên văn đàn những tác phẩm với các nhân vật, các sự kiện siêu nhiên hoặc được xây dựng trên cơ sở của trí tưởng tượng hoặc sự sáng tạo vượt ra ngoài khuôn khổ chân thực cụ thể lịch sử xuất hiện ngày càng nhiều. Thực tế đó cho thấy nhu cầu ứng dụng cách tiếp cận phê bình huyền thoại trong nghiên cứu văn học ngày càng trở nên cấp bách.

Trong bài “Thần thoại, văn học, văn học huyền thoại” [6] đăng trên *Tạp chí văn học*, số tháng 3/1992, tác giả Lại Nguyên Ân bày tỏ những trăn trở 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 văn học ở thế kỉ XX và 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 thái ý thức riêng biệt”. Bài viết cũng chỉ ra sự bùng nổ mạnh mẽ của các kiểu sáng tác huyền thoại trong văn học thế giới thế kỉ XX. Tác giả khẳng định, 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 ý đồ huyền thoại hóa.

Vận dụng lý thuyết về huyền thoại văn chương của P.Sellier, trong bài viết “Huyền thoại văn chương: Thời điểm phát sáng và biến hóa trong văn học viết hiện đại” [120], Đặng Anh Đào 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 bảo

hòa của biểu tượng, kết cấu vòng xoáy đỉnh ốc, ranh giới giữa cái thiêng và cái trần tục, ý nghĩa hiện sinh và sức mạnh rung cảm nằm ở điểm phát ngôn của huyền thoại. Đồng thời, soi chiếu sự chuyên biến, thâm nhập của huyền thoại văn chương ở phương Tây vào các tác phẩm văn xuôi Việt Nam hiện đại, tác giả bài viết đã đi đến những nhận định về sự biến hóa của huyền thoại trong văn chương hiện đại.

Gần đây, huyền thoại từng bước được giới thiệu và bàn đến trong khoa Ngữ văn của nhiều trường Đại học. Năm 2007, nhà xuất Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh ra mắt công trình *Huyền thoại và văn học* [84]. Cuốn sách tập hợp nhiều bài viết xung quanh vấn đề như huyền thoại và phê bình huyền thoại, phương thức tiếp cận huyền thoại, tính uyển chuyển của huyền thoại, một số huyền thoại trong văn chương phương Đông và phương Tây. Trong công trình, nhà nghiên cứu Nguyễn Thị Thanh Xuân có bài viết “Đi tìm cổ mẫu trong văn học Việt Nam”. Từ việc khái lược lý thuyết về cổ mẫu (archétype) của C.G.Jung, Nguyễn Thị Thanh Xuân cho rằng “Có mặt trong huyền thoại rồi tái sinh, hóa thân trong các tác phẩm văn học thành văn nhiều thế kỷ, cho đến nay, cổ mẫu đã có một hành trình rất dài cùng nhân loại” [84, tr.281] và “Những điều C.G.Jung xác lập cho phép ta nghĩ rằng nền văn học của một dân tộc nào cũng dung chứa trong lòng nó ít nhiều cổ mẫu. Văn học Việt Nam không là ngoại lệ, thậm chí ở đây có thể còn nguyên một kho tàng cổ mẫu quý giá mà giới nghiên cứu chưa chạm đến bao nhiêu” [84, tr.284]. Hành trình khám phá cổ mẫu trong văn học Việt Nam của tác giả là sự nối dài từ văn học dân gian đến văn học viết, ở đó, tác giả đã ghi nhận sự tồn tại “chỉ chút những cổ mẫu”, trong đó “có những cổ mẫu chung của nhân loại và những cổ mẫu riêng của cộng đồng người Việt” [84, tr.284]. Và cũng căn cứ theo tiêu chí nổi bật, linh hoạt, lan tỏa cùng tần số xuất hiện, 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, truyện Nguyễn Huy Thiệp... Theo tác giả, thoát thai từ vô thức, cổ mẫu có tính tự trị của riêng 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 như C.G. Jung dự

báo “Nhưng có lẽ tôi có quyền hy vọng là các thính giả của tôi đã kịp suy nghĩ, không phải về những điều tôi nói, mà chính là về sự vận dụng cụ thể tất cả những điều đó vào tác phẩm thơ ca – nghệ thuật, như thế là đắp da đắp thịt cho bộ khung xương tư tưởng trù tượng của tôi” [84, tr.284]. Cũng góp mặt trong *Huyền thoại và văn học*, tác giả Trần Thị Mai Nhân với bài viết “Phương thức huyền thoại hóa trong một số tiểu thuyết Việt Nam thời kỳ đổi mới” đã đặc biệt nhấn mạnh “Huyền thoại hóa là một 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 thể hiện hiện thực, thể hiện số phận con người và tạo nên sự hấp dẫn cho tác phẩm” [84, tr.324]. Tác giả lấy đối tượng khảo sát là các tác phẩm *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh), *Mảnh đất lắm người nhiều ma* (Nguyễn Khắc Trường), *Lời nguyện hai trăm năm* (Khôi Vũ), *Thiên sứ* (Phạm Thị Hoài), từ đó khái quát hóa các phương thức, motif được chuyển hóa cụ thể vào trong từng tác phẩm. Tuy nhiên, như tiêu đề, bài viết không khái quát tất cả tác phẩm tiểu thuyết Việt Nam đương đại có sử dụng phương thức huyền thoại hóa và chỉ dừng lại khảo sát ở cấp độ hình tượng (nhân vật), các motif mà không cho thấy sự hiện diện của yếu tố huyền thoại ở một số phương thức thể hiện.

Cuốn *Phê bình huyền thoại* [25] của tác giả Đào Ngọc Chương do Nhà xuất bản Đại học Quốc gia thành phố Hồ Chí Minh xuất bản vào năm 2008 là một công trình nghiên cứu khá công phu về huyền thoại. Công trình gồm có ba chương chính. Chương 1 với tựa đề *Huyền thoại: khái niệm và đặc trưng*, tác giả tiến hành phân biệt hai khái niệm là thần thoại và huyền thoại. Trên cơ sở đó, tác giả khảo sát những định nghĩa về huyền thoại trong nhiều công trình nghiên cứu của các học giả có tên tuổi và có nhiều đóng góp trong quá trình nghiên cứu về lý thuyết huyền thoại như E.Tylor, J.Frazer, Lesvi Strauss, Mircea Eliade, C.G.Jung, E.M.Meletinsky. Chương 2 có tựa đề *Phê bình huyền thoại: nguyên lý và lịch sử*, tác giả lược sử các quan niệm về huyền thoại có từ trước đến nay, từ đó, 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 những thành tựu đạt được của phê bình huyền thoại, đỉnh cao là cuối thế kỷ XIX và trong thế kỷ XX với những tên tuổi lớn. Đồng thời, tác giả cũng phân tích cơ chế chuyển hóa của huyền thoại vào

trong văn học như huyền thoại cành vàng trong tác phẩm *Cành vàng* của Frazer hay trong quan niệm về vô thức tập thể và sự phóng chiếu của Jung. Trong chương 3, với tiêu đề *Phê bình huyền thoại: Một số trường hợp ứng dụng*, tác giả vận dụng lý thuyết của phê bình huyền thoại để làm rõ kinh nghiệm thân xác với kinh nghiệm huyền thoại trong *Chơi giữa mùa trăng* của Hàn Mặc Tử và cấu trúc huyền thoại trong bài thơ *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. Đây là một cuốn sách hay và cần thiết, đặc biệt đối với những ai nghiên cứu, quan tâm đến huyền thoại. Tiếc rằng, phần ứng dụng vào nghiên cứu tác phẩm văn học còn hạn chế khi tác giả chỉ dừng lại phân tích hai tác phẩm thơ, còn văn xuôi thì không đề cập đến, trong khi đó, thành tựu về huyền thoại trong sáng tác văn học lại chủ yếu tập trung ở văn xuôi, nổi bật là thể loại tiểu thuyết.

Phê bình văn học thế kỷ XX [66] của nhà nghiên cứu Thụy Khuê do Nhà xuất bản Hội nhà văn ấn hành vào 1/2018 với dung lượng 583 trang là công trình nghiên cứu có giá trị học thuật cao. Cuốn sách cung cấp một cái nhìn toàn cảnh về lịch sử phê bình văn học trên thế giới và liên hệ đến thực tế đời sống phê bình văn học ở Việt Nam. Liên quan đến huyền thoại và phê bình huyền thoại trong văn học, Thụy Khuê có đề cập đến lý thuyết về phê bình tâm phân học của C. Jung và phê bình phân tâm học vật chất của G.Bachelard. Trong công trình này, từ trang 103 đến 106, Thụy Khuê đã nêu lên ngắn gọn, súc tích và đầy đủ nội hàm cũng như đặc điểm của các khái niệm vô thức tập thể (l'inconscient collectif), nguyên mẫu (archétype). Đây cũng chính là những thuật ngữ quan trọng được sử dụng trong nghiên cứu huyền thoại. Đặc biệt, tác giả cũng đã dành 16 trang viết để giới thiệu về cuộc đời, sự nghiệp và những đóng góp có giá trị của nhà phê bình phân tâm vật chất G.Bachelard. Những tác phẩm *Phân tâm lửa*, *Nước và Mơ* của ông được Thụy Khuê phân tích, đánh giá khá sắc sảo. Điều thú vị là tác giả đã nghiên cứu sự hiện diện của các hình tượng *trăng*, *nước*, *lệ* trong thơ Hàn Mặc Tử dưới góc nhìn của phê bình phân tâm học vật chất bằng những cảm nhận độc đáo và mới mẻ.

Năm 2010, tác giả Đoàn Ánh Dương với bài viết “Tự sự hậu thực dân: lịch sử và huyền thoại trong *Mẫu Thượng Ngàn* của Nguyễn Xuân Khánh” [29] đăng

trên Tạp chí *Nghiên cứu văn học*, số 9 đã đặt “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” [29, tr.107]. Theo tác giả, với tự sự hậu thực dân, tái tạo quá khứ luôn là một cuộc hồi đáp không ngừng giữa tính khách quan của lịch sử và ý đồ của nhà tiểu thuyết, làm thành đặc trưng cơ bản nhất của bộ phận văn học này. Từ việc tiếp cận *Mẫu Thượng Ngàn* thông qua hệ thống các nhân vật, các tiếng nói, hệ thống các biểu tượng và cách thức 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” [29, tr.109]. Tác giả khẳng định, huyền thoại xuất hiện bàng bạc trong tác phẩm, bắt nguồn từ những biểu tượng văn hóa, các tín ngưỡng sơ khai, thậm chí mối tị hiềm giữa các dòng họ và đặc biệt kết tụ xung quanh đạo Mẫu. Niềm tin vào sự linh thiêng của thánh Mẫu, vào nguồn gốc thắm đẫm tinh thần nhân đạo, vào các phiên hầu thánh, vào giọng nói tiếng đàn đã bắt rễ cho quá trình huyền thoại hóa. Sự linh thiêng của đạo Mẫu còn là chủ đề thêu dệt nên các huyền thoại khác. Cũng theo Đoàn Ánh Dương, lựa chọn đạo Mẫu làm lăng kính, Nguyễn Xuân Khánh đã để các nhân vật trong tiểu thuyết được bao bọc bởi niềm tin hồn nhiên vào một thế giới đa thần giáo, phát xuất từ chỗ được tiếp xúc thường xuyên với sự phồn thực, phồn sinh của mảnh đất nhiệt đới. Tuy nhiên, tác giả bài viết không quá đi sâu vào phân tích các yếu tố huyền thoại với tư cách là một thành tố nghệ thuật và các phương thức huyền thoại hóa được Nguyễn Xuân Khánh sử dụng trong tác phẩm mà chỉ nêu lên để khẳng định rằng, Nguyễn Xuân Khánh đưa đạo Mẫu vào trong tiểu thuyết của mình để 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.

Tác giả Trần Thị Tươi với luận văn thạc sĩ *Yếu tố huyền thoại trong truyện ngắn Việt Nam đương đại* [117], bảo vệ năm 2010 tại Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia thành phố Hồ Chí Minh đã tiến hành khảo sát yếu tố huyền thoại trong truyện ngắn Việt Nam đương đại trên nhiều khía cạnh và góc độ: con đường tái tạo huyền thoại vào trong tác phẩm thông qua hệ thống hình tượng, motif và cổ mẫu đến vai trò người kể chuyện huyền thoại, thời gian huyền thoại, không gian huyền thoại, cấu trúc huyền thoại. Điểm nổi bật của công trình

này là dùng lý thuyết phê bình cổ mẫu và thi pháp học để giải mã ý nghĩa của hệ thống những yếu tố huyền thoại trong truyện ngắn đương đại Việt Nam, qua đó cho thấy sự đóng góp có ý nghĩa của yếu tố huyền thoại trong việc làm nên thành công của tác phẩm.

Ngoài ra, còn có các bài báo đăng tải ở tạp chí khoa học hoặc hội thảo, hoặc trên các trang mạng. Năm 2011, tác giả Hoàng Cẩm Giang có bài “Sự xâm nhập và tái sinh của một số mô thức tự sự dân gian trong văn xuôi Việt Nam từ 1986 đến nay” in trên Tạp chí *Văn hóa dân gian* [41]. Theo người viết, một trong những biểu hiện thú vị nhất của 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 thâm nhập và tái sử dụng tích cực những yếu tố tự sự truyền thống – đặc biệt là các yếu tố tự sự dân gian” [41, tr.47]. Từ việc tìm hiểu quá trình xâm nhập và tái sinh các mô thức truyện kể dân gian trong văn học, tác giả bài viết đã đi vào những đóng góp của quá trình này với sự biến đổi cấu trúc thể loại truyện ngắn (tiêu biểu là truyện của Nguyễn Huy Thiệp, Hòa Vang, Lê Minh Hà) và tiểu thuyết đương đại (cụ thể là *Mẫu Thượng Ngàn* của Nguyễn Xuân Khánh, *Thoạt kỳ thủy* của Nguyễn Bình Phương), đồng thời 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”, những người “không ngừng đặt chính họ và những câu chuyện kể trong thế đối thoại với những trước tác quá khứ” [41, tr.53].

Lấy truyện ngắn đương đại Việt Nam làm đối tượng khảo sát, tác giả Trần Việt Thiện trong bài viết “Huyền thoại trong truyện ngắn đương đại Việt Nam” [130] đăng trong kỷ yếu hội thảo *Những làn ranh văn học* tại thành phố Hồ Chí Minh, 12/2011, tiếp cận yếu tố huyền thoại dưới góc nhìn thi pháp học. Soi rọi vào nội dung các tác phẩm, tác giả cho rằng, con đường tái tạo huyền thoại trong truyện ngắn Việt Nam có thể phát xuất từ nội lực văn hóa truyền thống, từ huyền thoại trong văn học thế giới và từ những huyền thoại mới do chính nhà văn sáng tạo nên. Tác giả đã rất có lý khi nhận định “Huyền thoại có mặt ở nhiều tác giả, tác phẩm; huyền thoại trở thành một dòng chảy trong truyện ngắn đương đại Việt Nam. Huyền thoại đến với truyện ngắn cũng hết sức đa dạng, nhiều chiều. Có những huyền thoại mới, là kết quả của sự thâm nhập, sự tiếp thu dòng truyện ngắn huyền

ảo phương Tây. Trong sự phát triển của dịch thuật, của sự giao lưu Đông – Tây, nhiều cây bút truyện ngắn tìm đến với những thành tựu của thể loại này như trường hợp Nguyễn Vĩnh Nguyên, Hoàng Ngọc Thu, đặc biệt là Nhật Chiêu. Nhưng không phải là tất cả. Từ diễn trình tương tác đa dạng ở trên, chúng tôi cho rằng: có con đường tương tác giao lưu nhưng cũng có con đường tương tác từ nội lực truyền thống văn học dân tộc, là sự gặp gỡ thú vị trong sự vận động và phát triển có tính quy luật của đời sống thể loại” [130]. Từ đó, bài viết khai thác biểu hiện của yếu tố huyền thoại trong truyện ngắn Việt Nam đương đại ở các bình diện của thi pháp học: hình tượng nhân vật, chủ đề, motif, kết cấu, biểu tượng.

Theo chúng tôi, các kết quả nghiên cứu trên đều thừa nhận huyền thoại tái sinh trong văn học Việt Nam dưới nhiều dạng thức. Có khi chúng ẩn dưới dạng các cổ mẫu – những biểu trưng mang tính phổ quát, cũng có khi dưới dạng các motif hoặc bằng cách mượn các hình tượng từ truyền thuyết, huyền thoại cổ. Việc thâm nhập của yếu tố huyền thoại mang đến cho nền văn học dân tộc những sắc màu tươi mới. Nếu văn học Việt Nam giai đoạn 1945 – 1975 bao trùm cảm hứng sử thi, lấy con người quần chúng và con người cộng đồng làm chuẩn mực thì văn học sau đổi mới nhìn nhận con người như một thực thể đa trị, đa diện và kiểu tư duy phản ánh hiện thực giản đơn cũng đã không còn giữ vị trí độc tôn như trước. Người sáng tác hướng ngòi bút của mình vào hiện thực gai góc của cuộc sống, những góc khuất trong tâm hồn con người và trong đó có yếu tố tâm linh, nói như nhà văn Hồ Anh Thái thì hiện thực chỉ bao gồm những gì ta thấy và trải nghiệm là chưa đủ, mà hiện thực còn “là cái ta cảm nhận được..., cả đời sống tâm linh cũng là hiện thực” [148, tr.269]. Sự xuất hiện của yếu tố huyền thoại trong văn học Việt Nam, một mặt góp phần lạ hóa tác phẩm văn học, mặt khác giúp nhà văn đem đến cho người đọc nhiều cảm xúc mới mẻ về một bức tranh hiện thực đa chiều. Ở thể loại tiểu thuyết, trong vòng 30 năm (từ 1986 đến 2015), tiểu thuyết đã đạt nhiều thành tựu nổi bật. Chính sự đa dạng về phương thức sáng tác góp phần làm nên thành công cho thể loại này. Cụ thể, từ 1986 đến nay xuất hiện hàng loạt các tác phẩm viết theo phương thức huyền thoại hóa như *Mảnh đất lắm người nhiều ma* (Nguyễn Khắc Trường), *Lời nguyện hai trăm năm* (Khôi Vũ), *Giàn thiêu* (Võ Thị Hào), *Mẫu Thượng Ngàn* (Nguyễn Xuân Khánh), *Đức Phật, nàng Savitri và tôi* (Hồ Anh Thái), *Bả*

giới, *Những đứa trẻ chết già*, *Thoạt kỳ thủy* (Nguyễn Bình Phương)... Bên cạnh đó, truyện ngắn cũng sử dụng phương thức sáng tác theo bút pháp huyền thoại hóa, tuy không bề thế, nhiều đầu tư như tiểu thuyết nhưng rất đáng được ghi nhận. Từ cuối thập niên 80, đầu thập niên 90, tác phẩm *Phiên chợ Giát* của Nguyễn Minh Châu và các sáng tác Nguyễn Huy Thiệp như *Trương Chi*, *Con gái thủy thần*, *Huyền thoại phố phường*, *Những ngọn gió Hua Tát* được xem là bước khởi đầu đầy ấn tượng của yếu tố huyền thoại. Tiếp theo đó là sự ra đời của nhiều truyện ngắn thu hút sự quan tâm mạnh mẽ từ dư luận như *Nhân sư*, *Sự tích ngày đẹp trời* (Hòa Vang), *Hồn trinh nữ*, *Nguyệt kiếp*, *Đêm Vu Lan* (Võ Thị Hảo), *An Dương Vương*, *Tiếng trắng*, *Son Tinh Thủy Tinh* (Lê Minh Hà), *Chợ rằm dưới gốc cây cổ thụ*, *Tay thiêng* (Y Ban). Ở thể loại thơ, yếu tố dân gian được nhiều tác giả sử dụng, thể hiện qua tầm vóc, sức lan tỏa của những nhân vật huyền thoại như Thánh Gióng, Mỵ Châu, Trọng Thủy, Sơn Tinh, Thủy Tinh, nàng Tô Thị hoặc những motif Đào Nguyên, Thiên Thai.

1.2. Nhận xét về tình hình nghiên cứu

Từ việc tiếp cận các tư liệu nghiên cứu về huyền thoại và huyền thoại trong văn học, chúng tôi có những nhận xét sau đây:

– 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 mổ xẻ kỹ càng. Nói như nhà nghiên cứu Đào Ngọc Chương thì “những nỗ lực định nghĩa huyền thoại gần như đã đi đến chỗ cùng kiệt, nghĩa là hầu như không thể thêm vào trong cái tổng thể các định nghĩa đã có bất kỳ một định nghĩa nào khác” [25, tr.13].

– Ở Việt Nam, bài viết “Franz Kafka - và vấn đề huyền thoại trong văn học” của Hoàng Trinh đăng trên Tạp chí *Văn học*, số 5/1970 có vai trò mở đầu trong việc nghiên cứu huyền thoại trong văn học. Kéo theo đó là hàng loạt các nhà nghiên cứu đã ứng dụng lý thuyết về huyền thoại để tiếp cận, khai thác phương thức huyền thoại hóa trong các sáng tác văn học.

– Văn học Việt Nam từ sau 1986 đã có một cuộc cách tân toàn diện trên con đường đổi mới, đặc biệt là sự cách tân mạnh mẽ ở thể loại tiểu thuyết trên nhiều

phương diện như quy mô tự sự, cốt truyện, kết cấu, điểm nhìn, không gian nghệ thuật, thời gian nghệ thuật. Bởi bản thân quá trình huyền thoại hóa tồn tại “với tư cách một biểu hiện của thi pháp tiểu thuyết hiện đại” (E.M. Meletinsky) nên nó tác động đáng kể đến các phương diện trên. Nói cách khác, yếu tố huyền thoại góp phần làm thay đổi đáng kể thi pháp thể loại. Điều đó lý giải tại sao, các bài báo, công trình nghiên cứu về yếu tố huyền thoại, phương thức huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam hiện đại nói riêng và văn xuôi Việt Nam nói chung đều khảo sát trên một số bình diện, cấp độ của thi pháp học hiện đại.

– Và thực tế nghiên cứu trên cũng cho thấy, có khá nhiều công trình đề cập đến yếu tố huyền thoại, phương thức huyền thoại hóa trong văn học Việt Nam đương đại, nhưng các tác giả mới chỉ dừng lại ở việc khảo sát một số tác phẩm chứ chưa đi sâu nghiên cứu yếu tố huyền thoại trong cái nhìn toàn diện và hệ thống. Đặc biệt, trong lĩnh vực phê bình vẫn còn vắng bóng những công trình dài hơi, đầu tư và có tính chuyên sâu. Và việc nghiên cứu huyền thoại trong văn học Việt Nam vẫn còn là một diễn trình.

Trong phạm vi quan sát của mình, chúng tôi nhận thấy chưa có công trình nào nghiên cứu chuyên sâu về yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam giai đoạn 1986 đến 2015. Do vậy, chúng tôi lựa chọn đề tài ***Yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2015*** nhằm đi sâu hơn vào việc khám phá những giá trị cũng như giải mã những đóng góp của yếu tố huyền thoại trong việc đổi mới thi pháp tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

1.3. Xác định vấn đề nghiên cứu của luận án

Vấn đề nghiên cứu của luận án là khảo sát sự hiện diện của yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2015, chỉ ra vai trò của yếu tố huyền thoại trong cấu trúc tác phẩm và hiệu quả nghệ thuật của nó.

Thứ nhất, huyền thoại khởi phát từ văn hóa nguyên thủy, điều đó có nghĩa, bất cứ dân tộc nào cũng có pho huyền thoại của riêng mình. Nhưng xét về bản chất thì đặc trưng của huyền thoại là tính phổ quát và vĩnh cửu, bởi huyền thoại là sản phẩm của vô thức tập thể, nó mang thuộc tính chung của nhân loại. Vì thế, chúng tôi tìm hiểu và khám phá con đường chuyển hóa của yếu tố huyền thoại vào văn học nói chung và trong văn học Việt Nam nói riêng. Từ đó, chúng tôi tiến hành mô

hình hóa những dạng thức thể hiện của yếu tố huyền thoại trong văn học Việt Nam từ 1986 đến nay.

Thứ hai, tư duy huyền thoại hóa vốn sử dụng phổ biến trong văn học thế giới, nhất là từ sau chiến tranh thế giới thứ hai. Khi khảo sát huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam, chúng tôi không xem sự hiện diện của các yếu tố huyền thoại là ngẫu nhiên, tự phát mà xuất phát từ ý đồ của người sáng tạo, nó tồn tại “như một thủ pháp nghệ thuật” (E.M.Meletinsky) quan trọng trong quá trình sáng tác. Tuy nhiên, trên thực tế, so với văn học thế giới thì huyền thoại trong văn học Việt Nam có những khác biệt nhất định. Nếu như trên thế giới từ thế kỷ XX đã hình thành nên chủ nghĩa huyền thoại trong văn học với làn sóng lan tỏa vô cùng mạnh mẽ, điển hình là tiểu thuyết huyền thoại ở Tây Âu, ở Châu Mỹ Latinh và sớm đạt được nhiều thành tựu rực rỡ thì ở Việt Nam vẫn còn khiêm tốn về dung lượng và quy mô. Thêm vào đó, bên cạnh những giá trị tương đồng về ý nghĩa, huyền thoại Việt Nam có những đặc trưng riêng do sự chi phối của văn học bản địa, văn hóa vùng. Vì thế, việc khảo sát những biểu hiện của tư duy huyền thoại hóa ở phương diện nội dung (qua thế giới nhân vật, hệ thống các cổ mẫu) và ở phương thức thể hiện (thời gian nghệ thuật, không gian nghệ thuật, các motif) không tách rời với môi trường văn hóa, xã hội của Việt Nam.

Thứ ba, quá trình nghiên cứu cũng cho thấy, huyền thoại truyền thống và huyền thoại hiện đại vốn dĩ có nhiều khác biệt. Huyền thoại truyền thống được hiểu như là câu chuyện dân gian cổ xưa về các anh hùng kiệt xuất, thần thánh về nguồn gốc của các hiện tượng tự nhiên. Theo đó, huyền thoại truyền thống gắn gũi với thần thoại hoặc truyền thuyết. Huyền thoại hiện đại không chỉ phản ánh những huyền bí của thế giới mà còn nhấn mạnh sự phi thường của một cá nhân về một phương diện nào đó. Và sự khác biệt cơ bản nhất, chính là huyền thoại hiện đại không đơn thuần là tái hiện lại huyền thoại cổ xưa mà nó là sản phẩm sáng tạo của người nghệ sĩ và thể hiện đậm nét những dấu ấn cá nhân. Đồng thời, khi xâm nhập vào tiểu thuyết, huyền thoại một mặt chi phối những thành tố cơ bản cấu thành nên tác phẩm đó, mặt khác, những đặc trưng về thể loại của tiểu thuyết cũng tác động trở lại chính huyền thoại. Do vậy, huyền thoại trong tự sự hiện đại có những sắc màu rất riêng không thể trộn lẫn.

Cuối cùng, song song với việc phân tích các biểu hiện của tư duy huyền thoại như trên, chúng tôi cho rằng cần xây dựng những đánh giá, quan điểm, nhận định về vai trò cũng như những đóng góp của yếu tố huyền thoại trong quá trình đổi mới về thi pháp thể loại trong văn học Việt Nam. Điều này có ý nghĩa quan trọng khi quá trình đổi mới văn học ở Việt Nam chưa hoàn kết và vẫn còn đang là một diễn trình. Trong quá trình khảo sát yếu tố huyền thoại ở thể loại tiểu thuyết, thuận lợi lớn nhất của chúng tôi là so với truyện ngắn, thì “ở tiểu thuyết, đặc trưng của huyền thoại hiện đại thể hiện rõ hơn cả” (E.M. Meletinsky) và “cái gọi là trở về với huyền thoại đã diễn ra trước hết trên mảnh đất của tiểu thuyết” [76, tr.493]. Cho nên, đầu số lượng tác phẩm sử dụng phương thức huyền thoại hóa không nhiều (chúng tôi thống kê khoảng 23 tiểu thuyết) nhưng với sự sản sinh, chuyển hóa, phát triển không ngừng về ý nghĩa biểu đạt, về phương thức thể hiện thì hệ thống các yếu tố huyền thoại đã thể hiện tầm quan trọng cũng như vai trò của mình trong việc tổ chức và xây dựng tác phẩm. Ấn đàng sau nhu cầu đổi mới trong sáng tạo, sự “lạ hóa” để thu hút độc giả thì yếu tố huyền thoại trong tác phẩm văn học còn là kết tinh của những giá trị văn hóa dội về từ quá khứ, dấu âm thầm nhưng vô cùng mãnh liệt bởi “truyền thống huyền thoại hãy còn là mạch ngầm sống động của ý thức dân tộc” (E.M. Meletinsky).

Tiểu kết: Nhìn chung, ở Việt Nam, quá trình nghiên cứu về huyền thoại đã diễn ra từ lâu và khá sôi động. 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. Nhờ vậy, các tác phẩm văn học được sáng tác theo phương thức huyền thoại hóa ngày càng được tiếp cận, khám phá, mổ xẻ, đánh giá một cách khoa học, thấu đáo và thuyết phục hơn.

Tiểu thuyết Việt Nam từ sau 1986 có nhiều nỗ lực mạnh mẽ nhằm hướng đến sự cách tân, trong đó việc đưa yếu tố huyền thoại vào trong tác phẩm là một trong những lựa chọn của các nhà văn. Thực tế cho thấy, những tác phẩm này gặt hái nhiều thành công, tạo ra hiệu ứng tích cực trong dư luận và được vinh danh trên văn đàn. Tuy nhiên, chưa có công trình nào nghiên cứu về sự hiện diện của yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết được đầu tư cả về dung lượng lẫn quy mô. Vì lẽ đó, những giá trị cũng như đóng góp của yếu tố huyền thoại trong việc làm nên thành công cho tác phẩm chưa được đánh giá đúng mức và xứng tầm. Luận án này chính là sự bổ khuyết cho những thiếu sót đó.

CHƯƠNG 2. ĐẶC TRƯNG CỦA TƯ DUY HUYỀN THOẠI VÀ CÁC DẠNG THỨC THỂ HIỆN YẾU TỐ HUYỀN THOẠI TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN 2015

Việc các nhà văn đưa yếu tố huyền thoại (myth) vào sáng tác của mình không nằm ngoài khuynh hướng lạ hóa và đổi mới trong nội dung phản ánh cũng như phương thức biểu đạt. Bên cạnh huyền thoại thì cái kì ảo (fantasy), cái thần kì (magic) vốn cũng được sử dụng khá dày đặc ở các tác phẩm văn xuôi Việt Nam đương đại, đặc biệt là thể loại truyện ngắn và tiểu thuyết. Thực tế trên cho thấy, việc xác định nội hàm khái niệm huyền thoại cũng như tìm hiểu các trường phái, quan điểm nghiên cứu về lý thuyết huyền thoại là cần thiết. Qua đó, đứng trên lập trường nghiên cứu chuyên sâu, chúng tôi tiến hành khảo sát và phân tích những đặc trưng cơ bản của huyền thoại để thiết lập các tiêu chí trong nghiên cứu và tránh sự nhập nhằng, nhầm lẫn với các thuật ngữ, khái niệm gần gũi. Trên cơ sở đó, chúng tôi tìm hiểu quá trình chuyển hóa của các yếu tố huyền thoại vào trong tác phẩm văn học và khái quát, tổng hợp các dạng thức thể hiện của yếu tố huyền thoại trong các tác phẩm tiểu thuyết thuộc phạm vi nghiên cứu của luận án.

2.1. Khái niệm huyền thoại

Huyền thoại là một thuật ngữ xuất hiện từ xa xưa và cách hiểu về nó không ngừng thay đổi. Thời cổ đại, huyền thoại (tiếng Anh là *myth*, tiếng Pháp là *mythe*) có nguồn gốc từ tiếng Hy Lạp cổ là *mythos*, nghĩa là những câu chuyện truyền thuyết, truyền thoại, nói chung là dùng để chỉ những chuyện hoang đường xuất hiện nơi dân gian, trong đó các sức mạnh của tự nhiên và các hiện tượng tiêu biểu của cuộc sống thường được nhân cách hoá, mang hình dạng người. Ý nghĩa ban đầu là vậy, nhưng theo thời gian, vấn đề giới thuyết khái niệm trung tâm “huyền thoại” đã gây nên nhiều ý kiến tranh luận trong giới khoa học. Vì thế, cho đến nay, thuật ngữ này vẫn chưa đi đến một cách hiểu thống nhất.

Định nghĩa về huyền thoại xuất hiện trong một số từ điển uy tín trên thế giới. Cụ thể, *Từ điển các thuật ngữ văn học* của M.Jarrety 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)..” [6, tr.382]. *Từ điển phê bình*

văn học của Hubert 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” [54, tr.668].

Không chỉ dừng lại ở đó, khi huyền thoại trở thành đối tượng nghiên cứu của nhiều trường phái khác nhau trên thế giới thì khái niệm huyền thoại ngày càng được mở rộng đường biên, đồng thời được soi chiếu ở nhiều khía cạnh. Thế kỷ XX có thể được xem là thế kỷ bùng nổ của những trường phái nghiên cứu chuyên sâu về lý thuyết huyền thoại, nhằm hướng đến trả lời cho câu hỏi “Huyền thoại là gì?” và nỗ lực giải mã bản chất của huyền thoại. Trường phái nghi lễ và trường phái chức năng có hai đại diện tiêu biểu là James George Frazer (nhà nhân loại học người Anh), Malinowski (nhà nhân loại học người Anh gốc Ba Lan). James George Frazer cho rằng huyền thoại không phải là sản phẩm nhận thức của người nguyên thủy nhằm giải thích thế giới mà là những cái “khuôn dập” của những lễ thức đã mất từ lâu. Qua đó, ông cũng xác định mối quan hệ giữa nghi lễ và huyền thoại, trong đó, nghi lễ có trước, huyền thoại có sau. Gần gũi quan điểm với Frazer, người khởi xướng trường phái chức năng Malinowski cho rằng huyền thoại trong các xã hội cổ đại “chỉ thực thi chức năng thực hành để nâng đỡ bảo trì các truyền thống và tính liên tục của văn hóa bộ lạc nhờ hướng thực hiện siêu nhiên của các sự kiện tiền sử. Huyền thoại giải mã tư duy, củng cố đạo lý, đưa ra các quy tắc ứng xử, chuẩn nhận các nghi lễ, hợp lý hóa và biện minh cho các thiết chế xã hội” [76, tr.38]. Theo ông, huyền thoại không đơn thuần là lịch sử được kể lại hoặc một câu chuyện có ý nghĩa phúng dụ, biểu tượng, mà huyền thoại được những người thổ dân duy trì lâu dài với tư cách một loại sấm truyền, một thực tại có ảnh hưởng đến số phận con người và thế giới. Có thể thấy, Malinowski nhìn huyền thoại ở phương diện chức năng thực dụng và theo cách này thì huyền thoại chẳng khác nào một công cụ duy trì sự hòa hợp với các nhân tố kinh tế, xã hội.

S. Freud, người đại diện cho trường phái phân tâm học lại nhìn thấy trong huyền thoại những dục vọng được biểu lộ tương tự trong chiêm bao. Ông cho rằng “huyền thoại là những giấc mơ trần gian của nhân loại ở tuổi thiếu niên”, rằng “những khát vọng căn bản của nhân loại bắt nguồn từ những trạng thái tâm lý tình

cảm. Đúng về mặt cá nhân, những khát vọng này có từ thời ấu thơ, còn đúng về mặt nhân loại, chúng có từ thời con người còn ăn lông ở lỗ” [76, tr.26]. Lý thuyết này được hoàn thiện khi C.G.Jung (người Áo), một môn đệ ly khai của Freud quan niệm các motif huyền thoại gắn với những biểu tượng nguyên sơ (archétype – còn được dịch là mẫu gốc/cổ mẫu/siêu mẫu) được chứa đựng trong vô thức tập thể. Huyền thoại vì vậy không chỉ là những phúng dụ về các sự kiện, các đối tượng vật thể mà đằng sau nó, trên một mức độ nào đó, là lớp sâu thẳm của tâm lý tập thể, là sự trải nghiệm tập thể cái khởi nguyên của vũ trụ, con người..., là đời sống tinh thần của các bộ lạc nguyên thủy. Đóng góp lớn nhất của Jung chính là “Jung đã vượt trước ông thầy bị phủ nhận của mình là Freud, khi ông chuyển từ tâm lý học cá thể tới tâm lý học tập thể, từ giải thích huyền thoại một cách phúng dụ sang cách giải thích bằng biểu tượng” [76, tr.201].

Bên cạnh đó, còn rất nhiều lý thuyết nghiên cứu về huyền thoại ra đời.

Lý thuyết biểu trưng do E.Cassirer, nhà triết học người Đức đề xướng. Ông coi sự sáng tạo huyền thoại, với tư cách là dạng cổ xưa nhất của hoạt động tư duy của con người, như một hoạt động mang tính biểu trưng. Trên cơ sở đó, Cassirer miêu tả một số đặc điểm cơ bản về dạng thức cũng như về cấu trúc của tư duy huyền thoại, và về tính ẩn dụ biểu trưng của huyền thoại.

Lý thuyết cấu trúc gắn liền tên tuổi của Claude Lévi – Strauss, người đại diện cho cấu trúc luận ở Pháp đã nhìn nhận huyền thoại trước hết thuộc lĩnh vực những thao tác logic vô thức. Theo ông, huyền thoại là hình thức tư duy sơ đẳng của con người mang tính vô thức và nó chưa bị pha tạp bởi những hình thức tư duy hiện đại sau này. Ông đã rời bỏ quan niệm truyền thống về huyền thoại để “xem xét chúng trên phạm vi mỗi nền văn hóa như những hệ thống biểu thị mà ngay những người đề xuất cũng không biết các ý nghĩa thật của chúng” [76, tr.383]. Ông phân tích huyền thoại của mỗi nền văn hóa riêng biệt bao gồm các ký hiệu được nhận biết và giải thích theo mô hình thuyết ngôn ngữ học của Ferdinand de Saussure. Claude Lévi – Strauss cho rằng, đồng thời với thuộc lĩnh vực vô thức thì huyền thoại vừa có tính lịch đại, vừa có tính đồng đại. Khi nghiên cứu, mỗi huyền thoại phải được đọc theo chiều ngang tương ứng với sự triển khai cốt truyện có tính cú pháp,

đồng thời phải được hiểu theo chiều dọc có tính hệ hình để tìm ra những mô hình cấu trúc, qua đó, phản chiếu hình ảnh về thực tại được miêu tả.

Đi ngược với quan điểm truyền thống, lý thuyết tôn giáo học của Mircea Eliade nhấn mạnh vào nội dung siêu hình, nội dung triết lý độc đáo trong huyền thoại của con người thời cổ sơ. Trong công trình *Thiêng và phàm (The Sacred and the Profane: The Nature of Religion)* [35], ông nhấn mạnh, trong huyền thoại, thực tại và giá trị tồn tại của con người đều được qui định bởi quan hệ của con người với thời gian huyền thoại, với những hành động nguyên mẫu của các vị tổ thiêng liêng. Con người cổ sơ không thấy lịch sử như một phương thức đặc trưng cho sự tồn tại của mình, chỉ có tính chu kỳ, tính lặp lại mới đem lại ý nghĩa thực sự cho các biến cố. Ông quan niệm, huyền thoại là “kể lại một câu chuyện thiêng, nghĩa là một sự kiện khởi thủy đã xảy ra vào lúc bắt đầu của thời gian. Nhưng việc kể lại một câu chuyện thiêng tương đương với việc khám phá ra một bí ẩn, về những nhân vật của huyền thoại không phải là con người: đó là các thần thánh hay những vị anh hùng khai hóa, và vì lẽ đó, những hành động của họ đều là các bí ẩn” [35, tr.96]. Và cũng theo M.Eliade, huyền thoại còn gắn liền với kinh nghiệm tồn tại của con người cổ xưa, nhờ đó mà con người tìm thấy lại mình và tự hiểu được mình và hiện thực mà huyền thoại nói lên là loại hiện thực thiêng liêng có khả năng nắm bắt sự tồn tại và nguồn gốc của những ý nghĩ chiều sâu của chúng. Có thể nói, M. Eliade chính là người khám phá ra tư duy huyền thoại và có thể xem đây là đóng góp quan trọng của ông.

Xuất phát từ nghĩa gốc của huyền thoại trong tiếng Hy Lạp “mythos” có nghĩa là ngôn từ nên huyền thoại còn được lý giải ở góc độ ngôn ngữ học. Trong cuốn *Những huyền thoại*, Barthes viết “*Một huyền thoại là gì? Tôi sẽ cứ đưa ra câu trả lời đầu tiên rất đơn giản, nó hoàn toàn phù hợp với từ nguyên: huyền thoại là một lời nói*”. Nhưng theo ông không phải lời nói nào cũng là huyền thoại “*mà cần dứt khoát nêu lên ngay từ đầu, huyền thoại là một hệ thống thông báo, đó là một thông điệp*”, do đó, 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. Huyền thoại không được xác định bằng nội dung của thông điệp mà bằng cách thức nó phát ra thông điệp. Dựa vào học thuyết ngôn ngữ học cấu trúc của Ferdinand de Saussure và ảnh hưởng của

Lévi Strauss, R.Barthes đã phân tích huyền thoại như một siêu ngôn ngữ trong hệ thống kép, trong đó, sơ đồ hợp thành hệ thống ngôn ngữ xếp chồng lên sơ đồ hợp thành hệ thống huyền thoại. 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 tác nên tác phẩm văn học.

Qua việc tiếp cận quan điểm của những trường phái trên, chúng ta có thể nhận thấy thuật ngữ huyền thoại chứa đựng trong nó nội hàm khá phức tạp và nội hàm ấy có thể thay đổi khi xem xét ở nhiều bình diện, nhiều khía cạnh khác nhau. Huyền thoại vừa được hiểu như một đơn vị, vừa được hiểu như một tổng thể có tính hệ thống, là một kiểu tư duy để nhận thức thực tại. Nhà nghiên cứu E.M.Meletinsky, một học giả người Nga chuyên nghiên cứu về lĩnh vực folklore, trong công trình *Thi pháp huyền thoại* đã tổng kết những kết quả sơ bộ của các trường phái nghiên cứu về lý thuyết 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” [76, tr.197].

Và trên cơ sở đó, Meletinsky cũng xây dựng khái niệm về huyền thoại. Ông cho rằng, huyền thoại là “những truyện về các vị thần, các nhân vật được sùng bái hoặc có quan hệ nguồn gốc với các vị thần, về các thế hệ xuất hiện trong thời gian ban đầu, tham gia trực tiếp vào việc tạo lập thế giới cũng như việc tạo lập nên những nhân tố của nó – thiên nhiên và nhân hóa” [76, tr.74]. Theo đó, Meletinsky cho rằng huyền thoại là một hệ thống nguyên hợp được cấu thành từ những tư

tượng 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.

Ở Việt Nam, trong *Từ điển văn học* (bộ mới) do Nhà xuất bản Thế giới ấn hành vào năm 2004, khái niệm huyền thoại được Đỗ Đức Hiểu định nghĩa “là một hình thức tư duy đặc thù của người nguyên thủy, trong đó cái kỳ ảo che giấu sự thật, được bảo lưu dưới nhiều dạng thức của đời sống tinh thần của nhiều nhóm cư dân trên thế giới và đi vào văn học nghệ thuật” [54, tr.668]. Ông cũng khẳng định huyền thoại có sự thay đổi ý nghĩa theo thời gian, đặc biệt là khi nó xuất hiện trong các tác phẩm văn học: “Ở thế kỷ XX, huyền thoại trở lại với nhân loại, nó xâm nhập vào dân tộc học, nhân chủng học, nhân loại học, lịch sử, văn học (sáng tác và phê bình) khai thác triệt để huyền thoại; nhà văn tái hiện huyền thoại cổ dưới dạng hiện đại (*Antigone*) với ý nghĩa hiện đại và ra đời những bộ môn phê bình “phê bình huyền thoại học”, “phân tích huyền thoại học”... Hiện nay, huyền thoại được hiểu theo nghĩa rộng, là những câu chuyện có ý nghĩa sâu thẳm, vĩnh cửu và toàn nhân loại, thường dưới dạng biểu tượng và có chức năng biểu đạt thân phận con người (*Kafka*, *Hemingway*). Nhân vật lịch sử có thể trở thành nhân vật huyền thoại: truyện pha trộn cái thực với cái hoang đường, cái hư ảo, cái kỳ diệu, thường bằng phương pháp phóng đại các kích cỡ, làm lệch lạc hình tượng nhân vật hay sự kiện lịch sử, có khi thần bí hoá nó, nhằm mục đích giải thích một nhân vật kỳ vĩ hoặc tuyên truyền trong đại chúng một tư tưởng nào đó” [54, tr.669].

Theo chúng tôi, dẫu có rất nhiều định nghĩa, cách xác định nội hàm khái niệm “huyền thoại” được nêu ra, nhưng có thể thấy rõ cách hiểu về huyền thoại có hai hướng chính.

Thứ nhất, nếu xét về từ nguyên, từ “myth” trong tiếng Anh có nguồn gốc từ từ “mythos” trong tiếng Hy Lạp, có nghĩa là lời nói, câu chuyện, việc kể chuyện, truyện kể, truyền thuyết. Trong tiếng Latin, nó có nghĩa tương ứng với từ *fabula* (chuyện kể, truyện hoang đường). Đặc điểm cần nhấn mạnh của “mythos” là tính mơ hồ cần được giải mã, bởi nó chính là lời nói hoặc “liên quan đến lời nói”, phân biệt với “logos” – chính xác, rõ ràng. Qua đó, huyền thoại được hiểu là gắn với cái phi thường, kỳ lạ, hoang đường. Nếu hiểu theo hướng này, khái niệm huyền thoại bị đồng nhất với cái kì ảo (*fantasy*), cái thần kì (*magic*). Theo chúng tôi, trong

huyền thoại có yếu tố kì ảo, thần kì nhưng huyền thoại còn mang những đặc điểm riêng khác nữa. Những đặc điểm này sẽ được chúng tôi trình bày và lí giải rõ khi phân tích đặc trưng huyền thoại.

Thứ hai, huyền thoại được hiểu như là câu chuyện dân gian cổ xưa về các anh hùng kiệt xuất, thần thánh, về nguồn gốc của các hiện tượng tự nhiên. Huyền thoại là một câu chuyện, thường có nguồn gốc không rõ ràng và theo truyền thống có phần liên quan đến các sự kiện có thực để giải thích thực tiễn, niềm tin, thể chế hay hiện tượng tự nhiên nào đó, yếu tố đặc biệt liên quan đến nghi lễ và niềm tin tôn giáo. Với nội hàm đó, huyền thoại bị đồng nhất với thần thoại hoặc truyền thuyết – những thể loại trong văn học dân gian. Khái niệm *myth* trong tiếng Anh hoặc *mythe* trong tiếng Pháp được dịch sang tiếng Việt là thần thoại hoặc là huyền thoại. Thần thoại là cách chuyển ngữ khi hiểu khái niệm theo hướng huyền thoại bị đồng nhất với thần thoại. Thực chất, huyền thoại và thần thoại có nhiều điểm khác nhau. Xét ở phương diện thời đại, thần thoại ra đời từ buổi bình minh của lịch sử và kết thúc sứ mệnh của nó khi nhận thức về thế giới của con người phát triển, tư tưởng thần linh ít ngự trị và đời sống cộng đồng nguyên thủy bị tan rã. Xét ở phương diện sáng tạo nghệ thuật, thần thoại là sự sáng tạo tự phát và chưa được chuyên môn hóa. Còn huyền thoại chính là thần thoại buổi đầu, được tiếp tục phát triển và tồn tại cho đến thời hiện đại. Nó không chỉ phản ánh những huyền bí của thế giới khi con người chưa giải thích nổi mà còn nhấn mạnh sự phi thường của một cá nhân về một phương diện nào đó. Vì vậy, có thể hiểu *huyền thoại* là cách chuyển ngữ mở rộng nội hàm khái niệm của thần thoại khi không chỉ hướng đến các câu chuyện cổ xưa, các huyền thoại cổ đại mà bao chứa cả huyền thoại hiện đại.

Bản thân huyền thoại cổ đại và huyền thoại mới cũng tồn tại nhiều khác biệt. Nhà huyền thoại học Andre Siganos cho rằng, huyền thoại cổ đại là “huyền thoại được văn chương hóa”, còn “huyền thoại mới là huyền thoại văn học”. Huyền thoại cổ đại là sáng tác của một tập thể vô danh, được truyền khẩu và ghi chép lại. Trong khi đó, huyền thoại mới bao giờ cũng là sáng tạo của một cá nhân, một nhà văn cụ thể. Dựa trên nguyên mẫu huyền thoại cổ, các nhà văn cải biên lại và tạo ra huyền thoại mới. Ở đó, huyền thoại không hướng đến việc sáng tạo các vị thần mà chỉ là phương tiện tưởng tượng, hư cấu nhằm phản ánh xã hội và con người trong hiện tại.

