

**Bài báo nghiên cứu**

**“RỒNG” VÀ “KHÔNG” TRONG TẬP TRUYỆN NGẮN *NGƯỜI ĐÀI BẮC*  
QUA PHƯƠNG DIỆN KẾT CẤU KHÔNG GIAN:  
MỘT CÁCH TIẾP CẬN HIỆN TƯỢNG HỌC VÀ BẢN THỂ HỌC**

**Phạm Trần Như Ái\*, Phan Thu Vân, Bùi Trần Quỳnh Ngọc**

*Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, Việt Nam*

*\*Tác giả liên hệ: Phạm Trần Như Ái – Email: [aiptn@hcmue.edu.vn](mailto:aiptn@hcmue.edu.vn)*

*Ngày nhận bài: 12-9-2025; Ngày nhận bài sửa: 22-9-2025; Ngày duyệt đăng: 28-10-2025*

**TÓM TẮT**

Trong phạm vi bài viết, rồng được triển khai như hệ quả và biểu hiện của tâm thế lưu vong. “Không” được quy chiếu với tinh thần triết mĩ Thiền – Không. Mối quan hệ giữa rồng và không là mối quan hệ giữa hiện tượng học và bản thể học. Hai phạm trù này không mâu thuẫn mà song hành như hai tầng biểu hiện giao cắt trên cùng một xác thân lưu vong, cho thấy căn tính phức tạp (do con người Á Đông chịu ảnh hưởng sâu sắc của lưu vong nhưng vẫn mang vết tích bản thể Đông phương). Trong bối cảnh toàn cầu hóa và hậu thuộc địa, việc khảo sát trạng thái rồng hậu lưu vong và khả năng “trở về với không” là hướng nghiên cứu cần thiết. Người Đài Bắc (Bạch Tiên Dững) là thực hành văn chương để lưu giữ một giai đoạn lịch sử dân tộc và một căn tính Trung Hoa mà trong đó “rồng” và “không” là ngôn ngữ truyền tải. Thay vì khép lại không gian lưu vong với bất lực, tuyệt vọng, Bạch Tiên Dững mở ra tầng không gian khác đầy tính khai thị của “không” – đây chính là điểm đặc biệt của ông so với các trang văn về lưu vong khác. Bạch Tiên Dững không chỉ viết về lưu vong (cảm thức một giai đoạn lịch sử), ông viết cả về tinh thần phương Đông (căn tính dân tộc). Nói cách khác, trọng tâm của Bạch Tiên Dững là cả hiện tượng học (rồng) và bản thể học (không), tạo nên bức tranh toàn vẹn về tình cảnh lưu vong của người Đại lục.

**Từ khóa:** rồng; không; bản thể học; Bạch Tiên Dững; Người Đài Bắc; hiện tượng học

**1. Giới thiệu**

Juhani Pallasmaa trong *Spatial recall: Memory in architecture and Landscape* (2010) chứng minh kiến trúc là nơi lưu giữ kí ức qua ba hình thức. Thứ nhất, vật chất hóa thời gian, tức con người tác động vào bề mặt kiến trúc/không gian trong quá trình sinh hoạt để tạo nên dấu vết vật lí như nét vẽ, vết bẩn trên tường. Theo khảo sát của người viết, *Người Đài Bắc* ít ghi nhận hình thức lưu giữ kí ức này do hoàn cảnh lưu vong xé con người khỏi không gian chính thống của họ tại Trung Hoa. Thứ hai, trình chiếu kí ức, tức không gian như chiếc máy

---

**Cite this article as:** Pham, T. N. A., Phan, T. V., & Bui, T. Q. N. (2025). “Nothingness” and “Emptiness” in Taipei people through the lens of spatial structure: A phenomenological and ontological approach. *Ho Chi Minh City University of Education Journal of Science*, 22(11), 2108-2119. [https://doi.org/10.54607/hcmue.js.22.11.5236\(2025\)](https://doi.org/10.54607/hcmue.js.22.11.5236(2025))

chiều phản chiếu đời sống quá khứ. Thứ ba, khơi gợi hồi tưởng và tưởng tượng, tức nhìn vào không gian sẽ kích thích cảm xúc, kí ức, thậm chí tạo nên tưởng tượng nội tại. *Người Đài Bắc* ghi nhận rất nhiều không gian lưu giữ kí ức theo hình thức thứ hai và thứ ba, qua đó bộc lộ sự rộng và tính không gian của không gian.

Theo khảo sát của người viết, nghiên cứu về không gian trong truyện ngắn Bạch Tiên Dững trước nay còn thiếu vắng những công trình tiếp cận không gian như một hiện tượng (rỗng) có khả năng hiển lộ trạng thái bản thể (không). Các công trình phân tích kĩ thuật tự sự Tây hóa trong truyện ngắn Bạch Tiên Dững có bàn luận đến tư tưởng Đông phương của ông song không đào sâu chiều kích bản thể học ẩn tàng dưới diễn ngôn không gian. Bài viết này sử dụng phương pháp thi pháp học và hiện tượng học để khai thác không gian như cấu trúc của cảm thức hiện tượng và bản thể, không chỉ là cấu trúc của kí ức hay biểu tượng văn hóa (như các nghiên cứu đi trước).

## 2. Nội dung nghiên cứu

### 2.1. Kết cấu không gian bộc lộ “rỗng”

#### 2.1.1. Sự “rỗng” của không gian kết nối với hiện tại Đài Bắc

Bạch Tiên Dững xây dựng hình ảnh các con phố cũ Đài Bắc như một không gian rỗng, nơi hiện tại mục ruỗng, hoang phế. Thứ nhất, phố cũ Đài Bắc hiện lên qua những con ngõ hẹp, những căn nhà kín mít xá xập xệ từ thời Nhật trị mái hiên cửa nẻo đã mục nát, “*sàn phòng khách vẫn trải chiếu tatami, quanh năm ẩm thấp*” đồ đạc cũ kĩ, sờ sùi, bốc mùi ẩm mốc, sách vở rách nát phủ bụi thời gian. Không gian xơ xác, không còn sức sống, chỉ còn dấu vết hoen ố của quá khứ. Sự cũ nát của nhà cửa, phố xá cũng là sự cũ nát của những bản ngã không còn khả năng kết nối với hiện tại.

