

DIỄN NGÔN VÀ BIỂU TƯỢNG TRONG TIỂU THUYẾT *ĐƯỜNG ĐI* CỦA LÊ MINH PHONG

Phan Trọng Hoàng Linh

Khoa Ngữ văn, Trường Đại học Khoa học Huế

Tóm tắt: Trên điểm tựa lí thuyết là thi pháp học của Mikhail Bakhtin, bài viết tiếp cận tác phẩm *Đường đi* của Lê Minh Phong từ hai yếu tố là diễn ngôn và biểu tượng. Trong cuốn tiểu thuyết đầu tay của mình, tác giả đã tạo ra sự đồng hành, đối thoại giữa hai lớp biểu tượng: ý thức và thân xác; qua đó, trình bày một nhận thức về trạng thái của con người trong xã hội hiện đại. Bị bủa vây giữa những cảm kỹ phi lí, con người rơi vào trạng thái mất đi tiếng nói. Tìm lại tiếng nói và mở mắt lối đi, với nhân vật của Lê Minh Phong, là một hành trình tuyệt vọng. Do đó, thế giới tiểu thuyết hiện ra trên cái nền u tối, đầy nước mắt, máu và cái chết, xen lẫn tạp âm của những tiếng gào thét, văng tục và nguyên rủa. Từ những kết quả nghiên cứu đạt được, bài viết góp phần khẳng định vị trí của Lê Minh Phong như một phong cách nghệ thuật tiêu biểu của văn xuôi Việt Nam đương đại.

Từ khóa: Lê Minh Phong, *Đường đi*, Mikhail Bakhtin, diễn ngôn, biểu tượng.

1. Mở đầu

Tiểu thuyết *Đường đi* của Lê Minh Phong được xuất bản chính thức ở Việt Nam vào quý III năm 2019. Trước đó, tác phẩm đã được đăng tải thành nhiều phần rải rác trên một tạp chí điện tử vào năm 2014 với cái tên *Mùa chết*. Cho đến nay, vẫn chưa có một công trình, bài báo nào tiếp cận cuốn tiểu thuyết từ góc độ khoa học. Trong khi, theo chúng tôi, đây là một tác phẩm có chất lượng nghệ thuật, phát hiện và trình bày được những vấn đề quan trọng về tồn tại của con người đặt trong tương quan với các thiết chế văn hóa. Để có thể cắt nghĩa tác phẩm trong cái nhìn hệ thống, lí thuyết thi pháp học được Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) triển khai và thực hành trong các công trình như *Những vấn đề thi pháp Dostoievski* (1963) [1], *Sáng tác của François Rabelais và nền văn hóa dân gian Trung cổ và Phục hưng* (1965) [2], *Sử thi và tiểu thuyết* (1970) [3],... đã mở ra cho chúng tôi một lối đi. Việc ứng dụng lí thuyết của Bakhtin trong nghiên cứu văn học Việt Nam thực ra đã được khởi xướng từ những năm 80 của thế kỉ XX. Từ những gợi ý lí thuyết của Bakhtin, các nhà nghiên cứu đã tiếp cận và giải mã thành công nhiều hiện tượng văn học Việt Nam từ truyền thống cho đến hiện đại. Có thể kể đến công trình: *Thi pháp Truyện Kiều* (2002) của Trần Đình Sử [4], *Văn học trào phúng Việt Nam thời trung đại* (2017) của Trần Thị Hoa Lê [5], *Thơ Tố Hữu – kho kí ức thế loại của văn học từ chương* (2018) của Lã Nguyên [6],... Ngoài ra, hướng nghiên cứu văn học từ góc độ diễn ngôn cũng đã được thực hành khá phổ biến ở nước ta trong những năm gần đây với các tiểu luận như *Diễn ngôn về xứ thuộc địa trong Người tình của M. Duras* (2011) của Nguyễn Thị Ngọc Minh [7], *Những hướng nghiên cứu về quyền lực và ngôn ngữ* (2013) của Lương Thị Hiền [8], *Diễn ngôn không gian trong truyện ngắn của Alice Munro nhìn từ biểu tượng trốn chạy* (2019) của

Ngày nhận bài: 21/5/2020. Ngày sửa bài: 22/6/2020. Ngày nhận đăng: 7/7/2020.

Tác giả liên hệ: Phan Trọng Hoàng Linh. Địa chỉ e-mail: phantrongoanlinh@gmail.com

Nguyễn Thị Hằng [9],... Việc nghiên cứu biểu tượng trong văn học ở Việt Nam cũng thu được nhiều kết quả đáng ghi nhận với các tiểu luận như *Biểu tượng trong tiểu thuyết Haruki Murakami* (2016) của Phan Thị Huyền Trang [10], *Biểu tượng tháp Chàm trong thơ Chăm đương đại* (2016) của Trần Hoài Nam [11], *Biểu tượng về quân tử trong Kinh Thi* (2018) của Đinh Thị Hương [12],... Trên cơ sở kế thừa phương pháp ứng dụng của các nhà nghiên cứu tiền bối, chúng tôi xem thi pháp học của Bakhtin là điểm tựa lí thuyết, khởi đi từ đặc điểm diễn ngôn của nhân vật để giải nghĩa cấu trúc cảm kĩ - thân xác trong tiểu thuyết *Đường đi* của Lê Minh Phong. Bài báo không chỉ góp thêm một cách ứng dụng thi pháp học của Bakhtin trong thực tiễn nghiên cứu, mà còn tiên đoán xác định phong cách nghệ thuật của Lê Minh Phong, ghi nhận một ví trí xứng đáng cho tác giả này giữa đời sống văn xuôi Việt Nam đương đại.

2. Nội dung nghiên cứu

Trong hướng nghiên cứu văn học từ diễn ngôn và biểu tượng, Mikhail Bakhtin là học giả có đóng góp quan trọng. Qua công trình *Những vấn đề thi pháp Dostoevski*, từ quan niệm về tính đối thoại (dialogic) như là bản chất của ngôn ngữ và tư duy, ông đã phân biệt tính đơn thanh (monologic) với tính đa thanh (polyphonic) trong tiểu thuyết. Mỗi quan hệ giữa tiểu thuyết đơn thanh và tiểu thuyết đa thanh thực chất gói gọn xung quanh câu chuyện về tương quan quyền lực giữa diễn ngôn tác giả (thể hiện qua người kể chuyện) và diễn ngôn nhân vật trong văn bản nghệ thuật. Ở một công trình nổi tiếng khác là *Sáng tác của François Rabelais và nền văn hóa dân gian Trung cổ và Phục hưng*, xuất phát từ nguyên lí carnival (carnival), Bakhtin đã lí giải ý nghĩa của hệ thống biểu tượng trong tác phẩm của Rabelais trên nền tảng văn hóa thời đại. Từ những gợi ý phương pháp luận rút ra được từ hai công trình này, chúng tôi nhận thấy tiểu thuyết *Đường đi* của Lê Minh Phong cũng biểu đạt được một trạng thái của diễn ngôn nhân vật đặt trong tương quan với các thiết chế quyền lực trong đời sống văn hóa. Sự vận động của diễn ngôn nhân vật lại là kết quả của một quá trình va chạm, tương tác liên tục giữa hai hệ thống biểu tượng: cảm kĩ và thân xác.