Như vậy, xung quanh thuật ngữ “huyền thoại”, có nhiều cách định nghĩa khác nhau tùy theo trường phái nghiên cứu, góc độ tiếp cận và tiêu chuẩn đánh giá. Trong đó, có những ý kiến bổ sung cho nhau nhưng cũng có cách lý giải hoàn toàn trái ngược nhau về cách hiểu huyền thoại; có những định nghĩa có nội hàm khá hẹp và đơn giản, ngược lại, có những định nghĩa mang nội hàm quá rộng. 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. Và chúng tôi cho rằng, với một khái niệm còn gây nhiều tranh cãi thì việc đưa ra một định nghĩa để thuyết phục tất cả là điều không thể. Bởi, nói như nhà nghiên cứu Đào Ngọc Chương “nếu phải đưa ra một định nghĩa thì chỉ là sự hệ thống theo cách nào đây những phương diện đã được khảo sát rất kỹ của huyền thoại hoặc, nếu thực sự là một đóng góp thì phải được xây dựng trên một cơ sở lý luận và thực tế mới về huyền thoại” [25, tr.3]. Do đó, trên cơ sở nghiên cứu những tài liệu liên quan đến huyền thoại, chúng tôi chọn lọc những luận điểm cơ bản của nhiều định nghĩa khác nhau phù hợp với nội hàm khái niệm huyền thoại mà đề tài nghiên cứu hướng đến, đặc biệt thiết thực và phù hợp với đặc điểm của hệ thống các huyền thoại được sử dụng trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2015. Chúng tôi xem cách hiểu huyền thoại này như một giới hạn cho vấn đề nghiên cứu của mình. Theo đó, nội hàm khái niệm huyền thoại trong đề tài được hiểu như sau: “Huyền thoại kể về một câu chuyện thiêng liêng, nó thuật lại một biến cố xảy ra trong thời kỳ đầu tiên, thời kỳ hoang đường nguyên thủy” (Mircea Eliade) [35, tr.33] chẳng hạn như “những câu chuyện về nguồn gốc của thế giới, các hiện tượng của tự nhiên, về các thần và các anh hùng văn hóa” [76, tr.18], và huyền thoại “được cấu trúc bởi các dạng thức và các mẫu gốc (archétype) cơ bản của tâm linh con người và là tâm linh của chúng ta” (Gilbert Durand) [54, tr.66]. Khái niệm huyền thoại được khu biệt như trên có sự kết hợp quan điểm của các nhà nhân học và phân tâm học. Và trong suốt quá trình thực hiện luận án, chúng tôi đã sử dụng các quan điểm này tiếp cận và khám phá giá trị của các yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam giai đoạn 1986 – 2015.

2.2. Đặc trưng của tư duy huyền thoại

Khởi nguyên, huyền thoại là một phạm trù mang tính bản thể luận – đưa ra một quan niệm về thế giới, và dần dần hình thành một kiểu tư duy trong các tự sự

mang tính huyền thoại. Khi xâm nhập vào văn học, tư duy huyền thoại đã tạo ra những biến đổi về mặt cấu trúc của thể loại.

Đặt huyền thoại dưới góc độ là một kiểu tư duy, chúng tôi điềm lại một số luận điềm làm cơ sở để xem xét sự xâm nhập của huyền thoại vào cấu trúc tự sự của văn học và phần nào chi phối, tác động đến các tiểu thuyết đương đại Việt Nam có sử dụng yếu tố huyền thoại.

Huyền thoại là biểu hiện của cái thiêng. Huyền thoại không đặt trọng tâm vào những vấn đề thiết cốt trong cuộc sống đời thường của con người mà hướng sự quan tâm đến vũ trụ, mối quan hệ giữa con người và vũ trụ, thông qua việc miêu tả cái đối lập, hỗn loạn để nhấn mạnh *sự hài hòa* của vũ trụ trong mối quan hệ với con người. Hướng đến và duy trì sự hài hòa, huyền thoại dung hòa với nghi lễ (ritual), hay nói cách khác nghi lễ như là một phương tiện trợ giúp để huyền thoại thực hiện cái đích mà nó mong muốn.

Huyền thoại tồn tại theo logic của trí tưởng tượng. Việc tri nhận thế giới trong huyền thoại thường không theo kiểu định tính khoa học mà nghiêng hẳn về phía *trực giác và cảm tính*. Mọi đối tượng thường được khúc xạ dưới ánh sáng của cái nhìn mang tính chủ quan, thường được *nhân cách hóa*. Chính bởi vậy, E.M.Meletinsky trong *Thi pháp của huyền thoại* đã nói đến “sự phân tách không rõ ràng chủ thể – khách thể, vật chất – tinh thần...” [76, tr.214] trong tư duy nguyên hợp của huyền thoại. Theo đó, ngôn ngữ của huyền thoại mang đặc điềm hòa trộn cả tính chủ quan và khách quan, có sự đồng nhất giữa chủ thể và khách thể, đối tượng và kí hiệu, sự vật và ngôn từ, thực thể và tên gọi, vật thể và thuộc tính của nó.

Huyền thoại thường chứa đựng trong nó khuynh hướng kiến giải logic mang tính lưỡng phân, đưa ra những *phạm trù kép mang tính đối lập*. Levi- Strauss coi nguyên tắc logic nhị phân là công cụ để huyền thoại hóa. Cùng với Levi- Strauss, V.V.Ivanov, T.Toporov đã khẳng định và chỉ rõ sự tồn tại của các cặp đối lập trong huyền thoại như sống – chết, may – rủi, trên – dưới, bầu trời – mặt đất... Theo E.M.Meletinsky thì “tư tưởng huyền thoại tập trung vào những vấn đề siêu hình như bí ẩn của sự sống và cái chết, số phận...mà rõ ràng là ngoại vi đối với khoa học và cách giải thích thuần logic về những vấn đề đó không phải lúc nào cũng làm con người thỏa mãn, thậm chí cả trong xã hội hiện đại. Điều này phần nào giải

thích được sức sống mãnh liệt của huyền thoại, và do đó, có quyền nghiên cứu huyền thoại từ góc độ đồng đại” [76, tr.219]. Huyền thoại đi ra khỏi những trải nghiệm hằng ngày và cách xếp đặt minh xác về thời gian và địa lí, tính liên tục và ý nghĩa được tạo ra trong vẻ ngoài không nhất quán. Vì vậy, huyền thoại có sự va chạm của hai bình diện: bình diện bề nổi (cái bên ngoài, cái lịch sử cụ thể), bình diện bề sâu (ý nghĩa bên trong, triết học, khái quát).

Huyền thoại là câu chuyện khai nguyên, kiến tạo. Tư duy huyền thoại về thực chất là hướng đến những mô hình và kiểu mẫu đã có từ trước. Bởi cốt truyện của huyền thoại thường tái tạo lại những sự kiện thần bí, những gì diễn ra vào thuở hồng hoang, những sự kiện tế lễ diễn ra vào thời nguyên thủy.

Chính những đặc trưng như trên trong tư duy cũng khiến cho cách biểu hiện phạm trù thời gian trong huyền thoại mang những nét riêng. Hai phạm trù thời gian tồn tại trong huyền thoại: *quá khứ và hiện tại* (huyền thoại và hiện đại/ “cái thiêng liêng” và “cái phàm tục”). Tất cả những gì diễn ra trong thời gian huyền thoại mang ý nghĩa mô hình, được coi như là những tiền lệ, làm mẫu hình để tái tạo. Vì thế quá khứ là phương tiện để giải thích hiện tại và tương lai. Levi- Strauss coi huyền thoại là cấu trúc lịch sử – đồng đại. Hay nói như E.M.Meletinsky “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 thời gian theo kinh nghiệm phàm tục vào hành động sáng tạo một lần, được hoàn tất trong thời gian huyền thoại mang tính chất tiên nghiệm” [76, tr.231–232]. Thời gian tiên nghiệm đó lại được tái tạo lại nhiều lần trong các nghi lễ. Chính vì thế quá khứ và hiện tại vừa phân định rõ ràng vừa xếp chồng lên nhau.

Huyền thoại là biểu hiện của vô thức tập thể. Những đặc điểm của tư duy huyền thoại như đã tổng kết ở trên thường được nhận diện qua các *cổ mẫu* (archetype), bởi cổ mẫu là thứ thường được tái tạo, sử dụng theo nhiều phương thức và mức độ khác nhau đối với từng nền văn học, từng giai đoạn văn học. Cổ mẫu là biểu hiện của vô thức tập thể, là kênh biến đổi nội dung huyền thoại (C.G. Jung). Khái niệm “cổ mẫu” mà C.G. Jung đề xuất đã đem đến một cách tiếp cận mới đối với tác phẩm văn học từ cách nhìn hướng ngoại. Đi theo hướng này, người đọc không ngừng “tra vấn và tự trả lời” để khai quật lớp nghĩa ẩn sâu trong văn bản

vốn đã có sẵn và đang chờ đón những ai nỗ lực khám phá tìm ra ý nghĩa đích thực của cổ mẫu.

Huyền thoại có liên quan đến kỳ ảo. Về bản chất, huyền thoại gắn liền với những câu chuyện thiêng nên được con người tôn kính, ngưỡng vọng. Huyền thoại được xây dựng với cốt truyện hư cấu và nhiều chi tiết hoang đường, kỳ ảo hoặc những chuyện bình thường được gán cho một bộ mặt kỳ lạ. Sự pha trộn, đan cài giữa thực tại và ảo mộng, bình thường và kỳ dị là biểu hiện thế giới quan nguyên thủy và cũng là kết quả của tư duy huyền thoại. Sự lẫn lộn như vậy là vô lý trong thế giới của chúng ta, nhưng nó là điều bình thường, có lý trong thế giới của thổ dân da đỏ với tư duy còn hoang sơ trước hiện thực. Khi nói về tập truyện *Những huyền thoại Guatemala* của mình, nhà văn Miguel Ángel Asturias – người đoạt giải Nobel văn chương vào năm 1967 từng khẳng định “thực tại của huyền thoại không phải là một thực tại ta có thể sờ mó được, mà là một thực tại có thể liên hệ tới sự hiểu biết của những sức mạnh siêu tự nhiên” [124] và ông gọi đó là *thực tại trung gian*, là sự pha trộn giữa cái thấy được và sờ mó được với cái ảo giác và mơ mộng. Vì thế, có thể nhận thấy, dù khác nhau nhưng huyền thoại và kỳ ảo lại có liên quan mật thiết với nhau.

Chúng tôi cho rằng, những đặc trưng về tư duy huyền thoại chính là cơ sở lý luận quan trọng để phân biệt huyền thoại với các khái niệm gần gũi như kỳ ảo (fantastic), thần kỳ (magic), kinh dị (horror). Và việc xác lập tư duy huyền thoại là một bước tiến rất dài trong công tác nghiên cứu, phê bình huyền thoại.

2.3. Sự chuyển hóa của yếu tố huyền thoại vào tác phẩm văn học

Lâu nay, chúng ta vẫn hiểu, chuyển hóa là một hiện tượng trong chu trình vận hành của sự sống diễn ra ở những điều kiện nhất định. Tương tự, sự chuyển hóa của yếu tố huyền thoại vào trong tác phẩm văn học cũng là một quá trình, chịu chi phối bởi nhiều yếu tố, như: vai trò của huyền thoại trong lịch sử phát triển của văn học, đời sống của huyền thoại trong cảm thức chung của con người về thế giới và bản thân, điều kiện môi trường mà huyền thoại tồn tại được và được tiếp nhận cùng chủ thể tác giả. Chúng tôi gọi sự chuyển hóa đó là cuộc tái sinh. Bởi cuộc đời của huyền thoại với tư cách là một thể loại đã ổn định, đã thuộc về quá khứ thì khi chuyển hóa vào tác phẩm văn học, huyền thoại sẽ sống “cuộc sống thứ hai” trong

một hình hài mới. Nói đúng hơn, huyền thoại không đổi mới theo kiểu gắn với bản thân nó mà thực hiện những cuộc kết hợp, hòa nhập để tạo ra thể lưu chuyển. Đặc biệt, điều kiện quyết định cho sự chuyển hóa, theo chúng tôi, đó là môi trường mà huyền thoại tồn tại và được tiếp nhận cùng chủ thể tác giả. Nhịp cầu kết nối huyền thoại trong quá khứ và huyền thoại hiện đại, chính là sự hiện diện của huyền thoại trong tâm thức của cộng đồng và “cuộc tái sinh của huyền thoại trong văn học là một cuộc chết đi sống lại, cuộc lột xác nhiều đau đớn nhưng đầy thú vị và hiện hình thành một thân xác khác, mới mẻ. Nó như thể cuộc tái sinh theo kiểu đồng cốt, mượn hình mượn dáng; còn phần hồn vẫn nguyên là yếu tố cốt lõi của thể loại huyền thoại” [25, tr.22]. Điều này thể hiện tính phổ biến và tính khả biến của huyền thoại. Tính phổ biến ở đây được hiểu là “tính tương ứng của huyền thoại đối với văn học trong cùng một yêu cầu biểu đạt” [25, tr.80], vừa được hiểu như là “tính tương đồng tự thân trong cảm thức huyền thoại về thế giới thông qua nghi lễ, phong tục của những cộng đồng người khác nhau trong lịch sử” [25, tr.80]. Trong quá trình khảo sát sự chuyển hóa của huyền thoại vào tác phẩm văn học, chúng tôi đã tiến hành so sánh, đối chiếu sự khác nhau giữa huyền thoại và huyền thoại văn học. Trên cơ sở đó, chúng tôi khái quát huyền thoại văn học có những đặc điểm nổi bật nhất định.

Trước hết, huyền thoại văn học là một thông điệp không có người phát (giả huyền thoại). Theo Đặng Anh Đào, các nhà văn hiện đại đang cố gắng trở lại cội nguồn bằng cách biến tác phẩm của họ thành những thông điệp không có người phát như huyền thoại thuở hồng hoang. Họ tự xóa nhòa mình trong tác phẩm bằng tiếng nói đa âm, bằng cách nhân gấp bội điểm nhìn và nhiều chủ thể phát ngôn, bằng tính không xác định của ý nghĩa văn bản. Và Đặng Anh Đào cũng dẫn ra các trường hợp như tác phẩm *Người yêu dấu* của T.Morrison hoặc lối kết thúc trong *Vàng lửa* của Nguyễn Huy Thiệp.

Đồng thời, khi xâm nhập vào các tác phẩm văn học, huyền thoại hình thành nên các motif và phúng dụ. Trong tác phẩm văn học, motif tồn tại theo những kiểu, dạng, có sự thay đổi và chuyển dịch về mặt ý nghĩa như cái chết, sinh nở thần kỳ, tái sinh, báo ứng... Phúng dụ hay nói bóng hoặc ám chỉ, là một biện pháp chuyển nghĩa trong nghệ thuật ngôn từ; một kiểu hình tượng, một nguyên tắc tư duy và tổ

chức trong nghệ thuật nói chung. Có thể coi phúng dụ là dạng thức ẩn dụ nhưng với quy mô lớn hơn, không chỉ ở cấp độ câu, đoạn mà còn bao quát toàn bộ tác phẩm. Phúng dụ dựa trên cơ sở lối nói ngụ ý, bóng gió, biểu đạt một ý tưởng trừu tượng, khái quát bằng hình ảnh trực quan. Như vậy, phúng dụ gắn gũi với tượng trưng và trong các tác phẩm văn học, phúng dụ tồn tại dưới hình thức các biểu tượng. Bản thân các motif của huyền thoại cũng đã có ý nghĩa biểu tượng. Những motif như cái chết, sinh nở thần kỳ, tái sinh, báo ứng... xuất hiện trong các truyện ngắn của Phạm Hải Vân, Ngô Văn Phú, Ngô Tự Lập, Y Ban hay trong các tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương. Có thể nói, motif và phúng dụ là những yếu tố gắn liền với phương thức thể hiện của yếu tố huyền thoại trong văn học.

Bên cạnh đó, huyền thoại văn học cũng gắn liền với các biểu tượng và cổ mẫu. E.M. Meletinsky đã từng khẳng định “hoàn toàn có thể có sự huyền thoại hóa bằng biểu tượng” [76, tr.336] và nhấn mạnh “Tính chất phản ánh hiện thực trong các huyền thoại bị chế định bởi hiện tượng: bất kỳ một huyền thoại nào cũng đều là một hệ thống biểu tượng ngầm ẩn nào đó. Trong hệ thống này, tính chất phụ thuộc lẫn nhau của những ký hiệu đều có ảnh hưởng cực mạnh tới quan hệ giữa hình tượng và cái biểu đạt” [76, tr.222]. Nếu như biểu tượng là sản phẩm của ý thức cộng đồng thì cổ mẫu là sản phẩm của vô thức tập thể và hạt nhân của huyền thoại chính là cổ mẫu. Theo C.G.Jung, thoát thai từ vô thức tập thể, nhưng cổ mẫu có tính tự trị của riêng mình bởi vì nó “sinh ra từ một khởi nguyên độc đáo và một năng lượng đặc thù. Chúng có thể, vừa bổ sung trong dạng thức biểu tượng riêng của nó, một sự chuyển dịch mang ý nghĩa, vừa tham gia vào một tình huống có sẵn với những xung năng riêng và những tư tưởng riêng của chúng” [76, tr.381]. Jung đã làm cho huyền thoại xích gần với những hình thức tưởng tượng khác và đưa ra các biểu tượng – nguyên mẫu tâm lý – tiềm thức tập thể tương tự huyền thoại. Việc khám phá ra tính giống nhau, tính cộng đồng nào đó trong những hình thức tưởng tượng khác nhau của con người (gồm huyền thoại, thi ca và sự tưởng tượng hoàn toàn vô thức trong các giấc mơ). Trong văn học, cổ mẫu xuất hiện dưới hai dạng: cổ mẫu chung của nhân loại và cổ mẫu phát tích từ huyền thoại bản địa.

Thêm vào đó, huyền thoại văn học – tức huyền thoại hiện đại – đã làm một cuộc cách mạng trong tư duy, làm biến đổi cấu trúc thể loại của tác phẩm văn học

so với truyền thống, tạo ra “mê cung thời hiện đại” (Đặng Anh Đào). Mê cung không chỉ là một cấu trúc hoàn toàn khác về không gian và thời gian hiện hữu trong tác phẩm. Nó đã tạo nên một *không – thời gian đa khối, đa chiều*: thế giới trong đó vừa trần trụi, nghiệt ngã, đầy rẫy khổ đau lại vừa thẳm sâu, mê mông, huyền ảo... Một không – thời gian như thế hẳn không thể phù hợp những kiểu nhân vật giản đơn, nhất phiến, một chiều. Nói khác đi, với một không – thời gian như vậy, một con người có thể tồn tại và hiện diện ở nhiều thế giới khác nhau và sống cùng lúc nhiều cuộc đời khác nhau. Từ sự dỡ bỏ tính đơn nhất của cấu trúc thế giới hay cấu trúc không – thời gian nghệ thuật, các tác giả đi đến đa dạng hóa điểm nhìn và giọng điệu trần thuật trong tác phẩm. Ở đó, góc nhìn, trường quan sát của người kể chuyện không cố định mà luôn thay đổi theo mọi chiều kích: xa – gần, quá khứ – hiện tại, chủ quan và khách quan, bên ngoài và bên trong nhân vật...Điều đó làm tăng sự linh hoạt trong tiếp nhận và tạo ra tính đa nghĩa của tác phẩm. Việc làm sống lại thời gian quá khứ qua những hoài niệm cũng là một đặc điểm nổi bật phân biệt những câu chuyện cổ tích hiện đại với những truyện kể dân gian. Thời gian trong truyện cổ là một thứ thời gian hư ảo, với những hình thức phiếm chỉ. Ở đó, nhân vật chưa có ý niệm về hiện tại, vì vậy, cũng chưa có ý niệm về tương lai mà chỉ hướng về quá khứ. Còn trong các văn bản tự sự hiện đại, cùng với việc nhận thức sâu sắc về cái hiện tại, các nhân vật cũng luôn tự đặt mình trong dòng chảy thời gian với các chiều quá khứ và tương lai. Điều này chúng ta có thể dễ dàng bắt gặp trong hầu hết các tác phẩm viết theo xu hướng huyền thoại hóa hoặc giải huyền thoại như các truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp, *Đêm vu lan*, *Hành trang của người đàn bà Âu Lạc* của Võ Thị Hào, *Bến trần gian* của Lưu Sơn Minh hay trong tiểu thuyết *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh, *Trong sương hồng hiện ra* của Hồ Anh Thái, ...Thực chất, sự xuất hiện trở lại của các phương thức tự sự dân gian trong lòng các tác phẩm văn xuôi đương đại là một hiện tượng tái sinh lại yếu tố huyền thoại trong một bối cảnh văn hóa – xã hội mới với những ý nghĩa mới. Việc tái sinh này có thể gắn liền với hai thái độ, hai sắc thái trái ngược nhau: trang nghiêm, bi thiết hoặc giễu nhại, cợt đùa. Nhưng có thể thấy, tất cả đều được “tái cấu trúc” lại một cách đầy chủ ý.

Không dừng lại ở việc thay đổi, mở rộng và đa dạng hóa không gian, huyền thoại văn học còn được triển khai theo hai hướng : sự lạc lối trong *mê cung của tâm thế nhân vật* và *mê hồn trận của lối viết*. Mỗi tác phẩm là một trận đồ bát quái khiến người đọc phải lạc lối khi tìm đường diễn giải và hiện tượng mê cung trong lối viết đã trở thành rất quen thuộc ở nhiều tác phẩm văn chương hiện đại, trở thành những câu đố bí hiểm của những nhà văn. Cái phong vị huyền thoại đã mang lại cho các tự sự hiện đại một chất thơ nhẹ nhàng, thâm đượm, đồng thời bao bọc các nhân vật và tình tiết bằng một thứ không khí huyền hoặc, bí ẩn. Lúc này, phương thức tự sự dân gian không còn đến với người đọc ở dạng thức ban đầu nữa mà chúng luôn bị xê dịch, nhào nặn, lắp ghép trong một cấu trúc văn bản bất toàn, dở dang. Chúng tái hiện lại một thế giới đa chiều, đa khối, chưa bao giờ hoàn thành và chưa bao giờ đầy đủ. Và thế giới hay vũ trụ đó được cấu thành nên bởi những hệ thống ký hiệu, biểu tượng, cổ mẫu, motif, cấu trúc khác nhau, tạo nên những quan niệm và ý nghĩa mới. Một mặt, điều đó mang đến cho các tự sự hiện đại một sự hấp dẫn đặc biệt khi nó đặt nhân vật đứng trên nhiều chiều kích và lựa chọn khác nhau với sự luân chuyển, biến ảo, vô thường. Mặt khác, nó phản ánh tính đa diện, phức tạp của con người ngày nay: những con người sống trong thời hiện đại song vẫn luôn muốn soi mình vào quá khứ, cắt nghĩa lại truyền thống, hay viết lại lịch sử của chính mình. Theo Đặng Anh Đào, những tác phẩm kinh điển của thế giới sử dụng tư duy huyền thoại hóa như *Vụ án*, *Lâu đài*, *Biến dạng*... là những mê hồn trận mà người anh hùng ở đó – khác với huyền thoại cổ xưa – không thể tìm ra lối thoát, trong khi mê cung xưa vẫn có một đường ra và có một kết thúc. Bức vạn lý trường thành của nỗi cô đơn vây hãm họ, mặc cảm tội lỗi khiến họ không thể thoát khỏi cơn ác mộng” [121] và đi đến kết luận “hiện tượng *mê cung* trong lối viết đã trở thành rất quen thuộc ở nhiều tác phẩm văn chương viết hiện đại, trở thành những câu đố bí hiểm của những nhà văn – sphinx, không hướng về một Oedipe duy nhất. Nay đã hết thời Đào Nguyên lạc lối, mà vẫn có một đường về, dấu chỉ để tìm thấy một không gian và thời gian xa lạ” [121].

Sau cùng, không thể không nhắc đến quá trình giải huyền thoại trong các tác phẩm văn học. Nếu huyền thoại hóa hướng đến việc biến những hiện tượng ngẫu nhiên mang tính lịch sử trong một nền văn hóa thành những câu chuyện, những điều thiêng liêng thần thánh thì giải huyền thoại là quá trình ngược lại. Roland

Barthes cho rằng, giải huyền thoại là “*một kỹ thuật, một phương pháp tạo ra sự thức tỉnh về mặt xã hội và chính trị*” [13, tr.90]. Ông đề xuất cách giải trừ huyền thoại là phải ngược dòng thời gian, truy nguyên lý lịch ban đầu của sự vật, từ đó xóa đi tính thiêng liêng thần bí giả tạo bao quanh những sự vật đó. Trong các tác phẩm văn học, giải huyền thoại được sử dụng như một phương thức giải thiêng, dùng huyền thoại để giễu nhại huyền thoại, đồng thời cũng để lý giải và nhận thức hiện tại. Giải huyền thoại tồn tại như một phản đề từ huyền thoại, một phương thức đưa con người trở về thực tại mà họ hiện hữu. Trên thế giới, giải huyền thoại là cảm hứng chủ đạo trong các tác phẩm *Robinson Crusoe* của Daniel Defoe, *Nhân mã* của John Updike. Ở Việt Nam, ta dễ dàng bắt gặp cảm hứng này trong hàng loạt các truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp như *Trương Chi*, *Con gái thủy thần*, *Huyền thoại phố phường*, *Vàng lửa*, *Phẩm tiết* hoặc *An Dương Vương*, *Sơn Tinh Thủy Tinh* của Lê Minh Hà, *Đường Tăng* của Trương Quốc Dũng...hoặc trong tiểu thuyết *Mẫu Thượng Ngàn* của Nguyễn Xuân Khánh, *Hội thề* của Nguyễn Quang Thân, *Giàn thêu* của Võ Thị Hảo...

Có thể nói rằng, sự chuyển hóa huyền thoại vào trong tác phẩm văn học gắn liền với tư duy huyền thoại hóa. Quá trình ấy phản ánh một cuộc tra vấn triền miên trong tư duy tự sự của những người viết thời hiện đại – khi họ không ngừng đặt chính họ và những câu chuyện họ kể trong thế “đối thoại” với những trước tác quá khứ, của vô thức cộng đồng, của văn hóa nhân loại.

2.4. Các dạng thức thể hiện yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2015

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 hóa như từ nghi lễ, trí tưởng tượng, tín ngưỡng và vô thức cộng đồng. Khi chuyển hóa 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 là 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 hòa vào dòng chảy và quy luật vận động của đời sống văn học.

Trên thế giới, từ thế kỷ XV đến thế kỷ XVII, các hình tượng và motif của huyền thoại cổ, tiếp đó là huyền thoại trong Kinh Thánh đã trở thành cội nguồn của sáng tạo văn học. Với *Ulysses* của Jame Joyce, người ta nhớ đến các motif và biểu trưng có từ huyền thoại nguyên thủy và huyền thoại Thiên Chúa giáo. Với Hamlet, Don Quijote, Don Juan, Mizatropé, người ta ngưỡng vọng và xem đó như những chuẩn mực về hình tượng cho văn học đời sau. Trong cuốn *150 thuật ngữ văn học*, nhà nghiên cứu Lại Nguyên Ân cho rằng huyền thoại trong văn học thế kỷ XX được bộc lộ qua ba dạng thức cơ bản: thứ nhất, là “tăng cường sử dụng các hình tượng và cốt truyện của thần thoại; do vậy mà xuất hiện rất nhiều những cách điệu hóa, dị bản hóa trên các đề tài đã từng có trong các thiên thần thoại, các nghi lễ và nghệ thuật cổ đại” [7, tr.158]. Hai là “xuất hiện tâm thế sáng tạo nên những huyền thoại in đậm dấu ấn tác giả [7, tr.158]. Và ba là “sáng tác những tác phẩm kiểu như tiểu thuyết – huyền thoại và các loại tương tự “kịch – huyền thoại”, “trường ca – huyền thoại” [7, tr.158].

Ở Việt Nam, thoát thai từ văn học – văn hóa dân gian, huyền thoại xâm nhập và tái sinh vào văn học viết với một hành trình khá dài, đi từ trung đại đến hiện đại. Trong văn học trung đại, yếu tố huyền thoại được sử dụng đậm đặc ở các tác phẩm truyện “thần linh, quái dị, anh tú” (cách gọi của Trần Đình Sử) như *Việt điện u linh* (thế kỷ XIV), *Thiên uyển tập anh* (giữa thế kỷ XIV), *Lĩnh nam chích quái* (thế kỷ XV) và ở thể loại truyện kỳ như *Truyện kỳ mạn lục* (thế kỷ XVI). Truyện “thần linh, quái dị, anh tú” vốn có nguyên mẫu thể loại trong văn tự sự Trung Quốc với đặc điểm “ghi chép các truyện thần kỳ, hoang đường mà chính sử thường không chép” [93, tr.340]. Tuy nhiên, yếu tố huyền thoại thể hiện rất rõ trong những câu chuyện mang đậm tính bản địa. Tác phẩm *Việt điện u linh* của Lý Tế Xuyên ghi lại công đức các vị thần linh có công phù trợ đối với đất nước như Hai Bà Trưng, Phùng Hưng, Lý Bôn... *Thiên uyển tập anh* có nội dung kể về cuộc đời các vị đại sư. Yếu tố huyền thoại được sử dụng trong tác phẩm này thể hiện qua các motif sinh hạ thần kỳ, tu tập thần kỳ và quy tịch thần kỳ. *Lĩnh nam chích quái* của Trần Thế Pháp được đánh giá đa dạng về nội dung và thể loại hơn so với *Việt điện u linh* và *Thiên uyển tập anh*. Và không phải hầu hết các câu chuyện trong tác phẩm trên đều sử dụng yếu tố huyền thoại mà chỉ tập trung vào những chuyện kể về thần linh,

tiên, Phật, về truyền thuyết lịch sử, về nhân vật cổ tích. Hàng loạt các motif, dạng thức của huyền thoại được sử dụng như nằm mộng ứng nghiệm, báo oán, hóa phép, tiên tri... Sức hấp dẫn của *Lĩnh nam chích quái* thể hiện ở chỗ tác giả đã tái tạo lại các chuyện kể dân gian vẫn trên tinh thần thực lục của người chép sử nhưng lại tăng cường chất đời thường, giảm đi tính quan phương và tôn giáo. Tiếp nhận từ truyện truyền kỳ của Trung Quốc, *Thánh Tông di cáo* của Lê Thánh Tông, *Truyện kỳ mạn lục* của Nguyễn Dữ, *Truyện kỳ tân phá* của Đoàn Thị Điểm ra đời và được xem là những tác phẩm “đánh dấu sự chín muồi của nghệ thuật tự sự Việt Nam” [93, tr.350]. Trong công trình *Nghiên cứu so sánh Tiễn đấng tân thoại và Truyện kỳ mạn lục* [79], Trần Ích Nguyên đã khái quát nguồn gốc của truyện truyền kỳ Việt Nam như: mô phỏng đề tài, cốt truyện của truyện thần thoại, chí quái trước đó; lấy các chi tiết, tình tiết, điển cố từ các tác phẩm thơ văn; sưu tầm, ghi chép truyền thuyết dân gian địa phương và huyền thoại hóa những thần tích, gia phả. Trên cơ sở đó, chúng tôi cho rằng, những tác phẩm ghi chép truyền thuyết dân gian địa phương theo xu hướng huyền thoại hóa các thần tích, gia phả chính là biểu hiện của việc sử dụng yếu tố huyền thoại trong thể loại truyện kỳ, cụ thể là trong *Truyện kỳ mạn lục* của Nguyễn Dữ (*Chuyện người nghĩa phụ ở Khoái Châu, Chuyện Từ Thức lấy vợ tiên, Chuyện người con gái Nam Xương...*).

Đến đầu thế kỷ XX, các tác phẩm văn học viết lấy nhân vật huyền thoại làm cảm hứng sáng tác không nhiều nhưng cũng đã đạt những thành công nhất định, tiêu biểu như *Quả dưa đỏ* của Nguyễn Trọng Thuật (1925) và *Tiêu sơn tráng sĩ* (1940) của Khái Hưng. Kế thừa cốt truyện từ văn học dân gian và *Lĩnh nam chích quái*, tiểu thuyết *Quả dưa đỏ* tái hiện lại hành trình sống trên đảo hoang của Mai An Tiêm. Trong hành trình đầy gian khó ấy, Mai An Tiêm được khắc họa như một người hùng, với trí tuệ, bản lĩnh, nghị lực phi thường, tinh thần lạc quan cao độ khi luôn phải đối mặt với bao hiểm nguy, bất trắc. Còn *Tiêu Sơn tráng sĩ* viết về những người anh hùng, chí sĩ trong công cuộc phò Lê chống Tây Sơn như Phạm Thái, Nhi Nương... Những nhân vật này mang vẻ đẹp của sự can trường, lòng dũng cảm và tinh thần yêu nước thiết tha, gắn liền với cảm hứng ngợi ca và ít nhiều được huyền thoại hóa. Thụy Khuê từng nhận định “*Tiêu sơn tráng sĩ* là cuốn tiểu thuyết lịch sử hay nhất của văn học Việt Nam từ *Nam triều công nghiệp diễn chí* của Nguyễn

Khoa Chiêm (1659-1736), *Hoàng Lê nhất thống chí* của Ngô gia văn phái đến ngày nay (tức đến 1940 – người viết)” [123]. Thêm vào đó, một trong những khác biệt của *Tiêu Sơn tráng sĩ* khi đứng bên cạnh các tiểu thuyết lịch sử lúc bấy giờ chính là tạo dựng được kiểu thời gian tâm lý và không gian thiêng “Ông kéo thời gian giãn ra, để cho nhân vật sống những giây phút lãng mạn, với những cô đơn, những nghiệm suy, với tình yêu, với nghệ thuật. Ông cũng không dùng tình tiết ly kỳ để lôi cuốn, mà mê hoặc độc giả bằng tính trình thám, bằng không khí âm u của núi rừng, bằng phong cảnh thần tiên của vùng Từ Sơn Kinh Bắc” [123]. Trong văn học giai đoạn 1945 – 1975, ở hầu hết các thể loại từ thơ, truyện ngắn, tiểu thuyết, kịch, ký... đều bao trùm một cảm hứng chủ đạo là cảm hứng sử thi. Cảm hứng này hướng đến cái đẹp, cái cao cả, cái hào hùng với giọng điệu hào sảng, ngợi ca. Một trong những biểu hiện của cảm hứng sử thi là ca ngợi các nhân vật anh hùng cách mạng – những đại diện ưu tú của cộng đồng, của thời đại với bút pháp huyền thoại hóa. Ở thể loại văn xuôi có chị Út Tịch trong *Người mẹ cầm súng* của Nguyễn Thi, anh Trỗi trong *Sống như anh* của Trần Đình Vân, Đinh Núp trong *Đất nước đứng lên* của Nguyên Ngọc, Tnú trong *Rừng xà nu* của Nguyễn Trung Thành, chị Sứ trong *Hòn Đất* của Anh Đức... Ở thể loại thơ có mẹ Tom (*Mẹ Tom*), mẹ Suốt (*Mẹ Suốt*), cậu bé Lượm (*Lượm*), chị Trần Thị Lý (*Người con gái Việt Nam*) của Tố Hữu hay rất nhiều những người anh hùng trong *Dáng đứng Việt Nam* của Lê Anh Xuân... Họ nổi bật với tinh thần quả cảm, lòng yêu nước, những chiến công và khát vọng mang tầm vóc thời đại. Tư duy huyền thoại trong văn học giai đoạn này chịu sự chi phối của quy luật thời chiến. Những nhân vật được huyền thoại hóa tồn tại với tư cách là con người của cộng đồng và được xây dựng theo chuẩn mực chung: có lý tưởng cao cả; nhiều khát vọng cống hiến; quên cái tôi riêng, sẵn sàng hy sinh cho cái chung một cách thanh thản, nhẹ nhõm.

Từ 1986, khi cảm hứng sử thi, lãng mạn cách mạng nhường chỗ cho cảm hứng đời tư, thể sự thi văn chương Việt Nam bắt đầu có sự hòa nhập vào dòng chảy phát triển của văn học thế giới. Xuất phát từ nhu cầu của bạn đọc, từ xu thế tất yếu của thời đại, từ hoàn cảnh lịch sử – văn hóa – xã hội, các nhà văn không ngừng đổi mới hình tượng nghệ thuật và phương thức sáng tác. Việc đưa yếu tố huyền thoại vào tác phẩm gắn liền với nguyên tắc lạ hóa và cảm hứng huyền thoại. Trong văn

học Việt Nam từ 1986, huyền thoại văn học đa nghĩa, đa chiều và đảm nhận nhiệm vụ cắt nghĩa, lý giải cuộc sống. Ở đó, chất dân gian cộng hưởng với tâm thức hiện đại, cách đọc hiện đại, huyền thoại do đó được chiêm nghiệm trong một cảm hứng mới và có khả năng phát ra những nguồn năng lượng mới. Yếu tố huyền thoại hiện diện ở nhiều khía cạnh, nhiều góc độ và thâm nhập, chi phối mạnh mẽ cấu trúc nội tại của tác phẩm. Đó là tư duy huyền thoại hóa nhân vật tôn giáo, huyền thoại hóa hệ thống các cổ mẫu. Và tiểu thuyết giai đoạn này không chỉ phản ánh lại ý nghĩa vốn có ban đầu của huyền thoại mà còn có thể tái tạo, đối thoại, thậm chí phản biện lại quá khứ. Một câu chuyện huyền thoại không còn được sử dụng có thể tiếp tục được gọi là “huyền thoại” trong một quan điểm lịch đại cởi mở, nhưng nó thôi là huyền thoại từ khi nó chỉ còn là một bộ phận của văn hóa và của văn chương nghiên cứu. Và huyền thoại lại tái sinh khi được quy chiếu lại, khi nó mang đến một câu chuyện mới để nuôi dưỡng trí tưởng tượng. Tiêu biểu cho sự tái tạo, quy chiếu và phản biện đó chính là tư duy giải huyền thoại. Tư duy này đã mở ra những cái nhìn mới về nhân vật lịch sử và những biểu tượng văn hóa, chân thực, sinh động với những thuộc tính rất người. Đồng thời, việc sử dụng các phương thức thể hiện truyền thống như không gian huyền thoại, thời gian huyền thoại và hệ thống các motif huyền thoại khiến cho các tác phẩm tự sự hiện đại trở nên mới mẻ và có chiều sâu.

Mở đầu cho thể loại truyện ngắn là tác phẩm *Phiên chợ Giát* của Nguyễn Minh Châu, “người mở đường tinh anh và tài năng” (Nguyễn Ngọc) của văn học Việt Nam thời kỳ đổi mới. Yếu tố huyền thoại hiện diện trong tác phẩm này dưới motif hóa thân, các biểu tượng và cổ mẫu giấc mơ như Đỗ Đức Hiểu đã đánh giá “Đó là ngôn ngữ biểu tượng của một truyện mở, từ cái logic của ngôn ngữ bề mặt, tác giả dẫn người đọc thâm nhập vào lớp ngôn ngữ bề sâu, ngôn ngữ biểu tượng, xiêu vẹo, với những ảo giác, những cơn sốt, những nghịch lý, tức một thế giới nhòe hư thực: thế giới của sự hóa thân, biến dạng người/bò, ông Khúng/Khoang Đen; thế giới của sự phân đôi nhân cách, sự kết hợp ý thức người/vật ấy là bi kịch của thời đại” [53, tr.110]. Sau Nguyễn Minh Châu, nhà văn Nguyễn Huy Thiệp được biết đến như một hiện tượng tiêu biểu của trào lưu đổi mới. Với cái nhìn hoài nghi, tự vấn, mổ xẻ những mảng tối của xã hội, những góc khuất trong tâm hồn con người,

ông đã có hẳn một loạt truyện viết theo xu hướng giải huyền thoại, giải thiêng nhân vật lịch sử như *Trương Chi*, *Con gái thủy thần*, *Phẩm tiết*, *Những ngọn gió Hua Tát*. Sau đó là sự xuất hiện của hàng loạt các cây bút ấn tượng khác như Lê Minh Hà (*An Dương Vương*, *Sơn Tinh Thủy Tinh*, *Gióng*), Hòa Vang (*Nhân sư*, *Sự tích ngày đẹp trời*), Võ Thị Hảo (*Đêm bướm ma*), Y Ban (*Bức thư gửi mẹ Âu Cơ*), Hồ Anh Thái (*Sông cạn*), Nhật Chiêu (*Biển mới*, *Mưa mặt nạ*, *Động Từ Thức*), Vũ Giang (*Nàng và Trương Chi*). Điểm chung của những truyện ngắn này là sử dụng những hình tượng nhân vật huyền thoại trong các tác phẩm thần thoại, truyền thuyết, truyện cổ tích; các motif, biểu tượng và cổ mẫu vốn tồn tại trong tâm thức cộng đồng, trong chiều sâu văn hóa Việt, để tái tạo, cải biến dưới góc nhìn của cuộc sống đương đại.

Xét riêng thể loại tiểu thuyết, theo khả năng tiếp cận và khảo sát của mình, chúng tôi tìm thấy trong giai đoạn từ 1986 đến 2015 có hàng loạt các tác giả lấy huyền thoại làm chất liệu cho sáng tác của mình như Bảo Ninh (*Nỗi buồn chiến tranh*), Phạm Thị Hoài (*Thiên sư*), Khôi Vũ (*Lời nguyện hai trăm năm*), Phạm Ngọc Tiến (*Tàn đèn đóm đỏ*), Võ Thị Hảo (*Giàn thiêu*), Hồ Anh Thái (*Đức Phật, nàng Savitri và Tôi*, *Trong sương hồng hiện ra*), Nguyễn Bình Phương (*Bả giời*, *Vào cõi*, *Những đứa trẻ chết già*, *Thoạt kỳ thủy*), Nguyễn Xuân Khánh (*Mẫu Thượng Ngàn*),... Trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại, các dạng thức thể hiện của yếu tố huyền thoại vừa có những tương đồng với tiểu thuyết huyền thoại trong văn học thế giới thế kỷ XX, vừa có nhiều khác biệt. Chẳng hạn, trong khi tiểu thuyết ở các nước phương Tây tiếp thu mạnh mẽ những nhân vật, motif, biểu tượng, cổ mẫu có từ thần thoại Hy Lạp thì trong tiểu thuyết Việt Nam, hiện tượng này hầu như hiếm khi tìm thấy. Những khác biệt ấy, có lẽ, xuất phát từ nhiều nguyên nhân. Trước hết, nền văn học Việt Nam là nền văn học thiên về những kinh nghiệm sống, những quan hệ xóm làng, những biến cố cộng đồng hơn là việc vươn đến thế giới thần linh và những suy biện triết học. Nói cách khác, huyền thoại bị chi phối mạnh mẽ bởi yếu tố bản địa như E.M.Meletinsky từng nhận định “Trong tất cả các tác phẩm tương tự, chủ nghĩa huyền thoại ít nhiều đều trực tiếp gắn với những truyền thống văn hóa dân gian của một dân tộc, địa phương cụ thể và đa phần đều được bao phủ ánh hào quang lãng mạn” [76, tr.502]. Thêm vào đó, ở

nước ta, huyền thoại được phát hiện khá muộn, các giá trị văn hóa dân gian, trong đó có huyền thoại, đang ngày bị mai một đi. Trên thực tế, trong xuôi Việt Nam đương đại, ngoài những mảnh vỡ còn sót lại trong thần thoại, truyền thuyết, truyện cổ tích như *Trương Chi, Mị Châu – Trọng Thủy, Sơn Tinh – Thủy Tinh, Quả bầu mẹ* thì xuất hiện một số huyền thoại có nguồn gốc từ Trung Hoa, Nam Á. Điều này cho thấy, trong quá trình giao lưu văn hóa, bên cạnh yếu tố bản địa thì văn hóa Việt Nam còn có sự tiếp thu, giao thoa văn hóa với các nước lân cận. Tuy vậy, trong quá trình tìm hiểu các giai đoạn văn hóa dân tộc lại tồn tại một thực trạng như nhà nghiên cứu Lại Nguyên Ân từng đặt ra, đó là “hầu như chưa có nhà nghiên cứu nào tập trung khảo sát xem cái kho thần thoại thuần Việt (bản địa) và những kho thần thoại quanh vùng (như văn hóa Nam Á, Trung Hoa) để lại dấu ấn ra sao trong văn học dân tộc qua các thời đại” [7, tr.330]. Theo chúng tôi, trong tình hình nghiên cứu về văn học và huyền thoại như hiện nay thì những thiếu sót trên phần nào đã được bù đắp.

Dựa trên nội dung thể hiện trong các tác phẩm có sử dụng yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2015, chúng tôi đã khái quát những dạng thức cơ bản của huyền thoại được thể hiện như sau:

Thứ nhất, bản thân huyền thoại xuất phát từ nghi lễ nên lẽ đương nhiên, huyền thoại trong tiểu thuyết giai đoạn này khởi phát từ tín ngưỡng, văn hóa dân gian. Chẳng hạn như tục thờ cúng thần Cậu, tục rước ông Đùng bà Đà, những câu chuyện xoay quanh đền thiêng ở núi Đùng, hồ Huyền (*Mẫu Thượng Ngàn* của Nguyễn Xuân Khánh), về dòng sông Châu linh thiêng, cá thiêng (*Dòng sông mía* của Đào Thắng), về bến không chồng (*Bến không chồng* của Dương Hương), về kho báu huyền thoại hình con Nghê (*Những đứa trẻ chết già* của Nguyễn Bình Phương), tục thờ thần Đất, thánh Mẫu, thần cây (*Mẫu Thượng Ngàn* của Nguyễn Xuân Khánh).

Thứ hai, huyền thoại khởi nguồn từ tôn giáo như đạo Phật: huyền thoại về nhân vật Từ Đạo Hạnh trong *Giàn thiêu* của Võ Thị Hảo, Đức Phật trong *Đức Phật, nàng Savitri và Tôi* của Hồ Anh Thái.

Thứ ba, huyền thoại gắn liền với các sự kiện và các nhân vật lịch sử như *Hội thê* của Nguyễn Quang Thân, *Giàn thiêu* của Võ Thị Hảo, *Người đi vắng* của Nguyễn Bình Phương.

Thứ tư, huyền thoại được chuyển hóa từ các motif và cổ mẫu. Dựa vào sự hiểu biết về lý thuyết phân tâm học của Jung và trực giác của cá nhân, chúng tôi cũng phát hiện ra các dạng “cổ mẫu” xuất hiện trong hầu hết các tác phẩm mà chúng tôi khảo sát như: cổ mẫu nước (trong *Dòng sông mía* của Đào Thắng, *Bến không chồng* của Dương Hương, *Giàn thiêu* của Võ Thị Hào, *Lời nguyện hai trăm năm* của Khôi Vũ), cổ mẫu lửa (trong *Đức Phật, nàng Savitri và Tôi* của Hồ Anh Thái, *Giàn thiêu* của Võ Thị Hào), cổ mẫu trắng (trong *Lời nguyện hai trăm năm* của Khôi Vũ, *Bả giời, Vào cõi* của Nguyễn Bình Phương, *Mẫu Thượng Ngàn* của Nguyễn Xuân Khánh).

Đồng thời, qua quá trình khảo sát các tác phẩm, chúng tôi xác định huyền thoại tồn tại dưới hình thức các motif: motif sinh đẻ thần kỳ (*Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài, *Những đứa trẻ chết già* của Nguyễn Bình Phương), motif tái sinh (trong *Đức Phật, nàng Savitri và Tôi* của Hồ Anh Thái, *Giàn thiêu* của Võ Thị Hào, *Người sông Mê* của Châu Diên, *Mưa ở kiếp sau* của Đoàn Minh Phương, *Những đứa trẻ chết già* của Nguyễn Bình Phương), motif báo ứng (trong *Dòng sông mía* của Đào Thắng, *Cõi người rung chuông tận thế* của Hồ Anh Thái, *Đức Phật, nàng Savitri và Tôi* của Hồ Anh Thái), motif giấc mơ (trong *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh, *Hồ Quý Ly* của Nguyễn Xuân Khánh, *Bả giời, Những đứa trẻ chết già* của Nguyễn Bình Phương).

Cuối cùng, huyền thoại gắn liền với các kiểu thời gian nghệ thuật (thời gian đồng hiện, thời gian huyền ảo), không gian nghệ thuật (không gian hư ảo, không gian tâm linh).

Giữa một số lượng tiêu thuyết tương đối nhiều như hiện nay, tiêu chí của chúng tôi là chọn lọc những sáng tác thể hiện, dung chứa trong nó các đặc trưng cơ bản của tư duy huyền thoại như chúng tôi đã trình bày ở chương này. Do vậy, số lượng tác phẩm đảm bảo những tiêu chí trên không nhiều (23 tác phẩm). Tuy vậy, nếu xét sự hiện diện và ảnh hưởng huyền thoại trong kỹ thuật tự sự, trong nghệ thuật xây dựng nhân vật, trong cốt truyện, trong không gian nghệ thuật, thời gian nghệ thuật, kết cấu ...thì có thể thấy, huyền thoại có vai trò vô cùng quan trọng trong quá trình làm thay đổi cấu trúc thể loại. Điều này chúng tôi sẽ triển khai làm rõ trong hai chương còn lại của luận án.

Tiểu kết: Dù các trường phái nghiên cứu chưa đi đến một cách hiểu thống nhất về huyền thoại nhưng có thể thấy rằng, tất cả các định nghĩa đều thừa nhận huyền thoại là một câu chuyện thiêng, kể về những biến cố xảy ra trong thời kỳ nguyên thủy, về nguồn gốc thế giới, các hiện tượng tự nhiên và anh hùng văn hóa. Huyền thoại được cấu trúc bởi các dạng thức và các mẫu gốc cơ bản trong đời sống tâm linh của nhân loại. Từ đó, những đặc trưng về huyền thoại cũng được xác lập: huyền thoại là biểu hiện của cái thiêng, tồn tại theo logic của trí tưởng tượng, là câu chuyện khai nguyên, kiến tạo và là biểu hiện của vô thức tập thể. Đây chính là cơ sở lý thuyết, có thể xem như những tiêu chí quan trọng để từ đó khám phá, soi chiếu, nhận thức, đánh giá về huyền thoại nói chung và huyền thoại văn học nói riêng. Đồng thời, khi xâm nhập vào các tác phẩm văn học, các yếu tố huyền thoại còn trải qua sự chuyển hóa nhất định để phù hợp với quy luật của hoạt động sáng tạo. Trong lịch sử phát triển của văn học Việt Nam, huyền thoại đã có một hành trình dài khi xuất hiện trong văn học dân gian, sau đó nung nấu, tái sinh vào văn học viết từ trung đại đến hiện đại. Trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1986, yếu tố huyền thoại hiện diện dưới nhiều dạng thức như thế giới nhân vật, hệ thống cổ mẫu, thời gian nghệ thuật, không gian nghệ thuật, các motif... Ở từng dạng thức, huyền thoại thể hiện những vai trò và ý nghĩa khác nhau. Đặc biệt, huyền thoại trong các tác phẩm thể hiện dấu ấn bản địa rất rõ nét khi chịu sự chi phối mạnh mẽ của văn hóa, tín ngưỡng, tôn giáo và lịch sử dân tộc. Tất cả nói lên sự đa dạng, giàu có về năng lực biểu đạt cũng như việc thích ứng, biến hóa linh hoạt của yếu tố huyền thoại trong tác phẩm văn học.