Thứ hai, không gian Đài Bắc mưa bão lạnh lẽo, tối tăm cũng là hiện hình của cái rỗng trong hiện tại. Cảnh đêm Đài Bắc luôn đi kèm cơn mưa lạnh dai dẳng, ngõ tối âm u. Đằng sau cảm giác lạnh lẽo vật lí là hiện tại lạnh lẽo tinh thần, trống rỗng, mịt mù phương hướng. Mưa rơi rả rích không dứt đã xóa nhòa mọi dấu vết kết nối với hiện tại, biến phố cũ thành một mê lộ lạc lối “*mấy con ngõ Đài Bắc thật cứ như mê cung [...] còn chằng chịt hơn hẻm nhỏ Bắc Bình*”. Cơn mưa dai dẳng rửa trôi hết những vết tích vàng son, để lại sự đơn độc “*Trên người ông mặc tấm áo dài bông kiểu cũ vừa dày vừa nặng, vậy mà cũng không chống chọi nổi cái rét mướt thấu xương của đêm đông Đài Bắc*”. Ông khoác theo mình hào quang thời đại cũng không thắng nổi sự mục ruỗng vì lưu vong. Hình ảnh giáo sư Dư và Ngô Trụ Quốc dựa vào nhau “*giẫm lên nước đọng trong ngõ, từng bước, chậm chạp, loạng choạng, lếch thếch*” giữa đêm mưa vừa tái hiện sự hoang phế của thân phận lưu vong, vừa gợi hành trình hiện sinh vô định, nặng nề. Mưa hắt cả vào phòng, làm ướt những chồng sách vở như muốn nhấn chìm nốt tàn tích và giá trị văn hóa còn sót lại.

Công viên là một không gian đặc biệt, mang nhiều chức năng chùng lẩn. Dưới thời thuộc địa Nhật, công viên được quy hoạch như một phần trong kế hoạch hiện đại hóa và kiểm soát đô thị để tạo dựng biểu tượng quyền lực và trật tự xã hội. Từ không gian thuộc địa

– quyền lực, công viên chuyển sang không gian tưởng niệm với các lễ nghi chính trị (xây dựng tượng đài) dưới thời kì Quốc dân Đảng cầm quyền. Đồng thời, công viên cũng tồn tại những hoạt động “chiếm dụng ngầm” như hoạt động tình dục đồng tính, hoạt động tôn giáo tự phát mà không được chính quyền công nhận chính thức. Ở đây, không gian công viên Mới trong *Khắp trời sao giăng lấp lánh* vừa là không gian công cộng, vừa là không gian chiếm đóng của cộng đồng thiểu số (người lưu vong là đồng tính nam). Những người đồng tính nam bị đẩy ra bên lề xã hội, và chỉ tìm thấy bản thân trong đêm tối công viên. Đây là không gian rỗng trước hết vì nó dung chứa cái rỗng. Như đã nói, công viên buổi đêm vận hành bên lề trật tự xã hội chính thống, chuẩn mực ban ngày, nó dung chứa những bản ngã vô định, lạc loài, vụn vỡ, những thân phận bị cả lịch sử và xã hội ruồng bỏ điển hình là số phận của Chu Diệm. Rỗng vì không gian ấy tồn tại cho những kẻ bị quên lãng, những thứ đã mất, đã không còn.

Công viên như nắm mồ tập thể của những giấc mộng phù hoa không thành (diễn viên Hollywood, minh tinh màn bạc...), của ảo tưởng, bi phần và dục vọng trái với chuẩn mực xã hội. Vì không trùng khớp với chuẩn mực xã hội, cộng đồng người đồng tính lưu vong chiếm đóng công viên đêm khuya làm nơi tụ tập nhưng vẫn phải lẩn khuất dưới bóng cây, bờ ao, tránh ánh nhìn của xã hội. Chính điểm này làm lộ ra khoảng rỗng thứ hai của công viên: vừa là biểu tượng văn minh hiện đại của chính quyền, xã hội, vừa là nơi trú ẩn của những kẻ bị chính xã hội ấy ruồng bỏ. Chính thống và phi chính thống, đa số và thiểu số, quyền lực và yếu thế, quá khứ và hiện tại... Tất cả chồng lấn lên nhau, cộng đồng người đồng tính lưu vong phải vừa chiếm dụng để sống sót vừa phải nép mình trong bóng tối để tránh ánh nhìn của chính quyền, xã hội.

Sự rỗng trong không gian kết nối với hiện tại Đài Bắc cho thấy khả năng nhấn chìm tàn tích văn hóa Trung Hoa (mưa Đài Bắc) và cái nhìn phản tư về không gian chính thống (công viên). Không gian kết nối với hiện tại Đài Bắc không còn là nơi trú ngụ an toàn hay điểm tựa căn tính; nó là không gian tạm bợ, mục nát, lạc lối – nơi thân phận lưu vong tồn tại mà không thuộc về. Đây là kết cấu không gian rỗng: một không gian không kết nối, không gọi mở, chỉ bủa vây con người bằng sự xập xệ vật chất và mịt mù tinh thần, phản chiếu bi kịch mất gốc và lạc lối của những kẻ lưu vong.

### 2.1.2. Sự “rỗng” của không gian kết nối với quá khứ Trung Hoa

Trong kết cấu không gian *Người Đài Bắc*, vườn hoa đỗ quyên là hiện thân của không gian rỗng kết nối với quá khứ Trung Hoa. Kiểu không gian này tập trung toàn bộ bi kịch li hương của nhân vật lưu vong. Thành tố chính kiến tạo không gian – hoa đỗ quyên – từ lâu đã là loài hoa mang nỗi buồn trong văn hóa Trung Hoa. Hình tượng này bắt nguồn từ truyền thuyết vua Thục mất nước, hóa thành chim đỗ quyên, ngày đêm khóc ra máu, máu nhuộm đỏ cánh hoa. Đỗ quyên từ đó trở thành biểu tượng cho nỗi sầu xa xứ, niềm đau mất quê hương, nỗi nhớ người thân và nỗi đau tiếc thương người đã khuất.

