

Ý THỨC KIẾN TẠO BIỂU TƯỢNG NHÌN TỪ MỘT SỐ NHAN ĐỀ TIỂU THUYẾT VIỆT NAM SAU 1986

Đặng Ngọc Khương

Trường THPT Chuyên ngoại ngữ - ĐH Ngoại ngữ - ĐH Quốc gia Hà Nội

Tóm tắt: Bước sang thế kỉ XX, với những khám phá mới về bản chất, chức năng của ngôn ngữ, người ta phát hiện ra tác phẩm văn học không chỉ mang tính hiện thực mà còn mang tính kí hiệu. Phát hiện này về cơ bản đã làm thay đổi tư duy lý luận văn học về đặc trưng phản ánh nghệ thuật. Giờ đây, mối quan hệ giữa văn học và đời sống không còn được cắt nghĩa một cách đơn giản chỉ là sự “mô tả”, “mô phỏng” như trước đây. Chủ thể sáng tạo cũng không còn bị lệ thuộc vào khách thể phản ánh, không phải gánh nặng nhiệm vụ mô tả cho chân thực bức tranh đời sống như nó vốn có. Đứng trước một thực tại, nhà văn có thể coi nó là mục đích phản ánh, cũng có thể biến nó thành phương tiện phản ánh. Ý thức kiến tạo biểu tượng trong tác phẩm xuất phát từ những thay đổi trong quan niệm của chủ thể sáng tạo về hiện thực và bản chất của hoạt động sáng tạo.

Từ khóa: tiểu thuyết, nhan đề, kí hiệu, biểu tượng, kiến tạo

Nhận bài ngày 05.7.2019; gửi phản biện, chỉnh sửa và duyệt đăng ngày 15.8.2019

Liên hệ tác giả: Đặng Ngọc Khương; Email: Dangkhuong83@gmail.com

1. MỞ ĐẦU

Có thể khẳng định, ở mọi thời đại, khuynh hướng, thể loại văn học đều có các biểu tượng và nhờ sự xuất hiện của biểu tượng mà các tác phẩm trở nên “có chiều sâu, tăng dung tích hàm nghĩa cho hệ thống hình tượng”. Biểu tượng đã gắn kết các bình diện khác nhau trong một văn bản làm cho nó trở thành một chỉnh thể thống nhất có khả năng biểu đạt hiệu quả nhất. Trong một tác phẩm văn học, mọi yếu tố đều có khả năng trở thành biểu tượng. Và cũng “chính vì mọi yếu tố đều có thể là biểu tượng, do đó khi xem xét tác phẩm về phương diện biểu tượng, ta có thể nhắm vào một phương diện nào đó thích đáng nhất để phân tích, diễn giải” [1, tr.43]. Chính vì tính phong phú, phức tạp nhưng cũng đầy hấp dẫn của biểu tượng nên khi tìm hiểu một tác phẩm văn học giàu tính biểu tượng người đọc bị/được đặt vào một tình thế đầy khó khăn mà cũng không ít thú vị. Tính biểu tượng làm cho tác phẩm trở nên đa tầng, đa nghĩa và chúng ta không kì vọng chỉ nhờ vào nhận thức lí tính là có thể khai thác hết được những vỉa quặng ý nghĩa ấy. Vì vậy, nghiên cứu tác phẩm văn học phải đặt trọng tâm vào nghiên cứu biểu tượng và hệ thống biểu tượng của nó, để

khơi mở tác phẩm như khơi mở một thế giới nghệ thuật mới mẻ, đa dạng, phong phú mà toàn vẹn. Và muốn làm được điều này phụ thuộc rất nhiều vào năng lực cảm nhận, các trải nghiệm văn hóa, sự nhạy cảm của người đọc, người diễn giải.

Tiểu thuyết Việt Nam giai đoạn sau Đổi mới (1986), dẫu chưa thể tự hào với những “thành tựu lớn lao”, nhưng chúng ta hoàn toàn có đủ cơ sở để khẳng định tư duy tiểu thuyết đã thực sự thay đổi. Sự thay đổi đó không chỉ biểu hiện ở quan niệm về con người, quan niệm về thể loại mà cả những thay đổi về bút pháp. Theo khảo sát của chúng tôi, trong tiểu thuyết Việt Nam khoảng từ cuối thập kỷ 80 đến nay, ngoài hệ thống nhân vật tuy vẫn đóng vai trò trung tâm nhưng có chiều hướng bị giản lược, “mờ hóa” cùng môi trường hoạt động của nó là không - thời gian, còn có một hệ thống trung tâm khác tham gia vào kết cấu hình tượng nói riêng, kết cấu tác phẩm nói chung như một mắt xích chủ đạo. Đó là hệ thống biểu tượng dồi dào ý nghĩa tượng trưng. Thế giới biểu tượng đó không chỉ dừng lại ở những biểu tượng mang tính mẫu gốc chung của toàn nhân loại hay cộng đồng người Việt mà còn là những biểu tượng mang sắc thái riêng, là sản phẩm độc sáng của cá nhân nghệ sĩ. Hệ thống biểu tượng đó được đan cài, sắp xếp theo nhiều tầng bậc từ nhan đề đến nhân vật, từ những chi tiết gợi tả không gian đến những chi tiết gợi tả thời gian, từ hình ảnh đến ngôn từ.