CHƯƠNG 3. YẾU TỐ HUYỀN THOẠI TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN 2015 – NHÌN TỪ TƯ DUY HUYỀN THOẠI HÓA VÀ GIẢI HUYỀN THOẠI

Ở phương Tây, vào những năm đầu của thế kỷ XX, trào lưu huyền thoại hóa trong tiểu thuyết đã phát triển mạnh mẽ và đạt thành tựu đỉnh cao vào những năm 50 – 60 tại các nền văn học Á – Phi, Mỹ Latinh. Trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại, yếu tố huyền thoại được tiếp biến và vận dụng theo hai hướng: huyền thoại hóa và giải huyền thoại. Huyền thoại hóa là tư duy quen thuộc trong lịch sử văn học, biểu hiện ở nhiều cấp độ, nhiều bình diện nhưng tập trung nhất ở thế giới nhân vật và hệ hình tượng cổ mẫu. Giải huyền thoại là tư duy mới, nảy sinh trên cơ sở tiếp nhận tự sự hậu hiện đại. Giải huyền thoại khiến khoảng cách giữa nhân vật với tác giả và người đọc không còn nữa, thế giới linh thiêng được soi chiếu bằng cái nhìn thế sự. Và về bản chất, giải huyền thoại gắn liền với cảm hứng giải thiêng.

3.1. Tư duy huyền thoại hóa ở thể loại tiểu thuyết

Tác giả quyển *Thi pháp của huyền thoại* – E.M.Meletinsky cho rằng: “Thi pháp của sự huyền thoại hóa là một trong những phương pháp tổ chức tự sự sau khi đập vỡ hay phá hủy mạnh mẽ cấu trúc của tiểu thuyết cổ điển thế kỷ XIX thoát đầu thông qua các song chiếu và các biểu tượng, chúng giúp cho việc sắp xếp chất liệu cuộc sống hiện đại và cấu trúc hành động nội tâm, rồi sau đó bằng cách sáng tạo cốt truyện huyền thoại độc lập để thiết kế ý thức tập thể đồng thời với lịch sử phổ quát” [76, tr.464]. Trong cuốn *150 thuật ngữ văn học*, Lại Nguyên Ân chia ra hai xu hướng huyền thoại hóa là huyền thoại hóa ý thức xã hội và huyền thoại hóa như một thi pháp đặc thù. Xu hướng thứ nhất, huyền thoại hóa ý thức xã hội thường thể hiện sự sùng bái các thế lực siêu nhiên, là “công cụ lũng đoạn tâm lý quần chúng, là một phương diện của chính sách ngu dân” [7, tr.157]. Về khách quan, nó “cản trở sự phát triển của tư duy khoa học và ý thức dân chủ” [7, tr.157]. Bên cạnh đó, xu hướng thứ hai, huyền thoại hóa như một thi pháp đặc thù, là một trong những xu thế thi pháp của văn học viết thế kỷ XX và cũng là một trong những biểu hiện của sự tương tác phức tạp, biến động của văn học so với thần thoại qua các thời đại văn

học sử. Nói về mối quan hệ giữa văn học và huyền thoại (có lúc Lại Nguyên Ân đồng nhất với thần thoại), tác giả nhận định “Về mặt tiến hóa, thần thoại là một giai đoạn nhất định của ý thức, xuất hiện sớm hơn hẳn so với sự ra đời của văn học viết. Vì vậy, văn học có quan hệ với những hình thức đã bị phân hủy của thần thoại và bản thân văn học cũng tích cực trợ giúp cho sự phân hủy ấy... Về mặt loại hình, thần thoại và văn học viết là hai phương thức nhìn và mô tả thế giới khác nhau về nguyên tắc. Nếu ở thời đại tiền văn tự, ý thức thần thoại giữ vai trò chủ đạo thì ở thời kỳ các nền văn hóa chữ viết, ý thức ấy chịu áp lực của tư duy logic ngôn từ. Tuy thế, chính ở lĩnh vực nghệ thuật và văn học, tác động của ý thức thần thoại, sự tái hiện một cách vô thức các cấu trúc thần thoại vẫn tiếp tục có ý nghĩa mặc dù nguyên tắc trần thuật theo lịch sử, theo đời thường đã toàn thắng” [7, tr.158].

Trên thế giới, xu hướng huyền thoại hóa diễn ra ở nhiều lĩnh vực, từ tiểu thuyết, thơ cho đến kịch, nhưng mạnh mẽ hơn cả vẫn là ở thể loại tiểu thuyết. James Joyce và Thomas Mann được xem là hai đại diện tiêu biểu của trào lưu huyền thoại hóa trong tiểu thuyết thế kỷ XX. Với họ, huyền thoại hóa là một trong những khía cạnh mang lại cho tiểu thuyết tính trí tuệ và chất triết lý. Nhắc đến James Joyce, người ta nhớ đến các tác phẩm kinh điển của ông như *Ulysses*, *Tưởng nhớ Finnegan*. Nếu như trong *Ulysses*, tác giả lấy cốt truyện từ sử thi *Odysseus* của Home và các nhân vật trong tác phẩm cũng được đối sánh các nhân vật huyền thoại trong thiên sử thi này thì *Tưởng nhớ Finnegan* dùng huyền thoại để giải thích bản thân huyền thoại. Cùng với James Joyce, trong tiểu thuyết *Núi thần* và *Anh em nhà Joseph*, Thomas Mann có sự cải biến mô hình nghi lễ huyền thoại và tạo dựng những cốt truyện lấy từ Kinh Thánh, các truyền thuyết trong kinh Coran, đồng thời ông cũng thể hiện sự hiểu biết của mình về huyền thoại Ai Cập. Chính vì thế, tiểu thuyết huyền thoại của Thomas Mann còn được coi là “tiểu thuyết về cái huyền thoại” (Meletinsky).

Ngoài ra, còn phải kể đến Kafka với hàng loạt các tác phẩm như: *Vụ án*, *Lâu đài*, *Biến dạng*, *Sự im lặng của thủy quái*. Nét độc đáo ở Kafka là ông đã phi thường hóa nhân vật khiến cho hình tượng nghệ thuật không còn lãng mạn mà trở nên huyền ảo. Ông đã tạo ra thứ “mê lộ hình ảnh” mà ở đó, ranh giới của không – thời gian và những biến cố đều bị xóa nhòa. Đặc biệt, Kafka không đi vào tái hiện

chất quái dị nằm ở khía cạnh vật chất, hình thức mà ông khai thác trạng thái lo âu, bất ổn ngay bên trong con người – nguyên nhân dẫn tới những nghịch lý bí ẩn và quái đản.

Từ những năm 50 – 60 của thế kỷ XX, tư duy huyền thoại hóa bắt đầu phát triển ở các nền văn học Mỹ Latinh và một số nước Á – Phi. Tiểu thuyết thời kỳ này có sự kết hợp giữa chất trí tuệ luận đề hiện đại kiểu châu Âu với truyền thống thần thoại và folklore xưa. Có thể kể ra hàng loạt những tác phẩm đáng chú ý như: *Những đêm hoang mạc* (J.Amado), *Vương quốc trần gian* (A. Carpentier), *Những con sông sâu thẳm* (J.M.Arguedas), *Lá rụng, Trăm năm cô đơn* (G.Garcia Marquez). Điểm tương đồng của các tác phẩm trên là sử dụng những motif huyền thoại dân gian để phê phán, vạch trần những mặt trái của xã hội. Trong đó, nổi bật nhất là tiểu thuyết *Trăm năm cô đơn* của G.Garcia Marquez – tác phẩm được xem như sự tổng hợp “các khả năng khác nhau của huyền thoại” [76, tr.491]. Cùng với việc đưa vào folklore của Mỹ Latinh, tiểu thuyết này còn có sự kết hợp các motif thần thoại cổ và thần thoại lấy từ Kinh Thánh và từ những tiểu thuyết lịch sử. Đánh giá một trong những điểm độc đáo của tác phẩm, trong *Thi pháp huyền thoại*, nhà nghiên cứu Meletinsky cho rằng, đó là sự kết hợp năng động và phức tạp mối tương quan giữa cuộc sống và cái chết, giữa ký ức và sự lãng quên, giữa người sống và người chết. Ngoài ra, tư duy huyền thoại cũng được các nhà văn thuộc các nền văn học khác sử dụng và được đánh giá cao như *Nghệ nhân và Margarita* của nhà văn Nga M. Bulgakov, *Nejma và Tròng bắn đầy sao* của nhà văn Ả rập Kateb Yassin.

Nằm trong dòng chảy của văn xuôi Việt Nam đương đại, tiểu thuyết từ sau 1975 và nhất là sau 1986, đảm đương sứ mệnh quan trọng là đổi mới tư duy tiểu thuyết. Trong quan niệm nghệ thuật về con người, tiểu thuyết thời kỳ đổi mới đã có sự dịch chuyển từ quan niệm con người kiểu sử thi sang quan niệm con người thế sự, đời tư. Nhà văn lấy con người làm điểm quy chiếu lịch sử với mong muốn nắm bắt những chân lý phổ quát về con người. Chịu sự chi phối của quy luật thời bình, con người trong văn học tồn tại như một nhân vị độc lập. Đặc biệt, một trong những đổi mới quan trọng của tiểu thuyết giai đoạn này là các nhà văn đã sử dụng tư duy huyền thoại trong sáng tác. Điều này thể hiện sinh động ở những tiểu thuyết

gây tiếng vang trên văn đàn như các sáng tác của Võ Thị Hào, Hồ Anh Thái, Nguyễn Bình Phương, Nguyễn Xuân Khánh...

Với tư duy huyền thoại hóa, các nhà văn đi vào khai thác đời sống tâm linh của con người và nỗ lực khám phá, phát hiện các năng lực bí ẩn cũng như những biểu hiện của nó. Cụ thể là việc vận dụng những câu chuyện huyền thoại về các nhân vật tôn giáo, những phong tục, tập quán, lễ hội trong tín ngưỡng dân gian; các cổ mẫu, biểu tượng với những ý nghĩa phổ quát vốn tồn tại trong tiềm thức của nhân loại, trong tâm thức cộng đồng. Thế giới tâm linh ấy còn hiện hữu qua những điềm báo, những giấc mơ, những khả năng kỳ lạ của con người, qua niềm tin tôn giáo, sự tồn tại của những đấng siêu hình quyền năng hay các bậc thánh nhân. Rõ ràng, trong tiểu thuyết đương đại, khi cuộc sống đối diện với sự bất an và cô độc, nhân vật tìm đến tâm linh như một con đường để hóa giải, cân bằng đời sống tinh thần. Đó không phải là niềm tin lầm lạc mà chính là sự cứu rỗi của linh hồn. Vì vậy, tư duy huyền thoại hóa là cách để các nhà văn khám phá vùng hiện thực trong nội tâm của con người. *Mẫu Thượng Ngàn, Đội gạo lên chùa* của Nguyễn Xuân Khánh, *Bả giời, Vào cõi* của Nguyễn Bình Phương, *Người sông Mê* của Châu Diên, *Cõi người rung chuông tận thế* của Hồ Anh Thái... là những sáng tác như vậy.

Có thể thấy, tư duy huyền thoại hóa vốn được rất nhiều các nhà văn trên thế giới quan tâm và lựa chọn cho tác phẩm của mình. Tuy chưa được sử dụng phổ biến trong các sáng tác văn học đương đại Việt Nam, nhưng tư duy huyền thoại hóa đã được nhiều nhà văn ưa chuộng và đã có những thử nghiệm thành công nhất định. Qua đó, các nhà văn dễ dàng hơn trong việc tiếp cận và lý giải những hiện tượng phức tạp về ý thức, cả trong vô thức, tiềm thức của con người. Nó giúp nghệ thuật vượt lên trên mâu thuẫn giữa cái vô thường và tính chất trường tồn của thời gian, giúp lý giải ẩn uất, những góc khuất trong tâm hồn con người như Nguyễn Thị Bình nhận định “Huyền thoại hóa trước hết gắn với khát vọng chiếm lĩnh những chiều sâu bí ẩn, nhiều chiều của con người và đời sống. Sau nữa, khi quan niệm về sáng tạo được giải phóng mạnh mẽ hơn, hiện thực không nhất thiết phải là mục đích cuối cùng của tác phẩm thì huyền thoại hoá gắn liền với bản chất của sự tưởng tượng, hư cấu” [19, tr.148].

3.2. Những biểu hiện của tư duy huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại

3.2.1. Huyền thoại hóa nhân vật tôn giáo, tín ngưỡng

Trong văn xuôi Việt Nam đương đại, tư duy quen thuộc để tái tạo nhân vật tôn giáo, tín ngưỡng là làm cho nhân vật trở nên thiêng hóa, thần thánh hóa hoặc tỏa sáng về đẹp về nhân cách, tư tưởng và trí tuệ mà người thường không có được. Đồng thời, các nhà văn cũng làm mới lại nhân vật huyền thoại thông qua cảm quan hiện đại. Điều này thể hiện sinh động qua tiểu thuyết *Đức Phật, nàng Savitri và Tôi* của Hồ Anh Thái, nhân vật sư Vô Úy trong *Đội gạo lên chùa* của Nguyễn Xuân Khánh, nhân vật Mẫu trong tiểu thuyết *Mẫu Thượng Ngàn* của Nguyễn Xuân Khánh.

Thế giới nhân vật trong *Đức Phật, nàng Savitri và tôi* hầu hết được xây dựng từ những nhân vật trong tôn giáo, văn hóa Ấn Độ. Bằng cách mượn cốt truyện tôn giáo, với cách tiếp cận riêng của mình, Hồ Anh Thái đã tái xây dựng những nhân vật huyền thoại với một cách thể hiện mới mẻ và độc đáo. Đặc biệt, mọi tâm huyết và bút lực của Hồ Anh Thái đều tập trung hướng tới cuộc đời và sự nghiệp tìm con đường giải thoát cho chúng sinh của Đức Phật bằng tài năng, đức độ giáo hóa và sự nỗ lực không mệt mỏi của người.

Theo lịch sử Phật giáo Ấn Độ, Đức Phật là một nhân vật có thật. Chính người đã tìm ra con đường giải thoát, đạt đến cảnh giới của sự giác ngộ và đi khắp thế gian để giáo hóa chúng sinh. Sự ngưỡng vọng, tôn kính của nhân dân đối với Đức Phật khiến cho những câu chuyện về người càng được thêm dệt bởi bao ánh hào quang huyền bí và màu nhiệm. Và vượt khỏi biên giới Ấn Độ, Đức Phật trở thành nhân vật mang vẻ đẹp huyền thoại, là đáng từ bi, đáng giác ngộ hiện hữu trong đời sống tâm linh của nhiều tín đồ trên thế giới. Vốn có thời gian dài từng sống, học tập và làm việc ở đất nước Ấn Độ, lại là nhà nghiên cứu văn hóa, nhà văn Hồ Anh Thái am hiểu khá sâu sắc về đất nước và con người nơi đây. Trong tác phẩm *Đức Phật, nàng Savitri và Tôi*, Hồ Anh Thái đã khắc họa thành công nhân vật Đức Phật. Bên cạnh những vẻ đẹp vốn có từ huyền thoại, Đức Phật trong tiểu thuyết này còn để lại dấu ấn trong lòng người đọc bởi những vẻ đẹp rất riêng.

Dưới ngòi bút của Hồ Anh Thái, Đức Phật được tái hiện là nhân vật đẹp đẽ từ khi sinh ra, xuất thân quyền quý, giàu lòng từ bi nhưng sớm có những dần vặt, suy tư về thân phận con người. Sự khác thường của hoàng tử lúc chào đời không bao phủ bằng những yếu tố thần kỳ như trong truyền thuyết, ngược lại, hoàng tử được sinh ra như bao người phàm trần, có khác chăng là nổi bật ở dung mạo đẹp đẽ “Hoàng tử mới chào đời thì hoàn toàn tỉnh táo. Trắng hồng bụ bẫm” [149, tr.30]. Lớn lên, chàng thông minh, đỉnh ngộ, hứa hẹn là một đấng quân vương tài giỏi. Tuy nhiên, điều khiến phụ vương ngài lo lắng, là chàng quá từ bi. Và để hoàng tử quên đi những vương bận về nhân gian, cả triều đình phải tạo ra một cuộc sống hạnh phúc, viên mãn giả tạo. Thế nhưng, trong một lần ra khỏi kinh thành, chàng chứng kiến cảnh bệnh tật, chết chóc cũng như những trầm luân, khổ ải của kiếp người “Mọi chúng sinh đều kiếm tìm hạnh phúc. Nhưng hầu hết đều mù quáng vì thiếu hiểu biết, vì những tham vọng của mình, đến mức họ không tìm thấy gì ngoài trừ nỗi khổ” [150, tr.80]. Kể từ đó, Siddhattha quyết tâm từ bỏ cuộc sống vàng son, từ bỏ vương quyền để đi tìm con đường giải thoát, đi tìm hạnh phúc vĩnh hằng. Và sau sáu năm trời tu khổ hạnh trong rừng Uruvela, cuối cùng, hoàng tử Siddhattha cũng đạt thấu đạt được chân lý và chàng thực sự trở thành Buddha “Chàng không còn là một con người bình thường nữa. Chàng đã được khai minh. Giờ đây chàng là Buddha – Người Giác Ngộ” [150, tr.166].

Những chi tiết trên đều giống với những câu chuyện người ta kể về Đức Phật trên con đường giác ngộ của người. Tuy nhiên, sự vĩ đại của Đức Phật chỉ được bao phủ bởi những chi tiết thần bí, nhiều phép lạ như cách nghĩ xưa nay mà sự vĩ đại ấy được Hồ Anh Thái thể hiện trong sự gần gũi, giản dị. Đức Phật vừa mang những kiến thức rộng của mình hướng tới chúng sinh, giúp con người diệt dục, sống từ bi, hướng thiện mà người còn sống cuộc sống của một con người trần tục, để lắng nghe, để thấu hiểu những khổ ải chôn nhân gian. Nhưng không vì thế mà Đức Phật của ông mất đi sự linh thiêng. Sự linh thiêng ở Đức Phật của Hồ Anh Thái được tạo nên bởi sức mạnh lòng thương yêu, bác ái “Một khi không còn hận thù, trái tim con người chỉ còn tràn đầy lòng yêu thương. Và chính lòng từ bi này sẽ đem đến bình yên và hạnh phúc” [150, tr.166]. Bản thân nhân vật Đức Phật là một huyền thoại, nhưng khi đi vào tác phẩm, Đức Phật lại được huyền thoại hóa ở tầm vóc của một

nhà tư tưởng, một triết gia. Sự phi thường của người không phải là phép thuật thần thông mà thể hiện ở cái nhìn của một nhân cách lớn thấu đạt được chân lý. Sức mạnh của Đức Phật thể hiện trong các triết thuyết của ngài. Phật đi đến đâu, dân chúng ở đó cũng theo và trở thành tín đồ của người. Từ hoàng hậu, công chúa, hoàng tử cho đến thứ dân, ai ai cũng thành kính và tôn quý người. Ngay cả những người ăn chơi nổi tiếng như công tử Yasa hay giết người không góm tay như tướng cướp Anguli Mala cũng bị thu phục. Trái tim yêu thương và tấm lòng bác ái của Đức Phật còn làm lay động đến cả con vật. Trước con voi dữ hung hãn, người đã thuần phục bằng ánh mắt yêu thương “Con voi dừng lại một hồi. Nó nhìn hai con người đứng trước mặt. Nó thả vòi xuống như chào. Rồi nó quay mình đi trở lại chuồng” [150, tr.355].

Đạo từ bi của Phật còn giúp chúng sinh thoát khỏi chiến tranh, đất nước an hưởng cuộc sống thái bình. Chỉ vì bất hòa trong việc tranh giành đập chứa nước, hai nước cộng hòa Sakya và bộ tộc Koliya đã nảy sinh thù hận, dẫn tới nguy cơ bùng nổ chiến tranh. Và Phật dạy rằng “Nếu còn có máu chảy trong người, con người còn sống thì còn làm ra nước, tìm ra nước. Nước sông quý thì quý thật, nhưng nước chẳng quý bằng máu” [150, tr.273]. Lời dạy đó không chỉ giúp người dân hai nước thoát khỏi nạn binh đao mà còn là một lời cảnh tỉnh: trên thế gian này, con người mới là quý nhất.

Bên cạnh các nhân vật có từ huyền thoại được các nhà văn tiếp nhận và tái hiện lại, trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại, cũng có những huyền thoại được chính nhà văn nhào nặn, sáng tạo nên. Bởi huyền thoại không chỉ hướng về thế giới cổ xưa, hướng về lịch sử mà còn nhấn mạnh sự phi thường của một cá nhân về một phương diện nào đó trong thời hiện đại. Những nhân vật hiện đại được các nhà văn sáng tạo và xây dựng theo hướng huyền thoại hóa có thể xem là những nhân vật xuất chúng, nổi bật giữa hệ thống nhân vật hiện hữu trong tác phẩm. Họ mang dáng dấp, tính cách hay chiến công của người anh hùng trong thần thoại, trong sử thi. Và tất cả ẩn đằng sau một vẻ ngoài bình dị của con người hiện đại. Sư Vô Úy trong *Đội gạo lên chùa* của Nguyễn Xuân Khánh là nhân vật như vậy.

Nhân vật sư Vô Úy hội đủ những phẩm chất cao quý của bậc chân tu: từ bi, bác ái, sống chân thật, yêu thương, giúp đỡ mọi người. Lòng từ bi của ông đã cảm

hóa được Sư Độ, vốn là một tướng cướp; cứu sống và cảm hóa cả chú hổ con nơi hang chùa Ôi. Ông cũng đã dang rộng vòng tay cứu mang chị em Nguyệt – An, vốn là những đứa trẻ có cha mẹ bị giặc Pháp giết. Trong chiến tranh, ông hòa cùng số phận của dân tộc, tham gia hoạt động và che giấu cách mạng, âm thầm chống lại bọn ác ôn. Bị giặc hành hạ, đánh đập đến trọng thương nhưng ông vẫn khăng khái, bảo toàn nhân phẩm. Cho đến khi hòa bình lập lại, những chính sách cải cách ruộng đất một lần nữa đẩy cuộc đời sư Vô Úy vào bi kịch: ông phải đi cải tạo vì bị nghi ngờ thuộc thành phần bất hảo. Nhưng, sự chịu đựng gian khổ theo tinh thần chữ Nhẫn trong Phật giáo cùng đức hy sinh và nghị lực sống phi thường đã giúp sư Vô Úy vượt qua những bẽ dâu của cuộc đời và nhìn đời bằng ánh nhìn bao dung, thanh thản. Qua cảm nhận của chú tiểu An từ lúc bé thơ cho đến khi khôn lớn, sư Vô Úy luôn là biểu tượng của vẻ đẹp tôn giáo, là ánh sáng của Phật pháp, là sự hiện diện của Phật tính giữa cuộc sống đời thường. Để phi thường hóa nhân vật, Nguyễn Xuân Khánh không sử dụng những chi tiết huyền bí, ly kì mà tập trung vào tính thiện, vào Phật tính, vào lòng tư bi cứu độ chúng sinh. Những trầm luân, khổ ải của thế gian, nhân vật sư Vô Úy đều đã trải qua và đối mặt với tâm thế vô cùng bình thản. Ở sư Vô Úy, người đọc bắt gặp ông hiện hữu những vẻ đẹp trong tâm hồn, tư tưởng của đáng từ bi, tầm vóc của đáng giác ngộ và cả những khổ hạnh của kiếp người trong cõi trần gian.

Nếu như hai tác phẩm trên lấy cảm hứng từ Phật giáo thì *Mẫu Thượng Ngàn* của Nguyễn Xuân Khánh tìm về với tín ngưỡng, văn hóa bản địa của dân tộc Việt, cụ thể là tín ngưỡng thờ Mẫu. Tác phẩm lấy bối cảnh là hiện thực và cuộc sống người dân làng Cổ Đình thời Pháp thuộc. Theo nhà nghiên cứu Đoàn Ánh Dương, huyền thoại xuất hiện bàng bạc trong tác phẩm, bắt nguồn từ những biểu tượng văn hóa, mối tị hiềm giữa các dòng họ và đặc biệt kết tụ xung quanh đạo Mẫu. Mẫu Thượng Ngàn và các Mẫu nói chung trong *Mẫu Thượng Ngàn* được Nguyễn Xuân Khánh tiếp tục huyền thoại hóa qua việc miêu tả sự sùng bái của quần chúng và sự hiện diện ở những nhân vật nữ. Mẫu tuy không xuất hiện trực tiếp nhưng luôn thường trực trong tâm thức và đời sống tinh thần của người dân xứ Cổ Đình. Những con người nơi đây như bà tổ cô, cụ đồ Tiết, ông Huyền, bà Mùi, Nhụ, Điều... đều tin vào sự linh thiêng của thánh Mẫu, vào nguồn gốc thắm đẫm tinh thần

nhân đạo. Sợi chỉ đỏ xuyên suốt kết nối các sự kiện, kết nối các nhân vật chính là các phiên hầu thánh, khi thế giới tâm linh hòa quyện cùng tiếng đàn. Đường như, cuộc đời, số phận của con người nơi đây và cả những câu chuyện kỳ lạ: các con vật linh (rắn thần, hắc xà), cái chết của Philippe, của Julien, câu chuyện về những chiếc bình vôi có mắt, chuyện cô Chín đèn Sòng ngự ở gốc cây sung... đều có sự chi phối vô hình của thánh Mẫu. Không cụ thể về dáng vóc, hình hài, nhưng nhìn đâu, con người ta cũng thấy hồn của Mẫu như lời của các nhân vật trong truyện như nhân vật Nhụ đã hai lần khẳng định: “Thầy em nói, ở nước mình, chỗ nào cũng có Mẫu” [136, tr.68], “Anh ạ, ngày xưa, có lần mẹ em bảo: Đã là người ta, con ơi, ai chẳng là con của Mẫu” [136, tr.807]. Không phải ngẫu nhiên mà người phụ nữ trong *Mẫu Thượng Ngàn* đều đẹp một cách phồn thực, tràn trề sinh lực từ bà Tô cô, bà Mùi, cô Hoa, chị ba Pháo, bà ba Váy, cô Nhụ đến bà Đà... Bởi vì, tất cả đều là hiện thân của Mẫu, tâm hồn của Mẫu, vẻ đẹp của Mẫu và sức sống của Mẫu. Đặc biệt, nhân vật cô Mùi với vẻ đẹp phồn thực, đậm tính nữ và quyến rũ với “Đôi vú nở nang. Eo thon nhỏ. Đôi mông nảy đều chắc nịch hứa hẹn sự đông đàn dài lũ. Gương mặt cô tròn vành vạnh, mày ngài đen nhánh như mực nho, đôi mắt đen trắng phân minh” [136, tr.244]. Nhan sắc ấy khiến gã chủ đồn điền Philippe phải mê đắm “Mùi càng vùng vẫy thì Philippe càng hả hê. Cô ta đầy đặn quá. Cô ta mát mẽ quá. Cô ta mạnh mẽ quá, cô ta dư thừa sinh lực, cô ta lắm chất đàn bà. Như một hồ nước ấm áp sâu vời vời khôn cùng, Mùi nhấn chìm Philippe vào bể ái ân không khi nào cạn” [136, tr.359] và đánh đổi mọi giá để có được tình yêu của người đẹp. Hay như bà Ba Váy – “Một người đàn bà có sắc đẹp lồ lộ ai trông cũng thấy ngay. Một cái đẹp của sức sống. Một cái đẹp của da thịt mỡ màng... Ở bà ta, những chỗ nào da thịt hở ra cũng thấy ngồn ngộn ngọt ngào” [136, tr.57]. Vì vậy, cô Mùi, bà Ba Váy là những nhân vật được huyền thoại hóa, tiêu biểu cho vẻ đẹp của sự phồn thực trong tín ngưỡng dân gian. Đặc biệt, trong tác phẩm, hình ảnh “bầu vú”, “bầu ngực” xuất hiện nhiều lần như một biểu tượng. Đó là “đôi vú thốn thện” của cô Ngơ, bầu vú tỏa hương thơm “ngan ngát, man mác, ngầy ngậy, hăng hắc, dịu dàng” của cô Mùi, bầu vú đầy quyến rũ nhưng bị chồng hành hạ mỗi khi nổi cơn ghen của bà Ba Váy, cái vú quá cỡ “bằng ba quả dứa” của bà Đà... Ẩn đằng sau những người phụ nữ ấy và những biểu tượng ấy chính là sức sống, linh hồn của đạo Mẫu.

Qua đó, người đọc dễ dàng nhận ra nhân vật chính của tác phẩm không ai khác hơn là thánh Mẫu, một đại diện tiêu biểu cho nền văn hóa Việt như trong bài viết “Một cuốn tiểu thuyết thật hay về nền văn hóa Việt” đăng trên báo *Tuổi trẻ online*, ngày 12-7-2006 nhà văn Nguyễn Ngọc từng khẳng định “Quả vậy, nếu đi tìm một nhân vật chính cho cuốn tiểu thuyết này, thì hẳn có thể nói nhân vật chính đó là nền văn hóa Việt, cái thực tại vừa vô cùng hiện thực, vừa rất hư ảo, bền chặt, xuyên suốt mà cũng lại biến hóa khôn lường, rất riêng và rất chung, rất bản địa mà cũng rất nhân loại”.

Có thể nhận ra, hành trình trở về với huyền thoại của các nhà văn đương đại ngoài việc khoác lên cho tác phẩm những màu sắc tươi mới thì còn hướng tới khám phá những giá trị tự thân của đời sống văn hóa Việt. Qua đó, con người lắng nghe được tiếng vọng từ quá khứ qua thế giới hình tượng nhân vật huyền thoại vừa lạ lại vừa quen.

3.2.2. Huyền thoại hóa hình tượng cổ mẫu

Thuật ngữ “cổ mẫu” xuất phát từ ngành phân tâm học, cụ thể hơn là ngành tâm lý học phân tích do C.Jung – nhà tâm lý học người Thụy Sĩ khởi xướng. Trong công trình nghiên cứu *Tâm lý học vô thức* của ông, cổ mẫu (archetype) lần đầu được nhắc đến. Đến công trình *Thăm dò tiềm thức*, C. Jung định nghĩa về cổ mẫu là “những yếu tố tâm thần (psyche) không thể cắt nghĩa được bằng một sự việc xảy ra trong đời sống” và “nó hình như bẩm sinh đã có từ thời nguyên thủy, nó là một phần trong gia tài tinh thần của nhân loại” [60, tr.95 – 96]. Theo C.Jung, về nguồn gốc xuất phát, cổ mẫu thoát thai từ vô thức tập thể – nơi tàng trữ cô đọng lại những kinh nghiệm của loài người, xuất hiện từ thời kỳ hồng hoang của nhân loại. Về nội dung, cổ mẫu là “bản tổng kết đã được công thức hóa của khối kinh nghiệm điển hình to lớn của vô số các thế hệ tổ tiên, đó có thể nói là vết tích tâm lý của vô số cảm xúc cùng một kiểu” [105, tr.70], có giá trị bền vững, phổ quát. Cổ mẫu được bắt nguồn từ những kinh nghiệm được lặp đi lặp lại nhiều lần của loài người trong suốt chiều dài lịch sử và có thể xuất hiện ở bất cứ thời đại nào, ở bất kì đâu. Và cổ mẫu đầu tiên được lưu giữ trong các huyền thoại, sau đó, cổ mẫu “tái xuất” trong những giấc mơ, những hình ảnh huyền hoặc của vô thức cá nhân, những tác phẩm văn chương nghệ thuật trong sự ngẫu nhiên của tâm thức nghệ sĩ... Dựa vào quan điểm của C.Jung, một số từ điển đã đưa ra định nghĩa cổ mẫu như sau:

Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới giải thích: “Các mẫu gốc giống như những nguyên mẫu của các tập thể biểu tượng ăn sâu trong vô thức đến nỗi chúng trở thành như một cấu trúc...” [22, tr.XXI]. *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” [54, tr.972]. *Từ điển thuật ngữ văn học* lại lý giải: “Những mẫu gốc là những motif và liên kết motif có đặc tính bản chất phổ quát, là sơ đồ tâm lý 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” [48, tr.192].

Như vậy, về cơ bản, cổ mẫu trước hết cũng là biểu tượng nhưng có sức khái quát cao hơn biểu tượng, là những mẫu của các biểu tượng. Nó là những biểu tượng nguyên thủy, tồn tại trong tâm thức của con người từ thuở xa xưa và trở thành vô thức tập thể.

Về vấn đề phân loại cổ mẫu, hiện nay xuất hiện hai khuynh hướng chính. Một số nhà nghiên cứu phân loại thành từng nhóm, một số khác lại gọi tên đích danh từng cổ mẫu cụ thể. Nhìn chung, các cách phân loại này ít nhiều trùng lặp và bổ sung cho nhau. Với C.Jung, sau khi xác định tên gọi archetype thì gần 30 năm sau (1946) “Jung mới phân biệt giữa mẫu tượng trong hình thức (perse) nghĩa là trong nguyên lý và cấu trúc cơ bản và mẫu tượng trong hiện thực nghĩa là mẫu tượng được thể hiện trong những hình ảnh cụ thể” [64, tr.95–96]. Nói cách khác, cổ mẫu trong hình thức là cổ mẫu với “một số hình thức cơ bản và một số ý nghĩa cơ bản tồn tại trong tâm thức nhưng vô hình” [64, tr.102–103], thuộc loại “cận tâm lý” (psychosis), còn cổ mẫu trong hiện thực là “những cổ mẫu được diễn tả và thể hiện trong những hình ảnh cụ thể” [64, tr.103], có cơ sở và kiểu mẫu từ cổ mẫu trong hình thức, có thể gọi tên như cổ mẫu cha, mẹ, bé thơ, anh hùng, nước, lửa... Còn Mircea Eliade chia biểu tượng (tương đương với thuật ngữ cổ mẫu của C.Jung) thành hai cực: các biểu tượng về đất (nước, đất, đá...) và các biểu tượng về trời (bầu trời, trăng, sao...).

Theo quan điểm của chúng tôi, nước, lửa và trăng là những cổ mẫu. Bởi lẽ, ngay từ thời nguyên thủy, những cổ mẫu trên vốn là những biểu tượng tồn tại trong

tâm thức của nhân loại. Về ý nghĩa biểu trưng, các cổ mẫu trên 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, vô thức tập thể. Về vai trò, trong các tác phẩm chúng tôi khảo sát thì các cổ mẫu trên 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.

3.2.2.1. Cổ mẫu nước – nguồn sống, thanh tẩy và tái sinh

Từ xa xưa, nước đã hiện hữu trong đời sống vật chất và đời sống tinh thần của con người, đồng thời gắn liền với lịch sử phát triển của nhiều quốc gia, nhiều dân tộc. Thời cổ đại, bốn nền văn minh lớn trên thế giới đều bắt nguồn từ những con sông như văn minh Luỡng Hà (sông Euphrates và sông Tigris), văn minh Ai Cập (sông Nin), văn minh Ấn Độ (sông Ấn), văn minh Hoàng Hà (sông Hoàng Hà). Điều đó cho thấy, khởi nguyên, nước là nguồn tài nguyên nuôi sống con người, là lựa chọn đầu tiên để an cư, lạc nghiệp. Nơi nào có nước, nơi đó có sự sống. Bởi, do nước là thứ trời cho, nên xét về mặt thể chất, nước được coi là một biểu tượng phổ biến về sự phì nhiêu và khả năng sinh sản dồi dào.

Những ý nghĩa tượng trưng của nước có thể quy về ba chủ đề chiếm ưu thế: “nguồn sống, phương tiện thanh tẩy, trung tâm tái sinh” [22, tr.709].

Tại Châu Á, nước được xem là “dạng thức thực thể của thế giới, là nguồn gốc của sự sống và là yếu tố tái sinh thể xác và tinh thần, là biểu tượng của khả năng sinh sôi nảy nở, của tính thanh khiết, tính hiền minh, tính khoan dung và đức hạnh” [22, tr.710]. Cụ thể, kinh Vệ Đà ca ngợi những dòng nước mang lại sự sống, sức mạnh và sự thanh khiết về mặt tinh thần cũng như về mặt thể xác “Hỡi những dòng nước hồi sức cho đời/ Hãy mang lại cho chúng tôi sức mạnh/ Sự cao cả, niềm vui, cảnh mộng” [22, tr.710].

Theo thời gian, nước trở thành nguồn cảm hứng của nghệ thuật, của văn chương với nhiều ý nghĩa. Trong thần thoại Hy Lạp, nước được hình tượng hóa qua vị thần biển cả Poseidon, tay cầm cây đinh ba đầy quyền lực, có thể tạo ra động đất và sóng thần. Thần thoại người Việt thì cho rằng, thần biển là một con rồng không lồ nằm giữa biển khơi, nhịp thở của thần biển tạo lên nhịp lên xuống của thủy triều. Đặc biệt, người Việt còn quan niệm, thủy tổ của họ chính là Lạc Long Quân, vốn là vị thần sống dưới thủy cung (*Con rồng cháu tiên*). Cõi nước luôn chứa đựng trong

nó sự huyền bí nên con người luôn khoác lên nó chiếc áo hư ảo và nhiệm màu. Biển thì có Long Vương, sông thì có thần sông, giếng thì có hà bá cai quản. Nước vừa là người bạn hiền hòa, sâu nặng nghĩa tình như tấm lòng thái tử thủy tề đối đãi với Thạch Sanh trong truyện cổ tích *Thạch Sanh* nhưng đồng thời cũng gieo rắc bao thiên tai, địch họa như việc Thủy Tinh hằng năm dâng nước gây lũ lụt để đánh Sơn Tinh trong thần thoại *Sơn Tinh, Thủy Tinh*. ...Tự ngàn xưa, nước hiện diện trong đời sống văn chương Việt Nam từ những câu chuyện rất đời thân quen như thế. Theo nhận định của nhà nghiên cứu Nguyễn Thị Thanh Xuân thì “Vốn bao la, và đa dạng, Đất và Nước mang trong lòng nó những hình thái khác nhau: núi non, hang vực, gò, đồng, rừng, vườn...; biển, sông ngòi, hồ, đầm, suối, mưa, sương... và mỗi hình thái này đến lượt nó, lại có khả năng trở thành những biểu tượng và cổ mẫu văn chương mới. Những cổ mẫu con này vừa dung chứa những nét chung của cổ mẫu mẹ Đất, mẹ Nước – đặc biệt là tính cố định, luân chuyển và tính sinh sôi – vừa hình thành những nét riêng” [84, tr.286]. Đó cũng là những đặc điểm của cổ mẫu nước trong các tác phẩm tiểu thuyết Việt Nam đương đại.

Trong *Giàn thiêu* của Võ Thị Hảo, nước là một hình tượng xuất hiện 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 lực biểu đạt 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 của 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 cho dòng nước xoa dịu nỗi hận thù và tận hưởng trọn vẹn niềm hạnh phúc. Giây phút ấy đã ám ảnh mãi Từ Lộ trên suốt chặng đường sau này, với những day dứt và khát khao.

Nhưng xuyên suốt hơn cả là sự hiện hữu của những cơn mưa. Mưa đầy mơ mộng và monoton những đam mê. Mưa đỏ, mưa rơi một cách hân hoan để bắt đầu cuộc ái ân của Nhuệ Anh và Từ Lộ. Trong hạnh phúc, Nhuệ Anh cảm nhận mưa không hề tê buốt mà êm ái và ấm nồng “Nhuệ Anh không hề thấy cái rét buốt của những giọt mưa đã làm da thịt nàng tê cóng thâm tái...Mà ngược lại, những giọt mưa dội xuống thân thể lúc này lại dịu dàng êm ái, mỗi giọt mưa chạm xuống như

mang theo một hơi thở nồng nàn sưởi ấm cơ thể nàng” [133, tr.211]. Sau hoan lạc, mưa lại phủ lên “đôi thân thể một màng tơ trong suốt” [133, tr.212]. Ở khúc “Lãnh tiểu nhân gian”, mưa đem lại sự tẩy sạch và tái sinh. Bài hát cầu mưa của Nhuệ Anh vang lên cùng với những tiếng gọi thiết tha “Mưa ơi! Mưa ” [133, tr.495] đã được mưa lắng nghe và đáp lại. Các trang viết của Võ Thị Hảo từ trang 495 đến trang 500 ngập tràn trong những cơn mưa. Mưa tưới mát các dòng sông khô hạn, xua đi những khổ đau và cơn khát “Nước mắt giàn giụa hòa cùng nước mưa. Cỏ sẽ hồi sinh. Lúa cũng sẽ hồi sinh” [133, tr.497]. Và mưa còn thấm nhuần ân huệ, sưởi ấm những trái tim đơn côi. Bài hát ấy đã tưới lên thi thể chàng Cá Bơn, người đàn ông suốt đời cầm tù trong phận cá và dành trọn cuộc đời để sống bên những dòng sông, tôn thờ mẹ Cá và yêu tha thiết Nhuệ Anh “Chàng là một con cá. Chàng cần nước. Chàng nghĩ Nhuệ Anh cũng là một con cá. Chàng đi suốt đời bên những dòng sông” [133, tr.498]. Nhưng tình yêu mà chàng đi tìm lại là một tình yêu vô vọng. Phút hội ngộ, Nhuệ Anh mang đến cho chàng đặc ân của tình người, của hơi ấm cõi nhân gian “Nàng nằm xuống, áp thân mình lên thi thể bất động của chàng Cá Bơn, áp mặt lên đôi môi thiếu nảo” [133, tr.498–499]. Mưa lan đến cả hậu cung, làm tắt ngấm những dục vọng đang thiêu đốt trong trái tim Thần Tông trước vẻ đẹp Ngạn La “Mưa rơi mờ mịt Dân Đàm...Mưa lạnh chanh nhảy nhót trên hoàng bào của Thần Tông” [133, tr.499].

Sức mạnh hồi sinh của nước còn hiện hữu qua những giọt sữa – giọt sữa của dã nhân đã cứu sống Từ Lộ khi chàng hành cước đến núi Thập Vạn Đại Sơn “Chợt có một vài tia nước chảy tràn trên môi chàng. Từ há miệng đón. Một dòng nước mong manh, ấm nồng, nhàn nhạt ngọt, hơi gầy gầy như sữa mẹ, tiếp tục chảy khó nhọc vào miệng chàng” [133, tr.358].

Trong tiểu thuyết *Lời nguyện 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 biết lắng nghe, thấu hiểu những nỗi niềm. Đứng trước biển, anh không còn cảm thấy cô đơn bởi 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” [154, tr.26]. Biển hiền hòa, nhân hậu, biết sẻ chia “Vua biển nhảy ùm xuống nước... Biển cả ôm lấy anh vui mừng” [154, 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 mẽ lưới này, cứ kéo thật nặng tay rồi nghỉ, sau đó đến tìm ta một nơi khác nhé” [154, tr.182]. Nhưng một khi con người trở nên 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 như trước mà trở nên buồn bã “Mẹ biển quở trách ta sao quá hào phóng với anh” [154, tr.184]. Và sự trừng phạt của biển cả dành cho con người cũng thật tàn khốc, khi con người phải trả giá bằng cả tính mạng của chính mình “Con sóng cao hàng chục thước, trắng xóa như một cuộn bông khổng lồ, cuộn tròn, ào ạt thịnh nộ” [154, tr.186], trong đó có cả vua biển Hai Thìn “Chín người còn lại vĩnh viễn ngủ yên trong lòng biển vừa bao la, độ lượng, vừa tàn nhẫn, lạnh lùng” [154, tr.190].

Nước trong các tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương hiện hình với các dạng thức như sông, ao, đầm, mưa, sương... Ở đây, ý nghĩa của nước khá đa dạng: nước vừa là nguồn sống, vừa là nguồn chết; vừa là nơi tái sinh, vừa là nơi tiêu hủy như M.Eliade đã nhận định “Trong bất cứ tôn giáo nào, nước bao giờ cũng giữ chức năng của nó: nó làm tiêu tan, thủ tiêu các hình thức, rửa các tội lỗi, nó vừa để tẩy uế, vừa để tái sinh” [35, tr.133].

Sông Linh Nham rất thiêng, thường được miêu tả như ẩn chứa một tâm hồn vẹn tròn, lúc nào cũng ập đầy cảm xúc. Khi thì “rì ầm ai oán”, lúc lại “lầm lì miết về xuôi”, “lầm lì chuyên động”, một dòng sông khác thì “đục ngẫu như mắt trâu điên”. Sông thiêng gọi ai là người ấy chết. Chúng ta có thể tìm kiếm sự liên hệ giữa nước với các cái chết ở đây. Con trai cả lão Liêm chết đuối dưới ao, Quân mất tích được thầy bói phán gần nước. Mây thì “tái như da người chết trôi”, mưa thì mưa suốt ngày suốt đêm như muốn nhấn chìm tất cả, mưa có khi lại trở thành môi trường cho ma quỷ xuất hiện. Sông, ao thì ẩn đầy bất trắc với những hiện tượng kì dị như sông bỗng cạn sạch, ao thì bỗng đầy ắp... Lúc khác, nước lại có những lúc mang sứ mệnh tái sinh, vỗ về. Nước hiện lên trong sáng như một sự gột rửa, thanh lọc cuộc đời lầm tai ương này. Dòng sông do vậy trở thành vị bảo hộ lẽ phải. Nếu *Thoạt kỳ thủy* là cuốn tiểu thuyết giàu biểu tượng nhất của Nguyễn Bình Phương thì nước ở đó cũng đã thể hiện cao nhất, rõ nhất sứ mệnh, sức mạnh vỗ về, an ủi, tái

sinh sự sống cho vạn vật, muôn loài. Đây là một hình ảnh “dịu dàng” hiếm hoi của nước “nước thông thả chảy... nước ngấm qua lông, chạm vào da khiến con cú tỉnh táo lạ thường. Nước mơn man vuốt ve bụng nó” [144, tr.10]. Có lẽ nếu con cú rơi từ vòm lá sung xuống đất thì nó đã chết, nhưng lại là nước với sự mềm mại, thông thả đón nhận nó, khiến nó thấy khoan khoái lạ thường.

Trong *Dòng sông mía* của Đào Thắng, nước xuất hiện như một hình tượng đa nghĩa. Dòng sông Châu vừa mang lại nguồn sống cho con người, là nơi mưu sinh hằng ngày của lão Chép, cu Lẹp – những con người khi sinh ra đã mang tên loài cá; vừa là chứng nhân cho bao thăng trầm, biến cố của người làng Thanh Khê. Nước thân tình, hào phóng, lúc khác lại trở thành nơi để con người ta nương náu, xoa dịu nỗi đau trầm luân. Khi đối diện với bao mất mát và khủng hoảng, đỉnh điểm là việc con trai ngày càng lún sâu vào tội ác và đưa cháu nội lại là bào thai kỳ dị, bà Mến đã tìm đến nước như tìm đến sự giải thoát và cứu chuộc cho linh hồn của những con người lầm lỗi “Nước sông dâng lên sáng đỏ như rẽ đường ra cho bà đi xuống. Một ánh chớp chói lòa, tia sét như đánh thẳng vào bà, lời chấp nhận sự cứu chuộc vĩnh cửu của bà” [151, tr.212]. Với bà cả Thuần, bi kịch của bà chính là đã có con với người đàn ông khác sau khi chồng mất. Và trong mắt dân làng, đó là một tội lỗi. Kể từ khi bí mật được tiết lộ, với mọi người, bà không còn là người phụ nữ đức hạnh, đảm đang, hết mình vì chồng vì con như trước mà trở thành người đàn bà xấu xa, lãng loàn. Chịu không nổi trước thành kiến của dư luận, đặc biệt là sau khi bị chính con dâu sỉ nhục, bà cả Thuần phải tìm đến cái chết. Nơi bến Diễm, người đàn bà đau khổ đã dùng dòng nước để rửa sạch mọi tội lỗi, đau khổ và oán hờn. Bà gặp lại linh hồn bà Mến và “Bà Mến vẫy tay. Hai bàn tay hình búp sen. Mặt sông sáng lung linh, nước rẽ ra cho bà Thuần bước xuống” [151, tr.376].

Dòng sông trong *Bến không chồng* được xem như “dòng sữa mẹ làm tươi tốt đất và người làng Đông” [135, tr.5]. Vượt lên nỗi sợ hãi được gieo rắc từ những câu chuyện về ba ba thường luồng, sức quyến rũ của bến Tình khiến trai gái nơi đây bị mê hoặc “gió hây hây, nước chảy nhẹ vờn da thịt như có một bàn tay vô hình mơn trớn, khiến ta quên hết nỗi cực nhọc, đau buồn. Nước bến Tình mát, dễ làm lòng người khoái cảm” [135, tr.13]. Bến Tình gắn bó bao vui buồn với người làng Đông, là nơi khơi nguồn mối thù hai dòng họ Nguyễn – Vũ, là nơi Hạnh đau đớn,

túi hờn, tìm sự vỗ về khi hạnh phúc vỡ tan. Và bến Tình cũng là nơi Nguyễn Vạn gieo mình để trốn chạy mặc cảm tội lỗi và chấm dứt chuỗi bi kịch cuộc đời “Hạnh sống lại chân tay bủn rủn khi nhìn thấy cái xác chết được Nghĩa kéo từ dưới sông lên là chú Vạn” [135, tr.308].

Còn 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 bết tắc, với túi hờn, bước chân bà đã tìm đến dòng nước. Dường như, trong vô thức, trong đớn đau, trong mù mẫn thì dòng nước là cứu cánh giải thoát duy nhất của con người thoát khỏi chốn trầm luân “Đôi chân chạy như bị xui bị khiến. Có tiếng nước chảy ồ phía trước. Bà Son hào hển lao tới, như đây là nơi giải thoát duy nhất đang chờ bà” [153, tr.335].

Có thể thấy, nước là một hình tượng đầy ám ảnh trong các tiểu thuyết đương đại. Bên cạnh con người, nước đảm nhận nhiều ý nghĩa và vai trò. 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 vừa gắn liền với các trạng thái vô thức của nhân vật. Vì thế, bên cạnh những ý nghĩa kế thừa từ huyền thoại trong quá khứ, cổ mẫu nước còn thể hiện những giá trị tự thân và lan tỏa sức sống mãnh liệt của riêng mình. Nước đã gọi 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.