Hoa đỗ quyên là loài hoa Lê Nhi yêu thích, trong vườn trồng cả trăm gốc đỗ quyên “*chính là bởi con tiểu yêu đó thích hoa đỗ quyên*” (Bach, 2023, p.116) mà Lê Nhi là mối liên kết duy nhất với quê hương còn sót lại trong cuộc đời Vương Hùng. Chính vì thế, hoa đỗ quyên là hiện thân của Lê Nhi, cũng là hiện thân của quê hương, của vẻ đẹp quá khứ mà Vương Hùng gìn giữ. Vườn hoa, với Vương Hùng, là khu vườn kí ức, nơi Vương Hùng dồn nén mọi tình cảm lưu vong, nỗi nhớ quê nhà, khát vọng hồi hương vào chăm sóc vườn hoa cũng như chăm sóc Lê Nhi. Vườn hoa lúc này gắn với hình ảnh thuần khiết, đẹp đẽ tựa hồi ức quê nhà “*hai người họ, một lớn một nhỏ, một đen một trắng, vừa chạy vừa nhảy, giữa biển hoa đỗ thắm, múa hát tung bừng*” (Bach, 2023, p.117)

Tuy nhiên, vườn đỗ quyên cũng cho thấy sự bất khả đóng băng quá khứ. Dù Vương Hùng dốc lực chăm sóc, bảo vệ, muốn vĩnh viễn giữ lại vẻ đẹp thuần khiết của khu vườn – cũng như kết nối với quê nhà – cũng không thể thắng nổi thời gian và thực tại không ngừng xâm lấn. Sự trưởng thành và rời xa của Lê Nhi như vết rạn phá vỡ lớp băng kí ức, đẩy khu vườn đến cực điểm nở rộ, rồi lụi tàn. Đỗ quyên bùng nở đỏ như máu đầy đau đớn khi Vương Hùng rơi vào tận cùng bi kịch. Không gian vườn đỗ quyên cực thịnh và cực nộ cùng với sự ra đi của nhân vật, cái chết của ông như dấu chấm hết cho khát vọng bảo toàn kí ức “*hơn trăm gốc đỗ quyên nọ, bông này chen bông kia, vạt này cuốn vạt kia, thấy đều đã nở rộ. Hết như một bùm máu tươi không nhìn được phun ra ồ ồ ộc, văng khắp vườn loang lổ toàn sắc đỏ máu. Trước giờ tôi chưa từng trông thấy hoa đỗ quyên bung nở tràn rộ, phần nộ nhường này*” (Bach, 2023, p.129)

Không gian mộng lòng mộng trong *Dạo vườn tỉnh mộng* cũng là không gian kết nối với quá khứ Trung Hoa nổi bật trong *Người Đài Bắc*. Giác mộng thứ nhất – buổi tiệc tại dinh thự họ Đậu – là một sân khấu xã hội nơi mỗi người đều nhập vai trong lớp vỏ, trong vai diễn xã hội rỗng. Giới quý tộc lưu vong Trung Hoa không đang sống mà đang sắm vai, mô phỏng quá khứ vàng son bằng các lễ nghi xa hoa. Họ sống như thể đang diễn, và vai diễn ấy được lập trình bởi chính thứ quá khứ mà họ bắt lực níu giữ. Những chiếc xường xám, rượu hoa điều, âm nhạc kinh kịch... trở thành kí hiệu của thời đại đã chết, chỉ còn tồn tại như xác ve lộng lẫy trong hoài niệm “*Bà nhớ loại lụa này dưới ánh đèn sẽ xanh biêng biếc như ngọc bích, [...] lẽ nào chất vải đã cũ thật? Bộ đồ lụa Hàng Châu này được bà mang theo từ Nam Kinh, mấy năm rồi vẫn không nở mặc, nay đi dự tiệc mới lục từ đáy hòm ra trông lên người*”.

Giác mộng thứ hai – dòng hồi tưởng của phu nhân Tiền – lớp mộng bên trong mộng, tưởng như dẫn về cái chân, rốt cuộc cũng chỉ là một ảo ảnh khác. Trong buổi tiệc, phu nhân Tiền khoác lại lớp danh phận cũ, nhập vai phu nhân tướng quân, đệ nhất kịch côn khúc, nhưng danh phận đó thực ra đã sụp đổ, không còn thuộc về bà. Danh phận chỉ là lớp bọt tan trên mặt nước, bà từng là phu nhân tướng quân Tiền, chủ nhân những đêm tiệc thượng lưu, nay chỉ là người vợ góa, thân phận mờ nhạt trong xã hội lưu vong. Trong trạng thái bán mê, bà đã mất giọng, không thể một lần nữa xưng lên khúc “*Dạo vườn tỉnh mộng*”.

Phu nhân Tiền tượng trưng cho truyền thống quý tộc, nghệ thuật, cái đẹp từng thịnh trị nhưng đã mất tiếng, không thể xướng lên khúc ca văn hóa của thời đại. Sự im lặng không thể cất tiếng của phu nhân Tiền chính là dạng biểu hiện của chấn thương, là kí hiệu cả dân tộc không thể hát lại bài ca xưa, cũng không thể hát bằng ngôn ngữ hiện tại, chỉ có thể câm lặng. Sự bất khả phát ngôn của bản ngã lưu vong chính là ẩn dụ cho một dân tộc mất đi tiếng nói chính thống, những kẻ bị lịch sử truất quyền phát ngôn, bị hiện tại làm mờ danh tính.

Hai giấc mộng đều không hồi phục quá khứ mà phơi bày không gian trống của (1) những nghi thức đã mất nghĩa (vì không đặt trong bầu không khí xã hội của nó), không gian bủa vây toàn ảo ảnh (nhằm che giấu khoảng trống hiện hữu) và (2) đời sống lưu vong mất mát căn tính chính thống; giấc mộng về quốc gia, quyền lực, chính danh nhưng “mất giọng”, vai trò chính trị không còn, căn tính bị rút ruột.