2. NỘI DUNG

Khi nói đến biểu tượng trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1986, chúng tôi đặc biệt quan tâm đến hệ thống nhan đề mang ý nghĩa biểu tượng của các tác phẩm. Xưa nay, nhan đề tác phẩm vẫn được coi chiếc chìa khóa mở cánh cửa đi vào thế giới nghệ thuật của tác giả, là chiếc la bàn chỉ hướng cho người đọc lối đi vào mê cung chữ nghĩa. Xuất phát từ vai trò đó, nhan đề của tác phẩm văn học, dù là hiện thực hay lãng mạn, là tự sự hay trữ tình thường có xu hướng ngắn gọn, mang tính khái quát và gắn liền với chủ đề tác phẩm, liên quan trực tiếp đến nội dung được phản ánh. Không ít trường hợp, đọc nhan đề người đọc có thể đoán định ngay được điều tác giả muốn nói, hình dung ra ngay được phần nào diễn biến của cốt truyện.

2.1. Nhan đề mang tính khái quát, tượng trưng trong văn học trước 1986

Trước Cách mạng tháng Tám, điếm qua nhan đề một vài tác phẩm của các nhà văn thuộc Tự lực văn đoàn như *Nửa chừng xuân*, *Hồn bướm mơ tiên*, *Gia đình* (Khái Hưng); *Đoạn tuyệt*, *Lạnh lùng*, *Đôi bạn*, *Bướm trắng* (Nhật Linh) hay nhan đề các tác phẩm thuộc khuynh hướng hiện thực phê phán như *Tất đần* (Ngô Tất Tố); *Lá ngọc cành vàng*, *Bước đường cùng* (Nguyễn Công Hoan), *Giống tổ*, *Số đỏ*, *Vỡ đê* (Vũ Trọng Phụng); *Truyện người hàng xóm*, *Sống mòn* (Nam Cao)... ta đều nhận thấy có một điểm chung là ý thức khái quát, trừu tượng hóa chủ đề tác phẩm vào nhan đề của các nhà tiểu thuyết. Không

những thế, nhiều nhan đề còn mang ý nghĩa ẩn dụ tượng trưng cao, thậm chí còn có thể coi như một biểu tượng, chẳng hạn như hai chữ *Bướm trắng* - nhan đề một tiểu thuyết có tính chất hướng nội của Nhất Linh vừa là biểu tượng cho tình yêu, khát vọng, lẽ sống, lại vừa khiến người đọc liên tưởng đến sự ảo ảnh, mong manh, mơ hồ.