3.2.2.2. Cổ mẫu lửa – hủy diệt, mặc cảm và đam mê

Trong cuốn *Phê bình văn học thế kỷ XX*, nhà nghiên cứu Thụy Khuê đã giới thiệu những luận điểm cơ bản về phân tâm lửa của Gaston Bachelard, nhà phê bình phân tâm vật chất người Pháp. Ông coi lửa như một thực thể sống trong vô thức của con người và nó được bộc lộ ra ngoài dưới ba hình thức mặc cảm: “Mặc cảm Prométhéee hay mặc cảm con muốn vượt cha; mặc cảm Empédocle hay mặc cảm tự thiêu, là mặc cảm mơ mộng, muốn nhập mình trong ngọn lửa thiêu hủy, ngọn lửa tiêu biểu của sự sống và cái chết; mặc cảm Novalis hay sự tìm về nguồn gốc của lửa: lửa là sản phẩm của tình yêu, của sự cọ xát thân thể, của dục tình” [66, tr.442].

Ở các nước trên thế giới, biểu tượng lửa dung chứa nhiều ý nghĩa khác nhau. Rất nhiều quốc gia xem lửa gắn liền với cái thiêng, mang chức năng tẩy uế và tái

sinh. Theo *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới* thì “Việc bảo vệ lửa thiêng trải rộng từ La Mã đến Angkor. Biểu tượng lửa tẩy uế và tái sinh phân tích từ phương Tây đến Nhật Bản” [22, tr.545]. Theo truyền thuyết, chúa Kito và các thánh tái sinh cơ thể bằng cách đi qua lửa lò của xưởng rèn. Mặt khác, những người theo Đạo giáo bước vào lửa để tự giải phóng khỏi thân phận mà con người phải chịu đựng. Các vị vua ở Trung Quốc khi lên ngôi phải dùng lửa để tẩy uế thể hiện qua việc tắm và hun khói trong các nghi lễ. Đạo Bà la môn thì cho rằng, lửa còn có chức năng thử tội. Nếu ai đó có tội, lửa sẽ thiêu cháy họ và ngược lại. Điều này chúng ta bắt gặp trong sử thi *Ramabrahata* của Ấn Độ, sau khi giải cứu vợ khỏi nanh vuốt của quỷ Havana, Rama trở nên ghen tuông và Sita buộc phải lên giàn thiêu để chứng tỏ sự trinh bạch của mình. Sự tẩy uế của lửa và nước, về cơ bản là giống nhau khi cùng hướng đến sự gột rửa và trong sạch hóa đối tượng, nhưng khác nhau về phương thức “lửa tượng trưng cho sự tẩy uế bằng sự thấu hiểu, bằng ánh sáng và chân lý, đạt đến trạng thái thông tuệ siêu việt nhất; còn nước tượng trưng cho sự thanh tẩy dục vọng, hướng tới dạng thức cao thượng nhất, đó là lòng nhân từ” [22, tr.548].

Trong tâm thức của người Việt, cùng với nước thì lửa cũng hiện hữu như một phần không thể thiếu của đời sống vật chất và tinh thần. Việc thờ ông táo cho thấy, người xưa rất coi trọng bếp núc, giữ ấm cho bếp chính là giữ hạnh phúc và sự may mắn cho gia đình.

Kế thừa những giá trị biểu đạt từ truyền thống, cổ mẫu lửa xuất hiện trong các tác phẩm tiểu thuyết Việt Nam đương đại với tư cách là hình tượng nghệ thuật đa nghĩa và có đời sống tự thân vô cùng sinh động.

Trước hết, lửa hiện diện trong các tác phẩm với ý nghĩa biểu đạt cho sự hủy diệt. Trong *Giàn thiêu* của Võ Thị Hảo, qua thống kê, yếu tố lửa xuất hiện nhiều lần dưới nhiều dạng và biến thể như đèn, giàn thiêu, nến, hỏa lò, sấm sét... Ý nghĩa biểu hiện của cổ mẫu lửa cũng rất đa dạng. Riêng chương I “Giàn thiêu” và chương XXV “Lửa”, lửa gắn liền với tai họa, với cái chết, với đám cháy và hủy diệt sự sống của con người. Mở đầu tác phẩm là cảnh giàn thiêu như chảo lửa đỏ rực trên đảo Âm Hồn và 49 cung nữ trong những chiếc áo choàng màu đỏ tía bị thiêu sống để theo về cõi chết hầu hạ đức vua Lý Nhân Tông. Qua các trang viết của Võ Thị Hảo, lửa hung bạo đến ghê rợn “Lửa lập tức bùng lên. Những cái lưỡi đỏ khổng lồ

thèm khát rần rật liếm giàn thiêu...Đảo nhỏ biến thành đảo lửa” [133, tr.37]. Kết thúc tác phẩm là khung cảnh giàn thiêu của mười năm sau đó, cũng tại đảo Âm Hồn, 29 cung nữ bị thiêu chết để linh hồn đi theo hầu hạ vua Lý Thần Tông. Ngọn lửa vẫn hung tàn và man dại, hủy diệt không thương tiếc những con người cung nữ yếu đuối và xấu số kia “Lửa lập tức bùng lên, nuốt chửng toàn thân người cung nữ đang quờ quạng tuyệt vọng trong lớp khói đen đặc” [133, tr.536]. Xen lẫn với tiếng khóc tuyệt vọng của những phận người phải vùi mình trong lửa đỏ là tiếng khóc đến xé ruột của những người thân. Trong tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương, lửa sưởi ấm con người nhưng cũng có sức hủy diệt ghê gớm. Khi lửa quá nóng, nó đã đốt cháy nhà Hiền, giết chết bố Hiền trong *Thoạt kỳ thủy*. Lửa cũng thiêu rụi nhà bà Châu Cải trong *Bả giờ*, còn khi lửa tàn thì tựa như một lời nguyền chết chóc trong *Vào cõi* “Lửa sắp tắt, nhà lão sẽ tối và lạnh đầu tiên. Nhớ lời bu bảo đấy, nhớ đấy!” [145, tr.115]. Trong *Đức Phật, nàng Savitri và Tôi*, lửa là nỗi sợ kinh hoàng khi thiêu sống các bà vợ của vị tiểu vương khi họ không cam tâm hiến mình cho ngọn lửa hung bạo “Lửa đã bùng lên riêng ở chỗ vương sàng. Đám đông ò lên nức nở than khóc” [150, tr.145]. Lửa còn đốt cháy nhà đạo sư để vạch trần, trừng phạt những tội ác mà ông đã gây ra “Lửa bắt đầu bén dần dà trên bàn thờ. Chỉ trong vài phút nữa nó sẽ lan khắp bàn thờ, thiêu cháy cả điện thờ” [150, tr.155]. Trong *Tàn đóm đỏ* của Phạm Ngọc Tiến, lửa thể hiện sức mạnh hủy diệt tàn khốc của chiến tranh. Lửa mang lại cho con người sự hoảng loạn, đau đớn đến tận cùng. Lửa ngăn chặn lối đi, bủa vây số phận Vĩnh “Lửa từ đám mây phun ra tưới đẫm mặt đất. Gã cuống cuồng. Lửa ngụt bốn phía không còn đường nào chạy. Gã tấp mặt xuống đất. Đến cả đất cũng có lửa phun. Lửa chạy vào trong thân cây, cháy ngụt. Nóng quá. Rất quá. Chết mất, chắc chắn chết. Hang dơi ở đâu lại ngòm ngòm hiện ra. Cả nó nữa, cũng đầy một miệng lửa” [147, tr.95].

Lửa vốn gắn với nhiệt huyết và đam mê nên lửa biểu hiện cho lý tưởng, cho khát vọng tình yêu và cả những dục vọng tầm thường. Trong *Hồ Quý Ly*, Nguyễn Xuân Khánh đã sử dụng ngọn lửa để thể hiện cái khát khao vốn tồn tại trong vô thức của nhân vật Hồ Quý Ly – khát khao được nuôi dưỡng lý tưởng, ước muốn của riêng mình “Lúc tám tuổi, cậu bé bỗng nảy ra ý nghĩ phải nhen một ngọn lửa, tự mình nhen lấy. Hương tàn sẽ tắt; ngọn lửa của cây bạch lập, của một ngọn đèn

hết đêm rồi cũng tắt...Riêng Quý Ly, cậu bé muốn một ngọn lửa không khi nào tắt...Đó là bản năng khát khao thâm kín của con người muốn giữ một ngọn lửa đời đời” [137, tr.542]. Trong *Giàn thiêu*, ngọn lửa tình yêu vốn được nhen nhóm giữa Nhuệ Anh và Từ Lộ. Kể từ khi gặp gỡ và đính ước, Từ Lộ ngày đêm thương nhớ Nhuệ Anh đến quên ăn quên ngủ. Hình ảnh ngọn lửa, chiếc đèn lồng lấp lánh gương mặt mỹ nhân chiếm hết tâm trí chàng “Nhuệ Anh! Từ bất giác gọi thành tiếng, rồi thồn thức áp mặt vào chao đèn lồng mang gương mặt người con gái” [133, tr.55]. Cho đến khi trở thành thiền sư, trong tâm hồn Từ Đạo Hạnh luôn thường trực những khát khao về cái đêm ân ái cùng Nhuệ Anh bên sông Gâm. Ngọn lửa ấy đã thiêu đốt trái tim vị thiền sư còn lưu luyện hạnh phúc trần tục “Nhuệ Anh! Ta đã hại một đời nàng. Nhưng trong dằng dặc những năm lưu lạc của hai ta, có bao giờ nàng nhớ, cái ngọn lửa ái ân nàng đã nhen lên trong ta trên bến đá sông Gâm? Ngọn lửa đó thiêu đốt ta” [133, tr.467]. Và trải qua bao biến cố, thăng trầm, ở hậu kiếp, Từ Lộ – khi ấy đã là Lý Thần Tông vẫn không nguôi nhớ thương, vẫn vương về mối tình thuở trước. Một sư bà động Trầm già nua, khổ hạnh vẫn khiến nhà vua phải lưu luyện, băng khuâng bởi những ân tình ngày cũ cứ mãi đeo đẳng “Ngọn lửa từ kiếp trước vẫn cháy trong tim chàng khiến chàng không thể rời xa ta” [133, tr.319]. Với công tử Lý Câu, anh ta hướng về Nhuệ Anh với tình yêu đơn phương và khi chiếm đoạt không thành, tình yêu đó biến thành dục vọng. Ngọn lửa dục vọng đã hủy hoại cả cuộc đời, tuổi trẻ của một công tử danh gia vọng tộc và Lý Câu phải sống cuộc sống lang thang, vất vưởng của một người điên “Chạy đi, trốn đi, những con quỷ màu đỏ. Lửa đã thiêu đốt cả đời người. Nay lửa sẽ hóa thành khói, bay lên trời, trả lại cho người đôi mắt và những dòng nước mắt” [133, tr.495].

Trong *Ngôi*, chứng kiến đôi nam nữ làm tình dưới bóng cây bằng lăng giữa đêm tối, những khát khao về nhục cảm lại đốt cháy tâm hồn Khản, hành hạ Khản. Ngọn lửa ấy thiêu rụi trái tim Khản với nỗi nhớ về Kim và để lại một khoảng trống vô hình như tiếng vó ngựa vọng ra từ thân thể Khản “Ngựa đang nóng rục lên, bốn vó khét lẹt, đôi mắt tan chảy sóng sánh không phân biệt được tròng và đồng tử. Miệng ngựa há to, những luồng lửa cuồn cuộn phun ra giống như những đám mây xô dạt trong bão tố” [141, tr.79]. Cuộc giao hoan giữa Nghĩa và Thúy trên chiếc xe

đập nước được bắt đầu bằng sự mon trón, ve vuốt khi bàn tay Nghĩa lần dò khám phá thân thể Thúy. Sự khát khao của người đàn bà cô đơn, hằng hụt vì lâu ngày sống xa chồng khiến Thúy bất chấp tiết hạnh, tự cho phép mình buông lơi, đắm mình trong hoan lạc cùng gã đàn ông mới quen. Năm ngón tay của Nghĩa hóa thành năm ngọn lửa, đốt nóng thân thể và tâm hồn người đàn bà khát tình “Năm ngọn lửa bắt đầu thiêu đốt ngực Thúy nhưng không làm Thúy đau. Lửa từ từ chuyển xuống phía dưới. Nhưng lửa đã bị chặn lại bằng một động tác khép chân đầy ý tứ” [141, tr.97].

Bên cạnh đó, lửa còn chứa đựng trong nó lòng hận thù và thói hờn ghen, đố kỵ. Trong *Giàn thiêu*, ngoài ngọn lửa tình thì trong trái tim của Từ Lộ còn hiện hữu một ngọn lửa khác, đó là ngọn lửa hận thù, ngọn lửa ấy đã dập tắt ngọn lửa tình vừa cháy đượm với Nhuệ Anh. Vì mối thù với Đại Diên, chàng đã từ bỏ hoài bão, tình yêu tuổi trẻ “Nhưng trong lòng Từ Lộ đã lại cháy rần rật một ngọn lửa khác. Cái ngọn lửa đã giằng chàng ra khỏi kinh thành và hun đốt chàng chạy tới sông Gâm” [133, tr.213]. Dù yêu Từ Lộ tha thiết và sẵn sàng bỏ tất cả để theo chàng, nhưng Nhuệ Anh đã cay đắng nhận ra rằng, trong mắt của chàng không còn hình bóng của người yêu mà thay vào đó là ánh nhìn bị thiêu đốt bởi lòng thù hận “Khi trong mắt chàng đỏ đượm ngọn lửa báo thù thuở chàng không còn là Từ Lộ, trong mắt chàng không có ta” [133, tr.319]. Bản thân Từ Lộ cũng nhận ra, ngọn lửa ấy có sức hủy diệt khủng khiếp thế nào khi cả tiền kiếp và hậu kiếp, chàng phải đi tìm những gì mình đánh mất trong vô vọng, trong đau khổ “Ta đã trở thành một kẻ khác, suốt đời kiếm củi để nuôi những ngọn lửa không phải để cho cõi trần này. Ngọn lửa đó đã thiêu đốt cả đời ta” [133, tr.464]. Hai kiếp sống của Từ Lộ đều rơi vào bi kịch bởi sự bao vây của hai ngọn lửa lớn: lửa hận thù và tham vọng, đúng như lời nhận định của nhân vật Nhuệ Anh “Từ Lộ, chàng có quyền tham vọng. Chàng có thể đốt cháy đời chàng cho ngọn lửa đó” [133, tr.465]. Không chỉ có ở Từ Lộ mà trong *Giàn thiêu*, ngọn lửa hờn ghen, tham vọng còn tiếp tục cháy bùng mạnh mẽ trong tâm hồn và trái tim của người đàn bà huyền thoại: Thái hậu Ý Lan. Và cao hơn là ước muốn được là “người đàn bà duy nhất được sử sách lưu danh” [133, tr.234].

So với cổ mẫu nước thì cổ mẫu lửa xuất hiện trong các tác phẩm tiểu thuyết Việt Nam đương đại với tần suất thấp hơn, nhưng không vì vậy mà những giá trị biểu đạt ở lửa kém đi sự đa dạng. Việc song hành tồn tại cả hai hình tượng nước và

lửa trong các tác phẩm văn học đương đại cho thấy sự tái sinh của các cổ mẫu từ huyền thoại, ấn tượng và sáng tạo hơn. Đặc biệt, cổ mẫu nước và lửa đều đảm nhận vai trò quan trọng là biểu hiện cho những xung đột tâm lý và thế giới nội tâm của nhân vật.

3.2.2.3. Cổ mẫu trăng – nơi phát lộ thế giới vô thức

Từ trước đến nay, trăng là một biểu tượng gốc trong văn hóa và văn học của nhân loại. “Các dân tộc vùng Altai xem trăng là biểu tượng của hạnh phúc và may mắn. Người Estonine, người Phần Lan, người Yakoutes thường tổ chức lễ cưới vào các kỳ trăng non vì họ quan niệm, trăng là biểu tượng của khả năng sinh sản. Với người Ả Rập, trăng mang dấu hiệu quyền năng của thánh Allah vì “trăng điều hòa các phép tắc tôn giáo” [22, tr.938]. Trong văn hóa Trung Hoa, trăng còn gắn liền với hình tượng chị Hằng Nga, biểu hiện cho tính mẫu, người mẹ. Còn với người Việt Nam, trăng gắn liền với câu chuyện thần thoại *Nữ thần mặt trăng và mặt trời*, với truyện cổ *Sự tích chú Cuội cung trăng*, trong đó, trăng gợi lên sự huyền bí, thơ mộng của vũ trụ. Bằng trí tưởng tượng bay bổng, dân gian cho rằng, trên mặt trăng có chú Cuội chăn trâu, ngồi dưới gốc cây đa và lòng luôn hướng về nhân gian với bao niềm thương nhớ. Một số dân tộc khác thì gán cho trăng những ý nghĩa biểu tượng cho điều xấu, điềm hung. Theo người Maya, trăng là biểu tượng của tính lười biếng và bừa bãi trong tình dục; người Samoyèdes thì trăng là con mắt độc của trời, còn mặt trời là con mắt lành. Có thể thấy, từ xa xưa, trăng gắn liền với nhiều huyền thoại của các dân tộc trên thế giới, là biểu tượng vũ trụ qua tất cả các thời đại.

Đi vào tiểu thuyết Việt Nam đương đại, trăng chuyên chở nhiều 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 nguyện hai trăm năm*, biểu tượng trăng được nhắc đến qua bản năng khao khát yêu thương của vợ Mười Hòa. Chồng chết vì đi biển, một mình nuôi con thơ, nhưng trong tâm thức vợ Mười Hòa là nỗi nhớ còn cao về những phút giây 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 quạch, vợ Mười Hòa 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” [154, tr.94]. Đêm trăng thứ hai. “..Vẫn là cái mặt trăng vừa lên đỏ quạch báo hiệu ngọn lửa bắt đầu cháy bùng trong chị. Chị dội nước ào ào. Chị băng ra biển, ngâm mình xuống biển. Ngọn lửa vẫn hùng hực cháy” [154, tr.95]. Đêm trăng thứ ba “Con sốt đến với chị rồi. Mặt trăng đỏ quạch 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 vàng vạc” [154, tr.98]. Và sau ba đêm trăng, vợ Mười Hòa đã ngã vào vòng tay của Năm Mộc, một kẻ đê tiện và xấu xa, để thỏa mãn những đòi hỏi về thể xác và bị hấn thao túng.

Trong *Bả giời*, trăng hiện lên như một cứu cánh “ta thêm trăng vì trăng hiền lành xua đuổi bóng tối đen kịt” [140, tr.180]. Lúc khác, trăng thật thơ mộng và gợi tình “Anh đi và ngóp ngóp ánh trăng. Trăng ở đây quả là tuyệt vời. Nồn nà như một cơ thể gái đồng trinh đang độ rạo rực nhất” [140, tr.89]. Trong *Vào cõi*, trăng song hành cùng với ham muốn cuồng dại của tuổi trẻ, của những cô gái chàng trai tuổi đôi mươi và của Vang – cô gái mồ côi đáng thương “Những vì sao lẳng lắc chạm nhau bằng ánh sáng lả loi. Trăng đầy ứ, tròn và cứng đanh. Có những rung động mơ hồ, cả trên trời lẫn dưới đất” [145, tr.107]. Ánh vàng của trăng pha với cái mát lạnh của nước tạo ra những khát khao khoái lạc, khiến người con gái cảm thấy mình đẹp hơn, quyến rũ hơn “Nước pha cái ánh trăng đã vỡ vụn thành trăm nghìn mảnh đắp lên người Vang, khiến cô như bức tượng vàng nguyên chất, lấp lánh... Chỉ biết rằng Vang ham muốn, sự ham muốn ngấm ngấm, sôi sục trong cô. Tạo nên điều đó là mùa” [145, tr.112].

Trong *Mẫu Thượng Ngàn*, 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” [136, 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 mỹ miều” [136, tr.245].

Nhìn từ phương diện khác, ý nghĩa biểu tượng của trăng thường được đặt trong tương quan với mặt trời. Nếu mặt trời thuộc tính dương, chủ động thì mặt trăng thuộc tính âm, thiên về bị động. Trăng thuộc về ban đêm nên trăng gắn liền với đời sống vô thức, về những xung lực bản năng của con người. Trong *Thoạt kỳ thủy* của Nguyễn Bình Phương, trăng gieo vào lòng người nhiều ám ảnh. Ở đây, trăng cùng với cú thúc giục bản mệnh chết của Tính. Nếu con cú như một thế lực vô hình, ám ảnh âm thầm thì trăng luôn trực tiếp chiếu rọi, làm lạnh, cô lập, bủa vây Tính. Ngay từ lúc được sinh ra, Tính đã rúm ró, sợ hãi trước ánh vàng của trăng “Trăng tiến theo đường thẳng, lừng lững áp lại. To bằng miệng giếng, bằng cái hũng, rồi trăng choán kín bầu trời. Tính ngợp trong thứ ánh sáng vàng trắng, lạnh lẽo, rên xiết” [144, tr.15]. Đến lúc trưởng thành, cứ mỗi lúc trăng lên là Tính bị hành hạ, khổ sở; trăng khơi gợi bản năng tối tăm trong Tính, man dại và điên cuồng “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” [144, tr.25]. Trăng xuất hiện ồ ạt, nhiều đến mức thành một điều gì đó vô cùng khó chịu. Thấy trăng, chó tru lên man dại vì hận thù, còn Tính thì “nhặt đá đập lên trời”. Nếu trong huyền thoại, chó sói từ hình dạng người sẽ hiện nguyên hình lúc trăng sáng nhất thì Tính cũng như người sói, mỗi lần trăng lên là Tính lại trở nên khát máu đến rồ dại. Trăng thúc giục sự trỗi dậy của thú tính trong con người Tính, càng lúc càng dữ dội hơn. Với Tính, trăng lạnh lẽo, ghê rợn đến vô cùng. Vì thế, Tính cần được sưởi ấm và trong vô thức, Tính tìm đến cái ấm nóng, nồng nàn của máu, của sắc đỏ: giết công công, thích nhìn ông Điện chọc tiết lợn, giết ông Khoa, mãi mê với lửa khi thấy đám cháy nhà ông Điện và sau cùng, Tính hủy hoại chính mình để chấm dứt những ám ảnh về cái lạnh, cái rét do trăng gây ra “Máu từ cổ Tính trào ra, ấm, nóng. Tính buông dao, ngón trở vuốt vuốt dòng máu đang tràn theo hàng khuy áo. Tính cười khoái trá, khụy đầu gối, mặt gục lên chiếc vại đựng nước” [144, tr.136].

Có thể thấy, trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại, trăng chính là hình tượng vẫy gọi, khai mở thế giới vô thức của con người. Mạnh mẽ không kém gì nước và lửa, trăng mỗi lần xuất hiện đều 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.

3.3. Các xu hướng giải huyền thoại

3.3.1. Quan niệm về giải huyền thoại và giải huyền thoại trong văn học

Huyền thoại là sản phẩm của văn hóa nguyên thủy, gắn liền với đời sống tinh thần, đời sống tâm linh của cư dân nguyên thủy. Theo thời gian, những câu chuyện huyền thoại ấy không những không mất đi mà nó biến đổi cho phù hợp với tâm thức của thời đại. Bên cạnh sự thay đổi phương thức biểu đạt, ý nghĩa của huyền thoại cũng không ngừng nảy sinh, không ngừng được phát triển và được phổ biến rộng rãi. Cùng với quá trình tạo lập huyền thoại trong đời sống văn học, một quá trình khác luôn song hành như một phản đề trong quá trình thể hiện tư tưởng của các nhà văn, đó là giải huyền thoại.

Nếu huyền thoại hóa (mythicization) là quá trình vận hành với nhiệm vụ biến những hiện tượng ngẫu nhiên mang tính lịch sử trong một nền văn hóa thành những câu chuyện, những điều thiêng liêng thần thánh thì giải huyền thoại (dispelling myth) là quá trình ngược lại. Roland Barthes cho rằng, giải huyền thoại là “một kỹ thuật, một phương pháp tạo ra sự thức tỉnh về mặt xã hội và về mặt chính trị” [13, tr.91]. Xuất phát từ quan niệm huyền thoại ra đời do “sự vật bị đánh mất sử tính”, R.Barthes đã đề xuất cách giải huyền thoại là phải ngược dòng thời gian, truy nguyên lý lịch ban đầu của sự vật, từ đó “xóa đi tính thiêng liêng, thần bí giả tạo bao quanh những sự vật đó” [13, tr.91]. Ông cho rằng, trách nhiệm của giải huyền thoại chính là nỗ lực chống lại sức mạnh khổng lồ của doxa “Doxa chính là giọng nói của tự nhiên, của vong nhân, tha hóa. Bất cứ điều gì được xem là tự nhiên hóa ra đều là sản phẩm cấu tạo của con người trong một thời điểm lịch sử nhất định nào đó nhưng nguồn gốc của chúng đã bị quên lãng. Quần chúng bị thuyết phục tin rằng tất cả những gì đang xảy ra chung quanh họ: các định chế xã hội, các quy ước văn học, văn chương, các nguyên tắc đạo lý hướng dẫn hành động, v.v... tất cả đều hoàn toàn tự nhiên, không có gì bàn cãi về tính chất tự nhiên đó của chúng. Giọng

nói của tự nhiên, hay doxa, chính là lời bào chữa hùng mạnh nhất của các định chế xã hội – chính trị đang tồn tại” [84, tr.89].

Từ quan điểm của R.Barthes, có thể hiểu rằng, giải huyền thoại gắn liền với tinh thần phản tỉnh, thái độ kháng cự lại tình trạng áp chế của huyền thoại, mở ra nhu cầu đánh giá lại, nhận thức lại, xem xét lại những câu chuyện thiêng do quá trình huyền thoại hóa tạo nên. Điều đó cũng có nghĩa, cấu trúc và ý nghĩa vốn được xem là ổn định của các huyền thoại có thể bị phá vỡ và thay đổi.

Bản chất của giải huyền thoại trong văn học chính là nhà văn đã dùng huyền thoại như một phương tiện tưởng tượng, hư cấu để tạo nên một thế giới phi huyền thoại – nơi mà cái thiêng và cái phàm, thần thánh và con người bị đánh tráo, hoán đổi cho nhau. Trên thế giới, nhiều cây bút sử dụng thi pháp huyền thoại như một dạng thức “giả thể loại” như J. Joyce, Th. Mann, F. Kafka. Huyền thoại trong các tác phẩm của họ là “huyền thoại lộn ngược” (Meletinsky), huyền thoại mang màu sắc hiện đại, được đặt ở cực đối lập với huyền thoại cổ đại (người viết nhấn mạnh) về mặt ý nghĩa. Nhận định về điều này, M. Meletinsky cho rằng “Trong tiểu thuyết huyền thoại hóa ở thế kỷ XX, sự giễu nhại và tính chất carnival trái lại thể hiện một sự tự do không hạn chế của nhà nghệ sĩ hiện đại đối với hệ biểu tượng truyền thống đã từ lâu mất tính bắt buộc của chúng hay vẫn còn giữ được sự hấp dẫn với tư cách là phương tiện ẩn dụ hóa những yếu tố của ý thức hiện đại được các nhà văn tiếp nhận như những yếu tố vĩnh cửu và phổ quát” [76, tr.450]. Có thể xem *Biến dạng* của F.Kafka và *Nhân mã* của J. Updike là hai tác phẩm điển hình cho xu hướng giải huyền thoại trong văn học thế giới thế kỷ XX.

Trong huyền thoại cổ ở nhiều nước, sự biến dạng của một ông tổ huyền thoại thành một con vật tổ thường diễn ra ở cuối truyện. Đây không phải là một cái chết thông thường mà đặc biệt ở chỗ, sau khi chết, vật tổ ấy được cộng đồng thờ cúng, được tôn vinh. Điều này mang lại cho cái chết ấy sự phục sinh và cuộc sống vĩnh cửu, đồng thời cũng có nghĩa là “sự biến dạng của ông tổ đầu tiên thành vật tổ là dấu hiệu của sự thống nhất gia đình, bởi lẽ ngôn ngữ phân loại totem trước hết đóng vai trò là phương tiện phân chia về mặt xã hội ra các giống” [76, tr.485]. Tuy nhiên, trong tác phẩm *Biến dạng* của Kafka, sự biến dạng của nhân vật Gregor Samsa không còn mang ý nghĩa linh thiêng, kèm với tục sùng bái vật tổ như ở các

huyền thoại totem nguyên thủy nữa mà nó đẩy nhân vật vào trạng thái đơn độc, sống trong sự ghẻ lạnh, xa lánh của người thân. Gregor Samsa vốn một chàng trai cần mẫn, nghiêm túc trong công việc, là chỗ dựa, niềm tự hào của gia đình. Anh vô cùng yêu quý những người thân của mình: từ ông bố yếu ớt, thường nằm bẹp trên giường, đến người mẹ dịu hiền và đặc biệt là cô em gái Grete mà anh rất mực thương yêu. Mọi việc cứ trôi đi trong hạnh phúc cho đến một buổi sáng, sau khi thức dậy, anh thấy mình biến thành một con côn trùng khổng lồ, góm ghiếc và xấu xí. Từ hôm đó, chuỗi ngày bi kịch trong đời Samsa mới bắt đầu. Những người thân từ chỗ kính hoàng, sợ hãi trước hình hài kỳ dị của anh, rồi họ chuyển sang thương hại và sau cùng là sự thờ ơ, xa lánh, né tránh anh. Ngay cả người bố yếu ớt thường ngày cũng trở nên hung bạo khi đối xử với con trai mình. Còn cô em gái Grete trở nên giận dữ khi anh trai vượt lên trên những mặc cảm về hình hài kỳ dị để đến bên cạnh cô, tâm sự và an ủi cô. Mọi nỗ lực của Samsa nhằm tìm thấy sự thương cảm, gắn kết tình cảm với các thành viên đều trở nên vô vọng, thậm chí phản tác dụng và càng làm cho mọi thứ tồi tệ hơn. Chỉ đến khi anh (con vật ấy) chết đi thì thay vì đau xót, các nhân vật lại thờ phào nhẹ nhõm như được giải thoát. Như vậy, sự biến dạng của G. Samsa là dấu hiệu của sự đoạn tuyệt khỏi gia đình và xã hội. Bởi Samsa không giống những người còn lại, không được cộng đồng đón nhận, thậm chí cả người thân của mình. Samsa trở thành một con người xa lạ và bị chính đồng loại chối từ. Nhân vật thực sự rơi vào bất hạnh khi bị ghẻ lạnh, giễu nhại và xa lánh. Niềm vui của cả gia đình chỉ có thể đến ở cuối truyện khi họ được giải phóng hoàn toàn khỏi người em, người con bất hạnh kia. Và có thể coi “*Biến dạng*” của Kafka rõ ràng là một huyền thoại lộn ngược, một thứ phản huyền thoại, nếu như coi huyền thoại nguyên thủy là mẫu mực” [76, tr.487].

Trong tác phẩm *Nhân mã* của nhà văn Mỹ John Updike, bằng việc sử dụng các huyền thoại Hy Lạp làm chất liệu xây dựng nên cốt truyện, John Updike đã dùng chính huyền thoại để giễu nhại huyền thoại. Tác phẩm xoay quanh cuộc sống sinh hoạt đời thường của của những người trong trường học và trong thành phố, chủ yếu khai thác đời sống bản năng, tình dục và thói giả dối của xã hội tư sản. Điều thú vị là các nhân vật chính có nhiều nét tương đồng với các nhân vật của huyền thoại Hy Lạp – cả tốt lẫn xấu, cao cả lẫn thấp hèn: ông hiệu trưởng dâm dăng như Zeus, cô bồ

luống tuổi nhưng ghen tuông của ông ta giống Hera, vị linh mục từng tham gia chiến tranh giống thần Mars, thầy giáo Colduall giống con nhân mã tốt bụng Hirone, anh thợ cơ khí thọt chân giống Hephaistos... Ở đây một mặt, John Updike vận dụng tư duy huyền thoại hóa khi xây dựng nhân vật nhân mã Colduall, là biểu hiện của tinh thần nhân đạo, của cái thiện, của sự cao cả, mặt khác lại sử dụng phương thức giải huyền thoại khi xây dựng những nhân vật đạo đức giả, bạo dâm, trụy lạc, hiếu chiến như các nhân vật có tính cách tiêu cực trong huyền thoại. Nói cách khác, từ hình tượng nhân vật nửa người, nửa ngựa, ông đã tổ chức một cốt truyện mới trên tinh thần dùng huyền thoại giễu nhại huyền thoại. Theo đó, Meletinsky cho rằng, sự giễu nhại huyền thoại trong tác phẩm nhằm “phục vụ cho việc giải thiêng một cách hài hước các vị thần của thói trường giả hiện đại và cho việc nhấn mạnh ý nghĩa tượng trưng toàn nhân loại của những xung đột cuộc sống” [76, tr.497].

3.3.2. Các xu hướng giải huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại

Ở Việt Nam, từ 1986 đến nay, văn học bắt đầu quan tâm đến mối quan hệ giữa cá nhân với cộng đồng, những xung đột giữa truyền thống và hiện đại, giữa thế hệ này và thế hệ khác. Những vấn đề nhạy cảm khác như đời sống tín ngưỡng, tôn giáo, đời sống tâm linh của con người cũng không ngừng được khai thác. Lúc này, các nhà văn, bên cạnh việc tái hiện, kế thừa cảm hứng từ truyền thống thì việc tạo ra những phản đề được lựa chọn như một cách thử nghiệm lối viết mới, đồng thời cũng là cách kéo con người ra khỏi những hào quang của lịch sử, buộc họ phải đối diện với mặt trái của cuộc sống. Ngoài ra, tính dân chủ của thể loại cũng tạo điều kiện để nhà văn thoát khỏi những ràng buộc mang tính quy phạm trong sáng tạo. Việc dùng huyền thoại và tạo lập các phản đề huyền thoại giúp họ có thể tự do nói lên những nhận thức cá nhân, giải thiêng thần tượng, đưa tất cả trở về cuộc sống đời thường.

Song song với quá trình huyền thoại hóa, việc giải huyền thoại ở đây mang nhiều ý nghĩa và mục đích khác nhau. Ở vào thời điểm đổi mới, giải huyền thoại được xem như một cách để hé lộ hiện thực bị bỏ quên, đồng thời để thay đổi lối tư duy nghệ thuật cũ kỹ của thời chiến, đặt nhà văn trước yêu cầu đổi mới phương thức phản ánh. Ngoài ra, phải thấy rằng giải huyền thoại còn gắn với mầm mống hậu hiện đại, một hệ hình văn học mới xuất hiện ở Việt Nam. Trong quá trình khảo

sát, chúng tôi nhận thấy cùng với việc thu nhận và tái sử dụng yếu tố huyền thoại, các nhà văn còn khám phá ở huyền thoại những năng lượng mới, đọc huyền thoại dưới cảm quan mới. Cái ước lệ của dân gian được đặt dưới tinh thần “phản ước lệ” (Hoàng Cẩm Giang), cấu trúc huyền thoại bị phá vỡ và thay vào đó là cấu trúc tự sự hiện đại. Điều đáng nói ở đây là các nhà văn không chỉ đứng ở góc nhìn của những quy ước, những giá trị đạo đức cộng đồng mà họ còn thâm nhập vào đời sống nội tâm của nhân vật, sống cuộc đời của nhân vật. Khi đó, khoảng cách giữa nhân vật với tác giả và người đọc không còn nữa, thế giới linh thiêng được soi chiếu bằng cái nhìn thế sự. Vì vậy, chúng tôi cho rằng, giải huyền thoại luôn gắn liền với cảm hứng giải thiêng. Và theo chúng tôi, giải huyền thoại trong các tác phẩm tiểu thuyết từ sau 1986 trở về sau hình thành hai xu hướng: giải huyền thoại về nhân vật lịch sử và giải huyền thoại về văn hóa.

3.3.2.1. Giải huyền thoại về nhân vật lịch sử

Ở Việt Nam, vào những thập niên 90 của thế kỷ XX, xu hướng giải huyền thoại về nhân vật lịch sử trở thành nguồn cảm hứng trong nhiều sáng tác, nổi bật là các truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp như *Vàng lửa*, *Kiểm sắc*, *Phẩm tiết*... Điều này đã tạo ra hiệu ứng đối nghịch trong dư luận. Trong giai đoạn từ 1986 – 2015, xu hướng này cũng nở rộ trong các tác phẩm tiểu thuyết. Viết về lịch sử, nhưng quan niệm về hiện thực, về con người trong các tác phẩm tiểu thuyết thời kỳ này đã có sự thay đổi, mở rộng hơn so với trước đó. Đặc biệt, các nhà văn đã nhào nặn lại lịch sử để tạo ra một lịch sử thứ hai “như một giả định về một khả năng khác của các tình thế, các quan hệ, các số phận đã được miêu tả, bình luận trong chính sử” [19, tr.136]. Mạch ngầm xuyên suốt trong tác phẩm không chỉ là cảm hứng lịch sử hay đạo đức mà chính là cảm hứng thế sự, cảm hứng đối thoại với quá khứ. Chính vì vậy, chủ đề phản ánh được mở rộng, đa dạng và phức tạp hơn, như: tình yêu đôi lứa, những tham vọng, hận thù và khả năng hóa giải hận thù, khát vọng về tự do cá nhân, về hạnh phúc đời thường và xuyên suốt là những trăn trở về số phận con người. Sử dụng các chất liệu từ quá khứ, các nhà văn không còn dùng huyền thoại để tôn vinh thần tượng mà họ hướng tới khám phá chiều sâu hay biến động trong thế giới nội tâm của nhân vật, đối thoại với lịch sử và thể hiện những suy ngẫm, triết lý về cuộc đời. Đó là lí do tại sao, tiểu thuyết Việt Nam đương đại khá vắng

bóng các nhân vật lịch sử được viết theo tư duy huyền thoại hóa mà chủ yếu là theo tư duy giải huyền thoại. Và giải huyền thoại các nhân vật lịch sử chính là sự tái nhìn nhận, tái đánh giá, tái phân tích những giá trị về bản thân họ dưới nhiều góc độ, nhiều phương diện. Nhân vật Lương Lập Nham, Đội Cấn trong *Người đi vắng* của Nguyễn Bình Phương, Ý Lan, Từ Đạo Hạnh trong *Giàn thiêu* của Võ Thị Hào, Lê Lợi trong *Hội thề* của Nguyễn Quang Thân có thể được xem là những trường hợp tiêu biểu.

Trong lịch sử, Lương Ngọc Quyến vốn là thành viên của *Việt Nam quang phục hội* và là người ủng hộ vua Duy Tân chống Pháp. Sau khi bị bắt giam ở Thái Nguyên, chính ông đã giác ngộ đội trưởng lính khố xanh Trịnh Văn Cấn. Vào ngày 30/8/1917, cùng với các lính vệ binh, tù nhân, quân nhân và dân địa phương, cả hai đã phát động cuộc khởi nghĩa Thái Nguyên chống lại thực dân Pháp. Cuộc khởi nghĩa gây chấn động lớn và có lúc nghĩa quân kiểm soát toàn bộ tỉnh lỵ. Thế nhưng, khởi nghĩa Thái Nguyên cũng chỉ kéo dài hơn 4 tháng, đến 11/1/1918 thì bị thực dân Pháp đàn áp hoàn toàn. Cả Lương Ngọc Quyến và Trịnh Văn Cấn cùng những người thân cận đều bỏ mạng hoặc tự sát.

Tiểu thuyết *Người đi vắng* của Nguyễn Bình Phương cùng song song khai thác hai tuyến truyện: câu chuyện về số phận của những nhân vật thời hiện đại như Hoàn, Kỳ, Thắng, ông Điều, cụ Điền... và câu chuyện của hơn một trăm năm trước, cuộc khởi nghĩa Thái Nguyên. Ở đây, Nguyễn Bình Phương không tái hiện lại toàn bộ quá trình khởi nghĩa mà chỉ tập trung vào những thời khắc quan trọng trong những ngày cuối cùng, khi nghĩa quân bị vây riết, luôn trong tâm thế giằng co sinh tử. Đặc biệt, những diễn biến tâm trạng, xung đột nội tâm, những dằn vặt, đau khổ của hai nhân vật Lương Lập Nham (Lương Ngọc Quyến) và Đội Cấn (Trịnh Văn Cấn) khi đứng trước những biến cố được tác giả khai thác khá sinh động.

Vốn là quân sư cho Đội Cấn, Lương Lập Nham được khắc họa với tính cách điềm đạm, thông minh, biết nắm bắt thời cuộc. Trong cuộc binh biến ở đèo lao Thái Nguyên năm 1917, cùng với Đội Cấn, Lương Lập Nham là người đóng vai trò quyết định làm nên sự thành công của cuộc khởi nghĩa. Họ, những con người quả cảm đã sát cánh bên nhau trong gian khó, là những người lính can trường dám đứng lên cởi bỏ xiềng xích của chế độ thực dân. Và khi nghĩa quân thất bại cũng là lúc

họ đối mặt với sự lựa chọn trong những ngày cuối cùng của cuộc đời: chết hay trở thành tù binh. Bị thương ở bụng trong một trận đánh, Lương Lập Nham đã có sự lựa chọn cho riêng mình “– Tôi sẽ ở lại đây, tôi xin lấy cái chết để tiễn anh em. Đồ độc xin hãy ra tay giúp tôi. Tiếng Lập Nham thoang thoảng nhưng cương quyết.....Đồ độc ra tay đi, muộn rồi. Lập Nham nói nhỏ, giọng ông buồn, rất buồn. Đội Cận đẩy nòng súng vào bụng Lập Nham, mắt nhắm lại” [142, tr.345]. Lựa chọn cái chết, Lương Lập Nham không phải không trải qua những dằn vặt đốn đau về tinh thần. Từ chỗ khoan hòa, nho nhã, ông trở nên cáu gắt vì sự hành hạ của vết thương, vì mâu thuẫn với Đội Cận, vì việc lớn không thành, vì cô độc... Ông đã phải trần trọc nhiều đêm, tai và mắt không ngừng theo dõi những diễn biến trên chiến địa, rồi nước mắt vị quân sư lại rơi trong lặng thầm, chua xót “Vị quân sư họ Lương rên lên khe khẽ, hai giọt nước mắt ứa ra rung rinh khiến cảnh vật nhòa nhạt rồi chúng trượt xuống gò má tạo thành hai dòng chảy lấp lánh. Hình ảnh đoàn binh vô nghĩa cứ trập trùng diễn qua diễn lại trong tâm trí ông, nó như một lời định tội” [142, tr.197]. Và trong trái tim ông thì thoảng nhói lên nỗi đau khi nhớ đến người con gái ông yêu, vì nghĩa lớn đã trở thành vợ của Đội Cận “Lương Lập Nham cảm thấy tim mình nhói đau. Ông ra hiệu cho mấy người lính đi ra cổng. Ông không muốn nhìn thấy cảnh đó vì ông biết mình đã yêu nàng” [142, tr.201]. Khác với Lương Lập Nham, Đội Cận vốn là một người theo nghiệp võ, quyết đoán và dứt khoát, thiên về hành động nhiều hơn suy tư. Đặc biệt, trong vai trò của người đứng đầu, Đội Cận không cho phép mình thể hiện sự yếu đuối. Ông đã luôn giữ vững điềm tĩnh cũng như phong thái của một đô đốc. Tuy nhiên, khi đối mặt với sự thất bại, ông đau khổ đến tột cùng “Không còn con đường nào khác. Đội Cận cau mày, những nếp nhăn xô lại bầm nát vàng trán ông, trông ông xẹp đi, hốc hác, già thêm hàng chục tuổi” [142, tr.354]. Và trong những thời khắc cuối cùng của cuộc đời, người nghĩa binh hướng về đồng đội, về người thân sự nhớ thương, ray rứt và đốn đau vì những đau thương, tổn thất “Bây ngày lâm sự, máu lửa, sau đó là rừng núi, đói rét và mất ngủ. Mình ở đâu? Trong cơn loạn lạc, chỉ sên một tý, ta đã mất mình...Ta có lỗi với mình. Cả Thấu, Hai Vịnh, họ đã hy sinh, đã ngã xuống trước mặt ta với tiếng rống kinh hoàng” [142, tr.356]. Những ám ảnh, những cơn bão lòng cứ đến dồn dập rồi đi khiến người thủ lĩnh như biến thành người khác – tiều

tụy, rã rời nhưng vẫn phải kiên cường cầm cự “Mái tóc của Đội Cấn hơi dựng lên, đôi mắt long lanh, gò má lõm sâu bên trong. Trán Đội Cấn lại nổi gò thành núi” [142, tr.355]. Và cũng như Lương Lập Nham, ông đã quyết định cho số phận của chính mình “Ba Nho nhìn Đội Cấn, ông linh cảm có gì đó không ổn. Không phải sự bại trận, mà cao hơn, cái chাম dứt cả sự bại trận lẫn ý chí” [142, tr.355]. Trong tận cùng của sự tuyệt vọng, người chiến binh đã chọn cái chết để kết thúc bi kịch, dẫu không mấy dễ dàng khi đối mặt với nỗi đau thể xác “Đội Cấn gập người ôm bụng, khẩu súng rơi xuống chân ông cùng với máu. Không ai kịp phản ứng, không ai kịp thốt lên một lời nào. Đội Cấn chệnh choáng bước lên phía trước hai bước, mặt ngửa lên trời, mắt trợn ngược, môi há ra để lộ đôi hàm răng cắn chặt vào nhau” [142, tr.358]. Rõ ràng, dù tác phẩm viết về lịch sử nhưng cảm hứng lịch sử không còn chi phối mà mạch ngầm xuyên suốt chính là cảm hứng về thể sự, về đời tư. Ở Lương Lập Nham, Đội Cấn, bên cạnh tố chất của những chiến binh, họ còn hiện hữu như những con người bình thường trước nỗi đau và cái chết.

Không dừng lại đó, trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại, các nhà văn còn hướng đến những diễn giải mới về nhân vật lịch sử. Cụ thể, bên cạnh những công lao hay tài năng, họ còn là những con người đầy “khiếm khuyết” về nhân cách. Điển hình là nhân vật Ý Lan, Từ Đạo Hạnh trong *Giàn thiêu* của Võ Thị Hảo hay nhân vật Lê Lợi trong *Hội thề* của Nguyễn Quang Thân.

Lâu nay, nhân vật Ý Lan vốn được sử sách, nhân gian ca ngợi và tôn kính. Từ một cô gái hái dâu bình dị, bà trở thành nguyên phi, rồi đảm đương cai quản đất nước giúp vua Lý Thánh Tông yên tâm thân chinh ra trận. Rồi khi chồng mất, bà lại nhiếp chính, dìu dắt vua Lý Nhân Tông lên ngôi khi ông còn bé. Ở nhiều địa phương như ở Hà Nội, Bắc Ninh, người ta phong bà làm Ý Lan Thánh Mẫu và xây miếu thờ. Trong dân gian thì có nhiều sự tích truyền tụng công đức của bà như *Sự tích Ý Lan phu nhân*, *Sự tích Ý Lan thời Lý*, *Bà Phù Thánh Linh Nhân*. Đứng vào hàng Thánh, nghĩa là trong tâm thức dân gian, Ý Lan đã sánh ngang các Thánh Mẫu khác như Liễu Hạnh, Linh Sơn, Thượng Ngàn và được tôn vinh về nhan sắc, tài trí và phẩm hạnh. Vậy mà, trong tiểu thuyết *Giàn thiêu* của Võ Thị Hảo, Ý Lan lại được khắc họa bằng một chân dung rất khác. Ngay từ những chương đầu của tác phẩm, đứng trước một Từ Lộ đau khổ tha thiết kêu oan, thái hậu Ý Lan không động

chút lòng trắc ẩn. Bà nói trong lạnh lùng “Các người cứ chuẩn theo phép nước mà thi hành...Thôi, dọn kẻ này đi” [133, tr.150]. Trong chương IX – *Lãnh cung*, chân dung Ý Lan được khắc họa rõ hơn, sắc nét hơn qua giấc mộng của cung nữ Ngạn La. Hiện lên trước mắt Ngạn La là một người với gương mặt “già nua, đầy nếp nhăn, co rúm lại” [133, tr.232] vì bị đàn chuột cắn xé. Khác với chính sử, trong tiểu thuyết Võ Thị Hảo, Dương thái hậu chỉ đích danh Ý Lan mới chính là kẻ gây ra bao tai ương, trực tiếp hãm hại mình. Đối thoại với Dương thái hậu, Ý Lan một mặt thể hiện sự kiên cường, mạnh mẽ nhằm ngụy biện cho những việc làm của mình, mặt khác, nhân vật này đối mặt với bi kịch của một con người nhận thức được những lầm lỗi. Chính Ý Lan thừa nhận “Dù chết đã lâu nhưng trong dân gian đâu đâu cũng đang tôn thờ ca tụng công đức của ta và con trai ta” [133, tr.240]. Trong tiểu thuyết này, thay vì được ca tụng, Linh Nhân thái hậu lại được Võ Thị Hảo giải thiêng. Dù sùng Phật, xây dựng nhiều chùa chiền, tôn tạo Quốc tử giám, kiên cường chống giặc ngoại xâm..., nhưng tất cả công trạng đó đã bị lu mờ, bị khuất lấp trước con người thật với những ham muốn, dục vọng tầm thường, đặc biệt là sự mê đắm quyền lực đến điên cuồng của Linh Nhân thái hậu. Tự thú trước Dương thái hậu và 76 cung nữ, cũng có nghĩa, Ý Lan đang tự thú với chính mình và độc giả: “Tiếc thay suốt đời ta đã không đánh lừa được lương tâm mình” [133, tr.238]. Khai thác thế giới nội tâm nhân vật, để nhân vật đối diện với bản án lương tâm với những dằn vặt, ray rứt và đau khổ chính là cách Võ Thị Hảo giải thiêng thần tượng, đưa nhân vật Ý Lan từ vị trí được tôn vinh trong lịch sử trở về bản ngã vốn có của mình, với những yêu ghét, hận thù, ham muốn của cuộc sống trần thế.

