

Biểu tượng gương, nước mắt và cánh cửa trong tiểu thuyết *Hồng Lâu Mộng*

Đặng Ngọc Ngân

Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh

Email: ngandng@hcmue.edu.vn

Ngày nhận bài: 26/08/2025; Ngày sửa bài: 14/12/2025; Ngày duyệt đăng: 25/12/2025

Tóm tắt

Bài viết khảo sát ba biểu tượng tiêu biểu trong tiểu thuyết *Hồng Lâu Mộng*, gồm gương, nước mắt và cánh cửa, nhằm làm rõ vai trò của hệ thống biểu tượng trong việc kiến tạo thế giới nghệ thuật và thể hiện tư tưởng nhân văn của tác phẩm. Trên cơ sở vận dụng hướng tiếp cận thi pháp hình tượng, nghiên cứu đọc lại văn bản trong mối quan hệ giữa hình tượng nghệ thuật và triết lý nhân sinh. Kết quả phân tích cho thấy gương không chỉ phản chiếu hiện thực mà còn biểu trưng cho ranh giới giữa thực và ảo, đồng thời dự báo số phận nhân vật; nước mắt gắn với Lâm Đại Ngọc như một định mệnh “hoàn lệ”, thể hiện bi kịch và ý thức phản kháng của người phụ nữ; và cánh cửa biểu trưng cho sự chuyển hóa và khát vọng tự do. Từ việc giải mã ba biểu tượng này, cho thấy Tào Tuyết Cần đã sử dụng biểu tượng như một phương thức tư duy nghệ thuật đặc sắc để thể hiện chiều sâu triết lý nhân sinh và tinh thần nhân văn trong văn học cổ điển Trung Hoa.

Từ khóa: biểu tượng nghệ thuật, cánh cửa, gương, *Hồng Lâu Mộng*, nước mắt

The Symbols of the Mirror, Tears and the Door in *Dream of the Red Chamber*

Dang Ngoc Ngan

Ho Chi Minh City University of Education

Correspondence: ngandng@hcmue.edu.vn

Received: 26/08/2025; Revised: 14/12/2025; Accepted: 25/12/2025

Abstract

This article examines three representative symbols in *Dream of the Red Chamber*, including the mirror, tears, and the door to clarify the role of the symbolic system in constructing the artistic world and expressing the work's humanistic thought. Drawing on the poetics of imagery, the study reinterprets the text through the relationship between artistic representation and the philosophy of human existence. The analysis reveals that the mirror not only reflects reality but also symbolizes the boundary between the real and the illusory, while simultaneously foreshadowing the characters' fates. Tears, associated with Lin Daiyu as a “predestined return of tears,” embody both tragedy and the spirit of female resistance. The door symbolizes transformation and the yearning for freedom, representing the transition between different realms of being. Through decoding these three symbols, the study demonstrates that Cao Xueqin employed symbolism as a distinctive mode of artistic thought to convey profound reflections on human existence and the spirit of humanism in classical Chinese literature.

Keywords: artistic symbols, door symbol, *Dream of the Red Chamber*, mirror symbol, tears symbol

1. Đặt vấn đề

Trong nghiên cứu văn học, biểu tượng là một khái niệm trung tâm, bởi nó không chỉ là yếu tố nghệ thuật mà còn là “cửa ngõ” dẫn đến chiều sâu tư tưởng và tâm linh của tác phẩm.

Hồng lâu mộng - kiệt tác của văn học Trung Hoa thế kỷ XVIII “luôn là một thách thức. Tác phẩm là sự kết tinh của nền văn hóa lâu đời và rộng lớn của Trung Quốc” (Đình Phan Cẩm Vân, 2014: 191). Tại Việt Nam, nhiều công trình đã tiếp cận *Hồng lâu mộng* ở các bình diện khác nhau: nghiên cứu thi pháp nhân vật và kết cấu nghệ thuật (Hà Thanh Vân, 1999), không gian - thời gian nghệ thuật (Nguyễn Thị Minh Hậu, 2002), phạm trù thực - hư (Nguyễn Thị Diệu Linh, 2003), tâm lý nhân vật (Lê Thị Nhân, 2004), tình yêu và hôn nhân (Bùi Thị Phương Thảo, 2007). Đặc biệt, Nguyễn Hoàng Long (2006), tác giả hệ thống hóa các hướng tiếp cận từ kết cấu, thể tài đến cảm hứng nhân sinh. Đặng Thị Thu Hiền (2014) đã góp phần mở rộng hướng tiếp cận biểu tượng, nhấn mạnh giá trị thẩm mỹ và triết lý văn hóa của hình tượng thiên nhiên. Tuy vậy, có thể nhận thấy rằng, phần lớn các công trình trên hoặc tập trung vào phương diện thi pháp kết cấu và nhân vật, hoặc chỉ khảo sát biểu tượng mang tính khái quát mà chưa nhiều công trình thực sự đi vào phân tích những biểu tượng nghệ thuật để khơi mở sâu hơn những tầng nghĩa của tác phẩm.

Xuất phát từ thực tế đó, nghiên cứu này lựa chọn khảo sát ba biểu tượng tiêu biểu trong *Hồng lâu mộng* - gương, nước mắt và cánh cửa nhằm làm rõ vai trò của hệ thống biểu tượng trong việc kiến tạo thế giới nghệ thuật và thể hiện tư tưởng nhân văn của tác phẩm. Trên cơ sở vận dụng hướng tiếp cận thi pháp hình tượng, nghiên

cứu tiến hành đọc lại văn bản trong mối quan hệ giữa hình tượng nghệ thuật và triết lý nhân sinh, qua đó khẳng định biểu tượng là phương thức tư duy nghệ thuật đặc sắc của Tào Tuyết Cần. Việc giải mã ba biểu tượng này không chỉ góp phần soi sáng thêm thế giới nghệ thuật giàu chất thơ và triết lý của *Hồng lâu mộng*, mà còn gợi mở những cách nhìn mới về tình yêu, hôn nhân và thân phận con người trong văn học cổ điển Trung Quốc.