Tiểu thuyết Việt Nam giai đoạn 1945 - 1975 nói riêng và văn học giai đoạn ba mươi năm đất nước có chiến tranh nói chung, không phân chia khuynh hướng nhưng rất đa dạng về đề tài. Tuy nhiên, dù là đề tài kháng chiến hay lao động sản xuất, khát vọng hòa bình hay xây dựng xã hội chủ nghĩa... thì nhan đề của các tác phẩm văn xuôi, đặc biệt là tiểu thuyết đều có xu hướng khái quát đơn thuần chứ không mang tính tượng trưng, ẩn dụ, đặc biệt rất ít tính biểu tượng. Bởi như chúng tôi đã lí giải ở trên, trong hoàn cảnh chiến tranh, những cái được gọi là biểu tượng luôn gây nên sự hoài nghi, khó chịu. Nhan đề một tác phẩm mang tính biểu tượng đôi lúc khiến người ta nghĩ đến những hàm ý không tích cực. Hơn nữa văn học kháng chiến là sản phẩm tinh thần phục vụ cho số đông quần chúng, mà đã muốn hướng đến số đông quần chúng thì không chỉ nội dung tác phẩm mà đến nhan đề cũng phải tường minh, rõ nghĩa. Nhan đề phải có sự gắn bó, liên quan, thống nhất dễ nhìn thấy với chủ đề. Không thể có chuyện đọc xong nội dung tác phẩm rồi quay ngược lại đặt câu hỏi: nhan đề tác phẩm này đang ám chỉ điều gì? Điềm lại những tiểu thuyết cách mạng tiêu biểu thời kì này chúng ta không khó để tìm ra mối liên hệ giữa nhan đề với nội dung tác phẩm như: *Con trâu, Rừng U Minh* (Nguyễn Văn Bông); *Cửa sông, Dấu chân người lính* (Nguyễn Minh Châu); *Một chuyện chép ở bệnh viện* (Anh Đức); *Đất rừng phương Nam, Hoa hướng dương* (Đoàn Giỏi); *Mười năm, Miền Tây* (Tô Hoài); *Xung đột, Chủ tịch huyện* (Nguyễn Khải); *Những ngày bão táp, Cao điểm cuối cùng* (Hữu Mai); *Đất nước đứng lên, Đất Quảng* (Nguyễn Ngọc); *Bầu trời và dòng sông, Hai người du kích* (Mai Ngũ); *Vượt Côn Đảo, Cuộc đời như một đôi dép cao su* (Phùng Quán); *Nhật kí người ở lại, Đất lửa* (Nguyễn Quang Sáng); *Vùng mỏ, Những người thợ mỏ* (Võ Huy Tâm); *Xung kích, Vỡ bờ* (Nguyễn Đình Thi); *Bốn năm sau, Sống mãi với Thủ đô* (Nguyễn Huy Tường); *Cải sản gạch, Vụ lúa chiêm* (Đào Vũ)... Cũng cần phải nói thêm, việc đặt nhan đề cho tác phẩm ngắn gọn, có tính khái quát nhưng không mang tính biểu tượng có thể là chủ ý của tác giả gắn với hoàn cảnh lịch sử. Tuy nhiên, việc một nhan đề có gọi ra tính biểu tượng hay không thì lại không hoàn toàn phụ thuộc vào ý đồ của nhà văn. Điều đó nhằm khẳng định, trong số rất nhiều tiểu thuyết giai đoạn 1945 - 1975 mà chúng tôi không thể liệt kê hết ở đây sẽ có những nhan đề gọi ra nhiều nét nghĩa có hàm ý biểu tượng nhưng những trường hợp như thế chỉ mang tính cá biệt. Khác với văn xuôi, các tác phẩm thơ thời kì này lại thường có thiên hướng biểu tượng hóa nhan đề. *Từ ấy, Việt Bắc, Gió lộng, Máu và hoa* (Tố Hữu); *Ánh sáng và phù sa, Hoa ngày thường - chim báo bão* (Chế Lan Viên); *Trời mỗi ngày lại sáng, Đất nở hoa* (Huy Cận)... có thể được coi là những dẫn chứng cho thiên hướng đó. Lí giải cho sự khác biệt này có lẽ nên xuất phát từ đặc trưng thể loại. Văn xuôi

tự sự lấy cốt truyện làm yếu tố chính. Tác phẩm nào cũng phải kể một câu chuyện. Mà đã kể chuyện thì phải có đầu, có cuối, phải mạch lạc, sáng rõ. Tính biểu tượng của nhan đề dường như không tìm được sự tương khớp với yêu cầu tự sự. Riêng thơ lại khác, thơ là câu chuyện của cảm xúc, dù cho đó có là thứ thơ minh họa, mô phỏng thì với yêu cầu cao về tính hàm súc và khả năng biểu đạt của ngôn từ, nó cho phép sự tồn tại của một hệ thống ngôn ngữ mang tính biểu tượng. Tuy nhiên, cũng cần phải nói thêm, tính biểu tượng ở nhan đề các tác phẩm thơ ca cách mạng thường là biểu tượng một chiều, mang ý hướng tích cực. Những nhan đề như *Gió lộng*, *Đất nở hoa*, *Ánh sáng và phù sa...* đều không được cất nhắc một cách cụ thể nhưng đặt trong bối cảnh ra đời và gắn với nội dung tác phẩm, không một độc giả nào lại phân tích nghĩa của nó theo những hướng tiêu cực.