2.1. Đặc điểm diễn ngôn của nhân vật

Tiếng gào thét của nhân vật không phải là điểm dị biệt mới chỉ có mặt trong tiểu thuyết của Lê Minh Phong, mà trước đó, nó đã từng xuất hiện dày đặc trong rất nhiều truyện ngắn của chính nhà văn này. Có tám dạng thức khác nhau được ghi nhận: “hét”, “thét”, “gào”, “rít”, “rống”, “ré”, “rú” và “gầm”. Khảo sát 66 truyện ngắn được in trong các tập *Chưa đủ để gọi là khoảnh khắc* (2011) [13], *Trong tiếng reo của lửa* (2014) [14] và *Điều tìm thấy* (2019) [15], tỉ lệ của tổng số lần xuất hiện trên tổng số trang là **232 lần/ 444 trang**. Trung bình cứ khoảng hai trang, tiếng gào thét lại xuất hiện một lần. Trong cuộc sống, người ta có thể gào thét vì những phút giây kinh hãi, hạnh phúc tột độ, hoặc để xung phá năng lượng trong các hình thức vận động nặng như thi đấu thể thao. Song với Lê Minh Phong, loại âm thanh này không tồn tại ở những nét nghĩa tích cực ấy, mà hầu hết đều thể hiện trạng thái ẩn uất của đời sống nội tâm, thứ trạng thái từng được danh họa người Na Uy Edvard Munch biểu đạt trong kiệt tác *Tiếng thét* (1893). Một tiếng thét gây biến dạng không gian, nhưng hoàn toàn không có chức năng giải tỏa. Trước tiếng thét là bầu không khí u ám, nặng nề, và sau tiếng thét, vẫn tiếp diễn sự nặng nề, u ám. Đó là một phần lí do khiến văn chương Lê Minh Phong kén người đọc, chứ không đơn giản vì sự đa nghĩa của biểu tượng, hay sự mất tích của cốt truyện.

Với tiểu thuyết *Đường đi* [16], tỉ lệ là **65 lần/ 158 trang**. Nhưng bên cạnh “gào thét”, tác giả còn để cho nhân vật “văng tục” (5 lần) và “nguyên rủa” (10 lần). Đây không phải là hiện tượng phổ biến trong những truyện ngắn trước đó. Sự cộng hưởng của dàn hợp âm gào thét, văng tục và nguyên rủa trong trường hợp này làm bật lên hai vấn đề liên quan đến nhân vật: *thứ nhất*, nó biểu lộ tâm thế vật vã, quẫn quai của nhân vật trên hành trình tìm kiếm tiếng nói đã bị

tước đoạt; *thứ hai*, nó cho thấy trạng thái ức chế của chiều sâu tâm lí khi nhân vật bị giam cầm trong xiềng xích cảm kĩ. Vấn đề *thứ hai* sẽ là nội dung trọng tâm của mục sau. Ở đây, chúng ta chỉ quan tâm vấn đề *thứ nhất*.

Tiểu thuyết *Đường đi* được chia thành 114 phân đoạn, đánh số theo thứ tự đảo từ 113 đến 0, biểu trưng cho quá trình đếm ngược đến thời khắc diệt vong. “Diệt vong” chứ không phải “tận thế”, vì tác giả vẫn có xu hướng bó hẹp suy tư vào vận mệnh của một cộng đồng. Từ đặc điểm phát ngôn của nhân vật, có thể chia tác phẩm thành hai nửa, phần đầu gồm 65 phân đoạn và phần sau là 49 phân đoạn.

Trong 1.970 câu văn của phần đầu (102 trang), chỉ có 140 câu thuộc lời thoại nhân vật (ứng với 103 lượt thoại), chiếm **7,1%** (Ranh giới của mỗi câu văn được xác định dựa trên dấu chấm câu. Đối với các hình thức ngôn từ được tác giả tổ chức tựa như văn bản thơ, chúng tôi xác định ranh giới câu dựa trên thực tế ngắt dòng. Mỗi lượt thoại tương ứng với một lượt mở - đóng ngoặc kép). Tỉ lệ này rất thấp so với phần sau. Đã vậy, lời thoại lại xuất hiện thưa thớt, thường là thứ âm thanh lẩm bẩm trong miệng của những cá thể nhàu nát nhân dạng, vật vờ vô định, nửa tỉnh nửa mê:

“Tội lỗi.” Anh ta lẩm bẩm.

“Thật tội lỗi.” Anh ta lại lẩm bẩm [16; 65].

Hoặc đôi khi, được nhân vật phát ra qua tiếng gào thét:

“Nói đi nào.” Gã đàn ông người Kinh gào lên.

“Ho cũng được.” Gã lại gào lên [16; 12].

Trong “không khí nín thình đến ngộp thở”, giữa “không gian ẩm ướt luôn tỏa ra xú khí chết chóc”, thì những tiếng lẩm bẩm chỉ càng khuếch đại thêm “sự im lặng khủng khiếp” của hình ảnh đoàn người đang rã rời lê bước, khiến cho tiếng gào thét mỗi lần được cất lên lại càng trở nên ám ảnh [16; 79, 58]. Những đoạn thoại như trên chỉ tồn tại như một ám dụ có tính gợi dẫn về trạng thái nhân sinh, chứ bản thân chúng không phải là những phát ngôn có thể thực thi các chức năng giao tiếp xã hội thông thường, đúng như nhận xét của người kể chuyện: “Vẫn không có một lời nói mang nghĩa nào phát ra trong đoàn người” [16; 52]. Hình ảnh đám đông trên màn hình tivi xuất hiện ở những trang đầu tiên của cuốn sách chính là biểu trưng cho thứ quái trạng này. Con người sống nhưng không hiện hữu, phát ra những âm thanh vô nghĩa, nói lời của kẻ khác như một cái máy.

Xét ở cấp độ nhân vật, nửa đầu cuốn sách là một thế giới vô thanh. Vô thanh, hiểu theo nghĩa, lời thoại không chứa đủ hàm lượng thông tin để người đọc có thể định vị một lập trường thế giới quan. Mikhail Bakhtin từng phân biệt tiểu thuyết đơn thanh và tiểu thuyết đa thanh. Với tiểu thuyết đa thanh, lập trường tác giả và lập trường nhân vật có vị thế bình đẳng. Với tiểu thuyết đơn thanh, lập trường tác giả nắm quyền tối thượng trong định đoạt chân lí. Trong hệ thống lời thoại ở phần đầu tác phẩm, không thể nhận ra lập trường của cả tác giả cũng như của riêng nhân vật. Phải đến phần sau, chúng mới dần lộ diện. Muốn thế, trước hết, nhân vật phải nói nhiều hơn.