Khoảnh khắc tỉnh mộng, cả mộng và thực đều tan vỡ, đỉnh cao nghệ thuật đồng thời với tan rã tình yêu, danh phận. Phu nhân Tiền mất giọng, mất vai, mất danh phận, giấc mộng thứ hai không cứu rỗi mà tăng thêm mất mát, làm rõ thêm sự trống rỗng nội tại. Mỗi lớp rỗng lại mở ra một lớp rỗng khác: bữa tiệc rỗng, vai diễn rỗng, kí ức rỗng, danh phận rỗng và tình yêu rỗng.

### 2.1.3. Sự “rỗng” của không gian gương – kết nối với chính mình

Chiếc gương là vật thể phản chiếu, đồng thời đảo ngược hình ảnh, mở ra một không gian ảo phía sau bề mặt phản quang. Hình ảnh trong gương không tồn tại thật, nhưng lại khiến con người nhìn thấy chính mình ở một không gian khác vừa không có thực, vừa tác động trở lại nhận thức. Chính vì thế, chiếc gương có khả năng định vị lại con người trong không gian thật, đồng thời kết nối các tầng không gian rời rạc mà thường nhật ta không tự cảm nhận được. Hình ảnh ảo qua một chiếc gương thực khẳng định gương có khả năng mở ra không gian phản chiếu thực tại theo cách đặc biệt: vừa lật tẩy, vừa tái cấu trúc cách ta nhìn nhận thực tại. Tính chất này giúp không gian gương trở thành công cụ sắc bén để bóc lộ sự rỗng trong tâm lí con người. Nghiên cứu không gian gương vì thế giúp nhận thức sâu hơn hiện thực của chính mình.

Một trong những không gian gương điển hình nhất là tấm gương trong phòng trang điểm của vũ trường Paris By Night, nơi Kim Triệu Lệ (*Đêm cuối của sếp Kim*) soi mình vào đêm cuối cùng của sự nghiệp, hồi tưởng lại cả cuộc đời bốn mươi năm chìm nổi của mình. Trước hết, ở lớp bề mặt, tấm gương được sử dụng như công cụ trấn định ngoại hình và quyền lực. Trong ánh sáng chói lóa của phấn son và đèn trang điểm, cô nhìn thấy mình là Ngọc Quán Âm nổi danh tài sắc từ Bách Lạc Môn Thượng Hải đến Paris By Night Đài Bắc. Gương phản chiếu một nữ nhân lộng lẫy, vẫn kiểm soát được cuộc chơi, nhưng chính tấm gương ấy, ngay lập tức lật mặt, bóc trần sự tàn lụi cả thể xác và tâm hồn cô. Nó phơi bày những vết chân chim nơi đuôi mắt, báo hiệu sự tàn lụi của thời gian. Nó phơi bày hiện thực “*Đi đường vòng thêm hai mươi năm, kết cục thế này cũng chẳng thể coi là oanh liệt gì*”

Tấm gương kéo theo dòng hồi tưởng về những cuộc tình đã qua. Trong cuộc đời mình, cô đã yêu và được yêu. Tình yêu với Nguyệt Như thuở thiếu thời thuần khiết, chân thành nhưng nhanh chóng bị nghiền nát bởi định kiến xã hội với thân phận bán eo của cô. Sau này, tình yêu tuổi trung niên với Tần Hùng – một thủy thủ “*đối đãi với chị còn hơn hiếu kính mẹ ruột*” khiến cô cảm thấy được yêu, được chăm sóc yêu thương. Sếp Kim “*ngập lòng phiền muộn cân nhắc*” “*nếu là mười năm trước, gặp một gã si tình như Tần Hùng, có lẽ chị sẽ lấy gã thật*”. Nhưng vì tuổi tác, hoàn cảnh, cô không đủ sức và đủ can đảm đợi chờ, cô chọn thỏa hiệp với vinh hoa. Tình yêu sau cùng vẫn chịu thua hiện thực, thời gian. Vì sự tàn khốc của cuộc đời, Kim Triệu Lệ luôn đưa ra những lựa chọn tỉnh táo, đánh đổi chân tình để giữ lấy vinh hoa, nhưng thẳm sâu vẫn luôn khao khát nó.

Sự tro li hóa bản ngã là hệ quả của rỗng, của phân son, thủ đoạn, tính toán, của lớp hóa trang suốt hai thập kỉ. Không gian gương hiển lộ vết nứt nơi thân xác phải tiếp tục sống sót bằng mọi giá, bất kể tâm hồn còn tồn tại hay không. Một bản ngã từng yêu và từng tin, bị thời đại dạy cho cách trụ lại bằng sự lì lợm. Lựa chọn của Sếp Kim – cũng như của nhiều người khác trong dòng đời lưu vong – là sống như một cây kim rỉ, dù hoen rỉ vẫn tiếp tục đâm sâu vào đời sống để trụ vững trong hiện tồn trống rỗng. Không gian gương trở thành điểm soi chiếu hội tụ: cái tôi rực rỡ nhất cũng chính là cái tôi trống rỗng nhất.

Trường hợp bà Tần (Sư nương) trong *Một thoáng xanh*, không gian gương trình hiện sự rỗng của lãng quên. Tấm gương phản chiếu bà Tần là cơ chế đánh thức những kí ức bị thời gian vùi lấp, kéo con người từ trạng thái tồn tại vô thức trở về đối diện với nỗi rỗng lạnh. Sau lần tình cờ gặp lại Chu Thanh tại Đài Bắc, bà Tần trở về và soi mình trong gương, khoảnh khắc phát khởi cho dòng hồi tưởng đầy ám ảnh. Thứ nhất, qua gương, bà Tần nhớ lại cái chết của Vĩ Thành. Kí ức về cái chết của người chồng đầy bi thương, lạnh lẽo. Đội trưởng lính không quân “*bay lượn trên trời cả đời không sao*”, lại chết vì kiệt lực trên con thuyền tị nạn. “*Anh ấy vừa tắt thở, thủy thủ trên tàu đã tròng bao tải cột lại, đem ném xuống biển cùng những người chết bệnh khác, tôi chỉ nghe ‘tôm’ một tiếng đã không thấy người đâu nữa. Từ ngày cưới Vĩ Thành, tôi đã chuẩn bị sẵn tinh thần về sau phải đi nhận xác chồng thế nào [...] Nào ngờ cuối cùng ngay cả xác anh ấy cũng chẳng còn mà nhận*”. Không bia mộ, không di ảnh, không chôn táng niệm. Một bản ngã, một con người từng kiến quốc lập công bị lịch sử nuốt chửng trong thinh lặng, tan rã trong quên lãng, nhấn chìm vào hư vô. Đó chính là sự rỗng lạnh của lịch sử.