Để làm rõ hơn nữa sự khác biệt trong ý nghĩa biểu tượng của nhan đề tiểu thuyết Việt Nam sau 1986 so với những giai đoạn trước đó, đặc biệt là giai đoạn 1945 - 1975, chúng tôi thiết nghĩ phải đặt nó trong mối quan hệ khăng khít với nội dung tác phẩm. Tiểu thuyết giai đoạn 1945 - 1975 có những tác phẩm nhan đề mang tính biểu tượng nhưng tính biểu tượng đó không tương khớp với nội dung. Nghĩa là, với đặc điểm ngắn gọn, khái quát, nhan đề tự nó có thể gợi ra nhiều nét nghĩa, nhiều cách hiểu nhưng khi đọc nội dung tác phẩm không có các yếu tố mang tính biểu tượng, người đọc ngay lập tức khu biệt được nét nghĩa phù hợp của nhan đề với nội dung và đó cũng là thời điểm nhan đề mất tính biểu tượng. Đặc điểm không mang tính biểu tượng của các tác phẩm văn học giai đoạn trước năm 1986 cũng đã được nhà nghiên cứu Trịnh Bá Đĩnh nói tới trong một bài viết của mình: "Như một hình tượng nghệ thuật có chiều sâu, biểu tượng cho thấy sự giàu có thâm mĩ của tác phẩm, tài nghệ cao cường của nhà văn. Thế nhưng, cùng với điều đó ta cũng quan sát thấy rất nhiều tác phẩm chỉ có những hình ảnh, hình tượng mà không có tính biểu tượng. Văn học đại chúng, nhiều tác phẩm thuộc khuynh hướng hiện thực chủ nghĩa và tự nhiên chủ nghĩa thuộc về trường hợp như vậy" [2, tr.33].

2.2. Nhan đề mang tính biểu tượng trong tiểu thuyết Việt Nam sau 1986

Sau 1986, không phải tiểu thuyết nào cũng có tính biểu tượng. Tuy nhiên, trong phạm vi quan tâm, với những tác giả tiêu biểu cho khuynh hướng cách tân như Phạm Thị Hoài, Bào Ninh, Tạ Duy Anh, Hồ Anh Thái, Nguyễn Việt Hà, Nguyễn Bình Phương, Nguyễn Đình Tú, Nguyễn Danh Lam, Thuận, Phan Hồn Nhiên... chúng tôi nhận thấy, tính chất biểu tượng thường bắt đầu ngay từ nhan đề tác phẩm và đó cũng là chiếc chìa khóa vạn năng mở ra vô vàn cánh cửa dẫn vào một mê cung chữ nghĩa, với những phức cảm về đời sống và nhiều biểu tượng nghệ thuật độc đáo.

Nỗi buồn chiến tranh của Bào Ninh có lẽ không chỉ gây tò mò, tranh cãi và tạo những cảm xúc mãnh liệt cho người đọc về nội dung tác phẩm - những hồi ức, trải nghiệm của Kiên về cuộc chiến tranh mà anh đã tham gia và một "cuộc chiến khác" của chính anh

chống lại những hồi ức, trải nghiệm ấy mà còn tạo gây được hứng thú, suy ngẫm, tò mò cất nghĩa với độc giả ngay từ cái tên tác phẩm. *Nỗi buồn* và *chiến tranh* vốn là những từ ngữ quen thuộc, tường minh về nghĩa nếu đứng độc lập. Tuy nhiên sự kết hợp *Nỗi buồn chiến tranh* lại khiến nhan đề tác phẩm chứa đựng nhiều tầng ý nghĩa và lấp lánh tính biểu tượng. Lâu nay, khi nói đến chiến tranh, đặc biệt là hai cuộc chiến mà dân tộc ta đã trải qua, người ta vẫn có thể nói về những mất mát, đau thương bên cạnh những vinh quang, thắng lợi nhưng ít ai lại nói đến nỗi buồn và coi nó như là âm hưởng chính của cuộc chiến. Với cách đặt tên nhan đề của mình, Bảo Ninh khiến người đọc có cảm nhận, *chiến tranh* đã trở thành một định ngữ. Con người trên cõi nhân thế khi sinh ra đã phải đối mặt với sự cô đơn, lạc loài và những nỗi buồn triền miên. Trong vô vàn những cô đơn, buồn khổ đó thì có một nỗi buồn mang tên *chiến tranh*. Vậy, nỗi buồn chiến tranh là gì? Nó có thể là nỗi buồn khi chứng kiến và trải nghiệm sự hủy diệt, sự chết chóc do bom đạn gây ra. Nó có thể là nỗi buồn của tha hóa tâm hồn, sự giãy vò thể xác của người lính trong và sau cuộc chiến. Nó cũng có thể là nỗi buồn của ảo tưởng, lầm lạc, mất phương hướng trong một thời đại - hoàn cảnh lịch sử mà con người rất dễ bị xui khiến bởi đám đông, bởi sức mạnh tập thể. Và chẳng thể ngoại trừ, đó có thể cũng là nỗi buồn trước sự biến mất của cái đẹp, của tình yêu hay nhân tính con người trong cơn mê say, đầy đọa... Năm 1990, các biên tập viên của nhà xuất bản Hội nhà văn đã cố ý lựa chọn một tên gọi khác cho tác phẩm: *Thân phận của tình yêu* - một nhan đề nhẹ nhàng, ít “gây hấn” và có vẻ “thơ mộng” hơn, nhưng cũng vì thế mà nhan đề tác phẩm phần nào mất đi chiều sâu ý nghĩa, sự cuốn hút với người đọc. Chính Bảo Ninh cũng đã có lần nói về cái gọi là *Nỗi buồn chiến tranh* trong tác phẩm của mình: “Nỗi buồn chiến tranh trong lòng người lính có cái gì tựa như nỗi buồn của tình yêu, như nỗi nhớ nhung quê nhà, như biển sâu lúc chiều buông trên bến sông bát ngát. Nghĩa là buồn, là nhớ, là niềm đau êm dịu, có thể làm cho người ta bay bổng lên trong thời gian quá khứ, tuy nhiên với điều kiện không được dùng nỗi buồn chiến trận lại ở cụ thể một điểm nào, một sự việc nào, một con người nào, bởi vì khi dùng mất lại thì không còn là nỗi buồn nữa mà là sự xé đau trong lòng, và nhất là dùng có nhớ chạm tới những cái chết” [3, tr.115].