Bên cạnh nhân vật Ý Lan, trong *Giàn thiêu*, nhân vật Từ Đạo Hạnh cũng được Võ Thị Hảo khắc họa theo khuynh hướng giải huyền thoại. Những sự kiện, biến cố, thăng trầm xảy ra trong cuộc đời nhân vật Từ Đạo Hạnh và ở hậu kiếp là Lý Thần Tông được Võ Thị Hảo khai thác, về cơ bản, giống với cốt truyện của truyện cổ tích *Từ Đạo Hạnh* hay còn gọi là *Sự tích Thánh Láng* in trong *Kho tàng cổ tích Việt Nam* do Nguyễn Đông Chi sưu tầm, trong *Thiền uyển tập anh* hay *Truyện Từ Đạo Hạnh* và Nguyễn Minh Không trong *Lĩnh nam chích quái* của Trần Thế Pháp. Tuy nhiên, Võ Thị Hảo không nhằm tạo dựng lại chân dung một huyền thoại như trong chính sử và dã sử mà hướng đến tái hiện khát vọng tự do, bi kịch

lòng thù hận, đam mê hưởng thụ và cả những tội lỗi, lầm lạc của kiếp người. Từ Đạo Hạnh trong sáng tác của Võ Thị Hảo hoàn toàn khác với hình tượng Từ Đạo Hạnh trong lịch sử lẫn dân gian ở chỗ, ông ta được tác giả phát hiện ra “phần tự nhiên, thâm kín và thành thật nhất” (Nguyễn Thị Bình). Ông ta không còn là vị thiền sư nhà Lý đạo cao đức trọng, phép thuật siêu phàm, không còn là vị thánh đáng kính trong mắt nhân gian mà là con người trần tục với bao hận thù chất ngất, với những lỗi lầm, cay đắng trong tình yêu và cả những đam mê về quyền lực. Trái ngược với vẻ ngoài điềm tĩnh, bình lặng, tâm hồn Từ Đạo Hạnh không ngừng trỗi dậy những cơn bão lòng. Ngài cảm thấy nghi ngờ chính con người mình bởi sự nỗ lực diệt dục kia chỉ còn là vô nghĩa “Ta có thật lòng tin rằng có Niết Bàn? Đường như càng đi, đường đến Niết Bàn càng xa” [133, tr.427] và trong ngài không nguôi nuôi tiếc bao hạnh phúc, bao lạc thú chưa được hưởng thụ ở đời “Cuộc đời như ngọn bấc cháy sắp cạn đĩa dầu mà ta vẫn chưa có một ngày sống cho chính mình” [133, tr.428]. Nhận lời giúp Sùng Hiền hầu có con cầu tự, Từ Đạo Hạnh thể hiện quyết tâm muốn rũ bỏ kiếp tu hành ép xác khổ hạnh để hưởng một cuộc sống vinh hoa mà kiếp này nhà sư chưa kịp hưởng. Nhà sư có dần vật, chua xót khi nghĩ mình lừa dối chư tăng, nhưng đau xót hơn, người cũng đã nhận ra, chính ngài cũng lừa dối bản thân mình. Ngài đã sống một kiếp người chỉ để rửa hận, phục thù và hành cước, trong khi bản thân ngài, những khát vọng được hưởng lạc thú cuộc đời cứ đốt cháy tâm tư. Ý thức được sự mâu thuẫn đó nên Từ Đạo Hạnh luôn rơi vào trạng thái đau khổ, dần vật “Kiếp này ta chưa kịp sống. Ta đã tự dối mình và dối người quá nhiều” [133, tr.451].

Trong tác phẩm, Võ Thị Hảo không chỉ một lần “giết chết” nhân cách Từ Đạo Hạnh. Một nhà sư, với vẻ ngoài đắc đạo, giáo hóa chư tăng nhưng lại mang tâm hồn đầy dục vọng, toan tính, tầm thường. Miệng thì rao giảng đạo lý mà lòng thì luôn nghĩ đến những sân, si. Ngài thừa nhận với lương tâm nhưng lại chẳng đủ can đảm để thú tội trước chúng sinh mà phải tìm hướng giải thoát cuộc đời ở hậu kiếp. Khi linh hồn ngài chứng kiến cảnh giao hoan của vợ chồng Sùng Hiền hầu, sau sự ghê tởm, rồi xấu hổ là những ham muốn điên cuồng về thể xác “Hồn bỗng thấy sinh lòng ham muốn cái thân thể đang bị che khuất gần hết dưới thân hình Sùng Hiền hầu. Và một mối ghen tức khủng khiếp với Sùng hầu khiến hồn của Từ

rung lên từng đợt, những muốn xé tan ông ta ra để nhào tới, giành giật lấy tấm thân của Sùng hầu phu nhân” [133, tr.456]. Ở hậu kiếp, Từ Lộ trở thành Lý Thần Tông Dương Hoán, người đứng đầu thiên hạ, có quyền lực tột đỉnh và sống cuộc sống gấm nhung. Từ đã hưởng mọi lạc thú trên đời, thỏa mãn những khát khao từ tiền kiếp. Nhưng, có hai thứ, Từ không bao giờ có thể chiếm hữu được: thân thể Ngạn La và tình yêu của sư bà động Trầm – Nhuệ Anh. Nếu như nàng cung nữ Ngạn La mang chiếc rốn chu sa hiện hình gương mặt Nhân Tông mỗi khi ân ái là biểu tượng cho vẻ đẹp thuần khiết thì Nhuệ Anh chính là tấm gương để Từ Lộ – Thần Tông soi chiếu con người mình. Lừa dối cả thiên hạ nhưng chỉ duy nhất trước Nhuệ Anh, Từ Lộ mới thành thật thừa nhận bản chất của mình “Ta đã bị tước đoạt tất cả. Ta đã trở thành một kẻ khác, suốt đời kiếm củi để nuôi những ngọn lửa không phải để cho cõi trần này” [133, tr.464]. Bi kịch của đời Từ Lộ là bi kịch của kẻ sống trong lừa dối, lừa dối chúng sinh, lừa dối tình yêu và lừa dối chính bản thân mình như Nhuệ Anh đã kết tội “Sự lừa dối của một kẻ tài cao trí vĩ, dung mạo đẹp đẽ như người làm khôn đốn cho chúng sinh biết bao nhiêu” [133, tr.466].

Giải huyền thoại những nhân vật trong truyền thuyết, trong thần thoại và trong lịch sử là công việc vừa khả thể vừa bất khả thể. Nó khả thể nếu đối tượng bị thiêng hóa, thần thánh hóa khác xa với sự thật được chép trong chính sử hoặc dã sử. Ngược lại, nó bất khả thể nếu như nhà văn hư cấu quá đà với dụng ý hạ bệ thần tượng, làm cho thần tượng mất hết vẻ đẹp vốn có của nó. Rõ ràng, ranh giới giữa việc giải thiêng để làm cho thần tượng gần gũi với đời thường, giúp thần tượng tồn tại vĩnh cửu hơn với việc giải thiêng để làm cho thần tượng mất thiêng và bị hủy diệt về mặt thẩm mỹ là rất mong manh. Trường hợp nhân vật Lê Lợi trong *Hội thề* của Nguyễn Quang Thân là một ví dụ. Ngay từ những trang viết đầu tiên, tác phẩm đã tạo ấn tượng mạnh ở người đọc khi tái hiện hình tượng một Lê Lợi hoàn toàn khác lạ với chính sử lẫn dã sử “Bình Định Vương Lê Lợi ngồi trước án thư...Nom ông giống ông lang bốc thuốc xứ Thanh hay một hào trưởng cục mịch hơn là vua, vẻ vương giả chỉ thỉnh thoảng lộ ra trong cái cau mày...Ông đang đọc binh pháp Tôn Tử. Thật mệt! Và ông ngáp, đứng lên vươn vai. Rồi lại ngồi xuống” [152, tr.8]. Không chỉ dáng dấp, thần thái mà ngôn từ của Lê Lợi nghe cũng dân dã làm sao “Trà, suốt ngày xốt cả ruột. Lấy cái chi cho ta ăn. Bụng sôi ầm ầm đây” [152,

tr.10]. Khi gặp Thị Lộ, nhìn nhan sắc mặn mà, quyến rũ của vợ yêu Nguyễn Trãi, trong ông vừa nhói lên một chút ghen tức với Nguyễn Trãi, vừa không giấu được cái nhìn “xé gà” đầy thèm muốn “Lê Lợi nhìn bà đại học sĩ giống như khi ông muốn xé một con gà luộc bốc hơi nghi ngút vừa mới được mẹ Lý quăng vào rá” [152, tr.11]. Đến lúc nhận đĩa bánh chưng rán từ Thị Lộ, ông vua lại thể hiện sự vụng về, háu ăn của mình “Thị Lộ bày đĩa bánh chưng rán lên án thư. Bình Định Vương vồ lấy đôi đĩa trên tay bà, gấp bánh. Nhưng ông vụng về, miếng bánh rơi xuống sàn gỗ. Ông cúi tiết vớt đôi đĩa, lấy tay nhón bánh ăn ngấu nghiến” [152, tr.12]. Một ông vua không câu nệ lễ nghi, ngôn từ bình dân đến vụng về, dáng dấp thô kệch, kém sang, háu ăn và háu gái khiến những trang sách của *Hội thể* trở nên “sinh động” lạ thường. Dường như Nguyễn Quang Thân khước từ những quy phạm cũ, hay cố tình quên đi những mỹ từ sáo rỗng khi miêu tả, khắc họa hình tượng bậc đế vương. Lê Lợi hiện lên rất dung dị, đời thường và có phần trần tục. Điều này hoàn toàn khác với những gì được ghi chép trong sử sách. Trong *Đại Việt sử ký toàn thư*, sử thần Ngô Sĩ Liên miêu tả Thái tổ cao hoàng đế Lê Lợi vốn là người có dung mạo đẹp đẽ, phi thường ngay từ lúc được sinh ra “Vua sinh ra, thiên tư tuấn tú khác thường, thần sắc đẹp mạnh, mắt sáng, mồm rộng, mũi cao..., tiếng to như tiếng chuông, đi như rồng, bước như hổ, kẻ thức giả biết là người phi thường” [69, tr.475]. Những câu nói đề đời của vị vua này đều thể hiện khẩu khí của một đấng anh hùng sinh ra để làm việc lớn “Ta sở dĩ cất quân đánh giặc, không phải là có lòng tham phú quý, chỉ là muốn có người ngàn năm về sau biết ta không chịu làm tôi giặc tàn ngược mà thôi” [69, tr.476]. Hẳn người đọc sẽ băn khoăn, rằng cách viết của Nguyễn Quang Thân đã dung tục hóa một cách thái quá nhân vật lịch sử có nhiều công lao với dân tộc?

Những trang viết sau đó, Nguyễn Quang Thân khai thác nhiều hơn thế giới nội tâm của nhân vật Lê Lợi, qua những đối thoại với tướng sĩ, đặc biệt là những đoạn độc thoại nội tâm. Nhân vật này thừa nhận “Trong thâm tâm ông biết mình cũng chỉ là một con người như ai, khi cao cả, khi thấp hèn, một con người từng quen được sống “tự nhiên nhi nhiên” như Đức Thánh Khổng từng dạy” [152, tr.124]. Và khi trở thành Bình Định Vương, Lê Lợi phải tạo ra cốt cách, phong thái của một bậc quân vương. Lịch sử buộc ông phải cao cả, phải anh hùng mà thôi. Do

đó, trong ứng xử hằng ngày, Lê Lợi vẫn coi trọng những lễ nghi, phép tắc, vẫn thể hiện được uy nghiêm của minh chủ. Tuy nhiên, về bản chất, ông bộc lộ rõ những biểu hiện của một con người bình thường, thậm chí tầm thường. Ông đam mê lạc thú, ganh ghét, đố kỵ hiền tài, sống giả tạo để lấy lòng tướng sĩ. Ông tin cậy Lê Sát, Phạm Vấn bởi ngoài việc họ sát cánh bên ông vào những ngày đầu khởi nghĩa thì họ còn giống ông ở cái ít học, thô bạo. Ông xem Nguyễn Trãi, Trần Nguyên Hãn là khách vì ông đố kỵ tài năng của họ. Sâu xa hơn là tính hẹp hòi, lòng hoài nghi của Lê Lợi về sự trung thành của những con người tài giỏi kia “Mấy ông nhà nho kia chữ nghĩa đầy bụng nhưng liệu họ chịu khẩu đầu giúp đập ta được đến lúc nào? Có lẽ nghiệp lớn rồi phải trông cậy vào bọn ít học, thô lậu nhưng trung trinh mới nên chăng?” [152, tr.114]. Trong tác phẩm, Nguyễn Quang Thân cũng đề cho các nhân vật thể hiện cảm nhận của họ về minh chủ. Những ngày mới vào Lam Sơn, Nguyễn Hãn thấy “vua cầm đùi gà nhai, uống rượu cần với tướng sĩ, khuy áo không cài hết cúc hờ cả rón” [152, tr.199] thì ông cảm thấy thất vọng đến mức bỏ bữa không ăn. Còn Nguyễn Trãi thì sớm nhận ra bản chất của Lê Lợi là “một con người vĩ đại như núi Thái Sơn nhưng vẫn là núi Thái Sơn trong vóc dáng một con người” [152, tr.155]. Điều đó cho thấy, trong con người Lê Lợi có nhiều mâu thuẫn, một tính cách đa diện. Người anh hùng khởi nghĩa ấy có chí khí, khát vọng, biết cầu thị, trọng dụng hiền tài, biết giương cao ngọn cờ nhân nghĩa “để thắng hung tàn” và sau cùng làm nên nghiệp lớn nhưng lại không vượt qua được những giới hạn của bản thân. Những hạn chế này trong tính cách của Lê Lợi vẫn được sử sách phản ánh, dấu không nhiều. Chẳng hạn, trong *Việt Nam sử lược* của Trần Trọng Kim, khi viết về nhân vật Lê Lợi, có đoạn “Vua Thái Tổ vẫn là một ông vua anh tài, đánh đuổi được giặc Minh, mà lại sửa sang được nhiều công việc ích lợi cho nước, nhưng khi ngài lên làm vua rồi, có tính hay nghi ngờ, chém giết những người công thần như ông Trần Nguyên Hãn và Phạm Văn Xảo. Hai ông ấy giúp ngài đã có công to, về sau chỉ vì sự gièm pha mà đều phải chết oan cả...” [61, tr.201]. Vượt lên trên những ghi chép và nhận định trong chính sử, phần làm mới của Nguyễn Quang Thân chủ yếu là xây dựng chân dung một Lê Lợi có đời sống nội tâm phong phú, thành thật và “rất người”.

Điều đáng nói ở đây là Nguyễn Quang Thân, khi xây dựng nhân vật Lê Lợi, đã tô đậm phần bản năng hơi quá đà, từ đó dễ gây cho người đọc cảm giác nhà văn không phải giải thiêng nhân vật lịch sử theo hướng tích cực mà nhằm dụng ý hạ bệ thần tượng. Cụ thể, trong tác phẩm, nhân vật Lê Lợi có mối tình vụng trộm, chớp nhoáng với mục Lý, người đầu bếp theo ông từ thời Lam Sơn tụ nghĩa. Người đàn bà vừa là bạn nói khổ, vừa là người giúp việc, cùng tuổi, cùng quê, nấu ăn ngon, hiểu sở thích ăn uống của ông, có lần vờ ngã vào ông và thời khắc ấy, ông không là minh chủ “mục quỳnh lên còn ông thì làm vội làm vàng, sợ mấy thằng thị vệ nhìn thấy, nhanh như con gà trống” [152, tr.12]. Lê Lợi biết, đó không phải là tình yêu nhưng ông vẫn không lý giải được hành động đó của mình “vì ông cảm động với cái tài làm bếp và luộc gà của mục, hay đơn giản chỉ là một cơn ngẫu hứng đàn ông?” [152, tr.12]. Ông còn tự tin về năng lực tình dục của mình “Ông biết không người đàn bà nào có thể quên được ông khi được ngủ với ông một lần. Lính một ngày bằng dân cày một tháng. Ông là chúa công nhưng cũng là lính mà” [152, tr.12]. Khi gần gũi gái quê thì ông sẵn sàng thú nhận “Lũ con gái đám lưng không đã. Với lại, hễ bọn chúng chạm tay vào thì ta không còn ngứa lưng mà lại ngứa chỗ khác” [152, tr.299]. Những chi tiết trên ít nhiều nói đến mặt tính cách có phần bản năng, một chân dung có phần lạ lẫm của người anh hùng áo vải, lãnh tụ cuộc khởi nghĩa Lam Sơn vốn gắn liền với nhiều chiến công hiển hách trong lịch sử và cũng là người sáng lập ra triều đại nhà Lê. Theo chúng tôi, Nguyễn Quang Thân đã hư cấu vượt quá giới hạn cho phép và ít nhiều khiến nhân vật Lê Lợi trở nên tầm thường trong mắt độc giả.

Qua việc giải thiêng một số các nhân vật lịch sử, các nhà văn thể hiện nhu cầu đối thoại với quá khứ, nhận thức lại quá khứ một cách mạnh mẽ. Tước đi ánh hào quang trong huyền thoại, trong chính sử, nhân vật lịch sử được tái hiện với những thuộc tính cơ bản của con người. Và thước đo về họ không phải là những chiến công, những khát vọng lớn lao trong công cuộc tạo dựng và bảo vệ đất nước mà bằng một hệ giá trị mới: hệ giá trị nhân bản. Đó cũng là cách để nhân vật lịch sử không bị đông cứng với những chuẩn mực đã có sẵn mà trở nên gần gũi hơn, sinh động hơn và cá tính hơn. Tuy nhiên, không phải mọi nỗ lực giải huyền thoại, giải thiêng nhân vật lịch sử đều đáp ứng được yêu cầu chân, thiện, mỹ.

3.3.2.2. Giải huyền thoại về văn hóa

Bên cạnh giải huyền thoại về nhân vật lịch sử, giải huyền thoại về văn hóa cũng là một hiện tượng khá phổ biến trong tiểu thuyết Việt Nam giai đoạn này. Những hình tượng về tôn giáo, những linh vật, những motif trong truyện cổ bị đem ra bình phẩm hoặc lồng ghép, đối sánh với những con người bình thường trong đời sống thế tục. Từ đó, các biểu tượng văn hóa này trở nên bình thường và sự thành kính vì thế cũng bị mai một.

Trong *Mẫu Thượng Ngàn* của nhà văn Nguyễn Xuân Khánh, câu chuyện về ông Đùng bà Đà được người ta nhắc nhiều như một huyền thoại nhuộm màu bi kịch. Chỉ vì có năng lực tình dục mạnh mẽ mà đôi vợ chồng khổng lồ này đã bị dân làng dè bieu, đơm đặt thị phi để rồi cuối cùng phải chết trong đau đớn. Và dấu mất đi nhưng dấu đó, họ vẫn cứ hiện diện trong tâm thức của người dân nơi đây “Họ chết nhưng oan hồn vẫn không tan. Về sau, thỉnh thoảng dân làng vẫn thấy đất rung chuyển. Và trong rung động, vẫn nghe thoảng tiếng cười khúc khích” [136, tr.657]. Điều kì lạ là, khi họ sống thì chẳng ai muốn nhìn còn khi chết thì lại được xây hai bệ thờ. Từ đó, hàng năm, làng Cổ Đình lại tổ chức lễ rước ông Đùng bà Đà. Bao trùm toàn bộ lễ rước là không khí đậm chất suồng sã, giễu cợt. Từ khâu tạo hình cũng đã bộc lộ sự hài hước “Hai con nộm khổng lồ đã đứng trước mặt nhau. Ông Đùng giang rộng đôi tay. Bà Đà cũng vậy. Hai hình nhân ôm chầm lấy nhau, đầu con nọ ngả vào con kia. Cả bốn con mắt đều sụp xuống” [136, tr.729] cho đến thần thái của nhân vật ông Đùng bà Đà “cái miệng há hốc”, “tay họ thông thạo”, “những con mắt đôi lúc choàng mở, đôi con mắt ngạc nhiên ngơ ngác”, “mồm bà Đà chọt há rất to”, “mồm bà há hoắc hết cỡ”. Trước một đám đông đang phấn khích, đùa giỡn, reo hò, sự hiện diện của ông Đùng bà Đà dường như chỉ cốt để mua vui, giải trí: “...Tiếng cười vang, tiếng hét vang... Vui thật là vui! Vui đến nở tròng sập đất” [136, tr.730]. Người ta rước hình nộm của đôi vợ chồng khổng lồ đến bãi đất trống, rồi sau đó đốt họ đi trong tiếng xầm xì, nguyên rủa nghiệt ngã. Rõ ràng, qua hình tượng ông Đùng bà Đà, người đọc dễ dàng nhận thấy, tính thiêng của lễ đã không còn mà thay vào đó, yếu tố tục bị đẩy lên hàng đầu. Từ huyền thoại cổ vốn dĩ đã đông cứng về ý nghĩa, khi tái sinh trong tiểu thuyết của Nguyễn Xuân Khánh, Ông Đùng bà Đà không chỉ được giải tính thiêng mà còn được bồi đắp

thêm lớp nghĩa mới – là hiện thân, biểu tượng cho tín ngưỡng phồn thực trong đời sống văn hóa của người Cổ Đình.

Trong *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài, nhân vật bé Hon chỉ xuất hiện trong chương 3 cũng đủ để tác giả phác họa bức chân dung về kiểu nhân vật chức năng trong truyện cổ tích. Bé Hon như một sứ giả tình yêu mang nụ cười và hạnh phúc đến cho tất cả mọi người trong gia đình, xua tan đi sự u ám, bí bách và tăm tối của kiếp người. Nụ cười và nụ hôn của em sưởi ấm những tâm hồn cần cỗi, biến dạng, nhen nhóm trong họ tình yêu, sự chờ đợi và hy vọng, có lúc tưởng chừng như cảm hóa được họ. Nhưng rồi, thế giới ấy cũng trở lại với vòng quay vốn có của nó khi đến một ngày, người bố gặt gồng, người mẹ cúi kính, người anh cả gạt tay phủ phàng từ chối nụ hôn thơm mùi sữa của bé. Tình yêu của bé trở nên lạc lõng, thừa thãi giữa cuộc sống xô bồ, tất bật và tàn nhẫn ấy. Sứ giả tình yêu đã đến, nhẫn nại và cuối cùng phải ra đi, những cái hôn như những mảnh than hồng rơi lạc giữa trần gian u tối. Cái chết của em cũng thật kỳ lạ, nhẹ nhàng, bất ngờ như ngày em đến. Ngày bốc mộ em, lúc mở quan tài ra, người ta thấy “quan tài trống không, thơm tho sạch sẽ, đọng duy nhất nụ cười làm thân với muôn vật của thiên sứ pha lê bị trục xuất. Người ta hỏa thiêu chiếc áo gối tinh khiết ấy, hỏa thiêu luôn nụ cười của bé, người ta hoàn thành bổn phận của kẻ ở lại” [134, tr.19]. Xây dựng nhân vật bé Hon, tác giả Phạm Thị Hoài cảnh báo trước sự tha hóa về nhân cách của con người thời hiện đại, đặc biệt là thái độ thờ ơ, vô cảm trong mối quan hệ giữa người với người thì dấu thiên sứ tình yêu có xuất hiện cũng trở nên vô nghĩa. Việc bé Hon ra đi cho thấy vẻ đẹp của thiện lương, vẻ đẹp của tình yêu trở nên xa xỉ trước sự công phá mạnh mẽ của xã hội kim tiền, của chủ nghĩa cá nhân, của lối sống bản năng và thực dụng. Vì vậy, có thể xem chi tiết bé Hon ra đi như một lời khẳng định, trong xã hội tha hóa và vô cảm, con người ta không cần đến sự hiện diện của những thiên thần bởi “Con người đã quay lưng lại với cái đẹp, với tình yêu, sự thân ái, khát vọng hòa bình, tức nó chối bỏ chính phần gốc rễ nguyên sơ thánh thiện nhân bản trong sâu thẳm tâm hồn mình. Bé Hon đã mang dáng dấp một nhân vật thần kỳ bị giải thiêng, là thiên sứ mà không thực hiện được vai trò thiên sứ” [70, tr.254].

Hình tượng Phật – Tiên – Thần trong các tác phẩm tiểu thuyết giai đoạn này cũng là những đối tượng bị giải thiêng. Đây là lực lượng thần kỳ trong văn hóa

truyền thống phương Đông, gắn liền với tư duy của Phật giáo, Đạo giáo. Họ hiện hữu trong tâm thức của dân gian với quyền năng tuyệt đối, có thể nghe thấu mọi ước vọng, lời cầu xin của người bất hạnh, nghèo khổ. Tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương quy tụ đông đảo các loại thần, cả Đông – cả Tây, cả Phật giáo – cả Thiên chúa giáo. Tuy nhiên, dễ nhận thấy tính trội biệt của Phật giáo so với các tôn giáo khác ở đây. Trong dân gian, lớp nhân vật thần linh thường là có quyền năng tối cao, thực hiện khuyến thiện – trừng ác theo quan niệm ở hiền gặp lành, ác giả ác báo của người xưa. Đến tiểu thuyết đương đại, đặc biệt là Nguyễn Bình Phương, lớp nhân vật thánh thần này dường như bị tước hết phép màu, thậm chí còn bị giễu cợt. Có phải vì cuộc sống hiện tại có quá nhiều vấn đề, quá nhiều sự việc khiến người ta không tin vào luật nhân quả, từ đó họ cũng không tin có một thế lực sinh ra để đảm nhiệm thi hành “luật” ấy trong cuộc sống. Trong *Bả giờ*, chính nhân vật Tượng thừa nhận mình thân thiết Phật “Từ bé anh đã chơi với Phật” [140, tr.54]. Phật hiện hữu trong giấc mơ thời thơ ấu của Tượng, giản dị và gần gũi cứ như bạn bè “Có lần, cậu mơ thấy hai mẹ con mình bay là là quanh chùa. Bao nhiêu là Phật chạy ra xem và vỗ tay” [140, tr.80]. Đặc biệt, tai Tượng cũng to, giống tai Phật. Câu chuyện Tượng bị rấn mào cuốn quanh người như năm xưa từng cuốn tượng Thích Ca làm xôn xao đất Linh Sơn. Dân làng Phan “chú ý đến Tượng nhiều hơn, một nửa do thiện cảm, coi anh như Phật đến, nửa còn lại bảo Tượng là ma hiện hình” [140, tr.62]. Một nửa người dân xã Linh Sơn coi Tượng như Phật là do có thiện cảm, nghĩa là họ vốn tin là có Phật, hơn nữa Phật là cái gì đó “có thiện cảm”, là hiện thân điều lành. Nửa còn lại hoặc không biết, hoặc không thích, hoặc quá tôn sùng Phật mà coi Tượng là ma thiêng. Cả hai ý kiến đó nhất quán ở chỗ đều thừa nhận họ tin vào Thần, Phật, vào một thế giới khác tồn tại. Tin hoặc không tin, rồi cả nửa tin nửa ngờ, tin thì có kẻ tin Thần, Phật ở khắp nơi, mọi nẻo, có kẻ nghĩ đáng thiêng đó chả dễ gì xuất hiện... Tất cả dẫn tới cái nhìn, sự suy diễn, hình dung rất đa dạng, dung tục về Thần Phật.

Nhiều khi, ở một số tác phẩm, các nhân vật được đặt trong cái nhìn so sánh với thần thánh, nhưng những con người ấy vốn dĩ quá tầm thường nên đồng nghĩa với việc thần thánh bị hạ thấp. Hiền – Tượng là những nhân vật tương đối ưu tú trong thế giới nhân vật Nguyễn Bình Phương, nhưng để được ví với Tiên – Phật thì

lại “phạm” vô cùng. Rồi mục Quán, người đàn bà từng “ve vãn” ông Trình, cũng lại được Bào mù hết lòng ca tụng, gọi là “người đàn bà thần tiên”. Nếu người đọc để ý sẽ thấy, hầu hết những tín đồ trung thành tuyệt đối với Phật như bà Châu Cải, lão Bính, hay có đức tin với Chúa như vợ chồng ông Khoa... không những không được đáng tối cao của mình “giúp đỡ” mà dường như lại trở thành điểm yếu của họ. Mỗi khi khó chịu, phản đối họ việc gì, đối thủ thường lôi “đáng tối cao” của họ ra để mỉa mai, giễu cợt. Thánh thần bỗng trở thành công cụ để người ta nhiếc móc nhau, nên họ không ngại nguyên rủa, gán cho những điều phạm tục nhất. Nhân vật Thần – Tiên – Bụt là một sự thiêng hóa đồng thời cũng là nơi thể hiện sâu nhất, rõ nhất tư duy đối thoại, giải thiêng của Nguyễn Bình Phương. Giải thiêng khi tước hết phép màu, giải thiêng khi để thần thánh cũng như người phạm, giải thiêng khi để ma – quỷ chiến thắng thánh thần... Những hạn chế của Thần Phật thể hiện một sự nhận thức lại, tiếp nhận trong thế đối thoại với quan niệm dân gian. Nếu như đức tin, thần quyền từng là cái gì đó khiến con người sợ hãi, không dám nhìn thẳng, nhìn thật để khám ra bản chất thực sự của hiện thực thì Nguyễn Bình Phương đã đánh đổ những đức tin, thần quyền cực đoan ấy.

Tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương còn hướng đến giải thiêng các con vật vốn được xem là linh thiêng trong quan niệm dân gian. Đó là long – lân – quy – phụng. Tứ linh là những con vật mang đến điềm lành, được người đời thờ phụng như một sự cầu may. Trong đó, rồng được xem là linh vật đứng đầu, mang lại điềm lành, sự may mắn, thịnh vượng, sự thông thái; đồng thời còn là sứ giả để gửi gắm những ước vọng vinh quang trong đời người. Đi vào tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương, rồng được sợ hãi như một điều gì ghê gớm lắm: “Con vật cuồn cuộn chuyển động giữa các đám mây, nó di chuyển thẳng đến mặt trời nên cả hai đều bị lóa mắt không nom rõ nhưng cảm giác nó rất dài” [142, tr.87]. Rồng thường được liên hệ với vua, điều này cũng dễ thấy trong văn hóa nhiều nước phương Đông. Rồng trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương không phải lúc nào cũng uy nghi như thế khi rồng bị đưa ra làm hình ảnh so sánh đầy nhục cảm, với đôi chân người đàn bà lúc “đỉnh điểm” của khoái lạc: “Vào lúc đỉnh điểm, đôi chân thon dài của Hoàn thường uyển chuyển vươn cao như hai con rồng trắng bay trong bầu trời” [142, tr.115]. Ở đây,

rồng đã được giải thiêng, không còn uy nghi, oai phong như trong dân gian nữa mà hiện hữu gần gũi trong đời sống sinh hoạt thường ngày.

Theo chúng tôi, giải thiêng về văn hóa không đơn thuần là sự lựa chọn, là một xu hướng mà còn là cách tiếp cận, lý giải của nhà văn về hiện thực và con người. Khi con người được nhìn nhận như một “nhân vị” độc lập thì con người mới là trung tâm của mọi khám phá, mọi hành trình sáng tạo. Giải thiêng văn hóa giúp con người trở về thực tại, xóa bỏ những hoài nghi về vũ trụ, về thế giới xung quanh để giải phóng cá tính, khẳng định cái tôi cá nhân cá thể và giá trị của chính bản thân mình.

Bằng cách đánh đổ những lối mòn trong việc tạo nghĩa, giải huyền thoại góp phần khai sinh ra một hệ thống ký hiệu mới và tạo ra các tầng bậc ý nghĩa trong cấu trúc nội tại tác phẩm. Nghệ thuật hiện đại, do đó, đã chạm vào “một hoặc nhiều điểm phiền muộn” (Barrett) nằm trong mỗi con người bình thường mà không phải ai cũng ý thức được. Tuy nhiên, bên cạnh những đóng góp, giải huyền thoại cũng có hạn chế nhất định, nhất là đối với các xu hướng giải thiêng. Nhà văn không nên nhầm lẫn, đánh đồng việc giải thiêng với việc biến các nhân vật lịch sử, các giá trị văn hóa vốn dĩ được tôn vinh trở nên tầm thường, sai lệch.

Tiểu kết: Có thể thấy rằng, trong nỗ lực cách tân tiểu thuyết, tư duy huyền thoại hóa thể hiện ý thức lạ hóa của nhà văn khi kể lại một câu chuyện thiêng về nhân vật tôn giáo hoặc sử dụng các cổ mẫu huyền thoại để “biểu tượng hóa những xung đột tâm lý” [76, tr.495]. Bên cạnh đó, tư duy huyền thoại hóa trong tiểu thuyết Việt Nam từ sau 1986 còn sáng tạo ra những nhân vật huyền thoại hiện đại, phảng phất bóng dáng và thuộc tính của những nhân vật huyền thoại cổ. Ngoài ra, việc tạo ra những phản đề huyền thoại được xem như một sự tìm kiếm tất yếu của tác giả trước nhu cầu thể tục hóa các nhân vật huyền thoại thông qua hai xu hướng: giải huyền thoại nhân vật lịch sử và giải huyền thoại văn hóa. Thực tế đó cũng cho thấy, trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại có sử dụng yếu tố huyền thoại, tư duy huyền thoại hóa và các xu hướng giải huyền thoại chịu sự chi phối của tính liên văn bản trên nhiều phương diện. Đó là từ việc sử dụng chất liệu huyền thoại từ trong quá khứ, các nhà văn đã tái tạo, nhào nặn lại theo cách của riêng mình. Khác với

nguyên mẫu, nhân vật huyền thoại lịch sử, huyền thoại tôn giáo, hình tượng các cổ mẫu, các biểu tượng văn hóa giờ đây đã được hiểu theo ý nghĩa mới, cách nhìn và diễn giải mới trong một hoàn cảnh xã hội – văn hóa mới. Đồng thời, các huyền thoại ấy còn có sức mạnh đối thoại với nguyên mẫu ban đầu. Sự đối thoại diễn ra mạnh mẽ nhất, theo chúng tôi, chính là việc giải thiêng về nhân cách các nhân vật lịch sử và giải thiêng các biểu tượng văn hóa. Trên cơ sở đó, những tín hiệu thẩm mỹ mới cũng được thiết lập.

CHƯƠNG 4. YẾU TỐ HUYỀN THOẠI TRONG TIỂU THUYẾT VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN 2015 – NHÌN TỪ MỘT SỐ PHƯƠNG THỨC THỂ HIỆN

Với các nhà văn đương đại thì việc đưa yếu tố huyền thoại vào trong tác phẩm là một thể nghiệm mới mẻ và mang tính đột phá. Điều đó không chỉ tác động đến nội dung toàn tác phẩm mà còn chi phối đến việc hình thành các phương diện nghệ thuật khác như không gian nghệ thuật, thời gian nghệ thuật và các motif. Tất cả đều mang đậm sắc màu huyền thoại. Nếu thời gian huyền thoại có sự hòa quyện giữa quá khứ và hiện tại, cái thiêng và cái phàm, hiện thực và huyền ảo thì không gian huyền thoại lại mang nhiều chiều kích khác nhau. Đồng thời, sự tái xuất và thâm nhập của các motif huyền thoại cổ khiến cho cốt truyện của các tác phẩm vừa chặt chẽ, lôi cuốn, vừa huyền bí, xa xôi. Bên cạnh đó, tiểu thuyết Việt Nam đương đại cũng tạo ra những đột phá mới trong cấu trúc tác phẩm khi sử dụng thể giới tâm linh, yếu tố huyền thoại. Phương pháp siêu hư cấu với sự “thậm phồn” (Jean Baudrillard) của các chi tiết huyền hoặc, phi thực đã cho phép nhà văn chỗi từ khung tự sự truyền thống để thể nghiệm những cách viết mới mẻ, biến hóa và thu hút hơn. Điều thú vị là, để khám phá được chiều sâu của những không gian nghệ thuật, thời gian nghệ thuật và cả những motif ấy, người đọc có thể cảm nhận bằng linh cảm, sự tinh tế và cả yếu tố tâm linh khi tiếng nói của lý tính và tư duy logic trở nên bất lực. Việc các phương thức tự sự dân gian hiện hữu trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại cho thấy, khi văn học trọng thị yếu tố huyền thoại thì việc tạo ra âm hưởng cổ xưa là một trong những lựa chọn của giới sáng tác trên nỗ lực làm tươi mới hơn nền văn chương hiện tại.

4.1. Thời gian huyền thoại

Thời gian trong các tác phẩm huyền thoại cổ xưa không tách rời khỏi không gian sống của nhân vật. Bởi lẽ, con người cổ xưa là con người thiên về hành động, con người của sự dịch chuyển không gian và môi trường sống để duy trì sự tồn tại. Suy cho cùng, nếu không gian được thấu hiểu, được tri nhận bằng trải nghiệm thì thời gian được xem là kết quả của một sự trừu tượng hóa nhất định nào đó. Và cũng chính vì lẽ đó nên thời gian trong huyền thoại thường là sự hòa trộn giữa quá khứ và thực tại, đồng thời mang tính huyền ảo. Nó vượt khỏi thời gian thực để hướng

đến một trải nghiệm mang tính vũ trụ, là tiếng dội về của thế giới siêu nhiên thuở hồng hoang, là sự trở lại của tư duy hoang đường, kỳ bí. Và quan trọng hơn, sự tồn tại của huyền thoại: “ở tâm sâu bản thể là cái thiêng và chính cái thiêng là nguồn gốc của mọi tôn giáo” [35, tr.186].

Vì vậy, có thể thấy rằng, thời gian trong huyền thoại là một kiểu thời gian đặc biệt. Nó mang đậm sắc màu tâm linh, là thời gian không thuần nhất, nhiều chiều kích. Thời gian ấy cũng gắn liền với nghi lễ và sinh hoạt tập thể của cộng đồng. Một tác phẩm văn học có sử dụng yếu tố huyền thoại, nếu tái hiện thời gian huyền thoại sẽ khiến con người trở nên gần gũi hơn với không gian sống của thần thánh, của cõi thiêng như nhà nghiên cứu Eliade từng nhận định: “chừng nào còn bắt chước thần thánh của mình, con người tôn giáo còn sống trong thời gian gốc, thời gian huyền thoại. Nó ra khỏi thời gian phàm tục để trở về với một thời gian bất động, với sự vĩnh hằng” [35, tr.218]. Khảo sát thời gian huyền thoại trong các tác phẩm tiểu thuyết Việt Nam đương đại, chúng tôi nhận thấy có hai kiểu thời gian có chức năng hỗ trợ tư duy huyền thoại hóa: thời gian đồng hiện và thời gian huyền ảo.

4.1.1. Thời gian đồng hiện

Thời gian trong huyền thoại trước hết là thời gian quá khứ. Các câu chuyện cổ, các tác phẩm thần thoại, sử thi hướng đến việc khắc họa, tái hiện lại các sự kiện trong quá khứ qua lời kể thành kính của người kể chuyện. Và quá khứ ấy bao giờ cũng song hành cùng với cái thiêng, cái siêu phàm, cái kỳ vĩ. Mircea Eliade phân biệt giữa thời gian thiêng và thời gian phàm “Một sự khác nhau căn bản giữa hai phẩm chất thời gian ấy nổi bật trước tiên với chúng ta: thời gian thiêng, do bản chất của nó, là có thể đảo ngược, theo nghĩa nó chính là một thời gian huyền thoại nguyên thủy được làm cho hiện hữu. Mọi lễ hội tôn giáo, mọi thời gian phụng vụ, đều nằm trong sự tái hiện một sự kiện thiêng liêng đã từng xảy ra ở một quá khứ huyền thoại, vào lúc khởi đầu” [35, tr.69]. Còn theo E.M.Meletinsky thì “do tính chất nguyên hợp của tư duy huyền thoại mà quá khứ trong huyền thoại được coi như khởi nguồn vạn năng” [76, tr.226] và “Huyền thoại nguyên thủy thường là truyện kể về quá khứ, còn quá khứ thì lại là cội nguồn của mọi thực thể trong hiện tại” [76, tr.230].

Bên cạnh thời gian quá khứ thì trong các tác phẩm còn hiện diện thời gian hiện tại và tương lai. Một trong những lựa chọn của tiểu thuyết đương đại là tổ chức các lớp thời gian quá khứ, hiện tại và tương lai trộn lẫn vào nhau cùng hiện về trong cùng một thời điểm. Về thực chất, đó là thời gian đồng hiện, một kiểu thời gian xuất hiện nhiều trong nghệ thuật điện ảnh. Tác phẩm nhờ đó thể hiện được cái nhìn đa chiều và nhân vật được miêu tả dưới mọi góc độ với đầy đủ sự chân thực trọn vẹn. Kết cấu thời gian theo kiểu đồng hiện là giải pháp kỹ thuật mang tính hiện đại trong sáng tạo tiểu thuyết, giúp khắc phục được thời gian đơn chiều với những giới hạn của nó, vươn tới một cái nhìn mở và biện chứng từ quá khứ đến tương lai.

Kiểu thời gian này được sử dụng triệt để trong những tác phẩm tiểu thuyết viết theo dòng ý thức như *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh, *Người sông Mê* của Châu Diên. Qua tâm tưởng, các mốc thời gian mới được mở ra nhằm thể hiện thế giới tinh thần và tâm lý của nhân vật. Trong *Nỗi buồn chiến tranh*, người đọc có cảm giác thời gian bị cắt thành nhiều mảnh vụn và rồi những mảnh vụn ấy được lắp ghép thành chuỗi thời gian không theo một trật tự nào cả. Bàn luận đến vấn đề này, trong công trình *Thi pháp hiện đại* [53], Đỗ Đức Hiểu cho rằng, tác phẩm này có vô số cụm từ “tưởng như tùy tiện” để diễn tả cái hỗn loạn, khi hiện tại, khi quá khứ theo dòng cảm xúc của nhân vật như “về sau, rất nhiều năm về sau”, “cho đến tận bây giờ”, “hơn hai mươi năm đã qua”, “hồi đó”, “từ bảy đến giờ, hai mươi mấy năm trời”, “giờ đây”, “năm ấy”. Nhân vật Kiên luôn rơi vào trạng thái hồi tưởng, suy tưởng với những ám ảnh, day dứt và dằn vặt về quá khứ đã qua. Ở nhân vật này vẫn tồn tại ý niệm về hiện tại và tương lai nhưng tất cả trở nên lu mờ trước bóng hình của quá khứ. Quá khứ lấp đầy, bao trùm lên hiện thực và tuôn chảy không ngừng trong dòng ký ức của Kiên (về truông Gội Hồn, về những cánh rừng trên chặng đường hành quân, về những đồng đội đã ngã xuống, về buổi chiều 30 tháng 4 ở phi trường Tân Sơn Nhất...). Tất cả các lớp thời gian, quá khứ xa – gần – hiện tại đan xen, xếp chồng lên nhau tạo nên dòng đến ký ức vô tận. Tổ chức thời gian đồng hiện, ở một chừng mực nhất định, Bảo Ninh đã soi chiếu cận kề tâm trạng nhân vật Kiên với nhiều chiều kích cũng như những biến động dữ dội trong đời sống nội tâm.

Trong *Người sông Mê* của Châu Diên, nhân vật xung tôi (chàng sinh viên tên Khánh) sau khi chết trong một vụ tai nạn, linh hồn không chịu đến sông Mê bến Lú để lãng quên và hóa 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 hòa vào hiện tại, có lúc đan xen khiến người đọc như rơi vào một thế giới ngoài thời gian mà ở đó, không sao xác định được thời gian cụ thể. Tên các “khúc” trong tác phẩm được đánh theo số thứ tự nhưng thực chất nội dung lại không theo một thứ tự nào. Chẳng hạn, tiểu thuyết gồm ba phần: Kiếp ảo, Kiếp gốc và Kiếp thực. Nhưng khi đọc, người đọc chẳng thể phân biệt đâu là kiếp ảo, đâu là kiếp gốc, đâu là kiếp thực mà câu chuyện cứ trôi, trôi theo cuộc đời của hai nhân vật Khánh, Hoa. Ảo và thực cứ đan xen. Lúc là lời đối thoại của Khánh và Hoa, lúc khác lại là lời kể của Khánh, lúc khác nữa lại là dòng suy tưởng của Hoa, rồi của Khánh. Các cụm từ chỉ thời gian cũng khá mơ hồ, khi thì buông bằng ba dấu chấm lửng “ngày...” [132, tr.146–147], lúc thì bắt đầu bằng những cụm từ không xác định: thời đó, ngày ấy, vài ngày sau, cũng ngày hôm ấy... Đặc biệt, thời gian trong tác phẩm được thể hiện qua cảm quan của người chết. Khánh chết, Hoa chết và họ trở thành những hồn ma. Điều kỳ lạ là họ chết mà như chưa chết, như tiếp tục sống ở kiếp chết. Ký ức, tình cảm vẫn hiện hữu trong họ. Khánh có thể nhớ hết những kiếp trước của mình: là Lê nin, là Hoàn, là Chiền Chiện, là cậu bé với câu chuyện bà kể về sông Mê bến Lú... Cũng như Khánh, 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... Chỉ có điều, vì là hồn ma nên họ có những năng lực đặc biệt. Khánh có thể nhập hồn vào những nhân vật là các tiền kiếp của mình, có nghĩa là có thể quay ngược thời gian về quá khứ. Hoa còn có thể nói chuyện với hồn ma, có khả năng dự cảm về những cái chết của mình và 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 lại được kể trước. Các chương khúc vì thế mà không tuân theo trật tự thời gian mà tuân theo trật tự của sự hỗn loạn. Với *Người sông Mê*, bên cạnh

các sự kiện, người đọc có cảm giác về sự đứt đoạn, ngắt quãng, chấp nối, đảo lộn của các khoảng thời gian.

Có thể thấy, trong văn xuôi đương đại, thời gian đồng hiện vốn được các tác giả đặc biệt ưa chuộng bởi nó phù hợp để khám phá chiều sâu thế giới nội tâm nhân vật trước những biến động của đời sống. Thời gian đồng hiện xuất hiện phổ biến ở tiểu thuyết kết cấu dòng ý thức. Những yếu tố mang tính chất tự sự, những hành động bên ngoài được giảm thiểu nhường chỗ cho mạch cảm xúc, những suy nghĩ triền miên. Thời gian này thể hiện sự trôi chảy của chuỗi kí ức và cả những mộng mị, hoảng loạn, câu chuyện vì thế mà cũng liên tục bị đứt quãng, dịch chuyển.

Và đối với các tiểu thuyết có sử dụng yếu tố huyền thoại thì kiểu thời gian đồng hiện lại có vai trò đặc biệt quan trọng khi đối với huyền thoại “thời gian lặp đi lặp lại là cơ sở của những biểu tượng thần thoại thể hiện thế giới quan của người nguyên thủy” và “thời gian tuyến tính không chiếm ưu thế trong ý thức con người, nó phải phục tùng tri giác chu kỳ những hiện tượng của cuộc sống” [42, tr.34]. Thời gian ấy đặc biệt phù hợp cho thế giới tâm linh, cho những mộng tưởng, những ảo giác bởi khi tồn tại cả ba trục quá khứ – hiện tại – tương lai, con người sẽ sống trong một thế giới phi thời gian. Ở đó, những gì thuộc về tư duy logic, thuộc về lý tính trở nên bất lực mà chỉ có thể tri nhận thế giới bằng cảm giác, bằng khả năng liên tưởng của riêng mình. Và một khi tính thời gian bị phá vỡ, nhà văn có thể tái hiện bức tranh hiện thực đa chiều, mông lung hơn và cũng vì thế mà thế giới trở nên kỳ bí hơn, cuốn hút hơn.

Xét trong mối tương quan giữa thời gian quá khứ và thời gian hiện tại, ở thời gian đồng hiện, thời gian quá khứ đặc biệt chiếm ưu thế. Thời gian quá khứ đưa con người trở về với tính thiêng, với cội nguồn; còn thời gian hiện tại lại gắn liền cuộc sống đời tư, cuộc sống trần tục. Đặc biệt, thời gian quá khứ phù hợp để nhân vật đắm chìm trong thế giới vô thức. Kiên, Khánh, Hoa... cuộc sống của họ đều chịu sự chi phối mạnh mẽ từ yếu tố vô thức. Với những ám ảnh từ quá khứ, từ chiến tranh, từ những đổ vỡ trong tình yêu, Kiên không còn làm chủ được những suy nghĩ của mình. Với hiện tại, Kiên sống như một kẻ vô hồn, lạc lõng. Ấy vậy mà khi nói về quá khứ, Kiên trở nên sinh động lạ thường. Những câu chuyện được tái

hiện qua ký ức khi Kiên đối diện với chính mình hoặc bộc bạch trước người đàn bà câm đều chịu sự dẫn dắt mạnh mẽ từ vô thức.

Tuy nhiên, nói như vậy, không có nghĩa là thời gian quá khứ chiếm vị trí độc tôn mà nó luôn có mối quan hệ chặt chẽ với hiện tại và tương lai. Bởi thời gian quá khứ là mẫu hình, là điểm tựa, là phương tiện để giải thích cho hiện tại, cho tương lai. Ngược lại, hiện tại và tương lai lại là hệ quả của quá khứ. Vì thế mà Levi – Strauss coi huyền thoại là cấu trúc lịch sử – đồng đại. Nếu như thời gian quá khứ biểu hiện cho cái thiêng thì thời gian hiện tại gắn liền với cái đời thường, cái phạm tục. Và trong các tác phẩm có sử dụng thời gian huyền thoại, quá khứ, hiện tại và tương lai vừa phân định rõ ràng vừa xếp chồng lên nhau. Cuộc sống của Kiên (*Nỗi buồn chiến tranh*), của Khánh, của Hoa (*Người sông Mê*) là sự xếp chồng của những mảnh ghép thời gian đa khối, đa màu như vậy.

4.1.2. Thời gian huyền ảo

Như đã nói, huyền thoại mang bóng dáng của những câu chuyện thần thoại, những câu chuyện cổ nên mạch ngầm xuyên suốt chi phối toàn tác phẩm là thời gian quá khứ. Và dòng chảy của thời gian quá khứ luôn có sự tô điểm của kiểu – dạng thời gian huyền hoặc, huyền ảo. Do đó, thời gian huyền thoại tương chừng như vô tận, không có giới hạn. Nó thường hướng đến thời gian của sự vĩnh hằng, mơ hồ và vô định.