Thứ hai, bà Tần giật mình nhận ra sự quên lãng chính mình. Lần đầu tiên sau bao năm, bà giật mình nhận ra mái tóc mình đã điểm bạc. Bị cuốn theo vòng quay của sinh kế và tồn tại, trong lời tự sự, bà thú nhận: “*trước kia lúc chạy nạn chỉ mong tháo thân, mọi chuyện đều ù ù cạc cạc, cũng không hay ngày trắng đêm đen [...] Từ ngày đến Đài Loan, ngày ngày bận rộn với cuộc sống, chuyện ở đại lục thấy dần phai nhạt*”. Con người bị cuốn theo biến thiên mà không kịp nhận ra sự hiện diện của mình, ngay cả năng lực cảm nhận nỗi đau cũng đã bị bào mòn theo năm tháng.

Như vậy, không gian gương đã kích hoạt những nỗi niềm chưa từng có chỗ chảy ra. Tấm gương bà Tần soi mình không giúp bà đi tìm lại bản ngã thuộc về Đại lục đã tan loãng ở Đài Loan mà buộc bà nhìn lại những gì đã mất. Tấm gương như cánh cửa ngược, không mở ra tương lai mà kéo hiện tại quay trở lại nhìn chăm chăm vào khoảng trống.

## 2.2. *Kết cấu không gian hé mở “không”*

### 2.2.1. *Vô phân biệt*

Không gian mộng trong truyện ngắn *Dạo vườn tỉnh mộng* là cấu trúc phức tạp. Nếu chỉ nhìn ở tầng bề mặt, ta thấy giấc mộng được xác lập từ khoảnh khắc phu nhân Tiền xem vở kịch *Du viên kinh mộng* trong bữa tiệc. Song khai thác sâu văn bản có thể thấy cấu trúc đa tầng của mộng trong mộng. Một giấc mộng rộng hơn đã bắt đầu từ giây phút bà bước chân vào khu vườn nhà phu nhân Đậu...

Khúc “Dạo vườn” thực ra đã bắt đầu ngay từ khoảnh khắc này, phu nhân Tiền bắt đầu lạc vào khu vườn của giấc mộng đầu tiên. Thứ nhất, bữa tiệc là không gian mộng bởi tính sân khấu hóa của không gian. Đời sống quý tộc Trung Hoa xưa được dàn dựng, tái hiện lại như một màn kịch, từ trang phục, ánh sáng, khung cảnh, lời nói năng, âm nhạc đến ẩm thực. Thứ hai, Bạch Tiên Dững đã sắp xếp rất nhiều chi tiết nhằm tăng tính mộng ảo, phi thực cho không gian: “*huơng hoa mộc tê nồng đượm bất thần tập kích*” “*tựa một màn hơi ẩm bốc chốc chup lên mặt bà*”, “*vàng trắng thu [...] rơi xuống mạ một lớp sương bạc lên lối đi cây cối trong vườn hoa dinh thự Đậu*”,... Thêm vào đó là các chi tiết bào mòn tính thực tại của không gian: tóc khi băng qua vườn hoa bị gió làm rối mất, màu lụa xanh Hàng Châu bị mờ nhòe, ... Tất cả các chi tiết tạo tính mơ hồ không chỉ làm mờ ranh giới giữa thực và ảo, mà còn mở đường cho cảm xúc trôi dạt, thúc đẩy bà Tiền nhớ lại quá khứ. Phu nhân Tiền như đi giữa cõi mộng, từng bước bước vào miền kí ức. Đây chính là bước đầu tiên của mộng trong mộng.

Sự trôi dạt của kí ức mở ra giấc mộng thứ hai, cấu trúc mộng trong mộng đến đây bắt đầu xuất hiện. Giấc mộng thứ hai xuất hiện khi phu nhân Tiền rơi vào dòng hồi tưởng kí ức xưa cũ ở Nam Kinh với những đêm tiệc hát côn khúc, với cuộc hôn nhân cùng tướng quân Tiền Bằng Chí và mối tình vụng trộm với tham mưu Trịnh.

Bạch Tiên Dững khéo léo dựng lên một cấu trúc song song, đan lồng các chi tiết giống nhau giữa bữa tiệc trong hiện tại (Đài Bắc) và bữa tiệc ba mươi năm trước (Nam Kinh) để khơi dậy kí ức nhân vật: rượu; nhạc; người với cặp đối ứng nhân vật. Ngay cả sự kiện mất giọng trong quá khứ và hiện tại cũng trùng khớp. Trong men rượu, những khuôn mặt đỏ, những hàm răng “*trắng đều tằm tấp cười với bà*” từ từ “*xáp lại*”, hợp thành một khối... Hiện tại - kí ức chồng lấp, không gian giấc mơ thứ hai mở ra ngay trong lòng giấc mộng thứ nhất. Như vậy, hiện tại không còn là một lớp thực tại biệt lập mà phản chiếu quá khứ, hiện thực được tái hiện từ trong mộng tưởng.