Nửa đầu tác phẩm, nhân vật có 103 lượt thoại, nhưng chỉ nói 140 câu. Trung bình: 1,4 câu/lượt thoại. Câu văn lại ngắn, khoảng cách giữa các lượt thoại rời rạc. Qua nửa sau, nhân vật nói đến 313 câu chỉ với 50 lượt thoại. Trung bình: 6,3 câu/lượt thoại. Có lượt thoại dài gần 5 trang giấy. Trên tổng số 1.049 câu văn của 49 phân đoạn (56 trang), tỉ lệ câu thuộc lời thoại nhân vật là **29,8%**. Cần khẳng định ngay rằng, trước đây, đối với thể loại truyện ngắn, chúng tôi không đánh giá cao Lê Minh Phong ở khuynh hướng để lời thoại nhân vật chiếm lĩnh diễn đàn, thậm chí phó mặc cho nó chức năng kể chuyện (về mình). Anh chỉ tạo ra được giá trị cốt lõi với lối miêu tả nhân vật thuần túy như một biểu tượng mang nghĩa, tiết chế những đoạn

thoại dài. Thế nhưng, với tiểu thuyết, Lê Minh Phong đã vượt qua giới hạn, kết hợp tương đối thành công hai khuynh hướng trên, khiến nhân vật trở nên nói nhiều một cách hợp lí.

Từ nửa sau *Đường đi*, việc gia tăng số lượng lời thoại nhân vật đã mở ra cục diện giằng co giữa hai loại nguyên tắc thể giới quan, nguyên tắc sử thi và nguyên tắc tiểu thuyết. Theo Bakhtin, sử thi và tiểu thuyết không chỉ là hai thể loại văn học kế cận, mà còn là những nguyên tắc nhận diện thể giới tiêu biểu cho hai thời đại khác biệt. Sử thi thuộc về cái nhìn hướng thượng, đặt trong khoảng cách tuyệt đối với đối tượng được miêu tả; còn tiểu thuyết thuộc về cái nhìn hướng hạ, xóa bỏ mọi khoảng cách và trật tự ngôi thứ để đối thoại, tra vấn. Quá trình vận động từ cái nhìn sử thi tới cái nhìn tiểu thuyết trong cuốn tiểu thuyết của Lê Minh Phong được trình hiện thông qua một hình thức phát ngôn đặc thù của nhân vật: cầu nguyện. Đây vốn là dạng giao tiếp rất phù hợp để đại diện cho loại tư duy hướng thượng, mà đối tượng nhắm đến là đấng cứu thế ngự trị trên cao với quyền năng ban phát chân lí vĩnh cửu. Tuy nhiên, qua 26 lần xuất hiện trong *Đường đi*, “cầu nguyện” lại cho thấy bốn bước biến đổi trong thái độ của nhân vật.

Bước 1: sùng bái, khẩn nguyện

Hỡi đấng tối cao, chúng con tin vào người. Người sẽ cứu thoát chúng con trong mùa hủy diệt [16; 60].

Bước 2: hoài nghi, cất vấn

Người đã bỏ mặc chúng con trong trạng thái tuyệt vọng và kiệt quệ này. Bỏ mặc chúng con trong quái trạng hỗn độn này chính là hành động phản lại đức tin của người [16; 118].

Bước 3: khước từ, nguyện rửa

Chúng con sẽ trở thành những kẻ vô thần trong phút chốc. Ngay giờ đây chúng con sẽ nguyện rửa người [16; 124].

Bước 4: đối mặt, tự hủy

Làm sao mi có thể thấy mi được. Mi không phải là đích thực. Mi chưa bao giờ tồn tại đúng nghĩa. Mi chỉ là một ý niệm mơ hồ nào đó [16; 137].

“Cầu nguyện” đã xuất hiện rải rác ở phần đầu tác phẩm, nhưng sự vận động từ bước 2 trở đi chỉ được khởi phát ở phần sau. Bước 4 thực chất là sự quay lưng với các thể lực trác tuyệt ở bên ngoài – bên trên, trở về đối mặt với chính mình. Tất nhiên, muốn chạm tới bước cuối cùng này, để được giải phóng và cất lên tiếng nói đích thực, nhân vật phải trải qua một chặng dài dằn vặt, khổ đau, chát đầy những tạp âm gào thét, văng tục và nguyện rửa. Giữa cuộc hiện sinh ấy, người ta nhận ra hình hài cô độc của cái tôi nghệ sĩ, như một phương thức kí gợi ý hướng tư tưởng của nhà văn: “Con viết chúng dưới ánh sáng của các vì sao, những câu chuyện của con họ đã đọc, đó là những câu chuyện nhằm nhí mà con đã bịa đặt ra bằng sự tưởng tượng ngô nghê của con, họ nói con quá xa lạ với cuộc sống, những gì con viết ra không ăn nhập gì với thực tại quanh con, đó là những triết lí vật vãnh và manh mún, con biết thế và ánh sáng vẫn đang chiếu thẳng vào mắt con” [16; 104-105].

Vì cô độc, lắm khi, ta trò chuyện với cái bóng của mình. Cái bóng dưới chân mỗi người thường được nhìn nhận như một cứu cánh tinh thần giữa “nhân gian thất cách”. Thế mà, cái tôi nghệ sĩ của Lê Minh Phong đơn độc trước cả chiếc bóng của chính mình. Những chiếc bóng lặng lẽ, xa lạ, biến dạng và lở loét. Luôn có sự đứt gãy nào đó khiến chúng mất đi khả năng hiện hữu như những nét phác họa đồng dạng về chủ thể. Con người đã bị kết án trong vực thẳm lưu đày: “Trên hành trình truy tìm bản thể của mi không có một ai đồng hành, mi đừng hy vọng vào một kẻ song trùng nào đó. Mi hoàn toàn cô độc” [16; 137].