Đến với những cuốn tiểu thuyết được coi là đổi mới, cách tân nhất của Tạ Duy Anh như *Thiên thần sám hối* hay *Đi tìm nhân vật*, người đọc cũng dễ nhận thấy yếu tố biểu tượng trong cách đặt tên tác phẩm. *Thiên thần sám hối* là câu chuyện được kể qua lời một đứa bé ba ngày cuối cùng trong bụng mẹ trước khi chào đời. Qua lời kể của nhân vật “tôi” - *đứa bé* hình ảnh cuộc sống dần hiện lên với đầy đủ các góc cạnh. Đó là một hiện thực cuộc sống đầy những đối trá, lọc lừa, vừa yêu thương lại vừa căm giận, buồn nhiều hơn vui. Một cuộc sống có vẻ như “không đáng sống” đang chờ đón đứa bé. Trong lúc đứa bé đang do dự xem có nên “chui ra” hay không thì *thiên thần* xuất hiện. Thiên thần đến bên giường mẹ để nhắc nhở: “Sự sống là đức hạnh mỗi người sẽ đem theo khi trở về”, rồi

khuyên bà vững chãi "ngay cả khi đau khổ lớn nhất có thể chọn bà giảng xuống". Thiên thần còn kể về những bất hạnh mình phải nhận chịu khi sống làm người. Khi đưa bé quyết định: "Không ra! Không ra! Hành trình đến thế gian chỉ nên tới đây thôi. Dừng lại ở đây là sáng suốt, sau đó quay về làm thiên thần vĩnh viễn", thì thiên thần cho đó là một "quyết định sai lầm và báng bổ" và "chỉ có chúa mới có đủ tư cách phán xét để gia ân hay trừng phạt con người" [4, tr.125]. Vậy thiên thần thực sự là ai? Thiên thần là cô gái bất hạnh sau khi khước từ, chối bỏ sự sống. Thiên thần là hài nhi đang nằm trong bụng mẹ mà chưa muốn ra đời. Thiên thần phải chăng là tất cả những người không tham gia vào cuộc sống đầy khổ đau, tai ương, và vui buồn trên cõi trần thế. Như thế thì nhan đề *Thiên thần sám hối* nhằm gửi đến người đọc thông điệp gì? Phải chăng đó là bài ca tình yêu cuộc sống? Là khát vọng phục sinh cuộc sống? Cuộc sống đâu có rách nát, dầy vò, có đọa đầy, đau khổ, có lọc lừa, dối trá thì được sống vẫn là một sự "ơn huệ", sự sống là một "đức hạnh" mà con người cần phải có trước khi đến với cái chết. Con người không có quyền được từ chối sự sống. Phải sống và đương đầu với sự vô nghĩa, phi lí để cuộc sống có ý nghĩa hơn.