2. Biểu tượng gương, nước mắt và cánh cửa trong thế giới nghệ thuật *Hồng lâu mộng*

Ngay từ thời cổ đại, biểu tượng đã được xem như “vật cất đôi” - mang trong mình ý nghĩa phân ly và tái hợp (Chevalier và Gheerbrant, 1969; Phạm Vĩnh Cư và cộng sự dịch, 1997: XXIII). Claude Lévi-Strauss đã viết: “mọi nền văn hóa đều có thể xem như một tập hợp các hệ thống biểu tượng” (Chevalier và Gheerbrant, 1969; Phạm Vĩnh Cư và cộng sự dịch, 1997: XXIII). Sigmund Freud nhấn mạnh: “biểu tượng diễn đạt một cách gián tiếp, bóng gió và ít nhiều khó nhận ra, niềm ham muốn hay các xung đột. Biểu tượng là mối liên kết thống nhất nội dung rõ rệt của một hành vi, một tư tưởng, một lời nói với ý nghĩa tiềm ẩn của chúng... Khi ta nhận ra, chẳng hạn trong một hành vi, ít nhất có hai phần ý nghĩa mà phần này thế chỗ cho phần kia bằng cách vừa che lấp, vừa bộc lộ phần kia ra, ta có thể gọi mối quan hệ giữa chúng là có tính biểu tượng” (Chevalier và Gheerbrant, 1969; Phạm Vĩnh Cư và cộng sự dịch, 1997: XXV), còn Carl Jung coi đó là hình ảnh tiêu biểu nhất để biểu đạt cái bản chất mơ hồ của tâm linh (Chevalier và Gheerbrant, 1969; Phạm Vĩnh Cư và cộng sự dịch, 1997: XXV).

Theo *Từ điển tiếng Việt*, biểu tượng là “hình ảnh tượng trưng” “*hình thức của nhận thức, cao hơn cảm giác, cho ta hình ảnh của sự vật còn giữ lại trong đầu óc sau khi tác động của sự vật vào giác quan đã chấm dứt*” (Hoàng Phê và cộng sự, 2003: 66-67). Qua đó, có thể hiểu biểu tượng là một hình ảnh, sự vật, hành vi hay chi tiết có khả năng gợi ra những ý nghĩa sâu xa, gián tiếp và tiềm ẩn ngoài ý nghĩa hiển ngôn của nó. Biểu tượng vừa che lấp vừa bộc lộ những tầng nghĩa khác nhau, cho phép người tiếp nhận kết nối hình ảnh cụ thể với những liên tưởng, cảm xúc hoặc tư tưởng rộng hơn. Trong văn học, biểu tượng chính là những tư tưởng, cảm xúc của tác giả được mã hóa thành hình tượng nghệ thuật, tạo nên một trường nghĩa mở, đa tầng và giàu khả năng diễn giải.

Như vậy, nếu hình ảnh là những mô tả cụ thể, trực quan về sự vật, hiện tượng trong văn bản; hình tượng là hình ảnh được xây dựng có hệ thống, có cấu trúc nghệ thuật, gắn với nhân vật, bối cảnh hoặc chủ đề, mang tính đơn nghĩa và tạo giá trị thẩm mỹ, thì biểu tượng là hình ảnh hoặc hình tượng được nạp những lớp nghĩa tiềm ẩn, mang tính đa nghĩa, gợi liên tưởng rộng và có khả năng vượt ra ngoài ý nghĩa hiển ngôn. Biểu tượng vừa giữ liên hệ với hiện thực (tính hình tượng), vừa mang tính tượng trưng, trừu tượng, biểu đạt những giá trị nhân văn, triết lý hoặc xã hội sâu xa. Khi được lặp đi lặp lại và kết hợp khéo léo, hình tượng nghệ thuật sẽ phát triển thành biểu tượng, tạo nên sức vang vọng lâu dài và khả năng gợi mở liên tưởng cho người tiếp nhận.

Trong bối cảnh *Hồng lâu mộng*, các biểu tượng như gương, nước mắt và cánh cửa không chỉ xuất hiện đơn lẻ mà còn tạo thành một hệ thống biểu tượng tương tác,

phản ánh hiện thực suy tàn của xã hội phong kiến, đồng thời gợi mở những tư tưởng nhân văn và cảm thức tự do. Việc xác định và phân tích biểu tượng theo hướng này sẽ làm nổi bật giá trị nghệ thuật đa tầng của tác phẩm.

2.1. Biểu tượng gương

Gương là vật dụng quen thuộc trong đời sống con người, vì thế nó cũng thường xuyên xuất hiện trong văn học với nhiều tầng ý nghĩa khác nhau. Trong *Hồng lâu mộng*, biểu tượng gương được tác giả sử dụng dày đặc và đa dạng, góp phần quan trọng vào việc khắc họa nhân vật, xây dựng không gian nghệ thuật và gửi gắm tư tưởng. Tác phẩm từng có tên gọi là *Phong Nguyệt bảo giám*, cho thấy ngay từ nhan đề gương đã được gắn với thế giới phong nguyệt, tình ái.

Ngay từ đầu tác phẩm, hình ảnh gương xuất hiện cùng “mùi thơm say sưa” dẫn dắt Bảo Ngọc bước vào căn buồng của Tần thị - một không gian tràn đầy dự vọng. Cậu đã phải thốt lên “*Ồ đây tốt! Ở đây tốt!*” khi nhìn thấy “*Trên án bày một cái gương quý của Vũ Tắc Thiên đời Đường. Một bên bày cái mâm vàng mà Triệu Phi Yến đã đứng lên múa, trên mâm để quả dưa mà An Lộc Sơn đã ném vào vú Dương Quý Phi*” (Tào Tuyết Cần, 1958a: 94). Ở đây, gương, cùng những vật dụng khác, báo hiệu vai trò của Tần thị như một nhân vật gắn với những “mờ ám trong chuyện chăn gối”.

Theo *Từ điển biểu tượng thế giới*, gương là bề mặt phản chiếu, đồng thời là giá đỡ cho một hệ biểu tượng phong phú trong lĩnh vực nhận thức. Ở hồi 13, Chiếu gương Phong Nguyệt vừa mang tính cảnh báo vừa phản chiếu toàn bộ hiện thực xã hội trong *Hồng lâu mộng*. Khi Giả Thụ soi gương, dự vọng như bản của hân hiện

ra rõ nét; đối lập với nó là hình ảnh Phụng Thụ xinh đẹp - đối tượng ham muốn. Hành động “lấy giả làm thật” khiến Giả Thụ phải chết yêu, qua đó gương trở thành biểu tượng phơi bày sự suy đồi và bi kịch con người.

Không chỉ là dụng cụ để nhân vật chinh trang, gương còn thể hiện cái nhìn triết học của tác giả về ranh giới giữa “chân” và “giả”, “ảo” và “thực”. Trong một giấc mộng, Giả Bảo Ngọc gặp Chân Bảo Ngọc, nhưng tỉnh dậy mới biết “đó là bóng cậu ở trong gương” (Tào Tuyết Cần, 1958b: 284). Ở đây, gương làm nhòa đi giới hạn của các cặp đối lập, gợi mở ra một thế giới huyền ảo mang tính biểu tượng sâu sắc. Vì lẽ đó, có thể thấy biểu tượng gương cũng là một yếu tố rất đặc biệt góp phần vào sự thành công của tác giả khi xây dựng nhiều thế giới khác nhau, từ đó “tạo thành kết cấu trùng điệp, giao thoa trong một lập thể” (Phạm Vũ Lan Anh, 2008: 56).