2.2. Những biểu tượng cấm kỵ

Hiểu như B. Malinowski trong *Tình dục và ức chế ở xã hội dã man*, “văn hóa hàm ý một sự giáo dục không thể được thực hiện nếu không có uy quyền cưỡng chế” [17; 225], thì cấm kỵ

cùng toàn bộ ức chế do nó gây ra chính là tác nhân của sự hình thành văn hóa. Con người với tư cách một thực thể văn hóa, nếu có thể nói đến một trạng thái tự do, thì cũng chỉ tự do trong hạn định. Song, trong *Sự va chạm của các nền văn minh*, S.P. Huntington lại chỉ ra rằng, các khái niệm văn hóa và văn minh chưa bao giờ nằm chung trong một cách hiểu thống nhất giữa các khu vực quốc gia, chính trị và tôn giáo trên thế giới. Đã có một quá trình bành trướng với tham vọng phổ cập hóa các khái niệm dân chủ và nhân quyền theo định nghĩa của văn minh phương Tây. Nhưng sự lớn mạnh của các nền văn minh khác từ những thập niên cuối thế kỉ XX, đặc biệt trên lĩnh vực kinh tế, đã khiến tham vọng ấy gần như thất bại [18]. Dầu vậy, sự chất vấn, đối thoại với các giá trị dân chủ phương Tây, ít nhất trên phương diện lí thuyết, vẫn mở ra một số nhận thức mới mẻ cho con người hiện đại. Theo chúng tôi, tiêu thuyết *Đường đi* là diễn ngôn thẩm mỹ của một chủ thể đang trở về thân phận cá nhân và vận mệnh cộng đồng. Tác phẩm được xây dựng dựa trên giả định về một thế giới đầy rẫy cấm kỵ:

Cấm nói:

Khi gã định nói một điều gì đó thì một kẻ trên tivi đưa tay lên miệng ra dấu bảo gã giữ im lặng, và rồi gã nuốt điều muốn nói vào bên trong [16; 9].

Cấm nhìn về hướng khác:

Mọi ánh mắt vẫn luôn hướng về phía trước. Phía mà họ chuẩn bị bước tới. Nhìn về hướng khác là điều cấm kỵ [16; 49].

Cấm hoài nghi:

“Rồi sẽ đến chứ?” Anh ta lẩm bầm.

“Rồi sẽ đến.” Anh ta tự trả lời

(...) Nếu nghe thấy thì họ đã rít lên, bởi đó là điều cấm kỵ [16; 53-54].

Cấm dừng lại:

Dừng lại khi cả đám đông đang bước được xem như một điều cấm kỵ. Và không ai trong đoàn người có thể vượt qua được điều cấm kỵ đó [16; 103].

Cấm thân xác:

Người chiến binh lấy tay cầm lấy khẩu súng của mình. Y sẽ trừng phạt họ bởi họ đã phạm vào điều cấm [16; 89].

Tất cả hình thức cấm đoán trên, suy cho cùng, đều là những phương diện biểu hiện cụ thể của một thứ quyền lực kiểm tỏa tiếp cận tri thức, nhằm khuôn định con người vào tính hợp pháp duy nhất của một chân lí. Chúng được thiết chế hóa thông qua hệ thống biểu tượng mang nghĩa kép. Những biểu tượng này vốn ám chỉ năng lực nhận thức, khát vọng kiếm tìm chân lí của con người, nay cũng biểu trưng cho sự áp chế của quyền lực.

Ánh sáng: Thường được bắt gặp ở nhiều nền văn hóa như là biểu tượng của tri thức, giác ngộ và khai minh. Nhưng trong *Đường đi*, nó có hiện tượng chuyển nghĩa. Nhân vật hướng đến ánh sáng với khát vọng kiếm tìm chân lí, ánh sáng vẫn biểu trưng cho tri thức, nhưng bản thân tri thức chỉ là sản phẩm bị giạt dây. Lúc này, con người không còn tiếp nhận ánh sáng trong niềm hân hoan khải ngộ, mà như một sự cưỡng chế, áp đặt từ bên ngoài, từ đó phát sinh hai trường hợp. *Thứ nhất*, con người đánh mất nhân vị, và hình ảnh của nó thật giống hình ảnh con mèo trong trò chơi với đốm sáng: “Gã tiến sát lại vệt sáng và chụp bàn tay phải lên như cố ý níu giữ cho vệt sáng khỏi biến mất khi đến cuối góc phòng. Nhưng đó là một điều bất khả bởi ngay lập tức vệt sáng dè lên bàn tay của gã và rồi gã đàn ông người Kinh bắt lực nhìn nó trượt đi” [16; 29]. *Thứ hai*, con người giãy giụa hòng thoát khỏi sự áp chế: “Con vẫn bước đi và ánh sáng tiếp tục chiếu thẳng vào mắt con, con khát khao được trốn khỏi sự chiếu sáng khủng khiếp đó. Đó không phải là thứ ánh sáng dẫn đường” [16; 104].

Thế giới hiện đại, như M. Kundera nhận xét, “thiếu mất vị phán xét tối cao, đột nhiên hiện ra trong một tình trạng nhập nhằng đáng sợ. Chân lí thần thánh duy nhất bị tan rã thành hàng

trăm chân lí tương đối mà những con người chia lấy cho nhau” [19; 13]. Chân lí không phải thứ gì đó đã xong xuôi và trở nên giáo điều, mà chỉ tồn tại trên đường biên tương tác liên tục giữa các lập trường đối thoại. Triệt tiêu quyền năng đối thoại đồng nghĩa hủy diệt con người. Không nên ảo tưởng về một trạng thái tự do tuyệt đối, vượt trên mọi cấm kỵ, nhưng khi phạm vi của cấm kỵ đã phủ bóng lên quyền phản tỉnh, hoài nghi về bản thể và ngoại giới, nó ắt đẩy con người vào chuỗi hành động vô nghĩa, diễn lập một cách phi lí. Con người chỉ còn là thứ hình nộm bị tẩy trắng diện mạo, lẫn vào đám đông, mất đi tiếng nói xác lập bản ngã. Hiển nhiên, không ai dám chắc lựa chọn của mình sẽ dẫn đến chân lí. Nhân vật của Lê Minh Phong cũng vậy. Nhưng nó vẫn sẵn sàng dẫn thân, chết trong tự do lựa chọn, còn hơn vật vờ nô lệ: “Và anh ta vẫn lao theo thứ ánh sáng mới mẻ đó. Không gì có thể lay chuyển được anh ta. (...) Đôi khi những kẻ vậy gọi anh ta chỉ như những cái bóng, những cái bóng chập chờn và khó nhìn thấy. Anh ta vẫn sẽ bước đi cho đến khi sức cùng lực kiệt” [16; 112].