Đi tìm nhân vật - nhan đề gây nên sự hoài nghi, thắc mắc ngay từ đầu. Ai đi tìm nhân vật? Đi tìm để làm gì? Nhân vật là ai? Hành trình đi tìm nhân vật là hành trình của một nhà văn hay hành trình của một con người đang đi tìm một "nhân vật" nào đó của chính mình? Hàng loạt câu hỏi có thể được gợi ra ngay từ khi đọc nhan đề tác phẩm và sẽ không có một câu hỏi nào được trả lời thỏa đáng. Mỗi người đọc, bằng tâm đón đợi, bằng trải nghiệm của riêng mình sẽ có những lí giải riêng. Đó cũng là cách mà Tạ Duy Anh lôi kéo người đọc vào cuộc đối thoại với tác phẩm của mình hay nói cách khác là đối thoại với chính nhà văn. *Đi tìm nhân vật* mở đầu như một cuốn tiểu thuyết trinh thám. Người kể chuyện xưng "tôi" (Chu Quý), đọc được mẩu tin ngắn trên báo về một vụ giết người không rõ thời gian, nơi chốn. Hắn (Chu Quý) quyết định đi tìm *hắn* - kẻ được coi là hung thủ giết người. Và cứ thế "tôi" dần thân vào một cuộc hành trình tưởng như vô nghĩa lí với đầy những diễn biến kì quặc, khó hiểu; những cuộc gặp gỡ ngẫu nhiên, phi lí. Kết thúc tác phẩm, chắc hẳn những người đọc tinh táo, thông minh sẽ không thể chủ quan cho rằng mình đã hiểu được ẩn ý đích thực của tác giả. Tuy nhiên, có một điều mà ai cũng mơ hồ nhận ra nhưng không dám khẳng định và không nên khẳng định tuyệt đối, đó là, hình như hành trình tìm kiếm nhân vật ở đây không phải là một hành trình hướng ngoại. Khu phố G, *hắn*, tiến sĩ N, Thào Miên,... hình như đều là những ẩn dụ, biểu tượng. Nhân vật - *hắn* trong tác phẩm phải chăng chỉ là những khả thể, biến thể của "tôi". Và hành trình *Đi tìm nhân vật* rất có thể là một hành trình hướng nội; hành trình đi tìm kiếm bản thể đã bị vong thân, tha hóa; hành trình tìm hướng phục sinh cho sự sống của chính mình.

Trong số những cây bút có đóng góp nhiều nhất cho sự cách tân tiểu thuyết sau 1986, tính đến thời này, có thể nói Nguyễn Bình Phương là người bền bỉ, kiên trì, nỗ lực đi xa, và gặt hái được nhiều thành công nhất trên hành trình đổi mới tư duy thể loại. Nhìn lại 6 cuốn

tiểu thuyết của Nguyễn Bình Phương, gồm: *Những đứa trẻ chết già* (1994), *Người đi vắng* (1999), *Tri nhớ suy tàn* (2000), *Thoạt kì thủy* (2004), *Ngồi* (2006), *Mình và họ* (2014), dễ nhận thấy từ nội dung đến tên gọi tác phẩm đều là sự “vượt thoát” tư duy so với tiểu thuyết truyền thống. Trong số những tác phẩm nói trên chúng tôi đặc biệt ấn tượng với nhan đề của ba tác phẩm: *Thoạt kì thủy* (2004), *Ngồi* (2006), *Mình và họ* (2014). *Thoạt kì thủy* là một nhan đề rất lạ. Chỉ cần đọc lên người ta đã có cảm giác mơ hồ, bí ẩn. Nó càng lạ hơn khi đọc hết tác phẩm ta không thấy tác giả nhắc đến một lần nào nữa. Đây là cụm từ có gốc Hán - Việt nhưng ít dùng. Cụm từ gợi ra một cõi không gian và thời gian của buổi ban đầu, mọi thứ còn hoang sơ, hỗn mang, ranh giới giữa con người và con thú, giữa cái thiện và cái ác, giữa bóng đêm và ban ngày chưa tách bạch. Theo dõi hành trình cuộc đời Tinh với những giấc mơ hãi hùng, với những ám ảnh về việc “chọc tiết” người ta dường như mơ hồ nhận ra ý nghĩa mà nhan đề tác phẩm gợi đến. Phải chăng *Thoạt kì thủy* là cõi vô thức, thâm sâu, bí ẩn trong tâm hồn con người. *Thoạt kì thủy* còn đưa chúng ta đến với thế giới của những người đàn ông ít học sống thiên về bản năng hơn lí trí; những đàn bà lắm lời, tâm lạnh luôn giấu trong mình những khát thèm, ảm ức tình dục vì không được thỏa mãn; những người điên sống cạnh những người bình thường và cả những người bình thường có những lúc cư xử, hành động, bất thường... Như vậy, *Thoạt kì thủy* còn có thể là cõi đời trần thế, hiện tồn với tất cả những hỗn độn, phí lí, thiện và ác, điên loạn và bình thường...