Bên cạnh vai trò của sự soi chiếu, có thể thấy gương trong *Hồng lâu mộng* còn mang tính dự báo, điều này thể hiện rất rõ qua việc sau khi Bảo Ngọc bị đánh, Đại Ngọc khóc đến sưng mắt và lúc trở về Tiêu Tương quán thì nàng lại nhận được hai mảnh khăn lụa. Nàng toan viết thêm những vần thơ nữa “*nhưng người rạo rực lên, mặt nóng bừng bừng, liền đến chỗ đài gương, mở cái phủ bằng gấm ra soi, thấy mặt đỏ hơn cánh hoa đào, đoán chừng bệnh đã bắt đầu từ đây*” (Tào Tuyết Cần, 1958a: 588). Đó là điềm báo số mệnh của Đại Ngọc cũng như những cánh hoa đào nàng chôn ngày trước. Cái sinh mệnh phù du ấy dần tiệm cận đến kết thúc qua sự phản chiếu của tấm gương. Cùng hai mảnh khăn tay cũ mà Bảo Ngọc để Tình Văn gửi lại cho nàng, cái gương lúc này chính là sự gợi nhắc tình yêu của song

Ngọc đang chuyển hướng đến với bi kịch. Đồng thời, đó cũng là quan niệm về mọi khát khao, yêu đương, dục vọng trong trần thế cuối cùng cũng chỉ là ảo mộng, đòi hỏi con người không được quá mê muội mà lấy cái giả để làm chân. Điều đó cho thấy gương ở đây vừa là một biểu tượng mang tính thẩm mỹ lại vừa là một biểu tượng mang tính triết lý, giáo dục. Nếu khi xem xét toàn bộ *Hồng lâu mộng*, ta dễ dàng nhận thấy gương là biểu tượng xuyên suốt tác phẩm, dường như chính cuốn sách cũng là chiếc gương Phong Nguyệt. Qua chiếc gương này, tác giả đang nhắc nhở mỗi người, những ý nhị của “chiếc gương” không nằm trên những bề mặt mà chúng ta đang soi vào, nó nằm đằng sau những điều ấy.

Mang biểu tượng thái âm và nữ tính, gương chính là những vật dụng được tác giả đặt chung quanh Bảo Ngọc, trong Di Hồng viện có đặt những “*chiếc gương pha lê lớn*”, “*Có nhiều ô vuông, tròn khác nhau, ... phẳng lì với mặt tường*” (Tào Tuyết Cần, 1958a: 294). Điều đặc biệt là sau khi người ta bước qua chiếc gương ấy họ đều đến với một thế giới khác nhẹ nhàng và an yên hơn. Nếu như trước khi bước qua cái gương trong Di Hồng viện, Giả Chính đã bị lạc đường thì sau khi bước qua nó ... “*quả nhiên có một lối ra*” (Tào Tuyết Cần, 1958a: 294), nếu khi Giả Lưu đến chơi ở Đại Quan viên đã rơi vào trạng thái “*không tìm ra lối đi*” thì khi gặp được chiếc gương, vô tình bấm vào nút trên đó, chiếc gương gạt sang một bên, hé ra một cái cửa bà đã ngủ say sưa trên giường của Bảo Ngọc cho đến khi tỉnh dậy mới quay về. Điều đó cho thấy chiếc gương ở đây chính là một lớp màng ngăn bao bọc chiếc giường của Bảo Ngọc với những thú xung quanh.

Trong văn hóa Trung Hoa, gương còn là biểu trưng của nữ hoàng, gương lấy lửa từ mặt trời vừa được đồng nhất hóa một cách tượng trưng với thái dương, nhưng nó cũng là một biểu tượng thái âm, theo nghĩa mặt trăng. Như vậy, ta có thể xem mặt trăng chính là một biến thể của biểu tượng cái gương, và hình ảnh ấy cũng được tác giả thể hiện rõ nét trong *Hồng lâu mộng*.

Trước hết, trăng mang ý nghĩa “*biểu tượng của sự biến đổi và sinh trưởng*” (Chevalier và Gheerbrant, 1969; Phạm Vĩnh Cư và cộng sự dịch, 1997: 936), nó cũng là biểu tượng của sự phụ thuộc và bản nguyên nữ. Theo các nhà nghiên cứu, mặt trăng có một sự tác động tính phồn thực tới người đàn bà - người đàn bà có kinh nguyệt (máu) theo tuần trăng, sự vận động của mặt trăng theo từng chu kỳ (khuyết - tròn - khuyết) chính là hình ảnh của sự sinh trưởng và lụi tàn của vạn vật cũng như của con người, người đàn bà và mặt trăng đều là nguyên tắc nữ tính. Có lẽ chính vì thế mà từ xa xưa, trong tâm thức cũng như theo truyền thống văn hóa của nhân loại, người ta vẫn thường ví người đàn bà với trăng và cho rằng giữa trăng và người đàn bà có một mối liên hệ hết sức gần gũi. Cũng vậy, trong *Hồng lâu mộng*, ta thấy tác giả sử dụng trăng với những thông điệp ngầm chứa để phản ánh bản thể của thế giới nữ tính. Theo *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, hình ảnh núi tham gia vào hệ biểu tượng của cái siêu tại, siêu phàm với tính cách “*là trung tâm của những hiện tượng hiển linh trong khí quyển, ...là nơi ở của thần thánh và là điểm cuối của con đường đi lên của con người*” (Chevalier và Gheerbrant, 1969; Phạm Vĩnh Cư và cộng sự dịch, 1997: 699). Như vậy, khi ánh trăng xuất hiện trên đỉnh núi chính là thời khắc thể hiện sự hòa hợp giữa trời và đất,

giữa âm và dương, tạo nên những không gian thiêng liêng trong vạn vật. Tuy nhiên, với *Hồng lâu mộng*, tác giả cũng đã cho rằng “*Thường trăng ở trên núi tuy thích thật, nhưng không bằng thường trăng ở gần nước*” (Tào Tuyết Cần, 1958b: 650). Bởi lẽ, nếu núi là biểu tượng của sự bất biến, không thay đổi, thì chính nước là nguồn sống và cũng là phương tiện thanh tẩy, là trung tâm tái sinh của vũ trụ. Cũng như nước, ánh trăng trong *Hồng lâu mộng* là một biến thể của gương, biểu tượng đó được tác giả sử dụng như một tiềm năng về những sức mạnh mới, tác giả xây dựng cho ánh trăng một đời sống riêng trong Đại Quan viên, thậm chí nhờ nước để phản chiếu trăng, do đó chiếc gương ấy ít nhiều đã tạo nên sự lấp lánh huyền hoặc và tạo nên một không gian thơ mộng.