Đôi mắt: Là biểu tượng gắn liền với ánh sáng, nó ghi nhận hình ảnh sự vật thông qua ánh sáng. Không có ánh sáng, sự tồn tại của đôi mắt là vô nghĩa. Như vậy, đôi mắt cũng biểu trưng cho nhận thức. Nhưng trong tiểu thuyết *Đường đi*, nó còn là biểu tượng của sức sống. Sống, nghĩa là vận động, là khác đi với chính mình qua mỗi phút giây. Do đó, “đôi mắt sáng” trở thành điểm nhận dạng của những nhân vật có thức nhận mới, như “thiếu nữ ngực trần có đôi mắt sáng” [16; 62], hứa hẹn vai trò nào đấy cho sự đổi thay. Ở thái cực khác, đôi mắt cũng biểu trưng cho thiết chế quyền lực, như đôi mắt theo dõi của “những kẻ trên tivi” [16; 9]. Trong trường hợp này, nó có chức năng thực thi sức mạnh kiểm duyệt, tương tự như những đôi mắt giám sát được đặt trên tòa tháp trung tâm của các nhà tù hình tròn mà M. Foucault từng nhắc đến [20]. Sự kết hợp giữa ánh sáng định hướng và đôi mắt kiểm duyệt khiến nhân vật trở nên mù rồi trước ảo tượng tri thức, từ đó nảy sinh thái độ bất tín nhận thức. Nhân vật dần có xu hướng phủ định năng lực tri giác của đôi mắt: “Mi sẽ hoàn toàn lạc lối khi mi tin vào con mắt của chính mi. Con mắt của mi chính là kẻ thù của mi, một kẻ đã gieo cho mi không ít phiền muộn” [16; 138]. Nhân vật buộc phải khép mắt, nhấn mình vào bóng tối, trôi dạt trong nguồn sáng của những giấc mơ. Mơ không ảo hơn tỉnh, mà tỉnh cũng không thực hơn mơ. Sự nan giải trong việc phân định một biên giới rõ ràng giữa chân tướng và ảo ảnh đã đẩy nhân vật đến trạng thái khước từ mọi lời hứa về giác ngộ, giải thoát, đại đồng và hạnh phúc. Không nhận ra được quá trình biến chuyển này trong thế giới tinh thần của nhân vật, rất dễ quy kết Lê Minh Phong vào hiện tượng phi báng tôn giáo. Nhà văn chỉ quay lưng với những huyền thoại về đôi mắt thấu thị, thông suốt mọi lẽ được mắt ở đời.

Cánh tay: Từ ánh sáng, con mắt đến cánh tay, đó là quá trình từ nhận thức, tri thức đến hành động. Tuy nhiên, những cánh tay trong *Đường đi* lại hầu như không hành động, bởi chúng bị xiềng. Tiểu thuyết của Lê Minh Phong được trải dài trên hai hình tượng không gian chủ đạo là *căn phòng khép kín* và *con đường*. Hai lớp không gian này gắn liền với nhân vật trung tâm “gã đàn ông người Kinh đội mũ đen rộng vành” (về sau được gọi là “người đàn ông số 7”). Căn phòng khép kín là hình ảnh ẩn dụ cho thế giới bên trong, nơi nhân vật truy tìm bản thể; còn con đường tượng trưng cho ngoại giới, nơi chứa đựng các quan hệ ràng buộc với cả đoàn người. Những vòng xích cấm kỵ đã len lỏi vào tận nơi sâu thẳm trong nội tâm tưởng chừng hoàn toàn khóa kín, lôi tuột gã ra, buộc gã phải đối mặt với thực tại thâm đậm: “Rồi tiếng khóc của những đứa trẻ còn sống sót vang lên xen lẫn với tiếng kêu của những vòng xích tạo nên một không khí rùng rợn” [16; 103]. Cánh tay vốn thuộc về cơ thể của một cá nhân, nhưng khi cả đoàn người “cùng chung nhau một sợi xích” [16; 66] thì thân phận cá nhân đã dính chặt vào vận mệnh của đám đông. Đám đông ở đây lại là thứ đám đông vô tri, nhạt nhòa bản sắc, và tất nhiên, không đảm bảo một thuộc tính xã hội đúng nghĩa được tạo thành trong tương tác lời nói giữa các ý thức đối thoại bình quyền. Muốn rũ bỏ xiềng xích, tách khỏi đám đông, chỉ có hai cách. *Cách thứ nhất:* “Chỉ khi một ai đó gục xuống và chết hẳn, không còn lết theo được sự dịch chuyển của đám đông thì những người đi sau sẽ chặt đứt

cánh tay bị xiềng giải thoát cho người đó khỏi sợi xích và linh hồn của người chết sẽ siêu thoát đến những vùng đất có bình minh” [16; 103]. *Cách thứ hai*: “Những sợi xích trên tay anh ta đã tạo ra một giới hạn mà anh ta không thể vượt qua. Nhưng rồi người đàn ông số 7 chặt đứt cánh tay của mình và tiếp tục lết theo dòng tinh dịch” [16; 153]. Mọi hướng giải phóng ở trường hợp này đều đồng nhất với sự hủy hoại.

Tên tác phẩm là *Đường đi*, nhưng không phải con đường của khám phá, đổi mới và sinh thành, mà là con đường dẫn đến sự lụi tàn, diệt vong. Vì vậy, nhân vật được khắc họa trong dáng vẻ bé tấc, không gian nặng nề tử khí, ngập tràn máu me và chết chóc. Có thể đánh giá đây là hiện tượng phổ quát trong thực hành sáng tạo của Lê Minh Phong tính đến thời điểm hiện tại. Trong 66 tác phẩm được anh xuất bản qua ba tập truyện ngắn *Chưa đủ để gọi là khoảnh khắc* (2011), *Trong tiếng reo của lửa* (2014) và *Điều tìm thấy* (2019), máu xuất hiện trong 27 truyện và cái chết xuất hiện trong 35 truyện. Đối với hội họa, anh gọi tên thời kỳ đầu sáng tác của mình là “Thời kỳ đen”. Ở một cuộc phỏng vấn, anh nói: “Trong Thời kỳ đen, tôi rút tía năng lượng từ những giấc mơ và từ những câu chuyện buồn xung quanh cuộc sống của mình. Tôi đã thể hiện ý niệm, truy vấn của tôi bằng gam màu đen. Phải chăng, đó là màu của thân phận? Thời kỳ này, tôi cũng vẽ nhiều về cái chết trong lớp ngôn ngữ mang màu sắc biểu hiện” [21]. Có thể khẳng định, “Thời kỳ đen” trong cảm hứng sáng tác của Lê Minh Phong vẫn chưa dừng lại. Chỉ khác, trong cơn dò dẫm tuyệt vọng, dường như *Đường đi* đã bắt đầu chạm đến một chiều kích nào đó thuộc bản nguyên con người, mà trước đây, tác giả của nó vẫn khát khao tìm kiếm và thừa nhận. Lần đầu tiên trong văn chương Lê Minh Phong, phương diện bản năng thuộc hạ tầng thân xác được nâng tầm lên vị thế đối trọng với thượng tầng ý thức trong những bản thảo về bản thể. Trong nghĩa đó, chúng tôi tán thành việc Lê Minh Phong đổi tên cho tác phẩm ở lần xuất bản chính thức này. Vì lẽ, *Đường đi* là khả thể, *Mùa chết* là định cục. Một cái tên hứa hẹn những khả thể thì vẫn giàu sức gợi hơn, vẫn khiêu khích hơn đối với độc giả.