Trong số những tiểu thuyết có thể gây hoang mang cho người đọc ngay từ khi tiếp cận với nhan đề của Nguyễn Bình Phương, *Ngồi* có lẽ là cái tên cần phải được nhắc đến. Câu chuyện kể xoay quanh cuộc đời của một công chức tên là Khấn. Khấn sống đồng thời trong hai thế giới. Một thế giới có thể tạm coi là hiện tại của anh ta, đó là cuộc đời của một công chức bình thường. Và một thế giới khác, thế giới của quá khứ, của những giấc mơ trong mối quan hệ với một cô gái tên Kim. Kết thúc tác phẩm, khi một cơn đau đầu ập đến bất ngờ, khi cảm nhận được tiếng gào thét của con thú trong cơn thịnh nộ, khi chữ Niều bỗng nhiên vụt hiện, Khấn bỗng “ngồi xồm trên hè phố, mắt đóng lại, cảm thấy vô cùng dễ chịu”. Theo dõi hành trình của Khấn, kết nối các chi tiết, hình ảnh, biểu tượng tưởng như xuất hiện ngẫu nhiên trong tác phẩm, người đọc có quyền tưởng tượng, *Ngồi* phải chăng là tư thế tĩnh tọa của con người để tìm đến sự giác ngộ. *Ngồi* phải chăng là sự trút bỏ, sự phủ nhận hiện kiếp. Và cũng có thể *Ngồi* là khát vọng để chống lại sự vô nghĩa, trống rỗng của cuộc đời...

Tiểu thuyết ra đời gần đây và cũng gây không ít ý kiến trái chiều của Nguyễn Bình Phương là *Mình và họ*. Nếu như chỉ nhìn nhan đề tác phẩm, rồi lại nghe ai đó giới thiệu đây là tác phẩm có liên quan đến đề tài chiến tranh biên giới Việt - Trung, chắc hẳn có không ít người đọc ngay lập tức phân định: *mình* là quân ta, còn *họ* là những người lính bên kia biên giới. Tuy nhiên, đi vào nội dung tác phẩm, theo dõi những cốt truyện được phân mảnh, lồng ghép, đan chéo, người đọc ngay lập tức nhận ra, *Mình và họ* không đơn

thuần chỉ là câu chuyện của ta và địch. Hình như với nhan đề đó, Nguyễn Bình Phương còn muốn chứa đựng nhiều hơn thế. *Minh và họ* không chỉ là câu chuyện của quá khứ mà còn là câu chuyện của hôm nay; không chỉ là câu chuyện của chiến tranh mà còn là câu chuyện của hòa bình, của đời sống thực tại; không chỉ là câu chuyện của một đất nước, một xã hội mà còn là câu chuyện của từng cá thể người. Vậy *minh và họ* biết đâu là thái cực trong chính chúng ta.

Theo chúng tôi, không chỉ có Bảo Ninh, Tạ Duy Anh, Nguyễn Bình Phương... mà hầu hết những cây bút tiểu thuyết đương đại đi theo hướng cách tân đều có thiên hướng biểu tượng hóa nội dung phản ánh ngày từ nhan đề tác phẩm.

Dấu về gió xóa của Hồ Anh Thái kể về những chuyến đi - “những chuyến đi, tưởng như vĩnh viễn không thể tìm đường trở lại. Những chuyến đi mà mỗi khi đặt thêm một bước chân thì ngoảnh lại vết chân cũ đã mất tăm không dấu vết” [5, tr.182]. Với ý nghĩa như vậy, nhan đề tác phẩm - *Dấu về gió xóa* vừa là biểu tượng cho nỗi cô đơn của con người trên hành trình tha hương, khát vọng được quay trở về của con người, lại vừa là khát vọng được hiện hữu - hiện hữu trong cõi đời và trong cả tâm trí những người thân yêu.