Qua cách tác giả để cho các cô gái trong Đại Quan viên phân tích với nhau thì “*trăng dưới sườn núi này đều là ao cả. Trong khe núi có một ngôi nhà gần nước gọi là Ao Tình quán. Thế mới biết khi trước mở cái vườn này có nhiều ý nghĩa...*” (Tào Tuyết Cần, 1958a: 650). Ao nước lúc bấy giờ kết hợp với ánh trăng đã tạo ra một chiếc gương phản chiếu vạn vật khá tĩnh lặng, hiển lộ nét đẹp nữ tính nhưng cũng man mác những nỗi buồn. Ẩn chứa đằng sau những ao nước ấy, chính là một cách diễn tả về số phận của những người phụ nữ trong *Hồng lâu mộng*. Cuộc đời của họ cũng như nước trong ao ấy, cái đẹp đang vương một nỗi u buồn qua sự phản chiếu của ánh trăng. Ở đó, có sự tương chiếu giữa trăng với nước, hình ảnh “*Một vầng trăng tỏ trên trời, một bóng trăng long lanh dưới nước, trên dưới đua sáng như đặt mình trong cung thủy tinh nhà Giao Thát vậy*” (Tào Tuyết Cần, 1958b: 651) đã tạo nên nhiều cảm xúc cho độc giả.

Với hơn 102 lần xuất hiện, có thể nói hình ảnh ánh trăng - một biến thể của biểu tượng cái gương trong *Hồng lâu mộng*, ngoài mang ý nghĩa là một biểu tượng nữ tính, biểu tượng của sự sinh thành trong một chu kỳ của mỗi vòng đời (trăng non, trăng già, trăng khuyết, trăng tròn, trăng tỏ, trăng mờ, trăng mọc, trăng lặn, ...), nó còn là ánh sáng soi rọi xuyên suốt cuộc sống của Giả phủ, đặc biệt là trong vườn Đại Quan.

Bên cạnh đó, ta có thể thấy biến thể của cái gương trong tác phẩm *Hồng lâu mộng* độc đáo ở chỗ tác giả không chỉ dừng lại ở những cái gương thuần túy đơn giản mà tác giả còn để cho chiếc gương có một biến thể hết sức sinh động đó chính là nhân vật Giả Lưu. Với chiếc gương sinh động ấy, tác giả đã có thể khiến các nhân vật, sự kiện trong *Hồng lâu mộng* được thể hiện đúng bản chất của nó. Đặc biệt hơn cả, vai trò của Giả Lưu như một tấm gương lớn để phản ánh toàn bộ không gian sống hoa lệ của Giả phủ nói chung, và không gian của Bảo Ngọc sống là rõ nét hơn cả. Qua tấm gương lớn này, tác giả càng thành công trong việc thể hiện nhân vật Bảo Ngọc với những nét đặc trưng đậm chất nữ tính.

Với biểu tượng đầy ý nghĩa độc đáo, gương trong *Hồng lâu mộng* và các biến thể của nó (ánh trăng, Giả Lưu) không chỉ mang ý nghĩa thẩm mỹ mà còn chứa đựng chiều sâu triết học. Nó vừa soi chiếu ngoại giới vừa phản ánh nội tâm con người, vừa dẫn dắt sang cảnh giới huyền ảo vừa dự báo số phận bi kịch. Chính nhờ hệ biểu tượng phong phú ấy mà *Hồng lâu mộng* tạo nên một thế giới nghệ thuật kỳ ảo, hấp dẫn và đầy sức ám gợi.

2.2. Biểu tượng nước mắt

Trong huyền thoại về nguồn gốc vũ trụ, người Polynésie cho rằng ban đầu chỉ

có nước nguyên khai bao phủ trong bóng tối. Từ đó đất trời thượng I-o đã tách nước, mở ra trời đất và hình thành thế giới. Tương tự, theo các nghiên cứu khoa học, sự sống trên Trái đất khởi nguồn từ đại dương nguyên thủy, nơi xuất hiện các hợp chất hữu cơ, virus, vi khuẩn rồi tiến hóa thành những dạng sống phức tạp hơn. Với Đông y, Hải Thượng Lãn Ông cũng khẳng định: “Thận là gốc của Tạng phủ”, mà Thận thuộc Thủy, “Thiên nhất sinh thủy”, tức nước là khởi nguyên của sự sống. Con người ngay từ trong bào thai cũng được nuôi dưỡng trong nước. Như vậy, trong quan niệm văn hóa và y học cổ truyền, nước là nền tảng của vạn vật sinh tồn, mang đặc trưng nữ tính, gắn liền với sự sinh sôi, tái sinh.

Từ khởi nguyên ấy, những biến thể của nước đã mang nhiều ý nghĩa biểu tượng, trong đó nước mắt là hình ảnh đặc biệt. *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới* cho rằng: nước mắt là “biểu tượng của nỗi đau và sự can thiệp, giúp đỡ, thường được ví như ngọc trai hay hổ phách” (Chevalier và Gheerbrant, 1969; Phạm Vĩnh Cư và cộng sự dịch, 1997: 717). Trong *Hồng lâu mộng*, nước mắt trở thành một biểu tượng xuyên suốt, gắn liền với nhân vật Lâm Đại Ngọc. Khác với Bảo Ngọc có viên ngọc hộ thân, “ngọc” của Đại Ngọc chính là những giọt lệ - vận mệnh của nàng gắn bó trọn đời với nước mắt.

Nguồn gốc số phận này được giải thích từ huyền thoại: Giáng Châu - hóa thân của Đại Ngọc từng được Thần Anh tưới bằng nước cam lộ. Khi xuống trần, nàng nguyện “lấy hết nước mắt của đời ta để trả lại chàng, như thế mới trang trải xong!” (Tào Tuyết Cần, 1958a: 26). Do đó, cuộc đời Lâm Đại Ngọc chính là hành trình “hoàn lệ”, lấy nước mắt làm phương

tiện trả nợ tình duyên. Sống trong Gia phủ, nàng gắn bó với a hoàn Tử Quyên. Thoạt đầu ta nghĩ chỉ đơn thuần đó là mối quan hệ giữa a hoàn với chủ, nhưng rõ ràng mối quan hệ đó còn là mối quan hệ của nước mắt, bởi theo truyền thuyết của Trung Hoa thì chim Tử Quyên là do hồn Thục đế thác vào, nó có tiếng kêu thê thiết và sâu não. Cùng với Tiêu Tương quán, Tử Quyên đã góp phần vào số phận đầy nước mắt của Lâm Đại Ngọc. Đại Ngọc là người trái ngược hoàn toàn với Bảo Thoa, nàng bị chế độ phong kiến hắt hủi và ghê lạnh, con người với mặc cảm với kiếp “nói không được thừa nửa lời, đi không được thừa nửa bước” ấy luôn đa sầu đa cảm, nước mắt của nàng như ứng với lời nguyện ngày trước, tiếng khóc của nàng khiến cho “chim chóc đương đậu trên cành liễu, khóm hoa gần đấy cũng xào xạc bay xa, không nỡ nghe những tiếng khóc than ai oán” (Tào Tuyết Cần, 1958a: 456).