2.3. Những biểu tượng thân xác

Hình ảnh xác thịt hiện diện với số lượng lớn trong tiểu thuyết *Đường đi*. Đáng chú ý là chúng luôn gắn liền với nhân vật nữ, đặt trong thế đối sánh với nhân vật nam. Người nữ của Lê Minh Phong không khỏa thân thì ít nhất cũng để ngực trần, với “những bầu vú cương lên dưới ánh trăng” [16; 65], trình diễn một vẻ đẹp dục năng, một sức hút trần thế. Còn người nam dày vò bản thân trong vẻ khắc kỷ, khổ hạnh của một đức tin chết cứng, một lí trí vô sinh. Người nữ hướng về những vì sao, nhảy múa gọi tình, hát lên những khúc ca ca tụng thân xác. Còn người nam quỳ gối dưới ánh mặt trời rất bông, với những lời khẩn nguyện, cầu xin phúc âm về con đường giải thoát. Mỗi loại nhân vật này lại kéo vào xung quanh nó một nhóm biểu tượng cùng nằm trong trường nghĩa. Người nam là tâm của nhóm biểu tượng thượng tầng ý thức, còn người nữ là tâm của nhóm biểu tượng hạ tầng thân xác:

Thượng tầng ý thức	Hạ tầng thân xác
Người nam	Người nữ
Dương vật	Âm vật
Mặt trời	Mặt trăng, ngôi sao
Lửa	Nước
Ánh sáng	Bóng tối
Lí trí	Bản năng
Cầu nguyện	Nhảy múa, hát ca
Tử khí, xú khí	Mùi thơm của lá rừng

Chúng ta có quyền chất vấn, vì sao dương vật của người nam không thuộc về hạ tầng thân xác? Là bởi, nó xuất hiện trong hình hài của “một chiếc dương vật bằng đá trơ lỳ và lạnh ngắt” [16; 100]. Nếu đó là chiếc dương vật sống, như của người chiến binh mù, thì dòng tinh dịch do nó bắn ra cũng không tạo sinh, mà hủy diệt. Dương vật chỉ trở về với tính chất xác thịt khi những người đàn ông được hòa quyện, mê đắm trong nghi lễ phồn thực của các thiếu nữ ngực trần. Còn trước đó, nó biểu thị quyền lực. Trong *Mấy vấn đề phê bình và lí thuyết văn học*, Nguyễn Hưng Quốc đã khái quát về một “chủ nghĩa duy dương vật” với cái nhìn hoán vị giữa người đàn ông và chiếc dương vật. Dương vật là hình ảnh đại diện, là niềm kiêu hãnh của đàn ông [22; 212]. Mà với C.L. Strauss trong *Định chế totem hiện nay*: “Chính đàn ông trao đổi đàn bà, chứ không phải ngược lại, vì trong mọi xã hội đàn ông đều độc chiếm quyền lực chính trị” [23; 29]. Trên nét nghĩa chủ đạo, biểu tượng dương vật trong tiểu thuyết Lê Minh Phong ẩn định vị trí trung tâm của người đàn ông trong xã hội. Nó rời xa đời sống thân xác để trở thành một trong những công cụ áp chế, không chỉ với thân xác, mà còn với mọi biểu hiện vi phạm cấm kỵ khác. Chúng ta hẳn nhớ “khẩu súng nước” của gã chiến binh mù đã giết chết những kẻ soi mói, nghi ngờ và cười nhạo chiến công thần thánh của y như thế nào. Nó giết luôn cả thiếu nữ ngực trần vừa giúp y thỏa mãn. Bản thân y cũng gục xuống sau khi cảm thấy “một cái gì đó đang giạt mạnh lên sống lưng” [16; 91]. Chiếc dương vật không còn là hình tượng nghịch dị dự phần vào chu trình biến đổi, tái sinh bất tận của con người và vũ trụ trong cảm quan phồn thực dân gian. Nhiệm vụ của nó là định chế hóa một niềm tin, tuyệt đối hóa một lí tưởng, biến lí tưởng và niềm tin ấy thành bất khả xâm phạm. Chính vì thế, thao tác đầu tiên mà những người đàn ông phải làm trước khi bước vào nghi lễ phồn thực là “kéo gã chiếc dương vật bằng đá xuống đất” [16; 142]. Những người đàn ông làm điều đó sau khi họ được cải hóa trong vũ điệu thân xác cuồng dại của các thiếu nữ ngực trần.

Tất nhiên, chúng tôi không cho rằng *Đường đi* là cuốn tiểu thuyết có tính chất nữ quyền hoặc biểu dương thiên tính nữ. Hình ảnh người nữ, cùng toàn bộ hệ thống biểu tượng hạ tầng thân xác bao quanh nó, là chuỗi kí hiệu nghệ thuật để nhà văn nhắm tới hai chủ đích:

Chủ đích thứ nhất: Suy tôn những trải nghiệm xác thịt, bản năng của con người. Nguyễn Văn Trung từng lên án tình trạng “thân xác bị lãng quên” giữa những mối bận tâm về các đối tượng bên ngoài, về các vấn đề tư tưởng trừu tượng của con người trong suốt chiều dài lịch sử: “Hình như trong tất cả các nền văn minh và đặc biệt trong các tôn giáo đều thấy ít nhiều sự khinh miệt những gì là vật chất, xác thịt, và đề cao những gì là tâm trí, tinh thần” [24; 7]. Còn Lê Minh Phong thì muốn nói rằng, giữa thảng ngày lạc bước trong những thể nghiệm tinh thần không lối thoát, đôi khi chúng ta có thể tìm thấy hướng ra nhờ khám phá những gì hiện hữu và gần gũi nhất, ví như thân xác và những ném trải thân xác của chính ta. Hãy nhớ lại sự khác biệt giữa hoạt cảnh nhân vật nữ soi gương và nhân vật nam xem tivi trong tác phẩm. “Gã đàn ông người Kinh đội mũ đen rộng vành” xem tivi, nhưng hình ảnh hiện ra trên màn hình lại cũng là một “người đàn ông đội mũ đen rộng vành” [16; 10], nên về bản chất, hành vi nhận diện bản thân qua hình ảnh phản chiếu này là đồng dạng với hành vi soi gương. Hành vi ấy lại được đặt ở vị trí ngay trước đoạn miêu tả người đàn bà soi gương [16; 15-20], cho thấy chủ ý của tác giả muốn nói rõ sự tương phản.