Tính huyền ảo của thời gian huyền thoại trước hết thể hiện ở độ nhòe mờ. Trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại, đặc biệt là trong những tiểu thuyết có yếu tố huyền thoại, bên cạnh việc sử dụng thời gian đồng hiện thì các tác giả còn xen vào đó độ nhòe mờ của tương lai như một cách thức tạo nên kích thích huyền thoại cho tác phẩm. Đôi khi thời gian được cụ thể hóa theo năm tháng nhưng rồi lại bị những trạng ngữ khác lần lượt (*cuối năm ấy, một lần, một dạo, một buổi*). Vì vậy, rốt cuộc, chúng chỉ còn là những biểu thức thời gian mang tính ước lệ. Theo đó, tính cụ thể, xác định của thời gian cũng bị tước bỏ, thay vào đó là kiểu thời gian vô chừng, vô định thường thấy trong thể loại thần thoại, truyện cổ tích. Tuy nhiên, nếu thời gian trong truyện cổ là thời gian quá khứ, thời gian được tái hiện qua lời kể thì thời gian trong các tác phẩm tiểu thuyết là thời gian đang diễn tiến. Nó vừa chứa đựng mạch ngầm trôi chảy của quá khứ, vừa chứa đựng một thực tại tương như có

thể chạm tới. Ý niệm tương đối về thời gian, một lần nữa được làm sống dậy trên các trang viết. Thời gian có khi được đẩy lên vô cùng, cũng có khi gói gọn trong một cái chớp mắt. Ở đó, mọi biến cố dường như nhanh chóng dịch chuyển đến điểm kết của nó. Trong tiểu thuyết *Đức Phật, nàng Savitri và Tôi* của Hồ Anh Thái, tác giả rất chú trọng tới việc tạo dựng một thời gian nghệ thuật độc đáo, đặc sắc. Trước tiên là hiện tượng làm nhoè mờ các lớp thời gian. Thời gian trong tác phẩm hoàn toàn không nhất quán, không tuân theo một quy trình nào. Toàn bộ câu chuyện diễn ra trong sự xáo trộn của các lớp thời gian. Cũng như cách tổ chức không gian trong tác phẩm, thời gian ở đây cũng được tác giả thể hiện qua những mảnh vụn, vô trật tự của quá khứ và hiện tại. Sự phân chia thời gian trong tác phẩm không có một ranh giới rõ ràng. Đang là thời gian của hiện tại với câu chuyện của nhân vật xưng Tôi và Savitri, về cuộc đời Đức Phật và những địa danh lưu dấu chân Phật, mạch truyện lại đột ngột trở về quá khứ với câu chuyện về cuộc đời hoàng tử Siddhattha và công chúa Savitri, rồi bất chợt trở về hiện tại. Cứ như thế khi thì ở hiện tại, khi thì người kể chuyện Savitri lại nhập vai vào kiếp trước của mình để trở về quá khứ rất xa, rồi lại bất ngờ quay trở về hiện tại để tiếp tục câu chuyện. Mạch truyện cứ thế tiếp diễn trong sự nhoè mờ ranh giới của thời gian. Tuy nhiên, điều đó không hề làm mất đi trật tự của câu chuyện. Người đọc vẫn dễ dàng nắm bắt câu chuyện từ đầu đến cuối mà không hề bị nhầm lẫn chi tiết nào. Đây là cái tài của Hồ Anh Thái. Cố tình tạo ra sự nhoè mờ các lớp thời gian, nhà văn có thể dễ dàng đề cập đến những chuyện xảy ra trong hiện tại một cách tự nhiên nhất và tạo ra sự gắn gũi cho tác phẩm. Những câu chuyện của hàng nghìn năm trước dường như đang diễn ra trong cuộc sống thực trước mắt người đọc. Lắm lúc, người đọc lại có cảm giác, quá khứ và hiện tại hòa làm một, không khoảng cách, không mây xa xôi.

Tiểu thuyết *Trong sương hồng hiện ra* của Hồ Anh Thái cũng là tác phẩm có cách tổ chức thời gian nghệ thuật tương tự. Các lớp thời gian trong tác phẩm được làm nhoè mờ. Quãng thời gian quá khứ trong hồi ức của nhân vật Tân không phải là thời gian nhân vật đang sống. Ở thời gian hiện tại là năm 1987, Tân bị điện giật và trôi ngược về quá khứ 20 năm trước đó, tức là năm 1967. Ở đó Tân đã gặp lại bà, bố, mẹ và những người quen thời còn trẻ và được biết về những sự thật trong

quá khứ. Còn thời gian quá khứ của nhân vật Savitri trong *Đức Phật, nàng Savitri và tôi* lại là cái mà nhân vật tự ý thức được và làm chủ được thời gian ký ức đó. Nó như một phần trong cuộc sống hiện tại của Savitri. Nó không hề xa lạ mà trái lại rất đối thân quen. Savitri sống và trải nghiệm quá khứ của mình, từ đó dung hoà được cuộc sống và cảm xúc trong quá khứ cũng như trong hiện tại. Nhưng dù sử dụng thủ pháp nào, xây dựng nhân vật theo cách nào, xây dựng thời gian như thế nào cũng đều cho thấy một trí tưởng tượng phong phú của tác giả muốn nhìn xuyên qua lớp sương hồng của quá khứ để có thể có cái nhìn đúng đắn hơn về lịch sử và những bí ẩn của nó. Và sự phá bỏ thời gian tuyến tính trong các tác phẩm không có nghĩa là lui về một thế giới phi thời gian mà thực chất nó tìm kiếm những cách biểu đạt mới.

Ngoài ra, thời gian huyền ảo còn thể hiện ở việc thời gian trong các tác phẩm hoàn toàn không nhất quán, không tuân theo một quy trình nào. Toàn bộ câu chuyện diễn ra trong sự xáo trộn của các lớp thời gian. Cũng như cách tổ chức không gian trong tác phẩm, thời gian ở đây cũng được tác giả thể hiện qua những mảnh vụn, vô trật tự của quá khứ và hiện tại. Sự phân chia thời gian trong tác phẩm không có một ranh giới rõ ràng. Cố tình tạo ra sự nhoè mờ các lớp thời gian, nhà văn có thể dễ dàng đề cập đến những chuyện xảy ra trong hiện tại một cách tự nhiên nhất và tạo ra sự gắn gũi cho tác phẩm. Tác giả đã tạo ra mạch vận động của thời gian từ hiện tại đến quá khứ; thời gian thực tại và thời gian trong hoài niệm qua những câu chuyện kể về một quá khứ xa xăm. Tác phẩm *Những đứa trẻ chết già* của Nguyễn Bình Phương có mạch truyện gồm hai phần xen kẽ nhau: phần Vô thanh nói về cõi âm và các chương nói về cõi trần. Câu chuyện về cõi âm được triển khai dựa trên những chi tiết về hồn ma ở làng Phan, về những cái chết kỳ lạ và những cái xác luôn tìm về dưới gốc cây si, về hành trình của chiếc xe trâu chạy mãi chạy mãi trên con đường sâu hun hút với những lời thoại không đầu không cuối của những con người bí ẩn. Cõi trần lại ồn ào, hàng loạt các sự kiện, biến cố chất chồng lên nhau với ngôn ngữ đậm đặc cuộc sống đời thường xoay quanh gia đình nhà Trường hấp, ông Trình. Những tưởng hai câu chuyện là riêng biệt nhưng thật ra chúng rất liên quan nếu không muốn nói là trùng khít. Câu chuyện về gia đình Trường hấp, lão Liêm, ông Trình là nói về thực tại còn câu chuyện trên chiếc xe

trâu với những hồi tưởng, suy tưởng của nhân vật “ông” tựa như diễn ra ở kiếp trước. “Ông” có khi khiến người đọc liên tưởng là kiếp trước của Hải, có khi lại là ông Trình. Và xuyên suốt trong toàn tác phẩm, cả hai mạch truyện cứ đan xen vào nhau khiến người đọc phải lần dò để tìm sự liên quan giữa hai câu chuyện kể. Đặc biệt, các lớp thời gian trong bản thân mỗi tuyến truyện cũng đảo lộn, không theo một trật tự nào. Sự mơ hồ, đứt quãng, hỗn độn cũng cứ thế mà hiện hữu, kích thích trí tưởng tượng và khả năng liên tưởng, chấp nối sự kiện ở người đọc. Đến cuối tác phẩm, khi quả đồi hình con nghê bị khai quật để tìm kho báu, hình ảnh chiếc xe trâu xuất hiện “Cùng lúc ba ngôi mộ nhấp nháy phát sáng. Ánh sáng xanh lét, nhoáng nhoàng tạo nên một không khí ma quái rùng rợn. Rồi có tiếng cười the thé cất lên. Qua ánh chớp mọi người nhìn thấy một chiếc xe trâu lao vụt lên trời, trong xe có bốn cái bóng ngồi im phăng phắc. Chiếc xe trâu vụt loãng thành làn khói mỏng mảnh tan vào không khí lấp lánh” [143, tr.278] cùng câu nói “Ta đến hay trở về” vừa như sự thức nhận, vừa như là sự gặp gỡ, hòa quyện giữa hai câu chuyện, hai thế giới hiện thực và ảo mộng, quá khứ và hiện tại, tiền kiếp và hậu kiếp.

Trong các tiểu thuyết có sử dụng thời gian huyền ảo, điểm nhấn của tác phẩm chính là sự chuyển hoá linh hoạt với tốc độ nhanh giữa các dạng thức thời gian trong cuộc đời các nhân vật. Tư duy huyền thoại, về nguyên tắc là “tư duy phi lịch sử” (Meletinsky). Ở đó, thời gian không còn được cảm nhận là thời gian vật lý mà nó được bẻ cong, uốn khúc, đan xen giữa hai miền: phàm tục và thần thánh đúng như M.Eliade khái quát “thời gian thiêng, hiện ra dưới diện mạo nghịch lý của một thời gian chu kỳ, có thể đảo ngược và có thể phục hồi được, một kiểu hiện tại hoang đường vĩnh hằng mà cứ từng thời kỳ người ta lại phục hồi bằng nghi thức” [35, tr.71] và “thời gian phàm tục có thể bị dừng lại theo định kỳ do có một thời gian thiêng, phi lịch sử (theo nghĩa nó không thuộc vào cái hiện tại lịch sử) xen vào thông qua những nghi thức” [35, tr.72]. *Người đi vắng* là sự đan lồng hai câu chuyện thời hiện tại và quá khứ, khi khoảng cách giữa hai thời đại có đến hàng thế kỷ. Thời hiện tại là câu chuyện đời thường của những con người luôn sống trong trạng thái cô đơn, hụt hẫng và bất an: cụ Diên, ông Điều, Sinh, Kỳ, Sơn, Thắng, Hoàn... Và ẩn khuất đâu đó là những thói xấu, những ham muốn, những dối lừa, những cám dỗ... vốn đầy rẫy trong xã hội hiện đại. Thời quá khứ tái hiện lại những

thời khắc Đội Cán, Lập Nham, Đội Trường, Cả Thấu, Hai Vịnh, Ba Nho với những khát vọng, lý tưởng dờ dang và phút giây con người phải đấu tranh với chính mình để giữ tròn phẩm hạnh. Viết về cuộc khởi nghĩa chống Pháp trong lịch sử nhưng Nguyễn Bình Phương không chú ý khai thác chiến tranh mà hướng tới xây dựng tâm lý, tính cách nhân vật dựa trên cảm thức đời thường. Chính vì thế, câu chuyện quá khứ và hiện tại không hề bị gián cách mà đan quyện, hòa kết, gặp gỡ nhau: đâu thời đại nào, giữa người với người luôn tồn tại những bức tường ngăn cách và mỗi con người là một vũ trụ cô độc đến vô cùng.

Bên cạnh đó, trong các tác phẩm tiểu thuyết, thời gian mang cảm quan lịch sử vẫn tồn tại nhưng khi được khúc xạ qua trải nghiệm cá nhân, nó không còn giữ nguyên ý nghĩa khách quan nữa. Điều đó cho thấy thời gian huyền thoại bị chi phối bởi tâm lý nhân vật, phụ thuộc vào tâm trạng của nhân vật. Nhiều lúc, một trăm năm trôi qua trong chớp mắt, còn một ngày, một giờ thì kéo dài đến vô tận. Trong tác phẩm *Người đi vắng* của Nguyễn Bình Phương, khi nói về cuộc khởi nghĩa Thái Nguyên, Nguyễn Bình Phương đã sử dụng các mốc thời gian lịch sử mang tính xác định, thậm chí cụ thể đến từng giờ từng phút như “tháng 10 năm 1917”, “10 giờ”, “chín giờ sáng”, “năm giờ chiều”, “năm rưỡi”, “tám giờ hai mươi bảy phút”, “đó là ngày 11 tháng 1 năm 1918”. Và với các nhân vật như Lương Lập Nham, Đội Cán cùng các binh sĩ Thái Nguyên thì đó là những khoảng thời gian đầy ám ảnh, căng thẳng, mệt mỏi và dài lê thê. Bởi đó là những thời khắc họ phải đối mặt với bao hiểm nguy, bất trắc, sự thất bại và cái chết luôn rình rập, không biết sẽ đến khi nào. Vì thế, song hành cùng các mốc thời gian là những diễn biến tâm lý phức tạp của các nhân vật, khiến cho thời gian không còn mang tính khách quan mà thể hiện rõ dấu ấn chủ quan của tác giả.

Thời gian huyền ảo, một mặt, nó khiến tác phẩm mang màu sắc về cõi hư vô, bất tận, mặt khác lại có khả năng dung chứa nhiều sự kiện lịch sử – xã hội. Vì lẽ đó, thời gian vừa được mở rộng về biên độ, được đẩy đến tận cùng mọi giới hạn, xa vợi, mênh mông, vừa gắn liền với đời sống thực tại. Nói cách khác, thời gian ấy đậm chất hư ảo nhưng không hề xa rời hiện thực.

4.2. Không gian huyền thoại

Cùng với thời gian, không gian cũng được xem là một trong những nhân tố nghệ thuật của truyện. Với tiểu thuyết Việt Nam đương đại có sử dụng yếu tố huyền thoại, bên cạnh thời gian huyền thoại, các nhà văn còn đi vào tạo lập một kiểu không gian tương ứng – không gian huyền thoại. Ở đó là sự kết hợp giữa kinh nghiệm không gian văn hóa cổ xưa với trải nghiệm về cuộc sống hôm nay. Nó là sự giao tranh quyết liệt giữa thực và mộng, giữa trần gian và địa phủ, giữa thiêng và phàm. Theo chúng tôi, không gian huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại tồn tại hai kiểu không gian chính: không gian hư ảo và không gian tâm linh.

4.2.1. Không gian hư ảo

Về nguyên tắc, tương ứng với thời gian huyền ảo thì có không gian hư ảo. Sự hư ảo trong không gian nghệ thuật của tác phẩm được thể hiện ở sự đan cài lẫn lộn giữa không gian của thực tại và không gian của quá khứ; không gian của đời sống thực và không gian huyền thoại. Tất cả như hoà làm một trong tác phẩm.

Không gian hư ảo trong tiểu thuyết trước hết thể hiện ở việc không gian bị xé nhỏ ra thành những mảng, những miếng không rõ ràng, không có ranh giới. Mới đọc tác phẩm người đọc gần như có cảm giác toàn bộ không gian là một cái gì đó không hoà kết, không có cái tổng thể, chỉ là những mảnh vụn của hiện tại và quá khứ, của thực và hư, không có cái gì rõ nét. Đó là một dụng ý nghệ thuật của nhà văn. Việc tạo nên một không gian nhòe mờ giúp làm tăng thêm không khí huyền thoại của tác phẩm cũng như kích thích trí tưởng tượng của người đọc. Với con người tâm linh, không gian không còn là không gian thuần nhất mà trở thành đứt đoạn. Chính sự không thuần nhất của không gian đã đưa con người đến gần hơn thế giới của thần thánh, với đời sống tâm linh, với cái “siêu việt”. Nói cách khác, mọi linh hiển về không gian đều được nâng lên ngang hàng với thần thánh và đôi khi ngang tầm với “sự sáng tạo vũ trụ” (Trần Thị Mai Nhân). Đó cũng chính là đặc trưng của không gian huyền thoại.

Trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại, người ta thường nhắc đến những không gian đầy sức ám ảnh, có độ nhòe mờ: có khi đó là không gian rừng núi hoang sơ, có khi đó cũng là không gian của chiến trường đầy ám ảnh và chết chóc, cũng có khi đó là không gian của sự đổ vỡ và suy tàn. Trong tiểu thuyết *Đức Phật*,

nàng Savitri và Tôi của Hồ Anh Thái, khách sạn vùng biên vào những buổi sáng đầy sương mù cũng gọi lên ở nhân vật cảm giác về một cõi hư ảo và vô minh. Ở đó, ranh giới về hiện tại và quá khứ, giữa thực và mộng dường như bị xóa nhòa. Không gian ấy vậy gọi sự thức dậy của ký ức, của quá khứ xa xăm và con người thì như lạc vào một phương trời vô định, tí tắp và mênh mông “Sương mù như thế này thì không gì cứu được. Chính lúc ấy là một cảm giác vô minh. Cái tăm tối mù lòa ngu dốt. Cả thế gian cùng lúc chìm trong vô minh” [150, tr.11]. Cho đến khi chạng vạng, không gian ấy chuyển màu, cái màu vàng nhòn nhọt khiến đất trời như mờ dần, mờ dần, rồi bóng đêm trùm phủ “Không gian tự dung vàng phơ phơ ra. Có lẽ cũng không lạ lắm. Trước một cơn giông, trời đất cũng hay đổi màu vàng như vậy. Vàng nhòn nhọt. Vàng như một cái kẹo nhạt. Đất trời cứ bọt dần ra chờ đến khi trời tối” [149, tr.400]. Chính sắc vàng đóng vai trò chuyển hóa không gian từ ngày sang đêm, từ sáng sang tối, từ thực sang ảo. Điều kỳ lạ là, khi đắm chìm trong những không gian ấy, thì Savitri mới bắt đầu kể chuyện về huyền thoại Đức Phật, về tiền kiếp của mình. Và mỗi khi bắt đầu câu chuyện, cô lại thò hai tay vào trong bao tải mà cô luôn mang theo bên mình trong mỗi chuyến đi, như thể để sắp xếp lại, chọn lựa lại ký ức “Ra khỏi khách sạn, qua hai đồn cửa khẩu, leo lên xe khách, mọi nơi mọi lúc cô tự tay túm đầu sáu cái bao tải xách đi. Không cho ai động đến mấy cái bao của mình... Nghi lễ cởi sợi dây đã xong, Savitri thò hai tay vào trong cái bao tìm kiếm gì đó. Một lát. Nhưng rồi cô không lấy gì ra khỏi bao. Hai bàn tay vẫn lần tìm giờ ra một cái gì bên trong, mà không rút tay ra” [150, tr.20], “đôi tay vẫn loạt soạt trong cái bao tải, Savitri kể chuyện” [150, tr.35].

Thêm vào đó, nhân vật huyền thoại lại luôn chủ động chiếm lĩnh không gian, không bao giờ chịu ở yên một chỗ. Chính vì vậy, trong một số tác phẩm, suốt từ đầu đến cuối tác phẩm là sự bao phủ của một không gian bất định, luôn có sự biến đổi và dịch chuyển. Song hành cùng sự chuyển dịch của không gian hiện tại là sự chuyển dịch của những không gian trong quá khứ. Đó còn là sự đồng hiện của không gian hiện tại và không gian trong quá khứ, tất cả đều thay đổi không ngừng trong tác phẩm. Sự chuyển đổi linh hoạt của không gian trong hiện tại và quá khứ, sự bất định của không gian dường như đã không còn tạo ra khoảng cách mà trái lại, đã thống nhất thành một khối. Đây có thể xem là thủ pháp làm nhòe mờ không

gian, khiến cho tất cả từ con người đến cảnh sắc đều lung linh trong khói sương huyền thoại. Không gian nhoè mờ còn thể hiện trong cái nhìn của Savitri với thực tại. Cô có thể nhìn xuyên qua màn sương mù, có thể nhìn rõ ràng mọi vật trong bóng tối. Thế nhưng ánh sáng ban ngày lại làm cô loá mắt và trở nên bị quáng gà. Đây là một chi tiết thể hiện sự độc đáo trong cách xây dựng không gian nghệ thuật của Hồ Anh Thái: “Dường như cô bị mắc một chứng bệnh giống quáng gà. Người quáng gà thường loá mắt vào lúc chạng vạng, lúc gà cuống cuống vào chuồng. Đi đứng đâm quàng đâm xiên. Savitri không chỉ bị loá. Những lúc như thế này cô hoàn toàn không thấy gì. Tối như bung lầy mắt” [150, tr.429].

Kiểu không gian mờ ảo này cũng được Hồ Anh Thái thể hiện trong tiểu thuyết *Trong sương hồng hiện ra*, đây cũng là một tác phẩm thể hiện rõ nhất thủ pháp nhoè mờ hoá không gian nghệ thuật. Ở tác phẩm này, tác giả đã xây dựng một không gian nhoè mờ, không rõ nét. Đó là không gian chập chờn ảo mộng, để nhân vật Tân có thể trở về quá khứ: “Tân bị ném vào một hố sâu nhơm nhớp bùn nước. Không thấy gì trong cái cõi hỗn mang đen đặc, chỉ cảm thấy đôi bàn tay đang quờ quạng bám vào thành hố. Khi thì quờ được một búi cỏ khô, lúc lại bám vào một viên gạch vỡ, một thanh sắt gãy gập. Nhoài lên, tụt xuống, vẫn không nhìn thấy gì trong màn đêm, chỉ có một ý nghĩ: Hoặc là lên với mặt đất, với cuộc sống trên kia, hoặc chết vùi vĩnh viễn trong cái hố sâu này...” [150, tr.209]. Tân được tận mắt chứng kiến những sự việc đã diễn ra trong quá khứ, trong cuộc đời các vị tiền nhân của anh như bố mẹ, ông bà và những người quen cũ. Trong tác phẩm không có ranh giới rõ ràng giữa không gian hiện thực và không gian hư ảo. Tất cả đều nhoè mờ trộn lẫn vào nhau. Những chuyện diễn ra trong quá khứ như đang diễn ra trong đời sống hiện tại và nhân vật cảm nhận được sự gần gũi thân quen “Cả hai con người, bà Mậu và Tân, đều đã tan vào một cõi rất xa nào, và còn lâu lắm mới trở về được với thực tại” [150, tr.47].

Trong *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh, sự chuyển đổi giữa không gian của quá khứ sang không gian của hiện tại, giữa không gian núi rừng sang không gian thành thị... diễn ra liên tục. Khi thì hồi ức của Kiên lạc về những rừng rậm hoang vu của quá khứ với điệp trùng kỷ niệm ở trũng Gội Hồn, hồ Cá Sấu, sông Sa Thầy, đèo Thăng Thiên, “những địa danh tù mù như tên tuổi của sông núi cõi âm”

như chính tác giả đã thừa nhận, lúc thì lắng đọng ở phi trường Tân Sơn Nhất vào ngày giải phóng, khi lại trở về với căn phòng chung cư, bệ bộn sách vở, bản thảo và leo lét ánh đèn. Và những không gian ấy đều gợi lên sự ác liệt, đau khổ, kinh hoàng hay xót thương thì nó cũng gắn liền với những huyền thoại về người lính, về cái chết, về những hồn ma, về sự phản trắc, về bi kịch của kiếp người. Không gian ấy kết nối người sống và người chết, âm và dương, thực và ảo, trở thành nỗi ám ảnh không nguôi trong thế giới nội tâm của nhân vật: nỗi buồn chiến tranh.

Ở tiểu thuyết *Những đứa trẻ chết già*, Nguyễn Bình Phương đã cho thấy sự đổi mới của mình trong cách tạo nên không – thời gian hư ảo. Tác phẩm mở ra trước mắt người đọc hai kiểu không gian: không gian của làng Phan với những địa danh gợi lên cái thiêng, sự bí ẩn và xa xôi như dòng Linh Nham, núi Rừng, khe Bò Đái và không gian mơ hồ, không định hình gắn liền với con đường của chiếc xe trâu chở bốn người trên hành trình đi tìm kho báu. Ở đó, các nhân vật ngồi trên xe cứ như đang di chuyển trong cõi hư vô với sự vang vọng của quá khứ mênh mông và phía trước là khoảng không vô định. Khi nghiên cứu về tiểu thuyết này, Phùng Gia Thế đã gọi không gian làng Phan là “không gian nhòe mờ”.. Còn chiếc xe trâu và những người ngồi trên đó là “một thứ tồn tại khác – âm bản của Linh Nham? Cái tồn tại khác – âm bản này cũng có thời gian và không gian của riêng nó” [143, tr.187]. Hình ảnh đoàn tàu chạy cùng chiếc xe trâu suốt chặng đường dài vốn đã là một phi lí với lẽ thường, rồi đến những tiếng “vắt diệt”, “lọc xọc” phát ra từ chiếc xe, kết hợp với những câu nói vô nghĩa của những người trên xe mà Nguyễn Bình Phương gọi là “vô thanh”... Tất cả trở nên mênh lung, mơ hồ, không đầu không cuối. Và bao phủ cả không gian ấy là nỗi buồn mênh mông gieo vào tâm can người đọc. Đây được xem là tiểu thuyết đầu tiên sau 1986 “sử dụng bút pháp hiện thực huyền ảo không phải chỉ như sự trú chân, một yếu tố mà là hình thức của cái nhìn. Mở rộng cõi bờ hiện thực, bằng một lối tư duy mới, tự do tưởng tượng, Nguyễn Bình Phương đưa ta đến những bến bờ khác của cuộc đời, để hiểu sâu thêm về chính cuộc đời này” [143, tr.188].

Nhìn chung, vốn kế thừa từ thân thoại, khi đi vào các tiểu thuyết Việt Nam đương đại có sử dụng yếu tố huyền thoại, không gian hư ảo được xây dựng những quy ước thẩm mỹ mới, trong đó có sự chối bỏ màu sắc lịch sử và tính cụ thể, gia

tăng chiều sâu suy tưởng cho nội tâm nhân vật. Đây có thể được xem là một trong những lựa chọn của nhiều nhà văn đương đại.

4.2.2. Không gian tâm linh

Trong tiểu thuyết, không gian tâm linh đóng vai trò quan trọng trong việc cấu thành không gian huyền thoại. Đó là kiểu không gian thiêng, gắn với thái độ tôn kính và ngưỡng mộ của nhân vật, là nơi nhân vật ký thác đức tin và đối lập với đời sống thế sự ồn ào. Không gian tâm linh phẳng phát sắc màu của tôn giáo và tín ngưỡng cộng đồng. Vì vậy, không gian này luôn tồn tại và song hành cùng những hình ảnh có tính biểu tượng.

Những địa danh trong tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương đều gắn liền với tính thiêng. Từ tiểu thuyết *Bả giời*, *Vào cõi* đến *Những đứa trẻ chết già*, các địa danh thiêng đều được nhắc đến nhiều lần. Chúng thiêng từ cái tên: Linh Sơn, làng Phan, núi Rừng, núi Hột... cho đến hình hài, tính cách: ngọn núi thì “trầm ngâm”; con sông nhiều khi “lầm lì”, lúc lại “ai oán”; là trời đất “chờn vờn”; đám mây “rùng mình”; lửa “ngập ngừng”; củi mục “chơi với, tuyệt vọng”; là bụi cậm cam “câu cú”, hay con trâu “kêu oan”... Gán cho mọi thứ vô tri những tâm tư rất người, ấy là bởi con người quan niệm nó không phải là vô tri. Núi thiêng, cây thiêng, sông thiêng, đến cái khăn phủ la của mộ Đông Điền hay cảnh bạch đàn trên tay Kim cũng như có linh hồn, cũng khiến người khác phải nể sợ. Sự linh thiêng của núi Rừng, núi Hột, sông Linh Nham, của gốc si làng Phan... đã được truyền tụng qua biết bao huyền thoại, qua đó làm linh thiêng hóa không gian thực trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương. Trong *Những đứa trẻ chết già*, độc giả thấy Nguyễn Bình Phương luôn nhắc tới sự bí ẩn, huyền hoặc của ngôi làng Linh Nham. Cảnh làng suốt ngày ngập tràn trong mùi hương trầm toả ra từ ngôi miếu thờ của di Lãm, còn dưới gốc si già thì đêm đêm rì rầm tiếng nói chuyện của những hồn ma, thỉnh thoảng lại thấy bộ xương người hiện ra... “Cây si đầu làng ông, nơi tụ tập của tất cả các loài rắn. Nơi ấy rậm rì và um tùm vì không ai bén mảng tới, trừ ông... Cây si già lấm ròi, chẳng ai nhớ được nó trồng khi nào. Lá của nó xanh thẫm, tán xòe ra um tùm, rễ buông dày kịt” [143, tr.184]. Đêm đêm, cây si lại phát ra tiếng kêu nhỏ nhưng rùng rợn “Bất, bất lấy nó!”. Dần dà, cây trở thành nơi ám ảnh của tất cả dân làng, kể cả trẻ nhỏ... Đặc biệt, những người làng Phan khi chết, họ đều được chôn

dưới gốc cây si như tìm thấy sự an ủi, vỗ về. Điều kỳ lạ là dù chết ở nơi khác thì những cái xác luôn biết cách tìm về “Sau khi bọn địch rút lui, bố ông đã quay trở lại chôn cái xác nát bươm của ông Trạch trong rừng Định Hóa. Vậy mà đúng một cái, xác ông ta lại hiện về dưới gốc si, vẫn nguyên vẹn, lành lặn sau hàng chục năm trôi. Sau cái xác của ông Trạch hiện về, dân làng còn tìm thấy nhiều xác người khác nữa... Hễ gia đình nhà ai có người chết ở nơi xa, cứ ra chỗ gốc si thế nào cũng thấy xác” [143, tr.186]. Sự bí ẩn, ghê rợn này cứ như từ một bóng ma vô hình nào đó quấn chặt cái làng nhỏ bé ấy, mãi mãi không cho con người nơi đây thoát ra được từ ý nghĩ, thói quen. Làng Phan còn được bao bọc bởi con sông Linh Nham đêm ngày gầm thét, hung bạo, bí hiểm. Chưa hết, ở đây thi thoảng người dân thấy sự trở mình của ngọn đồi mang hình dáng con nghê, và còn được thấy sự xuất hiện của sao chổi. Đặc biệt, đến với tiểu thuyết Việt Nam đương đại, không gian đất hiện diện và được bao trùm bởi tính thiêng của nó. Đất trong các tác phẩm Nguyễn Bình Phương thường xuất hiện ở trạng thái không lành lặn, không bình thản, mang ý niệm chết chóc, nặng nề. Dạng thức đầu tiên của đất là chính nó, là đất nhưng lại: “đất nứt”, “nứt toác”, “sạt lở”, “co thắt”, “rùng mình”, “động đất”,... Khi đất được miêu tả như một cơ thể sống và hơn thế nữa, đất với đặc trưng tính âm như nuốt trọn vạn vật trong mình nó càng được nhấn mạnh khi tác giả đặc biệt chú trọng miêu tả nhiều cảnh, sự việc khi Kỹ đào móng xây nhà nó dữ dội “đất nóng thật. Cứ hàm hấp anh ạ. Kỹ ngửi thấy mùi nồng nồng của đất, ruột gan lại cồn cào.... Đất quặn lên, tụt hẫng xuống sàn sang hai bên” [142, tr.306]. Đất không tái sinh mà hủy diệt “tất cả cuộc xéng đều bị lấp kín nằm vĩnh viễn dưới lòng đất”, lũ trẻ cũng sợ hãi với tưởng tượng: có một con vật khổng lồ sống trong lòng đất” [142, tr.7].

Ngoài ra, đất còn tồn tại ở các dạng thức khác: núi, đồi, hang, rừng... Đất được nhắc đến nếu không phải rất quái dị, rừng rợn thì cũng với trạng thái đầy thương tích: “Núi Hột tru lên man dại” [144, tr. 222], “quả núi bị khoét vệt một nửa, trông như cơ thể bị mất thịt, lộ ra màu trắng pha chút đỏ của máu” [144, tr.12]. Còn núi Rừng đen sẫm thì bị gió quất, đá lở lỏm chồm, gọi lên sự bất an và hủy diệt “Núi Rừng hình tam giác, đỉnh nhọn hoắt như mũi dao găm. Mặt trước dựng đứng, nhẵn lì, mặt sau tiếp giáp với cánh rừng vắt qua dốc cước” [145, tr. 123].

Với đặc trưng tính âm, biểu tượng của chết chóc và tái sinh, không gian đất qua hình ảnh những bãi tha ma, nghĩa địa, mộ hiện lên dày đặc. Tuy nhiên, như một nghịch lý, trong bất an đến tận cùng của cuộc đời, con người coi việc trở về với đất là như một giải thoát. Người mẹ trẻ tên Vang trong *Vào cõi* đã phải gửi đứa con chưa thành hình của mình cho đất và với vong hồn bé nhỏ ấy, đất là ngôi nhà thiêng liêng chở che cho họ, sưởi ấm họ, vỗ về họ, giúp họ thoát khỏi những bụi bặm, rét mướt chôn trần gian “Đất sẽ che chở bền vững cho con bằng cái ấm cúng mịt mù. Con tha hồ mơ ước, chạy nhảy trong căn nhà vĩnh cửu của mình” [145, tr.144]. Cuộc đời con người gắn kết với đất. Sống thì đi trên đất và khi chết thì cũng trở về với đất như nhân vật Tuấn trong *Vào cõi* nghiệm ra một triết lý “mặt đất hút chặt chúng ta vào đó” [145, tr.186].

Trong *Mẫu Thượng Ngàn* của Nguyễn Xuân Khánh, đất gắn chặt với đời sống của vạn vật và con người làng Cổ Đình. Với vạn vật, đất không chỉ là nơi trú ngụ và sinh tồn mà đất còn là quê hương của chúng “Pierre biết rằng trong đất có tí tí ỨC ỨC những con sâu bọ, côn trùng, giun dế, đất là quê hương, nơi trú ngụ của chúng. Ở đó, chúng đào bới xáo trộn, chúng tranh giành chiếm đoạt. Tất cả vì sự tồn vong” [136, tr.192]. Đất không còn là sự vật vô tri, mà nó có hương, hương đất “René và Pierre không nói để cảm nhận, để nghe hương của đất cựa mình, trỗi dậy, tràn ra. Cái thứ hương lạ lùng ấy – nhà dân tộc học bảo – hiếm khi ta cảm nhận được lắm...” [136, tr.192–193]. Với con người, đất là nơi họ sống, an cư, trồng trọt, cày bừa. Hơn thế, đất còn như mẹ, nâng mỗi bước chân họ đi. Mẹ đất bao giờ cũng dịu dàng, nhân hậu. Cho đến khi con người mất đi, trở về cõi vĩnh hằng thì mẹ đất lại dang rộng tay che chở, dịu dàng và mãi mãi “Tiếp cận với đất có khi ta thờ phào, có khi rung rúc. Tay bốc nắm đất, có người đưa đất lên miệng mà hôn, mà ăn, có người úp mặt vào đất mà nức nở... Rồi có người bằng lòng trở về với đất, và cũng có người thì tung đất lên trời rồi bỗng như mọc cánh bay cao. Đó là sự tiếp xúc cận kề đối mặt với đất” [136, tr.192–193]. Chính vì gần gũi với đất nên con người dành cho đất sự tôn trọng và yêu thương. Họ tin đất có hồn nên nhà nào cũng thờ thần đất. Đất bình dị, gần gũi nhưng cũng rất đổi linh thiêng. Qua cảm nhận của nhà dân tộc học người Pháp René thì đất làm nên tâm hồn, sức mạnh của người dân xứ An Nam. Hiền hòa là thế nhưng khi cần, đất cũng biết phản kháng mạnh mẽ “Ở xứ sở

này, chỗ nào, nhà nào cũng thờ thần đất. Đất cũng có hồn, đó là Hồn Đất. Nó là tổng hợp của những hồn người, hồn ma, hồn cây cỏ, ao hồ, cả hồn đá nữa. Chúng ta thường chê dân bản xứ là vô đạo, thực ra họ là những kẻ phiếm thần giáo. Họ tôn sùng sự bí ẩn, thiêng liêng của tất cả Thiên Nhiên. Ta đã thống trị họ. Ta đã làm cho họ khóc trong lúc chúng ta cười. Vậy thì ai sẽ thành ai. Hãy coi chừng đấy. Sẽ có ngày nào đấy, hồn đất quyết sẽ trả thù” [136, tr.193]. Các nhân vật trong tác phẩm này, có thể nói, họ đã sống và gắn bó cuộc đời mình với đất đai và cây cỏ. Cụ đồ Tiết, một đời sóng gió, vẫn bám đất, bám làng ở lại quê hương, gìn giữ mảnh vườn và hương hỏa tổ tiên. Ông Phác, dù bị truy nã vì chống lại chính quyền thực dân, vẫn đưa Nhụ quay về quê hương để tìm lại những tháng ngày bình yên bên người thân, bên hồ Huyền, bên đền Mẫu. Rồi bà Ba Váy, vợ cả Lý Cồn, Mùi, Nhụ, Điều..., tất cả họ đều yêu đất, yêu làng, xem đất là một phần máu thịt trong cuộc đời của mình. Khi bị vùi dập, bị đàn áp, bị dồn đến bước đường cùng, họ chống trả quyết liệt. Ông Phác bị bêu đầu, Điều đi tham gia cách mạng... nhưng vẻ đẹp của họ vẫn lan tỏa, vẫn để lại những dấu ấn khó phai. Bởi trong họ có hồn đất, hồn thiêng của non sông nước Việt.

Trong *Tàn đên đốt đở* của Phạm Ngọc Tiến, không gian tâm linh là cái hang doi, một cái hang heo hút giữa rừng già, với biết bao nhiêu là doi sinh sống. Đó cũng là nơi linh hồn của ông già chín năm, của người chiến sĩ tên Phương và của cô giao liên cư trú. Hang doi chứng kiến những thăng trầm của lịch sử, là chứng nhân của cuộc chiến tranh khốc liệt cũng như nắm giữ những bí mật của con người. Giữa hang doi, ông già chín năm, Phương và cô gái bị “kẹt giữa trần thế và âm cung...Kiếp trần không với được đã đành nhưng cõi âm trước mặt không với tới được” [147, tr.61]. Không gian âm u, bàng bạc của hang doi gợi lên cảm giác rờn rợn và những ám ảnh về số phận mong manh, ngắn ngủi của kiếp người trước cuộc chiến tranh đầy khốc liệt.

Trong *Giàn thiêu* của Võ Thị Hảo, không gian thiêng hiện hữu qua hình ảnh con sông Tô, sông Gâm, qua dòng thác Oán, qua đất Thiên Trúc. Hình ảnh các con sông cứ mãi miết chảy, cuốn theo nó là những phận đời, phận người bất định giữa mệnh mông. Xác Từ Vinh trôi trên sông Tô, bồng dựng ngược dậy, tay chỉ về phía nhà Diên thành hầu. Con sông Gâm hung dữ với “những mòm đá ngằm ẩn hiện

khấp dòng sông như vô số hàm răng nhọn của thủy quái” [133, tr.202] là nơi Từ Lộ, Minh Không, Giác Hải lên đường học đạo, cũng là nơi Nhuệ Anh trầm mình sau bao oan nghiệt và đắng cay. 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” [133, tr.348]. Đối lập với khung cảnh tuyết rơi lạnh lẽo bên ngoài thì không khí ngôi đền vô cùng ấm áp “Bao quanh chàng là vô số những tượng Phật lớn nhỏ và các Bồ Tát. Bốn bức tường của ngôi đền được tạc đầy những bức họa Phật, thần rực rỡ hào quang. Đồ đệ phủ phục dưới chân. Các tiên nhân nhảy múa cùng tiên nữ, đeo lưng lẳng trên bộ ngực trần những sọ người và đầu lâu” [133, tr.349]. Ở chốn này, Từ Lộ mới nhận ra mình chưa rời khỏi cõi vô minh, tâm can ngày đêm bị hận thù thiêu đốt.

Trong *Đức Phật, nàng Savitri và Tôi* của Hồ Anh Thái, các vùng đất thiêng đều gắn liền với kỉ niệm về Đức Phật, nơi người đã từng sống, từng giác ngộ hoặc từng đi qua. Đầu tiên là Lumbini – vùng thánh địa – nơi Phật ra đời với “Những vườn cây sa la bắt đầu lớn cao. Những cây bồ đề cỏ thụ toả bóng. Con kênh dài dẫn đến tháp Hoà Bình kiến trúc Nhật Bản” [150, tr.19]. Sau Lumbini là không gian của Boddhgaya, nơi Phật giác ngộ, vốn cổ kính, tôn nghiêm, kỳ vĩ và cũng không kém phần nhộn nhịp “Hàng nghìn hàng vạn người đổ về đây. Sắc áo vàng của những nhà sư tiểu thừa hoặc Á Đông. Thằng hoặc có sắc áo nâu đại thừa. Trùm lấp lên là sắc cà sa nâu đỏ của Phật tử Tây Tạng” [150, tr.168]. Tiếp đến là không gian của vườn Sarnath – nơi Phật giảng bài kinh đầu tiên, là không gian của Kusinara – nơi Phật tịch diệt “Những cây sa la mọc thành đôi xanh tốt. Nơi Phật nằm rồi ra đi, bây giờ là một bảo tháp hình bán cầu, đỉnh tròn. Tháp Maha Parinirvana. Đại Niết Bàn. Bên cạnh là ngôi chùa kiến trúc theo kiểu tinh xá bằng tre lá thời Phật” [150, tr.398].

Do lấy tính Mẫu làm lăng kính, không gian tâm linh trong tiểu thuyết của Nguyễn Xuân Khánh tồn tại xuyên suốt, dày đặc và chi phối cuộc sống của con người. Trong *Mẫu Thượng Ngàn*, không gian thiêng trải dài, bao bọc quanh ngôi làng Cổ Đình từ đền Mẫu, núi mẫu, cây đa “đại thụ linh thần” đến gốc cây si. Ngôi đền Mẫu hiện ra “uy nghi, ngôi phủ rêu phong, nằm chính giữa đỉnh núi, giữa

những cây giẻ” [136, tr.418]. Đền thờ Mẫu nhiều lắm, ở khắp mọi nơi “Thường thường người dân tìm một nơi phong cảnh hữu tình, kỳ thú, rồi lập đền. Có sông có núi, có cỏ cây hoa lá, lại thêm cái hồn của con người thành kính tủa vào đó, các ngôi đền trở thành nơi dung chứa những khát vọng và nỗi niềm của mọi người dân quê nghèo khổ, những nơi ấy tất trở thành chốn linh địa” [136, tr.421]. Cây đa, cây sung nơi đầu làng thì được tôn xưng là “đại thụ linh thần”, dưới rễ treo lủng lẳng những chiếc bình vôi, là nơi trú ngụ của chim chóc và cũng là nơi các cô Bé, cô Chín đánh võng... hầu đồng Thánh Mẫu. Không gian này vốn tôn nghiêm khiến người làng ai nhìn thấy cũng phải kính cẩn. Và chỉ có một người dám phạm thượng, dè bủ và cười cợt trước sự hiện diện của những linh vật này, đó chính là Philippe. Cái chết của Philippe cũng có thể bắt nguồn từ những cuộc ái ân quá sức, cũng có thể kết quả của sự trừng phạt sau khi hấn tức giận đẩy mạnh những chiếc bình vôi như Mũi từng cảnh báo “Ông chớ nên báng bổ. Coi chừng cô phạt đấy” [136, tr.380]. Ở *Đội gạo lên chùa*, không gian thiêng gắn liền với ngôi chùa Sọ, biểu tượng của niềm tin cuộc sống, của đạo từ bi và lòng nhân ái. Với người dân làng Sọ, không gian ấy vừa thiêng liêng vừa bí ẩn đến cả chú tiểu An, người gần bó với nơi đây từ nhỏ vẫn không sao khám phá hết được. Cái giếng đá ong trong vườn chùa tỏa ra hương thơm tinh khiết, ngọt ngào có thể xem là nơi tập trung nguồn linh khí của chùa Sọ “Người ta bảo mỗi vùng đất đều có hương riêng của nó, giống như làn hương riêng của mỗi cá nhân con người. Có thứ đất hương ô trọc. Có những linh địa hương sực nức ngào ngạt. Chùa của tôi chắc chắn là linh địa. Và khẩu giếng đá ong này thông với chính nguồn linh khí ấy” [138, tr.505]. Tinh tế hơn, nếu như sư Vô Úy chỉ nhận ra hương thơm qua những ấm trà khi lấy nước từ giếng này về đun thì cô bé Rêu có duyên hơn khi cô tìm ra hương đất chỉ đơn thuần bằng mũi ngửi. Và từ khi phát hiện ra điều đó, cứ đêm đến, Rêu lại ra vườn chùa để tắm. Hình ảnh “bên thành giếng, giữa trời đất, một cô gái khóa thân trắng toát, mớ tóc đen nhưng nhúc sau lưng, đang tự nhiên, thỏa thuê tắm trắng, tắm nước giếng thơm... Và cô lại cất tiếng hát véo von, mê hoặc” [138, tr.511] đẹp và có hồn như một bức tranh. Cũng chính lúc ấy, mùi thơm tỏa ra ngút ngát. Dòng nước trong lành, thơm mát và tinh khiết ấy cũng là nơi Rêu chọn để gieo mình, để lánh xa cõi đời ô trọc và chấm dứt chuỗi bi kịch đắng cay mà cô phải chịu đựng.

Gắn liền với tính thiêng, không gian hư ảo và không gian tâm linh có ý nghĩa vô cùng quan trọng đối với các tác phẩm có sử dụng yếu tố huyền thoại. Bởi chỉ tồn tại trong không gian ấy, con người mới cảm thấy gắn gũi với thần thánh, được sống trong một vũ trụ thuần khiết buổi ban đầu. Điều này đã được M. Eliade đặc biệt nhấn mạnh “Biểu hiện của cái thiêng trong không gian có một giá trị vũ trụ luận, mọi sự linh hiển về không gian, hay mọi sự thánh hóa một không gian, ngang với một sự khai thiên lập địa” [35, tr.66].

4.3. Motif thể hiện tính huyền thoại

Trong tự sự dân gian, motif là đơn vị tham gia cấu tạo cốt truyện, được hình thành ổn định, bền vững, xuất hiện lặp đi lặp lại trong nhiều tác phẩm như một ấn tượng nghệ thuật, nhằm thể hiện một tư tưởng nào đó. Trong motif thường ẩn chứa nhiều lớp văn hóa gắn với những thời đại lịch sử khác nhau. Vào thế kỷ XIX, người đầu tiên sử dụng khái niệm motif là nhà nghiên cứu người Nga, A.N.Veselovsky – đại diện của trường phái thi pháp học lịch sử trong nghiên cứu folklore học. Trong công trình nổi tiếng *Thi pháp học lịch sử*, Veselovsky khẳng định, motif là yếu tố cố định và luôn có trước cốt truyện, nằm trong cốt truyện và tạo nên cốt truyện bằng cách kết hợp với nhau. Đây được xem là phát hiện quan trọng khi nghiên cứu về bản chất của motif. Đến V.Ia. Propp, trong công trình *Hình thái học truyện cổ tích thần kỳ* (1928), ông cho rằng, motif là đơn vị bao gồm nhiều thành phần, có thể phân chia nhỏ hơn. Điểm gặp gỡ giữa Veselovsky và V.Ia.Propp, đó là phương pháp nghiên cứu của Propp đã đi theo chính Veselovsky khi so sánh motif với những quan niệm huyền thoại, nghi lễ và tập quán của người tiền sử. Nhà nghiên cứu folkore người Nga E.M.Meletinsky trong công trình *Nhân vật truyện cổ tích thần kỳ – nguồn gốc hình tượng* đã đề nghị coi motif là hạt nhân của hành động và phân motif thành hai loại: motif cổ xưa và motif sinh hoạt xã hội, trong đó “các motif cổ xưa là cái cốt lõi còn các motif sinh hoạt thì thường làm thành đường viền, cái khung của cốt truyện” [40, tr.74–75]. Soi chiếu vào trong các tác phẩm tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến nay có sử dụng yếu tố huyền thoại, chúng ta nhận thấy có sự hiện diện xuyên suốt và dày đặc các kiểu motif cổ xưa. Bởi trước cảm quan mới về hiện thực, các nhà văn hướng tới xây dựng những kết cấu chứa đựng trong đó những mảng hiện thực rời rạc, những mảnh vỡ hỗn độn từ cuộc sống.

Trước điều kiện đó, sử dụng các motif là sự lựa chọn hợp lý nhằm tạo ra tính liên kết và nhất quán cho tác phẩm. Đặc biệt, đối với tư duy huyền thoại thì và “các motif đã trở thành đề tài xuyên suốt trong sự phối hợp với logic tâm lí và biểu trưng huyền thoại” [7, tr.420]. Tiếp nhận từ văn hóa, văn học dân gian, các tác giả đã đưa vào tác phẩm của mình những motif cổ xưa vốn quen thuộc trong dân gian như: motif sinh đẻ thần kỳ, motif tái sinh, motif báo ứng, motif giấc mơ...

4.3.1. Motif sinh đẻ thần kỳ

Trên thế giới, motif sinh đẻ thần kỳ là motif xuất hiện khá phổ biến trong những tác phẩm thần thoại, truyền thuyết và truyện cổ các nước. Motif này thường xuất hiện ở đầu câu chuyện với vai trò giới thiệu hoàn cảnh ra đời của nhân vật. Đồng thời, hình thức sinh nở thần kì có ý nghĩa quan trọng trong việc dự báo cuộc đời khác thường của nhân vật. Trong công trình nghiên cứu *Folklore và thực tại*, Propp đã nghiên cứu truyện cổ tích và đối chiếu folklore với các sự kiện lịch sử để “giải thích sự hiện diện của motif sinh đẻ thần kỳ trong truyện cổ tích và tìm ra những cội nguồn của motif đó” [90, tr.656]. Theo cách phân chia của Propp thì motif sinh đẻ thần kỳ là sự kết hợp của hai thành phần là sự thụ thai thần kỳ và sự sinh đẻ thần kỳ. Cụ thể, Propp tiến hành chứng minh cho người đọc thấy được sự đa dạng của các hình thức thụ thai và sinh nở của motif sinh đẻ thần kỳ. Các hình thức thụ thai bao gồm do ăn trái cây, do cầu nguyện, do uống nước, do người chết đầu thai lại, do người mẹ ăn phần thi thể còn lại của người chết, do người mẹ ăn cá; sinh nở... Các hình thức sinh đẻ thần kỳ như đứa bé được sinh ra từ búp lò, từ cây, gỗ, đất sét, đất bùn, hạt ngô, hạt mì...

Trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại, motif sinh nở thần kỳ tuy không có trường hợp nào được kiểm chứng là do sức mạnh tự nhiên, nhưng việc mang thai và sinh nở cũng đã được huyền thoại hóa, khiến người đọc dễ liên tưởng đến sự phi lí của bào thai hoặc sự ra đời của đứa trẻ đó. Trong tiểu thuyết *Những đứa trẻ chết già*, vợ cụ Trường luôn là một bí ẩn từ ngày về làng Phan, đặc biệt là sau lần sinh nở của cụ “Tháng 11, vợ Trường hấp ốm, nằm liệt giường. Lão Bồi cùng đi chơi đêm về, qua nhà vợ chồng Trường hấp, tiện chân đứng đái ngay cổng thì nghe có tiếng rên ẹ ẹ rồi tiếng trẻ con khóc...” [143, tr.9]. Và thế là không bầu bí, mà lại sinh con. Lão Liêm đã được sinh ra một cách thần kỳ như thế trong mắt hàng xóm.

Bí mật thực sự chỉ được hé lộ ở nửa sau cuốn tiểu thuyết: Vì vô sinh, Trường hấp đã sắp đặt cho vợ mình ăn nằm với người đàn ông làm công trong nhà và sinh ra lão Liêm. Yếu tố thần kỳ được hóa giải nhưng nó không khỏi gieo vào lòng người những rờn rợn ma quái. Còn nhân vật bà giáo lần lượt sinh ra những đứa trẻ kỳ dị, khác thường. Đứa con đầu tiên vừa ra đời đã khiến cả làng kinh ngạc khi nó có râu và “không những thế, ba bốn ngày sau tóc nó còn bạc trắng. Đứa trẻ không khóc, nó giương đôi mắt kèm nhèm nhìn mọi người như phán xét... Hai tuần sau nó chết” [143, tr.51]. Đứa thứ hai khi được sinh ra thì tóc nó hoa râm, răng vàng ó và đờ hơn đứa trước là nó “ở độ già của người ba năm, bốn mươi gì đó”, rồi nó cũng biến đi đâu mất [143, tr.53]. Đứa thứ ba là con gái, vẫn khác thường như các anh mình ở chỗ mang bộ mặt già trước tuổi “Lọt lòng được hai ngày, con bé có cơ thể như gái mười tám. Hơn tuần sau, nó tha thân đi chơi khắp làng” [143, tr.54]. Câu chuyện này khiến người đọc liên tưởng đến những motif sinh nở khác thường trong truyện kể dân gian Việt Nam. Nhưng nếu như nhân vật Sọ Dừa trong truyện cổ tích cùng tên là cục thịt tròn lăn lông lóc hay truyền thuyết về Thánh Gióng ba năm chẳng nói chẳng cười thì nhân vật trong tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương lại chứa đựng sự bí ẩn riêng và với người dân làng Phan, đó là “bí mật quyền rũ đến ghê người”. Việc bà giáo cả ba lần sinh ra quái thai như thế đã làm nên một câu chuyện huyền thoại kỳ khiến cho người làng truyền tai nhau không chỉ lúc bấy giờ mà cho đến cả sau này. Và cái tên của tác phẩm *Những đứa trẻ chết già* lại gắn liền với những câu chuyện trên. Điều đó không khỏi gây cho người đọc sự ám ảnh.

Người em gái của nhân vật “ông” trong *Những đứa trẻ chết già* cũng có con đầy bí ẩn: “- Em sắp có con! – Với ai? – Với làng mình! Không hiểu sao đêm nào em cũng về làng. – Mà đi bộ? – Vâng. Ông hỏi nó yêu ai, nhưng nó chỉ buông một câu gọn lỏn: “Núi Rừng!” [143, tr.23]. Núi Rừng vẫn được xem là ngọn núi linh thiêng, là thần núi, ma núi nên việc cô gái có bầu với núi vốn kỳ lạ thêm kỳ. Trong *Vào cõi*, việc Vang qua lại với một gã trai làng và “chửa hoang” là có thật, nhưng lại bị Đông diên gán cho cái tội tà y đình hơn nữa là chửa hoang với Diêm Vương “Có người nhìn thấy hẩn hoi. Chao, chúng nó trần truồng ôm nhau trên đỉnh Rừng, Diêm Vương lông lá, tay như hai con rắn quấn chặt lưng nó. Bây giờ thì bụng lùm lùm rồi!” [146, tr.113].

Bé Hon trong *Thiên sứ* của Phạm Thị Hoài cũng được sinh ra một cách kỳ diệu. Khi người mẹ đã quá tuổi sinh nở thì bé Hon được hoài thai bằng một chi tiết lạ, có gì đó na ná với motif người mẹ mang thai bởi yếu tố thần kỳ trong truyện cổ dân gian, có khác chẳng nó trần trụi hơn, hiện đại hơn “bộ đồ lót mẹ đâm sưng và loang lổ vết từa tựa như chàm” [134, tr.15]. Chưa dừng lại đó, xoay quanh việc bé Hon ra đời là những chuỗi sự việc khác thường: bé không chịu cất tiếng khóc mà “mím cười làm thân với đủ mười ba nữ hộ sinh đứng quanh bàn đẻ” [134, tr.15] và “khi bố xuất hiện, con bé lại mím cười với bố” [134, 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” [134, tr.16]. Điều kỳ lạ nữa là bé Hon không mang nét nào của người trong gia đình, mà có vẻ đẹp của một thiên thần, tươi tắn, rạng rỡ và huyền bí “tóc óng mượt, mắt long lánh như mắt thiếu nữ, cặp má lúc nào cũng ba tuổi, cái miệng lúc nào cũng mím cười thân thiện và bí ẩn với muôn vật, nước da trong suốt, trắng xanh, sứ giả pha lê dịu dàng mỏng mảnh” [134, tr.16]. Việc bé Hon ra đời cùng với nụ cười luôn hiện diện trên môi bé đã mang lại cho gia đình của Hoài những “ngày tháng thần tiên” mà trước đó chưa từng có “nụ cười bảo, chúng tôi đi lại nhón gót, nói năng khẽ khàng và nhìn nhau nương nhẹ” [134, tr.16].

Nhìn chung, motif sinh đẻ thần kỳ là motif quen thuộc thường gặp trong các câu chuyện huyền thoại, truyện cổ tích nói chung. Motif này thể hiện niềm tin của con người về đời sống tâm linh, qua đó muốn nhấn mạnh đến sự kỳ diệu trong nguồn gốc xuất thân của nhân vật. Tái xuất trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại, motif sinh đẻ thần kỳ không phải là sự lặp lại rập khuôn các dạng thức như truyền thống mà còn thể hiện năng lực sáng tạo của các nhà văn và góp phần tái hiện, gợi nhớ về thời đại của những câu chuyện huyền thoại buổi sơ khai.

4.3.2. Motif tái sinh

Bên cạnh hình thức sinh nở thần kỳ, trong tiểu thuyết đương đại ta còn thấy xuất hiện một hình thức khác nữa, đó là sự luân hồi của con người, người chết được đầu thai lại ở những kiếp sau hoặc nhân vật có thể chết đi rồi sống lại. La Mai Thi Gia, trong công trình *Motif trong nghiên cứu truyện kể dân gian – lý thuyết và ứng*

dụng [40] cho rằng “Motif tái sinh trong truyện cổ tích Việt Nam là những tình tiết chỉ hiện tượng sống lại của nhân vật trong truyện kể sau khi đã chết đi vì một lý do nào đó. Theo chúng tôi, nội dung khái niệm tái sinh nhất thiết phải bao hàm hai yếu tố: Chết (đã chết) + Sống (sống lại)” [40, tr.199]. Và trong quá trình khảo sát, tác giả cũng thấy nổi lên hai dạng chính của motif tái sinh:

Dạng thứ nhất: Nhân vật sống lại do đầu thai hoặc do hóa thân;

Dạng thứ hai: Nhân vật sống lại từ bộ phận còn lại của cơ thể hoặc do tác động từ các tác nhân bên ngoài.

Chúng tôi cho rằng, quan niệm trên là sự vận dụng linh hoạt từ lý thuyết về hình thái học trong truyện cổ tích của Propp. Như chúng tôi đã phân tích ở trên, trong motif sinh đẻ thần kỳ, Propp phân chia ra thành các motif nhỏ hơn, bao hàm cả hình thức mang thai thần kỳ và sinh đẻ thần kỳ. Trong hình thức mang thai thần kỳ thì có cả motif luân hồi mà Propp gọi là “sinh đẻ do đầu thai lại”. Tuy nhiên, theo quan điểm của chúng tôi, nên tách motif này ra nghiên cứu bởi những biểu hiện của motif này trong truyện cổ tích Việt Nam và tiểu thuyết Việt Nam đương đại vô cùng đa dạng và mang những đặc trưng của văn hóa bản địa. Motif này gắn với quan niệm về tâm linh của người dân Việt, đó là sự hóa kiếp, luân hồi theo tư tưởng Phật giáo. Và quan niệm đó đã chi phối mạnh mẽ đời sống tinh thần, văn hóa ứng xử của con người từ xưa đến nay. Chính vì vậy, chúng tôi tán thành với quan điểm của La Mai Thi Gia và sử dụng motif tái sinh để chỉ sự chết đi và sống lại (trong đó bao hàm cả motif luân hồi).

Khảo sát về những biểu hiện của motif tái sinh trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại, chúng tôi nhận thấy motif này xuất hiện tương đối nhiều và đa dạng trong phương thức tái hiện.

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 của nhân vật qua những thăng trầm, biến cố đầy đau thương nhưng kỳ diệu của kiếp người trong *Đức Phật, nàng Savitri và Tôi*. Bản thân nhân vật Savitri trải qua hai kiếp sống: tiền kiếp là công chúa Savitri, hậu kiếp là hướng dẫn viên du lịch, cựu nữ thân đồng trinh Kumari. Và ở hai kiếp sống là hai con người, hai tính cách hoàn toàn trái ngược nhau. Nếu như ở tiền kiếp, công chúa Savitri có tính cách mạnh mẽ, có phần

nổi loạn và nuông chiều khát vọng tự do, phóng khoáng trong tình yêu thì ở hậu kiếp, cự Kumari lại là người sống nguyên tắc, chuẩn mực. Bằng chứng để nhận biết họ có liên quan nhau chính là kỷ vật từ kiếp trước được hoàng tử Siddhattha tặng cho Savitri khi nàng mười sáu tuổi “Chàng hãy cho em cái khăn xếp. Em hứa sẽ không bao giờ đánh mất” [150, tr.43] và “Ta đã toại nguyện. Ta ôm cái khăn xếp có sợi lông công chạy về đứng cạnh chị của ta” [150, tr.44]. Ở hậu kiếp, cự Kumari lại chọn chúng trong buổi thi sát hạch chọn nữ thần đồng trinh “Chiếc khăn xếp là một vật sở hữu của một kiếp trước, được để lẫn vào giữa rất nhiều đồ vật, người ta muốn thử thách xem Nữ Thần Đồng Trinh có nhận ra kiếp trước của mình hay không” [150, tr.184]. Sau khi giải nghệ, cự Karumi trở thành hướng dẫn viên du lịch và cô thường cho khách nghe những câu chuyện về Đức Phật, tường tận và chi tiết. Cô còn dẫn khách (nhân vật xưng Tôi) đến những địa danh Đức Phật từng dừng chân. Và để bắt đầu câu chuyện kể, bao giờ cô cũng thò tay vào một cái bao tải mang bên mình, như lục lại ký ức về kiếp trước.

Đặc biệt, nếu như Savitri của kiếp trước luôn khao khát đàn ông, có nhiều mối tình thì cự Kamumi này vẫn còn và mãi là trinh nữ. Bởi mỗi khi ánh điện được tắt để bắt đầu cuộc giao hoan thì cô lại cười rử vì nhìn thấy tất cả những khuyết điểm trên cơ thể của bạn tình. Và thế là, chưa bao giờ và chưa khi nào cô có một tình yêu thực sự.

Việc tồn tại hai kiếp với hai cuộc đời, hai số phận khác nhau của nhân vật Savitri 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 Savitri vừa có những nét tính cách khác thường, vừa chân thực, sinh động, vừa phủ mờ khói sương huyền thoại. Điều đọng lại trong lòng 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.

Tiếp nhận từ cốt truyện về nhân vật Từ Đạo Hạnh trong dân gian như *Sự tích Thánh Láng* hay trong chính sử như *Thiền uyển tập anh*, tiểu thuyết *Giàn thiêu* của Võ Thị Hảo đã sử dụng motif tái sinh khi xây dựng nhân vật Từ Lộ. 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 thai

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 quấy đạp gì, đoán rằng đứa bé đã chết mà không dám nói. Có người chắc mẩm phu nhân sẽ đẻ ra yêu quái. Phu nhân suốt ngày lo lắng khóc lóc. Trong nhà buồn rầu như có tang” [133, tr.441]. Đến tháng thứ mười một mới trở dạ, Sùng phu nhân đau đớn vô cùng nhưng 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 phu nhân 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” [133, tr.257]. Lúc đó, “bụng của Sùng Hiền hầu phu nhân mới dậy lên đôi gót chân đạp thục của một hài nhi... Và một trẻ trai khôi ngô, bé chỉ bằng cổ tay người lớn từ từ trôi ra” [133, tr.457].

Người sông Mê của Châu Diên vốn có nhiều yếu tố, tình tiết làm khó người đọc bởi nó không tuân theo một trật tự, logic nào của tư duy. Độc giả có cảm tưởng như mình đang lạc lối vào mê cung nào đó, hun hút, tối mù và hỗn độn. Và cả hai kiếp sống của Hương, của Hoa không ngừng luân chuyển, hoán đổi cho nhau. Người đọc khó có thể nhận ra dòng sự kiện nào là kể về Hương, dòng sự kiện nào là kể về Hoa.

Và không phải lúc nào, sự chuyển kiếp, đầu thai cũng được tác giả xây dựng thành một câu chuyện hoàn chỉnh mà đôi khi, nó gắn liền với những ám dụ hay là tình tiết mang sắc màu huyền bí, không rõ ràng, không chắc chắn. Điều đó gieo trong lòng người đọc sự lưỡng lự và hoài nghi. Trong *Những đứa trẻ chết già*, nhân vật “ông” dường như chính là hóa thân của Hải. Điều đó thể hiện qua những chi tiết nói về bi kịch đứa em gái trùng khớp với cuộc đời Loan: học năm cuối ở một trường sư phạm trên thị xã, là đứa em gái duy nhất lại chưa hoang, sống bê tha, trụ lạc. Tuy nhiên, khi Linh – cô gái có khả năng tiên tri lại quả quyết rằng cô đã nhìn thấy “một người đàn ông giống ông Trình như đúc ngồi trên xe với hai thanh niên trông rất lạ”, “nhìn thấy được những suy nghĩ mà một người nào đó rất giống ông Trình đang nghĩ” [143, tr.194] thì người đọc hoài nghi rằng đó chính xác phải là hóa thân của ông Trình. Nhân vật Hoàn trong *Người đi vắng*, lúc nằm trên giường bệnh còn gặp lại cả tiền kiếp của mình, một đứa bé gái “Mày là tao ngày xưa phải

không? – Vâng ạ! Khuôn mặt đứa con gái hơi nhòe đi vì câu trả lời của chính nó – Chị là em ấy à?... Sao chị bỏ em?” [142, tr.151]. Đây thực sự là một cuộc hội ngộ ly kỳ của chính những tiền thân và hậu kiếp. Rồi nhân vật Khấn trong *Ngôi* một lần lên Yên Tử cũng lơ mơ nhìn thấy kiếp trước của mình mang bóng dáng của một nhà sư. Tất cả những chi tiết đó đều mang đậm những bản khoản, ám ảnh của con người về tiền kiếp của mình với ước muốn được tìm hiểu, khám phá.

Nói đến những cái chết kỳ bí, hay sự hóa thân của con người, truyện cổ hay có các hình thức như người hóa thân thành con vật, cây cối, vật thể... như hai anh em và người vợ biến thành cây cau, tảng đá và cây trầu không trong *Sự tích trầu cau*, người vợ hóa đá trong truyện *Sự tích Đá Vọng phu*... Tiếp nhận motif dân gian này, tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương cũng xây dựng nhiều cuộc hóa thân đầy bí ẩn. Có thể kể đến lần hóa thân thành cây của lão Hạng, hay sau khi chết người hóa mọc đầy lông tóc của lão Biền. 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” [143, tr.47]. Và rồi, lão chính thức hóa thân thành cây: “Lão Hạng mỉm cười rì rào. Hai tay lão mọc đầy lá xà cừ. Tóc lão xanh um” [143, 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...” [143, 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 Cỏ đạo 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 hóa 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 trở bông, người ta ước ao hóa thân thành cây để lại tái sinh như thế. Cuối cùng, cả hai đều hóa thành cây như là kiếp sau kiếp người. 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, mẫn nguyện trong khi bụi cỏ “lão Biên” thì lại dữ dằn như gương sáng, như lưỡi dao phay chém vào bầu trời vô tận. Bên cạnh hóa thân thành cây, nhân vật trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương chết đi còn hóa thân thành đá. Đây là một motif quen thuộc trong truyện cổ dân gian, gắn với sự tích Hòn Vọng Phu. Thủy trong *Bả giời* cũng đã hóa đá vì tình yêu: cô hóa đá sau mối tình loạn luân với chính người anh cùng cha khác mẹ của mình. Chi tiết gợi nhắc đến bi kịch của Tô Thị, Tô Văn. Như vậy tương tự chức năng motif hóa thân trong dân gian, hóa thân trong truyện Nguyễn Bình Phương không chỉ thể hiện quan niệm luân hồi, mà nó còn là phương thức để hóa giải bi kịch như trường hợp của Thủy – Tượng trong *Bả giời*.

Ngoài ra, tái sinh còn được hiểu là chết đi rồi sống lại ngay trong kiếp sống hiện tại của con người. Trong tiểu thuyết *Trong sương hồng hiện ra* của Hồ Anh Thái, chàng trai tên Tân sau khi bị điện giật trong lúc khu tập thể nơi cậu ở bị sập vỡ đã bất tỉnh suốt hai tháng. Trong thời gian đó, tâm tưởng của Tân lạc vào một miền sương màu hồng huyền ảo và cậu bị đưa ngược trở lại trước đó 20 năm, từ năm 1987 lùi trở về năm 1967 bằng cảm giác “Tân đang rơi xuống, rơi xuống mãi” [149, tr.14]. Lúc này, cậu chứng kiến tất cả những sự việc xảy ra ở khu tập thể, cuộc sống của những người dân thủ đô thời chiến và đặc biệt là chứng kiến quá trình cha mẹ đến với nhau. Tân biết tất cả họ nhưng không ai biết nguồn gốc và lai lịch Tân, mà nếu có biết thì cũng chẳng ai tin. Và cậu hiện diện trong tổ ấm của mình như một vị khách lỡ đường, được chính gia đình cậu curu mang. Cậu phải gọi cha mình, ông Đô khi còn trẻ là “anh”, gọi mẹ mình là “chị” và gọi bà mình là “bác”. Câu chuyện gợi nhớ ở người đọc việc Từ Thức gặp tiên rồi quay về quê cũ, có khác chăng là Tân ngược về quá khứ hai mươi năm, còn Từ Thức trở về khi thời gian đã trôi qua hai trăm năm. Lúc Tân quay ngược lại hai mươi năm trước thì cảnh vật hiện lên với một màn sương mỏng. Và khi Tân trở về với thực tại, cậu bước lên con tàu tương lai và “một màn sương màu hồng kéo qua, che lấp tất cả cảnh sắc rực rỡ của mùa thu. Sau màn sương ấy, lại thấp thoáng bóng người đi qua bãi cát, dựng lều bạt, và lại bắt đầu đào bới” [149, tr.179]. Nhận định về việc sử dụng các yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết này, nhà nghiên cứu Jennifer Eagleton, giảng viên của Chinese University of Hong Kong cho rằng “Hiện thực đã chìm đi trong huyền

thoại chiến tranh, được thể hệ hậu thuộc địa, hậu chiến ghi nhớ vĩnh viễn ở mức độ cao hơn là những người thực sự nếm trải... Sự tái tạo của huyền thoại này đã thành công với sự giản dị, trong sáng của ngôn ngữ và của cả yếu tố kỳ lạ” [149, tr.200].

Có thể thấy, motif tái sinh được các nhà văn đương đại sử dụng khá phổ biến, đặc biệt là trong nghệ thuật xây dựng cốt truyện tiểu thuyết. Motif này thể hiện niềm tin về sự đầu thai – hóa kiếp hoặc quay ngược thời gian để khám phá và nhận thức lại quá khứ. Bên cạnh việc bảo lưu những giá trị như trong huyền thoại cổ xưa, khi đi vào tác phẩm, motif này cũng được các nhà văn khoác lên những màu áo mới, hiện đại và không kém phần tinh tế.

4.3.3. Motif báo ứng

Trong huyền thoại hay các truyện cổ dân gian, motif báo ứng nói lên mối quan hệ có tính nhân – quả hay còn gọi là quy luật nhân quả. Motif này thường thấy trong thần thoại, trong truyện cổ dân gian ở hầu hết các dân tộc trên thế giới. Nguyên nhân con người bị trừng phạt thường là phạm tội với thần linh hoặc làm những điều độc ác, bất nhân với đồng loại, hoặc vi phạm những chuẩn mực đạo đức được đề cao (như lòng hiếu khách). Chẳng hạn như trong thần thoại Hy Lạp, khi con người xúc phạm thần linh thì bị trừng phạt rất tàn khốc, thậm chí họ phải trả giá bằng cái chết như câu chuyện về nữ thần Artemis trừng phạt nàng Niobé hay thần Apollon trừng trị tên khổng lồ Tityos vì xúc phạm đến nữ thần Léto, Aphrodite trừng phạt Diomède, Athéna trừng phạt Ajax Lớn.. hay vi phạm những chuẩn mực đạo đức của cộng đồng như câu chuyện thần Zeus biến Térée thành chim đầu riu vì tội dối trá, phản trắc; biến Procne thành chim họa mi vì tội giết con để trả thù chồng... Trong văn học dân gian Việt Nam, motif này được thể hiện ở những câu chuyện cổ có sự xung đột gay gắt giữa hai thế lực thiện và ác, và sau cùng, cái ác bị trừng trị, cái thiện thắng thế. Dân gian gọi kết thúc này là có hậu. Đến với tiểu thuyết Việt Nam đương đại, motif này tiếp tục được kế thừa và sử dụng, qua đó góp phần khẳng định chỗ đứng và sức sống lâu bền của những motif huyền thoại trong sáng tác văn học. Điển hình là các tiểu thuyết *Giàn thiêu* của Võ Thị Hảo, *Đức Phạt, nàng Savitri và Tôi* của Hồ Anh Thái hay *Dòng sông mía* của Đào Thắng, *Cõi người rung chuông tận thế* của Hồ Anh Thái, *Lời nguyện hai trăm năm* của Khôi Vũ.

Với *Giàn thiêu*, nhân vật Ý Lan, pháp sư Đại Điền và Diên Thành hầu được Võ Thị Hảo xây dựng theo kiểu nhân vật phản diện. Đằng sau những công lao mà thái hậu Ý Lan đã đóng góp cho cơ đồ nhà Lý là những sai lầm, tội ác khó có thể dung tha như hãm hại Dương Thái Hậu, chèn ép Lý Đạo Thành, thâm tóm quyền lực, sống giả tạo, thủ đoạn. Và trong chương IX, *Lãnh cung*, qua giấc mơ của Ngạn La, thái hậu Ý Lan hiện về với hình ảnh của một tù nhân bị giam cầm, thân hình tiều tụy và bê bết máu vì bị lũ chuột cắn xé “ba con chuột to bằng thân cây chuối đang ngoạm những chiếc mõm nhọn hoắt vào bắp chân thái hậu” [133, tr.232], “cả đàn chuột đã sấn vào, leo cả lên lồng ngực và cánh tay Ý Lan mà gặm thịt da bà [133, tr.235]. Sở dĩ như vậy bởi Ý Lan dù chết đi nhưng chưa siêu thoát bởi những tội lỗi bà đã gây ra. Không chỉ bị đám chuột hành hạ, Ý Lan còn bị oan hồn của Thượng Dương thái hậu và các cung nhân hiện về luận tội. Lời lẽ đanh thép của thái hậu họ Dương vạch trần bản chất và tội ác tày đình của Ý Lan “Một tay người gõ mõ tụng kinh niệm từ bi, một tay người thọc sâu vào bầu máu trong gan ruột của những người vô tội” [133, tr.236] khiến hồn của Linh Nhân thái hậu rơi vào tâm thế hoảng loạn, lo sợ. Mất đi vẻ oai phong của một bậc mẫu nghi, Ý Lan trong mắt Ngạn La trở nên thâm hiểm, khiếp nhược vì đang phải chịu cực hình để trả giá cho những tội ác của mình “Linh Nhân cúi đầu im lặng”, “giọng Linh Nhân run rẩy, như chìm dưới nước”, “Ý Lan quần quai”, “Mặt cắt không còn giọt máu”, “những mảnh áo đại vóc của Ý Lan bắt đầu rụng ra dưới bàn tay của các thị nữ. Thái hậu kinh hoảng chạy trốn...., đàn chuột đói hầm hè trở nên đông đúc vô kể” [133, tr.239]. Và giấc mơ của Ngạn La chính là một không gian thu nhỏ chôn âm phủ, nơi những con người gieo bao oan nghiệt bị trừng trị như chính lời giải thích của Dương thái hậu “Khi ở trên trần thế, người ta có thể chạy trốn nhiều thứ. Nhưng khi đã chết xuống âm phủ thì người người đều phải đối diện với chính mình trước mặt Diêm Vương” [133, tr.239].

Nếu như hình tượng Ý Lan gắn liền với cảm hứng giải huyền thoại thì nhân vật Đại Điền, Diên Thành hầu lại được miêu tả khá trung thành với những tình tiết từ chính sử và dã sử. Vẫn có thù hiềm với Từ Vinh, Diên Thành hầu đã cấu kết với pháp sư Đại Điền để hãm hại Từ Vinh, gây nên bao oan trái: Từ Vinh chết không nhắm mắt, vợ cũng chết theo, gia sản tiêu tan, con trai Từ Lộ phải từ bỏ bao ước

mơ tuổi trẻ để tầm sư học đạo về trả thù cho cha. Bi kịch của cuộc đời Từ Lộ do chính Đại Diên và Diên Thành hầu gây ra. Không những vậy, Đại Diên còn làm nhiều việc thất đức khác như sống tham lam, hưởng lạc, dùng phép thuật giết hại người vô tội, hãm hiếp con gái nhà lành. Diên Thành hầu thì ép buộc tiểu thư Nhuệ Anh – người yêu của Từ Lộ – lấy con trai hắn. Sau cùng, Diên Thành hầu cũng bị quả báo khi con trai độc nhất Lý Câu trở nên điên dại “Kể từ khi kẻ thừa tự độc nhất của ông ta bứt tóc xé quần áo, ăn sâu bọ, điên dại vật vờ trên khắp xó xỉnh của kinh thành thì ông ta sống như đã chết” [133, tr.385]. Và khi Từ Lộ có phép thuật thần thông cũng là lúc Đại Diên cũng bị trừng phạt “Cái đầu tích trượng của Từ Lộ đang giơ cao chạm ngay vào trán Đại Diên. Đại Diên lão đảo đồ vật xuống, đầu chạm đất” [133, tr.386].

Trong tác phẩm *Đức Phật, nàng Savitri và Tôi* của Hồ Anh Thái, nhân vật đạo sư Bà la môn, vốn là thầy dạy học của công chúa Savitri. Cuộc đời Savitri trải qua bao thăng trầm, khổ ải và không ai khác, vị đạo sư này chính là kẻ đã gây nên bao sóng gió đó. Ông ta ghét bỏ bản tính nổi loạn của công chúa và luôn muốn dồn cô vào đường cùng. Từ việc mai mối cho cô vị tiểu vương già tại vương quốc có tục lệ hỏa táng các hoàng hậu khi vua băng hà, để cô suýt bị chết thiêu đến việc ông lấy cấp ấn tín của vua bỏ vào hành lý của Savitri nhằm vu oan cho cô bao tội lỗi. Để rồi, từ thân phận một bà hoàng, Savitri phải sống cuộc sống của một kẻ tội đồ, bị truy nã, sống chui lủi và luôn tìm cách che giấu thân phận. Mãi đến năm 60 tuổi, khi trở thành bà lão, Savitri mới được giải oan. Còn đạo sư, ông ta đã phải trả giá cho tội ác của mình. Lối sống giả dối, lừa lọc cùng với thủ đoạn bị vạch trần, cuối đời ông ta sống trong cô độc, nghèo khổ và bệnh tật. Trước lúc lâm chung, ông mới nhận ra những lỗi lầm và sám hối “Thần linh đang chứng giám cho lời trăn trối của ta. Một đời ta nhiều lầm lạc...Ta không xứng được hỏa táng cho về cõi trời. Ta chết, các người phải kéo xác ta đi khắp kinh thành rồi quăng cho quạ rĩa” [150, tr.365].

Ngoài ra, không phải lúc nào nhân vật nghèo khổ, bất hạnh cũng là người lương thiện mà có khi, họ lại được khắc họa như những kẻ chuyên gieo rắc oan nghiệt và tội lỗi. Nhân vật cụ Lẹp trong *Dòng sông mía* của Đào Thắng là kiểu nhân vật như vậy. Xuất thân là đứa con rơi, cô đơn, nghèo khổ, sau đó vì tai nạn

nghe nghiệp mà trở nên tàn tật, Lẹp phải mưu sinh bằng nghề bắt cá trên dòng sông Châu để đổi gạo sống qua ngày. Dầu vậy, cuộc sống khốn khó vẫn không dập tắt tình yêu ở Lẹp. Lẹp đem lòng yêu cô chủ và được cô Bé đáp lại. Motif này tương tự như trong các truyện cổ dân gian, nhân vật chàng trai mồ côi, xấu xí lọt vào mắt xanh của tiểu thư nhà giàu và trở nên hạnh phúc. Tuy nhiên, khi đối diện với bao biến cố: ông chủ ngăn cấm, cô Bé sẩy thai rồi bỏ đi biệt xứ, Lẹp trở thành một con người hoàn toàn khác. Hấn tàn nhẫn, lạnh lùng, lợi dụng lòng trắc ẩn của người lương thiện để làm điều ác. Lẹp cưỡng hiếp cô Bê, giết chết em trai cô Bê ngay trước mặt cô khiến cô bị ức chế và trở nên câm lạng. Lẹp hãm hại gia đình ông Quý Nhất, cưỡng hiếp chị cả Thuần. Và hậu quả, Lẹp bị trừng phạt bởi những bi kịch cuộc đời. Những đứa con của Lẹp khi sinh ra đều là quái thai, không ra hình người và không thể sống sót “Không có một tiếng khóc. Thay cho tiếng reo chào mừng, những người có mặt lùi lại, miệng há ra kinh hãi, lưỡi cứng lại. Hài nhi không có chân, mặt người, mắt như mắt cá, bụng nhùng như một chậu thịt, màu đỏ bầm” [151, tr.209]. Trước tội ác của Lẹp, bà Mến, người mẹ đáng thương của Lẹp chỉ biết khóc thảm trong tủi nhục “Bà Mến tan nát cả cõi lòng, tại sao bao nhiêu cái sự ác nó dồn vào con bà, con bà thành hiện thân của sự ác độc” [151, tr.208] và “Bà tự hỏi, cá thần hay chính là Chúa Trời, là mẹ Maria hóa thân, đây chính là trời đất trừng phạt loài người” [151, tr.211]. Cho đến cuối đời, Lẹp vẫn sống một cuộc đời không ra gì: mẹ tự tử, vợ hóa điên loạn, không con cái. Hấn chỉ biết làm bạn cùng rượu, nổi cô độc và đối mặt với sự xa lánh của người đời.

Tiểu thuyết *Cõi người rung chuông tận thế* của Hồ Anh Thái tái hiện hành trình hướng thiện của Đông (nhân vật xưng Tôi). Bản chất là một người đa cảm, yếu đuối, có tố chất nghệ sĩ, bản thân lại gặp nhiều bi kịch (người tình lừa dối, con gái chết, vợ bỏ đi) nhưng Đông lại dễ dàng thích nghi với lối sống thực dụng, hưởng thụ của xã hội hiện đại. Cùng với Cốc, Bóp, Phũ, nhân vật Đông đã sống buông thả, buông theo những dục vọng, thú tính tầm thường. Tuy nhiên, sau khi chứng kiến lần lượt cái chết của ba gã trai trẻ tuổi, từ chỗ hận thù Mai Trùng, Đông dần dần nhận ra Mai Trùng là hiện thân cho sức mạnh của lời nguyện về công lý. Không ai có thể ngờ rằng, cô gái mang vẻ đẹp quyến rũ, đầy cuốn hút kia lại là sứ giả đảm nhận sứ mệnh trừng phạt cái ác, trừng phạt những kẻ nào muốn xúc phạm,

xâm hại đến thân thể cô. Điều đó là cần thiết bởi “Không có những con người mà sứ mệnh duy nhất là tiêu diệt kẻ ác thì cái ác trùm lấp và tràn ngập cả thế gian này. Cái ác sẽ đè nghiền lên thống trị cả dân tộc. Cái ác sẽ diệt chủng cả một giống nòi, sẽ tàn sát những gia đình, sẽ hãm hiếp những cô gái” [148, tr.210]. Và trên thực tế, kẻ ác không hề biết có sứ giả như vậy hiện hữu giữa cõi đời nên họ “cứ như con thiêu thân lao vào lửa và bị trừng phạt” [148, tr.210]. Đó là ông cán bộ tổ chức ngành điện, là ba gã thanh niên phóng đảng, là giám đốc Quốc Đài và vợ của anh ta, là đối tác của công ty Hồng Hoang... Tuy nhiên, Hồ Anh Thái vẫn có niềm tin về nỗ lực phục thiện trong mỗi con người khi cái ác bị chế ngự. Đông đã chủ động tìm gặp Mai Trùng để nói lời sám hối “– Tôi đến để ăn năn. Tôi không còn dám nghĩ điều ác về Mai Trùng nữa. Một người thuyền trưởng không bao giờ quỳ gối. Ngay cả trước thủy quái và bão tố đại dương. Nhưng sám hối và cầu xin tha tội thì phải quỳ” [148, tr.198]. Khi cái ác bị đẩy lùi cũng là lúc Đông tìm thấy sự thanh thản trong tâm hồn, biết đồng cảm và sẻ chia với những mảnh đời bất hạnh, biết đau xót trước những bi kịch của kiếp người trầm luân, khổ ải. Đông đã đồng hành cùng Mai Trùng trên chặng đường tìm lại hài cốt cha mẹ cô và hóa giải lời nguyền. Nhận định về tác phẩm này, Nguyễn Thị Minh Thái đã rất có lý khi cho rằng “Qua là một câu chuyện huyền hoặc, nhưng tuyệt nhiên không phải là kết quả vay mượn kiểu viết tiểu thuyết huyền ảo Mỹ Latinh như có người nhận xét. Thật 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 củng cố thông điệp truyền thống: ác giả ác báo” [148, tr.279].

Có thể thấy, motif báo ứng hiện diện trong các tác phẩm tiểu thuyết sau 1986 không nhiều, nhưng ở các sáng tác trên mang đậm dấu ấn và sắc màu huyền thoại. Điều đó khiến người đọc có cảm giác được quay về với thế giới xưa đầy huyền bí, xa xăm. Qua đó, niềm tin vào luật nhân quả cũng chính là niềm tin vào sức mạnh công lý ở đời, có vay có trả vốn là quan niệm không chỉ có giá trị trong quá khứ mà còn được khẳng định trong hiện tại.

4.3.4. Motif giấc mơ

Từ thuở hồng hoang, giấc mơ đi vào tâm thức của người nguyên thủy gắn với ý niệm về linh hồn. Trong công trình *Văn hóa nguyên thủy*, E. Tylor có đề cập đến

hai quan niệm về giấc mơ của các cư dân nguyên thủy. Quan niệm thứ nhất cho rằng, khi ngủ, linh hồn của con người sẽ rời bỏ thân thể và phiêu diêu trong những giấc mơ như “đi săn, nhảy múa hay thăm viếng bạn bè” [120, tr.526]. Quan niệm thứ hai thì tin rằng, “các linh hồn con người từ bên ngoài tới thăm người đang ngủ và người đó nhìn thấy chúng trong giấc mơ” [120, tr.528]. Trên thực tế, hai quan niệm này hoàn toàn dung hợp nhau bởi nó “thể hiện thái độ với giấc mơ tương ứng với thái độ với giấc ngủ, vì cả hai đều gắn với lý thuyết nguyên thủy về linh hồn, và cả hai hiện tượng này bổ sung và củng cố lẫn nhau” [120, tr.531].

Từ đó, quan niệm và sự cắt nghĩa về giấc mơ không ngừng biến đổi. Đặc biệt, đến đầu thế kỷ XX, khi phân tâm học ra đời, thì giấc mơ trở thành một trong những đối tượng khảo sát của phân tâm học. Freud cho rằng, “giấc mơ trọn vẹn là sự thay thế của một biến cố vô thức bằng một biến cố đã biến dạng. giải mộng tức là khám phá ra vô thức này” [66, tr.94]. Thậm chí, Freud khẳng định giấc mơ là biểu hiện của những ham muốn, là sự giải tỏa của những dục vọng bị dồn nén trong vô thức của cá nhân. Không cùng quan điểm với Freud, nhà tâm lý học Jung quan niệm, giấc mơ không chỉ là sự thể hiện những bản năng bị dồn nén của con người mà nó còn “thể hiện một cách tự phát và tượng trưng cái thực trạng của vô thức” [22, tr.164]. Cái vô thức được Jung nhắc đến ở đây, không phải như vô thức của riêng một cá nhân nào, mà nó còn chứa đựng và gắn kết với đời sống tâm linh, chiều sâu văn hóa của cộng đồng và Jung gọi đó là vô thức tập thể.

Trong văn học dân gian và văn học trung đại Việt Nam, giấc mơ mang ý nghĩa như một điềm báo, một dự cảm, một sự giúp đỡ hay một niềm tin về tôn giáo. Các nhân vật thường mơ gặp những ông Bụt, bà tiên hay gặp người đã khuất về báo mộng. Giấc mơ vừa có chức năng như một sự kiện, một mắc xích trong diễn tiến của câu chuyện, vừa như sợi dây kết nối giữa cõi thực và cõi mộng, giữa người phàm trần và thế giới thần tiên, ma mị. Xuất hiện trong những tác phẩm tiểu thuyết Việt Nam đương đại, chúng tôi nhận thấy giấc mơ xuất hiện với nhiều dạng thức và ý nghĩa khác nhau. Đặc biệt, bên cạnh những giá trị kế thừa từ văn hóa, tín ngưỡng, tâm linh, motif giấc mơ còn gắn liền với việc khắc họa đời sống nội tâm của nhân vật và làm thay đổi đáng kể phương thức trần thuật của nhà văn.

Trước hết, giấc mơ gắn với chức năng tiên tri, dự cảm về định mệnh con người. Ý nghĩa này vốn bắt rễ từ trong dân gian. Người xưa tin rằng, giấc mơ là một điều gì đó có tính chất dự đoán, người chết xuất hiện trong giấc mơ để dự báo về những điều sẽ hiện hữu trong tương lai. Trong tiểu thuyết Nguyễn Bình Phương, giấc mơ xuất hiện thường xuyên với những điềm báo như vậy. Nhân vật của Nguyễn Bình Phương luôn sống trong những giấc mơ biến ảo chập chờn. Ngay từ *Vào cõi*, nhà văn đã như khám phá ra một điều rằng, giấc mơ luôn hiện hữu và song hành trong đời sống của con người “Kể cũng lạ khi con người ta hay mơ đến thế. Lẽ nào sự sống tồn tại nhờ những giấc mơ?” [145, tr.162]. Các nhân vật của Nguyễn Bình Phương như Khấn, Tính, Hiền, cụ Diên, Thúy, ...đều mơ những giấc mơ mang ý nghĩa như một điềm báo. Giấc mơ của Khấn trong tác phẩm *Ngôi* chứa đựng sự linh nghiệm và màu sắc tiên tri. Khấn mơ thấy mình “lạc vào một không gian xa lạ, thấy một người đàn bà quần áo nhàu nát, chân đất, tóc xõa, khuôn mặt lờ mờ lạnh ngắt với cái miệng hé ra vì ngậm một chiếc đũa nằm ngang... Chiếc đũa ngậm ngang miệng bà già hơi cựa quậy khiến Khấn tập trung ánh mắt vào đó rồi nhận ra mặt bà già vàng ệch như xát nghệ. Một xác chết...” [141, tr.66]. Và trên thực tế, đó lại là hình ảnh của bà nội Nhung mất ngay sau đó, lúc 3 giờ sáng. Tất cả những điềm báo còn được thể hiện qua linh cảm và một số biểu hiện bất thường khác như sốt ruột, nóng ruột, có con vật lạ xuất hiện bất thường, thường là đom đóm, bướm bướm, hay đơn giản chỉ là một cái rùng mình. Trong *Những đũa tre chết già*, nhân vật Chí trước đêm chiến đấu có linh cảm không lành, đột nhiên thay đổi thái độ, giả vờ ốm, không muốn ra trận: “– Tao ốm (...)– Đêm nay tao không thích. Mai tao đi. – Tao chán, tao đang nhớ nhà (...). – Tao linh cảm có điều không lành sẽ đến với mình. Tao mơ thấy cây si...” [143, tr.86]. Cây si đầu làng trở thành biểu tượng của sự chết chóc, là nơi tìm về, ẩn náu của những hồn ma phiêu bạt. Chí mơ thấy cây si hẳn là một điềm báo chẳng lành. Quả nhiên, giấc mơ cuối cùng trong cuộc đời của anh đã ứng nghiệm. Chí đã chết trong trận đấu ngay đêm đó, để lại cho nhân vật “ông” một ám ảnh, day dứt đến tận bây giờ. Trong *Người đi vắng*, nhiều nhân vật cũng sống trong linh cảm như thế. “Thư linh cảm...”, “Kỷ linh cảm...”, “Thắng cảm giác...”, là những mở đầu báo hiệu dự cảm lạ của các nhân vật.

Không chỉ đóng vai trò như điềm báo, dự cảm, tiên tri, giấc mơ còn là phương thức để nhân vật hóa giải những bi kịch. Trong *Cõi người rung chuông tận thế* của Hồ Anh Thái, Mai Trùng đã nhiều lần về con suối cạn “Đêm qua, em lại đến bên con suối cạn. Như vậy là lần thứ tư em mơ thấy nó. Lần này em đã leo lên những tảng đá to bị bào trơn tròn trĩnh như những trái cây khổng lồ. Em ngồi trên một hòn đá trong số ấy” [148, tr.219]. Điều kỳ lạ là trong các giấc mơ ấy đều có một bóng người đến dẫn cô đi và giấc mơ sau là sự nối dài, tiếp tục những sự việc còn dang dở ở giấc mơ trước. Lúc cô choàng tỉnh thì cái bóng đen kia cũng biến mất “Mai Trùng tỉnh dậy. Phấp phồng và hoang mang. Cảm thấy một điều linh báo mà không hiểu thực sự có chuyện gì” [148, tr.219]. Và Mai Trùng đã được Giềng – người đồng đội của mẹ cô cho biết, những hình ảnh trong giấc mơ của cô là nơi mẹ cô đã từng chiến đấu, từng gặp cha cô và sau đó cả cha mẹ cô cũng đều hy sinh tại đây. Lần theo sự mách bảo từ giấc mơ cũng như linh tính của mình, Mai Trùng đã đến vùng A Si, lần đến con suối có ba hòn đá như ba trái xoài chụm vào nhau và tìm thấy hài cốt của cha mẹ dưới một khoảng đất trống, cỏ mọc dày. Và cũng tại đây, Mai Trùng cầu xin được hóa giải lời nguyền “Con lạy cha, con lạy mẹ, cha mẹ hãy giải thoát cho con khỏi sứ mệnh đi trừng phạt cái ác” [148, tr.227]. Bởi chứng kiến bao con người phải quằn quại, đau đớn thậm chí đánh đổi bằng mạng sống để trả giá cho tội lỗi của mình, Mai Trùng cảm thấy day dứt và đau đớn. Thậm chí, lời nguyền kia còn biến Mai Trùng trở thành cô gái cô đơn vì không có quyền được gắn bó, được gần gũi với người cô yêu thương “Xin cha mẹ cho con trở về làm một đứa con gái bình thường...Người ta yêu con thì đâu có gì là ác độc, có sao người ấy cũng bị xuống tay trừng phạt” [148, tr.228]. Rõ ràng, trong tác phẩm này, chính giấc mơ được nhà văn lựa chọn nhằm hóa giải mâu thuẫn và bi kịch.

Đặc biệt, có một lớp người còn đóng vai trò như những nhà ngoại cảm, tiên tri, người giải mộng. Đó là Đông diên trong *Vào cõi*, là Bào mù, cô gái tên Linh trong *Những đứa trẻ chết già*, là ông Sử Văn Hoa trong *Hồ Quý Ly*... Điều này cho thấy, việc gắn giấc mơ với yếu tố tâm linh trở thành một tâm thức thường trực trong mỗi con người. Có thể cuộc sống đời thường vốn bị chi phối bởi những bộn bề lo toan và sự bủa vây của những bất trắc, điều đó khiến con người luôn có cảm

giác bất an, sợ hãi, dẫn đến những dự cảm không lành. Vì thế, họ tìm sự cứu rỗi qua thế giới quan hoang đường, kỳ bí.

Đồng thời, giấc mơ còn nơi để nhà văn thể hiện, khắc họa những ham muốn, những khát khao ân ái trong đời sống tâm lý của nhân vật. Sống giữa chiến trường gian khổ và khốc liệt, nhân tính và nhân dạng bị chiến tranh hủy hoại đến tận cùng thì nhân vật Kiên trong *Nỗi buồn chiến tranh* của Bảo Ninh vẫn không nguôi thương nhớ những tháng ngày tuổi trẻ. Khi ấy, những kỷ niệm của Kiên lúc cuồng nhiệt và đắm say bên Phương lại ùa về "...khi ngủ, những giấc mơ đậm đặc cảm giác, nóng bỏng và ngọt lịm như mật ứa ra trào lên lấp đầy cõi mộng mị... Cả người gai lên, xương thịt chồn rợn, run rẩy, rung động trong nỗi khát khao thèm muốn được hưởng tới độ tột cùng cảm giác xúc tiếp êm ái, choáng ngợp, đáng kinh hãi với cái hình hài yêu dấu, mong manh, mềm mại như cánh hồng ấy" [139, tr.38]. Trong cái đêm mùa hè cuối khóa ấy, Phương nóng bỏng, nồng nàn sẵn sàng hiến dâng nhưng Kiên không đủ can đảm để bước qua giới hạn. Và kỷ niệm vụng dại ấy trở thành nỗi luyến nhớ, thổn thức và cả những day dứt đớn đau. Cho đến khi hòa bình lập lại, cả hai tái hợp, rồi lại chia xa, cái cảm giác nhớ thương Phương và sự chua xót, bẽ bàng của tình yêu không trọn vẹn luôn tràn ngập trong tâm trí Kiên "Tình dục vốn đã ngủ say và những nồng nàn của xác thịt tưởng đã bị dập tắt hẳn từ lâu lại như bắt lửa bùng rực lên với hình bóng nàng nhập vào anh hằng đêm giữa những giấc mơ" [139, tr.208].

Nàng công chúa Savitri trong tiểu thuyết *Đức Phật, nàng Savitri và Tôi* của Hồ Anh Thái cũng trải qua những ám ảnh về ham muốn thể xác qua giấc mơ. Là một cô gái đa tình, phóng khoáng, cuồng nhiệt ái ân, Savitri luôn ham muốn, khát khao và có nhiều người tình. Khi nằm bên Rajja, cô lại luôn nhớ, mơ và gọi tên Yasa – chàng công tử hào hoa đã xuất gia "Thời gian gần đây ta hay mơ thấy chàng. Đàn bà tuổi hồi xuân mơ thấy những người tình thuở trước. Yasa hiện về, vẻ quần quai vật vã...Nằm bên Raja ta vẫn nghĩ đến Yasa. Raja mạnh mẽ cuồng dại. Yasa phóng túng trai lơ..." [150, tr.254].

Bên cạnh đó, giấc mơ còn là nơi để các nhà văn thể hiện một cách sinh động thế giới nội tâm của nhân vật. Đây là ý nghĩa phổ biến thể hiện trong các sáng tác giai đoạn này. Tác phẩm *Nỗi buồn chiến tranh* là sự nối dài qua những giấc mơ bất

tận, giấc mơ về tình yêu và chiến tranh. Thông qua nhân vật Kiên và những giấc mơ trong đời, Bảo Ninh đã “tái hiện lại một thế giới tâm lý đầy những dằn vặt, ân ỨC... Toàn bộ thiên truyện được xây dựng trên một tình huống giả định về một tự sự hai lần hư cấu” [139, tr.322]. Trở về với hiện thực thời bình, nhưng Kiên vẫn không thôi ám ảnh về cuộc chiến đã qua với bao ám ảnh, day dứt và khổ đau “Trở về sau chiến tranh, cho tới tận bây giờ, tôi đã phải chịu đựng hết hồi ức này đến hồi ức khác” [139, tr.54]. Anh mơ trở lại trường Gọi Hồn, nơi rền rĩ tiếng gọi của những hồn ma “những hồn ma rách nát thường vẫn hiện hình, ôm theo những vết thương đỏ lôm, toác hoác” [139, tr.59]. Anh mơ thấy các đồng đội như Thịnh “con”, như cô giao liên tên Hòa đã hy sinh, đau đớn và bi thảm. Năng lượng sống của Kiên không phải là những ảo tưởng, mà là những hồi tưởng, nó trở về, hiện diện trong những giấc mơ dài đến bất tận.