Cốt lõi cấu trúc mộng trong mộng là sự nhập nhòe giữa hiện thực và quá khứ. Không gian vật lí (bữa tiệc) và không gian tâm lí (giấc mơ) chồng lấn lên nhau, khiến các trục không

– thời gian tan rã, quá khứ và hiện tại nhập lại thành một. Thủ pháp song song tạo các ảo ảnh song trùng xuyên suốt từ kết cấu, nhân vật, không gian, thời gian, sự kiện để tạo cảm giác những gì đang diễn ra không hẳn là tái hiện (giấc mộng đầu tiên), mà là sự trở lại của một thời gian khác, hiện tại là quá khứ, cái đã qua vẫn đang tồn tại (giấc mộng thứ hai). Tầng lớp cảm giác mở ra: thơm, nhớ, mất, tiếc. Mộng này bao bọc mộng kia, lớp lang mộng, như làn khói quấn quanh làn khói và bản ngã có thể trôi dạt giữa nhiều lớp thực tại mà không thể xác định mình đang ở đâu.

Ở mục 2.1.2, chúng tôi đã phân tích sự rỗng của hai tầng mộng, bản thể chỉ hiển lộ khi mọi lớp hiện tượng rỗng đồng loạt sụp đổ. Hai tầng mộng phản chiếu rỗng và cùng sụp đổ; xuyên qua tầng tầng lớp lớp rỗng, ta thấy “không”. Rỗng dẫn về “không”, để con người đối diện chân lí: đời - mộng nhất như.

Tỉnh mộng, phu nhân Tiền mất giọng, đứng trên sân thượng với trăng sương, gió lạnh, bà nhận ra, thứ nhất, hiện tại là ảo ảnh của quá khứ, quá khứ vinh hoa lại cũng là ảo ảnh, ảo vọng về danh phận, quyền quý, tình yêu đều là mộng (cá nhân). Thứ hai, giấc mộng văn hóa quốc gia – vốn là niềm kiêu hãnh của thế hệ bà – trong khoảnh khắc này cũng bị đánh thức, cũng là lúc bà nhận ra nó đang dần khép lại mãi mãi. Tỉnh mộng nhưng không phải để thức dậy mà để hiểu sự mất mát vĩnh viễn của thời đại Trung Hoa Dân Quốc (tập thể). Đây là tầng sâu kín nhất của cấu trúc mộng trong mộng, cho thấy trạng thái bản thể của người lưu vong. Họ sống trong các lớp mộng, cuối cùng ngậm ngùi nhận ra đời người, tình yêu, lịch sử, nghệ thuật đều là mộng.

Như vậy, mộng trong mộng không chỉ là kĩ thuật nghệ thuật mà là phương pháp biểu hiện của triết lí tính không. Tất cả các thủ pháp xây dựng cấu trúc mộng trong mộng như thủ pháp dòng ý thức, nghệ thuật kể chuyện phi tuyến, thủ pháp song song đều hướng đến luận đề này. Sự rỗng của cả hai lớp mộng cho thấy không có hiện thực tuyệt đối, không có bản ngã cố định, không có một điểm tựa chắc chắn nào giữa quá khứ và hiện tại.

Vì thế, khoảnh khắc tỉnh mộng cũng mở ra hai tầng nhận thức (1) thức dậy sau giấc mơ và (2) sau khi thức dậy mới phát hiện ra mọi thứ đều là mơ. Thứ nhất, thức dậy sau giấc mơ tức bị đánh thức khỏi một giấc mộng, bừng tỉnh khỏi trạng thái mộng mị, nhận ra hiện tại - quá khứ không thể nối lại, hiện tại đã trôi xa khỏi quá khứ và không cách nào lấy lại được. Thứ hai, sau khi thức dậy, mới phát hiện ra mọi thứ đều là mơ. Tỉnh dậy rồi, ngỡ trở về hiện thực, hóa ra hiện thực cũng là một giấc mộng. Cái ta cho là thực cũng là một giấc mộng khác. Tỉnh mộng chưa thoát mộng vì đời vốn là mộng.

Không chỉ giật mình tỉnh dậy khỏi giấc mơ mà kinh hoàng phát hiện cả đời tỉnh thức này cũng là một giấc mơ khác. Tỉnh mộng ở đây không phải trở về một hiện thực chắc chắn, mà hiểu rằng không có hiện thực chắc chắn nào cả. Đây chính là “không”, là cái bản thể còn lại khi mọi hiện tượng (rỗng) tan đi; không còn tiếng ca, không còn danh phận, không còn lịch sử, nhưng cũng không còn vọng tưởng. Sự câm lặng giải cấu trúc mộng lồng mộng, nó dừng lại mọi diễn xướng, chấm dứt mọi nhập vai – và “không” hé lộ.

Trạng thái lúc đầu ngộ tỉnh mộng, tỉnh rồi phát hiện đời là mộng là bước chuyển hóa nhận thức rất gần với ngụ ngôn “Mộng hồ điệp” của Trang Tử trong Nam Hoa Kinh. Giật mình tỉnh mộng, Trang Chu bừng tỉnh khỏi mộng bướm, nhưng tỉnh rồi thì sao? Tỉnh rồi hóa ra đời cũng là mộng. Tương tự Trang tử, phu nhân Tiền tỉnh dậy khỏi mộng, nghi vấn về hiện tại có thực không? Bà tưởng mình tỉnh táo giữa Đài Bắc nhưng tiệc cũng là sân khấu, vai trò xã hội của bà cũng là diễn xuất, kí ức là vọng ảnh... Ngay khoảnh khắc tỉnh mộng (hồi tưởng kí ức), bà vẫn đang ở trong một giấc mộng lớn hơn của cuộc đời (hiện thực đời sống). Kinh qua tầng tầng lớp lớp rỗng rỗng trong trắng sương, gió lạnh, bà “không nhận ra” hiện thực nữa, mọi ranh giới hiện tại – quá khứ tan chảy, vạn vật quay về một, rỗng tan vào không.

Vỡ ra rằng tỉnh mộng rồi cũng là mộng chính là **hành trình từ nhị nguyên đến bất nhị (*non-dual*)** của Trang tử, cũng chính là Tề vật luận vô phân biệt, bất phân thực – mộng, quá khứ – hiện tại, chân – giả, chủ – khách, hữu - vô... Toàn bộ kết cấu nhị nguyên đều bị đánh tan. Từ đó, Trang Tử hé lộ một triết lí sâu xa: không có thực tại tuyệt đối, không có bản thể cố định, vạn vật trôi nổi trong dòng biến hóa, mộng và thực chỉ là hai trạng thái tương đối của cùng một bản thể.