Có lẽ với ngụ ý cuộc đời của Lâm Đại Ngọc, tác giả đã để mưa - những giọt nước mắt của trời thường xuất hiện ở xung quanh không gian nàng sống, để khi “nghe giọt mưa róc rách trên tàu chuối và cành trúc, gió lạnh thổi qua màn, tự nhiên nước mắt Đại Ngọc lại tràn ra” (Tào Tuyết Cần, 1958a: 84). Mưa ở đây vừa phản chiếu tâm trạng bi thương, vừa như dòng nước tưới tắm cho tình yêu với Bảo Ngọc. Nước mắt trở thành dưỡng chất tinh thần, vừa nuôi dưỡng, vừa bào mòn cuộc đời nàng.

Nước mắt cũng mang ý nghĩa phản kháng. Dù chỉ “là giữ nguyên cái thế giằng co ấy giữa tôi và thế giới, muốn chống lại mọi thoả hiệp với phi lý” (Thạch Chương) của thời đại, nhưng biểu tượng nước mắt, đặc biệt qua nhân vật Lâm Đại Ngọc thì đó chính là sự phản kháng của người phụ

nữ trong xã hội, là giọt nước mắt của tình yêu, và đúng như cách nói của các nhà nghiên cứu thì “*Hồng lâu mộng chỉ xoay quanh một chữ tình và tác giả của nó muốn cả thiên hạ khóc cho chữ tình này*” (Chi Nghiễn Trai), và nước mắt chính là hình thức biểu đạt tập trung nhất cho chữ tình ấy.

Đặc biệt, biểu tượng nước mắt trong tác phẩm còn gắn với triết lý về “cam lộ”. Nếu trong quá khứ, Thần Anh tưới Giáng Châu bằng nước cam lộ để nàng sống, thì ở trần thế, Đại Ngọc dùng nước mắt để nuôi dưỡng tình yêu với Bảo Ngọc. Bản thân Bảo Ngọc cũng từng mơ ước “*được nước mắt các chị em chảy ra thành một con sông lớn, buông xác tôi xuống đó lênh bênh, trôi đến một chỗ rất xa xăm, không có chim ho cò gáy, rồi theo gió mà tan đi, không bao giờ hóa kiếp làm người nữa*” (Tào Tuyết Cần, 1958a: 623). Nhưng cậu cũng nhận ra: “*nước mắt của các chị có phải để dành cho một mình tôi cả đâu. Từ giờ về sau, mỗi một người chỉ được hưởng một số nước mắt về phần mình thôi*” (Tào Tuyết Cần, 1958a: 626). Ở đây, nước mắt hiện lên như thứ tình cảm thiêng liêng, khởi nguồn của nhân duyên, cũng là giới hạn tất yếu của kiếp người.

Có thể nói, bằng cách xây dựng biểu tượng nước mắt, Tào Tuyết Cần không chỉ tôn vinh tình cảm sâu nặng và sự hi sinh của phụ nữ mà còn gián tiếp khẳng định vai trò sáng tạo của nữ giới. Nếu truyền thống xem nam giới là chủ thể sáng tạo, sở hữu “cam lộ” để ban phát sự sống, thì trong *Hồng lâu mộng*, chính phụ nữ - với những dòng lệ - mới là người ban phát sự sống tinh thần và giữ gìn chữ tình. Đây cũng là dấu hiệu cho thấy tư tưởng nhân văn và khuynh hướng nữ quyền sớm xuất hiện trong sáng tác của Tào Tuyết Cần.

2.3. Biểu tượng cánh cửa

Theo *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, “cửa là sự tượng trưng cho nơi qua lại giữa hai trạng thái, hai thế giới, giữa cái đã biết và cái chưa biết, giữa ánh sáng và bóng tối” (Chevalier và Gheerbrant, 1969; Phạm Vĩnh Cư và cộng sự dịch, 1997: 226). Đồng thời, cánh cửa còn có nguồn gốc từ *Kinh Thánh*, theo quan niệm trong Thiên Chúa giáo, thì đằng sau cánh cửa luôn luôn là ánh sáng của Chúa Jesus. *Cánh cửa “giống như Chúa Kitô hiển uy vào ngày Phán xử cuối cùng, chờ đón kẻ hành hương và các tín đồ... Chúa là cái cửa và thông qua bí nhiệm của sự cứu rỗi, cái cửa mở lối lên Thiên quốc: Ta là cửa, ai qua ta mà vào sẽ được cứu rỗi”* (Chevalier và Gheerbrant, 1969; Phạm Vĩnh Cư và cộng sự dịch, 1997: 227). Vì lẽ đó, *cánh cửa* - biểu trưng cho con đường dẫn tới sự phục sinh và cứu độ. Với người theo đạo Thiên Chúa, cánh cửa vì thế không chỉ là lối đi mà còn là dấu chỉ của niềm tin, sự phán xét và hồng ân.

Trong văn hóa dân gian Trung Hoa, cửa cũng mang ý nghĩa thiêng liêng. Ngôi nhà không thể thiếu cửa chính, và từ xa xưa người dân đã lập tục thờ thần cửa (Môn thần) để bảo hộ bình an. Tính chất linh thiêng ấy lý giải vì sao hình ảnh cánh cửa xuất hiện đậm đặc trong văn học, trong đó có *Hồng lâu mộng*. Ở đây, mỗi cánh cửa không chỉ là chi tiết kiến trúc mà còn mở ra một thế giới khác, một tầng nghĩa mới của đời sống và số phận nhân vật.

Có thể nói, trong *Hồng lâu mộng*, tần suất xuất hiện cánh cửa được tác giả thể hiện khá dày đặc, và cứ mỗi lần tác giả thể hiện hình ảnh cánh cửa, lại là một lần độc giả được bước vào một thế giới khác nhau trong *Hồng lâu mộng*. Một trong những lần xuất hiện tiêu biểu là khi Bảo Ngọc

bước qua cánh cửa “Nghiệt Hải Tình Thiên” với đôi câu đối:

Đất rộng, trời cao, khôn gờ nổi mối tình kim cổ,

Trai si, gái oán, khó đền xong món nợ gió trăng.

Cánh cửa này dẫn Bảo Ngọc đến hành trình đi tìm bản ngã, truy vấn “tình kim cổ” và “nợ gió trăng”. Tiếp đó, khi bước vào cửa thứ hai của Thái hư ảo cảnh, cậu bắt gặp “mười mấy cái tủ lớn đều niêm phong cẩn thận, trên tờ niêm phong đều có đề tên các tỉnh. Bảo Ngọc... chợt thấy có một cái tủ đề: “Kim Lăng thập nhị thoa chính sách” (Tào Tuyết Cần, 1958a: 98). Cánh cửa ở đây trở thành ranh giới giữa trần tục và huyền ảo, vừa hé mở tri thức, vừa chứa đựng lời cảnh tỉnh của thần linh. Tào Tuyết Cần đã dụng công khi để nhân vật tiếp cận cả những “bài sắc dục”, biến dục vọng - vốn bị coi là cấm kỵ - thành một phương tiện “răn bảo bệnh si ngoan” (Tào Tuyết Cần, 1958a: 104). Như vậy, cánh cửa chính là điểm khởi đầu của hành trình giác ngộ, nơi dung hòa mối quan hệ âm - dương, thân - tâm.