Tivi là sản phẩm tiêu biểu cho sức mạnh truyền thông. Ở bất cứ quốc gia nào trên thế giới, thông tin được nó chuyển tải, trước khi đến với công chúng, đều phải thông qua bộ lọc kiểm duyệt và định hướng có tính thống nhất. Ngồi trước tivi, ta chỉ nghe-thấy những điều mà người khác muốn ta nghe-thấy (do vậy, ta được phép nghe-thấy). Sống lâu trong hoàn cảnh đó, cùng với sự hiệp đồng chi phối của nhiều sản phẩm có chức năng tương tự, con người rơi vào một trong hai trạng thái: *Một*, ngây thơ tin vào mọi thứ, nhìn đời trong ánh mắt của kẻ khác (chúng tôi đã nhắc đến hình ảnh con mèo và đốm sáng), vì vậy mà bị “cắm khâu”, “vô thanh”. *Hai*, hoài nghi nhưng nhiều loạn trong ước vọng khớp nối những phân mảnh huyền ảo, rời rạc về hiện thực. Gã đàn ông của Lê Minh Phong thuộc trạng thái thứ hai. Trạng thái ấy có thể ác hóa thành

một bệnh trạng tinh thần, khiến con người đánh mất khả năng nhận ra ý nghĩa hiện tồn của mình trong cuộc sống: “Mỗi lần gã tiến sát vào màn hình như vậy, hình ảnh người đàn ông đội mũ đen rộng vành lại càng mờ đi. Gã đàn ông người Kinh phát hiện ra vấn đề. Gã lùi ra xa. Hình của người đàn ông đội mũ đen rộng vành trên màn hình tivi sắc nét trở lại. Người đàn ông đội mũ đen rộng vành vẫn nhìn vào mắt gã đàn ông người Kinh. Môi hắn bắt đầu mấp máy thì ngay lập tức gã đàn ông người Kinh chồm về phía trước và ghé tai sát vào chỗ loa của tivi. Nhưng người đàn ông đội mũ đen rộng vành trên tivi vẫn không nói” [16; 10-11]. Cứ thế, mặc kệ nhân vật gào thét mong được thấu hiểu, cái bóng phản chiếu của anh ta vẫn câm lặng, từ từ nhòe đi, rồi biến mất.

Soi gương, như ý của Nguyễn Văn Trung, là một hình thức “khám phá thân xác” [24; 33]. Khám phá thân xác chính là khám phá thứ vật chất ở đây, lúc này, thấy ngay trước mắt. Bỏ qua những ý tưởng cao siêu về sức mạnh của tinh thần trong việc vươn tới chân lí, trong đó có chân lí về chính ta, thì soi gương là con đường sáng rõ và trực diện nhất để mỗi người tiệp cận sự thật về cơ thể mình. Vẫn chỉ là nhận thức qua hình ảnh được ánh sáng trung gian phản chiếu, nhưng đó là *phản xạ* chứ không phải *khúc xạ*. Người đàn bà của Lê Minh Phong, do vậy, vừa soi gương “vừa trút bỏ quần áo và tận hưởng sự thoải mái”, “mim cười nhìn hai bầu vú của mình”, “cảm thấy thú vị vô cùng” [16; 14-19]. Mọi sự khám phá thân xác đều bị giới hạn trong thiết chế văn hóa, nên hiển nhiên, chúng không thể đưa con người đến trạng thái tự do tuyệt đối. Nhưng tôi thiếu, đó cũng là trải nghiệm rất thật, có thể là cuối cùng, mà chúng ta còn cơ hội tìm thấy giữa một thế giới đầy rẫy bất an, lạc loài và nguy tạo. Cũng cần nhấn mạnh là không có điểm chung nào giữa quan niệm đề cao những trải nghiệm thành thực, tận hiến trong đời sống thân xác với sự cố sù một lối sống suy đồi, thượng tôn nhục dục bản năng. Ranh giới giữa hai hiện tượng này thiết nghĩ không cần bàn cãi.

Chủ đích thứ hai: Kiến tạo bình diện thân xác như một giá trị ngoại biên tạo lực đẩy cho sự đổi mới. Trong tương quan với thượng tầng lí trí, thân xác luôn thuộc về giá trị ngoại biên. Mà với quan điểm của những nhà tư tưởng hiện đại như Bakhtin, ngoại biên chính là xuất phát điểm cho mọi sự đổi mới. Tiến trình thế chỗ không ngừng giữa các giá trị thuộc hai đối cực trung tâm và ngoại biên chính là phương thức cơ bản tạo nên sức sống của văn hóa, cũng là quy luật vận động văn hóa từ khi xuất hiện xã hội giai cấp đến nay. Có thể thấy, biểu tượng thân xác trong tiểu thuyết Lê Minh Phong không hướng đến khía cạnh bản năng như một sự quy hồi chủ nghĩa tự nhiên, mà đại diện cho sức mạnh ngoại biên có năng lực thúc đẩy chu trình vận động của con người và thế giới. Vũ khúc thân xác của những thiếu nữ ngực trần đã rửa trôi sắc thái nghiêm trang, khắc khổ trên khuôn mặt của đám đàn ông, giúp dương vật của họ được trả lại năng lực tạo sinh nguyên khởi. Cuộc làm tình tập thể như một thể thức triệu hồi quyền năng của các lễ hội phồn thực xa xưa, mở ra hy vọng về sự tái sinh trong hiện thể mới. Những người đàn ông đã sẵn sàng đón nhận vết thương chí tử chỉ để gieo mầm cho một khả năng nào đó ở tương lai. Thế nhưng, dòng tình dịch mang theo kỳ vọng của họ không dễ dàng đến được bến bờ ao ước, bởi những lời nguyên vẫn đang lơ lửng giữa không trung. Và quan trọng hơn, bởi chính tác giả của *Đường đi* đã đóng khung câu chuyện vào mùa hủy diệt. Đây là giới hạn lớn nhất ở tiểu thuyết *Đường đi* của Lê Minh Phong. Dường như, nó phản ánh nhân sinh quan bi đát của tác giả ở một thời điểm tuyệt vọng. Trong sáng tạo nghệ thuật, tác giả có quyền và cần thiết thể hiện một cái nhìn cá nhân, song cái nhìn ấy phải tương hợp với cấu trúc biểu tượng. Với sự đồng hành, quy chiếu xuyên suốt giữa các biểu tượng thân xác và cảm kĩ, cuốn sách đáng lẽ nên có một kết thúc mở. Thế nhưng, việc nhà văn kéo dài tác phẩm thêm hai phần đoạn đã tạo ra cho nó một kết thúc đóng. Khi đã công khai thể hiện sự bất lực trong việc minh định thế giới và bản thể, ta có nên chột hạ tất cả theo chiều hướng diệt vong? Theo logic diễn tiến của tác phẩm, mọi thứ phía trước vẫn chỉ là khả thể: “Trong màn đêm vĩnh cửu chỉ còn lại tiếng rên rỉ trong cuộc truy hoan của người đàn ông số 7 và người đàn bà duy nhất còn sót lại” [16; 157].