Trạng thái vô phân biệt của Tề vật luận chính là nội hàm của “không”. Sinh – diệt, chân – giả, thực – mộng đều là trạng thái nhất thời; thay vì thiết lập đối cực, Trang Tử làm tan rã nhị nguyên ấy bằng việc đặt mọi sự vật trong tiến trình biến hóa không ngừng. Quy luật của vũ trụ là biến hóa không ngừng (Đạo giáo) hay Phật giáo gọi là “trùng trùng duyên khởi”; do vậy, không biết đâu là sinh – diệt, chân – giả, thực – mộng. Tất cả hiện tượng biến thiên tên gọi và hình dáng khác nhau nhưng chung một bản chất, mọi hiện tượng chỉ là những biểu hiện tạm thời của một thực tại. Chân - giả, mộng - thực không tách biệt – tức “không”.

Tóm lại, “không” là nền tảng bản thể học sâu kín nơi mọi cặp nhị nguyên tan biến và hợp nhất. Truyện dùng cấu trúc song hành mộng – thực, quá khứ – hiện tại... rồi phá vỡ ranh giới ấy. Cấu trúc song hành và mộng lồng mộng không chỉ là kĩ thuật văn học mà là hình thức tư duy phi nhị nguyên (*non-dual*). Khoảnh khắc phu nhân Tiền đứng trên sân thượng trong tịch lặng vì vậy chính là khoảnh khắc thức ngộ, thấu thị và chấp nhận tràn đầy tinh thần phương Đông.

### 2.2.2. Mĩ học tàn phai

Thế giới nghệ thuật đậm nét phương Đông trong tập truyện *Người Đài Bắc* xây dựng nhiều không gian tàn phai với tinh thần thẩm mĩ Thiền – Không. Không gian vườn cúc “nhất phùng tuyết” trong *Thu tứ* khắc họa quan niệm thẩm mĩ đầy tinh thần “không” của Bạch Tiên Dũng: tàn phai là vẻ đẹp trọn vẹn của hiện tồn, cái đẹp bao gồm cả thịnh lẫn tàn, cả sinh lẫn diệt.

Khu vườn cúc “nhất phùng tuyết”, nơi Hoa phu nhân bước vào giữa buổi chiều thu không đơn thuần là góc sân gia thất cũ. Hoa phu nhân bước vào không gian này không phải để làm vườn, không phải để thưởng hoa, mà như một nghi thức hồi tưởng, một cuộc lội

ngược vào kí ức cá nhân và lịch sử. Khu vườn ấy mở ra không gian nơi thời gian lắng xuống, ngưng đọng; kí ức, cái đẹp, cái chết, sự tàn phai cùng cư ngụ trong một khung hình tĩnh tại. *“Bà tiến lên trước, đưa tay vạch bớt cành lá, bàng hoàng trông thấy bên dưới vạt hoa đang đưa nở thì ra còn vô số đóa bị che lấp đã rữa nát, có nụ khô đen, bề mặt mốc trắng, treo mình trên chạc cành như những chiếc bánh bao hỏng, có đóa mới vừa héo tàn, cánh hoa thấy như hoen gỉ vàng, trên một số nụ hoa rữa bỏ lổn nhổn những con bọ chiến binh lổm đóm, đang gặm nhấm tâm hoa, chất dịch đục màu vàng không ngừng chảy ra từ nhụy. Một con gió thổi qua, bà hoa ngửi thấy trong hương cúc thoang thoang lẫn thêm một thứ mùi hôi tanh như mùi của hoa cỏ mục rữa”* (Bach, 2023, p.218). Vườn cúc dựng lên hình ảnh sự tàn phai, sự mục rữa bên dưới cái đẹp, sự chết ẩn trong cái sống. Hoa nở tròn đầy là khoảnh khắc lấp lánh cuối cùng trước khi rữa nát. Từ đây, mỹ học tàn phai được khai mở, trong không gian vườn hoa, dưới tán cúc tròn đầy, trắng muốt – biểu tượng thanh cao và mỹ cảm Đông Á – là một thế giới đang phân hủy. Mỹ học tàn phai phản ánh đúng quy luật vận động của hiện tồn, cái đẹp đã nở trọn cùng lúc với cái chết đang âm thầm xảy ra.

**Về đẹp không đối lập với tàn phai, mà bao hàm cả tàn phai.** Vườn cúc phơi bày các lát cắt thời gian bị nhân vật phong kín, không tiết lộ suốt câu chuyện, chỉ đến khi bước vào khu vườn, chạm phải những nhánh cúc thôi rữa, những ổ nấm mốc, dòng nhựa hoa rỉ ra từ xác cúc bị sâu cắn; các sự kiện trong cuộc đời bà Hoa mới chồng lấn nhau xuất hiện. Ở đó có hồi ức thời vàng son ngày ông nhà chiến thắng về lại Nam Kinh; có những cảnh cúc từng cắm bên giường bệnh, con ung thư tàn phá và cái chết không tránh khỏi... Mọi không gian kí ức đồng hiện trong khu vườn, cái sống và cái chết, cái hiện hữu và cái tàn phai cùng lúc bộc lộ.

Hơn hết, sự rỗng trong không gian này thể hiện ở chỗ, cái chết không đến như biến cố, mà hiện hữu trong từng phút giây: cái chết của hoa cúc, cái chết của chồng, cái chết của kỉ nguyên. Mỹ học tàn phai không tránh né cái chết mà nhìn vào bản chất tàn rụi tự nhiên như một phần sinh mệnh. Khu vườn cũng vậy, không phủ nhận cái chết mà ôm lấy nó như một biểu hiện của tính “không”.