Trong tiểu thuyết *Hồ Quý Ly* của Nguyễn Xuân Khánh, giấc mơ xuất hiện khá nhiều lần. Giấc mơ góp phần giải tỏa những trăn trở, đau xót và day dứt của Hồ Quý Ly, thể hiện những diễn biến sôi động trong thế giới nội tâm của nhân vật. Quý Ly dù tiến được ngôi vua, nhưng trong lòng ông không nguôi day dứt về tội lỗi với những người đã khuất, trong đó có Nghệ hoàng. Khi Nghệ hoàng còn sống, Quý Ly chưa một lần đối thoại, nói rõ âm mưu của mình. Đến khi ông vua này chết đi, có trong tay cơ đồ nhà Trần, Quý Ly lại sống trong ám ảnh và những bi kịch tinh thần. Ông gặp lại Nghệ hoàng trong mơ, nhắc lại những ân tình mà nhà Trần đã dành cho ông, đồng thời cũng giải thích cho những hành động của mình. Chi tiết này cho thấy một tính cách khác của Hồ Quý Ly: ông không phải là kẻ bạc bẽo, phản nghịch mà cũng là người có lòng tri ân và giàu trắc ẩn. Ông thấu hiểu hết những tâm tư, đau đớn của người đứng đầu vương triều trước tình cảnh suy vong, nhưng vì đại cuộc, Hồ Quý Ly chấp nhận dấn thân và hứng chịu sự chỉ trích, lên án của người đời. Bên cạnh việc sám hối về những lỗi lầm, Hồ Quý Ly còn luôn đau đáu vì không nhận được sự ủng hộ của dân chúng, đặc biệt là tầng lớp kẻ sĩ. Chính vì vậy, “giấc mộng kẻ boi vôi mặt” là chi tiết phát lộ những trăn trở trong tâm thức nhân vật.

Giấc mơ còn xuất hiện với tần số dày đặc trong *Tàn đèn đóm đỏ* của Phạm Ngọc Tiến hay *Mưa ở kiếp sau* của Đoàn Minh Phượng. Mang mặc cảm về tội lỗi đã bỏ rơi Phương tại hang dơi, Vịnh phải lẩn trốn, giấu diếm thân phận trong suốt hai mươi năm. Và cũng ngần ấy thời gian, Vịnh đối diện với sự dày vò của lương

tâm. Vịnh thường xuyên mơ những giấc mơ ám ảnh, kinh hoàng về chiến tranh, về những hy sinh, mất mát và đặc biệt là nỗi ê chề của một kẻ đào ngũ, phản bội với chính đồng đội của mình. Khi ấy, giấc mơ về Trọng Thủy – My Châu và những chiếc lông ngỗng hình mũi tên cứ chập chờn trong tâm thức “Những chiếc lông ngỗng trắng xóa đầy trời. Hệt như có một trận mưa lông ngỗng vậy. Gã không ngờ chỉ một chiếc áo huyền thoại, có thể dệt đủ lông, rải suốt ngàn đời” [147, tr.201]. Trong giấc mơ của Vịnh, lông ngỗng trở thành biểu tượng của sự phản bội. Chỉ vì đón hèn, Vịnh không dám đối mặt với dư luận, không dám trở về gặp đồng đội và người thân “Gã đã đại dột nhất đi những chiếc lông ngỗng trắng trên đường. Để không bao giờ còn tìm được đường về với nàng. Thành người mù vô phương” [147, tr.152]. Ở tiểu thuyết *Mưa ở kiếp sau*, Đoàn Minh Phượng đã tạo ra hai thế giới luôn song hành xoay quanh cuộc sống của cô gái tên Mai: thế giới hiện thực và thế giới cõi mộng. Trong những giấc mơ của Mai, luôn xuất hiện Chi, người em gái đã mất của mình. Cuộc gặp gỡ của cả hai luôn bắt đầu từ những cuộc tranh luận và kết thúc là cảm giác sợ hãi, bất an của Mai. Chi luôn muốn Mai làm theo ý mình: Từ việc Mai đến Muôn Hoa, rồi tiếp cận người cha đã từng bỏ rơi họ để trả thù và sau cùng là đưa Quỳnh – em gái cùng cha khác mẹ với họ – đến Muôn Hoa. Mai đã cố cưỡng lại điều đó, và với Mai, những giấc mơ về Chi là sự ám ảnh khôn nguôi về bi kịch, nỗi đau của đời mình. Chi và Mai, cả hai họ dường như là một. Chi, không ai khác hơn chính là bản thể của Mai, một con người khác của Mai, lạnh lùng và tàn nhẫn. Khi tấm lòng thiện lương chiến thắng trong Mai thì cũng là lúc Chi bỏ cô ra đi mãi mãi, mang theo cả những giấc mơ về cô “Đêm của tôi thanh bình, vắng ngắt, tôi hiểu rằng Chi đã đi rồi” [146, tr.267].

Có thể thấy, giấc mơ là phương thức, là phương tiện để các tác giả khai thác, khám phá thế giới nội tâm của mỗi 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, qua đó khắc họa nhân vật trở nên rõ nét, sinh động và có chiều sâu hơn. Giấc mơ còn là cội rễ của huyền thoại bởi nó gắn liền với đời sống tâm linh của con người. Sử dụng motif giấc mơ, các nhà văn đương đại đã có những đột phá trong việc làm mới phương thức trần thuật.

Tiểu kết: Nhìn chung, nhìn từ phương thức thể hiện, việc các nhà văn đưa vào tác phẩm những kiểu không gian, thời gian huyền thoại, những motif huyền thoại

đã mang lại hiệu quả nghệ thuật rõ nét. Trước hết là gọi lên ở người đọc những cảm xúc mới mẻ về hiện thực vốn nghiệt ngã và đa chiều. Đồng thời, chất huyền thoại tạo nên chiều sâu suy tưởng, sự chiêm nghiệm và triết lý về đời sống nhân sinh trong mối quan hệ với vũ trụ, với thế giới tâm linh. Điều thú vị nhất, theo chúng tôi, chính là thế giới không – thời gian của thần thoại, của những motif trong truyện kể dân gian đã hòa quyện vào tự sự hiện đại. Đó không chỉ đơn thuần là quá trình xâm nhập, tái sinh mà còn là sự hòa kết giữa hai cõi thiêng và phàm, ảo và thực, quá khứ và hiện tại... Đây cũng chính là biểu hiện cụ thể nhất, sinh động nhất của tính liên văn bản – một trong những đặc điểm nổi bật của tiểu thuyết đương đại. Cũng vì lẽ đó, phương thức trần thuật trở nên cuốn hút và trí tưởng tượng, khả năng liên tưởng, tiếp nhận của người đọc cũng trở nên giàu có và đa dạng. Qua đó, những mạch nguồn văn hóa âm i chảy trong nền văn học dân tộc được khơi dòng, được khám phá ở một tầng bậc mới, sâu sắc và nhuần nhị hơn.

KẾT LUẬN

Trải qua gần 30 năm, một chặng đường dài trên hành trình đổi mới, tiểu thuyết đương đại Việt Nam đã có những thay đổi rõ rệt và tạo nên những thành tựu rực rỡ. Góp phần làm nên sự đổi mới đó chính là những nỗ lực không ngừng của người nghệ sĩ nhằm tìm ra lối đi riêng cho sáng tác của mình. Trong đó, nhiều người đã lựa chọn con đường trở về với văn hóa dân gian, với những câu chuyện huyền thoại cổ xưa và với việc sáng tạo nên những huyền thoại mới bằng cảm quan hiện đại. Đưa yếu tố huyền thoại vào tác phẩm, nhà văn dễ dàng hơn trong việc tiếp cận và lý giải những hiện tượng phức tạp thuộc về thế giới tâm linh, khám phá đời sống vô thức của con người. Nhờ đó, nhà văn có thể nhìn sâu hơn vào thế giới nội tâm nhân vật, đồng thời cũng mang lại sự “lạ hoá” cho tác phẩm, hấp dẫn người đọc.

Huyền thoại trong tiểu thuyết đương đại Việt Nam có nguồn gốc từ văn học và văn hóa dân gian, tín ngưỡng cộng đồng, từ lịch sử, dã sử, từ huyền thoại cổ xưa, hoặc có thể do chính nhà văn sáng tạo nên. Xác định đặc trưng cơ bản của huyền thoại đồng nghĩa với việc vạch ra những tiêu chí cơ bản để khởi đầu cho quá trình tiếp cận và nghiên cứu huyền thoại cũng như phân biệt với các khái niệm gần gũi nó. Theo chúng tôi, huyền thoại có bốn đặc trưng cơ bản: Huyền thoại là biểu hiện của cái thiêng; tồn tại theo logic của trí tưởng tượng; là câu chuyện khai nguyên, kiến tạo; là biểu hiện của vô thức tập thể.

Xuất phát từ những đặc trưng ban đầu, khi chuyển hóa vào tác phẩm, huyền thoại có những biến hóa, thay đổi đáng kể. Lịch sử phát triển của văn học dân tộc cho thấy, huyền thoại đã có một hành trình khá dài, khởi nguồn từ văn học dân gian, sau đó nương náu, tái sinh, xâm nhập vào các thời kỳ văn học viết, đi từ trung đại đến hiện đại. Trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại, những dạng thức tồn tại của huyền thoại khá đa dạng, phù hợp với nhận thức và lý giải của nhà văn về hiện thực và cuộc sống, đặc biệt mang đậm tính bản địa. Trong nhiều tác phẩm, người viết đã sử dụng yếu tố huyền thoại để tạo ra những hình tượng mang tính ẩn dụ cao, chúng hiện tồn như một ký hiệu nghệ thuật đa nghĩa. Đồng thời, để truyền tải những ý nghĩa mới, người viết cũng có thể tạo ra những huyền thoại hiện đại bằng cách cải

biến những huyền thoại truyền thống hoặc sáng tạo hoàn toàn những huyền thoại mới.

Ở phương diện nội dung, tư duy huyền thoại hóa đã chi phối mạnh mẽ đến việc xây dựng hệ thống nhân vật, hệ hình tượng cổ mẫu và chuyển tải những quan niệm mới về con người của nhà văn. Về hệ thống nhân vật, tư duy quen thuộc để tái tạo huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2015 chính là làm mới lại nhân vật huyền thoại từ tôn giáo, tín ngưỡng thông qua cảm quan hiện đại. Trong tác phẩm, những nhân vật của quá khứ được các nhà văn nhào nặn lại, hư cấu lại để tạo ra các hình tượng nhân vật mới gắn với cảm hứng thế sự. Và vì thế, tác phẩm được khoác lên màu sắc khác, nhuần nhị và cuốn hút hơn. Đồng thời, các cổ mẫu vốn tồn tại trong tiềm thức của nhân loại, trong tâm thức cộng đồng như nước, lửa, trăng... khi bước vào các tác phẩm đã trở thành hệ hình tượng với những ý nghĩa vừa phổ quát vừa gắn chặt với đời sống tâm linh của cộng đồng, của dân tộc. Rõ ràng, sử dụng tư duy huyền thoại hóa, nhà văn đã thành công khi khám phá vùng hiện thực gắn với thế giới nội tâm, bản năng và những góc khuất bí ẩn của con người.

Trong quá trình nghiên cứu, chúng tôi cũng phát hiện ra rằng, song hành cùng quá trình xây dựng, tái tạo nhân vật theo hướng huyền thoại hóa thì giới sáng tác còn tạo ra những “phản đề của huyền thoại” để phá vỡ những ước lệ trong dân gian, hướng tới cảm hứng giải thiêng nhân vật. Điều này không phải là thái độ phủ nhận hay chống đối lại xu hướng huyền thoại hóa nói chung mà chính là tiếng nói phản biện, đặt nhân vật trong cảm quan mới về đời sống thế tục và hiện thực đời thường. Điều đó cho thấy, giải huyền thoại là một phương thức gia tăng tính đối thoại trong tiểu thuyết.

Ở phương thức thể hiện, yếu tố huyền thoại tác động đến các thành tố cấu thành của thi pháp tiểu thuyết, cụ thể là thời gian huyền thoại, không gian huyền thoại và hệ thống các motif. Chúng tôi cho rằng, sự xâm nhập của yếu tố huyền thoại vào trong các tác phẩm tiểu thuyết làm thay đổi đáng kể các chiều kích của không gian và thời gian cũng như tạo ra nhiều kiểu, dạng thời gian, không gian khác nhau. Cụ thể, thời gian đồng hiện và thời gian huyền ảo hiện diện trong tác phẩm khiến thế giới nhân vật hiện hữu trong một thế giới phi thời gian. Ở đó, cả ba trục thời gian quá khứ – hiện tại – tương lai cùng hiện hữu và mọi ranh giới cũng như tính xác thực của

thời gian đều bị nhòe mờ. Không gian hư ảo và không gian tâm linh gắn liền với tính mơ hồ, tính thiêng trong thần thoại. Chính sắc màu của thời gian và không gian mang đến cho tác phẩm sắc màu, không khí và dư vị của cõi thiêng, của thế giới thuở ban đầu. Bên cạnh đó, việc các nhà văn sử dụng các motif vốn quen thuộc trong huyền thoại như motif sinh đẻ thần kỳ, motif tái sinh, motif báo ứng, motif giấc mơ... đã cho thấy sự hiện diện rất rõ nét của yếu tố huyền thoại trong tác phẩm. Dĩ nhiên, những motif đó không còn nguyên trạng như trong thần thoại hay truyện cổ mà đã có những biến đổi nhất định về hình thức cũng như ý nghĩa thể hiện.

Có thể xem yếu tố huyền thoại như một tâm điểm với khả năng lan tỏa, chi phối hình hài của những thành tố cấu thành nên chỉnh thể tác phẩm. Chính vì vậy, sức thu hút của các tác phẩm này không chỉ ở sự lạ hóa mà bởi nó mang dáng hình rất riêng, cả về nội dung và phương thức phản ánh. Người đọc vừa bắt gặp ở đó những vấn đề của đời sống thực tại, vừa tìm thấy những trầm tích văn hoá lắng đọng trong những huyền thoại xưa, trong lịch sử và cả trong đời sống tâm linh của nhân loại. Và khi nối kết giữa văn học quá khứ và văn học hiện tại, khi cất lên những tiếng nói đối thoại về tư tưởng, về văn hóa, bản thân yếu tố huyền thoại là sự hiện hữu sinh động nhất của tính liên văn bản.

Bên cạnh đó, chúng tôi cho rằng, các tác phẩm tiểu thuyết có sử dụng yếu tố huyền thoại hoàn toàn không phải là sản phẩm của sự cắt ghép, pha trộn giữa cũ và mới, càng không phải là sự lai tạp với văn hóa, văn học phương Tây hay mô phỏng những tác phẩm tiểu thuyết huyền thoại đạt đến đỉnh cao thành tựu trên thế giới. Thực tế cho thấy, những tác phẩm này được sáng tạo từ nhiều yếu tố: từ tài năng, từ vốn kiến thức về văn hóa – lịch sử của dân tộc và nhân loại, từ kỹ thuật viết văn... Ngoài ra, diện mạo của tác phẩm văn học không chỉ được tạo nên từ ý thức sáng tạo của nhà văn mà còn chịu sự chi phối từ trong vô thức sáng tạo của người nghệ sĩ. Sự xuất hiện của yếu tố huyền thoại trong các tác phẩm tiểu thuyết Việt Nam đương đại đã thể hiện nhu cầu giao thoa, tương tác về thể loại giữa văn học dân gian và văn học viết, giữa tự sự dân gian và tự sự hiện đại. Dĩ nhiên, “cuộc hôn phối” trên cũng trải qua không ít thăng trầm khi phải đối mặt với nhiều ý kiến trái chiều từ dư luận. Vượt lên trên tất cả, tiểu thuyết Việt Nam đương đại đã và đang dần khẳng định giá trị, chỗ đứng của riêng mình trên văn đàn và trong lòng độc giả. Vì lẽ đó, khuynh hướng sáng tác theo hướng huyền thoại hóa, đưa truyện kể dân gian vào trong tiểu

thuyết vẫn là miền đất hứa đối với các nhà văn. Bằng việc sử dụng tư duy huyền thoại, các nhà văn đã tự làm mới mình khi đã đi xa hơn trong việc phục hồi, tái tạo và sáng tạo huyền thoại. Và đó là cách các tác phẩm tự sự hiện đại dùng huyền thoại để nhận thức, khám phá cuộc sống hôm nay.

Có thể nói, văn hóa dân gian nói chung và huyền thoại nói riêng đã song hành cùng văn học viết suốt hơn mười thế kỷ. Chúng tôi cho rằng đây là mối duyên đẹp, bền chặt, sâu sắc và thủy chung. Quá trình chuyển hóa, xâm nhập của huyền thoại vào văn học viết vốn diễn ra từ rất lâu nhưng thực sự ấn tượng cũng như mang lại những khoái cảm thẩm mỹ đặc biệt, gợi mở trường suy tưởng, khai phá thế giới tâm linh... chỉ khi bước chân vào địa hạt của tiểu thuyết trên chặng đường đổi mới. Đó cũng là khi các nhà văn đương đại biết tiếp nhận những thành tựu của văn chương thế giới, phát huy những giá trị đặc sắc của văn hóa dân tộc và không ngừng nỗ lực làm mới sản phẩm của chính mình. Và với một dân tộc không quá quen thuộc với lối tư biện triết học, cũng không có bề dày về truyền thống sáng tác truyện chí quái, truyện kỳ thì việc tạo ra những tác phẩm văn học viết mang màu sắc huyền thoại ít nhiều cũng là một thành tựu đáng trân trọng để đưa văn học Việt Nam hội nhập sâu với văn học thế giới.

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 yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại với yếu tố 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, tính bản địa và tính quốc tế của yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam. Hiện thực hóa hướng đi trên, chúng tôi cho rằng, trong tương lai, một công trình dài hơi nghiên cứu sự hiện diện yếu tố huyền thoại trong văn học hiện đại Việt Nam (ở các thể loại tiểu thuyết, truyện ngắn, thơ) là khả thi. Hy vọng, các vấn đề trên đây sẽ mang tính gợi mở cho những ai yêu thích, tâm huyết trong nghiên cứu về huyền thoại nói chung và huyền thoại trong văn học nói riêng.

DANH MỤC CÁC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC LIÊN QUAN ĐÃ CÔNG BỐ

1. Nguyễn Thị Ái Thoa (2018), “Huyền thoại và việc nghiên cứu huyền thoại trong văn học Việt Nam hiện đại”, Tạp chí *Khoa học và Công nghệ*, Trường Đại học Khoa học – Đại học Huế, tập 11, số 2/2018.
2. Nguyễn Thị Ái Thoa (2018), “Giải huyền thoại về nhân vật lịch sử trong tiểu thuyết *Giàn thêu* của Võ Thị Hảo và *Hội thê* của Nguyễn Quang Thân”, Tạp chí *Khoa học*, Đại học Huế, tập 127, số 6A/2018.
3. Nguyễn Thị Ái Thoa (2018), “Không gian huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ sau 1986”, Tạp chí *Khoa học*, Trường Đại học Sư phạm – Đại học Đà Nẵng, số 28 (02)/2018.
4. Nguyễn Thị Ái Thoa – Hồ Tiểu Ngọc (2018), “The Essence of Mystification in The Novel *The Buddha, Savitri and Me* by Thai Anh Ho”, The 5th International Conference Language, Society, and Culture in Asean Contexts (LSCAC 2018), May/2018
5. Nguyễn Thị Ái Thoa (2018), “Mythical Time in Comtemporary Vietnamese Fiction”, Tạp chí *Khoa học*, Trường Đại học Sư phạm – Đại học Đà Nẵng, số 31(05)/2018.
6. Nguyễn Thị Ái Thoa (2018), “Thế giới biểu tượng trong một số tiểu thuyết Việt Nam từ sau 1986”, Tạp chí *Khoa học và Công nghệ*, Trường Đại học Khoa học – Đại học Huế, tập 13, số 3/2018.
7. Nguyễn Thị Ái Thoa (2019), “ Tư duy huyền thoại hóa cổ mẫu nước và lửa trong một số tiểu thuyết Việt Nam đương đại”, Tạp chí *Khoa học và Giáo dục*, Trường Đại học Sư phạm – Đại học Huế, số 1/ 2019.
8. Nguyễn Thành – Nguyễn Thị Ái Thoa (2019), “Yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại”, Tạp chí *Lý luận phê bình Văn học – Nghệ thuật*, số 7/2019.

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*, tập 67, số 12, tr.19 – 25.
2. Phan Tuấn Anh (2015), *Gabriel García Márquez và nỗi cô đơn huyền thoại*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
3. Thái Phan Vàng Anh (2012), “Tính đối thoại trong tiểu thuyết Nguyễn Xuân Khánh” (trong sách *Lịch sử và văn hóa – cái nhìn nghệ thuật của Nguyễn Xuân Khánh*), Nxb. Phụ nữ, Hà Nội.
4. Thái Phan Vàng Anh (2017), *Tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỷ XXI lạ hóa một cuộc chơi*, Nxb. Đại học Huế.
5. Đào Tuấn Anh, Lại Nguyên Ân, Nguyễn Thị Hoài Thanh (2003), *Văn học hậu hiện đại thế giới, những vấn đề lí thuyết*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
6. Lại Nguyên Ân (1992), “Thần thoại, văn học, văn học huyền thoại”, Tạp chí *Văn học*, tập 255, số 3, tr.58 – 61.
7. Lại Nguyên Ân (2004), *150 thuật ngữ văn học*, Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội (tái bản).
8. Bakhtin, M.M. (1992), *Lý luận và thi pháp tiểu thuyết*, Phạm Vĩnh Cư dịch, Nxb. Hội nhà văn, Hà Nội.
9. Bakhtin, M.M. (1998), *Những vấn đề thi pháp Dostoievki*, Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Vương Trí Nhàn dịch, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
10. Bakhtin, M.M. (2006), *Sáng tác của Francois Rabelais và nền văn hóa dân gian Trung cổ và Phục Hưng*, Từ Thị Loan dịch, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
11. Barker, Ch. (2011), *Nghiên cứu văn hóa – Lý thuyết và thực hành*, Đặng Tuyết Anh dịch, Nxb. Văn hóa thông tin, Hà Nội.
12. Barthes, R. (1998), *Độ không của lối viết*, Nguyễn Ngọc dịch, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
13. Barthes, R. (2008), *Những huyền thoại*, Phùng Văn Tửu dịch, Nxb. Tri thức, Hà Nội.
14. Lê Huy Bắc (2006), “Cái kì ảo và văn học huyền ảo”, Tạp chí *Nghiên cứu văn học*, tập 414 (số 8), tr.33 – 44.

15. Lê Huy Bắc, Lê Nguyên Cẩn và Đỗ Hải Phong (tuyển chọn) (2012), *Văn học hậu hiện đại – lí thuyết và thực hành*, Nxb. Đại học Sư phạm, Hà Nội.
16. Lê Huy Bắc (chủ biên) (2013), *Phê bình văn học hậu hiện đại Việt Nam*, Nxb. Tri thức, Hà Nội.
17. Bennet, E.A. (2002), *Jung đã thực sự nói gì?*, Bùi Lưu Phi Khanh dịch, Nxb. Văn hóa thông tin, Hà Nội.
18. Benoist, Luc (2006), *Dấu hiệu, biểu trưng và thân thoại*, Hoàng Mai Anh dịch, Nxb. Thế giới, Hà Nội.
19. Nguyễn Thị Bình (2012), *Văn xuôi Việt Nam sau 1975*, Nxb. Đại học Sư phạm, Hà Nội.
20. Lê Nguyên Cẩn (2003), *Cái kỳ ảo trong tác phẩm Balzac*, Nxb. Đại học Sư phạm, Hà Nội.
21. Lê Nguyên Cẩn (2014), *Tiếp cận văn học từ góc nhìn văn hóa*, Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội.
22. Chevalier, J. (2002), *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, Phạm Vĩnh Cư dịch, Nxb. Đà Nẵng.
23. Nguyễn Đông Chi (1942), *Việt Nam cổ văn học sử*, Nxb. Hàn Thuyên, Hà Nội.
24. Nguyễn Đông Chi (2014), *Kho tàng truyện cổ tích Việt Nam*, Nxb. Trẻ (tái bản), Hà Nội.
25. Đào Ngọc Chương (2008), *Phê bình huyền thoại*, Nxb. Đại học Quốc gia, Thành phố Hồ Chí Minh.
26. Trương Đăng Dung (1998), *Từ văn bản đến tác phẩm văn học*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
27. Trương Đăng Dung (2004), *Tác phẩm văn học như là quá trình*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
28. Trương Đăng Dung (2017), *Phản ánh nghệ thuật trong mỹ học của Lukács Gyorgy*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
29. 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*, số 9, tr.107–119.
30. Phan Cự Đệ (2006), *Tuyển tập* (tập 2), Nxb. Giáo dục, Hà Nội.

31. Nguyễn Đăng Điệp (2003), *Vọng từ con chữ*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
32. Nguyễn Đăng Điệp (chủ biên) (2012), *Lịch sử và văn hóa – Cái nhìn nghệ thuật Nguyễn Xuân Khánh*, Nxb. Phụ nữ, Hà Nội.
33. Trịnh Bá Đĩnh (2011), *Chủ nghĩa cấu trúc trong văn học*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
34. Trịnh Bá Đĩnh (chủ biên) (2017), *Từ ký hiệu đến biểu tượng*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
35. Eliade, M. (2016), *Thiên và phàm*, Huyền Giang dịch, Nxb. Tri thức, Hà Nội.
36. Frazer, J.G. (2007), *Các huyền thoại về nguồn gốc của lửa*, Ngô Bình Lâm dịch, Nxb. Văn hóa dân tộc, Hà Nội.
37. Frazer, J.G. (2007), *Cành vàng: Bách khoa toàn thư về văn hóa nguyên thủy*, Ngô Bình Lâm dịch, Nxb. Văn hóa thông tin, Hà Nội.
38. Fromm, E. (2002), *Ngôn ngữ bị lãng quên*, Lê Tịnh dịch, Nxb. Văn hóa thông tin, Hà Nội.
39. Freud, S. (2002), *Phân tâm học nhập môn*, Nguyễn Xuân Hiến dịch, Nxb. Đại học Quốc gia, Hà Nội.
40. La Mai Thi Gia (2015), *Motif trong nghiên cứu truyện kể dân gian lý thuyết và ứng dụng*, Nxb. Đại học Quốc gia, Hà Nội.
41. 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*, tập 133 (số 1), tr.43 – 54.
42. Gurevich, A.Ja (1996), *Các phạm trù văn hóa trung cổ*, Hoàng Ngọc Hiến dịch, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
43. Guxev, V. (1999), *Mỹ học Folklore*, Hoàng Ngọc Hiến dịch, Nxb. Đà Nẵng.
44. Hồ Thế Hà, Nguyễn Thành (chủ biên) (2014), *Phân tâm học với văn học*, Nxb. Đại học Huế, Huế.
45. Đinh Hồng Hải (2014), *Nghiên cứu biểu tượng: Một số hướng tiếp cận lý thuyết*, Nxb. Thế giới, Hà Nội.
46. Đinh Hồng Hải (2015), *Những biểu tượng đặc trưng trong văn hóa truyền thống Việt Nam (tập 2): Các vị thần*, Nxb. Thế giới, Hà Nội.
47. Đinh Hồng Hải (2016), *Những biểu tượng đặc trưng trong văn hóa truyền thống Việt Nam (tập 3): Các con vật linh*, Nxb. Thế giới, Hà Nội.

48. Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi (đồng chủ biên) (2007), *Từ điển thuật ngữ văn học*, Nxb. Văn học (tái bản), Hà Nội.
49. Nguyễn Văn Hạnh, Huỳnh Như Phương (1998), *Lí luận văn học – vấn đề và suy nghĩ*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
50. Lê Thị Thúy Hằng (2013), “Tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 – nhìn từ lí thuyết đối thoại (khảo sát qua tiểu thuyết Nguyễn Việt Hà)”, *Ki yếu Hội nghị khoa học trẻ (lần thứ VIII)*, Trường Đại học Khoa học, Huế, tr.41– 48.
51. Lê Thị Thúy Hằng (2013), “Yếu tố kì ảo trong tiểu thuyết *SBC là săn bắt chuột* nhìn từ lí thuyết đối thoại”, *Ki yếu Hội thảo khoa học Yếu tố kì ảo và huyền thoại trong văn học*, Trường Đại học Khoa học Huế, tr.338 – 350.
52. Đỗ Đức Hiểu (1994), *Đổi mới phê bình văn học*, Nxb. Khoa học xã hội – Mũi Cà Mau.
53. Đỗ Đức Hiểu (2000), *Thi pháp hiện đại*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
54. 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.
55. Trần Hình (2016), *Tiểu thuyết phương Tây thế kỷ XX – khuynh hướng, tác giả, tác phẩm*, Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
56. Nguyễn Thái Hòa (2000), *Từ điển tu từ – phong cách – thi pháp học*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
57. Nguyễn Thái Hoàng (2014), “Không gian huyền thoại trong văn xuôi Việt Nam đương đại”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, tập 514 (số 12), tr 75 – 83.
58. Nguyễn Quang Huy (2012), “Thử dẫn vào nghiên cứu văn học từ góc nhìn cổ mẫu (archetype)”, *Tạp chí Sông Hương*, tập 281 (số 7), tr. 7 – 12.
59. Ilin, I.P – Tzurganova, E.A (2018), Đào Tuấn Ảnh, Lại Nguyên Ân, Trần Hồng Vân dịch, *Các trường phái nghiên cứu văn học Âu Mỹ thế kỷ XX – Khái niệm và thuật ngữ*, Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội.
60. Jung, C.G. (2008), *Thăm dò tiềm thức*, Vũ Đình Lưu dịch, Nxb. Tri thức, Hà Nội.
61. Trần Trọng Kim (2017), *Việt Nam sử lược*, Nxb. Văn học (tái bản), Hà Nội.
62. Kosikov, G.K. (2013), “Văn bản – liên văn bản – lý thuyết liên văn bản” (phần đầu), Lã Nguyên dịch, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 8, tr.69 – 87.

63. Kosikov, G.K. (2013), “Văn bản – liên văn bản – lý thuyết liên văn bản” (phần cuối), Lã Nguyên dịch, Tạp chí *Nghiên cứu văn học*, số 9, tr.22 – 39.
64. Lưu Hồng Khanh (2006), *Tâm lý học chuyên sâu ý thức và những tầng sâu vô thức*, Nxb. Trẻ, Tp.Hồ Chí Minh.
65. Nguyễn Văn Khoa (2006), *Thần thoại Hi Lạp* (trọn bộ), Nxb. Văn học (tái bản), Hà Nội.
66. Thụy Khuê (2017), *Phê bình văn học thế kỷ XX*, Nxb. Hội nhà văn, Hà Nội.
67. Kundera, M. (2001), *Nghệ thuật tiểu thuyết*, Nguyễn Ngọc dịch, Nxb. Văn hóa thông tin, Hà Nội.
68. Tôn Phương Lan (2001), “Một vài suy nghĩ về con người trong văn xuôi thời kỳ đổi mới”, Tạp chí *Văn học*, số 9, tr. 43-48.
69. Ngô Sĩ Liên (2013), *Đại Việt sử ký toàn thư*, Nxb. Thời đại (tái bản), Hà Nội.
70. Nguyễn Văn Long – Lã Nhâm Thìn (2006), *Văn học Việt Nam sau 1975- những vấn đề nghiên cứu và giảng dạy*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
71. Nguyễn Văn Long chủ biên (2012), *Phê bình văn học Việt Nam 1975– 2005*, Nxb. Đại học Sư phạm, Hà Nội.
72. Lotman, Iu.M. (2015), *Ký hiệu học văn hóa*, Lã Nguyên, Đỗ Hải Phong và Trần Đình Sử dịch, Nxb. Đại học Quốc gia, Hà Nội.
73. Phương Lựu chủ biên (2002), *Lí luận văn học*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
74. Phương Lựu chủ biên (2010), *Lí luận văn học (tập 1) – Văn học, nhà văn và bạn đọc*, Nxb. Đại học Sư phạm, Hà Nội.
75. Phương Lựu chủ biên (2011), *Lí luận văn học (tập 3) – Tiến trình văn học*, Nxb. Đại học Sư phạm, Hà Nội.
76. Meletinsky, E.M. (2004), *Thi pháp của huyền thoại*, Trần Nho Thìn và Song Mộc dịch, Nxb. Đại học Quốc gia, Hà Nội.
77. Nguyễn Đăng Na (2006), *Con đường giải mã văn học trung đại Việt Nam*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
78. Hoài Nam (2006), “Chất hài hước, nghịch dị trong *Mười lẻ một đêm*” (trong mục *Dur luận tiểu thuyết Mười lẻ một đêm* của Hồ Anh Thái, tr.384-397), Nxb. Trẻ, Hà Nội.

79. Trần Ích Nguyên (2000), *Nghiên cứu so sánh Tiền đấng tân thoại và Truyền kì mạn lục*, Phạm Tú Châu, Trần Thị Băng Thanh, Nguyễn Thị Ngân dịch, Nxb Văn học, Hà Nội.
80. Lã Nguyên tuyển dịch (2012), *Lí luận văn học – những vấn đề hiện đại*, Nxb. Đại học Sư phạm, Hà Nội.
81. Trần Thị Mai Nhân (2014), *Những đổi mới của tiểu thuyết Việt Nam trong 15 năm cuối thế kỷ XX*, Nxb. Giáo dục Việt Nam, Thành phố Hồ Chí Minh.
82. Bùi Mạnh Nhị chủ biên (2001), *Văn học dân gian – Những công trình nghiên cứu*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
83. Nhiều tác giả (2014), *Giáo trình Văn học phương Tây*, Nxb. Giáo dục (tái bản), Hà Nội.
84. Nhiều tác giả (2007), *Huyền thoại và văn học*, Nxb. Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh.
85. Trần Thế Pháp (2011), *Cảo thom trước đèn – Lĩnh Nam chích quái*, Đinh Gia Khánh, Nguyễn Ngọc San dịch, Nxb. Trẻ, Hà Nội.
86. Hoàng Phê (chủ biên) (1997), *Từ điển tiếng Việt*, Nxb. Đà Nẵng.
87. Diêu Lan Phương (2010), “Tản mạn về hậu hiện đại và đại tự sự trong văn học Việt Nam”, Tạp chí *Văn nghệ quân đội*, tập 708 (số 3), tr. 100-106.
88. Huỳnh Như Phương (2014), *Lí luận văn học (nhập môn)*, Nxb. Đại học Quốc gia thành phố Hồ Chí Minh.
89. Propp, V.Ia. (2003), *Tuyển tập* (tập 1), Nhiều người dịch, Nxb. Văn hóa dân tộc, Hà Nội.
90. Propp, V.Ia. (2004), *Tuyển tập* (tập 2), Nhiều người dịch, Nxb. Văn hóa dân tộc, Hà Nội.
91. Scott, C. L. (2006), *Huyền thoại thế giới*, Chương Ngọc dịch, Nxb. Mỹ thuật, Hà Nội.
92. Strauss, C.L. (2016), *Định chế totem hiện nay*, Nguyễn Tùng dịch, Nxb. Tri thức, Hà Nội.
93. Trần Đình Sử (1999), *Mấy vấn đề thi pháp văn học trung đại Việt Nam*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.

94. Trần Đình Sử (2009), “Thi pháp học hiện đại trong nghiên cứu văn học ở Việt Nam thế kỉ XX”, Tạp chí *Nghiên cứu văn học*, số 2, tr.13 – 25.
95. Trần Đình Sử (2014), *Trên đường biên của lí luận văn học*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
96. Tadié, Jean–Yves (2001), “Gilbert Durand và phương pháp phê bình huyền thoại học”, Tạp chí *Văn học nước ngoài*, số 2, tr.204 – 209.
97. Lê Ngọc Tân (2001), “Huyền thoại trong tiểu thuyết của E. Zola”, Tạp chí *Văn học nước ngoài*, số 2, tr.209 – 214.
98. 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, Hà Nội.
99. Nguyễn Thành (2012), “Khuyh hướng lạ hóa trong tiểu thuyết Việt Nam đương đại – Một số bình diện tiêu biểu”, Tạp chí *Nghiên cứu văn học*, số 4, tr 5– 9.
100. Nguyễn Thành, Hồ Thế Hà, Nguyễn Hồng Dũng (chủ biên) (2013), *Văn học hậu hiện đại – diễn giải và tiếp nhận*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
101. Phùng Gia Thế (2016), *Văn học Việt Nam sau 1986 – Phê bình đối thoại*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
102. Trần Nho Thìn (2005), “Cách đọc huyền thoại trong bối cảnh lí thuyết thế kỉ XX”, Tạp chí *Văn hoá Nghệ thuật*, số 6, tr. 106 – 111.
103. Trần Nho Thìn (2009), *Văn học trung đại Việt Nam dưới góc nhìn văn hóa*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
104. Ngô Đức Thọ – Nguyễn Thúy Nga (2014) (dịch và chú giải), *Thiên uyển tập anh*, Nxb. Hồng Đức (tái bản), Hà Nội.
105. Đỗ Lai Thúy (chủ biên) (2000), *Phân tâm học và văn hóa nghệ thuật*, Nxb. Văn hóa thông tin, Hà Nội.
106. Đỗ Lai Thúy (chủ biên) (2004), *Phân tâm học và văn hóa tâm linh*, Nxb. Văn hóa thông tin, Hà Nội.
107. Đỗ Lai Thúy (chủ biên) (2007), *Phân tâm học và tính cách dân tộc*, Nxb. Tri thức, Hà Nội.
108. Todorov, Tz. (2008), *Dẫn luận về văn chương kì ảo*, Lê Hồng Sâm và Đặng Anh Đào dịch, Nxb. Đại học sư phạm Hà Nội, Hà Nội.
109. Lê Ngọc Trà (1990), *Lí luận và văn học*, Nxb. Trẻ, Hà Nội.

110. Lê Ngọc Trà (2013), “Hình thức và ý nghĩa của hình thức trong sáng tạo nghệ thuật” (phần đầu), Tạp chí *Nghiên cứu văn học*, số 1/2013, tr.4– 20.
111. Lê Ngọc Trà (2013), “Hình thức và ý nghĩa của hình thức trong sáng tạo nghệ thuật” (phần cuối), Tạp chí *Nghiên cứu văn học*, số 2/2013, tr.12 – 27.
112. Nguyễn Thị Như Trang (2010), “Huyền thoại từ văn học dân gian đến tiểu thuyết tân huyền thoại thế kỉ XX – Những biến đổi trong cấu trúc tự sự”, Tạp chí *Văn hóa dân gian*, tập 126 (số 4), tr. 45 – 50.
113. Nguyễn Thị Như Trang (2012), *Những đặc điểm thi pháp của tiểu thuyết huyền thoại hiện đại qua Nghệ nhân và Margarita của M. Bulgakov*, Luận án Tiến sĩ Ngữ văn, Đại học Quốc gia, Hà Nội.
114. Hoàng Trinh (1970), “Franz Kafka – và vấn đề huyền thoại trong văn học”, Tạp chí *Văn học*, tập 125, số 5, tr.90 – 190.
115. Bùi Thanh Truyền (2014), *Yếu tố kì ảo trong văn xuôi đương đại Việt Nam*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
116. Tạ Chí Đại Trường (2016), *Thần, người và đất Việt*, Nxb. Tri thức (tái bản), Hà Nội.
117. Trần Thị Tươi (2010), *Yếu tố huyền thoại trong truyện ngắn Việt Nam đương đại*, Luận văn thạc sĩ Văn học, Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh.
118. Phùng Văn Tửu (2007), “Phương thức huyền thoại trong sáng tác văn học”, Tạp chí *Nghiên cứu Văn học*, tập 428 (số 10), tr3 – 19.
119. Phùng Văn Tửu (2010), *Tiểu thuyết trên con đường đổi mới nghệ thuật*, Nxb. Tri thức, Hà Nội.
120. Tylor, E.B. (Huyền Giang dịch) (2000), *Văn hóa nguyên thủy*, Tạp chí *Văn hóa nghệ thuật*, Hà Nội.

B. Tài liệu mạng

121. Đặng Anh Đào (2010), “Huyền thoại văn chương: Thời điểm phát sáng và biến hóa trong văn học viết hiện đại”, <https://lythuyetvanhoc.wordpress.com>, cập nhật ngày 13/10/2015.
122. La Mai Thi Gia, “Ý nghĩa của motif tái sinh trong việc thể hiện tư tưởng chủ đề của truyền thuyết và truyện cổ tích”, <https://.khoavanhoc-ngonngu.edu.vn>, cập nhật ngày 13/10/2015.

123. Thụy Khuê, “Khái Hưng (1896 – 1947)”, <http://vannghe.free.fr/khaihung/baiviet/KhaiHung.html>, cập nhật ngày 20/4/2019.
124. Lorens, G.W (1967), Lê Huy Oanh dịch, “Về chủ nghĩa hiện thực thần kỳ trong văn chương và việc dịch thuật văn chương châu Mỹ La – tinh”, <http://tienve.org>, cập nhật ngày 15/7/2019.
125. Vương Trí Nhàn, “Thi pháp: Sự hình thành, nghĩa và xu thế ứng dụng”, <http://vuonghoahaidang.blogspot.com>, cập nhật ngày 25/12/2015.
126. Trần Thị Mai Nhân, “Tìm hiểu phương thức huyền thoại hóa trong một số tiểu thuyết Việt Nam thời kỳ đổi mới”, <http://khoavanhoc-ngonngu.edu.vn>, cập nhật ngày 13/10/2015.
127. Trần Đình Sử (2010), “Toàn cảnh thi pháp học”, <http://phebinhvanhoc.com.vn>, cập nhật ngày 20/2/2016.
128. Trần Đình Sử (2013), “Giải cấu trúc và nghiên cứu phê bình văn học”, <https://trandinhvu.wordpress.com>, cập nhật ngày 25/12/2015.
129. Minh Thanh (2010), “Thiên quán Phật giáo và thi pháp “phản tư” của Dostoevski”, <http://lien-hoa.net>, cập nhật ngày 25/12/2015.
130. Trần Viết Thiện (2011), “Huyền thoại trong truyện ngắn đương đại Việt Nam”, <http://hcmup.edu.vn/index.option>, cập nhật ngày 25/12/2015
131. Đỗ Lai Thúy (2006), “Quan hệ văn hóa và văn học từ cái nhìn hệ thống”, <http://tiasang.com.vn>, cập nhật ngày 25/12/2015.

C. Tác phẩm trích dẫn

132. Châu Diên (2000), *Người sông Mê*, Nxb. Thời đại, Hà Nội.
133. Võ Thị Hảo (2005), *Giàn thiêu*, Nxb. Phụ Nữ (tái bản), Hà Nội.
134. Phạm Thị Hoài (1994), *Thiên sứ*, Nxb. Hội nhà văn (tái bản), Hà Nội.
135. Dương Hương (2015), *Bến không chồng*, Nxb. Văn hóa thông tin (tái bản), Hà Nội.
136. Nguyễn Xuân Khánh (2006), *Mẫu Thượng Ngàn*, Nxb. Phụ nữ, Hà Nội.
137. Nguyễn Xuân Khánh (2007), *Hồ Quý Ly*, Nxb. Phụ nữ (tái bản), Hà Nội
138. Nguyễn Xuân Khánh (2011), *Đội gạo lên chùa*, Nxb. Phụ nữ, Hà Nội.

139. Bảo Ninh (2011), *Nỗi buồn chiến tranh*, Nxb. Trẻ (tái bản), Thành phố Hồ Chí Minh.
 140. Nguyễn Bình Phương (2003), *Bả giời*, Nxb. Quân đội nhân dân (tái bản), Thành phố Hồ Chí Minh.
 141. Nguyễn Bình Phương (2006), *Ngôi*, Nxb. Đà Nẵng.
 142. Nguyễn Bình Phương (2013), *Người đi vắng*, Nxb. Tổng hợp (tái bản), Thành phố Hồ Chí Minh.
 143. Nguyễn Bình Phương (2013), *Những đứa trẻ chết già*, Nxb. Trẻ (tái bản), Thành phố Hồ Chí Minh.
 144. Nguyễn Bình Phương (2014), *Thoạt kỳ thủy*, Nxb. Trẻ (tái bản), Thành phố Hồ Chí Minh.
 145. Nguyễn Bình Phương (2016), *Vào cõi*, Nxb. Văn học (tái bản), Thành phố Hồ Chí Minh.
 146. Đoàn Minh Phượng (2007), *Mưa ở kiếp sau*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
 147. Phạm Ngọc Tiến (1995), *Tàn đên đóm đỏ*, Nxb. Quân đội nhân dân (tái bản), Thành phố Hồ Chí Minh.
 148. Hồ Anh Thái (2014), *Cõi người rung chuông tận thế*, Nxb. Trẻ (tái bản), Hà Nội.
 149. Hồ Anh Thái (2015), *Trong sương hồng hiện ra*, Nxb. Trẻ (tái bản), Hà Nội.
 150. Hồ Anh Thái (2015), *Đức Phật, nàng Savitri và Tôi*, Nxb. Trẻ (tái bản), Thành phố Hồ Chí Minh.
 151. Đào Thắng (2006), *Dòng sông mía*, Nxb. Văn hóa Sài Gòn (tái bản), Thành phố Hồ Chí Minh.
 152. Nguyễn Quang Thân (2009), *Hội thề*, Nxb. Phụ nữ, Hà Nội.
 153. Nguyễn Khắc Trường (1999), *Mảnh đất lắm người nhiều ma*, Nxb. Văn nghệ (tái bản), Thành phố Hồ Chí Minh.
 154. Khôi Vũ (1989), *Lời nguyện hai trăm năm*, Nxb. Thanh niên, Hà Nội.
- Tiếng Anh**
155. C.G. Jung (1957), *The Undiscovered Self*, The New American Library, New York and Toronto.

156. 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.
157. Maria Leach, Jerome Fried (1950), *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, Funk and Wagnalls company, New York, “Finish folklore” – p.380 and “Hictoric – geographic method” – p.498 and “Motif” – p.753.
158. Northrop Frye (1957), *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
159. Northrop Frye (1974), *Myth, Fiction and Displacement*, Twentieth Century Criticism, William J. Handy edited, The Free Press, New York, page. 159 – 169.
160. Stith Thompson (1977), *The Folktale*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles.

PHỤ LỤC

Bảng thống kê các dạng thức của yếu tố huyền thoại trong tiểu thuyết Việt Nam từ 1986 đến 2015

Stt	Tên tác phẩm	Tác giả	Các dạng thức
1	<i>Mẫu Thượng Ngàn</i>	Nguyễn Xuân Khánh	- nhân vật tín ngưỡng - cổ mẫu nước - giải huyền thoại - không gian tâm linh
2	<i>Hồ Quý Ly</i>	Nguyễn Xuân Khánh	- nhân vật lịch sử - cổ mẫu giấc mơ
3	<i>Đội gạo lên chùa</i>	Nguyễn Xuân Khánh	- nhân vật tôn giáo - không gian tâm linh
4	<i>Đức Phật, nàng Savitri và Tôi</i>	Hồ Anh Thái	- nhân vật tôn giáo - motif tái sinh - thời gian đồng hiện - không gian: hư ảo, tâm linh
5	<i>Lời nguyện hai trăm năm</i>	Khôi Vũ	- motif tái sinh - cổ mẫu nước
6	<i>Giàn thiêu</i>	Võ Thị Hào	- cổ mẫu: nước, lửa - motif tái sinh - giải huyền thoại
7	<i>Dòng sông mía</i>	Đào Thắng	- cổ mẫu nước - motif báo ứng - biểu tượng vật linh
8	<i>Thiên sứ</i>	Phạm Thị Hoài	- motif sinh đẻ thần kỳ - giải huyền thoại
9	<i>Tàn đèn đóm đỏ</i>	Phạm Ngọc Tiến	- motif: báo ứng, giấc mơ - cổ mẫu lửa
10	<i>Bến không chồng</i>	Dương Hương	- cổ mẫu nước - không gian tâm linh - motif báo ứng
11	<i>Mảnh đất lắm người nhiều ma</i>	Nguyễn Khắc Trường	- cổ mẫu nước - không gian: hư ảo, tâm linh
12	<i>Thoạt kỳ thủy</i>	Nguyễn Bình Phương	- cổ mẫu trăng - cổ mẫu giấc mơ - không gian tâm linh - không gian hư ảo

13	<i>Vào cõi</i>	Nguyễn Bình Phương	- cổ mẫu giấc mơ - không gian hư ảo - không gian tâm linh
14	<i>Ngôi</i>	Nguyễn Bình Phương	- cổ mẫu lửa - cổ mẫu giấc mơ - thời gian đồng hiện
15	<i>Nỗi buồn chiến tranh</i>	Bảo Ninh	- cổ mẫu giấc mơ - thời gian đồng hiện - thời gian huyền ảo
16	<i>Những đứa trẻ chết già</i>	Nguyễn Bình Phương	- cổ mẫu giấc mơ - motif tái sinh - thời gian huyền ảo - không gian: hư ảo, tâm linh
17	<i>Bả giờ</i>	Nguyễn Bình Phương	- cổ mẫu giấc mơ - giải huyền thoại - thời gian huyền ảo - không gian hư ảo
18	<i>Hội thể</i>	Nguyễn Quang Thân	- cổ mẫu giấc mơ - giải huyền thoại
19	<i>Cõi người rung chuông tận thế</i>	Hồ Anh Thái	- motif báo ứng - cổ mẫu giấc mơ
20	<i>Trong sương hồng hiện ra</i>	Hồ Anh Thái	- cổ mẫu giấc mơ - motif tái sinh
21	<i>Người sông Mê</i>	Châu Diên	- motif tái sinh - thời gian: đồng hiện, huyền ảo - không gian: hư ảo, tâm linh
22	<i>Người đi vắng</i>	Nguyễn Bình Phương	- cổ mẫu: lửa, giấc mơ - nhân vật lịch sử - giải huyền thoại
23	<i>Mưa ở kiếp sau</i>	Đoàn Minh Phượng	- cổ mẫu giấc mơ - thời gian huyền ảo