3. Kết luận

Lê Minh Phong là nghệ sĩ đa năng. Khởi điểm từ một nhà văn, tiếp tục ghi danh trong tư cách họa sĩ, và đang bước đầu thể nghiệm với điêu khắc. Trên tất cả các khu vực sáng tạo, nghệ thuật của anh nổi bật lên một gam màu u tối về thực tại, được kết nối với công chúng qua cái nhìn hoài nghi, bế tắc về thân phận con người và viễn cảnh thế giới. Là thực hành đầu tiên của Lê Minh Phong với thể loại tiểu thuyết, *Đường đi* cho thấy, nó đủ dung lượng để nhà văn có thể quy tụ tương đối hoàn chỉnh những mối bận tâm vốn có trên chuỗi ngày suy tư nghệ thuật. Trình hiện một giả lập về thứ không gian sống bị vây kín bởi vô vàn cấm kỵ oái ăm, người viết để nhân vật của mình hiện ra trong những đường nét dị dạng đến thảm hại và nực cười. Cái tôi luôn đối diện nguy cơ sa vào dòng chảy của đám đông vô danh. Đây đó vẫn có một vài cá thể lạc bầy, ngụp lặn trong bi kịch cá nhân để cố gắng lưu giữ bản thân khỏi sự đồng hóa. Những cá thể ấy vẫn đang tìm kiếm. Và biết đâu, trên hành trình đó, chiều kích thân xác có thể để ngỏ một lối về.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1] Mikhail Bakhtin, 1998. *Những vấn đề thi pháp Dostoievski* (dịch giả Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân & Vương Trí Nhàn). Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
- [2] Mikhail Bakhtin, 2006. *Sáng tác của François Rabelais và nền văn hóa dân gian Trung cổ và Phục hưng* (dịch giả Từ Thị Loan). Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.
- [3] Mikhail Bakhtin, 1992. *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết* (dịch giả Phạm Vĩnh Cư). Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
- [4] Trần Đình Sử, 2012. *Thi pháp truyện Kiều*. Nxb Giáo dục, Hà Nội.
- [5] Trần Thị Hoa Lê, 2017. *Văn học trào phúng Việt Nam thời trung đại*. Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
- [6] Lã Nguyên, 2018. *Phê bình kí hiệu học*. Nxb Phụ nữ, Hà Nội.
- [7] Nguyễn Thị Ngọc Minh, 2011. Diễn ngôn về xứ thuộc địa trong *Người tình* của M. Duras. *Tạp chí Khoa học Đại học Sư phạm Hà Nội*, số 5, tr.23-32.
- [8] Lương Thị Hiền, 2013. Những hướng nghiên cứu về quyền lực và ngôn ngữ. *Tạp chí Khoa học Đại học Sư phạm Hà Nội*, số 6B, tr.33-42.
- [9] Nguyễn Thị Hằng, 2019. Diễn ngôn không gian trong truyện ngắn của Alice Munro nhìn từ biểu tượng trốn chạy. *Tạp chí Khoa học Đại học Sư phạm Hà Nội*, số 2, tr.29-36.
- [10] Phan Thị Huyền Trang, 2016. Biểu tượng trong tiểu thuyết Haruki Murakami. *Tạp chí Khoa học Đại học Sư phạm Hà Nội*, số 5, tr.44-52.
- [11] Trần Hoài Nam, 2016. Biểu tượng tháp Chàm trong thơ Chăm đương đại. *Tạp chí Khoa học Đại học Sư phạm Hà Nội*, số 5, tr.80-84.
- [12] Đinh Thị Hương, 2018. Biểu tượng về quân tử trong Kinh Thi. *Tạp chí Khoa học Đại học Sư phạm Hà Nội*, số 5, tr.12-20.
- [13] Lê Minh Phong, 2011. *Chưa đủ để gọi là khoảnh khắc*. Nxb Văn học, Hà Nội.
- [14] Lê Minh Phong, 2014. *Trong tiếng reo của lửa*. Nxb Trẻ, Tp. Hồ Chí Minh.
- [15] Lê Minh Phong, 2019. *Điều tìm thấy*. Nxb Đà Nẵng, Đà Nẵng.
- [16] Lê Minh Phong, 2019. *Đường đi*. Nxb Đà Nẵng, Đà Nẵng.
- [17] Bronislaw Malinowski, 2019. *Tình dục và ức chế ở xã hội man dã* (dịch giả Phạm Minh Quân). Nxb Thế giới, Hà Nội.

- [18] Samuel P. Huntington, 2016. *Sự va chạm của các nền văn minh* (dịch giả Nguyễn Phương Sửu, Nguyễn Văn Hạnh, Nguyễn Phương Nam & Lưu Ánh Tuyết). Nxb Hồng Đức, Hà Nội.
- [19] Milan Kundera, 2001. *Tiểu luận* (dịch giả Nguyễn Ngọc). Nxb Văn hóa thông tin, Hà Nội.
- [20] Gary Gutting, 2017. *Dẫn luận về Foucault* (dịch giả Thái An & Trịnh Huy Hóa). Nxb Hồng Đức, Hà Nội.
- [21] Trang PS (Phòng vấn). Lê Minh Phong: *Nghệ thuật khơi đi từ bi kịch*. Nguồn: <https://luxuo.vn/culture/celebrities/nghe-si-le-minh-phong-cac-buc-tranh-cua-toi-da-duoc-suu-tam-het.html>, được công bố online ngày 20 tháng 12 năm 2019.
- [22] Nguyễn Hưng Quốc, 2002. *Mấy vấn đề phê bình và lí thuyết văn học*. Nxb Văn mới, Hoa Kỳ.
- [23] Claude Lévi-Strauss, 2016. *Định chế totem hiện nay* (dịch giả Nguyễn Tùng). Nxb Tri thức, Hà Nội.
- [24] Nguyễn Văn Trung, 2006. *Ca tụng thân xác*. Nxb Văn nghệ, Tp. Hồ Chí Minh.

ABSTRACT

Discourse and symbol in Le Minh Phong's novel *The Path*

Phan Trong Hoang Linh

Faculty of Literature and Linguistics, Hue University of Sciences

Following Mikhail Bakhtin's poetics, the article approaches Le Minh Phong's novel *The Path* from two characteristics including discourse and symbolization. The writer created the co-existence and dialogue between two symbols of awareness and body and used it to present the understanding of people's lives in modern society. Surrounded by irrational taboos, people fell into the status of losing their voice power. Regaining that lost power, as for the character by Le Minh Phong, is a hopeless path. Hence, the world in the novel exhibited gloom, tearfulness, blood and death, along with the sound of screams, profanity and curses. With the achieved study results, the article contributes to assert Le Minh Phong's position as a typical artistic style of contemporary Vietnamese literature.

Keywords: Le Minh Phong, *The Path*, Mikhail Bakhtin, discourse, symbol.