Hành động bước vào vườn của Hoa phu nhân là một hành vi cô độc, đi giữa kí ức và thực tại. Chồng chết, lớp người xưa đã rời, xã hội mới xa lạ, bà không thực sự thuộc về đâu. Trong một khoảnh khắc, hiện hữu của Hoa phu nhân đầy sự rỗng. Song một lần nữa, tầng “không” lại lộ ra sau khi vượt xuyên tầng rỗng. Dù xúc động, thậm chí chấn động, bà vẫn bước đi với vẻ điềm nhiên. Giữa những chuyển biến của thời đại, lịch sử, bà không phủ định biến động, nhưng cũng không bị biến động cuốn theo. “Không” ở đây là “đạo bất biến” giữa sự vô thường. Không gian khu vườn nhất phùng tuyết tĩnh tại đầy tinh thần không, ở đó, Hoa phu nhân bước đi giữa tàn phai mà vẫn giữ được sự tự tại. Câu nói khép lại truyện ngắn của bà mang tính thấu thị về thời đại đã quá vắng *“Bác qua tĩa bớt đám cúc kia đi, nhiều bông tàn hết rồi”* (Bach, 2023, p.220).

Bạch Tiên Dững rất hay để những không gian cũ kỹ xuất hiện kèm với sự tàn phai của con người. Ông không lí tưởng hóa các không gian cổ kính, cũng không bị kịch hóa tuổi già mà “phế tích hóa” không gian, biến không gian và con người trong không gian ấy trở thành chứng tích của thời gian. “*Sự trôi qua của thời gian, sự phong hóa và sự mục nát không nhất thiết được coi là khiếm khuyết mà là những yếu tố thẩm mỹ quan trọng đánh dấu lịch sử và cá tính của sự vật*” (Saito, 1997, p.231). Tàn là một hình thức chín, tàn phai làm không gian, vạn vật sâu sắc, lắng đọng qua lịch sử và dấu vết thời gian.

### 3. Kết luận

Kết quả phân tích cho thấy không gian *Người Đài Bắc* mang tính chất vừa che chở vừa giam cầm con người. Nó cho con người chốn dung thân, tạm trú nhưng cũng bộc lộ sự rỗng. Thay vì khép lại không gian lưu vong với bất lực, tuyệt vọng, không gian trong truyện ngắn Bạch Tiên Dững còn có khả năng khai mở “không” (tinh thần vô phân biệt và mỹ học tàn phai), tạo nên bức tranh toàn vẹn về tình cảnh lưu vong của người Đại lục.

Bạch Tiên Dững không chỉ viết về tình cảnh lưu vong, ông viết cả về tinh thần phương Đông. Đây đều là những điểm chung nhất của dân tộc, có lẽ đó cũng chính là lí do khiến *Người Đài Bắc* đơn giản nhưng được đánh giá cao. Kết hợp văn phong chậm, nhẹ, giàu khoảng lặng với kỹ thuật truyện ngắn hiện đại phương Tây, *Người Đài Bắc* là thực hành văn chương kháng cự sự lãng quên mà trong đó “rỗng” và “không” là ngôn ngữ truyền tải. Người Đài Bắc không viết về căn tính lai ghép, không viết để hội nhập mà viết để lưu giữ một giai đoạn lịch sử dân tộc và một căn tính Trung Hoa đã rời không gian gốc rồi lắng xuống vị trí của “rỗng” và “không”.

### TÀI LIỆU KHẢO SÁT

Bach, T. D. (2023). *Người Đài Bắc [Taipei people]*. Ha Noi Publishing House.

❖ **Tuyên bố về quyền lợi:** Các tác giả xác nhận hoàn toàn không có xung đột về quyền lợi.

### TÀI LIỆU THAM KHẢO

- Allen, J. R. (2007). Taipei Park: Signs of Occupation. *Journal of Asian Studies*, 66(1), 159-199. Association for Asian Studies.
- Lupke, C. (1992). (En)gendering the Nation in Pai Hsien-yung's “Wandering in the Garden, Waking from a Dream”. *Modern Chinese Literature*, 6(2), 157-177. Foreign Language Publications.
- Tze, K. H., Ying, K. C. (2025). *The Cityscape and Mindscape in Pai Hsien-yung's Taipei People*. Amsterdam University Press.

**“NOTHINGNESS” AND “EMPTINESS” IN TAIPEI PEOPLE  
THROUGH THE LENS OF SPATIAL STRUCTURE:  
A PHENOMENOLOGICAL AND ONTOLOGICAL APPROACH**

***Pham Tran Nhu Ai\*, Phan Thu Van, Bui Tran Quynh Ngoc***

*Ho Chi Minh City University of Education, Vietnam*

*\*Corresponding author: Pham Tran Nhu Ai– Email: aiptn@hcmue.edu.vn*

*Received: September 12, 2025; Revised: September 22, 2025; Accepted: October 28, 2025*

**ABSTRACT**

*Nothingness in this paper is examined as both a consequence and a manifestation of the exilic condition, while emptiness is associated with the philosophical-aesthetic spirit of Zen. The relationship between nothingness and emptiness reflects the dynamic interplay between phenomenology and ontology. Rather than standing in opposition, they coexist and intersect, layered upon the same exiled body, to reveal a complex identity shaped by displacement yet still bearing an ontological imprint of the Eastern self. In the context of globalization and postcolonialism, examining the post-exilic state of nothingness and the possibility of “returning to emptiness” presents a necessary line of inquiry. Taipei People (Pai Hsien-yung) serves as a literary endeavor to preserve a historical phase of the Chinese nation and a cultural identity, in which nothingness and emptiness function as languages of expression. Instead of the exilic narrative in helplessness or despair, Pai Hsien-yung opens up another spatial layer imbued with the revelatory quality of emptiness – a distinctive feature that sets his work apart from other exile literature. He writes not only about exile as a historical experience, but also about the Eastern spirit as an ontological grounding. In doing so, Pai approaches the exilic condition through both phenomenology (nothingness) and ontology (emptiness), offering a multidimensional portrayal of the mainland Chinese diasporic self.*

**Keywords:** *emptiness; nothingness; ontological; Pai Hsein-yung; phenomenological*