Nói cách khác, khi Bảo Ngọc bước qua những cánh cửa ấy, là cậu bước từ thế giới phàm tục để vào thế giới linh thiêng. Những cánh cửa đưa đến cho Bảo Ngọc sự vận động hai chiều, một mặt đưa cậu vào Thái hư cảnh ảo, mặt khác đem đến cho cậu và độc giả những thông điệp của thần linh. Khi bước qua những cánh cửa để vào thế giới thần linh ấy, ta thấy đó là cuộc hành trình đi tìm sự giác ngộ mà tác giả Tuyết Cần đang sắp xếp cho Bảo Ngọc, nhưng điều trái ngược so với những tác phẩm trước, xem vấn đề tình dục, sự ham muốn của bản thể là điều hết sức tối kỵ thì Tào Tuyết Cần có ý định “xin nhờ lấy những việc tình dục thanh sắc răn bảo

bệnh si ngoan của nó, họa chẳng nó có thể thoát vòng mê muội, đi vào đường chính” (Tào Tuyết Cần, 1958a: 104). Dù vậy, trong thế giới Thái hư cảnh ảo mà Bảo Ngọc bước vào, không phải là nơi “gió trăng” hay “trộm hương cắp ngọc, hò hẹn riêng tây” mà ở đó là thế giới của “Vạn điểm đồng bôi”, là thế giới của muôn sắc đẹp. Cũng qua cánh cửa ấy, Bảo Ngọc được dạy cách “mây mưa” và những lời dạy bảo để có thể vượt qua bên mê, và cũng là khởi đầu để sau đó cậu cùng đi đến lại với Tập Nhân những bài học mà tiên cô đã dạy. Như vậy, trong *Hồng lâu mộng* hình ảnh cánh cửa trước hết là bước đầu tiên của quá trình đi tìm sự giác ngộ trong cuộc hành trình của nhân vật, là cách để cho con người ta hoàn thành nhiệm vụ “thụ pháp và đó cũng là sự hòa hợp trong mối quan hệ âm dương”.

Bên cạnh đó, sau khi bước vào cửa Đại Quan viên, thế giới hạnh phúc nhất của Bảo Ngọc và những người con gái trong Giả phủ được xác lập, họ sống với nhau hết sức vui vẻ và thoải mái, đó cũng chính là thế giới thần tiên mà mọi người sống, sinh hoạt trong đó được nuôi dưỡng và bảo bọc hết sức cẩn thận. Điều đó đồng nghĩa với việc bước qua cánh cửa để vào Đại Quan viên chính là thời khắc Bảo Ngọc và những người phụ nữ trong đó được trú ngụ an lành, có thể nói cánh cửa để vào khu vườn Đại Quan chính là cửa mình của người mẹ, để cho Bảo Ngọc có thể “thoát khỏi trong giây lát những gánh nặng trưởng thành”. Qua toàn bộ sinh hoạt trong “cái dạ con biểu tượng” ấy, thoát đầu ta có thể thấy đó là không gian Bảo Ngọc rất thích sống, nhưng rõ ràng “chiếc dạ con” Đại Quan viên ấy sẽ trở nên vô nghĩa khi “chị, em” trong vườn dần dần bỏ cậu mà đi. Hình ảnh chị, em trong Đại Quan viên

lần lượt không còn, khiến ta có thể liên tưởng đến hình ảnh những giọt nước ối trong bụng mẹ cạn khô chính là lúc đứa bé trở nên hỗn loạn và lo sợ. Tương tự, lúc này Bảo Ngọc buồn bã và bất lực khi nhìn lại khung cảnh ảm đạm sau cánh cửa Đại Quan, cậu thấy “*Giờ đây không thể sống được nữa! Chị em mỗi người tan tác mỗi nơi. Em Lâm đã thành tiên, chị lớn đã chết, hàng ngày không được với nhau một chỗ, thế cũng đành. Chị Hai thì gặp phải cái thằng bậy bạ không ra người. Nay em Ba lại đi lấy chồng xa, không sao gặp mặt được nữa? Cô Sử thì không biết sẽ phải đi đâu? Em Tiết thì đã có nhà chồng. Bấy nhiêu chị em, chẳng nhẽ không để một ai ở nhà sao? Còn lại một mình tôi để làm gì?*” (Tào Tuyết Cần, 1958c: 331).

Và điều này cũng chính là sự báo hiệu sự chán ngán cuộc sống trong không gian đó. Gần kết thúc tác phẩm, Bảo Ngọc lại bắt đầu hành trình trở về với bản thể nguyên thủy của mình. Nếu như tâm trạng ban đầu của Bảo Ngọc là sự mong muốn xuống trần gian để sống cuộc đời vinh hoa, phú quý thì ở điểm cuối của cuộc đời trần thế, trong cậu lan tỏa niềm vui sướng khi bước chân ra khỏi Giả phủ với tâm thế rũ bỏ sạch duyên trần, Bảo Ngọc lại có vẻ hí hửng như người điên, “*từ đó bước ra cửa đi mất. Thế là:*

Danh lợi đi tìm nơi tốt bực!

Củ lông thoát khỏi cửa đầu tiên”

(Tào Tuyết Cần, 1958c: 625)

Ngoài ra, cũng có lúc hệ thống cửa trong *Hồng lâu mộng* được “*cắt thêm người canh đêm, đóng hết các cửa nhà ngoài ở hai phủ..., đóng cửa nghi môn, các cửa nách đông, tây sau trước trong vườn đều khóa cả...*” (Tào Tuyết Cần, 1958b: 327). Trong *Hồng lâu mộng*, cánh cửa không chỉ làm nhiệm vụ thể hiện, dẫn trái

không gian bề mặt của sự vật, kết nối hay tách biệt mọi nơi mà còn đem lại cho người đọc những cảm nhận về chiều sâu của không gian, chiều sâu đó chứa đựng những số phận của nữ giới. Đồng thời còn là một biểu tượng của sự “nổi loạn”, nếu như Diệu Ngọc đã thẳng thừng nói rằng *“Tôi có kể gì của các người đóng hay không. Tôi muốn đến thì đến, tôi không muốn đến thì mặc ai muốn cho tôi đến cũng vô ích”* (Tào Tuyết Cần, 1958c: 468), thể hiện quan niệm vượt qua mọi sự giam hãm của xã hội, thì cánh cửa cũng chính là sự quan tâm của tác giả dành cho Đại Ngọc và Bảo Ngọc, đặc biệt là trong tình yêu “nổi loạn” của họ.