Tiểu thuyết *Ngựa thép* của Phan Hồn Nhiên có ba phần là ba câu chuyện biệt lập: *Cơ thể - Bên bờ biển - Pelikan, NGỰA THÉP*. Ba phần này đều có một điểm tương đồng là đều xuất hiện từ “ngựa thép”. Ở phần *Cơ thể*, là hình ảnh chú ngựa xăm trên mình Sơn. Ở phần *Bên bờ biển*, ngựa thép là một vật dùng để chặn giấy trong ngôi nhà của hai anh em sinh đôi. Còn ở phần cuối, ngựa thép là tên ngôi nhà mà Mr Trần đã sửa chữa để làm trung tâm dạy học - nơi diễn ra những buổi học của S và cô gái bị mất trí nhớ. Rõ ràng hình ảnh *ngựa thép* (cũng là tên nhan đề tác phẩm) xuất hiện ở cả 3 phần của truyện nhưng gần như người đọc không tìm được bất kì mối liên hệ logic bề mặt nào giữa nhan đề với nội dung câu chuyện đang được kể. Tuy nhiên, không thể nói đây là một nhan đề vô nghĩa. Bởi nếu coi cuốn tiểu thuyết này được kết nối bởi các ý tưởng: “con người hiện đại đang thu mình vào những vỏ bọc lạnh lùng, cứng rắn, càng ngày càng trở nên vô cảm với xung quanh” thì “rắn như thép, lạnh như thép là để mạnh mẽ, để bảo vệ phần tâm hồn nhạy cảm, mong manh dễ vỡ của chính mình” [5, tr.562]. Hiểu như vậy ta sẽ nhận ra nhan đề *Ngựa thép* có lấp lánh tính biểu tượng.

Ngoài ra còn có thể kể thêm hàng loạt nhan đề tiểu thuyết khác cũng có thể tiếp cận theo hướng biểu tượng như: *Vết gió, Mùi trần, Vắng mặt* (Đỗ Phấn); *Phiên bản, Xác phàm, Kín, Nhấp, Hoang tâm, Xác phàm* (Nguyễn Đình Tú); *Song song* (Vũ Đình Giang); *Bến vô thường, Giữa vòng vây trần gian, Giữa dòng chảy lạc* (Nguyễn Danh Lam)...

3. KẾT LUẬN

Trở lên, chúng tôi đã cố gắng bóc tách lớp biểu tượng trong đầu tiên - biểu tượng trong nhan đề, hay nói cách khác là nhan đề mang tính biểu tượng, ở những tác phẩm mà theo

chúng tôi đã thể hiện rõ khuynh hướng thể nghiệm, cách tân một cách rõ nét. Như chúng tôi đã đặt vấn đề, tuy lớp biểu tượng này không phải là yếu tố cơ bản, nhưng nó lại có ý nghĩa nói lên tính thống nhất, xuyên suốt của các lớp biểu tượng trong tác phẩm tiểu thuyết Việt Nam sau 1986. Nhờ việc kiến tạo thế giới thông qua biểu tượng, tiểu thuyết vẫn có khả năng bao quát một hiện thực vô bờ bến mà không bị lệ thuộc vào quy mô đại tự sự. Cũng nhờ hệ thống biểu tượng trong tác phẩm mà tiểu thuyết đã tìm được một hình thức nghệ thuật phù hợp với cảm quan mới về đời sống. Trên tất cả, thế giới biểu tượng đã khiến tác phẩm trở nên có chiều sâu, giúp chủ thể phát huy tối đa khả năng sáng tạo và bản thân người đọc được tham dự vào thế giới nghệ thuật của nhà văn với những tiếng nói đối thoại bình đẳng.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Trịnh Bá Đình (2018), *Từ ki hiệu đến biểu tượng*, - Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
2. Tạ Duy Anh (2004), *Thiên thần sám hối*, - Nxb Đà Nẵng.
3. Bảo Ninh (2014), *Nỗi buồn chiến tranh*, - Nxb Trẻ, TP Hồ Chí Minh.
4. Tạ Duy Anh (2004), *Thiên thần sám hối*, - Nxb Đà Nẵng.
5. Lê Dục Tú (chủ biên) (2018), *Từ điển tác phẩm văn xuôi Việt Nam từ năm 2000*, - Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội.

CONSCIOUS OF CREATIVE SYMBOLS LOOKING FROM A NUMBER OF VIETNAMESE PROSPECTUS AFTER 1986

Abstract: *Consciousness of symbolic creation in some Vietnamese novel's titles in the post-1986 period Entering the twentieth century, with new discoveries about the nature and function of language, it was discovered that literary works are not only realistic but also symbolic. This finding has fundamentally changed the literary thinking theory on characteristics reflecting art. Now the relationship between literature and life is no longer simply defined as a "description" or "simulation" as before. The creative subject is no longer dependent on the reflective object or burdened of describing the true picture of life as it is. In the face of a reality, the writer may consider it as a purpose for reflection, as well as turn it into a means of reflection. Consciousness of symbolic creation in works stems from changes in the perception of creative subjects about reality and the nature of creative activities.*

Keywords: *novel, title, sign, symbol, creation*