Qua biểu tượng cánh cửa, Tào Tuyết Cần đã để Đại Ngọc “bộc bạch” cùng Bảo Ngọc. Nếu như Bảo Ngọc không sang thăm chị Bảo Thoa là vì *“cái cửa nhỏ kia”* không *“qua lại được”*... *“muốn qua bên ấy phải đi vòng ra bên ngoài, cho nên không tiện”* (Tào Tuyết Cần, 1958c: 182)... thì Đại Ngọc lại *“tỏ hết nỗi lòng”* của bản thân mình với chàng Bảo, bất giác ta thấy đâu đó câu nói *“nam nữ thụ thụ bất thân”* mà xã hội phong kiến vẫn xem là câu cửa miệng khi nói về chuyện trai, gái... đã bị đẩy xuống tận cùng qua cách nghĩ, cách cảm và câu nói của cô Lâm... *“Hiện nay cửa sổ của chúng ta đều che bằng thứ sa màu ráng trời, ...có hại gì? Cửa sổ của em tức là cửa sổ của anh, việc gì phải phân biệt như thế? Chỉ tỏ làm cho thêm xa lạ mà thôi”* (Tào Tuyết Cần, 1958b: 712). Điều này, phần nào đã cho ta thấy tư tưởng hết sức mới mẻ mà tác giả đặt vào Đại Ngọc, cánh cửa chính là nơi qua lại của con người ta, là nơi tiếp giáp thế giới bên trong và bên ngoài của một căn phòng. Nếu trong xã hội phong kiến người *“con gái không có tài ấy là đức”* đấy! Con gái cần phải lấy trinh

tinh làm chủ, nữ công cũng chỉ là việc cần thiết thứ hai. Còn như thi từ, chẳng qua là để chơi đùa trong khuê các, biết cũng được mà chẳng biết cũng được” (Tào Tuyết Cần, 1958b: 429) thì việc mạnh dạn đưa ra quan niệm “cửa sổ” của em là của anh thật sự là một quan niệm hết sức mới mẻ và táo bạo. Có lẽ vì thế mà ngay trong vô thức, khi mơ mình bị cha sai người đem về gả cho người họ hàng của bà “kế mẫu”, Đại Ngọc đã “nổi loạn” một lần nữa, nàng khẩn khoản van xin bà ngoại của mình *“Bà cứu cháu với, về Nam thì chết cháu cũng không về... cháu ở đây với bà, quyết không tiêu pha quá đáng đâu, chỉ xin bà cứu cháu”* (Tào Tuyết Cần, 1958c: 33) chứ không như nàng Bảo Thoa khi Tiết phu nhân hỏi chuyện xem cô có bằng lòng lấy Bảo Ngọc không, thì Bảo Thoa đã nói *“Việc của con gái là do cha mẹ làm chủ; giờ cha con mất rồi, mẹ nên làm chủ lấy; không nữa thì hỏi anh con, sao lại hỏi con”* (Tào Tuyết Cần, 1958c: 246).

Điều này cho thấy, qua việc xây dựng biểu tượng cánh cửa ở đây chính là một cách để tác giả thể hiện một quan niệm mới của mình, quan niệm thay đổi ý thức của xã hội. Bởi lẽ, cánh cửa chính là một trở lực của tình yêu của Bảo Ngọc và Đại Ngọc nói riêng, của những đôi trai gái trong xã hội phong kiến nói chung, nó chính là “những khuôn vàng, thước ngọc” của xã hội phong kiến. Và việc tác giả để cho Bảo - Đại bước qua những cánh cửa đó tức là tác giả để họ được đến với tình yêu của bản thân mình. Đâu đó ta thấy ẩn hiện hình ảnh nàng Kiều của Nguyễn Du đang *“Xăm xăm băng lối vườn khuya một mình”* để đến với chàng Kim Trọng.

Quả thực, có thể thấy số phận của Đại Ngọc gắn với nước mắt, cánh cửa là biểu tượng khá phong phú trong tình yêu của

nàng, hình ảnh “cửa của em cũng là cửa của anh” vừa thoát ra trên đôi môi nàng thì phút chốc cuộc đời của cô gái tài hoa ấy phải khép lại. Dù cuối cùng, họ vẫn không thể chạm tới được hạnh phúc, cuối cùng họ cũng phải xa nhau, nhưng với biểu tượng cánh cửa trong *Hồng lâu mộng*, phần nào tác giả đã lên tiếng cho một quan niệm mới trong chế độ hôn nhân của xã hội phong kiến đương thời được thọ thai - cuộc sống, số phận của con người, đặc biệt là tình yêu đôi lứa, hôn nhân của người phụ nữ cần có sự thay đổi, họ có quyền quyết định hạnh phúc của cuộc đời mình, chính bản thân họ - những người trong cuộc định đoạt chứ không phải là do những thế lực mục ruỗng, thối nát của xã hội phong kiến trì trệ áp đặt.

Có thể thấy ba biểu tượng gương, nước mắt và cánh cửa, tuy xuất hiện rải rác trong *Hồng lâu mộng*, nhưng khi được đặt trong mối quan hệ hệ thống, chúng tạo nên một chu trình ngữ nghĩa mang tính khái quát về hành trình tồn tại của con người. Gương là điểm khởi đầu của tiến trình nhận thức: nó phản chiếu ngoại giới, làm lộ rõ bản chất sự vật và đồng thời soi chiếu nội tâm nhân vật. Trong nhiều trường hợp, gương mở ra ranh giới giữa thực và ảo, qua đó đặt nhân vật vào trạng thái tự vấn và đối diện với bản thể mình. Từ quá trình nhận thức ấy, con người bước vào chiều sâu của cảm xúc, nơi nước mắt trở thành biểu tượng trung tâm. Nước mắt không chỉ biểu thị nỗi đau và bi kịch, mà còn hàm chứa sức mạnh của sự phản kháng, khả năng thanh lọc và duy trì bản tính thiện lương. Trải nghiệm cảm xúc được đẩy đến cực điểm khiến nhân vật buộc phải tìm kiếm một lối thoát, và cánh cửa xuất hiện như biểu tượng của sự chuyển hóa: bước qua cửa là bước sang một cảnh giới khác, nơi nhân vật hoặc đạt tới sự giác ngộ, hoặc

nhận thức sâu hơn về thân phận và tự do.

Đặt trong tính chỉnh thể, ba biểu tượng tương tác theo một trật tự logic: gương - nước mắt - cánh cửa tương ứng với ba nấc thang *nhận thức - cảm thụ - chuyển hóa*. Đây không phải là ba tầng ý nghĩa rời rạc, mà là ba khoảnh khắc nối tiếp nhau của hành trình nhân sinh trong thế giới nghệ thuật Tào Tuyết Cần. Gương giúp nhân vật “thấy”, nước mắt khiến họ “cảm”, và cánh cửa mở ra khả thể “vượt qua”. Chính sự liên kết này tạo nên một mạng lưới biểu tượng đa tầng, góp phần lý giải chiều sâu triết lý của tác phẩm: con người chỉ có thể đạt tới sự tự do và giải thoát khi dám nhìn thẳng vào sự thật, dám sống với cảm xúc chân thực và dám bước qua những giới hạn trời buộc mình. Nhờ đó, ba biểu tượng không chỉ mang giá trị thẩm mỹ mà còn kết tinh tư tưởng nhân văn sâu sắc trong tiểu thuyết *Hồng lâu mộng*.

3. Kết luận

Qua việc khảo sát ba biểu tượng tiêu biểu trong *Hồng lâu mộng* - gương, nước mắt và cánh cửa - nghiên cứu làm rõ vai trò của biểu tượng trong việc kiến tạo thế giới nghệ thuật và thể hiện tư tưởng nhân văn của Tào Tuyết Cần. Biểu tượng gương không chỉ phản chiếu hiện thực mà còn là ranh giới giữa thực và ảo, giữa chân và giả, gợi triết lý về nhận thức bản thể và hành trình tự soi chiếu của con người. Những biến thể của gương như ánh trăng hay nước mở rộng ý nghĩa thanh lọc và thức tỉnh tâm linh, thể hiện chiều sâu tư duy triết học của tác giả. Biểu tượng nước mắt, gắn với định mệnh “hoàn lệ” của Lâm Đại Ngọc, khắc họa bi kịch người phụ nữ trong xã hội phong kiến, đồng thời biểu thị ý thức phản kháng và khả năng tái sinh tinh thần. Cánh cửa là biểu tượng của ranh giới

và chuyển hóa, phản ánh khát vọng tự do, hành trình ý thức và sự thức tỉnh nhân tính của Giả Bảo Ngọc. Từ góc nhìn thi pháp hình tượng, hệ thống biểu tượng trong *Hồng lâu mộng* vận hành như một mạng lưới ngữ nghĩa đa tầng, vừa phản ánh hiện thực suy tàn của xã hội phong kiến, vừa khơi dậy chiều sâu tư tưởng nhân văn và cảm thức tự do. Biểu tượng không chỉ mang chức năng nghệ thuật mà còn là phương thức tư duy, nơi triết lý nhân sinh và ý thức nữ quyền được kết tinh trong cấu trúc tự sự. Kết quả nghiên cứu khẳng định Tào Tuyết Cần đã kiến tạo một thi pháp biểu tượng độc đáo, kết hợp hài hòa giữa cảm hứng hiện thực và siêu thực, giữa kinh nghiệm văn hóa dân gian và tri thức triết học phương Đông. Hệ thống biểu tượng ấy làm nên giá trị tư tưởng, thẩm mỹ và sức sống bền vững của *Hồng lâu mộng* trong tiến trình văn học nhân loại.

Đạo đức công bố

Tác giả đảm bảo các chuẩn mực chung về đạo đức nghiên cứu và công bố khoa học.

Tài liệu tham khảo

Bùi Thị Phương Thảo (2007). *Bi kịch tình yêu và hôn nhân trong tiểu thuyết Hồng lâu mộng*. Luận văn tốt nghiệp Văn học Trung Quốc, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội 2.

Chevalier, J. và Gheerbrant, A. (1969). *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Phạm Vĩnh Cư, Nguyễn Xuân Giao, Lưu Huy Khánh, Nguyễn Ngọc, Vũ Đình Phòng, Nguyễn Văn Vĩ. (dịch) (1997). *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới: huyền thoại, chiêm mộng, phong tục, cử chỉ, dạng thể, các hình, màu sắc, con số*. Nhà xuất bản Đà Nẵng.

Đặng Thị Thu Hiền (2014). *Biểu tượng vườn và nước trong Hồng lâu mộng*. Luận văn Thạc sĩ Văn học nước ngoài, Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh.

Đinh Phan Cẩm Vân (2014). Chân và giả trong *Hồng lâu mộng*. *Tạp chí Khoa học, Đại học Sư phạm TP. Hồ Chí Minh*, 55: 184-192.

Hà Thanh Vân (1999). *Sự tương đồng về thi pháp nhân vật Truyện Kiều và Hồng lâu mộng*. Luận văn Thạc sĩ, Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh.

Hoàng Phê (chủ biên), Bùi Khắc Việt, Chu Bích Thu, Đào Thản, Hoàng Tuệ, Hoàng Văn Hành, Lê Kim Chi, Nguyễn Minh Châu, Nguyễn Ngọc Trâm, Nguyễn Thành Nga, Nguyễn Thúy Khanh, Nguyễn Văn Khang, Phạm Hùng Việt, Trần Cẩm Vân, Trần Nghĩa Phương, Vương Ngọc Bảo, Vương Lộc (2003). *Từ điển tiếng Việt*. Nhà xuất bản Đà Nẵng - Trung tâm từ điển học.

Nguyễn Hoàng Long (2006). *Hồng lâu mộng trong lịch sử tiểu thuyết Trung Quốc*. *Tạp chí Khoa học, Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh*, 7: 149-153.

Nguyễn Thị Diệu Linh (2003). *Thực hư trong Hồng lâu mộng*. Luận văn thạc sĩ, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội.

Nguyễn Thị Minh Hậu (2002). *Nghệ thuật tổ chức không, thời gian trong Hồng lâu mộng*. Luận văn thạc sĩ, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội.

Phạm Vũ Lan Anh (2008). Mộng - một thủ pháp nghệ thuật độc đáo của danh tác *Hồng lâu mộng*. *Tạp chí Khoa học*,

- Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh*, 13, 52-57.
- Tào Tuyết Cần (1958a). *紅樓夢八十回校本*. Vũ Bội Hoàng, Nguyễn Thọ, Nguyễn Doãn Địch, Trần Quảng, Nguyễn Đức Vân, Nguyễn Văn Huyền (dịch) (2007). *Hồng lâu mộng* (tập 1). Nxb Văn học.
- Tào Tuyết Cần (1958b). *紅樓夢八十回校本*. Vũ Bội Hoàng, Nguyễn Thọ, Nguyễn Doãn Địch, Trần Quảng, Nguyễn Đức Vân, Nguyễn Văn Huyền (dịch) (2007). *Hồng lâu mộng* (tập 2). Nxb Văn học.
- Tào Tuyết Cần (1958c). *紅樓夢八十回校本*. Vũ Bội Hoàng, Nguyễn Thọ, Nguyễn Doãn Địch, Trần Quảng, Nguyễn Đức Vân, Nguyễn Văn Huyền (dịch) (2007). *Hồng lâu mộng* (tập 3). Nxb Văn học.